Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 85 (1998)

Heft: 1/2: Technische Architektur : Abschied vom Pathos? = Architecture technique : adieu au pathos? = Technical architecture : farewell to emotionalism?

Artikel: Viele Mythen, ein Maestro : Kommentare zur Zürcher Lehrtätigkeit von Aldo Rossi, Teil II

Autor: Meili, Marcel / Reichlin, Bruno / Reinhart, Fabio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-64183

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: 10.01.2026

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

Viele Mythen, ein Maestro

Aldo Rossi stellt ein Bindeglied in die Gegenwart dar, sobald man sich seine Fähigkeit vor Augen hält, zwischen allgemeinen, objektivierbaren, «wissenschaftlichen» Fragen der Architekturkultur und einer persönlichen Poesie und Handschrift zu vermitteln. Mehr als über sein gebautes Werk erreichte der im vergangenen Sommer Verstorbene diese Verknüpfung über seine Lehrtätigkeit, die einer ganzen Architektengeneration in einer Übergangszeit eine neue Projektionsfläche anbot. In der Dezembernummer haben wir die Resultate einer Umfrage zu Rossis legendärer Lehrtätigkeit an der ETH publiziert. Mit ihren Kommentaren haben ehemalige Schüler, Assistenten und Kollegen auch das Umfeld charakterisiert, das der Gastdozent aus Mailand im Zürich der siebziger Jahre vorfand. Mit Beiträgen von Max Bosshard, Andreas Herczog, Marcel Meili, Bruno Reichlin und Fabio Reinhart schliessen wir diese Untersuchung ab.

Marcel Meili
Subjektivität als Herausforderung an die Architektur

Ich glaube, dass uns zumindest zwei Erkenntnisse aus Aldo Rossis Zürcher Zeit bis heute beschäftigen: Zunächst wurden wir gewahr, dass seine Formel von der Autonomie der Architektur nicht nur das «Innere der Disziplin» festgeschrieben hat, sondern damit natürlich auch ein «Äusseres» in Spiegelschrift dazugeschrieben, was vermutlich von Bedeutung ist. Und zweitens: Erst die Einsicht, dass Architektur unabdingbar ein rationaler kollektiver Tatbestand ist, vermag entwerfende Subjektivität tatsächlich herauszufordern. Diese beiden Thesen wurden durch Rossis kryptisches Diktum in Schach gehalten, dass ihn Architektur im Grunde gar nicht interessiere. Das legt den Schluss nahe, dass die zweite mit der ersten Erkenntnis *zusammen* denkbar ist. Daran arbeiten wir, unter anderem.

Bruno Reichlin
Unberechenbar, unnachahmlich

Der Einfluss, den Aldo Rossi auf mich als Architekt und Liebhaber der Geschichte hatte, spielte sich in mehreren Phasen ab. Die wichtigste fällt in die Zeit vor meiner Assistenz an der ETH.

Zwischen 1961 und 1967 bin ich Student. Aus Hang zur Kultur und aus Lokalpatriotismus lese ich mit Verzug Rogers «Casabella» und stosse auf erste Texte von Rossi, die er zwischen 1956 und 1964 geschrieben hat. Von einem Foto im Passbildformat am

Anfang eines Artikels schaut mich ein blutjunger Aldo Rossi im weissen Hemd, artig wie ein Konfirmand, mit ernster, beinah finsterer Miene an. Wer ist dieser «Jüngling», der mir den Sedlmayr der «Revolution der modernen Kunst» erklärt, oder die Architektur der Aufklärung nach Kaufmann; der mich mit Loos, Behrens, aber auch mit Ungers und Atelier 5 bekanntmacht?

1967 lese ich «L'Architettura della città». Ab Winter 1968 als Stipendiat in Florenz, verbringe ich mehrere Monate in der Bibliothek, um die in den Anmerkungen zitierten Texte und Autoren zu studieren: Marcel Poète, Maurice Halbwachs über die «Kollektive Erinnerung», Willy Hellpach, Carlo Cattaneo und viele andere. Und ich suche nach einer möglichen Vermittlung zwischen meinen rudimentären Interessen für die Semiotik und dem Strukturalismus von de Saussure und einem typologisch-morphologischen Zugang zur Architektur, wie ihn Rossi vorschlägt. 1969 beruft mich Klaus Koenig als ausserordentlicher (d.h. wohlwollender) Assistent an den Lehrstuhl für Geschichte der modernen Architektur – und ich realisiere, dass Aldo Rossi Jahre zuvor, als Koenig in Venedig lehrte, mein Vorgänger gewesen war. Mit Witz und Anekdoten angereichert, erzählt mir Koenig von einer, bezüglich Temperament und Ideologie, unmöglichen Zusammenarbeit. Koenig schlägt mich als Mitarbeiter bei «Casabella» vor – der «Casabella» von Bernasconi, die Rogers hinausgeworfen hat. Ich habe das unbestimmte Gefühl, immer auf der falschen Seite zu stehen… Die unvergleichliche Myriam Tosoni, Vestalin von «Casabella» und spätere Adressatin ungezählter «Postkarten» von Jacques Gubler, sprach schliesslich im Alltag mit mir über Rossi.

Die Ausstellung, die Aldo Rossis Ankunft in Zürich vorausging, gab Fabio (Reinhart) und mir endlich die Gelegenheit, die Projekte des Maestro näher kennenzulernen. Fabio engagierte sich in einem begeisterten Hin und Her zwischen der Via Maddalena in Mailand und dem Globus-Provisorium; beladen mit Neuheiten, die er mit sanfter Gewalt von den Gestellen in Rossis Mailänder Büro gezerrt hatte. Die Ausstellung transportierte ein Sammelsurium von mit hauseigenen Mitteln umgesetzten rossianischen Bildern: die Pfeiler des Globus-Provisoriums in schwarzes Papier eingepackt, Stellwände Marke ETH zu einer «rossianischen Toblerone» zusammengefügt, eine riesige Polyesterkugel, die man irgendwo im Haus aufgetrieben hatte, usw.

Zu jener Zeit richtete sich unsere Neugierde als Entwerfende auf den Minimalismus und die Land Art (eben war der berühmte Katalog von Germano Celant erschienen), und wir liessen uns durch seiltänzerische Übungen im Stile Queneaus oder Gaddas inspirieren, da wir Karikatur und Spott liebten.

Die «grosse Schlange» von Broni, das Rathaus von Scandicci und vor allem das Teatro della Pilotta in Parma, die wir als entsprechende Illustrationen des in «L'architettura della città» (naiverweise?) enthaltenen theoretisch-doktrinären Korpus verstehen, mildern unser Gefühl der Randständigkeit und die Versuchung, uns selbst zu belächeln. Am Ende beginnen wir daran zu glauben, dass eine neue Architekturperiode angebrochen ist, die auf einer sozialisierten, rationalen und kritischen Kulturgeschichte beruht, belebt durch die kühle Leidenschaft der Autoren – Schriftsteller, Historiker, Philosophen –, die wir bewundern. Als logische Folge davon verwenden Fabio und ich, nun endlich Assistenten bei Aldo Rossi, all unsere geistigen Fähigkeiten auf die «Reduktion» seiner Theorien und Projekte auf ein kohärentes, sich selbst erklärendes Ganzes von Aussagen. Nicht aus einfältigem Fundamentalismus heraus, sondern aus pädagogischer Überzeugung: um den Studenten das Ansammeln und Einordnen des vermittelten Wissens zu erleichtern, um den Mythos des Schaffens aus «Eingebung von oben» zu zerstören, der uns Modelle und Beispiele erspart hätte. Denn wir waren überzeugt, dass ein rationales Konstrukt Raum lässt für kritische Distanzierung und Ablehnung, indem es die Gefahr der Schwärmerei vermindert. «La mossa del cavallo» – um einen schönen Titel von Viktor Sklovskij zu

zitieren – der «Rösselsprung» bleibt dem Maestro vorbehalten, der uns (im besonderen) und die Studenten durch die Grosszügigkeit seines Urteils überrascht, weil er verschiedenste Standpunkte einnimmt und auch jene Ergebnisse zu verstehen sucht, welche «die pädagogische Maschinerie» der Hochschule aus Prinzip unterbunden hätte.

Grossherzig und ironisch nannte Aldo Rossi uns beide die Borromini der Tendenza. Was nicht verhindern konnte, dass wir, als wir in den vier Wänden unseres eigenen Büros den Beitrag für die XV. Triennale in Mailand entwarfen, Mühe hatten, unseren Ausdruck zu finden, obschon wir ein volles Jahr «Rossi» gelehrt hatten. Dies ging so weit, dass wir in blanker Verzweiflung beschlossen, ein «rossianisches Projekt» zu machen. Das System Rossi entwarf an unserer Stelle und brachte uns in die unbequeme und etwas lächerliche Lage des «arroseur arrosé» (des begossenen Begiessers).

Da wir auch die persönlichen Hintergründe des Projektes für den Friedhof San Cataldo in Modena näher kannten, waren Fabio und ich erschüttert. Zu einem Zeitpunkt, in dem der Beruf des Architekten kulturell, sozial und politisch am Boden war, nahmen wir jene echte und angemessene architektonische Meditation wie das Versprechen einer neuen Legitimität entgegen, einer kulturell allmächtigen Architektur, die Geschichte und Gesellschaft, Literatur und Entwurf, politisches Bewusstsein und Biografie miteinander versöhnte. Während köstlicher sonntäglicher Besuche im Mailänder Büro öffnete Aldo seine Schränke: segnende San Carlo-Statuen, fragmentierte Architekturen, Pferdeskelette im Galopp kündigten eine autobiografische Wende an.

Eine von Martin Steinmann und mir angeregte Umfrage für die «Archithese» entsprang unserer Überzeugung, dass Aldo Rossi der Zeitschrift seine seit «L'architettura della città» neusten theoretischen Vorstösse anvertrauen würde. Rossis knapper, äusserst persönlicher Brief an die beunruhigten Redaktoren, der den bezeichnenden Titel «Una educazione realista» trug, war eine Warnung und eine heilsame Lektion zugleich.

1) Weder die historiografische Forschung, die typologische Mechanik noch die «gute Sache» der Pädagogik lassen sich auf Aldo Rossi anwenden.

2) Es bringt nichts, auf den Maestro als Vorkämpfer einer modernen «Bewegung» zu setzen. Die autobiografische Wende bezeichnet gerade diese Absage, auf die er im warmen Nest der «Architettura Razionale» gehofft hat. Um so gelegener kam, um dies publik zu machen, die etwas konspirative Nummer der «Archithese».

Während der Jahre in Zürich profitierten Fabio und ich vor allem in seinen Vorlesungen vom unermüdlichen, omnivoren und scharfsinnigen Aldo Rossi. Krauss, Roussel, Savinio, Schwob usw. stapelten sich auf den Nachttischen der Schlafmützen, die wir waren. Sie gönnten uns keinen Schlaf, höhlten uns die Gesichter und untergruben unsere Gesundheit. Aldo hielt sich bedeckt bezüglich seiner literarischen Neigungen, aber ich glaube, dass er bei jenen Autoren manch geschriebene Erfindung und poetischen Entwurf bewunderte. Aldo Rossi floh vor eindeutigen Botschaften. Dazu eine Anekdote: Sie geht zurück auf die kurze gemeinsame Erfahrung im Zusammenhang mit dem Entwurf für die «città analoga», welche die Besucher der Biennale in Venedig empfangen sollte und der «Gegenwart der Vergangenheit» gewidmet war. Mit Fabio und Eraldo Consolascio hatten wir – rational und konsequent, wie wir waren – ins Zentrum der Stadt den Ursprung aller Dinge, das heisst, eine Versinnbildlichung der «machina mundi» gesetzt. Aldo entfernte sie und öffnete so ein grosses ikonografisches und räumliches Loch, das er mit vier Figuren besetzte, die sich bis in alle Ewigkeit unter einem Sternenhimmel ergingen. Verärgert beseitigte er auch das Theater-Auge von C.N. Ledoux, das spöttisch von oben rechts herabblinzelte, und vertauschte es mit einer Engelsfigur von Tanzio da Varallo. Aber wer ist dieser Engel, der mit ausgebreiteten Armen das Zentrum der Komposition bezeichnet? Aldo-Moses, der die Tafel der «città analoga» der Gemeinschaft der Architekten widmet? Oder ein anderer Scherz, noch scharfsinniger und autobiografischer?

Unberechenbarer, unnachahmlicher Aldo Rossi der siebziger Jahre, die er durchlebte – wie die französische Wendung «brûlant la mèche par les deux bouts» besagt –, indem er die Kerze von beiden Enden her abbrannte.

(Übersetzung aus dem Italienischen: C.Z.)

Fabio Reinhart

Lernen in Rossis analogem Haus

Rossis Lehre entwickelte sich vor dem Hintergrund der brutalen Abbruchwelle, den ungezügelten baulichen Zerstörungen, welche ziellos, taub und blind gegenüber allen Ansprüchen waren und nur dem unmittelbaren Gewinn gehorchten. Von der Soziologie und der Psychologie wurde zudem de profundis auf die sterbliche Hülle der Architektur angestimmt, die als tot erklärt wurde.

Gegenüber diesen Prozessen, welche dazu beigetragen haben, die Stadt in einen feindlichen und fremden Ort für ihre Bewohner zu verwandeln, hat sich Aldo Rossi beharrlich gewehrt – auf der Basis der Humanität und der Geschichte als Ausdruck der «memoria», des kulturellen und kollektiven Wissens.

Was war der Sinn der Architektur, und wie kann man ihn wieder finden? Er schlug rationale und konkrete Methoden vor, um diese Frage zu beantworten.

Die Legitimation und die Hauptfragen der Architektur sind immer identisch: heute, sowie gestern und morgen. Auf die entsprechenden Themen konnte Rossi auch die nebensächlichsten Diskussionen zurückführen. Während des Zeitraumes seiner Lehrtätigkeit in Zürich, entwickelte er die Idee der «Città analoga», die später zur entwerferischen Methode wurde.

Die Berufspraxis und die im Kurs von Rossi ausgeübte Lehrtätigkeit haben sich in einem Projekt der Stadthausanlage in Zürich (mit Bruno Reichlin und Heinrich Helfenstein) verschmolzen; es handelt sich um eine sinnbildliche und programmatische Arbeit, in der wir die Lehre von Rossi auf eine positive akademische Art formuliert haben, indem ein spezifisches Problem erkannt und losgelöst von der Notwendigkeit einer konkreten Realisierung interpretiert wird.

Wichtiger als der Kurs selber sind für mich die Reisen mit Aldo gewesen – einerseits wegen der langen Diskussionen; anderseits für die Lehre, welche in seiner Sehweise einen Ausdruck fand.

Für mich war die Arbeit am Theater Carlo Felice (Genua) eine grosse Befriedigung: Als Mitarbeiter berufen, wurde ich später als Koautor anerkannt. Jenseits persönlicher Manifeste, gilt die Freude dem Beitrag zu einer städtischen Architektur, in der das Leben des Einzelnen mit der Gemeinschaft verschmilzt.

Die Faszination, die von Rossi ausging, gründete in seiner Humanität, in seinem ausserordentlichen kulturellen Wissen, bereichert durch eine scharfsinnige und agile Intelligenz. Im Laufe der Zeit gewann Rossi – sowohl als Architekt als auch als Maler und Schriftsteller – den seltenen Reiz eines Künstlers, dessen œuvre einen dauerhaften Wert erreicht. Seine Aufmerksamkeit galt dem Erinnern und den nimmerwährenden Themen; er vernachlässigte die Moden, war vielmehr interessiert am kompetenten Dialog. Sei es im Umgang mit Prominenten oder Unbekannten; mit Vorliebe bewegte er sich im Spannungsfeld anderer Disziplinen und anderer Meinungen, ohne seine eigene Position je als persönliches Manifest zu verstehen.

Im Tessin wird – im Gegensatz zur Restschweiz – die Architektur wie eine Staatsreligion betrachtet. Sie ist in einer einzigen Kirche organisiert: mit Papst und Bischöfen, die sich in vierhundertvierundvierzig teilen, um den *Santo uffizio* zu regieren, mit der Kongregation *De Propaganda Fide* und einer Schar von Messdienern mit Weihrauchfass und

Weihrauch. In diesem Kontext ist Rossi ein Häretiker, ein besonders hinterlistiger – man lässt sich mit ihm besser nicht in Dispute ein, auch weil die Bezugsautoritäten der Parteien unter sich unverträglich sind.

Mit Bruno Reichlin begegnete ich Rossi, nachdem wir uns für semiotische Lehren einerseits und denkmalpflegerische Fragen anderseits interessiert hatten; die Vertiefung dieser Themen entsprach auch dem Bedürfnis, die Ausbildung am Polytechnikum zu erweitern. Unsere Forschung orientierte sich 1971 an Rossis Arbeiten. Wie wir stellte er das Projekt ins Zentrum und recherchierte über ähnliche Fragen, für die er überzeugende Antworten fand.

Einige Architekten haben die Lehre von Rossi übernommen, andere haben seine Lehre «übersetzt». Es handelt sich um zwei Arten, Schulden bei ihm zu machen. Einige prahlen damit, und einige verleugnen sie... Ich betrachte die Position der «Übersetzer» als die weisere – entscheidend ist schliesslich nur die Qualität des Resultates.

Drei Schlüsselworte kennzeichnen meine Lehrtätigkeit an der ETH Zürich: Autodidakt (das didaktische Ziel), Atelier (das didaktische Instrument), die Analogie (das entwerferische Instrument). Das Ziel war die Verknüpfung meiner in der Scuola tecnica ausgereiften Lehrerfahrung mit der «rossianischen Orthodoxie».

Im Unterschied zu Rossis Lehrinhalten wählten wir andere Orte des Entwerfens (die Peripherie der Stadt Zürich), andere architektonische Referenzen (triviale Formen des Alltags) sowie das Experiment mit anderen Gestaltungsprozessen (anders als die Parataxis).

Rossis Tätigkeit als Lehrer, Forscher und praktizierender Architekt waren drei verschiedene Ausdrucksformen, um dem gleichen Erkenntnisprozess zu folgen, welchen er auch auf die Malerei und die Literatur ausdehnte.

Er hatte ein aussergewöhnliches Gedächtnis und eine einzigartige Konzentrationsfähigkeit, die ihn befähigten, sofort den Kern eines Problems zu erkennen – verbunden mit der Geschwindigkeit, Entscheidungen zu treffen und Umsetzungen zu finden. Seine intellektuelle Lebhaftigkeit nährte er ständig durch viele Lektüren und ausgedehnte Reisen – begünstigt durch einen biologischen Rhythmus, der ihm erlaubte, nur knapp fünf Stunden zu schlafen.

Alles in seinem Büro spiegelte sein Engagement und seine Ideen – von der Möblierung, den Gesten der Mitarbeiter, der Mobilität und der geistigen Vitalität, bis zu seinen Kontakten. Es gab Lieblingsobjekte und Kunstobjekte, das Öffentliche und das Private vermischten sich, Phasen der Arbeit fügten sich zusammen und zerlegten sich, was von der Natürlichkeit und einer Art innerlicher Ordnung bestimmt war. Bücher und Bilder, von aussen durch die Bürofenster sichtbar, vermittelten entsprechende Zeichen der Vorliebe für einen Typus Kultur, welcher in diesen Räumen produziert wurde. Es war kein «professionelles» Büro, sondern ein Ort des Wohnens, das «analoge Haus» seiner Ideen.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Franca Comalini)

Andreas Herczog

Frühe Bilderstrategien

Nach den etwas rigiden, aber durchaus aufregenden und lehrreichen Jahren formalpolitischer Logik, nach der Architektur wenig mit Architektur zu tun hat, offerierte Rossi die Befreiung von schwermütigem Denken und stillte zugleich die antithetische Sehnsucht: Architektur ist Architektur. Es war das Versprechen der Toskana-Fraktion.

Ihr Anspruch war allerdings hoch; eine Art geschichtliche Vergegenwärtigung, was wenig mit der Rekonstruktion traditionellen architektonischen Handwerks zu tun hatte. Eher mit der Herausforderung, die Bildergewalt der Architektur wieder gesellschaftsfähig zu machen.

Rossi konstruierte eine dialektisch-ikonografische Aufrüstung der Architekturgeschichte inklusive der Geschichte der modernen Architektur. Das war allerdings keine neue intellektuelle Erfindung, doch war es ein attraktiver Augenblick für die Antithese, Architektur als autonome Disziplin für die Gegenwart neu zu etablieren.

Dieser Anspruch war gerade für Rossi – bewusst oder unbewusst – eine Illusion. In Wahrheit inszenierte er mit allen denkbaren, expressiven Mitteln einen melancholischen Abschied vom Autonomieverständnis, gerade weil ihm klar war, dass eine Reaktualisierung eher eine private denn eine kollektive Angelegenheit wird.

So ist es auch kein Zufall, dass Rossis Architektur mit der IBA in Berlin ins Blickfeld rückte und zugleich ihre Bedeutung besonders deutlich veranschaulichte: Nach der städtebaulichen Tabula rasa und den Kahlsanierungen hatten Rossis Architekturbilder etwas Versöhnliches.

Obwohl Bilder ökonomische und politische Prozesse nicht lenken, können sie durchaus einen politischen Willen ästhetisch verstärken. Vor dem Hintergrund anwachsender Widerstände gegen die Stadtzerstörungen drückte sich der politische Wille damals mit einer sprunghaft ansteigenden Macht der Denkmalpflege aus, welche eine – nicht für Italien, aber für die Schweiz und Deutschland – neue Form des Städtebaus durchsetzte. Bauliche Modernisierungen wurden unsichtbar gemacht, sei es durch die bildertreue Rekonstruktion von Fassaden, ganzer Gebäude oder durch Gebäudeaushöhlungen. Das Bild des Stillstandes – dies war die politische Dimension der Ästhetik – federte den Protest ab, ohne ihm freilich stattzugeben.

In diesem Zusammenhang exportierte die Toskana-Fraktion den – in Italien längst praktizierten – politisch-ästhetischen Kompromiss in den Norden. Freilich ist die «rossianische Version» keine blosse Denkmal-Architektur, sondern eine, die mit den groben baulichen Mitteln der Gegenwart bewerkstelligt wird und so durchaus einen aktuellen Ausdruck erhalten kann, insbesondere durch pointierte Verfremdungen. Hinter Rossis Ikonografie verbirgt sich nicht nur eine Bilderpolitik, sondern auch eine architektonische Handschrift. Sie scheint der eigenen Lehre zu widersprechen, so wie (fast) alle Rossi-Bauten als Rossi-Bauten erkennbar sind. Der Widerspruch ist freilich keiner – es ist gewissermassen der «rossianische Griff» in die dialektische Trickkiste, was ihn zum Adorno-Schüler der Architektur machte: So wie die Trennung von Theorie und Praxis ein zivilisatorischer Fortschritt sein kann, ist Rossis Architekturlehre durchlässig. Sie verabschiedet und rekonstruiert gleichzeitig konventionelle Berufsbilder, sie weckt die Hoffnung, dass jeder Architekt einer Lehre folgen und dennoch seiner Sensualität freien Lauf lassen kann. Diese Vielbödigkeit ist allerdings in einer eindeutigen und gnadenlos unnachahmlichen Autorenarchitektur «rossianischer Prägung» verborgen. Seine Architekturstudenten, die mit einer Früherkennung für Autorenpotentiale ausgestattet waren, haben sich denn auch bald und deutlich von Rossis Bildern verabschiedet.

Aus aktueller Sicht scheint weniger Rossis Architektur von Dauer als seine frühe Bilderstrategie, die in den achtziger Jahren der postmodernen Kompensationstheorie von Odo Marquard nahe kam (wohl am augenfälligsten in Rossis IBA-Bauten): eine identitätsstiftende Ästhetik, die historisch entfremdeten und örtlich verflüchtigten Seelen eine Kompensation in Form von historischen und zugleich personalisierbaren Analogien bietet.

Heute sind wir mit der Ausgrenzung der Kritik und der gesellschaftlichen, politischen Zusammenhänge konfrontiert, was die Architektur eben dem Politischen ausliefert – eine Technokratie, die heute spezifische Folgen hat: Erstens schrumpft die öffentliche Bedeutung der Hochschulen und der Forschung auf eine private Angelegenheit von Präferenzen zusammen, welche die Studentinnen und Studenten dazu verurteilt, sie nachahmend zu bewundern. Zweitens stellt sie eine intellektuelle Beschränkung dar, die sich auch in einer entpolitisierten Berufspraxis spiegelt: Während Architektinnen und

Architekten über ihren eigenen architektonischen Geniestreich räsonieren, werden etwa von Juristen Ästhetik-Paragraphen festgelegt, die die Architektur als Disziplin ausgrenzen. In der Tat, in dieser Situation würde man sich wieder einen Aldo Rossi für die Gegenwart wünschen.

Max Bosshard

Erforschung als Erfindung

Es ist die Faszination seiner frühen Projekte, die Zeichnungen von San Rocco, Segrate, Scandicci, im Februar 1972 anlässlich einer Ausstellung an der ETH Zürich, die in mir nach Jahren der ausser- und interdisziplinären Ausschweifungen das Interesse an der Architektur und die Lust zum Entwerfen neu geweckt und mich schliesslich dazu bewogen haben, Aldo Rossis Entwurfskurs zu belegen. Seine Schriften waren noch nicht übersetzt und mir daher noch unbekannt. Die Entwürfe unterschieden sich radikal von dem, was uns damals vermittelt und was damals gebaut wurde. Sie setzten sich der vornehmlich abstrakten Rezeption der Moderne, dem Tohuwabohu internationaler, vor allem amerikanischer, japanischer Strömungen und Einzelfiguren, der totalen Beliebigkeit der gängigen kommerziellen Architektur diametral entgegen. Rossis Entwürfe waren «von ungewöhnlicher Klarheit und akzentuierter Erkennbarkeit» (Bonfanti) und gleichzeitig irritierend und abgründig; die leeren Plätze und weiten Räume, die undurchdringlichen Schatten, Säulenfragmente und langen Mauern schienen Geheimnisse zu bergen.

Aldo Rossi traf auf eine Situation, in der der Überdruss an einer «intuitiven» und in den Schemen des Funktionalismus erstarrten Architektur, welche nicht fähig war, die Probleme der Stadt zu lösen, und die Kritik daran, einen Teil der Studentenschaft in die Illusion objektivierter Planungsprozesse, wenn nicht in die totale Verweigerung (zuerst die Revolution und dann die Architektur) getrieben hat. Die Subjektivität der Intuition sollte ersetzt werden durch zergliederte Entscheidungsabläufe auf der Grundlage formalisierter Bewertungsverfahren, quantifizierbarer Aussagen und klassifizierter Kriterienbereiche. Das Problem der Subjektivität einer Bewertung hätte durch Planspiele, in denen die daran beteiligten Experten zu einem optimalen Kompromiss gelangen, umgangen werden sollen. Der Architekt wäre dann ein Methodiker und ein Manager des Spiels, und nicht Experte einer Disziplin, da «schwer angebbar ist, was seine ‹Disziplin› ist, bezüglich welcher Sache er kompetent oder Experte ist» («Canape News 2», 1970/71).

Einer solchen Auflösung der Disziplin trat Aldo Rossi entgegen, ohne Illusionen nachzuhangen, indem er auf den spezifischen Mitteln und Techniken des Entwerfens beharrte und diese auch in Form eines methodischen Instrumentariums vermittelt hat. Formulierungen wie: «Der Architekt erfindet nicht. Er löst Probleme», oder seiner Forderung an die Architekturschaffenden, klar sagen zu können, aus welcher Architektur ihre Architektur entstanden ist («le architetture sono le architetture»), haben wir bereitwillig aufgenommen. Sie zeigten eine Alternative zur «Intuitions-Mythologie» auf und erfüllten unseren akademisch-intellektuellen Anspruch auf Methode. Wie sich Form generiert: darüber wurde gesprochen. Den politisch motivierten Verweigerern öffnete er einen Ausweg, indem er aufzeigte, dass es «auch in der Architektur die Möglichkeit einer Alternative gibt». Rossi hat den Stellenwert, die Bedeutung der Persönlichkeit des Architekten verteidigt. Vom Architekten wird der Mut abgefordert, kraft seiner technischen Kenntnisse, seiner kulturellen Bildung und seiner Lebenserfahrung – und mit Leidenschaft – die Probleme der Stadtentwicklung aus der Architektur heraus anzugehen und präzise Entscheidungen zu fällen.

Die formale Untersuchung der Architektur und der Stadt war für uns nicht neu, doch es war bis dahin eine eher abstrakt-phänomenologische, an die Funktionen gebun-

dene Betrachtung von herausragenden Einzelbauten, meist der Moderne (oder berühmter Platzanlagen Italiens), während wir bei Rossi lernten, die Formen in ihrer geschichtlichen Bedeutung zu lesen, Architektur und Stadt als mit Bedeutung aufgeladene Form, als Resultat der Geschichte, in ihrer Überformung. Er hat uns eine uns unbekannte Stadtlandschaft näher gebracht. Ihn interessierten die «kollektiven» Äusserungen, die Stadt als umfassende, kollektive Erfahrung, die Stadt als Ausdruck der Lebensweise eines Volkes: die einfachen Wohnbauten, die ländliche Architektur, die «anonyme» und «verborgene» Architektur der centri minori, Abbiategrasso mehr als Vigevano, der Palladianismus mehr als eine einzelne Villa von Palladio.

Die Untersuchung der Stadtarchitektur, das Erforschen der prägenden Merkmale, die der Stadt ihr individuelles Antlitz verleihen, bedeutete das Bewusstwerden einer bestimmten Wirklichkeit, die er für die Bildung des Architekten für unabdingbar hielt. Das Projekt hatte diese Wirklichkeit auszulegen. Wie weit es gelang, die Eigenarten einer Stadt auf die Motive der eigenen Arbeit zu übertragen, war Prüfstein des Entwurfs.

Auf die Frage, auf welche Art seine theoretischen Erkundungen in Projekte eingeflossen sind, oder in welchen Projekten theoretische Intentionen aus seinen Schriften zu finden sind, reagierte Rossi immer ungehalten. Er betonte, dass lineare Ableitungen zwischen Theorie und Projekt nicht existieren, dass hingegen jeder Entwurf auf Prinzipien, auf Grundsätzen (oder Regeln) beruht. Der Übergang von der Analyse zum Entwurf nahm in seinem didaktisch gegliederten Kurs die *Entwurfsidee* ein, in der sich Erkenntnisse und Erfahrungen *zu in Form verdeutlichten Entwurfsabsichten* bündeln sollten. Die Entwurfsidee war gleichsam die Lackmusprobe der architektonischen Arbeit, daran rieben wir uns, und darüber wurde intensiv diskutiert – wobei durchaus sehr unterschiedliche Interpretationen stehen bleiben konnten. So kritisierte beispielsweise Paul Hofer in einem Gespräch über das Projekt für den Neubau des Teatro Paganini und die Neugestaltung der Piazza Pilotta in Parma die Haltung Rossis, mit frei in den Raum gestellten Solitärbauten zu operieren. Er wollte mit Bezug auf den römischen Stadtplan die in den Stadtkörper gebrochenen Lücken gefüllt, die Strassenführung und die in diesem Bereich fragile Ecke des ehemaligen Castrums befestigt wissen, während Rossi eine Besonderheit des Stadtzentrums in den von einer genauen Strassenführung losgelösten Monumenten sah und gerade das Unabgeschlossene, Fragmentarische der Piazza della Pilotta unterstrich.

Aldo Rossi war fasziniert von Obsessionen, der beharrlichen und leidenschaftlichen Erkundung einer Sache, einer Idee. «Sobald das Leben in genauen Formen festgehalten war, ergaben sich auch die Möglichkeiten ihrer Veränderung.» Das erklärt die Bewunderung für die akribischen Aufnahmen und Rekonstruktionsentwürfe deutscher Archäologen des 19. Jahrhunderts oder für die zeichnerische Erschliessung antiker, mittelalterlicher oder barocker Stätten und Städte von Paul Hofer. Rossi liebte es, in seinen Zeichnungen und Texten, in Vorträgen und spielerischen Gesprächen unaufhörlich Dinge in Beziehung zu andern Dingen zu setzen, Bilder, literarische oder wissenschaftliche Texte, Stadtbilder, Objekte des Alltags, eigene Projekte – der Entwurf für ein Monument in Cuneo zu einer Skulptur von Bill, die Machart eines Gerichtes zu einem Text von Loos. Auch wenn er privat lieber über Film, Literatur oder das Essen, als über Architektur sprach, war seine eigene Arbeit, waren seine Entwürfe ständig präsent, als immer wieder zwischen den Wörtern aufblitzende Entsprechungen. Die Gesamtheit dieser selbstreflektierenden Erkundungen stellte ein Verfahren dar, sich der Wirklichkeit zu nähern, oder genauer: sich in einem kontinuierlichen Prozess die Wirklichkeit laufend neu zu erschaffen. Rossi hat einmal bemerkt, Hofer erforsche seine eigenen Erfindungen. Darin waren beide wahlverwandt – nicht im Verfahren, aber im spekulativen Impetus ihrer Arbeit, Forschung als das Einswerden mit einer Idee zu betrachten.