Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 80 (1993)

Heft: 10: Formzwang, Freiheit der Form = Forme obligatoire, liberté de la forme = Formal compulsion, formal freedom

Artikel: Architektur denken : ein Gespräch mit Aldo Rossi

Autor: Rossi, Aldo / Huet, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-60892

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Architektur denken

Ein Gespräch mit Aldo Rossi

Die von Aldo Rossi ebenso beharrlich wie gelassen vertretenen Ansichten des Primats und der relativen Eigenständigkeit des Künstlerischen in der Architektur gewinnen – wie dies die im folgenden wiedergegebenen Auszüge aus einem von Bernard Huet geführten Interview* belegen – in den heutigen Zeiten der techno-insiderischen, detailverliebten, ja herstellungsneurotischen Diskurse für viele vielleicht unvermutet an Aktualität. Rossi fordert all jene heraus, die dem Kern der architektonischen Arbeit auszuweichen trachten, indem sie sich in die profanen Belange des Herstellens versteigen und von dort aus die Disziplin vereinnahmen möchten. Rossi setzt demgegenüber ein intellektuelles Verständnis der Architektur voraus.

Un entretien avec Aldo Rossi

Ainsi que le montrent les extraits reproduits ci-après d'une interview* menée par Bernard Huet, le primat et la relative indépendance de l'aspect artistique dans l'architecture, des idées défendues par Aldo Rossi avec autant de fermeté que de sagesse, reprennent peut-être pour beaucoup une actualité inattendue à notre époque d'expression technique pour spécialistes avertis, amoureuse du détail et même névrosée d'exécution. Rossi lance un défi à tout ceux qui auraient tendance à s'écarter du vrai travail architectural en exacerbant les aspects profanes de l'exécution et, partant de là, chercheraient à s'emparer de la discipline. Rossi au contraire, exige d'abord une compréhension intellectuelle de l'architecture.

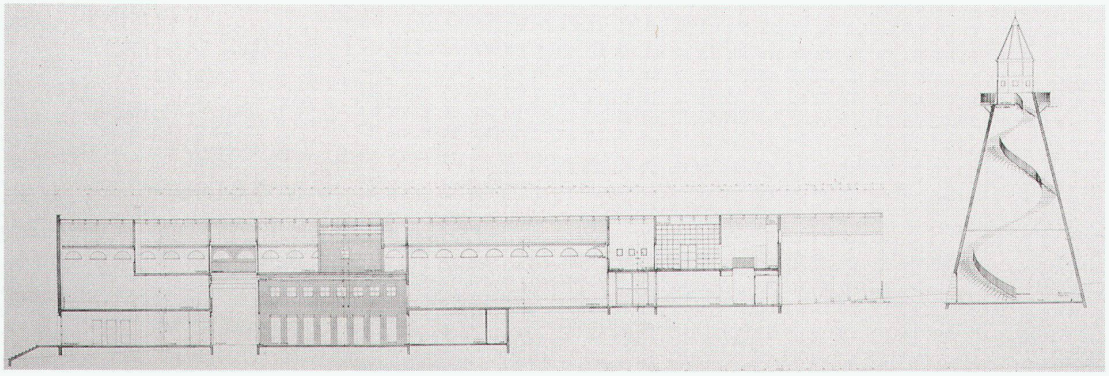
A Conversation with Aldo Rossi

As can be seen from the following extracts from an interview* with Bernard Huet, Aldo Rossi's calmly but tenaciously supported views on the primacy and relative independence of the artistic element in architecture are gaining in topicality to a largely unexpected degree in today's techno-insideristic, detail-crazy and even production-neurotic debates. Rossi challenges all those who endeavour to evade the central issue of architectural work by involving themselves exclusively in the profane aspects of production and by regarding the discipline solely from this point of view by his premise of an intellectual understanding of architecture.

* Erschienen in: Zodiac, Nr. 6/1991, und: Aldo Rossi, Architekt, Ausstellungskatalog der Berlinischen Galerie der Künste, Berlin 1993

* Paru dans: Zodiac, No 6/1991, et: Aldo Rossi, architecte, catalogue d'exposition de la Berlinische Galerie der Künste, Berlin 1993

* From: Zodiac, No. 6/1991, and: Aldo Rossi, architect, exhibition catalogue of the Berlinische Galerie der Künste, Berlin 1993



Bernard Huet: Lange Zeit hindurch kannte man nur einen Aldo Rossi, den Theoretiker und Autor des berühmten Buches: «Die Architektur der Stadt». Ziemlich bald hat man jedoch in zauberhaften Architekturentwürfen und stark autobiographisch geprägten Bildern die poetische Welt des Aldo Rossi entdeckt, die relativ weit vom konventionellen Umgang mit der Architektur entfernt ist. Eines Tages gab es dann eine Neuigkeit: Aldo Rossi entwirft nicht nur theoretische Projekte, er baut sie sogar.

Ich würde gern wissen, wie du dich heute, in einer Zeit, da wir immer häufiger die Wiederkehr eines völlig «einseitigen» Typs von Berufsarchitekten (den manche Manager-Architekt nennen) erleben, diesen drei Tätigkeiten widmest und welchen Anteil sie für dich an der Herausbildung deines Werkes haben.

Aldo Rossi: Ich glaube, im Leben eines Künstlers, eines Wissenschaftlers, eines Forschers, existieren in einem Potential ständig verschiedene und sehr unterschiedliche Möglichkeiten der Betätigung nebeneinander. Manchmal, in einem gewissen Moment, überlagert eine dieser Tätigkeiten die anderen. Den Schriftsteller Aldo Rossi, den Maler Aldo Rossi, den Architekten Aldo Rossi gibt es demzufolge nicht. Ich sehe diese verschiedenen Aspekte einfach in ihrer Gesamtheit – wie alle Künstler, denke ich – und in diesem Sinne habe ich solche Gelegenheiten besonders gern, bei denen ich mich gleichzeitig als Techniker, als Künstler und als Schriftsteller ausdrücken kann. Bestimmte Momente meines Lebens fallen mit einer Summe von Umständen zusammen, die man in Annäherung an Baudelaire «correspondances» nennen könnte. Diese Beziehungen zwischen Personen, diese Zusammenhänge zwischen historischen und persönlichen Ereignissen, sind wichtig, um die Gründe dafür zu verstehen, dass eine Art der Tätigkeit gegenüber einer anderen bevorzugt wird.

Als ich anfing, mich mit Architektur zu beschäftigen, spielte zum Beispiel das Schreiben eine beachtliche Rolle. Meine Bildung ist im Grunde literarisch, und so hielt ich das Schreiben für das entscheidende Mittel, aus der katastrophalen Lage herauszukommen, in der sich die Architektur in den sechziger Jahren befand, als ich mein Studium am Polytechnikum absolvierte. Es schien mir wichtig, eine theoretische Grundlage zu erarbeiten und eine völlige Trennung nicht von der Moderne unter ihrem historischen Aspekt vorzunehmen, sondern von der professionellen Architekturproduktion, die sich auf die Moderne berief und jedes theoretische Konzept in der Architektur abgeschafft hatte.

Meine Vorliebe für die Literatur und die Absicht, mein damals relatives Interesse für die Architektur viel eher auf der theoretischen als auf der zeichnerischen Ebene zu vertiefen, sind die beiden Gründe, die mich veranlasst haben, Aufsätze in «Casabella» und später die Bücher zu schreiben, die du kennst.

Ich muss hinzufügen, dass ich glaube, nie eine besondere Berufung für die Architektur als solche gehabt zu haben, und da wir gerade von Umständen sprachen, wenn ich, sagen wir mal, Soldat oder Schauspieler hätte werden sollen, dann hätte ich wahrscheinlich auch genausogut in diesen Berufen arbeiten können. Die Architektur war für mich keine klare Entscheidung. Ich habe Architektur studiert, hätte aber ebensogut Medizin studieren können.

Nachdem ich mein Studium abgeschlossen hatte und während ich als Architekt arbeitete, habe ich mich mit der Zeit sehr viel mehr mit der Architektur als mit anderen Dingen beschäftigt, aber noch heute, selbst wenn ich einen Text zur Erinnerung an einen kürzlich verstorbenen Freund schreibe, spüre ich beim Schreiben und beim Erzählen ein grösseres Vergnügen als im Architektenberuf.

Ohne mich in den Rang grosser Künstler erheben zu wollen, meine ich, dass es eine Eigenschaft des menschlichen Geistes ist, sich entsprechend dem Gegenstand, auf den er gerichtet ist, zu entfalten. Wenn Picasso geschrieben hätte, wäre er ein grosser Schrifsteller geworden, wie Dante ein grosser Maler geworden wäre, wenn er gemalt hätte. Es gibt keine besondere Eigentümlichkeit des Geistes, die an einen bestimmten Beruf gebunden ist, sondern die Ausübung des Berufes entwickelt das Fach, so wenig der Geist auch darauf vorbereitet sein mag.

B.H: Zahlreiche Architekten lehnen heute im Namen der künstlerischen Freiheit jede Annäherung der Architektur an eine Typologie ab, die sie für zu streng halten, um sie mit dem Ausdruck ihrer persönlichen Kreativität zu vereinbaren. Wie gehst du mit diesem scheinbaren Widerspruch um?

A.R.: Wenn ein Architekt behauptet, die Typologie sei eine strenge Angelegenheit und mit der künstlerischen Freiheit nicht zu vereinbaren, dann beweist er damit seine Ignoranz und seine Dummheit. Die Typologie ist ein technischer Begriff, den man in der Architektur immer verwendet hat, um bestimmte Gebäudearten und bestimmte Bauweisen zu definieren. Die Typologie des Palastes ist allmählich, im Laufe von Jahrhunderten festgelegt worden. Die Renaissance-Paläste folgen dieser Typologie, und dennoch ist die Architektur der Renaissance ausserordentlich vielfältig. Milizia sagte von den Architekten, die nicht in der Lage waren, ein Werk zu vollenden: «Sie haben die allgemeine Idee des Werkes nicht erfasst», und das meint die Typologie.

Diese Debatte scheint mir auf einem belanglosen und überholten Missverständnis zu beruhen. Wenn ich ein Zimmer bauen soll, dann muss ich wissen, wie gross es sein soll, ob es rechteckig oder quadratisch sein soll, ob es auf einen Flur gehen soll oder nicht. Es gibt eine Reihe von spezifischen Beziehungen, die der Architekt berücksichtigen muss, und die gibt es übrigens in allen Fächern. Ich reite nicht, aber ich glaube zu wissen, dass man mehrere Reitschulen unterscheidet – amerikanische, italienische, französische usw. – was keineswegs den Wert des Pferdes oder den des Reiters verringert.

Die Betrachtung selbst der alltäglichsten Dinge ist für mich von ungeheurer Bedeutung. Ich sage meinen Mitarbeitern und meinen

Studenten immer, sie sollen vor allem die Dinge betrachten, weil man aus der Anschauung die meisten Lehren zieht.

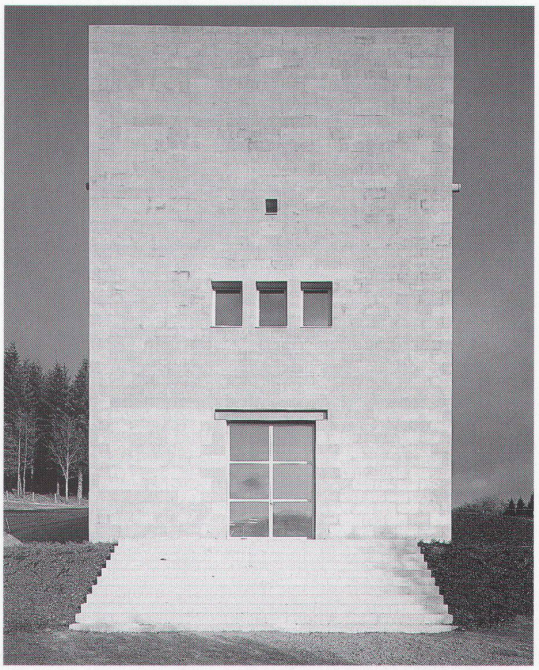
B.H.: Du kennst eine Generation zeitgenössischer Architekten, die, von einer gewissen Fachpresse ermutigt, ihr Werk in die Perspektive einer «neuen» Architektur der Moderne einordnen, ohne dass man genau erkennen könnte, worin sie grundlegend neu wäre und um welche Modernität es sich handelt. Welchen Platz nimmt das Problem der Erfindung im Rahmen deines Werkes ein?

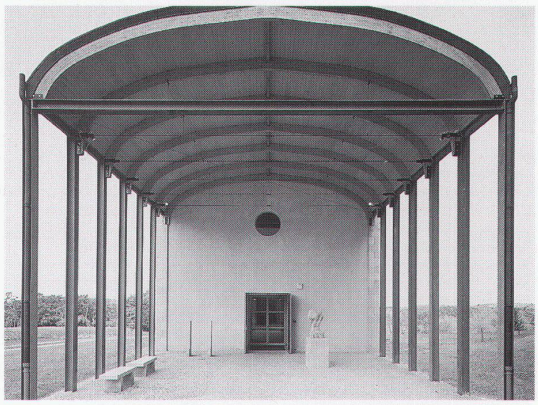
A.R.: Für mich ist das Erfinden eine Art zu leben und darf kein Problem sein. Ich kann und will mir nicht das Problem stellen, eine neue Architektur zu erfinden. Ich schaffe eine Architektur und drücke mit dieser Architektur einige Dinge aus, aber ich habe mir nie das Problem der Erfindung gestellt, und ich will es mir auch nicht stellen. Jeder von uns erfindet, wenn er seine eigene Sensibilität ausdrückt.

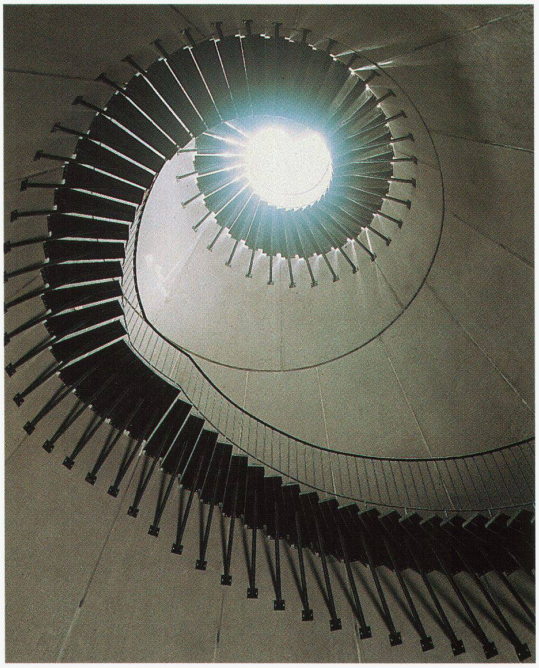
B.H.: Du gehörst zu denen, die am meisten vom Entwurf als zentralem Punkt der Architektur reden, aber danach folgt der Übergang zur Ausführung des Bauwerkes. Verfolgt man die Geschichte deiner Entwürfe, so entdeckt man einige, die praktisch ohne Veränderungen realisiert worden sind. Anderseits gibt es Modelle, die aus verschiedenen ökonomischen, technischen oder funktionalen Gründen spürbar verändert wurden. Bei deinem Haus in La Villette zum Beispiel hat das Projekt vom ersten Entwurf für den Wettbewerb bis zum fertigen Bauwerk eine Reihe von Wandlungen erfahren, deren Geschichte vielleicht interessant wäre, um den Teil der akzeptablen und vom Architekten akzeptierten Änderungen zu verstehen. Anders gesagt, würde man daran erkennen können, was für dich das Wesentliche und das Nebensächliche in der Architektur ist. Jedes Projekt hat seine Geschichte, die Teil der Geschichte aller Projekte ist.

A.R.: Das ist richtig, die Geschichte ist auch ein Teil des Projekts. Die ganz grossen Projekte wie der Louvre oder der Sankt-Peters-Dom haben alle eine lange Geschichte, die einem Lehrbuch der Architektur gleichkommt. Aber genauso hat das bescheidenste Gebäude seine eigene Geschichte, die nicht nur technischer Natur ist; die Aufeinanderfolge verschiedener Herrscher, Gesetzgeber, Besitzer und Epochen ist ein Teil von ihr.

Was das Verhältnis zwischen dem Entwurf und dem fertiggestellten Bauwerk angeht, so glaube ich – und bin stolz darauf –, dass es in den meisten Fällen eine nahezu perfekte Übereinstimmung gibt. Wenn man die Casa Aurora, den Sitz der GFT in Turin, betrachtet, dann sind die Photographien des fertigen Hauses mit den ersten Skizzen des Entwurfs identisch. Der Architekt von heute muss in zunehmendem Masse Techniker sein, er muss die Probleme immer besser verstehen, und ich meine, eine gewisse Reife im Verständnis dieser Dinge erlangt zu haben. Die Architektur scheint mir mehr und mehr ein kollektives Werk, das es erforderlich macht, für jeden Teil der Konstruktion mit speziali-

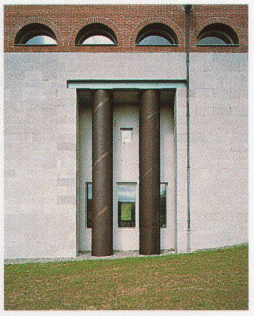






Museum für Gegenwartskunst, Vassivière, 1988–1991
Das Museum von Vassivière befindet sich an einem Ort von aussergewöhnlicher Schönheit, den nichts besser umschreiben könnte als die Bezeichnung «französisches Kanada». Tatsächlich ist dieses Gebiet, im Zentrum des Limousin, einer sonst eher traurigen und unwegsamen Gegend, durch einen riesigen Stausee, wohl einen der grössten Europas, gleichsam verwandelt worden. Das Seeklima hat eine üppige Vegetation aus Föhren und Tannen hervorgebracht. Das hügelige Grün, das den See umgibt, erinnert nicht nur an die kanadische Landschaft, die wir bereits erwähnten, sondern schafft auch eine sozusagen verdünnte Atmosphäre, eine Stimmung der Einsamkeit. Mitten im See ist eine kleine Insel geblieben mit einem kleinen Landschloss und einem bescheidenen Gutshof. Die Insel ist durch eine lange, schmale Brücke, die Teil einer phantastischen, surrealistischen Architektur zu sein scheint, mit dem Ufer verbunden.
Dominique Marchais hätte kaum einen geeigneteren Ort für dieses Museum des Granits und der Skulptur wählen können. Der Granit ist der Stein der Gegend; durch seine bräunlich-graue Farbe verbindet er sich mit Land und Wasser.
Von diesen Elementen sind wir ausgegangen, als ich mit Dominique Marchais und Xavier Fabre das Projekt in Angriff nahm. Das künftige Gebäude verband sich in unserer Vorstellung sogleich mit megalithischen Bauten, mit grossen Seen und Wasser.
Es ist nicht einfach, die Typologie dieses Museums zu definieren, da es sich um einen Ort des Studiums wie auch der Betrachtung handelt. Während wir im kleinen Schloss auf der Insel weilten, kamen wir auf die Idee des grossen Leuchtturms, der, von der Insel aus gesehen, die Mitte des Sees bezeichnet.
Dieser Leuchtturm – ein Motiv, das mich psychologisch und architektonisch schon immer stark beschäftigte (ich hatte die Leuchttürme Portugals, der Bretagne, Neuenglands besucht) – konnte schliesslich realisiert werden. Ursprünglich wollten wir ihn gänzlich aus dem lokalen Granit bauen, einigten uns dann aber auf eine Kombination von Stein und Zement, Backstein und Granit. Vom grossen Turm ausgehend, erstreckt sich der Museumskörper zum See hinunter. Er umfasst kleine Studien-, Ausstellungs- und Aufenthaltsräume. Die Skulpturen jedoch befinden sich im Turm, dessen gewaltiger konischer Innenraum die Wirkung der Stein- und Stahlkonstruktion steigert.
Dies sind die Hauptmerkmale einer Architektur, die bald mit der sie umgebenden Natur verschmelzen wird und somit ihren wohl höchsten Zweck erfüllt, nämlich selbst wieder Natur zu sein. ***A.R.***

Musée d'art contemporain, Vassivière, 1988–1991
Le musée de Vassivière est situé en un lieu d'une beauté exceptionnelle qui ne saurait être mieux qualifiée que par l'expression de «Canada français». Effectivement, ce territoire au centre du Limousin, une région plutôt triste et difficile d'accès, fut totalement transformé par un gigantesque lac de barrage, sans doute le plus vaste d'Europe. Le climat du lac a favorisé le développement d'une végétation dense de pins et de sapins. Les collines verdoyantes qui entourent le lac ne rappellent pas seulement le paysage canadien que nous évoquions, mais semblent aussi créer une atmosphère plus ténue, une ambiance de solitude. Une petite île subsiste au milieu du lac sur laquelle se trouvent un manoir et une modeste ferme. L'île est reliée au rivage par un pont étroit et allongé semblant appartenir à une architecture fantastique et surréaliste.
Dominique Marchais aurait difficilement pu choisir un lieu convenant mieux à ce musée du granit et de la sculpture. Le granit est la pierre de l'endroit et grâce à sa tonalité d'un brun-gris, il s'intègre bien au sol et à l'eau. Quand avec Dominique Marchais et Xavier Fabre, j'entrepris de commencer le projet, nous sommes partis de ces éléments. Dans notre vision, le futur bâtiment se référait d'emblée aux sites mégalithiques associés à de grands lacs et plans d'eau.
Il n'est pas simple de définir la typologie de ce musée, car il s'agit autant d'un lieu d'étude que d'observation. Alors que nous séjournions dans le petit château sur l'île, nous eûmes l'idée du grand phare qui, vu depuis l'île, marquerait le milieu du lac.
Ce phare – un motif qui m'a toujours fortement préoccupé psychologiquement et architecturalement (j'ai visité les phares au Portugal, en Bretagne et en Nouvelle Angleterre) – a pu finalement se réaliser. Initialement,



nous voulions le bâtir totalement en granit local mais par la suite, nous nous sommes accordés sur une combinaison de pierres et de ciment, de briques et de granit. Depuis la grande tour, le corps du musée s'allonge vers le lac; il abrite de petites salles pour l'étude, les expositions et le séjour. Les sculptures par contre sont placées dans la tour dont le puissant volume intérieur conique amplifie l'effet de la construction de pierre et d'acier.
Telles sont les grandes caractéristiques d'une architecture qui se fondra bientôt dans la nature environnante, répondant ainsi à sa raison d'être essentielle qui est de redevenir elle-même nature. *A.R.*

Museum of Modern Art, Vassivière, 1988–1991
The Museum of Vassivière is located in an exceptionally beautiful situation which is perfectly described by the words "French Canada". In fact, this region in the heart of the Limousin (otherwise a somewhat sad and inhospitable district) has been virtually transformed by a gigantic artificial lake, one of the largest in Europe. The lake climate has brought forth luxuriant vegetation of firs and pines. The hilly green shores of the lake are reminiscent not only of the Canadian countryside already mentioned, they also conjure up a kind of rarified atmosphere, a mood of loneliness.
A small island with a small country castle and a modest estate was left standing in the middle of the lake. The island is connected to the mainland by a long, narrow bridge which seems to be part of a fantastic, surrealistic work of architecture. Dominique Marchais could hardly have found a more ideal place for this museum of granite and sculpture. Granite is the local stone, linked by its brownish-grey colour to the earth and the water, and it was these elements that provided Dominique Marchais, Xavier Fabre and myself with a starting point for our project. From the very beginning, we saw the future building in connection with megalithic structures, great lakes and water.
It is no easy task to define the typology of the museum; it is a place of study and of contemplation. It was during our stay in the little castle on the island that we had the idea of the tall lighthouse which, seen from the island, marks the centre of the lake.
It finally became possible to realise this lighthouse – a theme which had always interested me deeply for both psychological and architectural reasons (I had visited the lighthouses of Portugal, Brittany and New England). Our original plan was to construct it exclusively of local granite, but we finally agreed on a combination of stone and cement, brick and granite. Starting with the tall tower, the museum extends down to the lake and contains a number of small exhibition, reception and study rooms. The sculptures, however, are located in the tower, a building with a mighty conical interior which enhances
the impact of the stone and steel constructions.
These, then, are the main characteristics of a work of architecture which will before long melt into its natural surroundings, thus fulfilling what is probably its highest purpose, namely that of reverting to nature. *A.R.*

Fotos: Palladium Photodesign, Köln, Barbara Burg, Oliver Schuh

sierten Technikern zusammenzuarbeiten, was nicht heisst, dass ich auf meine Rolle verzichte. Ich glaube nicht an den Architekten, der alles beherrscht, ausser in dem Sinne, in dem er fähig sein muss, sich das, was möglich ist, vorzustellen und es demzufolge auch zu diskutieren. Es wäre ja absurd, auf die Spitzentechnologien, über die wir heute verfügen, zu verzichten.

B.H.: Manchmal müssen Entwürfe einer Bauausführung trotzen, die der Grundidee des Entwurfs selbst zuwiderläuft. Die Typologie der Sozialwohnungen «mit Laubengang» zum Beispiel, die du favorisierst, ist sowohl in Berlin als auch in Paris nicht akzeptabel. Zunächst überrascht deine Fähigkeit, die typologischen Änderungen anzunehmen und dabei die architektonische Idee des Entwurfs zu erhalten. Ebenso scheinst du in der Phase der Bauausführung dem gezeichneten Detail wenig Beachtung zu schenken (was nicht heisst, das Detail sei dir gleichgültig), und mit den Massen und genauen Proportionen der einzelnen Teile des Entwurfs sehr grosszügig umzugehen. Darin unterscheidest du dich wesentlich von einer sehr weit verbreiteten Praxis der «Kunstarchitekten», die eine manische Überwachung aller Teile eines Gebäudes verlangen. Für sie ist offenbar das Detail das Erkennungszeichen der Architektur. Man kann schon einwenden, dass diese Tendenz um so paradoxer ist, als die Arbeitsteilung bei der Gestaltung, die interdisziplinären Teams und die Verwendung industrieller Serienprodukte (Formstahl, Verkleidungen usw.) die unausweichlichen Bedingungen der zeitgenössischen Architekturproduktion darstellen. Das Exemplarische deiner Arbeitsweise liegt in einer richtigen Einschätzung dieser Produktionsabläufe begründet. Deine Projekte weisen so elementare und wesentliche architektonische Qualitäten auf, dass die Anpassungen eines Konstruktionssystems, die Details der Realisierung oder die Massstäbe des Gebäudes die Idee des Werkes selbst und seine tiefgehende Poetik nicht verändern können. Ist das dein Verhältnis zur Ausführung?

A.R.: Ich denke, genau das ist es. Zunächst einmal gehört das, was du über die Serienproduktion von Bauteilen gesagt hast, für mich zu den Grundlagen der Architektur: Ich halte mich für einen wirklich zeitgenössischen Architekten, weil ich die moderne Technik nutze, wie man sie nutzen muss. Als ich am Polytechnikum in Mailand studierte, liess man uns Einzelteile von Metallverkleidungen zeichnen – ich glaube, das macht man in keiner Schule mehr –, und ich erinnere mich, dass ich sogar mehrmals durchgefallen bin, denn es ist eine sehr schwierige Aufgabe: das System muss luftdicht abgeschlossen sein, gut funktionieren usw. Ehrlich gesagt, halte ich das für eine Verirrung, oder? Ich habe mich immer geweigert, es zu tun, weil es eine Menge spezialisierter Unternehmen gibt, in denen Techniker und Ingenieure ihr Leben damit verbringen, Metallverkleidungen zu konzipieren und zu produzieren. Ich werde keinen Namen nennen, um keine Werbung zu machen, aber ist es nicht lächerlich, dass sich heutzutage ein Architekt damit beschäftigt, Metallverkleidungen zu zeichnen? Als ob man Ventile eines Motors von Mercedes studieren könnte! Der Konstrukteur baut die Teile, also werden sie gekauft, wenn man sie braucht! In dieser Hinsicht glaube ich eine entschieden moderne Einstellung zu haben. Die Architekten, die sich mit der Technik des Fliesenlegens oder den Einzelteilen einer Metallverkleidung beschäftigen, scheinen mir archaisch. Und wenn ein Architekt die Realisierung seines Projektes zentimetergenau kontrollieren muss, wie du sagst, dann ist er ein bisschen beschränkt und hat sicher keine sehr grosszügige Sicht auf seine eigene Architektur.

Um deine Frage zu beantworten, genügt es, an Alberti zu erinnern, der vielleicht keines seiner Häuser je gebaut gesehen hat, oder an Michelangelo, der seine Anweisungen für die ungefähre Höhe der Säulen der Laurenzianischen Bibliothek in Briefen nach Florenz schickte. In der wundervollen Sammlung der Entwürfe von Palladio – die ich mir dank der Freundlichkeit des Royal Institute of British Architects anschauen konnte – sieht man, dass auch er keine Details mehr gezeichnet hat. Er beschränkte sich auf Skizzen oder verwies auf einige seiner bereits realisierten Projekte, die den Geist des Bauwerkes, den er ausdrücken wollte, deutlich machten. Ein Gebäude wie die Casa Aurora zum Beispiel wird sich nicht verändern, wenn man die Säulen um zwei Zentimeter versetzt.

B.H.: Für dich stellen die Konstruktionssysteme ein Ensemble von Gemeinplätzen dar, die untrennbar mit dem System der architektonischen Formen verbunden sind. Tragende Wände, Balken, Säulen, Dachstühle sind integrale Bestandteile deiner Sprache und haben somit keine bauliche Selbständigkeit. In meinen Augen steht diese Auffassung grundsätzlich im Widerspruch zu einer (derzeit in Frankreich sehr starken) Strömung, die die Vorführung von Strukturen und den konstruktiven Dekorativismus als Ausdruck der Modernität der Architektur favorisiert. Wie stehst du zu dieser Modeerscheinung?

A.R.: Zunächst einmal glaube ich nicht, dass damit der wesentliche Zweck der Architektur erreicht wäre. Die Entwicklung der Technik führt zu immer einfacheren Strukturen, zu immer klareren Entscheidungen. Die Zurschaustellung von Strukturen und Techniken ist immer zeitlich begrenzt und im Verhältnis zur Zukunft oft schon wieder überholt. Ich will damit sagen, dass die Technik immer die Technik des Möglichen sein muss und keine Fälschung der Zukunft.

Es ist die alte Idee des Futurismus von Marinetti, für den Mailand eine wirklich moderne Stadt war, weil sie vom «Schienengeräusch» der Strassenbahnen widerhallte. Heute erinnert uns dieses Bild der Strassenbahn und ihr Lärm auf den Schienen an die Vergangenheit. Es gibt nichts Schlimmeres, als die Zukunft vorauszusehen, und es ist das Schicksal aller Science-fiction, auf theatralische Weise vereinfachte und rasch überholte Strukturen vorzuführen.

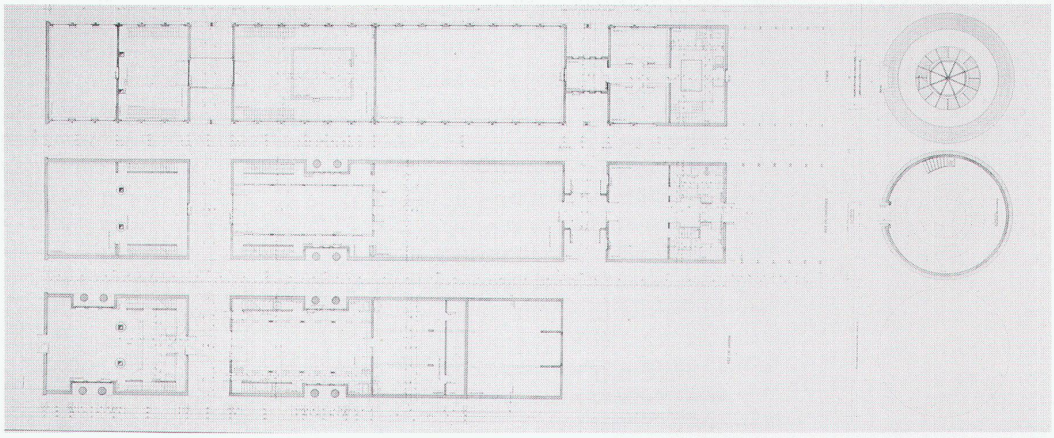
B.H.: Stimmt es eigentlich, dass du einem Journalisten, der dich gefragt hat, wo du dich einordnest, ob du modern oder eher postmodern seist, geantwortet hast: «Ich bin nicht postmodern, denn ich bin nie modern gewesen.» Wie erklärst du heute deine Haltung zur Moderne?

A.R.: Ja, aber was ist denn die Moderne? Ich glaube, dass diese – auf die Architektur angewandte – Erfindung der «Moderne» eine kritische Verzerrung ist, die an einen bestimmten Moment der Architekturgeschichte gebunden ist. Fragt man denn heute in der Malerei, in der Dichtung oder beim Kino noch danach, ob ein Werk modern ist? Ob ein Film modern ist oder nicht? Auch in der Malerei haben die stupiden Kritiken, die sich fragten, ob Picasso oder De Chirico modern seien, keinen Sinn mehr; die Frage ist, ob es sich um Malerei handelt und um einen Maler, der sich auf eine bestimmte Weise ausdrückt. Im Gegensatz dazu besteht in der Architektur dieses absurde Problem noch immer. Fragt sich denn ein Kranker, ob sein Arzt modern oder unmodern sei? Es handelt sich zunächst einmal um einen Arzt, der die Medizin von heute praktiziert, wobei er natürlich bestimmte Heilverfahren gegenüber anderen bevorzugen kann. Als ich antwortete, ich könne nicht postmodern sein, weil ich nie modern war, wollte ich einfach nur sagen, ich bin Architekt und ich übe diesen Beruf aus, wie es die Architekten immer getan haben. Es wäre vielleicht intelligenter und logischer, die Frage nach dem Stil zu stellen, also sich zu fragen, ob ein bestimmter Architekt zum «Barock» oder zur «Renaissance» tendiert. Das ist heutzutage eine schwierige Frage, weil die Grenzen der Stile auch nicht mehr klar gezogen sind.

B.H.: Auf welche Geschichte beziehst du dich, wenn du sagst, du seist nie modern gewesen?

A.R.: Ich beziehe mich auf die journalistische Verwendung des Begriffes «modern», die mit einer bestimmten «modernen» Architekturgeschichte einhergeht, deren Sachdienlichkeit ich bestreite. Ich bin davon überzeugt, dass es eine Kontinuität der Architektur in der Zeit gibt. Es ist klar, dass die griechische Architektur der Renaissance-Architektur vorangeht, die ihrerseits der des zwanzigsten Jahrhunderts vorangeht, und so weiter.

Aber lassen wir diese Frage, die einer auf bestimmte Universitäts- und Journalistenkreise beschränkten, intellektuellen Polemik entstammt und die in den USA jede Bedeutung verliert, weil derlei überflüssige Fragen kaum eine Handvoll New Yorker Kritiker beschäftigen. In manchen Staaten sieht man georgianische Häuser, in anderen Gebäude aus Glas. Die amerikanische Architektur ist ein Konglomerat aus alldem.

B.H.: Natürlich stellt sich diese Frage nicht für eine Architektur der Massenproduktion. Für die Architekturelite ist das anders, denn sie muss auf diese oder jene Weise die Kunst der «Unterscheidung» betreiben, um als Elite fortzubestehen. In einem bestimmten Masse gehörst du dazu.

A.R.: Nein, denn ich glaube nicht, dass es eine Elite der Architektur gibt. Um auf mein eben genanntes Beispiel zurückzukommen: Was bedeutet denn die Tatsache, dass in einem grossen Land wie Amerika alle Typen von Architektur nebeneinander bestehen, ohne dass sich irgend jemand darüber aufregt? Im Grunde genommen ist die Krankheit der Moderne – zumindest eine ihrer Krankheiten, die in der Konsequenz den Ruin eines grossen Teils unserer Städte verursacht hat – der Moralismus, das heisst der Einbruch der moralischen Frage in die Architektur. An dieser Krankheit leiden wir bedauerlicherweise noch heute. Und wenn ich sage, ich bin nicht modern, erkläre ich meine Ablehnung des Moralismus in der Architektur, ein Moralismus, der in keiner anderen künstlerischen Disziplin wütet. Jahrelang hat man mir vorgeworfen, dass ich an der stalinistischen Architektur Gefallen fände, weil ich einige Bauwerke aus der Stalinzeit für grossartig hielt – und immer noch halte. Stalin liess Gebäude mit Säulen errichten, und die gesamte sowjetische Architektur sollte einzig dafür verdammt werden, dass sie Säulen und Giebel verwendete, während in einem vorgeblich demokratischen Europa eine (übrigens sehr hässliche) Architekturproduktion, weil sie Glas verwendete und nach allen Seiten regelmässig abfallende Dächer baute, für demokratisch gehalten wird! Hier setzt meine Polemik an. Von den sogenannten «modernen» Architekten hat mich Mies van der Rohe am meisten beeinflusst, obwohl er vor allem in den letzten Jahren seines Lebens viel aus Stahl und Glas gebaut hat. Anderseits kann mich auch ein Renaissance-Palast auf sehr nachhaltige Weise beeinflussen. Für mich ist die Architektur ein Ganzes, und ich nehme mir das Gute, wo immer ich es finde.