

Die Villen und Villenprojekte von Carlo Scarpa

– TEXT –

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Lena Büchel

aus Steinfurt

Bonn 2018

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Roland Kanz

(Vorsitzender)

Prof. Dr. Georg Satzinger

(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck

(Gutachter)

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Dezember 2015

AUS DEM INHALT

Carlo Scarpa, der in erster Linie für seine Ausstellungsgestaltungen und Museumsbauten berühmt geworden ist, und den Ruf genoss, wie kein anderer das respektvolle Zusammenfügen von Altem und Neuem zu beherrschen, hat sich über seine gesamte künstlerische Laufbahn hinweg auch mindestens ebenso intensiv einer weiteren Bauaufgabe gewidmet: dem privaten Wohnbau.

Unter den rund 100 Projekten, die Scarpa für private Auftraggeber geplant hat, und die erstmalig vollständig im Katalogteil dieser Arbeit verzeichnet sind, finden sich 32 (im weiteren Sinne) Villenprojekte. Zum einen bieten diese die Möglichkeit, Scarpas Verständnis der modernen Villa und seinen Beitrag zur Entwicklung dieses Bautypus nachzuvollziehen. Zum anderen eignen sie sich besonders, zu untersuchen, wie Scarpa bei seiner Entwurfsarbeit vorgeht und wie sich seine Architektur gestaltet, wenn er keine vorhandenen Strukturen in die Planungen einbeziehen musste.

In Ergänzung zu den sieben tatsächlich errichteten Villen wurde eine Auswahl von vier weiteren, nicht realisierten Gebäuden getroffen, die eine zuvor begonnene Entwicklung aufnehmen oder aber Ursprung für später adaptierte Ideen darstellen. Anhand dieser Auswahl lässt sich eine eindeutige Entwicklung des Villenbaus bei Scarpa nachzeichnen.

Ein grundlegendes Studium des umfangreichen Zeichnungscorpus Scarpas diente als Grundlage für die Untersuchungen. Besuche in den errichteten Villen sowie einigen von Scarpa entworfenen Wohnungen tragen ebenso zum Erkenntnisgewinn bei wie ausführliche Gespräche mit den Auftraggebern und einigen Mitarbeitern Scarpas.

DANK

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um meine im Wintersemester 2015/16 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität angenommene Dissertation. Für diese elektronische Fassung wurden geringfügige redaktionelle Änderungen sowie einige Änderungen im Abbildungsverzeichnis vorgenommen.

Georg Satzinger hat die Arbeit als mein Doktorvater von Beginn an unterstützt und mir mit seiner Gabe, stets den Kern des Problems direkt zu erfassen, jederzeit für klärende Gespräche zur Verfügung gestanden. Er hat mir nicht nur in der inhaltlichen Gestaltung größtmögliche Freiheit gelassen, sondern mir auch über Jahre einen Arbeitsplatz als seine Hilfskraft am Kunsthistorischen Institut geschaffen, der es mir gestattete, mich möglichst intensiv mit diesem komplexen Thema zu beschäftigen. Dafür und für seinen stets ermunternden (und zuweilen erheiternden) Zuspruch bin ich ihm sehr herzlich dankbar.

Ebenso sei Harald Wolter-von dem Knesebeck für die Übernahme des Zweitgutachtens gedankt.

Ein großer Dank geht auch an das gesamte Doktorandenkolloquium, das für zahlreiche Werkstattberichte und anschließende fruchtbare Diskussionen zur Verfügung stand. Ein besonderer Dank gilt hier Waleria Dorogova, Cornelia Kirschbaum, Vanessa Krohn, Katja Mikolajczak, Esther-Luisa Schuster und Torsten Tjarks, die große Teile der Arbeit gelesen und meine Disputatio mit mir geprobt haben. Für ihre wertvollen Anmerkungen, aber auch beruhigenden und aufmunternden Worte bin ich ihnen von Herzen dankbar.

Ohne die Unterstützung der Mitarbeiter des Archivio Carlo Scarpa in Treviso, ganz besonders Maria Pia Barzan, Sieva Carolo, Elisabetta Michelato, Elena Poli und Daniela Tovo, hätte ich das ausgiebige Studium der Zeichnungen Scarpas in dieser Form nicht durchführen können. Ihnen bin ich ebenso dankbar wie den Besitzern der Häuser und Wohnungen Scarpas – Piero de Benedetti Bonaiuto, Carlo Bortolotto und Prinzessin Antoinette zu Hohenlohe-Jagstberg, Federico und Ferdinando Businaro, Andrea de Luca und den Eheleuten Veritti, Pierluigi Marzullo, Alberto Ottolenghi und Marie-Thérèse Cartigny Ottolenghi, Melania Scatturin, Edoardo und Marcel Zentner, der Biblioteca La Vigna – die mir bereitwillig ihre Türen geöffnet und für alle Fragen zur Verfügung gestanden haben. Ein großer Dank gilt auch den folgenden Institutionen, die mir Zugang zu den von ihnen verwahrten Materialien gewährt haben: den Gallerie del Progetto di Palazzo Morpurgo, Udine, besonders Silvia Bianco, dem MAXXI in

Rom, besonders Elena Tinacci und Esmeralda Valente, dem Museo di Castelvecchio, Verona, besonders Ketty Bertolaso und Alba di Lieto, den Kommunalarchiven von Bardolino, Cervignano del Friuli, Conegliano Veneto, Lucca, Udine und Zürich; außerdem den Scarpa-Experten für anregende Diskussionen über den Architekten: Mario Botta, George Dodds, Sergio Los, Valeriano Pastor, Mauro Pierconti, Guido Pietropoli, Maddalena Scimemi, Franca Semi, Theo Senn, Carla Sonogo, und Vitale Zanchettin.

Nicht zuletzt bedanke ich mich bei meiner lieben Familie, die mich bis heute in allem, was ich tue, unterstützt.

Schließlich gilt mein tiefer Dank meinem Ehemann. Ohne seine unendliche Geduld, seinen Antrieb und seine tatkräftige Unterstützung hätte ich diese Unternehmung so nicht verwirklichen können. Ihm ist die Arbeit gewidmet.

Für Thomas

Inhaltsverzeichnis

I.EINLEITUNG	12
II.DER ARCHITEKT CARLO SCARPA	19
1. Carlo Scarpa Professore di Disegno Architettonico.....	19
2. Carlo Scarpa Architetto.....	22
3. „Mi portò via come un’onda“ – Carlo Scarpa und Frank Lloyd Wright.....	28
4. „Voglio vedere e per questo disegno“ – Entwurfsprozess und Planungspraxis	33
Mitarbeiter	39
<i>Angelo Masieri</i>	44
5. „Ho sempre fatto baruffa con i privati “ – Carlo Scarpas Auftraggeber	47
6. Die ‚Villa‘ im 20. Jahrhundert – Definition	50
III.DIE VILLEN.....	55
1. Villa Giacomuzzi, Udine, 1948-50.....	55
Quellenlage.....	55
Baugeschichte	58
Grundrissentwicklung.....	59
1. Entwurf.....	59
2. Entwurf.....	60
3. Entwurf.....	61
Baubeschreibung	63
Ergebnisse	66

2.	Villa Bortolotto, Cervignano del Friuli, 1950-52.....	72
	Stand der Forschungen.....	73
	Grundrissentwicklung.....	74
	1. Entwurf.....	75
	2. Entwurf.....	76
	3. Entwurf.....	78
	Baubeschreibung	81
	Ergebnisse	85
3.	Villa Romanelli, Udine, 1952-55.....	92
	Stand der Forschungen.....	93
	Baugeschichte, Baubeschreibung, Planungsverlauf.....	95
	<i>Grundriss</i>	96
	<i>Der Außenbau</i>	99
	<i>Innenraum</i>	104
	Ergebnisse	107
4.	Villa Zoppas, Projekt, Conegliano Veneto, 1952-1953.....	115
	Stand der Forschungen.....	116
	Baubeschreibung und Planungsverlauf.....	117
	1. Entwurf – Vorstudien.....	118
	2. Entwurf.....	119
	3. Entwurf.....	122
	<i>Der Garten</i>	130

4. <i>Entwurf</i>	132
Ergebnisse	135
5. Villa Veritti, Udine, 1955-61.....	140
Stand der Forschungen.....	141
Baugeschichte	143
Grundrissentwicklung.....	145
1. <i>Entwurf</i>	148
2. <i>Entwurf</i>	152
3. <i>Entwurf</i>	153
Baubeschreibung	157
Wintergarten / Garten.....	166
Ergebnisse	167
6. Villa Cassina, Projekt, Ronco di Carimate (Como), 1962-64	174
Planungsverlauf	176
1. <i>Entwurf – Vorstudien</i>	177
2. <i>Entwurf</i>	178
3. <i>Entwurf</i>	183
Ergebnisse	190
7. Villa Zentner, Zürich, 1964-69	193
Stand der Forschungen.....	193
Quellenlage.....	194
Baugeschichte	195

Baubeschreibung und Planungsverlauf.....	199
<i>Grundriss</i>	200
<i>Außenbau</i>	205
<i>Innenraum</i>	207
Ergebnisse	213
8. Casino De Benedetti-Bonaiuto, Rom, 1965-68, 1972	217
Stand der Forschungen.....	217
Baugeschichte	219
Planungsverlauf	221
Baubeschreibung	224
<i>Der Garten</i>	226
Ergebnisse	227
9. Villa Roth, Projekt Asolo, 1967/68?	229
10. Villa Santini, Projekt, Pieve S. Stefano (Lucca), ab 1967?.....	237
Das Projekt.....	238
Ergebnisse	243
11. Villa Ottolenghi, Mure (Bardolino, Verona), 1974-1980	245
Stand der Forschungen.....	246
Baugeschichte	248
Baubeschreibung und Planungsverlauf.....	250
<i>Grundrissentwicklung</i>	253
<i>Der Außenbau</i>	257

<i>Der Innenraum</i>	263
Ergebnisse	269
IV.SCHLUSSBETRACHTUNG.....	274
V.KATALOG.	287
VI.VERZEICHNIS DER VERWENDETEN LITERATUR.....	339
VII.ABBILDUNGEN.....	381
VIII.VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN	574

Abkürzungen

ACS	Archivio Carlo Scarpa, MAXXI Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, collezione MAXXI architettura, verwahrt im Archivio di Stato, Treviso
ACU	Archivio Comune di Udine
IUAV	Istituto Universitario di Architettura Venezia
MAXXI	Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Rom

I. EINLEITUNG

Carlo Scarpa hat sich selbst in einem Vortrag mit dem Titel „Può l'architettura essere poesia?“ als „Spezialist [...] für Ausstellungsgestaltung und Museumsbau“¹ bezeichnet, der „fast ein ‚Museograph‘“² wurde. Das war am 16. November 1976, als der damals 70-Jährige bereits auf den Großteil seines Lebenswerkes zurückblicken konnte. Schon zu jener Zeit war Scarpa berühmt für seine Ausstellungsinszenierungen für die Biennale und außerhalb dieser Institution. Unter anderen seinen Arbeiten in der *Gipsoteca Canoviana* in Possagno³ und am *Museo di Castelvecchio* in Verona⁴ hat er den Ruf zu verdanken, wie kein anderer das respektvolle Zusammenfügen von Altem und Neuem zu beherrschen und dabei die Kunst stets in das beste Licht zu rücken⁵, der ihm bis heute anhaftet.⁶ Zu seinen nunmehr renommiertesten Werken gehören auch die drei Projekte, an denen der Architekt⁷ gerade arbeitete, als er sein eigenes Schaffen in der eingangs zitierten Weise charakterisierte: Die Neugestaltung der *Banca Popolare di Verona*⁸, die *Villa Ottolenghi* in Bardolino und das monumentale Mausoleum für die Familie Brion in San Vito d'Altivole⁹ werden heute in einem Zug mit der Restaurierung des Olivetti-Geschäftes¹⁰ in Venedig und der Umgestaltung des Erdgeschosses und Gartens der *Fondazione Querini Stampalia*¹¹ genannt. All diese Projekte haben eines gemeinsam: es handelt sich dabei gerade nicht um Museums- oder Ausstellungsarchitektur.

Ein genauerer Blick auf Scarpas unendlich scheinende Werkliste¹² zeigt, dass die Ausstellungsarbeit im weiteren Sinne den Architekten sein ganzes Leben lang beschäftigte und

¹ Carlo Scarpa, „Kann Architektur Poesie sein?“, Übersetzung des Vortrags vom 16. November 1976, Wien, Akademie der Künste. Eine französische Übersetzung findet sich, mit leichten Abweichungen in der Wiedergabe, in: *Cahiers de la Recherche Architecturale* 1986, S. 12-17. Ein Zusammenschnitt des Vortrags ist abgedruckt in DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 283.

² Ebd.

³ Ab 1955, vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 117, Nr. 111.

⁴ 1958-64, vgl. ebd., S. 119, Nr. 116. Vgl. zu den Planungen dort auch DI LIETO 2010.

⁵ Das ist im Falle des Canova-Gipsmuseums sogar wörtlich zu nehmen, da die großen Quaderfenster (Abb. z.B. in LOS 2009, S. 36) wie auf die Skulpturen gerichtete Strahler wirken.

⁶ Vgl. z.B. ZANCHETTIN 2005a, S. 133.

⁷ Vgl. zu dem Titel unten Kap. II.1.

⁸ Ab 1973, vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 139, Nr. 193.

⁹ Ab 1969, vgl. ebd., S. 135, Nr. 175 und ZANCHETTIN 2005b sowie TEREZONI 2006.

¹⁰ 1957-62, vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 120, Nr. 120.

¹¹ 1961-63, vgl. ebd., S. 124, Nr. 138.

¹² Dieser Arbeit wurde die Aufstellung bei DAL CO/MAZZARIOL 1984 zugrunde gelegt. Verwendet wurde die Neuauflage von 2009, die jedoch einen unveränderten Wiederabdruck darstellt. Um jeweils einen genauen Überblick über den Stand der Literatur zu haben, wird jedoch auf die Ersterscheinung verwiesen.

tatsächlich einen Großteil seines Œuvres ausmacht. Der ebenso umfangreiche andere Teil setzt sich zusammen zum einen aus Projekten für öffentliche Gebäude wie Geschäftseinrichtungen oder die Umstrukturierung beispielsweise von Bankfilialen und zum anderen aus Projekten für privaten Wohnraum. Erstmals in der Forschung berücksichtigte die Ausstellung *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978*¹³ diese Zweiteilung in Scarpas Werk, doch implizierte die Auswahl der vorgestellten Arbeiten zum einen, dass sich diese Trennung auch chronologisch nachvollziehen ließe, was nicht der Fall ist¹⁴, zum anderen wurden unter dem Untertitel „Case e paesaggi“ sowohl Arbeiten Scarpas für „case“ als auch Werke wie z.B. die Arbeiten für das Restaurant Fini¹⁵ oder Scarpas Einrichtung seiner eigenen Ausstellung in der Domus Conestabilis¹⁶ zusammengefasst. So wurde, wie auch in der übrigen Scarpa-Forschung, nicht deutlich, welchen Umfang die Aufträge für private Wohnbauten im Werk des Venezianers einnehmen. Dass der private Wohnbau zudem eine vollständig andere Bauaufgabe darstellt als die übrigen Projekte, wurde ebenfalls nicht berücksichtigt.

Die Liste solcher Aufträge umfasst, wie der nachfolgende Katalog zeigt, 105 Projekte; die frühesten datieren in die 1920er Jahre und die Villa Ottolenghi war gerade im Bau, als Scarpa 1978 in Japan nach einem Unfall ums Leben kam. Dabei ist zu beachten, dass die Auflistung eine äußerst heterogene Zusammenstellung von Projekten für privaten Wohnraum zeigt: Es handelt sich dabei um Villen¹⁷, um die Umstrukturierung und Einrichtung von Wohnungen innerhalb venezianischer Palazzi mit nur einer oder wenigen Wohnungen sowie Projekte für die Errichtung von klassischen Mehrfamilienhäusern, Studentenwohnheimen oder auch Hotels. Während sich letztere dem zum Teil vorübergehenden Wohnen anonymer ‚Nutzer‘ dieser Architektur widmeten und so gestaltet sein mussten, dass sie einem breiteren Geschmack und durchschnittlichen Erfordernissen gerecht wurden, sind die Wohnungen wie auch die Villen für bekannte – und mitunter befreundete – Auftraggeber gedacht und waren somit an konkrete Wünsche und Bedürfnisse anzupassen. Die Villen unterscheiden sich zudem von den Entwürfen für Hotels oder Wohnheime darin, dass sie nicht für eine außergewöhnliche Situation einer oder nur weniger Personen gedacht, sondern auf das tägliche Leben einer Familie ausgerichtet sind. Davon bleibt unberührt, dass einige der Villen ursprünglich als Ferienhäuser geplant waren.

Die dortigen Informationen wurden jeweils mit dem aktuelleren Stand des MAXXI abgeglichen, welches das Scarpa-Archiv verwaltet.

¹³ BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000.

¹⁴ Vgl. den Katalog in dieser Arbeit.

¹⁵ Ab 1973, vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 139, Nr. 188, und BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 424-431

¹⁶ Vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 141, Nr. 199 u. BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 308-313.

¹⁷ Vgl. zu einer Definition des Begriffs für den Zusammenhang dieser Arbeit Kap.II.6.

Insgesamt hat Scarpa 32 Villenprojekte (im weiteren Sinne¹⁸) geplant, hinzu kommen zwei Projekte für mehrere Häuser in einem Häuserpark.¹⁹ Davon wurden nur sieben tatsächlich realisiert, alle anderen Projekte sind aber durch umfangreiches Zeichnungsmaterial dokumentiert. All diese Villen unterscheiden sich in zwei wichtigen Punkten vom übrigen Werk Scarpas²⁰: Zum einen sind sie für private Zwecke gedacht und sollten nur für einen ausgewählten Besucherkreis überhaupt zu sehen sein.²¹ Zum anderen sollten sie alle von Grund auf neu errichtet²² werden und bieten somit die Möglichkeit, zu untersuchen, wie Scarpa bei der Arbeit vorgeht und wie sich seine Architektur gestaltetete, wenn er keine bereits vorhandenen Strukturen in die Planungen einbeziehen musste. Neben dem Ansatz, den Bereich des privaten Wohnbaus bei Scarpa generell und des Villenbaus im besonderen erstmals zusammenhängend und im Hinblick auf die Villen im Hauptteil erschöpfend darzustellen, ist es Ziel dieser Arbeit, zu klären, ob und inwiefern Scarpas ‚Villen‘ auch durch formale Merkmale als Wohnbauten gekennzeichnet sind, oder ob dies lediglich durch ihre Bestimmung bzw. Funktion geschieht.²³

Da in dieser Arbeit nicht alle – mit den neun Häusern der Ferienparks – 39 Villenprojekte behandelt werden können, wurden verschiedene Auswahlkriterien getroffen. Über die generell in der Definition der Villa²⁴ festgelegten Merkmale der Singularität, der daraus resultierenden Einbindung in ein Gesamtkonzept, sowie des besonderen Landschaftsbezugs war bei Aufnahme

¹⁸ Vgl. dazu unten.

¹⁹ Vgl. Kat. 77 (sechs Villen) und Kat. 86 (drei Villen).

²⁰ Eine Ausnahme stellt der Brion-Grabmalkomplex dar, der ebenfalls vollständig neu errichtet wurde. Interessanterweise lassen sich darüber hinaus weitere Bezüge zwischen den Villen und der Anlage auf dem Friedhof in San Vito finden. Diese Verbindung bedürfte einer eingehenden Betrachtung, die in dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. Vgl. zu dem Projekt besonders ZANCHETTIN 2005b u. TEREZONI 2006.

²¹ In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Villen Scarpas z.B. von Werken Mies van der Rohes, die auf eine Veröffentlichung u.a. in Zeitschriften angelegt waren, um so zur „Entwicklung des Wohnhausbaus“ beizutragen. So äußerte sich Mies gegenüber Herbert Gericke, der sich in Bezug auf sein Villenprojekt (1933) weigerte, diese Absicht zu unterstützen. Mies schrieb daraufhin: „Ich verstehe, dass Sie für sich das Recht in Anspruch nehmen, ein Haus zu besitzen, wie Sie es sich denken und wünschen, bedauere aber, dass sich hier nicht die Möglichkeit bot, einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung des Wohnhausbaues zu tun. Ich will Ihnen nicht verhehlen, dass wir enttäuscht darüber sind, dass Sie diese Frage so ganz als Privatmann geregelt haben. Von wem sollen wir eine Bereitschaft zu kulturellem Dienst erwarten, wenn nicht von den Persönlichkeiten, die dem Kulturleben der Nation beruflich verbunden sind.“ (in: TEGETHOFF 1981, S. 119). Vgl. zu diesem Aspekt auch TEGETHOFF 1998, wo das Zitat ebenfalls wiedergegeben ist (S. 113). Eine ähnliche Einstellung hatte auch Richard Neutra: „I had always hoped that this new architecture [er setzt die neue Architektur mit Wohnarchitektur gleich, Anm. d. Verf.] would produce a different human being. I am sorry to be proved wrong.“ (Richard Neutra, in: HINES 1982, S. 50)

²² Allein die Villa Zentner (Kap.III.7) stellt den, allerdings fast vollständigen, Umbau einer alten Villa dar. Vgl. dazu dort.

²³ Diese Frage stellt sich, weil auffällig ist, dass Scarpa zahlreiche Motive, symbolischer wie materieller Art, verwendet, die immer wieder in den unterschiedlichsten Architekturen auftauchen. Das gleiche gilt auch für die Verwendung von Materialien: Es lässt sich keines nennen, das ausschließlich für einen bestimmten Zweck verwendet würde. Vgl. dazu unten die Schlussbetrachtung.

²⁴S. u. Kap. II.6.

der Arbeiten die Ausführung das erste Kriterium. Schnell hat sich heraus gestellt, dass innerhalb der verschiedenen Projekte eine starke Kontinuität herrscht und viele der Villen, die auf dem Papier geblieben sind, eine zuvor begonnene Entwicklung aufnehmen oder aber Ursprung für später adaptierte Ideen darstellen. Anhand des im ACS vorhandenen Zeichnungsmaterials wurde eine Auswahl von vier weiteren, nicht realisierten, Gebäuden getroffen, deren Betrachtung dazu beiträgt, eine Entwicklung innerhalb des Villenbaus bei Scarpa nachzuzeichnen. So ergab sich zugleich die Möglichkeit, konkret nachzuvollziehen, welchen Stellenwert die tatsächliche Errichtung eines Gebäudes für Scarpa hatte, oder ob diese gewissermaßen als gleichwertige Planungsphase zu den Entwurfsstadien zu verstehen ist.

Es ist zu beachten, dass mit dem Bau der ersten drei hier vorgestellten Villen nicht Scarpa, sondern sein früherer Schüler Angelo Masieri beauftragt wurde. Scarpas Mitarbeit an den Projekten konnte bei allen dreien festgestellt und im Falle der Villen Bortolotto und Romanelli sogar spezifiziert werden und da sie gleichsam den Ausgangspunkt der weiteren Studien Scarpas zum Thema der Villa darstellen, sind sie Teil dieser Arbeit.

Es kann und soll an dieser Stelle kein vollständiger Blick auf die bisherige, äußerst umfangreiche Scarpaforschung gegeben werden.²⁵ Stattdessen wird kurz dargestellt, inwiefern das private Wohnen sowie die Villen in diesem Zusammenhang berücksichtigt wurden. Außerdem müssen einige Beobachtungen zum Charakter der Forschungsliteratur festgehalten werden. Der jeweilige Stand der Forschungen zu den elf hier behandelten Villen wird in den entsprechenden Kapiteln diskutiert; ein, die im Hauptteil der Arbeit behandelten Villen betreffend vollständiger und die übrigen Projekte betreffend einführender, Überblick über die Literatur findet sich im Katalog.

Viele der Scarpaforscher sind Zeitgenossen des ‚Professore‘²⁶ und haben ihn mitunter sehr gut gekannt, bei ihm studiert und mit ihm zusammengearbeitet. Dementsprechend wertvoll sind ihre Beobachtungen, beruhen sie doch auf direkten Erfahrungen und einer genauen Kenntnis des Werks und auch der Persönlichkeit²⁷ Scarpas. Zugleich führt das häufig dazu, dass die

²⁵ Vgl. den Überblick über die Scarpa-Forschung in: DODDS 2000, S. 10-24 („Opera in-completa“, in Anspielung auf Dal Co und Mazzariols Band *Carlo Scarpa. Opera completa*). In dieser Arbeit ist der Forschungsstand bis Juni 2015 berücksichtigt.

²⁶ Siehe unten.

²⁷ Die eingangs zitierte Äußerung Scarpas lautet: „Ich bin ein Spezialist – ich sage das nicht ohne einen Anflug von Ironie, denn man muß sich ja vor allen Spezialisten hüten, auch wenn die moderne Welt sie so sehr liebt – für Ausstellungsgestaltung und Museumsbau geworden. Fast wurde ich ein ‚Museograph.‘“ (Scarpa, wie Anm.1). Vgl. zu Scarpas Persönlichkeit auch Kap. 4II.4-Mitarbeiter und 5II.5 sowie die Ausführungen zu den einzelnen Villen.

entsprechenden Beiträge anekdotischen Charakter haben und sich der Bezug zu den Arbeiten für jenen, der Scarpa nicht kannte, nur schwer nachvollziehen lässt.

Es hat verschiedene Versuche gegeben, einen zusammenhängenden Überblick über Scarpas Werk zu geben.²⁸ Aufgrund des Umfangs und der Vielschichtigkeit der Themen müssen solche Abhandlungen jedoch zwangsläufig allgemein bleiben.²⁹ Häufig führen sie auch, wie im Falle von CRIPPA 1986, dazu, dass sich die Autoren schließlich doch auf einen Teilaspekt von Scarpas Werk konzentrieren.

Einen anderen Ansatz haben z.B. Franco Fonatti und Bianca Albertini und Sandro Bagnoli gewählt. Sie haben die vielfach konstatierte Besonderheit von Scarpas Architektur³⁰ – an dieser Stelle sei sie einmal auf die Tatsache, dass bei Scarpa das Detail und das Fragmentarische eine wichtige Rolle spielen, reduziert³¹ – als Ausgangspunkt und Grundgerüst für ihre Untersuchungen gewählt und einzelne Besonderheiten (Details³²) vorgestellt. Den gleichen Weg hat im Grunde auch die jüngere Forschung eingeschlagen, wenn in der Reihe *Studi su Carlo Scarpa* in Form von Einzelpublikationen³³ oder Essays³⁴ Teilaspekte von Scarpas Werk eingehend untersucht werden.

Ein Problem in der Scarpa-Forschung bis in die 2000er Jahre hinein ist, dass viele der Beiträge keinen vollständig wissenschaftlichen Ansatz haben und somit das Studium für folgende Generationen erschweren.³⁵ Ein Überblick über die bisherigen Forschungen fehlt in der Regel oder ist nur unvollständig vorhanden, Zeichnungen werden ohne Hinweise auf den Aufbewahrungsort oder Inventarnummern angegeben.³⁶

Besonders amerikanische Beiträge zur Scarpa-Forschung werden in den italienischen Veröffentlichungen nicht berücksichtigt. So wird auf einen Großteil der Arbeiten von Marco

²⁸ Z.B. BETTINI 1960, CRIPPA 1986 und zuletzt MCCARTER 2013.

²⁹ Im Falle von MCCARTER 2013 ist leider auch zu beobachten, dass die Genauigkeit und z.T. Richtigkeit der Darstellungen unter der Fülle der Informationen leidet. Vgl. dazu die Ausführungen zum Stand der Forschungen in den einzelnen Kapiteln dieser Arbeit.

³⁰ Z.B. Manfredo Tafuri, „Il frammento, la ‚figura‘, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 72-95.

³¹ Vgl. dazu dann ausführlicher Kap. IV.

³² Vgl. Kap. IV.

³³ Z.B. LANZARINI 2003, ZANCHETTIN 2005b, PIERCONTI 2007.

³⁴ Z.B. in FORSTER/MARINI 2004 u. TEGETHOFF/ZANCHETTIN 2007.

³⁵ Vgl. dazu den jeweiligen Stand der Forschungen in den einzelnen Kapiteln.

³⁶ Zum ersten Mal ändert sich das mit TOMMASI 2012. In diesem von Alba di Lieto herausgegebenen Buch werden sämtliche Zeichnungen zur Villa Ottolenghi veröffentlicht. Vgl. dazu auch den Stand der Forschungen in Kap. III.11.

Frascari³⁷ nicht verwiesen. Vollständig unbeachtet blieb auch die 2000 angefertigte Dissertation *Landscape and Garden in the Work of Carlo Scarpa*³⁸ von George Dodds.

Erstmals wird die Unterscheidung in zwei Hauptbereiche – Museumsarchitektur und Wohnräume im weitesten Sinne – im erwähnten Ausstellungskatalog *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976 – Case e paesaggi 1972/1978* vorausgesetzt, wenn auch nicht übergreifend thematisiert. Es wird jedoch keine scharfe Abgrenzung zwischen Wohnraum im Allgemeinen und Villenbau im Speziellen gezogen, zum anderen beschränken sich die Ausführungen weitestgehend auf Einzeluntersuchungen.

Dem Villenbau bei Scarpa widmete sich erstmals Vitale Zanchettin 2005.³⁹ Er trifft eine Vorauswahl der Bauten, die für ihn in die Kategorie ‚Villa‘ fallen und betrachtet die freistehenden Wohnhäuser als zu einer Gattung gehörig und auch in Verbindung miteinander.

Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Scarpas „spazio dell’abitare“, besonders vor den 1970er Jahren, hat es bislang nur in Form einer Ausstellung 2006 und 2008/2009 in Rom und Treviso gegeben, jedoch sind hierzu nicht mehr als zwei Ausstellungsbegleiter erschienen.⁴⁰ Hier werden die einzelnen Projekte charakterisiert und einzelne Zeichnungen vorgestellt.

Auf die Initiative des *Comitato paritetico per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio legato a Carlo Scarpa e alla sua presenza nel Veneto*⁴¹ hin wurde in den vergangenen Jahren die Veröffentlichung des umfangreichen Zeichnungsmaterials vorangetrieben, so z.B. mit TOMMASI 2012 in Bezug auf die Villa Ottolenghi. Weitere vergleichbare Publikationen sind geplant.

Ein wertvoller Beitrag, der, wie TOMMASI 2012, die Veröffentlichung einer wichtigen Quelle zur Scarpaforschung darstellt, ist auch die Arbeit von Franca SEMI von 2010. Die Scarpa-Schülerin und spätere Mitarbeiterin (als Assistentin an Scarpas Lehrstuhl für „Composizione

³⁷ Z.B. FRASCARI 1981 (1996).

³⁸ DODDS 2000. Auch CONFORTI CALCAGNI (2011), die den Garten als architektonisches Element bei Scarpa behandelt, hat dieses Buch nicht gelesen.

³⁹ ZANCHETTIN 2005a.

⁴⁰ LANZARINI/GUCCIONE 2006 und LANZARINI/VALENTE 2009. In beiden Ausstellungen wurden die gleichen Projekte gezeigt. Anders als es die erste Ausstellung in ihrem Untertitel versprach, wurden dort nicht nur „disegni mai visti“ gezeigt: Die Zeichnung zur Casa Pelzel (Kat. 15 in dieser Arbeit) wurde bereits in POLANO/MULAZZANI 1987a, S. 87, veröffentlicht, jene zur ‚Veranda‘ der Casa M. (Kat. 20) u.a. in GREGOTTI u.a. 1981, S. 9, jene zur Yacht für Ferruccio Asta (Kat. 18) ebd., S. 7, die zur Casa Pellizzari (Kat. 29) u.a. in DUBOY/FUTAGAWA 1988, S. 28.

⁴¹ Auf Initiative des Ministero per i Beni e le Attività Culturali und der Region des Veneto gegründet.

archittonica⁴² und als Mitarbeiterin an der Fondazione Masieri, Venedig, die von ihr nach Scarpas Tod fertig gestellt wurde) hat in Scarpas zwei letzten Akademischen Jahren am IUAV (1974-75 / 1975-76) einzelne⁴³ Vorlesungen von Scarpa mitgeschnitten und währenddessen entstandene Zeichnungen aufbewahrt. Die Aufnahmen wurden nicht wörtlich abgedruckt, sondern – vor allem wegen der häufigen Gedankensprünge Scarpas – von ihr als „traduzione“⁴⁴ veröffentlicht.

Zusätzlich zu diesen veröffentlichten Quellen wurde für diese Arbeit das zu den Villen erhaltene Zeichnungsmaterial⁴⁵ im ACS, in den Gallerie del Progetto di Udine sowie in den entsprechenden Stadt- bzw. Bauarchiven konsultiert. Darüber hinaus wurden zwischen 2012 und 2013 alle Villen⁴⁶ sowie einige Wohnungen besichtigt und zu diesen Anlässen, wenn möglich, ausführliche Gespräche mit den Auftraggebern bzw. Bewohnern geführt. Desweiteren wurden die Villen, Scarpas Werk im Allgemeinen und seine Arbeitsweise im Besonderen mit Sergio Los (am 29.5.2013), Guido Pietropoli (am 1.6.2013), Franca Semi (am 5.6.2013), Valeriano Pastor (am 19.7.2013) und Mario Botta (am 25.1.2014) diskutiert.

Die Arbeit ist in zwei Bereiche gegliedert. Der erste Teil, Kapitel II, stellt gewissermaßen eine Einführung dar. Dort werden Besonderheiten zu Scarpas Biografie, Arbeitsweise und Architektur dargestellt, die als Grundlage für den Hauptteil der Arbeit, Kap. III, dienen. In diesem Kapitel werden die ausgewählten Villen dargestellt und anhand des Zeichnungsmaterials ihre Planungs- bzw. Baugeschichte rekonstruiert. In einzelnen abschließenden Unterkapiteln werden die Ergebnisse dieser Untersuchungen zusammengefasst und die Villen in den Gesamtzusammenhang der Villenprojekte eingeordnet. An die endgültige Schlussbetrachtung schließt daher der Katalog an, in dem alle Projekte Scarpas für privaten Wohnbau, versehen mit der Archivnummer des Fondo Carlo Scarpa der fondazione MAXXI sowie einführenden bzw. im Falle der im Hauptteil behandelten Villen ausführlichen Literaturangaben, aufgeführt sind.

⁴² SEMI 2010, S. 39.

⁴³ Vgl. ebd., S. 49.

⁴⁴ SEMI 2010, S. 50

⁴⁵ Vgl. Kap.II.4.

⁴⁶ Eine Ausnahme stellt die Villa Giacomuzzi dar, deren ursprünglicher Zustand heute stark verändert ist. Vgl. Kap. III.1.

II. DER ARCHITTEKT CARLO SCARPA

1. Carlo Scarpa Professore di Disegno Architettonico

Carlo Alberto Scarpa wurde am 2. Juni 1906 als ältestes von drei Kindern in Venedig geboren.⁴⁷ Sein Vater Alberto war Lehrer in Venedig, seine Mutter Emma Novello Schneiderin mit eigenem Atelier in Vicenza. Bald nach Carlos Geburt zog die Familie dorthin, die Bande nach Venedig stets gestrafft, da der Vater weiterhin seiner dortigen Arbeit nachging und täglich pendelte.

Bereits als Kind interessierte sich Scarpa, gefördert von den Eltern, die sich zuhause mit Kunst und Literatur beschäftigten, für die Künste und für das Zeichnen.⁴⁸ Sein zeichnerisches Talent kam sogar hin und wieder im Atelier der Mutter zum Einsatz, deren Kunden zur Vicentiner Oberschicht gehörten.⁴⁹ In Vicenza besuchte Carlo daher die *scuola tecnica Andrea Palladio*, die einzige der Mittelschulen, an der unter anderem ‚disegno‘⁵⁰ unterrichtet wurde.⁵¹ Bereits mit 13 Jahren (1919) nahm er, als die Familie nach dem Tod der Mutter wieder nach Venedig zog, mit dem Ziel, Maler oder Künstler zu werden⁵², das Studium am *Regio Istituto di Belle Arti* in Venedig auf. Dort wurden in erster Linie ‚l'arte del disegno‘ und der Umgang mit den unterschiedlichen grafischen und malerischen Techniken gelehrt.⁵³ Das Studium dort beinhaltete eigentlich ein vorbereitendes Jahr, ein dreijähriges Grundstudium und ein anschließendes, spezialisierendes Hauptstudium. Scarpa übersprang jedoch das Einführungsjahr und begann direkt mit dem Grundstudium.⁵⁴ Sein Diplom als *Professore di Disegno architettonico* und des *Corso Speciale d'Architettura* erhielt er 1926.⁵⁵ Letzterer wurde als Übergangskurs zur neuen *Scuola Superiore di Architettura* eingerichtet, die in dieser Form ab 1926 bestand.⁵⁶ Scarpa hat also seine Ausbildung im alten System erfahren und machte seinen Abschluss kurz vor der Gründung der neuen

⁴⁷ Vgl. zur Biografie Scarpas in erster Linie SONEGO 1994-95, S. 5-8. Eine Zusammenfassung ihrer *Tesi di laurea* findet sich außerdem bei FORSTER/MARINI 2004, S. 27-154 (SONEGO 2004).

⁴⁸ Vgl. Carlo Scarpa, in: RADICE/SCARPA 1979 u. LANZARINI 2006b, S. 261.

⁴⁹ Vgl. BRUSATIN 1989, S. 325 u. SONEGO 1994-95, S. 6f.

⁵⁰ Vgl. SONEGO 1994-95, S. 7, Anm. 10. Dieser Begriff wird, auch im Folgenden, in seiner italienischen Form verwendet, weil die deutsche Übersetzung ‚Zeichnung‘ nicht die verschiedenen Facetten des Begriffs (wie z.B. den Entwurf) widerspiegelt.

⁵¹ Vgl. SONEGO 1994-95, S. 8 u. 2004, S. 27 u. Anm. 5.

⁵² Vgl. Scarpa, in RADICE/SCARPA 1979.

⁵³ Vgl. SONEGO 2004, S. 27.

⁵⁴ Ebd., S. 27 u. Anm. 6.

⁵⁵ Vgl. auch die von Freunden Scarpas gestaltete ‚Urkunde‘ für Scarpa, ‚Professore d'Architettura‘, in: *Cahiers de la Recherche Architecturale*, 19 (1986), S. 51.

⁵⁶ Vgl. SONEGO 2004, S. 29 u. Anm. 12 u. BALISTRERI 2002, S. 188 f., der eine Erläuterung der Entwicklung Cirillis zitiert. Die neue Architekturschule entstand, auf Betreiben des damaligen Finanzministers Giuseppe Volpi, in Venedig früher als in anderen Städten, nach römischem Vorbild. Vgl. zur Umstrukturierung besonders in Rom NICOLOSO 2004.

Institution im Dezember 1926.⁵⁷ Damit erwarb er nicht den neuen Abschluss der ‚laurea‘, also den Titel des Architekten, sondern mit dem Diplom allein die Befähigung, *Disegno* zu unterrichten. Das Problem der juristischen Anerkennung des Berufs für jene ‚Architekten‘ ohne den neuen Titel wurde mit der Umstrukturierung diskutiert. Zunächst wurde aufgrund der in den vergangenen fünf Jahren geleisteten Arbeiten beurteilt, wem der Titel des Architekten zugesprochen wurde, später gab es, unter Giovannoni, ein tatsächliches „esame di Stato“⁵⁸. Scarpa aber sträubte sich gegen ein solches „esame falso“⁵⁹. Sein Versuch, sich dennoch im Architektenorden einzuschreiben, schlug trotz des Einsatzes von Guido Cirilli, bei dem Scarpa seit 1926 als Assistent beschäftigt war, fehl⁶⁰ und er blieb somit ohne den neuen Titel des Architekten.

Diese Tatsache sorgte seit den 1950er Jahren dafür, dass Scarpa mehrfach wegen unrechtmäßiger Verwendung des Titels angeklagt wurde. Ihren Anfang nahm die Polemik bereits 1946 im universitären Rahmen, als ein anonymes Brief vom 20. März an den damaligen Direktor des IUAV Giuseppe Samonà innerhalb der Schule für Aufregung und Diskussionen sorgte. In dem Brief heißt es, die Studenten wollten „un insegnante laureato non diplomato che con maggior serietà e non con chiacchiere inutili ci faccia lavorare“.⁶¹ Weiter: „È assurdo e veramente scandaloso che in una Università non si scelgano professori con libera docenza o almeno laureati, soprattutto per quelle materie che formano insegnamenti essenziali per la nostra professione“⁶². Damit bezog man sich eindeutig auf Scarpa.⁶³ Seit 1926⁶⁴ war Scarpa zunächst als Assistent bei dem Professor Guido Cirilli, im Anschluss als „Professore“ (1933-1962) und „Professore straordinario [sic]“ (ab 1962), „Professore ordinario“ und schließlich übergangsweise als Direktor

⁵⁷ Vgl. SONEGO 1994-95, S. 11.

⁵⁸ NICOLOSO 2004, S. 61. Von diesem Vorgehen berichtet auch Guido Pietropoli (im Gespräch mit der Autorin). Vgl. Auch SONEGO 1994-95, S. 11, Anm. 25.

⁵⁹ Guido Pietropoli am 1. Juni 2013 im Gespräch mit der Verfasserin. Vgl. auch ders., „Scarpa as educator“, in: *Progressive Architecture* 1981, S. 137.

⁶⁰ Vgl. den anlässlich der Einschreibung von Scarpa verfassten Lebenslauf, in: „Documents pour l’inscription“ 1986, S. 49 u. den Brief Cirillis vom 20. Dezember 1926 (ebd., S. 50).

⁶¹ Der Brief sowie Antworten verschiedener Studenten und Dozenten sind abgedruckt in BALISTRERI 2002, S. 183 f., 195-198. Zu den „chiacchiere inutili“ und der Auffassung der übrigen Studenten darüber, vgl. unten.

⁶² Ebd., S. 183.

⁶³ Auch vor der Umstrukturierung und der Einführung des neuen universitären Systems hatte es in Italien bereits Diskussionen über eine uneindeutige Titulierung und Ausbildung der Architekten gegeben. Ausübender und den Titel führender Architekt konnte werden, wer nach den drei spezialisierenden Jahren nicht die Prüfung zum „Professore di Disegno Architettonico“ ablegte, sondern an der „Scuola di Applicazione per Ingegneri“ den Titel „Ingegnere Architetto“ erwarb (SONEGO 1994-95, S. 12, Anm. 28).

⁶⁴ Bereits ab 1922 hatte Scarpa als Assistent des Architekten Vincenzo Rinaldo in Venedig gearbeitet. Vgl. „Documents pour l’inscription“ 1986, S. 48. Rinaldo war der Onkel von Scarpas zukünftiger Frau Nini (vgl. Sergio Polano, „Carlo Scarpa Artifex“, in: Ausst.-Kat. Glass of an architect 1998, S. 27). Vgl. dazu auch CARRARO 1998-99.

(1969-1970 u. 1970-1971) an der Universität tätig. Auch danach, ab dem 1.11.1976, war er „Professore ordinario“ für den Kursus „Composizione architettonica IV“.⁶⁵ Der anonyme Brief, der zudem einige Lehrmethoden generell und den Führungsstil Samonàs beanstandete, wurde von zahlreichen Studenten kritisiert, die sich, zumindest teilweise, auf die Seite der Universität schlugen. Direktor und große Teile des Lehrkörpers standen hinter Scarpa, der seinen beschriebenen Tätigkeiten weiter nachgehen konnte.

Dass er weiter ohne Architektentitel blieb, führte 1956 jedoch erneut zu Schwierigkeiten, als er zum ersten Mal eine Anklage erhielt, unter anderem „imputato di esercizio arbitrario della professione di architetto [...] per aver conseguito nel novembre 1956 il premio di architettura ‚Olivetti‘; [...] per aver progettato la costruzione del Padiglione del ‚Venezuela‘ ai Giardini della Biennale Internazionale d’arte a Venezia“⁶⁶.

Zwischen 1959-61 wurde er neuerlich unter anderem angeklagt, „per aver progettato la casa di abitazione dell’Avv. Luciano Veretti [sic!], a Udine, per essersi attribuito, nelle circostanze sopra indicate, il titolo di architetto.“⁶⁷ Weitere Prozesse folgten zwischen 1963-65. In der Anklage von 1956 heißt es:

Il Sig. Scarpa Carlo, è oggetto di pubblica cronaca, e viene vantato dal Gazzettino, in più occasioni, e nonostante le diffide dell’Ordine, quale architetto in voga e come tale assume pubblici incarichi. La rivista ‚L’architettura“⁶⁸ [...] attribuiva all’opera dell’architetto Carlo Scarpa, vari lavori di sistemazione della Biennale, e nel fascicolo settembre-ottobre 1955 (pag. 319) a firma di Bruno Zevi, ne tesseva le lodi, difinendolo ‚uno dei rari artisti autentici del nostro paese, la cui attività ha un valore didattico di primo piano‘. [...] Costui, che è, ripetesi, privo di alcuna laurea, *osa addirittura presentarsi in pubblico a tener conferenze sull’architettura moderna* [...].Può essere che taluno per errore sia qualificato arch. Ma nel caso, ciò è da escludere, non potendosi immaginare tanta reclame, tanta pubblicità reiterata senza una partecipazione cosciente dello Scarpa all’uso della qualità professionale. Egli

⁶⁵ Vgl. hierzu die Aufstellung der Lehraktivität und wissenschaftlichen Laufbahn Scarpas bei RUDI 1980, S. 9.

⁶⁶ „Le contestazioni ed i processi a Carlo Scarpa“, in: RUDI 1980, S. 20-22, hier 20.

⁶⁷ Ebd. Vgl. außerdem den Brief des Präsidenten des *Ordine Interprovinciale Architetti Provincie di Venezia, Belluno, Rovigo, Vicenza*, Leomberto Della Toffola, an die zuständige Behörde in Udine vom 29. Mai 1960. Darin bittet dieser, „il nominativo del progettista e quello del direttore del lavoro della casa Veritti a Udine, iniziata nel 1959 [sic!], il cui progetto appare redatto dal prof. Carlo Scarpa di Venezia“ zu erfahren. Die Antwort vom 10. Juni des Jahres lautete: „Si comunica che, dagli atti d’Ufficio, progettista del fabbricato di abitazione di proprietà dei Sigg. Veritti [...] risulta il prof. Carlo Scarpa di Venezia. Nessuna comunicazione è stata fatta circa il nominativo del Direttore dei lavori [...].“ Bereits am 14. Januar 1959 hatte Leonardo Casarsa, Inhaber der zuständigen Baufirma, sich zu dieser Angelegenheit so geäußert: „La scrivente Impresa di Costruzioni Leonardo Casarsa di Udine [...] dichiara [...] che le opere di conglomerato cementizio armato sono eseguite in base a progetto e direzione dei lavori dell’ing. Angelo Morelli de Rossi di Udine, iscritto all’albo professionale degli Ingegneri della Provincia di Udine.“ (alle Briefe im Archivio Comune di Udine, 435/56).

⁶⁸ Gemeint ist der Beitrag MAZZARIOL 1955.

avrebbe potuto e dovuto non solo opporsi alla qualificazione di architetto, ma soprattutto non operare nel campo delle attività riservate esclusivamente agli architetti.⁶⁹

Diese Äußerungen zeigen indirekt, wie hoch geschätzt und einflussreich er seit den 1950er Jahren als Architekt in Venedig war und welche Rolle er im kulturellen Leben in Venedig spielte. Das spiegelt sich auch in der Auftragslage, auf welche die Diskussionen keinen Einfluss hatten. Ganz im Gegenteil war Scarpa als Lehrer, Sachverständiger und auch als Architekt in Venedig hoch geschätzt, wie seine Rolle im Zusammenhang mit der *Triennale*, besonders aber mit der *Biennale di Venezia* zeigt, bei deren erster Ausgabe nach dem Krieg – der XXIV Biennale 1948 – er an der Organisation beteiligt war.⁷⁰

2. Carlo Scarpa Architetto

Dass die *Biennale di Venezia* einer der wichtigsten Auftraggeber für Scarpa werden sollte, ist gleichsam eine logische Folge seiner Interessen und seiner Studienlaufbahn. Die Affinität zu den Künsten hatte bereits die Einschreibung in der *Accademia di belle arti* bedingt. Der Unterricht dort wurde zu einem großen Teil von Dozenten abgehalten, die selber Künstler waren⁷¹, und die Ausbildung war für Scarpa in den ersten Jahren die gleiche wie für seine Kommilitonen, die sich später auf die Malerei oder Bildhauerei spezialisierten.⁷² Zu vielen dieser Kommilitonen entwickelten sich lang anhaltende Freundschaften, wie im Falle von Bice Lazzari⁷³ und Mario de Luigi⁷⁴. Die beiden gehörten, ebenso wie Scarpa, dem *Circolo Artistico ai Piombi* an, einem Kreis

⁶⁹ Anklageschrift von Piero De Marzi, damaliger Präsident des *Ordine Interprovinciale di Venezia, Belluno, Rovigo, Vicenza*, vom 22. Oktober 1956, in: RUDI 1980, S. 21.

⁷⁰ Vgl. LANZARINI 2003 (bes. S. 23-25) und LANZARINI 2004. Zu Scarpas Aktivitäten an der Institution vgl. weiter unten.

⁷¹ Z.B. Ettore Tito, Angelo Alessandri und Augusto Sezanne, vgl. SONEGO 1994-95, S. 18-41.

⁷² Genaueres zum Lehrplan und der akademischen Ausbildung Scarpas bei SONEGO 1994-95, S. 18-41. Scarpa hat, auf die Problematik, die seine Ausbildung mit sich brachte, Bezug nehmend, hervorgehoben, dass sein Studium „secondo le regole della tradizione italiana“ (RADICE/SCARPA 1979) stattgefunden habe. Sein Lehrer Guido Cirilli, bei dem Scarpa später als Assistent tätig war, hat auf die Ausbildung des Architekten als Künstler ebenfalls Wert gelegt. Vgl. dazu Sonego 1994-95, S. 19f.

⁷³ Die Künstlerin war die ältere Schwester von Onorina Lazzari, die Scarpa 1935 heiratete (vgl. auch Kat. 1 u. SONEGO 2004, S. 68). Laut Orietta Lanzarini (im „Regesto biografico“ von BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 455) fand die Hochzeit bereits 1934 statt.

⁷⁴ Mario De Luigi, der als Maler als Mario Deluigi unterzeichnete, wurde am 21. Juni 1901 in Treviso geboren. Scarpa lernte er während seines Studiums an der *Accademia di belle arti* in Venedig kennen, das er 1923 aufnahm. Von De Luigi stammt das große Mosaik im Bahnhof Santa Lucia in Venedig. Mit ihm arbeitete Scarpa in den folgenden Jahren mehrfach zusammen: Gemeinsam planten sie die Einrichtung der Wohnung für Ferruccio Asta (1931, Kat. 14, vgl. Auch Ausst.-Kat. Deluigi 1901-1978, S. 131). Bereits 1929 realisierten sie zusammen ein großes Mosaikbild (*Il bagno*), das 1932 anlässlich der XVIII Biennale ausgestellt wurde. De Luigis Künste im Bereich Mosaik ließen Scarpa auch viele Jahre später auf ihn zukommen: Die Mosaikbänder, die dieser für den Garten der Fondazione Querini Stampalia (vgl. dazu z.B. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 124, Nr. 138 u. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 162-169) entwarf,

von jungen, kunst- und kulturinteressierten Venezianern, die sich regelmäßig zu Konzerten, Ausstellungen und Lesungen zusammenfanden.⁷⁵ Darüber hinaus war Scarpa in verschiedenen Künstlervereinigungen aktiv und verfolgte aktuelle Entwicklungen der kulturellen Landschaft mit großem Interesse.⁷⁶

Dieses Interesse sowohl für die bildenden Künste als auch die Architektur schlug sich auch in Scarpas ersten beruflichen Tätigkeiten nieder. Schon in der Studienzeit und gleich nach dem Abschluss war er als Assistent im Büro des Architekten Vincenzo Rinaldo und bei Guido Cirilli am Lehrstuhl beschäftigt⁷⁷ und ebenfalls in dieser Zeit begann er bereits seine Laufbahn in den Glaswerkstätten in Murano: 1925 und somit schon vor seinem Abschluss an der Accademia wurde Scarpa mit der Bauleitung und -aufsicht der neuen Industriegebäude sowie dem Firmensitz der *Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C.*, dem Palazzo Da Mula in Murano, betraut⁷⁸, was seinen ersten Kontakt zu den Glaswerkstätten darstellte. Spätestens nach seinem Abschluss 1926⁷⁹ dann begann er bei *MVM Cappellin & C* in Murano als Designer mitzuarbeiten. Diese Zusammenarbeit – nach dem Weggang von Vittorio Zecchin im Oktober 1926⁸⁰ als künstlerischer Leiter⁸¹ – zog sich bis 1931 hin⁸². Nach der Insolvenz von Cappellin 1932 ging Scarpa zu *Venini & C.*, wo er nach dem Weggang des künstlerischen Leiters Tomaso Buzzi dessen Position übernahm, die er bis 1947 beibehielt.⁸³ Wenngleich es heute schwierig ist, alle

tauchen danach gleich in mehreren Werken Scarpas auf (vgl. dazu Anm.962). De Luigi starb am 27. Mai 1978. Vgl. zu seiner Biografie und seinem Werk Ausst.-Kat. Deluigi 1901-1978, S. 131-152.

⁷⁵ Vgl. SONEGO 2004, S. 68.

⁷⁶ So war er z.B. in der „Fronte della Cultura“ und der „Fronte Nuovo“ aktiv; Ziel dieser Bewegungen war: „restituire all’arte quella priorità sociale e funzione educativa che aveva perso durante la guerra, affrancandola da qualsiasi assoggettamento politico.“ (LANZARINI 2003, S. 62, Anm. 6) 1946 gründete Scarpa zusammen mit De Luigi und Anton Giulio Ambrosini eine dem Bauhaus nachempfundene Einrichtung, die „Scuola Libera di Arti Plastiche“, eine interdisziplinäre Forschungs- und Lehrinstitution mit Sitz in der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Vgl. LANZARINI 2003, S. 68, Anm. 71.

⁷⁷ Vgl. oben.

⁷⁸ Vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 98, Nr. 3; „Documents pour l’inscription“ 1986 u. SONEGO 2004, S. 54f. Giacomo Cappellin verließ 1925 die erst vier Jahre zuvor gemeinsam mit Paolo Venini gegründete Firma *Vetri Soffiatti Muranesi Cappellin Venini & C.* und machte sich mit dem eigenen Unternehmen selbstständig. Venini führte das Unternehmen zunächst als *Soffiatti Muranesi Venini & C.*, später als *Venini & C.* alleine weiter. Vgl. dazu Marina Barovier, „Carlo Scarpa at Venini & C. 1932-1947“, in: Ausst.-Kat. Glass of an architect 1998, S. 37, Carla Sonego, „Carlo Scarpa at Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C. 1925-1931“, in: Ausst. Glass of an architect 1998, S. 31 u. SONEGO 2004, S. 54 f.

⁷⁹ Carla Sonego vermutet, dass die Zusammenarbeit schon vor dem Studienabschluss begann, da sich auf der oben erwähnten gestalteten Urkunde zum Diplom, die auf November 1926 datiert, die Darstellung einer von Vittorio Zecchin entworfene Vase befindet. Vgl. SONEGO 1994-95, S. 62, Anm. 47 und Carla Sonego, „Carlo Scarpa at Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C. 1925-1931“, wie Anm.78.

⁸⁰ Vgl. SONEGO 2004, S. 55.

⁸¹ Vgl. SONEGO 1994-95, S. 62 f., LANZARINI 2004a, Anm. 5, u. SONEGO 2004, S. 55.

⁸² Vgl. LANZARINI 2004a, S. 87.

⁸³ Vgl. Marina Barovier, „Carlo Scarpa at Venini & C. 1932-1947“, wie Anm.78.

Entwürfe Scarpas eindeutig zu identifizieren⁸⁴, so ist doch ohne Zweifel, dass die Arbeit prägenden Einfluss auf Scarpas Wertschätzung der Handwerkskunst allgemein sowie sein Feingefühl für unterschiedliche, kostbare Materialien und die Komposition von Farben und Formen hatte.⁸⁵ Der grafische und künstlerische Eigenwert der Glas-Entwürfe kann als Anhaltspunkt für die intensive Beschäftigung Scarpas auf dem Gebiet der bildenden Künste gesehen werden.⁸⁶

Über die Arbeit in den Glaswerkstätten knüpfte Scarpa die ersten Kontakte zur neugegründeten *Biennale Internazionale delle Arti Decorative* (1923, in Villa Reale di Monza), der späteren *Triennale Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne* (ab 1930)⁸⁷, indem er dort 1927 und 1930 für die Einrichtung der Ausstellungsräume der Gläser von Giacomo Cappellin zuständig war.⁸⁸ 1936, im Rahmen der 6. Ausgabe der Ausstellung, übernahm er diese Aufgabe für Venini.⁸⁹ Die Arbeit für Venini wiederum könnte die ersten Kontakte zur *Biennale di Venezia* hergestellt haben, wo erstmals 1934 einige der Werke Scarpas für Venini ausgestellt wurden. Den ersten Auftrag als Ausstellungsarchitekt für die *Biennale*⁹⁰ erhielt Scarpa 1942, als er im Rahmen der XXIII. Ausgabe

⁸⁴ Zum einen, weil auch weiterhin die Entwürfe der Vorgänger Scarpas gefertigt wurden, zum anderen, weil es üblich war, statt des Namen des Designers jenen der Firma auf den Objekten anzubringen. Vgl. z.B. SONEGO 2004, S. 55. Zu Scarpas Arbeit in Murano und seinen Entwürfen vgl. die Ausst.-Kat. *Glass of an architect* 1998 u. *Venedig 2012*, außerdem SONEGO 1994-95 und 2004.

⁸⁵ Vgl. auch die Aussagen Saverio Anfodillos, des venezianischen Schreinermeisters, mit dem Scarpa bevorzugt zusammenarbeitete: „ho trovato in lui una cosa straordinaria che nessuno degli altri architetti ha: la scelta del colore. Bisogna pensare che lui prima di fare l'architetto era un pittore.“ (in LANZARINI 2006b, S. 268)

⁸⁶ Scarpas Zeit in Murano wurde in der Forschung häufig als Zeit der Isolation angesehen (z.B. BRUSATIN 1972, S. 6; MARCIANO 1989, S. 9 u. 13.), die er bewusst wählte, um dem feindlichen Klima zu entfliehen. Angeregt wurde diese Sicht möglicherweise durch Scarpas Äußerungen im Interview mit Barbara Radice: „Ho fatto un certo lavoro durante il fascismo che speravo potesse portare ad altro lavoro, e invece fui indirettamente boicottato perché si negava l'apporto moderno che cercavo di dare a Venezia. Nel 1935 feci un restauro a Venezia [er meint die Arbeiten an der Universität Ca' Foscari, Anm. d. Autorin] Dissi: bene, se piace ci sarà altro lavoro. Vennero Maraini e Volpi a visitarlo e fecero pollice verso. Allora ricontinuai a lavorare per Venini. Cosa dovevo fare?“ (RADICE/SCARPA 1979, S. 20) Die hier dargestellte Übersicht seiner Aktivitäten außerhalb der Glaswerkstätten, z.B. im Rahmen der Triennale, zeigen jedoch, dass von Isolation nicht gesprochen werden kann und die Entscheidung, bei Cappellin und Venini zu arbeiten, nicht ganz unfreiwillig gewesen sein muss. Zudem entsprach sie seinem Anspruch, die Werte der Handwerkskunst in seinen Arbeiten hoch zu halten. Vgl. dazu z.B. MAZZARIOL 1955, S. 342 f. und Carlo Scarpa, in: Martín Dominguez, „Intervista a Carlo Scarpa“, im Mai 1978, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 297-299, hier 297.

⁸⁷ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 87. Sie findet seit 1933 im Mailänder Palazzo dell'Arte statt, zum Teil sind die involvierten Personen die gleichen wie bei der Biennale di Venezia, vgl. Vgl. LANZARINI 2004a, S. 88.

⁸⁸ Im Rahmen der *Terza Mostra Internazionale delle Arti Decorative* in Monza, vgl. LANZARINI 2004a, S. 88 f.

⁸⁹ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 95.

⁹⁰ Vgl. zum Einfluss der TRIENNALE und der BIENNALE besonders die beiden Beiträge von Orietta LANZARINI (2003 und 2004a). In ihrem Band *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972* (LANZARINI 2003) analysiert sie insbesondere den Einfluss, den bildende Künstler,

gemeinsam mit Mario De Luigi die Ausstellung von Arturo Martini im Palazzo Centrale einrichtete.⁹¹ 1948 erhielt er den ersten Auftrag für ein architektonisches Werk für die Biennale, dem weitere folgen sollten.⁹²

Die *Triennale* in Mailand und die *Biennale* in Venedig stellten Plattformen für Scarpa dar, sich auf dem Gebiet der Ausstellungseinrichtung weiter zu entwickeln und in diesem Rahmen in der Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten ein Feingefühl für deren Werte wie den Umgang mit Farbe, Form und Materialien zu entwickeln. Darüber hinaus boten sie die Möglichkeit, aktuelle Diskussionen auf dem Gebiet der Architektur und der Kunstszene mitzuverfolgen und die Werke der bedeutendsten Architekten und Künstler, zum Teil mit den Ausstellungseinrichtungen in der direkten Auseinandersetzung, kennen zu lernen.

Im Rahmen der Arbeiten an der Biennale, die sich bis 1972 hinzogen, kam Scarpa in direkten Kontakt zu den bedeutendsten nationalen und internationalen Künstlern und hatte die Möglichkeit, aktuelle Debatten mitzuverfolgen. Wichtig in diesem Zusammenhang war auch sicher Scarpas Begegnung mit dem Kunstsammler Carlo Cardazzo Ende der 1930er Jahre, der ihn 1942 mit der Einrichtung seiner Kunstgalerie „Il Cavallino“ beauftragte, die Treffpunkt zahlreicher Künstler wurde. Über diesen Weg lernte Scarpa unter anderem Alberto Viani und Lucio Fontana kennen.⁹³

Von besonderer Bedeutung waren, wie Orietta Lanzarini gezeigt hat, die Werke Paul Klees, Piet Mondrians, Wassily Kandinskys, El Lissitzkys und Lucio Fontanas, die Scarpa inszenierte bzw.

allen voran Paul Klee, Wassily Kandinsky und Piet Mondrian, auf die Architektur des Venezianers hatten und wie sich diese Einflussnahme von einer formalen Übernahme gewisser Gestaltungselemente zu einer stärker auf inhaltlicher Ebene anzusetzenden Analogie beispielsweise der Raumauffassung (z.B. bei Lucio Fontanas Reihe der *Concetti spaziali*) hin entwickelt. Viele der Referenzen auf andere Architekten in Scarpas Werk, die sich auch in den Villenprojekten finden, gehen auf erste Kontakte im Rahmen der Ausstellungen in Mailand und Venedig zurück. Verweise darauf werden in dieser Arbeit an entsprechender Stelle vorgenommen.

⁹¹ Vgl. Ausst.-Kat. Deluigi 1991, S. 133 u. LANZARINI 2003, S. 23.

⁹² LANZARINI 2003, S. 44. Dieser erste Auftrag für einen provisorischen Pavillon für die *Prima Esposizione Tecnica Internazionale della Cinematografia*, wurde schließlich, nachdem Scarpas Vorschläge nicht akzeptiert wurden, an einen anderen Architekten vergeben. In den darauffolgenden Jahren baute Scarpa den *Padiglione del libro d'arte* (1950, 1984 abgebrannt, vgl. dazu z.B. LANZARINI 2003, S. 91-101 u. MULAZZANI ³2011, S. 86-88), den Skulpturengarten, der an den Padiglione Centrale angrenzt (1952, vgl. Lanzarini 2003, S. 124-128 u. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 62-65); vgl. auch das neue Kassenhäuschen am Eingang (1951-52, vgl. LANZARINI 2003, S. 128-131 u. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 66-69), den Pavillon für Venezuela (1953-56, vgl. z.B. LANZARINI 2003, S. 135-148, BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 96-99 u. MULAZZANI ³2011, S. 94-99).

⁹³ Vgl. LANZARINI 2003, S. 38 und auch das Interview mit Carlo Cardazzos Sohn Paolo in: GIORDANO 1983-84, S. 114-118. Auch die Einrichtung der neuen Galerie, nach dem Umzug nach Florenz, übernahm Scarpa. Vgl. ebd. und DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 109, Nr. 74.

auf den entsprechenden Schauen kennenlernte.⁹⁴ Sie hatten nicht nur Einfluss auf die jeweiligen Ausstellungsarchitekturen, sondern hinterließen auch Spuren in anderen Projekten Scarpas. Dabei zeigt er die Fähigkeit, „di riconoscere le potenzialità tridimensionali racchiuse in una forma eloquente – dotata cioè di una struttura figurativa espressiva – traducendole in una dimensione plastica.“⁹⁵ El Lissitzkys „Proun“-Reihe, die der Maler als „Umsteigestation aus der Malerei in die Architektur“⁹⁶ bezeichnete, gibt diesen Sprung von der Leinwand in die Dreidimensionalität per definitionem vor.⁹⁷

Im Unterschied zur *Biennale di Venezia* wurde auf den Monzester Schauen der *Triennale* von Anfang an auch der Architektur Raum gegeben⁹⁸ und sie boten Scarpa die Möglichkeit, „di apprezzare direttamente alcune fra le ricerche piú aggiornate nel campo delle arti decorative e dell'architettura e presumibilmente di entrare a contatto con alcuni dei protagonisti in questi ambiti.“⁹⁹ Immer wieder, vorgegeben auch durch den Themenschwerpunkt der dekorativen Künste, befassten sich die Architektursektionen mit dem Thema des Wohnens, weshalb die *Triennale* gerade in Bezug auf Scarpas Wohnbauten und Villen von besonderer Bedeutung ist. Zum einen lassen sich hier Werke finden, die durchaus Einfluss auf Scarpa gehabt haben können, zum anderen zeigten die Ausstellungen aber auch neueste Entwicklungen gerade im Bereich der Rationalisierung der Wohnbereiche. Diese zeichnen das Bild eines Wandels der Auffassung von privatem Wohnen und der Bewertung des Eigenheims. Vor diesem Hintergrund müssen Scarpas Villenbauten wie auch seine Wohnungseinrichtungen gesehen werden.¹⁰⁰

Für die sechste Ausgabe (1933) wurde programmatisch die Verbindung der architektonischen Welt mit jener der bildenden Künste festgelegt, ein Motto, das in Scarpas Architekturen Anwendung findet.¹⁰¹ Zu diesem Anlass fand die Ausstellung *Mostra dell'abitazione* statt und, für

⁹⁴ Auf der XXIV Biennale 1948 richtete Scarpa die Klee-Ausstellung im Palazzo Centrale, Raum XXXVI, ein. Vgl. LANZARINI 2003, S. 32-44. Viele der Bilder kannte Scarpa außerdem aus seinen Büchern mit Schwarz-Weiß-Abbildungen. Man kann sich vorstellen, dass bei vielen Werken so der grafische Charakter sogar noch stärker zum Tragen kam. Vgl. zum Bezug von Kunst und Architektur auch Scarpas Antrittsvorlesung zum Akademischen Jahr 1963/64, in: SEMI 2010, S. 53-63, hier 61f.

⁹⁵ LANZARINI 2003, S. 36.

⁹⁶ El Lissitzky, „Der Lebensfilm von El bis 1926“, Maschinenschriftliches Manuskript, Lissitzky-Archiv im Zentralen Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau Nr. 58, wiedergegeben in LISSITZKY-KÜPPERS 1967, S. 325 f., hier 325.

⁹⁷ Vgl. z.B. Lissitzkys „Proun 1 C“ (1921) im Zusammenhang mit Scarpas Studien für die Trennwand und das Bar-Möbel der Villa Zentner (Abb. 246 u. Abb. 247).

⁹⁸ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 87. Seit 1947 wurde immer wieder die Möglichkeit von internationalen Architekturausstellungen im Rahmen der *Biennale di Venezia* diskutiert, doch dauerte es noch bis 1973, bis sich dieser Vorschlag durchsetzte. Ab 1980 wurde sie dann eigenständige Sektion. Vgl. dazu LANZARINI 2003, S. 55 und die dortige Anm. 86.

⁹⁹ SONEGO 2004, S. 63.

¹⁰⁰ Vgl. dazu unten Kap. IV.

¹⁰¹ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 95.

Scarpa vermutlich besonders interessant, die *Mostra internazionale di architettura*, wo Werke von Le Corbusier, Berlage, Neutra¹⁰², Perret, Hoffmann und Aalto gezeigt wurden, die zwischen 1933 und 1936 errichtet wurden.¹⁰³ Solche Ausstellungen boten Scarpa, wie bereits erwähnt, Gelegenheit, einige der Architekten, mit denen er sich nachweislich¹⁰⁴ beschäftigte, persönlich kennen zu lernen. Dazu gehörte unter anderem Josef Hoffmann, für den Scarpa große Bewunderung hegte. Hoffmann richtete bereits auf der 4. Triennale 1930 die Österreichische Sektion ein¹⁰⁵, 1933 dann gab es eine persönliche Hoffmann-Ausstellung.¹⁰⁶ Wenn nicht schon 1930, hat Scarpa ihn spätestens während dessen Besuchs in Venedig 1934 getroffen, als dieser eingeladen wurde, den Padiglione di esposizione für Österreich für die *Biennale* zu errichten.¹⁰⁷

Scarpa merkte zu seinem Verhältnis zu Wien und besonders Hoffmann an:

Sono molto commosso: la tradizione dei miei studi, per una sorta di naturale affinità geografica, mi ha portato ad essere più vicino alla modernità che veniva da Vienna, con i nomi gloriosi che voi tutti conoscete. Naturalmente, l'artista che più ho ammirato e che più mi ha insegnato è stato colui che ha avuto la possibilità di essere maggiormente pubblicato sulle riviste tedesche (ricordo ‚Moderne Bauformen‘ e ‚Wasmuths Monatshefte‘), Josef Hoffmann. In Hoffmann vi è una profonda espressione del senso della decorazione che, in studenti abituati all'Accademia di Belle Arti, faceva pensare, come afferma Ruskin, che ‚l'architettura è decorazione‘.

La ragione di tutto ciò è molto semplice: In fondo io sono un bizantino, e Hoffmann, in fondo, ha caratteri un po' orientali – dell'Europa rivolta a Oriente. Questo non è forse il modo giusto di descrivere un fenomeno, ma chi conosce le forme espressive dell'arte di questo architetto, dovrebbe trovarsi d'accordo con ciò che dico.¹⁰⁸

¹⁰² Dies war bis 1948 der letzte Besuch Richard Neutras in Europa. Vgl. zu Neutra unten Anm.356.

¹⁰³ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 95.

¹⁰⁴ Vgl. seine Bibliothek, dazu Raffaella Vendramin, „La biblioteca di Carlo Scarpa“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 307, SONEGO 1994-95, S. I-XLVI und Elisabetta Terragni, „L'atlante del sapere: i libri di Carlo Scarpa“, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 53-56.

¹⁰⁵ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 89.

¹⁰⁶ Rainald Franz, „La Vienneseità evidente'. Immagini da un'architettura mitteleuropea: Hoffmann e Vienna nell'opera di Scarpa“, in: TEGETHOFF / ZANCHETTIN 2007, S. 99-113, hier S. 103.

¹⁰⁷ Vgl. Sandro Giordano, „Profilo biografico“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 305 f, hier S. 305; LANZARINI 2004a, S. 90 f. u. Rainald Franz (wie Anm.106), S. 103.

¹⁰⁸ Carlo Scarpa während des Vortrages „Può l'architettura essere poesia?“, Wien, 16. November 1976, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 283. Dort ist (allerdings ohne die Kennzeichnung einer oder mehrerer Kürzungen) etwa das erste Drittel des ganzen Vortrages abgedruckt. Eine weitere Version, in Übersetzung und mit Abweichungen zur italienischen, findet sich im zweisprachigen Ausstellungskatalog *The other City. Die andere Stadt. Die Arbeitsweise des Architekten am Beispiel der Grabanlage Brion in S. Vito d'Altino* 1989, eine weitere, in französischer Sprache und wiederum mit Abweichungen zur deutschen Version, in *Les cahiers de la recherche architecturale*, 19 (1986), S. 12-17. Da das Tonband mit der Aufnahme für diese Arbeit nicht zur Verfügung stand, wurden alle drei Versionen konsultiert, um eine möglichst lückenlose Lektüre der Mitschrift zu gewährleisten. Dass die Abschrift bei DAL CO/MAZZARIOL nicht sehr genau ist, zeigt als Beispiel die Passage zu Hoffmann: In der italienischen Version: „In Hoffmann vi è una profonda espressione del senso della decorazione che, in studenti abituati all'Accademia di Belle Arti, faceva pensare, come afferma Ruskin, che ‚l'architettura è decorazione.“ In der französischen: „Et, chez Hoffmann, il y a une petite...pourquoi petite, plutôt une grande expression du sens de la décoration qui

Scarpa spielt auf Hoffmanns Sinn für Dekoration an, wenngleich diese bei ihm andere Formen annimmt. Für Scarpa entsteht Dekoration aus der Architektur selber und ist nicht etwa eine applizierte Schicht.¹⁰⁹

3. „Mi portò via come un’onda“¹¹⁰ – Carlo Scarpa und Frank Lloyd Wright

Von besonderer Bedeutung für Scarpa dürfte die 5. Edition der *Triennale* 1936 gewesen sein. Wenngleich er dort selbst keine Arbeiten übernahm, so ist doch davon auszugehen, dass er die Ausstellung aufmerksam verfolgte und besuchte. Eine ganze Sektion war der „abitazione moderna“¹¹¹ gewidmet. Bei dieser Gelegenheit wurden neben Arbeiten von Sant’Elia, Gropius, Hoffmann, Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Loos, Mendelsohn, Melnikov¹¹² und Mies van der Rohe erstmals in Italien Werke Frank Lloyd Wrights gezeigt.¹¹³ Letzterer hatte einen besonderen Einfluss auf Scarpas Architektur, weshalb die Beziehung zwischen den beiden Architekten einer genaueren Betrachtung bedarf.

Scarpa selbst hat seine Bewunderung für den amerikanischen Architekten betont und den starken Einfluss, den diese Begeisterung auf seine eigene Architektur, besonders die frühen Bauten, ausübte, 1978 – mit einem Abstand von 30 Jahren – sogar kritisch gesehen.¹¹⁴

pour les étudiants de l’Accademia di Belle Arti pouvait faire penser, comme disait Ruskin, que l’architecture est décoration.“ Gleiches gilt für die Mitschriften der Antrittsvorlesung des Anno Accademico 1964-65, „Arredare“. Die eigentliche Rede (die der Verfasserin in der Audioversion vorliegt und die auch bei Semi (2010, S. 53-63, ebenfalls in gekürzter Form) abgedruckt ist, ist etwa fünfmal so lang wie sie bei DAL CO/MAZZARIOL (1984, S. 282) erscheint, auch hier ohne einen Hinweis auf Kürzung. Scarpas Vortrag „Mille cipressi“, den er während einer Konferenz in Madrid im Sommer 1978 hielt (DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 286 f), ist, in erster Linie wegen der zahlreichen Auslassungen und Veränderungen in der italienischen Transkription, erneut von DODDS (2000, S. 244-250) auf Grundlage der Aufnahme transkribiert worden. Seine Version wurde für diese Arbeit verwendet. Vgl. zu den Abweichungen zwischen den Versionen auch DODDS 2000, S. 28 f., bes. Anm. 50 und Appendix C.

¹⁰⁹ Vgl. zu Scarpa und Hoffmann besonders Rainald Franz, „La Viennèsità evidente“. Immagini da un’architettura mitteleuropea: Hoffmann e Vienna nell’opera di Scarpa“, in: TEGETHOFF / ZANCHETTIN 2007, S. 99-113.

¹¹⁰ Carlo Scarpa, vgl. Anm.86.

¹¹¹ LANZARINI 2004a, S. 94.

¹¹² Vgl. auch Kap.III.5.

¹¹³ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 93. U.a. wurden hier die Häuser Coonley und Robie, der Unity Temple, Taliesin East, die Midway Gardens, das Imperial Hotel und das Hollyhock House vorgestellt, ebenso Projekte der frühen 1920er Jahre. Vgl. dazu auch SONEGO 1994-95, S. 100.

¹¹⁴ Vgl. Martin Dominguez, Interview mit Carlo Scarpa (vgl. Anm.86), S. 297: „Poi ho sempre ammirato Mies ed Aalto; ma l’opera di Wright fu per me un colpo di fulmine. Non avevo mai avuto un’esperienza simile. Mi portò via come un’onda – lo può vedere in alcuni dei miei primi progetti di case. Ero troppo impressionato dall’opera di Wright. Ora non mi piacciono più quelle case, perché non credo che si debba imitare così sfacciatamente.“ Das Interview ist bereits 1983 in spanischer Sprache erschienen: *Quaderns d’Architectura i Urbanisme*, 158 (1983), S. 77-81.

Gerade in Scarpas Villenprojekten lassen sich zahlreiche Zitate und inhaltliche Ähnlichkeiten zum Werk Wrights finden, da dieser sich zum Großteil dem Bau von Wohnhäusern gewidmet hat und Scarpa seine Anregungen häufig in Gebäuden mit gleicher Bauaufgabe findet.¹¹⁵

Mit Wrights Werk machte sich Scarpa bereits früh über verschiedene, in erster Linie deutsche Zeitschriften vertraut¹¹⁶. 1944 war Bruno Zevi¹¹⁷, tief beeindruckt von der organischen Architektur und dessen ‚Erfinder‘ Frank Lloyd Wright, aus Amerika zurückgekehrt – im Gepäck ein großes Konvolut an Fotografien verschiedenster Werke, die er auf der Reise besichtigt hatte. Diese Fotografien waren Scarpa spätestens seit 1946 bekannt¹¹⁸. Besonders fundamental dürfte für Scarpas Beschäftigung mit Wright dessen Ausgabe *Frank Lloyd Wright. Ausgeführte Bauten und Projekte* von 1911 gewesen sein, die Edoardo Gellner ihm 1944 schenkte.¹¹⁹ Hier finden sich Grundrisse und Ansichten von Projekten Wrights bis 1909, vornehmlich Stadt- und Landhäuser für wohl situierte Auftraggeber. Besonders bei seinen¹²⁰ Häusern der frühen 1950er Jahre orientierte sich Scarpa auch am Zeichnungsstil von Wrights Grundrissen, die enorme grafische Ausdruckskraft besitzen. 1945 dann erschien Zevis *Verso un'architettura organica*, zwei Jahre später seine Monografie über Frank Lloyd Wright¹²¹, beide Bücher stark beeinflusst von den Eindrücken seiner Reise und prägend für die Architekturwelt Italiens dieser Zeit.¹²² Im Herbst 1950 kehrte Bruno Morassutti¹²³ von seiner ausgiebigen USA-Reise zurück¹²⁴ und brachte ebenfalls zahlreiche Fotografien der Werke Wrights mit, die Scarpa sicher kannte.¹²⁵

¹¹⁵ Vgl. LANZARINI 2003, S. 104 u. 109. Es ist bemerkenswert, dass dies offenbar nur gilt, wenn er andere Werke als seine eigenen zitiert. Häufigste Quelle für Übernahmen bestimmter Motive sind jedoch seine eigenen Projekte und hier lassen sich keine ‚Gattungsgrenzen‘ feststellen.

¹¹⁶ Vgl. LANZARINI 2003, S. 101. In Scarpas Bibliothek (ACS) befinden sich Ausgaben der Zeitschriften *Moderne Bauformen*, *Innen Dekoration*, *Deutsche Kunst und Dekoration*. Lanzarini datiert die Notizen, die Scarpa in diesen Zeitschriften gemacht hat, auf die 30er/40er Jahre (vgl. LANZARINI 2003, S. 117, Anm. 30).

¹¹⁷ *1918 †2000 (vgl. zu Zevi Dizionario dell'architettura del XX secolo, Bd. 6, S. 558) 1945, kurz nach seiner Reise, gründete Zevi die „Associazione per l'Architettura Organica“ (APAO), wo auch Scarpa Mitglied wurde. Ab 1948 unterrichtete er am IUAV, aber bereits ein Jahr zuvor hatte er Scarpa eingeladen, einen Vortrag über das Thema „Del Liberty“ zu halten (vgl. *Cahiers de la Recherche Architecturale*, 19 (1986), S. 57-63). Zevi war einer der ersten, der, in der von ihm geleiteten Zeitschrift *Metron*, Scarpas Werk der Öffentlichkeit vorstellte (Zevi, „Padiglione dei libri d'arte“, in: *Metron*, 39 (1950), S. 73 f.).

¹¹⁸ Vgl. HOLSTE 2007, S. 115 sowie BRUSATIN 1972, S. 8, „Dialogue: Speaking of Carlo Scarpa“, in: SD 1977, S. 3, u. LANZARINI 2003, S. 102.

¹¹⁹ Vgl. v.a. ZANCHETTIN 2005a, Anm. 17, der diese Information von Edoardo Gellner persönlich erhalten hat. Vgl. auch LANZARINI 2003, S. 102 u. HOLSTE 2007, S. 115. Veröffentlichungen wie diese haben auch sicher dazu geführt, dass Scarpa, der neben italienisch noch französisch sprach, zumindest das Fachvokabular auch auf Deutsch und Englisch kannte.

¹²⁰ Vgl. zur Urheberschaft der Villen die entsprechenden Kapitel.

¹²¹ ZEVI 1947.

¹²² Vgl. auch CASCIATO 1999, S. 80.

¹²³ Geb. 1920 in Padua, gest. 2008 in Belluno. Er machte 1946 seinen Abschluss am IUAV. Vgl. zu Morassutti BARAZZETTA/DULIO 2009.

¹²⁴ Im Februar 1949 ist er aufgebrochen, um die Werke Wrights und Mies van der Rohes im Original zu sehen. Für insgesamt ein Jahr war er als „Fellow“ bei Wright in Taliesin East und West. Im Anschluss

Genau in dieser Zeit, 1951, als Wright und seine Organische Architektur in aller Munde waren, lernte Scarpa ihn anlässlich dessen Ausstellung „Frank Lloyd Wright. Sixty years of living architecture“¹²⁶ persönlich kennen. Die Idee zu der internationalen Wanderausstellung entstand in Philadelphia und wurde schließlich von dem emigrierten Architekten Oskar Stonorov gemeinsam mit Arthur C. Kaufmann umgesetzt.¹²⁷ Ca. 800 Zeichnungen, Tafeln mit Fotografien und 28 Modelle wurden ausgestellt, und nach Philadelphia und Florenz reiste die Ausstellung nach Zürich, Paris, München, Rotterdam, Mexico City, New York und Los Angeles.¹²⁸ Für die Organisation der Ausstellung in Italien und Europa war Carlo Ludovico Ragghianti zuständig, und im Organisationskomitee saß neben zahlreichen bedeutenden Architekten wie Franco Albini, Giovanni Michelucci, Pierluigi Nervi und Bruno Zevi auch Carlo Scarpa.¹²⁹ Wright reiste zu dieser Gelegenheit am 24. Juni mit seiner Frau und seiner Tochter nach Italien und auch nach Venedig, wo seine Ankunft große Aufmerksamkeit erregte. Einige Tage vor der Ausstellungseröffnung erhielt er in Venedig die Ehrendoktorwürde, später in Florenz dann die „Medaglia d’Oro“ der Stadt¹³⁰. Ausflüge, gemeinsame Abendessen und Aktivitäten wurden für Wright veranstaltet, wovon zahlreiche Fotografien zeugen, die ihn auch gemeinsam mit Scarpa zeigen. Die bis heute gern erzählte Anekdote, Wright habe bei seinem Besuch in Murano, ohne sich über die Designer zu informieren, ausschließlich von Scarpa entworfene Stücke für den Kauf ausgewählt, zeigt, dass die Wertschätzung auf Gegenseitigkeit beruhte.¹³¹

Nach dem Treffen in Venedig hat zwischen Scarpa und Wright auch über die folgenden Jahre ein mehr oder weniger enger Kontakt angehalten. Grund dafür waren die Planungen für das Masieri Memorial in Venedig. Angelo Masieri¹³², ein leidenschaftlicher Anhänger der Architektur

reiste er durch die USA, wo er zahlreiche Wright-Bauten besichtigte. Als ‚Reiseführer‘ diente Henry-Russell Hitchcocks *In the Nature of Materials* (HITCHCOCK 1942). Vgl. dazu DULIO 2007, S. 135.

¹²⁵ Welche Bauten Morassutti besichtigt und fotografiert hat, listet Dulio auf: DULIO 2007, S. 135 f. u. bes. Anm. 6.

¹²⁶ Juni bis September 1951, Florenz, Palazzo Strozzi (vgl. LANZARINI 2003, S. 107).

¹²⁷ Vgl. zur Entstehung der Ausstellung CASCIATO 1999, S. 83-88.

¹²⁸ Vgl. LEVINE 1996, S. 374 und LANZARINI 2003, S. 107. Die monografische Ausgabe von *Metron* (METRON 1951) diente als Ausstellungskatalog. Eine deutsche Veröffentlichung zur Ausstellung stammt von Werner Moser (MOSER 1952).

¹²⁹ Vgl. LANZARINI 2003, S. 107 und die dortige Anm. 40.

¹³⁰ Vgl. LANZARINI 2003, S. 107 u. HOLSTE 2007, S. 115. Das Diplom wurde von Scarpa gestaltet (vgl. ebd.).

¹³¹ Vgl. Bruno Zevi, „Di qua o di là dell’architettura“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 271, TOLMEIN 1987, S. 62, BRUSATIN 1989, S. 327, außerdem LANZARINI 2003, S. 118, Anm. 42. Vgl. auch versch. Fotos, die beide Architekten gemeinsam zeigen, z.B. in MCCARTER 2013, S. 37. Ein Indiz dafür ist auch, dass Scarpa von Wrights Witwe einen großen Türkisring als Geschenk erhielt, den er von da an stets an der rechten Hand trug (vgl. Guido Pietropoli, „Le mani di Carlo Scarpa“, in Ausst.-Kat. Carlo Scarpa – Venini 2012, S. 78-82, hier 79).

¹³² Vgl. Zu Masieri unten.

Wrights¹³³, hat dessen Aufenthalt in Venedig 1951 und verschiedene gemeinsame Ausflüge dazu genutzt, sich einen Traum zu erfüllen und den Amerikaner gebeten, das Projekt „di ricostruzione per la casetta che i Masieri posseggono sul Rio Novo, all’angolo con il Canal Grande“¹³⁴, zu errichten. Wright war begeistert von der Idee und stimmte zu. Als Masieri während seiner lange vorbereiteten und lang ersehnten Reise¹³⁵ nach Amerika, wo er Wrights Werke besichtigen und die Einzelheiten des Auftrages mit diesem besprechen wollte, bei einem Autounfall ums Leben kam (ohne Wright gesehen zu haben), wurde das Projekt zunächst nicht weiterverfolgt. Ein Jahr nach Masieris Tod hat Scarpa, „con le raccomandazioni della famiglia“¹³⁶, dazu beigetragen, dass Wright die Planungen wieder aufnahm und ihn mit dem nötigen Planmaterial versorgte.¹³⁷ Nun sollte auf Wrights Wunsch statt einer Wohnstätte eine Unterkunft für Studenten der Architekturfakultät entstehen.¹³⁸ Das Projekt löste bereits vor der Veröffentlichung jeglicher Entwürfe große Debatten in Venedig aus, sogar bevor es 1954 zum ersten Mal in der Zeitschrift *metron* – mit der Unterstützung von Carlo Scarpa¹³⁹ – vorgestellt wurde. Im gleichen Jahr wurde es endgültig abgelehnt¹⁴⁰; der Kontakt zwischen Scarpa als Unterstützer des Projektes und Wright hat in diesen Jahren jedoch angehalten.¹⁴¹

Die Faszination für Frank Lloyd Wright und seine Architektur in ganz Italien¹⁴² und bei Scarpa erhielt durch die Ausstellung neuen Antrieb. Genau in jener Zeit entstanden einige der ersten in dieser Arbeit behandelten Villenprojekte, jene „case“, die nach Scarpas Einschätzung geradezu

¹³³ Vgl. z.B. ROGERS 1954, S. 33. Besonders deutlich machen dies die Erinnerungen Savina Rizzi Masieris, in: GATTO 1954, S. 35.

¹³⁴ GATTO 1954, S. 35, der hier eine Erinnerung Bruno Morassuttis wiedergibt.

¹³⁵ Die Familie Romanelli, an deren Haus Masieri vor seinem Tod arbeitete, berichtet von einer Spardose in Masieris Studio, die von ihm sowie Freunden und Besuchern für diesen Zweck nach und nach gefüllt wurde (vgl. TOLMEIN 1988a, S. 53). Erst ein Jahr später konnte die Reise stattfinden.

¹³⁶ BRUSATIN 1972, S. 9, außerdem LEVINE 1996, S. 375 f.

¹³⁷ Vgl. Scarpa, am 6. März, Palazzo Tron, in: SEMI 2010, S. 112.

¹³⁸ Vgl. BRUSATIN 1972, S. 9, und besonders LEVINE 1996, S. 375. Savina Masieri hatte Wright die endgültige Entscheidung überlassen, zu welchem Zweck das Gebäude genutzt werden sollte.

¹³⁹ Vgl. Brief an die Leser, in: *metron*, 49-59 (Jan-Apr. 1954).

¹⁴⁰ Vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 134, Nr. 171. Nachdem zunächst (1962) Scarpas früherer Schüler Valeriano Pastor mit der Planung der Umgestaltung des Hauses betraut worden war, übernahm ab 1968 Carlo Scarpa die Arbeiten, die nach seinem Tod von Franca Semi weitergeführt, jedoch nie beendet wurden. Aktuell betreibt das „Archivio Progetti“ des IUAV ein von der Regione Veneto finanziertes Projekt zur Erforschung der Geschichte der Fondazione, von den Planungen Wrights bis hin zu Scarpas Arbeiten. Vgl. außerdem zu diesem Projekt die Ausführungen Scarpas, in: SEMI 2010, S. 111-129.

¹⁴¹ Vgl. auch die Ausführungen Scarpas zu Wrights Projekt am 6. März 1975 (in SEMI 2010, S. 111-129) und zum Masieri-Memorial, in „Un’ora con Carlo Scarpa“, in: LANZARINI 2006b, S. 264 f.

¹⁴² Vgl. z.B. das Werk Marcello d’Olivos, besonders seine Casa Rotonda in Lignano Pineta (ab 1952, siehe dazu ALOI 1961, S. 182-184) oder auch Rolando Pagninis eigenes Haus in Fiesole, das wie eine Replik von Wrights Haus Kauffmann, dem berühmten „Fallingwater“ erscheint. Vgl. dazu ALOI 1961, S. 242-250. Zum Einfluss Frank Lloyd Wrights auf die europäische Architektur vgl. DE CARLO 1952, MOSER 1959, Kief 1978, ALOFSIN 1999 (dort besonders CASCIATO 1999), LEHMANN/ROSSARI 1999, außerdem LANZARINI 2003, S. 117, Anm. 41.

plagiatorisch Ähnlichkeiten zum amerikanischen Meister zeigen. Die Parallelen sind zum Teil formaler Natur, besonders aber lässt sich bei beiden Architekten eine ähnliche Auffassung vom Verhältnis von Architektur zu Natur, zu Raum und zu Dekoration feststellen. Darüber hinaus haben beide Architekten ein ähnliches grafisches Verständnis, das sich besonders im Umgang mit geometrischen Formen zeigt. Die konkreten Einflüsse des Amerikaners auf die jeweiligen Projekte werden in dieser Arbeit in den entsprechenden Kapiteln analysiert.

1960, als Scarpa im Rahmen der 12. Triennale die Ausstellung des Architekten aus Taliesin einrichtete¹⁴³, ist diese uneingeschränkte Begeisterung einer reflektierten Beziehung gewichen, die auf einem ähnlichen Verständnis von Raum, Material und Form fußt. Im Zusammenhang mit Parallelen zwischen der Architektur Scarpas und Wrights ist bemerkenswert, dass Scarpa die Bauten des Amerikaners erst 1967¹⁴⁴ im Original gesehen hat und sich schon vorher ein beiden Architekten inhärentes besonderes Prinzip der Raumbildung feststellen lässt.

Beide hatten zudem eine Leidenschaft für die Architektur und Kultur Japans und des Orients generell.¹⁴⁵ Dass Scarpa sein Interesse dafür über die Beschäftigung mit Wright entdeckt hat, stritt er ab¹⁴⁶, hob aber hervor:

Sì, sono molto influenzato dal Giappone, non solo perché ci sono stato ma perché, anche prima di esserci stato ammiravo la loro essenzialità e soprattutto il loro sovrano buon gusto. Quello che noi chiamiamo buon gusto loro lo hanno ovunque. È un gusto non sofisticato, povero, non proprio contadinesco ma quasi. Guardavano anche molto alla Cina, ma nelle loro virtù personali i giapponesi sono essenziali e di una pulizia incredibile.¹⁴⁷

In Scarpas Architektur lassen sich zahlreiche Anregungen auf japanische und chinesische Architektur und Gartengestaltung finden.¹⁴⁸ „Bisogna pensare al Giappone e alla finezza che lì possiamo vedere nell’usufruire di uno spazio piccolissimo, e nel saper creare delle cose magiche“¹⁴⁹ – diese Fähigkeit, auf kleinem Raum mithilfe der Materialien, des Lichtes und der Komposition eine besondere Atmosphäre zu schaffen, hat Scarpa sicher aus östlichen Vorbildern übernommen.¹⁵⁰

¹⁴³ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 117-125.

¹⁴⁴ Vgl. Sandro Giordano, „Profilo biografico“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 305 und Orietta Lanzarini, „Regesto biografico“, in: FORSTER/MARINI 2000, S. 458.

¹⁴⁵ Vgl. zu den Einflüssen auf Wrights Architektur z.B. TSELOS 1969.

¹⁴⁶ Er hat Japan über zahlreiche Bücher kennengelernt. Vgl. Scarpa, in: RADICE/SCARPA 1979, o.P.; zu Scarpas Bibliothek vgl. Raffaella Vendramin, „La biblioteca di Carlo Scarpa“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 307, SONEGO 1994-95, S. I-XLVI und Elisabetta Terragni, „L’atlante del sapere: i libri di Carlo Scarpa“, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 53-56.

¹⁴⁷ Carlo Scarpa, in RADICE/SCARPA 1979, o.P.

¹⁴⁸ Vgl. zu Scarpa und Japan PIERCONTI 2007.

¹⁴⁹ Scarpa am 20. Februar 1975, Palazzo Tron, in: SEMI 2010, S. 102.

¹⁵⁰ Vgl. zu Anleihen aus japanischen Gärten auch unten.

4. „Voglio vedere e per questo disegno“ – Entwurfsprozess und Planungspraxis

Anders als in Bezug auf Debatten zur zeitgenössischen Kunst und ihre Entwicklung, hat Scarpa sich nicht aktiv in den öffentlichen Diskurs über die Bedeutung und Aufgabe der modernen Architektur eingebracht.¹⁵¹ Es gibt keine schriftlichen Abhandlungen, die seine Auffassung darüber preisgeben würden, und nur selten hat er sich über sein Werk geäußert.¹⁵² Eine seiner wenigen Stellungnahmen „Certe materie possono e devono essere scritte altre occorre siano disegnate, per essere poi pubblicate“, e cioè fatte“¹⁵³ lenkt den Blick auf sein gebautes Werk, das er als den einzigen Ausdruck seiner Architekturauffassung verstanden wissen wollte. Doch um Scarpas Werk vollständig erfassen zu können, ist es notwendig, neben den errichteten Bauwerken auch das Zeichnungsmaterial in die Untersuchungen einzubeziehen. Das erhaltene Konvolut an Zeichnungen, Skizzen und Plänen ist so umfangreich wie sonst bei kaum einem Architekten; allein für die im Hauptteil dieser Arbeit behandelten Werke befinden sich im ACS, im Museo di Castelvecchio Verona und im MAK Wien über 2000 Blätter.

Allein der Umfang des Zeichnungsarchives zeigt, dass das Zeichnen für Scarpa eine ganz besondere Bedeutung hatte. Die Zeichnung hat im Entstehungsprozess seiner Architekturen unterschiedliche Funktionen; ihre Wichtigkeit machte er auch in seiner Lehre deutlich, „al quale tutta una generazione di architetti deve l'uso corretto della matita“¹⁵⁴. Bei vielen seiner ehemaligen Schüler, so z.B. Sergio Los und Mario Botta¹⁵⁵, lässt sich dieser Einfluss heute noch nachvollziehen. Sein Motto „nulla dies sine linea“¹⁵⁶ gab er ihnen gleichsam als „imperativo categorico“ mit: „Pensate solo con la matita in mano, la gomma, la carta.“¹⁵⁷ Bezüglich der

¹⁵¹ Vgl. auch Martin Dominguez, „Intervista a Carlo Scarpa“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 297-299, hier 297.

¹⁵² Ausnahmen sind einzelne kurze Positionen, die er maschinenschriftlich festgehalten hat, jedoch waren diese nicht zur Publikation bestimmt (vgl. dazu LANZARINI 2003, u. LANZARINI 2004a, S. 107 und die erläuternden Texte zu den Bauanträgen in den entsprechenden Kapiteln dieser Arbeit) sowie zwei Interviews (Interview m. Martin Dominguez, Mai 1978, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 297-299 u. RADICE / SCARPA 1979). Die einzigen Gelegenheiten, die Scarpa nutzte, um sein Verständnis von Architektur und seine Meinung zu bestimmten Projekten oder auch anderen Architekten zum Ausdruck zu bringen, waren seine Vorlesungen und vereinzelt Vorträge. Daher sind die Zeugnisse seiner Zeitgenossen besonders wertvoll, wenngleich die Erinnerungen vieler dieser Architekten mit der Zeit eine stark subjektive Färbung angenommen haben. Zu den Transkriptionen von Scarpas Vorträgen vgl. Anm.108. Vgl. auch SEMI 2010.

¹⁵³ Brief Scarpas an Giuseppe Samonà (?) vom 29.1.1951, ACS, zitiert nach LANZARINI 2003, S. 90.

¹⁵⁴ BRUSATIN 1972, S. 4.

¹⁵⁵ So in einem Gespräch mit der Verfasserin am 24. Januar 2014, vgl. auch z.B. BOTTA / DAL CO 1985.

¹⁵⁶ Scarpa am 23. Januar 1975, Tolentini, in: SEMI 2010, S. 69. Scarpa zitierte in diesem Zusammenhang fälschlicherweise Alberti. Das Zitat stammt jedoch eigentlich von Plinius' *Naturalis Historia*, wo dieser eine Anekdote des Apelles beschreibt. Vgl. PLINIUS (1991), S. 84.

¹⁵⁷ Scarpa am 23. Januar 1975, Tolentini, in: SEMI 2010, S. 69.

Zeichnung ist Scarpa äußerst systematisch vorgegangen und war sehr organisiert.¹⁵⁸ Oberstes Gebot war der perfekte Zustand der Arbeitsmaterialien, bei deren Auswahl er äußerst kritisch war. Er ließ das Papier aus England oder der Schweiz kommen und verlangte von all seinen Mitarbeitern, ausschließlich mit perfekt gespitzten Bleistiften zu zeichnen. Dies galt auch für seine Schüler, weshalb er an der Universität „quello con la punta al lapis“¹⁵⁹ genannt wurde.

Es hat bereits Ansätze gegeben, Scarpas Vorgehen bei der Entwicklung eines Projektes mithilfe der Zeichnung nachzuvollziehen und einzelne Schritte generalisierend für all seine Arbeiten aufzulisten¹⁶⁰, was sich allein aufgrund des Materialumfangs schwierig gestaltet. Einige allgemeine Beobachtungen, die beim Studium der für diese Arbeit relevanten Zeichnungen gemacht werden konnten, sollen hier dennoch festgehalten werden.¹⁶¹ Wenngleich Scarpa auch unterwegs und spontan seine Gedanken auf jenen Unterlagen festhielt, die ihm gerade zur Verfügung standen – Zigaretenschachteln, Servietten, Notizzettel aus Hotelzimmern, Zugfahrkarten etc. –, so lässt sich für den eigentlichen Planungsvorgang bis zu einem gewissen Punkt doch eine Systematik feststellen.

Besonders der Beginn der Planungen stellte für Scarpa eine kritische Phase dar:

E lui [Le Corbusier, Anm. d. Verfasserin] ha detto che tiene in tasca un piccolo pezzo di matita, rumina sopra, ci pensa diverso tempo, e poi magari con un piccolo appunto gli viene l'idea e allora la schematizza, la mette giù. Il primo appunto. Ora, anch'io non riesco mica a lavorare direttamente subito; se non mi viene un'idea, non riesco a far nulla. Io lavoro un po' in modo tradizionale, come ho imparato alla scuola. Ho trovato che tutto quello che ho imparato a scuola non è stato da buttar niente. Non so: esattezza, lavorare con chiarezza, non pasticciare, per esempio. Ma voglio dire che sempre ci vuole una certa idea in testa, una certa idea. Ora dopo mestiere, fare: si prende un pezzo di carta e ci si mette a segnare qualcosa. Come si può fare? Non saprei. Il primo schizzo sarà un pezzettino di carta con degli appunti. E poi [...] si mette un asse sulla carta.¹⁶²

¹⁵⁸ So Sergio Los am 29.5.2013 im Gespräch mit der Autorin.

¹⁵⁹ Scarpa am 23. Januar 1975, Tolentini, in: SEMI 2010, S. 72.

¹⁶⁰ Sergio Los hat diese Schritte bereits 1967 in seinem Buch *Carlo Scarpa. Architetto Poeta* (LOS 1967, S. 29-32) festgehalten. Seit 1984 hat es dann immer wieder ähnliche Ansätze gegeben, allerdings ohne Kenntnis bzw. Erwähnung von Los (obwohl das Buch in der Bibliothek des IUAV vorhanden ist und somit allen Autoren zugänglich war): DAMISCH 1984, SEMI 1986, PIETROPOLI 2000 (und erneut 2012, in: Ausst.-Kat. Carlo Scarpa – Venini 2012) und schließlich LANZARINI 2009. Allein Kenneth Frampton legte die von Los angestellten Beobachtungen seinen eigenen Ausführungen zugrunde (FRAMPTON 1995, bes. S. 308). Auch Edoardo Gellner geht, aus der Sicht des Mitarbeiters, auf Scarpas Methode beim Zeichnen ein, die stets im Zusammenhang mit bestimmten persönlichen Eigenarten des Venezianers gesehen werden müssen (vgl. Edoardo Gellner, „Progettare con Carlo Scarpa“, in: GELNNER/MANCUSO 2000, S. 35-39). Zuletzt hat Vitale ZANCHETTIN (2005b, S. 67-73) die Vorgänge dargestellt, mit Bezug auf das Briongrabmal.

¹⁶¹ Sie entsprechen weitestgehend auch den Ausführungen Los' (LOS 1967).

¹⁶² Carlo Scarpa, in: LANZARINI 2006b, S. 269. Auch wenn Scarpa die Architektur als „mestiere come un altro“ verstand (Carlo Scarpa, in: LANZARINI 2006b, S. 268), so zeigen diese Äußerungen wie auch die Entstehungsgeschichten der in dieser Arbeit behandelten Bauten, dass er seine Arbeit in künstlerischer Manier verstand als etwas, das sich nicht steuern ließ. Vgl. dazu auch unten, Kap. II.4-Mitarbeiter.

Allererste Ideen für ein Projekt finden sich auf den unterschiedlichsten Trägern. Man kann sich vorstellen, dass das von Scarpa erwähnte „pezzettino di carta“ das war, was im Gespräch mit den Auftraggebern gerade zur Verfügung stand. So können z.B. erste Skizzen auf einem Lageplan, wie es z.B. bei der Villa Veritti der Fall war, oder sogar auf der Wand festgehalten werden.¹⁶³ Die strukturierte Projektplanung begann dann aber, wie Sergio Los beschreibt¹⁶⁴, auf festem Papier, das auf den Zeichentisch oder ein Holzbrett geklebt wurde. Laut Franca Semi wurde diese Vorgehensweise von der Verwendung fester Kartons abgelöst; letztere lässt sich auch für die in dieser Arbeit behandelten Projekte feststellen. Der Karton wurde – Löcher an den Ecken zeugen davon¹⁶⁵ – auf den Tisch geheftet und darauf wurden die äußeren Gegebenheiten wie das Grundstück, Besonderheiten des Terrains wie Hügel oder zu berücksichtigende Bäume und Flüsse eingetragen. Der Vorteil des Kartons als Untergrund für die ersten Ideen liegt in der Möglichkeit, in dem weichen und vergleichsweise dicken Material erste Entwürfe in ihrem ‚Abdruck‘ zu erhalten, sodass sie auch durch in Überarbeitungen entstandene weitere Schichten hindurch sichtbar bleiben. Der Karton war in der Regel leicht gelb- oder bräunlich, sodass Scarpa sowohl mit dunklen Farben als auch mit weißen Hervorhebungen arbeiten konnte.¹⁶⁶

Diese ersten Blätter, auf denen auch noch unklare Details festgehalten wurden¹⁶⁷, dienten als Vorlage für unzählige weitere Studien, die auf weißem Skizzenpapier¹⁶⁸ angefertigt wurden, das auf den Karton gelegt wurde. So blieben das dort festgehaltene Grundgerüst und die ersten Ideen während der gesamten Planungsphase präsent: „il passato viene a essere una fase della progettazione“.¹⁶⁹ Neue Projekte wurden hin und wieder auch auf Pergamentpapier gezeichnet, häufig mit dem Kohlestift, da dieser es ermöglichte, mit wenigen Strichen eine Idee klar zu formulieren¹⁷⁰ und sich außerdem durch Wischen leicht wieder entfernen ließ.

Scarpa arbeitete also so, dass der „processo formativo“¹⁷¹ des Projektes sichtbar gemacht wurde.¹⁷² Damit lässt sich eine Analogie feststellen zu Scarpas gebautem Werk, das zu einem

¹⁶³ Vgl. z.B. die Erinnerung Antonio Hoffers: „Scarpa ci lasciò perpleSSI disegnando questa idea con un carboncino sul muro.“ (in: GIORDANO 1983-84, S. 134)

¹⁶⁴ LOS 1967, S. 29 und nach ihm auch Franca SEMI (1986, S. 22), vgl. auch SEMI 2010, S. 41f.

¹⁶⁵ Z.B. der Karton zum Casino De Benedetti Bonaiuto, Abb. 267.

¹⁶⁶ So Guido Pietropoli im Gespräch mit der Autorin.

¹⁶⁷ Vgl. auch ZANCHETTIN 2005, S. 69.

¹⁶⁸ Nach der Begegnung mit Louis Kahn 1974 auch auf Gelbem (Guido Pietropoli im Gespräch mit der Autorin). Auf Skizzenpapier, später auch Velin, wurden auch die Zeichnungen übertragen, die heliografisch vervielfältigt werden sollten. Hin und wieder lassen sich zwischen den einzelnen Skizzenblättern anhand der Abrisspuren Zusammenhänge und eine chronologische Reihenfolge feststellen.

¹⁶⁹ LOS 1967, S. 30. Vgl. dazu auch unten, IV Schluss.

¹⁷⁰ „Se non viene col carboncino, non c'è soluzione“, Guido Pietropoli im Gespräch mit der Verfasserin.

¹⁷¹ LOS 1967, S. 30.

¹⁷² Diese Praxis wandte er auch in seinem Unterricht an, vgl. dazu unten, Kap.II.4-Mitarbeiter. In dieser Prozesshaftigkeit zeigt sich auch eine Nähe zu Paul Klee, dessen Zeichnungen ebenso entstanden. Vgl.

großen Teil aus Umbauten und Restaurierungen historischer Architektur besteht. Man könnte sagen, „che una fase del lavoro [des Zeichnens, Anm. d. Autorin] rappresenta un’opera di restauro della fase precedente.“¹⁷³ Ebenso wie Scarpa sehr behutsam mit der Veränderung und Ergänzung historischer Bausubstanz umging und die unterschiedlichen Schichten, Alt und Neu, nebeneinander bestehen ließ, so behandelt er auch die von ihm im Laufe der Arbeiten entwickelten Ideen als Teile des Projektes, die es zu bewahren gilt¹⁷⁴ und die gleichsam den Rahmen darstellen, innerhalb dessen sich das Werk weiterentwickeln kann. Dass Scarpa die gleiche Methodik in den Villen anwandte, die im Unterschied zu Restaurierungsprojekten von Grund auf neu geplant wurden, lässt darauf schließen, dass dieser Rahmen für ihn von besonderer Bedeutung war und er mit ersten Entwürfen gleichsam einen eigenen ‚historischen‘ Kontext schuf.

Häufig fand dieser Prozess der Überarbeitung keinen Abschluss, sodass viele der von Scarpa geplanten Projekte unrealisiert blieben. Änderungen wurden außerdem zu jedem Zeitpunkt noch vorgenommen.¹⁷⁵

Diese Vorgehensweise impliziert, dass es sich bei den ersten Zeichnungen fast ausschließlich um Grundrissstudien handelt. Gedanken zur äußeren Gestalt der Projekte wurden in der Regel mit kleinen Ansichten und Axonometrien in den unzähligen Randskizzen festgehalten, welche die Blätter, unabhängig von ihrem Material, bevölkern. Häufig zeigt sich in der Präzision dieser Zeichnungen, die trotz aller Skizzenhaftigkeit in perspektivischen Ansichten oder schematischen Schnitten die Essenz der Idee darstellen, Scarpas zeichnerisches Können. Auf den Blatträndern werden auch Details untersucht, schriftliche Berechnungen von Kosten und Maßen aufgelistet sowie Notizen und Anmerkungen festgehalten, mitunter in einer Fülle, dass das Papier fast vollständig bedeckt ist.¹⁷⁶

Darin zeigt sich, wie die Zeichnung als Kommunikationsmittel sowohl für eine Art Selbstgespräch, als auch für eine Kommunikation mit den beteiligten Mitarbeitern, Handwerkern und Auftraggebern diente. Scarpas Mitarbeiter berichten davon, dass der *Professore* beim Zeichnen stets gesprochen habe, was sich auf vielen Blättern nachvollziehen lässt. Man kann sich gut

EMMONS/DAYER 2012. Die Autoren weisen außerdem auf die Prozesshaftigkeit des Wortes „drawing“ hin, das ein Verb ist (vgl. ebd., S. 45).

¹⁷³ LOS 1967, S. 31.

¹⁷⁴ Sergio Los erinnert sich daran, dass Scarpa häufig den befreundeten Bildhauer Arturo Martini zitiert habe: „Uno scultore che corregge un naso a una testa, distrugge col suo gesto il naso di prima e non l’ha più, e così è per un architetto quando costruisce; mentre uno scrittore può sempre ritrovare la frase cancellata.“ (LOS 1967, S. 30) Scarpa wirkte mit seiner Technik diesem Phänomen entgegen.

¹⁷⁵ Von diesem Umstand berichten alle Mitarbeiter Scarpas, vgl. z.B. Lorenzo Allegrini, in: TOMMASI 2012, S. 232.

¹⁷⁶ Vgl. z.B. Abb. 133.

vorstellen, wie Anmerkungen wie „luce anche dall’alto“ (Abb. 312) „sole / d’Est / + caldo alla / mattina“ (Abb. 312), „Corridoio fa meno / caldo / a est“ (Abb. 313), „N.B. attenzione“¹⁷⁷ in einem Zug mit der Zeichnung entstanden sind, möglicherweise während Scarpa einer zweiten Person seine Ideen vorgetragen hat. „Scarpa’s discursive practice of designing was an extension of his work as a teacher.“¹⁷⁸ Einige dieser Anmerkungen sind explizit an seine Mitarbeiter gerichtet, so z.B. „da trasportare come segnato / in Rosso solo le parti / murarie“ (Abb. 392), andere wiederum sind offenbar an niemand anderen als ihn selbst gerichtet: „tutto / sommato / è allora meglio così“¹⁷⁹ Auf vielen Blättern finden sich auch Notizen, die nicht in direktem Zusammenhang mit dem jeweiligen Projekt stehen: Hinweise zu Zugverbindungen¹⁸⁰, Telefonnummern oder Titel von Musikstücken, die er möglicherweise während der Arbeit gehört hat.¹⁸¹

Weit bedeutsamer als die Funktion der Zeichnung als Kommunikationsmittel war ihre Bedeutung als Ausdruck von Scarpas Denkprozess: Scarpa wiederholte häufig: „Voglio vedere le cose, non mi fido che di questo. Voglio vedere, e per questo disegno. Posso vedere un’immagine solo se la disegno.“¹⁸² Für Scarpa, der sich selbst als „visivo“¹⁸³ bezeichnete, ist die Zeichnung nicht nur Ausdruck des Denkprozesses, sondern sein Mittel, „lo strumento di indagine, non di rappresentazione“¹⁸⁴. Sergio Los hat in seinem Buch *Carlo Scarpa. Architetto Poeta* von 1967 Scarpas Zeichnung als eine der Sprache als Ausdrucksform eines Gedankens äquivalente Expression eines kognitiven Prozesses beschrieben, entsprechend Scarpas Definition von „disegno come riflessione“¹⁸⁵. Dabei ist bedeutsam, dass die beiden Vorgänge – der Gedanke und sein Ausdruck in Form von Wörtern oder Bildern – simultan geschehen: „Non esiste pensiero senza parola, pensiero e parola si identificano. Il linguaggio è la forma di sviluppo del

¹⁷⁷ Auf einer überarbeiteten heliografischen Kopie, welche einen Aufriss des Außenprospektes der Villa Ottolenghi zeigt (ACS 18553).

¹⁷⁸ DODDS 2000.

¹⁷⁹ Auf ACS 48505, einer Grundrissstudie zur Villa Zoppas. Das Skizzenpapier wurde auf eine andere Grundrisszeichnung gelegt, die teilweise durchgepaust wurde. Gleiches gilt auch für viele Detailskizzen, die häufig von niemandem als ihm selbst entziffert werden können.

¹⁸⁰ Vgl. z.B. Abb. 193.

¹⁸¹ Guido Pietropoli sprach, im Gespräch mit der Autorin, von der Möglichkeit, dass Scarpa eine Melodie, die ihn zu einer Idee angeregt hat, in Erinnerung behalten wollte, vielleicht, um später die inspirierende Stimmung wieder herzustellen. Inwiefern sich solche äußeren Umstände auf Scarpas Schaffen ausgewirkt haben und diese in den Zeichnungen nachvollziehbar sind, hat Carolina Dayer im Bezug auf das Brion-Grabmal in ihrer Dissertation (DAYER 2016) untersucht.

¹⁸² Das Zitat ist wiedergegeben in: LOS 1967, S. 17.

¹⁸³ Carlo Scarpa am 23. Januar 1975, Tolentini, in: SEMI 2010, S. 65.

¹⁸⁴ Mario Botta im Gespräch mit der Autorin.

¹⁸⁵ LOS 1967, S. 16.

pensiero stesso.¹⁸⁶ Anders als bei den meisten Menschen, die mithilfe von Sprache, also Wörtern denken, geschieht dies bei Scarpa in Bildern und somit in der Zeichnung.¹⁸⁷ Dieser Prozess wird primär in der Vielzahl von Studien deutlich, die ähnliche oder sogar gleiche Lösungen für eine Fragestellung zeigen¹⁸⁸. In der Regel sind dies die Skizzen auf Transparentpapier, die „il momento più fluido del processo“¹⁸⁹ zeigen, „la meditazione figurativa“.¹⁹⁰

Ist auch der erste Eindruck der Zeichnungen, vor allem aufgrund der vielen Überarbeitungen, Randskizzen und Anmerkungen, äußerst unübersichtlich, so lässt sich bei genauerem Studium doch feststellen, dass Scarpa sich stets an klassische Zeichnungskanons¹⁹¹ gehalten hat: Zusammenhängende Zeichnungen wie Grund- und Aufriss werden übereinander dargestellt, gleiche Materialien auf einem Blatt mit der gleichen Farbe¹⁹² oder Schraffur markiert, sodass sie auch ohne Beschriftungen einander zugeordnet werden können.

Neben den Zeichnungen, die während der Projektentwicklung entstanden sind und die in erster Linie für Scarpa selbst oder die Mitarbeiter bestimmt waren, sind auch zahlreiche Zeichnungen erhalten, die in repräsentativer Form einen fertigen Entwurf darstellen. In äußerst künstlerischer Weise fasst Scarpa dort die wichtigsten Elemente eines Hauses zusammen, ohne dass daraus Details z.B. die Materialien betreffend für Außenstehende deutlich würden (Abb. 153). Solche Darstellungen zeigen Scarpas ganzes zeichnerisches Können, lassen aber auch verstehen, wie die Projekte bei den Auftraggebern zunächst häufig auf Unverständnis stießen.

Für viele Zeitgenossen Scarpas war es ein eindrucksvolles Erlebnis, ihn zeichnen zu sehen. Die Fähigkeit, mit schnellen Strichen und in raschen Skizzen das Wesen eines architektonischen Elementes festzuhalten, faszinierte sie. Wenn der Ambidexter Scarpa beim Abendessen die Kunst vorführte, mit beiden Händen gleichzeitig und in unterschiedliche Richtungen zu schreiben¹⁹³ oder gleichzeitig mit einer Hand zu schreiben und mit der anderen zu zeichnen¹⁹⁴, konnte man sich gut vorstellen, wie er mit diesen Händen all seine Werke schuf.

¹⁸⁶ Ebd., S. 15.

¹⁸⁷ Vgl. zur Analogie von Sprache und Architektur unten, Kap. IV. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Scarpa, der Ambidexter war, für gewöhnlich mit der rechten Hand schrieb und mit der Linken zeichnete (vgl. Guido Pietropoli, wie Anm. 131).

¹⁸⁸ Vgl. zum Beispiel die Studien zum zweiten Entwurf der Villa Cassina, Kap. III.6 2. *Entwurf*

¹⁸⁹ LOS 1967, S. 32.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Vgl. auch Guido Pietropoli, „Il disegno nell'opera di Carlo Scarpa“, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 57-72, hier 58.

¹⁹² Eine grundsätzliche Regelung für die Kolorierung von Zeichnungen gab es hingegen nicht. Häufig wird festes Mauerwerk in einer kräftigen Farbe wie Rot oder Orange gezeichnet, größere Flächen wie Möbel hingegen in einer hellen wie Gelb, sodass die Schraffur nicht so akkurat sein musste (so auch Pietropoli im Gespräch mit der Verfasserin). Aus diesem Grunde sind auch Gartenbereiche häufig gelb koloriert. Die einzige Konstante lässt sich für das Wasser feststellen, das ausschließlich blau dargestellt wird.

¹⁹³ Vgl. Guido Pietropoli, wie Anm. 131.

¹⁹⁴ Vgl. Antonio Hoffer, in: GIORDANO 1983-84, S. 139.

Mitarbeiter

Nahezu sein gesamtes Leben lang ist Scarpa bei seinen Projekten und Bauwerken Kollaborationen mit anderen Fachleuten eingegangen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen der Zusammenarbeit mit Handwerkern und jener mit anderen Architekten.

Für Scarpa spielte das Visuelle, wie dargestellt, eine wichtige Rolle. Ebenso bedeutsam waren, auch das haben die Ausführungen zur Zeichnung gezeigt, seine Hände.

„Le sue mani accarezzavano un materiale con la punta dei polpastrelli, ne percorrevano la venatura, sfioravano la superficie per provarne la compattezza, le rugosità, la politezza, per apprezzare il corretto fluire di una forma nell'altra, la precisione di uno spigolo, il raccordo tra due differenti stereometrie.“¹⁹⁵

Er hat, sicher auch bedingt durch seine Erfahrungen in Murano, großen Wert darauf gelegt, stets mit perfekt bearbeiteten Materialien höchster Qualität zu arbeiten und besaß umfangreiche Kenntnisse z.B. verschiedener Holzarten, die er stetig erweiterte.¹⁹⁶ Häufig konnten sogar die Meister von ihm lernen und waren beeindruckt von seinem Wissen.¹⁹⁷ Er war immer neugierig, hat gerne neue Materialien ausprobiert oder nach neuen Möglichkeiten der Behandlung traditioneller Werkstoffe gesucht.¹⁹⁸ Diesem hohen Anspruch und seinen genauen, häufig ausgefallenen Vorstellungen¹⁹⁹ konnte er gerecht werden, indem er ausschließlich mit traditionell arbeitenden Kunsthandwerkern und Künstlern aus Venedig zusammenarbeitete, die genau auf seine Bedürfnisse eingehen konnten. Diese Kollaborationen hielten oft die gesamte Dauer von Sarpas professioneller Laufbahn an. So waren für Holzarbeiten in der Regel Giovanni Capovilla oder Angelo und Saverio Anfodillo zuständig, für Schmiedearbeiten die Firma Tis und später

¹⁹⁵ Guido Pietropoli, „Le mani di Carlo Scarpa“, wie Anm.131, hier S. 81.

¹⁹⁶ Vgl. die Ausführungen Angelo und Saverio Anfodillos, in GIORDANO 1983-84, S. 67-79 und in Ausst.-Kat. Handwerk der Architektur 2003, S. 91-95.

¹⁹⁷ Vgl. z.B. Lorenzo Allegrini, Inhaber der Baufirma, welche die Villa Ottolenghi errichte, in: TOMMASI 2012, S. 234.

¹⁹⁸ Vgl. z.B. Paolo Zanon, in: GIORDANO 1983-84, S. 98. Dabei hatte er häufig ganz konkrete Vorstellungen, von denen er sich nicht abbringen ließ. So suchte er oft wochenlang nach einer bestimmten Holz- oder Stoffsorte und fuhr weite Strecken, um das Gesuchte zu kaufen. Luciano Zennaro räumte sogar ein, dass Scarpa ihm viel in Bezug auf die Materialien beigebracht habe (in: GIORDANO 1983-84, S. 101).

¹⁹⁹ Häufig konnten nur die venezianischen Firmen seines Vertrauens seinen Vorstellungen entsprechende Arbeiten liefern. Vgl. dazu z.B. den Brief Theo Senns an Scarpa (vom 18. Oktober 1965): „Ci permettiamo di mandarle come manoscritti i documenti per due offerte, con preghiera di voler inoltrarle alla sua impresa a Venezia. Si tratta sempre di marmi o dei profili di bronzo, per i quali abbiamo grande difficoltà di trovare delle imprese in Germania ed in Svizzera che siano in gradi di fare questi profili a prezzi ragionevoli.“

Zanon²⁰⁰, Malerarbeiten wurden von Eugenio de Luigi²⁰¹ ausgeführt, Marmorarbeiten von Luciano Zennaro²⁰². Die Wahl der Werkstätten lag bei Scarpa und nicht beim Auftraggeber. Auch für weiter entfernte Projekte wie die Villa Zentner in Zürich²⁰³ bestand er auf der Zusammenarbeit mit den venezianischen Firmen seines Vertrauens. In der Regel gelang es ihm auch, die Auftraggeber davon zu überzeugen, „che nella scelta delle maestranze da lui proposte vi era insita la possibilità di raggiungere ottimi risultati nella realizzazione dell’opera.“²⁰⁴. Von den Firmeninhabern und allen Mitarbeitern erwartete er völlige Konzentration auf sein eigenes Anliegen. Bevor er in die Werkstatt kam, rief er häufig an, „und sagte: Halt die Arbeiter fest, denn ich komme jetzt, und als er kam, bestand er darauf, dass die Arbeiter blieben. Und meistens erreichte er, was er wollte, weil er so sympathisch und charismatisch war.“²⁰⁵ „Quando arrivava, monopolizzava letteralmente la [...] attenzione, dunque bisognava lasciare tutto, a volte anche lavori urgenti, quasi ultimati, per potergli star dietro ed essere sicuri esattamente di quello che ci voleva comunicare.“²⁰⁶ Oft mussten Arbeiten in kürzester Zeit fertig gestellt und dazu so lange verändert oder erneuert werden, bis er zufrieden gestellt war²⁰⁷, wobei er sich auch nicht an geregelte Arbeitszeiten hielt, wie sich Saverio Anfodillo erinnerte: „il suo orario non è certamente il nostro. Difatti, lui scambia sempre il giorno con la notte: a qualsiasi ora del giorno o della notte lui ci chiama perché dobbiamo fare qualche cosa.“²⁰⁸

Mit dem lange Zeit ungeklärten Rechtsstatus hängt zusammen, dass Scarpa bis 1972, als er nach Vicenza umzog, kein klassisches Architekturbüro mit der üblichen Mitarbeiterstruktur hatte und entweder im IUAV oder bei seinen Mitarbeitern gearbeitet hat. Zur Mitarbeit an den jeweiligen Villenprojekten wählte er fast ausschließlich ehemalige Studenten aus, die oft auch seine Assistenten an der Universität waren. Häufig geschah die Auswahl nach rein praktischen Kriterien und er suchte die Architekten aus, die ihre Büros in der Nähe der zu bauenden Projekte hatten, sodass er vor Ort einen Arbeitsplatz hatte, an dem auch das gesamte Zeichnungsmaterial für die Zeit der Planungen aufbewahrt werden konnte. Außerdem war Scarpa auf einen im Orden

²⁰⁰ Vgl. Giovanni Capovilla, in: GIORDANO 1983-84, S. 85.

²⁰¹ Vgl. de Luigi, in: GIORDANO 1983-84, S. 88-90. Eugenio de Luigi war der Neffe von Scarpas Freund und Kommilitonen, dem Maler Mario de Luigi.

²⁰² Vgl. Zennaro, in: GIORDANO 1983-84, S. 100-102. Die Zusammenarbeit mit der Firma begann mit den Arbeiten an der Villa Veritti.

²⁰³ Vgl. Kap. III.7.

²⁰⁴ Eugenio de Luigi, in: GIORDANO 1983-84, S. 88.

²⁰⁵ Saverio Anfodillo, in: AUSST.-KAT. Handwerk der Architektur 2003, S. 92.

²⁰⁶ Angelo und Saverio Anfodillo, in: GIORDANO 1983-84, S. 68.

²⁰⁷ Für die Betriebe lohnte sich die Zusammenarbeit mit Scarpa in finanzieller Hinsicht daher nicht. Alle verstehen sie dennoch als wertvolle Erfahrung, die sie nicht missen möchten. Vgl. dazu die Interviews in: GIORDANO 1983-84 und Ausst.-Kat. Handwerk der Architektur 2003, S. 91-95.

²⁰⁸ Saverio Anfodillo, in: LANZARINI 2006b, S. 267.

eingetragenen Architekten oder Ingenieur angewiesen, der die in den jeweiligen Behörden einzureichenden Projekte unterzeichnen konnte.²⁰⁹

Einige der Mitarbeiter Scarpas haben über mehrere Jahre als Assistenten für Scarpa sowohl an der Universität als auch in der Praxis gearbeitet, so zum Beispiel Sergio Los und Guido Pietropoli. Häufig geht diese Mitarbeit auf ihre eigene Initiative zurück, motiviert durch Scarpas Reputation im In- und Ausland. Im Fall von Sergio Los war dies der Ruf „come architetto che era più vicino al modo di pensare, lavorare di Frank Lloyd Wright“.²¹⁰ Andere Mitarbeiter hat Scarpa selbst gebeten, ihm bei dem einen oder anderen Projekt zur Hand zu gehen.²¹¹

Der Großteil der Arbeit, insbesondere die Entwurfsleistung wurde von Scarpa erbracht, während die Mitarbeiter Lagepläne erstellten und Entwürfe in fertige Zeichnungen der unterschiedlichen Maßstäbe übertrugen. Ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit war es zudem, Scarpas Projekte in für die Handwerker und Bauunternehmen, aber auch die Auftraggeber lesbare Zeichnungen zu übersetzen. Nicht selten hatten die Mitarbeiter auch zwischen Scarpa und den Auftraggebern zu vermitteln.²¹² Theo Senn zum Beispiel, der in Zürich für die Aufsicht der Arbeiten vor Ort zuständig war, berichtet von dieser Notwendigkeit.²¹³ Senn ist einer jener Architekten, die aus diesem Grunde von den Auftraggebern hinzugerufen wurden, die Planungen zu begleiten, ebenso wie Federico Marconi beim Bau der Villa Veritti.

Zwischen den Architekten und dem ‚Professore‘ herrschte ein ausgeprägtes Vertrauensverhältnis. Sergio Los erinnert sich daran, dass Scarpa ihn gleich am ersten Arbeitstag als sein Mitarbeiter mit einem Gutteil der Planungen zum Theater in Genova betraute:

Allora ha cominciato a spiegarmi il teatro di Genova, mi ha detto un sacco di cose, da controllare, effettivamente erano moltissime cose che non funzionavano di coerenza, e dopo mi ha detto: Io devo partire, devo andare per qualche giorno a Roma. E dice: Quindi ci vediamo verso metà settimana, la fine della settimana. Mi ha dato le chiavi di casa, dello

²⁰⁹ Es ist interessant, dass, anders als es in den oben zitierten Anklageschriften dargestellt wird, Scarpa in der Regel auf den Plänen zur Vorlage in den Bauämtern nicht als Architekt sondern als „prof. Carlo Scarpa“ erscheint und so auch unterzeichnete. Vgl. z.B. die Pläne der Villen Veritti (Kap. III.5), Cassina (Kap. III.6) und Zentner (Kap. III.7). In diesem Zusammenhang ist auch bemerkenswert, dass alle Mitarbeiter und Auftraggeber Scarpa mit „Professore“ und nicht, wie in Italien üblich mit „Architetto“ anredeten und so bis heute von ihm sprechen. Vgl. auch DODDS 2000, 37, Anm. 22.

²¹⁰ Sergio Los im Gespräch mit der Verfasserin am 29.5.2013.

²¹¹ So zum Beispiel Franca Semi, die Scarpa wegen ihrer Zeichenkünste angesprochen hatte (Semi im Gespräch mit der Verfasserin am 5. Juni 2013. Semi hat zahlreiche Mitschnitte aus Vorlesungen Scarpas transkribiert in eine lesbare Form gebracht und somit eine wertvolle Quelle der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dem Band liegt eine CD mit einer Auswahl an Mitschnitten bei. Vgl. SEMI 2010.

²¹² Vgl. unten.

²¹³ Theo Senn im gemeinsamen Gespräch mit der Verfasserin, dem Architekten Thomas Kühne (der gemeinsam mit Senn für die derzeitige Restaurierung des Hauses verantwortlich ist) und den Söhnen des Auftraggebers, Edoardo und Marcel Zentner am 19. Dezember 2013.

studio, ed è partito ed è stato via più di due mesi. Ed io ricevò tutte le telefonate, molto pressanti, di vari clienti, cosa dovevo dire? E quindi mi ho messo a posto tutto il teatro, le stalle, i corridoi, i posti da sedere...²¹⁴

Nicht alle Mitarbeiter waren so mutig, Federico Marconi beispielsweise hat sich geweigert, bestimmte Entscheidungen ohne Scarpas Zustimmung zu treffen.

Eine bestimmte Methodik in der Aufgabenverteilung gab es nicht, vielmehr verstand Scarpa die Arbeit als eine gemeinsame. „Si lavorava a quattro mani, come se fosse un disegno di tutti e due, non il mio progetto – il suo progetto. Questo è per dire che davanti al problema il livello era quello del tavolo, era uguale per tutti.“²¹⁵ Diese Herangehensweise führte dazu, dass viele Zeichnungen nicht nur die Hand Scarpas zeigen, sondern zusätzlich die mindestens eines weiteren Architekten.

Gleichwohl ließ sich stets eine gewisse Hierarchie zwischen Scarpa, dem Professor und den Mitarbeitern, die ja auch seine Studenten waren, feststellen: „C'è sempre una grande differenza d'intelligenza e di qualità, c'erano anche differenze di età [...]. Anche la testa, i muscoli del disegno sono più bravi, più veloci [...]. E poi, soprattutto, c'è un bagaglio di memoria che era formidabile, per cui le immagini erano molto più veloci, più continui.“²¹⁶ Scarpa blieb stets der Lehrer, der aber nicht prinzipiell seine Meinung durchsetzen wollte. „Se lui voleva convincermi e voleva forzarmi, faceva un disegno bellissimo [...], voleva sempre convincere sulla scelta e ragionamento.“²¹⁷ Sowohl im Hörsaal als auch im Studio hatte er den Anspruch, die jungen Architekten auszubilden und effektiv zu unterstützen. Dabei verfolgte er den gleichen Ansatz wie bei seinen eigenen Arbeiten. Er verstand die Zeichnung des Studenten als Teil des gesamten Lernprozesses. „Quando ci correggeva i temi, approfondiva, non rifiutava, non ha mai strappato un disegno come facevano certi docenti, non ha mai disprezzato le cose presentate ma prendeva occasione per dare sviluppi. Allora [...] il rapporto è stato di tipo elevato.“²¹⁸

Sein Selbstverständnis als Lehrer hat Scarpa mehrfach betont und hervorgehoben, seine Qualitäten „non possono estrinsecarsi altro che al modo [...] orale e cioè le lezioni della scuola a contatto con l'allievo“.²¹⁹

²¹⁴ Sergio Los im Gespräch mit der Autorin.

²¹⁵ Guido Pietropoli im Gespräch mit der Autorin.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Valeriano Pastor im Gespräch mit der Autorin.

²¹⁹ Scarpa in einem Brief, der wahrscheinlich an den damaligen Direktor des IUAV, Giuseppe Samonà, gerichtet war, ACS, corrispondenza, 29. Januar 1951 (zitiert nach LANZARINI 2003, S. 87 u. Anm. 40). Daran erinnert sich auch Carlo Maschietto, ein Ingenieur mit dem Scarpa viele Jahre zusammen gearbeitet

Scarpa gehörte zu einer Gruppe von Lehrern am IUAV, die einen Schülerkreis um sich geschart hatten, zu dem sie ein besonders gutes Verhältnis hatten und die ihre Lehrmethoden verstanden und unterstützten. Giuseppe Samonà „Ricordo di Masieri“²²⁰ zeigt, wie sehr auch die Dozenten diese Art des gemeinsamen Lehrens und Lernens geschätzt haben:

[...] Riviviamo intensamente quello scambio di freschi pensieri, quell'entusiasmo del discutere e del sognare che ci affratellò anziani e più giovani, nella ricerca ancor non chiara ma consapevole di un nuovo mondo, di una nuova più valida realtà che fosse superamento di infinite delusioni. [...] Allora, in quel momento, io professore e un gruppo di pochi allievi, abbiamo vissuto come tanti altri la grande illusione. Abbiamo sentito l'ansia del rinnovamento, l'entusiasmo della ricerca, il calore di una sistematizzazione che potesse rifare un volto alle cose, una concretezza al nostro operare ancora diviso e confuso, fra tanti diversi frammenti in un'ansia creativa di conoscenza che voleva farsi e che urgeva per conquistare una realtà non rivelata. Abbiamo vissuto una forma di pionierismo [sic!] da scopritori di terre sconosciute, che ci affratellò, allievi e professore, che ci unì con una vincolante energia di collaborazione di cui ognuno di noi conserva vivissimo il ricordo.²²¹

Samonà erinnert sich, wie Professor und Studenten gearbeitet haben: „Tutti insieme con la testa chinata su qualche libro ad esaminare un edificio, a scoprire una forma, a rivelare una struttura e discutere di un mondo, di una società che ci illudevamo si potesse formare anche col nostro contributo.“²²² Der Ansatz war, gemeinsam zu studieren und nicht zu dozieren, während die Studenten allein zuhörten.²²³ Valeriano Pastor erinnert sich daran, dass solche Diskussionen in den 1950er Jahren auch nach den Vorlesungen fortgeführt wurden. Gleichzeitig zeugen seine Ausführungen davon, wie fundamental das ‚Tun‘ bei Scarpa war:

Il gruppo di 50 giovani studenti che discutevano molto con i docenti, finite le lezioni, la sera, al bar, al caffè continuavano il discorso e bene, alcuni di questi studenti venivano sentire le lezioni di Scarpa senza partecipare come autori. Cosa faceva Scarpa? Non faceva una lezione, correggeva il disegno dell' allievo, e correggendo il disegno ragionando su una cosa disegnata dall' alievo, cominciava ragionamenti infiniti e molti studenti si accavallavano, si stavano intorno al tavolo ad ascoltare, ma senza partecipare con discussione, tanto meno con lavoro e dunque questi giovani di cui ho avuto alcuni amici, amici intellettuali proprio, non hanno mai fatto un disegno con Carlo Scarpa e dicevano che le sue lezioni erano bellissime ma non si concludevano mai. [...] Questo è il carattere di Carlo Scarpa. Seguendo i disegni, gli schizzi, sembra molto divagare, ma alla fine si giunge ad un esito formale compiuto.²²⁴

hat: „Più di una volta mi disse che era nato per insegnare.“ (Carlo Maschietto, in: GIORDANO 1983-84, S. 30)

²²⁰ Vgl. zu Angelo Masieri weiter unten.

²²¹ SAMONÀ 1954.

²²² Ebd.

²²³ Vgl. auch unten.

²²⁴ Valeriano Pastor im Gespräch mit der Verfasserin.

Zu diesem Kreis von Studenten, der auch von den übrigen Studenten als mit einer Sonder-, wenn nicht gar mit einer privilegierten Stellung bedacht wahrgenommen wurde,²²⁵ gehörten, wie Valeriano Pastor, auch jene, die später als Scarpas Mitarbeiter tätig waren.

Angelo Masieri

„Tra i volti di allora“, also jenem privilegierten Kreis von Studenten, „spicca quello di Angelo Masieri, un volto ancora quasi di fanciullo.“²²⁶ Die einem Nachruf gleichkommenden Beiträge in der Zeitschrift *Metron* von 1954 zeichnen ein Bild von der vielversprechenden Karriere, die Lehrer und Zeitgenossen von ihm erwarteten. So war er 1947 z.B. zusammen mit Carlo Scarpa, Egle Trincanato und Edoardo Gellner Mitglied im „Consiglio Direttivo“ der 1945 von Zevi gegründeten APAO.²²⁷

Masieri band Scarpa in all seine Aufträge mit ein, unter anderem in den Bau dreier Villenbauten in Udine und Cervignano. Bislang war ungeklärt, wie groß der Anteil Scarpas an diesen Bauten war, weshalb die Figur Angelo Masieris im Folgenden näher vorgestellt werden soll.²²⁸

Angelo Masieri wurde am 6. Dezember 1921 in Villa Santina (Udine) geboren. Sein Vater Paolo war Ingenieur und Inhaber der „Impresa Generale Costruzioni ing. P. Masieri“²²⁹, was ihn zu einem äußerst gut situierten Mann in Udine machte, dem zahlreiche Grundstücke und Gebäudekomplexe in Udine sowie ein Palazzo am Canal Grande in Venedig gehörten. Der Sohn schrieb sich gegen den Willen seines Vaters, der ihn als sein Nachfolger sehen wollte²³⁰, am IUAV ein. Unter seinen Lehrern war auch Carlo Scarpa. Es ist möglich, dass sich Masieri, der ein großer Bewunderer und Nacheiferer Frank Lloyd Wrights war²³¹, auch aus diesem Grund stark Carlo Scarpa zugewandt hat, wie es z.B. auch Sergio Los getan hatte²³². Zwischen den beiden

²²⁵ Vgl. den oben (Anm.61) zitierten anonymen Brief, wo es unter Punkt 5 heißt: „Basta con le parzialità, gli studenti facciano gli studenti e protetti non assumano atteggiamenti cattedratici.“ Vgl. dazu außerdem BALISTRERI 2002, S. 192.

²²⁶ SAMONÀ 1954.

²²⁷ Vgl. LANZARINI 2003, S. 84 u. die dortige Anm. 32.

²²⁸ Vgl. zum Forschungsstand zu Masieri Kap. II.4-*Angelo Masieri*.

²²⁹ Vgl. BORTOLOTTI 1995, S. 125. Die kurze Darstellung der Biografie Masieris ist die einzige.

²³⁰ Vgl. ebd.

²³¹ Vgl. dazu die *Metron*-Ausgabe von 1954.

²³² Dieser, ebenfalls ein großer Wright-Verehrer, kannte Scarpa als „architetto che era più vicino al modo di pensare, lavorare di Frank Lloyd Wright.“ Hätte er Geld gehabt, wäre er nach Amerika gegangen, um bei diesem zu studieren, so aber hat er sich „accontentato il suo allievo più bravo, Carlo Scarpa.“ (Sergio Los im Gespräch mit der Verfasserin, Mai 2013).

entwickelte sich schnell eine über das Schüler-Lehrer-Verhältnis hinausgehende Freundschaft²³³ und auch auf professioneller Ebene entstand ein enges Verhältnis.

Im Februar 1946 schloss Masieri sein Studium ab, doch es dauerte noch zwei Jahre, bis er – über seinen Vater, so wie es auch bei den Folgenden sein sollte – seinen ersten Auftrag erhielt. Dieser betraf den Neubau einer Filiale der *Banca Cattolica del Veneto* in Tarviso. Dieser Auftrag ist insofern besonders interessant, als die Korrespondenz, die zwischen Masieri und Scarpa stattgefunden hat, deutlich macht, wie das Arbeitsverhältnis zwischen den beiden aussah.

Im Nachlassarchiv des Architekten in Udine, Gallerie del Progetto, werden zahlreiche Zeichnungen und Skizzen zu seinen Projekten – die sich ausschließlich in Udine befinden – verwahrt. Ohne weiter darauf einzugehen, bemerkt Francesco Tentori: Masieri „quasi sempre associa, nelle proprie costruzioni, il suo maestro veneziano Carlo Scarpa.“²³⁴ Und tatsächlich deutet vieles darauf hin. Viele Blätter sind Reinzeichnungen, die von Masieri oder einem seiner Mitarbeiter angefertigt wurden. Auf zahlreichen dieser Zeichnungen finden sich am Rande kleinere Bleistiftskizzen, häufig eingekreist, die eine bestimmte Fragestellung, z.B. den Aufriss betreffend, diskutieren. Solche Skizzen stammen in der Regel von Scarpa (Abb. 397), der offenbar von Masieri zur Klärung von Problemen zu Rate gezogen wurde. Die überlieferten Briefe Masieris an Scarpa bestätigen dies: Bezüglich der Banca Cattolica di Tarvisio bittet er Scarpa am 19. Januar 1948²³⁵ um seine Mitarbeit „senza responsabilità“, das heißt, das Projekt sollte keine offizielle Zusammenarbeit zwischen den beiden Architekten sein, vielmehr sollte Scarpa schlicht im Hintergrund dort einspringen, wo Masieri alleine nicht weiter kam. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis sollte gleichsam bestehen bleiben.²³⁶ Der Grund, weshalb Masieri den ‚professore‘ um diesen Gefallen bat, war der, dass er bereits seit einigen Wochen²³⁷ über die Gestalt des Gebäudes nachdachte, jedoch noch keine Vorstellung der ‚impostazione‘, also der grundsätzlichen Gliederung des Projektes hatte.²³⁸ Das heißt, er brauchte Scarpa für einen Einstieg in die Überlegungen, auch wenn er gleichzeitig mit diesem selbst eine „soluzione di

²³³ Vgl. z.B. die Notiz in dem Buch *The Gardens of Japan* von J. Harada, das Scarpa von Angelo und Savina Masieri als Geschenk erhalten hatte: „Dono della Savina e di Angelo. Caro Angelo!“, zitiert nach PIERCONTI 2007, S. 28 f., Anm. 56.

²³⁴ Francesco Tentori, „Friuli: anni `50“, in: POLANO/SEMERANI 1992, S. 147-153, hier S. 148.

²³⁵ Massimo Bortolotti zog 2008 ebenfalls diesen Brief für seine Überlegungen, wann und wie die Zusammenarbeit zwischen Masieri und Scarpa begonnen hat, hinzu. Er bespricht auch einzelne Aspekte, die hier aber, weil sie für die nachfolgenden Untersuchungen der entsprechenden Häuser von Bedeutung sind, noch einmal dargestellt werden. Vgl. BORTOLOTTI 2008, S. 16-20.

²³⁶ Vgl. auch BORTOLOTTI 2008, S. 17.

²³⁷ Der Brief beginnt mit der Information, dass Masieri „alcune settimane fa“ zusammen mit seinem Vater den Auftrag erhalten habe.

²³⁸ „Sono molto in pensiero per quello che sarà il risultato esteriore del lavoro poiché per ora non riesco ad immaginare l'impostazione.“ (ACS, D 1566)

massima“ zu finden hoffte.²³⁹ Man kann sich vorstellen, dass Masieri zunächst alleine versucht hat, eine Lösung zu finden und sich – in Anbetracht der Tatsache, dass er bis zum letzten Moment damit gewartet hat²⁴⁰ – möglicherweise auch dagegen sträubte, seinen einstigen Lehrer um Hilfe zu bitten. Ob Masieri innerhalb der von ihm vorgeschlagenen 5-6 Tage²⁴¹ eine Lösung zu Papier brachte, welche die Grundlage für die weiteren Überlegungen darstellte, nachdem er bereits einige Wochen zu keinem Ergebnis gekommen war, lässt sich nicht klären, ist aber zumindest fraglich. Er selbst liefert im gleichen Brief die Erklärung, weshalb er überhaupt Schwierigkeiten hatte: „Il timore che le cose prendano una piega diversa (mi sto accorgendo che infiniti ed incalcolabili fattori sono i veri determinanti dell’attuazione di un lavoro) e la lieve esperienza del passato“ brachten ihn dazu, Scarpa um Hilfe zu bitten. Dieser Satz zeugt von seiner Unerfahrenheit – er war zu diesem Zeitpunkt 26 Jahre alt – und Unsicherheit auch im Hinblick auf die Verantwortung, die mit einem solchen Auftrag auf ihn zukam. Diese Unsicherheit hat er auch beim auf diesen Auftrag folgenden Projekt für die Villa Giacomuzzi²⁴² noch nicht abgelegt. In einem Brief an den Auftraggeber Luciano Giacomuzzi spricht er von „tante preoccupazioni e ansie nell’intento di corrispondere alle aspirazioni ed ai desideri“²⁴³ und bedankt sich dafür, dass Giacomuzzi ihm mit einem vorangegangenen Brief „in questo senso un po’ di tranquillità“²⁴⁴ verliehen habe.

Masieri hat also, zumindest im Fall der Bank, ganz gezielt Scarpas Beistand als Lehrer gesucht, der seine Schüler darin unterstützte, ihre eigenen Ideen weiterzuentwickeln.²⁴⁵

Gleichzeitig wird aus diesem Brief auch ersichtlich, wie Masieri sich die Zusammenarbeit vorstellte: Er ging nicht von einem Ideenaustausch via Briefwechsel aus, sondern von gleichzeitiger Erarbeitung von Ideen und Beratungen vis-à-vis. Ein Treffen, wie er es in diesem

²³⁹ „Io comincio oggi stesso e spero di trovare in 4-5 giorni una soluzione di massima. Se lei accetta questa collaborazione La pregherei di cercare separatamente una soluzione.“

²⁴⁰ Er weist am Ende darauf hin, dass sie „presi per la gola“ seien, was die Zeit angehe, denn schon „entro 10 giorni“ solle das Vorprojekt präsentiert werden.

²⁴¹ „In questo caso verrei a Venezia fra 5-6 giorni per discutere assieme e concludere.“

²⁴² Vgl. Kap.III.1.

²⁴³ Der Auftraggeber.

²⁴⁴ Der erste Brief des Auftraggebers ist nicht erhalten, dieser Brief Masieris stammt vom 10. Februar 1951, vgl. RUDI 1986.

²⁴⁵ Valeriano Pastor erinnert sich an diese Vorgehensweise Scarpas: „Come veniva con gli studenti suoi quando ci correggeva i temi? Approfondiva, non rifiutava, non ha mai strappato un disegno come facevano certi docenti, non ha mai disprezzato le cose presentate, ma prendeva occasione per dare sviluppi.“ Eine solche Vorgehensweise stellt er sich auch für die Zusammenarbeit mit Masieri vor: „Allora credo che il rapporto è stato – di tipo elevato nel senso – così anche con Masieri. Masieri offriva delle idee, degli spunti che Scarpa riprendeva e rilanciava all’altro che poi traduceva l’esecutivo“. (Im Gespräch mit der Verfasserin am 19. Juli 2013, s. auch oben)

Brief vorschlägt, war für ihn und Scarpa nichts ungewöhnliches, sie haben ganze Tage miteinander in Masieris Studio verbracht und Seite an Seite gearbeitet.²⁴⁶

Scarpas Beteiligung an den drei Villen, mit deren Bau Angelo Masieri in Udine und Cervignano del Friuli²⁴⁷ beauftragt wurde, war bislang nicht umstritten, wohl aber ihr Umfang. Die oben dargelegten Verbindungen zwischen Masieri und Scarpa und die starken Bezüge, die sich zwischen den drei Villen und den Villenprojekten Scarpas, die alle nach der Zusammenarbeit mit Masieri entstanden sind, wurden für diese Arbeit zum Anlass genommen, auch diese drei Villen genauer zu untersuchen.

Es ist schwierig, zu unterscheiden, welche Teile auf Scarpa zurückgehen und welche auf Masieri. Auch das erhaltene Zeichnungsmaterial ist in diesem Zusammenhang nur bedingt hilfreich, da es keinen Zeichnungsbestand gibt, der mit Sicherheit von Masieri stammt und somit als Vergleich dienen könnte. Alle Skizzen beziehen sich auf Projekte, an denen Scarpa ebenfalls mitgewirkt hat. Eine Zuschreibung kann, wenn überhaupt, also nur über die Zuschreibung bestimmter Blätter an Scarpa erfolgen.

5. „Ho sempre fatto baruffa con i privati“ – Carlo Scarpas Auftraggeber

Die ersten Arbeiten im Bereich des privaten Wohnens hat Scarpa als Mitarbeiter von Vincenzo Rinaldo und Guido Cirilli ausgeführt, über deren Vermittlung auch der Kontakt zu den Auftraggebern entstanden ist. Scarpa bewegte sich schon allein aufgrund seines Studiums an der *Accademia di belle arti* in einem facettenreichen kulturellen Kreis²⁴⁸ von Architekten und Künstlern, die ihren Freund Scarpa um Entwürfe für die Einrichtungen ihrer Wohnungen baten.²⁴⁹ Zu den ersten Auftraggebern gehörten auch Mitglieder seiner eigenen großen Familie.²⁵⁰ Mit dem Einstieg in die Glaswerkstätten in Murano öffnete sich die Tür zu einem größeren Kreis von Auftraggebern, darunter die *Triennale* in Mailand und die *Biennale di Venezia*, die wiederum als

²⁴⁶ Vgl. auch Alfo Piani, der Technischer Zeichner in Masieris Büro war, in: BORTOLOTTI 2008, Anm. 11.

²⁴⁷ III.1-III.3.

²⁴⁸ Vgl. auch Guccione/Valente/Tinacci, in: TOMMASI 2012, S. 18.

²⁴⁹ So z.B. Mario de Luigi, Arturo Martini oder Giuseppe Mazzariol (vgl. Kat. 16, Kat. 27, Kat. 68).

²⁵⁰ Vgl. zu Scarpas Familie, besonders seinen Eltern: SONEGO 1994-95, S. 5-7. Seine Halbschwester Maria, aus der ersten Ehe von Scarpas Vater Antonio, heiratete Vettore Rizzi, dessen Grabmal sie 1940 bei Carlo in Auftrag gab. Errichtet wurde es 1941. Vgl. dazu SONEGO 1994-95, S. 5, Anm. 1. Zum Grabmalprojekt vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 103, Nr. 40 u. ABBONDANDOLO 2011, S. 54-57.

Multiplikatoren fungierten. Über diesen Weg lernte Scarpa Dino Gavina und Cesare Cassina kennen, die nicht nur selber Auftraggeber waren, sondern auch weitere Aufträge vermittelten.²⁵¹

So finden sich in der Liste der Auftraggeber für private Wohnräume Namen wie Vittorio Donà, Margherita Sarfatti, Giuseppe Mazzariol, Giacomo Cappellin oder auch Mario de Luigi, mit dem Scarpa studiert hatte. Mit allen hatte Scarpa über viele Jahre engen, mitunter freundschaftlichen Kontakt. Dass sie ausgerechnet Scarpa um Entwürfe für die Einrichtung ihrer Wohnungen baten, liegt vermutlich an seinem bereits in den 30er Jahren gefestigten Ruf, ein Meister auf dem Gebiet der Restaurierungen zu sein. Größere Projekte wie der Neubau eines Hauses in Venedig oder der einer Villa sind alle in der Regel von wohlhabenden Personen – Anwälten, Ärzten, Unternehmern – in Auftrag gegeben worden, häufig über die Vermittlung gemeinsamer Bekannter wie z.B. Mazzariol.²⁵²

Das Verhältnis zwischen Scarpa und den privaten Auftraggebern war häufig äußerst angespannt: „Io ho sempre fatto baruffa con i privati perché purtroppo sono padroni, capitalisti, vogliono quello che vogliono loro, allora l'unica soluzione possibile è di andarsene, se si vuole essere seri nel proprio lavoro.“²⁵³ Scarpa ist dem natürlichen Fluss seiner Ideen gefolgt²⁵⁴ und hat, wie viele Zeitgenossen berichten, nur dann gearbeitet, wenn ihm der Sinn danach stand. So hat er zum Beispiel häufig, während gemeinsamer Arbeiten in Theo Senns Büro, einfach den Bleistift fallen lassen und ist mit den Worten „non ce la faccio!“ davongegangen.²⁵⁵ Luciano Veritti berichtet ebenfalls von solchen Situationen, in denen Scarpa sagte: „Perché in una bella giornata si deve lavorare?“²⁵⁶ Sein Verhalten hat häufig zu starken Verzögerungen und entsprechenden Auseinandersetzungen mit der Auftraggeberschaft geführt, was nicht selten den Entzug des Auftrags zur Folge hatte. Seine Angewohnheit, Entwürfe immer weiter zu überarbeiten, ohne einen Abschluss zu finden, führte zu weiteren Aufschüben. Eine Schwierigkeit stellte auch

²⁵¹ Dino Gavina beauftragte Scarpa 1961 mit der Einrichtung seines Geschäftes in Bologna und über ihn trat Piero de Benedetti Bonaiuto an Scarpa heran (vgl. Kap. III.8). Zur Villa Cassina vgl. Kap. III.6, außerdem war es auch Cassina, der Scarpa 1969 zu seiner ersten Japanreise einlud (vgl. PIERCONTI 2007, S. 29).

²⁵² Interessant ist in diesem Zusammenhang die Einschätzung Antonio Hoffers. Er habe erst viel später erfahren, dass es ungewöhnlich gewesen sei, dass Scarpa direkt auf die Anfrage geantwortet habe, „perché non era facile avere Scarpa come progettista.“ (in: GIORDANO 1983-84, S. 134).

²⁵³ Carlo Scarpa am 23. Januar 1976, Tolentini, in: SEMI 2010, S. 185.

²⁵⁴ Vgl. auch Carlo Scarpa: „Non lo so, forse domani mi viene un'idea, forse tra un anno, forse mai!“, in: Zevi, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 27.

²⁵⁵ Theo Senn im Gespräch mit der Autorin.

²⁵⁶ L. Veritti, in: GIORDANO 1983-84, S. 174. Eine Äußerung Scarpas gegenüber Franco Albini zeigt allerdings, dass Scarpa diese Angewohnheit durchaus als Charaktereigenschaft ansah, die nicht immer positiv zu bewerten war: „Sarà per un'altra volta ma penso che io sarò alle solite il solito mona!! Come si dice da noi. Ma che vuoi fare vorrei tanto anch'io fare come voi... ma non ci riesco... pazienza.“ Scarpa in einem Brief an Albini vom 7. Juli 1957. Er bezieht sich darauf, dass er nicht rechtzeitig das geforderte Material für die Gallerie dell'Accademia geschickt hat. Zitiert nach LANZARINI 2003, S. 140.

Scarpas Anspruch an die zu verwendenden Materialien dar, da diese häufig die besten und teuersten sein mussten.²⁵⁷ Privat wie beruflich hat er sich wenig für Geld interessiert, gleichzeitig aber hohe Ansprüche an die Dinge gestellt, mit denen er sich umgab. Angesprochen auf diese Eigenart erklärte er sich so:

„Non è che io faccio cose costose. [...] Allora si dice che bisogna fare cose buone, cose belle. Se capita poi che questa cosa bella venga fuori costosa non so chi ha la colpa. [...] Faccio le cose come vengono. Rifarei le scatole di fiammiferi svedesi di 25 anni fa, non quelle di adesso. Al di sotto di una certa qualità non si può andare.“²⁵⁸

Trotz dieser Schwierigkeit und seines oft unangemessenen Verhaltens²⁵⁹ waren ihm die meisten Auftraggeber auf persönlicher Ebene zugeneigt und ließen sich immer wieder von seinem Charme und seiner faszinierenden Art versöhnlich stimmen.²⁶⁰ Viele wussten von möglichen Schwierigkeiten, aber auch, welch Privileg es war, einen Entwurf von Scarpa zu erhalten und Teil seiner Arbeit zu werden, so z.B. Giuseppe Mazzariol²⁶¹ und Antonio Hoffer, den Scarpa dazu gebracht hat, sich für Kunst und moderne Architektur zu interessieren.²⁶² Die Auftraggeber, die Scarpa als Künstler zu schätzen wussten, kannten auch seine Eigenarten und sind daher äußerst vorsichtig mit ihm umgegangen. Sie wussten von Scarpas Ruf, dass er, sobald er das Gefühl hatte, von einem Auftraggeber, der zu großen Einfluss auf das Projekt nehmen wollte, in seiner Kreativität eingeschränkt zu werden, das Interesse an dem Projekt verlor.²⁶³ Oft war die

²⁵⁷ Vgl. Pietro Ambrosini (in GIORDANO 1983-84, S. 146), der Scarpa als „architetto per i ricchi“ bezeichnete.

²⁵⁸ Scarpa, in: RADICE/SCARPA 1979, S. 20. Die gleiche Einstellung hatte er auch privat: „Se si vuole avere un buon paio di scarpa bisogna che sia fatto a mano. Non c'è niente da fare. Anche un vestito... ma sui vestiti passo sopra, non mi interessano. Ma le scarpe devono essere buone. Per avere un paio di scarpe di camoscio, che mi piacciono, devo prendere camoscio di qualità sopraffina; non se ne trova più. [...] Certo se devo bere un whisky lo bevo buono. Fumo solo sigari avana.“ (Ebd.) Gleichzeitig hat er seinen Kunden selten Rechnungen gestellt, sondern musste aufgefordert werden, sich seine Arbeit bezahlen zu lassen (so Piero De Benedetti Bonaiuto im Gespräch mit der Autorin).

²⁵⁹ So berichteten mehrere Auftraggeber davon, dass er am Telefon seine Stimme verstellte und sich als jemand anders ausgab, der behauptete, Scarpa sei nicht zu sprechen. Vgl. Piero Taddei, in: GIORDANO 1983-84, S. 184.

²⁶⁰ Vgl. die Äußerungen Luciano Verittis (in GIORDANO 1983-84): „ecco, che come era sparito, Scarpa ricompariva con tutta la sua simpatia, la sua arte oratoria, i suoi atteggiamenti accattivanti“. Auf Pietro Ambrosini, dessen Wohnung Scarpa Anfang der 1950er Jahre neu gestaltete (Kat. 51), traf dies nicht zu. Er erinnert sich vor allem in negativer Weise an den Kontakt zu Scarpa, den er zwar als „uomo estremamente accattivante“ in Erinnerung hat, jedoch auch als unpünktlich, unstrukturiert, in dem er sich in Details verloren habe, während wichtige Dinge warten mussten und zudem als exhibitionistisch veranlagt, indem er stets auffällige Accessoires getragen habe und den Leuten, mit denen er in Kontakt kam, fortwährend Dinge zeigen wollte. Vgl. Ambrosini, in: GIORDANO 1983-84, S. 143-147.

²⁶¹ Vgl. Mazzariol, in: *Carlo Scarpa Designer*, 1984, S. 20-23.

²⁶² Vgl. Antonio Hoffer, in: GIORDANO 1983-84, S. 134. Vgl. auch LANZARINI 2003, S. 114.

²⁶³ Das zeigen z.B. die zurückhaltenden Formulierungen der Zentner, als sie ihre Wünsche Scarpa gegenüber äußerten. Vgl. dazu Anm.905. Vgl. auch Luigi Scatturin in GIORDANO 1983-84, S. 166 u. LANZARINI 2003, S. 114. Pietro Ambrosini erinnert sich, dass Scarpa nie wieder einen Fuß in die Wohnung setzte, da der Auftraggeber eine zusätzliche Steckdose angebracht hatte, ohne dies mit Scarpa zu besprechen. Vgl. Pietro Ambrosini, in: GIORDANO 1983-84, S. 143.

Zurückhaltung aber auch Ausdruck der großen Wertschätzung gegenüber Scarpa und seiner Kunst, wie die Erinnerung Pier Carlo Santinis zeigt, er habe, nachdem Scarpa ihm die Entwürfe geschickt hatte, keine Anmerkungen zum Projekt gemacht, weil er das Gefühl hatte, dass er nun an der Reihe war, Scarpas Vorschläge zu respektieren, so wie dieser es auch umgekehrt getan hatte.²⁶⁴

6. Die ‚Villa‘ im 20. Jahrhundert – Definition

Der Titel dieser Arbeit bedarf einer eingehenderen Betrachtung, da der Begriff ‚Villa‘ Assoziationen an einen kunsthistorisch definierten, vor allem historischen Bautypus hervorruft, dem sich die Villen Scarpas nicht eindeutig zuordnen lassen. Die schwierige Zuordnung spiegelt sich auch in der Forschungsliteratur wider, wo die Begriffe ‚Villa‘, ‚house‘ und ‚casa‘ synonym verwendet werden, wobei Letzterer nicht nur in den italienischen Beiträgen sowohl für die freistehenden Häuser als auch für Wohnungen in Mehrfamilienhäusern und im städtischen Kontext und häufig synonym mit ‚appartamento‘ verwendet wird, was die Benennung erschwert.²⁶⁵ Eine zusätzliche Schwierigkeit in dieser Frage stellt die Tatsache dar, dass Scarpa selbst keine einheitliche Bezeichnung für seine Häuser hatte und sowohl mit dem Begriff ‚casa‘ als auch dem der ‚villa‘ arbeitete.²⁶⁶ Im Interview mit Martin Dominguez spricht er davon, dass Wright einen zu starken Einfluss auf seine „primi progetti di case“²⁶⁷ gehabt habe, womit er vermutlich die frühen Villenprojekte meinte.²⁶⁸

²⁶⁴ Vgl. SANTINI 1984a, S. 265.

²⁶⁵ Vgl. z.B. DAL CO/MAZZARIOL, Nr. 34, „casa Gino Sacerdoti“ (Kat. 25), Nr. 47, „casa Pellizzari“ (Kat. 29), Nr. 79, „casa Mario Guarnieri“ (Kat. 41), Nr. 119, „Casa Taddei“, Nr. 205 (Kat. 55), „Casa Ottolenghi“ (III.11). Die einzige Ausnahme stellt, abgesehen von den frühen Villenanbauten und -restaurierungen (Nr. 2, Nr. 4, Nr. 7, Nr. 8), die „Villa Zoppas“ (Nr. 99) dar.

²⁶⁶ Ein Beispiel für solche Unterschiede in der Benennung ist die „Casa Bortolotto“, die Scarpa zwischen 1950 und 1952 zusammen mit Angelo Masieri errichtete. In der Masieri-Werkübersicht „Angelo Masieri Architetto 1921-1952“, hrsg. v. Massimo Bortolotti, Udine 1995, erscheint der Bau unter der Überschrift „Villa Bortolotto“, zwei dort abgedruckte Grundrisse (S. 98) sind jedoch mit „Casa di Campagna C. Bortolotto“ bezeichnet.

²⁶⁷ Vgl. oben Anm.86.

²⁶⁸ Dieses Zitat veranschaulicht, wie die unterschiedlichen Sprachen, in denen über Scarpa geschrieben wird, zu der Benennungsschwierigkeit beitragen. Nicholas Olsberg übersetzt Scarpas Ausdruck „case“ mit „houses“, doch scheint dieser Übersetzung eine grundsätzliche Synonymie von ‚casa‘ und ‚house‘ zugrunde zu liegen, denn diese Benennung wählt er für alle Projekte, die im Italienischen mit ‚casa‘ bezeichnet werden. So spricht er von der „renovation of the Balboni house“ (Ausst.Kat. *Intervening with history* 1999, S. 9), womit er die im Werkverzeichnis von Dal Co und Mazzariol und in anderen Listen aufgeführte *Casa Balboni* (Kat. 67) meint. In diesem Fall handelt es sich bei der *Casa* um eine Wohnung, keinesfalls um ein Haus. Anders steht es um die, an gleichen Stellen so benannte, *Casa Veritti*, die in Olbergs Einführung ebenfalls und hier durchaus zu recht als „house“ bezeichnet wird.

In dieser Arbeit werden alle Projekte für Wohnungseinrichtungen und -renovierungen mit dem italienischen Terminus ‚Casa‘ bezeichnet, während für die freistehenden Häuser der Begriff ‚Villa‘ gewählt wurde. Dabei ist zu beachten, dass sich seit dem späten 18. Jahrhundert eine Bedeutungsverschiebung der Villa feststellen lässt. James Ackerman unterscheidet zwischen einer Villa im sozusagen ‚vormodernen‘²⁶⁹ und der Villa im modernen Sinne.²⁷⁰ „La cosiddetta villa attuale poco ormai ha a che fare con la villa in senso classico. [...] Verrebbe fatto di domandare che senso possa mai oggi avere il parlare [...] di moderne ville italiane e non, semmai e molto più genericamente e semplicemente, di piccole case moderne.“²⁷¹ Um diese Frage zu beantworten, soll ein kurzer Blick auf die Entwicklung von der klassischen Villa hin zur modernen geworfen werden.

Während in der Renaissance und bis ins 17. Jahrhundert mit ‚Villa‘ ein „repräsentatives, von Grün umgebenes Landhaus der städtischen Oberschichten“²⁷² mit all seinen Unterkategorien Villa urbana, Villa rustica und Villa suburbana bezeichnet wurde, so hat sich mit den sozialen und ökonomischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts wie auch den technischen Errungenschaften die Nutzung dieser Landhäuser geändert.²⁷³ Der Besitz eines Landhauses wurde mehr und mehr auch der Mittel- und Arbeiterklasse zugänglich und wurde darüber hinaus nicht mehr allein als Zweitwohnung genutzt. Die Grundstücke wurden, an die Möglichkeiten der nicht mehr unbedingt reichen Eigentümer angepasst, kleiner und rückten näher an die Stadt, sodass die Villen dauerhaft bewohnt und die Arbeitsplätze in der Stadt leicht erreicht werden konnten. Casciato spricht von einer im Laufe der Jahre entstandenen Angleichung der Typologie und auch der Ausstattung, bedingt durch die Angleichung der Erfordernisse und somit Funktion von der ‚casa civile‘²⁷⁴ und der ‚casa rurale‘²⁷⁴: „È mutato il rapporto diretto tra tipologia della casa e attività svolta dalla famiglia o ceto. Non è più netta la distinzione fra la casa della famiglia cittadina e quella della famiglia di campagna, ormai sostanzialmente analoghe per il tipo di spazi abitativi, servizi contenuti, arredi e attrezzature disponibili.“²⁷⁵ Für diese Art der Villa hat sich besonders im 19. Jahrhundert der Terminus ‚Landhaus‘ bzw. entsprechend ‚casa di campagna‘ oder ‚country house‘²⁷⁶ eingebürgert, während die Bezeichnung ‚Villa‘ unüblich war²⁷⁷.

²⁶⁹ Vgl. dazu ACKERMAN 1990, passim.

²⁷⁰ Dementsprechend lautet das Kapitel „The modern Villa: Wright and Le Corbusier“.

²⁷¹ Agnoldomenico Pica, Vorwort zu ALOI 1960, S. VI.

²⁷² Lexikon der Bautypen, S. 530.

²⁷³ Vgl. ACKERMAN 1990, S. 253.

²⁷⁴ CASCIATO 1988, S. 526.

²⁷⁵ Ebd., S. 526.

²⁷⁶ Vgl. dazu auch TEGETHOFF 1998, passim.

²⁷⁷ Vgl. ACKERMAN 1990, S. 18.

Mit dem Übergang zum 20. Jahrhundert fiel dann noch eine weitere Kategorie unter den Oberbegriff der Villa im oben definierten modernen Sinn, die eine solche Bezeichnung hinfällig machte. Die freistehende Residenz in der Stadt in Verbindung mit einem Garten von meist wohlhabenden Auftraggebern²⁷⁸. Carlo Levi bezeichnete diesen Typus 1906 als „Palazzine“: „Col nome particolare di *palazzine* si designano in generale quelle case signorili di privata abitazione che, situate in ameni quartieri cittadini, circondate da giardini ed eleganti cancellate, conciliano l'amenità delle ville colle comodità delle abitazioni dei grandi centri.“²⁷⁹ Diese Villa veränderte sich „da un luogo di rappresentazione e conferma di una dignità, ad un luogo di comodo“²⁸⁰, in dem die repräsentative Funktion nur noch auf einige Räume beschränkt blieb, in erster Linie dem „salotto“.²⁸¹

Schon die klassische Villa ist „less fixed in form than most of other architectural types because the requirements of leisure lack clear definition“²⁸² und auch die moderne Villa vereint zahlreiche verschiedene Bautypen, die sich z.B. als Landhaus oder Villa suburbana näher bestimmen lassen. So ist heute mit Villa jede freistehende oder halb-freistehende Residenz in der Stadt, der Vorstadt oder dem Land gemeint. Diese „V[illa] der NZ entwickelte sich funktional aus der antiken V[illa] suburbana und der V[illa] urbana.“²⁸³

Um noch einmal zur von Pica gestellten Frage zurückzukehren, warum die Villen dennoch als solche und nicht als ‚casa‘ oder ‚Haus‘ bezeichnet werden, wie es z.B. auch Frank Lloyd Wright gehalten hat. Die moderne Villa hat bei aller Transformation zwei wichtige Charakteristiken beibehalten: Zum einen kennzeichnet sie ein besonderer Bezug zur Landschaft, der aus der Bezeichnung ‚casa‘ oder ‚Haus‘ nicht ersichtlich würde. Die Villa ist mindestens an einen Garten angegliedert oder gar vollständig in die Landschaft eingebunden. Zudem kann die ‚casa‘ auch ein Mehrfamilienhaus bezeichnen, während die Villa für eine Familie geplant ist, die somit Teil der Planungen wird, indem ihre persönlichen Bedürfnisse und Wünsche berücksichtigt und umgesetzt werden können.

Die Geschichte der modernen Villa kann und soll nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. Vielmehr sind die folgenden Ausführungen auf Grundlage der Annahme entstanden, dass die Villa „ha finalmente assunta una sua propria fisionomia, francamente accettando di essere quello che in

²⁷⁸So ist umgangssprachlich oft die Rede von ‚Villenviertel‘, wenn Viertel mit vornehmen Einfamilienhäusern gemeint sind.

²⁷⁹ Carlo Levi, *Fabbricati civili di abitazione*, Mailand 1906, S. 20, zitiert nach CASCIATO 1988, S. 358.

²⁸⁰ CASCIATO 1988, S. 527.

²⁸¹ Vgl. dazu SALVATI 1993.

²⁸² ACKERMAN 1990, S. 20.

²⁸³ LEXIKON DER BAUTYPEN, S. 530.

effetti è.“²⁸⁴ Auf dieser Grundlage kann jeweils eine genauere Spezifizierung der einzelnen Villen vorgenommen werden.

Wie bereits angeklungen, ist die Veränderung der Villa im größeren Zusammenhang eines veränderten Verständnisses von Wohnen und Familie zu sehen²⁸⁵.

Repräsentative Ansprüche an ein Wohnhaus traten im Laufe der Zeit hinter den Wunsch nach Privatsphäre und Intimität für die nun kleineren Familien.²⁸⁶ Entsprechend der reduzierten Größe des Haushaltes und der weniger formellen Wohngepflogenheiten bedurfte es nur noch einer reduzierten Anzahl an Hausangestellten, die im gleichen Gebäude untergebracht werden mussten. Der gesteigerte Wunsch nach Privatheit drückte sich auch in einem Wunsch nach Individualität aus. Die neuen Dimensionen eröffneten „la possibilità di poter risolvere il problema domestico in maniera del tutto personale, impostando la casa individuale secondo le nuove esigenze ed i nuovi concetti di vita.“²⁸⁷ Die Frage, inwiefern dieses neue Bauen auch umgekehrt ein neues Wohnverständnis bedingt hat, entfachte schon nach Fertigstellung von Mies van der Rohes Villa Tugendhat in Brno angeregte Diskussionen.²⁸⁸ Generell muss von einer wechselseitigen Beziehung gesprochen werden.

Die noch immer übliche Unterbringung von familienfremden Personen wirkte sich bis in die 1960er Jahre hinein, wenn auch in weit reduzierter Form im Vergleich zur ‚Villa‘ bzw. des Landhauses des 19. Jahrhunderts, in der jedem Arbeitsschritt ein eigener Raum zugewiesen war²⁸⁹, auch auf die Architektur der Villen aus, da sie eine klare Trennung zum einen von den Schlafräumen der Hausangestellten und zum anderen von deren Wirkstätte, den Wirtschaftsräumen verlangte. Ein Beispiel für den architektonischen Umgang mit einer solchen Abgrenzung ist die Villa Tugendhat. Aufgrund der Hanglage muss hier der Besucher bzw. Bewohner des Hauses zunächst an den Wirtschaftsräumen vorbei geleitet werden, möglichst ohne diese gesondert wahrzunehmen.²⁹⁰ Auch in Scarpas Villen lässt sich diese Trennung – sogar bis in die frühen 1970er Jahre – feststellen. Der Wirtschaftsbereich umfasste in der Regel eine Waschküche, Abstell- bzw. Vorratskammer sowie die Küche mit einem zusätzlichen

²⁸⁴ Agnoldomenico Pica, Vorwort zu: ALOI 1964, S. VII.

²⁸⁵ Vgl. dazu Annalisa Avon, „La casa all’italiana“, in: CIUCCI / MURATORE 2004, S. 162-179; CASCIATO 1988; CASCIATO 2000; MARCELLO 2008; SALVATI 1993.

²⁸⁶ Vgl. SALVATI 1993, S. 162.

²⁸⁷ RAVEGNANI MOROSINI 1954, S. 12.

²⁸⁸ Vgl. Anm. 21.

²⁸⁹ Vgl. dazu TEGETHOFF 1998, S. 118 f.

²⁹⁰ Vgl. dazu ebd., S. 122.

Anrichterraum, dem sogenannten *Office*. Dieses stellt die Verbindung zum Esszimmer dar, das wiederum an den Wohnraum angegliedert ist. Häufig ist es mittels einer Durchreiche mit diesem verbunden.²⁹¹ Außerdem wird in der Regel Platz für ein Hausmädchen sowie, vor allem im Falle der großen Villen auf dem Land²⁹², eine ganze Wohnung für den Hausmeister eingeplant.

²⁹¹ Vgl. zur Entwicklung dieser Wirtschaftsräume, besonders der Küche, auch unten, Kap. IV.

²⁹² Vgl. die Villen Bortolotto (Kap. III.2) und Cassina (Kap.III.6), aber auch die Erweiterung der Villa Cappellin, die allein für den Hausmeister vorgesehen war (Kat. 40).

III. DIE VILLEN

1. Villa Giacomuzzi, Udine, 1948-50

1948 gab der Ingenieur Luciano Giacomuzzi ein Haus für sich und seine Familie bei Angelo Masieri in Auftrag. Es ist das erste von drei Wohnhausprojekten²⁹³, an denen Masieri zusammen mit seinem ‚professore‘ Carlo Scarpa arbeitete.²⁹⁴

Auf dem Grundstück, das die Familie erwarb, befand sich bereits ein Haus mit zwei Wohnungen, das für den Neubau vollständig abgerissen wurde.²⁹⁵

Quellenlage

Im ACU²⁹⁶ werden die Bauanträge sowie der technische Bericht zur Villa Giacomuzzi aufbewahrt. Weitere Briefe befinden sich im Besitz des Sohnes Lorenzo Giacomuzzi Moore und sind zum Teil in der einzigen Monografie²⁹⁷ über das Haus, die dieser mit verfasst hat, abgedruckt oder wiedergegeben. Diese Briefe sind vor allem in Bezug auf Datierungsfragen von Bedeutung, geben aber auch Aufschluss über die Zusammenarbeit zwischen Masieri und Scarpa.

Ein undatierter Brief²⁹⁸, der fundamental für das Verständnis der Zusammenarbeit zwischen Scarpa und Masieri ist, betrifft das Projekt für die banca cattolica del Veneto²⁹⁹ und befindet sich im ACS.

Im Fondo Masieri sowie im ACS sind, wenn auch wenige, Zeichnungen zur Villa erhalten. Dabei handelt es sich in erster Linie um die Baupläne, aber auch einige Skizzen sowie Grundrisse der ersten Projektphasen.

²⁹³ Vor den Häusern Bortolotto und Romanelli, vgl. Kap. III.2, III.3.

²⁹⁴ Vgl. Kap. II.4-Mitarbeiter.

²⁹⁵ Vgl. ACU, pratiche edilizia privata n. 264/48. Vgl. auch die in den Gallerie del Progetto di Palazzo Morpurgo verwahrten Pläne einer „Casa con n°2 abitazioni in via Marinoni, Udine“.

²⁹⁶ Pratiche edilizia privata 264/48.

²⁹⁷ RUDI 1986.

²⁹⁸ ACS D 1571 und D 1572.

²⁹⁹ Vgl. auch Kap. II.4-Mitarbeiter.

Stand der Forschungen

Zum ersten Mal wurde die Villa Giacomuzzi im Rahmen der Publikation von Masieris Werk in der Zeitschrift *Metron* im Jahr 1954 veröffentlicht.³⁰⁰ Zusammen mit Texten von Ernesto N. Rogers, Giuseppe Samonà und Alfonso Gatto, die einem Nachruf auf den drei Jahre zuvor verstorbenen Architekten gleichkommen, werden hier die *Agenzia di banca a Tarvisio* (1947), die *Casa ad Udine* (= Villa Giacomuzzi, 1948), ein *Edificio ad Udine*³⁰¹ (1950), die *Casa Masieri ad Udine* (1950), die *Sistemazione della sede di una Società di elettricità in Udine* (1950), die *Villa a Cervignano nel Friuli* (1950, = Villa Bortolotto) und eine *Tomba nel cimitero monumentale di Udine* (= Grab für die Familie Veritti, 1951) mit Grundrissen, Fotos und Kurzbeschreibungen veröffentlicht.

Der den Abbildungen beigelegte Text ist eine Aufzählung und Lagebeschreibung der einzelnen Räume und geht nicht über kurze Beschreibungen hinaus. Dass bei der Villa Giacomuzzi eine Zusammenarbeit mit Carlo Scarpa stattgefunden hat, wird nicht ersichtlich. Dies ist bemerkenswert, weil Scarpa bei der Publikation mitgewirkt hat. Alle vorgestellten Bauten gelten als Werke Masieris, dessen vielversprechendes Talent in den vorangehenden Texten hervorgehoben wird.³⁰² Diese Publikation bleibt grundlegend für alle folgenden Forschungen zu Angelo Masieri und der dort aufgeführte Werkkatalog wird in der Regel akzeptiert.

Drei Jahre später, 1957, hat Mario Ravegnani Morosini das Haus in seinen Überblicksband *La casa individuale in Italia* aufgenommen und es als bedeutende Etappe in der Entwicklung des Wohnungsbaus in Italien eingestuft. Neben der Wiedergabe von Grundrissen, Schnitten und Fotos erfasst er in seinem beigelegten Text einige grundlegende Charakteristika der Architektur wie die besondere Auffassung von Innen- und Außenraum. Auch architektonische Details wie das Treppengeländer (Abb. 17) werden hervorgehoben. Ravegnani Morosini stellt die Autorschaft des Hauses nicht in Frage und nennt Angelo Masieri als Architekten.

Fast 30 Jahre blieb das Haus in der Forschung unbeachtet, bis es im Scarpa-Katalog bei Dal Co und Mazzariol als „collaborazione con A. Masieri“³⁰³ auftaucht. Da ein beschreibender und einordnender Text fehlt, erscheint es hier als Werk, das wenigstens in gleichberechtigter Zusammenarbeit zwischen Scarpa und Masieri entstanden ist.

Francesco Tentori geht 1992 auf den Architekten Angelo Masieri und seine für die Region bedeutsamen Bauwerke ein. Es wird generell konstatiert: Masieri „quasi sempre associa, nelle

³⁰⁰ „L'opera di Angelo Masieri“, in: *Metron*, 49/50 (9, 1954), S. 36-65.

³⁰¹ Vgl. die Zeichnungen zum *edificio per uffici ed appartamenti* im Archivio Progetto, Udine.

³⁰² Vgl. dazu auch Kap. II.4- *Angelo Masieri*.

³⁰³ DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 106, Kat. 61.

proprie costruzioni, il suo maestro veneziano Carlo Scarpa.³⁰⁴ Und auch wenn diese Zusammenarbeit oder gar eine Prädominanz Scarpas in dem kurzen Absatz über das Haus Giacomuzzi³⁰⁵ nicht ausdrücklich erwähnt geschweige denn erläutert wird, so impliziert der Autor diese doch, wenn er wie selbstverständlich die neoplastizistische Architektur als „un altro ‚idolo‘ di Scarpa“³⁰⁶ und nicht von Masieri als Vorbild anführt.

Dass Scarpas Anteil an den Arbeiten ein größerer war, wird von De Eccher und Del Zotto angenommen, die Masieris aktiven Aufruf an Scarpa zur Mitarbeit an den Projekten erwähnen.³⁰⁷ Auch die enge Verbindung der beiden wird erwähnt, es findet aber keine genaue Diskussion der Zuschreibung statt.

Der erste, der die Frage der Händescheidung thematisiert, ist Massimo Bortolotti³⁰⁸ – nicht nur in Bezug auf die genannten drei Häuser, sondern alle Bauten Masieris betreffend. Er trifft einerseits mit seinem Vorwurf an die bisherige Masieri-Forschung (im weitesten Sinne), sie habe „da un lato ignorato l’influenza scarpiana, dall’altro caricato eccessivamente il ruolo del maestro veneziano indicandolo come coprogettista se non addirittura progettista tout court delle opere di Masieri“³⁰⁹ zwar einerseits den Kern der Schwierigkeit, ohne diese Frage jedoch weiter zu diskutieren. Dass seine Aussage nicht nur verallgemeinernd, sondern sogar sachlich falsch ist, zeigt die hier aufgeführte Literaturübersicht (vgl. Kat. 35).³¹⁰

Erst 2008³¹¹ greift er das Thema noch einmal auf und wagt sich objektiver an die Frage heran. Hier diskutiert er, vor allem anhand des Briefwechsels zwischen Scarpa und Masieri, wie sich die Zusammenarbeit zwischen den beiden dargestellt haben könnte. Für die Villa Giacomuzzi konstatiert er eine aktive Mitarbeit Carlo Scarpas und auch die Tatsache, dass Masieri das Haus als „opera comune“³¹² verstand.

³⁰⁴ TENTORI 1992, S. 148.

³⁰⁵ Ebd., S. 150 f.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Vgl. DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 86.

³⁰⁸ BORTOLOTTI 1995.

³⁰⁹ Ebd., S. 9 f. „Emblematico“ (Anm. 15) für dieses Phänomen ist für ihn der Scarpa-Band *Carlo Scarpa Architettura* von Licisco Magnago Lampugnani (Stuttgart 1986).

³¹⁰ Bortolottis Werk weist einige Ungenauigkeiten auf. So wurden die *serramenti* der Villa Romanelli nachweislich von Scarpa geplant (vgl. unten) und nicht von seinem Kollegen Morassutti (vgl. BORTOLOTTI 1995, S. 29, Anm. 32). Auch einige Zeichnungen in Bortolottis Katalogteil sind falsch beschriftet, obwohl die Zeichnungen an sich Beschriftungen tragen, sodass die Fehler umso deutlicher werden. Auch die Datierung für die Villa Giacomuzzi ist falsch, die er auf „a partire dal `49“ (S. 14), das 2. Projekt mit September 1949 (S. 15) festsetzt. Indirekt werden einige dieser Fehler in seinem Aufsatz von 2008 korrigiert, er geht jedoch nicht konkret darauf ein.

³¹¹ BORTOLOTTI 2008.

³¹² Ebd., S. 19.

Baugeschichte

Vermutlich im Frühjahr / Sommer 1948 erhielt Masieri den Auftrag für die Villa Giacomuzzi, für die vor September des Jahres ein erstes Projekt entstand. Dieses wurde wieder verworfen und am 6. September 1948 stellte Luciano Giacomuzzi den Bauantrag für sein Haus mit einem anderen Entwurf (Abb. 3).³¹³ Diesem wurde am 5. Oktober unter Auflagen stattgegeben; es blieben noch die Raumhöhen sowie die Beleuchtung und Belüftung der Badezimmer zu klären bzw. anzupassen. Entsprechende Änderungen wurden zusammen mit weiteren Abwandlungen in eine Variante übertragen, die am 11. Dezember präsentiert und der am 22. des Monats zugestimmt wurde.³¹⁴

Bis allerdings mit konkreten Arbeiten begonnen werden konnte, dauerte es noch bis April des darauf folgenden Jahres. Die Verzögerungen haben zu Auseinandersetzungen zwischen Auftraggeber und Architekt geführt, die sich jedoch nicht auf deren von gegenseitigem Respekt geprägtes Verhältnis auswirkten.³¹⁵ Am 6. April 1949 hat man mit den Abrissarbeiten des Vorgängergebäudes³¹⁶ begonnen. Die Bauabnahme erfolgte über ein Jahr später, zum 12. August 1950.³¹⁷ Noch im darauf folgenden Februar standen „lavori di finimento della casa“ aus, für deren Ausführung Masieri sich bereit erklärt hatte.³¹⁸ Zu diesem Zeitpunkt gab es noch kein Tor zur Straße und auch die genaue Gestaltung des Gartens vor dem Haus stand noch nicht fest, da ausreichend Platz für zwei Autos eingeplant werden musste.³¹⁹

1985 wurde das Haus, nachdem es u.a. aufgrund eines Brandes eine Weile unbenutzt war, umfassend restauriert und umgebaut. Dabei wurden auch Schäden, die auf das Alter des Gebäudes zurückzuführen waren, behoben.³²⁰ Die Arbeiten haben deutlich den Charakter des

³¹³ Vgl. ACU, pratiche edilizia privata n. 264/48.

³¹⁴ Vgl. ebd.

³¹⁵ Vgl. den Brief Giacomuzzis an Masieri vom 12. Februar 1951, in dem er sich für seine Ungeduld entschuldigt, die ihn und seine Familie dazu gebracht habe, Masieri das ein oder andere Mal zu bedrängen, „certo oltre il ragionevole.“ (Der Brief findet sich abgedruckt in Rudi 1986, o.P.)

³¹⁶ Vgl. unten.

³¹⁷ Vgl. ACU, pratiche edilizia privata n. 264/48.

³¹⁸ Vgl. den Brief Giacomuzzis an Masieri vom 12. Februar 1951, in: Rudi 1986, o.P.

³¹⁹ Vgl. ebd.

³²⁰ Vgl. Comune di Udine, Dipartimento sviluppo territoriale e qualità ambientale, catalogazione delle opere di architettura dal periodo eclettico-storicista ai giorni nostri e del patrimonio edilizio rurale spontaneo e proposte di norme da introdurre nel PRGC – fasc. 1: Edifici di grande interesse architettonico, 70.1 060 B4, 2/4.

Hauses verändert, indem im Erdgeschoss ein Show-Room für die Möbel des studio Castelli und im Obergeschoss ein eigenständiges Appartement eingerichtet wurde.³²¹

Grundrissentwicklung

Das rechteckige Grundstück liegt auf der Via Marinoni, am westlichen Rand des Centro storico von Udine inmitten bereits bestehender Bauten. Nach Westen grenzt es an die Via Marinoni, nach Osten an ein anderes Haus und nach Osten/Südosten wird es von einer hohen Mauer abgeschlossen. Die Villa liegt auf dem hinteren Teil des Terrains, das vom Gehweg durch eine Mauer abgegrenzt ist, hinter der sich ein Garten bis zum Haus erstreckt. Das Zurückziehen des Hauses an den hinteren Rand des Bauplatzes entspricht der Lage des Gebäudes, das sich damals direkt gegenüber befand (vgl. Abb. 10) und nimmt zudem Rücksicht auf die beiden Bäume, die sich im vorderen Drittel des Grundstücks befanden.

Bevor am 6. September 1948 das erste Projekt der Baubehörde vorgelegt wurde, hat es bereits einen ersten Entwurf für die Villa Giacomuzzi gegeben (Abb. 4-Abb. 5, Abb. 7). Dieser unterscheidet sich in zahlreichen Punkten von dem ausgeführten Haus, für das zwei, wenn auch nur leicht voneinander abweichende Projekte erhalten sind.

1. Entwurf

In dieser ersten Phase (Abb. 4-Abb. 7) liegt das Gebäude ebenfalls im hinteren Bereich des Grundstücks und nimmt dessen gesamte Breite ein. Der Eingang liegt auf der nördlichen Seite und ist über einen schmalen Weg zu erreichen.

Küche, *Office* und Speisezimmer liegen im vorderen Bereich des Hauses und werden durch eine große Halle, in der sich auch die Treppe befindet, von den hinteren, im Osten liegenden Schlafräumen abgetrennt. Ein großes Wohnzimmer liegt im Süden des Gebäudes. Es öffnet sich nach Nordosten zu einer großen Terrasse, die auch vom Herrenschlafzimmer erreichbar ist. Ein großes Wasserbecken umschließt die östliche äußere Ecke und auch den Kamin, der von innen und außen beheizbar ist. Vor dem Damenschlafzimmer im Nordosten liegt eine eigene, private Terrasse mit einem abgetrennten Blumenbeet.

³²¹ Vgl. DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 87.

Eine weitere Terrasse liegt im Westen vor dem Wohnzimmer. Gleichzeitig ist sie auch vom Esszimmer begehbar. Ein Turm mit einer Wendeltreppe (Abb. 6) führt von hier auf eine Dachterrasse. Ein halbkreisförmiges Wasserbecken liegt vor der Terrasse im Garten.

Das Obergeschoss dieses Projektes ist nur im Norden für Schlafzimmer gedacht, der gesamte südliche Bereich – über dem Esszimmer, der Halle und dem Wohnzimmer – sollte als in unterschiedliche Bereiche aufgeteilte und mit Blumenbeeten versehene Terrasse gedacht sein.

2. Entwurf

Das Projekt, das im September 1948 im Bauamt präsentiert wurde, unterscheidet sich vor allem im Verständnis des Außenraumes vom ersten Entwurf. Dort wurden alle Schlafzimmer auf die Nordostseite, also nach hinten verlegt, während die Wirtschaftsräume auf der Vorderseite des Hauses liegen sollten. Damit wurde die Tatsache, dass im Osten ein anderes Wohnhaus an das Grundstück angrenzt, im Westen jedoch noch eine große Freifläche zwischen Haus und Straße lag, nicht bedacht. Dies wurde erst in diesen zweiten Entwurf einbezogen.

Der Grundriss der Villa ist leicht L-förmig: Im hinteren Nord-Süd-Flügel liegen die Wirtschaftsräume und das Esszimmer, während der nach vorne reichende Ost-West-Flügel für die Schlafräume vorgesehen ist. Der von beiden Armen eingeschlossene Bereich wird vom Wohnzimmer eingenommen.

Der Eingang (Abb. 3) ist durch ein Tor auf der rechten Seite der Mauer und über einen langen schmalen Weg auf der rechten, südlichen Seite des Gartens zu erreichen, der zunächst einmal gerade am Gebäude vorbei führt. Eine Einfahrt liegt auf der anderen Seite. Das Projekt sieht eine noch deutlichere Trennung von Wohn- und Wirtschaftsbereich vor. Letzterer ist über einen eigenen Eingang am Ende des Zugangsweges zu erreichen. Die Mauer, die beide Bereiche voneinander trennt, ragt bis nach außen und begrenzt im Innenraum einen großen Eingangsbereich mit Treppe auf der linken Seite.

Ein schmaler Korridor hinter der Wand führt in diesem Projekt zu den Schlafzimmern für die Bediensteten sowie *Office* und einen Wirtschaftsraum. Küche und Speisekammer sollten ganz im Nordosten untergebracht sein, daran anschließend war ein Wirtschaftshof vorgesehen.

Der Eingangsflur führt ohne Unterbrechung über in den großen Wohnraum, an den im Osten das zum Wohnraum offene Speisezimmer anschließt. Nach Süden zum großen Garten öffnet sich eine durch Pfeiler gegliederte, zum Teil diagonal nach hinten gestaffelte Glasfassade. Der

Garten umfasst den Wohnraum außen im Norden und verläuft bis zur kleinen Terrasse im Nordosten, die an das Esszimmer anschließt. Im Nordwesten ist die einzige Trennung zwischen Garten und Wohnzimmer eine Glasfront, die Übergänge sind fließend.

Das Wohnzimmer sollte sich nach Westen in einer großen Pfeiler gegliederten Glasfront öffnen, die auf die große Terrasse führte, die auch für die Schlafzimmer als Zugang nach außen dienen sollte. Ein abgetrennter kleinerer Wohnraum sollte im Norden liegen, während eine Kaminwand sowie die Treppe des Eingangsflurs einen kleinen „salotto“ (Abb. 3) umschließen. Dieser führt nach Westen in die zwei Schlafzimmer, das vordere öffnet sich erneut in einer von Pfeilern getragenen Fensterfront zum davor liegenden Garten. Die Badezimmer und eine Garderobe liegen hintereinander angeordnet an der Hausaußenseite. Dieser Schlafbereich sollte, über zwei Stufen, auch direkt vom Eingangsflur zugänglich sein.

An der Ecke zwischen Esszimmer, Wohnraum und dem kleinen, als „giuco“ bezeichneten, Wohnbereich im Norden führt eine schmale Treppe in den Keller. Sie wird von drei rechteckigen Pfeilern eingefasst, von denen zwei außen liegen, der andere befindet sich im Innenraum.

Das Obergeschoss war für die Kinder- und Gästezimmer vorgesehen, die sich um Badezimmer, WC und Garderobe herum gruppieren. Parallel zur Treppe war ein oberer Wohnraum gedacht.

Der Großteil des Obergeschosses sollte von Dachterrassen eingenommen werden.

3. Entwurf

Die Änderungen, die als Bedingung an die Erteilung der Baugenehmigung geknüpft waren, wurden zwischen September und dem 11. Dezember 1948 in eine Variante des Projektes übertragen, die dem ausgeführten Haus entspricht.³²² Weitere Änderungen, die es von der Vorgängerversion unterscheiden, wurden von Masieri in einem Brief an Scarpa erläutert.³²³

Die Grundanordnung der Villa ist in dieser Variante die gleiche wie zuvor. Einzelne Elemente wurden angepasst und tragen vor allem zu einer harmonischeren Raumnutzung bei. Über einen

³²² Vgl. ACU, pratiche edilizia privata n. 264/48.

³²³ ACS, Banca Cattolica del Veneto (Tarvisio), D1571 und D 1572. Der Brief beginnt mit Notizen zur Banca Cattolica del Veneto, für die Masieri in Zusammenarbeit mit Scarpa in dieser Zeit eine Filiale baute (vgl. Kap. II.4-*Angelo Masieri*). Der Brief ist nicht datiert, doch muss er zwischen den beiden offiziellen Projektvarianten entstanden sein. Bortolotti ist der Meinung, dass die Villa zu diesem Zeitpunkt „già in fase di costruzione“ (BORTOLOTTI 2008, S. 19) gewesen sei. Masieri spricht allerdings davon, er habe „cominciato a mettere in scala 1:25 la pianta della villa“, was für eine spätere Entstehung des Briefes spricht. Zudem lassen sich weitere Änderungen, die er erwähnt, konkret an den Grundrissen der beiden Varianten ablesen. Vgl. dazu unten.

langen schmalen Weg gelangt man in den Eingangsbereich. Dieser wird von einem Abdach überfangen, sodass ein kleiner, überdachter Innenhof entsteht. In die östliche Wand, welche eine Verlängerung der innen liegenden, aus dem vorherigen Projekt übernommenen Trennwand darstellt, ist die niedrigere, kupfern beschlagene Tür eingelassen, die in den Wirtschaftstrakt führt. (Abb. 15)

Die Treppe wurde im Vergleich zum vorherigen Plan auf die rechte Seite verlegt, sodass die Eingangshalle deutlich großzügiger wirkt. Diese Änderung hat eine noch stärkere Trennung von Wohn- und Wirtschaftsbereich zur Folge: Die Tür, die vom Flur aus in den Wirtschaftskorridor führt, liegt nun hinter der Treppe verborgen.

Die Eingangshalle ist direkt mit dem großen Wohnzimmer verbunden, das den Mittelpunkt der Anlage darstellt, lässt sich aber mit einer Schiebetür abtrennen. Wie auch im vorangegangenen Entwurf ist das Wohnzimmer direkt mit dem Keller verbunden, allerdings wurde die Treppe, die auch hier von drei Pfeilern flankiert wird, gedreht und hat nun die gleiche Laufrichtung wie die große Treppe in der Halle. Damit wurde Masieris Anmerkung Rechnung getragen, „la stanza da pranzo abbia poca luce“.³²⁴ Die im ersten Projekt noch von Südost nach Nordwest verlaufende Treppe verhinderte eine größere Öffnung des Esszimmers im Osten, das nun gleichzeitig etwas deutlicher vom Wohnraum abgetrennt wird. Für den hinter dem Speiseraum liegenden Innenhof war ursprünglich ein weiteres Bassin eingeplant (Abb. 8), das jedoch nicht realisiert wurde.

Die Treppe begrenzt nun gleichzeitig zusammen mit der hier nach hinten gestaffelten Hauswand im Westen einen vom großen Wohnzimmer abgetrennten Bereich.

Im Wohnzimmer wurde auf der West- und Nordwestseite zudem, „considerando il lato costruttivo“³²⁵, die Position der Pfeiler verändert. Sie nehmen nun die Richtung der einzelnen Raumteile auf; die Staffelung der Fassade ist nicht mehr ganz so deutlich wie noch im Vorgängerprojekt.

Eine große Kaminwand trennt das Wohnzimmer von einem dahinter liegenden „Salotto“, der wiederum direkt mit dem Schlafzimmer für die Signora verbunden ist. Der kleine Raum ist auch direkt von der Eingangshalle aus zu erreichen.

Die von der Baupolizei genannten Bedingungen betrafen neben der Anpassung der Raumhöhen auch die Organisation der Badezimmer, was in das neue Projekt übertragen wurde. Liegen die Bäder im Erdgeschoss im ersten offiziellen Projekt noch an der Außenwand und „ricevono luce e

³²⁴ ACS, Banca Cattolica del Veneto (Tarvisio), D 1571, D 1572.

³²⁵ Masieri an Scarpa, ACS Banca Cattolica del Veneto (Tarvisio), D 1571, D 1572.

quindi ventilazione mediante una finestra orizzontale al di sotto del solaio³²⁶, so werden sie in der definitiven Variante nach innen verlegt, „rispetto al muro esterno verso est, e l'illuminazione e ventilazione di questi sono state rese possibili mediante uno sdoppiamento della copertura in due solette distinti fra di loro c. 60 circa.“³²⁷ Anstelle der Badezimmer wurde an der Wand nun ein Korridor mit Garderobe eingefügt, der die privaten Räumlichkeiten somit gleichsam vom Außenraum und dem Nachbargrundstück separiert. Der gesamte Schlafbereich, der sowohl vom *Salotto* als auch vom Eingangsflur – über den Korridor – erreichbar ist, erscheint wie ein eigenständiges und von den übrigen Räumen abgetrenntes Appartement.

Das Obergeschoss wurde, im Vergleich zum Projekt von September 1948, reduziert. Masieri hat die Anzahl der Schlafzimmer von vier auf drei reduziert und diese verkleinert, zum einen aus Kostengründen, zum anderen, weil ihm die großen Räume „sproporzionate“³²⁸ erschienen. Im Nordwesten öffnet sich das obere Wohnzimmer zur die ganze Breite des Gebäudes umlaufenden Dachterrasse. Auf der anderen Seite, im Südosten, befindet sich eine kleinere Terrasse, sodass auch jedes der Schlafzimmer einen Zugang nach außen hat. Die Badezimmer sind, ähnlich der vorherigen Lösung, zum Wirtschaftshof hin angeordnet.

Baubeschreibung

Die Villa Giacomuzzi ist in doppelter Weise von der Straße abgetrennt: Hinter der Straßenmauer und dem Einfahrtbereich verbirgt eine weitere Mauer den eigentlichen Garten des Hauses, der durch eine Öffnung (auf Höhe des großen Tores der vorderen Mauer) zu betreten ist. Die Staffelung der Fassade nach hinten – vom Herrenschlafzimmer ganz außen über das Damenschlafzimmer zum äußersten Bereich des Wohnzimmers, das hinter dem Garten liegt – (vgl. Abb. 8) ermöglicht eine vollständige Einfriedung des kleinen Gartens – mit den nach vorne ragenden Schlafzimmern im Süden, der Mauer vorne im Westen und der Grundstücksgrenze links im Norden. Aufgelockert wird diese Begrenzung aber durch die gestaffelte Fassadengestaltung, die mit vor- und hintereinander gelagerten Mauerteilen, vorspringenden Erkerfenstern und Pfeilern keine glatte Fläche bildet. Dazu kommt eine Abstufung im Höhenniveau: Wie ein Abbild der Wandpartien ist auch der Boden des Gartens durch flächige, vom Boden angehobene Stufen und unterschiedlich hohe Mäuerchen gegliedert. In neoplastizistischer Manier werden hier einzelne Flächen horizontal und vertikal zu geometrischen Mustern gegeneinander geschoben.

³²⁶ Brief Giacomuzzi an den Bürgermeister vom 6.12.1948, ACU, pratiche edilizia privata, n. 264/48.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Brief Masieri an Scarpa, ACS Banca Cattolica del Veneto (Tarvisio), D 1571, D 1572.

Es lässt sich zudem ein Bezug zwischen Bodengestaltung des Gartens und jener der Fassade feststellen: So wie die Fassade im Verlauf von Süden nach Westen immer weiter nach hinten gestaffelt ist, so lässt sich eine Abstufung des Gartens nach unten feststellen: Verschiedene Bodenplatten dienen als Stufen, die man nach Norden immer weiter hinuntersteigen kann. Ein Wasserbecken³²⁹ grenzt fast an die Fenster des Wohnzimmers an und funktioniert wie ein Spiegel, der Licht ins Hausinnere reflektiert. Eine Steinplatte ist als Brücke über das Bassin gelegt, das bis vor das Damenschlafzimmer reicht.

Die Bodenflächen bestehen abwechselnd aus Steinplatten und großen, befestigten Kieselsteinen.

Die Fassaden werden von einem Wechselspiel aus Pfeilern und Wandflächen aus Ziegelsteinen und weiß verputzten Flächen wie den breiten und auskragenden Dachflächen. (Abb. 12) bestimmt. So entsteht gleichzeitig eine Ausgewogenheit zwischen Horizontale und Vertikale. Alle Fenster- und Türrahmen sind aus rötlichem Holz, das sich der Farbigkeit der Ziegel anpasst.

Das Obergeschoss erscheint, entsprechend der Staffelung im Untergeschoss nach hinten versetzt (Abb. 9) und auch eine große Dachterrasse ist bereits von außen zu erkennen. Darüber erstreckt sich das flache Dach.

Der Eingangsbereich liegt, wie bereits erwähnt, zwischen den beiden Flügeln des Hauses (Abb. 15 u. Abb. 16). Der Boden besteht hier innen wie außen, ebenso wie die einzelne, vom Boden abgehobene Stufe, aus Steinplatten. An der Trennmauer ist eine Öffnung in das Dach eingelassen, durch die Tageslicht in den Eingangshof fällt. Darunter befindet sich ein der Gestaltung des vorderen Gartens entsprechendes, aus bausatzartig angefügten Mauern bestehendes Beet. Der Hauseingang ist wie ein in sich gestaffelter Kubus aus Holz und Glas gestaltet. Die Fensterfronten sind mit horizontalen Holzleisten gegliedert, während die Glastür selbst einen schlichten Holzrahmen hat. Der Bereich vor dem Beet ist vollständig verglast und gibt den Blick auf die innen liegende Treppe frei, die in den 1. Stock führt.

Diese ist aus Nussbaumholz gestaltet (Abb. 17) und lenkt mit ihrem auffälligen gitterartigen Geländer den Blick nach oben, wo über eine Empore eine Verbindung zum Obergeschoss hergestellt wird.

Fließend ist der Übergang in den großen Wohnraum (Abb. 18u. Abb. 19); Der Parkettboden aus Douglasie verläuft durchgehend, ohne eine Markierung der Räume erkennen zu lassen, ebenso verhält es sich mit den Backsteinwänden. Allein die Holzleiste für eine Schiebetür³³⁰, die

³²⁹ Dieses sollte ursprünglich in den Wohnraum reichen.

³³⁰ Vgl. Lorenzo Giacomuzzi Moore, „Ricordo e Rivisitazione“, in: RUDI 1986, o.P.

unterhalb der Decke angebracht ist, markiert den Übergang von einem in den anderen Bereich. Sie ist die optische Verlängerung der Kaminwand, die sich scheinbar frei im Raum stehend am Eingang zum Wohnzimmer befindet und zu dessen Zentrum wird. Mit den Backsteinpfeilern und bausteinartig aneinander geschobenen Flächen zeigt sie starke neoplastizistische Reminiszenzen. Ursprünglich war in die Öffnung eine Vitrine aus lackiertem Holz³³¹ eingelassen, sodass nur indirekt Durchblicke in den dahinter liegenden *Salotto* möglich waren. Dieser erscheint, auch durch die Verlegung der Treppe in der Halle, nicht mehr so stark separiert wie zuvor.

Die Materialien für die Innenräume wurden von Masieri und Scarpa sorgsam ausgewählt, doch konnten sie sich nicht in allen Punkten gegen die Wünsche der Auftraggeber durchsetzen. Die Backsteinwände waren für Masieri von besonderer Bedeutung³³². Ihre Farbe harmoniert mit den Holzdielen aus Douglasie und den Fensterrahmen und -sprossen aus Nussbaumholz. Die Backsteinwände sind geradezu ein Markenzeichen der Architektur Frank Lloyd Wrights, der sie erstmals in der Villa Winslow (1893) verwendet, dort allerdings nur im Außenraum. In späteren Häusern, z.B. in der Villa Dana (1900)³³³, bestimmen sie auch die Innenräume und erscheinen in den Häusern der 1930er und 40er Jahre wie in der Villa Giacomuzzi ohne Sockel, was eine Verbindung mit der Erde stärker betont.³³⁴

Einen farblichen Kontrast und gleichsam das Grün des Außenraumes aufnehmend und dessen Licht reflektierend sollte die Decke darstellen: Scarpas Wunsch war es, diese in grünem Marmorino zu gestalten, „inteso come ‚piastra radente‘ che raccoglie ai due lati le vibrazioni di luce degli elementi rettangolari“³³⁵, was jedoch auf Ablehnung von Seiten der Auftraggeber stieß, die diese „in intonaco civile“³³⁶ ausführen ließen. Es entsteht ein reiches Wechselspiel aus Holz gerahmten, weißen Flächen, den Backsteinwänden und den Holzfenstern.

³³¹ Vgl. auch DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 86.

³³² Vgl. den Brief Masieris an Giacomuzzi vom 20. Dezember 1949, in: Rudi 1986, o.P.: „Muro facciavista mattoni“ Lei conosce il mio pensiero sulla importanza che avrà questo parametro a casa finita. Aggiungo che a me pare, a parte la questione della polvere, che il lavoro sia riuscito veramente bene. Per la polvere io sono tranquillo: i buchetti, che non disturbano l'estetica del parametro, bisognerà passarli con un getto d'aria e dopo avranno finito di dar polvere...“

³³³ Vgl. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 1, S. 78-107.

³³⁴ Vgl. dazu Bruce Brooks Pfeiffer, „Masterpieces in the 1930s and 40“, in: BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 5, S. 6-21, bes. 6-9.

³³⁵ Brief Masieri an Giacomuzzi, 6. Dezember 1949, in: RUDI 1986, o.P.

³³⁶ Lorenzo Giacomuzzi Moore, „Ricordo e Rivisitazione“, in: RUDI 1986, o.P.

Der zum Erdgeschoss offene Wohnraum im 1. Stock öffnet sich nun zum Treppenaufgang sowie über die Empore zum Untergeschoss. Über dem Kamin des unteren Wohnzimmers liegt auch hier ein mit, wenn auch reduzierten, neoplastizistischen Formen gestalteter Kamin. Wie im Erdgeschoss liegen auch hier Holzdielen. Anders als unten, wo sie weiß verputzt ist, ist die Decke hier vollständig aus Holz gebildet.

Ergebnisse

Der Genius Loci der Villa Giacomuzzi war richtungweisend für deren Gestaltung. Die großen Bäume im vorderen Bereich des Grundstücks hatten bereits die Versetzung des Vorgängergebäudes an die östliche Rückseite bedingt. Diese Platzierung wurde auch in Masieris Projekt beibehalten. Zugleich wurde in der Gestaltung Rücksicht auf die Lage des Grundstücks genommen, eingeschlossen von anderen, zum Teil deutlich höheren Gebäuden. Mithilfe einer sorgfältigen Gestaltung des Gartens wurde ein Raum geschaffen, der ganz auf sich selbst konzentriert ist und alle Bezüge zum ‚Außenraum‘ negiert. Alle zu einer Terrasse oder einem Innenhof gerichteten Wände sind verglast oder, im Falle der Wirtschaftsräume mit einem Fenster versehen, während die übrigen Wände, wie die nördliche Wand des Wohnzimmers, solide geschlossen sind. Dabei fällt ins Auge, wie ein Unterschied gemacht wird zwischen dem hinteren, oberen Garten und dem vorderen, in dem sich auch die Bäume befinden. Zwar wird dieser nicht als mit der Straße vergleichbarer öffentlicher Raum verstanden, sondern „già [...] un interno“³³⁷, doch lässt sich deutlich eine Abstufung von Straße über vorderen Garten bis hin zum oberen Garten und dem Innenraum feststellen. Als Beispiel dafür dient das Herrenschlafzimmer, dessen zum Einfahrtsbereich gerichtete Wand geschlossen, dessen westliche Ecke jedoch zum oberen Garten geöffnet ist. Der obere Bereich ist durch die Mauern deutlich vom vorderen Bereich abgetrennt, und im Gegensatz zu diesem sorgfältig architektonisch gestaltet. Durch diese Unterscheidung, durch die Verbindung zwischen Außen- und Innenraum durch die großen, gestaffelten³³⁸ Glasfronten, ebenso wie durch die in den Garten auskragenden Elemente wie das Dach erscheint der obere Garten vom eigentlichen Außenraum, in dem sich der untere Garten

³³⁷ RAVEGNANI MOROSINI 1957, S. 21.

³³⁸ Vgl. zum Schichtungsprinzip der Staffelung als Mittel zur Verbindung zwischen Innen und Außen auch SCHULTZ 1999, S. 10 f., die als Beispiel Giuseppe Terragnis Villa Giuliani-Frigerio angibt.

befindet, abgeschirmt und gleichsam wie eine Erweiterung des Wohnraumes³³⁹, „inteso come „ambiente“³⁴⁰.

„E' allora tutto lo spazio all'interno del recinto che diventa la nuova dimensione del privato.“³⁴¹
Der Mangel an Natur, den die Lage in der Stadt mit sich bringt, wird dadurch ausgeglichen, dass der verfügbare Platz als Garten gestaltet wird, der in Kommunikation mit dem Innenraum tritt. Dass der Garten direkt von den Schlafzimmern aus zugänglich ist, verstärkt den Eindruck des Privaten, das besonders im Friaul ein wichtiges Charakteristikum für ein privates Wohnhaus war³⁴² und dem in auf die Gegebenheiten ausgerichtete Weise Rechnung getragen wird.

Dieses Verständnis des Gartens, der auf scheinbar ganz natürliche Weise Teil des Innenraumes wird und zudem in bestmöglicher Weise den kleinen zur Verfügung stehenden Raum ausnutzt, könnte auf Vorbilder der japanischen Gartenkultur zurückzuführen sein. „Viele japanische Gärten – wie Sambo-In – beginnen buchstäblich in den Häusern. Oder umgekehrt: Das Haus beginnt im Garten.“³⁴³ In Japan begegnete man der Natur mit großem Respekt, weshalb häufig um das Haus herum eine gestaltete und kontrollierte „Zweitnatur“³⁴⁴ geschaffen wurde, die eine idealisierte Version der Natur darstellte und zugleich praktische Zwecke erfüllte.³⁴⁵ Scarpa hat sich schon immer für diese Kultur interessiert und ihre Besonderheiten auch in seinem Unterricht, also auch vermutlich gegenüber Masieri, hervorgehoben: „Bisognerebbe pensare al Giappone e alla finezza che lí possiamo vedere nell'usufruire di uno spazio piccolissimo, e nel saper creare delle cose magiche“³⁴⁶.

Bei der Villa Giacomuzzi handelt es sich um ein Wohnhaus, das dauerhaft von den Besitzern bewohnt werden sollte, nicht etwa um ein Wochenenddomizil. Es befindet sich innerhalb der Stadtgrenzen und auf einer bescheidenen Grundfläche, die noch dazu von anderen Gebäuden umgeben ist. Somit musste die Villa unterschiedlichen Ansprüchen gerecht werden: Die strikte Trennung der Wirtschaftsräume von den Wohnräumen erlaubt die Beschäftigung mehrerer Haushaltshilfen, die in dem abgetrennten Trakt ungestört und ohne zu stören wohnen und arbeiten konnten. Gleichzeitig wird dem Zusammensein der Familie eine wichtige Bedeutung beigemessen und den unterschiedlichen Beschäftigungen – Essen, Lesen, Arbeiten – ein einziger

³³⁹ Eine ähnlich intime Atmosphäre schafft Scarpa auch im Grabmalkomplex Brion in S. Vito d'Altivole. Dort hat man, obwohl man sich in der freien Landschaft befindet, das Gefühl, in einem geschützten Raum zu sein. Vgl. auch LANZARINI 2003, S. 113.

³⁴⁰ Brief Masieri an Giacomuzzi am 6. Dezember 1949, in: RUDI 1986, o.P.

³⁴¹ Arrigo Rudi, „Presentazione“, in: RUDI 1986, o.P.

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ ITOH 1999, S. 25.

³⁴⁴ Ebd., S. 32.

³⁴⁵ Vgl. ebd.

³⁴⁶ Carlo Scarpa, in: SEMI 2010, S. 102. Vgl. z.B.

großer Raum zugeteilt. Dieses Fließen des Raumes hat seine Ursprünge in Frank Lloyd Wrights Grundrissgestaltung, der ebenfalls keine Unterteilung des Raumes in einzelne Zimmer vornimmt.³⁴⁷

Diese Interaktion zwischen Außen und Innen ist etwas, das Masieri wie Scarpa vom Studium der Arbeiten Frank Lloyd Wrights gelernt haben. Ernesto N. Rogers bemerkte 1954 einen zu starken „manierismo Wrightiano, così palese nella villa Giacomuzzi“.³⁴⁸ Masieri selbst gibt in seinem Brief an Scarpa einen Hinweis darauf, wie Wrights Architektur Einfluss auf die Planungen der Villa Giacomuzzi hatte: Im Zusammenhang mit der Nähe der Terrasse zum Nachbargebäude heißt es dort: „Poiché ci manca lo spazio della casa usoniana, questo motivo mi sembra poco adatto.“ Wrights Usonia-Häuser³⁴⁹, deren Motivation die Eindämmung der Kosten war, sind kleine, in der Regel eingeschossige Gebäude, aus Ziegelsteinen und Holz errichtet, flach gedeckt und mit auskragenden Dächern.³⁵⁰ Um Großzügigkeit in den Innenräumen zu gewährleisten, sind die Übergänge zwischen den Räumen fließend. Ein Ausdruck davon ist, ebenso wie bei Wright, auch das um die Ecke gezogene Fenster.³⁵¹

All diese Elemente, besonders die Verwendung der natürlichen und regionalen Materialien wie Backstein und Holz, kennzeichnen auch die Villa Giacomuzzi, die ebenfalls auf relativ kleiner Grundfläche errichtet ist. Im Unterschied zu Wrights Häusern bezieht sich diese Limitierung auch auf das Grundstück, was für den Amerikaner undenkbar gewesen wäre. Häuser, in denen sich in Bezug auf Materialwahl und Raumgestaltung eine ähnliche Lösung findet wie in der Villa Giacomuzzi, sind das erste Haus für Herbert Jacobs in Westmoreland, Wisconsin (1937) (Abb. 435) und das Goetsch-Winkler-Haus (1939) in Okemos, Michigan³⁵².

Die Öffnung des Raumes über zwei Stockwerke ist in Wrights zweitem Haus für Herbert Jacobs (Abb. 440) vorgebildet und wird von Masieri und vor allem Scarpa in den folgenden Villenprojekten deutlich weiterentwickelt.³⁵³

Der zitierte Brief Masieris an Scarpa zeigt, dass nicht nur die Beschäftigung mit Wright Richtungweisend für die Genese der Villa Giacomuzzi war. Offenbar hat eine allgemeinere

³⁴⁷ Vgl. WRIGHT 1954, passim.

³⁴⁸ ROGERS 1954, S. 33.

³⁴⁹ Vgl. WRIGHT 1954, bes. S. 79-121 u. SERGEANT 1976, passim.

³⁵⁰ Vgl. dazu SERGEANT 1976, passim und BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991.

³⁵¹ WRIGHT 1954, S. 21.

³⁵² Abb. in: WRIGHT 1954, S. 103-106.

³⁵³ Vgl. bes. die Villen Bortolotto (Kap.III.2), Romanelli (Kap.III.3), Veritti (Kap. III.5) und Cassina (Kap. III.6).

Auseinandersetzung mit amerikanischer Architektur stattgefunden. Masieri bezieht sich auf „delle piastre grandissime (1,20 x 1,20) prefabbricate, annegate nell'erba (ultima casa di neutra [sic!])“³⁵⁴, die er sich für den Eingangsweg vorstellte.³⁵⁵ Davon ausgehend, dass der Brief zwischen den beiden eingereichten Projekten, also zwischen September und Dezember geschrieben wurde, könnte es sich bei der „ultima casa“ Richard Neutras³⁵⁶ um das Haus für Edgar Kaufmann (1946-47) (Abb. 453) handeln, wo sich solche Platten, wenn auch nicht rechteckig, auf dem Rasen befinden. Richard Neutra verfolgte ähnliche Ansätze wie Wright und wollte seine Architektur auch für finanziell schlechter gestellte Auftraggeber erschwinglich machen, was seine Teilnahme am Case Study House Program motivierte.³⁵⁷ Genau in dieser Zeit, nämlich im Oktober des Jahres, war Richard Neutra in Venedig und hat dort einen Vortrag gehalten, den Scarpa zusammen mit Ettore Sottsass Jr. organisiert hatte.³⁵⁸ Angesichts der Tatsache, dass dies Neutras erste Reise nach Europa seit 1930 war, wurde der Besuch als großes Ereignis angesehen.³⁵⁹ Bereits im August hatte Scarpa von Neutras Sohn, der in Italien war, Neutras Buch *Wie baut Amerika* als Geschenk erhalten. Man darf davon ausgehen, dass Masieri von dem Kontakt zwischen Neutra und Scarpa, der auch in Briefwechsel mit Neutras Frau Dionne stand³⁶⁰, wusste und auch bei dem Vortrag zugegen war.³⁶¹

³⁵⁴ Brief Masieri an Scarpa, ACS ACS Banca Cattolica del Veneto (Tarvisio), D 1571, D 1572.

³⁵⁵ Ausgeführt wurde der Weg so nicht.

³⁵⁶ Geboren 1892 in Wien, gestorben 1970 in Wuppertal. Er wanderte 1923 nach Amerika aus, um seine Idole Louis Sullivan und Frank Lloyd Wright kennen zu lernen, dessen Mitarbeiter in Taliesin er im Herbst und Winter 1924 wurde. Besonders in den 1940er Jahren wurde er mit seinen Hausentwürfen über die Grenzen Amerikas hinaus berühmt und wurde gelobt als Architekt, der nur von dem „lordly Frank Lloyd Wright“ übertroffen wurde (Time-Magazine, 1947, zitiert nach HINES 1982, S. 219). Schon in den 1930er Jahren wurde er als Gastredner an verschiedene Schulen, nach Japan und das Bauhaus, eingeladen, um dort über seine Moderne Architektur zu sprechen, die sich weniger strikt nach einem Schema richtete als es die konträren Muster Wrights oder Le Corbusiers taten, sondern verschiedene Auffassungen widerspiegeln. Vgl. dazu HINES 1982, S. 4f., 92 f., 96.

³⁵⁷ Vgl. HINES 1982, S. 6 u. 209 f. Die Case Study Houses waren Entwürfe verschiedener moderner Architekten, darunter Neutra, die auf einem einfachen Schema beruhten, sodass sie leicht und vor allem günstig reproduzierbar waren. Ziel war es, die moderne Architektur in den USA und besonders Kalifornien voranzutreiben, indem sie, durch Rabatte auf Baumaterialien etc., auch für weniger wohlhabende Kunden erschwinglich gemacht wurden. Am Programm nahmen nur vom Gründer John Entenza ausgewählte Architekten teil, darunter auch Charles und Ray Eames und Craig Ellwood. Zwischen 1945-1966 wurden 34 Häuser entworfen und 26 errichtet. Vgl. dazu z.B. HINES 2010, S. 506-557.

³⁵⁸ Vgl. LANZARINI 2003, S. 54-57, bes. Anm. 88. Neutras Vortrag in Venedig (Ca' Giustinian) vom 30. Oktober, der ursprünglich in der Domus-Ausgabe 233 von 1949 erschien, ist abgedruckt in DODDS 2000, S. 256f u. Balistreri 2002, S. 233-235. Vgl. auch den einen Tag nach der Veranstaltung von Egle Renata Trincolato an Giuseppe Samonà gerichteten Brief, in dem sie sich auf die Ausführungen Neutras bezieht, sowie den Brief von Dionne Neutra an Trincolato vom 18. November 1948. Beides ist abgedruckt in Balistreri 2002, S. 239 u. 241f.

³⁵⁹ Vgl. HINES 1982, S. 219.

³⁶⁰ Vgl. ebd. Sie hat Scarpa gefragt, ob Neutra vor Scarpas Studenten vortragen solle.

³⁶¹ Vgl. auch BORTOLOTTI 2008, S. 19.

Die Gestaltung des Gartens mit der Komposition aus einzelnen, aneinander gefügten Flächen und eine derartige Ausformung der Kamine im Innern des Hauses lassen eine Affinität zur neoplastizistischen Architektur erkennen.³⁶²

Die Villa Giacomuzzi ist das erste von drei Häusern, das in Zusammenarbeit von Angelo Masieri und Carlo Scarpa entstanden ist. Wie oben bereits dargestellt wurde, ist man sich in der Forschung uneinig darüber, ob das Haus als Werk Masieris, Scarpas oder als Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen den beiden betrachtet werden muss. Ernesto N. Rogers, der sowohl Masieri als auch Scarpa kannte³⁶³, urteilte 1954 als erster über diese Frage, indem er die Villa als „realizzata in collaborazione con l’ottimo Scarpa“³⁶⁴ bezeichnete. Das Studium des erhaltenen Zeichnungsmaterials, der Korrespondenz zwischen allen Beteiligten sowie der Architektur selber geben keinen Anlass dazu, dieses Urteil in Frage zu stellen. Es wurde bereits deutlich gemacht, wie sich die Zusammenarbeit der Architekten während der Planungen und des Baus der Filiale der Banca Cattolica del Veneto in Tarvisio darstellte und wie unsicher Masieri dort in Bezug auf seine eigenen Fähigkeiten war. Die Planungen der Villa Giacomuzzi wurden aufgenommen, als die Bank noch nicht vollendet war, Masieri hatte zu diesem Zeitpunkt also nur wenig Erfahrung hinzugewonnen. Ein Briefwechsel zwischen Masieri und Giacomuzzi macht deutlich, dass der Architekt seine Unsicherheit, die er zuvor gegenüber Scarpa bekundet hatte, auch jetzt noch nicht abgelegt hatte:

Ho ricevuto la Sua gentilissima lettera in data 5. c.m. e La ringrazio delle espressioni gentili e invero troppo lusinghiere per il lavoro che ho per Lei eseguito e per il quale come Lei sa, ho vissuto tante preoccupazioni e ansie nell’intento di corrispondere alle aspirazioni ed ai desideri della Sua Signora e Sue. Le sono grato per avermi dato in questo senso un po’ di tranquillità.³⁶⁵

Während Masieri den Auftraggebern gegenüber zwar als, wenn auch unsicherer, zuständiger Architekt auftrat³⁶⁶, verstand er das Projekt der Villa Giacomuzzi gleichzeitig, der bereits zitierte Brief Masieris an Scarpa zeugt davon, als „opera comune“³⁶⁷. Er erstattet Scarpa sozusagen Bericht über die von ihm vorgenommenen Arbeiten, listet Punkte auf, die seiner Meinung nach einer Änderung bedürfen und verwendet Formulierungen wie „ci manca lo spazio...“ – der Ton

³⁶² Vgl. auch TENTORI 1992, S. 150 f.

³⁶³ Vgl. ROGERS 1954, S. 33.

³⁶⁴ ROGERS 1954, S. 33.

³⁶⁵ Masieri an Luciano Giacomuzzi am 10.2.1951, in: RUDI 1986, o.P.

³⁶⁶ Auch das im ACU erhaltene Material ist von ihm unterzeichnet.

³⁶⁷ BORTOLOTTI 2008, S. 19.

des Briefes ist der eines Mitarbeiters, dem zwar jede Freiheit in seiner Arbeit gelassen wird, der es jedoch nicht wagt, selbständig endgültige Entscheidungen zu treffen.

Scarpa wurde also nicht nur zur Beratung bei einzelnen Problemen hinzugezogen, ohne ansonsten als Beteiligter in Erscheinung zu treten. Wie die Erinnerungen von Lorenzo Giacomuzzi Moore zeigen, stand er auch in Kontakt mit den Auftraggebern und hat seine Ideen und Vorschläge vorgetragen.³⁶⁸

Während es zahlreiche detaillierte und sorgfältig gezeichnete Ausführungspläne für die Villa gibt, sind nur wenige Skizzen und Handzeichnungen erhalten, die sich eindeutig einem der beiden Architekten zuschreiben ließen. Eine perspektivische Skizze des oberen Kamins (Abb. 21) stammt möglicherweise von Scarpa, vergleicht man diese mit den Studien, die er für den Kamin für die Villa Zentner (Abb. 256-Abb. 258) gefertigt hat.

Die Verwendung von sichtbaren Backsteinwänden findet sich bei Scarpa nach der Villa Giacomuzzi in dieser Form nur noch in den Plänen für die Villa Santini (Abb. 315, Abb. 316, Abb. 318, Abb. 319). Ein Element, das ein Charakteristikum einiger der späteren Villen Scarpas vorwegnimmt, ist die Eingangshalle, die über die doppelte Geschosshöhe reicht. Von der Villa Guarneri über die Villen Bortolotto und Romanelli bis hin zur Villa Veritti lässt sich hier eine Entwicklung feststellen, was zumindest zeigt, dass Scarpa sich mit dieser Besonderheit intensiv beschäftigt hat. Dass der Raum dennoch von Masieri entworfen wurde, ist dabei selbstverständlich nicht auszuschließen. Es ist somit nicht endgültig festzustellen, welche Elemente nun von Scarpa und welche von Masieri stammen, von einer Zusammenarbeit der Architekten in Bezug auf Grundrissdisposition / Raumgliederung und Ausgestaltung der Innenräume muss aber mindestens ausgegangen werden.

³⁶⁸ Vgl. Lorenzo Giacomuzzi Moore, „Ricordo e Rivisitazione“, in: RUDI 1986, o.P.

2. Villa Bortolotto, Cervignano del Friuli, 1950-52

Noch bevor die Arbeiten an der Villa Giacomuzzi abgeschlossen waren, trat Cesare Bortolotto an Masieri heran, mit dem Auftrag, auf dem Grundstück seiner Mutter in Cervignano ein Ferienhaus für sich und seine Familie zu errichten. Er lebte in Venedig und wollte an den Wochenenden und in den Ferien nach Cervignano kommen.³⁶⁹

Bortolotto war im gleichen Alter wie Masieri und interessierte sich für die Architektur Frank Lloyd Wrights, weshalb er für sein Haus den Architekten fragte, der dafür bekannt geworden war, im Stile des Amerikaners zu bauen.³⁷⁰ Auch für dieses Projekt bat Masieri Scarpa um eine Zusammenarbeit, die man sich in diesem Fall möglicherweise ähnlich vorstellen muss, wie im Falle der Banca Cattolica del Veneto in Tarvisio³⁷¹: Beide Architekten entwarfen eigenständige Lösungen, diejenige von Masieri wurde schließlich ausgewählt.³⁷² Anders als es bislang in der Forschung angenommen wurde, muss man davon ausgehen, dass Scarpa auch an Masieris Entwurf beteiligt war.³⁷³

Am 27.1.1951 wurde das Projekt mit Zeichnungen aller Grundrisse und Fassaden sowie einer „Relazione Tecnica“ dem Bauamt vorgelegt, Unterlagen über Baubeginn und -verlauf sind dort jedoch nicht erhalten.³⁷⁴ Eine im Nachlassarchiv Masieris erhaltene Zeichnung, die sich mit der Ecklösung an der Nordwestfassade des Ausführungsentwurfs auseinandersetzt (Abb. 66³⁷⁵), ist mit dem 23. August 1951 bezeichnet, zu diesem Zeitpunkt waren die Mauern also noch nicht errichtet.

³⁶⁹ Carlo Bortolotto, Sohn des Auftraggebers, im Gespräch mit der Verfasserin am 8. Oktober 2013.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Vgl. Kap. II.4-*Angelo Masieri* und unten.

³⁷² Vgl. LOS 1995, S. 30 u. Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 31. Außerdem erinnert sich auch Cesare Bortolotto an zwei ihm vorgelegte Projekte (vgl. BORTOLOTTI 2008, Anm. 16).

³⁷³ Vgl. dazu unten.

³⁷⁴ Ein maschinenschriftlicher Entwurf zu der „Relazione Tecnica“ befindet sich im ACS, Treviso. Er ist abgedruckt in Ausst.-Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 31, Nr. 46. Vgl. Comune di Cervignano del Friuli, Servizio Urbanistica – Edilizia Privata – Ambiente.

³⁷⁵ Vgl. auch unten.

Von den Auftraggebern und Architekten wurde das Haus schon zur Planungszeit nach dem Fluss, der sich am Grundstücksrand entlang windet, *Casa dell'Aussa* genannt. Abb. 40 zeigt eine Studie von der Hand Scarpas für die Beschriftung der Eingangstür.³⁷⁶

Stand der Forschungen

Eine ausführliche Betrachtung der Villa Bortolotto gibt es bislang nicht. Zum ersten Mal wurde sie in der Masieri-Werkübersicht der monografischen Metronausgabe von 1954³⁷⁷ vorgestellt. Den Grundrissen und zahlreichen Fotos ist dort eine Beschreibung des Hauses beigelegt.

Auch Ravegnani Morosini geht in seinem drei Jahre später erschienenen Überblicksband über das Einzelwohnhaus in Italien ebenfalls nicht über Beschreibungen der Abbildungen hinaus.³⁷⁸ Eine Mitarbeit Scarpas wird hier nicht erwähnt. Bis in die 1990er Jahre wird die Villa in den meisten Werkaufstellungen Carlo Scarpas – mit dem Hinweis auf eine Zusammenarbeit mit Angelo Masieri³⁷⁹ – geführt und häufig mit Abb. 28 illustriert³⁸⁰ – es ist also in diesen Fällen nicht das gebaute Haus, sondern lediglich das Scarpa zuzuschreibende Projekt gemeint.³⁸¹ Das erklärt, dass häufig auf eine Ähnlichkeit zum Grundriss der Villa Zoppas hingewiesen wird³⁸², die sich besonders in Scarpas Entwurf findet. De Eccher und Del Zotto gehen erstmals auf die Art der Zusammenarbeit zwischen Scarpa und Masieri ein, die sie als „*generici consigli richiesti dall'allievo all'amato e stimato maestro*“³⁸³ bezeichnen, ohne das Haus genauer zu betrachten.

Guido Beltramini diskutiert im *Atlante delle architetture* erstmals den Forschungsstand³⁸⁴ bis dato und die dortige Unterscheidung zwischen dem ausgeführten Haus und Scarpas Projekt. Im Anhang, der Sonderfälle im Œuvre Scarpas auflistet, wird die Villa Bortolotto ebenfalls vorgestellt. Die Autoren schreiben die Villa „*principalmente*“³⁸⁵ Masieri zu, „*con una probabile compartecipazione del maestro ad alcune, circoscritte scelte formali (il camino lungo la facciata*

³⁷⁶ Die Zeichnung ist bislang unveröffentlicht und wird irrtümlich innerhalb des Zeichnungskorpus' der Villa Zoppas verwahrt. Sie ist dem 2. Entwurf zuzuordnen. Eine Beschriftung mit dem Namen der Auftraggeber innerhalb des Hauses findet sich bei keinem anderen Haus, sieht man von den geplanten Initialen Gaspar René Zentners auf der Aufzugtür ab (vgl. Kap. III.7).

³⁷⁷ L'opera di Angelo Masieri 1954, S. 56-61.

³⁷⁸ RAVEGNANI MOROSINI 1957.

³⁷⁹ Eine Ausnahme stellt BRUSATIN (1972) dar, der einen Grundriss und eine Ansicht (Abb. 28 u. Abb. 29) der Villa abbildet, ohne im Text darauf oder auf den Anteil Masieris einzugehen.

³⁸⁰ Vgl. die Literaturübersicht im Katalog, Kat. 42.

³⁸¹ Vgl. auch Guido Beltramini, in: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 6.

³⁸² Zuletzt PIERCONTI 2007, S. 106.

³⁸³ DEL ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 143.

³⁸⁴ Allerdings wird das Datum der Erstveröffentlichung des Projektes falsch angegeben. Vgl. dazu die Literaturübersicht in Kat. 42, Anm. 1436.

³⁸⁵ BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 291, Nr. III.

sulla corte, la falda del tetto verso la strada).³⁸⁶ Dass Scarpa auch bei Planungen den Grundriss und weitere Details betreffend beteiligt war, wird in der vorliegenden Arbeit dargestellt.

Zuletzt war die Villa Bortolotto Teil der Ausstellung „*Voglio vedere e per questo disegno*“ Carlo Scarpa: *Inediti 1919-1950*. Hier wurde neben einer Skizze Scarpas für die Gartenloggia³⁸⁷ und einem maschinenschriftlichen Entwurf für den technischen Bericht auch ein früher Grundrissentwurf³⁸⁸ Scarpas gezeigt, der jedoch fälschlicherweise seinem bislang veröffentlichten Projekt zugeordnet wurde.³⁸⁹

Grundrissentwicklung

Die Villa liegt auf einem 9000 m² großen Grundstück inmitten des unbebauten, 146.000 m² großen Sarcinelli-Gebietes³⁹⁰ im Norden der Gemeinde Cervignano del Friuli. Das Grundstück war Gegenstand eines Bebauungsplanes von 1950, für den Angelo Masieri ein Projekt entwarf³⁹¹, das jedoch nicht realisiert wurde.

Das trapezförmige, leicht hügelige Terrain liegt an der Via Udine, einer Hauptstraße, die von Palmanova über Aquileia bis zum Meer führt.

Es gab keine Beschränkungen oder Auflagen von Seiten des Bauamtes, doch entschieden Auftraggeber und Architekten sich gemeinsam für eine Positionierung des Gebäudes unter einer großen Platane³⁹², die so zum Fixpunkt wurde, um die herum sich die Planungen entwickelten.³⁹³

Die Zeichnungen in den Archiven in Treviso und Udine³⁹⁴ lassen sich drei unterschiedlichen Entwürfen für die Villa Bortolotto zuordnen. Zwei davon stammen von Carlo Scarpa. Der dritte, ausgeführte, ist in Zusammenarbeit zwischen ihm und Masieri entstanden. Der erste hier

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ S. unten.

³⁸⁸ Ausst.-Kat. *Voglio Vedere* 2013, S. 31 f.

³⁸⁹ Vgl. dazu Anm.402.

³⁹⁰ Sarcinelli ist der Mädchennamen der Mutter Cesare Bortolottos. Bei Pozzetto wird die Villa Bortolotto unter diesem Namen erwähnt (vgl. POZZETTO 1985, S. 14).

³⁹¹ Vgl. „L'opera di Angelo Masieri“ 1955, S. 58 und eine, ausführlichere, maschinenschriftliche Variante des Textes zur Veröffentlichung in der *Metron*-Ausgabe von 1954 (ACS, Bortolotto D 1599).

³⁹² Vgl. BORTOLOTTI 1995, S. 26 f.

³⁹³ Sie ist auch in der „Relazione Tecnica“ erwähnt: „[...] tenendo in considerazione un elemento importante del luogo: il grande albero.“ (wie Anm.374) Der Baum wurde vor einigen Jahren entfernt, nachdem er auf das Haus zu stürzen drohte. Daher werden in dieser Arbeit alte Ansichten der Villa mit dem Baum abgedruckt.

³⁹⁴ ACS, Treviso, und Gallerie del Progetto, Udine. In Udine befinden sich u.a. die Zeichnungen auf Transparentpapier, die in Kopien mit dem Bauantrag eingereicht wurden, außerdem Bauzeichnungen und Skizzen.

vorgestellte Entwurf stellt lediglich eine Studie dar, die nicht weiter verfolgt wurde, während die beiden anderen in repräsentative Zeichnungen übertragen und dem Auftraggeber als „soluzione n. 2“³⁹⁵ und „soluzione n. 1“³⁹⁶ vorgestellt wurden. Orietta Lanzarini³⁹⁷ und auch Guido Beltramini³⁹⁸ sprechen, wie bereits erwähnt, davon, dass Scarpa und Masieri, ähnlich einem Wettbewerb, jeweils einen Entwurf entwickelt haben, aus denen jener Masieris ausgewählt wurde.³⁹⁹ Dieses Vorgehen lässt sich nicht in den Quellen belegen. Es ist möglich, dass es eine ähnliche Vorgehensweise gegeben hat wie bei der Banca cattolica del Veneto in Tarvisio⁴⁰⁰ und beide Architekten zunächst alleine Vorschläge gemacht haben. Die Spuren, die Scarpa in Form von Notizen und Skizzen auf den verschiedenen Blättern zum ausgeführten Entwurf hinterlassen hat, zeugen aber in jedem Fall von einer Zusammenarbeit bei dieser letzten Variante. Diese könnte aber auch, ähnlich der üblichen gemeinsamen Arbeit zwischen Scarpa, dem Lehrer, und einem Schüler stattgefunden haben.⁴⁰¹

1. Entwurf

Eine bis vor Kurzem unveröffentlichte⁴⁰² Zeichnung Scarpas im ACS (Abb. 25) zeigt den Grundriss der vermutlich ersten Variante, die nicht weiter verfolgt wurde. Das Haus liegt von der im Westen verlaufenden Straße aus gesehen nur leicht nach hinten versetzt neben der Platane. Zwei wallartige, nach innen geneigte Mauern⁴⁰³ (Abb. 26) schließen es U-förmig nach vorne und zu den Seiten hin ab (Abb. 27). Dort, wo sie sich im Nordwesten treffen, führte eine breite

³⁹⁵ In dieser Arbeit der 1. Entwurf.

³⁹⁶ In dieser Arbeit der 2. Entwurf.

³⁹⁷ Ausst.Kat. Voglio vedere 2013, S. 31.

³⁹⁸ „Cinquant’anni di studi per il ‚catalogo‘ dell’opera di Carlo Scarpa (1955-2006), in: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 3-7, hier S. 6.

³⁹⁹ Der von Lanzarini in diesem Zusammenhang genannte Grundriss (Abb. 25) ist jener, der nicht reingezeichnet wurde.

⁴⁰⁰ Vgl. oben Kap. III.1.

⁴⁰¹ Vgl. oben und auch die Äußerungen Guido Pietropolis, s.o. Kap. II.4-Mitarbeiter.

⁴⁰² Vgl. Ausst.Kat. Voglio Vedere 2013, S. 32. Orietta Lanzarini ordnet den Grundriss fälschlicherweise der Ansicht zu, die 1960 das erste Mal von Sergio Bettini veröffentlicht wurde (Abb. 29, bei Lanzarini S. 32). Mehrere Argumente sprechen gegen diese Vermutung: Die Ansicht zeigt mehrere Mauern, die versetzt zueinander stehen, gerade abschließen und zudem über Eck verlaufen. All das ist im Grundriss nicht zu finden. Darüber hinaus ragt die Platane in der Ansicht über die Einfriedungsmauer hinaus, im Grundriss liegt die Mauer viel weiter westlich und vom Baum entfernt. Auch die Breite des Gebäudes auf der Ansicht lässt sich nicht mit jener im Grundriss in Verbindung bringen. Der zusammen mit dieser Ansicht bei Brusatin 1972 (S. 42) veröffentlichte Grundriss (Abb. 28) hingegen stellt genau die in der Ansicht gezeigte Version dar, weshalb es keinen Anlass gibt, an der Zusammengehörigkeit der beiden Zeichnungen zu zweifeln. Vgl. zu dieser Version unten.

⁴⁰³ Eine Einfriedung mit Mauern, die sich nach innen, also zu dem Eingefassten hin neigen, entwirft Scarpa fast 20 Jahre später in seinem berühmten Grabmalkomplex für die Familie Brion (Abb. in Zanchettin 2005b, S. 180). Vgl. dazu DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 135, Nr. 175, ZANCHETTIN 2005b, passim.

Einfahrt zum Gebäude. Dieses besteht aus zwei schmalen, L-förmig zueinander angeordneten Flügeln, die einen rechteckigen Innenhof oder Garten einschließen. Kleine Randskizzen auf dem Blatt (Abb. 25) zeigen, dass auch hier tiefe Pultdächer geplant waren.

Es ist bemerkenswert, dass der große Baum, wie auf den meisten anderen Blättern zur Villa Bortolotto auch⁴⁰⁴, überdimensional groß gezeichnet ist. Er ist, der üblichen Darstellung eines Baumes entsprechend, rund dargestellt; sein Umfang ist mit dem Zirkel geschlagen. Dieser Kreis scheint Grundlage für den Entwurf der großen Mauern mit abgerundeten Ecken gewesen zu sein, deren Rundungen ebenfalls mit dem Zirkel gezeichnet wurden, wie Hilfslinien auf dem Blatt zeigen. Zum ersten Mal findet sich hier das Motiv der doppelten Kreise in dem Grundriss eines Hauses bei Scarpa.

Diese frühe Studie zeigt bereits ein Element, dass die Architekten auch im Ausführungsentwurf als grundlegend ansehen: „In particolare è prevalso il concetto di appattare l’abitazione dalla strada“⁴⁰⁵.

2. Entwurf

Zum zweiten Entwurf, der erstmals bei Bettini (1960) (Abb. 28) mit einer Ansicht und 1972 von Brusatin in Grundriss und Ansicht (Abb. 29) veröffentlicht wurde⁴⁰⁶, ist in Treviso eine große Grundrissstudie⁴⁰⁷ erhalten. In weiten Teilen stellt sie den fertigen Entwurf dar. Dieser weist einige Elemente auf, die sich auch im Ausführungsprojekt finden. Das Haus ist deutlich von der Straße abgerückt, sodass der Baum nun an der vorderen Seite liegt. Es sind zwei Flügel geplant, die schräg zueinander angeordnet sind. In der Verlängerung der Diagonalen des westlichen Trakts liegt die schräg verlaufende Zufahrt. Eine zur Straße parallele, nach hinten abgestufte Mauer grenzt die Villa, direkt vor der Platane, von der Via Udine und somit der Öffentlichkeit ab.

Im Nord-Süd-Flügel sind die Schlafräume untergebracht, während der West-Ost-Flügel für das Wohnzimmer, Küche und *Office* vorgesehen ist.⁴⁰⁸ Vermutlich ist der nördliche Teil des Nord-Süd-Arms für die Wohnung des Hausmeisters vorgesehen.⁴⁰⁹ Ein großer, dreieckiger Innenhof liegt im Norden zwischen den beiden Trakten und führt in den Eingangsbereich. Ein weiterer,

⁴⁰⁴ Vgl. auch BORTOLOTTI 1995, S. 27.

⁴⁰⁵ „Relazione Tecnica“, wie Anm.374.

⁴⁰⁶ Vgl. BETTINI 1960, S. 147 u. BRUSATIN 1972, S. 42.

⁴⁰⁷ ACS, Bortolotto 37411.

⁴⁰⁸ Aufgrund der schlechten Qualität der erhaltenen Abbildungen lassen sich nicht alle Beschriftungen entziffern.

⁴⁰⁹ Der Bereich ist durch eine Mauer vom Innenhof und somit dem Eingangsbereich abgetrennt.

ebenfalls dreieckiger Wirtschaftshof ist durch eine Mauer abgetrennt und von der im Westen, zur Straße liegenden Küche sowie dem *Office* erreichbar. Südlich schließen Ess- und Wohnzimmer daran an, die sich in großen Fensterfronten zum Garten im Süden öffnen. Vor der verglasten Ecke im Übergang von Speise- und Wohnraum sollte ein kleiner quadratischer Wintergarten liegen (Abb. 42). Die Fassade des Wohnzimmers sollte von quer zum Raum liegenden, rechteckigen Pfeilern gegliedert sein. Ähnliche Pfeiler finden sich im gesamten Haus, sie stellen einen Übergang zwischen außen und innen dar.⁴¹⁰

Der südlichste Teil des Schlaftraktes grenzt ebenfalls an die Terrasse vor dem Wohnzimmer, die sich über die gesamte südöstliche Seite erstreckt. Auch hier waren verglaste Ecken geplant, die direkt an bepflanzte Bereiche anschließen sollten. Ein schmaler bepflanzter Streifen dient als Trennlinie des Gartens in einen dem Wohnzimmer und einen dem Schlaftrakt zuzuordnenden Bereich.

Die Räume des Schlaftraktes sollten in einer klaren Folge hintereinander liegen und über einen schmalen, an der Westseite des Traktes entlang führenden Korridor erschlossen werden, eine Lösung, die in den Studien zur Villa Zoppas wieder aufgegriffen wird.⁴¹¹ Dieser geht im Plan über in einen Korridor, der vor dem Wohnzimmer beginnt und, den diagonalen Verlauf der Anordnung aufnehmend, bis zur Küche reicht.

Im Norden ist hinter dem *Office* eine Wendeltreppe zu sehen, es muss also mindestens noch ein weiteres Geschoss geplant gewesen sein. Da im Erdgeschoss schon alle wichtigen Räume untergebracht sind, ist dies vermutlich eine Dachterrasse.

In diesem Entwurf wird der Wohnraum mit dem Küchentrakt in einem Flügel zusammengefasst. Die beiden Bereiche werden in erster Linie über die relativ große Entfernung, die durch das dazwischen liegende Esszimmer zustande kommt, voneinander separiert. Der Schlafbereich ist zwar in einem anderen Flügel untergebracht, über die Anbindung zur Terrasse aber doch nicht vollständig abgetrennt.

Die gesamte Gliederung des Grundrisses über rechteckige Pfeiler, die auch an den Übergängen zwischen innen und außen liegen, deutet auf Elemente voraus, die sich auch in der Villa Zoppas finden.

⁴¹⁰ Diese Gliederung wird in der nur kurze Zeit später geplanten Villa Zoppas wieder aufgegriffen. Besonders die unterschiedlich breiten und abwechselnd quer und längs zum Wandverlauf positionierten Stützen im Esszimmer sowie im südlichen Schlafzimmer lassen sich mit der Lösung der Villa Zoppas vergleichen. Vgl. Kap. III.4.

⁴¹¹ Vgl. dort, Kap. III.4.

Kennzeichnend für diesen Entwurf ist zudem eine sorgfältige Gestaltung der Bezüge zum Außenraum. Die relativ schmalen Flügel greifen weit in die Landschaft aus und nutzen die Gegebenheiten des Terrains. Durch die schräge Anordnung der Trakte zueinander und die Einfügung der horizontalen Trennlinie im Garten entstehen, ähnlich wie es auch in der kurze Zeit später realisierten Villa Romanelli sein wird⁴¹², unterschiedliche Höfe bzw. Gartenabschnitte, die den jeweiligen Gebäudeteilen zugeordnet sind. Dem großen Grundstück wird so die Weite genommen und es werden intimere Gartenräume geschaffen.

Das geplante Äußere der Villa in dieser Planungsstufe lässt sich allein anhand der Ansicht Abb. 29 festmachen, die einen Teil der westlichen Straßenfassade und die Einfriedung zeigt. Die beiden Mauern, die versetzt voreinander liegen und vermutlich aus Beton sein sollten, sind unterschiedlich strukturiert. Während der nördliche Teil flächig gestaltet ist, zeigt der südliche eine horizontale Gliederung, ähnlich der häufig in amerikanischer Architektur verwendeten Stülpschalung in Holzverkleidungen.⁴¹³ Diese Art der Gliederung findet sich auch häufig in der Gestaltung der Terrassen- und Balkonbrüstungen bei zahlreichen Häusern Frank Lloyd Wrights.

Die Fassade des flach gedeckten Wirtschaftstraktes besteht aus verschiedenen, übereinander lagernden, vermutlich weiß verputzten Mauerschichten, die teilweise in Form der schmalen Pfeiler-Scheidewände aus der Wand hervortreten. Ess- und Wohnzimmer sollten niedriger sein als die angrenzenden Wirtschaftsräume und möglicherweise, zumindest im vorderen Bereich des Speiseraumes, von einem Glasdach überfangen werden. Der gläserne Kubus des Wintergartens ragt weiter hinten nach oben hervor.

3. Entwurf

Zum dritten und ausgeführten Projekt ist deutlich mehr Zeichnungsmaterial erhalten.⁴¹⁴ Die Idee, ein zweiflügeliges Gebäude zu errichten, wird beibehalten, doch werden die Flügel nun L-förmig angeordnet. Es lassen sich unterschiedliche Varianten innerhalb des Zeichnungsmaterials zum

⁴¹² Vgl. Kap. III.3.

⁴¹³ Vgl. auch GIEDION 1965, S. 238 f. Bei der Stülpschalung werden die horizontal angebrachten Holzleisten so angebracht, dass die obere jeweils leicht über die untere ragt. So kann kein Wasser in die Zwischenräume fließen. Scarpa hat häufig nach neuen Möglichkeiten der Betonbearbeitungen gesucht. Eine Variante, die sich bei ihm oft findet, ist die Holzschalung: Die Form wird mit Holzleisten ausgekleidet, so dass der Beton nach dem Aushärten die Oberflächenstruktur des Holzes annimmt. Eine ähnliche, an Stülpschalung erinnernde Lösung findet sich auch an der Treppe des Casino de Benedetto Bonaiuto (Abb. 279), außerdem auch an verschiedenen Stellen des Grabmalkomplexes für die Familie Brion sowie in den Fensterrahmungen der Villa Ottolenghi.

⁴¹⁴ Im ACS und in Udine, Gallerie del Progetto.

Ausführungsentwurf ausmachen, die jedoch nur in Einzelheiten voneinander differieren. Die deutlichste Änderung bezieht sich auf die nördliche Gartenfassade.⁴¹⁵

Abb. 35 zeigt die Villa, in einer Vogelansicht von Nordwesten aus gesehen, zu Füßen der großen Platane, die an den Nord-Süd-Flügel angrenzt. Dieser ist hier ähnlich dargestellt, wie er auch ausgeführt wurde, mit einem einzelnen Pultdach und den Pergola-Öffnungen im Süden. Hier liegt er jedoch parallel zur Straße. Der Ost-Westflügel ist hier von der Straße und vom Wohntrakt durch eine hohe flächige Mauer abgegrenzt, in deren oberen Abschluss eine halbrunde Öffnung eingeschnitten ist.⁴¹⁶ Die Mauer ist vor den vorderen Teil des Flügels geblendet, der in zwei Bereiche untergliedert ist. Der vordere weist ein asymmetrisches Satteldach auf, in dessen Vorsprung die gleichen Öffnungen eingelassen sind wie auch im Süden des Wohnflügels. Daran schließt jedoch ein großer kubischer, flach gedeckter Trakt an, in dessen flächige Nordfassade in drei Reihen runde Fenster sowie ein Rechteckiges eingelassen sind.⁴¹⁷ Die Kombination von flach gedecktem, blockhaftem Baukörper und einem weiteren Trakt mit schrägem Pultdach, ebenso wie die flächige Behandlung der Wände greift Elemente auf, die Scarpa 1934 in der Villa Bassani⁴¹⁸ verwendet hat.

Diese Variante wird schnell aufgegeben zugunsten einer einheitlicheren Lösung, in der der Ost-Westflügel unter einem großen Pultdach zusammen gefasst ist (Abb. 37).⁴¹⁹ Statt der äußerlichen strikten Trennung durch die Mauer wird nun nach einer Möglichkeit gesucht, eine Verbindung zwischen den beiden Trakten zu gestalten (Abb. 36 und Abb. 37). Auf dieser Zeichnung wird der Baum sogar direkt in das Projekt einbezogen, indem die südöstliche Ecke des Wohntraktes ausgespart ist und so Platz für den Baumstamm lässt. Auch auf dieser schnellen Skizze liegt der Wohntrakt parallel zur Straße.⁴²⁰

Während die Positionierung für das Ausführungsprojekt verändert wird und auch der Baum, indem er außerhalb der Mauer liegt, nicht mehr so direkt in den Komplex einbezogen ist, wird die flächige Gestaltung der Westfassade des Ost-Westtraktes im endgültigen Entwurf wieder aufgegriffen (Abb. 41).

⁴¹⁵ Vgl. dazu unten.

⁴¹⁶ Vgl. die Scheidewand zwischen Ess- und Wohnzimmer in der ab 1964 geplanten Villa Zentner (Abb. in: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 209).

⁴¹⁷ Die Anordnung dieser Öffnungen wird auf einer kleinen Randskizze darüber variiert.

⁴¹⁸ Vgl. Kat. 17.

⁴¹⁹ Die in Udine erhaltenen Zeichnungen lassen sich drei leicht variierenden Versionen zuordnen. Die Abweichungen der ersten beiden Varianten werden an entsprechender Stelle erwähnt.

⁴²⁰ Vgl. eine ähnliche Lösung auch in Wrights Haus für Paul und Jean Hanna (1935-37), Stanford, Kalifornien (Abb. 403). Dort durchstößt ein Baum die Dachfläche, an anderen Stellen ist das Dach um die Bäume herum eingezogen. Vgl. dazu KIEF 1978, S. 93.

Die Villa liegt nun in einem 30°-Winkel zur Achse der Straße weit nach hinten versetzt, sodass die große Auffahrt schräg von der Straße in das Grundstück hineinführt. Eine große Mauer grenzt das Grundstück von der parallel verlaufenden Straße ab und beschreibt mit der Auffahrt eine große, dreieckige Rasenfläche.⁴²¹ Die Aufteilung in zwei Flügel wird beibehalten, diese sind nun aber L-förmig zueinander angelegt. Außerdem wurde die Gliederung der Innenräume deutlich verändert: Der Nord-Süd-Trakt beherbergt das große, über zwei Stockwerke reichende Wohnzimmer, im Ost-West-Flügel, der nun – mit Keller – dreigeschossig ist, liegen, deutlich vom Wohnbereich getrennt, die Wirtschaftsräume sowie eine Einliegerwohnung. Die Schlafräume sind im Obergeschoss untergebracht.

Die Grundrissgliederung über Pfeiler wurde im Vergleich zum vorherigen Entwurf reduziert, findet sich aber immer noch in der Ostfassade zum Garten sowie in der Gartenloggia, die von Süden nach Norden verläuft und dort Portikus zum großen Innenhof im Norden wird. Dort ist außerdem die Garage untergebracht.

Diese Nord-Süd-Achse ist auch im Innenraum dominierend. Der Eingangsbereich stellt das Gelenk zwischen den beiden Flügeln dar. Von hier aus ist der Wirtschaftstrakt mit *Office*, Küche und Bügelraum erreichbar, die hintereinander angeordnet sind. Von dort aus führt eine gegenläufige Treppe mit abgerundeten Wänden in den 1. Stock und in den Keller. Ganz im Osten liegt ein eigenständiges Appartement für den Hausmeister.⁴²²

Hinter der Treppe liegt das Esszimmer, das nach Osten an den Wohnraum angrenzt. Es liegt in einer Flucht mit einem Studio sowie dem Gästetrakt. Dieser gesamte Bereich verläuft parallel zum Wirtschaftstrakt und ist von diesem durch eine Mauer getrennt, die in der Verlängerung der Haupttreppe liegt und auch im Außenbau fortgeführt wurde.⁴²³ Das Esszimmer ist gleichsam ein Verbindungsraum zu den verschiedenen Bereichen des Hauses: Nach Süden führt es sowohl in die Loggia⁴²⁴ als auch direkt auf die Terrasse. Nach Norden hat es einen Zugang zum *Office* und im Osten führt ein schmaler Flur am Büro vorbei zum Gästebereich. Darüber hinaus besteht die direkte Verbindung nach außen.

⁴²¹ Vgl. auch die „Relazione Tecnica“: „L’inclinazione di 30° del fronte della costruzione rispetto la strada statale favorisce, tenendo conto del clima locale, una buona insolazione per i diversi gruppi degli ambienti. Crea inoltre una visione panoramica di efficace e suggestivo effetto che è dato dalla forma triangolare della zona verde antistante la costruzione e dalle movenze del muro motivo plastico predominante del complesso edilizio.“ (wie Anm.375).

⁴²² Dieser Bereich war in früheren Varianten anders geplant: Die Aufteilung von Küche, *Office* und Speisezimmer variiert auf den drei Grundrissen leicht. Außerdem war der gesamte Trakt kürzer, da die Einliegerwohnung im 1. Stock liegen sollte.

⁴²³ Dieser Bereich wurde im Nachhinein geändert und nach Osten hin erweitert.

⁴²⁴ Im ersten Entwurf dieser Phase sollte das Speisezimmer weiter hinten liegen, sodass der Zugang zur Loggia weggefallen wäre und man direkt auf die Terrasse hinausgetreten wäre.

Das große Wohnzimmer liegt im Westen und ist zur Straße mit einer massiven Wand geschlossen. Nach Norden öffnet sich eine durchfensterte, rechteckige Sitznische, die zugleich mit Fenstern zum Atrium geöffnet ist. Im Südosten ist direkt die Pfeiler gegliederte Gartenloggia und über diesen Weg die Veranda erreichbar. Eine weitere liegt im Süden, diese ist ebenfalls direkt vom Wohnzimmer aus zugänglich. Verbindendes Glied zwischen den beiden Terrassen ist das markante Wasserbecken: In eine quadratische Grundfläche ist ein viertelkreisförmiges Bassin eingeschnitten. Das Bassin selbst ist unter der Wasseroberfläche in unterschiedliche Tiefen gegliedert und zwei runde Betonplatten⁴²⁵ sind als Stufen in das Wasser eingelassen. Sie dienen als Verbindung zwischen der Betonstufe vor den Türen und der südlichen Terrasse. An dieser Stelle ragt das Becken weiter bis unter das Abdach und ist so eine Verbindung zwischen Innen und Außen.⁴²⁶ Die Gestalt der Boden- bzw. Deckplatte des Bassins ist eine Form, die sich später in zahlreichen Villen Scarpas findet.⁴²⁷

Baubeschreibung

Die Villa ist zu fast allen Außenseiten nahezu vollständig geschlossen. Über einem Sockel aus rustikalem Stein bilden die Wände weiß verputzte Flächen, in welche die Fenster, zum Teil ohne Rahmungen und nur mit schmalen Sims, eingeschnitten sind. Die Straßenfassade zeigt ein Wechselspiel aus blockhafter Steinwand und der Öffnung zum Innenraum: Auf der nördlichen Seite ist die Mauer treppenartig abgestuft und gibt den Blick auf die kleinteilig gegliederte Ecke des Nord-Süd-Flügels, wo sich die Sitzecke im Wohnzimmer befindet, frei. Hier öffnen sich die Fenster des Wohnzimmererkers sowie ein in den Giebel eingelassenes, mit einem Holzgitter versehenes dreieckiges Fenster (Abb. 42). Die südliche Ecke des Flügels ist vollständig verglast. Darunter ragt ein rechteckiges Pflanzbecken, vom Boden abgehoben, nach vorne. Das Pultdach, das den gesamten Flügel deckt, ragt hier pergolaartig durchfenstert über die Wand hinaus.⁴²⁸ Eine

⁴²⁵ Solche Platten finden sich auch in japanischen Gärten, z.B. dem Wandelgarten in Murin-an, Kyoto (Abb. in: ITOH 1999, S. 90). Bezüge zu Japan finden sich auch bereits in der Villa Giacomuzzi.

⁴²⁶ In den früheren Entwürfen dieses Projektes war das Bassin rechteckig geplant. Auch die runden Platten waren nicht vorgesehen, stattdessen wurde darüber nachgedacht, den Weg vor den Pfeilern mit vier rechteckigen Platten über das Wasser fortzusetzen.

⁴²⁷ Vgl. Kap. III.4, bes. Anm.596, und Kap. III.5.

⁴²⁸ Vgl. eine ähnliche Lösung bei Frank Lloyd Wrights Haus für George D. Sturges, Brentwood Heights (1939, Abb. in: BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 6, S. 135). Vgl. außerdem Kap. III.3. Die rechteckigen Öffnungen im Dach verwendet Scarpa hier nicht zum ersten Mal: Bereits 1949 tauchen sie in seinem Projekt für ein Apartmenthaus in Feltre (Belluno) auf, das wiederum Frank Lloyd Wrights Apartmentkomplex Elisabeth Noble in Los Angeles (1929) zitiert. Vgl. M. CASCIATO 1999, S. 93 f., LEHMANN/ROSSARI 1999, S. 37 u. LANZARINI 2003, S. 104. Siehe außerdem Kat. 37 dieser Arbeit.

prominente lange Mauer aus lokalem, rustikalem Stein schließt das Terrain parallel zur Straße und nach Norden hin ab (Abb. 41).⁴²⁹

Die Einfahrt führt direkt auf die quer verlaufende Loggia (Abb. 45) zu, die im Norden hinter der Mauer verborgen liegt und unter der sich rechts, im Süden, der Eingang befindet. Sie dient außerdem als Portikus in den großen Wirtschaftshof, der sich vor dem Ost-West-Flügel erstreckt. Auch diese, nach Osten hin abgeschrägte Fassade ist sehr geschlossen (Abb. 44): Über einem Sockel aus dem gleichen rustikalen Stein, aus dem die Mauer gebildet ist, und der sich, die Unebenheiten des Geländes ausgleichend, um das gesamte Gebäude spannt, sind in die weiß verputzte Fläche schmale Fensterbänder eingelassen. Die Fenster des Obergeschosses sind ohne Rahmungen und nur mit dünnen Sims in die Fläche eingeschnitten. Ein schmaler Schornstein ist vor die Fassade geblendet und ragt über die Höhe des Hauses hinaus. Die beiden Flügel der Villa umschließen einen dreieckigen Hof, der sich zu der großen, freien und ursprünglich vollständig begrünten⁴³⁰ Fläche des Gartens öffnet (Abb. 49). Diese ist, begrenzt von den Mauern, ebenfalls dreieckig. Hier zeigt sich die Unebenheit des Terrains: Die Villa liegt auf dieser Seite über einen Mauersockel erhöht. Ursprünglich war dieser bis zur Treppe im Süden geschlossen (Abb. 50). Nachträglich wurde jedoch eine weitere Treppe angefügt, die zu einem mit Platten ausgelegten Weg führt (Abb. 49).

Die beiden Gartenfassaden sind unterschiedlich gestaltet. Während jene des Ost-West-Flügels (Abb. 59), wie die beiden anderen auch, mit einem Fensterband unter dem Dach und eingeschnittenen Fenstern im Erdgeschoss blockhaft gestaltet ist, ist die Fassade des Wohnflügels (Abb. 49) deutlich offener. Auch sie ist in zwei Zonen gegliedert: Das Pultdach schließt auf der Gartenfassade mit einem breiten Betonbalken, der im Süden als Pergola aus Sichtbeton⁴³¹ gestaltet ist. Das Pultdach mit den Pergola-Öffnungen ragt hier schräg über die hintere Terrasse hinaus.

Unter dem Betonbalken ist eine Reihe quadratischer Fenster eingelassen. Der untere Bereich ist mit schmalrechteckigen, weiß verputzten Pfeilern als große Loggia gestaltet, die als Verbindungsglied zwischen Innen und Außen fungiert. Die Skizzen (Abb. 39) und auch noch die zur Baugenehmigung eingereichten Zeichnungen (Abb. 32 und Abb. 33⁴³²) zeigen eine andere Lösung: Die Loggia sollte ursprünglich über beide Geschosse reichen und die Pfeiler sollten nicht

⁴²⁹ Vgl. zu ihrer Funktion Anm.405.

⁴³⁰ Heute ist nicht mehr der ganze Bereich Rasenfläche, Teile wurden durch Kiesflächen ersetzt.

⁴³¹ Dieser ist in so schlechtem Zustand, dass bereits die Armierung sichtbar wird.

⁴³² Im Kommunalarchiv von Cervignano del Friuli.

verputzt sein.⁴³³ Die beiden Pfeiler, die hintereinander liegen, sollten zudem das Dach durchstoßen. Die geschossübergreifenden Pfeiler werden wenige Jahre später in der Villa Romanelli wieder aufgegriffen.

In die Zwischenräume zwischen den nun niedrigeren Pfeilern sind japanisch anmutende, hölzerne Gittertüren eingefügt, deren Flügel geöffnet flach auf den Pfeilern liegen. Somit lässt sich die Loggia fast vollständig schließen und kann sowohl Innen- als auch Außenraum sein. Scarpa hat darüber nachgedacht, an der Wand zum Esszimmer einen Brunnen anzubringen, der aus einem rechteckigen, an den Seiten bepflanzten Bassin und einem Wasserspeier bestehen sollte (Abb. 52 u. Abb. 53). Die Wand sollte mit unterschiedlich großen und versetzt zueinander positionierten schwarzen Linien und Balken wie ein Gemälde⁴³⁴ verziert sein.

Das Sichtbetondach, das auf den Pfeilern ruht, ragt über die Pfeilergliederung nach Süden hinaus und ist, wie auf der Straßenfassade an dieser Stelle, als Pergola gestaltet. Sie wird von drei weiteren, zurück versetzten Pfeilern getragen. Von der südöstlichen Ecke, wo das Bassin liegt, führen fünf Stufen in den Garten hinunter. Dieser Bereich, die südliche Terrasse jenseits des Bassins ist tatsächlich ein Zwischenbereich von Innen- und Außenraum: Zum Teil vom Abdach überfangen ist hier ein Kamin an der Hauswand angebracht, der den gleichen Abzug hat wie der direkt auf der anderen Seite der Hauswand liegende Wohnzimmerkamin. Die Wand ist wie der Sockel an den übrigen Fassaden und wie die Straßenfassade aus grauem Stein.

Auf der nördlichen Seite der Terrasse liegt ein Zugang direkt in das Esszimmer. Dort sind niedrige rautenförmige Fenster in die verputzte Wand und in die abgeschrägte und aus der Fassade hervortretende Verbindung zwischen beiden Flügeln eingelassen. Ganz im Osten schließt die Fassade mit einem wuchtigen rechteckigen Kaminblock, der über die Höhe der Villa hinausragt. Er ist aus dem gleichen Stein gebildet wie die Sockel der Villa. (Abb. 59)

Der größte Bereich im Innern der Villa ist dem Wohnzimmer vorbehalten (Abb. 65). Es erstreckt sich über den gesamten Nord-Süd-Trakt und nimmt dessen volle Höhe ein, sodass seine

⁴³³ Die Zeichnungen für die anderen Fassaden stimmen mit den realisierten Fassaden überein.

⁴³⁴ Vgl. z.B. Piet Mondrians Komposition mit Linien von 1916/17 (Abb. 54), das möglicherweise als Vorbild für diesen Entwurf gedient hat. Ähnliche Dekorationselemente finden sich einige Jahre später in Scarpas Entwurf für die Mauer der Villa Veritti (Abb. 152) (vgl. auch IANNACE 2009-2010, S. 78). Zur Zeit der Planungen für die Villa Veritti richtete Scarpa die Ausstellung „Piet Mondrian“ in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, und im Palazzo Reale, Mailand, ein. Die Anordnung der Stellwände entspricht der Anordnung der Balken in dem erwähnten Gemälde Mondrians. Vgl. zur Ausstellung z.B. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 119, Nr. 115, ALBERTINI/BAGNOLI 1992, S. 199 u. 256 u. bes. Marisa Dalai Emiliani, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 146-153.

Decke dem schrägen Verlauf des Pultdaches folgt und es entsprechend über beide Stockwerke reicht. Im Nordosten öffnet sich das Obergeschoss in einer Empore zum Wohnzimmer. Wegen des schrägen Daches und einer eingezogenen Holzleiste ist die Verbindung hauptsächlich eine akustische.

Auf der Nordseite des Wohnzimmers liegt, über eine Stufe leicht erhöht und unter einer eingezogenen Zwischendecke, der Alkoven, der mit seinen Glasfenstern auch die Außenfassade bestimmt. Auch die gegenüberliegende Ecke ist verglast, hier befindet sich, den Wintergarten aus dem 2. Entwurf aufgreifend, ein innen liegendes Beet, das heute nicht mehr als solches genutzt und meist von Vorhängen verdeckt wird. In die westliche Wand ist unter der Dachschräge eine horizontale Leiste eingezogen, die die enorme Höhe des Raumes relativiert und eine Verlängerung der Zwischendecke darstellt. Auf der Südseite ist sie Türsturz der Gartentür, über der sich ein weiteres dreieckiges Fenster befindet – eine Spiegelung jenes Fensters auf der gegenüberliegenden Seite. In der östlichen Wand (Abb. 67), von der aus, über große Flügeltüren, die Gartenloggia sowie daneben das Speisezimmer zu erreichen sind, öffnen sich unter dem Dach die Gitterfenster über der Loggia nach außen.

Ein markantes Element im Wohnzimmer ist der Kamin, zu dessen Gestalt einige Studien erhalten sind. Er ist in eine kleine Nische eingebettet: Breite Holzstufen führen zu dieser Ecke hinab und auf der linken Seite ist ein Regalbrett angebracht. Ein altes Foto (Abb. 65) zeigt, wie die Kaminnische vermutlich von den Architekten intendiert war.⁴³⁵ Wie auch auf der Terrassenseite ist die Wand aus den rustikalen Steinen gestaltet, auf die der weiße, segelförmige Abzug des Kamins aufgesetzt ist. Eine einfache, von zwei Steinen getragene Platte stellt die Feuerstelle dar. Die gesamte Kaminwand erscheint wie vor die Hauswand gesetzt: Links ist ein schmaler Fensterstreifen zu sehen, der für den einzig sichtbaren Teil einer Fensterwand gehalten werden könnte. Tatsächlich handelt es sich um ein schmales Fenster, das von außen kaum zu sehen, innen aber weitere Lichtquelle ist.

Sämtliche Türrahmen sind aus rötlichem Holz, ebenso wie die kleinteilig gegliederten Gitterfenster im Wohnzimmer und die entsprechenden Flügeltüren in der Gartenloggia.⁴³⁶ Die Farbe greift jene der rötlich glänzenden Terrakottafliesen auf, die im Eingangsbereich sowie im gesamten Wohnzimmer liegen. Die Wände sind vollständig weiß getüncht und stehen vor der auffälligen Kaminwand zurück.

⁴³⁵ Im ersten Entwurf für die dritte Planungsphase war ein zweiter Kamin zwischen Wohn- und Esszimmer geplant, der im Obergeschoss auch das obere Wohnzimmer heizen sollte.

⁴³⁶ Ausnahme sind die Lamellenfenster des Eingangsbereiches, die ursprünglich grau waren, heute aber beige gestrichen sind.

Das Esszimmer stellt, wie bereits erwähnt, einen Übergangsraum dar. Dies sogar in mehrfacher Hinsicht: Bereits vom Flur fällt der Blick über schmale Öffnungen in der Wand in das Esszimmer und weiter in den Garten. Mit der stoffverkleideten Tür zum Studio und dem durchscheinenden, kleingliedrigen Holzgitterfenster zum Garten⁴³⁷ zeigt es Elemente aus chinesischer und japanischer Raumgestaltung.⁴³⁸ Das, ebenso wie die grünen Keramikfliesen des Fußbodens unterstreichen die besondere Atmosphäre eines Übergangsraumes zwischen Außen und Innen.

Im Obergeschoss sind die Schlafzimmer untergebracht. Über dem Esszimmer und damit an den Hohlraum des Wohnzimmers anschließend, liegt ein „Salotto“⁴³⁹, der sich, wie bereits erwähnt, über eine Empore zum unteren Wohnzimmer öffnet⁴⁴⁰ (Abb. 64). Hier liegt ein Zugang zur Terrasse über der Loggia. Von hier aus lassen sich die kleinen Fenster zum Wohnzimmer öffnen und die dort geplanten Pflanzen gießen.⁴⁴¹

Im nördlichen Bereich des Obergeschosses sind die Kinderzimmer und ein Dienstbotenzimmer untergebracht, während der südliche Bereich für das Elternschlafzimmer, ein Ankleidezimmer und ein großes Badezimmer gedacht ist.

Ergebnisse

Die Villa Bortolotto war als Wochenend- und Ferienhaus geplant. Im Zentrum des Ensembles steht das Wohnzimmer, das den gesamten Nord-Süd-Flügel einnimmt. Dies hat sich auch auf die Architektur ausgewirkt. Ein ganzer Trakt des Ost-West-Flügels ist für den Hausmeister reserviert, der sich um die Villa kümmern musste, wenn die Familie nicht da war.

⁴³⁷ Die Bedeutung dieser Wand macht die Zeichnung (Udine, Gallerie del Progetto) dazu deutlich. Sie ist beschriftet mit „Serramento speciale composto“.

⁴³⁸ Vgl. z.B. das Teezimmer Hassō-no-seki, Konchi-in, Kyōto, 1617 (Abb. in PIERCONTI 2007, S. 40).

⁴³⁹ Abb. 24.

⁴⁴⁰ Die Familie Bortolotto empfindet diese Verbindung heute als sehr unbequem, da so eine stete, störende Geräuschkulisse entsteht. Außerdem ist der große Wohnraum nur schwer zu heizen. Die dekorativen Heizkörperabdeckungen, die von den Architekten entworfen wurden, werden aus diesem Grund im Winter entfernt (Carlo Bortolotto u. Antoinette Prinzessin zu Hohenlohe-Jagstberg am 8. Oktober 2013 im Gespräch mit der Verfasserin).

⁴⁴¹ Dieses Arrangement wird von den Bewohnern als sehr unbequem empfunden: Zum einen gibt es kein Geländer, das die Terrasse nach vorne abschließt, zum anderen ist es umständlich, Gießkannen erst nach oben zu tragen, um die Pflanzen dort zu gießen.

Mit der angrenzenden Loggia, die sowohl an Sommertagen als auch bei kühleren Temperaturen genutzt werden kann, und dem Wohnflügel wird das Hauptaugenmerk deutlich auf das Wohnen gelegt. Das Wohnzimmer hält dazu unterschiedliche Bereiche bereit: Die Sitzecke im Alkoven auf der Nordseite, den eigentlichen Wohnraum und die Kaminnische. Diese freie Gliederung ist am fließenden Grundriss Wrights orientiert, ähnlich wie es auch in der Villa Giacomuzzi bereits gemacht wurde.⁴⁴² Auch der Alkoven und besonders die Fensterbänder unter dem Dach sind deutliche Verweise auf einige Villen Frank Lloyd Wrights.⁴⁴³

Gerade für den Alkoven lässt sich aber noch ein weiteres Vergleichsbeispiel nennen: Solche Sitznischen, die sich mit Fenstern nach außen öffnen, finden sich häufig in englischen Landhäusern.⁴⁴⁴ Ein weiterer Verweis auf ein solches Vorbild ist auch die Benennung der Villa als *Casa dell'Aussa*. In England ist es bis heute üblich, den Häusern Namen zu geben.⁴⁴⁵

Am Vorbild Wright orientiert ist die Verbundenheit zur Landschaft, die in der Verwendung regionaler Baumaterialien Ausdruck findet. Die gesamte Villa ruht auf einem Sockel aus robusten Steinen, die aus dem Gebiet stammen, wodurch das Gebäude im Wortsinn mit dem Territorium verbunden ist.⁴⁴⁶ Neben den weiß verputzten Flächen herrscht im Innenraum zudem die Farbigkeit des Holzes vor, das ebenfalls eine Naturverbundenheit ausdrückt.⁴⁴⁷ Wie bereits erwähnt, gehen auch die Pergolen vermutlich auf Vorbilder bei Wright zurück.⁴⁴⁸

Bereits für die Villa Giacomuzzi und auch später für die Villa Zoppas haben Wrights Usonische Häuser als Vorbild gedient. Das erste Haus für Herbert Jacobs (1936) in Westmoreland, Madison, Wisconsin⁴⁴⁹, zum Beispiel war sicher auch eines der Häuser, welche die Gestaltung der Villa Bortolotto prägten. Ebenso wie im amerikanischen Vorbild erstreckt sich die Villa über einen L-förmigen Grundris. Es liegt, im Verhältnis zur Größe des Grundstücks, nah an der

⁴⁴² Vgl. Kap. III.1 und WRIGHT 1954, S. 19.

⁴⁴³ Z.B. die polygonale Nische im Haus William H. Winslow, River Forest, Illinois, 1893 (vgl. Wright 1911, Tafel I u. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, S. 60-77) und die Fenster im Haus für Lowell Walter, Cedar Rock, Quasqueton, Iowa (1945, Abb. 408) (vgl. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 5, S. 138-159).

⁴⁴⁴ Vgl. CAPPELLATO 1989, S. 39 und auch LANZARINI 2004a, S. 92 und Anm. 28. Sie verweist auf die englische Zeitschrift *The Studio*, von der Scarpa verschiedene Ausgaben – alle mit Hervorhebungen und Anmerkungen versehen – besaß (vgl. auch zu Scarpas Bibliothek Anm. 146). Das englische Haus wurde außerdem auf der Triennale von 1930 präsentiert. Vgl. LANZARINI 2004a, S. 92 u. die dortige Anm. 27.

⁴⁴⁵ Vgl. MUTHESIUS 1907, I, S. 3.

⁴⁴⁶ „Das Gefühl, man müsse es dem Haus [bei Wright, Anm. d. Verfasserin] auch *ansetzen*, daß es *auf* der Erde begann, gab diesem Fundament ein hervorstehendes Sockelprofil als sichtbaren Rand; es war die sichtbare Vorbereitung für das Haus selbst und verschweißte die Struktur mit dem Boden.“ (Wright 1954, S. 18).

⁴⁴⁷ Die Rahmen der Türen und Fenster außen waren ursprünglich grau, nach einer Farbauffrischung durch Carlo Bortolotto sind sie nun beige.

⁴⁴⁸ Vgl. dazu auch Kap.III.3.

⁴⁴⁹ Abb. in: BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 6, S. 24.

Straße, weshalb die vorderen Fassaden fast vollständig geschlossen sind. So konnte eine möglichst große Gartenfläche genutzt werden.

Besonders in der Verwendung des groben Steins, der den Charakter der Villa als Haus auf dem Land unterstreicht und in Kontrast zu den flächig weißen Wänden steht⁴⁵⁰, der lang gezogenen Mauern, schmalen Fensterbänder und dem weit auskragenden Dach mit den rechteckigen Öffnungen⁴⁵¹ besteht eine starke Ähnlichkeit zu Villen Frank Lloyd Wrights. Ganz besonders sind in dieser Hinsicht seine Häuser Taliesin East⁴⁵², Spring Green, Wisconsin (ab 1925) und West, (1947) zu nennen, die ebenfalls auf dem freien Land liegen. Die beiden Häuser waren auch auf der großen Wright-Schau 1951 ausgestellt, sodass Masieri und Scarpa Fotos davon während der Planungen des 3 Entwurfs der Villa Bortolotto vor Augen gehabt haben dürfen.⁴⁵³

Bemerkenswert ist auch die Ähnlichkeit der Dachgestaltung – mit den mehrfach vor- und zurückspringenden Flächen des Nord-Südflügels und dem aufstrebenden Aufbau des Ost-Westflügels – der friaulischen Villa mit jener von Wrights Projekt für William Slater, Warwick (Rhode Island, 1946). Das Dach hat Wright für verschiedene Kunden geplant und im Projekt für ein Fünfstübchenhaus war es ebenfalls im Rahmen der Ausstellung in Florenz zu sehen⁴⁵⁴ (Abb. 34⁴⁵⁵)

Es ist bemerkenswert, dass nicht nur jene Fassaden der Villa, die zur Straße liegen und von außen sichtbar sind, und die Hoffassade⁴⁵⁶, sondern auch die Gartenfassade des Ost-West-Traktes geschlossen gestaltet sind.

Sogar die Pfeilergliederung der Loggia mit ihren Holztüren verhindert eine direkte Öffnung des Innenraumes zum Garten. Im Innern wird zwar die Geschlossenheit der Straßenseite durch möglichst viele Fenster an den anderen Wänden und zur Loggia ausgeglichen. Doch da die Fenster, um den Innenraum vor Einblicken von außen zu schützen, mit kleinteiligen Sprossen

⁴⁵⁰ Vgl. die Rezeption solcher Elemente auch in anderen amerikanischen Villen, z.B. Marcel Breuers Villa Gagarin (1955) in Litchfield, Connecticut (vgl. ALOI 1961, S. 81-86).

⁴⁵¹ Vgl. dazu Kap.III.3. Scarpa hat diese Öffnungen bereits 1949 in seinem Apartmenthaus in Feltre (Belluno) verwendet (Kat. Kat. 37). Die Übernahme des Motivs in seinem Dach für die Villa Romanelli spricht dafür, dass er auch an dem Entwurf für das Dach der Villa Bortolotto beteiligt war.

⁴⁵² Ganz besonders das Wohnhaus.

⁴⁵³ Vgl. dazu MOSER 1952, S. 28-31 und 66-69.

⁴⁵⁴ Vgl. MOSER 1952, S. 34 und BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1988, S. 100.

⁴⁵⁵ Eine Kopie der Zeichnung ist auch im ACS erhalten, Inv.-Nr. 55373.

⁴⁵⁶ Mit der flächigen weißen Wand und den eingeschnittenen Fenstern erinnert diese Seite der Villa Bortolotto stark an Adolf Loos' Villa Müller in Prag, die bereits Einfluss auf Scarpas Projekt für die Villa Bassani von 1934 hatte. Letzteres weist mehrere Berührungspunkte mit der Villa Bortolotto auf (Vgl. dazu Kat. 17 und unten).

gegliedert sind und die einzige große Glasfront zur Loggia liegt, ist die Verbindung zwischen Außen- und Innenraum nur eine indirekte. Dies steht möglicherweise auch im Zusammenhang mit der ursprünglichen Nutzung der Villa als Wochenend- bzw. Ferienhaus.

Die eingangs bereits gestellte Frage, wie groß der Anteil Scarpas am Entwurf der Villa war oder gar, welche Teile von ihm und welche von Masieri stammen, kann nicht abschließend beantwortet werden. Eine Annäherung an eine Antwort soll aber im Folgenden versucht werden.

Da es, wie bereits erwähnt, keine Zeichnungen zu Projekten Masieris gibt, an denen Scarpa nicht mitgearbeitet hat, kann man keine Zeichnung zu einer der drei hier vorgestellten Villen mit vollständiger Sicherheit dem Schüler zuschreiben. Der Ansatz muss also sein, bestimmte Blätter Scarpa zuzuschreiben und Stilvergleiche der Grundrissdisposition sowie der Ausgestaltung der Architektur vorzunehmen.

Der Grundriss des ersten hier vorgestellten Entwurfs lässt sich anhand des Zeichenstils – die Kombination aus mit dem Lineal gezeichneten Linien und der Überzeichnung frei hand, die Schraffur einzelner Bereiche mit gelbem und orangefarbenem Buntstift, die klare Skizzierung einiger Besonderheiten in der Randzeichnung sowie nicht zuletzt die Beschriftung – Scarpa zuschreiben.

Der zweite Entwurf wurde bereits 1960, also zu Lebzeiten Scarpas von seinem Schüler Sergio Bettini ihm zugeschrieben. Die Zuschreibung wird dadurch untermauert, dass sich zahlreiche Ähnlichkeiten zu verschiedenen anderen Werken Scarpas wie der Villa Bassani oder der Villa Zoppas finden. Die Voraussetzungen waren für die Villa Zoppas und die Villa Bortolotto ähnlich. Beide Gebäude sollten auf einem enorm großen Grundstück entstehen und es waren keinerlei Auflagen für die Errichtung vorgesehen. In beiden Fällen führen diese Weite und Freiheit zum Entwurf eines weit in die Landschaft ausladenden, zweiflügeligen Gebäudes, dessen Positionierung auf dem Grundstück variiert wird. Das große Grundstück wird bei beiden Villen nur teilweise als Garten gestaltet und durch Mauern, die in der Verlängerung der Gebäudefluchten liegen, in unterschiedliche Zonen geteilt, die den verschiedenen Hausbereichen zugeordnet sind. Der schräge Verbindungskorridor in Scarpas Entwurf für die Villa Bortolotto wird im 4. Entwurf für die Villa Zoppas (Abb. 143) wieder aufgegriffen. Die Pfeilergliederung der Gartenfassaden ebenso wie die Rhythmisierung des Grundrisses über Pfeiler ist in beiden Projekten ähnlich.

Abb. 40 ist diesem 2. Entwurf zuzuordnen und stammt eindeutig von Scarpa. Abgesehen von der Handschrift, die ihm zuzuschreiben ist, ist auch die Zeichnung des Grundrisses ohne Lineal zu vergleichen, in dem die Linien nur zur Betonung mehrfach gezeichnet werden. Auch die Schrift des Namenszuges stammt von Scarpa.⁴⁵⁷ Die gestrichelten Linien unten rechts, die möglicherweise beim Nachdenken entstanden sind, finden sich z.B. auch auf Blättern Scarpas zur Villa Veritti.⁴⁵⁸

Auch das ausgeführte Haus zeigt einige Elemente, die Scarpa in den späteren Entwürfen für die Villa Zoppas aufgreift. Die beiden Trakte sind, ähnlich wie dort, streng voneinander getrennt und Sichtachsen werden sorgfältig positioniert. So kann durch die Schlitzfenster in den Wänden des Eingangsbereiches der Blick in das Esszimmer der Villa Bortolotto fallen, nicht jedoch in den daran anschließenden Wirtschaftsbereich.

Die Ähnlichkeit der Hoffassade zu Scarpas Villa Bassani oder Entwürfen für die Villa Cassina, ebenso wie die Gemeinsamkeiten zur Grundrissdisposition in den Plänen für die Villa Zoppas wurden bereits erwähnt und deuten ebenfalls auf eine Beteiligung Scarpas hin. Auch das Bassin, das im Südosten an die Terrassen anschließt, dürfte auf einen Entwurf Scarpas zurückgehen⁴⁵⁹. An der Gestaltung des Daches mit den rechteckigen Öffnungen war er vermutlich wenigstens beteiligt.⁴⁶⁰

Mehrere Blätter mit Studien zur Villa Bortolotto, auch zum 3. Entwurf, lassen sich Scarpa zuordnen oder zeigen zumindest seine Beteiligung:

Abb. 38 zeigt die Westansicht einer frühen Variante für den 3. Entwurf und lässt sich aufgrund der verwendeten Perspektive – aus der Entfernung in leichter Aufsicht – und der Bleistiftführung mit einfachen Strichen, die dennoch klar die Struktur des gezeigten wiedergeben, Scarpa zuschreiben. Vergleichbar ist die Ansicht des 4. Entwurfs für die Villa Zoppas (Abb. 146), die aus der gleichen Perspektive gezeichnet ist und zudem die gleichen Schraffuren der Flächen aufweist wie die Zeichnung zur Villa Bortolotto. Auch die Zeichnung des Baumes mit entsprechenden Schraffuren ist vergleichbar. Es ist zudem auf Skizzenpapier gezeichnet, während viele der übrigen Skizzen zur Villa und auch zur Villa Romanelli, auf normalem Büropapier angefertigt sind. Abb. 35 ist von der gleichen Hand gezeichnet und lässt sich auch anhand der

⁴⁵⁷ Vgl. dazu ABBONDANDOLO 2011, passim.

⁴⁵⁸ Z.B. ACS 48644.

⁴⁵⁹ Vgl. spätere Bassins, z.B. in der Villa Veritti (Abb. 163), der Villa Cassina (Abb. 206) oder dem Grabmalkomplex für die Familie Brion (Abb. 400).

⁴⁶⁰ Vgl. oben und Kap.III.3.

Darstellung – die vor den Ost-West-Trakt geblendete Wand mit der eingeschnittenen Öffnung, die flächige Nordfassade mit Bullaugenfenstern – Scarpa zuschreiben. Dieses Blatt lässt sich ebenfalls einer frühen Phase des Ausführungsprojektes zuordnen.

Abb. 66 – auf Skizzenpapier gefertigt – beschäftigt sich mit der Gestaltung des Eckfensters im Nordwesten und ist in der Bleistiftführung und der Hervorhebung mit rotem Stift sowie in der Variation von Grundriss- und Ansichtstudien mit ähnlichen Skizzen für die Fenster der Villa Veritti (Abb. 170) und die Villa Ottolenghi auf dem gleichen Papier⁴⁶¹ vergleichbar.⁴⁶²

Damit wäre Scarpa auch an der Gestaltung der Kombination der beiden Flügel, der markanten Ecklösung an der Nordwestecke sowie der Gestaltung der nördlichen Gartenfassade beteiligt gewesen.

Grundrissentwürfe, die eine Variante der ausgeführten Lösung darstellen (Abb. 30 und Abb. 31), wurden ebenfalls vermutlich von Scarpa angefertigt. Die Zeichnung besonders der Pflanzen und auch die Diskussion einzelner Details in Randzeichnungen zeigen Scarpas Hand, ebenso wie, ganz eindeutig, die Beschriftung: Die Bezeichnungen der einzelnen Räume und Bereiche sind in unterschiedlichen Sprachen eingefügt („KÜCHE“, „SEAT“⁴⁶³ „LETTO“) und mit dem ‚Ü‘, das aus einem ‚V‘ und zwei Punkten besteht, sowie dem runden ‚E‘ deutlich in Scarpas Handschrift.

Auch zu einem späteren Zeitpunkt, als bereits die Gestaltung der Gartenloggia mit der doppelten Pfeilerreihe feststand und somit wahrscheinlich die allgemeine Grundrissdisposition, hat Scarpa noch einzelne Elemente entworfen: Abb. 52 zeigt Studien für einen Brunnen zwischen den Pfeilern sowie die Wandgestaltung. Diese zeigt ein ornamentales Muster, das Piet Mondrians „Kombination aus Linien“⁴⁶⁴ zitiert und später erneut in Studien für die Villa Veritti erscheint. Schließlich stammt auch die Beschriftung „per Bortolotto“ und „idea per Bortolotto / Cervignano“ von Scarpa.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Vgl. Das Blatt ACS 18441, in: TOMMASI 2012, S. 210, Nr. 302.

⁴⁶² Die Rückseiten dieser Blätter konnten nicht begutachtet werden, da sie alle für eine Ausstellung auf Karton geklebt wurden und nicht vorher fotografiert wurden (mündliche Auskunft Silvia Biancos). Zur Ausstellung liegen keine weiteren Informationen vor. Eine weitere Zeichnung dieser Art (Gallerie del Progetto, ohne Inv.-Nr.) zeigt eine Studie der nördlichen Gartenfassade. Die Schräge ist hier noch deutlicher sichtbar, außerdem ist hier eine andere Wandgestaltung dargestellt: Der untere Bereich zeigt ein durchgehendes Fensterband, während der obere Bereich vollständig geschlossen ist. Die Zeichnung ist mit ausführlichen Erläuterungen von der Hand Scarpas versehen.

⁴⁶³ Dass diese beiden Bereiche ausgerechnet auf Deutsch und Englisch beschriftet sind, deutet möglicherweise auf einen Bezug zur typisch deutschen, kleinen und praktischen Küche sowie zum Alkoven im englischen oder amerikanischen Landhaus hin. Vgl. dazu auch die Ausführungen zur Villa Veritti.

⁴⁶⁴ Vgl. oben, bes. Anm.435.

⁴⁶⁵ Die Zeichnung wurde kürzlich Ausst.-Kat. Voglio vedere 2013 (S. 31, Nr. 47) veröffentlicht.

Anmerkungen Scarpas finden sich auch auf verschiedenen Konstruktionszeichnungen. Eine Zeichnung für die Errichtung des Wohnzimmerkamins⁴⁶⁶ trägt von Scarpas Hand die Beschriftung „controllare misure / e fare n° 2 copie“. Diese muss nicht als Anweisung an einen anderen Architekten verstanden werden, sondern kann auch als Gedankenstütze gemeint sein, doch zeigt sie in jedem Fall, dass er eine (Mit-)Verantwortung für die korrekte Ausführung des Details hatte. Gleiches gilt für eine Zeichnung der Terrassentür im Wohnzimmer mit der Gestaltung der Ecklösung (Abb. 66). Hier sind kleinere Randskizzen von Scarpas Hand angefügt, welche die auf der Zeichnung noch unklare Gestaltung des dreieckigen Giebelfensters diskutieren. Zudem trägt das Blatt eine, zum großen Teil unleserliche, Beschriftung – vermutlich handelt es sich um Erläuterungen der Randskizzen – von der Hand Scarpas.

Schließlich stammt Abb. 40 von Scarpa, wo u.a. die Gestaltung des Türschildes mit dem Namen der Villa entworfen wird.

Die Gestaltung des Innenraumes ist in erster Linie Masieri zuzuschreiben. Die Kombination aus der flächigen Gestaltung der weiß getünchten Wände und dem robusten Steins geht zwar, wie erwähnt, auf Vorbilder Wrights zurück, findet sich aber in keinem Werk Scarpas.

Lediglich die Gestaltung des Esszimmers mit der Stoffwand zum Studio könnte auf Anraten Scarpas derart gestaltet sein, der häufig einzelne Flächen in unterschiedlichen Materialien gestaltete und Stoff oder Leder in seinen Einrichtungen verwendete.⁴⁶⁷

Die Villa Bortolotto muss tatsächlich als Gemeinschaftsarbeit von Scarpa und Masieri betrachtet werden, doch bleibt festzuhalten, dass Scarpa nicht nur beratend tätig war, sondern aktiv an der Gestaltung sowohl des Grundrisses als auch einiger Gestaltungselemente beteiligt war.

⁴⁶⁶ Udine, Gallerie del Progetto, ohne Inv.-Nr.

⁴⁶⁷ Vgl. die Arbeiten für die Villa Hoffer (Kat. 49) und das Casino de Benedetti Bonaiuto (III.8).

3. Villa Romanelli, Udine, 1952-55

Anfang 1952⁴⁶⁸ beauftragten Italo Romanelli und Annamaria Van den Heuvel Angelo Masieri damit, ein Haus in der Via Birago in Udine zu bauen. Wie auch im Falle der beiden anderen friulischen Villen Giacomuzzi und Bortolotto ist die Zuschreibungsfrage der Villa Romanelli nicht endgültig geklärt.⁴⁶⁹

Unbestritten ist, dass Scarpa gemeinsam mit Bruno Morassutti das Haus nach dem frühen Tod Masieris im Juni 1952 vollendet hat.⁴⁷⁰ Ob allerdings Masieri den Entwurf geliefert hat, Scarpa und Morassutti diesen nach dessen Tod lediglich nach vorhandenen Plänen ausgeführt haben, oder ob Scarpa selbst Anteil an der Entwurfsplanung hatte, darüber ist man sich in der Literatur nicht einig. Die im Bauarchiv der Stadt Udine erhaltenen Dokumente zeigen, dass die Arbeiten beim Tod Masieris noch nicht so weit vorangeschritten sein können, wie es bislang in der Literatur angenommen wird. Zudem lassen sich zweifelsfrei Parallelen zu anderen Villen Scarpas feststellen und die Villa Romanelli stellt eine wichtige Etappe in der Entwicklung von Scarpas Wohnbau dar.

Das im Archiv Angelo Masieris⁴⁷¹ erhaltene Zeichnungsmaterial⁴⁷² zeigt in erster Linie Präsentationspläne mit Grund- und Aufrissen, Konstruktionszeichnungen von Treppe sowie Fenstern und Türen. Einige Blätter zeigen aber auch die Beschäftigung mit der Situierung des Gebäudes auf dem Grundstück sowie die Überlegungen zur groben Aufteilung des Gebäudes und der Dachgestaltung (Abb. 74-Abb. 76). Einige dieser Blätter, die einem frühen Planungsstadium zuzurechnen sind, lassen sich möglicherweise Carlo Scarpa zuschreiben.⁴⁷³

⁴⁶⁸ Bereits am 3. Oktober 1951 wurde ein anderes Projekt eingereicht, zu dem das von Masieri unterzeichnete, auf den 20. Juni 1952 datierte Projekt eine Variante darstellte (vgl. ACU, pratiche edilizie 419/52).

⁴⁶⁹ Vgl. zum Verhältnis zwischen Scarpa und Masieri Kap. II.4-*Angelo Masieri*.

⁴⁷⁰ Vgl. z.B. Roberto Dulio, „Modelli lontani: Taliesin attraverso Morassutti“, in: TEGETHOFF/ZANCHETTIN 2007, S. 133-147, hier 142 u. Comune di Udine, Dipartimento sviluppo territoriale e qualità ambientale, catalogazione delle opere di architettura dal periodo eclettico-storicista ai giorni nostri e del patrimonio edilizio rurale spontaneo e proposte di norme da introdurre nel PRGC – fasc. 1: Edifici di grande interesse architettonico, 70.1 217 A5.

⁴⁷¹ Aufbewahrt in der Galleria d'Arte Moderna, Udine, Gallerie del Progetto.

⁴⁷² Im ACS, Treviso, sind hingegen nur zwei Blätter mit Detailskizzen sowie ein Telegramm der Bauherrin an Carlo Scarpa erhalten.

⁴⁷³ Die Zeichnungen sind mit Bleistift auf einfachem Büropapier gefertigt.

Stand der Forschungen

Die Villa Romanelli war bislang nicht Gegenstand ausführlicher Untersuchungen, was mit der ungeklärten Zuschreibungsfrage zusammenhängt. In den meisten Veröffentlichungen zur Villa Romanelli wird diese Frage gar nicht erst gestellt: In der Regel lässt sich allein das Vorhandensein bzw. das Fehlen in einer Publikation als Ausspruch für bzw. gegen die Casa Romanelli als Schöpfung oder als Bau mit Beteiligung Scarpas werten. So fehlt sie denn gänzlich bei Dal Co und Mazzariol⁴⁷⁴, deren Werkkatalog ansonsten sehr ausführlich ist.⁴⁷⁵

Die erste wichtige ‚Publikation‘ zu Angelo Masieri ist knapp zwei Jahre nach seinem Unfalltod – am 28. Juni 1952 – im April 1954 in der Zeitschrift *metron* erschienen⁴⁷⁶. Hier sind Erinnerungen – zum Teil sehr persönlich – gesammelt und seine Werke mit Fotos und Planzeichnungen dokumentiert.⁴⁷⁷ Das Haus Romanelli wird hier allerdings nicht aufgeführt, was dafür spricht, dass es in der damaligen Masieriforschung (und zu Lebzeiten Scarpas) eher als Werk des Meisters denn des Schülers erachtet wurde.

Lediglich als ausführender Architekt (gemeinsam mit Morassutti) des von Masieri Geplanten erscheint Scarpa im kurzen Beitrag „The Masieri Story“ in der *Architectural Review* von 1983.⁴⁷⁸ In der Zeitschrift *Domus* wird das Haus als „ideata da Angelo Masieri“ und „ultima [...] da Carlo Scarpa con Bruno Morassutti“⁴⁷⁹ vorgestellt und ebenso hält es auch Gabriele Tolmei 1988⁴⁸⁰. Ihr Beitrag ist grundlegend für die Baugeschichte des Hauses, stützt sie sich doch auf Berichte der Auftraggeber aus erster Hand (vgl. weiter unten). Nur beiläufig erwähnt Francesco Tentori das Haus – als Werk Masieris – 1992 in dem Architekturführer von S. Polano und L. Semerani.⁴⁸¹ Marcianò führt die Villa Romanelli nicht nur auf, sondern konstatiert darüber hinaus eine „Zusammenarbeit mit A. Masieri und B. Morassutti“⁴⁸². Bemerkenswert ist der Eintrag bei

⁴⁷⁴ DAL CO/MAZZARIOL 1984.

⁴⁷⁵ Das Veritti-Grab hingegen wird als „collaborazione con A. Masieri“ aufgeführt (DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 112, Kat. 89).

⁴⁷⁶ Ein Großteil des Bandes ist dem Architekten gewidmet, hierin sind Beiträge von Frank Lloyd Wright (der das Projekt für das Masieri-Memorial in Venedig an dieser Stelle präsentiert), Giuseppe Samonà, Ernesto N. Rogers und Alfonso Gatto enthalten. Vgl. *metron*, 49-50 (IX, 1954), S. 5-13, 31-65. Vgl. dazu Kap. II.4- *Angelo Masieri*.

⁴⁷⁷ Vgl. auch den Stand der Forschungen zur Villa Giacomuzzi, Kap.III.1.

⁴⁷⁸ S. 64.

⁴⁷⁹ „Provare e costruire“ 1983, S. 32. Der Satzanfang betont jedoch gleich die Gewichtung des Scarpa-Einflusses: „Dal maestro all’allievo e poi ancora al maestro. È l’iter di un progetto per villa a Udine [...]“.

⁴⁸⁰ Gabriele TOLMEIN, „Taufrisch. Ein Haus in den besten Jahren“, in: *Häuser*, 1 (1988), S. 46-53, 101 f.

⁴⁸¹ Francesco Tentori, „Friuli: Anni 50“, in: *Friuli Venezia Giulia. Guida critica all’architettura contemporanea*, hrsg. v. S. POLANO u. L. SEMERANI, Venedig 1992, S. 151.

⁴⁸² MARCIANÒ 1989, S. 35.

Andrea de Eccher und Giulia del Zotto 1994⁴⁸³: Sie vermuten erstmalig, dass bei der Planung des Hauses offenbar ein intensiver Austausch zwischen Meister und Schüler stattgefunden hat, wenn sie feststellen, es sei „realizzata da Angelo Masieri sotto l’occhio vigile del maestro e amico Carlo Scarpa e con la mente costantemente rivolta all’opera di Wright“. Hier wird vermutet, was Scarpa vorgefunden haben könnte, als er die Arbeiten übernahm: das Haus sei „al momento della scomparsa di Masieri [...] prossima a essere completata al grezzo“⁴⁸⁴. Beltramini und Zannier gehen sogar noch etwas weiter, indem sie den Zustand als „quasi ultimata al grezzo“⁴⁸⁵ bezeichnen – eine Vermutung, die nicht bestätigt werden kann. Dort wird das Haus im Katalog der Scarpa-Architekturen aufgeführt. Dort wird allerdings der Hinweis gegeben, dass es „fu progettata da Angelo Masieri nel 1952“⁴⁸⁶. Die Entwurfsleistung und Leitung des Großteils der Bauten werden hier also Masieri zugeschrieben. Etwas früher bezeichnen Greta Bruschi u.a. die Arbeiten als „gemeinsam mit Masieri entworfen[...]“⁴⁸⁷ bzw. als „collaborazione con Angelo Masieri“⁴⁸⁸.

Alle genannten Titel gehen in der Regel über Baubeschreibungen nicht hinaus, eine Ausnahme stellt Crippa 1983a dar, die auf eine Beschreibung der Villa zugunsten der Hervorhebung von Ähnlichkeiten zur Architektur Frank Lloyd Wrights verzichtet.

Um noch einmal zusammenzufassen: In der einzigen ausführlichen Veröffentlichung zu Masieris Architektur (Metron 1953) vor BORTOLOTTI 1995 fehlt die Villa Romanelli. Alle Veröffentlichungen danach, die sich allein oder in erster Linie dem Gebäude widmen (SAMMARTINI 1983, *Domus* 1983, TOLMEIN 1988), verstehen es als Haus, das von Masieri geplant und von Scarpa nach seinem Tod vollendet wurde. Alle anderen Publikationen beschäftigen sich mit Scarpas Architektur, und dort wird eine Zusammenarbeit zwischen ihm und Masieri festgestellt. Ausnahmen sind BORTOLOTTI 1995 und BELTRAMINI/ZANNIER 2006. Man darf davon ausgehen, dass sich die Autoren der Scarpa-Bände mit dessen umfangreichem Zeichnungsnachlass beschäftigt haben, dessen Kenntnis die Nähe der erhaltenen Blätter zum Haus Romanelli deutlich erkennen lässt. Im Verzeichnis der Gebäude von großem

⁴⁸³ Andrea DE ECCHER / Giulia DEL ZOTTO, *Venezia e il Veneto. L’opera di Carlo Scarpa*, Mailand 1994, S. 126.

⁴⁸⁴ DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 126.

⁴⁸⁵ BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 78.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Sergio Los, *Carlo Scarpa. Guida all’architettura*, Verona 1995, S. 31: „Scarpa schließt den Bau dieses gemeinsam mit Masieri entworfenen Hauses unter Mitwirkung Bruno Morassutis ab.“

⁴⁸⁸ BRUSCHI u.a 2005, S. 170.

architektonischem Interesse der Stadt Udine⁴⁸⁹ ist die Villa aufgenommen und als Werk Angelo Masieris gekennzeichnet, das von Carlo Scarpa und Bruno Morassutti vollendet wurde.⁴⁹⁰

Man ist sich in der Forschung lediglich darüber einig, dass Scarpa das Dach geplant hat und die Möbel des Wohnzimmers von Bruno Morassutti entworfen wurden.⁴⁹¹

Die heterogene Auffassung in der Forschung sowie die Ähnlichkeiten zwischen den Zeichnungen zum Haus Romanelli und Zeichnungen Scarpas sollen als Anlass genommen werden, diese genauer zu untersuchen und einer Antwort auf die Zuschreibungsfrage näher zu kommen.

Baugeschichte, Baubeschreibung, Planungsverlauf

Es sind nur wenige Quellen erhalten, anhand derer sich die genaue Baugeschichte der Villa rekonstruieren ließe. Das Projekt, das im Bauamt eingereicht wurde, datiert auf den 20. Mai 1952.⁴⁹² Am 3. Juni wurde der Antrag auf Baugenehmigung eingereicht, dem bereits am 7. Juni stattgegeben wurde.⁴⁹³ Einen Tag später brach Angelo Masieri zu seiner verhängnisvollen Amerikareise auf, von der er nicht zurückkehren sollte. Dass die Baugenehmigung erst einen Tag vor seiner Abreise vorlag, spricht gegen die Vermutung von Bortolotti, demzufolge man bei Masieris Tod mit den „scavi delle fondazioni“⁴⁹⁴ begonnen habe, und De Eccher / Del Zotto, die Villa sei bei Masieris Tod am 28. Juni bereits „al grezzo“⁴⁹⁵ fertig gewesen. Anna Maria Van den Heuvel spricht zudem am 25. Juni noch von dem „terreno sul quale dovrà sorgere la nuova costruzione“⁴⁹⁶. Diese war also zu diesem Zeitpunkt noch nicht errichtet.

Die Zeichnungen zum Projekt vom Mai des Jahres sind mit einem Stempel vom 4.11.1952 versehen, hierzu sind allerdings keine weiteren Dokumente erhalten, möglicherweise stehen sie im Zusammenhang mit dem Gesuch für die Einfriedung des Grundstücks.⁴⁹⁷

Am 13. Februar 1953 stellte die Bauherrin einen Antrag für die Einzäunung des Grundstücks, entsprechend den Zeichnungen von Paolo Masieri, Angelos Vater⁴⁹⁸; dem Gesuch wurde am 4.

⁴⁸⁹ Wie Anm.470.

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Vgl. auch Comune di Udine, Catalogazione delle opere di architettura..., wie Anm. 470 und „Provare e costruire“ 1983, S. 36.

⁴⁹² Vgl. ACU, pratiche edilizia privata n. 419/52.

⁴⁹³ Unterschrieben von Anna Maria van den Heuvel, vgl. ebd.

⁴⁹⁴ BORTOLOTTI 1995, S. 29, Anm. 32.

⁴⁹⁵ DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 126.

⁴⁹⁶ In einem Brief an den Bürgermeister, eine Erweiterung der Straße und damit einhergehende Teilenteignung betreffend (ACU, pratiche edilizia privata, n. 419/52).

⁴⁹⁷ Vgl. Anm.470.

März des Jahres stattgegeben.⁴⁹⁹ Vom 10. Juni 1953 erst stammt allerdings eine Zeichnung⁵⁰⁰, die einen Längsschnitt der Villa mit Angabe der einzelnen Raumhöhen und Neigungen der Dachflächen zeigt. Es ist unwahrscheinlich, dass eine solche Zeichnung angefertigt wurde, als bereits der Rohbau stand. Diese Datierung lässt also die Vermutung zu, dass erst 1953 der Bau aufgenommen wurde.⁵⁰¹ Das nächste erhaltene Zeugnis stammt vom 10. März 1954: Anna Maria van den Heuvel fordert Scarpa in einem Telegramm auf, nach Udine zu kommen und bis zum 15. des Monats die Zeichnungen der *serramenti*, also der Fenster und Türen zu präsentieren.⁵⁰² Dieser Brief ist damit gleichzeitig ein Beleg für die Zuschreibung dieser Teile an Scarpa. Von Oktober des Jahres stammt eine Konstruktionszeichnung für die Treppe, die ins 1. Obergeschoss führt.⁵⁰³ Diese war zu diesem Zeitpunkt also ebenfalls noch nicht entworfen und gehörte vermutlich zu den Teilen, die Scarpa gezeichnet hat.

Der Antrag auf Bauabnahme wurde erst am 10. März 1955 gestellt⁵⁰⁴, diesem wurde zum 20. März des Jahres stattgegeben.

Grundriss

Das Haus für Annamaria Van den Heuvel und ihren Mann Italo Romanelli steht am östlichen damaligen Stadtrand von Udine (Abb. 1) auf einem rechteckigen Grundstück von 2000 m²⁵⁰⁵. Das Terrain grenzt an die Via Birago an und liegt an der Ecke zur kurz vor der Erbauungszeit neu errichteten Straße⁵⁰⁶, der Via Fabio Filzi. Die Villa liegt am südöstlichen Rand des Grundstücks und grenzt somit an die Via Filzi sowie das Nachbargrundstück im Osten an, das

⁴⁹⁸ Vermutlich lag es ihm am Herzen, die Fertigstellung der vom Sohn begonnenen Arbeiten zu unterstützen. Es ist außerdem davon auszugehen, dass Paolo Masieri auch vorher die Planungen des jungen Sohnes verfolgt hat. Die Baufirma des Vaters war an der Errichtung der Villa jedoch nicht beteiligt, diese Arbeiten wurden von der Firma Tonini übernommen (vgl. Comune di Udine, Catalogazione delle opere di architettura..., wie Anm.498).

⁴⁹⁹ ACU, pratiche edilizia privata n. 419/52. Eine solche Genehmigung wurde bereits am 11. November 1952 (auf einen Antrag vom 8. Oktober des Jahres hin) erteilt. Warum wenige Monate später erneut ein Antrag gestellt wurde, ist unklar (vgl. ebd.).

⁵⁰⁰ Udine, Gallerie del Progetto, ohne Inv.-Nr.

⁵⁰¹ So wird es auch im Verzeichnis der Gebäude von großem architektonischen Interesse der Stadt Udine angegeben: „La villa, progettata da Masieri nel 1952, viene conclusa da Carlo Scarpa e Bruno Morassutti tra il 1953 ed il 1955 [...]“ (wie Anm.470).

⁵⁰² ACS, Treviso, cass. 22.

⁵⁰³ Ein erster Entwurf für die Treppe stammt vom 22.1.1953 (Schnitt und Ansicht der Treppe, in Udine, Gallerie del Progetto, ohne Inv.-Nr.). Er zeigt klassische rechteckige Stufen, das Blatt ist – vermutlich von der Hand Scarpas – mit „annullato“ beschriftet.

⁵⁰⁴ Von dem Vermessungstechniker Antonino Moro im Namen von Frau van den Heuvel (ACU, pratiche edilizia privata n. 419/52.)

⁵⁰⁵ Vgl. TOLMEIN 1988a, S. 52.

⁵⁰⁶ Vgl. ACU, pratiche edilizia privata, n. 419/52.

bei Baubeginn jedoch noch nicht bebaut war.⁵⁰⁷ Der Grundriss der Villa nimmt aber bereits auf diese Lage Bezug: Sie ist diagonal zur Straße und so ausgerichtet⁵⁰⁸, dass Garage und Auffahrt zum Nachbargrundstück liegen. Von den Straßen ist die Villa durch eine Einfriedungsmauer abgegrenzt.

Die Villa reicht mit Keller, Erdgeschoss, 1. Stock und Attikageschoss über vier Stockwerke. Ihr Grundriss besteht aus vielen recht- und dreieckigen Formen, die in unterschiedlichen Winkeln ineinander geschoben sind und aus der Flucht der Wände hinaustreten. Das Erdgeschoss ist streng in zwei voneinander abgetrennte Bereiche unterteilt: Im Nordosten und Norden liegen kleinere Wirtschaftsräume⁵⁰⁹ sowie Küche und Office, während sich im Süden und Südwesten der großzügige Wohnbereich mit Wohn- und Esszimmer erstreckt. Der Eingangsbereich liegt genau dazwischen und ist über einen Windfang erreichbar. Von hier aus sind die unterschiedlichen Zonen erreichbar: Geradeaus führt die Haupttreppe in das Obergeschoss, im Norden liegt ein Gäste-WC. Der Zugang zum *Office* ist ebenfalls vom Atrium aus zugänglich, doch liegt dieser etwas hinter dem Zugang zum Wohnzimmer zurückversetzt, sodass er beim Betreten des Hauses nicht gleich zu sehen ist. Nach Westen liegt, über eine kleine Stufe erhöht und durch eine Schiebetür vom Eingangsflur abgegrenzt, das Wohnzimmer. Dieser Bereich nimmt den größten Raum des Hauses ein und erstreckt sich über die gesamte Süd- und Südwestseite der Villa. Das vordere Wohnzimmer liegt etwas höher als der dahinter befindliche Essbereich. Die beiden ‚Räume‘ sind allein über ein Multifunktionsmöbel – im Esszimmer Regalwand und im Wohnzimmer Sitzecke – und den Kaminkorpus, der sich zu beiden Seiten öffnet, abgetrennt.

Die Südost- und Südwestfront des Wohnbereichs ist vollständig verglast und wird von großen, rechteckigen Pfeilern gegliedert. Diese sind jeweils schräg zum Hauscorpus gesetzt. Im Westen nehmen die Pfeiler den Verlauf einer Pergola auf. Sie führt zu einem Gewächshaus, das am anderen Ende des Grundstücks lag.⁵¹⁰ Die vorderen, südwestlichen Pfeiler liegen in einer Reihe mit denen der Fassade und sind somit parallel zum Verlauf der Balken des Laubenganges angeordnet. Die hinteren, nördlichen Pfeiler hingegen liegen orthogonal zu den Balken und parallel zu den Pfeilern auf der Südostseite des Wohnzimmers. Hinter der Pergola schließt der Küchenhof an, der allerdings von der Küche aus nicht direkt zugänglich ist. Zwischen Küche und Esszimmer ist ein *Office* eingefügt, das sich frei zum nördlich dahinter liegenden

⁵⁰⁷ Vgl. den Auszug aus dem Katasterplan, Nr. 35, ACU, *pratiche edilizia privata*, n. 419/52.

⁵⁰⁸ Diese Position wurde in verschiedenen Skizzen – mit Bleistift auf dünnem Büropapier – erprobt. Vgl. Abb. 74-Abb. 77.

⁵⁰⁹ U.a. ein Bedienstetenzimmer.

⁵¹⁰ Vgl. auch die „*Relazione tecnica*“, ACU, *pratiche edilizia privata* n. 419/52.

Wirtschaftsraum öffnet. Der Raum der Küche mit seiner schrägen Rückwand dagegen ist in diesen durchgehenden Bereich hineingeschoben, sodass die abgeschrägte Seite des im Grundriss ansonsten rechteckigen Körpers der Küche sich hier spitz aus dem Haus hervorschiebt den Küchen- vom Wirtschaftshof im Norden trennt. Ursprünglich war die Küche in sich abgeschlossen; diese Trennung wurde von den jetzigen Bewohnern des Hauses jedoch aufgehoben.⁵¹¹

An der Nordseite, vor dem Durchgang zur Garage, liegt eine Wendeltreppe für die Dienstwege. Sie führt allerdings nur in den 1. Stock, der Zugang zum Keller liegt im vorderen Bereich des *Office* unter der Haupttreppe.

Ein markantes Element, das die Unregelmäßigkeit des Grundrisses noch verstärkt, ist ein wuchtiger Balken, der das gesamte Haus von Westen nach Osten durchdringt. Im Westen ist er Abdach für die Pergola, im Innenraum Empore des zum Wohnzimmer offenen Obergeschosses und im Osten das fast bis zur Straße reichende, trapezförmige Abdach, das den Eingang überfängt.

Die Aufteilung des Grundrisses im 1. Stock entspricht im vorderen, westlichen Teil derjenigen des Erdgeschosses. Im Süden liegt, zum Wohnzimmer im Erdgeschoss geöffnet, ein Wohnraum, Im Osten und Nordosten befinden sich Kinder- und ein Spielzimmer, während im Westen und Nordwesten das Elternappartement untergebracht ist.

Über die Öffnung des Wohnzimmers bis ins Obergeschoss sind die Räume miteinander verbunden. Auf der Empore, die dem das Haus durchdringenden Balken entspricht, befindet sich, über eine Glastür vom Treppenhaus getrennt, ein kleinerer Wohnraum bzw. eine Bibliothek. Im Westen schließt das Schlafzimmer der Eltern an, das sich ebenfalls in einer Glastür zum oberen Wohnraum öffnet. Insofern ist hier eine indirekte Verbindung zum großen Wohnzimmer im Erdgeschoss gegeben. Ganz im Westen fungiert der Balken als Terrasse, von der aus der Laubengang im Garten überblickt werden kann. In die Ostwand des Schlafzimmers, die es vom Flur trennt, ist zugleich ein Kamin eingelassen. Im Norden hinter dem Schlafzimmer schließt ein Ankleidezimmer an. Dieses hat einen eigenen Zugang vom Flur und führt in das private Bad für die Hausherren. Von hier aus ist ein kleiner Balkon zu erreichen, der sich über der Küche befindet. Noch weiter nördlich liegt ein zweites, vom Flur aus begehbares Badezimmer für die

⁵¹¹ Pierluigi Marzullo im Gespräch mit der Verfasserin am 28.2.2012.

Kinder und Gäste. Die Kinderzimmer liegen auf der östlichen Seite des Flures in einer Flucht. Dahinter befindet sich im Norden ein weiterer Raum, der auf dem Grundriss mit „giuoco“ beschriftet ist (Abb. 71). Dieser war ursprünglich über eine Schiebetür zur dahinter befindlichen „guardaroba“ geöffnet. Pierluigi Marzullo hat diese jedoch durch eine klassische einflügelige Tür ersetzt, um einen vollständig abschließbaren Raum zu erhalten, der heute als Büro genutzt wird. Der kleine Garderobenraum ist heute ein Fernsehraum.

Für die Raumaufteilung im Obergeschoss wurden verschiedene Varianten gezeichnet. Die Verbindung von Wohnraum und Elternschlafzimmer war zunächst nicht geplant. Dieses liegt in der 1. Variante mit angegliedertem eigenem Bad an der Stelle des heutigen östlichen Kinderzimmers, während das Kinderzimmer auf die Nordseite verlagert wurde. Der zum Hohlraum des Wohnzimmers im Norden liegende Raum wird hier von einem Gäste- und Studierzimmer beansprucht, der bereits mit Innenfenstern mit dem unteren Wohnzimmer verbunden ist. Der prominentere Platz und die ungewöhnliche Verbindung mit dem Wohnzimmer im Erdgeschoss werden dem Elternschlafzimmer dann in der 2. Variante zugestanden. Mit der Umverteilung wird auch die Raumfolge von Schlafzimmer, Ankleide- und Badezimmer eingeführt. Eine Verbindung der beiden Kinderzimmer durch eine Schiebetür findet erst mit der 3. Variante statt, die alle Schlafzimmer, auch das der Eltern, auf der Ost- und Südostseite platziert und die Badezimmer im Norden und Nordwesten anordnet. Die realisierte Variante stellt eine Synthese aller vorgeschlagenen Ideen dar: Der Bereich der Eltern wird durch die Möglichkeit, das Schlafzimmer über das Ankleidezimmer mit dem Bad zu verbinden, vergrößert und die östliche und südöstliche Seite ist einer Raumfolge aus regelmäßig rechteckigen Kinder- und Gästezimmern vorbehalten. Ganz im Nordosten befindet sich ein Dachboden.

Der Außenbau

Die diagonale Ausrichtung zur Straße (Abb. 71) ist für den Besucher von der Via Filzi aus nicht gleich ersichtlich, da die nach vorne liegende, als einzige außerhalb der Einfriedungsmauer sichtbare Südostecke abgeschrägt ist und somit zur Straße parallel erscheint. Es ist charakteristisch für das Haus, dass sich dem Betrachter von jeder Seite aus eine völlig neue Ansicht bietet, die von einem vorherigen Blickwinkel so nicht zu erwarten ist. Die spitzen Vorsprünge, die sich aus der Grundrissform ergeben, verändern ihre Gestalt in der Bewegung. Gleiches gilt für den Innenraum: Auch hier scheint der Wohnraum von jedem Blickwinkel aus

eine neue Form anzunehmen und sich, mit der offenen Empore, sogar in die Höhe hinein zu verändern.

Die Eingangsseite (Südosten) (Abb. 79) wird von dem weit ausladenden, trapezförmigen Abdach dominiert, das auf Höhe der Gittertür von einem im Grundriss dreieckigen Pfeiler getragen wird und den Eingangsbereich vor Regen schützt. In der Gestaltung von dem Stützpfeiler auf der Eingangsseite wird, davon ausgehend, dass dieser Bereich nach Masieris Tod von Scarpa entworfen wurde⁵¹², Scarpas Vorliebe für die Gestaltung von Anschlussstücken sichtbar: In den oberen Abschluss des Pfeilers ist eine Vertiefung eingelassen, die als Pflanzbecken genutzt werden kann, während die Verbindung zum Vordach durch einen dort eingelassenen Betonkegel entsteht. Diese Lösung erinnert stark an den Skulpturengarten in den Giardini della Biennale, Venedig, den Scarpa zwischen 1951 und 1952, also nur kurz zuvor, gestaltet hat. Dort ruht das sphärisch geschwungene Dach ebenfalls nicht direkt auf den massiven, skulpturalen Betonpfeilern, sondern auf einer kleinen Kugel, die auf einem kegelförmigen Element aufliegt, das wiederum in ein Pflanzbecken im oberen Pfeilerabschluss eingelassen ist. Somit, besonders wenn man sich den Kegel als von Pflanzen verdeckt vorstellt, scheint das ohnehin schon durch die geschwungenen Formen sehr leicht wirkende Dach zu schweben, was in einem reizvollen Kontrast zu dem schweren Material Beton steht.⁵¹³ In Udine ist das Verbindungselement nicht ganz so zierlich wie in Venedig, doch die besonders schwer und wuchtig wirkende, abgeschrägte Balustrade des auf dem Dach befindlichen Balkons lässt die Auflagefläche des Kegels klein und nahezu fragil erscheinen.⁵¹⁴

Das Vordach ermöglicht das bequeme Eintreten in das Haus aus dem dort geparkten Auto auch bei Regen. Es ist bemerkenswert, dass dieser Bereich in der „Relazione tecnica“, die mit dem Projekt im Juni 1952 eingereicht wurde, als „un nuovo soggiorno all’aperto“ bezeichnet wird, „la cui copertura si sfalda in un traliccio porta rampicanti.“⁵¹⁵

An der Eingangsfassade des Hauses zeigt sich das Wechselspiel aus weiß verputzten Wandflächen und den sie rahmenden Dachüberständen aus rotbraunem Lärchenholz, das für sämtliche Außenwände charakteristisch ist. Während die sich auf der westlichen Seite fast bis

⁵¹² Vgl. auch unten.

⁵¹³ Vgl. auch LANZARINI 2003 (S. 125), die einen ähnlichen Effekt für das Segeldach im Skulpturengarten der Biennale konstatiert.

⁵¹⁴ Die Invention dieser Konstruktion ist laut Luigi Guzzardi auf eine Begegnung des Ingenieurs Carlo Minelli, mit dem Scarpa u.a. beim venezolanischen Pavillon zusammengearbeitet hatte, und Pierluigi Nervi zurückzuführen, während derer die beiden sich über Statik und Ästhetik ausgetauscht hatten (vgl. Luigi Guzzardi, „Carlo Minelli ingegnere e il progetto del Padiglione del Venezuela ai Giardini della Biennale di Venezia (1953-1956)“, in: TEGETHOFF/ZANCHETTIN 2007, S. 163-179, hier S. 167).

⁵¹⁵ ACU, pratiche edilizia privata n. 419/52.

zum Eingang ziehende Eingrenzungsmauer einen Blick auf erwähnte Wandvorsprünge der Westfassade sowie hohe Fenster im Eingangsbereich zulässt, bleibt die gesamte untere Etage des Südostens mit der Garage hinter der Mauer verborgen. Im Mittelteil ist im 1. Stock ein horizontales Fensterband eingeschnitten, das ohne jegliche Rahmung oder Sohlbänke auf der Mauer auskommt. Gliederndes Element sind die schmalen Holzgitterbänder, die zwischen die einzelnen Fenster und an ihre Enden gespannt sind. Die einzigen weiteren Öffnungen sind hier kleine Fenster im Erdgeschoss links neben der Garage.

Die linken, südlichen Fenster des Bandes im 1. Stock werden von einem Gesims überfangen, das die Verlängerung des Dachgesimses darstellt und sich von links über die Ecke bis in die Mitte der südöstlichen Fassade spannt, hier jedoch reines Dekorationselement ist. Solch ein Umspannen der Ecken wird hier, ganz im palladianischen Sinne⁵¹⁶, als Verbindung zwischen den einzelnen Seiten, oder besser als Verweis von einer Seite auf eine andere verwendet. Gleichzeitig scheinen solche Umklammerungen die Seiten zusammenzuhalten und zu einer Einheit zusammenzufassen. Auch das Abdach übernimmt solch eine Verweisfunktion, indem es in seiner Breite bis auf die Südostseite reicht. Hier wie auch im Grundriss wird deutlich, dass der große Betonbalken, der im Osten das Vordach darstellt, das gesamte Haus durchstößt und im Westen ebenfalls zur vorkragenden Terrasse wird. Der Baukörper ist so positioniert, dass die südwestliche Ecke nach vorne ragt und vom Garten aus sowohl die West-, als auch die Südseite zu sehen sind.

Während auf der Südostseite mit den Fenstern und dem Gesims die Horizontale vorherrscht, sorgen auf der Süd- und der zum Garten gelegenen Westseite große, weißverputzte Backsteinpfeiler für ein Wechselspiel zwischen horizontalen Elementen und der Vertikale.⁵¹⁷ Die schräg zum Hauskorpus versetzten Pfeiler sind alternierend zwischen die großen vertikalen Fensterbahnen gesetzt, die durch Lärchenholzleisten in unterschiedlich große Kompartimente gegliedert sind. Sie ragen über beide Stockwerke und verweisen so auf die doppelte Geschosshöhe des dahinter liegenden Wohn- und des Esszimmers. Auf Höhe der unteren Kante des Betonbalkens, also als Geschossunterteilung, sind breite Gesimsbänder eingefügt, welche den horizontalen Verlauf des Balkens fortführen. Die Fenster ruhen unten auf umgekehrt pyramidalen Konsolen.⁵¹⁸

⁵¹⁶ Vgl. z.B. das horizontale Band an der Fassade des Redentore in Venedig, das zwischen Kolossalpilaster und Kolossalsäule schlichtes gliederndes Element ist, jedoch über die gesamte Breite der Fassade verläuft und an den Basen der Säulen und Pilaster einen Wulst bildet.

⁵¹⁷ Geschossübergreifende, rechteckige Pfeiler waren auch bereits für die Villa Bortolotto geplant, vgl. Kap. III.2.

⁵¹⁸ Es ist denkbar, dass die Konsolen in Zusammenhang mit einer, möglicherweise von Scarpa angefertigten Skizze stehen (Abb. in: BORTOLOTTI S. 117). Sie zeigt Studien für das Dach sowie den

Die südwestliche Ecke wird gleichsam kaschiert, indem das Fenster hier über Eck verläuft und die gleiche Unterteilung aufweist wie jene im Westen und Süden, die vertikale Leiste jedoch nicht, wie man es erwarten würde, auf der Kante der Ecke liegt (Abb. 83). Eigentliche Eckfenster sind also nur die schmalen, hochrechteckigen Scheiben in der linken Hälfte dieses Fensterbandes. Die Spitze wird nur im Gesims wirklich sichtbar. Die Auflösung der Fassaden durch die Verschleierung der Ecken wird durch das Dach verstärkt: Beide Fronten werden von einem weit hervorragenden Dach aus Lärchenholz⁵¹⁹ überfangen, das versetzt zum Korpus des Hauses angebracht ist, sodass die Ecken dreieckig hervorragen. In das Dach sind abwechselnd kleine quadratische Lampen und größere quadratische Öffnungen eingelassen, die, je nach Stand der Sonne, für tanzende Lichtspiele auf der Fassade sorgen und den Blick auf den Himmel freigeben.⁵²⁰ Anne-Catrin Schultz sieht als Inspirationsquelle für diese Kombination aus weit ausgreifendem Dach und rechteckig eingeschnittenen Öffnungen Frank Lloyd Wrights Haus für Avery Coonley in Riverside, Illinois (1907-08).⁵²¹ Roberto Dulio dagegen nennt Wrights Haus für Lowell und Agnes Walter, das dieser 1942-1945 in Quasqueton, Iowa errichtete (Abb. 407 u.

Anschluss zu den Pfeilern mittels dreieckiger Konsolen. Diese zeigen Reflexe von Wrights Southern Florida College (1938-40, vgl. dazu auch HOLSTE 2007, S. 125. Sie geht ebenfalls davon aus, dass die Blätter von Scarpa stammen; die Zeichnungen befinden sich nicht innerhalb des Zeichnungscorpus' in Udine und sind vermutlich in Privatbesitz.) Abbildungen des College von Wright waren 1951 in der Ausstellung *Frank Lloyd Wright. Sixty Years of Living Architecture* zu sehen (vgl. oben, MOSER 1952, S. 44-47 und HOLSTE 2007, S. 118, Abb. 10). Ein früheres Beispiel für solche dreieckigen Konsolen bei Wright ist bereits der Wohnkomplex des Architekten in Taliesin III, Spring Green, Wisconsin (1925). Hier werden verschiedene Terrassen und Vordächer auf diese Weise gestützt (vgl. dazu BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 2, S. 44-143). Die Konsolen wurden schließlich nicht als Dachstützen sondern, wie beschrieben, als Fensterkonsolen realisiert.

⁵¹⁹ Einzelne Studien für die Villa Romanelli zeigen ein weiteres Element, das Scarpa in zahlreichen späteren Villen so oder ähnlich studiert: Abb. 75 zeigt verschiedene schnelle Bleistiftskizzen, die unterschiedliche Aspekte des Hauses zum Thema haben: In der Mitte liegt der Fokus auf dem Dach, das die Dreiteiligkeit des Baukörpers betont. Ein wenig an eine Windmühle erinnernd, verfügt jeder der Teile über eine eigenständige Walmdfläche, die zudem offenbar jeweils in eine andere Richtung geneigt ist. Der Längstrakt zur Grundstücksgrenze hin (wenn man auch für diese Skizze voraussetzt, dass sie mit einer diagonalen Lage in der Ostecke rechnet) weist hier sogar ein Dach aus in unterschiedliche Richtungen geneigten Dachkremen auf.

An der Stelle, an der alle drei Dachkremen aufeinander treffen, befindet sich ein nach oben herausragender Schornstein, dessen Position links in einer dünnen Bleistiftskizze erwogen wird.

Bemerkenswert sind auch die Sprossenfenster auf der mittleren sowie einer weiteren kleinen Darstellung eines Teils des Hauses links. Hier scheint sich das gefaltete Dach sogar bis auf den Boden zu erstrecken.

Ein Dach aus einzelnen, in unterschiedliche Richtungen geneigten Flächen ist Gegenstand zahlreicher Studien für unterschiedliche Projekte Scarpas. Es taucht in Studien für die Villa Cassina (Kap. III.6) und die Villa Matteazzi Chiesa (Kat. Kat. 83) auch und wird schließlich für die Villa Ottolenghi realisiert (Abb. 338 u. Abb. 339). Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Hof der Villa Businaro „Il Palazzetto“ (Kat. 78 u. Abb. 340).

⁵²⁰ Das Dach in dieser Form ist zwar reizvoll, indem es die abschirmende Wirkung des Daches aufbricht und so noch mehr Licht ins Innere des Hauses lässt, gleichzeitig ist es aber auch genau aus diesem Grund unpraktisch – bei Regen bietet es keinen Schutz und fungiert somit nicht als Unterstand. Von dieser Problematik berichtet auch Pierluigi Marzullo.

⁵²¹ Vgl. SCHULTZ 1999, S. 80 u. die dortige Abb. 117.

Abb. 408).⁵²² Fotos dieser Häuser hat Bruno Morassutti im Herbst 1950 von seiner Amerikareise mitgebracht⁵²³. Das Motiv findet sich tatsächlich in vielen von Wrights Häusern, die Morassutti ebenfalls besichtigt hat und die Scarpa und Masieri, zum Teil auch aus anderen Quellen, kannten: Zwischen 1934-1937 entstand Wrights berühmtes „Fallingwater“ genanntes Haus für Edgar Kaufmann in Mill Run, Pennsylvania⁵²⁴, in dessen vor den Balustraden auskragende Abdächer große, rechteckige Öffnungen eingeschnitten sind. Noch ähnlicher, da sie, wie auch hier in Udine, quadratisch sind, sind die Aussparungen im Abdach des Sturges House in Brentwood Heights (1939-40), von dem Morassutti ebenfalls drei Fotografien mitbrachte.⁵²⁵

Allerdings muss bedacht werden, dass Scarpa das Motiv bereits vor der Errichtung der Villen Bortolotto und Romanelli in seinem Projekt für ein Apartmenthaus in Feltre (Belluno) verwendet hat.⁵²⁶ In diesem Entwurf, der bereits 1949 entstanden ist, finden sich zahlreiche Parallelen zu Häusern Wrights, die also auch schon vor Morassuttis Rückkehr deutliche Spuren in Scarpas Arbeit hinterlassen haben.

Das zweite Obergeschoss, das Dachgeschoss der Villa Romanelli (Abb. 91), ragt leicht zurück versetzt über den Hauptkorpus hinaus. Auch hier teilt ein Dach-Gesims den Block in zwei Teile – der Östliche ist weiß verputzt, während der Südliche durchfenstert ist. Der anschließende Schornstein erscheint wie die Verlängerung eines der rechteckigen Pfeiler.

Vor der Westecke dieser Fassade liegt ein Bassin, das um die Ecke bis in den Hof vor der Küche führt (Abb. 93). Im Wasser spiegeln sich die weißen Pfeiler und die rötlich-braunen Fensterrahmen und -sprossen. Unterbrochen wird die Oberfläche von drei runden Pflanzbecken, von denen zwei aneinanderstoßen, sodass sie von oben gesehen die Form einer Acht haben. An dieser Stelle der Fassade stößt der wuchtige Betonbalken wieder aus dem Baukörper hervor und dient als Überdachung für die Terrasse sowie als Balkon im 1. Stock (Abb. 92).⁵²⁷

Hier schließt die Pergola an, die zum Gewächshaus führte. Eine Pergola wie diese, aus gitterartig angeordneten Betonbalken, die bepflanzt werden sollten, ist in ähnlichen

⁵²² Vgl. DULIO 2007, S. 142.

⁵²³ Vgl. DULIO 2007, Anm. 6 und S. 143, Abb. 11.

⁵²⁴ 38 Fotos hat Morassutti allein von diesem Haus gemacht, vgl. DULIO 2007, Anm. 6. Vgl. zu diesem Haus z.B. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 4, passim, LEVINE 1996, bes. S. 224-253 und BROOKS PFEIFFER 2006, S. 52 f.

⁵²⁵ Vgl. DULIO 2007, Anm. 6.

⁵²⁶ Vgl. Kat. 37.

⁵²⁷ Der Beton wurde, wie im Vergleich mit dem Balken im Osten deutlich wird, von den heutigen Besitzern überstrichen.

Terrassenüberdachungen zahlreicher amerikanischer Häuser vorgebildet⁵²⁸ und steht in Verbindung mit durchbrochenen Dachvorsprüngen, wie sie sich auch bei Wright finden. Sie stellt eine Weiterentwicklung des pergolaartigen Abdaches der Villa Bortolotto dar, das diese Vorbilder wörtlicher zitiert.

Hinter der Pergola schließt der Küchenhof mit dem herausragenden Küchencorpus an. In die weiß verputzte Wand ist ein rechteckiges Fenster eingeschnitten, das allerdings von den heutigen Bewohnern verändert wurde: Die Rahmung und Unterteilung durch Holzsprossen wurden entfernt und durch eine einfache Glasscheibe ersetzt.⁵²⁹

An die Fenstertür und ein schmales Fensterband schließen im Erdgeschoss gitterförmig angeordnete, rechteckige Fensteröffnungen an, die das Badezimmer der Bediensteten belüften. Die Garage im Nordosten ist durch eine Mauer abgegrenzt.

Der Anbau der Küche ist höher als der Innenraum der Küche, da er im 1. Stock gleichzeitig als Terrasse dient, die vom Elternbadezimmer aus zugänglich ist. Die Fenster-Tür-Kombination des Badezimmers sowie des angrenzenden zweiten Bades ist in die Fassade eingezogen. Der rechte Bereich mit der Fenstertür ragt, wie auch die Küche unten, spitz aus der Fassade heraus. Es ist interessant, wie die Einteilung der Fenster und Türen in viele kleine Kompartimente auch bei den im Vergleich zu den unteren Fensterbahnen deutlich kleineren Öffnungen des Obergeschosses beibehalten wird: die enorm schmalen Ecken sind einzeln in Holzrahmungen gefasst, welche die Architektur der Villa im Kleinen widerspiegeln (Abb. 106).

Im 2. Stock wird die flächig verputzte Fassade lediglich von einem rechteckigen Fenster (Garderobe) gegliedert. Die rotbraunen Lärchenholzbalken des Daches rahmen die Flächen ein und leiten in die expressiven Dachvorsprünge im Westen über.

Innenraum

Wie ein hölzerner Kubus mit zwei flächigen Glastüren und Messinggriffen, die von Scarpa entworfen wurden, führt ein Windfang in den großzügigen Eingangsbereich (Abb. 92 u. Abb. 96), von dem aus die unterschiedlichen Zonen des Hauses zu erreichen sind. Keiner der Bereiche – Wirtschaftsräume, Wohnzimmer, Obergeschoss – ist gleich auf den ersten Blick zu sehen.

⁵²⁸ Z.B. Gregory Ains Haus für A.O. Beckman in Los Angeles (1938). Eine Vorstellung des Hauses mit Abbildung des Vordaches findet sich in FORD/MORROW Ford 1946, das Scarpa in seiner Bibliothek hatte.

⁵²⁹ Es ist keine Abbildung des ursprünglichen Fensters erhalten, das die gleiche Gliederung aufwies wie die übrigen Fenster des Hauses. Grund für die Änderung war die Erhöhung der Helligkeit in der Küche (Pierluigi Marzullo am 28. Februar 2013).

Zwar ist der Flur zur gegenüber dem Eingang liegenden Treppe hin gerichtet, doch beginnt diese erst nach einem Wendeabsatz, ist also zum Flur hinter der Wand verborgen. Das Gäste-WC im Norden liegt hinter einer Holztür, die Teil der Holzvertäfelung der östlichen Wand zu sein scheint. Diese birgt Wandschränke und die Garderobe.

Der Wohn- und Essbereich ist als ein durchgängiger Raum gestaltet, der von dem Multifunktionsmöbel in zwei Zonen geteilt wird. Im oberen Wohnraum liegt der große Kamin. Dieser ist aus einzelnen rechteckigen Flächen zusammen gesetzt. Der Abzug wird von einer großen quadratischen Platte verdeckt, was dem Korpus ein äußerst neoplastizistisches Ansehen verleiht.

Die Trennung zwischen den beiden Räumen durch die Regalwand/Sitzecke findet unter Augenhöhe statt, sodass sie, ähnlich wie Frank Lloyd Wright es auch in seinen Häusern unternommen hat⁵³⁰, im Stehen nicht so deutlich spürbar wird. Vor dem Kamin oder am Esstisch sitzend, werden die Blickachsen unterbrochen und es entsteht ein intimerer und geschützter Raumeindruck.⁵³¹

Das Wohnzimmer erstreckt sich nicht nur frei über die Westseite, sondern öffnet sich im vorderen Bereich auch nach oben bis zum 1. Stock. Hier wird mit einer abgeschrägten Balustrade die Form des wuchtigen Betonbalkens aufgegriffen, der sich von außen durch das Haus zu schieben scheint. Auf einer Empore sind eine Bibliothek und ein kleiner Wohnraum eingerichtet, die so direkt mit dem Erdgeschoss verbunden sind. Der Raumeindruck ist stark von der Farbigkeit bestimmt: Durch die großen Fensterbahnen, die auch innen mit den schräg gestellten Pfeilern alternieren, wird das Licht gebrochen, das auf die weiß verputzten Wände, Pfeiler und die Holzdielen⁵³² fällt. Durch die vielen einzeln gerahmten Fensterflächen und schräg zueinander gestellten Wände eröffnen sich unzählige Blickachsen. Die Lichtreflexe, welche die direkt vor den Fenstern befindlichen Bassins hervorrufen, steigern die Helligkeit im Innenraum und sorgen für ein besonders warmes Licht. Fast alle Fensterkompartimente lassen sich öffnen, die Vorrichtungen dafür sind, zusammen mit den Tür- und Fenstergriffen sowie Lichtschaltern von Scarpa entworfen, seitlich an den Wänden angebracht. Es ist auffällig, dass es keine Fensterläden gibt und die hoch stehende Sommersonne allein vom ausgreifenden Dach abgeschirmt wird. Die Fensterklappe in der Ecke hinter dem Eingang ins Wohnzimmer (Abb. 98) ist eher eine Spielerei denn ernsthafter Sichtschutz.

⁵³⁰ Vgl. z.B. das Wohnzimmer des Architekten in Taliesin I, Spring Green, Wisconsin (1911), Abb. in: BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 2, S. 34. Vgl. auch WRIGHT 1954.

⁵³¹ Vgl. auch HOLSTE 2007, S. 121.

⁵³² Der Parkettboden ist aus Doussierholz gefertigt (vgl. TOLMEIN 1988a, S. 101).

Die empor strebenden Pfeiler und der zum Wohnraum offene Balkon lenken den Blick in die Höhe (Abb. 100). In die Decke sind in kontinuierlicher Fortführung des Außenraumes die gleichen quadratischen Lampen eingelassen, die auch am überstehenden Dach außen angebracht sind. Sie finden sich in dieser Form überall im Haus und gehen möglicherweise ebenfalls auf Vorbilder bei Wright zurück.⁵³³ Dem vertikalen Verlauf der Pfeiler entsprechend, sind an ihren Seiten schmale, hochrechteckige Lampen eingelassen.

Eine ausladende, nahezu dreieckige Stufe führt zum Essbereich hinunter (Abb. 99 u. Abb. 101). Die Rückseite der Sitzecke des Wohnzimmers wird als Holz verkleidetes Regal gestaltet. Es schließt an den zweiten Kamin an, der auch hier aus einzelnen Flächen zusammen gesetzt ist. Vom Esszimmer aus lässt sich eine direkte Verbindung zum Garten herstellen: Die Fenstertür liegt genau in der Flucht der Pergola, die weit in den Garten hinaus führt. Das rötliche Braun des Holzes hat Scarpa in eine rote Stuccolustro-Wand übertragen, die an die Tür zum Wirtschaftstrakt anschließt. Diese ist ohne Rahmung oder Ähnliches in die Holzwand eingeschnitten und im Vergleich zur Stuckwand leicht zurück versetzt. Der Wirtschaftsbereich ist somit von hier aus nicht zu sehen und der Fokus bleibt auf dem großen Wohnraum (Abb. 101 u. Abb. 102).

Eine reich von Holzleisten untergliederte Glastür (Abb. 103) trennt im 1. Stock den sich zur Empore öffnenden Wohnraum vom Flur. In die Emporenrückwand sowie die rechts neben der Tür liegende Wand sind Bücherregale integriert. Im Südosten liegt der Zugang zur auf dem Betongel befindlichen Terrasse, die sich bis zum nördlichen Kinderzimmer erstreckt. Diese beiden Kinderzimmer haben ebenfalls einen direkten Zugang zum Balkon.

Auffällig ist, dass das Elternschlafzimmer mit dem oberen Wohnzimmer durch eine Glasfront verbunden ist (Abb. 108). Über die Empore ist, bei geöffneter Tür sogar direkt, auch eine Verbindung zum unteren Wohnzimmer gegeben. Die Glasfront lässt sich von innen mit Vorhängen verschließen. Eine große, preußischgrüne und nicht ganz deckenhohe Stuccolustrowand trennt hinter dem Bett das Ankleidezimmer ab (Abb. 107). In den Zwischenraum zur Decke ist ein Spiegel eingelassen, sodass es scheint, als gehe die Decke in jene des Ankleidezimmers über. Die Oberfläche der Wand ist poliert, sodass sich die Reflexe der Fensterwand gegenüber in ihr spiegeln. Die Seite zum Ankleidezimmer ist ebenso behandelt. Die

⁵³³ Vgl. zum Beispiel die Deckenlampen in Wrights Haus für John C. Pew, Madison, Wisconsin, 1938 (vgl. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, S. 42-56, bes. 53-55. Dort sind verschiedene weitere Beispiele vorgestellt, in denen sich solche Lampen finden.

Stuckwand befindet sich exakt auf der Höhe der Stuckwand im Erdgeschoss; diese beiden sind die einzigen derart behandelten Oberflächen im gesamten Haus. Die Farben wurden von Scarpa gewählt.⁵³⁴ Auch die Lage des Kamins entspricht der des unteren Kamins, sodass ein Schornstein genutzt werden kann.

Eine Verbindung mehrerer Räume findet sich auch auf der Ostseite, wo die Kinderzimmer liegen: Eine komplexe Schiebetür-Konstruktion ermöglicht die vollständige Abgrenzung bzw. Öffnung der beiden Zimmer von- bzw. zueinander. Eine in die Schiebewand eingeschnittene Tür (Abb. 109 u. Abb. 110) erlaubt aber auch eine partielle Öffnung, die einer klassischen Zimmerfolge entspricht. Ungewöhnlich ist jedoch die Stufe, die dadurch entsteht, dass die Tür aus der Fläche ausgeschnitten ist.⁵³⁵ Diese Lösung verleiht den Räumen mit ihren hölzernen Einbaumöbeln einen schiffsartigen Charakter.⁵³⁶

Ergebnisse

Das Grundstück der Villa Romanelli lag zur Erbauungszeit am äußeren Stadtrand von Udine (Abb. 1), doch nicht in vollständig unbebauter Umgebung. Fast vollständig von einer Einfriedungsmauer umgeben, ist nur der Eingang von außen zu sehen. Es wird keinerlei Bezug zur Umgebung außerhalb dieser Mauern hergestellt, die Villa ist vollständig auf sich selbst und auf den großen Garten konzentriert: So sind die Wände zu den Seiten und zur Straße blockhaft geschlossen; zum Garten hin jedoch öffnet sich das Haus in großen, über doppelte Geschosshöhe reichenden Fensterfronten. Der Garten spielt eine wichtige Rolle in der Konzeption der Villa: Die gesamte Positionierung auf dem Grundstück ist so ausgerichtet, dass ein großer Teil des Gartens genutzt werden kann und dabei gleichzeitig unterschiedliche Bereiche abgetrennt werden.⁵³⁷

Durch die Drehung der einzelnen Baukörper, die dafür sorgen, dass die südliche Spitze des Hauses weit in den Garten ragt, wird verhindert, dass der Blick vom Innenraum frontal auf die Einfriedung fällt. Der Blick kann durch die im rechten Winkel angeordneten, verglasten Fronten

⁵³⁴ Vgl. auch „Provare e costruire“ 1983, S. 36.

⁵³⁵ Vgl. auch eine solche, eingeschnittene Tür im von Gio Ponti entworfenen Büro des Domus-Chefredakteurs Gianni Mazzocchi in Mailand (1949), in: PONTI 1951, S. 122.

⁵³⁶ Vgl. auch die Ausführungen zur Villa Veritti, in der solche Elemente wie diese Tür ebenfalls zu finden sind (Kap. III.5).

⁵³⁷ Vgl. auch die Beschreibung dieser Unterteilung in der „Relazione tecnica“, ACU, pratiche edilizie 419/52. Für die jetzigen Bewohner der Villa ist diese Positionierung unpraktisch, da sie den Garten verkleinert und dessen Einheit stört (Pierluigi Marzullo im Gespräch mit der Verfasserin am 28.2.2012).

über den gesamten Garten schweifen. Durch diese bodentiefen Fenster sowie durch die teils innen und teils außen liegenden Pfeiler wird eine direkte Verbindung zwischen Außen- und Innenraum hergestellt. Auch die Betonung der Horizontalen trägt zu dieser Verbindung bei. Sie wird im Nordwesten durch die lange Pergola aufgegriffen, welche in der Flucht des Wohn- und Esszimmers liegt. Sie stellt eine Zwischenform zwischen Außen- und Innenbereich dar und verbindet beide miteinander. Eine solche verbindende Funktion übernimmt auch der Stahlbetonbalken. Er ist im Osten die Einfahrt und den Eingang überfangendes Vordach, im Südosten Terrassendach, im Innenraum Zwischenboden, der zugleich die Stockwerke trennt und das Wohnzimmer mit der 1. Etage verbindet, und im Westen wieder ins Äußere stoßendes Vordach.

Neben der Integration des Außenraumes in das Innere der Villa spielt auch die Konzentration des Innenraumes auf sich selbst eine wichtige Rolle. Im Fokus steht dabei der Wohnraum, mit dem mehrere andere Zimmer verbunden werden. Neben der üblichen Verbindung von Speise- und Wohnbereich wird auch eine Verknüpfung der einzelnen Stockwerken sowie von Schlaf- und Wohnbereich vorgenommen.

Auch das Wasser nimmt als natürliches Element einen wichtigen Stellenwert in der Villa Romanelli ein. Üblicherweise als Teil eines Gartens verstanden, wird das Bassin auf der Westseite hier direkt dem Gebäude zugeordnet, indem es ihm direkt vorgelagert ist. Die beiden nördlichsten Fensterachsen und die ersten Bodenplatten der Pergola scheinen sogar über dem Wasserspiegel zu schweben. Entfernt ist diese Anordnung eine Reminiszenz an Schiffsarchitektur, was, allerdings nicht konsequent, auch im Innenraum vereinzelt anklingt. Stärker noch werden Anklänge an japanische Architektur⁵³⁸ hervorgerufen. Besonders die Kombination aus spitz vorkragenden Holzdächern und der Positionierung über einem Wasserspiegel, in dem sich die gesamte Fassade reflektiert, erinnert an japanische Tempelarchitektur.⁵³⁹ Die gegliederten Fenster und die hölzernen Leisten auf weiß verputzten Wänden lassen eine Vorliebe für Rahmungen erkennen, was sich in verschiedenen Villen und anderen Bauten Scarpas noch stärker bemerkbar macht und wofür sich ebenfalls Vorbilder besonders in der Innenraumgestaltung japanischer Häuser finden.⁵⁴⁰ Auch die Art, die Räume

⁵³⁸ Vgl. zur Verbindung zu Japan auch die Ausführungen zur Villa Giacomuzzi.

⁵³⁹ Vgl. z.B. den Kinkaku-ji in Kyoto, den Scarpa 1969 auch selbst besuchte und fotografierte (Abb. in PIERCONTI 2007, S. 43).

⁵⁴⁰ Vgl. z.B. die Villa Katsura in Kyoto, die ebenfalls später von Scarpa besichtigt wurde (vgl. Pierconti 2007, S. 31) Eine Abbildung findet sich bei Speidel 2008, S. 81. Andere Werke Scarpas, in denen sich das Motiv der Rahmung findet, sind die Casa Bellotto (Kat. 32), Villa Zentner (Kap. III.7), die Villa Ottolenghi (Kap. III.11) und vor allem die Kapelle des Brion-Grabmalkomplexes.

mithilfe von durchscheinendem, diffusem Licht zu modellieren, ist aus der östlichen Tradition entlehnt.⁵⁴¹

Es lässt sich nicht klar trennen, welche Einflüsse auf Japan und welche auf die Begeisterung Masieris und Scarpas für die Architektur Frank Lloyd Wrights zurückzuführen sind, der die gleiche Leidenschaft teilte. In jedem Fall sind, was die äußere Gestaltung betrifft, zahlreiche Ähnlichkeiten zu verschiedensten Bauten Frank Lloyd Wrights festzustellen, die bereits dargelegt wurden. Besonders die Dachform ist ein Element, das sich so oder sehr ähnlich in verschiedensten Häusern des Amerikaners findet. Robert McCarter nennt in diesem Zusammenhang das Boomer House in Phoenix⁵⁴² (Abb. 409). Die Ähnlichkeit zur Villa Romanelli, besonders was die verschiedenen über- und ineinander gelagerten Dachteile, die Art, wie sich das Obergeschoss aus diesem herauschiebt, betrifft, ist frappierend. Das Haus wurde allerdings erst 1953 errichtet, während das Projekt für die Villa Romanelli bereits spätestens im November feststand.⁵⁴³

Ein Haus mit ähnlicher Dachgestaltung, das zudem über einem Wasserbecken zu schweben scheint, ist das Oak Park Playground Association Play House Nr. 4 in Oak Park, Illinois von 1926⁵⁴⁴. Auch die Pfeiler sowie eine horizontale Struktur, die das gesamte Gebäude zu durchbohren scheint, sind hier vorgebildet.

Wright's Haus für Lowell Walter (Abb. 407 u. Abb. 408), das bereits als Vorbild für die Gestaltung der Dachöffnungen angeführt wurde, mag auch als Inspiration für den Grundriss der Villa Romanelli gedient haben. Bei Wright's Haus entsteht dieser durch die Durchdringung einzelner quadratischer und rechteckiger Baublöcke. Die Quadrate sind dabei, ähnlich dem Baukörper des Wohnzimmers in Udine, um 45 ° gedreht, sodass die Ecken spitz hervorstehen. Die horizontale Fortführung des Baus geschieht in der Villa Romanelli in Form der Pergola. Dieser Grundriss wurde auch in Scarpas Studien für die Villa Zoppas (Abb. 111) und den Eingang zur Biennale (1951-52) fast wörtlich übernommen.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ Vgl. dazu PIERCONTI 2007, S. 41 f. Vgl. auch Scarpas Einrichtung seiner eigenen Ausstellungssektion auf der Biennale von Venedig, 1968, wo wie in Japan Trennwände aus durchscheinenden, papierartigen Stoffen gefertigt sind. Vgl. dazu z.B. LANZARINI 2003, S. 211-223, bes. S. 221 und PIERCONTI 2007, S. 84-88.

⁵⁴² Vgl. MCCARTER 2013, S. 39.

⁵⁴³ Vgl. die Zeichnungen im ACU, *pratiche edilizia privata* n. 419/52. Zum Boomer House vgl. WRIGHT 1954, S. 204-208.

⁵⁴⁴ Abb. in: BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1989, Abb. 86.

⁵⁴⁵ PIERCONTI 2007, S. 56-58 u. 106-115, der diesen Vergleich zu Wright's Haus allerdings nicht zieht. Später wird auch die Kapelle des Brion-Grabmals auf ähnliche Weise entworfen. Vgl. dazu ZANCHETTIN 2005b, S. 68, Abb. 47 u. S. 169-180 u. PIERCONTI 2007, S. 60-62.

Die Bewohner des Hauses haben im Laufe der Zeit einige Mängel an der Praktikabilität sowie einiger Strukturen festgestellt. So ist vor allem der Eingangsbereich ihrer Meinung nach zu dunkel gestaltet, da dort, abgesehen von jenen an der Treppe, keine Lampen angebracht wurden. Besonders in den Schlafräumen stellt es sich als problematisch dar, dass es kaum tatsächliche Wände im Haus gibt, an denen beispielsweise zusätzliche Bücherregale angebracht werden können. Auch das Anbringen von Gemälden etc. ist nicht vorgesehen – die Stucco- und Holzwände wurden von den Architekten bereits als Schmuck der Räume aufgefasst.

Besonders das vollständig aus Holz gefertigte Dach sowie der Beton stellen eine Schwierigkeit dar. Wasserschäden an den Strukturen erfordern dringende Reparatur- und Instandsetzungsarbeiten, die teilweise, wie das erwähnte Überstreichen des Betons, von den Eigentümern bereits ausgeführt wurden.

Eine endgültige Zuschreibung der Villa Romanelli und genaue Zuordnung der einzelnen Teile zu einem Architekten ist aufgrund der spärlichen Quellenlage und des wenig umfangreichen Zeichnungsbestandes äußerst schwierig.⁵⁴⁶ Einige Indizien deuten darauf hin, dass Scarpas Anteil über den ihm bislang zugesprochenen Entwurf des Daches hinaus geht. Zunächst lassen sich einzelne Zeichnungen, die im Entwurfsstadium entstanden sein müssen, mit zum Teil sehr hoher Wahrscheinlichkeit Scarpa zuschreiben. Einige Dokumente in den Bauakten sind eindeutige Belege für die Zuschreibung der Fenster und Türen an Scarpa.

Es sind nur wenige Zeichnungen zur Villa Romanelli erhalten. Diese sind zum großen Teil mit Bleistift auf weißem Papier in Letter-Größe gefertigt und sie zeigen Studien zur Positionierung des Gebäudes auf dem Grundstück oder zur Dachgestaltung. Letztere sind, wie bereits angedeutet, vermutlich von Scarpa gefertigt. Ein Blatt (Abb. 74), das neben Überlegungen zur Dachgestaltung auch Variationen der generellen Grundrissdisposition zeigt, ist vermutlich auch von Scarpa gefertigt. Vergleichbar ist diese Art der Skizze z.B. mit Abb. 115.

⁵⁴⁶ Vgl. zu den Voraussetzungen und Schwierigkeiten eines Zuschreibungsversuches oben Kap. II.4-*Angelo Masieri*.

Abb. 94 ist sicher Scarpa zuzuschreiben⁵⁴⁷. Das Blatt zeigt einen Detailgrundriss und Hinweise zur Konstruktion der Pergola und des Bassins sowie der westlichen Hausecke. Diese Details waren also noch nicht vor seinem Tod von Masieri gezeichnet worden.

Noch bedeutsamer für die Frage, ab wann Scarpa in die Arbeiten eingebunden wurde, ob er also eventuell bereits an der Grundrissentwicklung beteiligt war, sind zwei weitere Blätter (Abb. 89 u. Abb. 87), die sich im Masieri-Nachlass befinden und bereits von Bortolotti Scarpa zugeschrieben wurden.⁵⁴⁸ Abb. 89, die einen Aufriss der Gartenfassade zeigt, ist sehr akkurat, wenn auch ohne Lineal, gezeichnet; die unterschiedlichen Materialien sind in unterschiedlicher Art dargestellt. Sogar das Rot des Lärchenholzes spiegelt sich in den blau eingefärbten Fensterbahnen. Andere Ansichten, die Scarpa zeichnete, so z.B. die Ansichten auf den Studien zur Villa Veritti (Abb. 156) oder der Villa Roth (Abb. 299), haben deutlich skizzenhafteren Charakter. Umso bemerkenswerter ist es, dass in dieser sorgfältigen Zeichnung wichtige Elemente anders dargestellt sind als sie ausgeführt wurden: Zwischen der vorderen rechten Ecke und dem großen horizontalen Betonbalken links sind auf der Zeichnung zwei Pfeiler und dementsprechend – die verglaste Ecke mitgezählt – zwei Glasbahnen zu sehen. Im ausgeführten Bau sind es allerdings drei Pfeiler und drei Fensterbahnen. Außerdem scheinen die Pfeiler hier aus sichtbaren Ziegeln o.ä. zu bestehen, während sie tatsächlich zwar aus Backstein, aber verputzt sind. Das lässt vermuten, dass diese Zeichnung angefertigt wurde, als das Aussehen des Hauses noch nicht endgültig feststand. Scarpa war also schon gleichzeitig mit Masieri mit der Arbeit an der Villa beschäftigt. Gleiches gilt für Abb. 87. Sie zeigt im oberen Bereich einen Grundriss der südöstlichen und südlichen Wand des Wohnzimmers mit dem Dach. Im Dachbereich zeigen hellblaue Klebezettel die Positionierung der Öffnungen, die auch vorher schon mit Bleistift eingezeichnet und z.T. wieder ausgeradiert wurden.

In der linken unteren Ecke zeigt eine Bleistiftzeichnung eine verkürzte Ansicht des Hauses von Südosten, die den Blick unter das Dach zulässt, ähnlich wie auf Abb. 89. Die rechteckigen Öffnungen im Dach sind hier rot umrandet und somit als Gegenstand der Überlegungen gekennzeichnet. Ihre Anzahl und Anordnung stimmen jedoch nicht mit den blauen Klebezetteln überein, was zeigt, dass dieses Blatt tatsächlich dem Studium und der Variation dient und keine endgültige Lösung darstellt.

Auch hier ist bemerkenswert, dass der Aufriss des Hauses nicht dem gebauten Zustand entspricht. Wie auch auf Abb. 87 ist die Anordnung der Pfeiler, Glasflächen und des

⁵⁴⁷ Vgl. Kap. III.3. Das Blatt befindet sich in Udine, Gallerie del Progetto, und ist dort fälschlicherweise der Villa Bortolotto zugeordnet.

⁵⁴⁸ Vgl. BORTOLOTTI 1995, S. 120, Abb. 9 u. S. 123, Abb. 17.

horizontalen Abdaches auf der Zeichnung anders als im gebauten Haus. Auf dem Blatt stößt der horizontale Balken von links an den zweiten Pfeiler von rechts (von der Glasecke aus gesehen), während es im ausgeführten Zustand der dritte, mittlere Pfeiler ist.

Schließlich lässt sich die Villa Romanelli, wie auch die Villen Giacomuzzi und Bortolotto schlüssig in die Chronologie der in dieser Arbeit dargestellten Villen Scarpas einordnen, zu denen sich auch zahlreiche Ähnlichkeiten feststellen lassen. Zunächst ist in diesem Zusammenhang die Villa Veritti zu nennen. Ähnlich wie diese öffnet sich bereits die Villa Romanelli in den großen Fensterbahnen zum Garten. Während in den Villen Bortolotto und Romanelli ein Bassin zwar schon in direkten Bezug zur Architektur gesetzt wird, ist dieser Gedanke in der Villa Veritti fortgeführt und das Wasserbecken wird Teil der Architektur.

Alle Projekte haben die Einbeziehung des Außenraumes, des Gartens, gemeinsam. Bei aller Verbindung von Außen und Innen lässt sich aber auch deutlich eine Entwicklung zu immer stärkeren Bezügen innerhalb der Architektur, einer Konzentration auf den Innenraum feststellen: In allen vier Häusern gibt es eine Verbindung von Erd- und Obergeschoss über Emporen. Öffnet sich eine solche in der Villa Giacomuzzi noch allein zum Eingangsbereich, so ist es in der Villa Bortolotto bereits eine, wenn auch kleine und nicht vollständig geöffnete Empore, die in den großen Wohnraum führt. Die Verbindung beider Stockwerke ist in den Villen Romanelli und Veritti sehr ähnlich gelöst. Die Zwischendecke ist weit in Richtung der Fensterfront, die in beiden Villen ähnlich gestaltet ist, gezogen und verbindet den unteren mit einem oberen Wohnraum. In der Villa Romanelli ist das Schlafzimmer nur über Fensterfronten abgetrennt, in der Villa Veritti dann lässt es sich sogar vollständig und direkt zum Wohnzimmer hin öffnen.

Die Trennung der einzelnen Räume durch wandfeste Elemente und Schiebetüren sowie die Reduzierung klassischer Wände auf ein Mindestmaß, wie sie sich in der Villa Romanelli bereits vereinzelt finden (z.B. in den Kinderzimmern), ist in der Villa Veritti konsequent fortgeführt.

Es ist selbstverständlich nicht vollständig auszuschließen, dass Scarpa sich in seinen späteren Projekten auf die Villa Romanelli bezieht, auch wenn sie von seinem Schüler Masieri entworfen wurde. Dass hier allerdings Elemente der Raumgestaltung in unausgereifter Form vorgebildet sind, die später weiterentwickelt und perfektioniert werden (zum Beispiel das Ineinanderfließen der Räume, das in der Villa Ottolenghi zur Vollendung kommt), deutet darauf hin, dass Scarpa an der Konzeption dieser Elemente Anteil hatte. Auch ist es fraglich, ob Masieri, der sich in den vorangehenden Projekten noch so unsicher zeigte, hier vollständig auf Scarpas Mithilfe verzichtet

hat. Die Villa Romanelli muss also mindestens als Gemeinschaftsarbeit von Masieri und Scarpa betrachtet werden.

Es wurde dargelegt, dass der Bau der Villa bei Masieris Tod, anders als es bislang dargestellt wurde, noch nicht begonnen war. Zahlreiche Entscheidungen während der Ausführung müssen also von Scarpa und Morassutti getroffen worden sein. Dazu gehören, wie bereits erwähnt, die erst am 10. März 1954 von Annamaria Van den Heuvel von Scarpa geforderten Fenster und Türen. Besonders die Fenster des großen Wohnzimmers, die in kleinerem Maßstab im 1. Stock im Norden wiederholt werden sowie die doppelten Fenster im Innenraum und die Schiebetüren zeugen von Scarpas Handschrift. Die Treppe, die in den 1. Stock führt, ist mit ihren Stufen, die fast zu schweben scheinen, vermutlich ebenfalls von Scarpa gestaltet worden, der eine ganz ähnliche Treppe kurze Zeit später in der Villa Veritti errichtete.

Abgesehen von den bereits erwähnten Ähnlichkeiten zu Werken Scarpas und dem Wohnraum, finden sich auch im Obergeschoss Elemente, die Scarpa zuzuschreiben sind. Dass die Gestaltung der Stuccolustro-Wand im Elternschlafzimmer auf Scarpa zurückgeht, wurde bereits erwähnt. Aber auch das Trompe l'œil, das durch die Einfügung des Spiegels unter der Decke, entsteht, dürfte eine Erfindung Scarpas sein, der solche optischen Täuschungen auch später in der Villa Ottolenghi einfügt. Genauso wie die Tür vom Flur zum oberen Wohnraum ist davon auszugehen, dass die Schiebetür zwischen den Kinderzimmern seine Invention ist. Ihr unregelmäßiger Kontur zeigt Scarpas Angewohnheit, geometrische Formen durch Beschnitte abzuwandeln. Zudem wird sie nicht nur, wie erwähnt, in fast identischer Weise in der späteren Villa Veritti wiederholt. Durch die Position der Angeln wird sie beim Öffnen zu einem räumlichen Gebilde, ähnlich wie es auch die schwenkbare Gittertür des Olivetti-Geschäftes am Markusplatz in Venedig ist.⁵⁴⁹

Insgesamt ist auch die intensive Verwendung von Holzwänden auf die Entscheidung Scarpas zurückzuführen.

Dass die Gestaltung der Auffahrt mit dem auf dem kleinen Kegel ruhenden Vordach von Scarpa entworfen wurde, wurde bereits gezeigt. Auch der Windfang im Eingangsbereich zeigt Scarpas Handschrift: Mit sorgsam gearbeitetem Holz und dem raffinierten Messinggriff erinnert er an

⁵⁴⁹ Für den Hinweis auf diesen Aspekt der Türgestaltung sei Torsten Tjarks sehr herzlich gedankt.

Arbeiten Scarpas z.B. für das Olivetti-Geschäft am Markusplatz, besonders aber an den Windfang für die Gallerie dell'Accademia, den Scarpa ebenfalls 1952 entwarf.⁵⁵⁰

Man darf also davon ausgehen, dass Scarpa bereits während der Überlegungen zur Grundrissgliederung an den Planungen beteiligt war, wenngleich sich in dieser Hinsicht nicht feststellen lässt, inwieweit er hier Einfluss auf Masieri hatte.

Bezüglich der Gliederung der Fassaden sowie der Raumgestaltung – strenge Trennung von Wohn- und Wirtschaftsbereich, Verbindung der unterschiedlichen Geschosse, fließender Grundriss – ist von einem Einfluss Scarpas auszugehen, der diese Fragen möglicherweise bereits mit Masieri diskutiert hat, in jedem Fall nach dessen Tod für die Entscheidungen zuständig war.

Die Gestaltung der Innenräume und der Details wie der Fensterrahmen, Fenster- und Türgriffe, Wandgliederung und –farbgebung, Türen etc. wurde, sicher in Abstimmung mit Bruno Morassutti, der die Möbel entworfen hat, von Scarpa übernommen.

⁵⁵⁰ Vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 105, Nr. 54.

4. Villa Zoppas, Projekt, Conegliano Veneto, 1952-1953

1952 erteilte Gino Zoppas, Mitbesitzer des großen italienischen Küchen- und Elektrogeräteherstellers, Scarpa den Auftrag für die Errichtung einer Villa in seinem Heimatort Conegliano Veneto. Das über 6000 m² große Grundstück lag in der hügeligen Landschaft von Monticella, einer Villengegend nordöstlich des Ortskerns.

Scarpa rief seinen Schüler Pietro Celotto als Mitarbeiter hinzu, der sein Studio in Montebelluna hatte.⁵⁵¹

Drei unterschiedliche Konzepte wurden dem Auftraggeber bis 1953 unterbreitet, keines davon konnte diesen jedoch überzeugen, sodass schließlich ein anderer Architekt mit dem Projekt betraut wurde.⁵⁵²

Hauptquellen für die Rekonstruktion des Planungsverlaufes sowie die Gestalt der unterschiedlichen Ausarbeitungen Scarpas sind 292 Skizzen und Zeichnungen, die sich im ACS erhalten haben. Zwei Briefe Scarpas an Celotto sowie einen weiteren beteiligten Architekten, Vallot⁵⁵³, klären über Verzögerungen in den Planungen auf, die auf gleichzeitige Arbeiten Scarpas für die Biennale zurückzuführen sind.⁵⁵⁴ Im Bauarchiv von Conegliano finden sich, obwohl sich im ACS ein Auszug aus der Liegenschaftskarte befindet, keine Unterlagen zu der Villa.

Ein weiteres wichtiges, wenn auch sehr knappes, Zeugnis stellen die Erinnerungen anderer privater Auftraggeber dar, die 1984 von Sandro Giordano für seine Diplomarbeit interviewt wurden und deren Projekte zeitgleich zu oder kurz vor dem der Villa Zoppas entwickelt wurden.⁵⁵⁵

⁵⁵¹ Celotto hatte bereits 1951 zusammen mit dem Ingenieur Zanella ein Wohnhaus für die Zoppas auf dem Viale Friuli, also innerhalb des Stadtzentrums, errichtet. Vgl. dazu Archivio del Comune di Conegliano, busta 432, 71/51.

⁵⁵² Vgl. Antonio Hoffer, in: GIORDANO 1983-84, S. 137.

⁵⁵³ Vermutlich Virgilio Vallot, einer der Architekten des Bahnhofs Santa Lucia in Venedig sowie der Erweiterung des traditionsreichen Hotel Danieli, der außerdem unter Guido Cirilli, wie auch Scarpa, am IUAV als Assistent tätig war. Vgl. zu Vallot auch CARRARO 1998-99.

⁵⁵⁴ ACS, Treviso. Für die XXVI Biennale von 1952 errichtete Scarpa das Eingangs- und Kassenhäuschen auf dem Gelände der Giardini della Biennale sowie den Skulpturengarten am Palazzo Centrale, beides auf Scarpas Arbeit an Villenprojekten in diesen Jahren Einfluss nehmende Projekte (vgl. auch Kap. III.3). Vgl. zu Scarpas Arbeiten für die Biennale in dieser Zeit LANZARINI 2003, bes. die Kapitel 1-5.

⁵⁵⁵ Vgl. Interview mit Antonio Hoffer, am 23.5.1983, in: GIORDANO 1983-84, S. 133-139 und Interview mit Pietro Ambrosini, am 22.4.1983, ebd., S. 141-147. Gleichwohl sind solche Quellen auch mit

Stand der Forschungen

Die Villa Zoppas wird trotz der Tatsache, dass sie nie realisiert wurde, in der Forschung einheitlich als wichtige Etappe in der Entwicklung der Architektur Carlo Scarpas angesehen. Bereits in frühen Werkübersichten, die noch zu Lebzeiten Scarpas oder kurz nach seinem Tod entstanden sind, wird sie aufgeführt und es wird auf unterschiedliche Planungsstufen verwiesen.⁵⁵⁶ Die Villa Zoppas wird insbesondere im Zusammenhang mit einem großen Einfluss Frank Lloyd Wrights auf die Architektur des venezianischen Architekten genannt; einzelne Elemente wie die Pfeiler oder die Mauer werden hervorgehoben und auf konkrete Vorbilder in Wrights Werk zurückgeführt.⁵⁵⁷ Eine umfassende Untersuchung zur Entwicklung der verschiedenen Projekte der Villa Zoppas gibt es bislang nicht und die genannte Art der Beiträge und die damit einhergehende Knappheit der Ausführungen haben zu Unklarheiten vor allem in Bezug auf Anzahl, Gestalt und Zuordnung der einzelnen Planungsstufen geführt. Ist zwar fast überall von drei Planungsphasen die Rede, so werden diese entweder nicht oder nicht vollständig erläutert. Da häufig Abbildungen fehlen, wird nicht immer deutlich gemacht, welche Projektstufe beschrieben wird.

So spricht Brusatin 1972 in seinem Aufsatz von „due progetti per una villa Zoppas“⁵⁵⁸, im folgenden Abbildungsteil wird allerdings auch eine „terza soluzione“⁵⁵⁹ vorgestellt, die im Text keine Erwähnung findet. Diese Lösung (Abb. 143) gilt auch in allen folgenden Beiträgen als dritter Vorschlag⁵⁶⁰, während die Auffassungen über die ersten beiden Versionen differieren. Abgebildet wird die erste Lösung lediglich mit einer perspektivischen Ansicht (Abb. 121⁵⁶¹) und das auch nur bei Brusatin und Marcianò⁵⁶². Dal Co, Brusatin und Holste beschreiben den Grundriss dieser Lösung als L-förmig⁵⁶³, während die Anlage der ersten Variante bei Crippa als „molto aperta, allungata, ancora memore del rapporto interno-esterno di Mies van der Rohe“⁵⁶⁴

besonderer Vorsicht zu behandeln, stellen sie doch subjektive Erinnerungen dar, die etwa 30 Jahre nach den Planungen für die Villa Zoppas aufgezeichnet wurden. Vgl. dazu unten.

⁵⁵⁶ Z.B. BRUSATIN 1972, S. 15 f und DAL CO 1984, S. 49 f (und erneut 1985, S. 48-31).

⁵⁵⁷ Vgl. besonders LANZARINI 2003, S. 102-109 und HOLSTE 2007.

⁵⁵⁸ BRUSATIN 1972, S. 15 f.

⁵⁵⁹ Ebd. 1972, S. 44.

⁵⁶⁰ Vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 114 (Nr. 99); MARCIANÒ 1984, S. 47, FINELLI 2003, S. 50, Lanzarini, „Villa Zoppas in Località Monticella, Conegliano Veneto“, in: Ausst.Kat. Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa 2005, S. 439, Nr. 165.

⁵⁶¹ Diese Ansicht wird in dieser Arbeit der 2. Planungsphase zugeordnet.

⁵⁶² BRUSATIN 1972, S. 44, MARCIANÒ 1984, S. 46.

⁵⁶³ DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 114, Nr. 99; Orietta Lanzarini, „Villa Zoppas...“ (wie Anm.560), S. 439, Nr. 165; HOLSTE 2007, S. 120.

⁵⁶⁴ CRIPPA 1983, S. 87.

beschrieben wurde. Auch Marcianò beschrieb „il passaggio da una poetica delle lastre di suggestione miesiana a un organismo più compatto e raccolto.“⁵⁶⁵

Die Variante, die von Scarpa mit den meisten sorgfältiger ausgearbeiteten Grundrissen studiert wurde (Abb. Abb. 128-Abb. 135), wird vorwiegend als zweites Projekt angesehen⁵⁶⁶, doch gibt es auch hier Abweichungen: Tentori bezeichnet den Grundriss (Abb. 135) als „pianta del primo progetto“⁵⁶⁷, während der zu dieser Phase gehörige Plan Abb. 133 bei Crippa als „last design“⁵⁶⁸ benannt ist. Dal Co und Mazzariol sowie Sergio Los gehen bei der Bezeichnung der Abbildung gar nicht auf eventuelle Planungsstufen ein und bleiben mit Bezeichnungen wie „studio di variante per la pianta“⁵⁶⁹ vage, was eine Zuordnung erschwert. Vorangegangene Beiträge werden in der Forschung zwar in der Regel als Literaturangaben geführt, auf die dort vorgenommene Unterteilung und Abweichungen dazu wird aber nicht eingegangen, was sogar das oberflächliche Studium der Villa ohne ein Studium des Zeichnungsbestandes nahezu unmöglich macht.

Baubeschreibung und Planungsverlauf

Der Zeichnungsbestand zur Villa Zoppas in Treviso ist nicht nur überaus umfangreich⁵⁷⁰, sondern auch äußerst komplex. Neben wenigen offiziellen Repräsentationsplänen (Abb. 136), welche den 3. Entwurf darstellen, zeigt das Material „mai soluzioni disegnate nella loro completa definizione, ma offre una serie di approssimazioni e di studi frammentari“.⁵⁷¹ Viele Grundrissstudien zeugen von der Beschäftigung mit bestimmten Bereichen der Villa, vor allem der Organisation der Verbindung verschiedener Baublöcke.

Der Großteil der Studien wurde auf Skizzenpapier gefertigt, dazu kommen zahlreiche Skizzen auf Karton und einfachem Papier.

Wegen des fragmentarischen Charakters der einzelnen ‚Plansätze‘, der zahlreichen Variationen innerhalb dieser sowie des nahezu vollständigen Fehlens anderer Quellen zur Geschichte des Projektes, ist es schwer, eine Chronologie innerhalb des Konvolutes und somit der Planungsgeschichte nachzuvollziehen.

⁵⁶⁵ MARCIANÒ 1984, S. 46.

⁵⁶⁶ FINELLI 2003, S. 49, 50, 51; Lanzarini, „Villa Zoppas...“ 2005 (wie Anm.560), S. 439, Nr. 165 u. 165a.

⁵⁶⁷ TENTORI 1958, S. 16.

⁵⁶⁸ CRIPPA 1986, S. 22.

⁵⁶⁹ DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 51, Abb. 77.

⁵⁷⁰ 292 Zeichnungen, ACS, Treviso (vgl. den Online-Eintrag der fondazione MAXXI, Nr. 142).

⁵⁷¹ Francesca Fenaroli, in: Dal CO/MAZZARIOL 1984, S. 113 f., Nr. 99.

Der besseren Übersicht halber werden in dieser Arbeit die Zeichnungen grob vier Stufen zugeordnet. Es handelt sich hierbei nicht um vollständig voneinander zu separierende Varianten, vielmehr lassen sich in den Zeichnungen Entwicklungen ablesen, die von einer zur nächsten Stufe führen. Überdies werden in zahlreichen Randskizzen und Zeichnungen Variationen diskutiert sowie vorherige Überlegungen wieder aufgegriffen. Besonders die ersten drei Entwürfe sind im Zusammenhang miteinander zu betrachten.

Das Grundstück der Zoppas', auf dem die Villa entstehen sollte, liegt im Nordosten der kleinen Stadt Conegliano Veneto in einer hügeligen Gegend. Längsrechteckig lag es lotrecht zur Hauptstraße, die seinen nördlichen Abschluss darstellte. Im Westen sollte eine private Straße das Terrain vom Nachbargrundstück trennen. Allein die drei östlich angrenzenden Grundstücke waren bebaut, nach Süden und Westen konnte sich der Blick frei über die Landschaft erstrecken. Alle Varianten zeigen einen im weiteren Sinne zweiflügeligen Bau, dessen Arme L-förmig angeordnet sind. In den Flügeln sind, voneinander abgetrennt, Wohn- (im Ost-Westflügel) und Schlaftrakt (im Nord-Südflügel) untergebracht.

1. Entwurf – Vorstudien

Abb. 111 ist auf Skizzenpapier⁵⁷² gezeichnet und lässt sich einer ersten Variante zuordnen, die einen L-förmigen Bau zeigt. Er setzt sich aus unterschiedlich großen, rechteckigen Räumen zusammen, die im Nord-Süd-Flügel, dem Schlafbereich, in einer regelmäßigen Raumfolge hintereinander liegen, im Ost-West-Flügel, dem Wohntrakt, hingegen scheinbar ohne Ordnung arrangiert sind. Letzterer schließt mit einem großen quadratischen Raum, der im Grundriss um 45 Grad gedreht ist, sodass seine Ecken dreieckig aus dem Gebäude hinaus- bzw. in den angrenzenden Raum hineinragen.

Die Seiten, die zum von den Flügeln begrenzten Hof liegen, sind möglicherweise als Art Loggia gestaltet. Im Süden sowie im Nordosten sind zwei kreisförmige Räume eingefügt, wovon sich letzterer als Badezimmer identifizieren lässt.

Während die Organisation der Flügel in L-förmiger Anlage trotz einiger Variationen als Z- bzw. T-Form, bereits früh festgelegt scheint, wird für die Positionierung des Gebäudes auf dem

⁵⁷² Abgesehen von Abb. 116 u. Abb. 117 sind alle dieser Phase zuzuordnenden Skizzen auf Skizzenpapier gezeichnet. Abb. 116 u. Abb. 117, die in systematischer Weise Grund- und Aufriss übereinander zeigt, ist auf Pergamentpapier gezeichnet.

rechteckigen Grundstück lange keine Lösung gefunden (Abb. 112, Abb. 114 u. Abb. 115) und sowohl eine Lage parallel (Abb. 114) als auch diagonal zu den beiden Zufahrtsstraßen vorgeschlagen (Abb. 112).

Abb. 116- Abb. 117 zeigt, wie der rechteckige Raum, der zuvor den Abschluss des Ost-West-Arms darstellte, eine Veränderung erfährt, indem er weiter nach Osten verrückt, verkleinert und allein zum dreieckig vorragenden Element wird. Alternativen zu dieser Lösung werden an der Seite des Blattes diskutiert, wo zum einen die Lage auf dem Grundstück variiert, zum anderen die Modifikation des rechteckigen Raumes zu einem rautenförmigen dargestellt wird. Auch die Substitution des Rechtecks durch eine Kreisform wird hier bereits vorgeschlagen. Auf Abb. 116 wird ein Element eingeführt, das spätere Varianten in abgewandelter Form kennzeichnen wird: Die Raumgrenzen werden von Stützenpaaren markiert, welche die Richtung der jeweiligen Flügel aufnehmen. Abb. 114 zeigt mit einer Pfeilerloggia zum Garten ein Element, das in den letzten Überlegungen wieder aufgegriffen wird.⁵⁷³

Besonders die kleinen Randskizzen, die bei allem Schematismus doch jeweils eine klare Vorstellung des geplanten Gebäudes geben, stellen auch immer die Einfriedung des Grundstücks dar, die Teil der Überlegungen war.

Diese ersten Entwürfe zur Villa Zoppas beziehen sich allesamt auf die Organisation des Grundrisses; die äußere Gestalt des Gebäudes wird nicht genauer thematisiert.

2. Entwurf

Ein rundes und in einigen Studien halbrundes Wohnzimmer im Westen und das daran anschließende rautenförmige *Office*, dessen Gestalt Gegenstand steter Überlegungen ist und in zahlreichen Skizzen und Zeichnungen auch immer wieder die Form einer Mandel⁵⁷⁴ annimmt, charakterisieren diese Planungsstufe (Abb. 125)⁵⁷⁵.

⁵⁷³ Die Grundrissorganisation über große, in der Regel rechteckige Pfeiler, die häufig in Loggien oder Pfeilerfronten übergehen, finden sich in vielen Häusern Frank Lloyd Wrights. Vgl. z.B. die Villa Martin in Buffalo, New York (1904, Abb. in: BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 1, S. 144) und unten.

⁵⁷⁴ Auch diese Form wird variiert, indem auf einigen Blättern dieser Raum mandelförmig erscheint, es also zwei Spitzen gibt, die auf wieder anderen Studien nach innen gezogen bzw. ausgeschnitten werden (z.B. Abb. 122). Vgl. zur Mandelform bzw. Vesica Piscis MANZIN 2005 u. PIETROPOLI 2007.

⁵⁷⁵ Vgl. die Blätter 048506 und 048531 im ACS.

Dabei bleibt der Nord-Süd-Arm, der für die Schlafräume vorgesehen ist, durch eine regelmäßige Folge rechteckiger Räume gegliedert (Abb. 125 u. Abb. 128⁵⁷⁶), während der Ost-West-Arm, in dem der Wohn- und Essbereich untergebracht sein sollte, ein komplexeres System aus unterschiedlich großen rechteckigen Räumen ist. In einigen Studien erscheinen erneut Stützen, die das Gebäude zum Innenhof abgrenzen, bzw. eine parallel zur nördlichen Grundstücksgrenze verlaufende Loggia beschreiben. Besonders die Gestaltung der nördlichen bzw. nordwestlichen halbrunden Wohnzimmerwand wird von Scarpa auf zahlreichen Blättern intensiv diskutiert (Abb. 125 u. Abb. 126).

Ein Eingang ist in den meisten Studien von Norden aus geplant, später kommt ein weiterer von Westen aus hinzu (Abb. 118). Die Positionierung des Gebäudes auf dem Grundstück ist auch in dieser Planungsphase noch nicht geklärt und die Variationen der Lage – parallel oder diagonal zu den Grundstücksgrenzen – generieren die Idee, den Ost-West-Arm anders zu gestalten: Auf Velinpapier⁵⁷⁷ zeichnet Scarpa das Gebäude sorgfältig in das rechteckige Grundstück. Das Rechteck des Terrains wird als Variante schräg versetzt auf den Grundriss gezeichnet, sodass die östliche Langseite die östliche und die südliche Spitze des L-förmigen Gebäudes berührt. Diese Diagonale wird auf einem darauf folgenden Blatt⁵⁷⁸ in den Grundriss des Hauses übernommen, sodass der Ost-West-Arm dreieckig bzw. trapezförmig wird (Abb. 120⁵⁷⁹, Abb. 118 u. Abb. 119). Dieser Vorgang zeigt, wie sich Scarpas Arbeitsweise mit der Überlagerung unterschiedlicher Blätter auch auf die Gestalt seiner Architektur auswirken konnte. Das Gebäude wird an den westlichen Rand des Grundstücks verrückt und von dieser Seite auch eine zweite Zufahrt eingeplant (Abb. 118).

In einigen Studien dieser Variante erfährt der Nord-Süd-Flügel eine Veränderung, indem Scarpa die klassische Raumunterteilung und –folge aufbricht und durch eine offeneren Struktur aus unterteilenden Trennwänden ersetzt (Abb. 119). Die Fläche der Außenwand wird dadurch unterbrochen, dass die östliche, schräge Außenwand die rechteckigen Räume schneidet und deren Spitzen, ähnlich wie es in den frühen Studien mit dem Wohnzimmer im Westen gemacht

⁵⁷⁶ Abb. 128, auf Skizzenpapier gezeichnet, zeigt deutlich, wie in 2. und 3. Entwurfsphase zusammenhängen. In der Grundrissstudie, die den Großteil des Blattes einnimmt, ist ein rundes Wohnzimmer nur noch angedeutet, während es in einer Randskizze wieder aufgegriffen wird.

⁵⁷⁷ ACS 48500.

⁵⁷⁸ ACS 48498. Das Transparentpapier wurde auf die erste Zeichnung gelegt und der Grundriss durchgepaust.

⁵⁷⁹ Abb. 120 ist das erste Blatt, auf das Scarpa die neue Idee des dreieckigen Arms übertragen hat. Mit Kohle wurde der Grundriss auf Velinpapier gezeichnet, sodass eventuelle Korrekturen direkt vorgenommen werden konnten, indem die Kohlestriche auf dem glatten Papier einfach weggewischt wurden. Abb. 118 (auf Skizzenpapier) und Abb. 119 (eine Heliokopie) sind danach entstanden.

wurde, aus der Flucht und außerdem nach oben aus dem Gebäude herausragen (Abb. 119 u. Abb. 121).

Auch der Ost-West-Flügel wird offener gestaltet: Die Anzahl der Räume wird reduziert und die unterschiedlichen Größen werden angeglichen, sodass die markanten Formen des *Office* und des Wohnzimmers noch akzentuierter in Erscheinung treten. Das rauten- bzw. mandelförmige *Office* tritt, so zeigen es verschiedene kleine perspektivische Randskizzen (Abb. 120) und auch Abb. 125, als eigenständiger Baukörper nach oben aus dem Gebäude heraus.⁵⁸⁰ Hier wird in einigen Studien auch eine Wendeltreppe untergebracht (Abb. 123).

Die drei Blätter Abb. 118-Abb. 120 zeigen, wie Scarpa sich um die Organisation der Verbindung beider Flügel sowie eine besondere Hervorhebung des Eingangsbereiches im Norden bemüht hat. Auf Abb. 118 geschieht der Anschluss zwischen den beiden Armen durch die Einfügung eines weiteren Raumes, der zwar nicht vollständig rund, doch aber mit abgerundeten Ecken versehen ist. Das Gäste-WC, das bereits zuvor an dieser Stelle geplant war, erscheint als runder Raum im Norden neben dem Eingang. Auf Abb. 120 erscheint der Verbindungsraum vollständig rund und der Eingang wird von zwei runden Stützen flankiert. Das Thema der Stützen wird auch auf Abb. 119 aufgegriffen. Rechteckige Pfeiler flankieren den Eingang und leiten, zum Teil gedoppelt, sowohl geradeaus in den Schlaftrakt als auch nach rechts in den Wohnbereich. Sie übernehmen die Funktion des Verbindungsgliedes zwischen beiden Armen.

Auf Abb. 124 wird dieses Prinzip übernommen. Elf Rundpfeiler sind wie ein Gelenk in der Anschlussstelle der beiden Flügel eingefügt und halten beide Bereiche zusammen. Die Organisation des Raumes über Stützen wird auch die folgenden Entwürfe bestimmen.

Bereits in dieser Planungsphase wird der Integration von Wasser in die Architektur eine besondere Bedeutung beigemessen: Im Südwesten ist vor dem Wohnzimmer ein rundes bzw. halb- oder dreiviertelkreisförmiges Bassin geplant (Abb. 128 u. Abb. 121), während auf der gegenüberliegenden Seite, zur Straße, ein weiteres großes Becken liegen soll. Auf Abb. 128 liegt das rechteckige Bassin auf der Nordwestseite vor dem *Office*, dessen Spitze über es hinaus ragt. Es weist eine labyrinthförmige Stufengliederung aus konzentrischen Rechtecken auf, die auch in zahlreichen späteren Projekten Scarpas für Wasserbecken übernommen wird.⁵⁸¹ In anderen

⁵⁸⁰ Vgl. auch die Beschriftung auf dem Blatt 48506, wo Scarpa diesen Bauteil als Turm bezeichnet: „Considerare che / la torre sia sola per / la parte esterna / in muratura / la parte interna può essere /unleserlich, möglicherweise „mobile“!?“.

⁵⁸¹ Dieses Motiv geht vermutlich auf Vorbilder bei Frank Lloyd Wright zurück. Vgl. z.B. das Bassin mit Springbrunnen im Projekt für den Sommersitz für Harold McCormick (1910), Lake Forest, Illinois (vgl. WRIGHT 1911, Tafel LVIII). Vgl. dazu z.B. die Villen Romanelli, De Benedetti Bonaiuto oder Ottolenghi wie auch das Bassin für Arturo Martinis *Tobiolo* im Convento di Santa Caterina in Treviso. Vgl. III.8).

Studien (Abb. 118) stellt Scarpa einen Bezug zwischen Bassin und der dahinter liegenden konvexen Wand des Wohnzimmers her und fügt ein mandelförmiges Becken ein, das eine auf konzentrischen Kreisen beruhende Stufendekoration aufweist.⁵⁸²

Ein markantes Fenster, das hier in Form eines umgedrehten Omega direkt unter der Decke, dort als Omega-förmige Öffnung im unteren Wandbereich erscheint und in anderen Studien aus zwei einander überschneidenden Kreisen entsteht, kennzeichnet die Wand nach Norden hin und bestimmt sowohl ihr Aussehen von außen als auch von innen.

Ein Element, das charakteristisch für den folgenden Entwurf ist und hier bereits eingeführt wird, ist die weit in den Garten ragende Mauer. Sie wird auf verschiedenen Grundrissstudien angedeutet⁵⁸³ als etwas versetzt verlaufende Verlängerung der westlichen Wand des Nord-Süd-Traktes und erscheint auch auf der Ansicht auf Abb. 121. Sie trennt den Schlaftrakt fast vollständig vom Wohnbereich ab und begrenzt einen privaten Gartenbereich vor dem Wohnzimmer. In die Mauer sind kreisförmige Öffnungen eingelassen, die Durchblicke aus dem dahinter liegenden Schlafbereich und auf die umliegende Landschaft zulassen.

3. Entwurf

Aus diesen ersten Studien, an denen sich bereits eine Entwicklung ablesen ließ, ist ein weiteres Projekt hervorgegangen, das schließlich in offizielle Präsentationszeichnungen sowie ein Modell übertragen wurde.⁵⁸⁴ Zu diesem Projekt ist ein Kostenvoranschlag mit genauer Auflistung der zu verwendenden Materialien und Angaben zu Raumgrößen, Gartengestaltung etc.⁵⁸⁵ erhalten, außerdem umfangreiches Zeichnungsmaterial. Zwei Kartons zeigen unterschiedliche Variationen (Abb. 127 u. Abb. 135), darüber hinaus finden sich Detailstudien für den Grundriss auf Pergamentpapier (Abb. 134) und zahlreiche Studien auf Skizzenpapier. Hier werden zum ersten Mal die unterschiedlichen Höhenebenen, die das in bergigem Gebiet befindliche Grundstück kennzeichnen, berücksichtigt.⁵⁸⁶

⁵⁸² Auf Abb. 123 sieht es sogar so aus, als sei ein Bassin in die Kreisform und innerhalb der Raumgrenzen integriert.

⁵⁸³ Z.B. auf Abb. 119 u. Abb. 123.

⁵⁸⁴ Vgl. die Äußerungen des Schreinermeisters Giovanni Capovilla am 15.6.1983, in: GIORDANO 1983-84, S. 84.

⁵⁸⁵ Kostenvoranschlag, ACS D 002901-D 002910. Einige Details hieraus lassen sich nicht eindeutig dem Projekt in den Zeichnungen zuordnen. Es ist nicht zu klären, ob diese Unstimmigkeiten auf Tippfehler oder auf eine Abwandlung im Projekt hindeuten. So wird z.B. auf die Mauern im Norden und Westen hingewiesen, die sich laut der Pläne aber im Norden und Osten befinden (ACS, D 2908).

⁵⁸⁶ Vgl. z.B. die Einfügung von Treppen und entsprechende Beschriftungen („basso“ auf Abb. 127).

Scarpa behält die Grundidee eines L-förmigen Gebäudes bei, dessen Nord-Süd-Flügel nun wieder rechteckig ist. Die Trennung der beiden Flügel, die in den letzten Studien der 2. Planungsphase bereits eingeführt wurde, wird aufgegriffen und sogar noch stärker betont. Die charakteristische Gartenmauer, die in der Verlängerung der Nord-Süd-Achse Schlaf- von Wohnbereich trennt, wird aus dem 2. Projekt übernommen und ein Pendant dazu in der Verlängerung der Ost-West-Achse eingeführt. So wird der Schlaftrakt sowohl vom Wohnbereich als auch von der öffentlichen Hauptstraße im Norden separiert (Abb. 127).

Die Organisation des Grundrisses erfolgt in diesem Projekt, wie es in den ersten Entwürfen bereits erprobt wurde, über Stützen. Diese Gliederung wurde hier auch auf andere Bereiche als den Übergang beider Arme oder den Eingang übertragen. Erscheinen sie auf ersten Grundrissentwürfen noch in ‚normalem‘ Maßstab (Abb. 127), so werden sie im weiteren Verlauf der Überlegungen zu kolossalen Rundpfeilern⁵⁸⁷ (Abb. 129), die zunächst über den gesamten Ost-West-Trakt verteilt (Abb. 132), schließlich aber wieder in erster Linie zum ‚Gelenk‘ zwischen Schlaf- und Wohnbereich werden (Abb. 135). Ausnahmen sind zwei Stützen im Südwesten am Wohnzimmer. Die Pfeiler stellen zusammen mit dem aufragenden rautenförmigen Turm ein Gegengewicht zu der ansonsten vorherrschenden Horizontale dar.

Der nördliche, mehrgeschossige Wohntrakt sollte von der parallelen öffentlichen Straße zugänglich sein. Über einen schräg verlaufenden Zufahrtsweg führt Scarpa den Besucher in diesem Projekt an einem großen, fast bis zum Eingangstor reichenden Wasserbecken⁵⁸⁸ entlang.⁵⁸⁹ Um über den Weg zum Eingang zu gelangen, muss ein Umweg um ein dreieckiges Beet genommen werden. Zunächst gelangt der Besucher in einen Eingangsflur, von dem aus

⁵⁸⁷ Das Äußere dieser Pfeiler ist in einigen skizzenhaften Zeichnungen (ACS 048071) sowie auf Abb. 139 dargestellt: Es handelt sich um überdimensionale, nach oben sich kegelförmig verjüngende Pfeiler, die zwar zum Teil außen liegen und somit auch außen sichtbar sind, doch nie die Höhe der Villa überragen. ACS 048109 könnte so verstanden werden, dass die Pfeiler, jene der Villa Ottolenghi vorwegnehmend. Da es jedoch keine genaueren Studien zu ihnen gibt und auch ACS. 048071 keine solche Schichtung dargestellt, ist es ebenso möglich, dass mit den Linien auf erstgenannter Abbildung allein die Rundung des Pfeilers angedeutet wird. Vgl. zu den Pfeilern auch LANZARINI 2003, S. 102, die als Vorbild für die Pfeiler Frank Lloyd Wrights Pergola House (Abb. 404) erkannt hat. Bei Scarpa finden sich ähnliche Pfeiler bereits in dem Projekt für ein Kino mit Café in Valdobbiadene von 1946 (vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 105, Nr. 55) sowie später im Projekt für eine Bar in Bardolino (1977), vgl. dazu Alba di Lieto, „Disegnare per vedere“, in: TOMMASI 2012, S. 64 f. Siehe dazu auch die Anm. 1255 dieser Arbeit.

⁵⁸⁸ Vgl. unten Kap. *Der Garten*.

⁵⁸⁹ Vgl. zur Beschreibung des Grundrisses Abb. 135.

nach rechts ein Gang zu einer in einen oktogonalen⁵⁹⁰ Turm eingelassenen Wendeltreppe abzweigt. Linkerhand liegt ein Gäste-WC, dessen Baukörper die gleiche Form hat⁵⁹¹ und ein „spogliatoio“⁵⁹² – die Wortwahl (anstelle von z.B. ‚guardaroba‘) zeugt von der enormen Größe der Villa. Dahinter liegt ein erster Schlaftrakt: Sowohl das vordere „Studio“ mit in einen der Rundpfeiler eingelassenem Kamin als auch die dahinter liegenden Schlafzimmer sowie ein nach Norden gelegenes Badezimmer sind von einem abgetrennten Korridor aus zugänglich. Nach Süden hin öffnen sich diese Räume auf eine Terrasse.

Nach rechts zweigt der Wohnbereich ab, dem ein Wirtschaftstrakt mit *Offiù*⁵⁹³ und großzügiger Küche im Norden vorgelagert ist. Diese Räume sind bereits vom Flur – über den abgetrennten Bereich vor der Wendeltreppe – aus zugänglich, während der eigentliche Zugang zu den Wohn- und Speiseräumen über eine etwas tiefer gelegene „Galleria“⁵⁹⁴ führt. Sie liegt hinter der aus dem Keller herauf führenden Treppe⁵⁹⁵, an der ‚Abzweigung‘ von Wohn- und Schlaftrakt. Diese wird durch zwei der wuchtigen Rundpfeiler markiert, von denen der rechte, westliche, eine weitere Wendeltreppe beherbergt. Die Galerie führt an einem Innenhof vorbei, der dadurch entsteht, dass das Wohnzimmer nach Süden in den Garten hineinragt.

Besonders die Küche ist bemerkenswert: Sie wurde im Laufe der Planung immer weiter vergrößert, bis ihre Ausmaße fast jene des Speisezimmers annehmen (Abb. 129 u. Abb. 135). Im endgültigen Projekt sind Küche, Speisezimmer und Galerie hintereinander gestaffelt und jeweils durch Glastüren voneinander getrennt (Abb. 135), sodass sie alle vom dahinter liegenden Innenhof beleuchtet werden. Diese Integration der Küche in die Hauptaufenthaltsbereiche und

⁵⁹⁰ Oktogonale Räume finden sich seit dem frühen Wohnhaus und Studio Frank Lloyd Wrights (1889-1895) in Oak Park im Werk des Architekten. Bei Scarpa taucht diese Form in seinen Grundrissen immer wieder wie hier für Treppentürme, für Aufzüge oder Badezimmer auf. Vgl. zu Beispielen bei Wright BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 1, S. 32-59.

⁵⁹¹ Die Form dieses kleinen Raumes wurde im Laufe der Planungen zahlreichen Veränderungen unterzogen. Zunächst noch in der Form, die das spätere Badezimmer der Villa Ottolenghi haben soll, ist es zwischenzeitlich halbkreisförmig (Abb. 127) und vollständig rund geplant (Abb. 111).

⁵⁹² Vgl. Abb. 135.

⁵⁹³ Dieser Raum wird deutlich von dem oktogonalen Korpus der Wendeltreppe bestimmt.

⁵⁹⁴ Vgl. Abb. 135.

⁵⁹⁵ Bemerkenswert ist das als Art Abdeckung eingezogene Paneel, das in dieser Form bereits im Bassin der Villa Bortolotto (Abb. 57) und in sehr ähnlicher Gestalt wenige Jahre später in der Villa Veritti unter der Decke des Esszimmers (Abb. 179) und auch im Gavina Geschäft in Bologna Anwendung findet. (Vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 124, Nr. 139, BELTRAMINI/ZANNIER, S. 170-73 u. IANNACE 2009, S. 43). 1951 findet es sich im Projekt für eine „camera per un albergo in città“, die Scarpa für die 9. Triennale plante (vgl. LANZARINI 2004a, S. 98-108). 1960 hat Scarpa die gleiche Form als horizontale Wand in den Eingang zur Frank Lloyd Wright-Ausstellung im Palazzo della Triennale, Mailand, eingefügt (vgl. Kurt W. Forster, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 186-193, die Abb. des Eingangs auf S. 187; LANZARINI 2004a, S. 100). Scarpa hat eine darart gestaltete Trennwand möglicherweise bei Richard Neutra gesehen. Im sogenannten Mensendieck House für Grace Lewis Miller in Palm Springs (1937, trennt sie das Schlaf- vom Badezimmer.

somit die Öffnung der Arbeitsstätte der Hausfrau ist an Vorbildern Frank Lloyd Wrights orientiert, der auch, wie hier, eine indirekte Beleuchtung der Küche vornimmt.⁵⁹⁶ Gleichzeitig trägt die Anspielung auf eine große Wohnküche auch der bäuerlichen Umgebung und den „tradizioni patriarcali conservate da Zoppas“⁵⁹⁷ Rechnung.

An das Speisezimmer, das ebenfalls bei Wright vorgeprägte Gestaltungselemente zeigt⁵⁹⁸, grenzt der markante rautenförmige Raum an, der in den vorigen Studien für das *Office* vorgesehen war und dem in diesem Ausführungsprojekt keine bestimmte Funktion zugeordnet wurde. Er sollte sich im Aufriss als über die Höhe der übrigen Räume hinaus ragender Turm (Abb. 136) zeigen, in dessen südöstliche Ecke eine weitere runde Wendeltreppe von der Größe der Rundpfeiler eingelassen ist. Sie führt „al belvedere superiore e alla terrazza sopra la torretta“⁵⁹⁹ Die nördliche, nach innen gezogene Ecke des Raumes ist vollständig verglast (Abb. 136); hier wird eine Verbindung zum Außenraum hergestellt, indem das davor liegende Bassin in den Innenraum fortgeführt wird und somit die Grenzen zwischen Außen und Innen aufgebrochen werden.⁶⁰⁰ Als eine Art Wintergarten⁶⁰¹ fungiert der Raum auch als Übergang zum dahinter liegenden „Salotto“⁶⁰²: Die seitlichen Ecken sind im Erdgeschoss aufgebrochen und erst in den oberen Stockwerken zeigt sich die ganze Form der Raute (Abb. 135).

⁵⁹⁶ Vgl. z.B. das Haus für Paul und Jean Hanna (1935-37), Stanford, Kalifornien (Abb. 403) das auch bei der Wright-Ausstellung in Florenz von 1951 vorgestellt wurde und das Scarpa durch Fotografien von Bruno Morassutti bekannt war (vgl. MOSER 1952, S. 55-57 u. DULIO 2007, S. 146, Anm. 6). Siehe dazu auch BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 5, S. 11-13 u. 24-55, Murphy, „Küche als Objekt – Küche als Raum“, in: MIKLAUTZ/LACHMAYER/EISENDLE 1999, S. 64 und Kap. IV dieser Arbeit. Das Haus Hanna ist auch in der grundsätzlichen Grundrissdisposition von Bedeutung für dieses Projekt der Villa Zoppas, vgl. dazu unten. Auch die Küche des 1. Hauses für Herbert und Katherine Jacobs ist mit jener der Villa Zoppas zu vergleichen. Besonders die Tatsache, dass es auf Augenhöhe keine Fenster über der Hauptarbeitsfläche gibt, sondern die Öffnung nach hinten zum Esszimmer geschieht und die Küche somit zur Hauptfassade nach Norden liegen kann, ohne von hier aus einsehbar zu sein, ist an dem amerikanischen Vorbild orientiert. Vgl. dazu besonders Murphy, „Küche als Objekt – Küche als Raum“, in: MIKLAUTZ/LACHMAYER/EISENDLE 1999, S. 70 f.

⁵⁹⁷ Antonio Hoffer, in: GIORDANO 1983-84, S. 136. Hoffer spricht allerdings auch von einem großen Kamin, der sich im Projekt in der Küche befinden haben soll. Ein solcher lässt sich in den erhaltenen Zeichnungen allerdings nicht finden.

⁵⁹⁸ Vgl. z.B. den eingezeichneten langen Esstisch, in den eine Blumenschale integriert ist, und Wrights Tisch im Haus Frederick Robie (1908-1909), Chicago, Illinois, in dessen Ecken Aufbauten für Lampen und Blumenschalen integriert waren, sodass solche Accessoires keinen Platz auf dem Tisch wegnahmen und die Sicht der Sitzenden störten. Vgl. dazu BROOKS PFEIFFER 2006, S. 31, DULIO 2007, S. 146, Anm. 6. Ein Grundriss des dort als „Stadtvilla“ bezeichneten Hauses ist auch in der Wasmuth-Ausgabe abgedruckt, siehe WRIGHT 1911, Tafel XXXVII.

⁵⁹⁹ Kostenvoranschlag, wie Anm.585, hier D 002904.

⁶⁰⁰ Auf Studien zu diesem Bereich plante Scarpa ein weiteres Bassin auf der gegenüberliegenden Seite ein (Abb. 130 u. Abb. 131). Diese Idee wurde jedoch wieder verworfen.

⁶⁰¹ Vgl. die auf Abb. 135 eingezeichneten Pflanzen.

⁶⁰² Auf Abb. 132 ist dieser Raum mit „CAFFÈ“ bezeichnet, man kann ihn sich also etwa als Frühstücksraum oder privateren Wohnraum als Ergänzung zum „Soggiorno“ (Abb. 135) vorstellen.

Das Wohnzimmer ist nach Süden gelegen und ebenfalls von der Galerie erreichbar, die auch Speisezimmer und „Salotto“ erschließt. Auch hier wird eine starke Integration des Außenraumes in das Innere deutlich: Der Raum öffnet sich in Fensterfronten zu drei Seiten zum Garten – nach Osten zum Innenhof und nach Süden und Westen auf eine Terrasse. Verbindende Elemente sind zudem die an den Ecken und teils innen und teils außen liegenden Rundpfeiler. In sie sind Kamine eingelassen, der südliche dient als Außenkamin. Auch die unterschiedlich großen Mauern, die über den gesamten Grundriss verteilt sind, verbinden das Wohnzimmer mit dem Außenraum: Die Südlichste liegt innen und außen und jene im Osten liegt tatsächlich außerhalb der Raumgrenze und ist lediglich durch die Fensterscheibe zu sehen.

Der Schlafbereich ist vom Wohnzimmer und auch vom gesamten Garten aus nicht zu sehen, da er hinter der langen Mauer verborgen liegt. Sogar der direkte Durchblick auf den im Osten gelegenen Innenhof des Schlaftraktes wird durch die Trennmauer unterbunden.

Im Obergeschoss, das vermutlich nur einen Teil des Ost-West-Flügels beanspruchen sollte, sollten Gästezimmer, Wirtschaftsräume und eine Dachterrasse⁶⁰³ untergebracht sein. Es gibt keinen endgültigen Plan dieser Etage, doch zeugen zahlreiche Studien des Bereiches um den Turm sowie einige skizzenhafte Ansichten von einer intensiven Auseinandersetzung mit diesem Teil.⁶⁰⁴ Abb. 138 zeigt, dass Scarpa darüber nachdachte, auf dem Dach des Wohntraktes nicht nur eine Terrasse sondern auch ein großes Bassin einzufügen. Solche Pools auf dem Dach hat er auch in späteren Projekten wie der Villa Cassina oder dem Casino De Benedetti Bonaiuto erwogen.

Wie bereits erwähnt, leiten die fünf großen Pfeiler in der Mitte des Gebäudes in den eingeschossigen Nord-Süd-Trakt über, in dem der private Bereich für die Eltern untergebracht ist. Die Gartenmauer begrenzt nach Westen hin einen schmalen Korridor, der alle Räume erschließt. Die strenge Unterteilung des Schlaftraktes in rechteckige Räume, die sich noch in den früheren Studien fand, ist vollständig aufgebrochen. Die Untergliederung des gesamten Flügels geschieht nun über versetzt platzierte Trennwände. Der vordere Bereich ist als vollständiges Appartement für die Eltern mit „salotto“ mit eigenem Kamin – erneut im Rundpfeiler

⁶⁰³ Vgl. die Beschriftung auf ACS 48505: „possibilità di ampliamento / TERAZZA / ospiti / servitù / guardaroba / stiereria / sopra office“.

⁶⁰⁴ Vgl. z.B. ACS 48505.

untergebracht –, Badezimmer⁶⁰⁵ und Ankleidebereich bzw. „guardaroba“⁶⁰⁶ gestaltet. Diese befindet sich hinter einer halbkreisförmigen Wand, die gleichsam den kleinen Wohnraum vom weiter südlich gelegenen Schlafbereich separiert. Gleichzeitig werden beide ‚Räume‘ durch den Schwung der Wand miteinander verbunden.⁶⁰⁷ Den südlichen Abschluss des Traktes bildet ein weiteres, an ein „Studio“ anschließendes Schlafzimmer. Auch hier sind, ähnlich wie im westlichen Wohnzimmer einzelne Mauerteile so platziert, dass sie in den davor gelegenen Garten überleiten. Sie scheinen hier nur noch ‚Ausläufer‘ der Architektur zu sein, die an dieser Stelle in den Garten übergeht.

Die Ostseite sollte über die gesamte Länge gepflastert sein, womit eine Verbindung zwischen allen Räumen auf dieser Seite hergestellt werden sollte.

Das Äußere der Villa Zoppas ist für dieses Stadium der Überlegungen, anders als der Grundriss, nicht in ausführlichen Studien dokumentiert. Die einzige Zeichnung, die eine Variante der Nordfassade zeigt, wird im ACS – ohne Vermerk – unter den Blättern für die Casa Ambrosini aufbewahrt, da sie auf der anderen Seite eine Studie für die dortige Treppe zeigt.⁶⁰⁸ Der endgültige Vorschlag für die Fassadengestaltung lässt sich aber an den Plänen ablesen, die zusammen mit Abb. 135 dem Auftraggeber präsentiert wurden.⁶⁰⁹ Sie wird bestimmt von einer Überlagerung mehrerer Schichten sowie dem Wechselspiel aus vertikal empor strebenden Elementen wie den Pfeilern und horizontalen Teilen wie den Mauern und einer Betonung der Terrassierungen.

Die Eingangsfassade im Norden ist, vor allem im unteren Bereich, äußerst geschlossen und gibt kaum Blicke in das Innere der Villa frei. Dominierendes Element ist die hohe, weit über die Höhe des Erdgeschosses hinausragende Mauer, die sich horizontal vor den im Osten liegenden Schlaftrakt schiebt, der, nur eingeschossig, somit fast vollständig von ihr verdeckt wird.⁶¹⁰ Sie ragt

⁶⁰⁵ Da das Bad, wie auch das im Norden gelegene Badezimmer der Kinder, innen liegend ist, konnten keine klassischen Fenster eingefügt werden. Stattdessen sollten Beleuchtung und Belüftung über Oberlichte erfolgen. Vgl. den Kostenvoranschlag, wie Anm.585, D002904.

⁶⁰⁶ Abb. 135.

⁶⁰⁷ Vgl. auch den gleichzeitig trennenden und überleitenden Charakter, den der nahezu runde Korpus des Badezimmers in der Villa Ottolenghi hat, Abb. 374.

⁶⁰⁸ Vgl. Kat. 51.

⁶⁰⁹ Vgl. die Abb. 136, Abb. 138 u. Abb. 139.

⁶¹⁰ Dass noch der oberste Teil der Räume sichtbar ist, obwohl die Mauer im zentralen Bereich höher als das Erdgeschoss ist, liegt an den unterschiedlichen Höhenebenen, die das Grundstück kennzeichnen. Im Grundriss (Abb. 135) wird ersichtlich, dass der im Osten des Grundstücks liegende und von Norden nach Süden verlaufende Schlaftrakt höher liegt, als der quer verlaufende Wohntrakt, was die unterschiedlichen Höhen der Bereiche erklärt.

bis zur östlichen Grundstücksgrenze und liegt auf einem Sockel auf. In die Mauer sind vier kreisrunde Öffnungen eingelassen, die bepflanzt werden sollten.⁶¹¹ Ganz im Osten schließt die Mauer mit einer halbkreisförmigen Öffnung. Solche runden Oculi, die als Pflanzgeländer und gleichzeitig für Durchblicke dienen, wurden 1951 von Scarpa und Masieri für das Grabmal der Familie Veritti in Udine verwendet⁶¹² (Abb. 137) und sind in Frank Lloyd Wrights Haus für Gerald Loeb (1944), dem sogenannten „Pergola House“ (Abb. 404), vorgebildet.⁶¹³

Der westliche Trakt wird von dem großen, im Grundriss nahezu rautenförmigen Turm, der aus den vorherigen Entwürfen übernommen wurde, in zwei Hälften geteilt. Der linke Bereich, dessen Fassade zu einem großen Teil von der Mauer gebildet wird, ist von breiten horizontalen Mauerstreifen bestimmt, die gleichzeitig Balkonbrüstungen sind. Dazwischen sind in sich unterteilte Fensterbahnen eingelassen.⁶¹⁴ Auf Abb. 111 wird ersichtlich, dass Scarpa darüber nachdachte, hier ein vorkragendes Dach zu errichten, in das rechteckige Öffnungen eingelassen sind, wie er es von zahlreichen Häusern Wrights kannte und wie es auch in den Villen Bortolotto und Romanelli realisiert wurde.⁶¹⁵

Auf dieser Seite, die aus Wandflächen aus Stahlbeton bestehen sollte⁶¹⁶, befindet sich auch der Eingang in die Villa, während der Block rechts, westlich des Turms, aus einzelnen, deutlich kleineren Waschbetonplatten gebildet sein sollte.⁶¹⁷ Den gesamten unteren, blockhaften Teil wollte Scarpa als Terrasse gestalten (Abb. 135 u. Abb. 138). Beide Seiten dieses Ost-West-Flügels schieben sich mit Dachgesimsen und Balkonen vor den zentralen Turm. In dessen Mitte ist, gleichsam die Spitze der Raute nach innen stülpend, ein vertikales Fensterband eingelassen.⁶¹⁸ Der obere Abschluss mit dreieckig hervorstehenden, konsolenartigen Anbauten, erinnert an

⁶¹¹ Vgl. den Kostenvoranschlag (wie Anm.585), wo man sich auf „opere in ferro comprendenti: pergole circolari negli occhi dei muri“ bezieht.

⁶¹² Vgl. dazu BORTOLOTTI 1995, S. 106-111 und die zahlreichen Skizzen dazu, die sich im Zeichnungsbestand zur Villa Zoppas finden, z.B. ACS 48526. Zur Zusammenarbeit zwischen Scarpa und Masieri vgl. Kap. II.4-*Angelo Masieri*.

⁶¹³ Vgl. LANZARINI 2003, S. 102-104 und HOLSTE 2007, S. 125.

⁶¹⁴ Diesen Teil hat Scarpa in mehreren Skizzen studiert, vgl. zum Beispiel die Randzeichnung auf Abb. 129. Die horizontalen Wandstreifen unterschiedlicher Länge, die Fenster einfassen und besonders das durch vertikale (Metall-?)Streben gegliederte Fensterband erinnern stark an Mies van der Rohes Landhaus in Eisenbeton von 1923 (Abb. in: DREXLER 1960, S. 30, Abb. 8). Vgl. dazu TEGETHOFF 1981, S. 15-34 und T. 1.1-1.4.

⁶¹⁵ Vgl. dazu auch Kap. III.2 und III.3.

⁶¹⁶ Vgl. den Kostenvoranschlag, D 2909.

⁶¹⁷ Vgl. ebd.

⁶¹⁸ Vgl. auch den Aufzugturm der viel späteren Villa Zentner, für den eine ganz ähnliche Lösung vorgeschlagen wird.

Dekorationselemente bei Frank Lloyd Wrights Textile-Block-Häusern⁶¹⁹, aber auch Gestaltungsweisen bei Josef Hoffmann.⁶²⁰

Die seitliche Westfassade (Abb. 138 u. Abb. 139) ist ebenso geschlossen geplant wie die vordere Nordseite. Die Waschbetonoberflächen von der westlichen Nordwand werden hier fortgeführt. Vor diesem kleinteilig gegliederten Hintergrund entsteht ein starker Kontrast mit den flächigen Balkonbrüstungen, die sich gestaffelt nach Süden erstrecken. Aus der Fassade treten, besonders im mittleren Teil, einzelne Wandflächen versetzt hervor und dienen, gemeinsam mit den die Balkone durchstoßenden, oben sich verjüngenden Rundpfeilern als Gegengewicht zur Horizontalen, die von den wuchtigen Balkonen und der zweiten großen, quer verlaufenden Mauer betont wird.⁶²¹

Das geplante Aussehen der südlichen Gartenfassade des Wohntraktes lässt sich allein anhand des Grundrisses und einiger Skizzen Scarpas rekonstruieren (Abb. 135 u. Abb. 132). Hier sollten sich das Wohnzimmer sowie die anschließende „Galleria“⁶²² in großen Fensterfronten öffnen, die von kolossalen Rundpfeilern und schmalen Mauern unterbrochen sein sollten. Auf dieser Seite zeigt sich in der Skizze (48603) eine besonders starke Betonung der Horizontalen, indem sich die Balkone mit ihren hohen Brüstungen über die gesamte Breite des Gebäudeteils ziehen. Der Schlaftrakt liegt vollständig hinter der Gartenmauer verborgen und sollte vom Garten aus nicht zu sehen sein. Sein südlicher Abschluss zum Garten hin ist anhand des Grundrisses zu konstruieren. Es sollte hier eine Abstufung der Räume, Schlafzimmer und „Studio“ geben, die durch gestaffelt angeordnete Trennwände betont werden sollte. Mit ansonsten nach Süden verglasten Wänden hätte dies für einen Übergang von der Architektur in den Garten gesorgt, der von Gartenmauer und Grundstücksgrenze eingefasst werden sollte.

Die östliche Außenwand, die hinter einer halbhoher Mauer liegen sollte, war deutlich offener geplant. Das Appartement⁶²³ der Eltern sollte mit großen Fensterfronten zu einer schmalen, über

⁶¹⁹ Insgesamt erinnert der Turm auch an Wrights St. Marks Tower in New York (1929), der in der Wright-Schau in Florenz 1951 präsentiert wurde (vgl. MOSER 1952, S. 24).

⁶²⁰ Vgl. z.B. die Fassade des Navarro-Hauses (vgl. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991) und Hoffmanns Fassade des Palais Stoclet in Brüssel.

⁶²¹ Die Kombination aus schmalen, versetzt zueinander stehenden Stützpfeilern aus natürlich wirkendem, grobem Mauerwerk und flächigen, wuchtigen Balkonbrüstungen ist sicher von Wright inspiriert. Gerade erst hatte Scarpa über Morassutti 38 Fotografien von Wrights „Fallingwater“, dem Haus für Edgar Kaufmann (1934-37) in Mill Run, Pennsylvania, gesehen, *das* Symbol für die Architektur Frank Lloyd Wrights und prominentestes Beispiel für die Kombination aus grobem Stein und flächigen, markant vorstrebenden Balkonen bei Wright (Abb. in: LEVINE 1996, S. 243, Abb. 225). Es war auch im Rahmen der Ausstellung *Frank Lloyd Wright. 60 Jahre lebendige Architektur* zu sehen. Vgl. dazu MOSER 1952, S. 83-85 und DULIO 2007, S. 146, Anm. 6.

⁶²² Abb. 135.

⁶²³ Vgl. unten.

die gesamte Länge des Traktes verlaufenden Terrasse geöffnet sein, unterbrochen nur von einem Mauerstreifen (Abb. 134). Für das südliche Schlafzimmer dagegen war die Beleuchtung von dieser Seite nur über ein schmales, im oberen Bereich der Wand gelegenes Fensterband vorgesehen. Eine Dachterrasse verläuft nahezu über die gesamte Länge des Traktes und schließt nach außen, den Balkonen auf den anderen Seiten entsprechend, mit einer hohen Balustrade ab. Über einen Innenhof, der von drei der großen Rundpfeiler begrenzt wird, ist der Schlaftrakt mit dem östlichen Bereich des Wohnflügels verbunden, der ebenfalls – hier sind noch Schlafräume untergebracht – geschlossen erscheint. Die Oberflächen sind im äußersten Nordteil, entsprechend der Nordfassade, wieder aus flächigem Stahlbeton.

Teile der Fassaden sollten bewachsen sein: Für alle Außenfassaden waren an verschiedenen Stellen Pflanzkübel für Rankpflanzen vorgesehen.

Der Garten

Bereits in den ersten Studien für die Villa Zoppas lassen sich Andeutungen darauf finden, dass Scarpa auch die Gestaltung des Gartens vorgesehen hatte. Bereits auf Abb. 114 u. Abb. 112 sind die Bäume eingezeichnet, die sich auf dem großen Grundstück befanden. Im 2. Projekt dann erscheint ein Wasserbassin (Abb. 121), das einen intimen, abgetrennten Garten dominiert. Die weit nach Süden ragende Gartenmauer sorgt für eine Gestaltung des Gartens und besonders inszenierte Ausblicke auf die umgebende Landschaft.

Besonders in der 3. Entwurfsphase, deren Gestalt Gegenstand intensivster Studien war, erlangt der Garten eine besondere Bedeutung. Die häufig publizierte, heute allerdings verlorene Zeichnung (Abb. 140) wird dominiert von einem enormen Bassin, das sich vor der Fassade erstreckt. Dessen Aussehen lässt sich im Grundriss ablesen. Seinen Anfang nimmt es bereits im Innenraum im rautenförmigen Turm. Seine dreieckige Form spiegelt zunächst die des Turmes (Abb. 130) wider. Im endgültigen Projekt wird es noch weiter nach Norden fortgeführt und verläuft in polygonalen Formen fort. Es waren unterschiedliche Tiefen für das Bassin vorgesehen⁶²⁴, in das ein weiteres kreisförmiges Becken mit „anello-vasca per fiori“⁶²⁵ eingelassen sein sollte (Abb. 135). In einem schmalen Wasserlauf reicht das Bassin fast bis zum Eingangstor des Grundstücks.

⁶²⁴ Vgl. den Kostenvoranschlag (wie Anm.585), hier D 002908.

⁶²⁵ Ebd.

Die Aneinanderfügung mehrerer auf einem Sechseck bzw. Dreieck beruhender Formen wie sie hier durch das Nebeneinander von Bassin, rautenförmigem Turm und Gartenflächen erscheint, ist etwas, das sich häufig in Grundrissen Frank Lloyd Wrights findet. Besonders das Haus für Paul und Jean Hanna (Abb. 403), das bereits für die Gestaltung der Küche vorbildlich war, ist in diesem Zusammenhang zu nennen.⁶²⁶ Diese Formen determinieren schräge Wege und Raumabschlüsse, wie sie sich auch noch im letzten Projekt für die Villa Zoppas finden. Ein anderes Beispiel, das inspirierend für das Spiel von einander durchstoßenden Dreiecken gewesen sein kann, ist Paul Klees Gemälde „Eros“ (1923) (Abb. 142).⁶²⁷

Auf die dreieckige Form des Beckens vor der Fassade und die im Grundriss dreieckige Terrasse vor dem „salotto“ Bezug nehmend, verläuft auch der Weg zum Eingang nicht gerade sondern schräg. Ein entsprechend umgekehrt dreieckiges Beet liegt direkt vor dem Eingang.

Bereits dieser vor dem Gebäude liegende Bereich ist also schon detailliert als Garten geplant. Den Eigenwert dieses ‚Vorgartens‘ verdeutlicht die Tatsache, dass die Fassade nach vorne hin geschlossen ist, man ihn also nur beim Betreten des Hauses oder ganz bewusst im Rahmen eines Spaziergangs wahrnehmen könnte.

Der südliche Garten ist durch die lange Gartenmauer in zwei Bereiche unterteilt: Die Grünfläche vor dem westlichen Wohnbereich, die abgesehen von halbrunden, an die Fassade und die Terrassen anschließende Pflanzkübel nicht gestaltet sein sollte, und den östlichen, eingeschlossenen Garten vor dem Schlaftrakt. Ein in mehrere Kompartimente unterteiltes L-förmiges Bassin mit dem für Scarpa so typischen Stufenmuster, das ebenfalls bepflanzt werden sollte, liegt am Ende des abgeschlossenen Bereiches. Von diesem aus ist eine halbrunde Terrasse jenseits der Gartenmauer zu erreichen. Sie liegt vor einer der runden Öffnungen, die hier als Tür gestaltet ist und eine Blickachse zwischen den beiden Gärten herstellt. Es ist bemerkenswert, dass Durchblicke durch die Oculi ansonsten nicht möglich sind. Sie sind zwar als tatsächliche

⁶²⁶ Vgl. Anm.596. Solche Formen hat Scarpa auch für den Buchpavillon auf der Biennale (vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 111, Nr. 84 und LANZARINI 2003, S. 91-110) sowie die Chiesa di Nostra Signora del Cadore, Villaggio Eni, Corte di Cadore (BL), die er gemeinsam mit Edoardo Gellner zwischen 1956 und 1960 errichtete, verwendet. Scarpa war jedoch nicht der Einzige, den diese Formen bei Wright in dieser Zeit faszinierten: Auch das Studio d'Architettura D.B.B. um Marcello d'Olivo lehnte sein *Villaggio del Fanciullo* von 1950-57 an diese Formen an. Vgl. dazu z.B. D'OLIVO 1952, TENTORI 1992, S. 148 und CASCIATO 1999, S. 95-97.

⁶²⁷ Bemerkenswert ist auch die Ähnlichkeit dieser Form mit einem Detail auf dem Grabmalkomplex Brion (Abb. 141): Die fast dreieckige Form mit ihren charakteristischen Stufungen spiegelt sich im Wasser, ebenso wie es auch in der Villa Zoppas der Fall gewesen wäre, wo zudem das Bassin diese Form erhalten hat. Beide scheinen stark von Klees Gemälde *Eros* inspiriert zu sein. Die Pfeile dort implizieren auch die aus unterschiedlichen Richtungen aufeinandertreffenden Formen (Abb. 142).

Öffnungen gestaltet, doch sind sie so angeordnet, dass ihnen im Innenraum gegenüber jeweils ein Wandabschnitt liegt.⁶²⁸

Der private Garten des Schlaftraktes ist auch von dem vorderen, nördlichen Schlafbereich aus zugänglich.

4. Entwurf

Alle bislang von Scarpa vorgeschlagenen Entwürfe stießen bei den Auftraggebern auf Unverständnis und Ablehnung, weshalb Scarpa schließlich einen finalen Lösungsvorschlag machte, der zwar Elemente aus den vorherigen Projekten, besonders den ersten Studien, aufgreift, doch anders als diese keine Weiterentwicklung des bislang Geplanten darstellt. Dieser letzte Entwurf ist in deutlich weniger Zeichnungen überliefert, eine davon ist Abb. 145⁶²⁹. Sie gibt, dank der Beschriftung der einzelnen Räume, Aufschluss über die geplante Raumaufteilung.

Die Aufteilung in zwei voneinander getrennte Flügel wird zugunsten einer kompakteren Variante aufgegeben (Abb. 143), in der die Trennung zwischen Schlaf- und Wohntrakt nun nur noch durch die äußere Fassadengestaltung geschieht.

Die Positionierung des Gebäudes auf dem Grundstück parallel zur nördlichen Hauptstraße wird beibehalten, doch verläuft der Zugangsweg vom Eingangstor aus nun gerade auf den Eingang zu, der etwa an der gleichen Stelle geplant ist, wie in der Variante zuvor.

Die großen Rundpfeiler werden nicht in dieses Projekt übernommen, allein die Gliederung durch die versetzt angeordneten Mauern und Rechteckpfeiler kennzeichnet auch hier die Raumorganisation (Abb. 143). Ähnlich wie in der 3. Entwurfsphase ist vom Eingangsflur aus bereits ein vorderer Schlaftrakt mit eigenem Badezimmer erreichbar. Das in einen oktogonalen Körper eingelassene runde Gäste-WC wurde aus den vorherigen Studien übernommen. Vier Stufen führen nach Westen hinunter in einen weiteren, kleineren Flur. Von hier aus sind die nördlich gelegene Küche, das anschließende längliche *Office* und das dahinter gelegene, ebenfalls

⁶²⁸ Vgl. z.B. LANZARINI 2004a (S. 100), die in diesem Zusammenhang von den Mauern als „guida per lo sguardo“ mit „grandi cerchi che consentono di intravedere i diversi corpi dell'edificio“ spricht. Die Sichtachsen bestehen jedoch nicht, wie sie es darstellt, zwischen den Gebäudeteilen, sondern nur zwischen den Gärten. Vgl. unten (4-Ergebnisse).

⁶²⁹ Der Grundriss ist auf kariertem Papier gezeichnet und stellt gleichsam eine Reinzeichnung mehrerer, auf dem gleichen Träger gefertigter Studien (u.a. ACS 48554, 048110, 004304) dar, die im Verhältnis zu diesen mehrere kleinere Änderungen am Grundriss aufweist. So ist der zuvor als langgezogenes Sechseck geplante Raum des Gäste-WC nun als Achteck geplant.

schmalrechteckige Speisezimmer zugänglich. Die Wendeltreppe, die bereits im vorherigen Projekt erschien, liegt an der gleichen Stelle, allerdings ist sie direkt von der Küche aus zugänglich und mit ihrem oktogonalen Umbau auch im Flur zu sehen. Das Esszimmer wurde nahezu exakt aus dem 3. Entwurf übernommen, ist nun aber direkt mit dem Wohnzimmer im Süden verbunden, das sich in den Fensterfronten zum Garten öffnet.

Vom Esszimmer zweigt die Galerie ab, die durch die Pfeiler in zwei unterschiedlich breite Hälften unterteilt wird. Der vordere, nördliche Teil ist auf Abb. 145 mit „Balcony“⁶³⁰ beschriftet; ihn muss man sich also nach oben offen vorstellen, während der südliche Teil wie eine Art Wintergarten überdacht gewesen sein sollte. Die Loggia führt zu einem schräg liegenden, rechteckigen Anbau, der möglicherweise ebenfalls als Wintergarten gedacht war. Diese Anordnung von langgestrecktem Galerietrakt und dem gedrehten Rechteck als Abschluss greift Ideen aus den ersten Studien wieder auf.⁶³¹

Der eigentliche Schlaftrakt ist vom Eingangsflur aus erreichbar. Hier wählt Scarpa erneut eine klassischere Gliederung aus rechteckigen Räumen, die um das zentrale Badezimmer herum angeordnet sind. Eine Terrasse ist davor vorgesehen.

Im Zusammenhang mit dieser letzten Lösung für die Villa Zoppas wurde mehrfach eine Ähnlichkeit zum Grundriss der Villa Bortolotto festgestellt.⁶³² Der Grundriss, auf den in diesem Kontext Bezug genommen wird, stellt eine nicht realisierte Phase der Planungen der Villa Bortolotto dar, die Scarpa gemeinsam mit Angelo Masieri zwischen 1950 und 1952 schuf.⁶³³ Dabei wurde undifferenziert von einer „*somiglianza spregiudicata*“⁶³⁴ gesprochen, ohne zu berücksichtigen, dass diese sich auf vergleichbare Elemente, nicht jedoch auf die gesamte Grundrissdisposition beziehen. Hinzu kommt, dass die Ähnlichkeiten zur Villa Bortolotto nur vollständig deutlich werden, wenn alle Planungsstufen der Villa Zoppas betrachtet werden.

Der Plan für die Villa Bortolotto sieht zwei tatsächlich voneinander getrennte Flügel vor, was eher den früheren Überlegungen zur Villa Zoppas entspricht. Auch die Folge von rechteckigen Räumen im Schlaftrakt ähnelt eher der Lösung, wie sie Scarpa in den Studien für die 2. Projektphase vorschlägt. Die Gliederung des Grundrisses durch rechteckige Pfeiler sowie die

⁶³⁰ Die fast durchgehende Beschriftung der Räume auf Englisch deutet auf einen auch hier noch vorhandenen Bezug zu Wright hin. Eine Ausnahme stellt das große zentrale Badezimmer dar, das mit „Bad“ beschriftet ist.

⁶³¹ Vgl. 1. *Entwurf*.

⁶³² Vgl. Francesca Fenaroli, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 114, Nr. 99; FINELLI 2003, S. 48; PIERCONTI 2007, S. 106

⁶³³ Vgl. dazu Kap. III.2 dieser Arbeit und den Grundriss des realisierten Hauses.

⁶³⁴ Francesca Fenaroli, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 114, Nr. 99.

Pfeilerfront am Wohnzimmer wird von Masieri und Scarpa in den endgültigen Grundriss der Villa Bortolotto übernommen und kann durchaus als Vorbild für die Wohnzimmerfront des letzten Zoppas-Projektes verstanden werden. Dass beide Projekte miteinander in Verbindung gebracht werden, liegt auch an der Nähe, die beide zu Wrights Prärie-Häusern aufweisen⁶³⁵ und ist zudem möglicherweise auf eine Ähnlichkeit der Repräsentationszeichnungen zurückzuführen.

Es ist bemerkenswert, dass Scarpa für den letzten Vorschlag, den er den Zoppas unterbreitete, wieder auf Elemente aus seinen ersten Studien zurückgreift. Die Art, über mehrere Flügel ein ausladendes Gebäude zu errichten, das sich flach in die Landschaft erstreckt, erinnert stark an Frank Lloyd Wrights Präriehäuser.⁶³⁶ Mehrere Gebäudeblöcke, über eine Pergola getrennt, finden sich z.B. in Wrights Arthur W. Cutten House (1911), Downer's Grove, Illinois⁶³⁷ oder der Villa für D. D. Martin (1904) in Buffalo, New York⁶³⁸.

Die Nordfassade (Abb. 146) lässt sich in drei Zonen gliedern: Einen flachen und abgesehen von schmalen Fensterbändern geschlossenen Bereich im Osten, eine aufgrund der Höhenunterschiede ebenfalls niedrigere und offene Galerie im Westen und einen zentralen Bereich, der eine Staffelung aus mehreren übereinander gelagerten Wandflächen aufweist und die Seitenflügel überragt.

Der Bereich links des Eingangs ist mit einer flächigen Fassade geschlossen, allein in den oberen Bereich ist ein schmales Fensterband eingezogen. Am östlichsten Ende wird die Geschlossenheit der Fassade durch größere Fenster, die direkt unter das schmale Dachgesims eingelassen sind, aufgelockert.

Neben der Darstellung der Nordfassade (Abb. 146) ist noch eine Zeichnung der Südfassade überliefert, deren Original jedoch, wie das der zuvor genannten Abbildung, heute verloren ist (Abb. 147). Diese sollte deutlich offener gegliedert sein als ihr Gegenüber. Die fast über zwei Stockwerke reichende Loggia im Westen wird von schmalen, rechteckigen Pfeilern gegliedert, die quer zur Fensterfront angeordnet sind. Die mittlere Front des Wohnzimmers (vgl. Abb. 145)

⁶³⁵ Vgl. unten.

⁶³⁶ Vgl. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1989.

⁶³⁷ Vgl. dazu BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1989, Nr. 54.

⁶³⁸ Vgl. WRIGHT 1911, Tafel XXXII und BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 1, S. 144-157 (hier auch m. Abb.). Vgl. auch MARCIANÒ 1984, S. 46 und Orietta Lanzarini, „Villa Zoppas in Località Monticella, Conegliano Veneto“, in: Ausst.Kat. Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa 2005, S. 439, Nr. 165.

reicht über zwei Geschosse und ist ebenfalls mit einer von Pfeilern untergliederten Fensterfront versehen. Hier liegen die Pfeiler allerdings längs zur Front, sodass die vertikalen Fensterstreifen breiter sind.⁶³⁹

Das westlich an das Wohnzimmer anschließende Esszimmer öffnet sich ebenfalls in Fensterfronten zum Garten. Die Geschossunterteilung wird hier von einem Balkon mit breiter Brüstung erzielt, dessen Fortführung im Wohnzimmer angedeutet ist.⁶⁴⁰ Die Fensterfront des Wohnzimmers wird vom, erneut geschlossenen, 1. Obergeschoss überragt.

Der östliche, höher gelegene Schlaftrakt ist entsprechend seiner Funktion und des nun nicht mehr untergliederten Gartens wieder äußerst geschlossen. Die flächigen Wände werden von einzelnen, das Dach durchstoßenden Pfeilern unterbrochen.

Ergebnisse

Die Villa Zoppas stellt eines der wenigen Projekte Scarpas für eine Villa im traditionelleren Wortsinn dar, das heißt, für ein großzügiges Wohnhaus außerhalb der Stadtgrenzen und innerhalb einer Landschaft, das nicht als Hauptwohnsitz der Familie gedacht war. Die Zoppas besaßen bereits mehrere Wohnhäuser im Ort, unter anderem auf dem Firmengelände. Die Villa sollte also vermutlich vornehmlich Aufenthalten am Wochenende dienen und musste nicht auf Alltagsaktivitäten ausgerichtet sein. Der offene Wohn- und Essbereich ermöglicht es den Bewohnern, möglichst viel Zeit gemeinsam zu verbringen, indem man auch während der Küchenarbeit in die Aktivitäten der Familie eingebunden werden konnte. Zudem sollte die Küche so groß sein, dass die Arbeit hier möglichst bequem verrichtet werden konnte. Auch das Esszimmer sollte mit dem Wohnraum verbunden werden, was vermuten lässt, dass auch dem Speisen eine besondere Bedeutung beigemessen wurde.

Es sind keine detaillierten Pläne für das Obergeschoss erhalten, doch lassen die Skizzen und Zeichnungen vermuten, dass nur ein kleiner Bereich für die „servitù“⁶⁴¹ vorgesehen war, was ebenfalls zu dem Konzept eines Wochenendhauses passt.

⁶³⁹ Scarpa hatte darüber nachgedacht, beide Bereiche, Loggia und Wohnzimmerfront, mit längs gerichteten Pfeilern zu unterteilen (vgl. Abb. 144). Dies wurde jedoch zugunsten einer abwechslungsreicheren Lösung verworfen, die zudem eine stärkere Schließung der Galerie nach Norden hin bedeutete.

⁶⁴⁰ Möglicherweise ist hier bereits der über zwei Stockwerke reichende Wohnraum mit Empore vorgebildet, der in den Villen Romanelli und Veritti zur Ausführung gelangt.

⁶⁴¹ ACS 48505.

Es lassen sich keine Hinweise auf eventuelle Vorgaben von Seiten der Bauaufsicht finden. Auch das Grundstück selbst, mit über 6000 m² äußerst groß, rechteckig und in nur leicht hügeliger Umgebung gelegen, beinhaltete keine Fixpunkte, die ein Raster für Scarpas Entwürfe vorgab, wie es z.B. bei der Villa Veritti oder der Villa Ottolenghi der Fall war. Scarpa konnte also völlig frei Ideen entwickeln. Diese Freiheit stellte jedoch, was die Positionierung anging, eine Schwierigkeit für den Architekten dar, der, wie noch zu zeigen ist, häufig seine kreativsten Ideen aus engen Vorgaben schöpfte.

Gleich zu Beginn war jedoch die Form der Villa als an ein L erinnernd klar. Diese Idee wird bis zum Ende beibehalten und im Laufe der Planungen nur leicht variiert. Die Form war höchstwahrscheinlich aus dem Wunsch generiert, das große Grundstück, also die Natur in die Architektur einzubeziehen. Indem er schmale, lange und in die Landschaft ausgreifende Flügel schuf, sah Scarpa die Nähe zum Boden, zur Landschaft besonders gegeben – das gleiche Prinzip liegt auch Frank Lloyd Wrights Prärie-Häusern zugrunde.⁶⁴² Der Nord-Süd-Flügel ist darüber hinaus in allen Entwürfen nur eingeschossig und erzeugt mit der gestaffelten Wand den Eindruck eines fließenden Übergangs in den Garten.⁶⁴³

Hier wird bereits deutlich, dass Scarpa das Ziel der Integration des Gartens in die Architektur nicht mittels einer simplen Öffnung des Hauses, etwa über Fenster, nach außen hin verfolgte. Er arbeitet mit gezielt gewählten Durchlässen, die einen intimen Raum der Privatsphäre schaffen, der sich aus einem Miteinander von Natur und Architektur entwickelt. Nach Norden, Osten und Westen, den Seiten, die von außen einsehbar sind, sind die Fassaden geschlossen und Öffnungen sind zum einen in der Durchlässigkeit der Wand für das Wasser im Norden und zum anderen ganz gezielt so gestaltet, dass sich zwar von innen eine Öffnung nach außen ergibt, diese außerhalb des Grundstücks jedoch nicht ersichtlich ist. Ein Beispiel dafür sind die Fenstertüren im östlichen Schlaftrakt, die zwar auf eine Terrasse führen; diese wird jedoch nach außen von einer Mauer abgegrenzt. Allein nach Süden, in Richtung des großen Gartens, sind die Öffnungen großzügiger geplant. Doch sogar hier steht die Privatsphäre im Vordergrund und Schlaf- und Wohntrakt werden strikt voneinander getrennt. Die Verbindung zwischen den Gebäudetrakten besteht – außerhalb des Innenraumes – in einem Bezug der beiden Gärten zueinander: Über Sichtachsen durch die Oculi der Mauern sowie einen Zugang durch eine als Tür gestaltete Rundöffnung sind die beiden miteinander verbunden. Die Oculi verleihen den Mauern eine

⁶⁴² Vgl. z.B. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 1.

⁶⁴³ Vgl. zu diesem Prinzip auch WRIGHT 1954, S. 18.

szenografische Funktion⁶⁴⁴, indem sie, zumindest gilt dies für die Ost-West-Mauer und den südlichsten Bereich der Nord-Süd-Mauer, gezielt ausgewählte Blickachsen bezeichnen.

Orietta Lanzarini führt sie auf ein Vorbild Frank Lloyd Wrights zurück⁶⁴⁵. Die ähnliche Gestaltung einer Einfriedungsmauer mit halbrunden Öffnungen findet sich außerdem in Charles Rennie Mackintoshs Haus Windyhill in Kilmacolm, Schottland, von 1899/01.⁶⁴⁶

Gerade im Zusammenhang mit der Verwendung solcher Öffnungen in einem Garten ist ein weiteres Beispiel zu nennen, das vorbildlich für Scarpa gewesen sein könnte: George Dodds, Vitale Zanchettin und Mauro Pierconti haben auf die sogenannte „Porta della luna“ in chinesischen Gärten hingewiesen, runde Durchgänge, die so am unteren Ende einer Wand positioniert sind, dass sich die Form eines Omega ergibt.⁶⁴⁷ Mit der Kultur des Fernen Ostens hatte Scarpa sich lange vor seiner ersten Reise nach Japan 1969, nämlich bereits seit den 1930er Jahren, beschäftigt.⁶⁴⁸ Bemerkenswert ist, dass solche Durchgänge nicht immer von einem klar definierten Raum in einen anderen – etwa von Innen nach Außen – führen, sondern vielmehr als symbolische Übergänge dienen. In diesem Fall leiten sie von der offenen, nicht gestalteten Landschaft über in einen abgetrennten und privaten Garten, einen ‚hortus conclusus‘⁶⁴⁹

Eine solche Wand- bzw. Maueröffnung scheint für Scarpa eine besondere Bedeutung gehabt zu haben. Wie bereits erwähnt, stellt in dem nur kurze Zeit zuvor gemeinsam mit Masieri errichteten Grabmal für die Familie Veritti eine nahezu identische omegaförmige Öffnung den Eingang dar.⁶⁵⁰ Und sogar über 20 Jahre später greift Scarpa für die Gestaltung von Durch- und

⁶⁴⁴ Vgl. Lanzarini, „Villa Zoppas in Località Monticella, Conegliano Veneto“, in: Ausst.Kat. Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa 2005, S. 439, Nr. 165.

⁶⁴⁵ Vgl. ebd.

⁶⁴⁶ Vgl. eine Abbildung in BÜRKLE 1994, S. 12.

⁶⁴⁷ BORTOLOTTI (2008, S. 22 u. in der dortigen Anm. 23) verweist im Zusammenhang mit dem Veritti-Grabmal auf dieses Vorbild. Er zitiert außerdem eine Erinnerung Gino Valles: „Subito dopo la guerra avevo un libro sull’architettura cinese con la copertina azzurra, che avevo scoperto insieme con Angelo Masieri. Masieri era di Udine, un amico e una promessa per l’architettura. In questo libro con la copertina azzurra ci aveva colpito l’immagine di una apertura tonda, la cosiddetta ‘Porta della luna‘“ (Valle, in: *Lotus navigator*, 1 (2000), S. 72, zitiert nach Bortolotti 2008, Anm. 23).

⁶⁴⁸ Vgl. ZANCHETTIN 2005b, S. 31-33, der sich auf ein Portal in der Verbotenen Stadt bezieht (Abb. dort, S. 33) und PIERCONTI 2007, S. 66 und Pierconti, „Notes for a chinese cultural scenario in the Glass and work of Carlo Scarpa“, in: Ausst.Kat. Carlo Scarpa Venini 2012, S. 85-95, hier S. 90. Das von Pierconti genannte Beispiel ist die „Porta della Luna“ in einem chinesischen Garten, abgebildet in H. Inn, *Chinese Houses and Gardens*, New York 1950. Außerdem nennt er eine Öffnung im Garten von Ch’eng Wang Fu, Beijing, welche die Form eines Kürbisses hat, die aus der Aneinanderfügung dreier unterschiedlich großer Kreise entsteht. Vgl. dazu die Studien Scarpas für die Öffnungen, die mit der Anzahl der Kreise und ihrer Verbindung spielen (s.o.).

⁶⁴⁹ Vgl. auch DODDS 2000, S. 128.

⁶⁵⁰ Bemerkenswert ist, dass die Gliederung dieser Öffnungen – sowohl im Veritti-Grabmal als auch in der geplanten Gartenmauer der Villa Zoppas – durch die Rankhilfen wie die Struktur eines Mondrian-Gemäldes wirkt.

Übergängen und die Kennzeichnung unterschiedlicher ‚Sphären‘ auf diese Form zurück: In seinen Studien für das Museo di Castelvecchio (ab 1956) in Verona sowie in der Kapelle des Grabmalkomplexes Brion in San Vito d’Altivole (1969-78). Auch für seine eigene Ausstellung in der „Domus Conestabilis“, Vicenza (17.3.-15.6.1974) plante er den Eingang in dieser Form. In all diesen Fällen zeigt er einen Übergang zwischen zwei Bereichen an, deren Unterscheidung erst durch die Einfügung dieses Durchgangs deutlich wird.⁶⁵¹

Es lassen sich darüber hinaus weitere Beispiele aus Scarpas späterem Werk nennen, in denen er auf Gestaltungselemente aus der Villa in Conegliano zurückgriff. Im Hinblick auf die Gestaltung des Gartens des 3. Entwurfs fällt erneut die ähnliche Gestaltung der Grabanlage für die Familie Brion⁶⁵² ins Auge. Dort wie hier wird das Bassin wie eine Erweiterung der Architektur behandelt. Die Reflexionen des Stufenmusters der einzelnen Elemente werden in der Grabanlage einkalkuliert und stellen einen Teil des Gesamten dar (Abb. 141), außerdem wird die Gliederung der Wandflächen über dreidimensionale Stufungen im Wasserbecken gleichsam als Abbild fortgeführt.

Bereits erwähnt wurden die Pfeiler, die sich in ähnlicher Form viel später erneut in den Villen Roth und Ottolenghi finden⁶⁵³ sowie das Deckenpaneel, das Scarpa in verschiedensten späteren Projekten rezipiert.⁶⁵⁴

Es wurde bereits auf Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Häusern Wrights und Elementen aus den Projekten für die Villa Zoppas hingewiesen (die Pfeiler, Oculi, Küche und Esszimmer). Ein weiterer Aspekt ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben: Alle Grundrisse, die Scarpa im Laufe der Planungen entwickelte, entstehen aus dem Zusammenschieben verschiedener einzelner geometrischer Formen wie dem Rechteck, dem Kreis und dem Dreieck. Der Bereich vor dem Turm der Nordfassade des 3. Projektes (Abb. 136) zeigt, wie sich besonders das Dreieck und die abgewandelte Form der Raute⁶⁵⁵ eignen, um daraus weitere Formen entstehen zu lassen. Wright legte diese Form sogar ganzen Grundriss schemata zugrunde.⁶⁵⁶ Bemerkenswert dabei ist, dass Scarpa den Bereich des Gartens dabei gleichwertig mit der eigentlichen Architektur behandelt

⁶⁵¹ Vgl. zum Castelvecchio DI LIETO 2010, bes. S. 261, Nr. 400 u. 401; zum Brion-Grab ZANCHETTIN 2005b, u. TEREZONI 2006 b., zur Scarpa-Ausstellung Orietta Lanzarini, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 307-313, Nr. 3-5.

⁶⁵² Vgl. zu dem Grabmalkomplex bes. ZANCHETTIN 2005b und TEREZONI 2006.

⁶⁵³ Vgl. Kap. III.9 u. III.11.

⁶⁵⁴ Vgl. Anm. 595.

⁶⁵⁵ Die Raute ist eigentlich nur angedeutet, da die obere und untere Spitze ausgelassen sind.

⁶⁵⁶ Vgl. Wrights sogenannte Honeycomb houses, so z.B. die Villa Hanna (Abb. 403).

und dieser eine Erweiterung der architektonischen Substanz darstellt. Aufgrund dieser Gleichbehandlung hätte vermutlich die angestrebte Verbindung von Innen und Außen besonders gut funktioniert. Dieser Ansatz wird in der wenige Zeit nach den Planungen für die Villa Zoppas errichteten Villa Veritti fortgeführt, indem ein Element wie das Wasserbecken architektonische Funktion übernimmt und in den Grundriss einbezogen wird.⁶⁵⁷

Die zahlreichen Anleihen aus dem Werk des amerikanischen Architekten hängen sicher mit der allgemeinen Begeisterung für ihn im Italien dieser Zeit zusammen, die 1951 durch die große Wanderausstellung, zusätzlichen Aufschwung erhielt. Die Villa Zoppas muss daher zu den „case“ gerechnet werden, auf die Scarpa sich viele Jahre später, 1978, bezog, als er den Einfluss Wrights auf seine eigene Architektur kommentierte.⁶⁵⁸

Im Kommunalarchiv von Conegliano sind keine Informationen darüber erhalten, ob die Villa für die Zoppas auf diesem Grundstück von einem anderen Architekten errichtet wurde. Die traditionelle Gestaltung des Hauses, das Celotto und Zanella 1951 für die Familie errichteten und die Hinweise der Zeitgenossen bei Giordano⁶⁵⁹ lassen vermuten, dass Scarpas Vorschläge für diese zu unkonventionell waren.

⁶⁵⁷ Vgl. dazu und auch näher zu Gemeinsamkeiten zwischen Scarpa und Wright die Ausführungen zur Villa Veritti, Kap.III.5.

⁶⁵⁸ Vgl. dazu Kap.II.3.

⁶⁵⁹ Vgl. Pietro Ambrosini, in: GIORDANO 1983-84, S. 141-148, hier S. 144.

5. Villa Veritti, Udine, 1955-61

Zwischen 1955-1961 baute Scarpa ein Haus für die Familie des Anwalts Luciano Veritti in Udine. Diesen hatte er bereits 1951 kennen gelernt, als er zusammen mit Angelo Masieri⁶⁶⁰ das Familiengrab der Veritti auf dem Kommunalfriedhof in Udine errichtete⁶⁶¹. Ursprünglich sollte auch der Auftrag für die Villa an Masieri – einen Verwandten Verittis⁶⁶² – gehen, wegen seines frühen Todes kam es dazu jedoch nicht.⁶⁶³

Ab 1957⁶⁶⁴ arbeitete Scarpa für ein Jahr vor Ort mit dem Udineser Architekten Federico Marconi zusammen, die Bauleitung hatte der Ingenieur Angelo Morelli⁶⁶⁵ inne.⁶⁶⁶

Neben dem wenig umfangreichen Zeichnungsmaterial⁶⁶⁷ sind die Bauakten⁶⁶⁸ sowie zahlreiche Briefe und Telegramme erhalten, die zwischen Scarpa, Federico Marconi und Luciano Veritti geschrieben wurden.⁶⁶⁹ An ihnen lassen sich die Baugeschichte sowie einige Eigenheiten von Scarpas Arbeitsweise nachvollziehen. Fast alle Briefe beziehen sich auf nicht fristgerecht gelieferte Zeichnungen Scarpas, welche zu einer erheblichen Verzögerung der Arbeiten führten, wie noch ausführlicher dargestellt wird. Ein Blick auf die rund 30 Aufträge umfassende Liste⁶⁷⁰ der Arbeiten, denen Scarpa zwischen 1954 und 1960 nachging, lässt vermuten, was sich in den Briefen bestätigt findet: Scarpa konnte sich nicht ausschließlich auf die Arbeit an der Villa konzentrieren, sondern musste seine Kräfte zwischen verschiedenen Aufträgen aufteilen.

⁶⁶⁰ Vgl. Kap. II.4-*Angelo Masieri*.

⁶⁶¹ Vgl. zu diesem Projekt z.B. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 290 f.

⁶⁶² Vgl. GIORDANO 1983-84, S. 172.

⁶⁶³ Vgl. GIOVANARDI 2006, S. 52.

⁶⁶⁴ Federico Marconi selbst gibt an, ab 1958 beteiligt gewesen zu sein (vgl. IANNACE 2009, S. 19), der Brief, den er im August unbekanntes Jahres verschickte, kann allerdings nicht, wie die unten dargestellte Baugeschichte zeigt, erst 1958 entstanden sein. Es muss sich also um 1957 handeln. Die Gespräche zwischen Iannace und Marconi haben über 50 Jahre nach den Arbeiten an der Villa stattgefunden, was die Verwechslung erklärt.

⁶⁶⁵ Vgl. ACU, *pratiche edilizia privata*, n. 435/56.

⁶⁶⁶ Als er 1959 nach Finnland ging, um bei Alvar Aalto zu arbeiten, hat Marconi Franco Vattolo gebeten, seinen Part an der Baustelle zu übernehmen (vgl. IANNACE 2009, S. 58).

⁶⁶⁷ Der Großteil befindet sich mit 96 Blättern im ACS. Weitere Zeichnungen, insbesondere die Holzwände des Obergeschosses betreffend, befinden sich im Privatbesitz des Architekten Federico Marconi, außerdem werden einige Ausführungszeichnungen von Ivano u. Sandro Maierio aufbewahrt, den Erben der Gründerin der Baufirma Casarsa, vgl. Iannace 2009, S. 61.

⁶⁶⁸ ACU, *pratiche edilizia privata*, n. 435/56.

⁶⁶⁹ Die Korrespondenz (zwischen Luciano Veritti, Carlo Scarpa und Federico Marconi) befindet sich, ebenso wie der Großteil der Zeichnungen, im ACS in Treviso.

⁶⁷⁰ Nach DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 115-123. In diese Zeit fallen auch die Arbeiten an der Gipsoteca Canoviana in Possagno, die äußerst umfangreichen Arbeiten am Museo di Castelvecchio in Verona, das prestigeträchtige Projekt der Neugestaltung des Olivetti-Geschäftes sowie verschiedene umfangreiche Aufträge für die Biennale von Venedig.

Anders als z.B. in Briefen der Familie Ottolenghi an Scarpa, erscheint dieser hier als unzuverlässig und unsorgfältig in der Betreuung seines Auftraggebers sowie in der Ausführung der Aufträge.

Antworten Scarpas auf diese Briefe sind nicht erhalten. Sie sind versehentlich alle verbrannt worden.⁶⁷¹

Stand der Forschungen

Die Villa Veritti ist seit der Bauzeit Gegenstand zahlreicher Veröffentlichungen in Architekturzeitschriften und Übersichtsbänden über die Architektur Carlo Scarpas. Dies sind zum einen beschreibende und häufig reich bebilderte Darstellungen des Hauses im Rahmen von mehr oder minder kursorischen Monographien und Werkübersichten sowie Architekturzeitschriften. Zum anderen handelt es sich um Abhandlungen zu bestimmten Aspekten der Architektur Carlo Scarpas – etwa der Verbindung mit dem Wasser⁶⁷², oder dem Bezug zu Frank Lloyd Wright. Eine ausführliche Darstellung und Interpretation der Villa Veritti⁶⁷³ wurde bislang nicht veröffentlicht.

⁶⁷¹ Mündliche Auskunft von Alessandra Veritti de Luca, der Tochter des Auftraggebers, am 4. April 2012.

⁶⁷² So z.B. DEL CORRAL DEL CAMPO 2008. Dieser lässt jedoch in seinem äußerst knappen Kapitel zur Villa Veritti einen wichtigen Wesenszug des Wassers in diesem Projekt aus: Dass es architektonische Funktion übernimmt und die Grundrissform mit determiniert, wird nicht erwähnt. Corral del Campo fehlen auch einige wichtige Titel in der Literaturliste, insbesondere in Bezug auf das Wasser, sowohl generell als auch bei Scarpa (so z.B. KOENIG 1984a und CRIPPA 1990). Auch Vitale Zanchettins Aufsatz zu Scarpas Villen (ZANCHETTIN 2005a), in dem dieser Vorbilder des Bassins bei Wright diskutiert, scheint er nicht zu kennen, ebenso wie den hierauf Bezug nehmenden Beitrag von Dagmar Holste (HOLSTE 2007).

⁶⁷³ Alessia Iannace hat die Villa in ihrer Tesi di Laurea ausführlich behandelt. Zusätzlich zur Darstellung der Villa mit den drei Projektphasen hat sie einen umfangreichen Katalog mit den Zeichnungen aus den verschiedenen Archiven erstellt. Darüber hinaus stellt sie weitere Beispiele privater Wohnhausarchitektur bei Scarpa vor, wie z.B. die Villa Zoppas oder die Villa Guarnieri und die drei Villen, die Scarpa mit Masieri realisiert hat. Diese Kapitel sind jedoch nicht auf Grundlage einer erschöpfenden Literatur- und Quellenrecherche sowie -auswertung entstanden, was zu einigen nicht haltbaren Thesen führt. So ordnet sie beispielsweise die Grundrissstudie für das 3. Projekt der Villa Cassina (Abb. 206) ersten Studien für die Villa zu. Wertvoll hingegen sind Informationen, die Iannace Gesprächen mit Federico Marconi und Franco Vattolo sowie Recherchen im Archiv Luigi Scatturins entnommen hat, der Scarpa während der Prozesse wegen unrechtmäßiger Verwendung des Architektentitels verteidigt hat. Ihre Schlüsse über Vorbilder für die Gestaltung der Villa Veritti basieren zu großen Teilen auf Forschungsergebnissen der betreuenden Professorin Orietta Lanzarini (vgl. z.B. LANZARINI 2003 u. 2004a sowie LANZARINI/VALENTE 2009). Die Arbeit ist unveröffentlicht und nur schwer zugänglich. Carlo Lo Cascio hat mir freundlicherweise das einzige Exemplar der Universität Udine, zusätzlich zu der dreistündigen Einsehmöglichkeit pro Woche im Dipartimento di chimica, fisica e ambiente der Universität Udine außerhalb der Stadt, zur Lektüre im Hauptgebäude zur Verfügung gestellt. Die Autorin und die Betreuerin der Arbeit standen diesbezüglich leider nicht zur Verfügung.

Die erste und bis heute grundlegende und viel zitierte Darstellung stammt von Francesco Tentori und wurde noch vor Fertigstellung des Hauses veröffentlicht.⁶⁷⁴ Tentori fasst in seinem kurzen Text wichtige Wesenszüge der Architektur der Villa zusammen und veröffentlicht außerdem erstmals – zum Teil heute verlorenes – Zeichnungsmaterial.

Nach Manlio Brusatins⁶⁷⁵ Aufsatz von 1972, in welchem er vornehmlich die besondere Art der Raumerschaffung Scarpas hervorhebt, beschränken sich die weiteren Veröffentlichungen auf meist kurze Beschreibungen und Illustration. Auch eine der jüngsten Veröffentlichungen stellt sich in diese Reihe. Robert McCarter⁶⁷⁶ setzt, wie schon Schriftbild und Layout nahelegen, mehr auf die Illustration denn auf eine Analyse oder Interpretation. Seine an einem Gang durch das Haus orientierte Beschreibung ist auf Detailreichtum und –treue angelegt, doch leider weisen gerade Punkte, die eine genaue Kenntnis des Planmaterials oder nachträglicher Veränderungen an der Architektur voraussetzen, erhebliche Ungenauigkeiten auf.⁶⁷⁷ Die übergenaue Darstellung einiger Details steht in auffälligem Kontrast zur starken Selektion der beschriebenen Bauteile.

Deutlich anderen Charakter haben die Aufsätze von Vitale Zanchettin und Dagmar Holste⁶⁷⁸, die eine Kenntnis der Villa voraussetzen und zugunsten einer intensiven Untersuchung eines konkreten Aspektes des Hauses auf Beschreibungen verzichten. Vitale Zanchettin untersucht zum ersten Mal die Villen Scarpas als einer Gattung angehörige Bauwerke und geht in diesem Zusammenhang auch auf konkrete Vorbilder in der Architektur Frank Lloyd Wrights ein. Diese Ergebnisse greift Dagmar Holste auf und analysiert sie ausgiebiger⁶⁷⁹, ebenso werden auch die bereits 1983 von Antonietta Maria Crippa festgehaltenen, knappen Beobachtungen zur „Continuità di rapporto e autonomia di invenzione fra Carlo Scarpa e Frank Lloyd Wright nell’architettura per abitazioni“⁶⁸⁰ berücksichtigt. Parallelen zu Wrights Architektur werden in fast allen Veröffentlichungen konstatiert, in der Regel wird darauf aber nicht weiter eingegangen.

⁶⁷⁴ TENTORI 1958. Einzelne Gedanken sowie ganze Ausdrücke aus Tentoris Text werden bis heute in Veröffentlichungen über die Villa Veritti übernommen, häufig ohne Kennzeichnung. So zum Beispiel der (nicht-wissenschaftliche) Band von Sergio Los (LOS 2009, S. 39-41), in dem viele Formulierungen von Francesco Tentori übernommen werden. Vgl. dazu auch Anm. 657.

⁶⁷⁵ Ein ehemaliger Scarpa-Schüler, vgl. BRUSATIN 1972.

⁶⁷⁶ MCCARTER 2013.

⁶⁷⁷ So wird z.B. nur in der ersten Lösung der Wohn- vom Schlafbereich in zwei unterschiedliche Baukörper getrennt, nicht aber in der zweiten, wie McCarter schreibt (MCCARTER 2013, S. 86). Der von ihm abgedruckte Grundriss (Abb. 4.16, in dieser Arbeit Abb. 162) zeigt nicht, wie von ihm angegeben das Erdgeschoss, sondern das 2. Obergeschoss (und ist sogar als solches beschriftet). Dass die Sprossenfenster des Wintergartens (s.u.) ursprünglich anders aussahen, wird ebenfalls nicht erwähnt, obwohl er ihr Aussehen ausdrücklich hervorhebt.

⁶⁷⁸ ZANCHETTIN 2005a und HOLSTE 2007.

⁶⁷⁹ Vgl. dazu weiter unten.

⁶⁸⁰ CRIPPA 1983.

Baugeschichte

Für die Ausführung der Villa Veritti war ursprünglich ein deutlich kürzerer Zeitraum vorgesehen, wie aus oben genannten Briefen, die Luciano Veritti an Scarpa zwischen dem 9.7.1956 und dem 30.12.1957 gesandt hat, ersichtlich wird. So plante dieser ursprünglich, seine alte Wohnstätte schon im Oktober 1957 zu verlassen und in das neue Haus zu ziehen, das jedoch erst vier Jahre später fertig werden sollte.

Luciano Veritti erinnert sich daran, dass die Planungen der Villa Veritti 1955 begannen.⁶⁸¹ Die Unterlagen im Udineser Archiv deuten darauf hin, dass die Entscheidung dazu erst spät im Jahr gefallen sein muss: Die Veritti hatten zunächst ein Grundstück nördlich des Stadtzentrum gekauft, auf dem der Ingenieur Galliano Lazari und der Architekt Giuseppe Tomadini ein Haus errichten sollten. Die Baugenehmigung dafür wurde erst am 31. Oktober erteilt.⁶⁸² Am 17. Januar 1956 fragten die Auftraggeber bereits die Auflagen für das neue Grundstück am Viale Duodo an, das alte wird am 10. März des Jahres verkauft. Scarpa wurde als Architekt also möglicherweise schon im Winter 1955 zu Rate gezogen, spätestens aber nach Januar 1956. Der Antrag auf Baugenehmigung wurde am 16. Mai 1956 gestellt, ihm wurde am 30. des Monats stattgegeben.⁶⁸³

Der erste erhaltene Brief datiert auf den 9.7.1956 und ist in handschriftlicher Form sowie demselben scharfen Ton verfasst, der auch die anderen Schreiben kennzeichnet. Veritti fordert Scarpa hierin auf, ihm „tutti i progetti esecutivi“ zukommen zu lassen, die dieser ihm schon längst hatte schicken sollen. Es wird deutlich, dass es zu diesem Zeitpunkt bereits eine erhebliche Verzögerung der Arbeiten gegeben hat, was Verittis Ton und seine in diesem Brief geäußerte Vermutung, das Haus werde niemals „per l'autunno 57“ fertig, erklärt. Er wirft Scarpa vor: „Lei ben sapeva e sa che io debbo cominciare i lavori entro luglio“, was bedeutet, dass Anfang Juli 1956 die Arbeiten noch nicht einmal aufgenommen wurden. Der Grundriss des „piano rialzato“ (Abb. 160) ist mit „nov. 56“ bezeichnet und weist, vor allem im Wintergarten, erhebliche Abweichungen zum ausgeführten Haus auf. Auch die Lösung der Fensterfront im Süden ist hier noch ungeklärt. Veränderungen an der Gestalt des Gebäudes wurden also noch vorgenommen, als die Arbeiten eigentlich schon begonnen sein sollten.

Im Juli 1956 gab Veritti Scarpa eine Frist von einer Woche, um ihm die gewünschten Dokumente zu übersenden. Auf diesen Termin bezieht er sich im nächsten Brief, der auf den 25.7.1956

⁶⁸¹ Vgl. Veritti, in: GIORDANO 1983-84, S. 173.

⁶⁸² Vgl. ACU, pratiche edilizia privata, n. 262/56.

⁶⁸³ Vgl. ebd., n. 435/56.

datiert, und in dem er die vergangenen Begegnungen rekapituliert.⁶⁸⁴ Veritti listet hier einige Vorfälle auf, die von der Unzuverlässigkeit des Architekten zeugen.

Das nächste Zeugnis ist erst vom 1.2.1957 erhalten. Der Ton dieses Briefes ist nur noch schärfer als zuvor schon: Veritti drängt Scarpa sehr eindringlich, die Arbeiten, die inzwischen begonnen, aber bereits wieder zum Erliegen gekommen sind, entweder wieder aufzunehmen, oder aber frei heraus zu sagen, dass er sie nicht mehr fortführen will. Veritti deutet hier auf „particolari di elementi necessari per proseguire“ hin, die noch fehlen.

Am 19.4.1957 betont Veritti, dass er bereits „da un paio di mesi“ auf das Problem der fehlenden Zeichnungen für die *serramenti*⁶⁸⁵ hingewiesen habe, die offenbar im April noch fehlen. Er bittet Scarpa hier, diese beim Ingenieur Morelli abzuliefern, sodass dieser mit dem weiteren „sviluppo“ beginnen könne. So ist es offenbar in der Vergangenheit auch gehandhabt worden. Der Anwalt stellt dem Architekten hier außerdem in Aussicht, die Zahlungen zu erhöhen, falls dieser so kooperiere, „per poter dire prendiamo il legname e andiamo avanti“. In einem weiteren Brief desselben Datums (April 1957), allerdings an Scarpas Frau gerichtet, wird erwähnt, dass man bereits „al tetto“ gelangt sei, dass die Arbeiten im Innern aber noch nicht beginnen könnten, da „non c'è nemmeno l'ombra dei serramenti“, ja, dass diese noch nicht einmal entworfen seien. Zu diesem Zeitpunkt, weit über ein Jahr nach der Auftragsvergabe, scheint es ihm noch immer unrealistisch, am 1. Oktober einzuziehen, der Tag, an dem Veritti seine derzeitige Wohnstätte verlassen musste.⁶⁸⁶

Über einen Monat später, am 5.6.1957, sind noch immer keine Zeichnungen der *serramenti* beim Auftraggeber angekommen.

Am 13. August⁶⁸⁷ 1957 war der Bau so weit voran geschritten, dass die Fenster und Türen im 2. Stock eingebaut werden konnten. Diese Arbeiten konnten jedoch noch nicht „con la dovuta

⁶⁸⁴ Er verschreibt sich hier und nennt als von ihm genannte Frist den 16. Juni, gemeint ist aber der 16. Juli.

⁶⁸⁵ Für diesen italienischen Ausdruck, der die Fenster und Türen bezeichnet, gibt es keine entsprechende deutsche Übersetzung, weshalb hier und im Folgenden der italienische Begriff verwendet wird.

⁶⁸⁶ Einerseits ist dieser Brief, in dem Veritti das Wort an Scarpas Ehefrau richtet, Zeugnis davon, wie schleppend die Arbeiten vorangingen und wie wenig Scarpa sich der Bitten des Auftraggebers annahm. Andererseits lässt der ironische Tonfall, der unweigerlich komisch wirkt, Zweifel aufkommen, ob Veritti tatsächlich so sehr verärgert war, wie er vorgab. Er bittet Nini Scarpa hier, ihren Mann auf einen Sessel zu setzen, „un buon manico di scopa“ zu nehmen und „di tenere detto manico permanentemente sollevato sulla testa dell'anzidetto Suo marito“. Auch seine Bitte zum Schluss, falls sie sich „nella necessità“ befände „di abbassare il bastone“, dieses nicht zu gewaltsam zu tun, da sie sonst Gefahr laufe, ihren Ehemann, er selbst den „professore“ und die „serramenti il loro padre“ zu verlieren, wirkt komisch und trägt nicht dazu bei, die Lage als sehr ernst zu verstehen.

⁶⁸⁷ Vgl. den undatierten Brief Federico Marconis an Scarpa (ACS). Er ist lediglich mit „13 Agosto“ bezeichnet, es muss sich aber um August 1957 handeln.

esatezza“ ausgeführt werden, da es offenbar eine Ungenauigkeit in den Maßen gegeben hat, was dazu führte, dass auf der Südterrasse die Höhe eines Doppel-T-Trägers und des Anschlussmüerchens nicht genau übereinstimmten.⁶⁸⁸

Am 14. November ist der Terrakottafußboden für das Erdgeschoss bestellt und zwei Tage später sollten auch die von Marconi vorgeschlagenen Mahagoni-Dielen für das obere Stockwerk (Abb. 161) in Venedig geordert werden.

Am 30.12. des Jahres war das Haus bereits zu einem großen Teil fertig gestellt, doch konnten „le ultime parti di carattere edile (pesa in opera pavimento, ingresso, intonaco esterno)“ nicht vollendet werden, da Scarpa sich nicht meldete. Er hat sich in dieser Zeit offenbar von Federico Marconi vertreten lassen, der jedoch, laut Veritti, nicht bereit war, ohne Rücksprache mit dem Architekten eigenständig Anweisungen zu erteilen.⁶⁸⁹

Francesco Tentori behandelt die Villa Veritti in seinem 1958 erschienenen Aufsatz „Progetti di Carlo Scarpa“⁶⁹⁰ und bezeichnet sie dort als zu dem Zeitpunkt „in via di ultimazione“⁶⁹¹. Letzte Details fehlen zu diesem Zeitpunkt also noch immer. „In via di compimento“⁶⁹² ist das Haus allerdings auch noch, als Sergio Bettinis Aufsatz „L’architettura di Carlo Scarpa“ 1960 erscheint. Zu dieser Zeit entstanden noch Detailzeichnungen z.B. für den Eingangsbereich.⁶⁹³

Grundrissentwicklung

Die Villa Veritti liegt am südwestlichen Stadtrand von Udine am Viale Duodo, der an der Stelle des alten Stadtrings verläuft, der zur Porta Poscolle führte (Abb. 1⁶⁹⁴). Die Lage stellte Scarpa in mehrfacher Hinsicht vor eine Herausforderung. In der Forschung wird die Situierung des Grundstücks als „amorph“⁶⁹⁵ und „senza ordine“⁶⁹⁶ umgeben von isolierten Lagerhallen und

⁶⁸⁸ Interessant ist, dass Marconi den Ausgleich dieser Ungenauigkeit Scarpa überlässt. Vgl. hierzu Kap. II.4-Mitarbeiter.

⁶⁸⁹ S.o.

⁶⁹⁰ TENTORI 1958. Das andere hier behandelte und ebenfalls in diesen Jahren geplante Projekt ist der unrealisierte Palazzo Taddei (vgl. Kat. 55).

⁶⁹¹ TENTORI 1958, S. 15. Die Zeitschrift ist monatlich erschienen, Nr. 222 ist die November/Dezember-Ausgabe. Der von Tentori beschriebene Zustand bezieht sich also mindestens auf Oktober 1958, wahrscheinlich auch noch auf die beiden Folgemonate.

⁶⁹² BETTINI 1960, S. 178.

⁶⁹³ ACS Veritti 48691, beschriftet mit: „Casa Veritti – Udine / Dettaglio parapetto passerella / d’ingresso / scala 1:10 e al naturale / 13 - 7 /-60“

⁶⁹⁴ Vgl. auch die Stadtpläne bei TENTORI (1988), Abb. 195-201.

⁶⁹⁵ Z.B. MARCIANO²1989, S. 78; LOS 1995, S. 50 (und erneut 2009, S. 39); IANNACE 2009, S. 20; CONFORTI CALCAGNI 2011, S. 173. Zuerst wurde dieser Begriff von TENTORI (1958, S. 16) verwendet. Dass sich dieser einprägsame Ausdruck in allen genannten Texten ohne Kennzeichnung findet, ist einer

„ville“⁶⁹⁷, bezeichnet. Außerhalb des Stadtzentrums gelegen, befindet es sich nicht so sehr im urbanen Kontext, dass von einem Stadthaus gesprochen werden muss, doch auch nicht weit genug außerhalb der Stadt, sodass man von einer ländlichen Lage sprechen könnte.

Das schmale, längsrechteckige Grundstück (ca. 26 x 53 m⁶⁹⁸) liegt in zweiter Reihe und ist durch eine schmale, mit einem großen Tor abgeschlossene Einfahrt mit der Hauptstraße verbunden, sodass das Haus von der Straße aus nicht zu sehen ist.⁶⁹⁹

Das Gebäude liegt auf der nordöstlichen Seite des von Osten nach Westen verlaufenden Areals, „per evitare che la casa sia ombreggiata dai fabbricati di proprietà D’Aronco esistenti in adiacenza al confine sud“ und allo scopo di lasciare libera la metà di ponente a giardino.“⁷⁰⁰

Die längliche, rechteckige Form des Grundstücks hat sich erheblich auf die Grundrissform ausgewirkt. Das Haus basiert im Hauptkörper auf der Form eines Kreises, dessen eine Hälfte aus dem Baukörper und dessen andere Hälfte aus einem halbkreisförmigen Wasserbecken besteht. So konnten – durch den Mittelwert der unterschiedlichen Abstände – die vorgegebenen

von mehreren Anhaltspunkten dafür, dass in Veröffentlichungen zur Villa Veritti Formulierungen bis hin zu ganzen Passagen aus älteren und so grundlegenden Beiträgen wie dem von Tentori übernommen wurden. Allein Iannace verweist auf LOS 1995, der allerdings auch nicht die Ursprungsquelle darstellt. Ein anderes Beispiel dafür ist die 1983 von Rudi formulierte Beschreibung der Pfeiler als „Totem“ (RUDI 1983, S. 184, Abb. 11), die von Vercelloni (1985b, S. 213), De Eccher und Del Zotto (1994, S. 124) und Iannace (2009, S. 38) jeweils ohne Kenntlichmachung des Zitates übernommen wurde.

⁶⁹⁶ TENTORI 1958, S. 16.

⁶⁹⁷ TENTORI 1958, S. 16. In dieser Gegend sind Anfang des 20. Jahrhunderts zahlreiche private Villen nach klassischem, rechteckigem Schema entstanden (vgl. dazu Comune di Udine, Dipartimento sviluppo territoriale e qualità ambientale, catalogazione delle opere di architettura dal periodo eclettico-storicista ai giorni nostri e del patrimonio edilizio rurale spontaneo e proposte di norme da introdurre nel PRGC – fasc. 3: Ambiti urbani di interesse tipologico-ambientale). In direkter Nachbarschaft zur Villa Veritti befinden sich Raimondo d’Aroncos Casa Quinto (Viale Duodo 46, vgl. dazu Comune di Udine, Dipartimento sviluppo territoriale e qualità ambientale, catalogazione delle opere di architettura dal periodo eclettico-storicista ai giorni nostri e del patrimonio edilizio rurale spontaneo e proposte di norme da introdurre nel PRGC – fasc. 1: Edifici di grande interesse architettonico, 170.1 131 B4. u. z.B. Ausst.Kat. D’Aronco Architetto 1982, S. 213), sowie Masieris Büro- und Wohngebäude, das 1950 nur 200 Meter entfernt errichtet wurde (vgl. zu Scarpa und Masieri Kap. II.4-Angelo Masieri, zu dem Gebäude BORTOLOTTI 1995, außerdem Comune di Udine, Catalogazione... (s.o.), 70.1 134 B5. sowie die Zeichnungen zu diesem Projekt in Udine, Gallerie del Progetto).

⁶⁹⁸ Vgl. die Relazione Tecnica, ACU, pratiche edilizia privata, 435/56. BELTRAMINI/ZANNIER (2006, S. 122) geben 27 x 50 m an. Ganz genau ist es im Westen 25,78 m und im Osten 26,33 m breit, die südliche Längsseite ist 50,55 m, die nördliche 50,45 m lang. Der Weg ist etwa 50m lang und ca. 5 m breit (vgl. Relazione Tecnica u. Abb. 148).

⁶⁹⁹ DAL CO/MAZZARIOL berichten von dem anderen Grundstück, das die Auftraggeber zunächst besaßen und davon, dass Scarpa ihnen zu diesem geraten habe (vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 117, Kat. 112). Sergio Los stellt es genau andersherum dar: „Das Baugelände, das Scarpa empfohlen hatte, befand sich in einem wenig bebauten Gebiet. Der Bauherr jedoch entschied sich für ein langes, schmales Grundstück an der Peripherie von Udine.“ (LOS 2009, S. 39) Die oben dargelegten Quellen bestätigen die Darstellung bei Dal Co/Mazzariol, ebenso die Aussagen Federico Marconis (vgl. IANNACE 2009, S. 20).

⁷⁰⁰ Relazione Tecnica, ACU, pratiche edilizia privata, n. 435/56.

Mindestentfernungen zur Grundstücksgrenze⁷⁰¹ eingehalten werden, ohne das ganze Gebäude in die Mitte des Baugrundes verlegen zu müssen. Zum anderen werden der strengen Rechteckform des Grundstücks durch die gekurvten Wände entgegengewirkt und dunkle und unbrauchbare Ecken zwischen Haus und Eingrenzungsmauer vermieden. Außerdem konnte Scarpa durch die Krümmung vermeiden, eine nach Norden zeigende Wand zu erhalten.⁷⁰² Das Licht gleitet über die Wand und verdunkelt diese nicht.

Das erhaltene Zeichnungs- und Planmaterial zeigt, dass Scarpa sich in seinen frühen Überlegungen intensiv und in erster Linie mit der Gestalt des Grundrisses beschäftigt hat. Kleinere, mit schneller Hand gezeichnete Ansichten (Abb. 150 u. später Abb. 162) sowie Detailstudien geben einen Eindruck des Äußeren.

Im Grundriss zeigt sich die Villa als zentralisierter Bau, entstanden aus der Zusammenschiebung von rechteckigen und runden Raumteilen. Das Außergewöhnliche ist, dass die Halbkreisform des Hauptbaukörpers durch ein halbkreisförmiges Bassin zu einem Kreis vollendet wird. Der Grundriss lässt sich als Synthese aller im Laufe der Planungen gemachten Variationen verstehen; viele Merkmale des heutigen Baus waren schon von Anfang an in ihren Grundzügen geplant und wurden lediglich den Anforderungen (der Auftraggeber) angepasst.

Die Entwicklung der Planungen lässt sich grob in drei Phasen einteilen. Anhaltspunkte dafür sind u.a. drei repräsentative Kartons, die einen Gesamteindruck des jeweiligen Vorschlags geben (Abb.

⁷⁰¹ Vgl. DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 124 u. die Unterlagen im ACU, pratiche edilizia privata, n. 435/56. Die Veritti hatten am 20. Juni ersucht, den vorgegebenen Abstand von 6 Metern zur Grundstücksgrenze unterschreiten zu dürfen, mit folgender Begründung: „La costruzione avrà forma cilindrica verso il confine Nord, e quindi la media delle distanze sarà ben superiore a quella che potrebbe apparire se si tenesse conto soltanto del punto più vicino.“ (Schreiben Verittis an den Bürgermeister vom 20. Juni 1956). In der Relazione Tecnica heißt es: „poichè tale distanza è raggiunta in un punto solo e aumenta rapidamente da ambo i lati (essendo la pianta circolare), si ritiene che possa essere accettata tale distanza di m. 1,50.“ Hintergrund des Ansinnens war, dass an der Nordseite des Grundstücks eine neue Straße geplant war, sodass kein direkter Kontakt zum Nachbargrundstück entstehen konnte (vgl. ACU, pratiche edilizia privata 435/56 u. 262/56).

⁷⁰² Guido Pietropoli erinnert sich im Gespräch mit der Autorin am 1. Juni 2013 an diese Vorgehensweise Scarpas: „Mi ricordo che diceva che voleva fare le pareti curve per non avere nessuna parete a Nord. Non so se si capisce: Se io ho una cosa quadrata, la oriento secondo il sole, però una parete resta sempre a nord, a nord vuol dire che diventa nera, se è bianca diventa nera, perché non prende luce, non prende il sole ecc.“

Va bene per un pittore se apre una grande finestra, ha sempre la luce eguale, tutti gli atelier di pittore avevano la luce da nord perché avevano una qualità costante di luce. Però non è mai una bella parete quella a nord. Allora facendola rotonda [...le luci] scivolano sulla parete.“ Vgl. auch Scarpas eigene Aussage im Zusammenhang mit dem Eingang der Architekturfakultät in Venedig am 30.1.1975: Eine Mauer „a nord non esprime nulla, anche se fosse ricco di forme mentali [...], a nord non esprime nulla, alla luce esprime tutto.“ (in: SEMI 2010, S. 80)

153)⁷⁰³. Innerhalb dieser Planungsstufen lassen sich Variationen in Grundrisstruktur und / oder Aufriss erkennen, an denen die Entwicklung bis hin zum finalen Grundriss zum Teil sehr genau ablesbar ist.

Allererste Ideen sowie wichtige determinierende Konstanten wie die beiden Zypressen im Norden und Süden des Baugrundes hat Scarpa auf einem Lageplan (Abb. 148) festgehalten. In der Mitte der nördlichen Grundstücksgrenze hat er auf diesem Blatt mit schnellen Bleistiftstrichen ein aus rechteckigen Räumen zusammengesetztes Gebäude skizziert. Vage sind im Westen Kreisformen angedeutet. Weder die Lage des Gebäudes noch Gebäudeformen finden sich in den folgenden Studien wieder, die Skizze hat also in erster Linie dazu gedient, einige Überlegungen gleich zu Beginn auszuschließen.

In allen folgenden Studien rückt er das Haus an die östliche Seite des Grundstücks und verwirft auch die Möglichkeit eines klassischen rechteckigen Grundrisses zugunsten der Kreisform, mit der sich der Bauplatz effektiver und harmonischer ausnutzen ließ, bedenkt man die strenge Rechteckform des Grundstücks sowie die ebenfalls rechteckigen Gebäude, welche die Villa umgeben.

1. Entwurf

Der erste Entwurf ist in verschiedenen Zeichnungen – abgesehen von kleineren Randskizzen sind dies ausschließlich Grundrisse – dokumentiert. Sie zeigen den Grundriss eines in zwei Hälften aufgeteilten Hauses, dessen nahezu⁷⁰⁴ kreisförmige Baukörper durch einen kurzen, rechteckigen Trakt miteinander verbunden sind. Der rechte, östliche, Teil beherbergt den Wohn- und Essbereich, der linke, westliche, den Schlafbereich für die Eltern und die Kinder.⁷⁰⁵ Scarpa plant hier ein Haus, dessen Ebenen nicht in Geschossen über-, sondern nebeneinander liegen.

Die Kreisform des Grundrisses des rechten Baukörpers kommt erst dadurch zustande, dass ein Wasserbecken auf der Süd- und Südwestseite mit in die Form einbezogen wird und den Kreis vollendet. Das Wasser wird gleichwertiges Material und somit Bestandteil des Gebäudes. Diese

⁷⁰³ Zwei davon sind heute verloren, nur noch der Karton für die mittlere Version befindet sich im ACS, Abb. 153. Diese Kartons sind nicht die Pläne, die für die Baugenehmigung eingereicht wurden, sondern stellen vielmehr einen Gesamteindruck von Form und auch Materialien dar.

⁷⁰⁴ Im Grundriss wird deutlich, dass es sich nicht um reine Kreise handelt.

⁷⁰⁵ Bemerkenswert ist, dass dieses Blatt eine derjenigen Zeichnungen ist, die Scarpa nicht einfach mit den entsprechenden Begriffen für die jeweiligen Räume beschriftet hat, sondern die Beschriftungen in unterschiedlichen Sprachen eingefügt hat (italienisch, englisch, deutsch). Es fällt auf, dass ihm bei der deutschen Bezeichnung der Küche mit „Küke“ ein – nachvollziehbarer – Schreibfehler unterlaufen ist. Vgl. dazu auch Kap. II.4.

Kreisform wird nur dadurch aufgebrochen, dass sich der eigentliche rechteckige Wohnraum in Richtung des Verbindungsganges aus der runden Form herausschiebt. Die Begrenzung des Wasserbeckens ist mit Auszackungen / Abtreppungen versehen, vielleicht ähnlich wie auch am Grabmal der Familie Brion in S. Vito d'Altivole (Abb. 400). Den äußersten Abschluss stellt aber ein kleines Mäuerchen dar, sodass die Einheit des Kreises einbehalten wird.

Ein Eingang war in diesem Projekt durch den Wohntrakt im Osten geplant. Er führt außen mittels einer kleinen Brücke über das Wasserbecken. Gleich vor dem Steg liegt der Zugang zur Garage, die sich in der äußersten Nordostecke des Grundstückes befindet und durch ein Vordach mit dem Haus verbunden ist (Abb. 149 u. Abb. 151-Abb. 152).

Im östlichen Wohnblock ist eine strenge Trennung zwischen den Wirtschaftsräumen sowie dem Esszimmer und dem Wohnraum vorgesehen. Esszimmer, Anrichterraum, Küche und Waschküche liegen im Norden an der halbkreisförmig verlaufenden Außenseite: allein die nach innen liegende Seite des Speisezimmers ist überhaupt vom Wohnraum im Zentrum und Süden des Blocks wahrnehmbar. Die Waschküche hätte man beim Betreten des Hauses aufgrund des parallel zur Hauswand verlaufenden Stegs und des – versteht man das Bassin als Teil des Hauses – innen liegenden Eingangs bereits hinter sich gelassen, ebenso wie man die Küche, ohne sie wahrzunehmen, beim Durchqueren des Eingangsbereiches (Beschriftung „ENTRY“) zurücklassen sollte. Auch das Anrichtezimmer sollte durch einen trichterförmig verlaufenden Flur möglichst weit vom Wohnraum entfernt wirken.

Den größten Teil dieses Baukörpers nimmt das Wohnzimmer ein. Besonderes Merkmal hier ist die Wand im Osten, die sich zu einer Art halbkreisförmigen Nische zum Wohnbereich öffnet. Halbrunde Wandabschlüsse tauchen in verschiedenen Projekten Scarpas wenigstens als Varianten auf: In Studien für die Casa Sacerdoti in S. Maria del Giglio (Abb. 387) erscheint die zum Flur gelegene Wand des Wohnzimmers in einer Variante als halbkreisförmiger Raumabschluss. Auch in der Casa Scatturin (Abb. 389) ist das Esszimmer mit einer halbrunden Wand abgeschlossen, die sich allerdings nicht im angrenzenden Raum zeigt.

Das Element der segmentförmigen Wand erinnert an Ludwig Mies van der Rohes Haus Tugendhat in Brünn, das zwischen 1928-30 entstand und das Scarpa mit Sicherheit kannte (Abb. 413)⁷⁰⁶ Anders als dort, wo eine etwas mehr als halbkreisförmige Wand den Essbereich vom Wohnzimmer und der Küche abtrennt und so einen eigenen Raum schafft, bildet sie hier eine

⁷⁰⁶ Vgl. zum Haus Tugendhat TEGETHOFF 1981, S. 90-98 u. 11.1-11.31. Eine ähnliche Wand war auch für die Ausstellung „Il senso del colore e il dominio delle acque“ für die Expo 1961 gedacht, die Scarpa eingerichtet hat. Vgl. z.B. BRUSATIN 1972, S. 68 (hier „Il governo delle acque e il senso del colore“), DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 123, Nr. 137 u. ALBERTINI/BAGNOLI 1992, S. 197f. u. Tafeln 190-198.

zum Wohnraum geöffnete Nische und dient als Hintergrund für einen Flügel⁷⁰⁷. Der eigentliche Wohnbereich mit Sitzzecke und einem kleinen Wasserbassin (Abb. 149)⁷⁰⁸ schließt nach Süden und zu den Seiten hin gerade ab, sodass dieser Teil als ein in die Kreisform geschobenes Rechteck erscheint. Dieser ganze Bereich sollte nach außen mit Glasfenstern versehen sein, sodass der Blick vom Wohnzimmer über das Wasserbecken schweifen konnte. Die Reflexe des Wassers hätten sich in dem kleinen Becken innen vor den Fenstern wiederholt.

Vom Wohnzimmer aus führt ein gläserner Verbindungstrakt, der wahrscheinlich auch als Wintergarten⁷⁰⁹ dienen sollte (Abb. 149), in den Schlafbereich⁷¹⁰. Im Übergang von Wohnzimmer und Flur liegt ein wuchtiger, fast halbzyklischer Pfeiler, in den eine Wendeltreppe⁷¹¹ links und ein Rundpfeiler⁷¹² rechts eingelassen sind. Der halbkreisförmige Korpus der Wendeltreppe mit dem unten eingeschnittenen Rundpfeiler spiegelt sowohl die Grundrissform des Wohnblocks mit der halbkreisförmigen Wand oben und der angefügten Halbkreisform unten sowie die Gesamtanlage des Hausgrundrisses mit zwei nebeneinander liegenden Kreisformen im Kleinen wider. Links daneben liegt ein Zugang zum Wintergarten, sodass dieser wie auch die Dachterrasse, zu der die Wendeltreppe führt, von außen zu erreichen ist.

Glasflur und Schlaftrakt liegen etwas höher als der Wohnbereich (Abb. 151 u. Abb. 152). Die Einteilung des zweiten Baukörpers war deutlich kleinteiliger geplant als die des großzügig offenen Wohnbereichs. Am äußeren Rand, entlang der gekrümmten Außenwände, sollten die Kinder- und ein Gästezimmer liegen (Abb. 149), während innerhalb eines der Kreisform einbeschriebenen Rechtecks (mit abgerundeten Ecken) die Badezimmer und das Elternschlafzimmer geplant waren. Dieses sollte sich im 1. Stock (Abb. 150) befinden und einen eigenen Kamin mit kreisförmigem Grundriss erhalten. Auch für diesen Raum hatte Scarpa über einen Wandabschluss im Norden mit einer Rundnische nachgedacht (Abb. 151 u. Abb. 152).

⁷⁰⁷ Dieser wurde auch im gebauten Haus zu Anfang an dieser Stelle platziert. Es ist bemerkenswert, dass er im Grundriss die gleiche fast dreieckige Form hat wie die späteren 13 Pfeiler. Es ist denkbar, dass das auf Abb. 149 dargestellte Instrument Scarpa zu der Form der Pfeiler inspiriert hat.

⁷⁰⁸ Ein solches innenliegendes Bassin gemahnt an Vorbilder aus der japanischen Architektur, wo sich häufig Binnengärten finden. Vgl. z.B. die Residenz Fukami in Kyoto (Abb. in ITOH 1999, S. 86.). Vgl. zu einem innen liegenden Bassin auch die Villen Roth und Ottolenghi (Kap. III.9 und III.11).

⁷⁰⁹ Vgl. zum Wintergarten unten.

⁷¹⁰ Dieser sollte außerdem einen eigenen Eingang im Westen erhalten (vgl. Abb. 151 u. Abb. 152).

⁷¹¹ Die Wendeltreppe sollte sowohl auf eine Dachterrasse wie auch in den Keller führen, wie ACS 48645 deutlich zeigt.

⁷¹² Der das Abzugsrohr eines Kamins (vgl. ACS 48645), oder möglicherweise ebenfalls einen ‚focolare‘ darstellt.

Die Vermutung, dass der auf diesen Blättern geplante Bau nur über ein Geschoss reichen sollte, wie es in der Forschung angenommen wird⁷¹³, ist also – die zuvor erwähnte Wendeltreppe hat es bereits gezeigt – nicht nachvollziehbar. Die Treppe, die auf den Grundrissen (Abb. 149 u. Abb. 151) sowie im Schnitt (Abb. 151) zu sehen ist, und eindeutig nach oben führt, zeigt, dass das in diesem Stadium geplante Gebäude wenigstens über eineinhalb Geschosse gehen sollte. Abb. 150 ist zudem eindeutig beschriftet mit „la camera da letto genitori è [...] al Io piano“, welches in einer kleinen perspektivischen Ansicht links neben dem Grundriss auf diesem Blatt ebenfalls zu sehen ist.

Außerdem führt eine weitere kleine Treppe, die im Grundriss links von der großen zu sehen ist, in einen Keller (Abb. 151 u. Abb. 152), der für die Unterbringung der Bediensteten sowie weitere Wirtschafts- und Kellerräume vorgesehen war.

Die verschiedenen erhaltenen Grundrisse zu dieser Planungsstufe zeigen jeweils leichte Variationen in den zentralen Teilen der Baukörper, sozusagen im Kern. Das zeigt, dass Scarpa diesen Überlegungen bereits ein wichtiges Gestaltungselement zugrunde legte, das auch das ausgeführte Projekt massiv bestimmen soll: Der Raum wird nur zu einem sehr geringen Teil durch festes Mauerwerk gegliedert, der Großteil der Grundrissunterteilung geschieht durch die mobile Einrichtung sowie Schiebetüren und Wandschränke. Auch wenn zu diesem Projekt keine Darstellungen der Innenräume erhalten sind⁷¹⁴, lassen sich anhand der Grundrisse doch einige grundlegende Wesenszüge von Scarpas Raumauffassung ablesen, die auch noch in den folgenden Projekten zu spüren sind. Die halbkreisförmig gebogene Wand, die Scarpa für das Wohnzimmer vorschlägt, gibt durch ihre Form und die Öffnung eine Richtung vor, in der sich ein durch sie begrenzter und hierarchisch ausgezeichnete Raum befindet. Anders als bei Mies van der Rohe Villa in Brunn befindet er sich im Zentrum des Gebäudes und wird so zum Raum im Raum und nicht etwa ein abgetrennter Bereich. Diese Wendung der Architektur nach innen hat Scarpa ganz explizit als Charakteristikum für das Haus vorgesehen, indem er auch den für dieses Projekt repräsentativen Karton (Abb. 149) mit „la casa introversa“, also das introvertierte, nach innen gerichtete Haus, bezeichnet hat. Die gleichzeitige Verbindung zwischen Außen und Innen (durch

⁷¹³ Vgl. z.B. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 117 (NR. 112); MARCIANÒ ²1989, S. 78; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 124. Auch Luciano Veritti beschreibt in dem Interview, das Sandro Giordano für seine Tesi di Laurea 1983 mit ihm führte, als „costruzione su un unico piano“ (GIORDANO 1983-84, S. 173). Da das Gespräch fast 20 Jahre nach Entstehen der ersten Pläne stattgefunden hat, ist vorstellbar, dass Veritti sich an das – ohnehin schnell verworfene – Projekt nicht so genau erinnerte.

⁷¹⁴ Höchstwahrscheinlich hat es diese auch nicht gegeben, da für Scarpa das Projekt in den vorhandenen Grundrissen in seinen wichtigsten Punkten darstellbar war.

das Wasserbecken) ist also schon in diesem frühen Stadium weniger als Öffnung des Innenraumes nach außen denn umgekehrt als ein Einbeziehen des Außenraums in den Innenraum gemeint.

Auch der Schlaftrakt lässt diese Wendung nach Innen erkennen, indem das Elternschlafzimmer in der Mitte des Baukörpers liegt und sich möglicherweise ähnlich dem heutigen Zustand mit innen liegenden Fenstern zu den Fluren öffnen sollte.

Insgesamt zeugt bereits dieses erste Projekt von einem Spiel mit verschiedenen geometrischen Formen, wie es auch im Ausführungsprojekt beibehalten wird. In beiden Wohnblöcken wird die Kreisform von einem rechteckigen Kern aufgebrochen. Rechte Winkel werden in den Räumen größtenteils – abgesehen von den zwei Ecken, die nach Außen vorragen – vermieden. Ein dennoch vollständig rechtwinkliger Raum wie das Gäste-WC links des Eingangs erhält sogar unabhängig von der Außenwand geformte, konvex geschwungene Innenwände, sodass ein mandelförmiger Raum mit abgeflachten Spitzen entsteht.⁷¹⁵

2. Entwurf

Der erste Entwurf wurde von den Auftraggebern zurückgewiesen, hauptsächlich, weil sie die Kinder nicht „independenti“⁷¹⁶ in einem vom Wohnbereich abgetrennten Gebäudeteil wissen wollten.⁷¹⁶ Scarpa entschied sich daraufhin für eine andere Verteilung der verschiedenen Zonen, behielt das Prinzip eines Baus aus zwei voneinander getrennten und gleichzeitig – durch eine Glasgalerie – miteinander verbundenen, nahezu zylindrischen Baukörpern aber bei.⁷¹⁷ Wohn- und Schlafbereich werden nun in dem größeren zylinderförmigen Gebäudeteil auf mehreren Stockwerken zusammengefasst, während die Idee eines Wintergartens ausgeweitet und in einem

⁷¹⁵ Diese Form der ‚Vesica piscis‘ spielte in den Überlegungen zur Villa Zoppas eine große Rolle und stellt einen Verweis auf die doppelten Kreise dar. Vgl. dazu MANZIN 2005 u. PIETROPOLI 2007.

⁷¹⁶ Luciano Veritti, in: GIORDANO 1983-84, S. 173. Diese Beweggründe hat auch Andrea de Luca, der Enkel des Auftraggebers, im Gespräch mit der Verfasserin am 4. April 2012 bestätigt.

⁷¹⁷ Der grundsätzliche Gedanke, ein Gebäude in zwei Baukörper aufzuteilen, die durch ein gerades Element miteinander verbunden sind, war Scarpa auch schon bei den teilweise gleichzeitigen (1953-56, vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 115, Nr. 105 u. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 96-99) Überlegungen zum *Padiglione del Venezuela* auf dem Biennale-Gelände in Venedig gekommen. Zwar war eine Verbindung auf der Zeichnung, die nach Caracas gesandt wurde (Abb. in: TEGETHOFF/ZANNCHETTIN 2007, S. 166.), offenbar eher in Form eines Überdaches vorgesehen, doch der Grundgedanke scheint hier derselbe zu sein wie in der Villa Veritti. Dies bleibt nicht die einzige Gemeinsamkeit: Die rautenförmigen, lichtschartartigen Fenster in der Küche (vgl. unten) sind denen der Mauer sehr ähnlich, die den Innenhof des venezolanischen Pavillons begrenzt (vgl. Abb. 399).

kleineren Korpus mit fast kreisförmigem Grundriss untergebracht werden soll (Abb. 153). Der Wohn-/Schlafbereich liegt auch in diesem Planungsstadium im Nordosten des Grundstücks. Der Rundbau des Wintergartens – ebenfalls mit Dachterrasse⁷¹⁸ – jedoch wird so weit nach Süden verrückt, dass die untere, nun gerade abschließende Kante auf Höhe der nördlichen Begrenzungsmauer des Zufahrtsweges endet. Beide Gebäudeblöcke sollten, wie auch im ersten Projekt, durch eine jetzt diagonal verlaufende Glasgalerie miteinander verbunden sein.

Grundlegende Prinzipien der Raumgestaltung übernimmt Scarpa aus dem ersten Entwurf. Die Grundrisse entstehen durch das Aneinanderfügen und Zusammenschieben verschiedener geometrischer Figuren und die Kreisform wird auch hier – nun in beiden Baukörpern – durch ein Wasserbecken vollendet. Der zentrale Raum im Wohnblock hat ebenfalls einen rechteckigen Grundriss. Im Vergleich zum ersten Projekt ist dieses jedoch gedreht, sodass das Wohnzimmer nun mit einer Spitze über das Bassin hervorkragt – eine Lösung, die bereits das ausgeführte Projekt vorweg nimmt.

In dieser Variante wird nun bereits deutlich, dass Scarpa sich für die Villa Veritti Räume vorstellte, die nicht nur horizontal sondern auch Geschoss übergreifend vertikal miteinander verbunden sein sollten. Die Räume der oberen Etagen im Wohnbereich befinden sich allesamt im rechteckigen Kern des Gebäudes, während die übrigen Bereiche – im Norden an der gekrümmten Außenwand und im Süden im über das Wasserbecken ragenden dreieckigen Teil – bis zum Erdgeschoss reichende Freiräume bilden (Abb. 154⁷¹⁹). Wohnzimmer und Esszimmer sollten also nach oben offen mit den oberen Stockwerken in Verbindung stehen, wie es auch zumindest für das Wohnzimmer später realisiert wurde.

3. Entwurf

Der Wunsch nach einer kompakteren und auch traditionelleren Lösung⁷²⁰ seitens der Auftraggeber hat in einem dritten Schritt zur Synthese der beiden einzelnen Baukörper zu einem einzigen viergeschossigen Baublock geführt. Diese Variante wurde schließlich ausgeführt. Dem gleichen Prinzip der Kombination von geometrischen Formen, das er schon in den ersten Varianten angewandt hatte, folgend, führt Scarpa hier die Reduzierung und Verschachtelung der

⁷¹⁸ Auch der Wohnbereich sollte eine Dachterrasse erhalten (Abb. 153 u. Abb. 154). Die Wendeltreppe, über die beide Terrassen zu erreichen sein sollten, hat nahezu die gleiche Form behalten. Ein Rundpfeiler / Kamin ist an dieser Stelle jedoch nicht vorgesehen.

⁷¹⁹ Vgl. die Beschriftungen „VUOTO SALA PRANZO“ (im Norden) und „VUOTO SALA SOGG[iorno]“.

⁷²⁰ Vgl. die Äußerungen Verittis in GIORDANO 1983-84, S. 175 f.

einzelnen Baukörper konsequent fort. Die Konzeption des zylinderförmigen Wohnblocks mit seiner Raumaufteilung wird aus dem 2. Projekt übernommen, allein die Gestalt des Wintergartens erfährt eine deutliche Veränderung, indem dieser nun als an das runde Haus angegliederter, im Grundriss rechteckiger Anbau erscheint.⁷²¹ Die zweite Kreisform bleibt in diesem Projekt rudimentär als viertelkreisförmige Garage ganz im Nordosten erhalten. Die einzelnen Formen – Dreieck, Rechteck, Kreis – sind nie in ihrer reinen Form zu erkennen, sondern werden stets von anderen Teilen überschritten oder leicht abgewandelt. Diese Unregelmäßigkeiten zeigen sich auch stark im Aufriss. Der Einfachheit halber werden sie im Folgenden jedoch mit ihren einfachen Bezeichnungen benannt.

Die Schlafzimmer werden nun im 1. Stock untergebracht, das 2. Obergeschoss beherbergt eine Dachterrasse, außerdem bietet ein Keller Platz für Versorgungs- und weitere Wirtschaftsräume.

Die Mehrgeschossigkeit bedingt die Einführung von polygonalen Pfeilern (Abb. 156), die z.T. über alle Geschosse reichen und die gesamte Anlage des Hauses gliedern. Sie zeigen im Grundriss ein Quadrat, dem eine Ecke entnommen wurde. Dadurch entsteht eine Figur, dessen Grundform ein Dreieck mit zwei abgeflachten Spitzen ist.⁷²² Da die gesamten Innenwände aus Holz oder Glas und zudem mobil sind, übernehmen die Pfeiler auch tragende Funktion und rhythmisieren als „Angelpunkt[e]“⁷²³ den Raum. Sie sind keineswegs zufällig im Raum verteilt, sondern nehmen den Verlauf des Hauses von Ost nach West auf und lenken durch ihre Masse und die „sensible indicazione direzionale delle loro facce“⁷²⁴ die Wege innerhalb der Räume. So markieren drei der insgesamt 13 Pfeiler den Eingangsbereich. Dieser wird im Osten des Gebäudes über einen Steg erreicht, der über das Bassin führt. Bereits vom Windfang aus ist die Waschküche im Norden zu erreichen, die somit nahezu unbemerkt passiert wird. Im rechteckigen Eingangsfur leitet der nördliche der drei Pfeiler mit seiner abgeflachten Seite sowohl nach Norden zum Aufstieg in das Obergeschoss als auch geradeaus weiter in den Wohnraum. Diese

⁷²¹ Vgl. unten.

⁷²² In der Literatur werden die Pfeiler häufig einfach als dreieckig bezeichnet (z.B. BRUSATIN 1972, S. 17 und BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 122 und auch in der Online-Zusammenfassung der *fondazione MAXXI*).

Die gleiche Form greift Scarpa wenige Jahre später (im Jahr der Fertigstellung der Villa 1961) im Erdgeschoss der *Fondazione Querini Stampalia* (vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 124, Nr. 138) in Venedig wieder auf. Dort erhalten an verschiedenen Stellen Stufen (z.B. die Stufen, die zum Rio hinunterführen) diese Form. In den Studien für den Campingplatz *Fusina*, der noch während der Arbeiten an der Villa Veritti entstand, findet sie sich (vgl. Ausst.Kat. *Camping Fusina* 2010, o.p.) und auch das innen liegende Bassin der Villa Ottolenghi (vgl. Kap.III.11) ist aus dieser Form entstanden, allein die Winkel wurden hier verändert, sodass der Form ein einfaches Viereck statt eines Rechtecks zugrunde liegt. Vgl. außerdem das Bassin im *Gavina-Geschäft* in Bologna, 1961-63 (z.B. TOLMEIN 1987, S. 63).

⁷²³ LOS 2009, S. 41.

⁷²⁴ TENTORI 1958, S. 16.

Richtungsvorgabe nimmt auch der südliche der Pfeiler auf, der etwas weiter westlich liegt und den Besucher gleichsam mit der geraden Fläche weiterführt. Das Wohnzimmer stellt, wie bereits in den früheren Überlegungen, den Mittelpunkt der gesamten Anlage dar. Noch stärker als zuvor wird aber nun der Fokus auf diesen Raum gelegt, indem Scarpa ihm allein die doppelte Geschosshöhe vorbehält.⁷²⁵ Die Südseite öffnet sich in bis zum Obergeschoss reichenden großen Fenstertüren über dem halbkreisförmigen Bassin. Die Räume des 1. Stocks verlaufen in einer Linie mit dem östlich über das äußere Wasserbecken ragenden Balkon, sodass zwischen den Wänden des Schlafzimmers und dem unten liegenden Wohnzimmer ein Hohlraum entsteht, der über dem Bassin außen schwebt.

Daran anschließend liegt ein leicht aus der Flucht nach vorne versetzter, nahezu dreieckiger Balkon. Seine nördliche Begrenzung ist gleichzeitig die Wand des Eingangsflurs, die westliche öffnet sich als Fenstertür zum Wohnzimmer. Seine Ausmaße werden ebenfalls von drei Pfeilern markiert.

Im Westen öffnet sich das Wohnzimmer zu einer kleineren Kaminnische. Der Kamin ist in den Baukörper der Wendeltreppe im Südwesten integriert, der zugleich einen Flur zum etwas niedriger gelegenen Wintergarten begrenzt. Die Treppe ist die einzige durchgehende und begehbare Verbindung zwischen allen vier Geschossen – Keller, Erd- und Obergeschoss und 4. Stock mit Dachterrasse. Ihre Position stand bereits seit den ersten Überlegungen fest, wenngleich ihr Aussehen nun noch stärker die Kreisform des Grundrisses aufgreift. In den ersten Überlegungen dieser Entwurfsphase noch wie im 1. und 2. Projekt als massiver Baukörper mit einer geschwungenen Wand (Abb. 159) geplant, wird sie nun in einen ebenso wuchtigen Rundpfeiler eingelassen, dem einer der beiden ebenfalls zylinderförmigen Abzüge des anschließenden Kamins angefügt ist. Hier wird die Zusammenfügung zweier Kreise aus den ersten Entwürfen aufgegriffen und eine Form vorweggenommen, die auch in späteren Villenprojekten Scarpas erneut verwendet wird und in Zusammenhang mit Frank Lloyd Wrights kreisförmigen Wohnhausprojekten steht⁷²⁶.

Die Räume im Norden sind entlang der geschwungenen Außenwand angeordnet. Vom Wohnzimmer aus ist, wie bereits im 2. Entwurf, das Esszimmer erreichbar, das sich mit großen Schwenktüren zum Hauptraum öffnet. Es ist allein an der nördlichen Wand mit dem dahinter liegenden Office verbunden, das zur anschließenden Küche leitet. Von hier aus führt eine – das

⁷²⁵ In frühen Überlegungen ist dafür das gesamte Erdgeschoss deutlich höher angedacht als der 1. Stock, der auf einem Blatt (Abb. 159) sogar mit „A mezzato“ beschriftet, also als *ammezzato*, Zwischengeschoss, bezeichnet ist.

⁷²⁶ Vgl. Kat. 92 u. unten.

Motiv des Schneckenhauses des Gesamtkonzeptes aufgreifend – in ein halbiertes Oktagon eingelassene halbrunde Treppe in den Keller (Abb. 156⁷²⁷).

Die abgeflachte Seite des südwestlichsten Pfeilers innerhalb des Wohnraumes gibt die Richtung zum Flur vor, der in den Wintergarten führt. Er führt an der Wendeltreppe entlang zunächst an der gesamten Tiefe des Wintergartens vorbei zu dessen nördlicher Wand. Zunächst als gläserner Flur nur in zweiter Linie Wintergarten, übernimmt er im späteren Entwurf eine dem Wohnbereich fast gleichwertige Rolle. Im ausgeführten Haus ist er deutlich dem Hauptbaukörper untergeordnet, tritt aber von Beginn der Planungen an (Abb. 159) als eigenständiger, dreieckiger Korpus aus der Kreisform heraus. In früheren Überlegungen ist er lediglich ein gläserner Anbau ohne eigene Gliederung durch Pfeiler, der sich optisch kaum von dem östlichen Bauteil unterscheidet. Schließlich legen im Verlauf der Planungen zusätzliche Pfeiler die größeren Ausmaße dieses Bereichs fest (Abb. Abb. 160 u. Abb. 162), sodass er heute als Art eigenständiger Anbau dem kreisförmigen Hauptaus angegliedert ist. Sein äußerster Punkt wird von einem der nun insgesamt 13 Pfeiler markiert. Aufgrund des herausragenden, diamant- oder bugförmigen Erkers⁷²⁸ erscheint seine Grundform im Grundriss als Rechteck, das in einem 45°-Winkel aus der Kreisform heraustritt und dessen nordwestlichen und südöstlichen Seiten so parallel zum Verlauf des Wohnzimmers liegen. Die Anordnung der Pfeiler gibt nun eine deutliche Richtung vor, in der eine Verringerung der Baumasse und ein Übergang von Architektur zu Natur, zum Garten wahrnehmbar sind. Der Anteil an Glas wird nach Westen immer größer, die aufragenden Pfeiler immer niedriger und die westliche Spitze des rechteckigen Raums wird in

⁷²⁷ Der Grundriss des – von Scarpa so bezeichneten – „piano rialzato“, wie er seit BETTINI (1960, S. 182, Nr. 78) bis BELTRAMINI/ZANNIER (2006, S. 125) veröffentlicht wird, ist missverständlich. Hier wird diese Treppe, die Haupt- und Kellergeschoss miteinander verbindet, dargestellt, nicht aber die eigentliche Haupttreppe, die vom Hochparterre in den 1. Stock führt, wie man es erwarten würde. Die geradläufige Treppe mit einer Rampe liegt, entsprechend der strengen Abtrennung der Wirtschaftsbereiche, vollständig unabhängig über der im halbrund verlaufenden, direkt neben dem Eingang in einem kleinen Garderobenbereich. Dieser liegt über eine Stufe leicht erhöht und ist hingegen in den Grundriss übernommen, was die Verständlichkeit weiter erschwert. Vgl. deshalb auch die Abbildung des 1. Stocks (Abb. 157) sowie die axonometrische Darstellung von CAPPELLATO (1989, S. 63), wo die geradläufige Treppe zu sehen ist. Scarpa selbst hat die beiden Treppen in seinen Grundrissstudien übereinander gezeichnet (ACS 48660). Wenn eine der Treppen auf einem Blatt Gegenstand der Überlegungen war, hat er diese z.B. farblich hervorgehoben und die andere nur angedeutet (z.B. Abb. 160). Im Zusammenhang mit der missverständlichen Darstellung der Treppe in modernen Grundrissen ist bemerkenswert, dass die erwähnte Zeichnung (Abb. 160) die Treppen genau anders herum darstellt: eine Geradläufige, die aus dem Garderobenraum nicht zu sehen ist und in den Keller führt sowie eine halbrunde / halboktogonale, die aus dem Eingangsbereich nach oben zu führen scheint. Sandro Giordano erweckt ebenfalls den Eindruck einer einzigen Treppe, wenn er davon spricht, dass eine Holztreppe in der Nähe des Eingangs „il soggiorno alle camere da letto“ verbinde und „al di sotto, collega la cucina ai servizi del seminterrato.“ (GIORDANO 1983-84, S. 178). An dieser Stelle sei Kirsten Angermann sehr herzlich gedankt, die bei der Aufklärung des Problems geholfen hat.

⁷²⁸ Auf die gleiche Form, allerdings nur den unteren Teil, greift Scarpa viel später beim Bau der Einfassungsmauer des Brion-Grabes zurück. Abb. in: FONATTI 1988, S. 33.

dem westlichsten Pfeiler aufgegriffen, der nur noch über Balken mit dem Gebäude verbunden ist. Einen allerletzten Ausläufer der Architektur stellt eine Mauer dar, die noch weiter in den Garten hineinragt.

Im Obergeschoss sind entlang der nordöstlichen Wand die Kinderzimmer in symmetrischer Weise angeordnet. Sie teilen sich das große, über die gesamte Höhe der Fassade verlaufende Fenster.⁷²⁹

Die Schauseite des Pfeilers, der schräg gegenüber der Treppe liegt verdeckt die direkte Sicht auf die Zimmer der Angestellten, die entlang der nordwestlichen Wand liegen. Stattdessen leitet sie den Besucher nach Süden in einen großen Raum, im Süden an den Freiraum über dem Wohnzimmer und im Norden an jenen, der durch die gesamte Haushöhe reicht anschließt und als zweiter Wohnraum bzw. Studio gedacht ist. Von hier aus ist auch die große Wendeltreppe zu erreichen. Im Grundriss wird bereits eine Gliederung des Raumes durch die Bodengestaltung angedeutet (Abb. 157), sodass der östliche Bereich etwas höher liegt. Dieser Teil ist mit einer mobilen Tür mit dem Schlafzimmer im Südosten verbunden, das sich, wie bereits erwähnt, ebenfalls zum Hohlraum des Wohnzimmers öffnen lässt. Zwischen Eltern- und dem östlichen Kinderschlafzimmer sind zwei kleine, jeweils von den entsprechenden Räumen zugängliche Badezimmer eingefügt. Der dreieckige Balkon im Südosten, der über jenem des Erdgeschosses liegt, verbindet Elternschlaf- und Badezimmer.

Im 2. Stock, der über die Wendeltreppe erreichbar ist, liegt ein rechteckiges Gästezimmer mit eigenem Bad sowie eine der Kreisform angepasste Sonnenterrasse im Norden und kleinere Balkone im Süden, Westen und Osten. Der Großteil des Obergeschosses im Norden wird von dem abgeschrägten Kupferdach eingenommen.

Baubeschreibung⁷³⁰

Die Gestaltung der Villa mit der halbrunden Nordwand erinnert an ein Schneckenhaus, das sich geschlossen von der Außenwelt abgrenzt.⁷³¹ Im Süden öffnet sich das Haus in großen

⁷²⁹ Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit der Grundrissform dieser beiden scheinbar miteinander verbundenen Zimmer mit der Form des Tisches „signori prego si accomodino“, den Scarpa direkt im Anschluss an die Fertigstellung der Villa Veritti errichtete. Vgl. die Zeichnungen im ACS, Treviso.

⁷³⁰ Eine detaillierte Beschreibung kann aufgrund der Fülle der Details nicht erfolgen. Stattdessen werden Besonderheiten in der Gestaltung der Fassaden und Innenräume hervorgehoben. Die Beschreibung erfolgt auf der Basis einer Besichtigung der Villa im April 2012. Da das Haus bewohnt ist, konnte nur das Erdgeschoss, ausgenommen der Küche, des Office und der Waschküche, besichtigt werden. Die Beschreibung des Obergeschosses erfolgt auf Grundlage der zahlreichen Abbildungen der Villa in den verschiedenen Veröffentlichungen.

Fenstertüren, mit Balkonen und Terrassen über einem halbkreisförmigen Wasserbassin. Im Westen tritt ein verglaster Wintergarten aus der Kreisform heraus und streckt das Gebäude in die Länge.

Dort scheint die Architektur immer weiter nach außen vorzudringen und mehr und mehr Teil der Landschaft zu werden, bis nur noch eine kleine Gartenmauer bleibt (Abb. 164). Die Kombination aus rundem Baukörper und herausragenden rechteckigen Teilen führt auch dazu, dass die ‚Fassade‘, die sich zeigt, sobald man von der Zufahrt auf den kleinen Vorplatz tritt, dies nicht im eigentlichen Sinn ist. Schon beim Betreten des Weges, der nach rechts auf den Eingang zuführt, verändert sich die Erscheinung des Hauses und es werden Gebäudeteile sichtbar, die zuvor durch andere verdeckt waren. Pfeiler, Schornsteine und ein großer, rötlich-braun verputzter Körper der Wendeltreppe durchstoßen das Dach und ragen nach oben aus der Architektur heraus.

Die der Einfahrt zugewandte Südostseite (167) schwebt zum Teil über dem Wasser und lässt sich grob in drei Zonen unterteilen: Die linke, westliche, wird durch eine Fensterfront über doppelte Geschosshöhe bestimmt, die prominent vertikal durch Holzleisten aus Douglasie gegliedert ist.⁷³² Die Spitze des über das Becken ragenden Wohnzimmers ist nach innen gestülpt und auch dort sind winzige Glasbahnen eingelassen (Abb. 165).⁷³³ Schmalere Horizontalstreifen sowie die markante Einfassung des flachen Dachteils, der auf der gesamten Seite gesimsartig erscheint und sich an der Fensterfront zu einem spitz vorkragenden Abdach entwickelt, stellen einen Kontrast zu dieser Vertikalen dar. Mit dieser Dachgestaltung in Kombination mit der Fensterfront und dem Wasserbecken führt Scarpa ein bereits in der Villa Romanelli entwickeltes Motiv fort.⁷³⁴

⁷³¹ Vgl. auch TENTORI 1958, S. 16.

⁷³² Sowohl die Südfassade des Wohnzimmers als auch die des Wintergartens sollten zunächst von L-förmigen, mit der Spitze nach vorne zeigenden, Geschoss übergreifenden Leisten gegliedert (vgl. Abb. 159) sein. Diese Lösung steht noch ganz in der Tradition der kurz zuvor vollendeten Villa Romanelli (vgl. Kap.III.3), die sich nicht weit entfernt in der Via Filzi befindet.

⁷³³ Vgl. auch solche ausgeschnittenen Spitzen in dreieckigen Formen in den Studien für die Villa Zoppas und dem Grundriss des Aufzugs der Villa Zentner. Zu den Miniaturfenstern vgl. auch die Lösung des Badezimmerbalkons in der Villa Romanelli.

⁷³⁴ Robert McCarter nennt als Vorbild für diese charakteristischen Elemente Frank Lloyd Wrights Boomer House (Abb. 409; vgl. MCCARTER 2013, S. 39 u. z.B. Wright 1954, S. 201-208), das auch als Vorbild für die Villa Romanelli (Ausst.Kat. *Intervening with history* 1999, S. 12). Die ‚Fassade‘ der Villa Veritti stellt eindeutig eine Weiterentwicklung derer der Villa Romanelli dar, die bereits 1952, also vor Wrights Boomer House vollendet war. Als direkte Quelle ist dieses Haus somit auszuschließen, naheliegender ist, dass für die Villa Romanelli Wrights Oak Park Playground Association Play Houses (Nr. 4) in Oak Park, Illinois (1926) Inspiration war und sich Rudimente hiervon noch in der Villa Veritti finden. Vgl. dazu Kap. III.3.

Ebenso wie dieser Teil anzeigt, dass der Raum hier – das Wohnzimmer – über zwei Stockwerke reicht, lässt auch die mittlere Zone die eigentliche Geschosseinteilung erkennen. Flankiert von zwei Betonpfeilern, die über die gesamte Gebäudehöhe reichen, öffnet sich ein im Plan dreieckiger Balkon, mit abgeflachter Spitze, nach vorne. Ein Stockwerk weiter oben ist ein Attikageschoss zu erkennen, dessen Balkon ebenfalls von den Pfeilern eingefasst wird. Ein vertikales Ornamentband verläuft über ihre gesamte Höhe.⁷³⁵

Die rechte, östliche, Zone stellt einen Übergang zur geschlossenen Nordseite dar. Hier dominiert die Wandfläche und auch die Krümmung der Nordwand ist bereits zu erkennen. Auch hier ist die Unterteilung in zwei Geschosse vorgenommen: Der obere Block mit einem dreieckigen Erkerfenster rechts und einem kleinen, über einem sehr kleinen Balkon liegenden Rechteckfenster links ragt über den nach innen eingeschnittenen Eingangsbereich. Dieser ist mittels eines über das Wasserbecken führenden Steges zu erreichen, zu dem große, L-förmige Stufen hinaufführen. Von hier aus (Abb. 166) sind noch deutlicher die unterschiedlichen Charakteristika der beiden Gebäudehälften zu erkennen: Im Süden ist das Haus offen und hat nur wenig festes Mauerwerk, während der Norden blockhaft geschlossen ist und sich nur wenige Fenster öffnen. Damit wird der Lage des Gebäudes an der Nordseite des Grundstücks Rechnung getragen, wo zudem bei Aufnahme der Arbeiten eine private Straße geplant war.⁷³⁶

Hier ist ein Wechselspiel zwischen Positiv und Negativ zu erkennen: Die spitz zulaufenden Erkerfenster treten abwechselnd nach außen (Esszimmer) und nach innen (Küche), sind hier Ausdehnung des Innenraumes nach außen und dort Einbeziehung des Außenraumes nach innen.⁷³⁷ Sie alle sind mit Betonblenden überfangen, die die gesamte Nordwand zu verklammern scheinen und das Motiv des dreieckig nach innen ragenden Hohlraums der Fenster wieder aufnehmen (Abb. 170). Dieses Spiel wird noch fortgeführt in den kleinen Wasserbecken, die – in der gleichen Form wie der Grundriss der 13 Pfeiler – im Esszimmer innen vor dem Fenster, außen hingegen vor dem Küchenfenster liegen (Abb. 171).

⁷³⁵ Damit erinnern sie stark an Gestaltungselemente bei Wright, besonders sein Imperial Hotel in Tokio.

⁷³⁶ Vgl. Brief Luciano u. Amalia Veritti an den Bürgermeister vom 20. Juni 1956 m. handschriftlichem Vermerk vermutlich des Sachbearbeiters (ACU, *pratiche edilizia privata*, n. 435/56). Solche nach außen abschirmenden, runden Hauswände finden sich auch im Œuvre Wrights, der im Laufe seiner Karriere mehrere Häuser geplant hat, deren Grundrisse aus Kreisen gebildet werden. Vgl. z.B. das zweite Haus für Herbert und Katherine Jacobs (Abb. 405) von 1944 und das Haus für David Wright in Phoenix, Arizona, 1950. Vgl. dazu auch KIEF 1978, S. 76.

⁷³⁷ Auch Frank Lloyd Wright hat diese Unterscheidung der Flussrichtung des Raumes (von außen nach innen vs. von innen nach außen) vorgenommen. Vgl. WRIGHT 1954, S. 38: „Ich betrachte die ‚Mauer‘ nicht mehr als die Seite einer Schachtel. Sie war die Einfriedung von Raum und bot, wo nötig, Schutz gegen Sturm oder Hitze. Aber außerdem sollte sie die Außenwelt ins Haus bringen und das Innere des Hauses nach außen strömen lassen.“

Die gesamte West- und Südwestseite wird zu einem großen Teil vom gläsernen Wintergarten bestimmt. Trotz des dynamischen Verlaufs, den die Architektur hier nimmt – die stufenweise erfolgende Aufgliederung der Baumasse – ist ein deutlicher Kontrast zwischen den beiden Baukörpern zu erkennen. Den Übergang markieren der nach oben ragende Treppenturm sowie ein in einen Holzrahmen gefasstes Fenster. Der Wintergarten ragt über zwei Stockwerke und ist somit deutlich flacher als der Rest. Er ist auf der nordwestlichen Seite vollständig mit ursprünglich kleinteilig gegliederten Sprossenfenstern verglast, die auf der Südwestseite ein horizontales Fensterband bilden.⁷³⁸ Die Horizontale wird hier noch stärker durch ein breites Kupfergesims sowie ein weiteres, etwas größer unterteiltes Fensterband betont.

Der wenig einheitliche Eindruck, der sich bei der Beschreibung des Hauses von außen zeigt, setzt sich auch im Inneren fort. Die Wände entstehen aus der Schichtung von unterschiedlichen Materialien – Holz, Beton, Glas –, Flächen und Farben übereinander (Abb. 178) und nebeneinander.⁷³⁹ Darüber hinaus werden einzelne Flächen zum Teil mehrfach eingerahmt – so z.B. die Fenster (außen wie innen) mit profilierten Rahmenleisten aus Holz und Metall – oder durch orthogonale Leisten und Profile unterbrochen, wie z.B. an den Wänden im Treppenaufgang (Abb. 187). In den Innenräumen herrscht das warme Rotbraun der zahlreichen Holzelemente wie Schiebetüren, des Terrakottabodens sowie der Fensterrahmen vor. Einzelne Elemente sind intensiv farbig gestaltet: eine azurblaue Stuccolustro-Wand im Treppenaufgang verweist auf das Wasser, das Grün der Zwischendecke im Esszimmer auf die Natur, ebenso wie die blaue Wand des Wendeltreppenkörpers im Erdgeschoss. Im Obergeschoss sind einzelne Wandflächen rot gestaltet. Das Grau der Sichtbetonpfeiler trägt, zusätzlich zur gliedernden Funktion der Stützen, zur Rhythmisierung der Räume bei. Die Pfeiler sind innen hohl, um Rohre und Leitungen aufzunehmen. Die abgeflachten Seiten weisen ein ornamentales Profil auf, das ihnen den Eindruck verleiht, als seien sie aus einzelnen Blöcken zusammen gesetzt. An ihnen sind auch sämtliche Lampen, stufenförmige, skulpturale Körper, angebracht. In die oberen Abschlüsse auf der Dachterrasse sind Pflanzbecken eingelassen.

Das Wohnzimmer reicht, wie bereits erwähnt, über zwei Geschosse und ist durch Schiebefenster mit den oben liegenden Zimmern verbunden. Eine vertikale Holzleiste markiert die westliche Wand des Schlafzimmers, an die ein, ebenfalls zu dieser Seite offener, kleiner Wohnbereich angrenzt. Durch die Leiste, die hölzernen Fensterrahmen, ein Gitter in der unteren Zone sowie die in unterschiedlichen Rot-Brauntönen gehaltenen Schiebewandflächen erfährt dieser Bereich,

⁷³⁸ Die Sprossen bestanden bei der Fertigstellung des Hauses aus grünlich lasiertem Beton, sind jedoch Anfang der 1990er Jahre durch eine gröbere Einteilung aus weißen Aluminiumrahmen ersetzt worden. Vgl. auch De ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 125.

⁷³⁹ Vgl. zum Prinzip der Schichtung bei Scarpa generell SCHULTZ 1999.

statt einfache Wand zu sein, eine reiche Gliederung. Dadurch tritt ihre trennende Funktion in den Hintergrund und die Verbindung der beiden Stockwerke wird betont.

Da sich mit der Offenheit des Wohnraumes Probleme mit der Beheizung der Zimmer ergaben, wurde die enorme Höhe bald nach Fertigstellung des Hauses unter der Leitung von Federico Marconi durch das Einfügen einer großen Glaswand aufgehoben.⁷⁴⁰ Dadurch ist ein entscheidendes Charakteristikum des Wohnzimmers verändert worden und der Eindruck eines in alle Richtungen frei fließenden Raumes wird – trotz der deutlichen Anpassung der Glas / Holzkonstruktion an die Architektur⁷⁴¹ – nach Süden hin empfindlich gestört.⁷⁴² Die Verbindung zweier eigentlich voneinander getrennter Haupträume des Hauses – dem Wohn- und dem Schlafzimmer – wird somit aufgehoben, ebenso die Verbindung des Wohnzimmers mit dem kleineren Wohnbereich⁷⁴³ oben vor dem Schlafzimmer. Diese Trennung wirkt sich nicht nur auf die Raumwahrnehmung sondern auch auf die Geräuschkulisse aus, die von Scarpa offenbar als die eines belebten Familienhauses gedacht war.

Dennoch bleibt das Wohnzimmer Kernpunkt des Erdgeschosses, auf den von verschiedenen Punkten des Gebäudes aus Bezug genommen wird. Scarpa setzt ganz gezielt Blickachsen ein, welche die Räume trotz der Distanz miteinander verbinden.⁷⁴⁴ Diese geraden optischen Verbindungen stehen in einem auffälligen Kontrast zu den eigentlichen Wegen, die zwischen den Punkten zurückzulegen sind, da die Blickachsen nur durch Fenster oder andere Öffnungen entstehen. So blickt man beim Betreten des Wohnzimmers im Osten geradeaus durch einen alle Stockwerke miteinander verbindenden Lichtschacht, den Wintergarten bis in den Garten auf der Westseite. Um allerdings zu dem kleinen Räumchen hinter dem Lichtschacht zu gelangen, muss der Weg durch das Esszimmer rechts genommen werden. Der Weg in den Wintergarten führt sogar über einen Umweg den L-förmigen Gang an der linken, südlichen Außenseite – an der Wendeltreppe vorbei – entlang, sodass zunächst die gesamte Breite des Wintergartens

⁷⁴⁰ So Andrea de Luca im Gespräch mit der Verfasserin. Vgl. auch „catalogazione delle opere di architettura“ (wie Anm.697), 3/4 u. Luciano Veritti in: GIORDANO 1983-84, S. 176.

⁷⁴¹ So sind die Glastüren von den gleichen Holzrahmen gefasst und lassen sich auf die gleiche Weise öffnen wie die äußeren Fenstertüren.

⁷⁴² Wie bereits erwähnt, wird diese Änderung häufig in der Forschung nicht berücksichtigt, sodass z.B. Yukio Futagawas Beschreibung dieses von ihm als „sunroom“ (FUTAGAWA 2010, S. 7) bezeichneten Bereichs so klingt, als handele es sich um einen von Scarpa so geplanten, eigenständigen, dreieckigen Raum. Ursprünglich ist der dreieckige Bereich jedoch nur die Spitze des nach vorne herausragenden, in der Grundform rechteckigen Wohnzimmers.

⁷⁴³ Dieser ist durch ein Fenster – in Form des Pfeilergrundrisses – auch mit dem Wintergarten verbunden, sodass durch die Trennung eine Verklammerung aller Gebäudeteile unterbunden wird.

⁷⁴⁴ Die Führung der Wege und Blickachsen resultiert aus Scarpas Arbeit als Ausstellungseinrichter, wo dieser Aspekt ebenfalls eine wichtige Rolle spielte. Vgl. dazu unten, DODDS 2000, S. 92, und DODDS 2004. Es ist interessant, dass Scarpa eine solche Wegeführung sonst häufig in seinen Gartenprojekten einsetzt, wie es auch Wright gemacht hat (vgl. DODDS 2000, S. 112).

zurückgelegt werden muss. Diese labyrinthartigen Wegesysteme, die das Ziel bereits sichtbar, es aber nicht direkt erreichbar machen, erinnern stark an das verschachtelte Straßennetz Venedigs. Dort sind es die Kanäle, die den Spaziergänger daran hindern, geradewegs zu einem bestimmten Punkt zu gelangen. Kaum eine der Holzwände ist nicht mit solchen Durchblicken ausgestattet, die sich häufig durch Klappen, Schiebetüren oder auch kleine Vorhänge wieder verschließen lassen (Abb. 179).

Auch vertikal funktioniert dieses Schaffen und Verbergen von Verbindungen: Die Öffnungen im bereits erwähnten Lichtschacht sind mit Schiebeelementen ausgestattet, welche die Verbindung nach oben bzw. unten trennen können.⁷⁴⁵ Viele Türen funktionieren ebenfalls nach diesem Prinzip: Die Schwenktüren zum Esszimmer sind im geöffneten Zustand einfache Holzwände, die Türen sowie die eingeschnittenen Fenster in den Schlafzimmern ornamentale Öffnungen oder, im geschlossenen Zustand, mit ihrer charakteristischen Form bzw. einer rechteckigen Schiebetür Teil einer reich in unterschiedliche Kompartimente gegliederten Wand. An der nördlichen Außenmauer des Gebäudes ermöglichen schmale verglaste Öffnungen vor den Erkerfenstern Durchblicke in das Kellerschoss, was in erster Linie dessen Beleuchtung dient (Abb. 172).

Die vertikalen Schichten, die in einem mehrgeschossigen Haus zwangsläufig entstehen, betont Scarpa, indem er die Stockwerke mittels der Fenster und der Freiräume miteinander verbindet.

Der Grundriss der Pfeiler trägt zu dem starken Gefühl von Kontinuität innerhalb des Gebäudes bei. Er hat die gleiche Form wie die Fenster und Durchblicke sowie die Wasserbassins im und am Haus (Abb. 171 u. Abb. 189⁷⁴⁶).

Scarpa hat mit all diesen Öffnungen und gezielt gelenkten Blickachsen (sowohl horizontal wie vertikal) einen Raum erschaffen, der „il più possibile raccolto e concentrato su se stesso“⁷⁴⁷ ist. Für Kontinuität zwischen den Räumen im Erdgeschoss sorgt auch der übergangslos verlaufende Terrakottaboden im Wohn- und Esszimmer (Abb. 179).

Bei all dieser Konzentration auf den Innenraum stellt er gleichzeitig enge Verknüpfungen zu ausgewählten Punkten des Außenraumes dar. Das macht er zum einen durch gerahmte Blickfelder, bei denen, wie bereits erwähnt, die Distanz immer eine Rolle spielt, und zum anderen durch Fenster, bei denen der Außenraum physisch erfahrbar gemacht werden soll. Die Fenster- und Fenstertüren sind daher nicht einfache Öffnungen. Durch den Schwenkmechanismus der

⁷⁴⁵ Diese Klappen wurden allerdings von Anfang an nicht verwendet, da sie „wie eine Guillotine“ (Andrea de Luca im Gespräch mit der Verfasserin) funktionieren und somit auch sehr gefährlich sein können.

⁷⁴⁶ Auch die ornamentalen Fenster in der roten Eingangstür haben die gleiche Form, gemahnen aber durch ihre Anordnung auch an die Kreisform; vgl. Abb. 174.

⁷⁴⁷ TENTORI 1958, S. 16.

Flügeltüren⁷⁴⁸ im Wohnzimmer und die daraus resultierende Möglichkeit, die ganze Fensterwand aufzulösen und in den Raum hineinführende Glaskorridore (Abb. 177) zu schaffen, wird ein dynamisches Ineinanderfließen von Außen und Innen erzeugt. Das Wasserbecken vor dem Wohnzimmer, dessen Reflexe im ganzen Wohnzimmer sowie im Obergeschoss wahrnehmbar sind, verstärkt diesen Eindruck.

Die Fenster, die dadurch zustande kommen, dass sich die Wand nach innen zu stülpen oder aber nach außen vorzustößen scheint, wie es im Esszimmer der Fall ist (Abb. 180 u. Abb. 181), haben die gleiche Funktion. Dieser Raum an der Nordseite ist, anders als es im 2. Entwurf angedacht war, nur noch eingeschossig und stellt nun – durch große doppelte Schiebetüren auch vollständig abtrennbar – die Verbindung zum Wirtschaftstrakt auf dieser Seite dar.⁷⁴⁹ Er ist vollständig aus Holz gestaltet, dessen einzelne Flächen mit dunkleren Leisten eingefasst sind. Einzelne Elemente lassen sich zu Fenstern und Durchreichen öffnen. Eine vertikale Schichtung wird durch eine grüne, geschwungene und somit die Rundung in diesem Raum aufgreifende Zwischendecke⁷⁵⁰ erreicht.

Das über die gesamte Höhe der Wand (und darüber hinaus)⁷⁵¹ reichende, spitz nach außen ragende Fenster ist die einzige Lichtquelle in diesem Raum, sieht man von den Durchblicken in den Wänden in Richtung Wohnzimmer und der Durchreiche zur Küche ab. Um den Lichteinfall hier auf der Nordseite zu erhöhen, ist es nicht nur zu den Seiten, sondern auch nach oben verglast. Ähnlich wie im Canova-Gipsmuseum in Possagno⁷⁵² gelangt das Licht so von möglichst

⁷⁴⁸ Auch Frank Lloyd Wright zog Flügelfenster dem „doppelt aufgehängte[n] (Guillotine-)Fenster“ (WRIGHT 1954, S. 40) vor, weil es „das Haus mit dem Draußen verband und sich frei nach außen öffnete“ (ebd.), was ihm natürlicher erschien. S. auch z.B. die mit denen der Villa Veritti vergleichbaren Fenster im Wohn-Arbeitszimmer des Goetsch-Winkler House (Abb. in WRIGHT 1954, S. 106). Die in Holzrahmen gefassten Fenster erinnern außerdem sowohl in ihrem Aussehen als auch in ihrer Mobilität stark an die Paneele, die Scarpa in verschiedenen Ausstellungen und Museumseinrichtungen verwendete (z.B. in den Gallerie dell'Accademia, Abb. in: MARCIANO 1989, S. 45. Vgl. auch die Schwenkwände, die Scarpa für die Casa Balboni plante (Kat. 67 u. Abb. 394)

⁷⁴⁹ Im Esszimmer und der Küche liegen außerdem Zugänge nach außen.

⁷⁵⁰ Vgl. dazu oben. Beide, wahrscheinlich gleichzeitig entstandenen, Elemente stehen auch mit dem Schwebdach des Skulpturengartens in den Giardini della Biennale von 1951 in Zusammenhang, das auch schon das Vordach der Villa Romanelli beeinflusste (vgl. III.3 u. auch BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 122).

⁷⁵¹ Vgl. unten.

⁷⁵² Vgl. zu der Gipsothek DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 127, Nr. 111. Anders als dort und in der einige Jahre später geplanten Villa Cassina ist das Fenster hier mit Holzleisten eingefasst. McCarter bezeichnet das Fenster der Villa Veritti als „precisely presaging Scarpa's Gipsoteca corner windows“ (MCCARTER 2013, S. 88). Da dieses Fenster allerdings vermutlich erst gegen Ende 1956 entworfen wurde (vgl. Abb. 160), die Gipsothek zwischen 1955-1957 entstanden ist, ist davon auszugehen, dass die Form der Quaderfenster in Possagno, die ein so essentielles Element der gesamten Gestaltung sind, zu diesem Zeitpunkt bereits feststand. Wenn diese Vermutung auch nicht vollständig belegt werden kann, so zeigt die Verwendung eines solchen Fensters hier doch zumindest, wie Scarpa bestimmte Elemente in anderen, zeitgleichen Projekten erprobte und variierte. Außerdem finden sich dieselben Fenster auch in dem

vielen Seiten in den Raum; das in die Form des Fensters eingelassene Wasserbecken spiegelt die Lichtreflexe und augmentiert die Helligkeit (Abb. 181). Dort ging es Scarpa um eine optimale Beleuchtung der Gipsmodelle Canovas durch natürliches Licht, das ihm als „luce museografica“⁷⁵³ das Geeignetste erschien. Mit seiner vielzitierten Erklärung „Volevo tagliare – se è possibile, diremo – l’azzurro del cielo in questo modo, in tre punti“⁷⁵⁴ erklärt er seinen Versuch, einen Teil der Natur in die Architektur zu bringen.

Die kleine Küche und das angrenzende *Office* (Abb 189 u. 190) sind vollständig von Scarpa gestaltet und in der Ausstattung und der Materialwahl ihrer Funktion angepasst. Die Wände sind aus hellem Stucco, während die Schränke und Einbaumöbel aus Holz gearbeitet sind, das zum Teil weiß gestrichen ist. Sie sind so in die kleinen Räume eingepasst, dass diese möglichst effizient genutzt werden können. Praktische Erwägungen spielten auch bei der Anordnung der Einrichtung eine Rolle, so sind z.B. die Waschbecken im Anrichtezimmer und der Küche miteinander verbunden und haben den gleichen Wasseranschluss. Die quadratischen Trichterfenster, die in die Nordwand der Küche eingelassen sind, sind zugleich Dekoration für die ansonsten schlichte Wand. Beide Räume sind durch eine Holz-/Glastür miteinander verbunden.

gemeinsam mit Gilda d’Agaro, Edoardo Detti und Valeriano Pastor geplanten Projekt für ein Kulturzentrum in La Spezia, 1955 (vgl. dazu BRUSATIN 1972 u. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 115, Nr. 106) sowie dem venezolanischen Pavillon der Biennale in Venedig, der bereits 1954-56 entstanden ist (vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 115, Nr. 105).

⁷⁵³ Scarpa in einer Vorlesung über die Gipsoteca in Possagno und das Museo Castelvecchio in Verona am 23. Januar 1976, Venedig, in: SEMI 2010, S. 185-213, hier S. 190.

⁷⁵⁴ Vgl. SEMI 2010, S. 185-213, hier S. 191. Semi transkribiert den Mitschnitt aus Scarpas Vorlesung so: „volevo tagliare – se è possibile, diremo – l’azzurro del cielo in tre punti“. Aus den Mitschnitten wird ersichtlich, dass das Zitat eigentlich so lauten muss wie hier wiedergegeben. Besonders bemerkenswert ist aber, dass, bevor Semis Mitschrift 2010 veröffentlicht wurde (und auch noch danach, z.B. CONFORTI CALCAGNI 2011, S. 168), die meistzitierte Version die in den *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, 158 (1983), S. 21-24, war. Hier wird Scarpa so zitiert: „Volevo ritagliare, se possibile, l’azzurro del cielo.“ Der Zusatz „in tre punti“ wird weggelassen, doch weist genau diese Ergänzung auf die Besonderheit der Fenster hin: Das Licht und auch das Blau des Himmels hat auf allen drei Seiten der Fenster die Möglichkeit, ins Innere zu dringen und Teil der Wandfläche und somit des Raumes zu werden (Abb. in LOS 2009, S. 33). Weitere schriftliche Zusammenfassungen der Vorlesung z.B. in: Franca Semi, „Leçon sur la gypsothèque“, in: *Les cahiers de la recherche architecturale*, 19 (1986), S. 94-103. Sergio Los erklärte den Vorteil der Fenster, zwar im Zusammenhang mit dem Gipsmuseum in Possagno, so: „Se io metto la finestra qua [...] come succede normalmente, le parti intorno alla finestra diventano scure [...] Mentre invece mettendo la sorgente di luce non perpendicolare la parete ma parallela in modo quella parete riflette la luce che entra da questa finestra e viceversa – questa riflette quella che viene da qua – e viceversa, il soffitto riflette quella orizzontale che entra da quell’altra parte, io ho [...] che queste figure diventano assolutamente tridimensionali perché prendano la luce da tutte le parti [...]“ (am 29. Mai 2013 im Gespräch mit der Verfasserin), die Lichtzufuhr wird also augmentiert und direkter.

Im größten Raum des Obergeschosses, dem nach unten offenen Wohnraum, hat der wuchtige Körper der Wendeltreppe eine starke skulpturale Präsenz (Abb. 188).⁷⁵⁵ Seine Oberfläche ist vollständig aus grau-braunem stucco lucido, während der Sockel mit einer Leiste aus Mahagoni und Messing eingefasst ist. Unterschiedliche Holz- und Messingplatten sind als Befestigungen eingefügt. Die Tür ist in dem gleichen Blau gestaltet wie die Oberfläche des 'Treppenkörpus' im Erdgeschoss.

Auch im 1. Stock herrscht ansonsten das warme Mahagonibraun der Fußböden und Wände vor, unterbrochen nur vom kühlen Grau der Pfeiler. Die Holzleisten des Fußbodens sind im höher liegenden Teil, vor dem Schlafzimmer, anders angeordnet als jene des unteren, sodass die Unterscheidung in zwei Bereiche betont wird.

Im Schlafzimmer ist das Spiel mit durch Schiebelelemente wieder verschließbaren Öffnungen (Abb. 190⁷⁵⁶) am stärksten ausgeprägt. Sowohl an der Wand zum Wohnzimmer, mit dem charakteristischen Fenster, als auch an der Wand zum Flur lassen sich Teile durch Schiebemechanismen öffnen. Besonders auffällig ist die Eingangswand, die sich sowohl durch eine eingeschnittene Tür teilweise als auch durch einen Schiebemechanismus vollständig öffnen lässt.⁷⁵⁷ Einzelne Flächen dieser Wand sind, wie auch die Eingangstür im Erdgeschoss, intensiv rot gestaltet. Die Türöffnung verläuft nicht bis zum Boden, was dieser Wand, im Zusammenspiel mit den vorherrschenden hochwertigen Holzflächen, einen schiffsartigen Charakter⁷⁵⁸ verleiht. Dieser Eindruck passt zum über dem Wasser ‚schwebenden‘ Wohnzimmer und dem bugartigen Erker im Wintergarten. Bereits beim Betreten des Hauses geht man auf einem Steg über das Wasser und scheint eine Art Hausboot zu betreten.

Eine Verklammerung der unterschiedlichen Räume, wie Scarpa es im Erdgeschoss macht, entsteht durch solche Öffnungen wie auch durch erst im Grundriss oder von außen wahrnehmbare Elemente. Die inneren Fenster der beiden Kinderzimmer z.B. sind eigentlich ein durchgehendes Fensterband (Abb. 169), das außen durch die erwähnten Betonblenden zusammengefasst wird. Der spitz nach innen ragende Teil ist die vertikale Weiterführung des Fensters der Küche / Waschküche und stellt somit eine Verbindung zum Erdgeschoss dar. Das

⁷⁵⁵ Die Form der hier aufeinanderstoßenden zwei Kreisform erinnert auch an die Doppelsäulen der Loggia des Palazzo Chiericati in Vicenza, wo Scarpa, wie er selbst berichtete, bereits als Kind gespielt hat (vgl. RADICE/SCARPA 1979, S. 20 u. Carlo Scarpa, in: LANZARINI 2006b, S. 256).

⁷⁵⁶ U. Abb. z.B. in Abb. in: FUTAGAWA 2010, S. 37.

⁷⁵⁷ Diese Tür ist einer der wenigen Teile der Inneneinrichtung, zu dem zahlreiche Studien erhalten sind. Sie befinden sich im Privatarchiv von Federico Marconi (vgl. IANNACE 2009).

⁷⁵⁸ 1935 hatte Scarpa tatsächlich die Inneneinrichtung einer Yacht für Ferruccio Asta entworfen (Kat. 18). Solche Türen finden sich auch in der kurz vor Beginn der Arbeiten fertig gestellten Villa Romanelli, vgl. Abb. 109 u. Abb. 110.

Negativ findet sich an den äußeren Seiten der Kinderzimmer in den spitz nach außen ragenden Erkerfenstern, wovon das östliche über den Eingang ragt (Abb. 166 u. Abb. 157).

Die Villa Veritti ist heute im Wesentlichen so erhalten, wie es von Scarpa geplant wurde. Kleinere Ausbesserungen wurden im Laufe der Jahre vorgenommen, ebenso wie Modernisierungs- und Restaurierungsarbeiten.⁷⁵⁹

Wintergarten / Garten

Das Grundstück der Villa Veritti bietet mit seinen 1350 m² ausreichend Platz für einen Garten, der sich durch die Platzierung des Hauses in der nordöstlichen Ecke nach Südwesten und Westen erstreckt. Dennoch ist dieser nicht Gegenstand architektonischer Maßnahmen, wie sie etwa für die Villa Cassina geplant waren und auch an der Villa Businaro „Il Palazzetto“ später realisiert wurden.⁷⁶⁰ Gleichwohl wurde der von einer Einfassungsmauer umgebene Garten in die Überlegungen mit einbezogen und spielt ungeachtet der Konzentration der Räume auf sich selber, auf Innen, eine wichtige Rolle für die Architektur. Die Art des Spiels zwischen Außen und Innen wurde bereits oben dargelegt: kann auch der Blick nicht in die Ferne und über eine Landschaft schweifen⁷⁶¹, wie es z.B. auf dem Grundstück der Villa Ottolenghi möglich ist⁷⁶², so kann man doch nicht – die Fensterfronten im Süden schließen es bereits aus – davon sprechen, dass der Raum jeden Bezug nach außen weitgehend verhindere.⁷⁶³ Vielmehr werden diese Verbindungen nach außen sorgfältig geplant und der Blick so gelenkt, dass er gerade auf einen Bereich des Gartens, einen Baum oder die bepflanzte Einfassungsmauer fällt und nicht auf eines der umliegenden anderen Gebäude.⁷⁶⁴ Die Drehung des Wohnzimmerkörpers um 45 Grad

⁷⁵⁹ Vgl. Comune di Udine, Catalogazione delle opere di architettura (wie Anm.697), S. 3/4. Markante Veränderungen sind die Neuverglasung des Wintergartens und das Einziehen einer Glaswand im Wohnzimmer (s.u.). Auch die Farben des Putzes sind heute nicht mehr original erhalten, so war der Treppenturm ursprünglich nicht so dunkel. Im Innern wurden die Dienstzimmer durch das Einfügen einer Holzwand verändert (so Andrea de Luca im Gespräch mit der Verfasserin im April 2012).

⁷⁶⁰ Vgl. Kap. III.6 u. Kat. 78.

⁷⁶¹ So formuliert es Olsberg im Ausst.Kat. *Intervening with History* 1999 (S. 93). Ein Blick auf den Stadtplan (Abb. 1) zeigt, dass auch in den 1950er Jahren das Gebiet schon stark bebaut war und von „open landscape“ (ebd.) keine Rede sein kann.

⁷⁶² Vgl. Kap. III.11.

⁷⁶³ Vgl. CALCAGNI CONFORTI 2011, S. 174: „Dati i limiti che la situazione impone, Scarpa deve concentrare all'interno di quell'area ogni riferimento visivo e pensare a un organismo ‚centripeto‘ che limiti al massimo ogni rapporto con l'esterno.“

⁷⁶⁴ Vgl. zu den Blickachsen oben. Vgl. auch TENTORI 1958, S. 16.

bewirkt, dass der Blick von innen nicht frontal auf die Mauer fällt, sondern an ihr entlang gleiten kann.⁷⁶⁵

Der Wunsch nach einem möglichst fließenden Übergang von Innen und Außen und sicher auch die hohe Niederschlagsrate in Udine, welche die Nutzbarkeit eines Gartens stark einschränkte, haben Scarpa dazu bewogen, einen Übergang von Architektur und Natur in Form des Wintergartens zu schaffen. Dass es Scarpa hiermit nicht nur darum ging, einen Stellplatz für die Pflanzen während der Wintermonate zu finden, verdeutlicht die Unterscheidung, die er zwischen „serra“, also Gewächshaus, und „giardino d’inverno“, dem Wintergarten, vornimmt⁷⁶⁶. Das reine Gewächshaus dient der Unterbringung von empfindlichen Pflanzen, die im Winter nicht in der ungeschützten Natur bleiben können. Es ist damit typologisch näher am Garten als ein Wintergarten, in dem sich zwar häufig auch Pflanzen befinden, der aber in erster Linie dem Aufenthalt der Bewohner dient und dessen Gestalt aus Glas aus dem Wunsch, sich auch bei schlechtem Wetter ‚draußen‘ und in der Natur aufzuhalten, generiert ist.

Diese unterschiedlichen Funktionen der beiden Bereiche lassen sich auch an ihrer von Scarpa geplanten Situierung ablesen: Der Wintergarten stellt das Bindeglied zwischen Architektur (Wohnhaus) und Gewächshaus dar. Dessen ambigues Wesen zeigt sich in der Architektur, die an dieser Stelle nur noch skulpturalen Charakter hat.

Ergebnisse

Die Villa Veritti ist eine der wenigen Villen, die vollständig von Scarpa geplant wurden. Sie zeigt, wie bei ihm jeder Part der Architektur gleich gewichtet wird⁷⁶⁷ und somit jedes Detail eine individuelle Gestaltung erhält. Erst aus dem Zusammenspiel und dem Beziehen aller Teile aufeinander entsteht das Ganze. Eine große Rolle stellt dabei die Auswahl der Materialien dar, die überall zur Schau gestellt werden. Sie übernehmen Raum gliedernde Funktion und erhalten einen mit den architektonischen Elementen vergleichbaren Stellenwert. Dementsprechend wird auch

⁷⁶⁵ Vgl. auch IANNACE 2009, S. 50. Vgl. auch die Drehung des Baukörpers der Villa Romanelli, die den gleichen Effekt hat.

⁷⁶⁶ Vgl. die Beschriftungen auf Abb. 162.

⁷⁶⁷ Vgl. auch unten.

das Wasser als architektonisches Material behandelt, dem die Aufgabe zukommt, die allseits gegenwärtige Form des Kreises zu vollenden.

Diese ungewöhnliche Grundrissform, die Scarpa von Beginn der Überlegungen an wählt, ist unter den zahlreichen Verweisen auf Wrights Architektur, die sich im Haus finden, wohl der Augenscheinlichste.⁷⁶⁸ Zahlreich sind die Beispiele, in denen Wright sich ebenfalls mit dem Kreis als Grundrissform auseinandergesetzt hat⁷⁶⁹, häufig auch in der Kombination mit anderen geometrischen Figuren.⁷⁷⁰ Das Sol Friedman House in Pleasantville, New York (1949, Abb. 406)⁷⁷¹, das erste „di una lunga serie di abitazioni curvilinee“⁷⁷², vereint gleich zwei Elemente, die Scarpa in der Villa Veritti verarbeitete: Die Anlage besteht aus zwei voneinander getrennten Baukörpern – wie im 1. und 2. Entwurf –, denen die Kreisform zugrunde liegt. Der größere der beiden, der Wohnblock, entsteht, ähnlich wie auch die Grundform der Villa Veritti aus Zusammenfügungen erwächst, aus zwei ineinander geschobenen Kreisen.⁷⁷³ Der kleinere, vollständig zylindrische, beherbergt die Garage. Der in Wrights Haus aus der Kreisform herausragende, mandelförmige Wirtschaftsraum gemahnt stark an den ebenfalls spitz aus der Kreisform herauswachsenden Wintergarten der Villa Veritti.

In seinem nicht realisierten Projekt⁷⁷⁴ für Ralph Jester in Palos Verdes (1938-40) (437-438.) spielte Wright mit der Kombination aus verschiedenen großen Kreisformen. Besonders das prominente Wasserbecken dürfte hier vorbildlich für Scarpas Villa Veritti gewesen sein: Sowohl

⁷⁶⁸ Besonders in Bezug auf den 1. Entwurf dürfte auch Konstantin Mel'nikovs eigenes Haus in Moskau (1927) vorbildhaft gewesen sein: Der Grundriss wird dort ebenfalls aus zwei Kreisen gebildet, die einander jedoch überschneiden – eine Form, die später in Scarpas Werk eine wichtige Rolle spielt. Das Haus wurde 1933 bei der Triennale in Mailand vorgestellt, vgl. z.B. BÜRKLE 1994, S. 80-83 u. LANZARINI 2004a, S. 93 u. Anm. 38.

⁷⁶⁹ Dieses Element spiegelt sich auch, wie bereits erwähnt, in Marcello d'Olivos Villa Mainardis in Lignano Pineta, die 1953, also vor Beginn der Arbeiten an der Villa Veritti, errichtet wurde, allerdings eher an Wrights spiralförmigen Projekten wie dem Guggenheim Museum in New York (1943-59) orientiert ist. Vgl. z.B. ALOI 1961, S. 182-84 u. BROOKS PFEIFFER 2006, S. 68-71.

⁷⁷⁰ Für einen Überblick über Wrights Häuser vgl. Brooks PFEIFFER/FUTAGAWA 1991.

⁷⁷¹ Vgl. auch HOLSTE 2007, S. 126. Dieses Haus wurde 1951 mit Fotografien und Grundrissen in der Wright-Ausstellung in Florenz vorgestellt und im Katalog ausführlich behandelt (vgl. ebd.), sodass Scarpa es sicher gut kannte. Vgl. zu dieser Ausstellung Kap. 3II.3.

⁷⁷² CRIPPA 1983, S. 88.

⁷⁷³ Auch in thematisch entfernteren Projekten wie dem Solomon Guggenheim Museum in New York verwendete Wright dieses Motiv der ineinander gerückten Kreise.

⁷⁷⁴ Wright hat den Entwurf, den er 1938 für Jesters Haus entwickelte, mehreren Auftraggebern vorgestellt. Über 30 Jahre blieb er auf dem Papier, bis Bruce Brooks Pfeiffer, ein Schüler in Taliesin, ihn 1972 für das Haus seines Vaters Arthur umsetzte. Vgl. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1989, Abb. 113.

die Form und Lage als auch die Art, wie die Architektur spitz über das Bassin ragt, sind hier bereits vorgebildet.⁷⁷⁵

Da Scarpa sich, wie bereits gezeigt wurde, zur Erbauungszeit der Villa Veritti intensiv mit Wright beschäftigt hat, ist davon auszugehen, dass die Pläne für dieses wie auch für das Sol Friedman House (Abb. 406) sicher auch Einfluss auf den Korpus der Kombination aus Wendeltreppe und Kamin hatten, der den gleichen Grundriss hat wie Wrights Häuser. In Bezug auf die Treppe ist aber ein noch früheres und direkteres Beispiel zu nennen, das Scarpa ebenfalls aus seiner eigenen Bibliothek kannte: Fritz August Breuhaus' „Haus in der Landschaft“ am Starnberger See⁷⁷⁶ (Abb. 410) verfügt über einen runden Wohnturm mit angefügter Wendeltreppe, was nicht nur den gleichen Grundriss⁷⁷⁷ ergibt wie in der Villa Veritti, sondern auch in der Außenansicht, vor allem in Kombination mit dem angefügten Schornstein, dieser Lösung sehr ähnlich ist.

Diese Übertragung eines Hausgrundrisses auf ein architektonisches Element viel kleineren Maßstabs verdeutlicht stärker als alle bislang genannten Parallelen zu Wright – die auch bereits in den Plänen und nicht etwa der Wandgestaltung o.ä. lagen – wie Scarpa den Fokus auf das Studium von Grundrissen legte⁷⁷⁸ und wie dabei der grafische Eigenwert der einzelnen Formen für ihn im Vordergrund steht.⁷⁷⁹ Genau diese Vorgehensweise hat auch Wright betrieben, als er im Herbert Jacobs II House in Middleton, Wisconsin (1944) die Halbkreisform des Hauses durch einen halbkreisförmigen bepflanzten Wall zum Kreis vervollständigt.⁷⁸⁰ Über formale Zitate, die Scarpa der Architektur Wrights entnimmt, hinaus, lässt sich also ein ähnliches grafisches Denken bei beiden Architekten feststellen, das jenseits vorgegebener Strukturen wie Außen und Innen,

⁷⁷⁵ Vgl. dazu auch ZANCHETTIN 2005a, S. 134 u. Anm. 23. Er weist in diesem Zusammenhang auch auf die Ähnlichkeiten zu den Bassins der geplanten Häuser Loeb („Pergola-Haus“, 1944) und Palmer (1947) hin. Wenigstens vom geplanten Aussehen des Jester-Hauses hatte Scarpa durch die Abbildung des Modells bei HITCHCOCK 1942, Abb. 364, das sich auch in Scarpas Bibliothek befand, eine gute Vorstellung. Vgl. SONEGO 1994-95, S. XX.

⁷⁷⁶ Vgl. BREUHAUS 1926.

⁷⁷⁷ BREUHAUS 1926, S. 8.

⁷⁷⁸ Dieser Schwerpunkt war freilich durch die Art der Publikation vieler Wright-Bauten bereits vorgegeben, so besonders in WRIGHT 1954.

⁷⁷⁹ Vgl. auch LANZARINI 2003, S. 42.

⁷⁸⁰ Vgl. auch HOLSTE 2007, S. 126 u. Kief 1978, S. 66-68 u. 93-95. Fotos und Pläne dieses Hauses waren ebenfalls in der Florenz-Ausstellung zu sehen (vgl. HOLSTE 2007, S. 126). Ein anderes Beispiel bei Wright, in dem ein Teil des Gartens determinierender Bestandteil des Grundrisses wird, ist die Villa für Darwin D. Martin in Buffalo, New York (1904) (Abb. in: BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 1, S. 144). Ein „Blumen Halbkreis“ (Beschriftung des in der Wright-Ausgabe von 1911 veröffentlichten Grundrisses) schließt das Haus zum Garten hin ab. Vgl. zu dem Haus Wright 1911, Tafel XXII u. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 1, S. 144-157.

Groß und Klein, Architektur und Natur etc. anzusiedeln ist.⁷⁸¹ Wasser, Pflanzen und andere eigentlich nicht-architektonische Dinge werden zu kompositorischen und sogar architektonischen Elementen transformiert. Dieses Abstrahieren führt sowohl bei Scarpa als auch bei Wright zu einem harmonischen Miteinander und Ineinanderfließen von Außen und Innen, Architektur und Natur.⁷⁸²

Das Verwischen der Grenzen kulminiert in Wrights zweitem Jacobs House (Abb. 405) in dem zu einem Teil außen und zu einem Teil im Wohnzimmer liegenden kreisförmigen Bassin. Ein solches Bassin, das die Grenzen zwischen innen und außen aufhebt, findet sich auch in Richard Neutras Nesbitt House (1941-42) in Los Angeles, Kalifornien.⁷⁸³ Dieses Element ist bei Scarpa in der Villa Veritti mit dem über dem Becken schwebenden Wohnzimmer und dem Spiel mit Spiegelungen und Reflexen zunächst noch subtiler formuliert. In den Plänen für die Villa Cassina (Abb. 197) dann wird es mit einem durch das Wohnzimmer führenden Wasserlauf variiert und schließlich in der Villa Ottolenghi ‚wörtlich‘ zitiert (Abb. 378).

Auch die Art, wie Scarpa das gesamte Haus von innen heraus konstruiert und der gesamte Raum im Grundriss entwickelt wird, entspricht der Vorgehensweise bei Wright⁷⁸⁴, aber auch jener von Le Corbusier, für der der Leitsatz galt: „The Plan is the generator.“⁷⁸⁵ Die Räume und ihre Funktionen ordnen sich der Form unter, die die erste Determinante war.⁷⁸⁶

Dass ausgerechnet die kreisförmigen Häuser Wrights so starken Einfluss auf Scarpas Überlegungen für die Villa Veritti ausübten, hängt, wie bereits erwähnt, mit der strengen Rechteckform des Grundstücks und der umliegenden Gebäude zusammen. Mit der Kreisform wird aber auch ein Thema aufgegriffen, das bereits 1951 im Familiengrabmal der Veritti von Bedeutung ist, bei dessen Planung Masieri dem Meister zur Hand ging.⁷⁸⁷ Die Kreisform spielt im gesamten Werk Scarpas eine wichtige Rolle und findet sich in unterschiedlichem Maßstab auf die verschiedensten Bereiche angewandt.

⁷⁸¹ Vgl. auch LANZARINI 2003, S. 101-120 u. DULIO 2007, S. 142.

⁷⁸² Dieser Gedanke stammt aus der Tradition japanischer Gärten: „Seit jeher schenkt der japanische Gartenschöpfer den Eindruck zu erwecken, dass die Außenwelt im Gartenraum ‚mitschwebt‘, umgekehrt soll, wenn möglich, etwas Garten, und sei es auch nur flüchtig, draußen sichtbar sein.“ (Itoh 1999, S. 35)

⁷⁸³ Abb. in: LAMPRECHT 2009, S. 53. Mit Neutra hatte sich Scarpa bereits während der Arbeiten für die Villa Giacomuzzi auseinander gesetzt (vgl. dort, bes. Anm.356).

⁷⁸⁴ Vgl. auch TENTORI 1958, S. 15.

⁷⁸⁵ Le Corbusier 1927 (2014), S. 26.

⁷⁸⁶ Vgl. auch BRUSATIN 1972, S. 16.

⁷⁸⁷ Vgl. hierzu BORTOLOTTI 1995, S. 106-111 u. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 291. Einige der Zeichnungen im Masieri-Archiv in Udine (Gallerie del Progetto) sind möglicherweise von Scarpa. Dass Scarpas Anteil an diesem Projekt größer war, als bislang angenommen, legen auch die zahlreichen Ähnlichkeiten zu seinem zeitgleichen Projekt für ein Hotelzimmer nahe. Vgl. hierzu LANZARINI 2004a, S. 100-103.

Marco Frascari führte das auf Scarpas venezianische Heimat zurück. „Scarpa, as a good Venetian architect, derived his decorative profiles and figures from the sectioning of columns.“⁷⁸⁸ Die so entstehende Kreisform wird in diesem Fall nicht einfach verwendet, sondern verdoppelt: „The duality of the architectural element and detailing is a constant theme“⁷⁸⁹.

Die Villa Veritti ist das erste Haus, das Scarpa nach der Zusammenarbeit mit seinem jungen Mitarbeiter Masieri (vgl. II.4-*Angelo Masieri*) errichtet hat, dessen Begeisterung für Wright allgemein bekannt war.⁷⁹⁰ Viele der bereits in den Villen Giacomuzzi, Bortolotto und Romanelli erprobten Raumlösungen und formalen Elemente werden in der Villa Veritti aufgegriffen und weiterentwickelt. Die Verknüpfung der Räume, besonders von oben und unten, hat sich von der zum Eingangsbereich offenen Galerie im Giacomuzzi-Haus über die Empore im Wohnzimmer der Villa Bortolotto bis hin zum Wohnzimmer der Villa Romanelli, das bis in das erste Stockwerk reicht, wo das Elternschlafzimmer sich mit einem Fenster zur Empore öffnet, entwickelt. Diese Verbindung der zwei Räume erfährt in der Villa Veritti durch den Wegfall der Empore und die Möglichkeit, durch die Klappen eine direkte Verbindung – ohne Glasfenster – zum Schlafzimmer herzustellen, eine deutliche Steigerung. Eine solche Öffnung des Wohnraumes nach oben hin hat auch bereits Le Corbusier⁷⁹¹ z.B. in seinem Haus für die Stuttgarter Weissenhofsiedlung 1927 vorgenommen. Die Verschiebung des oberen Geschosses nach vorne, sodass von oben nicht mehr der Wohnraum überblickt werden kann und allein die räumliche Verbindung bleibt, kennzeichnet auch das – ebenfalls verglaste – Wohnzimmer von Wrights Haus Jacobs II (s.o.). Dieses Beispiel forcierte sicher Überlegungen, die, wie dargestellt, bei Scarpa schon seit der Casa

⁷⁸⁸ FRASCARI 1999, S. 16. Die bei Scarpa häufig auftauchenden ineinander verschlungenen Kreise (vgl. z.B. Kap. III.8) entstehen aber nicht, wie Frascari sagt, durch eine „metaphorical section“ von Palladios Doppelsäulen am Palazzo Chiericati in Vicenza (FRASCARI 1999, S. 16), sondern durch eine wörtliche. Nicht nur das Bauwerk war bei Scarpa sehr präsent, hatte es doch schon dem jungen Scarpa als Spielplatz gedient (vgl. SCARPA/RADICE 1979), sondern auch dessen Grundriss, den Scarpa sicher nicht nur aus Palladios Vier Büchern in seiner Bibliothek kannte (PALLADIO 1570, S. 118 u. SONEGO 1994-95, S. XXIX). Zu Scarpas Art, grafisch zu denken, vgl. auch das Kap. II.4 dieser Arbeit sowie LOS 1967 u. 1985.

⁷⁸⁹ FRASCARI 1999, S. 17. Vgl. zu Scarpas Methode der Verdopplung vor allem auch MANZIN 2005. Frascari setzt dies in Verbindung mit Scarpas Vorliebe, seine Werke auf dem Maß 11 aufzubauen, denn „eleven equals one + one“ (FRASCARI 1999, S. 17), ist also eine verdoppelte Eins. Scarpas von ihm in diesem Zusammenhang angeführte Erläuterung dieser Vorgehensweise (vgl. Scarpa, „Mille Cipressi“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 286) bezieht sich allerdings auf die Arbeiten am Briongrabmal.

⁷⁹⁰Vgl. II.3.

⁷⁹¹ Le Corbusiers *Vers une architecture* auf hat in Scarpa nach eigener Aussage eine „provocazione culturale“ (im Interview mit Martin Dominguez, Mai 1978, in: Dal Co/Mazzariol 1984, S. 297) hervorgerufen. 1934 bereits hielt Le Corbusier, am 26. Juli, im Rahmen der Konferenz „Entretiens sur l'art. Les arts contemporains et la réalité“ einen Vortrag in Venedig mit dem Titel „La leçon de la gondole. L'art et les masses contemporaines“. Eine Teilnahme Scarpas ist zwar nicht belegt, sie ist aber zu vermuten. Vgl. dazu LANZARINI 2004a, S. 94.

Giacomuzzi eine Rolle spielten und die auch in Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit Adolf Loos und seinem ‚Raumplan‘ stehen.⁷⁹²

Es lässt sich festhalten, dass Scarpa bei der Planung der Villa Veritti stark vom Genius Loci, vor allem der urbanen Umgebung beeinflusst wurde. Es ist zu bedenken, dass sie als dauerhafter Wohnsitz für eine Familie dient, nicht etwa ausschließlich als Stadthaus, dem man am Wochenende zu entfliehen gedachte. Daher wird die Architektur vielen verschiedenen Ansprüchen gerecht. Da es vollständig von anderen Häusern umgeben ist, wird das Bedürfnis eines hohen Grades an Privatsphäre berücksichtigt, indem die Architektur stark auf den Innenraum konzentriert ist und sich die gesamte Nordseite fast vollständig vom angrenzenden Grundstück abschottet. Gleichzeitig wird auch bedacht, dass die Bewohner in diesem Haus auch ihre Freizeit verbringen und die Sonne und Natur genießen wollen. Die Schiffsassoziationen, die das vielfältige Spiel mit dem Wasser, der bugartige Erker und die an eine Yacht erinnernde Innenausstattung hervorrufen, tragen zu dem Eindruck einer abgeschotteten kleinen Welt⁷⁹³, von außen nicht zugänglich und doch nach außen hin offen, bei.

Die größtmögliche Gartenfläche wird durch die Platzierung des Hauses am Rand des Grundstücks gewährleistet; bei aller Geschlossenheit, die das Gebäude von außen ausstrahlt, zeigt es sich dann von innen umso offener, wo auch die starke Verbindung zur Natur spürbar wird. Der Kompromiss, der zwangsläufig in einem Haus, das möglichst viele Facetten vereinen soll, eingegangen werden muss, zeigt sich in der Art der Natur, die in der Villa Veritti einbezogen wird: Sehr genau plant Scarpa, dass nur der Bereich innerhalb des abgegrenzten Grundstücks in die Architektur hineinfließt, er scheint hier ein abgeschlossenes Areal zu schaffen, innerhalb dessen alles frei und offen sein kann.

Dass Scarpa mit der Villa Veritti ein hybrides Haus erschaffen wollte, das die Vorzüge eines Stadthauses mit den angenehmen Seiten eines Landhauses zu verbinden sucht, legt auch seine eigene Bezeichnung des Hauses als „Casa“⁷⁹⁴ und nicht als „Villa“ nahe.

Es ist also tatsächlich so, dass „erano proprio le situazioni più sfavorevoli a stimolare nell’architetto la sua ineguagliabile creatività“⁷⁹⁵, doch zeigt sich dies in der feinsinnigen

⁷⁹² Vgl. ZANCHETTIN 2005a, S. 134. Auch dieses Konzept wird später in der Villa Cassina weiterentwickelt. Vgl. Kap. III.6

⁷⁹³ Vgl. auch Ausst.Kat. Intervening with History 1999, S. 92.

⁷⁹⁴ ACS, Inv. Nr. 48691.

⁷⁹⁵ CONFORTI CALCAGNI 2011, S. 174.

Ausnutzung aller Räume – innen wie außen –, um eine möglichst harmonische Eingliederung der Architektur in die Natur zu erreichen.

6. Villa Cassina, Projekt, Ronco di Carimate (Como), 1962-64

1962⁷⁹⁶ erhielt Scarpa von Adele Cassina, der Tochter des Mailänder Möbelfabrikanten Cesare Cassina⁷⁹⁷, den Auftrag, auf einem kürzlich erworbenen Grundstück von ca. 3099 m² eine Villa zu errichten.⁷⁹⁸

Carlo Scarpa hat für die Zeit der Planungen mit Vico Magistretti⁷⁹⁹ zusammengearbeitet, möglicherweise unter anderem auch in dessen Milaneser Studio. Einige Zeichnungen sind mit fremder Hand, vielleicht seiner, beschriftet (Abb. 194).⁸⁰⁰

Am 8. April 1963 wurde das von Scarpa vorgestellte Projekt aufgrund der Überschreitung dieser Grenzen abgelehnt, doch dank des Einsatzes einiger beteiligter Anwälte und Architekten, die unter anderem auf Scarpas „grande prestigio“ sowie die „alta qualificazione del progetto“⁸⁰¹

⁷⁹⁶ Vgl. zum Beispiel den Längsschnitt durch das Gelände auf ACS Cassina, cass. 33, 40246. Das Blatt trägt den Stempel vom 25. März 1962.

⁷⁹⁷ Cesare Cassina war der Eigentümer der berühmten Möbelfirma Cassina, für die so namhafte Designer und Architekten wie Le Corbusier, Gio Ponti und Franco Albini entwarfen. 1962 gründete Cassina gemeinsam mit Dino Gavina, den Scarpa gut kannte – möglicherweise haben sie sich im Rahmen der Triennale über Lucio Fontana kennengelernt (vgl. Elena Brigi, in: BAGNOLI 2014, S. 55-65 u. Dino Gavina, Interview mit Rai, <http://www.educational.rai.it/lezionididesign/designers/GAVINAD.htm>, letzter Abruf am 27.2.15) – und mit dem er bei dessen Designfirma Gavina SpA zusammenarbeitete, die Firma *Flos*. Nachdem 1968 *Gavina Spa* an *Knoll International* verkauft wurde, gründete Gavina mit seiner Frau Maria Simoncini und der Unterstützung von Scarpa *Simon International*, wo Scarpas Tisch *Doge* (vgl. Kap.III.7) und *Sarpi* (vgl. Kap. III.11) hergestellt wurden und bis heute vertrieben werden. Diese Linie wurde später von Cassina übernommen, wo sie noch immer Teil der Kollektion ist. Adele Cassina ist in die Fußstapfen ihres Vaters getreten und führt heute die Firma *adele-c*. Vgl. SANTINI 1981 u. BINFARÉ 1979.

⁷⁹⁸ Adele Cassina trat offiziell als Bauherrin auf. Aus der Korrespondenz geht hervor, dass sie sich um die Beauftragung der Baufirma, Korrespondenz mit der Immobilienfirma etc. gekümmert hat, während ihr Vater für die Planungen mit Scarpa zuständig war, weshalb davon auszugehen ist, dass die Villa eigentlich für ihn gedacht war.

⁷⁹⁹ Magistretti hatte kurz vorher den nahe gelegenen Golfclub in Carimate errichtet und war Designer bei Cassina. Ihn lernte Scarpa vermutlich im Rahmen der Triennale in Mailand kennen, wo dieser 1960 im Komitee saß (vgl. LANZARINI 2003, S. 188).

⁸⁰⁰ Es finden sich außerdem Hinweise darauf, dass Scarpas Sohn Tobia und dessen Frau Afra an den Arbeiten beteiligt waren. Vgl. die Notiz auf ACS 40292: „Caro Tobia metti giù i/ vari prospetti / che poi correggerò“ und eine Note von der Schwiegertochter mit einer Antwort Scarpas auf D 3234.

⁸⁰¹ So in einem Brief unbekanntem Absenders (Vico Magistretti?) an den Mailänder Architekten Guido Veneziani vom 9. Mai 1963, ACS, Cassina, Inv. D 1648. Einen ähnlichen Einsatz der örtlichen Architekten für Scarpa – aufgrund dessen Berühmtheit und der damit verbundenen Aufwertung der architektonischen Landschaft in der Gemeinde – hat es auch wenig später im Zusammenhang mit der Villa Zentner in Zürich gegeben (vgl. III.7). Dies spricht für den Bekanntheitsgrad und das hohe Ansehen, das Scarpa in der Mitte der 1960er Jahre genoss. Diese Bekanntheit hatte sicher mit den Anfang des Jahrzehnts erfolgten und 1964 abgeschlossenen prestigeträchtigen Arbeiten im Museo di Castelvecchio in Verona neuen Aufschwung erhalten (vgl. z.B. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 119, Nr. 116), 1962 erst hatte Scarpa den Premio Nazionale IN/ARCH für die Galleria Nazionale di Sicilia erhalten. Gerade in Mailand war Scarpa seit seiner Einrichtung der Ausstellung *Frank Lloyd Wright* im Rahmen der Triennale

gepocht hatten, wurde dem Bauvorhaben im Dezember 1963 schließlich doch offiziell zugestimmt. Der Brief vom 27.12.1963⁸⁰² nennt gleichzeitig die Auflagen, an welche die Zustimmung geknüpft war: Das Material und die Farbe des Daches und der Fassaden waren demnach noch anzugeben; die Höhe der Stützmauern durfte 1,5 m nicht überragen.

Über mehrfache Aufforderungen, Projekte zu liefern, wie man sie von der Familie Veritti kennt, ist in der Korrespondenz nichts bezeugt, doch muss es auch hier weiteren Kontakt zwischen den Cassina und Scarpa gegeben haben. Am 8. Mai 1964 erhielt Adele Cassina einen Brief der „Immobiliare Fattoria Carimate“, der sozusagen eine letzte Warnung darstellte, da zu diesem Zeitpunkt bereits die Fristen zum Baubeginn verstrichen waren. Ein letzter Aufschub wurde bis zum 31. Mai gewährt, woraufhin die Cassina Scarpa aufforderten, ihnen bis zum 20. des Monats das Ausführungsprojekt zu schicken, um einen rechtzeitigen Baubeginn zu gewährleisten.⁸⁰³ Doch auch diese Frist ließ Scarpa verstreichen, sodass sich Cesare Cassina am 23. Mai gezwungen sah, Scarpa den Auftrag zu entziehen.⁸⁰⁴

1960 im Gespräch. Dieser Arbeit folgten weitere Ausstellungseinrichtungen für die Biennale in Venedig (1961) oder in Turin (1962), die sicher im Kreise der Mailänder Designer-Architekten hinreichend bekannt waren. In diesen Jahren entstanden zudem weitere seiner bekanntesten Werke wie die Umgestaltung der Fondazione Querini Stampalia in Venedig (1961-63) oder das Gavina-Geschäft (hier ebenfalls über Dino Gavina eine Verbindung nach Mailand) in Bologna (1961-63) (vgl. hierzu DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 123 f und auch Sergio Polano, „Carlo Scarpa Artifex“, in: AUSST.KAT. GLASS OF AN ARCHITECT 1998, S. 27-30, hier 28).

Im gleichen Brief an Veneziani heißt es, Scarpa wolle nach Mailand kommen, „per spiegare che la cubatura non è quella calcolata dalla Carimate.“ Das deutet auf die Komplexität des Projektes hin, das offenbar unterschiedliche Möglichkeiten zur Berechnung der Volumina zulässt. Ähnlich undurchsichtige Zeichnungen wurden auch für die Villa Ottolenghi eingereicht, vgl. Kap.III.11.

⁸⁰² ACS, Cassina, Inv. D 3225. Vgl. auch Cesare Cassinas Brief vom 16. September 1963 an Scarpa (Ebd., Inv. D 3230), in dem er ihm schon mitteilt, dass dem Projekt zugestimmt wurde und dass die Baufirma Gadola für den Bau zugesagt habe.

⁸⁰³ Vgl. Brief Cesare Cassina an Scarpa vom 4. Mai 1964, ACS D 3229.

⁸⁰⁴ Vgl. Brief Cesare Cassina an Scarpa, 23. Mai 1964, ACS Cassina D 3239. Gleichzeitig teilt Cassina ihm mit, er habe Vico Magistretti, der von Anfang an als Architekt vor Ort an dem Projekt beteiligt war, gebeten, stattdessen auf die Schnelle ein kleines Projekt zu entwerfen („di buttar giù, a gran velocità, un progetto di 100 mq“ (ACS Cassina D 3239). Dieser sei zwar geneigt gewesen, den Auftrag anzunehmen, unter der Voraussetzung allerdings, dass er Scarpas ‚Segen‘ erhalte. Ob er diesen tatsächlich erhalten hat, oder ob Magistretti diesen Wunsch möglicherweise nur der Höflichkeit halber geäußert hat, ist ungewiss. In jedem Fall wurde die Villa tatsächlich zwischen 1964-65 von Magistretti gebaut, vgl. dazu ALOI 1970, S. 269-277, sowie die Informationen der fondazione Vico Magistretti: <http://www.vicomagistretti.it/it/le-opere> (letzter Abruf am 13. Februar 2014). Das Verhältnis zwischen Scarpa und Cassina wurde durch die Schwierigkeiten nicht gestört. Fünf Jahre später lud Cassina den Architekten ein, an einer Rundreise durch Japan teilzunehmen, was Scarpa akzeptierte (vgl. PIERCONTI 2007, S. 29).

Planungsverlauf

Das Areal liegt in Carimate, einer kleinen Gemeinde unweit Mailands, an einem starken Gefälle innerhalb eines an dem Abhang angeordneten Wohnviertels. Das Grundstück erstreckt sich von der in einem Bogen verlaufenden Straße aus dem Abhang folgend von Norden nach Süden. Seine Form erinnert an ein ungleiches Trapez, mit geschwungenen Seiten und einer im Süden schräg verlaufenden Grenze. Dieses Terrain ist auf fast allen Zeichnungen, die zu den Planungen erhalten sind, eingezeichnet, ebenso wie die dieser Form angepasste zu bebauende Fläche.⁸⁰⁵ Die gesamte Ostseite des Grundstücks war von zahlreichen hohen Bäumen, fast schon einem kleinen Wald, bewachsen.⁸⁰⁶

Die Bebauung war von der Baubehörde stark an Auflagen geknüpft. Bezüglich der Farben der Außenwände, der Höhe der Eingrenzungsmauer, der Position des Briefkastens oder der Entfernung zur Grundstücksgrenze gab es genaue Vorgaben. Das Volumen des Gebäudes war auf 1549,40 m³ und seine Höhe auf 4 m festgesetzt.⁸⁰⁷ Außerdem durfte es, „rispetto alla strada eventualmente corrente a monte del lotto“⁸⁰⁸, nicht höher als 3,50 m sein. Um dennoch – trotz der Hanglage – eine Mehrgeschossigkeit gewährleisten zu können, plante Scarpa ein in den Abhang hinein gebautes Gebäude, das von oben zu erschließen sein sollte.

Zur Villa Cassina sind zahlreiche Skizzen und Zeichnungen⁸⁰⁹ erhalten, die sich drei verschiedenen Planungsstufen⁸¹⁰ zuordnen lassen. Bemerkenswert ist, dass es vergleichsweise viele Studien auf Kartons gibt, was darauf schließen lässt, dass Scarpa häufiger mit den Überlegungen neu angesetzt hat. Zu allen Projektphasen sind zahlreiche Skizzen auf Velinpapier erhalten. Zwei der Projekte wurden in Präsentationspläne übertragen. Sämtliche Pläne, auch jene,

⁸⁰⁵ Diese ist auf den meisten Blättern in gestrichelten Linien, z.B. auf Abb. 195 aber auch farbig eingezeichnet.

⁸⁰⁶ Vgl. Abb. 194 und z.B. Abb. 201, wo deutlich wird, wie hoch die Bäume die Villa überragen sollten.

⁸⁰⁷ Vgl. Norme tecniche per le opere da eseguire nella zona 1, S. 2 sowie das Schreiben der „Immobiliare Fattoria Carimate“ von diesem Datum, ACS, Cassina, Inv. D 1636.

⁸⁰⁸ Vgl. Norme tecniche (wie Anm. 807), S. 2.

⁸⁰⁹ 184 Zeichnungen, vgl. Fondazione MAXXI, Scarpa-1.PRO/1/208.

⁸¹⁰ In dem Text zur Villa Cassina auf der Internetseite des ACS, ebenso wie bei DAL CO/MAZZARIOL 1984 (S. 126, Nr. 146) werden die ersten zwei hier beschriebenen Projektphasen ignoriert. Im Zusammenhang mit „primi studi“ (fondazione MAXXI) wird die Westseite so beschrieben: „una lunga scala, protetta da una copertura ondulata, scende dalla sommità del pendio affiancandosi al corpo abitativo, fungendo da sistema di distribuzione ai diversi ambienti“. Diese Treppe wurde allerdings erst im 3., dem Ausführungsprojekt mit konvex geschwungener Ostseite eingeführt. Mit „primi studi“ sind also die ersten Überlegungen für die 3. Projektphase um das Blatt Abb. 206 herum gemeint. Einige Räume dieser Lösung seien „protesi a sbalzo su una vasca d'acqua, che riprende temi già introdotti nella casa Veritti (1955-61), appena completata“ (Fondazione MAXXI), wie es auch auf dem Blatt Abb. 206 noch der Fall ist. Da sich diese Unterschiede allerdings nur auf den Abschluss der Südseite beziehen, wird diese Phase in dieser Arbeit als früher Teil des 3. Planungsstadiums angesehen.

Marcianò gibt einen Grundriss der zweiten Projektphase wieder, geht jedoch in dem kurzen begleitenden Text nicht darauf ein (vgl. MARCIANÒ ²1989, S. 132, Abb. 1).

die im Bauamt eingereicht wurden, sind von Scarpa unterzeichnet worden. Alle zeigen am oberen, nördlichen Rand des Terrains gelegenes Gebäude.

1. Entwurf – Vorstudien

Bei der ersten Phase handelt es sich in erster Linie um allererste, grobe Studien. Es sind verschiedene Kartons erhalten, die unterschiedliche Varianten zeigen, dazu verschiedene Studien auf Transparentpapier, die häufig stark abgeänderte Lösungen zeigen, also nur auf die Kartons gelegt wurden, um Form und Lage des Grundstücks zu übertragen. Auf allen sind Höhenmarkierungen des stark abschüssigen Geländes zu sehen (Abb. 193 u. Abb. 194). Die Gliederung über Terrassierungen, wie sie später aufgegriffen wird, ist hier bereits vorgesehen (Abb. 193), wenngleich die Grundrissstudien Synthesen der verschiedenen Ebenen zeigen und die Stockwerke nicht einzeln dargestellt werden.

Diese ersten Studien (Abb. 193-Abb. 195) zeigen im Grundriss eine Kombination aus im weitesten Sinne ebenfalls auf der Trapezform beruhenden Raumformen und kreisförmigen Elementen. Die Artikulation eines zylinderförmigen Anbaus im Nordosten ist auf dem Blatt Abb. 193 in einer kleinen, dem Grundriss beigefügten Skizze zu erkennen und zeigt sich als aus der Wand heraus schwingende schneckenhausförmige Rampe. Dieser Anbau sollte die Garage beherbergt, wie Abb. 194 zeigt, wo sie eine siebeneckige Form annimmt. Dieser Karton zeigt – mit Kohle gezeichnet – Variationen der Raumanordnungen und schlägt zudem die Gliederung des Grundrisses über Säulen vor, welche wie eine Fortführung der als kleine Punkte eingezeichneten Bäume im Osten wirken.⁸¹¹ Der Karton zeigt die Auseinandersetzung mit der Größe der zu bebauenden Fläche und der dementsprechenden Positionierung des Gebäudes. So war die Garage in einem ersten Schritt weiter nördlich eingezeichnet, sodass sie am oberen Rand der Fläche gelegen hätte. Diese Zeichnung wurde weggewischt und die Garage auf eine Höhe mit den ersten Räumen verlegt. Die im Osten liegenden Räume werden dementsprechend weiter nach Süden verschoben, sodass hier die Baugrenze im Süden überschritten wird. In diesen frühen Überlegungen ist die zum Abhang liegende Südseite Gegenstand intensiver Studien. So zeigt sie sich anderem auch als stark konvexer Abschluss, der ein Gegengewicht zum längs verlaufenden Grundstück darstellt. Die Positionierung der runden Räume variiert von Blatt zu Blatt.⁸¹² Prominentes rundes Element ist in allen Studien eine große Wendeltreppe.

⁸¹¹ Der Karton ist dementsprechend beschriftet: „Pianta aggiornata / con posizione alberi“

⁸¹² Vgl. z.B. Abb. 193 u. Abb. 195.

Auf Abb. 195, einer teilkolorierten Velinstudie, greift Scarpa ein Element auf, das er erst kurz zuvor in der Villa Veritti eingeführt hatte: Im Süden schlägt Scarpa den Abschluss des Gebäudes durch ein großes, über die gesamte Breite reichendes und konvex geschwungenes Wasserbecken vor (Abb. 195). Diese Form überspannt im Grundriss die gesamte Südfassade, die sich aus verschiedenen aneinandergefügten polygonalen Formen zusammensetzt. Der zentrale Raum (Wohn-) sowie ein daran anschließender (Esszimmer⁸¹³) beruhen auf Kreisformen, die den Schwung des Bassins in kleinerem Maßstab reflektieren und im Wohnzimmer sogar in direktem Kontakt mit dessen äußerster Grenze stehen. Der Essbereich scheint tatsächlich ein kreisrundes Zimmer innerhalb des größeren Raumes zu sein und öffnet sich vermutlich ohne Türen zu diesem.

Diese starke Krümmung der äußersten Linie – der äußeren Form des Bassins – wirkt als Gegenpol zur konkav verlaufenden nördlichen Grundstücksgrenze. Sie nimmt die östliche, über die ganze Länge des Gebäudes verlaufende konvex geschwungene Außenwand des Ausführungsprojektes vorweg. Auch in der 2. Projektphase spielt die geschwungene Wand eine wichtige Rolle, wenngleich ihre Richtung variiert und sie sich hier wie auch im dritten Projekt auf die östliche Wand bezieht.

2. Entwurf⁸¹⁴

Das erste Projekt, das Anfang 1963 in Präsentationszeichnungen übertragen wurde, wird in der Regel in der Forschung ignoriert, obwohl es durch umfangreiches Zeichnungsmaterial dokumentiert ist.⁸¹⁵ Es lassen sich Bezüge zu bisherigen oder zukünftigen Villenprojekten

⁸¹³ Vgl. zur Bestimmung der Räume die folgenden Projektphasen.

⁸¹⁴ Einen Eindruck des zweiten Entwurfes gibt Vico Magistrettis Haus Schubert, genannt ‚Il Roccolo‘ in Ello, Como (Vgl. zu diesem Projekt ALOI 1964, S. 19-27.) Dieses hat er 1963 gleichzeitig zum Cassina-Haus, allerdings als man bei Scarpas Projekt schon beim Ausführungsentwurf und somit einer anderen Lösung angekommen war, errichtet. Zahlreiche Elemente, die von Scarpa für das Cassinaprojekt wieder verworfen wurden, finden sich hier, so die hintere geschwungene Wand, die sich über die Länge des gesamten Gebäudes zieht, die trapezförmigen und mit spitzen Winkeln nach außen hervortretenden Räume (vgl. dazu Scarpas Idee auf dem Blatt Abb 206. Aber auch Elemente aus frühen Skizzen, etwa die schneckenhausförmig sich um die Außenwand schwingende Treppe (Vgl. dazu Scarpas Skizze auf dem Blatt Abb. 193) finden sich in Magistrettis Haus, ebenso die generelle Zusammenfügung von Kreis- und verschiedenen Rechteckformen, besonders Trapezen. Die übereck verlaufenden rechteckigen Einkerbungen in der abgehängten Decke am Übergang vom Ess- zum Wohnzimmer (Vgl. Abb. in ALOI 1964, S. 27.) erinnern an Scarpas Fenster im finalen Projekt.

⁸¹⁵ Eine Ausnahme stellt der Aufsatz von Manlio BRUSATIN (1972) dar. Er druckt auch zwei Zeichnungen ab, welche diese Projektphase dokumentieren und erwähnt eine Nähe zur Architektur von Adolf Loos' (vgl. BRUSATIN 1972, S. 22 u. 71, siehe auch weiter unten). Genauer geht er auf die Architektur jedoch nicht ein.

herstellen und es werden Elemente eingeführt, die für die Entwicklung des Ausführungsprojektes grundlegend sind.

Die Variante (Abb. 196-Abb. 200) nutzt stärker die Länge des Grundstücks aus als es in den ersten, breiter angelegten Überlegungen der Fall ist. Auch hier soll das Gebäude in den Hang hinein gebaut werden. Die Gliederung der Räume ist in diesem Projekt äußerst komplex geplant: Der östliche Schlafbereich sollte höher liegen als die Räume im Westen (Küche, *Office* und Speisezimmer), während eine große Treppe zwischen diesen Bereichen zum deutlich niedriger liegenden Wohnzimmer führen sollte. Zusätzlich war ein Untergeschoss geplant.

Die grobe Form des Grundrisses für diesen Entwurf, der die Gestalt des Terrains reflektiert, stand schnell fest. Charakteristisches Element ist die konkave Wand im Osten (Abb. 196), die über die gesamte Länge des Gebäudes verläuft und alle einzelnen Bereiche, die außen wie eigenständige Baukörper erscheinen, zusammenfasst.

Der Zugang zur Villa liegt im Norden an der Straße (Abb. 196). Von hier führt eine Treppe hinunter in den Eingangsbereich, der zwischen der Garage im Osten – nun als einfacher, rechteckiger Unterstand geplant – und Waschküche und Küche im Westen liegt. Über einen Windfang sollte das Atrium betreten werden, das, auf Höhe 6,30m zwischen den im Osten liegenden Schlafzimmern (Höhe 6,65m) liegt. Ein großes und in unterschiedliche Bereiche gegliedertes Treppenhaus trennt den Großteil der Villa in zwei Zonen. Die zwei Schlafzimmer (Kinder-/Gästezimmer) im Nordosten sind von einem gemeinsamen Flur aus zugänglich und werden von einem Badezimmer getrennt. Die Schlafräume auf weitestgehend rechteckigem Grundriss sind quer zum Verlauf der Villa ausgerichtet, sodass sie im Osten als rechteckige Erker aus der geschwungenen Fassade heraustreten.⁸¹⁶ Ein Luftraum, der sich bis zum Untergeschoss öffnet trennt weiter südlich das Elternschlafzimmer ab, das in der südöstlichen Ecke der Villa liegen sollte. Auch hier bestimmt die schräg verlaufende Ostwand den Raum, der von einem Schrank oder einer freistehenden Wand⁸¹⁷ quer zum Hausverlauf in zwei Bereiche – Schlafräum im Süden und Bad mit Abstellkammer im Norden – unterteilt wird und außerdem mit einem privaten Flur nach Westen an das Wohnzimmer anschließt. Ein großer Balkon sollte im Süden über den Garten hinausragen.

⁸¹⁶ In einigen Studien erscheinen diese als spitz hervorkragende Erkerfenster, so z.B. auf der überarbeiteten heliografischen Kopie ACS 40254.

⁸¹⁷ Vgl. die Orangefärbung der übrigen tragenden Wände auf Abb. 197. Diese Gliederung durch freistehende Wandelemente erinnert an die Raumgliederung bei Mies van der Rohe. Vgl. dazu auch den Schlaftrakt im 3. Projekt der Villa Zoppas (Abb. 135).

Im Westen der Villa sollten in einer Raumfolge Küche, ein nahezu gleich großes *Office* mit Fensterfront nach Westen und ein großzügiges quadratisches Speisezimmer anschließen. All diese Bereiche sollten tiefer liegen als jene im Osten (4,55m), doch höher als das Wohnzimmer. Das Treppenhaus in der Mitte sollte an allen Zimmer vorbei und hinunter in den Wohnraum auf Höhe 3,325 führen. Dieses sollte sich über die gesamte Höhe bis zu den oben liegenden Räumen öffnen. Ein „Corridoio“ (Abb. 196), ein innenliegender Balkon vor den Schlafzimmern (Höhe 5,00), hätte zudem von oben die Möglichkeit geboten, den Wohnraum zu überblicken, ebenso wie vermutlich das Esszimmer direkt gegenüber.⁸¹⁸

An das Wohnzimmer sollte im Südwesten der offene Raum des darunter liegenden Wintergartens anschließen; in der Ecke zum Esszimmer war ein Kamin mit einem großen zylindrischen Schornstein geplant. Für die Südseite entwarf Scarpa einen großen Balkon, der in den Innenraum ragen sollte. Ein großes, konkav geschwungenes Fenster – eine Reminiszenz an die gerundeten Abschlüsse der ersten Studien – sollte diesen Bereich abschließen. Eine an den Balkon anschließende, jedoch vor der Fassade liegende Wendeltreppe, deren Turm hier einen stark konkav geschwungenen Verlauf der Fassade erwirkt, sollte sowohl eine Dachterrasse (Abb. 201 u. Abb. 200) als auch das Untergeschoss erreichbar sein. Die Treppe liegt auf einer Höhe mit dem Treppenhaus und markiert somit ebenfalls die beiden Hälften des Gebäudes.

Im Untergeschoss (Abb. 198) plante Scarpa im Osten, unter dem Elternschlafzimmer, ein eigenständiges Appartement⁸¹⁹ mit Küche, Bad, zwei Schlafzimmern sowie „Tinello“ (Abb. 198), also einem kleinen Ess- und Wohnzimmer, vermutlich für den Hausmeister ein.⁸²⁰ Die Wohnung sollte einen eigenen Zugang im Osten haben, der über einen langen, am Ostrand des Grundstücks verlaufenden Weg mit vermutlich mehreren Treppen zu erreichen sein sollte (Abb. 197). Die Rundungen an den Seiten des Weges lassen vermuten – ruft man sich die Hanglage des Gebäudes vor Augen –, dass man ihn sich ähnlich wie die *calle* der Villa Ottolenghi mit hohen Wänden und lichtschartartigen Ausbuchtungen an den Seiten vorstellen muss. Der Eingangsbereich der Hausmeisterwohnung reicht über alle Stockwerke und sollte vermutlich mit einem Glasdach gedeckt sein.

Im Norden und Nordwesten des Untergeschosses sollten Kellerräume liegen, während im Süden, unter dem Wohnzimmer, ein Gartenraum sowie, über drei große Glasflügeltüren zugänglich, der

⁸¹⁸ Diese Lösung ist vergleichbar mit derjenigen der nur etwa ein Jahr später begonnenen Villa Zentner (vgl. Kap. III.7) und stellt eine Abwandlung der bereits in den Udineser Villen erprobten Raumlösung dar.

⁸¹⁹ Vgl. die Beschriftung: „pianta del piano inferiore – piccolo appartamento“.

⁸²⁰ Vgl. unten.

bereits erwähnte Wintergarten⁸²¹ im Südwesten geplant war. Dieser Raum, ebenso wie der Balkon im Wohnzimmer, die vorkragenden Raumabschlüsse und besonders die Wendeltreppe sind Mittel, ein Ineinanderfließen von Außen und Innen, von Natur und Architektur zu erreichen. Am wörtlichsten artikuliert sich dieses Bestreben nach der Integration von Innen und Außen in einem Wasserlauf, der westlich, beginnend im – ebenfalls gestalteten – Garten vor dem Esszimmer, am Haus entlang und durch den Wintergarten hindurchfließen sollte, um schließlich im unteren Teil des Gartens in einem polygonalen Wasserbecken zu münden. Das Gefälle des Geländes hätte ein dynamisches Herabfließen⁸²² des Wassers ermöglicht; der Wasserlauf sollte, entsprechend Scarpas Vorliebe für solche Elemente, verschiedene stufenförmige Ausweitungen erhalten.⁸²³

Das Wasser sollte eine rechteckige Gartenfläche (Rasen?) umschließen und bis in ein weiteres Wasserbecken auf der Ostseite des Gartens fließen. Dieses sollte kreisförmig sein und ein kleineres, ebenfalls kreisförmiges Beet umschließen. Die Kombination aus zwei unterschiedlich großen Kreisformen, wie sie das Bassin im Osten aufweist, erhält in ersten Überlegungen für das 2., schließlich genehmigte Projekt, noch stärkere Bedeutung.⁸²⁴

An verschiedenen Stellen plante Scarpa in Bereichen, die von einem starken Niveauunterschied gekennzeichnet sind, große Pfeiler ein, die im Grundriss aus zwei ineinandergreifenden Kreisen⁸²⁵ entstehen (Abb. 196). Diese Form⁸²⁶ variiert auf den unterschiedlichen Blättern und nimmt in früheren Überlegungen⁸²⁷ auch etwas kantigere Formen an, die eher an die Form eines Schnittes durch einen Doppel-T-Träger erinnern. Während ursprünglich drei solcher Stützen geplant waren⁸²⁸, In den endgültigen Plänen⁸²⁹ sind es nur noch zwei – einer an der unter dem Balkon liegenden Treppe, die vom Wohnzimmer in das Untergeschoss führt, und einer im Hohlraum zwischen Kinderzimmern und Elternschlafzimmer.

⁸²¹ Vgl. die Beschriftung auf Abb. 198: „Deposito / piante – inverno“.

⁸²² Vgl. die Beschriftung auf ACS 40383: „acqua descende“.

⁸²³ Diese hätten sich womöglich in einer Abtreppung des Beckens nach unten hin wiederholt, wie es auch im Wasserbecken an der Kapelle des Brion-Grabmals in San Vito d'Altivole umgesetzt ist; vgl. dazu Abb. 400.

⁸²⁴ Vgl. zur Gestaltung des Gartens die kolorierte heliografische Kopie Abb. 197.

⁸²⁵ Man muss sie sich wahrscheinlich so wie den Schornstein auf dem Dach der Villa Ottolenghi vorstellen (vgl. Abb. 341).

⁸²⁶ Vgl. zur Form der ineinandergreifenden Kreise auch unten. Die beiden Kreismittelpunkte in dieser Variante sind einander stark angenähert, weshalb ein anderer Grundriss entsteht als z.B. in den Grundrissstudien zum Casino De Benedetti Bonaiuto (Kap. III.8).

⁸²⁷ Vgl. den Karton ACS 40383.

⁸²⁸ Vgl. den Karton ACS 40381.

⁸²⁹ Abb. 196 u. Abb. 198 (die eine heliografische Kopie der Velinzeichnung ACS 40267 darstellt)

Die Villa sollte unterhalb des Straßenniveaus liegen, sodass von dort aus nur die Dächer zu sehen sein sollten. Die einzelnen Bereiche sind jeweils unterschiedlich gedeckt: Während die Westseite – Wintergarten, Esszimmer und *Office* – flach gedeckt sein sollten, fasst Scarpa die Küche und Waschküche in einem Baublock mit nur leicht geschwungenem Dach zusammen. Der alle Bereiche überragende Eingangsbereich (Abb. 201 u. Abb. 203) ein Flachdach erhalten. Auf der Ostseite fasst Scarpa im Norden und damit höher liegend die Garage und die Kinderzimmer sowie südlich und somit tiefer liegend Elternschlafzimmer und Hausmeisterwohnung in jeweils einem Block mit schwanzenartig geschwungenem Dach zusammen.

Die Zweiteilung der Villa wird, wie bereits erwähnt, auch an der Südfassade, der Gartenfassade, deutlich, wo die große Wendeltreppe als halbzyklischer gläserner Anbau mittig hervorragt (Abb. 201). Die linke, westliche Ecke wird von dem großen, alle auf dieser Ebene liegenden Geschosse überragenden, polygonalen Glasanbau bestimmt, der im Untergeschoss den Wintergarten beherbergt. Rechts schließen sich stufenförmig drei kleinere Glasquader an. Sie weisen, wie auch der große Wintergarten, eine sehr feine Untergliederung des Glases durch Sprossen auf, ähnlich wie im Wintergarten der Villa Veritti.⁸³⁰ Der kleinste Quader stößt fast bis an eine Aussparung in der Wand, in die ein nach innen ragendes Fenster über die gesamte Fassadenhöhe eingeschnitten ist, das im Obergeschoss durch (vermutlich Holz-)Balken in unterschiedlich große, rechteckige Kompartimente gegliedert ist. Im 1. Stock liegt der Balkon des Wohnzimmers (vgl. Abb. 197 u. Abb. 200).

Die östliche Ecke öffnet sich ebenfalls in einem Balkon. Dessen Balustrade ist allerdings höher als diejenige auf der anderen Seite, was eine stärkere Betonung der Horizontale zur Folge hat, während der Wintergarten, der Fensterstreifen links, die Wendeltreppe sowie der hoch aufragende Schornstein im Westen deutlich vertikale Akzente setzen. Auf den Abb. 200 u. Abb. 201) wird ersichtlich, dass der Abschluss der Ecke hier als Quaderfenster⁸³¹ gedacht und auch unter dem Balkon ein zusätzliches solches Fenster geplant war. Der untere Bereich sollte durch Materialvariationen sowie einzeln zusammengefügte, rechteckige Wandflächen gegliedert werden. Hier ist schon eine „zoccolatura“⁸³² angedeutet, wie Scarpa sie später für die zweite Projektphase

⁸³⁰ Das Aussehen dieses Teils des Wintergartens wird deutlicher auf der Abb. 200. Die Gestalt eines Wintergartens mit kleinteiligen Sprossenfenstern über die gesamte Höhe hatte Scarpa bereits in der Villa Veritti erprobt. Vgl. dazu Kap. III.5.

⁸³¹ Vgl. den 3. Entwurf.

⁸³² „Breve relazione al progetto di massima per la casa del Signor Cesare Cassina di Meda in Ronco di Carimate“ (D 1627-1630, hier: 1629). Das maschinenschriftlich verfasste Dokument ist in zwei handschriftlichen Versionen von Scarpa vorgeschrieben worden. Vgl. ACS Cassina D 1631-1635 und D 3231-3235.

beschreibt (vgl. unten). Ein Fensterband auf der Wandfläche zwischen Wendeltreppe und östlichem Balkon erscheint auf den Ausführungsplänen nicht mehr.⁸³³

Abb. 200 zeigt eine Lösung, in der das Dach an dieser Stelle aufgrund der schräg verlaufenden Fassade (Abb. 196) in einem weiten, dreieckigen Überstand über die Fassade hinausragen sollte.

Die Fassaden im Osten sind insgesamt deutlich blockhafter geplant als die Südseite (Abb. 201). Die einzigen Öffnungen des untersten Korpus' sind – ähnlich wie z.B. an der Straßenfassade von Adolf Loos' Villa Müller⁸³⁴ – drei kleine, rechteckige und auf der Fassade verteilte Fenster. Im rechten Korpus, dem Schlafbereich, sind die Fensteröffnungen deutlich größer. Sie treten als Erkerfenster aus der Fassade heraus (Abb. 196) und gleichen somit innen den Schwung der Wände aus.

Die Westseite (Abb. 203) ist wieder deutlich kleinteiliger gegliedert als jene im Osten. Dennoch ist auch hier eine Aufteilung in einzelne rechteckige Flächen erkennbar. Auffälligste Merkmale sind auch hier der Wintergarten, außerdem die wie der Wintergarten verglaste Front des *Office*. Markant ist auch der zylinderförmige Schornstein, der an der Außenwand zwischen Esszimmer und Glasfassade des Wohnzimmers / Wintergartens liegt.

3. Entwurf

Das Projekt, das Anfang 1963 in Präsentationszeichnungen übertragen⁸³⁵ und schließlich von der Comune Carimate angenommen wurde, lässt sich nicht nur anhand des erhaltenen Planmaterials, sondern auch einer ausführlichen Beschreibung durch Scarpa in einer „Breve relazione al progetto di massima per la casa del Signor Cesare Cassina di Meda in Ronco di Carimate“⁸³⁶ nachvollziehen. Hier werden Angaben zu Material, Form und Größe des Gebäudes gemacht.

⁸³³ Verwahrt im Museo di Castelvecchio, sr373r und sr387r.

⁸³⁴ Solche Loos-Zitate finden sich schon in den frühen Projekten Scarpas wie der Villa Bassani (vgl. Kat. 17) und auch der mit Masieri errichteten Villa Bortolotto (Kap. III.2).

⁸³⁵ Vgl. den Brief von Cassina an Scarpa (ACS D1644) vom 26. Februar 1963, in dem er diesen bittet, einen weiteren Satz Zeichnungen zur Vorlage in der Baubehörde zu schicken.

⁸³⁶ ACS Cassina D 1627, wie Anm.832.

Das starke Gefälle des Geländes sowie „la volumetria piuttosto ridotta⁸³⁷ concessa dal regolamento“ haben demnach eine Gliederung „a brevi terrazzamenti“ eines Großteils des Geländes notwendig gemacht⁸³⁸, die im vorherigen Projekt noch nicht so deutlich wurde.

Scarpa entschließt sich in einem ersten Schritt zu einer, im Vergleich zu den ersten Projekten, vereinfachten Organisation der Volumina. Der Hauptkorpus ist nun noch deutlicher längsgerichtet und die Krümmung der Ostwand verschwindet. Die Lösung der Südfassade ist in vielen Studien noch unklar und Scarpa erprobt verschiedene Varianten.

Als Gegenpol zu der ruhigeren Gliederung des Hauptkorpus wird die Idee von kreisrunden Räumen, die bereits die anfänglichen Studien prägten, wieder aufgegriffen und sogar zum prominenten Element. Einander teilweise überschneidend werden zwei unterschiedlich große runde Räume zum südlichen Abschluss des ansonsten längsrechteckigen Baukörpers (Abb. 205). Hier soll nun unter anderem ein Badezimmer⁸³⁹ (im kleineren Raum) untergebracht sein. Diese Lösung für die Südseite wird schließlich teilweise verworfen. Im Grundriss bleibt sie erhalten, denn die Form der zwei Kreise wird adaptiert, nun jedoch stellen sie keine Räume, sondern ein rundes Wasserbecken im Westen und einen kleineren, aber ebenfalls runden und die größere Kreisform teilweise überschneidenden Garten- bzw. Terrassenbereich dar (Abb. 204). Dieser Karton ist ein Anhaltspunkt dafür, dass Scarpa unterschiedliche Möglichkeiten für die Lösung mit zwei Kreisformen als südlichen Abschluss gleichzeitig erprobte und sich keine lineare Entwicklung feststellen lässt. Auf einem anderen, etwas größeren Karton⁸⁴⁰ wird in einer kleinen Bleistiftskizze am linken unteren Rand ein Abschluss mit zwei kreisförmigen Becken / Rasenflächen erwägt, während auf Abb. 204, die eigentlich diese Möglichkeit detaillierter diskutiert, in der Skizze links doch noch einmal über kreisförmige Räume im Süden nachgedacht wird. Die eigentliche Architektur nimmt mit ihrer im Westen konvex geschwungenen Fassade direkt Bezug auf das Wasserbecken und misst diesem so eine der Architektur gleichwertige Bedeutung zu. Auch die Form der südwestlichen Wand bezieht das Becken direkt in die Architektur mit ein, indem sie eine Seite eines mandelförmigen weiteren Wasserbeckens innerhalb des großen Kreises darstellt (Abb. 204).⁸⁴¹

⁸³⁷ Es ist zu bedenken, dass die Villa damit etwa dreimal so groß sein sollte wie die Villa Ottolenghi.

⁸³⁸ Vgl. „Breve relazione“ (wie 832), D 1627.

⁸³⁹ Vgl. zum runden Badezimmer auch unten (Villa Roth und Villa Ottolenghi.). Erstmals bringt Scarpa das Badezimmer in seinem Projekt für eine „Camera per un albergo in città“ unter, die er 1951 für die 9. Triennale plante. Vgl. dazu LANZARINI 2004a, S. 98-108, bes. 103.

⁸⁴⁰ ACS Cassina, cass. 33 40367, 50 x 70, während Abb. 204 49 x 50 cm misst.

⁸⁴¹ Auf Abb. 206 sind Stufen eingezeichnet, sodass auch möglicherweise ein Swimmingpool mit dem Bassin gemeint sein könnte. Herzlichen Dank an Torsten Tjarks für diesen Hinweis.

Noch mit diesem Konzept für die Südseite entwarf Scarpa dann einige wichtige Elemente, die schließlich auch in das endgültige Projekt übernommen werden sollten: Die Krümmung der östlichen Außenwand wird wieder aufgegriffen, nun jedoch ist diese nach außen geschwungen. Die Galerie im Westen, die sich schon im 1. Projekt befand, wird wieder aufgenommen (Abb. 206), ausgeweitet und beherbergt nun eine Treppe, die „sistemata parallelamente al senso longitudinale della costruzione“⁸⁴², die Erschließung aller Ebenen ermöglicht. Außen ist dieser Teil besonders prominent gestaltet: Ein stark gewelltes Dach soll nun den vorderen, unteren Bereich und die Treppe bis zu einem ersten Absatz decken. Weiteres, ebenso wichtiges Merkmal dieser Fassade sind nun „quei finestrati a forma di parallelepipedo, aperti in alto e su un fianco, incastrati sui muretti“⁸⁴³, die Scarpa in der „breve relazione“ sogar als „unico elemento importante“⁸⁴⁴ der gesamten Anlage bezeichnet. Dass diese Fenster im Ausführungsprojekt auch noch im Süden am Untergeschoss eingefügt werden, verdeutlicht ihre Relevanz.

Der Vorschlag, die beiden Kreisformen zu den die Südseite dominierenden Merkmalen zu machen und einen polygonalen Abschluss zu wählen, wurde wieder verworfen⁸⁴⁵. Möglicherweise gefiel dem Auftraggeber die ungewöhnliche Form der Räume nicht, die sich ähnlich wie im 1. Projekt artikuliert hätte. Während auf zahlreichen Blättern die Gestaltung vor allem der Westfassade, Anzahl und Aussehen der Lichtschacht-Fenster sowie der übrigen Fenster auf den Mauerflächen⁸⁴⁶ studiert werden, bleibt das Aussehen der Gartenfassade im Süden lange ungeklärt (vgl. Abb. 207). Diese Überlegungen erscheinen auch auf dem Karton Abb. 206, wo der südlichste Raum im Untergeschoss ausradiert wurde (Abb. 206). Eine Alternative zum Abschluss mit den zwei Kreisen stellt eine markante Dachlösung aus unterschiedlich zueinander geneigten dreieckigen Dachflächen dar, die auf einem Karton erscheint⁸⁴⁷ und in zahlreichen

⁸⁴² Vgl. „Breve relazione“ (wie Anm.832), D 1627.

⁸⁴³ Vgl. „ebd.“, D 1628.

⁸⁴⁴ Vgl. ebd.: „E’ subito evidente che l’importanza architettonica dell’insieme é affidata principalmente al gioco di terrazzamenti coi quali si é risolto il terreno piuttosto che alla costruzione in se stessa. L’unico elemento importante sono forse quei finestrati a forma di parallelepipedo, aperti in alto e su un fianco, incastrati sui muretti.“ Auf dem handschriftlichen Entwurf für diesen Bericht ist eine kleine Skizze dieser Fenster beigelegt (vgl. ACS, Cassina D 1634).

⁸⁴⁵ Falls die ineinandergreifenden Kreise doch als Grundformen für einen Garten weiter geplant waren, so tauchen sie, anders als beim ersten Projekt, doch nicht auf den Repräsentationszeichnungen auf. Die Form des südlichen Abschlusses ist in jedem Fall nicht mehr auf eine derartige Gestaltung des Außenraums hin ausgerichtet.

⁸⁴⁶ Auch in den Studien für diese Fenster zeigen sich Variationen der Kreisform, z.B. als großes Rundfenster oder auch in zwei ineinander verschlungenen Kreisen. Vgl. ACS 40372.

⁸⁴⁷ ACS 40373.

Studien auf Transparentpapier variiert wird. Hier greift Scarpa Überlegungen aus der frühen Villa Romanelli auf.⁸⁴⁸

Besonders im Längsschnitt und Grundriss wird deutlich, dass „l'importanza architettonica dell'insieme é [sic] affidata principalmente al gioco di terrazzamenti coi quali si é [sic] risolto il terreno“.⁸⁴⁹ Diese „terrazzamenti“ wirken sich auch auf die Struktur des Innenraums aus. Die Hanglage sorgt dafür, dass die Erschließung des Gebäudes, wie schon in den ersten Entwürfen, nicht von unten nach oben, sondern genau umgekehrt organisiert ist und man beim Durchschreiten der Räume von Norden nach Süden von oben nach unten gelangt. Außerdem führt sie dazu, dass auch die einzelnen Stockwerke auf unterschiedlichen Ebenen liegen, die Scarpa durch eine offene Gestaltung – möglicherweise „ispirat[a] al concetto di raumplan loosiano“⁸⁵⁰ – miteinander in Verbindung setzen wollte. Eine Anordnung der Räume über unterschiedliche Höhenniveaus, die miteinander in Bezug gesetzt werden, wie Loos es gemacht hat⁸⁵¹, kennzeichnete bereits die 2. Projektphase.

Die ungefähre Lage der Räume wird aus diesen Entwürfen übernommen, doch wird das Treppenhaus aus der Mitte des Gebäudes an die westliche Seite verlegt. Über sie sind alle Ebenen zu erreichen.

Der obere Bereich (Höhe 10,70)⁸⁵² (Abb. 210) ist nun für die Wohnung des Hausmeisters, im Nordosten, sowie Wirtschaftsräume und Bediensteten-Räume gedacht. Südlich an die Wohnung sollte eine „galleria che funge da stenditorio“ und daran eine „guardaroba-stireria“⁸⁵³ anschließen. Zwei Dienstbotenzimmer und ein Badezimmer sollten im Süden liegen. Von diesem Wirtschaftsbereich sollte bereits ein Aufzug erreichbar sein, der alle Stockwerke erschließt und die Wendeltreppe aus dem vorherigen Entwurf ablöst. Er befindet sich in der „torretta poligonale“⁸⁵⁴ im Osten. An der südlichen Außenwand liegen zwei Schornsteine, der westliche, die Form der Doppelsäulen aus dem vorherigen Entwurf aufgreifend, auf dem Grundriss zweier einander überschneidender Kreise, der andere zylindrisch.

⁸⁴⁸ Vgl. z.B. ACS Cassina, cass. 33, 40316, 40321 u. 40323. Solche Flächen hat Scarpa für viele verschiedene Projekte in Betracht gezogen. Realisiert wurden sie in der Tenne der Villa Businaro „Il Palazzetto“ (Kat. Kat. 78) und dem Dach der Villa Ottolenghi (Kap. III.11).

⁸⁴⁹ Der vollständige Satz in der „breve relazione...“ lautet: „E' subito evidente che l'importanza architettonica dell'insieme é affidata principalmente al gioco di terrazzamenti coi quali si é risolto piuttosto che alla costruzione in se stessa.“

⁸⁵⁰ Fondazione MAXXI.

⁸⁵¹ Vgl. z.B. RISSELADA 2008.

⁸⁵² Hier wird, im Vergleich zum früheren Projekt, das auf der Ebene 6,60m begann, deutlich, wie hoch die Villa liegen sollte, was schließlich zur Ablehnung des Projektes von Seiten des Bauamtes geführt hat.

⁸⁵³ „Breve relazione.“ (wie Anm.832), D 1627.

⁸⁵⁴ Ebd. Dieser Teil war in früheren Studien auch als nahezu runder Körper angedacht, ähnlich dem viel später entstandenen Badezimmer der Villa Ottolenghi (vgl. z.B. ACS 40370).

Über die Treppe im Westen gelangt man in das darunter liegende Stockwerk (Höhe 7,50m) mit dem „appartamento padronale“⁸⁵⁵ (Abb. 209). Der Zugang erfolgt über eine „piccola galleria a loggiato, sul vuoto della scala“, die zu einem Korridor führt, der Garderobe, Badezimmer und den Lift erschließt. Die markante Form des Aufzugturms hätte sich auch im südlich anschließenden Schlafzimmer gezeigt, das Zugang zur großen Terrasse über dem Wohnzimmer bietet. Der Kamin in diesem Raum ist mit dem doppelten Schornstein des Wohnzimmerkamins, der über alle Geschosse reicht. Der einzelne Schornstein ist hier nicht mehr vorhanden.

Das Schlafzimmer ist direkt mit einer Brücke verbunden, die über die Treppe im Westen direkt in den Garten führt. Sie überquert außerdem die „balconata pensile“ (auf Höhe 5m), die Scarpa beschreibt als „allargata ad un certo punto per permettere la sistemazione di una piccola biblioteca“⁸⁵⁶. „Si può godere della vista del soggiorno“ (Abb. 209), wie es auch bereits im vorangegangenen Entwurf war. Der Wohnraum ist also auch hier ein über eineinhalb Geschosse reichender Raum, von dem unter anderem eine Verbindung zum Schlafrum hergestellt würde. Er öffnet sich mit einer – vermutlich deckenhohen – Fensterfront zu einer Art Wintergarten, wo in der Südwand die großen Quaderfenster eingefügt sind.⁸⁵⁷ Zwei weitere solcher Fenster sollten im Osten liegen, wo sich ein Luftschacht zum Keller öffnen sollte.⁸⁵⁸

Ein rechteckiger Kamin mit abgerundeten Ecken und den erwähnten zylinderförmigen Schornsteinen liegt auf der rechten Seite der in den Raum hineinragenden „balconata pensile“. Seine Lage inmitten des Raumes legt die Vermutung nahe, dass er zu beiden Seiten hin offen war, wie es auch z.B. in der Villa Ottolenghi der Fall ist. Das Esszimmer⁸⁵⁹ liegt weiter nach hinten versetzt auf der linken Seite, im Westen. Die Räume sind nicht durch eine Wand voneinander getrennt, wengleich das Esszimmer durch seine nach hinten versetzte Lage und die kleine Raumerweiterung nach Westen wie ein eigenständiger Raum wirken mochte. Die in den Raum hineinragende Balustrade hat wahrscheinlich ebenfalls zu einer optischen Unterteilung des großen Raumes beigetragen. Im Grundriss erscheinen an dem Balkon sowie etwas westlich davon erneut zwei Doppelkreisformen. Ob es sich dabei um Stützen handeln sollte, ist unklar.⁸⁶⁰

⁸⁵⁵ „Breve relazione...“ (wie Anm. 832), D 1627.

⁸⁵⁶ „Breve relazione“ (wie Anm.832), D 1628.

⁸⁵⁷ Vgl. auch den Schnitt Abb. 212.

⁸⁵⁸ Vgl. zu den Fenstern unten.

⁸⁵⁹ Auf Abb. 208 sind zwei Esszimmer eingezeichnet: Eines für den Winter und eines für den Sommer.

⁸⁶⁰ Möglicherweise wurden sie wegen der frei schwebenden „balconata“ eingefügt.

Im untersten Geschoss (Ebene 0,00m) befinden sich, westlich an den Luftraum zum Obergeschoss anschließend, ein Kellerraum sowie ein Badezimmer im Südosten, sodass dieser Bereich „eccezionalmente come camera per gli ospiti“⁸⁶¹ genutzt werden konnte. Für den nach oben offenen Bereich hat Scarpa zudem über einen bepflanzten Zimmerbrunnen nachgedacht, der sich, mit den typischen rechteckigen Stufungen, ähnlich dem in der Villa Bortolotto Geplanten gestaltet hätte.⁸⁶²

Es fällt auf, dass die Gestaltung des Gartens in der zweiten Projektphase keine Rolle mehr spielen. Allein auf den ersten Studien, auf denen das markante Wasserbecken den Abschluss des Gebäudes bildet, wird hiermit der direkte Außenraum in das Projekt einbezogen. Die Gestaltung des Grundstücks bezieht sich in diesem Entwurf auf die Terrassierung des Terrains, die eine markante Veränderung der Gestalt des Hangs vor allem von Süden aus gesehen mit sich gebracht hätte (Abb. 211).

Dominierendes Element der Südfassade (Abb. 211) werden im endgültigen Entwurf, wie bereits erwähnt, die großen, hochrechteckigen lichtschartartigen Fenster, die im südlichen Abschluss des Treppenhauses im Westen, auf Höhe des „appartamento padronale“⁸⁶³ im Osten sowie im Wohngeschoss in die Wände bzw. Mauer des Wintergartens eingeschnitten sind. Sie bestehen aus rechteckigen Quadern, die vorne und oben verglast sind und funktionieren, das wird in der Ansicht deutlich, tatsächlich wie Lichtschächte in der ansonsten sehr geschlossen wirkenden Fassade. So wurden alle Räume durch sich stets verändernden Lichteinfall beleuchtet, ohne dass die Innenräume zur Schau gestellt würden. Zusammen mit den in die Fassade eingelassenen Schornsteinen stellen die Fenster zudem ein optisches Gegengewicht zu der horizontalen Terrassierung dar, deren Dominanz noch durch die wuchtige horizontale Wandfläche an der Wohnzimmerfassade verstärkt wird.

Farblich wäre auf dieser Seite das Kupferdach der Treppe aufgefallen, das sich an der westlichen Seite nach hinten schwingen sollte. Aus dem gleichen Material und somit eine Fortführung dieses farblichen Akzentes sollten die oberen Abschlüsse der Schornsteine sowie die Bordüren der Fenster sein.⁸⁶⁴

⁸⁶¹ „Breve relazione...“ (wie Anm. 832), D 1628.

⁸⁶² Vgl. ACS 40357 und die dortigen Beschriftungen „PIENA TERRA“ „ACQUA“.

⁸⁶³ „Breve relazione“ (Wie Anm.832), D 1627.

⁸⁶⁴ Vgl.ebd., D 1629.

Die gesamten Wandflächen plante Scarpa aus Mauerwerk und einem speziellen Stahlbeton, der „leggermente colorato“⁸⁶⁵ sein sollte. Allein der untere Bereich, von Scarpa als „una specie di zoccolatura“⁸⁶⁶ bezeichnet, sowie „le parti sporgenti dei finestroni“⁸⁶⁷ sollten mit langen, dünnen Candoglia-Marmorplatten verkleidet sein. Sandstrahlung sollte ihnen von Anfang an einen leicht abgenutzten Charakter verleihen⁸⁶⁸, sodass sich das Gebäude nicht mit glänzenden, glatten Oberflächen von dem steinigen Berg abgehoben, sondern im Gegenteil sich ihm angepasst hätte. Der Wunsch, Neubauten harmonisch in die Umgebung einzugliedern, zeigt sich auch in der Vorgabe der Comune, für die Fassaden und das Dach Farben „nella gamma dal bruno al grigio scuro“ und Putz „con colorazione chiara o comunque nella gamma delle terre naturali“⁸⁶⁹ zu wählen.

Hauptmerkmal der westlichen Außenwand (Abb. 213) sollte die Galerie im Norden sein, in deren Decke ebenfalls die Quaderfenster eingelassen sein sollten, außerdem das nach Süden verlaufende Treppenhaus, das von einem stark gewellten Dach überfangen werden sollte. Die in die Wandflächen eingelassenen Fenster sind rechteckig bzw. haben die bausteinhafte Form eines umgedrehten L. Die unteren Fenster werden von einem gesimsartigen Band verbunden, das rechts daneben in ein Abdach über der Tür überläuft, dessen Form wiederum den Schwung des Daches aufnimmt. Die Tür führt zu der kleinen Veranda des Schlafzimmers, auf die von den unterschiedlichen terrassierten Ebenen drei kleine Treppen hinunter bzw. hinauf führen.

Die schlichtere Ostfassade⁸⁷⁰ ist lediglich durch Fensteröffnungen gegliedert. Die beiden Lichtschachtfenster links, die das Gästezimmer im untersten Geschoss beleuchten, sowie zwei Fenster im Schlafzimmer sind die größten Öffnungen.

Das Dach der Villa sollte gleichzeitig als Terrasse dienen. Seitlich sollte sie mit Candoglia-Marmorplatten verkleidet werden, während „l'incassatura risultante nella parte centrale“⁸⁷¹ entweder für eine Rasenfläche oder einen Pool gedacht war.

⁸⁶⁵ „intonacato con un particolare intonaco semilucido tirato a calce col ferro da „cret“ e leggermente colorato“, siehe „Breve relazione“ (wie Anm.832), D 1628/1629.

⁸⁶⁶ Ebd., D 1629.

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Vgl. ebd., D 1629: „La parte bassa della costruzione, una specie di zoccolatura, e le parti sporgenti dei finestroni saranno rivestiti di lunghe e sottili lastre di ‚Candoglia‘ sabbiate, in modo che assumano fin dall'inizio un aspetto consunto.“

⁸⁶⁹ „Norme tecniche...“, vgl. Anm.832.

⁸⁷⁰ Vgl. das Blatt sr380r im Museo di Castelvecchio, Verona.

⁸⁷¹ „Breve relazione“ (wie Anm.832), D 1629.

Anders als im 1. Projekt geplant, wo einzelne Dächer terrassenartig die unterschiedlichen Stockwerke deckten, überspannt nun ein großes, leicht geneigtes Dach den Großteil des Gebäudes.

Ergebnisse

Determinierende Elemente der gesamten Anlage der Villa sind die Hanglage des Grundstücks und die Höhenbeschränkungen von Seiten der Comune, die eine gewöhnliche Stockwerksgliederung verhinderten. Auch die Form des Grundstücks nimmt in allen Projektphasen Einfluss auf die Grundrissgestaltungen.

Von der Straße aus wäre vermutlich nicht viel mehr zu sehen gewesen als eine Eingangsfassade, nicht höher als das oberste Geschoss, sowie die Garage. Auch die Dachterrasse sollte vom Eingang aus nicht zu sehen sein.⁸⁷² Das hat zur Folge, dass der Großteil des Gebäudes nur für den sichtbar gewesen wäre, der das Grundstück betritt – es sollte also im wahrsten Wortsinn ein Privathaus sein. Das zeigt sich besonders in der den Hang überblickenden Südfassade, an der die Fenster eine sehr gezielte Öffnung von innen heraus darstellen.

So geschlossen sich der Bau auch zur Straße hin zeigen mochte, so offen gestalten sich dann aber die Raumaufteilung, die Kommunikation zwischen Außen und Innen sowie zwischen den einzelnen Ebenen und das Verhältnis des Innen- und des Gartenraumes.

Das Prinzip des über mehrere Geschosse reichenden Wohnzimmers, der darüber liegenden Galerie, die als Bibliothek bzw. Sitzecke gedacht ist sowie der Kommunikation zwischen Schlaf- und Wohnzimmer mittels dieser Galerie hatte Scarpa schon wenige Jahre zuvor für die Villa Veritti geplant⁸⁷³. Dort wie hier ist der Wohnraum der Nukleus des Gebäudes, auf den hin die gesamte übrige Anlage ausgerichtet ist. Alle anderen Räume sind um ihn herum arrangiert und ermöglichen eine Kommunikation mit ihm. So besteht auch von hier eine Verbindung zum Gästezimmer im Untergeschoss, das von den Quaderfenstern im Osten beleuchtet wird.

⁸⁷² Eine Lösung wie in der Villa Ottolenghi, wo das markante Dach das Erste und Einzige ist, das man von außen von der Villa sehen kann, war hier nicht möglich. Das Gebäude hätte dann etwas weiter unten am Hang beginnen müssen, die Auflagen für die bebaubare Fläche verboten jedoch ein Verrücken des Gebäudes nach Süden, sodass die Villa dann kleiner hätte ausfallen müssen.

⁸⁷³ Vgl. auch die Organisation in der Villa Romanelli.

Ähnlich wie auch im Falle der Udineser Häuser und der späteren Villa Zentner legt Scarpa den Fokus bei dieser Offenheit auf die Bewohner. Innerhalb des Hauses herrscht größte Offenheit, die Bezüge nach außen plant er, besonders mit den Quaderfenstern, jedoch sorgfältig, sodass die Umgebung einbezogen, nicht aber das Innere nach Außen zur Schau gestellt wird.

Die Treppe, die entlang der gesamten Westseite verläuft, dient als Verklammerung aller Ebenen und ermöglicht es, ähnlich einer langen *promenade architecturale*⁸⁷⁴, das ganze Gebäude und auch die Beschaffenheit des gesamten Geländes in der Bewegung wahrzunehmen. In der zweiten Planungsphase wäre die Erschließung aller Ebenen mit mehreren Treppen auf weniger strukturierte Art geschehen. Auch die an Loos' Raumplan orientierte verschachtelte Verteilung der Räume auf vielen verschiedenen Niveaus hätte für einen wenig einheitlichen Raumeindruck gesorgt. Im endgültigen Entwurf werden die Räume auf klassischen Stockwerken vergleichbaren Ebenen zusammengefasst und eine einzige Treppe an der Seite entlang geführt. In diesem Projekt wird auch die Umkehrung der der klassischen Raumhierarchie stärker betont: Man wird zunächst an den Dienstboten- und Wirtschaftsräumen entlang geführt, die gleichsam mit der *bel etage* den Platz getauscht hat. Ein auf Gartenniveau liegendes Wohngeschoss, das den Kontakt zur Natur herstellt, kennt man bereits aus fürstlichen Landschlössern des 18. Jahrhunderts. Die vollständige Umkehrung einer klassischen Anordnung mit den Wirtschaftsräumen im Eingangsbereich erscheint ungewöhnlich. Ein Vorbild dafür ist Mies van der Rohes Villa Tugendhat, die ebenfalls an einem Hang gebaut wurde und bei denen sich der Architekt mit den gleichen Schwierigkeiten konfrontiert sah.⁸⁷⁵

In den Überlegungen der 2. Projektphase sowie den frühen Studien zur 3. Phase ist der Wunsch besonders deutlich, die Verbindung zur Natur in einem fließenden Übergang von ‚natürlicher‘ Landschaft über gestaltete Landschaft bis hin zu Architektur verdeutlichen. Für Scarpa war die direkte Umgebung der Architektur ebenso Raum, den es im Zuge der architektonischen Planungen zu arrangieren galt. „Scarpa’s distinction between garden and building is one of degree and not of kind“⁸⁷⁶, was das Blatt 216 besonders deutlich macht: Der Abschluss des Raums, der über das Wasserbecken ragt⁸⁷⁷, nimmt die Form des Beetes darin auf, die wiederum an die

⁸⁷⁴ Vgl. CRIPPA 1983, S. 88, die sich auf dieses Prinzip bei Le Corbusier bezieht.

⁸⁷⁵ Vgl. auch TEGETHOFF 1998, S. 122 und HAMMER-TUGENDHAT 1998.

⁸⁷⁶ DODDS 2000, S. 265.

⁸⁷⁷ Ähnlich wie auch in der Villa Veritti sollte auch hier das Wohnzimmer geradezu über dem Wasserbecken schweben.

Kreisform des Beckens angepasst ist. Vermutlich sollte ein einziges großes Glasfenster den Blick auf das Wasser und die Landschaft von jedem Punkt des Wohnzimmers aus gewährleisten. Im ersten Projekt hätte der Wasserlauf im Westen des Hauses diese Gleichartigkeit der gestalteten Umgebung – Architektur und Landschaft – noch stärker betont: Er fließt durch die Landschaft, die im Wintergarten stärker architektonische Form annimmt und in der Gartenfläche stärker Natur ist – eine Unterscheidung wird nicht vorgenommen. Die alleinige Existenz eines Wintergartens, der per se eine Zwischenform von Innen und Außen, Architektur und Landschaft darstellt, verdeutlicht dieses Anliegen in allen Planungsstadien. In dieser Hinsicht zeigt sich in den Plänen für die Villa Cassina eine starke Nähe zur Auffassung von Architektur und Landschaft bei Frank Lloyd Wright.⁸⁷⁸

Die quaderförmigen Fenster des Ausführungsprojektes hätten in den meisten Räumen eine natürliche Beleuchtung von vorne und von oben und somit auch den freien Blick auf den Himmel ermöglicht und so auf einer weiteren Ebene die Natur in das Haus hineingelassen. Ähnliche Fenster hatte Scarpa bereits einige Jahre zuvor in der Villa Veritti⁸⁷⁹, dem venezolanischen Pavillon der Biennale⁸⁸⁰ dem Projekt für ein Kulturzentrum in La Spezia⁸⁸¹ sowie der Erweiterung der Gipsoteca Canoviana in Possagno⁸⁸² eingefügt.⁸⁸³

Die Anforderung der Comune di Carimate, das Haus möge sich möglichst harmonisch in die Landschaft einfügen, hat Scarpa wörtlich genommen und eine Villa⁸⁸⁴ geplant, die aus dem Hügel hinauszuwachsen scheint. Die begrünte Dachterrasse, das gewellte Kupferdach der Treppe und die leicht schimmernden Oberflächen hätten sich stimmig in die Umgebung eingefügt.

⁸⁷⁸ Vgl. z.B. das zweite Jacobs House (Abb. 405), in dem der direkte Außenraum in die Gestaltung der Architektur einbezogen wird. Vgl. auch WRIGHT 1954, passim. u. KIEF 1978, bes. S. 93f.

⁸⁷⁹ Vgl. Kap. III.5.

⁸⁸⁰ 1954-56, Vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 115, Nr. 105.

⁸⁸¹ 1955, Vgl. BRUSATIN 1972 u. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 115, Nr. 106.

⁸⁸² 1955-57, vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 117, Nr. 111. Orietta Lanzarini sieht die Fenster in Frank Lloyd Wrights Pergola House in Redding von 1944 (Abb. 404) vorgebildet. Vgl. LANZARINI 2003, S. 102 f.

⁸⁸³ Vgl. oben.

⁸⁸⁴ In einem der beiden handschriftlichen Entwürfe (ACS Cassina D 1631 und 1627-1630) für die „breve relazione al progetto di massima per la casa del Signor Cesare Cassina di Meda in Ronco di Carimate“ schreibt er: „[...] e dai regolamenti dell’imobiliare, si é progettata una casa la villa in quattro piani“. Das Wort Casa wird hier zugunsten der Bezeichnung ‚Villa‘ gelöscht. Diese Formulierung taucht allerdings im maschinenschriftlichen Dokument nicht wieder auf, sondern wird durch Bezeichnungen wie ‚insieme‘ oder ‚edificio‘ ersetzt.

7. Villa Zentner, Zürich, 1964-69

Das Haus für die Familie Zentner ist das einzige der von Scarpa errichteten Wohnhäuser außerhalb Italiens. Es liegt in Zürich Hottingen, einem Wohnquartier im Osten der Stadt, am Hang des Sonnenbergs. Obwohl erst 1969 vollendet, stellt es dennoch eine Verbindung zu Scarpas frühen friaulischen Häusern dar, die er zusammen mit Angelo Masieri gestaltete. Dessen Witwe Savina Rizzi, heiratete den Schweizer Gaspar René Zentner und rief mit ihm zusammen Scarpa nach Zürich, den sie noch von früher gut kannte⁸⁸⁵, um auf einem 1492 m² großen Grundstück in der Aurorastraße eine Neo-Rokoko-Villa von 1913 (Abb. 214) in ein modernes Haus umzubauen. Teile der Fundamente und des tragenden Gerüsts wurden erhalten⁸⁸⁶, doch wurde der „An- und Umbau [...] in Anbetracht seines Umfangs einem Neubau gleichgestellt“.⁸⁸⁷

Vor Ort betreute Theo Senn die Arbeiten, ein junger Züricher Architekt, der außerdem ein Freund Federico Marconis ist. Er sollte vor Ort die Detailarbeiten „secondo le [...] istruzioni“ von Scarpa machen.⁸⁸⁸ Außerdem war Sergio Los an Arbeiten die Einrichtung betreffend beteiligt.⁸⁸⁹

Stand der Forschungen

Umfassende Studien zur Villa Zentner gibt es bislang nicht.⁸⁹⁰ Sie wird in allen Werkverzeichnissen erwähnt, ist Gegenstand einzelner Artikel in Architektur- und Designzeitschriften⁸⁹¹ und häufig auch in zahlreichen Abbildungen dargestellt. Jedoch hat bislang

⁸⁸⁵ Besonders während der Errichtung der Fondazione Masieri am Canal Grande hatten die beiden häufig und intensiven Kontakt. Vgl. dazu oben, Kap. 4-*Angelo Masieri*.

⁸⁸⁶ Nach Auskunft von Theo Senn (am 19.12.2013 im Gespräch mit der Verfasserin), der vor Ort für die Arbeiten zuständig war, wurden nicht alle Änderungen am Mauerwerk in die offiziellen Pläne übertragen, sodass heute bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr nachvollziehbar ist, welche Teile auf alten Bestand zurückgehen. In jedem Fall stellt der Bereich jenseits der Pfeiler im Wohnzimmer und der Esszimmerbrüstung eine Erweiterung dar. Die Wand zwischen Wohn- und Esszimmer war auch Teil des alten Hauses, die Wand zwischen Esszimmer und Treppe ist eine der ursprünglichen Außenwände. Der Luftschutzraum im Kellergeschoss wurde ebenfalls erhalten; in den vorderen, östlichen, Kellerräumen ist heute zum Teil noch das alte Gewölbe sichtbar.

⁸⁸⁷ Vgl. Amt für Baubewilligungen der Stadt Zürich, 7/6541 II, Sitzungsbericht der Bausektion II des Stadtrates v. 23.10.1964.

⁸⁸⁸ Vgl. die Briefe von Zentner an Scarpa vom 4. Mai u. 8. Juni 1964.

⁸⁸⁹ Los hat nach seinem Abschluss 1963 als Scarpas Mitarbeiter angefangen (1. Projekt: Das teatro Carlo Felice in Genua, s.o.); Ab 1967 hat er auch die Arbeiten an der Villa Zentner mit begleitet (Los im Gespräch mit der Autorin).

⁸⁹⁰ Es wird derzeit eine Publikation an der ETH Zürich vorbereitet, die voraussichtlich 2019 erscheint.

⁸⁹¹ Z.B. Casa Vogue (VERCELLONI 1973).

niemand⁸⁹² das im ACS erhaltene Zeichnungs-, geschweige denn im Amt für Baubewilligungen der Stadt Zürich erhaltene Planmaterial sowie die Bauprotokolle ausgewertet. Die erschienenen, meist die Abbildungen illustrierenden oder stark zusammenfassenden Texte beschränken sich in der Regel überwiegend auf die Verwendung der kostbaren Materialien sowie die Geschlossenheit der sichtbaren Fassaden im Gegensatz zu der offenen Gartenfassade. Bei der Sichtung der Literatur entsteht der Eindruck, dass für die Autoren nicht das Haus und Scarpas Entwürfe selber Grundlage der Forschungen waren als vielmehr die bereits erschienenen Beiträge. Eigentlich offensichtliche Fehler wie die falsche Zuordnung der Fassaden zu Himmelsrichtungen⁸⁹³ wurden aus älteren Veröffentlichungen übernommen, ebenso der Fokus auf bestimmte Elemente wie die Einrichtung oder den offenen Wohnraum.

Ein wichtiger Aufsatz zur Villa Zentner stammte 1983 von Andrea Compagno⁸⁹⁴, der sich, statt auf Beschreibungen zu setzen, einer Analyse des Kompositionsprinzips *Schichtung* widmet.

Sergio Los' stellt eine Ausnahme dar und macht in entsprechendem Kapitel in seinem *Architekturführer Carlo Scarpa*⁸⁹⁵, abgesehen von dem Irrtum in Bezug auf die Himmelsrichtungen, von seiner genauen Kenntnis des Projekts und der Architektur Scarpas Gebrauch; er stellt wichtige Aspekte vor, wie die Hüllenfunktion der Fassade sowie die Studienfunktion, welche die Villa für Scarpa im Hinblick auf spätere Bauten hatte. Diese Überlegungen wurden jedoch in keiner der nachfolgenden Veröffentlichungen berücksichtigt.

Quellenlage

Die Planungen zur Villa Zentner lassen sich anhand des umfangreichen Quellenmaterials sehr gut nachvollziehen. Im ACS befinden sich 678 Zeichnungen nur zu dieser Villa. Das sind Kartons mit Grundriss- und Fassadenstudien, überarbeitete Heliokopien, Studien auf normalem Büropapier und zahllose Skizzen auf Transparentpapier. Diese zeugen von Scarpas intensiver Beschäftigung mit allen Details – von den Deckenlampen über die Gestaltung der Aufzugtür und

⁸⁹² In gewisser Weise stellt Andrea Compagno eine Ausnahme dar. In seinem Aufsatz (COMPAGNO 1983) hat er sich allerdings auf einen Aspekt, den der Fuge und Schichtung, konzentriert.

⁸⁹³ Erstmals wird bei DAL CO/MAZZARIOL (1984, S. 129, Nr. 155), die im Osten liegende Straßenfassade als Nordfassade bezeichnet, was von da an in allen Veröffentlichungen adaptiert wird. Selbst Sergio LOS (1995, S. 80), der als Mitarbeiter die Villa eigentlich genau kennt und BELTRAMINI/ZANNIER (2006, S. 202), die Zugang zum gesamten Scarpa-Archiv hatten, sind keine Ausnahme, ebenso wenig MCCARTER (2013, S. 187), dessen Text an vielen Stellen eine Wiederholung des bei BELTRAMINI/ZANNIER (2006) Gesagten ist. Vgl. zur wenig kritischen Scarpa-Forschung auch den Stand der Forschungen zur Villa Veritti (Kap. III.5).

⁸⁹⁴ COMPAGNO 1983.

⁸⁹⁵ LOS 1995.

der Bar bis hin zum Aufriss der Flurwand. Weitere 16 Zeichnungen wurden vom MAK Wien von der Schreinermeisterei Anfodillo erworben⁸⁹⁶, sie dienten der Ausführung der Holzarbeiten. Darüber hinaus werden im ACS zahlreiche Briefe verwahrt, die von Gaspar René Zentner, Theo Senn und Sergio Los an Scarpa geschickt wurden. Schließlich geben die im Amt für Baubewilligungen der Stadt Zürich⁸⁹⁷ verwahrten Baupläne, Katastereinträge und Sitzungsprotokolle Aufschluss über Auflagen, an die der Bau geknüpft war und die Baugeschichte.

Baugeschichte

Die eingereichten Baupläne, Katastereinträge und Sitzungsprotokolle sind im Amt für Baubewilligungen der Stadt Zürich erhalten⁸⁹⁸ und zusammen mit dem im Archivio Carlo Scarpa erhaltenen Zeichnungsbestand sowie der ebenfalls dort aufbewahrten Korrespondenz lässt sich damit die Baugeschichte des Hauses sehr genau nachvollziehen.⁸⁹⁹

Es lassen sich grob drei Planungsschritte feststellen, allerdings ist nicht jedes Dokument eindeutig einer Stufe zuzuordnen, da Scarpa im Entwurfsprozess viele Rückschritte und Vorausgriffe vorgenommen hat und einige Varianten der eingereichten Pläne erhalten sind. Darüber hinaus entwickeln sich die Fassaden, wie unten näher erläutert wird, unabhängig von den Grundrissen. Ein erster Entwurf ist in Kopien von Repräsentationszeichnungen erhalten (Abb. 218 u. Abb. 217), welche die Ost- und Westfassade sowie die Grundrisse des Unter- und 1. Geschosses zeigen.⁹⁰⁰ Zwei weitere Projekte wurden im Hochbauamt eingereicht und genehmigt, wobei das zweite eine Abänderung des ersten darstellt. Da die Grundidee beim 1. Entwurf bereits feststand, wird in dieser Arbeit nur das Ausführungsprojekt vorgestellt. Auf Unterschiede zwischen den ersten beiden und diesem wird an den entsprechenden Stellen verwiesen.

Kurzfristig und möglicherweise erst auf der Baustelle wurden weitere Änderungen vorgenommen, die nicht in Zeichnungen überliefert sind.

⁸⁹⁶ Vgl. NOEVER 2003.

⁸⁹⁷ Vgl. Anm.887.

⁸⁹⁸ Vgl. Anm.887.

⁸⁹⁹ Die in der Mediathek des CISA Palladio verwahrten Fotografien, die teilweise (nur Außenaufnahmen) online einsehbar sind, zeichnen ein verfälschtes Bild der Baugeschichte, da alle Fotos, die von Eugenio de Luigi aufgenommen wurden und die fast fertigen Außenfassaden zeigen, auf 1964 datiert wurden. Die hier aufgeführten Quellen belegen jedoch, dass im September 1964 noch die Alte Villa vollständig stand und der Bau erst 1965 begonnen wurde. Vgl. auch das am 24.9.1964 aufgenommene Foto im Bauarchiv Zürich.

⁹⁰⁰ Die Pläne mit den übrigen Fassaden und Rissen sind nicht erhalten.

Das Gesuch für den Neubau wurde am 15. April 1964 gestellt⁹⁰¹. Zu dieser „domanda“ (ebd.) ist im Amt für Baubewilligungen der Stadt Zürich kein Nachweis erhalten. Man kann sich aber vorstellen, dass es sich hierbei um ein mündliches Gesuch handelt, da der „Ispettorato dell’ufficio“ (ebd.) Hinweise allgemeiner Natur für einen Bauantrag und auch die erforderlichen Zeichnungen betreffend gegeben hat. In jedem Fall hat der „Ispettorato“ auch Zeichnungen gesehen, da er sich auf die Länge des Wohnzimmers bezieht und Zentner Scarpa bittet, „una nuova versione dell’attico“ zu schicken (ebd.). Hierbei handelt es sich vermutlich um das erwähnte 1. Projekt.

Jedoch ereilte die Villa Zentner, wie auch schon die Villa Veritti zuvor, das Schicksal einer äußerst langen Bauzeit mit starken Verzögerungen, die auf den Architekten zurückgingen.⁹⁰² Anfang Mai 1964 war Gaspar René Zentner bereits besorgt, dass der Anfang der Arbeiten noch in weiter Ferne schien und tatsächlich sollte erst im Mai des darauffolgenden Jahres damit begonnen werden.⁹⁰³

Am 16. Juni haben sich Architekt und Auftraggeber, in Begleitung von Theo Senn, in Mailand getroffen, wo Scarpa ihnen seine neuen Entwürfe vorlegte.⁹⁰⁴ Nach diesem Treffen teilte Zentner Scarpa am 9. Juli seine gewünschten Änderungen mit und bezog sich auch auf das erste Projekt (Abb. 218 u. Abb. 217)⁹⁰⁵. Die Änderungen wurden nur teilweise⁹⁰⁶ in einen neuen Entwurf

⁹⁰¹ Vgl. Brief Zentner an Scarpa v. 20. April 1964, ACS.

⁹⁰² Bereits bei Aufnahme der Arbeiten war Scarpa gleichzeitig mit zahlreichen anderen Projekten beschäftigt, darunter noch immer die Entwürfe für die Villa Cassina, die Erweiterung des Museo Revoltella in Trieste (vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 126, Nr. 147), die umfangreichen Planungen für das Teatro Carlo Felice in Genua (vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 126 f., Nr. 148) sowie die ebenfalls über viele Jahre andauernden Planungen für die Casa Balboni (vgl. Kat. 67) und verschiedene Projekte für die Biennale. Es erscheint plausibel, dass das so weit von Asolo, wo Scarpa zu dieser Zeit sein Studio hatte, entfernte Projekt häufig warten musste. Vgl. z.B. den Brief von Zentner an Scarpa vom 4.10.65: „Mi rendo conto che passano due mesi dal momento che Lei concepisce un particolare fino alla definizione di una ordinazione. Questo lapso di tempo si perde per i disegni esecutivi, preventivi, discussioni con gli artigiani e così via. Si vorrà particolarmente un lungo tempo per la consegna dei lavori di falegnameria [...]“ (ACS). Vgl. dazu auch II.5.

⁹⁰³ Vgl. die Briefe von Zentner an Scarpa vom 4. Mai 1964 sowie 27.4.1965, ACS, sowie das Foto der alten Villa, das erst Ende September 1964 aufgenommen wurde und noch keine Anzeichen einer Baustelle erkennen lässt (Baugeschichtliches Archiv Zürich, 21914 / 7).

⁹⁰⁴ Vermutlich gehört Abb. 219 zu diesem Projekt.

⁹⁰⁵ ACS. Bemerkenswert sind die vorsichtigen Formulierungen, welche die Wünsche der Zentner als höfliche Vorschläge und nicht als Forderungen erscheinen lassen: „le facciamo notare qualche osservazione che hanno puro valore come tali e la preghiamo di vedere se in un caso o nell’altro conviene apportare una modifica“. Das ist zum Teil sicher Zentners Art, doch möglicherweise auch teilweise darauf zurückzuführen, dass er Sorge hatte, Scarpa zu nahe zu treten und diesen zu verärgern.

⁹⁰⁶ Diese bezogen sich u.a. auf die Südfassade, die den Auftraggebern zu unruhig erschien („ci sembra di notare una certa inquietudine in questo fronte forse dovuta alla varietà di dimensioni delle finestre“, vgl. Brief vom 9. Juli) und einen ihrer Meinung nach überflüssigen Zugang zum Garten beinhaltete, der

übernommen, der dem Hochbauamt am 13. August des Jahres vorgelegt wurde. In der Sitzung des Baukollegiums am 21.9.1964 des Jahres wurde diskutiert, „ob man einen solchen ausgeprägten Individualismus beim Einfamilienhausbau akzeptieren wolle“⁹⁰⁷ und ob eine „zu starke Zurschaustellung der Persönlichkeit beim Einfamilienhausbau“⁹⁰⁸ wünschenswert sei. Der Architekt Bruno Giacometti, der sich als Kenner Scarpas und dessen Werk präsentierte⁹⁰⁹, sprach sich für den Bau aus, da er Scarpa für „einen durchaus seriösen Architekten“ hielt und seiner Meinung nach „das Projekt [...] eine Bereicherung bringen“⁹¹⁰ werde, sodass dem Antrag schließlich unter Auflagen am 23. Oktober 1964 zugestimmt wurde.

Im November 1964 beantragten die Zentner die Reduzierung der Kompensationsfläche⁹¹¹, der im Januar 1965 zugestimmt wurde⁹¹². In dieser Zeit war bereits abzusehen, dass der Umbau „talmente caro“⁹¹³ werde, dass man ernsthaft überlegte, das Projekt niederzulegen. Ende Februar / Anfang März war Scarpa noch einmal in Zürich, wo er die Zentner offenbar überzeugen konnte, sich für den Bau zu entschließen, der am 3. Mai beginnen sollte.⁹¹⁴ Nach dem 27. Mai wurden weitere Änderungen in das letzte und ausgeführte Projekt übertragen⁹¹⁵ und am 30. Juli dem Hochbauamt vorgelegt. Die Genehmigung wurde am 24. September 1965 erteilt. Da es sich hierbei nur um die Genehmigung der Änderungen handelte, konnten die Arbeiten bereits vorher aufgenommen werden.

allerdings nicht entfernt wurde. Der Gartenwohnraum hat ihrer Meinung nach und im Vergleich zum ersten Projekt nicht mehr „quel contatto intimo col giardino“, „dovuto alla forte diminuzione di pareti vetrate.“ (ebd., vgl. Abb. 219) Außerdem wird ausdrücklich ein „caminetto ampio“ für den Gartenwohnraum gewünscht, in dem der Zugang zur Garage entfernt werden solle. Der Hinweis auf das noch zu vergrößernde „office“ blieb allerdings unbeachtet. Diese Änderung wurde im Oktober ausdrücklich als Auflage für die Genehmigung des Projektes erwähnt (vgl. Sitzungsprotokoll der Bausektion II des Stadtrates, Punkt 2, wie Anm.887).

⁹⁰⁷ Stadtbaumeister A. Wasserfallen, Vgl. Sitzungsprotokoll im Amt für Baubewilligungen der Stadt Zürich, wie Anm. 887.

⁹⁰⁸ H. von Meyenburg, vgl. Sitzungsprotokoll im Amt für Baubewilligungen der Stadt Zürich, wie Anm. 887.

⁹⁰⁹ Giacometti kannte Scarpa vermutlich von der Biennale in Venedig. Der Schweizer Architekt hatte auf dem Gelände der *Giardini della Biennale* 1951-52 den neuen Schweizer Pavillon errichtet, als Scarpa dort den Skulpturenhof schuf. Vgl. dazu DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 112, Nr. 94, LANZARINI 2003, S. 124-128 u. MULAZZANI 2011, S. 91-93.

⁹¹⁰ Bruno Giacometti, vgl. ebd.

⁹¹¹ Mit der Kompensationsfläche werden Eingriffe in die Natur geregelt, indem beim Bau eine bestimmte Ausgleichsfläche unberührt belassen werden muss.

⁹¹² Vgl. Sitzungsprotokoll der Bausektion vom 22. Januar 1965, wie Anm.887.

⁹¹³ Brief Zentner an Scarpa v. 13.2.65.

⁹¹⁴ Vgl. den Brief von Zentner an Scarpa vom 27.4.1965.

⁹¹⁵ Vgl. die mit Datum gestempelten Kartons im ACS 044792, 044761, 044779, 044781, 044782, die noch dem alten Projekt von August 1964 entsprechen.

Im August 1965 fehlten allerdings u.a. noch Anweisungen Scarpas für den Aufzugturm, die Aufteilung der Fenster, den Wohnzimmerkamin und sämtliche Türen.⁹¹⁶ Einige dieser Probleme waren auch Ende September noch nicht gelöst.⁹¹⁷

Ende Oktober 1965 konnten die Dächer gedeckt werden und im folgenden Frühjahr wurden die Arbeiten im Innern des Hauses begonnen.⁹¹⁸ In diesem Jahr, 1966, wurde das Haus so weit fertig, dass die Familie einziehen konnte⁹¹⁹, doch waren noch im Februar 1967 die venezianischen Firmen Venini (Lampen u. Glasarbeiten), Zennaro (Marmorarbeiten), Anfodillo (Holzarbeiten für den Esstisch⁹²⁰) und Zanon (Schmiedearbeiten) beschäftigt. Die Lampen im Wohn- und Esszimmer waren auch, als die Familie bereits eingezogen war, noch nicht fertig.⁹²¹

Bis Dezember 1968 wurden noch mehrfach Briefe an Scarpa geschickt, die sich alle auf Details der Einrichtung beziehen, die noch zu klären waren. So bat Zentner Scarpa beispielsweise am 20. Dezember 1968 um die Zeichnungen für den Spiegel im „boudoir“. Im Mai 1968 fehlte noch immer der Anstrich der Fassaden.⁹²²

Im April 1969 noch zeichnete Scarpa die Einfriedungsmauer, für welche die Genehmigung bereits drei Jahre zuvor, im Juli 1966, erteilt wurde.⁹²³

Die größte Schwierigkeit während der Arbeiten stellte die Kommunikation mit den örtlichen Handwerkern dar. Scarpa hat in Asolo und teilweise in Zürich Zeichnungen angefertigt, „die nicht verwendbar waren“⁹²⁴ und von Theo Senn an die Schweizer Gegebenheiten angepasst werden mussten. Viele Arbeiten wurden von Scarpas präferierten Handwerkern aus Venedig

⁹¹⁶ Vgl. Brief Senn an Scarpa vom 24.8.65 (ACS).

⁹¹⁷ Vgl. den Brief von Senn an Scarpa vom 29.9.65 (ACS).

⁹¹⁸ Vgl. die Briefe von Senn an Scarpa (29.9.65) und Zentner an Scarpa (25.2.1966).

⁹¹⁹ Vgl. den Brief von Zentner an Scarpa vom 18.7.66, in dem er ihm mitteilt, dass der Umzug für die Woche vom 18.-24. September des Jahres geplant sei. Auch Edoardo und Marcel Zentner erinnern sich (am 19. Dezember 2013 im Gespräch mit der Verfasserin), dass der Umzug in diesem Jahr stattgefunden habe. In der Katasterauskunft Zürich ist entsprechend das Baujahr mit 1966 angegeben. Auf einer Velinstudie für die Aufzugtür fügt Scarpa an den Aufzug unter den Initialen des Auftraggebers „GRZ“ auch die Jahreszahl 1966 ein. Wenn die Zeichnung schon 1965 entstanden ist, dann so spät, dass Scarpa davon ausgehen konnte, dass das Haus erst im Folgejahr fertiggestellt würde.

⁹²⁰ Die übrigen Schreinerarbeiten, z.B. für den Fußboden oder die Bar im Wohnzimmer, wurden von Züricher Firmen übernommen.

⁹²¹ Vgl. den Brief von Zentner an Scarpa vom 8.11.66 (ACS).

⁹²² Vgl. den Brief von Zentner an Scarpa vom 13. Mai 1968 (ACS).

⁹²³ Vgl. die Zeichnung 044745 im ACS, das Sitzungsprotokoll der Bausektion II vom 15. Juli 1966 sowie die eingereichten Pläne.

⁹²⁴ Theo Senn im Gespräch mit der Verfasserin am 19. Dezember 2013.

ausgeführt⁹²⁵, weshalb auch Aufenthalte der Auftraggeber bzw. Senns in Venedig erforderlich waren⁹²⁶, was insgesamt die Arbeiten in die Länge zog.

Baubeschreibung⁹²⁷ und Planungsverlauf

Die Villa liegt an der Aurorastraße im östlichen Bereich des Stadtteils Hottingen, einem vornehmen Wohnviertel mit überwiegend freistehenden, repräsentativen Einfamilienhäusern.⁹²⁸

Die Straße ist zwischen 1897 und 1910 entstanden⁹²⁹ und war 1937, ebenso wie die direkte Umgebung, schon vollständig besiedelt. Zahlreiche Gebäude aus dieser Zeit sind noch heute erhalten.⁹³⁰ Die gesamte Siedlung ist auf einen Bauboom zurückzuführen, der bereits Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte und das Gesicht des Stadtteils Hottingen, der im 19. Jahrhundert noch deutlich landwirtschaftlich – besonders durch den Weinbau – geprägt war, entscheidend veränderte.⁹³¹ Seitdem hat sich die Bebauungsdichte nicht mehr verändert.

Die von der Bausektion festgesetzten Auflagen zum Umbau der alten Villa bezogen sich in erster Linie auf die Größe des Hauses, Entfernungen zur Grundstücksgrenze⁹³² sowie die „äußere

⁹²⁵ Alleine dies führte zu Schwierigkeiten mit dem Auftraggeber. Theo Senn erinnert sich (am 19. Dezember 2013 im Gespräch mit der Verfasserin), dass Gaspar René Zentner eine „andere Geschwindigkeit“ hatte als die Venezianer. Auch Sergio Los berichtet von Uneinigkeiten und unterschiedlichen Arbeitseinstellungen zwischen Architekt und Auftraggeber (am 29.5.2013 im Gespräch mit der Verfasserin).

⁹²⁶ So z.B. am 20.7.65, vgl. den Brief von Senn an Scarpa vom 7.7.65.

⁹²⁷ Eine ausführliche Fotostrecke befindet sich in Beltramini/Zannier 2006, S. 203-213. In Absprache mit den Besitzern der Villa wird im Rahmen dieser Arbeit auf Innenansichten verzichtet. Vgl. zu weiteren Abbildungen auch die Literaturangaben im Kat. 66.

⁹²⁸ Darunter zahlreiche Villen aus der Erbauungszeit der alten Villa auf dem Zentner-Grundstück wie z.B. die nur wenige Häuser weiter befindliche Villa von Robert Bischoff und Hermann Weideli. Mit der 1961 von Ernst Gisel (Aurorastraße 95, vgl. Baukultur in Zürich 2013, S. 43) und dem Eigenheim des Architekten Alfred Roth des gleichen Baujahres (Bergstraße 71, vgl. Baukultur in Zürich 2013, S. 46) befanden sich bereits zu Beginn der Arbeiten an der Villa Zentner moderne Bauten mit durchaus vergleichbaren Elementen in direkter Nachbarschaft.

⁹²⁹ Vgl. Übersichtspläne der Zone aus den Jahren.

⁹³⁰ Vgl. zu den Bauten in diesem Viertel besonders *Baukultur in Zürich* 2013, aber auch „60 Jahre Schweizer Architektur“ 1968.

⁹³¹ Vgl. BRÄNDLI 2000, S. 55-95, bes. S. 94 f. „Grosse landwirtschaftliche Nutzflächen verschlang in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Überbauung der oberen Hänge des Adlisberges, des ehemaligen Rebgürtels, durch Villen und Mehrfamilienhäuser in besserer Wohnlage. Carmen-, Titlis-, Aurora-, Ebel-, Sonnenbergstrasse [...]“ (BRÄNDLI 2000, S. 95).

⁹³² Bereits die alte Villa beanspruchte eine zu große Fläche und auch für den neuen Bau musste eine Ausgleichsfläche von ursprünglich 390 m² bereit gestellt werden, die Anfang 1965 aber auf 194 m² reduziert wurde, „da nun größere Teile der Fassaden visuell nur ein- und zweigeschossig in Erscheinung treten und das bestehende Steildach durch eine gut gestaffelte Flachbauweise ersetzt wird“. Die Kompensationsfläche wurde von den Nachbargrundstücken erworben (vgl. Sitzungsprotokoll des Baukollegiums v. 21.9.64 sowie die Protokolle der Bausektion vom 23.10.64 u. 22.1.65).

Farbgebung und die Materialwahl an den Fassaden, die im Einvernehmen mit dem Hochbauamt zu bestimmen⁹³³ waren.⁹³⁴

Das Grundstück ist schmalrechteckig und liegt, von Osten⁹³⁵ nach Westen verlaufend, direkt am Hang des Sonnenberges, gegenüber einer Abzweigung in eine Privatstraße. Die Aurorastraße verläuft an dieser Stelle in einer leichten Kurve, die Lage der Villa orientiert sich jedoch an den Längsseiten des Grundstücks, sodass die Fassade zur Straße nicht parallel liegt.

Die alte Villa hatte einen nahezu rechteckigen Grundriss, mit einer aus zwei Pfeilern im Südosten gebildeten Loggia im Erdgeschoss. Im Norden lag der westlichste Bereich, an dem das Esszimmer lag, im Vergleich zum östlichsten etwas nach hinten versetzt. Im Westen trat das Esszimmer im 1. Stock mit abgeflachten Ecken als Erker aus der Fassade heraus. Die Villa war über einen rustizierten Sockel erhöht, der das Gefälle ausglich. Die Straßenseite wurde von einer Schlepptreppe bekrönt, nicht ganz mittig lag darunter ein großes Fenster mit Balkon. Neben einem ovalen Fenster waren alle anderen Fenster rechteckig und wurden von vorgeblendeten Rundgiebeln überfangen. Im Süden trat ein Erker im 2. Stock aus der Fassade heraus.

Grundriss

Der Grundriss des Neubaus ist an jenem der alten Villa orientiert und erstreckt sich auf rechteckigem Grundriss in Richtung des Gartens. Der Rücksprung in der Nordfassade wird

⁹³³ Vgl. Sitzungsprotokoll der Bausektion vom 23.10.1964, wie Anm. 887.

⁹³⁴ Die Formulierung bei BELTRAMINI/ZANNIER (2006, S. 202), „la normativa edilizia imponeva di conservare la volumetria di una villa preesistente [...], vincolando in particolare i tre prospetti visibili dalla via d'accesso“ ist missverständlich bis falsch. Es finden sich keine direkten Vorgaben das Aussehen der Fassaden betreffend in den Bauakten. Dass Scarpa diese drei Fassaden umgestaltete statt sie neu zu bauen, liegt daran, dass er nicht näher an die Nachbargrundstücke heranbauen durfte, daher lag es nahe, die äußersten Grenzen des bestehenden Gebäudes auszunutzen. Im Norden verläuft die Fassade bei Scarpa sogar in einer Linie, während jene der alten Villa mit einem Rücksprung unregelmäßiger lockerer gestaltet war (Abb. 214). Die Anlehnung an den Verlauf der alten Villa zeugt vielmehr von Scarpas Wunsch, das Alte sichtbar zu belassen (vgl. dazu auch unten). Dass die westliche Gartenfassade anders behandelt wurde, liegt daran, dass eine Erweiterung des Gebäudes in den Garten hinein sehr wohl genehmigt wurde und somit ein vollständig neuer Gebäudeabschluss erforderlich war. Die Formulierung wurde u.a. von McCarter (2013, S. 184) missverstanden, der sogar behauptet, es sei festgelegt worden „that the three publically visible facades maintain a similar appearance“, was nicht nachweisbar ist. Vgl. dazu auch Abb. 214 sowie die Fotos der alten Villa im ACS. Fotos bzw. Abbildungen finden sich auch im Bauarchiv der Stadt Zürich sowie auf den Plänen im Amt für Baubewilligungen der Stadt Zürich. Kopien davon befinden sich im Archiv der Autorin, durften aber leider im Rahmen dieser Arbeit nicht abgedruckt werden.

⁹³⁵ Die Straßenseite liegt genau genommen im Südosten, die Gartenseite im Nordwesten. Der Einfachheit halber werden hier die Straßenseite als Ost-, die Gartenfassade als West- und die Seiten als Süd- und Nordfassaden bezeichnet.

zugunsten eines geraden Verlaufs dieser Seite nicht übernommen. Im Westen hat Scarpa die Villa um einen Gartenwohnraum erweitert, der es ihm ermöglicht hat, die Terrassierung des am Berghang liegenden Terrains in den Grundriss zu übertragen. Die Villa ist teilweise in den Berg hineingebaut, sodass sich der Hauptwohnraum auf Straßenniveau⁹³⁶ befindet, der Zugang zum Garten jedoch ein Stockwerk tiefer. Der Eingang liegt auf der südlichen Seite der Straßenfassade gleich neben dem großen Aufzug, der alle Stockwerke – Keller, Erdgeschoss, 1. Stock und Attikageschoss – miteinander verbindet. Der Aufzug ist im Plan mandelförmig mit eingeschnittenen Spitzen und einer abgeflachten Vorderseite, wo sich die Türen befinden (Abb. 228)⁹³⁷ Eine quer zum Eingang liegende Treppe begrenzt einen Eingangsflur, von dem aus die im Norden liegende Küche und das westlich anschließende *Office* erreichbar sind. Die geschwungene Südseite des Aufzugturms und ein direkt vor dem Eingang liegender Pfeiler auf D-förmigem Grundriss leiten den Besucher jedoch direkt nach Süden in Richtung des Zugangs zum Wohnzimmer. An der Südostecke liegen, in einem Erkeranbau, eine große Garderobe sowie ein Gäste-WC.

Den Großteil des Erdgeschosses nimmt der große Wohnraum ein, der sich bis zum Gartenwohnraum erstreckt. Unter der Treppe liegt eine Kaminnische. Das gesamte Erdgeschoss ist gegenüber dem Gartengeschoss zurückgezogen, sodass ein „Luftraum über dem Gartenwohnraum“⁹³⁸ entsteht. Der Übergang von oberem Wohnzimmer zu diesem Bereich wird durch drei D-förmige Pfeiler markiert. Einer ist rechts in die Brüstung eingebunden, der andere begrenzt links zusammen mit einem weiteren hellen Pfeiler das kleine in den Gartenwohnraum führende Treppenhaus.

Im ersten Entwurf hatte Scarpa einen vollständig von zylindrischen bzw. D-förmigen Pfeilern gegliederten Grundriss angedacht (fünf auf Abb. 220 und sieben auf dem Blatt ACS044792). Zwei weitere hätten die Trennwand im Wohnzimmer getragen, einer war in der nordöstlichen Ecke des Esszimmers zum *Office* geplant.⁹³⁹ In diesem Zusammenhang ist eine mit Buntstiften gezeichnete Velinstudie Scarpas besonders interessant (Abb. 233). Scarpa skizziert hier freihändig mit blauem Buntstift das Erdgeschoss der Villa mit der neuen Gliederung von Mai mit vier Pfeilern, allerdings nun mit der frei im Raum platzierten Bar. Scarpa hat die Zeichnung

⁹³⁶ Daher in dieser Arbeit als Erdgeschoss bezeichnet. So wurde es auch in den Entwurfszeichnungen und Bauplänen gehandhabt.

⁹³⁷ Damit ähnelt er dem Turm im 3. Projekt für die Villa Zoppas (Abb. 136) sowie dem mandelförmigen Dach des Eingangs zum 1952 von Scarpa entworfenen und errichteten Biennale-Gelände in Venedig, wo ebenfalls die Spitzen ausgeschnitten sind (Abb. 398).

⁹³⁸ Vgl. Abänderungsplan zur Vorlage beim Hochbauamt, genehmigt am 24. September 1965.

⁹³⁹ Vgl. auch den Grundriss, der in der Baubehörde eingereicht wurde (Abb. 228). Dort sind die ursprünglich geplanten Pfeiler noch eingezeichnet.

kommentiert: „vorrei provare / anche questa / [unleserlich] / ti sembra / ridicole??“ Die Verwendung des blauen Buntstifts und der Kommentar lassen die Zeichnung wie spontan entstanden wirken, möglicherweise während Scarpa eigentlich mit etwas anderem beschäftigt war. Das ist umso bemerkenswerter als diese schnelle Skizze genau jenen Grundriss zeigt, der anschließend ausgeführt wurde.

Das Esszimmer schließt im Norden an das Wohnzimmer an, die Trennwand wurde aus der alten Villa übernommen, ebenso wie die Grundstruktur dieses Raumes. Was früher ein polygonaler Erker war, hat Scarpa in eine rechteckige Balkonbrüstung über dem Gartenwohnraum übertragen, die alten in den Raum hinein ragenden Wandvorsprünge, die heute den Beginn der Brüstung markieren, wurden ebenfalls übernommen.

Ursprünglich sollte an die Trennwand lotrecht eine weitere anschließen, die den großen westlichen Wohnraum von dem Wohnbereich mit der Kaminnische separiert hätte. Diese Wand erscheint noch in den Bauplänen und wurde auch noch im November von Scarpa in verschiedenen Zeichnungen diskutiert⁹⁴⁰. Sie wurde jedoch nicht errichtet; die Trennung der beiden Bereiche wird heute durch ein Schrankmöbel herbeigeführt.⁹⁴¹ Vom Esszimmer, das sich ebenfalls mit einer Brüstung zum Gartenraum öffnet, ist das Office zu erreichen. Durch die Trennung der Wohnräume durch eine Wand wären Office und Küche nur von dem vorderen Wohnbereich aus zugänglich gewesen, was diesem einen rein privaten Charakter verliehen hätte, wohingegen der größere Raum repräsentative Funktion übernommen hätte. In den früheren Überlegungen wäre die Trennung der Wohnräume außerdem noch durch einen D-förmigen Pfeiler auf Höhe der geplanten Trennwand verstärkt worden. Durch die offenere Gliederung mit dem Multifunktionsmöbel ist diese Trennung weniger strikt und dennoch verleihen der Kamin und die Sitzecke unter der Treppe dem vorderen Wohnbereich einen intimen Charakter.

Zwischen den beiden vorderen Pfeilern an der Brüstung liegt heute ein länglicher Balkon, der bereits im Innenraum beginnt und hinaus führt, wo er über den Garten hinaus ragt. Der Bereich vor dem Übergang von innen nach außen ist wie ein Windfang mit gläsernen Türen und Fenstern abgeschlossen. Es entsteht ein reizvolles Wechselspiel von nach außen vordringendem Innenraum über den Balkon und die Brüstung und nach Innen reichendem Außenraum durch die kleine Glaskammer.⁹⁴²

⁹⁴⁰ Vgl. unten.

⁹⁴¹ Vgl. unten.

⁹⁴² Abb. in BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 210.

Der Zugang zum unteren Gartenwohnraum liegt leicht versteckt hinter den südlichen Pfeilern im Wohnzimmer. Das Gartenwohnzimmer stellt eine Erweiterung der alten Villa dar, deren Ausmaße ursprünglich bis zu den Pfeilern reichten. Die dahinter, im Norden und Osten, liegenden Kellerräume sind von hier aus nicht zu sehen und auch nicht zugänglich. Man gelangt ausschließlich über den Lift oder über eine an der Nordseite entlang führende Treppe aus dem *Office* dorthin.

Der Gartenwohnraum ist, entsprechend dem Hauptwohnzimmer, in zwei Bereiche unterteilt. Die untere Wand neben der Treppe ist die Rückseite eines großen Kamins⁹⁴³, der diesen Bereich unter der südlichen Empore als Kaminnische auszeichnet. In den Kamin ist der westlichste der großen Pfeiler eingelassen, sodass hier der Abzug untergebracht werden konnte. Auf der rechten Oberseite ist neben einem Pflanzkübel eine Lampe eingelassen.

Von der Kaminecke aus öffnet sich der Blick in viele Richtungen: in den hohen Freiraum des Wohnzimmers, in den Garten sowie nach oben. Östlich dieser Nische liegt eine kleine Abstellkammer, von der aus die ebenfalls sehr elaborierte Unterseite der Treppe zu sehen ist.⁹⁴⁴ Der zweite Wohnbereich liegt auf der anderen Seite des großen Raumes unter und jenseits der Esszimmerbrüstung. Der nördliche Pfeiler grenzt zur Ostwand ebenfalls einen kleinen Bereich, der als Bibliothek genutzt wird.

Im Westen öffnen sich große Fenstertüren zum Garten.

Die Treppe, welche im Erdgeschoss den Wohn- vom Eingangsbereich abtrennt, führt in den 1. Stock (Abb. 229). Seine Grundstruktur wurde von Scarpa ebenfalls zum Teil verändert; es erstreckt sich weitestgehend über die Größe des Altbaus. Eine schmale Halle sowie ein großzügiger „Frühstücksraum“⁹⁴⁵ teilen das Stockwerk in den Bereich für die Kinder im Norden und den Elternbereich im Süden. Der Frühstücksraum öffnet sich mit bodentiefen Fenstern zur Terrasse. Diese liegt über dem Gartenwohnraum im Untergeschoss und ist im Norden umlaufend. Vor dem Elternschlafzimmer im Südwesten befindet sich der Schornstein des Kamins des Gartenwohnraums.

⁹⁴³ Dieser Kamin war von den Zentner ausdrücklich gewünscht (vgl. Brief Zentner an Scarpa vom 9.7.1964). Obwohl Abb. 258 bereits einen fertigen Entwurf des Kamins inklusive der Farbe der Oberflächen und der Rahmung durch dunkle Bronzebänder zeigt, war er doch am 4.10.1965 noch nicht fertig (vgl. Brief Zentner an Scarpa von diesem Datum).

⁹⁴⁴ Anders als bei der Wendeltreppe im Obergeschoss sind hier die einzelnen Stufen sichtbar.

⁹⁴⁵ Vgl. Grundriss des 1. Obergeschosses vom 30.7.1965, Abb. 229.

Die nördliche Hälfte ist in klassisch rechteckige, vom Flur zugängliche Zimmer unterteilt – im Westen ein Bade- und ein Kinderzimmer, im Osten Gästezimmer und ein weiteres Bad – während Scarpa im Süden für die Eltern eine kleine Raumfolge gestaltete. Vom Schlafzimmer aus führt ein schmaler Verbindungsgang am flachen Erker vorbei in das Ankleidezimmer, das durch den Schrank selber vom Schlafzimmer getrennt ist. Der Verbindungsgang an der südlichen Wand führt hier weiter bis in ein Gästezimmer am Ende des Ganges. Dazwischen öffnet sich in einem ellipsenförmigen⁹⁴⁶ Baukörper das Badezimmer, dessen konvexe Wand das Gästezimmer prägt. Das Bad ist durch Schwenktüren von den angrenzenden Räumen zu trennen, sodass ein eigenständiger Raum mit Fenster entsteht.

Ein Bad dieses Grundrisses, das sich als eigenständiger Baukörper im Raum präsentiert, hat Scarpa auch – möglicherweise zeitgleich⁹⁴⁷ – für die Villa Roth und für die Einrichtung seiner eigenen Wohnung in Venedig⁹⁴⁸ geplant und dann in der Villa Ottolenghi auch so ausgeführt.

Vom östlichen Flur führt eine Wendeltreppe in das Dachgeschoss (Abb. 230). Das gerundete Badezimmer sowie die Wendeltreppe wurden erst im 2. Projekt eingefügt. Im 1. Projekt von August 1964 waren eine geradläufige Treppe sowie ein schmales, rechteckiges und nur vom Flur zugängliches Badezimmer geplant. Die Raumflucht auf der Südseite ist also ebenfalls erst auf das 2. Projekt zurückzuführen, ebenso der Erker am Elternschlafzimmer.

Das 2. Obergeschoss durfte nicht mehr als 50 % des 1. Stocks einnehmen.⁹⁴⁹ Die restliche Fläche wird auch hier als Terrasse genutzt, von der aus die unteren Stockwerke überblickt werden können.⁹⁵⁰ Diese ist nur vom „Studio“⁹⁵¹ zugänglich, das als größter Raum mit erhöhter Decke⁹⁵², ähnlich wie das Frühstückszimmer im 1. Stock, in der Mitte liegt und nach Westen aus der gestaffelten Fassade heraustritt. Es ist zum Flur hin offen, der außerdem Zugang zu weiteren Zimmern im Süden und einer kleinen Teeküche und einem Bad im Norden bietet. Die Teeküche wurde erst in das 3. Projekt eingefügt, als auch die Genehmigung der Reduktion der Aufbauhöhe ersucht wurde.⁹⁵³ Im 1. Projekt war dieser Fokus auf den zentralen Raum noch nicht geplant.

⁹⁴⁶ Es handelt sich um ein sehr rundes Oval, dessen rechte Seite geöffnet ist, sodass die Form eines C entsteht.

⁹⁴⁷ Vgl. Kap. III.9.

⁹⁴⁸ Vgl. Kat. 79.

⁹⁴⁹ Vgl. Grundriss des 2. Obergeschosses vom 13. August 1964, Abb. 223.

⁹⁵⁰ Ursprünglich hatte Scarpa geplant, einen 45 cm breiten „zoccolo esterno / del IIo piano a / livello della terrazza per / salvaguardare il legno“ (Beschriftung auf ACS, cass. 41, Inv. 044647) einzufügen, der jedoch nicht realisiert wurde.

⁹⁵¹ Vgl. Grundriss des Dachaufbaus vom 30. Juli 1965, Abb. 230.

⁹⁵² Vgl. auch Scarpas Beschriftung auf dem Grundriss des 2. Obergeschosses vom 18.10.1965 (ACS 044798): „qui soffitto / + alto“.

⁹⁵³ Vgl. dazu das Sitzungsprotokoll der Bausektion II vom 24.9.65 (wie Anm.887).

Hier sollte sich das Studio L-förmig an der nördlichen Seite erstrecken (Abb. 215), während drei weitere Räume ohne erkennbare Ordnung an den Seiten gruppiert sein sollten. Auch die umlaufende Terrasse war hier noch nicht vorgesehen, stattdessen waren eine größere an der West- und eine kleinere im Süden vorgesehen.

Außenbau

Die Villa Zentner ist von der Straße durch eine Mauer aus Beton abgegrenzt, die aus einzelnen, versetzt zueinander stehenden Abschnitten besteht, deren Zwischenräume Durchblicke auf das Haus erlauben.⁹⁵⁴ Die Mauer wie die Zwischenräume sind mit Efeu bewachsen. Ein Gittertor für die Zufahrt zur unterhalb des Straßenniveaus liegenden Garage und eines für den Fußgängerzugang schließen die Mauer rechts ab.

Die drei Hausfassaden, die von der Straße aus sichtbar sind (östliche Straßenseite, Nord- und Südfassade) legen sich wie Hüllen um das Haus⁹⁵⁵, dessen Inneres an der westlichen Gartenfront erst nach außen dringt. Wie bei einem Bausatz sind die ‚Schachteln‘ der einzelnen Geschosse auf- und ineinander gesetzt: Der Hauptkörper, der das Erd- und erste Geschoss sowie im Norden das Untergeschoss ummantelt, ist blassrosa verputzt; die Kanten der einzelnen Flächen sind mit dunklen Bronzebändern eingefasst – eine Hommage an Josef Hoffmanns Palais Stoclet in Brüssel.⁹⁵⁶

Das 2. Obergeschoss ist wie ein eigenständiger kleinerer Bau, mit dunklen Holzleisten verkleidet, auf das Gebäude aufgesetzt. Auf der östlichen Straßenseite fügt sich ein schmaler Holzstreifen bausatzartig in die Öffnung des darunter liegenden Fensters. Seit 1963 war Scarpa mit der Erweiterung des Museo Revoltella in Trieste beauftragt, für das er ab 1975 einen Aufbau plante, der diesem stark ähnelt.⁹⁵⁷ Im 1. Projekt noch nahm das Attikageschoss die gesamte Breite der Untergeschosse und die Länge des 1. Stocks (Abb. 216) ein, was noch vor dem offiziellen Bauantrag moniert wurde.⁹⁵⁸

⁹⁵⁴ Die Mauer ist ca. 1,60 m hoch, obwohl eigentlich nur 1 m zugelassen war. „Da es eine aufgelockerte Gliederung von Mauerabschnitten betrifft, die teilweise einen Durchblick gestatten, [konnte] die Überschreitung der zulässigen Höhe hingenommen werden.“ (Sitzungsprotokoll der Bausektion II, wie Anm.887)

⁹⁵⁵ Vgl. auch LOS 1995, S. 80.

⁹⁵⁶ Vgl. auch BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 202.

⁹⁵⁷ Vgl. auch LOS 1995, S. 80. Zum Museo Revoltella vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 126, Nr. 147 u. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 198-201.

⁹⁵⁸ Vgl. oben.

Sämtliche Fenster sind in die Fassaden eingeschnitten und offenbaren durch die erst viel tiefer liegenden Glasscheiben den Hüllencharakter der Wände und legen, ähnlich wie an der Fassade der Banca Popolare di Verona (ab 1973)⁹⁵⁹, die verschiedenen Wandschichten frei.

Auf der östlichen Straßenfassade wirken weitere Anbauten im Erdgeschoss wie auf diese ‚Schachtel‘ aufgesetzt. Im Süden liegt der Garderobenanbau, der im 1. Projekt deutlich höher geplant war: ein über die Ecke verlaufendes Fenster hätte die Verbindung zur Attika dargestellt. Rechts an den Garderobenanbau schließt der durch Holzleisten gegliederte Eingangsbereich an. Die Holztür wird von einem von Metallbändern leicht nach oben gezogenen Vordach überfangen.⁹⁶⁰ Auf der rechten Seite liegt ein Erker aus Sichtbeton und Metall, hinter dem der Eingang zur Küche untergebracht ist.

Die Fassade wird nahezu mittig von dem massiven Aufzugturm geteilt, der, besonders weil er das rechts daneben liegende Fenster zu überdecken scheint, wie nachträglich angesetzt wirkt. Das obere Drittel des Turms ist leicht ausgehöhlt⁹⁶¹, darunter verläuft in der Vertiefung in der Mitte ein farbiges Mosaikband aus Muranoglassteinen.⁹⁶² Dieses zieht sich horizontal in einer doppelten Reihe über alle Sichtbetonteile der Fassaden. Heute ist das Band am Aufzug nicht mehr zu sehen, da dieser fast vollständig mit Efeu bewachsen ist. Im ersten Projekt sollte das Band über die gesamte Höhe des Turmes laufen und ihn optisch in zwei Hälften teilen (Abb. 217). Die Aushöhlung war in diesem Stadium noch nicht geplant. Auch die Fensteraufteilung war hier noch eine andere. So sollte ein großes, über Obergeschoss und Attika verlaufendes Fenster hinter dem Aufzug liegen, während das Attikageschoss ansonsten ohne Fenster geplant war.

Die Nordfassade, hinter der die Wirtschaftsräume und der Zugang in den Keller liegen und an die die Garage anschließt, ist nur durch wenige Fenster gegliedert. Da das Nachbargrundstück auf

⁹⁵⁹ Oder auch dem Museo di Castelvecchio in Verona, von dem Scarpa während der Arbeiten an der Villa Zentner häufig gesprochen hat (so Theo Senn im Gespräch mit der Verfasserin). Zur Bank in Verona vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 139, Nr. 193 u. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 256-263, zum Castelvecchio DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 119, Nr. 116, Ausst.-Kat. *Intervening with history*, S. 67-86, Alba di Lieto, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 172-179 u. DI LIETO 2010, passim.

⁹⁶⁰ Das intensive Studium des Eingangs ist in verschiedenen Skizzen im ACS belegt. Vgl. auch das ebenfalls von Drahtseilen gehaltene Vordach von Le Corbusiers Villa Stein de Monzie (Abb. 412), das jedoch deutlich länger und schräger ist. Das gleiche von Stahlseilen getragene Vordach, das Scarpa nach September 1966 (vgl. Brief Zentner an Scarpa vom 2.9.66) gezeichnet hat, hat er auch für den Eingang zum zentralen Pavillon der XXXIV Biennale 1968 entworfen. Vgl. dazu DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 132, Nr. 169 u. z.B. RUDI 1980, S. 16, eine Abbildung findet sich in ALBERTINI/BAGNOLI 1992, Abb. 163.

⁹⁶¹ Vgl. eine ähnliche Lösung beim Treppenhaus, das Scarpa für den Palazzo Taddei (Abb. 388) plante.

⁹⁶² Das Mosaik wurde in Murano von der Firma Donà gefertigt (vgl. Brief Zentner an Scarpa vom 13.5.68). Ein solches Ornament zierte auch die Sichtbetonwände im wenige Jahre zuvor begonnenen Garten der Fondazione Querini Stampalia iMn Venedig. Dieses wurde von Mario de Luigi entworfen (vgl. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 162) und findet sich auch in der späteren Gartengestaltung der Villa Businaro „Il Palazzetto“ (vgl. Kat. 78) und auch dem Grabmal Brion.

dieser Seite unbebaut ist⁹⁶³, ist sie schon von Weitem sichtbar, was sicher, neben der Unterbringung der Küche und des *Office*, ein Grund für die Schließung dieser Seite ist.

Die Südfassade ist deutlich offener und vielfältiger gegliedert. Vom Erdgeschoss ist die hier liegende Terrasse zu erreichen, die mit ihrem Tisch und dem Wasserbecken ebenfalls von Scarpa gestaltet wurde.⁹⁶⁴ Entsprechend den Niveauunterschieden verläuft auch die Terrasse auf unterschiedlichen Ebenen, die mit kleinen Treppen, unter anderem mit dreieckigen Stufen, verbunden werden.

Markant ist der Erker, der im 1. Stock liegt und sich auf den Erker der alten Villa an dieser Stelle bezieht. Mit der Sichtbetonverkleidung wird eine Verbindung zur Westfassade hergestellt. Diese wurde intensiver diskutiert und verschiedene Varianten dem Auftraggeber präsentiert.⁹⁶⁵

Aufgrund des Gefälles sind vom Garten aus nur das Unter- und das Erdgeschoss vollständig zu sehen. Im Obergeschoss verstellt die Brüstung der Terrasse die Sicht auf die Außenwände, die wie auch die seitlichen Fassaden hellrosa verputzt sind. Der Schornstein sowie der Dachaufbau ragen nach oben aus dem Haus hinaus.

Das Erdgeschoss wird durch die großen Fensterfronten bestimmt und von einem hervorkragenden Abdach überfangen. Darunter ragen ein Überdach über dem Garteneingang sowie der Balkon des Wohnzimmers ebenfalls aus der Fassade heraus – sie führen die terrassenartige Gliederung des Erd- und Unterschoßes nach außen und tragen zusammen mit den großen Fenstern zu einem offenen Eindruck der Fassade bei. Die Sichtbetonverblendung des Garderobenanbaus im Süden der Straßenfront ist hier für den südlichen Bereich der Gartenfassade adaptiert; auch hier zieren die Mosaikbänder die Betonteile.

Innenraum

Der Haupteingang liegt, wie bereits erwähnt, im südlichen Teil der Straßenfassade. Durch das Gittertor rechts des Hauses wird der Besucher zunächst am Kücheneingang und dem Aufzug vorbeigeführt und betritt das Haus auf der Seite der Wohnräume. Die Küche ist von dort aus nicht gleich zu sehen, da sie hinter dem wuchtigen, skulpturalen Körper des Aufzugs liegt. Das lässt den Empfang von Besuchern durch das Personal und deren Begleitung zur Garderobe zu,

⁹⁶³ Auch in den 1960er Jahren war es unbebaut, vgl. die Katasterpläne im Amt für Baubewilligungen, wie Anm. 887.

⁹⁶⁴ Vgl. auch die Entwürfe dazu, z.B. Abb. 234.

⁹⁶⁵ Vgl. die Pläne auf Abb. 219 und ACS 044787.

ohne in den eigentlichen Wohnraum vordringen zu müssen.⁹⁶⁶ Der Lift verbindet alle Stockwerke⁹⁶⁷ miteinander. In die Aufzugtüren ist auf allen Ebenen, bis auf den Keller, eine kleine Öffnung aus zwei übereinander liegenden und miteinander verbundenen Kreisen angebracht.⁹⁶⁸ Seine zum Eingang liegende runde Wand hat starken skulpturalen Charakter und trägt, ebenso wie die geschlossene Wand zur Küche rechts, dazu bei, dass sich der Besucher automatisch nach links und zum Wohnraum hin wendet, dessen ornamentaler Parkettboden aus hellem Tansanischem Holz und dunklem Wenge bis in den Garderoben-Erker reicht. Begrenzt wird der Flur vom quer zum Eingang verlaufenden, frei im Raum liegenden, schmalen Treppenhaus. Eine D-förmige⁹⁶⁹ Stufe, die über dem Boden zu schweben scheint⁹⁷⁰, führt zur Treppe. Das Treppenhaus wird von einer Tür aus Holz unten und Glas oben geschlossen, sodass die Treppe stets sichtbar ist. Die gleiche D-Form der großen Stufe ist auch aus dem Holz der Tür ausgeschnitten⁹⁷¹, die im geöffneten Zustand auf der in den Raum hineinragenden Wand aufliegt. Scarpa hatte auch darüber nachgedacht, die Treppe mit einer gerundeten Flügeltür zu schließen⁹⁷², entschied sich dann jedoch für die markante Stufe und die dahinter liegende flache Tür.

Hinter der Treppe liegt das große Wohnzimmer. Die Geschlossenheit des Hauses zu den Seiten und zur Straße sowie die Öffnung zum Garten hin werden auch im Inneren deutlich. Trotz der quer liegenden Holzleisten des Fußbodens ist mit den Marmorbändern zwischen Parkett und Wand sowie der gesteigerten Helligkeit zum Garten hin eine deutliche Richtung vorgegeben, welche zusätzlich durch die Staffelung der Geschosse betont wird. Alle Räume streben auf die großen Fensteröffnungen im Westen zu, während von Norden gar kein und von Süden nur wenig Licht in die Räume gelangt.

Das große Wohnzimmer wird, wie bereits erwähnt, von einer raffinierten Schrank-Bar aus Holz und Putz in zwei Räume unterteilt. Im geschlossenen Zustand erscheint sie zu dieser Seite wie ein einfacher Schrank, der mit der Decke verbunden ist. Geöffnet offenbart sie eine vollständige Bar

⁹⁶⁶ So ist es auch in vielen von Mies van der Rohe Villen gedacht, vgl. zum Beispiel das Projekt für das Haus Lessing, siehe TEGETHOFF 1981, S. 35 u. T 2.1.

⁹⁶⁷ Unter- und Erdgeschoss, 1. und 2. Stock.

⁹⁶⁸ Vgl. das Blatt (Transparentpapier) ACS, cass. 41, Inv. 044644. Hier denkt Scarpa darüber nach, die Öffnung quer anzubringen, sodass die bei Scarpa häufige Doppelkreisform statt einer 8 entstehen würde. Außerdem studiert er hier ein Schild mit den Initialen des Auftraggebers sowie der Jahreszahl: „GRZ / 1966“.

⁹⁶⁹ Die Form ist ein Kreis mit einer geraden, abgeflachten Seite.

⁹⁷⁰ Vgl. auch solche über dem Boden schwebenden Elemente in japanischer Wohnhausarchitektur, z.B. in einem traditionellen Haus in Takayama, Gifu. Abb. in: ITOH 1999, S. 38.

⁹⁷¹ Abb. in: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 208.

⁹⁷² Vgl. die Randskizze auf dem Blatt ACS 044763.

mit Spülbecken und Kühlschrank⁹⁷³. Wie eine auffaltbare Schachtel steht sie mitten im Raum und erinnert stark an die Raum konstituierenden Schachtelmöbel des De Stijl, besonders Gerrit Rietvelds.⁹⁷⁴ Dieses Element hat Scarpa erst relativ spät in das Projekt eingefügt. Am 11. November 1965 noch studierte er eine Unterteilung des Wohnraumes durch eine aus zwei Kompartimenten unterschiedlichen Materials zusammen gesetzte Wand⁹⁷⁵ (Abb. 248⁹⁷⁶). Wie erwähnt sollte diese an die Trennwand zum Esszimmer anschließen (Abb. 246), schließlich entschied er sich dann jedoch für eine frei im Raum stehende Lösung. Beide Varianten zeigen einzelne bausteinartig zusammengesetzte Teile (Abb. 249⁹⁷⁷). Womöglich, weil Zentner ihn erst im Oktober des Jahres an den Entwurf der von ihm gewünschten Bar erinnerte⁹⁷⁸, entschied Scarpa sich dazu, diese mit der Raumteilerfunktion zu versehen. Die Gliederung der Bar wird z.B. auf Abb. 244 studiert. Abb. 245 zeigt eine sehr elaborierte Variante der Oberflächen dieses für die Raumaufteilung so wichtigen Möbelstückes. Sie sollten rot⁹⁷⁹ und die Türen mit Türgriffen versehen sein, sodass sie, anders als es heute ist, gleich als Türen zu erkennen gewesen wären. In die Flächen wollte Scarpa kleine Steine aus „vetro speciale / coloratissimo“ in unterschiedlichen Farben setzen.

Die Kaminnische, die sich unter der Treppe befindet, ist über schmale Fenster zum Eingangsflur geöffnet. In die nördliche Kaminwand sind z-förmige Lampen gesetzt, die auch im Esszimmer wieder auftauchen. Durch die Abtrennung über die Bar wird diesem Bereich der intime Charakter eines eigenständigen Wohnraumes verliehen, was durch seine Lage als Raum im Raum und das dadurch entstehende gedämpfte Licht verstärkt wird. Der lichtere Eindruck des großen, hinteren Wohnbereichs wird enorm durch die Öffnung zum Garten hin erreicht.

⁹⁷³ Vgl. auch die Studien zu diesem Element. (Abb. 244).

⁹⁷⁴ Vgl. z.B. den gelben Schachtelschrank im Wohnraum des Rietveld-Schröder-Hauses in Utrecht. Solche Schrankkombinationen aus einzelnen würfelartigen Kompartimenten hat Scarpa auch bereits in seinen frühen Wohnungsentwürfen geplant, z.B. der Casa Venier (Kat. Kat. 13) oder Casa de Luigi (Kat. 16). 1952 richtete Rietveld im griechischen Pavillon der Biennale die Ausstellung „*De Stijl* 1917-1932“ ein, mit Werken u.a. von Mondrian und van Doesburg. Vgl. dazu Lanzarini 2003, S. 83.

⁹⁷⁵ Vgl. zu solchen Raum trennenden Lösungen auch die Studien zur Casa Balboni, Abb. 393 u. Abb. 394, die noch stärker De Stijl-Lösungen aufnehmen.

⁹⁷⁶ Vgl. den Datumsstempel auf dem Blatt. Diese Wand ist auch in den am 24. September 1965 approbierten Bauplänen eingezeichnet.

⁹⁷⁷ Siehe auch die Beschriftung unter der Zeichnung dieses frei im Raum platzierten Raumteilers: „Forse / questo / è il migliore“. Möglicherweise ist diese bausteinhafte Lösung von Werken wie El Lissitzkys *Proun 1c* inspiriert (Abb. 247). Vgl. zur Rolle der Kunst in der Villa Zentner auch unten.

⁹⁷⁸ Vgl. den Brief von Zentner an Scarpa vom 4. Oktober 1965 (ACS):

⁹⁷⁹ Wahrscheinlich rot verputzt. Zwar ist die Verwendung eines farbigen Buntstiftes bei Scarpa nicht unbedingt immer ein Hinweis darauf, dass auch diese Farbe zur Verwendung kommen sollte. Sie kann auch etwa ein gleiches Material verschiedener Teile anzeigen. In diesem Fall, mit dem rot verputzten Kamin im Untergeschoss und den ansonsten einfarbigen Flächen, ist die Vermutung schlüssig, dass das Rot auch auf die Farbgebung verweist.

Der Gesamteindruck des Wohnraumes wird durch die Vielzahl an hochwertigen Materialien – Holz, Marmor, Stuck, Leder (der Türen) – und die so entstehende Farbigkeit bestimmt. Besonders das Muster des Fußbodens, aus schmalen, unterschiedlich farbigen Holzleisten, die nach einem genauen Schema zusammen gesetzt sind (vgl. Abb. 252⁹⁸⁰), sind hier zu nennen. Diese starke Betonung des Fußbodens lässt ihm fast skulpturale Qualität zukommen und ebensolchen Charakter haben auch die drei großen Pfeiler, die zum Wohnraum hin rund erscheinen und aus cremefarbenem und schwarzem Stuccolucido gearbeitet sind. Alle Farben spiegeln sich in der glänzenden hellen Decke aus Stuccolucido, die durch die Reflexe auch die Helligkeit in die vorderen, dunkleren Teile des Wohnzimmers leitet. Konische Lampen sind in die Decke integriert und scheinen aus ihr herauszuwachsen.⁹⁸¹ Sie sind so angeordnet, dass sie die weiß verputzten Wände anstrahlen – von Anfang an war geplant, die beeindruckende Kunstsammlung der Zentner hier zu präsentieren, was Scarpa mit in die Architektur einbezog.⁹⁸² Sämtliche Wände wirken denn auch tatsächlich wie Stellwände in einem Museum: Die Wände an der Südseite sind durch ein Marmorband vom eigentlichen Fußboden aus Holz getrennt und auch zwischen Wänden und Decke bleibt ein sichtbarer Zwischenraum. Sie wirken wie auf die Wand aufgesetzt, der Eindruck der Fassade als Hülle ist hier wieder deutlich. Außerdem erscheinen sie so als Rahmungen für die großen Fenster, die somit wie Gemälde erscheinen⁹⁸³ Wie Stellwände wirken auch die flächige und vom Boden abgehobene Wand der Bar, deren Funktion als Schrank ohnehin von einer gewissen Mobilität zeugt, sowie die Trennwand zum Esszimmer, die, wie bereits erwähnt, aus der Struktur der alten Villa übernommen wurde. In den oberen Abschluss dieser Wand ist eine Öffnung eingeschnitten, die die gleich Form hat wie der Grundriss der Pfeiler, die Stufe vor der Treppe und die Aussparung in der Treppentür.⁹⁸⁴ Sie ist

⁹⁸⁰ Auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen dieser kolorierten Zeichnung auf Papier und einigen Gemälden Paul Klees, z.B. *In der Strömung sechs Schwellen* (1929, Abb. 253). Mit Paul Klee hat Scarpa sich seit den 1930er beschäftigt (vgl. oben) und die wertvolle, überwiegend Werke der klassischen Moderne umfassende Kunstsammlung der Zentner, die es in die Architektur einzugliedern galt, dürfte ausschlaggebend gewesen sein, dass sich solche Reflexe in Scarpas Entwürfen zeigen. Vgl. zum Einfluss der bildenden Künste auf Scarpas Werke auch LANZARINI 2003, bes. S. 32-53.

⁹⁸¹ Siehe dazu die zahlreichen Skizzen im ACS (Zentner, cass. 160, z.B. 044637, 044727 u. 044654). Vergleichbar sind die ähnlich aus der Masse der Decke heraus gebildeten Lampen in der Gemädegalerie des kurz zuvor eingerichteten Museum Correr, Venedig (1957-1960). Vgl. dazu DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 121, Nr. 121 u. ALBERTINI/BAGNOLI 1992, S. 41, Abb. 24.

⁹⁸² Vgl. auch den Schnitt des Flurs auf dem Blatt ACS 044717. Hier sind Gemälde eingezeichnet und die genaue Position von Spots, die diese beleuchten sollen. Scarpas Studien für die Einrichtung der Klee-Ausstellung für die Biennale 1948 sind durchaus vergleichbar. Vgl. LANZARINI 2003, S. 23-69, bes. Abb. 9.

⁹⁸³ Vgl. dazu unten.

⁹⁸⁴ Die Form wird hier der Einfachheit halber als D bezeichnet. Ihr liegt die gleiche Konstruktion zugrunde wie dem Grundriss des Villino de Benedetti Bonaiuto: Ein Oval, dem zwei einander überschneidende Kreise einbeschrieben sind. Ein sehr ähnliches Element, eine nahezu kreisförmige Öffnung, deren obere Seite abgeflacht ist, ist in die Fassadenverblendung des Konvents S. Sebastiano in Venedig eingelassen und rahmt dort eine kleine Skulptur. Vgl. dazu DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 146,

mit Glas geschlossen, sodass, begünstigt durch die ohne Unterbrechung durchlaufende Decke, der Eindruck eines einzigen, nur von einer Trennwand gegliederten Raumes entsteht. Scarpa hat unterschiedliche Varianten für diese Öffnung studiert, so hat er über eine Dopplung des U-Motivs nachgedacht und auch über eine Aussparung in der Form von zwei zueinander geneigten, zusammen gesetzten Kreisansätzen. Eine solche Form hat er auch mit einer großen Wandlampe in der Banca Popolare di Verona eingefügt, die ab 1973, also mindestens vier Jahre später, entstand⁹⁸⁵.

Das Speisezimmer selbst ist wahrscheinlich der berühmteste Raum der Villa Zentner. Seine Grundform hat Scarpa aus dem Plan der alten Villa übernommen (Abb. 214).

Auch in der Ausstattung hat Scarpa sich an der Zeit der alten Villa orientiert. Durch eine Flügeltür⁹⁸⁶, die nicht über die gesamte Höhe der Wand reicht, ist der Raum von dem kleinen Flur vor Office und Küche abgetrennt. In der Mitte befindet sich ein langer schmaler Tisch, der von Scarpa und Sergio Los⁹⁸⁷ entworfen wurde und eindeutig das Zentrum des Speisezimmers darstellt. Die Stühle stehen daher, wenn sie nicht in Gebrauch sind, an seitlichen Konsolen⁹⁸⁸, die an der Wand entlang laufen. So kann der Tisch als eigenständiges Kunstwerk wirken. Die lange Fläche der Tischplatte findet sich an der Decke gespiegelt, wo mehrere flache Deckenlampen aus Muranoglas in einer schmalen Reihe angeordnet sind. Sie sind aus einzelnen Rechtecken zusammengesetzt, die so gegeneinander stehen, dass die Form eines Z entsteht – ein Dekorationselement, das sich an vielen Stellen im Haus findet, so auf der Heizkörperabdeckung unter der Brüstung im Esszimmer⁹⁸⁹ oder auf dem Kamin im vorderen Wohnzimmer sowie auf beiden Seiten der Wand zwischen Kaminnische und Flur. Es erscheint wie eine Anspielung auf

Nr. 219. Scarpas Zeichnungen zu diesem Projekt wurden 2013 im IUAV Venedig ausgestellt, ein Begleitheft hierzu ist bislang jedoch nicht erschienen.

⁹⁸⁵ Vgl. Abb. in BELTRAMINI/ZANNIER 2006.

⁹⁸⁶ Diese ist in den Bauplänen von Oktober 1965 nicht eingezeichnet, dafür aber auf Abb. 254, die im November des Jahres entstanden ist.

⁹⁸⁷ Sergio Los hat den Entwurf des Tisches mitbegleitet, der in Venedig von Anfodillo und Zennaro gefertigt wurde. Auf diesen Tisch geht das berühmte Modell „Doge“ zurück, das später von Gavina serienell gefertigt wurde und noch heute (bei Cassina) erhältlich ist. Das Exemplar für die Familie Zentner (vgl. auch ACS cass. 160, 044686 u. 044687) hat, anders als „Doge“, eine massive Ebenholzplatte, in die eine schmalere Marmorplatte eingelassen ist, die wiederum eine runde Einlegearbeit aus Marmor hat. Für dieses Ornament hat Los zumindest Entwürfe geliefert (vgl. die zwei handschriftlichen Versionen eines Briefes von Los an Scarpa vom 21.3.1967 (ACS), die zwei verschiedene Varianten zeigen). Die Holzteile der Tischplatte mussten erneuert werden, weil sie bereits kurz nach Fertigstellung brüchig waren (vgl. z.B. Brief Zentner an Anfodillo vom 26.4.1967, ACS).

⁹⁸⁸ Diese wurden ebenfalls von Zanon gefertigt und weisen halbrunde Dekorationselemente auf. Vgl. z.B. die Zeichnung sr044r im Museo di Castelvecchio di Verona vom 1.8.1966.

⁹⁸⁹ Vgl. auch die Studien dazu: ACS Zentner, cass. 160, 044675.

den Anfangsbuchstaben des Familiennamens.⁹⁹⁰ Die gleichen Lampen finden sich auch in der Decke über dem Gartenwohnraum.

Boden, Decke und Wände sind aus den gleichen wertvollen Materialien wie im Wohnzimmer und es ist bemerkenswert, dass auch die Wände des Essraumes durch Marmorstreifen vom Fußboden abgesetzt sind.

Die Verwendung dieser Materialien, die längliche Form sowie der lange, schmale Tisch, die Konsolen entlang der Wände sowie die Reihe von kostbaren Deckenlampen gemahnen an Josef Hoffmanns Speisezimmer des Palais Stoclet in Brüssel. Die Pfeiler des Erkers erinnern an die ursprüngliche Form des Speisesaals, die ebenfalls der im Palais Stoclet ähnelte. Scarpa, der Hoffmann und seine Architektur verehrte⁹⁹¹, hat hiermit zum einen eine Hommage an den Architekten geschaffen, zum anderen aber auch dazu beigetragen, die Geschichte des Hauses und vor allem seines Vorgängerbaus, der nur wenige Jahre nach Hoffmanns berühmtem Gebäude entstand, zu bewahren und zu visualisieren. Gleichzeitig zeigt dieses deutliche Zitat des Palais Stoclet, das als Inbegriff der Idee des Gesamtkunstwerks gilt, auch den Anspruch, nicht allein reine Architektur, sondern einen Raum zu schaffen, zu dessen Entstehung jedes einzelne Detail – unabhängig von seiner Größe – beiträgt.

Die Tür zum Wirtschaftsflur ist aus Holz, Glas und Leder. Besonders die Verbindung zur Decke hat Scarpa sorgfältig studiert.⁹⁹² Die Brüstung auf der anderen Seite des Speisezimmers ist der einzige Bereich in diesem Raum, der aus Sichtbeton ist. Sie stellt eine Verbindung zum Gartenwohnraum und damit zum Garten her.

Die Treppe im Südwesten führt in den Gartenwohnraum hinunter. Die unterste Stufe ist ebenso wie die der Treppe in den 1. Stock D-förmig und ‚schwebt‘ kurz über dem Boden.

In die Wände neben der Treppe sowie die Rückseite des mittleren Pfeilers im Gartenzimmer sind Lampen eingelassen, die an der Form des menschlichen Körpers orientiert⁹⁹³ sind und, wie auch

⁹⁹⁰ Allerdings finden sich solche Lampen auch bereits in der Casa Scatturin von 1961-63 im Übergang vom Büro zum Wohnzimmer.

⁹⁹¹ Vgl. dazu Rainald Franz, „La Viennèsità evidente“. Immagini da un'architettura mitteleuropea: Hoffmann e Vienna nell'opera di Scarpa“, in: TEGETHOFF/ZANCHETTIN 2007, S. 99-113.

⁹⁹² Vgl. die Rückseite des Blattes Abb. 254. Dieses Blatt zeigt das Speisezimmer mit all seinen Elementen. Besonders auffällig ist die grün eingefärbte Decke, die man sich sicher nicht als in dieser Farbe vorstellen muss. Das durchgehende Grün zeigt vielmehr an, dass Scarpa sich eine durchgehende, nicht von Wandöffnungen oder Türen unterbrochene Decke vorstellte.

⁹⁹³ Vgl. die Zeichnungen dazu: ACS Zentner, Cass. 160, 044724 u. 044731, wo ein menschliches Auge neben den mandelförmigen Teilen und eine weibliche Figur neben der Gesamtansicht zu sehen sind.

schon die Pfeiler selbst, sehr skulptural wie eigenständige Kunstwerke wirken⁹⁹⁴. Gleiches gilt für den Kamin, der mit rotem stucco lucido verkleidet ist.

Ebenso wie die Wände zwischen den Fenstern im oberen Wohnzimmer sind hier sämtliche Putzflächen von einem lasierten Bronzband eingefasst – ein Motiv, das eine Verbindung zur Außenfassade herstellt. Durch diese Rahmung werden die einzelnen Flächen betont. Die rauen Oberflächen des Sichtbetons der Balkone sowie der Fußboden aus Vipiteno-Quarziten wirken deutlich natürlicher als die im oberen Stockwerk verwendeten Materialien. Besonders die wie zufällig angeordneten, robusten Bodenfliesen mit ihren offen belassenen Fugen stellen eine Verbindung zum Garten her, indem die gleichen Platten für die Terrasse vor der großen Schiebetür zur Verwendung kommen.⁹⁹⁵ Dieser fließende Übergang wird nur durch die Leiste für die Schiebetür sowie das große Sonnengitter, das ebenfalls nach diesem Mechanismus funktioniert, unterbrochen. In geschlossenem Zustand bildet der Sonnenschutz mit der darüber liegenden breiten Leiste eine markante Holzgitterwand.

Wie auch im Gartengeschoss sind die verwendeten Materialien in den oberen Stockwerken – 1. Stock und Attikageschoss – deutlich bescheidener. Scarpa hat hier viel mit Einbauschränken aus Holz gearbeitet, die sich mit Rollklappen oder Schiebetüren verschließen lassen. Auffallend im 1. Stock ist jedoch die geschwungene Wand des Badzimmers, das an das Elternschlafzimmer angrenzt: Sie ist aus kobaltblauem Stucco Veneziano und verleiht dem Raum einen deutlich vornehmeren Charakter als es in den übrigen Räumen der Fall ist. Gleiches gilt für die weiße Marmor-Wendeltreppe, die in das 2. Obergeschoss führt. Die Treppe ähnelt jener, die Scarpa zur gleichen Zeit, ab 1964, in der Casa Balboni in Venedig geplant hat.⁹⁹⁶

Ergebnisse

Man könnte die Tatsache, dass es sich bei der Villa Zentner um den Umbau eines alten Gebäudes handelt, sowie die Auflagen, an die Scarpa sich zu halten hatte, als Anlass nehmen, die von ihm

⁹⁹⁴ Abb. in: „Space Design“ 1977, S. 121 u. auch in der Fototeca Carlo Scarpa. Vgl. zur Gliederung und auch zur Materialwahl für diesen Bereich Abb. 255.

⁹⁹⁵ Ursprünglich hätte dieser Stein noch roher und natürlicher gewirkt, da Scarpa sie eigentlich nicht rechteckig zuschneiden wollte Vgl. dazu noch die Zeichnungen Abb. 258 vom Mai 1965. Auf dem Plan 044805 (Abb. 232) setzt er die beiden Varianten gegeneinander und entscheidet sich schließlich für die ruhigere Gliederung wie sie auch ausgeführt wurde.

⁹⁹⁶ Vgl. Kat. 67.

ausgeführten Arbeiten nicht als vollwertiges Projekt zu betrachten, wie es in der Forschung auch geschehen ist.⁹⁹⁷

Ein Vergleich mit den Planungen der Villa Cassina, die im Mai 1964 zum Erliegen gekommen waren, lässt jedoch die Vermutung zu, dass die äußeren Gegebenheiten wie die Lage am Hang und die enge Bebauung der Nachbarschaft die eigentlichen Motive für die Art der Gestaltung der Villa Zentner waren. Hier wie dort schließt Scarpa die Seiten zu den Nachbargrundstücken weitestgehend und konzentriert sich stattdessen auf die Entwicklung des Innenraumes. Die kostbare Ausstattung der Villa Zentner lässt sie daher wie ein Schatzkästchen wirken, das erst im Innern seine ganze Pracht entfaltet. Das ist sogar wörtlich zu nehmen, bedenkt man, dass Scarpa die Kunstsammlung der Familie, die in den Wohnräumen ausgestellt werden sollte, direkt in die Architektur einbezogen hat. Die Wände erscheinen wie Stellwände in einem Museum oder, wie im Falle der südlichen Innenwände, wie Rahmen für die Fenster, sodass alles, was durch sie zu sehen ist, zum Kunstwerk erhoben wird. Dass Scarpa das Fenster ganz im Sinne Albertis auf diese Weise verstanden hat, hat er einige Jahre später im Interview mit Martin Dominguez bekräftigt: „Mi piace capire la logica visiva di un’opera antica di una certa dimensione. Il problema è simile a quello di comprendere la logica e il funzionamento di una finestra, però ad altri livelli.“⁹⁹⁸

Scarpa greift die in der Villa Cassina entwickelte Idee, die Hanglage auszunutzen und die Räume von oben nach unten entstehen zu lassen, während diese miteinander verbunden sind, wieder auf. Die Öffnung der einzelnen Räume bestimmte auch bereits die Villen Giacomuzzi, Romanelli und Veritti, die sich hingegen, aufgrund ihrer Lage auf ebenerdiger Fläche, nach oben erstreckt. In der Villa Zentner, in der respektvoll der Geist der alten Villa und ihrer Zeit lebendig gehalten wird, wird besonders deutlich, dass diese Öffnung der Räume keineswegs moderne Fortschrittlichkeit demonstriert. Ganz im Gegenteil zeugt sie von einem in dieser Zeit schon als traditionell anzusehenden Wohnverständnis Scarpas, das auf Adolf Loos, Le Corbusier und vor allem Josef Hoffmann zurückgeht.⁹⁹⁹ Ein fließender Verlauf – zwar nicht so stark wahrnehmbar wie es in der Villa Cassina gewesen wäre – der Räume, die wie bei Le Corbusier in einer *promenade architecturale*¹⁰⁰⁰ durchschritten werden können, wird hier verwendet, um das Gelände zu

⁹⁹⁷ Z.B. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, die behaupten, „Scarpa si limitò quindi a ridisegnare il fronte strada e i fianchi, [...] mentre progettò ex novo l’affaccio sul giardino“. Diese Formulierung ist auch nicht ganz korrekt, da Scarpa nicht die alte Westfassade neu gestaltete, sondern den ganzen Gartenwohnraum anfügte.

⁹⁹⁸ Carlo Scarpa, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 298.

⁹⁹⁹ Vgl. z.B. den Salon im Palais Stoclet (1906-11).

¹⁰⁰⁰ Vgl. oben.

reflektieren, auf dem das Gebäude entstanden ist, und so das Außen ins Innen zu holen. Auch die strenge Trennung von Wohn- und Wirtschaftsräumen zeugt von dieser Tradition.

Möglicherweise hätte Scarpa bei einem vollständigen Neubau expressivere Formen dem rechteckigen Grundstück entgegengesetzt, die zudem eine noch stärkere Einbindung in die Natur in Form des Gartens erlaubt hätten, ähnlich wie es bei der Villa Cassina der Fall war. Dass er sich an die Formen des Altbaus gehalten hat, ist aber nicht unbedingt als Vorgabengerüst zu verstehen, das im Werk Scarpas ohne Vorbild ist. Bei der Villa Cassina ist die Trapezform des Grundstücks ideekonstituierend. Diese Idee bleibt in sämtlichen Überlegungen präsent. Gleiches gilt für den kreisförmigen Grundriss der Villa Veritti und man kann annehmen, dass die vorgefundene Villa auf dem Zentner-Grundstück ein ebensolcher, wenn auch nicht selbst auferlegter, Fixpunkt war, um den herum Scarpa seine Räume entwickeln konnte.

Dem gesamten Projekt liegt zudem der Wunsch zugrunde, sichtbar zu lassen, dass an der Stelle der neuen Villa bereits ein altes Gebäude stand, weshalb Scarpa sich auch bereits mit dem Grundriss darauf bezog. Das gesamte Haus scheint aus einzelnen Flächen und Kompartimenten zusammen gesetzt, so als hätte Scarpa das zuvor Bestehende zerlegt und neu zusammen gefügt. Diese Zusammenfügungen wurden mit Absicht sichtbar gelassen: In Fugen zwischen Decke und Wand, Wand und Boden, Stufe und Boden.¹⁰⁰¹ Die verschiedenen Schichten, aus denen das Haus errichtet ist, repräsentieren die unterschiedlichen Zeitschichten, auf denen es errichtet ist. Direktere Anklänge an das Alte fügt er mit der Aufnahme des alten Grundrisses, Handgriffen wie der Zweiteilung der Fassade¹⁰⁰² sowie Zitaten Hoffmanns ein. Die Methode des Zerteilens und Wieder Zusammenfügens sowie die Verwendung eines Schachtelprinzips lassen aber auch an die De Stijl-Bewegung denken, ebenso wie die Rahmungen der einzelnen Wandflächen und ihre Farbigkeit¹⁰⁰³. Bereiche, die sich nicht auf den ersten Blick dem Innen- oder Außenraum zuordnen lassen, wie der Windfang zwischen Balkon und oberem Wohnzimmer, hat auch Gerrit Rietveld in seinem Haus für Truus Schröder in Utrecht verwendet, um ein Ineinanderfließen von Innen und Außen zu gewährleisten. Die Verwendung von Möbelstücken zur Raumdefinition ist ebenfalls im De Stijl vorgebildet.

¹⁰⁰¹ Vgl. zu diesem Konzept COMPAGNO 1983.

¹⁰⁰² Die alte Villa war in der Mitte durch den Eingang unten und einen Giebel in neubarocken Formen zweigeteilt.

¹⁰⁰³ Z.B. der rote Kamin im Gartengeschoß oder die blaue Wand des Badezimmers.

In der Villa Zentner finden sich, so wurde es auch bereits in seinen anderen Häusern deutlich, Scarpas Bemühungen, den Raum nicht wahllos, sondern in bestimmte Richtungen zu öffnen. So ist das Haus für den Betrachter von außen weitestgehend geschlossen, innen aber ist die Öffnung der Räume nach Westen und zum Garten hin spürbar. Dieses Streben zum Garten hin und die Auflösung der Fläche zur Natur entwickeln sich von Projekt zu Projekt. Nahm in den ersten Überlegungen das Attikageschoss noch die gesamte Breite des 1. Stocks ein, so sind die Stockwerke im ausgeführten Haus zurück gestaffelt, sodass der Garten mit jedem Stockwerk nach unten näher rückt. Das Untergeschoss ist mit der Terrasse nun sogar direkt in den Garten eingebunden. Der Garten selber wurde von Scarpa weitestgehend unberührt belassen.¹⁰⁰⁴ An der südlichen Seite verläuft ein von Steinen markierter Weg nach unten und im Norden war ursprünglich eine von ihm gestaltete Skulptur aufgestellt.¹⁰⁰⁵ Dass keine weiteren Planungen im Garten vorgenommen wurden, geht vermutlich auf den Wunsch der Auftraggeber zurück, die großen Anteil an den Planungen hatten.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁴ Eine Ausnahme stellt die Gestaltung des Südgartens dar.

¹⁰⁰⁵ Vgl. den Brief von Zentner vom 11.11.68 (ACS), in dem dieser Scarpa um dessen „composizione sculturale dei tre blocchi di marmo“ bittet.

¹⁰⁰⁶ So Edoardo Zentner am 19. Dezember 2013 im Gespräch mit der Verfasserin.

8. Casino De Benedetti-Bonaiuto, Rom, 1965-68, 1972

Im Jahr 1965¹⁰⁰⁷ erhielt der römische Anwalt Piero de Benedetti Bonaiuto die Bewilligung für ein kleines privates Bauvorhaben: Auf seinem eigenen Grundstück sollte im Garten der Villa Filomarino¹⁰⁰⁸ aus dem Seicento, die er bis heute bewohnt, eine kleine zusätzliche casetta entstehen, die seiner „comodità“¹⁰⁰⁹ dienen sollte. Eine Bekannte, die sich mit „arredamento“ beschäftigte, riet ihm: „la persona più adatta per una cosa bella è Carlo Scarpa“, den der Anwalt daraufhin nach Rom einlud.

Das Studium der im Archivio Carlo Scarpa verwahrten Korrespondenz zwischen dem Auftraggeber, Carlo Scarpa, dessen Mitarbeiter Federico Motterle¹⁰¹⁰ und dem Ingenieur Paolo Cannavò, der die Bauleitung innehatte, sowie des Zeichnungsmaterials ermöglicht es, einige Stationen der Baugeschichte festzuhalten und Unklarheiten aus der bisherigen Forschung zu diesem Haus aufzulösen.

Die lange Planungszeit von sieben Jahren ist großen Differenzen zwischen den Architekten und dem Auftraggeber, insbesondere aber einer schlecht funktionierenden Zusammenarbeit zwischen den Architekten und dem Bauleiter geschuldet.¹⁰¹¹

Stand der Forschungen

Das Casino de Benedetti Bonaiuto ist in der Forschung nur wenig berücksichtigt und auch kaum in Abbildungen dokumentiert. Die erste Beschreibung und Interpretation als Gartenobjekt findet sich im, allerdings schlecht zugänglichen, Ausst.Kat. *Carlo Scarpa 1975*.¹⁰¹² Im Katalog von Gregotti u.a. ist das Projekt zwar mit der Abbildung einer Zeichnung aufgeführt, jedoch als „non

¹⁰⁰⁷ Vgl. Brief de Benedetti Bonaiuto an Scarpa vom 15. Juli 1966 (archivio Carlo Scarpa, MAXXI Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, collezione MAXXI architettura).

¹⁰⁰⁸ Der Villa für Ascanio Filomarino (1583-1666), vgl. LUCARELLI 2007.

¹⁰⁰⁹ Alle Informationen und Zitate, die der Rekonstruktion der Baugeschichte der casetta dienen und die nicht aus den gekennzeichneten Briefen stammen, resultieren aus einem Gespräch der Autorin mit Adv. Piero de Benedetti Bonaiuto am 13. September 2012. Dass das Haus für seine Mutter gedacht war, ist ein Mythos, dessen Entstehung sich der Anwalt nicht erklären kann. Seine Mutter, so betonte er, war zum Zeitpunkt der ersten Überlegungen schon seit mindestens 10 Jahren verstorben.

¹⁰¹⁰ Sergio Los erinnert sich nicht an einen Beitrag Motterles, der aber mit den Dokumenten belegt ist (Los im Gespräch mit der Verfasserin am 30. Mai 2013).

¹⁰¹¹ Vgl. besonders die Briefe Cannavòs an Carlo Scarpa (17.12.68) und Federico Motterle (22.3.72). In letzterem kündigt der Ingenieur an, sich an den zuständigen Architektenorden zu wenden, da er sich in seiner „dignità professionale“ verletzt fühlte.

¹⁰¹² Der Text ist bei FINELLI 2003 wiedergegeben. Zitate sind in der vorliegenden Arbeit dieser Wiedergabe entnommen.

eseguito¹⁰¹³ bezeichnet; dieser Irrtum hat gemeinsam mit der Formulierung „nicht abgeschlossen“¹⁰¹⁴ bei Marcianò vermutlich zu Missverständnissen und dazu geführt, das Haus nicht als vollständiges Werk Scarpas zu beachten. Dal Co / Mazzariol führen es in ihrem Katalog¹⁰¹⁵ mit einer Kurzbeschreibung auf. Sergio Los, der teilweise an dem Projekt mitgearbeitet hat, behandelt es in seinem *Architekturführer*¹⁰¹⁶, wo er wichtige Bemerkungen zur Verbindung zu De Stijl aber auch der Barockarchitektur¹⁰¹⁷ festhält.

Ein wichtiger Beitrag stammt von Luciana Finelli¹⁰¹⁸, die, wie bereits erwähnt, die Beobachtungen von Miotto Muret festhält und außerdem auf die Intention Scarpas, das Gebäude als Teil des Gartens zu verstehen, hinweist. Dementsprechend führt sie das Haus auch neben dem Brion-Grabmal und dem Garten der Fondazione Querini Stampalia innerhalb des Kapitels „Morte e trasfigurazione: mausolei per i faraoni, giardini per i viventi“ auf mit dem Titel „Padiglione de Benedetti in un giardino, Roma“.¹⁰¹⁹

Dem Beitrag im *Atlante di Architettura*¹⁰²⁰, der auch in erster Linie auf Beschreibung setzt, sind zwei Grundrisse der gebauten Version beigelegt, die es bislang nicht gab. Allerdings nehmen sie die jüngsten Veränderungen, die zur Zeit der Fotokampagne des CISA und der Erstellung des Katalogs bereits erfolgt waren, weder in die Grundrisse noch in den Text auf, was ein unvollständiges Bild des heutigen Hauses vermittelt und zu Verwirrung führt. Zu Missverständnissen hat auch die Bezeichnung des Hauses als „annesso a Casa de Benedetti Bonaiuto“¹⁰²¹ geführt, sodass McCarter in seinem jüngst erschienenen Band das in einem Nebensatz erwähnte Haus als „not freestanding“¹⁰²² bezeichnet.

¹⁰¹³ GREGOTTI u.a. 1981, S. 36.

¹⁰¹⁴ MARCIANÒ 1989. Das Haus wird nicht ausführlicher besprochen, sondern ist lediglich in der Werkübersicht aufgelistet. In der Originalversion von 1984 heißt es hier „non ultimato“ (S. 204 f.).

¹⁰¹⁵ 1984, S. 130, Nr. 158.

¹⁰¹⁶ LOS 1995, S. 81 f. Der gleiche Text findet sich auch in LOS 2009, S. 66 f.

¹⁰¹⁷ Damit bezieht er sich in erster Linie auf den Schwung der Fassade. Auf Abb. 270 ist außerdem am Rand eine Säule mit Volutenkapitell und Architrav dargestellt.

¹⁰¹⁸ FINELLI 2003, S. 100-102.

¹⁰¹⁹ Sie gibt die Erbauungszeit mit 1963-71 an, was sich anhand des für diese Arbeit ausgewerteten Materials nicht bestätigen lässt. Vgl. dazu die Baugeschichte.

¹⁰²⁰ BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 220-223.

¹⁰²¹ BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 220 und dementsprechend auch auf der Website der fondazione MAXXI. Vgl. dazu unten.

¹⁰²² MCCARTER 2013, S. 197.

Baugeschichte

De Benedetti Bonaiuto hatte, als Scarpa im August 1965 das erste Mal zu ihm nach Rom kam¹⁰²³, bereits eine Genehmigung für Umbauarbeiten sowie die Errichtung eines „modesto progetto“ ex novo im Garten seines Wohnhauses, der Villa Filomarino. Diese sollte der Mailänder Architekt Eduardo Vittoria durchführen.¹⁰²⁴ Diese bereits bestehende Lizenz sowie die guten Beziehungen, die der Anwalt zur Baukommission hatte¹⁰²⁵, wurden ausgenutzt, um das Casino als „variante in corso d’opera“¹⁰²⁶ auszugeben. Scarpas Pläne sollten „ufficialmente per la realizzazione dell’accessorio ‚Vittoria‘“¹⁰²⁷ eingereicht werden. Aus diesem Grunde war in den Briefen stets die Rede vom „progetto di ampliamento della villa“¹⁰²⁸, auch auf einem Repräsentationsplan wird das Projekt als „costruzione accessoria“ bezeichnet. Das hat vermutlich dazu geführt, dass das Haus in der Forschung irrtümlich als „annesso“¹⁰²⁹ bezeichnet wird.

Am 15. Juli 1966 beklagte sich De Benedetti Bonaiuto bei Scarpa, dass es noch kein Projekt gebe, was ihn zu diesem Zeitpunkt besonders besorgte, da die „licenze edilizie“ nach einem Jahr verfielen, sofern die Arbeiten innerhalb dieser Zeit nicht begonnen würden.¹⁰³⁰

Es muss aber schon im Mai des Jahres eine Idee gegeben haben, welche Grundlage für das endgültige Projekt war, da der Anwalt es hier Scarpa gegenüber bereits als „il Suo ‚fagiolo‘ [sic!]“¹⁰³¹, also *fagiolo*, Bohne, bezeichnet, ein Spitzname, den der Architekt dem Haus von Anfang an aufgrund der organischen Form des Hauses gegeben hat.

Auf den 19.10.1966 datiert ein großer Präsentationsplan, der sowohl die Umbauten an der alten Villa aufzeichnet als auch ein erstes Projekt des Neubaus von Scarpa (Abb. 260-Abb. 265) wiedergibt.

Das nächste Dokument stammt erst von August 1968, in dem Cannavò dem Auftraggeber mitteilt, dass es deutliche Verspätungen gebe, auf die er keinen Einfluss habe, da er von den Architekten keine Antworten auf verschiedene Fragen erhalte.¹⁰³² Am 6. September 1968 war der Bau noch immer nicht begonnen und erst Anfang November sind „disegni completi“ von Scarpa

¹⁰²³ Vgl. Brief De Benedetti Bonaiuto an Scarpa vom 15. Juli 1966 (ACS).

¹⁰²⁴ Vgl. Abb. 265.

¹⁰²⁵ Gleiche mehrere Freunde waren hier Mitglieder, vgl. Brief De Benedetti Bonaiuto an Scarpa vom 9. Februar 1966 (ACS).

¹⁰²⁶ Brief De Benedetti Bonaiuto an Scarpa vom 21. Mai 1966. Die Veränderungen beziehen sich auf dem großen Plan dann auch auf Änderungen an der kleinen „zona servizio“ (Abb. 265)

¹⁰²⁷ Ebd.

¹⁰²⁸ Brief Cannavò an Scarpa vom 28. September 1968 (ACS).

¹⁰²⁹ Z.B. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 220, MCCARTER 2013, S. 197.

¹⁰³⁰ Vgl. Brief De Benedetti Bonaiuto an Scarpa vom 15. Juli 1966.

¹⁰³¹ Brief De Benedetti Bonaiuto an Scarpa vom 21. Mai 1966.

¹⁰³² Brief Cannavò an De Benedetti Bonaiuto vom 6.8.68 (ACS).

über Federico Motterle an den Bauleiter gelangt¹⁰³³, nur zwei Wochen bevor die Zwischendecke errichtet werden sollte. Diese war allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht bestellt, da der Ingenieur Zweifel hatte, dass die Eisenträger dick genug für die massige Zwischendecke waren. Die von ihm gewünschte Neuberechnung für die Betonarbeiten war Ende des Monats noch nicht erfolgt.¹⁰³⁴

Daraufhin kam das Projekt zum Erliegen und erst im Herbst 1971 bat der Auftraggeber darum, die Arbeiten wieder aufzunehmen. Eine infolgedessen von Paolo Cannavò aufgestellte Liste der dringend zu erledigenden Arbeiten zeigt, dass Anfang 1972 noch wichtige architektonische Elemente wie die „definizione dei tramezzi“, der Kamin, der Eingang und die Art des Daches zu klären waren, ebenso wie die Ausstattung betreffende Aspekte, wie der Putz innen und außen, die Fenster- und Türrahmen, die Fußböden und die Einrichtung der Küche, sowie des Bade- und Schlafzimmers. Auch die Elektro- und Wasseranlagen waren noch nicht geplant.¹⁰³⁵ Cannavò schätzte die Lage zu diesem Zeitpunkt so ein, dass es nicht möglich sein werde, „di procedere ai lavori con il sistema ‚in economia‘“, da man davon ausgehen müsse, dass, „una volta eseguite determinate categorie di lavori, resterebbero ampi intervalli di tempo per l’inizio dell’“esecuzione di altre categorie.“¹⁰³⁶ Und tatsächlich gab es auch im weiteren Verlauf Probleme – Wünsche des Auftraggebers wurden nicht berücksichtigt und erforderliche Zeichnungen nicht bereit gestellt –, sodass De Benedetti Bonaiuto schließlich Cannavò damit betraute, einige noch fehlende „disegni esecutivi“ nach den Vorgaben Scarpas anzufertigen.¹⁰³⁷ Noch im November 1972 fehlten letzte Angaben für die Fertigstellung des Hauses, sodass der Auftraggeber Scarpa bat, ihm alles noch verwendbare Material zuzusenden, sodass aufgrund dessen die Arbeiten beendet werden könnten. Scarpa hat die Arbeiten am Casino de Benedetti Bonaiuto also nicht bis zum Ende verfolgt. Ein Vergleich des erhaltenen Zeichnungsmaterials mit dem ausgeführten Haus lässt aber erkennen, dass die wichtigsten Entscheidungen den Grundriss des Wohngeschosses betreffend von ihm bereits festgelegt wurden. Auch ist davon auszugehen, dass die Wahl des Fußbodens und verschiedener Materialien auf Scarpa zurückgehen. Der Bereich des unteren Gartengeschosses wurde nicht nach Scarpas Plänen ausgeführt.

¹⁰³³ Vgl. Brief Cannavò an Motterle vom 3. November 1968 (ACS).

¹⁰³⁴ Vgl. Brief Cannavò an De Benedetti Bonaiuto vom 27.11.68 (ACS).

¹⁰³⁵ Vgl. Brief Cannavò an De Benedetti Bonaiuto vom 6. Oktober 1971 (ACS).

¹⁰³⁶ Brief Cannavò an De Benedetti Bonaiuto vom 9.2.1972 (ACS).

¹⁰³⁷ Vgl. Brief De Benedetti Bonaiuto an Motterle vom 15.2.72. (ACS).

Planungsverlauf

Das Casino de Benedetti Bonaiuto liegt im Garten der Villa Filomarino, an der Via Salaria im Norden der Stadt, in direkter Nachbarschaft zur Villa Ada. Es ist, orthogonal zur alten Villa und parallel zur Via Arbia gelegen, wo auch heute der Eingang liegt, ganz an den nordöstlichen Rand des rechteckigen Grundstücks versetzt.

Das erhaltene Planmaterial lässt sich zwei Entwurfsphasen zuordnen, deren Lösungsvorschläge sich in Einzelheiten, nicht aber in der grundsätzlichen Idee unterscheiden. Der erste Entwurf wurde im Oktober 1966 in den großen Repräsentationsplan übertragen (Abb. 265), der zweite stammt erst von 1972¹⁰³⁸. Unterschiedlich sind in erster Linie der Zugang zum Wohngeschoss über eine Rampe bzw. Treppe, die Gestaltung des Äußeren sowie der Kamin, dessen Gestalt jedoch auch von Blatt zu Blatt variiert.

Die grobe Grundrissform des Casinos stand für Scarpa von Beginn der Überlegungen an fest: Er plante ein kleines Gebäude, dessen Form an eine Niere oder Bohne erinnert. Diese organische Form ist möglicherweise der Lage inmitten des parkähnlichen Gartens der alten Villa sowie der sich in unmittelbarer Nähe befindenden Villa Ada geschuldet. Variiert wird im Verlauf der Planungen jedoch, wie diese Form entsteht. Studien des Kamins, dessen Gestalt eine Miniatur des Hauses darstellt, zeigen, dass zwei nebeneinander liegende Kreise gleichen Durchmessers die Grundlage bilden. Ihre äußeren Seiten werden in einer annähernd¹⁰³⁹ segmentförmigen Linie miteinander verbunden. Während für den Kamin auf der anderen Seite eine gerade Tangente die beiden Kreise miteinander verbindet und die Form schließt, wurde diese Linie für den Hausgrundriss etwas weiter unten, also zwischen den Kreisen angesetzt, sodass die Rundung an den Seiten sichtbar und in der Mitte eine gerade Verbindung entstanden ist (Abb. 269).¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁸ Auf wenigen Blättern studiert Scarpa auch die Variante eines durch gerade Wände bzw. Wandschränke unterteilten Gebäudes, in dem nur das Badezimmer kreisförmig ist. Vgl. eine Abbildung in POLANO 1985, S. 244.

¹⁰³⁹ Die Linie setzt sich kürzeren Segmenten, die durch unterschiedliches Ansetzen des Zirkels zustande kommen, zusammen.

¹⁰⁴⁰ Die Rundung des vorderen Bereiches entspricht einem Drittelkreis, beginnend auf der waagerechten Durchmesserlinie der beiden Kreise. Vgl. zur Form aber auch Kurt Forster („Mappe d’invenzione: edifici e allestimenti di Carlo Scarpa“, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 3-26, hier S. 18-22), der darin zwei gegeneinander versetzte Fischblasen sieht. Bemerkenswert ist auch eine Randskizze auf dem Blatt Abb. 270. Scarpa zeichnet hier den Ansatz einer Säule mit Volutenkapitell und Gebälk. Es handelt sich nicht um eine klassische Ordnung, sondern um eine in moderne Formen tradierte ionische Säule. Ob nun ein solches Kapitell, das Scarpa in Rom mehrfach gesehen haben dürfte, eine Inspirationsquelle für die zwei Kreise war, muss hier offen bleiben. Festzuhalten ist aber, dass klassische Architektur ihn hier beschäftigt hat – mit dem das Haus umspannenden grauen, an ein klassisches Gesims erinnernden Band, den vorgelagerten Doppel-Rundpfeilern und der borrominesk geschwungenen Fassade hat Scarpa Anleihen der klassischen und Barockarchitektur in ein modernes Gewand gekleidet. Vgl. dazu auch Los 1995, S. 81 u. Los 2009, S. 66. Eine Ähnlichkeit des Grundrisses besteht auch zu Fritz Breuhaus’ *Haus in*

Von Blatt zu Blatt werden die Kreise auf der waagerechten Durchmesserlinie entlang verschoben, sodass ein durchgehendes Segment größer oder kleiner wird. Im ersten Projekt (Abb. 265) stoßen die Kreise aneinander und der größtmögliche Teil der Außenwände verläuft entlang der Kreislinien. In den ersten Studien liegen die Kreise nebeneinander, in den Entwürfen des 2. Projektes überschneiden sie einander. So auch im ausgeführten Haus, wo nun nur die jeweils durchfensterten, geschwungenen Teile der Südwestfassade auf den Kreislinien liegen, welche die zylindrischen Stahlpfeiler tangieren.

Während die Entscheidung für die ovaloide Form des Wohngeschosses früh feststand, so war die Gestaltung der Fassaden ursprünglich anders geplant. Der Wohnraum wird im ersten Projekt bereits von den drei C-förmigen Mauern getragen, in die Pflanzbecken eingelassen waren (Abb. 272). Allein die Nordseite war durch die bereits früher genehmigte rechteckige „zona servizio“ geschlossen. Die Fassaden des Wohngeschosses setzen sich in dieser Planungsphase, ähnlich neoplastizistisch geprägt wie die Fassaden der Villa Zentner, aus einzelnen Mauerflächen zusammen, die z.T. übereinander geschichtet sind. Die Fenster sind als Aussparungen in unterschiedlichen geometrischen Formen eingeschnitten (Abb. 265), so z.B. auf der rückwärtigen Nordostseite eine halbrunde Öffnung am oberen Mauerabschluss.¹⁰⁴¹ Der Eingang auf dieser Seite war in dieser Planungsphase über eine lange Rampe geplant.¹⁰⁴² Auch hier wird das Wohngeschoss von einer Kombination aus unterschiedlich breiten und dicken Stützmauern und schlanken Pfeilern getragen, während das Erdgeschoss offen sein und Platz für einen Garten bieten sollte. Direkt unter dem Kamin war ein rechteckiger Brunnen geplant und weitere Wasserläufe sollten aus dem überdeckten in den freien Garten führen. Auf dem orientalisch anmutenden Kegeldach mit seinen geschwungenen Flächen plante Scarpa zu Anfang der Überlegungen einen Wasserspiegel, von dem aus kleine Wasserläufe in den Garten führen sollten¹⁰⁴³, sodass hier eine kontinuierliche Bewegung und Geräuschkulisse entstanden wären. Durch diese Verklammerung von Garten, überdachtetem Garten und Dach hätte das Gebäude weniger architektonisch als vielmehr skulptural, wie „un oggetto nel parco“¹⁰⁴⁴ gewirkt.

der Landschaft Vgl. BREUHAUS 1926, S. 7; dieses Buch befand sich in Scarpas Bibliothek, vgl. auch Kap. III.5 u. Sonogo 1994-95, S. IV).

¹⁰⁴¹ Vgl. auch die Trennwand zwischen Wohn- und Esszimmer in der Villa Zentner, Abb. in: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 209.

¹⁰⁴² Vgl. unten.

¹⁰⁴³ Vgl. FINELLI 2003, S. 102. Vgl. zu einer solch ungewöhnlichen Lösung auch die Entwürfe zur Villa Cassina, Kap. 6.

¹⁰⁴⁴ MIOTTO MURET 1975, zitiert nach FINELLI 2003, S. 100.

Die grobe Gliederung des Innenraumes war im 1. Entwurf ebenfalls bereits weitestgehend so, wie sie auch ausgeführt werden sollte. Der deutlichste Unterschied betrifft den Kamin, dessen Gestalt sich änderte und dessen Positionierung entsprechend der Artikulation der den Grundriss konstituierenden Kreise variiert. Lag er in der Variante aus nebeneinander liegenden Kreisen noch genau auf der zwischen diesen liegenden senkrechten und das Haus in zwei Hälften teilenden Tangente sowie der waagerechten, beide Kreismittelpunkte durchlaufenden Linie und fügte sich somit geometrisch genau in das vorgegebene Raster, so funktioniert diese Lage mit den einander überschneidenden Kreisen nicht mehr. Auf Abb. 267 ist die nun unharmonische Platzierung des Kamins zu sehen, aufgrund derer Form und Lage des Kamins verändert werden. Im 1. Entwurf liegt der Kamin, wie bereits erwähnt als Miniatur der Grundrissform des Hauses, mit der geraden Seite zur Hauptfassade frei im Raum. Auf Abb. 265 liegen die beiden unterschiedlich großen, zylindrischen Abzugsrohre, die heute mittig positioniert sind, an der äußeren Seite, sodass sie auch im Grundriss zu erkennen sind. Abb. 270 zeigt, dass Scarpa sogar darüber nachgedacht hatte, nicht nur den Grundriss des Kamins aus zwei Kreisen zu konstruieren, sondern dass dieser aus zwei massiven zylindrischen und unterschiedlich hohen Pfeilern mit dazwischen liegender flacher Feuerstelle gebildet werden sollte. Die kleinen Randskizzen zeigen eine Variante, die einen Vorausschritt auf die Kaminlösung der Villa Ottolenghi darstellt.¹⁰⁴⁵

In späteren Studien war der Kamin als fast kreisförmiger Körper mit nach vorne abgeflachter Seite gedacht, schließlich griff man aber wieder auf ein Oval zurück. Heute liegt die Öffnung nicht in Richtung des offenen Raumes sondern in Richtung der Küche – eine Variante, die sich nicht in den erhaltenen Plänen findet.

Wie auch in anderen Villenprojekten wird der Kamin als skulpturaler Baukörper verstanden, der den gesamten Raum prägt. Vergleichbar der Lösung in der Villa Zentner wird er sowohl mit architektonischer Funktion (hier als Stütze der Decke, dort im Gartenwohnraum als Teil der Treppe) versehen als auch als Teil der Einrichtung verstanden. So dachte Scarpa darüber nach, so auch in der Züricher Villa (vgl. Abb. 256), eine Lampe im Kaminkorpus unterzubringen (Abb. 270).

¹⁰⁴⁵ Vgl. Abb. in Tommasi 2012, S. 131.

Baubeschreibung

Das kleine Häuschen fällt durch seinen ungewöhnlichen Grundriss auf, weshalb es von Scarpa und später auch allen anderen Beteiligten von Anfang an „il fagiolo“¹⁰⁴⁶ genannt wurde. Nieren- bzw. bohnenförmig im Grundriss, steht es orthogonal zu der alten Villa in der südöstlichen Ecke des Grundstückes. In dem kleinen Gebäude – nur 13,8 x 4,75 m (ohne Dach) – waren ursprünglich nicht mehr als ein Wohnzimmer, ein kleines Badezimmer und eine Küche untergebracht, sodass es zwar unabhängig vom eigentlichen Wohnhaus genutzt werden, aber doch keine ständige Wohnstätte darstellen konnte.

Die Front liegt nach Südwesten in Richtung der Via Arbia, wo sich heute der Zugang zum Grundstück befindet.¹⁰⁴⁷ Dieses weist ein leichtes Gefälle nach Osten hin (Abb. 265) auf. Um diese Schräge auszugleichen, hat Scarpa das Gebäude als Pavillon geplant, dessen vom Erdboden angehobener Wohnraum von drei c-förmigen Mauern an den Seiten sowie rückwärtig und vorne lediglich von zwei schlanken, doppelten Rundpfeilern aus Stahl getragen wurde. Der untere Bereich war ursprünglich mit Wasserbassins und Wasserläufen sowie Beeten und Brunnen als Teil des Gartens geplant. Um das Gartengeschoss auch als Wohnraum nutzen zu können, hat der Auftraggeber die Öffnungen zwischen den Stützmauern mit einer Wand geschlossen, in die im oberen Bereich ein Fensterband eingelassen ist. Die Vorderseite wurde mit einer Glasfront versehen.

Die Mauerteile sind, so war es von Scarpa, wenn auch in etwas anderer Art, auch vorgesehen (Abb. 272), farblich an das Äußere der alten Villa angepasst und rötlich verputzt. Ein breites graues, mit einem Metallstreifen von den roten Wänden abgesetztes Band umspannt den gesamten Bau und trennt die beiden ‚Geschosse‘ wie ein klassisches Gebälk. In die südwestliche Front ist ein Fensterband eingelassen, das den an den Seiten nach außen gewölbten Schwung der Fassade aufnimmt. An den übrigen Wänden sind ebenfalls Fenster eingesetzt, deren Rahmen die Form der Fassade aufnehmen, deren doppelten Glasscheiben jedoch versetzt eingefügt sind.

Auf der nördlichen Seite befindet sich ein Grill, der ebenfalls von Scarpa entworfen wurde und an neoplastizistische Regalsysteme erinnert (Abb. 278).

¹⁰⁴⁶ Vgl. Brief De Benedetti Bonaiuto an Scarpa vom 21. Mai 1966. Auch Sergio Los berichtet davon (am 29.5.2013 im Gespräch mit der Verfasserin).

¹⁰⁴⁷ Dies wurde wegen der neuen Nutzung durch ein kleines Unternehmen notwendig, sodass die neuen Mieter das Grundstück nun unabhängig vom Grundstück der de Benedetti Bonaiuto betreten können.

Der Zugang zum eigentlichen Wohnbereich liegt an der nordöstlichen, geschwungenen Seite und ist über eine gegenläufige, frei tragende Treppe zu erreichen. Sie besteht aus einzelnen Betonteilen, welche die Form eines umgedrehten L haben.¹⁰⁴⁸ Eine Sichtbetonwand, deren Oberfläche die Maserung der Holzschalung aufweist, ragt schräg auf den Treppenabsatz.

Der Wohnbereich nimmt den Großteil des nierenförmigen Baus ein und stellt seinen Mittelpunkt dar. Küche im Norden und Badezimmer im Nordosten schieben sich in den Raum hinein und sind, ganz in der Tradition Mies van der Rohe¹⁰⁴⁹, nur durch segmentförmige Trennwände separiert. Sie erscheinen so eher als Teil des Raumes denn als eigenständig abgetrennte Zimmer. Lediglich das Schlafzimmer grenzt mit einer geraden Schrankwand an das Wohnzimmer und im Osten an das Badezimmer und nimmt somit eine Sonderstellung ein. Die äußere konvexe Wand des Badezimmers sowie die östliche Wand der Küche bilden einen kleinen Eingangsflur.

Nahezu mittig im Wohnzimmer befindet sich ein schräg im Raum platzierter Kamin auf ovalem Grundriss – führt man die Linie der Mauern in ihrem Schwung fort, hat auch das Wohngeschoss diesen Grundriss –, in dessen unterschiedlich großen zylinderförmigen Abzügen Teile der Dachstützen untergebracht sind.¹⁰⁵⁰ Der Durchgang zum Schlafzimmer war ursprünglich nur mit einem Ledervorhang geschlossen.

Von Scarpas geplantem Innenraum ist heute nur noch wenig zu spüren. Da in dem Haus nun Büros untergebracht sind, wurde das Wohnzimmer durch eine Verlängerung der nach Südwesten vorkragenden Wand der Küche zweigeteilt. Eine Tür ist gegenüber jener angebracht, die heute das Schlafzimmer abtrennt. Der nun östliche Raum ist außerdem, allerdings schon früher¹⁰⁵¹ (Abb. 281 u. Abb. 289), durch eine in keiner Weise an die Architektur angepasste Wendeltreppe mit dem neu geschaffenen Erdgeschoss verbunden worden, was die Struktur des Raumes vollständig aufbricht. Anstelle des Terracotta-Fußbodens ist der gesamte Innenbereich mit weiß lackierten Holzdielen ausgelegt worden. Der alte Boden hatte eine farblich harmonische Einheit mit den braunen Fensterrahmen gebildet, die nun nicht mehr gegeben ist. Man kann auch davon ausgehen, dass Scarpa für den Kamin eine andere Farbe vorgesehen hatte.¹⁰⁵² Im Zuge der Umbauten wurde er erneut weiß gestrichen und auch die ursprünglich schwarze Leiste unten übermalt.

¹⁰⁴⁸ Die gleiche Form wurde auch von Scarpa für die Präsentation der Skulpturen „Erma“ auf der Biennale von 1968 verwendet.

¹⁰⁴⁹ Vgl. z.B. die Villa Tugendhat, Abb. 413. Vgl. dazu auch LOS 1995, S. 81 u. LOS 2009, S. 66.

¹⁰⁵⁰ Vgl. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 220. Vgl. zur Form der zwei unterschiedlich großen Kreise auch Kap. III.5.

¹⁰⁵¹ Abb. 289 ist vor 2004 entstanden und dort ist die Treppe bereits zu sehen.

¹⁰⁵² Vgl. z.B. die Kamine in den Villen Zentner und Ottolenghi.

Der Garten

Bereits in den Plänen für die Villen Veritti und Cassina gewann man den Eindruck, dass für Scarpa die Unterscheidung zwischen Architektur und Garten „one of degree and not of kind“¹⁰⁵³ sei. So gestaltete er denn auch das Untergeschoss des Casino de Benedetti Bonaiuto als Teil des Gartens oder, anders formuliert, den Garten als Teil der Architektur.¹⁰⁵⁴

Scarpa wollte den unteren Bereich, das ‚Erdgeschoss‘, vollständig offen lassen, sodass das Haus als erhabener und leicht orientalistisch anmutender Pavillon erschien¹⁰⁵⁵, und der Garten sich ungehindert unter den Wohnräumen erstrecken konnte. Die Stützmauern sind gleichzeitig große Pflanzkübel, die das Grün auf die Ebene des Wohnbereiches heben. Den so entstehenden überdachten Garten wollte Scarpa mit einem Brunnen, Pflanzen und Wasserläufen gliedern. Diese sollten u.a. in einem großen, vor dem Gebäude liegenden Wasserbassin in der Form eines abgerundeten Rechtecks münden. Ähnlich wie die Wasserbassins der Villa Romanelli oder für Martinis *Tobiolo* im Convento di Santa Caterina in Treviso¹⁰⁵⁶ sollte dieses mit Abstufungen in Form von konzentrischen Rechtecken versehen sein (Abb. 265).

Sergio Los und auch Beltramini / Zannier behaupten, das Haus hätte so wenig wie möglich den Garten stören sollen.¹⁰⁵⁷ Diese Formulierung ist nicht ganz zutreffend, hat Scarpa den Garten doch nicht unberührt gelassen. Vielmehr ging es um die Gartengestaltung und darum, diesen zu bereichern und das Gebäude einzugliedern, „in modo da apparire il meno possibile una costruzione“¹⁰⁵⁸, sondern wie ein „oggetto nel parco“¹⁰⁵⁹, dessen Größe durch die Platzierung des Hauses am Rande des Grundstücks so gut wie möglich ausgenutzt werden konnte.¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵³ DODDS 2000, S. 265. Vgl. auch Kap. III.6.

¹⁰⁵⁴ Vgl. z.B. die Beschriftungen der Pläne, die das Wohngeschoss, das ja das einzige im klassischen Sinn bewohnbare Stockwerk ist, stets als „piano primo“ bezeichnen (z.B. Abb. 270), womit das Garten- und Erdgeschoss und somit Teil der Architektur ist.

¹⁰⁵⁵ Vgl. z.B. den *padiglione sull'acqua* auf dem Grabkomplex der Brion, der ebenfalls als Garten verstanden werden muss (vgl. DODDS 2000).

¹⁰⁵⁶ Vgl. Kap. III.3. In der Kirche und im angrenzenden Kreuzgang hat Scarpa 1967 die Ausstellung „Arturo Martini“ eingerichtet (vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 131, Nr. 166). Solche Abtreppungen finden sich auch deutlich später, als Entwurf in den Zeichnungen der Villa Ottolenghi (Vgl. unten u. Alba di Lieto, „Disegnare per vedere“, in: TOMMASI 2012, S. 57-67, hier S. 60 (dort auch eine Abbildung)) und z.B. im Brion-Grabmalkomplex.

¹⁰⁵⁷ LOS 1995, S. 81 u. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 220.

¹⁰⁵⁸ Miotto Muret 1975, zitiert nach FINELLI 2003, S. 100.

¹⁰⁵⁹ FINELLI 2003, S. 100. Ein ähnliches Gartenobjekt wurde 1950 von Mario Tedeschi entworfen. Seine *casa sul prato* steht ebenso erhoben auf einer Rasenfläche, die konstituierend für den Entwurf war. Dieses Haus hat außerdem eine ebenso ungewöhnliche Form, welche den Eindruck einer Skulptur verstärkt. Vgl. TEDESCHI 1950.

¹⁰⁶⁰ Wie auch in der Villa Veritti oder der Villa Romanelli.

Ein Ineinanderfließen von Architektur und Natur ist in dem Casino de Benedetti Bonaiuto, so wie es ursprünglich geplant war, besonders ausgeprägt. Während die Grenzen im Gartengeschoss tatsächlich verwischen, öffnet Scarpa den Wohnraum mit dem großen Fensterband zum Garten, während er nach Norden zur Straße sowie zu den Seiten wie ein Schneckenhaus geschlossen ist. Außerdem hat Scarpa die Lage der Fenster genau kalkuliert, sodass der Blick auf ausgewählte Pflanzen fällt (Abb. 283).¹⁰⁶¹

Wäre der von Scarpa geplante Garten unter dem Gebäude mit dem Brunnen realisiert worden, so hätte sich hier der Eindruck einer Grottenanlage¹⁰⁶² eingestellt, was einen Bezug zur römischen Architektur und den umliegenden Villen hergestellt hätte.¹⁰⁶³

Ergebnisse

Das Casino de Benedetti Bonaiuto als ‚Anbau‘ oder ‚annesso‘ zu bezeichnen, wie es in der Literatur geschehen ist¹⁰⁶⁴, ist nicht korrekt. Scarpa selbst hat das Haus, das er ganz allgemein auch „casa“ nannte¹⁰⁶⁵, als „costruzione accessoria“¹⁰⁶⁶ bezeichnet. Darunter könnte man auch einen physisch mit der alten Villa verbundenen Anbau verstehen, doch steht das Haus tatsächlich vollständig frei. Seine Verbindung zum Haupthaus besteht in seiner Funktion als Ergänzungsgebäude. Scarpa bringt neben dem Gartenraum nur die wichtigsten Räume unter: Ein Schlafzimmer, ein Badezimmer, ein Wohnzimmer und eine Küche. Diese ist zwar mit allem ausgestattet, was zum Kochen benötigt wird, doch fehlt das sonst übliche Anrichte- und Speisezimmer und auch ein Esszimmer ist nicht vorgesehen.¹⁰⁶⁷ Es war also nicht vorgesehen, hier formelle Essen einzunehmen oder Gäste zu empfangen. Einen Garderobebereich oder etwa große Kleiderschränke plante Scarpa ebenfalls nicht ein. So ist also das kleine Villino nur in

¹⁰⁶¹ Vgl. dazu auch Abb. 260-Abb. 265, wo Scarpas Wunsch entsprechend alle Bäume des Gartens eingezeichnet und mit einer Legende versehen sind. Vgl. den Brief von de Benedetti Bonaiuto an Scarpa vom 3.6.66. Vgl. zu solchen „borrowed views“, die aus der traditionellen Gartenarchitektur stammen, auch DODDS 2000, S. 80-82 u. DODDS 20004 sowie ITOH 1999.

¹⁰⁶² Für diesen Hinweis sei Torsten Tjarks sehr herzlich gedankt.

¹⁰⁶³ Z.B. der nicht weit entfernt liegenden Villa Giulia.

¹⁰⁶⁴ Vgl. oben.

¹⁰⁶⁵ Abb. 269 u. Abb. 270.

¹⁰⁶⁶ Beschriftung auf Abb. 260.

¹⁰⁶⁷ Scarpa beschriftet die Küche hier wie in den Studien anderer Villen in den Plänen häufig mit der deutschen Bezeichnung. Das ist möglicherweise ein Hinweis darauf, dass es sich um eine Einbauküche handeln sollte, wie sie in Deutschland verbreitet war. Es mag auch darauf hindeuten, dass Scarpa an kleine Räume dachte, die nach praktischen Gesichtspunkten eingerichtet sind, sodass die moderne Hausfrau zügig arbeiten und möglichst ausgiebig die anderen Vorzüge ihres Hauses genießen kann. Für einen Hinweis auf die Frankfurter Küche danke ich Arch. Guido Pietropoli, mit dem ich das Thema diskutiert habe.

Verbindung mit dem Haupthaus als Wohngebäude zu nutzen. Den Bezug visualisiert Scarpa auch, indem er die Farben auf das alte Gebäude abstimmt.

Ein Vorteil der Anlage war sicher auch, dem Lärm der stark befahrenen Via Salaria entfliehen zu können. Damit handelt es sich bei dem Gebäude um ein Gartengebäude entsprechend der römischen Tradition des *Casino* bzw. *Villino*. Scarpa knüpft hier, in moderner Formensprache, an die römische Tradition an.

Während sich in den anderen Villen, die Scarpa in den 1960er Jahren entworfen hat, zahlreiche Anspielungen auf die Architektur Adolf Loos' finden, fallen hier deutliche Ähnlichkeiten zu Le Corbusier ins Auge.

Mit seiner bohnenähnlichen Form mit den Ausbuchtungen an beiden Seiten hat das Gebäude fast die gleiche Form wie der Aufbau auf der Dachterrasse der Villa Savoye in Poissy (Abb. 411). Dieser ist nach hinten offen, sodass er den Dachgarten zur Vorderseite abschirmt und gleichzeitig teilweise im Freien liegende Räume erschafft. Eine ebensolche Mischform wollte auch Scarpa mit seinem kleinen Casino erschaffen: Mit eingegrenzten Wasserläufen, Beeten und Mauern sowie dem offenen Untergeschoss hat er einen Übergang vom Garten zur Architektur geschaffen, sodass diese aus der Natur herauszuwachsen schien, bis die eigentlichen Räume über dem Garten schwebend entstanden.

Auch die schlanken Pfeiler zitieren Le Corbusiers *Pilotis*, welche ebenfalls das Wohngeschoss der Villa Savoye tragen. Eine Rampe, ähnlich derjenigen, die zum Dachgarten des französischen Vorbildes, und auch ähnlich der Treppe, die an der Gartenfassade von Le Corbusiers Villa Stein de Monzie (Abb. 412) hochführt, hat Scarpa im ersten Projekt für das Casino de Benedetti Bonaiuto ebenfalls erwogen.

Eine vollständige Beurteilung der Villa ist äußerst schwierig, da Scarpa die Arbeiten nicht bis zum Ende verfolgt hat und somit Details wie Lampen und Möbel, die üblicherweise ebenfalls von ihm in die Planungen einbezogen werden, nicht von ihm stammen, bzw. mittlerweile verändert wurden. Die Griffe der Fenster und ihre Rahmen z.B. vermitteln aber heute noch einen Eindruck dessen, was Scarpa auch hier, bei aller Schmucklosigkeit, eigentlich geplant hatte.

9. Villa Roth, Projekt Asolo, 1967/68?

Zur Villa, die Scarpa für eine Familie Roth in Asolo (Treviso) plante, sind im ACS 71 Zeichnungen erhalten.¹⁰⁶⁸ In der Comune Asolo ist kein Bauantrag oder Ähnliches vermerkt.¹⁰⁶⁹ Zu den Auftraggebern oder zum Planungsverlauf gibt es keine gesicherten Quellen, doch handelt es sich vermutlich um das Ehepaar Nora und Bernhard Roth aus Asolo, das an Scarpa herantrat. Die beiden hatten bereits 1951-1957 Edoardo Gellner damit betraut, eine Villa für sie zu errichten, bei deren Feinarbeiten er von Carlo Scarpa unterstützt wurde.¹⁰⁷⁰ 1985-86 hat Gellner erneut den Umbau eines alten Bauernhauses für sie geplant.¹⁰⁷¹

Die Datierung des Projektes auf die Jahre 1971-72¹⁰⁷² hat bislang alleine aufgrund der zahlreichen Ähnlichkeiten der Grundrisslösung und markanten strukturellen Elementen wie den Rundpfeilern und dem zylinderförmigen Badezimmer zur Villa Ottolenghi stattgefunden. Es gibt jedoch Anhaltspunkte dafür, die Planungen schon früher, nämlich in die Jahre 1967/68, anzusetzen.

Ein Din-A-4-Blatt, das eine mit Kugelschreiber gezeichnete Skizze der Villa zeigt, ist mit dem Datum „19-11-67“ beschriftet¹⁰⁷³, was ein eindeutiges Indiz für die frühere Datierung des gesamten Projektes ist. Darüber hinaus lassen sich Ähnlichkeiten zur ab Mitte der 1960er Jahre entstandenen Villa Zentner feststellen. Auf dem Karton ACS 044766, der eine Grundrissstudie der Villa Zentner zeigt, ist am rechten Rand in einer kleinen Bleistiftskizze der Aufriss eines Hauses zu sehen. Er zeigt eine Gliederung aus mindestens zwei massiven rechteckigen Pfeilern

¹⁰⁶⁸ Vgl. archivio Carlo Scarpa, MAXXI Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, collezione MAXXI architettura, cass. 63.

¹⁰⁶⁹ Schriftliche Mitteilung von Gino Bernardi, Leiter des Ufficio Edilizia Privata del Comune di Asolo, vom 10. März 2014.

¹⁰⁷⁰ Laut eigener Aussage von Gellner, vgl. Archivio Gellner, IUAV Archivio Progetto, Gellner 2.Professione/1/129. Gellner und Scarpa haben sich 1942 in Venedig kennen gelernt und besonders in der Zeit zwischen 1946-47, als Gellner als Assistent von Giuseppe Samonà am IUAV unterrichtete, hat sich zwischen den beiden, sie waren fast gleichaltrig, eine Freundschaft entwickelt. In dieser Zeit, im Jahr 1947, arbeiteten sie bereits gemeinsam am Bebauungsplan für den Lido (vgl. Dal Co/Mazzariol 1984, S. 105, Nr. 56 u. Gellner, in: GELLNER/MANCUSO 2000, S. 35) sowie 1950 für das Hotel Danieli (vgl. Polano 1985, S. 227 u. Gellner, in GELLNER/MANCUSO 2000, S. 35). Bei diesen Projekten hatte jedoch jeder sein eigenes Aufgabengebiet, das nebeneinander abgearbeitet wurde. Zu einer wirklichen Zusammenarbeit kam es dann zwischen 1956-67 für die Chiesa di Nostra Signora del Cadore, Villaggio Eni, Corte di Cadore (BL). Vgl. dazu Gellner, in: GELLNER/MANCUSO 2000, und passim.

¹⁰⁷¹ Vgl. Ebd., Gellner 2.Professione/1/316

¹⁰⁷² Vgl. DUBOY 1979, S. 12 (1971), GREGOTTI u.a. 1981, S. 27 (1971-72), MARCIANÒ 1984, S. 161 (1971); POLANO 1985, S. 254 (1971-72).

¹⁰⁷³ Vermutlich nicht von Scarpas Hand. ACS 0464704.

und Terrassierungen aus Balkonen mit breiten Balustraden.¹⁰⁷⁴ Die kleine Ansicht ähnelt in ihrer Darstellung wie der Zeichenart stark der ebenfalls in Bleistift ausgeführten Skizze auf dem Blatt 24461 für die Villa Roth (Abb. 300). Auch das für die Villa Roth geplante Bar-Möbel¹⁰⁷⁵ könnte als Hinweis dahingehend gedeutet werden, da Scarpa ein solches genau in dieser Zeit für die Villa Zentner entwarf.

Trotz der fehlenden Informationen wird Scarpas Projekt für die Villa Roth in allen Werkverzeichnissen – ohne erläuternden Text – erwähnt und in der Regel mit Abb. 294 illustriert.¹⁰⁷⁶

Das gekurvte Grundstück war von einer starken Hanglage geprägt und lag quer zum Gefälle (Abb. 292), das sich von Norden nach Süden zog. Im Nordwesten zeigt das Terrain, das zusammen mit den zahlreichen Zypressen auf den Kartons eingezeichnet ist, einen scharfen Knick. Im Nordosten, angrenzend an das Grundstück, lag bereits ein benachbartes Gebäude. Dennoch erscheint das Haus an den oberen Rand des Grundstücks gesetzt. Entsprechend der Hanglage sollte es teilweise in den Berg hineingebaut sein, sodass der Zugang von oben erfolgte und sich die vier Stockwerke – Kinder bzw. Gästetrakt auf Straßenniveau, Elternschlafzimmer auf Höhe -2,50, Wohntrakt auf Höhe -5,70 und Keller – von oben nach unten entwickeln konnten.¹⁰⁷⁷ Mehrere Treppen, u.a. eine Haupttreppe, eine Wendeltreppe¹⁰⁷⁸ sowie eine Außentreppe, vermitteln zwischen den Geschossen. Außerdem sollten alle Ebenen über kolossale Rundpfeiler gegliedert werden, deren Anzahl und Position im Laufe der Planungen variieren.¹⁰⁷⁹

Der Zugang zur Villa sollte im Nordwesten, hinter einer großen Garage¹⁰⁸⁰, liegen und über einen Weg den Hang entlang in den Schlaftrakt führen (Abb. 294). Ein großer Flur sollte das südliche Elternschlafzimmer vom oberen Kinderschlaf- bzw. dem Gästetrakt trennen. Dort waren drei Schlafzimmer mit jeweils einem Badezimmer en suite eingeplant. Das vordere, rechteckige Zimmer sollte an den Korridor grenzen, der zu den beiden hinteren Räumen auf polygonalem Grundriss führte. Ein Rundpfeiler war im nördlichen Flur, zwischen den beiden dortigen

¹⁰⁷⁴ An Wrights Haus Kaufmann (Abb. in: LEVINE 1996, S. 243, Abb. 225) erinnernd.

¹⁰⁷⁵ Vgl. unten.

¹⁰⁷⁶ Seit DUBOY 1979, S. 10 bis MCCARTER 2013, S. 197, hier jedoch ohne Abbildung. Vgl. zur Literatur oben.

¹⁰⁷⁷ Vgl. auch eine entsprechende Anordnung in den Projekten für die Villen Cassina und Zentner (Kap. III.6 und III.7).

¹⁰⁷⁸ Anstelle der Wendeltreppe hat Scarpa auch über die Einfügung eines Aufzuges an dieser Stelle zumindest nachgedacht. Vgl. die Beschriftung auf Abb. 294.

¹⁰⁷⁹ Auf dem Karton Abb. 292 beispielsweise sind es 12. Auf dem späteren Karton Abb. 294 sind es 14, ein 15. ist angedeutet.

¹⁰⁸⁰ Auf dem Karton Abb. 301 sind dort drei Autos eingezeichnet, was auf die enorme Größe der ganzen Villa hindeutet.

Räumen geplant, während zwei weitere solcher Stützen im Westen vor den beiden Badezimmern liegen sollten.

Dem südlichen, an den Eingangsflur anschließenden Elternschlafzimmer mit dem markanten, dreiviertelkreisförmigen Bad wird durch seine exponierte Lage im Süden sowie die elf Rundpfeiler eine herausragende Stellung beigemessen. Quer zum ansonsten längs gerichteten Verlauf der Villa fügt sich dieser Bereich wie ein eigenständiges Appartement in das Haus ein. Ein schmaler, von West nach Ost verlaufender Korridor sollte über eine Treppe den Zugang zum Schlafzimmer von Westen und den direkten Zugang zum Badezimmer von Norden ermöglichen. Gleichzeitig sollte er das Schlafzimmer nach Norden und zum Eingangsweg abschirmen. Die Außenmauer erscheint in den Studien dementsprechend nach Westen verlängert (Abb. 294) und bildet mit dem Knick in den Grundstücksgrenzen einen Eingangshof. Im Osten sollte der Korridor an den Pfeilern und einem innen liegenden und bepflanzten quadratischen Wasserbecken vorbeiführen¹⁰⁸¹, das an das nahezu runde Badezimmer anschließt. Die Pfeiler stellen gleichsam nach Süden eine Portikus zur über dem Wohnzimmer liegenden Terrasse dar. Diese ist auf dem Dach des Wohnzimmers angelegt, das die Form eines umgekehrten rechtwinkligen Trapezes hat. Im Westen und Süden sollten hier jeweils die oberen Abschlüsse zweier großer, rechteckiger Pfeiler zu sehen sein, welche die Fassaden des unteren Wohnzimmers sowie des Kellergeschosses gliedern sollten (Abb. 294)¹⁰⁸². Im Osten führt eine Treppe entlang der schrägen Außenwand in den Garten vor dem Wohnzimmer.

Ganz im Osten plante Scarpa ein Schwimmbad, das ebenfalls über die Gartentreppe zu erreichen gewesen wäre. Seine nördliche, schräg verlaufende Wand bezeichnet mit der Wand des vorderen Schlafzimmers einen kleinen Innenhof, in den ein polygonales Wasserbassin eingepasst ist.

Ein großes, im Eingangsflur liegendes Treppenhaus sowie eine dort im Osten liegende Wendeltreppe sollten in die unteren Stockwerke führen. Auch hier (Abb. 294) leiten die Pfeiler in den südlichen Trakt. Der quergelagerte Bereich, in dem im Obergeschoss das Schlafzimmer untergebracht werden sollte, ist hier für Wirtschaftsräume und die Küche im Westen sowie das Esszimmer vorgesehen. Ein direkter Eingang in den Küchentrakt liegt im Westen. Die Anordnung von Küche¹⁰⁸³ und *Office* wird auf den zahlreichen Velin-Studien mehrfach variiert (Abb. 296-Abb. 298).

¹⁰⁸¹ Es weist das typische Stufenmuster auf, wie Scarpa es in nahezu allen Villenprojekten plante.

¹⁰⁸² Vgl. auch die Ansicht Abb. 303 sowie die Grundrissstudie des Kellergeschosses auf Velinpapier Abb. 299 u. Abb. 300. Dort ist ebenfalls eine Ansicht skizziert.

¹⁰⁸³ Z.B. auf Abb. 318 mit „KÜCHE“ bezeichnet.

Das Speisezimmer sollte auf Höhe des oberen Badezimmers in einem zylindrischen Raum liegen. Die Pfeiler, auf dem Karton Abb. 295 akkurat mit dem Zirkel geschlagen, übernehmen hier die gleiche Funktion wie im Obergeschoss und markieren den Übergang in das im Süden anschließende, trapezförmige Wohnzimmer. Die Form des Speisezimmers sowie seine Positionierung zum Wohnraum sind Gegenstand verschiedenster Varianten, die auch die Diskussion der Wohnzimmergliederung zeigen. Eine endgültige Lösung lässt sich nicht feststellen. Auf mehreren Studien auf Transparentpapier (Abb. 296-Abb. 298) variiert Scarpa seine Gestalt von einem vollständig kreisförmigen Raum über einen, dessen seitliche Innenwände allein segmentförmig sind bis zu einem Raum, dessen westliche und östliche Wände fast halbkreisförmig sind, während die nördliche Wand gerade schließt (Abb. 298). Dass Scarpa sich nicht nur einen runden Raum, sondern einen über alle Stockwerke reichenden Baukörper vorstellte, zeigt die kleine Skizze auf Abb. 298 in der ein schmales Fensterband eingezeichnet ist, welches das Esszimmer zum Wohnzimmer öffnen sollte. In gewisser Weise stellt der Körper eine Ergänzung zu den Rundpfeilern dar, die um ihn herum arrangiert sind. Östlich neben dem Esszimmer plante Scarpa einen eigenen kleinen Wohnbereich, wie die Beschriftungen „LEGGERE / I / GIORNALI“ und „COLAZIONE / ALLA / MATTINA“¹⁰⁸⁴ auf der Velinstudie Abb. 298 zeigen. Hier sollte am Morgen durch die Glasfenster der Blick über das Grundstück fallen. Die Sitzecke wird von den Pfeilern eingeschlossen, in deren Zwischenraum im Norden ein Pflanzgefäß eingelassen ist, das zugleich die Trennung zum Flur darstellt.¹⁰⁸⁵

Das nach Süden gelegene Wohnzimmer selbst ist als trapezförmiger Raum im Süden gedacht. Ein markantes Element hätte die Bar dargestellt, die auf Abb. 297 als von mehreren Seiten zugänglicher „Bar Armadio“¹⁰⁸⁶ gedacht war. An der östlichen, schrägen Wand sollte ein Zugang zur Außentreppe liegen, von der aus die eine Ebene tiefer liegende Terrasse erreichbar gewesen wäre. Die Abb. 296-Abb. 298 sind drei von zahlreichen Studien zum Ess- / Wohnbereich. Auf all diesen Studien sind mit Bleistiftlinien die unterschiedlichen Wege eingezeichnet, die der Besucher des Hauses, z.B. vom Aufzug in das Esszimmer (Abb. 296), vom *Office* in das Speise- und von dort in das Wohnzimmer (Abb. 297), zurücklegen musste.

Auch die Gestalt des oberen Schlaftraktes sowie die Gliederung des oberen Bereiches über die Pfeiler hat Scarpa in verschieden Varianten erprobt (Abb. 301 u. Abb. 302). Der frühere Karton

¹⁰⁸⁴ Diese ist auf ein großes Sofa bezogen, es ist also kein klassischer Essbereich vorgesehen.

¹⁰⁸⁵ Auf Abb. 298 ist statt der Wendeltreppe, deren Position auf dem Karton Abb. 295 noch variiert wird, ein Aufzug eingezeichnet.

¹⁰⁸⁶ Vgl. zu einem solchen Möbelstück jenes der Villa Zentner (Kap. III.7).

Abb. 301 zeigt eine regelmäßigere Raumfolge mit kleineren, rechteckigen Zimmern im oberen Schlaftrakt. Allein der nördliche Abschluss ist polygonal geplant. Das Elternschlafzimmer ist hier stärker in die Einheit des Schlaftraktes integriert und noch nicht als abgesondertes Appartement gestaltet. Diese Verbindung zu den oberen Schlafräumen wird auch durch die Pfeiler verstärkt, die, in einer Zweierreihe angeordnet, von Norden nach Süden verlaufen und zu einer deutlichen Längsrichtung des Traktes beitragen. Durch die Anordnung der Räume wird auch der Eingangsbereich nicht so deutlich hervorgehoben. Das Bassin im Osten ist in dieser Studie noch nicht geplant, stattdessen erscheint an der östlichen Außenwand ein eingeschlossener Garten. Im Süden, anschließend an das Badezimmer, hatte Scarpa zudem über die Einfügung eines quadratischen Büros nachgedacht (Abb. 301¹⁰⁸⁷), das möglicherweise in einem Baukörper mit dem darunter liegenden Esszimmer untergebracht sein sollte (Abb. 302). Diese Verbindung der einzelnen Stockwerke über einen über alle Geschosse reichenden Korpus wird auch in den späteren Studien wieder aufgenommen.

Der Swimmingpool ist in diesen Studien noch vom Haus getrennt und sollte, zudem deutlich größer, ganz am östlichen Rand des Grundstücks liegen (Abb. 301).

Die Grundrissstudie auf Velinpapier¹⁰⁸⁸ (Abb. 302) zeigt eine weitere Variante des Schlaftraktes. Hier findet sich bereits eine deutliche Hervorhebung der einzelnen Schlafbereiche – der kleineren Schlafzimmer im Norden und des großen Schlafzimmers mit Badezimmer im Süden. Der obere Schlaftrakt ist bereits als eigenständiger Bereich gestaltet, doch knickt er nach Nordwesten ab, statt längs nach Süden zu verlaufen. Gleiches gilt für das Appartement der Eltern. Auch dieses ist bereits als gesonderter Trakt zu erkennen, der aber schräg nach hinten, nach Norden verläuft. Das Schlafzimmer an sich ist zudem um 45° gedreht, was den gesamten Bereich deutlich bewegter, aber auch weniger einheitlich hätte erscheinen lassen. Die Flügel hätten mit ihrer Ausrichtung nach Nordwesten einen längsrechteckigen Eingangshof umschlossen. Der Zugangsweg ist auf dieser Studie nicht verzeichnet. Lediglich die Laufrichtung ist mit dünnen Bleistiftlinien markiert. Eine solche Linie führt auch von der Garage in den oberen Schlaftrakt. Dieses Blatt zeigt außerdem, wie die Bäume in die Architektur einbezogen wurden. Die nordwestlichste Zypresse ist Ausgangspunkt für verschiedene Sichtachsen, aber auch für eine von Norden nach Süden durch die Mitte des Gebäudes führende Achse, auf der auch die Pfeiler angeordnet werden. Im Nordosten ist auf diesem Blatt auch der Einfall des Lichtes vermerkt.

¹⁰⁸⁷ Dieses erscheint auch noch auf dem späteren Karton Abb. 303, der ansonsten schon die spätere Gliederung zeigt.

¹⁰⁸⁸ Das Papier hat eine beschichtete Oberfläche und wurde, da sich besonders mit spitzen Stiften schwerer darauf zeichnen ließ, nur selten von Scarpa verwendet.

Neben dem Kellergeschoss (Abb. 299), das ebenfalls über die Rund- und Rechteckpfeiler organisiert werden sollte, die über ein direkt vor der Fassade liegendes Wasserbassin ragen sollten, plante Scarpa auch eine Dachterrasse über dem Schlafzimmer.¹⁰⁸⁹ Auf beiden Ebenen erschien auch der runde Körper des Esszimmers und Bades. Auf dem Dach war er als „SOLARIUM“¹⁰⁹⁰ gedacht.

In allen erhaltenen Studien wird deutlich, dass der Grundriss der Villa aus der Zusammenfügung unterschiedlicher geometrischer Formen entstehen sollte. Die dadurch zustande kommenden Vor- und Rücksprünge im Fassadenverlauf ermöglichten es, Teile des Außenraumes in Form von Beeten, Wasserbecken (Abb. 294) und auch der Bäume in die Architektur wörtlich einzubeziehen. Diese sind auf allen Studien, zum Teil mit dem Zirkel, eingezeichnet und sie werden in die Überlegungen zur Ausrichtung der Räume einbezogen. Scarpa bezieht sie, z.B. auf Abb. 302, sogar ganz real in die Architektur ein, indem er kleine Innenhöfe um sie errichtet und schließlich ihre Form in Gestalt der großen Rundpfeiler in den Grundriss des Hauses überträgt.

Das geplante Äußere der Villa lässt sich allein anhand verschiedener kleinerer Skizzen (z.B. Abb. 299 u. Abb. 304) und der Kartons mit schematischen Aufrissen (Abb. 302, Abb. 304, Abb. 305 u. Abb. 307) nachvollziehen. Flächige Wandabschnitte, die entsprechend dem unregelmäßig verlaufenden Grundriss nicht in einer Flucht, sondern vor- und rückspringend liegen sollten, sollten von den in die Höhe strebenden Pfeilern gegliedert werden. Nach Süden (Abb. 303 u. Abb. 304) plante Scarpa eine Gliederung durch breite horizontale Balken, über denen vermutlich schmalere Fensterbänder gelegen hätten. Die Kombination solcher horizontalen Balken mit breiten, rechteckigen Pfeilern erinnert stark an Gliederungen, die Scarpa von Frank Lloyd Wright kannte.¹⁰⁹¹

Die gesamte äußere Gestalt der Villa wäre vermutlich von den in die Höhe strebenden Pfeilern¹⁰⁹² und dem ebenfalls das Dach durchstoßenden Baukörper des Esszimmers/Badezimmers bestimmt worden. Sie hätten ein Gegengewicht zur durch die flächigen Wände, Terrassenbrüstungen und die seitlich hervorragenden hinteren Baukörper vorherrschenden Horizontale und einen Bezug zu den in die Höhe strebenden Zypressen rund

¹⁰⁸⁹ Vgl. ACS 046507.

¹⁰⁹⁰ Vgl. die Beschriftung auf ACS 046507.

¹⁰⁹¹ Vgl. z.B. das Haus für Edgar Kaufmann („Fallingwater“), Mill Run (1934-37, Abb. in: LEVINE 1996, S. 243, Abb. 225). Dass Scarpa darüber nachdachte, die rechteckigen Pfeiler der Villa Roth möglicherweise ebenso aus Naturstein zu bilden, zeigt Abb. 297.

¹⁰⁹² Auf Abb. 297 hat Scarpa eine kleine Skizze der Westansicht angefertigt, wo die Pfeiler möglicherweise eine ähnliche Struktur wie jene in der späteren Villa Ottolenghi aus einzelnen Scheiben aufweisen. Vgl. zu den Pfeilern dort Kap.III.11. Genaue Studien zu den Pfeilern der Villa Roth gibt es nicht, weshalb ihr geplantes Aussehen nicht sicher bestimmt werden kann. Die horizontalen Linien in der Skizze könnten auch lediglich auf die Rundung hinweisen.

um das Haus herum dargestellt. Das Gebäude sollte sich so möglichst harmonisch in die Landschaft einfügen. Zu diesem Eindruck sollte auch die Bepflanzung der Fassaden beitragen.¹⁰⁹³

Alle Baublöcke sollten flach gedeckt werden; eine Ausnahme stellt das im Osten geplante Schwimmbad dar, das ein schräges Pultdach erhalten sollte, in das Oberlichte eingelassen werden sollten.

In dem Projekt für die Villa Roth greift Scarpa auf Studien zurück, die er bereits für die Villa Cassina betrieben hatte, und wandelt diese ab. Entsprechend der ähnlichen Lage an einem starken Gefälle zeichnen sich beide Häuser durch eine terrassenartige Abstufung der Stockwerke aus. Die strenge Längsrichtung der verschiedenen Planungsphasen der Villa Cassina, die durch die lange Treppe an der Seite noch betont wird, bricht Scarpa in der Villa Roth jedoch auf, indem er mit quer gelagerten Elemente wie dem Elternappartement und dem nördlichen, nach Westen orientierten Bereich in unterschiedliche Richtungen führende Gebäudeflügel bildet. Die Gliederung über Pfeiler, die in den Plänen der Villa Cassina angedacht waren, um alle Stockwerke zusammen zu fassen, gleichsam die Höhenunterschiede zu betonen, greift Scarpa hier wieder auf und setzt sie, ähnlich wie er es schon in den frühen Plänen für die Villa Zoppas gemacht hatte, zusätzlich als Hervorhebung des Eingangsbereiches ein. Auch die unregelmäßigen Raumformen, denen häufig das Trapez zugrunde liegt, sind in den früheren Studien zur Villa Cassina bereits vorgebildet.

Dort spielt die Gestaltung des Gartens eine besonders wichtige Rolle, ebenso wie die Einbeziehung von Wasser in die Architektur. Die Formen der Bassins gleicht Scarpa in den Plänen für Cassina jenen der Architektur an, sodass sie wie eine Fortführung des Gebauten wirken und holt sie mit schmalen Wasserläufen sogar ins Innere hinein. Die Art, wie Scarpa das Wasser in das Projekt der Villa Roth integriert, entspricht eher dem Vorgehen, das er später auch für die Villa Ottolenghi wählte. Freiräume, die durch die Aneinanderfügung von den unterschiedlichen Formen der Räume entstehen, werden dazu genutzt, ein entsprechend dieser Form gestaltetes Bassin einzufügen (Abb. 294 u. Abb. 323). Gleich in mehreren Punkten scheint die Villa Roth eine Etappe darzustellen von ersten Überlegungen in der Villa Cassina hin zu der tatsächlichen Ausbildung in der Villa Ottolenghi, denn auch die Rundpfeiler und polygonalen, vor allem trapezförmigen Räume finden sich dort.

¹⁰⁹³ Vgl. die Beschriftungen z.B. auf Abb. 294: „Edera / Ampelopsis“.

Auch das runde bzw. auf einer oder mehreren Kreisformen basierende Badezimmer ist ein Element, das Scarpa bereits in vorherigen Projekten studiert hat.¹⁰⁹⁴ In der Ausbildung des Badezimmers als eigenständiger Baukörper im Raum, dessen geschwungene Wände auch die angrenzenden Räume prägen, ist es als Vorbild für jenes der Villa Ottolenghi zu sehen.

Die von Scarpa geplante Villa Roth ist ein Beispiel dafür, wie er nicht nur die Natur in die Architektur einbeziehen will, sondern diese zum Werk konstituierenden Element macht: Die Gliederung über Terrassen ist der Lage am Berghang geschuldet. Die zahlreichen Bäume, die sich auf dem Grundstück befanden, wurden nicht als Grenzmarken für die Ausmaße und Position des Gebäudes verstanden, sondern sogar durch Wandvorsprünge und kleine, sie umschließende Innenhöfe Teil des Innenraumes.

¹⁰⁹⁴ Vgl. die Arbeiten für seine eigene Wohnung am Rio Marin (Kat. 64) und für die Villa Zentner (Kap. III.7). Auch in Projekten, die chronologisch zwischen den Villen Roth und Ottolenghi liegen, fügt Scarpa ein solches Badezimmer ein: Vgl. das Haus Chiesa für den Country Club S. Urbano (Kat. 77). Kreisförmige Räume generell finden sich ebenso häufig im Werk Scarpas, z.B. die Studien für die Casa Beltrami im Country Club S. Urbano (Kat. 77), die Pläne für die Fondazione Masieri (vgl. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 226-229). Auch in den beiden Untergeschossen der Villa Roth ist der runde Baukörper nicht auf ein Badezimmer bezogen.

10. Villa Santini, Projekt, Pieve S. Stefano (Lucca), ab 1967?

Das Projekt für die Villa Santini ist eines der zahlreichen Villenprojekte Scarpas, die auf dem Papier geblieben sind. Das vergleichsweise kleine Konvolut an Zeichnungsmaterial¹⁰⁹⁵ zeigt jedoch Elemente, die für die Villenbauten Scarpas typisch sind, weshalb es in dieser Arbeit vorgestellt wird. Den Aufzeichnungen Pier Carlo Santinis ist es zu verdanken, dass wichtige Details über die Voraussetzungen für das Projekt sowie über das Verhältnis zwischen Architekt und Auftraggeber bekannt sind.¹⁰⁹⁶

Der Kunsthistoriker und Kunst- und Architekturkritiker Santini hatte Ende der 1960er Jahre in Pieve Santo Stefano, auf einem Berg nördlich von seinem Geburtsort Lucca gelegen, ein altes Bauerngrundstück geerbt, das sich im Zustand akuten Verfalls befand. Um weitere Schäden zu verhindern sowie „di dar luogo a un manufatto esemplare, a fronte delle abituali efferatezze sparse nel territorio lucchese“¹⁰⁹⁷ wandte er sich an seinen Freund Carlo Scarpa und bat ihn um Rat bezüglich eines möglichen Architekten, „non avendo l'ardire di chiedergli un progetto“¹⁰⁹⁸ Das Angebot für den Entwurf eines Hauses kam daraufhin von Scarpa und 1967¹⁰⁹⁹ ergab sich im Rahmen einer Konferenz in Lucca die Gelegenheit, gemeinsam das Grundstück und die Umgebung zu erkunden. Scarpa zeigte sich zufrieden mit der Wahl Santinis für die Lage des Hauses auf einem Hügelkamm mit leichtem Gefälle, zwischen zwei Tälern gelegen und man stellte fest, dass „non vi erano preesistenze particolarmente significative né tali da costituire precedenti degni di considerazione.“¹¹⁰⁰

Scarpa und Santini waren sich offenbar so vertraut, dass jener Santinis Geschmack kannte, „l'abitudine allo studio, il bisogno di una certa privacy anche nei confronti dei famigliari. E insieme il culto per l'amicizia e le amicizie, l'amore per il paesaggio storico, per i libri, per le opere

¹⁰⁹⁵ ACS, Treviso. Daneben sind zwei Zeichnungen im Archivio Storico Comunale erhalten, die jedoch die gleichen Pläne zeigen wie die hier wiedergegebenen Abbildungen.

¹⁰⁹⁶ Santini, in: GIORDANO 1983-84 u. SANTINI 1984a. Die Erinnerungen Santinis sind die einzigen schriftlichen Quellen zu den Plänen für die Villa. Alle über die Erkenntnisse aus dem Studium der Zeichnungen hinausgehenden Informationen sind diesem Interview und dem Aufsatz entnommen. Santini hatte kurz vor Beginn der Planungen noch über Scarpas Projekt der Villa Cassina (vgl. SANTINI 1966) geschrieben.

¹⁰⁹⁷ SANTINI 1984a, S. 264.

¹⁰⁹⁸ Ebd.

¹⁰⁹⁹ In dem Aufsatz in DAL CO/MAZZARIOL 1984 spricht Santini von 1969.

¹¹⁰⁰ Ebd.

d'arte, per gli oggetti d'affezione, per la buona tavola¹¹⁰¹, sodass dieser nur noch die privaten und alltäglichen Bedürfnisse, denen das Haus gerecht werden sollte, benennen musste.¹¹⁰²

Bei den Planungen wurde Scarpa von Federico Motterle unterstützt, der bereits an dem Villino de Benedetti Bonaiuto mitgearbeitet hatte und in den folgenden Jahren bei mehreren Projekten Scarpas Mitarbeiter war.¹¹⁰³

Bis die Zeichnungen bei Santini ankamen, hat es drei Jahre gedauert¹¹⁰⁴, „nonostante i buoni uffici dei comuni amici veneti, da Alberto Viani a Neri Pozza, da Licisco Magagnato a Giuseppe Davanzo“¹¹⁰⁵ Diese Verzögerungen haben unter anderem daran gelegen, wie diese Freunde Santini berichteten, dass Scarpa der Meinung war, „Santini non insisteva abbastanza“¹¹⁰⁶.

Das Verständnis der Pläne war für Santini wegen der „complessa articolazione degli spazi e del variare dei livelli“¹¹⁰⁷ schwierig und wenige Monate später wurde ihm klar, dass er sich das Haus nicht würde leisten können. So kamen die Arbeiten am Projekt zum Erliegen.¹¹⁰⁸

Das Projekt

Santini hatte die Lage des Gebäudes sorgfältig ausgewählt und Scarpa dieser Entscheidung sofort zugestimmt. Der längsgerichtete, zweigeschossige Bau verläuft von Norden nach Süden und sollte nach Süden und Westen an den Hang gebaut sein, sodass der südliche Teil der Westfassade (Abb. 318) höher wäre als der Rest. Da an der Ostfassade der Höhenunterschied über Stützen ausgeglichen wird, ist nur der mittlere Bereich für den Keller vorgesehen, der teilweise in den Hang gebaut sein sollte.

¹¹⁰¹ Ebd.

¹¹⁰² Das hat er in einem Brief gemacht, der allerdings nicht erhalten ist.

¹¹⁰³ Vgl. die Arbeiten am Garten der Villa Businaro „Il Palazzetto“ (Kat. 78), die Villen Roth (Kap. III.9), Lupi (Kat. 80) sowie die Renovierungsarbeiten der Villa Matteazzi-Chiesa (Kat. 83).

¹¹⁰⁴ Vgl. Santini, in: GIORDANO 1983-84.

¹¹⁰⁵ SANTINI 1984a, S. 265. Eine Mitarbeit Motterles an der Villa Santini ist in der Beschriftung von Abb. 312 („scaletta (Motterle!)“) sowie der Aufführung seines Namens als einer der beiden „Progettisti“ auf den Präsentationszeichnungen (vgl. ACS 40209) belegt. Die Ähnlichkeit zwischen den Plänen der Villa Santini und Motterles acht Jahre nach diesen errichteten Casa Laverda Zuccato in Arcugnano (vgl. dazu BARBIERI 2004, S. 92-97) lässt darüber hinaus vermuten, dass der Architekt hierfür die unverwirklichten Ideen seines Meisters verwertet hat.

¹¹⁰⁶ Ebd.

¹¹⁰⁷ Ebd.

¹¹⁰⁸ Santini: „Mi resi conto che non avrei mai potuto costruirmi la casa che Carlo Scarpa aveva progettato per me.“. Bedeutend an dieser Aussage ist, dass er das Projekt, das betont er in seinen Erinnerungen mehrfach, als speziell auf ihn ausgerichtetes Haus verstand. Vgl. dazu unten.

Wie bereits angedeutet, hat die Lage großen Einfluss auf die Gestaltung der Villa genommen. Scarpa hat auf zahlreichen Studien eingetragen, von wo das Licht zu welcher Tageszeit in die Räume fallen würde, wann diese besonders warm oder kalt würden und zu welcher Jahreszeit die Räume auf eine bestimmte Art genutzt werden könnten.¹¹⁰⁹

Der Zugang zum Haus sollte über Nordwesten erfolgen, wo zunächst ein großes Atrium betreten werden sollte (Abb. 309), von dem aus der Keller erreicht werden sollte. Daran anschließend sollte sich ein großes, schmalrechteckiges Wohnzimmer erstrecken, das sich nach Westen mit rechteckigen Fenstern öffnen sollte. Nach Osten ist ein schmaler Korridor teilweise abgetrennt, die Beleuchtung erfolgt also indirekt über das große Bogenfenster sowie das lichtsachtartige Fenster im Nordosten. Auf der Südseite des Wohnzimmers liegt ein großer Kamin, dessen Seiten wie skulpturale, mit einem Stufenmuster versehene Pyramiden gestaltet sein sollten.¹¹¹⁰ Die gesamte Kaminwand sollte nicht als eigentliche Wand zu erkennen sein: Rechts an den Kamin anschließend plante Scarpa eine Bar (Abb. 310), die direkt neben der Treppe in das Obergeschoss¹¹¹¹ liegen sollte.¹¹¹²

Von einem offenen und in ein kleines, offenes Zimmer übergehenden Flur westlich des Wohnzimmers aus führt im Plan eine kleine Treppe hinunter in eine große Küche, die sich zum schmalen, aber dennoch geräumigen Anrichtezimmer öffnet. Dahinter plante Scarpa, nach Osten gelegen, mit dem großzügigen Esszimmer dem gemeinsamen Speisen einen prominenten Platz einzuräumen, wie Santini es sich gewünscht hatte. Das Speisezimmer wäre auch von dem östlichen Korridor vor dem Wohnzimmer aus zugänglich gewesen, von dem aus auch ein Zugang hinunter auf eine schmale Terrasse geplant war. Die Wände des Esszimmers plante Scarpa geschlossen, doch sollten die Ecken aus quadratischen Lichtschächten gebildet werden, sodass ausreichend Tageslicht einfallen konnte.

¹¹⁰⁹ Vgl. z.B. Abb. 312, einer Studie des Grundrisses des 1. Stocks sowie einer Aufrissstudie auf Transparentpapier: „EST“, „Sole“, „DORMIRE / ALL'APERTO / D'ESTATE CON „SCREEN““ (in Bezug auf einen Schlafraum im Westen), „luce anche / Dall'alto“ (für das Büro) oder „sole / di est / + caldo alla mattina / al pomeriggio / freschissimo“ (für den Ostteil des Büros).

¹¹¹⁰ Vgl. auch die Skizzen dazu auf ACS 40179 und die Skulptur „Crescita“ auf der Ausstellung *Linee della ricerca contemporanea: dall'Informale alle Nuove strutture* im Rahmen der Biennale di Venezia, 1968 (vgl. Guido Pietropoli, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 200-211 oder LANZARINI 2003, S. 219). Ähnlich sind auch die Lampen in der Villa Veritti gestaltet (Abb. 182). Vergleichbare Elemente finden sich auch am *Arco Solio* des Brion-Grabmalkomplexes, der 1969 bereits begonnen wurde.

¹¹¹¹ Eigentlich befindet sich das Obergeschoss auf Höhe der Straße (vgl. z.B. Abb. 314 und Abb. 321), da jedoch Scarpa auf den Plänen für die Unterscheidung der Stockwerke die klassischen Bezeichnungen „Piano Terra“, „Primo Piano“ und „Cantina“ gewählt hat, wird dies auch hier übernommen.

¹¹¹² Vgl. zu diesem offenen, im Wohnzimmer gelegenen Treppenhaus auch die Lösung in der Villa Zentner, mit der Scarpa zu dieser Zeit noch beschäftigt war.

Vom Zwischenraum zwischen Office und Küche führt ein schmaler Flur in den südlichen Kopfbau. Er ist die einzige Verbindung zwischen den beiden Gebäudeteilen, die so auch im Außenbau voneinander getrennt erscheinen sollten. Hier sollte die Wohnung des Hausmeisters liegen.¹¹¹³ Diese sollte den gesamten östlichen Bereich einnehmen, dessen ungewöhnliche Form im Grundriss einem ‚K‘ oder einem Insektenkopf ähnelt.¹¹¹⁴

Diese ungewöhnliche Abgrenzung und die auf ein Minimum reduzierte Verbindung der beiden Baukörper hat ihre Begründung in dem im 1. Stock (Abb. 311), über der Hausmeisterwohnung liegenden Büro. Damit hat Scarpa den Wunsch Santinis aufgegriffen, ein großes Studio zu haben, „connesso ma non integrato con la casa; e cioè in qualche modo da essa separato“.¹¹¹⁵ Es sollte Platz für mehrere Tausend Bücher bieten und zudem, Santinis persönlicher Arbeitsweise entsprechend, in drei unterschiedliche Bereiche unterteilt sein.¹¹¹⁶ So plante Scarpa auf allen drei Seiten unterschiedlich große und unterschiedlich geartete Fenster ein, die jeweils andere Ausblicke auf die abwechslungsreiche Landschaft bieten sollten: Die Westwand sollte, für konzentriertes Arbeiten, das keine Ablenkung duldet, größtenteils geschlossen sein. Allein die südliche, auskragende Ecke sollte vollständig verglast sein, sodass hier der Blick sowohl nach Osten über einen Weinhang¹¹¹⁷, nach Süden über ein „panorama di alcuni chilometri“¹¹¹⁸ und nach Westen auf nahe gelegene Olivenbäume fallen konnte. Diese Ecke war dementsprechend hell und daher zum Lesen geeignet, weshalb Scarpa auf einigen Aufrissen die Maßstabfigur lesend darstellt.¹¹¹⁹ Auch die Südfassade ist ansonsten, auch als Schutz vor Hitze¹¹²⁰, abgesehen von dem Quaderfenster, äußerst geschlossen geplant, während im Osten eine große Fensterbahn eingeplant war. Davor sollte sich ein dreieckiger Balkon öffnen, der die Flucht der abgeschrägten und ebenfalls durchfensterten Wand im Südosten aufnimmt.

Über dem Esszimmer liegt, auf einer Ebene mit dem Büro, ein Schlafzimmer mit privatem Badezimmer. Der Raum wird ebenfalls von einem der Lichtschächte beleuchtet, der zweite liegt

¹¹¹³ Vgl. Santini, in: GIORDANO 1983-84, S. 236. Auf den Plänen ist lediglich die dortige Garderobe bezeichnet.

¹¹¹⁴ In dem Erläuterungstext zur Villa Santini auf der Website der fondazione MAXXI wird von einem pfeilähnlichen Grundriss gesprochen. Dieser Vergleich ist nicht ganz nachvollziehbar, da der Grundriss zwar längs gerichtet ist, jedoch die Spitze, die man bei einem Pfeil erwarten würde, nach innen gezogen ist und so zwei schräg nach außen gerichtete Ecken entstehen.

¹¹¹⁵ SANTINI 1984a, S. 264.

¹¹¹⁶ Vgl. SANTINI 1984a, S. 264. Santini vertauscht allerdings die Richtungen. Abb. in Dal Co/Mazz. S. 266 zeigt, dass der Olivenhain im Westen lag.

¹¹¹⁷ Vgl. SANTINI 1984a, S. 264.

¹¹¹⁸ Ebd.

¹¹¹⁹ ACS 40200.

¹¹²⁰ Durch das Einsetzen von relativ wenigen, dafür aber ganz gezielt platzierten Fenstern, konnte auch das Eindringen von Geräuschen von außen reduziert werden. Dieses Merkmal, „nello studio molto silenzio“, hat Scarpa auch als Notiz für Santini auf die Abb. 312 geschrieben.

im daneben liegenden Badezimmer, das vom eigentlichen Schlaftrakt aus zugänglich ist. Dieser ist, entsprechend der etwas tieferen Lage des gesamten Südflügels, über vier Stufen erhöht. Dabei sind die zwei Kinderzimmer vom Elternschlafzimmer im Norden getrennt. Sie sind von einem an der westlichen Außenwand entlang verlaufenden Flur erreichbar, der dazu da ist, eine zu starke Sonneneinstrahlung von Westen zu verhindern. Scarpa hatte den Korridor zunächst im Osten geplant, diesen dann wegen der Wärme jedoch auf die andere Seite verlegt. Vgl. die Beschriftung auf Abb. 313: „Errore / Rovesciare Camere / Dall’ Altra Parte / a Est/ Corridoio fa meno / caldo / a ovest“.

Der Zugang zum Elternschlafzimmer liegt, aus der Flucht des Korridors verrückt, in einem weiteren, nun aber von West nach Ost verlaufenden Flur. Zunächst gelangt man in ein Ankleidezimmer, von dem auch das Badezimmer erreichbar ist. Das eigentliche Schlafzimmer liegt, mit einem eigenen Kamin, dahinter im Norden

Über die Materialien, die in der Villa zur Verwendung kommen sollten, ist nichts bekannt, außer dem, was sich den Repräsentationszeichnungen sowie einigen Notizen auf Abb. 314 entnehmen lässt. Scarpa bezieht sich hier auf den Fußboden im Keller oder Erdgeschoss und erwähnt „Cemento / con / solchi di / Mattone“ und von „Mattoni / Impruneta¹¹²¹ con fascia / di cemento“. In jedem Fall stellte er sich einzelne Platten aus einem Material vor, die von einem kontrastierenden Material eingefasst werden sollten. Die Verwendung von Terrakotta und Ziegeln lässt zudem auf eine rötliche Tönung schließen, die in Kontrast zum Zement stehen sollte und den Oberflächen einen natürlichen Charakter verliehen hätte. Dass Santini sich das Haus schließlich nicht leisten konnte, lässt außerdem darauf schließen, dass in den Innenräumen kostbare Materialien zur Verwendung kommen sollten.¹¹²²

Wie Abb. 314 u. Abb. 321 zeigen, lag die Zufahrtsstraße zur Villa etwas tiefer als die Hügelkuppe, sodass von dort aus vermutlich nur das Dach zu sehen gewesen wäre, das auf dieser frühen Zeichnung zudem von Sträuchern und im endgültigen Projekt von dem schmalen Fassadenvorbau verdeckt worden wäre (Abb. 315). Scarpa hat das Haus auf Abb. 314¹¹²³, die

¹¹²¹ Also Terracotta.

¹¹²² Die Möglichkeit, die Villa anders als von ihm gedacht, zum Beispiel mit bescheideneren Materialien zu bauen, kam für Scarpa und sicher auch für Santini, der vermutlich kein anderes als das von Scarpa ihm zuge dachte Projekt wollte, nicht in Frage.

¹¹²³ Auf Transparentpapier.

einen Aufriss der Westfassade sowie eine Grundriss-synthese des Keller- und Erdgeschosses zeigt, dann auch mit „Casa nascosta“ bezeichnet, was genau diese Intention bestätigt.

Das Gebäude ist in zwei Hauptteile untergliedert, die von einem niedrigeren, flach gedeckten Teil verbunden werden, in dem Küche und Esszimmer untergebracht sind. Der vordere, südliche Teil schiebt sich bastionsähnlich mit zwei Spitzen über den Hang; er wird von einem geschwungenen, tonnenähnlichen Dach überfangen, das sich bis in die vorkragenden Spitzen zieht. Auch der nördliche Haupttrakt ist von einem Tonnendach überfangen. Beide Wölbungen sind jedoch quer gerichtet, sodass sie sich im Quer-, nicht im Längsschnitt zeigen (vgl. Abb. 315-Abb. 320).

Ein Gesims markiert die Geschossunterteilung der Südfassade (Abb. 318). Diese ist insgesamt relativ geschlossen geplant. Die südwestliche Ecke sollte im Obergeschoss vollständig verglast sein, während ansonsten nur vereinzelte Fenster angebracht werden sollten: Ein Quaderfenster hätte den im Obergeschoss befindlichen Raum von oben beleuchtet. Auch das auf der Südwestseite des Erdgeschosses liegende Schlafzimmer hätte durch ein an der Oberseite der Wand angebrachtes Fenster Licht erhalten. Die nach innen gezogene Spitze in der Mitte ist im Erdgeschoss ebenfalls verglast.¹¹²⁴

Auch die Westfassade lässt die Geschossunterteilung erkennen und wird von der Staffelung der Räume nach Westen hin bestimmt. Abgesehen von dem großen Fenster im Wohnzimmer wollte Scarpa schmale Fensterbänder aus unterschiedlich großen einzelnen Öffnungen in die Fassade einlassen. Der Küchentrakt erscheint deutlich als Verbindung zwischen den beiden Gebäudeteilen¹¹²⁵. Abb. 316 u. Abb. 319 zeigen auf der schmalen Verbindung zwischen diesem und dem Südtrakt ein Muster aus mehreren kleinen Quadraten, die man sich möglicherweise als bunte Glassteine vorstellen kann.¹¹²⁶ Der gesamte nördliche Wohntrakt wird von dem Bogendach überfangen.

Die Ostfassade (Abb. 316) erscheint durch die ungewöhnliche Form des Südtraktes dort wie über große, Geschoss übergreifende Stützen gegliedert. Auch hier finden sich die Fenstergruppen wie auf der Westseite. Im mittleren Bereich, dort, wo sich die Kinderzimmer befinden, sind sie so angeordnet, dass sie wie eine zusammengehörige Fenstergruppe aus vier unterschiedlich großen Öffnungen wirken. Tatsächlich beleuchten sie aber die zwei einzelnen Räume.¹¹²⁷

¹¹²⁴ Vgl. auch die Verglasung solcher ‚Ecken‘ in den Villen Zoppas oder Zentner.

¹¹²⁵ Vgl. unten.

¹¹²⁶ Vgl. solche Dekorationselemente an der Villa Zentner oder auch dem Garten der Fondazione Querini Stampalia.

¹¹²⁷ Diese Verklammerung zweier Räume in der Außenansicht findet sich auch in den Kinderzimmern der Villa Veritti, vgl. oben und Abb. 169-Abb. 170.

Auffällig im Osten ist das große thermenartige Fenster, das Scarpa auf Abb. 314 in einer Skizze gesondert hervorhebt und als „FINESTRA SPECIALE“ bezeichnet¹¹²⁸. Direkt unter dem Fenster wollte Scarpa ein Pflanzbecken anbringen, das im Schnitt ebenfalls halbrund sein und von einer schmalen Stütze getragen werden sollte.

Die Nordfassade (Abb. 315) sollte, wie bereits erwähnt, von der Straße aus nicht direkt zu sehen sein. Dem zentralen und erhöhten Schlafzimmer sollte im Erdgeschoss noch eine mit Glasdach versehene Galerie vorgelagert sein. Von Norden aus wären die unterschiedlichen Breiten des Gebäudes sichtbar geworden und die unterschiedlichen Höhen, die im Osten zum Teil durch Stützen ausgeglichen werden sollten.

Die Außenfassaden sollten aus Ziegelsteinen, die Gesimse aus Stein sein.¹¹²⁹

Ergebnisse

Auch wenn vergleichsweise wenige Quellen zu den eine kurze Zeitspanne betreffenden Planungen für die Villa Santini erhalten sind, so lassen sich doch einige Feststellungen machen, die für den Zusammenhang in dieser Arbeit von Bedeutung sind.

Scarpa hat sich intensiv mit dem Grundstück auseinandergesetzt und damit, wie sich die Lage auf das Leben in den einzelnen Räumen auswirken würde. Der Einfall des Lichtes und die Ausrichtung haben sich direkt auf die Grundrissdisposition ausgewirkt.

Die, nach den Ausführungen Santinis zu schließen, imposanten Ausblicke zu den verschiedenen Seiten werden von Scarpa in die Architektur einbezogen, dabei werden die Öffnungen ganz gezielt gelegt und nicht etwa ganze Wände mit Glasfronten versehen. So stellt er eine Einbeziehung der Landschaft in die Architektur her, ohne diese der Natur unterzuordnen.

Die Villa Santini ist ein Beispiel dafür, wie Scarpa die Wünsche des Auftraggebers respektiert und daraus ein Konzept entwickelt, das im gesamten Projekt spürbar ist.

¹¹²⁸ Auf diesem Blatt war es tatsächlich als Thermenfenster mit zwei vertikalen Unterteilungen gedacht, das von einer Stütze getragen werden sollte. Im endgültigen Projekt ist nur noch eine schmale Strebe geblieben. Ein ähnliches Fenster war zwischenzeitlich auch für die Westfassade angedacht.

¹¹²⁹ Die Musterung der Ziegel wird auf den Präsentationszeichnungen (Abb. 315-Abb. 319) deutlich.

Santini wollte ein abgetrenntes Büro, in dem er ganz für sich sein konnte. Gleichzeitig sollte Raum für das Zusammensein mit der Familie und Freunden sowie das gemeinsame Essen sein. Das Wohnzimmer nimmt daher fast den gesamten Hauptteil des Erdgeschosses ein.

Es ist nicht direkt mit dem Speisezimmer verbunden. Wohnen und Essen sind voneinander getrennt, da Scarpa diesem Bereich, dem Zubereiten von Speisen und dem gemeinsamen Essen, einen eigenen Trakt zugeteilt hat. Dabei ist die große Küche, die bereits Platz für viele Personen bietet, indirekt mit dem Esszimmer verbunden, sodass man auch bei der Küchenarbeit nicht vollständig von den Gästen oder der Familie abgeschnitten ist.

Gleichzeitig nutzt er diese Hervorhebung des Koch- und Speisetraktes, um die gewünschte Trennung vom Büro zu erzielen, er wird also zum verbindenden Element, das, auch durch die expressiven Formen des Südtraktes, wie ein Gelenk wirkt.¹¹³⁰

Bemerkenswert ist, dass Scarpa die beiden Zeichnungen, die sich im Archivio Storico Comunale di Lucca befinden, selber unterschrieben hat und das Projekt somit ganz offiziell als von ihm geplant gilt.

¹¹³⁰ Vgl. dazu auch Kap IV.

11. Villa Ottolenghi, Mure (Bardolino, Verona), 1974-1980

1974 beauftragte der Anwalt Carlo Ottolenghi Scarpa damit, für seinen Sohn und dessen Frau ein Haus in den Hügeln über dem Gardasee zu errichten. Ein abgetrenntes Appartement für ihn selbst war ebenfalls einzuplanen. Die Villa Ottolenghi ist eines der letzten Werke, an denen Scarpa vor seinem Tod im November 1978 gearbeitet hat. Sie ist außerdem eines der wenigen privaten Bauwerke, das keine Unstimmigkeiten mit dem Auftraggeber hervor rief. Dessen Sohn Alberto und seine Frau Marie-Thérèse geben in Ergänzung zu den wenigen schriftlichen Dokumenten heute noch persönlich Zeugnis von der großen Begeisterung der Familie Ottolenghi für Carlo Scarpa und seine Architektur.¹¹³¹

Die Villa war noch nicht fertig gestellt, als Scarpa im November 1978 in Japan ums Leben kam. Seine früheren Schüler und damaligen Mitarbeiter Giuseppe Tommasi und Guido Pietropoli haben die Arbeiten im Anschluss vollendet.

Anders als bei anderen Villen Scarpas gibt es heute nur die drei Briefe, die Scarpa von den Auftraggebern erhalten hat. Diese dienen nur wenig als Anhaltspunkte für die Baugeschichte, doch geben sie Aufschluss sowohl über die Nutzungsintentionen der Ottolenghi für ihre Villa als auch über das sehr positive Verhältnis zwischen Architekt und Auftraggeber. Einige Daten der Baugeschichte sind anhand der im Bauarchiv der Gemeinde Bardolino erhaltenen Pläne festzustellen, die wichtigste Quelle stellen aber die zahlreichen Entwurfszeichnungen¹¹³² Scarpas sowie die Erinnerungen der Mitarbeiter Guido Pietropoli und des kürzlich verstorbenen Giuseppe Tommasi dar.¹¹³³ Außerdem berichtet Tommasi von einer „breve relazione“, die Scarpa für das Projekt verfasst hat.¹¹³⁴

¹¹³¹ Im ACS, Treviso, sind drei an Scarpa gerichtete Briefe erhalten. Einer davon von Carlo, zwei Handschriftliche von Alberto Ottolenghi. Sie sind wiedergegeben in Alba di Lieto, „Disegnare per vedere“, in: TOMMASI 2013, S. 57-67, hier S. 66, Anm. 19.

¹¹³² Der Großteil der Zeichnungen befindet sich im Archivio Carlo Scarpa, das von der fondazione MAXXI geführt wird. Aufbewahrt werden sie zu einem Teil im Centro Carlo Scarpa in Treviso und zu einem Teil im Museo di Castelvecchio, Verona. Ein weiterer großer Plansatz befindet sich im Archiv von Giuseppe Tommasi, einzelne Blätter in Privatbesitz anderer am Bau beteiligter Personen. Die Zeichnungen wurden alle 2012 in TOMMASI 2012 veröffentlicht (vgl. auch den Stand der Forschungen in dieser Arbeit).

¹¹³³ Vgl. TOMMASI 2012, passim.

¹¹³⁴ Abgedruckt in TOMMASI 2012, S. 28. Bereits wenige Monate nach Scarpas Tod verfasste Tommasi einen kurzen Text über die Villa Ottolenghi, wo dieses Dokument zitiert wird (TOMMASI 1979).

Stand der Forschungen

Die Villa Ottolenghi ist das von Scarpa geplante Haus, das bislang am häufigsten und intensivsten studiert wurde. Giuseppe Tommasi hat seit 1979 bis 2012 vier Beiträge¹¹³⁵ verfasst, in denen er seine Erinnerungen zum Bauverlauf und bestimmten Vorgehensweisen Scarpas festhält, aufzeichnet, welche Teile nach Scarpas Tod von ihm und Pietropoli vollendet wurden, und einige Besonderheiten der Architektur hervorhebt. Die Texte wiederholen sich in großen Teilen; sein Essay „Un avvenimento planimetrico molto deforme“¹¹³⁶ in dem 2012, kurz nach Tommasis Tod, erschienenen Buch *I disegni di Carlo Scarpa per Villa Ottolenghi* stellt sozusagen eine Synthese der zuvor veröffentlichten Aufsätze dar und bietet nur wenig Neues.¹¹³⁷

Das Buch ist das Ergebnis einer Sichtung und Analyse des gesamten erhaltenen Zeichnungsbestandes durch den 2012 verstorbenen Tommasi, in Zusammenarbeit mit Guido Pietropoli. Der Fokus liegt vor allem auf der Publikation der zahlreichen Zeichnungen und der Bekanntmachung der Villa wie auch der Initiativen des MAXXI und des *Comitato paritetico per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio legato a Carlo Scarpa e alla sua presenza nel Veneto*.¹¹³⁸

Die Initiative hat sich zum Ziel gesetzt,

di porre l'attenzione non più solo sulle singole opere, pur ciascuna univocamente caratterizzata e oggetto di una riflessione autonoma, ma anche di leggere diacronicamente la molteplicità di registri sperimentata, affinata da Carlo Scarpa nel disegnare spazi per l'abitare, spazi sempre diversi, la cui varietà è funzione dei luoghi in cui sarebbero sorti e della committenza che quegli spazi avrebbe, per l'appunto, abitato.¹¹³⁹

Dieser Werk übergreifende Blick auf andere Wohnraumprojekte wurde allerdings für diese Veröffentlichung noch nicht vorgenommen und soll möglicherweise nach der Katalogisierung aller Zeichnungen zu dieser Kategorie von Scarpas Architektur erfolgen.¹¹⁴⁰ Die einzelnen markanten Elemente, aus denen sich die Villa Ottolenghi zusammensetzt (Pfeiler, Badezimmer, Kamin etc.), werden aufgeführt und ihre Genese in zahlreichen Zeichnungen illustriert. Hierbei wird dem Leser aber noch ein Großteil der Denkarbeit überlassen, indem ihre Entwicklung (z.B.

¹¹³⁵ TOMMASI 1979, TOMMASI 1983, TOMMASI/ZANCHETTIN 2000 und TOMMASI 2002.

¹¹³⁶ S. 27-43.

¹¹³⁷ TOMMASI 2012. Das Buch wurde von Alba di Lieto herausgegeben. Im Folgenden werden Verweise lediglich auf diese jüngste Publikation gegeben, auch wenn sich Informationen zur Baugeschichte o.ä. auch in den älteren Aufsätzen finden.

¹¹³⁸ Auf Initiative des Ministero per i Beni e le Attività Culturali und der Region des Veneto gegründet.

¹¹³⁹ Guccione / Valente / Tinacci, „Lo spazio dell'abitare in Carlo Scarpa“, in: TOMMASI 2012, S. 17-25, hier S.18.

¹¹⁴⁰ Allein im Aufsatz „Lo spazio dell'abitare in Carlo Scarpa“ werden einige allgemeine Verweise erwähnt, allerdings auch ohne Hinweise auf weiterführende Literatur oder die einzelnen Projekte im Zeichnungskorpus. Vollständige Literaturverweise fehlen auch in der Katalogisierung der einzelnen Zeichnungen.

der Form und Platzierung des Badezimmers) in den einführenden Texten nicht thematisiert wird.¹¹⁴¹ Viele dieser Elemente hat Scarpa in früheren Villenprojekten bereits studiert¹¹⁴², was aus den einzelnen Kapiteln jedoch nicht ersichtlich wird. Eine Einordnung des Hauses in den Kontext des Wohnbaus bei Scarpa oder seiner Architektur allgemein erfolgt nicht.

In allen Überblicksbänden¹¹⁴³ über die Architektur Scarpas ist die Villa Ottolenghi mit ausführlichen Baubeschreibungen und der Darstellung einzelner Entwurfszeichnungen vertreten. Viele wichtige Momente der Architektur werden hier bereits aufgezeigt. In der Regel werden diese mehr oder minder knappen Texte reich bebildert. Hier, wie auch in den zahlreichen Einzeldarstellungen der Villa in Zeitschriften, stellt die unzureichende Beschriftung der Abbildungen häufig ein Problem dar: Auch nach 1991, als die Decke und der Kamin farblich umgestaltet wurden, zeigen Fotos des Innenraumes der Villa häufig noch den alten Zustand, ohne dass auf die Veränderung hingewiesen wird.¹¹⁴⁴

Die Villa Ottolenghi wurde auch im Rahmen von Überblicksbänden über die Entwicklung des Villenbaus in Italien behandelt.¹¹⁴⁵

In allen Veröffentlichungen wird unter anderem auf die Bedeutung der Pfeiler für die Raumstruktur hingewiesen und suggeriert, diese seien das Element, um das herum das Konzept der Villa Ottolenghi gewachsen sei¹¹⁴⁶. Erst eine ausführliche Untersuchung und Ordnung des Zeichnungsmaterials durch Tommasi hat ergeben: „Il Progetto della casa Ottolenghi nasce senza pilastri, contrariamente a quanto si è creduto e scritto fino a ora.“¹¹⁴⁷ Hervorgehoben wird in der Regel auch die Besonderheit, dass die Villa Ottolenghi aus einzelnen Elementen wie dem Badezimmer, den Pfeilern, dem Kamin zusammen gesetzt ist.

1998 erschien mit Francesco dal Cos *Villa Ottolenghi. Carlo Scarpa*¹¹⁴⁸ die erste ausführliche Darstellung und Interpretation der Villa Ottolenghi, die auf dem Studium des

¹¹⁴¹ Eine Ausnahme bildet die Grundrissgliederung durch die neun Rundpfeiler, die Guido Pietropoli in seinem vorangestellten Aufsatz „Le colonne danzanti di Casa Ottolenghi“ genau nachvollzieht.

¹¹⁴² Das gilt z.B. für den zylindrischen Raum im Raum des Badezimmers (Roth, Zentner), ebenso für die Pfeiler (Zoppas, Cassina, Roth), die Form des innen liegenden Wasserbeckens (Veritti), die am Haus entlang verlaufende Treppe (Cassina), den Kamin (Balboni) sowie die generelle Grundrissdisposition (Roth). Vgl. dazu die entsprechenden Kapitel bzw. Katalogeinträge in dieser Arbeit.

¹¹⁴³ Z.B. Dal Co/Mazzariol 1984, Magnago Lampugnani 1986, Marcianò 1984/1989, Finelli 2003, Beltramini/Zannier 2006.

¹¹⁴⁴ Z.B. in LOS 1995, S. 112 f. Vgl. zu der Farbgestaltung der Decke unten.

¹¹⁴⁵ MURARO 1986, DULIO 2008.

¹¹⁴⁶ Z.B. FORSTER 2004, S. 16f. u. BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 276.

¹¹⁴⁷ TOMMASI 2012, S. 84.

¹¹⁴⁸ DAL CO 1998.

Zeichnungsmaterials beruht und das Gebäude in Relation mit Scarpas Werk sieht. 2007¹¹⁴⁹ wurde diese englische Fassung ins Italienische übersetzt, erweitert und mit besserem und umfangreichem Fotomaterial bestückt.¹¹⁵⁰

Baugeschichte

Das Haus war für Ottolenghis Sohn Alberto und dessen Frau Marie-Thérèse sowie deren zwei Kinder gedacht, weshalb die beiden, in erster Linie Frau Ottolenghi, als Bauherren auftraten. Carlo Ottolenghi wollte außerdem in dem „nel piccolo paradiso di Bardolino“¹¹⁵¹ gelegenen Haus seinen Lebensabend verbringen und wünschte sich eine Oase der Ruhe und des harmonischen Familienlebens.¹¹⁵² Für ihn musste also ein separiertes Appartement eingeplant werden.

Bereits Ende 1973¹¹⁵³ reichte Carlo Ottolenghi ein Projekt in der Gemeinde von Bardolino für den Neubau eines Wohnhauses auf seinem Grundstück in den Hügeln über Bardolino am Gardasee ein. Der Architekt war Aristide Avanzini, der die Baufirma Allegrini vorschlug.¹¹⁵⁴ 1974, nachdem Ottolenghi Scarpa über den gemeinsamen Freund Giuseppe Mazzariol¹¹⁵⁵ kennen gelernt hatte, beauftragte er diesen mit dem Entwurf eines neuen Projektes. Gleich zu Beginn der Arbeiten rief Scarpa seinen ehemaligen Schüler Giuseppe Tommasi als Mitarbeiter und Bauleiter hinzu, da dieser „veronese con ascendenze lacustri“¹¹⁵⁶ war.

¹¹⁴⁹ DAL CO 2007.

¹¹⁵⁰ Vgl. zu einem vollständigen Überblick über die Literatur zur Villa Ottolenghi auch Kat. 87. Alle genannten Arbeiten wurden für diesen Abschnitt berücksichtigt. Es wurden nur Verweise auf andere Abhandlungen kenntlich gemacht, die über die reine Baubeschreibung hinaus gehen.

¹¹⁵¹ Brief Alberto Ottolenghi an Scarpa vom 24.3.1975 (ACS, teilweise abgedruckt in di Lieto, „Disegnare per vedere“).

¹¹⁵² Vgl. Brief Carlo Ottolenghi an Scarpa vom 19.5.1974 (ACS): „Io non so ancora se, a casa costruita, vi andrò definitivamente a fare il mestiere di nonno, vicino ai bambini del mio figliolo, dopo aver fatto per quarant’anni questo mestiere [...] che è stato pure – creda a me – un degno mestiere [...]. Io non sono un uomo savio: ma Lei mi aiuti lo stesso, caro amico del mio più caro amico [gemeint ist Giuseppe Mazzariol, Anm. d. Verfasserin], mi aiuti a fuggir presto dalla convivenza con gli uomini d’oggi, con gli uomini d’affari del 1974 [...], quelle pietre e quei sassi che disporrà insieme l’immaginazione di Carlo Sarpa saran sempre poesia: e poesia tra l’azzurro del lago ed il verde della collina con due bimbi che ci sgambettano e ci cinguettano sopra, ah! Come potrei chiudere bene – o in bellezza come si dice – i giorni della mia vita, tutti così brutti finora.“

¹¹⁵³ Vgl. „Progetto per la costruzione di un fabbricato di civile abitazione in località ca’ mure“, Comune di Bardolino, Ufficio Edilizia Privata, Nr. 26/73.

¹¹⁵⁴ Vgl. TOMMASI 2012, S. 31.

¹¹⁵⁵ Vgl. Brief Carlo Ottolenghi an Scarpa vom 19.5.1974 (ACS), teilweise abgedruckt in Alba di Lieto, „Disegnare per vedere“, in: TOMMASI 2012, Anm. 19. Mazzariol war zwischen 1957-1974 Direktor der Fondazione Querini Stampalia. Scarpas dortige Arbeiten hatte er ebenfalls vermittelt, vgl. dazu DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 124, Nr. 138 u. S. 138, Nr. 187.

¹¹⁵⁶ Giuseppe Tommasi, „Un avvenimento planimetrico molto deforme“, in: TOMMASI 2012, S. 27-45, hier S. 28. Vgl. auch Kap. II.4.

Im März 1975 war das erste Projekt fertig und konnte der Comune vorgelegt werden¹¹⁵⁷ (Abb. 329); im Juni des gleichen Jahres wurde es „sans difficulté aucune“¹¹⁵⁸ genehmigt. Auf Grund der Komplexität des Projektes kam es immer wieder zu Verzögerungen im Bau¹¹⁵⁹, sodass sich die Arbeiten über drei Jahre hinzogen. Als Scarpa im November 1978 in Japan starb, war die Villa bereits in ihren Grundzügen fertig gestellt. Einzelne Details fehlten hingegen noch und wurden von Giuseppe Tommasi, der unterzeichnender Architekt war¹¹⁶⁰, und Guido Pietropoli fertig gestellt.¹¹⁶¹ Bevor Scarpa nach Japan aufbrach, hatte er sich noch mit Tommasi getroffen, „per precisare i dettagli del progetto da sviluppare e portare a compimento durante la sua assenza.“¹¹⁶² Die beiden jungen Architekten konnten sich also bei einem Großteil der noch auszuführenden Arbeiten auf bereits von Scarpa getroffene Entscheidungen berufen, stets vor dem Hintergrund, dass „per l’architetto [d.i. Scarpa, Anm. d. Verfasserin] infatti nessuna soluzione ancorché a lungo studiata e compiutamente descritta era mai definitiva fino al suo compimento.“¹¹⁶³ Im Juli 1979 reichte Tommasi ein abgeändertes Projekt im Bauamt ein, das alle im Laufe der Arbeiten vorgenommenen Änderungen verzeichnete. Es wurden infolgedessen zunächst Zweifel an der tatsächlichen Größe des Gebäudes sowie der vorgeschriebenen Entfernung zur Grundstücksgrenze laut. Die daraufhin von Tommasi vorgelegten Berechnungen zur Aufklärung waren jedoch, „data la provvidenziale estrema complessità della pianta e la ‚innumerabilità‘ delle quote del soffitto“, für die zuständige Behörde „pressoché indecifrabile“, sodass die Änderungen ohne weitere Schwierigkeiten genehmigt wurden.¹¹⁶⁴ Aufgrund der Struktur des Gebäudes, das innerhalb der Außenmauern zu einem großen Teil aus mobiler Einrichtung und im weitesten Sinne als Möbel einzustufenden Elementen besteht, sowie Scarpas Angewohnheit, Entscheidungen spontan und vor allem vor Ort zu treffen, gibt es aus der Erbauungszeit keinen Plan, der das realisierte Gebäude in seiner Gesamtheit zeigt.

Bis Februar 1980 wurden die Arbeiten so weit fertig gestellt, dass die Familie einziehen konnte. Seitdem besteht die Aufgabe der beiden Architekten darin, letzte geplante Unternehmungen

¹¹⁵⁷ Vgl. TOMMASI 2012, S. 28 u. Brief von Alberto Ottolenghi an Scarpa vom 24.3.75.

¹¹⁵⁸ TOMMASI 1979, S. 66.

¹¹⁵⁹ Vgl. TOMMASI 1979, S. 66.

¹¹⁶⁰ Vgl. Kap. II.4- Mitarbeiter.

¹¹⁶¹ Alle weiterführenden Informationen über die Baugeschichte, die nicht mit einem Quellennachweis gekennzeichnet sind, entstammen Gesprächen, welche die Verfasserin mit den Auftraggebern und beteiligten Architekten geführt hat.

¹¹⁶² TOMMASI 2012, S. 32.

¹¹⁶³ TOMMASI 2012, S. 34. Tommasi unterteilt die noch nicht realisierten Elemente in drei Kategorien: Elemente, für die es bereits ein Ausführungsprojekt „approvato dall’autore“ gab, jene, für die Studien, aber noch keine endgültigen Lösungen existierten sowie „elementi per i quali non esisteva nessuna indicazione decifrabile.“ Vgl. zu Tommasis grundsätzlichen Gedanken gegenüber der Vollendung eines fremden Werkes besonders seine Ausführungen TOMMASI 2002.

¹¹⁶⁴ TOMMASI 1979, S. 66 und TOMMASI/ZANCHETTIN 2000, S. 402-404.

umzusetzen und für allgemeine Instandhaltungsarbeiten zu sorgen. So wurde 1991 die Decke neu gestaltet, nachdem zuvor die Farben des Kamins geändert wurden.

Baubeschreibung und Planungsverlauf

Die Villa liegt an einer nach dem Architekten benannten Straße an einem Hang oberhalb des Gardasees in der Gemeinde Bardolino-Mure.

Das etwa 7600 m² große Grundstück mit unregelmäßiger Form verläuft von Nordwesten nach Südosten, sodass der südlich liegende Gardasee überblickt werden kann. Im Süden und Südosten ist es zu einem großen Teil von Weinstöcken bewachsen, die auf den ersten Studienplänen eingezeichnet sind.¹¹⁶⁵ Die Bauvorschriften sahen vor, dass auf dem etwa 7600 m² großen Grundstück ein Mindestabstand von 10 m zur Grundstücksgrenze eingehalten werden musste und dass das Gebäude nicht größer als 400 m³ sein sowie ein Stockwerk nicht überschreiten durfte.¹¹⁶⁶ Wie auch schon bei anderen Projekten wollte Scarpa nicht nur die weitere Umgebung, also den Blick auf den Gardasee, ausnutzen, sondern vor allem die Vorzüge des privaten Grundstücks: Die als Garten zu nutzende Fläche sollte möglichst groß und der Weinhang unberührt bleiben, weshalb Scarpa das Gebäude an den obersten Rand des Terrains, gleich in die Nähe der Straße legte.¹¹⁶⁷ Da man nicht in die Höhe bauen durfte, galt es, die Räume von oben nach unten zu entwickeln, wie es auch bei der Villa Cassina geplant wurde. Anders als dort¹¹⁶⁸, entwarf Scarpa jedoch kein nach unten gestaffeltes Hanggebäude, sondern entschied sich dafür, das Terrain zu einem großen Teil abzutragen, sodass sich die Räume nur noch über leichte Höhenunterschiede erstreckten. Das Gebäude wurde dabei so weit vom Berghang abgerückt, dass ein schmaler Schacht entstand, in den Scarpa einen Weg einfügte, der zu den Eingängen und in den, von der Straße aus gesehen hinter der Villa liegenden, Garten führt. Dieser Weg, von Scarpa in Anlehnung an die ähnlich schachtartigen venezianischen Gässchen, *calle* genannt, dient

¹¹⁶⁵ Im Süden des Terrains befindet sich ein altes Bauernhaus, für dessen Umbau ebenfalls Scarpa angefragt wurde. Das Projekt wurde jedoch nicht weiter verfolgt und Scarpas Sohn Tobia sorgte später für die Neugestaltung. Das Haus ist auf den ersten Plänen ebenfalls verzeichnet.

¹¹⁶⁶ Vgl. Brief Carlo Ottolenghi an Scarpa vom 19.5.1974 (ACS): „Il mio figliuolo mi raccontò di sopravvenute difficoltà burocratiche: la licenza edilizia ridotta a 400 mc. e variata ogni costruzione sul rialzo.“

¹¹⁶⁷ Diese Entscheidung geht allerdings nicht auf eine Invention Scarpas zurück. Sie war bereits für Avanzinis erstes Projekt getroffen, das an derselben Stelle liegen sollte (vgl. „Progetto per la costruzione...“, wie Anm. 1153).

¹¹⁶⁸ Und auch anders als in Avanzinis Projekt (vgl. Comune di Bardolino – Provincia di Verona, Progetto per la costruzione di un fabbricato di civile abitazione in località ca' mure, Nr. 26/73 vom 20.12.1973, Bardolino, Ufficio Edilizia Privata und die Ausführungen zur Villa Cassina, Kap.III.6).

außerdem der Beleuchtung der hinteren, nördlichen Räume. Eine in abknickenden Winkeln verlaufende Treppe führt zur *calle* hinunter.¹¹⁶⁹

Auf den ersten Blick scheint der Grundriss von einer planlosen Aneinanderfügung verschiedener Formen gekennzeichnet zu sein. Genauer betrachtet lässt sich eine Struktur erkennen. Er ist deutlich in zwei voneinander getrennte Bereiche gegliedert: Der gesamte nördliche, westliche und nordöstliche Bereich wird gleichsam von der hier entlang führenden *calle* eingefasst. Entlang der Nordwand, parallel zur *calle* liegen, in einer rechteckigen Folge angeordnet, die Kinderzimmer und zwei Badezimmer. Der große Raum im Westen gehört zu dem Appartement, das für Carlo Ottolenghi eingeplant war und das sich nach Südwesten erstreckt. Der größte Raum des Appartements hat die Form eines ungleichen Rechtecks und ist durch eine Schrankwand in zwei Bereiche gegliedert. Im Südosten schließt an die Raumfolge die Küche an, deren Form jene des Privatappartements auf der gegenüberliegenden Seite in gespiegelter Form aufgreift. Der Haupteingang befindet sich, ausgezeichnet durch den kleinen ‚Vorplatz‘, der sich durch die Nische ergibt¹¹⁷⁰, an der Nordseite zwischen Kinderzimmer und Küche, ein weiterer führt von der *calle* im Osten direkt in die Küche. Die Lage des Eingangs¹¹⁷¹, durch den man über den Korridor vor den Schlafzimmern von oben in den Wohnraum tritt, verdeutlicht den privaten Charakter der Villa und den völligen Verzicht auf repräsentative Elemente.¹¹⁷²

All diese Räume im Norden werden, sozusagen die äußere *calle* reflektierend, von einem schmalen Korridor von den Wohnräumen der Villa abgetrennt. Die Trennung wird von vier der insgesamt neun großen Rundpfeiler¹¹⁷³ markiert, die den Grundriss gliedern¹¹⁷⁴ und den Hauptraum der Villa bezeichnen. Ihre Anordnung erinnert an den Großen Wagen.¹¹⁷⁵ Der Hauptraum der Villa entsteht aus der Aneinanderfügung einzelner, im weitesten Sinne auf der Form des Fünfecks und des ungleichen Vierecks bestehender Bereiche, die frei ineinander überfließen. Im Norden, an die

¹¹⁶⁹ In den Studien für die Villa Cassina taucht eine ähnlich schlangenförmig verlaufende Treppe auf (Abb. 197), die ebenfalls zu einem an der Villa und den Hang entlang führenden Weg leiten sollte. Sie zeigt ähnliche Ausbuchtungen wie hier. Scarpa hat möglicherweise an die Idee aus Carimate angeknüpft.

¹¹⁷⁰ Für den Hinweis auf den Bezug der Nische auf den Eingang sei Torsten Tjarks sehr herzlich gedankt.

¹¹⁷¹ In dem kleinen Raum zwischen Küche und *calle* ist die Heizung untergebracht.

¹¹⁷² Vgl. dazu auch unten.

¹¹⁷³ Vgl. dazu auch unten. In der Forschung werden die Pfeiler häufig auch als „colonne“ bezeichnet, so auch zuletzt noch von Guido Pietropoli, „Le colonne danzanti di casa Ottolenghi“, in: TOMMASI 2012, S. 45-55. In dieser Arbeit werden die zylindrischen Stützen als ‚Pfeiler‘ bezeichnet, da jegliche Attribute einer Säule fehlen. Lediglich die Schichtung aus einzelnen Scheiben erinnert entfernt an die Zusammensetzung antiker Säulen aus einzelnen Trommeln. Vgl. dazu auch Tommasi 2012, S. 110, der, im Übrigen im gleichen Buch wie der zuvor erwähnte Aufsatz Pietropoli, ebenso vorgeht.

¹¹⁷⁴ Vgl. unten die Grundrissentwicklung.

¹¹⁷⁵ Vgl. dazu auch weiter unten.

Schlafräume und die Küche anschließend und somit, im Bild der Sternkonstellation bleibend, innerhalb des Korbes, liegen Wohn- und Esszimmer. Eine langgestreckte und ebenfalls fünfeckige Kaminwand trennt diesen Bereich von einer über eine Stufe erhöht liegenden Bibliothek und dem südöstlich daran anschließenden „Studio“. Dieser Bereich war zunächst¹¹⁷⁶ kompakter und lediglich als offener Raum hinter dem polygonalen Kamin geplant, der sich zum oberen Wohnzimmer öffnete.

Ab hier nehmen die ‚Räume‘ einen Verlauf nach Südosten, entsprechend der Grundstücksform. Fünf große Stufen leiten in einen unteren Wohnraum. Die Mittlere ist die Größte und lädt zum Verweilen: An dieser Stelle wird von den drei südlichsten Pfeilern – der ‚Deichsel‘ des Wagens – ein fünfeckiges Wasserbassin eingefasst. Die beiden östlichen Pfeiler liegen außerhalb des Raumes, während sich der westliche im Innenraum befindet – hier wird bereits ein Spiel mit dem Verwischen der Grenzen zwischen Außen- und Innenraum deutlich.

Der untere Wohnraum wird von dem nahezu runden Badezimmer bestimmt, das diesen Bereich vom südöstlich liegenden Elternschlafzimmer abtrennt. An dessen Südseite tritt spitz der Schornstein des Kamins aus der Fassade hervor.

Die südöstliche Seite des Badezimmers ist abgeflacht und nach Westen schließt es an ein vom unteren Wohnzimmer zugängliches Gäste-WC an. Die südöstliche Wand des Schlafzimmers knickt hier erneut nach Osten ab, sodass das Schlafzimmer im Außenraum zusammen mit der nordöstlich liegenden Küche einen Innenhof abgrenzt. Hier befindet sich, in Richtung der Weinstöcke gelegen, der Zugang zum Garten, der direkt vom Wohnzimmer aus möglich ist. Die Tür wird von den östlichen Pfeilern gerahmt, die, wie auch jene im Norden und Westen, von der Wand abgerückt sind. Zwischen dem südlichen innenliegenden Pfeiler und dem nordöstlichen außen liegenden befindet sich ein weiteres kleines, schmalrechteckiges Bassin, das, die Glaswand verwischt die Grenzen, als Teil des Inneren erscheint, obwohl es deutlich höher liegt als jenes. Vor dem Schlafzimmer ist ein drittes, ein großes fünfeckiges Bassin eingepasst, das durch die Fenster ebenfalls in direkter Kommunikation mit dem innen liegenden Becken steht.¹¹⁷⁷

¹¹⁷⁶ Vgl. den Repräsentationsplan Abb. 329.

¹¹⁷⁷ Da beide Wasserbecken, entsprechend dem Wunsch der Auftraggeber, von Quellwasser gespeist werden, was durch die damit einhergehende Verunreinigungen die Instandhaltung erschwerte, musste Tommasi außen ein weiteres Bassin errichten.

Grundrissentwicklung

Im Planungsverlauf lassen sich keine unterschiedlichen Entwürfe ausmachen. Die „forma inconsueta“¹¹⁷⁸ stand für Scarpa von Beginn der Überlegungen in ihren Grundzügen fest und wurde im weiteren Planungsverlauf nur unwesentlich verändert.¹¹⁷⁹ Einzelne Elemente, welche den Raumeindruck beträchtlich beeinflussen, wurden später in den Grundriss eingefügt.

Schon die allerersten Studien¹¹⁸⁰ (Abb. 324) weisen bereits zahlreiche Charakteristiken auf, die das gebaute Haus später definieren sollen. Unterschiedliche geometrische Formen schieben sich in scheinbar unregelmäßiger Anordnung zusammen und bilden frei ineinander fließende Räume. Es entsteht der Eindruck, als sei ein fertiger Grundriss in seine Einzelteile zerlegt und erneut zusammen gesetzt worden, ähnlich wie es auch an den Außenfassaden der Fall ist.¹¹⁸¹

Es ist bereits zu erkennen, dass die gesamte Anordnung auf den Weinhang ausgerichtet sein soll, vor dem sich eine polygonale Rasenfläche befindet.¹¹⁸² An dieser Seite plant Scarpa bereits ein Bassin ein, dessen Form in den Grundriss der Villa einbezogen, das aber noch etwas weiter nördlicher, an Stelle des heutigen Eingangs positioniert ist. Auf einigen Zeichnungen zeigt es eine stufenartige Anordnung, wie sie auch im Wasserbecken der Villa Romanelli sowie im geplanten Bassin des Villino de Benedetti Bonaiuto zu finden ist (Abb. 329)¹¹⁸³. Auch der Zugang zur Villa über eine an der Länge des Gebäudes entlang führende Treppe ist von Beginn an Bestandteil des Entwurfs. Diese Lösung des Zugangsproblems hatte Scarpa bereits in den Plänen für die Villa Cassina rund zehn Jahre zuvor entworfen.¹¹⁸⁴ Die Nischen der *calle* sind möglicherweise aus halbrunden Raumabschlüssen entstanden, die Scarpa für die nördlichen Räume angedacht hatte.¹¹⁸⁵

Auf der Westseite dieser frühen Studien vermutet Tommasi ein großes Fenster, das dem Blick auf den See Rechnung trägt.¹¹⁸⁶ Auf dem Karton Abb. 324 sind an dieser Stelle drei Rundpfeiler

¹¹⁷⁸ „breve relazione“, in: TOMMASI 2012, S. 28.

¹¹⁷⁹ Giuseppe Tommasi und Andrea Masciantonio haben die erhaltenen Grundrissstudien in eine chronologische Reihenfolge gebracht und illustriert. Vgl. TOMMASI 2012, passim., bes. S. 82-109. Siehe außerdem Guido Pietropoli, „Le colonne danzanti di casa Ottolenghi“, in: TOMMASI 2012, S. 45-55.

¹¹⁸⁰ Bei Tommasi sind das die Katalognummern 1-7.

¹¹⁸¹ Für den Hinweis auf diese Besonderheit danke ich Guido Pietropoli.

¹¹⁸² Auf einigen der frühen Studien (TOMMASI 2012, Nr. 2, 5, 6, S. 89 f.) ist diese Rasenfläche vom Weinberg abgegrenzt, diese Lösung wird aber relativ schnell wieder verworfen zugunsten einer sich offen zum Weingarten erstreckenden Wiese.

¹¹⁸³ Vgl. auch Kap. III.3 und Kap. III.8.

¹¹⁸⁴ Vgl. oben und Kap. III.6.

¹¹⁸⁵ Vgl. TOMMASI 2012, S. 85 f. und Nr. 2, 5, 6.

¹¹⁸⁶ Vgl. ebd. 2012, S. 84.

eingefügt¹¹⁸⁷, die in allen Grundrissstudien¹¹⁸⁸ wie im errichteten Gebäude ein wichtiges strukturelles Element darstellen. Es ist bemerkenswert, dass der Grundriss weitestgehend festgelegt war, bevor die Pfeiler an mehreren Stellen im Haus in Erscheinung treten (Abb. 327). Zunächst als gliederndes Element nur im unteren Wohnzimmer¹¹⁸⁹, überträgt Scarpa sie im weiteren Verlauf auch auf den oberen Wohnraum (zunächst auf dem Karton Abb. 326, dann auf dem entsprechenden Velin¹¹⁹⁰, sowie auf verschiedenen heliografischen Kopien Abb. 327 u. Abb. 329). Der Grund dafür scheint das Erfordernis von Ordnung inmitten der chaotisch wirkenden, unregelmäßig geformten Räume zu sein.

Bereits in den frühen Studien lässt sich eine klare Trennung feststellen zwischen den Schlafräumen im Norden und Nordosten und den beiden Wohnräumen. Erstere sind, mit Ausnahme der beiden westlichen, rechteckig, sind durch einen Schrank vom oberen Wohnzimmer abgetrennt und liegen alle höher als dieses. Das Elternschlafzimmer befindet sich mit eigenem, in traditioneller Weise gestaltetem Badezimmer im südlichsten, trapezförmigen Raum und schließt mit einem Schrank zum Wohnzimmer ab (so auf dem Karton Abb. 328 und dem ersten eingereichten Bauplan Abb. 329). Der untere Wohnbereich wird von vier Pfeilern eingeschlossen, während sich das obere Wohn- und Esszimmer frei und ohne Richtung erstreckt. Am unteren Wohnzimmer wird deutlich, wie die Stützen als Anker dienen können, um den Raum zu fixieren und ihm eine Ordnung zu geben.

Die Räume des Wohnraumes haben in diesen Plänen bereits in etwa die heutige Form, während die Positionierung der Pfeiler variiert. Der Grundriss ist also nicht, wie Los es formulierte, um die „neun Rundpfeiler herum angelegt“¹¹⁹¹; diese sind erst nachträglich im Raum verankert und so angelegt, dass der Fokus auf den Wohnraum verlegt wird. Die Kartons Abb. 330 u. Abb.

¹¹⁸⁷ Sie sind kleiner als die neun Pfeiler, die später realisiert wurden. Tommasi betrachtet sie nicht als „evocazione di importanti elementi strutturali“, sondern als „sistema di pilastri connessi al disegno di una grande vetrata volta verso il lago“ (TOMMASI 2012, S. 84). Seiner Einschätzung nach werden diese erst mit Abb. 326 eingefügt. Durch die Versetzung eines der drei Pfeiler auf Abb. 326 auf die gegenüber liegende Seite des Raumes ist durchaus eine Rhythmisierung des Raumes zu erkennen, die als Weiterentwicklung der drei nebeneinander liegenden Pfeiler auf Abb. 324 gewertet werden kann. Da an der Stelle der drei Pfeiler bis in spätere Planungsstadien (bis zum Blatt RV 125, cat. 20 bei Tommasi 2012) zunächst zwei, dann ein Pfeiler positioniert sind, kann Abb. 324 durchaus als eine erste Phase der Einführung solcher Pfeiler gesehen werden.

Der auf diesem Blatt eingezeichnete schwarze Kreis könnte ein vierter Pfeiler sein, was aufgrund der Positionierung allerdings unwahrscheinlich ist. Vielmehr könnte es sich hierbei um ein kleines Bassin handeln, das über einen schmalen Wasserlauf mit einem Bassin außerhalb des Hauses verbunden ist. Vgl. zu ähnlichen Lösungen z.B. die Studien zur Villa Cassina (Abb. 197).

¹¹⁸⁸ Vgl. TOMMASI 2012, S. 88-109.

¹¹⁸⁹ Die Raumaufteilung ist auf den ersten Studien noch nicht zu erkennen, sie lässt sich aber sowohl anhand des heutigen Grundrisses als auch anhand desjenigen, der im März 1975 dem Hochbauamt vorgelegt wurde, zuordnen.

¹¹⁹⁰ Museo di Castelvecchio, RV 024.

¹¹⁹¹ LOS 1995, S. 110.

328zum Beispiel zeigen, wie Scarpa die Positionierung der Stützen genau geplant und sie auf bestimmten Achsen angeordnet hat. Die Verbindungslinien dieser Achsen antizipieren bereits die Form des Daches aus unterschiedlichen, jeweils in anderem Winkel geneigten dreieckigen Flächen (Abb. 339 u. Abb. 332).¹¹⁹²

Mit der Einfügung der Pfeiler im oberen Wohnraum versetzt Scarpa auch das Bassin auf der Ostseite weiter nach Süden in Richtung des Schlafzimmers (vgl. Abb. 327 u. Abb. 329). Dies bringt jedoch keine Modifikation an der Grundrissform mit sich, lediglich wird der Freiraum, der sich ursprünglich zwischen Schlafzimmer und Pool befand, nun als Wasserbecken genutzt, während an dessen Stelle nun der Eingangshof liegt. Im Plan zur Vorlage bei der Baubehörde (Abb. 329) gliedern sechs Rundpfeiler den Wohnbereich und es erscheint das kleinere, innen liegende Bassin, das von den drei Pfeilern im Südosten umschlossen wird. Da gerade im oberen Wohnzimmer noch ein Ungleichgewicht zwischen Pfeilern und Raum herrscht, experimentiert Scarpa mit der Position der Stützen sowie ihrer Anordnung: Dabei verschiebt er die Pfeiler lediglich auf den Außenlinien des Wohnbereichs, sodass sich dessen Form nicht mehr ändert.¹¹⁹³ Das Motiv der Dopplung, das relativ früh mit den Pfeilern an den beiden Bassins erscheint, greift er auch für die östlichen Pfeiler am Eingang sowie die beiden Nordwestlichen auf. Der Pfeiler im Westen, dort, wo zu Beginn Stützen positioniert waren, wird schließlich aufgegeben zugunsten eines weiteren nahe der Küche, sodass heute neun große Rundpfeiler die Wohnräume der Villa gliedern.¹¹⁹⁴ Der neunte Pfeiler, „che riporta all'interno la linea della calle“¹¹⁹⁵ liegt zunächst noch auf einer Höhe mit den zwei südlicheren Stützen (Abb. 331). Scarpa versetzt ihn dann jedoch um 50 cm¹¹⁹⁶ nach Norden aus der Flucht heraus. Damit wird einer geometrischen Strenge entgegen gewirkt und durch das Abrücken von der Küche außerdem weiter der Fokus auf das Wohnzimmer gerichtet.

¹¹⁹² Vgl. auch unten.

¹¹⁹³ Es ist gerade nicht so, wie Forster es beschreibt (2004, S. 16 f.), dass Scarpa den Plan häufig ändere, „ma rispetta l'originaria collocazione dei pilastri“ (ebd.), sondern genau umgekehrt. Der Plan bleibt gleich, während Anzahl und Postierung der Pfeiler verändert werden. Forster gründet auf dieser Aussage seine These, die Pfeiler seien „il ricordo di una ‚costellazione‘ che non deve essere scompigliata.“ (Ebd., S. 17) Aufgrund der oben dargelegten Reihenfolge der Planentwicklung stellt nicht die Konstellation der Pfeiler einen Fixpunkt dar, wie Scarpa ihn sich häufig als ‚selbst auferlegte Vorgabe‘ schuf, sondern die Form des Grundrisses sowie die Anwesenheit und das Aussehen der Pfeiler an sich (vgl. zu diesem Thema auch die Ausführungen zur Villa Veritti oder Villa Zentner in dieser Arbeit).

¹¹⁹⁴ Guido Pietropoli spricht davon, dass dieser Pfeiler von der „Ipercolonna“ des Badezimmers ersetzt werde (Pietropoli, „Le colonne danzanti di casa Ottolenghi“, in: Tommasi 2012, S. 52). Die Abb. 330 zeigt jedoch, dass das Bad als runder Körper bereits in den Grundriss eingefügt war, als an dieser Stelle noch erwähnter Pfeiler zu sehen ist.

¹¹⁹⁵ Guido Pietropoli, „Le colonne danzanti di casa Ottolenghi“, in: TOMMASI 2012, S. 52.

¹¹⁹⁶ Vgl. Guido Pietropoli, „Le colonne danzanti di casa Ottolenghi“, in: TOMMASI 2012, S. 52.

Auf einigen Blättern (auf dem Karton Abb. 333-Abb. 335) zeichnet Scarpa die Wege ein, die der Besucher inner- und außerhalb der Villa zurücklegt. Das zeigt, wie genau Scarpa die Positionierung der einzelnen Grundrissbestandteile geplant hat und wie wichtig die Bewegung des Bewohners und Besuchers war.¹¹⁹⁷ Ähnlich wurden auch die durch die Pfeiler und Fenster gerahmten Blickachsen erwogen¹¹⁹⁸, die mitunter ebenfalls in den Studien erscheinen (Abb. 324) und, gemeinsam mit den Achsen, welche die Kalkulierung der Pfeilerpositionen zeigen, eine die Dachform antizipierende Struktur ergeben.

Ergebnis intensiver Studien ist auch das Badezimmer.¹¹⁹⁹ In seiner Form als eigenständige kleine und nahezu zylindrische Architektur innerhalb der Großen erscheint es erstmals in den Plänen, die zwar neun Pfeiler jedoch noch nicht in ihrer endgültigen Anordnung enthalten (Abb. 330). Zunächst ist es noch nicht als vollständig frei stehender Körper gedacht, sondern nach Norden hin hinter einer Wand oder Möbeln positioniert (Abb. Abb. 330 u. Abb. 335¹²⁰⁰). Auf Abb. 336 dann ist nur noch ein Sessel vor der nördlichen Badezimmerwand in Richtung Wohnzimmer eingezeichnet, sodass die konvexe Wand sich in beiden Räumen, dem Schlaf- und dem Wohnzimmer, vollständig offenbart. Eine Zeichnung zeigt (auf dem Karton Abb. 337), dass Scarpa über die Gestaltung der Außenwände des Badezimmers mit Holzleisten nachdachte, eine Lösung, die unwillkürlich an Alvar Aalto denken lässt.¹²⁰¹

Auch die Positionierung der abgeflachten Seite variiert – nachdem der Raumgrundriss zunächst als nahezu oval¹²⁰² gedacht war – auf den Grundrissstudien, um schließlich scheinbar ohne direkte Achse nach Südosten zu zeigen.¹²⁰³

Der Raum im Raum ist schon seit den 1950er Jahren ein Thema, das Scarpa immer wieder beschäftigte. Bereits in den Entwürfen für ein Hotelzimmer, das auf der 9. Triennale in Mailand (1951) gezeigt werden sollte¹²⁰⁴, erscheint ein zylindrischer Raum innerhalb des Zimmers.¹²⁰⁵

¹¹⁹⁷ Vgl. dazu unten.

¹¹⁹⁸ Vgl. unten.

¹¹⁹⁹ Vgl. TOMMASI 2012, S. 122-129, cat. 83-107.

¹²⁰⁰ Auf ACS 18487 ist es vollständig von Mobiliar umstellt: Im Schlafzimmer ist das Bett davor positioniert, im unteren Wohnzimmer ein Schrankelement (?) sowie ein Sofa.

¹²⁰¹ Vgl. Aaltos Villa Maiera (1938-39) in Noormakku, Finnland. Scarpa lernte Aalto 1956 in Venedig kennen, als dieser den Finnischen Pavillon auf dem Gelände der Giardini della Biennale baute. Vgl. LANZARINI 2003, S. 156, MULAZZANI 2011, S. 104-107.

¹²⁰² Entstanden aus der Zusammenfügung zweier Kreise.

¹²⁰³ Dass die Richtung durchaus mit Bedacht gewählt ist, zeigen die Ausführungen unten.

¹²⁰⁴ Vgl. oben.

¹²⁰⁵ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 103-105. Die Funktion des Raumes ist nicht endgültig geklärt; laut Lanzarini muss es sich eigentlich um ein Badezimmer handeln, jedoch erscheint es auf vielen Zeichnungen eher als Gewächshaus.

Eine den Raum deutlich dominierende, halbkreisförmig gebogene Wand zeigt sich im ersten Projekt für die Villa Veritti. Dort studierte Scarpa eine frei im Raum gelegene Nische, die mit nur einer halbkreisförmig gebogenen Wand geschaffen werden sollte.¹²⁰⁶ In der Villa Zentner dann setzte er den vollständig runden Raum, gleichfalls mit abgeflachter Wand und als Badezimmer um (Abb. 229) und auch in der Villa Roth liegt das Badezimmer in dem runden Turm, der sich über alle Geschosse zieht und im Untergeschoss das Esszimmer beherbergt (Abb. 294, Abb. 295 u. Abb. 299). Ebenso, an prominenterer Stelle und auf den Wohnraum Einfluss nehmend, ist es in der Villa Ottolenghi realisiert.¹²⁰⁷ Es lässt sich keine allgemeine Entwicklung im Wohnhausbau des 20. Jahrhunderts für die Einrichtung solcher frei im Raum platzierter Badezimmer feststellen.

Der Außenbau

„Il volume costruito sfugge alla visione da lontano.“¹²⁰⁸ Von der Straße aus ist nur das Dach zu sehen. Dieses hat Scarpa sich als „breve spazio di terreno accidentale“¹²⁰⁹ vorgestellt, „su cui si potrà anche camminare.“¹²¹⁰ Bereits am Eingang zum Grundstück ist zu erkennen, dass diese ‚Terrasse‘ ein eigenständiger Teil des Geländes ist: Der Zugang liegt direkt in der Flucht des Gittertors, während die Treppe zur *calle* nach links verrückt liegt. Die Dachterrasse erstreckt sich über die volle Größe des Hauses und reflektiert die Unebenheit des Geländes. Einzelne dreieckige Flächen aus rotem Backstein sind wie zufällig angeordnet in unterschiedlichen Winkeln zueinander geneigt. Uneben verlaufende Bänder aus orangefarbenen Ziegeln strukturieren die Flächen zusätzlich, ebenso wie lange Verbindungsleisten aus Zement.¹²¹¹ Im Januar 1975 beschrieb Scarpa seinen Studenten das Dach als „avvenimento planimetrico molto deforme“¹²¹², dessen Entwicklung, die im Zusammenhang mit jener des Grundrisses steht, sich in zahlreichen Studien nachvollziehen lässt (Abb. 332).¹²¹³ Eine Dachlösung aus einzelnen, in unterschiedliche

¹²⁰⁶ Vgl. die Ausführungen zur Villa Veritti. Eine nicht frei im Raum liegende und nur in ihrer konkaven Krümmung in Erscheinung tretende Wand findet sich auch in der Wohnung des Anwalts Luigi Scatturin (Kat. 60 und Abb. 389).

¹²⁰⁷ Ähnliche, mehr oder weniger runde Baukörper studierte Scarpa auch für die Villa Roth (Abb. 294), die in mehrfacher Hinsicht als ‚Testobjekt‘ für die Villa Ottolenghi diente. In den Plan für Villa Beltrami im Rahmen des Country Clubs Sant’Urbano fügt Scarpa gleich mehrere Räume ein, deren Formen auf verschiedenen Variationen des Kreises beruhen (vgl. Kat. 77).

¹²⁰⁸ Carlo Scarpa, in: TOMMASI 2012, S. 28.

¹²⁰⁹ Scarpa, in: TOMMASI 2012, S. 28. Vgl. auch das gleichzeitig als Terrasse fungierende Dach des Projektes für die Villa Cassina, vgl. Kap. III.6.

¹²¹⁰ Scarpa, in: TOMMASI 2012, S. 28.

¹²¹¹ Zu technischen Einzelheiten vgl. TOMMASI 2012, S. 168-171.

¹²¹² Scarpa am 30.1.1975, Palazzo Tron, in: SEMI 2010, S. 90.

¹²¹³ Vgl. dazu TOMMASI 2012, S. 168-183.

Richtungen geneigten Flächen, taucht erstmals in den Studien für die Villa Romanelli auf¹²¹⁴ (Abb. 76) und wird seitdem immer wieder für verschiedene Projekte in Betracht gezogen, z.B. für den südlichen Abschluss der Villa Cassina auf diese Weise zu gestalten¹²¹⁵ 1974, also etwa zehn Jahre nach den Planungen in Carimate, taucht dieses Thema häufiger auf: Sowohl in den Studien für die Umgestaltung der Villa Matteazzi-Chiesa¹²¹⁶ als auch in der dritten Version für den Eingang zum IUAV taucht diese Lösung auf.¹²¹⁷ In der ebenfalls in dieser Zeit umgestalteten Villa Businaro, „Il Palazzetto“ in Monselice hat Scarpa diesen Entwurf dann erstmals ausgeführt, jedoch nicht als Dach, sondern als Tenne (Abb. 340).¹²¹⁸

Auf dem Dach ist bereits zu erkennen, dass eine enge Verbindung zwischen Innen- und Außenraum besteht: Das Dach erstreckt sich dem Verlauf des Terrains entsprechend nach Süden hin abfallend. Die Außenwände der Villa sowie die Pfeiler, die in allen Räumen gleich hoch sind, nur auf unterschiedlichen Niveaus liegen, ragen dementsprechend im Süden stärker aus der Dachfläche hervor als im Norden. Die Wände im Süden fungieren auf dem Dach somit als Begrenzungsmauern. Zudem ragen die Baukörper der Schornsteine über das Dach hinaus. Der vordere Schornstein des Wohnzimmerkamins hat im Grundriss die Form zweier einander überschneidender Kreise und ist eingebettet in einen polygonalen Unterbau (Abb. 341). Er wurde von Tommasi nach Scarpas Tod auf Basis der erhaltenen Zeichnungen angefertigt¹²¹⁹, während der Schornstein ganz im Süden von Guido Pietropoli geplant wurde.¹²²⁰

Die Dachterrasse erinnert mit ihrer Pflasterung und den unebenen Flächen an die spätmittelalterliche Piazza del Campo in Siena.¹²²¹ Überhaupt scheint Scarpa sie, unabhängig von den geneigten Flächen, wie eine *piazza* bzw. wie einen *campo* in Venedig gestaltet zu haben. Der Schornstein gemahnt in diesem Zusammenhang an den skulpturalen Korpus eines Brunnens. Ein ähnlich als *piazza*¹²²² gestaltetes Dach findet sich auch auf der Villa Malaparte in Capri (1938-

¹²¹⁴ Vgl. Kap.III.3.

¹²¹⁵ Vgl. Kap. III.6.

¹²¹⁶ Vgl. Ilaria Abbondandolo in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 328-337, bes. Nr. 14, außerdem Kat. 83 dieser Arbeit.

¹²¹⁷ Vgl. LOS 1985 und DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 1967 sowie DODDS 2000, S. 51 f., Anm. 57.

¹²¹⁸ Vgl. außerdem Kat. Kat. 78. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Ähnlichkeit der Pfeileranordnung in der Villa Ottolenghi zu einem Sternbild hingewiesen. Die runden Scheiben, die an den Verbindungspunkten der geneigten Flächen der Tenne in Monselice eingelassen sind, symbolisieren die Sonne und den Mond. Vgl. z.B. Fabrizio Zuliani, „Proporzioni auree nell’*aia* Businaro“, in: Ausst.-Kat. Scarpa e il Palazzetto 201, S. 20 f.

¹²¹⁹ Vgl. TOMMASI 2012, S. 135-142.

¹²²⁰ Vgl. unten.

¹²²¹ Vgl. TOMMASI 2012, S. 169. Der Gedanke wurde auch von MCCARTER 2013, S. 200 aufgegriffen.

¹²²² Den Platzcharakter des Daches hebt auch Annamaria Conforti Calcagni (CONFORTI CALCAGNI 2011, S. 176) hervor, wenn sie es mit der „*aia delle fattorie venete*“ in Verbindung bringt(ebd.). Dieser Vergleich wird durch die Analogie zur Tenne der erwähnten Villa Businaro „Il Palazzetto“ bestärkt.

40).¹²²³ Der Zugang dort ist ebenso unwegsam wie hier: Um auf das Dach zu gelangen, muss ein Spalt von etwa einem halben Meter überquert werden, der fast vollständig bewachsen und somit kaum sichtbar. Nur von der Dachterrasse kann der Blick über den Gardasee schweifen¹²²⁴ (Abb. 338) und das Dach „diventa non solo accessibile e ‚abitabile‘, ma anche suo luogo obbligato: un suo elemento irrinunciabile e un punto di forza.“

Der Graben, der die Villa vom Berghang trennt, ist vom Dach und vom oberen Eingangsbereich deutlich zu erkennen.¹²²⁵ Die scharfen Knicke im Verlauf der Mauern an der Treppe erinnern an Festungsanlagen und es entsteht der Eindruck eines unterirdischen Gebäudes.

Die Effizienz der Beleuchtung der hinteren Räume der Villa durch die *calle* wird durch die Einfügung von zunächst drei und später nur noch zwei Nischen¹²²⁶ gesteigert (Abb. 325). Auch Geräusche werden durch sie intensiviert. Alberto Ottolenghi berichtet davon¹²²⁷, dass Scarpa mehrfach begeistert betont habe, dass er den Bereich vor den Nischen als „palcoscenico“ verstehe, in dem die Stimme durch die zylindrische Form der einen und konische Ausrichtung der anderen Nische verstärkt und nach oben getragen werde. Tatsächlich bestimmt eine besondere Geräuschkulisse die *calle*: Die hohen Mauern, die links an den Hang grenzen, und die Hauswände auf der anderen Seite vermitteln ein Gefühl von Abgeschlossenheit. In der Stille, die zunimmt, je weiter man die unregelmäßige Treppe, die den Zugang zur *calle* darstellt, herab steigt, erscheinen alle Geräusche intensiviert: Die eigenen Schritte auf den unebenen und leicht wackligen Betonplatten, das Zirpen der Grillen, das Plätschern des Wassers, das in Bassins am Anfang des Weges eingelassen ist. Zusammen mit den wild bewachsenen Wänden aus grobem Rauputz entsteht der Eindruck einer Grotte, aus der das Haus, das nur aufgrund der Fenster und den Rahmungen aus Beton als solches zu erkennen ist, heraus wächst.

Das Gefühl von Abgeschlossenheit, das sich hier einstellt, kennt man auch von den venezianischen Gässchen: Befand man sich gerade noch in einer belebten Straße, kann man sich plötzlich völlig alleine in einer engen und einsamen Gasse wiederfinden, in der die Stille durch den Vergleich zur zuvor erlebten Lautstärke besonders auffällt. Wie der Weg an die venezianischen Gässchen gemahnt, so rufen die niedrigen Durchgänge zum Garten

¹²²³ Vgl. z.B. MCDONOUGH 1999 und auch MCCARTER 2013, S. 200.

¹²²⁴ Vgl. zur Anlage einer solchen Dachterrasse, die von der Hanglage mit Blick über die darunter liegende Landschaft profitiert, auch die Studien zur Villa Cassina.

¹²²⁵ Besonders bei der Betrachtung der Dachgrenzen fällt ins Auge, dass Scarpa sich nicht um die Praktikabilität der Konstruktion gekümmert hat. Weder am Zugang noch an den Seiten sind Mauern oder Geländer angebracht, sodass das Betreten besonders der bewachsenen Flächen äußerst gefährlich ist.

¹²²⁶ Auf Abb. 324, einem der frühesten Pläne, ist eine Art rechteckiger Nische zu sehen, die vermutlich bereits die gleiche Funktion hatte.

¹²²⁷ Am 16.7.2013 im Gespräch mit der Verfasserin.

Erinnerungen an typische venezianische *sottoporteghi* wach. Sie stellen zugleich Verbindungen zum Berghang her.

Auf der Gartenseite sind, wie auch im Norden, schmale Fensterbänder in die Fassade eingeschnitten. Betonrahmungen¹²²⁸ teilen sie in unterschiedlich große Öffnungen.¹²²⁹ Unterhalb der Fenster bestehen die Wände aus grobem Rauputz, oberhalb aus Sichtbeton, der die Holzschalung der Formen erkennen lässt. Durch vor- und rückspringende Bereiche sowie überstehende Mauern wird dem Eindruck einer einheitlichen Fassade entgegengewirkt und der des organisch aus dem Berg hervorragenden, unterirdischen Gebäudes verstärkt. Die nach hinten versetzten Bereiche sind von einem vorkragenden Dachaufbau überfangen, der das eigentliche Dach nicht erkennen lässt, gleichzeitig aber dessen Begrenzungsmauern darstellt. Die inneren Fensterrahmen aus lackierter Douglasie und Iroko sind zum Teil schon von außen zu sehen und auch die Holztüren stellen einen farblichen Akzent zum Grau der Betonwände dar. Sie gehen, abgesehen von der einfachen Glastür auf der Westseite, die Tommasi nach Scarpas Tod eingefügt hat¹²³⁰, auf Entwürfe Scarpas zurück. Das Aussehen der Türen im Schlaf- und Wohnzimmer sowie jener, die im Norden in den Schlaftrakt führt¹²³¹, hat Scarpa intensiv studiert.¹²³² In die Holzplatten sind abwechselnd horizontale und vertikale Aussparungen eingeschnitten, sodass ein geometrisches, gitterähnliches Muster entsteht, das an De Stijl-Motivik erinnert (Abb. 350)¹²³³.

Der rustikale Charakter der Außenwände wird besonders auf der Südseite durch den turmartigen Anbau des Schornsteins verstärkt (Abb. 352). Dieser wurde nach Scarpas Tod von Guido Pietropoli errichtet, wobei er auf Skizzen Scarpas zurückgreifen konnte, welche die Struktur des Kamins sehr klar darstellen (Abb. 357¹²³⁴). Der pyramidenartige Korpus erinnert an eine Festung und besonders der obere Teil, der als Windschutz gestaltet ist, wirkt wie ein „elemento di arredo della copertura a terrazza“.¹²³⁵

¹²²⁸ Sie bestehen aus vorgefertigten Betonteilen, die von der Firma Angelo Velo in Fontaniva gefertigt wurden (vgl. auch Kat. 5). Vgl. dazu TOMMASI 2012, S. 194.

¹²²⁹ Vgl. Tommasi (2012, S. 193), der darauf hinweist, dass für Scarpa „l'effetto di vaste superfici vetrate molto violento“ sei. Scarpa „avvertiva l'esigenza di disegnarle, circoscriverle, scandirle, interromperne la continuità e quindi spezzare l'immagine riflessa.“

¹²³⁰ Vgl. TOMMASI 2012, S. 192.

¹²³¹ Alberto Ottolenghi beschreibt dieses heute als den Haupteingang, auch wenn Scarpa wohl denjenigen auf der Südostseite als solchen gedacht hatte.

¹²³² Vgl. TOMMASI 2012, S. 196-213, bes. Nr. 242, 243, 245, 247, 256, 257.

¹²³³ Vgl. z.B. das Titelblatt der ersten De Stijl-Ausgaben (ab 1917), Abb. z.B. in ZEVI 1953, Abb. 1. Vgl. auch die Studien zur Fassadengestaltung der Casa Curto, Quero, die Scarpa zwischen 1976-78 umgebaut hat (Kat. 86).

¹²³⁴ Und auch TOMMASI 2012, Kat. Nr. 40 u. 231. Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit zur Ecklösung der Einfassungsmauer des Grabmalkomplexes Brion, an dem Pietropoli ebenfalls mitgearbeitet hat. Eine Abbildung z.B. in ZANCHETTIN 2005b, S. 112.

¹²³⁵ TOMMASI 2012, S. 145, Nr. 145.

Die Ostseite der Villa ist diejenige, die noch am ehesten als Fassade bezeichnet werden kann. Sie wird auch dadurch besonders hervorgehoben, dass hier die große Gartentür liegt, die deutlich größer und auffälliger gestaltet ist als der Haupteingang im Norden. Das betont die Bedeutung des Gartens und der Verbindung des Wohnraums zur Landschaft. So ist auch der Innenhof, der vom Schlafzimmer und dem Bassin im Südosten sowie dem Küchentrakt im Nordosten eingeschlossen wird, nicht befestigt, sondern mit seiner Rasenfläche Teil des Gartens. Das Gras wächst auch durch die versetzt angeordneten Steine hindurch.

So wie die Fassade nicht linear verläuft, sondern Vor- und Rücksprünge aufweist, so sind auch die einzelnen Wände von der Staffelung verschiedener Elemente gekennzeichnet. Besonders die Ecke links der Eingangstür ist ein Beispiel dafür, wie Scarpa mit Hilfe von Schichtung mehrdimensionale Oberflächen schafft, welche die Grenzen zwischen Außen- und Innenraum verunklären. Die Pfeiler, die sowohl innen als auch außen liegen, spiegeln sich in den Fenstern wie auch in den Wasseroberflächen vor den Fassaden. Es entsteht ein reizvolles Wechselspiel zwischen Innen und Außen, das es teilweise unmöglich macht, zwischen innen und außen Liegendem zu unterscheiden.

Auch die Gestaltung der Wand links, südlich der Pfeiler ist in einzelne Teile zerlegt und trägt zu dem Gesamteindruck von mehreren voreinander gelagerten Schichten bei. Die eigentliche Hauswand verläuft schräg hinter dem Pfeilerpaar entlang, das, im oberen Bereich durch einen Teil der groben Betonwand verbunden, risalitartig hervorragt. Zwischen den Pfeilern verbindet ein zickzackförmiger Wasserspeier¹²³⁶ das innere mit dem äußeren Bassin.

Insgesamt lässt sich an dieser Wand, wie auch an den beiden anderen auf dieser Seite – der mittleren Türfront und der rechten Küchenfassade – eine horizontale Zweiteilung erkennen: Im Süden sind in den unteren Bereich der grob verputzten Fassade die charakteristischen mehrteiligen Fenster eingelassen, während der obere Bereich vollständig geschlossen ist. Die Trennung wird hier durch ein schmales, schräges Blechabdach betont. Die Unterteilung der Eingangsfront in der Mitte geschieht durch ein gestaffeltes Betongesims. Darüber ist die schräge Betonmauer der Dachterrasse zu sehen, die den bereits erwähnten innen liegenden Pfeiler mit einem weiteren Pfeilerpaar rechts verbindet, das ebenfalls innerhalb des Wohnraumes liegt. Alle drei Pfeiler stoßen ohne Unterbrechung durch das Dach. Der untere Bereich ist auch hier zu einem großen Teil verglast. Das große Fenster ist mit dem gleichen Holz gerahmt, aus dem auch die links anschließende Tür gefertigt ist. Sie ist nach dem gleichen Muster gebildet wie die

¹²³⁶ Dieser wurde von Tommasi nachträglich entworfen.

Schlafzimmertür im Westen sowie die Eingangstür im Norden.¹²³⁷ Diese innerhalb der Ostfassade mittlere Eingangsfront sticht durch die intensive Verwendung von Holz deutlich aus der ansonsten nur aus Beton und Stein gebildeten Fassade heraus. Der rechte Bereich des Fensters stellt daher in gewisser Weise einen Übergang von dieser fragilen und transparenten Zone zu dem neuerlich deutlich blockhafter gestalteten Küchenblock rechts dar: Dem Fenster ist eine dünne Mauerfläche aus dem groben Betonputz vorgelagert, in die eine rechteckige, im Vergleich zum Material fast zart wirkende Aussparung eingeschnitten ist. Ihre geringe Dicke sowie die elegante Rahmung aus dunklem Metall betonen den Kontrast zwischen dem groben Material und dessen feiner Bearbeitung. Die Metallprofile leiten über in die Rahmung der Fenster an dieser Stelle. Die im Osten anschließende Wand des Küchenblocks ist ebenso gestaltet (Abb. 354) und ebenfalls in zwei Zonen geteilt: Hier wird der schräge Verlauf des Hangs aufgegriffen, an den der Block anschließt und die obere Zone liegt nach hinten versetzt. Oben wie unten ist ein schmales Fensterband eingeschnitten, das um die rechte Ecke läuft. Vor den Fenstern befindet sich eine Durchreiche zur Küche, die ebenfalls im Kontrast zu der groben Oberflächenbehandlung der Wände steht. In die glatte Steinfläche sind zwei kreis- bzw. halbkreisförmige Vertiefungen eingelassen, in denen nach Scarpas Vorstellung für den durstigen Spaziergänger, der zufällig vorbei kommen könnte, eine Flasche Wein und ein Glas abgestellt werden können.¹²³⁸ Sie ist über ein Drehfenster mit dem Innenraum verbunden.

An der östlichen Ecke des Küchenblocks führt, analog des Durchgangs auf der Westseite, ein *Sottoportego* zurück in die *calles*. Er wird durch das über den Weg ragende Gesims der Küchenfassade gebildet, das nicht ganz auf der Mauer auf der anderen Seite aufliegt – es bleibt ein minimaler Zwischenraum frei.

Es wird deutlich, dass Scarpa an den Außenfassaden der Villa Ottolenghi mit unterschiedlichen Arten von Schichten¹²³⁹ arbeitet. Die Flächen werden sowohl horizontal als auch vertikal aufgebrochen und neu zusammen gesetzt. Daher sind gerade Verbindungspunkte für Scarpa Gelegenheiten, sich des Mittels der Schichtung zu bedienen. Dabei werden Übergänge nie

¹²³⁷ Vgl. oben.

¹²³⁸ Alberto Ottolenghi erzählt heute gerne davon, wie Scarpa sich häufig vorstellte, dass man um das Haus herum spazieren könne. Die Tatsache, dass schon immer offensichtlich war, dass kein Fremder „zufällig“ das Haus passieren kann, Scarpa sich aber nicht davon abbringen ließ, macht die Durchreiche zu einer besonderen Eigenheit des Hauses, die Ottolenghi heute gerne zeigt. Vgl. auch Tommasi, „Un avvenimento planimetrico molto deforme“, in: TOMMASI 2012, S. 27-43, hier 34: „Guido Pietropoli curò [...] la mensola di pietra che sporge dalla finestra della cucina sulla quale, come aveva immaginato il maestro, si sarebbe potuto posare una bottiglia di vino e un bicchiere per offrire conforto al viandante assetato.“

¹²³⁹ Vgl. zum Prinzip der Schichtung bei Scarpa generell SCHULTZ 1999.

verschleiert, sondern im Gegenteil sichtbar gemacht und besonders gestaltet: Durch Dachvorsprünge, Gesimse und Zwischenräume zwischen übereinander gelagerten Elementen.¹²⁴⁰

Alle Außenwände des Hauses sind von Rankpflanzen bewachsen, sodass die eigentliche Architektur kaum sichtbar ist. Scarpa hatte diesen Bewuchs genau einkalkuliert und ihn sich als zweite Schicht über der eigentlichen Architektur gedacht.¹²⁴¹

Der Innenraum

Wenngleich sie auch nicht der Haupteingang ist, so stellt die stellt doch die Holz-Gittertür im Osten der Villa die wichtigste Verbindung zwischen außen und innen dar. Fünf heute fast vollständig bewachsene Stufen führen zur Eingangstür. Man tritt direkt in das Wohnzimmer, dem Herzstück des Hauses, in das die verschiedenen anderen ‚Räume‘ eingegliedert sind. Der Terrazzo-Boden erstreckt sich durchgehend durch alle Bereiche. Er reicht bis auf den äußeren Treppenabsatz und stellt so eine direkte Verbindung zwischen Außen- und Innenraum dar. In den Boden ist ein Schema eingearbeitet aus gelben und roten Kieseln, die das Muster eines *Opus Incertum*¹²⁴² darstellen. Hier wird das Motiv des unregelmäßigen Polygons aus dem Grundriss wieder aufgegriffen. Mit dem gezielten Einfügen der zusätzlichen Steine konnte Scarpa die unumgänglichen Risse im Boden so lenken, dass sie diesem Muster folgten (Abb. 375 u. Abb. 376¹²⁴³). Darüber hinaus gibt das Muster einen Weg vor, der die Bewegungen des Besuchers soll.¹²⁴⁴ Die Steine sind aus alten Terrakottaplatten hergestellt worden, welche die Arbeiter mit dem Klöppel einzeln in die richtige Form gebracht haben.¹²⁴⁵

Ebenso prägnant wie der Fußboden ist die schwarze, aus stucco lucido gearbeitete Decke. Sie besteht, ähnlich einem Faltdach, aus unterschiedlich großen Dreiecken, die in unterschiedlichen Winkeln zueinander geneigt sind. Sie spiegeln die Form des Daches wider, sodass „all'interno [...] la stessa sagoma dell'esterno“¹²⁴⁶ erscheint, „sorta di macro origami“.¹²⁴⁷ Bis 1991 war die

¹²⁴⁰ Vgl. zum Beispiel auch ein Detail der Westfassade (Abb. 361). Auch die Verbindungen zwischen den Pfeilern, von Dal Co „tamponamenti“ genannt, fallen ins Auge. Sie waren, für den Innen- wie auch den Außenraum, Gegenstand intensivster Studien. Vgl. bes. die Nr. 70-82 in TOMMASI 2012, S. 117-119, aber auch die Skizzen auf den Grundrissstudien auf Velin RV 54 und RV 125 (vgl. Tommasi 2012, S. 95, Nr. 20). Scarpa erprobt hier besonders die Anschlüsse zwischen Pfeiler und Wand.

¹²⁴¹ Vgl. dazu auch DAL CO 2007.

¹²⁴² Ein solches Ansehen hatte Scarpa sich auch für das äußere Mauerwerk der Villa gewünscht („Relazione al progetto“, in: TOMMASI 2012, S. 28).

¹²⁴³ Vgl. dazu auch die Studien, in: TOMMASI 2012, S. 108-109.

¹²⁴⁴ Vgl. zur Wegelenkung auch unten.

¹²⁴⁵ Vgl. Lorenzo Allegrini, Inhaber der Baufirma Allegrini, in: TOMMASI 2012, S. 234.

¹²⁴⁶ Scarpa am 30.1.1975, Palazzo Tron, in: SEMI 2010, S. 92.

¹²⁴⁷ Guido Pietropoli, „Le colonne danzanti di Villa Ottolenghi“, in: TOMMASI 2012, S. 52.

Decke, unter anderem aus Kostengründen, weiß geblieben; das Blatt Abb. 363 mit der Beschriftung „sigmulto nero“¹²⁴⁸ wurde jedoch zum Anlass genommen, die Farbe schließlich anzupassen.¹²⁴⁹ Der Effekt ist äußerst eindrucksvoll: Nicht nur die oberen Abschlüsse der Pfeiler wirken so harmonischer. Auch das Spiel der sich spiegelnden Oberflächen und Farben – die farbigen Türen und Mauern, die Pfeiler, das Grün der Pflanzen vor den Fenster, das Wasser, das Licht – trägt zu einem besonderen Raumeindruck bei, der den Fluss der offenen Räume hervorhebt.¹²⁵⁰

Der gesamte Innenraum wird dominiert von den neun massigen Rundpfeilern, die auch schon das Äußere der Villa definieren.¹²⁵¹ Bereits auf den frühen Kartons (Abb. 326), wo sie erstmalig erscheinen, scheint ihre Struktur bereits klar zu sein: Links neben dem Grundriss ist eine kleine Bleistiftskizze zu erkennen, die eine aus einzelnen Scheiben unterschiedlicher Farbe und Textur, also unterschiedlichen Materials zusammen gesetzte runde Stütze zeigt, die deutlich die Charakteristiken der Pfeiler erkennen lässt. Sie haben alle einen Durchmesser von 88 Zentimetern¹²⁵² und bestehen aus einzelnen Scheiben aus poliertem Beton sowie grob behauenen Trani- und etwas dunklerem, fast rosafarbenem Prunstein. Diese sind jeweils in unterschiedlicher Anordnung übereinander gereiht, sodass jeder Pfeiler einzigartig ist. Ursprünglich wollte Scarpa den Stein erst bearbeiten, nachdem die Scheiben aufeinander gesetzt waren, um den Charakter des Zufälligen, der ihnen anhaftet, noch zu betonen.¹²⁵³

Die Pfeiler haben deutlich klassischen Charakter und rufen mit mit ihren an Trommeln erinnernden Scheiben das Bild klassischer Säulen hervor. Der Anschluss an die Decke erscheint

¹²⁴⁸ Sigmulto ist eine spezielle Spachtelmasse, die besondere Farbeffekte ermöglicht.

¹²⁴⁹ Eine schwarze Decke fand sich auch bereits in der von Scarpa eingerichteten Casa Asta (Kat. 14) und in den Studien für die Veranda der Casa M. (Kat. 20 und Abb. 383). Guido Pietropoli weist in diesem Zusammenhang auch auf die schwarze Decke im Eingang zu Charles Rennie Mackintoshs Hill House in Helensburgh (1904) hin, die Scarpa ihm gegenüber erwähnt hat. Vgl. Pietropoli, „Le colonne danzanti di casa Ottolenghi“, in: TOMMASI 2012, S. 45-55, hier 48.

¹²⁵⁰ Mit der farblichen Umgestaltung der Decke wurde auch das Problem der Beleuchtung gelöst, das Scarpa bislang nur provisorisch bedacht hatte (vgl. TOMMASI 2002, S. 71) und – so Alberto Ottolenghi im Gespräch mit der Verfasserin – auch von Tommasi und Pietropoli vernachlässigt wurde. Er berichtet davon, dass er die Architekten eines Abends zum Essen eingeladen habe und Fisch mit vielen kleinen Gräten serviert habe – eine in der Dunkelheit des Wohnzimmers kaum zu bewältigende Aufgabe, was sie letztendlich überzeugt habe. Gianandrea Gazzola hat schließlich die Lampen entworfen.

¹²⁵¹ Vgl. zu den Pfeilern auch die Ausführungen zur *Grundrissentwicklung*.

¹²⁵² Vgl. dazu auch FORSTER (2004, S. 17), der diese Zahl darauf zurück führt, dass Scarpa hier symbolisch Auftraggeber und Architekten verewigt habe. Die Zahl 8 sei aus dem Familiennamen der Auftraggeber abgeleitet (otto=acht) und dann mit 11 multipliziert worden, der Summe der Anzahl der Buchstaben in Carlo Scarpas Namen. Die 11 bzw. 5,5 hat Scarpa auch den Studien zum Brion-Grab zugrunde gelegt (vgl. Scarpa in der Konferenz „mille cipressi“, die er im Sommer 1978 in Madrid gehalten hat, in: DODDS 2000, S. 246; vgl. zu dieser Transkription Anm. 108 dieser Arbeit).

¹²⁵³ Vgl. TOMMASI 2012, S. 112.

wie ein Kapitell, die Verbindungen zwischen den Säulen wie ein Architrav – diese klassischen Elemente wurden in moderne Formensprache übersetzt.¹²⁵⁴

Mit ihrem enormen Durchmesser dominieren die Pfeiler den relativ kleinen Raum und lenken den Blick.¹²⁵⁵ Sie sind deutlich von Wänden und Fenstern abgesetzt, zum einen, um eine „indipendenza delle parti verticali dell’involucro“¹²⁵⁶ zu erreichen, „dando luogo a una serie di scorci che moltiplicano viste, affacci e punti di osservazione.“¹²⁵⁷ Zum anderen sorgen die Zwischenräume für eine Abgrenzung vom Außenraum, sodass die Intimität des Wohnraumes gewahrt bleibt und er sich nicht in dem freien Fluss nach außen verliert. Außerdem wird im Norden und Nordosten eine Abtrennung der Schlafzimmern vom Wohn-/Essraum erreicht. Sie sind von der höher gelegenen „calle interna“¹²⁵⁸ erreichbar, die zwischen Pfeilern und nördlicher und nordöstlicher Wand verläuft; in die Zwischenräume zwischen den Stützen sind halbhohe, baukastenartige Wandschränkelemente eingefügt, die für eine stärkere Abtrennung sorgen. Vor die nördliche Wand ist eine Bank eingelassen.

In der Mitte des Essbereiches steht ein gläserner Esstisch – ein Entwurf Scarpas¹²⁵⁹, der auch auf Grundrissstudien erscheint. Er ist mittig im Raum platziert, sodass von hier aus alle anderen Bereiche überblickt werden können.

¹²⁵⁴ Vgl. auch Giuseppe Tommasi und Guido Pietropoli, in: TOMMASI 2012, S. 42 u. 50, außerdem Carlo Scarpa, „Arredare“, Antrittsvorlesung zum Akademischen Jahr 1964/64, in: SEMI 2010, S. 53-63, hier 59f.

¹²⁵⁵ Vgl. zu den Pfeilern auch die Ausführungen zur Grundrissentwicklung in dieser Arbeit sowie Guido Pietropoli, „Le colonne danzanti di casa Ottolenghi“, in TOMMASI 2012, S. 45-55. Es lassen sich zahlreiche Beispiele ähnlicher Pfeiler finden: Los nennt Wrights Ralph Jester House in Palos Verdes (Abb. in: HOLSTE 2007, S. 118, Abb. 8 u. DREXLER 1962, Abb. 162), Dal Co neben der offensichtlichen Assoziation mit Palladios Villa Sarego oder Giulio Romanos Cortile der Villa Madama auch den etwas weit hergeholt Padiglione Esastilo Jožamurka von Jože Plečnik in Begunje (DAL CO 2007, S. 52). Auch die Säulen in S. Severo in Bardolino sind nach dem Prinzip der Schichtung einzelner Trommeln unterschiedlichen Materials gebildet. All diese Beispiele mögen als Vorbilder für das Aussehen der Pfeiler in der Villa Ottolenghi gelten. Wichtiger aber als dies ist, dass sich Studien für die Funktion dieser Pfeiler nicht nur als Stützen für das Dach sondern vielmehr als Raum gliedernde Elemente und Markierungen für die Wege- und Blickführung in Scarpas eigenem Werk finden (vgl. auch DAL CO 2007, S. 50f.). Auch Alba di Lieto nennt einige Beispiele aus Scarpas Architektur, in denen Stützen eine wichtige Rolle spielen, doch sind ihre knappen Ausführungen wenig differenziert. So gibt sie als Vorbilder für die Organisation des Grundrisses mithilfe von Stützen beispielsweise die „colonne“ der Villa Veritti, die keine Säulen sondern Pfeiler sind, und nennt gleichzeitig ein bis dato unveröffentlichtes Projekt Scarpas für eine Bar in Bardolino, wo „le medesime colonne“ (Di Lieto, in TOMMASI 2012, S. 65, Abb. 10) wie in der Villa Ottolenghi erscheinen. Die Bar wurde von Scarpa 1977 geplant, zu einem Zeitpunkt also, als jene Pfeiler der Villa bereits entworfen waren. Die Bar ist also ein Beispiel für die Rezeption der Pfeiler der Villa, nicht umgekehrt, wie man es bei Di Lieto missverstehen könnte.

¹²⁵⁶ DAL CO 2007, S. 50.

¹²⁵⁷ Ebd.

¹²⁵⁸ Alberto Ottolenghi am 16.07.2013 im Gespräch mit der Verfasserin.

¹²⁵⁹ Es handelt sich um *Sarpi*, der eine kleinere und in der Form der Platte abgewandelte Version des *Doge* ist, dessen Entwurf auf die Studien für den Esstisch der Villa Zentner zurück geht. Vgl. zu *Sarpi* auch BAGNOLI 2014, S. 80-85.

Eine Neuerung gegenüber den bisher von Scarpa geplanten und erbauten Häusern und Villen ist im Osten der freie Übergang vom Wohnzimmer in die Küche. Sind zwar die Schlaf- von den Wohnräumen abgetrennt, so gilt dies nicht, wie beispielsweise in der Villa Veritti, für die Küche. Es gibt auch keinen Anrichterraum, ebenso wenig sind Dienstzimmer vorgesehen, da keine Hausangestellten im Haus wohnen mussten. Die Küche ist mit einer schmalen Wand vom Wohnzimmer getrennt, sodass rechts ein offener Durchgang bleibt. Fußboden und Decke gehen ohne Unterbrechung vom einen in den anderen Raum über. Zusätzlich ist in die Wand eine hochrechteckige und nicht verschließbare¹²⁶⁰ Durchreiche eingelassen, vor der ein kleinerer Holzesstisch für die alltäglichen Mahlzeiten platziert ist. Die rechteckige Öffnung zur Küche ist, wie auch die Kanten der Wand, mit dunklen Metallprofilen eingefasst.

In der Stele neben dem Pfeiler sind Steckdosen und Lichtschalter installiert. Eine Unterbringung dieser technischen Notwendigkeiten in solchen Miniaturpfeilern hatte Scarpa angedacht, um die Einheit der Wände nicht zu stören, sie wurden aber im Nachhinein von Guido Pietropoli entworfen.¹²⁶¹

Die Einbauküche wurde von Scarpas Sohn Tobia nach dem Tod des Vaters entworfen. Scarpa hat keine konkreten Pläne für die Kücheneinrichtung hinterlassen, wohl aber für ihre Gesamtstruktur. Die dunkelrote Eingangstür zur *calle*, die auch bereits durch die Durchreiche zu sehen ist, wurde von Scarpa gezeichnet¹²⁶² und passt sich in das Konzept der neoplastizistischen Flächen und Formen ein, wenngleich das Dunkelrot nicht dem Farbkanon der Neuen Gestaltung entstammt. Durch das T-förmige Fenster in der Tür sowie das lange schmale Fenster darüber sind die Rohputzwände der äußeren *calle* zu sehen, wodurch der Eindruck eines höhlenartig in den Berg hinein gebauten Raumes erweckt wird.

Die südwestliche Wand ist von Scarpa für das in eine Arbeitsfläche eingelassene Spülbecken vorgesehen (Abb. 369), sodass bei der Arbeit der Blick durch das Fensterband in den Innenhof und den Garten fallen kann. Über der Arbeitsfläche und zwischen den einzeln in Betonblenden eingefassten und zum Teil über Eck verlaufenden Fenstern ist die bereits erwähnte Durchreiche nach außen angebracht. Der Bereich der Arbeitsfläche ist, entsprechend dem Rücksprung der Fassade an dieser Stelle, über die gesamte Breite der Wand von der eingezogenen Decke

¹²⁶⁰ Andere Beispiele dieses praktischen Elements sind bei Scarpa häufig so gestaltet, dass sie in geschlossenem Zustand ein kompliziertes Dekorationselement der Wand sein könnten und erst geöffnet ihre eigentliche Funktion offenbaren. Vgl. z.B. die Durchreiche in der Casa Gallo in Vicenza (Kat. 62)

¹²⁶¹ Insbesondere betrafen die Überlegungen den oberen Abschluss dieser „torrette“ (Guido Pietropoli, „Le colonne danzanti di casa Ottolenghi“, in: TOMMASI 2012, S. 48.

¹²⁶² Vgl. auch das gleiche Motiv auf den Studien zur Fassade der neuen Galleria nazionale d'arte in Messina von 1974, z.B. in Fabio Lombardo, „Le travail de Scarpa. Le musée national de Messine“, in: DUBOY 1979, S. 28-32, hier S. 30.

überfangen. In den oberen Bereich ist ebenfalls ein Fensterband eingezogen. Die Rahmen der zu öffnenden Fenster sind aus lackierter Douglasie bzw. Iroko.

Das Wohn- und Esszimmer wird nach Westen von der Kaminwand begrenzt. Heute ist diese eine komplizierte Konstruktion aus unterschiedlich hohen Volumina: Der polygonale, von beiden Seiten offene Kamin an sich reicht zwangsläufig bis zur Decke, während das rechts davon eingearbeitete Regal niedriger ist. Von hier aus ist das Studio mit Bibliothek zugänglich, das sich hinter dem gesamten Block erstreckt. Obwohl es zum Wohnraum hin offen ist, wirkt es, da es oberhalb des unteren Wohnraumes liegt, wie eine Empore und somit wie ein eigenständiger Raum – ganz nach Loos'schem Raumplan. Mit seinen leuchtenden Farben – dem azurblauen Marmorino und rotem Stucco – und den von schwarzen Metallprofilen¹²⁶³ eingefassten einzelnen Flächen unterschiedlicher Größe wirkt der gesamte Kubus äußerst neoplastisch. Diesem Konzept sind auch die Farben – Rot und Schwarz – der Türen in die Schlafzimmer angepasst.¹²⁶⁴

Die azurblaue Wand links vom Kamin leitet schließlich zum unteren Bereich der Villa über. Die Stufen sind wie die Wandkompartimente mit dunklen Metallprofilen eingefasst. Der Bereich auf der Treppe sowie im unteren Wohnbereich ist besonders vom Spiel mit den Grenzen zwischen Innen und Außen gekennzeichnet. Vom Wohnraum aus fällt der Blick über die äußere Ecke des Eingangsbereiches auf das an der Treppe liegende Bassin – Spiegelungen der zwei Glasscheiben, die dazwischen liegen, verhindern eine eindeutige Sicht, ebenso wie der Pfeiler, der es vom Wohnraum teilweise abschirmt (Abb. 374). Die Fenster, die im unteren Wohnraum in die Außenwand eingelassen sind, erlauben Durchblicke in – je nach Standpunkt – den Garten, auf das äußere Bassin, die Außenmauer der Küche und das Wohnzimmer (402). Die äußeren Pfeiler erscheinen durch die Spiegelungen in den rechtwinklig zueinander stehenden Scheiben außen wie

¹²⁶³ Diese Rahmungen waren, abgesehen von ihrem optischen Effekt, notwendig, weil die Oberflächen aus *Grassello di calce*, einer Spachtelmasse, wenig robust sind und sonst brechen könnten (vgl. Lorenzo Allegrini, dem Inhaber der Baufirma, in: TOMMASI 2012, S. 234).

¹²⁶⁴ Diese Farben gehen nicht konkret auf Anweisungen Scarpas zurück. Zunächst entschieden sich Tommasi und Pietropoli dafür, die Wände des Kamins gelb und blau zu gestalten, erneuerten die rechte Seite jedoch später in rotem Farbton, die Rückseite wurde gelb belassen. Dass die Gestaltung der Wände in „leuchtenden“ Farben ein ausdrücklicher Wunsch Scarpas war, daran erinnern sich sowohl Tommasi als auch Eugenio de Luigi, der die Arbeiten übernahm und auch für die Gestaltung des Badezimmers verantwortlich war. Scarpas Studien zur Casa Balboni (Kat. 67 und Abb. 392-Abb. 394) zeigen ebenfalls eine Kombination von Kamin und Wand in blau und gelb. Erst später wurden eigenhändige Zeichnungen Scarpas gefunden, die einen roten Kamin zeigen. Vgl. außerdem auch die roten Kamine in der Villa Zentner und den Studien für die Villa Giacomuzzi.

Tommasi geht davon aus, dass auch die weißen Schrankwände, hätte Scarpa Gelegenheit gehabt, hier die Gestaltung zu bestimmen, farbig sein müssten.

innen. Dass die Mauer zwischen dem östlichsten Pfeilerpaar von innen gesehen (Abb. 378) höher ansetzt als von außen gesehen, trägt zu diesem Eindruck bei.¹²⁶⁵

Der untere Wohnraum wird dominiert von dem wuchtigen Baukörper des Badezimmers, dessen halbrunde Wand bereits den Blick vom Wohnzimmer aus auf sich zieht. Sie ist aus beigefarbenem, von Eugenio de Luigi gefertigtem Stucco.¹²⁶⁶ Die westlich anschließende Holztür führt zum abgetrennten Gäste-WC. Da das Badezimmer nicht bis an die Decke reicht, konnte somit auch die Frage der Lüftung geklärt werden.

Der Raum vor dem Badezimmer wirkt heute trotz der bodentiefen Fenster und des Flügels, der hier positioniert ist¹²⁶⁷, wie ein Vorraum, der in das Schlafzimmer führt.¹²⁶⁸ Das Badezimmer liegt zwischen beiden Räumen und seine gebogene Wand sowie die durchlaufende schwarze Decke und der Boden leiten den Weg in das trapezförmige Zimmer. Vor einer Schrankwand an der Westseite steht das Bett, ebenfalls ein Entwurf Scarpas, mit Blick über den äußeren Pool in den Garten.

Der skulpturale Baukörper des Badezimmers prägt aber auch den Raumeindruck des Schlafzimmers: In die südöstliche, abgeflachte Seite des ansonsten fast runden Korpus ist eine zweiwegig verspiegelte Glasscheibe eingelassen. Ist das Badezimmer innen beleuchtet, kann man hinein schauen, während sich bei gelöschtem Licht die von Scarpa zu diesem Zweck sorgfältig gestaltete, gegenüber liegende Südwand¹²⁶⁹ des Schlafzimmers mit dem T-förmigen Kamin darin spiegelt (Abb. 382 u. Abb. 134).¹²⁷⁰ Aus dem Badezimmer ist der Blick in den Garten möglich.

¹²⁶⁵ Ein solches Verwischen der Grenzen zwischen Innen und Außen über ein innen und außen liegendes Bassin kannte Scarpa nicht nur von Wright, sondern auch von Richard Neutra. Vgl. zum Beispiel das Bassin im Haus Nesbitt, Brentwood von 1942 (Abb. in: LAMPRECHT 2009, S. 53).

¹²⁶⁶ Vgl. auch die ähnlichen und ebenfalls von De Luigi gefertigten Oberflächen der Decke und Pfeiler in der Villa Zentner. Der Riss, der unter dem oberen Abschluss entlang führt, ist auf eine Veränderung zurückzuführen, die Scarpa nachträglich vorgenommen hat, als der Korpus bereits errichtet war. Die Wand war zu niedrig geraten und musste nachträglich erhöht werden. Hier zeigt sich seine Einstellung, bereits Gebautes nicht zu entfernen, sondern die Spuren des Prozesses sichtbar zu lassen.

¹²⁶⁷ Der aber auch nicht in Scarpas Studien mit einbezogen wurde, vgl. die Grundrisse (in TOMMASI 2012 S. 88-109).

¹²⁶⁸ Er war von Scarpa als kleines Wohnzimmer gedacht, vermutlich ähnlich den Sitzecken, die in den Durchgangswohnzimmern der Villen Romanelli, Veritti und Zentner eingerichtet sind.

¹²⁶⁹ Vgl. die Blätter cat. 138-143.

¹²⁷⁰ Vgl. außerdem die Studien dazu, in: TOMMASI 2012, S. 142-144. Dieses ungewöhnliche und reizvolle Spiel mit Innen und Außen und dem Verbinden und Trennen von Räumen ist eine Besonderheit, die hervor sticht. Sie erfordert aber auch eine intensivere Auseinandersetzung mit der Architektur als es in einem ‚normalen‘ Badezimmer der Fall wäre, das einfach ‚benutzt‘ werden kann. Hier muss vor jedem Betreten bedacht werden, dass es sowohl vom Schlafzimmer als auch durch die beiden Fenster im Osten und Südosten eingesehen werden kann. Auf der anderen Seite wird auch der Blick vom Badezimmer in den Garten ermöglicht.

In die Metallblenden an den Seiten des Kamins sind kleine Kreise eingearbeitet – mit den Pfeilern und dem Badezimmer eine omnipräsente Form in der Villa Ottolenghi. In der markanten Lampe rechts darüber werden die Kreise verdoppelt, sodass sie einander überschneiden – ein Motiv, das Scarpa im Brion-Grabmal (Abb. 401) bereits als Symbol für die eheliche Verbundenheit gewählt hatte und das hier nun fast versteckt im Schlafzimmer der Eheleute aufgegriffen wird.¹²⁷¹

Ergebnisse

Die Villa Ottolenghi befindet sich vollständig außerhalb eines urbanen Kontextes und kann als klassisches Landhaus bezeichnet werden. Scarpa selbst nannte sie „una casa di piccole dimensioni“¹²⁷², „una casa di campagna, [...] una villa modesta che appartiene ai giorni nostri...“¹²⁷³ In dieser knappen Beschreibung fallen, neben der geplanten geringen Größe, einige wichtige Aspekte ins Auge: Zum einen ist dies die Tatsache, dass es sich um ein Haus auf dem Land handelt, das sich allein aus der Landschaft heraus entwickelt, ohne auf Gegebenheiten wie Nachbargrundstücke oder ähnliches Rücksicht zu nehmen. Scarpa wollte, dass das Gebäude fast vollständig mit der Natur verschmelze, „una sorta di condensazione, un disvelamento attraverso l'architettura“¹²⁷⁴ werde und von weitem nicht einmal zu sehen sei. Das wird durch die Bauweise in den Hang hinein erreicht und durch die zahlreichen Rankpflanzen begünstigt, die die Fassaden fast vollständig bedecken. Durch die zum Teil immergrünen, zum Teil mit den Jahreszeiten sich verändernden Pflanzen wird das Haus Zeuge des Laufs der Zeit¹²⁷⁵. Die Auftraggeber erinnern sich daran, dass Scarpa selbst den Stand der Sonne und des Mondes zu unterschiedlichen Tag- und Nachtzeiten analysiert hat und diese Beobachtungen in das Projekt integriert hat.¹²⁷⁶

Das, was vom Haus zu sehen ist, sollte sich möglichst an die landschaftliche Umgebung¹²⁷⁷ sowie an die veronesische Tradition anpassen mit *opus incertum*, Pietra Gallina und Backsteinbändern.¹²⁷⁸ Diese veronesische Umgebung integriert Scarpa auch in die Architektur, indem er eine enge Verbindung zwischen Außen- und Innenraum herstellt. Im Bereich des Garteneingangs, also der

¹²⁷¹ Dementsprechend hat Giuseppe Tommasi diese Form für das Türschloss des Schlafzimmers gewählt.

¹²⁷² Scarpa am 30. Januar 1975, Palazzo Tron, in: SEMI 2010, S. 90.

¹²⁷³ Ebd., S. 90 f.

¹²⁷⁴ TOMMASI 2012, S. 28.

¹²⁷⁵ Vgl. auch ebd.

¹²⁷⁶ Vgl. auch GIOVANARDI 2006, S. 166. In den Zeichnungen lässt sich dies nicht nachweisen. In anderen Projekten (z.B. der Villa Santini, Kap. III.10) zeichnet Scarpa auf seinen Studien ein, wo Sonne in das Haus scheint.

¹²⁷⁷ Daher der Bewuchs der Fassaden.

¹²⁷⁸ Diese Materialien wurden zum einen aus Kostengründen, zum anderen, weil der „gallina“-Stein schon nicht mehr verfügbar war, nicht verwendet. Vgl. TOMMASI 2012, S. 30.

„Fassade“ im Osten geschieht dies durch „interpenetration generated by outside“¹²⁷⁹. Durch die Fenster in der Küche kann man in die Fenster des Schlafzimmers schauen – und zwar über den kleinen Innenhof, der von den beiden Gebäudevorsprüngen gebildet wird. Der außen liegende Hof wird somit automatisch Teil des Innenraumes bzw. als Vermittler zwischen Innen und Außen.

Während der Außenraum daran erinnert, dass dieses in die Natur eingebettete Haus Teil der venezianischen Landschaft ist, so ist im Innenraum das Gegenteil der Fall. Er wird so gestaltet, dass er, wie der Garten, wie ein Stück unberührter Natur wirkt. Der Raum erstreckt sich frei über unterschiedliche Höhenniveaus, einzelne architektonische Versatzstücke wie das Badezimmer, der Kamin und die Pfeiler sind so positioniert, dass die unterschiedlichen Bereiche gekennzeichnet sind, ohne in die Grenzen von Raumwänden gezwungen zu werden. Die Pfeiler dienen als Grenzmarken für den Innenraum und stellen, in Kombination mit den Fenstern und dem Wasser, zugleich einen fließenden Übergang zum Außenraum her. Dieser wurde, abgesehen von den Bereichen, die direkt an die Architektur anschließen, nicht von Scarpa gestaltet. Stattdessen wurden die Räume so angeordnet, dass sie mit ihren Vorsprüngen bestimmte Teile der Natur gleichsam in den Grundriss einbeziehen. So fällt der Blick aus der Küche zunächst über den Innenhof und das Bassin und dann auf der anderen Seite in das Schlafzimmer und auch vom Wohnzimmer aus erscheint das Becken als Teil des Innenraums. Von allen Räumen ist zudem der Blick über den Weinhang möglich. Das Gebäude liegt am oberen Rand des Grundstücks, sodass der Garten und die Landschaft bestmöglich mit genutzt werden können, und ist nach Südwesten ausgerichtet, wo der Gardasee liegt, der vom Dach aus zu sehen ist. Die Architektur ist somit eindeutig der Natur untergeordnet.¹²⁸⁰

Scarpa musste auf dem Grundstück auf keine angrenzenden Gebäude Rücksicht nehmen. Für die Größe des Grundstücks und die Lage des Hauses galt das Gegenteil wie z.B. für die Villa Veritti: „Lo spazio [...] non solo non mancava, ma si configurava anche entro una porzione di natura così felice da meritare un ruolo protagonista.“¹²⁸¹ Allein die Vorgaben von der Gemeinde sowie der *genius loci* waren zu berücksichtigen. Diese Determinanten nahmen schließlich großen Einfluss auf die Konfiguration der Villa¹²⁸². Es ist der Aspekt des unebenen Geländes, des

¹²⁷⁹ Was bei ASSEFA/SEAMON (2007, o.p.) im Gegensatz steht zu „in-betweeness“, „interpenetration generated by inside“ und „intermingling“.

¹²⁸⁰ Vgl. dazu auch die orangefarbenen Linien, die auf Abb. 324 eingezeichnet sind und nur als Sichtachsen interpretiert werden können, an denen die Gestaltung des Grundrisses orientiert ist, vgl. oben.

¹²⁸¹ CONFORTO CALCAGNI 2011, S. 176.

¹²⁸² Vgl. auch CONFORTI CALCAGNI 2011, S. 176.

„terreno accidentale“¹²⁸³, und des Berghanges, der Scarpa zu polygonalen Formen greifen ließ. Sie lassen das Gebäude wie aus dem Hang heraus wachsend erscheinen und nehmen ein festungsähnliches Aussehen an. Die unregelmäßige Gestalt des Grundrisses und seine Genese aus einzelnen aneinander gefügten Elementen – polygonalen Räumen, dem Kaminkorpus, dem Badezimmer, den Pfeilern – ist bereits mit den ersten Studien für die Villa festgelegt und danach nicht mehr verändert worden. Sie ist das straffe Gerüst, das Scarpa sich selbst als Vorgabe auferlegte, innerhalb dessen sich die Formen der Villa entfalten können. Der Gedanke, den Grundriss über runde Stützen zu organisieren und zu strukturieren, war ebenfalls früh vorhanden, doch musste Scarpa noch die richtige Konstellation finden, mithilfe derer der vorgegebene Grundriss Stabilität finden konnte. Nicht die Anordnung der Pfeiler determiniert die Form der Villa, sondern die Form der Villa determiniert die Anordnung der Pfeiler.¹²⁸⁴

Zwei weitere Gesichtspunkte, die charakteristisch für die Villa sind, werden von Scarpa in seiner oben zitierten Vorlesung hervorgehoben: Die Bescheidenheit sowie das Merkmal, dass das Haus in die damalige Zeit, „ai giorni nostri“, gehöre. Die Bescheidenheit drückt sich vor allem in der Verwendung einfacher Materialien – Beton, grober Putz, Stein, Terrakotta, Terrazzo – aus, die vor allem im Außenbereich unbehandelt belassen wurden, was den Eindruck der Schlichtheit verstärkt.

Dass Scarpa die Villa als Ausdruck einer bestimmten Zeit versteht, ist besonders hervorzuheben. Mit Ausnahme des Villino de Benedetti Bonaiuto, das ohnehin eine Sonderstellung einnimmt, sind die anderen Villen – ungeachtet der Tradierung in eine ‚moderne‘ Formensprache – Vertreter einer traditionellen Wohnform, in der das Wohnen streng von den Arbeitsbereichen getrennt ist. In der Villa Ottolenghi lässt sich eine Artikulation und Organisation der Räume feststellen, welche die Fortführung von in den früheren Villen bereits eingeleitete Schritte darstellt. Abgesehen von den abgetrennten Schlafzimmern sind alle anderen Bereiche ohne Türen offen miteinander verbunden.¹²⁸⁵ Dem Loos’schen Raumplan entsprechend sind einzelne Räume durch Höhenunterschiede voneinander abgetrennt: Die Bibliothek und das Studio liegen etwas höher als das Wohn- und Esszimmer, ein weiterer Wohnraum eine Ebene tiefer. Das Elternschlafzimmer hat zwar eine Tür, doch stellt das Badezimmer, das von beiden Seiten zu begehen ist, und dessen markanter Baukörper beide Räume bedeutsam mitbestimmt, eine direkte

¹²⁸³ Scarpa, wie Anm.1212.

¹²⁸⁴ Anders als es z.B. Roberto DULIO (2008, S. 171) oder Sergio LOS (1995, S. 110) darstellen.

¹²⁸⁵ Diesen Ansatz der Wohnungseinrichtung ohne Türen verfolgte Scarpa auch in der Organisation der Casa Gallo (Kat. 62), hier rief dies jedoch Probleme mit den Auftraggebern hervor. In den früheren Villen ist meist zumindest das Esszimmer stets von den Wohnräumen abtrennbar.

Verbindung dar. Das Badezimmer stößt zudem nicht an die Decke heran, sodass ein Zwischenraum bleibt und die Zimmer auch tatsächlich miteinander verbunden sind.

Besonders die Küche ist Zeichen eines neuen Wohnverständnisses. Sie ist der einzige Raum, der für die häusliche Arbeit vorgesehen ist; es gibt weder Waschküche, noch Anrichte- oder Vorratskammer. Auch Angestellte sind hier nicht mehr eingeplant. Die Hausarbeit wird von der Hausherrin verrichtet, die in erster Linie die Vorzüge ihrer Villa genießen und darin leben möchte, weshalb die Küche nicht mehr streng von den anderen Zimmern getrennt ist, sondern sich sogar ohne Tür vom Essbereich im Wohnzimmer öffnet. Die große Durchreiche gewährleistet sogar eine Kommunikation, wenn die übrigen Familienmitglieder bereits am Tisch sitzen.¹²⁸⁶

Neben den von Scarpa selbst herausgehobenen Aspekten der Lage und Art der Villa („casa di campagna“), der Bescheidenheit und der Modernität spielt der Gesichtspunkt der Bewegung in der Villa Ottolenghi eine enorm wichtige Rolle.¹²⁸⁷ Die Bewegung des Besuchers bzw. Bewohners des Hauses hat Scarpa in seinen Planungen einkalkuliert. Auf den Kartons, auf denen er vorzugsweise verschiedene Einzelelemente studiert hat, hat er so mit Bleistift die Wege eingezeichnet, die man inner- und außerhalb des Hauses zurücklegt (Abb. 334 u. Abb. 335). Er stellte sich den Weg, der vollständig um das Haus herum führt, als Spazierweg vor mit der Gelegenheit, vor dem Küchenfenster eine Erfrischungspause einzulegen.¹²⁸⁸

Scarpa inszeniert eine Kommunikation zwischen dem Besucher / Bewohner und der Architektur, sodass dieser zum aktiven ‚Benutzer‘ der Architektur wird. Dies beginnt, wenn man die calle betritt und vorsichtig auf den Betonplatten vor und zurück geht, um zu prüfen, ob sie tatsächlich beweglich sind. Der Weg wird somit ganz bewusst wahrgenommen. Solche an den Besucher und Bewohner gestellte Herausforderungen finden sich häufiger im Werk Scarpas. Ein Beispiel ist die enorm steile Schranktreppe in der Casa Scatturin (Abb. 390 u. Abb. 391¹²⁸⁹), die auf die *altana*, die Dachterrasse, führt. Ihre Stufen sind so hoch und liegen so weit auseinander, dass man beiden Hände benutzen muss, um sie zu erklimmen.¹²⁹⁰ Auch die Treppe, die zum Garten des

¹²⁸⁶ Vgl. auch Kap. IV.

¹²⁸⁷ Vgl. auch z.B. die Fassadengestaltung der Villa Veritti, die sich allein im Umschreiten vollständig erschließt.

¹²⁸⁸ Solche Wegeführungen gehen auf Scarpas Erfahrungen als Museums- und Ausstellungsarchitekt zurück. Vgl. dazu auch DODDS 2004.

¹²⁸⁹ Vgl. auch Kat. 60.

¹²⁹⁰ Die Treppe ist, wie auch der Zugang zur Dachterrasse der Villa Ottolenghi, zudem ein Beispiel, dass praktische Aspekte eines Entwurfs für Scarpa nicht immer eine Rolle spielten. Die Treppe hat kein

Brion-Grabmalkomplexes hochführt, besteht aus einzelnen, weit auseinanderliegenden und noch dazu beweglichen Stufen. Vorbilder für solche ‚Hindernisse‘ finden sich in japanischen Gärten, wo häufig die eingefügten Bodenplatten so schwer zu begehen sind, dass man nicht wegschauen kann und die Bewegung durch die Architektur bzw. den Garten bewusst erlebt.¹²⁹¹

Durch das Wasserplätschern im Hintergrund entsteht der Eindruck, als seien die an eine Grotte erinnernden Wände aus grob an die Wand geworfenem Putz feucht und sie verleiten zum Berühren. Die Nischen laden zum Verweilen und der Blick schweift unwillkürlich nach oben.

Dass der ‚Benutzer‘ der Architektur so herausgefordert wird, sie aktiv wahrzunehmen, kennt man auch von der Treppe auf dem Brion-Friedhof, die ihr Vorbild in der Gartentreppe der Villa Zentner hat. Hier sind geometrisch geformte Stufen mit so großem Abstand neben- und übereinander angeordnet, dass für das Steigen eine gewisse Anstrengung erforderlich ist.¹²⁹²

In der Bewegung werden an vielen Punkten immer wieder Reminiszenzen an Venedig sichtbar: die *calle*, die *sottoporteghi*, das wie ein *campo* gestaltete Dach, die fehlenden rechten Winkel und unvorhersehbar verlaufenden Formen¹²⁹³ sowie das Wasser, in dem sich die Fassade spiegelt und das für tanzende Lichtreflexe auf den glänzenden Oberflächen sorgt – all dies sind Zitate aus der Architektur der Heimatstadt Scarpas und ebenso Carlo Ottolenghis.¹²⁹⁴

Geländer, sodass es nicht ungefährlich ist, hinaufzusteigen. Gänzlich unmöglich ist es, z.B. eine Flasche oder ein Glas mit hinaufzunehmen.

¹²⁹¹ Vgl. ITOH 1995, S. 25.

¹²⁹² Vgl. hierzu auch BELLUZZI 1985, S. 149.

¹²⁹³ Vgl. MCCARTER 2013, S. 207.

¹²⁹⁴ Magnago Lampugnani sieht in der gesamten Organisation des Innenraums eine Analogie zum Verhältnis von Platz und Gasse in Venedig (vgl. MAGNAGO LAMPUGNANI 1986, S. 122).

IV. SCHLUSSBETRACHTUNG

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass Scarpa sich bereits seit Ende der 1940er Jahre intensiv mit der Bauaufgabe der ‚modernen‘ Villa auseinandergesetzt hat. Alle für diesen Typ oben dargestellten Merkmale lassen sich auch in den Villen Scarpas feststellen.

Formal unterscheidet Agnoldomenico Pica bei dieser ‚modernen‘ Villa zwischen zwei Typen, die er stellvertretend Le Corbusier respektive Frank Lloyd Wright zuordnet.¹²⁹⁵ Unterscheidungsmerkmal ist jeweils die Art, wie sich die Gebäude zur Natur verhalten. Auf der einen Seite sind dies jene Villen, die einem „modo classico o anche razionalista“¹²⁹⁶, angehören – daher von ihm auch als „Casa latina“¹²⁹⁷ bezeichnet – und den Respekt vor der Landschaft durch die deutliche Abgrenzung von eben jener ausdrücken. Dieser artikuliert sich im „aggiungersi a quello esistente“¹²⁹⁸. Die andere Haltung zur Landschaft wird durch jene Villen ausgedrückt, für die Frank Lloyd Wrights Architektur steht. Sie scheinen aus der Erde herauszuwachsen¹²⁹⁹, „come qualcosa che partecipi di un continuum preesistente, senza minimamente interromperne l'ordine, anzi – ove possibile – riprendendone ritmi, inflessioni, colori.“¹³⁰⁰ Carlo Scarpas Villen jedoch lassen sich nicht vollständig einem dieser beiden Typen zuordnen, sondern stellen vielmehr eine davon unabhängige Erscheinungsform der modernen Villa dar.

Dabei lassen sich, innerhalb der in dieser Arbeit behandelten Villen, zwei unterschiedliche Arten feststellen, die in der Gestaltung des Grundrisses und somit der Raumgestaltung voneinander differieren. Das sind zum einen jene Villen, die durch die Aneinanderfügung oder Verschachtelung unterschiedlicher geometrischer Formen einen Grundriss mit keiner direkten oder aber mehreren Richtungen erhalten, und zum anderen die Villen, die nur eine deutliche Richtung haben und an einer Längsachse orientiert sind.

In den frühen Villen – Giacomuzzi, Bortolotto und Zoppas – entstehen diese unterschiedlichen Richtungen durch die Flügel, die mit dem Garten einen zentralisierten Raum einschließen. Sie sind in einer regelmäßigen L-Form aneinandergesetzt und lassen zwar Spielraum für die Staffelung der Räume, nicht aber für deren Verschachtelung.

¹²⁹⁵ Vgl. Agnoldomenico Pica, in: Vorwort zu ALOI 1960, S. VIII u. ders, Vorwort zu ALOI 1970, S. VI. Diese Unterscheidung hat später auch James ACKERMAN (1990, S. 254) vorgenommen.

¹²⁹⁶ Pica, Vorwort zu ALOI 1970, S. VI.

¹²⁹⁷ Pica, Vorwort zu ALOI 1960, S. XI.

¹²⁹⁸ Pica, Vorwort zu ALOI 1970 S. VI

¹²⁹⁹ Vgl. ACKERMAN 1990, S. 254.

¹³⁰⁰ Pica, in: Vorwort zu ALOI 1970, S. VI.

Anders ist dies bei den Villen Veritti und Roth. In ersterer schiebt Scarpa die einzelnen Bereiche ineinander, sodass mehrere Räume mit eigener Ausrichtung nebeneinanderliegen und ineinander übergehen. Die Raumfolge an der Nordwand verläuft dabei unabhängig von jener auf der Südseite und im Westen. Eine Anordnung über klassische Flügel war bei der Planung der Villa, die auf einem sehr schmalen Grundstück liegen sollte, nicht möglich. Die Bereiche werden daher zusammengeschoben und wachsen in die Höhe. Eine Staffelung der architektonischen Elemente, wie sie auch im geplanten Nord-Süd-Flügel der Villa Zoppas erscheinen sollte, und die sukzessive einen Übergang von Architektur und Natur zur Folge hat, findet sich hier ebenfalls mithilfe des Wintergartens und der Gartenmauern.

In der Villa Roth bricht Scarpa die angedeutete Längsrichtung, welche den Verlauf des Berghangs reflektiert, auf und schiebt das Elternschlafzimmer als quer liegenden Körper ein. Mit der schrägen Ausrichtung der oberen Schlafzimmer und der geraden Lage des Wohnzimmers scheinen sich die ‚Flügel‘ der Villa hier in drei verschiedene Richtungen zu erstrecken.

Zum zweiten Typus lassen sich die Villen Cassina und Santini zählen. Ihre Räume sind hintereinander angeordnet, sodass sich eine langgestreckte Folge der Volumina bildet, die sich in der Villa Cassina sogar abschreiten lassen sollte – gleich einer Le Corbusier’schen *Promenade Architecturale*. Diese Streckung des Baukörpers in die Länge ist der Lage der Villen an einem Berg geschuldet. Diese kann im Durchschreiten der Räume von oben nach unten vollständig erfahren werden. Es ist bemerkenswert, dass Scarpa in der Villa Roth, die sich durch die gleiche Lage auszeichnet, eine andere Art, den Hang in die Planungen einzubeziehen, erprobt.

In der Villa Ottolenghi wurden die Höhenunterschiede anders als in den zuvor genannten Beispielen nicht durch die Organisation über Stockwerke ausgeglichen. Hier wurden die Ebenen mit dem Abtragen des Geländes deutlich stärker angeglichen und es ist auffällig, dass sich hier auch keine so deutliche Längsstreckung feststellen lässt. Schlafzimmer und Küche schließen sogar durch ihre abgewinkelte Lage einen Innenhof ein, wie es auch in den Flügelbauten der frühen Villen war.

Es lässt sich feststellen, dass die Gestaltung der einzelnen Villen jeweils direkt auf die entsprechenden Gegebenheiten des Grundstücks antwortet und auch die Anforderungen der Auftraggeber als Ausgangspunkt für die Planungen genommen werden.¹³⁰¹

¹³⁰¹ Diese Vorgehensweise lässt sich auch in seinen Museums- und Ausstellungseinrichtungen feststellen, wo stets die auszustellenden Werke direkten Einfluss auf die Gestaltung der Einrichtung hatten. Vgl. LANZARINI 2003, passim.

Dabei zeigt sich in allen Fällen Scarpas Auffassung von Privatheit. Während alle Villen zu angrenzenden Straßen und Nachbargebäuden durch eine geschlossene Fassadengestaltung abgeschirmt sind, so öffnen sie sich auf der anderen Seite zu einem klar als privater Raum definierten Bereich, dessen Ausmaße stets genau festgelegt sind.

Schon seit den frühen Planungen für die Villa Giacomuzzi, deren Disposition sicher zu einem großen Teil auf die Arbeit Angelo Masieris zurückzuführen ist, spielt die Durchdringung der Volumina eine wichtige Rolle. Ist diese in den frühen Arbeiten bis zur Villa Veritti noch an Wright'schen Vorbildern orientiert – man vergleiche z.B. die Öffnung des Wohnzimmers im 2. Haus für Herbert Jacobs (Abb. 405) –, so lässt sich mit den Planungen der Villa Cassina eine Veränderung in der Raumauffassung feststellen: Entsprechend dem Loos'schen *Raumplan* werden nicht mehr nur die einzelnen Stockwerke miteinander verbunden. Diese werden in sich in über verschiedene Höhen sich erstreckende Bereiche gegliedert, die bei aller Verbundenheit miteinander doch eine deutliche Abgrenzung von den jeweils anderen ‚Räumen‘ erfahren. Besonders deutlich wird dieser Ansatz in der Villa Ottolenghi¹³⁰², wo sich in dem großen Hauptraum gleich mehrere solcher abgetrennten Zonen finden: Das untere Wohnzimmer, das Büro, die Bibliothek hinter dem Kamin und das Wohn- und Esszimmer. Sogar der Bereich der großen Treppenstufe ist mit dem Bassin als eigenständiger kleiner Raum gestaltet, von dem aus die besondere Aussicht auf den Garten sowie die einzelnen Räume des Hauses genossen werden kann. Die Pläne für die Villa Cassina zeigen, dass sich dieser Ansatz auch auf die Gestaltung des Gartens erstreckte.

Die Durchdringung der Räume zeigt sich auch in Scarpas Experimenten mit der Gestaltung von Körpern und Räumen im Raum. Oft ist das Badezimmer Gegenstand dieser Untersuchungen, möglicherweise, weil dieser Raum die entsprechend geringe Größe mitbrachte und er außerdem stets vollständig von den übrigen Bereichen abgetrennt sein musste und nicht offen an diese angegliedert werden konnte. Eine Anknüpfung an die anderen Räume erreicht Scarpa dann dadurch, dass er oft zylindrische Formen für diese Räume wählt, die sich stark auf die Raumwahrnehmung der angrenzenden Zimmer auswirken.

Häufig werden auch Treppen- und Aufzugtürme auf diese Weise gestaltet: Die halbrunde Wand der Wendeltreppe der Villa Veritti übernimmt einen wichtigen Teil der Raumgestaltung besonders im Obgeschoss. Dazu kommt, dass die Türme noch eine weitere Funktion übernehmen: Sie stellen eine Verbindung der Räume in die Höhe dar. Diese beiden Aspekte –

¹³⁰² Vgl. auch DAL CO 2007, S. 50.

Gestaltung eines Raums im Raum und die Verknüpfung mehrerer Ebenen – werden in den Projekten für die Villa Roth vereint, indem sich ein großer zylindrischer Baukörper über alle Geschosse zieht und jeweils einen anderen Raum beherbergt: Oben ist er Badezimmer, im Wohngeschoss Esszimmer und im Keller Wirtschaftsraum.

Hier zeigt sich auch, dass die Villen, entsprechend dem Grundsatz Le Corbusiers, „the plan is the generator“¹³⁰³, von innen heraus entstehen. Dass sich alle weiteren Elemente der Architektur erst daraus ergeben, zeigt eine der wenigen schriftlichen Äußerungen Scarpas:

Se dovessimo analizzare da un punto di vista critico o filosofico il / problema della funzione ed espressione del mobile nell'architettura / potremmo immediatamente risolverlo affermando (semplicemente) che esiste una assoluta identità tra la funzione di un mobile e la sua espressione e la funzione ed espressione dell'architettura. / In sede di metodo non vi può essere nessuna differenza.¹³⁰⁴

Dass Scarpas Villen sich der von Pica und auch Ackerman versuchten Definition der ‚modernen Villa‘ entziehen, zeigt eigentlich gerade ihre Zugehörigkeit zu diesem neuen Bautypus. Ihre Form ergibt sich erst aus den individuellen Gegebenheiten, während alle anderen, oben festgelegten, Kriterien auf sie zutreffen. Dabei ist bemerkenswert, dass sich in fast allen Villen mit dem Wasser, der unterbrochenen Wegeführung¹³⁰⁵, der Verbindung verschiedener Bereiche allein über Blickachsen und über die Einfügung von Gassen und selbst kleinen Plätzen zahlreiche Anspielungen auf Venedig finden. So „kriert Scarpa eine neue Wirklichkeit, die, obwohl er den Standort berücksichtigt, unterschwellig das Andenken an das urbane Venedig zu bewahren scheint. Und so finden wir erneut jenen engen Bezug zwischen Stadt und Land, der [...] unabdingbar zur Definition der Villa gehört“¹³⁰⁶, und zwar nicht, wie es bei der klassischen Villa der Fall war, auf funktionaler Ebene, sondern auf architektonischer.

Bezüglich der Aufteilung der Innenräume lässt sich in allen Villen Scarpas – einzige Ausnahme stellt die Villa Ottolenghi dar – eine sehr traditionelle Auffassung des Wohnens ablesen. Das „tema della casa moderna“¹³⁰⁷ im Sinne eines auf modernes Wohnen ausgerichteten Hauses war zwar bereits seit den 1930er Jahren auch in Italien in der Architektur angekommen und Scarpa

¹³⁰³ Vgl. auch die Ausführungen Masieris und Scarpas in einem Brief an den Bürgermeister von Tarvisio (in BORTOLOTTI 1995, S. 19), wo sie darlegen, dass die Fassade der Banca cattolica nicht geändert werden könne, ohne Veränderungen an der gesamten Distribution der Anlage vorzunehmen.

¹³⁰⁴ Maschinenschriftliches Dokument im ACS, zitiert nach LANZARINI 2004a, S. 107.

¹³⁰⁵ Vgl. dazu auch DODDS 2000, bes. S. 112.

¹³⁰⁶ MURARO 1986.

¹³⁰⁷ Annalisa Avon, „La casa all'italiana“, in: CIUCCI/MURATORE 2004, S. 162-179.

war über diese Entwicklungen dank seiner steten Verbindungen besonders zur Triennale¹³⁰⁸ sicher auch auf dem Laufenden, doch Reflexe davon finden sich nicht in seinen eigenen Villen. Besonders deutlich wird dies in der Gestaltung der Küchen- und Wirtschaftsbereiche. Entwicklungen auf diesem Gebiet, wie sie die praktische Kleinküche darstellte, welche die Arbeitsabläufe und somit den Alltag der Hausfrau erleichtern sollte, und die in der *Frankfurter Küche* von Margarete Schütte-Lihotzky kulminierte¹³⁰⁹, lassen sich bei Scarpa nicht nachvollziehen. Ebenso wenig findet sich bei Scarpa die Beschäftigung mit der Wohnküche, welche sowohl von Adolf Loos als auch von Frank Lloyd Wright¹³¹⁰ propagiert wurde. Loos war der Meinung, die Frau habe „ein Anrecht darauf ihre Zeit nicht in der Küche, sondern im Wohnzimmer zu verbringen.“¹³¹¹

Bei Scarpa sind die Küchen in der Regel klein¹³¹², also nicht als Ort gedacht, in dem man sich zu lange aufhalten sollte. Außerdem sind sie meist, zusammen mit dem *Office* streng von den Wohnräumen abgetrennt. Damit stehen sie eher in der Tradition feudal-herrschaftlicher Wohninterieurs, wie sie bereits Alberti und später Palladio propagierten und wie sie auch in Villen des 19. Jahrhunderts anzutreffen sind. Gleichwohl hat Scarpa die Küche meist nicht, wie z. B. Palladio, als hässlichen Ort angesehen, der sogar die Schönheit der anderen Räume beeinträchtigen konnte,¹³¹³ und ihm in seiner Planung weniger Beachtung geschenkt. Trotz der Trennung wurde sie in das architektonische Programm eingegliedert und wie die übrigen Räume auch, bis ins Detail von Scarpa entworfen.¹³¹⁴

Das Esszimmer ist stets, auch wenn seine Angliederung an die Kochbereiche naturgemäß noch immer gegeben ist, mit dem Wohnzimmer direkt verbunden oder durch z.B. Schiebetüren einfach zu verbinden. Das Essen stellte also für Scarpa – so sah er es auch privat – einen

¹³⁰⁸ Vgl. LANZARINI 2004a u. oben.

¹³⁰⁹ Diese Entwicklung begann bereits 1869 mit der von der Amerikanerin Catherine Beecher entworfenen Idealküche für ein christliches Haus (vgl. BEECHER/BEECHER-STOWE 1869 sowie Hanisch/Widrich, in: MIKLAUTZ/LACHMAYER/ESENDLE 1999, S. 25, außerdem NOEVER 1992 und SCHÜTTE-LIHOTZKY 2004.

¹³¹⁰ Vgl. dazu Murphy, „Küche als Objekt – Küche als Raum“, in: MIKLAUTZ/LACHMAYER/EISENDLE 1999.

¹³¹¹ *Neues Wiener Tagblatt*, 15.5.1921, zitiert nach: RUKSCHICIO 1982, S. 258. Vgl. auch Hanisch / Widrich, in: MIKLAUTZ / LACHMAYER / ESENDLE 1999, S. 24. In der Praxis führte er diesen Grundsatz nicht immer aus, vgl. Murphy, „Küche als Objekt – Küche als Raum“, in: MIKLAUTZ/LACHMAYER/EISENDLE 1999, S. 33.

¹³¹² Möglicherweise in Anspielung auf Schütte-Lihotzkys Frankfurter Küche werden sie in den Zeichnungen häufig mit dem deutschen Wort „Küche“ bezeichnet.

¹³¹³ Vgl. PALLADIO 1570, Buch II, S. 114.

¹³¹⁴ Dieser Zwischenschritt von minder gewerteter und abgesehen von der Eingliederung in den Grundriss nicht in die Planungen einbezogener Küche zu in die Wohnräume eingegliedert Wohnküche ist auch in Josef Hoffmanns Palais Stoclet in Brüssel zu finden.

wichtigen Teil des Familienlebens dar, der innerhalb der Wohnräume stattfand. Entsprechend groß und raffiniert gestaltet sind die Esszimmer.

Auch die Öffnung von Wohn- und Schlafräumen zeigt Anklänge an ein traditionelles Wohnen. Diese traditionelle Wohnauffassung steht in einem deutlichen Kontrast zur modernen Formensprache, die in den Villen zum Ausdruck kommt.

Allein die Villa Ottolenghi zeigt eine Veränderung in dieser Hinsicht: Dort gibt es weder Räume für Hausangestellte, noch ein *Office* – die Küche ist direkt mit dem Ess- und somit dem Wohnzimmer verbunden.

Scarpa hat hervorgehoben, dass es bei der Gestaltung von Innenräumen auf das Herstellen von Verbindungen und Bezügen ankommt: „Ci sono dei rapporti che bisogna inventare per fare qualche cosa di vivido.“¹³¹⁵ Dieser Ansatz liegt der gesamten Architekturauffassung Scarpas zugrunde und er drückt sich in Scarpas Angewohnheit aus, in Schichten¹³¹⁶ zu arbeiten, die sich sowohl auf die Entwicklung der Projekte in der Zeichnung bezieht¹³¹⁷ als auch auf den tatsächlichen Bau. So wie in der Zeichnung die erste Idee auch im endgültigen Projekt noch zu sehen ist – so besonders deutlich in der Villa Veritti –, so macht Scarpa auch stets in den gebauten Architekturen das deutlich, was zuvor da war. Häufig wird der Prozess der Zusammenfügung mit sichtbaren Verankerungen und Verbindungen ebenfalls visualisiert.

Diese Arbeitsweise kann als eigens geschaffenes Vorgabengerüst verstanden werden¹³¹⁸, doch eigentlich zeigt sich hierin Scarpas grundsätzliches Verständnis von Architektur als Restaurierung, als Abwandlung eines vorher Existierenden. Das ist der Grund, weshalb ihm persönlich Arbeiten beispielsweise in Museen eher lagen: „Infatti, preferisco fare, diremo, musei piuttosto che grattacieli, in grosso modo. Benché sarebbe praticamente il contrario perché li si potrebbe forse creare, qui ci si adatta e ci si addomestica le cose.“¹³¹⁹ Dabei macht er keinen Unterschied zwischen der Abänderung einer Landschaft, eines Gebäudes oder auch eines Projektes. Für ihn ist das Projekt gleichwertig mit der errichteten Architektur: „Il progetto ha una sua autonomia, il suo tempo storico, la sua realtà, e anche una sua conclusione, quindi, la realizzazione può venire o

¹³¹⁵ CS, „Arredare“, in SEMI 2010, S. 61.

¹³¹⁶ Vgl. dazu generell SCHULTZ 1999.

¹³¹⁷ Vgl. Kap. II.4.

¹³¹⁸ Vgl. auch LANZARINI 2003, S. 107.

¹³¹⁹ Scarpa, in: LANZARINI 2006b, S. 261.

non può venire, ma come lavora Scarpa, il progetto è già una forma di costruzione del suo immaginarlo, da questo punto di vista.¹³²⁰ Die Realisierung eines Projektes ist also nicht als das Ende der Planungen anzusehen, sondern als eine Planungsphase, die sogar noch verändert werden kann. Ein gutes Beispiel dafür ist das Büchlein *Memoriae causa*, ein kleines Heft mit Abbildungen von und Zeichnungen zum Brion-Grab, das Scarpa im Mai 1977 im Auftrag von Onorina Brion angefertigt und mit einer Auflage von 200 Exemplaren veröffentlicht hat. Dort ist die Konstruktion der ineinander verschlungenen Kreise des Eingangsbereiches wiedergegeben, die jedoch nicht der zu diesem Zeitpunkt bereits ausgeführten Variante entspricht. Scarpa scheint hier zu zeigen, dass die von ihm realisierte Variante der *Mandorla*, die auch in der christlichen Kunst unzählige konkrete Formen annehmen kann, nicht auf diese eine Auslegung beschränkt ist, sondern auch anders aussehen könnte.¹³²¹ In den Villen zeigt sich die Auffassung so, dass Scarpa immer wieder auf Planungen zurückgreift, die er bereits für die verschiedensten Projekte angestellt hat. Das dargestellte Verständnis von Architektur als Restaurierung – unabhängig von Gattungen oder Funktionen – erklärt auch, warum diese Rückgriffe und Bezüge zwischen den unterschiedlichsten Projekten erfolgen.¹³²²

Solche Bezüge entstehen auf den unterschiedlichsten Ebenen. Um diesem Phänomen auf den Grund zu begehen, bedarf es einer genaueren Betrachtung von verschiedenen Besonderheiten in Scarpas Architektur, die zum Teil im Verlauf der Arbeit angeklungen sind.

Es lässt sich feststellen, dass Scarpa stets mit den gleichen Materialien gearbeitet hat. Neue Stoffe, wie Gummi, Linoleum und Schaumstoff, die in den 1950er Jahren in Mode kamen und besonders die Gestaltungsmöglichkeiten für Wohnräume revolutionierten¹³²³, spielten dabei für

¹³²⁰ Mario Botta im Gespräch mit der Verfasserin.

¹³²¹ Vgl. dazu PIETROPOLI 2007.

¹³²² In diesem Zusammenhang ist auch von Bedeutung, dass Scarpa, sein Selbstverständnis als ‚persona visiva‘ macht das deutlich, stark von dem beeinflusst wurde, womit er sich täglich umgab und was er sah. Vgl. zu diesen direkten Einflüssen des täglichen Lebens auf seine Architektur DAYER 2014 sowie ihre Dissertation DAYER 2016. Vgl. außerdem LANZARINI 2003, passim. u. LANZARINI 20014a, S. 99.

¹³²³ Vgl. z.B. die Werbung für Linoleum in verschiedenen Design- und Architekturzeitschriften, z.B. *Metron* (48, 1954): „Senza muratori / senza demolire il vecchio pavimento / rinoverete la vostra casa / Il LINOLEUM / vi porterà colore, pulizia, eleganza / in poche ore / con poca spesa / e nessun disagio“. Auch in Scarpas Umkreis wirkten sich diese Materialien auf das Werk der Architekten aus. Vgl. z.B. Gio Pontis Fußboden „Fantastico P.“ aus gelbem und schwarzem Gummi sowie die Schaumstoffmöbel von Marco Zanuso, die auch bei der Triennale ausgestellt wurden. Vgl. dazu „Nuovi pavimenti di gomma per l'architettura moderna“, in: *domus*, 256 (1951) und *domus*, 261 (1951), S. 156 f. Zu den neuen Materialien für Möbel gehörte auch Stahl, was sich bei Scarpa ebenfalls nicht nachvollziehen lässt. Vgl. zu den Materialien auch SPINELLI 1950-54 u. LICITRA PONTI 1950-54. Besonders die neuen Möglichkeiten in Bezug auf die Fußbodengestaltung ist auch Symptom einer Entwicklung im Wohnbau, die immer weniger

ihn keine Rolle. Er verwendete ausschließlich traditionelle Materialien wie Holz, Stuck und Putz, für die er fortwährend nach neuen Möglichkeiten der Bearbeitung suchte. Das Material und das darin enthaltene Potenzial der Gestaltung wirken sich stets aus auf die Form, Farbe und auch die Oberflächen eines Gegenstandes und somit auf den Raumeindruck. Besonders geeignetes und beliebtes Experimentiergebiet war daher für Scarpa der Beton, der sich zwar Anfang der 1950er Jahre bereits als Baustoff etabliert hatte, doch erst in dieser Zeit, unter anderem von Scarpa, als Material verstanden wurde, „nel quale perde importanza il ruolo strutturale a vantaggio di una notevolissima espressività della superficie.“¹³²⁴ Da Beton an sich keine Form hat, sondern Form und auch die Oberfläche der Schalung annimmt, sind die gestalterischen Möglichkeiten nahezu unbegrenzt.

Eine Besonderheit an Scarpas Art, mit den Materialien umzugehen, ist, dass er sie stets um ihrer selbst Willen verwendete und nicht verdeckte oder ‚verkleidete‘. Die Holzwände in der Villa Veritti erhalten ihren Charakter durch ihre eigene Farbigkeit und glatte Oberfläche, sie werden aber nicht mit einer anderen Farbe versehen. „Il colore del legno, specie se era pregiato doveva restare naturale, perchè secondo lui madre natura aveva fornito a questo uno specifico colore.“¹³²⁵ Die einzelnen Materialien stellen stets das dar, was sie sind, und wenn er dem wandelbaren Beton die Oberfläche eines anderen Materials (z.B. Holz) gibt, dann ist das eine „allusion“ auf ein anderes Material und keine „simulation“.¹³²⁶

In allen hier behandelten Villenprojekten und auch in vielen der Museumsrestaurierungen oder Einrichtungen von Geschäftsräumen findet sich, neben den erwähnten, ein weiteres Material: Das Wasser. Einzige Ausnahmen sind die Villa Zentner und die Villa Santini.

Das Wasser bei Scarpa scheint „talvolta l’acqua di Venezia, l’acqua alta e bassa dei suoi canali“ zu sein, aber auch „talvolta l’acqua lustrale degli spazi arabi, palazzi e moschee; talvolta l’acqua misteriosa dei giardini giapponesi“¹³²⁷ Und obwohl es in fast all seinen Werken eine dominante Rolle spielt, wurde die Funktion des Wassers bei Scarpa bislang nicht eingehend untersucht. Selbst Maria Antonietta Crippa, deren Aufsatz zum Thema den Titel „Forme per l’acqua nell’architettura di Carlo Scarpa“ trägt, bleibt überwiegend bei reinen Beschreibungen. Sie stellt zwar fest „l’acqua, le composizioni e i giochi che con essa possono essere realizzati, hanno, fra i temi della sua [d.i. Scarpas, Anm. d. Autorin] ricerca figurativa, grande spazio, sono elementi

der Fertigkeiten eines Architekten bedurfte, „un pavimento in gomma lo si ‚getta‘, non lo si disegna“ (LICITRA PONTI 1950-54, S. 12).

¹³²⁴ BRUSCHI u.a. 2005, S. 23.

¹³²⁵ Angelo und Saverio Anfodillo in GIORDANO, S. 76.

¹³²⁶ Vgl. FRAMPTON 1995, S. 323.

¹³²⁷ CRIPPA 1990, S. 71.

essenziali della sua capacità visionaria, della sua *rêverie*, della sua sapienza compositiva”¹³²⁸. Doch anstatt dies genauer zu analysieren, geht sie dazu über, zwei Beispiele in der Architektur Scarpas vorzustellen, in denen das Wasser eine wichtige Rolle spielt – auch hier bleibt sie hauptsächlich bei Beschreibungen.¹³²⁹

Giovanni Klaus König hat sich mit den unterschiedlichen Funktionen, die Wasser im Zusammenhang mit Architektur generell übernehmen kann, intensiver auseinandergesetzt.¹³³⁰ Er unterscheidet zwischen 1) Wasser als Bollwerk, also mit „significato negativo“¹³³¹, als Element, das von etwas abschirmt, 2) Wasser als Element der Landschaft, wo es „essenzialmente oggetto di una funzione estetica“¹³³² ist, 3) Wasser als Energiequelle, 4) als Lebensquelle, 5) Wasser „come gioco e come simbolo del potere“ und 6) Wasser als Verkehrssitz. Unter die Kategorie „Casi complessi e casi negativi“ fallen einige „esempi composti“¹³³³, die er keiner der genannten Kategorien zuordnen möchte. Dazu gehört für ihn auch die Art, wie Scarpa mit dem Wasser umgeht, als Beispiel dient die Fondazione Querini Stampalia in Venedig¹³³⁴, wo „Scarpa ritenne assurdo cercare di opporsi all’acqua alta [...] da elemento ostile, e temporaneo fastidio, l’acqua alta diviene oggetto di contemplazione“¹³³⁵. Es ist bemerkenswert, dass dieses Beispiel genau die Erscheinungsweise des Wassers verkörpert, die König explizit aus seinen Betrachtungen ausklammert: Nämlich die in der Lagune. Hier ist das Wasser ein das gesamte Leben der Bevölkerung bestimmendes Element und übernimmt gleichzeitig Funktionen aus allen von König genannten Kategorien. Der Aspekt des „bedrohlichen“ zeigt sich im regelmäßig wiederkehrenden ‚acqua alta‘. Eine Auseinandersetzung mit dem Wasser als Bestandteil des alltäglichen Lebens zeigt sich auch in der Architektur Scarpas. Deutlichste Beispiele dafür sind die Einrichtung des Erdgeschosses der Fondazione Querini Stampalia¹³³⁶ und die Neugestaltung der Gartenmauer in der Villa Hoffer¹³³⁷: Anstatt zu versuchen, das Wasser von der Architektur fernzuhalten, wie es in Venedig während des Hochwassers üblich ist, macht er genau das Gegenteil und öffnet die Architektur für das Wasser und macht es somit zu einem Teil von ihr. Das Gitter in der Fondazione Querini Stampalia hat nicht trennende, sondern verbindende Funktion. Der Raum wird nach außen geöffnet und dem Wasser ermöglicht, hinein- und

¹³²⁸ Ebd., S. 70.

¹³²⁹ Vgl. eine ähnliche Vorgehensweise bei FONATTI 1985, S. 86-89.

¹³³⁰ Vgl. KÖNIG 1984a.

¹³³¹ Ebd., S. 18.

¹³³² Ebd., S. 20.

¹³³³ Ebd., S. 28.

¹³³⁴ 1961-1963, vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, Kat. 138.

¹³³⁵ KOENIG 1984a, S. 30.

¹³³⁶ Auch im Museo di Castelvecchio gibt es einen Kanal, der das ‚acqua alta‘ aufnehmen kann, hier wird die Funktion aber nicht zum die Form bestimmenden Thema. Vgl. FRAMPTON 1995, S. 325.

¹³³⁷ Kat. 49.

hinauszufließen. Das Wasser wird hier geradezu konstruktives Element und ersetzt sogar die Wand. Scarpas Verständnis vom Wasser der Lagune, das König ja gerade nicht charakterisiert hat, ist also das Verständnis vom Wasser als raum- und architekturbildendes Element, als Baumaterial. Scarpa entwickelt sozusagen, um der Unterteilung Königs zu folgen, eine eigene Kategorie von Wasser, die auf der gleichen Annahme von Gleichwertigkeit zwischen Architektur, Natur und Garten basiert, die auch Frank Lloyd Wright hatte. Das wird besonders in der Villa Veritti deutlich, wo das Wasser die Architektur erst vollendet und ebenso raumbildende Funktion übernimmt wie die übrigen Materialien.

Dass dieses ‚venezianische‘ Wasser mit der spezifischen Eigenschaft der Raumbildung eine besondere Faszination auf Scarpa ausgeübt hat, hat er selbst, im Zusammenhang mit dem Brion-Grabmal, mit seiner Herkunft erklärt: „A me piace molto l’acqua, forse perché sono veneziano.“¹³³⁸

Das Wasser in den Bauten außerhalb Venedigs und auch in den Villen ist stärker erfunden als in anderen Werken¹³³⁹. Es wird von menschlicher Hand entworfen und den Regeln der Architektur unterworfen, indem es an einem Ort künstlich gebündelt und in künstlerische Bahnen gelenkt wird.

In allen Villenprojekten übernimmt das Wasser – im Fall der Villa Veritti gerade durch seine Aufgabe der Vollendung der Grundrissform – eine Vermittlerfunktion zwischen Innen und Außen, zwischen Architektur und Natur, so wie man es auch aus japanischer Architektur kennt. Dabei lässt sich im Laufe der Jahre eine Steigerung feststellen: Während in den Villen Giacomuzzi und Bortolotto die Bassins noch in den Gärten vor den Fensterfronten liegen, schließt das Wasserbecken in der Villa Veritti, wie erwähnt, direkt an die Fenster des Wohnzimmers an und wird somit gleichsam Teil des Raumes. In den Plänen der Villa Zoppas kommuniziert die Architektur – verstärkt durch die gleichen Formen von Bassin und Architektur – direkt mit dem vor der Villa liegenden Becken. Im 3. Entwurf für die Villa Cassina dann nimmt nicht mehr das Wasserbecken die Form der Architektur an, sondern umgekehrt wird die Gestalt der Architektur vom Bassin beeinflusst. Im 2. Entwurf wird dem Wasser außerdem gleichsam die Tür zum Innenraum geöffnet und ein Wasserlauf stellt, vom Innenraum in den Garten führend, die direkte Verzahnung von Außen und Innen dar.

¹³³⁸ Carlo Scarpa, „Mille cipressi“, Vortrag in Madrid im Sommer 1978, in: DODDS 2000, S. 245.

¹³³⁹ Vgl. BETTINI 1960, S. 154, der diese Aussage allerdings nur auf die Villa Veritti bezieht.

Diese direkte Einbindung des Wassers in den Innenraum findet ihren Höhepunkt dann schließlich in den Plänen für die Villa Roth sowie in der Villa Ottolenghi, wo die Bassins, wie in japanischen Innengärten¹³⁴⁰, Teil des Raumes werden.

Stets wirkt sich das Wasser auch auf die Farbigekeit der Innenräume aus, indem sich seine Reflexe auf den Oberflächen zeigen und zudem mit den Tages- und Jahreszeiten verändern. Besonders auf den glänzenden und ohnehin schon wie nass wirkenden, glänzenden und spiegelnden Flächen, die Scarpa aus unterschiedlichsten Stucco und Stuccolustro-Mischungen gestaltet hat, kommt diese Eigenschaft des Wassers besonders zur Geltung.

Der Stucco ist, ebenso wie der Marmorino ein Material, das sich erst in den späteren Villen- und auch Wohnungsprojekten wie der Villa Zentner, der Casa Balboni und der Villa Ottolenghi findet. Besonders im Zusammenspiel mit Wasser und Licht entfalten diese Materialien eine noch stärkere Plastizität als es vorher schon Holz und Beton getan haben.

Auch das Licht wird von Scarpa „wie eine Substanz behandelt“¹³⁴¹, der gewisse Volumina zugewiesen werden und das gezielt in die Gestaltung der Räume einbezogen wird. Die Schwarze Decke in der Villa Ottolenghi zum Beispiel ist so angelegt, dass sie ihre eigentliche Gestaltung erst entfaltet, wenn das Licht darauf trifft.

Scarpa lässt sich, für das Wasser wurde dies bereits dargestellt, auf die spezifischen Eigenschaften eines jeden Materials ein und lässt zu, dass diese die Entwicklung und Gestalt seiner Werke mitbestimmen. So hat er beispielsweise vorausgesehen, dass der Zementboden in der Villa Ottolenghi mit der Zeit Risse aufweisen würde. Diese natürliche Entwicklung hat er vorweggenommen und in künstliche Bahnen gelenkt, indem er farbige Steine einfügte, die eine Sollbruchstelle erzeugen. Das entstehende Muster trägt nicht nur beträchtlich zur Farbigekeit des Raumes bei, sondern dient auch gleichzeitig der Strukturierung und Wegeführung im Raum.

Es wurde, unter anderem in dieser Arbeit, vielfach angemerkt, dass nicht nur das Material eine Konstante in Scarpas Werk darstellt, sondern dass besonders auch verschiedene Formen in immer wieder auftauchen.¹³⁴² Dabei ist auffällig – es wurde im Zusammenhang mit der Villa Veritti bereits dargelegt –, dass sich diese Formen in allen Maßstäben wiederfinden und Scarpa in der Formgebung keinen Unterschied zwischen der Gestaltung eines Hausgrundrisses, dem Plan eines Treppenturms oder aber eines dekorativen Elementes machte. Diese „tendenza di Scarpa a precisare il discorso architettonico a tutti i livelli e a tutte le scale è stata spesso interpretata dalla

¹³⁴⁰ Z.B. im Binnengarten der Residenz Fukami, Kyoto, Abb. in ITOH 1999, S. 86.

¹³⁴¹ SCHULTZ 1999, S. 21.

¹³⁴² Vgl. dazu besonders MANZIN 2005.

criticia come un'articolazione per frammenti e per pause.¹³⁴³ Diese lässt sich erklären, wenn man, wie Sergio Los und – noch spezifischer – Marco Frascari es getan haben¹³⁴⁴, Scarpas Architektur als Sprache auffasst. Dieser Ansatz in der Architekturtheorie¹³⁴⁵ geht auf das Verständnis von Architektur als Sprache in gebauter Form zurück.¹³⁴⁶

Dass eine gewisse Beziehung zwischen Architektur und Sprache herrscht, zeigt allein die Tatsache, dass sowohl in der Literatur- wie Sprachwissenschaft häufig auf Vokabeln zurückgegriffen wird, die aus der Architektur stammen¹³⁴⁷ und umgekehrt. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die synonyme Verwendung des italienischen Begriffs „stanza“, der sowohl Strophe als auch Zimmer bedeuten kann.¹³⁴⁸

Ebenso wie die Sprache aus einzelnen Teilen – den Morphemen – zusammengesetzt wird, besteht auch die Architektur aus einzelnen Einheiten, aus Details, die ebenfalls als „minimal units of signification“¹³⁴⁹ verstanden werden können. Erst durch eine bestimmte Zusammenfügung der einzelnen Einheiten, durch Beziehungen der Teile untereinander – für Frascari ist jedes Detail „always a joint“¹³⁵⁰ – entsteht in der Sprache wie in der Architektur ein Sinn. Dieser kann sich, durch eine Änderung beispielsweise der Reihenfolge oder des Kontextes ändern.¹³⁵¹ Die Analogie lässt sich noch insoweit fortführen, als neben der Denotation eines Details auch die Konnotation der einzelnen Elemente eine Rolle spielt und sie, ebenso wie Wörter, bestimmte Assoziationen hervorrufen können.¹³⁵² Diesen Grundsatz verfolgte auch Wright: „Es handelt sich um das Gestaltverhältnis zwischen den verschiedenen Elementen, die in die Struktur eines Werks eingehen. Die ‚Grammatik‘ des Hauses ist die sichtbare Gliederung – oder Aneinanderfügung – aller seiner Teile.“¹³⁵³

Bestimmte Wörter erhalten zudem erst durch einen gesellschaftlichen Kontext eine Bedeutung: „the ‚exact‘ meaning, that is, the function of words, would only become known by a later use. A

¹³⁴³ LANZARINI 2003, S. 109.

¹³⁴⁴ LOS 1967, bes. S. 9, FRASCARI 1981 (1996) und 1989b.

¹³⁴⁵ Vgl. z.B. FRASCARI 1981 (1996), GREGOTTI 1983, FRASCARI 1989b u. FISCHER 1991

¹³⁴⁶ Vgl. dazu und die Ursprünge dieser Interpretation: FRASCARI 1989b, S. 3 u. Anm. 4.

¹³⁴⁷ Vgl. FISCHER 1991, S. 17.

¹³⁴⁸ Vgl. FRASCARI 1989, S. 116.

¹³⁴⁹ FRASCARI 1981 (1996), S. 500 u. 508.

¹³⁵⁰ Ebd., S. 501.

¹³⁵¹ Vgl. dazu FISCHER 1991, bes. S. 12.

¹³⁵² Vgl. z.B. die ineinander verschlungenen Kreise im Eingangsbereich des Brion-Grabmals, welche die eheliche Liebe, vereint in der Unendlichkeit, symbolisieren.

¹³⁵³ WRIGHT 1954, S. 175.

function of detail in a design becomes clear by re-presentation, that is, by re-use.“¹³⁵⁴ So entwickelt auch Scarpa seine ‚Sprache‘, indem er die Details immer wieder anwendet.

Viele der Auftraggeber der Villen hatten das Gefühl, dass Scarpa ihre Projekte dazu nutzte, Ideen zu entwickeln, die er dann anderswo verwirklichte¹³⁵⁵ Auch George Dodds interpretierte Scarpas Arbeitsweise so: „He seemed always to be designing the same project, only particular circumstances changed.“¹³⁵⁶ Die Ausführungen zu den Villen haben jedoch gezeigt, dass diese äußeren Umstände sich direkt auf Scarpas Architekturen und deren Gestalt auswirkten. Was hingegen immer Bestand hatte, ist seine Sprache. In diesem Sinne lassen sich Scarpas Villen, wenngleich sie häufig Ausdruck eher seiner eigenen Auffassung des Wohnens denn jener der Auftraggeber entsprechen, als Gebäude verstehen, welche die Geschichte ihrer Entstehung erzählen.

¹³⁵⁴ FRASCARI 1981 (1996), S. 509.

¹³⁵⁵ Vgl. z.B. Pietro Ambrosini, in: GIORDANO 1983-84, S. 146 u. GIORDANO 1983-84, S. 141.

¹³⁵⁶ DODDS 2000, S. 91 f.

V. KATALOG

Der folgende Katalog listet alle Projekte Scarpas auf, die sich dem privaten Wohnen im weitesten Sinne widmen. Es handelt sich um den Umbau von Wohnungen und deren Einrichtungen (in der Regel gehen diese beiden miteinander einher, es gibt aber auch Beispiele für alleinige Einrichtungen), den Um- und Neubau von Stadthäusern¹³⁵⁷ ebenso wie den von Landhäusern. Sonderformen stellen die Projekte von Hausgemeinschaften dar, da diese zusätzlich zu den üblichen Anforderungen noch einen Bezug untereinander erfordern. Ebenso Sonderformen sind die Yachteinrichtung sowie Hotelbauten, die zwar auf privates Wohnen zielen, jedoch nicht für einen dauerhaften Aufenthalt oder ein Alltagsleben gedacht sind.

Abgesehen von der Einrichtung der Wohnung von Bice Lazzari (Kat. 1), die Scarpa bereits Anfang der 1920er Jahre vornahm, fallen die ersten Projekte für Wohnungseinrichtungen in die Jahre von Scarpas ersten Erfahrungen bei der *Biennale Internazionale delle Arti Decorative* von Monza bzw. der *Triennale Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne* in Mailand, was sich in einigen Projekten widerspiegelt.¹³⁵⁸

Der Katalog listet in dieser Reihenfolge: Titel, Ort und Entstehungszeitraum des Projektes, Projektstatus (nur Projekt oder ausgeführt), die Archivnummer des Fondo Carlo Scarpa der fondazione MAXXI sowie einführende (und für die im Hauptteil der Arbeit behandelten Villen ausführliche) Literatur. Einzelne Projekte werden ausführlicher beschrieben. Zu jenen Projekten, für die keine weiteren Informationen angegeben sind, gibt es lediglich im ACS unter den Zeichnungen Hinweise.

¹³⁵⁷ Vgl. die Definitionen Kap. II.6.

¹³⁵⁸ Vgl. auch LANZARINI 2004a, S. 91-93.

KAT. 1 EINRICHTUNG DER CASA BICE LAZZARI, VENEDIG, S. CROCE, 1922-24

Projekt

ACS Scarpa-1.PRO/1/001

Als Mitarbeiter von Vincenzo Rinaldo¹³⁵⁹ plante Scarpa zusammen mit diesem zwischen 1922 und 1924 die Umstrukturierung eines Palazzo für seine spätere Schwägerin, die Künstlerin Bice Lazzari.¹³⁶⁰ Im ACS ist nur ein einziges Blatt erhalten, das eine Aufnahme des Ist-Zustandes der Fassade des Palazzo zeigt sowie die von Scarpa geplante Fassade, die unter anderem durch zusätzliche Fenster und einen Balkon gekennzeichnet ist.

KAT. 2 ANBAU AN VILLA VELLUTI, DOLO, 1924-25

ACS Scarpa-1.PRO/1/003

Lit.: SONEGO 2004, S. 48; SONEGO 1994-95, S. 54; Documents pour l'inscription 1986, S. 48; POLANO 1985, S. 215¹³⁶¹; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 98, Nr. 2.

Scarpa erwähnt die Arbeiten, die er für Gioacchino Velluti an deren Villa aus dem 18. Jahrhundert vorgenommen hat, in seinem kurzen Lebenslauf ausdrücklich als eigenständiges Projekt.¹³⁶² Da nur ein Blatt hierzu überliefert ist, lässt sich nicht mit Sicherheit nachvollziehen, worum es sich genau handelt. Scarpa selbst beschreibt die Arbeit als „annesso alla villa“¹³⁶³ von 80 m². Carla Sonego fand heraus, dass es sich wahrscheinlich um die Neueinrichtung der Barchessa und deren Dacherhöhung handeln könne.¹³⁶⁴

¹³⁵⁹ Vgl. SONEGO 2004, S. 46.

¹³⁶⁰ Sie war die Schwester seiner späteren Frau Onorina, genannt Nini, die Scarpa über die Künstlerin kennen lernte. Vgl. dazu auch Sonego 2004, S. 68 f.

¹³⁶¹ Hier ist irrtümlich die Villa Velo als Villa Velluti abgebildet.

¹³⁶² Vgl. Documents pour l'inscription 1986, S. 48.

¹³⁶³ Ebd.

¹³⁶⁴ Diese Information geht auf ein Gespräch Sonegos mit Federico Velluti, dem Sohn Giacchinos, zurück. Vgl. SONEGO 2004, S. 48 u. Anm. 113.

KAT. 3 VILLINO ALDO MARTINATI, SELVAZZANO (PADUA), 1926

Scarpa-1.PRO/1/009

mit Franco Pizzuto¹³⁶⁵; zerstört

Lit.: SONEGO 2004, S. 48f.; SONEGO 1994-95, S. 55; MARCIANÒ 1989, S. 13, m. Abb.; POLANO / MULAZZANI 1987a, S. 86 f., Nr. 2; Documents pour l'inscription 1986, S. 49; POLANO 1985, S. 215; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 98, Nr. 4;

Zanchettin bringt das Gebäude, wie auch die Villa Velo (Kat. 5) mit ihrer blockhaften Fassadengestaltung und der Gliederung durch horizontale Bänder mit der Wiener Architektur der 1910er Jahre in Verbindung.¹³⁶⁶

KAT. 4 VILLINO CAMPAGNOLO, FONTANIVA, 1926

Scarpa-1.PRO/1/006

Mit Franco Pizzuto

Lit.: SONEGO 1994-95, S. 55-57; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 139 (m. Abb.); Documents pour l'inscription 1986, S. 49; POLANO 1985, S. 215; Dal Co/Mazzariol 1984, S. 99, Nr. 7.

KAT. 5 RESTAURIERUNG UND EINRICHTUNG VILLA VELO, FONTANIVA, 1926

Scarpa-1.PRO/1/008

M. Franco Pizzuto¹³⁶⁷, vollständig umgebaut¹³⁶⁸

Lit.: SONEGO 2004, S. 47f.; SONEGO 1994-95, S. 55-57; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 138; Documents pour l'inscription 1986, S. 49; POLANO/MULAZZANI 1987a, S. 86 f., Nr. 1; POLANO 1985, S. 215 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 98, Nr. 4.

Die Firma von Angelo Velo hat fast 50 Jahre später die Betonteile für die Villa Ottolenghi gegossen.¹³⁶⁹

¹³⁶⁵ Vgl. Documents pour l'inscription 1986, S. 49. Pizzuto gehörte zu den „amici“, welche die ‚Urkunde‘ für Scarpa, „Professore d'Architettura“ gestaltet hatten. Vgl. *Cahiers de la Recherche Architecturale*, 19 (1986), S. 51.

¹³⁶⁶ Vgl. ZANCHETTIN 2005a, Anm. 3 und De Michelis, „*Ed anch'io son pittore...*“, in: LANZARINI 2003, S. 13-20.

¹³⁶⁷ Vgl. Documents pour l'inscription 1986, S. 49.

¹³⁶⁸ Vgl. POLANO/MULAZZANI 1987a, S. 87, Nr. 1.

¹³⁶⁹ Vgl. Kap. III.11.

KAT. 6 INDUSTRIEGEBÄUDE MIT WOHNÄUMEN, FONTANIVA, 1926-27

Scarpa-1.PRO/1/007

Mit Franco Pizzuto¹³⁷⁰; Auftraggeber: Rodolfo Gabborin

Lit.: *Documents pour l'inscription* 1986, S. 49; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 98, Nr. 6.

KAT. 7 MÖBLIERUNG ESS- UND WOHNZIMMER VILLA DONÀ, MURANO, 1929

Scarpa-1.PRO/1/014

Für Vittorio Donà¹³⁷¹

Lit.: POLANO 1985, S. 216; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 99, Nr. 12; GREGOTTI u.a. 1981, S. 6;

In Vittorio Donàs Wohnung in Murano richtete Scarpa einige Räume, u.a. das Esszimmer ein.¹³⁷²

Donà hat in den Sechzigerjahren die Lampen der Villa Zentner hergestellt.¹³⁷³

KAT. 8 VILLA AMOR, CA. 1930 (?)

Scarpa-1.PRO/1/062

Projekt; Ort unbekannt

Zur Planung der kleinen Villa, deren Bestimmungsort unbekannt ist, befindet sich im ACS ein großer Karton, auf dem der zweigeschossige (mit einem Kellergeschoss) längsrechteckige Bau sowohl in einer kleinen Ansicht als auch in Form von Schnitten und Aufrissen von drei Seiten zu sehen ist. Eine Umfassungsmauer umgibt das Gebäude vollständig.

Das Gebäude ist als blockhafter Bau dargestellt, der seine einzige Gliederung durch eingeschnittene Fenster sowie eine vertikale, geschossübergreifende Fensterbahn mit Balkon erhält.

¹³⁷⁰ Vgl. *Documents pour l'inscription* 1986, S. 49.

¹³⁷¹ Donà gehörte zu den „amici“, welche die ‚Urkunde‘ für Scarpa, „Professore d'Architettura“ gestaltet hatten. Vgl. *Cahiers de la Recherche Architecturale*, 19 (1986), S. 51.

¹³⁷² Laut Lanzarini (in BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 455) handelte es sich um das Ess- und Schlafzimmer.

¹³⁷³ Vgl. Kap.III.7.

Interessant ist die kleine Zeichnung ganz rechts auf dem Blatt, die einen Gesamteindruck des Hauses gibt. Hier ist die Grundstruktur zu erkennen - ein geschlossener Block, der vollständig von einer Umfassungsmauer umgeben ist. Mit einem einfachen Strich unterhalb des Baus ist die Umgebung angedeutet, die tatsächlich nicht mehr zu sein scheint als flaches Land. Somit erinnern die Anordnung und die absolute Abgrenzung nach außen hin, die dabei aber, wie die einzelnen Zeichnungen zeigen, dennoch den Blick von innen nach außen zulässt, stark an die Einpassung des Grabmals Brion in die flache Landschaft.

Die Architektur ist deutlich beeinflusst von deutscher Architektur der 1930er Jahre, besonders des Bauhaus, das 1930 während der Triennale auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes vertreten war.¹³⁷⁴ Die Datierung des Projektes in die frühen 1930er Jahre erscheint daher plausibel, obwohl das unveröffentlichte Projekt im ACS mittlerweile auf ca. 1940 datiert wird.

In den verschiedenen Ansichten erscheint mehrfach ein Namenschild mit dem Schriftzug „AMOR“, der in einer Skizze möglicherweise auch „AMUR“ heißen könnte.

Die handschriftliche Notiz (die von Scarpa stammt) „Caro Colla Cerca di svilluppare la poltrona – ciao“ weist auf einen weiteren Mitarbeiter an dem Projekt hin.

KAT. 9 VILLETTA, ORT UNBEKANNT, CA. 1930

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/026

Lit.: Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 15, Nr. 13 r./v.

Der kleine, bis vor kurzem unveröffentlichte Karton (21,6 x 31,5 cm) zeigt den Aufriss, Grundriss sowie eine kolorierte perspektivische Ansicht einer kleinen, kubischen Villa. Diese wird von mehreren großen Bäumen überfangen und von dem Spiel mit ausgeschnittenen Bereichen und hervortretenden Kuben bestimmt. So ist der Eingang nach innen eingezogen, sodass die Ecke des oberen Stockwerks darüber hinausragt. An der anderen Seite zieht sich eine Glasgalerie um die gesamte Ecke. Das kleine Haus zeigt Ähnlichkeiten zu Gropius' Haus in Dessau und steht möglicherweise im Zusammenhang mit der 4. Triennale in Mailand, wo im Rahmen der deutschen, vom Deutschen Werkbund organisierten Ausstellung auch Werke des Bauhaus sowie „36 progetti di ville di architetti italiani“¹³⁷⁵ zu sehen waren. Dementsprechend

¹³⁷⁴ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 91.

¹³⁷⁵ Vgl. dazu PONTI 1930.

zeigt sich auch die Nähe zu u.a. Giuseppe Terragni, Figini u. Pollini, deren Werke dort ausgestellt waren.¹³⁷⁶

Darüber hinaus lassen sich Ähnlichkeiten feststellen zu den Häusern, die Richard Neutra und Erich Mendelsohn 1923 für eine Vorstadtsiedlung in Berlin Zehlendorf entworfen haben. Ausgesparte Ecken und über Eck eingeschnittene Fenster sowie die ansonsten blockhafte Fassadengestaltung sind vergleichbar.¹³⁷⁷

Die Datierung erfolgt aufgrund der Skizzen, die sich auf dem Karton, vor allem auf der Rückseite befinden: Hier hat Scarpa von Amedeo Modigliani inspirierte Figuren sowie ein Porträt des Malers gezeichnet und diese mit dessen Namen beschriftet. 1930 fand im Rahmen der Biennale eine Modigliani-Ausstellung statt, zu deren Anlass Scarpa gemeinsam mit DeLuigi eine Tagung organisierte. Die Skizzen stehen möglicherweise damit in Zusammenhang.¹³⁷⁸

KAT. 10 EINRICHTUNG CASA CAPPELLIN, LIDO DI VENEZIA (?), CA. 1930

Projekt

Lit.: Orietta Lanzarini, in: BELTRAMINI FORSTER MARINI 2000, S. 455; POLANO 1985, S. 216; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 99, Nr. 14.

KAT. 11 PROJEKT FÜR DIE EINRICHTUNG VON CASA MAJOLI, RAVENNA, CA. 1930

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/020

Lit.: POLANO 1985, S. 216; Dal Co/Mazzariol 1984, S. 99, Nr. 14.

Vermutlich für den Künstler Giovanni Majoli.

¹³⁷⁶ Vgl. auch Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 15.

¹³⁷⁷ Vgl. HINES 1982, S. 36 f.

¹³⁷⁸ Vgl. Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 16, LANZARINI 2003, S. 62, Anm. 6, Sonego 2004, S. 68.

KAT. 12 PROJEKT FÜR DIE EINRICHTUNG DES WOHNZIMMERS CASA FERRO, VENEDIG, 1930

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/019

Lit.: POLANO 1985, S. 216; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 99, Nr. 14 (m. Abb.).

Scarpa diskutierte für den Wohnraum der Casa Ferro sowohl die Möglichkeit, ihn mit einer Trennwand in zwei Bereiche zu unterteilen, als auch die Gestaltung eines einzelnen großen Raumes.

KAT. 13 PROJEKT FÜR DIE EINRICHTUNG DES SALOTTO, DES ESS- UND SCHLAFZIMMERS CASA VENIER, VENEDIG (S. POLO), CA. 1930

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/018

Lit.: Marcianiò 1989, S. 13; Dal Co/Mazzariol 1984, S. 99, Nr. 14.

KAT. 14 EINRICHTUNG SALOTTO UND KINDERZIMMER CASA ASTA, VENEDIG, 1931

Zerstört

Scarpa-1.PRO/1/028

Lit.: MCCARTER 2013, S. 29, 31; LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; LANZARINI 2004a, S. 93; Lanzarini, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 455; SALVADORI RIZZI 1990, bes. S. 214 (m. Abb.); SONEGO 1994-95, S. 91 f. u. Abb. 73-75; MARCIANÒ 1989, S. 14 f. (m. Abb.); POLANO 1985, S. 217 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 99, Nr. 17; GREGOTTI u.a. 1981, S. 6 f.; BRUSATIN 1972, S. 6; Edoardo Persico, in: La Casa Bella, 5 (1932) (wiederabgedruckt in PERSICO 1964, Bd. 2, S. 86);

Gemeinsam mit Mario De Luigi richtete Scarpa einige Räume in Ferruccio Astars Wohnung ein. Unter den Arbeiten, die Edoardo Persico 1932 als vollkommenen Ausdruck des „gusto moderno“ in Venedig¹³⁷⁹ beschrieb, ist besonders die glänzend schwarze Decke im *Salotto* hervorzuheben. Eine solche Decke plant Scarpa auch in dem Projekt für die Casa M. (Kat. 20) sowie – über 40 Jahre später – für die Villa Ottolenghi (Kat. 87 u. Kap. 11III.11).

¹³⁷⁹ Zitiert nach LANZARINI 2004a, S. 93.

KAT. 15 EINRICHTUNG WOHNZIMMER CASA PELZEL, MURANO, 1931

Zerstört (?)

Scarpa-1.PRO/1/027

Lit.: LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; POLANO/MULAZZANI 1987a, S. 87, Nr. 3; POLANO 1985, S. 216 f.; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 99, Nr. 16; GREGOTTI u.a. 1981, S. 6;

Für den Glasfabrikanten Pelzel richtete Scarpa 1931 einen etwa 16 m² großen Raum ein, der als „almost autonomous unity“¹³⁸⁰ funktionierte. Die Zugänge und Öffnungen zu den übrigen Räumen konnten mithilfe von Wandvorhängen und der „decomposition of the wall into geometrical covering panels“¹³⁸¹ verborgen werden.

KAT. 16 EINRICHTUNG CASA DE LUIGI, VENEDIG (S. POLO), 1932

Mit Mario De Luigi¹³⁸²; zerstört

Scarpa-1.PRO/1/028

Lit.: Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 18 f; SALVADORI RIZZI 1997; SONEGO 1994-95, S. 98 u. Abb. 79-80;

Zur Hochzeit wünschte sich Mario De Luigis Frau „una casa moderna“, eingerichtet von Scarpa und ihrem Mann.¹³⁸³ Besonderes Augenmerk wurde auf die Gestaltung des Wohn- und des Schlafzimmers gelegt. Dabei wurden zahlreiche Kunstwerke in die Überlegungen mit einbezogen und teilweise in die wandfeste Ausstattung integriert.¹³⁸⁴ Auch die übrigen Möbel zeigten den Bezug zu den bildenden Künsten.¹³⁸⁵

In den Studien ist bereits in Ansätzen ein Studium der Möglichkeiten der Integration einzelner Körper in den Raum zu sehen, das sich in zahlreichen Wohn- und Villenprojekten in tatsächlichen Raum-im-Raum-Studien manifestiert.

¹³⁸⁰ POLANO / MULAZZANI 1987a, S. 87, Nr. 3.

¹³⁸¹ Ebd.

¹³⁸² Vgl. BRUSATTIN 1972, S. 5 u. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 100, Nr. 23. Mit ihm hat er auch zwei Jahre später (1934) am Wettbewerb für den Piano Regolatore von Venedig-Mestre teilgenommen. Vgl. zu De Luigi Ausst.-Kat. De Luigi 1991.

¹³⁸³ Caterina De Luigi Bianchi in: CALDERONE 2012.

¹³⁸⁴ Vgl. auch die ähnliche Integration eines Bilderrahmens in die Wand in der Casa Pellizzari (Kat. 29).

¹³⁸⁵ Vgl. Ausst.-Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 18.

KAT. 17 PROJEKT FÜR VILLA BASSANI, CORTINA D'AMPEZZO, ZW. 1932-1935 CA.

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/037

Lit.: LANZARINI 2004a, S. 94; SONEGO 1994-95, S. 97 f.; MARCIANÒ 1989, S. 16 f. (m. Abb.); CRIPPA 1986, S. 16; POLANO 1985, S. 217 (m.Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 100, Nr. 19; GREGOTTI U.A. 1981, S. 6 f.

Möglicherweise sollte die Villa für den Inhaber eines Geschäftes in Venedig gedacht sein. Scarpa plante ein aus zwei rechteckigen Flügeln zusammengesetztes Gebäude (zwei Wohnungen?¹³⁸⁶), die von einem schmalen, rechteckigen Trakt verbunden sein sollten. Scarpa bezog sich mit dem Entwurf zwar auf traditionelle Gestaltungsweisen der Gegend¹³⁸⁷, doch zeigen sich noch keine Ansätze, das Gebäude in die auf dem kleinen Kartonstück ACS 49194 angedeutete Hanglage zu integrieren, die spätere Projekte kennzeichnen.¹³⁸⁸

In der flächigen Gestaltung der Fassaden mit den eingeschnittenen Fenstern zeigt sich der Einfluss der Triennale von 1930, aber auch der 5. Ausgabe von 1933.¹³⁸⁹

In dieser Hinsicht ist das Projekt für die Villa Bassani im Zusammenhang mit der Villa Bortolotto (Kat. 42 u. Kap. III.2) und auch der Villa Cassina (Kat. 61 u. III.6). Auch die Überlegungen zum Anschluss der beiden Gebäudeflügel über unterschiedliche Dachflächen finden sich in der gemeinsam mit Angelo Masieri errichteten Villa in Cervignano (Kap. III.2.)

KAT. 18 PROJEKT FÜR DIE EINRICHTUNG EINER YACHT (ASTA), 1935

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/042

Lit.: LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; SONEGO 1994-95, S. 91, bes. Anm. 20; MARCIANÒ 1989, S. 18 (m.Abb.); POLANO 1985, S. 220 (m.Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 101, Nr. 28; GREGOTTI U.A. 1981, S. 7 f.;

Erneut für Ferruccio Asta¹³⁹⁰ plante Scarpa die Einrichtung einer Yacht, die sich besonders durch die Verwendung wertvoller Materialien, vor allem Holz, auszeichnen sollte. Das Projekt zeigt außerdem Einflüsse des *De Stijl*.¹³⁹¹

¹³⁸⁶ Vgl. die Angaben in der Literatur.

¹³⁸⁷ Vgl. die Website der fondazione MAXXI.

¹³⁸⁸ Vgl. z.B. die Villa Cassina (Kat. 61 u. Kap. III.6) oder die Villa Ottolenghi (Kat. 87 u. Kap. III.11).

¹³⁸⁹ Vgl. LANZARINI 2004a, S. 94.

KAT. 19 PROJEKT FÜR EIN STUDENTENWOHNHEIM, CA' FOSCARI, VENEDIG, 1935-37

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/044

Lit.: Dal Co/Mazzariol 1984, S. 101, Nr. 29 (m. Abb.)

KAT. 20 PROJEKT FÜR DIE EINRICHTUNG DER ‚VERANDA‘, CASA M., LIDO DI VENEZIA, 1937

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/051

Lit.: TOMMASI 2012, S. 19, 20; LANZARINI 2009, S. 3; LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; finnegans 2008, S. 37; FINELLI 2003, S. 23; MARCIANÒ 1989, S. 18 (m.Abb.); POLANO / MULAZZANI 1987, S. 92, Nr. 16 (m. Abb.); POLANO 1985, S. 221 (m.Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 102, Nr. 33 (m. Abb.); GREGOTTI u.a. 1981, S. 8 f. (m. Abb.).

Der als ‚Veranda‘ bezeichnete Raum, den Scarpa für ein Haus am Lido plante, zeigt mit der glänzenden schwarzen Decke und den Sesseln deutliche Einflüsse Mies van der Rohes. Die sorgfältig aquarellierten Zeichnungen (Abb. 383) zeigen, dass die Decke dazu gedacht war, das Licht – durch die großen Fenster natürliches Licht und durch die markanten zylindrischen Lampen auch künstliches – zu modellieren. Das dies tatsächlich funktionieren würde, zeigt sich in der Decke der Villa Ottolenghi (Kat. 87 u. Kap. III.11).

KAT. 21 EINRICHTUNG EINER ZWEITWOHNUNG (PIED-À-TERRE) SACERDOTI, VENEDIG (S. GREGORIO), 1937

Zerstört

Scarpa-1.PRO/1/050

Lit.: Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 21; Lanzarini 2003, S. 104; ; POLANO 1985, S. 221 (m.Abb.); GREGOTTI u.a. 1981, S. 8.

¹³⁹⁰ 1950 gibt Asta erhielt Scarpa einen dritten Auftrag von ihm: Für die Einrichtung und Möblierung seines Antiquitätengeschäftes Ongania. Vgl. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 111, Nr. 82 u. SONEGO 1994-95, S. 91, Anm. 20.

¹³⁹¹ Vgl. auch die Infos auf der Website der fondazione MAXXI.

Die Einrichtung der Wohnung für Gino Sacerdoti ist der erste von drei Aufträgen, die der Anwalt an Scarpa vergab.¹³⁹²

KAT. 22 PROJEKT FÜR EINE WOHNUNG IM 3. STOCK PALAZZO MOCENIGO CASA NUOVA, VENEDIG, 1940

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/059

Auftraggeber: Ferruccio Asta.¹³⁹³

KAT. 23 PROJEKT FÜR DIE EINRICHTUNG VON CASA SARFATTI, VENEDIG (AM CANALE GRANDE), CA. 1940

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/061

Die Umgestaltung einer Wohnung am Canal Grande wurde vermutlich von dem Industriedesigner Gino Sarfatti in Auftrag gegeben, der mit Margherita Sarfatti, verwandt war. Diese war Mitglied der Kommission für die *Mostra della pittura italiana dell'800* und der *Mostra dell'Arte del Teatro* der 3. Triennale in Mailand¹³⁹⁴, wo Scarpa sie kennenlernte. Der Kontakt zwischen Auftraggeber und Architekt könnte so zustande gekommen sein.

KAT. 24 UMGESTALTUNG UND EINRICHTUNG WOHNZIMMER UND GARDEROBE CASA SACERDOTI, VENEDIG (S. MARIA DEL GIGLIO), 1940-41

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/063¹³⁹⁵

Lit.: POLANO 1985, S. 222; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 103, Nr. 43; GREGOTTI u.a. 1981, S. 8.

¹³⁹² Vgl. Kat. 24 u. Kat. 25.

¹³⁹³ Vgl. die beiden früheren Aufträge von Asta Kat. 14 und Kat. 18.

¹³⁹⁴ Vgl. SONEGO 1994-95, S. 65 u. LANZARINI 2004a, S. 89 u. Anm. 8.

¹³⁹⁵ Auf der Website der fondazione MAXXI wird irrtümlich auf den Eintrag bei Dal Co/Mazzariol 1984 zur Casa Sacerdoti in S. Gregorio verwiesen (hier Kat. 25).

Abb. 387 zeigt, wie Scarpa darüber nachdachte, die zum Atrium gerichtete Längswand des Wohnzimmers im 1. Stock segmentförmig geschwungen zu gestalten.¹³⁹⁶ In die gebogene Fläche sollte die Tür eingelassen sein. Die eingekreiste Skizze, die eine Ansicht des Raumes mit der Wand darstellt, zeigt außerdem, dass diese, wie auch die Tür, in einem dekorativen Muster gestaltet sein sollte. Die andere Ansicht zeigt eine Gliederung einer Schmalseite über Wandschränke.

KAT. 25 RESTAURIERUNG UND UMBAU CASA SACERDOTI, SAN GREGORIO, VENEDIG, 1940-43

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/065¹³⁹⁷

Lit.: TOMMASI 2012, S. 20, m. Abb.; LANZARINI/VALENTE 2009, o.P; ZANCHETTIN 2005a, S. 133; FINELLI 2003, S. 23; LANZARINI 2003, S. 104; DODDS 2000, S. 55; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 30; POLANO 1985, S. 222 (m. Abb.); GREGOTTI u.a. 1981, S. 8

Erneut beauftragte der Anwalt Sacerdoti Scarpa 1940 mit einem Projekt. Der an S. Gregorio angrenzende Palazzo sollte in zwei Wohnungen umgebaut werden, die über vier bzw. drei Geschosse mit Dachterrasse reichen und einen Bezug zum angrenzenden Garten haben sollten.¹³⁹⁸ Das erhaltene Zeichnungsmaterial zeigt die intensive Beschäftigung mit der Gestaltung der Innenräume. Hier wird Scarpas Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen raumbildenden Eigenschaften verschiedener Materialien deutlich.¹³⁹⁹

Scarpa plante auch die Gestaltung des Außenraumes mit einem Garten.

Das geplante Haus zeigt einen Wandel in den Vorbildern, die Scarpa beeinflussten, von Einflüssen aus Wien zu Formen von Loos und Mallet-Stevens.¹⁴⁰⁰ Die Nähe zu Robert Mallet-Stevens erkennt Scarpa selbst und notiert mehrfach den Bezug, so z.B. auf einem kleinen Karton mit der Ansicht des Gebäudes: „studiare meglio e togliere il carattere di plagio Mallet-Stevens“.

¹³⁹⁶ Vgl. dazu auch die Überlegungen im 1. Entwurf der Villa Veritti (Kat. 53 u. Kap.III.5) und der Casa Scatturin (Kat. 60).

¹³⁹⁷ Auf der Website der fondazione MAXXI wird irrtümlich auf den Eintrag bei Dal Co/Mazzariol 1984 zu den Arbeiten für den gleichen Auftraggeber in S. Maria del Giglio verwiesen (hier Kat. 24).

¹³⁹⁸ Interessant die Beschriftungen auf ACS 37636: „Tipo / 2 ville“ und „per 2 / casette / un piano terreno con giardinetto verde“.

¹³⁹⁹ Vgl. die Zeichnung ACS 37651, die eine Ansicht des Wohnzimmers zeigt. Die reich gegliederte Wand ist im oberen Bereich mit „divisione leggera“ (möglicherweise Glasbausteine?), im unteren mit „divisione pesante“ bezeichnet.

¹⁴⁰⁰ Vgl. DODDS 2000, S. 55, Anm. 7.

Tatsächlich lässt sich in der Gestaltung aus einzelnen Kuben und eingeschnittenen Bereichen eine deutliche Nähe zur Villa Noailles in Hyères (1924) feststellen.¹⁴⁰¹

Ein anderer, ebenfalls von Scarpa vermerkter Verweis ist der auf „Josef Fischer¹⁴⁰² / Budapest“ auf ACS 37636.

KAT. 26 PROJEKT FÜR EINE WOHNUNG, VENEDIG, 1940ER JAHRE

KAT. 27 EINRICHTUNG CASA MARTINI, VENEDIG, 1941

Lit.: LANZARINI 2003, S. 23; SONEGO 1994-95, S. 120; POLANO 1985, S. 222; GREGOTTI u.a. 1981, S. 8;

Für seinen Freund, den Bildhauer Arturo Martini, richtete Scarpa 1941 dessen neue Wohnung in der Nähe der Kirche S. Maria della Salute ein. Ein Jahr später war Scarpa für die Gestaltung des Ausstellungsraums von Martini für die XXIII Biennale zuständig.¹⁴⁰³

KAT. 28 EINRICHTUNG DES SCHLAF-, ESSZIMMERS UND DER KÜCHE, CASA (GIGI) SCARPA, VENEDIG, 1941

Scarpa-1.PRO/1/066

Lit.: Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 22 f.; GREGOTTI U.A. 1981, S. 8.

Für seinen Bruder Gigi richtete Scarpa 1941 das Schlaf- und Esszimmer sowie die Küche ein. Zu einem Großteil handelt es sich dabei um Möbelentwürfe.

¹⁴⁰¹ Vgl. dazu BRIOLLE/FUZIBET/MONNIER 1984 und auch LANZARINI 2003, S. 104.

¹⁴⁰² József Fischer, 1901-1995, vgl. DIZIONARIO DELL'ARCHITETTURA DEL XX SECOLO, Bd. 2, S. 352.

¹⁴⁰³ Vgl. LANZARINI 2003, S. 23 u. Anm. 4. Zu Scarpa und Martini vgl. dort und auch SONEGO 1994-95, S. 119-122 sowie DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 104, Nr. 48.

KAT. 29 UMBAU UND EINRICHTUNG CASA PELLIZZARI, VENEDIG (S. FOSCA), 1942

Scarpa-1.PRO/1/068

Mit Guido Pellizzari¹⁴⁰⁴

Lit.: LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; finnegans 2008, S. 37; BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 36-41; Ausst.-Kat. Venedig 1996, o.P.; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 110 f.; Giordano 1983/84, S. 106-108; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 104, Nr. 47; ESPOSITO / POLIFRONE 1986, Nr. 3 (m. Abb.); DUBOY/FUTAGAWA 1988, S. 28 (nur Abb.); POLANO 1985, S. 223 (m. Abb.); GREGOTTI U.A. 1981, S. 8;

1942 stellte der Architekt Guido Pellizzari den Kontakt zwischen Scarpa und seinem Bruder Luigi her, der einen Architekten für die Umstrukturierung und Neueinrichtung seiner dreistöckigen Wohnung in S. Fosca suchte¹⁴⁰⁵, mit dem Wunsch, „di renderla moderna e confortevole“¹⁴⁰⁶.

Scarpa hat neben der Neuorganisation des Grundrisses, für die auch einige Trennwände entfernt werden mussten, die gesamte Einrichtung inklusive wandfester Möbel und Lampen entworfen. Im ACS befinden sich dazu 183 Zeichnungen, die von einem intensiven Studium einzelner Details wie den Treppen¹⁴⁰⁷ oder Lampen¹⁴⁰⁸ zeugen. Die Arbeiten spiegeln Scarpas Erfahrungen insbesondere an der Triennale in Monza und Mailand wider, deren Ergebnis ein Innenraum im Sinne eines ‚Gesamtkunstwerks‘ ist.¹⁴⁰⁹ Erst im Zusammenspiel der architektonischen Disposition (Waschküche und Eingang im Erdgeschoss, Ess- und Wohnzimmer mit abgetrennter kleiner Küche und Office sowie einem Wirtschaftsraum im 1. Stock und den Schlafzimmern im Obergeschoss), der Gestaltung der architektonischen Elemente und der Einrichtung kommt der Raum erst zur vollen Entfaltung. Bemerkenswert ist, wie Scarpa den großen Raum im 1. Stock, der für Wohn- und Esszimmer vorgesehen und somit in zwei Bereiche getrennt ist, über das

¹⁴⁰⁴ Guido Pellizzari gehörte zu den „amici“, welche die ‚Urkunde‘ für Scarpa, „Professore d’Architettura“, gestaltet hatten (vgl. *Cahiers de la Recherche Architecturale*, 19 (1986), S. 51). Mit dem Ingenieur G. Pellizzari hatte Scarpa 1934 schon ein Projekt für den Flughafen Nicelli des Lido di Venezia erarbeitet, das allerdings nicht realisiert wurde (Vgl. BRUSATIN 1972 u. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 100, Nr. 24) und auch 1951 noch stand Scarpa im Rahmen der 9. Triennale in Mailand in Kontakt (Vgl. LANZARINI 2004a, S. 98 u. die dortige Anm. 68).

¹⁴⁰⁵ Guido Pellizzari selbst konnte die Arbeiten nicht ausführen, da er zu dieser Zeit in Bolzano wohnte. Vgl. Maria Pellizzari, in: GIORDANO 1983-84, S. 107.

¹⁴⁰⁶ Maria Pellizzari, in: ebd.

¹⁴⁰⁷ Das Blatt 38089 zeigt die Notiz „Alvar Aalto“ am Rand einer Studie für Treppenstudien. Dieser Bezug zur finnischen Architektur zeugt von Scarpas Interesse für und seine Auseinandersetzung mit der internationalen Architektur auch in Zeiten des Krieges.

¹⁴⁰⁸ Die Lampen wurden von Venini hergestellt, während sämtliche Möbel von der Firma Capovilla stammen.

¹⁴⁰⁹ Bemerkenswert ist die in die Wand eingelassene Rahmung im Wohnzimmer für das Gemälde „Die Sonnenblumen“ von Van Gogh (Abb. in: Ausst.-Kat. Venedig 1996).

durchlaufende Schrankmöbel unter den Fenstern zusammen hält und so eine räumliche Einheit herstellt.¹⁴¹⁰

Besonderes Augenmerk legt Scarpa auf die Komposition und die Gestaltung der unterschiedlichen Materialien: Lärchenholz (Treppe zum 2. Stock), Stein aus Istrien (Treppe zum 1. Stock) und der Stuck der Wände und Decken, der von der Firma De Luigi ausgeführt wurde, - alles geht auf den sorgfältigen Entwurf Scarpas zurück. Ins Auge fallen besonders gliedernde Elemente wie die Tür des Ankleidezimmers im 2. Stock, die, aus grauem und silbernem gebleichtem Glas und Spiegeln¹⁴¹¹, eine neoplastizistische Gliederung in einzelne, unterschiedlich große Rechtecke aufweist¹⁴¹², oder der ‚Eingang‘ zum Wohnbereich im 1. Stock, der mit seinen grünen Stuckwänden in reizvollem Kontrast zum Rotbraun des Tür- und Garderobenbereichs steht. Mit besonderer Sorgfalt wurde auch der Terrazzofußboden ‚alla veneziana‘ gestaltet: Neben kleinen gelben Steinen, mit denen der Boden gesprenkelt ist, wurde ein regelmäßiges Muster aus schwarzen und weißen rechteckigen Steinen eingefügt. Diese kalkulierte Einfügung eines Musters in den Boden nimmt die Gestaltung des Bodens in der Villa Ottolenghi vorweg (Kat. 87. u. Kap. III.11).

Noch heute erhalten ist die mit Tupfenmuster versehene Stuckwand im 2. Stock.¹⁴¹³

KAT. 30 PROJEKT FÜR VILLA GRAZIOLI, SAN PIETRO IN GÙ (PADUA), 1943

Teilweise ausgeführt?

Scarpa-1.PRO/1/070

Lit.: DODDS 2000, S. 56; POLANO/MULAZZANI 1987a, S. 94, Nr. 21 (m.Abb.); Polano 1985, S. 223; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 104, Nr. 49 (m. Abb.).

Zum Projekt für die Villa Grazioli sind im ACS über 45 Blätter erhalten, die unterschiedliche Planungsstufen zeigen. Scarpa plante ein Gebäude in der Landschaft (Abb. 385) aus zwei L-förmig angeordneten, rechteckigen Flügeln, die einen großen Innenhof umschließen sollten. Es

¹⁴¹⁰ Vgl. auch den Text auf der Website der fondazione MAXXI. Fotos der Wohnung befinden sich in der *Fototeca Carlo Scarpa* im CISA, Vicenza und sind online einsehbar.

¹⁴¹¹ Vgl. Luciano Pollifrone, in: DAL CO/POLLIFRONE 1985, S. 317.

¹⁴¹² Die Tür weist in der Gliederung mit dicken schwarzen Stäben und einer scheinbar willkürlichen Verteilung von Quadraten und Rechtecken überraschende Ähnlichkeit mit Paul Klees „Glas-Fassade“ von 1940 auf. Auch seine „Harmonie der nördlichen Flora“ (1927) ist zu vergleichen (Abb. in: Ausst-Kat. Klee Köln 1979, S. 308).

¹⁴¹³ Abb. in: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 39.

lassen sich zwei unterschiedliche Varianten feststellen: Während Scarpa auf einigen Zeichnungen ein traditionelles Gebäude mit bogenförmigem Tor in der hinteren Fassade, Satteldach und traditionellem venetischem Schornstein zeigen, wird diese Variante in den anderen Studien und auch auf Abb. 385 zugunsten einer moderneren, an Vorbildern wie Le Corbusier¹⁴¹⁴ orientierten Formensprache aufgegeben. In der hinteren Fassade herrscht mit der deutlichen Geschossgliederung und eingeschnittenen Fenstern eine stärkere Betonung der Horizontalen vor. Die grundsätzliche Idee zu einer sehr blockhaften Gestaltung – besonders des seitlichen Flügels – findet sich in allen Skizzen.

Besonders viel Wert wurde auf die Gestaltung der Treppen und des Treppenhauses sowie dessen Beleuchtung gelegt.

KAT. 31 PROJEKT FÜR DIE EINRICHTUNG DES WOHNZIMMERS, CASA SALVADORI, Venedig, 1943-44

Projekt?

Scarpa-1.PRO/1/071

KAT. 32 UMBAU UND EINRICHTUNG DER WOHNUNG (UND DES STOFFGESCHÄFTES) BELLOTTO, Venedig (CAMPO SANTI APOSTOLI), (1944)-47

Scarpa-1.PRO/1/074

Lit.: MCCARTER 2013, S. 37; BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 44-51; Ausst.-Kat. Venedig 1996, o.P.; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 108 f.; POLANO 1985, S. 223 f. (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 105, Nr. 53; GREGOTTI u.a. 1981, S. 8;

Zwischen Februar 1945 und März 1947 richtete Scarpa für den Stoffhändler Vittorio Bellotto einen byzantinischen Palazzo am Campo Santi Apostoli ein. Das Erdgeschoss war für Verkaufsräume und der 1. Stock für Büros vorgesehen, während im 2. und 3. Obergeschoss die Wohnräume untergebracht wurden. Hauptaugenmerk legte Scarpa auf die Berücksichtigung und Integration der alten Architektur, was sich besonders gut am Fenster zur Salizada del Pistor nachvollziehen lässt¹⁴¹⁵: Das byzantinische Triforium bleibt unberührt, während Scarpa das

¹⁴¹⁴ Vgl. auch DODDS 2000, S. 56.

¹⁴¹⁵ Vgl. Abbildungen der eingereichten Projektzeichnungen im Stadtarchiv Venedig, X/7/4/1946, abgedruckt in: Ausst.-Kat. 1996, o.P. Der Bauantrag sowie das Projekt wurden von dem Ingenieur Carlo

eigentliche neue Fenster zurückzieht.¹⁴¹⁶ So kann das Fenster mit Holzsprossen entsprechend der übrigen Ausstattung in unterschiedlich große rechteckige Kompartimente gegliedert werden und gleichzeitig das Alte neben dem Neuen sichtbar belassen werden. Das Triforium begrenzt zugleich einen als Wintergarten fungierenden Balkon – eine weitere, ebenso wie die äußeren Fenster gestaltete Fensterwand schließt diesen zum Innenraum ab.

Ein weiterer Schwerpunkt für Scarpa war zudem die Organisation der unterschiedlichen Raumnutzungen. Im Erdgeschoss wird daher die Eingangstür verdoppelt, um so zwei separate Zugänge für die Geschäfts- und die Privaträume bereitzustellen. Trennendes Element zwischen öffentlichem und privatem Raum wird auch die große Treppe, die um einen ovalen Treppenschacht herum verläuft. Das Treppenhaus dient damit als großer Lichtschacht, an dessen Ende, in der Decke, zwei kreisförmige Lampen eingelassen sind.¹⁴¹⁷ Die Treppe geht auf palladianisches Vorbild zurück¹⁴¹⁸. Palladio beschreibt in seinem 1. Buch ovale Treppen als „fein und schön anzusehen, kommen doch alle Fenster und Türen an die Spitze des Ovals und in die Mitte. Sie sind daher sehr zweckmäßig.“¹⁴¹⁹ Tatsächlich wirkt sich das Oval auf alle angrenzenden Bereiche aus: Wände und Türen werden konvex gestaltet, als drücke die Treppe sie nach innen.

Ein Experimentieren mit dem Licht kennzeichnet alle Räume der Casa Bellotto: Mit Fenstern aus Glasbausteinen sorgt Scarpa für ein besonders diffuses Licht; hervorzuheben ist das große konvexe Glasbausteinfenster an der Fassade zur Calle dei Preti.¹⁴²⁰

Ein Großteil der Einrichtung bestand aus Einbauelementen, vorwiegend aus Holz, ist jedoch heute zerstört, nachdem die Räume zu mehreren Wohnungen umgebaut wurden.¹⁴²¹ Vermutlich wurde jedoch nicht die vollständige Einrichtung von Scarpa entworfen, wie ein Brief Bellottos vom 13.3.1947 zeigt, in dem er Scarpa den Auftrag entzieht. Seine Begründung: „In considerazione dello stato dei lavori di restauro della casa, lavori che si prolungano all’infinito a

Maschietto unterzeichnet (vgl. Ausst.-Kat. Venedig 1996, o.P. u. Luigi Guzzardi, „Carlo Minelli ingegnere e il progetto del Padiglione del Venezuela ai Giardini della Biennale di Venezia (1953-1956)“, in: TEGETHOFF / ZANCHETTIN 2007, S. 163-179, hier: 165.)

¹⁴¹⁶ Abbildung in BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 46f. u. 49.

¹⁴¹⁷ Abb. in der fototeca Carlo Scarpa. Die zwei nebeneinander angeordneten Kreise greifen die ovale Form der Treppe wieder auf.

¹⁴¹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. 1996, o.P.

¹⁴¹⁹ Palladio 1570/2006, Buch I, S. 101-104. Palladio hat eine solche ovale Treppe ohne Spindel im Kloster della Carità gebaut (vgl. ebd., S. 104), wo Scarpa 1944, also nur kurze Zeit vor den Arbeiten der Casa Bellotto, die Gallerie dell’Accademia einrichtete. Vgl. dazu G. Nepi Sciré „Gallerie dell’Accademia.. Venezia, 1945-59“, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 92-103.

¹⁴²⁰ Abb. in Ausst.-Kat. Venedig 1996.

¹⁴²¹ Vgl. DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 108.

causa del suo sistema, ho deciso di esonerarla dall'incarico affidatoLe.“¹⁴²² Eine Auflistung der bislang geleisteten Arbeiten¹⁴²³ jedoch beschreibt diese als abgeschlossen.¹⁴²⁴

KAT. 33 UMBAU UND EINRICHTUNG CASA (CARLO) SCARPA, VENEDIG, 1944-50

Teilweise realisiert

Scarpa-1.PRO/1/075

Lit.: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 292, Nr. VIII; ALBERTINI/BAGNOLI 1989, Abb. 237.

Die ersten Studien Scarpas für Einrichtungen der eigenen Wohnung am Rio Marin, wo er mit seiner Frau Nini bis 1972 wohnte, reichen in die 1940er zurück.¹⁴²⁵ Das erhaltene Zeichnungsmaterial zeigt u.a. die Beschäftigung mit der Wohnzimmereinrichtung, die zu einem großen Teil aus integrierten Bücherregalen – für 250 Bücher – und Schränken, darunter auch Vitrinen für Murano-Glasobjekte, besteht. Die Möbel sind, deutlich am De Stijl orientiert, häufig als eigenständige, zum Teil begehbare Körper im Raum geplant, in die z.T. Gemälde integriert werden sollen. Einzelne Flächen sollten aus unterschiedlichen Materialien, u.a. Stoff, und verschiedenen Farben gestaltet werden, so z.B. eine hellblaue Wand im Wohnzimmer.¹⁴²⁶ Auf einigen Studien erscheint als Dekoration auf einem Schrank das Motiv zweier übereinander liegender Kreise, das ähnlich für die Tür des Aufzugs in der Villa Zentner wieder aufgegriffen wird (Kat. 66 u. Kap. III.7).

¹⁴²² Brief Bellotto an Scarpa, ACS.

¹⁴²³ ACS D 1507.

¹⁴²⁴ Ebd.: „Con l'approvazione del progetto definitivo (scala 1/100) da parte dell'ufficio Tecnico del Comune i lavori riprendono nel settembre 1946 con nuove modifiche aggiunte e si svolgono soprattutto al completamento e alle finiture ivi compresi gli impianti tecnici ecc ecc.“

¹⁴²⁵ Vgl. die Datierung eines „I° studio“ (ACS 046174), einer Ansicht des Wohnzimmers, auf den 20.11.1944.

¹⁴²⁶ Die auf einigen Studien auch rot erscheint, die blaue Variante wird jedoch mit „meglio“ bezeichnet.

KAT. 34 PROJEKT FÜR EIN HOCHHAUS MIT WOHNUNGEN UND BÜROS, PADUA, 1947

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/079

Lit.: McCarter 2013, S. 38; LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; MARCIANÒ 1989, S. 28 f. (m. Abb.); POLANO 1985, S. 225 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 106, Nr. 58; GREGOTTI U.A. 1981, S. 10 f.; BRUSATIN 1972, S. 10

Dieses ist das erste Projekt für ein Hochhaus mit Wohnungen – ein Thema, dem Scarpa sich in den folgenden Jahren häufiger widmen sollte. Das Haus sollte in Padua an der Piazza Spalato stehen, besondere Bedeutung hatten also die Gestaltung des Platzes sowie die Eingliederung des Gebäudes in die gegebene Stadtstruktur. Solche Überlegungen spielten in den 1970er Jahren erneut für die Arbeiten an der Banca Popolare di Verona¹⁴²⁷ eine wichtige Rolle. Die Gestaltung der einzelnen Stockwerke mit ihren Wohnungen unterscheidet sich von der Bauaufgabe insofern von den anderen in dieser Arbeit behandelten Projekten, als sie für anonyme Bewohner geplant werden mussten.

KAT. 35 VILLA GIACOMUZZI, UDINE, 1947, AUSFÜHRUNG: 1949-50

Scarpa-1.PRO/1/085

Lit.: BORTOLOTTI 2008; Italia Nostra (n.93), 2000; AINSWORTH 2005, S. 52 f.; Ausst.-Kat. *Carlo Scarpa. Intervening with history* 1999, S. 11, 15 (m. Abb.); CASCIATO 1999, S. 95; BORTOLOTTI 1995, bes. S. 14-17 u. 84-89; LOS 1995, S. 29; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 86-89; TENTORI 1992, S. 146 (Abb) u. 150; POLANO 1991, S. 274; RUDI 1986; POLANO 1985, S. 225; POZZETTO 1985, S. 13 (Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 106, Kat. 61; GREGOTTI U.A. 1981; S. 10; RAVEGNANI MOROSINI 1957, S. 19-27; L'OPERA DI ANGELO MASIERI 1954, S. 38-43 (m. Abb.); ROGERS 1954, S. 33.

Siehe Kap.III.1.

¹⁴²⁷ Vgl. z.B. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 139, Nr. 193 und BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 256-263.

KAT. 36 PROJEKT FÜR EIN APPARTEMENTHAUS MIT 4 WOHNUNGEN, MAERNE (PADUA), 1949

Projekt; Auftraggeber: Eugenio Fondelli

Scarpa-1.PRO/1/106

Lit.: LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; POLANO 1985, S. 226 (m. Abb.); GREGOTTI u.a. 1981, S. 13; BRUSATIN 1972, S. 11

Es handelt sich um die Einrichtung von vier Wohnungen „di tipo economico“¹⁴²⁸, die über zwei Stockwerke verteilt liegen sollten.

KAT. 37 PROJEKT FÜR EIN APPARTMENTHAUS, FELTRE (BELLUNO), 1949

Projekt; Auftraggeber: Fondelli

Scarpa-1.PRO/1/105

Lit.: MCCARTER 2013, S. 38; LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; LANZARINI 2003, S. 104; LEHMANN/ROSSARI 1999, S. 38 u. 56; CASCIATO 1999, S. 93f. (m. Abb.); POLANO 1985, S. 226 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL, S. 109, Nr. 71; GREGOTTI U.A. 1981, S. 13 (m. Abb.); BRUSATIN 1972, S. 8 (m. Abb.).

Erneut widmet sich Scarpa mit diesem Projekt dem Thema des Wohn-Hochhauses¹⁴²⁹. Sowohl in der Gestaltung der Innengliederung als auch der äußeren Gestalt orientiert Scarpa sich hier an Frank Lloyd Wrights Apartmentkomplex Elisabeth Noble in Los Angeles, 1929.¹⁴³⁰

Hier erscheint ein Element, das wenige Jahre später in den Villen Bortolotto (Kat. 42 u. Kap. III.2) und Romanelli (Kat. 43 u. Kap. III.3) wieder auftaucht: Die Dachüberstände werden von quadratischen Öffnungen gegliedert. Die Gestaltung der Dächer nimmt einen großen Teil der Planungen ein.

Elemente wie die wuchtigen Balkone, die horizontale Gliederung der Flächen sowie die Kombination aus glatt verputzten Wandflächen und groben Steinmauerflächen sind bei Wright vorgebildet und finden sich auch in den frühen Villen.¹⁴³¹

¹⁴²⁸ Website der fondazione MAXXI.

¹⁴²⁹ Vgl. Kat. 34.

¹⁴³⁰ M. Casciato, in: ALOFSIN 1999, S. 93 f u. LEHMANN/ROSSARI 1999, S. 37 f., danach auch LANZARINI 2003, S. 104.

KAT. 38 PROJEKT FÜR DIE ERWEITERUNG DES HOTEL BAUER, Venedig (S. MOISÈ), 1949

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/103

Lit.: LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; LANZARINI 2003, S. 104-106; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 15; POLANO 1985, S. 226 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 108, Nr. 70; GREGOTTI U.A. 1981, S. 10 (m. Abb.).

KAT. 39 PROJEKT FÜR EIN VIERSTÖCKIGES APARTMENTHAUS, PADUA (CA. 1949)

Projekt

Lit.: Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 28 f. (m. Abb.).

KAT. 40 ANBAU AN VILLA CAPPELLIN – GÄRTNERHAUS, LIDO DI VENEZIA, 1949-54

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/113

Auf einem nach Süden hin abfallenden Gelände am Lido plante Scarpa ein Haus für den Gärtner von Manlio Cappellin. Die Unebenheiten des Geländes gleicht Scarpa über massive, rechteckige Stützen aus, auf denen das Gebäude im Süden aufliegen sollte.¹⁴³²

Das kleine Häuschen selber sollte, auf rechteckigem Grundriss von etwa 5 x 10m, an den Fassaden eine Gliederung in zwei Hälften zeigen, deren Pultdächer einander zugeneigt sein sollten. Der Eingang war von der Ostseite geplant und sollte in mehrere, hintereinander liegende Bereiche mit gestaffelten Abdächern gegliedert sein. Ein weiterer Zugang, mit bausteinhaft geformte, von einem schmalen Abdach überfangener Tür, sollte im Norden liegen.

Die Fassaden sollten flächig und mit wenigen eingeschnittenen, rechteckigen Fenstern versehen sein und im Kontrast zu den robuster strukturierten Stützen stehen.

Bemerkenswert ist, dass die Gliederung der Längsseiten in zwei Hälften sich nicht im Grundriss spiegelt.

¹⁴³¹ Vgl. die Villen Bortolotto und Zoppas.

¹⁴³² Die Höhenunterschiede waren etwa menschengroß, wie die Zeichnungen von Frauen neben den Stützen zeigen.

KAT. 41 PROJEKT FÜR VILLA GUARNIERI, LIDO DI VENEZIA, 1950

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/120

Lit.: ZANCHETTIN 2005a, S. 133; FINELLI 2003, S. 36; POLANO 1985, S. 226, 227; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 110, Nr. 79; GREGOTTI u.a. 1981, S. 13 (m. 2 Abb.)

Am Lido plante Scarpa für Mario und Vanna Guarnieri eine Villa auf einem kleinen, nahezu trapezförmigen Grundstück. Scarpa diskutiert in den erhaltenen Grundrissstudien die Lage des Gebäudes und verrückt dieses entlang der Ost-West-Achse, sodass auf einigen Studien die Räume an die Grundstücksgrenze stoßen und auf anderen Platz für einen überdachten Garten bleibt. Die Südseite mit dem Esszimmer, dem davor liegenden Garten sowie dem im Westen angrenzenden Wohnzimmer liegt in allen Studien zum angrenzenden Kanal. Das Wohnzimmer ist in allen Studien der größte Raum und zum Teil zum Esszimmer geöffnet, das jedoch Mittelpunkt des Ganzen ist. Die Räume im oberen Stock sollten sich zu diesem öffnen.

Die Blätter zeigen, dass Scarpa darüber nachdachte, die Räume nicht durch Türen, sondern allein durch eingestellte Trennwände zu unterteilen.¹⁴³³ Den Bezug, den Scarpa damit zu Mies van der Rohe herstellt¹⁴³⁴, bestätigt er dann auch auf Abb. 386, wo er nicht nur den Namen „Mies van der Rohe -“ notiert, sondern am Rand des Velins einen kleinen Grundriss zeichnet, der mit der halbkreisförmigen Wand, die einen runden Tisch hinterfängt sowie einer weiteren Trennwand stark an Mies' Villa Tugendhat in Brünn erinnert (Abb. 413).¹⁴³⁵

Die große Küche und ein Office sollten im Osten untergebracht sein, die Position der Treppen variiert von Blatt zu Blatt.

¹⁴³³ Das hat auch Vanna Guarnieri gegenüber Maddalena Scimemi bestätigt, vgl. ZANCHETTIN 2005a, Anm. 12.

¹⁴³⁴ Dieser hatte, als Fritz Tugendhat sich gegen die von ihm geplante Raumdisposition ohne klassische Türen und Fenster geäußert hatte, kategorisch gesagt: „Dann baue ich nicht.“ (Grete Tugendhat, in: Bauwelt, 36 (1969).

¹⁴³⁵ Die Trennwand dort liegt jedoch quer.

KAT. 42 VILLA BORTOLOTTO, CERVIGNANO DEL FRIULI (UDINE), 1950-52

Scarpa-1.PRO/1/129

Mit Angelo Masieri

Lit.: Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 31 f.; VERONESI 2010; BORTOLOTTI 2008, bes. S. 20 f.; Pierconti 2007, S. 106; DOSE 2007, S. 19; BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 8¹⁴³⁶ u. 291; BRUSCHI U.A. 2005, S. 169; FINELLI 2003, S. 48; Casciato 1999, S. 95; BORTOLOTTI 1995, S. 26-28, 94-105; LOS 1995, S. 30; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 143; TENTORI 1992, S. 151; GREGOTTI u.a. 1981, S. 15; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 110, Nr. 80; Space Design 1977, S. 157; BRUSATIN 1972, S. 42; BETTINI 1960, S. 147; RAVEGNANI MOROSINI 1957, S. 39-47; L'opera di Angelo Masieri 1954, S. 56-61.

Siehe Kap. III.2.

KAT. 43 VILLA ROMANELLI, UDINE, 1950-55

Scarpa-1.PRO/1/146

Mit Angelo Masieri und Bruno Morassutti

Lit.: MCCARTER 2013, S. 39; HOLSTE 2007, S. 125; BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 78-83; BRUSCHI/SCARAMUZZA u.a. 2005, S. 170; LOS 1995, S. 31; BORTOLOTTI 1995, S. 28-30, 116-123; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 126 f.; TENTORI 1992, S. 151; TOLMEIN 1988a; MARCIANÒ 1984, S. 35-37, m. Abb.; „Provare e costruire“ 1983; SAMMARTINI 1983.

Siehe Kap. III.3.

KAT. 44 VILLA REGAZZO, LIDO DI VENEZIA, CA. 1950

Scarpa-1.PRO/1/126

Lit.: Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 30.

¹⁴³⁶ Mit einem falschen Datum der Erstveröffentlichung (1981). Bereits 1960 bildet Bettini in seinem Aufsatz den Grundriss von Scarpas Entwurf für die Villa ab. Veröffentlicht wurde die Villa bereits 1954, wengleich ohne die Erwähnung einer Beteiligung Scarapas. Vgl. dazu die Literaturübersicht und den Stand der Forschungen in Kap. III.2.

Scarpa plante für Italo Regazzo am Lido eine Villa, zu der im ACS vier Grundrissstudien sind.¹⁴³⁷ Der freie Grundriss im Erdgeschoss sieht eine Verbindung von Wohn- und Esszimmer vor, die jeweils auf einer Seite des längsrechteckigen Gebäudes liegen sollten, während der Eingang in der Mitte geplant war. Beide Räume sollten durch eine abgeschrägte Wand bestimmt werden. Diese war im Wohnzimmer zu einem angrenzenden, ebenfalls gestalteten Garten gelegen geplant. Küche und *Office* sollten, neben dem Speisezimmer untergebracht, abgetrennt sein,

Auch im Obergeschoss war die Zweiteilung des Grundrisses geplant und die Räume auf den jeweiligen Seiten sollten sich in großen Fensterfronten öffnen.

Zum geplanten Äußeren geben allein zwei Skizzen am Rande von ACS 42950 Aufschluss: Das Dach zeigt sich dort als steiles Pultdach, das so die Schrägen im Grundriss aufgreift. Die Fassaden waren möglicherweise ähnlich blockhaft und mit eingeschnittenen horizontalen Fensterbahnen geplant, wie sie auch auf einigen Studien für die Villa Zoppas erscheinen. Die Fenster sollten über die Ecken laufen. Vgl. auch die Zeichnung zur Kleinen Villetta, Kat. 9.

KAT. 45 PROJEKT FÜR CASA PUPPO, LIDO DI VENEZIA, CA. 1950

Scarpa-1.PRO/1/125

Für Prof. Mario Puppo

KAT. 46 PROJEKT FÜR DIE UMSTRUKTURIERUNG CA' BARBARO, BAONE (PADUA), CA. 1950

Scarpa-1.PRO/1/124

KAT. 47 PROJEKT FÜR EINE WOHNUNG, VENEDIG, CA. 1950

Projekt; Auftraggeber Guido Levis

Scarpa-1.PRO/1/123

¹⁴³⁷ Vgl. die beiden Abbildungen in Ausst.Kat. *Voglio vedere* 2013, S. 30, die den letzten Stand der Planungen zeigen.

KAT. 48 PROJEKT FÜR CASA VIANELLO, S. SEBASTIANO, Venedig 1951

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/132

Lit.: Ausst.-Kat. Venedig 1996, o.P; GUZZARDI 1986, S. 30.

1951 plante Scarpa die Neustrukturierung des Obergeschosses eines Palazzo in San Sebastiano, vermutlich für Gianmario Vianello.¹⁴³⁸ Die vier erhaltenen Zeichnungen¹⁴³⁹ zeigen, dass sich die Überlegungen Scarpas zumindest teilweise auch auf die Fassadengestaltung bezogen. Das Fenster des Wohnzimmers sollte wie ein Erker aus der Fassade heraustreten. Seine Form variiert Scarpa auf den beiden Grundrissen: Während es in einer Studie mit der Ecke spitze hervortritt, hat es auf der anderen Grundrisszeichnung trapezförmigen Grundriss bzw. den Grundriss eines Dreiecks, dessen Spitze abgeflacht wurde. Damit erinnert dieser Bereich stark an Überlegungen, die Scarpa etwa gleichzeitig für die Villa Zoppas angestellt hat. Diese Ähnlichkeit dürfte im Zusammenhang mit der Wright-Ausstellung in Florenz stehen¹⁴⁴⁰. Reflexe von Wrights Werk zeigen sich auch in der Pfeilerloggia, die Scarpa auf der anderen Seite geplant hat. Dort war an der Ecke eine Gliederung aus großen, rechteckigen Pfeilern geplant, die einen Balkon begrenzen sollten. Die Grundrisse zeigen, dass hier ebenfalls ein durchfensterter Erker angedacht war, auf der Ansicht erscheint diese Stelle jedoch als ‚ausgehöhlte‘ Ecke, die überdacht sein sollte. Die Loggia hätte deutlichen Einfluss auf die Fassadengestalt des Palazzo genommen.

Die Überlegungen erstreckten sich zudem auch auf die Dachgestaltung. Hier ist besonders interessant, dass Scarpa darüber nachdachte, die einzelnen Räume mit jeweils einem eigenen, geneigten Dach zu versehen, sodass das Dach aus vielen unterschiedlich geneigten Flächen bestanden hätte. Die Casa Vianello ist das erste Projekt, in dem Scarpa über ein solches Dach nachdachte – bis in die 1970er Jahre taucht dieses Thema immer wieder auf.¹⁴⁴¹

¹⁴³⁸ Vianello war Politiker u. u.a. Sovrintendente des Teatro La Fenice. Vgl. GUZZARDI 1986.

¹⁴³⁹ Zwei Grundrisse, eine Ansicht der Fassade und ein Blatt, auf dem in Grundriss und Vogelperspektive Dachstudien zu sehen sind.

¹⁴⁴⁰ Vgl. oben und auch GUZZARDI 1986, S. 30 sowie derselbe erneut in: Ausst.-Kat. Venedig 1996, o.P.

¹⁴⁴¹ Vgl. z.B. die Villen Romanelli und Cassina, die Arbeiten an der Villa Matteazzi Chiesa, die Villa Ottolenghi und schließlich auch die Gestaltung der Tenne in der Villa Businaro „Il Palazzetto“.

KAT. 49 UMBAU UND EINRICHTUNG VILLA HOFFER, LIDO DI VENEZIA, 1951-52

Teilweise ausgeführt

Scarpa-1.PRO/1/134

Lit.: GIORDANO 1983-84, S. 133-139; DAL CO/MAZZARIOL 1984, Nr. 42; POLANO 1985, S. 226; fondazione Maxxi online

Die Arbeiten für die Familie Hoffer betreffen eigentlich zwei unterschiedliche Aufträge. Antonio Hoffer, dessen Ehefrau eine Schulkameradin von Scarpas Bruder Gigi war, trat 1951 an den Architekten heran und bat ihn, seine „Villa“¹⁴⁴², die am Lido direkt am Wasser lag, so umzubauen, dass der obere Teil, in dem sich bislang die Schlafzimmer befanden, als eigenständige Wohnung nutzen und weiterverkaufen ließ.

Zu diesem Zweck musste die Treppe geschlossen werden, und den dadurch entstehenden fensterlosen Raum wandelte Scarpa in eine „cella-armadio“¹⁴⁴³. Diese wurde mit kostbarem Holz ausgekleidet¹⁴⁴⁴ und einem Vorhang aus leuchtend gelbem Stoff geschlossen, den Auftraggeber und Architekt gemeinsam auf dem Ponte di Rialto kauften. Auch der Eingangsbereich sollte die gleiche Farbe erhalten, doch „l’idea non piacque all’imbianchino che si rifiutò di realizzare la stanza di questo colore.“¹⁴⁴⁵

Nachdem die Hoffer mit dieser von Scarpa ausgeführten Arbeit sehr zufrieden waren, beschlossen sie nach einigen Jahren, für die vollständige Restaurierung des Hauses ebenfalls an Scarpa heranzutreten. Hoffer plante, den Wohnraum zu vergrößern, ohne dabei den Garten zu verkleinern, „che rappresentava il principale pregio di questa casa.“¹⁴⁴⁶ Scarpa entwickelte einige Vorschläge, die aber nach Auffassung der Auftraggeber nicht angemessen für das tägliche Leben waren. So sollte das alte Wohnzimmer, „situato nel punto migliore della casa, sia per l’esposizione climatica che per il panorama“¹⁴⁴⁷, zu einem zum Obergeschoss geöffneten Durchgangsraum umstrukturiert werden. Der Vorschlag, die „camera da lavoro“ für Frau Hoffer in das offene Obergeschoss zu verlegen, sodass es von dort möglich war, „di osservare il funzionamento della casa e contemporaneamente tenere a bada i bambini“ gefiel den Hoffer nicht, da sie diese

¹⁴⁴² Antonio Hoffer, in: GIORDANO 1983-84, S. 134.

¹⁴⁴³ Ebd., S. 135.

¹⁴⁴⁴ Hoffer erinnert sich, dass Scarpa ein ganz bestimmtes Holz wollte, aus dem auch Zigarrenkästchen hergestellt wurden. Vgl. ebd.

¹⁴⁴⁵ Antonio Hoffer, ebd.

¹⁴⁴⁶ Ebd., S. 137.

¹⁴⁴⁷ Ebd., S. 137 f.

Anordnung als „postazione militare“ empfanden.¹⁴⁴⁸ Schließlich haben sie Scarpa den Auftrag entzogen.

Interessant ist eine Veränderung, die Scarpa in dieser Zeit an der Mauer vornahm, die den Garten vom Wasser trennte. Diese stürzte in der Zeit, als Scarpa mit den Planungen beschäftigt war, ein. Scarpa entfernte die gesamte Mauer, die ohnehin nur 50 cm hoch war und somit keinen wirklichen Schutz darstellte, und ersetzte sich durch eine Stufengliederung, welche die Wellen brechen sollte, sodass sich die Möglichkeit bot, „di vedere decrescere il giardino fino all’acqua senza la cesura fastidiosa del muro“¹⁴⁴⁹. Das zeigt, wie Scarpa das Wasser nicht als Fremdkörper auffasste, vor dem es die Architektur zu schützen galt. Für ihn gehörte das Wasser zu Venedig und wurde so auf natürliche Weise zum Teil der Architektur. Eine solche Lösung sollte er auch ab 1961 im Erdgeschoss der Fondazione Querini Stampalia wählen, wo ursprünglich die Trennung der Räume vom Wasser angedacht war.¹⁴⁵⁰

KAT. 50 UMBAU DES STUDIO UND DER WOHNUNG MASIERI, UDINE, 1951-54

Scarpa-1.PRO/1/136

Mit Angelo Masieri

KAT. 51 UMBAU CASA AMBROSINI, VENDIG (CORTE ZOIA 240), 1952-53

Scarpa-1.PRO/1/144

Lit.: DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 106 f.; POLANO 1985, S. 229 (m. Abb.); GREGOTTI U.A. 1981, S. 15;

Der Bruder des Zahnarztes Pietro Ambrosini, Anton Giulio Ambrosini, war Maler und seit dem Studium an der *Accademia di belle arti* mit Scarpa befreundet.¹⁴⁵¹ Ambrosini lernte ihn auf diesem Umweg bereits 1939-40 kennen.¹⁴⁵²

¹⁴⁴⁸ Ebd., S. 138.

¹⁴⁴⁹ Ebd.

¹⁴⁵⁰ Vgl. z.B. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 124, Nr. 138. Vgl. zu Scarpas Einstellung zum Wasser auch Kap. IV.

¹⁴⁵¹ Anton Giulio Ambrosini war an der Organisation der De Stijl-Ausstellung auf der XXVI Biennale 1952 beteiligt, wozu er die Konferenz „Il movimento ‚De Stijl‘“ organisierte. :Vgl. LANZARINI 2003, S. 83.

¹⁴⁵² Vgl. Pietro Ambrosini, in: GIORDANO 1983-84, S. 141.

Scarpa richtete die kleine Wohnung vollständig neu ein, wobei er besonderes Augenmerk auf die bestmögliche Ausnutzung der kleinen Räume legte. Fast die gesamte Ausstattung ist aus Holz gearbeitet und mit Wandschränken und Schiebe- und Drehtüren in die Wandverkleidung integriert. Einzelne Schränke fungieren zugleich als Raumtrenner und als Verbindungsmöglichkeit zwischen einzelnen Bereichen. Einige Elemente, wie der Ess- oder Schreibtisch „sembrano mutuate dall’arredamento navale“¹⁴⁵³; sie lassen sich hochklappen und so in die Wände integrieren, um den Raum zu vergrößern.

In einigen Studien taucht das Element der halbkreisförmigen Wand auf, die ähnlich jener in Mies van der Rohes Villa Tugendhat (Abb. 413) gestaltet sein und als halbhohe Trennwand an das Wohnzimmer anschließen sollte.¹⁴⁵⁴

Auch der Fußboden wurde von Scarpa gestaltet: Ebenfalls aus Holz wiesen die einzelnen Leisten unterschiedliche Farbtöne auf.¹⁴⁵⁵

An den Fassaden des Palazzo zeugen die hölzernen Fensterrahmen noch immer von Scarpas Eingriff.

Während Scarpa mit den Arbeiten an der Casa Ambrosini beschäftigt war, plante er gleichzeitig die Villa Zoppas.¹⁴⁵⁶ Ambrosini erinnert sich daran, dass Scarpa für die Villa ein Modell anfertigte, während seine eigenen Arbeiten warten mussten und tatsächlich findet sich auf der Rückseite des Blattes ACS 047923, das eigentlich Studien zur Treppe der Casa Ambrosini zeigt, eine große Studie des 3. Entwurfs zur Nordfassade der Villa Zoppas.¹⁴⁵⁷

KAT. 52 PROJEKT FÜR VILLA ZOPPAS, CONEGLIANO VENETO, 1952-53

Scarpa-1.PRO/1/142

Lit.: MCCARTER 2013, S. 197 (Abb.); TOMMASI 2012, S. 16 (Abb.); LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; LANZARINI 2009, m. Abb.; PIERCONTI 2007, S. 103-117 (m. Abb.); HOLSTE 2007; Orietta Lanzarini, in: Ausst.Kat. La villa veneta 2005, Kat. 165; ZANCHETTIN 2005, bes. S. 134; LANZARINI 2003, S. 102-109; FINELLI 2003, S. 50-52; LEHMANN/ROSSARI 1999, S. 38 f.; CRIPPA 1986, S. 22, 27, 34 (m. Abb.); POLANO 1985, S. 230 (m. Abb.); MARCIANÒ 1984, S. 46-47 (m.

¹⁴⁵³ De Eccher/Del Zotto 1994, S. 106.

¹⁴⁵⁴ Vgl. ACS 047840 u. 047845.

¹⁴⁵⁵ Vgl. DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 106.

¹⁴⁵⁶ Vgl. Ambrosini, in: GIORDANO 1983-84, S. 144.

¹⁴⁵⁷ Vgl. Kap. 4III.4

Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, Nr. 99, S. 113f.; DAL CO 1984, S. 46-53; CRIPPA 1983; GIORDANO 1983-84, S. 23, 136-137, 144; GREGOTTI u.a. 1981, S. 15 (m.Abb.); SPACE DESIGN 1977, S. 45 f.; BRUSATIN 1972, S. 15 f.; TENTORI 1958, S. 15f..

Siehe Kap. III.4

KAT. 53 VILLA VERITTI, UDINE, 1955-61

Scarpa-1.PRO/1/163

Lit.: MCCARTER 2013, S. 86-91; TOMMASI 2012, S. 21 (Abb.); CONFORTI CALCAGNI 2011, S. 174 f.; FUTAGAWA 2010, S. 6-39; LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; DEL CORRAL DEL CAMPO 2008, S. 151-155; TEGETHOFF/ZANCHETTIN 2007, bes. S. 115-131 (Dagmar Holste) u. 133-147 (Roberto Dulio); DAL CO 2007, S. 11-13; BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 122-129; BRUSCHI/SCARAMUZZA 2005, S. 175; Ausst.Kat. Carlo Scarpa nella fotografia 2004, S. 95-97; FINELLI 2003, S. 51 f.; LEHMANN/ROSSARI 1999, S. 38 f.; Ausst.Kat. Intervening with History 1999, S.12, 92 f.; LEVINE 1996, S. 426; Los 1995, S. 50-53; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 124 f.; POLANO/SEMERANI 1992, S. 17, 223 (m. Abb.); POLANO 1991, S. 276 (m. Abb.); CAPPELLATO 1989, S. 62 f.; DUBOY/FUTAGAWA 1988, S. 49 (Abb.); Thomas Güller, in: MAGNAGO LAMPUGNANI 1986, S. 10 f., 44-51; FONATTI ⁴1988, bes. S. 15-19, 32, 40, 54; TOLMEIN 1988b; KRAWINA 1986; DAL CO 1985, S. 32; POLANO 1985, S. 233; VERCELLONI 1985b; MARCIANÒ ²1989, S. 78-82; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 117 f., Nr. 112; DAL CO 1984, S. 38, 50 ; RUDI 1983; CRIPPA 1983; GREGOTTI u.a. 1981, S. 20 (m.Abb.); Space Design 1977, S. 52-57; BRUSATIN 1972, S. 16 f., 62-64; ALOI 1961, S. 1-12; Casa Veritti 1961; BETTINI 1960, bes. S. 178-185; Tentori 1958.

Siehe Kap. III.5.

KAT. 54 WETTBEWERBSPROJEKT FÜR EIN FERIENHAUS FÜR KINDER, „COLONIA OLIVETTI“, BRUSSON (AOSTA), 1956-58

Projekt; mit Gilda d'Agaro

Scarpa-1.PRO/1/161

Lit.: LEHMANN/ROSSARI 1999, S. 39; MARCIANÒ 1989, S. 94 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 118, Nr. 113; GREGOTTI u.a. 1981, S. 20 (m.Abb.); Space Design 1977, S. 58 f.; BRUSATIN 1972, S. 14 f.

KAT. 55 PROJEKT FÜR PALAZZO TADDEI, VENEDIG (RIO TERÀ DEI CATECUMENI), 1957-60

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/174

Lit.: FINELLI 2003, S. 60¹⁴⁵⁸; LEHMANN/ROSSARI 1999, S. 40; MARCIANÒ 1989, S. 83-85 (m. Abb.); POLANO 1985, S. 234 (m. Abb.); Ottagono, 73 (1984), S. 98 (nur Abb., im Rahmen der Ankündigung für die Ausstellung „Carlo Scarpa. Il progetto per S. Caterina a Treviso“, Treviso, 26. Mai bis 14. Juli 1984); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 120, Nr. 119; GREGOTTI U.A. 1981, S. 23 f.; Space Design 1977, S. 61; BRUSATIN 1972, S. 16 u. 58; TENTORI 1958;

1957 beauftragte Piero Taddei¹⁴⁵⁹ Scarpa mit dem Bau eines Palazzo am Rio Terà dei Catecumeni. Er sollte der erste von drei Aufträgen Taddeis an Scarpa sein.

Ein Teil der Korrespondenz zwischen Scarpa und dem Auftraggeber befindet sich im ACS. Diese wenigen Briefe sind insofern besonders wertvoll, als sich darunter auch einige Antworten Scarpas finden, was sonst in der Regel nicht der Fall ist. Aus ihnen wird ersichtlich, dass die Aufgabe des Projektes im Dezember 1960¹⁴⁶⁰, anders als Taddei es fast 20 Jahre später im Interview mit Giordano darstellte¹⁴⁶¹, sehr wohl auf die Arbeitsweise Scarpas zurückzuführen ist. Dieser zeigte sich äußerst betroffen davon, dass Taddei ihm den Auftrag entzog¹⁴⁶² und äußerte sich auch gegenüber Frau Taddei, dass er auch über den Ton, den ihr Mann ihm gegenüber angeschlagen hatte, überrascht gewesen sei.¹⁴⁶³

Nach dem 20.7.1961¹⁴⁶⁴ hat Scarpa sich erneut an Taddei gewandt und ihn gebeten, die für ihn geleisteten Arbeiten zu bezahlen.¹⁴⁶⁵ Diese listet er in diesem Schreiben auf und nennt eine Summe von 350.000 Lire. Die Arbeiten stellen sich so dar: „studio di ideazione per la sua casa di rio Terrà dei Catecumeni. Disegni vari per la soluzione definitiva. Disegni originali anche a colori

¹⁴⁵⁸ Die dort dem Palazzo Taddei zugeordnete und spiegelverkehrt abgedruckte Zeichnung gehört zum Erweiterungsprojekt für die Villa Loschi Zileri (Kat. 89).

¹⁴⁵⁹ Taddei war ein Patient von Pietro Ambrosini, der ihm Carlo Scarpa als Architekt für sein Projekt empfohlen hat, vgl. Pietro Ambrosini, in: GIORDANO 1983-84, S. 145.

¹⁴⁶⁰ Im Dezember 1958 ging Francesco Tentori noch von einer Realisierung der Villa aus, vgl. TENTORI 1958, S. 15.

¹⁴⁶¹ Taddei erklärte am 11. Mai 1983, dass man nichts von Scarpas Projekt gebaut habe, „non per colpa di Carlo Scarpa, ma a causa di complicazioni sopraggiunte.“ (in: GIORDANO 1983-84, S. 183)

¹⁴⁶² Vgl. den Brief Taddeis an Scarpa vom 10. Dezember: „Egregio Professore, con riferimento alla mia lettera del 15 novembre u.s., nella quale Le formulavo alcune precise condizioni per la prosecuzione dei lavori a S. Vio – condizioni da Lei accettate ma non osservate –, Le comunico, anche se con rincrescimento, di aver deciso di rinunciare alle Sue prestazioni.“ (ACS D3104)

¹⁴⁶³ Vgl. die Briefe von Scarpa jeweils an Herrn und Frau Taddei vom 12.12.1960.

¹⁴⁶⁴ Auf diesen Zeitpunkt datiert ein Brief des Ingenieurs Carlo Maschietto, den Scarpa um eine Aufstellung der von ihm erbrachten Arbeiten gebeten hatte und der dem Schreiben Scarpas beiliegt.

¹⁴⁶⁵ Interessant sind die Formulierungen, die Scarpa wählt: Er entschuldigt sich bei Taddei und sehe sich leider gezwungen, ihm eine Rechnung zu stellen.

in scala I/50 e disegni in scala I/100 eseguiti in carta da lucida per la eventuale presentazione alle autorità (rinunciato più tardi)“.

Einige dieser von Scarpa erwähnten Zeichnungen sind überliefert¹⁴⁶⁶; sie zeigen ein dreistöckiges Gebäude, das rechts direkt an einen weiteren Palazzo angrenzen sollte, während es auf der anderen Seite über eine Gasse vom Nachbargebäude getrennt sein sollte. Die geplante Fassade der Schmalseite zum Rio Terà dei Catecumeni zeigt einen deutlichen Einfluss von Frank Lloyd Wrights geplantem Masieri-Memorial.¹⁴⁶⁷ Sie wird von einem starken Wechselspiel von horizontalen und vertikalen Elementen gekennzeichnet. Während der untere Bereich von einer breiten Sockelzone fast vollständig verdeckt ist, sind die oberen Geschosse durch breite Horizontalbänder und Balkone gekennzeichnet. Zugleich sollten in der Mitte vorgelagerte Pfeiler und zum Teil traditionell venezianische Schornsteine vorgelagert sein und über die Höhe des Palazzo reichen, der erst damit die Höhe der angrenzenden Gebäude erreichte. Die Fassade sollte an verschiedenen Stellen mit Pflanzen versehen werden.

Die Schmalseite zur *calle* (Abb. 388) sollte deutlich flächiger gestaltet und durch risalitartige Gebäudeteile gekennzeichnet sein. Dominierendes Merkmal wäre hier der große Körper einer Wendeltreppe gewesen, der zur Hälfte aus der Fassade heraustreten sollte und diese, wie die Schornsteine auf der anderen Seite, überragen sollte. Dieser ähnelt dem Aufzugturm, den Scarpa einige Jahre später in Zürich für die Villa Zentner plante (Abb. 225).

Der Turm ist auch die einzige Form, welche den Grundriss mit einer Anordnung aus rechteckigen Räumen aufricht. Auf der Rückseite allein sollte ein dreieckiger Erker spitz aus der Fassade hervorragen, ähnlich wie Scarpa es auch für die Casa Vianello plante (Kat. 48).

KAT. 56 UMBAU CASA TADDEI IM PALAZZO DALLA MULA MOROSINI (CANAL GRANDE), MURANO, 1959,

Scarpa-1.PRO/1/185

Ausführung (teilweise durch Valeriano Pastor): 1960-62

Lit.: DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 130; GREGOTTI u.a. 1981, S. 24.

Zum Teil gleichzeitig zu den Planungen für das Haus für Piero Taddei plante Scarpa die Umgestaltung seiner Wohnung im Palazzo dalla Mula Morosini. Dieses Projekt wird, ebenso wie

¹⁴⁶⁶ Vgl. z.B. TENTORI 1958.

¹⁴⁶⁷ Vgl. dazu oben Kap.II.3.

ein weiteres für eine „casa“ im Hotel Monaco, im oben zitierten Schreiben Scarpas an Taddei erwähnt.

Piero Taddei hebt im Zusammenhang mit den Arbeiten eine Besonderheit hervor, die Scarpa für die Wohnung plante: Den Fußboden des Raumes, der sein Büro werden sollte, hob Scarpa im Verhältnis zum angrenzenden und dazu geöffneten Wohnzimmer um 70 Zentimeter an und fügte eine Treppe ein, um den neuen Höhenunterschied auszugleichen. Ganz im Sinne von Loos' Raumplan sollten die Räume sich also fließend über mehrere Ebenen erstrecken.

KAT. 57 UMBAU CASA („APPARTAMENTO“) ZILIO D'AMBROGIO, UDINE, 1960

Scarpa-1.PRO/1/189

Lit.: DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 122 f.; POLANO 1985, S. 236 (m. Abb.); GREGOTTI u.a. 1981, S. 28.

KAT. 58 PROJEKT UMBAU CASA BETTINI, CAVIOLA (BELLUNO), CA. 1960

Scarpa-1.PRO/1/193

Auftraggeber: Dante Bettini

KAT. 59 PROJEKT SISTEMIZZAZIONE DES „EDIFICIO TORRES-ZANUSO“, VENEDIG, CA. 1960

Scarpa-1.PRO/1/194

KAT. 60 UMBAU UND EINRICHTUNG CASA UND BÜRO SCATTURIN, VENEDIG, CALLE DEGLI AVVOCATI, 1961/62-63

Scarpa-1.PRO/1/200

Lit.: MCCARTER 2013, S. 180; LANZARINI/VALENTE 2009, o.P.; Del Corral del Campo 2008, S. 175-177; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 104 f.; MARCIANÒ 1989, S. 129-131 (m. Abb.); ESPOSITO / POLIFRONE 1986, Nr. 12 (m. Abb.); POLANO 1985, S. 236 (m. Abb.); LAUDANI 1982

1955 bereits richtete Scarpa für den Anwalt Luigi Scatturin dessen Büro in der Nähe von S. Maria Formosa¹⁴⁶⁸ ein. 1961 dann trat dieser erneut an Scarpa heran, mit dem Wunsch, seine etwa 250 m² große Wohnung im Obergeschoss eines Palazzo in der Calle degli Avvocati in ein mit seinem Studio verbundenes Appartement umzugestalten. Die ausreichende Trennung und gleichzeitige Verbindung dieser zwei Räume sah Scarpa als Herausforderung an, die er löste, indem eine schmale Tür vom Büro direkt in das Wohnzimmer führt. Diese, mit dickem Leder verkleidet, ist im Wohnzimmer hinter einer dicken Holzplatte verborgen, die in geschlossenem Zustand lediglich wie ein Wandpaneel wirkt.

Einen wichtigen Raum nimmt auch das Esszimmer ein, das zum Wohnzimmer hin offen gestaltet ist, durch seine halbrunde Wand aber als eigenständiger Raum markiert wird (Abb. 389).¹⁴⁶⁹

Eine Besonderheit in der Casa Scatturin ist die Schrank-Treppe, die zur *Altana* hinaufführt (Abb. 390 u. Abb. 391). Die Stufen sind so hoch und weit auseinander gelegen, dass es äußerst schwierig ist, hinaufzusteigen.¹⁴⁷⁰ Von der Dachterrasse aus lässt sich ganz Venedig überblicken.

Die gesamte Wohnung ist mit den unterschiedlichsten und besonders wertvollen Materialien gestaltet. Besonders die Decke ist hier hervorzuheben, die eine eigene, fast skulpturale Qualität besitzt. Im Büro des Anwalts steht ein von Scarpa entworfener Tisch, der den sprechenden Namen „Signori prego si accomodino“ trägt.

KAT. 61 PROJEKT FÜR VILLA CASSINA, RONCO DI CARIMATE (COMO), 1963-65

Scarpa-1.PRO/1/208

SANTINI 1966; BRUSATIN 1972, S. 22, 71; SPACE DESIGN 1977, S. 108-109; GREGOTTI U.A. 1981, S. 28, 30; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 83 f.; S. 126, Nr. 146; POLANO 1985, S. 240 (eine Abb. d. Casa Santini fälschlicherweise Cassina zugeschrieben); CRIPPA 1983, S. 88; CRIPPA 1986, S. 57; SEMI 1986, S. 27; FUTAGAWA / DUBOY 1988, S. 56 (nur Abb); MARCIANÒ 1989, S. 132 f.; DODDS 2000, S. 264-266; MCCARTER 2013, S. 197; Fondazione MAXXI online

Siehe Kap. III.6.

¹⁴⁶⁸ Vgl. Giordano 1983/84, S. 170. Die Signatur im Scarpa-Archiv lautet: Scarpa-1.PRO/1/157. Pietro Ambrosini hatte ihm Scarpa als Architekten dafür empfohlen (Vgl. Scatturin, in: GIORDANO 1983-84, S. 167). Diese Begegnung stellte den Anfang einer langen Verbindung zwischen den beiden dar, denn Scatturin vertrat Scarpa später bei den verschiedenen Prozessen wegen unrechtmäßiger Ausübung des Architektenberufs.

¹⁴⁶⁹ Vgl. dazu den ersten Entwurf der Villa Veritti, Kap. III.5.

¹⁴⁷⁰ Vgl. auch oben.

KAT. 62 CASA U. STUDIO GALLO (PALAZZO BRUSAROSCO), VICENZA, 1962-65

Scarpa-1.PRO/1/209

Lit.: MCCARTER 2013, S. 180; BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 186-197; BRUSCHI/SCARAMUZZA 2005, S. 176; ZANCHETTIN 2005a, Anm. 12; Ausst.Kat. Carlo Scarpa nella fotografia 2004, S. 147 f., 160 f.; BARBIERI 2003; „Casa Gallo (palazzo Brusarosco), 1962-65, in: ‚Notiziario‘ della Banca Popolare di Verona – Banco S. Geminiano e S. Prospero, 2 (2000), S. 29-31; Anna di Meo in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 280-285; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 120 f.; SCARPINI 1989, S. 173-177; POLANO 1985, S. 240; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 125, Nr. 143 (ohne Text)

Anfang der 1960er Jahre kaufte der Anwalt Ettore Gallo den Palazzo Brusarosco im Nordwesten Vicenzas, nahe dem Bocciglione. Durch Vermittlung von Licisco Magagnato lernte er Carlo Scarpa kennen, den er bat, im 2. Stock eine Wohnung und sein eigenes Studio im 1. Geschoss einzurichten.

Die Räume sind durch Scheidewände voneinander getrennt, deren Ecken abgerundet sind und die leicht vom Fußboden angehoben sind – auf diese Weise scheinen sie in den Räumen zu schweben. Es gibt keine Türen¹⁴⁷¹, die Übergänge zwischen den einzelnen Bereichen sind fließend. Dennoch ist der Grundriss angelehnt an traditionell vicentinische Adelsitze und um den großen Saal herum organisiert.¹⁴⁷²

Bestimmend für das Projekt war der Wunsch, in den Räumen die umfangreiche Kunstsammlung unterzubringen. Daher sind einzelne Elemente vorangegangenen Projekten für Museen und Ausstellungen entnommen. Die Farben einzelner Wände hat Scarpa zuvor bereits im Museo di Castelvecchio in dieser Form verwendet. Besonders die Beleuchtung gründet in seiner Erfahrung als Museums- und Ausstellungsarchitekt. Indirektes, natürliches Licht gelangt durch hoch platzierte Fenster in die Räume und taucht sie in durchscheinende Helligkeit. Ähnlich hat Scarpa auch einige Jahre zuvor den Innenraum des venezolanischen Pavillons auf den Giardini della Biennale¹⁴⁷³ und besonders den Hauptraum des Gipsmuseums in Possagno¹⁴⁷⁴ behandelt. In der

¹⁴⁷¹ Vgl. auch ZANCHETTIN 2005a, Anm. 12. Als der Auftraggeber sich kritisch zu diesem Umstand geäußert hat, hat Scarpa scherzhaft auch die Notwendigkeit von Türen in den Badezimmern abgestritten (vgl. ebd.).

¹⁴⁷² Vgl. Anna di Meo in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 280.

¹⁴⁷³ 1953-56, vgl. dazu DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 115, Nr. 105 und BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 96-99

¹⁴⁷⁴ 1955-57, vgl. dazu DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 117, Nr. 111; Paola Marini in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S.136-145 und BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 114-121.

Casa Gallo spiegelt sich das strahlende Licht, das durch die Fenster des Innenhofes in den Saal fällt, in dem polierten Fußboden wie in einer Wasseroberfläche. Tatsächlich erscheinen die Reflexe bewegt und rufen Assoziationen an Venedig hervor.¹⁴⁷⁵

KAT. 63 PROJEKT FÜR CASA SECCO, TREVISO, 1963-66

Scarpa-1.PRO/1/211

Für Aldo Secco

KAT. 64 PROJEKT FÜR DEN UMBAU VON CASA (CARLO) SCARPA, VENEDIG (RIO MARIN), 1963-70 (CA.)

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/212

Lit.: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 292 f., Nr. VIII; ALBERTINI/BAGNOLI 1989, Abb. 237; POLANO 1985, S. 240 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 125, Nr. 144.

Ab 1963 widmete Scarpa sich erneut Einrichtungsfragen für seine eigene Wohnung im Rio Marin. Diese Überlegungen drehen sich um die Gestaltung einzelner Räume, die unterschiedlich geformt sein sollten. Der Grundriss der Treppe erscheint auf einigen Studien als aus zwei gegeneinander versetzten Halbreisen zusammengefügt. Für die Küche und das Bad dachte Scarpa ebenfalls an halbrunde Räume. Die verschiedensten geometrischen Formen, die sich auch immer wieder in zahlreichen anderen Werken Scarpas finden – der Kreis, die Mandelform, das Trapez –, tauchen hier für die verschiedensten Details auf.

Einige Zeichnungen widmen sich auch der Gestalt der Dachterrasse und des Daches, das, Überlegungen aus den Planungen für die Casa Vianello (Kat. 48) aufgreifend, aus unterschiedlich zueinander geneigten Dachflächen gestaltet sein sollte.

¹⁴⁷⁵ In seinem Haus für Edgar Kaufmann, dem berühmten „Fallingwater“, wählt Wright für den Wohnraum natürliche Steinplatten, die ebenfalls wie ein Wasserspiegel wirken. Vgl. zum Haus BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 4, passim, bes. S. 70-91.

KAT. 65 PROJEKT FÜR DIE ERWEITERUNG DES HOTEL DEI DUCHI, SPOLETO (PERUGIA), 1964

Scarpa-1.PRO/1/207

Lit.: POLANO 1985, S. 241 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 128, Nr. 149.

KAT. 66 UMBAU VILLA ZENTNER, ZÜRICH, 1964-69

Scarpa-1.PRO/1/218

Lit.: MCCARTER 2013, S. 184-187; TOMMASI 2012, S. 23; Baukultur in Zürich 2006; S. 42; BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 9¹⁴⁷⁶ u. 202-213; ZANCHETTIN 2005a, bes. S. 137; BRUSCHI u.a. 2005, S. 178; Ausst.Kat. Carlo Scarpa nella fotografia 2004, S. 97; Ausst.-Kat. Handwerk der Architektur 2003, S. 28-31; FINELLI 2003, S. 53; SCHULTZ 1999, S. 45, 63 SAITO 1997, S. 254; LOS 1995, S. 80; ALBERTINI/BAGNOLI 1989, S. 35, Abb. 137-138, 160, 245, 273, 278; Marcianò 1989, S. 134-137 (m. Abb.); S. 28f.; FUTAGAWA/DUBOY 1988, S. 57-59; MAGNAGO LAMPUGNANI 1986, S. 84-89 (Thomas Güller); POLANO 1985, S. 244, 245-247; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 88, 129, Nr. 155, 186 f.; Space Design 1977, S. 120 f; VERCELLONI 1985a; COMPAGNO 1983; GREGOTTI u.a. 1981, S. 35 f.; Ausst.Kat. Carlo Scarpa Disegni 1981, Abb. 6-10; YOKOYAMA 1976; Joly 1974; BRUSATIN 1972, S. 76; 60 Jahre Schweizer Architektur 1968, S. 59.

Siehe Kap. III.7

KAT. 67 UMBAU CASA BALBONI, VENEDIG (S. TROVASO), (1964?)-71

Scarpa-1.PRO/1/219

Lit.: MCCARTER 2013, S. 182-183; LOS 1995, S. 78 f.; Loredana Balboni, in: CALDERONE 2012; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 102 f.; ALBERTINI / BALBONI 1989, Abb. 219-220; MARCIANÒ 1989, S. 139 (m. Abb.); TOLMEIN 1987, S. 62; ESPOSITO / POLIFRONE 1986, Nr. 14 (m. Abb., auch Zeichnung); POLANO 1985, S. 241; Luciano Pollifrone, in: DAL CO/POLLIFRONE 1985, S.

¹⁴⁷⁶ Mit einem falschen Datum der Erstveröffentlichung: Bereits 1968 wird das Haus in der Schweizer Zeitschrift *Das Werk* vorgestellt.

310-313; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 128, Nr. 152; Loredana Balboni, in: GIORDANO 1983-84, S. 222-226; GREGOTTI U.A. 1981, S. 36.

Ab 1964 plante Scarpa für Loredana Balboni eine zweigeschossige Wohnung in einem Palazzo am Canale Grande in Dorsoduro. Während sich damals das Gerücht verbreitete, Scarpa habe ein Verhältnis mit der Auftraggeberin gehabt¹⁴⁷⁷, so hat sich die Beziehung zwischen den beiden in der Realität sehr schwierig gestaltet. Die Arbeiten zogen sich fast elf Jahre¹⁴⁷⁸ hin, bis schließlich ein Anwalt eingeschaltet wurde und ein anderer Architekt (Giovanni Soccol) die letzten Arbeiten vollendete.

Abgesehen von dieser Anekdote finden sich in der Casa Balboni und vor allem in dem erhaltenen Zeichnungsmaterial (349 Zeichnungen im ACS) einige Elemente, die auch im Zusammenhang dieser Arbeit von Interesse sind.

Gegenstand intensiver Studien war die Gestaltung des Flurs, der als Verbindung zwischen beiden Stockwerken fungieren sollte. Scarpa fügt hier eine skulpturale Spindeltreppe¹⁴⁷⁹ ein, die ähnlich gestaltet ist wie die Wendeltreppe in der Villa Zentner. Die Treppenstufen haben die gleiche Form wie jene der Wendeltreppe der Villa Veritti¹⁴⁸⁰. Besonders hervorgehoben wird der Aspekt des Skulpturalen durch die Plastik, die sich auf der Spindel befindet. Gegenüber der Treppe verbinden zudem zwei blasenförmige Öffnungen den unteren Flur mit dem Obergeschoss, wo sich die Schlafräume befinden. Diese Gestalt der Öffnungen erfährt in den zahlreichen Studien reiche Veränderungen und nimmt mitunter Doppel- oder Halbkreisformen an. Auch die Einfügung einer einzigen halbkreisförmigen Öffnung wird diskutiert.

Für das Wohnzimmer, das zum Wasser liegt, diskutierte Scarpa eine Lösung, die ebenfalls u.a. im Zusammenhang mit den gleichzeitigen Arbeiten an der Villa Zentner zu sehen ist. Der Raum sollte von einer komplexen Konstruktion aus kubischem Kamin und einer Schwenkwand in zwei Räume zu trennen sein (Abb. 393 u. Abb. 394). Dieser Raumtrenner sollte in leuchtenden Farben gestaltet sein: Während die Schwenktür auf der einen Seite gelb und auf der anderen Seite rot sein sollte, diskutiert Scarpa die Farbgebung des zu beiden Seiten geöffneten Kamins und schlägt sowohl rot als auch ein leuchtendes Kobaltblau vor. Diese Konstruktion erinnert an die Möglichkeiten, die Scarpa im Zusammenhang mit der Trennwand bzw. der Schrankbar in der

¹⁴⁷⁷ Vgl. dazu auch die Zeichnung ACS 42671: Neben der Studie des Kamins zeichnet Scarpa hier sich selbst in Umarmung mit einer attraktiven Frau (Balboni?). Balboni berichtet, dass Scarpa die Wände in „colori strani“ gestalten wollte, „per fare omaggio alla mia bellezza di bambola“ (Balboni, in: GIORDANO 1983-84, S. 223.

¹⁴⁷⁸ Loredana Balboni, in: Calderone 2012.

¹⁴⁷⁹ Abb. in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 87.

¹⁴⁸⁰ Vgl. IANNACE 2009, S. 48.

Villa Zentner diskutierte. Außerdem haben auch hier die Schwenkwände mit ihren minimalen Verbindungen zur Decke starken musealen Charakter und wirken wie Stellwände in einem Museum.¹⁴⁸¹

Ein anderer Kamin (ACS 42671) erinnert in seiner Gestaltung an Überlegungen, die Scarpa einige Jahre später für die Villa Ottolenghi anstellte.

An anderen Stellen in der Wohnung finden sich außerdem auch Elemente, die Scarpa bereits in den frühen Villen studiert hat: Schiebe- und Schwenkwände sind – sehr ähnlich wie jene der Villen Romanelli und Veritti (Kap. III.3 und III.5) – durch eingeschnittene Türen auch als klassische Durchgänge zu benutzen.¹⁴⁸²

Die gesamte Wohnung zeichnet sich durch die Verwendung edler Materialien aus, die unter anderem der Grund für die starken Verzögerungen war.¹⁴⁸³ Die Oberflächen sämtlicher Räume sind – eigentlich entgegen dem Wunsch der Auftraggeberin, die warme Materialien wollte¹⁴⁸⁴ – aus cremefarbenem Stuccolucido gearbeitet, die Treppe ist aus Marmor.

KAT. 68 PROJEKT UMBAU CASA MAZZARIOL, VENEDIG, CA. 1965

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/225

Lit.: Mazzariol, in: GIORDANO 1983-84, S. 210-220.

¹⁴⁸¹ Vgl. z.B. die Planungen für die Mondrian-Ausstellung in Rom, eine Abbildung in: Abbildung im Ausst.Kat. Carlo Scarpa 1974, S. 2 u. DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 119, Nr. 115.

¹⁴⁸² Vgl. das Foto einer solchen Tür in LOS 1995, S. 78.

¹⁴⁸³ Vgl. Loredana Balboni, in: Calderone 2012: „Quando c’era da fare il pavimento del salone, mi aveva chiesto di che colore lo volevo, ed io avevo detto: sabbia. Ha pensato subito che, non so in quale paese, ci sono cave in cui si può trarre una pietra bella, fra il rosa e l’argento; ma la voleva di tre misure. Ha tirato fuori la prima, ma per la seconda ha dovuto aspettare che passasse l’inverno perché con la neve non si poteva. Poi a neve finita e con la buona stagione ha prelevato la seconda partita; ma anche per la terza è arrivato l’inverno, la neve e non si poteva estrarre. Dopo tre anni è riuscito a tirar fuori la terza misura. Ma in quel periodo è venuta l’acqua alta e i cumuli di pietra che stavano fuori sono andati sotto l’acqua, e l’hanno assorbita, e la pietra è diventata nera. Allora, butta via tutto, e dopo tre anni eravamo al punto di prima.“

¹⁴⁸⁴ Vgl. Loredana Balboni, in: GIORDANO 1983-84, S. 226.

KAT. 69 CASINO DE BENEDETTI BONAIUTO, ROM, 1965-72

Scarpa-1.PRO/1/227

Lit.: MCCARTER 2013, S. 197; LOS 2009, S. 66 f. (wie LOS 1995); BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 220-223; FINELLI 2003, S. 100-102; LOS 1995, S. 81; POLANO 1985, S. 244 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 130, Nr. 158; GREGOTTI U.A. 1981, S. 36

Siehe Kap. III.8.

KAT. 70 PROJEKT VILLA GAVINA SIMONCINI, BOLOGNA, 1967-68

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/237

Lit.: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 213, Abb. 279¹⁴⁸⁵

Im Frühjahr 1967 erwarben Dino Gavina und seine Frau Maria Simoncini ein Grundstück östlich außerhalb von Bologna, wo sie von Scarpa „la casa del contadino (per Maria) la stalla (per me [d.i. Dino, Anm. d. Verf.] e il pollaio, farmo ecc“¹⁴⁸⁶ für beide zusammen errichten lassen wollten.

Im Juli des Folgejahres war noch immer kein Projekt für die Vorlage im Bauamt fertig und Gavina schlug Scarpa gegenüber einen scharfen Ton an: „Ho sempre sostenuto che chi vuole una casa da lei può aspettare ma... qui si tratta della LEGGE!! IMPUTATO SCARPA aspetto risposta, cari auguri / Dino Gavina / ANDIAMO IN FERIE verso il 5/5/7? Agosto per 10/12 giorni / RISPOSTA!“¹⁴⁸⁷ Im August des Jahres hatte Scarpa jedoch noch immer kein Projekt vorgelegt, auch nachdem Gavina ihn darauf hingewiesen hatte, dass man innerhalb der nächsten drei Monate mit dem Bau anfangen müsse.

Weitere Dokumente sind nicht erhalten, die Villa wurde nicht realisiert.

Scarpa beschäftigte sich intensiv mit der Zuordnung der einzelnen Bereiche zu den unterschiedlichen Personen, die in der Villa unterkommen sollten: Das Ehepaar Gavina-Simonini, zwei (?) Töchter, Hausangestellte, Gäste sowie ein Hausmeister, der ein eigenes Appartement von 50 m² erhalten sollte.

¹⁴⁸⁵ Dort irrtümlich der Villa für Abdul Aziz Iben Saad zugeordnet.

¹⁴⁸⁶ Brief Gavina an Nini Scarpa vom 14.6.1967, ACS.

¹⁴⁸⁷ Brief Gavina an Scarpa vom 16.7.1968, ACS.

Auch die Ausrichtung und entsprechende Einflüsse wie Lichteinfall und Wärme im Sommer bzw. Winter kalkulierte er ein.

Alle Studien zeigen eine von der Straße abgerückte Anlage aus zwei eigenständigen, aber miteinander verbundenen Baublöcken, jeweils einer für die Hausherrin und den Hausherrn sowie ein langes, schmalrechteckiges Bassin, das bis zur Grundstücksgrenze reichen sollte. Während die Kartons noch die Anordnung der Flügel direkt nebeneinander vorsahen, sodass das Becken daran anschloss, so wird auf der Velinstudie Abb. 396 das Wasserbassin zum trennenden Element zwischen den Bereichen. Dort erscheint auch eine über die gesamte Breite der Gebäude reichende Pfeilerloggia nicht mehr, welche auf den Kartons vorgeschlagen wird. Stattdessen wird auf Abb. 395 über einen Abschluss der Gebäude über Mauern mit eingeschnittenen, Omega-förmigen Öffnungen nachgedacht. Besonders im rechten Flügel erinnert diese Lösung, mit dem davor liegenden, halbkreisförmigen Becken oder Beet an die Studien zur Villa Zoppas. Die obere Skizze auf dieser Abb. schlägt die Gestaltung der beiden Flügel mit Tonnentächern vor.

Viele Teile der Villa, besonders der Gartenanlagen und des Beckens sollten bepflanzt werden, so plante Scarpa beispielsweise auf Abb. 396 „Glicine /sull'Acqua“ ein.

KAT. 71 PROJEKT VILLA ROTH, ASOLO (TREVISO), 1967/68 (?)

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/260

Lit.: MCCARTER 2013, S. 197; POLANO 1985, S. 254; MARCIANÒ 1984, S. 161 (m. Abb.); GREGOTTI U.A. 1981, S. 37, 39; DUBOY 1979, S. 10 (m. Abb.)

Siehe Kap. III.9.

KAT. 72 PROJEKT VILLA SANTINI, LUCCA, 1967

Scarpa-1.PRO/1/241

Lit.: Polano 1985, S. 240 (hier als Cassina bezeichnet), 248; Dal Co/Mazzariol 1984, S. 131, Nr. 164 u. S. 264-266 (Santini); Santini, in: GIORDANO 1983-84, S. 234-240; GREGOTTI U.A. 1981, S. 36.

Siehe Kap. III.10.

KAT. 73 VILLA TABARELLI, EPPAN (BOZEN), 1967-68

Entwurf von Sergio Los unter Mitarbeit von Carlo Scarpa?

Lit.: GIGLIOTTI 2008; ZOEGGELER 2006.¹⁴⁸⁸

Die Villa wurde ab 1967 von Sergio Los geplant und errichtet¹⁴⁸⁹. Der Auftrag sollte ursprünglich an Scarpa gehen, der jedoch, da er wegen seiner Amerikareise verhindert war, Los empfahl. Eine Beteiligung Scarpas ist durch die Auftraggeber Laura und Gianni Tabarelli belegt, die von zahlreichen Besuchen der beiden Architekten berichten. Aktuell wird die Villa von Los für einen neuen Besitzer, Josef Dalle Nogare, restauriert. Der Anteil Scarpas an den Arbeiten ist noch zu untersuchen. In jedem Fall zeigt sich ein starker Wright'scher Einfluss, man vergleiche nur das Eingangstor mit jenem von Wrights Villa für Melvyn Maxwell Smith, Bloomfield Hills, Michigan, 1946.¹⁴⁹⁰

KAT. 74 EINRICHTUNG U. ORGANISATION DES FUßBODENS CASA BRATTI, TREVISO, CA. 1970

Scarpa-1.PRO/1/250

KAT. 75 PROJEKT CASA „TORRE“ CAROLY, ASOLO, CA. 1970

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/251

KAT. 76 PROJEKT FÜR EINE WOHNUNG

¹⁴⁸⁸ Vgl. auch <http://synergiaprogetti.com/it/istituzioni-abitative/item/233-casa-dalle-nogare-ex-casa-tabarelli-bolzano-bz.html> (letzter Abruf am 1.2.2015).

¹⁴⁸⁹ Los im Gespräch mit der Verfasserin.

¹⁴⁹⁰ Vgl. dazu BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, Bd. 6, S. 162-175, Abb. auf S. 162.

KAT. 77 PROJEKT FÜR DEN COUNTRY CLUB SANT'URBANO, MONTECCHIO MAGGIORE (VICENZA), 1970-71

Scarpa-1.PRO/1/253

Lit.: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 298-307; MARCIANÒ 1989, S. 161; POLANO 1985, S. 251 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 136, Nr. 178; GREGOTTI u.a. 1981, S. 36; DUBOY 1979, S. 10 (m. Abb.).

Der Anwalt Eugenio Lupi erwarb im März 1970 ein 7864 m² großes Grundstück in Montecchio Maggiore. Dort wollte er gemeinsam mit den befreundeten Ehepaaren Chiesa, Beltrami, Renoldi, Zoppi und De Jaegher einen sogenannten Country Club gründen. Da jeder der Beteiligten einen eigenen Architekten des Vertrauens ins Spiel brachte, einigte man sich schließlich darauf, den prominenten Scarpa zu fragen, den Elisana Chiasas Schwager, der Architekt Federico Motterle, gut kannte.¹⁴⁹¹ Scarpa verfolgte die Planungen bis zur Anfertigung der Zeichnungen für die Bauanträge, diese wurden jedoch nicht genehmigt, da kurzfristig die Nutzungsbestimmungen für das Areal im Piano Regolatore geändert wurden.¹⁴⁹²

Scarpa interessierte sich sogleich für das Projekt und plante zunächst eine zentralisierte Anlage mit typisierten Häusern. Die Auftraggeber bevorzugten jedoch, individuelle und voneinander unabhängige Häuser zu erhalten – ein Wunsch, den Scarpa in die Tat umsetzte. Er plante, abgesehen von einem gemeinschaftlichen Clubhaus für jedes Paar ein auf die individuellen Bedürfnisse und Ansprüche abgestimmtes Haus. Dazu hat er sich mehrfach mit den Auftraggebern getroffen – gemeinsam und alleine – und auch die erhaltenen Briefe zeugen von diesem Anspruch. Auf einem Blatt hat Scarpa eine Liste mit den Namen der Auftraggeber und den entsprechenden Informationen gemacht: „1. Chiesa / medico Vacanza e futuro / 2. Zoppi Anestesista Va. E futuro / 3. Lupi / Notaio stabile / 4. De Jagher [sic!] / 5. Beltrami dirigenti / 6. Renoldi vacanza“¹⁴⁹³ Dieser Auflistung werden entsprechende Größen der Häuser zugeordnet. Scarpa war also vor die Herausforderung gestellt, die Anlage so zu gestalten, dass sie für einen Teil der Auftraggeber als permanenter Wohnsitz, für den anderen Teil als Feriendomizil genutzt werden konnte.

Ein Karton¹⁴⁹⁴ zeigt, dass die Unterschiedlichkeit der einzelnen Häuser, die Scarpa plante, offenbar ein wichtiges Kriterium war: Dort sind die Grundrissformen der einzelnen Gebäude ausgeschnitten, sodass die Silhouette deutlich wird. Jedes Haus zeigt unterschiedliche Charakteristika und geometrische Formen.

¹⁴⁹¹ Vgl. Guido Beltrami, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 298.

¹⁴⁹² Vgl. ebd.

¹⁴⁹³ ACS 23429.

¹⁴⁹⁴ ACS 24380.

Die Villen für den Country Club scheinen eine Synthese aus allen bislang von Scarpa geplanten Villenprojekten darzustellen. Zahlreiche Elemente werden hier aufgegriffen und weiterentwickelt.

Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die runden Räume, die Scarpa für die Villa Beltramini plante: In zylindrischen Baukörpern wollte er u.a. die Küche, eine Garderobe und eine Bar unterbringen. Einer dieser Räume ist ähnlich konstruiert wie das Casino de Benedetti Bonaiuto (III.8), aus zwei einander überschneidenden Kreisformen. Diese Form erfährt auch im Verlauf der Planungen eine ähnliche Veränderung wie in dem Casino in Rom.

Die Villa Beltramini greift zudem erneut auf ein Vorbild zurück, das bereits für die Villa Veritti Einfluss auf Scarpas Planungen genommen hat: Die Kombination aus verschiedenen, auch nach außen sichtbaren Kreisformen mit einem runden Wasserbecken zeigt erneut und diesmal noch stärker, eine Anlehnung an Wrights Villa Jester¹⁴⁹⁵. Auf Wright geht auch die Gestaltung der Küche zurück, die mittig im Haus liegt und höher sein sollte als die anderen Räume.¹⁴⁹⁶

Bemerkenswert sind auch die Fenster für das Clubhaus – auch hier waren nahezu runde Räume geplant –, die ähnlich wie die Quaderfenster der Villa Cassina gestaltet sein sollten. Auch für die Villa Renoldi dachte Scarpa im Esszimmer an „luce come / alla Possagno“, also an große Quaderfenster, die den Raum besonders hell gestalten sollten.

Eine eingehendere Untersuchung des Komplexes des ‚Country Club‘ wäre sicher lohnenswert, auch im Zusammenhang mit den Ferienhäusern in Quero (Kat. 86), wo Scarpa auf einzelne Elemente aus diesen früheren Planungen zurückgreift.¹⁴⁹⁷ Das Projekt war 2000 Teil der Ausstellung *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978*, einzelne Zeichnungen zu den Häusern wurden dort bereits diskutiert.¹⁴⁹⁸

KAT. 78 ORGANISATION BES. D. AUßENBEREICHS UND GARTENANLAGE VILLA „IL PALAZZETTO“ BUSINARO, MONSELICE (PADUA), 1970-78

Scarpa-1.PRO/1/256

Lit.: MCCARTER 2013, S. 198-199 (nur Abb.); BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 384-399; Bruschi u.a. 2005, S. 151-157; AUSST.-KAT. HANDWERK DER ARCHITEKTUR 2003, S. 36 f.; DE

¹⁴⁹⁵ Abb. in: HOLSTE 2007, S. 118, Abb. 8 u. DREXLER 1962, Abb. 162.

¹⁴⁹⁶ Wright platzierte die Küche häufig in dieser Weise, um eine bessere Lüftung der Räume zu ermöglichen.

¹⁴⁹⁷ Vgl. Guido Beltramini, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 298.

¹⁴⁹⁸ Vgl. BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 298-307.

ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 112 f.; Palazzetto 1990; MARCIANÒ 1989, S. 175 (m. Abb.); POLANO 1985, S. 257 (m. Abb.); Carlo Scarpa, in: Martin Dominguez, „Intervista a Carlo Scarpa“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 142, Nr. 203, 297-299, hier 299; GREGOTTI U.A. 1981, S. 54, Space Design 1977, S. 136 f.

Ab 1970 plante und realisierte für den befreundeten Aldo Businaro verschiedene Arbeiten für seine Villa aus dem 17. Jahrhundert in Monselice. Die Arbeiten im Innenraum beinhalteten u.a. die Einrichtung eines Gästezimmers unter dem Dach, wo Scarpa durch die geschickte Einfügung einer Trennwand vier Betten unterbringen konnte: Der Raumtrenner besteht aus zwei ineinandergesetzten Wänden, die ein Kreuz ergeben. Jede so bezeichnete Zelle beherbergt ein Bett.

Insbesondere plante Scarpa jedoch die Außenanlagen: Das Tor, die Barchessa, das sogenannte *Berceau* – eine Laube im Garten mit Grillplatz, die an die Pergola in der Villa Romanelli (Abb. 93) anknüpft – und die Tenne. Diese (Abb. 340) ist ähnlich gestaltet wie das Dach der Villa Ottolenghi, auch hier laufen die Linien der unterschiedlich geneigten Terrakotta-Flächen in zwei runden Scheiben zusammen. Vgl. dazu Kap. III.11.

Auffällig ist auch der Schornstein – ein typisch venezianischer Schornstein, der somit den fast schon obligatorischen Bezug zur Lagunenstadt herstellt.

Die Treppe zum Piano Nobile der Villa wurde, ebenso wie das Bassin sowie der Wohnzimmerkamin, von Tobia Scarpa geplant und errichtet.

KAT. 79 UMSTRUKTURIERUNG CASA (CARLO) SCARPA, VICENZA (SCUDERIE DI VILLA VALMARANA), CA. 1972

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/262

KAT. 80 PROJEKT VILLA LUPI, VICENZA, 1972-75

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/266

Lit.: MCCARTER 2013, S. 197; POLANO 1985, S. 254 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 37, Nr. 183; GREGOTTI u.a. 1981, S. 40; DUBOY 1979, S. 10 (m. Abb.).

1972, also kurze Zeit, nachdem das Projekt für den ‚Country Club‘ gescheitert war, trat Eugenio Lupi erneut an Scarpa heran und bat ihn, sein Haus auf einem an strikte Auflagen geknüpften Gelände zu entwerfen. Die Aufgabe war nahezu unmöglich; Scarpa entwarf zwar einen groben, sehr außergewöhnlichen Entwurf mit zwei Baublöcken, die von einem fast 20m langen flachen Trakt verbunden sein sollten, das Projekt wurde jedoch nicht weiterverfolgt.

KAT. 81 PROJEKT CASA PILLA, S. DONÀ DI PIAVE, 1974

Projekt

Scarpa-1.PRO/2/24

Projekt; Auftraggeber: Dott. Franco Pilla

KAT. 82 PROJEKT UMBAU CASA (CARLO) SCARPA, ASOLO (CONDOMINIO FORESTO NUOVO), 1974

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/286

KAT. 83 PROJEKT FÜR DEN UMBAU VON VILLA MATTEAZZI-CHIESA, PONTE ALTO (VICENZA), 1974-75

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/288

Lit.: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 328-337; ALBERTINI/BAGNOLI 1989, Abb. 200-204; POLANO 1985, S. 257 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 142, Nr. 202; GREGOTTI U.A. 1981, S. 54; Space Design 1977 S. 142.

Auch Giovanni und Elisanna Chiesa kamen nach den Planungen für den ‚Country Club‘ erneut auf Scarpa als Architekt für ein anderes Projekt zurück. Es handelte sich um den Umbau einer

Villa aus dem späten 18. Jahrhundert, wo Scarpa das Hauptgebäude restaurieren und ein weiteres durch ein neues ersetzen sollte. Unter den zahlreichen Studienzeichnungen (331 im ACS) finden sich zahlreiche Elemente, die auch in verschiedenen anderen Villenprojekten eine wichtige Rolle spielen, so z.B. die Omega-förmigen Öffnungen in der Gartenmauer¹⁴⁹⁹ sowie die Gestaltung des Daches über einzelne dreieckige Dachflächen, die in unterschiedlichen Winkeln zueinander geneigt sind.¹⁵⁰⁰ Das Projekt wurde ausführlicher in BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000 behandelt.

KAT. 84 MEHRFAMILIENHAUS BORGIO, VICENZA (CONTRÀ DEL QUARTIERE), 1974-79

realisiert

Scarpa-1.PRO/1/295

Lit.: MCCARTER 2013, S. 231 f.; ALBERTINI/BAGNOLI 1989, S. 211, 224, 229, Abb. 16-17; 193-199, 267-268; MARCIANÒ 1989, S. 164 f. (m. Abb.); POLANO 1985, S. 257 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 140, Nr. 195; GREGOTTI u.a. 1981, S. 40.

KAT. 85 PROJEKT FÜR DIE EINRICHTUNG DER VILLA MOROSINI, ALTAVILLA VICENTINA, CA. 1974

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/287

KAT. 86 PROJEKT FÜR DREI FERIEHÄUSER, QUERO (BELLUNO), 1974-76

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/290

Lit.: MCCARTER 2013, S. 197; GREGOTTI u.a. 1981, S. 58 (hier: 1975); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 145, Nr. 212; MARCIANÒ 1989, S. 207; POLANO 1985, S. 259 (hier: 1975-76); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 45, Nr. 212; GREGOTTI u.a. 1981, S. 58; SPACE DESIGN 1977, S. 148/149.

¹⁴⁹⁹ Abb. in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 334, Nr. 8, 10 sowie Nr. 15.

¹⁵⁰⁰ Vgl. dazu bes. Kap. III.11.

KAT. 87 VILLA OTTOLENGHI, BARDOLINO (VERONA), 1974-78

Vollendet von Giuseppe Tommasi u. Guido Pietropoli

Scarpa-1.PRO/1/293

Lit.: MCCARTER 2013, S. 200-209; TOMMASI 2012; CONFORTI CALCAGNI 2011, S. 154-179, bes. S. 175 f.; DI LIETO / TOMMASI 2011; FUTAGAWA 2010, S. 8 f. u. S. 40-71; SCALCO 2009; LOS 2009, S. 86-89; DULIO 2008, S. 170 f.; CORRAL DEL CAMPO 2008, S. 217-228; Dal Co 2007; GIOVANARDI 2006, S. 166-177; BELTRAMINI / ZANNIER 2006, S. 274-281; Bruschi u.a. 2005, S. 159-165; FORSTER 2004; Ausst.Kat. Carlo Scarpa nella fotografia 2004, S. 96; FINELLI 2003, S. 51-56; TOMMASI 2003; HOSCH 2001; TOMMASI/ZANCHETTIN 2000; Dal Co 1998; Muraro 1996 (1986), S. 486-490; LOS 1995, S. 110-113; DAL CO 1995; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 114-118.; Ausst.Kat. Villa Il Palazzetto 1993; POLANO 1991, S. 237; ALBERTINI/BAGNOLI 1989, S. 38, 210, 223, Abb. 1-6, 172-178, 244, 246; MARCIANÒ ²1989, S. 182-187 (m. Abb.); DUBOY/FUTAGAWA 1986, S. 106; TOLMEIN 1987, S. 60 f., 70; T. Güller, in: MAGNAGO LAMPUGNANI 1986, S. 122-131; Polano 1985, S. 181-190, 259; BELLUZZI 1985; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 143, Nr. 205; TOMMASI 1983; STEWART 1982; GREGOTTI U.A. 1981, S. 56, 58; Baillon 1981; DUBOY 1979, S. 14 (P. Noviant); TOMMASI 1979; BAILLON 1979.

Siehe Kap. III.11.

KAT. 88 „PICCOLA CASSETTA“, BARDOLINO (?), 1974 (?)

Projekt

Lit.: TOMMASI 2012, S. 109, Nr. 57.

Unter den Zeichnungen zur Villa Ottolenghi (III.11) findet sich eine Grundrissstudie für eine „piccola casetta“ (Beschriftung), die Scarpa für sich nördlich der Villa Ottolenghi errichten wollte. Einige Elemente, wie z.B. das ellipsenförmige Badezimmer und der fließende Grundriss werden aus den Studien für die Villa Ottolenghi übernommen.

KAT. 89 PROJEKT FÜR VILLA LOSCHI ZILERI, MONTEVIALE (VICENZA), 1975-76

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/301

Lit.: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 338-345; MARCIANÒ 1989, S. 181 (m. Abb.); POLANO 1985, S. 259 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 144, Nr. 210; GREGOTTI U.A. 1981, S. 58.

Zwischen 1975 und 1976 entwickelte Scarpa einige Vorschläge für ein Projekt, das er über seinen Mitarbeiter Federico Motterle erhalten hatte. Es handelte sich um den Umbau der Villa Loschi aus dem 18. Jahrhundert in ein „Centro Residenziale“ mit Clubhaus, 33 Häusern für vier Personen und 15 Wohnungen für Paare. Scarpa konzentriert sich in den Entwürfen auf die Anordnung der Gebäude untereinander und die Gestaltung der Außenanlagen.

KAT. 90 PROJEKT FÜR EIN BADEZIMMER, CASETTA CORRER, VENEDIG, 1975

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/298

KAT. 91 TREPPE FÜR CASA MURARO, VENEDIG 1975-76

Scarpa-1.PRO/1/299

Lit.: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 292 f., Nr. X; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 130; Albertini/Bagnoli 1989, Abb. S. 216, 69-73.

Für Michelangelo Muraro errichtete Scarpa zwischen 1975-76 eine Spindeltreppe mit schmalen Stahlstreben, die das Geländer bilden. Es lässt sich eine Ähnlichkeit feststellen zu den Stahlstreben, die im Treppenhaus von Wrights Haus für Herman T. Mossber, South Bend, Indiana (1946) die Betonstufen tragen.¹⁵⁰¹ Auch Aaltos die Treppe begrenzenden Holzstreben in der Villa Mairea in Noormakken (1937-39) sind vergleichbar.

¹⁵⁰¹ Vgl. BROOKS PFEIFFER/FUTAGAWA 1991, S. 160-189, Abb. des Treppenhauses auf S. 180 f.

KAT. 92 PROJEKT FÜR DIE RESTAURIERUNG UND ERWEITERUNG VON VILLA URBINATI, PESARO, 1975-76

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/300

Lit.: MCCARTER 2013, S. 197; POLANO 1985, S. 259 (m. Abb.); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 144, Nr. 211; GREGOTTI U.A. 1981, S. 58

Für Antonio (Nino) Urbinati plante Scarpa in der Nähe von Pesaro den Umbau einer Villa. Scarpa konzentrierte sich von Anfang an darauf, die strengen Rechteckformen des Gebäudes durch das Einfügen von kreisförmigen Räumen, geschwungenen Treppen und Aufbrüchen der Fassaden durch Fensterfronten aufzulockern. Der Grundriss sollte von vier Rundpfeilern strukturiert werden. In dieser Hinsicht zeigen sich deutliche Parallelen zu den Studien zur Villa Roth (Kap. III.9), aber auch, mit den konvex geschwungenen Fassaden, zu den Studien für die Villa Cassina (Kap. III.6).

Außerdem stellte die Verbindung der Innenräume bzw. das Einbeziehen der Außenanlagen ein wichtiges Element dar, was Scarpa an vielen Stellen vermerkte, z.B.: „piante / esterne / viste dall'interno“ (ACS 43321). Auch die Umgestaltung der Gartenanlage war Gegenstand der Planungen, die zahlreichen Pflanzen und Bäume wurden alle sorgfältig auf den Entwürfen verzeichnet. Das Projekt wurde nicht realisiert, aufgrund von Unstimmigkeiten zwischen Auftraggeber und Architekt.¹⁵⁰²

KAT. 93 PROJEKT CASA RIDOLFI, TERNI, 1975

Projekt

Scarpa-1.PRO/2/26

¹⁵⁰² Vgl. den Brief von Scarpa an Urbinati vom 19.1.1976, ACS.

KAT. 94 UMBAU 'CASA' CURTO, QUERO (BELLUNO), 1976-78

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/307

Lit.: BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 292 f., Nr. XI; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 140.

Bei der ‚Casa‘ Curto handelt es sich um die Umstrukturierung eines Hauses, das in Quero (Belluno) – an einer Seite direkt an das Nachbargebäude anschließend – direkt an einer Straßenkreuzung liegt. In erster Linie betrafen die Arbeiten die Fassadengestaltung, wo Scarpa auf einige Elemente zurückgriff, die er schon für die Fassaden der Villa Zentner verwendet hatte, so z.B. die Gliederung der flächigen Wände mit Erkerfenstern.

**KAT. 95 PROJEKT FÜR EIN HAUS MIT GESCHÄFTSRÄUMEN, BÜROS UND WOHNUNGEN
BENETTON, TREVISO, 1977**

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/312

Lit.: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 147, Nr. 222; GREGOTTI u.a. 1981, S. 58; POLANO 1985, S. 261.

KAT. 96 PROJEKT FÜR DEN UMBAU VON CASA BIANCARDI, VICENZA, 1977

KAT. 97 PROJEKT FÜR EIN ZWEIFAMILIENHAUS MARABINI. LUGO (RAVENNA), 1977

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/310

Lit.: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 146, Nr. 215 (hier: 1976); POLANO 1985, S. 260 (hier: 1976);

KAT. 98 INNENEINRICHTUNG CASA GOLIN, MONTECCHIO (VICENZA), 1977-78, TEILWEISE ZERSTÖRT

Scarpa-1.PRO/1/319

Lit.: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 352-353 357; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 147, Nr. 225; DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994, S. 119; ALBERTINI/BAGNOLI 1989, Abb. 277; POLANO 1985, S. 261.

KAT. 99 CASA ZOPPI, VICENZA (IM CONDOMINIO BORGO), 1977-78

Scarpa-1.PRO/1/320

Lit.: LANZARINI 2003, S. 151; BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 346-351; BRUSCHI u.a. 2005, S. 143-149; POLANO 1985, S. 261 („Zoppi House“); GREGOTTI u.a. 1981, S. 40 (hier: 1973); DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 148, Nr. 230; ALBERTINI/BAGNOLI 1989.

KAT. 100 PROJEKT FÜR EINE VILLA FÜR PRINZ ABDUL AZIZ BEN SAAD, AL SAAUD (SAUDI-ARABIEN), 1978

Projekt

Scarpa-1.PRO/1/327

Lit.: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 149, Nr. 233; DAMISCH 1984; GREGOTTI u.a. 1981, S. 80 u. 81.

Scarpa wurde eingeladen, eine luxuriöse Villa in Al Saad für den damaligen Kronprinzen Abdul Aziz Ben Saad zu errichten. Es sind nur wenige Studien zu diesem Projekt erhalten. Diese haben nicht nur enorme grafische Ausdruckskraft, sondern verdeutlichen auch, worauf Scarpa bei der Planung besonderen Wert legte. In mehreren Notizen werden Informationen über die Auftraggeber vermerkt („Signora / 20 anni“), außerdem die Personenanzahl, auf welche die Räume ausgerichtet sein mussten: Es waren verschiedene Räumlichkeiten, z.B. Esszimmer, Wohnzimmer, „Party-Room“ oder „salotto“ für 20 Personen geplant, außerdem mehrere Badezimmer, die Scarpa sich als äußerst vornehm vorstellte: „bagno grande lussuoso / si deve scendere“ oder „Bagno eccezionale“. Die Villa sollte sich über drei Stockwerke erstrecken, eines für die Herrschaften, eines für Gäste und eines für die Bediensteten; letzteres sollte von den übrigen Bereichen abgetrennt sein.

Außerdem stellte Scarpa sich zahlreiche offene oder halboffene Räume vor, von denen aus der Mond beobachtet oder die Luft im Schatten genossen werden konnte.

An den Planungen war auch Hiroyuki Toyoda beteiligt (ACS 41161).

KAT. 101 CASA SIMONCINI, BOLOGNA, 1978

Scarpa-1.PRO/1/325

Lit.: RALLI 1983; BELTRAMINI/ZANNIER 2006, S. 286 f.

Die Einrichtung für die Wohnung von Maria Simoncini im Piano Nobile eines Palazzo mitten in Bologna war vollständig von Scarpa geplant, als er im November 1978 starb. Ausgeführt wurden die Arbeiten von seinem Mitarbeiter Hiroyuki Toyoda. Besonders hervorzuheben ist der Parkettfußboden, der ein ähnliches Muster aufweist wie jener der Villa Zentner.

KAT. 102 PROJEKT FÜR EINE CASA IN ONEGLIA, 1978

Scarpa-1.PRO/1/323

Lit.: GREGOTTI u.a. 1981, S. 80; DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 149, Nr. 234.

KAT. 103 PROJEKT FÜR EINE CASA

KAT. 104 PROJEKT FÜR EINE CASA

KAT. 105 PROJEKT FÜR EINE VILLA, NACH CA. 1975

VI. VERZEICHNIS DER VERWENDETEN LITERATUR

- THE STUDIO 1906 *The Studio yearbook of decorative art* (1906)
- „SPACE DESIGN“ 1977 *SD (Space design)*, 6 (153, 1977).
- 60 JAHRE SCHWEIZER ARCHITEKTUR „60 Jahre Schweizer Architektur“, in: *(Das) Werk*, 66 (1968), S. 1-72, 560.
- ABBONDANDOLO 2000 Abbondandolo, Ilaria, „Note sull'architettura di Carlo Scarpa (1906-1978)“, in: *I beni culturali*, 8 (2006,6), S. 24-30.
- ABBONDANDOLO 2011 Abbondandolo, Ilaria, *Carlo Scarpa e la forma delle parole*, hg. v. Francesca Palladini, Venedig 2011 (*Studi su Carlo Scarpa*; 9).
- ACKERMAN 1990 James S. Ackerman, *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, London 1990.
- AINSWORTH 2005 Ainsworth, Troy Michael, *Modernism Contested: Frank Lloyd Wright in Venice and the Masieri Memorial Debate* (Univ.Diss. Texas Tech University), 2005.
- ALBERTINI/BAGNOLI 1992 Albertini, Bianca/ Bagnoli, Sandro, *Scarpa. Museen und Ausstellungen*, Tübingen u.a. 1992.
- ALBERTINI/BAGNOLI 1989 Albertini, Bianca/ Bagnoli, Sandro, *Scarpa. L'architettura nel dettaglio*, Mailand 1988. / *Scarpa. Architektur im Detail*, Tübingen 1989.
- ALOFSIN 1999 Alofsin, Anthony, *Frank Lloyd Wright. Europe and beyond*, Berkeley / Los Angeles / London 1999.
- ALOI 1960 Aloi, Roberto, *Ville in Italia*, Mailand 1960 (Esempi; 18).
- ALOI 1961 Aloi, Roberto, „Casa Veritti a Udine. Carlo Scarpa“, in: ders., *Ville nel mondo*, Mailand 1961, S. 1-12.
- ALOI 1964 Aloi, Roberto, *Ville d'oggi*, Mailand 1964.
- ALOI 1970 Aloi, Roberto, *50 ville del nostro tempo*, Mailand 1970.
- ANDERSON 2002 Anderson, Alex T., „On the Human Figure in Architectural Representation“, in: *Journal of Architectural Education*, 55, 4 (Mai 2002), S. 238-246.

- ARREDARE 2002 *Arredare. Prolusione all'anno accademico IUAV 1964-1965*, hg. v. Sergio Polano, Mailand, CD in: *Casabella*, 698 (2002).
- ARTARIA 1939 Artaria, Paul, *Vom Bauen und Wohnen*, Basel 1939.
- ASSEFA / SEAMON 2007 Assefa, Enku Mulugeta / Seamon, David, „Karten Harries' natural symbols as a means for interpreting architecture. Inside and outside in Frank Lloyd Wright's Fallingwater and Alvar Aalto's Villa Mairea“, in: *Wolkenkuckucksheim*, 12 (2007, 1), o.S.
- AUER / BURNS / JANDL 1991 Auer, Michael J./Burns, John A./Jandl, H.W., *Yesterday's houses of tomorrow. Innovative American homes 1850-1950*, Washington D.C. 1991.
- AUSST.-KAT. ANDREA
PALLADIO E LA VILLA VENETA
DA PETRARCA A CARLO SCARPA
2005 *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa* (Ausst.-Kat. Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto 5. März bis 3. Juli 2005), hg. v. Guido Beltramini u. Howard Burns, Venedig 2005.
- AUSST.-KAT. ARCHITETTO
POETA 1974 *Carlo Scarpa. Architetto poeta* (Ausst.-Kat. Royal Institute of British Architects, London, 27.2. bis 12.4.1974), hg. v. Louis Kahn u. Sherban Cantacuzino, London 1974.
- AUSST.-KAT. CAMPING FUSINA
2010 *Carlo Scarpa. Camping Fusina. Disegni inediti e fotografie* (Begleitheft zur Ausstellung in der Cassa di Risparmio di Venezia, Venedig, 18. November bis 6. Dezember 2010), Venedig 2010.
- AUSST.-KAT. CARLO SCARPA -
VENINI 2012 *Carlo Scarpa - Venini 1932-1947* (Ausst.-Kat. Venedig, Isola di S. Giorgio Maggiore, *Le stanze del vetro*, 29. August bis 29. November 2012), hg. v. Marino Barovier, Mailand 2012.
- AUSST.-KAT. CARLO SCARPA
1974 *Carlo Scarpa* (Ausst.-Kat. Vicenza, Domus Conestabilis, März bis Juli 1974), hg. v. Accademia Olimpica Vicenza, Vicenza 1974.
- AUSST.-KAT. CARLO SCARPA
1975 *Carlo Scarpa* (Ausst.-Kat. Paris, Institut de l'Environnement, 28. Mai bis 20. Juni 1975), hg. v. Luciana Miotto-Muret, Paris 1975.
- AUSST.-KAT. CARLO SCARPA
NELLA FOTOGRAFIA 2004 *Carlo Scarpa nella fotografia: racconti di architetture 1950-2004* (Ausst.-Kat. Vicenza, Museo Palladio Palazzo Barbaran da Porto, 24. September 2004 bis 9. Januar 2005), hg. v. Guido Beltramini u. Italo Zannier, Venedig 2004 (*Studi su Carlo Scarpa*; 2).

- AUSST.-KAT. CARLO SCARPA.
DISEGNI 1981 *Carlo Scarpa. Disegni* (Ausst.-Kat. Istituto Universitario Statale Di Architettura di Reggio Calabria, Mai-Juni 1981), Rom 1981.
- AUSST.-KAT. D'ARONCO
ARCHITETTO 1982 *D'Aronco Architetto* (Ausst.-Kat. Civici Musei e Galleria di Storia e Arte, Udine, 19.6.-15.11.1982), hg. v. Carlo Pirovano, Mailand 1982.
- AUSST.-KAT. DE LUIGI 1991 *Mario Deluigi 1901-1978* (Ausst.-Kat. Galleria d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venedig, 25. Mai bis 21. Juli 1991), hg. v. Luca B. Barbero, Mailand 1991.
- AUSST.-KAT. DELUIGI /
SCARPA / VIANI 2006 *Tre grandi artisti: Mario Deluigi, Carlo Scarpa, Alberto Viani, tre grandi amici* (Ausst.-Kat. Palazzo Ducale November 2006), Mailand 2006.
- AUSST.-KAT. DIALOGO
SOSPESO 2012 *Carlo Scarpa Tobia Scarpa... Dialogo sospeso* (Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée des arts décoratifs, September bis Dezember 2012), Treviso 2012.
- AUSST.-KAT. GLASS OF AN
ARCHITECT 1998 *Carlo Scarpa. Glass of an architect* (Ausst.-Kat. „I Vetri di un Architetto“, Palazzo Martinengo, Brescia (1997); Art Media, Brüssel (1998)), hg. v. Marino Barovier, Mailand 1998.
- AUSST.-KAT. HANDWERK DER
ARCHITEKTUR 2003 *Carlo Scarpa. Das Handwerk der Architektur* (Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 9. April bis 23. November 2003), hg. v. Peter Noever, Ostfildern-Ruit 2003.
- AUSST.-KAT. INTERVENING
WITH HISTORY 1999 *Carlo Scarpa Architect. Intervening with history* (Ausst.-Kat. Canadian Centre for Architecture, Montreal), hg. v. Nicholas Olsberg u.a., Montreal 1999.
- AUSST.-KAT. JOSEF HOFFMANN
2010 *Josef Hoffmann - Ein unaufhörlicher Prozess. Entwürfe vom Jugendstil zur Moderne* (Ausst.-Kat. MAK Wien, 10. Juli bis 26. September 2010), hg. v. Peter Noever, München 2010.
- AUSST.-KAT. LA FORMA DELLE
PAROLE 2010 *Carlo Scarpa e la forma delle parole* (Begleitheft zur Ausstellung Treviso, Centro Carlo Scarpa, Archivio di Stato di Treviso, 16. Oktober 2010 bis 15. Januar 2011), Treviso 2010.
- AUSST.-KAT. L'ARREDACASA
1969 *L'arredacasa. Guida fotografica per l'arredamento moderno*, Mailand 1969.

- AUSST.-KAT. LONDON 1976 *Between Brno and Budapest. The Work of Petra Andrejova-Molnár and her contemporaries* (Ausst.-Kat. London, Architectural Association, März 1976), London 1976.
- AUSST.-KAT. MEMORIAE CAUSA 2007 *Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion 1969-1978* (Ausst.-Kat. Treviso, Palazzo Bomben, 20. Januar bis 25. März 2007) hg. v. Guido Pietropoli, Carla Sonogo u. Luigi Latini, Treviso 2007.
- AUSST.-KAT. ROM 2002 *Carlo Scarpa. I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia. Architetture e progetti [1948-1968]* (Ausst.-Kat. Rom, Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, 13. Dezember 2002 bis 8. Februar 2003), hg. v. Margherita Guccione u.a., Rom 2002.
- AUSST.-KAT. SAMONÀ 1980 *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquanta anni di architetture* (Ausst.-Kat. Venedig, Palazzo Grassi, 11. Oktober bis 30. November 1975), hg. v. Carlo Aymonino u. Bruno Zevi, Venedig 1980.
- AUSST.-KAT. SCARPA E IL PALAZZETTO 2010 *Una rapsodia architettonica: Scarpa e il Palazzetto: omaggio ad Aldo Businaro* (Ausst.-Kat. Treviso, Archivio di Stato, 27. Februar bis 29. Mai 2010), hg. v. Guido Pietropoli, Treviso 2010.
- AUSST.-KAT. THE OTHER CITY 1989 *Carlo Scarpa. The other city / Die andere Stadt. Die Arbeitsweise des Architekten am Beispiel der Grabanlage Brion in S. Vito d'Altivole*, (Ausst.-Kat. Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 12. Oktober 1989 bis 15. Januar 1990, hg. v. Philippe Duboy u. Peter Noever, Berlin / Wien 1989.
- AUSST.-KAT. Venedig 1996 *Carlo Scarpa. Tre Progetti Veneziani 1942-1951* (Ausst.-Kat. Venedig, Caffè Florian, 13. September bis 15. Oktober 1996), hg. v. Luigi Guzzardi, Venedig 1996.
- AUSST.-KAT. VILLA IL PALAZZETTO 1993 *Carlo Scarpa. „Villa il Palazzetto“* (Ausst.-Kat. Tokyo, Watari-um, 20.05. - 29.08.1993), Tokyo 1993.
- AUSST.-KAT. VOGLIO VEDERE 2013 *„Voglio vedere e per questo disegno.“ Carlo Scarpa: Inediti 1919-1950* (Begleitheft zur Ausstellung im Centro Carlo Scarpa, 29. November 2013 bis 1. März 2014), hg. v. Maria Pia Barzan u. Orietta Lanzarini, Treviso 2013.
- AUSST.-KATA. DISEGNI 1979 *Carlo Scarpa. Disegni* (Ausst.-Kat. Accademia Nazionale di San Luca, Rom, 18.6. bis 7.7.1979), Rom 1979.

- AUSST-KAT. KLEE KÖLN 1979 *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik* (Ausst.-Kat. Kunsthalle Köln, 11. April bis 4. Juni 1979), Köln 1979.
- BAGNOLI 2014 Bagnoli, Sandro (Hg.), *Carlo Scarpa. Il design per Dino Gavina*, Mailand 2014.
- BAILLON 1979 Baillon, J. P., „La maison de Monsieur Ottolenghi. Ce paradigme séducteur. La nature ornementale“, in: *Les années 70 de Carlo Scarpa*, in: *Architecture Mouvement Continuité*, 50 (Dez. 1979), S. 61-66.
- BAILLON 1981 Baillon, J. P.: „Nell' entroterra del lago di Garda. Un gigante disteso tra le vigne“, in: *Casa Vogue*, 116, III (1981), S. 132-143.
- BALDIN 1992 Baldin, Luca, „Alcuni disegni inediti di Carlo Scarpa“, in: *Venezia arti*, 6 (1992), S. 138-140.
- BALISTRERI 2002 Balistreri, Emiliano, *Le Corbusier, Samonà, Scarpa, Trincanato, Wright e Venezia. Documenti, progetti, scritti, testimonianze dell'Archivio Trincanato*, Mestre 2002.
- BARAZZETTA/DULIO 2009 Barazzetta, Giulio / Dulio, Roberto (Hrsg.): *1920-2008. Opere e progetti: Bruno Morassutti*, Mailand (?) 2009.
- BARBERO 1989 Barbero, Luca Massimo (Hg.), *Mario de Luigi*, Venedig 1989.
- BARBERO 2013 Luca Massimo Barbero (Hg.), *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle opere su carta*, Mailand 2013.
- BARBIERI 2003 Barbieri, Franco, *Stanze vicentine. Le stanze dei palazzini vicentini nel corso dei secoli*, Altavilla Vicentina (Vicenza) 2003.
- BARBIERI 2004 Barbieri, Giuseppe, *Federico Motterle architetto. Opere scelte*, Vicenza 2004.

- BARBOT 2008 Barbot, Michela, „L'abitare in città“, in: *Quaderni storici*, N.S. 43 (127,1, 2008), S. 283-300.
- BAUKULTUR IN ZÜRICH 2006 Stutz, Werner (Hg.), *Baukultur in Zürich*, 9 Bde., Bd. 5: Enge, Wollishofen, Leimbach, Zürich 2006.
- BAUKULTUR IN ZÜRICH 2010 Beat Haas, Mirjam Brunner, *Baukultur in Zürich*, 9 Bde., Bd. 8: Oberstrass Fluntern, Zürich 2010.
- BAUKULTUR IN ZÜRICH 2013 Amt für Städtebau, Hochbaudepartement (Hrsg.), *Baukultur in Zürich*, 9 Bde., Bd.9: Hottingen, Witikon, Zürich 2013.
- BEECHER / BEECHER-STOWE 1869 Beecher, Catherine, Beecher-Stowe, Harriet, *The American woman's home or, Principles of domestic science. Being a guide to the formation and maintenance of economical, healthful, beautiful, and Christian homes*, New York 1869.
- BEHNE 1926 (1998) Behne, Adolf, *Der moderne Zweckbau* (Nachdruck d. Originalausgabe München 1926), Berlin 1998.
- BEHNE O.J. Behne, Adolf, *Neues Wohnen. Neues Bauen*, Leipzig o.J.
- BELLUZZI/CONFORTI 1985 Belluzzi, Amedeo / Conforti, Claudia, *Architettura italiana 1944-1994*, Rom, Bari 1985.
- BELLUZZI 1985 Belluzzi, Amedeo, „Casa Ottolenghi di Carlo Scarpa“, in: BELLUZZI/CONFORTI 1985, S. 149-153.
- BELTRAMINI 2002 a Beltramini, Guido, „Un futuro migliore per Scarpa. Un maestro del contemporaneo“, in: *Il giornale dell'architettura*, 1 (2002, 2), S. 4.
- BELTRAMINI 2002 b Beltramini, Guido, „Umberto Riva. Palazzo Barbaran; Scarpa“, in: *Lotus international*, 115 (2002), S. 36-43.
- BELTRAMINI 2006 Beltramini, Guido: „1906-2006. Centenario della nascita di Carlo Scarpa. L'architettura decifrata“, in: *Art e dossier*, 21 (2006, 223), S. 6-11.

- BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000 *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978* (Ausst.-Kat. Verona, Museo di Castelvecchio und Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 10. September bis 10. Dezember 2000), hg. v. G. Beltramini, K. Forster u. P. Marini, Mailand 2000.
- BELTRAMINI/ZANNIER 2006 Beltramini, Guido/Zannier, Italo (Hg.): *Carlo Scarpa. Atlante delle architetture*, Venedig 2006 (*Studi su Carlo Scarpa*; 5)
- BENEVOLO 2003 Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Rom 2003.
- BENEVOLO1964 Benevolo, Leonardo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, 2 Bde., o.O. 1964.
- BENTON 1987 Benton, Tim, *The villas of Le Corbusier. 1920-1930*, New Haven 1987.
- BERTOLA 1992 Bertola, Chiara (Hrsg.): *Giuseppe Mazzariol*, Mailand 1992.
- BETTINI 1954 Bettini, Sergio, „Venezia e Wright“, in: *Metron*, 49/50 (9, Jan-Apr 1954), S. 14-26
- BETTINI 1960 Bettini, Sergio, „L'architettura di Carlo Scarpa“, in: *Zodiac*, 6 (1960), S. 140-188, bes. 178-185.
- BIANCHI 1996 G. Bianchi, „L'attività didattica di Mario Deluigi all'istituto Universitario di Architettura di Venezia“, in: *Venezia arti*, 1996, S. 95-106
- BIELEFELD / SKIBA 2001 Bielefeld, Bert / Skiba, Isabella: *Basics. Technisches Zeichnen*, Basel 2011.
- BIENNALE 1952 „La XXVI Biennale di Venezia“, in: *Sele Arte*, 1 (1, Juli/August 1952), S. 25-60.
- BINFARÉ 1979 Binfaré, Francesco (Hg.), *Cassina: Gio Ponti, Vico Magistretti, Tobia Scarpa*, Mailand 1979.

- BLASER 1965 Blaser, Werner, *Mies van der Rohe. L'art de la structure*, Zürich 1965.
- BLUNDELL-JONES 2007 Blundell-Jones, Peter, *Modern architecture through case studies, 1945-1990*, Amsterdam 2007.
- BOERIO 1829 Boerio, Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venedig 1829.
- BOGLIONE 1999 Boglione, Roberta, „Il Japonisme in Italia: Parte Seconda, 1900-1930“, in: *Il Giappone*, 39 (1999), S. 15-47.
- BOISSIÈRE 1986 Boissière, Olivier: „Ein Wohn-denkmal - Die Villa Veritti“, in: *Der Aufbau*, 5 (1986).
- BORONI 1984 Boroni, Daniele, „Fuoco e camino come componenti architettoniche“, in: *Ottagono*, 74 (Okt. 1984), S. 30-39.
- BORTOLOTTI 1995 Bortolotti, Massimo (Hg.), *Angelo Masieri architetto 1921-1952*, Tavagnacco (DU) 1995.
- BORTOLOTTI 2008 Bortolotti, Massimo, „Carlo Scarpa e Angelo Masieri“, in: *Quaderni dell'accademia*, X, 16 (Jan-Dez. 2008), S. 15-25.
- BOSKAMP 1987 Boskamp, Jochen: „Was alles zwischen den Zeilen steht“, in: *Baumeister*, 1 (1987).
- BOTTA/DAL CO 1985 Botta, Mario / Dal Co, Francesco (Hg.), *Mario Botta. Architetture 1960-1985*, Mailand 1985.
- BOTTA/FUMAGALLI 1983 Botta, Mario / Fumagalli, Paolo, „Diskurs über einen Bau“, in: *Werk, Bauen+Wohnen* (Schweizer Ausgabe), 70 (1983), S. 48-51.

- BRUSATIN 1972 Brusatin, Manlio, „Carlo Scarpa architetto veneziano“, in: *Controspazio*, 3-4 (1972), S. 2-85
- BRUSATIN 1984 Manlio Brusatin, *Carlo Scarpa. Il progetto per Santa Caterina a Treviso*, Treviso 1984.
- BRUSATIN 1989 Manlia Brusatin, „Architektur des Lebens“, in: *Carlo Scarpa. Die andere Stadt* (Ausst.-Kat.), Berlin / Wien 1989.
- BRUSCHI U.A. 2005 Bruschi, Greta / Faccio, Paolo / Pratali Maffei, Sergio / Scaramuzza, Paola, *Il calcestruzzo nelle architetture di Carlo Scarpa. Forme, alterazioni, interventi*, Bologna 2005.
- BRUSCHI/SCARAMUZZA 2001-2002 Bruschi, Greta / Scaramuzza, Paola, *Fenomeni di degrado e metodologie di intervento nei calcestruzzi dell'architettura di Carlo Scarpa*, tesi di laurea, IUAV.
- BUCK 1992 Buck, August, *Die Villa als Lebensform der italienischen Renaissance*, Stuttgart 1992.
- BÜRKLE 1994 Bürkle, Johann Christoph: *Wohnhäuser der klassischen Moderne*, Stuttgart 1994.
- CAHIERS DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE 1986 *Cahiers de la Recherche Architecturale*, 19 (1986) (monograf. Ausgabe).
- CALDERONE 2012 CALDERONE, Gian Luigi, *Carlo Scarpa. Fuori dal Paradiso. Testimonianze*, DVD, erschienen anlässlich der Ausstellung *Le stanze del vetro*, 29. August bis 29. November 2012, Venedig.
- CANTACUZINO 1964 Cantacuzino, Sherban, *Modern houses of the world*, London 1964.
- CAPPELLATO / LOS 1989 Cappellato, Gabriele / Los, Sergio, „Sergio Los. Un linguaggio per l'architettura contestuale“, in: *Parametro*, 20 (1989, 174), S. 14-81.
- CAPPELLATO 1984 Cappellato, Gabriele, „Carlo Scarpa. Tra immaginazione e realtà“, in: *Parametro*, 15 (1984, 129), S. 3-5.
- CAPPELLATO 1989 Cappellato, Gabriele, Nascita e sviluppo della casa contemporanea, in: *Parametro: bimestrale di architettura ed urbanistica*, 168 (1989), S. 39-69.

- DIALOGO SOSPESO 2012 *Carlo Scarpa / Tobia Scarpa... dialogo sospeso*, erschienen anl. Der Ausstellung im Musée des Arts décoratifs e du design, September bis Dezember 2012, Treviso 2012.
- CARLO SCARPA / CASCIVILLA 1971 (2004) *Un'ora con Carlo Scarpa*, Regie: Maurizio Cascavilla, Rom: Rai Teche 2004 (Reproduktion der Fernsehausstrahlung Rai „Incontri“ unter Leitung v. Gastone Favero v. 1971), Video.
- CARLO SCARPA 1906-1978 *Carlo Scarpa 1906-1978* (anlässl. d. Ausstellung im American Institute of Architects, New York, 1986), New York 1986.
- CARLO SCARPA 1981 „Carlo Scarpa. 1906-1978“, in: *Baumeister*, 10 (1981), S. 989-1000.
- CARLO SCARPA 1984 „Carlo Scarpa. Il dubbio metodico“, in: *Casabella*, 508 (1984).
- CARLO SCARPA DESIGNER 1984 *Carlo Scarpa designer*, Pordenone 1984.
- CARLSON-REDDIG 1997 Carlson-Reddig, Kelly, „Students Consider Architecture's Materiality“, in: *Journal of Architectural Education*, 51, 2 (Nov. 1997), S. 96-104)
- CARNEVALE 2004 Giancarlo Carnelvale, „La lingua madre dell'architettura è la costruzione!“, in: *Manzelle* 2004, S. 117-129.
- CARRARO 1998/99 Carrado, Martina, *Venezia 1913-1947: Architetti, Istituzioni, Città* (unveröffentlichte tesi di Laurea, IUAV Venedig 1998/99).
- CASA A UDINE 1954 „Casa a Udine, 1948“, in: *Metron*, 49-50 (1954), S. 38-43.
- CASA VERITTI 1961 „Casa Veritti a Udine, di Carlo Scarpa“, in: *Casabella Continuità*, 254, August 1961, S. 2-11.
- CASCIATO 1988 Casciato, Maristella, „L'abitazione e gli spazi domestici“, in: *La famiglia italiana dall'ottocento a oggi*, hg. v. Piero Melograni, Rom/Bari 1988, S. 525-587.
- CASCIATO 1999 Casciato, Maristella, „Wright and Italy. The Promise of organic Architecture“, in: *ALOSIN* 1999, S. 76-99.

- CASCIATO 2000 Casciato, Maristella, „The ‚Casa all’Italiana‘ and the idea of modern dwelling in fascist Italy“, in: *The Journal of Architecture*, 5 (2000), S. 335-353.
- CATALOGAZIONE DELLE OPERE DI ARCHITETTURA UDINE Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, Comune di Udine, Dipartimento sviluppo Territoriale e qualità ambientale, Catalogazione delle opere di architettura dal periodo eclettico-storicista ai giorni nostri e del patrimonio edilizio rurale spontaneo e proposte di norme da introdurre nel PRGC, Teil 1: schede descrittive, edifici di grande interesse architettonico.
- CHERUBINI 1990 Cherubini, Roberto (Hg.), *La linea d'acqua. Il margine d'acqua, la forma dell'acqua nell'architettura* (Convegno 'Organizzare l'Ambiente, Progettare con l'Acqua, Rimini, 22. Oktober 1989), Rom 1990.
- CHIARAMONTE 2008 Chiaramonte, Giovanni: „Carlo Scarpa“, in: *Lotus international*, 136 (2008), S. 2-9.
- CIUCCI/DAL CO 1991 Ciucci, Giorgio / Dal Co, Francesco, *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Mailand 1991.
- CIUCCI/MURATORE 2004 Ciucci, Giorgio / Muratore, Giorgio, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Mailand 2004.
- COMPAGNO 1983 Compagno, Andrea: „Das Gesetz des Details. Annäherung an ein Haus von Carlo Scarpa“, in: *Archithese*, 13 (1983,4), S. 11-14.
- CONFORTI CALCAGNI 2011 Conforti Calcagni, Annamaria, *Una grande casa, cui sia di tetto il cielo. Il giardino nell'Italia del Novecento*, Mailand 2011.
- CONTESSI 1990 Contessi, Giorgio, „La via friulana“, in: *Costruire*, 89 (1990), S. 266-271.
- CORTENOVA 1995 Giorgio Cortenova, Mario De Luigi e lo Spazialismo veneziano, in: *Modernità allo specchio. Arte a Venezia, 1860-1960*, Venedig 1995, S. 211-223.
- COSSETA ⁷2010 Cosseta, Katrin, *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Mailand ⁷2010.

- CRIPPA 1983 Crippa, Maria Antonietta, „Continuitat de relació entre Carlo Scarpa i Frank Lloyd Wright en l'arquitectura de l'habitatge“, in: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 158 (1983), S. 86-89.
- CRIPPA 1986 Crippa, Maria Antonietta, *Carlo Scarpa. Theory, design, projects*, Cambridge 1986.
- CRIPPA 1990 Crippa, Maria Antonietta, „Forme per l'acqua nell'architettura di Carlo Scarpa“, in: CHERUBINI 1990, S. 70-75.
- DAL CO 1977 Dal Co, Francesco, *Architektur der Gegenwart*, Stuttgart 1977.
- DAL CO 1982 Dal Co, Francesco, *Abitare nel moderno*, Rom/ Bari 1982.
- DAL CO 1984 Dal Co, Francesco: *Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa*, in: Dal Co / Mazzariol 1984, S. 46-53; in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 24-71.
- DAL CO 1984 Dal Co, Francesco, „Il mestiere dell'architetto“, in: *Interpretazioni veneziane*, hg. v. David Rosand, Venedig 1984, S. 481-494 (Itinerari di storia e arte; 5).
- DAL CO 1985 Dal Co, Francesco, „Essay on Carlo Scarpa“, in: *A+U*, 10 (1985), S. 13-44.
- DAL CO 1995 Dal Co, Francesco: „Die Reifezeit des Carlo Scarpa“, in: *Deutsche Bauzeitschrift: DBZ*, 8 (1995), S. 126-133.
- DAL CO 1997 Dal Co, Francesco, *Storia dell'architettura italiana*, Band 9: Il secondo Novecento, Mailand 1997.
- DAL CO 1998 Dal Co, Francesco: *Villa Ottolenghi. Carlo Scarpa*, New York 1998.
- DAL CO 2006 Francesco Dal Co, „Carlo Scarpa. Appunti per una biografia critica“, in: *Casabella*, 70 (2006, 742), S. 6-11.

- DAL CO 2007 Dal Co, Francesco: *Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi*, Mailand 2007.
- DAL CO/MAZZARIOL 1984 Carlo Scarpa. *Opera completa*, hg. v. Francesco Dal Co u. Giuseppe Mazzariol, Mailand 1984.
- DAL CO/MAZZARIOL 2009 Francesco Dal Co / Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Mailand 2009 (unveränderte Neuauflage v. DAL CO/MAZZARIOL 1984).
- DAL CO/POLLIFRONE 1985 Dal Co, Francesco/Pollifrone, Luciano, „Arredare secondo Carlo Scarpa“, in: *Casa Vogue*, 166 (1985), S. 308-317 (?).
- DAMISCH 1984 Damisch, Hubert, „Il disegno di Carlo Scarpa“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 209-213.
- DARTSCH 1984 Dartsch, Bernhard, *Jahrhundertbaustoff Stahlbeton. Kritisches Protokoll einer Entwicklung*, Düsseldorf 1984.
- DAYER 2014 Dayer, Carolina, „Material intuitions: Tracing Carlo Scarpa’s Nose“ in: *The material imagination. Reveries on architecture and matter*, hg. v. Matthew Mindrup, Burlington 2014, S. 13-28.
- DAYER 2016 Dayer, Carolina, *The conjured drawings of Carlo Scarpa: a magic-real inquiry into architectural representation* (zugl. Diss. Virginia Tech), Virginia Tech 2016.
- DAYER/EMMONS 2012 Dayer, Carolina, Emmons, Paul, „Toward Performative Architectural Drawing: Paul Klee’s Enacted Lines“, in: Marcia Feuerstein / Gray Read (Hg.), *Architecture as a performing art*, Farnham 2012, S. 45-60.
- DE CARLO 1952 De Carlo, Giancarlo, „Wright e l'Europa“, in: SELE ARTE, 1,2 (1952), S. 17-24.
- DE ECCHER/DEL ZOTTO 1994 De Eccher, Andrea / Del Zotto, Giulia, *Venezia e il Veneto. L'opera di Carlo Scarpa*, Mailand 1994.

- DE' GIOVANNI CENTELLES 2008 De' Giovanni Centelles, Guglielmo, „Abitare sull'acqua. Ville e giardini sui laghi del Nord“, in: *Le dimore storiche: periodico dell'Associazione Dimore Storiche Italiane*, 24,1 (2008), S. 26-43.
- DEFUSCO 2000 DeFusco, Renato, *Storia dell'architettura contemporanea*, Rom 2000.
- DEL CORRAL DEL CAMPO 2008 Del Corral del Campo, Francisco J., *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*, Granada 2008 (zugl. Diss. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada).
- DER FALL MASIERI 1995 „Der Fall Masieri“, in: *Werk, Bauen + Wohnen* (Schweizer Ausgabe), 82 (1995), S. 74.
- DI LIETO 2010 Di Lieto, Alba, *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*, Venedig 2010.
- DI LIETO 2012 Di Lieto, Alba: „Carlo Scarpa: I disegni per Casa Ottolenghi“, unveröffentlichter Aufsatz.
- DI LIETO/TOMMASI 2011 Di Lieto, Alba/Tommasi, Giuseppe, „Ottolenghi House. Carlo Scarpa“, in: *A+U*, 492 (2011), S. 102-121.
- DIMITRIU/BOTTA 1983 Livio Dimitriu / Mario Botta, „Architecture and Morality: An Interview with Mario Botta“, in: *Perspecta*, 20 (1983), S. 119-138.
- DIXON HUNT 1999 Dixon Hunt, John, „The garden in the city of Venice: epitome of state and site“, in: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly*, 19, 1, S. 46-61.
- DIZIONARIO DELL'ARCHITETTURA DEL XX SECOLO *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, 6 Bde., hg. v. Carlo Olmo, Turin u.a. 2000.
- DOCUMENTS POUR L'INSCRIPTION 1986 „Documents pour l'inscription à l'ordre des architectes de la province de Venise“, in: *Cahiers de la Recherche Architecturale*, 19 (1986) (monograf. Ausgabe).
- DODDS 2000 Dodds, George, *Landscape and garden in the work of Carlo Scarpa*, o.O. 2000 (Diss. der Univ. of Pennsylvania, Philadelphia).

- DULIO 2007 Dulio, Roberto, „Modelli lontani: Taliesin attraverso Morassutti“, in: Tegethoff / Zanchettin 2007, S. 133-147.
- DULIO 2008 Dulio, Roberto, *Ville in Italia dal 1945*, Mailand 2008.
- ESPOSITO/POLIFRONE 1986 Esposito, Anselmo/Polifrone, Luciano: „Scarpa e Venezia“, in: *Domus*, 678 (1986).
- FINELLI 2003 Finelli, Luciana, *Carlo Scarpa tra storia e mito*, Rom 2003.
- FINNEGANS 2008 Versch. Autoren zu Carlo Scarpa, in: *finnegans. Percorsi culturali*, 12 (3, 2008), S. 5-57.
- FISCHER 1991 Fischer, Günther, *Architektur und Sprache. Grundlagen des architektonischen Ausdrucksystems*, Stuttgart/Zürich 1991.
- FOKKER 1931 Fokker, J.P. *Hat eigen huis. Landhuizen, Villa's en andere eengezins-huizen door*, Amsterdam 1931.
- FONATTI 1988 Fonatti, Franco, *Elemente des Bauens bei Carlo Scarpa*, Wien ⁴1988.
- FORD/MORROW FORD 1946 Ford, James/Morrow Ford, Katherine, *The Modern House in America*, New York 1946.
- FORSTER 2004 Forster, Kurt W., „Alla ricerca dell'*architectus absconditus*“, in: FORSTER/MARINI (Hg.) 2004, S. 13-23.
- FORSTER/MARINI 2004 Forster, Kurt / Marini, Paola (Hg.): *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, Venedig 2004 (*Studi su Carlo Scarpa*; 3).
- FRAHM/LOS 1993 Frahm, Klaus / Los, Sergio, *Carlo Scarpa*, Köln / Trevignano 1993.
- FRAMPTON 1993 Frampton, Kenneth, *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*, München u.a. 1993.

- FRAMPTON 1995 Frampton, Kenneth, „Carlo Scarpa and the adoration of the joint“, in: ders., *Studies in tectonic culture. The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*, hg. v. John Cava, Cambridge, Mass. (u.a.) 1995, S. 299-333.
- FRAMPTON 2006 Frampton, Kenneth: „Notes on the fragmentary architecture of Carlo Scarpa“, in: *Fragments. Architecture and the unfinished*, hg. v. Barry Bergdoll u. Werner Oechslin, London 2006, S. 365-384.
- FRAMPTON 2010 Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte* (fortgeführt bis 2010), München 2010.
- FRASCARI 1981 (1996) Frascari, Marco, „The tell-the-tale Detail“, in: Nesbitt 1996 (erstmalig in: *Semiotics. Proceedings of the... annual meeting of the Semiotic Society of America*, New York u.a. 1981, S. 325-336), S. 500-514.
- FRASCARI 1982a Frascari, Marco: „Das Wahre und die Erscheinung. Der italienische 'Fassadismus' und Carlo Scarpa“, in: *Daidalos*, 6 (1982), S. 37-46.
- FRASCARI 1982b Marco Frascari, „Professional Use of Signs in Architecture“, in: *Journal of Architectural Education*, Winter 1982, S. 3-9.
- FRASCARI 1987a Frascari, Marco, „A new Corporeality of Architecture“, in: *Journal of Architectural education*, 40, 2 (Winter 1987, Jubiläumsausgabe), S. 22 f.
- FRASCARI 1987b Frascari, M.: „The body and architecture in the drawings of Carlo Scarpa“, in: *Res*, 14 (1987), S. 83-94.
- FRASCARI 1987c Frascari, Marco, Rezension von: *The complete Works by Carlo Scarpa* v. Francesco dal Co / Giuseppe Mazzariol, in: *Journal of Architectural Education* (1984-), 41, 1 (Herbst 1987), S. 54-56.
- FRASCARI 1989a Frascari, Marco, „A Heroic and Admirable Machine: The Theater of the Architecture of Carlo Scarpa, Architetto Veneto“, in: *Poetics Today*, 10, 1, Art and Literature (Frühling 1989), S. 103-126.

- FRASCARI 1989b Frascari, Marco, „The Particolareggiamento in the Narration of Architecture“, in: *Journal of Architectural Education* (1984-), 43, 1 (Herbst 1989), S. 3-12.
- FRASCARI 1990 Frascari, Marco, „A new angel / angle in architectural research: The Ideas of Demonstration“, in: *Journal of Architectural Education*, 44, 1 (Nov. 1990), S. 11-19.
- FRASCARI 1999 Frascari, Marco, „Architectural Traces of an admirable Cipher: Eleven in the opus of Carlo Scarpa“, in: *Nexus Network Journal*, Bd. 1, Florenz 1999.
- FRASCARI 2002 Frascari, Marco, „A Tradition of Architectural Figures: A Search for *Vita Beata*“, in: DODDS 2002, S. 258-267.
- FRASCARI 2008 Frascari, Marco, „De Beata Architectura, places for thinking“, Paper für 3. Alvar Aalto-Konferenz, Jyväskylä Universität, Finnland, 30. August 2008 (später veröff. in: *The cultural Role of Architecture. Contemporary and historical perspectives*, hg. v. Paul Emmons, John Hendrix u. Jane Lomholt, London 2012, S. 83-92.
- FREDERICK 1913 Frederick, Christine, *The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management*, 1913, Excerpts, ursprünglich in: *Ladies' Home Journal*, Sept.-Dez. 1912.
- FREYTAG 2010 Freytag, Annette, „Josef Hoffmann's unknown masterpiece: the garden of Stoclet House in Brussels (1905-1911)“, in: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly*, 4 (2010), S. 337-372.
- FUHRMEISTER 2001 Fuhrmeister, Christian, *Beton, Klinker, Granit. Material, Macht, Politik; eine Materialikonographie*, Berlin 2001.
- FUJII 1985 Fujii, Hiromi, „Detail as Pleasure“, in: *A+U*, 10 (1985), S. 209.
- FUMAGALLI 1983 Fumagalli, Paolo, „Das Konstruktionsdetail als Entwurfsschema. Die Banca Popolare in Verona 1973-1981“, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 70 (1983), 10, S. 22-30.

- FUMAGALLI 1984 Fumagalli, Paolo, „Scarpa kehrt nach Venedig zurück“, in: *Werk. Bauen + Wohnen*, 71 (1984, 10), S. 18-21.
- FUMAGALLI 1988 Fumagalli, Paolo, „Typologische Aspekte; Wasser als Thema in der zeitgenössischen Architektur“, in: *Werk. Bauen und Wohnen*, 75 (1988), 1/2, S. 30-35.
- FUTAGAWA 2010 Futagawa, Yoshio: *Carlo Scarpa. Casa Veritti, Udine, Italy, 1955-61, Casa Ottolenghi, Bardolino, Italy, 1974-79*, Tokyo 2010.
- GARDIN/SCIMEMI 2006 *Gianni Berengo Gardin: reportage su Carlo Scarpa, fotografie 1966-1972* (Ausst.-Kat. Museo Palladio in palazzo Barbaran da Porto, 2. Juni bis 30. Juli 2006), hg. v. Maddalena Scimemi, Vicenza 2006 (*Quaderni del Museo Palladio*; 8).
- GATTO 1954 Gatto, Alfonso, „Destino di Angelo Masieri“, in: *Metron*, 49/50 (9, Jan./Apr. 1954), S. 34 f.
- GAZZOLA 1979 Gazzola, Pietro: „Ricordo di Carlo Scarpa“, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 21 (1979).
- GELLNER/MANCUSO 2000 Gellner, Edoardo / Mancuso, Franco, *Carlo Scarpa e Edoardo Gellner. La chiesa di Corte di Cadore*, Mailand 2000.
- GIEDION 1965 Giedion, Siegfried, *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965.
- GIGLIOTTI 2008 Gigliotti, Roberto, *Casa Tabarelli 1968-2008*, Bolzano 2008.
- GIOLLI 1933 Giolli, R., „Definizione dell'architetto“, in: *Colosseo*, 1933, S. 81-82.
- GIORDANO 1983-84 Giordano, Sandro, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, unveröff. tesi di laurea F. Dal Co u. G. Mazzario, IUAV, 1983-84.
- GIOVANARDI 2006 Giovanardi, Renata, *Carlo Scarpa e l'acqua, Venedig* 2006.

- GOFFI-HAMILTON 2006 Goffi-Hamilton, Federica, „Carlo Scarpa and the eternal canvas of silence“, in: *Architectural research quarterly*, 10 (2006, 3/4), S. 291-300.
- GOODMAN 1985 Goodman, Nelson, „How Buildings Mean“, in: *Critical Inquiry*, 11, Nr. 4 (1985), S. 642-653.
- GRAY 1984 Gray, David, „Theme and Variations. Mario Botta“, in: *AA Files*, 7 (Sept. 1984), S. 83-87.
- GREGOTTI 1983 Gregotti, Vittorio, „Mimesis“, in: *Casabella*, 490 (1983), S. 12 f.
- GREGOTTI 1988 Gregotti, Vittorio, *Il territorio dell'architettura*, Mailand ²1988.
- GREGOTTI U.A. 1981 Gregotti, Vittorio u.a., *Carlo Scarpa. Frammenti. 1926-1978*, Mailand 1981 (*Rassegna*; 7, Juli 1981).
- GUDELJ/NICOLIN 2006 Gudelj, J. / Nicolin, P. (Hg.): *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Mailand 2006.
- GUERRA 2003 Guerra, Francesco: „Rilevare le opere di Carlo Scarpa“, in: *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione V. 2002*, hg. v. Maura Manzelle, Venedig 2003, S. 69-75.
- GUIDI 2006 Guidi, Guido, „Partire e tornare da Scarpa“, in: *Lotus international*, 129 (2006), S. 12-25.
- GÜLLER 1986 Güller, Thomas „Haus Ottolenghi in Bardolino“, in: *Carlo Scarpa Architektur*, hg. v. V. Magnago Lampugnani, Stuttgart 1986, S. 122-131.
- GUZZARDI 1986 Guzzardi, Luigi, „A San Sebastiano a Venezia. Un progetto inedito di Carlo Scarpa“, in: *Casabella*, 527 (1986), S. 30.
- HAENEL/TSCHARMANN 1913 Haenel, Erich, Tscharmann, Heinrich (Hg.), *Das Einzelwohnhaus der Neuzeit*, 2 Bde., Leipzig 1910-13.
- HAMMER-TUGENDHAT 1998 Hammer-Tugendhat, Daniela (Hg.), *Ludwig Mies van der Rohe – Das Haus Tugendhat*, Wien 1998.

- HARLANDER/FEHL 1986 Harlander, Tilman/Fehl, Gerhard (Hg.), *Hitlers sozialer Wohnungsbau 1940-45*, Hamburg 1986 (Stadt Planung Geschichte; 6).
- HARTMANN 1996 Hartmann, Kristina, „Alltagskultur, Alltagsleben, Wohnkultur“, in: KÄHLER 1996, S. 183-301.
- HASSLER 2004 Hassler, Uta (Hg.), *Häuser aus Beton*, Tübingen u.a. 2004.
- HEBEISEN 1999 Hebeisen, Walter, *F. W. Taylor und der Taylorismus. Über das Wirken und die Lehre Taylors und die Kritik am Taylorismus*, Zürich 1999.
- HEGGER/DREXLER/ZEUMER 2007 Hegger, Manfred / Drexler, Hans / Zeumer, Martin: *Basics. Materialität*. Basel 2007.
- HERBERT 1988 Herbert, Daniel, „Study Drawings in Architectural Design: Their Properties as a Graphic Medium“, in: *Journal of Architectural Education*, 41, 2 (Winter 1988), S. 26-38.
- HESS/WEINTRAUB 2008 Hess, Alan/Weintraub, Alan, *Frank Lloyd Wright. The Buildings*, New York 2008.
- HINES 1982 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the search for Modern Architecture*, New York / Oxford 1982.
- HITCHCOCK 1942 Hitchcock, Henry Russel, *In the nature of materials. The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, New York 1942.
- HOLBERTON 1990 Holberton, Paul: *Palladio's Villas. Life in the Renaissance countryside*, London 1990.
- HOLSTE 2007 Holste, Dagmar, „L'influsso di Wright nelle strutture di Carlo Scarpa: riflessioni su due progetti di case“, in: Tegethoff / Zanchettin 2007, S. 115-131.

- HOSCH 2001 „Scarpissimo! Hoch über dem Gardasee hüten die Familie Ottolenghi und ihr Architekt das Vermächtnis Carlo Scarpas“, in: *AD. Architectural Digest. Die schönsten Häuser der Welt*, Feb./Mär. 2001, S. 74-79
- IANNACE 2009 Iannace, Alessia, *Carlo Scarpa. Casa Veritti a Udine (1955-1961)*, unveröff. tesi di laurea an der facoltà di Ingegneria, Università degli Studi di Udine, 2009.
- IANNELLO 2012 Iannello, Matteo, „Un'intervista 'inutile'. Gianni Pirrone incontra Carlo Scarpa“, in: *Lexicon*, 14/15 (2012), S. 117-124
- ITOH 1999 Itoh, Teiji, *Die Gärten Japans*, Köln 1999.
- JABORNEGG/PALFFY 2010 Jabomegg, Christian/Palffy, Andras, „Das neue Alte und das alte Neue. Anmerkungen zum Bauen im Bestand“, in: *Der Architekt*, 5/6 (2010), S. 54-58.
- JOLY 1974 Joly, Pierre, „Scarpa. 'L'ornement est un crime'“, in: *L'Oeil*, 233 (1974), S. 30-34.
- KÄHLER 1996 Kähler, Gert (Hg.), *Geschichte des Wohnens*, 5 Bde., Stuttgart 1996-1999.
- KAHLFELDT U.A. 2007 Kahlfeldt, Paul u.a.: *Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2007.
- KASPAREK 2010 Kasperek, David, „AltNeu. Sampling und fugenlose Architektur“, in: *Der Architekt*, 5/6 (2010), S. 76-80.
- KIEF 1978 Kief, Heidemarie, *Der Einfluss Frank Lloyd Wrights auf die mitteleuropäische Einzelhausarchitektur*, Stuttgart 1978.
- KIRSCH, KARIN Kirsch, Karin: *Die neue Wohnung und das Alte Japan. Architekten planen für sich selbst*, Stuttgart 1996

- KOENIG 1969 B Koenig, Giovanni Klaus, „L'esperienza organica in Italia e la 'scuola fiorentina'“ in: *Casabella*, 337 (1969, Jg. XXXIII), S. 8-19.
- KOENIG 1984 A König, Giovanni Klaus, „Dialogando con l'acqua“, in: *Ottagono*, 73 (1984), S. 18-33.
- KRAUS 1955 Kraus, Karl, *Beim Wort genommen*, München 1955.
- KUCKER 1997 Kucker, Patricia, „Recognizing a (Fertile) Gap“, in: *Journal of Architectural Education* (1984-), 51, 2 (Nov. 1997), S. 110-118.
- KULKA 1979 Kulka, Heinrich (Hg.), *Adolf Loos. Das Werk des Architekten* Wien 1979 (Nachdr. d.Ausg. 1931).
- KUNZE 1988 Kunze, Donald, „Architecture as Reading: Virtuality, Secrecy, Monstrosity“, in: *Journal of Architectural Education* (1984-), 41, 4 (Sommer 1988), S. 28-37.
- LAAGE 1979 Laage, Gerhard, *Das Stadthaus, mehr als eine Bauform. Chancen, Forderungen, Konzepte im Wohnungs- u. Städtebau*, Stuttgart 1979.
- LABATUT 1964 Labatut, Jean, „An Approach to Architectural Composition“, in: *Modulus*, 9 (1964), S. 55-63.
- LAMPRECHT 2009 Lamprecht, Barbara, *Richard Neutra: 1892-1970. Gestaltung für ein besseres Leben*, Köln u.a. 2009.
- LANGE 1986 Lange, Bente: „Carlo Scarpa“, in: *Architekten*, 11 (1986)
- LANZARINI 2003 Lanzarini, Orietta: *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Venedig 2003 (*Studi su Carlo Scarpa*, 1).
- LANZARINI 2004a Orietta Lanzarini, „Note sull'esperienza di Carlo Scarpa alla Triennale di Milano 1927-1960“, in: FORSTER/MARINI 2004, S. 87-138

- LANZARINI 2004b Orietta Lanzarini, „Carlo Scarpa e le arti. Riflessioni sulla trasmissibilità di un metodo“, in: MANZELLE 2004, S. 103-115.
- LANZARINI 2006a Lanzarini, Orietta: „Fermare la complessità. La videobiografia. Un'ora con Carlo Scarpa, 1972“, in: Gudelj, J. / Nicolin, P. (Hg.), *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Mailand 2006, S. 247-253.
- LANZARINI 2006b Lanzarini, Orietta: „Trascrizione“, in: Gudelj, J. / Nicolin, P. (Hg.), *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Mailand 2006, S. 255-273.
- LANZARINI 2007 Lanzarini, Orietta: „Nel centenario della nascita di Carlo Scarpa. Carlo Scarpa 1906-1978“, in: *Casabella*, 71 (2007, 756), S. 110 f.
- LANZARINI 2009 Lanzarini, Orietta: „Carlo Scarpa e il disegno“, in: *disegnarecon*, Juni 2009, S. 1-12.
- LANZARINI/GUCCIONE 2006 Lanzarini, Orietta / Guccione, Margherita, *Carlo Scarpa. Disegni mai visti. Lo spazio dell'abitare 1931-1963* (Ausstellungsbegleiter zur gleichnamigen Ausstellung, Rom, Museo Andersen, 27. Mai bis 2. Juli 2006), Rom 2006.
- LANZARINI/VALENTE 2009 *Carlo Scarpa. Lo spazio dell'abitare. Disegni scelti 1931-1963* (Begleitheft zur gleichn. Ausst., 21. Oktober 2008 bis 28. Februar 2009, Centro Carlo Scarpa, Archivio di Stato di Treviso), hg. v. Orietta Lanzarini u. Esmeralda Valente, Treviso 2009.
- LAUDANI / ROMANELLI 1997 Laudani, Marta / Romanelli, Marco (Hg.), *Design Nordest: Carlo Scarpa, Gastone Rinaldi, Fulvio Bianconi, Renata Bonfanti, Mario Pinton, Gino Valle*, Padua (?) 1997.
- LAUDANI 1982 Laudani, Marta / G. Tammeo, „Un'opera inedita di Carlo Scarpa. Casa-studio Scatturin a Venezia“, in: *L'architettura-cronache e storia.*, 4 (1982), S. 259-270.
- LAUDANI 1994 Laudani, Marta, „Questioni di dettaglio“, in: *Rassegna* [ital. Ausgabe], 16 (1994, 58/2), S. 57-72.
- LE CONTESTAZIONI 1980 „Le contestazioni ed i processi a Carlo Scarpa“, in: *Architetti Verona*, 4-5 (Feb. 1980).

- LE CORBUSIER 1927 (2014) Le Corbusier, *Towards a new architecture* (unveränderter Wiederabdruck der Ausgabe New York 1927), Mansfield Centre 2014.
- LE CORBUSIER 1929 Le Corbusier, *Städtebau*, hg. v. Hans Hildebrandt (Übers. d. Originalausgabe *Urbanisme*, Paris 1924), Stuttgart 1929.
- LEHMANN / ROSSARI 1999 Lehmann, Federica / Rossari, Augusto, *Wright e l'Italia 1910-1960*, Mailand 1999.
- LETHABY 1981 Lethaby, William R.: *Architecture, Myticism and Myth*, London 1981.
- LEVINE 1996 Levine, Neil, *The architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton 1996.
- LEXIKON DER BAUTYPEN *Lexikon der Bautypen*, hg. v. Ernst Seidl, Stuttgart 2006.
- LIBERTY 1976 *Situazione degli study sul Liberty. Atti del convegno internazionale Salsomaggiore Terme*, Florenz 1976.
- LICITRA PONTI 1950-54 Licitra Ponti, Lisa, „L'entusiasmo e la scoperta“, in: *domus* 1950-54, S. 12 f.
- LIMA 1999 Lima, Antonietta Iolanda, „L'Oriente in Carlo Scarpa“, in: *L'orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, hg. v. Maria Adriana Giusti u. Ezio Godoli, Siena 1999, S. 251-256.
- LISSITZKY 1930 El Lissitzky, *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sonjetunion*, Wien 1930.
- LISSITZKY-KÜPPERS 1967 Lissitzky-Küppers, Sophie, *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Dresden 1967.
- LLOYD WRIGHT 1962 Lloyd Wright, Iovanna, *Architecture. Man in possession of his earth. Frank Lloyd Wright*, hg. v. Patricia Coyle Nicholson, New York 1962.
- LOOTSMA 1990 Lootsma, Bart: „Architecture and poetry of Carlo Scarpa“, in: *De Architect*, 4 (1990).

- L'OPERA DI ANGELO MASIERI 1954 „L'opera di Angelo Masieri“, in: *Metron*, 49/50 (9, Jan./Apr. 1954), S. 36-65.
- LOS 1967 Los, Sergio, *Carlo Scarpa. Architetto Poeta*, Venedig 1967.
- LOS 1969 Los, Sergio: „Zwei Restaurierungen von Carlo Scarpa“, in: *Werk*, 7 (1969), S. 481-92.
- LOS 1970 Los, Sergio, „Sistema dell'architettura“, in: *Zodiac*, 20 (1970), S. 208-227.
- LOS 1985 Los, Sergio (Hg.), *Verum ipsum factum. Il progetto di Carlo Scarpa per l'ingresso dell'istituto universitario di architettura di Venezia*, Venedig 1985.
- LOS 1995 Los, Sergio: *Architekturführer Carlo Scarpa*, Venedig 1995.
- LOS 2004 Los, Sergio, „Progettare per Carlo Scarpa“, in: *Manzelle* 2004, S. 53-94.
- LOS 2009 Los, Sergio: *Carlo Scarpa 1906-1978. Ein Poet der Architektur*, Hong Kong u.a. 2009.
- LUCARELLI 2007 Lucarelli, Caterina, „La palazzina Filomarino sulla via Salaria“, in: *Lazio ieri e oggi*, 43, Nr. 516 (2007), S. 342-344.
- LUSCHI 2005 Luschi, Cecilia Maria Roberta (Hg.), *Dialogo fra l'acqua e l'architettura*, Florenz 2005 (Architettura del paesaggio; 22).
- MAC LAMPRECHT 2000 Mac Lamprecht, Barbara, *Richard Neutra. Complete Works*, hg. v. Peter Gössel, Köln u.a. 2000.
- MAGNAGO LAMPUGNANI 1986 Magnago Lampugnani, Vittorio: *Carlo Scarpa, Architektur*, Stuttgart 1986.
- MAISON VERITTI 1975 „1955-1961 Maison Veritti, viale Duodo, Udine“, in: *Carlo Scarpa* (Ausst.-Kat. Paris, Institut de l'Environnement, 28.Mai bis 20.Juni 1975), Paris 1975, S. 51-53.
- MAKI 1985 Maki, Fumihiko, „The Art of Suki“, in: *A+U*, 10 (1985), S. 207.

- MANCUSO 1996/97 Mancuso, Franco, „Carlo Scarpa e Edoardo Gellner. La vicenda della costruzione della chiesa di Corte di Cadore“, in: *Casabella*, anno LX, 640-
- MANZELLE 2002 Manzelle, Maura (Hg.), Carlo Scarpa. *L'Opera e la sua conservazione* (Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia, I-1998/III-2000), Venedig 2002
- MANZELLE 2003 Manzelle, Maura (Hg.): *Carlo Scarpa. L'Opera e la sua conservazione*, Venedig 2003.
- MANZELLE 2004 Manzelle, Maura, Carlo Scarpa. *L'opera e la sua conservazione*, VI 2003, Venedig 2004.
- MANZELLE 2004A Manzelle, Maura, „Fare e insegnare a fare“, in: dies., *Carlo Scarpa. L'Opera e la sua conservazione*, VI 2003, Venedig 2004, S. 31-34.
- MANZELLE 2005 Manzelle, Maura, „Mario Botta. Debiti e omaggi a Carlo Scarpa“, in: dies. (Hg.), *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione, Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia*, VII.2004, Mendrisio 2005, S. 25-30.
- MANZIN 2005 Manzin, Maura, „Temi e ricorrenze nell'opera di Carlo Scarpa“, in: Carlo Scarpa. *L'opera e la sua conservazione*, hg. v. Maura Manzelle, Venedig 2005 (Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia VIII. 2005), S. 67-
- MARCELLO 2008 Marcello, Flavia, „Una macchina per abitare? Modern Italian housing between Gio Ponti's Casa all'italiana and Le Corbusier's Machine à Habiter“, in: A. Novakov / E. Schmidle (Hg.), *Housekeeping. The Artistic Legacy of Le Corbusier's machine à habiter*, o.O. 2008.
- MARCIANÒ 1984 Marcianò, Ada Francesca: *Carlo Scarpa*, Bologna 1984.
- MARCIANÒ 1989 Marcianò, Ada Francesca: *Carlo Scarpa*, Zürich / München ²1989.
- MARETTO 1986 Maretto, Paolo, *La casa veneziana nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, Venedig 1986.
- MARINI 2007 Marini, Paola: „Nulla dies sine linea!: L'archivio di Carlo Scarpa. Lo stato dell'arte“, in: *Venezia arti*, 19/20 (2005/06), S. 193-199.
- MARRAFFA 1951 Marraffa, Roberto, „Modern Architecture in Italy“, in: *East and West*, 1 (4, 1951), S. 231-239.

- MASIERO 2000 Roberto Masiero (Hg.), *Omaggio a Carlo Scarpa: l'eredità di Carlo Scarpa*, San Dona di Piave 2000
- MAZZARIOL 1955 Mazzariol, Giuseppe: „Opere di Carlo Scarpa“, in: *L'architettura. Cronache e storia*, 3 (1955), S. 340-367.
- MAZZARIOL 1986 Mazzariol, Giuseppe / Gemin, Luciano, *Banca Popolare di Gemona*, Treviso 1986.
- MAZZARIOL 1987 Mazzariol, Giuseppe, „Da Carlo Scarpa. Due porte; l'ombra, la luce“, in: *Venezia arti: bollettino del Dipartimento di Storia e Critica delle Arti*, 1 (1987), S. 73-81.
- MCCARTER 1999 McCarter, Robert, *Twentieth century houses*, London 1999.
- MCCARTER 2013 McCarter, Robert, *Carlo Scarpa*, London 2013.
- MCDONOUGH 1999 McDonough, Michael, *Malaparte. A house like me*, New York 1999.
- MEISENHEIMER 1987 Meisenheimer, Wolfgang, „Die funktionale und die poetische Zeichnung“, in: *Daidalos*, 25 (1987)
- METRON 1951 *Metron* (monograf. Ausgabe, die als Ausstellungskatalog für die Ausstellung „Frank Lloyd Wright. Sixty years of living architecture“ diente), Nr. 41-42.
- MEYER 2008 Meyer, Klaus, „Carlo Scarpa. Im Weinberg der Architektur“, in: *Häuser*, 5 (2008), S. 80-87.
- MEZZETTI U.A. 2001 Carlo Mezzetti / Maurizio Unali / Mario Docci (Hg.), *Acqua e architettura. rappresentazioni*, Rom 2001.
- MIKLAUTZ / LACHMAYER / EISENDLE 1999 Lachmayer, Herbert / Miklautz, Elfie / Eisendle, Reinhard (Hg.), *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*, Wien u.a. 1999.
- MIOTTO 2006 Miotto, Luciana, *Carlo Scarpa: I musei*, Venedig 2006.
- MIOTTO-MURET 1979 Miotto-Muret, Luciana, „Scarpa, Carlo“, in: *Encyclopaedia Universalis*, S. 626 f., Paris 1979.

- MOSER 1959 Moser, Werner, „Die Bedeutung Frank Lloyd Wrights für die Entwicklung der Gegenwartsarchitektur“, in: *Das Werk*, 46 (1959, 12), S. 423-428.
- MUGNAI 2010 Mugnai, Francesca, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa: realismo e incanto*, Reggio Emilia 2010.
- MULAZZANI 2011 Mulazzani, Marco, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Mailand 2011.
- MURARO 1986 Muraro, Michelangelo, *Civiltà delle ville venete*, Udine 1986, S. 490-495 (zu Ottolenghi) / *Villen in Ventien*, Köln 1996.
- MUTHESIUS 1905 Muthesius, Hermann, *Das moderne Landhaus und seine innere Ausstattung*, München 1905.
- MUTHESIUS 1907 Muthesius, Hermann, *Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten*, München 1907.
- MUTHESIUS 1907 Muthesius, Hermann, *Das englische Haus*, 3 Bde., München 1904-05.
- NEPI SCIRÈ 2001 Nepi Scirè, Giovanna, „Carlo Scarpa“, in: *Per l'arte da Venezia all'Europa*, Bd. 2: *Da Rubens al contemporaneo*, Rom 2001 (arte documento; 8), S. 369-726.
- NESBITT 1996 Nesbitt, Kate (Hg.), *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York 1996.
- NESTLER 1954 Nestler, Paolo, *Neues Bauen in Italien*, München 1954.
- NICOLOSO 1999 P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Mailand 1999.
- NICOLOSO 2004 Nicoloso, Paolo, „Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-28“, in: CIUCCI/MURATORE 2004, S. 56-73.
- NOEVER (HG.) 1992 Noever, Peter (Hg.), *Die Frankfurter Küche von Margarete Schütte-Lihotzky*, Berlin 1992.
- NOEVER 1987 Noever, Peter (Hg.), *Josef Hoffmann 1870-1956. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen*, Wien 1987.

- PALAZZETTO 1990 „Ein schlichtes Palazzetto wurde zur Passion“, in: *Häuser. Architektur, Design, Kunst, Garten, Reise*, 4 (1990), S. 14-25.
- PALLADIO 1570/2006 Andrea Palladio, *Die vier Bücher zur Architektur. Nach der Ausgabe Venedig 1570: I quattro libri dell'architettura*, hg. v. Andreas Beyer u. Ulrich Schütte, 2. korr. Ndr. D. 4. überarbeiteten Auflage 1993, Basel/Boston/Berlin 2006.
- PASTOR 2004 Valeriano Pastor, „Divagazioni sulla didattica di Samonà, Albini, Scarpa“, in: *Manzelle* 2004, S. 35-52.
- PEDIO 1959 Pedio, R., „Casa a Cervignano nel Friuli“, in: *L'architettura cronache e storia*, 50 (Dez. 1959), S. 514-519.
- PERSICO 1932 Persico, Edoardo, „Arredamento a Venezia di De Luigi e Scarpa“, in: *La Casa Bella*, 55 (Juli 1932), wiederabgedruckt in PERSICO 1964.
- PERSICO 1964 Persico, Edoardo *Tutte le opere 1923-1935*, hg. v. Giulia Veronesi, Mailand 1964.
- PETRILLI 1999 Petrilli, Amedeo, *Il testamento di Le Corbusier: Il progetto per l'Ospedale di Venezia*, Venedig 1999.
- PIAZZA 2006 Piazza, Mario (Hg.), *Vico Magistretti 1920-2006*, Rozzano 2006.
- PIERCONTI 2007 Pierconti, J.K. Mauro, *Carlo Scarpa e il Giappone*, Mailand 2007.
- PIERI 1998 Pieri, E.: „Voglio vedere e per questo disegno!. I disegni di Carlo Scarpa per la Chiesa di San Giovanni Battista a Fiorenzuola, in: *Disegnare. Idee e Immagini*, 16 (1998), anno VIII, S. 19-29.
- PIETROPOLI 2007 Pietropoli, Guido, „Un libro di Carlo Scarpa“, in: *Memoria Cuasa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion 1969-1978* (Ausst.-Kat. Treviso, Fondazione Benetton Iniziative Culturali, Januar 2007), S. 4-19.
- PIPER/SCHOEPE 1998 Piper, Ernst / Schoeps, Julius (Hg.), *Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert* (Jahrestagung der Gesellschaft für Geistesgeschichte), Basel u.a. 1998.

- PITTALUGA 2010 Pittaluga, Franca, *La luce di Carlo: a brief itinerary through the museum spaces of Carlo Scarpa, Verona 2010.*
- PIZZOLATO 2003 Pizzolato, Alessandro, „L'arte del mostrare. Alcune riflessioni sull'architettura museale di Carlo Scarpa“, in: *Anfione e zeto*, 16 (2003), S. 125-128.
- PLINIUS (1991) Gaius Plinius Secundus, *Naturgeschichte*, 3. Teil, 35. Buch: Farben, Malerei, Plastik, hg. v. Max Ernst u.a., Darmstadt 1991.
- POLANO / MULAZZANI 1987 A Polano, Sergio / Mulazzani, Marco, „Forgotten works of Carlo Scarpa (1)“, in: *A+U*, 204 (1987), S. 83-94.
- POLANO / MULAZZANI 1987 B Polano, Sergio / Mulazzani, Marco, „Forgotten works of Carlo Scarpa (1)“, in: *A+U*, 207 (1987), S. 11-18.
- POLANO / SEMERANI 1992 Polano, Sergio / Semerani, Luciano, *Friuli Venezia Giulia. Guida critica all'architettura contemporanea*, Venedig 1992.
- POLANO 1985 Polano, Sergio, „Chronological List of Carlo Scarpa Works“, in: *A+U*, 10 (1985), S. 214-262.
- POLANO 1991 Polano, Sergio, *Architettura italiana del Novecento*, Mailand 1991.
- PONTI 1930 Ponti, Gio u.a., *36 progetti di ville di architetti italiani* (Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne, 4, 1930, Monza), Mailand u.a. 1930.
- PONTI 1951 „Gio Ponti. Lo studio di un dirigente d'azienda“, in: *domus*, 251 (1951), S. 122 f.
- PONTI 1960 Ponti, Gio, „House and Garden“, in: *In praise of architecture*, New York 1960.
- PONTI 1960a Ponti, Gio, *In Praise of Architecture*, New York 1960.
- PORTOGHESI 1989 Portoghesi, Paolo, „In ricordo di Carlo Scarpa“, in: *Controspazio*, N.S., 20 (1989, 3), S. 114-119.
- POUSIN 1989 Pousin, Frédéric, „Simulation und Figuration: Die Rolle der Zeichnung im architektonischen Entwurf“, in: *Werk. Bauen + Wohnen* (Schweizer Ausgabe), 76 (1989), S. 24-63.

- POZZETTO 1985 Pozzetto, Marco, „Note sull'architettura moderna in Friuli“, in: *Parametro*, 16 (135-136, April-Mai 1985, S. 12-23.
- PROGRESSIVE ARCHITECTURE 1981 Progressive Architecture, 5 (1981) (monografische Ausgabe).
- PROVARE E COSTRUIRE 1983 „Provare e costruire“, in: *Domus*, 644 (1983), S. 32-41.
- PUPPI 2005 Puppi, Lionello, „Ambiguità della villa“, in: Ausst.-Kat. Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa 2005, S. 30-35.
- RADICE / SCARPA 1979 Radice, Barbara, „Un architetto a regola d'arte“, in: *Modo*, 16 (1979), S. 19.
- RAGGHIANTI 1953 Raghianti, Carlo Ludovico, „editoriali: Caratteri degli edifici“, in: *Metron*, 48 (Nov. 1953), S. 2 f.
- RAGGHIANTI 1954 Raghianti, Carlo Ludovico, testo della conversazione radiofonica, 7.4.1954, in: *sele arte*, 12 (Mai-Juni 1954).
- RAGGHIANTI 1959 Raghianti, Carlo Ludovico, „La 'Crosera de piazza' di Carlo Scarpa“, in: *Zodiac*, 4 (1959), S. 128-147.
- RAIMONDO D'ARONCO 1981 *Atti del Congresso Internazionale di Studi su Raimondo d'Aronco e il suo tempo*, 1.-3. Juni 1981.
- RALLI 1983 Ralli, Giovanna, „Nel cuore di un antico palazzo bolognese. Un tocco da maestro“, in: *Casa Vogue*, 144 (1983), Sept., S. 298-303.
- RAVEGNANI MOROSINI 1957 Ravegnani Morosini, Mario, *La casa individuale in Italia*, Mailand 1957.
- RENAUD 1978 Renaud, Philippe, „Il y a encore des architects à Venise. Carlo Scarpa“, in: *Connaissance des Arts*, 313 (1978), S. 44-51.
- RENAUD 1978 Renaud, Philippe, „Il y a encore des architectes à Venise: Carlo Scarpa“, in: *Connaissance des arts*, 313 (1978), S. 44-51.
- RIEHL 1992 Riehl, Martin, *Vers une architecture. Das moderne Bauprogramm des Le Corbusier*, München 1992.
- RISSELADA 2008 Risselada, Max (Hg.), *Raumplan versus plan libre. Adolf Loos – Le Corbusier*, Rotterdam 2008.

- ROGERS 1954 Rogers, Ernesto Nathan, „Seguito ad un incontro“, in: *Metron*, 49-50 (1954), S. 33.
- ROSSELLI 1952 Rosselli, Alberto, „Cucine nuove“, in: *Domus*, 267 (Feb. 1952), S. 58 f.
- ROSSI 1959 Rossi, Aldo: „Il passato e il presente nella nuova architettura“, in: *Casabella continuità*, 219 (1958), S. 16-31.
- ROSSINI 2003 Rossini, Giorgio, „Due progetti di Carlo Scarpa per Genova. Il teatro Carlo Felice e la tomba Galli“, in: *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, hg. v. Maura Manzelle, Venedig 2003, S. 29-47.
- RUDI 1980 Rudi, Arrigo (Hg.): „Materiali su Carlo Scarpa“, in: *Architetti di Verona*, 4-5 (1980), S. 86-89.
- RUDI 1983 Rudi, Arrigo, „A Udine, un opera di Carlo Scarpa. Vent'anni di casa Veritti“, in: *Casa Vogue*, 139 (1983), S. 180-197.
- RUDI 1984 Rudi, Arrigo, „Carlo Scarpa fra lavoro e progetto. Da una conversazione con Arrigo Rudi“, in: *Ottagono*, 72 (März, 1984), S. 38-43
- RUDI 1986 Rudi, Arrigo, *Angelo Masieri architetto. La casa Giacomuzzi Udine 1949* (Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia), Udine 1986.
- RUDI 2004 Rudi, Arrigo, „Scarpismi“, in: MANZELLE 2004, S. 95-102.
- RUKSCHCIO 1982 Burkhardt Rukschcio, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg 1982.
- SAITO 1997 Saito, Yutaka, *Carlo Scarpa*, Tokyo 1997.
- SALVADORI RIZZI 1997 Salvadori Rizzi, Lea: „Carlo Scarpa e Mario De Luigi. Un intervento inedito del 1932“, in: *Arte documento: rivista e collezione di storia e tutela dei beni culturali*, 11 (1997), S. 212-215.
- SALVATI 1993 Salvati, Mariuccia, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Turin 1993 (Nuova Cultura; 34).
- SAMMARTINI 1983 Sammartini, Tudy, „The Masieri Story“, in: *The Architectural Review*, 1083 (Aug. 1983), S. 61-64.

- SAMONÀ 1954 Samonà, Giuseppe, „Ricordo di Masieri“, in: *Metron*, 49/50 (9, Jan./Apri. 1954), S. 32.
- SANTINI 1962 Santini, Pier Carlo, „Un'opera distrutta di Carlo Scarpa“, in: *Zodiac*, 9 (1962), S. 147-161.
- SANTINI 1966 Santini, Pier Carlo: „Progetto per una casa a Ronco di Carimate“, in: *Ottagono*, 2 (1966), S. 86-89.
- SANTINI 1981 Santini, Pier Carlo, *Gli anni del design italiano: ritratto di Cesare Cassina*, Mailand 1981.
- SANTINI 1984a Santini, Pier Carlo, „La mia casa“, in: DAL CO/MAZZARIOL 1984, S. 264-266.
- SANTINI 1984b Santini, Pier Carlo, „Costruire con l'acqua“, in: *Ottagono*, 73 (1984), S. 34-41
- SANTINI 1984c Santini, Pier Carlo, „La casa contadina“, in: *Ottagono*, 74 (Sept. 1984), S. 28-33.
- SCALCO 2009 Scalco, Teresita, „Carlo Scarpa. A question of Balance. Villa Ottolenghi, Bardolino, Verona, Italy“, in: *Casa Vogue* (Beilage zu Heft 704 v. Vogue), April 2009, S. 142-149.
- SCALVINI 1985 Scalvini, Maria Luisa: „God is also in the details“, in: *Domus*, 662 (1985).
- SCARPA / MASIERI 1954 Editorial, „Progetti in collaborazione con Angelo Masieri“, in: *Metron*, 49-50 (1954).
- SCARPA / MORASSUTTI 1983 Scarpa, Carlo / Morassutti, Bruno: „Casa Romanelli, Udine, Italy“, in: *Architectural Review*, 1038, Aug. 1983, S. 64.
- SCHULTZ 1999 Schultz, Anne-Catrin: *Der Schichtungsprozeß im Werk von Carlo Scarpa. Eine Untersuchung der Hintergründe von Entwurfsmethodik und Kompositionsstrategie Carlo Scarpa's*, Stuttgart (Univ. Diss.) 1999.
- SCHULTZ 2000 Schultz, Anne-Catrin: „Carlo Scarpa. Built memories“, in: *Landscapes of memory and experience*, hg. v. Jan Birksted, London 2000, S. 47-60.

- SCHÜTTE-LIHOTZKY 2004 Schütte-Lihotzky, Margarete, Warum ich Architektin wurde, Salzburg 2004.
- SCIMEMI 2006 Scimemi, Maddalena, „L'intervista come fonte: costruzione e interpretazione di documenti per la storia dell'architettura“, in: Gudelj, J. / Nicolin, P. (Hg.), *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Mailand 2006, S. 275-287.
- SCULLICA 1999 Scullica, Francesco: *Bruno Morassutti. Quattro realizzazioni; un percorso metodologico*, Mailand 1999.
- SECHZIG JAHRE LEBENDIGE ARCHITEKTUR 1952 *Frank Lloyd Wright. Sechzig Jahre lebendige Architektur. Ein Bildbericht*, hg. v. Werner Moser, Winterthur u.a. 1952.
- SEKLER 1982 Sekler, Eduard, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk*, Salzburg / Wien 1982.
- SEMI 1979 Semi, Franca, „Carlo Scarpa. Une façon d'enseigner“, in: Duboy 1979, S. 21-27.
- SEMI 1983 Semi, Franca, „Masieri Foundation, Venice“, in: *The Architectural Review*, 174 (1083, 1983), S. 62 f.
- SEMI 1986 Semi, Franca, „Le dessin dans l'oeuvre de Carlo Scarpa“, in: *Les Cahiers de la Recherche Architecturale*, 19 (1986), S. 22-32.
- SEMI 2010 Semi, Franca, *A lezione con Carlo Scarpa*, Venedig 2010.
- SERGEANT 1976 Sergeant, John, *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses. The Case for organic architecture*, New York 1976.
- SHEINE 1990 Sheine, Judith, „Moderne Wohnbauarchitektur“, in: *Werk. Bauen + Wohnen*, 7/8 (Juli/August 1990), S. 46-52.
- SONEGO 1994-95 Sonego, Carla, *Carlo Scarpa. Gli anni della formazione*, unveröffentlichte tesi di laurea, IUAV, 1994-95.
- SONEGO 2004 Sonego, Carla, „Carlo Scarpa: Gli anni '20“, in: FORSTER/MARINI 2004, S. 27-83.

- TEGETHOFF 1981 Tegethoff, Wolf, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981 (zugl. Diss. Uni Bonn: „Wohnen in einer neuen Zeit. Bauten und Projekte Mies van der Rohes 1923-1932“).
- TEGETHOFF 1998 Tegethoff, Wolf, „Vom Landhaus zur ‚Wohnmaschine‘. Der Wandel des Lebensumfeldes im Spiegel der Moderne“, in: PIPER/SCHOEPS 1998, S. 111-126.
- TENTORI 1958 Tentori, Francesco, „Progetti di Carlo Scarpa“, in: *Casabella Continuità*, 222 (1958), S. 15-20.
- TENTORI 1961 Tentori, Francesco, „Quindici anni di architettura“, in: *Casabella continuità*, 251 (1961), S. 35-58.
- TENTORI 1986 Tentori, Francesco, „Un nuovo monumento di Carlo Scarpa e Arrigo Rudi per Verona“, in: *Testimonianze di 2000 anni di storia urbana negli edifici centrali della Banca popolare di Verona*, hg. v. Pierpaolo Brugnoli, Verona 1986, S. 213-236.
- TENTORI 1988 Tentori, Francesco, *Le città nella storia d'Italia*. Udine, Rom / Bari 1988.
- TENTORI 1992 Tentori, Francesco, „Friuli: anni '50“, in: *Friuli Venezia Giulia. Guida critica all'architettura contemporanea*, hg. v. S. Polano, L. Semerani, Venedig 1992, S. 146-153.
- TERENZONI 2006 Terenzoni, Eriilde, *Carlo Scarpa. I disegni per la Tomba Brion. Inventario*, Rom 2006.
- TERRY 2005 Kirk, Terry, *The architecture of modern Italy*, 2 Bde., Rom 2005.
- TOLMEIN 1987 Tolmein, Gabriele, „Carlo Scarpa“ (die großen Architekten; 27), in: *Häuser. Architektur, Design, Kunst, Garten, Reise*, 4 (1987), S. 59-70.
- TOLMEIN 1988a Tolmein, Gabriele: „Taufrisch. Ein Haus in den besten Jahren“, in: *Häuser. Architektur, Design, Kunst, Garten, Reise*, 1 (1988), S. 46-53.
- TOLMEIN 1988b Tolmein, Gabriele, „Gesamtkunstwerk mit kleinen Schönheitsfehlern“, in: *Häuser. Architektur, Design, Kunst, Garten, Reise*, 3 (1988), S. 22-29.
- TOLMEIN 1988c „Ein Haus voll naiver Kunstschatze“, in: *Häuser. Architektur, Design, Kunst, Garten, Reise*, 3 (1988), S. 30-39.

- TOMMASI 1979 Tommasi, Giuseppe, „Aucune part, sans forme“, in: „Les années 70 de Carlo Scarpa“, in: *Architecture Mouvement Continuité*, 50, Dez. 1979, S. 66-70.
- TOMMASI 1983 Tommasi, Giuseppe, „Una obra de Carlo Scarpa“, in: *Quaderns d'Architectura i Urbanisme*, 158 (1983), S. 70-76.
- TOMMASI 1993 Tommasi, Giuseppe, „Carlo Scarpa und Villa Ottolenghi“, in: *Piranesi*, 3, Bd. 2 (1993), 10-37.
- TOMMASI 2003 Tommasi, Giuseppe, „Villa Ottolenghi. Conservazione e completamento“, in: *Manzelle* 2003, S. 61-71.
- TOMMASI 2012 Tommasi, Giuseppe, *I disegni di Carlo Scarpa per casa Ottolenghi*, hg. v. Alba di Lieto, Mailand 2012.
- TOMMASI/ZANCHETTIN 2000 Tommasi, Giuseppe / Zanchettin, Vitale, „Note su Villa Ottolenghi“, in: *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978*, hg. v. G. Beltramini, K.W. Forster u. Paola Marini, Mailand 2000, S. 402-404.
- TONELLI MICHAEL 1984b Tonelli Michail, M. Christina, „Gli eccessi di Carlo Scarpa“, in: *Casabella*, 502 (1984), S. 34 f.
- TONELLI MICHAEL 1984a Tonelli Michail, M. Christina, „Carlo Scarpa fra lavoro e progetto“, in: *Ottagono*, 72 (1984).
- TONIATO 1995 Toniato, Toni (Hg.), *Modernità allo specchio. Arte a Venezia, 1860-1960*, Venedig 1995.
- TSELOS 1969 Tselos, Dimitri, „Frank Lloyd Wright and World Architecture“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 28 (1969), S. 58-72.
- TUGENDHAT 1969 Tugendhat, Grete, „Zum Bau des Hauses Tugendhat.“ Aus einem Vortrag von Grete Tugendhat, Brünn, Januar 1969, in: *Baumwelt*, 31 (1969).
- VASSALLO 2011 Vassallo, Eugenio, „Progetto e costruzione nel percorso formativo dello studente architetto“, in: *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico dell'Università degli Studi di Reggio Calabria*, 19/20 (2009/10, 37/40), S. 201-216.
- VERCELLONI 1973 Vercelloni, Isa, „Una villa ricostruita da un architetto poeta“, in: *Casa Vogue*, 27 (1973), S. 106-103.

- VERCELLONI 1976 Vercelloni, Isa, „Un restauro vissuto come felice storia familiare“, in: *Casa Vogue*, 27 (1976).
- VERCELLONI 1985a Vercelloni, Isa, „A villa rebuilt by Carlo Scarpa“, in: *Styles of living. The best of Casa Vogue*, hg. v. ders., New York 1985.
- VERCELLONI 1985b Vercelloni, Isa, „Ein Rundhaus in Udine“, in: dies. (Hg.), *Wohnstil und Wohnideen. Das Beste aus CASA Vogue*“ Stuttgart u.a. 1985, S. 212-217 (engl. Originaltitel: „A round house at Udine (1950s)“, in: dies. (Hg.), *Styles of living. The best of Casa Vogue*, New York 1985).
- VERONESI 2010 Veronesi, Vanni, „Ville antiche, ville moderne“, in: *Alta Quota*, 6,30 (März-April 2010), S. 8f.
- VILLA A CERVIGNANO NEL FRIULI 1954 „Villa a Cervignano nel Friuli, 1950, in: *Metron*, 49-50 (1954), S. 56-61.
- VILLE IN ITALIA 1964 „Ville in Italia“, in: *Casabella continuità*, 291 (Sept. 1964, monograf. Ausgabe).
- VISCARDI 1998 Viscardi, Anthony, „The Detail as the Mediator: Notes from a 'Joint' Venture between Architecture and Early Education“, in: *Journal of Architectural Education* (1984-), 51, 4 (May 1998), S. 244-251).
- VOLLMER 1979 Vollmer, H.: „Scarpa, Carlo“, in: *Künstler Lexicon des zwanzigsten Jahrhundert*, Leipzig 1979.
- WEISS 1989 Weiss, Klaus-Dieter, „Raum-Anschauung auf Stufen: Treppen als architektonisches Mittel“, in: *Werk. Bauen + Wohnen* (Schweizer Ausgabe), 76 (1989), S. 28-53.
- WERKBUNDSIEDLUNG ZÜRICH *Werkbundsiedlung Neubühl in Zürich-Wollishofen 1928-1932*, Zürich 1990.
- WITTKOWER 1969 Wittkower, Rudolf, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969.
- WRIGHT 1911 Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, hg. v. Architekten-Verein zu Berlin u. d. Vereinigung Berliner Architekten, Berlin 1911.

- WRIGHT 1953 Wright, Frank Lloyd, „L'architettura organica guarda l'architettura moderna“, in: *Metron*, 48 (Nov. 1953), S. 7-10.
- WRIGHT 1954 Wright, Frank Lloyd, *Das natürliche Haus*, München 1954 (Originalausgabe: *The natural house*, New York 1954).
- YOKOYAMA 1976 Yokoyama, Tadashi, „Carlo Scarpa. Savina Zentner House in Zurich, Switzerland“, in: *G.A. Houses*, 1 (1976), S. 186.
- YOKOYAMA 1985 Yokoyama, Tadashi, „Noble Gardens“, in: *A+U*, 10 (1985), S. 211.
- YOSHIDA 1969 Yoshida, Tetsuro, *Das japanische Wohnhaus*, Tübingen 1969.
- ZAMBONINI 1983 Zambonini, Giuseppe, „Process and theme in the work of Carlo Scarpa“, in: *Perspecta*, 20 (1983), S. 21-42.
- ZAMBONINI 1988 Zambonini, Giuseppe, „Notes for a Theory of Making in a Time of Necessity“, in: *The Burlington Magazine*, 24 (1988), S. 2-23.
- ZANCHETTIN 2000 Vitale Zanchettin, „Villa Palazzetto, Monselice (Padova), 1971-78“, in: BELTRAMINI/FORSTER/MARINI 2000, S. 384-400.
- ZANCHETTIN 2005a Zanchettin, Vitale, „Architettura 'misurata' nel paesaggio: La Villa per Carlo Scarpa“ in: Ausst.-Kat. Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa 2005, S. 133-142.
- ZANCHETTIN 2005b Zanchettin, Vitale, *Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion*, Venedig 2005 (*Studi su Carlo Scarpa*; 4).
- ZANCHETTIN 2005c Zanchettin, Vitale, „Metodo e processo progettuale nei disegni di Scarpa“, in: ZANCHETTIN 2005b, S. 67-73.
- ZANNIER 2000 Zannier, Italo, „'Xe bea, par un quadro!'. Carlo Scarpa e la fotografia, in: *Architettura & arte*, 11/12 (2000), S. 12-15.
- ZEVI 1945 Zevi, Bruno, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Turin 1945.
- ZEVI 1947 Zevi, Bruno, *Frank Lloyd Wright*, Mailand 1947.

