



© Stefano Graziani

DIE ARCHITEKTUR DER STADT

Das nicht gehaltene Versprechen

baukuh

Einleitung

1966 veröffentlichte Aldo Rossi *Die Architektur der Stadt*.⁰¹ Das mindeste, was sich dazu sagen lässt, ist, dass es ein Buch voller Mängel ist: konfus, voller Redundanzen, ohne klare Aussage. Und dennoch setzte sich Rossis Buch mit der Zeit durch – ohne dass jemand genau wüsste warum – als Grundlagentext, ja sogar als Klassiker.

Die französische Architekturhistorikerin Françoise Choay hat *Die Architektur der Stadt* 1988 als eine „Blütenlese der Absurditäten“⁰² bezeichnet. Was hier wahrscheinlich als reiner Affront gemeint war, enthält jedoch ein zutreffendes Urteil, das eine wesentliche Eigenschaft von Rossis Buch erfasst: Es *ist* tatsächlich eine *Blütenlese*, eine Sammlung disparater Elemente, die zusammen ein Bild ergeben, das schemenhaft erscheint, ohne sich zur Gänze zu enthüllen. In dem Buch wird tatsächlich keine präzise Theorie formuliert, keine Methode dargelegt, vielmehr *entdeckt* Rossi *irgendetwas*. Hier und da tauchen Fragmente auf (oft lapidare, zusammenhanglose Sätze), die scheinbar einen völlig neuen Horizont für die moderne Architektur eröffnen. Allerdings bleibt der neue Sinnzusammenhang, ganz gleich wie kategorisch er dargelegt wird, ziemlich unklar. *Die Architektur der Stadt* ist ein seltsames Buch: Einerseits kann man es nicht beliebig interpretieren, andererseits ist es nicht einfach, alle Teile zusammenzufügen. Das Buch bildet eine Landschaft, in der sich Unschärfe und Klarheit abwechseln. Man ist versucht, *Die Architektur der Stadt* wie eine Stadt zu lesen, die aus diffusen, ja sogar ziemlich mittelmäßigen Vierteln und regelrechten Monumenten besteht. Wenn man derselben These folgt, die Rossi zu formulieren vergessen hat, ist *Die Architektur der Stadt* ein aus *Einzelteilen*⁰³ zusammengefügtes Buch.

Diese fragile theoretische Konstruktion, die im Buch *nur angedeutet* bleibt, wird von Rossi – der bald darauf (mit dem Friedhof von Modena) eine neue und weniger interessante Schaffensperiode beginnt – nicht weiterentwickelt. Rossis spätere Karriere ist, aus der Perspektive dessen, was sie 1966 versprach, ziemlich enttäuschend. Gelegentlich taucht in seinem Werk noch eine merkwürdige Größe auf (wie beim Hotel in Fukuoka oder beim Theater Carlo Felice in Genua), aber insgesamt ist es nicht das, was man sich von Rossis weiterem Weg hatte versprechen können. Alles gleitet ins Autobiographische ab. Kollektive Gespenster werden zu privaten Gespenstern. Die Figuren der Erinnerung werden nicht mehr geteilt, sie sind der Abnutzung durch die Sprache, dem Verrat an der Bedeutung unterworfen.

Dieser Text unternimmt den Versuch, den verworrenen Aufbau und die mögliche Weiterentwicklung von Rossis theoretischem Hauptwerk zu verstehen, auch unter Berücksichtigung der Fehler, die letztendlich dazu führten, dass das Buch sein Potential nicht voll entfalten konnte. Das Buch enthält nämlich etwas, das verloren gegangen ist. Wir haben das Recht, es wieder aufzuspüren. Es ist äußerst kostbar.

Entstehungsbedingungen des Buches: Mailand in den 1960er Jahren

Um *Die Architektur der Stadt* verstehen zu können, muss man den Standpunkt rekonstruieren, von dem aus Rossi das Buch verfasst hat. Zunächst muss man unterstreichen,

dass er das Buch als moderner Architekt schreibt. Rossis Kritik an der architektonischen Moderne basiert auf einer gereiften, ja alltäglichen Erfahrung mit der Modernität der ihn umgebenden Stadt. Diese *gelebte* – statt bloß theoretisch behauptete – Modernität hat ihre Wurzeln im innovativen und kosmopolitischen Mailand der 1960er Jahre⁰⁴ und ist entscheidend, um den großen Optimismus von Rossis Buch zu verstehen. Rossi kann *Die Architektur der Stadt* schreiben, weil er durch und durch – und auf ganz gelassene Weise – *modern* ist (im Unterschied beispielsweise zu Manfredo Tafuri, der sich sein ganzes Leben lang verpflichtet fühlt, seine Modernität unter Beweis zu stellen). Rossi bedient sich nämlich moderner Autoren wie Adolf Loos oder Claude Lévi-Strauss, um seine Kritik am Funktionalismus zu formulieren. Denn er will unbedingt vermeiden, als Vertreter eines neuen Historismus oder Irrationalismus missverstanden zu werden.⁰⁵ Der Internationalismus Mailands und die intellektuelle Welt, die ihn umgibt, haben unmittelbare Auswirkungen auf sein Buch. Die Quellen von *Die Architektur der Stadt* sind nämlich extrem heterogen; sie umfassen zeitgenössische Schriftsteller, die nichts mit Architektur zu tun haben, darunter auch Autoren, die damals in Mode waren. Daneben finden sich Bezüge zu Klassikern der Architekturtheorie ebenso wie zu lokalen Autoren, die er im Licht seiner internationalen Erfahrung neu liest. Dieser Kosmopolitismus als Ausgangspunkt ermöglicht es, *Die Architektur der Stadt* nicht nur unmittelbar in der internationalen Debatte zu verorten, sondern auch die kulturelle Situation Italiens, die Rossi zufolge ein vielschichtiges Urteil verdient, aus einer unbefangenen Haltung statt aus der eines selbst proklamierten Provinzialismus heraus zu bewerten. Rossi stellt sich nie in die unheilvolle Position des Außenseiters, des Rufers in der Wüste. Er weiß, dass er gehört wird. Seine Argumente werden ohne Groll dargelegt, ohne Übertreibungen, die sie sonst unproduktiv gemacht hätten.

Rossi beobachtet die Architektur der Moderne und, wie Adolf Loos, ist er gerade deshalb nicht von ihr überzeugt, weil sie ihm nicht *modern genug* und ihr Anspruch ihm allzu beschränkt erscheint. „*Der Moderne*“, so sieht es Rossi mit Paul Valéry, *bescheidet sich mit wenig*.⁰⁶ Es ist infolgedessen durchaus möglich, ambitionierter zu sein. Tatsächlich ist für Rossi die Welt im Jahr 1966 soweit fortgeschritten, dass man einige vermeintliche Gewissheiten der Architektur in Frage stellen und einige Freiheiten wiedergewinnen könnte, würde man die Verbindung zwischen Architektur und Gesellschaft besser definieren. Rossi glaubt, dass die zeitgenössische Gesellschaft nun in der Lage sein müsse, urbane Phänomene in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen, Langzeit-Prozesse wieder in Betracht zu ziehen und sich mit dem in der Stadt eingelagerten Unbewussten in einer rationalen Weise auseinanderzusetzen, ohne dabei ihre Modernität zu kompromittieren. Rossi wünscht sich mehr Präzision, mehr Komplexität, und genau deswegen auch mehr Freiheit für seine eigene Arbeit. Das Projekt, das er mit seinem Buch *Die Architektur der Stadt* vorschlägt, ist extrem optimistisch: Das moderne Italien der 1960er Jahre schämt sich nicht seiner selbst und sucht einen Weg, um, ausgehend von seinem Archaismus und seiner Komplexität, eine raffiniertere Vorstellung der zeitgenössischen Welt zu erschaffen.

Entstehungsbedingungen des Buches: Italien in den 1960er Jahren

Die Architektur der Stadt wurde vor dem Hintergrund der Entwicklung Italiens in den 1950er und 1960er Jahren verfasst. Rossi sieht die zerbombten italienischen Städte, sieht den zwar optimistischen, jedoch auch ungeordneten und hastigen Wiederaufbau, den Aufstieg der Vorstädte, die mehr oder weniger wiederhergestellten historischen Stadtzentren, die neuen Autobahnen. Der Hintergrund, vor dem sich das Buch positioniert, ist die komplizierte Landschaft der italienischen Moderne. Rossi macht täglich selbst seine Erfahrungen damit und schreibt auch regelmäßig darüber. Als Redakteur der *Casabella* befasst er sich lange Zeit mit den Themen der Vorstadt, des sozialen Wohnungsbaus und der Stadtplanung. *Die Architektur der Stadt* basiert auf diesen Zeitschriftenartikeln, die teilweise Eingang in das Buch gefunden haben. Die Texte ergeben eine genaue Beschreibung der italienischen Gesellschaft, was umso überraschender ist angesichts des Bildes, das man sich gemeinhin von Rossi macht – man denke an seine Hundezeichnungen oder an seine Darstellungen der Kolossalstatue von San Carlone oder an seine Kaffeekannen für Alessi.

Rossis Buch erzählt noch heute von dem Kontext, in dem das Buch entstanden ist. Beim Verfassen des Buches hatte er die Arbeitersiedlungen der Nachkriegszeit, die Wohnzimmer mit ihren Resopaltischen und Duralex-Gläsern, die ersten Fernsehgeräte und die ersten Sendungen des italienischen Fernsehens mit Mina und Adriano Celentano stets im Hinterkopf. *Die Architektur der Stadt* steht also viel weniger autonom da als man denkt. Und Rossis politische Einstellung ist nicht in einem esoterischen *Projekt der Autonomie*⁰⁷ verhaftet, sondern der täglichen und realistischen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Stadt. Diese Konfrontation verlangt eine fachliche Hypothese, die tatsächlich politisch ist, aber politisch eben in ihrem vollständigen Gleichklang mit dem damaligen Zustand Italiens, indem sie eine Hypothese über die Stadt, über ihre konkrete physische Organisation bleibt. Die radikale Gleichheit, die Rossi der Stadt zuschreibt, die konkrete Gleichheit verschiedener Materialien, an verschiedenen Orten in unterschiedlichen Formen versammelt, hat vor allem die Funktion, den in der Stadt bereits existierenden Unterschieden nicht noch rein ideologische Differenzen hinzuzufügen. In diesem Sinne ist die Indifferenz der Stadt, die Tatsache, dass die Stadt *im Ganzen gleich* ist, nichts anderes als ein Mittel, um geltend zu machen, dass ihre Einwohner gleichwertige Bürger sind. Und Rossi nimmt an, die Stadt sei *im Ganzen gleich*, gerade weil die Stadt, die er sieht, keinesfalls *gleich* ist. Die Gleichheit, die Rossi als methodologische Voraussetzung für das Verständnis der Stadt beansprucht, ist einer politischen Ungeduld geschuldet:

„Man verlor sich in Debatten darüber, welche Bauformen dem Wesen nach eher der Bourgeoisie und welche eher dem Proletariat entsprachen (oder gar *immanent* waren), und man endete mit der Wiederentdeckung der ungeplant entstandenen volkstümlichen Architektur, jener *schlichten und natürlichen* Art zu leben, die lediglich das Resultat der Jahrhunderte langen Armut unseres Volkes ist.“⁰⁸

Selbst die Stadttheorie, die Rossi in seinem Buch entwickelt, ist nicht etwas völlig Abstraktes, sondern stützt sich eindeutig auf die Probleme und die Potenziale der italienischen Städte der 1960er Jahre. *Die Architektur der Stadt* ist der Versuch, sich aufs Neue die Möglichkeit der Koexistenz von unterschiedlichen Teilen innerhalb einer einheitlichen Stadt vorzustellen. Das Problem – das man vor dem Hintergrund des von Rossi als komplett gescheitert empfundenen Konzepts der *Wohnsiedlungen*, des *Neorealismo* und des italienischen Sozialwohnungsbaus der Nachkriegszeit betrachten muss – besteht darin, die Stadt in einer Weise neu zu denken, die sowohl die Komplexität ihrer diversen Ausprägungen berücksichtigt als auch einen Weg aufzeigt, sie miteinander zu verbinden. *Die Architektur der Stadt* ist ein Versuch, sich die Voraussetzungen für eine Architektur vorzustellen, die in der Lage ist, sich in den Dienst einer so gedachten Stadt zu stellen. Gerade dieses geschichtliche Bewusstsein des Buches, seine realistischen und alles in allem plausiblen Anliegen, haben es zu einem Klassiker werden lassen. In diesem Sinne ist *Die Architektur der Stadt* nicht weit entfernt von dem Titel, der Rossi zunächst für das Buch vorschwebte: *Manuale di urbanistica* (Handbuch des Städtebaus).⁰⁹ Der Vorschlag,

den *Die Architektur der Stadt* für die italienischen Städte von damals machte, ist weder unverständlich noch absurd, ja er ist nicht einmal allzu originell. Rossis Vorschlag ist ganz der Entwicklung der Stadt, mit der er sich auseinandersetzt, angemessen. In seinem Essay *La città e la periferia* (Die Stadt und die Vorstadt) von 1961 zitiert Rossi den Urbanist Carlo Melograni:

„Es wird immer deutlicher, dass man ein soziales Wohnviertel nicht so projektieren sollte, dass man es als abgeschlossene Einheit betrachtet und versucht, darin so viele Menschen und Dienstleistungen unterzubringen, wie es die öffentliche Hand finanzieren kann. Stattdessen sollte man zwar eine gewisse Unabhängigkeit (besser wäre es von Autonomie zu sprechen) gewähren, die für einige Funktionen unerlässlich ist, aber der Knackpunkt liegt darin, die richtige wechselseitige Beziehung mit den anderen Stadtteilen herzustellen.“¹⁰

Die Architektur der Stadt ist ein Versuch, diese *richtige wechselseitige Beziehung mit den anderen Stadtteilen* wissenschaftlich zu entwickeln; vielleicht wurden die außerordentlich theoretischen Prämissen des Buches anfänglich nur zu diesem Zweck aufgestellt.

Aldo Rossis Mut

Rossis frühe Schriften zeugen von seinem großen intellektuellen Mut (sein erster 1954 veröffentlichter Text trägt beispielsweise den Titel *La coscienza di poter dirigere la natura* [Vom Bewusstsein, die Natur beherrschen zu können]). Rossi ist sich der Bedeutung zutiefst bewusst, die die anfängliche Haltung auf die endgültige Ambition seiner Arbeit haben würde. Er legt seinen schier unermesslichen Ehrgeiz frei und erklärt in lapidarer Weise seinen Unmut über bescheidene Zielsetzungen, über die bedrückende Atmosphäre des sogenannten *Neorealismus*, über das vorsichtige Ideal des Korrekten und Angemessenen:

„Ich kann mich auch irren, aber es scheint mir, dass, seitdem die Architekten sich diese *bescheidenen* Ziele setzen, nur die erreichten Ergebnisse sehr bescheiden sind.“¹¹

Rossi fürchtet nicht, dass er sich mit seinen bewusst maßlosen Ansprüchen lächerlich machen könnte. Er schreibt sich direkt in Wimbledon ein, statt erst einmal an Jugendturnieren teilzunehmen.

Sein Projekt ist ebenso ambitioniert wie unschuldig, es ist ein Projekt, das sich seiner Risiken absolut bewusst ist:

„Ich nehme mir vor, auch auf die Gefahr hin, als naiv abgestempelt zu werden, in irgendeiner Weise eine richtige Entwurfstheorie zu umreißen; oder besser noch eine Theorie des Entwurfes als Bestandteil einer Theorie der Architektur.“¹²

Die Gefahr, *als naiv abgestempelt zu werden*, übersieht Rossi nicht, doch ist er sich auch bewusst, dass eine intellektuelle Arbeit, die sich solche grenzenlosen Ziele setzt, nicht das Recht hat, diesem Risiko mit irgendwelchen Tricks auszuweichen. Gerade die ständige Gefahr, sich lächerlich zu machen, ist der deutlichste Beweis für die Ernsthaftigkeit seines Vorhabens. Einige Bemerkungen Rossis über Adolf Loos illustrieren diesen Punkt:

„Stets bleibt die Gefahr eines anhaltenden Missverständnisses; nämlich den Menschen so wie er ist – mit seinem Verstand, seinen Gefühlen, seinen Leidenschaften – zu vergessen. Das ist vielleicht die Gefahr jedes Klassizismus, und Adolf Loos, in seiner Beschaffenheit als Mensch eher als als Künstler, hat sie nicht gemieden.“¹³

Hier geht es nicht darum, um welche Gefahr es sich handelt, sondern um die Ehrlichkeit, ihr nicht auszuweichen. Diese Ehrlichkeit (die auch Ehrgeiz und Unnachgiebigkeit ist) geht jeder intellektuellen Arbeit voraus. In diesem Sinne ist der Ehrgeiz nicht nur eine persönliche Angelegenheit, sondern auch eine *theoretische*. Ehrgeiz ist gleichzusetzen mit der Fähigkeit, sich *nicht* mit wenig zufriedenzugeben:

„Mittelmäßigkeit sollte nicht oder nicht nur unter menschlichen Gesichtspunkten verstanden werden, sondern auch unter theoretischen.“¹⁴

Diese radikale Ablehnung von Provinzialismus und Mittelmäßigkeit findet man auch in der Auswahl der Gesprächspartner wieder, die Rossi sich aussucht, um sein intellektuelles Projekt ins Werk zu setzen. Rossi hat den Mut – und den Anstand –, sich mit den naheliegenden, den unumgänglichen Meistern zu konfrontieren. Die Auswahl besitzt eine geradezu klassische Selbstverständlichkeit. Rossi antwortet beispielsweise auf eine der sechs Fragen, die die Zeitschrift *Casabella* 1961 italienischen Architekten stellt, mit außerordentlichem Mut des Offenkundigen:

„wir sind überzeugt, dass [...] es wichtiger ist Le Corbusier zu studieren statt [Giuseppe] Pagano, Loos statt [Edoardo] Persico, Behrens statt [Raimondo] D’Aronco.“¹⁵

Quellen des Buches: Le Corbusier

Die Architektur der Stadt und *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*¹⁶ markieren in einer bestimmten Weise einen Wendepunkt. Daher werden beide Bücher meistens im Zusammenhang mit der Debatte, die sie ausgelöst haben, interpretiert. Dennoch ist es wichtig, sowohl die aufgeworfenen Probleme als auch die Autoren differenziert zu betrachten, die den jeweiligen intellektuellen Kontext definieren. Rossi verortet sich nämlich (ebenso wie Venturi) innerhalb einer genau umrissenen internationalen Debatte und ist sich der eindeutigen Wahlmöglichkeiten wohl bewusst. Es ist kein Zufall, dass sein Buch sofort in der ganzen Welt rezipiert wird, obwohl die Übersetzungen nicht sofort erfolgen und lange der Ruf Rossis als Kurator der XV. Triennale von Mailand oder als Architekt des Friedhofs in Modena sowie des Teatro del Mondo in Venedig dem 1966 erschienenen Buch vorausseilt und dieses überdeckt. In jedem Fall sind Rossis Probleme dieselben wie die seiner europäischen Altersgenossen – seien es Peter und Alison Smithson, James Stirling, Oswald Mathias Ungers oder Aldo van Eyck.

Für all diese Architekten ist die Auseinandersetzung mit dem Spätwerk Le Corbusiers grundlegend.

Im Dezember 1960 schreibt Rossi einen Essay für *Casabella* über Corbusiers Kloster in La Tourette. Das Thema ist – im Kontext der damaligen Architekturdebatte – relativ heikel: Der späte Le Corbusier ist im Lichte der Grundannahmen der klassischen Moderne schwierig zu deuten. De facto gab seine Kapelle von Ronchamp, die fünf Jahre zuvor fertiggestellt war, gerade in *Casabella* Anlass zu einer scharfen Kontroverse, die Giulio Carlo Argan, Giancarlo De Carlo und Ernesto Nathan Rogers einschloss, ohne dass sie zu einer einvernehmenden Lösung gekommen wären. Rossi fasst die Wahrnehmung der jüngsten Arbeit des Schweizer Architekten wie folgt zusammen:

„In diesem Bau Le Corbusiers wurden einige neue und äußerst gefährliche Tendenzen, einige bedrohliche Perspektiven und einige ungelöste Fragen in einer Weise sichtbar, dass die Zukunft der modernen Architektur gefährdet erscheint.“¹⁷

Le Corbusier ist also *äußerst gefährlich und bedrohlich*, jedoch:

„Ich glaube, dass die stetig wachsende Komplexität der Ereignisse und die Schwierigkeit, die Grenzen der Architektur zu bestimmen in einer Zeit, in der die Grenzen aller Disziplinen verschwimmen und Theorien, die nicht von Werken und Ereignissen gestützt werden, scheitern, letztlich dem Werk Le Corbusiers zunehmend recht geben werden.“¹⁸

Rossi gibt Le Corbusier recht, aber womit? Tatsächlich scheint Rossi nicht genau zu wissen, womit Le Corbusier recht hat. Als Künstler bewundert er Le Corbusiers Fähigkeit, immer wieder zum Mond emporzusteigen, indem er sich wie der Baron von Münchhausen am eigenen Schopf nach oben zieht, aber Rossi kommt nicht umhin, den absoluten Mangel an erklärender Theorie seitens des Schweizer Meisters festzustellen. Das Spätwerk Le Corbusiers scheint eine neue Architektur anzukündigen, ein neues Verhältnis zu der *stetig wachsenden Komplexität des Zeitgeschehens* herzustellen, doch enthüllt es die darin implizierte neue Lesart der Gesellschaft und der Stadt in keinsten Weise. *Die Architektur der Stadt* ist gewissermaßen der

Versuch, diese fehlende Theorie zu formulieren. Das Kloster in La Tourette und das Kapitol von Chandigarh sind – wie die ersten Bauten Rossis – vielleicht auch die Bauten, die am besten jene Architektur veranschaulichen, die das Buch vorausahnen lässt.

Rossi erkennt im Spätwerk Le Corbusiers ein Problem, und er erkennt die Notwendigkeit einer viel tiefgreifenderen Revision der Prinzipien der Moderne als jene, die einige der Weggefährten Le Corbusiers versuchten, wie zum Beispiel in *Neun Punkte über Monumentalität* von Sigfried Giedion, Fernand Léger und José Luis Sert und später in *Ewige Gegenwart* von Giedion.¹⁹ Die von Giedion, Léger und Sert geforderte Monumentalität ist für Rossi nicht denkbar ohne die *obsolet gewordene funktionalistische Denkweise* der Moderne zu überwinden. Die Logik, die Giedions, Légers und Serts Argument trägt, ist nämlich immer noch ganz und gar *reduktionistisch und konstruktivistisch* und dringt *vom Einfachen zum Komplexen* vor, wie es im Punkt fünf des Manifestes deutlich wird:

„Die heutige Architektur mußte, wie die moderne Malerei und Skulptur, einen schweren Weg gehen. Sie begann mit der Lösung einfacherer Probleme, mit Zweckbauten, wie der Wohnung für das Existenzminimum, Schulen, Bürogebäuden oder Spitälern. Heute sind sich die modernen Architekten klar darüber, daß Bauten nicht als isolierte Einheiten konzipiert werden können: Daß sie vielmehr in eine umfassendere Stadtplanung eingeordnet werden müssen. Es gibt zwischen Architektur und Stadtplanung ebensowenig eine Grenze, wie zwischen der Stadt und der sie umgebenden Region. Zwischen beiden muß eine gegenseitige Beziehung bestehen. In diesen umfassenderen Plänen geben die Monumente die besonderen Akzente.“²⁰

Die Architektur, die aus solchen Versuchen hervorgeht, ist für Rossi erwiesenermaßen unergiebig – beispielsweise jene von Louis Kahn, der gegenüber Rossi seine aufrichtige Verachtung nicht verbergen kann:

„Man nehme ein grundlegendes Werk der zeitgenössischen Architektur wie Le Corbusiers Kloster in La Tourette; dieses Werk stellt eine außerordentliche Synthese der römischen Architektur und einer bestimmten Architektur des 18. Jahrhunderts, zum Beispiel Boullée, dar und bildet vielleicht das Hauptwerk eines Künstlers, der mit seinem gesamten Schaffen eine einheitliche Fragestellung verfolgt hat. Dieser Aspekt, abgesehen von einer mehr oder weniger authentischen Bewunderung für den Künstler, lässt sich kaum in seiner architektonischen Qualität erfassen und eignet sich nicht für eine banale Nachahmung.“

Man beobachte im Gegensatz dazu, wie die selbe Beschäftigung mit dem Klassizismus und der Architektur des 18. Jahrhunderts, die bei einem Künstler wie Louis Kahn ganz formal und oberflächlich ist, in den Werken dieses Architekten zu einem einfach reproduzierbaren Modell mutiert; tatsächlich dreht sich der römische Aspekt in den Werken Louis Kahns ganz und gar um einige teils stilistische, teils funktionale Elemente und Kombinationen und das Ergebnis, das in keiner Weise als systematisch anzusehen ist, lässt sich mit Sicherheit nicht als eine eingehende Untersuchung beständiger Formen der Architektur betrachten.“²¹

Rossi verzeiht Kahn seine bloß rhetorische und reduktionistische Interpretation der Architektur vergangener Zeiten nicht. Er ist nicht nur angewidert von der Vulgarität der düsteren Fiktion Kahns, er sorgt sich ebenso wegen der Vergeudung, die eine solche Interpretation nach sich zieht. Nach Rossi untergräbt Kahn das Potenzial der Geschichte: Er benutzt das komplexe Arsenal der Architekturgeschichte als direktes symbolisches Hilfsmittel und verschließt so den Weg zu einer möglichen Wiederaaneignung des *gesamten* Reichtums der Architektur der Vergangenheit für das Bauen der Gegenwart. Wenn die Architekturgeschichte nur eine vage Metapher ist, dann wird die in ihr enthaltene Intelligenz unmittelbar vergeudet. Im Gegensatz zu Kahn versucht Rossi eine Lösung für jene Probleme zu finden, die Le Corbusiers Spätwerk aufgeworfen hat. Er versucht, eine Theorie zu entwerfen, die der Komplexität der Gesellschaft gerecht wird, indem sie die materielle Organisation der Stadt untersucht, eine Theorie, die sich der zeitgenössischen Stadt in ihrer Gesamtheit stellt und für sie eine Perspektive entwickelt:

das nicht gehaltene versprechen

„Das Elend unserer Vorstädte und das daraus resultierende Ungleichgewicht unserer Städte, die beim Wiederaufbau der europäischen Städte begangenen Fehler – dies alles zeugt von mehr als bloß technischen oder politischen Unzulänglichkeiten; es zeugt von einem eklatanten Mangel an Visionen.“²²

Quellen des Buches: Loos + Lévi-Strauss

Die grundlegenden Quellen für *Die Architektur der Stadt* sind Adolf Loos und Claude Lévi-Strauss. Wenn es Le Corbusier ist, der die Fragen aufwirft (und Kahn derjenige, der die falschen Antworten darauf gibt), dann sind Loos und Lévi-Strauss die Stichwortgeber für die Lösung.

Die Rolle dieser beiden Autoren unterscheidet sich von der der anderen Quellen, die Rossi für das Buch benutzt. Hans Bernoulli, Carlo Cattaneo, Friedrich Engels, Henri Focillon, Numa Denis Fustel de Coulanges, Maurice Halbwachs, Emil Kaufmann, Karl Kerényi, Pierre Lavedan, Lewis Mumford, Marcel Poëte, Antoine Quatremère de Quincy, Francesco Milizia, Jean Tricart, Eugène Viollet-le-Duc und Max Weber werden nur herangezogen, um Schlussfolgerungen innerhalb eines Argumentationsgerüsts zu stützen, das Rossi mit Hilfe von Loos und Lévi-Strauss aufgestellt hat.

In erster Linie dienen Loos und Lévi-Strauss als literarisches Vorbild für *Die Architektur der Stadt*. In Loos' Aufsatzbänden *Ins Leere gesprochen* und *Trotzdem*²³ und in Lévi-Strauss' *Traurige Tropen*²⁴ verweben sich jeweils die wissenschaftliche Abhandlung mit persönlichen Erfahrungen des Autors. Die präzise fachliche Darlegung schließt eine aufrichtige Leidenschaft zu Exkursen nicht aus. Beide Bücher sind unglaublich zerstreut, fahrig. Beide Autoren lassen nichts aus, was ihnen gerade durch den Kopf geht. Der Rhythmus der Argumentation ist bewusst diskontinuierlich, ostentativ nachlässig. *Ins Leere gesprochen* und *Trotzdem* befassen sich mit Damen- und Herrenmode (mit voreiligen Voraussagen über die Zukunft der kurzen Hosen), mit Luxusfuhrwerk, mit Klempnern, Schuhmachern und Buchdruckern, mit Wäsche, mit Musikkritik, mit der Einführung der Aubergine in die zeitgenössische europäische Küche und mit guten Tischmanieren („Obsterne spuckt man in die hohle Faust, die man vor den Mund hält, und legt sie auf den Teller.“²⁵). *Traurige Tropen* beginnt mit einer Schmährede gegen Reisen und Reiseberichte („Ich verabscheue Reisen und Forschungsreisende“²⁶). Es folgen, verwoben mit den Erfahrungsberichten seiner ethnographischen Feldforschung, zwölf Kapitel über die Antillen und Brasilien, dazwischen einige poetische Fragmente, ein Vergleich von Marxismus und Buddhismus und die Skizze eines Theaterstücks (*Die Apotheose des Augustus*), die fast ein ganzes Kapitel einnimmt. Manchmal erscheinen Loos und Lévi-Strauss austauschbar: „Die Tropen sind weniger exotisch als altmodisch.“²⁷ Das hätte Loos schreiben können, wenn er je in den Tropen gewesen wäre.

Die Verknüpfung von Loos und Lévi-Strauss ist nicht selbstverständlich. Rossi lässt die Arbeit eines zeitgenössischen französischen Anthropologen mit der eines Wiener Architekten des frühen 20. Jahrhunderts reagieren und entwickelt so eine geniale interdisziplinäre Mischung, die die Voraussetzungen für eine radikale Kritik an den Grundlagen der Architektur der Moderne schafft.

Loos scheint für die Architektur einen anthropologischen, komparativen Ansatz zu fordern. In dem Abschnitt, der seiner berühmten Bemerkung zum „Hügel im Wald“²⁸ vorangestellt ist, der auf einen mythischen und universellen Ursprung der in der Architektur enthaltenen Werte schließen lässt, schreibt Loos nämlich:

„Bei den Chinesen ist die Farbe der Trauer weiß, bei uns schwarz. Unseren Baukünstlern wäre es daher unmöglich, mit schwarzer Farbe freudige Stimmung zu erzeugen.“²⁹

Die Architektur definiert sich in Bezug auf ihren kulturellen Kontext und ist, umgekehrt, ein wesentliches Medium für das Verständnis der Gesellschaft, die sie hervorgebracht hat. Dieses komplexe Verhältnis zwischen der Unbeweglichkeit der Stadt und den Widersprüchen, die sie hervorgebracht haben, wird von Loos und Lévi-Strauss ausgehend von zwei verschiedenen, aber konvergenten Blickpunkten erkannt. Loos und Lévi-Strauss ermöglichen es Rossi zudem, eine zu einseitige Vorstellung des Fortschritts in Frage zu stellen. Der französische Anthropologe schreibt:

„Die Fortschrittsgläubigen setzen sich der Gefahr aus – gerade weil sie so wenig Aufhebens davon machen –, die ungeheuren Reichtümer zu übersehen, welche die Menschheit zu beiden Seiten jener schmalen Rille angehäuft hat, auf die allein sie ihre Blicke heften; indem sie die Bedeutung vergangener Bemühungen unterschätzen, entwerten sie all jene, die wir noch vor uns haben. Wenn die Menschen seit jeher nur eine einzige Aufgabe in Angriff genommen haben, nämlich eine Gesellschaft zu schaffen, in der es sich leben lässt, dann sind die Kräfte, die unsere ferneren Vorfahren angespornt haben, auch in uns gegenwärtig. Nichts ist verspielt; wir können alles von vorn anfangen.“³⁰

Das ist das Wichtige für Rossi: *Nichts ist verspielt*. Loos und Lévi-Strauss behaupten auf zwar verschiedene, doch komplementäre Weise, dass der in der Stadt angehäufte Reichtum uns noch zugänglich ist. Der Schlüssel ist nicht weggeworfen.

Mit der Verknüpfung dieser beiden Autoren entdeckt Rossi einen unerforschten theoretischen Raum, ein neues und zugleich altes Gebiet, das man betreten kann. Die Bedeutung von *Die Architektur der Stadt* fällt mit dem Auftauchen dieses Gebietes zusammen. Sicher ist Rossis Erzählung fragmentarisch, episodisch, oft widersprüchlich, aber deswegen ist diese Entdeckung nicht weniger bedeutend, weniger attraktiv (und ihre prompte Preisgabe nicht weniger enttäuschend). Der theoretische Raum, der sich für Rossi zwischen Loos und Lévi-Strauss eröffnet, füllt sich sofort mit anderen möglichen Beiträgen, die scheinbar auf ein neues Verständnis von Stadt und der Beziehung zwischen Ritus und Architektur hinauslaufen. Den von *Die Architektur der Stadt* aufgezeigten Raum teilt Rossi mit anderen Zeitgenossen, so etwa Karl Kerényi (*Mythologie der Griechen*, 1958), Ernesto De Martino (*Morte e pianto rituale nel mondo antico*, 1958), Elias Canetti (*Masse und Macht*, 1960), Georges Dumézil (*La religion romaine archaïque*, 1964), Louis Dumont (*Homo hierarchicus*, 1966), Karl Polanyi (*Primitive, Archaic and Modern Economies*, 1968), Émile Benveniste (*Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 1969), aber auch mit Klassikern wie Ferdinand de Saussure, James George Frazer, Sigmund Freud, Wilhelm von Humboldt, Marcel Mauss, Giambattista Vico, Ludwig Wittgenstein. Und doch verfolgt Rossi diese Richtung nicht weiter; die interdisziplinäre Komplexität und die Großzügigkeit von *Die Architektur der Stadt* verlieren sich in seinem späteren Werk, welches immer vorsichtiger wird. Selbst die radikale Kritik des Funktionalismus und die Hypothese einer Stadt- und Architekturtheorie, die sich von einer anthropologischen Perspektive heraus entwickelt, werden nicht weiterverfolgt. Die einzige Folge dieses Projekts in den folgenden Jahren ist *Delirious New York* von Rem Koolhaas³¹, der vielleicht der einzige ist, der *Die Architektur der Stadt* mit irgendeinem Gewinn gelesen hat.

Quellen des Buches: Adolf Loos

Die Arbeit als Redakteur der Zeitschrift *Casabella* gibt Rossi die Gelegenheit, sich mit Adolf Loos zu befassen. 1959 veröffentlicht er einen langen Essay, der den einfachen Titel *Adolf Loos, 1870–1933*³² trägt. Rossi beleuchtet darin die Beziehung zwischen der architektonischen Produktion und der Deutung der zeitgenössischen Gesellschaft, die in Loos' Arbeit angelegt ist. In seinem Essay zitiert Rossi mehrfach Schönbergs Urteil:

„Bei Loos stellt sich die Neuerung als Neuerung der Erkenntnisweisen dar.“³³

„Angesichts der Neuerung der Erkenntnisweisen wird alles neu geordnet.“³⁴

Für Rossi zeigt der Fall Loos' deutlich, wie ein Paradigmenwechsel in der Deutung der Gesellschaft zum Fundament einer neuen Architektur werden kann. Rossi interpretiert die Komplexität der Arbeit Loos', indem er die Kategorien des Historischen Materialismus, denen er sich verpflichtet fühlt, geschickt für seine Zwecke adaptiert:

„[Loos'] Denkungsart ist radikal und seine Anklage des Ornaments hebt sich deutlich ab von den Forderungen nach Modernität, wie sie die Theoretiker des 19. Jahrhunderts vorgebracht hatten. Der Charakter der Modernität entspringt nicht einem abstrakten, allgemeingültigen Prinzip, sondern steht im Verhältnis zu den Eigenschaften der jeweiligen Gesellschaft. Es ist undenkbar, dass sich das Verhältnis zwischen der Produktion und dem Menschen, d.h. zwischen der Produktion und der

Gesellschaft, unabhängig von den bestehenden Erfordernissen und Bedingungen, unter denen sich die Arbeit vollzieht, herausbildet. Diese Betrachtung des Problems des Ornaments *sub specie oeconomiae* ist der entscheidende Schritt, mit Hilfe dessen Loos die Beziehungen zwischen Architektur und Produktion und zwischen Architektur und herrschende Klasse beurteilen wird.“³⁵

Die Übereinstimmung des theoretischen Standpunktes mit der architektonischen Produktion, die sich aus Loos' Arbeit ergibt, gilt als Vorbild: Das, was für Rossi zählt, ist der *kritische* Charakter der Entwurfstätigkeit von Loos:

„Von Anfang an erweist sich für ihn [Loos] die Kritik übrigens nicht als ein äußerer Standpunkt, von dem aus man urteilt, sondern als *das gestalterische Gesetz des Werkes selbst*.“³⁶

Loos' Entwurfsmethode ist *kritisch*, nicht *literarisch*: Er findet die Komplexität in der Substanz der Stadt und fügt sie nicht von außen hinzu. Diese Gegenüberstellung zwischen einer *kritischen* Idee und einer *literarischen* Idee der Architektur, die auch der Kern des Streits zwischen Loos und den Architekten der Wiener Secession ist, steht im Zentrum von Rossis Text. Rossi ist sehr beeindruckt von der *essayistischen Form*³⁷, die Loos' Werk annimmt. Loos verschafft sich nämlich die Freiheit desjenigen, der nichts erfinden muss, weil er in der Lage ist, die Stadt so in ihrer Tiefe zu verstehen, dass er keinen Grund hat, der Sache, die an sich schon komplex genug ist, weitere Aspekte hinzuzufügen. Die Tiefe, die er seiner Arbeit von Anfang an beimisst, macht jede weitere Zutat überflüssig. Für ihn enthält die Stadt bereits alles, es ist daher nur eine Frage der Aufmerksamkeit, nicht der Hinzufügung. Soziale Veränderungen lassen sich unmittelbar am urbanen Schauplatz ablesen. Der Unterschied liegt sozusagen in der überbordenden Fülle an Problemstellungen, die Loos in der Stadt wahrnimmt. Und es ist klar, dass die Lösung angesichts dessen die einfachste mögliche sein muss – und daher nur sein kann. Mit anderen Worten: Die Komplexität ist für Loos *ein Teil des Problems*, während sie für die Architekten der Wiener Secession *einen Teil der Lösung* darstellt.

Ausgehend von dieser Analyse erkennt Rossi in Loos' Werk einen theoretischen Ansatz, der dazu dienen kann, die Prämissen der modernen Architektur infrage zu stellen. Rossi gibt folgendes Loos-Zitat wieder:

„Der einzelne mensch ist unfähig, eine form zu schaffen, also auch der architekt. Der architekt versucht aber dieses unmögliche immer und immer wieder – und immer mit negativem erfolg. Form oder ornament sind das resultat unbewußter gesamtarbeit der menschen eines ganzen kulturkreises.“³⁸

Loos eröffnet Rossi, auf die für ihn typisch implizite Art, die Möglichkeit, einen pluralen Ursprung für die Architektur zu denken und deren von Beginn an komplexes, nicht allein rationales Wesen zu erkennen. Dadurch ist er in der Lage, sich der linearen Erzählung des Funktionalismus entgegenzustellen. All das ist jedoch in dem Artikel von 1959 noch nicht vollständig entwickelt, denn Rossi äußert dort, neben der Faszination, auch große Zweifel gegenüber einigen Ansichten des Wiener Architekten. Rossi lehnt beispielsweise Loos' Unterscheidung von Kunst und Architektur ab und schreibt:

„Wenn man jedoch die Kunst vom Alltag und seinen Erfordernissen, von der täglichen Arbeit abkoppelt, bedeutet das dann nicht, sie in eine Welt abstrakter Empfindungen und düsterer Triebe zu verbannen?“³⁹

Und als Kommentar zu Loos' „Hügel im Wald“ (*sechs schuh lang und drei schuh breit, mit der schaufel pyramidenförmig aufgerichtet*) in dessen Aufsatz *Architektur* von 1910 fügt Rossi hinzu:

„Auch hier kann der *Ursprung* [Dt. im Original], der Rekurs auf einen mythischen Anfang, die urtümlichen Werte des Bewusstseins entdecken, aber er kann auch die Behauptung einer uralten, primitiven Barbarei sein. Der Hügel, *sechs schuh lang und drei schuh breit*, ist vielleicht die intensivste und reinste Architektur, er ist aber auch die Negation jeden humanistischen Wertes der Kunst in einer geschichtslosen Welt.

Der Wert der Kunst liegt nicht in dieser archaischen Erschütterung des Menschen angesichts einer Erfahrung, die seinen Verstand verwirrt, sondern vielleicht viel mehr in der alltäglichen Erfahrung, die der Künstler interpretiert und übersetzt.

Dies ist ein Widerspruch, den er [Loos] niemals auf theoretischer Ebene lösen wird, und der manchmal in seinen Schriften und Entwürfen auftaucht, wie beispielsweise in Form der abnormen dorischen Säule, die er für den Wettbewerb von Chicago vorschlug.“⁴⁰

Dennoch ist bei aller Vorsicht klar, dass Rossi sich für Loos interessiert, gerade wegen seiner Fähigkeit, das Irrationale, welches in der materiellen Substanz der Stadt verborgen liegt, zu erfassen. Der materialistische Exorzismus wird nicht weit kommen; Rossi wird wieder die *abnorme Konzeption* in Betracht ziehen müssen, wobei

„das Motiv der klassischen Säule, normalerweise mit logischer Reinheit konnotiert, zu einer dunklen Sehnsucht nach einer barbarischen, beklemmenden Dimension wird, welche die moderne Welt verneint.“⁴¹

Quellen des Buches: Claude Lévi-Strauss

Lévi-Strauss erlaubt es Rossi, Loos' Erzählung von den Ursprüngen aus einer rationalen Perspektive neu zu lesen. In *Die Architektur der Stadt* legt Rossi deutlich offen, was er ihm schuldet:

„Lévi-Strauss hat das Thema der Stadt in ein diskursives Umfeld zurückgebracht, das voller unerwarteter Entwicklungen ist.“⁴²

Lévi-Strauss regt Rossi zu einer Untersuchungsmethode an, die vom großen Ganzen ausgeht und Komplexität voraussetzt, ohne deswegen irrationalen Versuchen nachzugeben. Das impliziert auch einen realistischen Stil der Analyse, der bestrebt ist, Phänomene zu ordnen und miteinander zu vergleichen, ohne sie unbedingt zu *erklären*, einen Stil, der misstrauisch ist gegenüber der Möglichkeit, einen *Inhalt* zu entdecken, der fähig ist, den Untersuchungsgegenstand erschöpfend darzulegen. In Bezug auf die Stadt sind Lévi-Strauss wie Loos der Meinung, dass man ihr nichts *hinzuzufügen* braucht, man muss sie nur *verstehen*. Die Definition von Stadt, auf der Rossi sein Buch aufbaut und die er unzählige Male wiederholt, stammt von Lévi-Strauss:

„Die Stadt ... das Menschliche Schlechthin.“⁴³

Interessanterweise bezieht sich der Abschnitt, in dem Lévi-Strauss diese Bemerkung macht, auf die wirklich ärmlichen Städte im Paraná der 1930er Jahre: Londrina, Nova Dantzig, Rolândia und Arapongas. Wenn man die Stelle im Zusammenhang zitiert, wird deutlich, wie der französische Anthropologe die Komplexität der menschlichen Motive in diesen armen Siedlungen versteht:

„Als Gemeinschaft tierischer Wesen, die ihre biologische Geschichte in den städtischen Grenzen einschließen und dieser Geschichte gleichzeitig den Stempel denkender Wesen aufdrücken, entsteht die Stadt, ihrer Genesis und ihrer Form nach, sowohl aus der biologischen Fortpflanzung wie aus der organischen Entwicklung und der ästhetischen Schöpfung. Sie ist sowohl Naturobjekt als auch Kultursubjekt; Individuum und Gruppe; Erlebnis und Traum: das Menschliche Schlechthin.“⁴⁴

Die Stadt ist *im Ganzen* komplex und *im Ganzen* von Interesse. Das ist der Ausgangspunkt, von dem aus *Die Architektur der Stadt* insgesamt aufgebaut ist. Die Architektur hat ihren Zweck und findet ihre Regeln in dieser Komplexität und dieser Gemeinschaft, die Lévi-Strauss in den Städten, von denen er spricht, als gegeben voraussetzt:

„Denn die großen Manifestationen des sozialen Lebens teilen mit dem Kunstwerk den Umstand, dass sie auf der Ebene des unbewussten Lebens entstehen, im ersten Fall, weil sie kollektiv sind, und im zweiten, obwohl sie individuell sind; aber der Unterschied bleibt sekundär, er ist sogar nur scheinbar, da die einen *durch* das Publikum und die anderen *für* das Publikum geschaffen werden und dieses Publikum beiden ihren gemeinsamen Nenner verleiht und die Bedingungen festlegt, unter denen sie entstehen.“⁴⁵

Lévi-Strauss' Ansatz erlaubt es, die Stadt als ein System zusammenhängender Elemente zu erkennen, als eine komplexe Struktur, die man bis zu einem gewissen Grad

das nicht gehaltene versprechen

unabhängig vom Verständnis der Einzelteile begreifen kann. Die Stadt ist nur zu verstehen, wenn man von Anfang an ihre Materialität, ihre Mechanik wahrnimmt, wenn die Struktur, die den Elementen einen Sinn gibt, erkannt wird, wenn man vom Allgemeinen zum Besonderen vorgeht. Rossi schreibt:

„Wir wollen feststellen, welche Gesetze die Stadt als Manufakt bestimmen; wir beschäftigen uns mit den räumlichen Verhältnissen, mit ihrer Form, ihrem Wachstum, als ob die Stadt ein großes, auf Dauer angelegtes Werk der Ingenieurskunst wäre, was sie unserer Ansicht nach auch ist.“⁴⁶

An dieser Stelle ist der Einfluss von Lévi-Strauss und de Saussure besonders stark. *Die Architektur der Stadt* ist ganz und gar ein Buch des Strukturalismus. Rossi verschleiert das keineswegs:

„Deshalb könnte man auch Saussures Programm für die Linguistik auf die Stadtwissenschaft übertragen.“⁴⁷

Die Architektur der Stadt fügt sich in ein bestimmtes kulturelles Klima ein. In diesem Sinne kann man Louis Dumonts zeitgenössische Überlegungen auch auf Rossis Buch beziehen:

„Für die soziale Anthropologie und für die Soziologie ist die Einführung der Idee der Struktur das Hauptereignis unserer Zeit. Das bestätigt auf gewisse Weise die Mode des Begriffes in seinen oberflächlichsten Bedeutungen. Nach einer langen Zeit, die von einer Tendenz dominiert war, alles zu atomisieren und zu zergliedern, besteht das Hauptproblem des heutigen Denkens darin, die Bedeutung von Kategorien wie Gesamtheit oder System wieder zu entdecken, und die Struktur ist die einzige logische Form, die uns bisher dafür zur Verfügung steht.“⁴⁸

Auch Rossi musste sich mit der *langen Zeit, die von einer Tendenz dominiert war, alles zu atomisieren und zu zergliedern*, auseinandersetzen, eine Zeit, die man mit der Epoche der Moderne gleichsetzen kann (in der Architektur von den Einwänden Jean-Baptiste Colberts gegen Gianlorenzo Bernini an⁴⁹). Lévi-Strauss ermöglicht es Rossi, einen Diskurs über die Architektur zu führen, der sich vom Allgemeinen zum Besonderen bewegt und dabei folgendes berücksichtigt, nämlich die

„Komplexität desjenigen, der das Irrationale aus dem Gesichtspunkt der Vernunft betrachtet und dabei erkennt, dass dies auch der einzige Weg ist, um das Irrationale zu ergründen.“⁵⁰

Titel des Buches, Gegenstand des Buches

Die Architektur der Stadt ist ein komplizierter Titel – banal und gleichzeitig paradox, äußerst doppeldeutig – und genau dadurch steht er perfekt für das Buch, in das er einführt.

Die Architektur der Stadt spricht von Architektur, nicht von Stadt. Aber es spricht von Architektur ausgehend von der Tatsache, dass Architektur *die Stadt voraussetzt*. Der Titel des Buches ist zweideutig: Man kann „della“ (der) in zwei verschiedenen grammatikalischen Bedeutungen verstehen – als objektiven Genitiv, im Sinne von „Architektur, die die Stadt produziert“ (d. h. „die Organisation der Stadt“ oder ein Buch *über die Stadt*), oder man kann es als subjektiven Genitiv verstehen, im Sinne von „Architektur, die Produkt der Stadt ist“ (d. h. „die Gebäude, die von der Stadt ausgehen“ oder ein Buch *über Architektur*). Rossi tut ganz offensichtlich nichts, um diese Doppeldeutigkeit zu vermeiden. Gewiss produziert auch die Architektur die Stadt, aber dies alles kommt erst später. Das Buch ist, in diesem Fall zumindest, deutlich:

„Architektur setzt die Stadt voraus.“⁵¹

Demzufolge ist das Thema des Buches die Architektur, also jene *Bestandteile der Stadt*, die nur ausgehend vom Gesamten, vor dem Hintergrund der ganzen Stadt gedacht werden können. Rossi präsentiert, wenn auch in unklarer Weise, seine Hauptthese, seine *kopernikanische Wende*, bereits im Titel des Buches. Von Anfang an schließt *Die Architektur der Stadt* die Möglichkeit eines *konstruktivistischen* Ansatzes aus, der vom *Einfachen zum Komplexen* vorgeht. Für Rossi kann man

Architektur nur verstehen, wenn man *in die entgegengesetzte Richtung* geht, von der Stadt zur Architektur, vom *Komplexen zum Einfachen*. „Komplexität“ ist vielleicht Rossis Lieblingswort in *Die Architektur der Stadt*.⁵² Jeder noch so geringe Teil der Stadt ist komplex, vielgestaltig:

„... nach meiner Auffassung sind städtebauliche Sachverhalte so komplizierte Phänomene, daß man sie zwar analysieren, aber nur schwer definieren kann.“⁵³

Die Komplexität der Stadt geht logischerweise jeder Architektur voraus: Das ist die fundamentale These von *Die Architektur der Stadt*. Die Stadt ist nur fassbar, wenn man sie nicht zerlegt. Die einzelnen *urbanen Tatsachen*⁵⁴ lassen sich nur in ihrer wechselseitigen Beziehung verstehen, nur innerhalb des Stadtsystems. Die Architektur ist also von Anfang an gezwungen, die Pluralität der Stadt zu berücksichtigen. Die Stadt, als Totalität, als *Welt*, geht den einzelnen Gebäuden voraus. Diese erlangen nur vor diesem Hintergrund ihre Bedeutung.

Die Konsequenz dieses Ansatzes ist, dass Rossi letztendlich über die Stadt überhaupt nichts sagt. In dem Buch taucht die Stadt nie vollständig auf, sondern nur Details und Nahaufnahmen. Niemals findet sich eine Gesamtübersicht, niemals ein Blick von außen. So viele konkrete Elemente verschiedener Städte Rossi auch präzise benennt, gewinnt man doch den Eindruck, dass die Stadt, um die es in seinem Buch geht, nur eine einzige ist, diskontinuierlich, aber auch unendlich (oder besser: ohne Ausweg, identisch mit der Welt). Für Rossi ist ein „Außen“ im Bezug auf die Stadt nicht möglich, genauso wie es nicht möglich ist, außerhalb der Sprache zu denken. Von diesem Standpunkt aus kann man auch Rossis Verärgerung über die Frage der *neuen Dimension*⁵⁵ verstehen. Rossi weiß nicht, welche Dimension der Stadt gemeint ist, weil er sie nicht von außen betrachten kann. Auch deswegen steht im Titel des Buches das Wort *Stadt* im Singular, weil Rossi es für unmöglich hält, einen Standpunkt außerhalb der Stadt einzunehmen, von dem aus man eine Pluralität von Städten erkennen könnte. Und darin liegt vielleicht die größte Modernität Rossis, nämlich in seiner Unfähigkeit, der urbanisierten Welt zu entrinnen, in der Beschreibung eines Individuums, der hoffnungslos in der „urbanen Sprache“ gefangen ist – eine Sprache, die ihm, zumindest teilweise, zugänglich ist, die aber gleichwohl gegeben ist, d. h. unzugänglich außerhalb seiner selbst liegt. Rossi bewegt sich in einer Welt, die bereits voller Objekte, Sehnsüchte und früherer Ängste ist, einer Welt, die aus bereits wirklich-gewordenen Erzählungen, realisierten Projekten und materialisierten Ambitionen besteht. Die Stadt wird immer von innen heraus betrachtet, aus einer phänomenologischen Perspektive. So sehr Rossi auch die Bildung einer Theorie erstrebt, ist die Wahrnehmung der Stadt in *Die Architektur der Stadt* ganz und gar subjektiv; der charakteristische Reichtum der Beschreibungen Rossis kann nur aus dieser erlebten Erfahrung, aus ihrer Vielfalt, aus ihren Widersprüchen heraus verstanden werden:

„... jeder Mensch [macht] beim Besuch eines Gebäudes oder bei der Wanderung durch eine Stadt seine spezifischen Erfahrungen [...] und [nimmt] seine individuellen Eindrücke mit [...], die sich von denen anderer Menschen unterscheiden. Manche Leute hassen einen Ort, weil er sie an unglückliche Augenblicke ihres Lebens erinnert, anderen erscheint derselbe Ort besonders liebenswert. Auch derartige Erfahrungen, im einzelnen und in ihrer Gesamtheit, machen eine Stadt aus. Deshalb müssen wir, obgleich das unserem modernen Bewußtsein nicht leicht fällt, dem Raum als solchem eine besondere Qualität zuerkennen, die man in der Antike durch die Weihe eines Ortes zum Ausdruck brachte. Die Einbeziehung dieser Qualität in unsere Untersuchung setzt eine Art der Analyse voraus, die sehr viel tiefer geht als einige vereinfachende, psychologische Tests, die sich nur auf die Wahrnehmung von Formen beziehen.“⁵⁶

Die Stadt, auf die sich *Die Architektur der Stadt* bezieht, ist eine ganz unhierarchische Ansammlung von Sachen: In dieser Stadt häufen sich die *urbanen Tatsachen* an, ohne dass dadurch eine höhere Ordnung entstünde. Wünsche und Ambitionen stehen nebeneinander, ohne miteinander in Einklang zu kommen. Entsprechend der Definition von Wittgensteins *Tractatus*⁵⁷ ist für Rossi die Stadt wirklich die *Gesamtheit der Tatsachen*, die Anhäufung von Häusern, *wie ich sie vorfand*. Dennoch ist es gerade diese Gesamtheit der *urbanen Tatsachen*, die ohne

einen eindeutigen Grund angehäuft sind – die Stadt –, die die Voraussetzung der Architektur ist. Es ist nutzlos, nach einem festeren Fundament zu suchen.

Ziele des Buches

Rossis Anspruch ist es, die *Komplexität* der Architektur darzulegen. In diesem Anspruch unterscheidet er sich nicht von den anderen Autoren der damaligen Zeit, die, wie beispielsweise Giancarlo De Carlo, Paolo Portoghesi, den Smithsons, Aldo van Eyck oder Robert Venturi, dieselbe Unzufriedenheit mit der radikalen Vereinfachung der Moderne zum Ausdruck bringen. Dennoch, im Gegensatz zu diesen Autoren, die, wenn auch in unterschiedlicher Weise, eine *Erweiterung* des Feldes der modernen Architektur vorschlagen, indem sie eine neue Komplexität *von außen einführen* versuchen, unternimmt Rossi eine Revision der Grundsätze der modernen Architektur, die gleichzeitig zur Entdeckung eines neuen Reichtums und einer neuen, *inhärenten* Komplexität führt. Aus diesem Grund erscheint es Rossi unnötig, die Disziplin der Architektur auszuweiten. Die Stadt ist *das Menschliche schlechthin*, weswegen überhaupt kein Grund dazu besteht, die Architektur „menschlicher“ zu machen. Für Rossi ist die Menschlichkeit der Architektur eng mit ihrer Materialität verbunden, mit ihrer räumlichen Unbeweglichkeit, mit ihrer Abstraktion und ihrer Stille. Wenn sie sich von all dem abzuheben versucht, kann das Ergebnis nur eine weniger menschliche Architektur sein:

„Von Anfang an ist sie [die Architektur] ein notwendiger Bestandteil der Kultur und gibt der menschlichen Gesellschaft ihre konkrete Gestalt. Aufgrund dieser Tatsache und dadurch, dass die Stadt in engem Zusammenhang mit der Natur steht, unterscheidet sich die Architektur grundsätzlich von allen anderen Künsten und Wissenschaften.“⁵⁸

Die *Autonomie*, die Rossi für die Architektur beansprucht, ist ganz einfach das Ergebnis eines interdisziplinären Diskurses, der vor allem ein komplexeres Bild von der Architektur zeichnet. Da diese Komplexität von vorneherein gegeben ist, ist für Rossi auch nichts anderes mehr von außen hinzuzufügen. Sogar die formale Reinheit von Rossis frühen Bauten kann nur als das Ergebnis eines Strebens nach Einfachheit, ja fast schon als Resultat eines Sparsamkeitsprinzips begriffen werden, das auf dem Bewusstsein einer Komplexität gründet. Die Häuser des Viertels Gallarate in Mailand (1968–73), der Brunnen von Segrate (1965) oder die kleinen Erweiterungsbauten der Grundschule von Broni (1979–83) – sie alle entwickeln sich *vom Komplexen zum Einfachen* hin. Diese *edle Einfalt*, die *aus der Komplexität hervorgeht*, setzt diese Gebäude deutlich von der damaligen Architektur ab, auch von den Versuchen des späten Le Corbusier oder des frühen Venturi, die sich am ernsthaftesten mit eben dieser Komplexität auseinandersetzen. Sowohl Le Corbusier als auch Venturi sind darum bemüht, die Komplexität der zeitgenössischen Architektur zu *steigern*; Rossi jedoch *geht in die entgegengesetzte Richtung* und setzt eine größere Komplexität als gegeben voraus, die er dann versucht, *rational zu reduzieren*.

Wider den naiven Funktionalismus

Diese radikale Revision der Prinzipien der modernen Architektur entspricht der Polemik gegen das, was Rossi den *naiven Funktionalismus* nennt. Der Begriff *naiver Funktionalismus* steht dabei stellvertretend für alle nur denkbaren Fehler der modernen Architektur und kann folgende drei Bereiche umfassen, deren Bedeutungsumfang jeweils zunimmt: A. einige funktionalistische Architekten, die in oberflächlicher Weise an den Prinzipien des Neuen Bauens festhalten (dies ist der direkte Sinn von *naiv*, als ob Rossi überhaupt die Möglichkeit eines *nicht naiven* Funktionalismus einräumen würde); B. der Funktionalismus oder die Architektur der Moderne im Allgemeinen; C. der Funktionalismus als Sichtweise auf die Architektur, die auf eine bestimmte Ideologie des 18. Jahrhunderts zurückgeht, nämlich auf Abbé Marc-Antoine Laugier's *Essai sur l'architecture*.⁵⁹

A. entspricht der Antwort, die Rossi 1966 auf die Frage „Was ist der naive Funktionalismus?“ wahrscheinlich gegeben hätte. Es ist ein Strohmann, der nur aus

Berechnung eingeführt wurde; B. entspricht dem polemischen Ziel, das Rossi vor Augen hat; C. ist eine – logisch notwendige – Ausweitung von Rossis Kritik. Eine Ausweitung, die Rossi selbst als notwendig erachtet, in dem er seine Arbeit in eine Langzeit-Perspektive setzt:

„Ich versuche nämlich, den mehr oder weniger expliziten Funktionalismus, wie er seit Vitruv die gesamte Entwicklung der Architekturtheorie durchzieht, zu überwinden.“⁶⁰

Naiver Funktionalismus ist ein gelungener Ausdruck: Mit dem Prädikat „naiv“ haben marxistische Intellektuelle typischerweise ihre Herablassung gegenüber irgendwie fortschrittlichen, aber nicht wissenschaftlichen Doktrinen zum Ausdruck gebracht; zugleich wirft der Begriff „naiv“ auch ein Licht auf den kulturellen Hintergrund der Funktionalismus-Debatte im 18. Jahrhundert: das Ideal des *Edlen Wilden*, Rousseaus *Émile*, Defoes *Robinson Crusoe*, Marc-Antoine Laugier's Urhütte im *Essai sur l'architecture*:

„Er [der Urmensch] muß einen Ort der Ruhe haben und entdeckt am Ufer eines friedlichen Bächleins eine Wiese, deren frisches Gras sein Auge erfreut und deren weiches Bett ihn einlädt; er tritt heran, und während er sanft ausgestreckt auf dem glänzenden Teppich ruht, sind seine Gedanken nur darauf gerichtet, in Frieden die Gaben der Natur zu genießen: nichts fehlt ihm, und er verspürt keinen Wunsch. Aber bald muss er vor der brennenden Sonnenhitze Schutz suchen. Er entdeckt einen Wald, der ihm seinen erfrischenden Schatten spenden will, und eilt, sich in seiner Dichte zu verstecken, worauf er sich ganz zufrieden fühlt. Jedoch eine große Anzahl gerade aufsteigender, feuchter Dämpfe trifft aufeinander und bildet dichte Wolken am Himmel; ein fürchterlicher Regen ergießt sich wie ein Wildbach über den schönen Wald. Nur ganz ungenügend schützen dessen Blätter den Menschen, der nicht mehr weiß, wie er sich einer ihn von allen Seiten durchdringenden, unangenehmen Feuchtigkeit erwehren kann. Eine Höhle tut sich vor ihm auf, er schlüpf't hinein, ist im Trockenen und beglückwünscht sich zu seiner Entdeckung. Aber wieder neue Unannehmlichkeiten vermeiden ihm auch diesen Aufenthalt, denn um ihn herum ist es dunkel und die Luft, die er atmet, ungesund. Er verläßt die Höhle, fest entschlossen, durch seine Geschicklichkeit der Rücksichtslosigkeit und Unaufmerksamkeit der Natur abzuweichen. Der Mensch will sich eine Unterkunft schaffen, die ihn schützt, ohne ihn unter sich zu begraben. Einige im Wald abgeschlagene Äste sind das für seine Zwecke geeignete Material.“⁶¹

Was in dieser entscheidenden Passage zählt, ist nicht die Missgeschicke des Urmenschen, sondern seine Einsamkeit. Die Bühne, auf der sich der Protagonist der Geschichte seine Hütte aufbaut, ist leer: Genau wie Robinson Crusoe ist der Urmensch allein mit seinen materiellen Bedürfnissen; seine Probleme sind relativ einfach, aber er kann mit niemandem darüber sprechen. Die elementare Schlichtheit und der Mangel an Interaktion sind die wirkliche Innovation der Fabel von Laugier, der damit Vitruvs übervölkerte Darstellung⁶² widerspricht, in der bereits die ersten Bauten Produkte eines Kollektivs sind, das schon den Ritus und die Sprache kennt. Rossis Kritik am *naiven Funktionalismus* ist die Kritik am Mythos eines Urbeginns, an der berechnenden Mentalität, die Laugier fälschlicherweise den Primitiven zuschreibt. Rossis Kritik ähnelt stark der Kritik, die Marcel Mauss und Karl Polanyi an der Darstellung der Ursprünge des Handels durch die Klassiker des Wirtschaftsliberalismus übten.⁶³ Genau wie die Primitiven nicht als einzelne Individuen und auf Grund einer bloß ökonomischen Rechnung tauschen,⁶⁴ sondern als Vertreter einer Gemeinschaft und auf der Basis sozialer Regeln und Riten, die ihren eigenen Status einbeziehen und nicht nur die Quantität der zur Verfügung stehenden materiellen Güter, so bauen die Primitiven von Anfang an für ein komplexes Bündel aus Bedürfnissen, rituellen und symbolischen Wünschen. Vielleicht liegt Rossis brillante Kritik am Funktionalismus gerade hier: Die ersten Menschen (und nicht der erste Mensch) bauen die Stadt (und nicht das Haus). Die Pluralität der Stadt und ihre Komplexität müssen nicht hinzugefügt werden, sie sind bereits da, *von Beginn an*. Diese *ursprüngliche Pluralität* entspricht auch der *idealen Einheit* der Stadt. Die Architektur entwickelt sich, im Gegensatz zur Auffassung des naiven Funktionalismus, *vom Komplexen*, von den dunklen Anfängen, *zum Einfachen*, zur klassischen, rationalen Klarheit einer universalen Architektur. Es ist daher unmöglich, *einen konkreten*

das nicht gehaltene versprechen

Ursprung der Stadt auszumachen. Für die Stadt, von der Rossi spricht, treffen auch Wilhelm von Humboldts Beobachtungen über die Sprache zu:

„Es gibt nichts Einzelnes in der Sprache, jedes ihrer Elemente kündigt sich nur als Teil eines Ganzen an. So natürlich die Annahme allnächtlicher Ausbildung der Sprache ist, so konnte die Erfindung nur mit einem Schlage geschehen. Der Mensch ist nur Mensch durch Sprache, um aber die Sprache zu erfinden, müßte er schon Mensch sein.“⁶⁵

Oder auch:

„Es kann auch die Sprache nicht anders als auf einmal entstehen, oder um es genauer auszudrücken, sie muß in jedem Augenblick ihres Daseins dasjenige besitzen, was sie zu einem Ganzen macht.“⁶⁶

Für Rossi kann der Ursprung der Stadt nicht gedacht werden. Ihre Entwicklung kann gedacht werden, ihr Ursprung jedoch nicht. Daher existiert für ihn auch keine *Urhiute*; es gibt gar keine Architektur vor der Stadt. Aus diesem Grund, weil nämlich die Stadt bereits bestehen muss, damit es Architektur geben kann, ist auch keine totale Neubegründung möglich.⁶⁷ Architektur kann ihre Verbindungen mit den vorangegangenen historischen Erfahrungen nicht kappen, nicht einmal mit den schlechtesten, sie muss von einer Gesamtheit der Überlieferung ausgehen, aus der man nicht nach Belieben Teile ausschließen kann.

Natur, Stadt, Architektur

Wenn es nicht möglich ist, aus der Stadt herauszutreten, dann kann die Architektur auch mit keiner ursprünglichen Natur in Kontakt treten. Rossi ersetzt die mythische Beschreibung des Waldes bei Laugier durch die (nicht minder mythischen, wenn auch im umgekehrten Sinne) Waldszene von Loos, in der man den *pyramidenförmig aufgerichteten* Hügel entdeckt. Der wesentliche Unterschied ist, dass in dem Wald von Loos die Stadt eine Gegebenheit ist. Die kognitiven Strukturen, die es erlauben, den Hügel mitten im Wald als Grab zu identifizieren, sind bereits aktiv. Die Erkenntnis wird nur möglich vor dem Hintergrund der städtischen Erfahrung und der damit untrennbar verbundenen Sprache. Die Sprache, das heißt die Stadt – geht jedem Spaziergang im Wald voraus.

Laugier formuliert eine Architekturtheorie, die auf der Natur basiert.

„Die Architektur ist wie alle anderen Künste beschaffen, d. h. ihre Prinzipien beruhen auf der einfachen Natur, und das Verhalten der letzteren bestimmt klar die Regeln der ersteren.“⁶⁸

Bei Loos hingegen findet Rossi die Möglichkeit einer Architektur, die auf der Stadt gründet. Auch wenn man annimmt, dass die anderen Künste nachbildend sind, verhält sich die Architektur deswegen nicht wie die anderen Künste: Sie gründet sich nicht auf der Imitation, sie gründet sich nicht auf der Natur, sie ist weder ursprünglich einfach noch ursprünglich rein. Die Stadt sucht keine Rechtfertigungen außerhalb ihrer selbst; die Stadt ist die ursprüngliche Gegebenheit, ist *auf sich gestellt* oder vielleicht auch *auf Nichts gestellt*; auf jeden Fall hat sie keine weiteren Fundamente nötig. Auch wenn man in den Wald geht, stolpert man letztendlich über den Hügel: Die Stadt ist schon da! Und dieses Ereignis führt von Anfang an eine zeitliche Komplexität in die Erzählung ein, die in Laugiers Fabel fehlt. Der Wald bei Adolf Loos hat neben seiner Gegenwart auch eine Vergangenheit (und demzufolge wahrscheinlich ebenso eine Zukunft).

In *Die Architektur der Stadt* gibt es keinen Gegensatz zwischen Natur und Stadt im Sinne einer Alternative zwischen etwas Gutem, Reinem und Exemplarischem und etwas Bösem, Korruptem und Abnormem. Es ist niemals die Rede von *Trostlosigkeit*, niemals die Rede von *Schmutz*, niemals die Rede von *Überbevölkerung*. Der melodramatisch-hygienische Unterton der Stadtbeschreibungen von Charles Dickens bis zu Le Corbusier (der sogar noch bei Kevin Lynch zu finden ist⁶⁹) ist ganz und gar überwunden. Rossi unterstreicht, dass die Industriegebiete und die Vorstädte genauso Stadt sind wie alles Übrige, und verurteilt den

„beschränkten Moralismus, der den Großteil der Stadtforschung beherrschte und leider immer noch beherrscht.“⁷⁰

Die künstliche Landschaft der Stadt muss verstanden und verändert werden, aber sie darf nicht *negiert* werden. Es gibt keine naturnähere oder naturfernere Stadt, keine *natürliche* oder *unnatürliche* Stadt. Daraus folgt, dass die Stadt im Ganzen gleich ist; jedwedes Urteil kann allein aufgrund dieser fundamentalen Gleichheit gefällt werden, jedweder Unterschied offenbart sich ebenfalls vor dem Hintergrund dieser fundamentalen Gleichheit:

„[Die räumliche Kontinuität der Stadt anzuerkennen bedeutet, all die Elemente, die wir in einem bestimmten Gebiet oder besser in einer bestimmten städtischen Umgebung vorfinden, als homogene Tatsachen anzunehmen, ohne uns vorzustellen, dass es einen Bruch zwischen der einen und der anderen Tatsache gibt.⁷¹] Hierbei handelt es sich insofern um eine stark umstrittene These, als sie ausschließt, daß es zwischen den früheren Städten und den Städten, wie sie sich nach der industriellen Revolution entwickelt haben, einen qualitativen Unterschied gibt oder dass offene und ummauerte Städte verschiedener Natur sind.“⁷²

Da es keine Naturgesetze gibt, auf die sich die Theorie der Architektur und der Stadt zurückführen ließen, wird die Analyse konkreter Fälle unerlässlich. (Daran ändert auch die Tatsache wenig, dass Rossi, außer in seinem Buch über Padua⁷³, die monographische und komparative Arbeit, die er zu Recht fordert, nicht fortsetzt.)

„[Man] kann meines Erachtens den Wert von Stadtmonographien und die Kenntnis der einzelnen Faktoren einer Stadtarchitektur – auch und gerade unter ihren individuellsten, eigentümlichsten und außergewöhnlichsten Aspekten – gar nicht hoch genug veranschlagen, wenn man nicht ebenso gekünstelte wie nutzlose Theorien aufstellen will.“⁷⁴

So wird Architektur für Rossi völlig von ihrem humanen Ursprung abhängig, von den Handlungen, die sie bereit ist aufzunehmen, zu beschützen und festzuhalten. Architektur heißt ein Bedürfnis nach Form, welche aus der Komplexität des realen menschlichen Verhaltens geschaffen ist. Ein äußerst offenes Bedürfnis nach Form, ohne absolute Regeln, gebaut aus einer Pietät, die immer wieder erneuert werden und jedes Mal ihr Maß finden muss:

„Denken wir daran, dass nach Schuberts Tod sein Bruder Partituren Schuberts in kleine Stücke zerschnitt und seinen Lieblingsschülern solche Stücke von einigen Takten gab. Diese Handlung, als Zeichen der Pietät, ist uns *ebenso* verständlich wie die andere, die Partituren unberührt, niemandem zugänglich, aufzubewahren. Und hätte Schuberts Bruder die Partituren verbrannt, so wäre auch das als Zeichen der Pietät verständlich.“⁷⁵

Rossi stellt sich dem Problem des Ursprungs der Architektur in einer konsequent pluralistischen Weise. Es beschäftigt ihn nicht so sehr der Ursprung der Architektur schlechthin, sondern der Ursprung ihrer verschiedenen Manifestionen:

„Ich habe mich schon oft gefragt, ob die Individualität eines städtebaulichen Phänomens auf seiner Gestalt, seiner Funktion, seinem Erinnerungswert oder auf noch etwas anderem beruht. Aus unseren bisherigen Darlegungen geht nun hervor, daß ausschlaggebend für diese Individualität ein Ereignis oder Erlebnis und das Zeichen sind, durch das sie fixiert wurden.“⁷⁶

Der Ursprung liegt also im *Ereignis* und in der *Geste*: der Ort und die Interpretation des Ortes, die implizit in der Geste enthalten ist, die ihn aussucht und benutzt. Deswegen nennt Rossi die Bestandteile, die für ihn die Stadt konstituieren, *fatti*, Tatsachen.⁷⁷ Sie sind für ihn versteinerte Erlebnisse, verfestigte und Form gewordene Gesten, die nun regungslos, kristallisiert, aber dennoch und trotz ihres Schweigens lebendig sind. Die Architektur gilt als *Technologie des Ritus*, als *Technologie der Erinnerung*, nicht mehr als *Technologie des Schutzes*. Rossi stellt eine Disziplin, die sich von Anfang an mit einer kollektiven, unbewussten, ritualen Dimension beschäftigt, einer Disziplin gegenüber, die vollständig von einer individuellen, ausdrückbaren, funktionalen Logik geprägt ist. Für Rossi ist Architektur keine *Schutztechnologie*, die nur der *Berührungsfurcht*⁷⁸ des Menschen Rechnung trägt, sondern

eine *Erinnerungstechnologie*, die die Möglichkeit eröffnet, den Raum und die Erinnerungen miteinander zu teilen. Rossi scheint der knappen These Wittgensteins über Anthropologie, die dieser in seinen *Bemerkungen über Frazers „Golden Bough“* vorschlägt, zuzustimmen:

„Man könnte ein Buch über Anthropologie so anfangen: Wenn man das Leben und Benehmen der Menschen auf der Erde betrachtet, so sieht man, dass sie außer der Handlungen, die man tierische nennen könnte, der Nahrungsaufnahme, etc., etc., etc., auch solche ausführen, die einen eigentümlichen Charakter tragen und die man rituelle Handlungen nennen könnte.“⁷⁹

Rossis These über Architektur ist dem sehr ähnlich:

„Diese kollektive Natur des Ritus, durch die er für den Mythos eine bewahrende Funktion erfüllt, stellt auch den Schlüssel für das Verständnis dessen dar, was die Baudenkmäler, die Gründung der Stadt und die Überlieferung davon für die Realität einer Stadt bedeuten.“⁸⁰

Obwohl diese Äußerungen ziemlich vage sind, eröffnet Rossi hier eine Möglichkeit, den anthropologischen Diskurs an die Architektur anzubinden und damit der starken Simplifizierung des Funktionalismus zu entkommen. Für Rossi ist wohlgemerkt nicht die *ganze* Stadt mit Gesten und Riten verbunden, sondern nur gewisse *Teile* von ihr. Die Stadt erscheint daher als eine Anhäufung von Wünschen, Handlungen, Ereignissen, Riten, die keinem einheitlichen Plan folgen. Dies steht im Gegensatz zu dem von Lévi-Strauss beschriebenen Dorf der Bororo⁸¹, das in seiner Gesamtheit sowohl Karte als auch Archiv, Index und im Grunde genommen *Gebrauchsanweisung für die Welt* ist (und es steht auch im Gegensatz zu Joseph Rykwerts Interpretation des Verhältnisses von Ritus und Stadt im alten Rom⁸²). Rossis Stadt hat demgegenüber keine Botschaft, keine versteckten Erklärungen, und sie ist auch kein Abbild der Welt. Die Stadt ist nur eine materielle Spur der Ereignisse, die sie hervorgebracht haben, ein Niederschlag widersprüchlicher Ambitionen und unerfüllter Hoffnungen, eine Sammlung von Eitelkeiten und Schwächen, dürftigen Kompromissen, glorreichen Fehlschlägen, wahren Irrsinns:

„Dabei erweisen sich die Baudenkmäler als Fixpunkte innerhalb der städtebaulichen Dynamik, die sich auch wirtschaftlichen Gesetzen nicht unterordnen, während das für die primären Elemente im allgemeinen nicht unbedingt zutrifft. Wovon es abhängt, ob ein Bauwerk zum Baudenkmal wird, und inwiefern das vorauszusehen ist, kann man schwer sagen.“⁸³

Die Komplexität der menschlichen Motivationen, die die verschiedenen Elemente der Stadt hervorbringen, scheint selbst das Primat der Ökonomie in Frage zu stellen, welches Rossi, als guter Marxist, doch über den Überbau stellen müsste. Rossi stellt außerdem fest, dass dieser Prozess nicht gänzlich vorhersehbar ist: Gerade weil es sich hier um das Leben in all seiner Komplexität dreht, kontrolliert die Architektur nicht alles, was sie organisiert. Das Leben macht mit der Architektur ein bisschen das, was es will.

Aldo Rossis Fehler

Warum verfolgt Aldo Rossi die vielversprechende These, die er in *Die Architektur der Stadt* entwickelt, nicht weiter? Verliert er in seiner späteren Arbeit das Interesse an den Einsichten, die er darin gewonnen hat? Oder ändert er seine Meinung? Oder enthält bereits *Die Architektur der Stadt* Elemente, die letztendlich zur Verwirrung und zur Vergeudung der eigenen Einsichten führen?

Neben einer außergewöhnlichen These über das Verhältnis von Stadt und Architektur enthält Rossis Buch auch Ansätze einer Entwurfstheorie. *Was tun?*, fragt sich Rossi verständlicherweise. Nachdem nun neue Voraussetzungen für ein Verständnis der Stadt definiert sind, welche Art von Architektur ist dann zu bauen? Rossi greift hier auf den Begriff des *Typus* zurück, welchen er wiederentdeckt. Er findet ihn, angeregt von damaligen Forschungsarbeiten wie jenen von Giulio Carlo Argan⁸⁴ und Saverio Muratori⁸⁵, im französischen Architekturdiskurs des 18. und 19. Jahrhunderts.⁸⁶ Rossi beruft sich – als ob dies eine gute Idee wäre – auf die Schriften der

Theoretiker und Architekten der Aufklärung: Francesco Milizia, Étienne-Louis Boullée, Jean-Nicolas-Louis Durand. Die *kopernikanische Wende* Aldo Rossis scheitert genau an dieser Stelle. Die Mittel, mit denen Rossi seine theoretischen Annahmen über die Stadt in eine konkrete Arbeitsmethode umsetzen will, gefährden genau die Prämissen seines Werks. Das Abstrakte an Rossis Interpretation der Stadt geht unmittelbar verloren in Boullées düsterer Rhetorik und in Durands grobschlächtiger Didaktik. Wenn es nämlich das Ziel ist, sich eine Architektur vorzustellen, die eine Komplexität beinhaltet, die dem *naïven Funktionalismus* unzugänglich ist, was für einen Sinn kann es dann haben, sich auf die Schlussfolgerungen der frühesten und naivsten aller Funktionalisten zu verlassen?

Rossis Allianz mit Boullée und Durand ist kein bloß taktischer, sondern ein strategischer Fehler. Letztendlich würde ein innovativer Zugang zu Rossis Werk einzig darin bestehen, Rossi von Boullées und Durands unheilvollen Einfluss zu befreien.

Typus

„Typus“ ist bereits in seiner kanonischen Definition durch Quatremère de Quincy ein ziemlich verworrener Begriff. Quatremère bezeichnet nämlich ausdrücklich den Typus als „etwas Vages und Unbestimmtes“.⁸⁷ Gerade wegen dieser schwachen Festlegung, wegen der Elastizität des Begriffs, wird *Typus* für Rossi das Vehikel, das Analyse und Entwurf miteinander verbinden kann. *Typus* gilt als ein fester – und unerreichbarer – Ort der Überstimmung zwischen Form und Bedeutung.

„Ich denke also beim Begriff des Typus an etwas Dauerhaftes und Komplexes, an eine logische Formulierung, die der Form vorausgeht und sie bildet.“⁸⁸

Und auch:

„Dabei ist kein Typus mit einer Form identisch, auch wenn alle architektonischen Formen auf Typen zurückzuführen sind.“⁸⁹

Der Typus begründet daher eine Entsprechung zwischen Form und Bedeutung, die es dem Architekten erlaubt, mittels seiner Entwurfsentscheidungen zu kommunizieren. Gerade deswegen aber zerstört der Typus die Komplexität der Stadt. Dadurch, dass die Gebäude bestimmten Typen zugeordnet werden, sind sie nicht mehr der stille Ort des Zusammentreffens vielfacher – und oft unausgesprochener – Motive, sondern der monumentale Ausdruck der Werte, die mit den jeweiligen Typen verbunden sind. Sicherlich sind Typen *vage*, aber ihr Bedeutungszusammenhang ist, im Großen und Ganzen, eindeutig. Die Wahl des Typus (den Boullée und Durand, unabhängig von ihren sonstigen Differenzen, beide als den entscheidenden Moment des Entwerfens erkennen) regt eine rudimentäre Form des Diskurses an. Der Typus wird daher für Rossi das Mittel, um in der Architektur eine Bedeutung auszudrücken.

Am Ende behandelt Rossi den *Typus* in derselben grotesken Art wie der Eklektizismus den *Stil*: Der Typus (der Stil) wird nicht mehr als Sprache verstanden, als System, sondern als Wort, als Bedeutung tragendes Element. Genauso wie der Eklektizismus den gotischen Stil mit *Religiosität* in eins setzt, wird am Ende für Rossi ein Hof gleichbedeutend sein mit *Kollektivität*. Der Typus (oder der Stil) verliert dadurch praktisch an Erkenntnispotential, da er als Wert an sich vorgeführt werden muss und daher aufhört, ein Instrument zum Verständnis der Stadt zu sein.

So kommt Rossi zu Schlussfolgerungen, die ganz und gar inkompatibel mit den Hauptthesen seines Buches sind. Wenn es um die Frage geht, wie die Stadt überhaupt zu bauen ist, akzeptiert Rossi – unglaublich – den *Atomismus* und den *Konstruktivismus*, den er eben erst diskreditiert hat. *Typen* werden die elementaren Wörter einer Stadt, in der alles plötzlich ganz deutlich, linear und unmissverständlich ist:

„Daß die Bauten als Teile der Gesamtstadt aufzufassen sind, sahen schon die Architekturtheoretiker der Aufklärung. So schreibt Jean Nicolas Louis Durand in seinem ‚Précis des Leçons d’Architecture données à l’Ecole Polytechnique‘ (Paris 1802–1805): ‚Ebenso wie Mauern, Säulen usw. Kompositionselemente der Bauten sind, sind die Bauten wiederum Kompositionselemente der Städte.“⁹⁰

das nicht gehaltene versprechen

Rossi schlägt vor, die Armut des Verhältnisses zwischen Funktion und Form des Funktionalismus zu überwinden:

„Ein derartiger von der Physiologie übernommener Begriff der Funktion versteht die Form als ein Organ, dessen Funktionen tatsächlich seine Gestalt und Entwicklung bestimmen und dessen Funktionsstörungen deshalb auch zu einer Veränderung seiner Gestalt führen. Funktionale und organische Architektur, die beiden Hauptrichtungen des Neuen Bauens, gehen deshalb auf eine gemeinsame Wurzel zurück, auf der auch ihre Schwäche und ihr fundamentales Mißverständnis beruhen. Denn die Form wird auf diese Art ihrer komplexen Motivationen beraubt. Einerseits wird der Typus zum bloßen Schema für die Anordnung der einzelnen Elemente, zu einem Diagramm der Verkehrswege reduziert, andererseits kommt der Architektur keine autonome Qualität mehr zu. Infolgedessen können die ästhetischen Intuitionen und die Bedürfnisse, die den urbanen Fakten vorausgehen und dessen komplexe Beziehungen herstellen, nicht weiter analysiert werden.“⁹¹

Wenn wir jedoch das, was Rossi kritisiert, mit dem vergleichen, was er – unter Bezugnahme auf Francesco Milizia – vorschlägt, können wir kaum einen Unterschied erkennen:

„[Nachdem Milizia den Begriff der Klasse festgelegt hat, wie bereits erwähnt, bezieht er jeden Bautyp auf eine allgemeine Idee und charakterisiert ihn durch eine Funktion.] Diese Funktion wird, unabhängig von allgemeinen Überlegungen zur Form, eher als der Zweck eines Gebäudes denn als Funktion im eigentlichen Sinne verstanden. [Dabei fasst er Gebäude, die praktischen Zwecken dienen und solche, die für abstraktere, weniger greifbare Funktionen gebaut worden sind, in derselben Klasse zusammen.] So werden [der öffentlichen Wohlfahrt] oder der öffentlichen Sicherheit dienende Gebäude zu derselben [Klasse] wie Bauten gerechnet, die um ihrer Großartigkeit oder Vornehmheit willen errichtet wurden.“⁹²

Milizias Klassifizierung ist trotzdem *funktionalistisch*, nur verworrener und mit einer naiveren Neigung zum Inhaltismus (Gebäude, *die für abstraktere, weniger greifbare Funktionen gebaut worden sind*). Außerdem müssen Milizia zufolge Gebäude unmittelbar den Grund für ihre Errichtung demonstrieren:

„Über diese Zweckmäßigkeit [der Monumentalbauten] lässt sich hier nur ganz allgemein sagen, dass diese Bauten charakteristisch und ausdrucksvoll seien, eine einfache Struktur und klare und kurze Inschriften haben sollen, damit sie auch beim flüchtigsten Hinsehen die Wirkung haben, um derentwillen sie erbaut wurden.“⁹³

Keine Architektur kann langweiliger sein als die, die Milizia hier vorschlägt. Die vollständige Übereinstimmung von Form und Funktion soll nicht nur strikt befolgt, sondern auch rhetorisch ausgedrückt werden. Der *Charakter* der Gebäude hat absoluten Vorrang vor ihrer möglichen Komplexität. Milizias Gebäude muss man nicht einmal mehr betreten: Sie sind sofort abgenutzt, schon *beim flüchtigsten Hinsehen*. Das Gefängnis ist kein Gefängnis, sondern *sieht aus* wie ein Gefängnis; es ist kein Baudenkmal, sondern *das Denkmal eines Gefängnisses*, eine Skulptur, eine Ikone. Die Gebäude verdoppeln sich und werden kolossale Verkehrszeichen, die eine reibungslose Stadt beherrschen, in der sich die Menschen diszipliniert zu den ihnen zugewiesenen Zielen bewegen. Statt die Eins-zu-eins-Korrespondenz von Form und Funktion aufzulösen (wobei das Problem nicht die *Korrespondenz* ist, sondern *das Eins-zu-eins-Verhältnis*), begründet Rossi schließlich eine neue Beziehung, und zwar die zwischen Funktion, Typus und Form. Die Dinge werden unnötigerweise vervielfacht, aber das neue System ist genauso wenig frei und genauso wenig komplex wie das von ihm kritisierte. Jeder Entwurf wird zur Suche nach einem nutzlosen Phantom (dem *Typus*), von dem dann das reale Gebäude abgeleitet werden soll. Der Aberglaube des *Typus* hindert Rossi daran, die Komplexität, die er in der Stadt erkannt hat, weiter zu untersuchen. Dennoch finden sich in *Die Architektur der Stadt* vielversprechende Abschnitte, wo die Übereinstimmung von Abstraktion und Materialität des individuellen Ortes als Ausgangspunkt für eine mögliche Architekturtheorie angenommen wird:

„Diese Definition eines Monumentalbaus erweist sich zwar als eine Tautologie, aber es lassen sich zusätzliche Bedingungen nennen, die sich zwar nicht auf die

Natur des Monumentalbaus beziehen, aber seine typologischen und kompositorischen Merkmale unterstreichen. Diese Merkmale sind zum großen Teil wiederum städtebaulicher Natur, gleichzeitig aber stellen sie architektonische, das heißt kompositorische Bedingungen dar.“⁹⁴

Hier definiert Rossi den Zusammenhang zwischen Monument und Kontext, unabhängig von jeder Botschaft. Die Eigenschaften eines Monuments können in der Stadt, die es umgibt, entziffert werden und umgekehrt. Durch das Monument lässt sich die Stadt verstehen und durch die Stadt das Monument. Es besteht kein Grund diese Ebene zu verlassen: Das materielle Alphabet der Stadt benötigt keine Übersetzung. Die Architektur muss sich nicht Punkt für Punkt gegenüber einem äußeren Bezugspunkt rechtfertigen. Architektur ist eine Reihe räumlicher Bedingungen, die nicht übersetzbar sind, ihre Komplexität kann nur abnehmen oder ganz verschwinden, wenn man sich darum bemüht.

Boullée

Die Fehler von *Die Architektur der Stadt* prägen auch Rossis weitere Arbeit. Eine entscheidende Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Essay, den Rossi 1967 als Einleitung zur italienischen Übersetzung von Étienne-Louis Boullées *Architecture. Essai sur l'Art* verfasst. Dieser Aufsatz macht die Versprechen von *Die Architektur der Stadt* endgültig zunichte.

Rossi scheint nun unzufrieden zu sein mit dem trockenen Programm seines Buches von 1966; plötzlich beginnen Metaphern, Erklärungen, Symbole, *Charaktere, Themen, Konzepte* aufzutauchen. Die Komplexität, die er vorher der Stadt *zuerkannt* hatte, wird im Essay über Boullée in das Werk des Architekten *eingefügt*, ausgehend von seiner persönlichen Erfahrung. Die objektive, kollektive und materielle Komplexität der Stadt wird von einer inneren, autobiografischen, idealen Komplexität ersetzt: *Look into thine owne hearte and writie*.⁹⁵ Boullée wird zum Meister einer idealisierenden und explizit autobiografischen Arbeitsweise auserkoren. Die Dialektik von Rationalität und Irrationalität, die *Die Architektur der Stadt* belebt, zerbricht; alles ist in dem Essay über Boullée bereits zu Gunsten des Irrationalen entschieden (es entsteht der Verdacht, dass Boullée nur ein Vorwand ist, um sich derselben billigen Tricks bedienen zu können, die er Kahn so erbittert vorgeworfen hat). Es lohnt sich, Rossis Essay im Detail zu lesen:

„Wie wir sehen werden, sieht Boullée das Problem des Charakters und des Themas als entscheidend an; dass heißt, er trifft vor dem Architekturentwurf eine Wahl, und in dem er dies tut, rückt er zwangsläufig den typologischen Aspekt der Architektur in den Vordergrund.“⁹⁶

Charakter und *Thema* (die durch den Typus wirken) weisen den Gebäuden einen Sinn zu, der über ihre Materialität hinausgeht. Dadurch werden sie unmittelbar mit den unveränderlichen *Grundprinzipien* der Architektur in Beziehung gesetzt, und angesichts der Möglichkeit, direkt aus den *Prinzipien* der Architektur zu schöpfen, verliert die reale Komplexität der Stadt an Interesse. Es ist nicht die Mühe wert, sich auf die Stadt einzulassen, wenn bequeme *Prinzipien* zu Verfügung stehen, die alle Probleme lösbar machen:

„Das größere Interesse, das wir für den Theoretiker Boullée empfinden, größer noch als jenes am Künstler und seinem Werk, liegt eben in seiner Ablehnung der funktionalistischen Position der Architektur und in der daraus folgenden Ablehnung, die Theorie der Architektur mit dem gebauten Werk und das architektonische Projekt mit der urbanen Tatsache gleichzusetzen.“⁹⁷

Es ist offensichtlich, dass Rossi auf diesem neu eingeschlagenen Weg auf unendlich viele Missverständnisse bezüglich des *Inhalts* der Architektur stoßen wird, welcher, als ursprüngliche Intuition verstanden, nun ganz unabhängig von der Stadt und außerhalb des Rahmens der Disziplin gedacht werden kann:

„Boullée wendet in seinen Arbeiten systematisch ein bestimmtes logisches Verfahren an.

Wir können unterscheiden zwischen einem emotionalen Bezugskern, der Erzeugung eines Gesamtbilds, der technischen Analyse und der Neuzusammensetzung des Werkes.

Betrachten wir einen Entwurf von Boullée, und zwar jenen für die öffentliche Bibliothek.

Am Ursprung des Entwurfes steht ein emotionaler Bezugspunkt, der der Analyse nicht zugänglich ist; dieser ist von Anfang an mit dem Thema verbunden und entwickelt sich im Zuge des ganzen Entwurfsprozesses weiter. Nach der Festlegung des Themas beschäftigt sich Boullée nicht weiter mit dem konkreten Gebäude der Bibliothek, sei es die Bibliothek, an der er im Begriff ist zu arbeiten, oder seien es bereits bestehende Bibliotheken.

Zunächst sieht er die Bibliothek als steingewordenen Sitz des geistigen Erbes großer Männer vergangener Zeiten; sie sind es, die mit ihren Werken die Bibliothek bilden. Man beachte, dass diese Werke, die Bücher, während der ganzen Entwicklung des Entwurfes, der primäre Bezugspunkt, das zu organisierende Material des Entwurfes bleiben werden, genauso wie im Palais National das Material der Architektur aus dem Grundgesetz bestehen wird.⁹⁸

Selbstverständlich folgt hierauf der platteste Symbolismus:

„Die Unermesslichkeit der Bibliothek, die ihre architektonische Haupteigenschaft ist, symbolisiert die Unermesslichkeit der Kultur [...].“⁹⁹

Und dann der grausamste Determinismus:

„Einem Werk Charakter zu verleihen bedeutet für Boullée, alle geeigneten Mittel zu verwenden, damit wir nicht andere Gefühle empfinden als die, die dem Subjekt innewohnen. Er bezieht sich hier auf die großen *tableaux de la nature*; der Lauf der Jahreszeiten mit ihren verschiedenen Erscheinungsformen.

Der Charakter ist also die Natur des Subjektes; der Charakter bildet den evokativen, emotionalen Teil.

„*Temple de la mort! Votre aspect doit glacer nos coeurs. Artiste fuis la lumiere des Cieux! Descend dans les tombeaux pour y tracer les idées à la Lueur pâle et mourante des Lampes Sépulcrales!*“ (S. 80).¹⁰⁰

„Alle geeigneten Mittel verwenden, damit wir nicht andere Gefühle empfinden als die, die dem Subjekt innewohnen“: Das ist sicher nicht das, was man von jemandem erwartet, der gerade erst *Die Architektur der Stadt* geschrieben hat.

Der Essay über Boullée enthält auch ein entschiedenes Bekenntnis zum autobiografischen Bezug jedes Entwurfs:

„Es gibt keine Kunst, die nicht autobiografisch ist.“¹⁰¹

Hier wird alles ziemlich klar. Einfach ausgedrückt, es sind nicht mehr die kollektiven Gespenster von *Die Architektur der Stadt*, sondern private Gespenster, die Rossis Arbeit von nun an heimsuchen. An dieser Stelle endet Rossis Auseinandersetzung mit der Vielfalt der Stadt. Von nun an spricht Rossi nur noch von den Sommern, die er als Kind in Versilia verlebt hat. Auch die außergewöhnliche Spannung zwischen Rossis verschiedenen Quellen, der produktive Konflikt zwischen seinem Interesse am Irrationalen und der Verpflichtung zur Rationalität ist verschwunden. Die tiefe Urbanität des intellektuellen Aufbaus von *Die Architektur der Stadt* ist ausgeschaltet. Die Leere, die in Rossis frühesten Architekturprojekten noch die Gespenster einer gesamten Vielheit zu empfangen bereit war, ist nun gänzlich mit privaten Gespenstern bevölkert.

Ort

Die Lesart der Stadt, die Rossi in der *Architektur der Stadt* vorschlägt, verlangt nach einer viel distanzierteren und ruhigeren Architektur als jener Boullées, nach einer Architektur, in der Materialität und Abstraktion so übereinstimmen, wie es beispielsweise der Fall ist beim Entwurf für den Alexanderplatz von Mies van der Rohe, beim Haus am Michaelerplatz von Loos, bei den Entwürfen Berninis für den Louvre, beim Portico dei Banchi von Vignola, bei der Bowery Savings Bank von McKim, Mead & White oder beim Entwurf für das Rathaus von Derby von Stirling. Rossis Buch verlangt nach einer Architektur ohne *Charakter*, ohne *Thema*; ohne *Ideen*, nach einer

Architektur, die ihren Sinn nur in der Materialität und in der Komplexität, wie sie in der Stadt abgelagert sind, findet. Es verlangt nach einer Architektur, die nicht der moralischen Ambiguität der Frage über das Was? nachgibt, sondern ausschließlich und rigoros nach dem Wie? fragt. Und die aus diesem Wie?, aus diesem bewussten Formalismus, ihre gesamte Moral ableitet. Denn es kann keine Zweifel geben, das Was? ist gegeben. Das Was? ist die Welt, *die Welt, wie ich sie vorfand*, und zusammen mit dieser Welt gibt es nur die Möglichkeit, täglich daran zu arbeiten, um Formen zu finden, die, wenigstens teilweise, Pietät für sie empfinden.

Der Begriff, der es erlauben würde, Rossis geniale Gedanken über die Stadt in Architektur zu übersetzen, ist der des *Ortes*. Rossi spricht darüber ausführlich in *Die Architektur der Stadt* und auch seine außergewöhnlichen ersten Entwürfe basieren auf diesem Begriff.

*Stadt als Geschichte*¹⁰² ist der Titel eines Absatzes im dritten Kapitel (*Individualität städtebaulicher Phänomene*) von Rossis Buch. Bereits im Titel des Absatzes erscheint die Stadt als *objektives Korrelativ* der Geschichte, als gleichmäßiger Index, ganz auf ein einheitliches Niveau übertragen, der perspektivischen Tiefe der Geschichte: Die Stadt ist etwas Unbewegliches, das eine Entwicklung darstellt. Die Komplexität der gegenwärtigen Stadt beinhaltet nämlich auch teilweise die Komplexität der Stadt von vor tausend Jahren, die als versteinerte Komplexität alle Epochen des Städtebaus überdauert. Die Stadt ist diese Konkretisierung der Wünsche und der Ängste, dieses ganz reale Depot aller Zukünfte, die sich verwirklicht haben und aller Zukünfte, die sich nicht verwirklicht haben. Die Stadt ist das Produkt dieses Ausgleichs: Sie ist nicht eine suspendierte oder angehaltene Geschichte, sondern die kristallisierte Geschichte, übersetzt in ein vielfältiges Schweigen, das genauso vielfältig ist wie die Stimmen, an deren Stelle es tritt. Die Stadt ermöglicht die Auseinandersetzung von unterschiedlichen Wünschen und Ängsten unterschiedlicher Zeiten. Alles Immaterielle lagert sich in der unbeweglichen Substanz der Stadt ab – und dadurch werden die verschiedenen Teile unmittelbar vergleichbar. Für Rossi ist die Komplexität der Stadt *in ihrem Innern* und *unter Verwendung ihres eigenen Alphabets* lesbar. Ausgehend von diesem Verhältnis zwischen materieller Organisation und immateriellem Substrat der Stadt, wird der *Ort* für Rossi zu dem Punkt, an dem sich diese Verflechtung – in ihrer charakteristischen Trägheit und in all ihrem Reichtum – manifestiert:

„Zu dieser Individualität eines Bauwerkes gehört aber auch sein Standort nicht nur als physische Gegebenheit, sondern auch insofern er unter vielen möglichen Standorten ausgewählt wurde und eine unauf lösliche Einheit mit dem Bauwerk, das auf ihm erstellt wurde, einging.“¹⁰³

Rossi betrachtet die materielle Organisation des Ortes als ein Verzeichnis aller Erwartungen, Bedürfnisse, Wünsche, Ambitionen und Erinnerungen, die dort gespeichert sind. Die Komplexität der Gesellschaft erscheint am Ort bereits in ein materielles Alphabet übersetzt, bereits räumlich organisiert, bereits *in Architektur gegossen*, und tritt dort in spezifischer, bestimmter, ganz singulärer Weise auf. Wenn die Architektur auf den Ort reagiert, und nur auf ihn, reagiert sie auf all das, was dort enthalten ist. Man muss nichts anderes tun. Die Gesellschaft, die Nachbarschaftsinitiativen, die Interessenvertreter, die Alten, die Kinder, sie alle sollen nicht befragt werden, sie alle sollen nicht *partizipativ einbezogen werden*, weil sie bereits partizipieren, und zwar in der *einzig möglichen Weise*. Die Auseinandersetzung mit dem Ort, mit der bestimmten Konfiguration einer bestimmten Umgebung, ist auch der einzige Weg, um sich mit der komplexen historischen Dimension der Stadt zu beschäftigen. Rossi beobachtet diese Arbeitsweise bei Adolf Loos:

„Er fürchtet nicht, sondern sucht den Vergleich mit der Antike. Und zwar nicht im Abstrakten, sondern durch die Übernahme gerade des unmittelbarsten Elements der Tradition, den baulichen und städtebaulichen Kontext der Stadt. Dieser Kontext hat im Laufe der Jahrhunderte die Architektur geformt, indem sie die Komplexität des konkreten Lebens angenommen hat.“¹⁰⁴

Und gerade in dieser Auseinandersetzung mit dem Ort, mit dessen materiellen und im Grunde individuellen Charakter, zeigt die Architektur ihre Fähigkeit, sich mit Ereignissen aufzuladen sowie Veränderungen zu begleiten und zu bewältigen.

das nicht gehaltene versprechen

In einem zentralen Absatz von *Die Architektur der Stadt* schreibt Rossi ohne viele Erklärungen:

„Geht in ein Spital: der Schmerz ist etwas Konkretes. Er haftet an den Mauern, in den Höfen und Krankensälen.“¹⁰⁵

Es gibt keine deutlichere Beschreibung, was Architektur ist, ihre Konkretheit, ihre Trägheit (dies ist vielleicht die überzeugendste Definition, was Architektur ist, die je vorgeschlagen wurde). Das Spital wird hier als *Archiv des Schmerzes* gedacht, als gespeicherter Schmerz, aufgespart für die Zukunft, als versteinertes Schmerzdepot. Rossi sagt nicht, dass das Spital den Schmerz repräsentiert. Der Zusammenhang zwischen dem Gebäude und dem Schmerz, der ihn durchdringt, ist nicht symbolischer Natur: Der Schmerz bewohnt das Gebäude, so wie Gregor Samsa sein Zimmer bewohnt. Nur wenn sie sich zurückhält, wenn sie nichts sagt, kann die Architektur ehrlich sein; zugleich muss sie den Handlungen, die ihr einen Sinn geben, Raum bieten, sie muss sich diesen Handlungen anpassen, sie ermöglichen, sie beschützen. Ein Gefühl wird mit einem Steinhaufen verbunden. Nichts weiter.

Selbst der Satzbau des oben genannten Zitats ist architektonisch: Die beiden Sätze, die vom Doppelpunkt getrennt werden, sind symmetrisch, die Beziehung

zwischen den Wörtern wird *verräumlicht*. Die beiden Substantive – „Spital“ und „Schmerz“ – stehen sich gegenüber und tauschen ihre Eigenschaften aus. Das Physisch-Konkrete des Spitals wird dabei auf den Schmerz übertragen, während das Unausprechliche des Schmerzes auf das Spital übergeht. Der Schmerz äußert sich im Raum: *in* den Mauern, *in* den Höfen, *in* den Krankensälen. Dieser verdichtete Schmerz, der sich in Form von Mauern zeigt, kann nicht erklärt, sondern nur gezeigt werden. Der *Ort* als Synthese von organisiertem Material, als *Architektur*, gibt die Komplexität seiner Geschichte wieder, gerade aufgrund seiner Unbeweglichkeit, in derselben Art wie ein Stein, der von einem Fluss geschliffen wurde, das Rauschen des Wassers in sich aufgenommen und gespeichert hat, gerade weil er sich nie bewegt hat, gerade weil die Strömung es nie geschafft hat, ihn fortzutragen. Das Verhältnis zwischen dem Stein und dem Wasser entspricht jenem zwischen den Mauern und dem Schmerz; und dieses Verhältnis ist offensichtlich und nicht austauschbar, gerade weil es keine Erklärung benötigt, weil der Stein ebenso wenig die Form des Flusses annimmt wie die Mauern die Form des Schmerzes, im Gegensatz zu dem, was ein Großteil der schlechten zeitgenössischen Architektur uns glauben lassen möchte.

Rossi fasst die Stadt als ein großes Stillleben auf, in dem das, was zählt, die Abstände sind, die Schatten, der Raum zwischen den Objekten. Die Häuser stehen,

01) Anm. d. Red.: Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padua 1966. Dt. Ausgabe: *Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, aus dem Italienischen von Arianna Giachi, Düsseldorf 1973

02) F. Choay, Conclusion, in: P. Merlin, F. Choay, E. D'Alfonso, *Morphologie urbaine et parcellaire*, Saint-Denis 1988, S. 156 und Anm. 160

03) Anm. d. Red.: Dieser Ausdruck bezieht sich auf eines der zentralen Begriffe von Rossi, der im italienischen Original von der „città per parti“ spricht, um das aus Einzelteilen zusammengesetzte Wesen der Stadt zum Ausdruck zu bringen. Diese wichtige Aussage ging leider in der deutschen Übersetzung von 1973 verloren, da „città per parti“ mit Stadtteile im Sinne von Stadtvierteln übersetzt wurde. Missverständnisse dieser Art und Auslassungen wichtiger Zusammenhänge erschwerten die Rezeption von Rossis Buch in Deutschland.

04) Diese Sichtweise auf die Mailänder Kultur der Sechzigerjahre (und im allgemeinen der Stadt und Italien dieser Zeit) ist wohl zu positiv. Auf jeden Fall scheint uns heute [2011, Anm. d. Red.] eine positive Haltung zum Italien zwischen der Resistenza und dem Jahr 1968 aus politischen Gründen erforderlich.

05) In diesem Zusammenhang sind die Interpretationsstrategien interessant, die Rossi in seiner Rezension von Hans Sedlmayrs „Die Revolution der modernen Kunst“ anwendet. In: *Casabella Continuità* 219, 1958

06) Paul Valéry, *Cahier B*, 1910. Dt. Ausgabe: Gedanken. *Cahier B* 1910, Frankfurt am Main 1962, S. 33

07) Pier Vittorio Aureli, *The Project of Autonomy*, New York 2008

08) Aldo Rossi, La città e la periferia, in: *Casabella Continuità* 253, 1961, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956–1972, Mailand 1975, S. 161

09) Elisabetta Vasumi Roveri hat den Prozess, der zur Festlegung dieses Titels geführt hat, rekonstruiert. Rossi erwog verschiedene Titel, die aus heutiger Sicht ziemlich bizarr erscheinen, darunter *Manuale di Urbanistica* (Handbuch des Städtebaus von Aldo Rossi ... Es hätte auch ein Kodex der Strafprozessordnung von Jonathan Swift, ein Leitfadens zum Angelsport von Thomas Bernhard, o. ä. sein können.) S. hierzu E. Vasumi Roveri, Aldo Rossi e l'Architettura della città. *Genesi e fortuna di un testo*, Turin 2010

10) Aldo Rossi, La città e la periferia, a. a. O., S. 163. Rossi zitiert C. Melograni, L'intervento pubblico dell'edilizia economica nella pianificazione urbana, in: *Centro sociale* 30/31, 1959/60

11) Aldo Rossi, Il convento de la Tourette di Le Corbusier, in: *Casabella Continuità* 246, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956–1972, a. a. O., S. 138

12) Aldo Rossi, Architettura per i musei, in: AA. VV. *Teoria della progettazione architettonica*, Bari 1968, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956–1972, a. a. O., S. 323

13) Aldo Rossi, Adolf Loos, 1870–1933, in: *Casabella Continuità* 233, 1959, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956–1972, a. a. O., S. 98

14) Aldo Rossi, Introduzione a Boullée, in: E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padua 1967, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956–1972, a. a. O., S. 347

15) A. Rossi, L. Semerani, S. Tintori, Risposta a sei domande, in: *Casabella Continuità* 251, 1961, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956–1972, a. a. O., S. 147

16) Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966. Dt. Ausgabe: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, hrsg. von Heinrich Klotz, aus dem Amerikanischen von Heinz Schollwöck, Braunschweig/Wiesbaden 1978

17) Aldo Rossi, *Il convento de la Tourette di Le Corbusier*, a. a. O., S. 136

18) Ebd., S. 137

19) Sigfried Giedion, Fernand Léger, Josep Luis Sert, Nine Points on Monumentality, New York 1943, in Sigfried Giedion, *Architecture, You, and Me: The Diary of a Development*, Cambridge 1958, S. 48–52. Dt. Fassung: Neun Punkte über Monumentalität – ein menschliches Bedürfnis, in Sigfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*, Hamburg 1956, S. 40–42.

Sigfried Giedion, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change. The Beginnings of Architecture*, London 1964. Dt. Ausgabe: *Ewige Gegenwart: Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel*, 2 Bde., Köln 1964–1965

20) Sigfried Giedion, Fernand Léger, José Luis Sert, Neun Punkte über Monumentalität, a. a. O.

21) Aldo Rossi, Introduzione a Boullée, a. a. O., S. 349

22) Aldo Rossi, La città e la periferia, a. a. O., S. 166

23) Adolf Loos, Ins Leere gesprochen 1897–1900 und Trotzdem 1900–1930, in: *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Franz Glück, Bd 1, Wien/München 1962

24) Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropique*, Paris 1955, dt. Ausgabe: *Traurige Tropen*, Köln 1978

25) Adolf Loos, Aus den beiden nummern von „das andere“ (1903), in: *Trotzdem 1900–1930*, a. a. O., S. 246

26) Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, a. a. O., S. 9

27) Ebd., S. 78

28) „Wenn wir im walde einen hügel finden, sechs schuh lang und drei schuh breit, mit der schaufel pyramidenförmig aufgerichtet, dann werden wir ernst, und es sagt etwas in uns: Hier liegt jemand begraben. Das ist architektur.“ Adolf Loos, *Architektur* (1910), in: *Trotzdem*, a. a. O., S. 317

29) Ebd.

30) Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, a. a. O., S. 389

31) Rem Koolhaas, *Delirious New York*, New York 1978. Dt. Ausgabe: *Delirious New York*, aus dem Englischen von Fritz Schneider, Aachen 1999

32) Aldo Rossi, Adolf Loos, 1870–1933, in: *Casabella Continuità* 233, 1959, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956–1972, Mailand 1975

33) Ebd., S. 81: „in Loos la novità si presenta come novità dei modi di intuizione“. Anm. d. Red.: Das Originalzitat konnte nicht verifiziert werden, da Rossi keine Quellen angibt. Es handelt sich hier um eine sinngemäße Rückübertragung aus dem Italienischen.

34) Ebd., S. 82: „Davanti alla novità dei modi di intuizione tutto si dispone in un ordine nuovo“. Anm. d. Red.: Das Originalzitat konnte nicht verifiziert werden, da Rossi keine Quellen angibt. Es handelt sich hier um eine sinngemäße Rückübertragung aus dem Italienischen.

35) Ebd., S. 84

36) Ebd., S. 82

37) Wenn Rossi in Loos' Werk eine essayistische Form erkennt, dann tut er dies vor dem Hintergrund seiner (sicher anzunehmenden) Lektüre von Georg Lukács und Theodor W. Adorno, die sich über die Form des Essays wie folgt äußert haben:

„Der Essay spricht immer von etwas bereits Geformtem, oder bestenfalls von etwas schon einmal Dagewesenem; es gehört also zu seinem Wesen, dass er nicht neue Dinge aus einem leeren Nichts

heraushebt, sondern bloß solche, die schon irgendwann lebendig waren, aufs neue ordnet.“

(G. Lukács, Über Wesen und Form des Essay, in: Ders., *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911). Und auch: „Weder tritt der Essay selbst, stets bezogen auf schon Geschaffenes, als solche [als Schöpfung] auf, noch begehrt er ein Allumfassendes, dessen Totalität der der Schöpfung gleiche“. (T. W. Adorno, Der Essay als Form, in: *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt am Main 1974, S. 9–33, hier: S. 26)

38) Adolf Loos, Ornament und Erziehung (1924), in: *Trotzdem 1900–1930*, a. a. O., S. 393. Zit. in: Aldo Rossi, *Adolf Loos, 1870–1933*, a. a. O., S. 84

39) Aldo Rossi, *Adolf Loos, 1870–1933*, a. a. O., S. 88

40) Ebd., S. 89

41) Ebd., S. 97

42) Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, a. a. O., S. 27. Diese Stelle wurde, wie viele andere auch, in der dt. Ausgabe von 1973 ausgelassen.

43) Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, a. a. O., S. 114. Zit. in: Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 23. Im italienischen Original wurde das Zitat in Französisch wiedergegeben: „La ville ... la chose humaine par excellence.“ Vgl. Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, a. a. O., S. 62, Fußnote 2

44) Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, a. a. O., S. 114

45) Ebd.

46) Aldo Rossi, I problemi metodologica della ricerca urbana, in: AA. VV. *La formazione del concetto di tipologia edilizia*, Venedig, 1965, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956–1972, Mailand 1975, S. 279

47) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 14

48) Louis Dumont, *Homo hierarchicus*, Paris 1966

49) Anm. d. Red.: Gemeint ist der Konflikt um die Entwürfe für den östlichen Erweiterungsbau des Louvre von Bernini, der 1665 im Auftrag Ludwigs XIV. in Paris weilte, um die Planungen voranzubringen. Die Einwände des französischen Finanzministers Jean-Baptiste Colbert gegen Berninis Entwürfe und die Widerstände der französischen Architekten führten dazu, dass Berninis Planungen zu Gunsten einer streng rhythmisierten Kolonnadenfront von Claude Perrault et al. fallengelassen wurden. Diese Auseinandersetzung mit dem italienischen Künstler, die vor dem Hintergrund einer tiefergehenden architekturtheoretischen „Querelle des Anciens et des Modernes“ erfolgte, in deren Verlauf die

ähnlich wie die Flaschen in Morandis Stilleben, eng nebeneinander, aus Gründen, die wir nicht mehr genau verstehen, und dennoch verharren sie dort, dicht zusammengedrängt. In gewisser Weise ist genau diese Lage im Raum das einzige Zeugnis von den Handlungen, die sie hervorgebracht haben. Der *Ort* erweist sich als Gravitationszentrum einer wechselseitigen Beziehung, in der der Entwurf ein Szenario vorzeichnet, sich aber zugleich durchdringen lässt, indem er Taten, Komödien, Tragödien, Versagen, Erfolge in sich aufnimmt. Die Verbindung zwischen den Mauern und Erfolg, Versagen, Freude und Schmerz ist keineswegs linear. Es bilden sich komplexe Raumfolgen, die nur teilweise rückgängig zu machen sind, die nur von Fall zu Fall zu verstehen sind. Architektur ist eine Wissenschaft des *Ortes*, und daher eine Wissenschaft des *Falles*.

Als Wissenschaft des Ortes muss Architektur gleichgültig gegenüber allem sein, was sie ablenkt: dem Stil, den Symbolen, den Bedeutungen. Nur dem Ort muss sie Aufmerksamkeit widmen: dem Ort, der Stadt, den Räumen und dem Verhältnis zwischen den Handlungen und den Räumen. Bei allem anderen wäre es besser, es so einfach wie möglich zu halten: eine einzige Farbe, ein einziges Material, keine Botschaft, kein Symbol, kein Konzept, keinen Stil, keine Polemik.

Am Ort ist die Stadt lebendig und bereit, sich mit den Geschichten ihrer Bewohner auseinanderzusetzen, gerade weil sie präsent ist, real und schwer, und sie kann auf

die Ereignisse reagieren, gerade weil sie fest, gleichgültig und distanziert ist. Der Ort ist der Punkt, an dem sich diese Übereinstimmung von Materialität und Abstraktion, Langsamkeit und Unberechenbarkeit, manifestiert. In der Einleitung zu Ludovico Quaronis Buch *La torre di Babele* schreibt Rossi:

„Das architektonische Objekt, entworfen um autonom zu sein, wird in die Stadt hineingesetzt, wo es mit Leben und Geschichte gefüllt wird, und es wird *von demselben Leben widerlegt, das es ermöglicht hat. Man denke an das Bild der geschäftigten, farbenfrohen, lauen Kaufleute zwischen den Säulen des Tempels von Jerusalem*.“

Das Gebäude löst sich also von der Welt der Architektur, um zu einer Tatsache der Stadt zu werden. Und je präziser und autonomer seine Form ist, d. h. je architektonischer es ist, desto eher wird es eine unverwechselbare und bedeutende urbane Tatsache sein. Und demzufolge ein Zeitzeichen, ein Medium der Dauer und der Erinnerung. Aber hier laufe ich Gefahr, nicht im Sinne Quaronis zu argumentieren, sondern mehr meine Lesart seines Textes zu reflektieren.¹⁰⁶

*Aus dem Italienischen von Tiziana Agus,
Hans Georg Hiller von Gaertringen, Anh-Linh Ngo*

französischen Künstler und Architekten in einer Art Emanzipationsprozess die Formensprache der französischen Klassik entwickelten, sehen die Autoren als Beginn der Moderne in der Architektur an. Zu Berninis Aufenthalt in Paris siehe: Paul Fréart de Chantelou, Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich, aus dem Franz. von Hans Rose, München 1919. Zum gleichen Thema siehe auch den Beitrag eines Mitglieds von baukuh: Pier Paolo Tamburelli, Italian Cowboys go France: Some Remarks on the Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France, in: *Hunch*, 14, 2010, S. 78–91

50) Aldo Rossi, *L'architettura dell'illuminismo*, in: AA. VV. *Bernardo Vittone e la disputa tra classicismo e barocco*, Turin, 1973, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956–1972*, a. a. O., S. 458

51) Die Stelle wurde in der deutschen Fassung von 1973 ausgelassen: „l'architettura presuppone la città“, in: Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padua 1966, S. 151

52) Siehe, z.B.: *die Erkenntnis, daß die Stadt eine komplexe Struktur darstellt* (S. 38), *Der komplexe Charakter der städtebaulicher Sachverhalte* (S. 39), *aus historischer und formaler Sicht als komplexe städtebauliche Phänomene zu betrachten* (S. 55), *das eigentlich Faßbare der komplexen Stadtstruktur* (S. 74), etc.

53) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 22

54) Anm. d. Red.: Rossi benutzt den Ausdruck *fatti urbani*, was wörtlich so viel wie „urbane Fakten“ heißt. In der deutschen Ausgabe von 1973 wurde die Wendung mit „städtebauliche Sachverhalte“ übersetzt. Besser wäre es von „urbanen Tatsachen“ zu sprechen, weil Rossi damit auf Wittgensteins Begriff der Tatsache im *Tractatus logico-philosophicus* anspielt.

55) Anm. d. Red.: Der Ausdruck „neue Dimension“ bezieht sich auf die italienische Debatte der damaligen Zeit. 1962 organisierte das ILSSES (Istituto Lombardo per gli studi economici e sociali) in Stresa ein Symposium über die „neue Dimension der Stadt“. U. a. nahmen Giancarlo De Carlo und Ludovico Quaroni daran teil. Siehe auch: ILSSES, *Nuova dimensione della città. La città-regione*, Mailand 1962

56) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf 1973, S. 20

57) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main 2003, S. 9: „Die Welt ist alles, was der Fall ist. Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.“

58) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 12

59) Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753. Aktuelle dt. Ausgabe: *Das Manifest des Klassizismus*, aus dem Französischen von Hanna Böck, Zürich/München 1989. Dt. Erstausgabe: *Versuch über die Baukunst*, Frankfurt/Leipzig 1756

60) Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, a. a. O., S. 325

61) Marc-Antoine Laugier, *Das Manifest des Klassizismus*, a. a. O., S. 33f.

62) Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura*, II, 1, 2–3 63) Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Paris 1950. Dt. Ausgabe: *Die Gabe*, aus dem Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main 1968; Karl Polanyi, *The Great Transformation*, Boston 1944. Dt. Ausgabe: *The Great Transformation*, aus dem Engl. von Heinrich Jelinek, Frankfurt am Main 1973; Karl Polanyi, *Primitive, Archaic and Modern Economies*, New York 1968; Siehe auch: Bronislaw Malinowski, *Argonauts of Western Pacific*, London 1922; Richard Thurnwald, *Economics in Primitive Communities*, London 1932; Marshall Sahlins, *Stone Age Economics*, Chicago 1974; Roberto Marchionatti, *Gli economisti e i selvaggi*, Mailand 2008

64) „Alle diejenigen, die sich mit Handelsbeziehungen beschäftigt haben, machen darauf aufmerksam, dass in primitiven oder archaischen Kulturen diese Beziehungen einen besonderen Charakter haben: Sie beziehen die gesamte Gesellschaft mit ein; sie werden vom Kollektiv selbst ausgeführt; es gibt keine individuelle Initiative.“ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969, S. 139

65) Wilhelm von Humboldt, *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung* (1820), Leipzig 1946, S. 12

66) Ebd., S. 4

67) S. hierzu Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padua 1967, S. 96–103, insbesondere die Passagen über Laugier und Le Corbusier

68) Marc-Antoine Laugier, *Das Manifest des Klassizismus*, a. a. O., S. 33

69) Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge 1960. Dt. Ausgabe: *Das Bild der Stadt*, aus dem Amerik. von Henni Korsakoff-Schröder und Richard Michael, Braunschweig 1968

70) Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, a. a. O., S. 335

71) Dieser Satz wurde in der deutschen Fassung von 1973 ausgelassen.

72) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 47

73) AA.VV., *La città di Padova*, Rom 1970

74) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 13. Da die Stelle sehr frei übersetzt ist, vgl. ital. Original: *L'architettura della città*, a. a. O., S. 16: „[...] Städtebauliche Studien messen der monografischen Arbeit, der Kenntnis der einzelnen urbanen Tatsachen nie genug Bedeutung bei. Wenn wir ihnen keine Beachtung schenken – auch und gerade jenen Aspekten der Wirklichkeit, die am individuellsten, eigentümlichsten und außergewöhnlichsten aber genau deswegen auch am interessantesten sind –, werden wir ebenso gekünstelte wie nutzlose Theorien aufstellen.“

75) Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über Frazers „Golden Bough“*, in: *Vortrag über Ethik*, Frankfurt am Main 1999, S. 29–46, hier: S. 34

76) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 93

77) S. Anm. d. Red. zum Begriff, Anm. 54

78) Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt am Main 1980, S. 9

79) Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über Frazers „Golden Bough“*, a. a. O., S. 34

80) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 16

81) Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, a. a. O., S. 189–229

82) Joseph Rykwert, *The Idea of a Town*, London 1976

83) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 86

84) Giulio Carlo Argan, *Tipologia*, in: *Enciclopedia universale dell'arte*, Venedig/Rom 1960; Giulio Carlo Argan, *Sul concetto di tipologia architettonica*, in: Ders., *Progetto e destino*, Mailand 1965

85) Saverio Muratori, *Saggi di critica dell'architettura contemporanea*, Rom 1946; Saverio Muratori, *Saggi di metodo nell'impostazione dello studio dell'architettura*, Rom 1946; Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Rom 1959

86) Eine gute Einführung in das Thema bietet Rafael Moneo, *On Typology*, in: *Oppositions* 13, 1978

87) Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'Architecture*, Paris 1832

88) Aldo Rossi, *L'architettura della città*, a. a. O., S. 32. Diese Stelle wurde in der deutschen Fassung von 1973 ausgelassen.

89) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 28

90) Ebd., S. 26

91) Ebd., S. 29

92) Ebd., S. 38. Die in der dt. Fassung ausgelassenen oder missverständlich übersetzten Stellen wurden hier in Klammern ergänzt oder korrigiert.

93) Francesco Milizia, zit. nach Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 38

94) Ebd., S. 38

95) Ezra Pound, *Treatise on Metre*, in: Ders., *ABC of Reading*, New York 1934, S. 205

96) Aldo Rossi, *Introduzione a Boullée*, a. a. O., S. 350

97) Ebd., S. 353

98) Ebd., S. 355

99) Ebd., S. 356

100) Ebd., S. 357

101) Ebd., S. 358

102) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, a. a. O., S. 114

103) Ebd., S. 99

104) Aldo Rossi, *Adolf Loos, 1870–1933*, a. a. O., S. 90

105) Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt*, Düsseldorf 1973, S. 89

106) Aldo Rossi, Einleitung, in: Ludovico Quaroni, *La torre di Babele*, Padua 1967, jetzt in: Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956–1972*, a. a. O., S. 342

Dieser Essay ist die deutsche Übersetzung des Textes „Le promesse non mantenute di *L'architettura della città*“, der in dem Band „Due saggi sull'architettura“ 2012 bei Sagep, Genua, erschienen ist (www.sagep.it). Die englische Ausgabe des gesamten Werkes erscheint im April 2014 unter dem Titel „Two Essays On Architecture“ beim Kommode Verlag, Zürich (www.kommode-verlag.ch).