

2. Die praktische Umsetzung des Schichtungsprozess bei Carlo Scarpa: Einflüsse und Anregungen

Die Umsetzung der architekturtheoretischen und historischen Grundlagen der Schichtungstheorie findet teilweise auf intellektuellem Wege statt. Scarpa besitzt eine umfangreiche Bibliothek¹⁴⁶ über Architektur und Kunst, auch mit Büchern ausländischer Herkunft. Er besitzt Werke der Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts, wie die „Histoire de l'Architecture“ von Auguste Choisy, sowie „L'Art de Batir chez les Romains“ desselben Autors und die „Entretiens sur l'architecture“ von Viollet-Le-Duc.¹⁴⁷ Auch die Standardwerke der Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts sind in seinem Besitz. Die visuelle Rezeption von Architektur eine wichtige Inspirationsquelle Scarpas. Sein Art zu arbeiten läßt den Schluß zu, daß die Einflüsse auf der Basis von visuellen Eindrücken sehr stark waren und die architekturtheoretischen Tendenzen vor allem auf Parallelen der Geisteshaltung basieren. Scarpa's Lebenslauf und Formation gibt Aufschluß über die Entwicklung der Schichtungsmechanik. Sein Architekturverständnis entwickelt sich vor allem aus der intensiven Befassung mit dem Material und der jeweils damit verbundenen Atmosphäre. Die Einordnung Scarpas in die italienische Architekturgeschichte ist nie richtig erfolgt, er wurde als „isolierter Meister“¹⁴⁸ gehandelt, seine Rezeption als gefühlvoller Restaurator historischer Gebäude bildet eine stark emotionale Einschätzung seines Werkes und läßt wichtige andere Aspekte außer acht. Bruno Zevi weist ihn der organischen Architektur zu und verweist auf die Ornamentik der reinen Materialien:

„Der Geschmack von Ornament, das es vorzieht, mit der Überlagerung unterschiedlicher Materialien zu spielen (zum Beispiel Stuckwände nahe Wänden aus Holz, Beton im Gegenüber mit Naturstein und Glas), der neue Sinn für Farbe, eine neue Inspiration der Freude, die auf die strenge Kühle der funktionalistischen Theorie folgt, sind bestimmt von einer besseren psychologischen Auseinandersetzung.“¹⁴⁹

Scarpa wurde erst spät entdeckt. Meistens wird er in den Architekturüberblicken des Italien des 20. Jahrhunderts lediglich erwähnt, nicht aber behandelt.

„The development of modern architecture in Italy should be viewed as the result of the interaction of three architectural movements: Futurism, Novecentism, and Rationalism.“¹⁵⁰

Untersucht man die Tatsache näher, daß Giuseppe Terragni und Carlo Scarpa Zeitgenossen waren und ihre architektonische Karriere zum gleichen Zeitpunkt begannen, stellt man fest, daß ihr Ausgangspunkt ähnlich ist, sie aber auf die historischen Vorgaben im Laufe ihrer Weiterentwicklung unterschiedlich reagiert haben. Ein Vergleich von frühen Entwürfen zeigt, daß die formale Sprache Scarpas durchaus rationalistische Züge hatte, bevor er sich intensiver mit dem Handwerk und der engen Verbindung seiner Projekte mit den historischen Vorgaben befaßte. Scarpa griff ursprünglich auf die gleichen Quellen zurück, zu denen viele seiner Kollegen ebenfalls Zugang hatten, verarbeitet sie aber völlig unterschiedlich. Seine Entwicklung ist auch am Liberty Stil orientiert, der in seiner direkten Umgebung vor allem von Giuseppe und Giulio Torres, sowie von Guido Sullam vertreten worden war. Wichtige Merkmale des Jugendstils, wie die Entwicklung vor allem graphischer Dekorationselemente, beispielsweise des Labyrinths, oder des bewegten Bandes, werden von ihm angewendet. Gleichzeitig erfolgt eine Hinwendung zu einer archetypischen Ikonographie der Architektur und der Anwendung universell verständlicher Symbole, die für den Jugendstil typisch war.¹⁵¹ Der Umgang mit Geschichte, der in Italien zu dieser Zeit eines der Hauptthemen der Architektur ist, war ein wichtiges Thema in Giuseppe Samonà's Buch „L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati Europei“. Er schreibt: „Die einzig mögliche Planung innerhalb des historischen Zentrums muß zuerst versuchen, alle Beziehungen ihrer physischen Konfiguration zu entdecken; diese sollten dann zu den entscheidenden Faktoren werden zur Definition des Charakters und der Organisation

146. Inventarliste der Bibliothek wurde von der Autorin aufgearbeitet, Quelle Architekt Guido Pietropoli, 1996

147. Werke der französischen Architekturtheorie der Jahrhundertwende sind konzentriert vorhanden in Scarpa's Bibliothek

148. Manfredo Tafuri, *History of Italian Architecture: 1944-1985*, Cambridge/Massachusetts 1989 (Original Turin: Einaudi, 1982), S.114

149. Bruno, Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino 1993, (Original 1948), S.18: Originaltext: „Il gusto di una ornamentazione che preferisce giocare sull'intersezione di materiali diversi (per esempio, pareti di stucco vicino a pareti di legno, cemento armato giustapposto a pietra naturale e vetro), il nuovo senso del colore, una nuova ispirazione alla gioia che segue la severa freddezza della teorica funzionalista, sono determinati da un migliore approfondimento psicologico“ (Übersetzung Verfasserin)

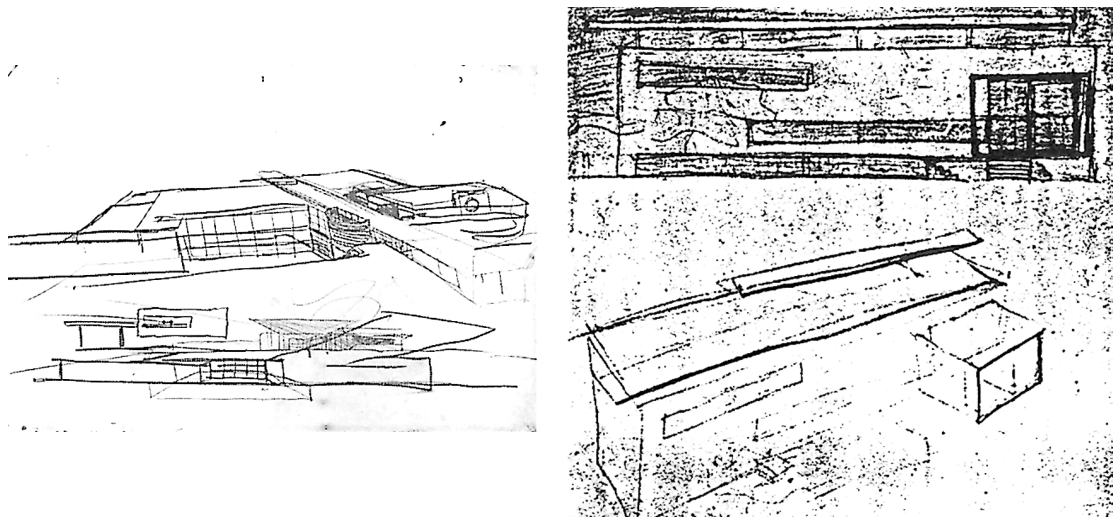
150. Dennis P. Doordam, *Building Modern Italy: Italian Architecture 1914-1936*, New York 1988

151. siehe auch: Rossana Bossaglia, *L'Art Deco*, Roma/Bari 1997, S.89

der Restauration, gemäß eines Projektes der zukünftigen Stabilisation, die völlig unabhängig sind von Faktoren die außerhalb des Zentrums selbst stehen. Das bedeutet dem historischen Zentrum eine Abgeschlossenheit mit maximaler Expressivität durch den Einsatz kohärenter Formelemente, gemäß einer noch unentdeckten Figürlichkeit.“¹⁵² Samonà war als langjähriger Leiter der Architekturfakultät Venedig mit Scarpa gut bekannt. Sie teilen das Interesse an der Intensifikation von architektonischem Bestand jedoch mit unterschiedlichem Verständnis des Eingriffsspektrums.

Abb. 59: Carlo Scarpa: Flugplatz Licelli am Lido, Venedig, 1934

Abb. 60: Giuseppe Terragni: Skizze für die Villa Bianca in Seveso, 1936/1937



2.1 Die Jahre der Formation

Die praktische Umsetzung bei Scarpa ist nicht einer linearen Entwicklung unterworfen. Viele seiner Architekturmotive treten bereits in frühen Werken oder Projekten auf und werden in weiteren Schritten verfeinert und weiterentwickelt. Carlo Scarpa wird 1906 in Venedig geboren und wird einen großen Teil seines Lebens in dieser Stadt verbringen. Seine Mutter war Schneiderin, der textile Habitus mancher seiner Architekturelemente läßt auf eine Inspiration durch dieses ihm seit seiner Kindheit vertraute Metier schließen. Er besucht nach der technischen Schule die Kunstakademie, die er 1926 verläßt. Während des Studiums befaßt er sich mit der Wiener Sezession, besonders mit den Werken von Josef Hoffmann und seinem Einfluß auf Guido Sullam.¹⁵³ Auch der Jugendstil des Henry van de Velde ist ein Untersuchungsthema. In dieser Zeit arbeitet er auch an verschiedenen Projekten im Studio von Vincenzo Rinaldo. Sein Diplom macht er 1926 im Fach der Architekturdarstellung, ein Fach das auch in seiner späteren universitären Laufbahn eine Rolle spielt. Nach dem Diplom wird er Assistent von Prof. Guido Cirilli an der neugegründeten Architekturfakultät in Venedig. Schon im Laufe seiner Ausbildung zeigen sich Berührungspunkte, die ihn weiter beeinflussen werden. 1927 nimmt er Kontakt mit dem Handwerk auf, nachdem sein Antrag auf Eintragung ins Berufsregister fehlgeschlagen war. Er wird schließlich künstlerischer Berater für die Firma Cappellin & Co in Murano. „Von jetzt an bevorzugte Scarpa, sich in Richtung des qualifizierten Handwerks zu bewegen, wo er eine geduldige Arbeit mit der Befriedigung menschlicher Mühe in den Glasbläsereien ausführte.“¹⁵⁴ Von 1933–47 erarbeitet er Glasentwürfe für Venini. In diesen Jahren macht er „ästhetische Erkundungen“¹⁵⁵, erweitert seine kulturelle Bildung in alle Richtungen. Während dieser Zeit bildet sich seine Sensibilität für Material und Licht heraus, die Interpretation der Architekturelemente, die Vorliebe für handwerklich wertvolle Arbeit und die Maßlichkeit der Dinge.

152. Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, Bari 1959, zitiert nach Manfredo Tafuri, *Theories and Histories of Architecture*, London/Toronto/Sydney/New York 1980 (Übersetzung Verfasserin)

153. Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, Zürich 1989, 2. Auflage, S.198

154. Manlio Brusatin, Carlo Scarpa architetto Veneziano, in: *Controspazio* Marzo–Aprile, 1972, S.5, Originaltext: „D'ora in avanti Scarpa preferiva rivolgersi verso l'artigianato qualificato, svolgendo un paziente lavoro di contemplazione della fatica umana nei forni dei vetrai.“

155. Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, Zürich 1989, 2. Auflage, S.198

„In den Lampen und Murrinenvasen, und im antiken Ritus der Hände und Münder sowie des Feuers lernte Scarpa die unerklärliche Handlungsweise, die an die Provisorität der Schönheit bindet, die er für beides, für notwendig und bindend erachtet: und dies unter genauer Kenntnis der Unrealisierbarkeit jedes Projektes.“¹⁵⁶

„Im Rückzug und der Ruhe der Werkstatt fand Scarpa seinen richtigen Arbeitsplatz wieder, die Geheimnisse der Fabrizierbarkeit umsetzend: das Bewußtsein des Handwerks, die Geduld, die Passion beim Anfassen der Dinge, die Befriedigung und handwerkliche Stimulation resultiert aus der Überzeugung, wenige Dinge gut ausführen zu können.“¹⁵⁷

Bei den frühen Projekten des Hauses Angelo Velo in Fontaniva (1926) und des Hauses Aldo Martinati (1926), beide in Zusammenarbeit mit F. Pizzuto entstanden ist die Volumenstrukturierung im Sinne der Horizontalschichtung vorherrschend. Die beiden Häuser sind durch Gesimse klar in ein Sockelvolumen, einen Mittelteil und eine Dachzone geteilt. (Abb.62,63) 1927 entwirft Scarpa ein Projekt für ein teatro sociale, das Motive des viel späteren Projekts des Friedhofes Brion bereits ankündigt. Die Dachzone wird durch ein breites - soweit aus der Zeichnung zu entnehmen - stark abgestuftes Gesims separiert, die Textur der Außenwände sind textilartig gestreift. Die aufgebrachten Oberflächen sind klar begrenzt. (Abb.64) Das Motiv des gestuften Dachrandes nimmt er später im Entwurf für das Museo Rivoltella ebenfalls in Triest wieder auf.

Auch der „Teppich“ aus Marmormosaik, den er später als Boden einsetzt, ist bereits im Frühwerk zu finden. Er realisiert bereits um 1930 im „Circolo Ufficiali della Marina Militare“ (Venedig 1930) in Venedig einen teppichartigen Fußboden aus geometrischen Marmorelementen, der als Prototyp für den im Eingangsbereich der Fondazione Querini Stampalia, sowie der Bekleidung des „Sacello“ im Castelvechio, angesehen wird.¹⁵⁸

Zusammenfassung

Bereits in frühen Projekten Scarpa's Schaffens zeigen sich Motive, die sein gesamtes Schaffen begleiten werden. Die Zeit in Murano ermöglichte ihm, sich kulturell und ästhetisch weiterzubilden, so daß zu Beginn seiner tatsächlichen architektonischen Karriere sein ästhetisches Verständnis bereits sehr weit entwickelt war. Grundmodelle zur Flächenbegrenzung existieren bereits, wie der gestufte Dachrand, der in verschiedenen Formen auftritt, und der ein wichtiger Teil des Formenkanon des Spätwerks des Friedhof Brion wird. Die wichtigen Einflußfelder werden bereits im Studium angelegt und werden ihn sein architektonisches Arbeiten hindurch begleiten.

156. Giuseppe Mazzariol, Giuseppe Barbieri, Vita di Carlo Scarpa, in: Francesco dal Co, Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa: opera completa 1906-1978*, Milano 1984, S.13, Originaltext: „Nelle lampade e nei vasi murrini, e nel rito antico delle mani e delle bocche e del fuoco Carlo Scarpa apprendeva l'intreccio inesplicabile che lega alla provvisorietà la bellezza, rendendole entrambe necessarie e vischiose: e questo attraverso l'alta coscienza della non realizzabilità di ogni progetto.“ (Übersetzung: Verfasserin)

157. Manlio Brusatin, Carlo Scarpa architetto veneziano, in: *Controspazio* 3-4, 1972, S.6, Originaltext: „Nel ritiro e nella tranquillità della bottega Carlo Scarpa ritroverà il suo giusto posto di lavoro, traducendo i segreti della fabbrilità come convinzione morale: la consapevolezza del mestiere, la pazienza, la misura del definire, la passione nel tastare le cose; il piacere e lo stimolo artigianale nasce dalla convinzione di sapere e di poter fare poche cose e ben fatte.“ (Übersetzung: Verfasserin)

158. Andrea de Echler, Giulia Del Zotto, *L'opera di Carlo Scarpa*, Milano 1994, S.131

Abb. 61: Carlo Scarpa: „Battuto“, Vase für Venini, 1940

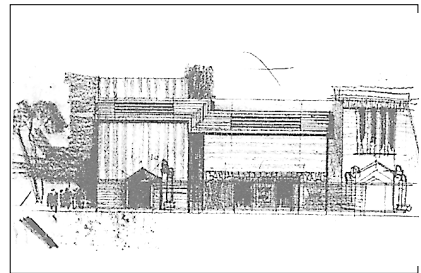
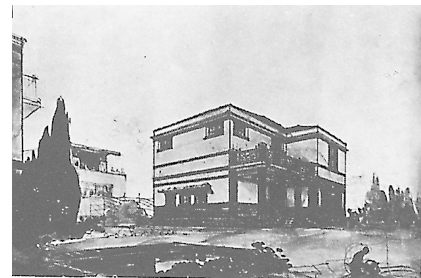
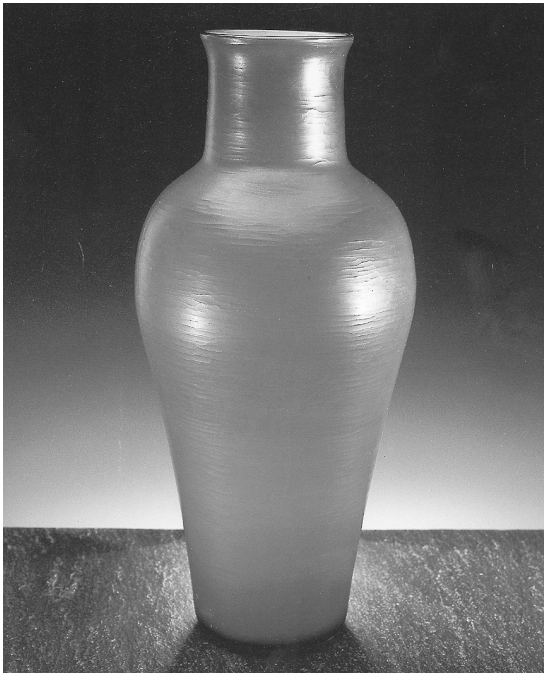


Abb. 62: Carlo Scarpa: Haus Angelo Velo, Fontaniva, 1926

Abb. 63: Carlo Scarpa: Haus Aldo Martinatti, Padua 1926

Abb. 64: Carlo Scarpa: Studi per un teatro Sociale, 1927

2.2 Bekleidung und Schichtung in der frühen Architektur Scarpas

Im Frühwerk von Scarpa sind verschiedene Einflüsse direkt spürbar. In seinen Beiträgen für die Wettbewerbe der Brücke der Accademia (1933), des Flugplatzes am Lido, sowie der Stadtplanung für Mestre (beide 1934), dem Projekt für das Haus Bassani (1932) und einem Umbauprojekt für ein Wohnhaus für Gino Sacerdoti (San Gregorio, Venedig 1940) steht eher eine reduzierte Formensprache, die am Rationalismus orientiert scheint, im Vordergrund. Scarpa entwirft in den dreißiger Jahren zahlreiche Umbauten von Läden und Wohnungen, wie das Caffè Lavena, Frezzeria, (Venedig 1931) in denen das Thema der „Bekleidung“ eine wichtige Rolle spielt. Meist bedient er sich bei diesen Beispielen der klassischen Gestaltung von Bekleidung an Wand und Decke. Die Flächen werden noch nicht so stark differenziert wie bei späteren Projekten, wenn auch ihre Eigenständigkeit bereits klar erkennbar ist. Eine für die Firma Cappellin & C. entworfene Ladeneinrichtung in Paris, (1930) ist ein Beispiel dafür, daß Scarpa schon zu dieser Zeit die Teilung der Architektur in die Elemente Boden, Wand und Decke und ihrer Eigenständigkeit verinnerlicht hatte. Die Perspektive des Projekts zeigt einen doppelgeschossigen Raum, dessen Decke von einer T-förmigen Fläche bekleidet ist, die an ihrer zentralsten Stelle die Deckenlampe trägt und deren Richtung im Kontrast zur an der Seitenwand aufsteigenden, zu einer Empore führenden Rampenfläche steht. Die beiden seitlich sichtbaren Wandflächen weisen unterschiedliche Farb- und Oberflächengestaltung auf und sind voneinander abgesetzt. In diesem Projekt wird Flächenschichtung als Folge der Semperschen „Bekleidungstheorie“ bereits im Sinne einer neoplastizistischen Teilung in Einzelflächen umgesetzt. (Einflüsse aus der De Stijl Bewegung siehe Kapitel 2.7.)

Abb. 65: Carlo Scarpa: Haus Bassani, Cortina d'Ampezzo (Belluno), 1932

Abb. 66: Carlo Scarpa: Wohnhaus für Gino Sacerdoti, Venedig, 1940

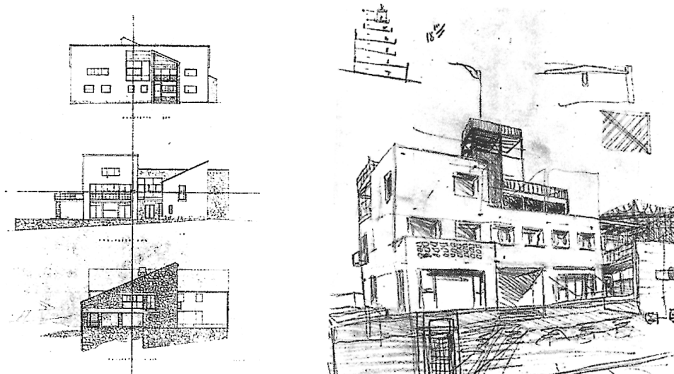
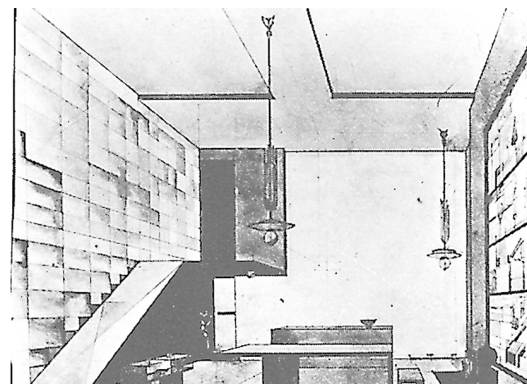


Abb. 67: Carlo Scarpa: Innenraum Caffè Lavena, Frezzeria, Venedig, 1931: umlaufende Wandverkleidung

Abb. 68: Carlo Scarpa: Projekt für eine Inneneinrichtung für die Firma Cappellin&C, Paris, 1930

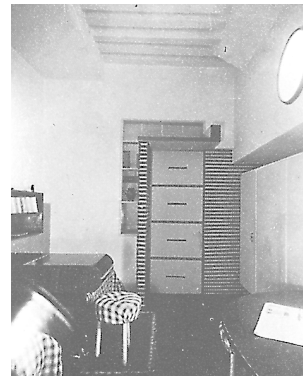
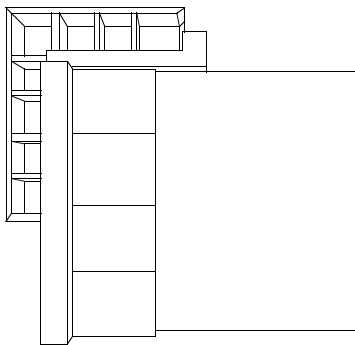


Der Umbau des Hauses Asta in Venedig (1931 beinhaltet verschiedene Einzeleingriffe. Ein Schrankelement umfaßt durch seine Form ein eigenes Raumsegment, es besteht aus einer L-förmigen Wand, und einem darüber wiederum L-förmig angeordnetem Regal. Die Idee der Wandschicht, in der Funktionen von Möblierung integriert sind wurde von Adolf Loos¹⁵⁹ bereits thematisiert. Ein Deckenelement bewirkt den Abschluß des „Raum im Raum“ nach oben. Das komplexe Objekt ist gleichzeitig mit der Innenraum-

konfiguration eng verbunden, demonstriert die Zusammengehörigkeit von Architektur und Funktionen und ist dennoch ein unabhängig gestaltetes Teil. Dieses Projekt, das zusammen mit Mario de Luigi ausgearbeitet wurde, findet bereits 1932 Erwähnung in der Zeitschrift *Casabella*: „In Italien existiert das Problem eines neuen Geschmacks nicht, tatsächlich in einer Kreation aus Nichts – wie die Jahrbücher der Neuigkeiten glauben machen – aber in einer Art der aktuellen Potenzierung dessen was das reale Erbgut einer Rasse festlegt: die Liebe zur Schönheit. Diese Voraussetzung haben mehr als alles andere De Luigi und Scarpa erbracht in ihrem Beitrag in ihrer Aufgabe als gute Italienische Einrichter.“¹⁶⁰

Abb. 69: Carlo Scarpa: Haus Asta, Venedig, 1931, Graphik

Abb. 70: Carlo Scarpa: Haus Asta, Venedig, 1931, Blick auf Schrankelement



Der Eingriff in der Ca'Foscari (1935–1937 mit Valeriano Pastor) ist der erste größere Umbau von Carlo Scarpa, der seine Haltung zu alter Substanz deutlich zeigt. Er stattet das Rektorat und die Büros neu aus, und erneuert die Verglasungen der Eingangshalle und der Aula Magna. Die hohen Büroräume werden durch horizontale Bänder auf der Innenwand in einen niedrigen Bereich und in einen Luftraum gegliedert. Er gestaltet die Eingangsebene neu, über die G. Mazzariol schreibt:

„Scarpa suchte die Lichtwerte des Innenraumes, die durch die Veränderungen des 18. und 19. Jhd. grundlegend verändert worden waren. Indem er die Verglasung des Einganges gegenüber der Linie der architravartigen Säulen zurücksetzte, die Treppe mit Hilfe eines kristallinen Kubus, der die Flügeltüren ersetzte, zum Kanal freilegte, erlaubte er dem Licht entlang der Wände aus Terracotta in weichen Modulationen zu vibrieren, während er den Portikus im Erdgeschoß mit einer Variabilität von Farbtönen belebte, die das veränderliche Wasser des Kanals gemäß den Tageszeiten der Jahreszeit regiert. Die Helligkeit wird von der chromatischen Atmosphäre der Paneelwand reguliert, die die Funktion der Absorption innehat und die mit neuen linguistischen Mitteln die originale Raumwirkung dieser Raumfolge wiedererschafft. Es war zu der Zeit die histologische Restauration in Mode: Scarpa schlug als erster die Wiederherstellung einer historischen Architektur in Venedig vor, wollte sie in ihrer Ganzheit wiederbeleben, ohne sich grotesker Prozeduren oder Grabbeigaben zu bedienen.“¹⁶¹

Der Umgang mit dem Palast zeigt Scarpa's Methodik im Umgang mit historischem Umfeld. Das Einsetzen einer Verglasung hinter die gotische Polyfora der Aula Magna, deren Struktur dadurch völlig unangetastet bleibt, zeigt die Unabhängigkeit der neuen Schicht. Die Verglasung hat einen eigenen Teilungsrhythmus, der nicht den Teilungen seiner steinernen Außenstruktur folgt. Valeriano Pastor verweist zu der Verglasung auf ein Werk von Le Corbusier, dem Schlafsaal für das Gebäude der Heilsarmee in Paris, der ähnliche Gliederung aufweist.¹⁶² Scarpa benutzt bei diesem Projekt die Dekomposition als Stilmittel

159. in Scarpa's Bibliothek befindet sich das Buch „Parole nel Vuoto“ von Loos – Ausführungen zur Wiener Sezession und Bezügen zu Scarpa siehe Kapitel 2.3

160. Eduardo Persico, Arredamento a Venezia di De Luigi e Scarpa, in: *Casabella* Nr.55, 1932, S.35 Originaltext: „In Italia, il problema di un gusto moderno non sta, infatti in una creazione da nulla – come mostrano di credere gli avversari delle novità – ma in una specie di potenziamento attuale di quello che costituisce il patrimonio reale della razza: l'amore per la bellezza. Questo presupposto ha guidato, più d'ogni altra cosa De Luigi e Scarpa nel loro compito di ottimi arredatori italiani“. (Übersetzung: Verfasserin)

161. Giuseppe Mazzariol, Opere di Carlo Scarpa, in: *L'Architettura Cronache e Storia* 3 (1955): S. 342, Originaltext: Scarpa intese i valori luminosi dell'interno che i guasti settecenteschi e ottocenteschi avevano profondamente alterato: arretrando la vetrata dell'ingresso rispetto alla linea delle colonne architravate, liberando la scala sul canale per mezzo di un cubo cristallo che sostituiva le porte a battenti, permise alla luce di vibrare lungo le pareti di cotto con modulazioni pastose, animando il portico a terreno di una variabilità di toni che l'acqua mutevole del canale governa secondo le ore della stagione. La luminosità è condizionata dalla temperie cromatica dei pannelli-parete che esercitano una funzione di assorbimento e ricreano, con mezzi linguistici nuovi, l'effetto originario di questi percorsi spaziali. Era allora di moda il restauro istologico; Scarpa per primo propose il ripristino organico di un'architettura antica a Venezia, volle farla rivivere nella sua interezza senza ricorre a protesi grottesche e funerarie.“ (Übersetzung: Verfasserin)

um die Identität der einzelnen Teile zu erhalten und um sie später wieder in eine neue Relation zu setzen.¹⁶³ Materielle Schichtung wird an diesem Beispiel eingesetzt, um einen Bereich unangetastet zu belassen, den Klimaschutz der Verglasung zu erreichen und gleichzeitig dem Ambiente eine neue Komponente zu geben. Die Teilungen der neuen Verglasung treten in Kommunikation mit der Säulenarchitektur der gotischen Polyfora. Es entsteht ein Spannungsfeld zwischen neu und alt.

„Es handelt sich um die Einweihung eines Prinzips im kompositorischen Sinne: die Körper unterscheiden, figurative und linguistische Autonomie identifizieren, wodurch eine Wechselbeziehung wiederhergestellt wird, die eine das System interpretierende oder kritisierende Funktion hat und unerwartet neue Formen sichtbar macht. Die Arbeit schreitet durch die Gegenüberstellung von Beziehungen und durch linguistische Kontaminationen voran, und ist bis zum Ende eines kritischen Urteils ausgedehnt. (transzendierend, da wörtlich stumm und dicht im figurativen Sinn), aber alles das im Verlauf einer analytischen Vorgehensweise, die formale Identitäten unterscheidet. Die Arbeit hat eine komplexe Struktur: es ist eine Interpretation des Werkes, die auf seine Formbarkeit hinzielt, in der konstruktiven Norm ihres Stils, aber die auch Kritik zu den Interpretationen der Formbarkeit ist.“¹⁶⁴

Dieser leichte Glasvorhang, der die Reflexionen den Canal Grande ungehindert eintreten läßt und die räumlichen Gegebenheiten demonstriert, steht im Kontrast zu einer eher introvertierten Lösung, die Scarpa beim Umbau der Sala Manlio Capitolino im Gericht von Venedig angewendet hat. Dieser Raum ist wie ein Anzug „gefüttert“ mit einer Holzverkleidung, deren Bronzenägel die Ornamentik der Oberfläche bestimmen. Die Verkleidung zioniert den langgezogenen rechteckigen Raum in den Bereich für das hohe Gericht, durch einen Absatz in Boden- und Wandverkleidung wird der Raum für die Juristen separiert, der wiederum mit dem Ende der Bekleidung in den Publikumsbereich übergeht. Die Dreiteilung des Raumes wird durch die Möblierung wiederholt. (Abb.73,74) Auch der runde Tisch des Gerichts umfaßt einen durch die Öffnung in der mitte definierten Innenraum, der dem Angeklagten vorbehalten ist. Die Holzverkleidung fungiert als Raumgliederung, gibt durch ihr edles Material (Mogano) Würde und eine Atmosphäre, die gerichtlichen Veranstaltungen gerecht wird. Die Bekleidung tritt an den Fenstern, die wie ausgestanzt wirken, als einzelne Schicht zutage und wirkt besonders am Ende wie ein gesäumtes Stück Stoff. Die Tür ist ein nach außen projizierter Ausschnitt der hölzernen Bekleidungsschicht, ein Element das vor dem Raum steht, und sich durch eine weiträumige Drehbewegung in ihn öffnet. Verschiedene Skizzen zum Umbau des „Houses M“ (Lido, Venedig 1937) erinnern an Klimtsche Innenräume. Die Wände wirken sind mit stark gestalteten Oberflächen überzogen. (Abb.75)

Zusammenfassung

Die textilartige Bekleidung des Gerichtssaales zeigt vieles der Affinität Scarpa's zu der Wiener Sezession, die das Bekleidungsprinzip auf der Basis der Semper'schen Bekleidungstheorie in der architektonischen Praxis weiterentwickelte. Scarpas Neubauprojekte in Wettbewerben unterscheiden sich in der Formsprache von den realisierten Innenausstattungen, die sich den bestehenden Elementen angliedern. Materielle Schichtung, wie das Hinzufügen einer Schicht ermöglicht die Kommunikation des Neuen mit dem Bestehenden. Es bewirkt die gleichzeitige Existenz von Gebäude und Einrichtung, ohne daß eine klare Dominanz zustandekommt. Bereits in seinen frühen Projekten wendet Scarpa das Prinzip der Schichtung vor allem in Form der klassischen Bekleidung in Innenräumen an und entwickelt Ansätze zur Integration seiner Architektursprache in historischen Kontext. Die Sempersche Trennung von Boden, Wand und Decke scheint bereits vollzogen und führt zur ausgearbeiteten Flächengestaltung, die immer unabhängiger agiert. Die architektonische Beeinflußung durch die Bekleidungsmechanik wie sie in der Wiener Sezession dominant war ist evident.

162.Valeriano Pastor, Un'opera di Carlo Scarpa: l'intervento del 1954 nell'aula degli Atti Accademici a Ca'Foscari; in: Anfione Zeto 1994, *Quaderni di Architettura*, S.18

163.Valeriano Pastor, Un'opera di Carlo Scarpa: l'intervento del 1954 nell'aula degli Atti Accademici a Ca'Foscari; in: Anfione Zeto 1994, *Quaderni di Architettura*, S.21

164.Valeriano Pastor, Un'opera di Carlo Scarpa: l'intervento del 1954 nell'aula degli Atti Accademici a Ca'Foscari; in: *Anfione Zeto* 1994, *Quaderni di Architettura*, S.21, Originaltext: „È l'inaugurazione di un principio e di un senso compositivo: distinguere i corpi, identificando autonomie figurative - linguistiche - e ricercando una correlazione che svolge una funzione interpretativa o critica del sistema, facendo „vedere“, inaspettatamente nuove, le forme. Il lavoro procede per opposizioni relazionali e per contaminazioni linguistiche, tese al fine di un „giudizio“ critico (transcendentale perché muto di parola, denso di senso figurativo); ma tutto ciò nel corso di un procedimento analitico che distingue identità formali. Il lavoro ha struttura complessa: è un'interpretazione dell'opera che mira alla sua formattività, alla norma costruttiva del suo stile, ma è anche un giudizio sulle interpretazioni della formattività.“(Übersetzung: Verfasserin)

Abb. 71: Carlo Scarpa: Ca' Foscari, Venedig, 1935-1937, Aula Magna
 Abb. 72: Carlo Scarpa: Ca' Foscari, Venedig, 1935-1937, Büro

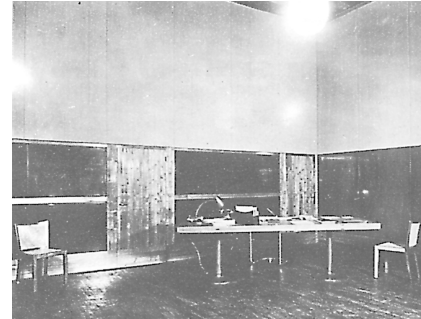
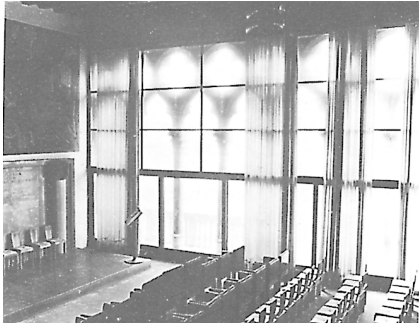


Abb. 73: Carlo Scarpa: Aula Manlio Capitolò, Venedig, 1954
 Abb. 74: Carlo Scarpa: Aula Manlio Capitolò, Venedig, 1954, Raumzonierung durch Wand und Boden

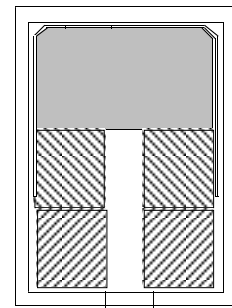
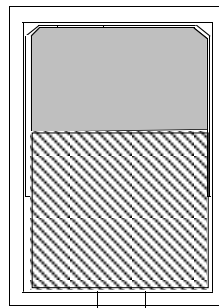


Abb. 75: Carlo Scarpa: Haus M, Venedig, 1937 (Projekt)

