

Aldo Rossi, die Russen und die Amerikaner

Autor(en): **Vogt, Adolf Max**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **70 (1983)**

Heft 3: **Architekturausbildung = Formation architecturale = Training of architects**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

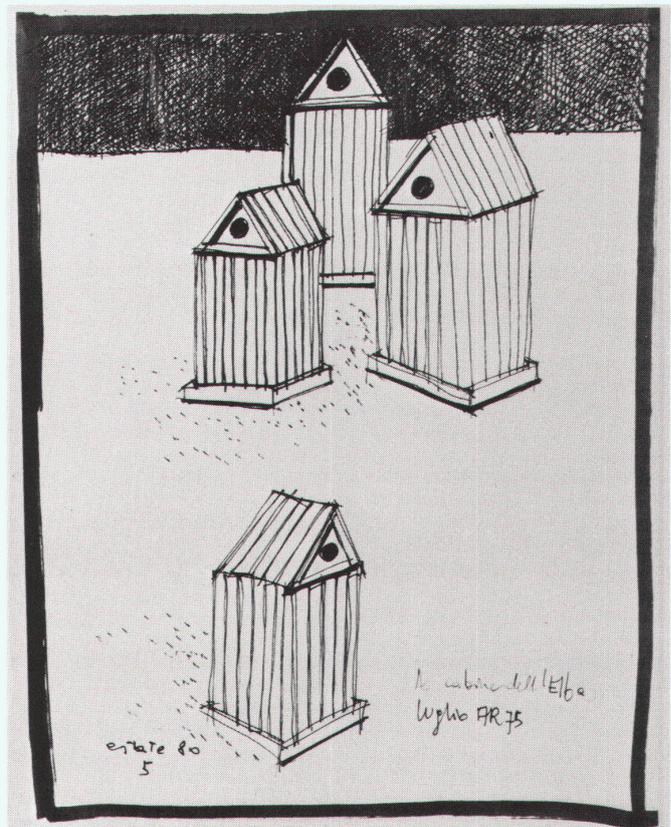
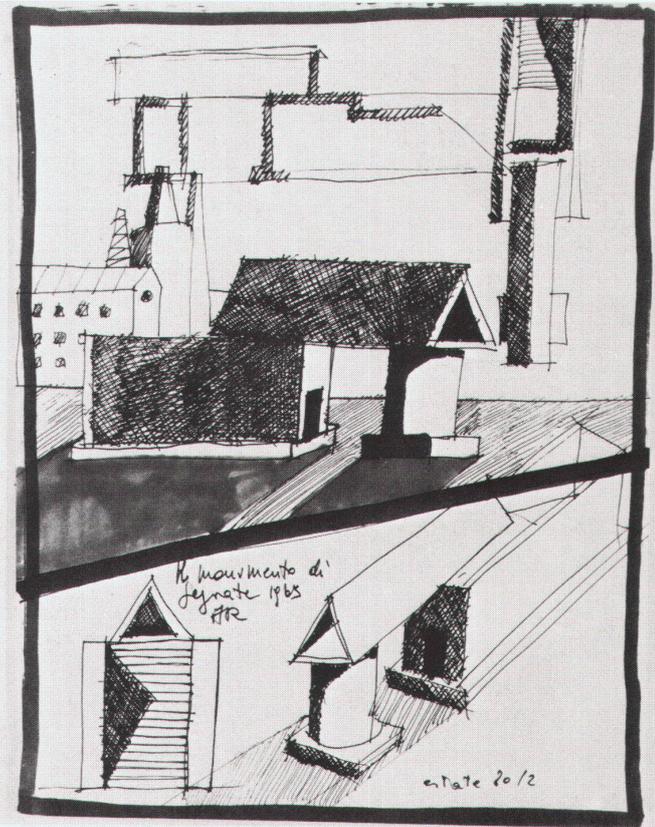
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-53432>

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.



1
**Aldo Rossi,
 die Russen und
 die Amerikaner**

Hinweis auf ein altes und ein neues Buch des Architekten

Der Italiener Aldo Rossi ist ein Architekt, der ungewöhnlich wenig gebaut hat für sein Alter (51). In Venedig lehrt er, in Mailand entwirft und telefoniert er, im elterlichen Ferienhaus an einem der oberitalienischen Seen zeichnet und malt und meditiert er jene Motive, die er (noch) nicht zu bauen vermochte. Trotz diesem scheinbar kargen Lebenslauf hat er in europäischen Architektenkreisen (nicht zu verwechseln mit Bauherrenkreisen) beträchtliche Unruhe gestiftet. Speziell Architekturschulen vermochte er in Spannung zu versetzen, zunächst jene von Mailand, dann Zürich und schliesslich, wie gesagt, Venedig.

Nordamerika, das die europäische Architekturszene längst nicht mehr so selbstvergessen beobachtet, wie es das zur Zeit von Gropius getan

hat, schickt sich an, ihn zu empfangen. Er musste wesentlich länger auf diesen Moment warten als etwa der Brite James Stirling. Aber jetzt ist es soweit, der rote Teppich wird ausgerollt. Nicht in Form von Bauaufträgen, sondern in Form einer Doppelpublikation: einerseits wird sein altes Theoriebuch «L'Architettura della Città» aus dem Jahre 1966 in englischer Übersetzung präsentiert¹, andererseits veröffentlicht er neu ein Notizbuch unter dem irritierenden Titel «A Scientific Autobiography»², das meines Wissens italienisch noch nicht zu haben ist. Die biographischen Notizen sind nicht, wie man es von einem Architekten erwartet, von spontanen Skizzen begleitet, sondern sie wollen als Text für sich bestehen. Fotos aus dem Erinnerungsalbum begleiten sie, manierlich gerahmt. Beide Bände haben dasselbe Format und dieselbe Typographie und sind in jenem Gelb gebunden, das in Europa die Briefkästen signalisiert. Bringen sie neuartige Post in die amerikanische Architekturdiskussion?

Rossi, der heimliche Freund der Symmetrie oder Freund heimlich

2
 cher Symmetrien, wird auch symmetrisch empfangen. Peter Eisenman präsentiert und kommentiert den alten Text von 1966, Vincent Scully übernimmt dieselbe Aufgabe für das «wissenschaftliche» Notizbuch. Für den Europäer, der vom Rossi-Fieber vor anderthalb Jahrzehnten angesteckt wurde und dieses wie eine Malaria mit repetierenden Schüben erlebt – das eine Mal beseligend und rein wie der Gesang beim Hochamt, das andere Mal als Nervenkrise –, ist aus begreiflichen Gründen der Kommentar von Eisenman und Scully fast noch interessanter als das Wort des Baudenkers und Baumalers selbst.

«Rossi ist unschuldig»

Es tröstet mich, dass auch für Scully und Eisenman das Schreiben eines Kommentars zu Aldo Rossi nicht einfach ist. So setzt Eisenman den Architektentypus, den Rossi vertritt, einerseits in die Nähe zu «the mythic hero-architect of humanism», andererseits stellt er fest: «Rossis Architektentyp scheint ein unheroischer selbständiger Forscher zu sein.» Ein ähnlicher Widerspruch beschäftigt

Scully. Er schreibt den erstaunlichen Satz: «Rossi is innocent.» Erstaunlich darum, weil ja das Tribunal eines Architekten nicht der Gerichtshof oder das Parlament ist, wo über Schuld und Unschuld eines Täters verhandelt wird. Ist dieser Architekt darin anders als die andern, dass er, statt dem ästhetischen Urteil, dem moralischen Urteil unterstellt wird? Beinahe hat es den Anschein, denn Scully bringt ihn mit Faschismus in Verbindung. Er liest Rossis Entwurf als Entwurf zu «einem Traum-Italien», das durch De Chirico angeregt sei und darin «eine Verbindung mit faschistischen Formen» bezeuge. (Wobei nun wirklich vorerst einmal geklärt werden müsste, ob Chirico irgendwann dem Faschismus zugehört hat oder umgekehrt von diesem ausgebeutet wurde. Chiricos grosse Zeit als architekturbeschwörender Surrealist dauert von 1909 bis 1917 – der Faschismus gelangt in Italien 1922 an die Macht.) Das politische Argument von Scully ist im übrigen nicht neu, vor Jahren wurde es, wenn ich mich recht erinnere, zunächst von Joseph Rykwert erhoben. Scully beruhigt



3 sich nun ob dieses heiklen Problems mit folgenden drei Sätzen: «Faschismus hat die moderne Architektur besiegt. Rossi erobert die Stadt zurück. Er kann dies tun, weil er qualifizierter ist, als die faschistischen Architekten es waren.» Freispruch infolge besonderer Begabtheit des Delinquenten? Scully wird mir erlauben, die bei Rossi offenbar mit im Spiel befindliche Verflechtung von Ästhetik mit politischer Moral noch stärker zu verwirren, als er es bereits tut, und den «Fall» von einem andern, eher geographischen Punkt aus zu illuminieren.

Doch zunächst nun, nachdem die provozierten Spannungen wenigstens grob abgesteckt sind, eine Skizze von Rossis eigener Argumentation in Worten. Die «Architettura della Città» von 1966 ist ein kühler, knapp und dicht geschriebener, solid dokumentierter Protest gegen die funktionalistische Stadttheorie, genauer: gegen die ausschliesslich sozial und hygienisch-sanitärisch verstandene Stadt, genauer: gegen die bloss rotierende und pulsierende Stadt, die ihre eigenen Monumente vergisst und da-

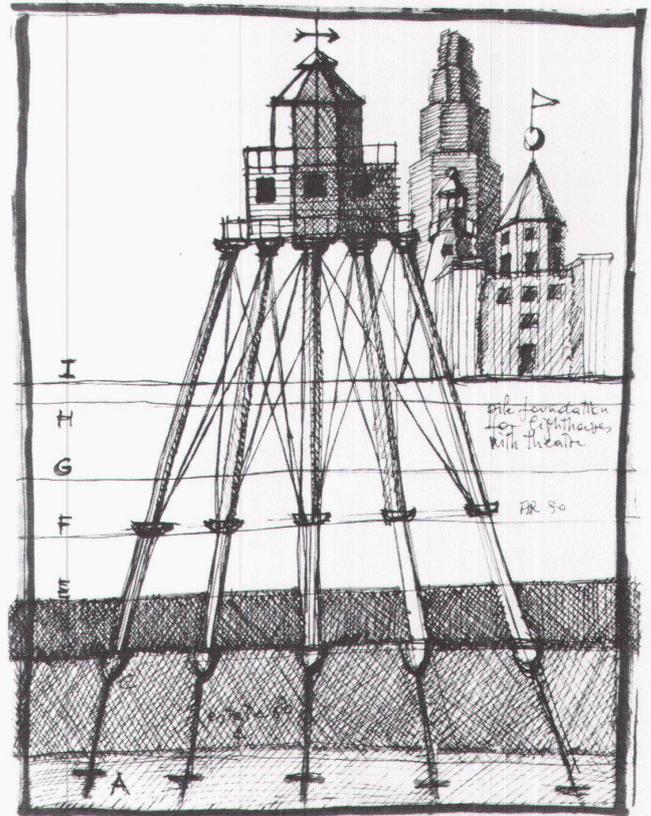
mit ihr eigenes Gedächtnis verliert.

Gewiss war dieser Gegenangriff auf das «Modern Movement» längst zu erwarten, und zwar am ehesten von der mediterranen Kultur her. Denn der Funktionalismus mit der CIAM-Bewegung konnte sich eigentlich nur in den protestantisch geprägten, nördlichen hochindustrialisierten Zonen Europas und Amerikas ernstlich durchsetzen. Die Tradition der südlichen Monumentalstadt, wie sie sich von Ägypten her über Altrom bis zu Renaissance und Barock und in der grafischen Spiegelung bis zu Piranesi entwickelt hatte, blieb ausgeklammert oder übergangen. Dafür setzt sich Rossi zur Wehr.

Vier Punkte zur monumentalen Stadt

Die Argumentenkette Rossis, die den Architekturhistoriker direkt berührt und einbezieht, lässt sich auf vier Punkte zusammendrängen:

1. Eine Untersuchung der «Beziehung zwischen der Einheit der Form und der Vielstufigkeit der Funktionen» zeigt, dass ein Gebäude häufig seine Form behält und dabei



4 ohne Mühe wechselnde Zwecke, wechselnde Aufgaben erfüllen kann. Kronbeispiel: «die Stadt Split, welche sich innerhalb der Mauern des einstigen Diokletians-Palastes entwickelt hat und neue Nutzweisen sowie neue Bedeutungsgehalte innerhalb unveränderter Formen hervorbrachte». Womit das Gegenteil von «Form follows function» historisch belegt ist: Form kann einen wesentlich längeren Atem haben als Funktion, wobei «die breiteste Anpassungsfähigkeit an

Funktionen» sehr wohl mit einer «extremen Präzision der Form» zusammengehen kann.

2. Daraus lässt sich eine Entwurfstheorie folgern. Sie basiert auf den drei Elementen der Stadtopografie, der Typologie und der Architekturgeschichte. Diese werden aktiviert. Das heisst, sie werden nicht nur als Inventar des Bestehenden verstanden, sondern zugleich als Richtlinie für das neu zu Bauende. Werden

Anmerkungen

¹ Aldo Rossi: *The Architecture of the City*; Introduction by Peter Eisenman; revised for the American Edition by Aldo Rossi and Peter Eisenman; The MIT Press, Cambridge, Mass., 1982

² Aldo Rossi: *A Scientific Autobiography*; Postscript by Vincent Scully; The MIT Press, Cambridge, Mass., 1981

Aldo Rossis «Autobiography» ist nicht, wie man bei einem Architekten erwarten würde, mit Skizzen illustriert, sondern mit zum Teil exquisiten Erinnerungsfotos, Erinnerungen an Jugendorte und an Architekturschauplätze. Unter diesen ist auch der Lichthof der Universität von Karl Moser. Ausserdem fügt er ein Dutzend Zeichnungen bei, die seine bisherige Arbeit rekapitulieren.

¹ Das Monument von Segrate erscheint uns als Totenhaus, nämlich als Sarg mit nach vorne verschobenem Deckel.

² Die Badehütten am Strand lesen sich dann als Häuser der Lebenden

³ genau wie die Fischerhütten am Po, die ihn angeregt haben zum Entwurf einer Villa über dem Fluss Ticino.

⁴ Ist es ihm bewusst, dass er (nach seinen Amerikareisen) diese Stelzenbauten nun in die Nähe der amerikanischen gestelzten Briefkästen rückt? Das Theater auf dem Floss, das er für Venedig gebaut hat, setzt er nachträglich in Analogie zu einem amerikanischen Leuchtturm.

die Häusertypen, Strassen- und Platztypen eines Ortes richtig analysiert, geben sie laut Rossi dem Entwerfer eine Bahn oder Schneise, innerhalb der er zu gestalten hat. Aktivierter Typologie, «die ein Architektursystem definiert, innerhalb dessen das Beliebige unmöglich wird».

3. «Ich neige zur Auffassung, dass die Typen des Wohnbaus sich seit der Antike bis heute nicht verändert haben.» Ein Satz, der die Abwertung des bisher so grossgeschriebenen Wohnproblems einleiten will. Der Bau von reformerischen Arbeitersiedlungen, wie ihn besonders Bernoulli und Hegemann verfochten haben, ist in seinen Augen «zutiefst romantisch» und letzten Endes «reaktionär» – wie alles, was auf Leute wie William Morris zurückgehe. Die Thesen dieser «romantischen Sozialisten» werden von Rossi strikte abgelehnt.

Woher bezieht er seine Sicherheit in der Unterscheidung von Schwarz und Weiss? Von Friedrich Engels. Ihn zitiert er zwar nur über wenige, wohlbekannte Sätze, aber als letzte Instanz. Engels hat sich im Jahr 1872 in der Tat mit der Wohnungsfrage befasst und dabei den britischen Sozialreformer Robert Owen kritisiert, weil dieser mit Wohnungsreform das Elend des Arbeiters nur oberflächlich kuriere, statt es von der Wurzel her – nämlich durch die Revolution, die totale Veränderung – zu kurieren.

Den Marx-Kennern unter den Architekten und Historikern ist dieses Argument von Engels geläufig. Sie werden trotzdem oder erst recht verblüfft sein über die Folgerung, die Rossi zieht: «Das bedeutet aber auch, dass Engels überhaupt bestreitet, dass das Elend der Arbeiterklasse durch städtebauliche Massnahmen beseitigt werden könne.» So wäre also Engels dagegen gewesen, dem Arbeiter eine bessere Wohnung zu verschaffen? Das kann im Ernste nicht wahr sein. Er war bloss, aufgrund des «wissenschaftlichen» Sozialismus seines Freundes Marx, zur Überzeugung gekommen, dass bessere Wohnung allein nicht ausreichte und ganz andere Veränderungen nötig seien. Rossi dreht hier Engels' Argument in Engels' Kontext, so wie man eine Schraube im Holz dreht – und erweist sich darin als unsorgfältiger Interpret.

Doch der amerikanische Leser wird diese Stelle, die für den Zusammenhang der vier Punkte besonders wichtig ist, leider nicht bei kla-

rem Licht verfolgen können. Denn die englische Übersetzung erweist sich als kosmetisch, sie ist gepudert auf Neutralisierung hin. Statt «Elend der Arbeiterklasse» (formelhafte Prägung von Marx selbst) sagt sie «phenomenon of industrialism». Wer so übersetzt, nimmt dem Mund zwar nicht die Zunge, aber doch einige Zähne. Und wer hat es eigentlich nötig, Rossi auf diese Weise zu «arrangieren» für Amerika?

Die erwähnte Drehung von Engels' Argument macht es Rossi möglich, überzugehen zum 4. Punkt: Weil der Städtebauer nun befreit ist von Wohnreformen, kann er sich um so besser konzentrieren auf die Stadt als «kollektives Kunstwerk». Die Konsequenz daraus heisst: «Die Qualität der Architektur – als Qualität der menschlichen Schöpferkraft – ist die Bedeutung (der Sinngehalt) der Stadt.»

Ein Satz wie dieser macht klar, warum das Buch unter jungen europäischen Architekten um 1970 rasch Verbreitung fand. Es erlöste sie vom einseitigen Meisterkult um die Funktionalisten, wie er seit 20 Jahren von Sigfried Giedion zelebriert wurde, es machte ihnen den Grad ihrer beruflichen Frustration (durch die Industrialisierung und Ökonomisierung der Bauprozesse) klar, und es machte ihnen Mut zu eben diesem beinahe verloren geglaubten Beruf. Unebenheiten wie die «Drehung» an Engels' Schraube konnten einen jungen Architekten nicht behelligen – im Gegenteil, er gab sich doppelt gern dem schönen Gedanken hin, dass beide Wege, der durchs bürgerliche Lager wie der durchs marxistische Lager, unweigerlich münden würden ins «Rom» der grossen Architektur. Denn in Rossis Studie war dies ja belegt durch die drei Schritte: Formdominanz über Funktion; Entwurf mit typologischer Sicherung; Entlastung von der Wohnungsreform. Wodurch das Vierte (wieder) möglich wurde: *Architektur als höchste Instanz*, als «Sinn» von Stadt überhaupt.

«Sprachlos und kalt»

In der jetzt veröffentlichten «Autobiography» wird Rossis politische Problematik durch zwei Hinweise endlich verständlich. Zweimal erwähnt er, wie sehr er die russische Architektur zur Stalin-Zeit schätzen gelernt habe (was einem Kompliment für Architekten wie Rudnev, Jofan und Scholtovsky gleichkommt) und wie fatal ihm der Übergang (unter

Chruschtschow) zu einer funktionalistischen Architektur erscheine. Ein längerer Aufenthalt in Moskau als Student muss ihn stark beeindruckt haben: hier war damals eine Staatsmacht zu beobachten, welche die Stadt als Monumentalgebilde verstand und dem Architekten Vollmachten gab, die ungleich grösser waren als in den westlichen Staaten.

Das ergibt die Antwort auf die rätselhaften, aber doch nicht ganz wegzudisputierenden Faschismus-Vorwürfe von Rykwert bis Scully. Nicht Faschist war Rossi, sondern er war ein naiver Bewunderer des nachrevolutionären, bereits diktatorisch geführten Russland: eines Paradieses für Architekten und Städteplaner. Gewiss hat er nicht die politische Diktatur bewundert, dafür aber um so mehr den Rang des Architekten in ihr. Das Naive daran ist, dass er nicht das Ganze sah, sondern nur die Chance der Architektur in diesem Ganzen.

Die 16 Jahre zwischen der «Architettura della Città» und der «Autobiography» mussten für Rossi notwendigerweise eine Strecke der Enttäuschung, der Resignation und der buchstäblichen Redimensionierung der Hoffnungen werden. Nicht zufällig lautet der Leitsatz, der nun der «Autobiography» vorangestellt wird: «Worauf eigentlich konnte ich gehofft haben in meinem Handwerk? Sicherlich auf keine Dinge, nachdem ich eingesehen, dass die Möglichkeit von grossen historisch ausgeschlossen war.»

Enttäuschung und Resignation betreffen allerdings nur die jugendliche Hoffnung auf die monumentale Stadt – er selbst hat den Ausweg aus dem Dilemma gefunden, indem er, in seinem reiferen Schaffen, «Geschichte» mit «Erinnerung» vertauscht. Wie stehen diese zwei Begriffe zueinander, die in der «Autobiography» stets wieder auftauchen und diese frei assoziierenden Notizen – ein Werkstatt-Tagebuch, wenn man will – wie einen roten Faden durchziehen? Der Historiker geht von einer zurückliegenden Epoche – beispielsweise einem mittelalterlichen Borgo – aus und beobachtet die Entfaltung der Haustypen in der aufsteigenden Zeit. Das war die Haltung des frühen Rossi. Der Erinnernde dagegen lässt sich, umgekehrt, weiter absinken durch die Zeitenschichten und gelangt zu Archetypen. Diese Neigung war immer schon in Rossi angelegt, wird aber jetzt dominant. Was er dabei vorfindet, ist der einfa-

che und lapidare Gegensatz zwischen dem Haus der Toten und dem Haus des Lebens. Der Sarg als Haus des Todes, die Fischerhütte am Po oder die Badehütte am Strand als Haus des Lebens. Sie variiert er unermüdlich in der Zeichnung, der Grafik, dem Aquarell und in kleinen Gemälden. Was dabei entsteht, ist oft genug einfach ein *Bild* – lange nicht immer ein *Entwurf* (als Anweisung zur Realisierung im Bau).

Damit gelangt er in die Tradition des Architekturmalers, die seit dem 18. Jahrhundert besonders wichtig ist. Piranesi, Boullée, Schinkel waren, genau wie Le Corbusier, solche Architekten. Ihr Werk kann ohne den Maler-Anteil gar nicht voll verstanden werden. Diese Gattungsmischung macht allerdings der heutigen Kunstkritik besondere Mühe – obgleich wir es ganz selbstverständlich finden, dass die Renaissancekünstler, beispielsweise Leonardo und Michelangelo, stets in beiden Gattungen gearbeitet haben.

Man kann für Piranesi, Boullée, Schinkel und auch für Le Corbusier ins Feld führen, dass sie zunächst aus der Not eine Tugend gemacht hätten (mangels Bauauftrag weichen sie aus in die Malerei) – aber bei jedem tritt etwas Weiteres, zunehmend Wichtiges hinzu, eine besondere Faszination, der sie sich dann immer wieder zuwenden. Das gilt auch für Aldo Rossi. Chirico ist das Malervorbild, das ihn geradezu verfolgt. Boullée ist das Architektur-Visions-Vorbild, das er nicht vergessen kann. Und wenn er sich in der «Autobiography» für die berühmten Hölderlin-Zeilen begeistert:

«Die Mauern stehn/Sprachlos und kalt, im Winde/Klirren die Fahnen» dann wirkt das wie eine Hommage à Boullée. Er spürt, wie Boullée, dass er für eine und in eine Welt der Sprachlosigkeit und Kälte zu bauen hat. Und von hier aus meditiert er, was eigentlich das Haus der Toten und das der Lebenden sein könnte, anfänglich war, dem Wesen nach ist. Gewiss repetiert er dabei immer wieder dieselben Leitformen. Gewiss sind seine Erzeugnisse in der künstlerischen Qualität recht unterschiedlich. Aber sein träumend-zeichnendes Nachdenken, selbst wenn es monomane Züge hat, lohnt sich allemal – als Kontrapunkt zu jenem Bauwesen, das sich selbst so oft schon abhanden gekommen ist, bevor es noch beginnt.

Adolf Max Vogt