

1.4 Schichtung im historischen Kontext

Die Quellen der vielseitigen formalen Möglichkeiten, die Scarpa in sein Werk integriert, resultieren zum Teil aus der Fähigkeit, motivische und formale Traditionen zu transponieren und in den eigenen Formenschatz zu integrieren. Die Meinungen zum Bezug von aktueller Architektur zur Geschichte gehen auseinander: „In den besten Werken ist die Geschichte präsent“ schreibt Aldo Rossi über moderne Architektur.⁶⁰ Mies van der Rohe dagegen äußert sich über den Geschichtsbezug in der Architektur: Es „ist ein aussichtsloses Bemühen, Inhalt und Formen früherer Bauepochen unserer Zeit nutzbar zu machen. Selbst die stärkste künstlerische Begabung muß hier scheitern.“⁶¹ Scarpa nutzt die im folgenden behandelten verschiedene geschichtliche Epochen als Fundus der Inspiration, orientiert sich an architektonischem Umfeld und führt traditionelle Motive fort. Er besaß umfangreiche Literatur zu historischer und zeitgenössischer Architektur. Epochen, die ihn nach eigenen Aussagen besonders fasziniert haben, erstrecken sich von der griechischen Architektur über die islamische Architektur zur byzantinischen. Schichtungen spielen in diesen Epochen in unterschiedlicher Form eine Rolle. Das Raumverständnis der Epochen, die ihn beeinflusst haben, oder mit denen er durch seinen persönlichen Kontext in Berührung kam, spielen für die Ausbildung seiner Entwurfs- und Arbeitsmethodik eine wichtige Rolle. Er selbst sagt über seinen Bezug zu Griechenland und Byzanz:

„Ich war ein Mann aus Byzanz, der über Griechenland nach Venedig kam“.⁶²

Sein Freund und Kollege Edouardo Detti schreibt über den Bezug Scarpas zur Geschichte:

„Scarpa besaß eine ihm eigene scharfe historische Sensibilität, die aus seiner originären Art stammt, die Realität in der er arbeitete, zu erforschen, sowie mit seiner Kapazität zu beobachten und die Produkte der menschlichen Erfahrung in den figurativen Künsten in der Stadt, der Umgebung und der vom Menschen konstruierten Landschaft zu werten. (...) Seine Lesart schloß immer sichtbare Bezüge und die Konfrontation mit Geschichte, Raum, Licht, Farbe und Material mit ein.“⁶³

1.4.1 Griechische Tempelarchitektur: Beschichtungen

Die griechische Tempelarchitektur wurde lange als rein monolithisch angesehen, bis die Forschung der Jahrhundertwende Stuck- oder Farbüberzüge entdeckte, die als Bedeutungsträger fungiert.

„Wesentliches Merkmal der griechischen Architektur ist der Gliederbau mit vertikal tragenden Stützen und horizontal lastenden Teilen (Gebälk) ohne Verwendung von Wölbungen.“⁶⁴

Das Prinzip des Gliederbaus und sein tektonischer Aufbau resultiert aus der Tatsache, daß es sich um ein System monolithischer Einzelteile handelt, die in additiver Weise ohne plastische Bindemittel gefügt sind. Die Fügung der Quader beispielsweise erfolgt über bestimmte Fügungselemente, wie Metallklemmen. Es gibt hier also weniger ein „Verschmelzen“, als ein „Aneinanderlagern“. Räumliche Schichtung ist Grundlage für die Raumbildung in griechischen Tempeln. Qualitativ unterschiedliche Wandschichten, die im Laufe der Zeit Bestandteil fester Bau- und Formentradition geworden sind, treten bei der Strukturuntersuchung griechischer Tempel zutage. Die räumliche Konzentration wird zur Cella hin immer weiter erhöht. Die verschiedenen Wandschichten des Parthenon in Athen verändern sich in ihrer Qualität von durchlässig zu undurchlässig. An der Eingangsseite besteht die äußerste räumliche Schicht in einer Säulenreihe, deren Interkolumnien Durchblick auf die nächste Schicht, eine zweite Säulenreihe lassen. Hier befinden sich in der gleichen Flucht die Säulen des Pronaos, die sich durch einen kleineren Durchmesser von den vorigen unterscheiden. Sie stehen vor der massiven, bis auf die zentrale Tür geschlossenen Cellawand, der im Innenraum wiederum eine Säulenschicht zweigeschossiger Art vorgelagert ist. (Abb.31-33)

60.Aldo Rossi; Paolo Portoghesi, An interview by Antonio de Bonis, in: *Architectural Design* 52, 1982, Nr.1/2, S.14

61.Mies van der Rohe, Baukunst und Zeitwille, in: *Der Querschnitt* 4, 1924, H.1, S.31f

62.Aldo Businaro, „Some notes about the happy restoration of a family house as a precious friendship“ in:

Carlo Scarpa- Villa „Palazetta, Tokyo 1993: „I was a man of Byzantium who came to Venice by way of Greece.“

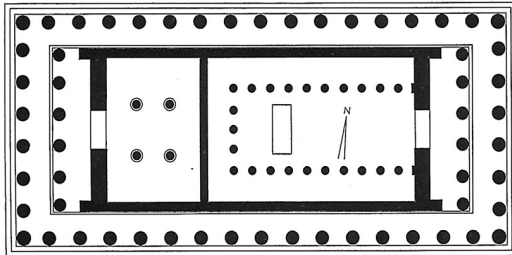
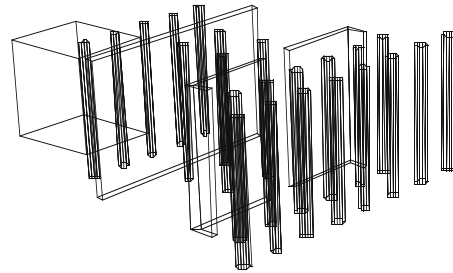
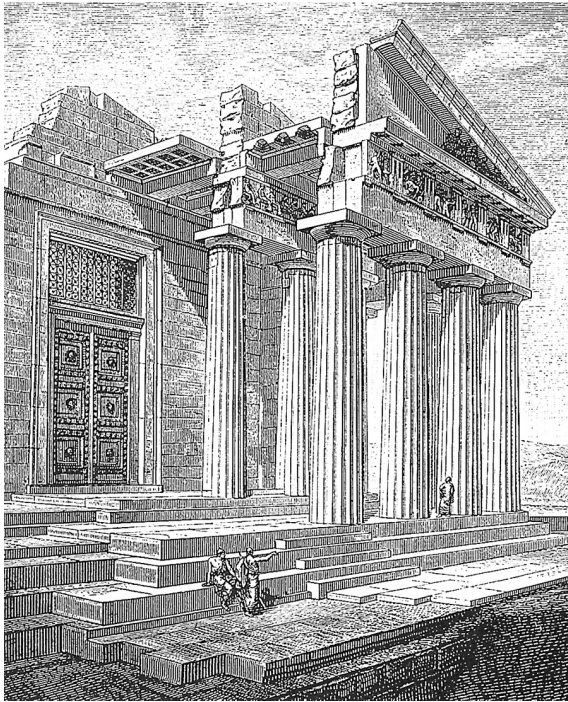
63.Edouardo Detti, Scarpa e la città, in: Philippe Duboy, *Dilemma del futuro die Firenze*, Mailand 1993, S.16: Originaltext: „Scarpa aveva una sua acuta sensibilità storica, che gli derivava da un modo originale di indagare la realtà in cui si trovava ad operare e dalla sua capacità di osservare e valutare per ogni tempo i prodotti dell'esperienza umana nella arti figurative come nell'architettura, nella città come nell'ambiente e nel paesaggio costruito dall'uomo. (...) La sua lettura aveva sempre dei riferimenti visivi e di confronto nella storia, nello spazio, nella luce, nel colore, e nei materiali;“ (Übersetzung: Verfasserin)

64.Fritz Baumgart, *Stilgeschichte der Architektur*, Köln 1969, S.21

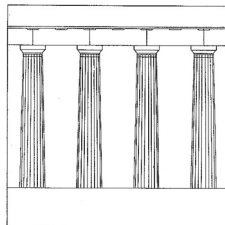
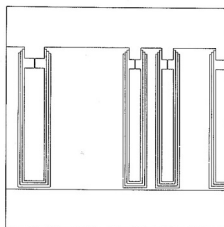
Abb. 31: Parthenon: Axonometrie

Abb. 32: Parthenon: Grundriß

Abb. 33: Räumliche Schichtung des Parthenon

Abb. 34: Jean Pierre Givord: Analyse der Friedhofskapelle Brion: Givord zeigt Analogien zwischen dem griechischen Tempelbau auf, die abstrahiert in der abgestuften Ornamentik der Außenwand gesehen werden können.⁶⁵

0 5 10 15 20 M



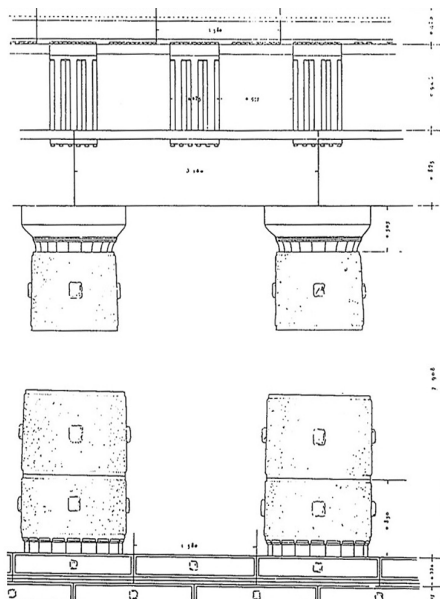
65. Jean Pierre Givord, Impressions de San Vito, in: *Les Cahiers de la Recherche Architecturale* 19: Carlo Scarpa, 1986, S.118

Christian Norberg-Schulz untersucht die Raumauffassung verschiedener historischer Epochen. Raum wird bei den Griechen als das „Dazwischen“⁶⁶ bezeichnet und besitzt verschiedene Bedeutungen. Die Addition mehrerer Zwischen-Räume, die sich zwischen Scheiben spannen, bildet die räumliche Schichtung, wie ich sie anhand des Parthenon beschrieben habe. Die Elemente des griechischen Tempels sind eindeutig der Boden-, Wand- oder Deckengestaltung zuzuweisen. Der Boden wird meist durch ein steinernes Podest gebildet, das den Baukörper aus der Bodenebene in eine erhöhte Position hebt. Die Wände umschließen eine Cella und werden von einem Säulenkrans umschlossen. In der Deckengestaltung der griechischen Tempel zeigt sich das tektonische Prinzip des Gliederbaus, das teilweise verkleidet werden muß. Es bleibt nicht die Untersicht des Daches offen sichtbar, sondern eine abgestufte Kassettendecke schließt den Innenraum horizontal ab. Die Dekoration in Form von Materialschichtung, wie außen aufgebrauchte Farbschichten und Stuckverkleidungen, regten um die Jahrhundertwende die Polychromiediskussion an, die verschiedene Neuinterpretationen zeitgenössischer und antiker Architektur an den Tag brachte. Die aufgebrauchte Farbschicht diente der motivischen Erläuterung, sowie der formalen Intensivierung der Tempelfassaden, eine Funktion, die in der Analyse von Schichtung immer wieder erscheint.

Neben der räumlichen Schichtung, die bei Scarpa erscheint, ohne daß sie direkt aus der antiken Architektur abgeleitet sein muß, gibt es in der Ausarbeitung von Details Phänomene, die Scarpa wichtig sind. Bossen an den einzelnen Architekturgliedern, die auf den Entstehungsprozeß weisen und sich auf einzelnen Bereiche beschränken, existieren bei Scarpa in Form von Bearbeitungsspuren, die zum Motiv transformiert werden. Bearbeitungs- und Gebrauchsspuren sind ein wichtiger Faktor, der die Architekturelemente mit Atmosphäre und Information über ihre Struktur ausstattet. Sie weisen dem Objekt Veränderungsfähigkeit und Eigenleben zu. Pompejanische Wandbilder geben Aufschluß über hellenistische Architektur. „In den Wanddekorationen mehrerer Häuser Zweiten Stils kommen gemalte Säulen vor, deren Schäfte ein unfertiges Stadium der Ausarbeitung zeigen. Die Trommeln haben Werkzoll mit schmalem Randschlag an den Lagerfugen; ein weiteres Kennzeichen der Unfertigkeit ist die Angabe von Hebebossen.“⁶⁷ Hans Lauter spricht von „künstlicher Unfertigkeit“, die bewußt belassen wird und Aufschluß über Herstellung und Aufstellung der Säulen gibt. (Abb.35,36)

Abb. 35: Künstliche Unfertigkeit: Hellenistische Bossensäulen

Abb. 36: Carlo Scarpa: Banca Popolare, Verona, 1973-1980, Bearbeitungsspuren am Steinportal



66.siehe Christian Norberg-Schulz: *Meaning in Western Architecture*, New York 1975 (Original: Mailand 1974), S.76 : The Greeks only talked about space as the „in-between“, which is a rather neutral concept allowing for many concrete interpretations, at the same time as it recognizes the fact that the character of any space is highly dependent upon the articulation of the space-defining elements („the wall“).

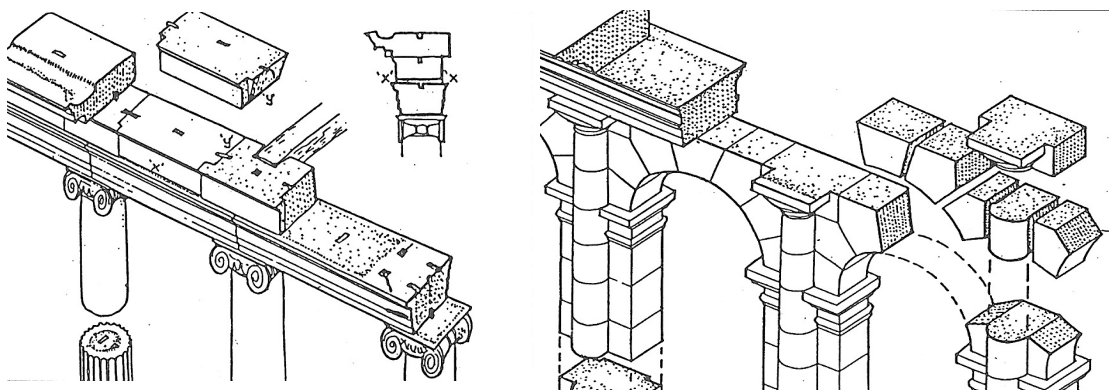
67.Hans Lauter, Künstliche Unfertigkeit: Hellenistische Bossensäulen, in: *Jahrbuch des Archäologischen Instituts*, Band 98, Berlin 1983, S.288

1.4.2 Römische Architektur: Konstruktion in griechischem Gewand

In der römischen Architektur werden die griechischen überlieferten Bauformen und Formgesetze vielfach in eine Bekleidungsschicht umgewandelt und erhalten mit der Erfindung des Opus caementicum lediglich die Aufgabe, die althergebrachten konstruktiven Traditionen des Bauwerkes zu suggerieren und die traditionell überlieferte Formensprache einzuhalten. „Im Gegensatz zur griechischen ist die römische Architektur ein Massenbau, ermöglicht durch die Verwendung von starken Mauern, Bögen und Wölbungen (Kuppeln, Tonnen- und Kreuzgewölbe). Die griechischen Ordnungen werden dekorativ und nicht konstruktiv gebraucht.“⁶⁸ Das Bauwerk selbst besitzt durch den Einsatz des plastischen Materials Beton eine sehr homogene Struktur, die im Gegensatz zu der griechischen „Elementbauweise“ steht, die ein Objekt wie einen Tempel im additivem Verfahren aus einzelnen Baugliedern zusammensetzt. Römische Bauweise zeichnet sich durch ein homogenes konstruktives System aus, das mit Hilfe einer Bekleidungsschicht den überlieferten formalen Traditionen angepaßt wird. Materielle Schichtung vereinigt die nun vorgeblendete ehemalige Konstruktion und das eigentliche Betontragwerk zu einem Element. Säulen werden zunehmend zu vorgesetzten Elementen, die kulissenartig eine Gebäudeaufteilung suggerieren, die im Inneren nicht vorhanden ist. Durch das Einsetzen von Gewölben verschmelzen Wand und Decke. Alle Arten von Naturstein wurden für Verkleidungen verwendet, auch im Innenraum wurden Marmorinkrustationen und Fußbodenmosaiken eingesetzt. Der Verlauf der Wände wird zunehmend flexibler, die Raumgefüge durch Überlagerung von Raumfolgen komplexer als in der linearen Gestaltungsweise der Griechen üblich. (Abb. 37)

Carlo Scarpa ist mit den Prinzipien der antiken Architektur vertraut, er transformiert sie in seine Architektursprache und vereinigt sie mit den Anregungen des Ortes und den assoziativen Gegebenheiten des Materials. Anstelle eklektizistisch Zitate für seinen Formenschatz zu nutzen, verweist er lediglich auf historische Motive, die als Assoziation zu erahnen sind. Das versinnbildlichte Last-Tragen einer griechischen Säule führt ihn zu anderen Formulierungen, als zu der Folge „Aufrechtes Karnies, Kranzleiste, Traufleiste, Hohlkehle, Fries und Architrav.“⁶⁹ Fassaden, wie die der Banca Popolare in Verona oder der Casa Borgo in Vicenza sind nach klassischem Gesetz in Sockel, Mitte und Dach- oder Attikazone dreigeteilt. In der griechischen Architektur sind die einzelnen Architekturelemente struktiv und ornamentativ zugleich eingesetzt. Sie versinnbildlichen ihre Funktionen, wie „Tragen“ oder „Überspannen“ durch Ornamentik, das so nie funktionsloser willkürlich angebrachter Schmuck ist. Die griechische Bauweise, einzelne Motive klar gegeneinander abzugrenzen und den Übergang von einem Element zum anderen durch Dekoration zu kennzeichnen und zu betonen, ist auch bei Scarpa augenfällig. Zwei Teile treffen nie unvermittelt aufeinander, sondern werden auseinandergerückt und ihre Fuge durch ein spezielles Verbindungsglied betont. Die monolithischen Steinblöcke griechischer Tempel sind mit Metallklammern verschiedenster Art verbunden und in Position gehalten. Die Ausformulierung der Architektur entwickelt sich auch in der Gestaltung einzelner Bauglieder, die untereinander in Beziehung gesetzt werden, kommunizieren; Das Wesen wird bestimmt durch die Körperformen, nicht durch die Raumformen.

Abb. 37: Schichtung in der römischen Architektur: Formale Tradition durch Materialschichtungen: Milet, Ionischer Portikus in traditioneller griechischer Ordnung im Vergleich zum Portikus im Forum Holitorium in Rom: Bogenfassade mit rein dekorativ applizierter Ordnung.



68. Heiner Knell, *Grundzüge der griechischen Architektur*, Darmstadt 1980, S.67

69. Palladio, *I quattro libri di Architettura - Die vier Bücher zur Architektur*, München/Zürich, 1993, S.X

1.4.3 Byzanz:

„Ja, tatsächlich, ich bin Byzantiner. Ich wurde neben der Kirche von San Marco geboren, also habe ich den ganzen Byzantinismus geliebt und in Konsequenz auch den Islam. Ich finde ihre Häuser wunderschön, und dann Venedig.... In der Tat, ich habe nie empfunden, daß sich Palladio gut in unsere Städte eingliedert, auch wenn ich die italienische Renaissance enorm schätze.“⁷⁰

Scarpa war durch seine Heimatstadt Venedig ständig mit byzantinischer Architektur konfrontiert, die den römischen Massenbau zwar übernommen hatte, aber durch andere Konstruktionsprinzipien an Schwere verlor. Im Gegensatz zur römischen Bauweise, deren Bauteile aus einem festen Kern und frei abnehmbaren Verkleidungsschichten aus Ziegeln o.ä. bestanden, ist byzantinisches Mauerwerk aus zwei Außenschalen zusammengesetzt, deren Zwischenraum mit Bruchstein aufgefüllt wurde. In regelmäßigen Abständen wurden durchbindende Ziegelschichten eingesetzt, um die Stabilität zu gewährleisten. Im Innenraum wurden häufig dekorative Verkleidungen aus Marmortafeln an den Wänden, Mosaiken in den Kuppel- und Gewölberäumen angebracht. Die Wandschichtung entwickelt sich von einer bekleideten äußeren Schale, dem Zwischenraum und der inneren Schale zu einer innenräumlichen, meist aus Tafeln bestehenden Bekleidung. „Erst viel später sollen die von der byzantinischen Konstruktion abgeleiteten Elemente einen direkten Einfluß auf die westliche Baukunst ausüben. Was die Baumethoden der karolingischen Meister betrifft, sind diese eher mit römischen Konstruktionen verwandt, das heißt, sie verwenden massive Kerne, umschlossen von einer Blendverkleidung aus Ziegelsteinen, Bruchsteinen oder unbehauenen Steinen, (...) Sie gaben sich mit dem Erscheinungsbild von Verkleidungen zufrieden, die aus Blendstein von geringer Stärke gebildet wurden, und in der Regel entgegen der geologischen Schichtung gelegt wurden.“⁷¹

In Venedig werden für Scarpa unter anderen die Kirchen Santa Maria Assunta, Santa Fosca und San Marco wichtige Inspirationsquelle⁷². Die Mosaiken der Innenräume bestehen aus farbigen Tesserae, deren Farbigeit vor dem Goldgrund wirkt. Gold wirkt wegen seines Eigenglanzes, versinnbildlicht eine ideale und unendliche Fläche, auf denen sich die dargestellten Figuren abheben. Gold ist die „imaginäre, nicht greifbare Wand, die Fläche ohne Ende“⁷³. Als Element ist es Bindeglied zwischen Fläche und Raum, Oberfläche und Tiefe. Das an sich tiefenlose Element des Goldes bildet in der byzantinischen Kunst nach Riegl einen „idealen Raumgrund, welchen die abendländischen Völker in der Folge mit realen Dingen bevölkern und in die unendliche Tiefe ausdehnen können.“⁷⁴

Abb. 38: Carlo Scarpa: Gavinageschäft, Bologna: 1961–1963, Wandmosaik

Abb. 39: Carlo Scarpa: Gavinageschäft, Bologna: 1961–1963, Wandmosaik Detail



70.Barbara Radice, In: Colloquio con Carlo Scarpa, in: *Modo* 16, 1979, S.19–21, Originaltext: „Si, ecco, sono bizantino. Sono figliato accanto alla chiesa di San Marco, quindi ho amato tutto il Bizantinismo e di conseguenza anche l’islamismo. Trovo bellissime le loro case, e poi Venezia...“ „Infatti ho mai sentito il Palladio fondersi bene con le nostre città, anche se stimo enormemente il rinascimento italiano“. (Übersetzung: Verfasserin)

71.Eugene Viollet Le Duc, *Definitionen: Sieben Stichworte aus dem Dictionnaire raisonné de l’architecture*, Basel/Berlin/Boston 1993, S.58

72.Interview und Dokumentarfilm: *Un’Ora con Carlo Scarpa*, Film der Rai, 1978, Scarpa erklärt in einem Interview auf Torcello seine Beziehung zu Torcello, die schon in seiner Studienzeit bei Aufmaßen der Kirche Santa Fosca ihren Ursprung hatte.

73.siehe auch Wolfgang Schöne, *Das Licht in der Malerei*, Berlin 1994, S.25 „Der Eigenglanz des Goldgrundes hat stärkere Sendekraft als das Eigenlicht der Farbe, er ist gleichsam Eigenlicht in höherer Potenz.“

74.Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, S.126

Abb. 40: Katharinenkirche, Thessaloniki, Außenansicht von Südwesten

Abb. 41: Carlo Scarpa: Friedhof Brion, San Vito di Altivole, 1970-1975, Fensterlaibung von innen



Abb. 42: S. Giovanni in Laterano, Rom, Kreuzgang mit Kosmatendekor

Abb. 43: Carlo Scarpa: Banca Popolare di Verona, Verona 1973-1980, Doppelsäule Loggia

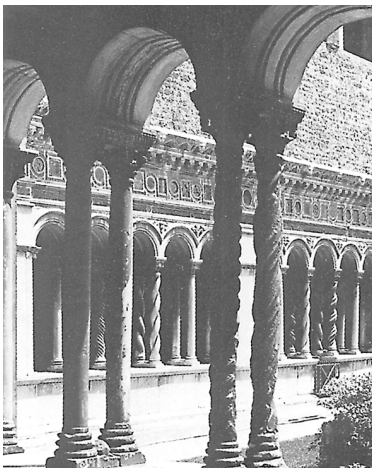
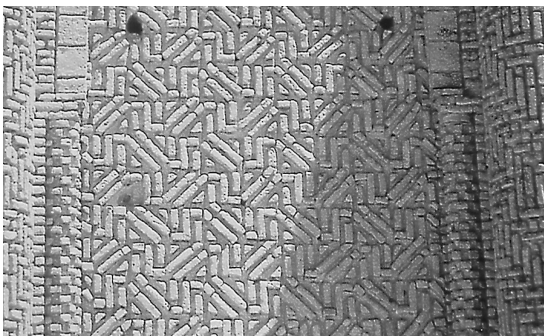


Abb. 44: Islamische Architektur: Textile Oberflächen

Abb. 45: Carlo Scarpa: Castelvechio, Verona, 1958-1964, Textur des Sacello



„Die goldene Hintergrundsfläche wurde vermutlich in zunehmendem Maße wie eine Art Bühnenhintergrund verwendet, vor dem sich Szenen aus einer anderen Welt abspielen, die kaum mehr etwas mit dem irdischen Geschehen des Diesseits zu tun haben.“⁷⁵ Die Wirkung des Lichts wird sehr bewußt eingesetzt und Scarpa lernt viele dieser Wirkungen an Architekturbeispielen in seiner Heimatstadt. Er verwendet verschieden farbige Tesserae vor allem als lineare Elemente, die Wandscheiben gliedern und ihnen Lichtspiel und Polychromie zuweisen. Auch seine abgestuften Fensterlaibungen lassen Assoziationen zu den abgestuften Fensterlaibungen byzantinischer Kirchen aufkommen. (Abb.42,43) Assoziationschichten transportieren historische Informationen, verketteten das neue Gebäude mit dem historischen Kontext. Doppelt gerahmte Fenster und die vielfach abgestuften Gesimse sind ebenso Tribute an byzantinische Architektur wie die Gestaltung der hölzernen Oberflächen des Meditationspavillons des Friedhof Brion an die byzantinische Formensprache erinnert.

Einige Eigenheiten frühchristlicher Architektur, wie zum Beispiel das Prinzip der Dualität von Säulen oder anderen Elementen sind auch bei Carlo Scarpa anzutreffen. Deichmann schreibt über Säule und Ordnung in der frühchristlichen Architektur: „Die Anwendung der Ordnung ist an ein Gesetz gebunden: zwei Einheiten müssen sich als Paar entsprechen. Dieser Grundsatz war auch weitgehend für ornamentales Mosaik, Nischendekorationen, Inkrustation und Stuck, also für alles Architekturornament einschließlich der Farbe verbindlich.“⁷⁶ Die Dualität der zwei Elemente versinnbildlicht die Gegensätze aller Paare, wie Mann und Frau, yin und yan. Bei den Säulen wird die Last auf zwei schlanke Elemente verteilt, die sie scheinbar mühelos tragen. Die tragende Säule wird entmaterialisiert, wird zur Figur, zum Torso anstelle eines bloßen Funktionselementes.

Die Integration von Bauteilen von einem anderen Ort oder aus einer anderen Kultur diente in historischen Zeiten dem Machtausdruck. Deichmann schreibt über die Verwendung von Spolien: „In der Säule (Basis, Schaft und Kapitell), im Gebälk und vielen anderen ornamentierten Gliedern eines Baues gebraucht man Teile älterer Gebäude, die selbst nur noch eine künstlerische Bedeutung haben können.“⁷⁷ Marco Frascari bringt das Phänomen der Spolien in Zusammenhang mit Scarpa und nennt ihn einen „Meister der fragmentarischen Architektur oder Spolienarchitektur“.⁷⁸ Scarpa setzt Spolien ein, um ein Gesamtwerk zu schaffen, alt und neu zu verbinden und um durch die Isolation des Funkstücks stärker auf es aufmerksam zu machen. Meist ergeben sich Fragmente bei seinen Umbauten gezwungenermaßen aus dem Zustand des Gebäudes. Der Einsatz von Spolien, d.h. Elementen aus anderen meist älteren Gebäuden integriert die historische Ebene innerhalb eines Umbaus. Verschiedene Zeitebenen sind gleichzeitig präsent.

1.4.4 Islam

Scarpa's Bezug zu islamischer Architektur ist vor allem auf der texturalen und atmosphärischen Ebene zu suchen. Die teppichartige Wandbekleidung ist ein wichtiges Element islamischer Gebäude, deren Charakteristik sich Scarpa zum Beispiel beim „Sacello“ des Castelvechio ebenfalls bedient. (Abb.44,45) Werner Finke nennt die islamische Architektur ein „Bekleidungsarchitektur“. „Urbild islamischen Bauens ist weder die Holz- noch die Massivbauweise, sondern – so jedenfalls vermutet der unbefangene Betrachter dieser faszinierenden Baukunst – die Zeltarchitektur. (...) Auch als Teil der Massivarchitektur war das Textil durchaus geläufig. So wurden in Indien Steinbauten mit Textil behängt und durch ganze Systeme von Vorhangwänden zeltartig in den Garten erweitert.“⁷⁹

In Medresen waren die Hauptbestandteile ein Hof mit einem Becken für Waschungen. Brunnen, von denen manche in den Boden eingelassen wurden, (Alhambra, Granada) sind sehr häufig. Der Hof mit einem Wasserbecken für Waschungen war in den Medresen sehr wichtig. Raumschichtungen, wie in der Alhambra beziehen den Außenraum in den Innenraum mit ein. Wasserbecken und Wasserläufe, weisen Richtungen und Zugehörigkeit der umgebenden Räume. Die Verbindung von Innen- und Außenräumen fand häufig mit Hilfe von gefaßten Wasserläufen statt. Scarpa nutzt die Motivik der flachen Wasserbecken und Wasserläufe ebenfalls als Verbindung verschiedener Bereiche im Außenraum (Fondazione Quer-

75.Walter Oakeshott: *Die Mosaiken von Rom: vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Schroll&Co, Wien/München 1967

76.Friedrich Wilhelm Deichmann, *Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten*, Wiesbaden 1982, S.121

77.Friedrich Wilhelm Deichmann, *Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten*, Wiesbaden 1982, S.159

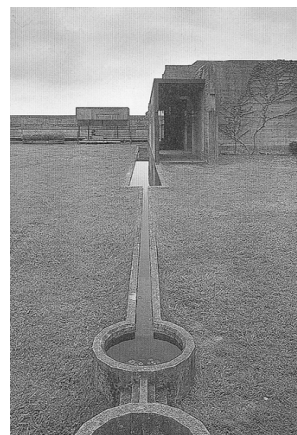
78.Marco Frascari, Carlo Scarpa in Magna Graecia: The Abatellis Palace in Palermo, *AA Files* No. 9, 1983, S.3 f, Originaltext: „twentieth century master of fragmentary architecture, or architettura di spoglio (architecture of spoils).“

79.Werner Finke, *Die Islamische Architektur: eine Bekleidungsarchitektur*, in: *Bauwelt* 26, 1986

ini Stampalia, Friedhof Brion). Er setzt Wasser als transparente Schicht ein, in der sich die Umgebung spiegelt, die Raumbreite verdoppelt, Farben und Formen in leicht veränderter Form als eine Art alter ego wieder auftauchen läßt. Ein weiteres sehr häufig auftretendes Motiv ist der mehrfache Rahmen, der häufig als Fensterumrahmung eingesetzt wird. Dieses Motiv existiert in den verschiedenen Einflußfeldern Scarpas, wie in der Wiener Sezession oder bei Frank Lloyd Wright. „Josef Hoffmann zeigt seit etwa 1900 eine Vorliebe für die Motive des mehrfachen Rahmens und der versenkten Fläche.“⁸⁰ „Seit 1910, nachdem Frank Lloyd Wright die Schichtung von Flächen in den Arbeiten der Wiener gesehen hatte, begann dieses Motiv auch seine Arbeit zu durchdringen. Bereits 1913 benützte er den mehrfachen Rahmen in seinem Projekt für eine neues Bürogebäude für die Zeitung „San Francisco Call“.(...) In diesem Projekt kam zum Ausdruck, was Wright für das Hauptmotiv der Sezession hielt, nämlich mehrfache Rahmen.“⁸¹ Die versenkte Fläche wurde, besonders in ihren mehrfachen Spielarten, zu einem „Ornament“, das in Wrights Werk bis zu seinen letzten Arbeiten immer wieder auftauchte. Die Verwendung des Motivs findet sich auch in den Entwürfen von Carlo Scarpa. Er entdeckte die Verwandtschaft zwischen Grundformen und den grundlegenden Eigenschaften von Materialien.“⁸² Die „versenkte Fläche“ oder auch „der mehrfache Rahmen“ ist ein Formelement, das ein Vorhandensein mehrerer Schichten suggeriert und auch bei Carlo Scarpa als Element in verschiedenen Erscheinungsformen vorkommt.

Abb. 46: Löwenbrunnen der Alhambra

Abb. 47: Carlo Scarpa: San Vito di Altivole, 1970-1975, Friedhof Brion, Wasserlauf



Zusammenfassung

In den historischen Epochen, die Scarpa beeinflusst und inspiriert haben, existieren sowohl räumliche als auch materielle Schichtungen, ohne daß sie einer bestimmten Raumtheorie unterworfen waren. Phänomene, wie der Einsatz von Spolien, oder dem Beibehalten von Bearbeitungsspuren erscheinen in seinem Werk, ohne immer direkte Reminiscenz zu sein. Die Motive lassen dem Kundigen Raum zu Assoziationen und binden die Werke in einen weitreichenden Zusammenhang ein.

80. Anthony Alfonsin, Grundformen: Eine Einführung in die versenkte Fläche, in: *Archithese* 6, 1990, S. 21

81. Anthony Alfonsin, Grundformen: Eine Einführung in die versenkte Fläche, in: *Archithese* 6, 1990, S. 21

82. Anthony Alfonsin, Grundformen: Eine Einführung in die versenkte Fläche, in: *Archithese* 6, 1990, S. 21

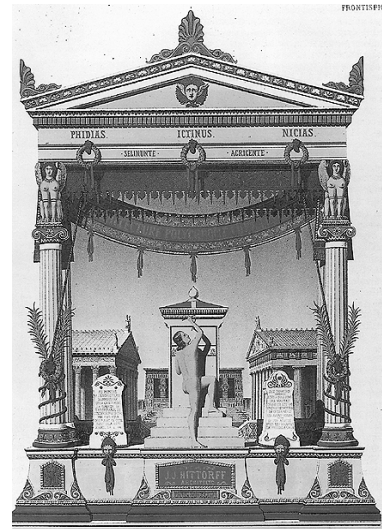
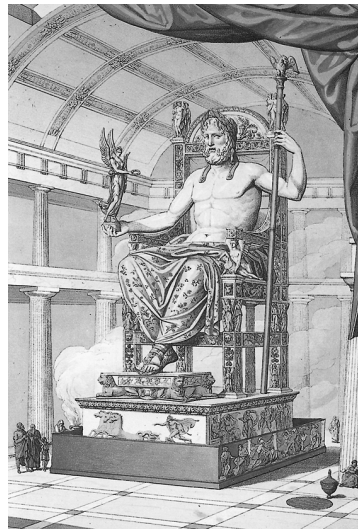
1.5 Theoretische Grundlagen des Schichtungsprinzips in der Architekturdiskussion der Jahrhundertwende

1.5.1 Die Polychromiediskussion

Die theoretische Formulierung des Schichtungsprinzips, das in den vorhergenannten geschichtlichen Epochen bereits als räumliche und materielle Schichtung existiert, findet seine Grundlage in einem Streit zwischen Architekten und Kunsthistorikern über die Polychromie in der antiken Architektur. Der sogenannte Polychromiestreit ist der Ausbruch vorhandener Spannungen, die aus den verschiedenen Architekturvorstellungen des 19. Jahrhunderts resultierten. Die gesamte Diskussion findet in Frankreich seinen Ausgangspunkt: Der Streit um die Farbigkeit der Antiken Architektur und Skulptur geht auf Quatremère de Quincy (1755-1849), einen Bildhauer zurück, der permanenter Sekretär der Académie des Beaux-Arts war und den Begriff der Polychromie im Zusammenhang einer Konferenz am Institut de Beaux-Arts 1806 benutzt haben soll. In seinen Schriften untersucht er die Benutzung von Farbe bei der antiken Skulptur. 1814 veröffentlicht er seine Erkenntnisse unter dem Titel „Jupiter Olympien: ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le gout de la sculpture polychrome.“⁸³ Noch ohne direkten Bezug zur Architektur weist er hier auf die Existenz von Farbschichten auf der Monumentalstatue des Jupiter im *Tempel von Olympia* hin.⁸⁴ Er vertritt, wie viele seiner Zeitgenossen ein „einfaches normatives Geschichtsbild, demzufolge Ursprung, Prinzipien, Gesetze, Theorie und Praxis der Architektur auf die Griechen zurückgehen, von den Römern verbreitet würden, und Allgemeingut der Welt seien; die Gotik wird ignoriert.“⁸⁵

Abb. 48: Quatremère de Quincy: Rekonstruktion des Jupiter Olympien

Abb. 49: Frontispiz J.J. Hifforff: Restitution du Temple d Empédocle, Paris 1851



Sein „Dictionnaire d'Architecture“ zeigt die Suche nach architektonischer Identität und Allgemeingültigkeit in Form eines Wörterbuches der Architektur. Von der Etymologie der einzelnen Worte ausgehend definiert er Begriffe und ihre Anwendung in der Architektur, gibt Beispiele und ihre Entwicklung. Auch Architekten und Orte werden behandelt. Bezüglich des Begriffs der Schichtung in der Architektur können verschiedene Ausdrücke gefunden werden. „Inkrustation“⁸⁶ wird definiert als Metallverkleidung, die in der Goldschmiedekunst angewendet wird, sowie im Möbelbau und in der Architektur. Es handelt sich um eine zusätzlich aufgebrauchte Schicht, die zum Teil dekorative, mythische und funktionale Gründe

83.Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien: ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le gout de la sculpture polychrome*, Paris 1814, Übersetzung des Titels: Der Olympische Jupiter: oder die Kunst der antiken Skulptur, betrachtet von einem neuen Standpunkt aus, Werk das einen Essay über den Geschmack der polychromen Skulptur enthält“ (Übersetzung Verfasserin)

84.Robin Middleton, Perfezione e colore: la policromia nell'architettura francese del XVIII e XIX secolo, in: *Rassegna* 23, 1985, S.57

85.Hanno Walter Kruf, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S.316

86.Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Bd.II, Paris 1932, S.9

hatte. „Fassaden“⁸⁷ erfahren je nach Bauaufgabe unterschiedliche stilistische Behandlung. „Struktur“⁸⁸ wird von ihm als Träger der poetischen Sprache der Baukunst gesehen, sie beinhaltet die Schönheit der Form und die Proportionen. Im Gegensatz dazu steht der Begriff „Konstruktion“, der die statischen, technischen und materialbezogenen Eigenschaften beinhaltet. Er teilt das Bauen bereits in eine technisch-materielle und eine poetisch-immaterielle Komponente, die Assoziationen trägt und für die Ausstrahlung des Gebäudes sorgt. Quatremère de Quincy's Beobachtungen im Bereich der Polychromie bezogen sich zunächst nur auf die griechische Großskulptur, doch Untersuchungen der Architektur in Griechenland und Süditalien ergaben von verschiedenen Seiten her Spuren von Farbpartikeln an antiken Tempeln. Die Funde regten die Diskussion über Farbe in der Architektur im Allgemeinen an. Das Studium antiker Bauten und ihre Bauaufnahme bis zu Versuchen der additiven Rekonstruktion waren in dieser Zeit ein wichtiges Forschungsthema. Franz Gau veröffentlicht 1822 ein Werk über die Monumente am Nilufer in Ägypten mit Details der Bautenreliefs und Schmuckelemente.

Auguste Choisy (1841-1909), der Scarpa durch seine Werke bekannt war, verfaßte mit der „Histoire d'Architecture“ eine konstruktive Baugeschichte, „die die Kompliziertheit jeder Architektur auf wenige einfache Linien zurückführt“⁸⁹. Die gesamte Architekturgeschichte wird als „Kontinuität einer technischen Entwicklung“⁹⁰ dargestellt und befaßt sich fast ausschließlich mit konstruktiv-technischen Merkmalen der verschiedenen Epochen auf der Suche nach architektonischen Prinzipien. Außer der technischen Analyse geht er auf die Form und Dekoration der Architekturelemente, sowie auf die Proportionen ein. „Stilentwicklungen sind für ihn nichts anderes als Ausdruck neuer Konstruktionsmethoden.“⁹¹ Seine Untersuchung berücksichtigt eine Aufteilung in Architekturelemente; so behandelt er die Konstruktion, darunter die „Mauer“, die Formen, die Proportionen und die Dekoration in gesonderten Kapiteln. Unter Beibehaltung einer Trennung von Dekoration und Konstruktion untersucht er die verschiedenen Epochen der Baugeschichte. Bei seiner Untersuchung der Architektur Ägyptens stellt er fest, daß bei der Behandlung von Lehmwänden Bordüren oder Bekrönungen wichtig sind. Außer gemalter Dekoration spricht er von Inkrustationen aus Emaille und von Bekleidungen mit Fayencen.⁹² Seiner Meinung nach ist „plastischer Bauschmuck“ nur eine optische Ergänzung der Konstruktion.⁹³ Die Architektur wird in zwei Bereiche aufgegliedert, die Konstruktion, die beständiger Entwicklung unterliegt und die Dekoration als applizierte optischen Zwecken dienende Ordnung, die z.B. religiöse Inhalte transportieren kann.⁹⁴ Die Untersuchung griechischer Architektur behandelt ebenfalls die Farbe oder Material als Bekleidung der Konstruktion. „Der Brauch, den Stein mit einem Belag aus Keramik zu bedecken, bewirkte eine Tradition aus der Zeit, in der das Unvermögen der Ausrüstung den regelmäßigen Steinschnitt der Ränder schwierig machte“⁹⁵. Er führt die Notwendigkeit einer dekorativen Bekleidung auf mangelnde handwerkliche Möglichkeiten im Steinbau zurück und definiert es damit als Mittel der Regulation und des Ausgleichs. Bekleidung kann die Konstruktion hervorheben und erklären. „Die Architekturbemalung - Hittorff hat es bewiesen, daß die griechischen Monumente bemalt waren“.⁹⁶ Polychromie hatte zwei Rollen inne. Es gibt die Anwendung auffälliger, lebendiger Farben auf Reliefs, die dadurch akzentuiert werden und die Applikation gedeckter Farben auf dem Hintergrund.

Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867) aus Köln, der einen längeren Aufenthalt in Sizilien verbrachte, veröffentlichte kolorierte Bauaufnahmen und verliert 1830 in der Académie des Inscriptions ein „Memoire sur l'Architecture polychrome Chez les Grecs“. Nach seinen Forschungsreisen nach Italien und den ersten Erkenntnissen, veranstaltet er einen regelrechten „Pressefeldzug“⁹⁷ zur Veröffentlichung seiner Ansichten

87.Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Paris 1932, Stichwort „Facade“

88.Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Bd.II, Paris 1932, S.9

89.Robin Middleton, David Watkin, *Klassizismus und Historismus*, Stuttgart 1987, S. 284

90.Hanno Walter Kruf, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S.327

91.Hanno Walter Kruf, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S.328

92.Auguste Choisy, *Histoire d'Architecture*, 1899, Bd.I, S.50

93.siehe Auguste Choisy, *Histoire d'Architecture*, 1899, Bd.II, S.339

94.siehe Auguste Choisy, *Histoire d'Architecture*, 1899, Bd.I, S.51

„Pendant toute la période qui précède la 18. dynastie la peinture, aussi bien que le bas-relief, emprunte ses sujets presque exclusivement aux scènes de la vie civile et de l'histoire: point de représentations peintes de personnages divins.“(Ägypten)

95.Auguste Choisy, *Histoire d'Architecture*, 1899, Bd.I, S.285, Originaltext: „L'usage de recouvrir la pierre d'une enveloppe de poterie parait une tradition des temps ou l'insuffisance de l'outillage rendait pénible la taille d'un parement régulier.“

96.Auguste Choisy, *Histoire d'Architecture*, 1899, Bd.I, S.295, Originaltext: „La peinture architecturale - ainsi que l'a prouvé Hittorff les monuments grecs étaient peints.“(Übersetzung im Text der Verfasserin)

über die Farbenfreude der Antike. Hittorffs Überlegungen zielen nicht nur auf den Forschungsinhalt der Untersuchungen, sondern beinhalteten den praktischen Aspekt der Anwendung der Farbigkeit in der Architektur der Gegenwart. Ein Aspekt ist die Schutzfunktion einer Beschichtung der Außenhaut: „Farbe ist für Hittorff ein Mittel zum Materialschutz und deshalb in seinen Augen im zeitgenössischen Paris mit größerer Berechtigung anzuwenden als im antiken Athen.“⁹⁸ Der Versuch, die aktuelle Architekturdiskussion mit Hilfe archäologischer Erkenntnisse zu aktivieren, sollte Farbanwendung im Inneren und Äußeren eines Gebäudes ermöglichen. „But it is a mistake to discuss Hittorff’s hypotheses in archeological terms; his ideas were based on an aesthetic ideal to which facts were purely subservient. He was concerned simply to bring the forces of the past to bear on the present.“⁹⁹ Diese Umsetzung zeigt in der Akzeptanz einer Farbschicht als ein Architekturelement einen Ansatz zu „schichtweisem“ Denken in der Architektur. Hittorffs berufliche Ausrichtung als Dekorateur begünstigte diese Auffassungsweise. Polychromie in der antiken Architektur wurde auf verschiedene Arten interpretiert. Während Hittorff zu den Vertretern gehört, die Farbigkeit als kompletten Überzug von Bauteilen durch eine Farbschicht auffaßten, war z.B. Raul Rochette der Meinung, es handle sich um den Einsatz von Farbe auf Wandpaneelen, einer Schicht also, die vom eigentlichen Bauwerk unabhängig ist und dem Bereich der Innenausstattung zuzurechnen ist. (Abb.50)

Auch Henri Labrouste (1801-1775) verbrachte von 1825-1829 einige Jahre in Italien. Er beschwor mit seinem Aquarell von Agrigent ein etruskisch beeinflusstes Architekturbild einer vorklassischen Welt herauf. Er versuchte wie Hittorff den Untersuchungen praktische Folgerungen abzuleiten. Ein wichtiges Werk ist die Bibliothek Sainte-Geneviève. Die Fassade enthält „Erinnerungen an vieles andere, was er bewundert hatte, wie z.B. Wrens Bibliothek in Cambridge, Albertis Tempio Malatestiano in Rimini, Michelozzos Banco Mediceo in Mailand und Sansovinios Markusbibliothek in Venedig. Dieses Wissensdestillat, das wir auch als Herzstück von Dubans Arbeiten gefunden haben, galt jedoch als Labroustes großer Beitrag.“¹⁰⁰ Aus einem „Wissensdestillat“ können sich assoziative Schichten ergeben, die inhaltliche Elemente nicht als reines Zitat, sondern als eine Art „Erinnerung“ durchscheinen lassen. Neben der schützenden Funktion von Stein durch Stuck und Farbe, sowie der religiös interpretativen Bedeutung, kommt in der Architektur Labroustes, die auch bei Scarpa zu findende historische Eloquenz zum Tragen. Assoziationen an Bauten sowie Motive können durch Bekleidungsschicht oder Details der Fassade als Erinnerungen hervorgerufen werden. Scarpa verwendet die traditionellen venezianischen Techniken des Stucco oder Terrazzo und setzt dabei Farbe als ein wesentliches Gestaltungselement ein.

„In der prinzipiellen Unterscheidung, die Labrouste zwischen dem baukonstruktiven Gerüst und der äußeren dekorativen Form vornimmt - wobei er allerdings die Dekorationsformen von der Konstruktion und vom Material bestimmt wissen möchte - liegt der wichtigste Ansatz für den Historismus.“¹⁰¹ Im deutschsprachigen Bereich führt Gottfried Semper diesen Ansatz fort. An dieser Stelle wird die Architektur aus ihrem monolithischen Anspruch in ein vielschichtiges Gebilde geführt, deren Hintergrund funktionale, kulturelle und ästhetische Aspekte sein können. Hittorffs „De l’architecture polychrome chez les grecs ou restitution complète du temple d’Empedocle dans l’acropole de Selionte“¹⁰² stellt die Hypothese auf, daß der Marmor der griechischen Tempel völlig mit Stuck bekleidet war und mit einem gedeckten Gelb bemalt war, während die Dekorationen und behauenen Steine blau, grün oder rot waren oder sogar Vergoldungen aufwiesen. Es kann sich demnach nicht um reinen Materialschutz handeln, sondern bereits um die Bemalung als Hervorhebung formaler Bereiche, Dekorationen und Symbolen. Die Diskussion war nun bereits in ganz Europa präsent. „Die Anteilnahme, mit der eine breite noch klassisch gebildete Öffentlichkeit den nun schon 20 Jahre gehenden Streit um die Bemalung alter Tempel noch immer verfolgte, war erstaunlich.“¹⁰³

97.siehe auch: R.D. Middleton, Hittorff’s polychrome campaign, in: *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, Cambridge 1982, S.175: „He thought to apply colour, inside and outside, to buildings. And in support of this programme he undertook detailed and thorough investigations into the use of colour in classical antiquity. For if it could be shown that the hallowed architecture of ancient Greece itself was coloured with paint, no other precedent for his present performance would be required, no further explanation needed.“

98.Hanno Walter Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S.317

99.Robin Middleton, Hittorff’s polychrome campaign, in: Robin Middleton, in: *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, Cambridge 1982, S.188

100.Robin Middleton, David Watkin, *Klassizismus und Historismus*, Bd. 2, Stuttgart 1987, S.228

101.Hanno Walter Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S.318

102.„Die polychrome Architektur bei den Griechen oder die völlige Wiederherstellung des Empedocle Tempels auf der Akropolis von Selionte.“ (Übersetzung der Verfasserin)

Franz Kugler (1808-1858) gibt 1835 in Deutschland ein Buch über Polychromie heraus. Er reduziert die Farbschichten auf einzelne geschmückte Partien der dorischen Tempel, wie zum Beispiel der Fries über dem Hauptgesims.

„In allen übrigen Bauweisen der alten Welt, welche aus Stützen und horizontalem Gebälk bestehen, befindet sich unmittelbar über dem Architrav das krönende Hauptgesims: nur in der griechischen Architektur ist zwischen beide Theile noch ein dritter eingefügt, der Fries, dessen Zweck durch seinen Namen-Zophorus, Bilderträger - vollkommen bezeichnet wird. Er ist angewandt, um dem Gebäude einen würdigen Schmuck an Bildwerken hinzuzufügen, welcher an den unteren Theilen desselben die Gesetze der architektonischen Form vernichtet haben würde.“¹⁰⁴

Schichtung in Form von Bemalung ist seiner Meinung nach zweckgebunden und nur in bestimmten Bereichen anzuwenden. Die geschmückten Teile erhalten die Funktion eines Übergangselementes, das die Informationen über Würdigkeit und Position des Gebäudes enthält. Außerdem wurde Farbigkeit eingesetzt, um die Form und Kontur einzelner Architekturglieder zu verdeutlichen.

„Jene Glieder nämlich, welche ein geschwungenes Profil haben, sind in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit, vornehmlich wenn sie in längeren Linien fortgeführt werden, nicht leicht zu erkennen; das Auge bemerkt mehr die Art der Schattenwirkung (die übrigens auch nur unter günstiger Beleuchtung wirksam sein kann), als die Linie des Profils. Diese letztere nun dem Auge in jeder Stelle des Gliedes deutlich zu machen, wurde dasselbe mit einem farbigen Schmuck versehen, welcher in seinen Hauptlinien eben jenes Profil wiedergibt,- im Uebrigen freilich auf künstlerische Weise frei durchgebildet erscheint.“¹⁰⁵

Metall existiert vor allem als Verbindungselement, oder in Form von Schilden aus Kriegsbeute, die an den Außenwänden angebracht wurden. Es ist eine „zweite Garnitur“ (Podrecca), ein Gestaltungssystem, das die steinerne Konstruktion überlagert. Scarpa setzt die Sinnlichkeit von Metall für sich in ähnlicher Form ein. Eisen wird für demontable, leichte Strukturen eingesetzt, ist Verbindungselement und Dekoration. (wie beim Eingangspavillon für die Biennale sichtbar, Abb.190)

„Von mehreren Tempeln wissen wir, dass der Architrav oder Fries mit vergoldeten Schilden geschmückt war, welche insgemein von glücklichen Siegern aus der Siegesbeute geweiht waren. Bekannt sind die ein oder zwanzig Schilde, die als Weihgeschenke des Mummius am Jupiter-Tempel zu Olympia prangten; auf dieselbe Art und Weise war der Apollo-Tempel zu Delphi von den Athenern nach dem Sieg bei Marathon und den Aetolern nach dem Siege über die Gallier geschmückt worden. Am Parthenon zu Athen sieht man noch die Klammerlöcher im Architrav und runde Merkmale von etwa 3 1/2 Fuss Durchmesser umher, welche deutlich auf eine Anwendung desselben Schmuckes hinweisen.“¹⁰⁶

1.5.2 Der Begriff „Tektonik“

Die Erkenntnis der Farbigkeit der Antiken Architektur forderte architekturtheoretische Regelwerke, die auf die tektonischen Auswirkungen einer Trennung von Dekoration und Ornament von der konstruktiv notwendigen Struktur eingehen. Carl Boetticher (1806-1889) befaßt sich mit der Tektonik der Hellenen und versucht die Grundprinzipien zu formulieren. Die Art des Fügens entspricht nach Boetticher dem Prinzip der schaffenden Natur. Der Inhalt jedes Gebildes wird in seiner Form ausgedrückt. Daraus ergibt sich eine Gesetzmäßigkeit, die „hoch über der Willkür des werkthätigen Subjektes steht.“¹⁰⁷

Die Tektonik teilt Objekte in zwei Elemente, die Kernform und die Kunstform. Hier ist die Konfiguration angelegt, die das Bauen in funktionale Glieder und in die erläuternde Dekoration teilt. Es handelt sich nicht um die Trennung von Konstruktion und Hülle, sondern um eine mechanische Komponente, die Funktion erfüllt (Kernform) und eine dekorative Komponente (Kunstform), die Funktionen erklärt und „die Wesenheit der Glieder versinnbildlicht.“ Hier ist ein Prinzip angelegt, das die Architektur in zwei Komponenten unterschiedlicher Eigenschaften und Zuständigkeiten teilt. Der Transport von Inhalten wird von Schichten erfüllt, die als Sinnbild für die unsichtbaren struktiven Glieder dienen.

103.Karl Hammer, *Jakob Ignaz Hittorff: Ein Pariser Baumeister*, Stuttgart 1968, S.125

104.Franz Kugler, *Über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835, S.38

105.Franz Kugler, *Über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835, S.46

106.Franz Kugler, *Über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835, S.10

107.Karl Boetticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Bd.1, Potsdam 1852, S.XIV

„Die Verwirklichung des Begriffes jeden Gliedes kann man betrachten als durch zwei Elemente geschehen: durch die Kernform, und durch die Kunstform. Die Kernform jedes Gliedes ist das mechanisch notwendige, das statisch fungierende Schema; die Kunstform jedes Gliedes dagegen nur die Funktion-erklärende Charakteristik. Diese Charakteristik versinnlicht aber nicht bloß die eigene Wesenheit jedes Gliedes, sondern auch seinen Bezug zu den anschließenden Gliedern, sie enthält auch die Junktur der mit ihm wirkenden; und so wie schon mechanisch alle Glieder zu einer statischen Einheit vereinigt sind, so verknüpfen bildlich die jungierenden Symbole alle Glieder folgerecht zu einem einzigen untrennbaren Organismus. Diese erklärende Charakteristik ist daher gleichsam nur eine Hülle des Gliedes, eine symbolische Attribution desselben - decoratio. Sie entsteht in demselben Augenblick in welchem das mechanische Schema des Gliedes konzipiert wird der Gedanke an beide ist Eins, sie werden beide miteinander geboren.“¹⁰⁸

„Diese dekorative Bekleidung oder charakteristische Attribution der Kernform fungiert deshalb auch nie materiell oder struktiv, sondern hat nur den ethischen Zweck: die bauliche Funktion welche der ganz allein fungierende Kern physisch verrichtet, äußerlich darzustellen und lebendig zu versinnbildlichen. Sie ist daher symbolisch, weil überhaupt der Begriff des Kernes durch Attributionen oder Charaktere bezeichnet wird, welche in sinnbildlicher Weise äußerlich das bezeichnen und scheinbar verrichten was er wirklich verrichtet.“¹⁰⁹

Die Trennung von Kernform und Kunstform separiert die materielle von der symbolischen Komponente. Die Vokabel „Kernform“ weist darauf hin, daß es sich um das innere Element handelt, auf das die Kunstform aufgebracht wird.

„So kann die Tektonik eine solchen Wesenheit und mechanische Tüchtigkeit verratende Ausdruck in den Aeußerlichkeiten ihrer darstellenden Körper, bei den todten anorganischen Materials, woraus sie diese Körper bildet, nicht anders als scheinbar und gleichsam als von außen angebildet oder angelegt erzeugen.“¹¹⁰

In einer Architekturauffassung, die Symbolik und Eloquenz von der Struktur trennt, sind die Verbindungselemente wesentlicher Teil der Aussage. Was später bei Scarpa zentrales Thema ist, die Fügung von Elementen, wird auch bei Boetticher behandelt. Die Verbindungsstellen werden als Sonderelemente angesehen und haben besondere Bedeutung:

„Diese Charakteristik [der Kunstform, Anm.d.Verf.] versinnlicht aber nicht bloß die eigene Wesenheit jedes Gliedes, sondern auch seinen Bezug zu den anschließenden Gliedern, sie enthält auch die Junktur der mit ihm wirkenden; und so wie schon mechanisch alle Glieder zu einer statischen Einheit vereinigt sind, so verknüpfen bildlich die jungierenden Symbole alle Glieder folgerecht zu einem einzigen untrennbaren Organismus. Diese erklärende Charakteristik ist daher gleichsam nur eine Hülle des Gliedes, eine symbolische Attribution desselben - decoratio. Sie entsteht in demselben Augenblick in welchem das mechanische Schema des Gliedes konzipiert wird der Gedanke an beide ist Eins, sie werden beide miteinander geboren.“¹¹¹

Er nennt die Kunstform (decoratio), Dekoration, die gleichsam Hülle des eigentlichen Gliedes und symbolische Attribution ist. Diese beiden Elemente sind untrennbar miteinander verbunden und ihr Entstehungsprozeß läuft gleichzeitig ab. Die Kunstform gewährleistet die folgerechte Verbindung aller Glieder zu einem Mechanismus. Interpretiert man die Kunstform abstrakt als eine Schicht, die auch nachträglich zu Baugliedern ergänzt werden kann und deren Summe das Bauwerk zu einem Gesamtorganismus zusammenschließt, so handelt es sich um die Vorgehensweise, die Scarpa im Umbau des Castelvecchio angewendet hat. Durch seine zum Teil punktuellen Eingriffe werden bereits vorhandene Glieder (z.B. das Dach) in ihrer Charakteristik und ihrem Wesen herausgearbeitet und betont. Die Gesamtheit dieses Eingriffes formuliert eine Sprache und integriert in das Gebäude ein System neuer Architekturelemente, die gleichzeitig den Gesamtzusammenhang des Komplex bilden. Natürlich findet sich hier nicht die Übertragung von Objekten der organischen Außenwelt, wie es Boetticher vorschreibt, sondern die Anwendung eines Formenschatzes, der aus seiner Zeit heraus und durch Assoziationen eines kulturellen Umfeldes entstanden ist und das vorhandene Bauwerk reflektiert. Sie korrespondiert insofern mit Boettichers Kunstschicht, indem sie die bauliche Umgebung in ihrer Funktion zu erklären versucht, und nahezu kommentiert. Schichtung fungiert als Entflechtung verschiedener Systeme und ihre bewußten Reinte-

108.Karl Boetticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Bd.1, Potsdam 1852, S.XIV

109.Karl Boetticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Bd.1, Potsdam 1852, S.8

110.Karl Boetticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Bd.1, Potsdam 1852, S.8

111.Karl Boetticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Bd.1, Potsdam 1852, S.XVI

gration.

Heinrich Hübsch (1795-1863) definiert die architektonische Schönheit als das harmonische Zusammenwirken von Kern- und Kunstform. „Wagen wir es also auszusprechen, daß die vollständige Schönheit geradezu eine innige Verschmelzung der obengenannten beiden Seiten ist, welche in ihren extremsten Eigenschaften einander gerade entgegengesetzt sind, und daß sie ihr dialektisches Leben eben in der Vereinigung dieser beiden Pole hat; daß also die vollständig schöne Gestalt sowohl einen geistigen Inhalt charakteristisch aussprechen, als auch in gefälliger Weise für das Auge vortragen müsse.“¹¹² Hübsch formuliert das Phänomen, das auch bei Choisy und anderen bereits Basis der Denkweise ist, die Trennung der Architekturelemente in Boden, Wand und Decke als Grundlage der architektonischen Gliederung.

„Wenn wir diesen Begriff der Architektur zergliedern, so erhalten wir folgende wesentliche Bestandteile eines vollständigen Baues:

- 1) die Deckung (das Schwebende),
- 2.) die Unterstüzung (das Stehende), was zugleich den Seitenabschluß bildet, und
- 3) den vom natürlichen Boden absondernden Unterbau oder Fuß (das Untenliegende).

Diese an den Monumenten aller Völker und Zeiten vorkommenden drei Hauptpartien gliedern sich nun näher in folgende absolute (mit den Hauptgliedern des tierischen Körpers zu vergleichende) *architektonischen Elemente*, die innere *Decke*, das äußere *Dach*, dessen vorspringender Rand das *Hauptgesimse* bildet, die *Umfassungsmauern* mit *Türen* und *Fenstern*, die freien einzelnen *Stützen*, (Säulen und Pfeiler) mit ihren *Überspannungen*, der *Hauptsockel* und der innere Boden. Werden über den untern Räumen noch obere angebracht, so entsteht ein mehrstöckiger Bau.“¹¹³

Scarpa arbeitet bewußt mit den Eigenschaften der Flächen, die er Boden, Wand und Decke zuordnet, mit der Charakteristik der architektonischen Elemente wie der inneren Decke, des äußeren Dachs, der Hauptgesimse, der Umfassungsmauern sowie der Stützen. Besonders im Castelvecchio und in der Fondazione Querini sind Einzelmotive der Architektur bewußt gestaltet. Analogien zu den Vorbildern leben in subtiler Andeutung auf dieselben, nicht in der direkten Konfrontation.

Auch Heinrich Wölfflin (1864-1945) respektiert die Trennung der Architektur in Glieder, die unterschiedliche Zwecke erfüllen. „Die Architektur erreicht ihren Höhepunkt da, wo aus der ungeteilten Masse einzelne Organe sich losgelöst haben und jedes Glied, seinem Zweck allein nachkommend, zu funktionieren scheint, ohne den ganzen Körper in Mitleidenschaft zu ziehen oder von ihm behindert zu sein.“¹¹⁴

1.5.3 „Der Stil“ bei Gottfried Semper

Gottfried Semper (1803-1879), der in Paris bei Franz Christian Gau, einem Rivalen Hittorffs gearbeitet hatte, publiziert 1834 „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“, ein Aufsatz, der sich von Hittorff's These lediglich in der Deutung der Hintergrundfarben unterscheidet. In dieser Schrift deutet sich bereits die in seinem Werk „Der Stil in den tektonischen Künsten“ weiter ausgearbeitete „Bekleidungstheorie“ an. „Das Holz, das Eisen und alles Metall bedarf der Überzüge, um es vor der verzehrenden Kraft der Luft zu schützen. Ganz natürlich, daß dies Bedürfnis auf eine Weise befriedigt wird, die zugleich zur Verschönerung beiträgt. Statt der eintönigen Tünche wählt man gefällig abwechselnde Farben. Die Polychromie wird natürlich, notwendig.“¹¹⁵ „Ein architektonisches Werk kann nicht ohne seine richtige Farbergänzung gar nicht in seinem wahren Sinne gedacht und aufgefasst werden, das Wesen der Formen ist durch die Farben bedungen;“¹¹⁶ Semper legt in seinem Werk die Entwicklung der Polychromie bei den Griechen dar: „Der kindlichen Phantasie gefielen lebhaftere Farben, bunte Zusammenstellungen, wie die Natur umher sie bildet. Auch dachte man zugleich an den Nutzen und sah ein, daß ein Überzug dem Holze, dem Thone, ja selbst dem Stein größere Dauerhaftigkeit verleiht.“¹¹⁷ Mit der Entwicklung eines Religionsbegriffs wurde der Schmuck den Tempeln der Götter vorbehalten.

112. Heinrich Hübsch, *Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur*, Berlin 1985, Erstaussgabe: Tübingen 1847, S.33

113. Heinrich Hübsch, *Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur*, Berlin 1985, Erstaussgabe: Tübingen 1847, S.41

114. Heinrich Wölfflin; Josef Gantner (Hg), *Kleine Schriften* (1886-1933), Basel 1949, S.24

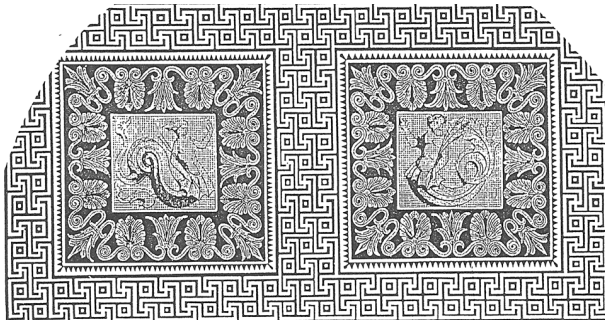
115. Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, in: Hans und Manfred Semper (Hg), in: *Gottfried Semper: Kleine Schriften*, Mittenwald 1979, S.219

116. Gottfried Semper, *Der Stil in den tektonischen Künsten*, Bd. 1, Mittenwald 1977, S.228

Aus „bunter Tünche“ wurden „geregelte Formen“, hervorgehobene Umriss und schließlich farbige Reliefs. „Der folgende Schritt war wohl, daß man suchte, die an solchen Halbreliets beobachteten Licht- und Schattenlinien durch Farbenillusionen auf der Fläche nachzuahmen. So entstanden die ersten gemalten Formen mit Schatten und Licht.“¹¹⁸ „Die Farbigekeit des Textils erklärt die Polychromie der Wandkonstruktionen der Antike: Wand und Gewand sind etymologisch ebenfalls verwandt.“¹¹⁹ Semper sucht nach dem typologischen Ursprung des Farbüberzugs antiker Tempel. Daraus entwickelt er seine „Bekleidungstheorie“, die an die textilen Vorläufer gebundene Vorstufe zum Schichtungsprinzip in der Architektur, die in dieser Arbeit dargelegt wird. Die Aufteilung der Architektur in Schichten ist an die Textur als den handwerklichen Ursprung aller Behausungen gebunden. Architektur setzt sich zusammen aus „zweckbedingter Struktur und ästhetischer Hülle“¹²⁰, die wie eine Bekleidung über der Struktur liegt und dem Gebäude seinen Wert und seine Charakteristik gibt.

„Diese Gerüste welche dienen, diese Raumabschlüsse zu halten, zu befestigen und zu tragen sind Erfordernisse, die mit Raum und Raumentheilung unmittelbar nichts zu tun haben. Sie sind der ursprünglichen architektonischen Idee fremd und zunächst keine formenbestimmenden Elemente.“¹²¹ Hans Prinzhorn schreibt über die Semper'sche Bekleidungstheorie: „Der Urtypus der Wand ist die als Raumabschluß aufgehängte Matte, der Teppich. Später beginnt man, Gebäude aus Stein auszuführen: es findet sich, daß der Teppich als Bekleidung der Mauer beibehalten wird, die an sich nur den konstruktiven Zweck hat, das Dach zu tragen. Als Raumabschluß wirkt nach wie vor der Teppich. Dann kommt man darauf, die Mauer mit kostbaren Stein oder Metallplatten zu belegen, oder mit bemaltem Stuck, mit Holz, Terrakotta und so weiter: alle diese Bekleidungsarten sind nach Semper Modifikationen jenes Typus des Raumabschlusses, der Matte des Teppichs.“¹²²

Abb. 50: Gottfried Semper: Fussboden im Pronaos des Jupitertempels zu Olympia



Durch „Materialwechsel“ wird eine ehemals konstruktive Gegebenheit zur Schmuckform. Ein Materialwechsel wird bei Scarpa im Ausstellungssaal der Fondazione Querini Stampalia in Venedig wirksam. Eine steinerne Tür, die aus einer Wandverkleidung ausgeschnitten ist, zeigt durch ihre holzgerechte Bearbeitung die gleichzeitige Präsenz zweier Materialien. Textile Motive, die sich in Scarpas Werk durchaus finden, sind nicht direkt auf die Bekleidungstheorie zurückzuführen, sondern auf eine instinktive Orientierung an architektonischen Archetypen. Die nicht mehr textilen Bekleidungen verweisen auf textile Motive, als Reminiszenzen an die ehemalige Stofflichkeit des Materials. Die Ornamentik resultiert aus historischen Bauformen, die wiederum aus dem ursprünglichen praktischen Bedürfnis resultieren. Für Fiedler, der Semper in seinem Werk „Über Wesen und Geschichte der Baukunst“ kommentiert, erhält das Material eine Hülle aus Stuck und Farbe, „damit es sich nicht selbst zur Geltung bringt, vielmehr geeignet wird, zum Ausdruck eines Höheren zu dienen.“¹²³ Im Holzbau, der Tektonik, ist Bekleidung eine Notwendig-

117. Gottfried Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, in: Hans und Manfred Semper (Hg), *Gottfried Semper: Kleine Schriften*, Mittenwald 1979, S.219

118. Gottfried Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, in: Hans und Manfred Semper (Hg), *Gottfried Semper: Kleine Schriften*, Mittenwald 1979, S.224

119. Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940*, Salzburg/Wien 1988, S.65

120. Ákos Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940*, Salzburg/Wien 1988; S.46

121. Gottfried Semper, *Der Stil in den tektonischen Künsten*, Bd.1, Mittenwald 1977, S.228

122. Hans Prinzhorn, *Gottfried Sempers Aesthetische Anschauungen*, Diss. Stuttgart 1909, S.16

123. Konrad Fiedler, Über das Wesen der Baukunst, in: *Schriften zur Kunststil*, München 1991

keit, die sich aus dem Material des Holzes ergibt: „Ausser den Vorzügen sind ferner die Mängel des Stoffs fast eben so wichtige Momente der Kunstgestaltung. Zuerst seine geringe Dauer, die nöthigt, ihn mit Bekleidungen zu sichern. Dergleichen sind: Anstrich (Malerei), Brettbekleidung (Schindeln), Schiefer, Metall, Terrakottagetäfel, Kalkputz u.a.“¹²⁴ Die Materialeigenschaften bestimmen Form und Umgang mit dem Material: „Unerschöpfliche Hilfsquellen findet die Holzarchitektur viertens in der Fähigkeit des Holzes, sich in beliebig dünne Bretter und Latten schneiden zu lassen, die ihrem Wesen nach eine Art natürlicher textiler Stoff sind und in diesem Sinne auch in der Holzkonstruktion zu Bekleidungen verwandt werden. Das Bekleiden der Holzkonstruktionen, prinzipiell und allgemein durchgeführt, leitet auf einen neuen, der Stabkonstruktion entgegengesetzten, Stil der Holzarchitektur, indem es der monumentalen Architektur vorarbeitet.“¹²⁵ Scarpa setzt als Wandbekleidungen häufig Stuckpaneele ein, deren Segmente gerahmt sind. Die Segmentierung ist häufig von dem Tagwerk des Stuccateurs abhängig, um Farbunterschiede nicht spürbar werden zu lassen, sowie um den Stuck vor dem Hochwasser zu schützen, das ihn innerhalb kürzester Zeit beschädigen würde. (Abb.52)

Wie seine Zeitgenossen versucht Semper seine theoretischen Ansätze durch Beispiele aus der Architekturgeschichte zu untermauern. Die Bekleidungen haben sich in unterschiedlichen Ländern unterschiedlich weiterentwickelt, besitzen aber die gemeinsame Grundlage. Zur chinesischen Baukunst schreibt er: „Die äußere Oberfläche der Mauer ist hier noch materiell ganz geschieden von der Mauer selbst und in der Tat meist beweglich.“¹²⁶ „Man sieht, das Gitterwerk bildet die Basis der chinesischen Ornamentik, und zwar hier eine ursprüngliche unmittelbar von der Wirklichkeit entnommene Basis.“ Unterschiedliche Materialien und Bedürfnisse führen dementsprechend zu unterschiedlichen formalen Äußerungen. Die ägyptische Architektur übernimmt die Wandgestaltung aus der Stickerei: „Die Skulptur und Malerei der Aegypter war eine auf Wänden ausgeführte Stickerei im Kreuzstiche mit allen stilistischen Eigenschaften der letzteren;- die seit Urzeiten in Asien übliche Technik der Malerei und Skulptur dagegen entspricht vollkommen demjenigen Stile welcher der Plattstickerei angehört.“¹²⁷ In Zusammenhang mit Ägypten tritt die verselbständigte Bekleidung als Folge des technischen Wegfallens des Kerns auf:

„Es wurde gezeigt, wie in der westasiatischen Kunst die sogenannte Ordnung der Säulen, das heisst die Kunstform der stützenden und getragenen Theile des Baues, einen vornehmlich technischen Ursprung hatte; wir hatten sie aus den Prinzipien der Hohlkörperkonstruktion abgeleitet, indem in allmäligen Übergängen die statische Funktion von dem ursprünglichen Holzkerne auf die umgebende Hülle desselben überging. Der Kern ward überflüssig als die metallische Hülle in sich selbst genügende Kraft zum Stützen und Spannen gewonnen hatte. Diesen Hohlkörperstypus behält die Ordnung selbst nach ihrer Metamorphose in den Steinstil. Ihre Kunstform ist zugleich aus der Umhüllung und aus ihrer Struktur hervorgegangen.“¹²⁸

„Unter diesen alt-überlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines von so tiefgreifender Wirkung wie das Prinzip der Bekleidung und Inkrustierung, welches die gesamte vorhellenische Kunst beherrscht und in dem griechischen Stile keineswegs abschwächt oder verkümmert, sondern nur in hohem Mass vergeistigt und mehr im struktiv-technischen Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend, fortlebt.“¹²⁹

Man kann den spätrömischen Inkrustationsstil, das Bekleiden der bereits fertigen Ordonnanzen der Architektur mit vorgestellten Wandflächen in welche Bildertafeln eingeschlossen sind und vor denen die Statuen und sonstigen Kunstschatze einen ruhigen Hintergrund finden, der daraus hervorging, eine „Superfötation“ des uralten Bekleidungsprinzips nennen.“¹³⁰

124. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.2, München 1878, S.242

125. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.2, München 1878, S.241

126. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.1, München 1878, S.227

127. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.1, München 1878, S.185

128. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.1, München 1878, S.390

129. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.1, München 1878, S.206

130. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.1, München 1878, S.281

Elemente

Semper teilt die Baukunst in vier Elemente, das wichtigste, „moralische“¹³¹ Element ist der Herd, das „erste Zeichen menschlicher Niederlassung und Ruhe nach Jagd, Kampf und Wanderung in der Wüste“¹³² Um den Herd bilden sich „Culturgebräuche“¹³³. Um ihn gruppieren sich die drei anderen Elemente der Baukunst, die dem Schutz des Feuers und des Herdes dienen, „das Dach, die Umfriedung und der Erdaufwurf“¹³⁴, die Terrasse. Die Urtechnik für die Herstellung der Umfriedung ist das Flechten und Teppichweben, später wurde das Flechtwerk auf andere Techniken übertragen. „Wie das Flechtwerk das Ursprüngliche war, so behielt es auch später, als die leichten Mattenwände in feste Erdziegel-, Backstein- oder Steinquadermauern sich umgestalteten, der Wirklichkeit oder bloß der Idee nach, die ganze Wichtigkeit ihrer früheren Bedeutung, das eigentliche Wesen der Wand.“¹³⁵ Auch später „blieb der Teppich die Wand, die sichtbare Raumbegrenzung. Die dahinter befindlichen, oft sehr starken Mauern wurden wegen anderer, das Räumliche nicht betreffender Zwecke notwendig, als zur Sicherheit zum Tragen, zur größeren Dauer und dergleichen.“¹³⁶ Die Begrifflichkeit der „Wand“ hat etymologisch und entwicklungsgeschichtlich ihre Herkunft in dem „Gewand“¹³⁷. Kenneth Frampton verweist auf den Zusammenhang zwischen Sempers vier Elementen und Scarpas Architektur: „Die Hauptfassade der Banca Popolare ist nach den Semperschen vier Elementen moduliert, so daß wir einen Unterbau aus Hausstein, eine Blendmauer aus Stuck und eine Loggia mit Stahlrahmen im oberen Teil des Gebäudes erblicken“.¹³⁸ Sempers Architekturauffassung bezüglich der einzelnen Elemente und der Gestaltlehre, die sich seinem Werk entnehmen läßt, findet sich in Details und Einzelementen Scarpas durchaus wieder. Diese Parallelen beruhen nicht auf einer direkten Einflußnahme durch Semper, sondern wurde über den Umweg nachfolgender Architekturstile transportiert. Wie über die Zeit gefiltert und über Dritte weitergegeben, tauchen textile Anklänge in der Architektur, die für Semper die fundamentale Basis der Architektur darstellten, wieder zutage. Die Wandbekleidung stammt von den aufgehängten Wandteppichen ab. Durch ihre Herkunft sind die Architekturglieder bei Semper an bestimmte Prinzipien gebunden, die in vielen Bereichen mit denen Scarpas übereinstimmen. Ein Element muß seinen „eigenen Abschluß nach Oben und seine Endigung nach Unten haben. Symbole, welche die Kunst theils nach technischen Analogien erfand um das Einzelne als Aufrechtes zu bekrönen und es zugleich mit anderen zu einem Ganzen zu verknüpfen, behalten ewige Geltung, - lassen sich wohl umbilden, aber nicht durch prinzipiell Neues ersetzen.“¹³⁹

„Auch die Wandöffnungen folgen textilen Gestalttrichtlinien. „So sind z.B. die Thüreneinfassungen und Fensterbekleidungen solche eurythmische Einschlüsse, ganz ähnlich den Bilderrahmen, nur dass das Eingerahmte die eintretende oder die ausschauende Person ist. Man erkennt an diesem Beispiel von Rahmen deutlich den Unterschied und die Trennung derjenigen Teile die dem Rahmen als solchem zukommen und an denen das eurythmische Gesetz in Thätigkeit tritt und der anderen, teils in symmetrischen theils in proportionalem Sinne wirksamen Bestandteil des Rahmens, wodurch er nebst seinem Inhalte erst dem Beschauer, der ausser dem Bilde steht, als Objekt gegenübertritt, wozu die Verdachungen, Konsolen und dem ähnlichen Beiwerk gehören.“¹⁴⁰

131.Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst, in: Heinz Quitsch, Heinz: *Gottfried Semper - praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig/ Wiesbaden 1981, S.54

132.Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst; in: Quitsch, Heinz, *Gottfried Semper: praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig/Wiesbaden 1981, S.54

133.Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst; in: Quitsch, Heinz, *Gottfried Semper: praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig/Wiesbaden 1981, S.54

134.Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst; in: Quitsch, Heinz, *Gottfried Semper: praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig/Wiesbaden 1981, S.54

135.Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst, in: Heinz Quitsch, *Gottfried Semper: praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig, Wiesbaden 1981, S.57

136.Gottfried Semper, Die vier Elemente der Baukunst, in: Heinz Quitsch, *Gottfried Semper: praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig/Wiesbaden 1981, S.58

137.eine genauere Untersuchung über „Bekleidung“ in der Architektur im wörtlichen Sinne findet sich im Buch von Karin Harather: *Haus-Kleider: Zum Phänomen der Bekleidung in der Architektur*, Wien/Köln/Weimar 1995

138.Kenneth Frampton, Carlo Scarpa und die Verherrlichung des Gelenks, in: *Grundlagen der Architektur: Studien zur Kultur des Tektonischen*, München 1993, S.368

139.Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.2, München 1878, S. S.211

140.Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.1, München 1878, S.XXVII

Eingangsgestaltungen wie der Eingang der Universität Venedig bei San Sebastiano zeigen eine verwandte Haltung. Der Zweck des Durchgehens und Eintretens wird nicht nur durch eine Öffnung erfüllt, sondern mit Rahmen und Muster versehen, die ihm entsprechende Aufmerksamkeit zuteil werden lassen.

Abb. 51: Carlo Scarpa: Eingang der Philosophiefakultät San Sebastiano in Venedig

Abb. 52: Carlo Scarpa: Fondazione Querini, Venedig, 1961–1963, gerahmte Stuckpaneele, Fußbodenstruktur: „steinerne Teppich“



„Der Rahmen ist eine der wichtigsten Grundformen der Kunst. Kein geschlossenes Bild ohne Rahmen, kein Maßstab der Größe ohne ihn. Nur bei ihm tritt die Eurhythmie in Anwendung, die regelmässig konzentrische Gliederung und Ordnung der formalen Elemente, die um das eingerahmte Objekt herum eine geschlossene Figur bilden.“¹⁴¹ Scarpa rahmt Skulpturen durch an der Wand angebrachte Paneele die gerahmt sind, deren Innenfläche Hintergrund für das Objekt wird und der Rahmen die Einrahmung bildet. Zu der textilmäßigen Behandlung von Boden und Decke schreibt Semper:

„Wie der Teppich, versinnbildlicht der Plafond den Begriff einer horizontalen Fläche und letzterer schließt wie jener die Nebenbegriffe des Rechts und Links, des Vorne und Hinten ursprünglich aus. Auch bei ihm lässt sich der Begriff des horizontalen Raumabschlusses auf den Mittelpunkt konzentriert denken und dieser Mittelpunkt ist wie dort der Ausgang und der Schluss aller Beziehungen, die stilgemäss auf einen derartigen, den absoluten Begriff einer horizontalen Ebene versinnbildlichenden Decke durch Unterabtheilungen, Lineamente und Muster hervorgebracht werden können.“¹⁴² Die erhaltenen Motive resultieren aus den früheren Gegebenheiten der textilen Elemente und werden als Symbole dafür in ihrer Formensprache erhalten. „Was nun zuerst den Saum betrifft, der das erste Glied der Dreigliederung bildet, in welchem jeder artikulierte Fussboden nach dem Vorausgegangenen geteilt werden muss, so ist dieser für beide Fälle zweifach fungierend. Er fungiert zuerst gleichsam statisch oder mechanisch, indem er den Teppich oder die Mosaikbekleidung des Fussbodens umfasst und rings um ihn herum läuft;“¹⁴³

Das Ausgangselement der textilen Kunst ist der Knoten, der als wichtigster Akkumulationspunkt verschiedener Konstruktionsrichtungen auch heute noch als Bezeichnung der Verbindungselemente eines Tragwerks benutzt wird. „Der Knoten ist vielleicht das älteste technische Symbol und, wie ich zeigte, der Ausdruck für die frühesten kosmogonischen Ideen die bei den Völkern aufkeimten. Der Knoten dient zuerst als Verbindungsmittel zweier Fadenenden und seine Festigkeit begründet sich hauptsächlich auf den Widerstand der Reibung. Das System, welches durch den Seitendruck die Reibung am meisten befördert, wenn beide Fäden in entgegengesetzte Richtungen nach ihrer Länge gezogen werden, ist das festeste.“¹⁴⁴ Der Knoten ist punktuell konstruktives Mittel und Symbol gleichzeitig, die Naht fungiert als lineares Verbindungselement, das später auch zum Symbol und Dekorationselement wird.

Die Umsetzung traditioneller Symbole und Motive ist in verschiedensten Epochen möglich und erstreckt

141. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.1, München 1878, S.XXVII

142. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.1, München 1878, S.61

143. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd.1, München 1878, S.53

144. Gottfried Semper, *Der Stil in den Tektonischen Künsten*, Bd 1, München 1878, S.169

sich über die gesamte Entwicklung der Architektur. Scarpa agiert mit einem Teil des Ausdrucksystems, das Semper anspricht und nutzt die Ausdrucksmöglichkeiten als historische Reminiszenz und deutbare Architektursymbolik. „Auch die Wand, das klassische Thema im Werk Scarpa's, folgt dem klassischen Prinzip der Loos'schen Umformung des Parcour narratif. Und welche Definition kann sich besser an Scarpa's 'Vor die Wände lagern' anpassen als die höchsten Folgerungen von Gottfried Semper für museale Raumbegrenzungen, die in einer Art auf die Herkunft der Architektur anspielen, die mit der Textilkunst verbunden ist.“¹⁴⁵ Seine Wandbekleidungen folgen den textilen Strukturgesetzen, werden gerahmt oder gesäumt. Keine Oberfläche bleibt ohne Abschluß. Sich häufig wiederholende Ornamente tragen symbolische Bedeutung und folgen bestimmten Regeln. Er erklärt auf der einen Seite das Entstehen der Bekleidung aus Farbe mit der Schutzfunktion eines Überzugs, die Verselbständigung der motivischer Bemalung als kultische Äußerung. Denn sobald das Gebäude mit Stuck- und Farbschichten überzogen wird, also verschiedene Schichten gebildet werden, die verschiedene Funktionen erfüllen, sobald der Sinn einzelner Schichten verfeinert und besonders entwickelt wird, wird er singulär und trennt sich von anderen funktionalen Gegebenheiten. Symbolische Funktionen verselbständigen sich in die bereits angesprochenen assoziativen Ebenen, die immer deutlicher spürbar sind, je näher man der entsprechenden Kultur angehört. Die gebaute Umsetzung von Sempers theoretischen Überlegungen findet von allem in der Wiener Sezession statt, die Bewegung, die eine Grundlage für sämtliche spätere „Bekleidungsarchitektur“ legt. Erst die Loslösung der architektonischen Motivik von der textilen Grundbedeutung führt zu freieren Gestaltungen und dem Prinzip der Flächenschichtung.

Zusammenfassung

Die Theorien der Jahrhundertwende basieren auf der Aufteilung der Architektur in die Elemente Boden, Wand und Decke, was die Notwendigkeit eines unterschiedlichen Gestaltungskanon notwendig macht für die sich ergebenden Flächenarten. Dies ist die Grundlage für die Visualisierung der Trennung der einzelnen Glieder. Die Unterscheidung von struktivem Gerüst, d.h. der statisch notwendigen Konstruktion und der dekorativen und illustrativen Dekoration, die als „Kunstform“ die „Kernform“ überlagert, trennt das Gebäude bereits in zwei grundlegende Schichten. Die Kunstform, die Träger unterschiedlichster Inhalte sein kann, (religiöse Motivik, Formenkanon, Assoziationen) befreit sich zusehens von der Bindung an ihre illustrative Funktion in Bezug auf die Konstruktion. Sie wird unterschiedlich interpretiert, wobei sich der Sempersche Ansatz der „Bekleidung“ als Ausgangspunkt des architektonischen Gestalten weitgehend durchsetzt. Motive des textilen Formenschatzes sind Möglichkeit, in der Architektur neue Materialien und Formaussagen anzuwenden, ohne völlig den traditionellen Kontext zu verlassen. Der Schichtungsprozeß, das heißt, das additive Anlagern von Ebenen (oder Raumschichten) findet hier seinen Ausgang, seine gedankliche Ausarbeitung und Legitimation. Angelegt wird auch die Möglichkeit, daß Schichten Bedeutungen tragen, daß sie jenseits einer zwecklichen Bestimmung immaterielle Funktionen erfüllen, ein Phänomen, das eine wichtige Rolle in der Schichtungsmechanik in der Architektur Scarpas spielt.

145. Boris Podrecca, La presunta particolarità, in: Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa: opera completa 1906-1978*, Mailand 1984, S.243, Originaltext: „Anche la parete, il grande tema nell'opera di Carlo Scarpa, segue il principio classico della trasfigurazione loosiana del parcour narratif. E allora quale definizione può meglio adattarsi a questo anteporsi delle pareti di Scarpa che le massime desunte da Gottfried Semper per fini museali e che in certo qual modo alludono all'origine dell'architettura legata all'arte della tessitura.“ (Übersetzung: Verfasserin)

Textile Anklänge bei Scarpa:

Abb. 53: Carlo Scarpa: Olivetti-Geschäft, Venedig, 1957/58 Detail der Heizkörperabdeckung

Abb. 54: Carlo Scarpa: Haus Zentner, Zürich, Detail Kaminverkleidung

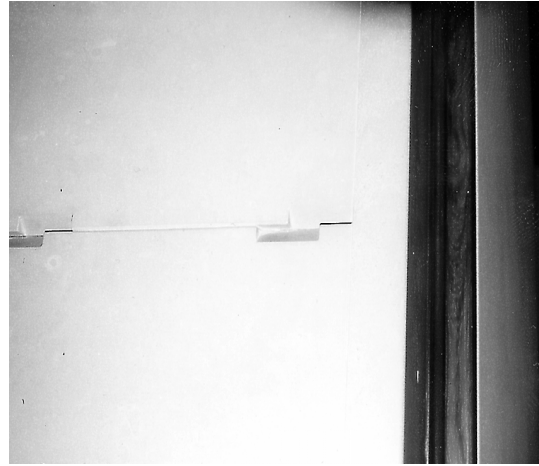
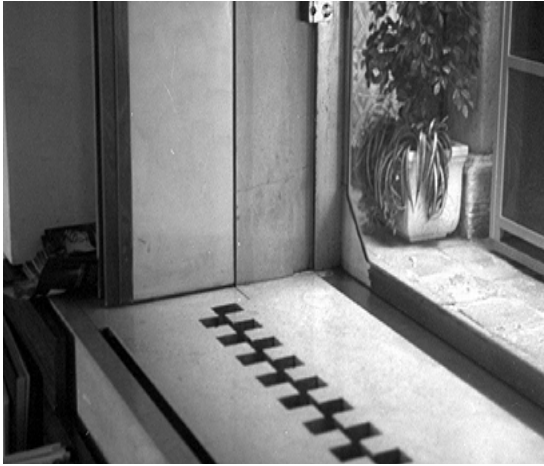


Abb. 55: Carlo Scarpa: Haus Zentner, Zürich, 1964–1968, Detail Fußboden, ein Teppich, der aus Holz gewebt wurde

Abb. 56: Carlo Scarpa: Haus Zentner, Zürich, 1964–1968, Grundriss

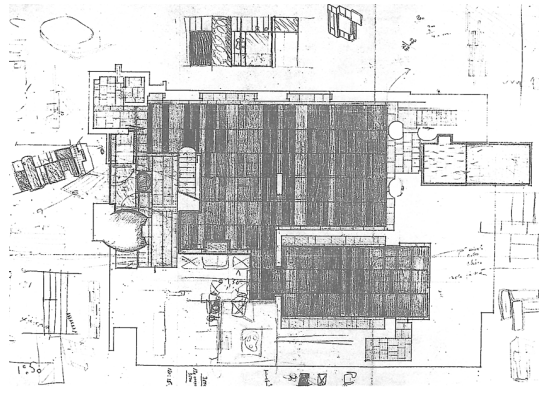


Abb. 57: Carlo Scarpa: Ca' Foscari, Venedig, 1935–1937, Decke Eingangskorridor

Abb. 58: Carlo Scarpa: Fondazione Querini, Venedig, 1961–1963, teppichartiger Fußboden



