

ARRÁBIDA MEMORIAL

ARRÁBIDA MEMORIAL

EINE ÜBERKONFESSIONELLE GEDENKSTÄTTE

DIPLOMARBEIT

Arrábida Memorial

Eine überkonfessionelle Gedenkstätte

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

Univ.Prof. Dott.arch. Wilfried Kuehn
E253-03 Raumgestaltung und Entwerfen

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

Mario Scheinecker
01226157

Wien, am 30.09.2020

 Technische Universität
Wien

ABSTRACT

This thesis is based on the ubiquitous tension between architecture and remembrance. This inseparable relationship is described using historical examples and ultimately finds expression in an architectural design of a memorial in Portugal.

The context for this design is a quarry on the coastline of the Parque Natural da Arrábida. The site was closed when it was appointed as a national park and is now to become the basis for a memorial site.

In view of the increasing demand for alternative burial opportunities in Portugal and the rest of Europe, this work presents a contemporary concept for a place of rest, prayer and farewell. It is fundamental that the memorial is non-denominational, and thus, treats members of all faiths or social situations equally. The architecture of this memorial is detached from national or religious formal languages in order to remain open to its visitors as a medium of remembrance.

KURZFASSUNG

Ausgangslage dieser Arbeit ist das immerwährende Spannungsverhältnis zwischen Architektur und Erinnerung. Diese untrennbare Relation wird anhand historischer Beispiele beschrieben und findet schlussendlich Ausdruck in einem architektonischen Entwurf für eine Gedenkstätte in Portugal.

Den Kontext für diesen Entwurf stellt ein Steinbruch an der Küstenlinie des Parque Natural da Arrábida dar. Mit der Ernennung zum Nationalpark wurde diese Abbaustätte stillgelegt und nun wird diese zur Grundlage für den Entwurf eines Gedenkortes.

In Anbetracht der steigenden Nachfrage an alternativen Bestattungsmöglichkeiten, in Portugal sowie im Rest Europas, wird in dieser Arbeit ein zeitgemäßes Konzept für einen Ort der Ruhe, Andacht und Verabschiedung vorgestellt. Grundlegend ist hierbei, dass es sich um einen überkonfessionellen Gedenkort handelt, der Angehörige verschiedenster Glaubensrichtungen oder gesellschaftlicher Situationen gleichwertig behandelt. Die Architektur dieser Gedenkstätte ist losgelöst von nationalen oder religiösen Formensprachen, um als Medium der Erinnerung für ihre Besucher offen zu bleiben.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

GENDERERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst wurde. Ich habe alle direkten und indirekten Zitate deutlich gekennzeichnet und die Quellen im Literaturverzeichnis korrekt angegeben.

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

INHALTSVERZEICHNIS

Architektur und Erinnerung

Ars Memorativa

Konnotation und Metamorphose

Mnemotechnik im Auftrag des Glaubens

Stabile Memoria und fantastische Gärten

Monumentalität in der Architektur

Große Herrscher und kleine Monumente

Am I a Monument?

Portugal und der Steinbruch

Portugal - Zwischen Tradition und Revolution

Parque Natural da Arrábida

Der Steinbruch

Arrábida Brekzie

Konzept und Entwurf

Bestattung im Kontext der Gegenwart

Arrábida Memorial

Planmaterial

Material und Detailpläne

Renderings

INHALTSVERZEICHNIS

Quellenverzeichnis

Literatur

Online

Abbildungen

219 —

220 —

221 —

223 —

EINLEITUNG

Diese Diplomarbeit hat das jahrtausendealte Spannungsverhältnis zwischen Architektur und Erinnerung zum Inhalt, von den imaginären Räumen der antiken Gedächtniskunst über die verschiedenen Erinnerungsmodelle der Gartenarchitektur bis hin zu gegenwärtigen Beispielen der Memorialarchitektur. Der theoretische Teil dieser Arbeit beschreibt das immanente Naheverhältnis zwischen Raum und Memoria. Ein erster Themenschwerpunkt fällt dabei auf die Ausdruckskraft der Architektur, denn oft sind es die gigantischen Dimensionen jener Bauten, die einen bestimmten Bedeutungsgehalt kommunizieren wollen, welche diesen architektonischen Objekten monumentalen Charakter einhauchen. An dieser Stelle knüpft der zweite Schwerpunkt dieser Diplomarbeit an, der die kontroversen Ansichten im Diskurs über Monumentalität in der Architektur gegenüberstellt.

Das Ergebnis dieser Arbeit ist ein Entwurf einer überkonfessionellen Gedenkstätte, für deren Konzept die Erkenntnisse des theoretischen Abschnitts zugrunde liegen. Einerseits versteht sich das Memorial als Ort des Gedenkens und der Erinnerung, andererseits bietet sich diese Architektur auch als letzte Ruhestätte an. Die rechtlichen Rahmenbedingungen sowie die gegenwärtigen Trends in der Bestattung werden in einem eigenen Abschnitt beschrieben und bilden unter anderem die Voraussetzungen für die Planungsaufgabe.

Ort der Aufmerksamkeit ist ein stillgelegter Steinbruch im Nationalpark Serra da Arrábida in Portugal. Bei der Konzeptionierung der Gedenkstätte wird sowohl auf den natürlichen Kontext des Bauplatzes als auch auf den architekturhistorischen Hintergrund Portugals eingegangen. Die Erkenntnisse aus diesem analytischen Teil werden in den jeweiligen Absätzen beschrieben und prägen die Architektur des Arrábida Memorials.

ARCHITEKTUR UND ERINNERUNG

**ARS
MEMORATIVA**



Abb. 1. Gastmahl von Simonides von Keos

ARS MEMORATIVA

Das immerwährende Spannungsverhältnis zwischen Architektur und Erinnerung besteht bereits seit der Antike. Bauformen und deren mitgedachte Eigenschaften werden seit über 2000 Jahren eingesetzt, um die Bevölkerung an gesellschaftliche Normen, Triumphe oder auch an deren Machthaber zu erinnern. Ebenso sind es die Bauwerke der Vergangenheit, durch welche die gegenwärtige Gesellschaft an vorhergehende Epochen erinnert wird. Architektur wird so zum Ausdruck der Erinnerung.

Im Gegensatz zur gebauten Realität handelt es sich bei der *Mnemotechnik* um eine Technik zum Memorieren der Gedanken in einer imaginären Architektur. Die *ars memorativa*, wie die Mnemotechnik auch genannt wird, wurde vor allem von antiken Rednern zum Auswendiglernen langer Reden angewandt. Hierbei ordnet der Redner seine Gedanken in den Räumlichkeiten einer gedachten Architektur, die ihm das strukturierte Abrufen von Erinnerungen erleichtert.¹

Das Wissen über die Mnemotechnik wurde in drei aus der Antike stammenden Schriften übermittelt. Ciceros „*de oratore*“, Quintilians „*Institutio oratoria*“ und die „*Rhetorica ad Herennium*“ eines unbekanntes Autors beschreiben die Einzelheiten dieser Fertigkeit. Eine Rede wird demnach in fünf Einzelschritte unterteilt. Der erste Teil, die *inventio*, beschreibt den Akt des Findens, welcher bedingungslos räumlich verstanden werden kann und den Zusammenhang zwischen (imaginärer) Architektur und Erinnerung darstellt. Sehr eindrucksvoll wird die *inventio* in Ciceros Schrift „*de oratore*“ beschrieben. Geht man nach dieser Erzählung, so gilt Simonides von Keos als Erfinder der Mnemotechnik.

Cicero schreibt von einem Gastmahl, an dem Simonides teilgenommen hat. Er ist Teil einer Gesellschaft, die sich an einer großen Tafel zum Essen versammelt hat. Simonides verlässt kurzfristig seinen Platz in der Runde, da zwei Männer nach ihm gefragt haben. Er geht zur Tür, um die Herrschaften zu empfangen und im selben Moment, als er den Raum verlässt, stürzt dieser ein. Simonides überlebt dieses Gastmahl als Einziger und wird daher zum Identifizieren der Opfer herangezogen. Durch das Abrufen der bildhaften Gedanken der Tafel konnten nicht nur alle Opfer identifiziert werden, sondern kommt Simonides zur Erkenntnis, dass räumliche Orientierung dem leichteren Abrufen von Gedanken dient.²

¹ Vgl. Marcel BAUMGARTNER, *Topographie als Medium der Erinnerung in Piranesis „Campo Marzio dell' Antica Roma“*, in: Wolfram Martini (Hg.), *Architektur und Erinnerung*, Göttingen, 2000, S. 71

² Vgl. Marcel DOLEGA, *Gedächtnis: Architektur. Eine Kulturgeschichte der Mnemotechnik*, Bochum 2004, S. 14-16

ARS MEMORATIVA

Im zweiten Schritt, der *dipositio*, ordnet der Redner Aufgefundenes in einer bestimmten Reihenfolge, welches im darauffolgenden Teil, der *elocutio*, ausgeschmückt wird. Das Ausschmücken einer Rede lässt sich mit dem Ausgestalten von gebauter Architektur vergleichen und wird ebenso an die Situation angepasst. Man spricht sowohl in der Architektur als auch in der Mnemotechnik vom *decorum*, was entsprechend der Prägnanz angepasst werden kann. Bevor der Redner zum letzten Schritt, der *actio*, übergeht, wird die Rede memoriert. Bei diesem vorletzten Teil der Vorbereitung handelt es sich um die sogenannte memoria, also um das tatsächliche Gedächtnis.³

Nun stellt sich die Frage nach den Charakteristika der optimalen Gedächtnisarchitektur. Wie hat ein imaginäres Gebäude auszusehen, um das Abrufen von Erinnerungen so einfach wie möglich zu gestalten? Sind es monumentale Dimensionen, die dieses Gebäude möglichst einprägsam gestalten oder braucht es eine gewisse Kleinteiligkeit, um möglichst viel Erinnerung zu deponieren? Handelt es sich hierbei überhaupt um einen von außen abgeschlossenem Raum oder könnte auch ein Garten als Speicher von Erinnerungen fungieren?

Der römische Rhetoriklehrer Quintilian beschreibt die Eigenschaften der Gedächtnisarchitektur jedenfalls wie folgt: „So wählen sie denn Örtlichkeiten aus, die möglichst geräumig und recht abwechslungsreich und einprägsam ausgestattet sind, etwa ein großes Haus, das in viele Räume zerfällt.“⁴ Diese Beschreibung wird durch den unbekanntem Autor der Rhetorica ad Herennium durch folgendes Zitat geschärft:

„Ebenso ist es vorteilhafter, die Orte in einer verlassenem Gegend zurechtzulegen als in einer viel besuchten, deswegen weil eine große Anzahl von Menschen verwirrt und die Merkmale der Bilder abschwächt, die Einsamkeit dagegen die Gestalten der Bilder unangetastet erhält. Außerdem soll man Orte zurechtlegen, die nach ihrem natürlichen Aussehen unähnlich sind, damit sie in ihrem Unterschied auffallen können; denn wenn jemand viele Räume zwischen zwei Säulen genommen hat, wird er durch die Ähnlichkeit verwirrt, so dass er nicht weiß, was er an jedem Ort festgesetzt hat.“⁵

3 Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 14-16

4 Quintilian, in DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 18

5 Auctor ad Herennium, in DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 19

ARS MEMORATIVA

Zusätzlich zu dieser Beschreibung der antiken Autoren gibt es Bestimmungen für die Beleuchtung der Orte sowie „Mindestabstände“ zwischen den Gedächtnisgebäuden. So scheint es keineswegs unmöglich, mit diesen detaillierten Vorgaben, eine imaginäre Architektur in der realen Welt zu errichten.

Auch Vitruv dürfte sich dieser Möglichkeit bewusst gewesen sein, denn der Architekt erwähnte in seinem Vorwort zu „Zehn Bücher über die Architektur“, dass Architektur ebenso Mnemotektur sein soll, um in der Zukunft an vergangene Größen zu erinnern.⁶

Ob nun als imaginäres Medium oder als reales Instrument für die Erinnerung an politische oder religiöse Verhältnisse, der Zusammenhang zwischen Architektur und Memoria scheint unumstritten zu sein.

6 Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 19

**KONNOTATION
UND
METAMORPHOSE**

KONNOTATION UND METAMORPHOSE

Aufgrund der Entwicklungen im Bereich der Architektur und Kunst eignet sich vor allem das antike Rom als Epizentrum für einen erinnerungsgeschichtlichen Diskurs. Wie bereits in Kapitel „Ars Memorativa“ erwähnt, wurden die mitgedachten Eigenschaften der Architektur seit der Antike dazu verwendet, um der Bevölkerung einen gewissen Bedeutungsgehalt zu vermitteln. Die monumentalen Backsteinbauten im Rom der augustischen Zeit (30 v. Chr. bis 14 n. Chr.) wurden durch Gebäude aus Marmor ersetzt, um den Ausdruck von Dauerhaftigkeit, Wohlstand und Frieden zu vermitteln. Generell wurde in der Antike mehr Wert auf die Visualisierung von gesellschaftlichen Normen gelegt als auf die Vermittlung über das Medium der Schrift, was zu einer Vielzahl an künstlerischen sowie baukünstlerischen Manifestationen geführt hat. Die Architektur diente hierbei in vielen Fällen zur Kommunikation neuer politischer Verhältnisse. Neben der Vergegenwärtigung durch Architektur wurden sowohl Büsten als auch Münzen zur Vermittlung von Machtverhältnissen herangezogen. Die Ausdruckskraft und die Schnelligkeit der Verbreitung der verschiedenen Medien war jedoch sehr unterschiedlich. Die Prägung von Münzen wurde zur rasanten Verbreitung von Neuigkeiten verwendet, wohingegen ein monumentales Gebäude durch dessen permanente Anwesenheit Dauerhaftigkeit vermitteln sollte. Was die Reichweite beziehungsweise die Schicht der Adressaten betrifft, so kann man auf die Architektur bezogen davon ausgehen, dass die Wirkung der Villa Adriana eine andere war als die des zentral gelegenen Pantheons. Unterteilt man nun diesen Rundbau in seine Einzelteile, so ist es durchaus möglich, dass je nach Nutzung des Tempels die Rotunde beispielsweise die Adressaten einer elitären Schicht ansprach, wohingegen der Wirkungsbereich des Vorplatzes der „normalen“ Bevölkerung zugeschrieben war.⁷ Generell eignet sich der Bau des Pantheons aufgrund des guten gegenwärtigen Zustands und der Anzahl an geschichtlichen Dokumenten sehr gut zur Veranschaulichung einiger wichtiger erinnerungsgeschichtlicher Entwicklungen. Aufgrund der langen Lebensdauer des Pantheons ist dieses Gebäude Zeuge von vielen unterschiedlichen Generationen und deren divergierenden Weltanschauungen geworden. Diese oftmals sehr gegensätzlichen Anschauungen der Bevölkerung hatten wiederum großen Einfluss darauf, wie der Tempel wahrgenommen wurde und vor allem zu welchem Nutzen er diente. Die Verwendung des Pantheons hatte wiederum große Auswirkungen auf das zukünftige Zitieren der Architektur und somit auch auf die Erinnerung, welche durch das Verweisen auf ein Gebäude aus der Vergangenheit hervorgerufen wird.⁸



Abb. 2. Das Pantheon in Rom, nach Piranesi

7 Vgl. Wolfram MARTINI, Prospektive und retrospektive Erinnerung, in: Wolfram Martini (Hg.), Architektur und Erinnerung, Göttingen 2000, S. 21
8 Vgl. Wolfram MARTINI, Prospektive und retrospektive Erinnerung, S. 19, S. 22

KONNOTATION UND METAMORPHOSE

gegenwärtige Gesellschaft adaptiert. Diese kulturelle Metamorphose zeichnet sich somit auch in der baukünstlerischen Gestaltung des Pantheons ab.¹⁰

Was die Veränderung im Bedeutungsgehalt angeht, bietet es sich an, auf die Verwendungen beziehungsweise die Umwidmungen des Tempels sowie auf das zukünftige Referenzieren auf das Pantheon genauer einzugehen. Der Bautyp des Pantheons wurde bereits wenige Jahre nach seiner Fertigstellung als Referenz zum Bau des Asklepiosheiligtums herangezogen. Es folgten weitere eindeutige Beispiele, indem der Rundbau als Vorbild diente wie z.B. der Zeus-Asklepios-Tempel oder die kaiserlichen Mausoleen in der Nähe von Rom. Durch die Zweckvielfalt der verschiedensten Bauwerke, die sich auf den Rundbau referenzieren, kann man nicht davon ausgehen, dass die Begründung der Referenz immer dieselbe gewesen ist, was wiederum mit der veränderten Bedeutung des Pantheons einhergeht. Schlussendlich wurde der allen Göttern geweihte Tempel im 7. Jahrhundert unter Papst Bonifatius IV. zum christlichen Sakralbau ernannt, was dazu führte, dass das Pantheon in oft in der sakralen Architektur zitiert wurde. Auch Andrea Palladio referenzierte beim Bau des Tempietto Barbaro (um 1580) auf den Rundbau in Rom. Die einem ständigen Wandel unterliegende Verwendung des Pantheons ist unweigerlich damit verbunden, zu welchem Zweck der Tempel diente. Wiederum wurde, der Zweckmäßigkeit entsprechend, die Architektur zitiert und somit an einen bestimmten Bedeutungsgehalt erinnert.¹¹

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der römischen Antike sowohl die Architektur als auch andere Künste zum Verbreiten von Leitlinien der Gesellschaft herangezogen wurden. Außerdem bedienten sich die antiken Bauherren bewusst der Aussagekraft von Architektur, um politische Verhältnisse zu propagieren. Sowohl die Bewunderung einer Epoche als auch aus Abneigung gegenüber den politischen und gesellschaftlichen Tendenzen einer gewissen Zeit wurden im Medium der Architektur und der Kunst manifestiert. Darüber hinaus dürfte den Bauherren der Antike durchaus bewusst gewesen sein, dass sich die gesellschaftlichen Normen zwar auf eine gewisse Zeit berufen können, sich diese jedoch im ständigen Wandel befinden, was sich in der Entstehungsgeschichte des Pantheons zeigt. Anhand der Entwicklungsgeschichte dieses Tempels beziehungsweise in der Veränderung der äußeren Gestalt kann festgestellt werden, dass diese in Architektur verewigten Aussagen einem stetigen Wandel unterliegen und durch die Gegenwart neu interpretiert werden. Die Erinnernden erzeugen sozusagen die Erinnerung.¹²

10 Vgl. Wolfram MARTINI, Prospektive und retrospektive Erinnerung, S. 19-23

11 Vgl. Wolfram MARTINI, Prospektive und retrospektive Erinnerung, S. 22, S. 23

12 Vgl. Wolfram MARTINI, Prospektive und retrospektive Erinnerung, S. 22-25



Abb. 4. Tempietto Barbaro (um 1580)

**MNEMOTECHNIK
IM AUFTRAG
DES GLAUBENS**



Abb. 5. historische Buchillustration

MNEMOTECHNIK IM AUFTRAG DES GLAUBENS

Der Untergang des Römischen Reiches gegen Ende des 5. Jahrhunderts bedeutete auch einen Umbruch für die Gedächtniskunst der Antike. Mit voranschreitendem Mittelalter wurde die Gelehrsamkeit zur Angelegenheit der Klöster und die Rhetorik wurde nicht mehr vorrangig für weltliche Zwecke herangezogen, sondern diente vor allem zur Verbreitung des christlichen Glaubens.¹³

Im Mittelalter versuchte man zunehmend all jene Gedanken zu materialisieren, welche man im Sinne der Ars memoritiva vor dem inneren Auge zu ordnen versuchte. Die Bilder des Gedächtnisses werden zum Ausdruck von Illustrationen in Büchern und mittelalterlichen Gemälden. Diese Malereien dienten jedoch nicht nur der visuellen Genugtuung. Vor allem wurden diese zum schnelleren Memorieren der Inhalte angefertigt. Beispielsweise wurden Buchillustrationen, wie die der Initialen, als Gedächtnisstützen konzipiert. Durch das eindruckliche Gestalten dieses am Beginn einer Seite stehenden Großbuchstabens soll dem Leser das Erinnern an den Inhalt des Textes erleichtert werden.

Zusätzlich, mit dem Hintergrund des erleichterten Memorierens, wurden sowohl Miniaturzeichnungen als auch Rubriken als mnemotechnische Hilfsmittel in mittelalterlichen Schriften eingesetzt. Um diese Kombination der unterschiedlichen „Gedächtnishilfen“ nun perfekt aufeinander abzustimmen, verlangte es bestimmte Richtlinien in der Gestaltung einer mittelalterlichen Buchseite.¹⁴

Ähnlich wie die Anforderungen an die ideale Gedächtnisarchitektur zielen die Richtlinien für das „Layout“ einer leeren Seite primär auf das einfache Zurechtfinden und die Unverwechselbarkeit eines Textes ab. Die eindruckliche Gestaltung der verschiedenen Elemente einer Buchseite verleiht dieser einerseits Einzigartigkeit, andererseits vermittelt diese dem Leser eine gewisse Brisanz des Inhaltes. Die mit roter Tinte geschriebenen Rubriken dienen der Prägnanz einer Textpassage, da die Farbe als Metapher für Märtyrerblut verstanden wird. Um nun eine Buchseite so übersichtlich wie möglich zu gestalten, gliederte man diese oftmals in Spalten, welchen wiederum bestimmte Proportionen zugrunde liegen. Der Abstand zwischen den Elementen einer Seite war ebenfalls nicht der Willkür überlassen, sondern wurde nach klaren Richtlinien bestimmt, welche man mit den „Abstandsbestimmungen“ der Gedächtnisarchitekturen vergleichen könnte. Diese penibel gestalteten Buchseiten bekamen jedoch nur all jene zu Gesicht, denen Zutritt zu den Bibliotheken der sakralen Gebäude gewährt war.¹⁵

13 Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 23-25

14 Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 28

15 Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 28-29



Abb. 6. Biblia Pauperum, 15. Jahrhundert

MNEMOTECHNIK IM AUFTRAG DES GLAUBENS

Vor dem Hintergrund der hohen Anzahl an Analphabeten in der europäischen Bevölkerung gewinnt die mittelalterliche Bildwelt enorm an Bedeutung. Der Inhalt der Heiligen Schrift wurde der Bevölkerung in erster Linie durch Gottesdienst und Malereien in der Kirche vermittelt. Ähnlich wie die Buchillustrationen wurden die Fresken der Sakralbauten anhand mnemotechnischer Richtlinien gestaltet und dienten vorrangig dem Kommunizieren des biblischen Inhalts.¹⁶ Das wahrscheinlich eindrücklichste Beispiel für die visuelle Darstellung der Bibel und der Prägnanz der mittelalterlichen Bildwelt ist die Biblia Pauperum. Die auch als Armenbibel bezeichnete Illustration der Heiligen Schrift verzichtet auf sämtliche Textpassagen und vermittelt den Inhalt der Bibel ausnahmslos durch die Verwendung von bildlichen Darstellungen.¹⁷

Die Kraft der visuellen Mittel zur Verbreitung des christlichen Glaubens ist auch die Grundlage für die Gestaltung der gotischen Kathedralen. Hierbei treten sakrale Interessen an die Stelle der weltlichen, politischen Motive der antiken Bauherren. Unverändert jedoch bleibt das Bewusstsein über die mitgedachten Eigenschaften architektonischer Elemente. Die beinahe schwerelos wirkenden Konstruktionen der gotischen Kathedralen werden herangezogen, um im Betrachter das Gefühl von Spiritualität zu erwecken. Da jedoch diese architektonischen Meisterwerke für den Großteil der Bevölkerung der einzige Zugang zur Heiligen Schrift sind, wird versucht, diese auf den verschiedensten Ebenen der Wahrnehmung zu kommunizieren. Die visuelle Wahrnehmung der Architektur wird hierbei durch die künstlerische Gestaltung der Wandmalereien und Fensterbilder unterstützt. Um das spirituelle Erlebnis zusätzlich zu verstärken, spricht der Duft von Weihrauch den Geruchssinn der Gläubigen an. Die Verbreitung des christlichen Glaubens im Rahmen des Gottesdienstes wurde somit zu einer sinnlichen Erfahrung auf mehreren Ebenen.¹⁸

Im Gegensatz zum antiken Rom zeichnet sich das Mittelalter durch eine aus einer Notwendigkeit entstandenen Bildwelt aus, welche primär die Gedanken des christlichen Glaubens visualisiert und diese im kollektiven Gedächtnis zu verankern versucht. Die Kathedralen dienten vor allem der öffentlichen Manifestation des Glaubens und waren für einen Großteil der Bevölkerung der einzige Zugang zu diesem. Die Bücher hingegen waren oft nur für auserwählte Personen zugänglich und lagerten meistens in den Bibliotheken der Klöster, welche sich erst mit zu Ende gehendem Mittelalter neuer Aufmerksamkeit erfreuten.

¹⁶ Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 28- 29

¹⁷ Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 28

¹⁸ Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 28-32

**STABILE MEMORIA
UND
FANTASTISCHE GÄRTEN**



LEON BATTISTA ALBERTI ARCHIT.
S. Vafari II. FIORENTINO *S. Battocchi Sc.*
 48.

Abb. 7. Leon Battista Alberti

STABILE MEMORIA UND FANTASTISCHE GÄRTEN

Den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance kennzeichnen vor allem ein aufstrebendes Bürgertum, der fluktuierende Welthandel und das steigende Interesse an den Naturwissenschaften. Anstatt der Vorstellung, dass Gott den Menschen schuf, galt nun der Mensch als Maß aller Dinge.¹⁹ Die Renaissance (franz. Wiedergeburt) kann durchaus auch als eine Wiedergeburt der Antike betrachtet werden, die oftmals mit der sakralen Tradition in Konflikt geriet. Werke über die Lehren der Antike, welche zunächst noch in den Klöstern und kirchlichen Räumlichkeiten lagerten und kaum beachtet wurden, erfreuten sich nun erneuter Aufmerksamkeit.²⁰

Im Italien des 14. Jahrhunderts versuchte der römische Politiker Cola di Rienzo ein neues Kaisertum zu errichten. Er scheiterte jedoch an dem Versuch und Italien zerfiel in viele kleine Stadtstaaten. Gutbürgerliche Familien wie die Aristokraten aus Venedig oder die Este aus Ferrara förderten das Wiederbeleben der antiken Kunst und traten dabei immer wieder in Konflikt mit dem päpstlichen Rom.²¹ Mit dem Rückbezug auf die Antike kamen auch die Schriften der antiken Redner erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Erzählung von Cicero über das Abendmahl von Simonides und der damit verbundene Zusammenhang zwischen dreidimensionaler Orientierung und dem Gedächtnis wurden nun auf Topografien wie den Stadtraum übertragen. Ebenso wurde der Kontext des Gartens mit größerer Aufmerksamkeit untersucht und bearbeitet. So verstand es bereits Leon Battista Alberti, das Haus und den Garten in der Gesamtheit zu betrachten.²²

Bezüglich der Gartenanlagen ist festzustellen, dass diesen, mit Fortschreiten der Renaissance, mehr Bedeutung zugeschrieben wurde. Im Unterschied zu den Gemälden oder den Bühnenbildern des Theaters, bei denen landschaftliche Szenen nur dem untersten Genre, dem Pastoralen, vorbehalten waren, dienten vor allem die Ruinen- gärten der Demonstration von Macht über das Medium der Architektur.²³

19 Vgl. Wilfried KOCH, Baustilkunde. Das große Sammelwerk zur europäischen Baukunst von der Antik bis zur Gegenwart, München 1991, S241-216

20 Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 40

21 Vgl. KOCH, Baustilkunde, S. 213

22 Vgl. BAUMGARTNER, Topographie als Medium der Erinnerung, S. 71-73

23 Vgl. DOLEGA, Gedächtnis: Architektur, S. 53-55

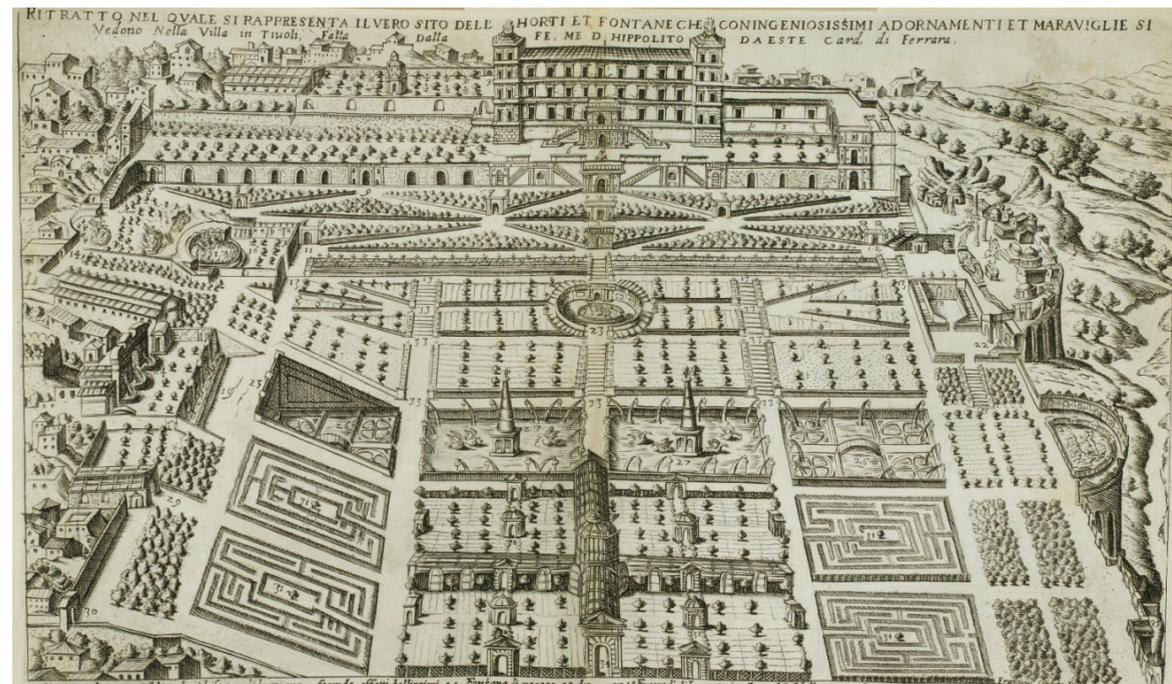


Abb. 8. Architektonischer Garten der Villa d'Este

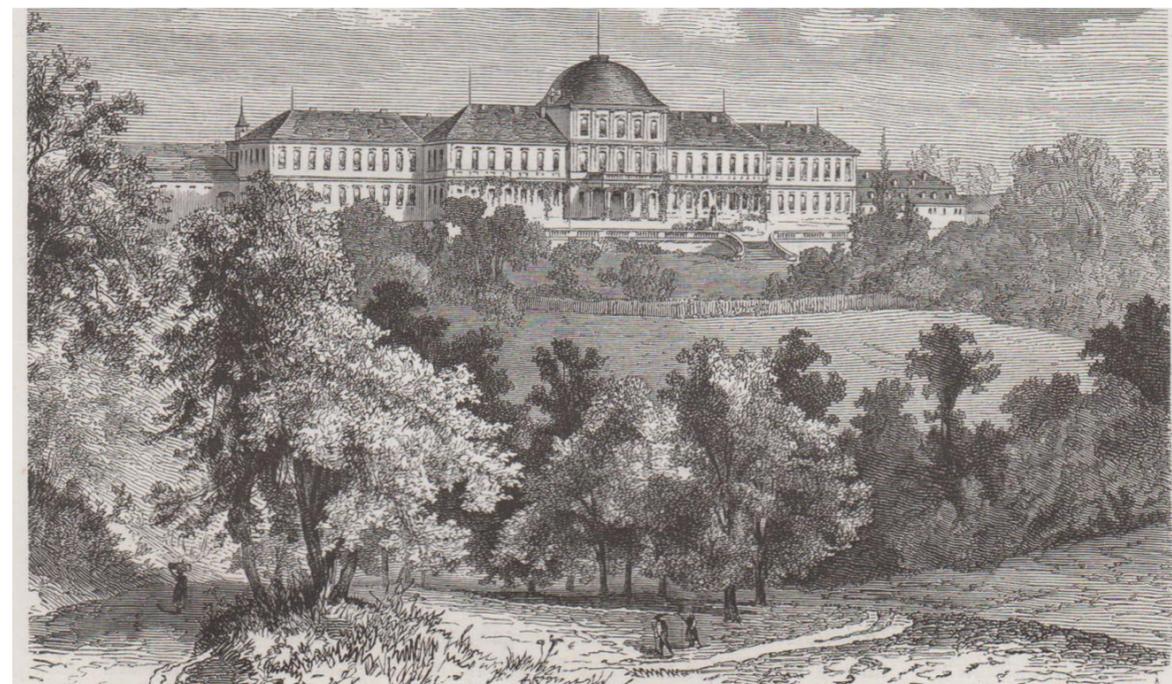


Abb. 9. Landschaftsgarten Hohenheim

STABILE MEMORIA UND FANTASTISCHE GÄRTEN

In der Gartenarchitektur wird hierbei in verschiedene Modelle unterschieden. Zum einen spricht man vom architektonischen Garten, wenn der Besucher durch einen mit Statuen, Brunnenanlagen, Fontänen etc. gestalteten Garten geführt wird. Dem Durchschreitenden werden hierbei, ganz im Sinne der „*stabilen Memoria*“²⁴, Gegenstände vor Augen geführt, welche bestimmte Erinnerungen hervorrufen sollen. Der Raum des architektonischen Gartens ist mit jenem imaginären Raum der Gedächtnisarchitektur vergleichbar, in dem Erinnerungen gespeichert werden und beim Durchschreiten vergegenwärtigt werden können. Diese spezielle Form der Gartenarchitektur entwickelte sich über einen Zeitraum von 200 Jahren hin zum Landschaftsgarten. Im Gegensatz zum architektonischen Garten wird bei den Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts vermehrt Wert auf die Wirkung der Landschaft gelegt. Diese Entwicklung in der Gartenarchitektur wurde vor allem durch die Erkenntnisse der Assoziationstheorie geprägt und die Funktion des Gartens entwickelte sich dadurch vom musealen Ausstellungsraum hin zu einer eng mit der Gefühlswelt verbundenen Landschaft. Bezeichnend für diesen Wandel ist das Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Erinnerungsmodelle. Die Gartenarchitektur der Renaissance prägte jedoch nicht nur dieses Umdenken, sondern sie sorgte ebenso für Konfliktpotential zwischen der weltlichen und der geistlichen Tradition.²⁵ Ein sehr prominenter Konflikt zwischen der sakralen und der weltlichen Erinnerungskultur ist jener zwischen dem Statthalter von Tivoli, Ippolito d'Este, und Papst Pius V. Während unter Papst Pius V. sämtliche antiken Statuen aus dem Belvederegarten entfernt wurden, um der Erinnerung an die heidnische Kultur eine klare Absage zu erteilen, entstand zeitgleich einer der bekanntesten architektonische Garten der Renaissance, der als Manifest an die Antike verstanden werden kann.

Der Kardinal Ippolito d'Este wurde als Sohn des Herzogs Alfonso von Ferrara, Modena und Reggio geboren und war dementsprechend in einer Familie mit großem Einfluss aufgewachsen. Im Jahre 1550 wurde er zum Statthalter von Tivoli ernannt, wo er einige Jahre später die Villa d'Este mit einer prunkvollen Gartenanlage errichten ließ. Der Entscheidung, dieses Bauvorhaben in Tivoli zu errichten, geht jedoch eine klare Absage des Papstes bezüglich der Idee eines Schlosses auf der Tiberinsel in Rom voraus. Ippolito konterte dieser mit den Worten, „*wenn er in Rom kein Schloss haben dürfe, wolle er ein Rom in seinem Schloss in Tivoli haben.*“²⁶ Es dauerte nur wenige Jahre, bis dieser Gedanke in die Tat umgesetzt wurde. Als der Papst von den unvorstellbaren Errichtungskosten

²⁴ Günther OESTERLE/Harald TAUSCH, Der Garten, in: Wolfram Martini (Hg.), Architektur und Erinnerung, Göttingen 2000, S. 105

²⁵ Vgl. OESTERLE/TAUSCH, Der Garten, S. 105, S.106

²⁶ Anna SCHREURS, Herkules verachtet die einstigen Gärten der Hesperiden im Vergleich mit Tibur, in: Wolfram Martini (Hg.), Architektur und Erinnerung, Göttingen 2000, S. 107

STABILE MEMORIA UND FANTASTISCHE GÄRTEN

der Gartenanlage und der damit errichteten Verherrlichung der weltlichen Tradition erfuhr, kritisierte dieser den Kardinal für seine Unangemessenheit. Ippolito d'Este hingegen war der Meinung, „dass er nur in Rom dem Papst gehorchen müsse, in Tivoli hingegen könne er bauen wie ein Fürst, der er sei.“²⁷ Es bildete sich somit ein Konflikt zwischen dem Papst und dem Kardinal, der Sinnbild für die unterschiedlichen Anschauungen im Umgang mit der „*Memoria dell'antico*“²⁸ zu dieser Zeit war.²⁹

Ippolito d'Este betraute im Jahr 1550 den bekannten Forscher Pirro Ligorio mit der Aufgabe, die Villa Adriana im Detail zu untersuchen. Dieser fertigte Studien über die antike Villa an, um diese als Vorbild für die architektonische Gestaltung der Villa d'Este zu verwenden. Diese Untersuchung diente jedoch nicht ausnahmslos dem späteren Zitieren der Architektur, sondern diese Gelegenheit wurde auch zur Erweiterung der Sammlung antiker Statuen des Kardinals genutzt. Im selben Jahr übersiedelte Ippolito d'Este in das in Tivoli gelegene Franziskanerkloster und erweiterte den Grundbesitz um ein angrenzendes Tal, auf dessen Hang die berühmte Gartenanlage errichtet werden sollte. Ab 1560 beauftragte der Kardinal den Architekten Galvani, der primär für die Gestaltung der erforderlichen Topografie zuständig war. Die künstlerische Oberleitung hingegen blieb im Auftrag von Pirro Ligorio, der möglicherweise auch für das Grundkonzept der Brunnenanlagen zuständig war. Bei dieser Brunnenanlage handelt es sich jedoch nicht nur um einen der eindrucklichsten Bestandteile dieses Gartens, an ihr ist auch am deutlichsten die Begeisterung für die antiken Vorbilder des Gestalters ablesbar. Pirro Ligorio, war einer von vielen Forschern, die sich im 16. Jahrhundert mit dem Rekonstruieren des ruinösen Brunnens Meta sudans, der zwischen dem Kolosseum und dem Konstantinbogen stand, beschäftigte. Die Studie von Ligorio, welche die Rekonstruktion dieses Brunnens beschreibt, arbeitete dieser in die Entwürfe der Brunnenanlage der Villa d'Este ein. Dieses Integrieren der antiken Formensprache ist ein weiteres, sehr eindeutiges Indiz für das Wetteifern mit der Antike bei Gestaltung des architektonischen Gartens des Kardinals. Neben dieser prunkvollen Brunnenanlage bediente man sich unzähliger Statuen, Fontänen, kleiner Wasserkanäle etc., die entweder tatsächlich der Antike entstammen oder dieser in akribischer Arbeit nachgebildet wurden. All diese Relikte wurden jedenfalls aus demselben Grund in die Gartenanlage integriert.³⁰

Der Garten Ippolito d'Estes sollte als ein durchschreitbarer Erinnerungsort im Sinne der *Memoria dell'antico* gestaltet werden. Sowohl Ligorio als auch der Bauherr der Villa d'Este verherrlichten die Verhältnisse der Antike

27 SCHREURS, Herkules verachtet die einstigen Gärten, S. 107

28 OESTERLE/TAUSCH, Der Garten, S. 105

29 Vgl. SCHREURS, Herkules verachtet die einstigen Gärten, S. 107, S. 108

30 Vgl. SCHREURS, Herkules verachtet die einstigen Gärten, S. 107-126

STABILE MEMORIA UND FANTASTISCHE GÄRTEN

und beide waren der Auffassung, dass das Jahrhundert, dem sie entstammen, ein „*Jahrhundert verlorener Hoffnung sei*“³¹, und dass die Menschheit wieder zur alten Harmonie zurückfinden müsse.

Aufgrund dieser Verherrlichung antiker Verhältnisse musste Ligorio nach der Thronbesteigung von Papst Pius sämtliche Arbeiten am päpstlichen Hof niederlegen. Dies geschah zum Wohlwollen des Kardinals, da dieser nun die Arbeiten an der Gartenanlage mit großen Schritten vorantreiben konnte. In den darauffolgenden Jahren versuchte Ippolito d'Este mehrmals, die Wahl für die Nachfolge des Papsts für sich zu entscheiden, was ihm jedoch nicht gelang und dazu führte, dass er sich ab 1568 in seine Villa zurückzog.

Mit Fertigstellung der Gartenanlage durch den Bauherren Kardinal Ippolito d'Este wurde einmal mehr an bereits Vergangenes durch neuerliche bauliche Vergegenwärtigung gedacht. Wiederum handelt es sich hierbei um die Gedanken an die Vergangenheit, die durch den Erinnernden zu neuem Leben erweckt wurden. Diese Erinnerung an die Antike manifestiert sich im Garten der Villa d'Este als ein durchschreitbarer Erinnerungsraum im Sinne einer stabilen Memoria.³²

Das Erinnerungsmodell der Villa d'Este, bei dem es sich um räumlich gedachte stabile Memoria handelt, wird im Barock durch ein modernes Konzept von Erinnerung abgelöst. Dieses Modell lässt sowohl Brüche als auch Verschiebungen zu und die Erinnerung ist dabei nicht mehr stringent und an ein Individuum gebunden. Die Frage um die Identität des Betrachters wird somit neu definiert. Im Landschaftsgarten werden Ausschnitte zum Träger von Assoziationen und Architekturen stellen keine konkreten Räume mehr dar, sondern dienen vor allem als Blickfänge. Seit 1710 etabliert sich die Assoziationstheorie, die eng mit der Konzeptionierung des Landschaftsgartens im 18. Jahrhundert in Verbindung steht. Der Paradigmenwechsel, der stattgefunden hat, fragt nach der Identität des Betrachters, dessen subjektivem Bewusstsein, dessen Erinnerungen und Ideen, die durch einen dynamischen Prozess Bilder erwecken und auch das niedere Seelenvermögen ansprechen.³³

31 Pirro LIGORI, in: SCHREURS, Herkules verachtet die einstigen Gärten, S. 112

32 Vgl. SCHREURS, Herkules verachtet die einstigen Gärten, S. 107-126

33 Vgl. OESTERLE/TAUSCH, Der Garten, S. 105, S.106



Abb. 10. Laiterie de la Reine Außenansicht, Trianon

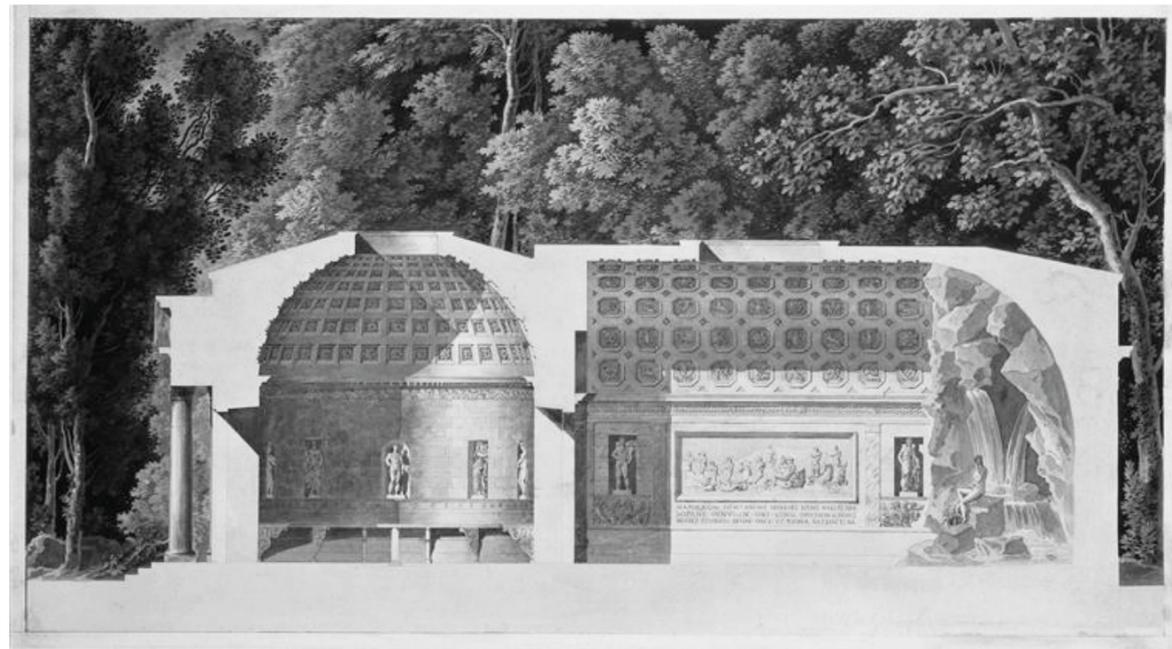


Abb. 11. Laiterie de la Reine Längsschnitt, Trianon

STABILE MEMORIA UND FANTASTISCHE GÄRTEN

Eine Besonderheit in Zusammenhang mit dem Landschaftsgarten stellt die „Dörfle-Mode“³⁴ dar. Durch Theater und Literatur beeinflusst, wuchs das Interesse der höfischen Gesellschaft am Landleben und an der Natur. Die Dörfle-Mode beschreibt einen Trend, bei dem sich die barocken HerzogInnen, FürstInnen und KönigInnen Bauten pastoraler Architektur in deren Landschaftsgärten erbauen ließen. Bei der Gestaltung dieser „Hütten“ wurde die Maskerade (die Fassade) meist sehr schlicht gehalten, wohingegen das Innere oftmals sehr prunkvoll geschmückt war. Beim Dekorieren des Inneren wurde wiederum gerne auf das Wissen der Antike zurückgegriffen, wie am Beispiel der *Laiterie de la Reine* (franz. Molkerei der Königin) in Rambouillet klar ersichtlich wird. Beim Betreten des durch eine nüchterne Sandsteinfassade bekleideten Gebäudes offenbart sich dem Besucher eine prachtvoll geschmückte Halle, die mit einer artifiziellen Grotte an der Stirnseite abgeschlossen wird. Die Symbolik dieses künstlichen Szenarios spielt auf die griechische Mythologie ab, bei der Grotten sowie Höhlen als Sitz der Naturgötter gelten. Dieses Gebäude, welches Marie-Antoinette 1787 von Ludwig dem XVI. geschenkt bekommen hat, stellt die Königin somit als Ernährerin des Volkes dar.

Ein weiteres kleines Dörfchen, ebenfalls im Besitz von Marie-Antoinette, ist das *Hameaux* (franz. kl. Dörfchen) in Trianon, wegen dem man der Königin vorwarf, dass sie den Wohlstand des Landes durch die pompöse Ausstattung gefährde. Dieser Vorwurf war wahrscheinlich nicht ganz unbegründet, jedoch wurden diese später errichteten Dörfchen nicht mehr so extravagant dekoriert wie deren Vorgänger und dienten in erster Linie als Kulisse für Feste und Aufführungen in der Natur.³⁵

In der Landschaftsarchitektur des 18. Jahrhunderts gibt es somit mehrere Motive für das Errichten von Architektur in einem Gartenkomplex. Während die prunkvollen Innenräume der Laiterie de la Reine in Rambouillet zum Empfangen ausgewählter Persönlichkeiten und dem Mythos rund um Marie-Antoinette dienten, wurden später errichtete Hameaux in erster Linie als Theaterkulissen und als Bühne für Festlichkeiten eingesetzt. Betrachtet man die Wertschätzung der Arbeit und der Literatur sowie das Verlangen nach der Einsamkeit in der Natur, so kann die Dörfle-Mode als ein Lebensideal verstanden werden, welches an der klassischen Landlebendichtung angelehnt ist.³⁶

34 Ute KLOSTERMANN/Günther OESTERLE/Harald TAUSCH, Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle, in: Wolfram Martini (Hg.), Architektur und Erinnerung, Göttingen 2000, S. 140

35 Vgl. KLOSTERMANN/OESTERLE/TAUSCH, Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle, S. 129-140

36 Vgl. KLOSTERMANN/OESTERLE/TAUSCH, Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle, S. 140-146

STABILE MEMORIA UND FANTASTISCHE GÄRTEN



Abb. 12. Das Fischerhaus und der Bogen, Gartenanlage Hohenheim

Beispielhaft hierfür ist das englische Dorf der Gartenanlage in Hohenheim, welches unter Herzog Karl Eugen und seiner Frau Franziska von Hohenheim erbaut wurde. Bei diesem Konglomerat aus Gebäuden und Ruinen handelt es sich um einen in einen Landschaftsgarten integrierten Komplex, der aus einer Kombination von englischer Dorfarchitektur und penibel nachgebauten antiken Ruinen besteht. Wie das Hameaux in Trianon wurde auch dieses Dörfchen zur Kulisse für Feierlichkeiten, bei denen unter anderem auch Friedrich Schiller als Bauer verkleidet die Herzogin ehrte. Diese Rollenspiele der gehobenen Gesellschaft waren jedoch keine Seltenheit. So verbrachten auch der Herzog und seine Gemahlin viel Zeit in der Natur, was durchaus als Adelnung der Arbeit verstanden werden kann.³⁷

Der Hohenheimer Garten besteht aus einer Kombination von verschiedenen Erinnerungsmodellen. Wird geschichtlich gesichertes Wissen über die Antike phantasievoll mit der Struktur eines englischen Dorfes in Verbindung gebracht, spricht man von einem „kombinatorischen Erinnerungsmodell“³⁸. Hierbei kann die bereits erwähnte Identität des Betrachters von großer Bedeutung sein, denn bei einer derartigen Kombination von Architekturen können verschiedenste Assoziationen im Betrachter erweckt werden. Der deutsche Gartenhistoriker Christian Cay Lorenz Hirschfeld beschreibt den Garten in Hohenheim mit den Worten: „eine fast unerschöpfliche Quelle von Unterhaltung ergießt sich durch das Ganze.“³⁹ Der Besucher durchschreitet hierbei eine simulierte Kulisse, die denjenigen in eine bestimmte Atmosphäre zu versetzen versucht. Im Falle dieses Dorfes soll im Durchschreitenden das Gefühl erweckt werden, dass er sich in einer untergegangenen Stadt befindet, was einem „atmosphärischen Erinnerungsmodell“⁴⁰ entspricht. Außerdem wird dem Betrachter der Eindruck vermittelt, erinnernd durch die vergangenen Jahrhunderte zu wandern, was als ein „geschichtsphilosophisches Erinnerungsmodell“⁴¹ beschrieben werden kann.⁴²

37 Vgl. KLOSTERMANN/OESTERLE/TAUSCH, Vom sentimentalischen zum sentimentalischen Dörfle, S. 140-146

38 Vgl. OESTERLE/TAUSCH, Der Garten, S.105, S.106

39 C. C. L. HIRSCHFELD, in: KLOSTERMANN/OESTERLE/TAUSCH, Vom sentimentalischen zum sentimentalischen Dörfle, S. 145

40 OESTERLE/TAUSCH, Der Garten, S.106

41 OESTERLE/TAUSCH, Der Garten, S.106

42 Vgl. OESTERLE/TAUSCH, Der Garten, S.105, S.106

STABILE MEMORIA UND FANTASTISCHE GÄRTEN

So verschieden sich die Assoziationen des Betrachters beim Durchwandern eines Landschaftsgartens gestalten können, so unterschiedlich wurde der Garten in Hohenheim von verschiedenen Protagonisten interpretiert. Beispielsweise antwortet Kunstschriftsteller G. H. Rapp auf eine Kritik an der Gartenanlage, in welcher die scheinbar verwirrende Uneinheitlichkeit bemängelt wird, dass es sich bei den Miniaturen lediglich um an die Größe der Gartenanlage angepasste Modelle handelt. Es wird auch nicht versucht, große Illusionen darzustellen, sondern es geht vielmehr um die Reichhaltigkeit an Ästhetik. So weicht das Abrufen von Wissen über die Antike einer „raumästhetisch konzipierten Erinnerungslandschaft“^{43, 44}.

Unabhängig von den verschiedenen Interpretationen über die Landschaftsgärten steht die Entwicklung in der Beziehung zwischen dem Inneren und dem Äußeren im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Dieser Paradigmenwechsel bezieht sich jedoch nicht nur auf die Architektur, sondern auch auf die Physiognomie des Menschen. Während im 17. Jahrhundert noch Zeichnungen angefertigt wurden, welche die Affekte des Menschen zeigten und diesen auf Hass, Furcht und Entzückung beschränkten, lehnte man diese einfältige Haltung im darauffolgenden Jahrhundert ab. Mit zunehmender Bedeutung der empirischen Forschungen erteilte man der Ansicht, nach der eine Norm den Zusammenhang des Äußeren mit dem Inneren beschreibt, eine Absage und der „natürliche Ausdruck“ sowie „der Charakter“ gewannen an Bedeutung. Aus der Physiognomie eines Menschen lässt sich also kein direkter Schluss auf dessen Gefühlswelt schließen. Auf die Architektur bezogen bedeutet das, dass der direkte Zusammenhang zwischen der äußeren Hülle und der inneren Ausgestaltung keiner Abhängigkeit voneinander unterliegt. Spätestens nach der Feststellung des englischen Landschaftsarchitekten Stephen Switzer, dass der Stimmungsgelhalt des Besuchers durch die Integration von Gebäuden mit einfacher äußerer Erscheinung verstärkt werden kann, wurden die Erkenntnisse aus der Physiognomie auf die Architektur der Gartenanlagen angewandt. So begann man, wie dies bereits in Zusammenhang mit der Dörfle-Mode beschrieben wurde, die Fassaden unabhängig von deren Inneren zu gestalten. Die Hüllen dieser in die Natur eingebetteten Architekturen dienten sowohl als Blickfänge, welche auf bestimmte Ausschnitte in der Landschaft aufmerksam machten, als auch zur Anregung der Einbildungskraft des Betrachters.⁴⁵

43 KLOSTERMANN/OESTERLE/TAUSCH, Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle, S. 147

44 Vgl. KLOSTERMANN/OESTERLE/TAUSCH, Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle, S. 146-153

45 Vgl. KLOSTERMANN/OESTERLE/TAUSCH, Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle, S. 153-156

STABILE MEMORIA UND FANTASTISCHE GÄRTEN

In der Architekturtheorie gab es zwei unterschiedliche Auffassungen zum differenzierten Behandeln von Fassade und Innenraum. Getreu dem Motto, „die Fassade lügt nicht“, planten die Vertreter dieser Ansicht die Fassaden der Gebäude nach deren Charakter. So soll die äußere Gestalt dem Charakter des Gebäudes entsprechen und ein schlüssiges Gesamtes erzeugen. Als Gegenstück zu dieser „ehrlichen“ Gestaltung der Gartenarchitekturen bedienen sich viele Gestalter des Überraschungseffekts. Der durch ästhetische Illusion erzeugte Wandel soll den Betrachter erfreuen und dessen Phantasie zusätzlich anregen.⁴⁶

Was diese divergierenden Ansätze eint, ist, dass es sich sowohl bei den kleinen Dörfchen als auch bei den antiken Ruinen stets um eine Illusion handelt und diese jedoch nur so dem Vergnügen dient, solange sich der Betrachter dessen bewusst ist.

Störungen in der Wahrnehmung entstehen dort, wo die architektonisch gestaltete Illusion nicht mit einem Bild der durch Erfahrung bestätigten Erinnerung korrespondiert.

So gelten die glanzvoll dekorierten Hameaux noch lange nicht als Beweis für die Existenz von Fabelwesen, auch wenn sich der Rezipient insgeheim an das Fantastische, der Literatur Entnommene, erinnert fühlt. Vorgestellte Illusionen aus der narrativen Literatur überlappen sich hier mit Bildern der eigenen Erfahrung und werden zum spielerischen Vexierbild zwischen Realität und Illusion.⁴⁷

46 Vgl. KLOSTERMANN/OESTERLE/TAUSCH, Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle, S. 155

47 Vgl. KLOSTERMANN/OESTERLE/TAUSCH, Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle, S. 156

MONUMENTALITÄT IN DER ARCHITEKTUR

**GROSSE HERRSCHER
UND
KLEINE MONUMENTE**

GROSSE HERRSCHER UND KLEINE MONUMENTE

Führt uns die Diskussion rund um die Gedächtnisarchitektur mehrere Modi vor Augen, wie Erinnerung in baulicher sowie in imaginärer Form vergegenwärtigt werden kann, so beschäftigt sich Folgendes mit dem Charakter von Architektur, die an konkrete Persönlichkeiten oder Ereignisse erinnert.

Im Zusammenhang mit der Charakterisierung von Kunst und Architektur welche, an hervorragende Individuen, geschichtsträchtige Geschehnisse oder heldenhafte Taten erinnern soll, wird, wenn auch nicht immer angebracht, sehr häufig der Begriff des Monumentalen herangezogen. Die etymologische Herkunft des Wortes Monument betrachtend, scheint dieser Zusammenhang ein äußerst logischer zu sein, denn das lateinische Verb *monere* beschreibt ein Objekt, welches eine bestimmte erinnernde Rolle hat. Unabhängig von der erinnernden Funktion eines Gegenstandes wird das Adjektiv „monumental“ auch oftmals für die pauschale Beschreibung der Dimensionen eines Bauwerks herangezogen. Um nun Ersteres etwas genau zu beschreiben, bedienen wir uns einer ganz besonderen Form der Architektur beziehungsweise Kunst und gehen etwas pointierter auf den Begriff des Denkmals ein.⁴⁸

Kunstdenkmäler sowie Baudenkmäler dienen seit jeher dem Erinnern an besondere Persönlichkeiten, Gegenstände oder Geschehnisse. Erwähnenswert hierbei ist, dass sich die Baudenkmäler erst ab dem 19. Jahrhundert etablierten, wohingegen Kunstdenkmäler bereits in der Antike Ausdruck politischer Macht waren. Beispielsweise wurden sowohl Triumphbögen als auch Pyramiden als Träger einer gewissen Botschaft konzipiert. Obwohl die Abmessungen der Baulichkeiten darauf schließen lassen, dass es sich um ein Baudenkmal handelt, fallen diese in die Kategorie der Kunstdenkmäler. Ein Baudenkmal im neuzeitlichen Sinne ist ein Gebäude, welches aufgrund seines Alters zum Zeitzeugen einer bestimmten Epoche und somit zum Denkmal ernannt wird. Diese scheinbar alltäglichen Bauten finden zumeist erst nach der Ernennung zum Baudenkmal zu großer Aufmerksamkeit in der Bevölkerung. Eine Ausnahme hierbei bilden die Tempel und Sakralbauten, welchen schon seit ihrer Errichtung große Bedeutung seitens der Bevölkerung zukommt. Die anfangs rein geistige Aufmerksamkeit in Bezug auf diese Bauten wich jedoch mit beginnendem 20. Jahrhundert der visuellen Befriedigung des Bildungsbürgertums. Betrachtet man nun den ursprünglichsten Zweck der Baudenkmäler, so wird man feststellen, dass dieser mit der Ernennung zum Baudenkmal zumeist in den Hintergrund gedrängt wird. So bekommt beispielsweise ein Gebäude, das seit seiner Errichtung Teil eines Stadtgefüges ist, durch die Ernennung zum Denkmal eine neue Bedeutung

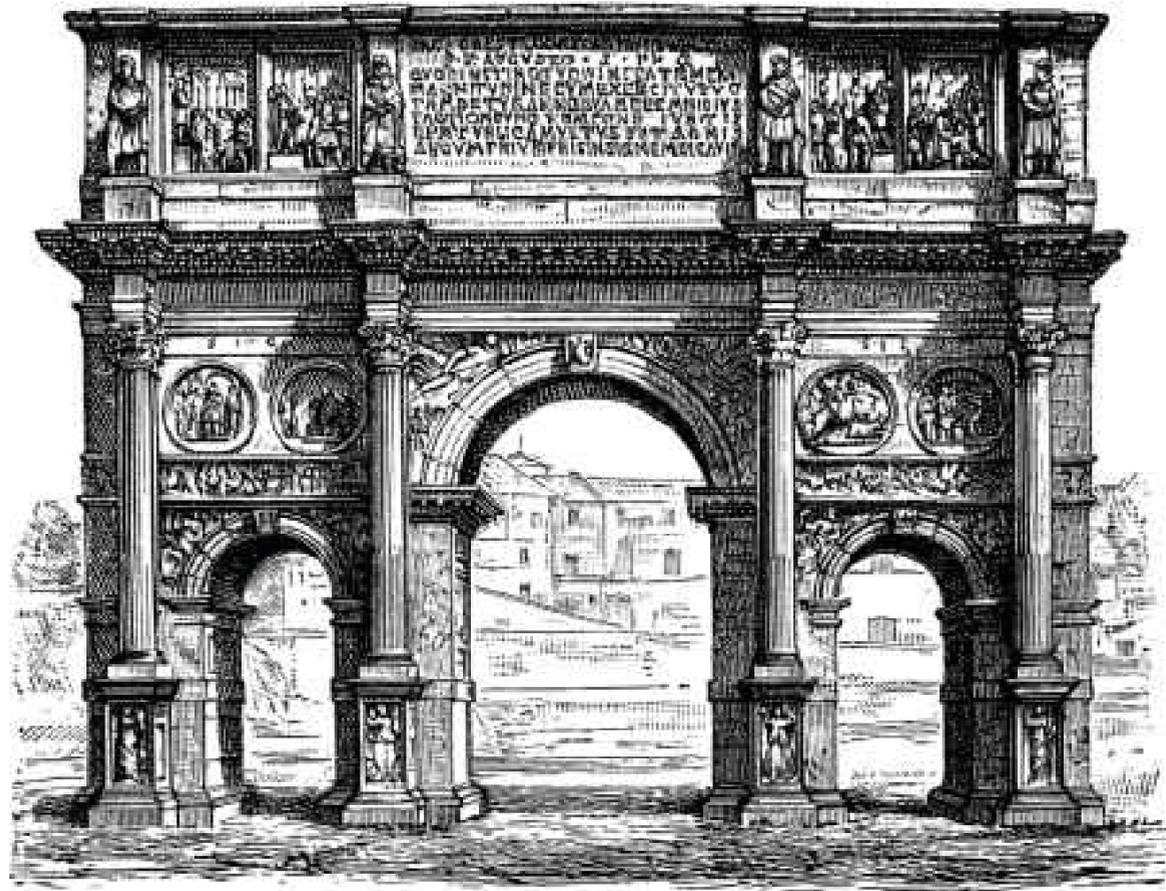


Abb. 13. Triumphbogen des Konstantins, Rom (4. Jh. n. Chr.)

⁴⁸ Vgl. Carsten RUHL, *Mythos Monument. Zwischen Memoria und objektiven Diskurs*, in: Carsten Ruhl (Hg.), *Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945*, Bielefeld 2011, S. 11

GROSSE HERRSCHER UND KLEINE MONUMENTE

und wird, wenn auch nur sinnbildlich, aus seinem ursprünglichen Kontext entfernt. Infolgedessen ändert sich die Wahrnehmung eines ursprünglich als Wohnhaus konzipierten Gebäudes hin zum Zeitzeugen einer besonderen Epoche.⁴⁹

Als Wechselwirkung wird das Selbstverständnis seines Betrachters als Teil einer Kultur dabei durch die neuerliche Sinnstiftung des jungen Monuments bereichert. Diese Erhebungen vom „Alltagsgegenstand“ zum Denkmal und der damit verbundene Wandel in der Konnotation eines Gegenstands können tiefgreifende Auswirkungen auf das kollektive Bewusstsein einer Bevölkerung haben, denn immerhin werden diese soziopolitischen Entscheidungen mit großem Zutun der Politik getroffen. Somit kann mit der Ernennung zum Denkmal ganz bewusst gesteuert werden was beziehungsweise an wen und aus welchem Motiv erinnert wird.⁵⁰

Im Zusammenhang mit den nicht vom Konzept als Monument gedachten Gebäuden spricht man der Auffassung Alois Riegls nach von „ungewollten Denkmälern“. Der Architekt unterscheidet in seiner Studie „Der moderne Denkmalkultus“ in gewollte und ungewollte Monumente. Diese Unterscheidung betrifft sowohl Baudenkmäler als auch jene der Kunst. So fallen beispielsweise die Triumphbögen in die Kategorie der gewollten Denkmäler, da der Idee der Errichtung die Funktion des Erinnerns zugrunde liegt.⁵¹

Bei dieser Gelegenheit kommen wir nochmals auf das kollektive Bewusstsein einer Kultur zurück, denn diese zu Beginn aus Holz errichteten Skulpturen wurden meistens als Zeichen einer gewonnenen Schlacht auf einem zentralen Platz mitten in der Stadt errichtet. Durch die permanente Anwesenheit dieser Triumpharchitektur versuchte man gezielt, das Bewusstsein einer Gesellschaft anzusprechen. Somit kann sowohl durch gewollte als auch ungewollte Denkmäler, welche an Vergangenes erinnern, das gegenwärtige sowie das zukünftige Bewusstsein einer Kultur geprägt werden.⁵²

Kommen wir nun zu einer, wenn nicht sogar der bedeutendsten Aufgabe der Denkmäler, nämlich der Kommunikation. Bevor jedoch auf diese Funktion näher eingegangen wird, gilt es zu erwähnen, dass diese stark durch die Abhängigkeit von Ort und Zeit beeinflusst ist. Als sehr eindrückliches Beispiel dienen hierzu die deutschen

49 Vgl. Wolfgang AMSONEIT/Walter OLLENIK, *Zeitmaschine Architektur. Eine Einführung in die Architekturtheorie*, Essen 2008, S. 90-95

50 Vgl. Winfried SPEITKAMP, *Denkmal und Erinnerungslandschaft*, in: Wolfram Martini (Hg.), *Architektur und Erinnerung*, Göttingen 2000, S. 161-163

51 Vgl. Ákos MORAVÁNSKY, *Monumentalität*, in: Ákos Moravánsky (Hg.), *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*, Basel 2015, S. 372

52 Vgl. SPEITKAMP, *Denkmal und Erinnerungslandschaft*, S. 161-163

GROSSE HERRSCHER UND KLEINE MONUMENTE

Kolonialdenkmäler des 19. Jahrhunderts, welche als Objekte einer „*Herrschaftsarchitektur*“⁵³ verstanden werden können. Durch diese Denkmäler wurden Teile des afrikanischen Kontinents auch symbolisch besetzt und zwingen der dort ansässigen Kultur eine europäische Erinnerungskultur auf. Niemand konnte die Frage nach der Wahrnehmung und Wirkung dieser europäischen Erinnerungsinstrumente beantworten und somit entstand ein grundlegendes Problem in Bezug auf Wahrnehmung der Denkmäler. Die beinahe unbeweglich wirkenden Gegenstände scheinen beim ersten Blick ebenso unverrückbar in ihrem Sinngehalt zu sein. Betrachtet man jedoch die Situation in einem anderen kulturellen Kontext, so kann jede noch so starr wirkende Aussage uminterpretiert werden. Gleiches gilt auch für die zeitliche Dimension. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass ein Denkmal, welches vor mehreren hundert Jahren errichtet wurde, heutzutage aus demselben Motiv mit Begeisterung angestarrt wird. Denn ebenso wie die Ideologie der Menschen befindet sich Kommuniziertes im stetigen Wandel.⁵⁴

Bei aller Vielfalt und Wandelbarkeit rund um das Wesen der Denkmäler oder Monumente bleibt die Frage nach dem verbindenden Charakteristikum – dem Monumentalen – noch zu klären. Was bedeutet das nun für die Frage nach der Monumentalität von Gegenständen? Ist ein Denkmal, unabhängig ob Kunst- oder Baudenkmal, aufgrund des kommunizierten Sinngehalts mit einem Monument gleichzusetzen oder verleiht die Dimension einem Gegenstand Monumentalität? Oder, um nochmals auf die Etymologie zurückzukommen, können die Begrifflichkeiten auch als Synonyme verwendet werden, denn genau dieser Fall trat bei Martin Luthers Bibelübersetzung ein.⁵⁵

53 Vgl. SPEITKAMP, *Denkmal und Erinnerungslandschaft*, S. 165

54 Vgl. SPEITKAMP, *Denkmal und Erinnerungslandschaft*, S. 161-163

55 Vgl. RUHL, *Mythos Monument*, S. 13

AM I
A
MONUMENT ?

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.



AM I A MONUMENT ?



Abb. 14. Situla (links), Hydria (rechts)

Wie bereits im Abschnitt „Große Herrscher, kleine Monumente“ beschrieben, wirft die Gleichsetzung der Begrifflichkeiten „Denkmal“ und „Monument“ einige Fragen bezüglich der nicht zwangsläufig gleichen Charakteristika dieser beiden Worte auf.

Eine dieser Fragestellungen, die sich Akteure verschiedenster Disziplinen bereits seit der Antike stellen, ist jene nach dem geeignetsten Material für einen Gegenstand monumentalen Charakters. Beispielsweise betonte, der aus dem antiken Rom stammende Dichter Horaz, „dass er mit seiner Dichtkunst etwas dauerhafteres als Erz und etwas Höheres als die Pyramiden erbaut habe“⁵⁶. Der österreichische Architekt und Autor Ferdinand von Feldegg hingegen war der Meinung, dass alles, was vom Menschen geschaffen wird und das Vergessen, wenn auch nur kurz, außer Kraft treten lässt, als monumental bezeichnet werden kann. Dieser Ansicht nach beschränkt sich Monumentalität also weder auf die Dimension eines Objekts noch auf die prunkvolle Ausarbeitung oder gar darauf, dass es sich um einen realen Gegenstand handelt. Allein durch die divergierenden Ansichten verschiedenster Protagonisten aus unterschiedlichen Schaffensrichtungen erschließt sich, dass es keine allgemein gültigen Bestimmungen für die Erklärung zum Monumentalen gibt.⁵⁷

Auf die Architektur beschränkend, lässt sich feststellen, dass Gottfried Sempers Auffassung der Monumentalität sehr nahe an der etymologischen Bedeutung des Wortes angelegt ist. Für den Architekten hat Monumentalität nichts mit den Dimensionen eines Gegenstandes zu tun. Vielmehr geht es um eine über Generationen andauernde Metamorphose eines Gegenstands. Als Beispiel dafür bedient sich Semper des Vergleichs zweier antiker Wassergefäße. Die aus Leder gefertigte Situla, die den Ägyptern zum Wasserschöpfen diente, und die Hydria, welche zum selben Zweck im antiken Griechenland verwendet wurde. Beide wurden im Laufe der Zeit aus dauerhafterem Material angefertigt. Trotz des Materialwechsels, der eine neue Optimalform gefordert hätte, blieb die ursprüngliche Form überwiegend erhalten. Die Tropfenform der Situla, welche das Leder durch das Befüllen mit Wasser angenommen hatte, wurde aus keramischem Material nachgebildet. Ebenso wurde die aus praktischen Gründen entwickelte Ausbildung des Rumpfes der Hydria von späteren Generationen aufgenommen und in zeitgemäße Materialien übersetzt. Beide Gefäße erinnern somit durch das Erhalten gewisser Grundzüge an die Geschichte ihrer Kultur. In diesem Vergleich beschreibt Semper die monumentale Form als jene, in der die Schritte der geschichtlichen Entwicklung ablesbar werden.⁵⁸

56 HORAZ, in: RUHL, Mythos Monument, S. 12

57 Vgl. RUHL, Mythos Monument, S. 12, S. 13

58 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 369-372

AM I A MONUMENT ?



Abb. 15. Prudential Building, Louis Sullivan und Dankmar Adler, Buffalo 1896

Im Gegensatz zu Sempers Auffassung von Monumentalität, die ein gewisses historisches Bewusstsein des betrachtenden Individuums voraussetzt, richtet sich der Fokus anderer Protagonisten des 19. und 20 Jahrhunderts auf das Erreichen der Massen. So ist es laut Alois Riegl der „*Appell an das Gefühl*“⁵⁹, durch den die Massen erreicht werden. In seiner bereits angesprochenen Studie „*Der moderne Denkmalkultus*“ entwickelte der Kunsthistoriker ein Wertesystem, in dem er in „*Gebrauchswerte*“ und „*Erinnerungswerte*“ unterscheidet. Die Erinnerungswerte wiederum unterteilen sich in den „*historischen*“, den „*gewollten Erinnerungswert*“, sowie den „*Alterswert*“, welcher für Riegl von besonderer Bedeutung war. Den Alterswert eines Gegenstandes beschreibt zum Beispiel die Oberflächenbeschaffenheit eines Materials, welche direkt die Gefühle des Betrachters ansprechen soll. So kann beispielsweise die verwitterte Oberfläche eines Materials mit Gefühl von Vergänglichkeit assoziiert werden. Der historische Wert hingegen ist jener, der für den wissenschaftlich Arbeitenden von Bedeutung ist, da dieser einen Gegenstand als geschichtliches Dokument ausweist. Somit ist der historische Wert ebenso wie der gewollte Erinnerungswert nur für all jene Adressaten von Bedeutung, die über das nötige Maß an geschichtlichem Wissen verfügen, um diese Objekte lesen zu können. Alois Riegl hingegen war der Auffassung, dass sich der moderne Mensch weniger für die gewollten Denkmäler der großen Herrscher als für Stimmungen interessiere. Problematisch für den Alterswert ist das zunehmende Interesse am Erhalten der Makellosigkeit und damit der Restaurierung von künstlerischen und baukünstlerischen Objekten. Die „*Qualität des Originals*“⁶⁰, welche den Alterswert auszeichnet, läuft dadurch Gefahr, verfälscht zu werden. So ist laut Alois Riegl der Eingriff in den natürlichen Alterungsprozess eines Gegenstands vergleichbar mit einem schweren Verstoß gegen den Kreislauf der Natur.⁶¹

Das Ansprechen der Gefühle richtet sich durch Akteure wie Alois Riegl auf den Versuch, das kollektive Bewusstsein vieler anzusprechen und dadurch das Gemeinschaftsgefühl zu stärken. Sehr eindrucksvoll äußert sich das auch in den Aussagen des Architekten Louis H. Sullivan. Das wohl bekannteste Zitat „*form follows function*“ zielt nicht, wie so oft fälschlicher Weise angenommen, darauf ab, dass sich die Gestalt eines Gebäudes aus der Form der Bestandteile ergibt. Vielmehr geht es um den Ausdruck eines Objekts. Beispielsweise hierfür wird in Moravánskys Buch „*Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*“ der gleitende Adler genannt. Hierbei steht nicht die Form des Tiers, sondern der überlieferten Gedanke im Mittelpunkt.

59 MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 374

60 MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 373

61 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 372, S. 373

AM I A MONUMENT ?

So wird für Sullivan also die Gestalt des amerikanischen Wolkenkratzers zum Ausdruck der aufstrebenden Wirtschaft des Landes und dieses Gefühl soll die Massen mit Stolz und Begeisterung erfüllen. Eindrucksvoll unterstreicht Sullivan seine Leidenschaft für die amerikanischen Monumente Großstadt mit den Worten „*jeder Zoll an ihm muss hoch sein*“.

Gigantische Dimensionen galten bereits in der Zeit der Französischen Revolution als Zeichen für Monumentalität. Etienne-Louis Boullées Revolutionsarchitektur verkörpert dabei die Gleichheit der Masse einer ganzen Nation. Der Entwurf eines „Monuments zur Feier des Fronleichnamfestes“ thront ganz bewusst auf einer Anhöhe, überragt Paris und im weiteren Sinne die gesamte französische Nation. Die nationalstaatliche Gemeinschaft steht „*unter der Führung der Architektur*“⁶². So übernimmt die Architektur die Repräsentation der Masse und eignet sich – der Ansicht Boullées nach – zum Ausdruck von Monumentalität. Durch die mächtige Wirkung dieser Architektur auf die Gemeinschaft wird der Architekt somit zum Gestalter der Zukunft ernannt. Die Architektur wird zum direkten Konkurrenten der klassischen Herrschaftsbilder, die zumeist zur Erinnerung an ein Individuum errichtet wurden. Dieser Wandel von der figürlichen zur architektonischen Gestaltung der Monumente prägte das gesamte 19. Jahrhundert. Auch der deutsche Philosoph Georg Friedrich Wilhelm Hegel war der Anschauung, dass Architektur zu mehr fähig ist als zur bloßen raumbildenden Funktion, was sich wiederum mit den Ansichten Sullivans in Bezug auf die Wolkenkratzer Amerikas zu decken scheint.⁶³

Im Gegensatz zu den solitären Wolkenkratzern der amerikanischen Großstadt wurde im Europa des 19. Jahrhunderts die Stadt in ihrer Gesamtheit als Monument konzipiert, denn der moderne Mensch – so Otto Wagner – sei „*recht empfänglich*“ für „*große Effekte*.“⁶⁴ Diese Auffassung des monumentalen Charakters zielte nun nicht mehr auf solitäre Bauten ab, sondern auf die Gesamtheit einer Anlage, beispielsweise die einer Stadt. Der Betrachter nimmt zuerst das Gesamtbild dieser wahr und bei genauerer Beobachtung konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf einen gewissen Punkt, denn laut Wagner sucht das Auge des modernen Menschen nach „*Ruhe- und Konzentrationen*“⁶⁵ in der Vielzahl der Eindrücke.⁶⁶

62 RUHL, Mythos Monument, S. 18

63 Vgl. RUHL, Mythos Monument, S. 18-22

64 Otto WAGNER, in: MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 376

65 Otto WAGNER, in: MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 376

66 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 377-379

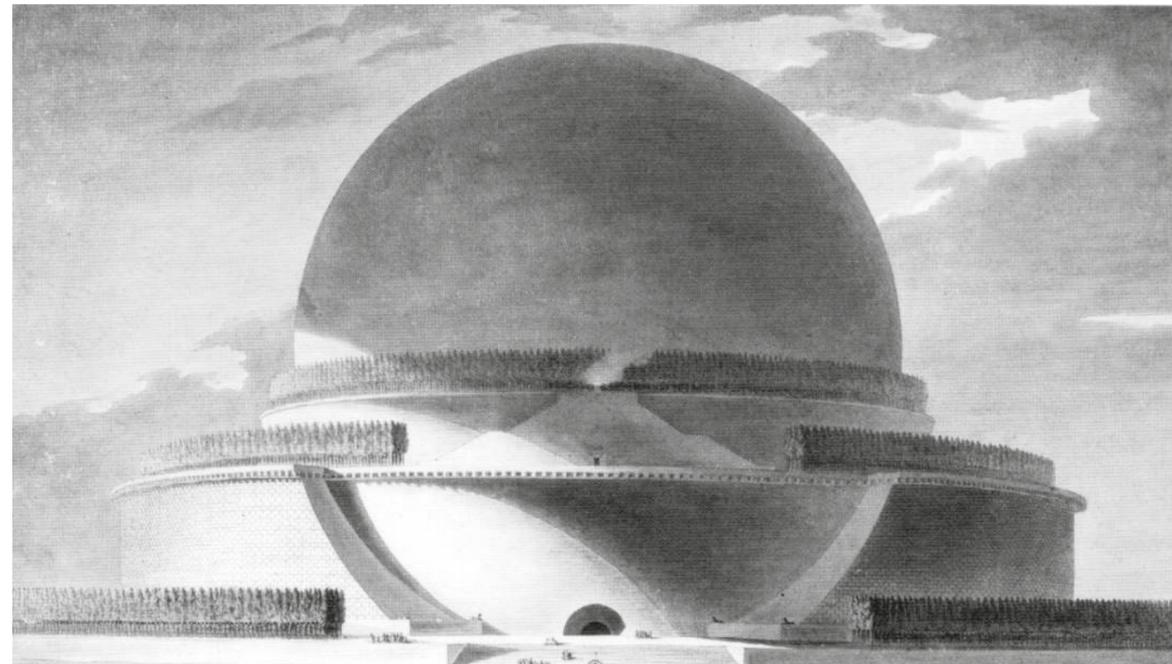


Abb. 16. Isaac Newton Memorial, Étienne-Louis Boullée 1784

AM I A MONUMENT ?



Abb. 17. Entwurf für den 22. Wiener Gemeindebezirk, Otto Wagner 1911

In seinem Entwurf über eine Großstadt Wiens verbindet Wagner die hierarchische Ordnung von Sempers Entwurf für das Kaiserforum mit dem scheinbar endlosen Konstrukt der amerikanischen Großstadt. So wird auch hier das Individuum schrittweise, ohne den Kontext aus den Augen zu verlieren, zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit geführt. Diese Idee einer Monumentalität, die sich in der Gesamtheit ausdrückt, fand auch am Anfang des 20. Jahrhunderts großen Anklang. So legte der Architekt der AEG-Turbinenfabrik, Peter Behrens, den Fokus auf die Gestaltung der Hülle und nicht auf die Akzentuierung der Einzelteile, immerhin gehe es um die Gesamtwirkung, so Behrens. Um seine Auffassung von Monumentalität zu konkretisieren, vergleicht Behrens diese Idee einer Gesamtwirkung, welche sowohl auf die von ihm gestalteten Produkte der AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) als auch auf die Architektur anwendbar ist, mit der eines Tanzes. Die Wirkungskraft einer einzelnen Person scheint hierbei gering zu sein. Beginnt jedoch eine große Masse zu tanzen, so kann dieser Tanz monumentalen Charakter annehmen.⁶⁷

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde der Ruf nach mehr Expressivität anstelle einer monumentalen jedoch kühlen Gesamtwirkung immer lauter. Junge Aktivisten wie Bruno Taut, Adolf Behne oder auch Walter Gropius sehnten sich nach der „farblosen“ Zeit der Vereinheitlichung nach mehr Ausdruckskraft, vor allem was die Kunst und die Architektur betrifft.⁶⁸

Die Aufgabe von etwas Monumentalen sei laut Gropius die „Darstellung höherer transzendentaler Ideen mit materiellen Ausdrucksmitteln, die der sinnlichen Welt des Raumes und der Zeit angehören“⁶⁹. Die größte Schwierigkeit dabei ist seiner Ansicht nach, aus der „enthüllenden Wesenlosigkeit“⁷⁰ der Materialien Monumentalität zu erzeugen.

67 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 377-379

68 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 379

69 Walter GROPIUS, in: RUHL, Mythos Monument, S. 24

70 Walter GROPIUS, in: RUHL, Mythos Monument, S. 24

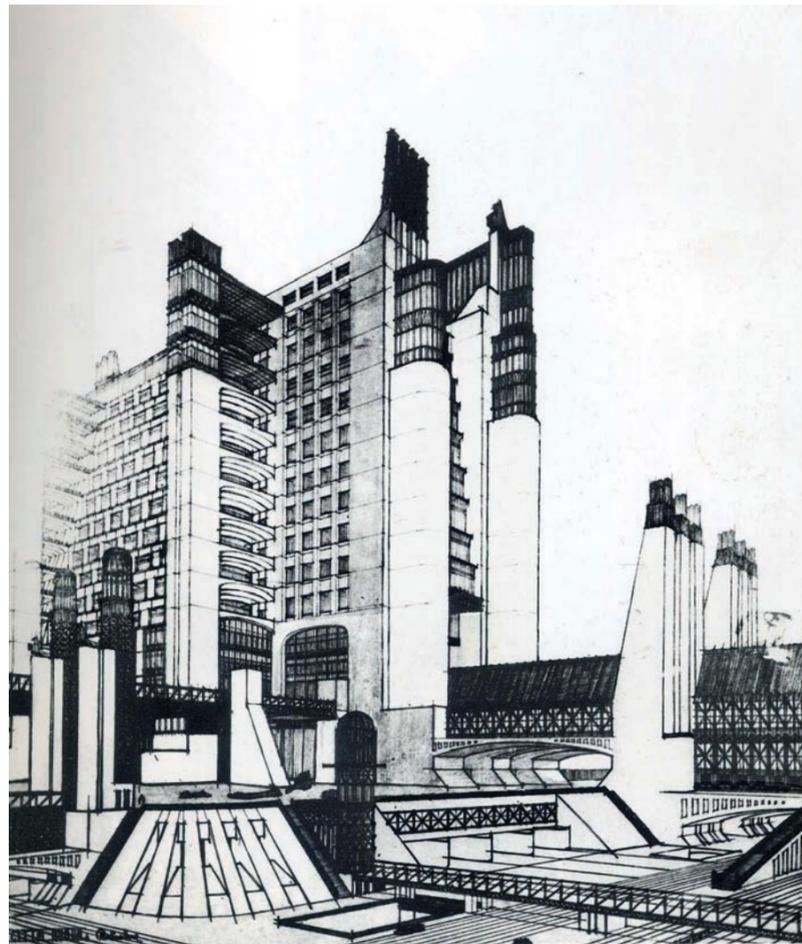


Abb. 18. Città Nuova, Antonio Sant'Elia 1913-1915

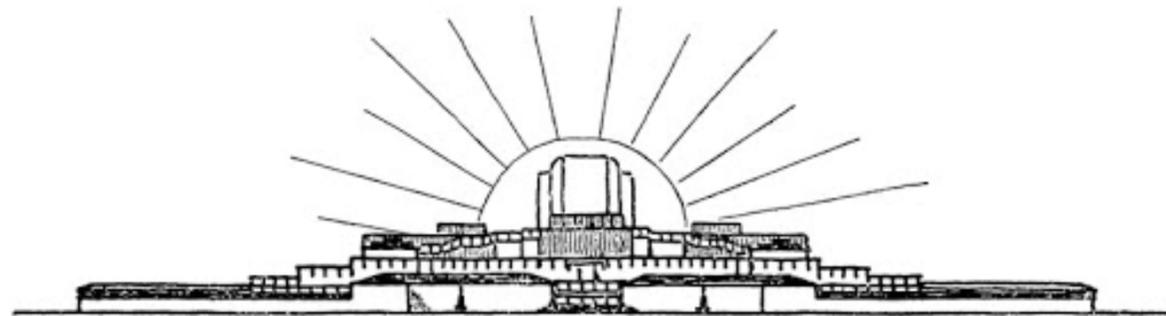


Abb. 19. Stadtkrone, Bruno Taut

AM I A MONUMENT ?

Um dieser Forderung nachzukommen, entwickelten sich Phänomene wie der Futurismus der italienischen Industriearchitektur. Einer der prominentesten Vertreter der italienischen Futuristen war der Architekt Antonio Sant'Elia, der ein leidenschaftlicher Anhänger der aufkommenden Technikeuphorie war. Die neuen technischen Errungenschaften forderten zugleich noch nie dagewesene Bauaufgaben. Die Entwürfe der Bahnhöfe, Flughäfen oder Autobahnen nahmen oft gigantisches Ausmaß an und im Sinne des Funktionalismus' dominierte dabei oftmals die Funktion die architektonische Gestalt der Bauten. Der Fokus dieser funktionalistischen Architektur richtete sich auf die durch Maschinen geformte Gegenwart und ließ keinen Platz für historische Assoziationen.⁷¹ Die Expressionisten rund um Bruno Taut waren, im Unterschied zu den funktionalistischen Architekten, der Überzeugung, dass sich die von Walter Gropius geforderte „*monumentale Überhöhung*“⁷² durch gewaltige, mit poetischen Gedanken aufgeladene Skulpturen darstellen lässt. Glas und Stahl werden zu den Instrumenten, mit denen Taut diese transzendente Idee in neuen monumentalen Formen zum Ausdruck bringt. Der Architekt, als „*Herr der Künste*“⁷³, ist einzig und allein dazu im Stande die „*Kathedralen der Zukunft*“⁷⁴ zu errichten und die chaotische Gesellschaft der Nachkriegszeit zu ordnen, zu stärken und in eine neue Zukunft zu geleiten.

Dem Entwurf von Bruno Tauts Stadtkrone liegt seiner eigenen Meinung nach eine überzeitliche Notwendigkeit zugrunde, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Diesen Entwurf reiht der Architekt neben den historischen Beispielen wie der Piazza dell' Duomo in Pisa und der Akropolis ein. Die Form dieser Monumente entspricht Tauts Vision einer Gemeinschaftsleistung eines gesellschaftlichen Kollektivs. Figurative Gesten, welche an Konkretes erinnern, weichen einer kristallinen Architektur, die als funkelnde Verkörperung einer besseren Zukunft die Gesellschaft der Nachkriegszeit anführt. Frei von religiös-kultischen Formen stellen diese Monumente das Kollektive und Universale in den Mittelpunkt.⁷⁵

71 Vgl. RUHL, Mythos Monument, S. 24-27

72 RUHL, Mythos Monument, S. 25

73 Walter GROPIUS/Bruno TAUT/Adolf BEHNE, in: MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 379

74 Walter GROPIUS/Bruno TAUT/Adolf BEHNE, in: MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 379

75 Vgl. RUHL, Mythos Monument, S. 28, S.29

AM I A MONUMENT ?



Abb. 20. Entwurf für den Palast der Sowjets, Boris M. Iofan, 1937

Die Ansicht dieser Aktivisten blieb jedoch nicht ohne Kritik. Gegenstimmen kamen vor allem von Architekten wie Ludwig Mies van der Rohe, welche, ähnlich wie Sullivan, durch den rasanten technischen Fortschritt und die pulsierende Kraft der Wirtschaft motiviert wurden. Ganz nach dem Motto „survival of the fittest“ waren diese Ateure an der stetigen Aktualität der Künste interessiert und anstatt der Umbruchstimmung der Aktivisten stand die Vernunft an erster Stelle. Kritik kam auch vom deutschen Architekten Hans Poelzig, welcher den aktivistischen Architekten vorwarf, den Beruf des Architekten für politische Stimmungsmache zu missbrauchen, was seiner Meinung nach einer Zeit entstammt, in der es kaum Arbeit für Architekten gab.⁷⁶

In Folge der Wettbewerbsbeiträge für den Palast der Sowjets kritisierte der deutsche Kunsthistoriker Max Rafael all jene Beiträge, die versuchten, monumentalen Charakter mittels gigantischer Dimensionen zu erlangen. Laut Rafael ist Monumentalität stets eine Frage der Repräsentation, die jedoch leicht in eine Form der Selbstverherrlichung kippen kann. Im Fall des prämierten Entwurfs des aus der Ukraine stammenden Architekten Boris Michailowitsch Iofans verurteilt der Kunstkritiker den Versuch, Monumentalität im Kolossalen auszudrücken, als eine „Scheinmonumentalität“⁷⁷, welche um jeden Preis versucht ein gewünschtes Ideal darzustellen.⁷⁸

Das Beispiel dieses Wettbewerbsbeitrags soll zeigen, dass monumentale Überhöhung zum Ausdruck transzendentaler Gedanken auf verschiedene Arten interpretiert und konstruiert wurde. Was für die Expressionisten der Ausdruck einer Gemeinschaftsleistung war, wurde im Wettbewerbsbeitrag Iofans zum Ausdruck der Verherrlichung eines Individuums. „Es ist somit nur ein schmaler Grat zwischen dem Pathos des Kollektiven und der religiösen Überhöhung von Nation, Rasse und Volk“⁷⁹. An dieser Stelle bietet das Zitat des nationalsozialistischen Architekten Friedrich Tamms einen Beleg für die nationalsozialistische Idee von Monumentalität:

„... es muß im praktischen Sinne zwecklos, dafür aber Träger einer Idee sein. Es muß etwas Unnahbares in sich tragen, das die Menschen mit Bewunderung, aber auch mit Scheu erfüllt. Es muß unpersönlich sein, weil es nicht das Werk eines einzelnen ist, sondern Sinnbild einer durch ein gemeinsames Ideal verbundenen Gemeinschaft. Es wird daher immer dann am ehesten in Erscheinung treten, wenn diese Gemeinschaft jung ist und noch mit heißem Herzen neuentdecktes Land zu erobern sich anschickt“⁸⁰.

76 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 379-380

77 MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 383

78 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 382, S. 383

79 RUHL, Mythos Monument, S. 33

80 Friedrich TAMM, in: RUHL, Mythos Monument, S. 32

AM I A MONUMENT ?

Zur Verkörperung dieser transzendentalen Gedanken bedienten sich die Regime des 20. Jahrhunderts oftmals des vom Klassizismus abgeleiteten Stils des Neoklassizismus⁸¹. Dabei wurden sämtliche historische Details der Architektur auf deren Grundformen reduziert. Beispielsweise beruhen die purifizierten zylindrischen Säulen des Neoklassizismus⁸¹ auf den Vorbildern der antiken Säulen. Dass sich die Architektur in dieser von Kriegen und Unsicherheit geprägten Zeit auf die Klassik der Antike stützt, ist nur wenig überraschend, denn immerhin scheint diese nach wie vor als Sinnbild für Stabilität und Sicherheit zu gelten.⁸¹

Der Neoklassizismus dieser Zeit beschränkte sich jedoch nicht nur auf die den Staat repräsentierenden Gebäude der Regime Europas und der UdSSR. Auch in den demokratisch regierten Ländern wie Frankreich, Großbritannien oder der USA orientierten sich die Architekten am Klassischen, da viele Bauherrn diesen Stil für geeignet fanden, um einem Gebäude Würde zu verleihen. Ebenso wie sich die Architektur des Klassizismus⁸¹ und des Neoklassizismus⁸¹ nicht nur auf die diktatorisch regierten Länder beschränken lässt, lässt sich die Verwendung dieser Stile auf staatlich repräsentative Gebäude reduzieren. Vor allem in der Zeit der Weltwirtschaftskrise in den 1930er Jahren wurde besonderer Wert auf die Vermittlung von Stabilität in Form von Architektur gelegt und somit setzte man bei der Gestaltung von Bankgebäuden auf die klassischen Elemente der Antike, wie man anhand der „Second Bank of the United States“ in Philadelphia erkennen kann.⁸²



Abb. 21. Second Bank of United States, Philadelphia

81 Vgl. Martin DAMUS, Architekturform und Gesellschaftsform. Architektur und Städtebau unter dem Einfluss von Industrialisierung, Großvergesellschaftung und Globalisierung 1890-1945, Berlin 2010, S. 379

82 Vgl. DAMUS, Architekturform und Gesellschaftsform, S. 457-460

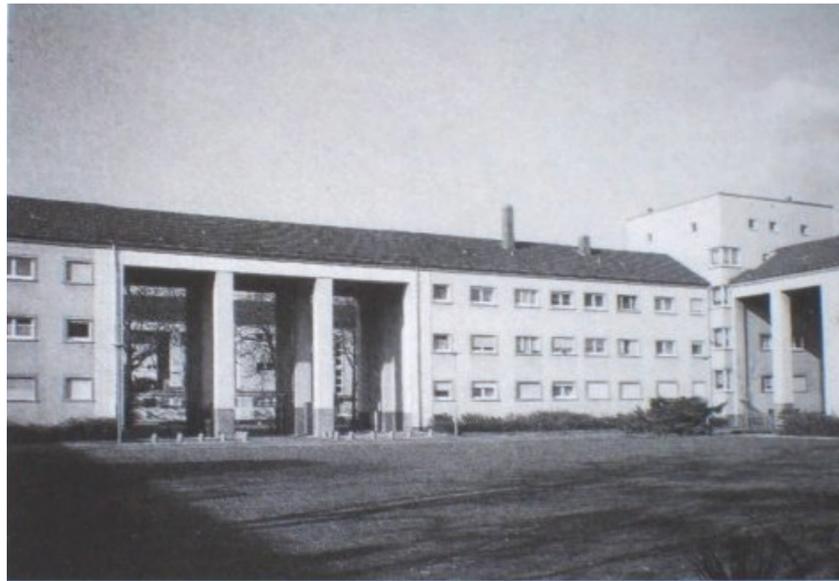


Abb. 22. Friedrich-Ebert-Siedlung, Ludwigshafen

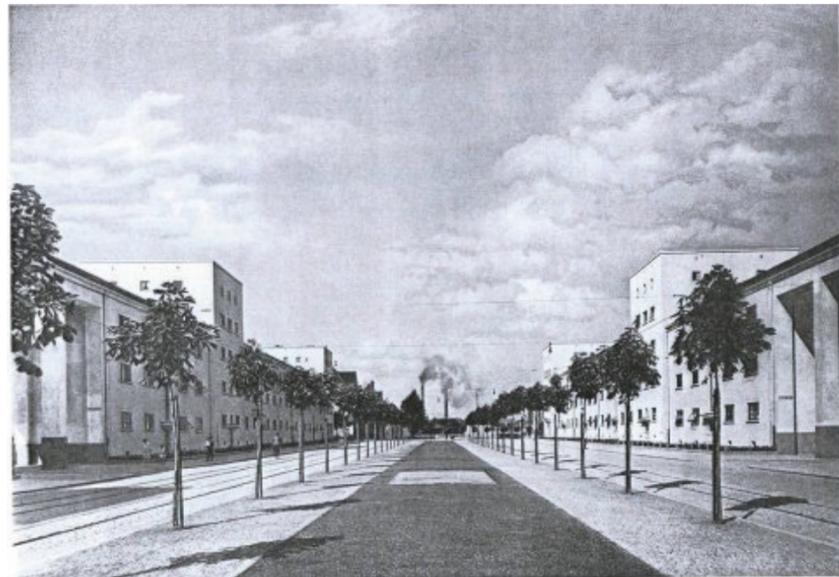


Abb. 23. Friedrich-Ebert-Siedlung, Ludwigshafen

AM I A MONUMENT ?

In den 1920er- und 1930er- Jahren waren der Klassizismus und der Neoklassizismus sowohl in den diktatorischen Regimen als auch in den demokratischen Industrieländern so weit verbreitet, dass von einem internationalen Stil die Rede war. Dieser fand auch in kulturellen Einrichtungen sowie in Bildungseinrichtungen und im Massenwohnungsbau Anwendung. Als ein Beispiel für einen derartigen Wohnungsbau dient die Friedrich-Ebert-Siedlung in Ludwigshafen. Die rhythmische Gliederung der Straßenfassade und die überdimensionalen Durchgänge in die halböffentlichen Innenhöfe zeugen von einer an der Klassik orientierten Architektur, welche zu vermitteln versucht, dass es hier nicht um das bloße Bereitstellen von Wohnraum geht. Gegen Ende der 1920er-Jahre verbreitete sich dieses gezielte Abheben von der dem „Durchschnittsbürger“ zugeordneten Architektur.

Ähnlich wie bei den Durchgängen der Wohnsiedlung in Ludwigshafen wurden auch die Eingänge von Konzerthäusern oder Ausstellungshallen durch klassische Elemente akzentuiert. Beispielsweise hierfür ist das Stockholmer Konzerthaus, bei dem die Eingangsfassade durch eine monumentale Säulenreihe besonders hervorgehoben wird und sich so von den „alltäglichen“ Gebäuden abgrenzt.⁸³

Der Rationalismus dieser Zeit verstand sich wiederum als Gegenbewegung dieser „elitären“ Abgrenzung. Vertreter dieser Bewegung versuchten weitgehend, alle Gebäude gleichmäßig zu behandeln, was jedoch nicht ohne Kritik blieb. Der Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion entgegnete dieser modernen Anschauung der Architektur, dass diese nicht in der Lage sei, Gebäude mit herausgehobener Bedeutung für die Gesellschaft zu kennzeichnen.⁸⁴ Auch was die vermeintliche Dauerhaftigkeit eines Gebäudes betrifft, wird nicht oft auf die moderne Architektur gesetzt, wie anhand der Pavillons der Pariser Weltausstellung im Jahr 1937 ersichtlich wird. Bei dieser Ausstellung wurden die meisten Gebäude, die permanent die Fläche um den Eiffelturm zieren sollten, im neoklassizistischen Stil errichtet, wohingegen vermehrt bei den temporären Pavillons auf moderne Konstruktionen gesetzt wurde. Allen voran waren die neoklassizistischen Bauten von Albert Speer und die Ausstellungshalle der UdSSR von Boris Michailowitsch Iofans. Diese Gebäude versuchten durch deren kolossale Dimensionen und die an der Antike orientierte Architektur die Macht der vertretenen Diktatur zum Ausdruck zu bringen.

⁸³ Vgl. DAMUS, Architekturform und Gesellschaftsform, S. 380-384

⁸⁴ Vgl. DAMUS, Architekturform und Gesellschaftsform, S. 384

AM I A MONUMENT ?

Im Gegensatz dazu wurden französische Ausstellungsgebäude, welche lediglich für die Dauer der Weltausstellung konzipiert waren, aus Glas und Stahl errichtet.⁸⁵

Mit dieser Gegenüberstellung der Pavillons könnte man wiederum auch auf den vermittelten transzendentalen Gedanken der unterschiedlichen Architektur schließen und somit auch auf die Aussage der Politik der bei der Weltausstellung vertretenen Nationen. Für Giedion ist jedoch weder der überlieferte Gedanke des sowjetischen Gebäudes, noch der des deutschen Pavillons von monumentalem Charakter. Er beschreibt beide Bauten als „*pseudomonumental*“⁸⁶. Bei dieser Beschreibung der Pavillons bediente sich der Architekturhistoriker einer Fotografie eines Feuerwerks, welches in der Achse des Eiffelturms, in der Mitte der beiden neoklassizistischen Bauten gezündet wurde. Seine Aufmerksamkeit widmet sich hierbei zur Gänze der Pyrotechnik, denn diese zeugt – den Ansichten Giedions nach – am ehesten von Monumentalität.⁸⁷

Aufgrund der politischen Verhältnisse in den 1930er-Jahren erlangt die Frage nach Monumentalität zunehmend an Bedeutung. Trotz stark divergierender politischer Ansichten der modernen Diktaturen, fanden der NS-Klassizismus sowie der sozialistische Realismus einen gemeinsamen „Feind“ im Funktionalismus. In beiden politischen Lagern war man der Ansicht, dass der Funktionalismus im Sinne eines internationalen Stils zu wenig auf den Kontext der Architektur eingehe und, ähnlich wie der Rationalismus, zu einer indifferenten Vereinheitlichung ohne jede Hierarchie führt. So wurde der Wettbewerbsbeitrag Le Corbusiers für einen Völkerbundpalast in Genf vom deutschen Kunsthistoriker Wilhelm Pinder mit dem Vorwurf, dass dieser Entwurf nach einem „Einheitsmenschen“ sucht, abgelehnt. Er sei indessen überzeugt davon, dass die Zukunft nicht sesshaft sein wird und deswegen das aus neuen technischen Errungenschaften ermöglichte Transportable der Ursprung künftiger Möglichkeiten ist.⁸⁸

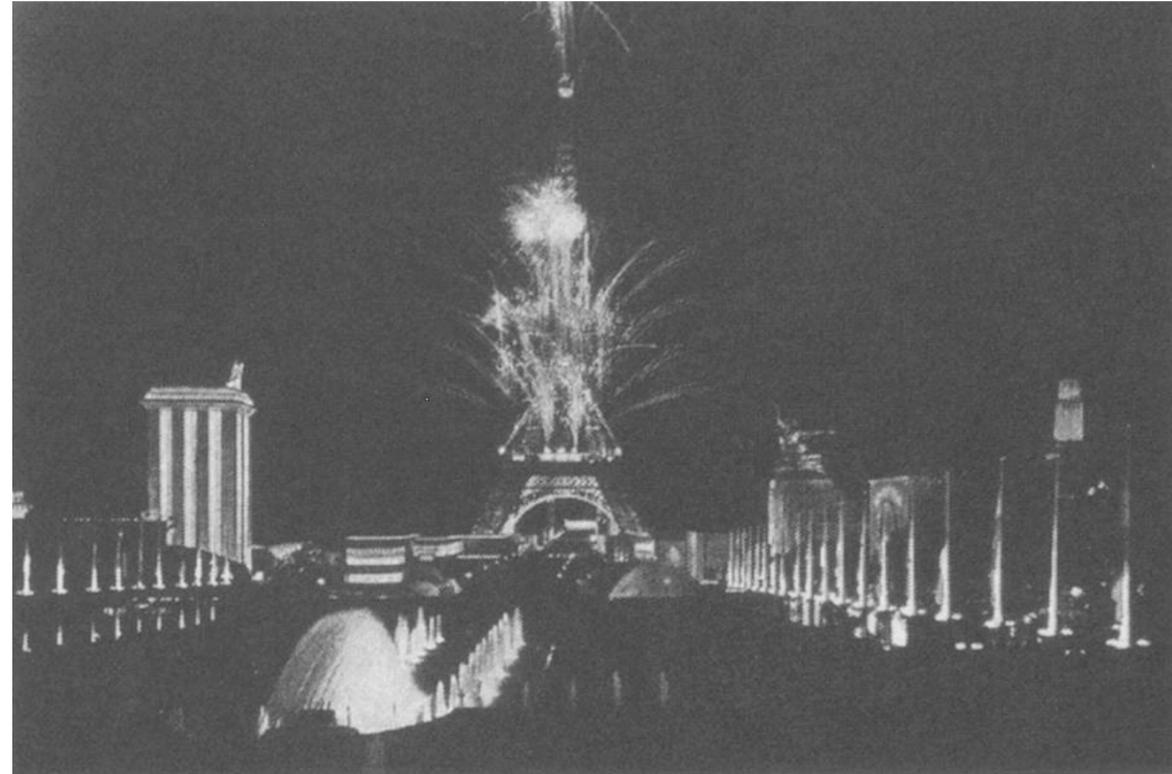


Abb. 24. Feuerwerk der Weltausstellung, Paris 1937

85 Vgl. DAMUS, *Architekturform und Gesellschaftsform*, S. 455, S. 456

86 RUHL, *Mythos Monument*, S. 39

87 Vgl. RUHL, *Mythos Monument*, S. 39

88 Vgl. MORAVÁNSKY, *Monumentalität*, S. 383

AM I A MONUMENT ?

Ähnlicher Ansicht ist auch der amerikanische Architekturkritiker Lewis Mumford. Laut Mumford widersprechen sich das Moderne und das Monumentale, da auch für ihn das Moderne der Ausdruck von Flexibilität infolge der technischen Möglichkeiten ist. Die klassizistische Architektur hingegen zitiert Formen aus antiken Epochen, in denen starre Bauten wie beispielsweise Aquädukte monumentalen Charakter hatten.⁸⁹

Auch der Funktionalismus Le Corbusiers und Gropius' könne diesen Anforderungen nicht gerecht werden und so fasst Mumford diesen Widerspruch in folgenden Kommentar zusammen: „*if it is a monument, it cannot be modern, and if it is modern, it cannot be a monument.*“⁹⁰

Ähnlich wie Mumford kritisiert auch der Schweizer Architekturkritiker Peter Meyer eine moderne Monumentalität. Er bezweifelt, dass die Architekten und Bauherren nicht mehr wissen, wann Monumentalität angebracht ist. Nach Meinung des Architekturkritikers bedarf es einer Werteskala, welche Klarheit über die Hierarchie der Monumentalität eines Gebäudes schafft, um der fälschlichen „Verwendung“ dieser vorzubeugen. Bezugnehmend auf den Entwurf für den Bahnhof in Stuttgart, ist Meyer der Ansicht, dass weder ein Wohnhaus noch ein Bahnhof einen Anspruch auf Monumentalität haben, denn diese ist ausschließlich wichtigen Ausnahmebauten vorbehalten.⁹¹ Neben seiner kritischen Haltung gegenüber der historisierenden Architektur sowie der Maschinenästhetik beschäftigt sich Peter Meyer mit der Frage des „Staatspathos“⁹². In diesem Zusammenhang fand der Kunsthistoriker heraus, dass der Staat von seiner Bevölkerung als „*Metaphysicum*“⁹³ wahrgenommen wird. Der Staat ist hierbei „... ein Symbol, in dem sich das Zusammengehörigkeitsbewusstsein seiner Angehörigen in einer spontanen und unreflektierten Art bewusst wird. Dieses Staatsbewusstsein braucht gar nicht primär machtbetont zu sein, es kann sich auf jede Art von Andersartigkeit gegenüber den Nachbarn aufbauen, auf Gemeinsamkeit der Sprache, des Herkommens, der geografischen Lage, der Religion usw.“⁹⁴.

Ákos Moravánski beschreibt in seinem Buch „Architekturtheorie im 20. Jahrhundert“, dass im Italien der Nach-

89 Vgl. Ákos MORAVÁNSKY, Das Monumentale als symbolische Form. Zum öffentlichen Auftritt der Moderne in den Vereinigten Staaten, in: Carsten Ruhl (Hg.), Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945, Bielefeld 2011, S. 40, S. 41

90 Lewis MUMFORD, in: RUHL, Mythos Monument, S. 41

91 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 384

92 MORAVÁNSKY, Das Monumentale als symbolische Form, S. 42

93 Peter MEYER, in: RUHL, Mythos Monument, S. 42

94 Peter MEYER, in: RUHL, Mythos Monument, S. 42

AM I A MONUMENT ?

kriegszeit Architekten wie Saverio Muratori und dessen Kollege Gianfranco Caniggia die Architekten der Moderne kritisierten, denn diese konzentrieren sich zu sehr auf das Einzelobjekt und vergessen dabei den Kontext der Stadt. Ihrer Anschauung nach kann ein Monument nur im Gefüge mit Bauten des alltäglichen Lebens bestehen. Wird nun ein bestehendes Stadtgefüge erweitert, bedarf es nach Meinung Caniggias und Muratoris einer exakten Studie der vorherrschenden Strukturen, um eine „funktionierende“ Eingliederung in den altbewährten Bestand zu gewährleisten. Die beiden Architekten und deren Schüler sein – laut Moravánsky – fest davon überzeugt gewesen, dass die gemeinsame Tradition essentiell für die Kreativität Architekturschaffender ist.

Dieser Herangehensweise entgegneten Architekten wie Carlo Aymonino und Aldo Rossi, dass diese konservative Methode die Freiheit des Architekten stark beeinträchtigt und dass die alleinige Analyse des Altbestands keine Richtlinien für Neues bereitstellen kann. Jedoch dürfte es den Beschreibungen Moravánskys nach auch für Rossi schwierig gewesen sein die Realität der Gegenwart in seiner Architektur auszudrücken.⁹⁵

Auf diese Problematik spielt auch das Konzept des „dekorierten Schuppens“ ab, welches das Architektenpaar Robert Venturi und Denise Scott Brown in der 1972 veröffentlichten Studie „Learning from Las Vegas“ beschreiben.⁹⁶ Dieser Publikation entstammt auch die prominente Illustration mit dem Titel „I am a monument“, welche zum Sinnbild für die Architekturauffassung des Architektenpaares wird. Die Illustration kann in zwei wesentliche Teile unterschieden werden. Der eine besteht aus einem ungeschmückten Baukörper, der lediglich funktionale Aufgaben zu erfüllen hat. Den zweiten Bestandteil bildet die monumentale Reklametafel mit der Aufschrift „I AM A MONUMENT“. Die überdimensionale Schrifttafel übernimmt hierbei die ästhetische Funktion der Fassade und kommuniziert dem Betrachter klar und deutlich, dass es sich bei diesem Gebäude um ein Monument handelt. Wichtig hierbei ist, dass es sich bei diesem Konzept um eine Architektur handelt, welche weitgehend auf architektonischen Ausdruck verzichtet. Um zu kommunizieren, bedienen sich die Architekten allgemein verständlichen Mittel anstelle einer Formensprache. Es handelt sich somit bei der Frage nach Monumentalität um kein baukünstlerisches, sondern um ein kommunikatives Problem.⁹⁷

95 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 388-390

96 Vgl. MORAVÁNSKY, Monumentalität, S. 389

97 Vgl. Martino STIERLI, I am a Monument. Zur Phänomenologie des Monumentalen in der amerikanischen Architekturtheorie der 1960er Jahre, in: Carsten Ruhl (Hg.), Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945, Bielefeld 2011, S. 99-103

AM I A MONUMENT ?

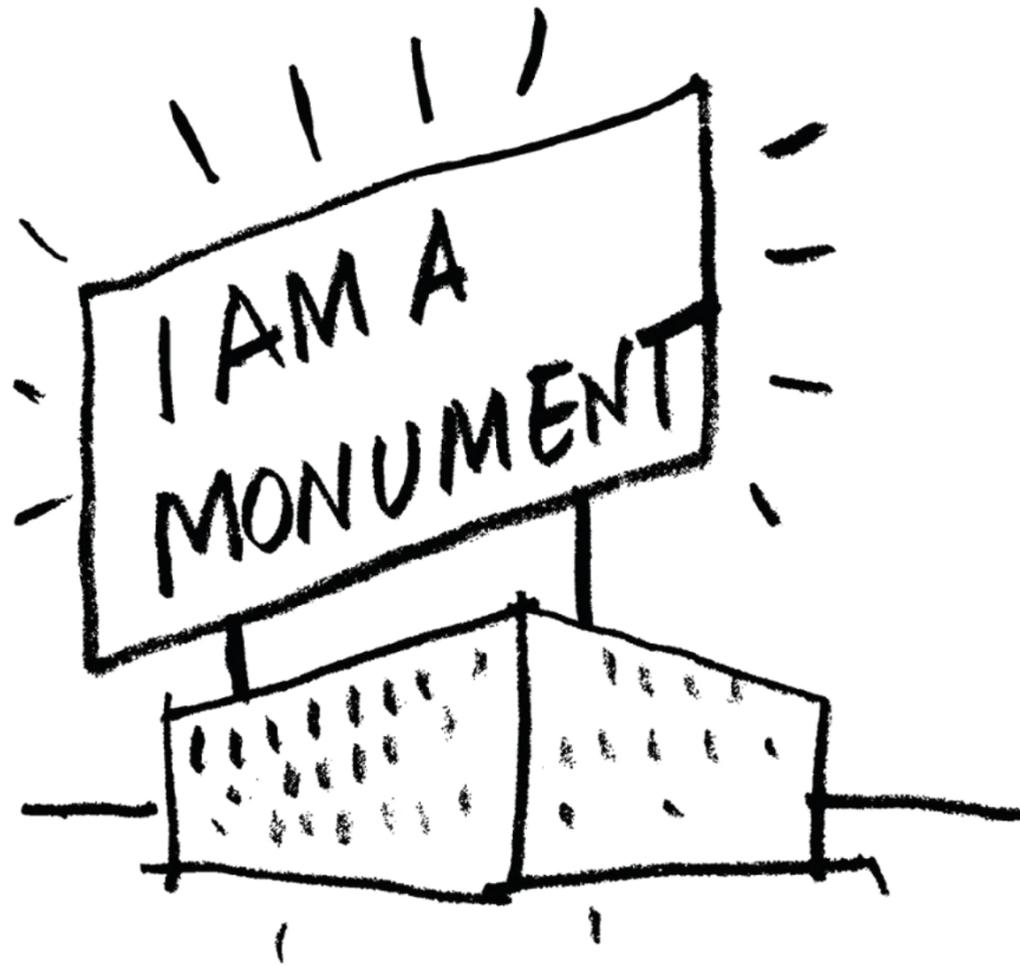


Abb. 25. Illustration Robert Venturi aus „Learning from Las Vegas“, 1972

Die Aussagen und Illustrationen der Studie „Learning from Las Vegas“ gewinnen im Zusammenhang mit der in den 1960er-Jahren geführten Debatte über die Funktion von Monumentalität an Brisanz. Auf der einen Seite richtet sich die Kritik von Scott Brown und Venturi gegen die architektonischen Großformen und auf der anderen Seite verurteilt das Architektenpaar die Bottom-Up Stadtplanung der Gegenwart. Ganz konkret richtet sich deren Kritik an den Entwurf der Boston City Hall der Architekten Gerhard M. Kallman, Michael McKinnel und Edward Knowles. Sie beschreiben das Gebäude als Gegenteil zu deren Auffassung von zeitgemäßer Monumentalität. Der primäre Fokus liegt auf dem architektonischen Ausdruck und dieser repräsentiert keineswegs die vielfältige Gesellschaft der Gegenwart. Den Architekten wird seitens Venturi und Scott Brown vorgeworfen, sich ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Gesellschaft selbst zu manifestieren.⁹⁸

Aufgrund diverser Projekte, wie das der Boston City Hall, bezweifelt das Architektenpaar, dass gemeinschaftliche Werte durch eine von oben aufgezwungene Architektur vermittelt werden können. Die Autoren von „Learning from Las Vegas“ sind der Überzeugung, dass sich die kollektiven Werte der gegenwärtigen Gesellschaft am ehesten am kommerziellen Strip von Las Vegas zeigen. Die Untersuchung des Strips zeigt die tief liegende soziologische Komponente der Architekturauffassung von Denise Scott Brown und Robert Venturi. Der Anschauung der beiden Architekten nach ist Monumentalität nichts, was durch architektonische Kniffe oder eine spezifische Formensprache erzwungen werden kann. Somit können auch weniger repräsentative Architekturen monumentalen Charakter besitzen. Sie wird zwar individuell wahrgenommen, manifestiert sich jedoch in der vom Kollektiv empfundenen Wahrnehmung.⁹⁹

⁹⁸ Vgl. STIERLI, I am a Monument, S. 104-110

⁹⁹ Vgl. STIERLI, I am a Monument, S. 109-111

PORTUGAL UND DER STEINBRUCH

**PORTUGAL -
ZWISCHEN TRADITION
UND REVOLUTION**

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.



PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

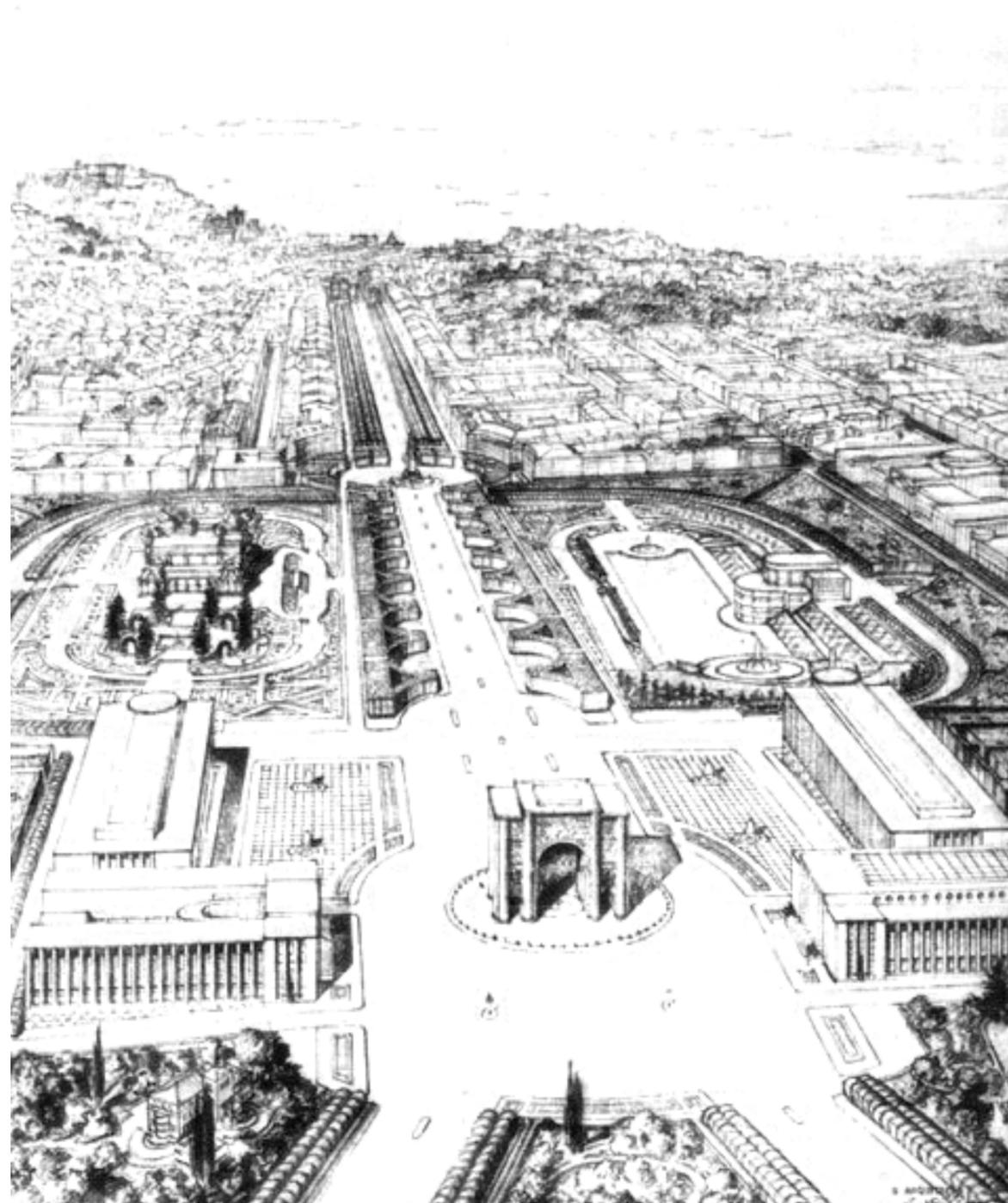


Abb. 26. Erweiterung der Avenida da Liberdade, 1930

Im Portugal der 1960er-Jahre verspürte man (wenn überhaupt) nur einen Hauch der pulsierenden Kraft der Wirtschaft infolge der industriellen Entwicklung im restlichen Europa. Zur Zeit, als Robert Venturi und Denise Scott Brown die amerikanische Gesellschaft mit den schillernden Reklametafeln des Strips in Las Vegas in Verbindung bringen, wird die Situation in Portugal vom Universitätsprofessor und Architekten Sergio Fernandez als „Grau-in-Grau-Ton“ beschrieben. Im Katalog über die Ausstellung „Architektur im 20. Jahrhundert: Portugal“ des DAM (Deutsches Architektur Museum) beschreibt Fernandez die monotone, lähmende Stimmung dieser Zeit, welche zwar keine erwähnenswerten Missstände, jedoch ebenso wenig Fortschritt mit sich brachte. In dieser Stagnation wurde sogar die Entwicklung der modernen Architektur ohne großen „Aufschrei“ hingegenommen, was in Anbetracht der architekturhistorischen Entwicklung in der Geschichte Portugals nicht selbstverständlich ist. Um diese „Ausnahme“ zu verdeutlichen, dient der folgende Querschnitt durch die portugiesische Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts.¹⁰⁰

Als Grundlage für diesen historischen Überblick dient der Ausstellungskatalog des DAM aus den Jahren 1997 und 1998. Hierbei wurde die Architekturgeschichte Portugals in chronologisch aufsteigende Epochen unterteilt und beginnend mit dem ersten Zeitabschnitt der Jahre 1900-1921 beschrieben.

Den Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert kennzeichneten vor allem der wachsende Klassenunterschied der portugiesischen Bevölkerung und des, für nationale Verhältnisse, rasante Wachstum der Hauptstadt Lissabon. Der Bevölkerungswachstum Lissabons hatte eine umfangreiche Stadterweiterung zufolge, welche von den Einwohnern mit geteilter Meinung aufgenommen wurde. Dem Wunsch nach einer zukunftsweisenden, monumentalen Architektur, in der Gestalt von repräsentativen Gebäuden, entgegnete die gebildete Elite mit einer auf der Erforschung der bestehenden Strukturen basierenden Stadtentwicklung. Dabei soll auf den historisch gewachsenen Kontext und dessen „Netz gebauter Erinnerungen“¹⁰¹ aufgebaut werden.

¹⁰⁰ Vgl. Sergio FERNANDEZ, Portugiesische Architektur 1961-1974, in: Annette BECKER / Ana TOSTÕES / Wilfried WANG (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Portugal, Portugal-Frankfurt, 1997, S. 54-63

¹⁰¹ Raquel Henriques DA SILVA, Die „Casa Portuguesa“ und die neuen Programme 1900-1920, in: Annette BECKER / Ana TOSTÕES / Wilfried WANG (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Portugal, Portugal-Frankfurt, 1997, S. 15

PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

Interessenskonflikte wie dieser, begleitet von der zunehmenden finanziellen Macht des Großbürgertums und der nur zaghaft agierenden Politik, waren die Grundlage für die Sorge um den Verlust der nationalen Identität Portugals.¹⁰²

In der Architektur zeichnete sich dieser Konflikt dahingehend ab, dass sich im Portugal des frühen 20. Jahrhunderts zwei Strömungen etablierten. Zum einen gab es ein paar wenige Studenten, denen es ermöglicht wurde, ein Staatsstipendium in Frankreich zu erhalten. Zu den Vertretern dieser sogenannten Kosmopoliten zählt José Luís Monteiro, der in den 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts in Paris studierte und überzeugt davon war, dass die Architektur unter den Schönen Künsten anzusiedeln ist. Als logische Konsequenz war für Akteure wie Monteiro die oftmals mit akademischen Formen versehene Fassadenzeichnung von großer Bedeutung. Neben der Architekturauffassung Monteiros entwickelte sich eine weitere Strömung, welche sich mit der Erforschung der historischen Referenzen Portugals auseinandersetzt und diese wiederaufleben lässt. Allen voran widmeten sich Vertreter dieser Strömung dem Manuelinischen Stil. Vor allem im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde dieser Architekturstil bei repräsentativen Gebäuden angewandt, da man dadurch versuchte, an die „goldene Zeit“ Portugals zu erinnern. Unter dieser „goldenen Zeit“ versteht man jene Epoche der Entdeckungsreisen aus dem 15. und 16. Jahrhundert, als Portugal unter der Regierung König Manuel des I. zu einem der kulturellen Hotspots Europas gehörte. Der durch das Zitieren dieser Architektur entstandene neo-manuelinische Stil galt jedoch auch nur für kurze Zeit als Antwort auf die Frage nach dem nationalen Stil Portugals, da auch die Blütezeit nur von kurzer Dauer war. Auf das Wiederaufleben des Manuelinischen Stils folgte die Erforschung der portugiesischen Romanik, welche die introvertierte, patriotische Haltung der Portugiesen in der Schlichtheit der Gebäude widerspiegeln soll. Zugleich lässt sich an diesem Umdenken in der Frage nach dem nationalen Stil die „Trendwende“ vom städtischen, extrovertierten hin zum ländlichen Leitbild ablesen. So unterschiedlich sich die beiden Stile in deren Ausgestaltung waren, gründeten sie beide in der europäischen Architektur und somit bleibt die Frage nach dem nationalen Stil weiterhin unbeantwortet.¹⁰³

102 Vgl. DA SILVA, Die „Casa Portuguesa“ und die neuen Programme 1900-1920, S. 15

103 Vgl. DA SILVA, Die „Casa Portuguesa“ und die neuen Programme 1900-1920, S. 15, S. 16

PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

Eine weitere Frage, welche sich in die Suche nach dem portugiesischen Stil einordnen lässt und die bereits erwähnten Strömungen wunderbar skizziert, ist jene nach der „*Casa Portuguesa*“¹⁰⁴. Bei dieser, von Historikern formulierten Fragestellung handelt es sich jedoch nicht um die Gestalt von Denkmälern oder Repräsentationsbauten, sondern wie der Name bereits vermuten lässt, um die *Casa* (port. Wohnung, Haus, Raum) der Portugiesen. Es ist also eine typologische Frage mit der sich Architekten und Theoretiker des frühen 20. Jahrhunderts befassen und welche auch bei den Wettbewerbsbeiträgen für den Pavillon der Pariser Weltausstellung im Mittelpunkt steht. Stellvertretend für die divergierenden Architekturauffassungen Portugals vertritt hierbei Miguel Ventura Terra die Anschauung der Kosmopoliten, wohingegen Raul Lino auf die Erforschung von traditionellen Formen setzt. Terras moderner Entwurf konnte sich zwar in der Entscheidung durchsetzen, jedoch ertete Linos Vorschlag viel Anerkennung. Sein Wettbewerbsbeitrag präsentiert ein Landhaus, welches sowohl maurische als auch römische Einflüsse zur Schau stellt und somit auf uralte Traditionen zurückgreift.

So unterschiedlich die Ansichten der beiden Architekten auch waren, einte sie die Frage nach dem modernen portugiesischen Haus, was bei der Gestaltung diverser Einfamilienhäuser zum Ausdruck kommt. Zwar unterscheiden sich die Gebäude im unterschiedlichen Ansatz der Architekten, jedoch verbindet sie die Integration lokaler Spezifika. Trotz dieser Gemeinsamkeit verliefen die Karrieren der beiden Architekten in den darauffolgenden Jahren in sehr unterschiedliche Richtungen. Miguel Ventura Terra wurde zum Idol vieler seiner Schüler und entwickelte sich zu einem ausgezeichneten Stadtplaner, wohingegen Raul Lino weder lehrte noch Verständnis für die moderne Stadt hatte.¹⁰⁵ In den Städten Portugals, wie auch im Rest Europas, herrschte um 1900 eine große Wohnungsnot für die arbeitende Bevölkerungsschicht, was einerseits zur Überbevölkerung der historischen Viertel und in weiterer Konsequenz zu illegalen Ansiedelungen am Stadtrand führte. Somit wurde es für die Architekten dieser Zeit zur Aufgabe, das Leben in der Stadt mit modernen Einrichtungen lebenswerter zu gestalten.¹⁰⁶

104 DA SILVA, Die „Casa Portuguesa“ und die neuen Programme 1900-1920, S. 16

105 Vgl. DA SILVA, Die „Casa Portuguesa“ und die neuen Programme 1900-1920, S. 17, S. 18

106 Vgl. DA SILVA, Die „Casa Portuguesa“ und die neuen Programme 1900-1920, S. 19, S. 20

PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

Neue Bauaufgaben wie Kinos oder Bierhallen und die Verwendung technologisch gereifter Materialien wie Stahlbeton prägen die Architektur Portugals in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts. Außerdem kennzeichnet die heranwachsende, erste Generation von Architekten moderner Auffassung und das Absetzen der republikanischen Regierung die geschichtliche Entwicklung Portugals.¹⁰⁷

Am 28. Mai 1926 wurde die republikanische Regierung durch einen Militärputsch beendet und Portugal wurde ab diesem Zeitpunkt diktatorisch regiert. Dieser Regierungswechsel wurde von einem Großteil der Bevölkerung mit Wohlwollen hingenommen, da man sich nach Jahren der politischen Unsicherheit aufgrund des 1. Weltkriegs Veränderung durch eine neue Führung erhoffte. Zur selben Zeit wurde der Ingenieur Duarte Pacheco mit der Errichtung der neuen Technischen Universität Lissabons beauftragt. An seiner Seite arbeitete der frühere Praktikant Ventura Terras, Pardal Monteiro, der maßgeblich in die Planung dieses modernen Universitätsgebäudes involviert war. Der Bau dieser Bildungseinrichtung kann als möglicher Wegbereiter der portugiesischen Moderne gesehen werden. Dank des politischen Engagements Pachecos und dessen Faszination für die moderne Architektur, hatten die Architekten dieser Zeit Grund dazu, der Politik des 1930 ausgerufenen „Estado Novo“ (port. der neue Staat), sowie dem späteren Bauminister Duarte Pacheco dankbar zu sein. Außerdem vergab Pacheco viele der öffentlichen Bauaufgaben an die Architekten der Jahrhundertwende und so trug dieser maßgeblich zur Verbreitung der modernen Architektur in Portugal bei. Auch wenn nicht alle Architekten Anhänger der Ideologie der Diktatur waren, nutzten diese die Chance, um deren Ideen umzusetzen.

Nachdem bereits einige der modernen Bauten in den Anfangsjahren des Estado Novos umgesetzt wurden und in Verwendung waren, wurde die Kritik an der praktizierten Architektur immer lauter. Der zu keiner Zeit verstummte Wunsch nach einer nationalen Architektur erfreute sich in den 1930er-Jahren wieder größerer Aufmerksamkeit und der Mut zur rationalistischen Architektur der Moderne scheint dabei immer mehr verloren zu gehen. Schlussendlich bezeichnete man die in dieser ersten Phase der Moderne entstandenen Bauten als „zu international“ und somit schienen diese nicht mehr mit dem vorherrschenden Nationalismus vereinbar zu sein.

¹⁰⁷ Vgl. João VIERA CALDAS, Fünf Intervalle über die Zweideutigkeit der Moderne, in: Annette BECKER / Ana TOSTÕES / Wilfried WANG (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Portugal, Portugal-Frankfurt, 1997, S. 23

PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

Es folgte eine klare Abgrenzung zu der bis dahin praktizierten Architektur, welche unter anderem auch zum Inhalt der Reden des Diktators Oliveira Salazar und des Bauministers Duarte Pacheco wurden, womit das Ende der ersten Generation der Moderne absehbar war.¹⁰⁸ Unter dem Vorwand technischer Mängel und mit dem Argument, dass die moderne Architektur nicht für die klimatischen Bedingungen in Portugal geeignet sei, rückte die eher konservative Architekturauffassung Raul Linos erneut in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Diesmal bekommt diese Bewegung auch politische Rückendeckung, da sie als geeignet scheint, die nationalen Werte zur Schau zu stellen und gegen eine Internationalisierung anzutreten. Raul Lino ging sogar soweit, dass er dazu aufforderte, den Internationalen Stil in der Architektur der Eliten zu verbieten. Dieses Phänomen war zu dieser Zeit jedoch kein rein portugiesisches. Auch in vielen anderen Teilen Europas sah man im Internationalismus den Feind der nationalen Identität.

In der Zeit des 2. Weltkriegs sympathisierte das portugiesische Regime mit den anderen faschistischen Nationen Europas. Besonders zum nationalsozialistischen Deutschland pflegte man eine enge Beziehung, was zu einem regen Austausch sowohl zwischen Machthabern als auch unter den Ingenieuren und Architekten führte. Der Höhepunkt dieser „Freundschaft“ war die Ausstellung deutscher Architektur 1941 in Lissabon, welche zur Folge hatte, dass den Planern die Beachtung der „portugiesischer Werte“ vom Staat oktroyiert wurden. Die verpflichtende Formensprache für öffentliche Bauaufgaben wurde von niemandem Geringeren als dem früheren Wegbereiter der Moderne, Duarte Pacheco, kontrolliert. Während diese „Stil-Kontrollen“ insbesondere in der Hauptstadt durchgeführt wurden, traute man sich im 300 Kilometer entfernten Porto der Unterwerfung des Regimes Widerstand zu leisten. Den Mut schöpften die Architekten Portos einerseits aus der bereits erwähnten Entfernung zur Hauptstadt und andererseits aus der Vielzahl an privaten Aufträgen, welche nicht den staatlichen Auflagen unterlagen. Außerdem strebt Porto seit jeher nach einer gewissen Unabhängigkeit von der Hauptstadt, was sich nicht zuletzt in der Selbstständigkeit der Architekten niedergeschlagen hat. Dieses Bewusstsein prägt seit langer Zeit die Architekten Portos und kann durchaus auch dazu beigetragen haben, dass Architekturgrößen wie Álvaro Siza Vieira aus der Stadt im Norden des Landes hervorgegangen sind.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Vgl. VIERA CALDAS, Fünf Intervalle über die Zweideutigkeit der Moderne, S. 26-30

¹⁰⁹ Vgl. Nuno Teotónio PEREIRA, Die Architektur des Regimes 1938-1948, in: Annette BECKER / Ana TOSTÕES / Wilfried WANG (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Portugal, Portugal-Frankfurt, 1997, S. 33, S. 34

PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

Mit dem Vormarsch der Alliierten und dem Zerfall der Diktatur Hitlers distanzierte sich auch das Regime Salazars immer mehr von seinem ehemaligen „Vorbild“. Unter strenger Beobachtung der alliierten Kräfte versuchte sich die Regierung so demokratisch wie möglich zu präsentieren und so folgten auch Lockerungen im Bereich der Wirtschaft sowie in der Kultur. Es dauerte jedoch weitere drei Jahre, bis man 1948 die „Freiheit“ der Architekten in Bezug auf die Gestaltung öffentlicher Gebäude zurückerlangte. Mit diesen auflockernden Maßnahmen gelang es dem portugiesischen Diktator, sein Regime weit über das Ende des 2. Weltkrieges hinaus aufrecht zu erhalten.¹¹⁰

Die darauffolgenden Jahre der 1950er können durchaus als Jahre des Bruches beschrieben werden. Als Bruch mit der pseudomonumentalen Architektur des faschistoiden Regimes, welcher zum Wiederaufleben der Moderne geführt hat. Die Periode der Stil-Kontrollen hinterließ jedoch ihre Spuren in der Architektur der Moderne. Durch die Auflagen des Salazarismus in den Jahren des 2. Weltkrieges wurde die ohnehin schon sehr traditionsbewusste Gesellschaft Portugals nachhaltig geprägt und so versuchten Akteure wie Francisco Keil do Ameral die moderne Architektur bestmöglich mit lokalen Traditionen zu vereinen. Die Architekten beschäftigten sich vor allem mit Fragen des Kontexts, des Handwerks und der lokalen Naturwerkstoffe. Man könnte sogar sagen, dass der Salazarismus einen gewissen Ausgleich mit sich brachte, denn als in anderen Teilen Europas bereits das Konsumzeitalter eingeläutet wurde, war man in Portugal noch darum bemüht das Beste aus der rückschrittlichen Entwicklung des Landes herauszuholen. Diese Situation führte zu einer gewissen Improvisationslust der Planer, was zu innovativen Entwicklungen im Bereich der Technik und Architektur führte.¹¹¹ Dieser Fortschritt ging vor allem von Porto aus. Zwar wurde auch an der Lissaboner Schule Architektur unterrichtet, jedoch geschah dies in einem sehr akademischen und von der Diktatur gezeichneten Umfeld. Das führte dazu, dass vor allem junge Architekten wie Fernando Tavora die Ausbildung in Porto vorzogen und so zum Erfolg der Architekturhochschule in Porto beitrugen.¹¹²

110 Vgl. PEREIRA, Die Architektur des Regimes 1938-1948, S. 33-39

111 Vgl. Ana TOSTÕES, Modernisierung und Regionalismus 1948-1961, in: Annette BECKER / Ana TOSTÕES / Wilfried WANG (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Portugal, Portugal-Frankfurt, 1997, S. 41

112 Vgl. TOSTÕES, Modernisierung und Regionalismus 1948-1961, S. 42, S. 43

PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

Einen weiteren, wenn auch noch keinen endgültigen, Bruch brachten die 50er-Jahre für die Diktatur Salazars. Durch die fortschreitende Demokratisierung Europas fühlte sich auch die Opposition Portugals in der Lage, aktiv gegen das Regime anzutreten. Die angeschlagene Diktatur Salazars mischte sich auch nur noch durch wenige Schikanen in das Praktizieren der zweiten Generation der Moderne ein. So verunmöglichte man Keil do Ameral, trotz des gewonnenen Wettbewerbs die Realisierung des Amtes für den Vorsitz der Architektengewerkschaft. Bosheiten wie diesen waren jedoch eher eine Seltenheit, denn auch die Regierung sah bald ein, dass man die Architektur dieser Zeit dazu verwenden kann, um Anerkennung vom Rest Europas zu erlangen.¹¹³

Mitte der 50er-Jahre veranlassten die Kritiker unter den Architekten den bereits gegangenen Weg der Moderne zu überdenken, was eine Suche nach Authentizität mit sich brachte. Diese Erhebung führte beinahe zu einer Spaltung der portugiesischen Architekturszene, in der die regierungsnahen Architekten jenen gegenüberstanden, die sich für funktionalistische Architektur des Internationalen Stils einsetzten. Zwischen diesen beiden „Fronten“ kämpfte nach wie vor Keil do Ameral darum, Tradition und Moderne zu vereinen und der Architektur durch einfache Materialien und das Verhältnis zum Ort Kontinuität zu verleihen.¹¹⁴ In Folge dieser Erhebung wurden die Arbeiten des in Porto ansässigen Architekten Fernando Tavora immer populärer und fanden auch erstmals international Anerkennung, was den Weg für einen über die Landesgrenzen reichenden Austausch der Architekturszene ebnete. Die Arbeiten Tavoras hatten zugleich auch großen Einfluss auf das Schaffen des international renommierten Architekten von Álvaro Siza und man könnte meinen, dass dieser auch dem Wunsch Keil do Amerals nachkommt, denn in seinen Entwürfen kombiniert er traditionelle Materialien mit fortschrittlicher Technologie und lässt zu, dass die Topografie großen Einfluss auf die Gliederung der Baukörper hat. Auf seine Art und Weise erzeugt er das Gleichgewicht zwischen Tradition und Moderne, nach dem man so lange und mit großem Ehrgeiz suchte.¹¹⁵

Mit dem Beginn der 60er-Jahre befinden wir uns nun bei den am Beginn des Beitrags erwähnten „Grau-in-Grauton“. Die wirtschaftliche und politische Starre führte zu großen Abwanderungsraten aus Portugal in die benachbarten Länder.

113 Vgl. TOSTÕES, Modernisierung und Regionalismus 1948-1961, S. 41

114 Vgl. TOSTÕES, Modernisierung und Regionalismus 1948-1961, S. 48, S. 49

115 Vgl. TOSTÕES, Modernisierung und Regionalismus 1948-1961, S. 50, S. 51



Abb. 28. Bouça complex in Porto von Alvaro Siza, 1975

PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

der unter vielen anderen auch prominente Akteure wie Tavora, Siza oder Manuel Vicente angehörten.¹¹⁹ Aufgrund der fehlenden, einheitlichen Aussagen überlebte die Bewegung nur kurze Zeit und bereits im Oktober 1976 war die Aufbruchsstimmung verfliegen und der SAAL fand sein Ende, ohne die Möglichkeit sich zu konsolidieren.¹²⁰ In den darauffolgenden Jahren herrschte Verzweiflung und Frust unter all jenen Architekten, die so große Hoffnung in die neue politische Situation gesteckt hatten. Die Planer waren gekennzeichnet durch Verstaatlichungen sowie durch Kapitalabwanderung ins Ausland. Die daraus resultierende schlechte Auftragslage zwang die Architekten, sich durch kleine private Bauaufgaben über Wasser zu halten.¹²¹

Nach Jahren der Unsicherheit, wenn nicht sogar Depression, kann erst in den 80er-Jahren von einer Besserung gesprochen werden, welche nicht zuletzt durch den EG-Beitritt Portugals herbeigeführt wurde. Das zuvor herrschende Chaos, welches oftmals auch den Aktivitäten des SAAL zugesprochen wurde, hatte eine unkontrollierbare Besiedelung der städtischen Ballungsräume zu Folge. Den Stadtverwaltungen fehlten die notwendigen Pläne für ein kontrolliertes Wachstum sowie angemessene rechtliche Rahmenbedingung und so breiteten sich diese Siedlungen in einem ungeordneten Umfeld aus. Erst im Jahr 1984 wurden die Rechtsgrundlagen und ein Planungsinstrument geschaffen, um diesem unkontrollierten Wachstum durch Parzellierung von städtischen Grundstücken entgegenzuwirken.¹²² Nach dem Beitritt im Jahr 1986 erfuhr das Land den so sehr erhofften und notwendigen wirtschaftlichen Aufschwung durch Gelder aus Fonds der Europäischen Gemeinschaft. Die finanzielle Hilfe veranlasste die Regierung Portugals zur umfangreichen Verbesserung der Infrastruktur des Landes. Vor allem im Bereich des Verkehrs und der Kommunikation bemühte man sich, den entstandenen Rückschritt wettzumachen. Städtische Ringstraßen und Autobahnen, die die Nord-Süd-Verbindung des Landes verbesserten, wurden ausgebaut und für Gebiete ohne Entwicklungskonzept wurden Pläne angefertigt.

119 Vgl. Alexandre Alves COSTA, Der SAAL und die Jahre der Revolution, in: Annette BECKER / Ana TOSTÕES / Wilfried WANG (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Portugal, Portugal-Frankfurt, 1997, S. 65

120 Vgl. COSTA, Der SAAL und die Jahre der Revolution, S. 65

121 Vgl. Rogério Vieira DE ALMEIDA, Von 1976 bis zum Ende des Jahrhunderts, in: Annette BECKER / Ana TOSTÕES / Wilfried WANG (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Portugal, Portugal-Frankfurt, 1997, S. 73

122 Vgl. DE ALMEIDA, Von 1976 bis zum Ende des Jahrhunderts, S. 73-80

PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

Die Regierung zählte vor allem auch auf die Kommunikationskraft der Architektur, was schlussendlich auch zur medialen Verbreitung dieser führte. Projekte wie das Kulturzentrum im Lissaboner Stadtteil Belém und der Pavillon der Weltausstellung 1992 in Sevilla sollen die überwundene Armut Portugals bezeugen.¹²³

Rückblickend auf das 20. Jahrhundert Portugals kann man sagen, dass eine allgemeine Unsicherheit als eine alle Jahrzehnte überdauernde Konstante gesehen werden kann. Sei dies in der Frage nach der portugiesischen Architektur oder in der schwankenden Gesinnung der Politik. Die Architektur zwischen Tradition und Moderne wurde dabei zum ständigen Spielfeld der Mächtigen des Landes und dadurch wurde diese nachhaltig geprägt. All dies führte letztendlich nicht nur zu der Einzigartigkeit der Architektur, sondern auch zu der einzigartigen Kultur Portugals.

Heute zählt Portugal 10,3 Mio. Einwohner auf einer Fläche von 92.090 km². Das Land im Westen der iberischen Halbinsel stößt mit seiner 1.224 km langen Grenze an sein einziges Nachbarland Spanien. Portugal wird in 18 Distrikte unterteilt, welche sich wiederum in 308 Kreise untergliedern und diese zählen in Summe 3092 Gemeinden.¹²⁴ Neben der verwaltungsmäßigen Gliederung wird das Land in fünf Regionen (Nord, Mitte, Lissabon, Alentejo, Algarve) unterteilt, welche jedoch nur für statistische Erhebungen von Relevanz sind. Diese Statistiken dienen zum Beispiel der Bestimmung von ethnischen Gruppen, Sterberaten, Geburtenraten sowie den Wachstumsberechnungen der unterschiedlichen Gebiete.¹²⁵ Aus diesen Ermittlungen geht hervor, dass der Großteil (81%) der portugiesischen Bevölkerung römisch-katholisch ist. Die restlichen 19% teilen sich auf Menschen muslimischer, jüdischer und diverser anderer Glaubensrichtungen auf und 6,8% der Bevölkerung sind ohne Bekenntnis.¹²⁶ Außerdem kann man diesen Statistiken entnehmen, dass ein Großteil der Wirtschaftsleistung Por-

123 Vgl. DE ALMEIDA, Von 1976 bis zum Ende des Jahrhunderts, S. 79-81

124 Vgl. CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY, <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/po.html> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

125 Vgl. EUROPA.EU, <https://ec.europa.eu/eurostat/statistical-atlas/gis/viewer/?config=typologies.json&mids=BKGCNT,NUTS2016L2,CNT,OVL&o=1,1.0.7¢er=40.87029,-4.93435,5&>, (letzter Aufruf am, 15.09.20)

126 Vgl. CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY, <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/po.html> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

PORTUGAL - ZWISCHEN TRADITION UND REVOLUTION

tugals dem Tourismussektor entstammt.¹²⁷ Durch das weitgehend milde Klima ist das Land nicht nur saisonal für Touristen attraktiv, sondern kann das ganze Jahr bereist werden. Lediglich im Norden des Landes muss man in den Wintermonaten mit kühleren Temperaturen rechnen. Im Süden wiederum herrschen das ganze Jahr Durchschnittstemperaturen um die 15°. ¹²⁸ Das mediterrane Klima Portugals und das vielfältige Angebot des Landes, welches vom Weinbau bis zu Wanderurlauben reicht, machen Portugal zu einem der am meisten besuchten Länder der Welt und somit auch zum Nährboden für junge Architekten.

127 Vgl. DEUTSCHE WELLE, <https://www.dw.com/de/portugal-tourismus-boom-mit-schattenseiten/a-19131907> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

128 Vgl. PORTUGAL 360, <https://www.portugal360.de/land-leute/klima-wetter>, (letzter Aufruf am, 15.09.20)

**PARQUE
NATURAL
DA ARRÁBIDA**

PARQUE NATURAL DA ARRÁBIDA

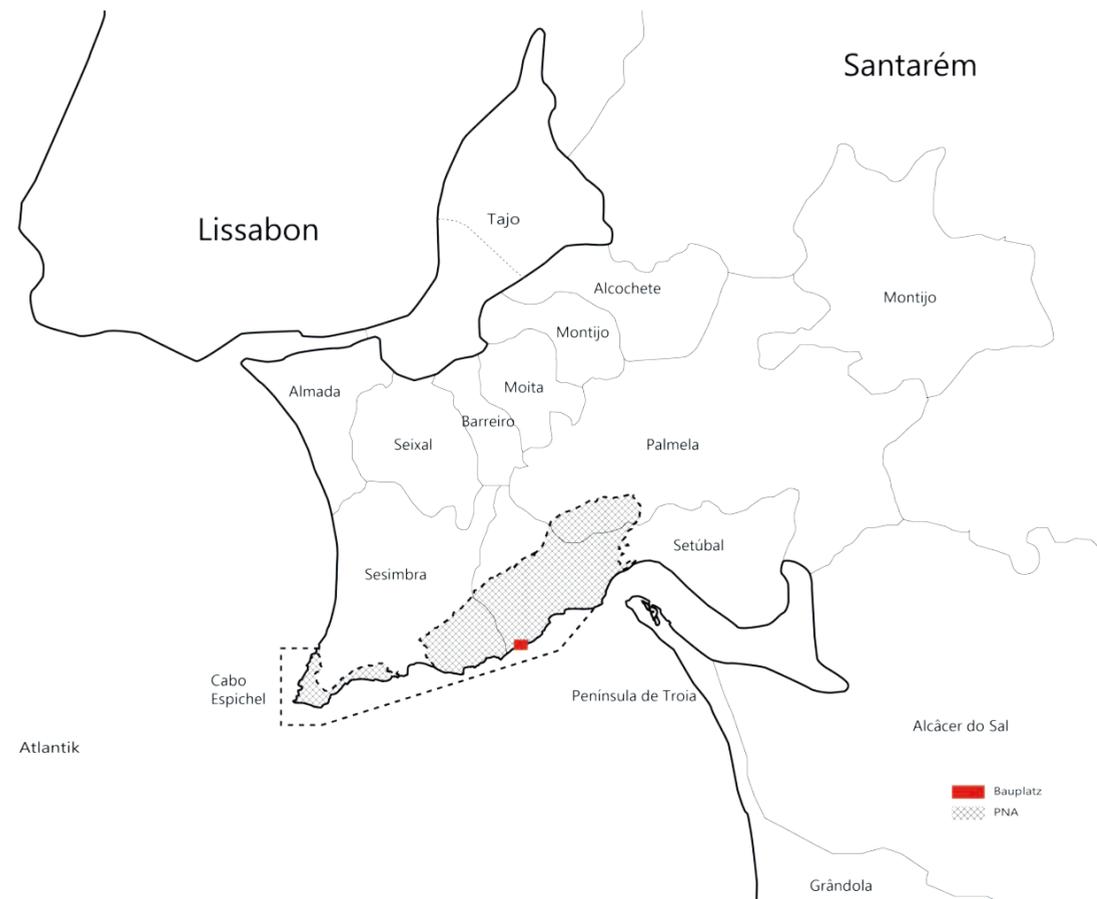


Abb. 29. Gebiet des Parque Natural da Arrábida

Der Bauplatz, ein stillgelegter Steinbruch, befindet sich an der portugiesischen Küste im Parque Natural da Arrábida, im Süden Lissabons. Im Distrikt Setúbal gelegen, erstreckt sich dieses Naturreservat entlang der Atlantikküste über eine Länge von 32 Kilometern, zwischen der Distrikthauptstadt Setúbal und der westlichen Küstenlinie des Distrikts Sesimbra.

Allgemein gesehen gibt es in Portugal Unterschiede in den verschiedenen Begrifflichkeiten wie Nationalparks, Naturreservate, geschützte Landschaften etc., jedoch können diese, mit Ausnahme der Nationalparks, durch die Gemeinden ernannt werden. Die Kriterien für eine etwaige Klassifizierung eines Naturgebiets werden durch die lokale Regierung festgelegt, was zu divergierenden Beurteilungen quer durch Portugal führte.¹²⁹

Seit den 1940er-Jahren versuchte man das Gebiet des heutigen Parque Natural da Arrábida mit besonderer Vorsicht zu behandeln, was dazu führte, dass am 16. August 1971 die südlichen Flanken der Berglandschaft sowie die Klippen der Serra do Risco mit dem Erlass 355/71 zum Arrábida Reservat ernannt und somit unter Schutz gestellt wurden.¹³⁰ Nur wenige Jahre später, am 28. Juli 1976, wurde dieses Reservat zum „Parque Natural da Arrábida“ (PNA) ernannt. Der Schutz der einzigartigen Naturwerte und die Regelung der Besiedelung sowie die des Tourismus waren die wesentlichen Gründe, die zur Erhebung dieser Schutzzone geführt haben. 1998 erweiterte man das Gebiet des PNA im Westen bis zum Cabo-Espichel und südlich verschob sich die Grenze über die Küstenlinie hinaus.¹³¹

Als Konsequenz der Ernennung zum PNA wurden viele der verbliebenen Steinbrüche im Gebiet des Nationalparks stillgelegt. Dies betraf unter anderem auch die Abbaustelle der Arrábida Brekzie, die sich am Bauplatz befindet.

¹²⁹ Vgl. WIKIPEDIA, https://en.wikipedia.org/wiki/Protected_areas_of_Portugal (letzter Aufruf am, 15.09.20)

¹³⁰ Vgl. WIKIPEDIA, https://en.wikipedia.org/wiki/Arrábida_Natural_Park#cite_note-2 (letzter Aufruf am, 15.09.20)

¹³¹ Vgl. WIKIPEDIA, https://en.wikipedia.org/wiki/Arrábida_Natural_Park#cite_note-2 (letzter Aufruf am, 15.09.20)

PARQUE NATURAL DA ARRÁBIDA

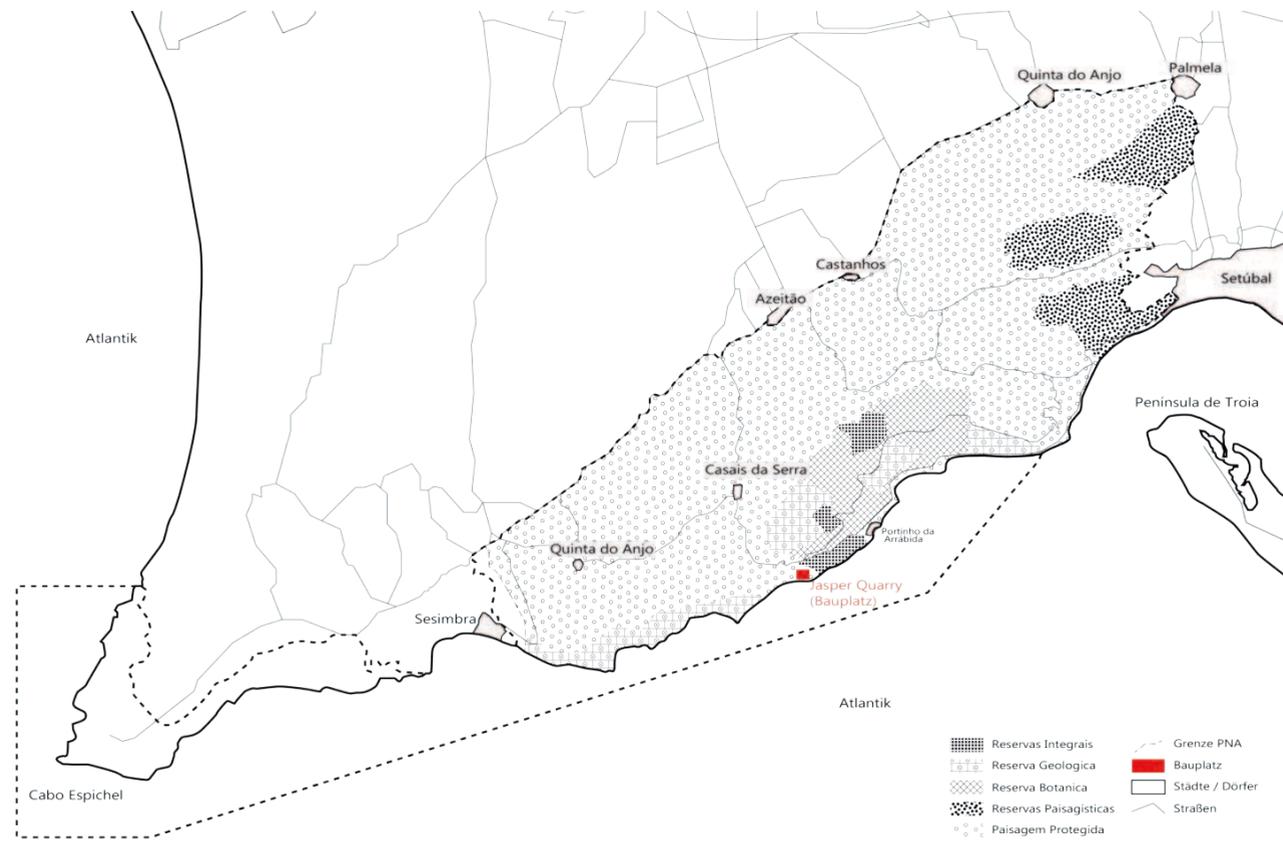


Abb. 30. Schutzzonen des Parque Natural da Arrábida

Mit der Ernennung zum PNA im Jahr 1976 wurde das Gebiet der Serra da Arrábida in unterschiedliche Schutzzonen aufgeteilt. Die Zonen der „Reservas Integrais“ werden dabei mit größter Sorgfalt behandelt. In diesen Gebieten ist der Zugang nur mit einer Bestätigung durch die Parkverwaltung genehmigt und jegliche Aktivitäten beschränken sich auf das wissenschaftliche Arbeiten. Bei diesen Gebieten handelt es sich um drei Waldstücke, von denen sich eines in unmittelbarer Nähe zum Bauplatz befindet. Die „Reservas Naturais Parciais“ beschreiben Zonen, welche aufgrund ihrer Geologie, Vegetation oder Fauna geschützt werden. Diese sind dementsprechend in „Reserva Botânica“, „Reserva Geológica“ und „Reserva Zoológica“ unterteilt. In den Gebieten, die zu dieser Schutzzone gehören, ist jede Art von Beschädigung oder Behinderung der Tierwelt, der Böden, der Pflanzen sowie der Gesteinsformationen und der vorhandenen historischen Bausubstanz untersagt. Auch die Bewirtschaftung dieser Fläche ist mit Ausnahme von „unverzichtbaren Arbeiten“, wie beispielsweise die der Zementfabrik Secil im östlichen Teil des Nationalparks, verboten. Etwas geringeren Schutzstatus haben die „Reservas Paisagísticas“. Diese Bereiche sind aufgrund des einzigartigen Landschaftsbildes und des Panoramas besonders schützenswert. Im Unterschied zu den zuvor genannten Schutzzonen sind in diesen Bereichen des Parks Baumaßnahmen mit einer Genehmigung möglich. Den flächenmäßig größten Teil des Nationalparks macht die Zone der geschützten Landschaft, die „Paisagem Protegida“ aus, in der sich auch der Bauplatz befindet. Mit „geschützter Landschaft“ ist vor allem die Kulturlandschaft, welche sowohl die Handwerkskunst als auch die traditionellen Bauten betrifft, gemeint. Kommt es nun zu einem Neubau, muss man diesen bei der Parkverwaltung anmelden und diese bewertet, ob dieser in der Kulturlandschaft eingepflegt werden kann.¹³²

132 Vgl. BÖDEN DES PARQUE NATURAL DA ARRÁBIDA, http://www.rolf-schrittenlocher.de/arrabida/ar_kap38.html (letzter Aufruf am, 15.09.20)

**DER
STEINBRUCH**

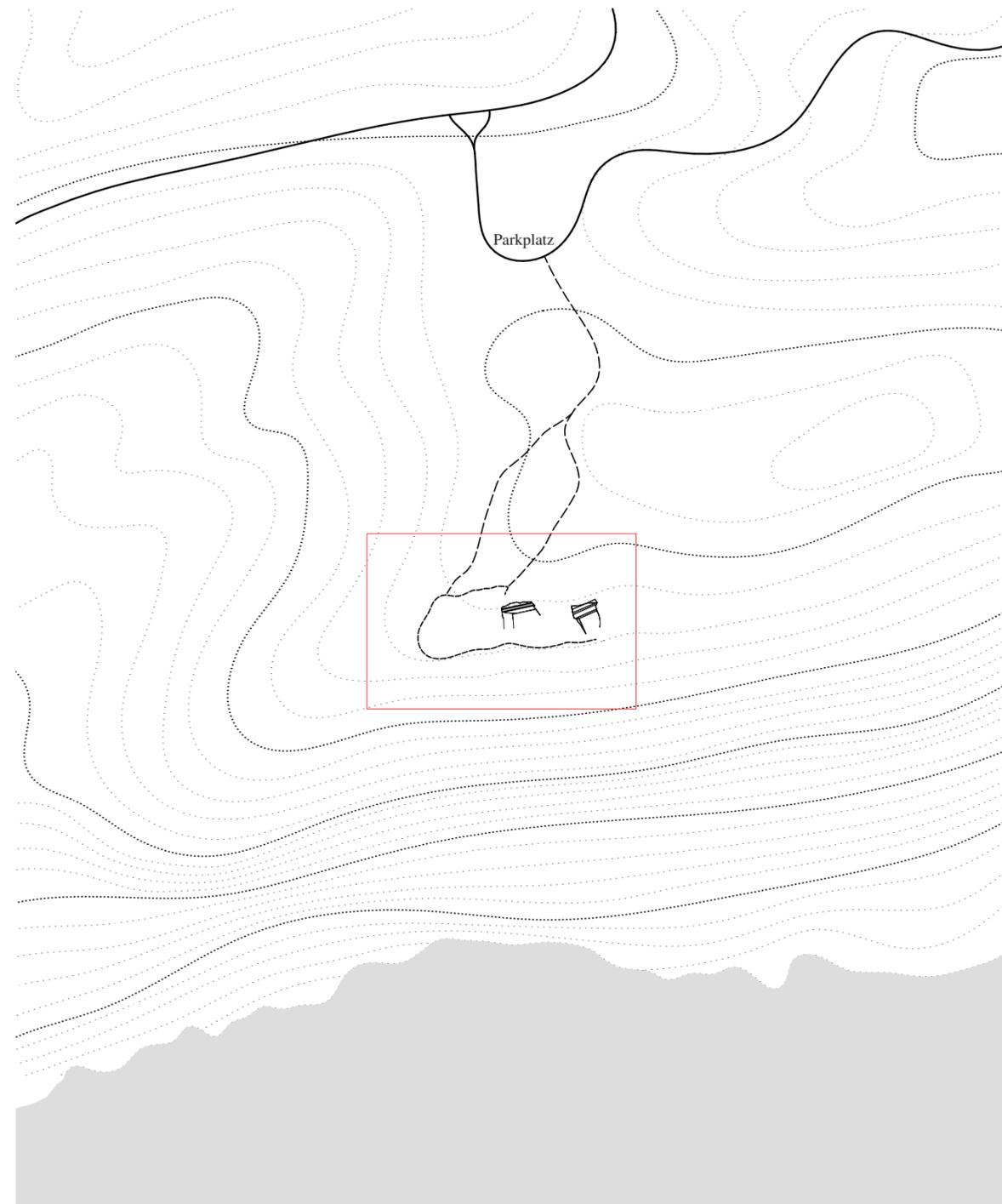


Abb. 31. Lageplan des Bauplatzes

DER STEINBRUCH

Den Steinbruch erreicht man über eine der drei Hauptverkehrsverbindungen, die durch die Serra da Arrábida führen. Die Städte Sesimbra und Palmela sowie die Distrikthauptstadt Setúbal sind etwa 15 km vom Bauplatz entfernt und in 20-25 Fahrminuten zu erreichen. Von der im Norden gelegenen Hauptstadt Lissabon gelangt man in ca. 50 Minuten zum Steinbruch.

In einer Kurve der Straße N379 befindet sich ein kleiner Parkplatz, von dem der Bauplatz über einen 300 Meter langen, nur leicht ansteigenden Wanderweg erschlossen ist. Der Fußweg steigt über die gesamte Länge sechs Meter an und die Bodenbeschaffenheit des Weges ist zwar durchgehend feinkörnig, jedoch fest und gut passierbar.

Der Fußweg, welcher den Parkplatz mit dem ehemaligen Steinbruch verbindet, teilt sich nach circa 250 Meter. Die linke Abzweigung führt den Besucher über ein etwas stärker ansteigendes Gelände an einen zentral gelegenen Punkt am nördlichen Rand des Bauplatzes. Von diesem Standpunkt aus überblickt man den westlichen sowie den zentralen Teil des Grundstücks und neben der atemberaubenden Aussicht auf den Atlantik bekommt man einen ersten Überblick über die Dimension des mittig am Bauplatz liegenden Steinbruchs. Zweigt man bei der Gabelung rechts ab, so erreicht man das Grundstück an einer etwas niedriger gelegenen Stelle im Nordwesten des Bauplatzes. Von diesem Standpunkt aus hat man einen hervorragenden Überblick über die grünen Täler im Westen des Steinbruchs sowie über die Küstenlandschaft des Nationalparks.

Die Grenzen des Bauplatzes folgen keiner Parzellierung, sondern den natürlichen Gegebenheiten des Nationalparks, welche eine Ost-West Ausdehnung von 180 Metern und eine Nord-Süd-Ausdehnung von 115 Metern ermöglichen. Nördlich wird das 20.700 m² große Gelände von einem dichten Grünraum begrenzt, der lediglich über den Fußweg durchquert werden kann. Die südliche Grenze des Bauplatzes bilden die steil abfallenden Klippen, welche 230 Meter aus dem Atlantik ragen. Im Westen sowie im Osten ist das Grundstück ebenfalls durch einen dichten Grünraum begrenzt. Möglicherweise war dieses Grundstück noch vor seiner Bewirtschaftung nur schwer erreichbar und wurde erst durch der Entdeckung der Arrábida Brekzie zugänglich gemacht.

0 50 125m

KÜSTENLANDSCHAFT

PORTUGAL UND
109

DER STEINBRUCH

Einerseits prägten die Gesteinsvorkommen das Erscheinungsbild dieses Bauplatzes über viele Jahrzehnte, andererseits ist es auch die Vegetation des PNA, welche in seiner Vielfältigkeit am Grundstück zum Ausdruck kommt. Bereits am Fußweg vom Parkplatz offenbart sich die Vielfalt an mediterranen Pflanzen. Der Pfad liegt großteils im Schatten, da dieser von kleinblättrigen Strauchformationen flankiert wird. Mit jedem Meter in Richtung Küste lichtet sich dieser dichte Grünraum, bis nur noch einzelne Sträucher umgeben von Felsformationen auszumachen sind. Entlang dieses Weges zeigt sich auch die für diese Gegend des Nationalparks typische rote Erde.

Ähnlich der Vegetation entlang des Fußweges, ändert sich die Bodenbeschaffenheit mit zunehmender Nähe zu den Klippen im Süden. Die „Verkehrswege“ am Bauplatz sind zwar feinkörnig und gut begehbar, jedoch abseits dieser Trampelpfade wird das Gelände zunehmend felsiger. Aufgrund einer Bauplatzbegehung kann angenommen werden, dass sich unter dem feinkörnigen Boden eine Erdschicht befindet, welche wiederum auf massivem Fels gründet. Verfolgt man das Wegesystem des Bauplatzes, gelangt man direkt an die Sohle des zentral gelegenen Steinbruchs. Am Ende des Trampelpfades kommt man vor einer beeindruckenden, 16 Meter hohen Wand der Abbaustätte zu stehen, auf welcher man die natürlichen Vorkommen der Arrábida Brekzie zu Gesicht bekommt.

Die natürliche Farbigkeit des Gesteins scheint durch die scharfe Schnittkante noch mehr an Intensität zu gewinnen. Die schroffe Körnung des durchtrennten Blockes und seine eigenwillige Maserung werden auf den Klippen über dem Meer zum Hintergrund eines einzigartigen Ortes.



Abb. 32. Luftbild des Bauplatzes



FARBIGKEIT

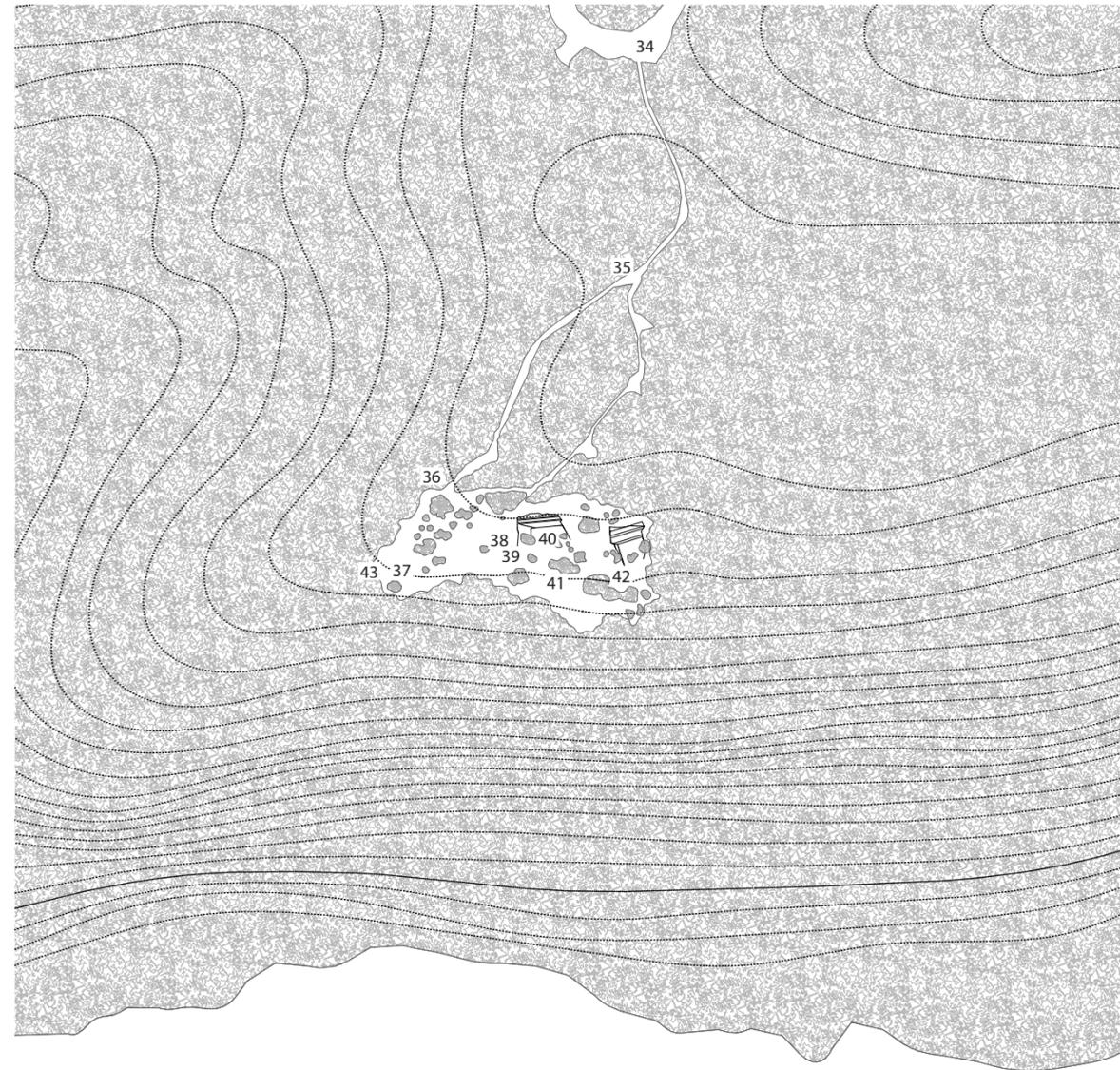


Abb. 33. Kamerapositionen

Abb. 34. Parkplatz an der Straße N379



Abb. 35. Abzweigung des Fußweges



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.

Abb. 36. Fußweg zum Bauplatz

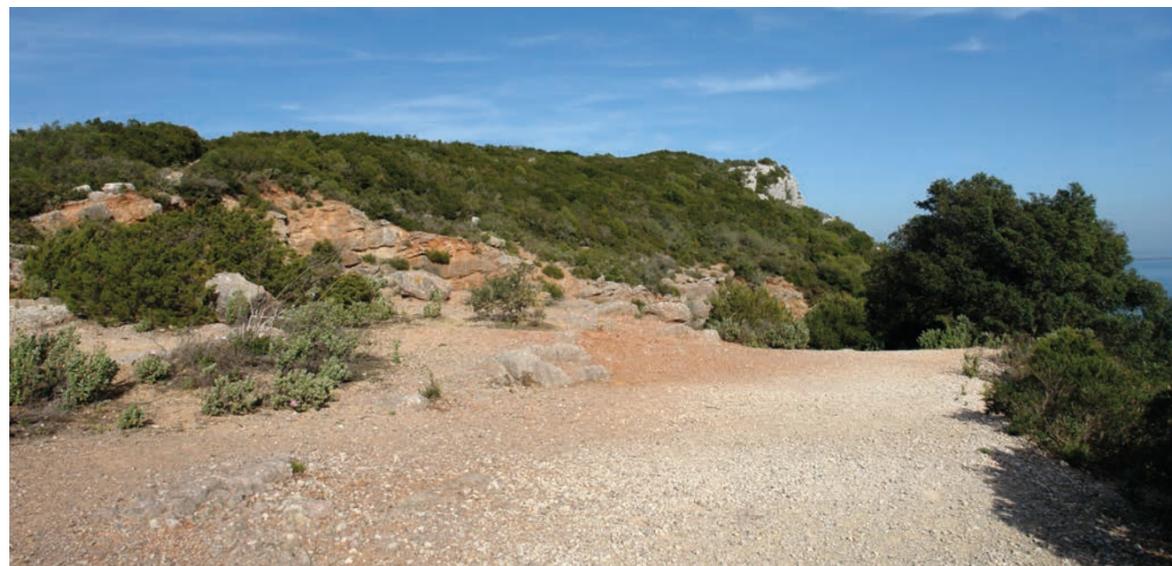


Abb. 37. Übersicht Bauplatz

Abb. 38. Steinbruch



Abb. 39. Steinbruch

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.

Abb. 40. Sohle des Steinbruchs



Abb. 42. Überreste von abgebautem Gestein



Abb. 41. Panorama vom Zentrum des Bauplatzes



Abb. 43. Küstenlandschaft des Parque Natural da Arrábida

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.

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.



Abb. 44. Bodenbeschaffenheiten am Bauplatz



Abb. 45. Strauchvariationen am Bauplatz

**ARRÁBIDA
BREKZIE**

ARRÁBIDÁ BREKZIE

Im Kapitel „Parque Natural da Arrábida“ wurde bereits über die Entstehungsgeschichte des PNA und die Einzigartigkeit der Naturwerte geschrieben. Zu diesen einzigartigen Vorkommen zählt auch jenes Gestein, welches am Bauplatz der ehemaligen Jasper Quarry abgebaut wurde. Die Arrábida Brekzie (Abb. 46) ist eine weltweit einzigartige lithologische Art. Im Allgemeinen handelt es sich bei Brekzien um eine Gesteinsart, die sich aus kantigen Gesteinstrümmern und einem feinkörnigen Bindemittel zusammensetzt. Spricht man von einem Konglomerat, ist ebenfalls von einem mit einem Bindemittel verkitteten Gestein die Rede, hierbei sind die Gesteinstrümmern jedoch meist abgerundet.¹³³ Die Arrábida Brekzie als Sonderform dieser Gesteinsart erhält seine Einzigartigkeit durch das heterogene, kohlenstoffhaltige Gestein, welches mit einer Grundmasse (Matrix) aus rotem Ton und kohlenstoffhaltigem Zement verbunden ist.¹³⁴

Die Dokumentation des Gesteins geht auf das 17. Jahrhundert zurück, wobei der gegenwärtige Name erstmals gegen Ende des 19. Jahrhunderts erwähnt wurde. Im Gegensatz zu den verhältnismäßig jungen Aufzeichnungen über das Gestein kommt dieses bereits seit über 2000 Jahren im Innen- sowie im Außenraum zur Anwendung. Die ältesten Verwendungen des Gesteins gehen auf die Römer zurück. Bei den Ruinen der römischen Siedlung Cetóbriga auf der Halbinsel Troia im Süden des Nationalparks wurde der Stein im Bereich der Türschwelle verbaut. Ein weiteres Relikt aus dem antiken Rom ist die Pflasterung der alten Straße von Viso (Abb. 47), welche man als Beleg für die Dauerhaftigkeit des Steines sehen kann. Auch beim Bau der rechteckigen Befestigungsmauer (Abb. 48) der Altstadt Setúbal, deren Baubeginn auf das Jahr 1348 zurückgeht, dürfte man auf die Langlebigkeit des Materials vertraut haben, wie bei der Laibung des Portals erkennbar wird. In der gegen Ende des 16. Jahrhunderts errichteten Festung von König Phillippe II von Spanien wird das Gestein zum Pflastern des Haupteingangs verwendet und, ähnlich wie bei der alten Stadtmauer, wird auch hier die Arrábida Brekzie zum Hervorheben der Portale verwendet. In diesem Befestigungskomplex befindet sich ebenso eine kleine, barocke Kapelle, welche auf die Regierungszeit von Johann V. (1706-1750) zurückgeht. Im Gegensatz zu den bisher genannten Beispielen, wurde die Brekzie hier als Material für die Gestaltung des Innenraums verwendet.



Abb. 46. Arrábida Brekzie



Abb. 47. Straße von Viso



Abb. 48. Befestigungsmauer Setúbal

¹³³ Vgl. BUNDESVERBAND GEOTHERMIE, <https://www.geothermie.de/bibliothek/lexikon-der-geothermie/b/brekzie.html> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

¹³⁴ Vgl. J. C. KULLBERG/A. PREGO, The Historical Importance and Architectonic Relevance of the "Extinct" Arrábida Breccia, in: Geoheritage 2019, 11(1), 87-111. <https://doi.org/10.1007/s12371-017-0272-x> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

ARRABIDÁ BREKZIE

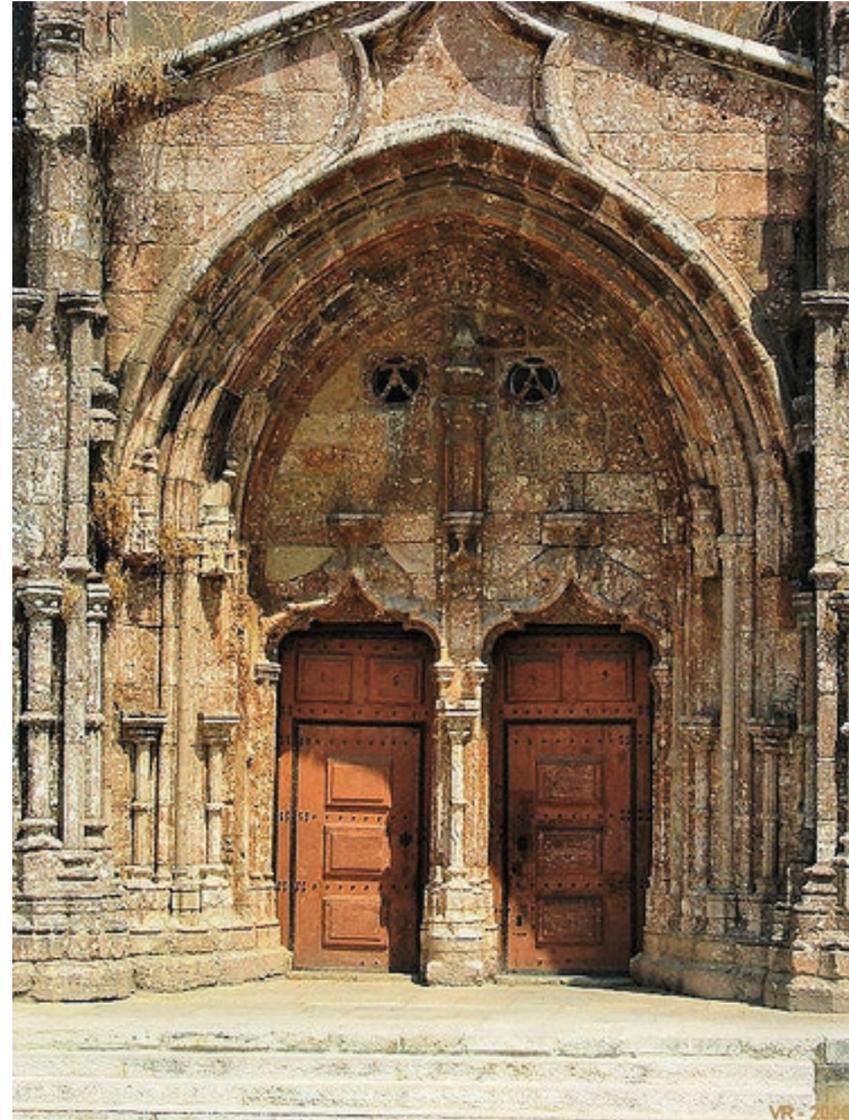


Abb. 49. Kirche des Klosters von Setúbal

Die Hochphase der Ziernutzung des Gesteins geht auf den manuelinischen Stil zurück. Diese spätgotische Phase äußert sich in der besonders prunkvollen Ausgestaltung der Architektur während der Regierungsphase König Manuels I. zwischen 1469 und 1521. Als konkretes Beispiel für diese Epoche und die damit verbundene Vorliebe für das Konglomerat dient die Kirche des Klosters von Setúbal. Bei diesem Gotteshaus kam das Gestein in unterschiedlichsten, wenn auch nicht unbekanntenen, Formen zum Einsatz. Noch bevor man die Kirche betritt, trifft man auf eine Statue am Vorplatz, welche zur Gänze aus der Arrábida Brekzie erbaut wurde. Ebenfalls bereits von außen sichtbar ist die detaillierte Ausgestaltung des Maßwerks der Fenster, welches durch die Verwendung des Gesteins hergestellt wurde. Betritt man die Kirche, so schreitet man durch ein Portal (Abb. 49), welches im großen Stil mit der Brekzie verziert wurde. Im Innenraum verwendete man das Gestein zur Betonung des Kreuzrippengewölbes, bei der Ausbildung der Säulen sowie der Gestaltung des Taufbeckens. Auch bei den Arkadengängen der im Norden anschließenden Räumlichkeiten des Klosters wurde die Arrábida Brekzie zur Errichtung der Säulen verwendet. Weitere sakrale Anwendungen des Gesteins findet man im Christuskloster von Tomar, wo sich unter anderem der Sarg von Jorge de Lencastre befindet, welcher aus der Brekzie angefertigt wurde.¹³⁵

Aufgrund der geringen Widerstandsfähigkeit gegen Witterungseinflüsse wurde das Gestein mit Fortschreiten des Barocks vorrangig im Innenraum verwendet. Allgemein kann man jedoch sagen, dass die Hochblüte der Arrábida Brekzie bereits vergangen war. Eine, wenn auch aus einem tragischen Anlass, Wiedergeburt feierte das Material nach dem verheerenden Erdbeben in Lissabon im Jahr 1755. Nachdem man sich darauf einigte, die zerstörten Gebäude in der ursprünglichen Gestalt wiederaufzubauen, gewann das Gestein aus dem Nationalpark erneut an Attraktivität. Eines der Gebäude, bei dem die Brekzie beim Wiederaufbau verwendet wurde, ist die Kirche St. José in Lissabon. In dieser Kathedrale wurden die den Altar flankierenden, salomonischen Säulen aus jenem Gestein errichtet, welches den Steinbrüchen am Bauplatz entstammt (Abb. 43).¹³⁶ Die Arrábida Brekzie war auch über die Landesgrenzen Portugals bekannt. Beispielsweise findet man das Gestein auch in der Kapelle der Kathedrale in Santiago de Compostela im benachbarten Spanien. Ebenso erfreute sich die französische Elite des 17. Jahr-

¹³⁵ Vgl. J. C. KULLBERG/A. PREGO, The Historical Importance and Architectonic Relevance of the "Extinct" Arrábida Breccia, in: *Geoheritage* 2019, 11(1), 87-111. <https://doi.org/10.1007/s12371-017-0272-x> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

¹³⁶ Vgl. J. C. KULLBERG/A. PREGO, The Historical Importance and Architectonic Relevance of the "Extinct" Arrábida Breccia, in: *Geoheritage* 2019, 11(1), 87-111. <https://doi.org/10.1007/s12371-017-0272-x> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

ARRABIDÁ BREKZIE

hundreds an der Brekzie, wie man an der Verwendung im Gerichtsgebäude von Ludwig XIV. sehen kann. Auch in Übersee findet man das Gestein in der Kirche Nossa Senhora do Carmo in Belém in Brasilien.¹³⁷

Abgebaut wurde die Brekzie in den vielen kleinen Steinbrüchen, welche sich im Gebiet des heutigen PNA befinden. Ein Großteil dieser Minen ist jedoch nur schwer auffindbar, da diese kleinen Abbaugelände bereits von der Natur überwuchert wurden. Im Gegensatz zu den vielen kleinen Steinbrüchen ist der sich am Grundstück befindende noch immer in seinem ganzen Ausmaß erkennbar. Die Abbauarbeiten am Bauplatz wurden mit der Ernennung zum Naturreiservat im Jahre 1971 eingestellt, wohingegen andere kleine Abbauorte erst mit der Ernennung zum Nationalpark geschlossen wurden. Besichtigt man den Bauplatz, findet man noch Reste von mechanisch abgebauten Blöcken (Abb. 50). In dem Bericht „The Historical Importance and Architectonic Relevance of the „Extinct“ Arrábida Breccia“, schlagen die Autoren J. C. Kullberg und A. Prego vor, die bereits abgebauten Blöcke so rasch wie möglich zur Restauration von wichtigem architektonischem Erbe, wie das Kloster in Setúbal, heranzuziehen, bevor diese aufgrund der Witterungseinflüsse unbrauchbar werden.¹³⁸

Im Gegensatz zu den Abbauarbeiten des Gesteins ist die Erforschung des Konglomerats bis heute noch nicht abgeschlossen und aufgrund der historischen und kulturellen Relevanz der Arrábida Brekzie wird diese fortlaufend betrieben. Die Blöcke sowie der verlassene Steinbruch des Bauplatzes dienen einerseits der Forschung und andererseits sind diese nicht mehr aus der Liste der Sehenswürdigkeiten dieser Gegend wegzudenken. Der Stein prägte somit nicht nur die Vergangenheit von Setúbal, sondern wird auch in Zukunft, wenn auch nicht in gewohnter Form, eine Rolle spielen.



Abb. 50. Mechanisch abgebaute Blöcke der Arrábida Brekzie

137 Vgl. J. C. KULLBERG/A. PREGO, The Historical Importance and Architectonic Relevance of the "Extinct" Arrábida Breccia, in: Geoheritage 2019, 11(1), 87-111. <https://doi.org/10.1007/s12371-017-0272-x> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

138 Vgl. J. C. KULLBERG/A. PREGO, The Historical Importance and Architectonic Relevance of the "Extinct" Arrábida Breccia, in: Geoheritage 2019, 11(1), 87-111. <https://doi.org/10.1007/s12371-017-0272-x> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

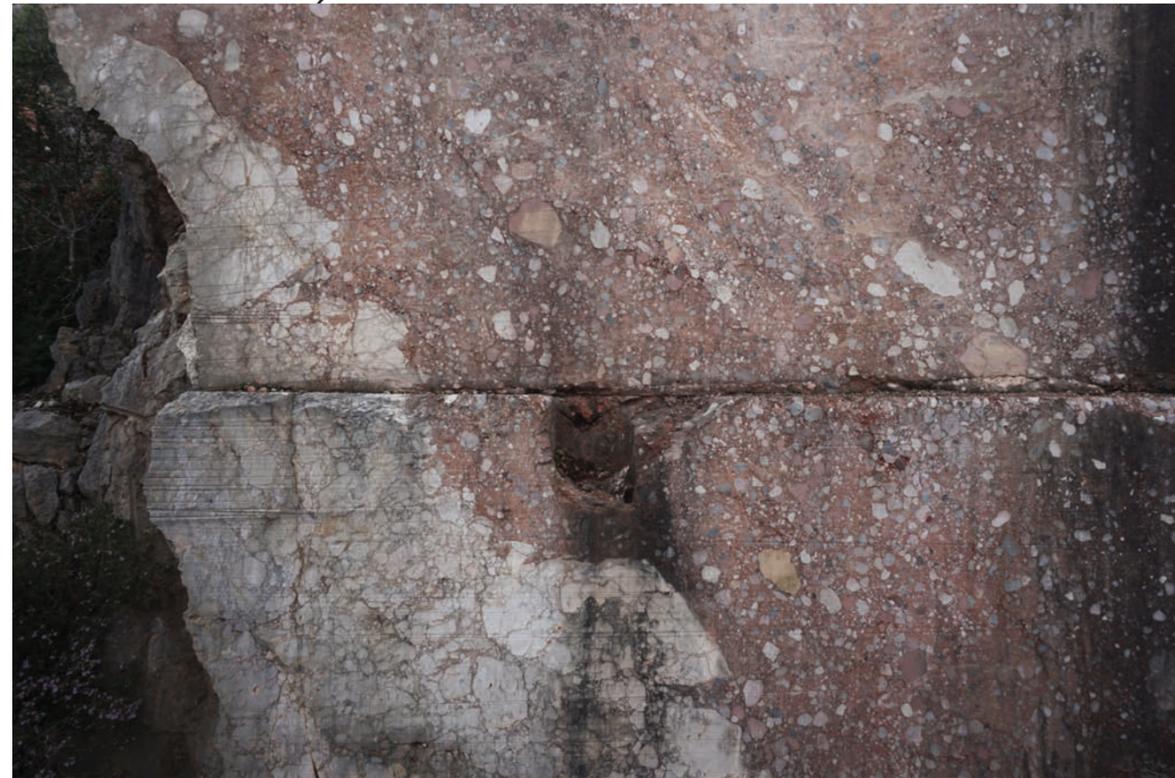


Abb. 51. Der Steinbruch



Abb. 52. Nahaufnahme Arrábida Brekzie



Abb. 53. Schnittkante des Steinbruchs



Abb. 54. Nahaufnahme des verwitterten Gestein

KONZEPT UND ENTWURF

**BESTATTUNG
IM KONTEXT
DER GEGENWART**

BESTATTUNG IM KONTEXT DER GEGENWART

Die Bestattung, als Form des letzten Abschieds, unterlag aufgrund der sich ändernden Beziehung der Menschen zum Tod und dem Nachleben in den letzten Jahrhunderten einem stetigen Wandel. Neben den religiösen Traditionen, welche oftmals ein gewisses Bestattungszeremoniell vorschreiben, entscheiden zunehmend praktische Gründe über die Form der letzten Ruhestätte. Die Bestattung entzieht sich somit zunehmend dem religiösen Rahmen und wird mehr und mehr zur persönlichen Angelegenheit.

Grundsätzlich unterscheidet man zwischen einer Beisetzung in einem Sarg oder der immer beliebter werdenden Feuerbestattung. Auf den folgenden Seiten wird näher auf die Feuerbestattung eingegangen, da diese Form der letzten Ruhe die Grundlage für viele neue Bestattungsrituale ist und sich im europaweiten Vergleich ein Trend dahingehend abzeichnet. Unter den Überbegriff „alternative Bestattungen“ fallen auch sämtliche Naturbestattungen wie Baumbestattungen, Berg-/Wiesenbestattungen, See-/Meerbestattungen oder Luftbestattungen, bei denen die Asche des Verstorbenen aus einem Flugzeug verstreut wird. Neben der Luftbestattung ist auch die Berg-/Wiesenbestattung eine Alternative der letzten Ruhe, bei der die Asche auf einem Felsen oder einer Wiese verstreut wird. Im Gegensatz zu den Varianten des „Verstreuens“ werden sowohl bei Baumbestattungen als auch bei See-/Meerbestattungen Urnen in der Landschaft beigesetzt und der Natur überlassen. All diese Möglichkeiten der letzten Ruhe vereint, dass die Örtlichkeiten der Zeremonien oftmals in enger Beziehung zum Verstorbenen stehen und für die Hinterbliebenen zu Erinnerungsorten werden.¹³⁹ Die Form der Bestattung ist maßgeblich für die Materialwahl des Aschebehältnisses, denn vor allem bei den Naturbestattungen wird darauf geachtet, der Landschaft keinen Schaden zuzufügen. Aschekapseln aus Holz, Papier, Salz, Sand oder auch Bienenwachs sind biologisch abbaubar und verrotten je nach Materialwahl und Witterung bereits nach wenigen Monaten.¹⁴⁰

Neben dem schonenden Umgang mit der Natur wird oftmals auch der Aspekt der einfachen Handhabung und der nicht vorhandenen Wartung als Entscheidungsgrund für eine alternative Bestattung genannt. Vor allem die jüngere Generation der europäischen Bevölkerung, welche nicht mehr dieselbe Verbundenheit mit einer bestimmten Religion hat wie deren Eltern, zeigt sich sehr offen gegenüber den florierenden alternativen Bestattungsformen.¹⁴¹

¹³⁹ Vgl. BESTATTUNGSINFO, <https://www.bestattungsinfo.at/bestattungsarten/naturbestattung/> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

¹⁴⁰ Vgl. URNENGESCHÄFT, <https://www.urnengeschäft.at/asche-urnen-aufbewahrungartikel/urne-urnen/okologische-urne-urnen.html> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

¹⁴¹ Vgl. ORF, <https://wien.orf.at/v2/news/stories/2556917/> (letzter Aufruf am, 15.09.20)



Abb. 55. Szene aus dem Film „The big Lebowski“, 1998

BESTATTUNG IM KONTEXT DER GEGENWART

Die Möglichkeiten der alternativen Bestattungen variieren jedoch aufgrund der unterschiedlichen nationalen Gesetzeslagen. Eine Besonderheit hierbei sind beispielsweise die Felsbestattungen in der Schweiz, bei denen die Asche des Verstorbenen an beliebigen Felsen verstreut werden kann. Diese Form der Beisetzung ist wiederum in einigen anderen europäischen Ländern, wie beispielsweise Deutschland, verboten, da es dort eine gesetzlich vorgeschriebene Friedhofspflicht gibt.¹⁴² Portugal hingegen befindet sich zwischen diesen beiden Gesetzesauslegungen. Die Friedhofspflicht ist nicht gesetzlich verankert, jedoch laut dem Gesetz Nr. 411/98 vom 30. Dezember 1998 ist das Verstreuen der Asche verboten. Im Gegensatz zu den Regelungen, welche das portugiesische Festland betreffen, darf man in Portugal die Asche eines Verstorbenen bzw. eine biologisch abbaubare Urne auf dem Meer aussetzen, wobei ein gewisser Mindestabstand zur Küste eingehalten werden muss.¹⁴³ Bei dieser Form der alternativen Bestattung wurden die gesetzlichen Richtlinien in den letzten Jahren geändert, da nun das Verstreuen der Asche auf dem Meer auch ohne Aufsicht der Küstenpolizei möglich ist.¹⁴⁴

Zum einen sind es die unterschiedlichen Gesetzeslagen, welche die Möglichkeiten der Bestattungen eingrenzen, zum anderen verunmöglichen religiöse Ideologien manche Formen der Bestattung. Eine Kremation, welche oftmals die Grundlage für eine alternative Bestattung ist, ist nicht in jeder Religion vorgesehen. Zwei Weltreligionen, welche keine Feuerbestattung erlauben, sind der Islam und das Judentum. Da eine Passage im Koran beschreibt, dass *nur Allah selbst über das Feuer richten darf*, ist die Kremation in der gesamten islamischen Glaubensgemeinschaft strengstens verboten. Im Judentum hingegen gibt es Bewegungen, welche die Einäscherung tolerieren und somit alternative Bestattung ermöglichen. Auch im Christentum war die Feuerbestattung bis ins 20. Jahrhundert untersagt und erst nach und nach ermöglichte die Kirche die Kremation eines Verstorbenen. Erst im Jahr 1963 wurde die Einäscherung durch den Vatikan genehmigt und trotz der Erlaubnis des Kirchenoberhauptes wird diese in den orthodoxen Kirchen nach wie vor abgelehnt. Im Buddhismus sowie im Hinduismus sind dagegen die Feuerbestattungen die häufigste Art der Beisetzung.¹⁴⁵

142 Vgl. BESTATTUNGSPLANUNG.DE, <https://www.bestattungsplanung.de/bestattung/bestattungsarten/felsbestattung.html> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

143 Vgl. DIÁRIO DA REPÚBLICA ELETRÓNICO, <https://dre.pt/pesquisa/-/search/286106/details/maximized> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

144 Vgl. ENTDECKEN-SIE-ALGARVE, <https://entdecken-sie-algarve.com/land-leute/wege-zur-ewigen-ruhe> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

145 Vgl. BENU, <https://www.benu.at/ratgeber/bestattungsarten/feuerbestattung/> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

BESTATTUNG IM KONTEXT DER GEGENWART

Aus einer Studie der Universität Luzern bezüglich der europaweiten Religionszugehörigkeiten geht hervor, dass 60,1% der europäischen Bevölkerung Christen, 13,5% Muslime, 0,2% Juden sind. Der Rest der Europäer hat entweder keine formelle Religionszugehörigkeit oder gehört einer anderen Glaubensgemeinschaft an.¹⁴⁶ Betrachtet man nun die Religionszugehörigkeiten im europaweiten Vergleich, so kann man feststellen, dass der Großteil der Europäer keinen Konflikt mit ihrer Konfession hätte, wenn es um die Frage der Feuerbestattung geht. In Portugal fallen die Zahlen all jener, deren Religion eine Einäscherung erlaubt, noch eindeutiger aus. Laut der genannten Studie leben in Portugal rund 84,2% Christen, von denen 81% Anhänger der katholischen Kirche sind. Der Anteil der muslimischen und jüdischen Bevölkerung sowie der jener Menschen, die anderen Religionen angehören, ist im Vergleich sehr gering. Zählt man nun jene 6,8% ohne Bekenntnis dazu, so könnte für über 90% der Bevölkerung eine alternative Bestattung in Frage kommen.

Der zuvor erwähnte Trend zu den alternativen Bestattungen lässt sich auch aus der Statistik der Kremationen ablesen. Aus dieser geht hervor, dass im Jahr 1996 in Lissabon 7,19%¹⁴⁷ der Verstorbenen eingeäschert wurden, wohingegen es 2017 bereits 55%¹⁴⁸ waren. Allgemein gilt zwar, dass in den europäischen Städten ein höherer Anteil an Feuerbestattungen verzeichnet wird als in ländlichen Regionen, aber das kann auch mit der vorhandenen Infrastruktur zusammenhängen, welche in den vergangenen Jahren stark ausgebaut wurde. In Portugal wurde 1925 das erste Krematorium errichtet und bis 2003 wurden lediglich zwei weitere gebaut.

146 Vgl. BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG, <https://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/europa/70539/themengrafik-religionszugehoerigkeit> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

147 Vgl. CREMATION.ORG, <https://www.cremation.org.uk/international-statistics-2000#> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

148 Vgl. CREMATION.ORG, <https://www.cremation.org.uk/Portugal-2018> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

BESTATTUNG IM KONTEXT DER GEGENWART

Heutzutage zählt man quer durch Portugal 26 Krematorien, wovon sich 23 auf dem Festland befinden. Die meisten davon findet man im Großraum Lissabon und zwei davon sind nur wenige Kilometer vom Bauplatz entfernt. Das „Centro Funerário e Forno Crematório“ befindet sich in der 50.000 Einwohner großen Gemeinde Sesimbra und das „Crematório de Setúbal“ in der Distrikthauptstadt Setúbal.¹⁴⁹

Zusammenfassend bestätigt sich die Trendwende im Bestattungswesen einerseits durch die steigenden Zahlen jener, die sich in den letzten Jahren für eine Feuerbestattung entschieden haben, andererseits rückt das Verlangen nach einer personalisierten Verabschiedung immer mehr in den Vordergrund. Hier sind es Landschaften, die zum natürlichen Kontext einer Zeremonie, losgelöst von Traditionen und religiösen Ritualen, werden.



Abb. 56. Krematorien in Portugal

149 Vgl. SOL SAPO, <https://sol.sapo.pt/artigo/623473/-a-cremacao-e-uma-tendencia-crescente-em-portugal> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

ARRÁBIDA MEMORIAL

ARRÁBIDA MEMORIAL

Das Verhältnis zwischen Tod und Leben ist eine Gegebenheit, die zwar immanent ist und doch im alltäglichen Lebensvollzug selten spürbar wird. Die Hinwendung zu dem einem wie dem anderen in Gedanken, im Stillen oder der Erinnerung passiert unter besonderen Umständen, meist in einem entsprechenden Rahmen und nicht ohne einer gewissen persönlichen Hingabe.

Die Schwierigkeit des Nachdenkens über die Relation zwischen Leben und Tod, genauso wie die Verarbeitung persönlicher Begegnungen mit dem einen oder dem anderen im unendlichen Raum der Erinnerung, sind Sache der persönlichen, der gesellschaftlichen und hier schließlich einer architektonischen Auseinandersetzung.

Die Diplomarbeit widmet sich der Erinnerung und dem Gedenken. Sie erklärt einen architektonischen Entwurf, der Raum und Rahmen einer persönlichen und gemeinsamen Erfahrung des Sich-Erinnerns, des Gedenkens oder des Nachdenkens sein will. Unter Achtung der ethnischen Überzeugungen seiner Besucher und Nutzer bleibt die Architektur selbst frei von konfessioneller Bindung und öffnet sich dadurch als überkonfessioneller Ort der Verabschiedung und der Memoria.

Gelegen an der Küste Portugals im Parque Nacional da Arrábida integriert die Architektur die schroffe Beschaffenheit des Bodens und der Pflanzen mit der grenzenlosen Aussicht auf das Meer und der harten, glatten Kante der monumental anscheinenden Wand eines stillgelegten Steinbruchs. Der künstlich in den Stein geschlagene Trichter der Abbaustätte und seine durch den geraden Schnitt frei gelegte Farbigkeit und Form der Arrábida Brekzie steht der unangetasteten Natur antithetisch gegenüber und bestimmt die besondere Gegebenheit des Ortes. Ein Platz, der sich aus keinem vorherbestimmten Nutzen als der zufälligen Begegnung der Wanderer und dem Genuss des Ausblicks ergibt.

Der natürliche Kontext des Bauplatzes erinnert an jenes landschaftliche Szenario, welches man in der Planung der Landschaftsgärten durch artifizielle Eingriffe nachzubauen versuchte. Die Ruhe, die Abgeschiedenheit und die Großteils unberührte Natur des Bauplatzes sind jedoch im Gegensatz zum geplanten Garten zufällig entstanden. Dennoch sorgen die Gegebenheiten für ein vergleichbares Erlebnis. Die Natur rahmt Ausschnitte in der Landschaft und die Einzigartigkeit dieser sorgt für eine gewisse Emotionalisierung im Betrachter.

Die vorgegebene Wegführung bringt den Besucher direkt an jenen Punkt, an dem sich das Panorama der Küste zum ersten Mal offenbart. Zugleich nimmt man an dieser Stelle zum ersten Mal den architektonischen Eingriff wahr. Ein von außen hermetisch wirkender Baukörper lässt nur wenig auf das Innere schließen. Dieser konzeptionelle Ansatz gründet in der Idee der Hameaux (franz. kl. Dörfchen), welche die Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts zieren. Eine nüchterne Hülle lässt nicht auf das prunkvolle Dekor im Inneren schließen. Das Arrábida Memorial versteht sich als eine gegenwärtige Interpretation dieser Hameaux. Die grundlegende Idee *nüchterne Hülle, prunkvolles Inneres* wurde hierbei übernommen und in einer zeitgemäßen, den Bedürfnissen eines Me-



Abb. 57. Wegführung zum Bauplatz

ARRÁBIDA MEMORIAL

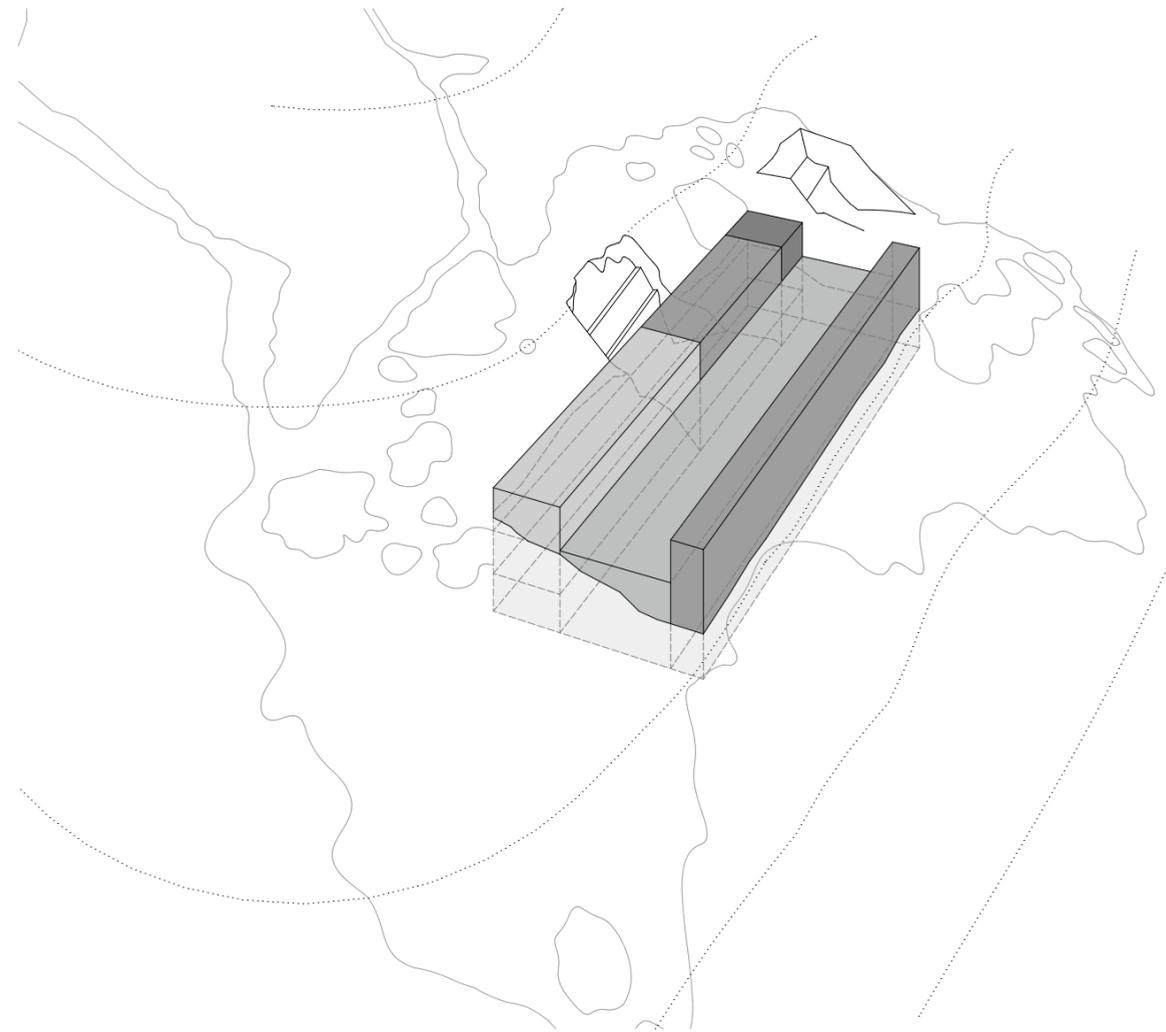


Abb. 58. Zonierung des Baukörpers

memorials entsprechenden Architektur wiedergegeben. Der „Überraschungseffekt“ wird jedoch nicht durch extravagantes Dekor, sondern durch choreografierte Ein-/Ausblicke, intime und offene Raumsituationen und durch das Verschmelzen des Baukörpers mit der Topografie erzielt. Darüber hinaus lässt die Grundidee einer Überkonfessionalität keinen Raum für die Schmuckhaftigkeit von etwaigen Verzierungen, da diese meist vorbelasteten Bedeutungsgehalt in sich bergen. Diese Abwesenheit schafft Raum für die individuellen Gedanken, die die Besucher mit dem Memorial verbinden. Der Entwurf wird somit zum Medium der Erinnerung.

Architektonische Objekte, wie das Arrábida Memorial, die dem Erinnern dienen, zeugen oftmals von monumentalem Charakter. Ob repräsentative staatliche Gebäude, sakrale Bauten, Triumphbögen etc., sie alle eint die monumentale Wirkung der Architektur. Einerseits sind es die gigantischen Dimensionen, die diesen gebauten Objekten eine gewisse Monumentalität verleihen, andererseits kann diese Eigenschaft auch durch den Bedeutungsgehalt der Architektur erreicht werden. Im Falle des Memorials treffen beide Ansätze zu. Zum einen verleihen die Dimensionen des introvertierten Gebäudes, im Vergleich zum natürlichen Kontext des Nationalparks, dem Baukörper auf eine gewisse Art und Weise einen monumentalen Charakter. Zum anderen kann diese Wirkung auch durch den kollektiven Gedanken der Überkonfessionalität und der Gleichheit erreicht werden. Im Falle dieses Entwurfs können jedoch auch die kleinen Gedenktafeln der Verstorbenen als private Monumente gesehen werden. Ob nun durch die etymologische Herkunft des Wortes *Monument*, den individuellen Bedeutungsgehalt oder durch die Materialität, können diese kleinen, privaten Denkmäler als jene Objekte monumentalen Charakters verstanden werden.

Der architektonische Entwurf entwickelte sich aus diesen Grundgedanken und reagiert in seinem räumlichen Programm auf die atmosphärischen Gegebenheiten, die durch formale Mittel, Trennung, Übergänge, Einsicht und Ausschluss erweitert werden. Der bewusste Verzicht auf die künstliche Beleuchtung des Gebäudes führt die Lichtsituationen der Räume auf den Verlauf der Sonne und die Lichttemperatur auf die Witterung zurück.

Primär ist es der Wanderer, der Andachtssuchende und der Trauergast, der auf das Arrábida Memorial trifft, das als orthogonaler Baukörper in seiner Mitte den Memoriam-Garten umfängt. Auf drei Geschoßen stellt es Wege, Einblicke und Orte des Verweilens zur Verfügung, die teils erhöht, teils perforiert, teils umfungen sind oder sich teils in direkten Übergängen mit der Topographie verbinden.

Die Hauptachse des Gebäudes bildet der Vorplatz, das Vordach (als Betonung des Übergangs) und die breite Treppenanlage mit Sitzstufen, die dem Besucher zur Übersicht auf den angelegten Memoriam-Garten platzieren lassen. Diese Achse überspannt alle drei Ebenen und wird durch den Gebäudekörper umfungen. Über diesen alle Geschoße vereinenden Gebäudebereich werden die Besucher zu den intimen Bereichen des Memorials geführt.

ARRÁBIDA MEMORIAL

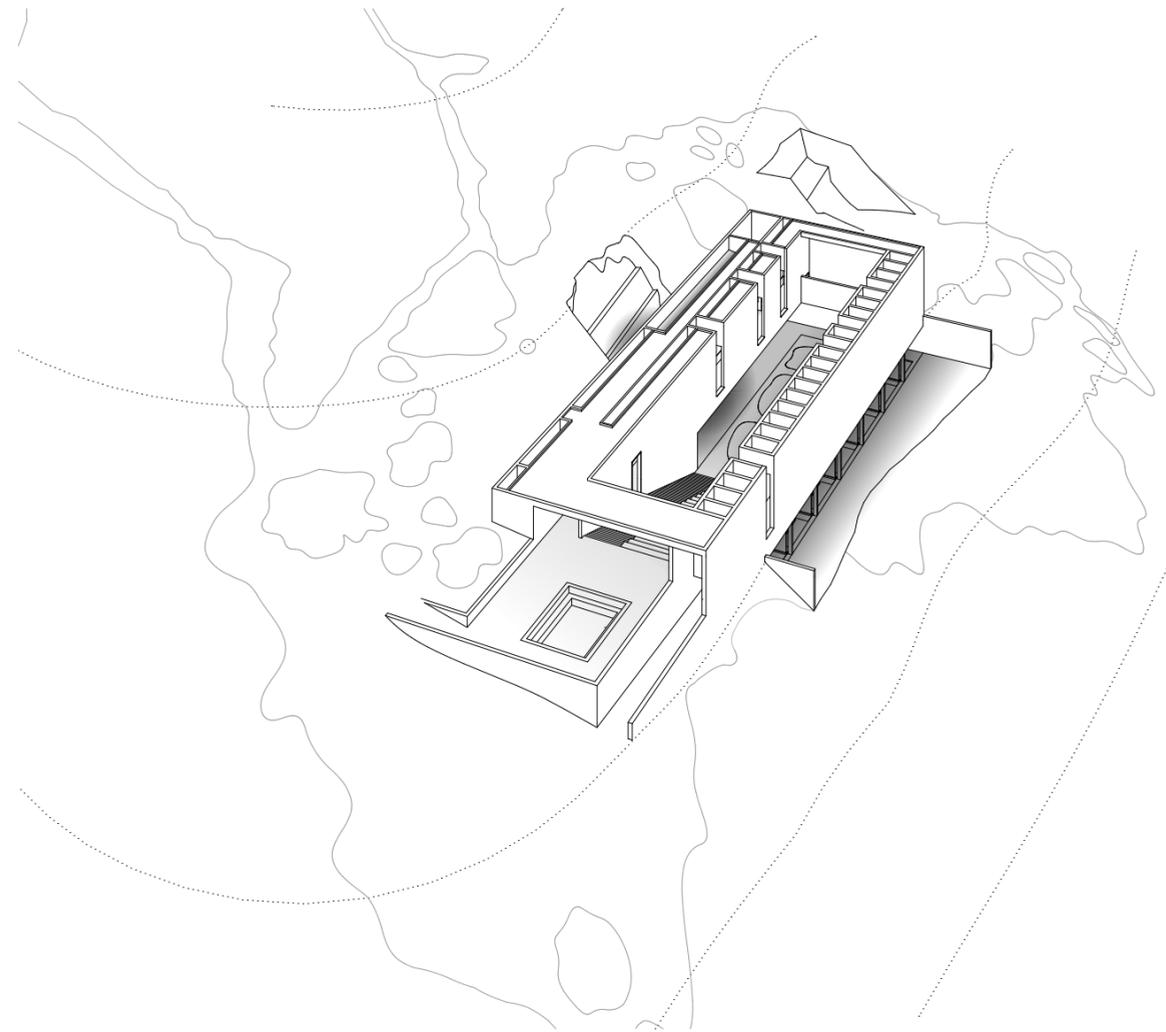


Abb. 59. Intime Bereiche des Arrábida Memorials

Die dem Hang zugewandte Gebäudeachse lässt sich aufgrund der komplexen Topografie des Steinbruchs in drei Abschnitte unterteilen. Die beiden äußeren Teile liegen zum Großteil unter dem Bestandsgelände und beherbergen all jene Räumlichkeiten, welche nicht für den Besucher zugänglich sind sowie sämtliche dienenden Räume.

Der erste Abschnitt dieser Gebäudeachse ist direkt an den Vorplatz angeschlossen und umhüllt in der obersten Ebene den Empfang sowie ein kleines Büro, ein Backoffice für Beratungszwecke, das Archiv, eine Umkleide für das Personal und den Aufzug. Ein Geschoß weiter unten befinden sich in diesem Gebäudebereich die Sanitäranlagen sowie die Erschließung der Andachtsräume. Auf dem untersten Niveau sind ein Technikraum und ein Lagerraum angedacht.

Der mittlere Bereich dieser Gebäudeachse durchdringt die schroffe Geländekante und umhüllt die intimen Räumlichkeiten der Andacht. Die Andachtsräume sind dem Steinbruch zugewandt und durch eine „Schleuse“, welche vor direkten Einblicken schützt, mit dem Erschließungsgang verbunden. Dieser Gang wird durch Einschnitte in der Fassade sowie durch die verschränkten Decken mit Licht und Meeresluft versorgt. Durch die Öffnungen in der Gebäudehülle werden unterschiedliche Tageslichtsituationen geschaffen, welche den Raum in Schatten, Halbschatten und lichtdurchflutete Bereiche untergliedern. Durch dieses Differenzieren der Lichtsituationen werden besondere Bereiche, wie die Zugänge zu den Andachtsräumen, akzentuiert. Zusätzlich werden die Wege des Besuchers durch die Unterscheidung in der Materialität hervorgehoben. Der glatte Sichtbetonfußboden geht nahtlos in den Sockelbereich der begrenzenden Wandscheiben über und lädt den Andachtssuchenden ein, sich die Architektur mit allen Sinnen anzueignen und in seiner Erinnerung zu verwahren. Auf der untersten Ebene des mittleren Abschnittes befindet sich die ebenfalls dem Steinbruch zugewandte Verabschiedungshalle. Dieser zeremonielle Freiraum fasst bis zu 70 Besucher und wird von den Andachtsräumen und dem Erschließungsgang im Geschoß darüber vor Witterung geschützt. Direkt angebunden an den Memoriam-Garten wird dieser durch eine kleine Stufe, die den Trauergast direkt auf das Niveau der Steinbruchsohle führt, räumlich getrennt. Ähnlich wie in den Andachtsräumen sind die Sitzbänke so ausgerichtet, dass die naturbelassene Maserung der Arrábida Brekzie zur Kulisse hinter dem Rednerpult wird. Durch den Abstand der Gebäudehülle zum Steinbruch wird die steile Gesteinswand durch das Sonnenlicht beleuchtet und bildet den hinteren Abschluss der Verabschiedungshalle. Im Rücken der Trauergäste befindet sich der Memoriam-Garten, dessen dichte Bepflanzung zum Schutz vor Wind und Einblicken anderer Besucher dient.

Im letzten Abschnitt dieser Gebäudeachse befindet sich ein Raum für die Aufbewahrung der Urnen, welcher sich über alle drei Ebenen des Gebäudes erstreckt. Dieser Bereich liegt wiederum hauptsächlich unter dem Geländeniveau und ist nach oben hin geöffnet. Der 3-geschoßige Raum ist so konzipiert, dass bis zu 740 biologisch abbaubare Urnen in einem Regalsystem untergebracht werden können und infolge der Witterungseinflüsse verrotten. Je nach Materialbeschaffenheit des Aschebehältnisses verrotten diese innerhalb von wenigen Monaten bis zu ein paar Jahren. Dieser Raum wird im untersten Geschoß über den Memoriam-Garten erschlossen, ist jedoch nur für das Personal zugänglich.

ARRÁBIDA MEMORIAL

Die dritte, dem Meer zugewandte Gebäudeachse, besteht aus einem geschlossenen Gebäudeteil, der die Wanderer über zwei Rampen durch das Gebäude leitet und den darunterliegenden offenen Bereich, in dem die Wände mit den Gedenktafeln situiert sind. Der Durchgang, der den Wanderer durch die Gedenkstätte zu dem zweiten Steinbruch auf dem Grundstück führt, befindet sich eine Ebene unter der des Vorplatzes. Diese niveaubedingte Trennung der Zugänge spiegelt auch die thematische Unterteilung des Gebäudes wider und signalisiert die Wichtigkeit all jener Besucher, die das Memorial zum Zweck der Erinnerung aufsuchen. Über die abwärts führende Rampe wird der Wanderer an den Punkt geführt, an dem auf der gegenüberliegenden Gebäudeachse der Bereich der Andachtsräume beginnt. Am tiefst gelegenen Punkt angelangt, öffnet sich die Gebäudehülle, und zwar sowohl auf der dem Memorial zugewandten Seite als auch auf der südlichen Längsseite. Dem Wanderer wird an dieser Stelle zwar der Blick auf den Atlantik ermöglicht, dieser erfährt jedoch durch den Niveauunterschied nur wenig von den intimen Räumlichkeiten der Gedenkstätte. Die anschließende länger ansteigende Rampe führt den Passanten an drei weiteren Einschnitten auf der dem Memoriam-Garten flankierenden Wandscheibe vorbei, bei denen er, bedingt durch die Neigung, zunehmend mehr Einblick in das Gebäude bekommt. Erst am Ende des Durchgangs befinden sich der Andachtssuchende und der Wanderer gedanklich sowie physisch auf derselben Ebene.

Unter dieser auf Stützen aufliegenden Durchquerung befinden sich die Wände, an denen die Gedenktafeln angebracht sind. Ident zu der Situation der gegenüberliegenden Verabschiedungshalle wurde auch dieser Bereich durch eine kleine Stufe vom Niveau des Memoriam-Gartens getrennt. Die geringe Höhe des Raums sorgt für eine gewisse Intimität jenes Bereiches, an dem der Erinnernde die Weite und den Ausblick auf den Atlantik genießen kann. In diesem Raum des Arrábida Memorials sind 6 Wandscheiben mit insgesamt 3000 Gedenktafeln situiert. Die Größe dieser privaten Monumente hat seinen Ursprung im Maß der portugiesischen Azulejos. Um Gleichheit und Überkonfessionalität zu signalisieren, werden alle Tafeln mit demselben Maß und derselben Art der Gravur versehen. Als Material für die Ausarbeitung werden die Überreste der sich am Bauplatz befindenden, bereits abgebauten Arrábida Brekzie herangezogen. Die Materialwahl fiel einerseits aus dem Hintergrund des drohenden Zerfalls und andererseits aus der der Historie des Gesteins hervorgehenden Prägnanz auf die Arrábida Brekzie. Dieser emotional aufgeladene Bereich des Memorials findet seinen südlichen Abschluss in der vorgelagerten Terrasse, auf der sich dem Besucher das atemberaubende Panorama der portugiesischen Küste offenbart. Auf der dem Hang zugewandten, nördlichen Seite wird diese Zone großer Intimität vom angrenzenden Memoriam-Garten abgeschlossen. Dichte, kleinblättrige Strauchformationen (z.B. eine schmalblättrige Steinlinde, Rosmarin, immergrüner Schneeball etc.) und der eine oder andere kleine Baum (lusitanische Eiche, Kermeseiche etc.) schützen sowohl die Verabschiedungshalle als auch den Bereich der Gedenkwände vor Einblicken.

Der Entwurf sieht selbst keine Räumlichkeiten für eine Feuerbestattung vor, da sowohl in Setúbal als auch in Sesimbra Krematorien zur Verfügung stehen. Personen, die sich für eine Verabschiedung im Arrábida Memorial entscheiden, wenden sich zuerst an eines dieser beiden Krematorien. Die Aschekapsel wird im Anschluss an die Kremation von der zuständigen Einrichtung an das Memorial übergeben und die Gedenkstätte stellt einen an-

ARRÁBIDA MEMORIAL

gemessenen Raum für die Verabschiedungsfeier zur Verfügung. Art und Ablauf der Zeremonie bestimmen die Hinterbliebenen. Ob eine katholische Messe im Beisein eines Pfarrers oder emotionale Reden der Angehörigen. Das Konzept des Arrábida Memorials basiert auf dem Grundgedanken von Gleichheit und Überkonfessionalität und sieht keine Einschränkungen in der Gestaltung der Verabschiedungsfeiern vor. Es stellt lediglich den architektonischen Rahmen für die Erinnernden zur Verfügung und versteht sich als Medium für die Aufbewahrung von Erinnerungen.

PLANMATERIAL

- 1 Besuchereingang
- 2 Durchgang

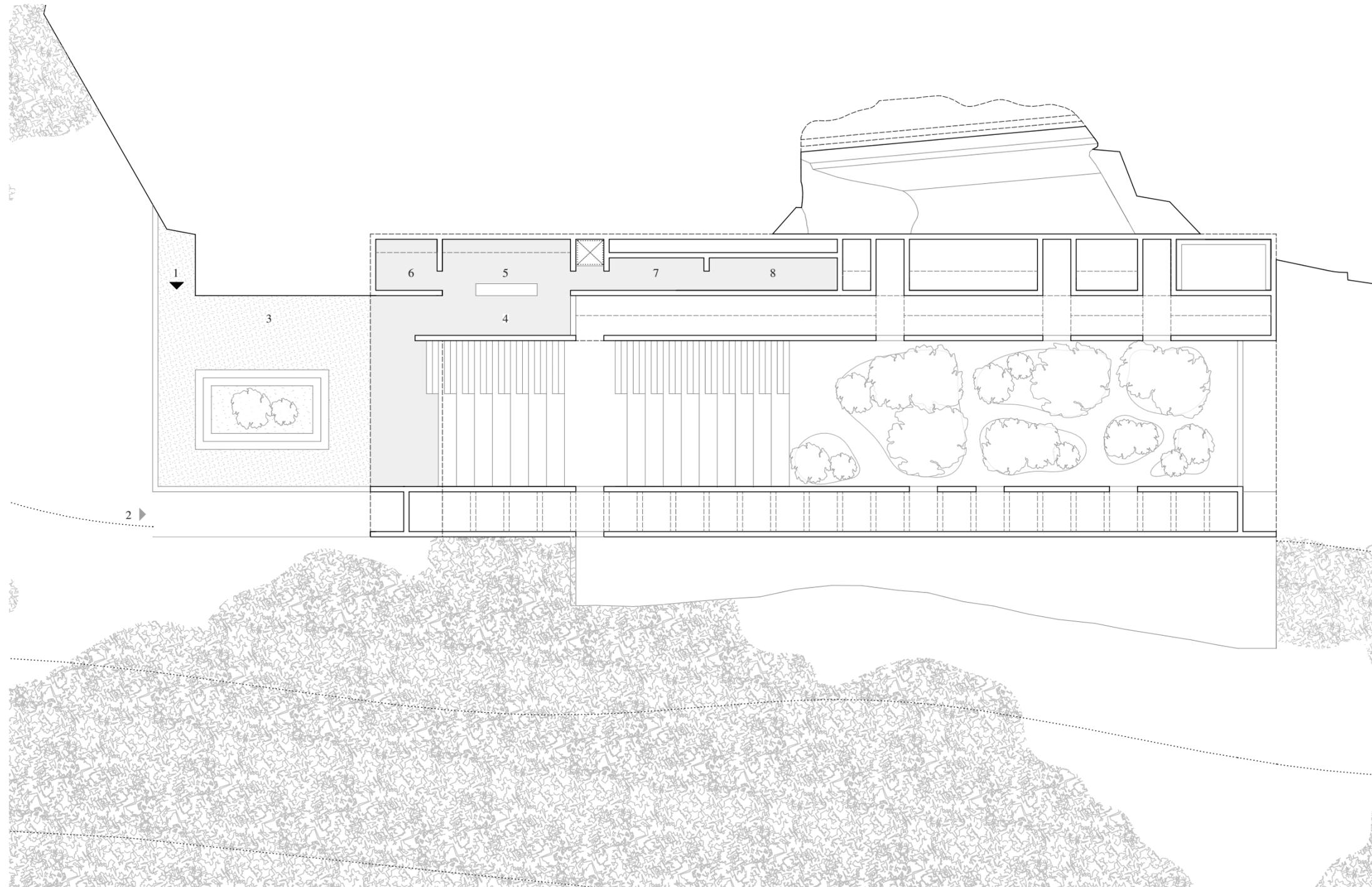


DRAUFSICHT



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.

- 1 Besuchereingang
- 2 Durchgang
- 3 Vorplatz
- 4 Empfang
- 5 Büro
- 6 Beratung
- 7 Umkleide
- 8 Archiv

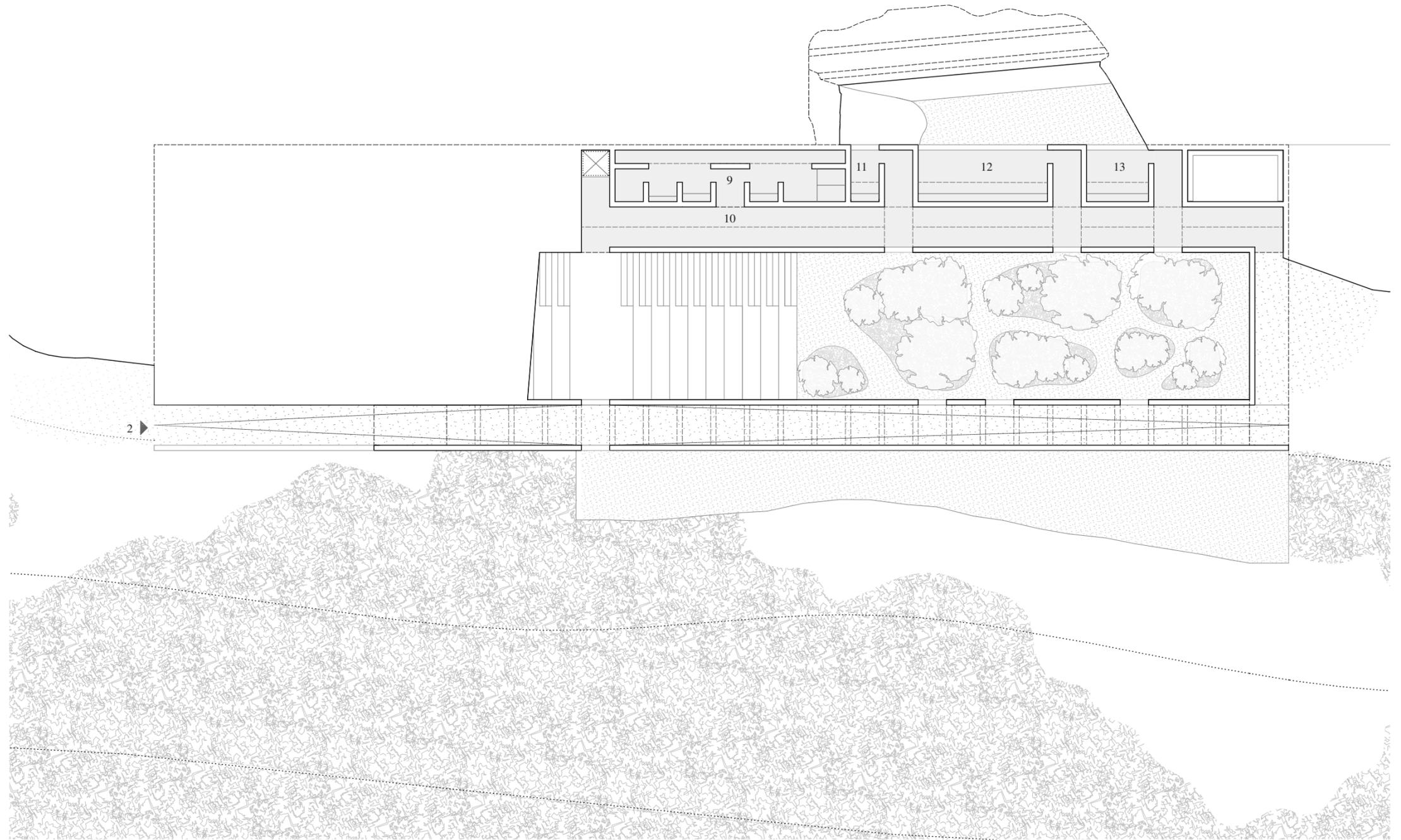


1. OBERGESCHOSS



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

- 2 Durchgang
- 9 Sanitär
- 10 Erschließung Andacht
- 11 Andacht (2P)
- 12 Andacht (8P)
- 13 Andacht (4P)



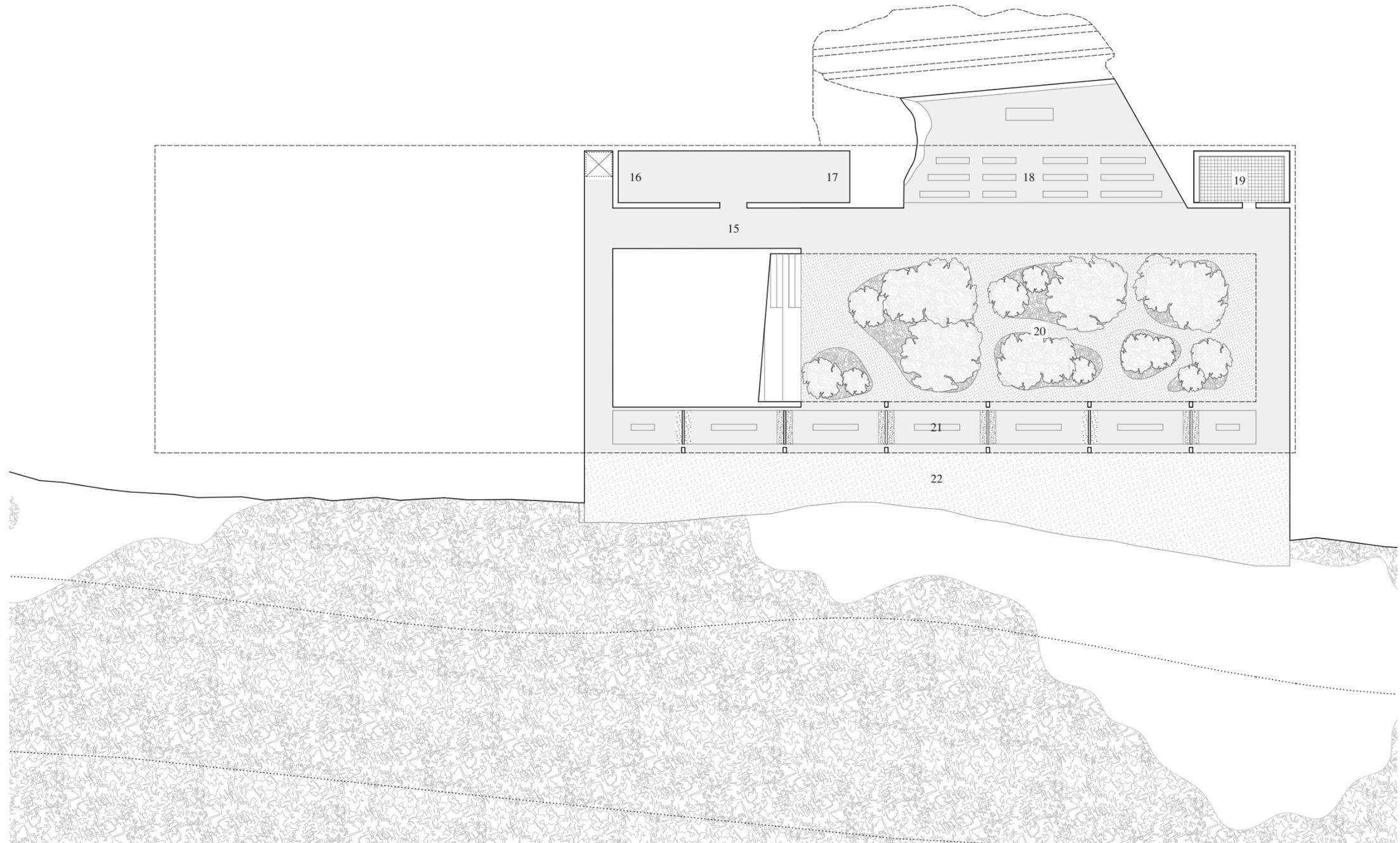
0 2,5 12,5M

ERDGESCHOSS



KONZEPT UND
157

- 15 Erschließung
- 16 Technikraum
- 17 Lagerraum
- 18 Verabschiedungshalle
- 19 Urnenaufbewahrung
- 20 Memoriam-Garten
- 21 Gedenkstätte
- 22 Terrasse

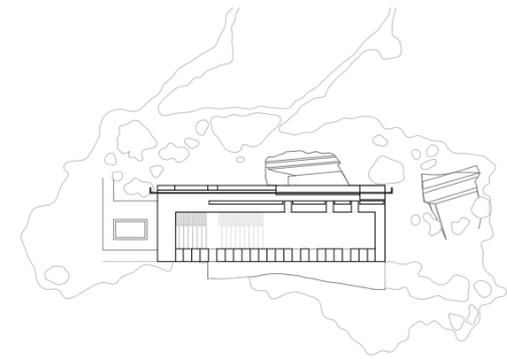


0 2,5 12,5M

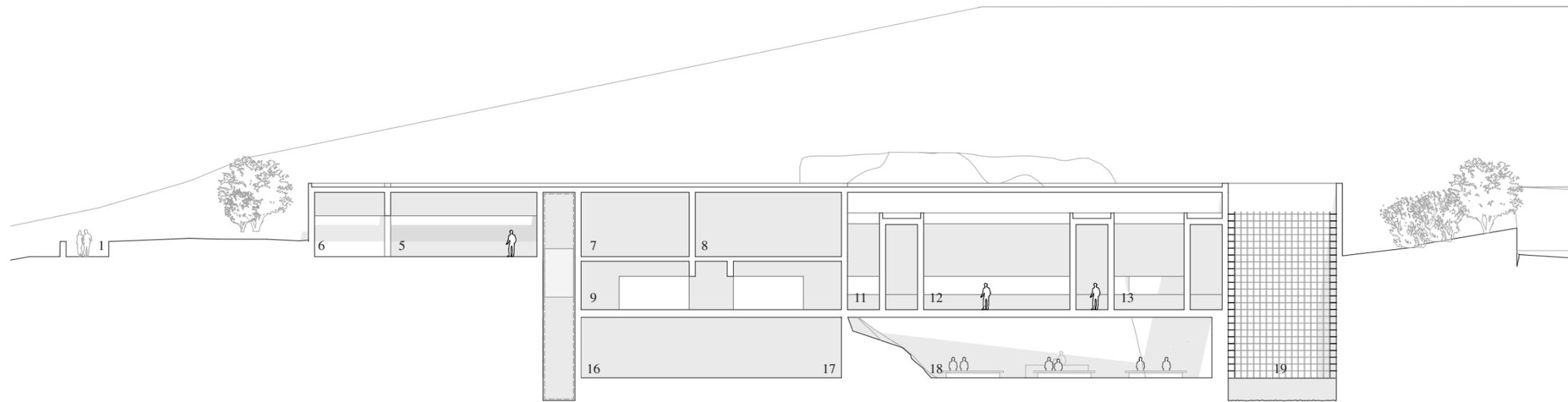
UNTERGESCHHOSS



KONZEPT UND
159

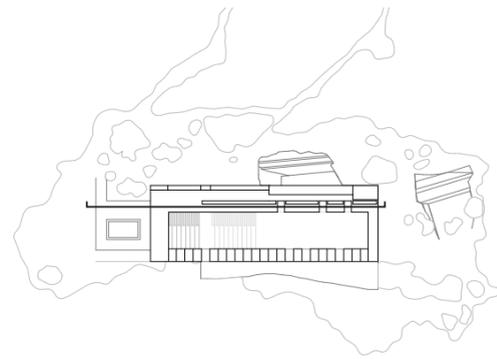


- 1 Besuchereingang
- 5 Büro
- 6 Beratung
- 7 Umkleide
- 8 Archiv
- 9 Sanitär
- 11 Andacht (2P)
- 12 Andacht (8P)
- 13 Andacht (4P)
- 18 Verabschiedungshalle
- 19 Urnenaufbewahrung

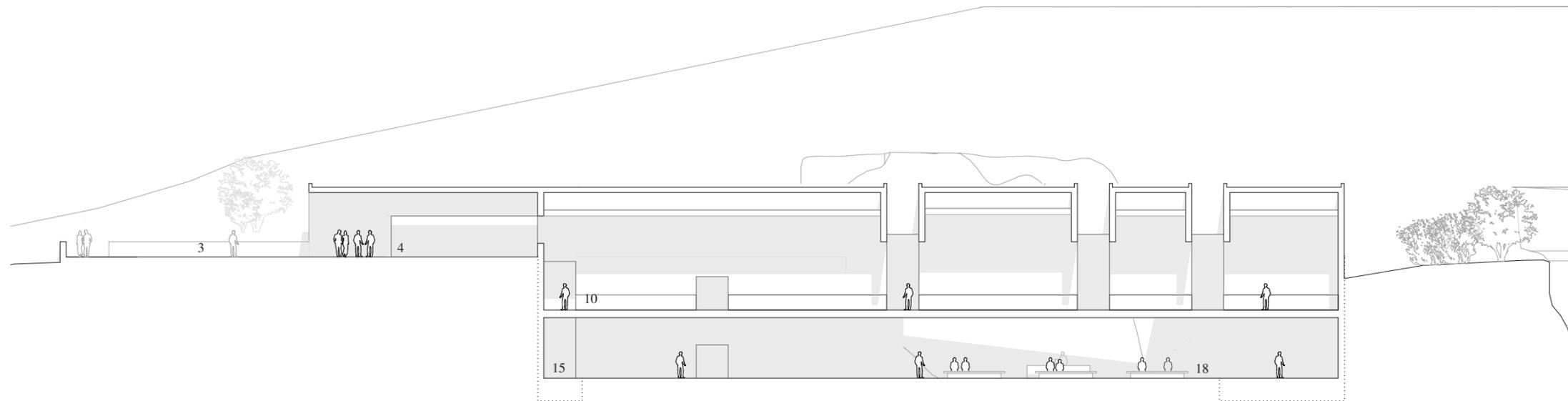


0 2,5 12,5M

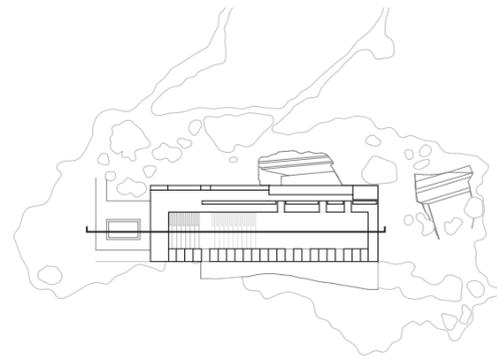
LÄNGSSCHNITT



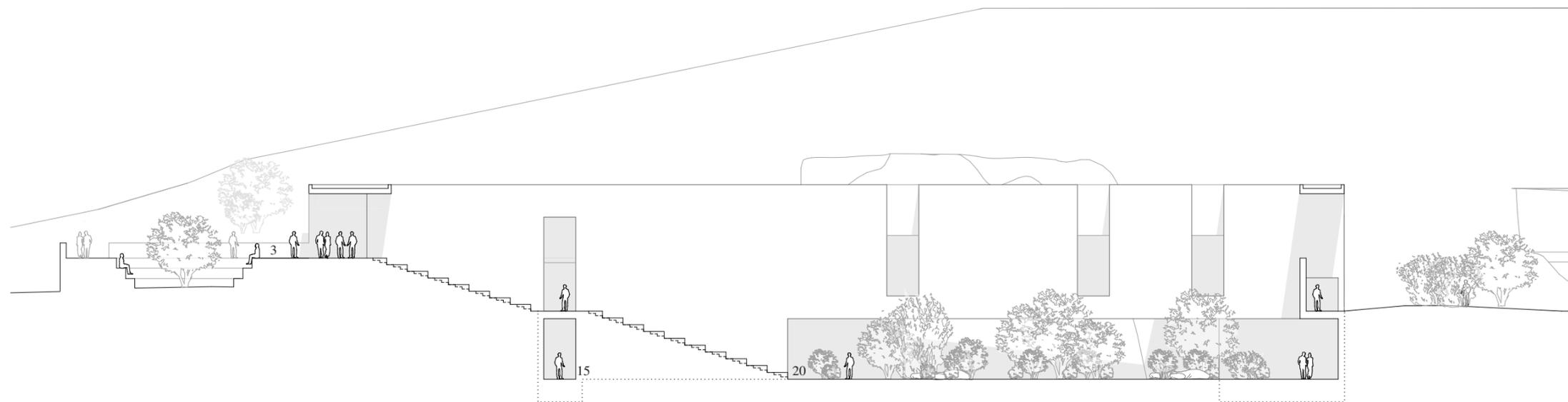
- 3 Vorplatz
- 4 Empfang
- 10 Erschließung Andacht
- 15 Erschließung
- 18 Verabschiedungshalle



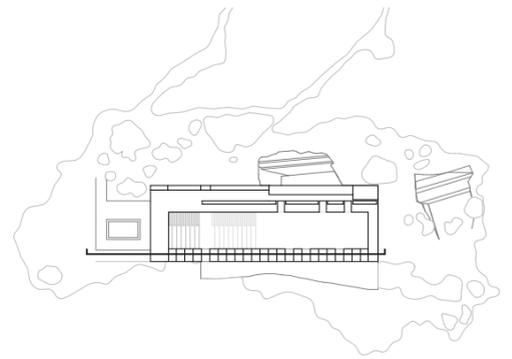
LÄNGSSCHNITT



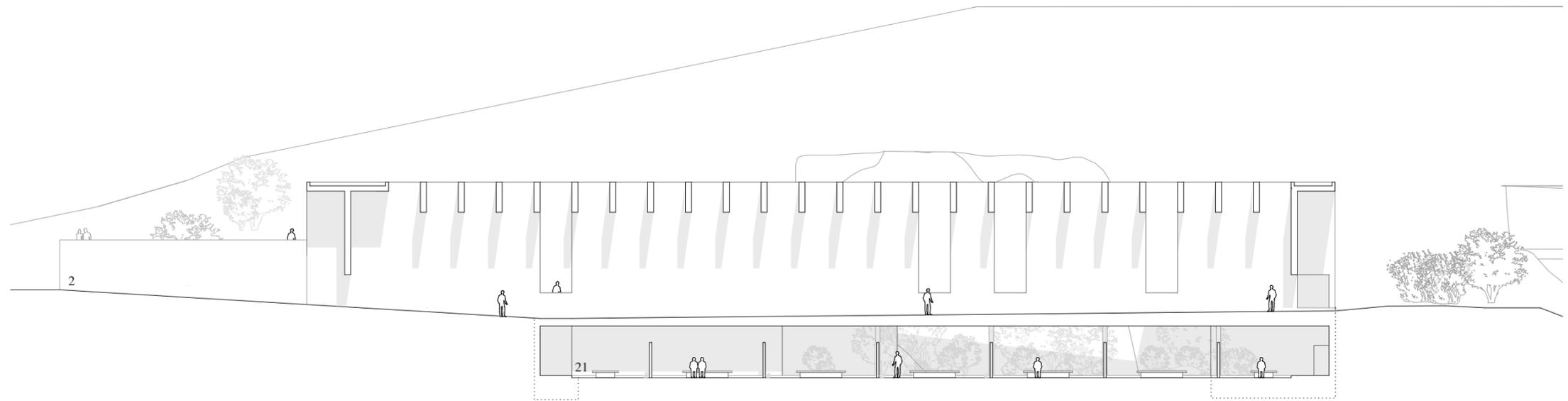
- 3 Vorplatz
- 15 Erschließung
- 20 Memoriam-Garten



LÄNGSSCHNITT

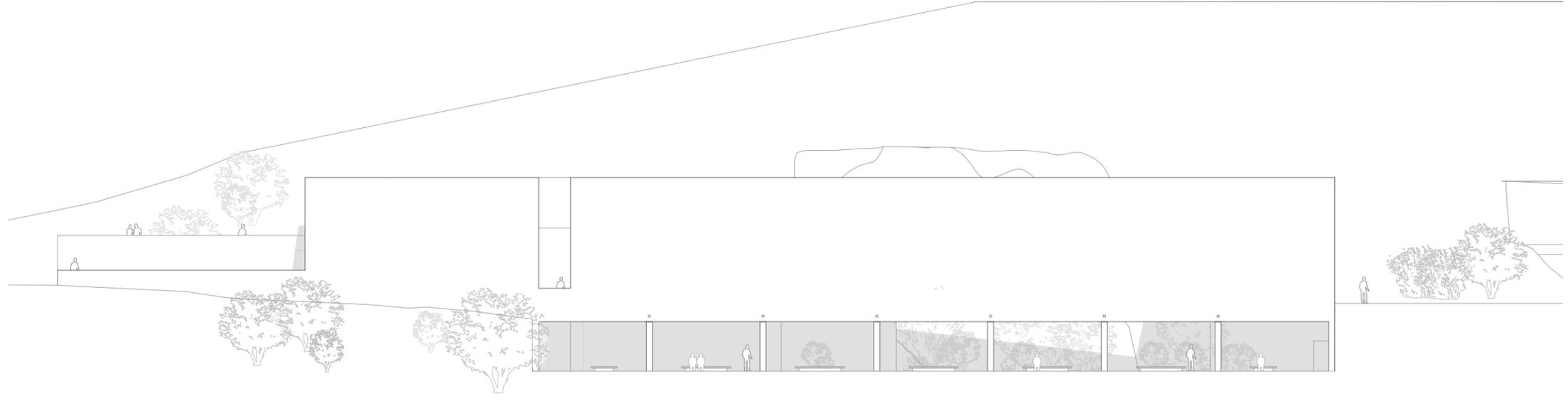
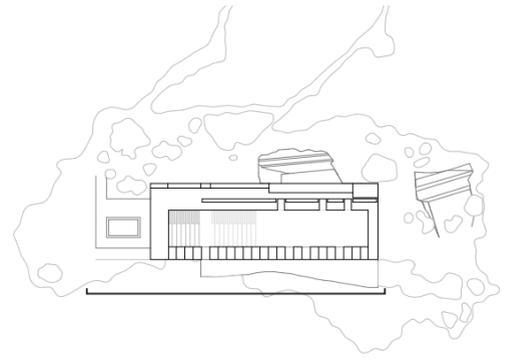


2 Durchgang
21 Gedenkstätte



LÄNGSSCHNITT

0 2,5 12,5M



0 2,5 12,5M

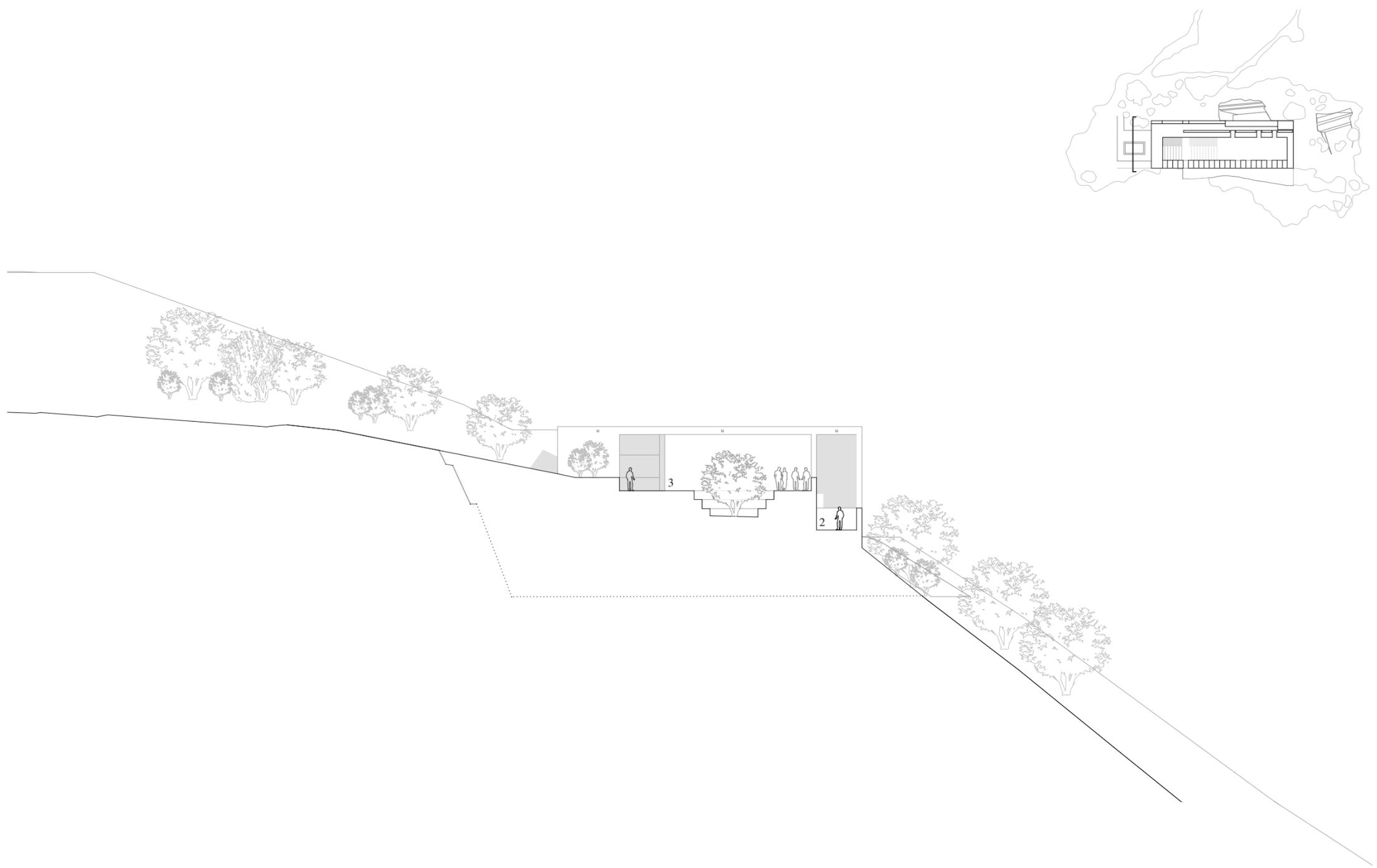
SÜDANSICHT

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.



ENTWURF

2 Durchgang
3 Vorplatz



QUERSCHNITT

0 2,5 12,5M

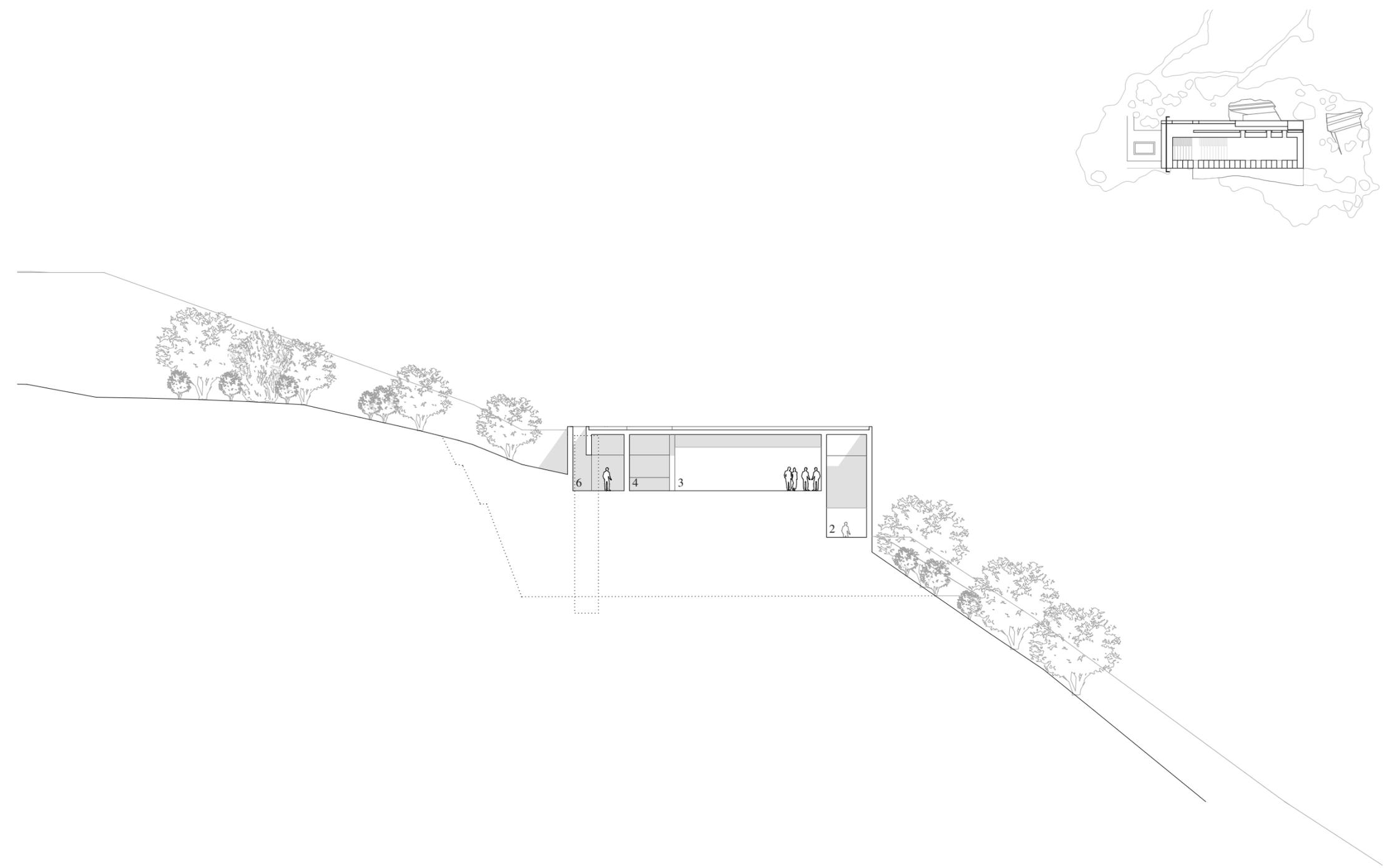
KONZEPT UND
171

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.



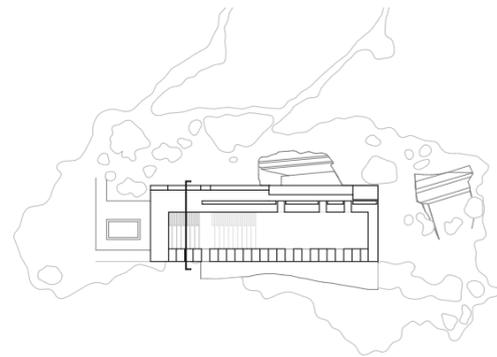
ENTWURF

- 2 Durchgang
- 3 Vorplatz
- 4 Empfang
- 6 Beratung

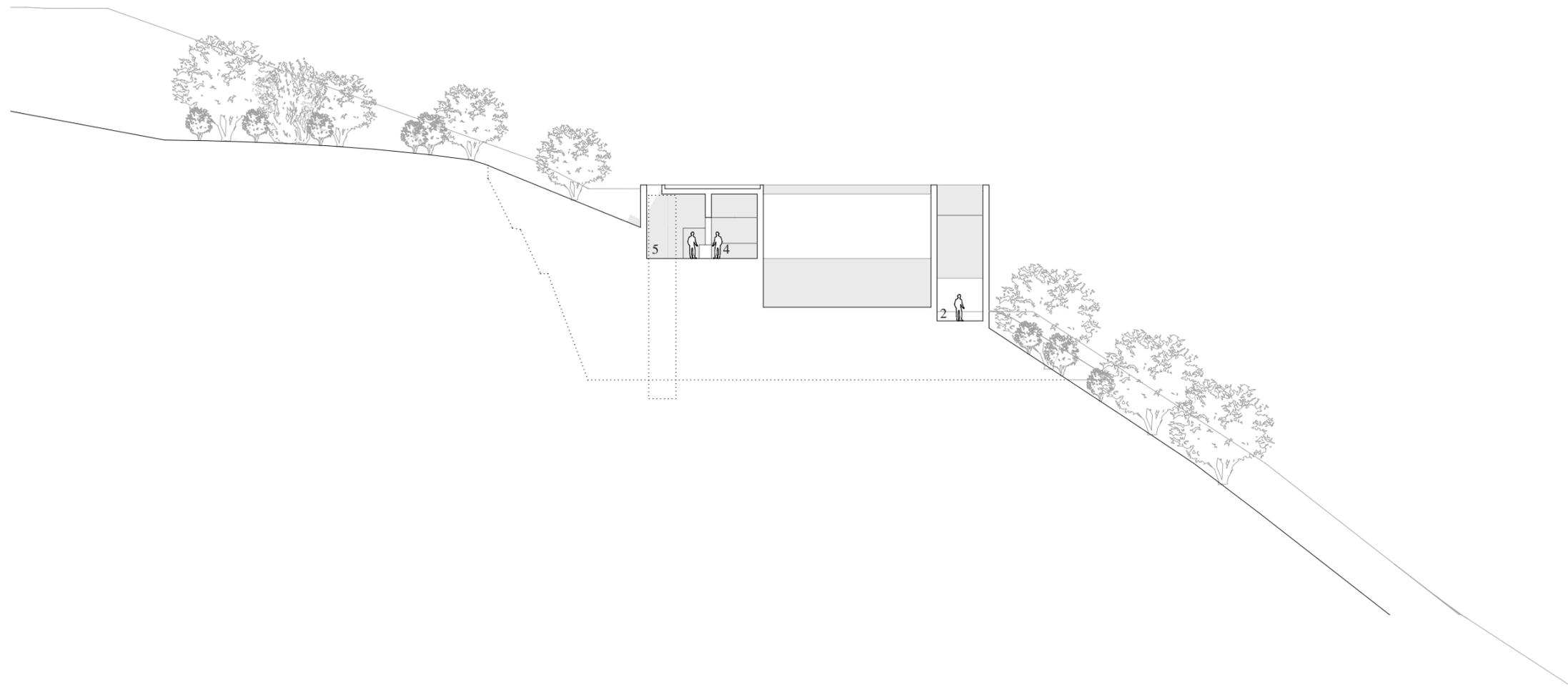


QUERSCHNITT

KONZEPT UND
173

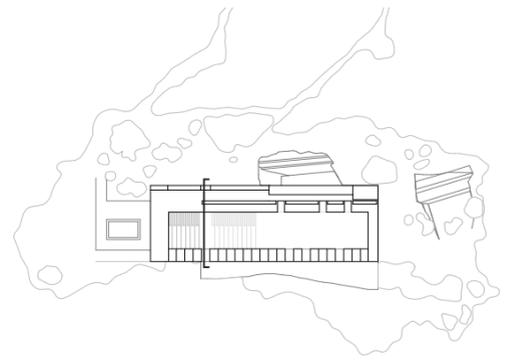


- 2 Durchgang
- 4 Empfang
- 5 Büro

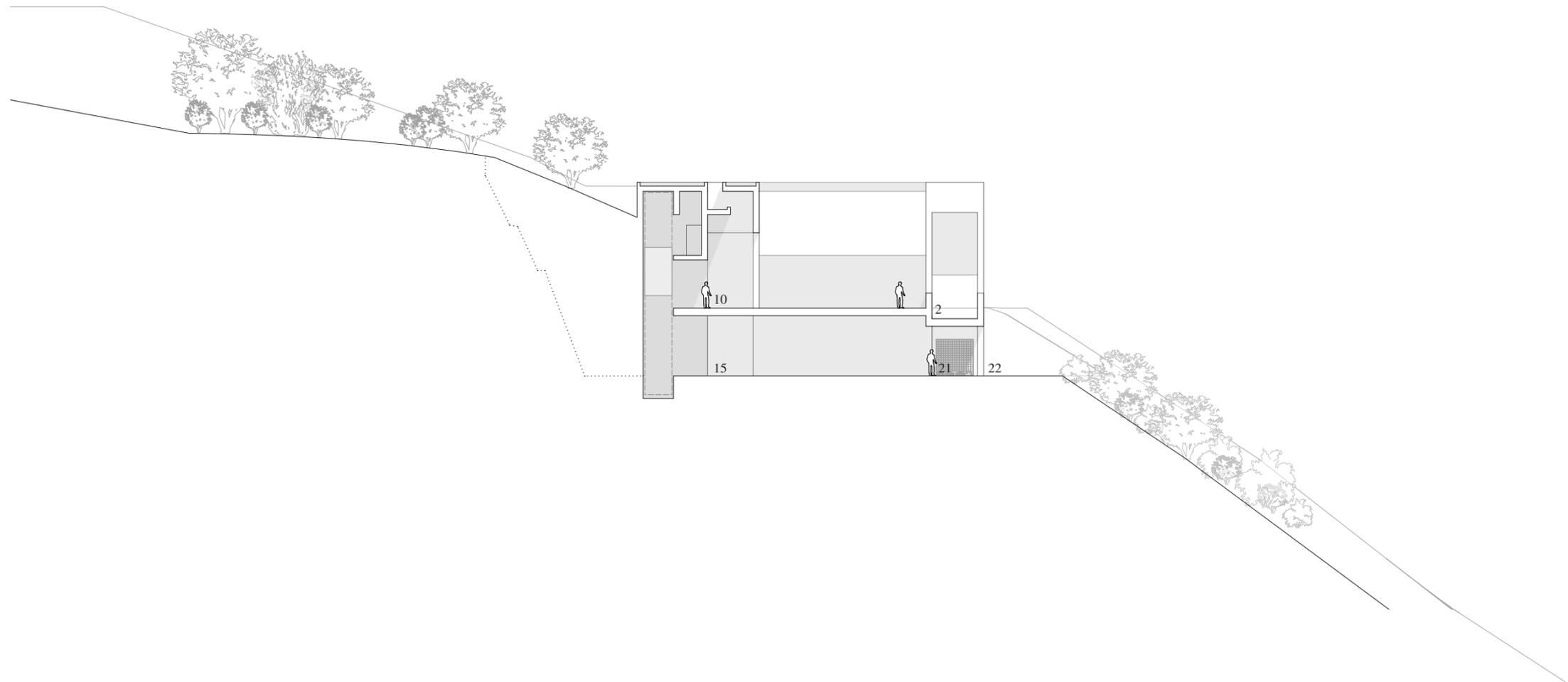


0 2,5 12,5M

QUERSCHNITT



- 2 Durchgang
- 10 Erschließung Andacht
- 15 Erschließung
- 21 Gedenkstätte
- 22 Terrasse

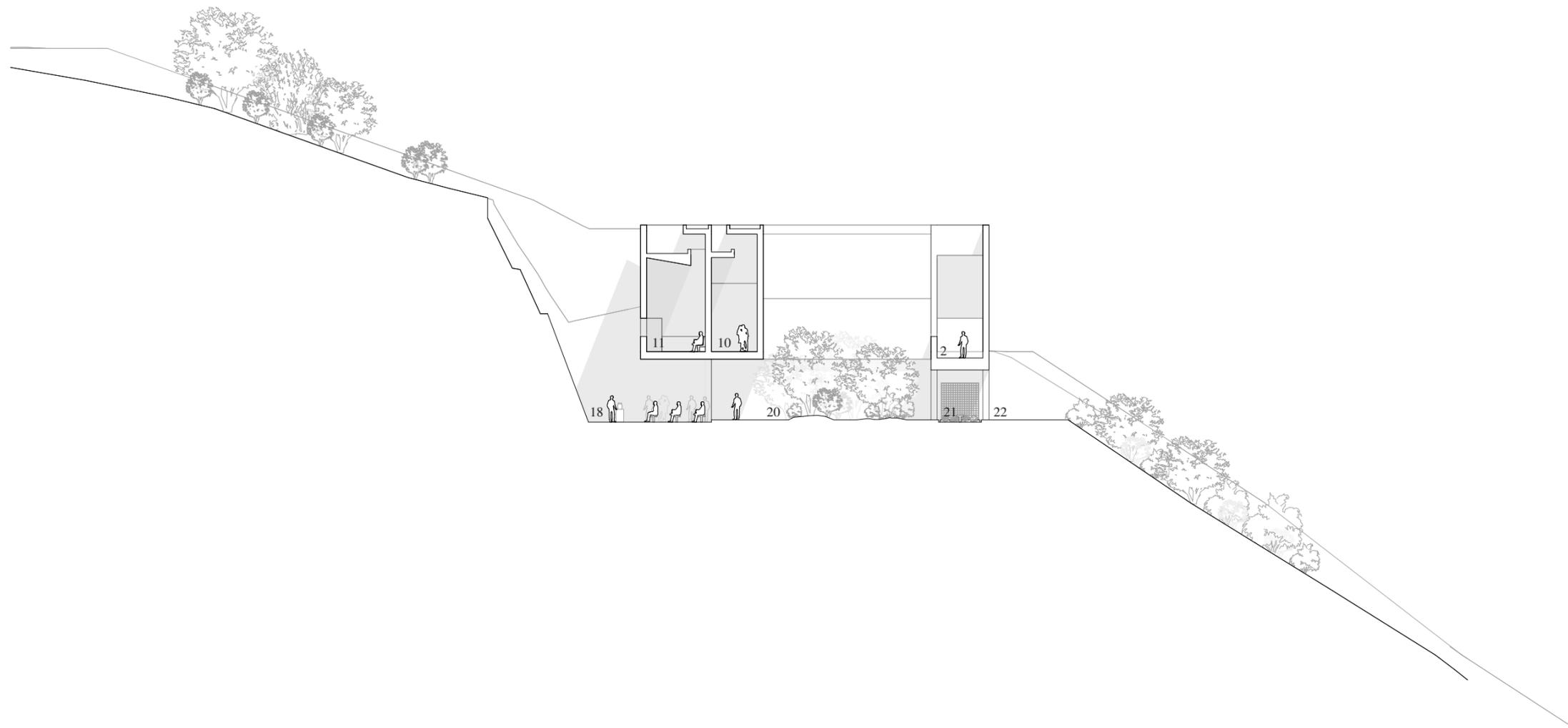


0 2,5 12,5M

QUERSCHNITT



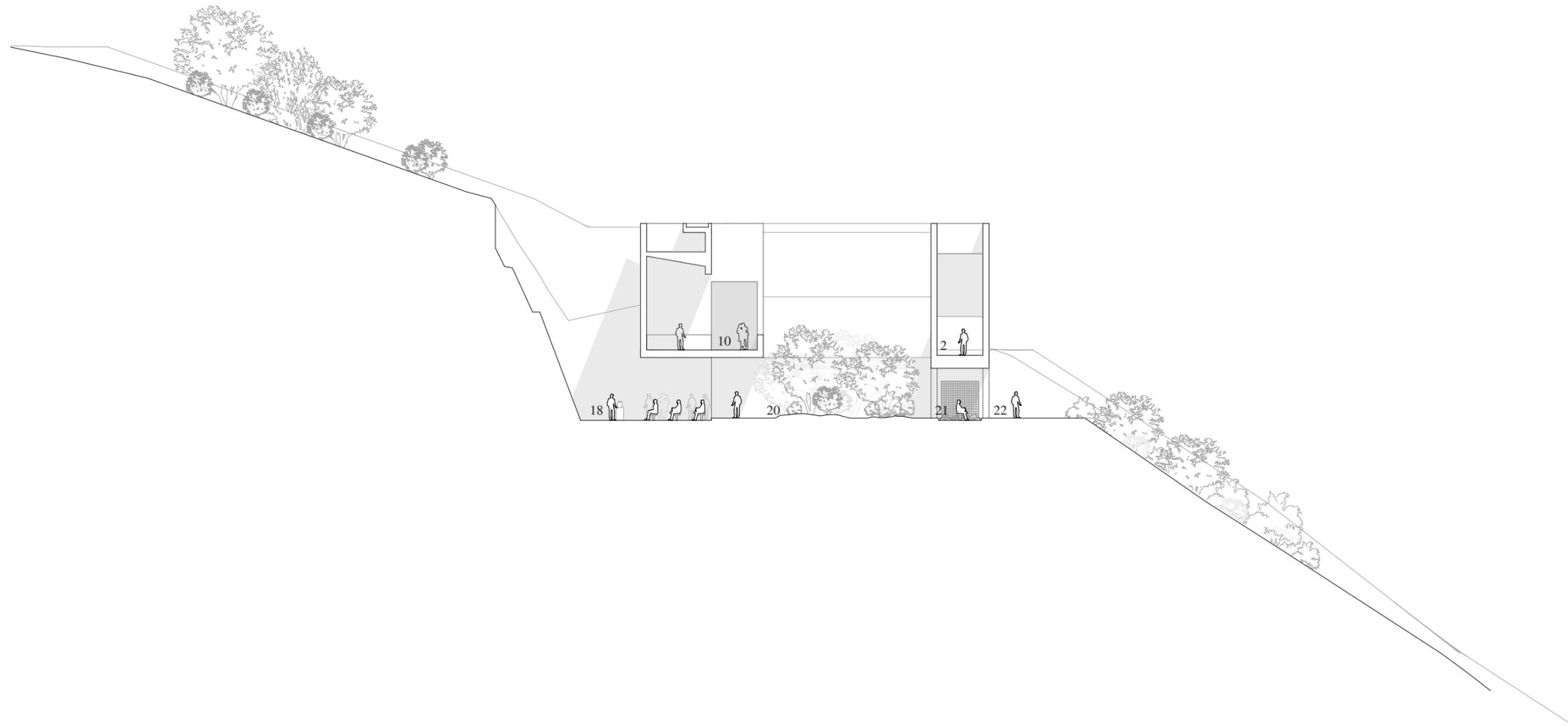
- 2 Durchgang
- 10 Erschließung Andacht
- 11 Andachtsraum (2P)
- 18 Verabschiedungshalle
- 20 Memoriam-Garten
- 21 Gedenkstätte
- 22 Terrasse



QUERSCHNITT

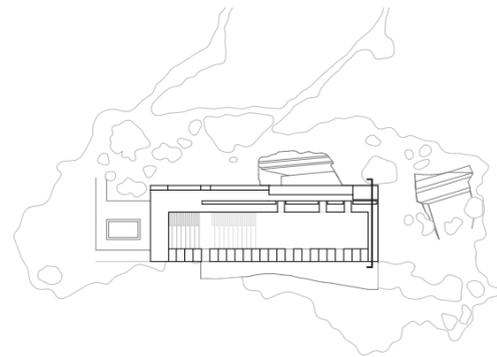


- 2 Durchgang
- 10 Erschließung Andacht
- 18 Verabschiedungshalle
- 20 Memoriam-Garten
- 21 Gedenkstätte
- 22 Terrasse

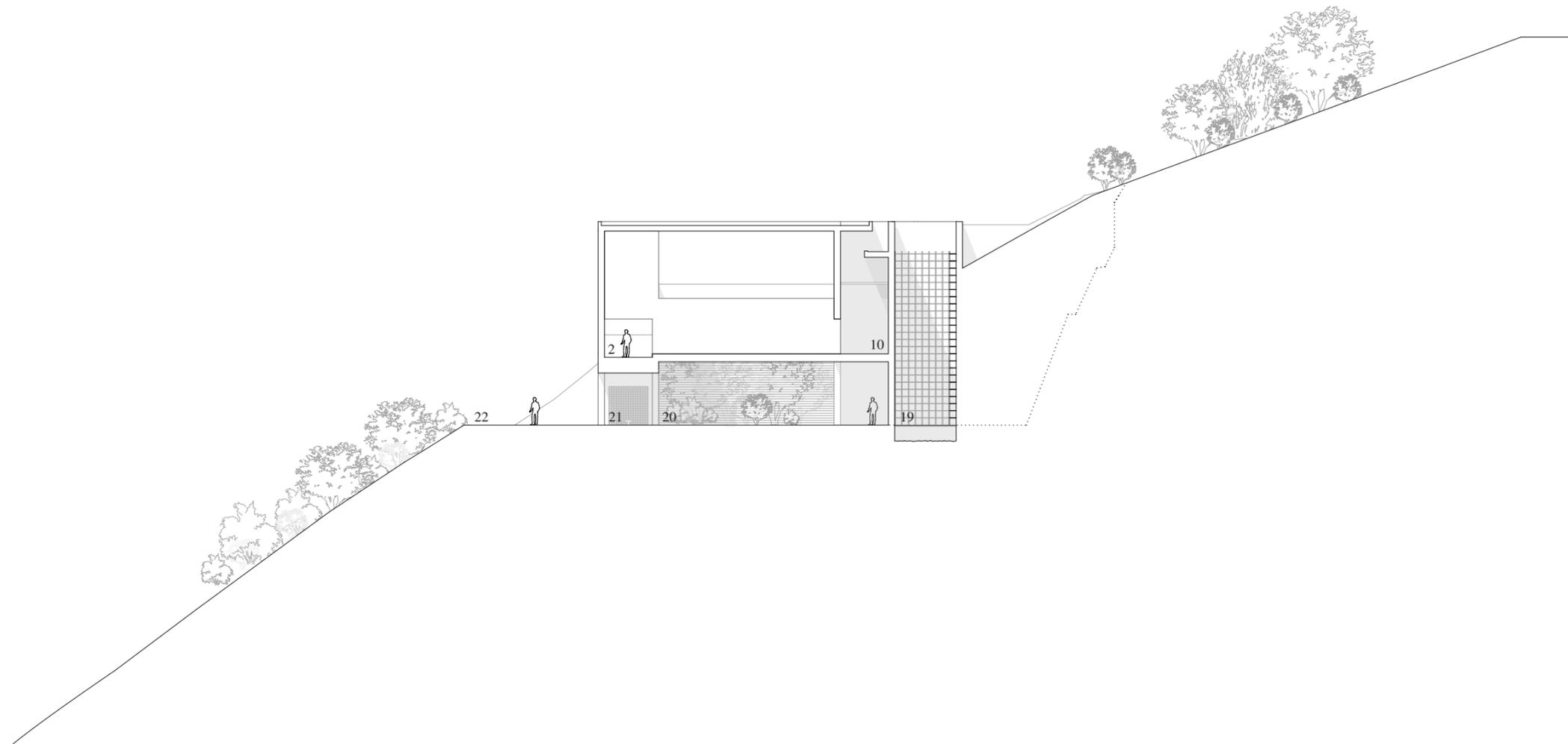


0 2,5 12,5M

QUERSCHNITT



- 2 Durchgang
- 10 Erschließung Andacht
- 19 Urnenaufbewahrung
- 20 Memoriam-Garten
- 22 Terrasse



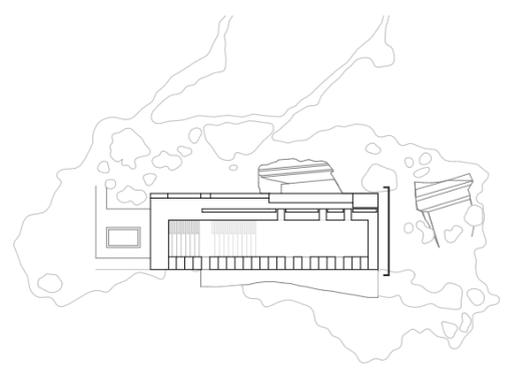
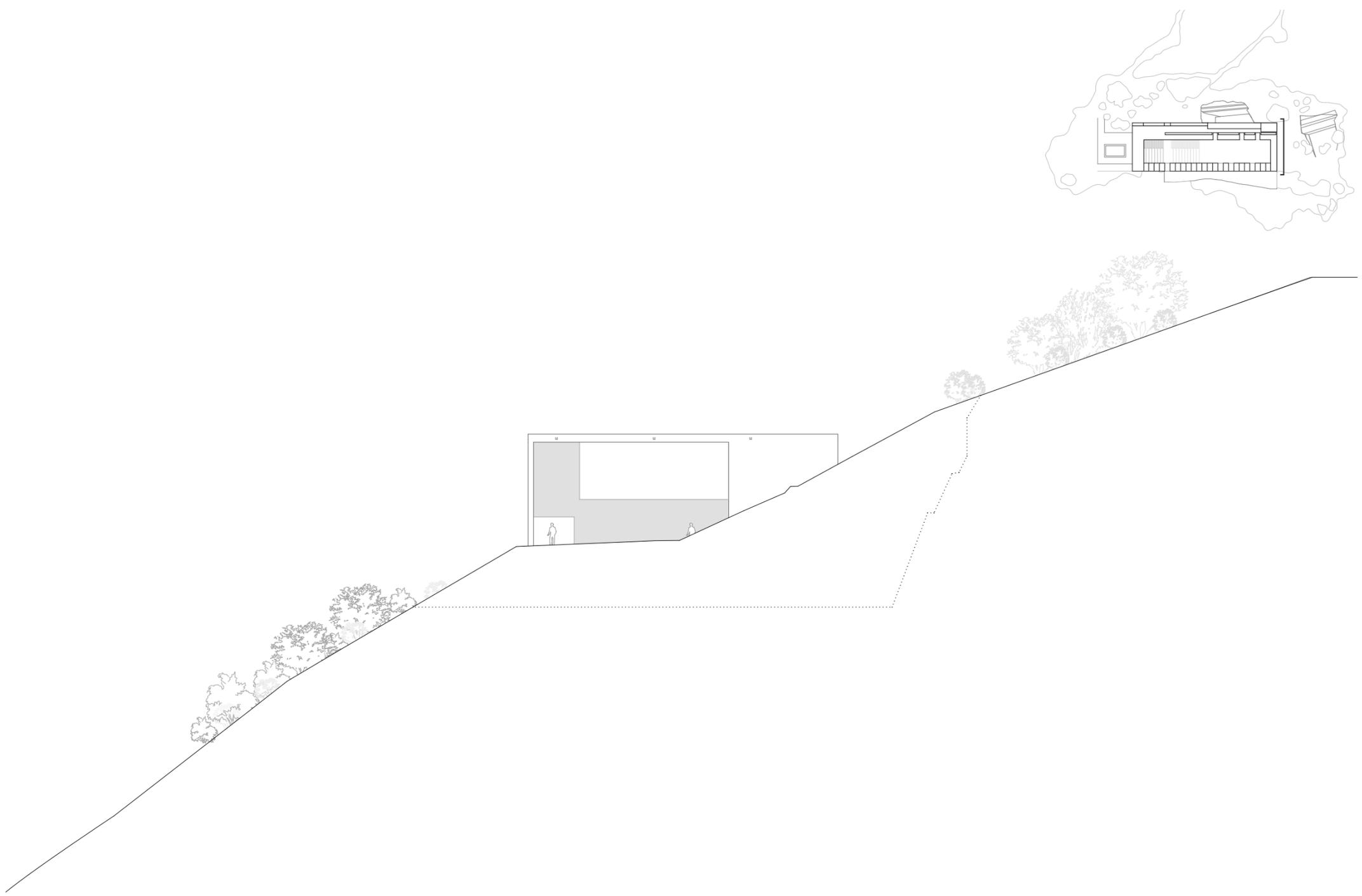
0 2,5 12,5M

QUERSCHNITT

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.



ENTWURF



OSTANSICHT

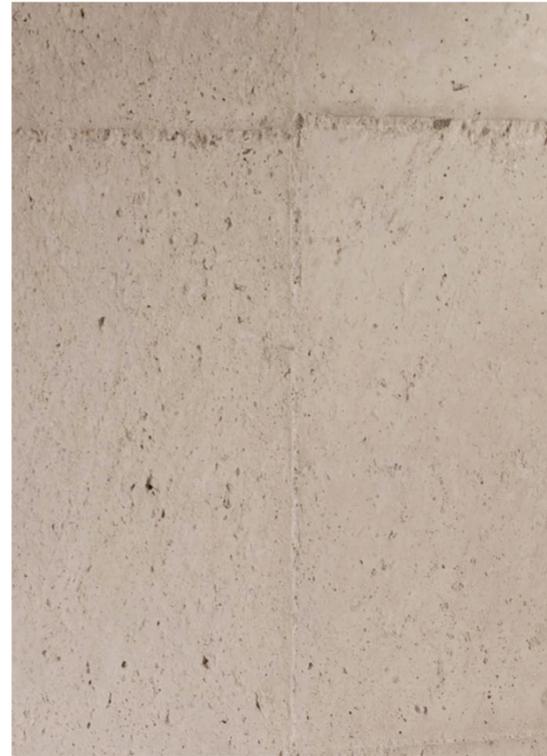
KONZEPT UND
185

**MATERIAL
UND
DETAILPLÄNE**



bewehrter Sichtbeton (Expositionsklasse XS1) mit besonde-

- Struktur: S4; Rahmenabdruck des Schalungselements nicht zulässig
- Porigkeit: P; offene Poren an der Betonoberfläche $\leq 0,3\%$
- Farbigkeit: F2; Zusätzlich zu den Anforderungen nach F1 sind Verfärbungen, die auf Zemente unterschiedlicher Art oder Herkunft oder auf unterschiedliche Betonzusätze zurückzuführen sind, unzulässig. Bei Einhaltung der Vereinbarung nach dem Stand der Technik sind unvermeidbar entstehende Unterschiede des Farbtones zulässig.
- Arbeitsfuge: A4; Versatz der Flächen zweier Betonierabschnitte $\leq 3\text{mm}$ / allfällige Feinmörtelaustritte müssen entfernt werden / Dreikantleiste oder dgl. nicht zugelassen.
- Ebenheit: E6; Flächenfertige Wände und Unterseiten von Decken
- Schalungsklasse: SchK03; Systemschalungen wie Rahmenschalungen, Trägerschalungen und Objektschalungen mit erhöhten Anforderungen.
- Nachbearbeitung: sämtliche Oberflächen werden geschliffen.
- Anwendungsbereich: Sockelbereich div. Innenwände, Fixeinbauten (z.B. Bänke, Gedenkwände, Pulte), Fußboden in den Andachtsräumen, der Verabschiedungshalle, im Bereich der Gedenkwände sowie der befestigte Bereich auf der untersten Ebene



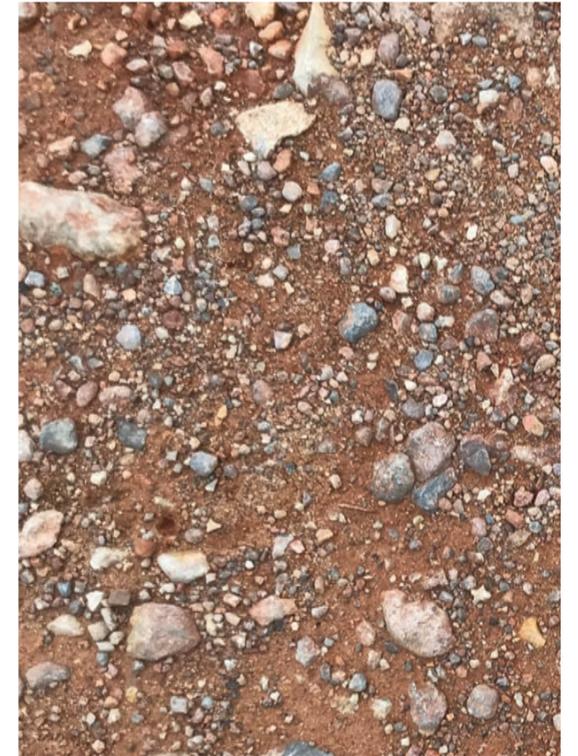
bewehrter Sichtbeton (Expositionsklasse XS1) mit besonde-

- Struktur: S1; geschlossene, weitgehend einheitliche Betonoberfläche mit geschlossener Zementleim / keine Grobkornansammlungen / in den Elementstößen austretender Zementleim (Breite max. 20mm; Tiefe max. 10mm) / Rahmenabdruck des Schalungselements zugelassen.
- Porigkeit: 2P; offene Poren an der Betonoberfläche $\leq 0,9\%$
- Farbigkeit: F1; Flächige Verfärbungen, verursacht durch Rost, unterschiedliche Art und unsachgemäße Vorbehandlung der Schalhaut, unsachgemäße Nachbehandlung des Betons, Zuschläge verschiedener Herkunft sowie linienförmige Verfärbungen (Abzeichnen der Bewehrung) sind unzulässig. Weitergehende Anforderungen an die Gleichmäßigkeit der Farbe werden nicht gestellt.
- Arbeitsfuge: A4; Versatz der Flächen zweier Betonierabschnitte $\leq 3\text{mm}$ / allfällige Feinmörtelaustritte müssen entfernt werden / Dreikantleiste oder dgl. nicht zugelassen.
- Ebenheit: E6; Flächenfertige Wände und Unterseiten von Decken
- Schalungsklasse: SchK03; Systemschalungen wie Rahmenschalungen, Trägerschalungen und Objektschalungen mit erhöhten Anforderungen.
- Nachbearbeitung: keine Nachbehandlung vorgesehen
- Anwendungsbereich: sämtliche Außenwände, Deckenuntersichten, Fußboden im Durchgang, Lamellen, Stützen, Treppen und Innenwände mit Ausnahme der Sockelzonen

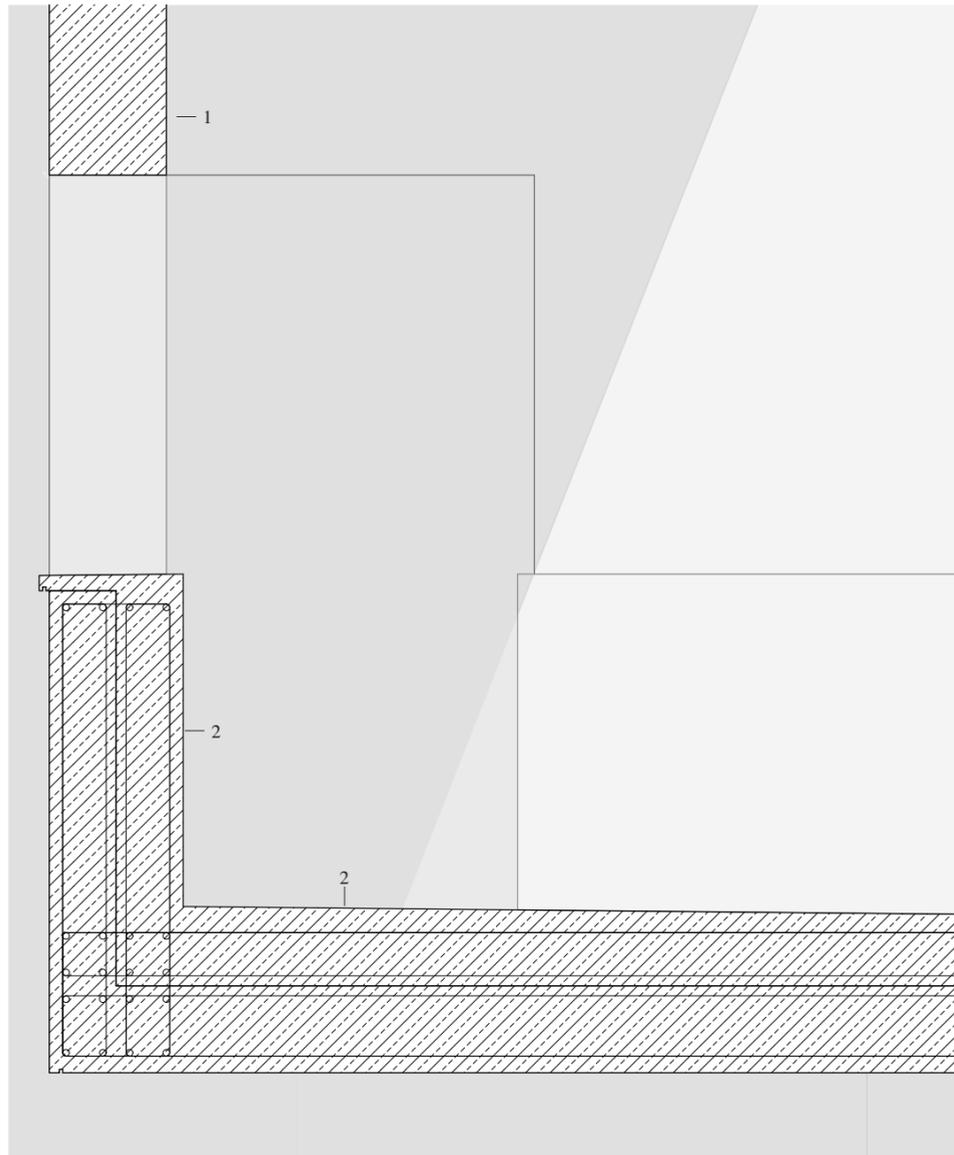


Arrábida Brekzie

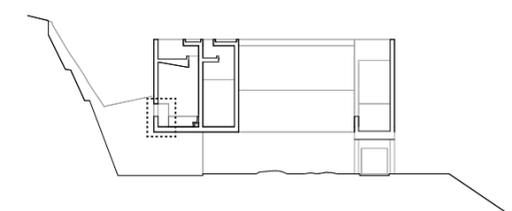
- Das Gestein wird im ursprünglichen Zustand belassen; es besteht keine Anforderung an die Nachbehandlung der Brekzie im Bereich des Steinbruchs.
- Für das bereits abgebaute Material am Bauplatz wird eine entsprechende Nachbehandlung empfohlen, um dieses für die Anfertigung der Gedenktafeln zu ertüchtigen. Nach der Gravur ist eine Versiegelung des Gesteins vorgesehen, um dieses vor Wittungseinflüssen zu schützen.
- Anwendungsbereich: Verabschiedungshalle, Gedenktafeln



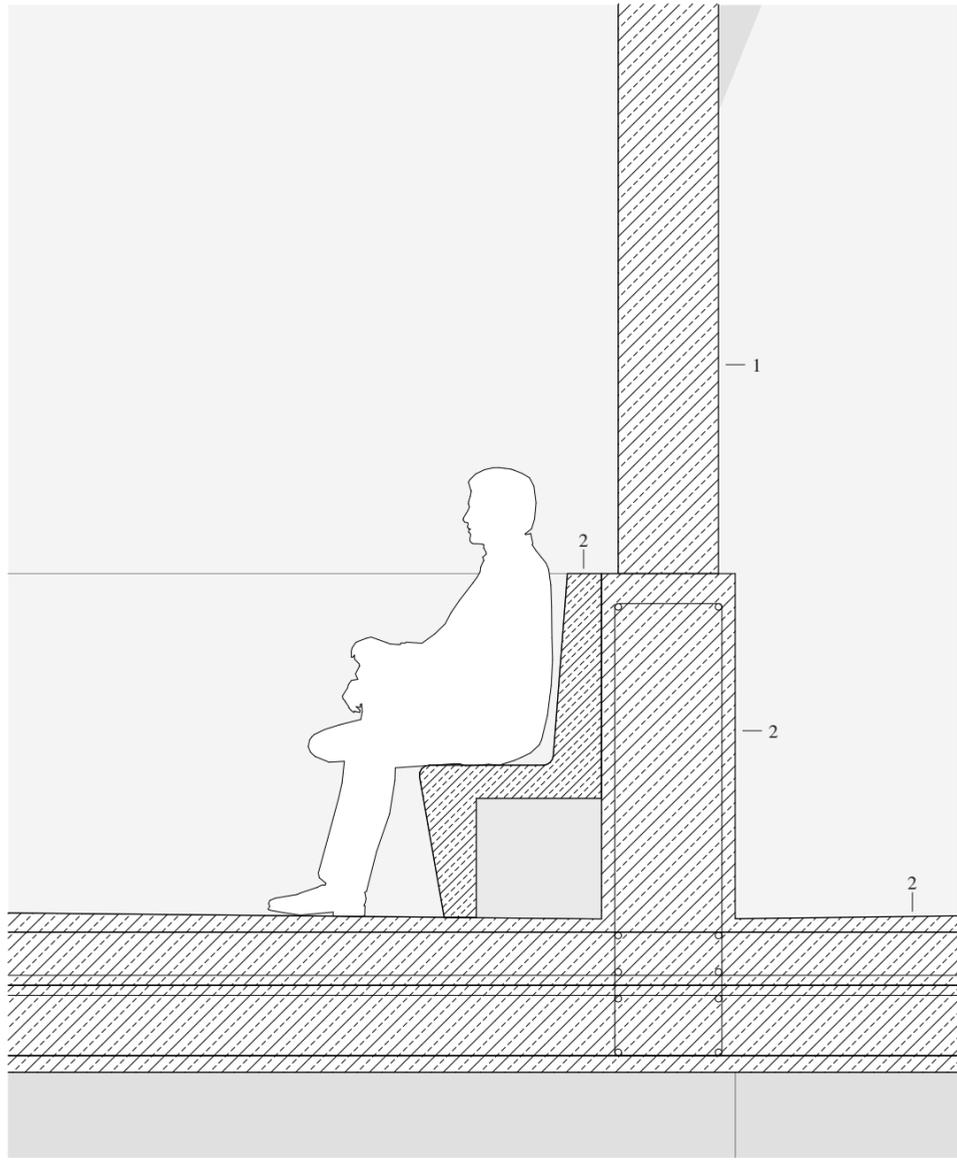
- Das für den Aushub abgetragene Material wird zwischengelagert und kommt im Bereich des Memoriam-Gartens, der Terrasse und dem Vorplatz wieder zum Einsatz.
- Anwendungsbereich: Vorplatz, unbefestigter Bereich auf der untersten Ebene



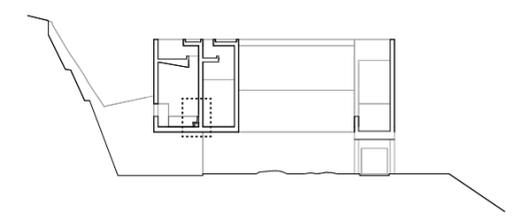
- 1 Stahlbeton (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schalttafeln und Ankerstäbe
- 2 Stahlbeton (XS1), geschliffen



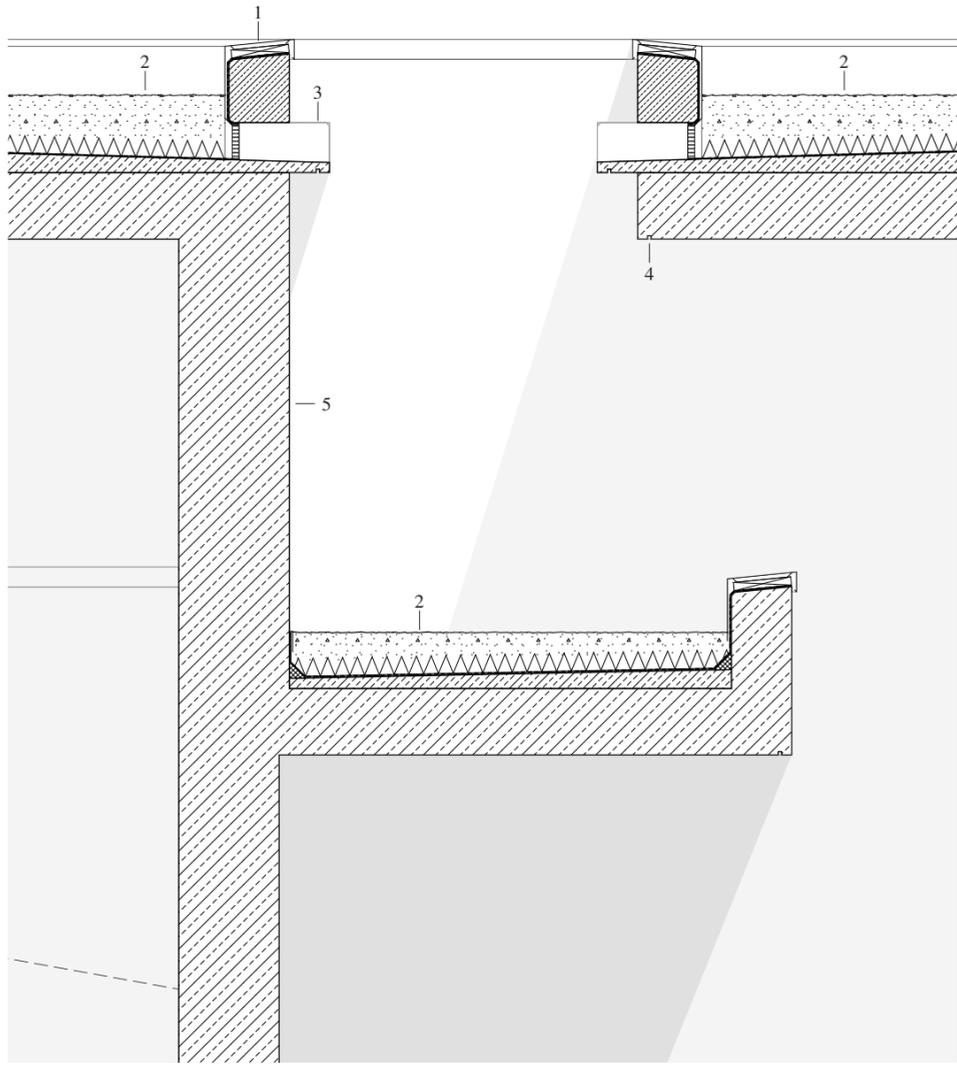
DETAIL ANDACHTSRAUM



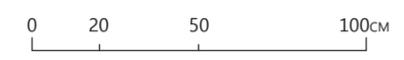
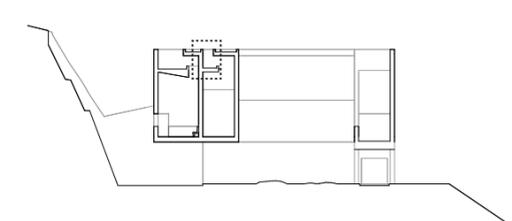
- 1 Stahlbeton (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schalttafeln und Ankerstäbe
- 2 Stahlbeton (XS1), geschliffen



DETAIL ANDACHTSRAUM

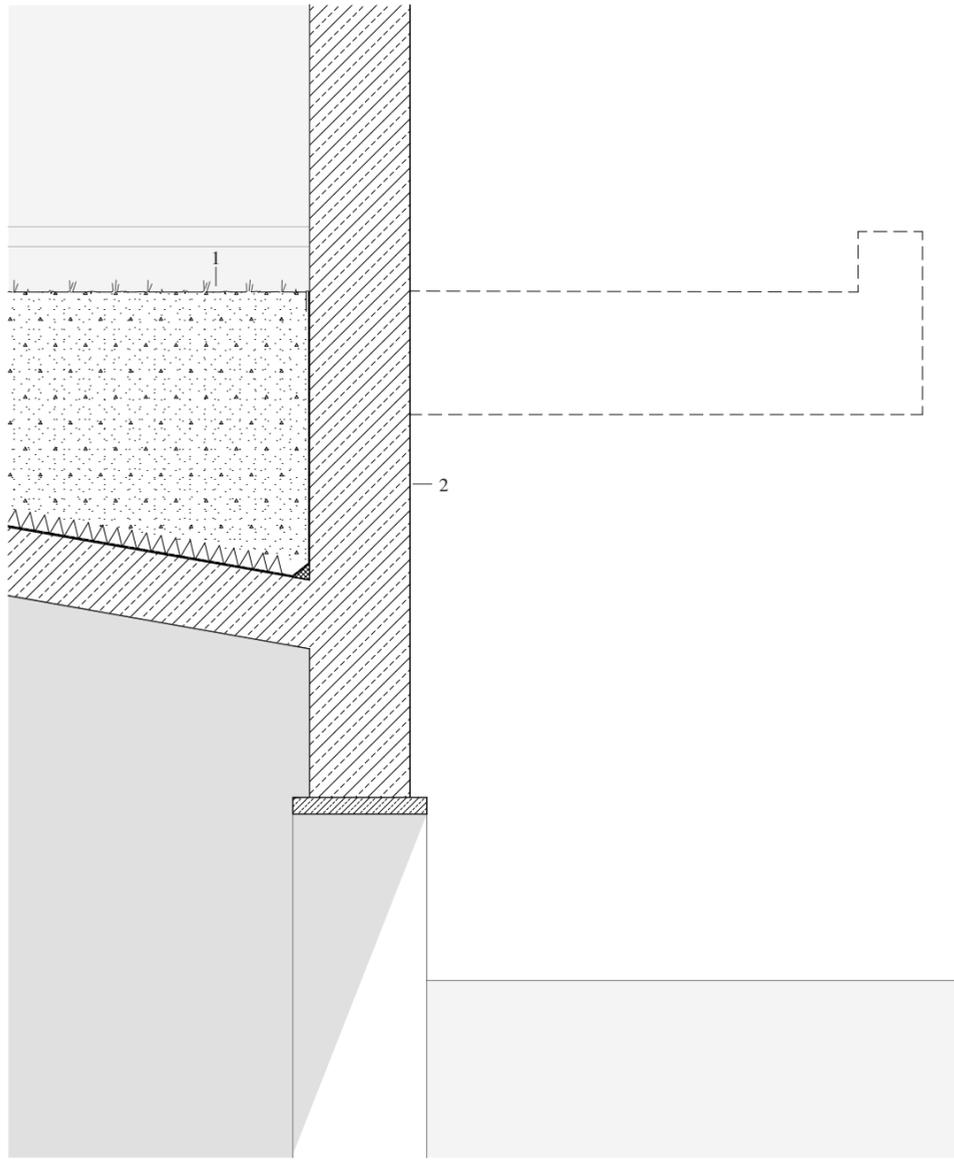


- 1 Aluminiumblech 2 mm
- 2 Vegetationsschicht, Drainageschicht, Wurzelschutzbahn, Abdichtung, Gefällebeton, Stahlbeton (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schaltafeln und Ankerstäbe
- 3 Betonspeier
- 4 Tropfnase
- 5 Stahlbeton (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schaltafeln und Ankerstäbe

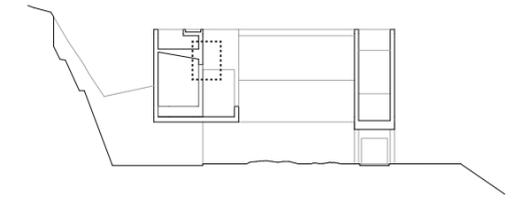


DETAIL DACHAUFBAU

KONZEPT UND
195

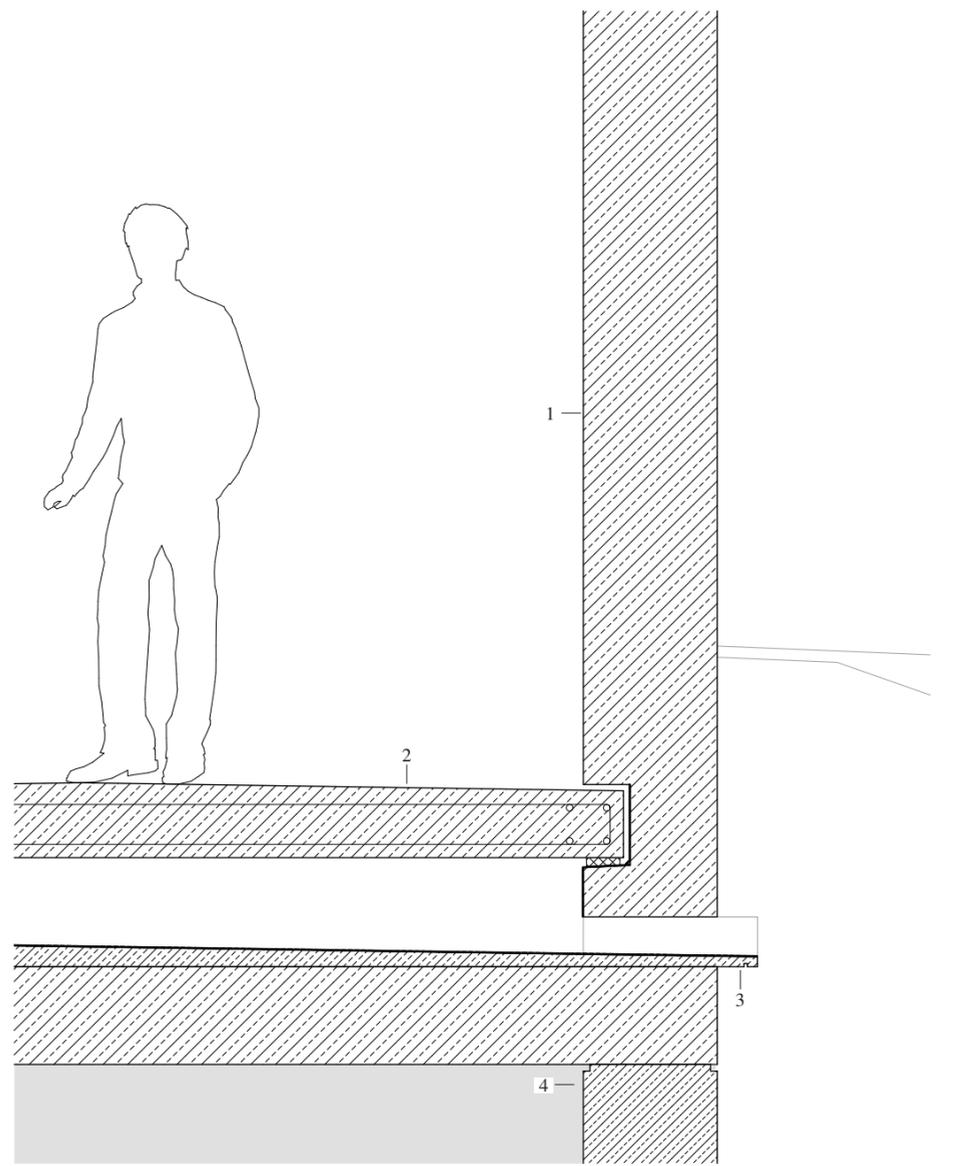


- 1 Vegetationsschicht, Drainageschicht, Wurzelschutzbahn, Abdichtung, Gefällebeton, Stahlbeton (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schaltafeln und Ankerstäbe
- 2 Stahlbeton (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schaltafeln und Ankerstäbe

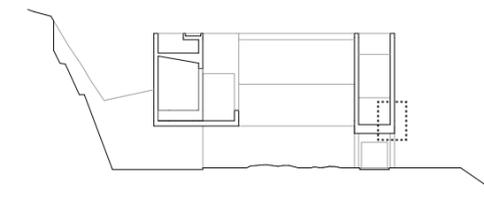


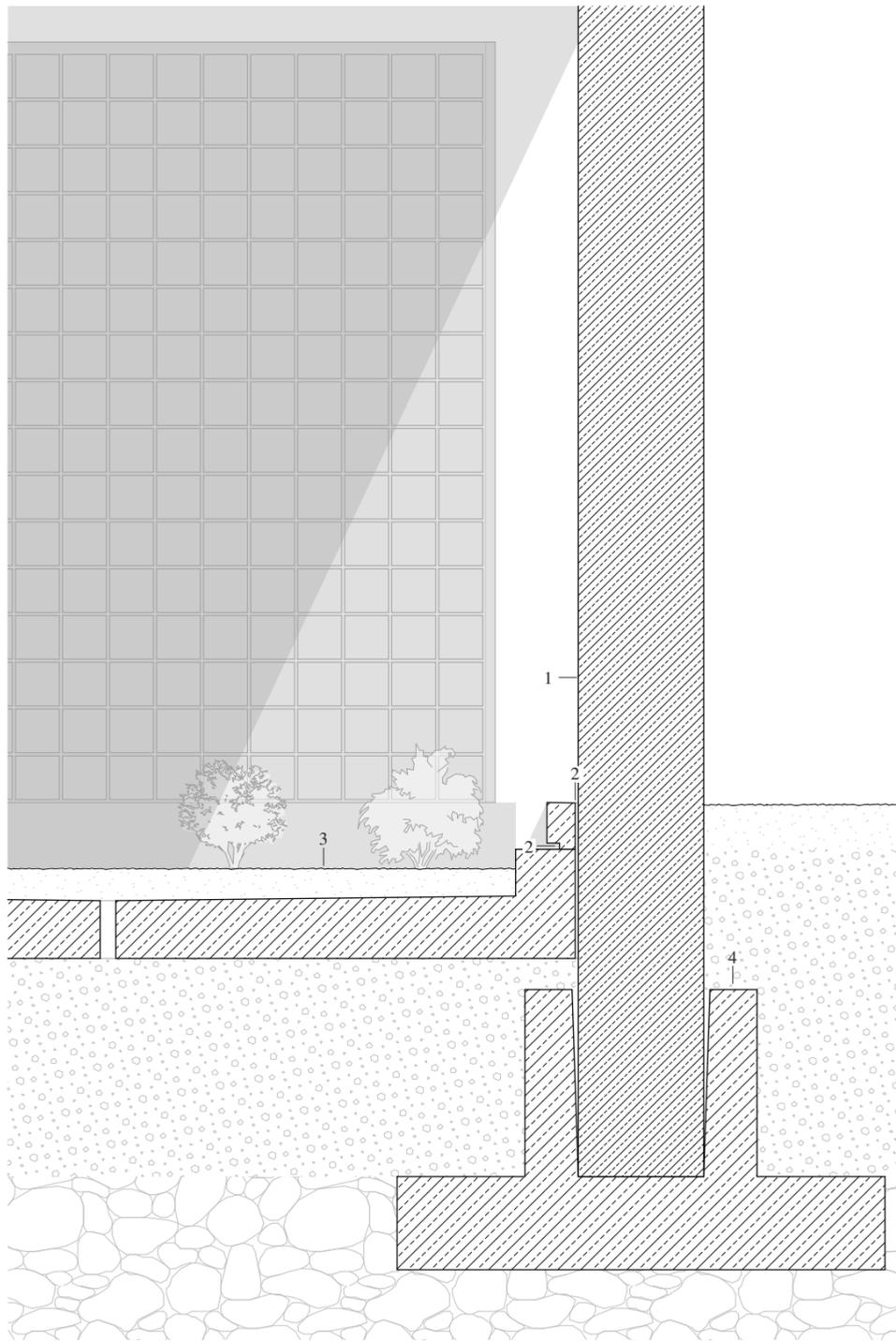
0 20 50 100cm

DETAIL STURZ

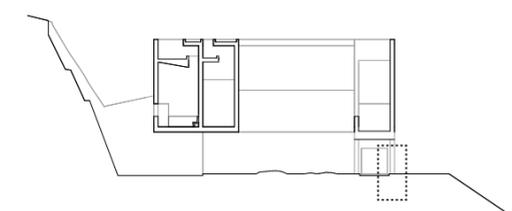


- 1 Stahlbeton (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schaltafeln und Ankerstäbe
- 2 Stahlbeton (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schaltafeln und Ankerstäbe, Gefälle 1,5%, Hohlraum für Entwässerung, Abdichtung, Stahlbeton (XS1),
- 3 Betonspeier
- 4 Stahlbetonstütze (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schalung



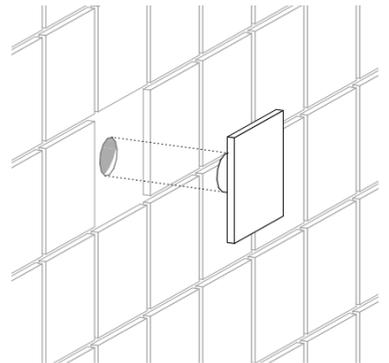
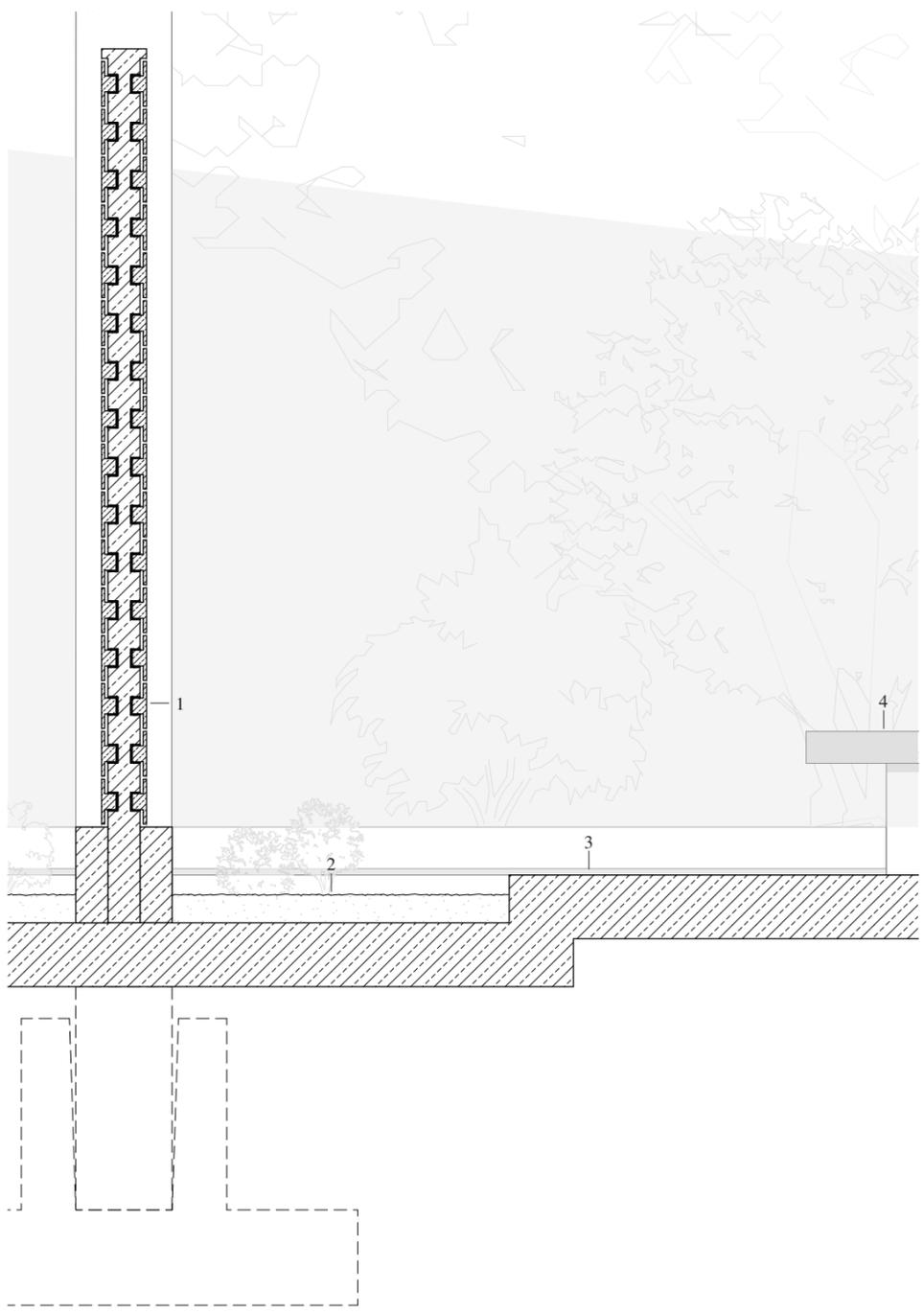


- 1 Stahlbetonstütze (XS1), glatte Oberfläche mit Struktur der Schalung
- 2 Bauteilfuge
- 3 Vegetationsschicht, Stahlbeton (XS1), Kies, tragfähiger Untergrund (Fels)
- 4 Köcherfundament



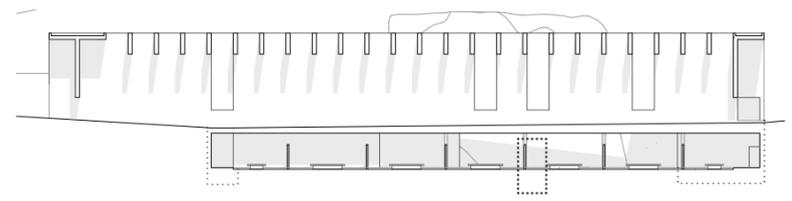
DETAIL GEDENKTAFEL





Befestigung der Gedenktafel

- 1 Arrabidá Brekzie, Fugenmasse, Stahlbeton (XS1), geschliffen, hochfest
- 2 Vegetationsschicht, Stahlbeton (XS1, glatt) 200mm, Kies, tragfähiger Untergrund (Fels)
- 3 Stahlbeton (XS1), geschliffen
- 4 Betonsitzbank (XS1), geschliffen



DETAIL GEDENKTADEL

RENDERINGS

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.



ENTWURF

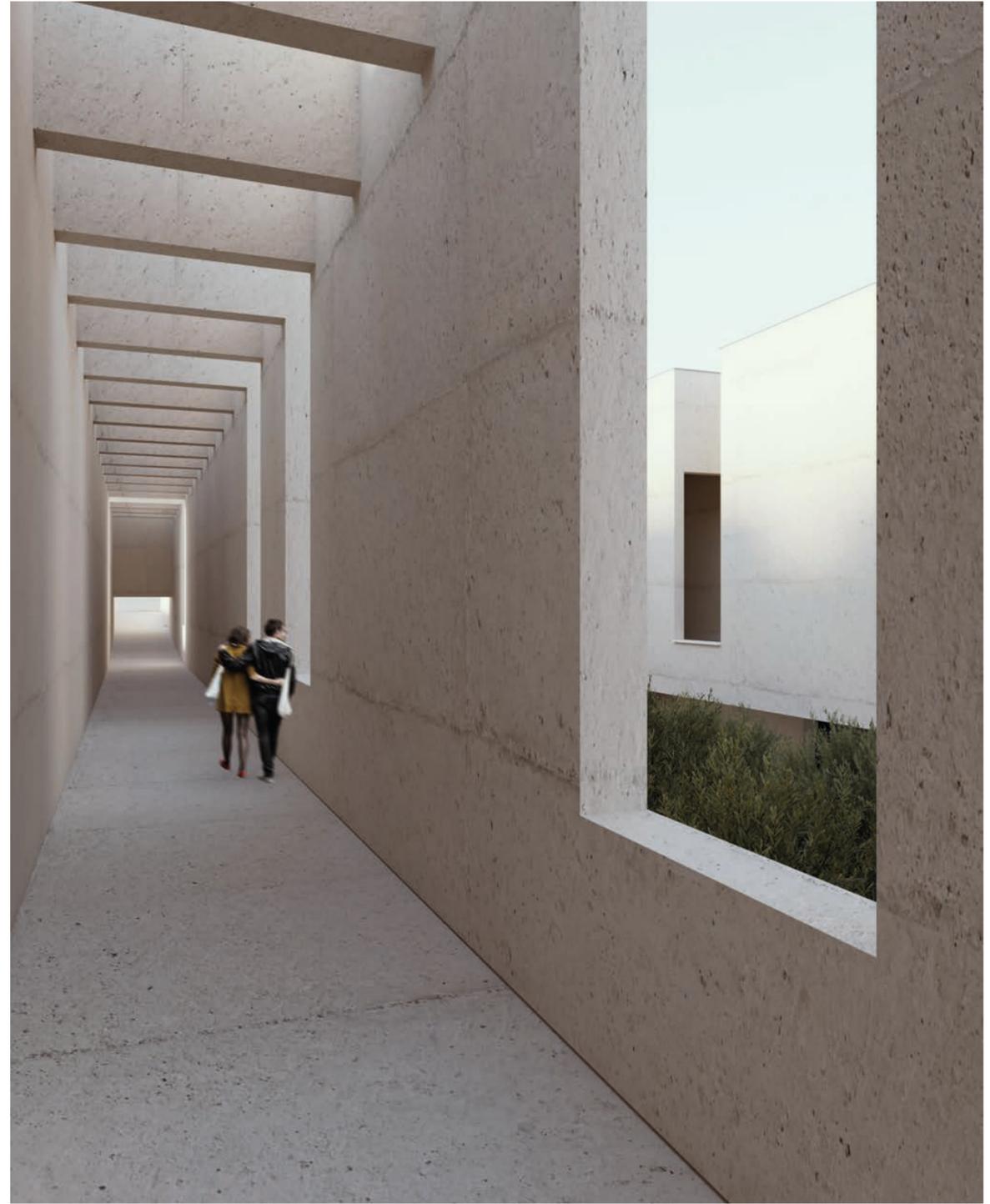


VORPLATZ

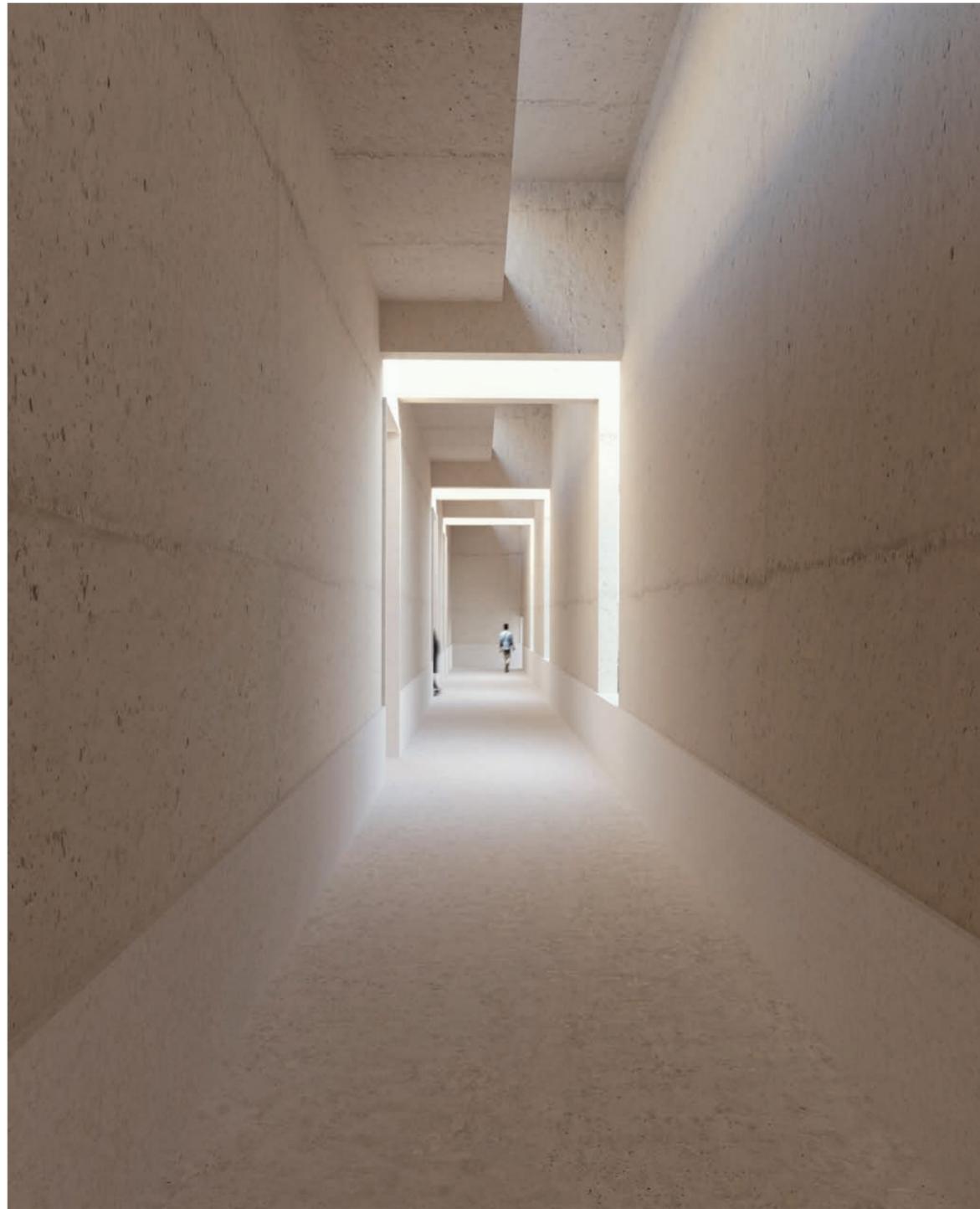
KONZEPT UND
207



TREPPENANLAGE



DURCHGANG WANDERER



ERSCHLIESSUNG ANDACHT



ANDACHTSRAUM



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.



ENTWURF

VERABSCHIEDUNGSHALLE

KONZEPT UND
213



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.



WURF

GEDENKWÄNDE

KONZEPT UND
 215



MEMORIAM - GARTEN

QUELLEN VERZEICHNIS

QUELLENVERZEICHNIS LITERATUR

- AMSONEIT Wolfgang/OLLENIK Walter, Zeitmaschine Architektur. Eine Einführung in die Architekturtheorie, Essen 2008
- BECKER Annette / TOSTÕES Ana / WANG Wilfried (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert. Portugal, Portugal-Frankfurt 1997
- DAMUS Martin, Architekturform und Gesellschaftsform. Architektur und Städtebau unter dem Einfluss von Industrialisierung, Großvergesellschaftung und Globalisierung 1890-1945, Berlin 2010
- DOLEGA Marcel, Gedächtnis: Architektur. Eine Kulturgeschichte der Mnemotektur, Bochum 2004
- KOCH Wilfried, Baustilkunde. Das große Sammelwerk zur europäischen Baukunst von der Antik bis zur Gegenwart, München 1991
- MARTINI Wolfram (Hg.), Architektur und Erinnerung, Göttingen 2000
- MORAVÁNSKY Ákos (Hg.), Architekturtheorie im 20. Jahrhundert, Basel 2015
- RUHL Carsten (Hg.), Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945, Bielefeld 2011

QUELLENVERZEICHNIS ONLINE

- BENU,
<https://www.benu.at/ratgeber/bestattungsarten/feuerbestattung/> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- BÖDEN DES PARQUE NATURAL DA ARRÀBIDA,
http://www.rolf-schrittenlocher.de/arrabida/ar_kap38.html (letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- BESTATTUNGSINFO,
<https://www.bestattungsinfo.at/bestattungsarten/naturbestattung/> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- BESTATTUNGSPLANUNG.DE,
<https://www.bestattungsplanung.de/bestattung/bestattungsarten/felsbestattung.html> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- BUNDESVERBAND GEOTHERMIE,
<https://www.geothermie.de/bibliothek/lexikon-der-geothermie/b/brekzie.html> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG,
<https://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/europa/70539/themengrafik-religionszugehoerigkeit> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY,
<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/po.html> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- CREMATION.ORG,
<https://www.cremation.org.uk/Portugal-2018> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- CREMATION.ORG,
<https://www.cremation.org.uk/international-statistics-2000#> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- DIÁRIO DA REPÚBLICA ELETRÓNICO,
<https://dre.pt/pesquisa/-/search/286106/details/maximized> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- ENTDECKEN-SIE-ALGARVE,
<https://entdecken-sie-algarve.com/land-leute/wege-zur-ewigen-ruhe> (letzter Aufruf am, 15.09.20)
- EUROPA.EU,
<https://ec.europa.eu/eurostat/statistical-atlas/gis/viewer/?config=typologies.json&mids=BKGCNT,NUTS2016L2,CNTOVL&o=1,1,0.7¢er=40.87029,-4.93435,5&> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

QUELLENVERZEICHNIS ONLINE

J. C. KULLBERG/A. PREGO, The Historical Importance and Architectonic Relevance of the "Extinct" Arrábida Breccia, in: *Geoheritage* 2019, 11(1), 87-111.

<https://doi.org/10.1007/s12371-017-0272-x> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

ORF,

<https://wien.orf.at/v2/news/stories/2556917/> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

PORTUGAL 360,

<https://www.portugal360.de/land-leute/klima-wetter/>, (letzter Aufruf am, 15.09.20)

SOL SAPO,

<https://sol.sapo.pt/artigo/623473/-a-cremacao-e-uma-tendencia-crescente-em-portugal> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

URNENGESCHÄFT,

<https://www.urnengeschäft.at/asche-urnen-aufbewahrung/artikel/urne-urnen/okologische-urne-urnen.html> (letzter Aufruf am, 15.09.20)

WIKIPEDIA,

https://en.wikipedia.org/wiki/Arrábida_Natural_Park#cite_note-2 (letzter Aufruf am, 15.09.20)

WIKIPEDIA,

https://en.wikipedia.org/wiki/Protected_areas_of_Portugal (letzter Aufruf am, 15.09.20)

QUELLENVERZEICHNIS ABBILDUNGEN

- Abb. 1. **Gastmahl von Simonides von Keos**
<https://www.arquine.com/la-memoria-es-un-desastre-arquitectonico/>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 2. **Das Pantheon in Rom, nach Piranesi**
<https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Giovanni-Battista-Piranesi/55260/Blick-auf-das-Pantheon,-aus-der-Reihe-Ansichten-von-Rom,-c.1760.html>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 3. **Der Mars-Ulter-Tempel des Augustusforums**
<https://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUH7KSCO.html>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 4. **Tempietto Barbaro (um 1580)**
<https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Andrea-Palladio/589065/Tempietto-Fassade-der-Villa-Barbaro,-erbaut-1580-84.html>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 5. **historische Buchillustration**
<https://pictures.abebooks.com/MACHINATEMPORIS/21836628740.jpg>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 6. **Biblia Pauperum, 15. Jahrhundert**
<https://de.wikipedia.org/wiki/Armenbibel#/media/Datei:BibliaPauperum.jpg>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 7. **Leon Battista Alberti**
<https://fineartamerica.com/featured/leone-battista-alberti-granger.html>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 8. **Architektonischer Garten der Villa d'Este**
<https://revuelimite.fr/chronique-des-limites-rennaissance>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 9. **Landschaftsgarten Hohenheim**
https://www.leo-bw.de/detail-gis/-/Detail/details/ORT/labw_ortslexikon/29/Hohenheim
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 10. **Laterie de la Reine Außenansicht, Trianon**
<https://threader.app/thread/1152123526012395520>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)

QUELLENVERZEICHNIS ABBILDUNGEN

- Abb. 11. Laterie de la Reine Längsschnitt, Trianon
<https://de.parisinfo.com/museen-sehenswurdigkeiten-paris/71082/Chateau-de-Rambouillet>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 12. Das Fischerhaus und der Bogen, Gartenanlage Hohenheim
<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1882960>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 13. Triumphbogen des Konstantins, Rom (4. Jh. n. Chr.)
<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/goethe-italien/rom/antikes-rom.html>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 14. Situla (links), Hydria (rechts)
<https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.heemarchitecten.eu%2Fheimatschutz-de-strijd-om-de-leek%2F3-semper-hydra-situla%2F&psig=AOvVaw2OyXryiDbHoI9tHVLSeH7M&ust=1585047316693000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCJtu8O3sOgCFQAAAAAdAAAAABAJ>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 15. Prudential Building, Louis Sullivan und Dankmar Adler, Buffalo 1896
<https://www.greelane.com/geisteswissenschaften/bildende-kunst/form-follows-function-177237/>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 16. Isaac Newton Memorial, Étienne-Louis Boullée 1784
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Étienne-Louis_Boullée_Memorial_Newton_Night.jpg
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 17. Entwurf für den 22. Wiener Gemeindebezirk, Otto Wagner 1911
http://www.bauenswert.de/Publikationen/DOM_publishers_Grossstadt_gestalten_Triologie/Publikation_Grossstadt_gestalten.php
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 18. Città Nuova, Antonio Sant'Elia 1913-1915
<https://michaelshirrefs.files.wordpress.com/2012/09/art-917.jpg>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)

QUELLENVERZEICHNIS ABBILDUNGEN

- Abb. 19. Stadtkrone, Bruno Taut
<http://socks-studio.com/2013/09/28/bruno-taut-the-city-crown-1919/>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 20. Entwurf für den Palast der Sowjets, Boris M. Iofan, 1937
https://artchive.ru/de/artists/57757~Boris_Mikhailovich_Iofan/works/381988~Palast_der_Sowjets_Option
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 21. Second Bank of United States, Philadelphia
<https://www.flickr.com/photos/eridony/44680619112>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 22. Friedrich-Ebert-Siedlung, Ludwigshafen
Abb. 23. http://www.whg-lu.de/whg_aktiv/texte/Sternlieb-5.htm
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 24. Feuerwerk der Weltausstellung, Paris 1937
<https://museums.eu/collection/object/259176?pUnitId=1340&pDashed=paris-1937-exposition-internationale>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 25. Illustration Robert Venturi aus „Learning from Las Vegas“, 1972
<https://de.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2018/september/20/robert-venturi-dies-aged-93/>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 26. Erweiterung der Avenida da Liberdade, 1930
<https://www.pinterest.at/pin/352406739574547111/>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 27. Revolution aus dem Jahr 1974
<https://gz.diarioliberalde.org/portugal/item/18302-um-grande-movimento-social-e-milagre.html>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 28. Bouça complex in Porto von Alvaro Siza, 1975
<https://www.pinterest.at/pin/352758583294794164/>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)

QUELLENVERZEICHNIS ABBILDUNGEN

- Abb. 29. **Gebiet des Parque Natural da Arrábida**
Mario Scheinecker bezugnehmend auf die Informationen aus:
http://www.rolf-schrittenlocher.de/arrabida/grafiken/ar_karte_schutzstatus.gif
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 30. **Schutzzonen des Parque Natural da Arrábida**
Mario Scheinecker bezugnehmend auf die Informationen aus:
http://www.rolf-schrittenlocher.de/arrabida/grafiken/ar_karte_schutzstatus.gif
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 31. **Lageplan des Bauplatzes**
Mario Scheinecker
- Abb. 32. **Luftbild des Bauplatzes**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 33. **Kamerapositionen**
Mario Scheinecker
- Abb. 34. **Parkplatz an der Straße N379**
Mario Scheinecker
- Abb. 35. **Abzweigung des Fußweges**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 36. **Fußweg zum Bauplatz**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 37. **Übersicht Bauplatz**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 38. **Steinbruch**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)

QUELLENVERZEICHNIS ABBILDUNGEN

- Abb. 39. **Steinbruch**
Mario Scheinecker
- Abb. 40. **Sohle des Steinbruchs**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 41. **Panorama vom Zentrum des Bauplatzes**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 42. **Überreste von abgebautem Gestein**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 43. **Küstenlandschaft des Parque Natural da Arrábida**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 44. **Bodenbeschaffenheit am Bauplatz**
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 45. **Strauchvariationen am Bauplatz**
Mario Scheinecker
- Abb. 46. **Arrábida Breckzie**
Mario Scheinecker
- Abb. 47. **Straße von Viso**
Kullberg, J. C., & Prego, A. (2019). The Historical Importance and Architectonic Relevance of the "Extinct" Arrábida Breccia. *Geoheritage*, 11(1), 91. <https://doi.org/10.1007/s12371-017-0272-x>
(letzter Zugriff 15.09.2020)
- Abb. 48. **Befestigungsmauer Setúbal**
Kullberg, J. C., & Prego, A. (2019). The Historical Importance and Architectonic Relevance of the "Extinct" Arrábida Breccia. *Geoheritage*, 11(1), 92. <https://doi.org/10.1007/s12371-017-0272-x>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)

QUELLENVERZEICHNIS ABBILDUNGEN

- Abb. 49. Kirche des Klosters von Setúbal
<https://www.planetware.com/portugal/setubal-p-set-set.htm>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 50. Mechanisch abgebaute Blöcke der Arrábida Brekzie
<https://www.arkxsite.com/site-mausoleum->
(aus dem Download der Wettbewerbsunterlagen)
- Abb. 51. Der Steinbruch
Mario Scheinecker
- Abb. 52. Nahaufnahme der Arrábida Brekzie
Mario Scheinecker
- Abb. 53. Schnittkante des Steinbruchs
Mario Scheinecker
- Abb. 54. Nahaufnahme des verwitterten Gesteins
Mario Scheinecker
- Abb. 55. Szene aus dem Film „The big Lebowski“, 1998
<https://agoodgoodbye.com/funeral-films/funeral-films-the-big-lebowski/>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 56. Krematorien in Portugal
Mario Scheinecker beziehend auf die Informationen aus:
<https://sol.sapo.pt/artigo/623473/-a-cremacao-e-uma-tendencia-crescente-em-portugal>
(letzter Aufruf am, 15.09.2020)
- Abb. 57. Wegeführung zum Bauplatz
Mario Scheinecker
- Abb. 58. Zonierung des Baukörpers
Mario Scheinecker
- Abb. 59. Intime Bereiche des Arrábida Memorials
Mario Scheinecker

DANKSAGUNG

Mein herzlichster Dank gilt allen, die mich die mich durch die Jahre meines Studiums begleitet, unterstützt und vor allem motiviert haben.

Allen voran möchte ich mich bei Univ.Prof. Dott.arch. Wilfried Kuehn für die grandiose Unterstützung bei meiner Diplomarbeit bedanken.

Ohne der Unterstützung meiner engsten Vertrauten wär es jedoch nur schwer möglich gewesen an diesen Punkt zu gelangen. Besonders hervorheben möchte ich hier meine Eltern, meine Lebensgefährtin und meine Freunde.

Danke an meine Eltern für die jahrelange Unterstützung meiner Ausbildung. Ich bin euch unendlich dankbar und gleichzeitig kann ich es kaum in Worte fassen, wie sehr es mich freut, euch nun eine Antwort auf die Frage „wie lange dauert es noch?“ geben zu können.

Danke an meine Lebensgefährtin Julia für die unzähligen motivierenden Worte und die (gefühl) tausende Minuten des Zuhörens.

Danke Ulrike für das Korrekturlesen meiner Texte und das Hinweisen auf den einen oder anderen Beistrichfehler.

Danke auch an Eveline und Wolfgang für eure motivierenden Worte und für das Bereitstellen des großartigsten Arbeitsplatzes.

Danke!