

EIN KUNST— REFUGIUM IM ALPENRAUM

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.

EIN KUNST— REFUGIUM IM ALPENRAUM

Diplomarbeit

Ein Kunstrefugium im Alpenraum

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
einer Diplom-Ingenieurin
unter der Leitung von
Lorenzo De Chiffre, Senior Lecturer Dipl.-Arch. Dr.techn.

Institut für Architektur und Entwerfen
E253-4 Abteilung für Hochbau und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

Jasmin Plaikner
01007506

Wien, Juni 2020

Gender-Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewandt. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

ABSTRACT

The present work deals with the design of an art refuge in the Alpine region. A temporary residential-production-exhibition site, located in the South Tyrolean Eisack valley, near the villages of Aicha and Schabs.

The design is preceded by a comprehensive analysis in the form of several research trips. The episodic observation of intuitively selected projects dealing with the theme *Architecture and Landscape - Art and Landscape* is reflected in the collection of a dossier of thoughts and subsequently an approach to the theme. Through a phenomenological approach, conclusions for places of contemplation and the creative-subjective embedding in their context could be drawn in order to derive motives for the design in the further course of the design process.

In addition, the design refers to the sociological aspect of simultaneously individual and communal living and working as a *studio collective*.

The aim is to create a temporary residential-production-exhibition space in the force field of a historically shaped landscape, which for a long time served as a defensive location, and to embed it as an independent link in the cultural as well as historically significant context.

In correlation with art and landscape, the reciprocal relationship between urban culture and rural region was to be strengthened on the one hand, and the rural environment was to serve as a place of contemplation on the other.

The attempt is made to conceive a living and working model that simultaneously presents the studio as a place of retreat, and secondly as a community studio and public exhibition space, and finally interpreting it into a tangible, architectural prototype from the point of view of ecological sustainability.

KURZFASSUNG

Die vorliegende Arbeit behandelt den Entwurf eines Kunstrefugiums im Alpenraum. Ein temporärer Wohn-Produktions-Ausstellungsort, gelegen im Südtiroler Eisacktal, nahe den Dörfern Aicha und Schabs.

Dem Entwurf geht eine umfassende Analyse in Form von mehreren Forschungsreisen voraus. Die episodische Betrachtung von intuitiv ausgewählten Projekten, die das Thema Architektur und Landschaft – Kunst und Landschaft behandeln, bedeutet das Sammeln eines Dossiers an Gedanken und in der Folge eine Annäherung an das Thema. Durch eine phänomenologische Betrachtungsweise konnten Rückschlüsse für Orte der Kontemplation und die kreativ-subjektive Einbettung in ihren Kontext gezogen werden, um daraus im weiteren Verlauf des Entwurfsprozesses Motive für den Entwurf abzuleiten.

Zudem bezieht sich der Entwurf auf den soziologischen Aspekt des gleichzeitig individuellen und gemeinschaftlichen Wohnens und Arbeitens als *Atelier-Kollektiv*.

Ziel ist es einen temporären Wohn-Produktions-Ausstellungsort im Spannungsfeld einer historisch überformten Landschaft, die lange Zeit als Verteidigungsstandort diente, zu schaffen und als ein eigenständiges Glied in den kulturellen, wie auch historisch bedeutsamen Kontext einzubetten.

Im wechselseitigen Verhältnis der Kunst und der Landschaft sollte zum einen die reziproke Beziehung zwischen urbaner Kultur und ländlicher Region gestärkt werden und zum anderen das rurale Umfeld der Kontemplation dienen.

Es wird der Versuch unternommen ein Wohn- und Arbeitsmodell zu konzipieren, das das Atelier einerseits als Rückzugsort, andererseits als Gemeinschaftsatelier und öffentlichen Ausstellungsort gleichzeitig darstellt und unter dem Gesichtspunkt der ökologischen Nachhaltigkeit in einen konkreten, architektonischen Prototyp interpretiert.

11	EINLEITUNG	
14	ARCHITEKTUR UND LANDSCHAFT KUNST UND LANDSCHAFT EINE ANNÄHERUNG	
	Der Weg — Teshima Art Museum	15
	Der Dialog — Museum Insel Hombroich	25
	Das Plastische — La Congiunta	33
	Das Licht — Chiesa di Nostra Signora di Cadore	41
	Die Materialität — Jardin Secret	49
	Die Dissonanz — Asakura Museum of Sculpture	57
66	DAS ATELIER LEBEN IM VERBAND — EIN ALTERNATIVES ARBEITS- UND GESELLSCHAFTSMODELL	
	Das Atelier	67
	Die Arbeit	70
	Wohnen in der Gemeinschaft	73
	Das Atelier — Kollektiv	79

80	DER KONTEXT LANDSCHAFT UND ORT	
	Eine Region im Alpenraum	81
	Die Ortschaft Natz-Schabs	85
	Der historische Kontext	91
	Orte der Kunst	97
100	DER ENTWURF DAS KUNSTREFUGIUM	
	Topos — Die Lichtung und ihre Umgebung	101
	Typus	113
	Leitmotive	115
	Ein Besuch	133
	Konstruktion und Materialisierung	139
	Planverzeichnis	151
202	ANHANG	



Abb. 1 Studio von Constantin Brâncuși, Colonne sans Fin
Montparnasse, Paris, 1925

EINLEITUNG

Zu Beginn der Arbeit stellte sich mir die Frage, wie sich ein Kunstrefugium, als temporärer Wohn- Arbeits- und Ausstellungsort im ländlichen Raum verorten lassen und dabei den Anforderungen einer privaten und öffentlichen Nutzung gleichzeitig gerecht werden kann. Zum einen soll das Kunstrefugium, wie bereits der Titel erahnen lässt, der Idee des Rückzugs, einem Ort der Kontemplation einen Raum geben, aber zum anderen auch als ein öffentliches Kulturgebäude die reziproke Beziehung zwischen urbaner Kultur und ländlicher Region stärken.

Vordergründig war dabei die Betrachtung der wechselseitigen Beziehung zwischen Architektur und Landschaft und auf welche Art und Weise ein Gebäude eine spezifische Verbindung mit seinem landschaftlichen und historischen Kontext eingehen kann.

Ein weiteres für die Arbeit relevantes Thema, das sich auch auf persönliche Erfahrungen begründen lässt, ist, dass sich vor allem junge kreative Menschen keine bezahlbaren Ateliers oder Arbeitsräume, die für das künstlerische Schaffen notwendige Strukturen darstellen, leisten können.

Dieser Umstand verlangt nach alternativen Wohn- und Arbeitsmodellen und stellt zur Frage, ob man dieser prekären Situation mit Hilfe eines architektonischen Konzepts entgegenwirken kann.

Ziel ist es einen temporären Wohn-Produktions-Ausstellungsort, der im Spannungsfeld einer historisch überformten Landschaft, die lange Zeit als Verteidigungsstandort charakterisiert war, zu schaffen und als ein weiteres eigenständiges Glied in einen kulturell, wie auch historisch bedeutsamen Kontext einzubetten und im wechselseitigen Verhältnis der Architektur und der Landschaft die Basis für einen Austausch und Dialog auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene zu fördern.

Dabei wird der Versuch unternommen ein Wohn- und Arbeitsmodell zu konzipieren, das versucht reproduktive Arbeit (*Hausarbeit*) zu vergemeinschaftlichen und dadurch zu minimieren und andererseits produktive Arbeit (*künstlerisches Schaffen*) durch die vielfältige Auslegung von seiner introvertiertesten Variante als Rückzugsort bis hin zu seiner extrovertiertesten Ausformulierung als Gemeinschaftsatelier und öffentlichen Ausstellungsort anzubieten.

Das Konzept soll in ein Raummodell übersetzt werden, dessen Individual- und Gemeinschaftsräume für unterschiedliche Ansprüche ausgelegt werden können. Einerseits soll das Kunstrefugium einen Ort darstellen, der über das Tun nachdenken lässt. Ein Katalysator für kreative Menschen, die sich besinnen, in sich kehren und sich auf ihr Schaffen konzentrieren wollen. Andererseits können die künstlerischen Erfahrungsräume entgegen dem Modell des Ateliers als Elfenbeinturm zur Kommunikation und Interaktion in der Gemeinschaft anregen und nicht zuletzt der Öffentlichkeit in Form von Ausstellungen, Performances etc. zugänglich gemacht werden.

Darüber hinaus soll das konzipierte Raummodell unter der Prämisse des ressourcenschonenden Bauens materialisiert werden.

Die Arbeit setzt sich aus vier Teilen zusammen. Die ersten drei Kapitel sind die theoretische Auseinandersetzung mit den Themen (1) *Architektur und Landschaft – Kunst und Landschaft – eine Annäherung*, (2) *das Atelier – Leben im Verband – ein alternatives Arbeits- und Gesellschaftsmodell* und (3) *der Kontext – Landschaft und Ort*. Sie bilden die Basis für das letzte Kapitel, den Entwurf.

Der erste Teil, *Architektur und Landschaft – Kunst und Landschaft – eine Annäherung*, dokumentiert die Begegnungen meiner Forschungsreise in Form von Tagebucheinträgen. Mit den Begegnungen, die mich nach Deutschland, die Schweiz, Marokko und Japan geführt haben, konnte ich mich in Form der physischen und direkten Konfrontation an von mir intuitiv ausgewählten Projekten, die das Motiv Architektur und Landschaft, sowie Kunst und Landschaft behandeln, annähern und im weiteren durch eine phänomenologische Betrachtungsweise Rückschlüsse für Orte der Kontemplation und ihre kreativ-subjektive Einbettung in ihren Kontext erlangen.

Die Annäherung bedeutet für mich ein Konglomerat aus Singularitäten, ohne dass die Betrachtung einer konstruierten Suche nach Zusammenhängen Rechnung tragen muss. Vielmehr werden aus der Intuition heraus Orte untersucht, die für mich eine Anziehungskraft ausstrahlen, ohne bewusst offenkundige Zusammenhänge gesucht zu haben bzw. finden zu wollen. Es geht um eine direkte, persönlich gelebte Erfahrung vor Ort. Durch das subjektive, situationsabhängige Verstehen, Erfahren, Begreifen und Aufspüren wurde ein Dossier an Gedanken und Eindrücken gesammelt, die im späteren Verlauf durch das Schreiben rekonstruiert, geordnet und in Zusammenhang gesetzt wurden, um daraus im weiteren methodischen Vorgehen des Entwurfsprozesses Motive für den Entwurf abzuleiten.

So wie van Gogh überzeugt war, dass einem ein Gemälde lehrt die Augen zu öffnen, Farben und Stimmungen zu sehen,¹ so verstehe ich auch die bewusst vor Ort erlebte Architektur. Mit allen Sinnen wird sie erleb- und erfahrbar und lässt ihr Wesen deutlicher erkennen.

Der zweite Teil, *das Atelier – Leben im Verband – ein alternatives Arbeits- und Gesellschaftsmodell*, gibt zu Beginn einen kurzen Einblick in das Thema des Ateliers und betrachtet wie sich das Verständnis der Künstler gegenüber dem Atelier in den letzten 50 Jahren entwickelt hat. Das Kapitel analysiert die Typologie des Wohnateliers als Ort individuellen und gemeinschaftlichen Wohnens und Arbeitens und stützt sich auf eine Forschungsarbeit von *DOGMA* (Pier Vittorio Aureli und Martino Tattara), die sich zum einen auf der Analyse des Begriffs der Arbeit in Bezugnahme auf Hannah Arendt und zum anderen auf der Untersuchung historischer Beispiele unterschiedlicher Wohntypologien der individuellen Wohnzelle im räumlichen Zusammenhang eines gemeinschaftlichen Gefüges und den daraus entworfenen Modellen des Zusammenlebens

¹ vgl. De Botton 2013, S.204

gründet.² Bei den Projekten *Villa Suburbana* und *Villa Urbana* wird die Intention der Architekten in konkrete architektonische Konzepte übersetzt.³ Hierbei könnte die umfangreiche Untersuchung durch *DOGMA* als Referenzrahmen für den Entwurf in Bezug auf das Leben in der Gemeinschaft herangezogen werden und in ein eigenes Raummodell als Prototyp interpretiert werden.

Der dritte Teil, *der Kontext – Landschaft und Ort*, ist eine umfangreiche und mehrschichtige Auseinandersetzung mit dem Kontext der Landschaft, der Geschichte und des Ortes, in dem das Gebäude situiert wird.

Eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Ort ist der Architektur immanent. Die Architektur steht immer in Beziehung zu ihrer Umgebung und dem Vorgefundenen. Erst eine Auseinandersetzung mit dem Kontext führt zu einem Bewusstsein und Verständnis des Vorgefundenen und erst dieses Bewusstsein kann Grundlage für den Entwurf sein.

„Um ein Verständnis für die Zeit eines Ortes zu entwickeln, muss man seine Geschichte fühlen und die gegenwärtige Form genau betrachten.“⁴ – Peter Zumthor

Als ein neuer Baustein der Kunstszene Südtirols, als ein Haus für Kunstausstellungen und *Artists in Residence* soll das Kunstrefugium das Netzwerk der Orte der Kunst in Südtirol erweitern, Synergien in der lokalen Kunstszene schaffen und als Katalysator und Instrument des kulturellen Austauschs in der Region auch weit über seine konkrete Verortung, eine Lichtung im Wald, hinaus wirken.

Das letzte Kapitel, *der Entwurf – das Kunstrefugium*, widmet sich dem architektonischen Entwurf, der sich auf den vorhergehenden Beobachtungen, Begegnungen, Untersuchungen und Erkenntnissen aufbaut und zu konkreten, architektonischen Elementen und Räumen fügt.

Das Gebäude wird anhand eines *Besuches*, sowie der Unterkapitel des *Topos*, der *Typologie*, der *Leitmotive*, der *Konstruktion*, des *Materials*, der *Raumeindrücke* und der *Plansammlung* beschrieben und dargestellt.

² vgl. Aureli und Tattara 2019, S.6; vgl. Tattara: *Living and Working*, 2020

³ vgl. *Dogma und Working Realism Group* 2018, S.158-159

⁴ Lending, Zumthor 2018, S.57

ARCHITEKTUR UND LANDSCHAFT KUNST UND LANDSCHAFT EINE ANNÄHERUNG

Der Weg — Teshima Art Muesum

11. September 2019

Der Besuch im *Teshima Art Museum* führt vom japanischen Festland über die kleine Küstenstadt Tamano, gelegen am Seto-Binnenmeer, mit der Fähre auf den ersten kleinen Fährhafen der Insel Teshima Island. Die Insel war bis in die 1970-er Jahre Ort illegaler Giftmüllentsorgung und erst in den 2000er Jahren sollte sie im Zuge einer Umstrukturierung davon befreit werden. So verhalf man der Bevölkerung zu neuen Möglichkeiten, wie etwa der Revitalisierung der traditionellen Landwirtschaft. Einige Jahre zuvor entstand auf der benachbarten Insel Naoshima eine Museumsinsel. Hier verfolgte man gezielt den Ansatz, die vom Festland abgelegene und dem japanischen Festland teilweise nachhinkende Gegend aufzuwerten.⁵ Eine Kunststiftung, die auf den Kunstmäzen Soichiro Fukutake⁶ zurückgeht, ließ dort über die Insel verteilt Museen in unterschiedlichsten Maßstäben, sowie Unterkünfte für kunst- und kulturinteressierte Touristen errichten. 2004 entstand schließlich im Rahmen der Setouchi Triennale das Teshima Art Museum durch den Architekten Ryue Nishizawa, das ein Werk der Künstlerin Rei Naito beheimaten sollte. Der Naoshima-Effekt, angelehnt an den *Bilbao-Effekt*, ist sozusagen auf Teshima Island übergeschwappt.⁷

Trotzdem fällt beim Ankommen an der kleinen Anlegestelle für die Fähren sofort auf, dass die Insel weit weniger überlaufen ist als Naoshima Island. Außer einer kleinen Holzhütte, in der die Fährentickets verkauft werden, einer Station für E-Bikes und ein paar kleineren Cafés, sowie einer brüchigen Förderanlage gibt es dort nicht viel und die nächst größere Siedlung befindet sich ungefähr fünf Kilometer weiter westlich. Ein kleiner Bus, der das einzige öffentliche Verkehrsmittel darstellt und maximal 15 bis 20 Plätze zählt, befördert einen bei feuchtschwülen Temperaturen über zwei Kehren auf eine leichte Erhöhung. Der erste Halt bedeutet auch schon das Ende der Fahrt. Dort ausgestiegen wird man wieder von der hohen Luftfeuchtigkeit eingeholt, doch immerhin macht es einem eine leichte Brise, die die zarten Gräser des Reiskorns in Schwingungen versetzt, etwas erträglicher und der Blick schweift zum ersten Mal über die Terrassierungen der leuchtend grünen Felder bis zurück zum Hafen.

Läuft man nun wieder ein paar Schritte zurück, erhascht man an der rechten Seite eine kleine weiße Schale, leicht versenkt im Grünen. Noch ein paar Schritte weiter und man sieht eine noch viel größere Schale mit einer großen ovalen Öffnung. Es lässt den Eindruck entstehen, ein ungewöhnliches Wesen mit beachtlichem Oculus erwartet einen.

Der Weg führt weiter über einen kleinen Parkplatz entlang einer dem Weg folgenden leicht geschwungenen Sitzbank. Einige Besucher versuchen an dem schattenspendenden Möbel noch einen letzten Platz zu ergattern. Am Ende dieses kleinen Vorplatzes erhascht man nun die zuvor völlig unentdeckte Ticketausgabestelle. Ein kleines Gebäude aus Sichtbeton mit Foyer-Charakter, das mit Ausnahme der

⁵ vgl. Detail Inspiration 2011: Teshima Art Museum

⁶ vgl. ebd; vgl. Andreas 2013

⁷ vgl. Andreas 2013



Abb. 2

verglasten Eingangsseite zur Gänze in die Böschung eingegraben ist. Der stark klimatisierte Raum lässt einen bereits nach kurzer Zeit abkühlen. Hat man nun die vorreservierten Tickets abgeholt und seine Sachen in den Schließfächern deponiert, folgt der Blick durch die Glasscheiben hindurch einem schmalen, leicht gekrümmten, betonierten Pfad. Noch unwissentlich wohin dieser führt, stolpert man aus der extremen Kühle wieder in die feuchttropische Mittagshitze. Doch halten diese Unannehmlichkeiten nicht lange an, viel zu sehr ist man mit dem Pfad beschäftigt, immer noch schwimmt man in der Ungewissheit, weiß man doch, dass sich das Museum gleich rechts von einem befindet, doch irgendetwas sagt einem, dass einen dieser Weg, obgleich er gerade daran vorbeiführt, schon leiten wird.

Es bereitet große Freude und eine innere, kindliche Glückseligkeit, wenn man diesen Weg beschreitet. Er führt in ein kleines, bewaldetes Stück, in dem man zur Hangseite hin eine kleine Sitzbank entdeckt. Sie verlockt einen, sich hinzusetzen, eine kurze Pause einzulegen und den Blick aufs Meer gleiten zu lassen. Unter dem Schutz der schattenspendenden Baumwipfel werden die Gedanken frei. Der meditative Akt des Gehens wird fortgesetzt. Der Weg verläuft kreisförmig um eine leichte Steigung weiter, man folgt dem Verlauf des Weges, als immanenter Part, wie der ziehende Strich eines Zirkels, spürt man eine Anziehungskraft aus der Ferne. Ein Stilmittel, das nicht nur den reinen funktionalen Aspekt erfüllt, sondern den Besucher vorbereiten soll, indem es seine Wahrnehmung bündelt, eine gewisse Spannung aufbaut und ihm eine damit verbundene Neugier entlocken kann. Der Weg ist der Übergang in eine andere, noch unbekannte Welt. Die Wipfel lichten sich und man steht vor der weißen Betonschale. Noch nie war man ihr so nah. Ehe man den Eingang, eine Ausstülpung, aufsucht, wird man vom Personal angeleitet sich auf eine betonierte Sitzbank zu setzen und wie in Japan üblich, bevor man einen Innenraum betritt, seine Schuhe auszuziehen. Dieses Ritual soll einem neben dem hygienischen Aspekt, bewusst machen, dass man nun die Außenwelt verlässt und sich einer anderen, neuen Unbekannten, einem Inneren zuwendet.

Der Eingang, eine relativ niedrige Öffnung, die die Spitze -den Anfang und das Ende- der tropfenartigen Form markiert, leitet einen über den immer höher und weiter werdenden tunnelartigen Durchlass in das Innere. Vorsichtig geht man auf dem glatten, sehr feinen Betonboden herum, um nicht in einen der Wassertropfen und die daraus entstehenden Pfützen zu treten, die Teil des Werks der Künstlerin sind. Man ist überwältigt von diesem Innenraum, der Aura, die in ihm wohnt, ein Hauch von Nichts, die Leere. Eine zweite ovale Öffnung findet sich im Gegenüber der anderen. Eine sanfte Brise durchzieht den kuppelartigen Raum. Ein Gefühl des *Angekommenseins* macht sich stark, als hätte man sein Ziel, das schützende Nest, gefunden. Die Sehnsüchte verfallen dem Moment. Außer dem Rascheln der Blätter hört man Nichts. Trotz vieler Besucher, - die meisten sitzen oder liegen am Boden, herrscht eine sakrale Stille. Die Stille, die Zeit, die zu ruhen beginnt, lässt Erinnerungen wach werden. Innehaltend überkommt einen das Gefühl, das Gebäude könnte eine Reminiszenz an das Pantheon in Rom sein. Das Licht, das durch die ovalen Öffnungen in das Gebäude fällt und dort an der gekrümmten, samtigen Betonoberfläche entlang streift, offenbart sich in den feinen Nuancen des Schattens. Man bewegt sich durch die Halle, erkundet sie mit allen Sinnen, die Bewegung der Luft, des Wassers, das langsam aus einzelnen kleinen Auslässen, wie Poren aus dem Boden emporsteigt und langsam, einmal mehr, einmal



Abb. 3

weniger, je nach Zugluft an der Betonoberfläche entlanggleitet und sich den Weg zu einer der größeren Wasseransammlungen, die sich direkt unterhalb der Öffnungen befinden, sucht. Die Bewegung der Luft wird durch zwei von der Künstlerin angebrachte Fäden sichtbar gemacht. An je einer der ovalen Öffnungen tanzen sie im Wind. Die parabelförmige Hängung wird Mittel zum Zweck und lässt das Unsichtbare sichtbar werden. Sie werden zu Instrumenten der Natur, die deren Bewegungen sichtbar machen und ein Figur-Grund Prinzip erkennen lassen. Der Form kommt kein weiterer künstlerischer Aspekt zu als das Wesen der Natur hervorzubringen und es zu verkörpern.

„Nicht den Wind habe ich gesehen, ich habe die Wolken dahinziehen sehen. Nicht die Zeit habe ich gesehen, ich habe das Laub fallen gesehen.“⁸ — Eduardo Chillida

Aus der Theorie von Eduardo Chillida ist bekannt, dass die Leere der Form Gestalt gibt und demzufolge sind Form und Leere miteinander verbunden, sie bringen sich wechselseitig hervor und sind dadurch fest miteinander verwoben. Vergleichbar mit einem Musikinstrument, das angeschlagen wird und durch die Schwingung einen Klang erzeugt. Das Instrument wird dabei erfahrbar und gleichzeitig steht die Form des Instrumentes in direkten Zusammenhang mit dem Klang.⁹

⁸ Weber und Galerie Boisseree 2008, S.25
⁹ vgl. ebd.



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

Der Dialog — Museum Insel Hombroich

16. Juni 2019

Am Stadtrand der westdeutschen Stadt Neuss liegt die Museumsinsel Hombroich. Zusammen mit der ehemaligen *NATO-Raketenstation* und dem *Kirkeby-Feld* gehört sie zur Stiftung Insel Hombroich, die 1997 von dem Kunstsammler Karl-Heinrich Müller ins Leben gerufen wurde.¹⁰ Karl Heinrich Müller war in den 1980er Jahren auf der Suche nach einem geeigneten Ort seinen großen Bestand an gesammelter Kunst auszustellen. Die Idee diese in der freien Natur zu zeigen und dem Besucher dort, frei nach dem Gedanken Cezannes „*Kunst parallel zur Natur*“¹¹ eingebettet in einen Park zugänglich zu machen, ließ ihn hierfür mit einem verwilderten Gebiet und ehemaligen Park aus dem 19. Jahrhundert nahe der Erft fündig werden.¹²

Ein Ensemble aus Landschaft, Architektur und Kunst sollte entstehen, wo sich laut Karl-Heinrich Müller „[...]die Vielfalt der Natur mit der Vielfalt der Kunst treffen sollte.“¹³ In eigens dafür konzipierten Kunstobjekten, genauer genommen begehbaren Skulpturen nach den Entwürfen des Bildhauers Erwin Heerich und der Ausführung des Architekten Hermann H. Müller sollte Kunst aus unterschiedlichsten Epochen und Kulturen ihren Platz finden.¹⁴

Die Anfahrt zur Museumsinsel Hombroich führt von Bochum im Ruhrgebiet über Düsseldorf nach Minkel bei Neuss. Es ist ein fröhlicher, warmer Tag und entgegen den Erwartungen führt die Fahrt durch prächtig grüne Alleen, so dass Gedanken an die ehemals ansässige Kohleindustrie beinahe unwirklich scheinen. Die urbane Szenerie zieht langsam an einem vorbei und eine flache Ebene mit weitem Horizont tut sich auf. Die Straße führt zu einem bewaldeten Gebiet, kein Hinweis deutet darauf hin, dass man sich nun in der Nähe der *Insel* befindet, doch man darf sich nicht beirren lassen und das Bauchgefühl leitet dann doch zur richtigen Abzweigung. Dort angekommen, findet man einen gut versteckten Parkplatz unter schattenspendenden Bäumen. Das Auto hinter sich gelassen, befindet man sich schon mitten in der Natur, kaum vorstellbar, dass man sich am Rand eines der größten Ballungsgebiete Europas befindet.

Der ersten Skulptur Heerichs begegnet man bereits am Beginn des Landschaftsparks — das Kassenhaus. Ein L-förmiges Gebäude aus dem für die Region typischen Backstein mit Pultdach. Dem Gebäude vorgelagert fügt sich ein kleiner rechteckiger Platz, der sich durch einen Natursteinbelag vom restlichen Kieselbelag absetzt und darauf hindeutet, dass man hier richtig ist. Der Eingang wird von einem recht tiefen Podest akzentuiert, das es zu überwinden gilt, bevor man in den Vorraum, einem kleinen Foyer, gelangt.

Die angenehme Atmosphäre in dem relativ dunklen Raum und die kleinen quadratischen Fenster, die den ersten Blick in den Park freigeben und doch noch nicht zu viel verraten, bereiten den Besucher auf das zu ihm Erwartende vor. Man spürt förmlich die Sogwirkung des Pultdaches, indem sich die Dachtraufe auf der Eingangsseite befindet, steigert und öffnet sich das Dach zum Park, als würde es die Besucher

¹⁰ Stiftung Museum Insel Hombroich, Information, 2020

¹¹ Blömeke 2009, S.39

¹² vgl. ebd., S.52

¹³ ebd., S.43-44

¹⁴ vgl. ebd., S.44, 49, 53



Abb. 10



Printed on demand. Original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek. This is a digital version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



mit voller Kraft anziehen und versammeln wollen, um ihnen im nächsten Moment die Schönheit der Landschaft zeigen zu können.

Nachdem das Ticket gelöst ist, verlässt man das Gebäude durch eine dem Eingang gegenüberliegende Tür. Wieder gibt es eine Schwelle, die darauf hindeutet, dass man sich nun im Museum befindet. Es mag leicht überschwänglich klingen, doch die wunderbare Landschaftskulisse versetzt einen ins Träumen. Mit Ausnahme einer kleinen Übersichtskarte gibt es keine Hinweisschilder oder Wegbeschreibungen. Es gibt auch keine Vorgabe wie man den Park zu durchschreiten hat, keine Richtung, kein Anfang und kein Ende ist markiert. So folgt man einzig und allein seiner Intuition und lässt sich von den unzählig angelegten Pfaden, Brücken und Stufen leiten.

Die Landschaft erscheint einem so natürlich und ursprünglich als wäre sie immer schon da gewesen, doch dem war nicht immer so. Karl-Heinrich Müller hatte das Grundstück damals in einem verwilderten Zustand erworben. Im 19. Jahrhundert war es im Besitz des Großgrundbesitzers Peter de Weerth, dessen letzter Zeuge eine heute noch auf dem Grundstück befindende Herrenvilla ist. Peter de Weerth ließ den umliegenden Park von dem Landschaftsarchitekten Maximilian Friedrich Weyer im Stil des Englischen Gartens gestalten. Der Landschaftsarchitekt legte unter anderem einen künstlichen Rundarm der Erft an, der sozusagen den Besitz umschloss und in Folge dessen die sogenannte Insel Hombroich entstehen ließ. Um dem Park wieder Gestalt zu geben, engagierte Karl-Heinrich Müller den Landschaftsarchitekten Bernhard Korte, der den Park zusammen mit den umliegenden Ackerflächen mit Hilfe der historischen Pläne auf sensible Weise in seine ursprüngliche Gestalt zurückführte.¹⁵ Bewegt man sich nun durch diesen außergewöhnlichen Ort, so ist dies nicht vergleichbar mit einem herkömmlichen Museum. Es gibt keinen fest vordefinierten Weg, der zu den zehn über dem Gelände verstreuten Skulpturen führt.

Der Besucher bestimmt seinen eigenen Parcours, bestimmt Momente der Bewegung und Momente des Stillstands. Man durchwandert die Landschaft, ohne dass man ein Ziel kennt. Der Gedanke an einen Wandelgarten liegt nahe. In sich gekehrt fühlt man sich mit der Natur verbunden, tastet sich voran und erlebt mit allen Sinnen dieses kleine Paradies.

Die Skulpturen ähneln sich in ihren Grundzügen, so zum Beispiel im einfachen Grundriss, der klaren Formgebung oder der Materialität der Hülle, doch jede Skulptur hat ihren eigenen Charakter, sowie ihr eigenes Thema. Die Vielfalt an Größe, Proportion und Umgang mit dem Licht, aber auch unterschiedliche Bodenmaterialien lassen dabei die unterschiedlichsten Raumwahrnehmungen zu.

Bewegt man sich auf eine Skulptur zu, entfacht schon der Blick auf die Distanz eine gespannte Vorfreude der Entdeckung. Betritt man die Skulpturen, so werden sie mit unserem gesamten Körper wahrgenommen und die plastischen Gedanken des Bildhauers übertragen sich auf die eigenen. Die Objektivität der Plastik erscheint viel intensiver als vergleichsweise die Betrachtung eines Objektes in einem herkömmlichen Museum. Man tritt in Dialog mit dem Kunstwerk und fühlt sich als wäre man ein Teil dessen. Größe, Proportion und Licht lassen die unterschiedlichsten Raumwahrnehmungen zu. Um diese verschiedenen Eindrücke und Reize zu verarbeiten, sind die Skulpturen mit einem großen Abstand zueinander positioniert, damit im Weitergehen, das gerade Erlebte verarbeitet werden kann, um sich im weiteren Verlauf auf das nächste Objekt vorzubereiten. Der Weg zwischen den Objekten neutralisiert und ordnet Gedanken neu und bringt einen zu sich selbst zurück.

¹⁵ vgl. Blömeke 2009, S.42, 52-53



Abb. 12

Die Vielfalt der Natur spiegelt sich nicht nur in der gesammelten Kunst von Karl-Heinrich Müller wider – sie zeigt sich auch in den unterschiedlichen Charakteren der Skulpturen von Erwin Heerich. Manche sind sehr präsent, welche sich schon aus der Ferne zeigen, andere wiederum drängen sich weniger auf, liegen versteckt in der Vegetation und müssen regelrecht gesucht werden.

Die skulpturale Idee Heerichs zeigt sich beispielhaft an der begehbaren Skulptur *der Turm*. Wie der Name schon verrät lässt sich die Skulptur schon aus der Ferne erkennen. Ein Pfad aus Kieselsteinen führt vorbei an hochgewachsenen Wassergräsern der Auenlandschaft, die sich sanft im Wind bewegen, und lenkt einen direkt zum Eingang des würfelförmigen Kubus. Betritt man das Gebäude, taucht man in einen hell erleuchteten Körper. Das Licht, das durch das verglaste Dach und die Ein- und Ausgänge an jeder der vier Seiten in das Innere gelangt, wird von den weiß verputzten Wänden und dem Marmorboden reflektiert. Dabei wirken die weißen Wände, als wären sie Leinwände für die sanften Grüntöne, die durch das Licht in das Innere gelangen. Die Öffnungen sind nicht nur rein funktionale Elemente des Ein- und Austretens. Ihr künstlerisches Potenzial zeigt sich, indem sie den Blick in die Umgebung freigeben und den Besucher in einen Dialog mit der gerahmten Landschaft versetzen.

Die Korrespondenz zwischen Natur und Kunst, Landschaft und Objekt wiederfährt einem hier auf besondere Art und Weise. Kein anderes Objekt schafft es das Wesen der umgebenden Landschaft so nahe zu bringen. Beim Verlassen stellt sich die Frage, ob die Landschaft die Skulptur ausstellt oder umgekehrt die Skulptur die Landschaft.

Auf eine andere Art und Weise nimmt man die Skulptur namens *Hohe Galerie* wahr. Auf dem Weg dorthin begleitet einen das Dickicht der Vegetation. Die zuvor entdeckte weite, offene Landschaft, die man teilweise unter freiem Himmel genossen hatte, wirkt nun unter den schattenspendenden Bäumen intimer und geschützter. Der Pfad wird von beiden Seiten vom Gewässer begleitet und die beinahe mangrovenhafte Kulisse gibt das Gesuchte nicht auf Anhieb preis, bis man zwischen den zarten herabhängenden Zweigen einer Trauerweide die Öffnung eines Backsteingebäudes entdeckt. Das Gebäude, das von einer Reihe Pappeln gesäumt wird, macht von außen den Eindruck eine sehr einfache Kubatur zu haben.

Eine Holzbrücke führt über den Wasserarm direkt auf den Eingang des Gebäudes zu. Geht man über die leicht gebogene Brücke, lädt sie an ihrem höchsten Punkt zum Innehalten ein. Der Blick schweift in die Umgebung. Man betrachtet den grünen samtigen Film des kaum bewegten Wassers und die sich dort abzeichnenden Schatten der Baumkronen. Ruhe, Stillstand, in einem zeitlosen Moment festgehalten erinnert die Szenerie an ein Gemälde von Monet.

Beim Verlassen der Brücke fällt auf, dass diese unmittelbar in zwei Betonstufen mündet, die das Eintreten in das Gebäude einleiten. Die Stufen werden nicht als Hindernis wahrgenommen. Im Gegenteil, sie wirken einladend und fordern auf das Gebäude zu betreten. Der Eingang, eine zweiflügelige Tür aus Holz mit breitem Rahmen ist bereits geöffnet und geleitet einen in das Gebäude. Dort stellt man fest, dass der längliche Zuschnitt durch eine Wand mit breiter Öffnung in zwei Teile gegliedert wird. Mit dem Betreten des Gebäudes rücken die Geräusche der Natur immer weiter in den Hintergrund, werden immer weniger, verschwinden nach ein paar Schritten beinahe ganz und hinterlassen eine andächtige Stille, die nur gelegentlich durch den Hall der eigenen Schritte zerschnitten wird.



Abb. 13

Man befindet sich zunächst in einem verhältnismäßig hohen, beinahe gassenartigen Raum, der mit einem nach Norden gerichteten verglasten Pultdach abgeschlossen ist. In dem gleichmäßig diffus belichteten Raum besetzen drei dunkle Plastiken Heerichs lose den Raum. Wendet man sich dem Nachbarraum zu, so erkennt man die Absichten des Bildhauers. Das Spiel den Formen und das damit einhergehende Experiment mit der Belichtung zeigt sich hier in der verminderten Raumhöhe und der Verdrehung des verglasten Daches. Nach Süden ausgerichtet lenkt es zur gegebenen Stunde am Nachmittag das Licht direkt in den Raum und lässt die Sonne noch näher an die ausgestellten Plastiken gelangen. Man nimmt eine freundliche, helle Lichtstimmung mit harten Kontrasten und klaren Konturen wahr und obwohl mit den konventionellen Belichtungsregeln für den Ausstellungsbau gebrochenen wurde, benachteiligt dieser Akt auf keine Weise weder das Gebäude als Skulptur, noch die dort ausgestellten Objekte. In diesem Raum findet man eine weitere Öffnung, die gegenüberliegend und leicht versetzt zur ersteren ins Freie geleitet.

Mit dem Austreten lässt man nicht nur die Kunst zurück, sondern auch der geschlossenen, dicht konzentrierten, romantisch anmutenden Baumlandschaft auf der anderen Seite des Gebäudes kehrt man den Rücken und steht unmittelbar einer offenen Wiesenlandschaft mit weitem Horizont gegenüber, die dazu anregt die Gedanken zu ordnen und einen auf Neues vorbereitet. Angeregt durch die ausgedehnte Landschaft begibt man sich wieder auf einen unbekanntem Pfad und ist bereit für eine neue Erfahrung der Kunst parallel zur Natur.



Abb. 14



Abb. 15

Das Plastische — La Congiunta

25. Juli 2019

Von Norden kommend lässt man den Gotthard hinter sich und der Weg führt weiter durch die Schlucht der Leventina. Ein enges Tal, begleitet von steil abfallenden Bergflanken, das so über Millionen von Jahren durch den Gletscher und den Fluss Ticino geformt wurde.¹⁶

Weiter südlich, wo das Tal sich von dem engen Gerüst der umgebenden Berggipfel zu befreien scheint und einen das Gefühl überkommt wieder ausatmen zu können, befindet sich der kleine Ort Giornico.

Ein Ort mit Geschichte, gelegen an einer der sowohl historisch, wie auch gegenwärtig bedeutendsten Durchzugs- und Handelsrouten, die die Schweiz mit Norditalien verbindet. Noch heute erinnern eine mittelalterliche Raststation und zwei romanische Steinbrücken an den ehemaligen Saumpfad.¹⁷

Der schmale Ortskern erstreckt sich zwischen Bundesstraße und Autobahn und wird vom Fluss Ticino durchzogen. Das meiste Leben spielt sich an der Via San Gottardo ab: das Postamt, ein kleiner Laden, ein Museum zur Leventina und eine Osteria. Letztere ist nicht nur Treffpunkt für die Bewohner, die dort in morgendlicher Routine ihren Espresso zu sich nehmen, sondern hat auch die Aufgabe den Schlüssel an Besucher zu vergeben, die sich die Stiftung La Congiunta mit den Arbeiten des Bildhauers Hans Josephson gerne ansehen möchten. Dafür trägt man lediglich seinen Namen in eine Liste ein, die am Tresen ausliegt und man bekommt den Schlüssel ausgehändigt.

Der Weg zur Stiftung La Congiunta führt zunächst über eine Brücke Richtung Bahngleise. Von dort läuft man nordwärts zurück gen Ortseingang. Das Gelände fällt leicht ab, die Besiedlung wird dünner. Vorbei an den letzten Wohnhäusern lässt man das Dorf zurück, ehe man auf gewisse Distanz einen Betonkubus inmitten einer Wiese entdeckt. Konzentriert schreitet man auf das Gebäude zu. Nähert man sich dem Gebäude, so nimmt man es anfangs lediglich von seiner schmalen Stirnseite wahr, fast flach und zweidimensional, als gäbe es kein dahinter, doch die abgestufte Gebäudekontur erzählt eine andere Geschichte und lässt ein Inneres erahnen. Tritt man nun aus der Frontalachse und bewegt sich zur seitlichen, westlichen Flanke, wird man von einem langgezogenen Baukörper überrascht, dem ein starker, plastischer Charakter immanent ist.

Das morgendliche Licht, das zunächst nur die umgebenden Gipfel in ein sanftes rosé getüncht hatte, hat nun auch das Tal erreicht und lässt die raue Betonoberfläche des Gebäudes samtig weich wirken, so als wäre es gerade erst aus Ton geformt worden. Gleichzeitig betont der Schatten die Vor- und Rücksprünge und verstärkt dadurch noch einmal mehr die Plastizität. Flankiert man nun das Gebäude Richtung Norden wird man von einer vis à vis gelegenen Trockensteinmauer begleitet, die den am Grundstück vorbeiführenden Weg abböscht. An der Nordseite erwartet einen der Eingang. Eine etwas hoch liegende, verschlossene Stahltür, es könnte ein Seiteneingang sein, wartet auf einen. Unterhalb der Tür befindet sich eine auskragende Betonstufe. Nachdem das Schloss mit dem zuvor ausgeborgten Schlüssel aufgesperrt und die Tür geöffnet wurde, sieht man sich nun gezwungen die Stufe zu betreten, sich vom Boden abzuheben, um

¹⁶ vgl. Köb und Kunsthaus Bregenz 1994, S.11

¹⁷ vgl. ebd., S.11-12



Abb. 16

so in das Gebäude zu gelangen. Dieser Akt des Eintretens scheint umständlich, aber beabsichtigt – ein Loslassen, ein Hintersichlassen um in eine andere, höhere Ebene treten zu können. Wie subtil und lapidar die physische Geste doch erscheint, so lässt sie den Geist auf das Wesentliche, den Raum und die Kunst, konzentrieren.

Steht man nun im ersten Raum, dessen Breite relativ schmal zur Höhe wirkt, dient dieser als kleines Foyer und wird folglich zu einem Zwischenraum, der innerhalb dem Drinnen und dem Draußen vermittelt. Sofort nimmt man eine kühle Brise wahr, die an das Betreten einer Kirche im Hochsommer erinnert. Hier hängen die ersten drei Reliefs des Bildhauers Hans Josephson und bereits an dieser Stelle wird einem klar, dass Architektur und Kunst hier eine sakrale Symbiose eingehen. Das Spiel mit Licht, Schatten und Material wird hier auf vielfältigste Weise lebendig. Bewegt man sich nun auf dem rauen Estrich, der beinahe sandig wirkt und damit den archaischen Charakter des Gebäudes noch mehr betont, auf den zweiten mittleren Raum zu, muss man vor dem Betreten auch hier eine Schwelle überwinden. Diese Schwelle mit Symbolcharakter kennzeichnet das Durchstoßen der Mauer und veranlasst eine bewusste Vorbereitung auf das nächste Unbekannte.

Im mittigen Raum, der gleichzeitig der niedrigste der Räume ist, hängen alle Reliefs an der linken Wandseite. Daraus ergibt sich dem Besucher die Möglichkeit sich den Objekten gegenüberzustellen und eine gewisse Distanz zu wahren.¹⁸ Dieser Raum ist ein Durchgangsraum. Man hat den Eindruck der Architekt hatte an dieser Stelle versucht die Spannung der Raumfolge zu verzögern, um dann beim weiteren Voranschreiten in den letzten und höchsten Raum zu gelangen, in dem dem Besucher dann schließlich der Höhepunkt der *Enfilade* präsentiert wird. Hier befinden sich neben den Wandreliefs auch drei Skulpturen auf einem Betonsockel. An dieser Stelle wird man noch stärker und unmittelbarer mit den Kunstwerken konfrontiert. Die Nähe lässt ein Spannungsfeld zwischen Betrachter, Objekt und Raum entstehen. Man ist Teil des Kunstwerks, die Zeit scheint stillzustehen und lässt einen alles um sich herum vergessen. Die Situation entspannt sich wieder, wenn man sich in einen der vier kleinen Räume, die sich an der rechten Wandseite befinden, begibt. Das Betreten dieser eindeutig wieder etwas niedrigeren Räume beinhaltet denselben Akt, wie bei den Räumen zuvor. Ein relativ niedriger Sturz über der bereits bekannten Schwelle führt in jeweils einen kleinen quadratischen Raum. Bereits vor dem Betreten nimmt man ein Wandrelief im Gegenüber wahr. Dieses ist auch jeweils das einzige sich dort befindende Kunstwerk. Hier ist man mit dem Objekt allein, ja fast schon isoliert und alle Aufmerksamkeit gebührt uneingeschränkt diesem einen Werk. Das Licht gelangt hier durch ein quadratisches zentral angeordnetes Oberlicht in den Raum.

Während das morgendliche Licht die drei Haupträume in warme Farbtöne taucht, herrscht dort eine noch kühlere Farbgebung. Dieser Zustand rührt daher, dass die vier kleinen Räume, durch ihre Volumetrie zur morgendlichen Uhrzeit noch im Schatten ihres großen Bruders stehen. Dieses Bild wird sich im Laufe des Tages noch umkehren.

Zurück in den Haupträumen fungieren die asymmetrisch aufgesetzten, linear verlaufenden Oberlichter als ständiger Wegbegleiter und tauchen die Haupträume wie zuvor bereits erwähnt in eine sanfte, warme, diffuse Lichtstimmung. Das Licht fällt hauptsächlich auf die rechte Seite der Wände, die bis auf den ersten Raum völlig nackt sind und die künstlerischen Arbeiten, die in den restlichen zwei Räumen alle an der linken Seite angeordnet sind, werden erst im Laufe des Tages aus ihrem Schatten heraustreten können. Dieser Umstand liegt einer bewussten Entscheidung und Haltung des Architekten und des Künstlers zu Grunde. So findet man kein künstliches Licht vor und die Kunst ist der Umwelt und dem fundamentalen Zeit- und Ortgeschehen ausgesetzt.

¹⁸ vgl. Kunsthaus Bregenz und Köb 1994, S.22



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



Dadurch dass die Baukörper unterschiedliche Höhen und somit unterschiedliche Proportionen aufweisen, werden das Licht und der Schatten auf den Oberflächen in verschiedenen Nuancen wahrgenommen. So wirkt der mittige Baukörper wesentlich heller beleuchtet als die beiden Höheren. Diese Nuancen und Facettierungen werden in ihrer Wahrnehmung zusätzlich durch das stark prägende horizontale Fugenbild der Sichtbetonschalung unterstrichen. Das ansonsten homogene Material, das gekennzeichnet ist durch unterschiedliche Schalungsmuster¹⁹, wirkt dadurch nochmal heterogener, so als hätte jede einzelne Schicht ihre eigene Geschichte. Die Anordnung der Schaltafeln folgt dabei keinem bewussten Gestaltungsprinzip. Der Architekt hatte hierauf verzichtet, damit dieses nicht in unmittelbarer Konkurrenz mit den ausgestellten Objekten steht.²⁰

Der autonome Gedanke, der dem Besucher bereits von Anfang an offenbart wird, spiegelt neben dem Fugenbild auch die Tatsache wider, dass sich im gesamten Bereich der Oberlichter Behausungen von Wespen befinden und dass ihre Anwesenheit so selbstverständlich dazugehört als seien sie ein Teil des Inventars, genauso wie das natürliche Licht Teil des Konzeptes ist und so im Einklang mit den natürlichen Gegebenheiten existiert.

19 vgl. Kunsthaus Bregenz und Köb 1994, S.11
20 vgl. ebd., S.11-12

Abb. 17

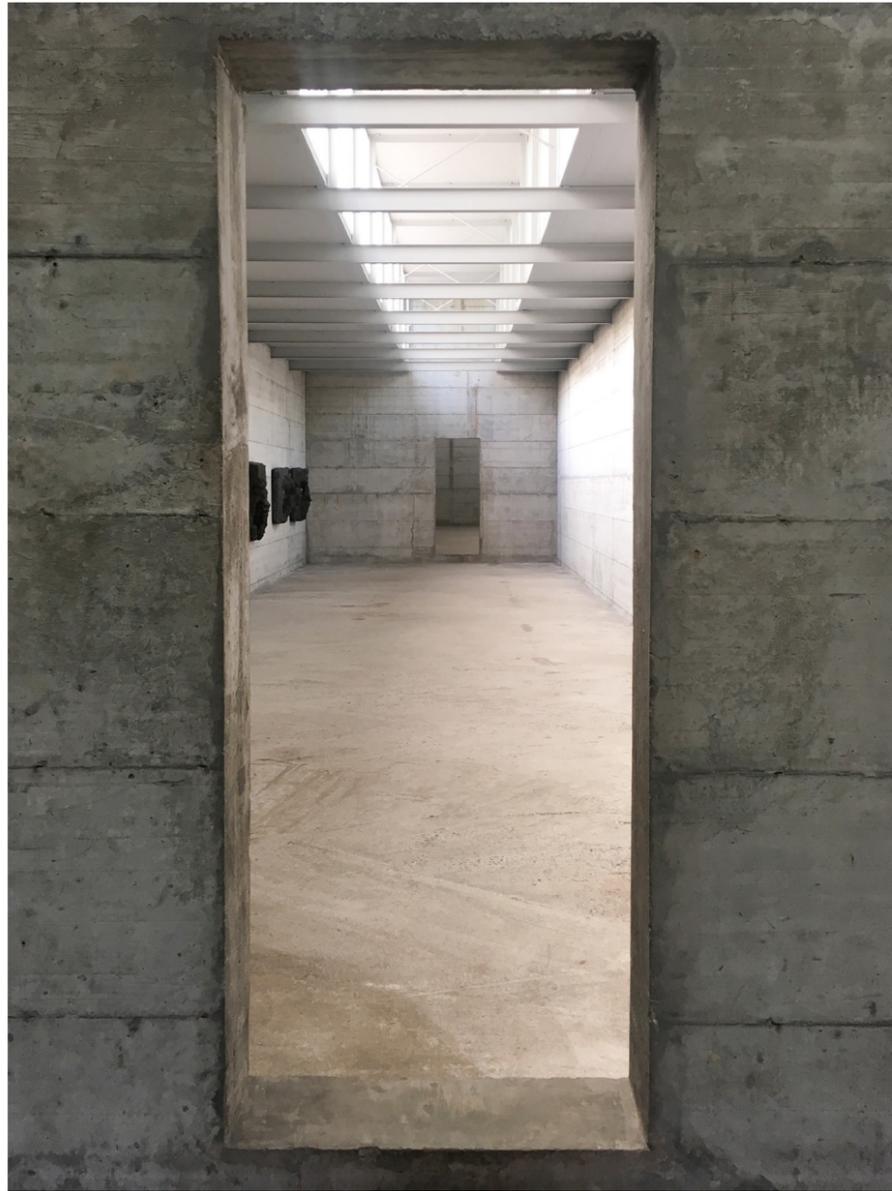


Abb. 18

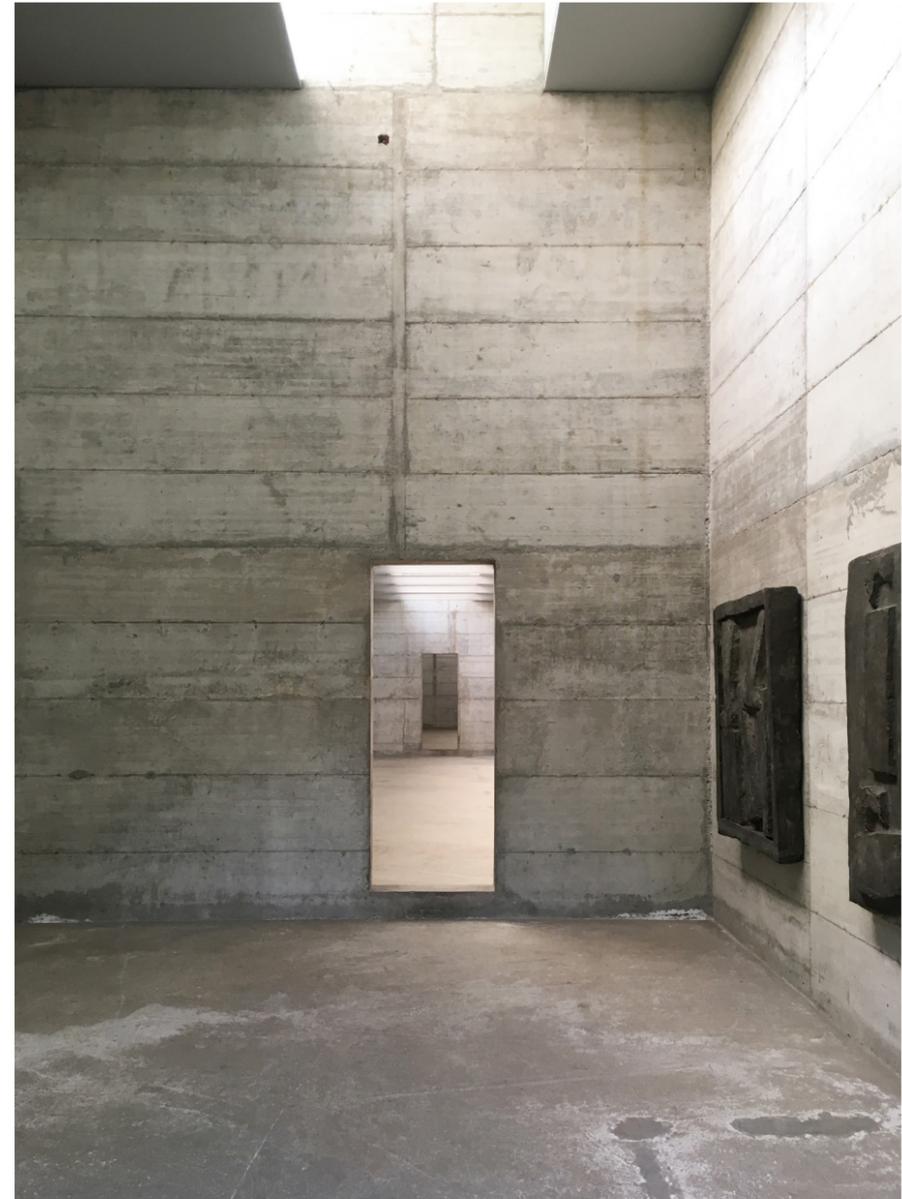


Abb. 19

Das Licht — Chiesa di Nostra Signora del Cadore

19. August 2019

Die Kirche Nostra Signora del Cadore gelegen im norditalienischen Belluno, einer Provinz des Veneto, und nur wenige Augenblicke entfernt von dem weit über die italienischen Grenzen hinaus bekannten Cortina d'Ampezzo wurde im Jahr 1958 als Teil eines Feriendorfs unter der Leitung von Edoardo Gellner und Carlo Scarpa erbaut.²¹ Cortina d'Ampezzo, ein mondäner Skiort, war 1956 Austragungsstätte der Olympischen Winterspiele und wird in naher Zukunft, wieder als solche fungieren.²² So kam es nicht von ungefähr, dass der damalige Präsident des italienischen Energiekonzerns *ENI*, Enrico Mattei, auf die Idee kam dort inmitten der fantastischen Bergkulisse der Dolomiten, dem heutigen *UNESCO* Weltkulturerbe, eine Feriensiedlung für die Mitarbeiter des Konzerns und deren Familien zu errichten.²³

Der beauftragte Architekt, Edoardo Gellner, sollte in der Ortschaft Borca, am Fuße Monte Antelao, damals ein karger Schuttkegel, einen Masterplan für das Feriendorf Corte di Cadore entwerfen. Auf einem Gebiet, das zweihundert Hektar umfasst, sollte ein Mikrokosmos aus Unterkünften für Kinder die sogenannte Colonia entstehen, bestehend aus einem Gemeinschaftshaus, dem Padiglione, zwei Hotels, einem Bungalow Camping, einiger hundert Einfamilienhäuser, sowie diversen Einrichtungen für die Nahversorgung.²⁴ In dem stark katholisch geprägten Land durfte dem sozialpolitisch ambitionierten Projekt mit dem Pathos eines fortschrittlichen, innovativen Geistes, zudem ein Haus Gottes nicht fehlen.

Heute ist die Anlage in Teilen ruinös, andere Häuser wurden erhalten, lassen sich mieten oder kaufen oder werden von der Kunstinstitution *Dolomiti Contemporanee* verwendet. Die Kirche dagegen trotz der Zeit, wird instandgehalten und hat ihre Anziehung und Identität über das Feriendorf hinaus.

Der Besuch der Kirche gestaltet sich an einem warmen Sommertag. Die stark befahrene Straße, die sich durch die Ortschaften des Cadore²⁵ schlängelt und sich mancherorts zu einem einspurigen Nadelöhr verengt, säumt sich von Touristen. Die Fahrt dauert länger als angenommen doch der Ausblick aus dem Fenster in Richtung der im Dunst verhangenen Gipfel und der einprägsamen Landschaft belohnt einen dafür umso mehr. Angekommen in der Ortschaft Borca di Cadore, führt eine kehrenreiche Straße an der Südwest ausgerichteten Hangseite der Ortschaft auf ein höher gelegenes Plateau. Dort befindet man sich schon inmitten des Feriendorfes und fährt vorbei an den unzähligen Einfamilienhäusern der Siedlung. Das damals so karge Gebiet wird heute von der Naturlandschaft der umgebenden Nadelbäume vollständig eingenommen, so dass bereits auf den ersten Blick der symbiotische Einklang der Architektur mit der Natur auffällt.

In der letzten Kehre geben die Baumkronen den Blick auf das das markante, patinierte Satteldach der Kirche frei. Hat man die Kirche erreicht erwartet einen ein

²¹ vgl. Mancuso 1996, S.201

²² vgl. Wikipedia l' enciclopedia libera, 2020: Giochi olimpici invernali

²³ vgl. De Salvador 2020.

²⁴ vgl. ebd.

²⁵ Cadore: Tal im norditalienischen Venetien, umgeben vom Gebirge der Dolomiten. Wikipedia, die freie Enzyklopädie, 2019: Cadore



Abb. 20



Abb. 21

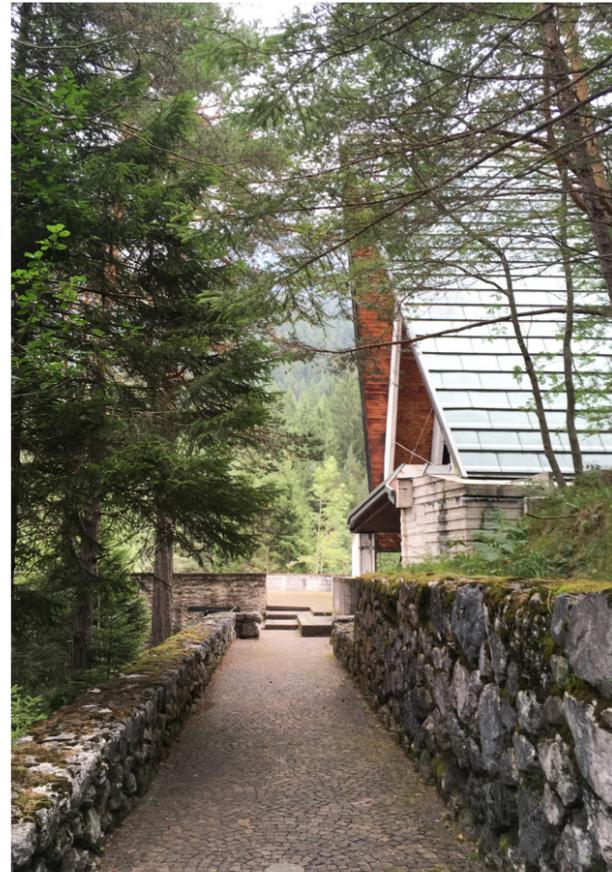


Abb. 22

großzügiger Platz, der aber erst im zweiten Moment wirklich wahrgenommen werden kann, da man doch sehr von dem grünen Kupferdach beeindruckt ist. Die formale Gestalt des Daches ist geprägt durch seine tiefe Sattelgeometrie, die ein gleichseitiges Dreieck ausbildet und der Dachform des Haupthauses der Feriensiedlung und der einfachen Campinghütten ähnelt. Obgleich die Ausformulierung des Daches überhöht, beinahe maniert erscheint, steht es Antwort für ein elementares Bedürfnis — es bietet einen überdachten, geschützten Raum für die religiöse Gemeinschaft. Die Form gliedert sich in augenscheinlich zwei Satteldächer deren Dachflächen teilweise bündig zueinander eine gemeinsame Dachhaut bilden und andererseits bewusst versetzt eine komplexere Geometrie und Kubatur erlauben. Sehr objekthaft und formalistisch bilden sich dadurch zueinander versetzte, gleichseitige Dreiecke in den Ansichten der Kirche.

Daran angegliedert nimmt man neben dem sehr massiven Sockel aus Sichtbeton, der von einer strukturgebenden horizontalen Bretterschalung gekennzeichnet ist, auf dem das Dach zu ruhen scheint, einen hohen, schmalen, offenen Glockenturm aus schwarzen Stahl wahr. Die leichte Konstruktion des Glockenturms steht im Gegensatz zur Schwere des Gebäudes. Es drängt sich einem die Analogie auf, dass die Leichtigkeit der Konstruktion das ins geistig nach oben strebende Jenseits verkörpert, während die schwere Massivität des Sockels für den Menschen im Diesseits stehen könnte.

An dieser Seite des Gebäudes, der Ostseite, wird man keinen Eingang finden, doch leitet ein überdachter Umgang zwischen hohen Bäumen, vorbei an dem Pfarrhaus, das im Stil der Ferienhäuser erbaut ist, zu dem eigentlichen Vorplatz, an der Westseite und dem großen Eingangsportale. Die erhöhte Lage der Kirche mit ihrem Vorplatz gewährt einen Ausblick in die nähere Umgebung und lässt einen zwischen den Bäumen immer wieder das ein oder andere Gebäude des Feriendorfs entdecken.

Indes wird der Vorplatz, der von einer Mauer gerahmt wird, als fest integrierter Teil der Kirche wahrgenommen, so als ob der Grundriss um den Außenraum erweitert wäre. Ein Zitat des klassischen Grundrisses einer Basilika, das sich im Inneren fortsetzen wird. Zur linken Seite des Eingangs führt eine ebenfalls überdachte Treppe aus gedunkeltem, in einem Steinrahmen verlegten Holzstöcklpflaster hinunter zu einem etwas größeren Vorplatz. Das gesamte überdachte System lässt sich als verbindendes Glied und Vermittler der unterschiedlich nivellierten, die Kirche umgebenden Außenbereiche, verstehen.

Zurückgewandt zum Eingang erkennt man am überdachten Portal sorgfältig kuratierte Materialien und Details. Außer dem rauen Beton, dem Kupfer und Stahl kommt auch Holz zum Einsatz. Dieses zeigt sich in unterschiedlichsten Ausformulierungen, sei es der Boden mit den im Beton eingelassenen, ergrauten Baumscheiben, der Abdruck der Bretterschalung der Betonmauern und die offene Holzlamellenkonstruktion des Vordachs, das wiederum auf fünf schmalen dunklen Stahlstützen lagert.

Dieses Vordach könnte als außenliegender Vorraum zum Hauptschiff gesehen werden, beziehungsweise als *Narthex*²⁶ zum sogenannten *Naos*.²⁷ Ein Vorraum, ein Zwischenraum, ein Überbringer, der dem Gast Schutz bietet und ihn auf das Betreten des Gebäudeinneren vorbereitet. Deutlich aus der Mittelachse des Gebäudes geschoben, trennt einen nur noch eine schwere bronzene Tür, deren großer kantiger Griff kühl in der Hand liegt, und die letzte Schwelle zum Innenraum bedeutet.

Wenn man das Innere betritt, wird klar, warum das Tor nicht mittig in der Symmetrieachse angelegt ist, denn durch diese Entscheidung bedeutet das erste Ankommen, dass man eben nicht in dem Bereich des Satteldaches mit der größten Raumhöhe betritt, sondern zuerst nahe dem niedrigen Seitenschiff.

26: Narthex: „Der Narthex ist ein Vorraum vor dem Haupteingang einer altchristlichen und byzantinische Kirche. Der Raum kommt insbesondere in Basiliken vor. Der Naos, also der Gebetsraum, wird über den Narthex erschlossen.“ Archpendium, Architektur-Lexikon, 2020: Narthex

27 vgl. Mancuso 1996, S.201



Der Raumeindruck wird noch verstärkt, indem primär das hohe Mittelschiff ausgeleuchtet wird. Mit Abnahme der Dachhöhe verdunkelt sich auch der Raum und bildet dadurch im Bereich des Eingangs eine dunkle, beinahe entmaterialisierte Pufferzone. In dieser relativ kurzen, dennoch wichtigen Sequenz nimmt man aus der Dunkelheit das hohe, hell erleuchtete Mittelschiff und die Konstruktion in seiner vollen Tiefe wahr, ehe einen die intuitive Wegführung durch natürliches Lichts weiter in das Kircheninnerste führt.

Die Architekten bedienen sich hier dem bewährten Stilmittel des *Chiaroscuro* und konnten mit einfachen konstruktiven Elementen räumliche und architektonische Komplexität schaffen. Die Dramaturgie der inszenierten Rippenkonstruktion des Steildachs im abwechselnden Spiel von Licht und Schatten und der sich daraus ergebenden Kontraste ist unverkennbar.

Die Stahlbetonrippen oder -schwerter, welche als Dreigelenksrahmen ausgebildet sind und durch massive Pfeiler gestützt und durch Zugbänder zusammengehalten werden, wirken nicht als wären sie schwer, sondern erinnern im Gegenteil eher an aufgezoogene Vorhänge oder einen überdimensionalen Baldachin, der sich über das Hauptschiff legt. Die Rhythmisierung des Baldachins bewirkt eine Anziehungskraft, alles unter sich versammeln zu wollen und stimuliert damit den Andachtsmoment.

Der Teil des Daches über dem Altarraum beziehungsweise der Apsis ist leicht erhöht und die Konstruktion samt Fachwerk wird freigelegt. Diese Höhendifferenz ist als verglaste Giebel ausgebildet und macht sich vor allem im Inneren bemerkbar.

Schreitet man nun weiter Richtung Altar, so erkennt man, dass dieser durch ein paar Stufen abgesetzt ist und damit die Grenze zwischen der Gemeinde und dem ausschließlich den Geistlichen vorbehaltenen Altarraum definiert. Der massive Altar aus poliertem, weißem Marmor leuchtet durch die Strahlen im Sonnenlicht, das durch die verglaste Giebelseite strahlt. Neben dem Oberlichtkranz an der Giebelseite befindet sich eine Verglasung an je einer der Stirnseiten des Langschiffes und lässt trotz der rauen Sichtbetonoberfläche der Wände und Träger zusammen mit dem Holz der Sitzbänke, der Bretterschalung der Decke und der im Boden eingelassenen Holzscheiben eine angenehm warme Atmosphäre entstehen.

Die Hingabe zum Detail und zur Gestaltung lässt sich auch im Inneren erkennen. So zum Beispiel an dem farbig abgestimmten Lüster in grün und orange oder den sehr markanten Auflagerdetails an den massiven Pfeilern, die die Rippenkonstruktion stützen. Die Stahlbetonpfeiler sind an je zwei Seiten mit Natursteinplatten verkleidet und werden mit einer Stahlklammer zusammengehalten. Neben diesem formalen Aspekt bilden sie eine unscheinbare Grenze zwischen dem Hauptschiff und den Seitenschiffen. Die Seitenschiffe, die relativ schmal ausgebildet sind und darum noch mehr als Säulengang verstanden werden, sind durch eine geringere Raumhöhe, welche aus der Geometrie des Steildaches resultiert, gekennzeichnet. Verstärkt wird der hoch-niedrig Kontrast durch eine abgehängte Holzlamellendecke, die die Raumhöhe des Umgangs zusätzlich reduziert. Der Umgang kontrastiert nicht nur in der Raumhöhe zum Mittelschiff, sondern hält mit den eingesetzten Materialien Stein und Beton dagegen. Diese überwiegen und lassen die Atmosphäre kühler und dunkler wirken. Lediglich die Sitzoberfläche einer der die Außenwand flankierenden Sitzbänke ist in Holz gehalten. Indessen zielt die Außenwand ein schmales durchgehendes Fensterband, das die Kommunikation mit der Natur zulässt und den Kontext sichtbar macht. Ein Wandelgang, der den Blickkontakt zur Natur freigibt, der den Menschen zu sich finden lässt, während das hohe Mittelschiff mit seinen Oberlichtern, alles auf den Altar in einem sinnlichen Andachtsmoment konzentriert.



Abb. 24

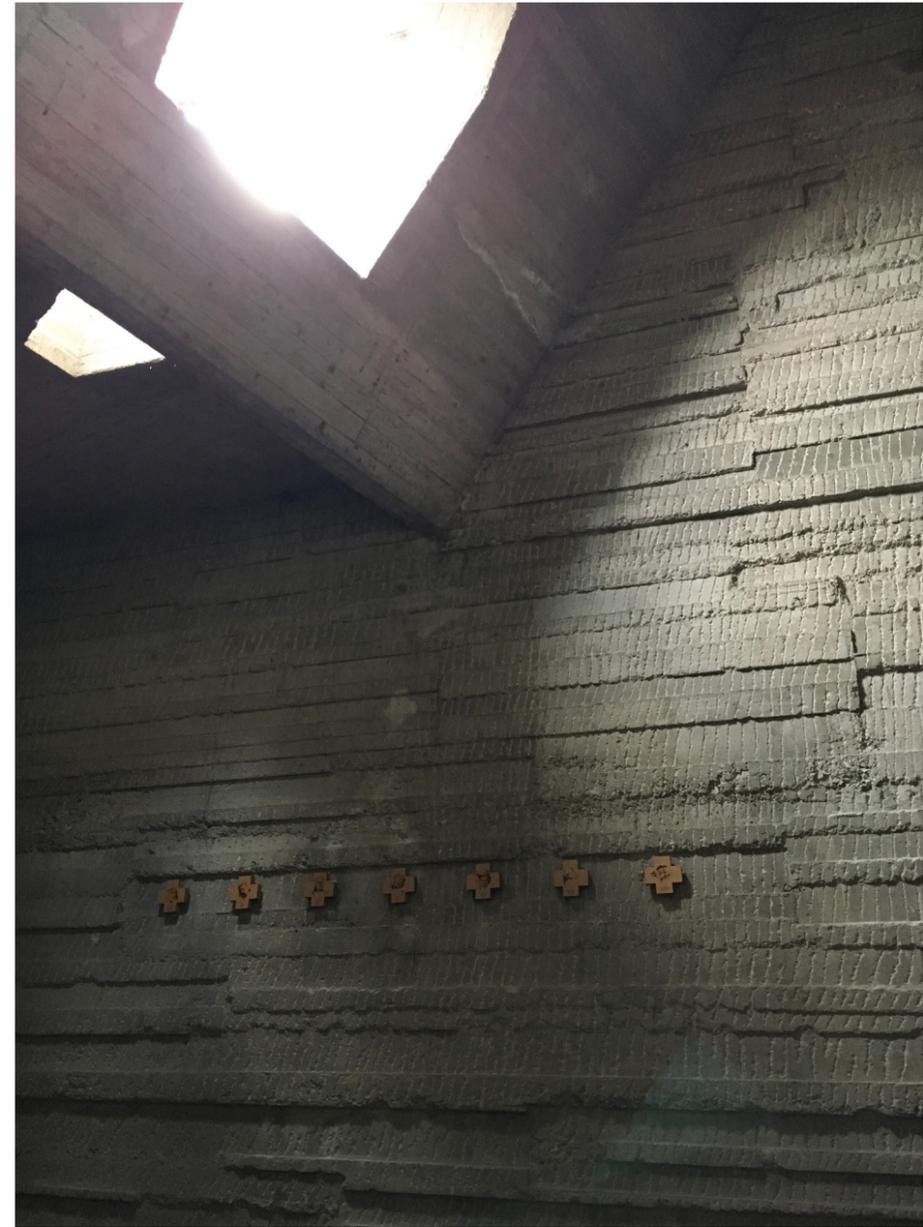


Abb. 25



Abb. 26

Die Materialität — Le Jardin Secret

27. April 2019

Marrakesch, gegründet von den Berbern,²⁸ ist bekannt für die engen Gassen der Medina und den großen Hauptplatz *Djemaa el-Fna*. Mitten im Zentrum der Medina, einem Labyrinth aus engen Gassen, findet man im Gewirr von Marktständen, vielen Menschen und Mopeds, die sich irgendwie durchzuquetschen versuchen, eine Ruheoase – den Jardin Secret.

Ausgangspunkt ist der belebte Hauptplatz Djemaa el-Fna, der von orange-, apricot-, ockerfarbenen Gebäuden umringt ist. Man ist beeindruckt von den vielen Menschen, den unterschiedlichsten Dingen und Kuriositäten, die dort zusammenreffen oder gehandelt werden. Beeindruckt von der Vielfalt an Dingen und Kuriositäten, die dort gehandelt werden und den vielen Menschen, wie Flötenspieler, Gaukler, Schlangenbeschwörer, Saftverkäufer, begleitet von den unterschiedlichsten Düften und Gerüchen lassen einen wahrlich in einen Sinnesrausch verfallen. Man fühlt sich kurz in eine andere Zeit versetzt als die Wüstennomaden und Karawanen endlich ihr Ziel erreicht hatten und sich auf dem großen Platz versammelten, Tauschgeschäfte machten und sich für die nächste große Reise eindeckten.

Für den Besucher dient der Platz als wichtige Orientierungshilfe, ist er doch der einzige größere Freiraum in der sonst sehr dicht bebauten Medina. Der Platz ist Dreh- und Angelpunkt und vermittelt durch seine Lage im südlichen äußeren Teil zwischen der Altstadt und den neuen Stadtvierteln. Verliert man sich in der Medina, findet sich immer ein Weg dorthin zurück. So führen unzählig viele Gassen in beinahe alle Himmelsrichtungen in das labyrinthische System der Altstadt.

Verlässt man den Platz Richtung Norden, führt eine relativ breite Gasse zum Bazar, den *Souks*²⁹. Begeistert betritt man eine Welt aus Tausend und einer Nacht. Der Geruch nach Zimt, Weihrauch, Muskat, Kurkuma und Kardamom paart sich mit dem Duft von Seife, Arganöl und Rosenwasser. Die satten kräftigen Farben der Gewürze ähneln den vielen bunten Stoffen, die allgegenwärtig sind.

Wenn man von der Hauptgasse in die etwas weniger touristischen Seitengassen geht, gibt es allerlei vor Ort produziertes Handwerk zu entdecken. Töpfer, Schuhmacher, Korbflechter geben ihr Möglichstes, um das leider nur teilweise vor Ort Produzierte mit viel Feilscherei an den Kunden zu bringen. Die Suche nach dem Jardin gestaltet sich nicht einfach. Es soll ein größeres Museum in der Nähe geben, aber auch das lässt sich nicht so einfach finden. Unkonzentriert und abgelenkt versucht man sich an der Karte zu orientieren, läuft aber dennoch erst in die falsche Richtung, kehrt dann wieder um, sucht nach vagen Orientierungspunkten auf der Karte und entdeckt dann doch unerwarteter als man dachte ein unscheinbares Entree, das zum Jardin führt.

Ein mit Reliefs schlicht verziertes Rundbogenportal führt einen in ein kleines Foyer des apricot verputzten Gebäudes, das aus dem 16. Jahrhundert, der Saadierzeit,³⁰ stammen soll. Mit dem Eintreten verlässt man die hektische laute Straße und findet sich in einem abgedunkelten Vorraum, der einen eine ruhige, angenehme Atmosphäre spüren lässt, wieder. Dem Eingangsportal sind zwei Stützen gegenüber-

²⁸ vgl. Betten 2012, S.263

²⁹ Souk: „(Wochen-) Markt, Marktviertel oder -straße.“ Betten 2012, S.360

³⁰ vgl. Stuart-Smith und Le Jardin Secret 2016, S.13



Abb. 27

gestellt zwischen denen sich ein zweiter Durchgang befindet. Rechts und links davon befindet sich eine *Maschrabiyya*.³¹ Das Licht sucht sich den Weg durch die mittig liegende Öffnung und die perforierten Wände und verleiht dem relativ dunklen Raum eine mystische Stimmung.

Dem Vorraum kommt neben der nüchternen Präsenz eines Ticketschalters auch die vermittelnde Rolle zwischen zwei gegensätzlichen Welten zu und erweckt durch die Art der ausformulierten Schwelle den Eindruck man betrete einen sakralen Ort.

Treppenstufen führen durch einen Durchgang in eine niedrigere Ebene. Durch die gewonnene Raumhöhe evoziert der Raum den Eindruck einer Halle. Hohe Glastüren mit zierlichen Metallprofilen und einer schmalen Sprossenteilung geben den Blick in den Garten frei, sind weit nach außen geöffnet und verwandeln den Innenraum zu einem Außenraum. In der Mitte des Pavillons findet sich ein im gefliesten Boden eingelassenes Wasserbecken. Von dort aus fließt das Wasser durch einen Wasserkanal, der einen bis weit in den Garten hineinbegleitet. Tritt man in den Garten ein, findet man sich inmitten einer anderen Welt wieder. Stieß man vor wenigen Minuten noch an seine Grenzen all die Sinneswahrnehmungen, überdurchschnittlich heißen Temperaturen, die Mixtur an Gerüchen bis hin zu der Fülle an optischen Reizen zu ordnen, bildet der Garten dazu den Gegenpol. Der Garten, als Rückzugsort wird von einer hohen Mauer umgeben, nichts deutet mehr darauf hin, dass sich außerhalb davon das Treiben der dichtbesiedelten Medina abspielt.

Die zuvor beschriebenen, sich nacheinander staffelnden Raumsequenzen findet man erfahrungsgemäß so oder auf ähnliche Weise ebenso vor, wenn man ein *Riad* in der Medina betritt. Das *Riad*, das frei übersetzt Garten bedeutet, ist das traditionelle Wohnhaus der Medina. Das wichtigste Merkmal dabei ist der von allen Seiten umschlossene Patio im Zentrum des Gebäudes.³² Alle Öffnungen der Räume sind auf ihn gerichtet und nach außen hin, soweit sich kein anderes Gebäude direkt daran anschließt, ist die Fassade geschlossen. Auch der Garten ist als Patio konzipiert und Teil eines ehemaligen Riads.³³ Entlang der umschließenden Mauer gliedern sich mehrere kleinere Baukörper. Ihre Oberflächen haben eine weiche, samtige, leicht spiegelnde Haptik, die auf *Tadelakt* zurückzuführen ist.³⁴ Beim *Tadelakt* handelt es sich um eine Kalkputzart, die auf die Tradition des Berbervolkes zurückgeht und durch seine feste, wasserabweisende Oberfläche heute noch unter anderem in Bädern zahlreiche Anwendung findet.³⁵ In einem der Baukörper befindet sich ein ehemaliger Hamam, der heute nur noch musealen Zwecken dient. Der Hamam lässt auf längst vergangene Glanzzeiten spekulieren, als die Anlage noch im Besitz eines Kammerherrn des Königs namens *al-Hajj Muhammad Loukrissi*³⁶ und der Besitz eines privaten Hamams nur in aristokratischen Kreisen verbreitet war.

31 vgl. Baunetzwissen-Glossar: Maschrabiyya, 2020

32 vgl. Stuart-Smith und Le Jardin Secret 2016, S.4

33 vgl. ebd.

34 vgl. ebd., S.34

35 vgl. Lehmputz Proschinger: Tadelakt, 2020

36 al-Hajj Muhammad Loukrissi lebte bis zu seinem Tod in den frühen 1930er Jahren in dem Riad. Nach seinem Ableben wurde der Besitz auf seine Erben aufgeteilt, was zur Folge hatte, dass es Anfang der 2000er Jahre mehr als Hundertdreißig Personen gab, die die Anlage anteilig besaßen. Nach und nach verfielen die Gebäude samt Garten zunehmend. 2013 ging die Anlage an einen einzigen Besitzer über, der diese aufwändig bis auf die Grundmauern, sowie das gesamte Bewässerungssystem restaurieren ließ und den Garten 2016 als offizielles Freilichtmuseum der Öffentlichkeit zugänglich machte.
vgl. Stuart-Smith und Le Jardin Secret 2016, S.15-16



Abb. 28

Das Grün, so sagt man, wirkt beruhigend und man durchwandelt den Garten auf dem Wegenetz aus Terrakottapflaster, welches die etwas tiefer gelegten Beete der Pflanzen durchweht, setzt sich hin, ruht sich aus, lauscht dem Wasser, das langsam an einem vorbeifließt. Der Garten fühlt sich bei Temperaturen über dreißig Grad erfrischend kühl an, die höheren Bäume spenden über einer Sitznische Schatten, dort verweilend verfällt man den Düften der exotischen Pflanzenwelt.

Folgt man der zentralen Hauptachse, begleitet von dem Wasserkanal, gelangt man in einen rubinrot verputzten Pavillon mit einem Boden aus schwarzweißen Fliesen mit floralem Muster. Durch eine Öffnung auf der rechten Seite des Pavillons schimmert eine smaragdgrüne Oberfläche hindurch. Neugierig schreitet man durch die schmale rechteckige Öffnung hindurch und der Moment lässt einen unerwartet überrascht in ein zweites, größeres, grünes Paradies blicken. Der Boden, aus glasierten, smaragdgrünen Ziegeln, sogenannte *bejmat*³⁷ im Fischparkett verlegt, erzeugt, obwohl hier weniger Bäume zu finden sind, eine kühlende Atmosphäre.

Während der erste Garten als exotischer Garten konzipiert wurde, zeigt dieser Garten alle Merkmale eines islamischen Gartens, genauer gesagt eines Tschahar Bagh.³⁸

„Der Garten ist in seiner Form komprimiertes Wunschbild der Welt und somit Versuch der Annäherung an den ersten Garten, das Paradies“³⁹ — Dieter Kienast

Schreitet man weiter, erkennt man eine rechteckige Form, die wiederum von einer hohen Mauer gerahmt wird. Diese Form wird durch ein Achsenkreuz, den Wegen, in vier gleich große Teile geteilt und symbolisiert zusammen mit dem Wasser das im Koran beschriebene Paradies.⁴⁰ Man nimmt den Geruch von Lavendel wahr, der zusammen mit unterschiedlichen Federgräsern, Feigen und Olivenbäumen die Beete füllt. Die Blumenbeete werden mit einem intelligenten, teilweise unterirdischen Leitungssystem bewässert. An der Oberfläche zeichnet sich dieses durch die Brunnen, Wasserbecken und den vielen Wasserläufen ab. Einer davon führt zur Mitte, wo ein relativ niedriger Brunnen aus Marmor überdacht von einem oktogonalen Pavillon in einer Holzkonstruktion das Wasser an die Oberfläche pumpt. Unter dem schützenden Pavillon, begleitet von dem Plätschern des Brunnens und den wunderschönen Farbverzierungen im Unterdach, kann man sich vollkommen dem Müßiggang hingeben.

37 vgl. ebd, S.36

38 vgl. ebd, S.5, 21

39 Kienast 2002, S. 71

40 vgl. Stuart-Smith und Le Jardin Secret 2016, S.6



Abb. 29



Abb. 30

Die Dissonanz — Asakura Museum of Sculpture

18. September 2019

An einem regnerischen Tag im nordöstlichen Bezirk Taito in Tokio führt ein Besuch des Ueno Parks durch die Alleen des bekannten Yanaka Friedhofs zum Asakura Skulpturenmuseum. Die letzten paar Meter führen über einen Schleichweg durch einen Wohnblock, der eher den Anschein einer privaten Zuwegung vermuten lässt. Kurz fragt man sich, ob man sich noch auf dem richtigen Weg befindet und ob in diesem Viertel wirklich ein Museum aufzufinden ist, ehe man dann doch relativ unerwartet vor dem Haupteingang des Museums steht.

Zwischen Baumwipfeln erscheint das expressive Gebäude in dunkler Gestalt und setzt sich formal deutlich von seiner Nachbarschaft ab. Die Struktur deutet auf eine Betonkonstruktion hin. Deutlich ablesbar ist das an der vorgefundenen Holzmaserungen in der Betonoberfläche, die auf die verwendete Schalung hindeutet. Die dunkel gestrichene Oberfläche in Anthrazit kontrastiert die umgebende Natur und lässt das Grün noch satter und klarer in den Vordergrund treten.

Die Augen folgen der sich verjüngenden Kubatur bis zum erkennbar höchsten Punkt des Gebäudes, an dem eine auffällige Skulptur in dynamischer Haltung thront. Eine Bronze des japanischen Bildhauers Fumio Asakura, der hier arbeitete, lebte und dessen einstiges Atelierhaus nun seine Kunst in ihrem Schaffenskontext zeigt.

Der 1838 in der Präfektur Oita geborene Künstler zog mit neunzehn Jahren nach Tokio und besuchte dort die *Tokyo School of Fine Arts*. Am Ende seines Studiums, im Jahr 1907, baute er sein Haus mit kleinem dazugehörigem Studio. In den Folgejahren kaufte er noch Baugrund dazu, welcher ihm ermöglichte das Studio zu erweitern, um es so wie wir es heute vorfinden, im Jahr 1935 fertigzustellen.⁴¹

Durch ein geöffnetes Tor gelangt man in den Vorgarten aus Kieselsteinen. Zwei Stufen führen hinauf zum Eingang, der in eine etwas leicht exponierte, abgerundete Kubatur eingeschnitten ist. Hat man den Eingang passiert, wird man in einem kleinen Vorraum dazu angehalten, seine Schuhe auszuziehen. Schilder weisen darauf hin, dass es nicht gestattet ist zu fotografieren. Schade.

Das stets höfliche Personal geleitet einen weiter in den Hauptraum — das ehemalige Studio des Bildhauers. Bevor man sich dem Studio voll und ganz zuwendet, gelangt man in einen Seitenflügel, der als solcher bereits Teil des Studios als Nische beziehungsweise Erker ausgebildet ist. Eine Fensterreihe aus schlanken Stahlprofilen gibt den Blick ins Grüne frei. Wendet man sich dem darauffolgenden Raum zu, beeindruckt dieser, fast doppelt so hoch wie die vorhin beschriebene Nische, auf eindruckliche Weise durch seine Raumhöhe, Form und Belichtung.

Das Licht fällt durch das Fenster und streift entlang der Rundungen, die den Übergang zwischen Wänden und Decken bilden. Sie verleihen dem Raum eine sinnliche, ursprüngliche Atmosphäre und lassen ihn dabei weich und plastisch wirken. Wände und Decken sind in einen warmen Farbton getaucht, besser gesagt in ein Kleid aus orange-braunem Seidenpapier gehüllt, das über die harte Oberfläche des Betons hinwegzutäuschen vermag und dabei für eine angenehme Stimmung sorgt.



Abb. 31

⁴¹ Asakura Museum of Sculpture, Mini Guide 2016, S.3



Abb. 32

Schritt für Schritt auf dem knarrenden Holzfußboden, in dem sich das Licht spiegelt, erkundet man den Raum, findet sich inmitten der teilweise überlebensgroßen Bronzeskulpturen, die unter dem Lichteinfall aus ihrem Schatten herauszutreten scheinen und dabei ihre volle plastische Intensität zum Ausdruck bringen. Das abgerundete Dachfenster erinnert auf den ersten Blick an die Ateliers der Bauhaus-Universität Weimar, entworfen von Henry van de Velde, und im weiteren Sinne an das ursprüngliche Oberlicht im Atelier von dem Maler Amédée Ozenfant, das Le Corbusier⁴² mit ihm zusammen entworfen hatte. Bei näherer Betrachtung lässt sich eine weitere Besonderheit entdecken: Eine überlebensgroße Skulptur, die einen Meister darzustellen scheint, befindet sich auf einer runden, bodengleichen Stahlplatte. Diese Scheibe ist Teil einer Hebebühne, die sich der Bildhauer einbauen ließ, damit die Skulpturen hoch und runter bewegt werden konnten und er sie dabei immer auf Augenhöhe bearbeiten konnte ohne dabei auf zusätzliche Gerüste angewiesen gewesen zu sein.

Die Realisierung dieses sehr funktionalen Denkens lässt einen wiederum zum Atelier Ozenfant zurückkehren. Auch dieses war ein Kind seiner Zeit und entwickelte sich aus einem maschinell industriellen Gedanken heraus.⁴³ Hinsichtlich der progressiven Idee, Architektur als standardisierte Massenproduktion zu entwickeln, darf man das Asakura Haus allerdings nicht mit dem Ozenfant Haus vergleichen. Das Gebäude entspricht keinem Standard und ist alles andere als Massenware. Asakura wollte sich sein Gebäude nicht nur auf einer funktional technischen Ebene dinglich machen, indem ihm die Verwendung von Stahlbeton und die fortgeschrittene Bautechnik große Raumdimensionen, Oberlichter und nicht zuletzt die Hebeplattform ermöglichten. In erster Linie war er Künstler und tendierte dazu seinem Atelier durch weiche Formen, warme Farben und haptische Materialien eine emotionale, angenehme Atmosphäre einzuschreiben. Das Atelier scheint ein gebauter Ausdruck Asakuras zu sein, so wird auch sein Charakter als der einerseits rational, von der Vernunft geleitete, andererseits als der sinnlich, emotionale Mensch beschrieben, dem es gelingt diese zwei Widersprüche in seiner Person zu vereinen und in seinem Werk in die Tat umzusetzen.⁴⁴

Ein weiterer Seitenflügel gliedert sich an das beinahe quadratische Studio mit einer wiederum vergleichsweise niedrigen Raumhöhe. Drei Fenster mit abgesetztem Oberlicht geben zum ersten Mal den Blick in den Innenhof, den Garten, frei.

Das Fenster lässt den Eindruck eines Bildes entstehen, indem dessen Ränder in satiniertem Glas gefasst sind und die Fenstermitte zum gerahmten Motiv wird. Der Seitenflügel bildet gleichzeitig den Vorräum zur Bibliothek. In dem viereinhalb Meter hohen Raum befinden sich raumhohe Regale aus dunklem Holz, die Bücher der Sammlung Asakuras beinhalten. Das dunkle Holz der Regale erinnert zusammen mit dem Holzboden und einem Feuilleton aus Leder an eine typisch westliche Privatbibliothek im viktorianischen Stil.

Nach dem Verlassen der Bibliothek befindet man sich wieder im Studio, von wo aus eine schmale Öffnung Richtung Innenhof führt. Man betritt den schmalen Gang einer Holzkonstruktion und befindet sich nun in einem Gebäudeteil, der ganz anders als die Betonkonstruktion des Studios wirkt.

Die überdachte Veranda mit seitlichen Schiebeelementen, die teils offen, teils geschlossen sind, geben den Blick zur Mitte, dem Garten, frei. Der Garten ist viel mehr ein Teich, durchsetzt mit übergroßen Steinen zwischen denen einige Kois schwimmen. Nur wenige vereinzelte Bäume säumen den Teich.

⁴² vgl. Schett 2009, S.105

⁴³ ebd.

⁴⁴ vgl. Asakura Museum of Sculpture, Mini Guide 2016, S.3-5



Abb. 33

Anders als im Studio, dessen schweren Wände die Räume kühl umschließen spürt man in der leichten, offenen Konstruktion, in der man sich nun befindet, die feucht warme Luft auf der Haut. Der Geruch des Holzes, der sich dabei so eindringlich festsetzt, bleibt ein ständiger Begleiter und lässt noch heute an die Zeit dort erinnern. Schreitet man auf dem Korridor weiter, gelangt man in einen Vorraum eines traditionell japanischen Hauses. Es handelt sich hierbei um den Vorraum des privaten Zugangs zum Gebäude. Vom Vorraum aus führt ein Gang weiter in das Wohnzimmer, dem erst ein Teezimmer folgt und an das sich das Schlafzimmer Asakuras anschließt. Alle Wohnräume sind mit *Tatamimatten* ausgelegt und öffnen sich zum Innenhof. Der Wechsel der Betonkonstruktion des Studios zur Holzkonstruktion des traditionell japanischen Hauses zioniert gleichzeitig die Grenze zwischen Wohn- und Arbeitsraum und trennt so private und öffentliche Nutzung voneinander.

Die Wohnräume, die mit den traditionellen *Tatamimatten* ausgelegt sind, säumen sich um den Innenhof. Im Teeraum mit Blick zum Gewässer wiederfährt einen ein Moment der Andacht. Der Regen fällt, die Tropfen berühren die Wasseroberfläche und ziehen immer größer werdende Kreise. Die Fische lassen sich vom Regen nicht aus der Ruhe bringen, im Gegenteil, sie zeigen sich jetzt noch vermehrer. Man folgt ihrer ruhigen, eleganten Bewegungen. Der Regen wird stärker und lässt Regenblasen entstehen, die Wasseroberfläche wird unruhiger, bis die Konturen der Fische undeutlich werden und nur mehr als schwimmende Farbflecken erkennbar sind. Man kann sich gut vorstellen, wie einst der Künstler hier gesessen hat, die Natur beobachtete und sich vollends seiner Muße hingab.

Nach einiger Zeit in Japan und vielen besuchten Gärten, geht einem dieser besonders unter die Haut. Es mag wohl die ganze Stimmung dazu beitragen, der graue Himmel, der Regen, das Wasser, die Regentropfen, die man von dem schützenden Innenraum, der als solcher aber mehr als überdachter Außenraum wahrgenommen wird, erfahren kann.

Nachdem man den Umgang des Innenhofs einmal durchwandelt hat, führt eine steile Holzterrasse, verkleidet mit Bambus, die eindeutig nicht für große Menschen konzipiert ist, in das erste Obergeschoss. Dem Besucher ist dort ein Zimmer mit dem Namen *Raum des natürlichen Geistes* zugänglich, der durch den Kontrast dunkler Wände zu den hellen *Tatami* Matten am Boden und einigen weißgehaltenen Schiebeelementen charakterisiert wird. Die Decke, die mit einer filigranen Holzkonstruktion vertäfelt ist, knickt zur einen Fassadenseite Richtung Innenhof leicht ab, was Aufschluss über die Konstruktion des ausladenden Satteldaches gibt.

Der Raum ist durchgesteckt und erhält dadurch von je zwei Fassadenseiten natürliches Licht. Die Fassade zum Innenhof wird durch traditionelle Schiebeelemente, den sogenannten *Soji*-Schiebeelemente gegliedert. Dabei handelt es sich um Holzrahmen, die mit dem transluzenten festen Japanpapier bespannt sind.⁴⁵ Die Schiebelemente sind gerade zur Seite geschoben und lassen dadurch eine visuelle Kommunikation mit dem Außenraum zu. Außerdem kann man an dieser Stelle sehr gut beobachten, wie das traditionelle Holzgebäude an die Betonkonstruktion anschließt. Die Öffnung auf der gegenüberliegenden Seite ist ebenfalls mit Japanpapier bespannt, ist in diesem Fall aber nicht zum Öffnen konzipiert. Das Papier lässt eine diffuse Atmosphäre entstehen die sich zum geöffneten Fenster aufzulösen beginnt.

Ebenfalls gibt es in dem Raum die sogenannte Bildernische, *Tokonoma*, zu entdecken. Damit ist eine Wandnische gemeint, die etwas höher als der Boden und

⁴⁵ vgl. Baunetzwissen-Glossar: Japanpapier, 2020



Abb. 34

meist abseits der Symmetrieachse angelegt ist. Sie wird als kunstvoller, heiliger Platz im Haus verehrt und darf unter keinen Umständen betreten werden. Sie wird meist mit kunstvollen Gegenständen, wie etwa einer Bilderrolle oder Vasen bestückt. Zudem findet der Ritus des kunstvollen Arrangierens von Blumengestecken hier seine Anwendung.⁴⁶ Auch wenn die Nische einen dekorativen Zweck vermittelt, soll sie in erster Linie dem Schatten Tiefe verleihen, die Bilderrolle ist dabei so anzuordnen, dass sie im Einklang mit der Wand steht.⁴⁷ Dabei erfährt man auf nachvollziehbare Weise die hohe Bedeutung des Schattens und den Umgang mit Licht in der japanischen Kultur.

Geht man über eine weitere, nun zweiläufige Treppe ein Geschoss höher, erreicht man das sogenannte *Sonnenaufgangszimmer*.

Beim Betreten nimmt man eine angenehme, warme Atmosphäre wahr, die durch rotbraune Lehmwände evoziert wird. Bambusholz, Zedernholz und Tatamimatten tragen ihren Teil dazu bei diesen Effekt noch zusätzlich zu verstärken. Der feinkörnige Lehmputz bildet eine haptische Oberfläche, an der sich das Licht in unterschiedlichen Nuancen und Schattierungen bricht.

Asakura gelingt es hier seinen Besucher zu täuschen, so machen die verwendeten Materialien und insbesondere die Andeutung einer Holzkonstruktion den Eindruck sich im traditionellen Teil des Hauses zu befinden. Tatsächlich befindet man sich aber wieder im Gebäude aus Stahlbeton - direkt über dem Studio.

Der Rundgang wäre an dieser Stelle beendet, der Besuch des Dachgartens bleibt einem, aufgrund des Regens leider verwehrt. Auf dem Dachgarten soll es einen großen Olivenbaum geben und angeblich pflanzte Asakura dort allerlei Gemüse. Zudem nutzte er auch jede Gelegenheit mit seinen Schülern auf den Dachgarten zu gehen um ihnen die Gartenarbeit näher zu bringen, die laut Asakura ihre Sinne und Emotionen schärfen sollte.⁴⁸

So begibt man sich wieder zurück zum Eingang. In dem kleinen Entree findet sich parallel dazu, beinahe wäre man daran vorbeigelaufen, ein unscheinbarer Treppenaufgang. Die Treppe führt einen in ein abgerundetes Vorzimmer, von wo aus man überraschenderweise in einen unglaublich schwülen, hellen, weiß verputzten Raum mit einem großen runden Fenster gelangt. Den rechteckigen Raum überspannen zwei massive, offensichtlich überdimensionierte Unterzüge, die sich in der Raummitte kreuzen. Darüber löst sich die Massivkonstruktion in Form eines verglasten Satteldaches auf und lässt den ansonsten relativ niedrigen Raum größer erscheinen.

Die weiß verputzten Wände mögen insbesondere für die traditionelle japanische Bauweise etwas ungewöhnlich erscheinen, so beruht laut Tanizaki Jun'ichiro „die Schönheit eines japanischen Raumes rein in der Abstufung der Schatten“⁴⁹ und seine Vorfahren wussten schon damals um die Ästhetik des Schattens, wohingegen Menschen im Westen Farben bevorzugen, in denen sich das Licht konzentriert.⁵⁰ Da der Raum jedoch mit seiner gewächshausartigen Anmutung die Orchideensammlung Asakuras beinhaltet, hatte man bestimmt aus diesem Grund auf eine möglichst helle Umgebung gesetzt und der Pflanzen zuliebe auf die Ästhetik des Schattens verzichtet. Ungeachtet dessen, bildet dieser Raum ein weiteres wichtiges Glied in der Varietät der Raumabfolge, in der viele unterschiedliche Raumsituationen zusammentreffen und die auch trotz ihrer Unterschiede ein zusammenhängendes in sich konsistentes Raumgefüge ergeben.

46 vgl. Kujawski 1972, S.26

47 vgl. Jun'ichiro 2009, S.35

48 vgl. Asakura Museum of Sculpture, Mini Guide 2016, S.17

49 Jun'ichiro 2009, S.33-34

50 vgl. ebd., S.33, 54-55



Abb. 35



Abb. 36

DAS ATELIER LEBEN IM VERBAND — EIN ALTERNATIVES ARBEITS- UND GESELLSCHAFTSMODELL

Das Atelier

Das klassische Bild des Ateliers evoziert das Bild eines Künstlers, der dort tief in seine eigenen Gedanken versunken vor der Staffelei sitzt beziehungsweise steht und sich vollkommen seinem Schaffen hingibt. Doch diese traditionelle Auffassung der völligen Privatheit und Zurückgezogenheit stand in Künstlerkreisen spätestens in den 1960er Jahren zunehmend in der Kritik. Die damaligen Künstler sahen sich gesellschaftspolitischen Themen verpflichtet und forderten eine Auflösung der strikten Trennung von privatem und öffentlichem Leben und versuchten sich so vom Klischee des Ateliers als Elfenbeinturm zu befreien.⁵¹

In den späten 1970er und Anfang 1980er Jahren versuchten die *post-studio* Künstler mit der Intention eine neue Vorstellung der künstlerischen Arbeit zu etablieren, den Mythos des Ateliers zu überwinden und dessen physische Existenz zu hinterfragen. Die künstlerische Praxis sollte interdisziplinär durch konzeptionelle Ansätze gesellschaftskritisch agieren und ihre Entstehung vor Ort sichtbar machen. Dennoch muss gesagt werden, dass auch Konzeptkünstler trotz der vehementen Absage an die Institution des Ateliers studioähnliche Situationen nutzten, um ihre Projekte vor auszuplanen und abschließend in unterschiedlichen Medien aufzubereiten.⁵²

Die heutige Situation ist viel differenzierter und von unterschiedlichen Modellen durchmischt, die fließend ineinander übergehen. Dabei gibt es die unterschiedlichsten Formen der Privatheit und Öffentlichkeit. Seit den 1990er Jahren sind viele Künstler darauf bedacht im Kollektiv an Projekten zu arbeiten, um den Diskurs mit Künstlern und der Öffentlichkeit zu suchen. Dem gegenüber steht die Tendenz, dass Künstler wieder das Potenzial des Ateliers als möglichen Rückzugsort, als einen Ort der Kontemplation schätzen. Unabhängig von der Tatsache wie öffentlich oder privat ein Atelier sein sollte, kann das Atelier heute unterdessen überall und alles sein: das Büro, die Wohnung, ein Café, ein Hotelzimmer oder sogar das Museum selbst.⁵³

Indem die Realität dabei keinesfalls den Wunsch des Kunstschaffenden abbilden kann, sind es viele, vor allem junge Künstler, die am Beginn ihres Schaffens stehen und sich mit dem Problem konfrontiert sehen sich kein bezahlbares Atelier leisten zu können. Der prekäre Umstand zwingt den Künstler den Raum seines Schaffens kreativ zu interpretieren oder denselben Raum als Arbeits- und Wohnraum zu verwenden.

⁵¹ vgl. Dogma und Working Realism Group 2018, S.159

⁵² vgl. Graw 2003, S.5-7

⁵³ vgl. ebd., S.7-8



Abb. 37 Franz und Maria Marc im Atelier bei August Macke in Bonn
August Macke, 1912

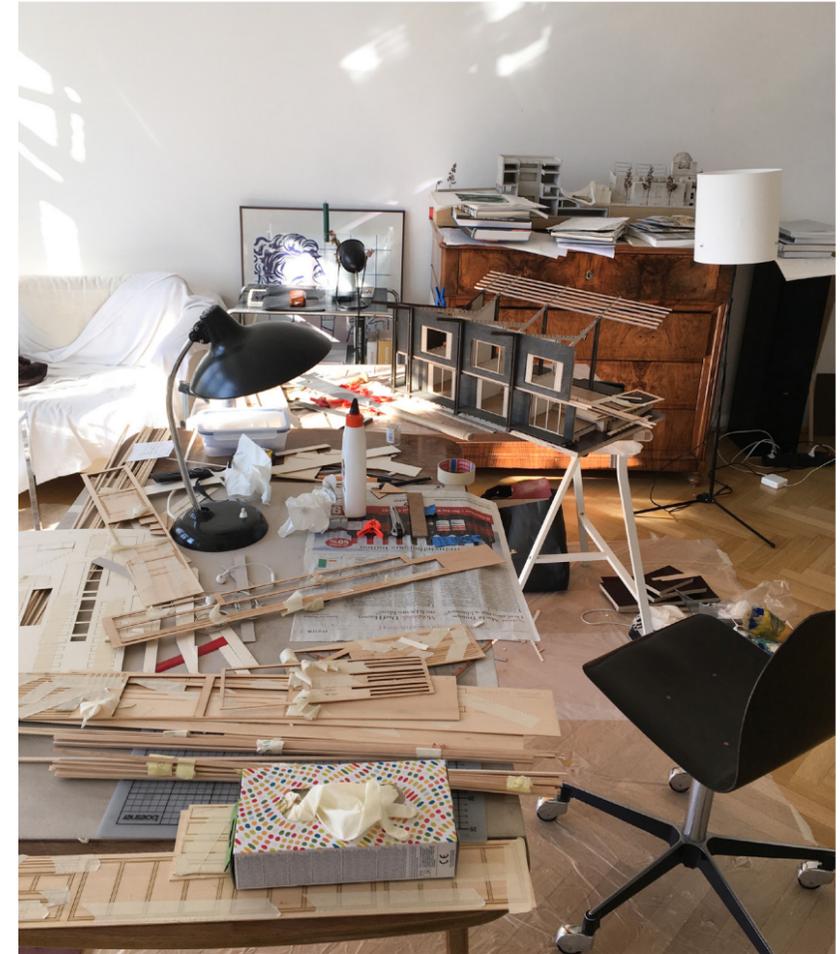


Abb. 38 Das Zuhause — Das Atelier

Die Arbeit

Die Architekten Pier Vittorio Aureli und Martino Tattara, Gründer des Architekturbüros *DOGMA*, betreiben neben ihrer praktischen Tätigkeit als Architekten auch Lehrtätigkeiten und forschen im Spannungsfeld von Stadt, Raum, Wohnen und Arbeiten mit dem Schwerpunkt auf dem Wohnraum und seinen Transformationsmöglichkeiten.⁵⁴ Ausgehend von der Fragestellung: „Wie ließe sich die Rückkehr des traditionellen Ateliers als reine Arbeitsstätte vermeiden und stattdessen ein Raum vorstellen, der die Unterscheidung zwischen Atelier und Wohnstätte überwindet?“⁵⁵, analysieren die Architekten in der Forschungsarbeit mit dem Titel *Living and Working, How To Live Together* einerseits den Begriff der *Arbeit* und andererseits die historische Entwicklung unterschiedlicher Wohnräume des einzelnen Individualraums, der Wohnzelle, bis hin zu den sich daraus entwickelten und gestrickten Typologien des Zusammenlebens.⁵⁶

Der Begriff der Arbeit ist eng mit dem Konzept eines Ateliers verknüpft, zumal das Atelier als ein Ort definiert ist, an dem gearbeitet wird. Das Verständnis von Arbeit ist allerdings ein vielschichtiges, was erst begreifbarer gemacht werden kann, wenn man gemäß der Theorie Hannah Arendts den Terminus der Arbeit in die Begrifflichkeiten die *Arbeit* und das *Herstellen* unterscheidet.⁵⁷

Die Arbeit steht in dem Fall für die gesamte Reproduktionstätigkeit, die zum Erhalt unserer Spezies beiträgt: Essen, Schlafen, Kinder gebären, Kindererziehung, Haushaltsführung. Der gesamte Umfang dieser immateriellen Arbeit findet zweckgebunden im Haus statt und lässt sich unter dem Überbegriff der *reproduktiven Arbeit* zusammenfassen. Mit dem Begriff *das Herstellen* ist das Erzeugen von Dingen gemeint, die dauerhafter Natur sind und ihren Wert im Fortbestehen erhalten, wie beispielsweise ein Stuhl oder auch ein niedergeschriebenes Gedicht – die sogenannte *produktive Arbeit*. Arendt lehnte sich an Aristoteles an, von dem das Begriffspaar *oikos* (Haushalt) und *polis* (Stadt, Staat) stammt. Dieser definierte das Haus als eine Struktur von Beziehungen, die als solche fest vorgeschrieben und nicht veränderbar sind. Das Haus muss im Gegensatz zur konfliktreichen Stadt ein Ort der Harmonie und des Zusammenlebens sein. Über die Hausarbeit sagte Aristoteles, dass diese von Sklaven zu verrichten sei, da diese mit der ihr einhergehenden Vergänglichkeit die unwürdigste aller Arbeiten sei.⁵⁸

In der Antike war das Wohnhaus gleichzeitig Ort von Produktion und Reproduktion. Dabei war der Haushalt, *oikos*, strikt vom öffentlichen Leben, *polis*, getrennt und bis in das 18. Jahrhundert galt jene Wirtschaftsform als maßgebender Status quo. Mit Beginn der Industrialisierung änderte sich dies schlagartig.⁵⁹

Die Industriestädte wurden zum Zentrum der wirtschaftlichen Produktion, was wiederum eine massenhafte Mobilisierung der Arbeiterschaft vom Land in die Stadt bewirkte. Von nun an gab es eine strikte Trennung zwischen dem Ort der Produktion und dem Ort der Reproduktion. Das Zuhause wurde von jeglicher produktiven Tätigkeit befreit und zum Rückzugsort, als häusliche Idylle und Ort der Erholung, deklariert.

54 vgl. Dogma: About, 2020

55 vgl. Dogma und Working Realism Group 2018, S.158-159

56 vgl. Aureli und Tattara 2019, S.6; vgl. Tattara: Living and Working, 2020

57 vgl. Arendt 1987, S.76-77, 124-125

58 vgl. Dogma und Working Realism Group 2018, S.155

59 vgl. Tattara: Living and Working, 2020

Beginnend mit dem Phänomen der Landvilla der amerikanischen Großgrund- und Plantagenbesitzer entstand das Wohnideal des Eigenheims in der suburbanen Peripherie der Großstädte.⁶⁰ Das klassische amerikanische Einfamilienhaus der Vorstadt mit einer streng familienorientierten Struktur, viel Rasenfläche und eigenem Parkplatz darf als Musterbeispiel für den schützenden, häuslichen, vom Arbeitsplatz getrennten Raum herangezogen werden.⁶¹

Mit dem massiven Einschnitt der *Great depression* in den 1930er Jahren als Folge auf den großen Börsencrash steht dieses System auf dem Prüfstand. In den USA hatte man mit Massenarbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit zu kämpfen. Es wurden Massenunterkünfte errichtet, doch aus Furcht vor dem Kommunismus hat man durch staatlich subventionierte Förderungen massiv den Bau des Einfamilienhauses unterstützt, um das Provisorium der Massenunterkünfte nicht zur dauerhaften, sozialistisch geprägten Typologie des Wohnens zu etablieren.⁶² Millionen von amerikanischen Familien veranlasste das ein Eigenheim zu kaufen und den Traum vom eigenen Haus zu verwirklichen. Die direkte Folge war eine der größten Suburbanisierungswellen der USA.⁶³ Dort hat die Suburbanisierung ihre markanteste Ausprägung, doch das kapitalistische System und das Ideal des Eigenheims sind spätestens durch die Ausbreitung des Faschismus in Deutschland und Italien auch in Europa das gesellschaftliche Ideal.⁶⁴

Die Nachkriegszeit ist nachhaltig geprägt vom patriarchalen Rollenbild von Frau und Mann. Mit einer gesellschaftlichen Selbstverständlichkeit wurde die Hausarbeit, die reproduktive Arbeit, von der Frau übernommen, doch die Gesellschaft befindet sich in kontinuierlichem Wandel. Nicht selten sind beide Elternteile berufstätig, so dass die patriarchale Ordnung der geschlechtlichen Teilung produktiver und reproduktiver Arbeit nur mehr ein antiquiertes Modell darstellt.

Die Verortung der produktiven Arbeit betreffend ermöglichen aktuelle Tendenzen durch vermehrt flexible Arbeitszeiten, die Erweiterung der produktiven Arbeit um immaterielle Güter (w.z.B. Wissen, Kommunikation, Netzwerk) und die IT-unterstützte Beliebigkeit des Ortes der Arbeit, die Verrichtung produktiver Arbeit im *Home-Office*. In der Folge verwischt die örtliche und geschlechtliche Trennung zwischen reproduktiver und produktiver Arbeit sowie dem Wohnen. Das Zuhause als Rückzugsort entpuppt sich als Illusion.⁶⁵

60 vgl. Dogma und Working Realism Group 2018, S.154-157; vgl. Tattara: Living and Working, 2020

61 vgl. ebd., S.157

62 vgl. Aureli und Tattara 2019, S.18

63 vgl. vgl. Dogma und Working Realism Group 2018, S.157

64 vgl. Aureli und Tattara 2019, S.19

65 vgl. Dogma und Working Realism Group 2018, S.154; vgl. Tattara: Living and Working, 2020

Wohnen in der Gemeinschaft

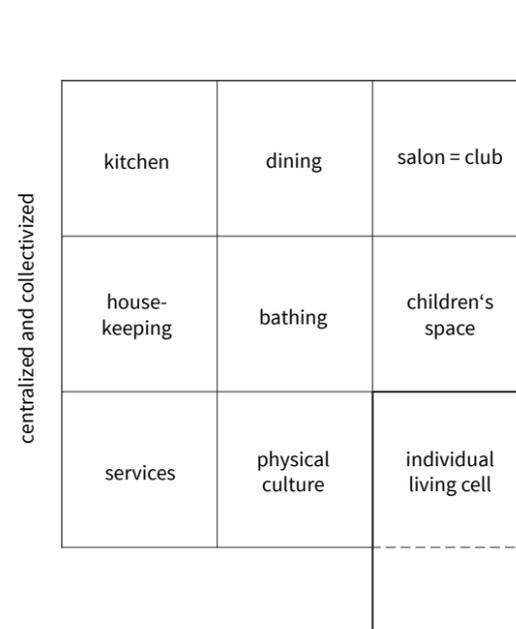


Abb. 39 Karel Teige's Funktionsdiagramm vom gemeinschaftlichen Wohnen

In Europa beschäftigte sich auch der CIAM mit der aufkommenden Problematik der Wohnungsknappheit und Wohnsituation und hatte im Jahr 1929 ein Buch mit dem Namen Existenzminimum publiziert, worin als möglicher Lösungsansatz skizziert wird, die Wohnungen auf ein absolutes Minimum zu reduzieren, um der vorherrschenden Wohnungsnot entgegenzuwirken. Die Mitglieder und Architekten des CIAM verstanden die Lösung als Reduzierung eines klassischen Einfamilienhauses auf das kleinste bewohnbare Mindestmaß.⁶⁶

In den Augen des tschechoslowakischen Architekten, Kritikers und Schriftstellers Karel Teige bedeutete das keine Verbesserung - im Gegenteil: Der Kapitalismus und das patriarchale System bildeten die Wohnfrage immer noch in der idealisierten Wohnform von Privatgrund und -eigentum ab — das Einfamilienhaus. Karel Teige veröffentlichte 1932 sein Werk „*Nejmenší*“ (*The minimum dwelling*), in dem er über die Bedingungen und Zustände der Wohnungsfrage der Arbeiterklasse schreibt und sich dabei kritisch gegenüber der Haltung des CIAM zum Thema der Wohnungsknappheit äußerte.

Für Karel Teige waren diese Bedingungen die Ursache der extremen Verarmung der Arbeiterklasse. Teige setzte sich unterdessen für ein alternatives, wenn auch radikaleres Wohnkonzept ein. Er propagierte, eine gemeinschaftliche Wohnstruktur, in der jeder Erwachsene seinen eigenen kleinen Wohnraum, ausgestattet mit dem Notwendigsten, in dem er sich zurückziehen kann, erhalten soll. Alles andere, wie der Haushalt, Kochen und Kindererziehung sollte Gemeinschaftssache sein. Karel Teige ließ sich hier von den Wohnkonzepten, wie den sogenannten *Residential Hotels*, *Boarding* und *Communal Houses*, die sich mit Aufkommen der Industrialisierung entwickelt haben, inspirieren. Das Wohnen in der Gemeinschaft sollte durch die sich damit verändernden Bedingungen, wie die Reduzierung der Last der häuslichen Arbeit und der Auflösung des Privateigentums, die Gewohnheiten der Menschen verändern und eine egalitäre Gesellschaft entstehen lassen.⁶⁷

In einem Diagramm erläutert Karel Teige seine Idee des Wohnens. Dieses Diagramm besteht einerseits aus den Räumen für die Gemeinschaft und andererseits aus den kompakten individuellen Zellen, Wohnräumen für je eine Person.⁶⁸ Das Modell entspricht zu seiner Zeit der Ideologie des sozialistischen Verständnisses des Kommunismus, referenziert sich aber auf die *Residential Hotels* der 1920er Jahre in den USA und findet seine Ursprünge unter anderem im Eremitentum des Mönchtums.⁶⁹

In Anlehnung an Karel Teige zeigen DOGMA in ihrer Publikation *Loveless* fünfzig Fallbeispiele der Typologie von Kleinstwohnungen, die sich im Laufe der Geschichte entwickelt haben. Sie untersuchen die augenscheinliche Widersprüchlichkeit und Vielschichtigkeit dieses Typus, um die Idee Teiges in ihren geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext zu setzen. Exemplarisch werden einige wenige Beispiele und deren direkte inhaltliche Verknüpfung im Folgenden erläutert, um soziale und typologische Rückschlüsse für die eigene Arbeit zu finden. Begonnen wird dabei chronologisch mit den Ursprüngen des individuellen Einzelraumes im Buddhismus.

⁶⁶ vgl. Aureli und Tattara 2019, S.6

⁶⁷ vgl. ebd.

⁶⁸ vgl. ebd., S.6, 28-29

⁶⁹ vgl. ebd., S.4, 16

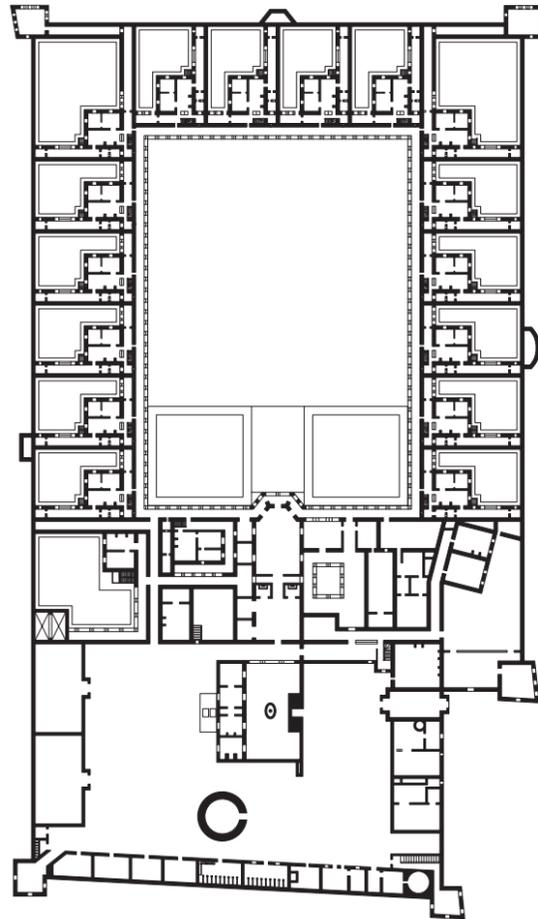


Abb. 40
Das Kartäuserkloster Clermont, Frankreich, 14. Jh.

Buddhistische Mönche, die all ihren Besitz aufgaben, gingen auf Wanderschaft und widmeten sich einem meditativen Leben in Einsamkeit. Im 5. Jahrhundert v. Chr. wurde die sogenannte *Sangha*, die Gemeinschaft, von Gautama Buddha gegründet, um diejenigen, die sich dem einsamen Leben in Askese hingaben, unterstützen zu können. Während der Monsunzeit konnten sich die Wandermönche in den sogenannten *vihara* zurückziehen. Diese einfachen Strukturen, die teilweise Aushöhlungen in den Bergen waren, lassen schon erste Rückschlüsse auf die Entstehung einer klösterlichen Gemeinschaftsstruktur ziehen. Erwähnenswert ist hier der *Gautamiputra Vihara* aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. mit einer quadratischen Halle in dessen Zentrum, welche an drei Seiten von Mönchszellen umgeben ist. Die Mönche haben in diesem dualen System die Möglichkeit sich zum einen in ihre Zellen zurückzuziehen und zum anderen wird ihnen durch den großen zentralen Raum die Möglichkeit gegeben, sich dort zu versammeln und am gemeinschaftlichen Leben teilzunehmen.

Eine ähnliche Entwicklung kann man auch in der westlichen Hemisphäre beobachten. Die Wurzeln des christlichen Mönchtums lassen sich auf das Eremitentum zurückverfolgen. Im Verlauf der Entwicklung des Mönchtums versammelten sich einige Eremiten am selben Ort und lebten dort nach ungeschriebenen Gesetzen unabhängig voneinander zusammen. Nach und nach ging diese Form in das Koinobitentum über.⁷⁰ In dieser Form leben die Mönche dauerhaft in einer klösterlichen Gemeinschaft ohne Besitz unter einheitlicher Lebensführung zusammen.⁷¹

Im Gegensatz dazu und als Reaktion auf die zum Beispiel stark ausgeprägte Gemeinschaft der Benediktiner, verfolgte zuerst der Kamaldulenserorden und später der Kartäuserorden, trotz der verbindenden, organisierten Gemeinschaft ein Leben der Zurückgezogenheit, das einem Eremitendasein wieder näherkam. Diese klösterlichen Gemeinschaften ermöglichten ihren Mitgliedern ein Leben gemeinsam oder getrennt voneinander zu führen.⁷² Dafür wurde eine Grundstruktur konzipiert, in der jeder Mönch auch heute noch in einer Zelle, einem kleinen Haus mit eigenem kleinem Garten untergebracht ist. Die Wohnzelle, wurde in vier Teile unterteilt und beinhaltet im Erdgeschoß, an den Garten anschließend, eine Werkstatt und im Geschoss darüber das Ave-Maria Zimmer und das Cubiculum, als Schlaf-, Meditations- und Wohnraum mit Lesenische.⁷³ Die Zellen waren durch Korridore voneinander und von dem innenliegenden Kreuzgang getrennt. Zum einen waren die Bewohner dadurch vor Lärm geschützt, zum anderen waren dort Nebenfunktionen wie die Latrine oder die Speisekammer untergebracht.⁷⁴ Die Gemeinschaft der Kartäuser verkörpert die Symbiose zwischen isoliertem Leben und Leben in der Gemeinschaft sehr gut. Während die Zelle der Inbegriff des meditativen, zurückgezogenen, mühsamen Lebens ist, sind die Kirche, der Speisesaal und der Kapitelsaal, Orte, an denen gemeinschaftliches Leben stattfinden kann.⁷⁵

Das Kloster beziehungsweise die klösterliche Zelle hatte bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung späterer Wohnformen, beispielsweise der Einzimmerwohnung der oberen Schicht, der Kleinwohnungen der Arbeiterschicht oder der Gefängniszelle.⁷⁶ Der Gefängnistypus mit der strengen Struktur von Einzelzellen, die an endlos langen

70 vgl. Aureli und Tattara 2019, S.6-7, 28

71 vgl. Kathweb-Lexikon: Koinobitentum, 2020

72 vgl. Aureli und Tattara 2019, S.7

73 vgl. Kartäuserland: Hl. Bruno, Kartäuser, Kartause Aggsbach, 2020, S.3; vgl. Aureli und Tattara 2017, S.17-18

74 vgl. Tattara: Living and Working, 2020

75 vgl. Kartäuserland: Hl. Bruno, Kartäuser, Kartause Aggsbach, 2020, S.3-4

76 vgl. Aureli und Tattara 2019, S.10

Korridoren angeordnet sind und der sinnbildlich für absolute Kontrolle stand, wurde während der Industrialisierung unmittelbar in den Wohntypus der Arbeiterunterkünfte übernommen. So entstanden beispielsweise im Jahr 1851 die *Hatton Gardening Lodging Houses* von Henry Roberts. Es handelt sich dabei um Unterkünfte für ledige Arbeiter und Arbeiterinnen, die in je einer Einzelzelle untergebracht waren. Das Erdgeschoss bot unterdessen mit Küchen, Speisekammer, Wohnzimmer und Nasszellen Flächen für die Gemeinschaft, sowie Räumlichkeiten der Aufsichtspersonen. Ähnliche Einrichtungen, allerdings in größerem Maßstab, fand man beispielsweise auch in Deutschland unter dem dafür gebräuchlichen Begriff des Ledigenheims.⁷⁷

Als eine neue Form des (temporären) Wohnens funktionierte das *Residential Hotel*, das man als Vorläufer des Hotels so wie wir es kennen betrachten kann. Zu jener Zeit war es eine prunkvolle, dem italienischen *Palazzo* nachempfundene Unterkunft der wohlhabenden Bürger. Es war die Blütezeit der *Grand Hotels*, die nicht nur Reisende beherbergten, sondern für wenige, die es sich leisten konnten, auch zum festen Wohnort wurden. Die *Grand Hotels* verfügten neben großzügigen Zimmern über eine Vielzahl an Gemeinschaftseinrichtungen, wie Restaurants, Bars und Versammlungsstätten und bescherten den dauerhaften Gästen den Vorteil, dass sie alle häuslichen Aufgaben und Aktivitäten an Fachpersonal abgeben konnten, um sich von jeglichen Unannehmlichkeiten, jeglicher reproduktiver Arbeit, zu befreien.⁷⁸

Für die Arbeiterklasse gab es im Gegensatz dazu die sogenannten *Rooming Houses*. Diese sehr einfachen Unterkünfte waren oft die einzig leistbare Wohnform. Rooming Houses bestanden zumeist aus kleinen einfachen Zellen, die mit Bett und einem Lavoir sehr puristisch ausgestattet waren. Bis auf die langen Korridore, an die sich zum Teil die Nasszellen gruppieren und in denen teilweise gekocht wurde, vermisst man hier Gemeinschaftsräume.⁷⁹

Spätestens die in den 1920er Jahren aufkommenden *Standard Hotels* mit reduzierten Zimmergrößen, dafür umso größeren Gemeinschaftsbereichen und einem Angebot diverser Dienstleistungen zeigen Parallelen zu Karel Teiges Idealvorstellungen die Wohneinheiten auf ein Minimum zu reduzieren, großzügige Gemeinschaftsbereiche anzubieten und reproduktive Arbeit auszulagern. Diese Typologie diente darüber hinaus als Vorlage für großmaßstäbliche Pilotprojekte. Ein Beispiel dafür ist die sogenannte *Dom-kommuna*. Die sowjetische Gemeinde bestand, vergleichbar mit einem Bienenstock, aus Wohnzellen für die arbeitenden Individuen. Der Haushalt und andere Dienstleistungen wurden gemeinschaftlich organisiert. Ein exemplarisches Beispiel für diese Form war das Gemeinschaftshaus von Mikhail Barshch und Vyacheslav Vladimirov von 1929. Die gesamte Anlage war nach Altersgruppen in Sektoren unterteilt. Vorschulkinder und Schulkinder waren getrennt von den Eltern in eigenen Sektoren untergebracht. Der Sektor der Erwachsenen bestand zu einem Teil aus Schlafzellen und zu einem weiteren zweiten aus gemeinschaftlichen Bereichen, wie Küche, Speisesaal, Wasch- und Leseräume.⁸⁰

Die fortschreitenden globalen Entwicklungen, wie die Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er Jahre, das Aufkommen der Nationalisten in Europa und der darauffolgende zweite Weltkrieg ließen das Thema *minimum dwelling* weit in den Hintergrund treten.⁸¹

77 vgl. Aureli und Tattara 2019, S.10

78 vgl. ebd, S.11

79 vgl. ebd, S.11, 14, 68

80 vgl. ebd, S.16

81 vgl. ebd, S. 18-19

Erst in den 1970er Jahren kehrte mit der erneuten Wohnungsknappheit ein Interesse an alternativen Wohnformen zurück. Die radikale Idee der *Non-Stop City* von Archizoom bestand aus einer unendlichen Stadt, die auf einem Raster aufgebaut und im Schema einer Fabrik oder eines Kaufhauses organisiert werden soll. Die Stadt soll dabei die Auflösung der klassischen Wohnformen des Einfamilienhauses herbeiführen und durch kleinste bewohnbare Einheiten, die als Möbel konzipiert sind, ersetzt werden.⁸² Die Möbel können frei genutzt werden, beziehungsweise von den Menschen selbst aufgebaut und verändert werden, was wiederum zu neuen offenen Wohntypologien und Gemeinschaften führen soll.⁸³

Im letzten Jahrzehnt gab es in den Städten wieder vermehrt Tendenzen, verursacht durch steigende Bodenpreise und teilweise prekären Lebenssituationen junger Menschen, hin zu den sogenannten *Mikroapartments*, die allerdings im Gegensatz zu ihren Vorgängern relativ teuer und dadurch nicht für jeden leistbar sind. Das Bestreben diese Misere aufzuheben findet man in kleinen Projekten, die durch selbstorganisierte partizipative Modelle eine Alternative zu den Mikroapartments bieten. Diese bestehen meist aus Einzelzimmern, die sich an einen größeren Gemeinschaftsbereich gliedern und damit eine Wohngemeinschaft bilden.⁸⁴

82 vgl. Aureli und Tattara 2019, S.19, 118

83 vgl. Frac Centre-Val de Loire: Archizoom Associati No-Stop City, 2020

84 vgl. ebd, S.19

Das Atelier — Kollektiv

Die Entwicklung und Anwendung der Typologie der *minimum dwellings* ist vor allem ein Zeugnis des jeweiligen gesellschafts- und wirtschaftspolitischen Systems. Das vorherrschende Ideal des Wohnens ist deshalb immer auch Ausdruck der politischen Gesellschaft. Die Modelle der Gesellschaft und der Arbeit befinden sich in stetigem Wandel. Das Wohnideal sollte daran angepasst werden.

Die patriarchale Teilung produktiver und reproduktiver Arbeit und die vermehrte Verwendung des Zuhauses als Ort produktiver Arbeit (*Homeoffice*) verlangt nach alternativen Wohn- und Arbeitsmodellen.

Das private Eigenheim als Ideal des vorherrschenden Kapitalismus der Gegenwart ist durch steigende Bodenpreise für viele nicht mehr leistbar und eröffnet den Architekten die Frage, was es bedeuten würde, wenn Wohnen keine Ware mehr wäre, sondern es neben einem bedingungslosen Grundeinkommen ein universelles Grundrecht für das Wohnen gäbe.⁸⁵

DOGMA haben es sich zur Aufgabe gemacht die Idee des Wohnens mit neuen Wohnkonzepten zu überdenken. Die Beziehung zwischen Wohnen und Arbeiten betrachten sie als fundamental. Hierbei spielt deren örtliche Verlagerung und Überlappung, die durch wandelnde Lebensgewohnheiten hervorgerufen wird, eine wichtige Rolle.⁸⁶

Im Mittelpunkt steht dabei die kulturhistorische Betrachtung des gesellschaftlichen Guts der Arbeit im Sinne von *Reproduktion* und *Produktion*.⁸⁷ Zur Reduzierung der Last durch Hausarbeit (reproduktive Arbeit) schlagen die Architekten die Nutzung von gemeinschaftlichen Einrichtungen vor, wodurch im Umkehrschluss der individuelle Wohnraum minimiert werden soll. Produktion und Reproduktion sollen gemäß ihrer Vorstellung ineinander übergehen und einerseits das Zusammenleben mit der Familie und der Gemeinschaft ermöglichen, sowie andererseits auch Raum für den individuellen Rückzug bieten.⁸⁸

Der Wohnraum wird als Kernelement für die gesellschaftliche Veränderung und dadurch resultierende städtische Transformationen herangezogen. Ihre Leitgedanken verdinglichen sich unter anderem in den Projekten der *Villa Suburbana* und *Villa Urbana* zu konkreten Motiven. Es handelt sich dabei um zwei Projekte, die als Prototypen für die Ausstellung der Wohnungsfrage konzipiert wurden. Entgegen der Konnotation des Begriffs der Villa zum patriarchalen System und zum häuslichen Privateigentum soll das Projekt Raum für ein alternatives gemeinschaftliches Leben in Solidarität und Teilhabe ermöglichen und die Maximierung der Gemeinschaftsflächen beziehungsweise Minimierung der Individualräume bedeuten. Als hypothetische Auftraggeber wurden Künstler angenommen, da hier in den meisten Fällen von einer Lebensweise ausgegangen werden kann, bei der keine klare Trennung von Wohnen und Arbeiten stattfindet und in der Kreativwirtschaft, in der die Menschen vermehrt prekären Situationen ausgesetzt sind, ein Atelier oft nicht leistbar ist.⁸⁹

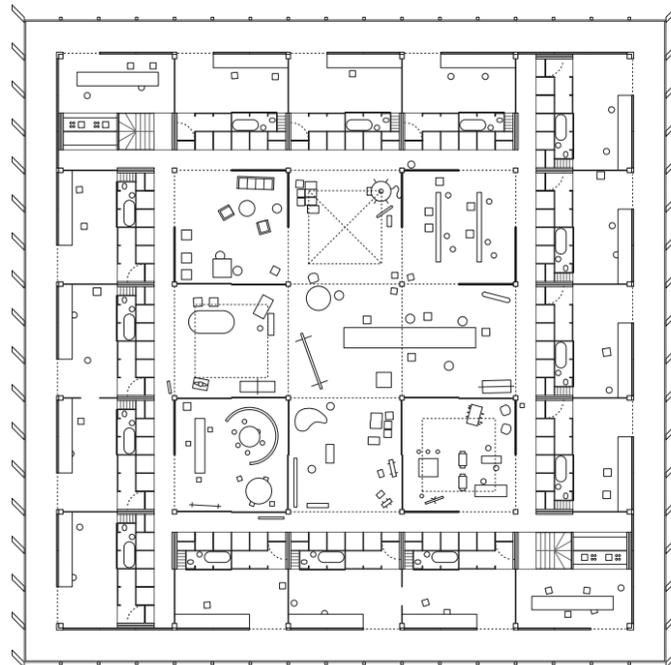


Abb. 41 DOGMA, Villa Suburbana, Grundriss

⁸⁵ vgl. Aureli und Tattara 2019, S.19, 118

⁸⁶ vgl. Dogma und Working Realism Group 2018, S.154, 159

⁸⁷ vgl. Tattara: Living and Working, 2020

⁸⁸ vgl. ebd.

⁸⁹ vgl. Dogma und Working Realism Group 2018, S.158-159

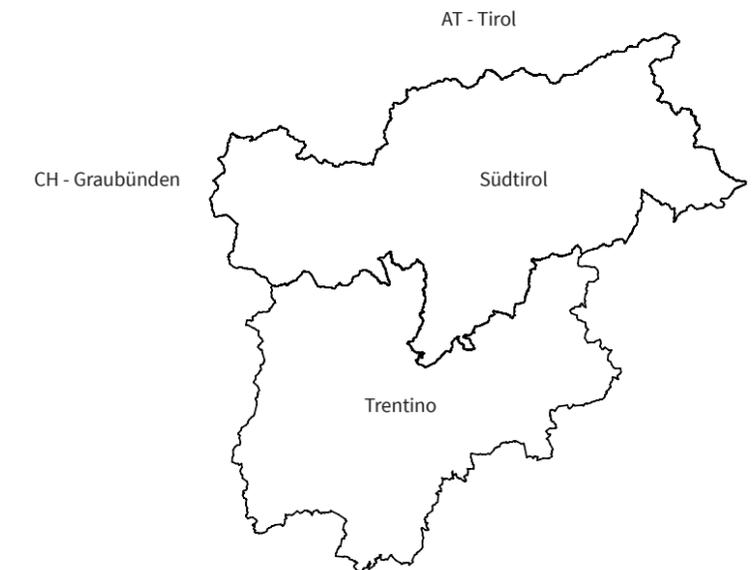
DER KONTEXT LANDSCHAFT UND ORT



Eine Region im Alpenraum

Die norditalienische Region Trentino-Südtirol, die im Westen an die Schweiz, im Norden an Österreich, im Osten respektive Südosten an Venetien und im Südwesten an die Lombardei grenzt, gilt mit seinen wichtigen Durchzugsrouten, allen voran die Strecke München – Innsbruck – Brenner – Bozen – Trient – Verona als substanzielles Glied in der Kette, die die italienische Halbinsel mit Mitteleuropa verbindet.

Die Nähe der Region zum Alpenhauptkamm macht sich in der gebirgigen Landschaft bemerkbar, die mehr als die Hälfte ihrer Fläche einnimmt⁹⁰, wodurch sich ein Landschaftsbild ergibt, das von Gebirgsketten, Hochplateaus, Flusstälern und Alpenseen geprägt ist. Neben der Landwirtschaft, zu der der Wein- und Obstanbau oder die Viehzucht zählen, gilt heute vor allem der Dienstleistungssektor und insbesondere der Tourismus zu den wichtigsten Einnahmequellen der Region. Neben den (kultur-) landschaftlichen Varietäten ist die Grenzregion vor allem durch die Sprachenvielfalt innerhalb der Bevölkerung charakterisiert.⁹¹



⁹⁰ vgl. Autonome Region Trentino-Südtirol: Geografie, 2020
⁹¹ vgl. ebd.



Abb. 42 Karte Tirol, 1827

Geschichte

Das Zusammenfinden dieser ethnischen Vielfalt geht mit einschneidenden historischen Ereignissen einher, die die Grenzregion und ihre Kultur stark geprägt haben.

Eine wichtige Maßnahme zur Erschließung des Gebiets spielt die Ausbildung des Reschen- und Brennerpasses. Das ursprünglich von den Rättern besiedelte Gebiet wurde vom Römischen Reich einverleibt. Die Römer errichteten die strategisch wichtigen Alpenüberquerungen, die Passstraßen, und erweiterten unter anderem auf diesem Weg das römische Reich um Gebiete nördlich der Alpen. Mit dem Zerfall des Römischen Reiches übernahmen um 500 n. Chr. die Langobarden die Herrschaft, ehe die Region an das Bayrische Herzogtum fiel.

Im 8. Jahrhundert n. Chr. wurde es durch Karl den Großen zurückerobert und erneut an das Heilige Römische Reich angegliedert. Im 11. Jahrhundert belehnte Kaiser Konrad II die Bischöfe mit Ländereien um der Zerteilung des Herrschaftsgebietes entgegenzuwirken, weil diese keine rechtmäßigen Erben hatten. Da die Macht der Fürstbischöfe hinsichtlich weltlicher Regierungsaufgaben eingeschränkt war, übertrugen sie diese den Grafschaften. Das Amt des Advokaten konnte weitervererbt werden, wodurch die Grafschaften ihre Machtpositionen mehr und mehr stärken konnten. Die Grafschaft Tirol konnte sich unterdessen durchsetzen und sicherte sich den Großteil der Ländereien. Nachdem die Grafschaft ohne Nachkommen war, übertrug im Jahre 1363 die letzte Gräfin Margarete von Tirol sämtliche Besitztümer ihren nächsten Verwandten, den Habsburgern. Über längere Zeit blieb die Region in den Händen der Habsburger bis 1796 napoleonische Truppen von Süden das Land befielen. 1805 wurde im Frieden von Preßburg die Annexion Tirols an Bayern festgelegt. Als Folge dessen kam es 1809 unter der Führung von Andreas Hofer zum Volksaufstand. Erst der Wiener Kongress im Jahre 1815 veranlasste, dass Tirol wieder zurück an Österreich abgetreten werden musste.

Der Ausbruch des 1. Weltkrieges 1914 und die damit einhergehende Niederlage Österreichs hatte zur Folge, dass die Gebiete Tirols südlich des Brenners (Südtirol und das Trentino) an das italienische Königreich gefallen sind. Als in den frühen 1920er Jahren die Faschisten an die Macht kamen, versuchte man mit aller Gewalt die deutsche Minderheit zu unterdrücken und diese zu italianisieren. Dieses Vorgehen erreichte mit dem zwischen Mussolini und Hitler im Jahre 1939 beschlossenen Abkommen der sogenannten *Option* seinen Höhepunkt. Dieses Abkommen stellte die deutsch- und ladinischsprachige Bevölkerung vor die verpflichtende Entscheidung zwischen der *Option Dableiben*, was bedeutete ihre ethnische Identität aufgeben zu müssen, oder der *Auswanderung* in das Deutsche Reich.

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde der Region Trentino-Südtirol mit dem *Gruber-Degasperi Abkommen* zum Schutz der Minderheiten und der Gewährung einer weitgehenden Selbstverwaltung die Autonomie zugesprochen. Allerdings wurde dieses Abkommen von Italien nicht vollständig umgesetzt, was zum Unmut innerhalb der Bevölkerung führte und in den 1960er Jahren verübten Anschlägen gipfelte.

Im Jahre 1960 brachte der österreichische Bundeskanzler Bruno Kreisky die Südtirol-Frage vor die Vereinten Nationen. Diese forderten Österreich und Italien zu Verhandlungen auf, die im Jahre 1969 mit dem *Paket*, dem im Jahre 1972 ein zweites Autonomiestatut folgte, abgeschlossen wurden.⁹² Dieses gestand den beiden Provinzen jeweils wichtige Selbstverwaltungskompetenzen zu, für die zuvor die Region zuständig war und somit ihre Befugnisse eingeschränkt wurden.⁹³ Im Jahre 1992 wurde die Streitbeilegungserklärung zwischen Italien und Österreich verabschiedet und die Autonomie musste respektiert werden.⁹⁴

⁹² vgl. Autonome Region Trentino-Südtirol: Geschichte, 2020; vgl. Tirol Atlas. Geographie Innsbruck: NUTS-3 Region Bozen/Bolzano, 2020

⁹³ vgl. Bonell und Winkler 2010, S. 17; vgl. Autonome Region Trentino-Südtirol: Geschichte, 2020

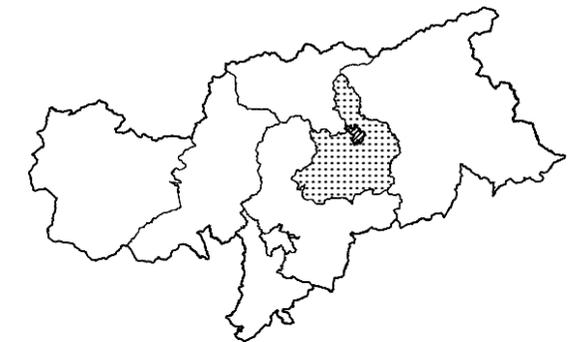
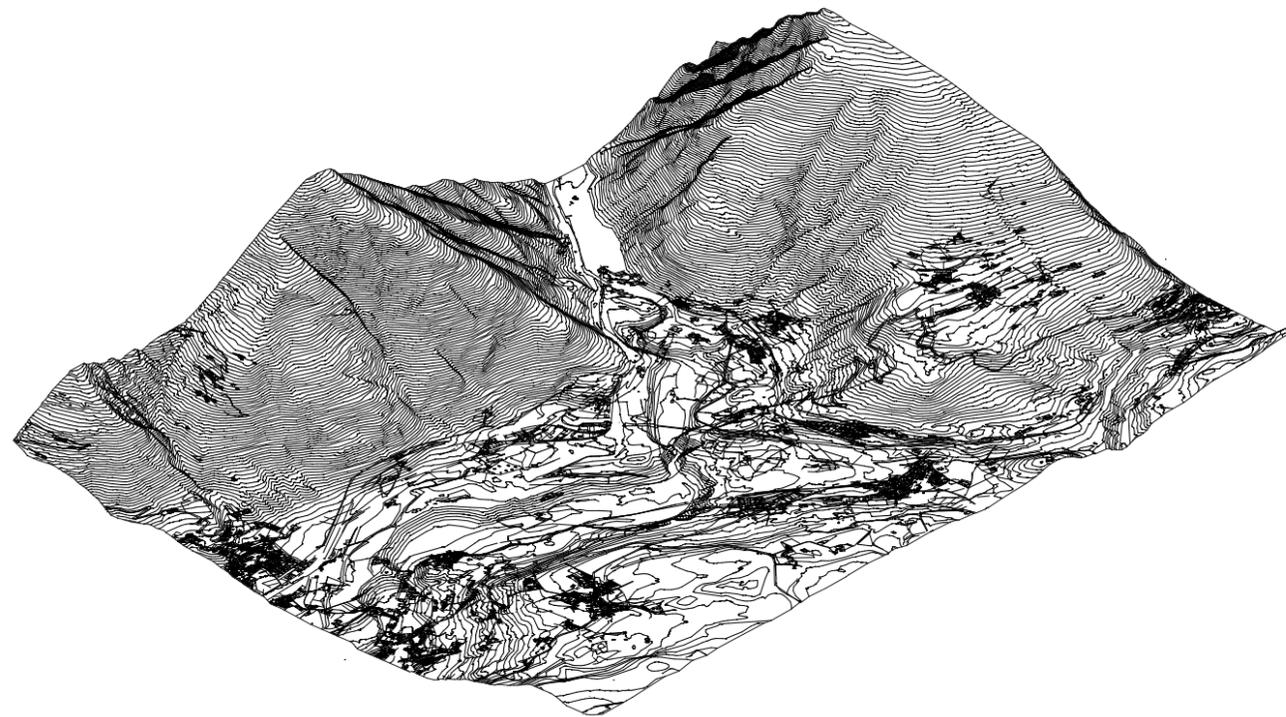
⁹⁴ vgl. Autonome Region Trentino-Südtirol: Geschichte, 2020

Die Ortschaft Natz-Schabs

Von Norden über den Brennerpass kommend führt das Wipptal bergab Richtung Süden nach Bozen. Die Landschaft zeigt sich abwechslungsreich. Mal ist sie eng und rau, von steilen Hängen umgeben, mal wird sie weiter und flacher. Kurz bevor das Wipptal in das Eisacktal (*s. Karte gepunktet*) übergeht, verengt sich der Raum, auf dem sich Fluss, Staatsstraße und Autobahn den Platz teilen müssen in beengender Schroffheit. Hat man die Ortschaft Franzensfeste mit dem Stausee und der markanten gleichnamigen Festung passiert, wird der Horizont weiter, die steilen Felsen verschwinden und Gebirgszüge in der Ferne rahmen den Blick. Hier treffen das Eisacktal, das von Norden nach Süden bis Bozen führt, mit dem östlichsten Tal Südtirols, dem Pustertal, aufeinander. Der Weg führt über ein Gewerbegebiet, das vom direkten Anschluss zum Verkehrsnetz und der Nähe zum Fluss profitiert, auf die Hochebene der Gemeinde Natz-Schabs (*s. Grafik strichliert*).

Die Gemeinde Natz-Schabs liegt auf einer Höhe von 750-900 Meter ü. Meereshöhe und erstreckt sich über ein Gebiet von rund 1584 Hektaren⁹⁵ zwischen den Flüssen Eisack und Rienz. Die Hochebene ist durch eine abwechslungsreiche Kulturlandschaft aus Obstwiesen und Wäldern geprägt und in hügelige und ebene Flächen strukturiert.

Das Gemeindegebiet zählt ca. 3230 Einwohner (*Stand: 2018*) und setzt sich aus den einzelnen Fraktionen Natz, Schabs, Raas, Viums und Aicha zusammen.⁹⁶



⁹⁵ vgl. Michaeler 1986, S.6
⁹⁶ Gemeinde Natz-Schabs: Zahlen und Fakten, 2020



Abb. 43 Orthofoto – Eisacktal mit Natz-Schabs, südlich davon die Stadt Brixen

Geologie

Das heutige Gemeindegebiet bildet den Überrest eines alten Talbodens, der während und nach der Eiszeit von den Flüssen Eisack und Rienz von der restlichen Umgebung abgetrennt wurde und als herzförmige Landinsel zurückblieb. Die Hochebene besteht aus Quarzphyllit, ein Gemisch aus Quarz und Glimmern, sowie Moränenschutt. Außerdem befinden sich dort Granitvorkommen, die am Ochsenbühel mit dem schieferigen Gestein des Quarzphyllits verschmolzen sind.

Südlich von Aicha findet man ebenso Sand- und Lehmassen, die früher zur Ziegelherstellung verwendet wurden.⁹⁷ Darüber hinaus existiert weiter östlich nahe Schabs eine Tongrube, die von dem ältesten Unternehmen der Gemeinde geführt wird und auf eine lange Tradition der Ziegelei zurückblickt.⁹⁸ Allerdings werden heute keine Ziegel mehr produziert, sondern nur mehr deren Grundrohstoffe wie Schotter, Sand und Lehm gefördert.⁹⁹ Die Lehmvorkommen begünstigten zudem die Entstehung von Mooren und Teichen, wovon einige als Biotope geschützt werden.¹⁰⁰

Industrie

Bis weit in die Nachkriegszeit hinein hat die Landwirtschaft als wichtigster Wirtschaftsfaktor die Region geprägt. Die 1970er Jahre verzeichnen eine Wende: Die Lage von Natz-Schabs markiert durch die günstige Verkehrslage einen optimalen Industriestandort, weshalb sie die erste Gemeinde in Raum Brixen war, die ein Industriegebiet zu verzeichnen hatte.¹⁰¹ Heute gehören zu der Gemeinde die Gewerbegebiete Förche und Raut, sowie eine kleine Handwerkerzone in Viums.¹⁰² Südlich von Aicha und Schabs unterhalb des Ochsenbühels befindet sich zudem das Gewerbegebiet des Nachbardsdorfes Vahrn. Dort, im sogenannten Riggertal, sticht vor allem die große Tübbingfabrik ins Auge, in der für den künftigen Brennerbasistunnel die Betonfertigteile hergestellt werden.¹⁰³

Klima - Kulturlandschaft

Durch die besonders windgeschützte Lage und den abflachenden Verlauf des Plateaus in den Brixner Talkessel ist ein mildes, trockenes und sonniges Klima vorherrschend, das zusammen mit dem überaus sandigen Erdboden aus Glimmer- und Urgesteinschiefer ideale Voraussetzungen für die Kultivierung von Weinreben, Apfel-, Mandel- und Pfirsichbäumen bietet.¹⁰⁴ Ebenso sind Kastanienhaine, Eichen- und Föhrenwälder sowie die Sträucherarten Schleh-, Sanddorn, Hagebutte, Berberitze und Liguster typisch für das milde Klima.¹⁰⁵

97 vgl. Michaeler 1986, S. 6-8

98 vgl. Innerhofer et al. 2017, S. 37

99 vgl. Ziegelei Gasser, 2020

100 vgl. Michaeler 1986, S. 6-8

101 vgl. Innerhofer et al. S.37

102 vgl. ebd, S.38.

103 vgl. BBT 2018: Informtion

104 vgl. Michaeler 1986, S.6-8

105 vgl. Innerhofer et al. 2017, S. 15



Abb. 44 Am Ochsenbühel
Blick Richtung Nordwesten nach Aicha

Siedlungsstruktur

Im Talboden und auf den Terrassierungen ist die geschlossene Siedlungsform vorherrschend. Die Dörfer Natz und Schabs lassen sich als reihenförmige Bebauung eines Straßendorfes beschreiben, die Ortschaft Raas dagegen als ein unregelmäßiges Haufendorf.

Eine deutlich aufgelöstere, zersiedelte Siedlungsform sieht man dagegen in der Ortschaft Aicha. Die Bebauung ist dabei wesentlich verstreuter als in den Nachbardörfern und zeichnet das charakteristische Bild einer lockeren Bauungsstruktur von Einzelhofsiedlungen und Einfamilienhäusern.

Die traditionellen Hofformen der Gemeinde sind die Einhöfe, bei denen Wirtschafts- und Wohngebäude zusammengelegt waren. Im benachbarten Pustertal gibt es die Typologie des Paarhofs, bei der Wohn- und Wirtschaftshaus in jeweils eigenständigen Baukörpern nebeneinanderstehen. Während der letzten Jahrzehnte konnte sich aber aufgrund notwendiger Zu- und Neubauten durch sich ändernde Lebensbedingungen, die teilweise durch den zunehmenden Fremdenverkehr hervorgerufen wurden, auch in Aicha der Paarhof durchsetzen.¹⁰⁶

Aicha

Im nordwestlichen Teil der Gemeinde liegt zwischen dem Ochsenbühel und dem Nachbarsdorf Franzensfeste das Dorf Aicha. Die kleine Ortschaft, die 518 (Stand: 2018)¹⁰⁷ Einwohner zählt, ist und war seit jeher aufgrund ihrer vor den Nordwinden geschützten nach Süden ausgerichteten Lage prädestiniert für den Wein- und Obstbau.¹⁰⁸ Die Obstanlagen reichen noch heute bis weit in den Ortskern und verweisen auf eine lange kulturlandschaftliche Tradition.

Historische Funde und Ausgrabungen am Weingartenhügel und am Ochsenbühel bezeugen, dass bereits vorgeschichtliche Völker Gefallen an dem Ort gefunden hatten. Zwischen dem Ochsenbühel und dem Spingesser Berg verlief zur Römerzeit eine wichtige historische Verkehrsrouten, die den Osten respektive den Süden mit dem Norden in Richtung Eisackschlucht verbunden hatte. Später, in den Jahren 195-215 n. Chr. so nimmt man an, verlegten die Römer die Straße südlich des Ochsenbühels, so dass entlang dieser die erste kleine Siedlung und deutlich später eine Kapelle, die heutige St. Nikolaus Kapelle, entstand.¹⁰⁹

¹⁰⁶ vgl. Innerhofer et al. 2017, S.24-25

¹⁰⁷ Gemeinde Natz-Schabs: Zahlen und Fakten, 2020

¹⁰⁸ vgl. Michaeler 1986, S.70

¹⁰⁹ vgl. ebd., S.70-72



Abb. 45 Festung Franzensfeste

Der historische Kontext

„Landschaft und Orte speichern Erinnerungen, sie bewahren die Spuren lang vergangenen Lebens... Für mich sind Landschaften historische Dokumente. Ich kann versuchen den Ort, an dem ich als Architekt agieren soll, zu lesen und zu deuten. Mit meiner Gestaltung kann ich versuchen, ein Bewusstsein zu schaffen.“¹¹⁰
— Peter Zumthor

Festung Franzensfeste

In unmittelbarer Nähe von Aicha befindet sich die Festung Franzensfeste, die zur gleichnamigen Ortschaft Franzensfeste gehört. Dabei handelt es sich um eine Wehranlage, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter Erzherzog Johann, Bruder von Kaiser Franz I, nach dem sie benannt ist, errichtet wurde. Nach dem Vorrücken der napoleonischen Truppen 1797 fürchtete man sich vor einem erneuten Angriff über das Eisacktal, so dass die Südgrenze des Habsburgerreiches fortan durch eine Festung gesichert werden sollte, deren Grundstein 1833 an strategisch günstiger Stelle, der Eisackschlucht, gelegt wurde.

Die Festung, für die beinahe 400.000 Kubikmeter Granit verbaut wurden, konnte als Wehranlage allerdings nie ihren Zweck erfüllen. Kurz nach der Gründung des Dreibundes im Jahre 1882, bei dem sich die Länder Deutschland, Österreich-Ungarn und Italien den gegenseitigen Frieden versprachen, wurde die Anlage als Lager zweckentfremdet.

Mit der Angliederung Südtirols an Italien im Jahre 1919 als Folge des ersten Weltkriegs fiel die Wehranlage in italienische Hände. Im zweiten Weltkrieg wurde der italienische Ministerpräsident und *duce* Benito Mussolini 1943 gestürzt. Vor seinem Sturz sicherte sich das Regime fast 130 Tonnen Goldreserven der Banca d'Italia, die durch Unterstützung der verbündeten Deutschen Truppen in der Feste eingelagert wurden.¹¹¹

Von 1945-2003 ist die Festung Militärstützpunkt, Waffen- und Munitionslager des italienischen Heeres.¹¹²

Obwohl die Anlage ursprünglich zum Schutz der Grenze errichtet wurde, führen heute die Brennerautobahn, die Staatsstraße, sowie die Bahnlinie zwischen den beiden Teilen der Festung hindurch und verbindet Italien mit Österreich.

Nachdem das italienische Militär im Jahr 2003 keine Verwendung mehr für die Anlage als Stützpunkt und Lager fand, wurde sie im Jahr 2008 durch die Architekten Markus Scherer und Walter Dietl¹¹³ aufwändig saniert und im Rahmen der internationalen Kunstausstellung Manifesta erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im Jahre 2017 wurde die Festung zum 10. Landesmuseum und bildet heute in Form von unterschiedlichen Veranstaltungen einen wichtigen Ort für den kulturellen Austausch. Neben einer Dauerausstellung hat sich die Festung der zeitgenössischen Kunst verschrieben und zeigt diese in wechselnden Ausstellungen.¹¹⁴

¹¹⁰ Lending, Zumthor 2018, S.20

¹¹¹ vgl. Rohrer 2008, S. 13-17, 37-39, 41-43

¹¹² vgl. Franzensfeste, Festung und Museum: Chronologie der Ereignisse, 2020

¹¹³ vgl. Nextroom 2012: Festung Franzensfeste

¹¹⁴ vgl. Franzensfeste, Festung und Museum, 2020



Abb. 46 Bunkerkappe am Ochsenbühel

Bunker am Ochsenbühel

Das gesamte Gemeindegebiet Natz-Schabs ist großräumig übersät und durchzogen von Bunkeranlagen. Eine dieser Anlagen befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Bauplatz: der Ochsenbühel Bunker.

Die Bunker stammen aus der Zeit des zweiten Weltkriegs, genauer um 1940, als sich Italien zunehmend von außen bedroht fühlte. Ausschlaggebend dafür war der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich, so dass man sich trotz Bündnis zwischen Deutschland und Italien im Misstrauen entschied ein Verteidigungssystem mit dem Namen *Valle Alpino del Littoria (VAL)* an der Nordgrenze Italiens zu errichten. Der gesamte VAL war in Sperrgürteln, den sogenannten Sektoren organisiert. Das Netzwerk von Natz-Schabs und den umgebenden Nachbargemeinden zählt über 50 Bunkeranlagen und war Teil des nördlichsten Sektors des VAL. Beim Bau nutzte man die topographischen Gegebenheiten, um die meterdicken Stahlbetonbunker in der Landschaft verschwinden zu lassen. Lediglich die Kappen der unterirdischen Überwachungstürme, sowie Lüftungsschächte und Öffnungen der Schießscharten lassen sich oberflächlich entdecken. In einigen Fällen wurden Bunker zur besseren Tarnung mit Hilfe von Attrappen, beispielsweise hinter der Fassade eines extra dafür errichteten Bauernhauses, versteckt.¹¹⁵

Auch für die Anlage des Bunkers am Ochsenbühel schien die natürliche Erhebung ideal, um diese auszuhöhlen und ein unterirdisches Wehrsystem aus langen Gängen und Treppen zu konzipieren. Zu der Bunkeranlage am Ochsenbühel gehören außerdem drei weitere kleinere Bunker, die sich zwischen der Ortschaft Franzensfeste und Aicha verteilen.¹¹⁶

Die Geschichte wiederholte sich, 100 Jahre nach dem Bau der Festung Franzensfeste konnte, so wie die Festung auch, das Netzwerk des Verteidigungswalls seinen Zweck nie erfüllen.¹¹⁷

Der Umgang mit den heute teilweise ruinösen Bunkeranlagen stellt sich als äußerst schwierig heraus, zumal das Bewusstsein des Geschichtswertes und Zeugnisses in der Bevölkerung nicht vorhanden ist und der historische Wert dieser Relikte dadurch leider verkannt wird. Das fehlende Interesse wird auf die Tatsache zurückgeführt, dass die Bunker zur Zeit der Faschisten errichtet wurden und an diesem Teil der Geschichte zumeist nicht erinnert werden möchte. Vereinzelt gibt es Ausnahmen, bei denen Bunker von Privatpersonen auf unterschiedliche Weise umgenutzt werden.¹¹⁸ Für den Bunker am Ochsenbühel wurde vor zehn Jahren eine Instandhaltung samt Neubau einer Kommandozentrale für die Feuerwehr geplant, allerdings scheiterte das Vorhaben aufgrund von Finanzierungsproblemen.¹¹⁹

¹¹⁵ vgl. Prünster 2017, S.40, 56, 70, 106

¹¹⁶ vgl. Bernasconi und Muran 1999, S.75

¹¹⁷ vgl. Prünster 2017, S.41, 106

¹¹⁸ vgl. ebd, S.116-117

¹¹⁹ vgl. Raum3 Architekten 2011; vgl. Huber 2010, S. 13



Abb. 47 Ehemaliges NATO-Areal

Ehemaliges NATO-Areal

In den Jahren zwischen 1963 und 1964 wurde in der Nähe von Natz auf einer Fläche von zehn Hektaren ein *NATO*-Stützpunkt errichtet. Die langgezogene, rechteckige Fläche wird von einem Zaun umgeben und gliedert sich in zwei Teile. Während der eine Teil einen Gebäudekomplex mit Lagerhallen und diversen Funktionsbereichen beinhaltet, kam dem anderen Teil die Funktion eines zusätzlich umzäunten Hochsicherheitsbereiches zu.

Zwischen 1965 bis 1984 war der Stützpunkt von amerikanischen Soldaten besetzt. Über das mittlerweile aufgelassene Gelände ist und war wenig bekannt. Wenige Informationen drangen nach außen. Weder die Südtiroler, insbesondere die Anwohner von Natz, noch das italienische Militär hatten Kenntnis darüber, was genau sich hinter der abgeschlossenen Zone abspielte. Im Jahr 1978 gelangte die Information nach außen, dass die *NATO* im Zuge des Wettrüstens im kalten Krieg atomare Sprengköpfe im Areal eingelagert habe. Das Wissen darüber schürte Angst, Sorge und Unmut in der Bevölkerung und führte zu großem öffentlichem Protest.

1984 wurden die Soldaten schließlich abgezogen und das Gelände vom italienischen Militär besetzt. Der Vorschlag es erneut als Treibstoff- und Munitionslager zu verwenden stieß erneut auf Gegenwind in der Bevölkerung. Wieder wurde protestiert. Mit dem Zusammenbruch des Ostblocks und dem Ende des Kalten Krieges folgte die Wende. Die Pläne für das Lager wurden beiseitegelegt und das Areal ging in den Besitz des Landes Südtirol über.¹²⁰

Im Jahre 2011 wurde ein Ideenwettbewerb zur Umnutzung und Neugestaltung des Areals ausgeschrieben.¹²¹ Die Architekten des Büros *feld72* mit Hauptsitz in Wien und einer Niederlassung in Südtirol konnten den Wettbewerb für sich entscheiden. Der Beitrag stellt sich entgegen einer Kommerzialisierung des Ortes und fordert in Form eines Manifestes das Areal als das zu belassen, wofür es seit jeher stand – die Abgeschlossenheit. Allein Künstler, (Quer-)Denker, Kreative, Erfinder die Ideen für eine temporäre Umsetzung vor Ort haben, sollen für eine bestimmte Zeit Zugang zum Areal erhalten. Das Areal sollte an bestimmten Tagen im Jahr der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und das dort Entstandene präsentiert werden. Das Paradox der Freiheit hinter verschlossenen Mauern soll dadurch zutage treten und der Mythos des Abgeschlossenen, des nicht-betretens-Dürfens sollte somit weiterhin aufrechterhalten werden.¹²²

Einige Jahre sind nun seit dem Wettbewerb vergangen und die Entscheidung, was mit dem Areal passieren soll, wurde vertagt. Im Februar 2020 wurde schließlich der Beschluss gefasst, dass das Areal zu einer Naherholungszone mit einem Gastronomie- und Wellnessbereich, sowie einem musealen Bereich umfunktioniert werden soll.¹²³ Dabei wird entgegen des Vorschlags der Architekten von *feld72*, die Umgestaltung in Form einer kommerziellen Nachnutzung im Sinne eines touristischen Konzeptes realisiert.

In dem Spannungsfeld der Spuren, die die historisch überformte Landschaft hinterlässt, sind die kulturellen Nachnutzungen und Ideen, selbst wenn sie im Fall des Projekts von *feld72* nicht realisiert wurden, ein wichtiger Beitrag, um in einem Gebiet, das über Jahrhunderte bis vor 40 Jahren als ein Verteidigungsstandort charakterisiert war, den kulturellen Dialog zu fördern.

¹²⁰ vgl. Mitterhofer 2010, S.5-6

¹²¹ vgl. Gemeinde Natz-Schabs 2011, Ideenwettbewerb

¹²² vgl. Feld72 2012, die Zone

¹²³ vgl. Provinz Bozen 2020, News



Künstlerresidenzen

- Kunst Boden_nah (Klausen)
- Lungomare (Bozen)
- St. Ulrich & Gaz (Eppan)
- Kulturhof Rimpf (Schlanders)
- St. A.P. (Glurns)

Museen

- Museion (Bozen)
- Kunst Meran 2001 (Meran)
- Festung Franzensfeste (Franzensfeste)

Galerien

- Galerie Prisma (Bozen)
- Stadtgalerie (Brixen)
- Alessandro Casciari Galerie (Bozen)
- Antonella Cattani Galerie (Bozen)
- Galerie Doris Ghetta (St. Ulrich)

Kunstvereine

- Südtiroler Künstlerverband (Bozen)
- ar/ge Kunst (Bozen)
- BAU (Bozen)
- Lungomare (Bozen)
- Fondazione Antonio Dalle Nogare – Private Kunststiftung (Bozen)

Orte der Kunst

Als ein öffentliches Gebäude für die Kunst kann und soll das Kunstrefugium sich in diesen kulturell wie auch historisch bedeutsamen Kontext einfügen. Der übergeordnete Bezug des *Genius Loci* bietet die Möglichkeit, ohne es bestimmt vorzugeben, sich frei mit dem Ort auseinanderzusetzen und das Bewusstsein für die gebaute Landschaft zu schärfen.

„Man beginnt, die Landschaft rings um den Bau anders wahrzunehmen: Die Bauten setzen einen Maßstab, Landschaft und Topographie beginnen zu sprechen, sie werden grösser, und gleichzeitig beginnt man als Betrachter genauer hinzuschauen.“¹²⁴ – Peter Zumthor

Gleichzeitig stellt das Kunstrefugium als freie, unabhängige und unpolitische Institution einen Gegenpol zum überladenen Kontext dar, um mit einem offenen, transparenten Charakter einen Rahmen bieten zu können, in dem Kunst, Austausch, Dialog stattfindet.

Das Kunstrefugium bedeutet nichts Abgeschlossenes oder Verborgenes, sondern bietet als ein Ort für die Kunst die Möglichkeit aus dem gewohnten Umfeld ausubrechen und sich als Individuum, aber auch im Kollektiv, der Kunst zu widmen und dabei die Öffentlichkeit daran teilhaben zu lassen

Als ein weiterer Baustein der Kunstszene Südtirols, als ein Haus für *Kunstausstellungen* und *Artists in Residence* baut das Kunstrefugium das Netzwerk der Orte der Kunst in Südtirol aus, schafft Synergien in der lokalen Kunstszene und wirkt als Katalysator und Instrument des kulturellen Austausches in der Region auch weit über seine konkrete Verortung, eine Lichtung im Wald, hinaus.

124 Lending, Zumthor 2018, S.57



150m

1 Kunstrefugium

2 Festung Franzensfeste

3 Bunker am Ochsenbühel

4 Ex-NATO Areal

Umgebungsplan 1:15000

DER ENTWURF DAS KUNSTREFUGIUM

Topos — Die Lichtung und ihre Umgebung

Nördlich des Ochsenbühels, einer inselhaften Anhöhe, die sich zwischen den beiden Ortschaften Aicha und Schabs erhebt, befindet sich von Aicha kommend am rechten Wegesrand der Köstentalstraße eine Abzweigung Richtung Süden, die zu einer Lichtung, dem Bauplatz führt. Der sanft abfallende Forstweg mündet in einen flach ausgedehnten Platz, der im Südwesten in einen Hang abfällt. Die Lichtung wird nördlich, beziehungsweise westlich und östlich von schlanken Kiefern umrahmt, während im Süden am unteren Ende des Hangs ein Jungwald aus Laub- und Nadelbäumen die Lichtung umsäumt. Entlang des westlichen Horizonts erstreckt sich ein Bergmassiv, wovon der Scheibenberg im Vordergrund, obwohl nicht allzu hoch, durch seine unmittelbare Nähe am auffälligsten in Erscheinung tritt. Der Blick Richtung Süden lässt den ausgedehnten Brixner Talkessel hinter den Baumwipfeln erahnen. Richtung Nordwesten zeichnet sich am fernen Horizont die Silhouette der Festung Franzensfeste ab.

Das vorgesehene Gebäude wird in Hanglage positioniert und gliedert sich direkt an den Platz, der als wichtiger Bestandteil des Konzepts einen erweiterten, offenen und zweckungebunden (Frei-)Raum bildet und auf vielfältigste Weise nutzbar ist.

„Dafür sind Grünflächen ganz wichtig – wir beginnen den Entwurf immer mit dem Freiraum. Der muss Großzügigkeit bieten, Orientierung gewährleisten. Der soll die wertvollste Stelle ausfüllen – die Bebauung dagegen kommt auf den ungünstigsten Teil der Parzelle. So hat man's im Dorf immer gemacht. Früher waren diese Flächen für die Ernte reserviert, heute sind sie wichtige Freiräume, kollektive Erfahrungsräume – der Begegnung, des Spiels, der Arbeit“¹²⁵ – Gion Caminada

Die Lichtung lässt sich außerdem auch von der Hangseite aus betreten. Ein zweiter Weg, der Teil des Wegenetzes des Naherholungsgebietes Ochsenbühels ist, führt nicht weit entfernt entlang der Lichtung vorbei Richtung Süden. An einer Kehre zweigt ein relativ schmaler Weg zum unteren Waldrand der Lichtung ab. Der Entwurf sieht vor, dass dieser Weg zum einen als Zufahrtsweg genützt wird, andererseits an ein erweitertes Wegenetz angeschlossen wird, das die Möglichkeit bietet das Gebäude zu umrunden und den oberen Platz mit dem unteren Teil der Lichtung zu verbinden.

Südwestlich der Lichtung führt dieser Weg durch den Wald vorbei an ein ruinöses Gebäude. Ein Relikt aus der Zeit, als die Festung Franzensfeste erbaut wurde und höchstwahrscheinlich, so vom Südtiroler Landesarchiv angenommen, der Festung als Zeugemise diente.¹²⁶ Nicht unweit der Mauerüberreste führt von Osten nach Westen eine Hochspannungsleitung, die den Blick auf den Dorfkern von Aicha freigibt. Der Weg führt weiter, nun leicht ansteigend auf den Ochsenbühel, der ebenfalls von einer kleinen Lichtung und Überresten von zwei Observierungstürmen des Bunkers¹²⁷, gekennzeichnet ist. Hier erhält man einen großzügigen Blick auf das nahegelegene Gemeindegebiet Natz-Schabs sowie den Brixner Talkessel. Das gesamte Gebiet rund um den Ochsenbühel ist durch Wege erschlossen und bietet unterschiedliche Möglichkeiten an Routen, durch die das Gebiet erkundet werden kann. Das Kunstrefugium im Norden wird in dieses Gefüge eingebettet und das bestehende Wegenetz des Naherholungsgebietes um einen Kulturgebäude ergänzt.

¹²⁵ Caminada, S.71-72

¹²⁶ vgl. Roilo 2020: Aw: Ruine am Ochsenbühel

¹²⁷ vgl. Bernasconi und Muran 1999, S.73-74

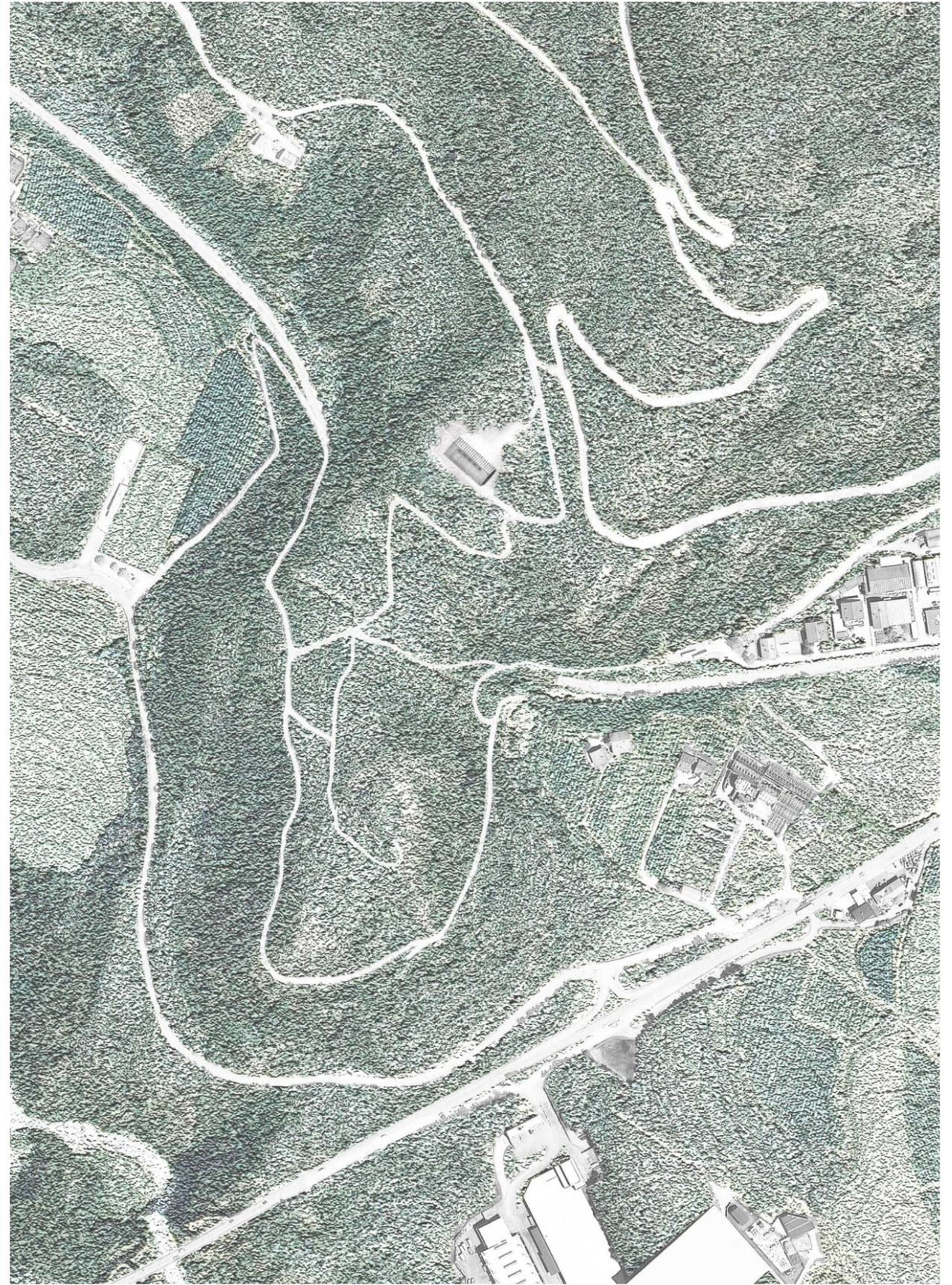




Abb. 48 Am Ochsenbühel
Blick Richtung Süden in das Eisacktal



Abb. 49 Am Ochsenbühel
Blick Richtung Osten nach Schabs



Abb. 50 Kiefernwald



Abb. 51 Blick auf die Lichtung



Abb. 52 Ruine — ehemalige Zeugremise



Abb. 53 Der Hang



Abb. 54 Der Weg zur Lichtung



Abb. 55 Die Lichtung
Blick auf die Festung Franzensfeste

Typus

Das Gebäude lässt sich dem Typus des *Verandahauses* zuordnen. Dieses wird durch eine innenräumliche Orientierung nach außen charakterisiert, weshalb der Typus im Dialog mit seiner Umgebung, der Landschaft oder dem Garten steht.

Das Verandahaus zeigt im Vergleich zum Hofhaustypus keine abgeschlossene äußere Begrenzung zur Umgebung und besetzt dabei als Solitär zumeist eine zentrale, allseitige Position des Grundstücks. Das Gebäude ist gekennzeichnet durch seinen umgebenden Außenraum, der durchschritten werden muss, um schließlich über die Veranda in das Gebäude zu gelangen.

Das allgemeine Grundrisschema des Verandahauses beruht auf dem Prinzip der Tempel Disposition. Ein rechteckiger Grundriss, der im Mittelpunkt die beinahe gänzlich geschlossene *Cella* beinhaltet, die von mehreren Schichten umgeben wird. Diese lösen sich nach außen hin immer weiter auf, öffnen die Fassadenstruktur und treten in den Dialog mit der umgebenden Landschaft.¹²⁸

Durch die Lage des Gebäudes an der Hangseite kann nicht von einer reinen Form des Verandatypus gesprochen werden. Durch die Setzung am Hang einerseits und durch die spezielle Nutzungsanforderung andererseits wird der Typologie des Verandahauses zusätzlich der Maisonettetypus eingeschrieben.

Der hangberührte in einer abgeschlossenen, massiven Bauweise ausgeführte Gebäudeteil, der entsprechend seiner Lage mehr Intimität gewährleistet, löst sich nach oben hin zu einer offenen Struktur auf – ein öffentlicher Bereich, der sich als Atelier, aber auch als Ausstellungsbereich nutzen lässt, geht eine symbiotische Beziehung mit dem Außenraum ein. Der Freiraum vor dem Gebäude ist ein Ort des Ankommens, des Zusammenfindens, der Arbeit und des Austauschs. Durch die Öffnung der Fassade erlangt man eine Erweiterung der einzelnen Ateliers, sowie der Ausstellungsfläche im Außenraum.

Im Kern des Gebäudes gliedern sich individuelle Ateliers, sowie ein Gemeinschaftsbereich und ein privater Bereich, der unmittelbar mit den Ateliers als Maisonettetypus verbunden ist, an den überhohen, offenen Raum.



Abb. 56 Skizze

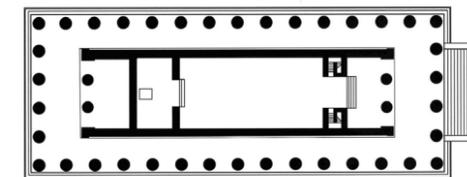


Abb. 57 Griechischer Tempel, Grundriss Peristasis

¹²⁸ vgl. Deplazes 2013, S.276



Abb. 58 Arbeitsmodell

Leitmotive

Bildhaftigkeit

„Aber suche den grund der formen auf. Haben die fortschritte der technik es möglich gemacht, die form zu verbessern, so ist immer diese verbesserung zu verwenden. [sic]“¹²⁹ — Adolf Loos

Das Gebäude steht in der Tradition der Moderne und der vernakulären Architektur. Architekten wie Carlo Mollino, Edoardo Gellner, Francesco Albini oder Charlotte Perriand schufen mit ihren Entwürfen eine Brücke zwischen Autorenarchitektur und anonymer Architektur. Der progressive Fortschrittsgedanke der damaligen Zeit ließ die Architekten die historische Bautradition in Form von neuen konstruktiven Lösungsansätzen und die Verwendung von Materialien, die diese ermöglichten, neu interpretieren.

Die Auseinandersetzung mit der Topographie, die als Inspirationsquelle diente, und der Einbezug der Landschaft lässt sich bei den Werken dieser Architekten sehr gut ablesen. Die Architekten verfolgten dabei unterschiedliche Ansätze. Mollino zum Beispiel verwendete und manipulierte traditionelle Elemente, Albini wollte durch die Verwendung von traditionellen Materialien die Anpassung an die Natur und die Umwelt betonen. Auf unterschiedliche Weise gelang es den Architekten die Moderne mit der traditionellen Architektur zu verbinden.¹³⁰

Die Moderne kann dabei nicht als Überschreibung der traditionellen alpinen Architektur gesehen werden, sondern vielmehr als Fortsetzung und Weiterentwicklung der sich konstant ändernden Lebensweise sowie den technischen Anforderungen. So entstand auch das Bauernhaus und durchlief seinerseits Entwicklungsstadien, die es auf die sich ändernden Bedingungen adaptieren, verändern und umbauen ließen.¹³¹

„Das Bauernhaus war niemals ein abgeschlossenes, unveränderbares Kunstwerk. Es blieb bis heute ein ‚Gerät‘, eine funktionelle Karosserie der Landarbeit.“¹³² — Dietmar Steiner

So wird sich das Kunstrefugium an der Aufgabe messen lassen müssen die örtlichen Bautraditionen anzunehmen, ohne sich vollends der vernakulären Architektur zu verpflichten, diese im Sinne eines Prototyps durch adaptierte, weiterentwickelte, konstruktive, technologische und typologische Ansätze weiterzudenken und in eine kreative und zeitgemäße Interpretation zu überführen.¹³³

129 Loos, S.120
130 vgl. De Rossi, S.14-20
131 vgl. Steiner, 1982, S.71
132 ebd.
133 vgl. ebd, S.99



Abb. 59 Skizze der Durchwegung der näheren Umgebung

Der Weg

Das Aufsuchen als eine bewusste Entscheidung. Den Weg begehen als ein Akt der Einstimmung. Eine sinnliche Erfahrung, ein erster Stimulus, der einen in etwas Neues, Unbekanntes treten lässt. Der Weg soll zum Nachdenken anregen und als Vorbereitung dienen. Sowohl für den Bewohner, als auch für den Besucher, für die Umgebung und die Landschaft.

Der Weg als gesetzte Choreographie in der Landschaft.

Der Weg als konstanter Vermittler zwischen Architektur und Landschaft.

Der Weg, der die Einbettung des Gebäudes in der Landschaft erkennen und den Kontext erfahrbar machen lässt.

Der Weg weitet sich zum Platz.



Abb. 60 Die Lichtung — Patio

Der Patio

Der Platz, ein Kiesgarten, als vorgefundene Situation. Der Entwurf richtet sich danach und integriert ihn als festen Bestandteil des Konzepts. Er bildet eine Erweiterung des Innenraums in den Außenraum.

Ein Platz, der den Knotenpunkt im sequenziellen System von räumlichen Beziehungen bildet.

Ein offener, undefinierter Freiraum mit einer vermittelnden Geste zwischen Weg und Gebäude.

Durch eine Schwelle abgesetzt, getrennt, teilweise überdacht und teilweise schon Außenraum.

Ein heterogener Raum, zweckungebunden—multifunktional, umso mehr lässt sich daraus eine gewisse Freiheit erfahren.¹³⁴

¹³⁴ vgl. Caminada, S.68-69

Das Dach

Das Dach kann als eines der ursprünglichsten Elemente der Architektur gesehen werden, das das menschliche Grundbedürfnis nach Schutz und Unterstand zu erfüllen vermag.

Es bildet den horizontalen Abschluss eines Gebäudes und fungiert als eines der wichtigsten raumbildenden Komponenten der Architektur.

Dem Dach wohnt ein formgebender Charakter inne, der die Kubatur des Gebäudes maßgebend prägt.

Das Dach bildet zusammen mit dem Umgang einen Zwischenraum aus und bildet seinerseits mit den weichen Raumkanten der umgebenden Bäume einen Freiraum aus, der das Gebäude und die Lichtung zueinander in Beziehung setzt.

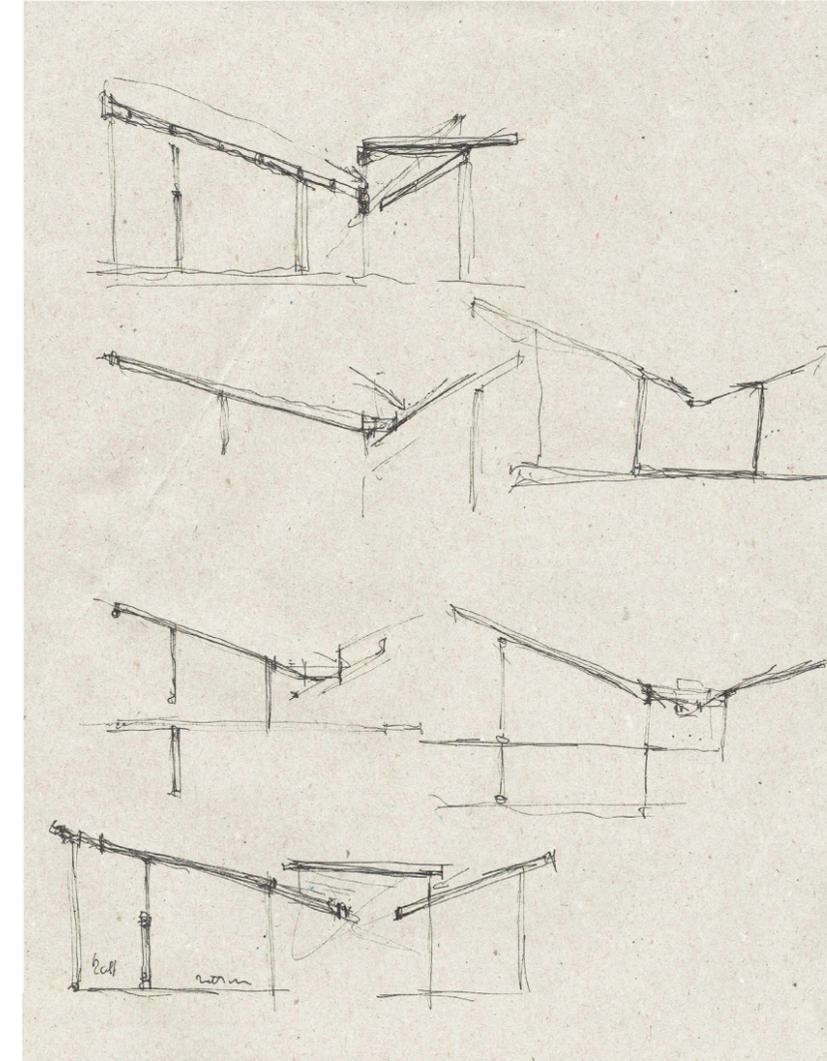


Abb. 61 Skizzen

Die Schwelle

Ein Übergang, der einen bewusst auf die nächste Sequenz vorbereiten lässt.

Eine Metapher für den Übergang vom naturnahen in den artifiziellen Raum. Die Schwelle gestikuliert einen weichen, ja subtilen Übergang, klare harte Grenzen verwischen dabei zusehends und ermöglichen dadurch räumliche Beziehungen als durchgängiges Kontinuum beizubehalten.

Der Umgang

Eine Schicht, die den Innenraum mit dem Außenraum verbindet. Eine Veranda. Teils Innenraum, teils Außenraum. Ein schützender Raum, ein verbindendes Element.



Abb. 62 Modellfoto

Der Dialog

Das Gebäude passt sich den örtlichen Gegebenheiten an, verbindet sich mit dem Ort und widersetzt sich nicht der Topographie.

Das Gebäude interagiert mit der Landschaft, öffnet sich, ermöglicht Sichtbeziehungen.

Die umgebende Landschaft tritt in das Gebäude ein und wird im Inneren, durch die Schichten hindurch erfahrbar. Gleichzeitig lässt sich die räumliche Dimension des Inneren in das Äußere erweitern.

Das Licht

Ohne das Licht kann ein Kunstschaffender keine Kunst schaffen. Dabei bevorzugt er am liebsten ein diffuses, gestreutes Licht.

Das Licht charakterisiert unterschiedliche Raumtypen und -variationen.

Das Licht als Werkzeug, das durch unterschiedliche Möglichkeiten und Variationen der Verdunkelung unterschiedliche Raumcharaktere und Stimmungen hervorbringen kann und dabei als Basis für die flexible, multifunktionale Raumgestaltung wird.

Neben der Ausrichtung des Hauptraumes Richtung Nordosten, bewahren Rücksprünge in der Kubatur und das ausgeprägte Vordach die Räume die nach Südwesten ausgerichtet sind, vor direktem Sonnenlichteintrag.

Es entstehen feine Nuancen, wenn das Licht in den Raum fällt, sich der Schatten an den Oberflächen abzeichnet und Schatten sowie Licht im abwechselnden Spiel in der Konstruktion treffen.



Abb. 63 Lichtstudie

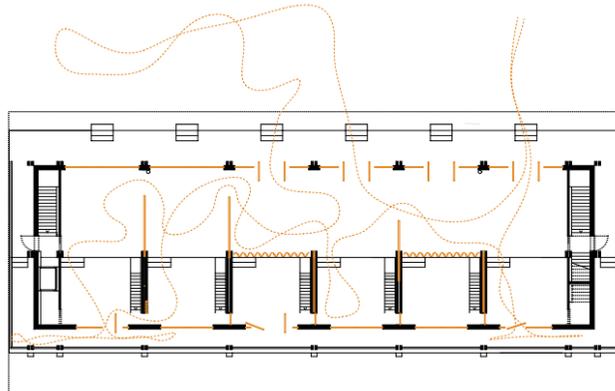
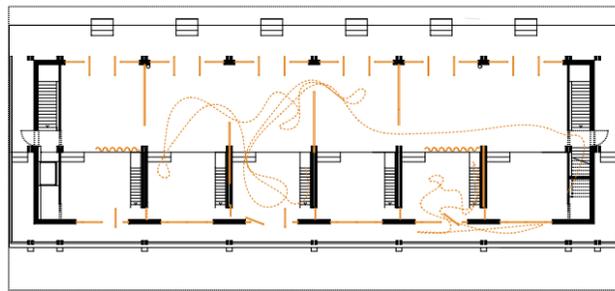
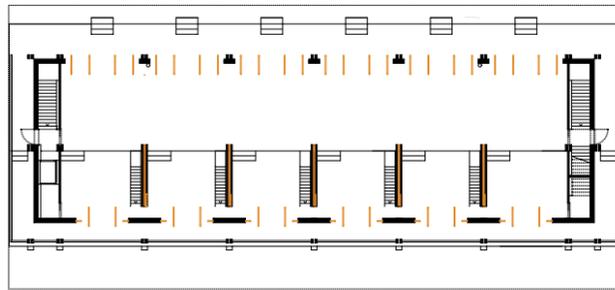
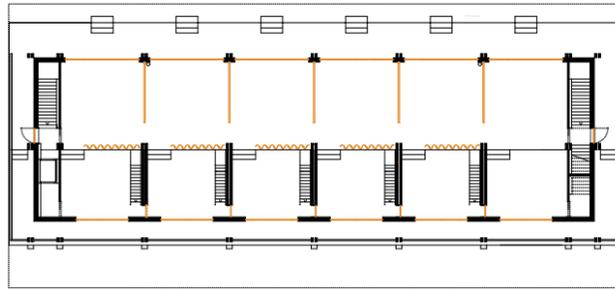
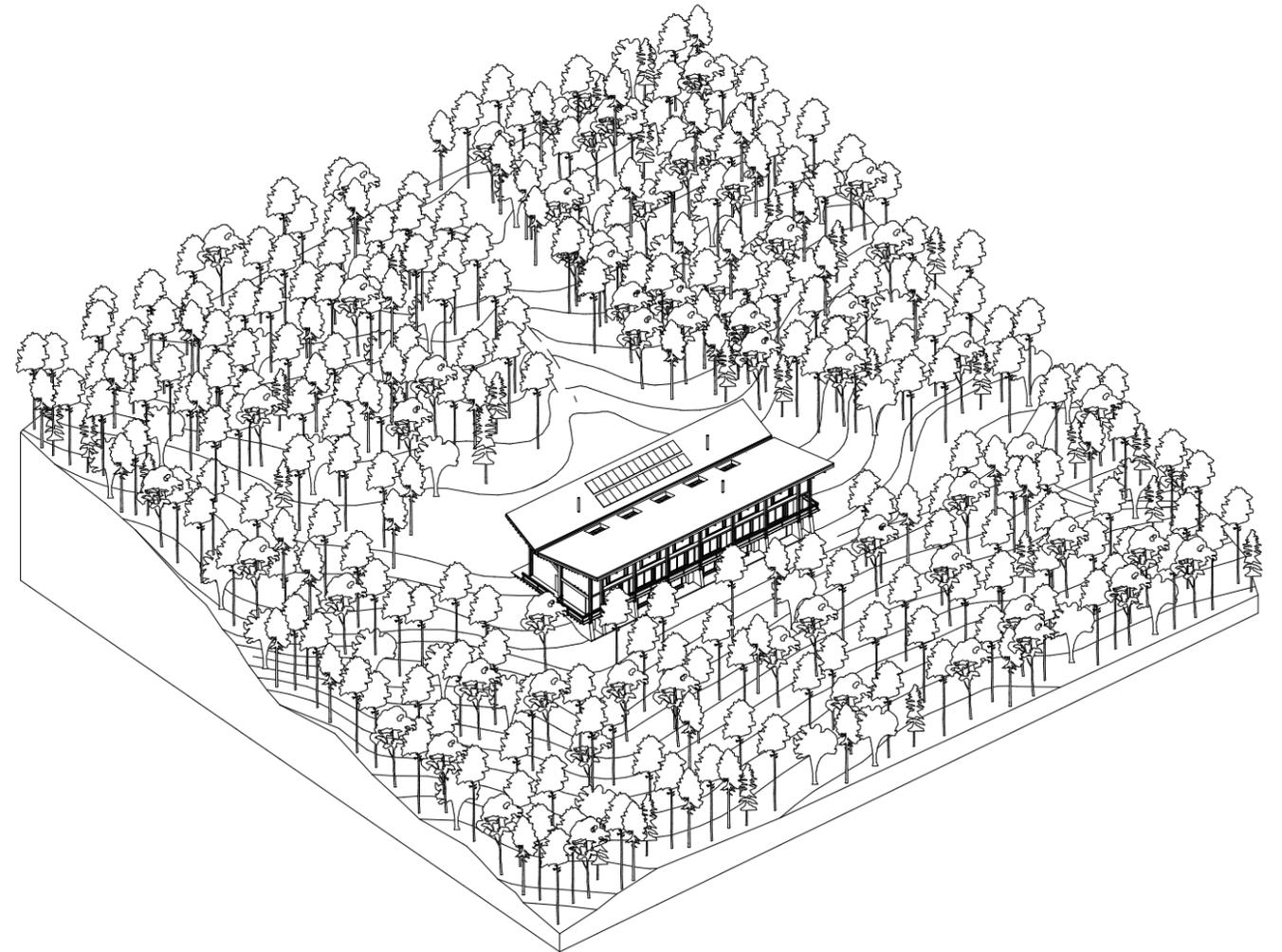
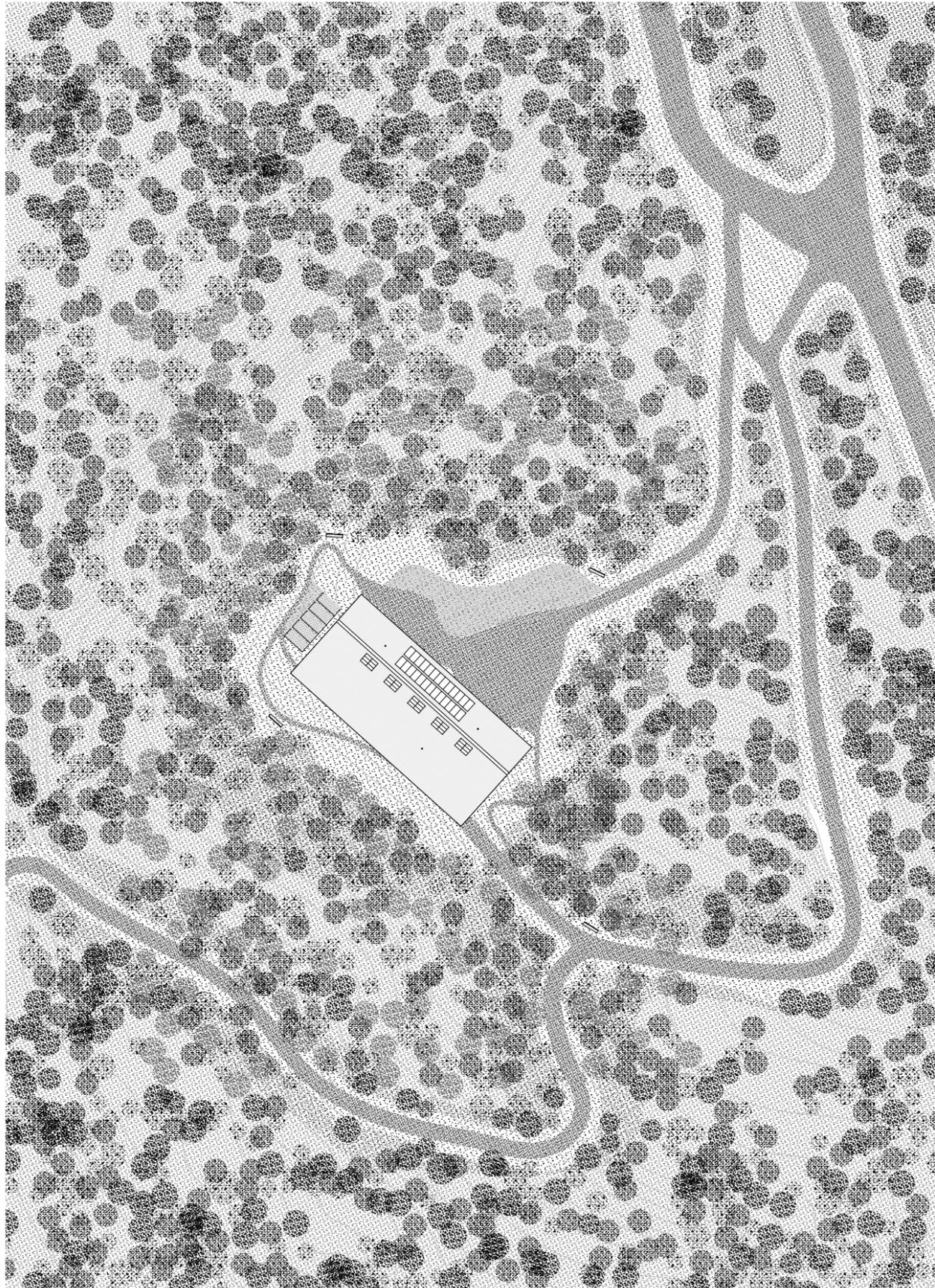


Abb. 64 Szenario 1:500

Die Variabilität

Ein wandelbares Gebäude: Der Einsatz von Licht ist variabel, die Fassade ist variabel, der Raum ist variabel.

Die Variabilität als ein Grundgedanke, der die unterschiedlichen Nutzungsanforderungen ermöglicht. Der zum Kiesgarten orientierte Hauptraum kann variabel gestaltet werden. Der hohe, leere Raum kann durch mobile Wände in kleinere Bereiche unterteilt werden. Die dem Hauptraum zugewandten Einzelbereiche, können in das Raumgefüge inkludiert werden oder durch Vorhänge als Raumteiler getrennt davon genutzt werden. Auch diese Bereiche können untereinander durch Schiebetüren verbunden oder getrennt werden. So lässt sich aus einer kleinteiligen, in sich gekehrten, abgetrennten Struktur ein großes, zusammenhängendes Raumkontinuum kreieren.





Ein Besuch

Ein Zug erreicht den Bahnhof Franzensfeste. Ein Künstler steigt aus, in wenigen Momenten ist er ein Bewohner auf Zeit im Kunstrefugium.

Als Residenzteilnehmer wird man von seinen zukünftigen Mitbewohnern oder einem Mitglied des Kunstvereins, das das Kunstrefugium verwaltet, am Bahnhof abgeholt. Der Bahnhof liegt nicht weit vom Refugium. Ein Vereinsbus ermöglicht Transporte und kann gemeinschaftlich genutzt werden.

Man fährt an der Festung Franzensfeste vorbei. Der Weg führt über die Ladritscher Brücke, die den Ortseingang von Aicha markiert. Man fährt vorbei an der St. Nikolaus Kirche und mehreren Obstwiesen, die die Straße säumen. Der Bus nimmt eine Abzweigung Richtung Norden und fährt über die Bahnleise auf die Köstentalstraße. Der Weg führt weiter bergauf, vorbei an einem Parkplatz. Wäre der Künstler mit dem Auto angereist, hätte er es hier abstellen können.

Man fährt weiter, in den schattigen Kiefernwald. Nach wenigen Hundert Metern verlässt der Bus die asphaltierte Straße und biegt auf einen Forstweg, der sich nach wenigen Metern teilt.

Der Weg führt geradeaus, leicht bergab. Am Ende lichtet sich der Baumbestand und hinter den grazilen, schmalen Baumstämmen der Kiefern erahnt man bereits die schwarzgrüne Fassade des Kunstrefugiums.

Der Weg mündet in einen großen Vorplatz. Deutlich von der dunklen Fassade abgehoben erscheint ein Platz, ein steinerner Garten aus einer kiesgedeckten *Chaussierung* in einem sanften warmen Ockerton.

Der weit über den Platz ragende Dachüberstand des Pultdachs erweckt den Eindruck einer willkommensheißen, einladenden öffentlichen Geste.

Der Bus fährt zunächst am Gebäude vorbei, hinunter zur Südwestfassade des Gebäudes, an der sich die privaten Zugänge der Künstlerresidenz befinden. Entlang der Rückerschließung des Gebäudes gliedern sich die einzelnen Zugänge zu den Schlafstudios. Der Künstler steigt aus. Als Residenzteilnehmer bekommt man den Schlüssel zu seinem Atelier ausgehändigt. Man betritt über eine kleine Schwelle einen Boden aus dunkler Holzlattung. Neben der Eingangstür aus Eichenholz befindet sich direkt unterhalb der Fensteröffnung eine kleine Sitzbank, die zum Verweilen einlädt. Durch den Rücksprung der Fassade und den dazu orthogonal angeordneten Schotten aus Stampflehm, auf denen die Lasten der Holzkonstruktion ruhen, entsteht ein kleiner, individueller Außenbereich – eine private Nische. Man betritt seinen *Eigenraum* und nimmt eine warme Palette erdiger Farbtöne wahr. Der dunkle Stampflehm Boden assoziiert eine Verbundenheit mit dem Boden, die Stampflehmwände sind in einem milden Sandton verputzt. Der Raum ist mit einer recht einfachen Möblierung, einem Bett, einem Stuhl und einer mobilen Tischplatte ausgestattet. Das Fenster, das den Blick in den nahegelegenen Wald frei gibt, wird durch die Rahmung einer tiefen Laibung betont, die auch als Sitznische fungiert. Die Plastizität und Massivität der Stampflehmwände sind hier besonders gut erfahrbar. Eine perforierte Trennwand aus gebrannten Fliesen trennt das Studio vom Bad. Zwei Stufen führen auf das Niveau, von dem aus dieses betreten werden kann. Die Wände des Badezimmers sind ebenfalls in Lehmputz gehalten, den Boden zieren hellblaue Mosaikfliesen. Das Licht fällt sanft

durch die kleinen runden Öffnungen, in denen satiniertes Glas eingesetzt ist, und lässt ein Spiel aus Licht und Schatten entstehen. Die dem Wasser ausgesetzten Flächen sind mit einer *Lehmkaseinspachtelung*¹³⁵ behandelt, die dem marokkanischen *Tadelakt* sehr verwandt, den Lehm wasserfest macht und das Licht in dem matten Glanz der polierten Oberfläche spiegeln lässt. Vis-à-vis zum Eingang des Badezimmers befindet sich die Tür zu einer blauen Treppenskulptur. Sie scheint von der Decke abgehängt zu sein und führt einen in das obere Geschoss und das eigentliche Atelier.

Die Konstruktion ist hier eine sichtbar andere, die Massivität des Sockelgeschosses weicht einer aufgelösteren Struktur aus Holz. Das Material Lehm findet man aber auch hier wieder. So sind zum Beispiel die Holzständerwände im Inneren mit Lehm verputzt und auch als Bodenmaterial eignet sich der Lehm, indem er durch Kasein behandelt, beinahe unzerstörbar verfestigt wurde.

Trennwände teilen die einzelnen Ateliers voneinander. Ihre Oberflächen sind ebenfalls mit Kaseinspachtel behandelt und stellen durch ihre pflegeleichte und wasserfeste Eigenschaft eine sinnvolle Alternative zu einfach verputzten Wänden für den Kunst- beziehungsweise Ausstellungsbetrieb dar. Das für den Atelierbetrieb obligatorische Waschbecken ist Teil des Treppenmöbels.

Über eine Schwelle von drei Stufen gelangt man in den überhohen Hauptraum, der den Blick zur offenen Dachkonstruktion freigibt. Diese reflektiert samtig das durch die Streifenoberlichter diffus eintretende Nordostlicht.

Der Hauptraum kann durch mobile Trennwände, die in eine Doppelstützenkonstruktion integriert und an einem Schienensystem befestigt sind, variabel unterteilt werden. Zusätzlich trennt ein Vorhang das private Atelier vom Hauptraum. In der Kombination beider Möglichkeiten lässt sich jedes Atelier zu jedem Moment erweitern oder verkleinern, öffnen oder schließen.

Aus dem Innenraum sieht man die umlaufende Veranda, die das Gebäude umgibt und einen Zwischenraum als eine weitere Schicht zwischen dem Äußeren und dem Inneren bildet. Der Hauptraum steht durch seine großformatigen Öffnungen im direkten Dialog mit dem Kiesgarten, dem Vorplatz, und setzt den Innen- mit dem Außenraum zueinander in optische und räumliche Beziehung. Vor allem in den warmen Sommermonaten kann der Kiesgarten als zusätzliche Atelierfläche genutzt werden.

Für den Ausstellungsbetrieb ermöglichen die Trennwände flexible Ausstellungskonzepte, dabei können die einzelnen Ateliersschotten in einen Ausstellungsrundgang inkludiert werden.

¹³⁵ Kasein: „Kasein ist der Proteinanteil der Milch und ein altbewährtes, stark aushärtendes Bindemittel.“ Rauch 2017, S.156.

Kaseinspachtel: „Lehmkaseinspachtelung ist auf allen Flächen möglich. [...] Die Spachtelmasse wurde in unserem Betrieb [Lehm Ton Erde, Martin Rauch, Vorarlberg] entwickelt und wird nach einem speziellen Verfahren hergestellt und mit Kasein stabilisiert. Kasein, ist ein Milcheiweiß, das mit Kalk aufgeschlossen ein dauerhaftes, starkes und natürliches Klebebindemittel bildet. [...] [Durch die Behandlung] mit einem Wachs, das aus den Blättern der Carnaubapalme gewonnen wird, [...] wird die Oberfläche wasserfest, hart und pflegeleicht. [...]“
Lehm Ton Erde: Beschichtungen, 2020



Über zwei Treppenkerne, die sowohl von innen, als auch von außen zugänglich sind und von einem Oberlicht mit Tageslicht beleuchtet werden, gelangt man auf das offene Galeriegeschoss, das allen gemeinschaftlichen Wohnfunktionen dient. Die Struktur lässt das Motiv einer *Enfilade* erkennen. Die einzelnen Bereiche, respektive Nutzungen, sind nacheinander gereiht und werden durch Trennwände oder Möbel definiert. Seitlich der Trennwände definiert die Sichtachse durch das Gebäude einen Gangbereich. Das Moment der *Enfilade* wird durch die repetitive Reihung der großen quadratischen Öffnungen in der Fassade und den sich daraus ergebenden hell-dunkel Eintrag bestärkt. Die gegenüberliegende Seite der Galerie ist dem großen Hauptraum zugewandt und lässt durch seine Offenheit Blickbeziehungen entstehen.

Der Boden, ein Dielenboden aus gebürstetem und gelaugtem Lärchenholz, verleiht der Ebene einen wohnlichen Charakter.

Ein Bereich mit Kamin erlaubt Diskussionsabende, kleine Seminare, nicht zuletzt Kamingespräche oder sogar gemeinsames Yoga. Dahinter gliedern sich ein Wohnbereich, gefolgt von einer Küche mit Essbereich und wiederum dahinter eine kleine Bibliothek. Die Bibliothek markiert den intimsten und gleichzeitig letzten der Gemeinschaftsräume.

Man nimmt wieder die Kaskadentreppe, diesmal direkt bis auf das Niveau der Schlafstudios und gelangt zu den Räumen, die den Schlafstudios gegenüber angeordnet und zur Hangseite zugewandt sind. Darunter befinden sich Räume, die der Kunst dienen, im konkreten ein Modellier- und Gipsraum mit Brennofen und eine Werkstatt, aber auch profane Räume wie zum Beispiel eine Waschküche, ein Technikraum für einen Pelletofen und der Wasserspeicher der Solarthermie-Anlage, eine Sauna, sowie ein Lagerraum, ein Fahrradabteil und nicht zuletzt eine Garage für das Auto mit dem man den Ort anfänglich erreicht hat.

Die Pergl (*Ita.Pergola*)

Im traditionellen Weinbau des Etsch- und Eisacktals in Südtirol gibt es eine Struktur, die an eine Laube denken lässt und zur Reberziehung als unterstützende Rankhilfe dient – die sogenannte *Pergl*.

Zumeist wird und wurde die Pergl als ein dachförmiges Traggerüst auf Stützen ausgebildet.

Je nach Ausformulierung und am deutlichsten an der Dachform, dem sogenannten Perglbett erkennbar, gibt es unterschiedliche Perglformen. Die offene *Doppelpergl* hat die Form eines klassischen Trogdaches beziehungsweise Schmetterlingdaches. Drei Stämme bilden einen Rahmen. Die beiden äußeren bilden den First aus und werden durch je eine Strebe gesichert. Eine besondere Perglform stellt die *Eisacktaler Ackerpergl* dar. Diese archaisch anmutende Form findet sich vor allem als Umfriedung von Ackerfeldern, vorzugsweise wie bereits der Name verrät, im Eisacktal. Der sogenannte *Fußstecken*, der durch seinen massiven Ausdruck an eine Säule erinnert, ist in die Erde eingespannt. Durch ihn werden zwei Tragarme als Dach gesteckt. Diese Verbindung verbessert die statische Eigenschaft des Perglwerks und durch die daraus resultierende Hebelwirkung kann auf die seitlichen Streben der Doppelpergl verzichtet werden.¹³⁶

Die traditionelle Ackerpergl findet man heute nur noch selten und wurde durch Spalieranlagen oder das Guyot-System ersetzt.¹³⁷

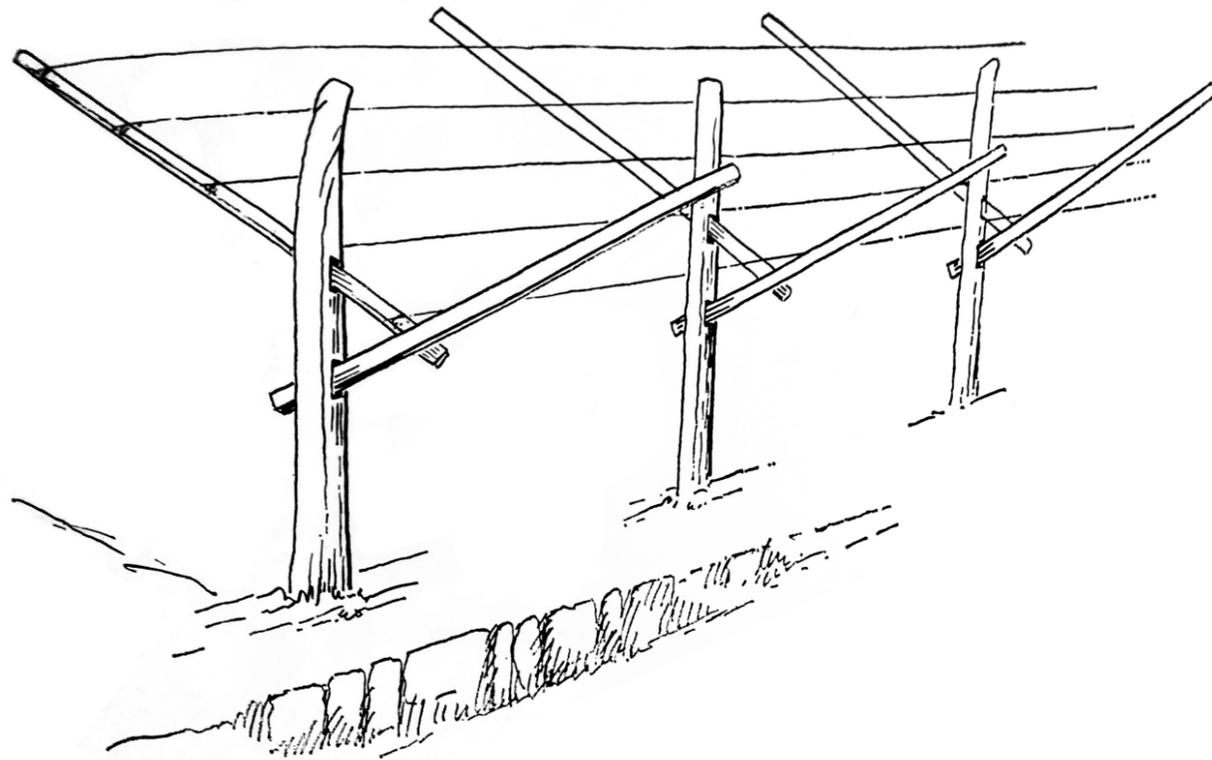


Abb. 65 Eisacktaler Ackerpergl

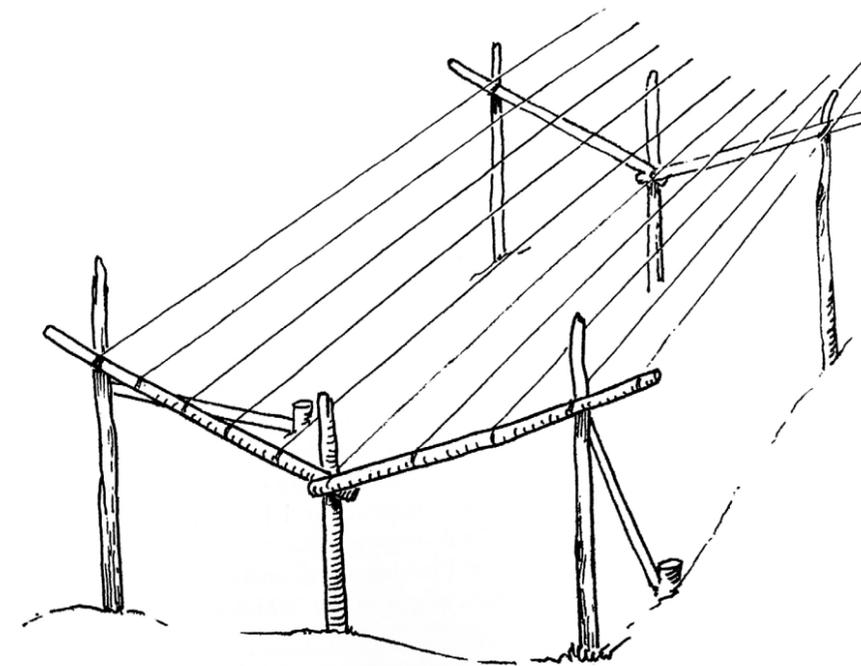
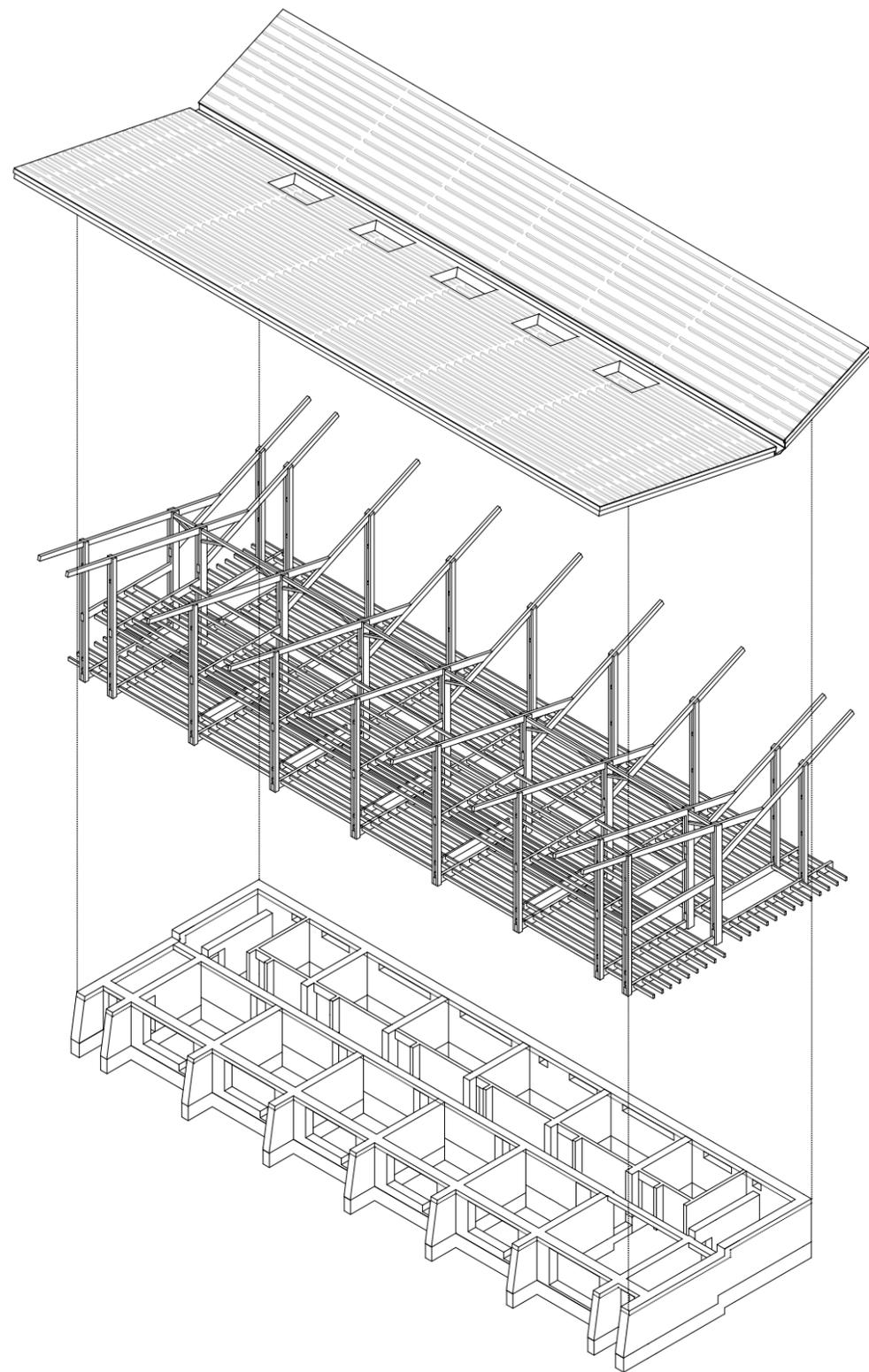


Abb. 66 Doppelpergl

¹³⁶ vgl. Ladurner-Parthanes 1972, S.23, 24, 28, 30, 31

¹³⁷ vgl. Benciolini, Taratarotti 2006, Geologia e vino in Val d'Isarco



Der Skelettbau und die Hülle

Das Gebäude gliedert sich konstruktiv primär in eine Holzskelettkonstruktion auf einem Sockel aus Stampflehm.

Die Skelettkonstruktion kann als unabhängiges System von den raumbildenden Elementen betrachtet werden und ermöglicht durch ein großes Konstruktionsraster eine freie Grundriss- und Fassadengestaltung.

Der Skelettbau ist als umgekehrtes Zangensystem, ein Träger-Doppelstütze-System, ausgeführt. Zwischen den durchläufigen, filigran dimensionierten Stützen, die an die schlanken Stämme der Kiefern erinnern sollen, sind die Hauptträger gefasst. Die Nebenträger liegen in derselben Ebene wie die Hauptträger und werden mittels einer CNC-gefrästen Schwalbenschwanzverbindung mit den Hauptträgern verbunden. Die Konstruktion erlaubt eine Auskragung in beide Richtungen und ermöglicht so den umlaufenden Steg beziehungsweise die Veranda.

Die Konstruktion der Doppelstützen erzeugt eine räumliche Vielschichtigkeit und Transparenz und spiegelt auch im Detail den offenen Charakter des Gebäudes wider.¹³⁸ Abschnittsweise sind die Stützen mit Füllhölzern versehen, um ein Ausknicken zu verhindern. Im Entwurf wird der Leerraum zwischen der Doppelstütze genutzt und so dimensioniert, dass die mobilen Trennwände der Ateliers innerhalb des Stützenpaars gehalten werden. Dadurch zeichnet sich die Klarheit der Tragstruktur auch in der Raumstruktur ab, indem die nicht-tragenden mobilen Trennwände in der konstruktiven und räumlichen Mittelachse der Stütze geführt werden können.

Die Anschlüsse der BSH-Träger aus Fichtenholz an die Stütze, die Verbindung der beiden Hauptträger im Bereich der Dachkehle, der Anschluss der Nebenträger an die Hauptträger, sowie der Anschluss der aussteifenden Kopfbänder erfolgt über traditionelle Zimmermannsverbindungen (Schwalbenschwanz-, Verkämmung-, Zapfen- und Sichelzapfenverbindung) die mittels computergestützter Fertigung hergestellt und zusätzlich mit Holznägeln gesichert werden.¹³⁹

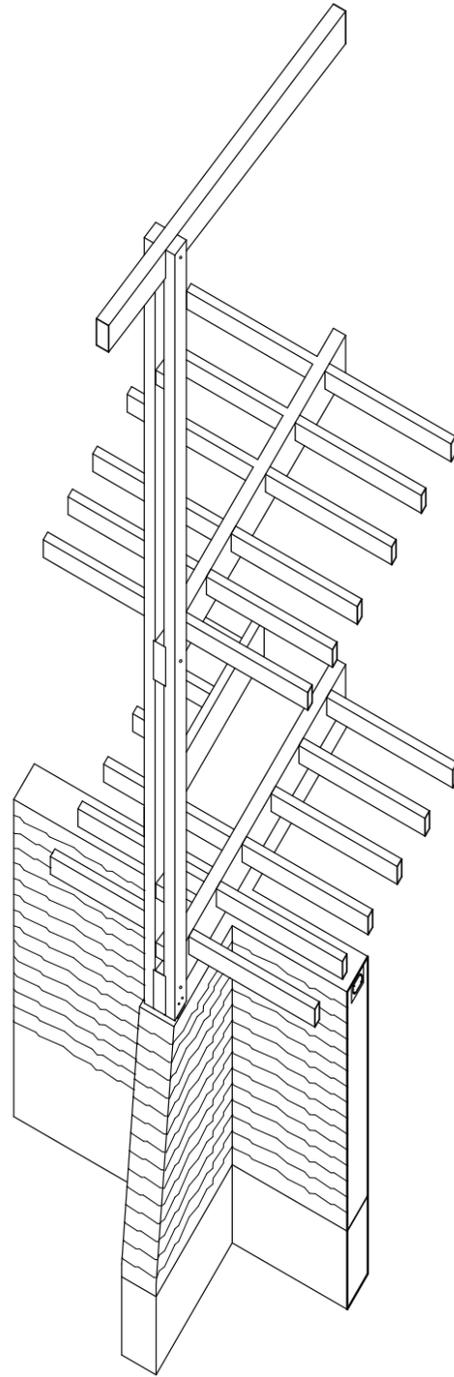
Das einfache Tragwerksprinzip der Pergl bedeutete eine nachhaltige Inspiration und findet sich in der Konstruktion wieder. Die Pendelstützen bilden zusammen mit den Dach-Hauptträgern einen Rahmen aus. Die biegesteife Ecke befindet sich, anders beim Dreigelenkrahmen, nicht an den beiden Außenecken (den Traufbereichen), sondern wird in dem Dreieck des Knotenpunkts, in dem beide Dach-Hauptträger mit der Doppelstütze verbunden sind, gebildet. Es ergibt sich ein statisches System aus einem doppelten Dreigelenkrahmen mit einer biegesteifen Ecke.¹⁴⁰

Die Aussteifung erfolgt in Querrichtung über die konstruktive Ausbildung der Holzständerwände im Erd- und Obergeschoss, sowie dem biegesteifen Dreieck, in Längsrichtung durch die Kopfbänder an der Hauptstütze, sowie durch die

¹³⁸ vgl. Pfeifer et al. 1998, S.99, 101, 107

¹³⁹ Riola Parada 2020, Gespräch

¹⁴⁰ Riola Parada 2019, Gespräch



Axonometrie Konstruktion Detail

geschlossenen Fassadenelemente der beiden das Gebäude flankierenden Treppenhäuser. Die Holzbalkendecken und die Dachkonstruktion wirken durch die Beplankung ihrerseits als Scheibe und steifen so gegen horizontale Lasten und Schubkräfte aus.¹⁴¹

Der Stützenfuß, der mit einem eingeschlitzten Flachstahlelement und einem Stabdübel gelenkig gelagert ist, leitet die vertikalen Lasten weiter in den betonierten Ringanker, der diese wiederum auf die Stampflehmwände verteilt und in das Streifenfundament aus Stahlbeton einbringt.¹⁴²

Die Hülle und alle raumbildenden Elemente werden in Holzrahmenbauweise ausgeführt. Während die Außenhaut aus Fichtenholz ist, das mit einer schwarz-grünen Lasur behandelt ist, wird die innerste Schicht mit Leichtlehmbeplankungen verkleidet, die mit einem hellen, sandigen Lehmputz versehen sind.¹⁴³

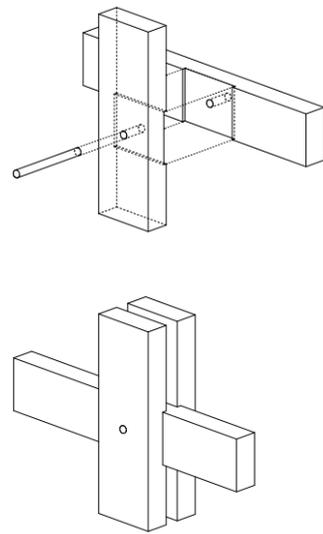
Die Fenster- und Türrahmen aus geöltem Eichenholz heben sich deutlich von der schwarz-grünen Fassade ab. Die Fassade wird dadurch in ihrer Homogenität und zurückhaltend dunklen Farbgebung durch helle Rahmen geöffnet. Im Inneren dagegen wird die gesamte Holzkonstruktion aus Lärchenholz mit einer weißen Lasur überzogen, unterstützt so die Helligkeit der Innenräume und bildet den dezenten Hintergrund der Farbgebung der feinen Töne des Lehmputzes und dem dunkel gehaltenen Kasein-Lehmboden.

Mit dem überwiegend monochromen, zurückhaltenden Farbkonzept wird in einem wiederholenden Detail empfindsam gebrochen. Die Treppenskulptur der Wohnstudios und die Möbel bzw. Trennwände der Galerieebene sind in Yves Klein Blau gestrichen und bilden mit einem kräftigen, kalten Farbton einen bewussten Kontrast zu den häufig vorkommenden sandigen Tönen.

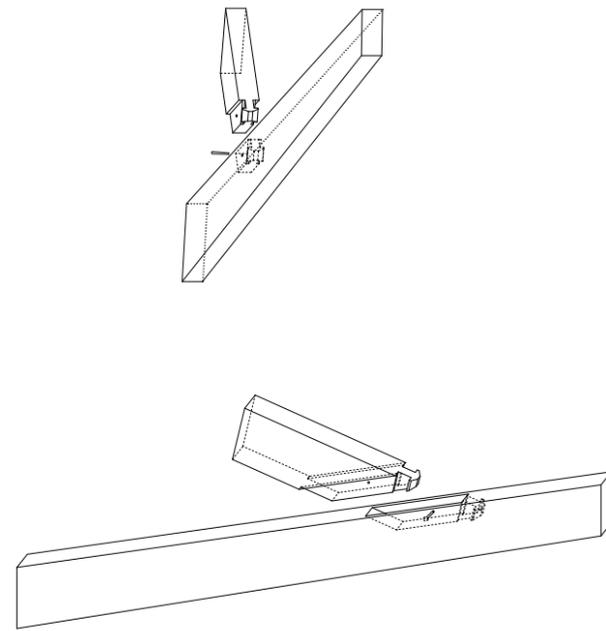
141 Riola Parada 2019, Gespräch

142 ebd.

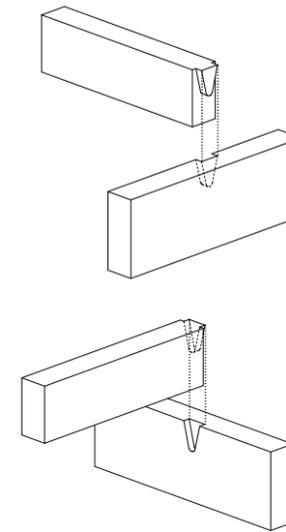
143 vgl. Levita Lehm 2020: Leichtlehmplatten



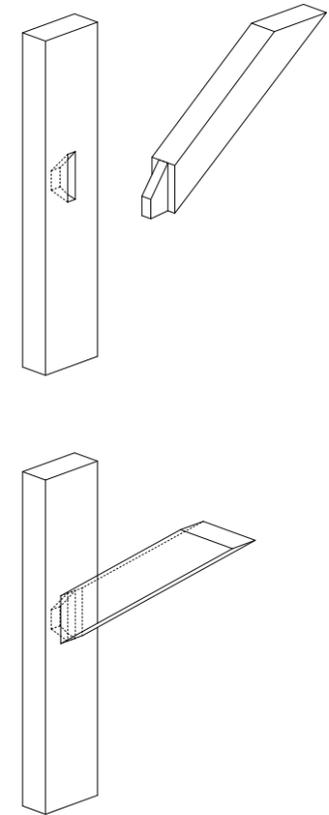
Verkämmung
Knoten Doppelstütze — Hauptträger



Sichelzapfenverbindung
Hauptträger



Schwalbenschwanzverbindung
Anschluss Nebenträger an Hauptträger



Zapfenverbindung
Anschluss Kopfband an Stütze



Abb. 67 Stampflehmwand
Prototyp im Modell 1:20

Der Stampflehm (*frz. Pisé*¹⁴⁴)

Die Basis für die Holzkonstruktion bildet das Sockelgeschoss aus vor Ort gestampften Lehmwänden. Auf einem Streifenfundament aus Stahlbeton, das für die Konstruktion unabdingbar ist, wird mit Hilfe einer Kletterschalung das erdfuchte Gemisch aus Ton, Sand und Schluff, Schicht für Schicht eingebracht und mit Hilfe von Pressluftstampfern, Rüttelplatten und Walzen händisch verdichtet (von ca. 15cm auf 9cm¹⁴⁵). Nach jeder dritten Schicht wird durch materialbedingte Erosion, die durch die Wasserlöslichkeit des Lehms hervorgerufen wird, sogenannte Erosionsbremsen aus Trasskalk¹⁴⁶ an der Wandaußenkante miteingestampft. Man spricht hier von einer kalkulierten Erosion.

Die Stampflehmwand wird sich über die Jahre verändern. Nach einigen Jahren wird die feinkörnige Deckschicht des Lehms ausgewaschen. Die Steine des Gemisches kommen zum Vorschein und verleihen der Mauer insgesamt einen rauerer Charakter. Die Erosionsbremse verhindert ein zu schnelles Abfließen des Regenwassers und somit ein zu schnelles Auswaschen des Lehms. Mit der Zeit stabilisiert sich die Erosion. Die Lehmfugen zwischen den Steinen sitzen dann tiefer in der Wand, quellen bei Regen auf und schützen so die Wand vor einem noch tieferen Eindringen des Wassers. Die Stampflehmwände werden am oberen Abschluss mit einem Ringanker aus Stahlbeton, der gleichzeitig auch den Sturz der Öffnungen bildet, versehen.

Der Ringanker wird in eine eigens dafür vorgesehene Aussparung in der gestampften Lehmwand integriert. Um diesen in den Lehm einzubringen und so unsichtbar zu machen, wird zunächst ein Teil für den Ringanker freigehalten. Anschließend wird der Stampflehm bis zur Oberkante der Abschalung eingebracht und verdichtet. Die Schaltafel, die zuvor die Aussparung definiert hat, wird entfernt und der Stampflehm mit Schrauben versehen, sodass sich später, wenn der Ringanker betoniert wird, eine kraftschlüssige Verbindung zwischen den beiden Materialien ergibt, bei der der Stampflehm dem Stahlbeton sozusagen vorgehängt wird.¹⁴⁷

Die Stampflehmwände erhalten durch das Einbringen und Verdichten der einzelnen Schichten ihr charakteristisch horizontales, heterogenes Bild. Dabei ist der obere Teil der Schicht immer etwas stärker gepresst als der untere Teil.¹⁴⁸ Die dabei eingestampften Trasskalkmörtelleisten verstärken zusätzlich die horizontale Tektonik der Wände.¹⁴⁹

„Es sind Struktur und gleichzeitig Ornament, die aus der Arbeit entstehen und den ursprünglichsten Ausdruck einer Lehmwand darstellen. Die sinnliche Erscheinung hängt stark mit diesem Effekt zusammen.“¹⁵⁰ — Martin Rauch

144 Boltshauser 2019, S. 275

145 vgl. Claytec 2012: Stampflehmwände und -böden

146 Trasskalk/Trasskalkmörtel: „Trass ist ein natürliches Vulkangestein, dessen hoher Kieselsäureanteil mit Kalk reagiert, und ist damit ein weitestgehend wasserunlöslicher Mörtel- oder Zementersatz.“

Rauch 2017, S. 157

147 vgl. Rauch 2017, S.70, 72, 73, 75, 82, 95, 96

148 vgl. ebd. S. 72

149 vgl. ebd.

150 ebd.



Abb. 68 Stampflehmwand Musterstück, feinkörnig

An exponierten Stellen und Bauteilen, die dem Spritzwasser ausgesetzt sind, schützen gebrannte Schlammziegel den Lehm vor dem Durchnässen. Der Übergang vom Stahlbetonfundament auf die Stampflehmwand muss außerdem in Form von einer Sperrschicht aus einem Bitumenanstrich und Lehmörtel vor der aufsteigenden Erdfeuchte geschützt werden.¹⁵¹

Die Schnittstelle der Lehm- und Holzkonstruktion wird ebenfalls mit einer Sperrschicht aus einem Bitumenanstrich mit Lehmörtel versehen. Im Hangbereich werden die erdberührten Wände mit einer Perimeterdämmung nach außen hin gedämmt und erhalten eine mehrschichtige Bitumenabdichtung. Darüber hinaus wird eine zusätzliche Schicht aus fettem Lehm eingebracht, die einen dauerhaften Schutz vor Nässe und Durchfeuchtung bewirkt. Dieser besitzt durch seinen hohen Tonanteil die Eigenschaft Wasser binden zu können und dadurch eine abdichtende Funktion zu entwickeln.¹⁵² Zudem leitet ein Drainagesystem das Wasser weg vom Gebäude.

Im Bereich der Schlafstudios werden die Außenwände zur Wandinnenseite mit zwei Schichten Schilfrohr gedämmt. Zwischen den beiden Schichten befindet sich eine dünne Schicht aus Lehm, die einen Pufferspeicher für die Luftfeuchtigkeit darstellt und damit ein Tauwasserausfall vermieden werden kann. Auf die Schilfrohrdämmung wird ein Wandheizregister befestigt, dem anschließend ein Lehmunterputz und ein Lehmfeinputz folgen.¹⁵³

Die Räume zur hanggewandten Seite können durch die Perimeterdämmung auf der Außenseite im Inneren im Rohzustand belassen werden. Hierbei werden anstelle der verputzten Wandheizregister Heizleitungen direkt in den Stampflehm mit eingestampft.¹⁵⁴ Die Rohheit der Wände evoziert eine archaische Atmosphäre und vermittelt die Verbundenheit zum Erdreich.

Die Kombination von Lehm und Holz hat eine lange Tradition und auch unter den Gesichtspunkten der Nachhaltigkeit ergänzen sich die Materialien gut. Das Holz als nachwachsender, wiederverwertbarer Rohstoff paart sich mit den ökologischen Vorteilen des Lehms. So setzen die Gewinnung, Verarbeitung und die Nutzung des Baustoffes keine umweltschädlichen Emissionen frei. Außerdem ist das Rohmaterial in großer Menge vorhanden und auch dem Lehm kann der Aspekt der Wiederverwertbarkeit zugeschrieben werden.¹⁵⁵

Des Weiteren zeigt der Lehm im bauklimatischen Zusammenhang besondere Vorzüge hinsichtlich der natürlichen Feuchtigkeitsregulierung und der Wärmespeicherfähigkeit. So kann der Lehm Feuchtigkeit aufnehmen und bei Bedarf wieder abgeben. Genauso funktioniert es auch mit der Wärmespeicherfähigkeit, indem durch die große thermische Masse des Stampflehms diese Wärme gespeichert und wieder abgegeben werden kann.¹⁵⁶ Folglich resultiert ein angenehmes Raumklima.

151 vgl. Rauch 2017, S.80, 82

152 vgl. ebd., S. 156; vgl. Meisinger Ingenieurleistungen 2016: Bauberatung

153 vgl. Pilz 2011

154 vgl. Lehmprojekt: Stampflehm und Heizung, 2020

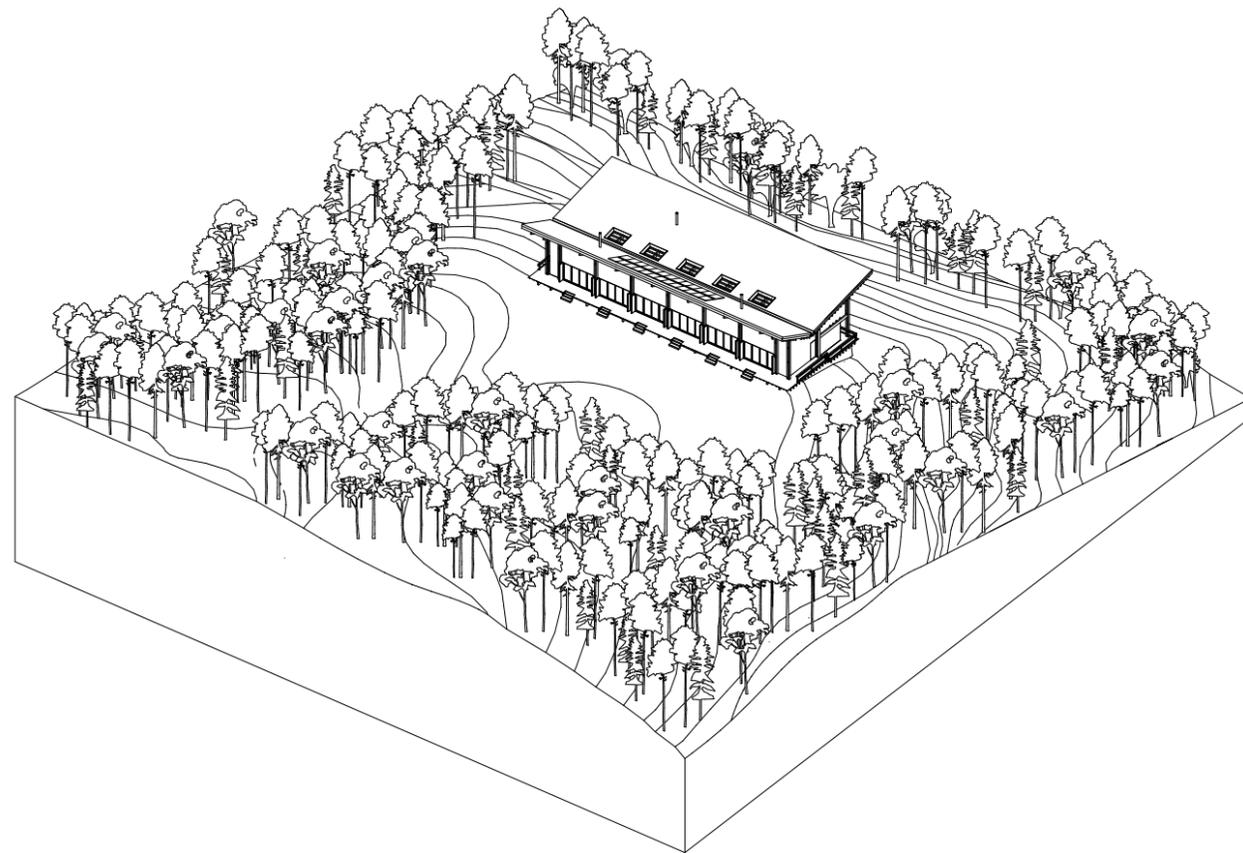
155 vgl. Baumann et al. 2014, S.44-45

156 vgl. Boltshauser, S.197-198

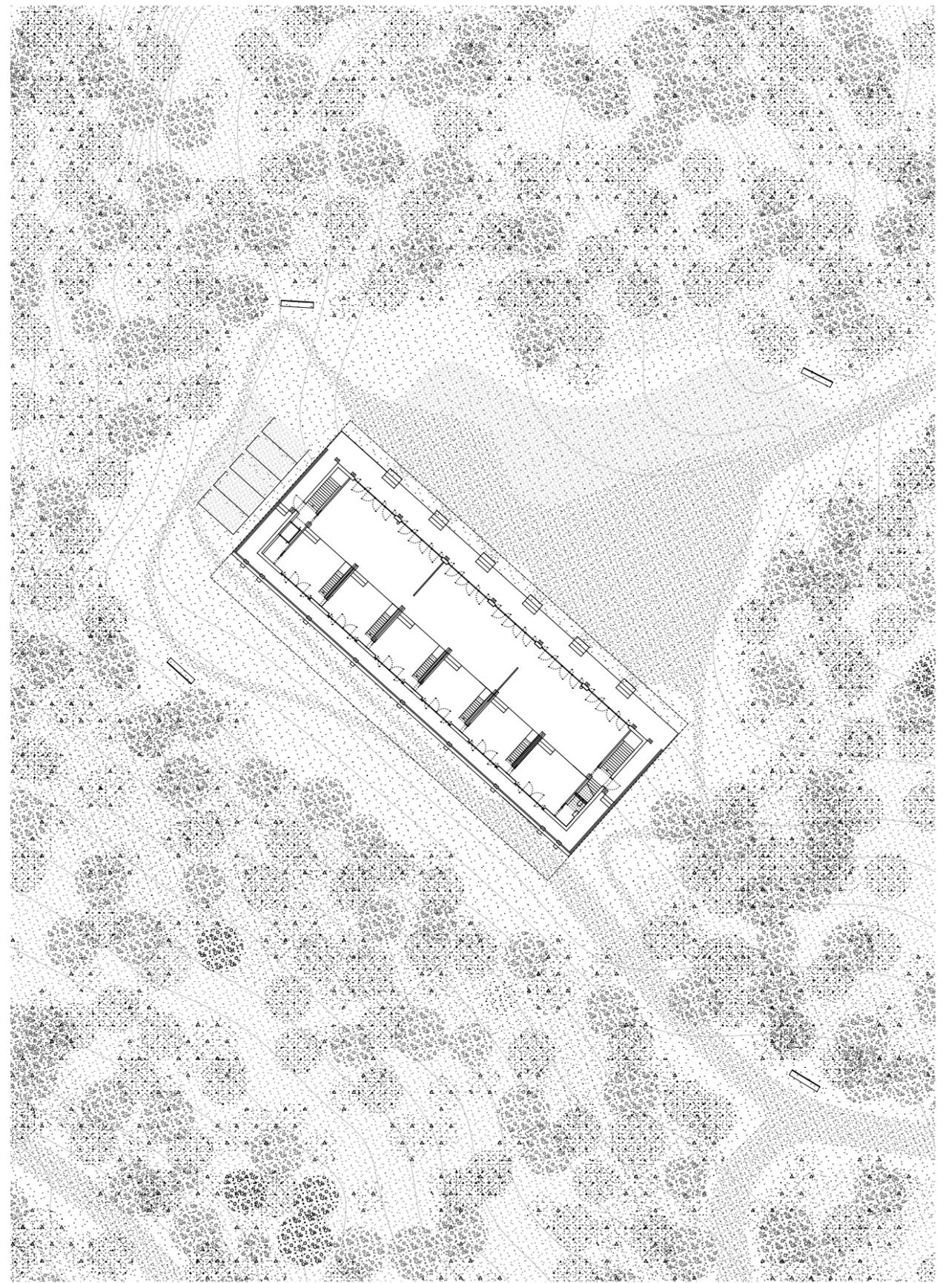
Planverzeichnis

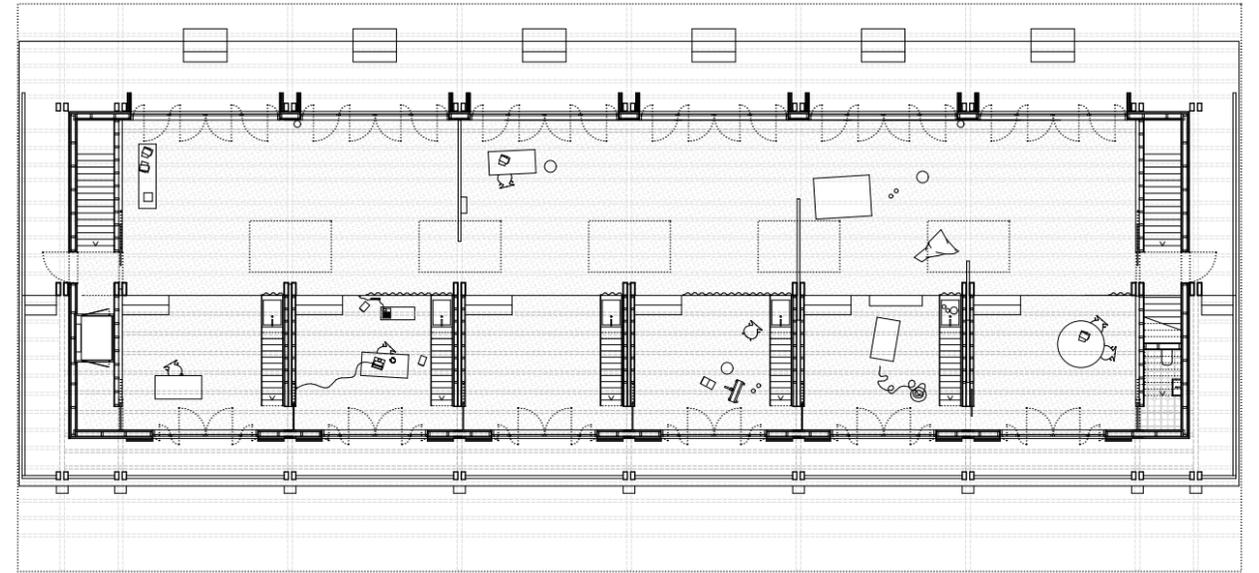
Umgebungsplan 1:15000
Lageplan 1:5000
Lageplan 1:1000
Die Lichtung
Axonometrie Konstruktion
Axonometrie Konstruktion Detail
Holzverbindungen

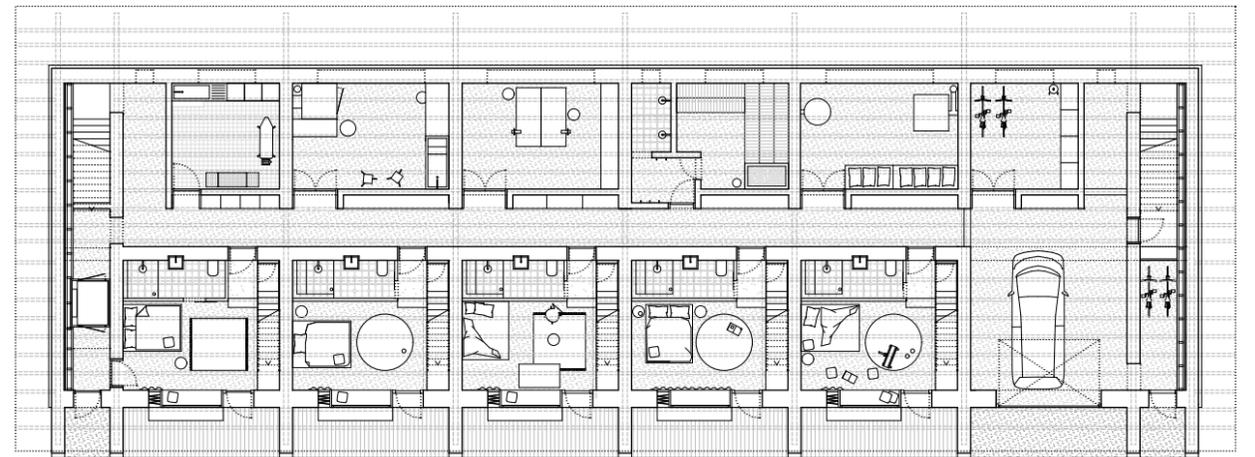
Der Patio — Axonometrie
Lageplan 1:500
Grundriss Ebene der Ateliers 1:250
Grundriss Ebene der Eigenräume, Werkstätten und dienende Räume 1:250
Grundriss Ebene der Gemeinschaftsbereiche 1:250
Querschnitt 1:250
Querschnitt 1:250
Querschnitt 1:250
Längsschnitt 1:250
Längsschnitt 1:250
Ansicht Nordost 1:250
Ansicht Südost 1:250
Ansicht Südwest 1:250
Ansicht Nordwest 1:250
Schnittperspektive
Raumaxonometrie
Funktionsschnitt — Regenerative Energie 1:250
Ansicht Südwest offen 1:100
Ansicht Südwest geschlossen 1:100
Querschnitt 1:100
Detailschnitt Außenwand — Dach 1:25
Detailschnitt Sockel 1:25
Detailschnitt Dachkehle und Oberlicht 1:25



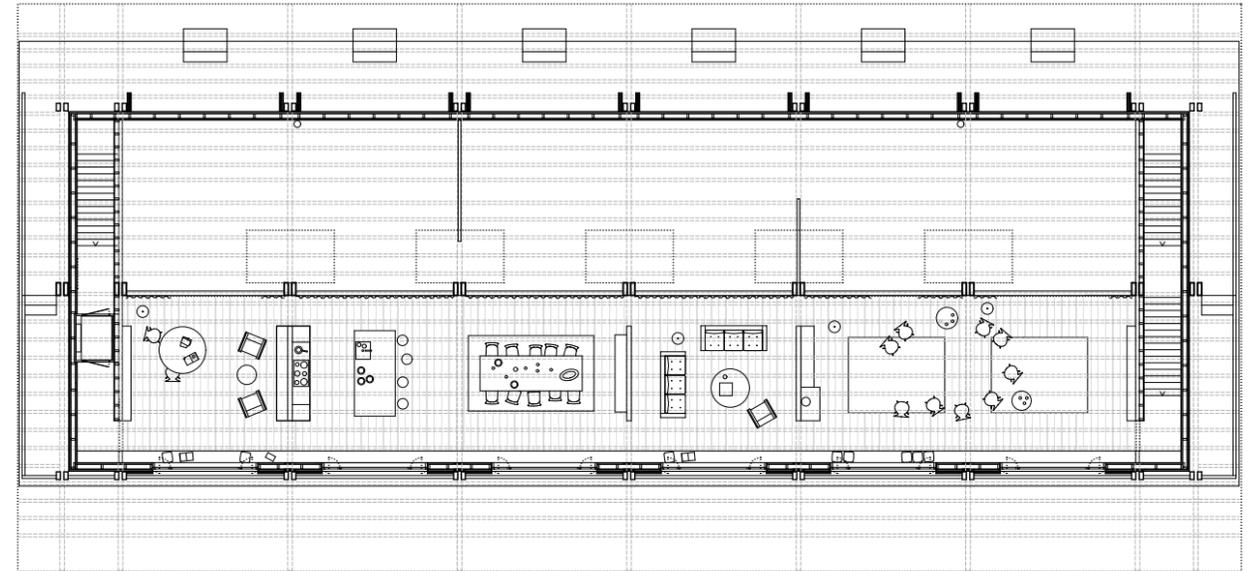




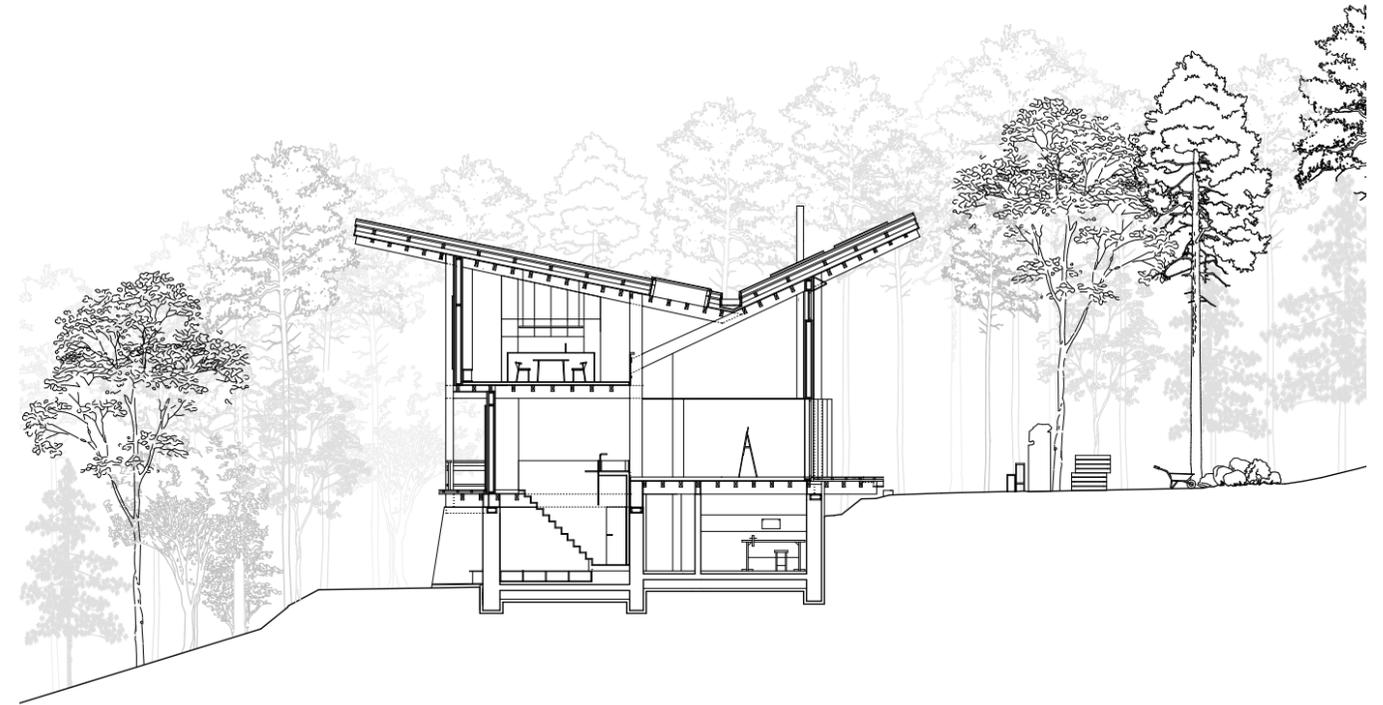


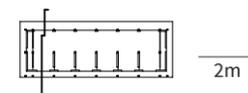
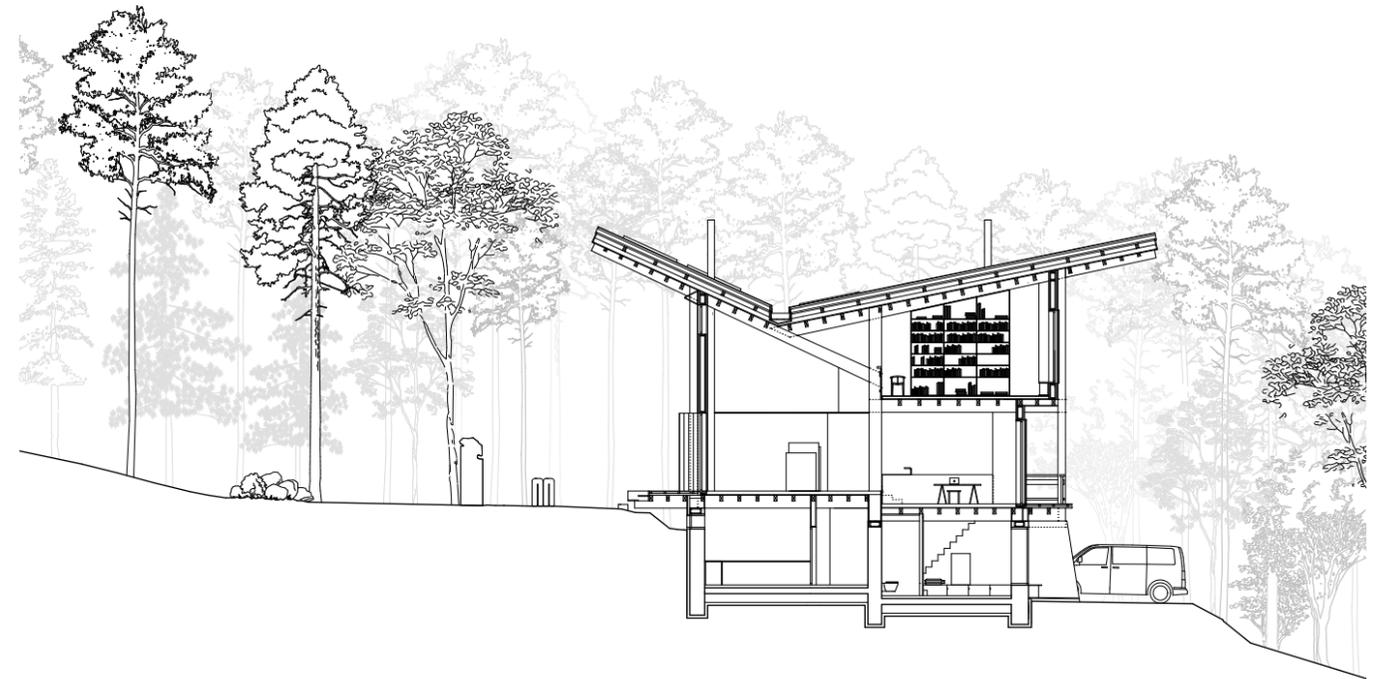


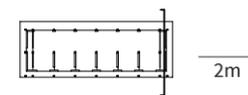
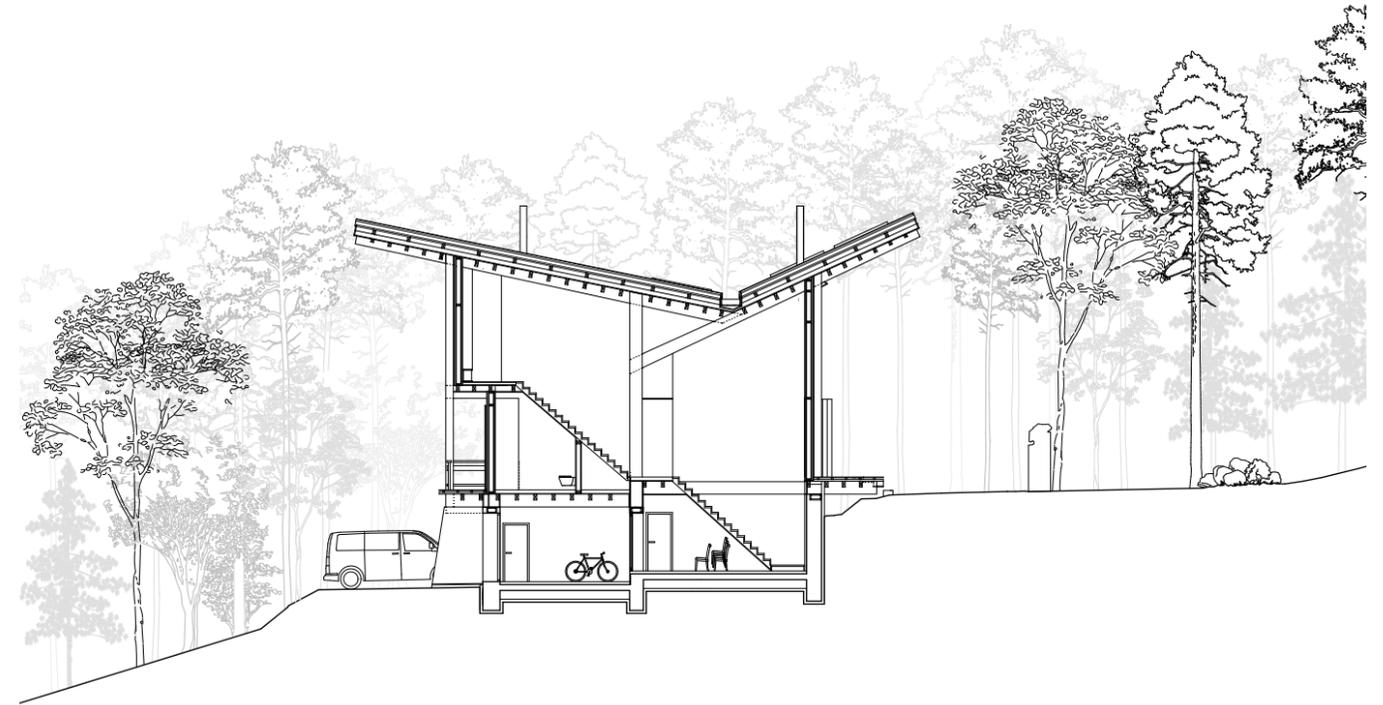


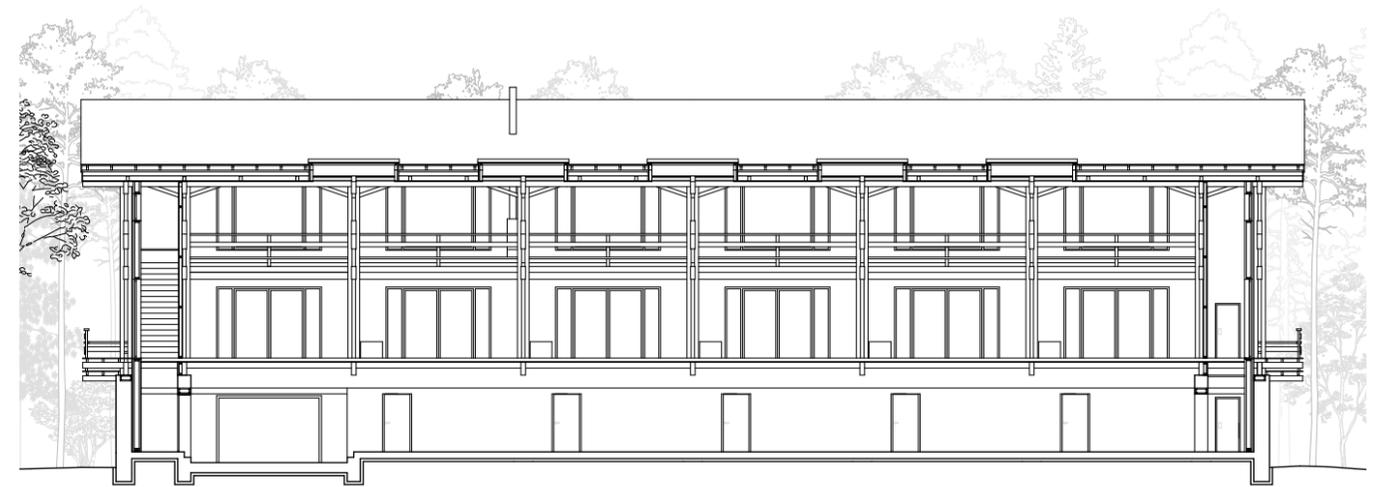


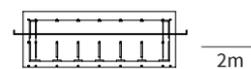
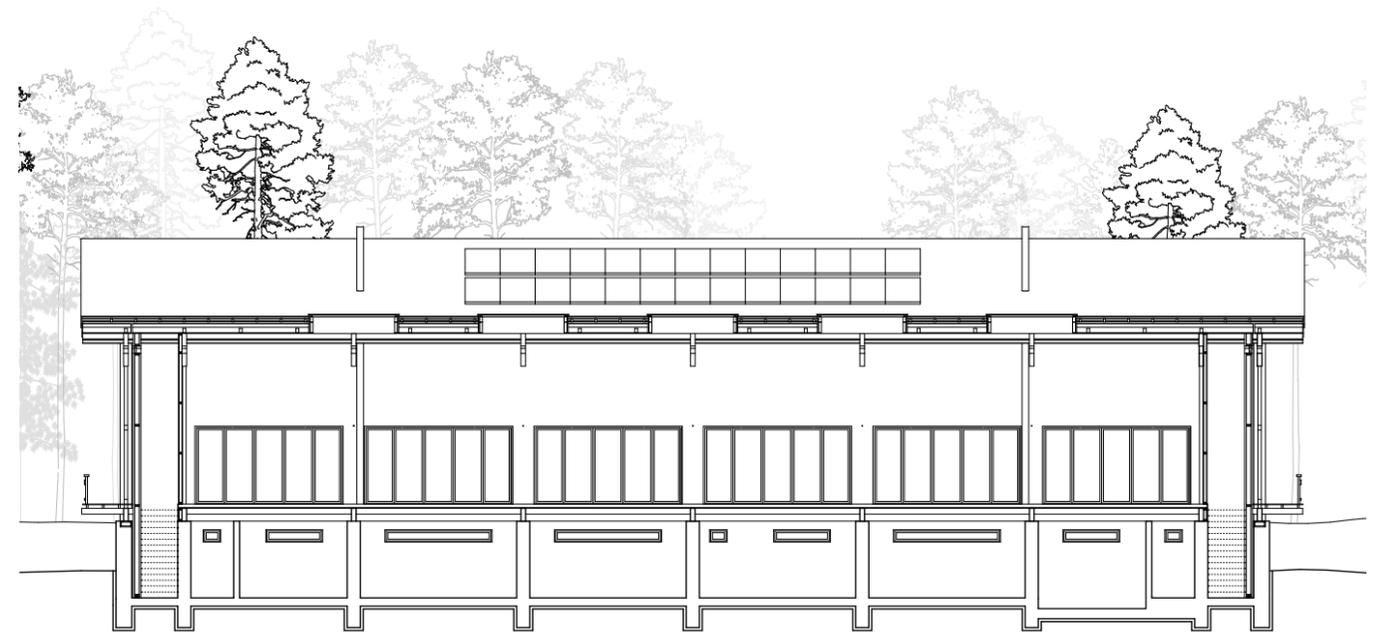




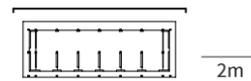
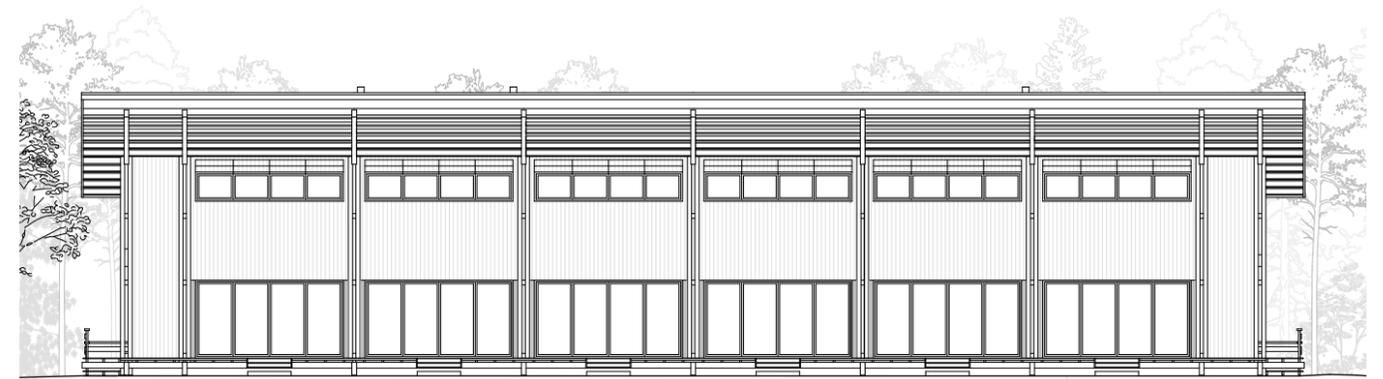


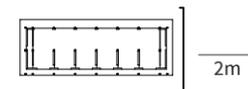
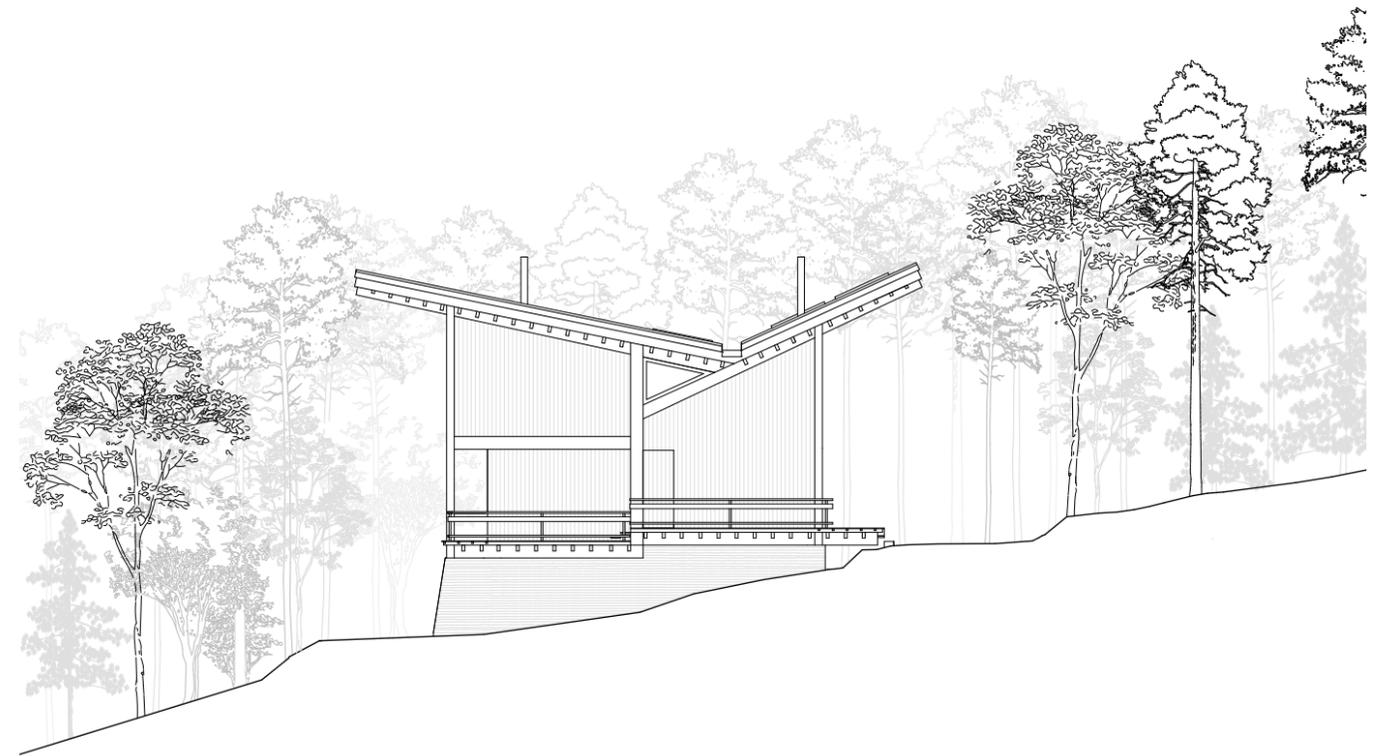




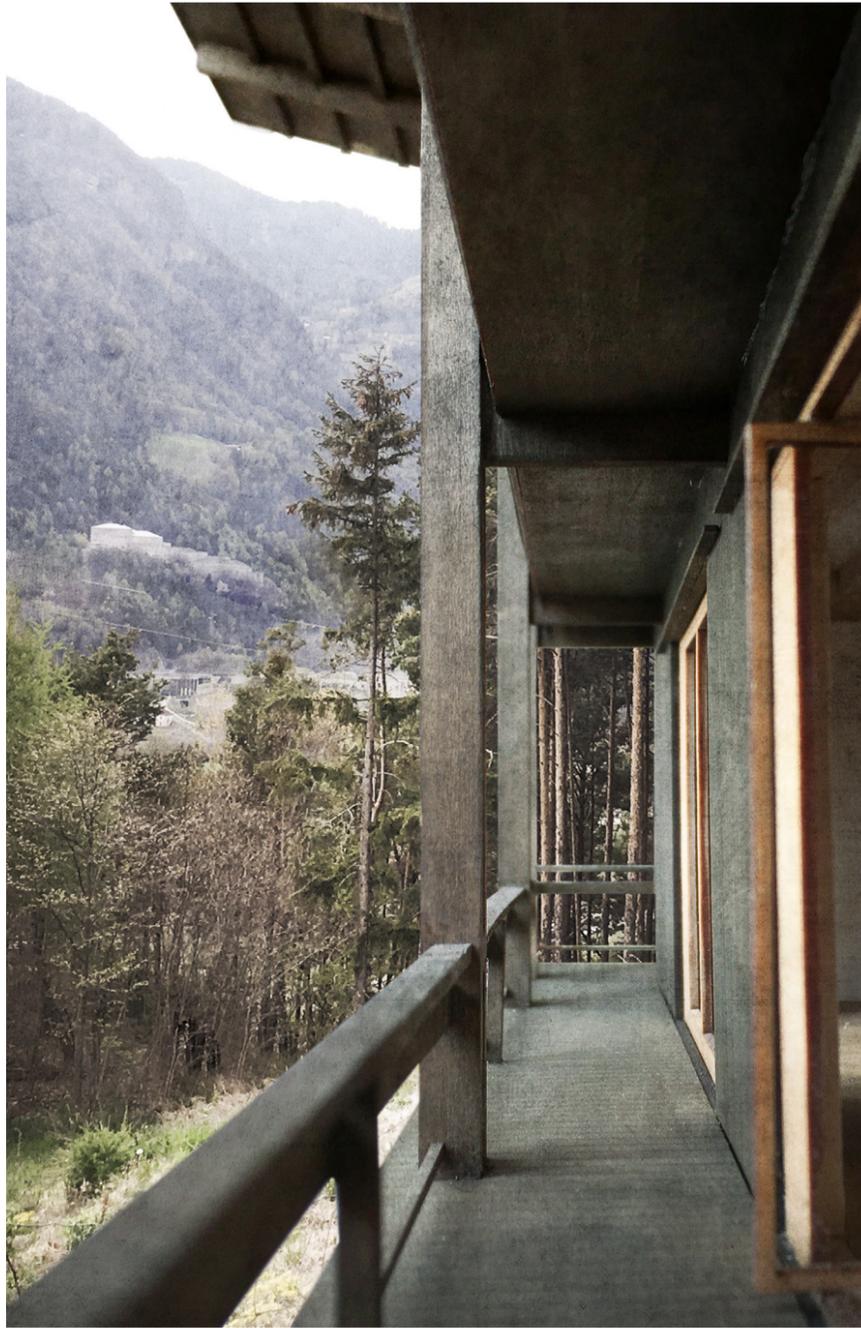




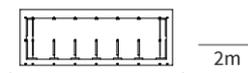




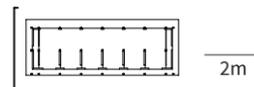
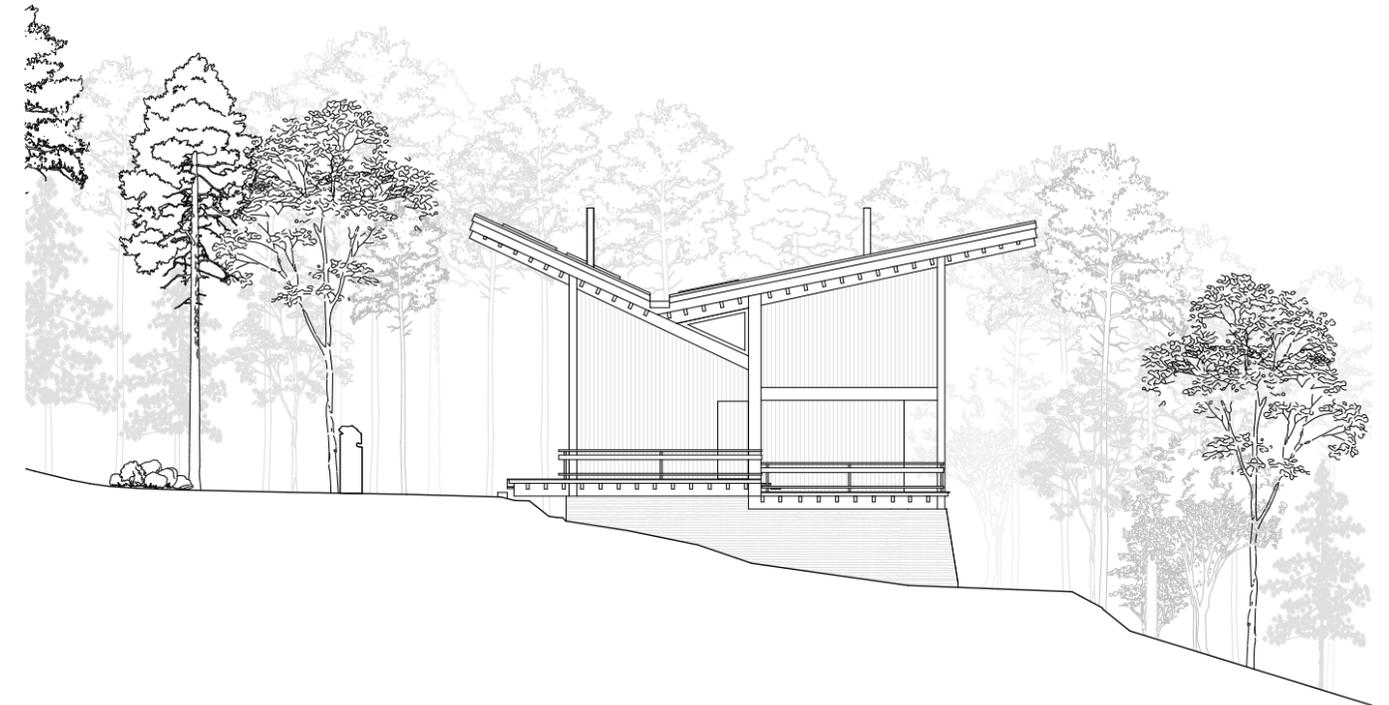
Ansicht Südost 1:250



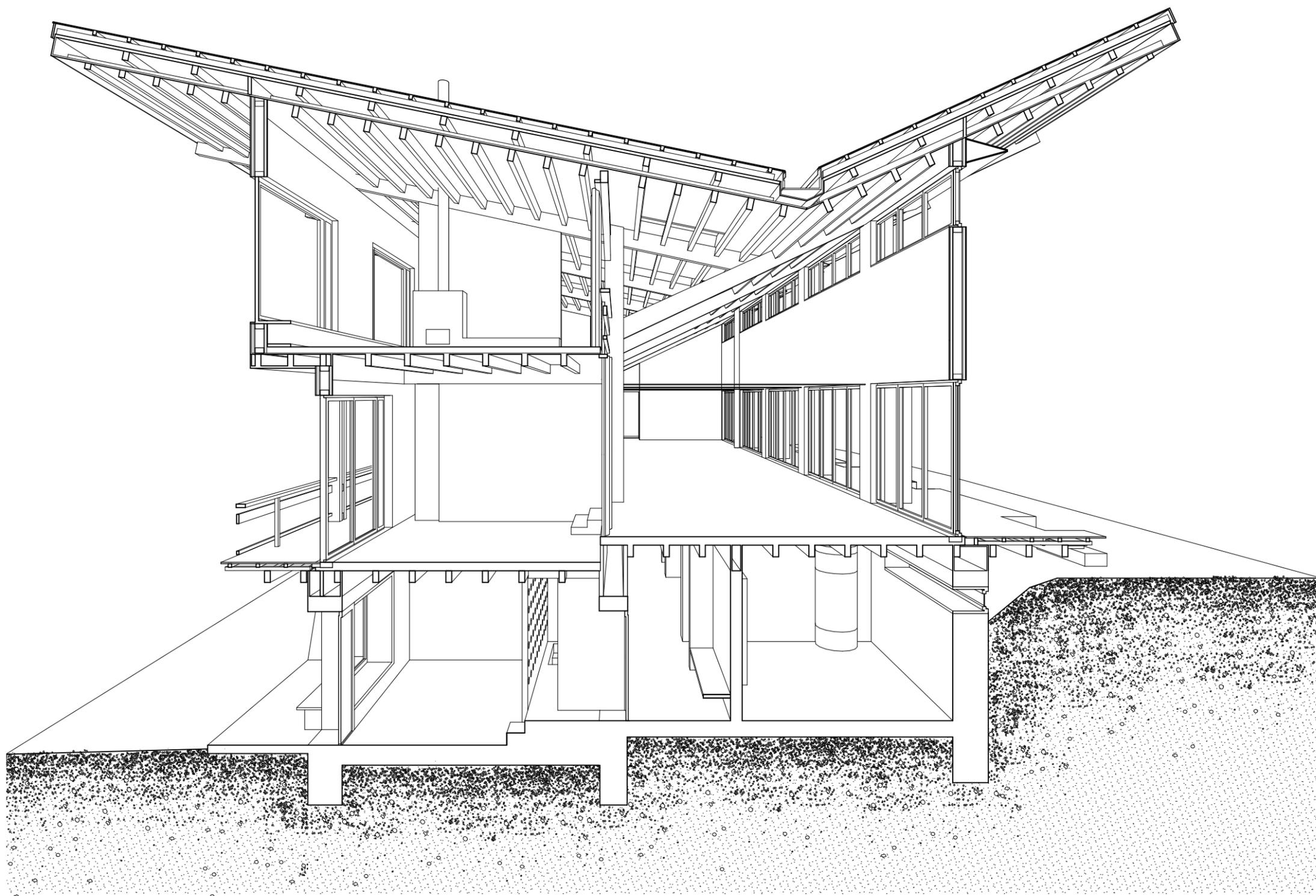
Die Veranda

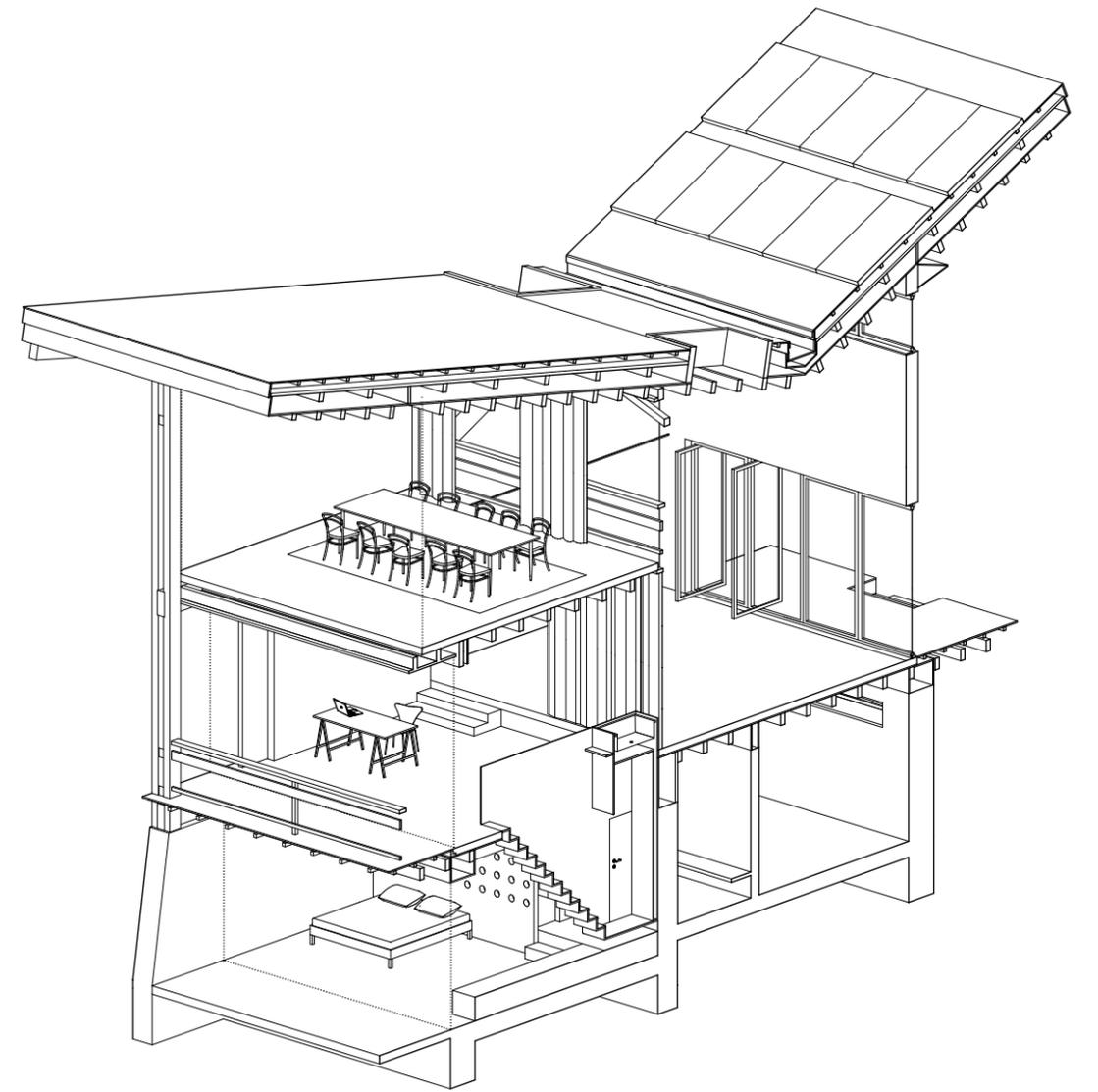


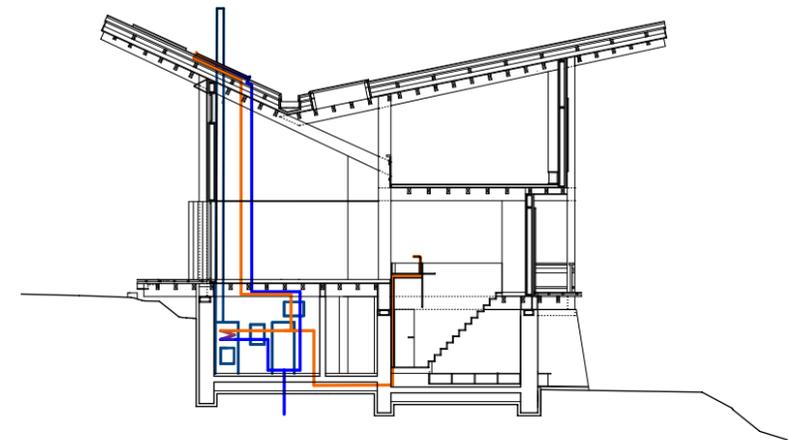
Ansicht Südwest 1:250



Ansicht Nordwest 1:250



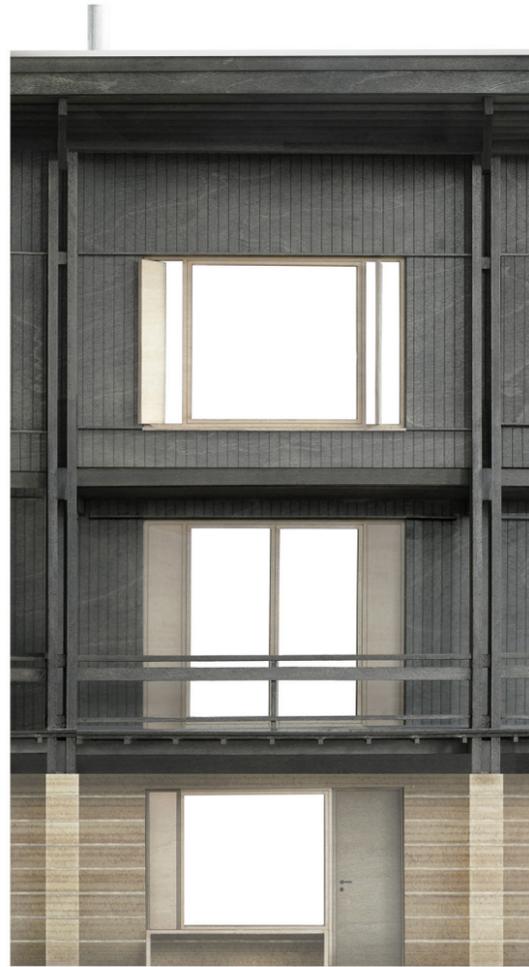




Regenerative Energie

Die Heizung, sowie die Warmwasseraufbereitung erfolgt über ein kombiniertes System aus einem Holzpelletofen im Technikraum und einem Ofen im Galeriegeschoss, beziehungsweise einer Solarthermieanlage auf dem Dach. Die aus der Sonne gewonnene Wärmeenergie wird in einem Speicher gesammelt, der das Warmwasser dann abgibt, sobald es benötigt wird. Dieser Speicher bildet das Herzstück des Netzwerks aus Ofen, Kollektoren und Heizung.¹⁵⁷

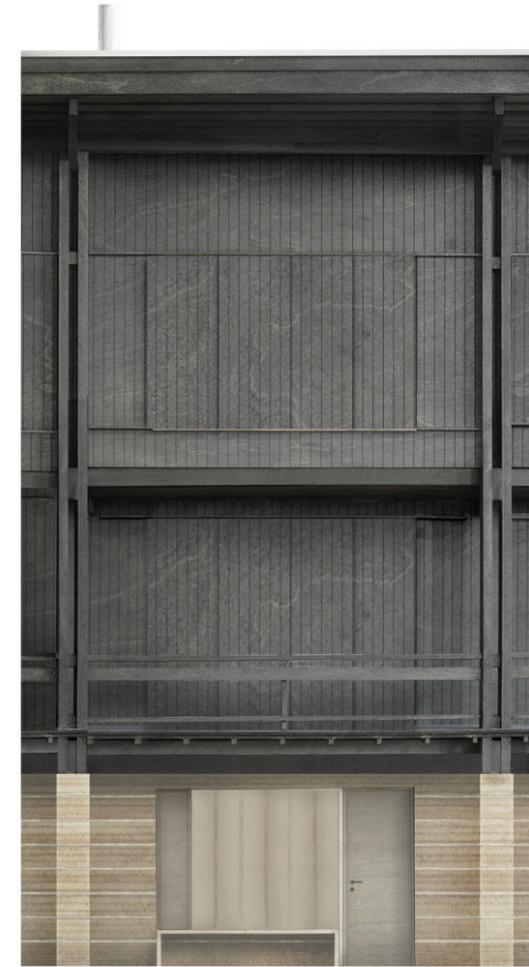
¹⁵⁷ vgl. Ofenseite 2019, Wasserführender Pelletofen und Solaranlage



Ansicht Südwest offen

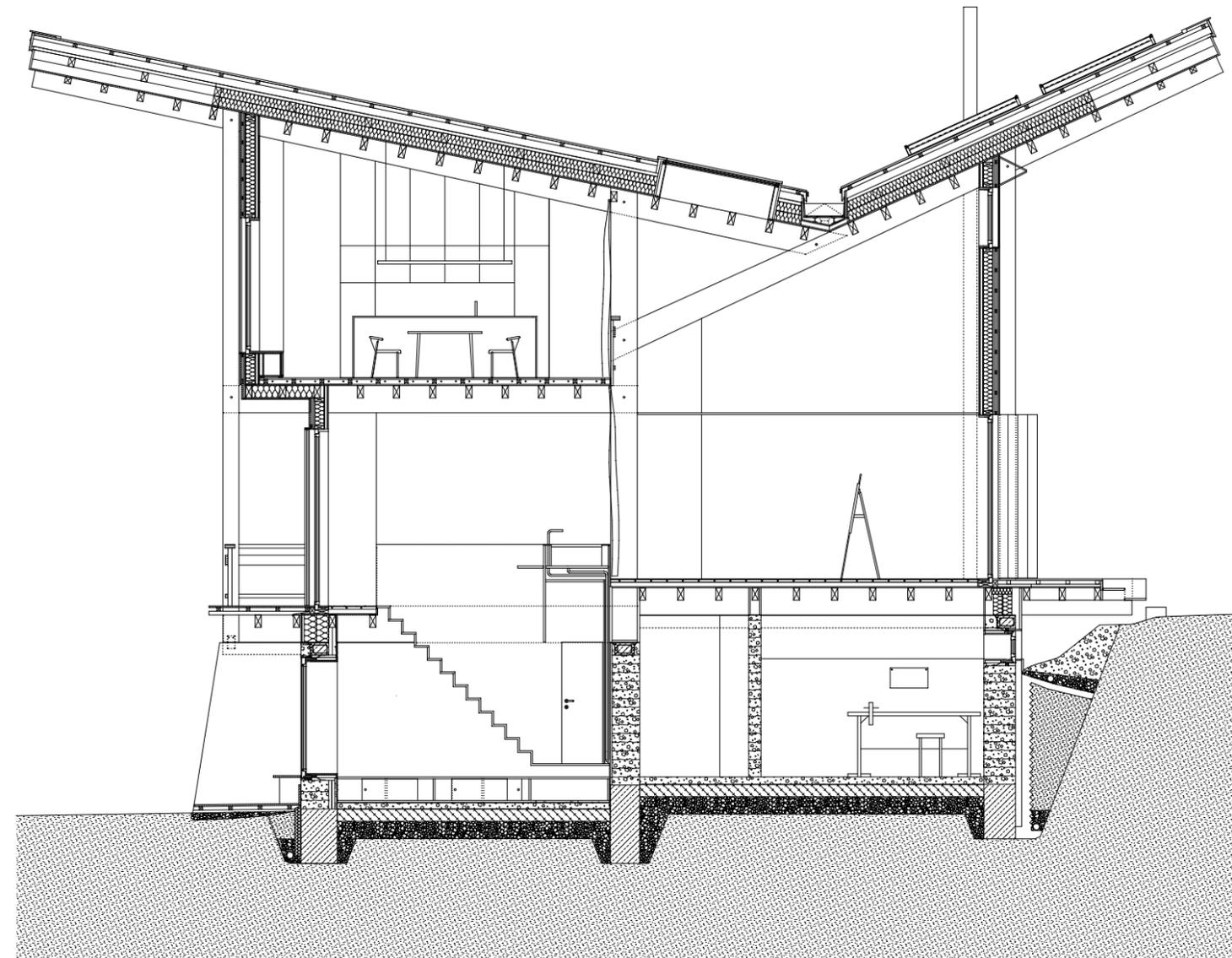
1m

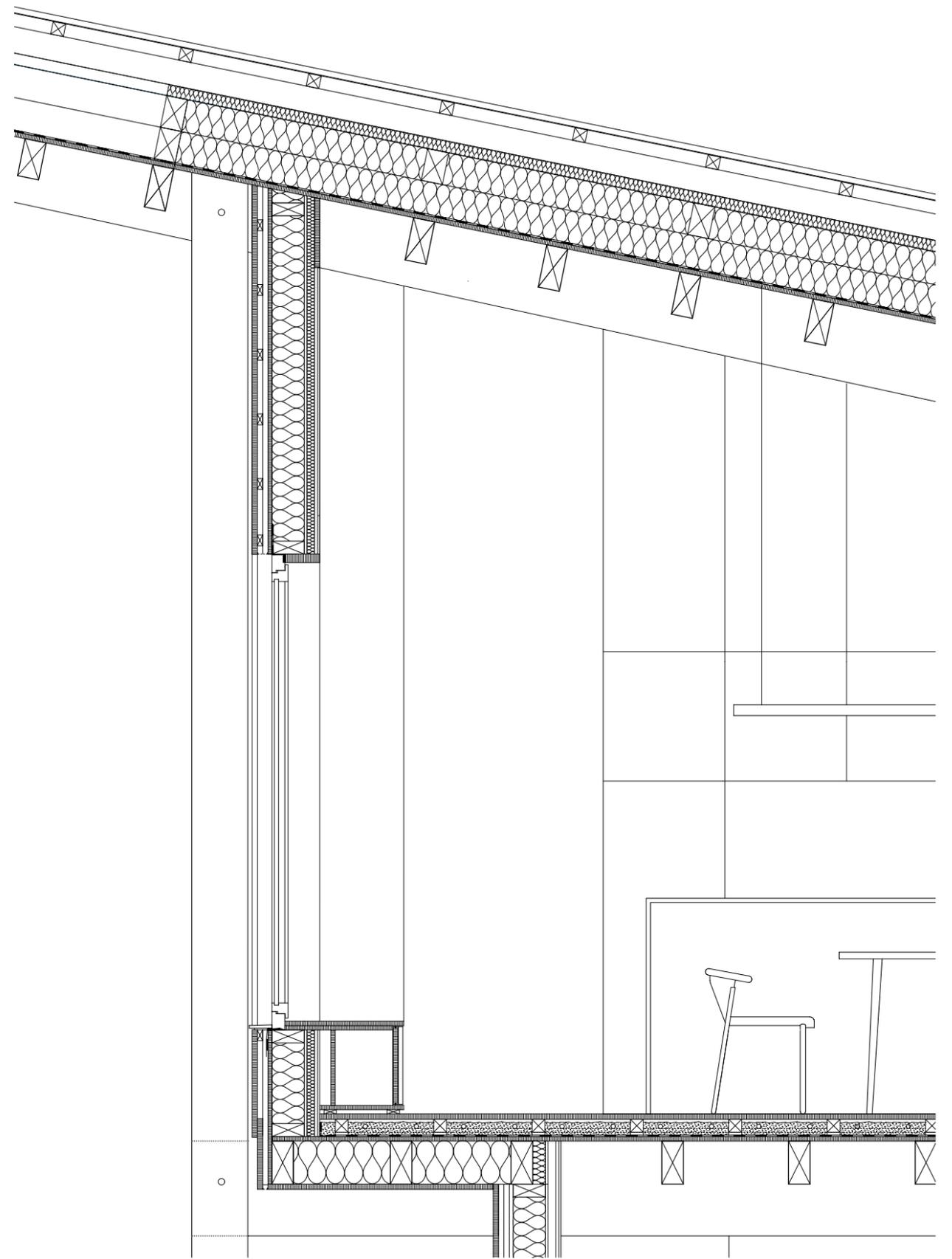
1m



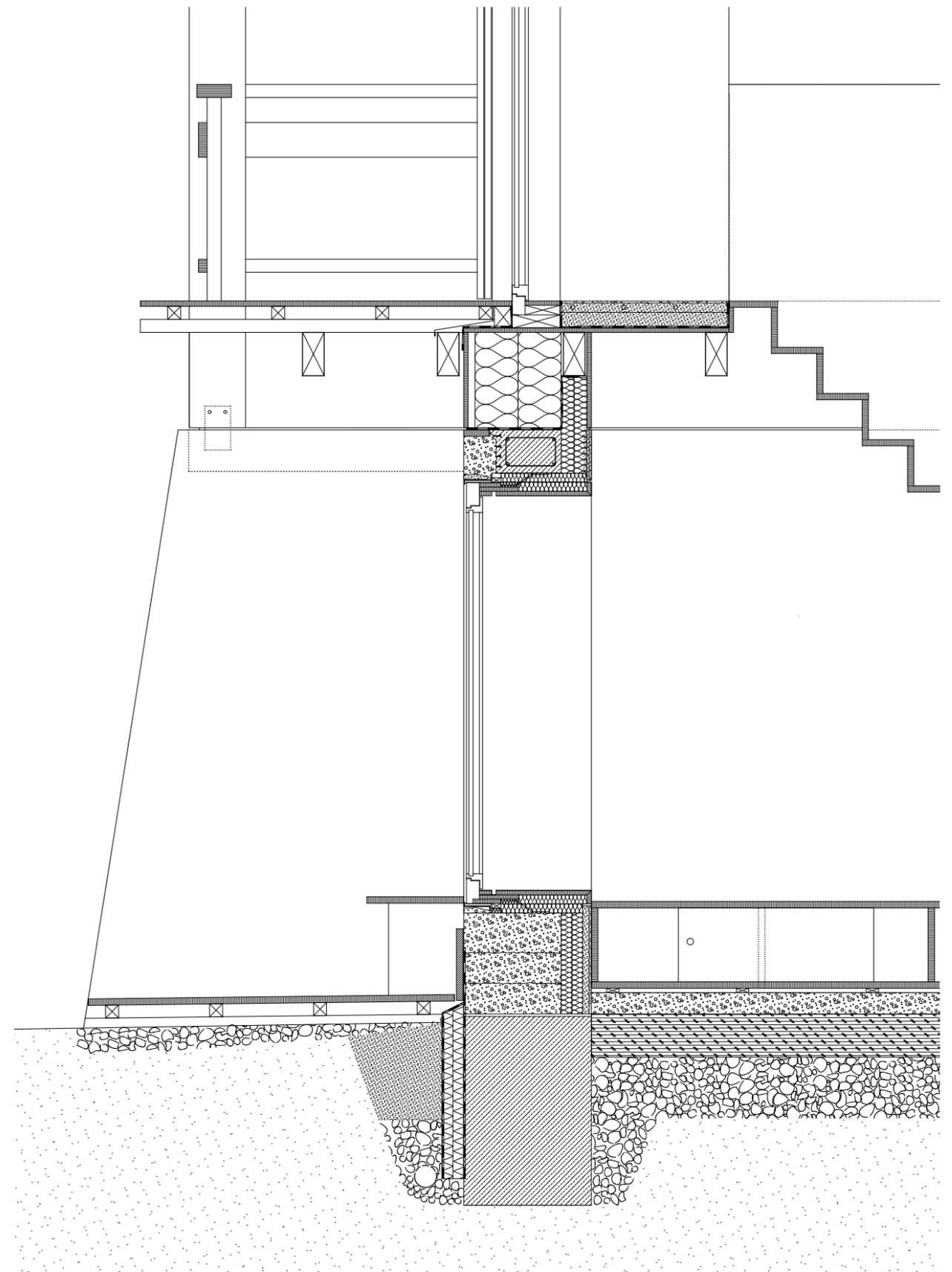
Ansicht Südwest geschlossen

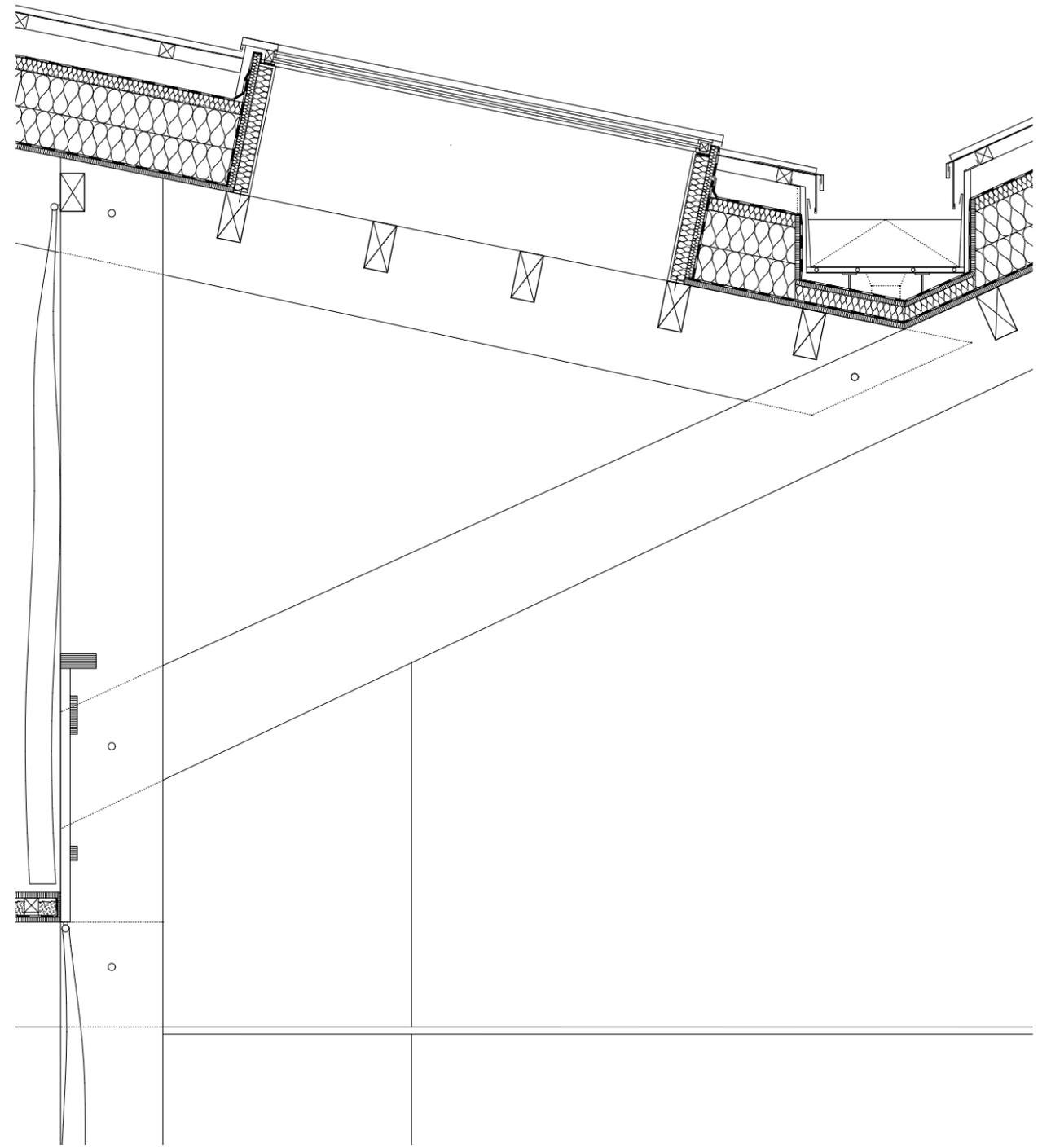
Dachaufbau	
Wellblech Aluminium 18/76, unbehandelt	18mm
Lattung 60/60	60mm
Hinterlüftung Konterlattung 120/60	120mm
Unterdachbahn fugenlos, UV beständig	
Holzfaser Unterdeckplatte	52mm
Distanzlattung zweilagig, kreuzweise verlegt, dazwischen	
Holzfaserdämmplatte als Aufsparrendämmung	300mm
Luftdichtung, Dampfbremse, diffusionshemmend	
Dachschalung	27mm
Tragkonstruktion Balken und Träger (BSH Lärche, lasiert)	100-200mm
Wandaufbau	
Lehmfeinputz	10mm
Leichtlehmbauplatte	14mm
Installationsebene	36mm
Holzwerkstoffplatte OSB, diffusionsoffen, luftdicht	12mm
Rahmen Übergurt, Untergurt, Kernstäbe 60/150 dazwischen	
Mineralfaserplatte als Dämmung	150mm
MDF, hydrophobiert	18mm
Konterlattung 27/50 (notwendig zur vertikalen Hinterlüftung)	27mm
Lattung 27/50 horizontal	50mm
Schalung Lerche, Lattung vertikal 24 mm, gebürstet, schwarzgrün lasiert	24mm
Bodenaufbau Galerie	
Dielenboden, gebürstet, gelaugt und geölt	20mm
Lattung 60/60 schwimmend verlegt, Filzlage, dazwischen	
Schüttung Lehm-Kork-Trasskalk; Heizleitungen verlegt auf Konterlattung 25/25	60mm
Trittschalldämmstreifen Hanf	20mm
Riesel- und Schallschutz Hanf Filzmatte	5mm
Schalung Massivplatte, Nut-Feder Verbindung	21mm
Deckenbalken KVH 100/200 b20 e10	200mm
Bodenaufbau Atelier	
Lehm-Kasein-Stroh Mischung, geölt und gewachst	20mm
Gewebe	2mm
Lehm-Stroh-Sand-Trasskalkmischung, Heizleitungen	40mm
Gewebe	2mm
Lehm-Kork-Trass-Kalkmischung	70mm
Trennlage als Rieselschutz	
Schalung Massivplatte, Nut-Feder Verbindung	21mm
Deckenbalken KVH 100/200 b20 e10	200mm
Bodenaufbau Atelier — Eigenräume	
Stampflehm Boden mit Carnaubawachs behandelt und poliert	120mm
Kork-Trass-Lehm Mischung	200mm
Schaumglasschüttung 300mm	300mm





Die Stampflehmwände werden zum Streifenfundament aus Stahlbeton als Abdichtung gegen aufsteigende Feuchtigkeit mit einem Bitumenanstrich, Lehmörtel, oder Kalkmörtelbett als Feuchtigkeits-/Horizontalsperre abgedichtet. Ebenso der Auflagerbereich der Holzträger auf den Lehmwänden beziehungsweise Ringanker.





Gedruckte Quellen

Arendt, Hannah ⁵1987 (1967): Vita Activa. Oder vom tätigen Leben. München: R. Piper & Co Verlag.

Asakura Museum of Sculpture. Mini Guide (2016). Art and Culture Foundation of Taito (Hrsg.), Tokyo: Eigenverlag.

Aureli, Pier Vittorio und Martino Tattara (2017): The room of one's own. The architecture of the (private) room, Dogma. Milano: Black Square.

Aureli, Pier Vittorio und Martino Tattara (2019): Loveless, Dogma. Milano: Black Square.

Baurmann, Henning, Jan Dilling, Claudia Euler und Julius Niederwöhrmeier (2014): Tragen und Materialisieren. Stützen, Wände, Decken. Alexander Reichel und Kerstin Schultz (Hrsg.). Basel: Birkhäuser.

Betten, Arnold (2012): Marokko. Antike, Berbertraditionen und Islam – Geschichte, Kunst und Kultur im Maghreb. Ostfildern: DuMont Reiseverlag.

Bernasconi, Giovanni und Alessandro Muran (1999): Le fortificazioni del Vallo Alpino Littorio in Alto Adige. Trento: Temi.

Blömeke, Christel (Hrsg.) (2009): Museum Insel Hombroich. Die begehbaren Skulpturen Erwin Heerichs. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Boltshauser, Roger, Nadja Maillard und Cyril Veilon (Hrsg.) (2019): Pisé – Stampflehm. Tradition und Potenzial. Zürich: Triest Verlag.

Bonell, Lukas und Ivo Winkler ¹⁰2010 (1990): Südtirols Autonomie. Beschreibung der autonomen Gesetzgebungs- und Verwaltungszuständigkeiten des Landes Südtirol. Südtiroler Landesregierung – Bozen (Hrsg.). Bozen: Eigenverlag.

Caminada, Gion (2018): Unterwegs zum Bauen. Ein Gespräch über Architektur mit Florian Aichner. Florian Aichner (Hrsg.). Basel: Birkhäuser.

De Botton, Alain ⁶2013 (2003): Die Kunst des Reisens. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

De Rossi, Antonio (2019): Case della modernità alpine. Spazi inaugurali di apertura, sperimentazione, sedimentazione. Archalp. Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino 12 (3) 2019, S.13-21.

Deplazes, Andrea (Hrsg.) ⁴2013 (2005): Architektur konstruieren. Vom Rohmaterial zum Bauwerk. Ein Handbuch. Basel: Birkhäuser.

Dogma und Working Realism Group (2018): Produktion, Reproduktion, Kooperation. Die Villa von der "negativen Utopie" zum Gemeinschaftshaus. Archplus 231, S.154-173.

Graw, Isabelle (2003): Vorwort, Atelier. In: Texte zur Kunst, 13 (49), S.5-9.

Huber, Johann (2010): Baukonzessionen. Gemeindeblatt. Natz-Schabs. Raas-Aichaviums (58), S.12-13.

Innerhofer, CR Theobald (Herbert), Maria Wieland Klammer und Ingrid Plaickner (2017): Höfegeschichte der Gemeinde Natz-Schabs. Aicha, Schabs, Viums, Natz, Raas. Gemeinde Natz-Schabs, Südtiroler Landesregierung (Hrsg.). Neumarkt: Effekt! Buch.

Jun'ichiro, Tanizaki 2009 (1987): Lob des Schattens. Zürich: Manesse Verlag.

Kienast, Dieter (2002): Die Poetik des Gartens. Über Chaos und Ordnung in der Landschaftsarchitektur. Professur für Landschaftsarchitektur ETH Zürich (Hrsg.). Basel: Birkhäuser.

Kunsthau Bregenz, archiv kunst architektur und Edelbert Köb (Hrsg.) (1994): Stiftung La Congiunta. Peter Märkli – Haus für Reliefs und Halbfiguren des Bildhauers Hans Josephson. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

Ladurner-Parthanes, Matthias (1972): Vom Perglwerk zum Torggl. Arbeit und Gerät im Südtiroler Weinbau. Bozen: Athesia.

Loos, Adolf 1997 (1931): Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930. Adolf Opel (Hrsg.). Wien: Georg Prachner Verlag.

Mancuso, Franco (1996): Edoardo Gellner. Il mestiere dell' architetto. Milano: Mondadori Electa.

Michaeler, Helmuth (1986): Natz-Schabs. Eine Gemeinde im Wandel der Zeiten. Verkehrsverein Natz-Schabs (Hrsg.). Natz-Schabs: Eigenverlag.

Mitterhofer, Annamaria (2010): Aus Militärbasis wird...? Brixner. Unabhängige Monatszeitschrift Brixen und Umgebung 21 (246), S.5-6.

Pfeifer, Günther, Antje M. Liebers und Holger Reiners (1998): Der neue Holzbau. Aktuelle Architektur. Alle Bausysteme. Neue Technologien. München: Callwey.

Prünster, Heimo (2017): Bunkerlandschaft in Südtirol. Paesaggi fortificati. Turris Babel 12 (108), S. 36-116.

Rauch, Martin (2017): Gebaute Erde Gestalten & Konstruieren mit Stampflehm. Otto Kapfinger, Marko Sauer (Hrsg.). München: Edition Detail.

Rohrer, Josef (2008): Die Franzensfeste. Für einen Feind der nie kam. Geschichte eines imposanten Bauwerks. Autonome Provinz Südtirol, Abteilung Denkmalpflege. Amt für Bau- und Kunstdenkmäler, Waltraud Kofler Engl (Hrsg.). Bozen: Eigenverlag.

Steiner, Dietmar (1982): Häuser im Alpenraum. Innsbruck: Pinguin-Verlag.

Stuart-Smith, Tom und Le Jardin Secret (2016): Le Jardin Secret. A guide by Tom Stuart-Smith. Marrakech: Eigenverlag.

Andere Quellen

Riola Parada, Felipe (2019): Gespräch, geführt am 08.11.2019.

Riola Parada, Felipe (2020): Gespräch, geführt am 24.11.2020.

Online Quellen

Andreas, Paul (2013): „Zwischen Kunst und Landschaft“, In: NZZ, 09.12.2013. https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/zwischen-kunst-und-landschaft-1.18200403, (15.02.2020).

Archipendium-Architekturlexikon (2020): Narthex. <https://archipendium.com/architekturwissen/architektur-lexikon/narthex/> (17.03.2020).

Autonome Region Trentino-Südtirol: Geografie, 2020. http://www.regione.taa.it/Geografia_d.aspx (15.04.2020).

Autonome Region Trentino-Südtirol: Geschichte, 2020. http://www.regione.taa.it/Storia_d.aspx (15.04.2020).

Baunetzwissen-Glossar: Japanpapier, 2020. <https://www.baunetzwissen.de/glossar/j/japanpapier-882698> (30.03.2020).

Baunetzwissen-Glossar: Maschrabiyya, 2020. <https://www.baunetzwissen.de/glossar/m/maschrabiyya-3255153> (24.03.2020).

BBT (2018): Information. <https://www.bbt-se.com/information/news/detail/news/produktion-der-beton-teile-in-der-tuebbingfabrik-im-riggertal-angelaufen/> (17.04.2020).

Benciolini, Luca und Paola Taratarotti (2006): Geologia e vino in Val d'Isarco (Alpi orientali). https://www.researchgate.net/publication/236233574_Geology_and_wine_in_the_Isarco_valley_Italian_Eastern_Alps_Geologia_e_vino_in_Val_d'Isarco_Alpi_Orientali_Italia (14.10.2019).

Claytec (2012): Stampflehmwände und -böden. https://www.claytec.de/fileadmin/user_upload/pdf_techniken/1-1_stampflehmwaende_und-boeden.pdf (13.05.2020).

De Salvador Anna: Una scheda sul Villaggio Eni, 2020. <http://www.progettoborca.net/anna-de-salvadoruna-scheda-sul-villaggio/> (17.03.2020).

Detail Inspiration (2011): Teshima Art Museum. In: Detail Inspiration bzw. Detail 12/2011.
<https://inspiration.detail.de/Download/document-download/id/58b67deec9276> (15.02.2020).

Dogma: About, 2020.
<http://www.dogma.name/about/> (03.04.2020).

Feld72 (2012): Die Zone. Nachnutzung eines Ex-NATO Areal.
<http://www.feld72.at/die-zone/#/> (21.04.2020).

Frac Centre-Val de Loire: Archizoom Associati No-Stop City, 2020.
http://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/archizoom-associati/no-stop-city-317.html?authID=11&ensembleID=42 (06.04.2020).

Franzensfeste, Festung und Museum: Chronologie der Ereignisse, 2020.
<https://www.franzensfeste.info/festung-und-museum/> (20.04.2020).

Gemeinde Natz-Schabs (2011): Ideenwettbewerb. „Entwicklungskonzept für das Naherholungsgebiet auf dem Hochplateau“ Auslobungstext.
<https://www.gemeinde.natz-schabs.bz.it/system/web/getDocument.ashx?ncd=1<c=1&fileid=1031800> (21.04.2020).

Gemeinde Natz-Schabs: Zahlen und Fakten, 2020.
<https://www.gemeinde.natz-schabs.bz.it/system/web/fakten.aspx?menuonr=219510917> (15.04.2020).

Kathweb-Lexikon: Koinobitentum, 2020.
<https://www.kathweb.de/lexikon-kirche-religion/k/koinobitentum.html> (04.04.2020).

Kartauserland: Hl. Bruno, Kartäuser, Kartause Aggsbach, 2020
https://kartauserland.at/pdfs/Folder_Aggsbach_Orden.pdf (04.04.2020).

Kujawski, G. Rüdiger (1972): Völkerkundliche Studie. Traditionelles Wohnhaus – Japan. Untersuchung der typischen Behausung einer naturvölkischen Kultur heutiger Zeit.
<https://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-12819/Ethnolox.JAPAN.pdf> (30.03.2020).

Lehm Ton Erde: Beschichtungen, 2020.
<https://www.lehmtonerde.at/de/produkte/produkt.php?alD=11> (17.01.2020).

Lehmprojekt: Stampflehm und Heizung, 2020.
<http://www.lehmprojekt.de/objekt.php?navigation1=4&nummer=94&bild=184> (21.01.2020).

Lehmputz Proschinger: Tadelakt, 2020.
<http://www.proschinger.at/tadelakt/> (26.03.2020).

Levita Lehm (2020): Leichtlehmplatten.
<https://lehm.com/at/leichtlehmplatten/> (29.04.2020).

Meisinger Ingenieurleistungen (2016): Bauberatung.
<https://meisinger-ingenieurleistungen.de/lehmputz-im-innenbereich/> (08.05.2020).

Nextroom (2012): Festung Franzensfeste.
<https://www.nextroom.at/building.php?id=35868> (20.04.2020).

Ofenseite (2019): Wasserführender Pelletofen und Solaranlage.
<https://www.ofenseite.com/pelletofen-wasserfuehrend-solaranlage#potential> (14.04.20).

Pilz, Achim (2011): Ein Lehmhaus aus dem Aushub einer Baugrube.
http://www.bau-satz.net/wordpress/wp-content/uploads/01_applica_Rauch.pdf (04.11.2020).

Professur Wolfgang Schett, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (ETH) (2009): Le Corbusier und seine Bauten in Frankreich.
http://www.schett.arch.ethz.ch/Downloads/Broschueren/Le_Corbusier.pdf (27.03.2020).

Provinz Bozen (2020): News. Grünes Licht für Naherholungszone auf Ex-NATO Gelände in Natz-Schabs.
http://www.provinz.bz.it/news/de/news.asp?news_action=4&news_article_id=635242 (22.04.2020).

Raum3 Architekten (2011): Kommandozentrale Ochsenbühel.
<http://www.raum3.it/de/projekte/20-projekt-studie-kommandozentrale-ochsen-b%C3%BChel.html#studien%20oeffentlich> (21.04.2020).

Roilo, Christine (2020): Aw: Ruine am Ochsenbühel. E-Mail: Christine.Roilo@provinz.bz.it
Südtiroler Landes Archiv (14.01.2020).

Stiftung Museum Insel Hombroich: Information. Einführung, 2020.
<https://www.inselhombroich.de/de/kulturraum> (19.03.2020).

Tattara, Martino: Living and Working: How to live together, Dogma, 2020.
https://architecture.mit.edu/sites/architecture.mit.edu/files/attachments/lecture/Tattara_living%20and%20working_intro.pdf (03.04.2020).

Tirol Atlas, Geographie Innsbruck 2020: NUTS-3 Region Bozen/Bolzano, 2020.
<https://tirolatlas.uibk.ac.at/places/show.py/index?id=211> (15.04.2020).

Weber, Thomas, Galerie Boissérée (Hrsg.) (2008): Eduardo Chillida. Obra Grafica, Arbeiten aus dem Grafischen Œvre, Zeichnungen und Gravitationen, Katalog.
https://www.galerie-boisseree.com/images/artists/Chillida/Chillida_2008.pdf, (16.02.2020).

Wikipedia, die freie Enzyklopädie (2019): Cadore.
<https://de.wikipedia.org/wiki/Cadore> (17.03.2020).

Wikipedia, l' enciclopedia libera (2020): Giochi olimpici invernali.
https://it.wikipedia.org/wiki/VII_Giochi_olimpici_invernali (17.03.2020).

Ziegelei Gasser, 2020.
http://www.gasser-online.com/Ziegelei_Gasser/Home.html (17.04.20).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

<http://felicecalchi.blogspot.com/2012/04/constantin-brancusi-dans-son-atelier.html>
(22.05.20).

Abb. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 27, 28, 29, 30

Von der Verfasserin aufgenommen.

Abb. 3, 26, 31

Felix Krebs

Abb. 32

Foto: Kubo Ryo

<http://www.taitocity.net/zaidan/asakura/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/studio3L.jpg> (13.04.2020).

Abb. 33

Foto: Kubo Ryo

<http://www.taitocity.net/zaidan/asakura/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/nakaniwaL.jpg> (13.04.2020).

Abb. 34

Foto: Kubo Ryo

<http://www.taitocity.net/zaidan/asakura/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/soshinnomaL.jpg> (13.04.2020).

Abb.35

Foto: Yasuo Yamaguchi

https://www.stroll-tips.com/wp-content/uploads/2016/09/asakuramuseum_08-1-1024x683.jpg (13.04.2020).

Abb.36

Foto: Yasuo Yamaguchi

https://www.stroll-tips.com/wp-content/uploads/2016/09/asakuramuseum_06-1-1024x683.jpg (13.04.2020).

Abb. 37

<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/franz-und-maria-marc-im-atelier-bei-august-macke-in-bonn-30012454> (22.05.2020).

Abb. 38

Felix Krebs

Abb. 39
Gezeichnet von der Verfasserin, nach:
Aureli, Pier Vittorio und Martino Tattara (2019): Loveless, Dogma. Milano: Black Square. S.29.

Abb. 40
https://architecture.mit.edu/sites/architecture.mit.edu/files/attachments/lecture/Tattara_living%20and%20working_intro.pdf (03.04.2020).

Abb. 41
https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n98/en_0717-6996-arq-98-00044.pdf (22.05.2020).

Abb. 42
Vorarlberger Landesbibliothek, Foto: Sammlung Historische Landkarten, Vorarlberger Landesbibliothek.
(21.05.2020)
<http://www.kulturpool.at/plugins/servlet/watermark/markImage?params=fGltYWdlVXJsPWh0dHA6Ly9waWQudm9sYXJlLnZvcnFybGJlcmcuYXQvbzoyNDM5L2xhcmdlHdh-dGVybWFya1RleHQ9wqkgVm9yYXJsYmVyZ2VylExhbmRlc2JpYmxpb3RoZWt8ZGVmYX-VsdEltYWdlVXJsPWh0dHA6Ly93d3cua3VsdHVycG9vbC5hdC9zLzE3MjQvNS8yL18vZG-93bmxvYWQvcnVzb3VyY2VzL2F0LnVtYS5rdWx0dXJwb29sLmt1cG8tdWk-6c3R5bGVzLWRLZmF1bHQtaWNvbnMvaWNvbi1pbWFnZS5naWY>
(21.05.2020).

Abb. 43
Download-Service
<http://geokatalog.buergernetz.bz.it/geokatalog/#!home>
(19.04.2020).

Abb. 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55
Von der Verfasserin aufgenommen.

Abb. 45
<https://www.franzensfeste.info/wp-content/uploads/forte-franzenfeste11-1.jpg>
(21.05.20).

Abb. 47
<https://www.gemeinde.natz-schabs.bz.it/system/web/getDocument.ashx?ncd=1<c=1&fileid=1031800> (S.16) (21.04.2020).

Abb. 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67
Von der Verfasserin erstellt und/oder aufgenommen.

Abb. 57
https://www-docs.b-tu.de/fg-baugeschichte/public/Glossar_Vorlesung_Bilder/Glossar_Antike_2_Abb2.jpg
(22.05.2020).

Abb. 65
Ladurner-Parthanes, Matthias (1972): Vom Perglwerk zum Torggl. Arbeit und Gerät im Südtiroler Weinbau. Bozen: Athesia. S.31.

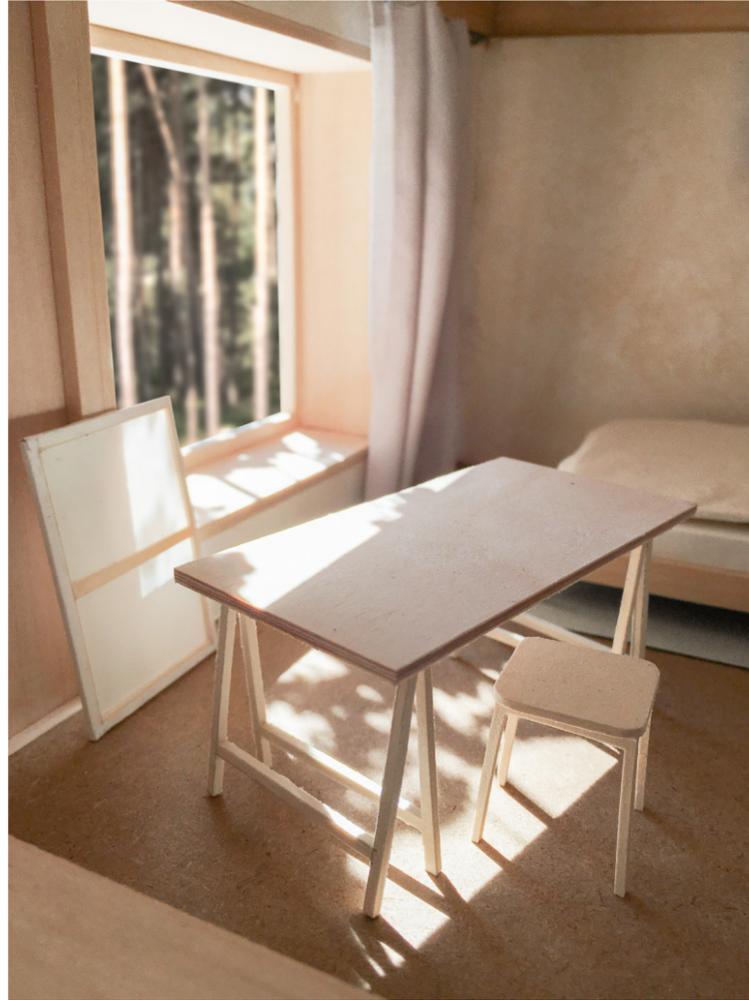
Abb.66
Ladurner-Parthanes, Matthias (1972): Vom Perglwerk zum Torggl. Arbeit und Gerät im Südtiroler Weinbau. Bozen: Athesia. S.28.

Abb. 68
Musterstück: Gregor Titze
Foto: aufgenommen von der Verfasserin selbst.

Der Baum (Kiefer) in den Schnitten und Ansichten wurde entnommen aus: Freepik.com

Plangrundlagen für Umgebungspläne, Lagepläne, Grafik Region und Grafik Italien aus:
<http://geokatalog.buergernetz.bz.it>

Alle weiteren Plandarstellungen, Grafiken, Collagen und Modellbilder, die oben nicht genannt sind, sind von der Verfasserin erstellt.



Danke

An meine liebe Oma Paula.

An meine Eltern für ihre Unterstützung, ihren Beistand und ihr Vertrauen.

An meine Schwester Romina für den großen Rückhalt, den Zuspruch, die Aufmunterung, die motivierende und tatkräftige Unterstützung.

An meinen Bruder Dennis für die Hilfe beim Vermessen und das Auskundschaffen des Bauplatzes.

An meinen Diplombetreuer, Lorenzo De Chiffre, für sein großes Engagement und die feinfühlig Sensibilisierung für Architektur.

An Felipe Riola Parada für die Hilfe die gestalterischen Ideen konstruktiv umzusetzen.

An Christoph Meier für seine Anregungen und den wichtigen Input.

An Fridolin Welte, Maximilian Weidacher und Gregor Titze für ihre Gespräche und Ratschläge zu Material und Modellbau.

An Walter Fritz und das gesamte Werkstattteam.

An Wilfried Kühn und Michael Obrist für die Zeit und das Interesse an der Arbeit.

An meine Freunde Martin Schönfelder, Christine Urban, Gwen Schleuter, Anna Theresa Pöll, Miriam Bachmann und Lidia Atanasova für die gemeinsame Zeit und Hilfe.

Mein allergrößter Dank gilt meinem lieben Freund Felix, immer an meiner Seite wissend als mein Weggefährte, der mich auf meinen Reisen begleitet hat, für seinen Rückhalt, seinen Beistand und seine unsagbare Geduld. Sein kritisches Auge und die vielen langen Gespräche, Diskussionen, Anregungen und für seine unendliche Bereitschaft mir mit Rat und Tat zur Seite zu stehen.