

Theatrum mundi

Autor(en): **Portoghesi, Paolo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **67 (1980)**

Heft 7/8: **Atelier 5**

PDF erstellt am: **17.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-51483>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

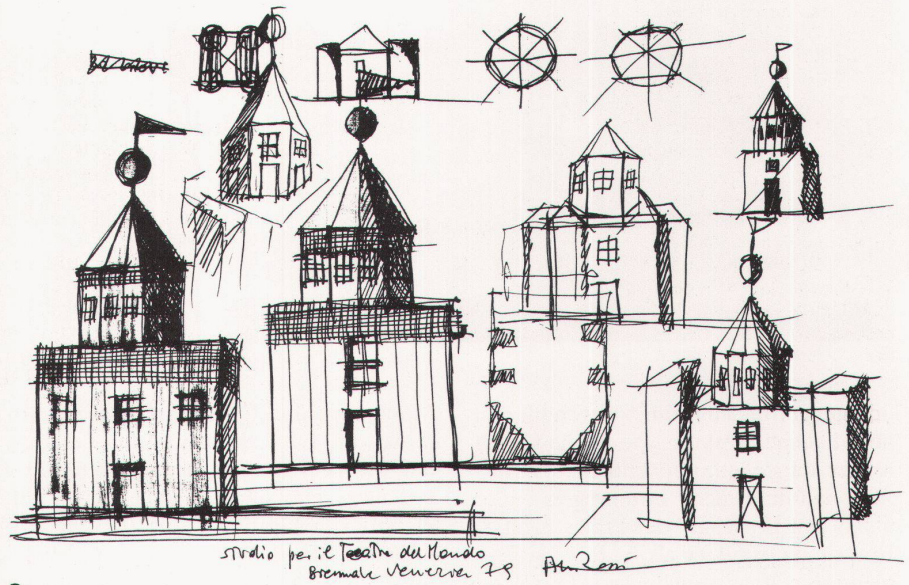
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Paolo Portoghesi

Theatrum mundi

Im Theatrum mundi, das Aldo Rossi für die Biennale in Venedig realisiert hat, laufen filigranartig viele Themen zusammen, die für seine Architektur charakteristisch sind. Vielleicht jedoch schlägt es auch eine neue Seite auf in einem Schaffen, das zwar in der Konzentration und in der Kohärenz seine höchsten Werte kennt, jedoch auch die Kraft hat, jener «Welt der wenigen Objekte» neue Typen und Eigenschaften anzueignen und sich damit periodisch zu erneuern und zu entwickeln. Verglichen mit den anderen gebauten Architekturen von Aldo Rossi, der das Theatrum mundi mit dem teatrino scientifico und mit seinen an fantastischen Konnotationen reichsten Zeichnungen verbindet, liegt das Neue in der psychologischen Kraft der Rückwirkung, die die Form (im besonderen die Silhouette) und die Materialien (der warme Farbton des Holzes und das auf die Abschlussbänder übertragene Himmelsblau) im Beschauer hervorrufen. Rossis Lakonismus verleugnet sich nicht, doch verliert er immer mehr sein Band zu den strengen, ausgebleichten Knorpeln des funktionalistischen Vokabulars.

Beschreiben wir nun zunächst die Entstehung des kleinen Werkes: Im Juli 1979, als die Struktur der Ausstellung «Venezia e lo spazio scenico» bestimmt war, wird Rossi für die Projektierung eines Theatrum mundi gewonnen, das die Tradition der schwimmenden Theater des 16. Jahrhunderts in Erinnerung rufen soll. Noch bevor eine Dokumentation zu den Prototypen Rusconis und Scamozzis zusammengestellt und ausgehändigt wird, hat sich Rossi bereits für das morphologische Thema entschieden: es wird ein Turm und zugleich ein Theater im elementarsten Sinne des Wortes sein: geschlossener Raum, nicht bloss schwimmende Bühne. Auch bezüglich des Massstabes wird es sich mit den Baudenkmälern im Becken von San Marco messen müssen.



Die erste Begegnung mit Aldo (Rossi) erfolgt in seinem Mailänder Studio Anfang Juli, als das Theater bereits abgeschlossene Form gewonnen hat, die eher aus Antithese denn aus Analogie zu den Modellen des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Es handelt sich bereits um einen kubischen Behälter, um die Hülle eines ihm exakt entsprechenden Innenraums; er hat auch bereits eine polygonale Kuppel (die Zahl der Seiten wird in den ersten Versionen zwischen sechs, acht und sechzehn schwanken) und zwei Treppentürme, die im Prinzip wie bei Palladio und Longhena von konischen oder pyramidenförmigen Abdachungen bedeckt werden. Später, im August, bei der ersten Begegnung von Architekt und Ausführungsorganen, führen statische Überlegungen zu einer Veränderung: das ursprünglich ganz auf der einen Seite angeordnete Parkett wird zweigeteilt und gibt dadurch dem Bühnenraum die definitive Form eines zwischen zwei Treppenläufe gelegten Ganges. Damit verliert

sich eine der stärksten Analogien zu früheren Bauten Rossis: zur Treppe, die in den Kubus des Monumentes von Cuneo geschnitten ist. Andere bedeutungsreiche Verwandtschaften jedoch bleiben bestehen: zu den Kabinen im Entwurf für Chieti, zum polygonalen, mit einer Pyramide bedeckten Prisma aus dem Wettbewerb für das Verwaltungszentrum in Florenz, einer Ableitung aus dem Prototyp des Baptisteriums, zum kreuzförmig geteilten Quadratfenster, zur bekrönenden Kugel und Windfahne, die in den letzten Werken häufig wiederkehren.

Ursprünglich war nicht an die dann ausgeführte Metallröhrenstruktur, sondern an eine zimmermannsmässige Holz- oder Metallstruktur gedacht worden, die eine leichte De- und Remontage erlauben sollten, wie dies die venezianische Tradition der Pavillons gekannt hat, die jedes Jahr für die Fiera della «Sensa» wieder aufgebaut wurden. Zeitliche Be-

Skizze von Aldo Rossi



1



2

dingungen machten die Verwendung einer üblichen Struktur, wie sie die Metallröhren darstellen, notwendig; Rossi liess sich dadurch nicht entmutigen, übernahm den Entscheid der Praxis nicht als Einengung, sondern als Anreiz, das Problem der unausweichlichen Logik des Gegenstandes entsprechend zu lösen, die bereits der äusseren Hülle gegeben war. So ergab sich ein Widerspruch zwischen Tragstruktur und Hülle, der ursprünglich im Werk nicht enthalten war. Doch hat ihn Rossi mit der Fähigkeit des «Ingenieurs» geschickt ausgenutzt, im alten Sinne des Wortes – vor allem im Sinne des 18. Jahrhunderts –, als technische Kompetenz und die Fähigkeit, auf dem Bauplatz die letzte Phase zu entwerfen, noch nicht der heutigen Zersplitterung der Spezialisten Platz gemacht hatten. Eine augenfällige Probe dieser Fähigkeit bietet der Entwurf der inneren Portale, die den Übergang zwischen den beiden Treppen und dem Parkett vermitteln sollen: hier wird der Holzrahmen zum archetypischen Zeichen, das die Durchgänge der metallischen Struktur in architektonische Gesten umzusetzen vermag. Rossi hat die Realisierung seines Werkes mit der Leidenschaft und dem Enthusiasmus verfolgt, die das Aussergewöhnliche des Themas und des Ortes, der von Anfang an Teil seiner Bilderwelt war, verlangte. Der Dialog mit den Zimmerleuten,

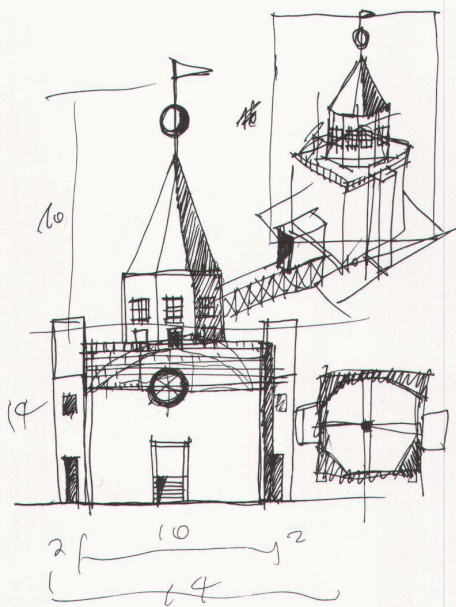
Monteuren und Spenglern, stets unmittelbar und nützlich, war von dieser Lust am Machen geprägt. Einige Einzelheiten, die sogar in ihrer Einfachheit seltsam elaboriert erscheinen, wie die Wasserspeier auf den Kanten des pyramidenförmigen Daches, die dem theatrum mundi märchenhafte Konnotationen in der Art von Miniaturen aus dem 14. Jh. verleihen, sind das Ergebnis eines schnellen Verstehens unter den Beteiligten, dem Architekten und dem Handwerker, die noch einer gemeinsamen Sprache mächtig sind.

Wir haben von einem Unterschied oder geradezu von einer spürbaren Wende in der Formgebung des Theatrum mundi gesprochen. Wenn das Thema der stofflichen Präsenz des Holzes und seiner feinen Struktur als Konsequenz einer konstruktiven Wahl betrachtet werden kann, so lässt sich das gleiche nicht sagen vom blauen Band, mit dem Rossi von Anfang an den Abschluss des kubischen Baukörpers unterhalb der Kuppel und des achteckigen Tambours unter der blechverkleideten Pyramide markiert haben wollte. Dieses Band erfüllt gewiss eine malerische Funktion – es projiziert die Farbe des Himmels auf die Baukörper –, doch versucht es auch eine Hierarchie unter übereinandergelegten Teilen herzustellen und sich als analoge Form zum klassischen Gesims zu geben. Das

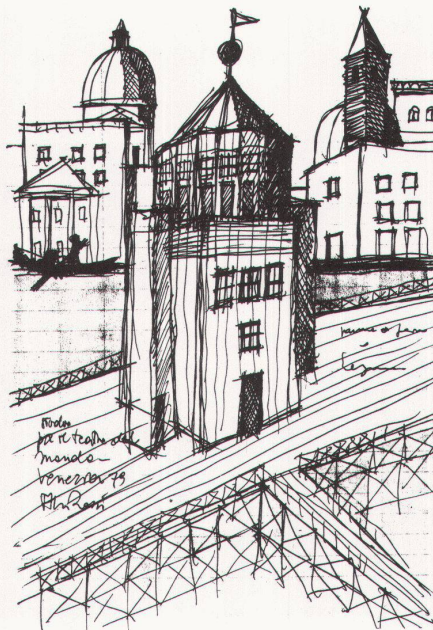
bei Rossi vollständig neue Interesse für das Problem einer Stratifikation der Teile, die analog zur klassischen Ordnung steht, erscheint in aller Evidenz auch im etwas früheren Entwurf für Cannaregio: dort erkennen wir ein eigentliches Gesims mit Gliederungen und Eckkonsole über einer hohen Backsteinmauer mit winzigen Quadratfensterchen wie ein altes Mauerwerk mit den verbliebenen Löchern für die Holzarmaturen. Vielleicht hat sich Rossi nicht zufällig entschieden, auf dem Hintergrund einer Zeichnung für Cannaregio, in deren Vordergrund die gesimsbekrönte Mauer erscheint, das Bild des Theaters einzuführen. Beide Entwürfe signalisieren unseres Erachtens eine freiere und offenere Berufung auf die Erinnerung der Geschichte, stets gefiltert durch das rigorose Inventar der typischen Formen, jedoch fähig, sich jenseits der Grenzen jedweder modernistischen Orthodoxie zu bereichern, die Dissonanzen mit den Akkorden zu mischen und das Spiel der Assoziationen so zu erweitern, dass es zum zentralen Moment des Entwurfs wird, der damit auch zum

1 Ein Schleppkahn bringt das Theater an seinen Standort / Un chaland amène le théâtre à destination / A barge brings the theatre to its site

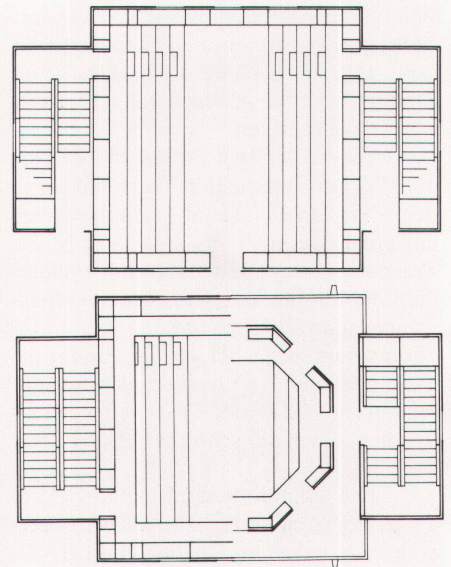
2 Das Theater, rechts die Dogana / Le théâtre, à droite la Dogana / The theatre, right, the Dogana



1



2



3

Entwurf eines Erinnerungsverfahrens im Geist des Beschauers wird.

«Diese Analogien des Ortes haben für mich beim Entwerfen eines Gebäudes entscheidendes Gewicht», schrieb Rossi, das «Theater» vorstellend, «gut gelesen (ben letto) sind sie bereits der Entwurf.» Es gibt in diesem Satz einen Spielraum von anregender Ambiguität: wer soll denn in der Tat die Analogien «gut lesen» – der Architekt im Raum seiner Erinnerung oder der Beschauer, der die Konnotationen des Gegenstandes vor seinen Augen aufschlüsselt? Oder ist das «gut lesen» das Verfahren, das Autor und Beschauer in einen imaginären Dialog einschliesst, der von den Zeichen des Werkes ausgeht und daraus die Rekonstruktion des Entwurfs ermöglicht, das heisst die Herstellung des Bildes im Raum des Geistes? Jede dieser Interpretationen beleuchtet einen Kommunikationsprozess, der um so intensiver ist, je stärker die Form geglättet, auf einen minimalen gemeinsamen Nenner reduziert ist, das heisst auf eine gemeinsame emotive Resonanz, die im Unbewussten und in der kollektiven Erinnerung wurzelt.

Neben allen «Assoziationen», die Rossi in seinem Text im Ausstellungskatalog

«Venezia e lo spazio scenico» für sein Theater luzide vorschlägt, sollte, so meine ich, auch Raum gelassen werden für eine wahrscheinlich unbeabsichtigte, deswegen jedoch nicht weniger bedeutungsvolle Analogie zu den gemalten Architekturen Carpaccios und allgemeiner mit der Kategorie der gemalten Architektur von Giotto bis De Chirico. Die Oberfläche dieser Analogie betrifft die vertikal strukturierte Holzverkleidung, die das Bild der Brücke über dem Canale grande in Carpaccios Gemälde in Erinnerung ruft, das dem «Patriarchen von Grado, einen Besessenen erlösend», gewidmet ist. Dieselbe harte Bestimmung der Körperkonturen im Gegensatz zum Hintergrund der «venezianischen» Architekturen mit ihren Zinnen, ausgefransten Umrissen und Flächen, die durch die zyklische Konzentration der Öffnungen atmen. Tafuri hat geschrieben, dass die Hommage an den Sinn der Grenze, an den albertianischen Begriff des Abgeschlossenen, die im Teatrino enthalten ist, «spezifisch antivenezianisch» sei.

Mir erscheint sie hingegen als eine Probe, wie wenig Rossis Geschichtslektüren auf den Gemeinplatz, auf die Allgemeindefinition zielen, sondern vielmehr

die Entdeckung der Widersprüche verfolgen, die der Sprache der Orte Leben und Tiefe verleihen. Man braucht nur die architektonischen Protagonisten des San-Marco-Beckens zu betrachten, um jenseits der touristischen und verallgemeinernden Konventionen den spezifischen Charakter des Ortes nicht als monotone Feier des «fliessenden Raums» zu erfassen, sondern als harmonische Gegenüberstellung hingesezter Körper, abgeschlossener Formen ohne komplexe plastische Spriessungen in vertikaler Entwicklung; steingewordener Widerhall eines «Verdunstungsprozesses», den das Wasser in seinem Kreislauf ununterbrochen suggeriert; es ist keineswegs Palladio, der diese Dialektik inauguriert – diese hat sich in ihrer höchsten Form bereits im Palazzo Ducale und noch früher in der ursprünglichen Form von San Marco zum Ausdruck gebracht. Die Polarität zwischen reinen Formen und plastischen Ausfransungen ist im übrigen auch in einem barocken Gebäude wie der Salute-Kirche gegenwärtig, bei der die Verdop-

1 2
Skizzen von Aldo Rossi

3
Grundriss / Plan / Plan

pelung der Kuppel dazu dient, zwei antithetische Versionen des Themas zu geben, aber auch einen architektonischen Dialog zwischen Einfachheit und Komplexität zu eröffnen.

Rossi, der sich für die blockförmigen Körper entscheidet, diese jedoch in der Vertikale ausdehnt (sein Beharren auf einer Minimalhöhe von 20 m ist ein Zeichen seines Bewusstseins, zugleich auf die Stimme des geschaffenen Gegenstandes und auf die Stimme des Ortes hören zu müssen), hat gezeigt, dass er die Tiefenstrukturen Venedigs mit jenem unfehlbaren Faktor der Wahrheit verstanden hat, die in der schöpferischen Intelligenz liegt.

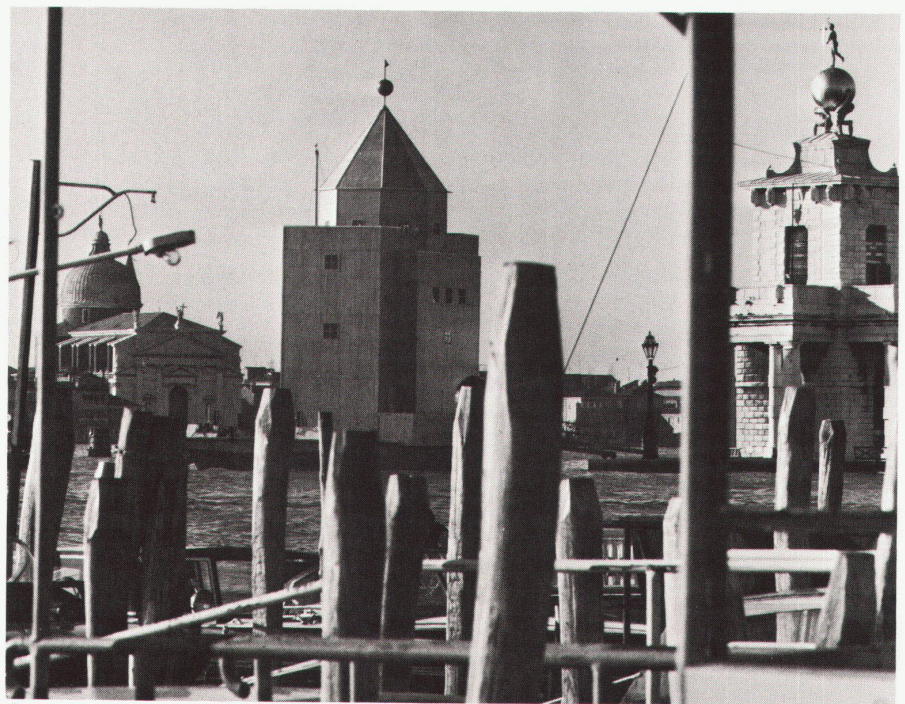
Die einnehmendste Analogie zur gemalten Architektur, die andere schon mehrfach beleuchtet haben, betrifft die «metaphysische» Qualität, die die Architektur in dieser Tradition von der pompejanischen Malerei bis zu De Chirico erreicht, bis heute jedoch in der gebauten Architektur nur selten bewusstes Echo gefunden hat, in einer Reihe von Beispielen verschiedener Zeiten und Kulturen, von Taramello zu Genga, von Borromini zu Boullée, Garnier, Muzio, Gigliotti Zanini, um nur einige zu nennen.

Einige Überlegungen De Chiricos aus der Zeit der «Valori Plastici» können uns ohne Zweifel helfen, Rossis Verfahren zu begreifen, aber auch den Unterschied und seine Besonderheit im Sinne einer Metaphysik zu erfassen, die den kollektiven Geist sowohl der Stadt wie auch der Form nicht verschmäht, sondern pflegt.

Es lohnt sich, diese Überlegungen neu zu lesen und sie als Schlüssel zu gebrauchen, die man auf beide Seiten drehen kann. «Ich erinnerte mich an den befremdlichen und tiefen Eindruck, den auf mich als Kind ein Bild machte, das ich in einem alten Buch mit dem Titel ‚Die Erde vor dem Diluvium‘ sah. Das Bild stellte eine Landschaft des Tertiär dar. Der Mensch war noch nicht existent. Ich habe oft über dieses erstaunliche Phänomen der Abwesenheit des Menschen unter metaphysischen Gesichtspunkten nachgedacht. Jedes ernsthafte Kunstwerk trägt zweifach Einsamkeit in sich. Die eine könnte man bildnerische Ein-



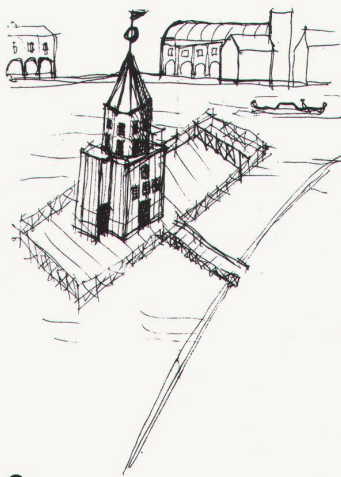
1



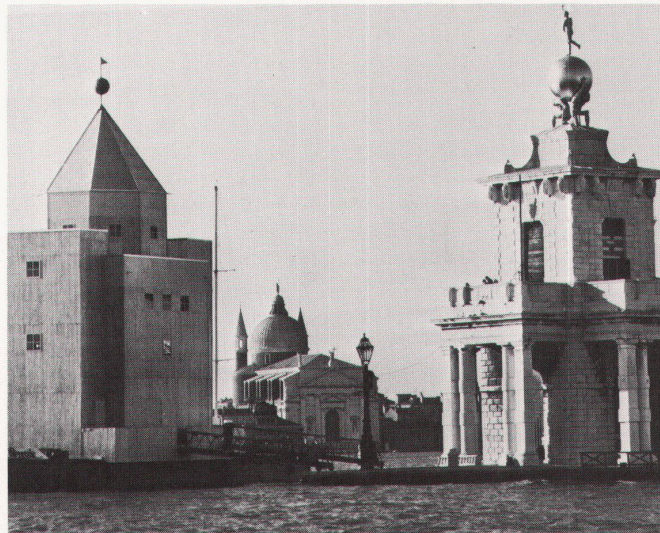
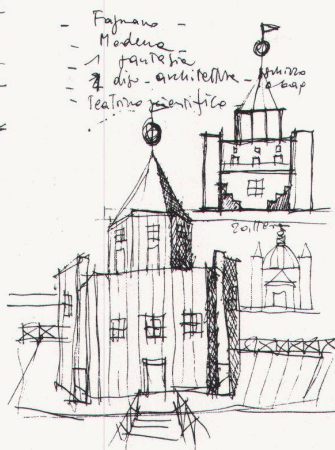
2

1 Blick auf die Piazzetta und Sta Maria della Salute von Bald. Longhena, 1631/87 / Vue sur la Piazzetta et Sta Maria della Salute de Bald. Longhena, 1631/87 / View on to the Piazzetta and Sta Maria della Salute by Bald. Longhena, 1631/87

2 Das Theater, rechts die Dogana. Im Hintergrund Il Redentore von Andrea Palladio, 1576/77 / Le théâtre, à droite la Dogana. A l'arrière-plan Il Redentore par Andrea Palladio, 1576/77 / The theatre, right, the Dogana. In the background, Il Redentore by Andrea Palladio, 1576/77



1



2

samkeit nennen. Sie ist die kontemplative Seligkeit, die sich aus der genialen Konstruktion und Kombination der Formen ergibt. Die zweite Einsamkeit wäre die der Sinnbilder.»

«Menschliche Abwesenheit im Menschen»: etwas von dieser verfremdenden Wirkung gehört Rossis Architekturen an, die der menschlichen Figur ein silhouettenhaftes Aussehen, die Fixiertheit von Modellen geben. Rossis These besagt jedoch, dass diese Einsamkeit der Sinnbilder auch Voraussetzung ist, damit der Strom der «calda vita» in diesem Bett ohne Schleim fließen kann – in einer Situation des Abstands und der Klarheit. Im Kommentar zu Giotto's Malerei erst gelangt De Chirico zu Reflexionen, die Rossis Architektur am besten zu erhellen vermögen. Ich erinnere mich hier gerne an ein Gespräch mit De Chirico vor fünf Jahren, in dem ich ihm von Rossis Erfahrung erzählte, den er nicht kannte oder nicht zu kennen vorgab; dabei gelang es mir ausnahmsweise, seine ironische Indifferenz zu brechen und ihn in einen Gedankengang über die Architektur zu verwickeln, die sich um die Erinnerung an den Text «Das architektonische Prinzip der alten Malerei» bereichert, der im Juni 1920 in den «Valori plastici» erschienen war.

In diesem Text schreibt De Chirico: «Alle offenen Architekturelemente

(Türen, Arkaden, Fenster), die seine Figuren begleiten, lassen das Wunder des Weltalls ahnen. Der quadratische Ausschnitt des Himmels, begrenzt durch die Rahmen eines Fensters, ist ein zweites Drama, das sich dem integriert, das die Menschen darstellen. Wenn der Blick auf diese blauen oder grünlichen Flächen fällt, umschlossen von den Linien einer zu Stein gewordenen Geometrie, bewegt uns mehr als die Frage: Was mag seitlich von ihnen sein? Ob dieser Himmel ein wüstes Meer oder eine volkreiche Stadt überwölbt? Oder spannt er sich über eine grosse Landschaft der freien Natur, über bewaldete Gebirge, dunkle Täler, über tiefe Ebenen, die von Flüssen durchfurcht sind? Die Perspektiven der Bildkonstruktion sind voll Wunder und Vorahnung, die Winkel bergen Geheimnisse. Das Kunstwerk ist nicht mehr trockene Episode, die Szene, die nicht mehr bedeutet als den Auftritt der Darsteller; es wird ganz das aufregende Drama des Kosmos, das die Menschen ergreift und in seine Spiralen zwingt. Vergangenheit und Zukunft werden eins. Die Rätsel des Daseins... streifen ihr verworrenes und furchterregendes Aussehen ab, das sich der Mensch ausserhalb der Kunst einbildet.»

Das theatrum mundi in Venedig ist vielleicht das einzige Theater, das im Mittelpunkt des Bühnenraumes ein offe-

nes Fenster hat. In vier Quadrate geteilt, ist es zugleich Zeichen und Symbol einer Architektur, die «in jedem Ding das Auge entdecken» und uns helfen will, erbarmungslos, aber vertrauensvoll den Sinn der *Conditio humana* zu sehen. P. P.

1 Skizze von Aldo Rossi

2 Das Theater mit der Dogana und Palladio's Il Redentore / Le théâtre et la Dogana avec Il Redentore de Palladio / The theatre with the Dogana and Palladio's Il Redentore

Fotos: Paolo Portoghesi
Übersetzung: Heinrich Helfenstein