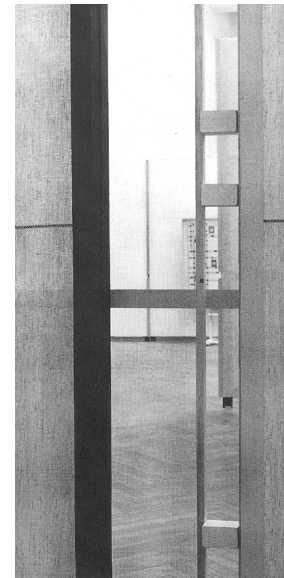


## 2.7 Die De Stijl-Bewegung: Architektur aus Flächen und Ebenen

### 2.7.1 Zusammenhänge

Eine Beeinflussung und Anregung Carlo Scarpa's durch die De Stijl-Bewegung entwickelt sich über Publikationen<sup>345</sup> sowie durch die eigene Beschäftigung mit der Thematik. 1956 gestaltet der in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom die Ausstellung „Piet Mondrian“. Der Einfluß der Flächengestaltungen der De Stijl-Protagonisten wird in Scarpa's frühen Projekten, wie in dem Entwurf für einen Laden für die Glasbläserei Cappellin (Abb.68) spürbar. Er hatte zu Holland nicht die Affinität wie zu Österreich und insbesondere zu Wien, dennoch repräsentiert die 1917 von Theo van Doesburg gegründete De Stijl-Bewegung eine Rezeption von Frank Lloyd Wright in Europa und seiner Raumauffassung und liegt damit nahe an Scarpa's Architekturempfinden. Van't Hoff war 1914 von einer Reise in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt und verarbeitet die Eindrücke der Architektur Wrights in verschiedenen Projekten in der Nähe von Utrecht. (zwei Villen, 1914 und 1915). Die Prinzipien des amerikanischen Architekten, der auch durch zwei Veröffentlichungen seiner Projekte durch den Wasmuth-Verlag 1910 und 1911 in Berlin in Europa bekannt wurde, werden in Holland in die Idee der „Neuen Gestaltung“<sup>346</sup> von Architektur, Malerei und Skulptur eingebracht. Hendrik P. Berlage, einer der Wegbereiter, machte in Europa durch seine Schriften nach 1911 auch auf Frank Lloyd Wright aufmerksam. Er befaßt sich auch mit den Theorien von Gottfried Semper, den er sehr schätzte. Die Auffassung Semper's bezüglich der Elemente der Architektur, sowie den Ansatz der Materialgerechtigkeit fließt in sein Arbeiten ein. Die Gegebenheiten, die eine Konstruktion mit sich bringt, sollen sichtbar gemacht werden, sind selbst Schmuckelement und dürfen nicht durch dekorative Kaschierung verfälscht werden. „Man soll nicht versuchen, bei konstruktiven Zusammenstellungen die notwendige Naht zu eliminieren; im Gegenteil, man soll einen Tugend, d.h. ein Verzierungs-motiv aus ihr machen; daher ihr Künstler, benützt die verschiedenen Konstruktions-mißlichkeiten als Verzierungs-motive.“<sup>347</sup> Die Konstruktion bietet Anlaß und Möglichkeiten genug zur Verzierung eines Bauwerkes anhand von baulich notwendigen Details. Künstlich aufgesetzte dekorative Elemente hält Berlage für falsch. Die „nackte Wand“ soll wieder in „all ihrer schlichten Schönheit“ gezeigt werden, „Überladenheit“ muß dringend vermieden werden.<sup>348</sup>

Abb. 161: Carlo Scarpa: Ausstellung Piet Mondrian, Rom, 1956



345. Scarpa's Bibliothek weist einige wichtige Publikationen über die De Stijl-Bewegung auf, unter anderem das Standardwerk von Jaffé (De Stijl 1917-1931, H.L.C. Jaffé, Amsterdam 1986)

346. Piet Mondrian, Die Verwirklichung der Neuen Gestaltung in weiter Zukunft und in der heutigen Architektur; in: *De Stijl - Schriften und Manifeste*, Leipzig/Weimar 1984, S.148

347. Hendrik Petrus Berlage; Bernhard Kohlenbach (Hg), Gedanken über Stil in der Baukunst, Vortrag gehalten in Krefeld am 22.u.23. Januar 1904, in: Berlage, *Über Architektur und Stil: Aufsätze und Vorträge 1894-1928*, S.65

348. Hendrik Petrus Berlage; Bernhard Kohlenbach (Hg), Gedanken über Stil in der Baukunst, Vortrag gehalten in Krefeld am 22.u.23. Januar 1904, in: Berlage, *Über Architektur und Stil: Aufsätze und Vorträge 1894-1928*, S.77

Im Gegensatz zu Semper legt Berlage sehr viel Wert auf das Studium des Skeletts, das dem Bauwerk gleich der Natur die „richtige Form“ gibt<sup>349</sup> Die Bekleidung des Skeletts ist gleichermaßen die „genaue Abspiegelung des inneren Gerippes,(...) wobei das logische Konstruktionsprinzip vorherrscht und der eigentliche bekleidende Teil nicht wie eine lose, diese Konstruktion ganz verneinende Hülle, nicht wie ein Anzug, darum sitzt, sondern mit dem inneren Bau völlig verwachsen, in letzter Instanz verzierte Konstruktion ist, so wollen wir versuchen, den Körper wieder zu finden.“<sup>350</sup>

Die Bewegung des Neoplastizismus setzte sich zum Ziel, die Gestaltung auf ihre elementaren Grundgegebenheiten von Form und Farbe, Ordnung, Beziehung und Materialstruktur zurückzuführen. Sie befaßte sich theoretisch und experimentell mit dem Thema der Raumbildung durch Flächen und Farben, formulierte Raumphänomene, die bereits vorher angewendet wurden und setzten sie so der architekturphilosophischen Diskussion aus. Kritik an der damals vorherrschenden Baukunst und ihrer Verwendung von Ornament zur Kaschierung formaler Unausgewogenheiten wird laut. Oud schreibt dazu: „Eine ornamentlose Baukunst erfordert die größtmögliche Reinheit der baukünstlerischen Komposition. Ornament ist das Universal-Heilmittel für baukünstlerische Impotenz!“<sup>351</sup> Die programmatisch geäußerte Ornamentlosigkeit der Bauwerke fordert ein Gleichgewicht in der Gestaltung der architektonischen Elemente und eine „Reinheit der baukünstlerischen Komposition“<sup>352</sup>. Die daraus entwickelten gestalterischen Grundsätze bilden im Gegensatz zur Symmetrie ein „Gleichgewicht der Teile“. Oud propagiert das Prinzip des „Balancierens“, einem aktiven Vorgang im Gegensatz zu vorbestimmten Gestaltungsregeln. Er setzt „den Inszenierungsprozeß“<sup>353</sup> an die Stelle einer statischen Harmonie der Teile. Scarpa's Kompositionsgefühl arbeitet auch eher mit der Balance der Teile, als mit einem festgefügtten Gestaltungskanon. Das Balancieren ermöglicht die Integration der verschiedensten Teile, die ohne formale Übereinstimmung zusammenpassen, in eine Komposition.

„Es ist das Prinzip der Waage, deren Schalen ständig in Bewegung sind und wo das Gleichgewicht nur momenthaft erscheint, um sich sofort wieder zu verschieben. Harmonie ist zwar die inhärente Hoffnung des Balancierens, alles geschieht auch in Richtung auf Harmonie hin - aber es wird nichts zur Ruhe gestellt, kein Endzustand erreicht. Zugrunde liegt eine andere Vorstellung von Zeit: Zeit als Prozess, als Verknüpfung, als Entfaltung der Vielschichtigkeit und Antizipation.“<sup>354</sup>

Die angestrebte Balance ist das Ergebnis der Hierarchielosigkeit der einzelnen Teile. „Es gibt keine Dominanz. Auch das kleine wird in seinem Wert erfaßt, in seiner Eigenart respektiert - es zählt gleich wichtig.“<sup>355</sup> Details und Fügungen sind ebenso wichtig wie die Gestaltung des Gesamtkontextes. Scarpa zelebriert selbst die Fügungsstellen der kleinsten Elemente seiner Architekturen. Das Spiel mit dem „Kleinen“ und „Großen“, „Momente des Kleinen als Verknüpfungspunkte“<sup>356</sup> sind wichtige Gestaltungselemente in seiner Architektur. Die additive Vorgehensweise beinhaltet das Prinzip der Schichtung. „Für den Betrachter bedeutet dies eine Aufforderung zum Spurenlesen, zur Aufdeckung vieler Schichten und ihrer Zusammenhänge untereinander.“<sup>357</sup> Kräfteverläufe werden in den Fensterteilungen spürbar und die Loslösung der Elemente voneinander ermöglicht die Herstellung des kompositorischen Gleichgewichts.

349.Hendrik Petrus Berlage;Bernhard Kohlenbach (Hg), Gedanken über Stil in der Baukunst, Vortrag gehalten in Krefeld am 22.u.23. Januar 1904, in: Berlage, *Über Architektur und Stil: Aufsätze und Vorträge 1894-1928*, S.62

350.Hendrik Petrus Berlage;Bernhard Kohlenbach (Hg), Gedanken über Stil in der Baukunst, Vortrag gehalten in Krefeld am 22.u.23. Januar 1904, in: Berlage, *Über Architektur und Stil: Aufsätze und Vorträge 1894-1928*, S.62

351.J.J. Oud, Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten, in: *De Stijl - Schriften und Manifeste*, Leipzig/Weimar 1984, S.243

352.J.J.P. Oud, Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten, in: *De Stijl - Schriften und Manifeste: zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig und Weimar 1984, S.243

353.Roland Günther, Balance -De Stijl und die Tradition niederländischer Stadtkultur, in: *Daidalos* 15, März 1995, S.82

354.Roland Günther: Balance -De Stijl und die Tradition niederländischer Stadtkultur, in: *Daidalos* 15, März 1985, S.82

355.Roland Günther: Balance -De Stijl und die Tradition niederländischer Stadtkultur, in: *Daidalos* 15, März 1985, S.82

356.Roland Günther: Balance -De Stijl und die Tradition niederländischer Stadtkultur, in: *Daidalos* 15, März 1985, S.82

357.Roland Günther: Balance -De Stijl und die Tradition niederländischer Stadtkultur, in: *Daidalos* 15, März 1985, S.82

Abb. 162: Carlo Scarpa: Casa Ottolenghi , Bardolino, 1975-1978

Abb. 163: Carlo Scarpa: Friedhof Brion, San Vito di Altivole, 1970-1975 Inszenierte Motivik der Kante



### 2.7.2 Methoden der Raumbildung und Räumliche Schichtungen

Das Arbeiten in den Bereichen Kunst und Architektur wird von Doesburg mit der „Neuen Gestaltenden Kunst“ oder „Raumgestaltung“<sup>358</sup> überschrieben und sehr ganzheitlich aufgefaßt. Aufgestellte Prinzipien gelten für verschiedene Kunstgenre und streben Allgemeingültigkeit an. Die Künstler der De Stijl-Bewegung befaßten sich häufig sowohl mit Malerei und Skulptur als auch mit Architektur und gestalteten verschiedenste Objekte. Die Verschmelzung von Architektur und Kunst wird durch die Formulierung des Volumens als eine Komposition verschiedener Flächen ermöglicht. Die Zusammenwirkung basiert so auf dem gleichen Grundelement, der „Wand oder Bildfläche“.<sup>359</sup> „Es ist die ebene Fläche, die die Kontinuität des Raumes vermittelt, (...) die Malerei ist heute architektonisch, weil sie selbst und ihre Mittel demselben Konzept dienen wie die Architektur – nämlich Raum und Fläche – und darum „dasselbe“, nur auf andere Weise, ausdrücken.“<sup>360</sup>

Bei Scarpa werden Kunst und Architektur im intellektuellen Sinne vereinigt, er verwendet Gestaltungsprinzipien der Kunst, mit denen er sich als Ausstellungsgestalter intensiv auseinandersetzt, in der Architektur und war in der Lage aus sämtlichen Objekten, verwendbare Prinzipien und Mechanismen zu entdecken. Er arbeitete in einer Ganzheitlichkeit, ohne gleichzeitig als Maler tätig zu sein, der er gern gewesen wäre und bewegt sich in den gleichen Themenbereichen wie Rietveld, Mondrian und van Doesburg. Die Gestaltung von Skulpturen, Möbel, Innenräumen, Geschirr (Besteck und Gläser) und Häusern zeigt die Auffassung, daß mit einer gestalterischen Denkweise die verschiedensten Aufgaben bewältigt werden können. Gestaltung an sich ist eine neutrale Aufgabe, die nicht einem bestimmten Objekt zugeordnet wird. Die De Stijl-Bewegung dekomponiert die den Raum begrenzenden Elemente und abstrahiert sie in ihre Einzelteile. Im Gegensatz zum Loos'schen Raumplan, der die Volumen ineinander konstruiert und ihre Ausformung anhand der Nutzung entwirft, ist die Vorgehensweise nach Flächen weniger raumbezogen. Morawansky nennt die Raumauffassung der De Stijl-Bewegung die „Negierung des Raumes“<sup>361</sup>, der Raum wird nicht selbstverständlich als Volumen gesehen, er besteht aus Oberflächen, die durch ihre Behandlung mit Farbe gestalten. Die Komposition aus Flächen bewirkt eine Aufhebung der klaren volumenartigen Raumgrenzen: „Wir haben durch das Durchbrechen der Geschlossenheit (Wände) die Dualität zwischen Innen und Außen aufgehoben.“<sup>362</sup> Scarpa spricht unter Verweise auf Rietveld über die Abstraktion der Wand und der Aufhebung von innen und außen:

„In der Tat wäre es mein Traum, ein Haus für einen reichen Herrn zu entwerfen, der sich mit seinem Vermögen erlauben würde die Mauern aufzulösen, (...) ja es gibt Paneele, die sich in viele Richtungen bewegen, Haus Rietveld (Anm.d.Verfasserin: gemeint ist Haus Schröder, von Gerrit Rietveld) ist ganz mit Paneelen gemacht, die sich bewegen. Sie schließen ein Zimmer aber plötzlich öffnen sie sich und alles ist ein einziges Zimmer.“<sup>363</sup>

358.Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Neue Bauhausbücher, Mainz und Berlin 1966, (Erstausgabe 1925) S.7

359.Yves Alain Bois, Zur Definition des „De Stijl“, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 7/8, 1983, S.48

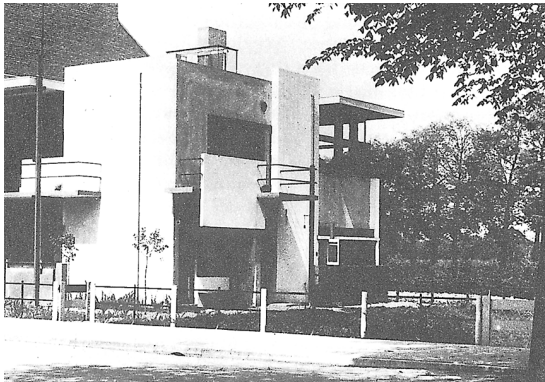
360.Yves Alain Bois, Zur Definition des „De Stijl“, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 7/8, 1983, S.48

361.Ákos Morawánsky, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940*, Salzburg und Wien 1988, S.199

362.De Stijl 1917-1922 Rechenschaftsbericht, in: *De Stijl Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig/Weimar, 1984, S.60

Abb. 164: Gerrit Rietveld: Haus Schröder, Utrecht, 1924, Blick auf die Eingangsseite

Abb. 165: Gerrit Rietveld: Haus Schröder, Utrecht, 1924, Raumfolge des Obergeschoß



Innen und außen gehen ineinander über und die Architektur verzahnt sich mit Umgebung und Landschaft. Die „Grundsätze der neuzeitlichen (gestaltenden) Architektur“<sup>364</sup> beschreiben den formalen Ansatz der „neuen Architektur“: „Die neue Architektur ist ohne Form, aber trotzdem bestimmt, d.h. sie lehnt jedes *a priori* angenommene ästhetische Formschema ab; sie strebt also keine Form an, in die sie die funktionellen, aus den praktischen Wohnbedürfnissen entstandenen Räume zwingt. Dem früheren Stil gegenüber kennt die neue Architektur weder einen in sich geschlossenen Typus noch eine Grundform. Die Einteilung der funktionalen Flächen, welche an und für sich keine individuelle Form haben, das sie, obschon begrenzt (die eine Fläche durch die andere), bis ins Unendliche ausgebreitet gedacht werden können.“<sup>365</sup>

Die Anforderungen, die aus der Nutzung resultieren, bestimmen die Form eines Gebäudes oder Innenraumes, es bildet sich das Konzept des „Raumkontinuums“ heraus, das mit ineinanderübergehenden Räumen einen Gesamtkontext herstellt. Das bereits erwähnte Haus Schröder (1924) in Utrecht kann als Modell der praktizierten Architektur- und Raumkonzeption des Stijl angesehen werden. Bedeutungsvoll ist hier vor allem die Projektion der „offenen Form“ auf den architektonischen Raum: Es wurde das Prinzip des „fließenden architektonischen Raumes“ angewendet. Das Bauwerk wird nicht mehr als ein in sich abgeschlossener Körper begriffen, sondern verzahnt sich mit dem Außenraum. Die flächenhaften, scheibenförmigen Elemente der modernen Architektur werden so angeordnet, daß sie „in einem direkten Spannungsverhältnis zu dem offenen Raum in der Außenwelt stehen.“ (Doesburg)

„Mies van der Rohe perfektionierte das System der Integration von innen und außen, indem er nicht mehr von der „Schachtel“ ausgehend, direkt mit Scheiben arbeitet. „Mies hat es nicht mehr nötig wie van Doesburg und Rietveld, von der baulichen Schachtel auszugehen, indem er die Ecken auseinandernimmt, die Wände differenziert, und sie in Rechtecke teilt, die mehr oder weniger verbunden und verschieden gefärbt sind, mit der tiefsitzenden Angst, daß er den räumlichen Rhythmus unverändert läßt. Für Mies existiert die Schachtel nicht: Wright hat sie zerstört, deshalb ist es unnötig über die Auflösung in Wut zu geraten. Er nutzt die Gesten eines kontinuierlichen Raumes, ununterbrochen zwischen innen und außen, niemals von vier Mauern eingeschränkt und er lenkt die Einflüsse mittels Teilungen, die, indem sie sich über die Flächen des Bodens und des Daches ausdehnen, eine interessante Zwiesprache zwischen dem offenen Gebäude und dem umgebenden Ambiente stabilisieren.“<sup>366</sup>

„K.H. Hüter hat dafür den Begriff der „Planoplastik“ gefunden. Die Innenräume sind keine mehr in sich abgeschlossenen Raumzellen, sondern gehen ineinander über. Sie werden nicht mehr in einer

363. Carlo Scarpa, Un'ora con Carlo Scarpa, Film der Rai, ca 1975 (Video im Besitz der Verfasserin)

364. Theo van Doesburg, Die neue Architektur und Ihre Folgen, in: De Stijl-Schriften und Manifeste: zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung, Leipzig und Weimar 1984, S.189

365. Theo van Doesburg, Die neue Architektur und Ihre Folgen, in: De Stijl-Schriften und Manifeste: zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung, Leipzig und Weimar 1984, S.189

366. vgl. Bruno Zevi, Poetica dell'architettura neoplasticista-II linguaggio della scomposizione quadridimensionale, Torino 1974, S.182, Originaltext: „Mies non ha più bisogno, come van Doesburg e Rietveld, di partire dalla scatola edilizia sconnettendone gli angoli, differenziandone le pareti e tagliandole in rettangoli più o meno aggettanti e variamente colorati, travaglio in fondo epidermico che lascia inalterato il ritmo spaziale. Per Mies la scatola non esiste: l'ha distrutta Wright, quindi è inutile accanirsi a disgregarla. Egli prende le mosse da uno spazio continuo, ininterrotto fra esterno e interno, in nessun caso irretito entro quattro mura, e ne incanala le influenze mediante divisorî che, prolungandosi oltre le lastre del pavimento e del tetto, stabiliscono un colloquio incessante tra edificio aperto e ambiente circostante.“ (Übersetzung: Verfasserin)



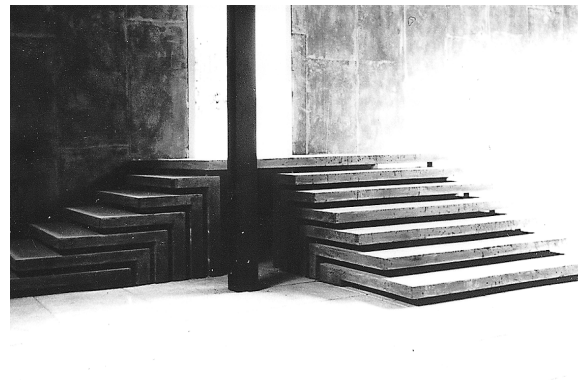
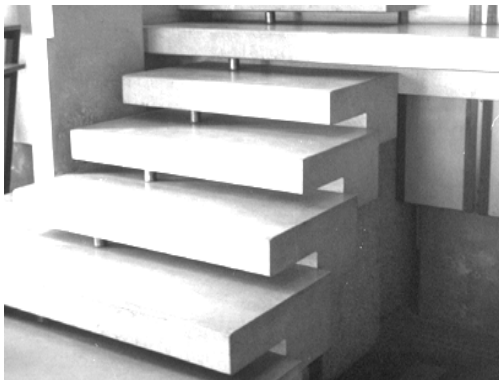
vorgegebenen Grundform untergebracht, sondern es wird ein Kontinuum von innen nach außen entwickelt.“<sup>367</sup>

Das Fenster fungiert als Öffnung, die innen und außen verbindet und häufig Schnittstelle einzelner Schichten darstellt wird ebenso als positive Fläche verstanden, wie entsprechende Wandflächen. Auch hier zeigt sich die Gleichwertigkeit der Schichten, die zueinander komponiert werden. Glas und Putz bilden unterschiedliche Oberflächen, die im Zusammenspiel eine Gesamtheit der Fassade bewirken. ( Banca Popolare, Abb. 331).

Rietvelds Haus Schröder (Abb.164, 165) zeigt die Komposition eines architektonischen Baukörpers, der wirkt als wäre er aus Einzelteilen, wie Scheiben und Stäben zusammengesetzt. Die vertikalen und horizontalen Elemente überlagern sich gegenseitig und demonstrieren so ihr additives Gefüge. Alles ist klarer Geometrie unterworfen, Kurven sind selten im Formenrepertoire zu finden. Die Hülle des Hauses wirkt gleichzeitig „zusammengesetzt und zerlegt“<sup>368</sup> Möblierung und Konstruktionselemente werden nach der gleichen Methodik behandelt und wirken so als ein einheitliches Gefüge. Die räumliche Schichtung des Innenraumes kann durch Schiebetüren reguliert werden. Die Gestaltung der Oberflächen von Fußboden, Wand und Decke unterscheidet die Zonen, anstelle klarer „virtueller“ Räume, die durch einzelne Flächen entstehen, bildet Rietveld eine Vielzahl von Flächenbeziehungen, die beweglich miteinander kommunizieren. Walter Eugen Ehrmann spricht in seiner Dissertation ebenfalls von „Raumschichten“, die durch die Einzelplatten gebildet werden.<sup>369</sup> In Scarpa's Mondrian- Ausstellung 1956 in Rom bilden die Ständerwände durch den typischen Mechanismus der Überlagerung ineinanderübergehende Räume. Scarpa nutzt die Prinzipien des Malers Piet Mondrian in Form einer Reminiszenz innerhalb der architektonischen Gestaltung des Ausstellungsraumes.<sup>370</sup> (Abb.161)

Abb. 166: Carlo Scarpa: Olivettigeschäft, Venedig, 1957/58, Treppe aus Einzelelementen

Abb. 167: Carlo Scarpa: Italienischer Pavillon, Biennale Venedig, 1960/62, Treppe



Die Addition von horizontalen und vertikalen Scheiben setzt Scarpa bei dem Umbau des Castelvechio ein, dessen architektonische Geschichte bereits die Addition verschiedenster Elemente bewirkte. Hinter den seitlichen Ausgang der Kaserma bildet Scarpa einen von den drei Bögen unabhängigen Eingang, der niedriger ist und sich nach außen differenziert abstuft. Blickbeziehung und Übergang von innen nach außen werden sowohl durch eine senkrecht gestellte Wandscheibe, als auch durch den durchgehenden Bodenbelag erreicht. Auch im Bereich kleinerer Objekte setzt Scarpa das Prinzip der überlagernden Addition des Neoplastizismus ein. Die Treppe im Olivettigeschäft arbeitet ähnlich wie die Treppe im Italienischen Pavillon mit übereinanderliegenden Steinelementen, während die Treppe im Apartment Taddei in

367.Hagen Bächler, Herbert Letsch, *De Stijl - Schriften und Manifeste: zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig/Weimar 1984, S.26

368.Carsten-Peter Warncke, *Das Ideal als Kunst -De Stijl 1917-1931*, S.137

369.Walter Eugen Ehrmann, *Moderne Architektur und konstruktivistisches Bild*, unter besonderer Berücksichtigung der De Stijl-Bewegung, Diss. Karlsruhe 1972, S.76 Schröder Haus: „Von der Kernform des Hauses ausgehend bildet das Schröder Haus hauptsächlich Raum mittels der drei Balkone, (Zusammengefügt aus einfachen waagerechten und senkrechten Einzelplatten, verschieden langen, vertikal angeordneten Stahlstützen und ausschließlich horizontalen, dünnen Geländerstangen), die eine sowohl äußerst simple als auch sehr präzise und differenziert abgestufte Raumschicht bilden. Außerhalb dieser Schichten besonders aktiven Raumes zeigt sich stiller, flächiger, fast als Fond, der größere, massivere Teil der Architektur, zusammengesetzt aus Plattenelementen verschiedener Dimensionen und Formen, in die die Fenster, weniger oder stärker unterteilt, eingeschnitten oder zurückspringend eingesetzt sind. Da die einzelnen Flächenplatten sich überwiegend im Vertikalen unterschiedlich optisch überschneiden, entsteht ein etwas baukastenhaft wirkendes Gefüge von addiert oder montiert erscheinenden Schichtungen.“

370.weitere Ausführungen zu den Ausstattungsgestaltungen Scarpas siehe Kapitel 2.4

Venedig die Addition hölzerner Ebenen ist. Er macht die Trennung der Einzelteile durch klare Absetzung gegeneinander sichtbar. Die Elemente werden entweder durch eine Fuge getrennt oder der Übergang wird durch ein zusätzliches Element gekennzeichnet.

Abb. 168: Carlo Scarpa: Casa Taddei, Venedig, 1959-1962, Treppe

Abb. 169: Carlo Scarpa: Castelvecchio, 1958-1964: Caserma Ausgang



Die Architektur der De Stijl-Gruppe wird ähnlich wie bei den Ansätzen der Sezession auch in ein Strukturgerüst und dessen Bekleidung getrennt, eine Auffassung die an die Sempersche „Bekleidungstheorie“ denken läßt, welche auch in Berlages Buch „Over stijl in bouw-en meubelkunst“ 1904 (Concerning Style in the Art of Architecture and Furniture Making) für holländisches Publikum veröffentlicht wird.

„The name „De Stijl“ probably originated from the interest they shared in the work and ideas of Berlage. In 1904 Berlage had published a book entitled *Over Stijl in bouw- en meubelkunst* (Concerning Style in the Art of Architecture and Furniture Making), where he introduced to Dutch readers ideas derived from the writings of the German Architect and design theorist Gottfried Semper. Semper’s monumental two-volume study of form and applied arts, *Der Stil*, had originally been published in Germany between 1860 and 1863. Berlage developed and adapted Semper’s ideas in terms of his own utopian socialist beliefs. Following Semper, he placed great emphasis on the walls as both plane and definer of space. This was to be absorbed into De Stijl architectural theory where „unity in plurality“ was represented by the configuration of individual elements from which De Stijl buildings, furniture, sculpture and paintings were constructed, perceived simultaneously both as complete wholes and as assemblages of individual elements.“<sup>371</sup>

Auch Van Doesburg definiert Raum durch eine Komposition rechtwinkliger, hintereinander gleitender schwebender Flächen. Die Konstruktion wird zugunsten der Dehierarchisierung der Elemente eher negiert und durch die Flächenbekleidung überlagert. Die „Verunklärung des Konstruktionsgerüsts“ war eine notwendige Kaschierung, „wollte man das Interieur als nicht - hierarchisches, abstraktes Ganzes zur Geltung bringen.“<sup>372</sup> Farbe dient als Dekoration, die keinen Bezug zum Strukturgerüst des Gebäudes aufbaut und eher dazu dient, die Konstruktion zu verstecken. Farbe und Konstruktion existieren nebeneinander, anstelle die eine für die andere.<sup>373</sup>

„Grundsätzlich ist der architektonische Raum nur als gestaltlose und blinde Leere zu betrachten, solange die Farbe sie nicht tatsächlich zu Raum gestaltet. Letzten Endes ist nur die Oberfläche für die Architektur entscheidend, der Mensch lebt nicht in der Konstruktion, sondern in der Atmosphäre, welche durch die Oberfläche hervorgerufen wird. Folgendes gibt es bei dem Problem der äußeren Oberfläche noch zu bedenken: Nur die Oberfläche ist für den Menschen von Bedeutung. Er lebt nicht in der Konstruktion, im „Skelett“ der Architektur, sondern kommt mit ihr nur durch ihre Oberfläche (außen als Stadtbild, innen als Interieur) in direkten Kontakt. (...) Häuser sind wie Menschen. An ihren Gesichtszügen, ihrer Haltung, dem Gang, der Kleidung, kurz: an ihrer „Oberfläche“ läßt sich ihr Denken, ihr Innenleben ablesen.“<sup>374</sup>

371. Paul Overy, *De Stijl*, London 1991, S.25

372. Yves Alain Bois, Zur Definition des „De Stijl“ in: *Werk, Bauen+Wohnen* 7/8, 1983, S.48

373. vgl. Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplasticista - Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Torino 1974, S.134: „Con l'aiuto dei colori (ornamentazione) si decora un ambiente, senza rapporto organico con la costruzione. Il colore serve soltanto a nascondere la costruzione (Berlage ha perfino indicato, nelle sue opere, il posto dove applicare l'ornato in architettura). Non c'è un rapporto sostanziale tra costruzione e pittura: esistono l'una vicino all'altra, invece l'una per l'altra, e perciò non evocano alcun effetto „sinottico“. (Übersetzung: Verfasserin)

374. Aldo Camini, Theo van Doesburg, Farben in Raum und Zeit, in: Ákos Morawansky, *Die Erneuerung der Baukunst-Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940*, Salzburg/Wien 1988, S.199

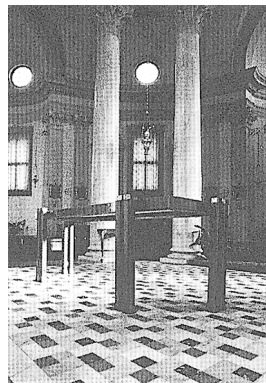
Theo van Doesburg schreibt über den Bezug zwischen Konstruktion und Oberfläche:

„Die äußerste Oberfläche ist auch Resultat der Konstruktion. Diese drückt sich in ihr aus. Eine schlechte Konstruktion ergibt eine schlechte Oberfläche. Eine gute Konstruktion hat eine unverkehrte, gespannte Oberfläche.“ Die Vollendung der Architektur liegt tatsächlich in der Vollendung der Oberfläche, sowohl nach innen als auch nach außen. Angefangen beim ersten Stein bis zum letzten Pinselstrich ist die Entwicklung der Oberfläche von essentieller Bedeutung.“<sup>375</sup>

Die Oberflächen sind dazu bestimmt, Atmosphäre zu erzeugen – Haptik und Materialwahl können Informationen über die Nutzung und Herkunft des Raumes geben. Sie haben keine tektonische Funktion. Doesburg negiert die direkte Illustrationsfunktion der Bekleidung bezüglich der darunterliegenden Konstruktion. Die Zusammenhänge liegen tiefer als in der reinen Abbildung. Das Semper'sche Konzept der Polychromie fließt hier als Grundlage des Schichtungsprinzips in die Architektur ein. S. Umberto Barbieri beschreibt die Herkunft der Gestaltung mit Farbe bei der De Stijl-Bewegung: The concept of colour as an independent element in architectonic design stemmed from the interpretation of archaeological discoveries and the subsequent reconstruction of ancient settlements in Italy and Greece.<sup>376</sup> Er unterscheidet die „malerische Polychromie“<sup>377</sup> die als unabhängige Schicht die architektonische Oberfläche bedeckt, von der „strukturellen Polychromie“<sup>378</sup>, die von der Konstruktion ausgeht und diese illustriert. Scarpa arbeitet nicht in einer Reduktion in Primärfarbe, wie dies von De Stijl vorgegeben wurde, sondern orientiert seine Farbauswahl an der Umgebung um eine Integration der neuen Räume in den vorhandenen Kontext zu erreichen. Wie bei den meisten seiner Einflußfelder übernimmt Scarpa die angewendeten Prinzipien nicht direkt, sondern integriert sie in seine Formensprache und seinen Kulturkreis. „Aber Scarpa zählt in der Tat De Stijl, in italienischem Marmor – das Gewicht selbst, die Stärke, die klare kalte Dauerhaftigkeit werden in Abhängigkeit gehalten, neu interpretiert mit einer tief authentischen Bezeugung.“<sup>379</sup> Parallelen in der Flächengestaltung führen zu visuell sehr ähnlichen Ergebnissen. Fußbodenflächen wie die der Fondazione Querini, der Kirche Il Torresino in Padua (Abb.170), oder des Casino der Marina Militare in Venedig sind Mondrian's Gemälde Checkerboard (Abb.172), sowie Oud's Fußbodengestaltung in dem Ferienhaus in Noordwijderhout sehr ähnlich. (Abb.171)

Abb. 170: Carlo Scarpa: Kirche del Torresino, Padua, 1978, Fußbodengestaltung

Abb. 171: J.J. Oud: De Vonk, Ferienhaus, Noordwijderhout, 1917-1918



375.Theo van Doesburg, *Über europäische Architektur, gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924-1931*, Basel /Berlin/ Boston, 1992, S.163

376.S. Umberto Barbieri, in collaboration with H.Engel and J.De Heer, *Architecture and Colour*, in: *Dutch Art +Architecture Today* 19, 1986, S.33f

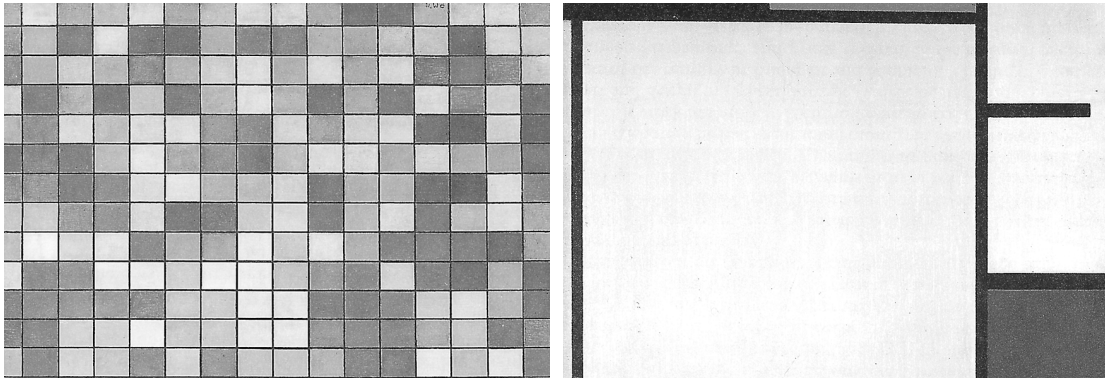
377.ebenda: Übersetzung der Verfasserin von: „pictorial polychromy“ (im Originaltext)

378.ebenda: Übersetzung der Verfasserin von: „structural polychromy“ (im Originaltext)

379.Vincent Scully, Tra Wright e Louis Kahn, in: Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa-Opera Completa 1906-1978*, Milano 1984, S.267, Originaltext: „Scarpa in effetti addomestica De Stijl, nel marmo italiano – il peso stesso, lo spessore palmabile, la chiara fredda durezza, tenute in soggezione, afferrate di nuovo, ma con una testimonianza profonda autentica.“ (Übersetzung: Verfasserin)

Abb. 172: Piet Mondrian: Checkerboard, 1919 (Den Haag, Gemeentemuseum)

Abb. 173: Mondrian: Komposition in Rot, Gelb und Blau, 1922

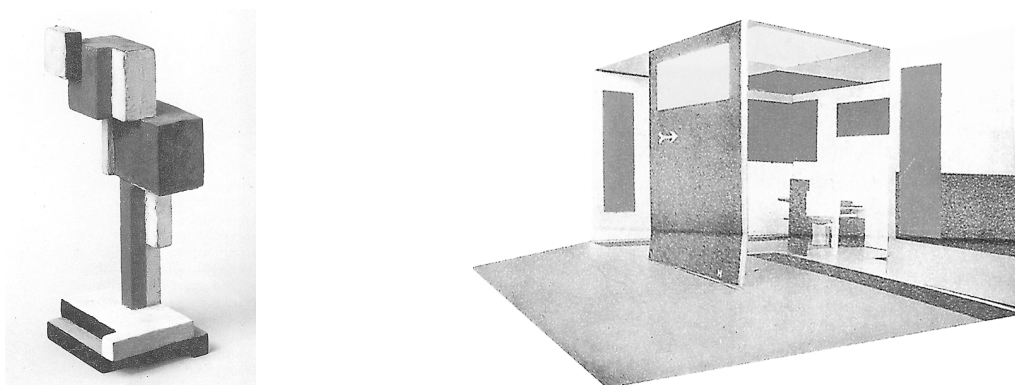


### 2.7.3 Materielle Schichtung; Auflösung in Flächen

Farbige Flächen werden als materielle Schichten aufgetragen und bedecken entweder das gesamte flächenförmige Element und unterstützen seine Eigenständigkeit, oder werden bildartig als Fläche eingesetzt. Die Flächen kommunizieren miteinander und bilden räumliche Bezüge untereinander.

Abb. 174: Georges Vantongerloo: Komposition aus dem Oval, 1918, Skulptur mit verschiedenfarbigen Außenflächen: Volumen wird in Oberflächen aufgelöst

Abb. 175: Vilmos Huszár und Gerrit Rietveld: Modell für Ausstellungsraum, 1924,



Verschiedene Farbigkeiten tragen zur Raumbildung bei. Die Gegenüberstellung oder Kombination von Farbe, ihre Anwendung an der architektonischen Grundsubstanz ist nötig um ein Ensemble zu kreieren. „Die Farbe ist unverzichtbar für den Menschen – wie das Licht. In der modernen Architektur, müssen die Oberflächen zum Leben erweckt werden, das heißt mit Hilfe der reinen Farbe zusammenkomponiert werden.“<sup>380</sup> Der architektonische Raum wird als blindes Volumen angesehen, das erst durch die Anwendung von Farbe zum Leben erweckt wird.<sup>381</sup> Die verschiedenen Felder treten in Beziehung zueinander. „Die Anwendung von Rechteckflächen und reinen Farben in der Architektur und im Innenraum sollte, so Bart van der Leek, „raumschaffend im Gegensatz zu farblos flächigen der Baukunst“ wirken. (...) Schon 1917 realisierte Vilmos Huszár diese Prinzipien im Innenraum. In seiner Ausmalung eines Schlafraumes für Cornelis Bruynzeel dienten Kombinationen von gelben, weißen, blauen und grauen Rechteckflächen zur Akzentuierung von Wandabschnitten und Möbelsituationen. Durch die Umkehrung von Farbkombinationen auf gegenüberliegenden Wänden ergab sich ein neues Gefühl für das Volumen des Raums, wurden die Wände und das davor plazierte Mobiliar zu einem harmonischen Ganzen verbunden.“<sup>382</sup> Der Einsatz von Farbe ermöglicht die Erfindung eines neuen Elements, „der unteilbaren Einheit der Wandschei-

380.nach Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplasticista-Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Torino 1974, S.134: Si è effettivamente abusato nell'uso decorativo dei colori in architettura. Ma il colore è indispensabile all'uomo come la luce. Nell'architettura moderna, le superfici chiedono di essere animate, cioè di essere composte con ausilio del colore puro, il colore dello spazio. Anche prescindendo da ogni rivestimento cromatico, l'impiego conveniente dei materiali moderni è sottoposto alle stesse leggi dei colori nello spazio e nel tempo.“

381.nach: Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplasticista-Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Torino 1974, S.138

382.Axel Feuß, *Farbige Innenräume des Art Deco*, in: *Die Mappe* 11, 1989, S.5

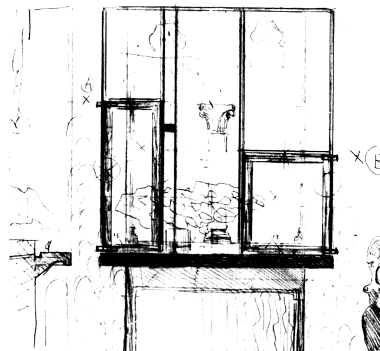
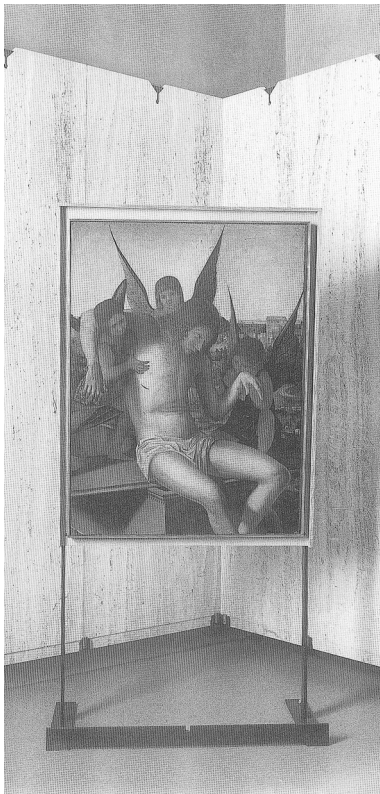
be.“<sup>383</sup> Für den Außenbereich bedeutet das die Loslösung der Fassade vom Volumen, sie wird als separates Architekturelement gesehen, dessen Applikation die Kommunikationsfähigkeit eines Hauses mit seiner Umgebung ausmacht. 1924 entwickelt Huszár gemeinsam mit Gerrit Rietveld ein Modell für einen Ausstellungsraum. Rechtecke in den Grundfarben, Weiß oder Schwarz strukturieren die Innenflächen des Raumes. Auffällig ist, daß Boden, Wand und Decke gleich behandelt werden. Die Flächen treten in Kommunikation miteinander, negieren durch rechtwinklige Überlappungen an Raumecken die tatsächliche Geometrie des Innenraumes. Zwischen einzelnen Flächen bilden sich virtuelle Räume innerhalb des Gesamtvolumens. Farbschichten dienen der Bildung von Raumzonen innerhalb der physischen Konturen des Innenraumes. (Abb.175)

Das Prinzip der *Flächenkommunikation* nutzt Scarpa besonders in seinen Ausstellungsgestaltungen. Im Museum Correr in Venedig setzt er materielle Schichten ein, die den Bildern eine Basis bieten und den Raum auf die gewünschte Proportion einschränken. Der Raum von Antonello da Messina wird durch Travertintafeln in seiner Höhenwirkung reduziert. (Abb.176) Er setzt also eine Bekleidung ein zur Raumkorrektur, in die er seine Exponate integriert. Die Werke Antonellos da Messina sind in Rahmen, die sich wie eine Vitrine in Abstand um die Werke schließen in die Travertintafeln eingelassen. Der Rhythmus der Travertinpaneele wird durch ein Ebenholzpaneel unterbrochen. Dieses und die Bilder kommunizieren mit dem auf der Staffelei aufgestellte *Pieta*, das wie eine schwebende Einzelfläche wirkt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den neutral abstrahierten Flächenelementen der De Stijl-Bewegung und Scarpa's Flächenbehandlung besteht darin, daß er Material und Flächen trotz formaler Abstraktion metaphorisch belegt.

Abb. 176: Carlo Scarpa: Museo Correr, Venedig, 1945, Sala Antonello da Messina

Abb. 177: Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis, Palermo, 1953/54

Abb. 178: Carlo Scarpa: Castelvecchio, Verona, 1958-1964, Fensterteilungen



In Scarpa's Umbauten wird das Strukturgerüst häufig bekleidet, behält aber seine Wertigkeit und wird an manchen Stellen durch die Art der Bekleidung oder dem partiellen Weglassen derselben hervorgehoben. (siehe Analyse Banca Popolare, Kapitel 3) Flächeneindrücke bei Scarpa bestehen nicht aus einem Reglement aus Primärfarben, sondern sind mit ihrer Umgebung farblich und im Material eng verwoben.

383.Yves Alain Bois, Zur Definition des „De Stijl“, in: Werk, Bauen+Wohnen 7/8, 1983, S.48

Die Beziehung der Flächen untereinander ist ebenso wichtig wie ihre Beziehung zum Lichteinfall, zu den Elementen der Umgebung. Sie sind kommunikativ gedacht, stellen Bezüge her und stimulieren Erinnerungen.

Im Palazzo Abatellis in Palermo sind Skulpturen auf farbigen Paneelen unterschiedlicher Größe angebracht, die untereinander kommunizieren und „virtuelle Räume“ um eine Skulptur herum bilden. Die Farbflächen bilden einen definierten szenischen Hintergrund für die Objekte, heben sie hervor und demonstrieren ihre Wertigkeit. (Abb.177)

„Der Raum entsteht in unserer Vorstellung aus Flächeneindrücken – das war auch Mondrians Überzeugung. Sein Pariser Atelier, dessen räumliche Abgrenzungen aus rechtwinkligen Bildflächen besteht, die auf leichten Staffeleien schweben, entspricht dieser Vision.“<sup>384</sup> Über die Beziehung zwischen Carlo Scarpa und Piet Mondrian, sowie anderen De Stijl-Architekten schreibt Maria Antonietta Crippa:

„Vom holländischen Maler, von seiner Sprache, die programmatisch der subjekthaften Komponenten entkleidet war, und dennoch durch einen figurativen Bildersturm, in dem sich theosophische und sozialisierende Positionen annähern, figurativ war, von seiner Suche nach Rhythmen und Harmonien in offenen geometrischen Texturen, wo jede Andeutung von Kurvenformen eliminiert war, übernahm er die Möglichkeit, jedes flache Element der Architektur ohne feste Gesetz auf der Basis weniger kompositorischer Vorgaben zu strukturieren. Von den neoplastizistischen Architekten, sei es von denen, die immer noch gegenüber dem Einfluß von Wright und Berlage sensibel waren, wie Van t'Hoff, Wils, Oud, sei es von den mehr formalistisch orientierten, wie Lissitzky, Richter und besonders Rietveld, lernte er formale Werte der Oberfläche im Raum zu organisieren, mit der Folge, das gesamte Volumen offen und von Rhythmen angeregt zu halten. Von ihnen übernahm er auch den Einsatz von Farbe als grundlegendes Kompositionselement, er löste sich aber von einer programmatischen Wertbildung der Primärfarben um sich an die natürliche Farbgebung der Konstruktionstradition Venedigs und um sich bei Verputz und Stuck an eine weitläufige, variable und oft wertvolle Farbenlehre zu binden. Besonders bei der Wiederherstellung historischer Gebäude, wie man deutlich am Castelvecchio in Verona sieht, nutzte Scarpa figurativen Möglichkeiten des Neoplastizismus, indem er die Kompaktheit und Abgeschlossenheit der historischen Volumen zwischen innen und außen durch sichtbare Achsen, Fensteröffnungen und feine und komplexe Strukturierungen des Ganzen, die oft einzeln nicht unmittelbar wahrnehmbar sind, in räumliche Kontinuität transformiert.“<sup>385</sup>

Die Fenstergestaltung des Castelvecchio (1958-1961) arbeitet nach den mondrianschen geometrischen Teilungsprinzipien. Aus der genauen Analyse des Entstehungsprozesses der Kunstwerke<sup>386</sup>, mit denen er zu tun hatte übernimmt er manche Form- und Gestaltungsmechanismen. (Abb.173,178)

#### 2.7.4 Reduktion und Abstraktion in Farbe und Form

Das „Glaubensbekenntnis“, zu dem sich die Mitglieder der Gruppe verpflichtet hatten, lautete folgendermaßen: „die vollkommene Abstraktion – das bedeutet also das vollkommene Ausschließen des ganzen Gebietes der direkten Wahrnehmung – und die Beschränkung der bildenden Aussagemittel auf die gerade Linie und den rechten Winkel – also auf die Horizontale und die Vertikale – und auf die drei primären Farben (rot, gelb und blau) und die primären Nicht-Farben (schwarz, grau und weiß).“<sup>387</sup>

„Auch für das architektonische Gestalten brachte der geometrische Abstraktionismus wichtige Anregungen. Entscheidend ist dabei, daß er zu neuen Raumvorstellungen vorstieß. So flächig die „Neue Gestaltung“ erst einmal erscheinen mag, zielt sie doch auf *Raumgestaltung* – nicht im illusionistischen, perspektivischen, von der natürlichen Körperlichkeit abgeleiteten Sinne, sondern mit ihren spezifischen Mitteln der Linie, Rechtecke und Farben. „Diese Flächen sind sowohl durch

384. Ákos Morawansky, *Die Erneuerung der Baukunst – Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940*, Salzburg/Wien 1988, S.196

385. Maria Antonietta Crippa, *Carlo Scarpa – Il pensiero il disegno i progetti*, Milano 1984, S.157, Originaltext: „Dal pittore olandese infatti, dal suo linguaggio programmaticamente spoglio di componenti soggettive e comunque figurative per una iconoclastica puritana nella quale convergano posizioni teoicoiche e socialisteggianti, dalla sua ricerca di ritmi ed armonie in tessiture geometriche aperte, ove era eliminato ogni accenno alle forme curve, egli trasse la possibilità di strutturare senza leggi fisse ogni elemento piano dell'architettura sulla base di pochi dati compositivi. Dagli architetti neoplastici, sia da quelli ancora sensibili all'influsso di Wright e Berlage come Van T'Hoff, Wils, Oud, sia da quelli più formalisti, come Lissitzky, Richter e soprattutto Rietveld, apprese ad organizzare nello spazio valori formali di superficie col fine di mantenere aperta e animata da ritmiche corrispondenze la volumetria complessiva. Da questi riprese anche l'uso del colore come elemento essenziale del comporre, ma si staccò da una valorizzazione programmatica dei colori primari per legarsi alla colorazione naturale dei materiali della tradizione costruttiva veneta, e, negli intonaci e negli stucchi, ad una gramma coloristica ampia, variata, spesso preziosa. Soprattutto nel ripristino di antichi edifici, in particolare come si vedrà – a Castelvecchio in Verona, Scarpa utilizzò possibilità figurative neoplastiche, trasformando la compattezza e chiusura degli antichi volumi in continuità spaziali tra esterno ed interno tramite assi visivi, aperture di finestre e più sottili e complesse strutturazioni geometriche dell'insieme spesso non immediatamente percepibili.“

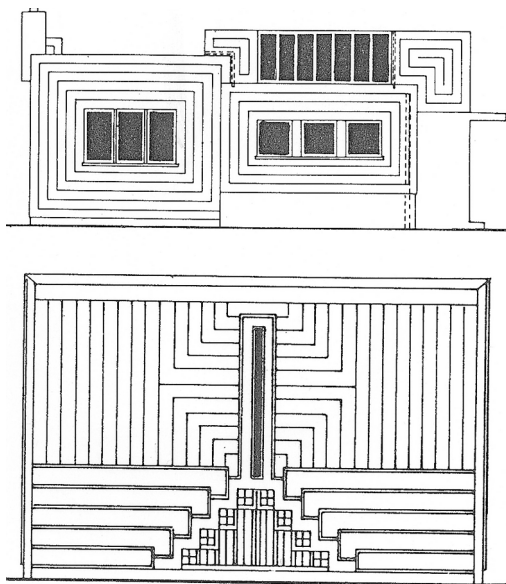
386. Gespräch mit Luigi Scarpa, (ehem. Sekretär der Biennale) im Oktober 1995 in Venedig

387. vgl. *De Stijl*, Ausstellungskatalog, Dortmund 1964,

ihre Dimension (Linie) als auch durch Tonwerte (Farbe) imstande, Raum zu gestalten, ohne den Raum perspektivisch individuell auszudrücken. Weil Dimensionen und Tonwerte die Beziehungen rein gestalten, wird der Raum ausgewogen dargestellt: Breiten- und Höhendimensionen stehen sich unverkürzt gegenüber, die Tiefendimension tritt durch Distanzwirkung der farbigen Differenzierung der Flächen in Erscheinung" (Mondrian). Deshalb auch die Bezeichnung *Neoplastizismus*. In der gestalterischen Praxis gibt es dann auch Übergänge zum räumlichen Gestalten, ähnlich den „Architektona“ von Malewitsch oder den „Prounen“ von Lissitzky - auch hier Umsteigerstationen von der Malerei zur Architektur: Von van Doesburg stammen perspektivische Bilder, „Beziehungen zwischen vertikalen und horizontalen Flächen“, die anmuten, als wären es aus der Vogelperspektive dargestellte moderne Bauwerke.“<sup>388</sup>

Farbe wird nach Doesburg zum „Baumaterial“<sup>389</sup>, sie ist nicht nur Dekorationsschicht sondern fungiert als eigenständiges Element. Die Mauerfläche wird „dank der Farbe elementarisiert“.<sup>390</sup> Neben der Farbe ist die haptische Oberflächengestaltung und die Materialwahl wichtig für Ausstrahlung und Wirken der Gebäude. Motive wie der mehrfache Rahmen, den Oud mehrfach einsetzt, wird bei Scarpa beim Friedhof Brion und dem Eingang der Architekturfakultät der Tolentini zum Thema. Licht wird ganz gezielt eingesetzt, um Raumwirkungen zu verstärken, Dynamik zu erzeugen und die Farbe erst zum Leben zu erwecken. Verschiedene Lichtphänomene, wie Schlaglicht aus kleinen Öffnungen der Calle, das diffuse Licht des Nebels bilden in Venedig die Atmosphäre der Stadt. Für Scarpa ist die Licht- und Schattenwirkung neben dem Einsatz von Farbe und Material eine Möglichkeit der plastischen Gestaltung. „Die Farbe entsteht also sowohl durch Licht, als auch durch die Oberfläche, die Materie. Daher ist die Naturfarbe Innerlichkeit (Licht) in der äußerlichen Erscheinung.“<sup>391</sup>

Abb. 179: J.P.Oud: Bauleiterhaus der Siedlung Oud-Mathenesse, Rotterdam, 1923,  
Abb. 180: Carlo Scarpa: Eingang der Architekturfakultät Tolentini, Venedig, 1966



Um die Flächen gegeneinander zu differenzieren wurden die Kanten betont, sowohl in der Architektur als auch in der Malerei. „Im allgemeinen stellt die Malerei das *Plastische* also dadurch dar, daß sie das *Kantige* betont. Das *Plastische* ist in der Malerei notwendig, da es den Raum bildet. Da sie den Raum auf einer Fläche gestaltet, wird für sie eine andere als die natürliche Körperlichkeit zur Notwendigkeit.“<sup>392</sup>

388.Hagen Bächler, Herbert Letsch, *De Stijl - Schriften und Manifeste: zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig/ Weimar 1984, S.25

389.Hagen Bächler, Herbert Letsch, *De Stijl - Schriften und Manifeste: zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig/ Weimar 1984, S.50

390.Hagen Bächler, Herbert Letsch, *De Stijl - Schriften und Manifeste: zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig/ Weimar 1984, S.50

391.Piet Mondrian, Die neue Gestaltung in der Malerei, in: *De Stijl Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig/Weimar, 1984, S.78

Der mehrfache Rahmen ist ein Oberflächenmuster, das Vielschichtigkeit oder Massivität suggeriert, oder einfach als Flächendekoration dient. Scarpa benutzt anstelle von reinen Farbbeschichtungen, die wie immateriell auf der Wand liegen häufig den venezianischen Stucco lustro, den er jedoch häufig wie ein gerahmtes Bild auf der Wand anbringt. Er betont neben der Farbe auch die Existenz einer zusätzlichen Schicht, die mit eigener Körperlichkeit versehen wird.

### 2.7.5 Materialien

Materialien besitzen nach der Auffassung von Theo van Doesburg ihre eigene Energie und Atmosphäre, was durch die richtige Anwendung gesteigert wird. Falsche Anwendung, die nicht gemäß des Charakters erfolgt, bewirkt den Verlust der Energie und somit der Schönheit. „Als Stahlbeton zum erstenmal auf die richtige Weise verwendet wurde (ich glaube von F.L.Wright), kam die Spannung, die Energie des Betons auf eine Weise zu ihrem Recht, daß die Architektur, unvorsätzlich, ohne ästhetische Nebenabsichten, um eine neue Schönheit bereichert wurde. Das gleiche gilt für Spiegelglas, für fugenlose Bodenbedeckungen und andere einheitliche Materialoberflächen, die durch ihre Makellosigkeit, Einfachheit und Gespanntheit den modernen Geist widerspiegeln.“<sup>393</sup> Die Materialgerechtigkeit hängt an der richtigen Verarbeitung und der Vermeidung der „Vergewaltigung des Materials durch falsche Anwendung, wobei ein großer Teil der Energie eingebüßt wird.“<sup>394</sup> Holz enthält zum Beispiel die Eigenschaft des „Einschrumpfens“, während Beton die „Gespanntheit“ verkörpert.<sup>395</sup>

Auch die Kombination von Materialien hängt demnach von ihren Qualitäten ab, die mechanische Ästhetik setzt sich mit der künstlerischen Gestaltung und der utilistischen konstruktiven zu einem Gleichgewicht zusammen. Scarpa's Hauptaugenmerk in der Gestaltung lag in der Auswahl und Behandlung von Materialien<sup>396</sup>, die er versuchte gemäß ihrer Natur einzusetzen, ihre Eigenschaften zu betonen und der Ausstrahlung gerecht zu werden. In der Fondazione Querini Stampalia in Venedig hebt Scarpa die Eigenschaften der Materialien durch den Austausch ihrer Bearbeitungsweise auf und bewirkt so einerseits eine spezielle Ausstrahlung des jeweilig angewendeten Materials aber auch eine Reminiszenz an das andere, dessen Bearbeitungstechnik angewendet wird.

„Scarpas typische Verkleidungsart kommt besonders zum Tragen bei den Travertinwänden der großen Halle, in welcher, abgesehen von dem traditionellen Rückgriff auf den Stein, die Vorstellung eines metonymen Austausches zwischen Holz und Mauerwerk, d.h. zwischen dem Holz der Brückenbahn und des Geländers und dem Travertin an der Wand des Ausstellungsbereiches, erweckt wird. Der Stein wird unter zwei Erscheinungsformen wahrgenommen, zunächst als einfache Verkleidung, dann als eine Art „Holz“, eingeschnitten, eingelegt und durch ein Gelenk verbunden, als handle es sich um eine in den Stein übertragene Tischlerarbeit.“<sup>397</sup>

392.Piet Mondrian, Die neue Gestaltung in der Malerei, in: *De Stijl Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig/Weimar, 1984, S.65

393.Theo van Doesburg, *Über europäische Architektur, gesammelte Aufsätze aus Het Bowbedrijf 1924-1931*, Basel/Berlin/Boston, 1992, S.163

394.Theo van Doesburg, *Über europäische Architektur, gesammelte Aufsätze aus Het Bowbedrijf 1924-1931*, Basel Berlin, Boston, 1992, S.163

395.Theo van Doesburg, Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung (Vortrag, gehalten in Leipzig, Weimar und Berlin), in: *De Stijl - Schriften und Manifeste: zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig und Weimar 1984, S.189

396.Hervorgehend unter anderem aus mehreren Gesprächen mit ehemaligen Mitarbeitern mit der Verfasserin

397.Kenneth Frampton, Carlo Scarpa und die Verherrlichung des Gelenks, in: *Grundlagen der Architektur: Studien zur Kultur des Tektonischen*, München, Stuttgart 1993, S.341



### Zusammenfassung

Die De Stijl-Bewegung besitzt in der additiven Vorgehensweise und in der Art, wie Bekleidung in der Architektur eingesetzt wird, große Affinität zum Werk Scarpa's. Dennoch setzt Scarpa die pragmatisch verfolgten Prinzipien spielerisch ein, mischt sie mit anderen und selektiert die Motive und Vorgehensweisen, die er verwenden kann. Auch wenn zum Teil direkte formale Verweise, wie die Fensterteilungen des Castelvecchio Wiedererkennungswert in sich tragen, hat er an anderer Stelle erreicht, die Methodik in seine eigene Sprache zu überführen. Die Vorgehensweise enthält die Prozeßhaftigkeit, die Montage und Demontage gleichzeitig ausstrahlt, die Dualität von Trennen und Vereinen ständig präsent behält. Diese Abstraktion, die Scarpa übernimmt, versucht nicht der Fläche das Metaphorische zu nehmen. Das Thema der Fügung von Einzelteilen ist grundlegend für die Gestaltung. Räumliche Schichtung ist ein Prinzip der Grundrißgestaltung um Innen und Außen oder Räume zu verbinden und wirksam werden zu lassen. Materielle Schichtung wird in den Innenräumen durch die räumliche Wirkung von farbigen Einzelflächen gebildet. Farbe wird als gestaltbares und formbildendes Material angesehen. Scarpa setzt zonenweise Raumbildung durch Paneele und Farbflächen unter anderem bei der Gestaltung von Ausstellungen ein. Materielle Schichtung bewirkt bei der Präsentation einzelner Objekte die Zuweisung eines eigenen Raumes. Er legt Wert auf die Thematik der Fügung, dennoch erhalten bei ihm Boden, Wand und Decke eine typologisch spezifischere Behandlung, ihre Eigenschaften werden stärker dargestellt als bei den Beispielen der De Stijl-Bewegung, die Flächen neutral behandelt, ohne große Unterschiede ob es sich um einen Boden, eine Wand oder eine Decke handelt. Die Zusammensetzung einer Schicht, deren Ornamentik und Oberflächengestaltung ist bei Scarpa eng verbunden mit dem formalen Verständnis der De Stijl Protagonisten. De Stijl beeinflusst die Zusammensetzung einzelner Schichten, deren Kombination, sowie das Thema der virtuellen Raumbildung durch Flächen.