Museo Civico Castello di Montibello, Bellinzona : Architekten : Mario Campi, Franco Messina, Niki Piazoli

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **62 (1975)**

Heft 5: **Erhaltung und Restauration = Conservation et restauration**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-47824

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Museo Civico Castello di Montebello, Bellinzona

Architekten: Mario Campi, Franco Pessina, Niki Piazzoli, Lugano; Ingenieur: Enzo Vanetta SIA, Lugano; Grafik: Nuovo Studio Grafico, Bellinzona; 1974; Fotos: Jack Metzger, Zürich (3); Heinrich Helfenstein, Zürich (11)

Das Castello Montebello ist die mittlere der drei Burgen, die das Bild der Stadt Bellinzona dominieren und die mit der Zeit alle als Museen ausgebaut dem Publikum zugänglich gemacht werden sollen.

Die Architekten strebten mit ihrer Lösung eine unabhängige Behandlung der in Verbindung mit dem neuen Verwendungszweck geplanten Einbauten ohne Beeinträchtigung der bestehenden Bausubstanz an. Kernstück der Anlage bildet der 17 m hohe Wehrturm mit einer trapezförmigen Grundfläche. Dieser wurde vollkommen ausgehöhlt, und der Ausbau wurde unabhängig von den Aussenmauern konstruiert. Die in der Höhe versetzten Zwischenböden mit ihren Vertikalverbindungen wurden an vier Unterzügen aufgehängt. Der Bau der Stockwerke erfolgte denn auch von oben nach unten, wobei die quadratischen Podeste durch Eisenstangen mit dem nächstoberen Stockwerk verbunden sind. Mittels Gewindestangen konnten Massdifferenzen reguliert werden. Die seitlichen Verankerungen in der Mauer dienen lediglich zur Versteifung.

Die einzelnen Böden liegen auf im Quadrat versetzten DIN-Trägern auf, die zugleich die Verteilung der elektrischen Installation aufnehmen. Sämtliche Eisenteile sind schwarz. Die Deckenkonstruktion aus Hetzer-Trägern tritt von unten als Holzbalkendecke in Erscheinung, während die Gehflächen mit einem schwarzen Gummibelag ausgelegt wurden. Die Treppenläufe sind als konventionelle Holzwangentreppen konstruiert. Die seitlich befestigten Brüstungen wurden aus Gründen des Sicherheitsgefühls wandhoch ausgebildet.

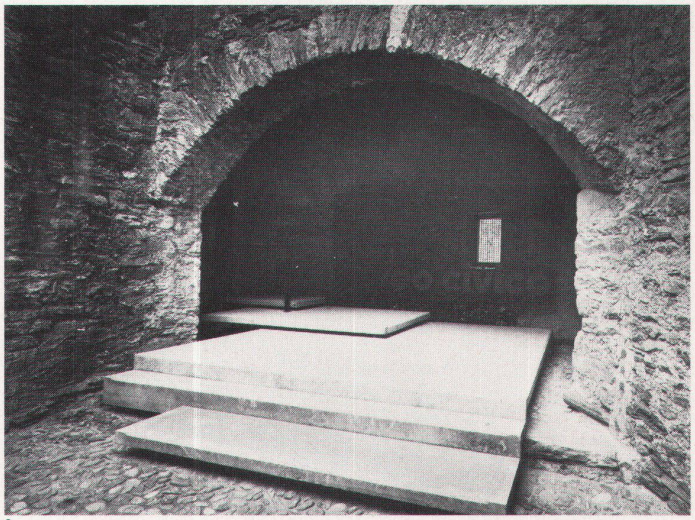
Auch die Beleuchtung wurde unabhängig von den bestehenden Fensteröffnungen konzipiert, die mit Opalglas geschlossen wurden. Von den Podesten leuchten Spots die weiss verputzten Aussenwände des Schachtes aus. Dazu kommt eine gezielte Beleuchtung des Ausstellungsgutes.

Dem Museumsbesucher wird das Volumen des Turmes nicht nur zum architektonischen Erlebnis, sondern auch durch den konsequenten Aufbau der Ausstellung zusätzlich ins Bewusstsein gebracht. Der Eingang erfolgt auf dem dritten Podest. Auf den darunterliegenden Stockwerken werden Wechselausstellungen gezeigt, wie z.B. neue Funde. Nach oben ist in zeitgeschichtlicher Parallelität das historische Kulturgut aufgebaut. Zuoberst bietet sich der Ausblick auf die umliegende Landschaft und damit auf die lokalen Fundorte, die daneben auf Landkarten markiert sind.

Während der Turm die didaktische Lehrschau enthält, sind im benachbarten Palazzetto Spezialausstellungen vorgesehen. Neben dem Waffensaal ist ein Raum für Wanderausstellungen reserviert.

Die Ausstellungsträger bilden eine gestalterische Einheit mit der architektonischen Konzeption. Zum Teil wurden ganze Wandflächen mit in Schienen montierten Glasabschlüssen abgedeckt. Die Detailpräsentation des Ausstellungsgutes erfolgt auf einem feingliedrigen Montagesystem, das zugleich als Rahmen wirkt. Die Objekte sind nur spärlich beschriftet, jedoch durch Zeichnungen und Fotos sinnvoll ergänzt. *vh*

1

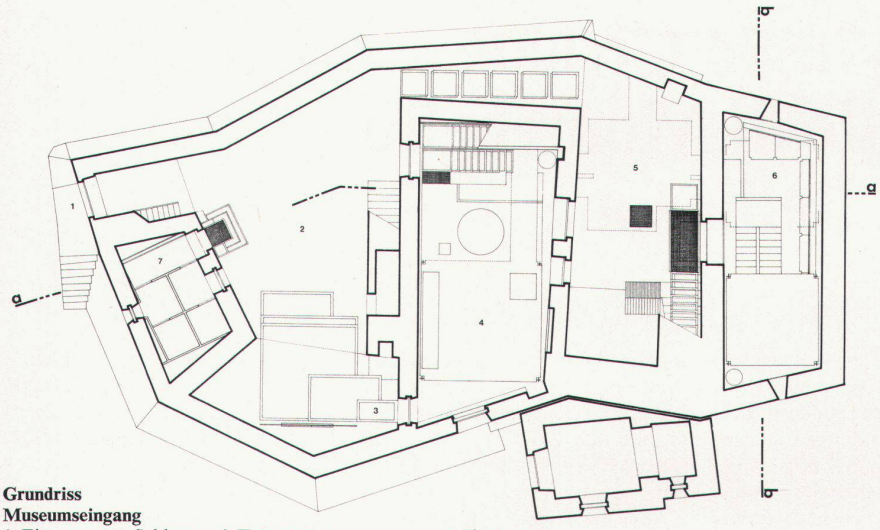


2

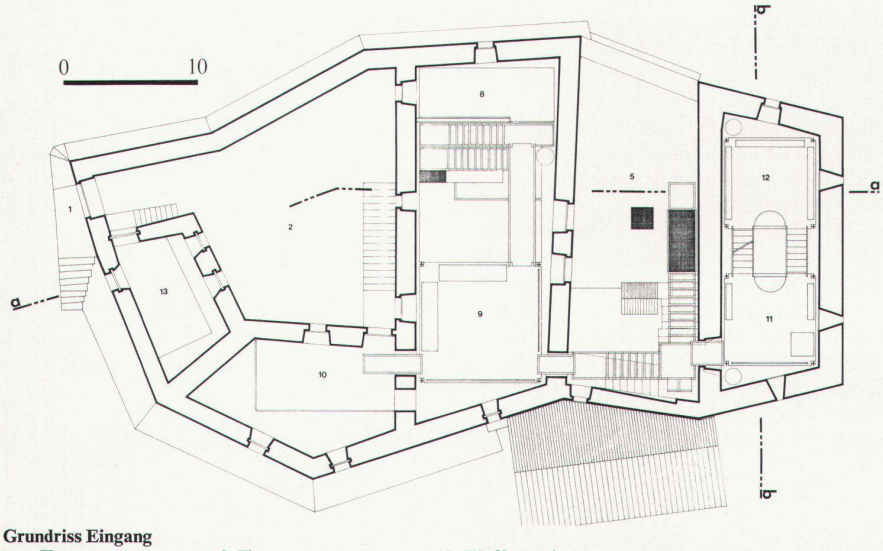
Zur Architektur der Restaurierung
Eine Analyse von Bruno Reichlin und Fabio Reinhart

Das mittelalterliche Schloss ruft als eine von Sinn überwucherte Architektur – Märchensuggestion und Ahnenintuition wissen mehr davon als geschichtliche Kenntnis – nach seinem Platz in den «Espaces heureux» Gaston Bachelards. Dieser hat sich in einer Herausforderung an den eigenen geistigen Habitus als Erkenntnis-theoretiker vorgenommen, in einer kühnen, aber fesselnden Untersuchung die «poétique de l'espace» zu ergründen.

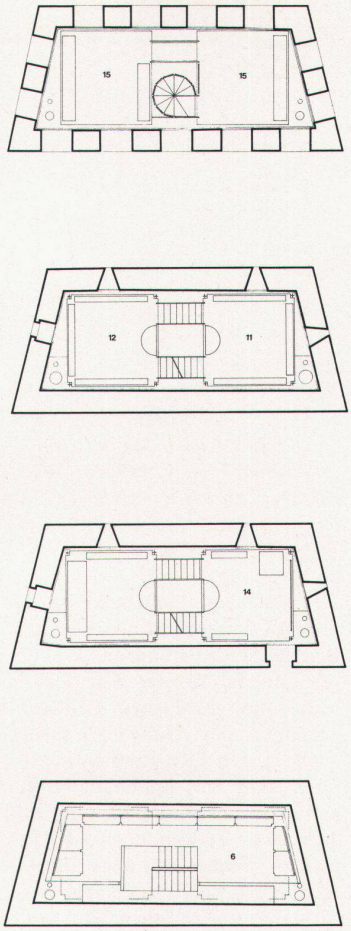
Er führt mit folgenden Worten in seine Analyse ein: «Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de l'espace heureux. Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de topophilie. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés. Pour des raisons souvent très diverses et avec les différences que comportent les nuances poétiques, ce sont des espaces louangés. A la valeur de protection qui peut être positive s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu, non pas dans sa positivité,



Grundriss Museumseingang
1 Eingang zum Schloss
2 Eingangshof
3 Museumseingang
4 Temporäre Ausstellung
5 Hof mit Brunnen
6 Temporäre Ausstellung
7 Toiletten

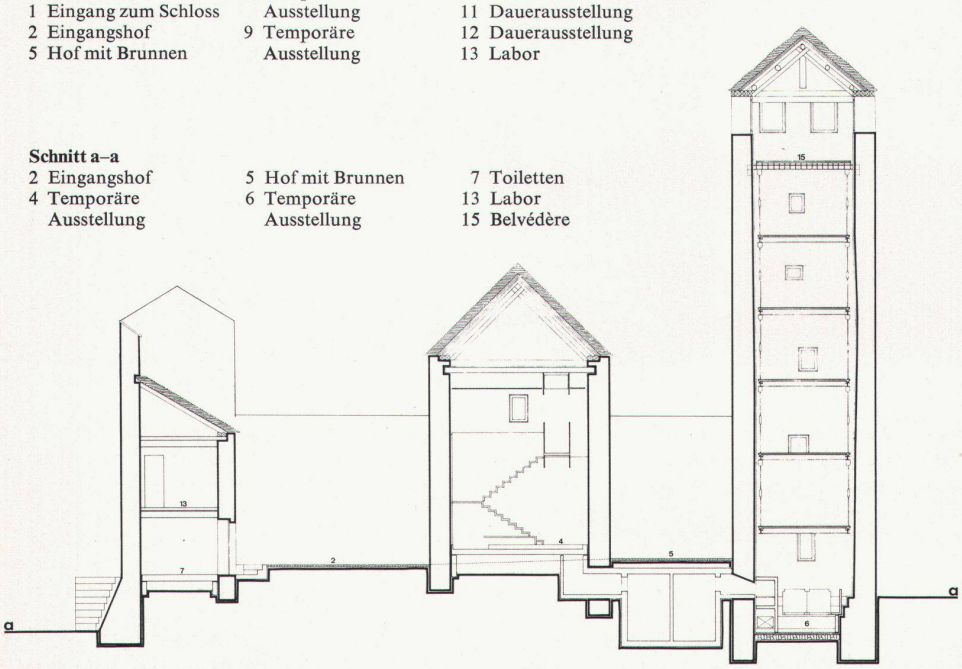


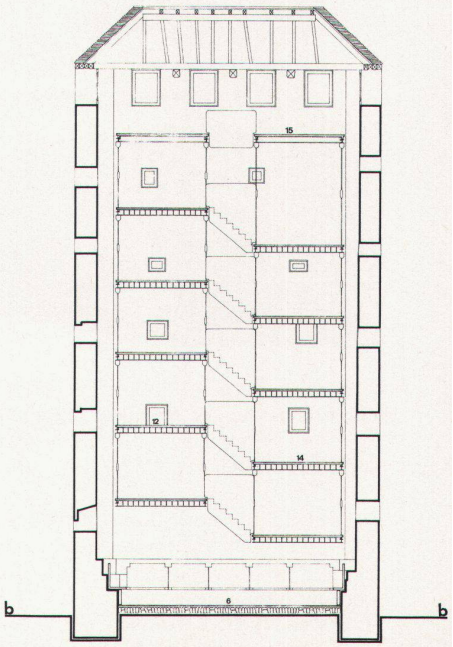
Grundriss Eingang zum Turm
1 Eingang zum Schloss
2 Eingangshof
5 Hof mit Brunnen
8 Temporäre Ausstellung
9 Temporäre Ausstellung
10 Waffensaal
11 Dauerausstellung
12 Dauerausstellung
13 Labor



4 Grundrisse des Turmes und Schnitt b–b
6 Temporäre Ausstellung
11 Dauerausstellung
12 Dauerausstellung
14 Eingang zum Turm
15 Belvédère

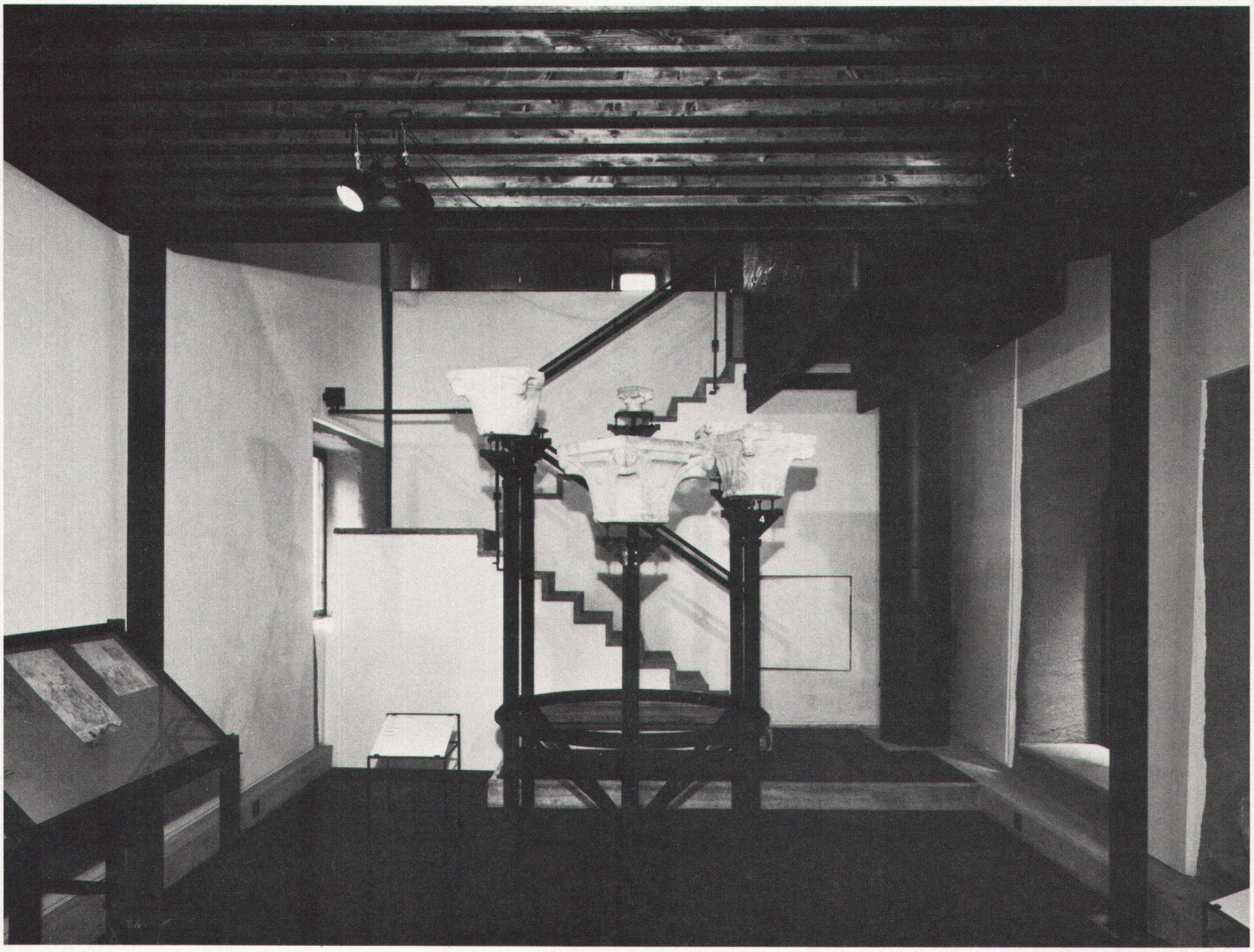
Schnitt a–a
2 Eingangshof
4 Temporäre Ausstellung
5 Hof mit Brunnen
6 Temporäre Ausstellung
7 Toiletten
13 Labor
15 Belvédère





3 Innenhof mit Ziehbrunnen. Zugang zum Turm (links) und Palazzetto (rechts)

4



4 Ausstellungsraum im Palazzetto

mais avec toutes les partialités de l'imagination.» (17) «...nous prouverons que l'imagination augmente les valeurs de la réalité» (p. 23).

Bachelard richtet also seine Untersuchung auf jenen bevorzugten Ort, «cosmos dans toute l'acception du terme», der das Haus ist. Jedoch schliesst er bezeichnenderweise den Turm als wertvollen Bezugspunkt mit in seine Phänomenologie der Einbildungskraft ein, wenn er sich mit dem Thema des Hauses als Vorstellung vertikalen – im Sinne der Vertikalität differenzierten – Seins auseinandersetzt:

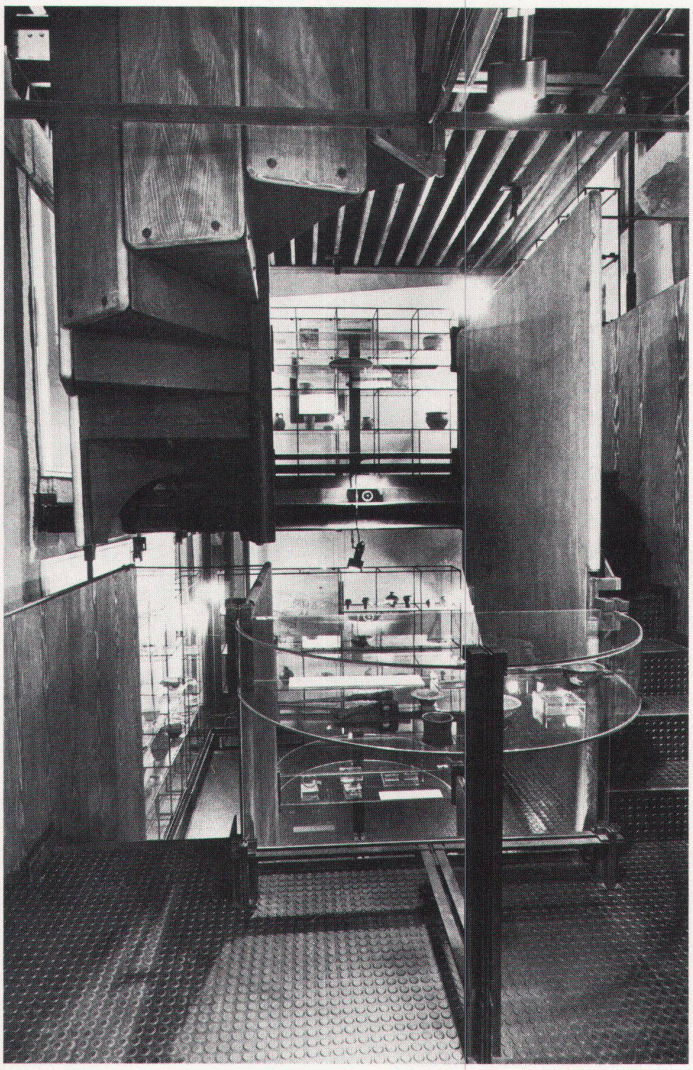
«Ainsi, la maison évoquée par Bosco va de la terre au ciel. (Henri Bosco: «L'Antiquaire».) Elle a la verticalité de la tour s'élevant des plus terrestres et aquatiques profondeurs jusqu'à la demeure d'une âme croyant au ciel. Une telle maison, construite par un écrivain, illustre la verticalité de l'humain. Et elle est oniriquement complète. Elle dramatise les deux pôles des rêves de la maison. Elle fait la charité d'une tour à ceux qui peut-être n'ont même pas connu un colombier. La tour est l'œuvre d'un autre siècle. Sans passé, elle n'est rien. Quelle dérision qu'une tour neuve! Mais les livres sont là qui donnent à nos rêveries mille demeures. Dans la tour des livres, qui n'a pas été vivre ses heures romantiques? Ces heures reviennent. La rêverie en a besoin. Sur le clavier d'une vaste lecture touchant la fonction d'habiter la tour est une note aux grands songes.»

Ein derartiges Vorgehen könnte hier leicht als Vorwand aufgefasst werden; denn der Gegenstand, von dem hier zu handeln ist, stellt ja wie jeder Bau, der redlich seinem Zwecke dienen will, etwas sehr Konkretes dar. Dennoch scheint uns, dass dieses Vorgehen Übereinstimmung und Antithese zwischen der Architektur der Restaurierung und dem alten Bau des Castello di Montebello erklärt und ihr einen exakten Sinn verleiht. Von diesen Übereinstimmungen und Antithesen, die wir hier als rhetorische Figuren des architektonischen Diskurses behandeln, wird im folgenden die Rede sein. Wir beginnen mit einigen Feststellungen:

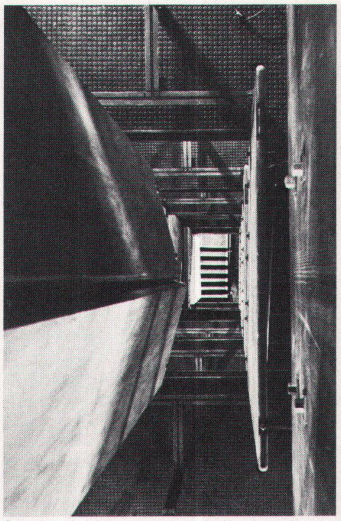
– Die beiden Strukturen stehen sich in einem Verhältnis der statischen, technologischen und morphologischen Unvereinbarkeit gegenüber. Mehr noch: wie wir noch sehen werden, definiert sich dieses Verhältnis in einer Reihe von parallelen, gezielt aufgebauten Antithesen. Nicht nur bestimmen diese die Bedeutung der einen Architektur in der Auseinandersetzung mit der anderen. Sie überschreiten auch die Grenze, die der historisierenden und anpassenden Restaurierung gesetzt war. Diese waren platt, lehrhaft-illustrierend, liessen der Einbildungskraft keinen Raum und ignorierten deren Kraft zur Integration. In Wirklichkeit sind diese «valeurs d'abri (eines Hauses, aber auch eines Turms oder eines Kastells) ... si simples, si profondément enracinées dans l'inconscient qu'on les retrouve plutôt par une simple évocation que par une description minutieuse... le pittoresque excessif d'une demeure peut cacher son intimité. C'est vrai dans la vie. Plus vrai dans la rêverie.» Der horror vacui des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Makart) überfüllte tatsächlich Räume und Orte mit blässlichen Symbolismen. Die Räume selbst konnten nicht mehr verstanden und aufgenommen werden.

– Die beiden Strukturen entsprechen sich in der Definition des bevorzugten Ortes Turm: Erfahrung und Intuition der Vertikalität in ihren weitesten Konnotationen verstanden. Verwoben mit einer undenklichen Vergangenheit, in der Geschichte und Vorstellung sich nicht scheiden lassen, bleibt der Turm, und allen voran der mittelalterliche, in seiner naiven, aber unausweichlichen Auffassung ein einfacher, aber märchenhafter Ort, eine konstruktive Herausforderung und moralische Allegorie, Intuition einer Vertikalität, gespannt zwischen zwei Polen: «Les puissances souterraines, l'irrationalité des profondeurs et la solide géométrie du charpentier, les hauteurs

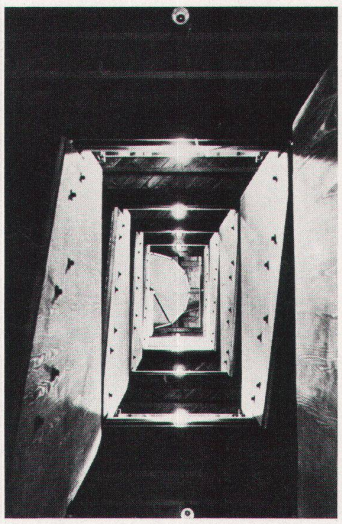
5



6

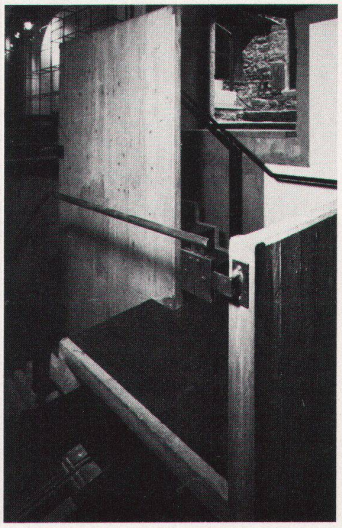


7



8

9



claires, ... dans la zone rationnelle des projets intellectualisés» (p. 35).

Antithese zwischen zwei statischen Prinzipien

Im Castello di Montebello werden einander zwei statische Prinzipien in der Figur der Antithese gegenübergestellt, wobei das Alte die Voraussetzung des Neuen ist: Oben, am alten, mächtigen Mauerwerk, das mit seiner ganzen Höhe den gewaltigen Druck der eigenen trägen Massen herausfordert, ist die zugbeanspruchte Metallstruktur aufgehängt, die den Hohlraum des Turms ausfüllt.

Entsprechung von statisch-konstruktivem System und Durchgang durch den vertikalen Ort des Turms

Die statische Konfiguration ruft eine bezeichnende Entsprechung zur vertikalen Räumlichkeit des Turms hervor: die statische Spannung, die längs den leichten Metallzügen von Geschoss zu Geschoss steigt und oben in die Mauern abgeleitet wird, ahmt die Mühe des Besuchers nach, der in seinem Gang durch das Gebäude – zuerst eifrig bemüht, dann mit Bedacht – fast die kinästhetische Intuition jener Bewegung hinauf und hinunter hat. Als dynamischer Gegenstand verdiente der Turm in der topischen Analyse der Durchgangsräume nicht geringere Beachtung als die Wege, die Bachelard in Erinnerung ruft: «Comme ils restent précis pour la conscience musculaire, les sentiers familiers de la colline! Un poète évoque tout ce dynamisme en un seul vers: O mes chemins et leur cadence. (Jean Caubère, «Déserts», zitiert nach Bachelard, «Poétique de l'espace».)

Das ganze Museum ist ein fortlaufender Durchgang: nicht eines, zwei, drei und mehr Geschosse übereinander, verbunden mit einer Treppe, die das Dilemma hinterlässt zwischen einem Hinansteigen, das einem den Atem nimmt, und einem beflissenen Hin und Her zwischen den Schauwänden; vielmehr eine Aufeinanderfolge von kurzen Gängen von einem Podest zum anderen, eingereiht in die kurze Klammer einer Treppenrampe: ein kleiner, gleichbleibender Raum, der dem Hinaufsteigen Rhythmus gibt. Nahe ist nur der sonore Klang der Schritte. Schott zur Linken und Schott zur Rechten: ihr schräger Schnitt zeigt nach oben. Fern bleibt der Wunsch nach dem Fahrstuhl: «Les ascenseurs détruisent les héroïsmes de l'escalier.»

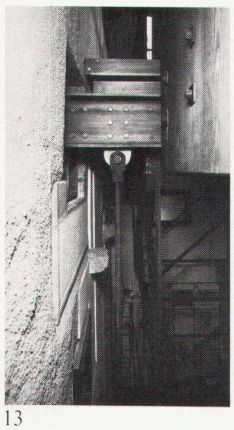
Bei genauem Hinsehen gliedert sich der Aufstieg in drei Episoden. Beim Eintritt in den Turm führt eine Treppe mit Rampe und Tritten in Zement nach unten zu ihrer Wurzel: «l'escalier qui va à la cave on le descend toujours»; es war also richtig, sie von der anderen zu unterscheiden, die aufgehängt ist und ganz anderem Sinne offensteht. Im Gegenteil, wenn uns eine Bemerkung erlaubt ist, hätten wir diese Episode mit Jakobs Himmelsleiter auch dramatischer uns vorstellen können. Oben, wo die Plattform des Belvédère sichtbar ist, fasst die Wendeltreppe in der Gestalt der Spirale den beendeten Hinaufstieg zusammen, die Tempi im zusammengezogenen Rhythmus der facettierten Seitenwand Stufe um Stufe schliessend. Dieser Durchgang ist orientiert: «l'escalier du grenier plus raide, plus fruste, on le monte toujours. Il a le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude. Quand je retourne rêver dans les greniers d'antan, je ne redescends jamais.» Vom Belvédère ein unvergleichlicher Blick auf Bellinzona.

5 Permanente Ausstellung im Turm
6, 7 Treppenanlage von oben und von unten
8 Verbindungstreppen im Turm
9 Treppendetail im unteren Teil des Turmes

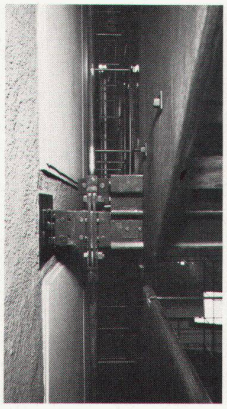
Antithese zweier Technologien

Konglomerat von Schotter mit massiven Ecksteinen. Geringste funktionale und morphologische Differenzierung und Gliederung der verschiedenen Gebäudeteile: gröbste Lösung des statisch-konstruktiven Problems: die verschiedenen statischen Spannungen – vertikale, diagonale usw. – schreiben ihre unsichtbaren Arabesken

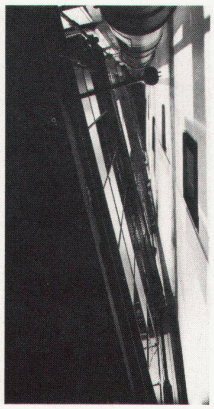
10



11

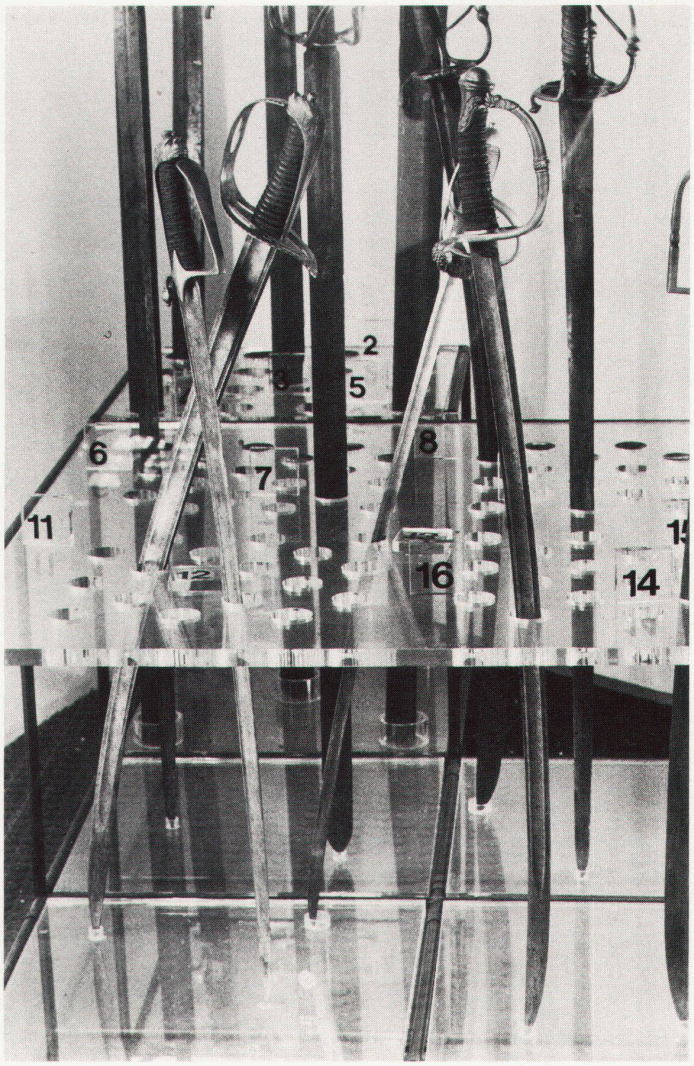


12



13

14



in das Mauerwerk ein, das ihnen die stumpfe Trägheit der Masse entgegenstellt. Dies ist, das sei schon hier gesagt, keine Entscheidung, die das Material aufdrängt: die höhere romanische und vor allem die gotische Architektur zeigen ein analytisches Bild der Verteilung der Lasten und der konstruktiven Struktur. Metall- und Holzkonstruktion in den neuen Teilen; das heisst: Traggelenke, mit Klammern, Scheiben, Bolzen... gespannte oder verbundene Armierungseisen, Unterzüge, Tragbalken aus Holz, Fussböden aus Gummi, Maueranker usw. Diese analysierende und beschreibende Struktur, a fortiori von der Technologie des Eisens und des Holzes bedingt, ist sich zugleich der thematischen Wahl bewusst: sie bezieht über alle konstruktive Notwendigkeit hinaus die gesamte Ausstattung mit ein und scheint den Zweck zu haben, sich selber zu bedeuten. Die Gleichförmigkeit der Details in den Anschlüssen und den Profilen krönt dieses Fest des Diskontinuierlichen und der Assemblage. Die Architektur in die «vier Urelemente» einzuschliessen: dies ist der Traum eines jeden von der kombinatorischen Alchemie gefesselten Architekten: der exakte Gegenpol zur Architektur der Technokraten im weissen Kragen.

Der Zufall und die Geometrie

Bei primitiven Gebrauchsbauten wie unserem Kastell werden wir nie genau wissen, inwieweit die Unregelmässigkeit der Anlage auf Berechnung, auf unbekümmertes Angleichen an vorherige Bauten und an die Zufälligkeit der Topographie oder auf Ungeschicklichkeit zurückzuführen ist. Gewiss ist, dass wir einen Teil der Faszination gerade auf diese Ungewissheit abstützen, auf den Verdacht, dass Erscheinungen von unschuldiger Zufälligkeit feine, ungewohnte Gründe verbergen könnten. Ihnen die hohe Geometrie des Quadrates entgegenzustellen bedeutet, dieser fruchtbaren Ungewissheit in unmissverständlicher Form stattzugeben, Antithese zwischen einem Stereotyp der bildenden Kunst der Moderne und einer von der eigenen Dunkelheit erfüllten Vorstellung.

Die Restaurierung von Montebello baut auf die Antithese auf – figure de style par rapprochement –, auf der Distanz zwischen Alt und Neu, und wandelt damit das Schweigen von Jahrhunderten zum Sprechen.

Fontanier definierte die Antithese folgendermassen: «L'antithèse oppose deux objets l'un à l'autre, en les considérant sous un rapport commun, ou un objet à lui-même, en le considérant sous deux rapports contraires» und fügt bei: «(l'antithèse... est une des figures les plus brillantes; mais c'est précisément à cause de son éclat qu'elle demande à n'être employée qu'avec beaucoup de réserve dans les sujets sérieux. Elle n'est déplacée nulle part, lorsqu'elle est fondée en raison et en vérité; lorsque, d'ailleurs, elle n'est pas trop soutenue, trop artistement arrangée, et qu'elle n'offre rien qui sente la prétention, la recherche.» (P. Fontanier, «Les figures du discours».) ■

10 Konstruktionsdetail: Aufhängung
11 Konstruktionsdetail: seitliche Verankerung
12 Hohlraum zwischen Aussenmauer und Einbauten
13, 14 Ausstellungsdetails