

## 2.8 Regionale Affinitäten: Schichtungen in Venedig

Neben den Anregungen die Scarpa aus architektonischen Strömungen erfährt, die seiner Geisteshaltung verwandt sind, ist er sehr stark von seiner direkten Umgebung beeinflusst. Er selbst behauptet, daß seine Architektur – würde er anstelle in Venedig in Rom leben – eine andere wäre als sie in und um Venedig entstanden ist.<sup>398</sup> Scarpa nutzte die Umgebung seiner Projekte als formales Konjunktionsglied und Inspirationsquelle. Mazzariol nennt ihn einen „sensiblen Leser der Orte, der Lage seiner Realität“<sup>399</sup> Die Umgebung dient als Unterlage für neue Entwurfsgedanken wie ein Blatt, das beschrieben werden kann.

„In choosing Venice as his spiritual home, Scarpa affirmed his identity as *magister ludi* of fragmentary architecture. In this type of architecture the possibilities of innovation and invention reside in the building elements and in the manipulation of the visual and kinesic relationships among the various fragments and artefacts. Hence this architecture is the product of the resolution, substitution and design of elements, whereas technology, with its double faced role as techné and logos and logos of techné, forms the basis for an understanding of the interplay of elements and in the dialogue set up among them by their replacement in the fabric of the building.“<sup>400</sup>

Er wurde in Venedig geboren und verbrachte einen großen Teil seines Lebens in dieser Stadt, deren Charakteristik und Geschichte sich in seinen Arbeiten widerspiegelt. Er war fast während seines gesamten Berufslebens parallel an der Fakultät für Architektur tätig, zuerst ab 1926 als Assistent von Prof. Cirilli, ab 1951 als freier Dozent für Innenarchitektur, ab 1971 war er Leiter der Architekturfakultät. Die Tätigkeit als Berater für die Biennale bewirkte Kontakte zu den bekanntesten Künstlern und Architekten seiner Zeit. Seine Isolation in Murano (1929-1947) dürfte eine wichtige Rolle bei seiner Verflechtung mit der Umgebung der Lagune und ihren Inseln gespielt haben. Eduardo Detti, mit dem er lange zusammenarbeitete schreibt über Scarpa: „Carlo Scarpa hatte das 'Gespür für den Ort'. Auch wenn seine Werke und Projekte sich vor allem auf Venedig und das Veneto bezogen, darf vielleicht das Attribut der „Venezianità“ angewendet werden, das auch wenn es nicht als eine bloße stilistische Charakteristik angesehen werden soll, bewirkt, daß er als unnormale, gleichsam undefinierbare Person erscheint.“<sup>401</sup> Trotz seiner jahrelangen Tätigkeit für verschiedene Institutionen in Venedig konnte Scarpa der Stadt keinen Neubau hinterlassen; Er plante vornehmlich Umbauten und Anbauten, zusätzliche räumliche Schichten, wie die beiden Eingänge für die Universität, die allerdings erst nach seinem Tod realisiert wurden.

### 2.8.1 Schichtungen im Städtischen Kontext

In Venedig ist „Schichtung“<sup>402</sup> das Grundprinzip der Stadt- und Gebäudeentwicklung. In einem Umfeld, das schwer zugänglich ist, wo Materialbeschaffung und -entsorgung jeder Art mit viel Aufwand verbunden ist, wird das additive Prinzip des Bauens gefördert, wie die Umnutzung des Bestandes durch Anlagern neuer Nutzungen und Räume. Sergio Bettini schreibt über diese Vorgehensweise, daß es sich um „die charakteristische Vorgehensweise der Venezianischen Konstrukteure des Mittelalters handelt: die Art, zu überarbeiten, das in die neuen Gebäude zu integrieren, was man über die Lagune transportieren konnte, und das was sich lohnte aus den alten zu erhalten, die bereits abgerissen waren oder erst wurden. Das wiedergewonnene Material bestand vor allem aus marmornen Relikten, Typen, wenn behauen: Säulen, Kapitelle, Architrave, Gesimse u.s.w.; aber vielleicht auch unbearbeitet (...).“<sup>403</sup>

Die Architektur Venedigs lebt aus baulichen und imaginären Schichten. Die baulichen Schichten legen Zeugnis ab von den verschiedenen Zeiten, die ein Gebäude oder ein Platz (Ort) erlebt hat, während die

398. Diese Äußerung taucht in Gesprächen mit ehemaligen Mitarbeitern mehrmals auf

399. Giuseppe Mazzariol, Giuseppe Barbieri, Vita di Carlo Scarpa, in: *Carlo Scarpa 1906-1978 opera completa*, Ausstellungskatalog, Mailand 1984, S.9

400. Marco Frascari, Carlo Scarpa in Magna Graecia-The Abatellis Palace in Palermo, in: *AA Files* Nr.9, 1985, S.3

401. Edouardo Detti, Scarpa e la città, in: Philipp Duboy, *Dilemma del futuro di Firenze*, Milano 1993, S. 174. Originaltext: „Carlo Scarpa aveva il „senso del luogo“. Anche se le sue opere e i suoi progetti riguardavano in prevalenza Venezia e il Veneto, dev'essere forse attenuato quell'attributo di „venezianità“ che, anche se non vuol essere considerato una mera caratteristica stilistica, ha l'effetto di farlo apparire un personaggio anomalo, quasi indefinibile.“ (Übersetzung: Verfasserin)

402. Über „Schichtung“ in einer Stadt (Wien) schreibt Dietmar Stein: „Architektur in Wien ist ständig konfrontiert – im geistigen wie im praktischen Sinne – mit dem Vorhandenen, dem es eine neue Schicht auferlegen muß. Symbolisch vorweggenommen ist diese architektonische Haltung schon bei der Wiener Stephanskirche. Um die regelmäßigen Gottesdienste nicht unterbrechen zu müssen, wurde der spätromantische Bau von den gotischen Baumeistern sukzessive ummantelt. So stülpt sich der heutige Dom wie eine neue Haut über seinen „abgestorbenen“ Vorgänger. Auch die jeweilige Einheitlichkeit und Geschlossenheit vieler historischer Kirchen Wiens ist nur scheinbar. Sie sind Schicht um Schicht umgestaltet worden; gotische Kirchen wurden barockisiert, um später wieder neogotisiert zu werden. Eine 600jährige Baugeschichte ist nicht selten anzutreffen. Romanik, Gotik, Barock, Rokoko, Neugotik – bis hin zu den beileibe nicht immer zimperlichen Restaurierungen der letzten Jahrhundertwende – hinterließen ihre Spuren und präsentieren sich heute als gewohntes, homogenes Bild.“ in: *Architektur in Wien*, Wien 1990, S.37

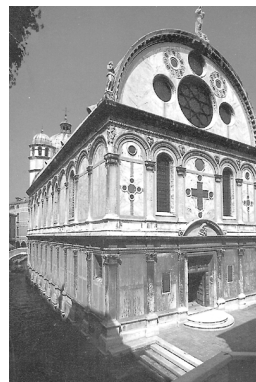
imaginären oder assoziativen Schichten auf andere Epochen und Einflüsse verweisen, sie anklingen lassen und so eine Parallelität der Ereignisse ermöglichen. Die „assoziative Schichtung“ tritt durch die wechselvolle Geschichte der Stadt häufig auf und wird fester Bestandteil in Scarpa's Architektur. Elemente die narrative Komponenten besitzen, geben einer Architektur einen tieferen Sinn, der über die bloße Erfüllung von Funktionen hinausgeht. Symbole und Details bilden als Metaphern die Zusammenhänge für das Gebäude, verknüpfen es mit seinem historischen und lokalen Kontext. Das orientalische Motiv des Labyrinths ist Prinzip des Stadtgrundrisses von Venedig und Äußerung einer gewachsenen Struktur.

„Die tiefe Affinität zwischen Architekt und Ort hat eine verstärkte Mimesis zwischen Bau und Umgebung, zwischen Neudefinition und Genius Loci zur Folge. Die Einrichtung der Fondazione Querini Stampalia von Scarpa ist eine Arbeit, die wie kaum eine andere Scarpas Handschrift trägt; gleichzeitig verkörpert sie eine unverwechselbare künstlerische Metapher der Stadt Venedig.“<sup>404</sup>

Ein Umbau kann Themen und Symbole der Geschichte des Hauses und seiner Umgebung andeuten, und den Gegebenheiten des Ortes Respekt zollen. Der Bezug zum Ort des Gebäudes ist für Scarpa grundlegender Gestaltungsfaktor. Er ist in der Lage seine Umgebung und ihre Formen zu absorbieren und in seiner eigenen Architektur zu auszudrücken. Venedig selbst ist in ihrer Anlage bereits eine *geschichtete* Stadt. Die auf unzähligen Holzpfehlen gegründeten Häuser basieren trotz ihres äußeren steinernen Erscheinungsbildes auf Holz, das auch das Material der Seefahrt war. Gebäude bestehen in sich aus verschiedenen Materialschichten und werden im Lauf der Zeit durch verschiedene historischen Schichten ergänzt. (Abb.181) Räumliche Schichtung bildet sich auch im städtebaulichen Kontext durch das Aneinanderlagern von Räumen. Materielle Schichtung in Form repräsentativer Bekleidungen war eines der Hauptthemen besonders in der Fassadengestaltung, die auf den Canalgrande ausgerichtet ist. Lediglich die Schauseite wurde mit aufwendig gestalteten Schichten bekleidet, die illusionär die Gestaltung des gesamten Gebäudes imaginieren.

Abb. 181: Geschichtete Fassade, Venedig Canalgrande

Abb. 182: Santa Maria dei Miracoli, Venedig



Bekleidung dominiert die Raumbildung vieler Kirchen wie zum Beispiel der Kirche Santa Maria dei Miracoli, die 1480 begonnen wurde. Sie weist an der Außen- und der Innenfassade eine identische Marmorverkleidung auf. Sie ist sozusagen außen bekleidet und innen gefüttert. (Abb.182) Die gegliederten Flächen aus polychromen Marmortafeln sind eine Reminiszenz an die Chromatik florentinischer Bauten<sup>405</sup>. Der Einsatz von Bekleidungen ist bezüglich ihrer Lage flexibel. Am Palazzo Dario am Canal Grande werden Motive, die ursprünglich auf die Bodengestaltung beschränkt waren, an der Fassade angewendet. „Am Palazzo Dario werden sie von einem Ring kleiner Scheiben in verschlungenen Flächen umschlossen. Diese Muster waren offensichtlich von eingelegten Mosaikböden inspiriert, wie man sie beispielsweise in

403.Sergio Bettini, *Venezia- nascita di una città*, Milano 1988, S.97, Originaltext: „Il documento tuttavia è importante anche perché attesta il modo di fare caratteristico dei costruttori veneziani del Medioevo: quello di radoprare, di inserire negli edifici nuovi quanto si riusciva a trasportare sulla Laguna, e quanto valeva di salvare dei vecchi, demoliti o che si demolivano. Il materiale di recupero consisteva soprattutto di relitti marmorei, specie se scolpiti: insomma, colonne, capitelli, architravi, cornicioni ecc; ma anche forse non elaborato, come par di capire da un altro passo del testamento che ho citato dinanzi.“ (Übersetzung: Verfasserin)

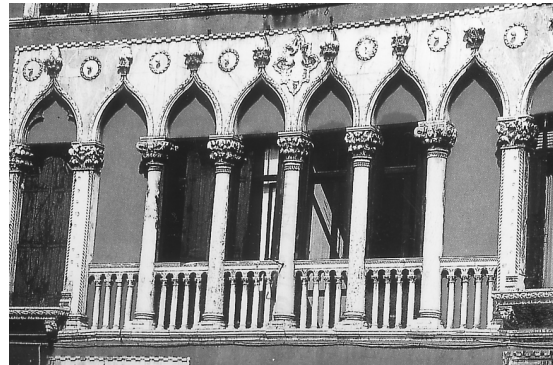
404.Vittorio Amagnago Lampugnani, Einleitung in: *Carlo Scarpa Architektur*, Stuttgart 1986, S.15

405.Ennio Concina, *Storia dell'Architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Milano 1995, S.133

der Markuskirche und in den Kirche von Murano und Torcello findet.<sup>406</sup> Diese Transformation vom Boden zur Wand findet sich als Entwurfsmechanismus auch bei Carlo Scarpa. Der Eingang der Architekturfakultät in Venedig, entwickelt sich aus einer Bodenfläche des Vorhofes, die zur Wand aufsteigt, und so die Rückseite des Portales bildet. Das Motiv des Bodenmosaiks in der Fondazione Querini (1961–1963) in Venedig ist im Castelvechio (1958–1966) in veränderter Chromatik die Wandbekleidung des „Sacello“. Der Prototyp dieser Polychromen Bodenbekleidung findet sich wahrscheinlich im ca. 1930 entworfenen Circolo Ufficiali della marina militare in Venedig. Scarpas Vorbilder erscheinen auf einer anderen „Wirklichkeitsebene“<sup>407</sup>, wie die Steinläden der Kathedrale von Torcello, die in Toren aus Travertin in der Fondazione Querini oder dem Steintor bei Olivetti am Markusplatz die Tradition fortsetzen. Carlo Raggianti schreibt, daß die Inspiration Scarpa’s aus dem Ambiente stammt, das er im Blut hat, aus den Strukturen und Formen, die aus der originalen Architekturgeschichte Venedigs kommen.<sup>408</sup>

Abb. 183: Carlo Scarpa: Architekturfakultät Tolentini, Venedig, 1966, Eingangshof

Abb. 184: Venedig, Palazzo Soranzo, Polyfora



## 2.8.2 Wasser und Licht

Die spezielle Lage auf dem Wasser bringt Venedig besondere Konditionen für die Atmosphäre der Stadt mit sich. Die dauernde Präsenz von Reflektionen, und ihrer verdoppelnden Wirkung, das Licht, das sich an den Fassaden spiegelt, die Transparenz und das Flimmern der Luft machen den Charakter der Stadt aus. Die verschiedenen Konsistenzen des Wassers, wie des Nebels lassen die Architektur in ihrer Wahrnehmung immer unterschiedlich erscheinen. Die Wasserfläche der Kanäle und des offenen Meeres ändert sich durch den Lichteinfall und das Wetter in Oberfläche und Farbe permanent und ändert damit auch den Aspekt von Fassaden und Umgebung. Die klimatischen Bedingungen der verschiedenen Inseln läßt die Silhouette zu einer häufigen Erscheinungsform der Architektur werden. Wasser als reflektierende Schicht, die wie eine Raumerweiterung wirkt, tritt in fast allen Werken Scarpa’s auf, entweder als flächenhaftes Element, in ein Becken gerahmt, oder linienförmig wie ein Symbol eines Kanals. Wasser bildet ein starkes dreidimensionales Element, das die Realität reproduziert. Wasser tritt in Form einer Fläche als Teil einer Schichtung auf, wie im Hof der Architekturfakultät oder dem Olivettigeschäft in Venedig, oder als Fluß, der zusätzlich die Reminiszenz an die Stadt Venedig in sich trägt.

Für den Friedhof Brion spielt Wasser eine zentrale Rolle: es fungiert als Metapher des Styx und als Quell des Lebens in bewegter Form, tritt im Detail als ausgetrockneter Flußlauf auf, der Symbol des Todes ist. (Abb.47) Es gibt ein tiefgründiges Becken, in dem sich Objekte befinden und sich der Meditationspavillon widerspiegelt. Die Grabkapelle grenzt in ein anderes Wasserbecken, sie ist von außen über Trittsteine im Wasser erschlossen. Die Särge werden vom „Arcosolio“ überspannt, einer Brücke, deren Unterseite mit verschieden grünen und blauen Fliesen, die wie Wasserreflektionen wirken, verkleidet ist.

Pier Carlo Santini schreibt über den Friedhof: „Das Wasser ist jetzt nicht mehr, ein reflektierender Spiegel, oder ist nicht nur dies. Es ist keine feine kristallene Schicht und keine Schicht dünner Stärke mehr. Im Teich, der einen Boden aus Naturton haben müßte, mit dem Pavillon ist es eine

406.Lauritzen, Zielcke, *Venezianische Paläste*, München 1980, S.46

407.Boris Podrecca, La presunta particolarità - Carlo Scarpa aus Wiener Sicht, in: *Bauforum* Nr.106 1984, S.10

408.Carlo.L Raggianti, La crosera de Piazza die Carlo Scarpa, in: *Zodiac* 4, 1960, S. 133: „ma l’ispirazione di Scarpa si è nutrita anche di un ambiente che ha nel sangue e che non è la brada natura, e di strutture e di forme risalenti alla più originale storia architettonica veneziana.“ (Übersetzung: Verfasserin)

opake Flüssigkeit, die Mikroorganismen, Insekten, Wasserpflanzen, und Seerosen beinhaltet. Das Wetter und die Jahreszeiten spiegeln sich, und lassen sichtbare Spuren. Aber das Wetter ist einer der Faktoren in San Vito, die am meisten vibrieren und man kann nicht dem unerbittlichen und fatalen Lauf der Zeit erwehren.“<sup>409</sup>

Abb. 185: Venedig, Kanal

Abb. 186: Carlo Scarpa: Friedhof Brion, San Vito di Altivole, 1970-1975, Flächen über und unter Wasser



Materielle Schichtung bei den Wasserbecken besteht in einer Struktur aus abgetrepten Elementen, die sich unter dem Wasserspiegel befinden, der Wasseroberfläche, sowie der begehbaren Ebenen, die wenig über dem Wasserspiegel liegen. Die Spiegelung der Umfassungsmauer und der Gebäude bildet eine virtuelle Schicht, die sich je nach Wetter und Licht verändert. In Venedig läßt die Gefahr des Hochwassers Scarpa mit Bodenschichtungen arbeiten, wie in der Fondazione Querini, wo der Boden durch Hochwasserrinnen von den Wänden gelöst ist, um die unterschiedlichen Wasserstände ausgleichen zu können.

„Das Hochwasser ist ein natürliches Phänomen an das Venedig bereits seit Jahrhunderten gewöhnt ist, und daher sich vorsehen kann, wenn es kommt. (...) In der Fondazione Querini Stampalia hält es Scarpa für absurd, zu versuchen sich dem Wasser entgegenzustellen; wenn es einfließt, berührt es Grund im Inneren, kanalisiert und fließend zu Bereichen geleitet die dafür entworfen sind.“<sup>410</sup>

Die Präsenz des Wassers vereinigt den Übergang zwischen Innenraum und Außenraum. Er wird im wahrsten Sinne des Wortes „fließend“. Zumindest bei den Hauseingängen wird der Boden des Eingangsraumes von der Wasserfläche, die unter den Toren durchkommt überlagert. Die Farbigkeit und dauernde Bewegung dieser Fläche bewirkt ständige Dynamik. Die Mobilität von Wasser und Licht braucht Materialien und Ebenen, die ihre Wirkung zulassen. Transluzente Flächen, Glasfliesen oder Glasflächen ermöglichen dies in Scarpa's Architektur. Der Einsatz von Licht und seiner Wirkung auf Farbe wird in der Ca' Foscari sichtbar.

„Der ursprüngliche Geschmack der Venezianer haftete offensichtlich an der Farbe, lebendiger Farbe, offen für die Erfahrung, offen für die Zeit der Natur oder des Menschen. Das bedeutet Gefühl, das auch das was wir Natur nennen ansteuert, und darin Antwort sucht und findet. Hier auf diesen Inseln, fanden sie eine Natur ohne Plastizität - ohne Berge oder Massen von Bäumen - nur

409. Pier Carlo Santini, *Costruire con l'acqua*, in: *Ottagono*, Giugno 1984, S.40, Originaltext: „L'acqua non è più, ora, uno specchio riflettente, o non è tanto e soltanto questo. Non è più un sottile velo cristallino o uno strato di poco spessore. Nello stagno con l'edicola, che avrebbe dovuto avere in fondo d'argilla naturale, è un liquido opaco, che contiene microorganismi, insetti, piante acquatiche, ninfee. Il tempo e le stagioni vi si riverberano, e vi lasciano visibili segni. Ma il tempo, il sentimento del tempo è uno dei contenuti più vibranti a San Vito, e non si può non avvertire lo scorrere implacabile e fatale.“ (Übersetzung: Verfasserin)

410. Giovanni Klaus König, *Dialogando con acqua*, in: *Ottagono*, Giugno 1984, S.30, Originaltext: „L'acqua alta è un fenomeno naturale a cui Venezia è abituato da secoli, e poiché si può prevedere quando arriva, (...) Nella Querini Stampalia Carlo Scarpa ritiene assurdo cercare di opporsi all'acqua alta; che quando arriva tocca sbocco negli interni, canalizzata e fatta defluire in sedi appositamente architettate. L'acqua invade un sito già predisposto dall'architetto, come le sacche di lato al Po; e tutte le funzionali della biblioteca possono continuare svolgersi.“ (Übersetzung: Verfasserin)

Wasser und Luft: pure Elemente, immateriell, von Farbe. Und die Form dieser Stadt, ganz vom Menschen konstruiert um mit dem gleichen Gelände anzufangen, auf dem sie angelegt ist, erträumte sie, daß sie erblühe zwischen Wasser und Luft: daß sie auf der unfaßbaren Linie entsteht, quasi nicht unterscheidbar, wo Wasser und Luft sich berühren: diese sind unbegrenzt als Dimension: es sind pure qualitative Werte, die nicht geformt werden können, das bedeutet nach der Ordnung der Zeit dominiert und zusammengesetzt sind.“<sup>411</sup>

Der Effekt des typisch venezianischen Lichts in der Kombination aus direktem Licht und den Lichtreflektionen des Wasser bildet auf plastisch behandelten Fassaden den typischen Effekt des „Chiaroscuro“<sup>412</sup>, Details werden durch intensive Licht- und Schattenwirkung hervorgehoben. (Abb.185) Auch bei Scarpa fungieren die immateriellen Elemente Licht und Glas als Materie, die körperliche Eigenschaften besitzt, Atmosphäre bildet und Elemente verbinden kann.) Plummer verweist in diesem Zusammenhang auf den japanischen Autor Tanizaki: „Translucid surfaces constructed by Carlo Scarpa possess some of the pearly qualities evoked by Tanizaki. We find intricately **layered surfaces** [Hervorhebung d. Verfasser.] that soak up the light, employing old Venetian techniques reminiscent of the city's shimmering atmosphere. Some of these optical properties may derive from Scarpa's early work as a glassmaker for Venini, where he developed ingenious methods for locking light inside glass by means of vitreous pastes, layered washes of contrasting colors, the use of murrhine and milk-glass, and the pitting, dimpling, cutting, engraving, and "weaving" of the glass-surface.“<sup>413</sup> Scarpa nutzt materielle Schichtungen, um Licht einzufangen, in Behälter zu bändigen und so die Differenziertheit seiner Gestaltungen zu demonstrieren. Situationen, wie den innengelegenen Venezianischen Garten, mit seinen grünen Oasen inmitten einer steinernen Stadt, macht er an Beispielen wie dem Garten im Italienischen Pavillon auf der Biennale oder dem Garten der Fondazione Querini Stampalia spürbar. In der Banca Popolare baut er eine geschichtete Wand, die als „Lichtfänger“ dient. (Abb.188) Die Ausstellungsgestaltung „Il senso del colore e il dominio delle acque, (1961 in Turin) visualisiert gezielt die Elemente Wasser. Auch der Venezuelapavillon in den Giardini lebt von der Lichtführung, die auf Öffnungen basiert, die sich wie Teppiche über die Wand und das Dach des Pavillons legen. Die Lichtfilter machen die räumliche Schichtung der Ausstellungssäle spürbar und lassen die Präsenz des Parks, seines Lichts und seiner Atmosphäre zu.

Abb. 187: Carlo Scarpa: Venezuela Pavillon, Venedig, 1956/57, Innenräumliche Wirkung

Abb. 188: Carlo Scarpa: Banca Popolare di Verona in Verona, Verona 1973-1980, Lichtfänger



411. Italo Furlan, *Venezia e Bisanzio*, Ausstellungskatalog, Milano 1974, S.26, Originaltext: „Il gusto nativo dei Venetici era dunque ovviamente per il colore: colore vivo, scorrevole, aperto all'esperienza, al tempo: tempo della natura, e tempo dell'uomo. Cioè *sentimento*, il quale intenziona anche quel che diciamo natura, e in essa cerca e trova risposta. Qui in queste isole, essi trovarono una natura priva di plasticità - non monti o colline o masse d'alberi - solo acqua ed aria: elementi puri, immateriali, di colore. E la forma di questa città, tutta costruita dall'uomo, a cominciare dallo stesso terreno su cui si imposta, essi la sognarono fiorire tra l'acqua e l'aria: innestarsi sulla linea inafferrabile, quasi indistinguibile, dove l'aria e l'acqua si toccano: le quali sono illimitate, come dimensioni: sono puri valori qualitativi, che non possono essere formati, cioè dominati e composti, che nell'ordine *del tempo*.“ (Übersetzung: Verfasserin)

412. Henry Plummer, *Poetics of Light, a+u Architecture and Urbanism 1987* December (Extra Edition), S.29: Chiaroscuro: „Perhaps the most enduring and elementary technique of light-handling is the modeling of a surface to grate light and etch shadows. Surface reliefs collect light along the terrain rather than inside the subcutaneous body of matter. Yet the topography which forms a site for tonal play is able to entangle and harbor light deeply within the textural pores of a substance, filling hollows with pooled shadow and skimming peaks with lambent rays, so that the surface builds up a liquescent residue of light. Such a light is wedged to a substance, settling and steeping into the physical anatomy. Chiaroscuro encodes this visible dialogue between the spatial properties of a surface and the character of incident radiation. Facets lying perpendicular to on coming light blaze up according to their angles, while deeply cut hollows receiving little light or completely absorbing capture rays empty into cold black vacuums.“

413. Henry Plummer, *Poetics of Light: a+u Architecture and Urbanism*, December Extra Edition, 1987, S.23

### 2.8.3 Motivik und Symbole

Die Typologie venezianischer Häuser basiert auf den Bedingungen, die aus der Lage der Stadt resultieren. Auskragungen des ersten Geschosses, sogenannte „barabacani“, bewirken maximale Ausnutzung des Innenraumes. Die Gebäude sind ohne Dachüberstände, um unnötige Verschattung innerhalb des labyrinthischen Grundrisses zu vermeiden. Die Aufteilung der Häuser in eine mittlere Halle und zwei Seitentrakte beeinflusst die Fassadengliederung und resultiert aus der Nutzung der Gebäude für Gewerbe und Handel, und der Wohn- und Repräsentationsnutzung der oberen Geschosse. Architektonische Symbole der Stadt sind Elemente der Erschließung wie Brücken und die Calle, das Gegenstück des Kanales auf festem Boden. Ein wichtiger Bestandteil des Lebensweise der Venezianer war und ist die Seefahrt. Damit verbunden ist die Präsenz der Nautik und ihrer handwerklichen Elemente im täglichen Leben. Holz als Grundmaterial im Schiffsbau, gleichzeitig Fundament für die gesamte Stadt und seine Verarbeitung spielen auch im Innenausbau eine wichtige Rolle. Scarpa's Detailgestaltungen und ein Teil einer Innenausbauten lassen an die Gestaltung von Schiffen denken. Der Umbau der jetzigen Casa Sereni, einem sehr kleinen Apartment in der Nähe der Piazza San Marco (ehem. Casa Ambrosini) zeigt spielerische Reminiszenzen an den Schiffsbau, in Form der Klappische und der Teakholzmöbel, sowie derer Beschläge und Detailverarbeitung. Hier ist Schichtung nicht nur ein Mittel der Assoziation - die gesamten Wände sind holzverkleidet, das Ambiente ist wie ein Anzug „gefüttert“. Das „Futter“ enthält alle für die Räume notwendigen Funktionen: Regalfläche, Heizkörperverkleidung, Schrankfläche, Fenstererker, Klappische und Lampen. (Abb.189) Der Eingangspavillon der Biennale ruft die Assoziation eines Masten mit Segel hervor. (Abb.190)

Abb. 189: Carlo Scarpa: Casa Ambrosini (ehemals Sereni), Venedig, 1952-1953: Detail Klappisch

Abb. 190: Carlo Scarpa: Eingangspavillon Biennale, Venedig, 1952



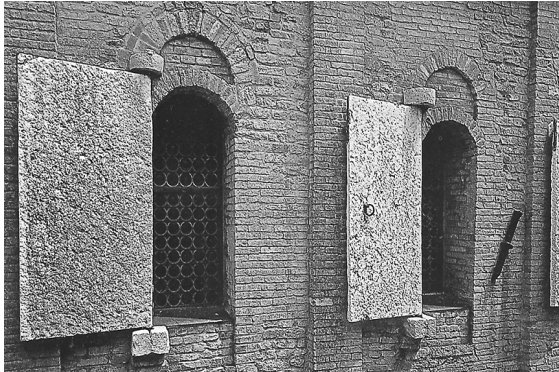
Neben dem Einfluß von Atmosphäre und Typologie der Stadt können konkrete motivische Parallelen gefunden werden. Venedig bietet Scarpa einen Eindruck aus verschiedenen historischen Epochen auf limitiertem Raum. Verschiedene Stile müssen dicht nebeneinander existieren und sich ergänzen. Seine Vorliebe für byzantinische Architektur wächst in dieser Umgebung. Ein wichtiges Werk für Scarpa mit dem er sich bereits während seines Studiums befaßte, war die byzantinische Basilika auf Torcello, die in vielerlei Hinsicht Einfluß ausübte.

„Wie schön sind diese Steinplatten, und die Scharniere. Sicher, sie während der Nacht zuzudrehen, wer weiß wer dies tat, oder vielleicht waren sie zur Verteidigung. (...) Sie sind mir derart im Gedächtnis geblieben, daß ich mich oft damit vergnüge was sich auch anwenden läßt davon, nur im Detail. (...) Mir gefällt es sie anzuwenden, wenn es möglich ist.“<sup>414</sup>

414. Carlo Scarpa, Un'ora con Carlo Scarpa, Film der Rai, ca 1975, Videofilm

Abb. 191: Kathedrale Torcello, Venedig, steinerne Türen

Abb. 192: Carlo Scarpa: Olivettigeschäft, steinerne Türen



Die oben genannten Fensterflügel des Kirchenschiffs aus istrischem Stein, die das Eindringen brennender Pfeile in das Innere der Kirche verhindern sollten, transformiert Scarpa in steinerne Türflügel, wie beim Olivettigeschäft auf dem Markusplatz oder der Tür des Ausstellungsraumes der Fondazione Querini Stampalia. Die Farbigkeit der Mosaiken des „Weltgerichts“ erscheinen in bordürenartigen Ornamentstreifen aus Glasmosaiksteinen. Die Verdoppelung architektonischer Elemente, die so zu einer figuralen Einheit zusammengefügt werden, wird in der Außenfassade der Kathedrale sichtbar. Diese Verdoppelung wendet Scarpa nicht nur bei Säulen, sondern auch bei anderen architektonischen Objekten an. (siehe Ausführungen Kapitel 1.4.3) Es wird zu einem feststehenden Begriff um die Wertigkeit des Objekts festzulegen. Der Mosaikboden aus wiederkehrenden geometrischen Formen, der auch in der Basilika San Marco, „momento massimo del bizantinismo veneziano“<sup>415</sup>, zu finden ist, tritt als Reminiszenz in dem Fußboden des Eingangsraumes der Fondazione Querini Stampalia auf.

Abb. 193: Kathedrale Torcello, Mosaik das „Weltgericht“

Abb. 194: Carlo Scarpa: Fondazione Querini, Venedig, 1961-1963, Mosaikstreifen auf Betonwand



„Inzwischen erscheint es auch klar, daß die Fassade von San Marco dem Platz gehört, die wichtigste Wand ist, die ausdrucksstärkste und die, die seinen Wert zusammenfaßt. Der gesamte Platz ist Oberfläche, Farbe und Rhythmus; aber auf der Fassade von San Marco akzentuiert sich die intensivste und artikulierteste Farbe, der höchste und entschiedenste Rhythmus. Die engstehenden Marmorsäulen der Sockel färben die Pilaster zwischen den Türen, und erklären den befreitem maritimen Licht den Überfluß wertvollen Materials. Darüber erstrecken sich Marmor und Mosaik, die die gesamte Oberfläche bedecken. Es ist eine grandiose Tafel, eine Decke mit Marmorintarsien, aus vielfarbigen goldenen Steinen.“<sup>416</sup>

Die Mosaik besitzen die Charakteristik eines changierenden Stoffes, einer textilen Bekleidung. Doppelte Säulen treten ebenfalls an der Kirche San Donato in Murano aus dem 12. Jahrhundert auf, die Scarpa

415. Italo Furlan, Venezia e Bisanzio, Ausstellungskatalog, Milano 1974, S.25

durch seinen langen Aufenthalt auf Murano während seiner Arbeit bei Venini gut kennen muß. Das Motiv der mehrfachen Rahmung der Fenster byzantinischer Kirchen und Gebäude, das Josef Hoffmann zum Stilmittel kultiviert hat, wird bei Scarpa zu einem skulpturalen Element, das sich nicht auf die Umrahmung von Flächen beschränkt, sondern als skulpturalen Symbol in verschiedenster Form (Friedhof Brion), als Gesims (Banca Popolare in Verona) oder auf Türklinken (Brion) und anderen Gegenständen auftritt. Selbst hölzerne Fensterrahmen erhalten eine feine Abtreppung (Casa Bellotto). (siehe auch Kapitel 1.4)

Mit Venedigs Gotik wird Scarpa bei seinen Umbauten wie dem Apartment Taddei konfrontiert. Die Transparenz der feinen Polyforen, die das Licht wie durch einen Spitzenvorhang filtern, ergänzt er durch eine unabhängige Verglasung, ein Vorgehen, das er bereits beim Umbau der Ca' Foscari einsetzt (Abb.71). Die textilarartige Struktur des Dogenpalastes mit seiner Chromatik ist ein Beispiel für einen steinernen „Teppich“ auf der Fassade, der nach Art eines Webmusters gestaltet ist. Die Fassade der Ca' d'Oro, für die Scarpa einen Entwurf erstellte für die Inneneinrichtung der Galleria Franchetti, der nicht von ihm ausgeführt wurde, ist ein Beispiel für die teppichartige Applikation von einzelnen Steinfeldern; Bordüren bilden Übergänge und Fassadenabschluß an der Ecke. Die Polyforen mit ihren Loggien dahinter lösen sich von der geschlossenen Außenwand, sind offenes Übergangsglied zwischen innen und außen und wirken als abgelöstes Schmuckschild. Die Ablösung der Fassadenschicht visualisiert Scarpa bei der Hoffassade der Banca Popolare. Die Mosaik im Innenhof der Ca' D'Oro habe die Wirkung steingewordener Orientteppiche. Semper schreibt über die Gültigkeit des Textilbegriffs:

„So gehören auch der textilen Kunst nicht bloß die eigentlichen Gewebe an, wie sich diess aus dem folgenden ergeben wird. Die Tektonik hat gleichfalls ein weit umfassendes Gebiet; ausser dem hölzernen Dachgerüste und den dasselbe stützenden Säulen ist diesem Gebiete ein großer Theil des Hausrathes zuzutheilen. Ihm fällt in gewisser Beziehung ein Theil des Steinbaus und ein bestimmtes System der Metallkonstruktion zu. Die Stereotomie umfasst nicht bloß die Kunst des Maurers und Erdarbeiters, auch der Mosaikarbeiter, der Holz-, Elfenbein-, Metallschnitzer ist Stereotom.“<sup>417</sup>

Scarpa widmet sich bei seinen Projekten auch der typisch venezianischen Bauaufgabe der Brücke: Die Brücke zum Zugang der Fondazione Querini Stampalia in Venedig erinnert in ihrer Formensprache an eine Brücke auf Murano, deren Metallstruktur ebenfalls mit den Holzstufen zusammenwirkt. Scarpa betont Elemente wie die Geländerpfosten durch Verdoppelung. Der doppelte Handlauf repräsentiert die Dualität zwischen Metall und Holz – die linearen Elemente sind unterschiedliche geformt; das Ende des hölzernen Laufes wird durch Metall gefaßt und geschützt. Die Halterung besteht aus doppelten Flachstählen und auch der Lauf scheint aus einer metallenen Tragschicht und einer hölzernen Laufschiene zu bestehen. Die Reminiszenz an die steinernen Brücken Venedigs sind die steinernen Antrittsstufen und das umgekehrte Materialverbindungsdetail.

416. Italo Furlan, Venezia e Bisanzio, Ausstellungskatalog, Milano 1974, S.81, Originaltext: „Frattempo appare anche chiaro, che la facciata di San Marco è della Piazza, la parete più importante, più densa di espressione, e quella che riassume il valore. Tutta la piazza è superficie, colore e ritmo; ma sulla facciata di San Marco s'accentrano il colore più intenso e più articolato, e il ritmo più alto e più risolutivo. Le fitte colonne marmoree dello zoccolo tingono i pilastri tra porta e porta, e spiegano alla grande luce marina una deliberata dovizia di materie preziose. Sopra, si stendono marmi e mosaici, coprendo l'intera superficie. È una grandiosa „tabula“, un dossale intarsiato di marmi, di tessere multicolori d'oro.“ (Übersetzung: Verfasserin)

417. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, München 1878, Bd. 1, S. 10



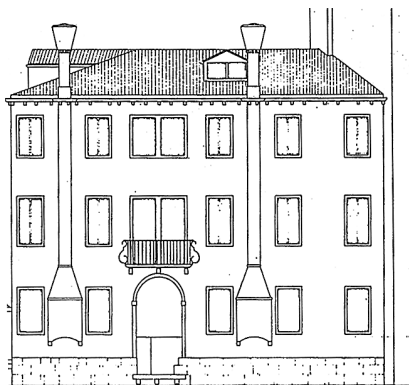
Abb. 195: Carlo Scarpa: Fondazione Querini, 1961–1963, Brücke zum Eingang

Abb. 196: Venezianisches Brückendetail



Das Motiv des „venezianischen“ Kamins wendet Scarpa als Motiv beim Umbau der Villa Palazzetto (1974–1975, Monselice/Padua) und in modernisierterer Form bei der Villa Veritti (1955–1961) in Udine an. Grundmotiv ist der Kamin auch bei der Fassade des nicht verwirklichten Projektes der Casa Taddei am Rio Catecumi, die von dem außenliegenden Kamin dominiert wird. Die Spolienverwendung an der Außenfassade von San Marco zeigt die Integration von Elementen, die zeitlich und kulturell aus einem anderen Zusammenhang stammen und wurde von Scarpa zu einer Methode des „Restauro“<sup>418</sup> und der Ausstellungsgestaltung umgeformt. Die Schichten aus anderen Epochen werden in eine vermittelnde neue Ebene integriert und behalten ihren Bedeutung, ohne als Einzelobjekte lediglich zur Schau gestellt zu werden. Sie werden so in einen neuen Zusammenhang gestellt, erfahren Reintegration. Scarpa, der selbst auch in historischer Umgebung gestaltete, zeigt respektvollen Abstand zu der alten Substanz. Die Casa Taddei, ein Apartment mit einer Polyfora auf den Canal Grande rückt er seine Verglasung bewußt von den steinernen Profilen ab, gibt ihr einen anderen Rhythmus um die Zeitabschnitte voneinander abzusetzen. Auch in der Sala Manlio Capitolino in den Fabbriche Nuove di Rialto hält er mit einer Holzverkleidung gebührenden Abstand zum bestehenden Mauerwerk und formuliert neue Öffnungen.

Abb. 197: Carlo Scarpa: Fondazione Masieri, Venedig, 1970, Ansicht mit Kaminen



Die orientalische Teppichartigkeit der Fassade des Palazzo Ducale, die die Morphologie eines Bodenmosaiks an der Wand trägt erscheint in ihrer chromatischen Qualität am „Sacello“ des Castelveccchio. Textile Motive, die Semper als Grundlage aller Architekturentwicklung interpretiert, sind mannigfaltig. Viele Fensterflächen sind durch einen Teppich aus Marmorbekleidung umgeben, der sie von der übrigen Fassade abhebt, wie die Polifora am Palazzo Soranzo (Concina S.96). Die Kreisform als Öffnungsthematik tritt Gebäuden, vor allem Kirchen, als Front- oder Seitenfenster auf. Scarpa verdoppelt das Element und verwendet den entstandenen Doppelkreis als Öffnung (Brion, Banca Popolare in Verona) oder dekoratives Symbol.

418. „Restauro“ (It.): die Disziplin der Restauration von Gebäuden

Abb. 198: Torcello: „Doppelkreisfenster“  
 Abb. 199: Gavina: Doppelkreismotiv



#### 2.8.4 Material und Farbe

Die spezifische Materialität Venedigs bietet Grundlage für Farb- und Materialgestaltung neuer Gebäude. Wichtiges Element ist der istrische Marmor, der als Element der Kantenverstärkung oder auch als flächige Bekleidung eingesetzt wurde. Die Stabilisierung der Kanten und Gebäudeecken wird bei Scarpa zum geometrischen Motiv und Eckdetail im Garten der Fondazione Querini Stampalia. „Die durch Schatten zu erzielende Tiefenwirkung war der Grund, weshalb istrischer Marmor selbst dann noch bevorzugt wurde, als feinere Marmorarten leichter zu beschaffen waren. Beim Istrischen Stein werden wettergeschützte Sichtflächen schwarz, was die Schatten akzentuiert, dem Wetter ausgesetzte dagegen werden weiß.“<sup>419</sup> Die Eckprofile aus istrischem Marmor wurden zum Teil von Putz überlagert, was eine wesentlich präzisere Eckgestaltung ermöglichte. Die Intensivierung der Ecke als Treffpunkt zweier Flächen ist ein durchgängiges Motiv in Venedig. (Abb.200,201)

Abb. 200: Carlo Scarpa: Fondazione Querini, Venedig 1961–1963, Kantenausbildung

Abb. 201: Steinerne Kantenausbildung in Venedig, Torcello



Istrischer Stein, Marmor, Putz und Ziegel stehen im Kontrast zur Farbe von Wasser und Himmel. Die teppichartige Putzschicht im Haus seines Rechtsanwaltes und Freundes Scatturin (1961–1963) in Venedig spiegelt diese Farben wieder und materialisiert den flüchtigen Blick aus dem Fenster über die Dachlandschaft von Venedig. Scarpa nutzt die Handwerkstechniken des Marmorino und des stucco lustro, entwickelt sie weiter und experimentiert mit den Handwerkern.<sup>420</sup> Plummer schreibt dazu: „His architectural materials are worked into similar glowing lattices. Plaster is made luminous by mixing it with marble dust, colorful pigments, and oil, by a layered and permeable brushwork reminiscent of Titian’s canvases, as well as by scratches and induced patinas that form a primordial accumulation of slightly translucent films and "stains". Walls of corroded mosaic are assembled into luminous wavelets, loosely and imprecisely

419.Lauritzen, Zielcke, *Venezianische Paläste*, München 1980, S.40

420.nach einem Gespräch mit Stuccateur Eugenio de Luigi im April 1996 in Venedig

sely aligned, with chips and surface defects that thicken their glow. Polished marble and glass are laced with networks of gold foil that seem to float in the air, like sun glinting off water, and burnt horizons at sundown. Glass sheets overlap stone walls in a kind of displaced glaze, while concrete remnants and tissues can be seen under shallow ponds whose transparency has been dyed green by algae."<sup>421</sup>

Abb. 202: Eckausbildung in Venedig

Abb. 203: Carlo Scarpa: Gipsoteca di Canova, Passagno, 1956-1957, Intensivierung der Ecke



Die Farbigkeit des Mosaiks im Eingangsbereich der Fondazione Querini spiegelt den typischen Dreiklang der Farbigkeit der Bodenmosaiken mancher Kirchen in Venedig wieder. Farbiges Glas als für Venedig typisches Material, mit dem Scarpa lange gearbeitet hat, taucht in seinem architektonischen Werk besonders als lineares Element aus Mosaikplatten wieder auf.

„... die venezianische Architektur mußte so leicht und schwerelos werden, sich in Werte aus Farbe, Licht und Rhythmus verwandeln, die Massen auflösen, schließlich ein Bild ohne Gewicht werden, gleichsam ein immaterielles Bild, das über sich die gesamte Verantwortung für den Ausdruck übernimmt, es wurde immer reicher und wertvoller – und so geschah es, daß die gesamte Form von Venedig Farbe ist, man kann sagen, Oberfläche. Daher kommt es, daß die Venezianischen Paläste, gleich welcher Epoche sie entstammen, vom formalen Standpunkt aus, nichts anderes sind als Fassaden: welche in ihrer gesamten Ausdehnung leicht perforiert sind und den Reflexen gefügig nicht ein System aus Volumen Elementen formen, sondern aus Schatten und Licht, aus Gravierungen und feinen Reliefs, die von der Volumenevidenz nichts fordern“.<sup>422</sup>

Abb. 204: Carlo Scarpa: Fondazione Querini, Venedig, 1961-1963: Mosaikboden

Abb. 205: San Giorgio Maggiore, Venedig, Mosaikboden



421. Henry Plummer, *Poetics of Light: a+u Architecture and Urbanism*, December Extra Edition, 1987, S.23

422. Italo Furlan, *Venezia e Bisanzio*, Ausstellungskatalog, Milano 1974, S.26, Originaltext: "...- l'architettura veneziana dovette farsi così leggera e difana; tradursi in valori di colore, di luce di ritmo; dissolvere le masse; divenire infine una immagine senza peso, quasi senza materia - la quale immagine assumendo su di sé l'intera responsabilità dell'espressione, fu resa sempre più ricca e più preziosa -. E così è avvenuto, che tutta la forma di Venezia è colore, vale a dire, superficie. È per questo che i palazzi veneziani a qualunque epoca appartengano, dal punto di vista formale, non sono che facciate: le quali determinano, su tutta la loro estensione sottilmente traforata e docile ai riflessi, un sistema non di volumi e di piani, ma d'ombre e di luci, di incisioni e di rilievi tenuissimi, che non chiede quasi nulla alle evidenze volumetriche." (Übersetzung: Verfasserin)

### Zusammenfassung

Je intensiver man sich mit den architektonischen Phänomenen der Stadt und ihren Details befaßt, desto offensichtlicher wird der Inspirationsbereich Carlo Scarpa's, der in der Lage war, das was er sah zu absorbieren und in den kreativen Prozeß seiner Arbeit einzubinden. Er war von der Wichtigkeit des Entstehungsprozesses einer Arbeit überzeugt und versuchte nicht nur architektonische Werke, sondern auch Kunstwerke in ihrem Entwicklung zu verstehen.<sup>423</sup> Er nutzt auch bei seinen Projekten in Venedig das palimpsestartige Prinzip seiner Umbauten, des Modifizierens von Räumen und Ensembles ohne die Spuren der Vorgänger gänzlich zu tilgen. Er macht Platz für Neues, was ihm die scharfe Kritik der Konservatoren einbrachte, erhält aber Fahrten zur Vergangenheit durch Fragmente und neu gebaute Reminiszenzen. Die architektonische Motivik der Stadt mit ihren spezifischen atmosphärischen Situationen fließt in Scarpa's Werk ebenso mit ein wie der kunstvolle Umgang mit Material.

---

423. Luigi Scarpa spricht in einem Gespräch mit der Verfasserin im November 1995 über die Gestaltung der Klee-Ausstellung 1956 in Rom, daß er mit Papierstreifen versuchte, Mondrians Kompositionen nachzuvollziehen und die unterschiedlichen Wirkungen veränderter Farbfelder oder Gitter untersuchte, bevor er sich der Ausstattung der Ausstellung zuwandte.

