

Das Monument, die Geschichte und die Stadt.

Aldo Rossis Postmoderne



Aldo Rossi. Piazza del Municipio e Monumento ai Partigiani. Segrate. 1965ff. Alle Fotos: BR

Anlässlich der vorangehenden Besprechungen der Architekturen von Robert Venturi und Rem Koolhaas war auch von den Büchern *Lernen von Las Vegas* (1972) beziehungsweise *Delirious New York* (1978) die Rede, die deren Werk begleiten. In der nun anstehenden Rekonstruktion der Architektur Aldo Rossis kommt dessen seine architektonischen Arbeiten flankierendem Buch, *Die Architektur der Stadt* (1966), eine noch größere Bedeutung zu, weil es sich hier um ein

Grundlagenwerk handelt – auch für die beiden genannten Schriften und darüber hinaus für die ganze architektonische Postmoderne. Es wurde mehrfach neu aufgelegt und in zehn Sprachen übersetzt; die deutsche Ausgabe erschien 1973. Wir wenden uns ihm zu, weil Rossi darin die Stadt als kollektives Gedächtnis der Geschichte begreift, das die Architektur in ihren „Monumenten“ artikulieren soll. Das wird ihr aber nur gelingen, wenn sie diese Geschichte auch architektonisch durchdringt, das heißt eigens zur Sache der Architektur selbst macht.

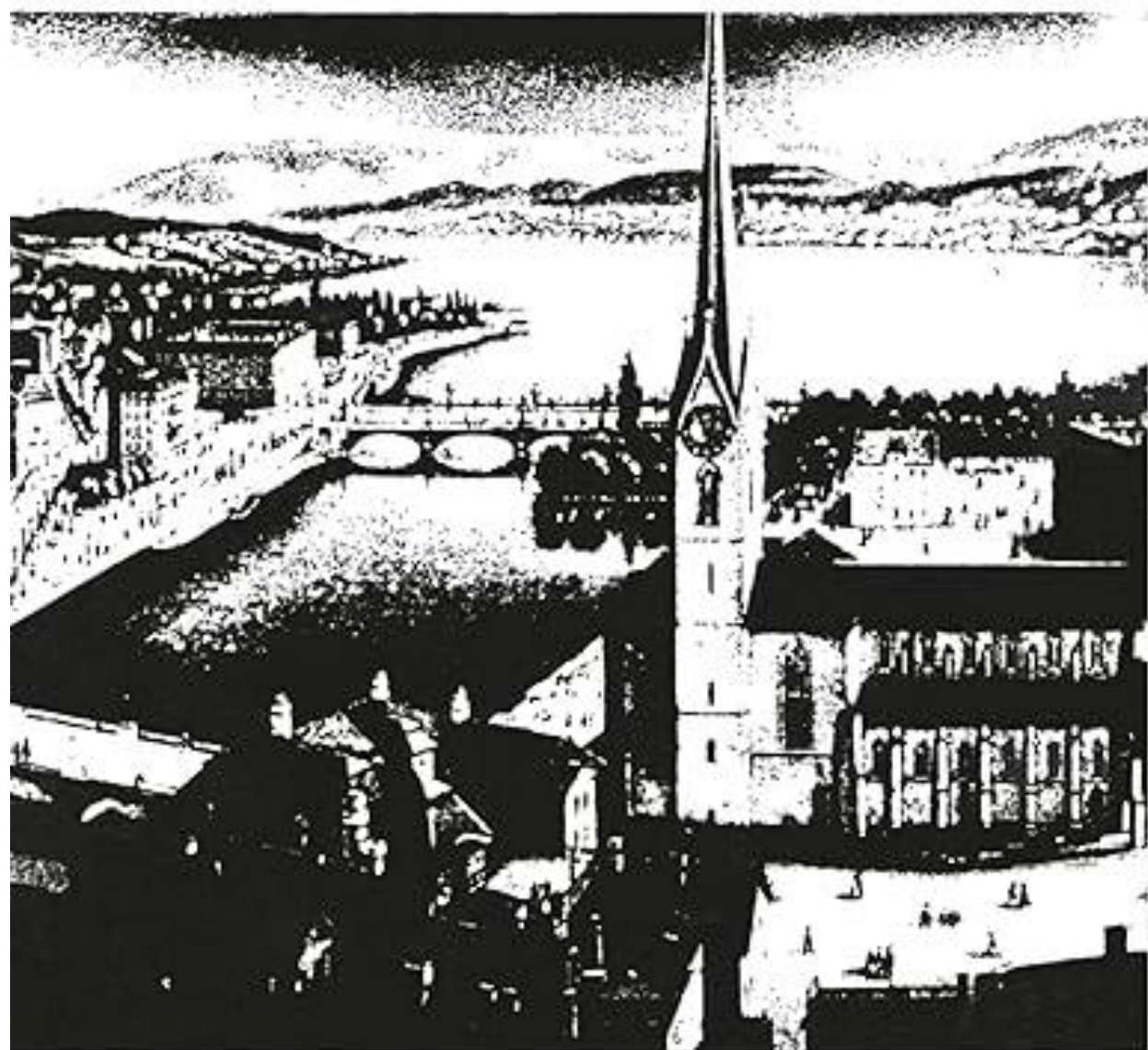
Ein italienischer Architekt

Diesen weitgespannten Anspruch an Architektur verfolgen wir nach einer kurzen Einleitung zunächst in Rossis Biographie, damit aber auch in den Vorbildern und Einflüssen, mit denen er produktiv umzugehen verstand. Sie leiten uns folgerichtig zu den frühen Entwürfen und ersten Bauten des Mailänder Architekten, von denen wir dann direkt auf die zentralen Begriffe und Thesen seines Buchs und die ihnen entsprechende Entwurfsmethodologie übergehen werden. Rossi entwickelt seine Architektur der Stadt und der Geschichte, worauf schon an dieser Stelle als wichtiger Faktor hinzuweisen ist, auf dem Höhepunkt der Nachkriegsmoderne, also zu einer Zeit, als von den hochfliegenden Architektur-Utopien des Jahrhundert-Beginns nur noch das geblieben ist, was man damals die „Unwirtlichkeit unserer Städte“ nannte¹. Einen wesentlichen Anteil daran hatte das funktionalistische Leitbild von der „autogerechten Stadt“. Der fortschreitenden Verödung des städtischen Raums stellte sich ab den 1970er Jahren die postmoderne Architektur entgegen, die bald weltweite Bedeutung erlangte. Wenn Aldo Rossi als Architekt, als Designer, als Kritiker und als Theoretiker einer ihrer Wegbereiter ist, dann wegen seines Begriffs der Stadt als der Ort, an dem sich Architektur zu bewähren hat. Die Stadt war ihm eben nicht einfach ein funktionales System, das zuerst dem reibungslosen Fließen des Verkehrs zu genügen hat. Für Rossi folgte deren Form nicht ihrer Funktion, sondern zuerst ihrer Geschichte, und sie galt ihm als von der Geschichte geprägter Ort, als das gebaute und bewohnte Archiv des kollektiven Gedächtnisses ihrer Bewohner. Dabei ist gleich zu Beginn hervorzuheben, dass Rossi zufolge die Stadt damit zugleich auch der Ort ist, an dem ihre Bewohner – und mit ihnen die Architekten – weiter Geschichte machen werden: Der Autor hebt damit den noch fortdauernden Prozess hervor, denn es geht ihm nicht um Nostalgie, auch nicht nur um Bewahrung, sondern um die Erneuerung der Stadt und zugleich der Architektur. Erst von diesem Punkt aus ist zu verstehen, was für Rossi „Postmoderne“ war und sein sollte.

Aldo Rossi

Die Architektur der Stadt

Skizze zu einer
grundlegenden Theorie
des Urbanen



Urbanistik/Stadtbaugeschichte

Um einer baukünstlerischen Gestaltung der Stadt zu entsprechen, der es gelingt, sie aus ihrer Geschichte heraus weiterzubauen, entwickelte er eine Architektur der symbolischen Formen und der identitätsstiftenden Imagination. Entscheidende Bedeutung kommt dabei den öffentlichen Bauten und Plätzen zu.

Wenn sie in einem erweiterten Sinn des Begriffs „Monumente“ sind, dann weil sie den Stadtbewohnern in der Geschäftigkeit ihres Alltags die Fortdauer der Vergangenheit in der Gegenwart vor Augen führen und so eine Identifikation mit dem Ort ermöglichen, die sie auf ihre Geschichte verpflichtet. Rossi war nicht nur Architekt und Designer, sondern auch ein Theoretiker, Historiker und Kritiker des nachmodernen Städtebaus. Zugleich war er ein außerordentlich begabter Zeichner, der in seinen Darstellungen magische Gegenwelten erschuf – eben solche zur Unwirtlichkeit unserer Städte.

Man kann Rossi trotz seiner unstrittigen internationalen Bedeutung allerdings nur verstehen, wenn man sich ihm zugleich als einem italienischen Architekten nähert. Untersuchte er die Stadt als kollektives Gedächtnis ihrer Bewohner, meinte er besonders die italienische Stadt, in der man fast an jeder Ecke auf Monumente der römischen Antike, der Renaissance und des Barock stößt: Monumente in dem erweiterten Sinn, in dem er diesen Begriff verwendete. Wenn er den Palazzo della Ragione in Padua ausgiebig in jeder seiner einzelnen Nutzungen beschrieb, tat er das auch aus dem ganz naheliegendem Grund, dass ihm die Markthalle, die sich heute in dem 1420 errichteten Stadtpalast befindet, selbst als Einkaufsmöglichkeit diene.

Diese Erfahrung teilte er mit anderen Vertretern der italienischen Postmoderne wie Adolfo Natalini und Giorgio Grassi: Für sie alle konnte eine zeitgenössische Architektur nur dann gelingen, wenn sie sich der Tradition, ja, mehr noch, der direkten Nachbarschaft bewusst war, die sie mit dem Pantheon, den Amphitheatern, dem Petersdom, aber auch dem EUR in Rom verband. Dabei mag das EUR als ein besonderer Fall des von Rossi gedachten Monuments verstanden werden, sofern es sich bei ihm um eine forciert moderne Stadtanlage handelt, die gerade als solche versucht, den römisch-antiken Monumenten und den Renaissance-Bauten gerecht zu werden, die Italiens Städte prägen. Das EUR führt uns auf eine zweite, nähere Bestimmung von Rossis Postmoderne, die nicht nur eine allgemein italienische, sondern eine Position ist, die in einer intimen Beziehung zu der besonderen italienischen Tradition des Rationalismo steht. Dieser italienische Flügel der Moderne schrieb als Mischung zwischen Funktionalismus und antikischer Klassik Ideen und

Formen aus der römischen Antike und der Florentiner Renaissance abstrahierend in seine Modernität ein und zielte derart auf einen rationalisierten Klassizismus ab.



Lernen von Ernesto Rogers

Aldo Rossi wurde am 3. Mai 1931 in Mailand geboren. 1940 übersiedelte die Familie nach Como, wo sie direkt am See eine Villa besaß. Die Eltern schickten den Sohn auf klösterliche Privatschulen. 1949, vier Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der faschistischen Diktatur, begann der 18-Jährige in Mailand am Polytechnikum sein Architekturstudium. 1955, zur

Hälfte seiner Studienzeit, schloss er sich der *Partito Comunista Italiano* an – und blieb zeitlebens Parteimitglied. Dazu beigetragen hatten nicht nur die jüngere Geschichte und die politische Gegenwart Italiens, sondern auch Exkursionen, die den Studenten nach Prag und nach Moskau geführt hatten.

Zu Rossis wichtigstem Lehrer wurde der Architekt und Architekturtheoretiker Ernesto Rogers, seit 1952 Dozent, später auch regulärer Professor des Polytechnicums. Mit seiner kritischen Haltung gegenüber der Architektur des International Style brachte Rogers frischen Wind an die Hochschule. In seinen Seminaren verkündete er, dass Architektur mehr sei als die bloß gelungene Konstruktion von Solitären, sie sei vielmehr als Produkt ihrer raumzeitlichen Beziehungen zu begreifen. Die Studierenden hielt er dazu an, die historischen und ortspezifischen Bedingungen einer Bauaufgabe genau zu prüfen und deshalb nicht nur die materiellen, sondern auch die symbolischen Qualitäten des jeweiligen Umfelds zu untersuchen: „Ein Gebäude in einer Umgebung zu errichten, die schon von den Werken anderer Künstler charakterisiert ist, fordert die Respektierung dieser Präsenzen in dem Sinne, dass man die eigene Energie als neue Nahrung zur Fortführung ihrer Vitalität einbringt.“²

Über die Jahre entwickelten sich Rogers Seminare und das ganze Mailänder Polytechnikum zu einem Treffpunkt kreativer Köpfe. Fast sämtliche Protagonisten des italienischen Designs der 1960er und 1970er Jahre studierten damals Architektur in Mailand bei Ernesto Rogers oder waren dort selbst Dozenten: Achille Castiglioni, Gio Ponti und Enzo Mari wie auch Cini Boeri, Gaetano Aulenti und andere – sie alle waren Kommilitonen und gehörten zu Rossis Bekanntenkreis. Mit ihnen kam noch ein weiterer Lehrer Rossis und dieser ganzen Generation ins Spiel: Ettore Sottsass. Der Designer, Architekt und Maler hatte in Turin studiert, war in den 1940er Jahren nach Mailand übersiedelt und arbeitete seit den späten 1950er Jahren mit dem Büromaschinenhersteller Olivetti zusammen, für den er die berühmte Reiseschreibmaschine „Valentine“ entwarf. Von der amerikanischen Pop Art beeinflusst, wurde er zum Mentor eines „Anti-Designs“, das sich nach der Gründung der Gruppe „Memphis-Design“ 1980 eine eigene, erklärtermaßen postmoderne Positivität kreierte. Ein dritter, an dieser Stelle einzuführender Lehrer Rossis wäre noch der Venezianer Architekt Carlo Scarpa, der ebenfalls von einem erweiterten Begriff des „Monuments“ bestimmt wurde, hier aber nur kurz genannt werden soll, da ihm ein eigener Beitrag in diesem Buch gewidmet ist.

Und Aldo Rossi selbst? Er wurde von Rogers zur Mitarbeit an der bedeutenden Architekturzeitschrift *Casabella* aufgefordert, deren Chefredaktion er 1953 übernehmen wird. Von

nun an rezensierte der angehende Architekt aktuell erschienene Publikationen und verfasste Artikel zu zeitgenössischen Bauten. Als er 1959 bei Rogers sein Diplom erwarb, erregte sein Mentor gerade durch den absichtsvoll ungelenken Bau der Torre Velasca weltweites Aufsehen: durch ein Hochhaus, das noch heute irritiert, weil es unsere Vorstellungen von einem „Wolkenkratzer“ über den Haufen wirft: Es kennt keine spiegelnden Glasflächen, weist keine vertikal-schnittigen Doppel-T-Profile auf und auch kein transparentes Foyer, das zum Verweilen auf locker gruppierten Designersesseln einlädt. Stattdessen finden sich hier Sichtbeton und Betonwerkstein sowie Lochfassaden mit merkwürdig klobigen Gebäudekanten. Der ausladende Sockel ist als quergelagerter Riegel ausgebildet und scheint das gesamte Hochhaus zu tragen. Über dem 14-geschossigen Mittelteil stützt ein rundumlaufendes stählernes, doch keineswegs filigranes Strebewerk den weit auskragenden oberen Bauteil, der mit sechs Geschossen gleichsam als sein Wasserkopf erscheint und ein kupfernes Walmdach mit großen Schornsteinen trägt. Es ist dies ein hybrides Gebilde: einerseits zweifelsfrei eine Bauform der Moderne, ein Hochhaus, das erst durch den Einsatz von Stahl möglich wurde, doch andererseits alles andere als modern, weil es seinem Erscheinungsbild nach eher einer mittelalterlichen Burg ähnelt und mit seinem Strebewerk auf Mailands gotischen Dom verweist. Der klassischen Moderne verpflichtete Architektenkollegen und Architekturkritiker, darunter Ludwig Mies van der Rohe, Jacob Bakema und Reyner Banham, sprachen damals von nicht weniger als „Italiens Rückzug aus der modernen Architektur“. Für Rossi aber war die Torre Velasca eine fast gewaltsame Einführung in das, was architektonisch und städtebaulich möglich war!³



Nach seinem Diplom wurde Rossi zum festangestellten Redakteur von *Casabella* und blieb dies für die nächsten zehn Jahre. Für seine sich gerade erst entwickelnde eigene Position sind aus seinem in diesem Kontext entstandenen publizistischen Werk die Übersetzung von Etienne Louis Boullées' Programmschrift *Architecture. Essai sur l'art* ins Italienische, eine ausführliche Würdigung der Bauten von Adolf Loos, eine Rezension zu Sigfried Giedions 1954 ins Italienische übersetztem Buch *Time Space Architecture* und die 1960 verfasste hymnische Beschreibung von Le Corbusiers gerade eingeweihtem Kloster La Tourette als Fingerzeige anzusehen und hervorzuheben.



Erstes Aufsehen als Architekt erreichte Rossi 1962 mit dem Entwurf eines Partisanendenkmals für die piemontesische Stadt Cuneo. Er schaffte es damit auf das – zugegeben von ihm selbst gestaltete – Cover der *Casabella*: Der Entwurf wurde viel beachtet, jedoch nicht realisiert. Seine Umsetzung hätte ein eindruckliches (jetzt im engeren Sinn des Wortes zu verstehendes) Monument des verlustreichen Widerstandskampfs in den

norditalienischen Bergen geschaffen, einen steinernen Würfel mit einer Seitenlänge von sechs Metern. Die Platzierung des streng geometrischen Artefakts inmitten der zerklüfteten Berglandschaft des Piemont hätte die monumentale Wirkung der zur Umgebung beziehungs- und maßstabslosen Stereometrie des Kubus gesteigert und die umgebende Landschaft selbst gleichsam im Gegenzug heroisiert. Die Besucher wären über eine nach oben hin trichterförmig zulaufende Treppe auf eine Plattform gelangt, von der sie durch eine längliche Öffnung in

Augenhöhe über das Schlachtfeld der Jahre 1943–1945 hätten blicken und so der gefallenen Partisanen gedenken können.

Eine wichtige formale Anregung für Rossis Entwurfs hatte ihm die spektakuläre Villa Malaparte des von ihm sehr geschätzten Architekten Adalberto Liberà geboten, eines prominenten Vertreters des eingangs erwähnten italienischen Rationalismo: In dieser 1938 auf einem Felsvorsprung der Insel Capri errichteten Villa führt eine umgekehrt trichterförmig verlaufende Freitreppe auf die Dachterrasse, von der man hier nicht wie in Cuneo das Gebirge, sondern das Meer überblickt. Das perfekt in Capris Küstenlandschaft eingefügte Anwesen diente dem



Regisseur Jean Luc Godard 1963 als einzigartige Kulisse seines Films *Die Verachtung*. Mit der Aneignung von Motiven Liberàs hat Rossi hier aber auch politisch einen besonderen Akzent

gesetzt: Wenn die Architekten der Archittetura Razionale zumeist den Faschismus Mussolinis unterstützten, hat er ihnen hier ihr rationalistisches Formenrepertoire für ein Denkmal für antifaschistische Partisanen entwendet.

Die Poesie der Abstraktion

Zwei Jahre später, 1964, gelingt Rossi die Realisierung eines anderen frühen Entwurfs. Es handelt sich dabei um einen eleganten Steg, der das Ausstellungsgelände der Mailänder Kunst-Triennale mit der Stadt verbindet. Auch hier löst er sich von der konkreten Bauaufgabe und zeigt in einer Axonometrie und im Schnitt, dass es ihm um etwas jenseits des Bloß-Gebauten geht. So präsentiert er neben den Bauzeichnungen der dreieckigen Stahlröhren und der Plattform, die dann tatsächlich die Viale Molière mit der Viale Zola verbinden wird, einige geheimnisvolle Darstellungen, die den aus Dreiecksröhre, Kissegment und Quader zusammengesetzten und auf Zylindern geführten Steg als Eingangstor – gleichsam als Triumphbogen zu einer imaginären Welt – erscheinen lässt, in der ein Mädchen, als Silhouette gefasst, tanzend der realen Welt entflieht. Zugleich bietet ihm die vergleichsweise kleine Bauaufgabe Anlass für künstlerisch ambitionierte Zeichnungen mit Tusche und Kohle. Dabei steigert Rossi diese bildstarke Inszenierung erstmals durch den Einsatz von Spritztechnik (Airbrush) und präsentiert diese Darstellungen als seinen Beitrag zur Kunst-Triennale.

Ein Jahr später wird er Professor für Architektur am Mailänder Polytechnikum und beginnt damit seine eigene, für sein weiteres Werk bestimmende Lehrtätigkeit. 1972 übernimmt er eine Professur an der ETH in Zürich, ab 1974 lehrt er auch an der Universität in Venedig, Gastprofessuren führen ihn an die Cooper Union nach New York und an die Cornell Universität nach Ithaca. Den Höhepunkt dieses Zweigs seiner Tätigkeit erreicht er 1985, als er wiederum in Venedig die Leitung der dritten Architektur-Biennale übernimmt.

1965, im Jahr des Beginns seiner Lehrtätigkeit, erhält Rossi den Auftrag zur Neugestaltung des Rathausplatzes im Mailänder Stadtteil Segrate. Der im Entwurf für Cuneo nur erst zeichnerisch eingeschlagene Weg eines poetischen Bauens in formaler Abstraktion repräsentiert – jetzt erstmals in gebauter Wirklichkeit – den Aufbruch einer nachfaschistischen Gesellschaft. Zur Ablösung von jedem unmittelbaren Gegenstandsbezug bedient sich Rossi auch hier der Grundformen und Primärkörper der elementaren Geometrie: An die Stelle identifizierbarer Darstellungen tritt eine ernste rätselhafte Stimmungsarchitektur, die an die öffentliche Hinrichtung von 15 Partisanen am 10. August 1944 erinnern soll.

Auf den ersten Blick lässt sich ein seines Daches beraubtes Haus erkennen – unbekannte Kräfte haben es der Länge nach zur Seite geschoben. Die genauere Betrachtung offenbart dann weitere proportionale Unstimmigkeiten. Was in der Seitenansicht wie die Wände des kleinen Hauses erscheint, erweist sich in der Frontalsicht als Brüstungsscheiben einer Treppe, über die man auf eine als Tribüne angelegte Plattform gelangt. Das zur Seite verschobene und gedehnte Dach dient als wasserführende Röhre eines Brunnens, die wegen ihrer vorne überragenden Länge von dem gedrunghenen Zylinder gestützt werden muss, in dem die Wasserpumpe eingebaut ist. Aus der Geometrie bestimmt Rossi auch die spannungsreich asymmetrische und durch die langen Schatten weiter dramatisierte Situierung des Denkmals auf dem weiten und leeren Platz. Nochmals gesteigert wird die Gesamtwirkung der Szenerie durch das diesen säumende Wasserbecken, aber auch durch die Anhebung des Niveaus, mit der die ganze Anlage aus ihrer Umgebung herausgehoben wird.

Wer den Blick schweifen lässt, entdeckt schließlich eine karge Wandscheibe, deren Öffnungen Durchblicke auf einen leeren Horizont gewähren. Die monumentale Wirkung der Freitreppe links im Bild bleibt rätselhaft, weil wir nicht sehen, wohin sie führt. Im Vordergrund sind einige Säulenstümpfe malerisch aufgereiht, die Assoziationen an eine Tempelanlage nahelegen. Mit dieser kunstvoll unstimmgig gefügten Rauminstallation gelingt Rossi die Vermischung der banalen Rathausplatz-Wirklichkeit eines randständigen Stadtteils von Mailand mit einem Bühnenbild, das auf ein Tempelplateau verweist, auf dem sich das Schauspiel der architektonischen Grundformen ereignet. Dabei verkehrt Rossi den Richtungssinn der entwurfs- und baubestimmenden Geometrie: Diente sie in der Antike und durch die ganze Renaissance hindurch als das klassische Instrument planvoller Fügung und vollendeter Harmonie, wird sie bei ihm zum formleitenden Prinzip einer monumentalisierenden Zergliederung des Raums.

Eine Inspiration dieses Ortes durch die „metaphysische“ Malerei Giorgio de Chiricos liegt auf der Hand. Der Maler schuf menschenleere reduzierte Stadtarchitekturen, in denen er wiedererkennbare Elemente wie eine Arkade, ein zinnenbekröntes Kastell oder ein Portal mit Giebel in spärliche Raumkompositionen platzierte. Eingehüllt in das stets warme Licht eines sonnigen Nachmittags im Süden treten die gebauten Volumen mit ihren tiefen Laibungen und den scharfen Konturen als Stimmungsarchitekturen dramatisch hervor. Ein großes Standbild wirft seinen Schatten und bleibt doch für uns Betrachter verborgen. Der Scherenschnitt eines anderen Reiterstandbilds lässt die kommende Dunkelheit erahnen. Die Kulissenwelt birgt Geheimnisse: All die genannten Motive lassen sich zwar erkennen, doch irritiert die Betrachter gerade deren

übergenaue Darstellung, weil sich ihnen das scheinbar Erkannte in eine zweite Wirklichkeit entzieht. Es geht also nicht um das Erkennen von bereits Bekanntem, sondern um die Ermöglichung der Erfahrung von etwas ganz Anderem. So gesehen kann das Mädchen der Triennale-Brücke als die jüngere Schwester aus de Chiricos Gemälde *Geheimnis und Melancholie einer Straße* gelten.



Rossi ist allerdings weder Bühnenbildner noch Szenograph, sondern ein theoretisierender Architekt. Und so werden die eben geschilderten künstlerischen Praktiken Teil seines Gegenentwurfs zur nachkriegsmodernen Stadt, deren Unterführungen, Parkhäusern und von Waschbetonkübel gesäumten Einkaufszentren er identitätsstiftende Stützpunkte ihres kollektiv gelebten Gedächtnisses entgegenstellen will – zugunsten kommender Möglichkeiten einer fortwirkenden Geschichte.

Topographie und Morphologie der abendländischen Stadt

Diese in den frühen Entwürfen und Bauten eröffnete Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten zeitgemäßer Denkmalkultur wird dann zu einem Leitmotiv von Rossis 1966 erschienenem Buch *Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*. Gleich auf den ersten Seiten formuliert er hier seinen Widerstand gegen den naiven Funktionalismus der Nachkriegsarchitektur und ihre „autogerechte“ Stadt, die ihre Nutzer auf schnellstem Wege hinaus in die durchwegs kommerzialisierte Welt der Vorstädte führt.

Auch in Italien wurden nach dem Zweiten Weltkrieg Flächen und Volumen verbaut wie kaum in den Jahrhunderten zuvor. Die Gürtel um die italienischen Altstädte expandierten zu Wohnghettos und Hunderte von Kilometern Küstenlandschaften wurden ohne jegliche urbane und architektonische Qualität verbaut. In diesem Zusammenhang erlangte der 958 Meter lange Wohnblock „Corviale“ am Stadtrand von Rom, durch dessen Bau ein ganzer Landschaftszug zersiedelt wurde, eine fragwürdige Berühmtheit. Die 10-geschossige Anlage wurde für circa 8.000 Bewohner angelegt, deren Ghettoisierung absehbar war. Rossi attestiert ihren Planern eine programmatische Unempfindlichkeit, gar eine „moralische Stumpfheit“ gegenüber den atmosphärischen Gehalten wie den symbolischen Bedeutungen von Architektur sowie eine Ignoranz gegenüber ihren historischen Bezügen.⁴

Mehr noch: Er beschreibt den Funktionalismus als eine Missachtung der Historizität, also der Geschichtlichkeit des Lebens im Ganzen. Zum zentralen Bezugspunkt seines planerischen Gegenentwurfs wird die abendländische Stadt, die er nicht einfach als Geflecht von Funktionen, sondern als einen in und durch Geschichte gewachsenen Ort auffasst. Seiner Architektur geht es deshalb nicht um den Entwurf einer völlig neuen, sondern um die Rekonstruktion der bereits vorhandenen, geschichtlich gewachsenen Umwelt, in die sich dann allerdings auch neue Bauten fügen sollen.

Um den historischen Raum und die gewachsene Gestalt der Umgebung zu verstehen, hat Rossi zunächst eine Topographie und Morphologie des Städtischen gesucht, denen er sich im ersten Schritt wortwörtlich im Gang durch große europäische Metropolen näherte: „Zu Fuß durchlief ich die Städte Europas, um ihre Grundrisse zu verstehen und sie unter einem Typ klassifizieren zu können.“⁵ Dabei untersuchte er ihre räumlichen und formalen Qualitäten und gelangte so einerseits zu Übereinstimmungen zwischen diesen Städten wie andererseits zu deren jeweils unverwechselbaren Eigenschaften.

Ein übereinstimmendes topographisches Merkmal ist etwa die Lage an einem Fluss überhaupt, eine unverwechselbare Eigenschaft dann die konkrete Lage an der Seine, der Themse, dem Tiber oder der Spree. Ein anderes Merkmal liegt im Verhältnis der Stadt zu den Hügeln und Senken in



ihrem Inneren wie in ihrer Umgebung, unverwechselbare Besonderheiten sind dann die sieben Hügel Roms oder die Bestimmung von Paris durch seine höchste natürliche Erhebung, den Montmartre.

Der Übergang von der Topographie zur Morphologie, vom weiteren städtischen Raum zur besonderen Gestalt der Stadt, entspricht dann einem Übergang vom Großen zum Kleinen. So beschäftigen den Architekten die öffentlichen Anlagen und Bauten, deren Parzellierung und stadtprägende Bedeutung er untersucht. Hier entfaltet er den für seine Architektur wie für seine Architekturtheorie zentralen Begriff des erweiterten Monuments, der eben nicht einfach durch Denkmäler, das heißt Monumente im engeren Sinn, sondern auch durch eine Straße, einen Platz, ein Rathaus, eine Kirche, eine Schule oder einen innerstädtischen Siedlungsbau erfüllt werden kann und auf dem italienischen Wort *monumento* gründet, was deutsch mit „Baudenkmal“ übersetzt wird. Rossi zufolge prägen diese „Monumente“ die Gestalt der Stadt und bereichern sie nicht zuerst mit ihren funktionalen, sondern mit ihren kulturellen Eigenschaften. Als Ausdruck einer bestimmten Lebensführung der Stadtbewohner markieren sie Fixpunkte in der urbanen Dynamik: die „primären Elemente“ einer Stadt.

Um deren stadtprägende Rolle zu verstehen, gilt Rossis weitere Untersuchung ihrer Verschränkung zu charakteristischen Gebäudestrukturen, aus denen dann das Bild einer Stadt, das heißt ihre Morphologie erwächst: die Struktur der Blockrandbebauung in Berlin oder die Folge großer Plätze und Parks, die in Paris entlang der Boulevards angelegt wurden. Er befasst sich mit den klimatischen wie den ökonomischen und technischen Bedingungen ihrer Entstehung, natürlich auch ihren besonderen nutzungspraktischen Anforderungen, die er allerdings immer auch aus ihrer jeweiligen kulturellen Prägung erschließt. Diese komplexe Erfassung des städtischen Raums und der Stadtgestalt umreißt er wie folgt: „Nach meiner Auffassung sind städtebauliche Verhältnisse so kompliziert zu erfassen, dass man sie zwar analysieren, aber nur schwer definieren kann. Wenn man nämlich ein beliebiges städtebauliches Phänomen, ein Bauwerk, eine Straße oder ein Stadtviertel zu beschreiben versucht, stößt man auf Schwierigkeiten. Es bleiben immer Erfahrungen übrig, die man nur machen kann, wenn man durch dieses bestimmte Gebäude, diese bestimmte Straße, dieses bestimmte Stadtviertel geht.“⁶ Seine Erkundungen führen Rossi zur Unterscheidung von ortsspezifischen, traditionsgestützten und kulturell vermittelten Aneignungen des städtischen Raums und bringen ihn zurück zu den im erweiterten Sinn verstandenen städtischen Monumenten: Sie prägen durch ihre weite Zeiträume übergreifende Dauer das Leben ihrer Bewohner und werden darin zu deren kollektivem

Gedächtnis. Weil das für eine Architektur, die der Geschichte einer Stadt entsprechen will, von entscheidender Bedeutung ist, liegt hier auch der Kern von Rossis Bauauffassung, die der ihm in einigem verwandte Architekt Oswald Mathias Ungers wie folgt auf ihren Punkt bringt: „Erst wenn man in der Lage ist, die Phänomene der Umwelt auf Typisches und Archetypisches zu reduzieren und in Bildern, in einer Anschauung von Grundtypen zu strukturieren, erst dann kann man die wirklichen Eigenschaften, Möglichkeiten und kreativen Ansätze in den Dingen, Zwängen und Forderungen erkennen und in einem Prozess der phantasievollen Verwandlung verändern, künstlerisch oder intellektuell überhöhen, vergeistigen und in Elemente der Kultur verwandeln.“⁷



Rossi konkretisiert dieses Verfahren an zwei herausragenden Beispielen, dem Palazzo della Ragione in Padua und der Piazza dell'Anfiteatro im toskanischen Lucca. Von beiden gilt, dass sie gerade deshalb zu Monumenten der Stadtgeschichte wurden, weil sie in dieser Geschichte unterschiedlichen Nutzungen entsprachen. So diente der Palazzo della Ragione zwar nacheinander als Rathaus, Gerichtsgebäude und Handelsplatz, übte jedoch in allen diesen Funktionen und macht dies noch in seiner heutigen Nutzung als Kleinmarkthallen einen wesentlichen Einfluss auf das städtische Leben aus.⁸ Das Gleiche gilt für die im 15. Jahrhundert auf den Fundamenten eines römischen Amphitheaters entstandene Piazza dell'Anfiteatro: Der kleine ovale Platz prägt die Gestalt der Stadt und das Leben ihrer Bewohner, weil sich in ihm und in seiner nächsten Umgebung Fragmente aus unterschiedlichen Epochen der Stadtgeschichte verschränken und überlagern und diese Geschichte deshalb in ihrer Gegenwart erfahrbar machen. Als Monument der Stadtgeschichte ermöglicht der Platz es den Bewohnern Luccas, diese als Archiv des kollektiven Gedächtnisses unserer europäischen Kultur zu erfahren. Der für Rossis Konzeption einer Architektur der Stadt entscheidende Begriff des kollektiven Gedächtnisses stammt von dem französischen Philosophen und Soziologen Maurice Halbwachs, der ihn in den 1920er Jahren eingeführt hat. Halbwachs verstand darunter eine gemeinsame Gedächtnisleistung, die es Menschen ermöglicht, mit Blick auf die Vergangenheit Bezug auf ihre gegenwärtigen sozialen und kulturellen Verhältnisse zu nehmen und sich dabei auf ein gemeinsames Wissen zu stützen. Dabei fungiert das Gedächtnis nicht einfach als Spiegel des Vergangenen, sondern bringt ein durch seine vielfältigen subjektiven Aneignungen immer neu überschriebenes Bild der gewesenen Zeit hervor, die seine Voraussetzung ist und bleibt. Doch muss sich das Gedächtnis selbst gerade in seiner Produktivität an Ereignissen, Orten und Personen orientieren können, die geeignet sind, zu den Monumenten zu werden, in denen sich die Geschichte zu Bedeutungszusammenhängen verdichtet. An zentralen Stellen seiner *Architektur der Stadt* schreibt Rossi, dass er die Thesen von Halbwachs „dahingehend erweitern“ möchte, „dass die Stadt selbst das Kollektivgedächtnis der Völker ist, und wie das Gedächtnis an Tatbestände und Orte gebunden ist, so ist die Stadt der Ort des Kollektivgedächtnisses, dessen Ausdruck Architektur und Landschaft sind. Und wie zum Gedächtnis immer neue Elemente hinzutreten, so verwachsen auch ständig neue Tatbestände mit der Stadt.“⁹ Rossi zufolge überleben in den durch die Jahrhunderte wechselnden Nutzungen der Stadt Bilder und Symbole, Riten und Konventionen, aus denen sich eine unverwechselbare Kultur des

Erinnerns entwickelt: „Jede Generation erzählt sie auf andere Weise und fügt dem überkommenen Erbe Neues hinzu. Aber hinter dieser Realität, die sich von einer Epoche zur anderen verändert, steht eine dauerhafte Realität, die sich in gewisser Weise dem Einfluss der Zeit zu entziehen vermag.“¹⁰ Im Zusammenspiel der öffentlichen und privaten Bauten mit den an ihnen gleichsam anhaftenden Bildern des kollektiven Gedächtnisses ihrer Bewohner wird die Stadt zur „beständigen Bühne des menschlichen Lebens, auf der sich öffentliche Ereignisse und private Tragödien abspielen und die von den Gefühlen ganzer Generationen durchtränkt ist. (...) Die Gemeinschaft in ihrer Gesamtheit aber findet ihren dauerhafteren Ausdruck in den Baudenkmalern einer Stadt. Als primäre Elemente der Stadtarchitektur sind sie Zeichen des Kollektivwillens und stellen als solche Fixpunkte in der städtebaulichen Dynamik dar.“¹¹ Rossi schließt: „Die Stadt lebt in ihrer Geschichte.“¹²

Typologien des analogen Entwerfens

Wenn sich der architektonische Verstehens- und Entwurfsprozess am kollektiven Gedächtnis orientiert, heißt das konkret, dass sich sowohl das Verstehen als auch das Entwerfen an bildlichen Referenzen orientieren. Rossi führt diese Begründung des Neuen aus dem Alten zu zwei miteinander verknüpften Entwurfsmethoden, in denen Dauer und Veränderung in jeweils eigentümlicher Weise zu architekturbildenden Kräften werden. Die erste Methode bezeichnet Rossi als die des analogen, das heißt auf Entsprechungen (Gedankenverknüpfungen) beruhenden Entwerfens. Die zweite Methode wiederum verfährt typologisch, indem sie aus den topographisch und morphologisch erfassten primären Elementen der Stadt architektonisch verdichtete Bautypen gewinnt und zu einem systematischen Formenrepertoire fügt.

Die Analogie dient Rossi zu einem Umgang mit der Geschichte, die im architektonischen Entwurf nicht länger bloß zitiert wird, sondern an die in einem schöpferisch assoziativen Prozess erinnert wird, der im gelingenden Fall neue Monumente erschafft. Diesen kann es dann gelingen, die Kluft zwischen Tradition und Gegenwart zu überwinden und vielleicht zu der von Rilke in Ronda erfahrenen „geträumten Stadt“ zu gelangen.¹³

Sein Verständnis der Analogie präsentiert Rossi erstmals 1973 in einem von seinem vertrauten Mitarbeiter Arduino Cantàfora nicht zufällig in den langen Schatten der Pittura Metafisica gefertigten Gemälde mit dem Titel *Die analoge Stadt*. Dort werden, neben dem in der Bildmitte platzierten Partisanen-Denkmal für Segrate, einige Bauten präsentiert, die Rossi als Vorbilder und Bezugnahmen dienten. Von links nach rechts gelesen versammelt dieses Bild Hans Poelzig

Chemische Fabrik aus dem Jahr 1912, Peter Behrens' Berliner Turbinenhalle aus dem Jahr 1910, Mies van der Rohes Wohnblock auf der Weißenhofsiedlung von 1927, die römisch-antike Cestius-Pyramide in Rom, Giuseppe Terragnis Casa del Fascio aus dem Jahr 1936, Adolf Loos' Haus am Michaelerplatz von 1911, das Pantheon in Rom und im Hintergrund Etienne Louis Boullées großen konusförmigen Turm aus dem Zeichnungszyklus der Grabarchitektur des Jahres 1793. Gerahmt von Versatzstücken aus Gemälden de Chiricos stehen diese stilprägenden Bauten eng nebeneinander und illustrieren so Rossis Versuch, Zeit und Raum zu überbrücken, um zu einer neuen konzeptionellen Baukunst vorzudringen.



Vermittels der zweiten, der typologischen Methode will er die topographisch beziehungsweise morphologisch gewonnenen primären Elemente der Stadt zu „Typen“ des Bauens systematisieren: „Der architektonische Typ spielt bei alledem eine zentrale Rolle. Er ist das Grundelement der Stadt und ihrer Bauten, das sich im Lauf der Geschichte herausdestilliert hat und durch Landschaft, Klima, die Materialien, die Konstruktionstechniken, die Benutzung und die Lebensgewohnheiten geprägt ist.“¹⁴ Indem der geschichtsbewusste Architekt solche Bautypen im Entwurf analog zusammenstellt, ist er – anders als der funktionalistische Architekt – weniger ein Erfinder von Formen als jemand, der seine Formen im kollektiven Gedächtnis aufspürt und ihnen im Entwurf einen zeitgemäßen Ausdruck verleiht. Im architektonischen Typus werden sie zum zeichenhaft malerischen Kondensat, das im kollektiven Gedächtnis verankert ist und als ästhetisch und konstruktiv nicht weiter reduzierbares Volumen oder Element in Erscheinung tritt. Der Typisierung der einzelnen Bauwerke als Rathaus, Siedlungsbau, Schule oder Denkmal entspricht dann jene ihrer einzelnen Bauglieder, also die Typisierung des Dachs, der Geschosse, der Sockelzonen, der Treppen, der Fenster und Türen, bei der Rossi die einzelnen Elemente regelrecht „durchdekliniert.“ Erläutern lässt sich das an den Ein- und Ausgängen, also an der Gebäudeerschließung. Er untersucht sorgfältig deren unterschiedliche Gestaltungs- und Nutzungsmöglichkeiten und beschreibt ihre verschiedenen Ausdrucksformen, um sie dann als Pforte, als Portal oder als einfache Tür typologisch zu fassen und darin malerisch zu verdichten. Dient ihm Tessenows Hellerauer Haus am Schänkenberg als formale Orientierung bei der einfachen Tür, so wird ihm der Eingang von Loos' Wiener Geschäftshaus zur bildlichen Referenz einer eleganten Pforte und Giovanni Muzios Mailänder Ca'Brutta zur imposanten Ausführung eines Eingangsportals.



Rossis Methodologie eines analogen und zugleich typologischen Entwerfens führt zum zusammenhängenden Formenrepertoire einer Architektur der bildlichen Referenzen und der Erinnerungswerte, in denen sich zuletzt die städtebaulichen Konstanten erschließen, die er als Typen des Bauens bezeichnet. Bautypen dieser Art sind – wieder in Beispielen erfasst – die Blockrandstruktur mit öffentlichem Sockelgeschoss und privatem Hof, der risalitgegliederte Baukörper, die Arkade, der Turm, der Kopfbau, der Innenhof mit Brunnen, das Satteldach mit Wetterfahne, der Giebel und darin die große Uhr mit arabischen Ziffern; zu ihnen gehören aber auch die Symmetrien und Axialitäten von Gesamtanlagen wie von einzelnen Baugliedern sowie der Einsatz etwa von Mezzaningeschossen, Kreuzstockfenstern oder Gesimsen.

Der inneren Systematik der Analogie wie auch der Typologie entspricht dann, dass der von Rossi entwickelte und als Cabina dell'Elba bezeichnete Prototyp des Hauses sowohl im Studentenwohnheim in Chieti als auch in der Friedhofsanlage von Modena – und in einem Schrankentwurf – wiederkehrt. Alle diese tradierten Bauglieder finden sich in Rossis Entwürfen und Bauten allerdings stets in jener abstrahierten Form, die der Architekt Chiricos Pittura Metafisica entlehnt. Die Bauglieder haben sich ihrer handwerklichen Details entledigt und treten ihren Nutzern auf ihre geometrischen Grundkörper reduziert und als malerisch verdichtete Grundformen gegenüber. Nimmt man die Verfahren der Topologie, der Morphologie, der Analogie und der Typologie zusammen, besteht Rossis Vorhaben darin, der Stadt Monumente zu geben, die der Imagination zuarbeiten und Geschichten erzählen, um den jeweiligen Ort mit einer symbolischen Bedeutung zu belegen und auf diese Weise Geschichte wachzurufen.

Noch zu seinen Lebzeiten würdigten einige große Ausstellungen – unter anderem im Pariser Centre Pompidou – Rossis baukünstlerische Arbeiten und brachten dabei insbesondere die Stellung der Zeichnung in seinem Werk einem breiten Publikum näher. Als ihm 1990 der Pritzker-Preis für Architektur zugesprochen wurde, nannte ihn die Jurorin Ada Louise Huxtable treffend „einen Poeten, der zufällig Architekt geworden ist.“¹⁵

Schließen wir mit Worten, die sein Freund, der hier schon eingeführte Robert Venturi, für ihn fand: „Ich denke jeden Tag an Aldo Rossi – selbst wenn ich sehr beschäftigt bin, weil ich meine (seine) Uhr anschau. Ich bewundere ihn als einen der größten Architekten seiner Zeit, wegen der Tiefgründigkeit, der Spannweite und der Qualität seiner Arbeit – von Uhren über Gebäude bis hin zur Stadtplanung – dazu Schriften und Werke, durch die es ihm gelang, das Symbolische für unsere Kunst zurück zu erobern. Während wir denken und arbeiten, lernen wir alle täglich von ihm.“¹⁶

¹ Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit der Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Berlin 2008.

² Zit. nach: Fritz Neumeyer (Hg.): *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München: 473.

³ Reyner Banham, „Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture“. In: *Architectural Review*, 1959, Nr. 747: 231–235, hier: 231.

⁴ Aldo Rossi, *Wissenschaftliche Selbstbiografie*, Bern 1988: 38.

⁵ Ebd.: 30.

⁶ Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, hg. vom Lehrstuhl für Baukonstruktion und Entwurfsmethodik Universitätsprofessor Ueli Zbinden. Technische Universität München, München 1998: 18.

⁷ O.M. Ungers, zit. nach: André Bideau, *Architektur und symbolisches Kapital*, Gütersloh/Berlin 2011: 163f.

⁸ Rossi, *Die Architektur der Stadt* (wie Anm. 6): 19, 43.

⁹ Ebd.: 85.

¹⁰ Ebd.: 14.

¹¹ Ebd.: 12.

¹² Ebd.: 20.

¹³ Rainer Maria Rilke, „Spanische Trilogie“. In: Ders., *Die Gedichte*, Frankfurt/Main 1995: 829ff.

¹⁴ Zit. nach: Annette Becker/Ingeborg Flagge (Hg.), *Aldo Rossi. Die Suche nach dem Glück. Frühe Zeichnungen und Entwürfe*, München 2003: 50.

¹⁵ Zit. nach: <https://www.pritzkerprize.com/biography-aldo-rossi>.

¹⁶ Zit. nach: Becker/Flagge, *Aldo Rossi. Die Suche nach dem Glück* (wie Anm. 14): Buchrückseite.