

KUNST HÖRT ORT

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Kunstatelier und Wohnhaus
am Tor zum Grödental

DIPLOMARBEIT

KUNST HÖRT ORT

Kunstatelier und Wohnhaus
am Tor zum Grödental

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung
des akademischen Grades eines Diplom-Ingenieurs
unter der Leitung von

Obrist Michael Univ.Prof. Dipl.-Ing.
Institut für Architektur und Entwerfen
Abteilung für Wohnbau und Entwerfen E253.2

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung von

Mattia Rella
01526515

Wien, Oktober 2022

ABSTRAKT

Das Projekt ging von der Frage aus, wie ein Atelier und Wohnraum in einem isolierten städtischen Kontext inmitten der Natur vor den Toren Grödens, einem der touristischsten Täler der Provinz Bozen (Italien), untergebracht werden kann.

Auf der Suche nach einer definitiven Antwort wurde die Notwendigkeit analysiert, die Aufmerksamkeit und Neugier der Passanten an der Hauptstraße, die an das Gelände grenzt, zu wecken, und gleichzeitig das Bedürfnis des Künstlers Aron Demetz, seine bescheidene Persönlichkeit auszudrücken, indem er sie in seinem Gebäude zum Ausdruck bringt. Von hier aus wird ein Konzept entwickelt, das die umgebende Natur respektiert und mit ihr in Beziehung steht. Die Bedingungen scheinen für einen Künstler geeignet zu sein, der einen vom Rest der Welt isolierten Kreativ- und Lebensraum sucht. Der Künstler wurde von Anfang an in die Gestaltung einbezogen, so dass ein völlig individuelles Projekt entstand, das das Ergebnis einer gesunden Zusammenarbeit war.

Das Atelier stellt somit einen intimen Raum dar, in dem sich der Künstler ganz der Schaffung seiner Werke widmen kann. Gleichzeitig öffnet sich der Raum auch nach außen und zu den Menschen hin, indem Räume für Workshops für Jugendliche, Ausstellungen, externe Künstler, Vorträge und Kunstveranstaltungen zur Verfügung gestellt werden, an denen die Gemeinschaft teilnehmen kann.

Das Projekt soll zeigen, dass die zeitgenössische Kunst in Gröden noch immer sehr präsent ist und Raum und Sichtbarkeit braucht.

ABSTRACT

The project started from the question of how can an atelier and living space fit into an isolated urban context surrounded by nature, at the gates to Val Gardena, one of the most touristic valleys in the province of Bolzano (Italy).

In the search for a definite answer, it is analysed the need to attract attention and curiosity in passers-by on the main road bordering the land, and at the same time the need of artist Aron Demetz to express his humble personality by conveying it in his building. From here, a concept develops that respects and relates to the surrounding nature. The conditions would seem suitable for an artist who wants a creative and living space isolated from the rest of the world. From the beginning, the artist was also involved in the design, so as to develop a completely customised project, which was the result of a healthy collaboration.

The atelier thus conforms as an intimate space, in which the artist can devote himself completely to the creation of his works. At the same time, the space also opens up to the outdoors and to people, through spaces provided for workshops for young people, exhibitions, outside artists, lectures and art events that can welcome the community.

The project aims to demonstrate that contemporary art is still very much felt by the Val Gardena community and that it needs space and visibility.

INHALT

01.	EINLEITUNG	2
02.	DER ORT	6
	Südtirol	10
	Die Orte Südtirols	12
	Zwischen Konflikt und Koexistenz	26
	St. Ulrich in Gröden	40
	Ursprünge und Neue Tendenzen in Gröden	44
	Bildhauerei in Gröden	50
03.	DER KÜNSTLER ARON DEMETZ	52
	Einleitung	54
	Biografie	56
	Die Zeitlosigkeit der klassischen Kunst	58
	Der Prozess	60
	Die Materie	66
	Kunst und Raum	70
	Interview	82
04.	DIE KUNSTPRODUKTION	90
	Einleitung der Ateliergeschichte	92
	Produktion	94
	Künstlerateliers der Geschichte	96
05.	DIE RAUMTYPOLOGIEN	102
	Mensch, Objekt und Raum	104
	Wohnen, Arbeiten und Beziehung	112
	Ensemble versus Überlagerung	124
	Introvertiert versus Extrovertiert	132
	Licht im Raum	144
	Schwellen, Grenzen und Wegführungen	156

06.	KONZEPT	158
	Wohnen und Arbeiten	160
	Die Lage	166
	Utopien	180
	Konzeptentwicklung	188
07.	ENTWURF	198
	Grundlagen	200
	Planungsareal	202
	Grundrisse	204
	Multifunktionsraum	210
	Schnitte	214
	Ansichten	220
	Materialität	228
	Details und Visualisierungen	232
	Energiekonzept	240
	Modellfotos	242
	Gesamtbild	250
08.	ANHANG	256
	Literatur	258
	Onlinequellen	259
	Abbildungen	260

01.

EINLEITUNG

Das Projektgebiet liegt im Schnittpunkt der drei Gemeinden Kastelruth, St. Ulrich und Lajen in der italienischen Provinz Südtirol. Dank seiner isolierten Lage in der Natur verfügt es über ein interessantes Potenzial und ist gleichzeitig strategisch günstig gelegen, da es sich an der Hauptstraße am Tor zum Grödnertal befindet, einen der attraktivsten und touristischsten Orte der Provinz. Hier gab der Künstler Aron Demetz den Bau eines Ateliers in Auftrag, das für die Arbeit isoliert, aber für die Gemeinschaft offen sein sollte und ein Wohnraum für seine Familie. Das Grundstück liegt zwar mitten in der Natur, ist aber aufgrund der Straße auf der einen und des Grödner Baches auf der gegenüberliegenden Seite einer ständigen Lärmbelastung ausgesetzt, was das Projekt noch anregender machte. In Anbetracht der Lage und der Topografie des Geländes musste auch die Sonneneinstrahlung untersucht werden, um die für das Studio erforderliche Lichtzufuhr zu maximieren.

Aron Demetz ist ein Künstler, der sich nicht nur durch seine Werke auszeichnet, die sich von den traditionellen Grödner Werken unterscheiden, sondern auch durch seine bescheidene Persönlichkeit. Aufgewachsen in Gröden, einem kleinen Tal, das heute dem Tourismus gewidmet ist, dessen Vergangenheit jedoch auf der Holzbearbeitung für Kunst, Skulpturen und Kunsthandwerk beruht, ist es ihm gelungen, seine künstlerische Vision zu erweitern und zu personalisieren und seine Werke in der ganzen Welt auszustellen. Er erläuterte auch seine Ideen für das Atelier, das er als einen bescheide-

nen, aber flexiblen Raum mit völliger Offenheit für die Zukunft und die Gemeinschaft beschrieb. Die verschiedenen geschaffenen Räume können sich verändern und unterschiedliche Funktionen für die Familie des Künstlers und die Bewohner des Dorfes übernehmen sowie Gäste und Kunstinteressierte empfangen.

02.



1

Abb. 1: Der Mensch und die Dolomiten aus der fotografischen Sammlung „PERAT“ von Gustav Willeit.

DER ORT

Südtirol

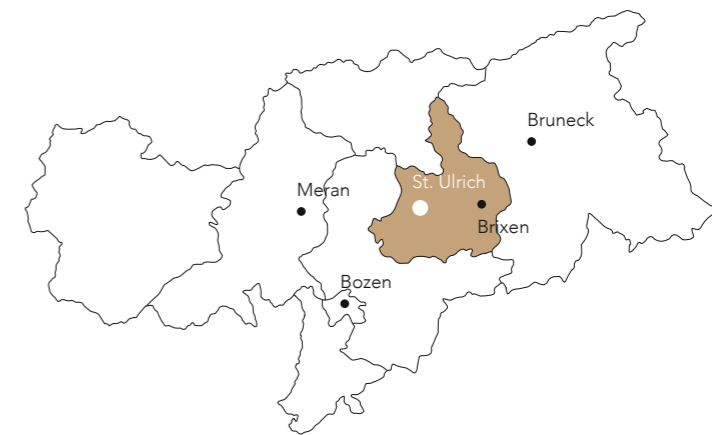
Südtirol war schon seit je und ewig ein bestrittenes Land. In der Antike gehörte die Region den Römern, dann den Langobarden, den Franken, später den Habsburgern und zuletzt 1867, als Bundesland Tirol, zu Österreich-Ungarn. 1919 mit Ende des 1. Weltkrieges wurde Südtirol definitiv an Italien annektiert und übernahm 1972 - mit ein Autonomiestatut - die Rolle als Autonome Provinz der Region Trentino-Südtirol. Die beiden autonomen Provinzen Bozen-Südtirol und Trentino bilden zusammen Trentino-Südtirol, Italiens nördlichste Region. Südtirol gilt als sehr gebirgige Landschaft (80%) und mit 6% besiedelbare Fläche zählt die Provinz 533.597 Einwohner (2021).

Südtirol zählt zu einer Italiens Provinzen mit meisten Kulturen- und Sprachenvielfalt. Bei der alle zehn Jahre stattfindenden Volkszählung wird jeder Bürger über 14 Jahren gebeten, seine Zugehörigkeit zu einer der drei Sprachgruppen anzugeben. Auf der Grundlage der Ergebnisse erfolgt die Zuteilung von öffentlichen Arbeitsplätzen, Sozialwohnungen, Beiträgen zu Institutionen und Vereinen nach dem System der ethnischen Proportionalität. Die Südtiroler Autonomie beruht auf dem Prinzip des sprachlichen Separatismus. Kindergärten, Schulen und Altenheime sind nach Sprachgruppen getrennt. Bei der letzten Volkszählung 2011 lag die Zahl der deutschsprachigen Einwohner bei etwa 70%, der italienischen bei 26% und der ladinischen bei 4%. In den ladinischen Ortschaften wird es in den Kindergärten und Schulen wird die ladinische Sprache unterrichtet. Dazu wird nur in diesen

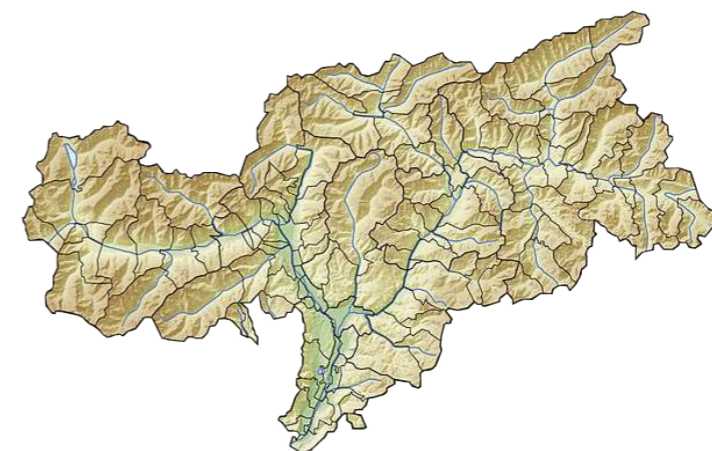
Schulen der Unterricht zu gleichen Teilen auf Italienisch und Deutsch erteilt, und da dass als Kind schon passiert kann man beide Sprachen diskret begreifen und verbessern. In Rest Südtirols (96%), wird der Unterricht je nach Sprachzugehörigkeit ausschließlich in Italienisch oder Deutsch von muttersprachlichen Lehrern erteilt. Ein mildernder Umstand ist das Erlernen der anderen Sprache ab der ersten oder zweiten Klasse, aber nur als Fremdsprache. Diese Dynamik bringt zu einer großen sozialen Trennung zwischen deutsch- und italienischsprachige Bevölkerung. Daher, kann man behaupten, dass seit der Annektion Südtirols zu Italien auf jeden Fall kulturelle Fortschritte erzielt wurden, dass man aber mit dem Prinzip der sprachlichen Trennung nur eine sehr geringe soziale Entwicklung der Gesellschaft erreicht hat.



2



3



4

Abb. 2: Italien mit der Autonomen Provinz Südtirol.
Abb. 3: St. Ulrich in Gröden befindet sich im Gebiet des Eisacktales (in Braun gekennzeichnet).
Abb. 4: Südtirols morphologische Karte mit Gemeinden.



5

Abb. 5: Detail des Köfererhofs von Bergmeisterwolf Architekten.

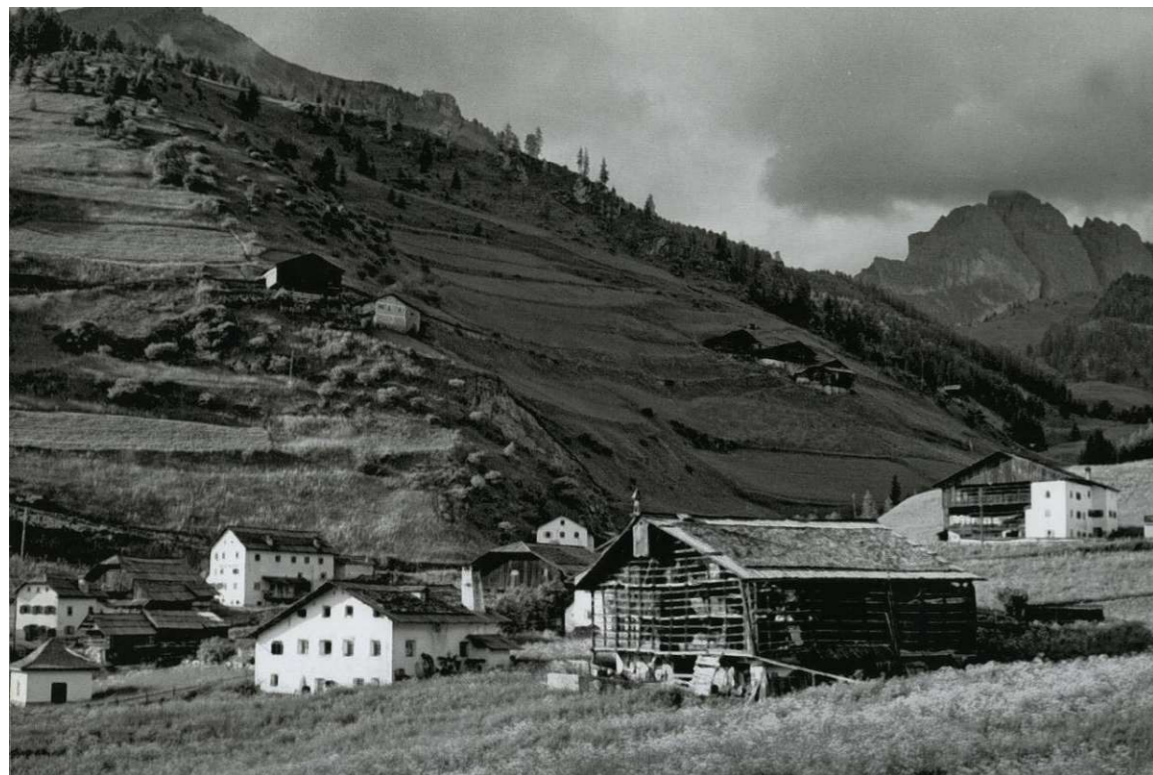
Der Ort

Die Orte Südtirols

Südtirols Geschichte hat dem Land und den Einwohnern einen Vorteil nachgelassen: den Aufschwung mehrerer Kulturen und Sprachen. Die Sprachen Italienisch, Deutsch und Ladinisch werden noch heute im Südtiroler Alpenraum gesprochen. Die alpine Landschaft und auch die volkstümliche Struktur Südtirols weisen meist kleinräumige Volumina auf, die sich jedoch im Kontext stark voneinander unterscheiden. Von einer noch unerschlossenen Naturlandschaft über dörfliche Siedlungsstrukturen oder städtische Teile bis hin zu einer organisierten Industrielandschaft haben sich die Täler mit den gesellschaftlichen Entwicklungen verändert. Die Architektur Südtirols zeigt eine andere Baukultur, eine Kultur zwischen Stadt, Land, Funktion und Ästhetik. Bozen, Meran und Brixen weisen eine städtische Struktur auf, während im Rest der Provinz die Mehrheit aus Dörfern besteht.

Was für ein Ort ist aber Südtirol? Teilweise weist es komplett entgegengesetzte Charakteristiken auf. Die alpine Landschaft, die Weinreben, der Gletscher, die Seen strahlen einen Raum des Rückzugs aus. Viele dieser Räume haben sich letzters durch die extrem stark angewachsene Tourismus-Ökonomie zu komplett neue Orte entwickelt. Der Raum wo der Mensch noch keine Spuren gelassen hatte, wurde für den Tourismus aus dem nichts neugestaltet und zu einen Transferort umgewandelt. Vor allem in den Skigebieten, entwickelten die Dörfer durch den Bau von Großhotels eine Architektur die mehr eine Sicherheitsästhetik als die Tradition folgte. Südtirol ist aber auch ein Ort der Geschich-

te und Handel. Das Aufeinanderprallen mehrerer Kulturen zeigt sich in den Traditionen, Kulinarik und vor allem in der Architektur: österreichische Einflüsse sowie mediterrane Einflüsse prägen die lokale Bauweise aus. Auch die Zeit des Faschismus hat ihre stilistischen und industrialen Spuren in der Südtiroler Architektur hinterlassen, die noch heute, besonders im städtischen Raum sichtbar sind.



6

Abb. 6: Sicht auf St. Kristina in Gröden im 19. Jahrhundert.

Der Ort

Zwischen Konflikt und Koexistenz

Südtirol ist ein Land, das von der Geschichte dazu bestimmt wurde die Problemen zu verhandeln, die sich aus dem Zusammenleben verschiedener ethnischer Bevölkerungsgruppen ergeben: Ladinier, Deutsche und Italiener. Das konfliktuelle Element liegt nicht in der Vielfalt der Kulturen, sondern in der tiefgreifenden inneren Schwächen jeder der drei lokalen Kulturen. Außerdem ist es schwierig, besonders für ältere Generationen, die tiefen historischen Wunden zu überwinden: der Ausgang des Ersten Weltkriegs, die Faschismus betriebene Italianisierung Südtirols und die erzwungene Abwanderung der Bauern durch den nazifaschistischen Optionspakt.¹ Die Voraussetzungen für ein Zusammenleben sind erst mit Ende des Zweiten Weltkrieges und die schrittweise Umsetzung des Autonomiestatus der Provinz Bozen gekommen. Dieses Zusammenleben ist ein positives Ergebnis, leider bleibt teilweise noch heute der historisch-kulturelle Rahmen intakt: Die drei ethnische Gruppen sind weiter zerbrechlich und Konfrontationen bleiben trocken. Vor allem bleibt die Angst vor Assimilation lebendig, die noch eine starke kulturelle Trennung ernährt und die man unter anderen in den Schulen, der Architektur, der Kunst, und generell in der ganzen gesellschaftlichen Struktur klar spürt.²

Die Südtiroler Architektur verdient untersucht zu werden, um in ihr die Zeichen der komplexen Geschichte des Landes zu finden. In den starken stilistischen Unterschieden zwischen ländlicher und städtischer Architektur zeigt sich die vielleicht deutlichste Trennung zwischen deutscher und itali-

enischer Architektur und Kultur. Es ist daher interessant, in den architektonischen Formen die Spuren mehrerer Kulturen zu finden (vor allem der deutschen und der italienischen) und die Elemente (oft kontrastierend) der Zugehörigkeit herauszupicken.

¹ vgl. Bassetti 1993: 4

² vgl. *ibid.*: 5



7



8

Abb. 7: Hof „Ciablon“ in Wolkenstein in Gröden.

Abb. 8: Das Hotel Drei Zinnen in Sexten wurde 1930 errichtet.

Ländliche Architektur

In den 80er Jahren wurden enorme finanzielle Ressourcen in Bauprojekte investiert, deren Kontext meist agrarlandschaftliche Merkmale aufwies: Wiederaufbau von Häusern, Bau von Hotels, Erweiterung von Wohngebieten und öffentliche Arbeiten in kleinen Zentren. Diese Bauwerke weisen typologische Merkmale, volumetrische Anordnungen und morphologische Strukturen traditioneller Charakteristik auf. Silvano Bassetti spricht von diesem Geschehen in der 27. Aufscheinung des Turris Babels von einer „Manierarchitektur“. Erstens ist eine solche intensive Tätigkeit in einem so wertvollen landschaftlichen Kontext etwas Besonderes, das Generationen von Architekten dazu gebracht hat, sich mit den Problemen der von Bassetti sogenannten „Kontextintegration der Architektur“ zu befassen.³ Die am einfachsten akzeptiertere Einbindung in den Kontext war die der Nachahmung und des Traditionalismus. Das Ergebnis war eine Architektur, die sich unflexibel durch die Verwendung von Bauelementen aus der alpinen Tradition auszeichnet: Satteldach und Erker, Holzwände und rustikaler Putz, Schmiedeeisen und geschnitztes Holz.⁴ Diese Elemente, die der Typologie des Bauernhauses entnommen sind, finden sich nicht nur in den neuen Mehrfamilienhäusern, sondern auch in den großen Residenzen, luxuriösen Hotels, neuen Rathäusern, modernen Schulen und zahlreichen Mehrzweckgebäuden wieder. Es handelt sich um eine totale Simplifizierung der baulichen Archetypen der histo-

rischen alpinen Landarchitektur. So, wurde eigentlich die authentischste Tradition verletzt und jede Suche nach einer authentischen Beziehung zu den historischen kulturellen Wurzeln vernichtet. Dieser „architektonische Manierismus“ hat seine Wurzeln in der Angst vor kultureller Assimilation, die in der Bevölkerung zu einer Kulturpolitik des Protektionismus und Traditionalismus geführt hat.⁵

Die Ergebnisse dieser Zeiten sieht man heute noch, im Bestand aber sogar teilweise im Neubau. In Zukunft sollte man diese Aspekte genauer behandeln, damit man sich aus einer tiefen Beziehung das Nützliche aber auch Authentische von der ursprünglichen Kultur entnehmen kann.

3 vgl. Bassetti 1993: 7

4 vgl. ibid: 8

5 vgl. ibid.



9



10

Abb. 9 und 10: Die Bozner Schwimmbadanlage („Lido di Bolzano“) wurde 1931 errichtet und von Willy Weyhenmeyer und Ettore Sottsass geplant.

Die unterbrochene Tradition

In den ersten Jahrzehnten der Südtiroler Architektur sind Persönlichkeiten wie Clemens Holzmeister, Marius Amonn, Lois Welzenbacher und Franz Baumann hervorgetreten, die mit deren alpin-ländlichen Bauwerke Beispiele für regionalistische Architektur sind.⁶ Das Aufkommen des Faschismus mit seiner auf Italianisierung ausgerichteten Kulturpolitik unterbrach die autonome und ursprüngliche Suche nach einer authentischen Südtiroler Modernität. Andererseits kann man behaupten, dass das faschistische Regime die traditionelle Agrarlandschaft vor der Verbreitung der römischen Architektur teilweise verschonte und sich auf die städtischen Zentren beschränkte. Die Bautätigkeit in Bozen gab der Stadt ein neues Gesicht, mit Bauwerken, die oft nur die faschistische Rhetorik zum Ausdruck brachten, wie im Fall des berühmten „Siegesdenkmals“. Die vom Faschismus geschaffene Architektur zeigte ihre Fremdheit gegenüber der lokalen Kultur, sodass die neuen Generationen unter der traditionellen Leere litten. Manchmal gab es aber auch Architektur der rationalistischen Schule und einige Südtiroler Architekten haben bei städtebaulichen Projekten wichtige Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit italienischen Architekten gesammelt. Eines davon war das „Lido“ in Bozen, für das Willi Weyhenmeyer und Ettore Sottsass mit regionaler Sensibilität zusammengearbeitet hatten.⁷

⁶ vgl. Bassetti 1993: 8

⁷ vgl. *ibid.*: 11



11

Abb. 11: Foto des Waltherplatzes in Bozen 1965.

Die Nachkriegszeit im Wandel

In der Nachkriegszeit herrschte eine lange Periode des schwierigen Wiederaufbaus der kulturellen Identität, in der sich eine Tendenz zur defensiven Abschottung der südtirolerischen Kultur zeigte. In dieser Phase kam es zu den drastischsten Gegensätzen zwischen Stadt und Land. Der Extra-Urbane Kontext ist „deutsches“ Land: Deutsch und bäuerlich waren effektiv die ursprüngliche Kultur, deren Spuren sich in die anthropogene Landschaft der Alpentäler eingeschrieben haben.⁸ Diese Bevölkerungsgruppe war für die Wiederbelebung der Wirtschaft und die touristische Nutzung der natürlichen Ressourcen des alpinen und ländlichen Raums zuständig und entwarfen die neue Architektur, die sich in die Agrar- und Berglandschaft einfügte. Es begann eine Zeit des intensiven Bauens: neue Hotels, große Umbauten von Bauernhäusern in Gästehäuser, moderne Skigebiete. Im Kontext der Agrarlandschaft war man zu dieser Zeit der Meinung, dass die Architektur die Sprache der Tradition sprechen sollte: jeder Bruch mit der Tradition hätte wie ein Zugeständnis an die Assimilation oder den Verlust der Identität gewirkt, und in diesen Zeiten des Wiederaufbaus waren diese Bilder extrem relevant. Das Moderne wurde abgelehnt und das Alte nachgeahmt, indem der Typus des Bauernhauses mit enormen Maßstabssprüngen in den neuen davon erwähnten Bauwerken eingesetzt wurde. Die Situation in der Stadt war anders und kontrastreich, vor allem in Bozen, wo mit dem

Wiederaufbau eine intensive Bautätigkeit herrschte. Die daraus resultierende Architektur war ähnlich zur typischen italienischen Kultur der Zersiedelung mit einem Industriegebiet, für das schon 1934 etwa 300 Hektar bereitgestellt wurden. Es ist hier wichtig eine Klammer aufzumachen und erläutern dass heute noch manche dieser Industrien den Sitz in Bozen haben: eine davon ist die Iveco Group die seit den 2. Weltkrieg für die Panzerproduktion zuständig ist. Die Anonymität der Typologie der neuen Eigentumswohnungen war vorherrschend: jede kulturelle Forschung scheint abwesend und von den Gesetzen der Ökonomie überwältigt zu sein, nicht nur durch das Fehlen jeglicher Beziehung zur ursprünglichen lokalen Kultur, sondern auch durch die Entfremdung von der nationalen und internationalen Debatte über Architektur.⁹

⁸ vgl. Bassetti 1993: 11

⁹ vgl. ibid: 13



12

Abb. 12: Im Bild das Seehotel Ambach von Othmar Barth geplant und 1973 errichtet. Die ungewöhnliche Architektur mit ihren weißen Wänden, die von Zeit zu Zeit als Oberflächen oder als plastische Elemente behandelt werden, beschreibt eine imaginäre Welt, die von der Geometrie beherrscht wird und weit von den Stereotypen der aktuellen Hotelarchitektur entfernt ist.

Die Barthsche Lehre und die neuen Generationen

Das architektonische Schaffen von Othmar Barth, einem Südtiroler Architekten deutscher Kultur, sticht in dieser Situation besonders hervor. Sein meisterhaftes Werk lässt sich auf die polykulturelle und internationale Vielschichtigkeit seiner Ausbildung zurückführen. In seinem Werk nutzte er die Verflechtung seiner Ausbildung auf der Grundlage seiner österreichischen Universitätserfahrung, seiner Berufsausbildung in Bozen bei Weyhenmayer und seiner römischen Ausbildung bei Nervi. Dank Barth holte die Südtiroler Architektur aus der trostlosen postfaschistischen Zeit heraus und lieferte einen kulturellen Hintergrund, den die neuen Generationen von Südtiroler Architekten aufmerksam machten. Die Modernität von Barths Werken ist in symbiose mit einer tiefgreifenden Suche nach Harmonie mit dem Kontext, ob natürlich oder historisch, symbolisch oder materiell. Außerdem legte Barth bei seinen Bauten großen Wert auf ein sensibles Eingehen auf das Stadtgefüge und die Landschaft: Das Hotel Ambach am Kalterer See beispielsweise ist bis heute ein zeitloses Bauwerk, das sich zärtlich in die Landschaft einfügt. Nach seines Todes konnte Walter Angones die neuen Änderungen fungierte entwerfen und verfolgte mit seinen Wellness Pavillon und Poolbereich einen noch vorsichtigeren Ansatz als Barth selbst.

Die Lehre der Polykulturalität hat zu einer qualitativen Weiterentwicklung der Architektur in Südtirol geführt.¹⁰ Barths Lektion fiel in eine Zeit, in der Süd-

Phase der wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Entwicklung einleitete, die ihren besonderen Ausdruck in der Architektur fand.¹¹ Heute gibt es zahlreiche Büros, die die Architektur auch in einem nicht-provinziellen Szenario würdig vertreten, und jedes von ihnen hat sich dem Ausdruck der lokalen Kultur verschrieben, ohne auf ihre moderne Interpretation zu verzichten.

In den postfaschistischen Jahrzehnten setzte sich in Südtirol eine bedeutende wirtschaftliche, soziale und kulturelle Entwicklung ein, die auch in der Architektur ihren besonderen Ausdruck fand. Die autonome Provinz Südtirol investierte sowohl auf Gemeinde- als auch auf Landesebene wesentliche finanzielle Mittel in den Bausektor: dadurch wurden mindestens zwei Generationen von überwiegend deutschsprachigen Südtiroler Architekten ausgebildet. Die Qualität der Produktion stieg, und die neuen Institutionen der autonomen Provinz haben den neuen Generationen einen kulturellen Rahmen geboten, der ruhiger war als die akuten Spannungen des vergangenen ethnischen Konflikts.¹² Trotzdem setzte sich, vor allem in den Tälern, die provinzielle Tendenz fort, die durch Traditionalismus und Nachahmung des Kontextes gekennzeichnet war. In diesem Panorama stachen jedoch einige Persönlichkeiten hervor, die in ihrer beruflichen Erfahrung einer authentischen Forschung Ausdruck verleihen konnten. Durch die Verbindung mit der authentischsten modernen Tradition der Barth'schen

¹⁰ vgl. Bassetti 1993: 15

¹¹ vgl. ibid: 16

¹² vgl. ibid



13

Abb. 13: In Klausen, einer kleinen mittelalterlichen Stadt des Eisacktales, wurde 1986 die „Casa sulla Piazza dei Cappuccini“ errichtet. Bei dem von Oswald Zöggeler geplanten Objekt wurde versucht, den Maßstab, die Proportionen, den Rhythmus und den Charakter der Altstadt selbst zu erhalten.

Lehre, ohne dabei eine homogene Schule oder Strömung zu bilden, waren in Südtirol zahlreiche professionelle Büros tätig, die die Architektur auch außerhalb der Provinz würdig vertraten. Diese Architekten versuchten die ständige Parallelität zwischen historischen und authentischen Bedingungen in Gleichgewicht zu halten, ohne auf Modernität zu verzichten. In der ersten Generation stachen die Figuren von Klaus Kompatscher, Zeno Abram und Oswald Zöggeler hervor, während in der nächsten Generation die Figuren von Wolfgang Piller, Albert Mascotti, Werner Tscholl und Paolo Bonatti auftauchten.¹³ Diese Persönlichkeiten teilten vor allem ein starkes kulturelles Engagement, eine kosmopolitische Bildung, eine ständige innovative Sprachforschung, eine solide Freiheit von ethnozentrischen Abhängigkeiten und eine ständige Ablehnung mimetisch-traditionalistischer Elemente. Nichtsdestotrotz versuchten viele Architekten, Intellektuelle und Künstler, eine provinzielle Linie zu vermeiden und haben sich dafür entschieden, ihre Authentizität durch eine Perspektive der multikulturellen Freiheit zum Ausdruck zu bringen.

13 vgl. Bassetti 1993: 18



14

Abb. 14: Die Schwarzensteinhütte befindet sich in den Zillertaler Alpen (Gemeinde Ahrtal) auf 3.026 m Höhe und ist somit die höchstgelegene der Gebirgsgruppe.

Identitätsaufbau

Seit der schweren Krise im Jahr 2003 bestand der größte Bedarf für Hoteliers darin, in die Architektur zu investieren. Der Plan, das nach neuen Marktforschungsergebnissen den Bedürfnissen der Verbraucher und Touristen entspricht, ermöglicht es ihnen gleichzeitig, eine neue lokale Identität auszudrücken und zu interpretieren. Einige Werke sind jedoch Ausdruck eines Gestaltungswahns, dessen Auswirkungen auf die Landschaft makroskopisch sind. Diese Gebäude vervielfältigen sich in der Gegend und fördern ein lokales Image, das nicht das unsere ist. Die Erweiterungsbauten, die manchmal aus einem Durcheinander von Stilen bestehen, sind nicht in der Lage, einen Dialog mit dem Bezugs-kontext herzustellen; im Gegenteil, sie verzerren ihn und drängen sich massiv auf. Die touristische Nutzung der Berge schafft hingegen eine neue Landschaft: Während wir in den Tälern ein bereits weitgehend geformtes Umfeld verändern, sind wir in den Höhenlagen die ersten, die ein natürliches Gebiet in eine vom Menschen geschaffene Landschaft verwandeln.

Die für die drei Wettbewerbe zum Abriss und Wiederaufbau von drei Berghütten eingereichten Projekte lösten im Sommer 2012 eine heftige Kontroverse aus, die zeigt, wie widersprüchlich die öffentliche Meinung diesen Prozess der Besiedlung des Hochgebirges sieht.¹⁴ Der Skandal besteht nicht so sehr darin, dass in einem Kontext gearbeitet wird, den man in seiner ursprünglichen

Natürlichkeit erhalten möchte, sondern vielmehr darin, dass sich die neuen Gebäude nicht an bestimmte kulturelle Kanons halten. Man verzieht den drei Hütten nicht, dass sie sich von der als selbstverständlich empfundenen Tradition entfernen. Die Problemstellung ist eigentlich von größerer Bedeutung: die Integration, oder vielleicht sollte man besser sagen, die Einbettung eines Objekts in einen Kontext, der fast frei von anderen menschlichen Konstruktionen ist. Zahlreiche Architekturbüros haben an dieses Projekt teilgenommen und wichtige Beiträge auch für die Zukunft gegeben, leider wurde aber die Arbeit und Leidenschaft von der öffentlichen Meinung nicht ernsthaft geschätzt. Letztendlich wurde einer dieser 3 Projekte, die Schwarzensteinhütte, 2018 gebaut und zeichnet ein Erfolg der südtiroler Architekturgeschichte. Daraus müssen Südtirol lernen, das die Geschichte nicht den Hass und die Zerstörung erinnern soll, sondern die Liebe und den Wiederaufbau. Nur so können mehrere Kulturen harmonisch funktionieren und über die Architektur, Kulinarik, Kunst, der Tourismus, das Handwerk einen Weg zur eigenen gesellschaftlichen Identität finden.

14 vgl. Calderan 2013: 4



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



16

Abb. 15: In der vorherigen Seite sehen wir den St. Ulrichs Schwarzplan.
Abb. 16: Handkolorierte Ansichtskarte um 1904. Grünpflanzen überwucherten den Mariengasthof; heute befindet sich hier eine der bekanntesten Einkaufsstraßen der Dolomiten.

Der Ort

St. Ulrich

Die Gemeinde St. Ulrich liegt auf einer Höhe von 1.237 m über dem Meeresspiegel und hat rund 4.800 Einwohner. Zum Gebiet von St. Ulrich gehören auch die Dörfer Runcaditsch, Überwasser und Bulla die trotz ihrer verwaltungstechnischen Zugehörigkeit zur Gemeinde Kastelruth sprachlich, kulturell und geografisch mit dem Zentrum des Grödnertals verbunden sind. Dazu kommt noch die „Industriezone“ Pontives die ihrer kommunalen Zugehörigkeit zur Gemeinde Lajen hat, aber geographisch und sprachlich zu St. Ulrich einbezogen wird. Das Faszinierendste an St. Ulrich sind die Berge: direkt vom Dorf erreichbar nördlich der Raschötz, östlich der Seceda und südlich die Seiser Alm. Im Osten kann man außerdem noch den Blick auf den Langkofel und den Sella genießen. In diesem wunderschönen Tal ist man komplett von den Dolomiten eingebettet. Diese Berge, die heute zu einem Boom im Tourismus gebracht haben, waren früher als bäuerliche Tätigkeit da, dienten aber auch als künstlerische Inspiration für die Bevölkerung. St. Ulrich ist für seine kunstvollen Holzschnitzereien berühmt geworden, die hier seit Generationen von Familien mit geschickten Holzschnitzern ausgeführt werden. Gleichzeitig fördern die Grödnerner Kunsthandwerker weiterhin die Kunst der Holzschnitzerei, die weit über die Herstellung von Krippen hinausgeht, solange diese in der Welt bekannt sind. 1997 wurde St. Ulrich vom Landesraumordnungsgesetz Nr. 13 als touristisch hochentwickeltes Gebiet eingestuft.¹⁵ Bestehende Hotels konnten damit nur mehr eine qualitative und quantitative Er-

weiterung im Ausmaß von fünf Betten vornehmen. Ab 2002 wurde St. Ulrich allerdings zum touristisch mittelerweiteten Gebiet abgestuft, was bedeutete, dass Beherbergungsbetriebe mit mehr als 50 Betten ihre Bettenzahl um 20 % erhöhen konnten. Im Klartext hieß dies, dass bestehende Hotels und Gastbetriebe das Doppelte an Kubatur dazubauen durften. Durch diese qualitative und quantitative Erweiterungsmöglichkeit entwickelten sich manche Ulricher Hotel zu pompösen Palastbauten, deren Stil sich nicht der Landschaft anpasste und oft das Dorfbild störte. Seit 2005 nach abgeschlossener Erweiterung der meisten Ulricher Hotels, wurde St. Ulrich wieder als touristisch hochentwickeltes Gebiet eingestuft.

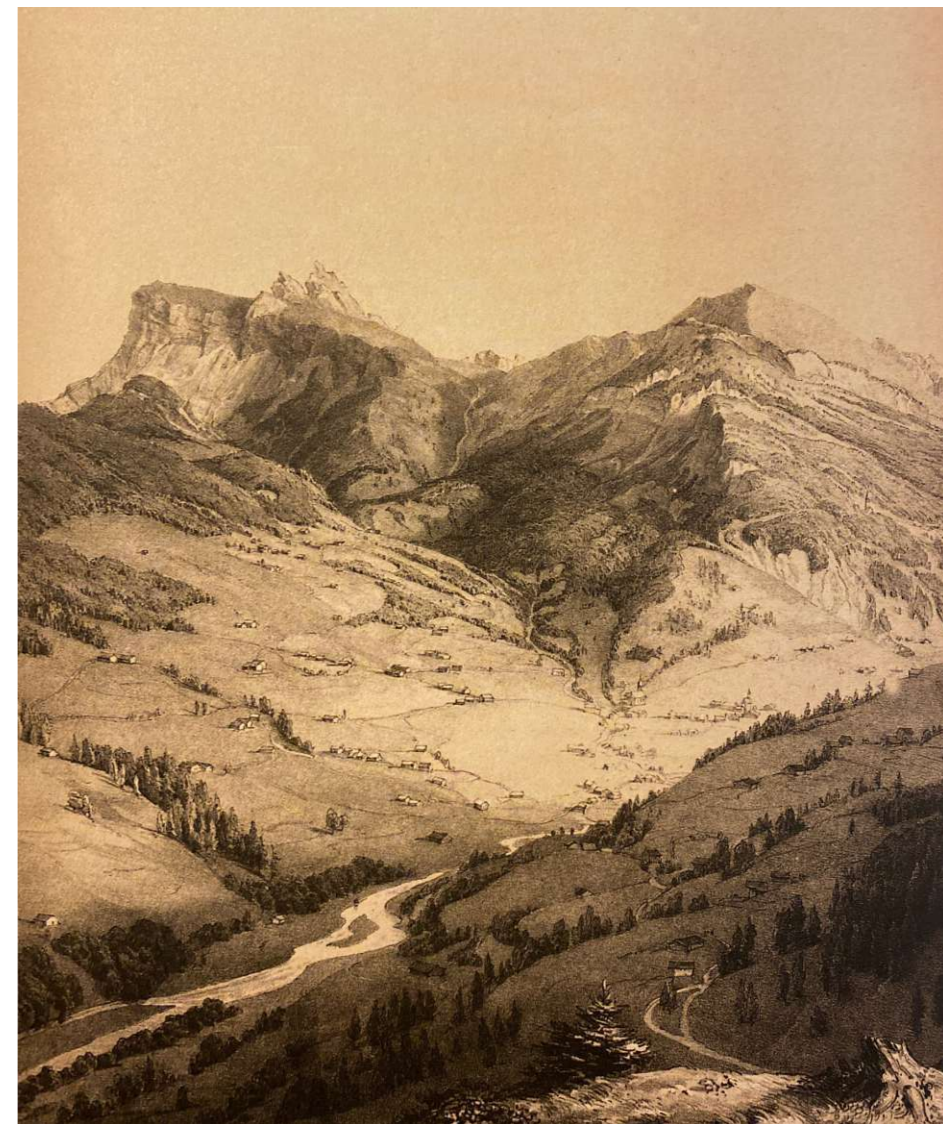
Heute erlebt das Dorf eine Paradoxe Wahrheit: die radikale Begegnung zwischen Tradition und Großhotels. Die Fußgängerinsel von St. Ulrich, die von vielen als die schönste der Dolomiten bezeichnet wird, verbindet die Pfarrkirche St. Ulrich mit der Kirche St. Antonius und wird als die schönste Einkaufsstraße der Dolomiten bezeichnet. Gleichzeitig gibt es Dorfteile die mit Großbauten nichts mehr mit dem Charakter der Dolomiten zu tun haben. Daher, werden sich den nächsten Jahrzehnten ganz anders entwickeln als die zuvor. Der Schutz, die Pflege und die Renovierung des Bestandes werden immer eine wichtigere Rolle spielen.

¹⁵ vgl. Welponer et al. 1985



17

Der Ort | St. Ulrich



18

Abb. 17: Der Kunstmaler Josef Moroder Lusenberg (1846-1939) verweigt seinen Geburtsort auf Leinwand.
Abb. 18: Diese Lithografie von St. Ulrich stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1838. Einzelne stehende Höfe prägen das Dorfbild.

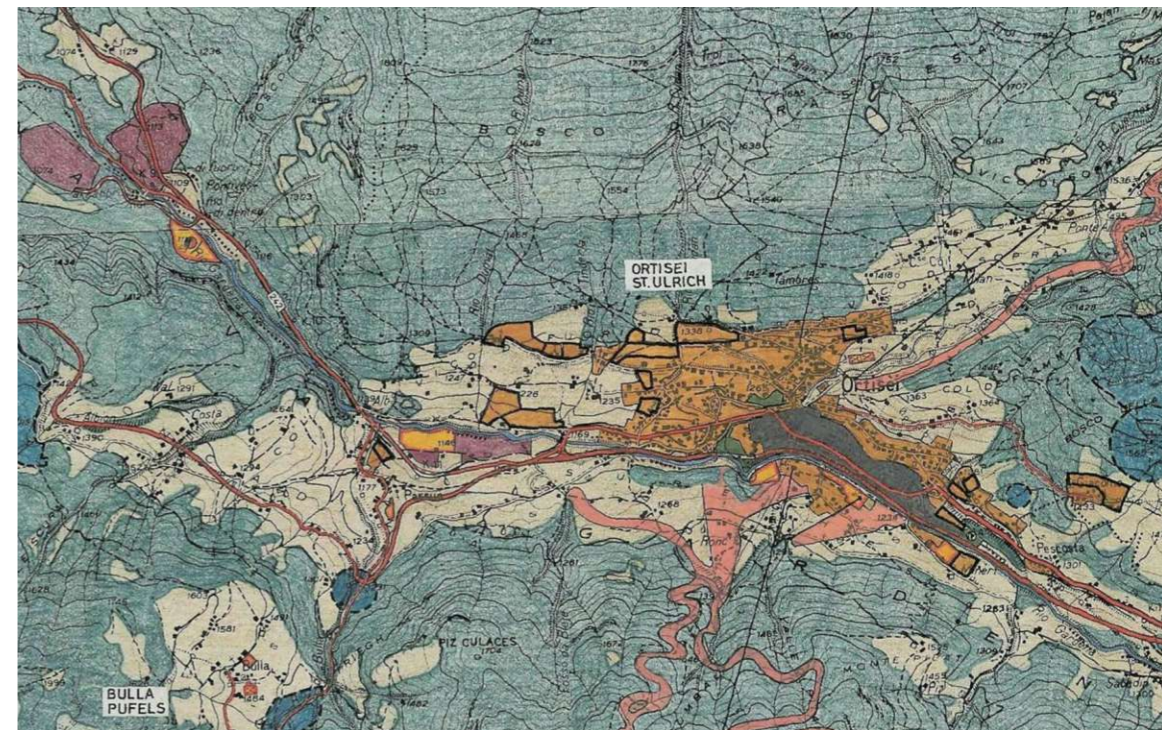


Abb. 19 und 20: St. Ulrichs Kataster 1858 und 1978

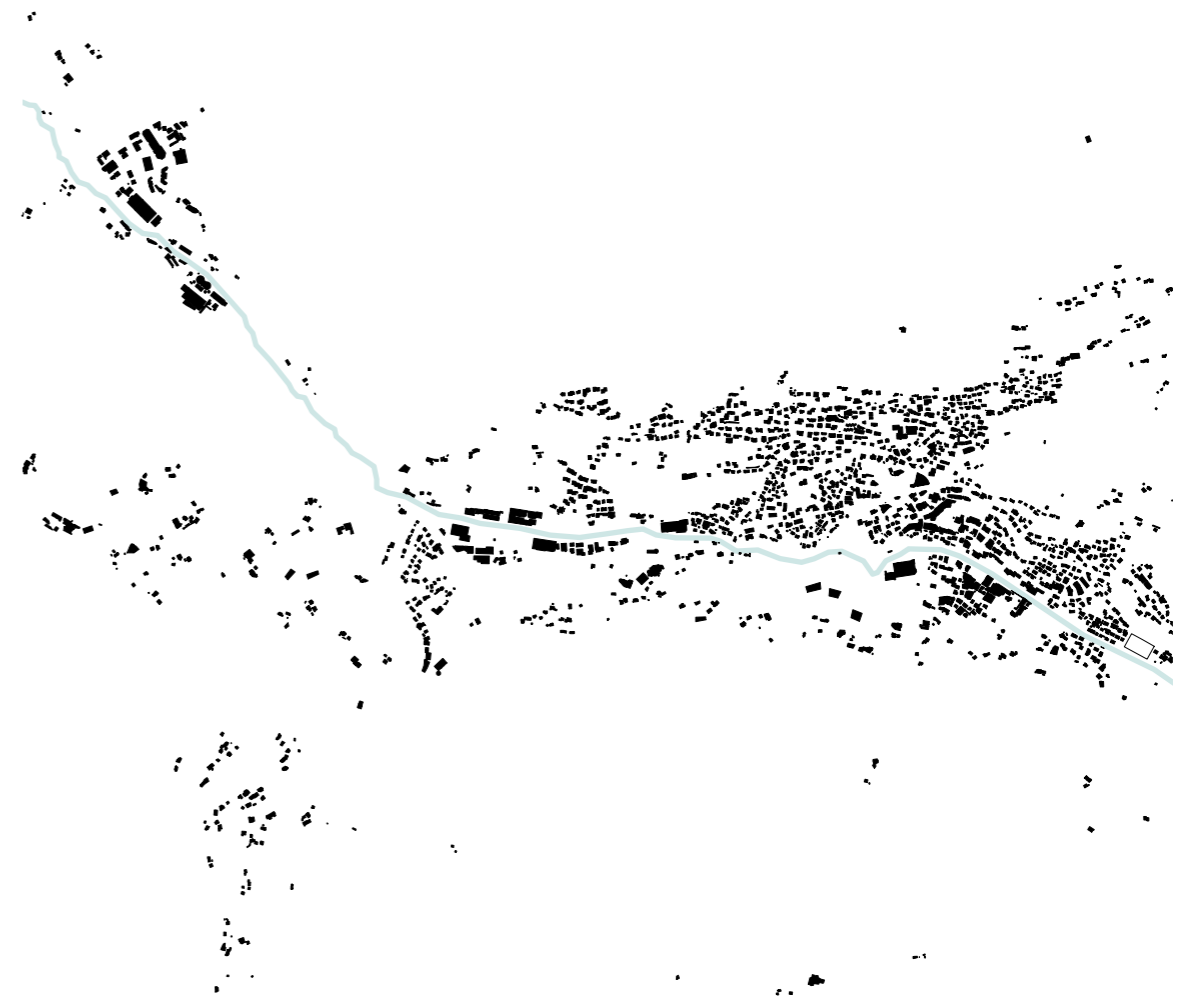
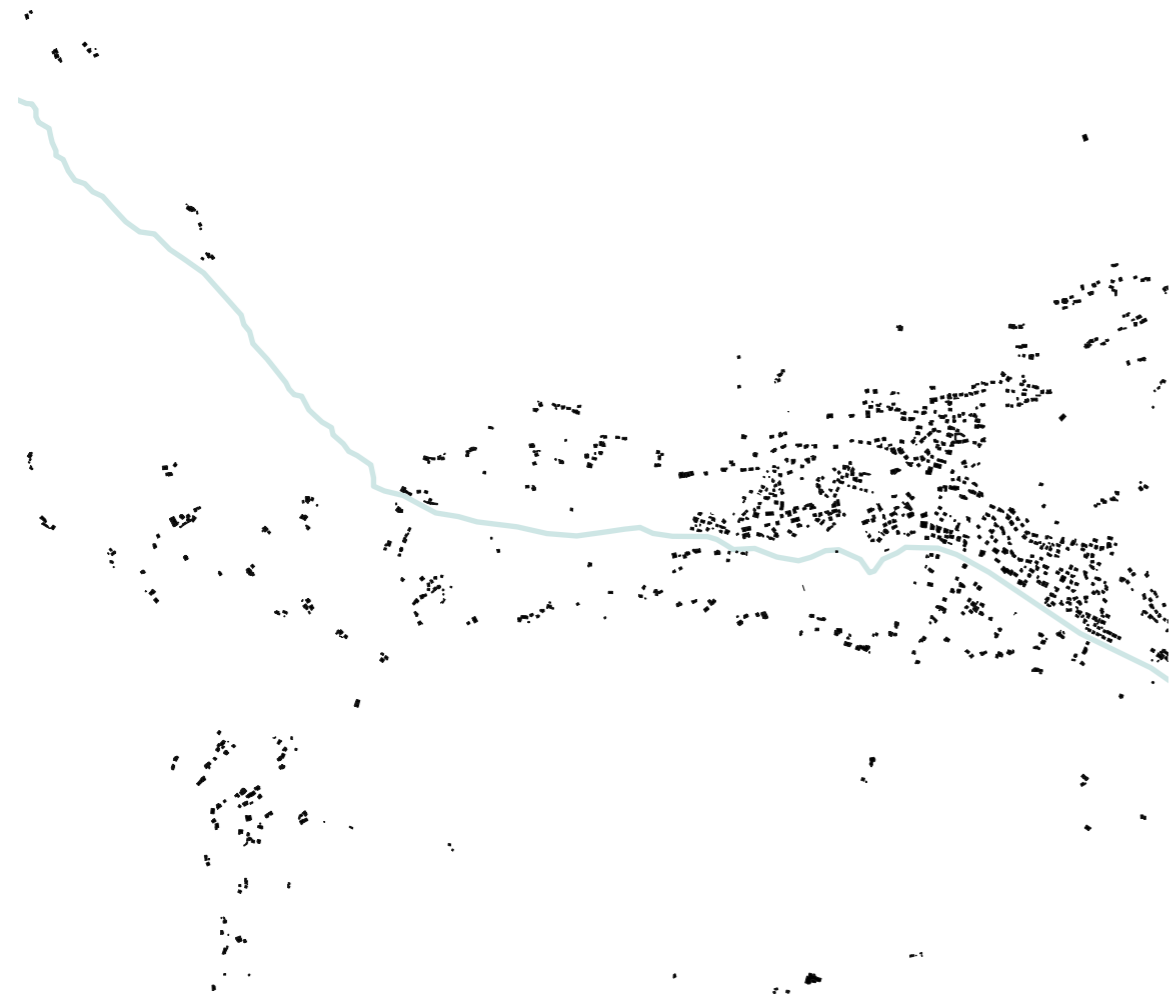


Abb. 21 und 22: Schwarzplan St. Ulrich 1978 und 2022



23

Abb. 23: St. Ulrich vom Cudanhof aus im 20. Jahrhundert. Die aufgestellten Kornschober am Ackerrain zeugen von der harten Arbeit der Vorfahren.



24

Abb. 24: St. Ulrich im 21. Jahrhundert.



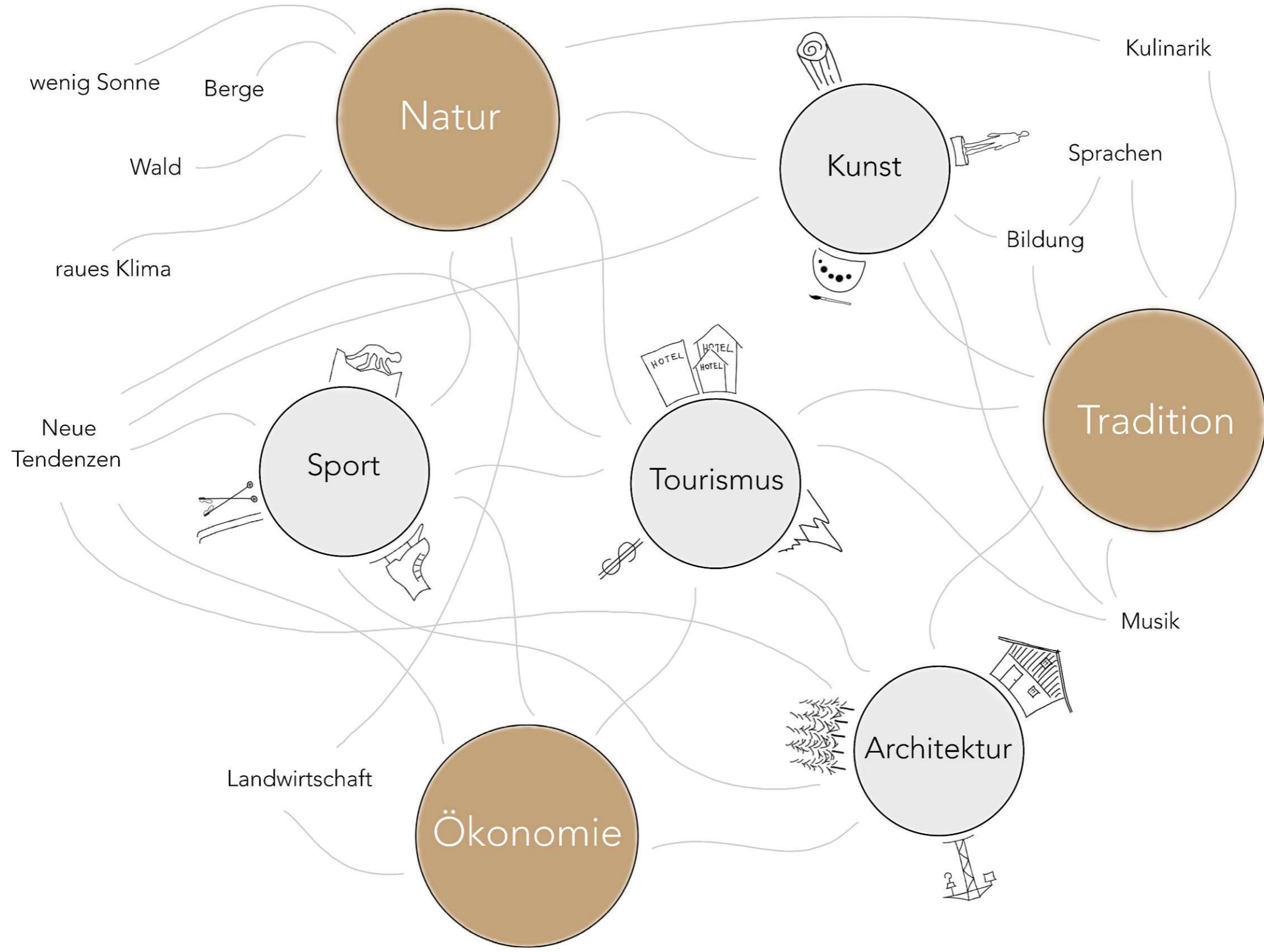
25

Abb. 25: Zeitgenössische Kunstausstellung der UNIKA mitten in St.Ulrichs Fußgängerzone (2021)

Ursprünge und neue Tendenzen in Gröden

St. Ulrich ist seit je und ewig in einem einzigartigen Naturszenario eingebettet, denn das Dorf - zusammen mit den Nachbardörfern St. Christina und Wolkenstein - sich im Grödental am Fuße der Dolomiten befindet. St. Ulrichs Morphologie bietet prinzipiell über das ganze Jahr mehr Sonne im Norden als im Süden und das ist der vorrängige Grund warum das Dorf sich in einer Richtung, die sonnige Seite, entwickelt hat. Die Natur ist im Dorf vor allem von den majestätischen Dolomiten charakterisiert. Diese Berge sind seit immer einfach so dominant, dass sie als Inspiration für viele Künstler im Tal wurden. Die ersten nachgewiesenen Schnitzarbeiten wurden in Gröden bereits um 1650 gefunden. Ursprünglich schnitzten die Grödner Bildhauer kleine Tiere und Haushaltsgegenstände, später im 18. Jahrhundert wurde die Familienspielzeugindustrie eine ökonomische Stärke und beschäftigte deshalb viele Einwohnern. Später wurde auch viel Kunst für die Kirche produziert. Noch heute werden Holzspielzeuge, religiöse Objekte und Figuren der ladinischen Mythen produziert, verkauft und als starkes Anziehungsmittel für Tourismus ausgenutzt. Eine weitere starke Anziehungskraft ist der alpine Sport - Klettern, Skifahren, Skitouren, etc. - der heute als Volkssportart angesehen sind. Die Einwohner haben vor allem in den letzten Jahrzehnten das ökonomische Potential dass diese Sportarten und die Schönheit der Dolomiten bringen können. Das hat zum heutigen extrem starken touristischen Szenario in Gröden gebracht. Der Tourismus ist gewachsen und mittlerweile eine extrem starke und dominie-

rende Ökonomie des Tales geworden mit dem daraus folgenden exponentiellen Anbau von Hotels und in mehreren Fällen wurde Qualität des urbanen und landschaftlichen Raumes vernachlässigt. Kurz zusammengefasst, besteht also die Grödner Ökonomie aus dem Dreieck Sportler-Künstler-Hoteliere. Heute hängt die Kunstproduktion in Gröden nicht nur vom Verkauf der Holzfiguren ab, sondern wird auch von mehreren Künstlerbewegungen repräsentiert. Es haben sich sogar 2 Künstlergruppen - UNIKA und Art52 - gebildet, die seit etwa 3 Jahrzehnten als Plattform für Skulptur, Malerei und Fotografie von lokalen und regionalen Künstlern dient. Der Wunsch der lokalen Künstler, sich bekannt zu machen, und die aufkommende künstlerische Produktion machen es notwendig, geeignete Räume zu schaffen, die Arbeit und Ausstellung ermöglichen. Die Architektur spielt eine wichtige Rolle bei der Verknüpfung von touristischen und künstlerischen Interessen und muss daher in der Lage sein, auf die Bedürfnisse der Hoteliers einzugehen, aber vor allem Raum für aufstrebende Künstler zu bieten und so zu einer zusätzlichen touristischen Attraktion von internationalem Ruf zu werden. Als Antwort auf das Bedürfnis der Bevölkerung, jungen Menschen Raum zu geben, hat die Architektur auch die Aufgabe, lokale Talente vor der Abwanderung zu bewahren. Diese neuen künstlerischen Tendenzen sollen zu einer Architektur führen, die die Landschaft, die Traditionen, Modernität und die Bedürfnisse der Bevölkerung respektiert.





27

Abb. 27: Die Maler sind mit dem Fassen der Skulpturen beschäftigt. Die Malerwerkstätte gehörte Christian Delago de Tuene (Haus Vedl Pedetliva) und zählte um die Jahrhundertwende zu den größten des Tales.

Der Ort

Bildhauerei in Gröden

Vielleicht haben die Grödner am Anfang mit Holz gearbeitet aus der Not heraus, aus dem Elend, das in diesem Alpental sich befand. Damals war die Holzbearbeitung eine ergänzende Tätigkeit, die vor allem während der sehr langen und kalten Wintermonate im ladinischen Tal ausgeübt wurde. Der Anstoß könnte aus dem benachbarten Pustertal stammen, wo die Skulptur bereits in der Romanik bemerkenswerte Werke geschaffen hatte. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass einige dass jemand aus Gröden in ihrer Werkstatt arbeitete und dass das angeborene Talent für die Bildhauerei in unserem Volk durch diese Anregung geweckt hat. Die ersten nachgewiesenen Schnitzarbeiten sind jedoch in Gröden bereits um 1650 mit Christian und Bartlmä Trebinger, die sich vor allem Bilderrahmen und Uhrenhalter beschäftigten; da es noch nicht üblich war die Werke zu signieren, ist es jedoch heute nicht möglich die Künstler genau zuzuordnen. Auf dem Hof Pescosta, in der Nähe des Hauses Trebinger, lebte Melchior Vinazer (1622-1689), der den Beruf des Bildhauers in Brixen bei seinem Lehrer Rafael Barath erlernte und bei dessen er 1650 eine Urkunde erhielt. Beginnend mit Melchior, beherrschte die Vinazer-Dynastie die künstlerische Produktion in Gröden bis 1800.

Die Geschichte der Holzschnitzerei in Gröden hat eine lange und bedeutende Tradition, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Ursprünglich schnitzten die Grödner Bildhauer kleine Tiere und Haushaltsgegenstände, die dann in den ganzen Kontinent exportiert wurden. Die Familienspielzeugindustrie

entwickelte sich in Gröden seit Beginn des 18. Jahrhunderts. Sie war von großer Bedeutung für das Tal, da sie in der Mitte des Jahrhunderts die Hälfte der Bevölkerung und in den folgenden Jahren drei Viertel der Einwohner beschäftigte. Das Land im Ladinischen Tal war sehr ertragsarm, und die Bevölkerung, die hauptsächlich aus Bauern bestand, brauchte dringend ein zusätzliches Einkommen. Die Männer fanden eine zweite Beschäftigung in der Spielzeugherstellung, zunächst nur im Winter, wenn die Arbeit auf den Feldern ruhte, dann das ganze Jahr über. Um 1800 begannen die Grödner mit dem Einsatz von Drehbänken und damit mit der Massenproduktion von einfachen Gliederpuppen, die bis zum Ersten Weltkrieg der wichtigste Exportartikel blieben, den „Holländerpuppen“.

Anforderungen des Marktes hatten sich verändert, nach 1870 waren wieder Großplastiken getragt und die Zeichenschule hinkte dieser Entwicklung hinterher. Franz Prinoth aus St. Ulrich und Valentin und Peter Nocker da Sabedin aus St. Christina waren die ersten Schnitzer, die sich in München weiterbildeten und zu Bildhauern avancierten. Sie statuierten so ein nachahmenswertes Exempel. Der Ruf nach einer besseren Ausbildung wurde daraufhin immer lauter. Eine Schnitzschule war jetzt gefragt, die die Geheimnisse des Handwerks, die jeder Schnitzer streng hütete, weitervermitteln sollte. Ferdinand Demetz, der seine Ausbildung in Wien und München erhalten hatte, gründete auf Privatinitiative und dank einer Subvention aus Wien 1872 eine Werkstatt für Bildhauer, später auch für Ma-



28



29

Abb. 28: Christ des 16. Jahrhunderts „Crist de Val“.
 Abb. 29: Ferdinand Demetz gründete auf Privatinitiative und dank einer Subvention aus Wien 1872 eine Werkstätte für Bildhauer, später auch für Maler, die allgemein la Cademia genannt wurde. 1890 wurde die Kunstschule verstaatlicht und auf dem Kirchplatz untergebracht. 1937 übersiedelte sie wieder ins ehemalige Haus Cademia.

ler, die allgemein „La Cademia“ (von Akademie abgeleitet) genannt wurde. Demetz beschäftigte zeitweise bis zu 40 Bildhauer und Maler. Alles, was seine Werkstatt verließ, wurde von ihm genau überprüft. So geschah es schon einmal, dass er mit einer Statue einer Muttergottes erst zufrieden war, als sie 13-mal übermalt worden war. An dieser privaten Schule lernten nicht nur Einheimische, sondern auch viele angehende Bildhauer aus anderen Tälern. Die religiöse Bildhauerei verdankt der Schule einen großen Aufschwung und wurde von ihr regelrecht „monopolisiert“.

Der Prozess der Industrialisierung führte dazu, dass die Holzverarbeitung immer massiver wurde, ohne jedoch die künstlerische und kreative Tätigkeit der Handwerker zu beeinträchtigen. Noch heute wird die vollständig von Hand ausgeführte Arbeit durch eine Markierung auf der Skulptur selbst bestätigt. Die Grödner Holzschnitzereien sind weltberühmt und zeugen von einer jahrhundertealten Tradition. Was aus der Not heraus als Nebentätigkeit begann, ist heute ein wertvolles Handwerk. Grödner Künstler schnitzen auch heute noch Figuren in Holz und führen damit eine wichtige ladinische Kulturtradition fort.



30



31

Abb. 30: Gelenkpuppen um 1900.
Abb. 31: Ausstellung der UNIKA (Grödner Künstlergruppe 1994 gegründet).

03.

DER KÜNSTLER | ARON DEMETZ

Einleitung

Aron Demetz lebt und arbeitet in Gröden in Südtirol. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Umwandlung von organischer und nicht-organischer Materie im Laufe der Zeit und deren Wechselwirkung mit dem menschlichen Handeln. Ausgehend von den traditionellen Techniken der Holzschnitzerei, die für seine Südtiroler Heimat charakteristisch sind, verarbeitet Demetz diese Tradition und erforscht Materialien wie Holz, Gips und Bronze. Der Künstler interessiert sich für die Bildhauerei als erkenntnistheoretisches Werkzeug und erforscht unsere Welt durch ein paralleles skulpturales Universum, das von fiktiven Kreaturen und mysteriösen Formen bewohnt wird. In seiner Praxis spielt der Prozess, der zur Entstehung eines Werks führt, eine zentrale Rolle. Indem er die Materie durch Verbrennung, Oxidation und Pilzwachstum betont und studiert, geht Demetz durch Versuch und Irrtum in einem offenen Prozess vor, dessen Ergebnisse unvorhersehbar sind, indem er den Mutationen der Materie folgt und sie nicht lenkt.



32

Abb. 32: Aron Demetz

Biografie

1972

Aron Demetz wurde in Italien geboren.

1986 - 1993

Studium an der Kunsthochschule in Wolkenstein in Gröden.

1997 - 1998

besuchte er die Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg.

2009

Sein internationales Debüt auf der 53. Biennale von Venedig.

2010 - 2014

war Demetz Professor für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in Carrara.

2018

Ausstellung von „Autark“ im MANN, Archäologischen Nationalmuseum in Neapel.

2022

Mitglied des „Pavillon of the Republic of Cote d'Ivoire“ bei der 59. Ausstellung der Biennale von Venedig.

Der Künstler lebt in Wolkenstein und arbeitet in Pontives (St. Ulrich) und seit 2020 ist er Professor für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in Venedig.



33

Abb. 33: Kunstwerk der Ausstellung „Autark“ im MANN in Neapel, 2018

Die Zeitlosigkeit der klassischen Kunst

„Alle Künstler spüren, dass sie von diesen Werken herkommen“¹⁶, so Aron Demetz indem er die klassische Kunst betrachtet. Die Studie der klassischen Bildhauerei durchdringt Aron und lässt ihn viel nachdenken, denn hier nehmen nicht nur die gesamte Geschichte, sondern auch alle ästhetischen, technischen und ethischen Formen der Kunst ihren Anfang. Der Künstler untersucht den Ursprung der Kunst mit einem scharfen Blick auf kulturelle Hintergründe, aber auch auf künstlerische Formen. Es ist genau die gemeinsame Wurzel zwischen Kunst und Kultur, die den Künstler auf den Ursprung und Authentizität der Formen und Materie bringen. Aber genau vom Ursprung wird der Künstler ununterbrochen durch die Geschichte bis hin zur Gegenwart geleitet und bleibt somit nicht an die Vergangenheit hängen. Für die meisten Künstler, darunter auch Aron, ist die antike Kunst nicht ausschließlich eine Vitrine von exemplarischen Vorbildern, sondern eine mehr Haltung als eine Ästhetik, die der Künstler selbst schützen und ausprägen muss. Der Künstler ist fasziniert von der Modellierung des Konzepts des Klassizismus: jede Epoche strukturiert ihre eigene Vorstellung von Klassizismus, um ihre eigene Identität zu schaffen. Dies erklärt, dass der Begriff „Klassischen“ nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart und damit die Zukunft betrifft.

Der Künstler kann also nicht die antike passiv betrachten, sondern fühlt sich Verantwortlich deren Werte in der eigenen Kunst hervorzubringen. Die künstlerische Aufbewahrung der Tradition ist also

treu an Gustav Mahlers Aussage „Tradition ist die Weitergabe des Feuers, nicht die Anbetung der Asche.“¹⁷

¹⁶ Demetz 2018: 21
¹⁷ Mahler 1478-1535: 21



34



35

Abb. 34: Skizze eines Gesichtes, 2010

Abb. 35: Studie der Proportion und Stellung des Menschen, 2006

Der Künstler | Aron Demetz

Der Prozess

Für Aron Demetz ist der Prozess des Schaffens ebenso wichtig wie das Endprodukt und manchmal sogar wichtiger als dieses. Der künstlerische Vorgang verschmilzt also in einem synergetischen Prozess: Die künstlerische Arbeit verbindet die Faktoren von Zeit (den Entwurfs- und Umsetzungsprozess mit seiner Unsicherheit) und Raum (die strukturelle Syntax der plastischen Werke, die phantasievollen Abstraktion und operative Konkretheit charakterisiert). Dieser Prozess besteht aus ständigen Überprüfungen und Versuchen. Es handelt sich um einen aleatorischen Weg auf dem Gebiet des Stofflichen, gezeichnet Unvorhersehbarkeit und Zufall, Versagen, Umdenken und Änderungen des Ansatzes, Treue zur ursprünglichen Idee, geformt am Prüfstein des Materials. Es ist, wie Aron selbst behauptet, ein „Learning by doing“, dass viel Lernen enthält, vorausgesetzt, der Künstler ist bereit neues Lernen zu akzeptieren und zu unterstützen, Hinweise der Materialien anzunehmen und diese zu folgen.

In Bezug auf dieses erworbene Know-how sprach der Spezialist für Kinderheilkunde Luigi Peyron von einer „Formativität des Machens, die, während sie macht, die Weise des Machens erfindet.“¹⁸ Die Materialien und technischen Hilfsmittel sind Ausdehnung der Hand, des Geistes und der Imagination des Künstlers. Je mehr Synergie zwischen dem Werkzeug, die Hand und das Gehirn wirkt und diese Elemente zu ein Ganzes sich vereinen, desto mehr werden der Prozess und das Produkt als kohärent wahrgenommen. Aron Demetz findet sich auch in Leon Battista Alberti wieder, der im Vorwort zu

seiner Schrift Über die Baukunst ins Feld führt, die Aufgabe des Baumeisters und damit jedes Kreativen bestehe darin, sowohl Entwurf als auch Ausführung durch Einsicht und methodisches Vorgehen zu beherrschen.¹⁹

Dazu, schließt sich Aron Demetz dem Gedanken von Gaston Bachelard an: „Kreativität ist Vorstellung, die zur Form wird indem die Energien des Machens und Materie in einem Dualismus zwischen Anziehung und Abstoßung kommen. Kreativität ist die Begegnung zwischen Hand und Materie im gemeinsamen Kampf gegen die lastende Trägheit der Entropie und der Gleichgültigkeit.“²⁰ Aus diesem Gedanken übersetzt sich die Vorstellung der Materie heraus und deshalb belässt Aron in seinen Arbeiten oft sichtbare Spuren des Entstehungsprozesses.

18 Peyron: 24

19 vgl. Romanini 2018: 24

20 Bachelard: 26



36

Die Materie

Wenn wir speziell auf die Arbeiten von Aron Demetz zurückkommen, sehen wir Menschenfiguren roh aus dem Holz herausgeschlagen, deren Köpfe vollständig mit dunklem Harz übergossen sind, unheimliche Figuren voller Bedeutung und rätselhafter Schönheit. Wir sehen stehende Figuren ohne Menschlichkeit oder schwarze, verbrannte Körper. Andere sind nur abstrakte Torsi und wieder andere, sind Figuren die nebeneinander auf dem Boden liegen. Pilze von hellbrauner Farbe kommen in Symbiose mit den verkohlten Menschen, während ein durchsichtiger Glaskelch schwappt über einen verbrannten Kopf. In anderen Fällen ist die Haut der Figur gleichzeitig so glatt und gleichmäßig, teilweise zerrissen und an anderen Stellen von einem weichen, pelzigen Fell bedeckt. Demetz ist ein Bildhauer, der unsere Aufmerksamkeit als Betrachter herausfordert. Immer experimentiert er mit Materialien und Techniken, schafft seine Werke mit Brillanz und unterfragt die menschliche Existenz: die Verbindung zwischen Menschen und Natur, Werden und Vergehen, Leben und Tod, die Rolle des Menschen in der Welt.

„Es ist die Materie, welche Materie hervorbringt, es sind Formen, die neue Formen inspirieren und produzieren, Material, das Sorge trägt für anderes Material, wie im Falle von Naturharzen, die eine Holzfigur auf die gleiche Weise schützen wie den Baumstamm in der Natur“²¹, so Alessandro Romanini, im Buch *Autark* über die spirituelle die Überlegungen des Künstlers der Materialien seiner Werke. Künstler wie Aron Demetz bieten eine Alternative

zum Zeitgeist. Sie sind weiterhin Bildhauer, aber sie geben dieser Kunst neue und interessante Impulse. Die Skulptur appelliert weiterhin an ihre eigenen Stärken, regt weiterhin den Dialog zwischen die Unmittelbarkeit der Materie, der Dialog zwischen Form und Wesen, Aspekte, die es schon immer gab. Es ist jedoch eine Skulptur, die hier und jetzt lebt. Genauso meint Aron als er sagt, „[...] ist Harz wie eine zweite Haut, die die Wunden des Baumes heilt.“²² Mehrere Körperteile vieler Skulpturen sind bedeckt mit Fichtenharz, das der Künstler bei seinen Wanderungen durch die Wolkensteiner Wälder in Gröden sammelt. Unter Hitzeeinwirkung wird das gegossene Harz zu einer fast durchsichtigen Masse, die aber bewusst braunen und schwarzen Unvollkommenheiten auswirken lässt.

So erreicht Aron Demetz laut Romanini „eine Ausdruckskraft, die an die Motive der mittelalterlichen Apokalypse erinnert, er schafft Metaphern für Martyren, Blut, Tränen, Leid, Folter und Tod.“²³ Nackt und ungeschützt fordern die Figuren ein genaues Betrachten ein, gleichzeitig bleiben sie aber unnahbar und fremd. Die Figuren haben raue Züge, einige Teile sind grob modelliert und gerade deshalb besonders aufgeladen von Ausdruckskraft. Das ist auch dem Künstler bewusst: „Das Perfektionistische ist hinderlich, man sieht zu sehr das Könnenhafte.“²⁴

Das Prinzip des programmierten Zufalls ist bei den Figuren, die Aron mit Feuer behandelt, noch ausgeprägter. Die Form wird durch kontrollierte Verbrennung modelliert, die die Struktur und Oberfläche

21 Romanini 2018:135

22 ibid: 135

23 Demetz 2018: 135

24 ibid: 135

Abb. 36: Holzfiguren mit Harz überdeckt, 2007



37

Abb. 37: Karbonisierte Holzskulpturen, 2010

des Holzes in schwarze Holzkohle verwandelt. Die Körper werden bis zur Unkenntlichkeit verformt, ohne jedoch ihre Würde zu verlieren, laut Romanini ganz im Gegenteil: „Verletzung und Leid sind mit Metamorphose verbunden, und aus dem zerstörerischen Feuer kann etwas Neues entstehen. Die Zärtlichkeit der Skulpturen lässt uns über menschliche Schwächen nachdenken und erinnern unweigerlich an die Funde bei den Ausgrabungen von Pompeji, Bilder, die so tief in unserem kollektiven Bewusstsein verankert sind.“²⁵

Neben den klassischen aber auch unkonventionellen Werkzeuge verwendet Aron Demetz auch modernere Arbeitsmittel wie Modellierung und 3D-Skulptur. Im letzten Fall, visualisiert Künstler seine Ideen digital und setzt sie dann mit computergesteuerten Maschinen um. Die aus Holz gefrästen Skulpturen bieten dem Künstler vielfältige und unerwartete plastische Möglichkeiten und zeigen, wie offen er für aktuelle künstlerische Tendenzen ist, mit neuen Techniken zu experimentieren. Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit Aron die charakterlose Kälte von Maschinen mit dem emotionalen Potenzial von Holz verbindet. In der Bearbeitung der Maserung haben natürliches Material und neueste digitale Technik einen spannenden Dialog, den sich die Figur offenbar unterordnet. Aber doch bleibt die Figur präsent: Die Risse in den Körpern der Skulpturen erlauben es uns fast, in sie hineinzuschauen, ihre Adern und Muskeln zu sehen. Holzspäne hingegen bedecken den Kopf, die Arme und Beine wie ein warmes Fell. Diese Figuren, deren

fast raue Struktur im Vordergrund steht zeigt wie sie weiterleben und sich verändern kann, auch nach der Fertigstellung des Werks.

Von Zeit zu Zeit arbeitet Aron Demetz auch mit Bronze und Marmor. Unter dem Namen „Pause vom Figurativen“ beschreibt Aron eine Reihe von Arbeiten bei dem der Prozess der Bronzebearbeitung mit dem Kunstwerk eins wird. Die verschiedenen Phasen des Gießprozesses und die daraus resultierenden Werkzeuge und Körper scheinen Teil eines einzigen alchemistischen Experiments zu sein.²⁶

Aron Demetz ist in einer kontinuierliche Entwicklung seiner Persönlichkeit, genauso seine Figuren und Materialverwendungen. Er spielt mit seiner Skulptur indem er versteckt und zeigt, erhält raue, undurchsichtige, matte oder glänzende Oberflächen, mit den ständigen Reiz neue Formen zu schaffen.

²⁵ Romanini 2018: 135

²⁶ vgl. Romanini 2018: 136



38



39

Abb. 38: Kunstwerk der Ausstellung „Autark“ im MANN in Neapel, 2018
Abb. 39: Skulptur aus verbranntes Holz und Gips, 2016



40

Kunst und Raum

In den Ausstellungen äußert der Künstler seine Überlegungen zum Verhältnis von Körper und Raum. Im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel (MANN) tackt der Künstler einen Rhythmus zwischen klassischen und zeitgenössischen Werken und will durch die Architektur laut Alessandro Romanini in Autark „[...] den Besucher aus der „Knechtschaft des rechten Winkels“ befreien, durch die das zeitgenössische Individuum aus der Dimension des Natürliche und der subjektiven Wahrnehmung verbannt ist und stattdessen eingefasst in der Architektur“.²⁷ Der Künstler will mit seinen Installationen den Raum erfahrbar machen und qualitativ ausdrücken. Die Skulpturen sollen mit dem Raum, Licht und Genius Loci in einem Dialog eintreten. Für Aron ist der Raum genauso ein Ausgangsmaterial wie Holz oder Marmor, und gleichzeitig relevantes Element für die sinnliche Vorstellung. Der Raum ist ein strukturelles und sprachlicher Teil des Kunstwerkes. In diesem Sinne, ist der Raum nicht nur das Messbare, sondern hat vor allem einen geschichtlichen und anthropologischen Wert. Das Genius Loci muss man erfassen und respektieren, „das Ort zu hören“²⁸ ist eine verpflichtende und ethische Arbeit damit man die Phänomene der menschlichen Geschichte erinnern kann. Diese Konzepte erstrecken sich in seinem Werk von der einzelnen Skulptur bis hin zur Umwelt- und Installationsdimension. Genau dieses Konzept kommt Im Archäologischen Museum vor: es wird ein Kontext geschaffen, der zeigt wie der Ort sich in Arons Skulpturen verkörpert und die Kunst zu einen klaren Ausdruck bringt.

27 Romanini 2018: 27
28 Demetz 2018: 28

Abb. 40: Skulpturengruppe, Ausstellung 2014 „Memoridermata“ des Zeitgenössischen Kunstmuseum im „Castello di Rivara“



41

Abb. 41: Büste aus Holz, „Contando solo gli inverni“, 2022



42



43

Abb. 42: Skulptur aus Bronze, 2008
Abb. 43: Metallfigur, 2006

Interview

Wann hast du verstanden dass du ein Bildhauer bist?

„Eigentlich wollte ich ursprünglich Zahntechniker werden. Durch die Schule und verschiedene Begebenheiten hat es sich dann so entwickelt, dass die Bildhauerei dann erst zu meiner Arbeit geworden ist. Entscheidend für mich waren ein paar Lehrer: letzten Endes geht es immer um den Menschen und um die eigenen Begegnungen. Es war nicht so, dass ich immer ein Künstler werden wollte, eigentlich überhaupt nicht, aber ganz auf einmal hat sich alles so ergeben und von einer Sache zur anderen ist mein Weg in die Kunst entstanden. So sind sehr viele Sachen in mein Leben passiert, alles ist in Entwicklung und es glaub ich ganz schön wenn nicht alles immer unverändert bleibt. Man sollte auch irgendwie fördern, dass immer die Möglichkeit bleibt etwas zu verändern, auch große Entscheidungen; z.B. bei mir ist es ja immer Bildhauerei geblieben, aber in der Bildhauerei hat sich meine Arbeit sehr weit entwickelt, sowie später dann auch die Lehre in der Schule. Ich glaube man sollte die Verwandlung des eigenen Lebens immer fördern: genauso sollte auch ein Raum in konstante Flexibilität bleiben und mehrere Möglichkeiten zulassen in Beziehung mit dem was man damit tut. Wenn man einen zu deklarierten Raum hat, dann hat man nur diese eine Chance, während das offene Konzept dich nicht einschränkt. Der Fokus soll immer auf die Arbeit bleiben und der Raum sollte sie unterstützen, nicht festhalten oder fest beschreiben.“

Wie schaut dein „idealer kreativer Raum“ aus?

„Das ist eine schwierige Frage, oft sagen meine Freunde: «Ja, ich glaube schon, dass du in den Bergen gut arbeiten und dich gut konzentrieren kannst.» Für mich ist es genau das umgekehrte, denn die Natur hat für mich so eine große Kraft, dass alles andere irgendwie keinen Sinn mehr macht. Wenn ich im Atelier bin, und fast kein Kontakt zur Außenwelt habe, finde ich alles leichter zu arbeiten und das was ich mache ergibt einen Sinn. Ich habe zwar gerne ein externer Bezugspunkt, dieser sollte aber nicht unbedingt die Idealvorstellung sein; manchmal wäre ein geschlossener Raum besser, damit alles Abstrakt wird, du in deiner eigenen Welt bist und alles einen Sinn ergibt. Ich glaube, dass dieser geschlossene Raum die Idealvorstellung ist. Dazu kommt eine gewisse Raumhöhe damit genug Luft da ist. Ich glaube es gibt eine menschliche Proportion, die die Raumhöhe definiert. In der Kunst kann diese auch sehr hoch werden. Auch eine Kirche hat eine Menschliche Proportion, aber durch die übertriebene Höhe entsteht vielleicht etwas anders, etwa diese Beziehung nach oben, nach etwas Abstrakten. Da ich nicht kleine Werke schaffe sind diese 6-8m schon eine angenehme Höhe. Raum hat man sowieso nie genug, und ich bewege mich gerne viel. Mittlerweile habe ich so viele Ateliers ausprobiert, dass ich weiß das der große Raum mehr Vorteile für mich bringt als ein geschlossener Raum mit Grenzen. Manche brauchen Grenzen um sich geschützt zu fühlen. Ich kann hingegen ein großer Raum gut steuern und für mich entsteht spannendes ein Innenleben durch Materialien, Kisten, Werkzeug, Arbeitsbereichen.“



44

Abb. 44: Aron Demetz während er die aufgestellten Innenwände des Café Florians montiert und karbonisiert. Diese Arbeit wurde in der 13. Biennale in Venedig ausgestellt und später dann im berühmten Café Florian in Venedig montiert.

Wie läuft dein Alltag?

„Mein Alltag ist relativ verschieden. Ich komme im Atelier sehr früh morgens an. Je nach dem ob es Winter oder Sommer ist, gibt es dann verschiedene Rituale. Im Winter kommt gleich das Heizen, Musik auflegen... also eine Situation bilden. Im Sommer geht es mehr um das Aufräumen und sich vorbereiten indem man Ordnung schafft um dann arbeiten zu können. Alles geht so stundenweise weiter, es können andere Arbeiten dazwischenkommen. Dann haltet man letztendlich einen Abstand mit der Mittagspause indem man kocht oder mit den Nachbarn indem man mal über etwas anderes ratscht. Dann geht man wieder zur Arbeit zurück und arbeitet in Summe bis am Ende des Tages weiter. Ich habe mehrere Stationen und arbeite nie nur an eine einzige Arbeit: generell an 2-3 Arbeiten gleichzeitig, und so geht es hin und her. Man hat auch viel zu organisieren: verpacken, wegschicken, Büroarbeit, Fotos schicken, Ausstellungen organisieren. Generell gibt es immer viel Bewegung. Letztendlich glaube ich, dass man sich in diesen Ort wohl fühlen muss, weil wenn man da 10-12h am Tag verbringt und dass schon seit 30 Jahren. Z.B. als ich mein Atelier zuhause in Wolkenstein geplant hatte, kam zuerst das Atelier selbst und dann die Stube, weil ich einfach sehr viel Zeit darin vertreibe.“

Wie gönnst du dir am liebsten eine Pause?

„Meist mit den Nachbarn, aber es kommen auch sehr viele Künstler vorbei. Die Begegnung ist immer wichtig, sie soll eine reelle Situation bilden. Z.B. hätte ich nicht gerne eine Stube oder Wartesaal, wo man absichtlich hingehen muss. Hier ist alles verbunden, und auch die Diskussionen sind dann werkstattmäßig bezogen. Im Atelier hängt alles mit der Arbeit zusammen, es ist ein Denkraum und das sollte der Raum auch fördern, durch die Gestaltung und Architektur, dass man weiß, jetzt komm ich in einen besonderen Raum hinein. Die Geistlichkeit darf auch im Raum da sein, auch wenn die Arbeit selber im Innenraum passiert aber sobald man in einem Atelier geht, wie hier, sollte man von der Größe beeindruckt sein.“



45

Abb. 45: Modellproben der Kunstwerke



46

Abb. 46: Karbonisierte Skulpturen aus der Reihe „Burning“, 2012

75

Wie ist deine Beziehung zur Natur? Und wie würdest du sie in deinem Haus einbeziehen?

„Meine Arbeit hängt sehr viel mit der Landschaft, Tradition und Geschichte zusammen. Sicher, wenn ich in New York gearbeitet hätte, wäre meine Arbeit ganz anders. Die Materialien die ich benütze sind sehr Naturverbunden... auch durch dem wie ich aufgewachsen bin, immer in der Natur und beim Kuhhütten. Natürlich hat die Arbeit nicht nur damit zu tun, aber es hängt damit zusammen und das habe ich auch nie verneigt. Ich habe versucht eine neue Tür zu öffnen, aber wie sollte ich das verneigen, wenn der Langkofel hier vorsteht und so stark wirkt. Die Natur beeinflusst jemand einfach sehr viel in den Formen, in den Massen, in der Größe und das, glaub ich, kommt in der Person mithinein und man sollte es nicht verdrängen. Bezüglich zum Atelier, hatte ich mal versucht selber einen an meinem Grundstück zu zeichnen. Ich hatte versucht in dieser landschaftlich schmalen Gegebenheit einzusteigen und hatte mich dann sehr beeinflussen lassen von diesen Steinen, die in Pontives herunterfallen. Es wurde aber mir als zu skulptural und formal kritisiert und somit hatte ich gedacht: «Nein, nein. Schluss damit, bleib bei deinem Leisten, der Architekt soll Gebäude bauen und Künstler Kunst machen.» Die Skulptur spielt sich schon im Innenraum, dann finde ich es auch richtig, dass draußen mit Respekt der Natur die Architektur, Architektur bleibt. Mein Grundstück ist schon ein sehr wilder Ort, vielleicht kann man aber einen Sinn am Ganzen durch die Struktur der des Gebäudes mehr als durch die Form geben.“

Würdest du interessant finden öffentliche Veranstaltungen an deinem Atelier zu organisieren?

„Auf jeden Fall. In den letzten Jahren ist ja schon viel passiert. Ich habe schon seit früheren Jahren gefördert, dass Leute hier bei mir mehrere arbeiten, durch die Sommerakademie zum Beispiel, oder mit Filme, Theater und Musik. Ein Gedanken mit finanziellen Hintergründen ist immer noch da: soll ich ein Atelier für mich oder eine Foundation bauen? Eine Foundation soll ein Ort unterstützen wo mehr passieren kann. Es könnte ein Ort werden, wo sich Leute sich treffen, ein Austausch da ist und mehrere Künstler auch länger da arbeiten können. Natürlich ist das für mich alleine organisatorisch nicht machbar, wenn man aber mehrere Mitglieder und finanzielle Unterstützung hätte wäre es denkbar auch dieser Weg nehmen zu können.“

76

Was denkst du über Workshops für junge Nachfolger?

„Ja natürlich, es gibt schon sowas wie die Sommerakademie oder auch während dem Schuljahr, habe ich immer einen Studenten von Venedig hier bei mir. Ich mag es eigentlich, wenn Leute hier bei sind, gleichzeitig bin ich auch zu gewisse Zeiten gern alleine. Im Frühjahr werde ich mit Andreas Kondrak (auch Musiker) Veranstaltungen im Musikbereich und Theater organisieren, sodass es wirklich ein Ort wird. So ist auch die Vorstellung meines zukünftigen Ateliers. Man ist ja nicht nur kreativ für die Arbeit die man selber macht, sondern man möchte auch das Tal hineinbeziehen. Da das Grundstück sich auf dieser Durchlaufstrecke sichtbar befindet, sollte man einem Menschen der vorbeifährt eine Frage im Hinterkopf lassen: „Was ist denn das eigentlich?“ ...es soll einem auffallen!. Natürlich ist es schwierig das alles alleine zu organisieren man braucht Hilfe für Gedanken und Geld. Es war mal eine Überlegung da, in einer Koalition mit einem interessierten Partner zu gehen. Einerseits bin ich gerne alleine und entscheide selber über meine Sachen, dazu ist ein solches Investment alleine schwer zu unterstützen. Andererseits würde ein solches Projekt ein 2. Standbein werden, damit meine Arbeit nicht einfach an einem Ball hängt.“

Wie groß sind durchschnittlich deine Skulpturen?

„Es hat sich immer verändert. Bis jetzt bin ich nicht sehr über die Lebensgröße hinausgegangen, weil es mir immer wichtig war der Mensch als Ausgangspunkt zu haben. Natürlich kann sich das auch verändern, man weiß nie... ich habe schon mittlerweile auch größere Skulpturen z.B. die mit einer Baumwurzel zusammenhängen gemacht. Im Außenbereich würde ich mir Wünschen manchmal zu arbeiten (für größere Werke, aber auch wegen Staubbildung).“



47

Abb. 47: Skulptur aus der Sammlung „Autark“, 2016



48

Abb. 48: In der Industriezone im freien Ausgestellt, schaffte Aron das Kunstwerk „Vester Dlacia“, 2020. Die Negativformen wurden mit Marmor aus Laas im Südtiroler Vinschgau realisiert.

79

Siehst du in deinem Atelierwohnhaus auch eine Zukunft für deine zwei Söhne?

„Es ist noch nicht ganz klar was meine Söhne machen werden. Einer ist im künstlerischen Bereich tätig. Natürlich denke ich weiter und hoffe das meine Söhne es in irgendeiner Weise mein Atelierwohnhaus weiterbenutzen können. Das Projekt soll also auch zur Umgestaltung möglich sein. Ich finde diese abgelegene Zone und die Nähe zum Fluss sehr interessant. Ich möchte eine Wohnsituation schaffen in der man wirklich die Freizeit genießen kann und jetzt das meine Söhne noch draußen sind, kann ich mich sehr gut vorstellen dort mit meiner Frau zu wohnen. Jedenfalls würde ich eine Wohnung haben in der man auch Gäste einladen kann, die bei mir eventuell arbeiten und eine Zeitlang wohnen können.“

Wie ist der Lebensstil deiner Familie?

„Unser Lebensstil würde ich sehr offen definieren, da wir oft Leute bei uns zu Hause haben. Das widerspiegelt auch wie wir die Kinder erzogen haben. Ich denke aber dass die Wohnung eine klare Trennung zum Arbeitsbereich haben soll. Die Wohnung soll nicht wie ein Atelier ausschauen, ganz im Gegenteil soll sie sauber, geordnet und komfortabel sein. Wohnen soll für mich praktisch und funktional sein.“

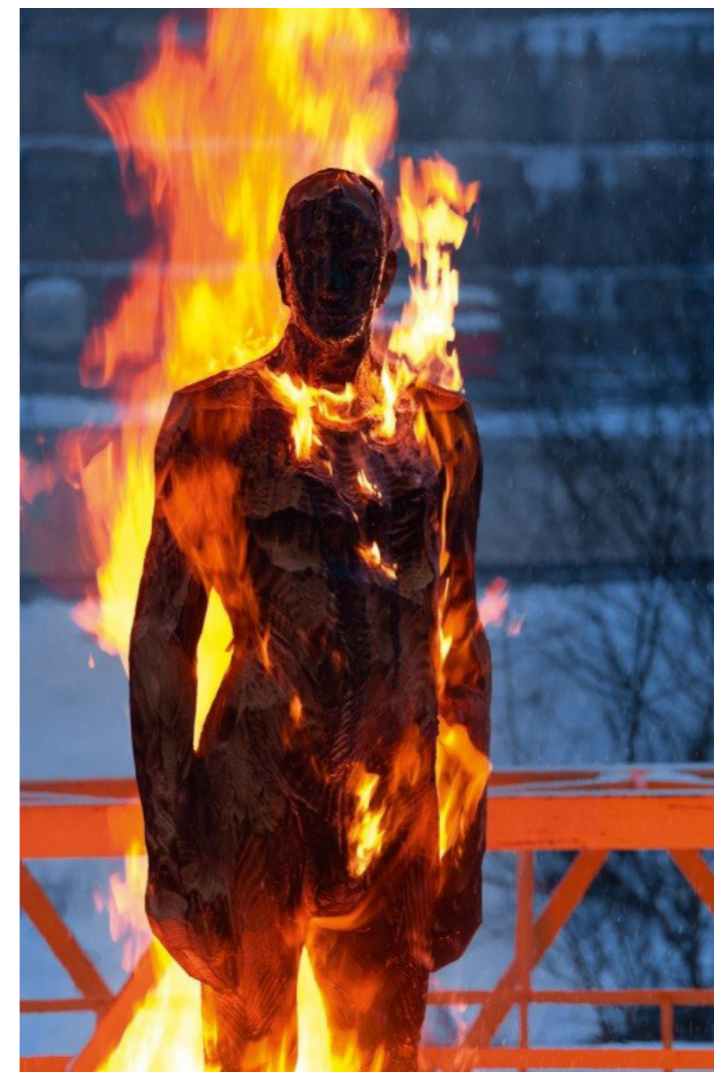
80

Wie schaut die ideale Einrichtung deines Hauses aus?

„Ich habe ganz gerne minimale und funktionale Möbel, aber die Einrichtung sollte gleichzeitig den Wohnraum eine gewisse Gemütlichkeit transferieren. In Wolkenstein vermieten wir ein paar Wohnungen und die haben wir so eingerichtet wie wir sie wohnen würden. Ich denke dass in letzter Zeit in Südtirol vom Stil her zu minimalistisch eingerichtet wird, das ist mir fast zu kühl und hart zum Wohnen. Zum Beispiel, sollte für mich eine Sitzecke oder Sofa einfach Gemütlichkeit ausstrahlen. Ein einfaches Brett würde sicherlich gut ausschauen, würde aber ungemütlich sein. Ich glaube das diese Simplifikation in der Architektur auch vorbei ist, jetzt sollte man anders denken und eine Position nehmen. Es ist fast eine Ausrede geworden immer gleich zu planen. Zum Beispiel, funktionieren viele Hotels gut, die Wohnungen sind leicht abzuwischen usw., aber die Architektur sieht oft gleich aus und verliert Charakter. Deshalb möchte ich eine Wohnung mit Charakter haben, die mich und den Architekten widerspiegelt.“

Haus und Umgebung: hast du den Wunsch auf einer offenen oder introspektiven Architektur?

„Ich glaube das ich als Mensch mich bodenständig zeigen möchte, und genauso soll auch die Architektur sein. Trotzdem würde ich mich wünschen dass wenn man dort vorbeifährt, kein „normales“ Haus sieht, aber etwas auffälliges mit Bodenständigkeit. Ich glaube, dass alles zu schaffen, wird genau das schwierige am Projekt sein. Was ich schon auf jedenfall machen würde, ist es, das Haus nicht wie eine Vitrine an der Straße öffnen sondern es eher geschlossen halten und Richtung Fluss öffnen. Bezüglich zum Atelier, ist das Licht sehr wichtig, aber aus Erfahrung noch wichtiger die Wärme. In den letzten Ateliers hatte ich vor allem im Winter das Problem mit der Kälte, und wenn es in Gröden kalt wird, ist es wirklich schwierig zu arbeiten. Deswegen schätze ich die Sonne immer mehr. Hingegen zum neutralen Nordlicht der Malerei, ist es in der Bildhauerei vor allem wichtig viel Licht zu haben. Deswegen würde ich ein Atelier nach Süden auch eine interessante Idee finden. Man könnte ja z.B. zwei Arbeitsräume haben, einen für größeren Arbeiten und einen für kleineren wo man die Temperatur höher halten kann. Diese Arbeitstrennung würde jedenfalls auch praktisch sein, damit man eine gewisse Ordnung halten kann.“



49

Abb. 49: Holzfigur im Karbonisierungsprozess, 2010

04.



50

Abb. 50: Michelangelo in seinem Atelier besucht von Papst Julius II, Cabanel Alexandre, 1859

DIE KUNSTPRODUKTION

Einleitung der Atelieregeschichte

Das Atelier ist der Raum, der dem Handwerk des Künstlers gewidmet ist: ein multifunktionaler Ort, an dem Kunstwerke entstehen, aber auch ein Ort, an dem die Werke aufbewahrt werden, während sie auf ihren Verkauf warten, und ein Ort, an dem sich Kunden, Sammler, Reisende und andere Künstler treffen: teils Werkstatt und teils Museum, teils Fabrik und teils Wohnzimmer, teils Treffpunkt und teils Ort der Besinnung.

Im Buch der Kunst von Cennino Cennini kann man nachlesen, wie die Werkstätten der Künstler im Mittelalter organisiert waren. An der Spitze der Werkstatt stand der Maestro, und unter seiner Leitung arbeiteten junge Lehrlinge, die das Handwerk erlernen wollten, sowie Angestellte und Assistenten.²⁹ Mit der Renaissance musste der Künstler, der zum Höfling geworden war, seine Zeit gleichmäßig zwischen Staffelei, Farben, Wandteppichen und sozialen Beziehungen am Hof aufteilen, um seinen Ruhm zu mehren und neue Aufträge zu erhalten. Im 19. Jahrhundert veränderte sich die soziale Dynamik und der Kunstmarkt erheblich, und folglich das Atelier seine Form und seine Merkmale: Der Künstler lebte oft allein in seinem Atelier, und Fotografien aus dieser Zeit zeigen Räume, die das soziale Prestige widerspiegeln, das er erreicht hatte. Francesco Hayez, der große Maler des italienischen Risorgimento, hat in seinen Werken anschauliche Spuren seiner Suche nach dem idealen Atelier hinterlassen. Die wichtigsten architektonischen Elemente im Atelier des Künstlers sind nun ein großes Fenster, ein Oberlicht und in zweiter Linie ein

bequemer Raum, der sich zum Malen eignet. Vor allem die Rolle des natürlichen und gleichmäßigen Lichts, nachdem jahrhundertlang in den Ateliers der Künstler und in den Sälen der Malerakademien bei Kerzenlicht gearbeitet wurde, unterstreicht einen neuen Zugang zur realen Welt, eine neue Sichtweise auf die Welt.

²⁹ Cesarotto 2016: o.S.

Abb. 51: Ausstellungsansicht, die mumok Sammlung im Wandel, Rachel Lachowicz, Bewußt/Unbewußt, 1994



51

Die Kunstproduktion

Produktion

„[...] Große Augenblicke sind immer jenseits der Zeit. Rodin war so vertieft, so versunken in seine Arbeit, dass kein Donner ihn erweckt hätte. Immer harter, fast zorniger wurden seine Bewegungen; eine Art Wildheit oder Trunkenheit war über ihn gekommen, er arbeitete rascher und rascher. Dann wurden die Hände zögernder und zögernder. Sie schienen erkannt zu haben: es gab für sie nichts mehr zu tun. Einmal, zweimal, dreimal trat er zurück, ohne mehr zu ändern. Dann murmelte er etwas leise in den Bart, legte so zärtlich, wie man einen Schal um die Schultern einer geliebten Frau legt, die Tücher um die Figur. Er atmete auf, tief und entspannt. Seine Gestalt schien wieder schwerer zu werden. Das Feuer war erstorben.“³⁰

Ein Raum für die Kunstproduktion hat wesentliche Aspekte zu betrachten: Eine ausreichende Dimension und eine den Objekten entsprechende Belichtung. Dennoch gibt es keinen klar definierten Typus von Künstlerstudio, Atelierwohnung oder Künstlerwohnhaus. Künstler sind alle sehr unterschiedlich und haben verschiedene Konzeptionen des Lebens und Arbeitens. Seit den Anfängen der Moderne hängt die Art des Ateliers meist am Stellenwert vom Künstler und der Wertschätzung seines Schaffens in der Gesellschaft. Somit haben sich verschiedene Archetypen entwickelt unter anderen der der anerkannten Künstlerpersönlichkeit der Antike, des begabten Handwerkers im Mittelalter oder der des verehrten Genies der Renaissance. Aber neben Aspekten der Selbstdarstellung und der Statussymbolik stellt das Künstleratelier vor allem einen

„Lebensabdruck“ seines Benutzers dar.³¹ Abhängig von der Einrichtung und der Arbeitsweise kann man verschiedene Überlegungen über den Zustand, der Ursprung, alltägliche Arbeitsabläufe, das Selbstbewusstsein oder das künstlerische Selbstverständnis seines Nutzers machen. In den nächsten Abschnitten sehen wir verschiedene Atelierbeispiele um genau diese Aspekte untersuchen zu können.

³⁰ Cesarotto 2016: o.S.

³¹ Klier 2006: 6



52



53

Abb. 52: Außenansicht des Gartenatelier von Auguste Renoir
Abb. 53: Alberto Giacomettis Atelier

Künstlerateliers der Geschichte

Atelier mit Klimabedacht

Klima, Licht, Natur

In Les Collettes, an der Côte d'Azur liegt inmitten von Olivenbäumen und Blick auf das Meer das Anwesen von Auguste Renoir. Um den kühlen und feuchten Pariser Gebäuden zu entkommen, arbeitet der Künstler mit der Zeit lieber im warmen Südfrankreich. In diesem Fall werden drei Atelierräume errichtet: Im ersten Stock steht mächtig ein „Großes Atelier“, in einem unspektakulären Raum mit großflächigen Nordfenstern ein „Winteratelier“ einfach zu beheizen und gut durchlüftet und ein „Gartenatelier“, witterungsgeschützt, aber wo Renoir das für seine Malerei so wichtige Licht durch die Blätter der Olivenbäume beobachten konnte.

Die Werkstatt des Bildhauers

Pur, Minimal, Frei

„Von der Straße aus öffnete sich hinter einer Türe ein gassenartiger, kleiner, langgezogener grauer Hofraum, der durch mehrere ein- und zweistöckige Atelierhäuschen gebildet wurde. [...] Giacomettis Werkraum und Wohnatelier, der Arbeitsraum seines Bruders Diego, waren von diesem Hof aus zugänglich. [...] Daneben führte eine Treppe zu darüber liegenden Werkstätten. Für alle Anwohner gab es nur eine einzige Toilette mit einer schlecht verschließbaren lotterigen Holztüre [...].“³²
Alberto Giacomettis Werkstatt liegt in Paris, in der Nähe von Montparnasse, direkt gegenüber einer Kohlehandlung. Total ohne Komfort und Wärme, im Mantel arbeitend, konzentriert sich der Schweizer Bildhauer und Maler trotz Umständen ausschließlich mit seinem Werk und schafft eine Kunst die eine absolute künstlerische Freiheit ausdrückt. Dabei entwickelt er einen völlig eigenen Maßstab für Material, Dimensionen, Raum und Bewegung.

32 Klier 2006: 89



54



55

Abb. 54: Andy Warhols Factory
Abb. 55: Innenbild des Atelier Remy Zaugg

Art und Szenentreff in der Factory

Ort des Austausches, Treffpunkt, Zusammenarbeit

Im New York der 1960er Jahre breitet sich Andy Warhol in mehreren ehemaligen Fabrikgebäuden aus und legt den Grundstein für eine vielfältige Kunstszene. Musiker, Berühmtheiten, Underground-Künstler und Schriftsteller genießen extravagante Partys und folgend entstand ein Netzwerk von Alternativkulturen. In Warhols Aktionen verbinden sich die Sichten von Künstler und Betrachter, Kunst wird gleichzeitig diskutiert und produziert, Tabus werden gebrochen und etablierte Werte in Frage gestellt. In der 400 m² großen, mit Silberfolie ausgelegten Werkstatt fertigt Warhol seine Siebdrucke von amerikanischen Alltagsgegenständen und Prominenten an und dreht einfache Frontalfilme von Besuchern seiner Fabrik, die vor der Kamera erscheinen dürfen.³³

³³ Klier 2006: 99
³⁴ Leuschel 2007: 26

Das Atelier Remy Zaugg

Licht und Material, Arbeiten im Freien, Minimal

Ein weißer Quader, über 5m hohe Räume, Oberlichter aus Milchglas und eine Glasfassade auf der Nordseite die zu einem unspektakulären Innenhof gerichtet ist. Auskragende Dächer auf beiden Seiten ermöglichen die Arbeit im Freien bei jedem Wetter. Das Atelierhaus in Pfastatt bei Mulhouse wurde in konstruktive Zusammenarbeit mit den „Hausarchitekten des Künstlers“ Herzog & de Meuron entworfen. Es wurde ein großzügiger, ruhiger Raum mit der Qualität eines Ausstellungsraums geschaffen.³⁴



56

Das Atelierhaus Schwing

Harmonie der Materialien, Licht, Massiv und Zart

Tageslicht ist bei diesem Betonquader unerwünscht. Daher gibt es nur zwei niedrige, quer liegende Fenster, die bewusst inszenierte Ausblicke ermöglichen. Nur ein Schlitz in der Decke lässt zenitales Licht eindringen, das sich entlang der Betonwand über die nur zweiseitig befestigte Galerieebene hinaus in den Erdgeschossbereich wagt. Dieses Licht bringt die Atmosphäre des Materials hervor: die Oberfläche des Betons und auch die Komplexität der Geometrie wird somit ein zentrales Gestaltungselement. Es wird ein gleichmäßig abgeschlossener Raum aus Beton und Glas geschaffen, der eine konzentrierte Arbeitsatmosphäre garantiert.

Abb. 56: Atelierhaus Schwing mit seinen Feinen Begegnungen zwischen Beton, Glas und Licht

05.



57

Abb. 57: Ausstellung in eine der beiden Hallen der Mansana de Chinati

DIE RAUMTYPOLOGIEN

Mensch, Objekt und Raum

La Mansana de Chinati

Donald Judd, Marfa (Texas), 1986

Um das Gelände mit Privatsphäre zu versehen und es zu einem definierten Raum zu schaffen, errichtete Judd eine Lehmmauer um den Block, deren Höhe bis zu den Oberlichtern der großen Gebäude reicht.

Judd entwarf alle übrigen Strukturen in La Mansana de Chinati, einschließlich des Pools, des Gewächshaus mit Hundezwinger und Hühnerstall, die Sanitäranlagen mit Flachdach, ein kleines Büro, ein provisorisches Lagergebäude und eine Pergola. Das Gewächshaus und die Pergola wurden aus Holz gebaut, während die Bäder und das Büro aus Lehm. Das provisorische Lagergebäude ist Holzrahmenbau. Judd überlegte auch die Landschaft: eine Reihe von sieben unfruchtbaren Pflaumenbäumen bildet einen langen schmalen Raum zwischen den Ostgebäude und der Hofmauer; zwölf Pappeln umgeben den Pool, und Weinreben bedecken die Pergola, die die gleichen Außenmaße wie der Pool hat. An die im Osten bzw. Westen gelegenen Gebäude schließen sich im Norden kleinere, mit Kakteen und weitere bepflanzte Areale an, die von Wegen mit Ziegelsteinpflaster eingefasst sind. Die 3,5 m hohe Lehmziegelmauer schafft einen großzügigen Innenhof (79 m x 74 m) und schützt ihn zugleich von dem Verkehrslärm.³⁵ In einer Grundstücksecke wurde auch ein kleines Wintergarten angebaut. Außerdem, ließ Judd im Freien zwischen

den zweigeschoßigen Bau und dem Ostgebäude ein separates Badehaus errichten und schuf damit eine spannungsvolle Sequenz schmaler Außenräume, die auf einer Seite zum Innenhof, auf der anderen zur Pflaumenbäume führt. Minuziös wurden auch kleine Details wie der Mechanismus des Eingangstors und der Türöffnung bedacht.³⁶

In den Innenräumen der Gebäude wird eine Sammlung von Kunstwerken gezeigt, die unter anderem Arbeiten von Judd, Dan Flavin und Frank Stella umfasst. Ein Großteils der Einrichtung hat Judd selbst entworfen, darunter die Bücherregale für zwei Bibliotheken mit etwa 13.000 Werken über verschiedenste Themen. La Mansana de Chinati wurde von Judd als sein privater Wohnsitz entworfen. Zu Judds Lebzeiten wurde das Ensemble ein lebendes Museum, indem Judd wohnte, arbeitete und studierte und dessen Räume der Familie wie auch Gästen jederzeit offen standen.

³⁵ vgl. Flückiger 2021: 52

³⁶ vgl. ibid.



58



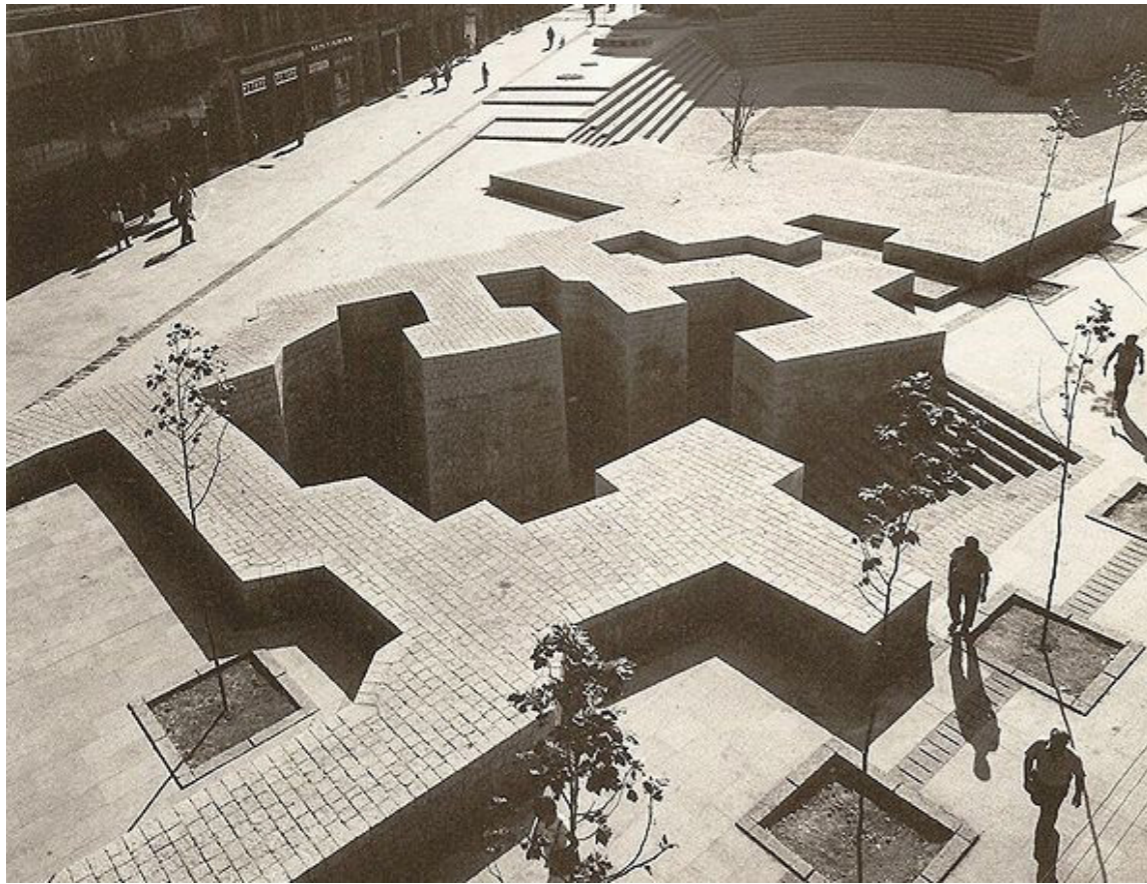
59

Abb. 58: Sicht der Außenanlage.
Abb. 59: Bücherregale der privaten Sammlung.



60

Abb. 60: Erdgeschoß der ganzen Anlage: in dieser Darstellung wird die Positionierung der Objekte gekennzeichnet.



61

Plaza de Los Fueros

Eduardo Chillida, Vitoria (Spanien), 1982

Die Plaza de los Fueros ist ein Platz im Stadtzentrum von Vitoria-Gasteiz, die Hauptstadt des Baskenlandes und wurde 1979 zum Gedenken an das Gesetzbuch des Landkreises errichtet, das auf spanisch „fuero“ heißt.

Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida beschäftigt sich in seinen Werken mit den Grenzen des Raumes und seinem Übergang zwischen Innen und Außen. Der Raum kann von einer Vielzahl von Materialien eingenommen werden. Das Material umgibt den Raum, und der Raum umgibt zugleich das Objekt, das sich ihm öffnet oder verschließt. Im Alabasterobjekt dringt der Raum in den Stein ein und das Innere verschmilzt so mit dem Raum, der die Skulptur umgibt. Chillida sieht die Leere nicht als leeren Raum, der in der Skulptur genutzt werden kann, die Leere hat für ihn ihre eigene Anwesenheitsbestimmung ohne eine Funktion übernehmen zu müssen. In seiner Arbeit auf dem Platz geht er in den Boden hinein, versenkt den Raum und macht die Grenzen durch die Topographie deutlicher. Anstatt nur eine Skulptur zu errichten, entwarf Chillida zusammen mit dem Architekten Luis Peña Ganchegui den gesamten Platz als Denkmal. Die Grundlage ist ein dreieckiger Platz, der durch den Abriss des alten Marktes neuen Raum erhält. Dieser Entwurf ist eines der wenigen, Werke von Chillida, das einen praktischen Nutzen in einer Skulptur

zeigt. Die Einfachheit und die verschiedenen Verbindungsebenen, die dem Besucher zugänglich sind, verleihen eben der Skulptur einen architektonischen Charakter.

Die Offenheit der zahlreichen Zugangsmöglichkeiten kontrastiert mit dem kompakten Zentrum, das umgangen werden kann, aber gleichzeitig können die verschiedenen Formen und Volumen durch mehrere Sichtachsen von außen unterschiedlich wahrgenommen werden. Da das Werk in den Boden eingefügt ist, behindert es nicht, wie die fünf Meter hohen Mauern eines früheren Projekts, die Sichtbeziehungen auf dem befreiten Platz. Das Werk weist auf zwei Arten von Architektur hin: die des Labyrinths und die der Festung. Die Idee des Denkmals war es, eine Burg oder eine Verteidigungsanlage zu bilden, die sich als Symbol für den Schutz der baskischen Sonderrechte darstellt.

Abb. 61: Sicht auf der Plaza Los Fueros

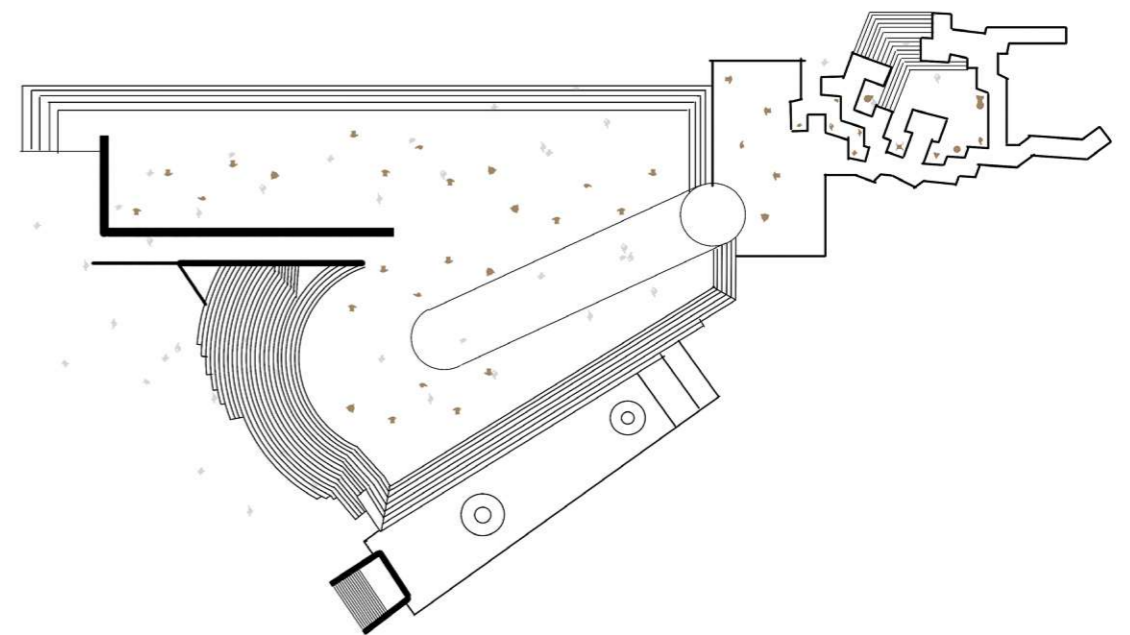


62



63

Abb. 62: Eduardo Chillida, Gurutz VIII, 2000.
Abb. 63: Innensicht der Plaza los Fueros



64

Abb. 64: Grundriss der Plaza los Fueros: hier wurden viele Objekte und Menschen rund um den ganzen Platz positioniert, um der Bedeutung in Chillidas Werk zwischen Objekt und Raum zu betonen.



65

Abb. 65: Kostner House and Studio von der Straße, mit dem imponierten Schlern im Hintergrund.

Die Raumtypologien

Wohnen und Arbeiten

Kostner House and Studio

Modus Architects, Kastelruth, Bozen (Italien), 2013

Auf einem Hügel am Rande des historischen Stadtzentrums gelegen, teilt sich das Haus in zwei Volumen, die sich öffnen und den Blick auf der südtiroler Gemeinde Kastelruth befreien. Ein zapfenförmiger Sockel dient als Verbindungsglied zwischen den Gebäuden, die sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum traditionellen Geburtshaus der Familie Kostner andocken. Der beengte Standort führte zu einer vertikalen Lösung, bei der das Dach formell eine dominierende Rolle spielt. Mit einer Wendeltreppe verbunden, schwenken die Programme des Ateliers und des Hauses nach außen und verbinden sich auch mit den Wohnräumen in den Obergeschossen. Eine Sequenz aus V-Stützen hebt beide Körper vom Boden ab umso die ortstypische Bautradition wieder zu spiegeln und gleichzeitig einen durchgehenden Rundumblick in die Nachbarschaft auszulassen. Die Arbeitsräume des Künstlerateliers befinden sich zusammen mit einer kleinen Galerie im Untergeschoss und sind über eine Rampe zugänglich, um das Transportieren von schweren Materialien und Kunstwerken zu erleichtern. Einer der Arbeitsräume ist ein doppelt so hohes, nach Norden ausgerichtetes Atelier mit gleichmäßiger, indirekter Sonneneinstrahlung. Im Erdgeschoss bildet die Holzkonstruktion einen Säulengang, von wo aus man in das Atelier hinunterblicken oder in das kleine Büro treten kann. Der Wohnraum des

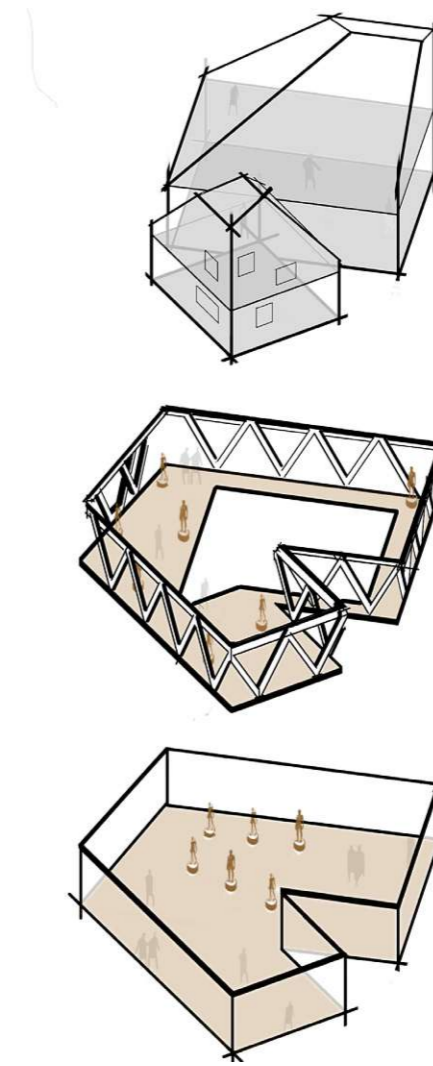
Künstlers und seiner Familie befinden sich in den oberen Stockwerken: Küche, Wohnzimmer und Hauptschlafzimmer befinden sich im ersten Stock, während zwei separate Räume mit angrenzenden Badezimmern und getrennte Treppenhäusern unter den Schrägdächern liegen. Küche und Wohnzimmer sind nach Süden ausgerichtet und haben Zugang auf der Terrasse, die unten als Eingangsüberhang dient. Die kreuzende Holzstruktur folgt die Fassade nach oben, und zeigt somit sein auffallendes Charakter: das Wechselspiel aus tragenden und hüllenden Elementen. Somit wird die Fassade selbst wird zu einem Kunstwerk, auf dem Kostner Skizzen des Gebäudes als Gravuren eingearbeitet hat, und verahnt außerdem auf die enge Zusammenarbeit zwischen Künstler und Architekten im Entwurfsprozess.³⁷

37 MoDus Architects 2013: o.S.



66

Abb. 66: Innensicht des Atelierraumes.



67

- Wohnen
- Arbeiten

Abb. 67: In dieser Axonometrie werden besonders die Beziehungen zwischen den Arbeits- und Wohnräumen gekennzeichnet.



68

Casas Gemelas

Juan O' Gorman, San Angel (Mexico), 1932

Im Auftrag von Diego Rivera entwarf Juan O'Gorman 1931 eine der ersten funktionalistischen Konstruktionen in Lateinamerika: ein Haus für den Maler und ein anderes für seine Frau Frida Kahlo, in dem jeder sein eigenes Atelier hatte. Die Gebäude sind zwei glatte Betonblöcke, unabhängig voneinander und nur durch eine kleine Brücke oben verbunden, die als symbolisches Band ihrer Liebe verstanden werden soll. Das architektonische Ensemble manifestiert die Interpretation des Funktiionalismus in der mexikanischer Architektur und präsentiert eine Lebens- sowie eine Kunstmaschine.

Die Betonplatten beider Häuser sind ohne Putz ausgeführt, nur die Backsteinmauern sind abgeflacht. Asbestplatten mit einem Schmiederahmen, eine schraubenförmige Betontreppe im Außenbereich, die unter anderem die verschiedenen Stockwerke des Malerateliers verbindet, die Intarsien aus Baustahl, die Betonziegel sind hell und sichtbar sind die Merkmale, die O'Gormans funktionalistischer Architekturtheorie zugrunde liegen: Der minimale Aufwand und der Aufwand für maximalen Nutzen. Das Projekt zeigt sich aber nicht nur in seinen funktionalistischen Merkmalen der Sparsamkeit und Wirtschaftlichkeit, sondern auch (wie z.B. beim sägezahnförmige Dach oder bei der Malerstudie auf zwei Etagen) entscheidende Elemente für eine hohe Qualität des Raumes und Lichtes; besonderes

Augenmerk wurde auf die für eine solche Studie erforderliche natürliche Beleuchtung gelegt, die mit raumhohen Fenstern gelöst wurde. Außerdem wird eine besondere Verwendung der freien Pflanze wird auch auf der Ebene der Zugänge geschätzt, die in leichten Haufen gehalten werden. Die Einführung dieser Elemente in die damalige Architektur ist einer der wertvollsten Beiträge zur modernen Architektur des 20. Jahrhunderts.

Abb. 68: Frida und Diego hatten jeweils ihr eigenes separates Haus: Riveras Wohnsitz bewahrt sein Atelier im weißroten Haus mit Kunstwerkzeugen und Pappmaché-Figuren, während Fridas (das blaue Haus) für temporäre Ausstellungen geräumt wurden.

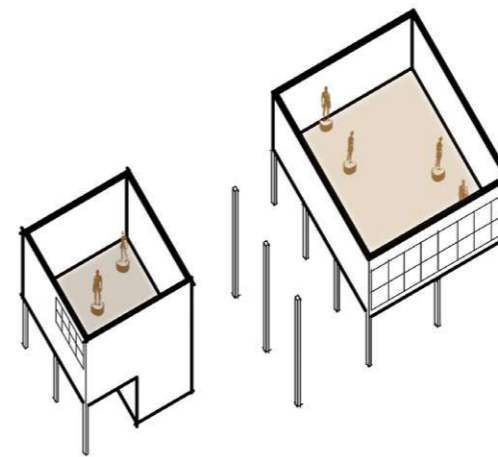
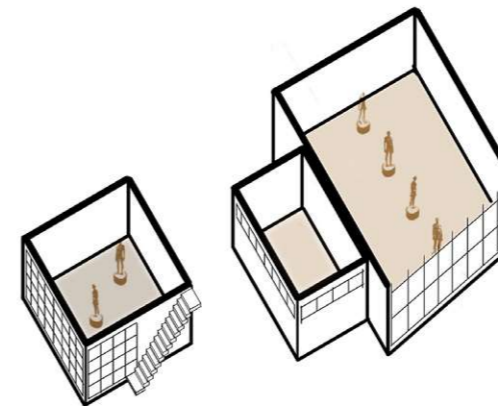
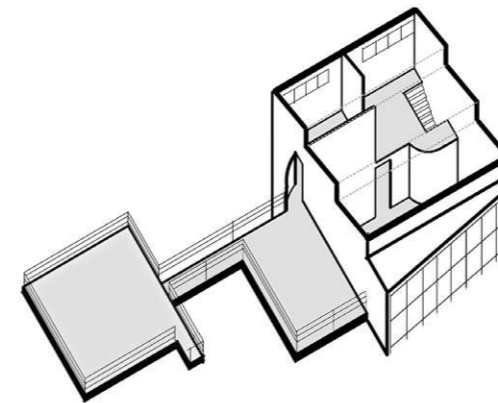


69



70

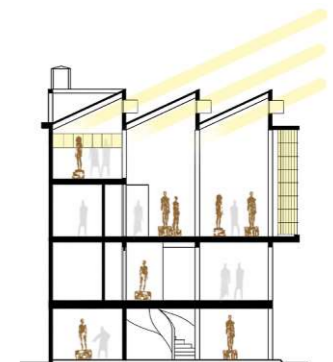
Abb. 69: Diego Riveras Haus von der Straße
Abb. 70: Innensicht des Ateliers im letzten Geschoß



71

- Vereinigungsetage
- Arbeiten Frida Kahlo
- Arbeiten Diego Rivera

Abb. 71: Axonometrie mit den Arbeitsräumen und die Brücke als Symbol des Beziehungsgefüges.
Abb. 72: In den beiden Querschnitten kann man eine weitere wichtige Charakteristik des Hauses bemerken: verschiedene Raumhöhen und gezielte Lichtführung mit den Öffnungen.



72



73

Abb. 73: Peter Zumthors Arbeitsstudio.

Atelierhaus in Haldenstein

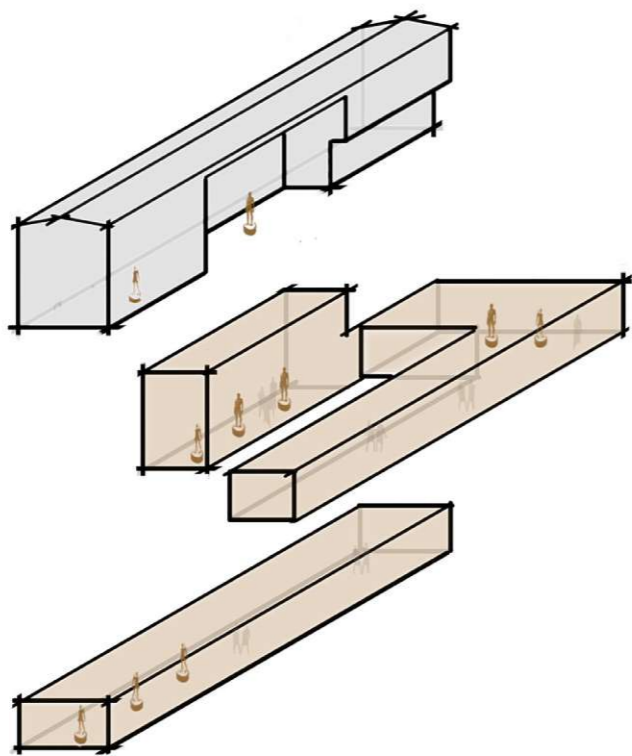
Peter Zumthor, Haldenstein (Schweiz), 2005

„Das erste Atelier wollte Holz sein. Da war ich noch Denkmalpfleger: Nur die Wohnhäuser sind aus Stein! Und ein Atelier ist nicht aus Stein, das hört man ja, das ist etwas Leichteres. Damals brauchte es eine neue Einstellung, um mit Holz zu bauen.“³⁸ Der Neubau bindet sich in das dörfliche Gefüge Haldensteins ein und verknüpft Arbeiten und Wohnen im gleichen Gebäude. Atelier- und Wohnhaus umarmt einen naturreichen Hof und fängt die reiche Landschaft ein. Ein Flügel ergibt den zweigeschossigen Wohnhausteil mit Satteldach, der andere den eingeschossigen Büroteil mit Flachdach. Im Zentrum des Wohnhauses, ebenerdig zum Garten, befindet sich Peter Zumthors persönlicher Arbeitsraum. Die Arbeitsräume sind introvertiert Richtung den sehr dichten mit Ahornbäumen bepflanzten Hof ausgerichtet. Dagegen, öffnen sich die privaten Räumlichkeiten nach den Außenbereich. Die Wohn- und Arbeitsräumen verschmelzen sich in einer zarten Durchdringung in gewissen Bereichen je nach Lebens- und Arbeitsbedürfnisse des Architekten. Trotz der funktionalen Verzahnung, wurde die sichtbare Beziehung zwischen Erd- und Obergeschoß vermieden. In dichter Aufeinanderfolge schleifen sich die Räume im Obergeschoss um die hohen Atelier- und Wohnräume des Erdgeschosses wie deren Negativ.

38 Zumthor 2005: 20

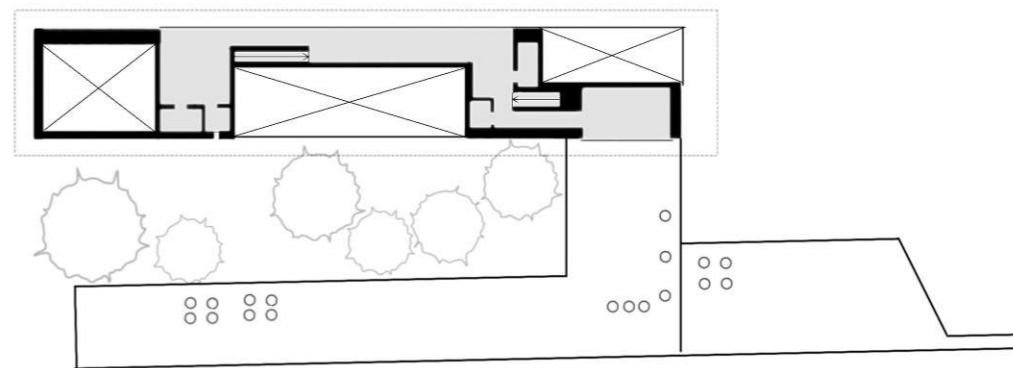


74

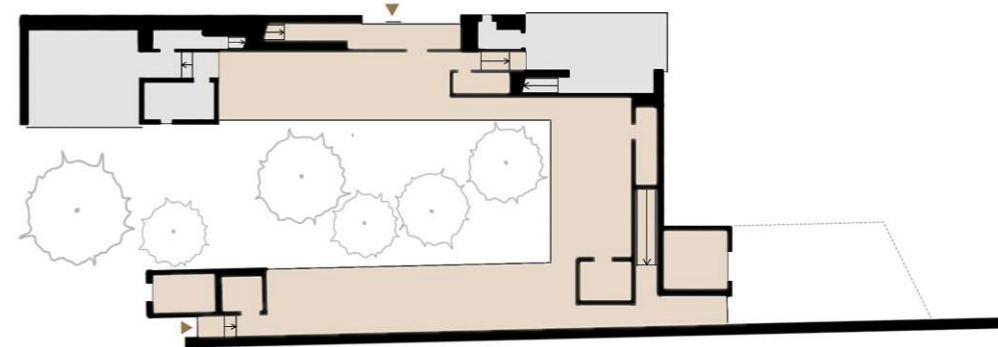


75

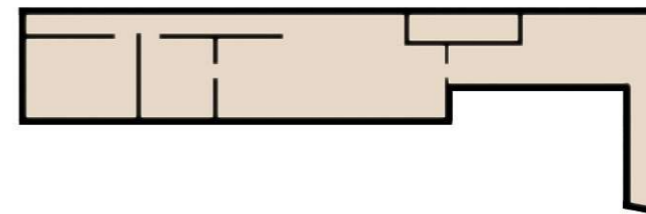
Abb. 74: Dank der großflächigen Glashülle, wird die Küche von der Natur tatsächlich ummantelt.
Abb. 75: Das Zusammengefüge der Arbeits- und Wohnräume wird in diesem Projekt nach Zonierungen entschie-



76



77



78

■ Wohnen
■ Arbeiten

Abb. 76, 77 und 78: Von oben nach unten: 1.OG, EG und UG



79

Abb. 79: Garten und Seitenansicht des Stretto Houses.

Ensemble versus Überlagerung

Stretto House

Steven Holl, Dallas (Texas), 1991

Das Haus, das an drei Teiche mit bestehenden Dämmen angrenzt, projiziert den Charakter des Ortes durch eine Reihe von räumlich geschlossenen Körper aus Beton mit metallgerahmten Zwischenräumen, die durch sie hindurchfließen. Laut Steven Holl benimmt sich das Gebäude wie ein Stretto in der Musik: „Das Wasser, das sich über die Dämme ergießt, spiegelt - wie das sich überlagernde Stretto in der Musik - die Landschaft draußen und die sich überlagernden Räume drinnen wider. Bartoks Musik für Streicher, Schlagzeug und Celeste hat eine Materialität in der Instrumentation, der sich die Architektur in Licht und Raum nähert.“³⁹

Das in vier Abschnitte gegliederte Gebäude besteht aus zwei Formen: schweres-orthogonales Mauerwerk und leichtes-gekrümmtes Metall. Die ganze Struktur funktioniert wie ein flüssiger Raum, d.h. Bodenebenen ziehen einen Raum zum nächsten, Dachebenen ziehen den Raum über die Wände und eine gewölbte Wand zieht das Licht aus einem Oberlicht. Hier kommt ein Hauptfaktor der Raumes zugrunde: ein Ensemble von Räumen die sich nach und nach folgen und ein besonderes Erlebnis schaffen. Die Wegführung ist in einer Richtung gesetzt, von der man aber zahlreiche Wege nehmen kann. Treppen und Rampen betonen mehrere Höhengsprünge und Raumtrennungen und vergeben somit eine einzigartige Dynamik an das Haus.

³⁹ Holl 1991: o.S.

Die Materialien setzen das Konzept mit gegossenem Beton, gegossenem Glas in fließenden Formen, gesunkenem Glas und flüssigem Terrazzo fort. Je nach Bedürfnisse werden in intime Bereiche starke Materialien und in offene Bereiche weiche Materialien eingesetzt.

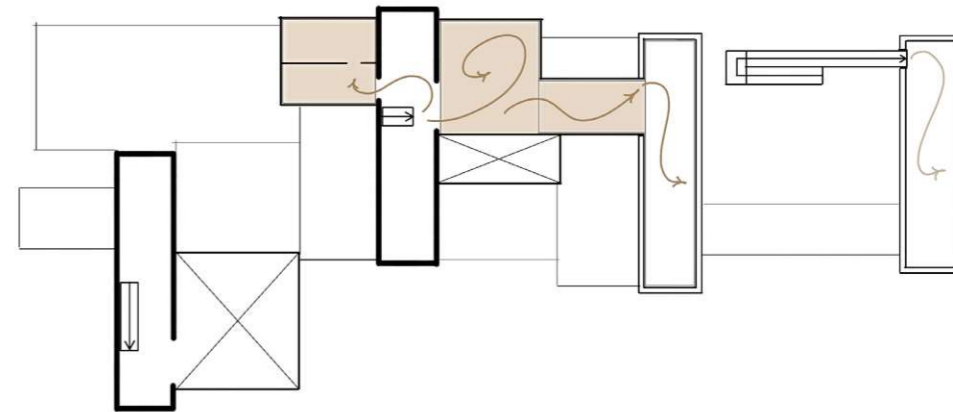


80

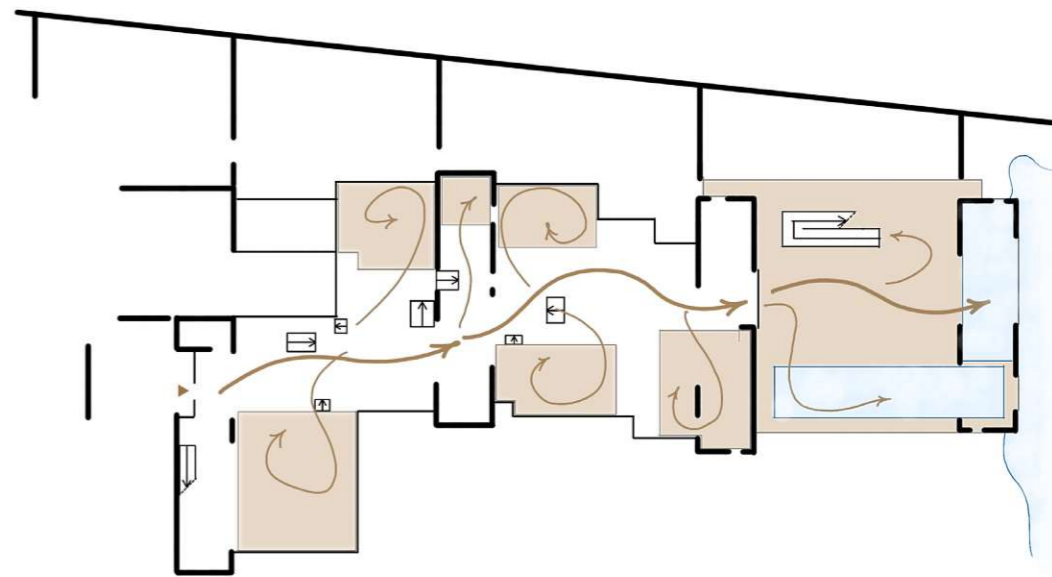


81

Abb. 80: Die Rampe ist einer der vielen Elemente des Hauses der die Wegführung des Hauses betont.
Abb. 81: Im Inneren herrschen raumhohe Glasöffnungen und Niveauunterschiede über das ganze Gebäude.

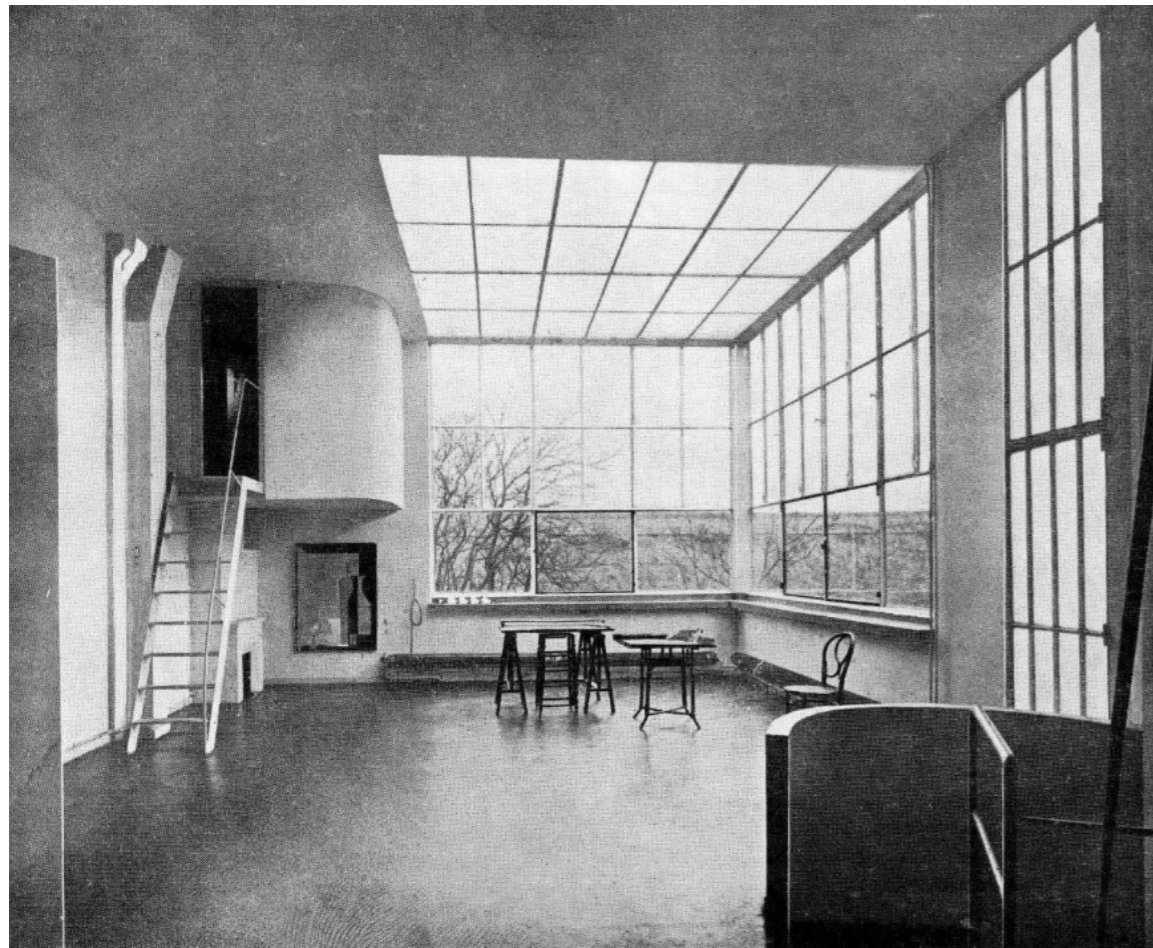


82



83

Abb. 82 und 83: Von oben nach unten, 1.OG und EG.



84

Maison Ozenfant

Le Corbusier, Paris (Frankreich), 1922

Le Corbusier plante 1922 dieses Haus in Paris für seinen Freund Amédée Ozenfant (1886-1966). Die beiden Persönlichkeiten hatten gemeinsame Ideale und gründeten daher die Kunstrichtung des Purismus. In Le Corbusiers Malerei als auch in seinem architektonischen Werk wiederfinden sich die neuen Konzepte dieser Bewegung: Klare und geometrische Formen schließen überflüssige Ornamente aus.

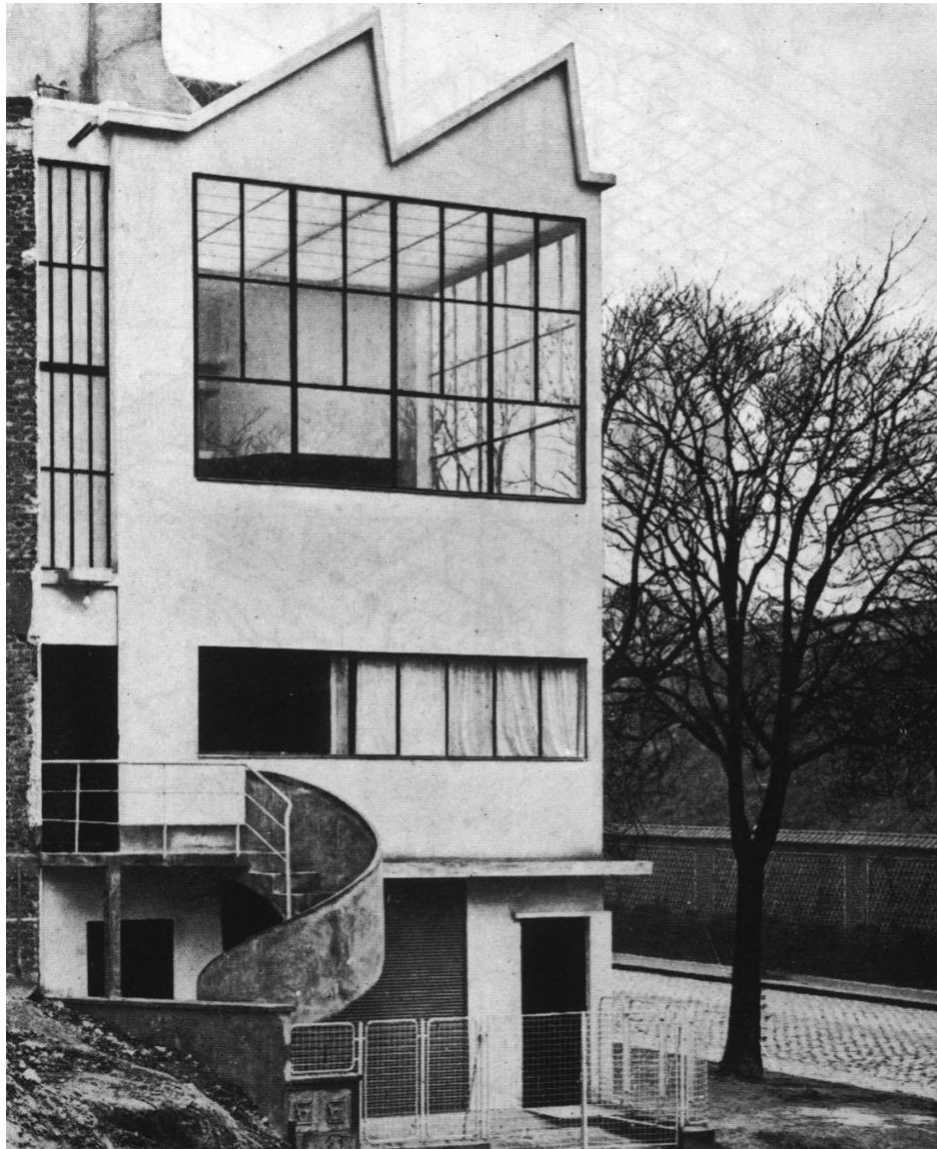
Bemerkenswert bei Maison Ozenfant ist aber die Organisation der Räume in einer einzigartigen vertikalen Stapelung. Auf der untersten Ebene befinden sich das Wohn-Esszimmer und die Servicebereiche, während sich der privateste Bereich in den oberen Etagen befindet. Ein seitlich angeordneter Flur- und Verteilerbereich ermöglicht eine weitgehend unabhängige Nutzung der verschiedenen Funktionseinheiten der Räume. Selbst manche Ebenen haben eigene Unterteilungen: im Inneren des Hauses, insbesondere im Atelier des Malers, gibt es Höhenunterschiede, die durch Zwischengeschosse und Paneele erzeugt werden, die - in Anlehnung an die Lektion von Loos - eine Unterscheidung der verschiedenen Räume ermöglichen, ohne sie zu trennen. Das Haus kann also als eine echte „Wohnmaschine“ gesehen werden.

In ihren Schriften führen sowohl Le Corbusier als auch Ozenfant die Idee für die Organisation dieses

Hauses auf ihre Beobachtung des „Bistros in der Rue Legendre“ zurück: ein kleiner Raum mit einer Glaswand, die die gesamte Fassade bedeckt, eine hohe Hauptdecke, die eine freie Sicht ermöglicht, und kleine Räume mit niedrigeren Decken, die ein Gefühl der Erinnerung und Intimität vermitteln. Die freie Fassade sieht die Verwendung von standardisierten Fenstern vor, deren Anordnung jedoch die Denkweise des „menschlichen Maßstabs“ unterstreicht. Außerdem ist die Aufteilung der vollen und leeren Flächen in der Fassade, wie sie für die Werke von Le Corbusier typisch ist, das Ergebnis einer Kontrolle durch geometrisch-mathematische Proportionskriterien.

Ein weiteres Thema, das Le Corbusier im Haus des Malers behandelt, ist das Licht. In dem Teil der Wohnung, der als Atelier des Künstlers genutzt wird, wird eine qualitative Auswahl des Lichts bevorzugt: Es gibt Oberlichter, die nach Norden ausgerichtet sind, um das Zenitlicht einzufangen, das für die Malerei am besten geeignet ist; in den anderen Teilen der Wohnung orientiert sich die Auswahl eher an der Lichtmenge, wobei die Öffnungen nach Süden ausgerichtet sind.

Abb. 84: Das Atelier ist von große Glasflächen und einen funktionalistischen Stil charakterisiert.



85



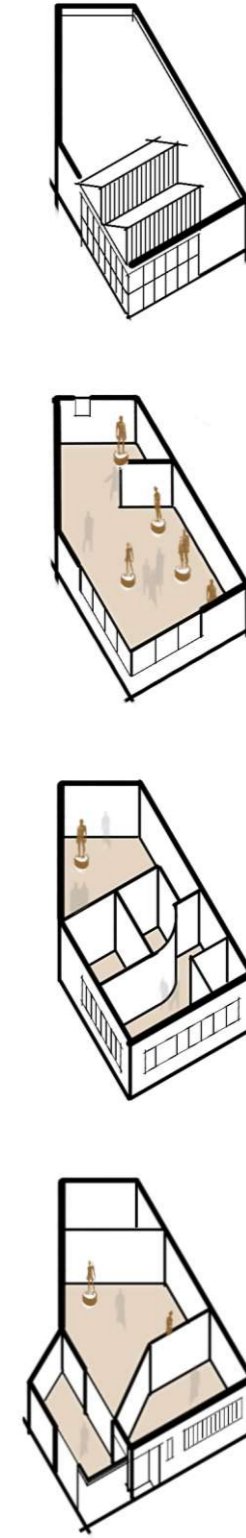
86

87

Abb. 85: Das Atelier von der Straße
Abb. 86 und 87: Ansicht und Querschnitt zeigen Le Corbusiers Konzeption der funktionalistischen Fassade und das Umgehen mit Öffnungen der Außenhülle.



88



89

Abb. 88: Ein aktuelles Foto zeigt den guten Zustand der Struktur: heute wird die Maison „Tecno House“ genannt und seit 2017 soll es ein Ort sein, an dem sich Architekten und Designer aus Paris treffen und austauschen können.
Abb. 89: In der Explosion kann man die Stapelung in der vertikalen der Räume sehen..

Introvertiert versus Extrovertiert



90

Haus neben der Schmiede

Walter Pichler, Eggental (Italien), 1996

„Meine Familie hat das Tal 1941 verlassen (mit dem Hitler-Mussolini-Abkommen - Option) und sind nach Nordtirol ausgewandert. Ich war damals fünf Jahre alt und darüber sehr unglücklich, nur meine Mutter, wenn ich mich recht erinnere, war noch unglücklicher. [...] Das Haus neben der Schmiede ist das Ergebnis von Erinnerungen, Familienbeziehungen und einer Reise in die Vergangenheit, in einem Satz: ein sentimentales Unterfangen. Ich bin als Kind in dieses Tal zurückgekehrt, und die Schmiede war immer ein besonderer Ort, ich habe es sehr geliebt, in dieser Werkstatt zu sein. Heute noch finde ich eine Werkstatt den mir am besten zustehenden Ort.“⁴⁰

Mit diesen Worten beschreibt der österreichische Künstler Walter Pichler sein neuestes Werk, das nicht nur ein „Kunstwerk“, sondern auch und vor allem eine Architektur ist. Es handelt sich um einen kleinen Bau - ein einziger großer Raum von 56 m² - in den Südtiroler Bergen, in der Nähe der alten Schmiede, die seinem Onkel Eugen Pichler gehörte, heute im Besitz seines Cousins ist und seit 1996 unter Denkmalschutz steht. Das Haus neben der Schmiede greift das Thema der rätselhaften Abgeschlossenheit des engen südtirolerischen Eggentals auf: es besteht aus lokalem Porphyrt, ein rötlicher Stein in Harmonie mit der Landschaft und den Traditionen des Tales. Der monolithisch anmutende

Kleinbau mit einer Einrichtung limitiert auf Minimalbedürfnisse des Lebens wie unter anderem ein Bett, Sessel, Tisch, Herd, Wasserbecken, ist als Refugium für den Bauherrn gedacht. Im Inneren befindet sich ein heller Raum fensterlos, aber mit einem vollständig verglasten Dach, das als Wohnzimmer oder Arbeitsraum genutzt werden kann. Eine wasserdichte Tür führt von draußen in einen unterirdischen Raum. So äußert sich der Künstler über die Philosophie und Nutzen des Hauses: „Die Schmiede steht unter Denkmalschutz, schaut also aus, wie sie nie vorher ausgesehen hat: das Leben, und das heißt die Arbeit, fehlt. Wie immer in solchen Situationen muss man sich etwas einfallen lassen. Meist hat das dann mit Kunst und Kultur zu tun, wir aber wollten nur einen Raum bauen, in dem man sich aufhalten kann: zwei Menschen sollten einige Tage gut darin leben können, Freunde könnten darin feiern oder man könnte darin arbeiten und dabei auf einem Platz sein, der vorher so genau bestimmt war und jetzt seine ursprüngliche Bestimmung verloren hat.“⁴¹

Abb. 90: Der Eingang des Hauses wird durch ein geführtes Gehsteg ausgedrückt.

⁴⁰ Pichler 2002: o.S.
⁴¹ ibid: o.S.

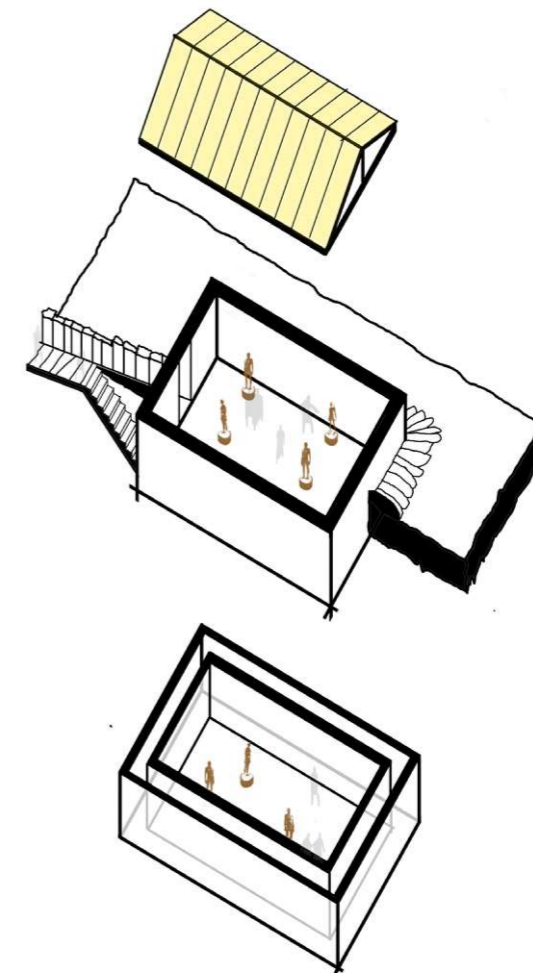


91



92

Abb. 91: Das Haus verschwindet fast in der Umgebung.
Abb. 92: Der Innenraum ist durch eine personalisierte und authentische Einrichtung charakterisiert.



93

Abb. 93: In der Axonometrie kann man sehen dass das Haus in das Grund eingewickelt ist. Übrigens, um die geschlossene Mauer zu bewahren, wird das Licht im Erdgeschoß einzig durch die verglaste Dachfläche eingeführt.



94

Museum La Congiunta

Peter Märkli, Giornico (Schweiz), 1992

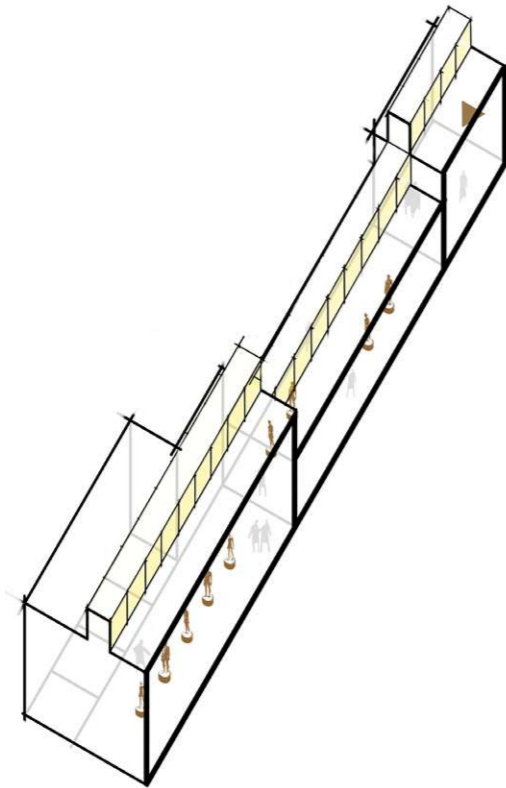
Das Gebäude nimmt man erst wahr indem man sich annähert und die schmale Stirnseite im Fokus hat. Anfangs wirkt es fast wie eine flache und zweidimensionale Platte, doch wenn man sich etwas seitlich bewegt und genauer beobachtet, lässt die gestaffelte Gebäudekontur ein Inneres Leben und einen länglichen Baukörper mit einem plastischen Charakter andeuten. Die Plastizität des Baukörpers, wird an der Südseite durch den Schatten noch mehr verstärkt. Nördlich hingegen, befindet sich der Eingang, der aus einer etwas hoch liegende Stahltür mit einer auskragende Betonstufe besteht. Diese Geste des Eintretens symbolisiert ein Auslösen, um in ein anderes, höheres Niveau begehren zu können. Im schmalen Foyer stehen die ersten Kunstwerke, die Reliefs des Bildhauers Hans Josephson. Bemerkenswert ist die Geziehung zwischen Licht, Schatten und Material. Der Boden aus rauen Estrich und die Wände aus Sichtbeton verstärken noch mehr den archaischen Charakter des Gebäudes. Die Schwelle zum Zentralraum symbolisiert das Durchdringen einer Mauer und schafft ein Gefühl auf das Unbestimmte. Dieser Raum ist paradoxerweise der niedrigste. Hier hängen alle Reliefs auf der gleichen Wand, somit kann der Besucher nach und nach sich in einer geraden Wegführung vor den Kunstwerken zu stellen. Dieser lange und niedrige Raum verzögert die Raumfolge und fungiert somit

als Spannungsfeld zum letzten Raum anführt: Die Enfilade endet mit weitere Wandreliefs und Skulpturen. Hier kommt man näher zu den Kunstwerken hinzu, und da man total in die Ausstellung einbezogen wird bildet sich eine starke Beziehung zwischen Besucher, Objekt und Raum. Alle diese Elemente werden Teil der Kunst.

Abb. 94: Das Museum mit seinem Volumenspiel von außen.

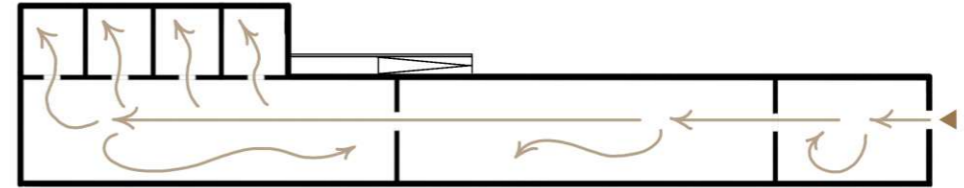


95

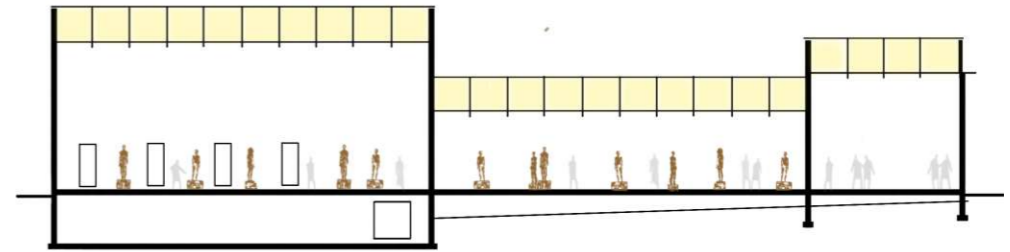


96

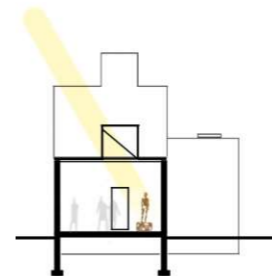
Abb. 95: Im Vordergrund der höchste Ausstellungsraum und im Hintergrund die weiteren Räume in Sequenz.
Abb. 96: Axonometrie des spielerischen Volumen



97



98



99

Abb. 97: Wie man wird im Grundriss sehen kann, nimmt man diesen Raum erst durch das durchdringen eine Raumsequenz wahr.
Abb. 98: Der Längsschnitt zeigt das Abwechseln der Raumhöhen.
Abb. 99: Im Querschnitt sieht man das Konzept der Lichtführung.



100

Abb. 100: Sicht auf die imponente Auskrragung der Villa

Maison à Bordeaux

Rem Koolhaas, Bordeaux (Frankreich), 1998

Das Maison à Bordeaux ist ein dreistöckiges Privathaus auf einem kuppelförmigen Hügel mit Blick auf Bordeaux. Die unterste Ebene besteht aus einer Folge von „Raumhöhlen“, die für das intimste Leben der Familie gedacht sind. Das Erdgeschoss hingegen, ist ein gläserner Raum zum Wohnen und spiegelt sich im Inneren und Äußeren wieder. Die obere Etage ist in einen Kinder- und einen Elternbereich unterteilt. Das dominante Element des Hauses ist eine 10,5 m² große Aufzugsplattform, die sich frei zwischen den drei Etagen bewegen lässt und Teil des Wohnraums, der Küche, des Büroraums, der Bibliothek, der Kunstwerken und des Weinkellers wird. Bezüglich der Entstehung dieser Aufzugsplattform, ein paar Worte des Büros OMA: „Ein Ehepaar lebte in einem sehr alten, schönen Haus in Bordeaux. Sie wollten ein neues Haus, vielleicht ein sehr einfaches Haus. Sie sahen sich verschiedene Architekten an. Dann hatte der Ehemann einen Autounfall. Er wäre fast gestorben, aber er überlebte. Jetzt ist er auf einen Rollstuhl angewiesen. Zwei Jahre später begann das Ehepaar wieder über das Haus nachzudenken. Jetzt könnte das neue Haus den Ehemann aus dem Gefängnis befreien, zu dem das alte Haus und die mittelalterliche Stadt geworden waren. «Im Gegensatz zu dem, was Sie erwarten würden», sagte er dem Architekten, «will ich kein einfaches Haus. Ich will ein

42 OMA 1998: o.S.

komplexes Haus, denn das Haus wird meine Welt definieren...» Sie kauften ein Grundstück auf einem Hügel mit Panoramablick über die Stadt.“⁴² Der Architekt schlug ein Haus vor, das eine andauernde Wandelbarkeit unterliegt: Der Bauherr konnte durch die mehreren Ebenen durch das Gebäude reisen und somit jederzeit die Architektur jedes Raumes zu verändern: dadurch wird das Haus zu einer effektiven Wohnmaschine.



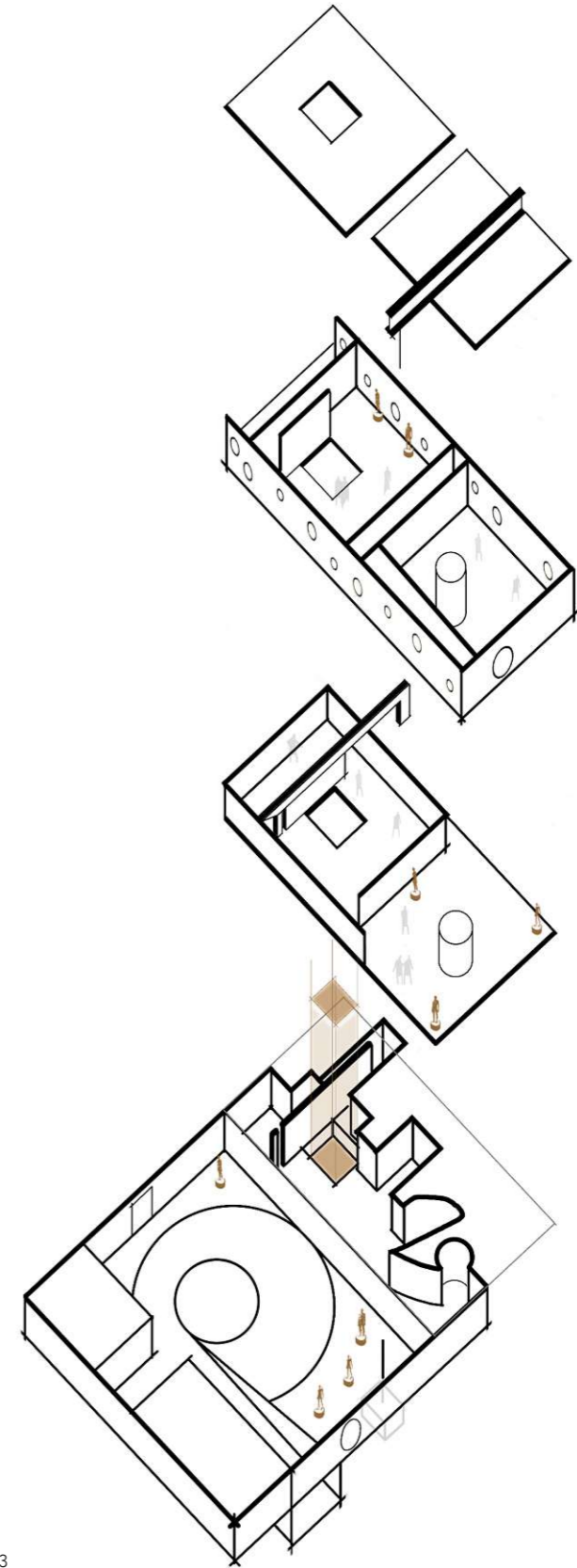
101



102

Abb. 101: Die Liftplattform kann alle Ebenen erreichen.
Abb. 102: Bücherregale sowie strukturelle Bauelemente sind hier zu beobachten.

Die Raumtypologien | Introvertiert versus Extrovertiert



103

Abb. 103: Das Innenleben der Maison is von der Struktur definiert und wird als Wohnmaschine wahrgenommen.



104

Abb. 104: Die Proportionen des Gebäudes folgen den Architekten zufolge den Mustern einer Musikpartitur des ungarisch-kanadischen Komponisten Istvan Anhalt, die sich ihrer Meinung nach am besten in der Anordnung von 55 Oberlichtern auf den Dächern der drei Blöcke beobachten lässt.

Die Raumtypologien

Licht im Raum

Daeyeng Gallery and House

Steven Holl, Seoul (SüdKorea), 2008

Die private Galerie und das Haus befinden sich in den Hügeln des Stadtteils Gangbuk von Seoul in Korea. Laut Steven Holl: „Die Grundgeometrie des Gebäudes ist inspiriert von einer Skizze des Komponisten Istvan Anhalt aus dem Jahr 1967 für eine Musikpartitur, „Symphony of Modules“, die in einem Buch von John Cage mit dem Titel „Notations“ entdeckt wurde.“⁴³

Drei von der Erde ausragende Körper sind von außen sichtbar: Ein Eingangs-, ein Wohn- und ein Veranstaltungsbereich schleichen sich nach unten wo sich eine neue Welt im Untergeschoß öffnet. Auf Erdgeschoßebene durchdringt zuerst der Betrachter eine Bambusgartenmauer wo er dann im Eingangsweg gelangt (ein zweiter Eingang zur Galerie gibt es auch im UG auf der Hinterseite der Struktur). Hier befindet er sich auf Ellbogenhöhe mit dem verbindenden Wasserspiegel. Schon da fängt ein kuriose Lichtspiel durch Reflektion und Spiegelung des Himmels, Wassers, der Vegetation und der rätliche der Farbe der Kupferwände auf den unterschiedlichsten Weisen. Die rot und mit Holzkohle gebeizten Innenräume der Pavillons bringen Licht durch Oberlichtstreifen aus klarem Glas, die in das Dach geschnitten sind, in den Pavillons hinein. Das Sonnenlicht dreht und biegt sich um die Innenräume und belebt sie mit dem wechselnden Licht jeder Jahreszeit und des Tages. Weitere Lichtstim-

mungen werden von Steven Holl so beschrieben: „Wie eine Zäsur in der Musik durchbrechen Glaslinsenstreifen im Sockel des Schwimmbeckens die Oberfläche und werfen ein gedämpftes Licht auf die weißen Putzwände und den weißen Granitboden der darunter liegenden Galerie.“⁴⁴ Dazu, bringt das Gebäude auch nachhaltige Merkmale hervor, und zwar besteht erstens die Fassade aus einem spezifisch behandelten Kupfer der natürlich altert und zweitens, wird die Galerie mit geothermischen Energie versorgt.

43 Holl 2008: o.S.

44 ibid: o.S.

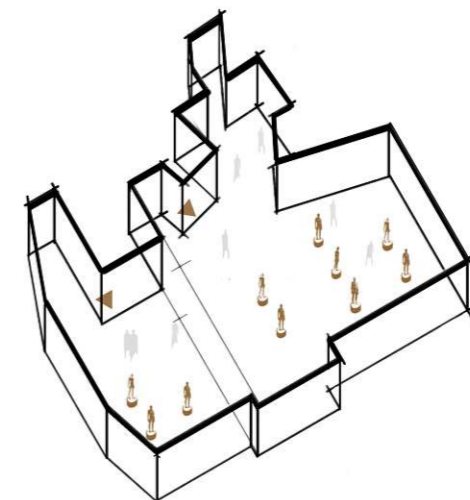
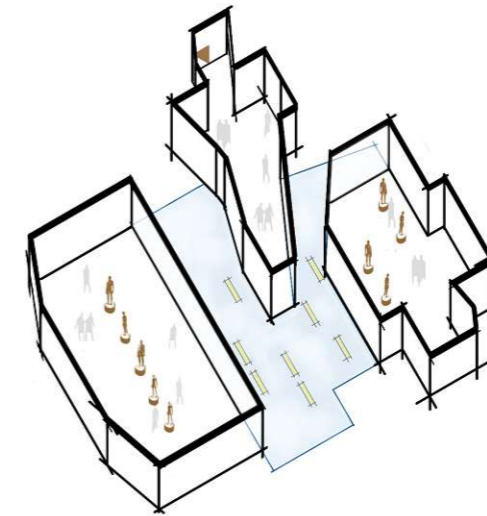
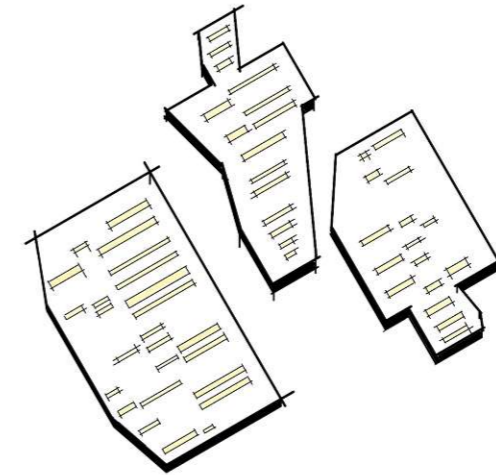


105



106

Abb. 105: Zwischenräume, Galerien, Mezzaninen, Rampen, Lichtschlitze sind einige der Elemente die aus einem Gebäude ein Erlebnis schaffen.
Abb. 106: Ausstellungs- und Veranstaltungssaal im Untergeschoß.



107

Abb. 107: Explodierte Axonometrie zeigt die zentrale Rolle der Lichtführung.



108

Abb. 108: Durch die Auswahl der Verglasung hat das Projekt eine dramatische Abendessenz, da die oberen leuchtenden Galerien über dem beleuchteten Erdgeschoss zu schweben scheinen.

Sammlung Goetz

H & deM, München (Deutschland), 1993

Die Fortschritte der neuesten von Herzog und de Meuron sind hoch spannend, aber es ist jedoch interessant, einige ältere Projekte der Architekten zu betrachten, um die gemeinsame Gedankenlinie zu erkennen, die sich durch das gesamte Portfolio zieht, und um zu untersuchen, wie sich der Entwurfsprozess im Laufe der Jahre entwickelt hat.

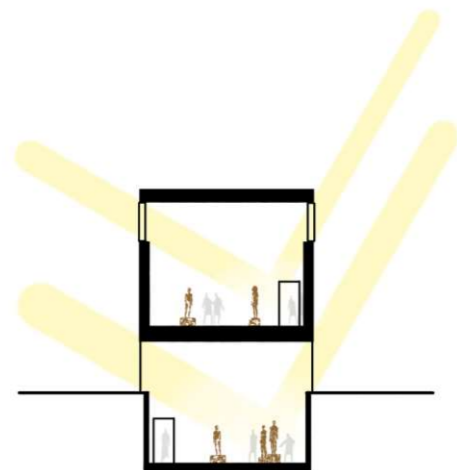
Die Sammlung Goetz wurde in München vor etwa 30 Jahren gebaut, trotzdem zeigt das Projekt gestalterische, räumliche und lichtliche Manöver die sich dann durch deren ganze Karriere wiederholen werden: Die Gestaltung der Fassade und die Faszination für schwebende Volumen kommt schon hier vor. Man denke nur an die Philharmonie die mit ihrer Leichtigkeit einen alten gemauerten Sockel überragt. Ebenso, ist die Goetz-Galerie ein freistehendes Volumen, das sich an einem intimen Ort zwischen der Straße und einem Haus befindet. Die Galerien befinden sich im Unter- und im Obergeschoss, wobei es noch im EG zwei Räume das Gebäude durchdringen, in denen sich das Büro und der Empfang befinden. „Je nach Tageslichtverhältnissen und Blickwinkel des Betrachters erscheint die Galerie entweder als geschlossenes, bündiges Volumen aus verwandten Materialien (Birkensperrholz, mattes Glas, unbehandeltes Aluminium) oder als Holzkiste, die auf zwei Kellen im Garten ruht“⁴⁵, erklären Herzog & de Meuron. Die

Belichtung der Galerie wird durch den milchgläsernen Seitenöffnungen in den Untergeschoß geführt, mit den Vorteil von oben ein gleichmäßiges Licht haben zu können. Außerdem erhält das Projekt durch die Wahl der Verglasung eine dramatische Abendstimmung, da die oberen leuchtenden Galerien über dem beleuchteten Erdgeschoss zu schweben scheinen.

45 Herzog & de Meuron 1993: o.S.

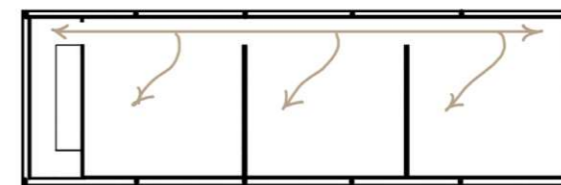


109

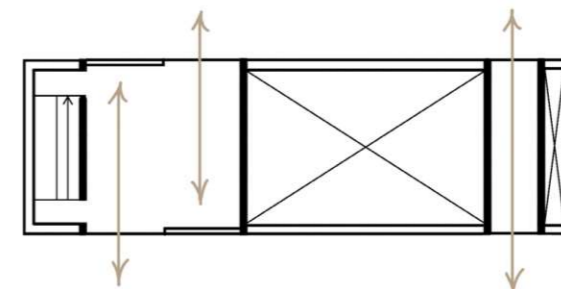


110

Abb. 109: Materialspiel im Innenraum zwischen Holz, Putz und die transluzente Bandfenster.
Abb. 110: Querschnitt mit der Lichteinstrahlung.



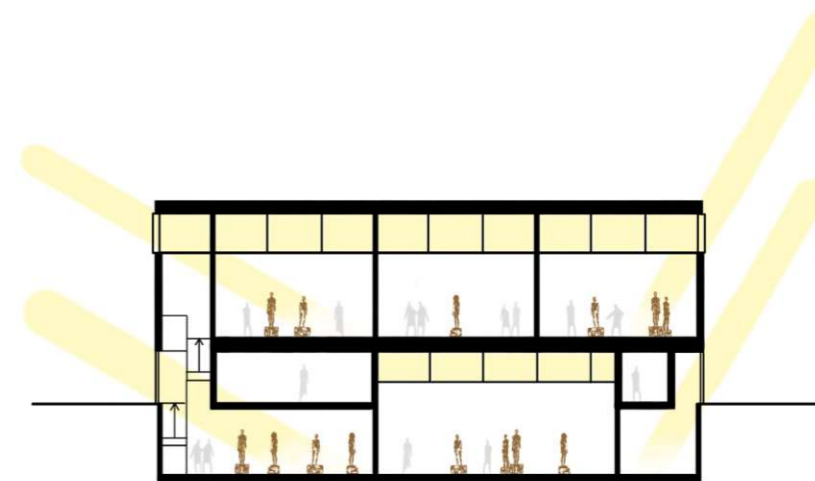
111



112



113



114

Abb. 111, 112 und 113: Von oben nach unten 1.OG, EG und UG
Abb. 114: Die Proportionen des Gebäudes folgen das Raumgefüge und Lichtführungen auf verschiedenen Ebenen und Höhen.



115

Abb. 115: Atelier von Constantin Brancusi befand sich 1925 in der Montparnasse

Atelier Constantin Brancusi (Reconstruction)

Renzo Piano, Paris (Frankreich), 1925

Von 1916 bis zu seinem Tod arbeitet Brancusi in verschiedenen Ateliers, zunächst in der Impasse Ronsin 8, dann in der Impasse Ronsin 11 im 15. Er nutzte zwei, später drei Ateliers und riss die Wände ein, um die ersten beiden Räume zu schaffen, in denen er seine Werke ausstellte. Für Brancusi war die Beziehung zwischen den Skulpturen und dem Raum, den sie einnahmen, von entscheidender Bedeutung. In den 1910er Jahren schuf er durch die enge räumliche Anordnung der Skulpturen neue Werke innerhalb des Ateliers, die er „mobile Gruppen“ nannte, wobei er die Bedeutung der Verbindungen zwischen den Werken selbst und die Möglichkeiten jedes einzelnen, sich innerhalb der Gruppe zu bewegen, betonte.

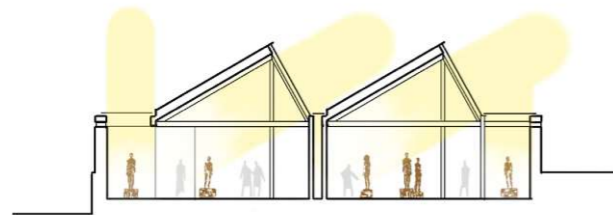
In den zwanziger Jahren wurde das Atelier zu einem Ausstellungsraum für seine Arbeiten und zu einem eigenständigen Kunstwerk: ein Körper, der aus Zellen besteht, die sich alle gegenseitig generieren. Die Erfahrung, vom Atelier aus auf jede einzelne Skulptur zu blicken und so eine Gruppe von räumlichen Beziehungen wahrzunehmen, veranlasste Brancusi dazu, ihre Positionen täglich zu verändern, um die Einheit zu erreichen, die er für am geeignetsten hielt. Das im Jahr 1925 errichtete Atelier des rumänischen Bildhauers Constantin Brancusi am Pariser Montparnasse ist legendär geworden und seine Arbeiten waren wegweisend

für zahlreiche Architekten, Designer und Künstler. Die Architektur dieses Ateliers ist zurückhaltend und schlicht. Kahle Wände, Nüchternheit und große Oberlichter in der Dachschräge charakterisieren diesen Raum und bringen die Brancusis Skulpturen in einen „Dunst“ aus gleichmäßigem Licht.

Das Atelier wurde 1992 von Renzo Piano nachgebaut und beherbergt eine ständige Ausstellung der Werke des Bildhauers Constantin Brancusi. Die Herausforderung bei diesem Projekt bestand darin, die exakte Anordnung der Werke des Künstlers zu reproduzieren, wie sie in seinem Atelier ausgestellt waren, bevor sie der französischen Regierung überlassen wurden. Das Atelier entspricht dem Grundriss, dem Volumen und dem Licht des ursprünglichen Ateliers, aber der Pavillon ist größer, quadratisch und hat ein Flachdach. Glas ersetzt die Wände, um das Gefühl zu vermitteln, von einer Explosion von Kunstwerken umgeben zu sein, die sich aus vielen Teilen in verschiedenen Stadien zusammensetzt.

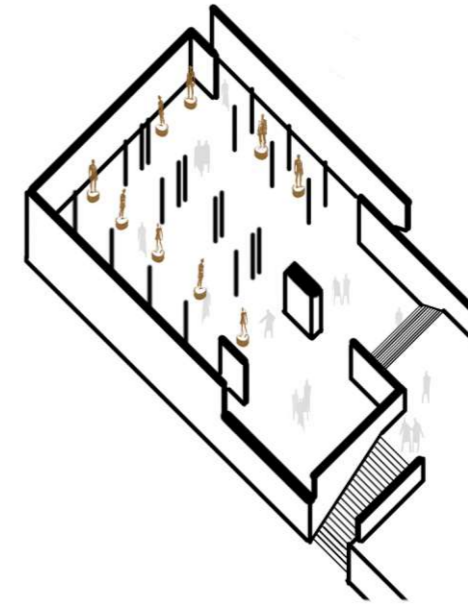
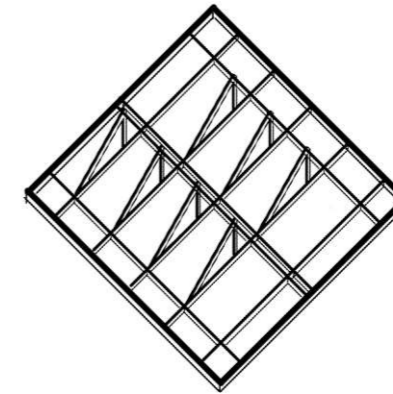
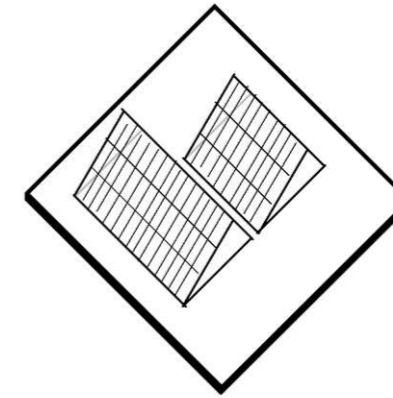


116



117

Abb. 116: Renzo Pianos Rekonstruktion vom Atelier Brancusi enthält heute eine Dauerausstellung seiner Skulpturen.
Abb. 117: Schnitt zeigt das Konzept der Lichtführung durch die Dachfenster.



118

Abb. 118: Die explodierte Axonometrie zeigt die aktuelle Konstruktion des Museums.

Schwellen, Grenzen und Wegführungen

Villa Além

Valerio Olgiati, Alentejo (Portugal), 2014

Auf einem Hügel aus roter Erde, inmitten eines Waldes von Korkeichen, für den die Region berühmt ist, strecken sich die 6 m hohen Mauern von Olgiatis zweitem Haus nach außen. Das Haus versteckt sich dahinter. Olgiatis Zuhause ist ein introvertierter Raum, der sich um einen zentralen Pool und einen wüstenmäßigen Garten dreht. Es passt nicht in die Typologie des städtischen, vorstädtischen oder ländlichen Wohnens, es befindet sich hingegen in einem Ort der davor von Menschen nicht berührt wurde. Und hier kommt die Schwierigkeit des Entwurfes. „Es ist ein echter Rückzugsort“⁴⁶, erklärt Olgiati. „Ich habe nach einem Begriff für diese Art des Wohnens gesucht und bin bei „Landschaftswohnen“ gelandet.“⁴⁷ Das gleichzeitig geschlossene und offene Anwesen ist einzigartig in seiner Interaktion mit der umgebenden Landschaft. Im Portugiesischen bedeutet „além“ „jenseits“, so dass „Villa Além“ uns symbolisiert ein Bauwerk, das versucht, darüber den traditionellen Ideen von Wohnen hinauszuschauen. „Unser Haus ist weit weg von der nächsten Stadt“⁴⁸, sagt Olgiati. „Es ist in jeder Hinsicht abgelegen. Um uns herum gibt es nur die weite, leere Landschaft. In der ‚Villa Além‘ entsteht ein Gefühl von Einsamkeit und Unabhängigkeit zugleich.“⁴⁹

Das Haus liegt im Alentejo, etwa 5 Minuten landeinwärts vom Atlantik entfernt. Das Charakter der

Villa ist durch ihre umschließenden Mauern definiert, die den Eindruck von einer großen erblühten Blume erweckt. Die Ummauerung dient einerseits um notwendigen Schatten zu spenden, andererseits um den Gesamteindruck (trocken, steinig und staubig) zu unterstreichen. Die Wohnung entwickelt sich über ein einziges Stockwerk hinter den umgebenden Mauern. Das milde und trockene Klima brachte dazu einen in sich geschlossenen Garten zu konzipieren. Das Wohnzimmer befindet sich am Ende einer strengen Achse, die von Norden nach Süden führt. Es überblickt den Pool und bietet durch die südliche Tür in der Gartenmauer einen Blick über eine flache und leere Landschaft. Die introvertierten, privaten Räume werden durch den runden Gang im Inneren der Villa erschlossen.



119

Abb. 119: Sicht auf den windgeschützten Innenhof und Pool.

46 Olgiati 2014: o.S.

47 ibid.: o.S.

48 ibid.

49 ibid.

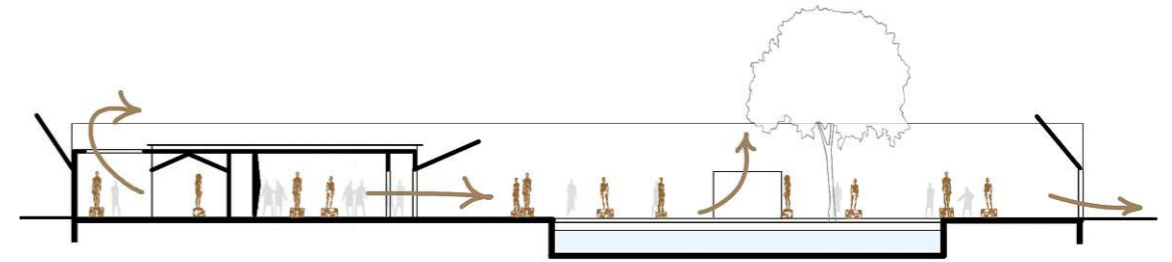


120

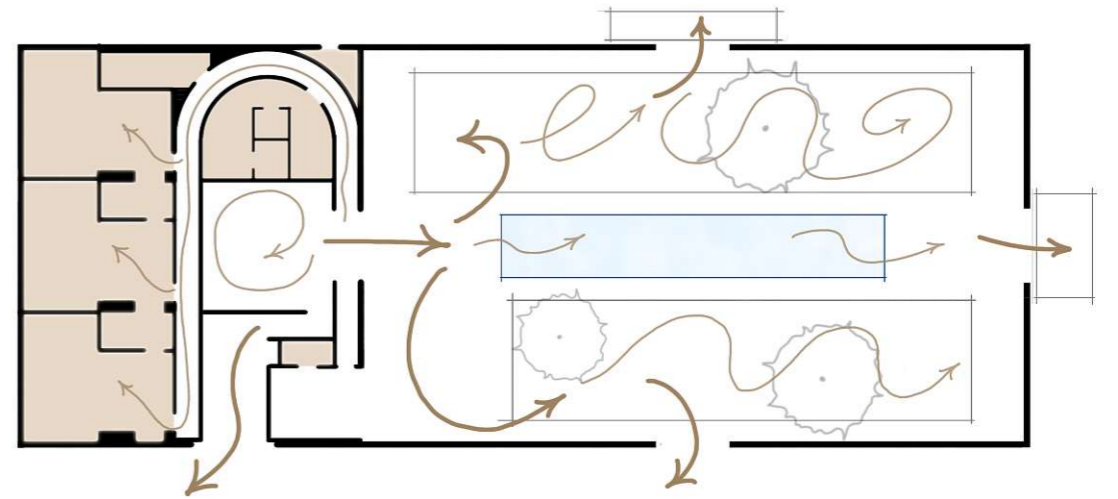


121

Abb. 120: Arbeitsplatz mit Sicht auf der Natur.
Abb. 121: Schlafzimmer bringt zu einem von der Sonne beleuchteten Patio.



122



123

Abb. 122: Im Längsschnitt kommt die feine Horizontalität der Villa heraus.
Abb. 123: Zonierung, Schwellen, Umgrenzung, Freiheit, Wegführung, Innen, Außen sind Adjektive die den Charakter des Gebäudes definieren.



124

Abb. 124: Große Glasflächen führen das Licht im Atelierhaus hinein.

Atelierhaus in Haldenstein

Peter Zumthor, Haldenstein (Schweiz), 1986-2005

Der Bau bildet zusammen mit dem ursprünglichen Atelier und dem ehemaligen Bauernhaus, das Zumthor zuvor selber bewohnte ein neues Ensemble. Beim Atelier- und Wohngebäude in Haldenstein wurde der ursprüngliche Bau typologisch und strukturell, wie der Architekt selber erwähnt „angestrichen, bzw. weitergestrichen.“⁵⁰ Das neue Gehäuse bezieht sich wie ein Nebengebäude zu den eigentlichen Wohnhäusern. Dank des neuen Bauwerks wirkt die ganze dorfliche Umgebung weiterentwickelt, nichtdestotrotz behaltet sie ihre Authentizität. Bereits das frühere Atelier war eine aus dem Ort heraus entwickelte Mischung aus Atelier und Gartenhaus.

Das Atelier- und Wohnhaus umgibt mit einer U-Form das Gartenhof. Ein Trakt ergibt den zweigeschossigen Wohnhausteil mit Satteldach, der der andere eingeschossige Trakt ist als Flachdachdurchführung und wird als Büroraum genutzt. Im Zentrum des Wohnhauses des Erdgeschoßes, befindet sich Peter Zumthors persönlicher Arbeitsraum. Introvertiert konzentrieren sich alle Arbeitsräume auf den dicht, unter anderen mit Ahornbäumen bepflanzten Hof. Die kompakte Betonkörper, in denen sich kleine Kammern verbergen, gliedern die fließende Verbindung der Räume im Erdgeschoss um den Hof herum. Dieser Hauptcharakter kann man in den Skizzen auf der nächsten Seite gut erkennen. Die

Tiefe und Weite des Hauses sowie die Komposition von grosszügigen, hohen Räumen und verborgenen Nischen erinnern an die Therme Vals.

Das Haus ist mit gewöhnlichen und edlen Materialien ausgebaut: glatte Betonwände, Täfer und Böden aus verschiedenen Hölzern, Böden mit Pietra Serana aus Italien und mit Terrazzo. Die fast silberne aussehende Oberfläche der Betonwände wirkt wie ein weicher Textil. Das handwerkliche Können lässt sich auch in diesem Projekt gut erkennen. Die Meisterleistung des Architekten lässt sich noch weiter erzählen durch das Erlebnis das man im Inneren dank der hohen Verglasungen hat: Das Haus umarmt die Natur und fängt die weite Landschaft ein.

⁵⁰ Zumthor 2005: o.S.

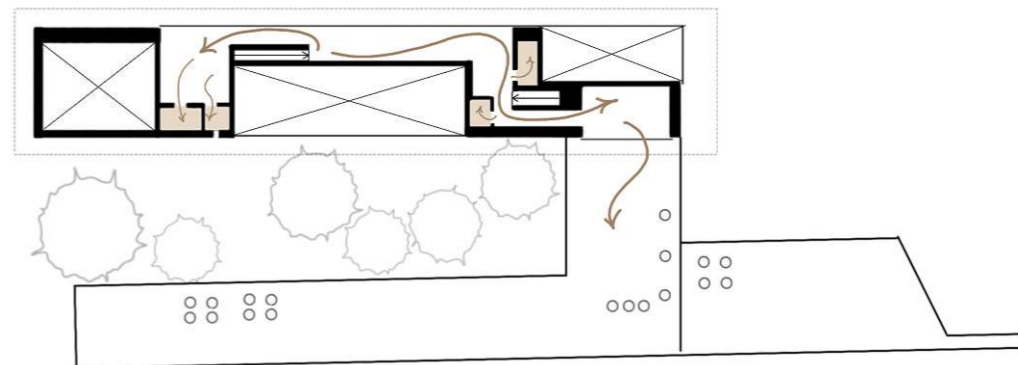


125

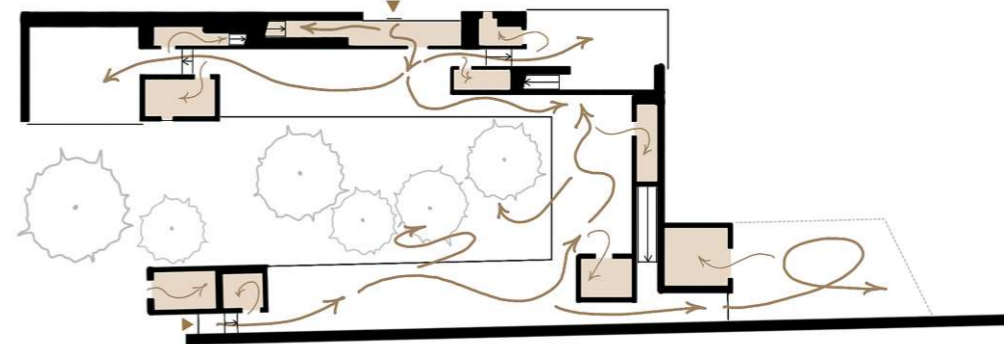


126

Abb. 125: Sicht der Küche, die als hybrides Raum dient und zu Wohn- sowie zu Arbeitsräume führt.
Abb. 126: Fensterspiel folgt die verschiedenen Ebenen des Innenraums.



127



128

Abb. 127 und 128: Die Zonierungen definieren klare geschlossene Innenräume, während die dazwischen befindlichen Räume sich öffnen. Von oben nach unten 1.OG und EG.

06.



129

Abb. 129: Rendering einer Wohnung des Atelierhauses C21

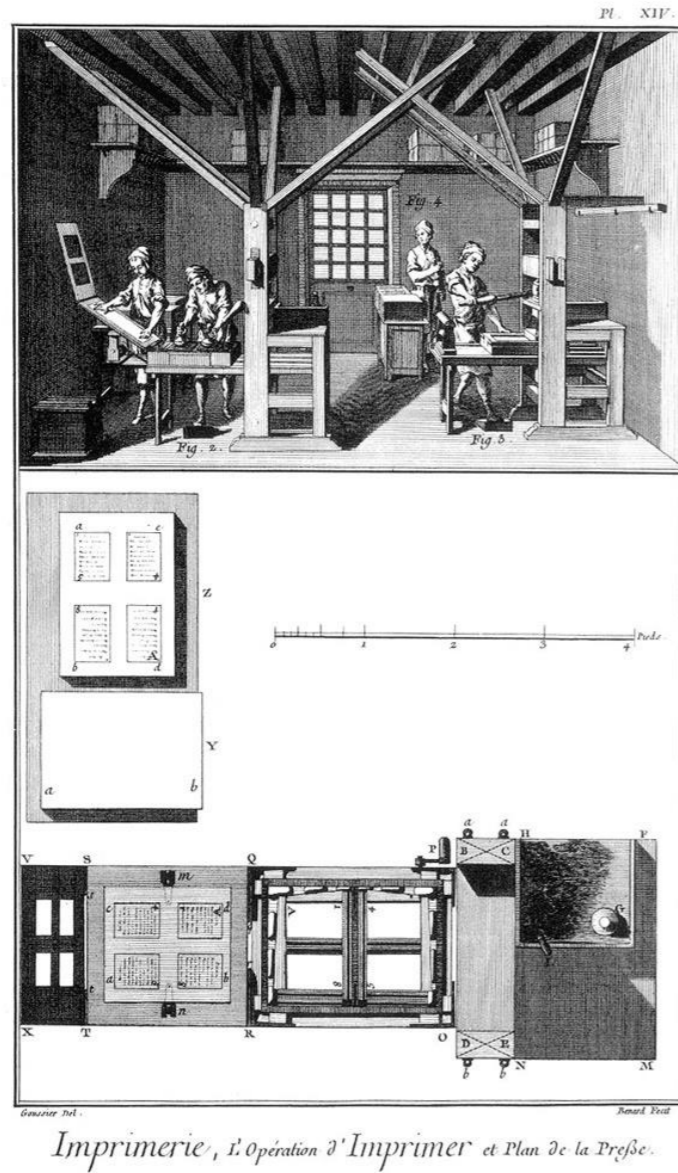
KONZEPT

Wohnen und Arbeiten

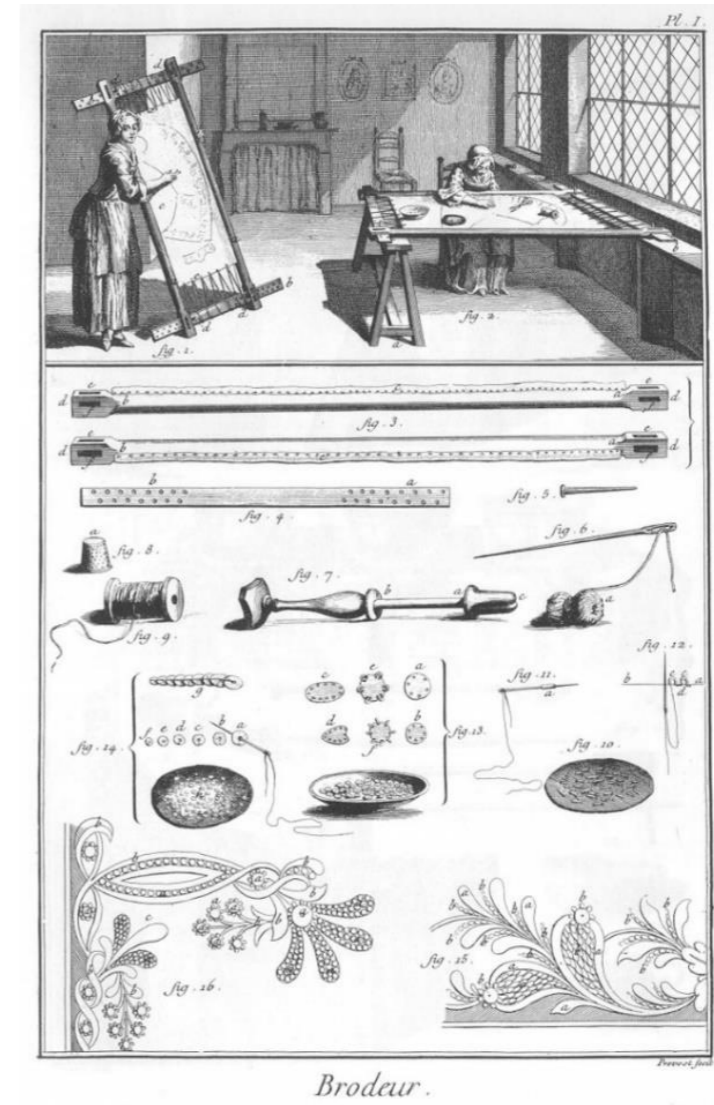
In den entwickelten Ländern, gehen alle Sichtweisen durch die Gesellschaft des Wohnens und Arbeitens. 1750-1780 hat Diderot mit seiner Enzyklopädie (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers) ein durchdachtes Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Handwerke geschrieben. Dahinter war die aufklärerische Idee, die ganze Welt in ein Buch zu erfassen und dies an alle weiterkommunizieren zu können. In den kommenden Bildern sind verschiedene Ausschnitte von Betriebsstätten oder Tätigkeitsfelder was wir heute als Arbeiten bezeichnen würden. Beispielweise ist sehen wir die Stickerei, die früher als „Sticker“ bezeichnet war: hier sieht man Frauen im gewöhnlichen häuslichen Umfeld mit einem offenen Kamin. Bemerkenswert ist soeben Buchdruckerei: die Druckbehelfe sind in die Konstruktion integriert: hier scheint eine Maschine, aus vielen Elemente zusammengesetzt, die selbst für der Stabilität der Decke dient. Generell herrschen in diesen Kontexten eine enge Verknüpfung zwischen Lebensraum, Arbeitsraum und die Geräte mit dem Raum vor. Etwas später, zwischen 1800-1850 dominiert ein großes Industrialisierungsschub. In den Abbildungen X und Y wird die Industrie in der extremen Form auf die Arbeitswelt übertragen, in der Tat sieht man hier gewöhnliche Büroarbeitsplätze die eigentlich nach dem Modell einer Fabrik aufgebaut sind. Die gesamten Ablagerungen die heute an Regulierungen der Arbeits- und Bürowelt existieren gehen Großteils auf diesen Zustand zurück. Die Trennung zwischen Wohnbau oder gemischtes

Baugebiet ist ein Produkt des Industriezeitalters. Die Frage die heutzutage vorkommt ist: Wohnen und Arbeiten - besser zusammen oder getrennt? Die Wahrheit ist das es nicht eine richtige Antwort dafür gibt, da es erstens immer vom Kontext und Benutzer abhängt. Ein interessantes Beispiel an Vereinigung des Wohnens und Arbeitens, ist das Projekt Atelierhaus C21 von Robert Hahn und Peter Neuwirth. Die Architekten bilden einen Raumrahmen in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen, der sich über das ganze Gebäude wiederholt. Das Atelierhaus C21 löst die räumlichen Grenzen zwischen Arbeiten und Wohnen auf und bietet Rahmenbedingungen für eine Varietät von Lebensstrukturen und Nutzungen, die die Nutzer selbst gestalten und bestimmen können. Primär als gewerblich genutztes Gebäude konzipiert, lässt das Atelierhaus auch eine Wohnnutzung für betriebliche Nutzer zu. Die Verbindungs- und Ausbaumöglichkeiten lassen eine Vielzahl von Raumstrukturen zu. Die Gemeinschaftsräume sind in Dachterrassen, Gartenflächen, genau sowie das Erdgeschoß mit dem Foyer und Salon verteilt.

In unserem Projekt, ist es ein direkter Wunsch des Künstlers eine separate Konzipierung des Wohnens und Arbeitens zu entwickeln. Außerhalb der Arbeitszeiten, möchte sich der Künstler von seinen Werken sich trennen und seiner Freizeit ablenken lassen. Das „Arbeitsgebäude“ wird aber selbst zu einem einzigen Multifunktionsambiant: hier ist ein Atelier, Multifunktionsraum, Büro, Empfangsraum, Lager und Sanitärraum untergebracht.



130



131

Abb. 130 und 131: Buchdruckerei und Stickerei aus Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert, 1769



132



133

Abb. 132: Inneraum des Atelierhaus C21

Abb. 133: Übertragung der Industrie in extremen Form auf Büroarbeitsplätzen



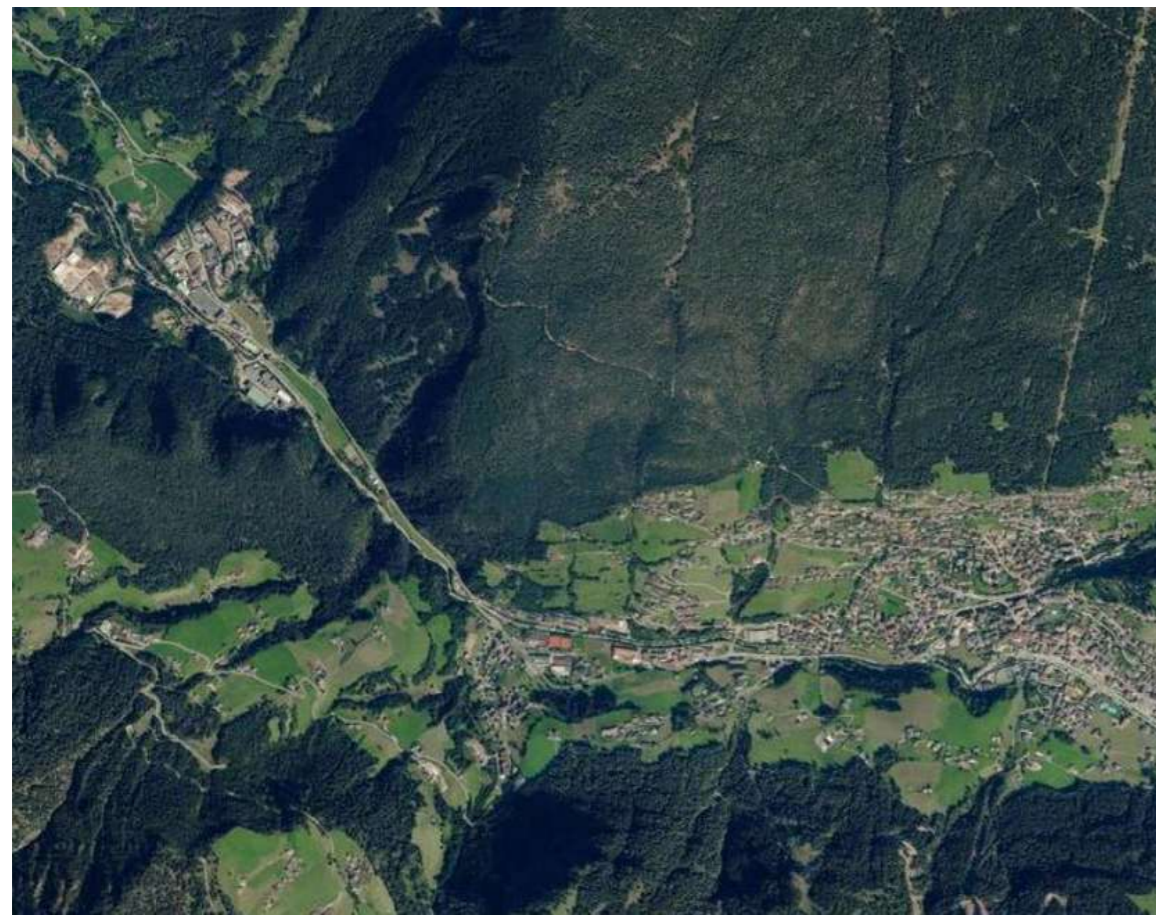
134

Abb. 134: Morphologisches Modell des Planungareals

Konzept

Die Lage

Entlang der Hauptstraße die von der Ortschaft Pontives ins Grödental führt, befindet sich kurz vor dem Zutritt in der Gemeinde St.Ulrich der Bauplatz. In der Vergangenheit befand sich auf dem Grundstück, bevor es dem Künstler gehörte, ein Verarbeitungszentrum für Baumaterialien. Das gewerblich gewidmete Areal gehört aber noch zur Gemeinde Kastelruth und erstreckt sich entlang des Grödner Baches. Der Einzige Nachbar ist eine Tankstelle die aber auf Sträßenniveau liegt - das Gelände unseres Bauplatzes steigt hingegen leicht hinunter Richtung Bach und hat durchschnittlich einen Höhenunterschied von 5m. In der Umgebung dominiert der Wald und Berg, dadurch wird dieses Areal zu einem kompletten Isolierungsgebiet zur restlichen Bevölkerung. Unser Planungsareal ist in einer der engsten Zonen der Umgebung eingebettet: zwischen den beiden Bergen verteilen sich in etwa 70m Hauptstraße, Bauplatz und Bach. Den beiden Bergen hinauf steigen jeweils Wälder die im Großteil aus Nadelbäumen bestehen. Die Natur ist also vom Grünen dominiert, destotrotz sind ein paar steile Stellen der Berge nackt geblieben und hier stechen die rötlichen Nuancen des lokal typischen Porphyrs heraus. Neben diesen Schönheiten der Natur, fällt aber bei der Besichtigung des Bauplatzes im ersten Augenblick eine markante Charakteristik: die hohe Lärmbelastung. Umgeben von Bach und Straßenverkehr ist das Terrain täglich im Durchschnitt mit 60dB in der IV akustischen Klasse eingeteilt worden.

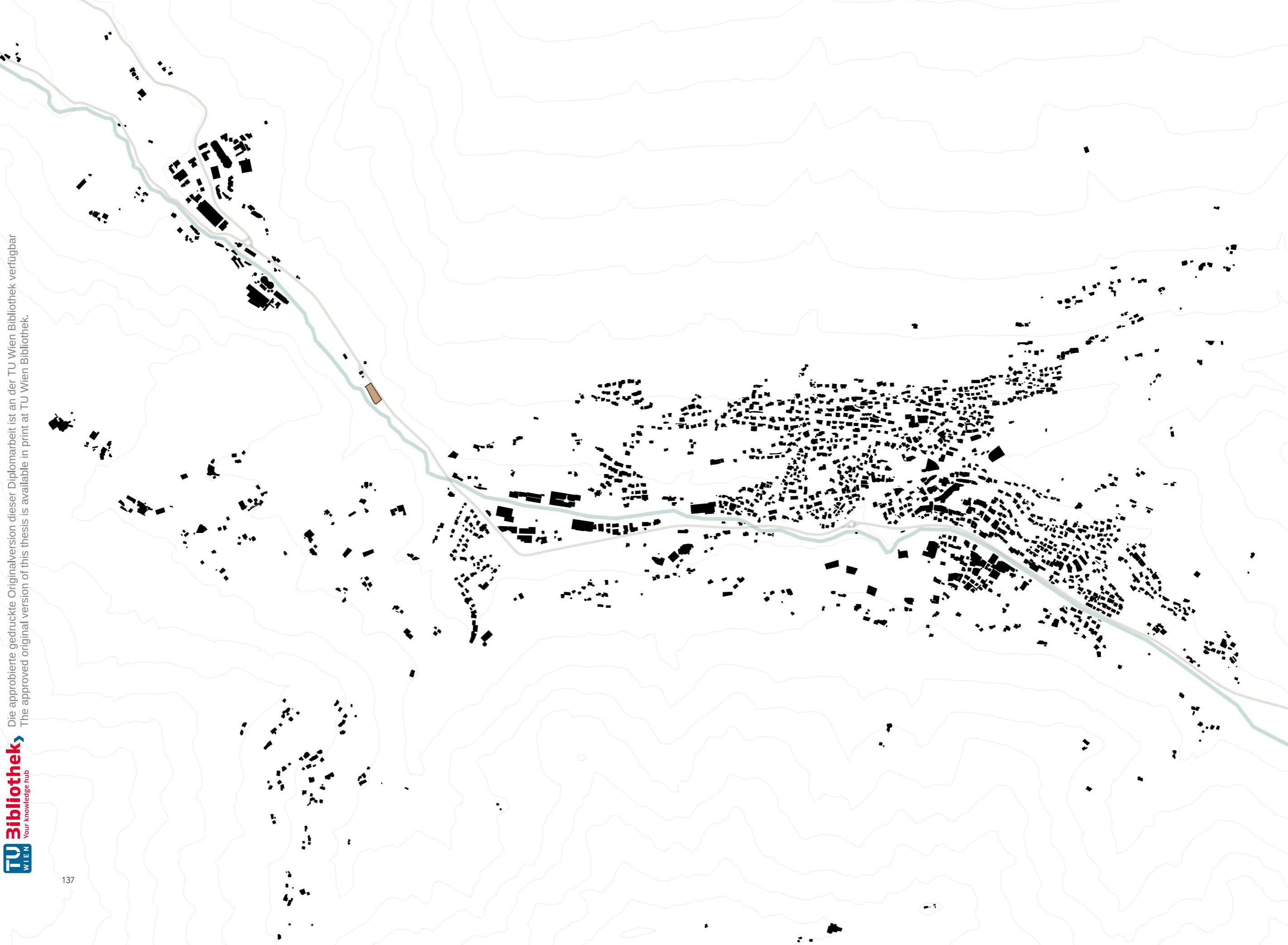


135



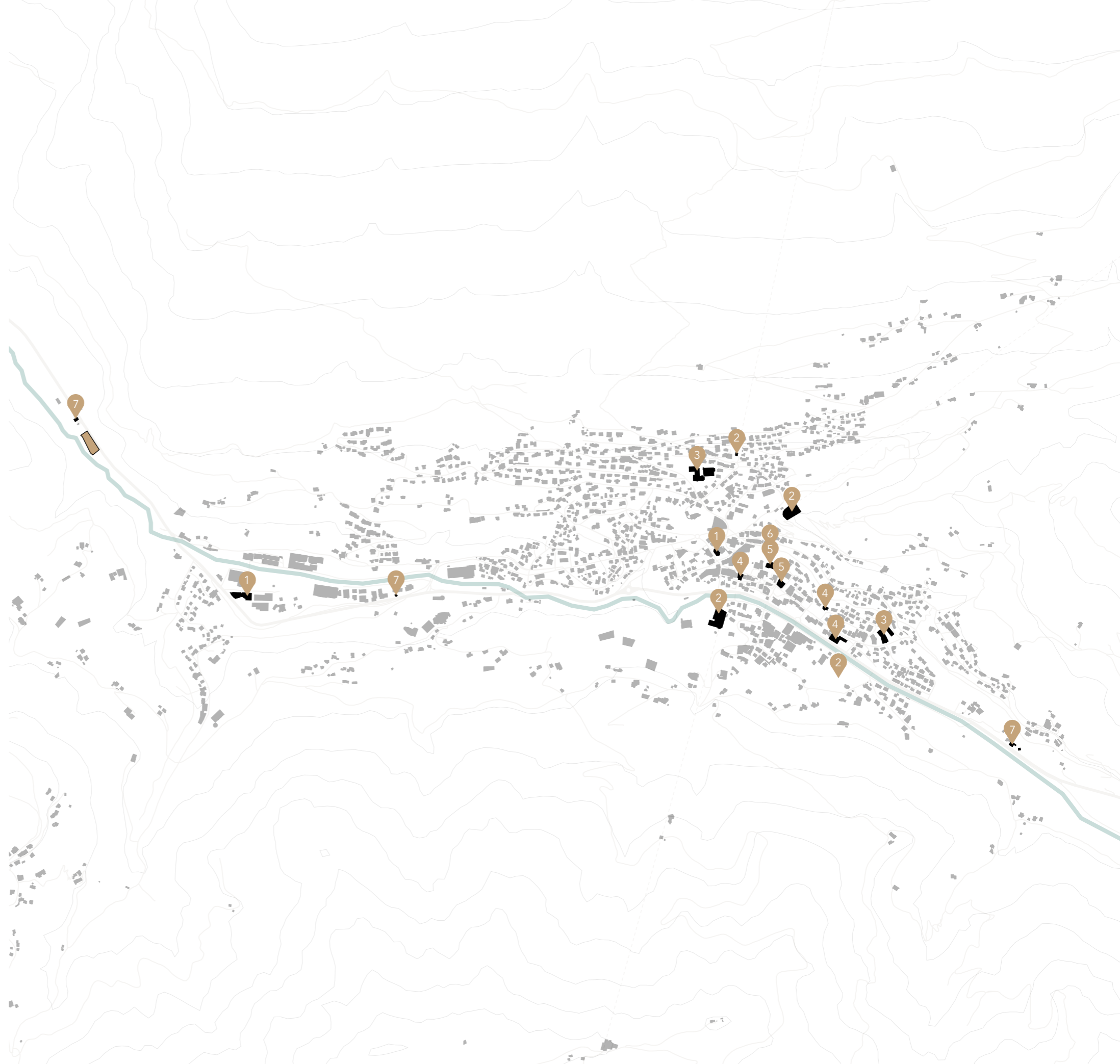
136

Abb. 135: Rechts St.Ulrich und links die Örtlichkeit Pontives, dazwischen liegt das Planungsareal.
Abb. 136: Das Planungsareal ist einzig von einer Tankstelle benachbart und ist von der Hauptstraße des Grödentals beseitigt, sonst nur von Natur umwickelt.



- Planungsareal
- Strassen
- Grödner Bach

- 1 Kunstaustellung
- 2 Seilbahn
- 3 Schule
- 4 Supermarkt
- 5 Bank
- 6 Apotheke
- 7 Tankstelle





139

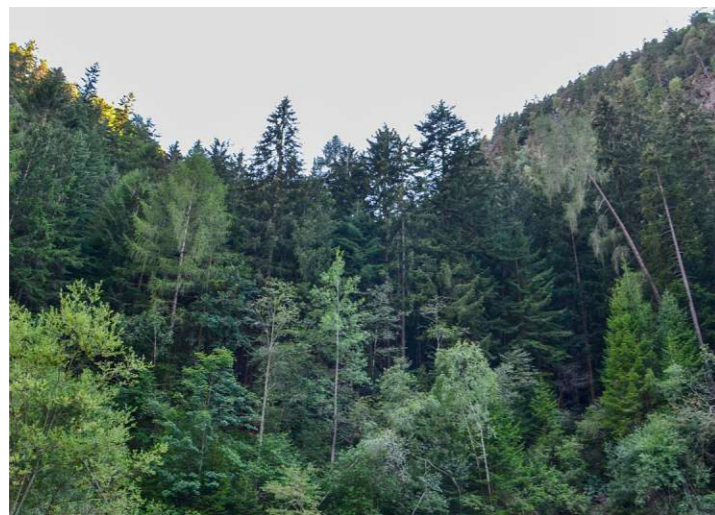


140

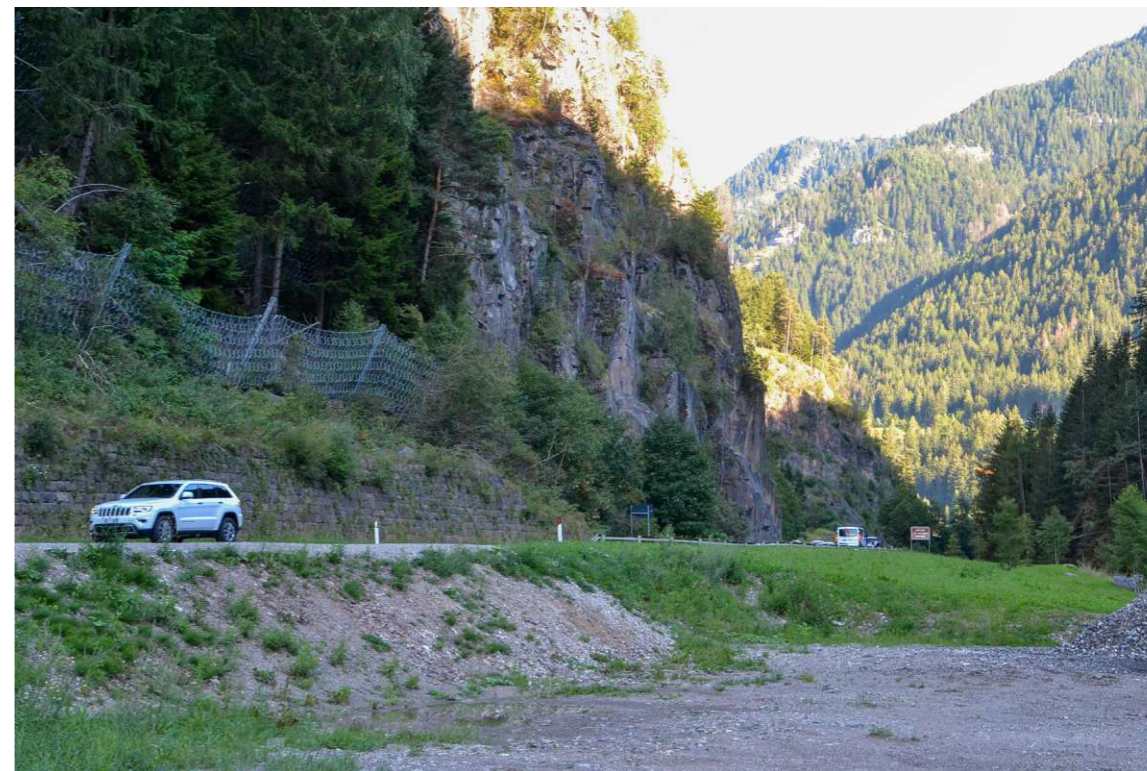
Abb. 139: Links die Hauptstraße, rechts der Bauplatz
Abb. 140: Sicht vom nordwestlichsten Teil des Grundstücks



141

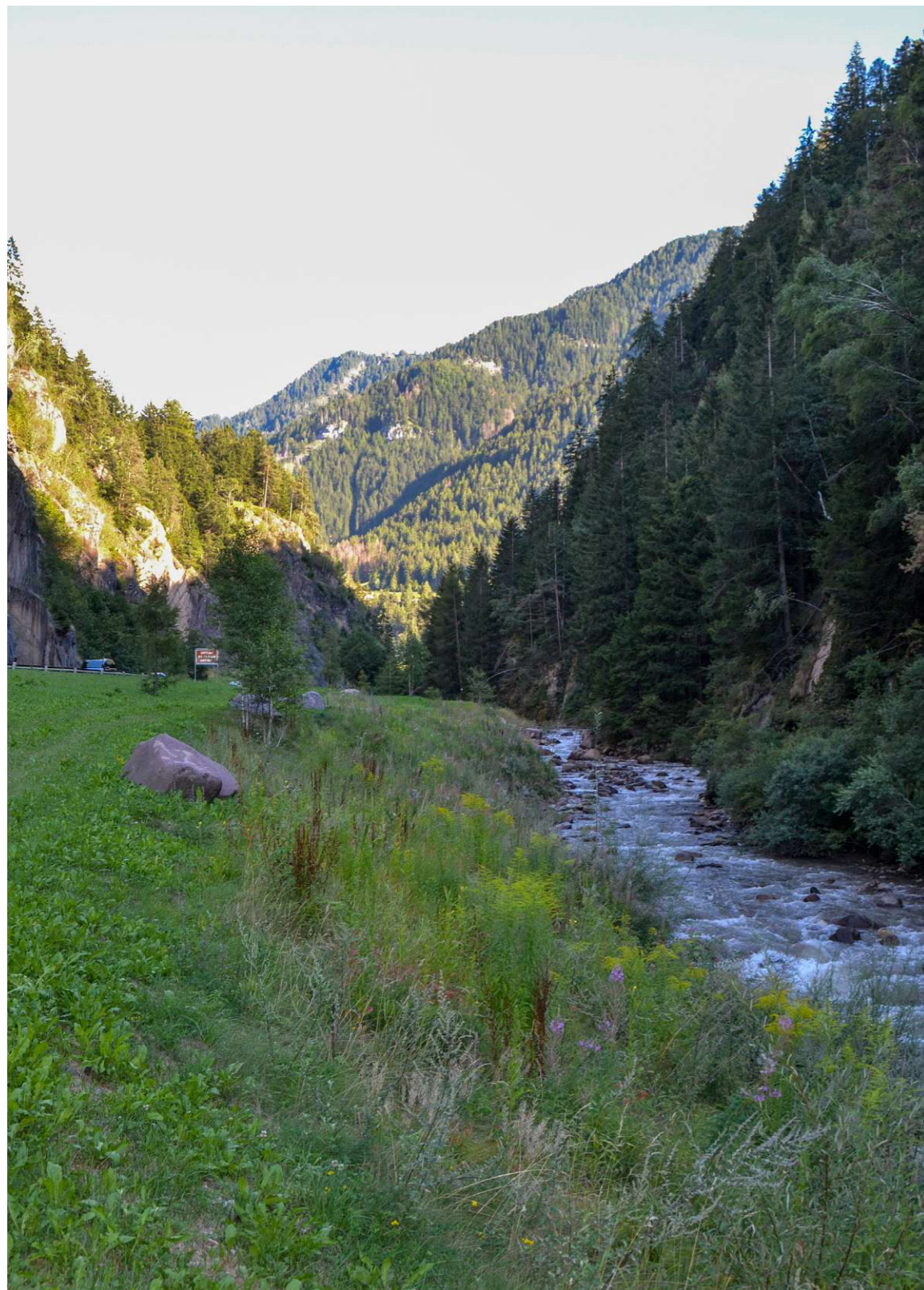


142



143

Abb. 141: Blick Richtung Pontives
Abb. 142: Der bewaldete Berg erhöht sich etwa 20 m vom Bauplatz entfernt
Abb. 143: Man sieht den Höhenunterschied zwischen Hauptstraße und Grundstück



144



145

Abb. 144: Blick Richtung St. Ulrich
Abb. 145: Detail des Grödner Baches



146

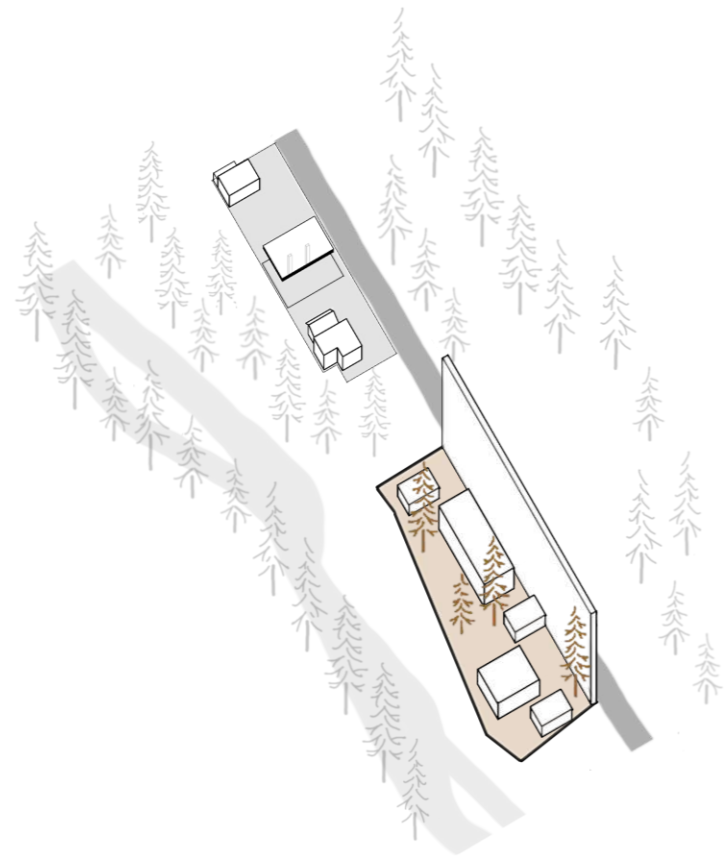
Abb. 146: Modellstudie des Planungareals

Konzept

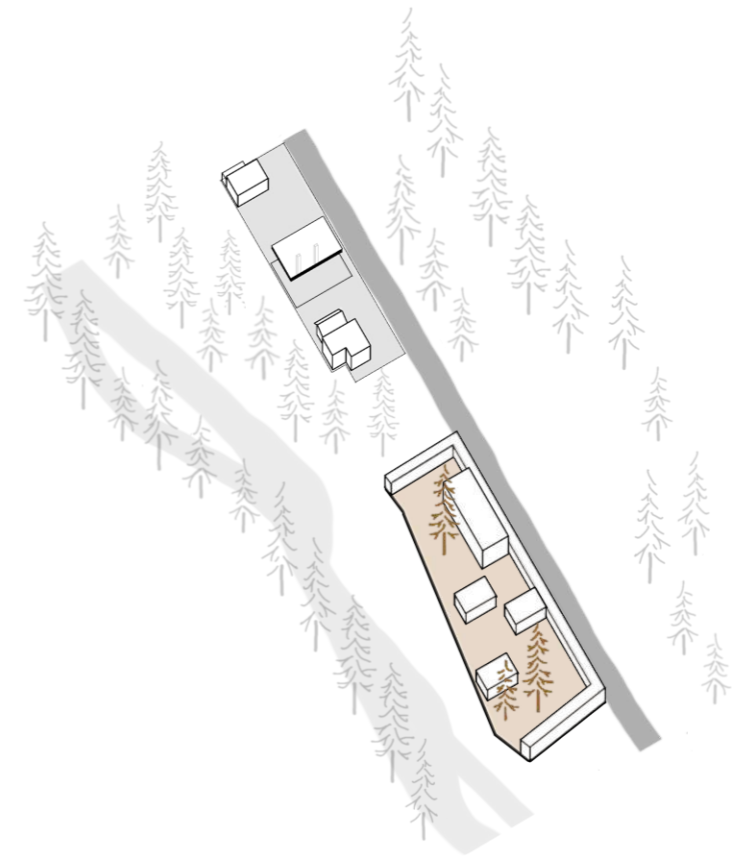
Utopien

Nachdem alle externen Faktoren festgestellt und alle Wünsche des Künstlers mittgeteilt wurden, war der nächste Schritt das Suchen einer extremen Lösung für das Atelier an diesen Planungsareal. Dies wurde durch verschiedene utopische Darstellungen ausgeführt. Eine hohe Wand als akustische Barriere setzt sich zwischen Straße und Bauvolumen, hingegen in Richtung Bach gibt es keine Einschränkung, da man seine Geräusche nicht als störend betrachtet hat. Ähnlich wird in der nächsten Situation eine Wand als Barriere eingesetzt, diese ist aber innen auch begehrbar. Dann kommen zwei Lösungen die die Vertikale suchen: die eine Besteht aus 3 hohe Türme die mit den leeren Räumen zwischen sich eine Spannung aufkommen lassen, die andere erhöht sich über dem ganzen Grundstück durch ein Volumen auf dem kleinen Baukörper schweben und ein neues Niveau schaffen. Zum Schluss versteckt sich das Konstrukt: einmal bildet sich eine Stadt in die Höhle unter der Erde und das andere Mal kommt die totale Wildnis der Natur, wo das Bebaute nicht mehr erkennbar ist. Grundsätzlich haben diese Situationen einen gemeinsamen Nenner: die Beachtung des Bauplatzes und Umgebung. Man versucht in jeder Möglichen Weise an das Problem der Lärmbelastung eine Lösung zu finden. Gleichzeitig muss man die eine wichtige Charakteristik des Ortes berücksichtigen: die Isolation. Der einzige Nachbar ist eine Tankstelle, die vom Bauplatz nicht auffallend ist. Die Hauptstraße ist immer belebt, aber dies ist nur spürbar im Moment in dem ein Auto vorbeifährt. Sonst herrscht hier die Natur,

daher gibt es ein großes Respekt gegenüber dieser Dominanten Kraft. Im Gegensatz zu den Utopien, versucht man sich zu tarnen: Dieses unberührte Grundstück soll auch nach der Bebauung seine ursprünglichen Charakteristiken behalten. Somit wird der Leitfaden des Projektes eine kontinuierliche Folge des Geländes und der umgebenden Natur sein.

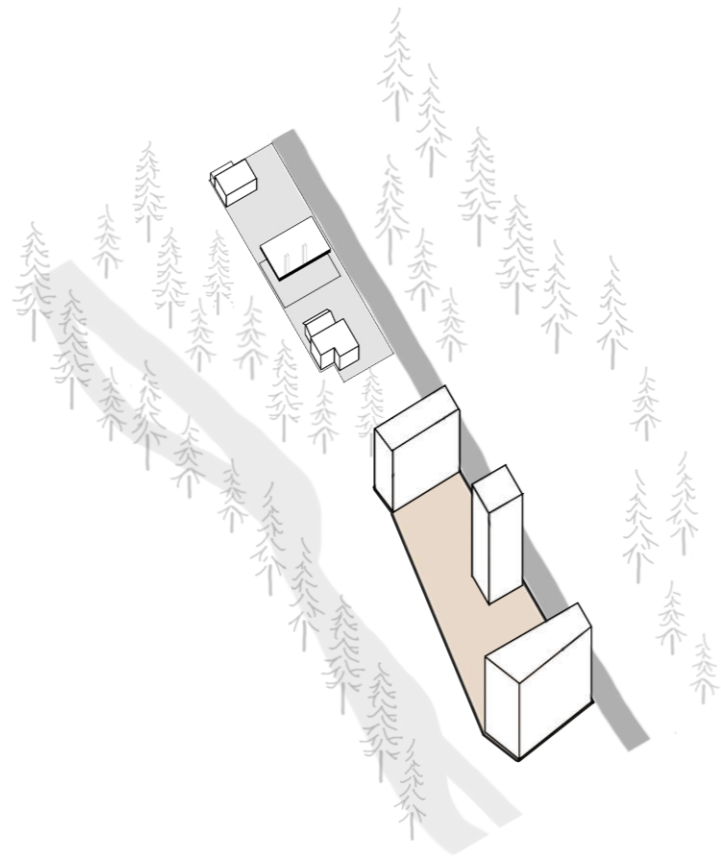


147

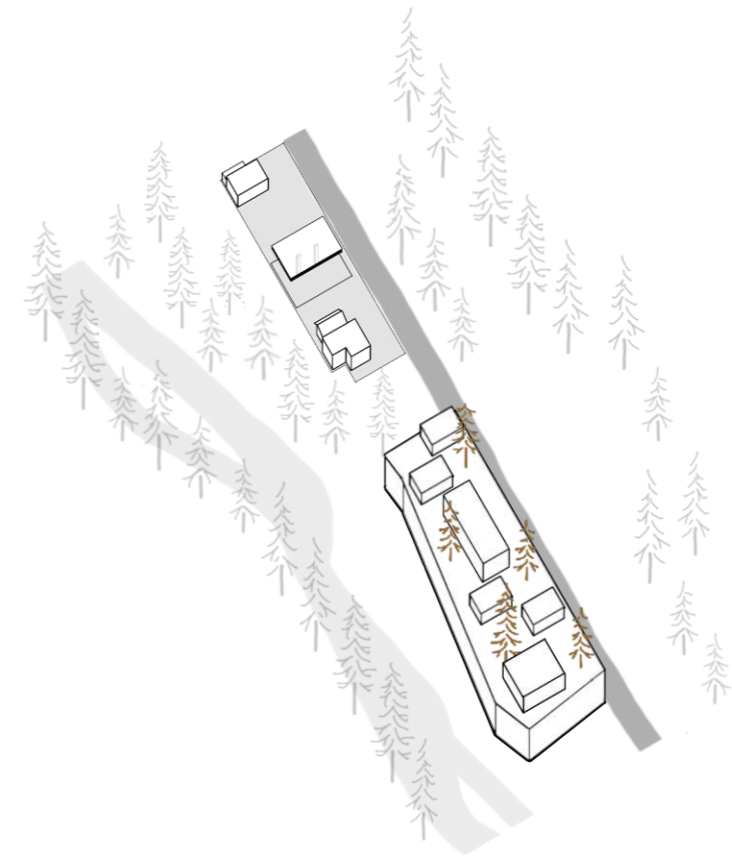


148

Abb. 147: Die Mauer als akustische Barriere
Abb. 148: Die Mauer in das Bauvolumen integriert



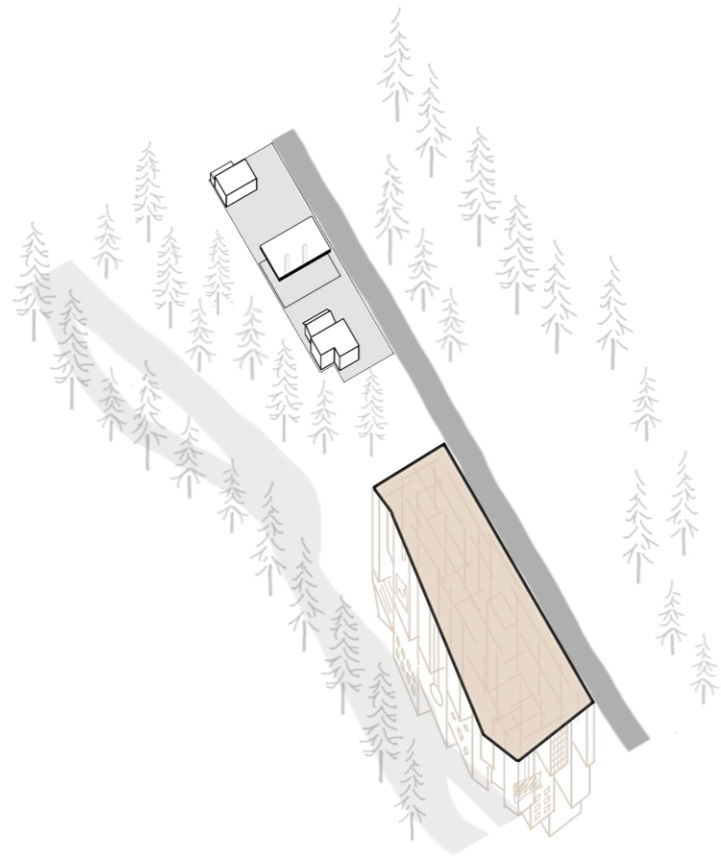
149



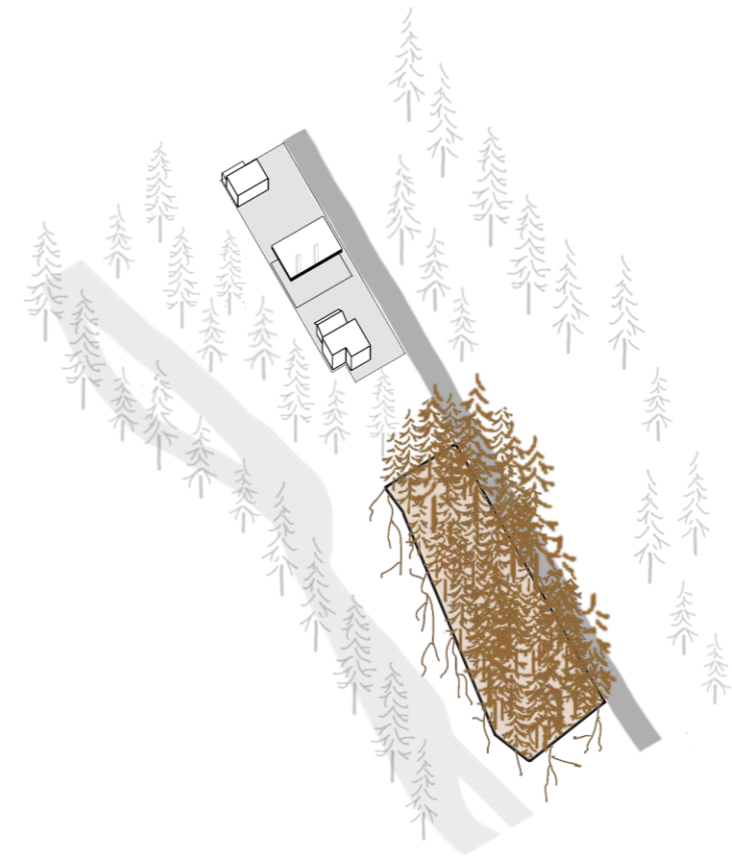
150

Abb. 149: Die Funktionen erhöhen sich in die Vertikale

Abb. 150: Es wird eine neue Ebene mit dem Bauvolumen in die Vertikale geschaffen



151



152

Abb. 151: Tarnung im Erdreich
Abb. 152: Tarnung in der Natur



153

Abb. 153: Einfügung des Gebäudes im Maßstab 1:5000

Konzept

Konzeptentwicklung

Macroanalyse

Das gewerblich gewidmete Planungsareal ist dafür bestimmt einen Künstleratelier mit Wohnhaus zu werden. Neben den Hauptfunktionen kommen die Nebenräume: für die Logistik der Lager und seine Anlieferung, für Veranstaltungen und noch mehr ein Multifunktionsraum und für Gäste einen separaten Wohnraum. Das Grundstück liegt zwar isoliert in der Natur, ist aber aufgrund der Hauptstraße die zu Gröden führt auf der einen und des Baches auf der gegenüberliegenden Seite einer ständigen Lärmbelastung ausgesetzt, was das Projekt noch schwieriger machte. Die Gebäude haben somit entlang der ganzen Straßenseite akustisch isolierende Mauern und werden in das Erdreich eingefügt damit die Verkehrsbelastung nicht mehr spürbar ist. Neben den ersten planerischen Aspekten, wurde dann eine Überlegung der sozialen Einfügung eines neuen Kunstortes am Tor des Grödentals gemacht. Das Atelier soll ein Treffpunkt für Grödner und Südtiroler sein. Der Künstler möchte also auch sehr viele flexible Räume haben. Daher wurde vom Anfang an ein Multifunktionsraum mitgedacht der ein direkter Kontakt zur Werkstatt des Künstlers hat. Gleich neben das Atelier wird das Haus für Demetz und seine Familie mitgedacht. Hier ist über der akustischen Belastung auch einen Faktor der Privatsphäre wegen der Hauptstraße zu betrachten. Daher war gleich der Gedanken das Haus zu schützen, Intimität zu schaffen und gleichzeitig zur Natur übergeben.

Microanalyse

Es werden also Schutzmauern errichtet, um sich vor äußeren Einflüssen zu verbarrieren, aber gleichzeitig öffnen sie sich an einigen Stellen, um die Neugier der Passanten zu wecken. Außerdem wurde die Sonne studiert, um das notwendige Licht aus dem Atelier zu bekommen. Es gibt nur wenige Stunden, in denen der Boden direkt von Strahlen getroffen wird: Es ist bekannt, dass die Temperaturen in Gröden vor allem im Winter sehr kalt sind. Da es auch der Wunsch des Künstlers ist, in einer angenehmen Temperatur zu arbeiten ist, wurde das Gebäude teilweise eingegraben, um einen natürlichen Mantel zu schaffen, der eine wärmedämmende Wirkung hat und angesichts der großen volumetrischen Dimensionen des Ateliers die Kosten für seine Beheizung einspart. Eine weitere architektonische Herausforderung war das Licht: Für den Bildhauer wurden große Glasfassaden und Oberlichter vorgesehen, generell viel Licht in den Arbeitsraum des Ateliers zu leiten. Im Entwurf wurden dann architektonische Lösungen gefunden um die Lichtintensität noch mehr zu optimieren zu können. Um die Landschaft zu erhalten, wurden zwei Lösungen gewählt. Eine davon betraf das volumetrische Konzept, das versucht, der Topographie der Landschaft in ihren Formen zu folgen. Zweitens sollte die natürliche Beschaffenheit des Bodens so weit wie möglich erhalten bleiben, um eine Architektur im Grünen zu schaffen.

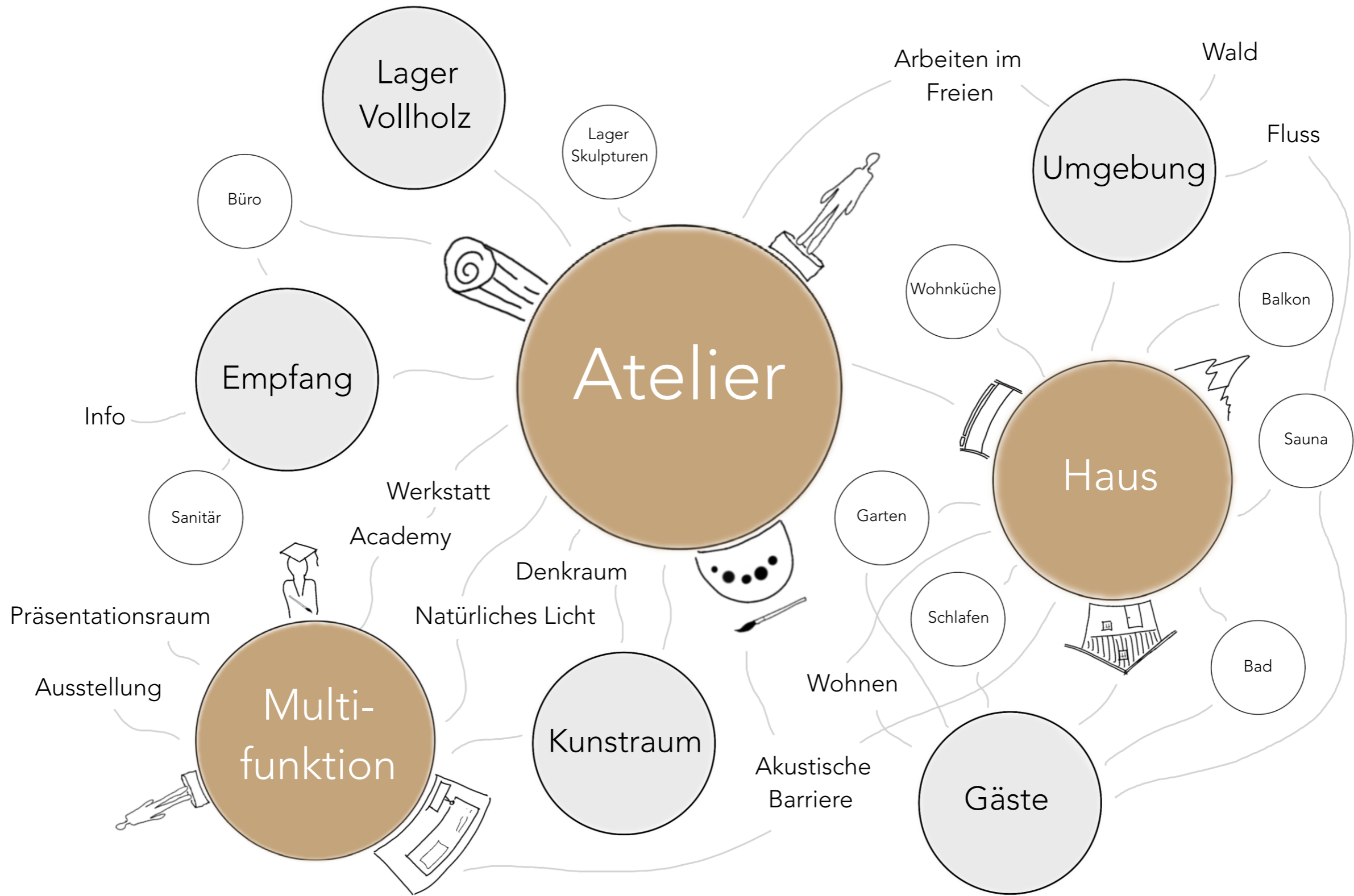
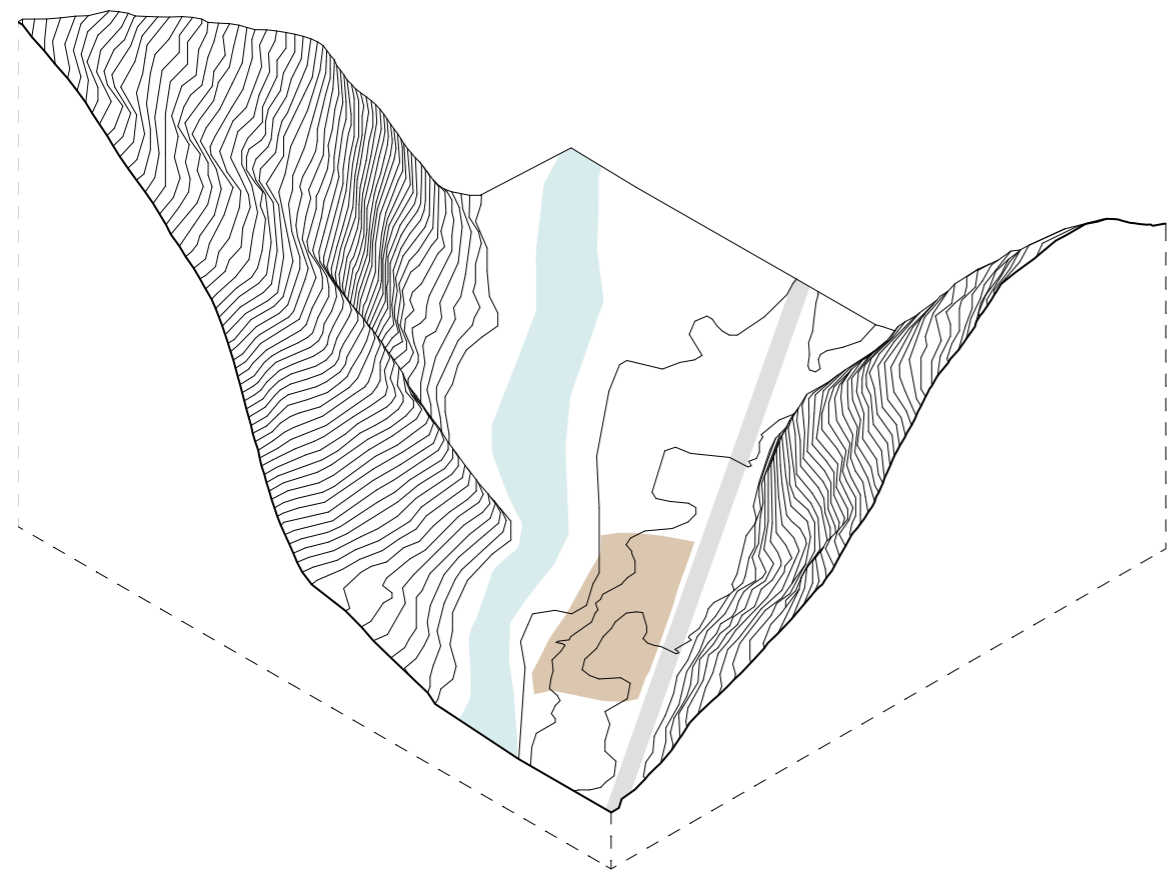
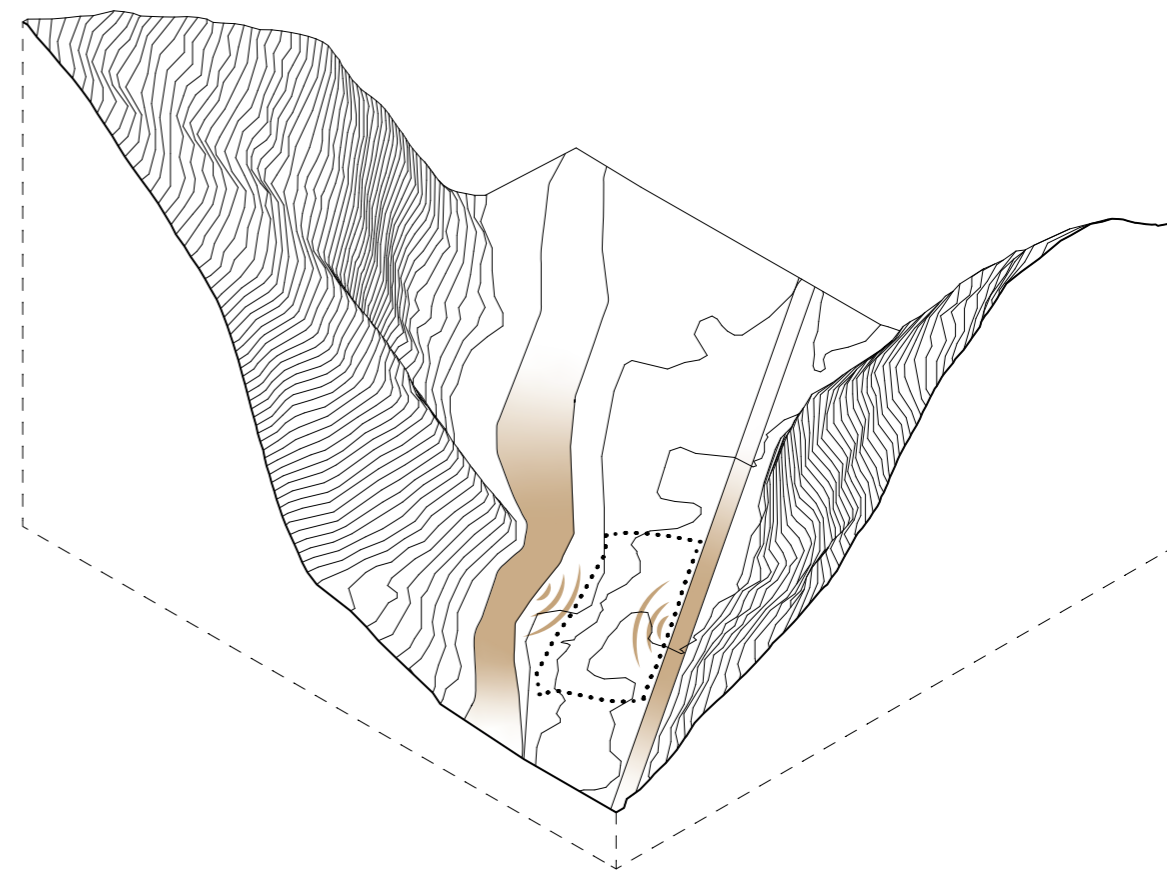


Abb. 154: Abstraktion der Projektfunktionen, Räume und Eigenschaften

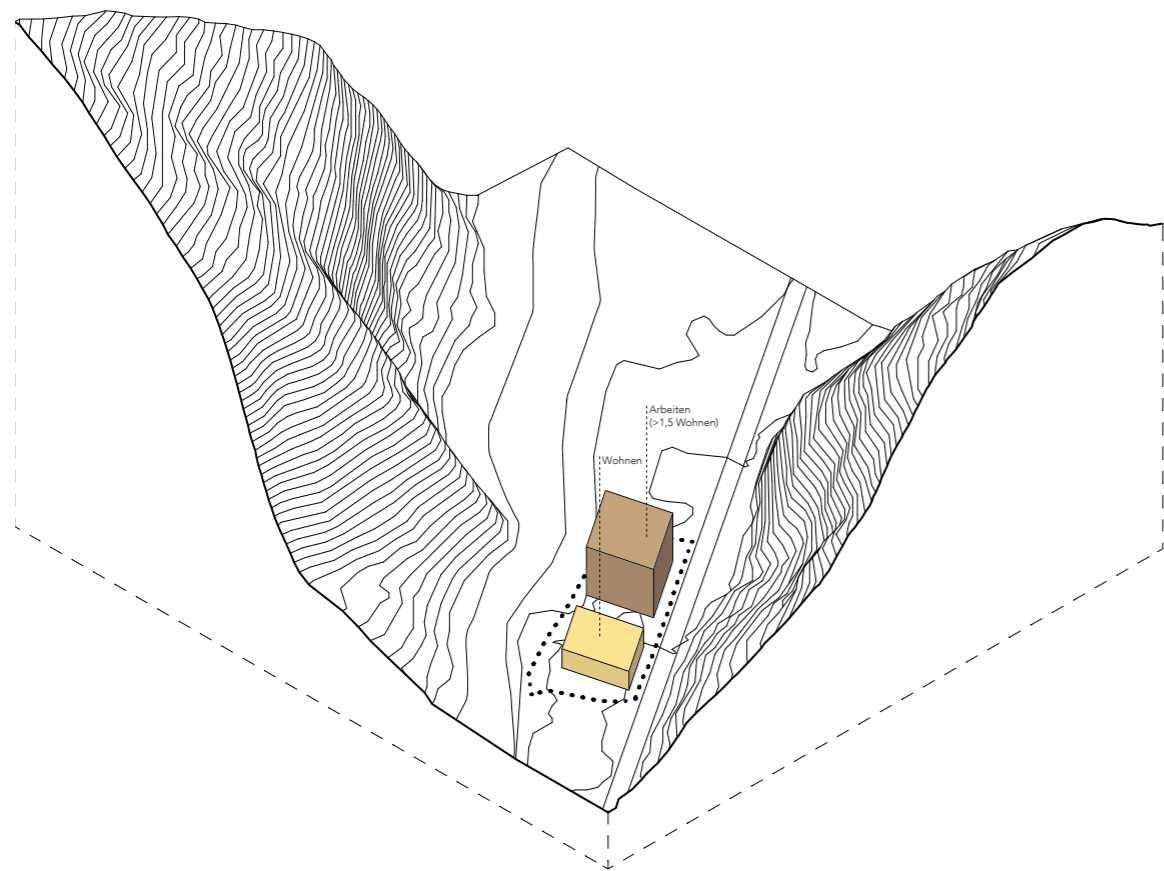


155

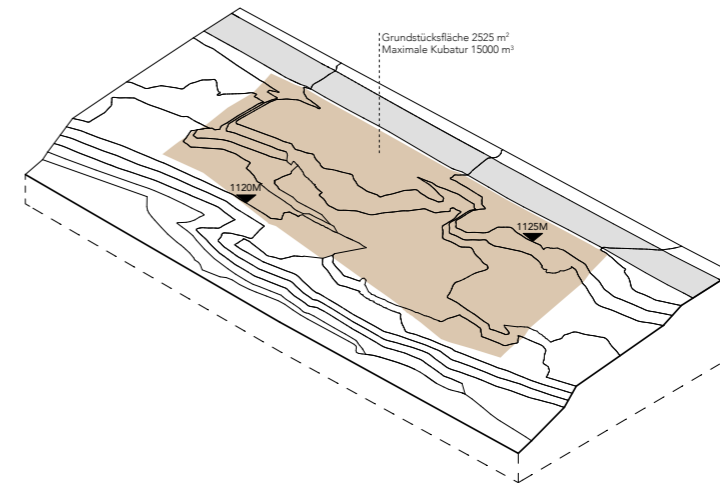


156

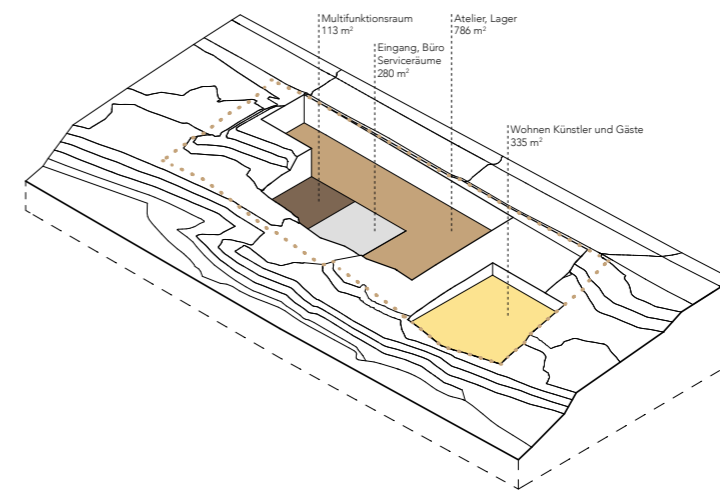
Abb. 155: Planungsareal
Abb. 156: Analyse der akustischen Belastung



157

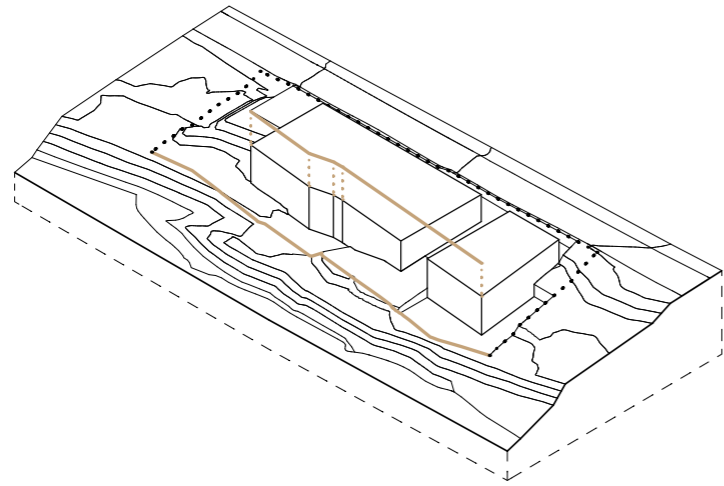


158

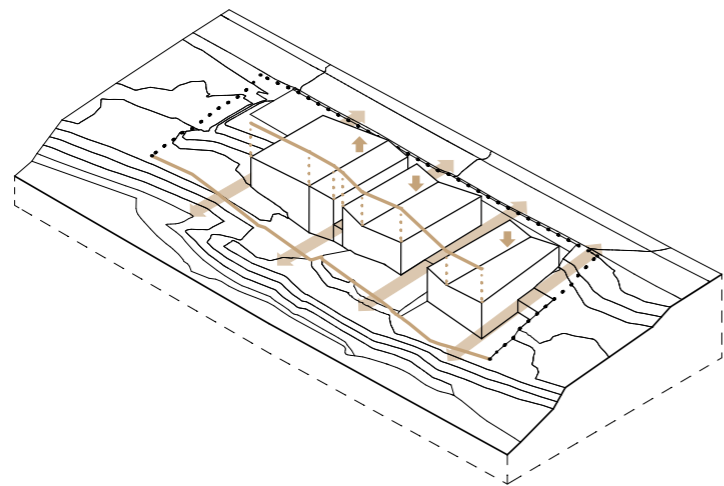


159

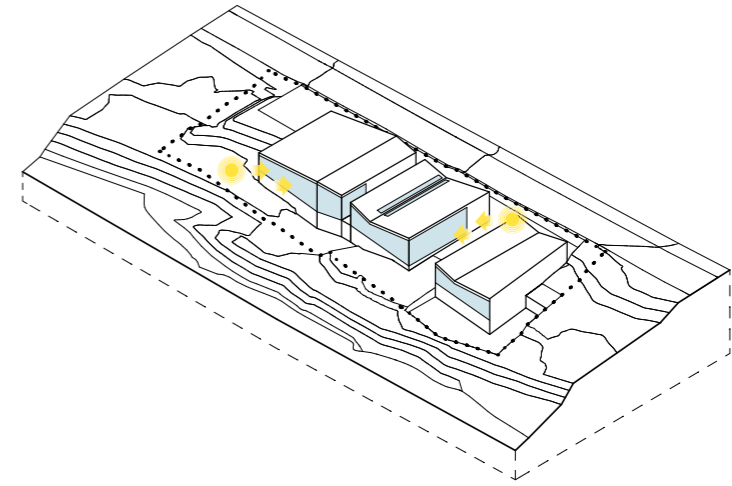
Abb. 157: Generelle Funktionsvolumen
Abb. 158: Grundstücksanalyse
Abb. 159: Ausgrabung und Funktionen



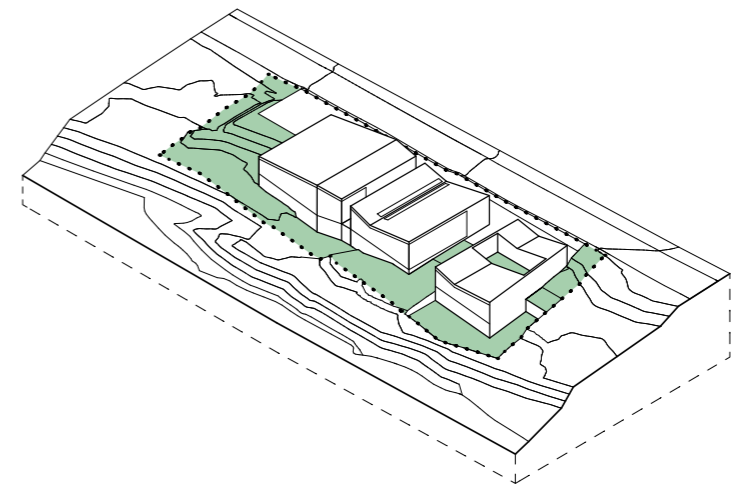
160



161



162



163

Abb. 160: Analyse des Baukörpervolumens und der Fluchtlinienformung
Abb. 161: Sichtachsen, Leerräume und Inspiration der Dachgestaltung an der Topographie

Abb. 162: Sonnenstudie und Öffnungen
Abb. 163: Grünfläche im Grundstück

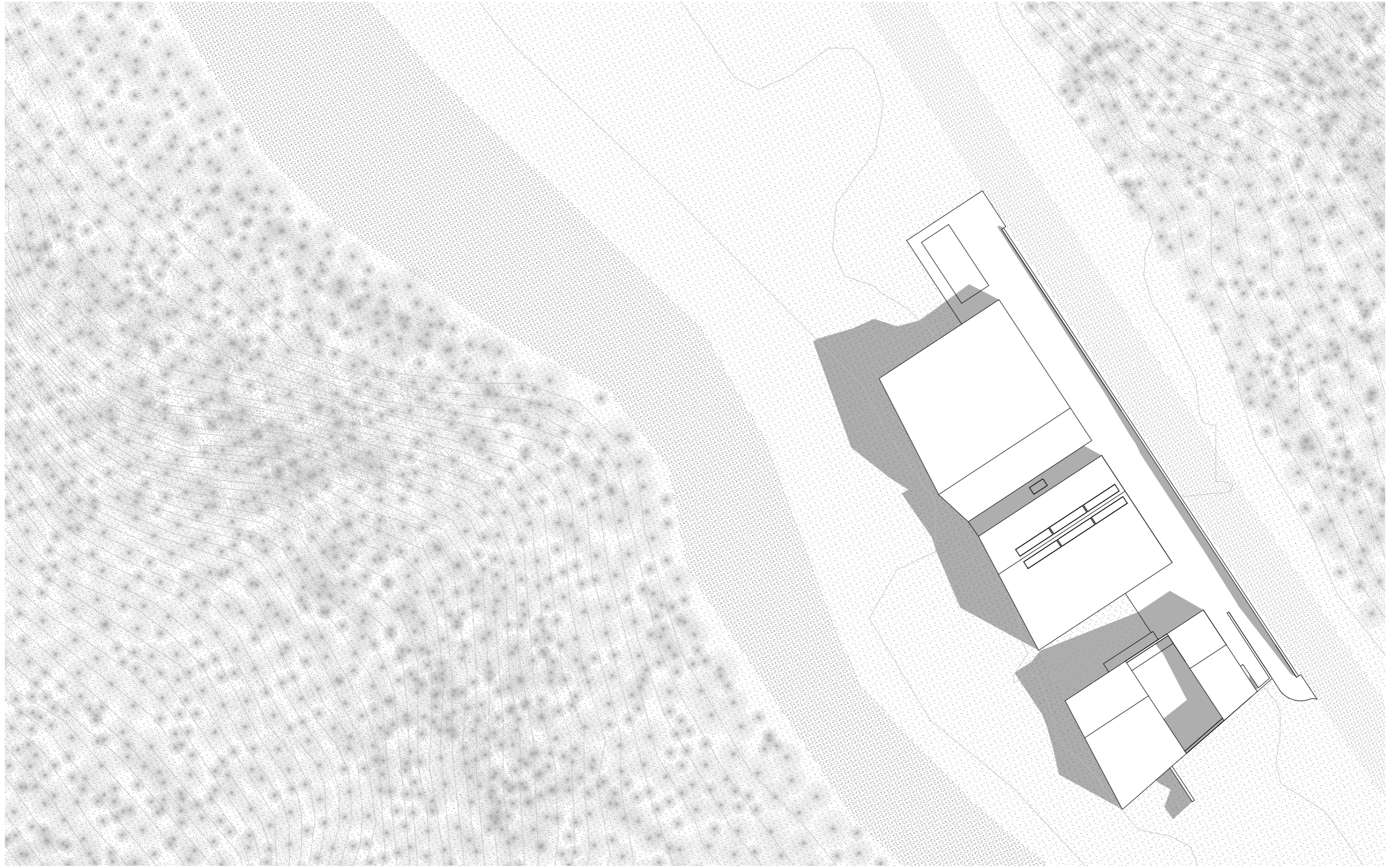
07.

ENTWURF

Grundlagen

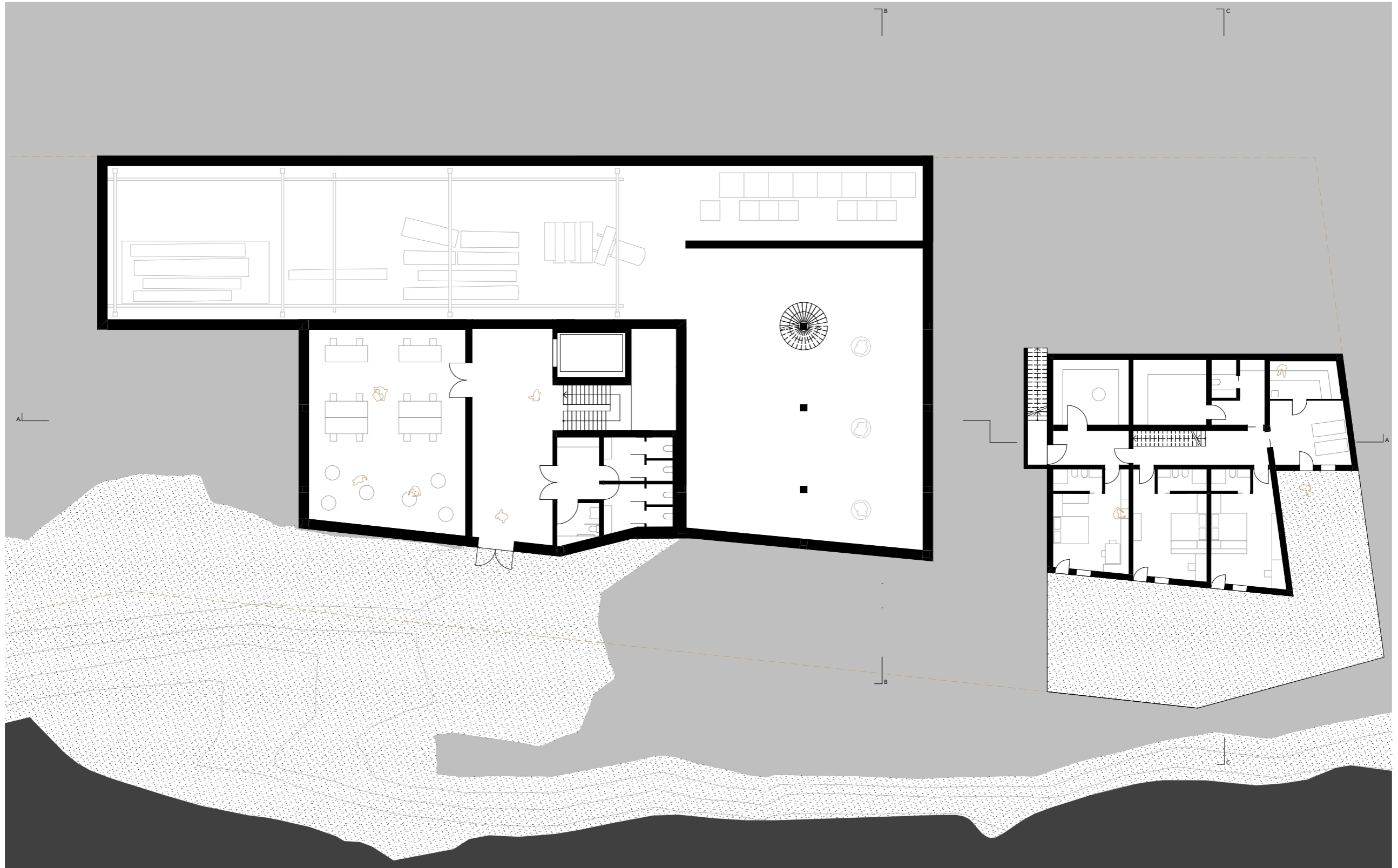
Das gewerblich gewidmete Planungsareal soll ein Ort der Kunst repräsentieren und ein Treffpunkt der Grödner und Südtiroler Gemeinschaft sein. Der Künstler möchte weiterdenken, und außer ein Atelier, ein Ausstellungsraum, ein Raum für Workshops, für Theater, Musik und Gäste haben. Daher wurde vom Anfang an ein Multifunktionsraum mitgedacht der sich zum privaten Atelier des Künstlers in jedem Moment öffnen und schließen kann. Der ideale kreative Raum des Künstlers ist der, der kein Kontakt zur Außenwelt hat: daher wurde das Gebäude zur Hälfte eingegraben und mit großen Glasfassaden und Oberlichtern für eine ausreichende Lichtpräsenz ausgeführt. Um die Lichteinstrahlung zu optimieren wurden die Glasflächen im Westen, Süden und Osten orientiert, und das Dach mit geneigten Flächen zusammengefügt. Manchmal hat der Künstler auch das Bedürfnis abzuschalten und sich Inspirationenergie in der Natur zu holen, deshalb wurden mehrere Ausgänge direkt vom Atelier geplant, die im auch die Möglichkeit verleihen, gewisse Arbeiten im Außenraum erledigen zu können. Am Haupteingang, über den Werkstattträumen, strecken sich in zwei Richtungen Empfangsgalerien die von der Straße teilweise die ausgestellten Skulpturen sichtbar machen, und das Auge der Passanten fängt. Letztens wurde in Verbindung zu diesen Räumen ein Büro und ausreichende Serviceräume geplant. Eine weitere wichtige Strategie die man immer in Hinterkopf haben musste war der Lager für das Vollholz. Der Künstler kriert meist menschengroße Skulpturen die er direkt vom Baumstamm rausschnitzt.

Die Anlieferung des Holzes war eine erste Hürde zu überwinden: gleich am Eingang, wird ein offenbares Dach geplant, wo das Rohstoff über einer Liftplattform direkte im Lager untergeführt wird. Hier wird, auf Wunsch des Künstlers, einen Laufkran eingeplant um das Holz im Lager beliebig verschieben zu können. Eine direkte räumliche Verbindung ist hier notwendig, um den Transport der vorbereiteten Holzteile in das Atelier ermöglichen zu können. Neben der Werkstatt wurde ein Ort des Wohnens entworfen: das Haus für die Familie und Gäste. Direkt auch vom Atelier über eine Wendeltreppe erreichbar, erstreckt sich das Haus von der Straße bis zu Bach. Im Erdgeschoß wohnt Aron und seine Frau Anita, wo die Wohnküche sich zwischen einen Hortus Conclusus und die Bachseite durchstreckt. Der betretbare Hortus wird gegenüber von der Garagenmauer definiert, und ist ein Ort wo man sich im freien gemütlich unterhalten kann ohne, dass man von den Passanten sichtbar ist. Die Garage fungiert als akustischer Puffer für den Hortus und ist ein flexibler Raum der in Zukunft auch umgebaut werden kann. Im Untergeschoß findet man 2 Zimmer für die Söhne Noeh und Elia und eine kleine Wohnung für Gäste. Um das Haus zu vereinigen, wurde eine Sauna als Gemeinschaftsraum gedacht, von wo man auch den direkten Ausgang in die Wiese vor dem Grödner Bach genießen kann. Grundsätzlich, wurde dieses Haus auf der beständigen Linie des Ateliers umgebaut und sowohl auch auf Flexibilität der Umgestaltung von den typologisch freien geplanten Räumen.

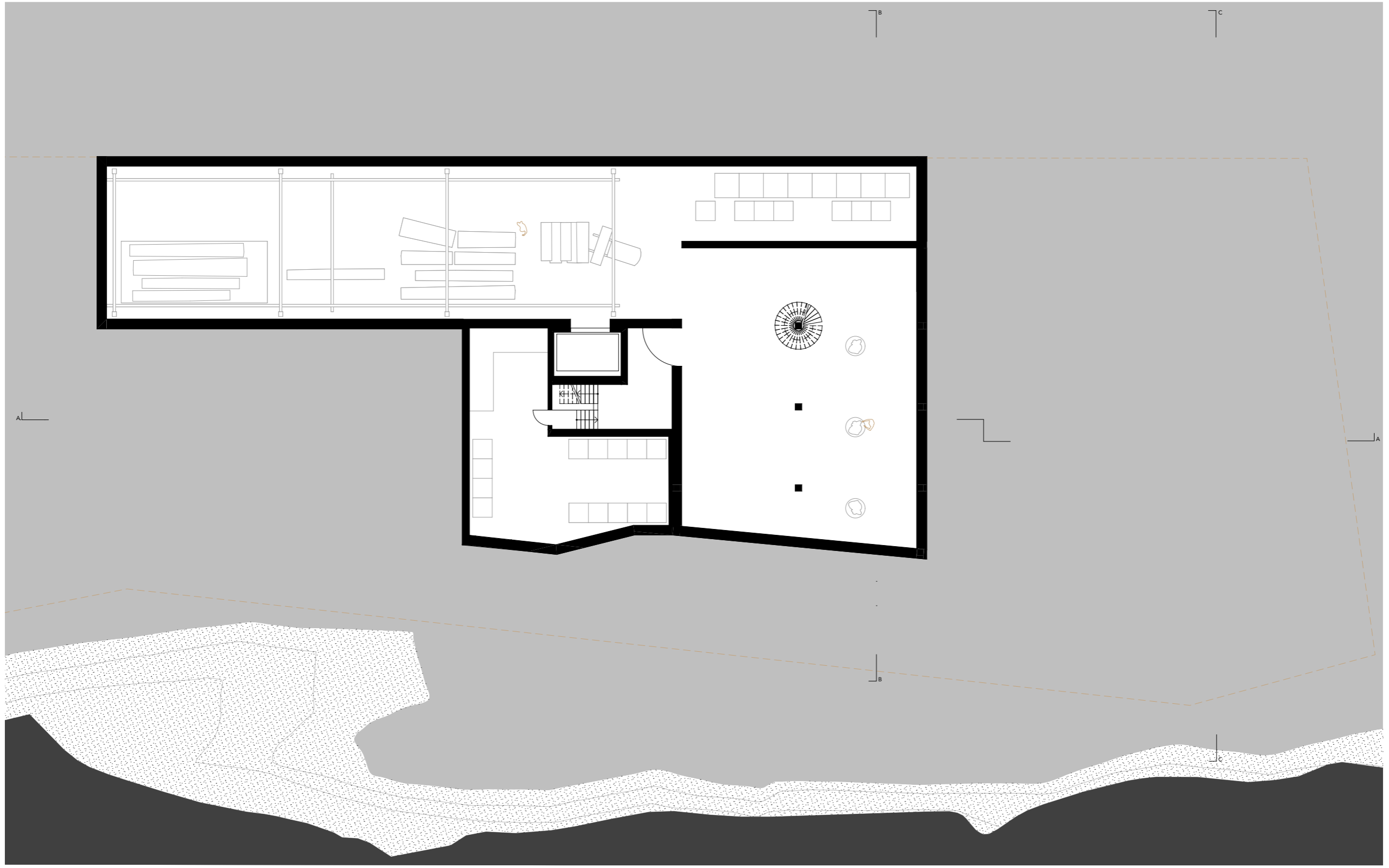


Lageplan | 1:500

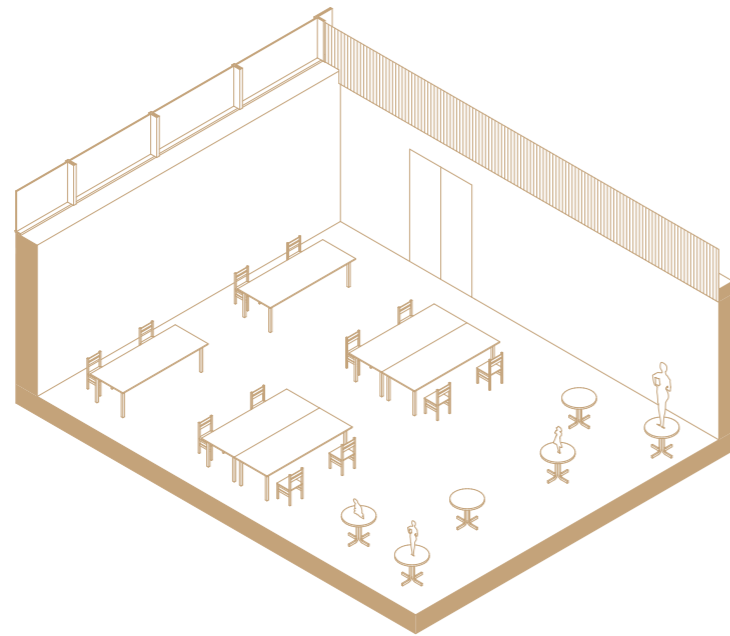




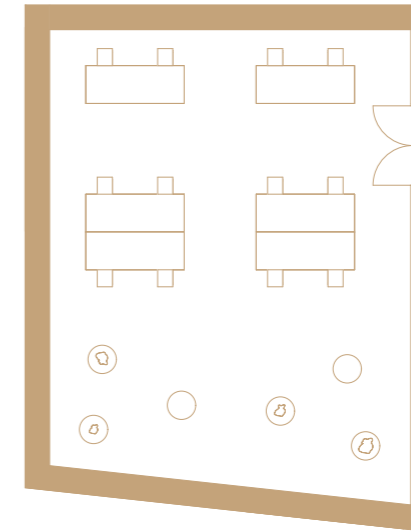
Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



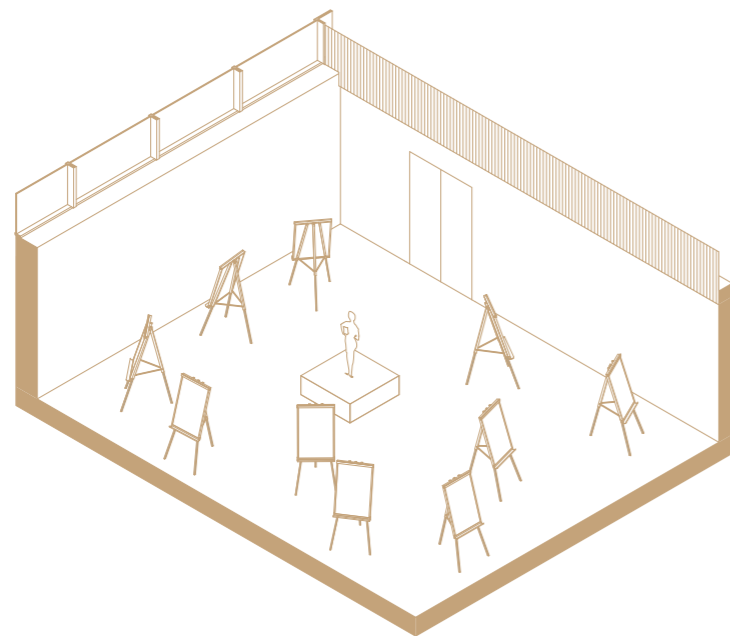
2.UG | 1:250



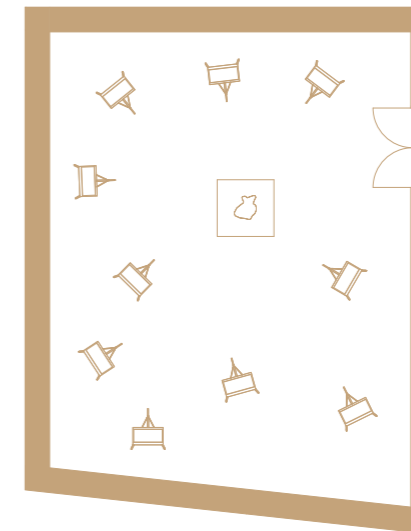
164



166

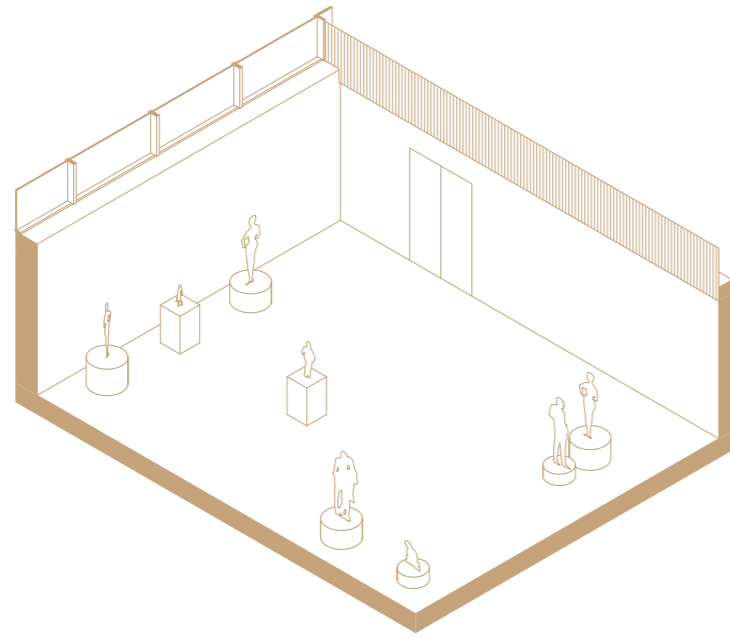


165

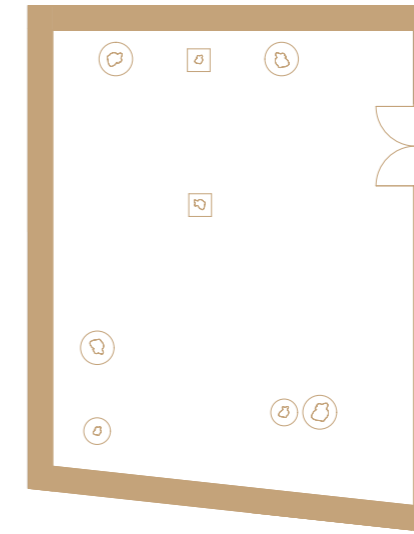


167

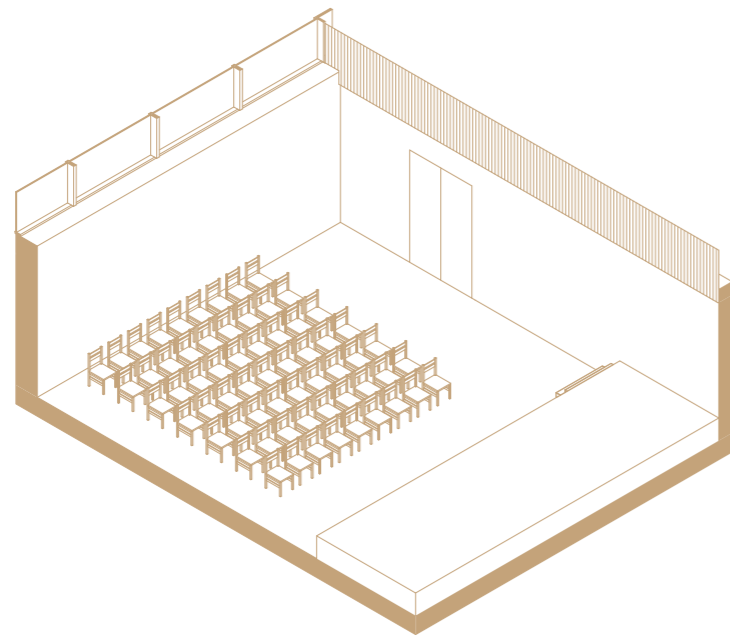
Abb. 164, 166: Variante Werkstatt
Abb. 165, 167: Variante Workshop



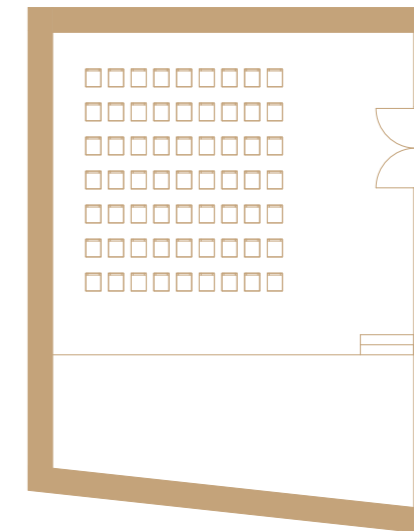
168



170

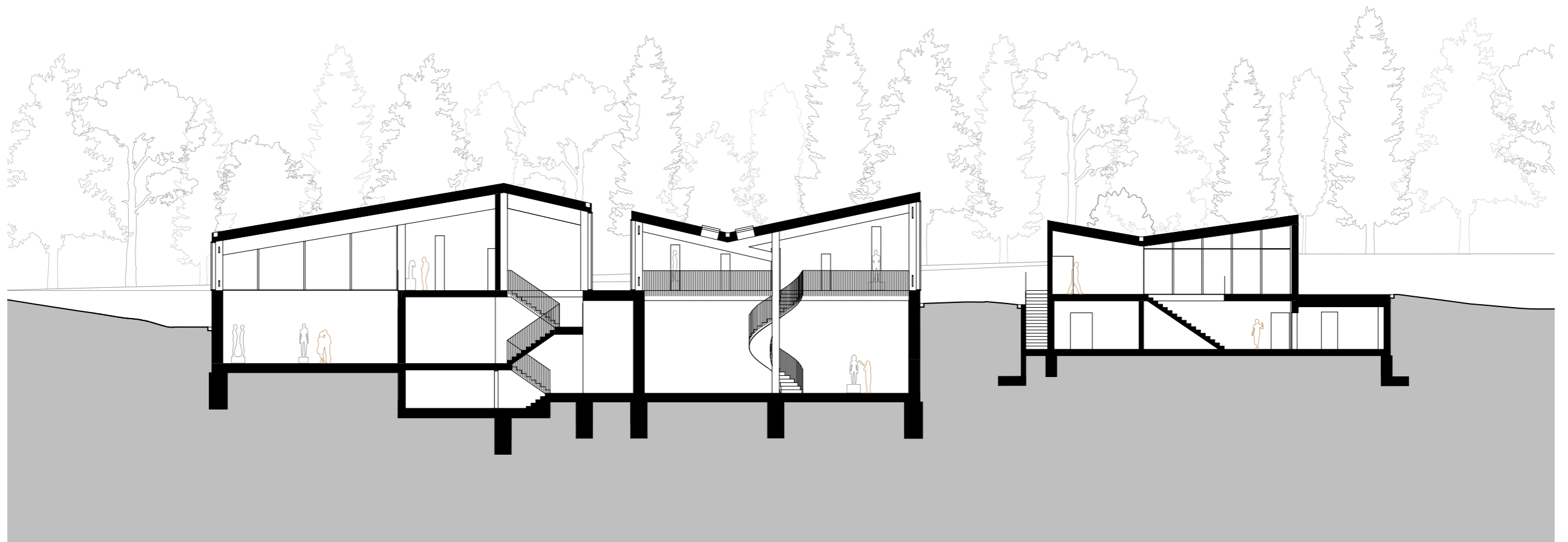


169

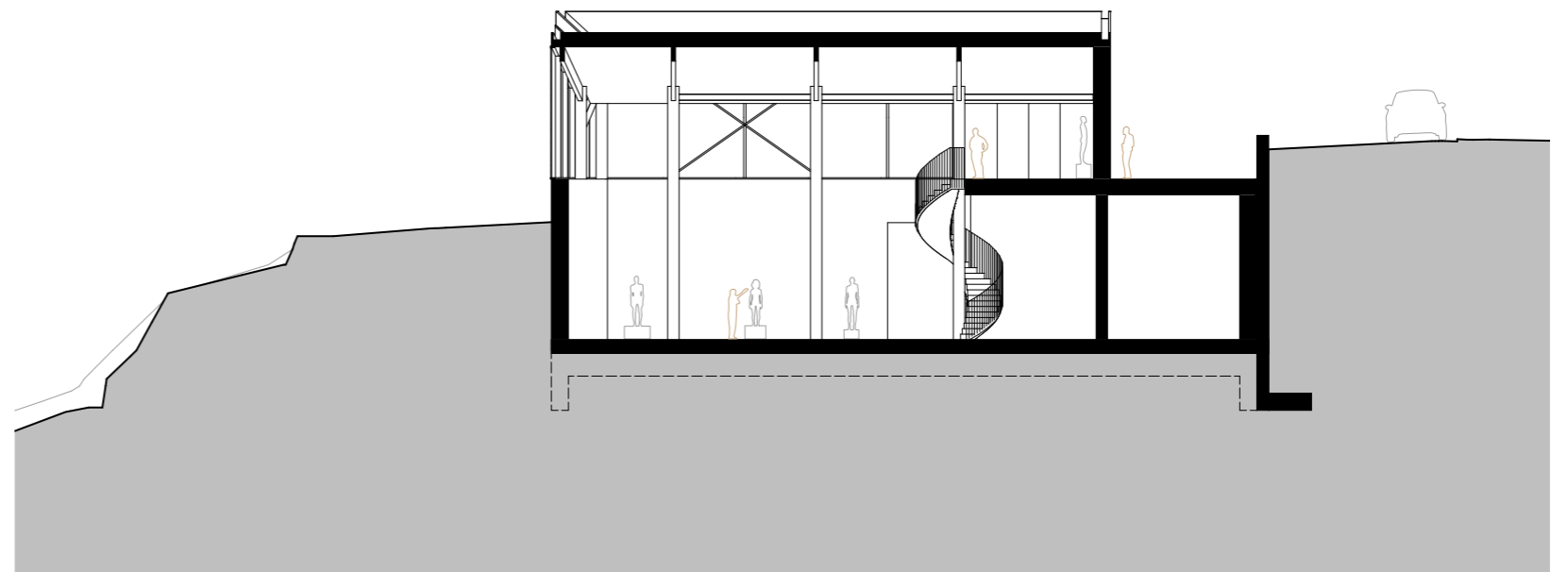


171

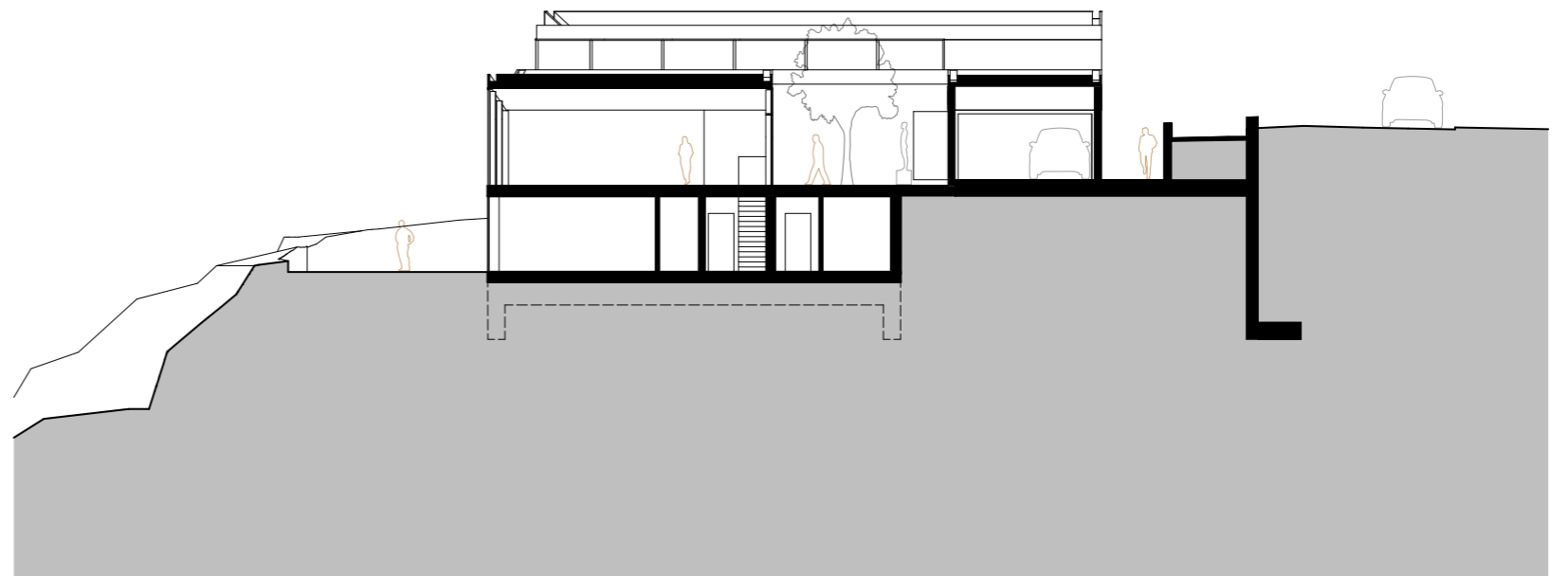
Abb. 168, 170: Variante Ausstellung
Abb. 169, 171: Variante Veranstaltung



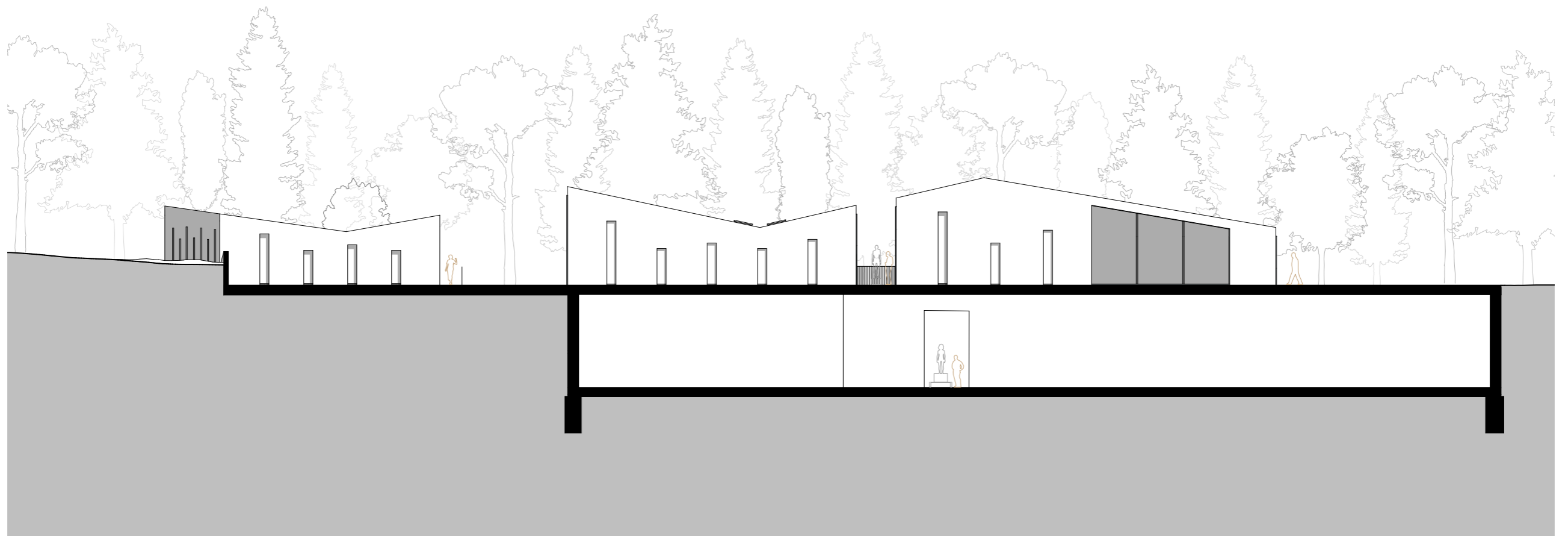
Schnitt A | 1:250



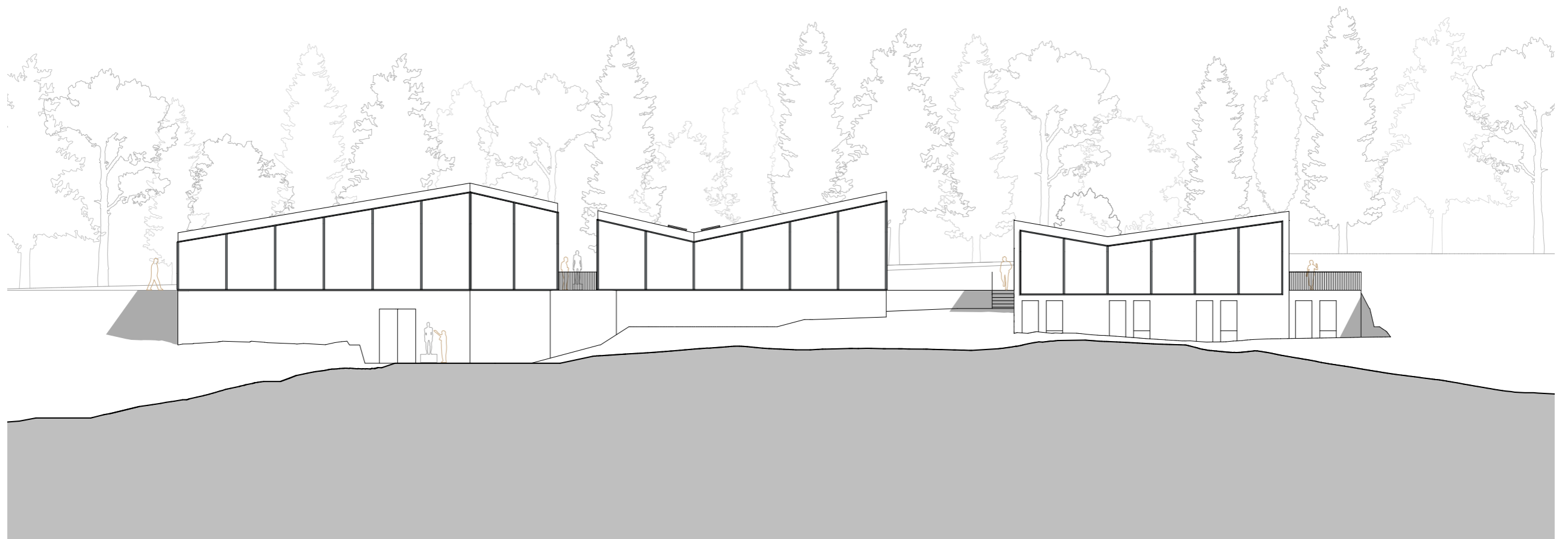
Schnitt B | 1:250



Schnitt C | 1:250



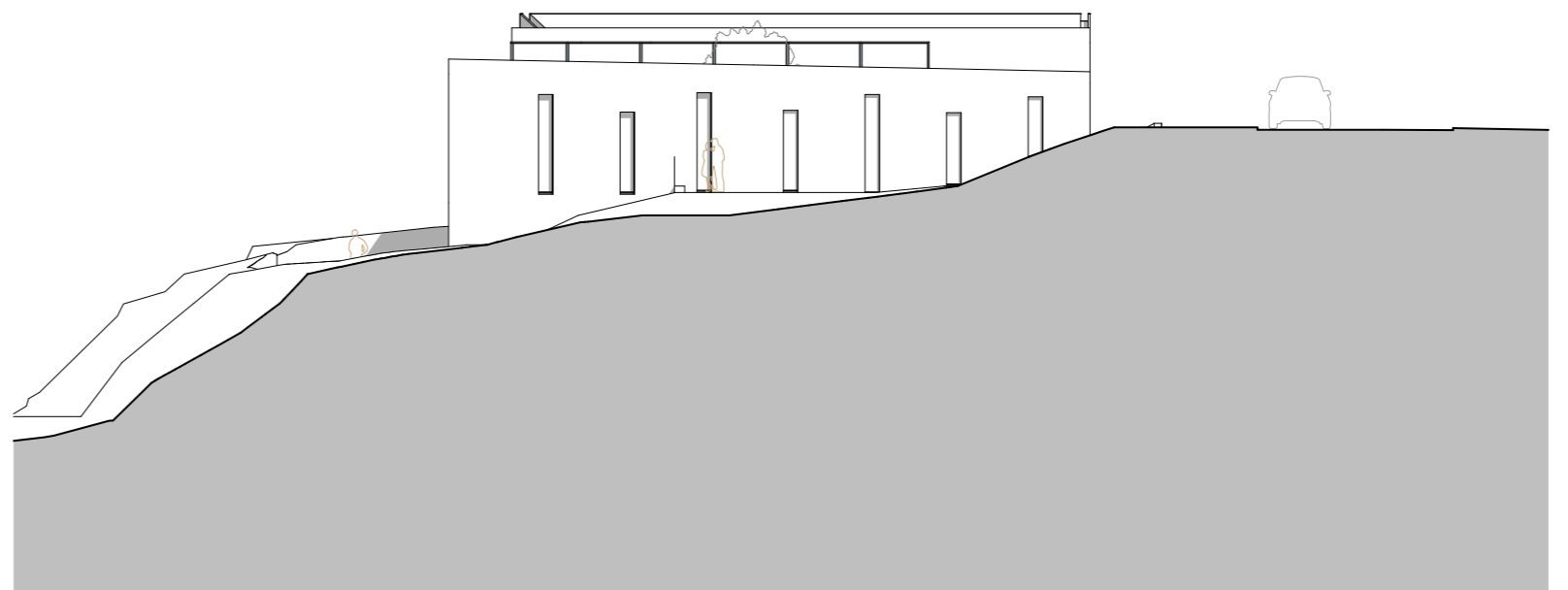
Ansicht Nord Ost | 1:250



Ansicht Süd West | 1:250



Ansicht Nord West | 1:250



Ansicht Süd Ost | 1:250



172



173

Abb. 172, 173: Gestein im Planungsareal

Entwurf

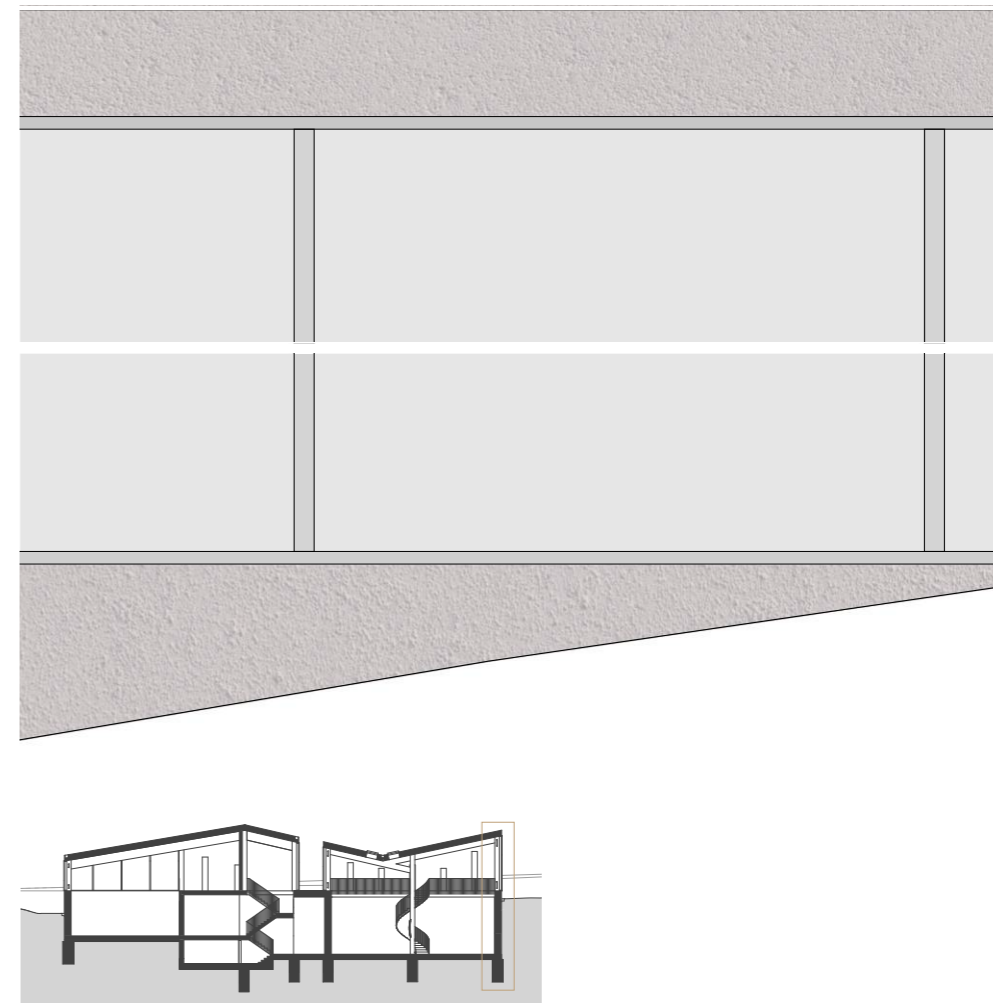
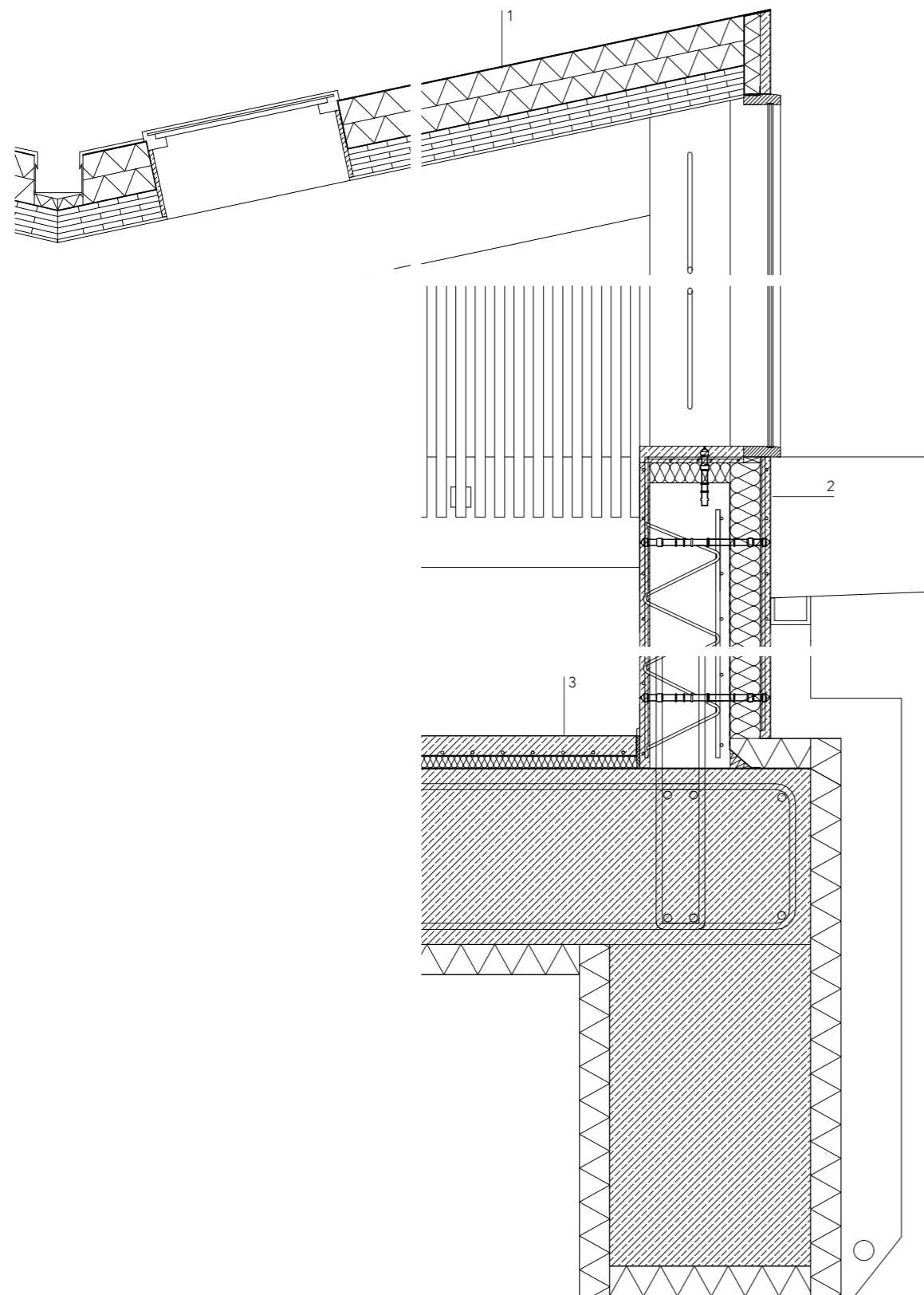
Materialität

Nach mehreren Besichtigungen des Planungsareals wurden die vorhandenen Materialien analysiert. Man ist auf beiden Seiten von zwei bewaldeten Bergen überragt, die stellenweise kahl sind und ihren Rohstoff, den Porphyry, zeigen. Die einzige architektonische Präsenz auf dem Areal ist die einer Tankstelle auf dem angrenzenden Grundstück, die aufgrund ihrer großen Entfernung vom Planungsareal kaum wahrnehmbar ist. Deshalb wurde beschlossen, sich bei den Materialien für das Atelierwohnhaus von der umgebenden Natur inspirieren zu lassen. Für die straßenseitigen Wände wurde ein Sichtbeton mit Porphyrmischung gewählt, der zudem mit einer leicht rauen Oberfläche dem Bauwerk eine industrielle Wirkung verleiht. Diese Bauelemente gelten als nachhaltig, da es lokal natürliche Elemente enthält und in Südtirol hergestellt werden. Auf der Flussseite hingegen öffnet sich die Fassade mit einer durchgehenden Verglasung, die es ermöglicht, auch im Inneren des Gebäudes von der Natur umgeben zu sein. Vom Inneren der Gebäude aus hat man einen Blick auf die Natur, als wäre man in sie eingetaucht. Dieses Konzept wurde bei der Gestaltung des Familienhauses noch verstärkt, dessen Wohnküche sich auf der einen Seite zum Fluss und auf der anderen Seite zum erreichbaren Hortus Conclusus hin öffnet. Für die Innenräume des Hauses wollte man eine wärmere Atmosphäre schaffen und deshalb die raue Wirkung des Porphyrs mit glatten, klaren Oberflächen aus Harz und Gips kombinieren.



174

Abb. 174: Ansicht der Nordfassade mit seiner rauen Porphyroberfläche



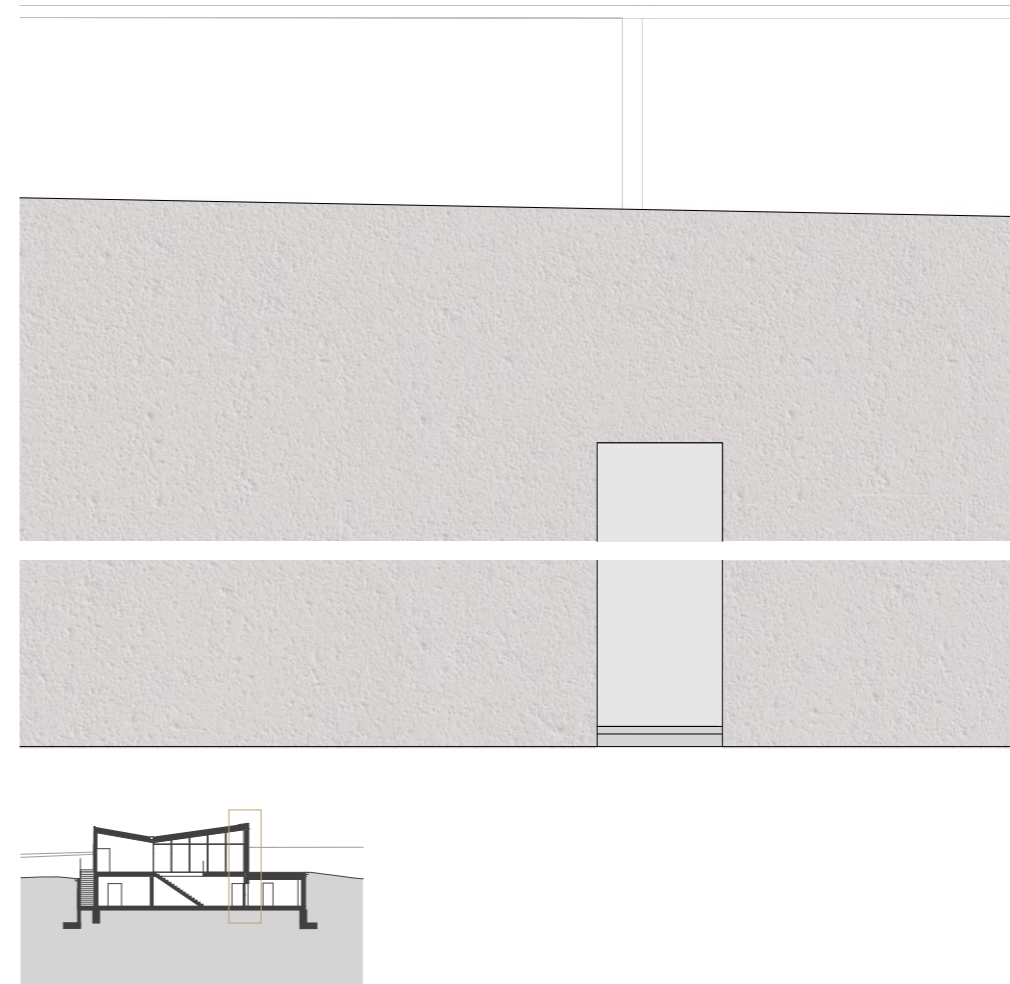
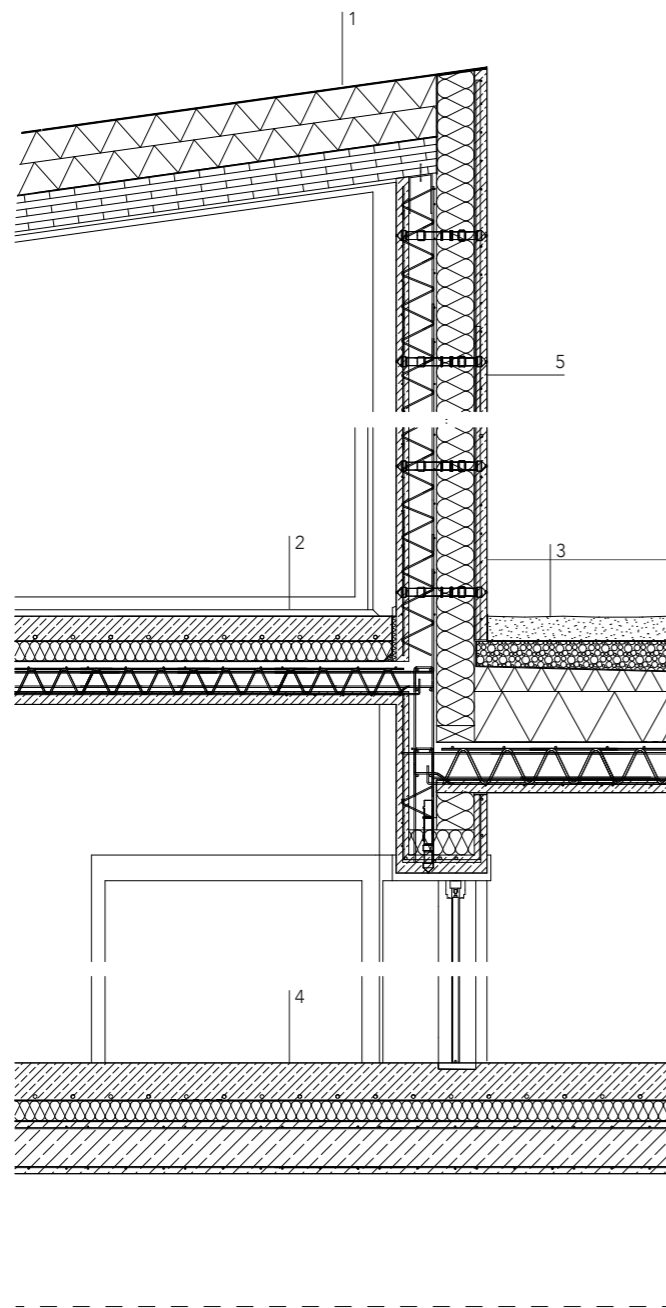
- 1 Kunstharzbeschichtung mit Quarzsandeinstreuung 2 mm
 Kunststoffeindeckung 3 mm
 XPS Wärmedämmung 2-lagig 240 mm
 CLT 140 L5s 140 mm
 Gipskartonfeuerschutzplatte
- 2 Progress GreenCode Thermowand Aufbau:
 Betonelement mit Porphyrmischung 50 mm
 Stahlbewehrung 400 mm
 Transportanker aus Glasfaser
 Mineralwolle Wärmedämmung 150 mm
 Betonelement mit Porphyrmischung 50 mm
- 3 Heizestrich geglättet 100 mm
 Trennlage
 Mineralwolle Wärmedämmung 80 mm
 Trennlage
 Streifenfundament mit Bewehrung und Perimeterdämmung



175

Abb. 175: Ateliersicht aus dem Mezzanin

Detailansicht Atelier | 1:30



- 1 Kunstharzbeschichtung mit Quarzsandeinstreuung 2 mm
 Kunststoffeindeckung 3 mm
 XPS Wärmedämmung 2-lagig 240 mm
 CLT 140 L5s 140 mm
 Gipskartonfeuerschutzplatte
- 2 Heizestrich geglättet 10 mm
 Trennlage
 Trittschalldämmung 80 mm
 Dampfbremse
 Progress Fertigbauteil Thermodecke mit Bewehrung und Betonfertigteil 170 mm
- 3 Vegetationsschicht Intensivbegrünung 100 mm
 Filtervlies
 Kiesbett
 Schutzlage Sarnafil T
 Dränschicht Polystyrol Formkörper

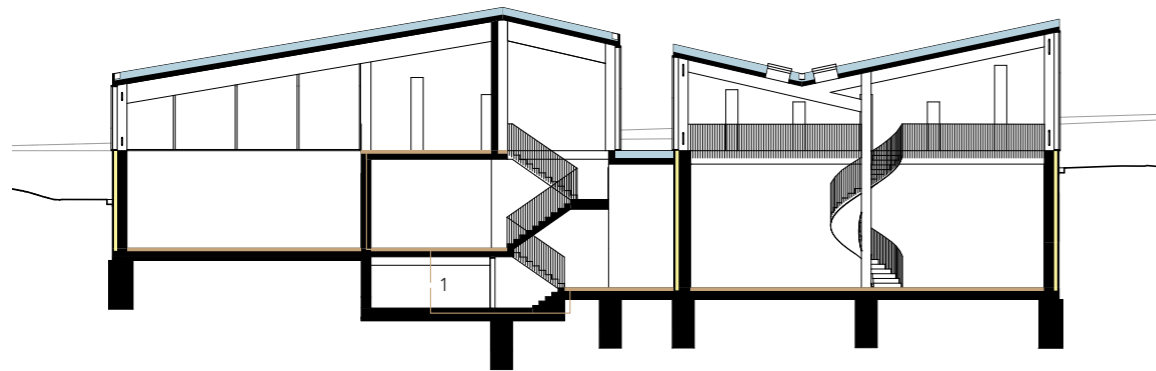
- XPS Wärmedämmung 200 mm
 Dampfsperre für Dampfdruckausgleich
 Progress Fertigbauteil Thermodecke mit Bewehrung und Betonfertigteil 200 mm
- 4 Heizestrich geglättet 150 mm
 Trennlage
 Mineralwolle Wärmedämmung 80 mm
 Trennlage
 Progress Fertigbauteil Thermodecke mit Bewehrung und Betonfertigteil 207 mm
- 5 Progress GreenCode Thermowand Aufbau:
 Betonelement mit Porphyrmischung 50 mm
 Stahlbewehrung 110 mm
 Transportanker aus Glasfaser
 Mineralwolle Wärmedämmung 150 mm
 Betonelement mit Porphyrmischung 50 mm



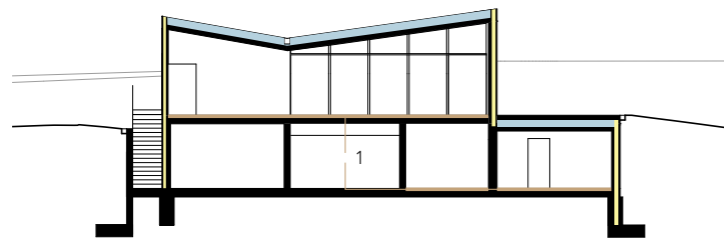
176

Abb. 176: Wohnküche mit Hortus Conclusus im Hintergrund

177



178



Entwurf

Energiekonzept

In der Art und Ausmaß der Wärmedämmeigenschaften wird nach Nutzung des Gebäudes unterschieden. Im Haus wurde eine stärkere Wärmedämmung eingesetzt als im Atelier, da man annimmt, dass beim Wohnen eine konstante und wohlfühlende Temperatur herrschen soll. In der Werkstatt hingegen, ist man teilweise in Bewegung und teil nicht. Da es im Grödental sehr niedrige Temperaturen erreicht werden und das Grundstück meist im Schatten des Berges steht, hat man entschieden das Gebäude zur Hälfte einzugraben um den Mantel zu verstärken und somit um die Heizkosten einzusparen.

- Bodenaufbau mit Heizestrich
- XPS Dämmplatten bei Dach
- Mineralwolle Dämmplatte bei Außenwänden
- Glasscheiben nach thermischen Anforderungen

1 Technikraum

Abb. 177: Atelier und Nebenräume
Abb. 178: Wohnhaus



179

Entwurf | Modellfotos



180

Abb. 179: Modellfoto aus Vogelperspektive
Abb. 180: Innensicht des Ateliers



181

Abb. 181: Ansicht der Süd-West fassade

182



245

Entwurf | Modellfotos



183

Abb. 182: Perspektive von der Bachseite
Abb. 183: Perspektive von der Straße

246



184



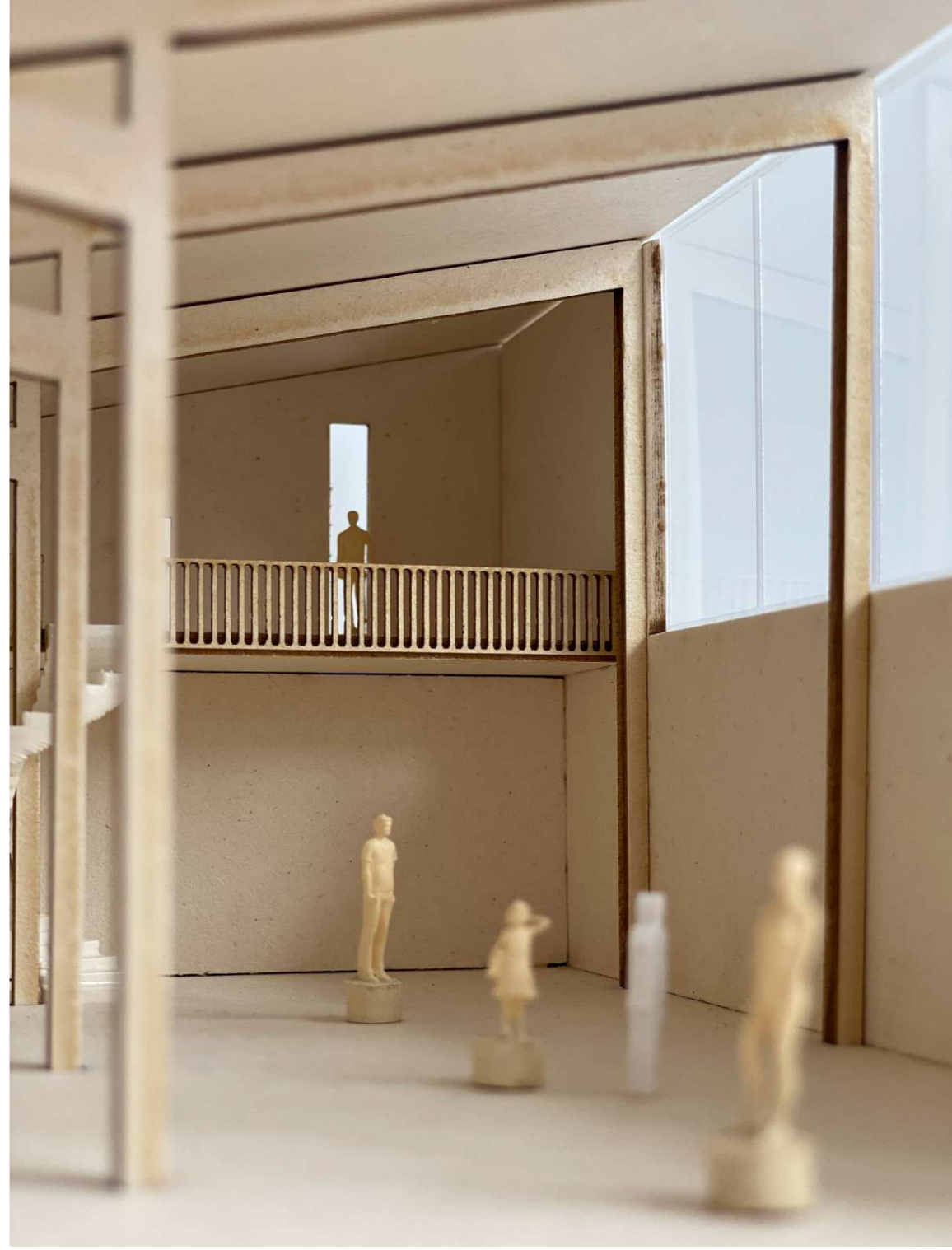
185

Abb. 184: Isometrie Modell
Abb. 185: Perspektive der Straßenseite



186

Abb. 186: Visualisierung vom Eingang





08.

ANHANG

Literatur

Bassetti, Silvano. 1993. L'architettura in Sudtirolo. *Turris Babel*, Nr. 27, S. 4-19.

Baus, Ursula. 2007. *Sichtbeton. Architektur, Konstruktion, Detail*. München: Deutsche Verlags-Anstalt Architektur.

Calderan, Carlo. 2013. Paesaggio in quota. *Turris Babel*, Nr. 92, S. 2-6.

Demetz, Aron. 2021. Interview am 20.12.2021.

Flückiger, Peter. 2021 (2. Vorlage). *Donald Judd. Architecture in Marfa, Texas*. Basel: Birkhäuser.

Klier, Melanie. 2006. *Künstler Häuser*. München.

Leuschel, Klaus. 2007. *Vom Atelier über das Studio zum Loft, Räume für Künstler*. In: *Architese*. S. 26.

Maretzki, Julia Kristin. 2020. *Des Unbekannten Zuflucht. Eine Architektur des Privaten*. Diplomarbeit, TU Wien.

Märkli, Peter; Zschokke, Walter; Köb, Edelbert. 1994. *Stiftung La Congiunta. Peter Märkli - Haus für Reliefs und Halbfiguren des Bildhauers Hans Josephson*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

Olgiate, Valerio. 2011. *Valerio Olgiate 1996-2011. Afinadas discordancias. Harmonized discordances*. Madrid: El Croquis 156.

Perathoner, Elfriede. 2007. *100 Jahre Marktgemeinde St. Ulrich. Ein Streifzug*. Bozen: Longo AG.

Pichler, Walter. 1977. *Walter Pichler*. Hannover: Kestner

Gesellschaft Hannover.

Romanini, Alessandro; Oberhollenzer, Günther. 2018. *Aron Demetz. Autark*. Prestel.

Wachter, Eduard. 2009. *Kunsthau Budapest. Ein Ort der Produktion, Diskussion und Präsentation von Gegenwartskunst*. Diplomarbeit, TU Wien.

Welponer, P. Viktor; Moroder, Edgar; Luny, Reimo; Kostner, Adolf. 1985. *Il museo della Val Gardena. Panoramica dell'ambiente naturale, della preistoria e dell'arte*.

Winterle, Alberto. 2012. Sfide in alta quota. *Turris Babel*, Nr. 91, S. 60-65.

Zumthor, Peter. 2006. *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*. Basel: Birkhäuser.

Zumthor, Peter. 2010. *Architektur Denken*. Basel: Birkhäuser.

Zweig, Stefan. 1985. *Die welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer.

Onlinequellen

Architektur Festival Turn On, 2017. Abgerufen unter: https://www.turn-on.at/turn-on_17/program.php?id=208.

Atelier Brancusi. Abgerufen unter: <https://www.centre-ropompidou.fr/en/collections/brancusi-studio>.

Atelierhaus C21. Abgerufen unter: <https://www.c-21.at/>.

Atelierhaus in Haldenstein, Peter Zumthor. Abgerufen unter: <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=bmb-002:2005:0::563>.

Atelierhaus in Haldenstein, Peter Zumthor. Abgerufen unter: https://www.perez-bauingenieure.ch/downloads/publikationen/1516116112-14-23_Zumthors_Haus_4_17.pdf.

Atelier von Diego Rivera und Frida Kahlo. Abgerufen unter: <https://www.hisour.com/de/diego-rivera-and-frida-kahlo-study-house-museum-mexico-city-mexico-53171/>.

Cesarotto, Valentina. 2016. L'atelier dell'artista: dove il lavoro diventa arte. Zanichelli, 01.04.2016. Abgerufen unter: <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/materie-lettere/storia-dell-arte-25/latelier-dellartista-dove-il-lavoro-diventa-arte>.

Dayeng Gallery and House, Steven Holl. Abgerufen unter: <https://www.stevenholl.com/project/daeyang-gallery-and-house/>.

Haus neben der Schmiede, Walter Pichler. Abgerufen unter: <https://www.domusweb.it/it/architettura/2002/05/06/walter-pichler-l-arte-di-non-essere-architetto-----.html>.

Haus neben der Schmiede, Walter Pichler. Abgerufen unter: <https://www.nextroom.at/building.php?id=564>.

Haus neben der Schmiede, Walter Pichler. Abgerufen unter: <https://www.nextroom.at/building.php?id=564>.

Kostner House and Studio, Modus Architects. Abgerufen unter: <https://www.modusarchitects.com/en/work/projects/alpine-architecture/kostner-house-and-studio>.

La Congiunta, Peter Märkli. Abgerufen unter: <http://hiddenarchitecture.net/la-congiunta/>.

Maison a Bordeaux, Rem Koolhaas. Abgerufen unter: <https://www.oma.com/projects/maison-a-bordeaux>.

Plaza de los Fueros, Eduardo Chillida. Abgerufen unter: https://en.wikipedia.org/wiki/Plaza_de_los_Fueros.

Stretto House, Steven Holl. Abgerufen unter: <https://www.stevenholl.com/project/stretto-house/>.

Villa Além, Valerio Olgiati. Abgerufen unter: <https://www.ignant.com/2019/02/20/villa-alem-valerio-olgiatis-own-concrete-ark-in-alentejo/>.

Abbildungen

Abb. 1 Der Mensch und die Dolomiten aus der fotografischen Sammlung „PERAT“.
© Gustav Willeit. <https://www.collater.al/gustav-willeit-photography/>.

Abb. 4 Südtirols morphologische Karte mit Gemeinden. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Italy_Bolzano-Bozen_relief_location_map.jpg

Abb. 5 Detail des Köfererhofs von Bergmeisterwolf Architekten.
© Gustav Willeit. Neustift-Vahrn, 2015, <https://www.bergmeisterwolf.it/projekt/kofererhof/>.

Abb. 6 Sicht auf St. Kristina in Gröden im 19. Jahrhundert. <https://www.paratoni.com/de/geschichte>.

Abb. 7 Hof „Ciablon“ in Wolkenstein in Gröden. Ciablon, Wolkenstein, <https://www.museumgherdeina.it/de/2366>.

Abb. 8 Das Hotel Drei Zinnen in Sexten. Sexten, <https://www.hotel-drei-zinnen.com/architektur>.

Abb. 9, 10 Die Bozner Schwimmbadanlage („Lido di Bolzano“).
© Archivio Studio Zoeggeler. Bozen, Archiv archatlas, <https://atlas.arch.bz.it/it/lido-di-bolzano/>.

Abb. 11 Foto des Waltherplatzes in Bozen. Bozen, 1965, <https://www.altoadigeinnovazione.it/la-storia-della-bolzano-che-non-ce-piu-riaffiora-online-grazie-ad-un-incredibile-archivio-dei-ricordi/>.

Abb. 12 Seehotel Ambach von Othmar Barth.

© Peters. Kaltern, 1983, <https://www.db-bauzeitung.de/architektur/seehotel-ambach-in-kaltern-walter-angonese/#slider-intro-2>.

Abb. 13 Casa sulla Piazza dei Cappuccini.
© Archivio Studio Zoeggeler, Klausen, <https://atlas.arch.bz.it/it/casa-sulla-piazza-dei-cappuccini-chiusa/>.

Abb. 14 Schwarzensteinhütte in den Zillertaler Alpen. <https://www.schwarzensteinhuetten.com/de/>.

Abb. 16 Handkolorierte Ansichtskarte um 1904. St. Ulrich, 1904. In: 100 Jahre Marktgemeinde St. Ulrich. Ein Streifzug. Perathoner, Elfriede. 2007. Bozen: Longo AG.

Abb. 17 Der Kunstmaler Josef Moroder Lusenberg verweigt seinen Geburtsort auf Leinwand. Josef Moroder Lusenberg, St. Ulrich. In: 100 Jahre Marktgemeinde St. Ulrich. Ein Streifzug. Perathoner, Elfriede. 2007. Bozen: Longo AG.

Abb. 18 Lithografie von St. Ulrich. St. Ulrich, 1838. In: 100 Jahre Marktgemeinde St. Ulrich. Ein Streifzug. Perathoner, Elfriede. 2007. Bozen: Longo AG.

Abb. 19 und 20 St. Ulrichs Kataster 1858 und 1978. <https://geoportale.retecivica.bz.it/geodati.asp>.

Abb. 23 St. Ulrich vom Cudanhof aus im 20. Jahrhundert. St. Ulrich. In: 100 Jahre Marktgemeinde St. Ulrich. Ein Streifzug. Perathoner, Elfriede. 2007. Bozen: Longo AG.

Abb. 24: St. Ulrich im 21. Jahrhundert.

St. Ulrich, <https://www.valgardena.it/it/ortisei/>.

Abb. 25 Zeitgenössische Kunstausstellung der UNIKA mitten in St. Ulrichs Fußgängerzone (2021).
St. Ulrich, 2021, <https://www.unika.org/en/project/idea-unika-2021/>.

Abb. 27 Malerwerkstätte von Christian Delago de Tuene.
St. Ulrich. In: 100 Jahre Marktgemeinde St. Ulrich. Ein Streifzug. Perathoner, Elfriede. 2007. Bozen: Longo AG.

Abb. 28 „Crist de Val“ des 16. Jahrhunderts.
St. Ulrich. In: Il museo della Val Gardena. Panoramica dell'ambiente naturale, della preistoria e dell'arte. Welponer, P. Viktor; Moroder, Edgar; Luny, Reimo; Kostner, Adolf. 1985.

Abb. 29 Gründung der Cademia in St. Ulrich.
St. Ulrich. In: 100 Jahre Marktgemeinde St. Ulrich. Ein Streifzug. Perathoner, Elfriede. 2007. Bozen: Longo AG.

Abb. 30 Gelenkpuppen um 1900.
St. Ulrich, 1900. In: Il museo della Val Gardena. Panoramica dell'ambiente naturale, della preistoria e dell'arte. Welponer, P. Viktor; Moroder, Edgar; Luny, Reimo; Kostner, Adolf. 1985.

Abb. 31 Ausstellung der UNIKA.
St. Ulrich, <https://www.valgardena.it/it/vacanze-estive-dolomiti/events-highlights/unika-scultori-in-fiera/>.

Abb. 32 Aron Demetz.
<https://www.cittanuova.it/aron-demetz-sullantico/?ms=005&se=003>.

Abb. 33 Kunstwerk der Ausstellung „Autark“ im MANN in Neapel.
© Aron Demetz, Neapel, 2018, https://www.arondemetz.it/works.php?gall_id=43&lang_id=1.

Abb. 34, 35 Skizzen.
© Aron Demetz, https://www.arondemetz.it/works.php?gall_id=15&lang_id=1.

Abb. 36, 37 Werke.
© Aron Demetz, https://www.arondemetz.it/works.php?gall_id=15&lang_id=1.

Abb. 38 Kunstwerk der Ausstellung „Autark“ im MANN in Neapel.
© Aron Demetz, Neapel, 2018, https://www.arondemetz.it/works.php?gall_id=43&lang_id=1.

Abb. 39 Skulptur aus verbranntes Holz und Gips.
2016, <https://www.dorisghetta.com/aron-demetzworks>.

Abb. 40-42 Werke.
© Aron Demetz, https://www.arondemetz.it/works.php?gall_id=15&lang_id=1.

Abb. 43 Aron Demetz während er die aufgestellten Innenwände des Café Florians montiert und karbonisiert.
Venedig, 2012, <https://www.artribune.com/tribune/news/2012/09/al-fuoco-brucia-il-caffe-florian-niente-paura-e-solo-limprevedibile-progetto-veneziano-dello-sculptore-aron-demetz-lo-vedete-nella-scottante-fotogallery/>.

Abb. 45-49 Werke.
© Aron Demetz, https://www.arondemetz.it/works.php?gall_id=15&lang_id=1.

Abb. 50 Michelangelo in seinem Atelier.
Cabanel Alexandre, 1859, https://www.pinterest.it/pin/381680137170808683/?nic_v3=1a583bzsL.

Abb. 51 Ausstellungsansicht, die mumok Sammlung im Wandel, Rachel Lachowicz, Bewußt/Unbewußt.
1994, <https://www.mumok.at/en/events/enjoy>.

Abb. 52 Außenansicht des Gartenatelier von Auguste Renoir.
<https://www.cagnes-tourisme.com/it/scoprire-il-territorio/musee-renoir/presentazione.html>.

Abb. 53 Alberto Giacomettis Atelier.
© Atelier Robert Doisneau, 1957, <https://www.artsy.net/artwork/robert-doisneau-alberto-giacometti-dans-son-atelier-alberto-giacometti-in-his-atelier>.

Abb. 54 Andy Warhols Factory.
© Ugo Mulas, New York, 1964, <https://barbarapicci.com/2017/01/26/fotografia-ugo-mulas-3/andy-warhol-nella-factory-foto-di-ugo-mulas-1/>.

Abb. 55 Innenbild des Atelier Remy Zaugg.
Margherita Spiluttini, Mulhouse-Pfastatt, <http://artearquitecturaydiseno.blogspot.com/2011/04/tres-visiones-sobre-el-atelier-remy.html>.

Abb. 56 Atelierhaus Brust und Schwing.
© Beat Consoni, Böhlingen, 2002, https://www.consoni.ch/projekte/realisiert/Brust_Schwing/

Abb. 57-59 La Mansana de Chinati, Donald Judd.
Marfa (Texas), <https://www.moma.org/magazine/articles/300>.

Abb. 61 Playa de Los Fueros, Eduardo Chillida.
https://www.pinterest.it/pin/707346685196784090/?nic_v3=1a583bzsL.

Abb. 62 Eduardo Chillida, Gurutz VIII, 2000.
<https://inigoart.com/february-art-gallery-highlights-in-london/>.

Abb. 63 Playa de Los Fueros, Eduardo Chillida.
<https://www.hoteldato.com/plaza-de-los-fueros-vitoria/monumento-chillida-vitoria-2/?lang=it>.

Abb. 65, 66 Kostner House and Studio, Modus Architects.
© 2022 MoDus Architects, Kastelruth, 2013, <https://www.modusarchitects.com/en/work/projects/alpine-architecture/kostner-house-and-studio>.

Abb. 68 Atelier von Diego Rivera und Frida Kahlo.
<https://www.creadores.unam.mx/instituciones/museo-casa-estudio-diego-rivera-y-frida-kahlo/>.

Abb. 69, 70 Atelier von Diego Rivera und Frida Kahlo.
<http://arquyma.blogspot.com/2015/06/las-casas-geme-las-de-frida-y-diego.html>.

Abb. 73, 74 Atelierhaus in Haldenstein, Peter Zumthor.
© Walter Mair, Haldenstein, <http://arxiubak.blogspot.com/2013/01/casa-estudio-1986-2005-peter-zumthor.html>.

Abb. 79-81 Stretto House, Steven Holl.
© Steven Holl, Dallas, <https://www.stevenholl.com/project/stretto-house/>.

Abb. 84, 85 Maison Ozenfant, Le Corbusier.

<https://indoor-outdoor.tumblr.com/post/67741246520/le-corbusier-maison-ozenfant-1922>.

Abb. 90-92 Haus neben der Schmiede, Walter Pichler.
© Fanni Fazekas, Deutschnofen, <https://www.museion.it/2015/09/auserordentliche-besichtigung-haus-walter-pichler/?lang=de>.

Abb. 94, 95 La Congiunta, Peter Märkli.
© Peter Märkli, Giornico, <https://peter.arch.ethz.ch/>.

Abb. 100-102 Maison a Bordeaux, Rem Koolhaas.
© Hans Werlemann, Bordeaux, <https://www.oma.com/projects/maison-a-bordeaux>.

Abb. 104-106 Dayeng Gallery and House, Steven Holl.
© Iwan Baan, Seoul, <https://www.archdaily.com/234478/daeyang-gallery-and-house-steven-holl-architects>.

Abb. 108, 109 Sammlung Goetz, H & deM.
© Wilfried Petzi, München, <https://www.archdaily.com.br/01-40824/sammlung-goetz-munich-herzog-e-de-meuron>.

Abb. 115, 116 Atelier Brancusi.
<https://innerspaceinteriordesign.com/travel/travel-paris-atelier-brancusi/>.

Abb. 119-121 Villa Além, Valerio Olgiati.
© Archive Olgiati, Alentejo, <https://www.archdaily.com/615171/villa-alem-valerio-olgiati>.

Abb. 124-126 Atelierhaus in Haldenstein, Peter Zumthor.
© Walter Mair, <http://arxiubak.blogspot.com/2013/01/ca-sa-estudio-1986-2005-peter-zumthor.html>.

Abb. 129 Rendering einer Wohnung des Atelierhauses C21.
<https://www.c-21.at/>.

Abb. 130, 131 Buchdruckerei und Stickerei aus Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert, 1769.
© Publications scientifiques du Muséum, 2012, <https://books.openedition.org/mnhn/3865>.

Abb. 132 Inneraum des Atelierhaus C21.
<https://www.c-21.at/>.

Abb. 133 Übertragung der Industrie in extremen Form auf Büroarbeitsplätze.
<https://www.nil.it/levoluzione-della-progettazione-degli-spazi-interni-nei-luoghi-di-lavoro/>

Abb. 135, 136 Satellit Bilder.
<https://geoportale.retecivica.bz.it/geodati.asp>.

Alle hier nicht eigens nachgewiesen Abbildungen stammen von der Autor selbst.

DANKSAGUNG

Ich bedanke mich für die Unterstützung bei,
meinem Betreuer, Michael Obrist, Univ. Prof. Dipl.-Ing.
meinen beiden Prüferinnen,
Senior Lecturer Arch. Dipl.-Ing. Eva Mair
Ao.Univ.Prof.in Dipl.-Ing. Dr.in-Ing.in. Dörte Kuhlmann

Aron Demetz für seine Bereitschaft

und

für die bedingungslose Unterstützung bei,
Alice und meine Familie.

KUNST HÖRT ORT
Kunstatelier und Wohnhaus
am Tor zum Grödental

Diplomarbeit
2022