

drei Schuppen und ein Monument -

ein Tanzhaus bei der Secession

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.

Diplomarbeit

drei Schuppen und
ein Monument -

*ein Tanzhaus
bei der Secession*

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des
akademischen Grades einer Diplom-Ingenieurin
unter der Leitung von

Thomas Hasler, Univ.Prof. Dr.sc.techn.
Lorenzo De Chiffre, Senior Lecturer Dipl.-Arch. Dr.tech.

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

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

Noémie Hitz
11719760

Wien, Januar 2021



Gender Erklärung

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.

three sheds and a monument - *a dance house by the Secession building*

The present diploma thesis addresses the design of a dance house in the vicinity of the historically important Secession building in Vienna. Can an independent building with presence be designed next to an icon? How do I achieve the coexistence of buildings of different time periods and functions and how does a mutual relationship arise? The aim is a structural proposal that radiates to the public, promotes encounters, enlivens the urban space and at the same time contains intimate spaces of total isolation for dance. The contemporary dance movement is to be given an address with the group of buildings consisting of three pavilions and brought into the public consciousness. The three sheds make the Secession dance again.

The project is preceded by the analysis of the late work of the Italian architect Giovanni Michelucci. I was able to peel out five central motifs in his work: The craft, the grown city, the unknown, mimesis and poetics. Especially Michelucci's attitude towards building in the grown city and the poetics in his work showed me ways of thinking that accompanied my design.

drei Schuppen und ein Monument - *ein Tanzhaus bei der Secession*

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt den Entwurf eines Tanzhauses in Nachbarschaft zur historisch bedeutenden Secession in Wien. Kann neben einer Ikone ein eigenständiges Gebäude mit Präsenz entworfen werden? Wie erreiche ich die Koexistenz von Gebäuden unterschiedlicher Zeitepochen und Funktionen und wie entsteht eine wechselseitige Beziehung? Ziel ist ein baulicher Vorschlag, der Öffentlichkeit ausstrahlt, Begegnung fördert, den Stadtraum belebt und zeitgleich intime Räume zur totalen Abschottung für den Tanz in sich birgt.

Die zeitgenössische Tanzbewegung soll mit der Gebäudegruppe aus drei Pavillons eine Adresse erhalten und ins öffentliche Bewusstsein rücken. Die drei Schuppen bringen die Secession wieder zum Tanzen.

Dem Projekt geht die Analyse des Spätwerks des italienischen Architekten Giovanni Michelucci voraus. Dabei konnte ich fünf zentrale Motive in seinem Werk herauschälen: Das Handwerk, die gewachsene Stadt, das Unbekannte, Mimesis und Poetik. Besonders Micheluccis Haltung zum Bauen in der gewachsenen Stadt und die Poetik in seinem Werk zeigten mir Denkweisen auf, welche meinen Entwurf begleiteten.

drei Schuppen
und ein Monument -

*ein Tanzhaus
bei der Secession*

Inhalt

Giovanni Michelucci

ein Tanzhaus bei der Secession

18 ein fast hundertjähriges
Leben

72 der Ort

24 Spätwerk

73 Kulturgeschichte der
Wiener Secession

30 Chiesa del Cuore
Immacolato di Maria
Pistoia, 1959-61

76 das Secessionsgebäude

34 Chiesa di San Giovanni
Battista
Campi Bisenzio, 1960-64

77 Erneuerung der Secession

38 Casa della Comunità
Arzignano, 1968-81

84 Knotenpunkt Karlsplatz

86 Kunsthalle Karlsplatz

42 Banca Monte dei Paschi
di Siena
Colle di Val d'Elsa ,1973-83

88 Projekt

180 Anhang

60 ein offenes Kunstwerk



Abb.1
rekonstruiertes Musterfeld des Freskos
Der Reigen der Kranzträgerinnen von Koloman Moser

Giovanni Michelucci

Giovanni Michelucci - *ein fast hundertjähriges Leben*



Abb.2 Eloisa Pacini Michelucci und Giovanni Michelucci

Giovanni Michelucci wird am 2. Januar 1891 in Pistoia, Toskana geboren. Er stammt aus einer Handwerkerfamilie, sein Großvater Neno ist Kunstschmied und besitzt eine Werkstatt zur Bearbeitung von Eisen. Diese Werkstatt wird von Künstlern und Architekten der Region fleißig frequentiert.¹ Die Erfahrungen mit seinem Großvater und den Kunstschaffenden prägen Michelucci und wecken ein tiefes Interesse am Handwerk und der Kunst.

Er entscheidet sich für ein Architekturstudium und schließt dieses mit zwanzig Jahren 1911 an der florentinischen Akademie ab. Während seines Studiums lernt Michelucci unter anderem bei den Malermeistern Giovanni Fattori und Adolfo De Carolis.² Er knüpft Kontakte mit Vertretern des Liberty-Stils, einer italienischen Form des Jugendstils.

Ab 1914 arbeitet Michelucci bei der idealistischen

Zeitschrift *La Tempra* mit.³ Zur selben Zeit kommt Italien durch die Entwicklung des Futurismus eine avantgardistische Rolle im europäischen Kunstgeschehen zu.⁴ Über seine Tätigkeit bei der Zeitschrift bewegt sich Michelucci im Umfeld des italienischen Futurismus. Gründer der Zeitschrift ist Renato Fondi, weitere Mitarbeiter Giovanni Papini, Giuseppe Antonio Borgese, Ildebrando Pizzetti. Während seines Militärdienstes im Ersten Weltkrieg, kann Michelucci 1916 an der Front sein erstes - wenn auch bescheidenes - architektonisches Werk verwirklichen: die kleine Feldkapelle in Casale Ladra (Caporetto). Der Kirchenbau zieht sich ab da als roter Faden durch sein Schaffen.

Um die Bedeutung der Kunstbewegung des Futurismus für Michelucci zu klären möchte ich kurz diesen kurz beleuchten. In dem für die Ausstellung

Città Nuova verfassten Text *Il Messaggio* fordert Antonio Sant'Elia 1914 eine Architektur, die Ausdruck des futuristischen bzw. modernen Lebensgefühls ist. Unter der Berufung auf die Möglichkeiten der Technik erteilt Sant'Elia eine Absage an die Vergangenheit; er verurteilt historische Kontinuität - in Bezug auf die Stadt die Rekonstruktion und Erhaltung bzw. Reproduktion von Monumenten - und fordert eine Loslösung von vorherrschenden Schönheitsidealen und ein Umdenken im Umgang mit dem Material. Ziel sind leichte, elastische Architekturen aus Stahlbeton, Eisen, Glas oder Textil - nicht Massivität, Theatralik und Dekoration; das Nützliche und Praktische im Vordergrund. Die Forderungen Sant'Elia sind aber nicht rein funktionalistischen Ursprungs, Architektur soll Kunst bleiben.⁵ Nach Sant'Elia's frühem Tod 1916 werden seine futuristischen Konzepte weitergesponnen. Dabei wird von fliegenden Städten, nicht-kubischen Häusern und bloßer Muskulatur gesprochen.⁶ Mit dem Einzug Faschismus und des totalitären Regimes in Italien wird der Futurismus, wie auch alle anderen architektonischen Gruppierungen der 1920er Jahre, an die Ideologie des Faschismus assimiliert.⁷

Nach dem Ersten Weltkrieg publiziert Michelucci in der Zeitschrift *La Costa Azzurra* unter der Leitung von Giuseppe Bottai eigene Gedichte. Während seiner Aktivitäten für Bottai (1919 Gründungsmitglied der Faschistischen Partei und späterer Minister unter Benito Mussolini) findet bei Michelucci ein architektonischer bzw. gesellschaftlicher Paradigmenwechsel statt. Er entwickelt eine

ablehnende Haltung gegenüber den Futuristen und des Liberty-Stils. Die Veröffentlichung einer Hommage an das neoklassizistische Werk Marcello Piacentini bringt diesen Gesinnungswandel zum Ausdruck.⁸ Piacentini, Italiens mächtigster und einflussreichster Architekt während der Periode der faschistischen Diktatur, entwickelt sich zum Förderer Michelucci.⁹ Über Piacentini's Vermittlung gelangt er an prestigeträchtige Regierungsaufträge wie Universitätsbauten und Bahnhöfe.

- 1 Vgl. Francesco Dal Co: A Life One Century Long, in: *Perspecta*, Vol.27, 1992, S. 99
- 2 Vgl. Giovanni Michelucci: *Ferro Battuto. E altre prose memoriali inedite*, 2008, S. 28
- 3 Vgl. Dal Co, 1992, S. 100
- 4 Vgl. Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, 2004, S.465
- 5 Vgl. Kruft, 2004, S.467-68
- 6 Vgl. Kruft, 2004, S.470
- 7 Vgl. Kruft, 2004, S.480
- 8 Vgl. Dal Co, 1992, S.100
- 9 Vgl. *ebda.*

Mit dem Umzug nach Rom 1925, motiviert durch Piacentini und Bottai, beginnt Michelucci Beziehungen zu den intellektuellen Gruppen der Hauptstadt zu knüpfen. In kurzer Zeit erhält der Architekt mehrere private und öffentliche Aufträge. 1928 wird er als Professor für Innenarchitektur, Möbel und Dekoration an die 1926 frisch gegründete *Scuola Superiore di Architettura di Firenze* berufen. Über die Vermittlung seiner zukünftigen Frau Eloisa Pacini kommt für Micheluccis Karriere ein wegweisendes Projekt zu Stande: Eloisas Klavierlehrer, der Komponist Alfred Casella, beauftragt den Architekten mit der Planung seiner Villa. Die Projektzeichnungen werden an der zweiten italienischen Ausstellung für Rationale Architektur *M.I.A.R.; Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*, gezeigt. Die M.I.A.R ist zu der Zeit Inbegriff für das Fortschrittsdenken in der Architektur in Italien.¹⁰ Adalberto Libera und Gaetano Minucci, die leitenden Architekten der M.I.A.R., bringen Michelucci mit den interessantesten Vertretern des Italienischen Rationalismus zusammen. Bei der dritten Ausstellung des M.I.A.R, organisiert Michelucci bereits mit und etabliert sich in der damaligen Szene. Die dritte Ausstellung wird von Giuseppe Bottai, mittlerweile Minister des faschistischen Gewerkschaftsbundesstaates Italiens, und dem Duce Benito Mussolini, besucht.¹¹ Unter dem faschistischen Regime Mussolinis wird der Wettbewerb für den Neubau des florentinischen Bahnhofs *Santa Maria Novella* ausgeschrieben, Piacentini wird zum Vorsitzenden der Jury ernannt. Der Beitrag der *Gruppo Toscano*, bestehend aus Giovanni Michelucci, Nello Baroni, Niccolo Berardi, Italo Gamberini, Sarre Guarneri und Leonardo Lusanna, geht aus über hundert Eingaben als Siegerprojekt hervor. Der radikal rationalistische Bau wird zur nationalen Attraktion. Er gilt zusammen mit der *Chiesa Autostrada* als bekanntester Bau Micheluccis. Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg wird der Architekt Teil des ambitioniertesten Projektes der faschistischen Regierung: er erhält – über Piacentini - den Direktauftrag für die Planung eines Freilufttheaters. Dieses ist Bestandteil der *Esposizione Universale di Roma (E42)*, der Ausstellung zur Feier des zwanzigsten Jahrestages der faschistischen Machtübernahme. 1939 beginnt Micheluccis zweites universitäres Engagement an der Fakultät für Architektur in Florenz. Sein bekanntester Schüler und späterer Mitarbeiter ist Leonardo Ricci.

Während dem Zweiten Weltkrieg trifft Michelucci die Entscheidung die beruflichen Verstrickungen mit der faschistischen Diktatur zu lösen und zieht

sich zurück.¹² Nach Kriegsende wird Michelucci von der politischen Organisation *Comitato di Liberazione Nazionale* (die für den Übergang vom Faschismus zur Demokratie sorgt) ersucht, die Leitung der Fakultät für Architektur in Florenz zu übernehmen. Zur selben Zeit beschäftigt sich Michelucci mit der kriegszerstörten Gegend rund um die Ponte Vecchio in Florenz. Ab diesem Zeitpunkt nimmt der Mensch und seine Bedürfnisse in Micheluccis Architektur die zentrale Rolle ein.



Abb.3 Feldkappelle in Casale Ladra

10 Vgl. ebda., S.101
11 Vgl. ebda., S.102
12 Vgl. ebda., S.106



Abb.4 Florentinischer Bahnhof Santa Maria Novella

Er gründet die Zeitschrift *La Nuova Città*, in welcher er seine Kritik an einem historisierenden Wiederaufbau und der kommerziellen Museifizierung kundtut.¹³ Sein unkonventioneller Ansatz einer radikalen Erneuerung findet jedoch bei den Akademikern nur wenig Gehör. An der weiterführenden Debatte über den Umgang mit dem zerstörten Stadtteil und dem dafür ausgeschrieben Wettbewerb 1946-47 nimmt Michelucci sichtlich resigniert nicht mehr teil.¹⁴ Im Jahr 1948 gibt Michelucci kurzerhand seinen Posten als Dekan ab und verlässt die Universität in Florenz. Er verabschiedet sich mit einem Brief an die Studenten mit dem Titel *Das Glück des Architekten*.¹⁵ Darin äussert sich der scheidende Dekan wie folgt:

“[...] Uno spazio è sempre povero, quando è privo di capacità di relazioni, ed è sempre bello, quando è generativo di incontri, di possibilità sinora inesplorate. È forse questa la felicità dell'architetto [...]”¹⁶

In Bologna beginnt er noch im gleichen Jahr an der Fakultät für Ingenieurwesen *Architektonische Komposition* zu lehren. In diesem Umfeld stoßen seine Thesen auf fruchtbaren Boden und er bleibt bis ans Ende seiner Lehrtätigkeit in Bologna.¹⁷ In den 1950er Jahren setzt Michelucci eine Vielzahl an Projekten in der heimatlichen Toskana um. 1957-65 realisiert er in Pistoia einen Ergänzungsbau zur *Cassa di Risparmio dell'Azzolini*, bei welchem er beispielhaft sein Verständnis vom neuen Bauen im historischen Kontext zum Ausdruck bringt. Er referenziert dabei die benachbarte Bebauung aus dem Jahr 1905 (im Neorenaissance-Stil) und bindet seine

zeitgenössische Architektur über eine kontrastierende Kombination von alten und modernen Materialien in die Umgebung ein.¹⁸

Reich an Erfahrungen, aber trotzdem irgendwie schmerzlich aus dem Architekturdiskurs in Florenz ausgeschieden, folgen für den über sechzigjährigen Architekten und Ingenieur Jahre der Forschung durch die unerschöpfliche Suche nach der Einzigartigkeit von Architektur und Struktur. Sein Fokus in der Forschung liegt auf dem Gleichgewicht in der Natur und dem Zusammenhang zwischen Natur und Architektur. Dabei stehen Begriffe wie die der *Freiheit* und *Zuflucht* im Zentrum. Ergriffen von dem Leid der Bevölkerung durch die beiden Kriege, untersucht Michelucci die Welt, die für den Menschen aus seiner Architektur entsteht – fast schon religiös meditativ.

13 Vgl. Fondazione Giovanni Michelucci: Giovanni Michelucci, URL: <http://www.michelucci.it/biografia/> [Zugriff: 12.12.2020]
14 Vgl. Dal Co, 1992, S.106
15 Vgl. Cecilia Ghelli / Elisabetta Insabato: Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana, 2007, S.254
16 Giovanni Michelucci, La felicità dell'architetto. 1948-1980, 1981
17 Vgl. Fondazione Giovanni Michelucci, 2020
18 Vgl. Maurice Cerasi: Michelucci, 1968, S.190-92

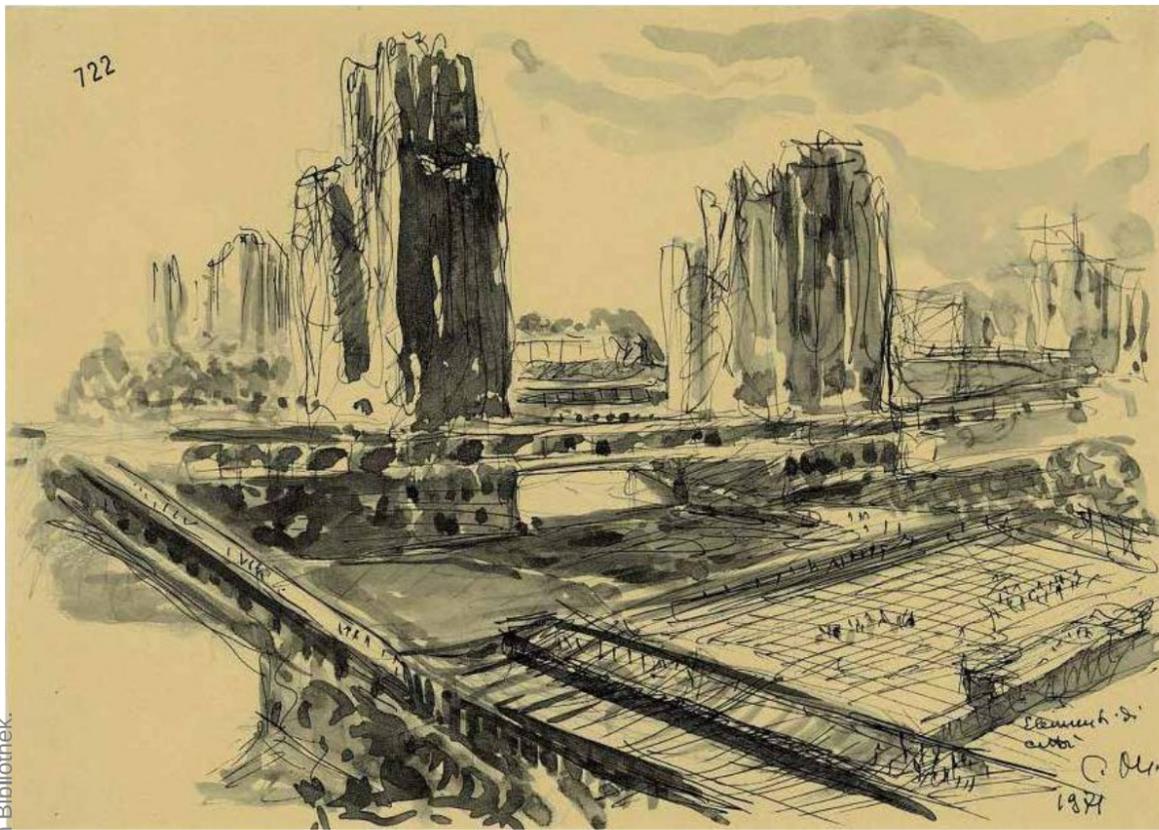


Abb.5 Elemente einer Stadt

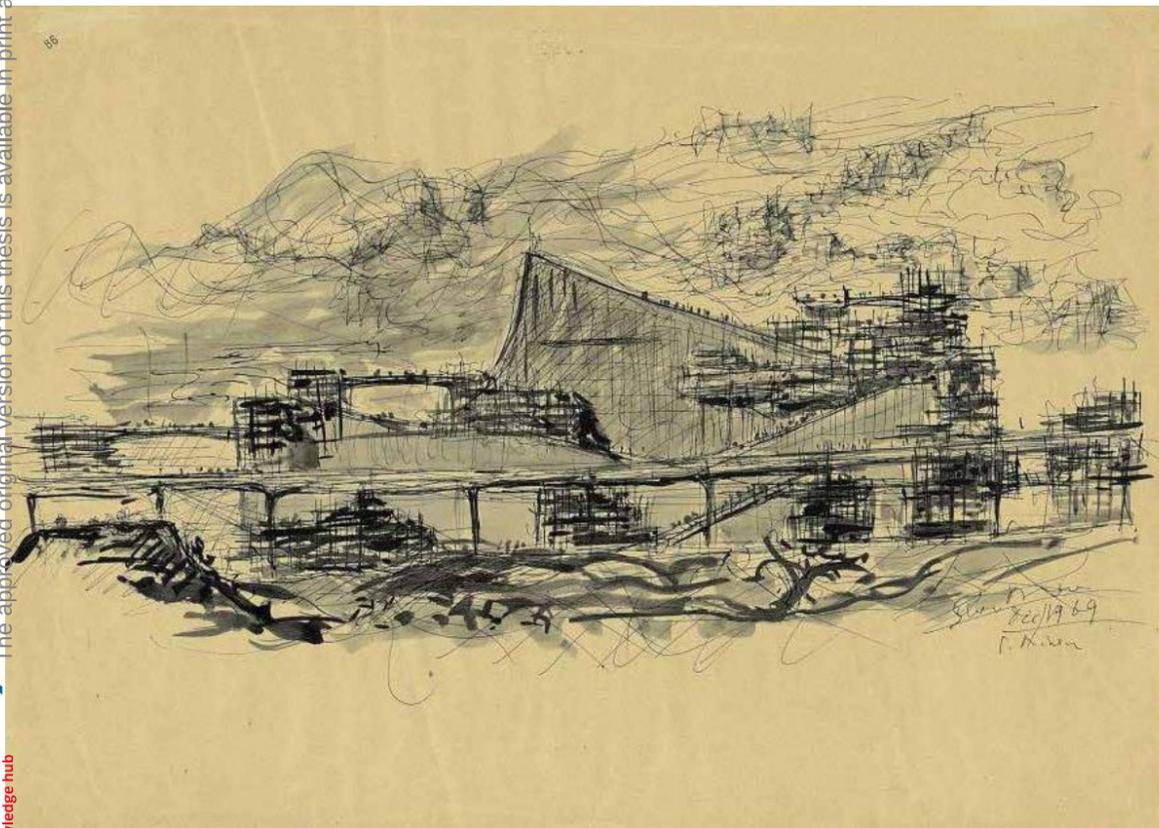


Abb.6 Elemente einer Stadt (städtische Einfügung der Chiesa Autostrada)

Die in dieser Zeit angefertigten Skizzen zeigen Ideen von außerordentlicher Frische, befreit vom Determinismus in Stil und Formensprache. Nach einem Prozess der Reifung - gleichkommend einer zweiten Jugend -, entwirft Michelucci unglaublich reichhaltige und kraftvolle Orte zur freien menschlichen Versammlung. Die Form ist dabei das Produkt seiner Phantasie.¹⁹ Seine Projekte stellen die allgemeingültigen Auffassungen von räumlichen Kompositionen in Frage. Labyrinthische Raumstrukturen werden von zeltartigen Schleier überdacht; Raum und Hülle mit expressiv akzentuierten Strukturen verwoben; plastisches Volumen wird von Bewegung und Dynamik geformt. In den sechziger und siebziger Jahren befindet sich Michelucci in einer äußerst produktiven Phase. Er realisiert eine Vielzahl von Projekten: die Autobahnkirche *San Giovanni Battista*, die *Osteria del Gambero Rosso* in Collodi, der *Palazzo delle Poste e Telegrafi* in Florenz, das Projekt für die Universitätsinstitute für Chemie in Florenz, das Projekt das Pfarrzentrum von Arzignano, das Bankinstitut *Monte Paschi di Siena* in Colle Val d'Elsa, sowie den Theaterkomplex in Olbia um hier einige zu nennen. Die Autobahnkirche San Giovanni Battista wie auch die Bank Monte die Paschi di Siena sind beispielhaft für Micheluccis Intention eines konstruierten Moments, einer verfestigten Bewegung.

1982 gründet Michelucci zusammen mit der Region Toskana und den Gemeinden Fiesole und Pistoia die *Fondazione Giovanni Michelucci*, die sich mit sozialen und städtischen Fragen beschäftigt. Am 31. Dezember 1990, zwei Tage vor seinem hundertsten Geburtstag, verstirbt der Architekt in seinem Atelier in Fiesole, Florenz.

¹⁹ Vgl. Dal Co 1992, S.107

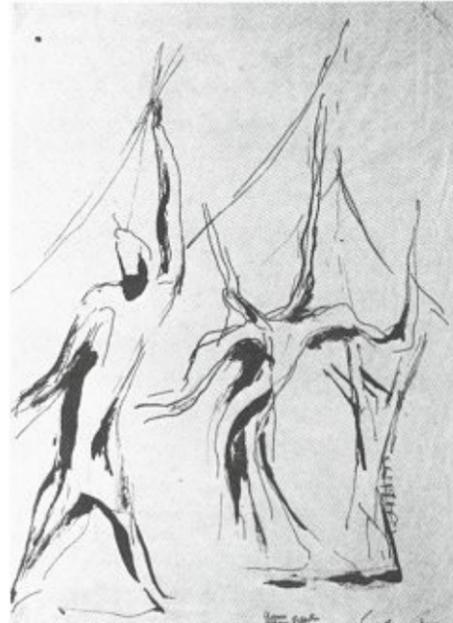


Abb.7 und 8 Mensch, Baum, Pfeiler



Abb.9 Bühnenbild für Musikopern

“Maybe this is the architect’s happiness: not in having built one’s masterpiece but rather, in having given a sense of unity to that which we have built, which is not a wall but a thought, a thought that is not born from our individual will but from what nature has deposited in our spirit, slowly, in time. It is not the kind pleasure that arises from a vague state of self-satisfaction, but the happiness that matures through trials of discouragement and moments of doubt in one’s abilities. It is a state of mind in which the project and the architecture are less important than the discovery in ourselves of a light that can illuminate everything, from tree to animal, so intensely that we are sure of having discovered another dimension. For me this discovery is a process that is not a stylistic exercise but a voyage that marks its trail in time, a fable whose moral becomes broader and clearer as the years pass. It does not require an immediate validation, but rather a rapport between a place and its inhabitant.”

Giovanni Michelucci: Inhabiting Nature, in: Perspecta Vol. 27, 1992, S. 205/207

Giovanni Michelucci - *das Spätwerk*

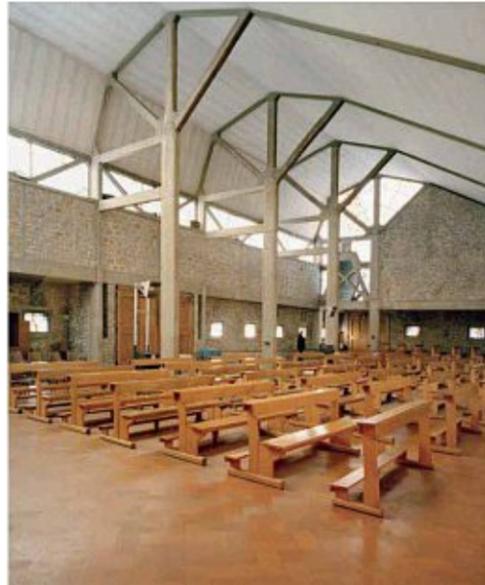


Abb.10 Chiesa del Cuore Immacolato di Maria, Pistoia

Das Spätwerk von Giovanni Michelucci ist von seiner übergreifenden (Lehr-)Tätigkeit als Architekt und Ingenieur und dem Spannungsfeld zwischen diesen Disziplinen geprägt, was ihn zur simultanen Entwicklung von Architektur und Struktur befähigt. Die Bauten der 1960er und 70er Jahre basieren auf der These einer anzustrebenden Unwiederholbarkeit, der Einzigartigkeit von Architektur und Struktur. Diese geht mit Micheluccis mimetischen Vermögen einher, vergleichbar mit dem architektonischen Bewegungsmuster bei Hans Scharoun.²⁰ Michelucci bedient sich Formen, welche sich auf die Natur beziehen und entwickelt daraus eine eigene Architektursprache. Die Konstruktionselemente werden damit Teil des Landschaftsbildes. Vor allem die Kirchenbauten erinnern in ihren räumlichen Kompositionen an Hänge, Talsohlen und Bäume. Diese mimetische Technik lädt Micheluccis Bauten mit großer Symbolik auf.

Michelucci ist wenig befangen im Umgang mit dem baulichen Erbe, soll heißen er verweigert eine Unterordnung seiner Architektur gegenüber

jenem. Vielmehr versteht er das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Zeitschichten und Nutzungen als Bereicherung für die Stadt. Über dieses Initiieren eines Dialogs passt Micheluccis seine zeitgenössische Architektur in die Umgebung ein und vitalisiert den Stadtraum durch Heterogenität. Die Grundform vieler seiner Bauten geht aus einer Reminiszenz an den archetypischen Stadtplatz hervor.²¹ Das Dach ist ein Verweis auf die Urform des schützenden Zeltes. Die dabei entstehenden exzeptionellen Tragwerke bestechen durch figürliche Identität, die Architektur durch räumliche Reichhaltigkeit. Die zeichenhaften Strukturelemente werden zu Protagonisten erhoben, befreit von der simplen Zweckdienlichkeit. Sie unterliegen nicht ausschließlich konstruktiven Zwängen und tragen zum freien architektonischen Ausdruck der einzelnen Gebäude bei. Michelucci versteht die Konstruktion als Dramaturgie - im Zeitgeist 70er,²² die inszenierten Erschließungsstrukturen als lyrisches Element. Micheluccis Betonkirchen werden von der Durchwegung der Landschaft geformt und drücken organische



Abb.11 Casa della Comunità Arzignano

Bewegtheit aus. Ihre Erscheinung ist das Resultat eines spannungsvollen Spiels zwischen Schwere und Leichtigkeit. Die Stahlbauten der 1970er Jahre in der toskanischen Umgebung unterstreichen einen Paradigmenwechsel von Michelucci: Er löst sich von der monumentalen Erscheinung und befreit die Körper von der Massigkeit des Materials. Weiter zeigen sie Micheluccis Haltung zur Stadterneuerung, sie treten als akrobatisch anmutende Figuren im historischen Kontext auf.

²⁰ Vgl. Tradition, Adaption, Innovation:

Vom mimetischen Vermögen in der Architektur. Scharouns Berliner Philharmonie als moderner Klassiker, in: Archithese Schriftenreihe, 2015/6

²¹ Vgl. Dal Co, 1992, S.113

²² Vgl. Architekturforum Zürich: Die Regisseure, in: Dialog der Konstrukteure, 2010

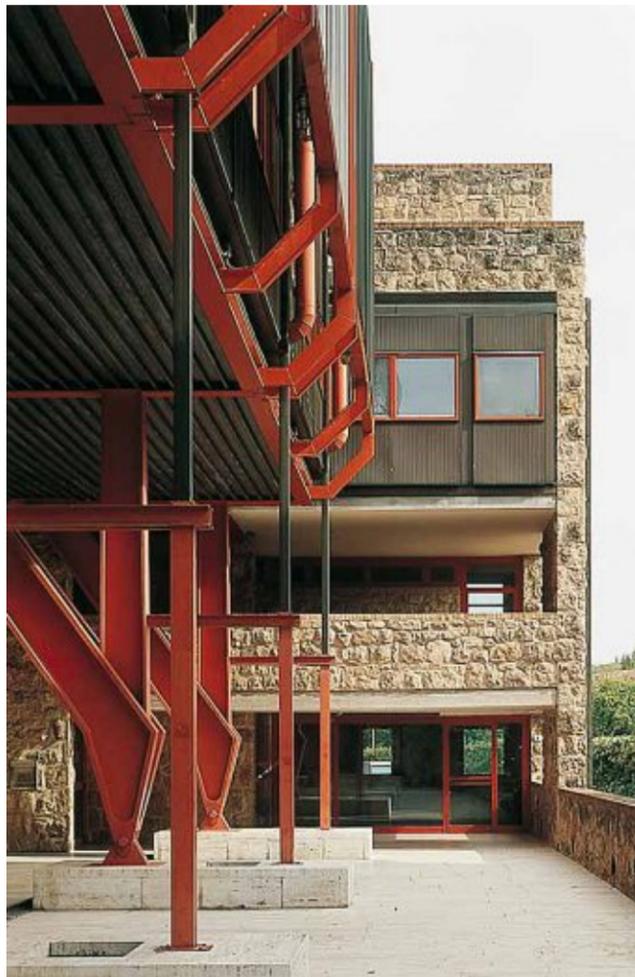


Abb.12 Banca Monte dei Paschi di Siena, Colle di Val d'Elsa

Die vier von mir besprochenen Objekte aus dem Spätwerk wurden im Zeitraum von rund zwanzig Jahren erstellt. Sie weisen in ihrer konstruktiven Idee Parallelen auf: das Tragwerk wird nicht als eindeutige Botschaft an den Rezipierenden formuliert. Komplexität und Ambiguität bestimmen und lassen großen Interpretationsspielraum zu. Die Chiesa Belvedere und der Pfarrhof Arzignano ordnen sich gegenüber der Chiesa Autostrada und der Banca Monte dei Paschi als Testfelder ein.

Michelucci hat einige seiner Motive, wie das Entwickeln neuer typologischer Konfigurationen und dem Ausloten tektonischer Beziehungen, in die Entwürfe (Pfarrhof und Chiesa Belvedere) eingestreut. Trotzdem bleiben die beiden Objekte noch in ihrer orthogonalen Struktur verhaftet und sind auch hinsichtlich Mehrfachlesbarkeit eher als Ankündigung für sein zukünftiges Schaffen zu verstehen. Bei der Chiesa Autostrada und der Bank in Colle di Val'Elsa kommen dann Micheluccis Gedanken reif und radikal zu stehen, sie bilden einen architektonischen Rundumschlag ab.

Ich widme der Banca eine ausführlichere Analyse, da sich hier die faszinierenden Facetten in Micheluccis Werk kulminieren. Verglichen mit der Chiesa Autostrada bleibt der Bau nicht in der selbstbezogenen Objekthaftigkeit, sondern ist Charakterbau im Kontext. Mich interessiert dabei der Umgang des Architekten mit der historisch gewachsenen Umgebung und die Idee des Leichtbaus in der Stadt. Darauf folgend versuche ich die Mehrfachlesbarkeit, die dem Werk innewohnt, zu ergründen.

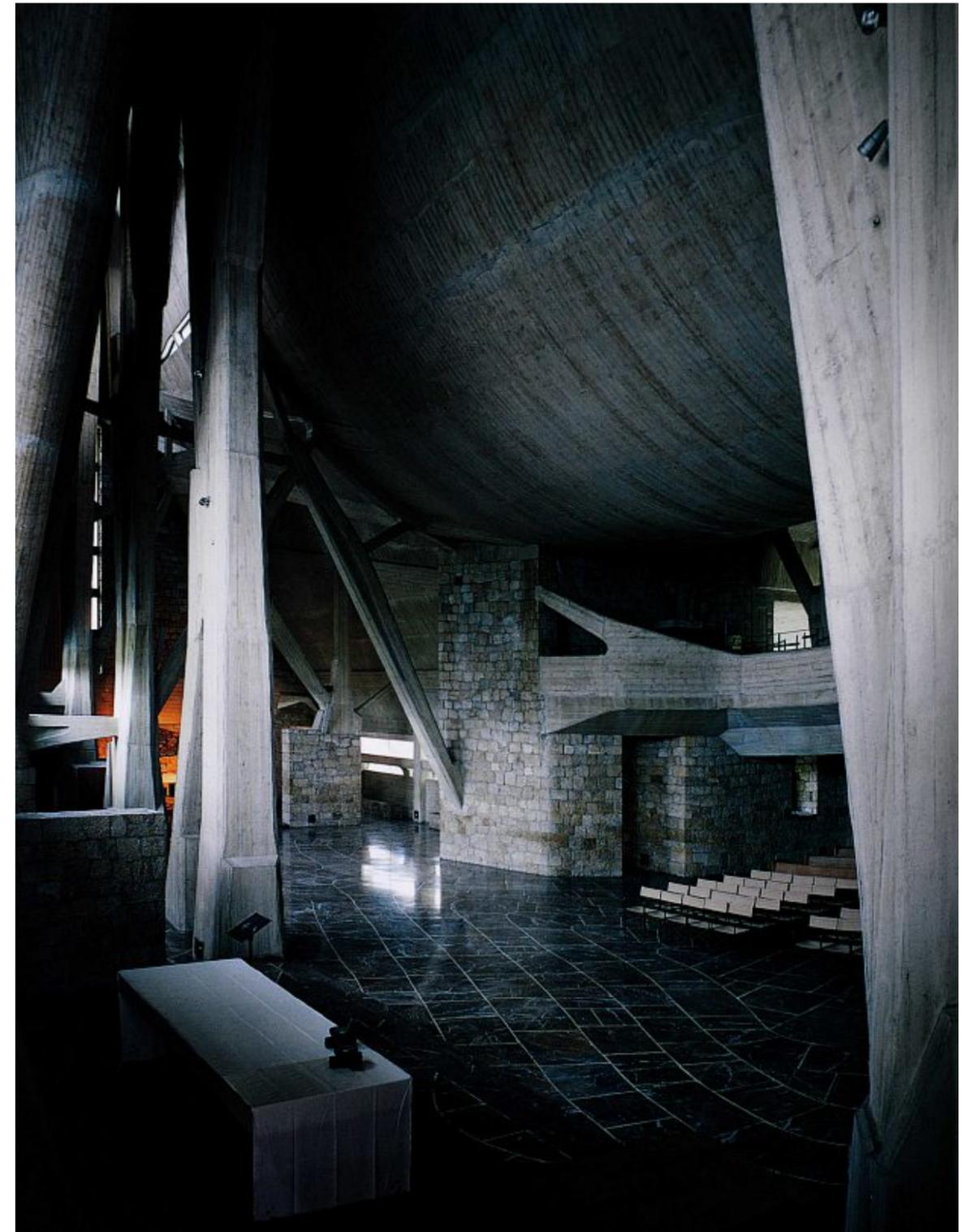


Abb.13 Chiesa di San Giovanni Battista, Campi Bisenzio

Chiesa del Cuore Immacolato di Maria Pistoia, 1959-61

Das erste hier betrachtete Werk ist die Kirche am Stadtrand in Micheluccis Heimatsort Pistoia. Der pavillonartige Bau liegt beim Wohnquartier Belvedere,²³ und wird daher Chiesa Belvedere genannt. Der bei diesem Werk in Erscheinung tretende strukturalistische Gedanke erinnert an die Lehren Auguste Perrets.

Der Sakralbau ist Innen wie Außen durch die tragenden Stahlbetonrahmen geprägt. Diese verweisen figürlich auf Kreuze, ferner auf Bäume. Der Beton steht in Dialog mit den anderen verbauten Materialien - Natursteinmauerwerk und Glas. Im Innenraum betont die Setzung der Pylone den Ausdruck von Klarheit und Linearität. Der langgestreckte liturgische Saal ist in der Querrichtung von einem wellenförmigen Dach überspannt. Das Dach, bestehend aus schmalen Betonbändern und eingehängten hellen 'Zeltplanen', senkt sich zum Altar hin ab und bauscht sich über dem Besucher und dem Stadtplatz auf. Der Altar selbst ist – entgegen der Konvention sakraler Raumordnung und Axialität an der Längsseite angeordnet, wodurch der sakrale Raum und die Stadt, der Geistliche und der Bürger zusammenrücken.²⁴

Vermutlich wegen der kurzen Planungszeit (ein Monat) und ihrer eher bescheidenen Dimension geschuldet, kommt bei der Chiesa Belvedere nicht die volle Ladung an Micheluccis schöpferischer Kraft zu tragen.

23 Villaggio Belvedere, 1957-59 Architekt: Leonardo Savioli

24 Vgl. Claudia Conforti: Giovanni Michelucci. 1891-1990, 2006, S.260-64

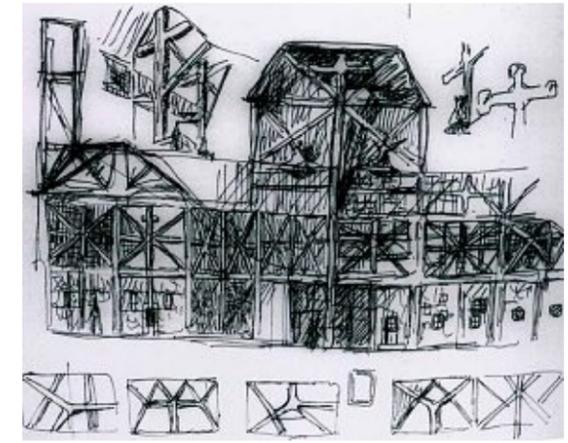
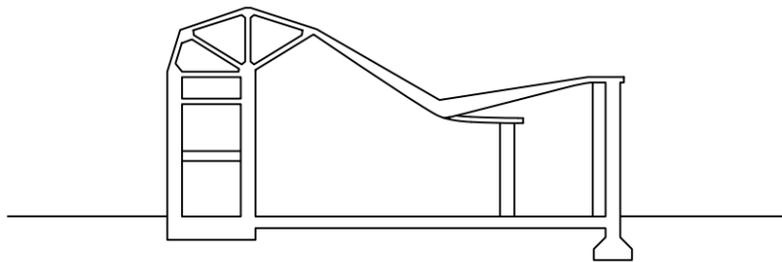
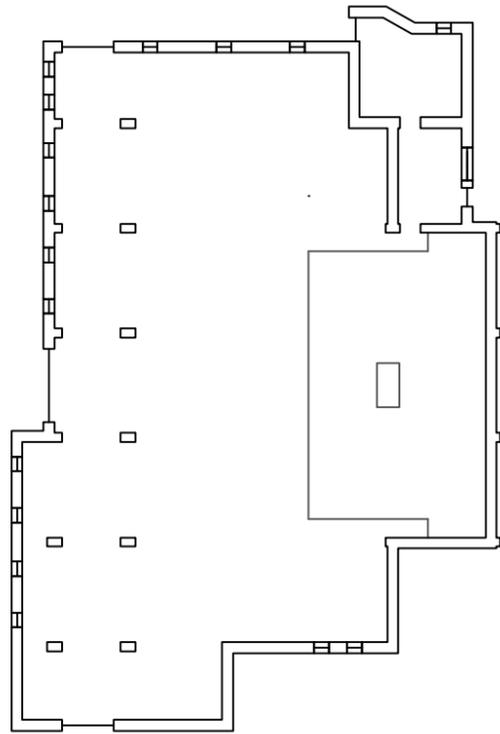


Abb.14 Ideenskizze Konstruktion und Ausdruck

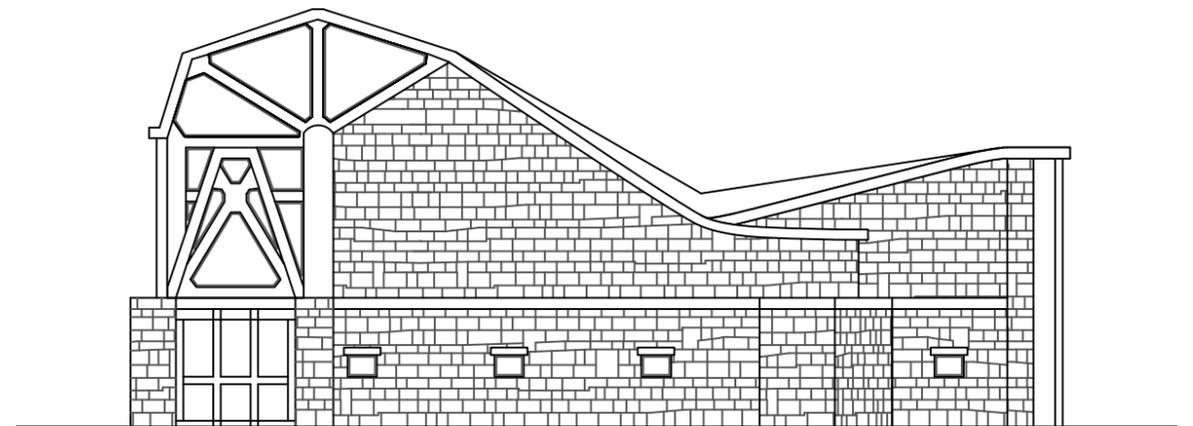


Abb.15 Blick auf die Fassade



Grundriss Mst. 1:400
Querschnitt Mst. 1:400
Fassade Mst. 1:200

0 10



0 5

Casa della Comunità Arzignano, 1968-81

Der Pfarrhof bildet mit Kirche und Volksschule (ebenfalls von Michelucci entworfen und realisiert) das Gemeindezentrum von Arzignano. Die drei differenziert gestalteten Gebäude sind als Ensemble in einer offenen Bauweise angeordnet und schaffen einen Dorfplatz. Wie die vorher besprochene Bank ist der Pfarrhof das Produkt Micheluccis Experimentierfreudigkeit; die eigentümliche Erscheinung, eine Kreuzung zwischen einem archetypischen Haus mit einem Baukastensystem, macht neugierig.

Der Komplex – eine nur zur Hälfte mit Räumen gefüllte Stahlstruktur - macht den Anschein, als wäre er noch in unvollendetem Zustand, nur von temporären Charakter oder auf Veränderbarkeit ausgelegt. Dieser Eindruck wird durch den Einsatz von Ziegelwänden relativiert und die gegenteilige Assoziation von Dauerhaftigkeit ausgelöst. Ein weiteres Beispiel für das ausgeprägte Spiel mit Ambivalenzen. Michelucci schenkt dem Dorfkern einen gedeckten Marktplatz.



Abb.16 gefülltes und leeres Gerüst

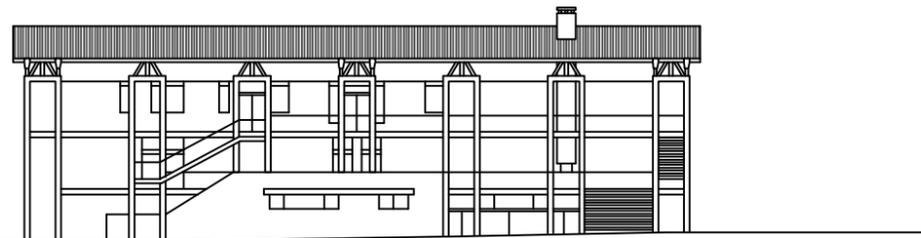
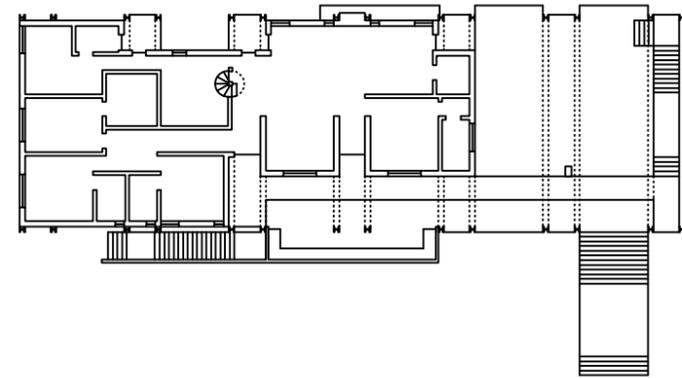
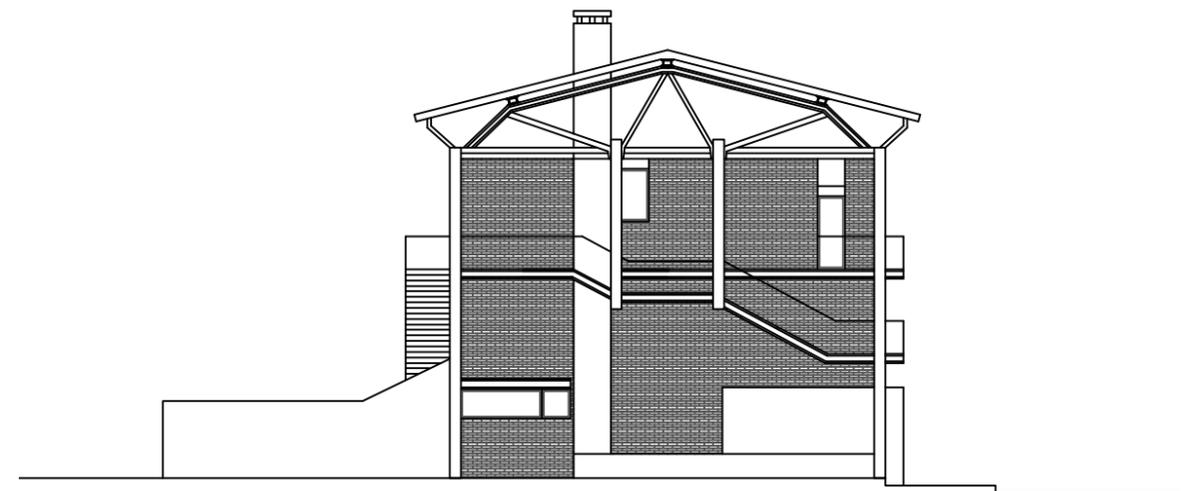


Abb.17 Laubengang und Kaskade



Chiesa di San Giovanni Battista Campi Bisenzio, 1960-64

Michelucci ist während der Entstehung der Chiesa di San Giovanni Battista im Zenit seines künstlerischen Schaffens. Der expressionistische Entwurf in Beton macht ihn 1964 international bekannt. Die Kirche ist ein Denkmal für die beim Bau der Straße verstorbenen Arbeiter. Der Bauplatz liegt westlich von Florenz, von der Stadt aus betrachtet, tritt sie in ihrer plastisch skulpturalen Wirkung wie ein riesiges Zelt oder Segel in Erscheinung.²⁵

Im Innern wird die Decke von scharfkantigen 'Masten' mit 'Zweigen' ausgespreizt, wobei durch die Faltung und Wölbung der gespannten Betondecke vielfältige Situationen entstehen. Die Kräfte, die zwischen der geschwungenen Decke, den Stahlbetonmasten und dem geerdeten Sockel aus Natursteinwänden spürbar werden, erzeugen dynamisches Moment. Außerdem ist jeder Stahlbetonmast verschieden ausformuliert – ein Verweis auf die organische Natur. Die Erschließung ist symbolisch aufgeladen; der Besucher wird spiralförmig (Labyrinth) von außen in die tiefen Räume des Innern geführt. Die radiale Ausdehnung des kreuzförmigen Grundrisses und die leichte Versetzung des Altars zeigen erneut die bewusste Umkehrung der konventionellen Sakraldramaturgie.²⁶ In der Gesamtheit stellt der aufgespannte Raum für Michelucci nicht nur die Kirche an sich, sondern eine Stadt dar: sie bietet dem Bedürftigen auf seiner Reise ein Ort der Zuflucht und schützt ihn vor den Einflüssen der Natur.

²⁵ Vgl. Dal Co, 1992, S.110

²⁶ siehe Chiesa del Cuore Immacolato di Maria, S. 30

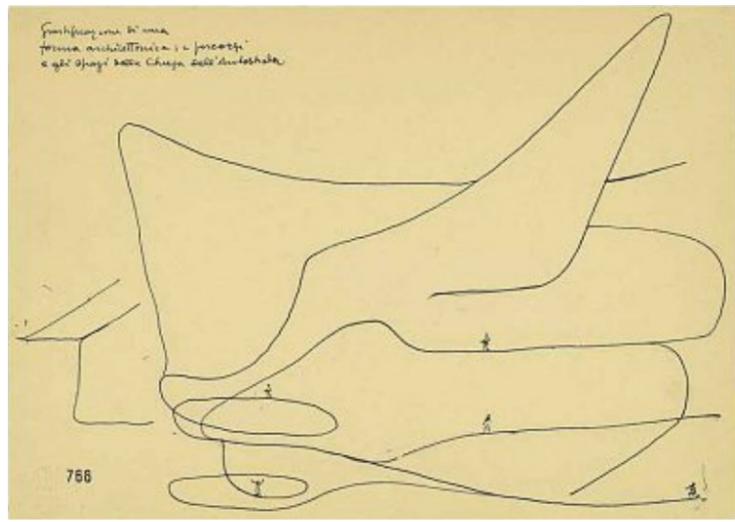
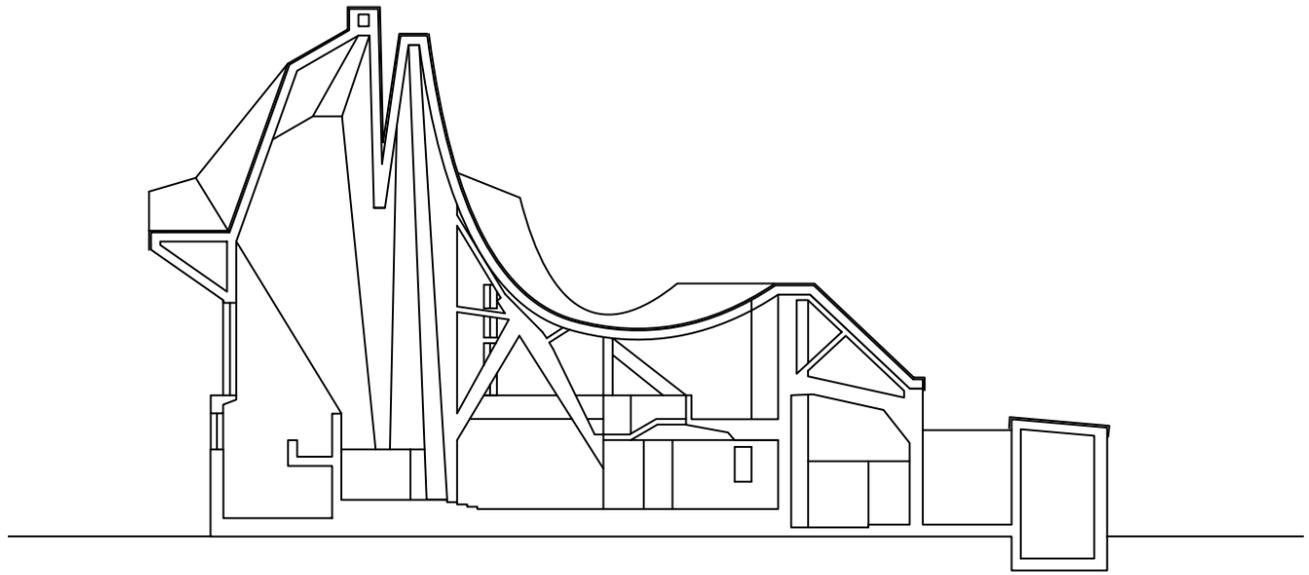
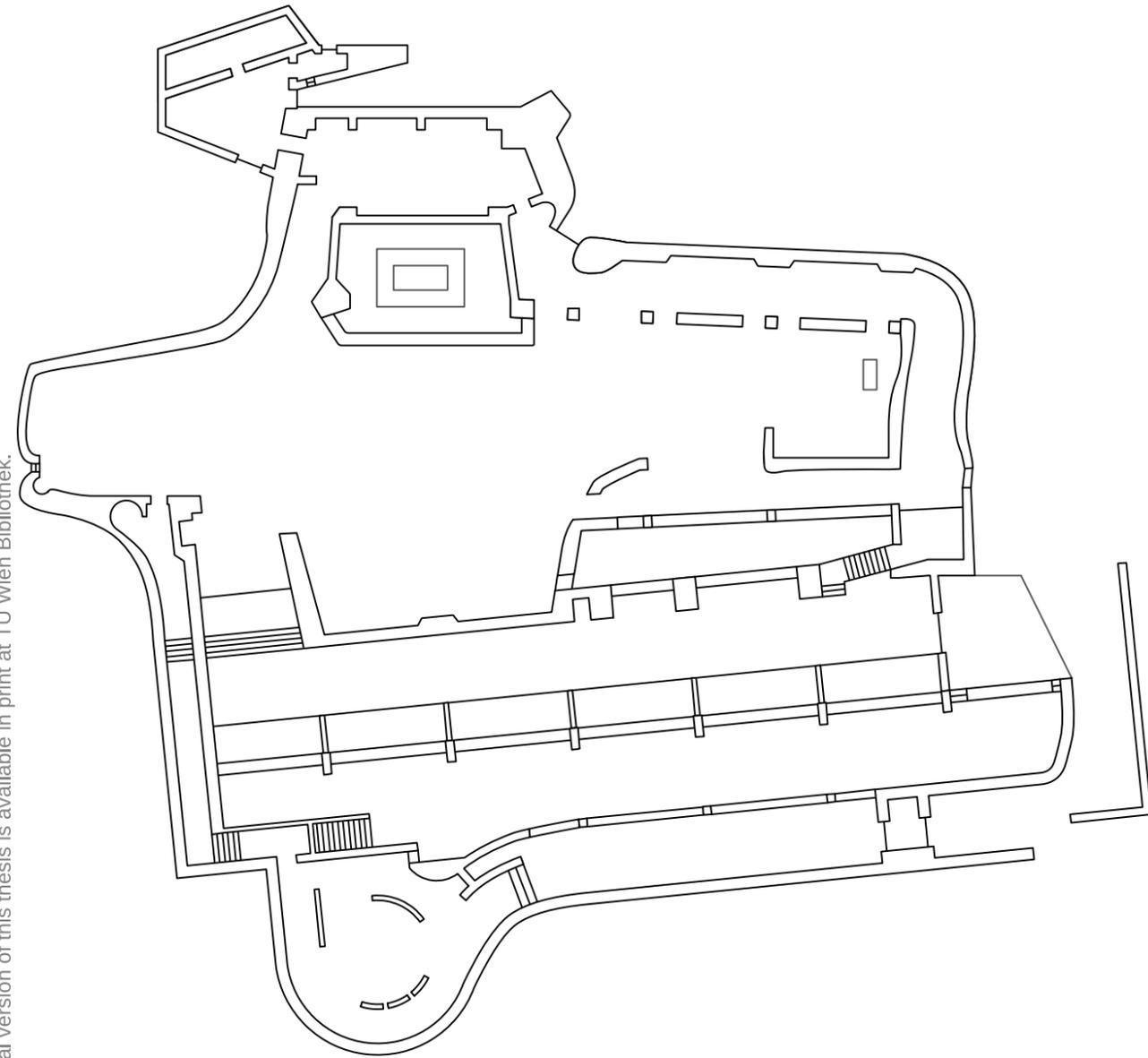


Abb.18 Durchwegung der Kirche



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



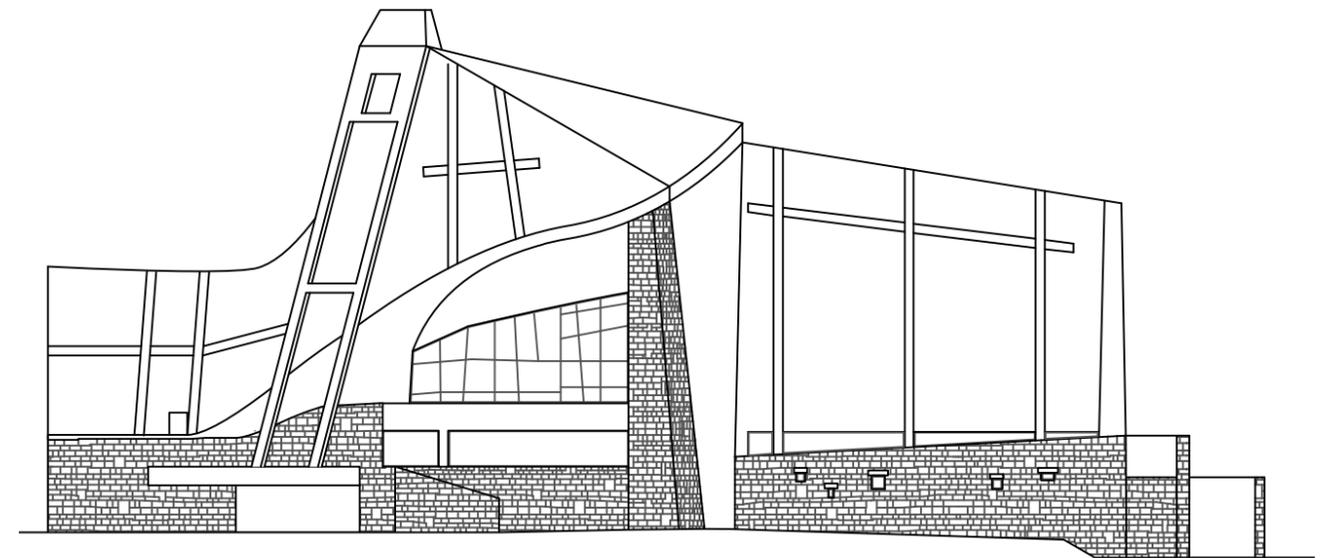


"[Aalto's Imatra church] represents a justifiable expressionism different from the willful picturesqueness of the haphazard structure and spaces of Giovanni Michelucci's recent church for the Autostrada."

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966

"I have visited Giovanni Michelucci's Church of the Autostrada since writing these words, and I now realize it is an extremely beautiful and effective building. I am therefore sorry I made this unsympathetic comparison."

Robert Venturi, note to the second edition of *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1977



Giovanni Michelucci -

Banca Monte dei Paschi di Siena Colle di Val d'Elsa, 1973-83

«Das rote Stahlgebilde im Zentrum der toskanischen Kleinstadt wirkt, als hätte hier ein Nachwuchsarchitekt in jugendlichem Übermut alle Register gezogen – dabei war Michelucci zu Planungsbeginn 82 Jahre alt.“

Martin Feiersinger / Werner Feiersinger:
Italo Modern 2. Architektur in Oberitalien 1946-1976, 2016, S. 518

Für das gleichnamige Kreditinstitut entwirft Michelucci das Bankgebäude Monte dei Paschi di Siena in Colle di Val d'Elsa. Der Bauplatz (1400m²) befindet sich im Zentrum des mittelalterlichen toskanischen Dorfes. Unmittelbar angrenzend liegt der zentrale Platz des kleinen Ortes, die *Piazza Arnolfo di Cambio*. Michelucci beginnt 1973 mit der Planung und stellt das Bauwerk nach Unterbrechungen rund zehn Jahre später fertig. Das Bankgebäude entstand in Zusammenarbeit mit dem Architekten Bruno Sacchi.

Das trapezförmige Grundstück ist allseitig von Straßen umgeben. Die Nachbarschaft ist von einer homogenen Bebauungsstruktur geprägt. Die dreigeschossigen Häuser sind ortstypisch gemauert und mit roten Ziegeldächern bedeckt.

Die wenigen Auflagen ermöglichen dem Architekten in der Weiterentwicklung des Ortes gestalterische Freiheit. Auflagen sind beispielsweise maximal vier Stockwerke über Terrain zu bauen und ein unterirdisches Parking.²⁷

Ausgangspunkt für Micheluccis Entwurf ist die Idee der Schaffung eines überdeckten Platzraums als Mehrwert für den Ort und die Menschen. Einhergehend mit seiner Haltung zur Stadterneuerung und zum Umgang mit historischen Kontext entschließt er sich dazu ein vielverzweigtes Stahlgerüst in die historische Umgebung zu stellen. Die auffällig rote Stahlstruktur signalisiert Widerstand gegenüber herkömmlichen Auffassungen des Bauens in der Stadt. Durch die leichte Erscheinung setzt sich das Gebilde klar vom Alten ab. Der temporär anmutende Charakter unterstreicht seine Haltung zum



Abb.19 Einfügung in den Ortskern

zeitgenössischen Architekturdiskurs. Das markante und figürliche Tragwerk verschafft dem Körper Prägnanz. Die dynamische Form vermag seine statische Umgebung in Bewegung zu versetzen. Das Bauwerk wirkt durch die expressive, leicht verspielte Formensprache subjektiv-emotional und verweist auf den erlebbaren Moment hin.

Der überdachte Platzraum illustriert eine zentrale Absicht in Micheluccis Werk: mit der Schaffung von Begegnungsorten die Bedürfnisse der Bürger zu bedienen. In Micheluccis Vorstellung soll er ein feierabendlicher Ort für Tanz und Vergnügen des geplagten Bankangestellten sein.²⁸ Die Parzelle weist über ihre Länge einen leichten Höhenunterschied auf. Der ebene Freiraum ist erhöht über dem Straßenniveau konzipiert. Durch die neue zusammenhängende Ebene wird ein rechteckiger Platz geschaffen. Der Terrainversatz vom Straßenraum zum Platz ist über ein paar Stufen zu bewältigen. Das Tragwerk erfordert nur punktuell Abstützungen und maximiert die Nutzfläche. Die Stützen sind in gleichmäßigem Abstand angeordnet und grenzen den Platz an den Seiten räumlich ab. Durch die darüber liegenden Obergeschosse erfährt der Platzraum auch vertikal eine Definition. Die Sockel des Tragwerks dienen als Sitzgelegenheit und sind wie der Platz mit Travertin verkleidet.

Die klumpenartige Bebauung setzt sich aus mehreren Körpern zusammen. Die Stahlstruktur und ihr alles überragendes Dach binden die einzelnen Körper zur Einheit. Die Schmalseite zur Piazza Arnolfo di Cambio ist durchlässiger in der Erscheinung und als das Gesicht der Bebauung wahrzunehmen. Im hinteren Bereich dockt ein ungefähr gleichhoher, gleichbreiter, aber weniger tiefer Annexbau an. Dieser hat im Gegensatz zum durchlässigen Gerüst eine massive, blockhafte Erscheinung. Die Ecke des Grundstücks zur Piazza ist mit einer Turmbebauung markiert. Als städtisches Element bildet der Turm den Übergang zwischen öffentlichem Straßenraum und intimeren Platz, in Zusammenspiel mit dem Gerüst wird eine orähnliche Situation erzeugt. Das Erdgeschoss wird neben dem Eckturm durch einen eingeschossigen, schuppenartigen Baukörper ergänzt. Seine Form nimmt analog zum Eckturm und dem Block den Verlauf der Straße auf und stützt sich straßenseitig auf dem Stadtniveau ab. Die drei Ergänzungsbauten sind in Natursteinmauerwerk gehalten.

Durch die erwähnten Eigenschaften der Setzung, Volumetrie und Materialisierung nehmen der Eckturm, der Schuppen und der Block für den

‘Klumpen’ eine wichtige Rolle ein: sie fungieren als Anker und betten die Bebauung im mittelalterlichen Kontext ein. Weiter schirmen die Körper den innenliegenden Platz vom Lärm ab. Spannenderweise ist die gegensätzliche Behandlung der Elemente nicht stringent durchgezogen. Vordergründig werden autonome Teile suggeriert. Durch wiederkehrende Elemente wie die zinnoberroten Fenster und Türen und dunklen Blechtafeln werden die Baukörper optisch dennoch als Einheit gelesen. Dadurch entsteht eine architektonische Ambivalenz und Mehrfachlesbarkeit.

27 Vgl. Conforti, 2006, S.347

28 Vgl. Giovanni Michelucci: A Conversation with Giovanni Michelucci, in: Perspecta Vol.27, 1992, S.125

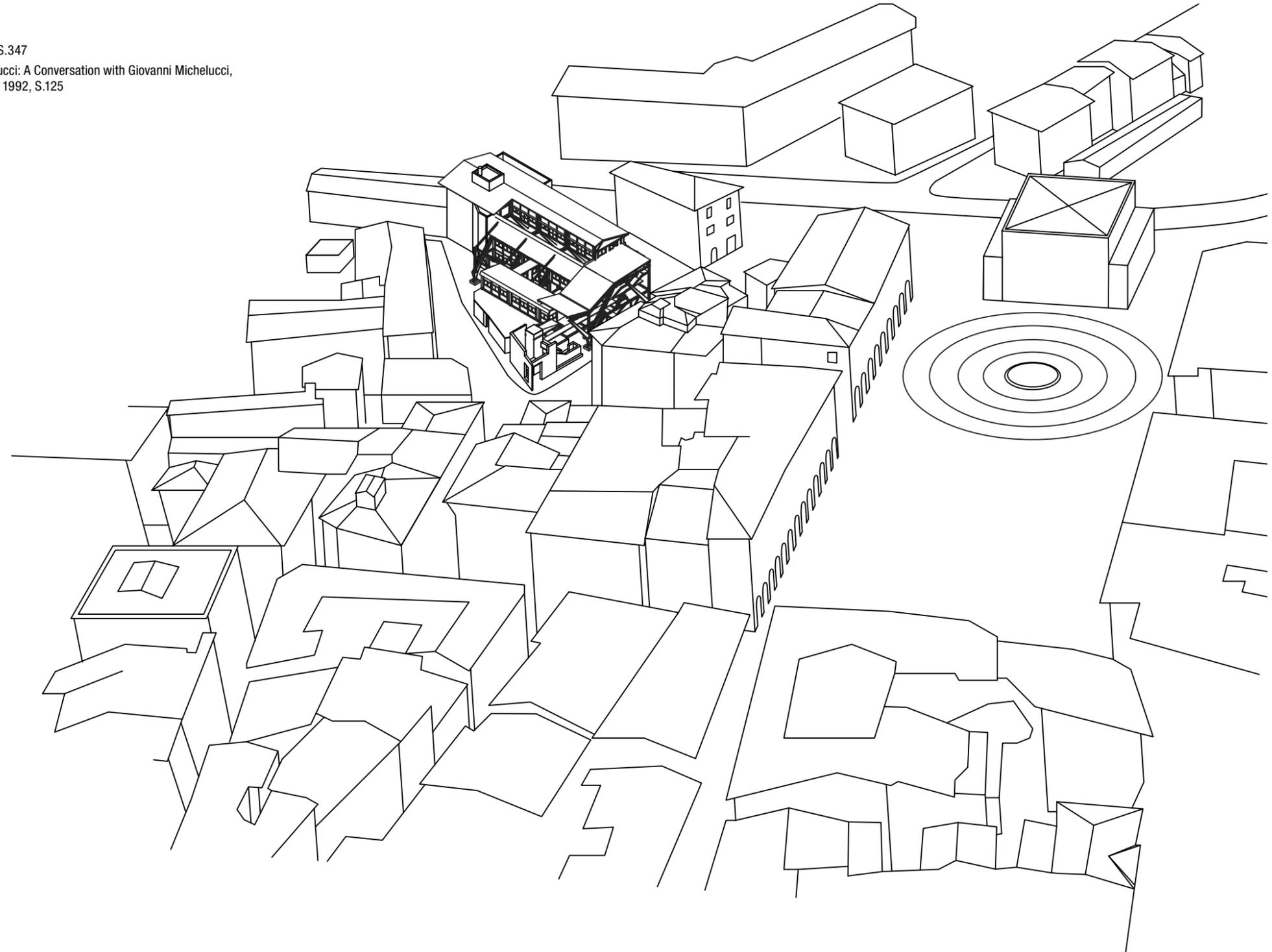
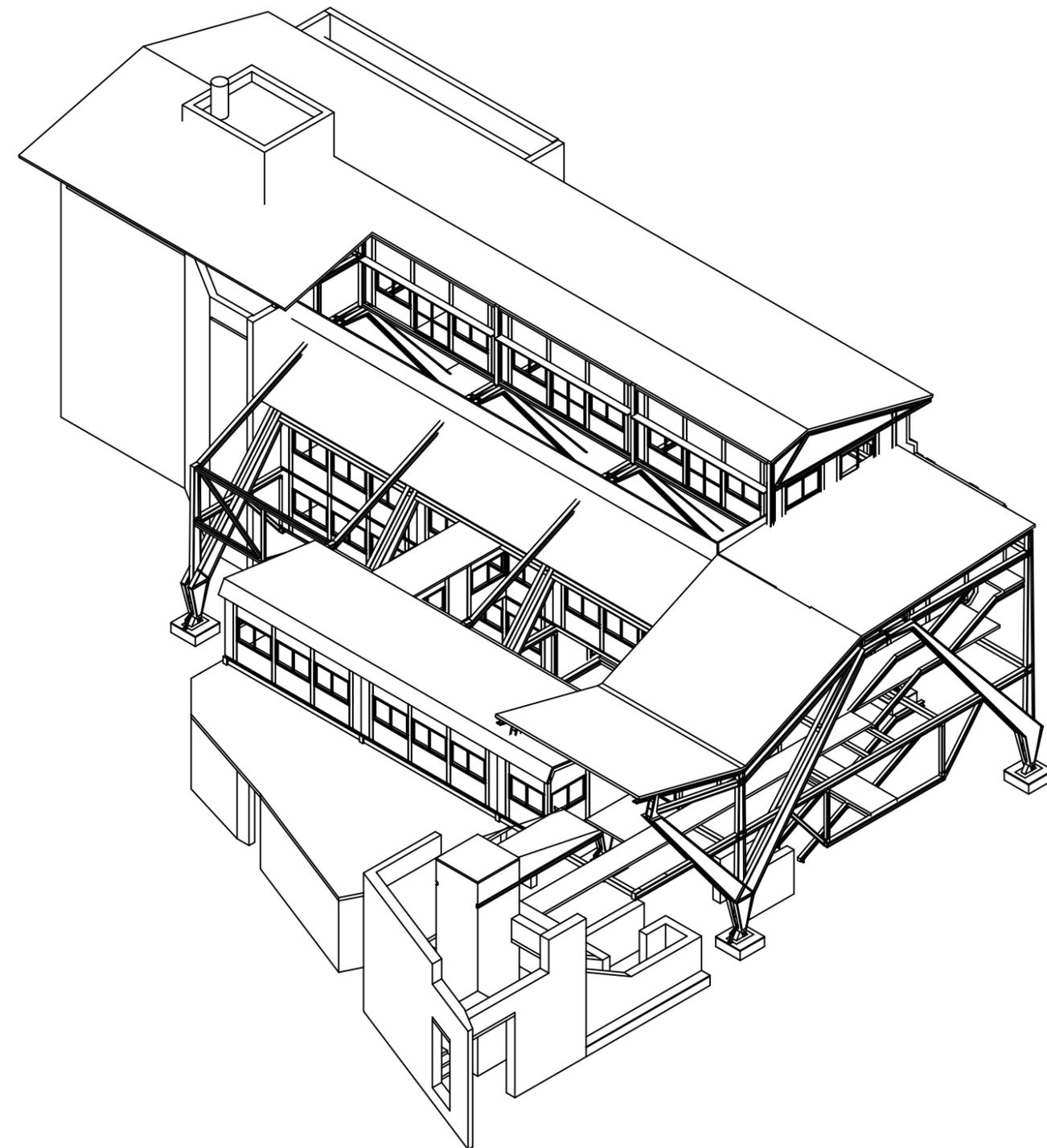




Abb.20 Eckturm



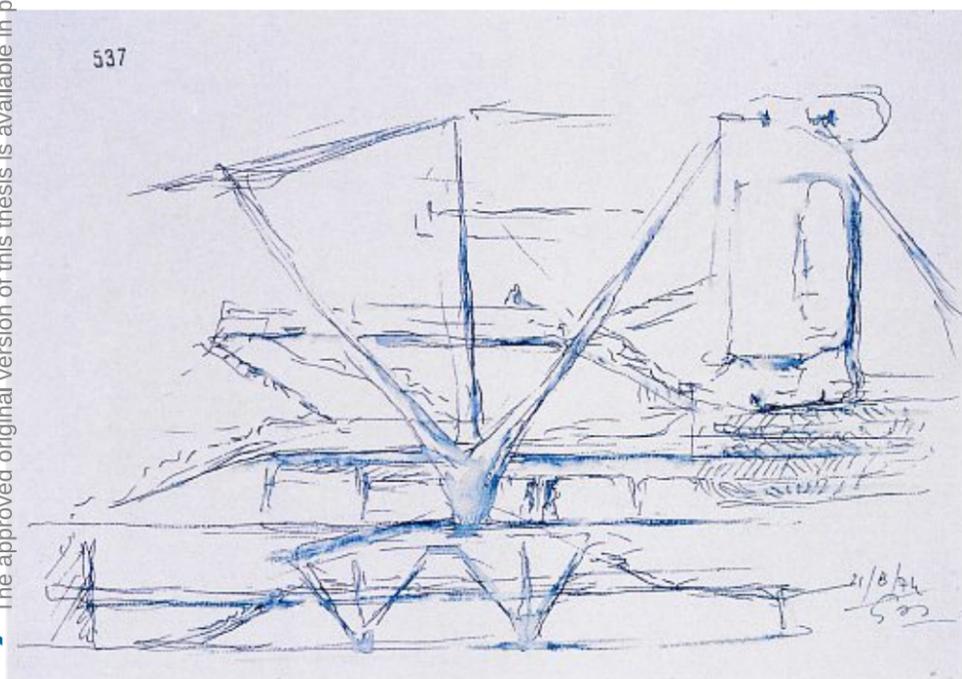
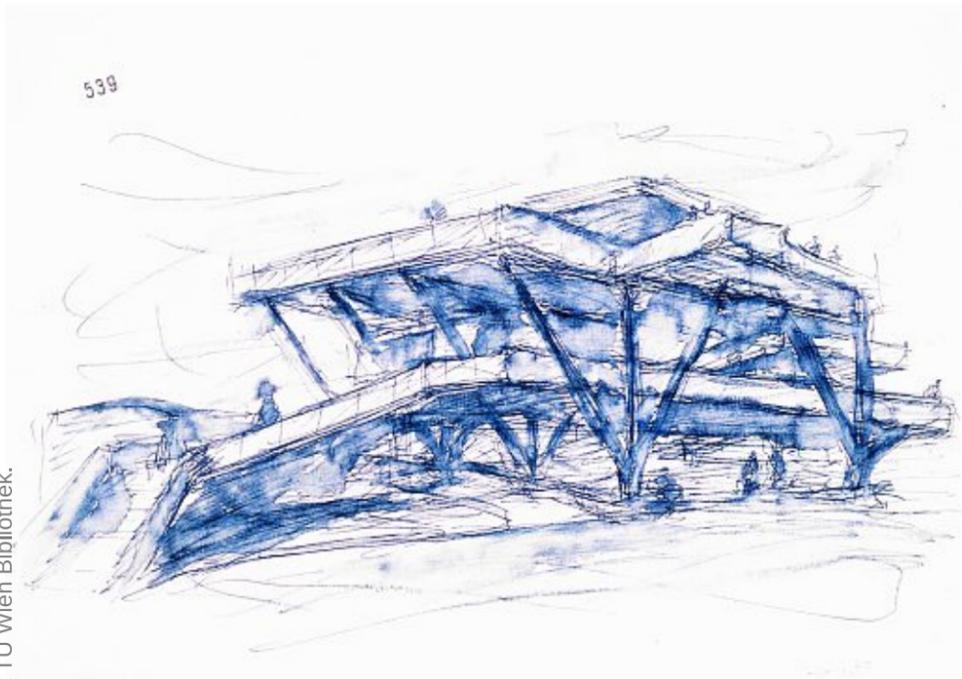
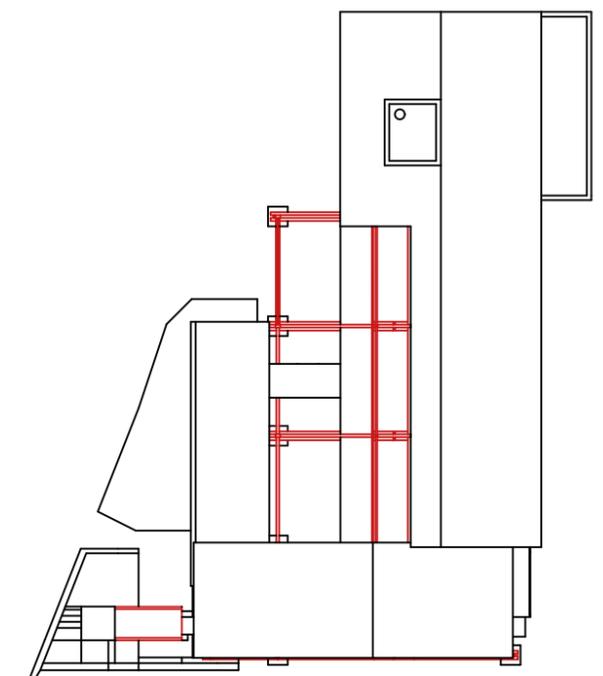


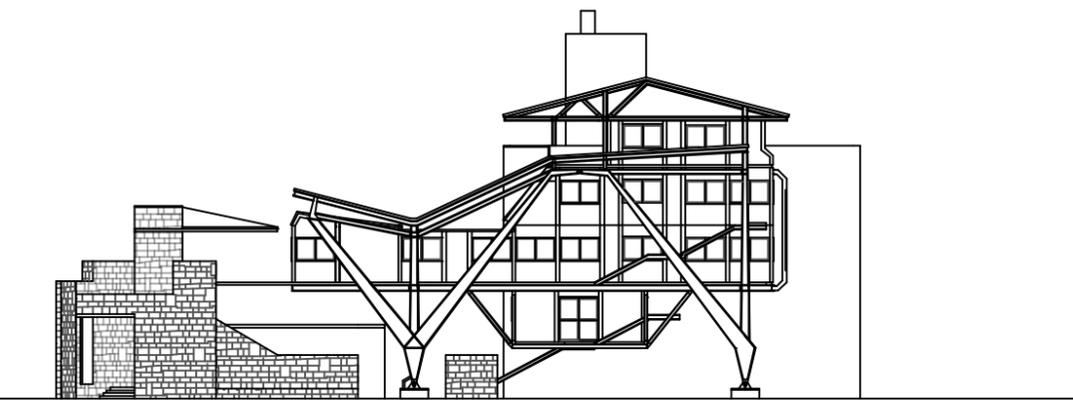
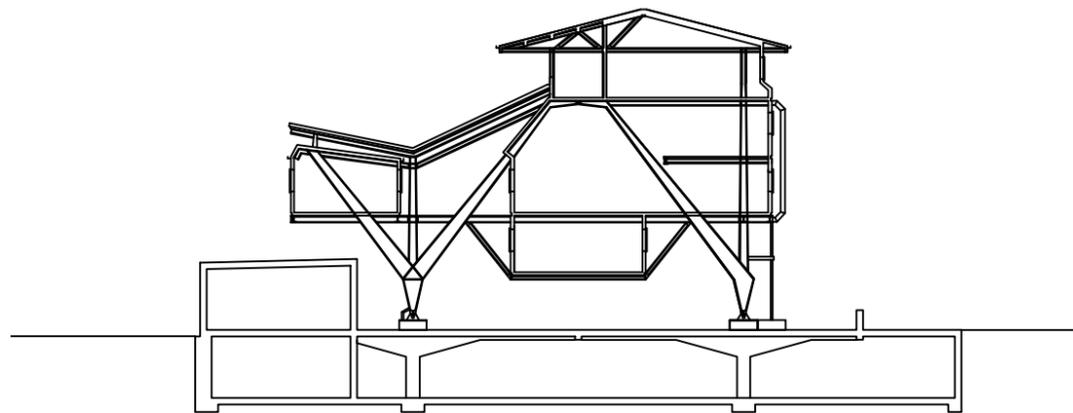
Abb. 21 und 22 Ideenskizzen Erschließung und Konstruktion

Der Hauptbaukörper ist formal in vier Ebenen gegliedert, weist aber fünf Geschosse auf. Michelucci gelingt es mit einem 'Mezzaningeschoss' die Beschränkung von vier Stockwerken zu umgehen. Das Geschoss ist in die überhöhte Sockelzone integriert und füllt wie die darüber liegenden Geschosse das Stahlgebilde nur partiell aus. Dadurch erzeugt der Architekt für den Nutzer des Platzraumes räumliche Qualität - von eingeschossig und geduckt hin zu offen bis unters Dach, aufgelockert mit einem brückenartigen Zugang zum Mezzaningeschoss. Die Untersicht erfährt durch die roten Träger und den richtungswechselnden Trapezblechen eine Gestaltung. Das erste und zweite Obergeschoss sind im rechten Teil der Bebauung zu einem doppelgeschossigen Raum - der Kassenhalle - zusammengefasst. Äußerlich tritt diese räumliche Zusammenlegung der Geschosse nur bedingt in Erscheinung. Linkerhand sind im ersten Obergeschoss Büroräumlichkeiten untergebracht. Im zurückversetzten Attikageschoss liegt ein zusammenhängender, offener Raum mit Zugang zum Außenbereich. Nordseitig öffnet sich eine Terrasse mit Ausblick zur toskanischen Landschaft. Der Abschluss findet das Gebäude im allseits auskragenden Dach. Mit dem entworfenen Stahlgerüst ist es Michelucci möglich Räume unterschiedlicher Dimension und Form einzuhängen. Vertikal ist der Baukörper von einem hofartigen Einschnitt durchbrochen, der Licht in die Sockelzone bringt. Das unterschiedliche Auftürmen generiert ein asymmetrisches Raumgefüge und damit Hierarchie. Das Gebäude wird selber zu Stadt und seine Architektur weist Eigenschaften einer Stadt auf.

Der Erschließung und ihrer zeitlichen Komponente schenkt Michelucci in seinen Bauwerken besondere Aufmerksamkeit. Er verwendet die Elemente der Erschließung gerne als lyrisch-dramaturgisches Mittel um mit dem Nutzer zu kommunizieren. Bei der Bank ist die Durchwegung nicht nur bestimmendes Thema, sondern auch Teil des Gesichts der Bebauung. Der Weg in die Bankräumlichkeiten inszeniert der Architekt mit skulpturalen Kaskadentreppen im Außenraum. Die Nutzung in den eher geschlossen gehaltenen Räumen dehnt sich auf das begehbare Gerüst aus. Die sozialen Stimmungen werden über die Erschließung in die Stadt getragen. Weiter spielt der Architekt bei der Wegführung mit Richtungsänderungen und Aussichtsplattformen in der Absicht, den Besuchern und Angestellten der Bank eine Vielfalt an Eindrücken zu gewähren und ihren Alltag durch Überraschungsmomente zu bereichern. Der Bedeutung der eingehängten

Kaskade wird mit einer Akzentuierung des Daches Rechnung getragen. Das eigenständige Dach schützt die offengelegte Stahlkonstruktion der Treppen vor der Witterung. Fluchttreppe und Lift sind im Eckturm untergebracht. Die in den Eckturm integrierte Treppe und der Liftschacht sind in Beton ausgeführt.





Das Tragwerk der Bank besteht durch seine ausgefallene, räumlich komplexe Stahlkonstruktion. Die Primärstruktur bilden parallel zueinanderliegende Metallrahmen. Dabei handelt es sich um ein dreigelenkiges Rahmentragwerk. Zwei Gelenke befinden sich auf gleicher Höhe bei den Auflagern, das dritte Gelenk beim Scheitelpunkt. Zwischen den beiden Fundamenten der Rahmen beträgt die Spannweite ungefähr 17 Meter. Fünf solcher Rahmen sind in einem Abstand von 8,5 Meter angeordnet. Die Decke der Tiefgarage übernimmt vermutlich die Funktion eines Zugbandes zwischen den Sockeln. Der Rahmen setzt sich aus zwei Elementen zusammen, einer Y-Stütze mit Verstärkungen im Knotenpunkt und einer geknickten Stütze ohne Verstärkungen. Die Stützen bestehen im Wesentlichen aus zwei parallel verlaufenden I-Profilen, welche sich aber in alle Richtungen verjüngen bzw. verbreitern, demzufolge sind die Flansche geschweißt. An den Fußpunkten der Rahmen werden die Kräfte über das Gelenk in die vorgängig auf Betonsockel aufgeschraubte Auflager geleitet.

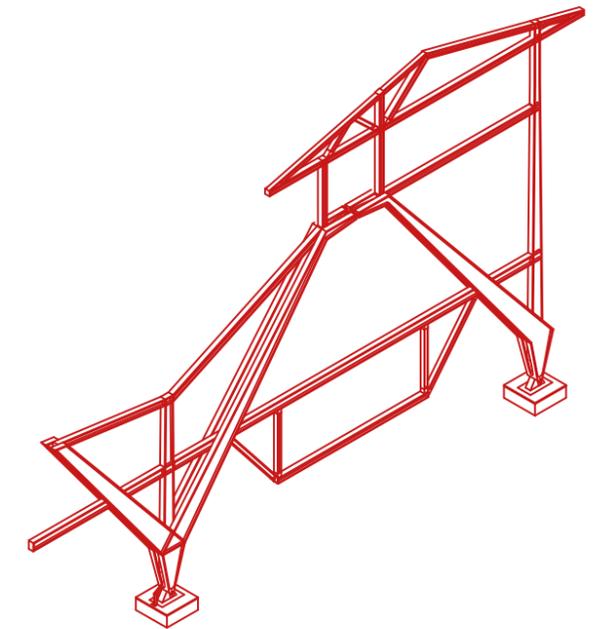
Zwischen den beiden I-Profilen der Rahmen ist bei den Fußpunkten jeweils eine senkrecht aufgehende Stütze eingespannt, bestehend aus zwei geschweißten C-Profilen, Rücken an Rücken gestellt. Die rechte Stütze ist für die Lastabtragung der darüber liegenden Räume unabdingbar, die Linke eher gestalterischer Natur. Auf den sich von unten nach oben verjüngenden Stützen ist die Dachstruktur gelagert. Zwischen diesen Stützen sind Träger eingehängt, bzw. geschraubt. Den durchlaufenden Stützen aus C-Profilen sind auf Trägerhöhe zusätzliche Aussteifungsrippen angeschweißt. Im Kreuzungspunkt mit den Rahmen werden die Träger mit Winkeln an der Innenseite befestigt. Die Integration der Räumlichkeiten des Mezzanins in die Sockelzone wird mit einem raumhohen Fachwerk gelöst. Das Fachwerk ist kopfüber von der oberen Etage abgehängt. Die zu den Rahmen querliegende angehängte Nebenstruktur bindet die Dreigelenkrahmen zu einem System zusammen. Die Nebenstruktur besteht großteils aus normierten I-Trägern, die mit angeschweißten Laschen miteinander verschraubt sind.

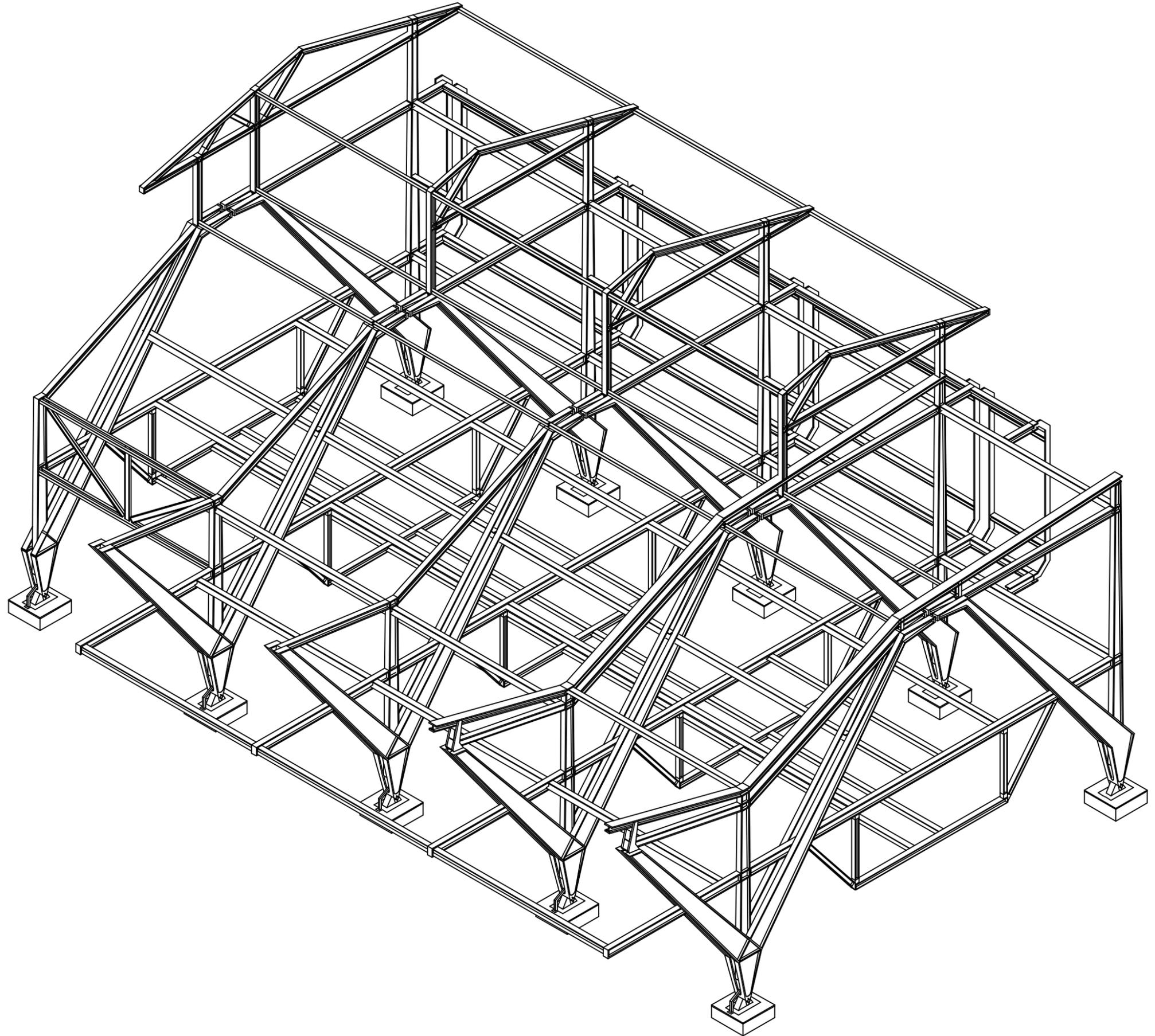
Das Tragwerk ist von Michelucci weitgehend so entwickelt, dass die einzelnen Strukturelemente vor Ort mit wenig Aufwand verschraubt werden konnten. Die ganze Montage erfolgt mit geringem Personeneinsatz und einem Kran. Die Rahmen werden zuerst an der Basis mit dem Auflager verbunden und danach im Scheitelpunkt.²⁹

Für die Elemente neben der Stahlstruktur - dem Eckturm, dem Block und dem Schuppen - verwendet Michelucci in Anlehnung an die Techniken der römische Antike eine adaptierte Form des Opus Incertum: die mittlere Wandschicht ist in Beton gegossen, die Schalen mit groben Blöcken gemauert.³⁰

29 Vgl. Conforti, 2006, S.353

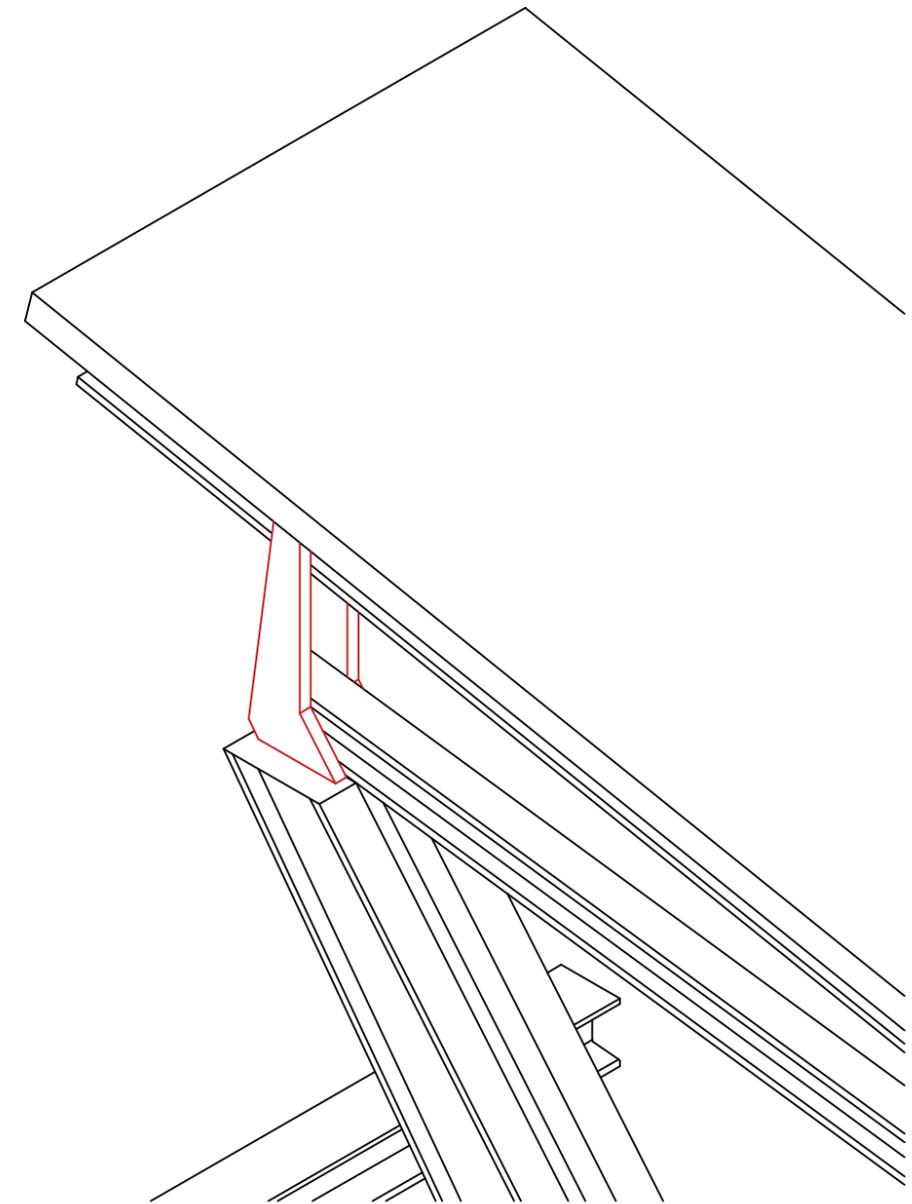
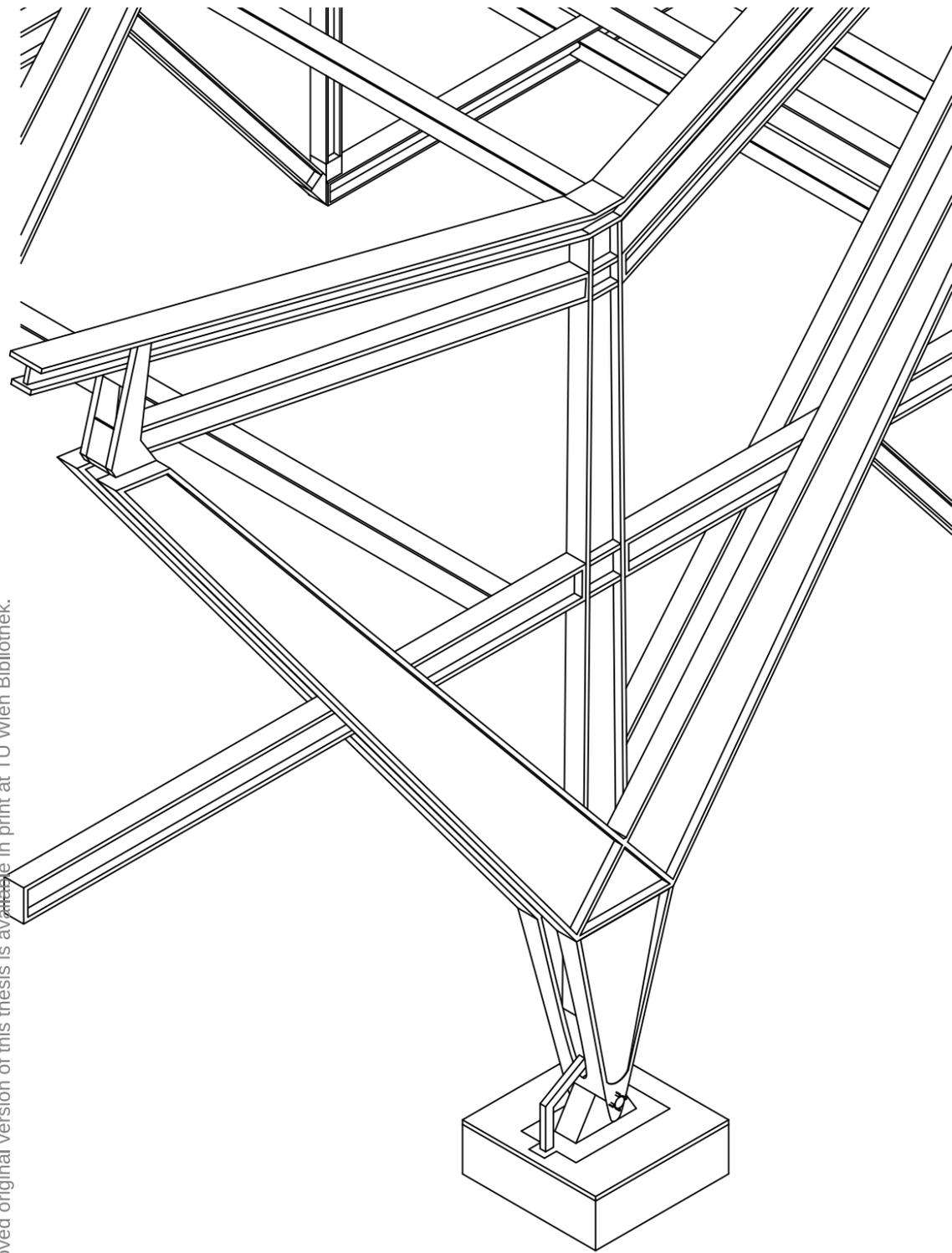
30 Vgl. ebda.





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. 23 und 24 Blick auf die Struktur



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.

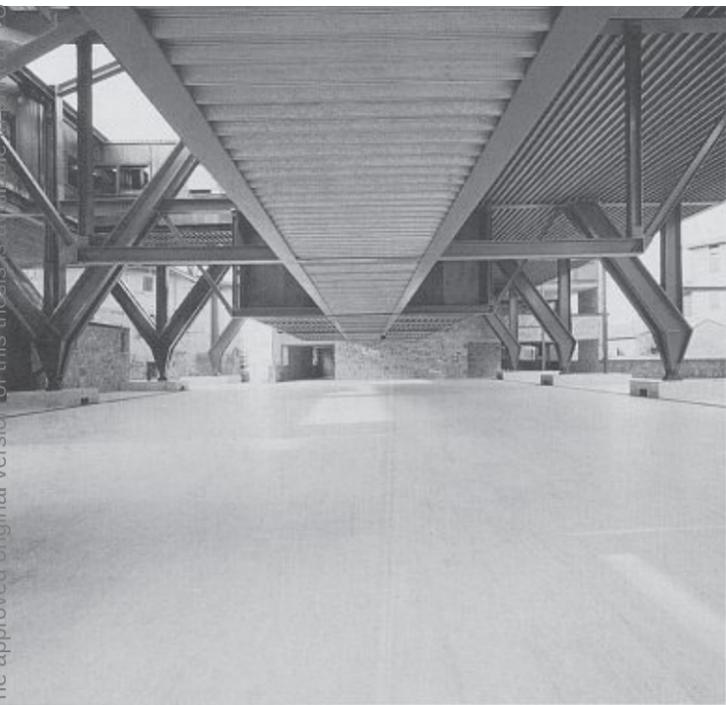
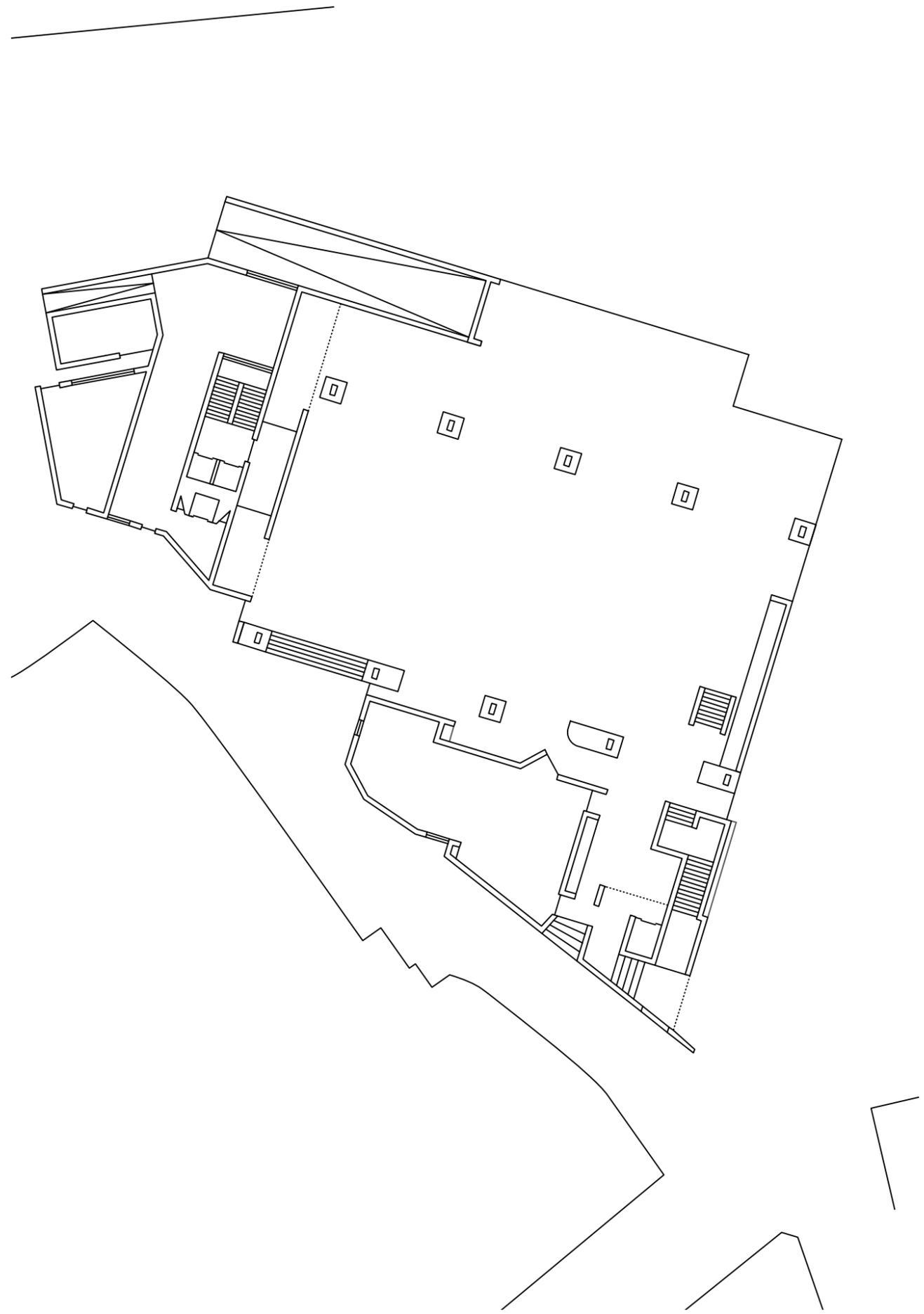


Abb.24 und 25 Innen- und Aussenraum



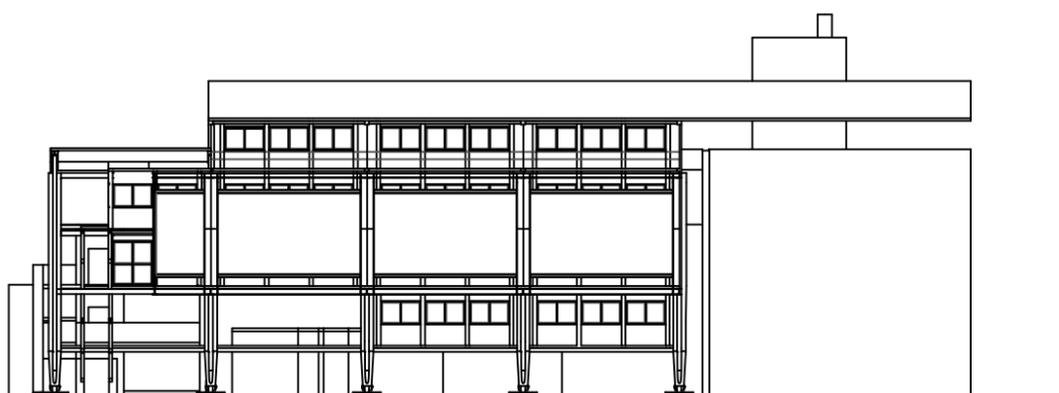


Abb.26 Blick auf die Fassade

Giovanni Michelucci - *ein offenes Kunstwerk*

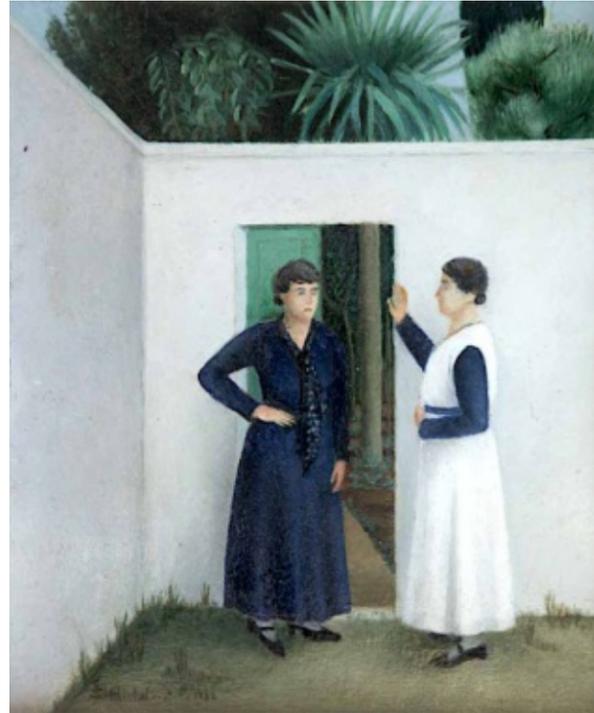


Abb.27 Eloisa Pacini Michelucci: Conversazione, 1932

die Hinwendung zum Handwerk; seit seiner Kindheit in Pistoia ist er mit Handwerk vertraut, mit Charakteristiken von Materialien und mit der toskanischen Bauweise. Die Wertschätzung, die er für die Arbeit der Handwerker hat, kommt in all seinen Bauten zu tragen. Sie ist maßgebend für den Ausdruck seiner Architektur.

"I felt great happiness when I saw the walls of the church of the Autostrada signed by the workers. Every one of them signed the piece of the wall they worked on. It gave me great satisfaction. I went and spoke with all the workers, who were- from Abruzzo, Romagna, Tuscany, Siena, about the character of the materials for the walls of the church. And so it happened that you could tell who had done each piece of the wall. These were men with such fantasy that they could represent themselves in the walls they built. The walls are all different because those men were all different from one another in the way they worked, in their conception of life, in their human relations. The wall of the Tuscan is cold as ice, indifferent. The Sienese, instead, seemed to have thrown himself inside the wall; it's all fire."

Giovanni Michelucci in: A Conversation with Giovanni Michelucci, 1992, S.125

der Umgang mit der historisch gewachsenen Stadt; aufgrund seiner Beschäftigung mit dem Liberty-Stil und dem Futurismus vertritt er die Meinung, dass Neues unvoreingenommen entstehen und seiner eigenen Zeit entsprechen muss. Rekonstruktionen, stilistischer Eklektizismus, nicht im Moment verwurzelte Objekte sind für Michelucci nichts, was man in der Architektur verwenden und der Gesellschaft antun darf.

"Look, the important thing is to know nothing. There is a danger of applying a preconceived form to the object that we're studying, and this is already a problem, because we don't give ourselves the time to understand the demands or the needs of what we're studying. I cannot do today a medieval-looking thing as others do, because I immediately see the fake in it, and it annoys me greatly not to give birth to my own things that fulfill my own demands and those of my own time."

Giovanni Michelucci in: A Conversation with Giovanni Michelucci, 1992, S.118

Wie erläutert durchläuft Michelucci in seinem fast hundertjährigen Leben nahezu alle Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts. Er kommt mit einer Reihe an italienischen Architekturbewegungen - manchmal divergenten - in Berührung, bekennt sich in seinem Werk nicht zu *einem Stil*. Vielmehr resultiert eine Sammlung vielfältiger Bauten und widerspiegelt damit Micheluccis Produktivität und seine unersättliche Neugierde. Die besprochenen Beispiele sind Beweis, umso deutlicher weil lediglich das Spätwerk beleuchtet wurde. Nichtsdestotrotz sind in den Entwürfen wiederkehrende Motive erkennbar retrospektiv betrachtet wie Fäden in sein Werk eingewoben.

Dabei konnte ich fünf zentrale Motive in seinem Werk herauschälen, welche ich unter folgenden Begriffen charakterisiere: Das Handwerk, die gewachsene Stadt, das Unbekannte, Mimesis und Poetik. Nachfolgend möchte ich diese Motive kurz beschreiben und mit einem Zitat von Giovanni Michelucci unterlegen. Zur Poetik, dem am wenigsten greifbaren Thema, habe ich kein Zitat gefunden welches dem Rechnung trägt. Deshalb widme ich der Erläuterung des Motivs der Poetik einen längeren Abschnitt.

aus dem Unbekannten schöpfen; mit Blick auf die wandelnden Bedürfnisse der Menschen will sich Michelucci nicht einfach den etablierten - z.B. typologischen - Konfigurationen bedienen, sondern Neues versuchen.

„First of all, I had considered the working condition of a bank clerk, which is some kind of a prison sentence. From that, I began with the idea of eliminating every barrier. Therefore, free the bank, and possibly liberate it from all the walls, away with all railings, away with all gratings and obstacles that keep the bank from the city. I spoke with the bankers and said to them, "You've put the bank against the city and this is a very grave thing. Let's do something different, let's not try to get rid of one wall, let's get rid of it all and try to make a space where people go dancing." And that's how the covered plaza was born. I know now that people don't use it that way but I'm not worried. Let's wait a few years. The same thing always happened with my churches. At first, people wouldn't go. Now they go even too much. Everything matures in a miraculous way, as if there were a need for change. There is always a need to create a space that has greater value than all previous spaces.”

Giovanni Michelucci in: A Conversation with Giovanni Michelucci, 1992, S.126

das Aneignen von Natur und Spiritualität; einem osmotischen Vorgang gleichend - beruht seine Entwurfsmethode auf dem Prozess, Beobachtungen aus der Natur auf die Architektur zu übertragen. Michelucci nimmt physische Elemente wie den Baum oder das Kreuz als Metapher und als Anstoß für eine konstruktive Idee - nicht für die Form! Er filtert ihre Fähigkeiten und Merkmale heraus und transformiert diese in einzigartige Tragwerke.

“I go into a forest. The forest offers me an infinite number of spaces. Some trees gather about themselves and create a void. Others bunch up and create a refuge. These to me are all constructive suggestions that are in the normal realm of a project. Every element in nature, with its structure, creates a space that is often used by man in a natural way or at least is by man in a natural way or at least is contemplated for its beauty. So these live spaces of nature, with all their elements like the tree, are real and true constructions of their own that to me are like the structure of a building. If I take into consideration the form of a tree, it might suggest to me an architectural form, as long as I see it only as a formative element of an idea and not as the tree in and of itself. I look at it and I transform it into a wall. When I begin to associate myself with the formal elements of nature, then I feel how I might enrich an otherwise regular form. Even if that enrichment is only in a small detail that in some way expresses movement, I feel that that movement is more congenial to the way I live.”

Giovanni Michelucci in: A Conversation with Giovanni Michelucci, 1992, S.121

die Poetik; liiert mit der Malerin Eloisa Pacini bewegt sich der Architekt und Ingenieur in einem künstlerischen Umfeld, sieht sich sowohl als «Technikverständiger» wie «Kunstverständiger». Seine interdisziplinäre Tätigkeit befähigt ihn zur simultanen Entwicklung von Architektur und Struktur. Seine Architektur bildet ein Spannungsfeld ab, zwischen diametralen Kriterien wie Zweckrationalität und Kunst. Die Poetik wird in der Symbolik seiner Bauten konstituiert.

Um die Poetik in seinem Werk präzisieren zu können, möchte ich erneut das Bankgebäude Monte dei Paschi di Siena herziehen. Zur Veranschaulichung meiner Thesen nehme ich Umberto Ecos³¹ Schrift *Das offene Kunstwerk* zur Hand und versuche so den kunstvollenden Charakter des Baus zu erläutern. Die 1962 erschienene Schrift ist eine Sammlung von Aufsätzen, geschrieben als Dozent für Ästhetik. In den 1950er Jahren rückte die Einbeziehung des Zufalls bzw. die Unbestimmtheit die musikalische Komposition noch weiter vom Kunstwerk im herkömmlichen Sinn ab. Davon ausgehend diskutiert Eco den Sinn einer erweiterten Werkästhetik.³² Das Unbestimmte und Mehrdeutige könne zum künstlerischen Programm erhoben und auf diesem Weg ein offenes Kunstwerk geschaffen werden.

Das Bauwerk ist in seiner Gesamtheit für den Betrachter visuell nicht zu erfassen; Architektur und Struktur verschmelzen zum nicht überschaubaren Konglomerat. Erzeugt wird dies zum einen dadurch, dass der Betrachter nicht die nötige Distanz zum Bauwerk einnehmen kann um Form und Kontur abzulesen. Diese Offenheit ermöglicht dem Betrachter zu unterschiedliche Lektüren; angenommen der Betrachter befindet sich innerhalb des Gefüges von Stahlelementen wird ihm jeweils nur ein Ausschnitt des Komplexes preisgegeben und somit ein Feld an Interpretationen eröffnet. Die Strukturelemente - die Protagonisten des Bauwerks die diesen einmaligen Moment des Betrachters prägen, scheinen wie aus dem Zusammenhang gerissen. Das lückenhafte Bild aus dieser fragmentarischen Betrachtung ist somit persönlicher Art - ein Schnappschuss.

Michelucci inszeniert den Bau als Balanceakt - ein scheinbarer Moment des Übergangs - nahe an der Grenze der Instabilität. Dabei drückt das Tragwerk eine Verfestigung der Bewegung aus.³³ Dem dynamischen Tragwerk sind in seiner räumlichen Entfaltung keine Grenzen gesetzt; die expressiven Struk-

turen ragen in alle Himmelsrichtungen empor. Das voluminöse, fast schon unbändige Gerüst, das sich über dem Boden erhebt, kommt nur auf ein paar winzigen Auflagern zu stehen und gleicht einem konstruktiven Unterfangen.

Der eigensinnige tektonische Ansatz, die Loslösung von gewohnten tektonischen Beziehungen evoziert eine Mehrfachlesbarkeit. Mit der Durchdringung von Hülle und Raum durch Strukturelemente werden klare räumliche Abgrenzungen aufgehoben. Architektur und Struktur - Raum und Konstruktion wirken dabei stets aufeinander bzw. deutlicher: sie bedingen einander. Das Bauwerk ist also nicht von hierarchischen oder zeitlichen Ordnungen determiniert, vielmehr bildet es ein Spannungsfeld geprägt von Ambivalenz. So liegt es am Betrachter zu entscheiden ob die in einem Raum sichtbaren Tragwerke Elemente des Raums sind oder als Fremdkörper einen Raum im Raum aufspannen. Dasselbe gilt für Außen: Sehe ich eine Struktur die mit Räumen gebrochen wird oder gehören die Räume zum System?

Nach diesen einführenden Betrachtungen möchte ich zwei Zeichnungen einander gegenüberstellen. (Darauffolgende Doppelseite) Die erste Zeichnung bildet meinen Versuch ab der verworrenen und eigentümlichen Struktur der Bank, ein übergeordnetes regelmäßiges konstruktives System, bestehend aus einer Summe gleicher Elemente, überzustülpen. Ersichtlich wird die Existenz einer Regel, eine Reihung von mehrgelenkigen Stahlrahmen – der Primärkonstruktion - mit einem eingehängten räumlichen Gerüst – der Sekundärkonstruktion. Die zweite Abbildung verknüpft Micheluccis mannigfache gestalterische *Manipulation* mit der *Information* an den Rezipierenden nach Eco. Michelucci komponiert an manchen Stellen frei etwas dazu, wie die vorgehängte Fassadenkonstruktion, die punktuell eingefügten diagonalen Aussteifungen, die Verdoppelung der Träger im Dachbereich und die zeichenhaften Halterungen für die Dachkonstruktion, nicht zuletzt die Konstruktion der Erschließungsstruktur. Im Gegenzug zwackt er äquivalent zum Akt des Hinzufügens beim System auch ab, beispielsweise die hinterste auskragende Ecke im linken Bereich oder die fachwerkartige Dachkonstruktion hier im Vordergrund. Diese Anomalien bringen Micheluccis Wille zum freiheitlichen Entwurf zum Ausdruck, seinen unverkrampften Umgang mit der Konstruktion. Sie zeigen aber auch die Absicht den Betrachter zum aktiven rezipieren zu bewegen.

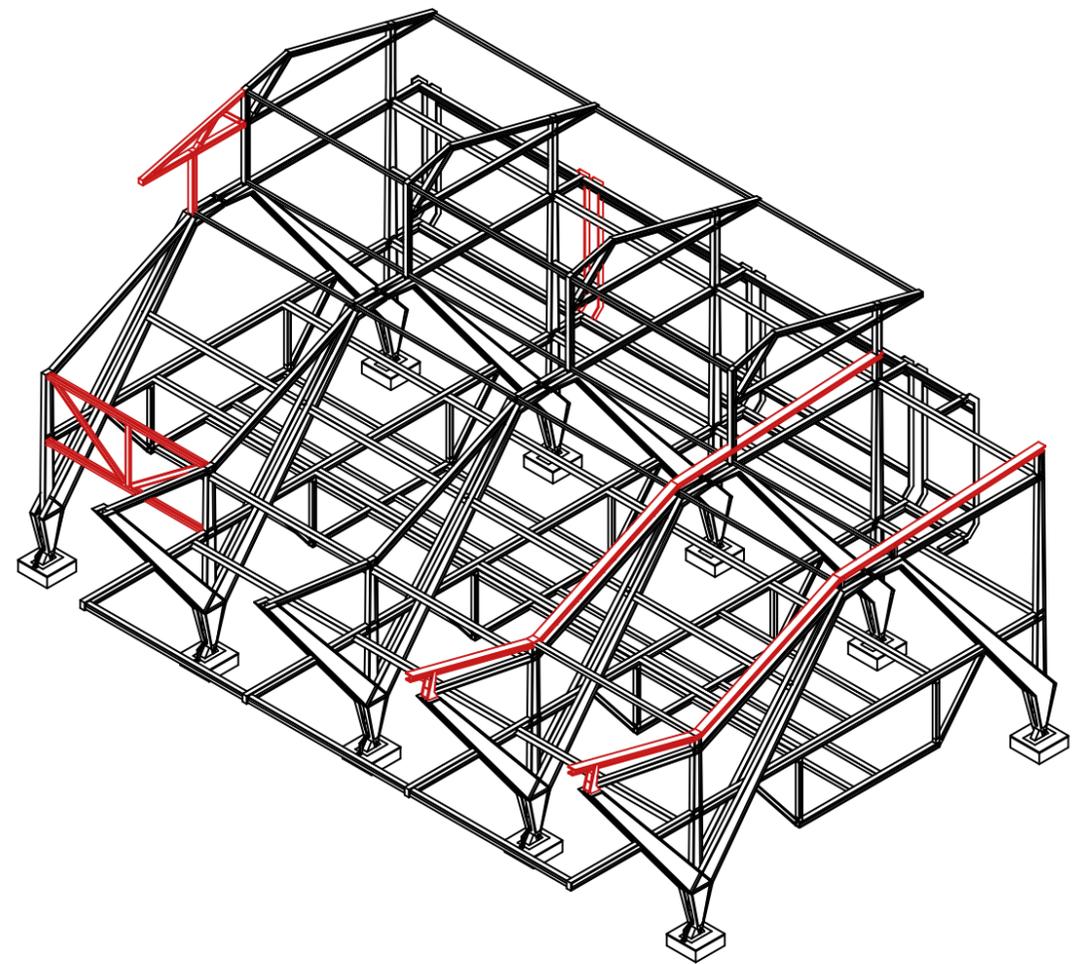
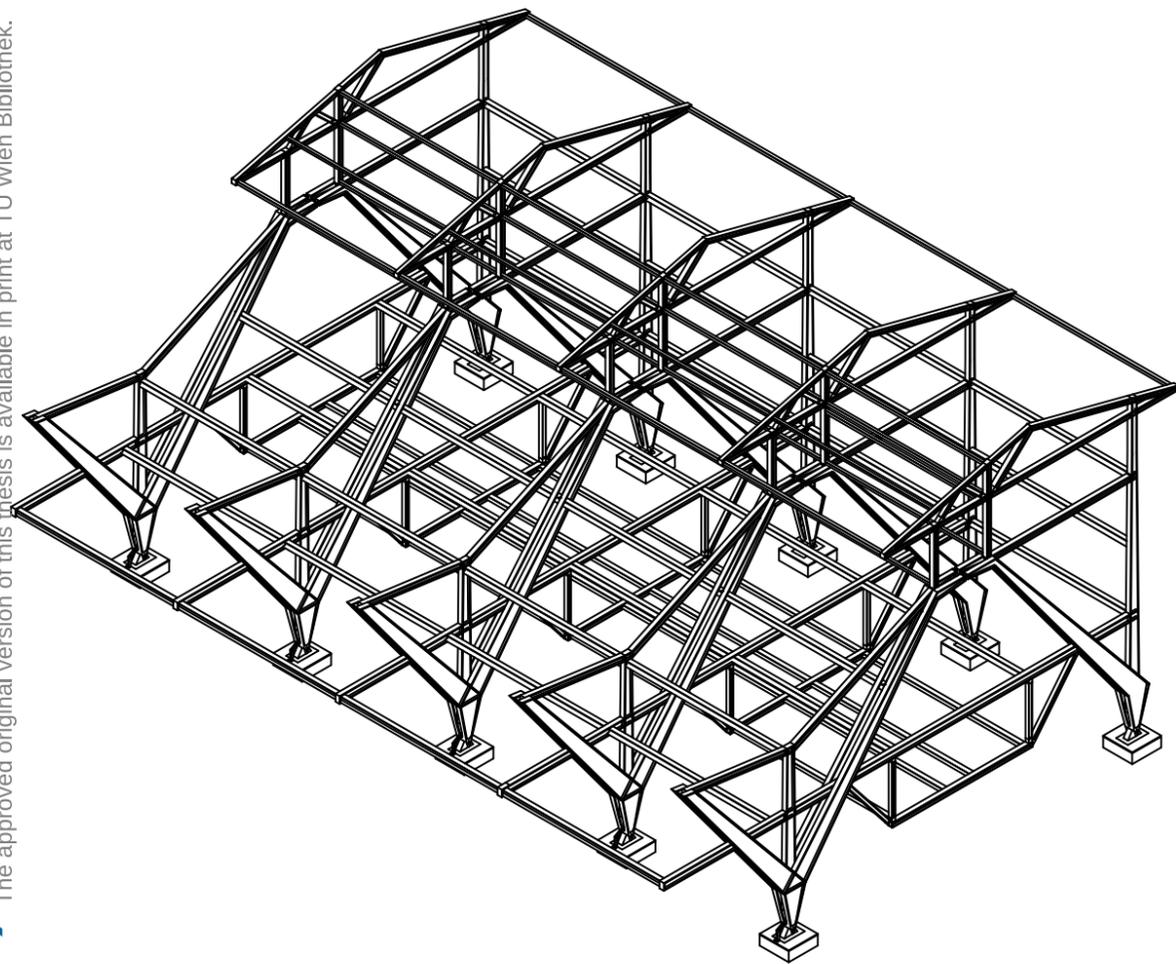
Die Ausnahmen der Regel sind was das Wesen dieses Baus ausmacht und um die Eigenschaften der Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit bereichert. Eco meint in diesem Zusammenhang je mehrdeutiger und ungeordneter eine Struktur sei und je mehr sie von der Organisation abweicht desto mehr nehme die Information zu.³⁴ Dazu sagt er weiter, dass wenn die moderne Kunst einen Bruch mit Wahrscheinlichkeitsgesetzen angestrebt, sie sich dessen Voraussetzungen bedienen muss um sie deformieren zu können.³⁵ Eben dies sehe ich im Umgang Micheluccis mit dem System mit einer repetitiven Logik, um es dann mit erweitertem Vokabular zu verzerren.

Abschließend möchte ich feststellen, dass Michelucci im hohen Alter von 80 Jahren hier gelingt das Wesen seiner genialen Architektur zum Ausdruck zu bringen: nicht die Architektur ist vordergründig, sondern das System, eine Gesamtheit von Elementen, die sich gegenseitig bedingen und zusammen eine Einheit - ein Werk - bilden. Er manifestiert im architektonischen Raum seine Vorstellung einer reichhaltigen Lebenswelt für den Menschen.



Abb.28 Alexander Calder und das Mobile

- 31 Umberto Eco, italienischer Schriftsteller, Philosoph und Professor der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gehört neben anderen Philosophen wie Gillo Dorfles zu den wichtigsten Semiotikern der Zeit. *Das offene Kunstwerk* (italienisch *opera aperta*), 1962 erschienen, etabliert ihn als einflussreichen Kulturtheoretiker. Sein literarisches Werk *Einführung in die Semiotik* gilt bis heute als anerkanntes Standardwerk. Wie Michelucci dozierte er an in Florenz und Bologna.
- 32 Vgl. Karl Baier: Offenes Kunstwerk versus Kunst der Offenheit, URL: <https://homepage.univie.ac.at/karl.baier/texte/pdf/Eco-Cage.pdf>, [Zugriff: 12.12.2020]
- 33 *Eine andere Weise, Bewegung darzustellen, ist die Wiederholung der gleichen Gestalt mit der Absicht, eine Person oder ein Ereignis in verschiedenen Entwicklungsphasen darzustellen: [...] Wir müssen zur Skulptur gehen, wenn wir eine andere Entscheidung in Richtung Offenheit des Kunstwerks finden wollen: die plastischen Formen eines Gabo oder eines Lippold laden den Betrachter zu einem aktiven Eingreifen, zu einer motorischen Entscheidung für eine Facettenhaftigkeit des ursprünglich Gegebenen ein. Wenn ein Betrachter um sie umhergeht, verändert sie sich für ihn [...] Seine Bewegung stimmt sich ab mit der des Betrachters. Streng genommen kann es keine zwei Augenblicke geben, in denen die wechselseitige Bewegung von Werk und Betrachter sich wiederholt [...]. Calder geht noch einen Schritt weiter: jetzt bewegt die Form selbst sich vor unseren Augen und das Werk wird zu „Kunstwerk in Bewegung“. Seine Bewegung stimmt sich ab mit der des Betrachters. Streng genommen kann es keine zwei Augenblicke geben, in denen sich die wechselseitige Bewegung von Werk und Betrachter sich wiederholt.» Umberto Eco: Ein offenes Kunstwerk. Offenheit und Information, 1977, S.156-158*
- 34 *„Die Informationstheorie spricht in ihren mathematischen Formulierungen (die praktischen Anwendungen in der kybernetischen Technik gehören nicht hierher) von einem grundsätzlichen Unterschied zwischen «Bedeutung» und «Information». Die Bedeutung einer Botschaft (kommunikative Botschaft in diesem Sinne ist auch eine malerische Konfiguration, die nicht semantische Bezüge, sondern eine bestimmte Summe von zwischen ihren Elementen wahrnehmbaren syntaktischen Beziehungen übermittelt) konstituiert sich proportional der Ordnung, der Konventionalität und damit der «Redundanz» der Struktur. Die Bedeutung ist umso klarer und eindeutiger, je mehr ich mich an Wahrscheinlichkeitsregeln und an Organisationsgesetze halte, die vorher festgelegt sind – und durch die Wiederholung der vorhersehbaren Elemente bekräftigt werden. Umgekehrt, je mehr die Struktur unwahrscheinlich, mehrdeutig, unvorhersehbar, ungeordnet wird, desto mehr nimmt die Information zu. Information wird hier also als Möglichkeit zu informieren, als Virtualität möglicher Ordnungen verstanden.“ Umberto Eco: Ein offenes Kunstwerk. Offenheit und Information, 1977, S.168-169*
- 35 *„Die moderne Kunst hingegen scheint als Hauptwert einen bewussten Bruch mit den Wahrscheinlichkeitsgesetzen, die die gewöhnliche Sprache beherrschen, anzustreben und deren Voraussetzungen in dem Augenblick in Frage zu stellen, in dem sie sich ihrer bedient, um sie zu deformieren.“ Umberto Eco: Ein offenes Kunstwerk. Offenheit und Information, 1977, S.169*



ein Tanzhaus bei der Secession



Mor

SCHEU

Beethovenstr.
Gustav Klimt

noises

ein Tanzhaus bei der Secession - *der Ort*



Abb.29 historische Ansicht des Ausstellungshauses

Kulturgeschichte der Wiener Secession

Wien zählt zur Zeit des *Fin de Siècle* rund zwei Millionen Einwohner und ist eine Metropole mit aufblühendem Geistes- und Kulturleben. Die Großstadt bringt um 1900 wichtige Exponenten der Epoche wie Sigmund Freud, Adolf Loos, Gustav Klimt uvm hervor. Die *Wiener Secession* wird 1897 von einer Gruppe junger bildender Künstler rund um Gustav Klimt gegründet. Sie ist eine Gegenreaktion auf die eher konservative und vom Historismus geprägte Ausstellungspolitik des Künstlerhauses.³⁶ Das Künstlerhaus erscheint der Avantgarde um die Jahrhundertwende nicht mehr zeitgemäß; rund vierzig Künstler mit moderner Kunstauffassung - darunter der Maler Koloman Moser und Architekt Josef Hoffmann - bilden die vom Künstlerhaus losgelöste Vereinigung Wiener Secession. Bereits bei der Gründerversammlung wird die Forderung nach einem eigenständigen, ihren Vorstellungen entsprechenden Ausstellungshaus laut. Sie beauftragen den erst dreißigjährigen Joseph Maria Olbrich (Schüler von Otto Wagner) und schauen sich zeitgleich nach einem Bauplatz für die Umsetzung ihres Anliegens um. Den progressiven Absichten der Secessionisten wird vorerst auf breiter Front mit Skepsis begegnet, es entbrennen heftige Debatten um die Errichtung des neuen Bauwerks. Vom Mäzen und Großindustriellen Karl Wittgenstein (Vater des Philosophen Ludwig Wittgenstein) erhält die Bewegung die nötige Unterstützung und Schwung; er übernimmt den Hauptteil der Kosten für das Ausstellungshaus und ermöglicht so die Realisierung des baulichen Manifests.³⁷

Im April 1898 findet die Grundsteinlegung statt, nur sechs Monate später wird das Ausstellungshaus feierlich eingeweiht. Interessanterweise basieren die Entwürfe Olbrichs ursprünglich auf der Funktion eines Provisoriums und einem Bauplatz an der Wollzeile. Der Errichtung an dieser exponierten Lage stellt sich jedoch das *k.&k.-Reichskriegs-Ministerium*, Eigentümer der anliegenden Grundstücke, aufgrund einer Entwertung der angrenzenden Baublöcke entgegen.³⁸ Im Zuge dessen bringen die Secessionisten das heutige Grundstück am westlichen Ende des Karlsplatzes als Alternativvorschlag hervor. Eine wichtige Aufgabe übernimmt die von den Secessionisten ins Leben gerufene Kunstzeitschrift *Ver Sacrum*. Ihr lateinischer Titel, zu Deutsch Heiliger Frühling, proklamiert die

Aufbruchsstimmung in der avantgardistischen Kunst. In goldenen Lettern ziert der Schriftzug noch heute die Fassade des Gebäudes.

Auf breites Interesse stößt 1902 die 14. Ausstellung der Wiener Secession unter der Leitung von Josef Hoffmann: als Hommage wird dem Komponisten und Jahrhundertkünstler Ludwig van Beethoven das ganze Ausstellungshaus gewidmet. Unter der Prämisse eines secessionistischen Gesamtkunstwerks werden die Räume mit Malerei, Plastik, Architektur und Musik gestaltet und bespielt; Klimt fertigt für die Ausstellung das *Beethovenfries* an. Weiter entstehen Wandmalereien und Dekor von Alfred Roller, Adolf Böhm und Ferdinand Andri. Im zentralen Ausstellungsraum wird das Hauptwerk, die Beethovenstatue von Max Klinger, platziert.

Während des Zweiten Weltkrieg wird die Secession durch Bomben beschädigt. Darüber hinaus wird das Ausstellungshaus beim Abzug der Deutschen Wehrmacht in Brand gesetzt. Die eiserne Dachkonstruktion stürzt durch die Hitze in sich zusammen, die goldene Kuppel – Herzstück des Jugendstilbaus – verglüht. Vom kulturellen Mythos der Secession bleibt wenig übrig, die Bausubstanz ist nahezu zerstört.³⁹ Es folgt eine Phase des Wiederaufbaus des

³⁶ Vgl. Austria-Forum: Secession, URL: <https://austria-forum.org/af/AEIOU/Secession>, [Zugriff: 12.12.2020]

³⁷ Vgl. Otto Kapfinger / Adolf Krischanitz: Die Wiener Secession. Entstehung, Geschichte, Erneuerung, 1986, S.15

³⁸ Vgl. *ebda.*

³⁹ Vgl. *ebda.* 1986, S.74



Abb.30 Gruppenbild von Mitgliedern der Wiener Secession

ikonischen Bauwerks. Unter der Leitung von Josef Hoffmann legen die Secessionisten 1948 noch selbst Hand an.⁴⁰ So rasch wie möglich erfolgt die Wiederaufnahme des Ausstellungsbetriebs; der fragmentarische Zustand der Secession ist Programm der Ausstellung; die ruinösen Räume werden als Kulisse genutzt; innerhalb der Mauern des linken Seitenflügels werden Skulpturen auf einem offenen Ruinenfeld zur Schau gestellt. Im Jahr 1981 - lange nach der Ära der Secessionisten - fertigt der Architekt Adolf Krischanitz das Gutachten zum Zustand des Hauses an. In Zusammenarbeit mit Otto Kapfinger beginnt Adolf Krischanitz die Generalrenovierung. In diesem Zug entwickelt der Architekt die Idee, eine Reliquie des Jugendstils wieder in die Heimstätte zurückzuholen - das restaurierte Beethovenfries von Klimt.⁴¹ Dem Beethovenfries widmet er das Souterrain; die *vorgefundene* Kammer wird zum vom laufenden Ausstellungsbetrieb unabhängigen Klimtraum umgestaltet.⁴² Vor der Realisierung der Renovation erhält der Schweizer Künstler Marcus Geiger die Möglichkeit das Secessionsgebäude zu bespielen. Er bemalt die Secession in knalligem *rouge vulgaire*. Die Professorin Caroline Jäger-Klein verweist in ihrer Vorlesung auf den Effekt, das die eher bescheidene Dimension des Gebäudes damit augenfällig wurde. Etwas mehr als dreißig Jahre später erfolgt 2017-19 die neuste Instandsetzung - wieder durch Krischanitz. Die für den Jugendstilbau charakteristische goldene Kuppel, von Kritikern gerne *Krauthappl* genannt, wird mit hohem Aufwand restauriert.⁴³

40 Vgl. ebda. 1986, S.75

41 Vgl. ebda. 1986, S.11

42 Vgl. ebda. 1986, S.115

43 Vgl. Austria-Forum: Secession, URL: <https://austria-forum.org/af/AEIOU/Secession>, [Zugriff: 12.12.2020]



Abb.31 Blick von hinten auf die zerstörte Secession 1945



Abb.32 Ausstellung im Ruinenfeld 1949



Abb.33 die rote Secession von Marcus Geiger



Abb.34 Klimt-Raum mit Beethovenfries

das Secessionsgebäude

Die Secession ist von klarer und einfacher Geometrie. Der Aufbau ist axialsymmetrisch, die Grundform geht aus einer Überlagerung von Quadratfiguren, einem Vierungskreuz, hervor.⁴⁴ Mit Säulen wird die quadratische Fläche des mittleren Saals, von der aus die Geometrie des ganzen Erdgeschosses erzeugt wird, markiert. Das Grundrisschema des Hauptausstellungssaals folgt einem basilikalen Muster und ist in ein erhöhtes Mittelschiff, zwei Seitenschiffe und ein abschließendes Querschiff gegliedert. Diese werden von zeltartigen Glasdächern gedeckt, unter die Olbrich einen Nesselstoff spannt. Dieser dämpft den Lichteinfall und sorgt für eine gleichmäßige und gefilterte Lichtsituation⁴⁵ - Die Kreuzform zieht sich vom Vestibül über die Ausstellungssäle durchs Gebäude und prägt die plastische Gestalt der Secession. Die ungebrochene, weiße Außenhaut erzeugt eine kubische Erscheinung. Die einzelnen Kuben werden von aufgemalten Zierbäumen gehalten. Diese Geste des Einrahmens wird zugleich relativiert, denn die fein geschwungenen Linien des pflanzlichen Dekors erzeugen ebenso eine Auflösung bzw. Verwischung der Kanten.⁴⁶ Die rückwärtigen Fassaden waren ursprünglich von Koloman Mosers Fresko *Reigen der Kranzträgerinnen* geziert. 1907 wurde es aber abgeschlagen und erst im Zuge der letzten Sanierung durch Krischanitz 2017/18 wieder rekonstruiert. Der repräsentative Eingangsbereich wird von vier Pylonen, die die ikonische Kuppel aus goldenem Blattwerk umfassen, überragt. Bei der Secession werden Organik und Geometrie von der Gestalt bis zum Detail dialektisch verschränkt. Diese Doppelkodierung ist ein bekanntes Motiv in Olbrichs Architektur.⁴⁷

44 Vgl. Otto Kapfinger / Adolf Krischanitz: Die Wiener Secession. Entstehung, Geschichte, Erneuerung, 1986, S.57

45 Vgl. Caroline Jäger-Klein: Österreichische Architektur des 19. und 20. Jahrhundert, 2010, S.377

46 Vgl. Kapfinger / Krischanitz, 1986, S.62

47 Vgl. ebda.

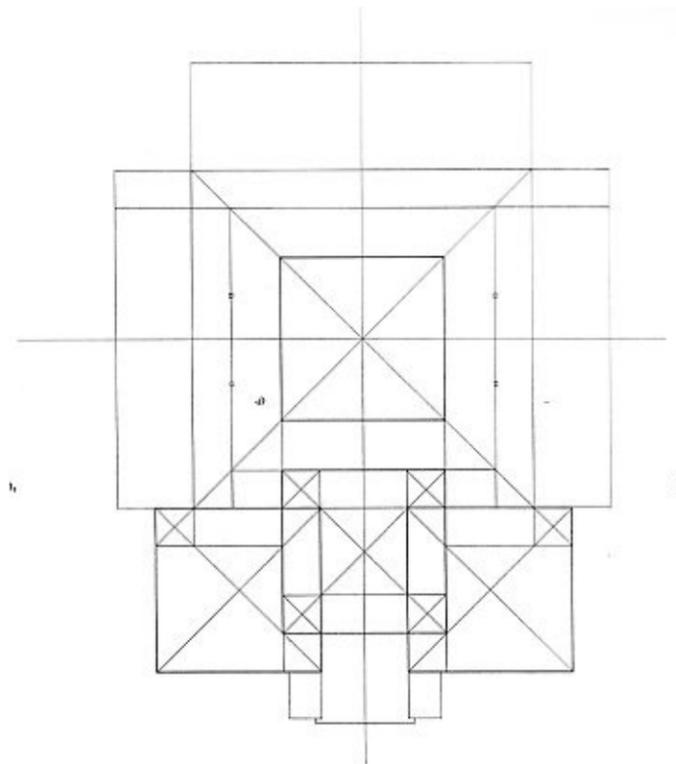


Abb.35 geometrisches System

Erneuerung der Secession

Die Secession erfährt seit Beginn ihrer Entstehung eingreifende Veränderungen in ihrer Bausubstanz. Durch eine Häufung an Ereignissen und der Summe an Beteiligten im Erneuerungsprozess wird das Ausstellungshaus über die Jahre in mancher Hinsicht überlagert und gewandelt.⁴⁸ Die Bedeutung der Secession als *Baudenkmal* ist nach der Ära der Secessionisten stark in den Hintergrund gerückt, die Erinnerung an den ursprünglichen Ausdruck zu Teilen verunklärt.⁴⁹ Die größte Abweichung vom Originalzustand zeigt die Secession nach einer Phase der Modernisierung in den 1960er Jahren. Der Architekt Ferdinand Kitt versucht zwar bei der Restaurierung 1963-64 die äußere Erscheinung wieder an den Urzustand anzunähern, den Maßnahmen fehlt jedoch denkmalpflegerische Konsistenz. Elemente wie die Jugendstilapplikationen werden vereinfacht und mit geringer Detailtreue rekonstruiert. Zudem fehlt die Differenzierung zwischen Bestand und Hinzugefügten - Original und Rekonstruktion. Die Zeitschichten und ihre Wirklichkeiten werden verwischt und das Baudenkmal unlesbar gemacht.⁵⁰ Die Ausstellungsräume im Innern modifiziert Kitt komplett; das erhöhte Mittelschiff, die Seitenschiffe und das Querschiff werden zu einem durchgehenden Raum mit Licht-rasterdecke im Stil der 60er Jahre zusammengefasst. Die Mauern und Säulen, die der für den Bau typischen Gliederung dienten, werden kurzerhand entfernt und durch Stahlstützen ersetzt. Im Vestibül zieht er eine Stahlbeton-Zwischendecke ein.⁵¹ Mit der Erneuerung durch Adolf Krischanitz in den 1980er Jahren gerät die Secession wieder ins öffentliche Bewusstsein, die Bedeutung als Baudenkmal erster Ordnung wird, auch dank dem sehr sorgfältigen Vorgehen von Krischanitz, wiederhergestellt. Der einzigartige Jugendstilbau ist seit 1996 als *UNESCO Weltkulturerbe* geführt. Die Secession ist ein historisches Symbol für die Aufbruchsstimmung in der neueren Kunst. Neben ihrer repräsentativen Aura als Ikone des Jugendstils hat sie bis heute die konkrete Aufgabe als Präsentationsort für zeitgenössische Kunst.

48 Vgl. Otto Kapfinger / Adolf Krischanitz: Die Wiener Secession. Entstehung, Geschichte, Erneuerung, 1986, S.111

49 Vgl. ebda. 1986, S.7

50 Vgl. ebda. 1986, S.111

51 Vgl. ebda. 1986, S.76

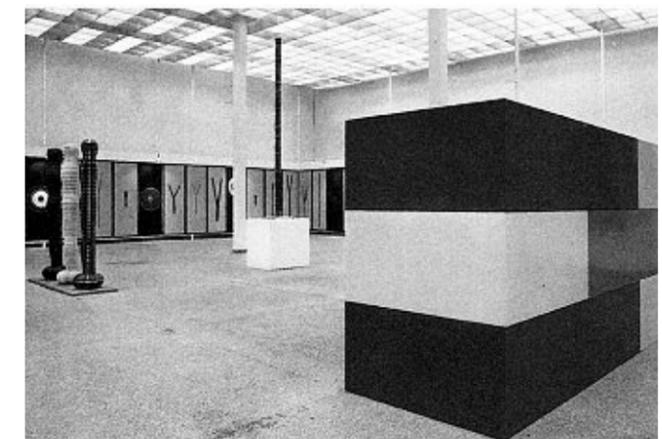
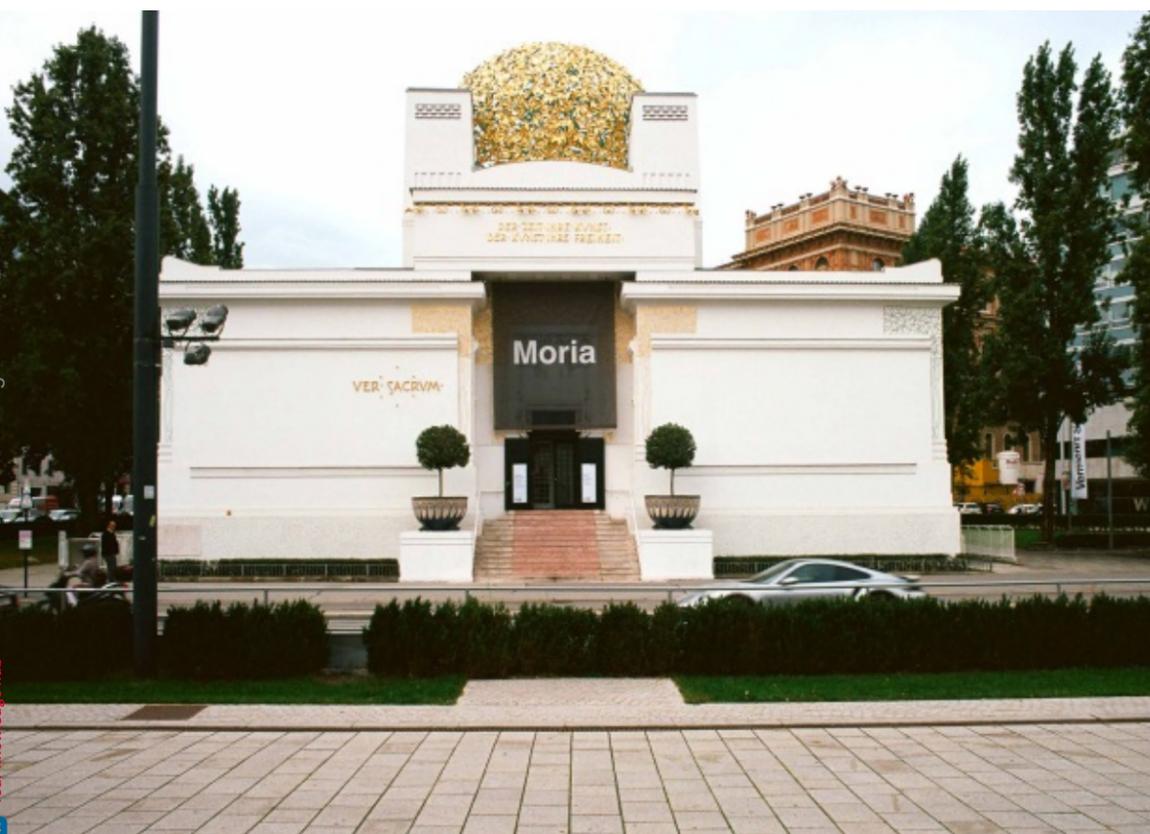


Abb.36 modifizierter Innenraum







Knotenpunkt Karlsplatz

Das zwickelförmige Parkgrundstück, welches zum heute überwölbten Wienfluss hin leicht abfällt, gehört ehemals zum Glacis. In der Stadt Wien herrscht durch das Bevölkerungswachstum im 19. Jahrhundert großer Platzmangel, die Fläche des Glacis liegt brach. In der Folge werden große Teile in Bauland umgewandelt, was 1816-18 die Errichtung des k.k. Polytechnischen Instituts (heutige Technische Universität) und später den Bau der repräsentativen Ringstraße ermöglicht. In einem Wettbewerb von 1893 reicht Otto Wagner neben anderen namhaften Architekten wie Karl Mayreder oder Friedrich Ohmann einen Entwurfsbeitrag zur 'Regulierung' des Karlsplatzes ein; er behandelt darin den Zwickel als Grünfläche mit Laubengängen und Blumenmarkt, gibt ihm die Funktion als Abschluss des Karlsplatzes.⁵²

Der Karlsplatz ist ein über Jahrhunderte hinweg gewachsener Knotenpunkt; ursprünglich idyllische Auenlandschaft des Wienflusses, später im Zuge der Regulierung des Wienflusses ein der Karlskirche und dem k.k. Polytechnischen Institut vorgelagerter angestreckter Platz, heute eine durch den Verkehr determinierte Gegend. Hermann Czech kommentiert das 'Gesamtp Problem Karlsplatz' folgendermaßen: Nach der Schleifung der Befestigungsanlage versperrt der Ringstraßenbau bzw. der Bau der Oper die Achse Hofburg-Augustinerstrasse-Karlskirche.⁵³ Die Karlskirche, 1723 nach den Plänen von Johann Bernhard Fischer von Erlach erbaut, verliert ihre ursprüngliche Beziehung zur Umgebung. Später schreitet die Verbauung durch private Bauträger voran. Der Kirche wird eine verdichtete Häuserfront entgegengesetzt; u.a. entwirft der Architekt August Weber im historisierenden Neorenaissance-Stil das Künstlerhaus. Später bringt die Einwölbung des Wienflusses und der Abbruch der Elisabethenbrücke einen neuen Umstand, die Balance zwischen Freiraum und Bebauung gerät durch die Erweiterung des Platzes in Ungleichgewicht. Der Raum um die Karlskirche verlangt nach Klärung. 1893 wird der bereits erwähnte Wettbewerb ausgeschrieben; ein Experimentierfeld für die Architekten der Stunde. 1897 wird die Secession gebaut und der Naschmarkt an seinen heutigen Standort verlegt. Eine Allee sollte ursprünglich das neue Ausstellungshaus mit der Karlskirche verbinden, zur Umsetzung kommt es jedoch nicht. Mit dem Aufkommen des motorisierten

Personenverkehrs wird der noch halbwegs zusammenhängende Karlsplatz von mehrspurigen Straßen zerschnitten. Mit dem Ausbau des Bahnnetzes im Untergrund und den erforderlichen Infrastrukturen zerfällt die Einheit Karlsplatz vollends. Im Zuge des Umbaus wird abermals ein Wettbewerb zur Neugestaltung des Platzes ausgeschrieben, welcher ein dänischer Landschaftsarchitekt gewinnt. Diese Umgestaltung wird von Architekturkreisen bis heute nicht angenommen. Ende 1980er bis Mitte 90er Jahre entwickelt sich der Karlsplatz zum Drogen Hot-Spot in Wien.

Der Karlsplatz hat diverse hitzige Debatten unter den Architekten entbrannt; Otto Wagner spricht der Stadtplanung zwischenzeitlich sogar jeglichen Gestaltungswillen ab, dies bevor der Verkehrsinfarkt zustande kommt. Das Gesamtproblem Karlsplatz ist bis heute, trotz einer Vielzahl an Wettbewerbsbeiträgen, Projekten und Texten, von Wagner über Hoffmann hin zu Rainer, Haerdtl und Czech, ungelöst. Trotz Versuchen den Karlsplatz mit der Gestaltung der übriggebliebenen Freiflächen (Girardi-, Esperanto, Rosa-Mayreder-Park) zu verschönern, bleibt der Karlsplatz ein durch Straßen fragmentierter Raum. Dies ist der isolierten Betrachtung dieser Anstrengungen zuzuschreiben. Viele Restflächen verweilen ohne richtige Funktion. Der Zwickel der Secession hat sich über das letzte Jahrhundert nicht maßgeblich verändert, er ist eine brache Grünfläche. Der Verkehr welcher die Insel heute umspült hat die Qualität des Ortes massiv beeinträchtigt.

52 Vgl. Otto Kapfinger / Adolf Krischanitz: Die Wiener Secession. Entstehung, Geschichte, Erneuerung, 1986, S.18

53 Vgl. Hermann Czech: Der Karlsplatz, in: Zur Abwechslung, 1996, S.44
Czech kommentiert: „Der Karlsplatz ist wie der Donaukanal ein städtebauliches Problem, das der Bau der Ringtrasse aufgeworfen und ungelöst gelassen hat. Die Achse Hofburg-Augustinerstrasse-Karlskirche war durch die Oper verstellt worden: mit der fortschreitenden Verbauung und der Einwölbung des Wienflusses ergab sich 1895 die Frage, wie die Karlskirche mit ihrer neuen Umgebung in Beziehung gebracht werden soll“



Abb.37 die Karlskirche und ihre Umgebung 1822



Abb.38 die Karlskirche und ihre Umgebung etwa 1895

Kunsthalle am Karlsplatz

Die Kunsthalle von Adolf Krischanitz ist als temporäre Architektur konzipiert. Der Gebäudetypus, eine fensterlose Schachtel, sei laut dem Architekten der radikalste Typus räumlicher Abgrenzung.⁵⁴ Der Architekt strebt mit seiner Intervention den Eindruck eines gelandeten Fremdkörpers an. Gestalterisch setzt er dies mit der Geschlossenheit des blau-gelben Körpers und dem *Durchdringen* der Fußgängerröhre um. Der zweigeschossige Innenraum ist Kontrapunkt zur äußerlichen Abgeschlossenheit. Mit der Geste der Fußgängerröhre wird eine Verbindung über die Straße geschaffen und der Karlsplatz stadträumlich zusammengefasst. Trotz seines provisorischen Charakters gelingt dem Bau an zentraler Lage das Stadtbild auf erfrischende Weise mitzuprägen. Das Provisorium war in der Öffentlichkeit umstritten. 2001 musste der Bau einem eingeschossigen Glaskubus weichen, ebenfalls von Adolf Krischanitz entworfen.

⁵⁴ Vgl. Adolf Krischanitz: Kunsthalle Karlsplatz, URL: <https://krischanitz.at/> [Zugriff: 12.12.2020]

„Pavillons sind subjektiv und projektiv. Sie sind Objekte, die scheinbar abgelöst sind vom Ort und dennoch den Ort prägen. Stationär und temporär changieren sie in der Weise, als sie in einer gewissen Widersprüchlichkeit die ewige Dauer als Prinzip der Verlängerung menschlichen Strebens (bis über den Tod hinaus) wie auch das Endliche, die Begrenztheit jedes menschlichen Bemühens thematisieren. Pavillons sind bergende, raumbegrenzte Einrichtungen gegen die zerstörerische Zeit, ebenso sind sie zivilisatorische Artefakte gegenüber dem umfließenden Anderen. Pavillons sind hier gemeint als besondere Bauten, die sich aufgrund einer spezifischen räumlichen Gestion von der Umgebung abheben.“

Adolf Krischanitz: Kunsthalle Wien, Website



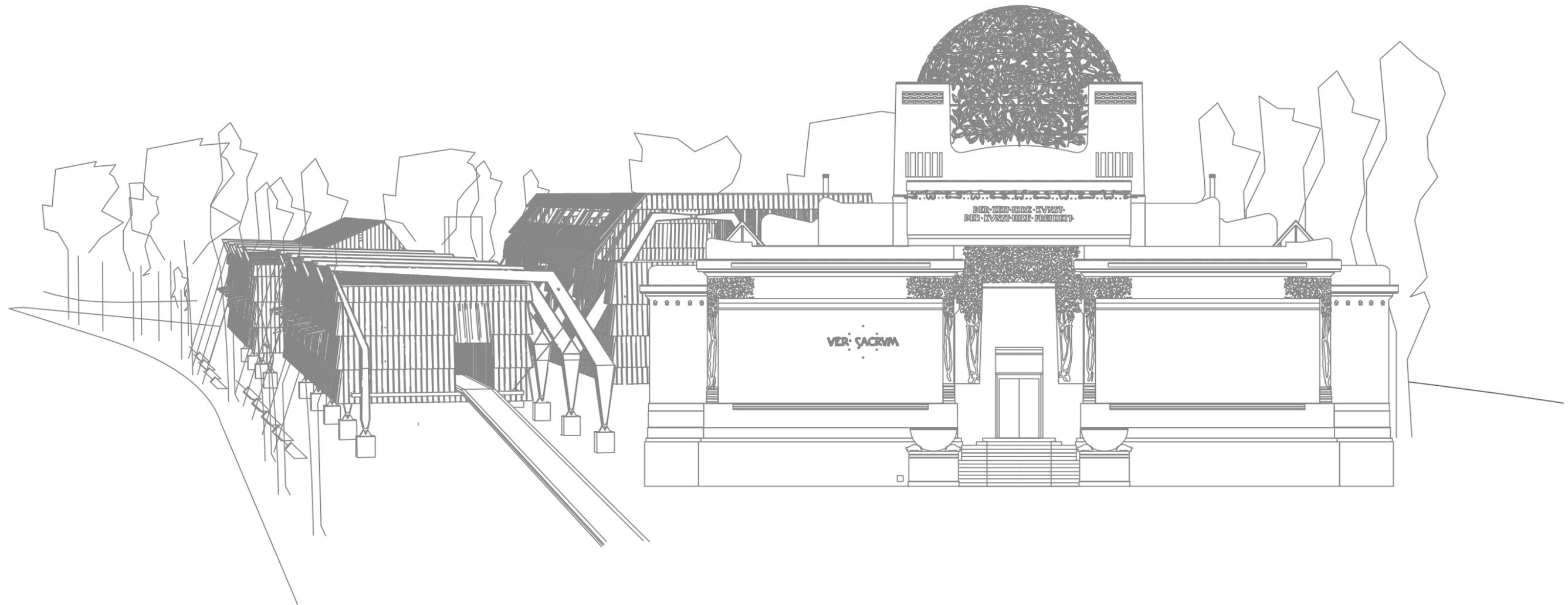
Abb.40 Kunsthalle und Fußgängerröhre

ein Tanzhaus bei der Secession- *Projekt*

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.



Meine Intervention soll dem Karlsplatz am westlichen Ende einen Abschluss geben. Der vitalisierende Eingriff steht im Dialog mit dem bestehenden Secessionengebäude. Die vorgeschlagenen Körper stärken der Secession ihren Rücken und verwandeln die Restfläche in ein prägnantes Ensemble. Ich schaffe ein neues Gewicht und fordere dazu auf den Raum Karlsplatz neu zu lesen. Die Nutzung als Tanzhaus erneuert den performativen Charakter des Orts.



Mit dem Pavillon-Ensemble wird das Stadtangebot um Räume für zeitgenössischen Tanz ergänzt. Die Verteilung auf drei Baukörper lässt das Programm in die Stadtstruktur einflechten. Der durchlässige Außenraum wird durch eine lineare aber lockere Anordnung auf dem trapezförmigen Grundstück definiert, lässt der Natur dennoch Raum. Die Zwischenräume bieten Bäumen mit Wurzeln und Kronen Platz, welche sich um die Körper schmiegen.

Die drei Pavillons äußern sich auf alle Seiten anders. Der große Tanzsaal ist zentral auf dem Grundstück platziert und ragt hinter den Funktionsbauten hervor. Die Dachtraufen der straßenseitigen Baukörper laufen durch - betonen das Kontinuum. Der horizontale Versatz des hinteren Körpers folgt dem Bild des leicht geschwungenen Straßenverlaufs. Die Abspannung steckt den performativen Ort vom Straßenraum ab. Die Anordnung öffnet zur Akademie hin dreieckige Platzräume. Die langgestreckten Körper zeigen an den Stirnseiten ihr Profil. Das Ensemble agiert frei und prägt mit seinen auffällig roten Strukturen den Kontext. Dazu nochmals Krischanitz: „Pavillons sind subjektiv und projektiv. Sie sind Objekte, die scheinbar abgelöst sind vom Ort und dennoch den Ort prägen.“

Der Entscheid die Schuppen fliegen zu lassen folgt dem Gedanken einen Kontrapunkt zum massiven Sockel der Secession zu setzen. Die neue Nullebene grenzt das Tanzhaus von der historisch gewachsenen Umgebung ab. Der minimale Fußabdruck über punktuelle Abstützung lässt den Grünraum fließen und ermöglicht den Baumbestand so weit wie möglich zu erhalten. Das mehrgelenkige Rahmen-tragwerk vereinfacht die Montage zwischen den Bäumen. Der leichte Anstieg des Terrains ist an den Betonsockeln ablesbar. Diametral zu den fliegenden Schuppen gräbt sich der Backstage Bereich im Untergrund eine Höhlenlandschaft.

Das Stadtniveau bleibt frei.

Das Grundstück ist in seiner Lage außergewöhnlich. Im Zentrum Wiens ist es beinahe ausgeschlossen freistehende Gebäude entwerfen zu können. Damit verbunden erhält die Behandlung des Freiraums hohe Bedeutung. Dem Solitär der Secession werden drei langgestreckte Körper beige stellt, wodurch die gesamte Länge der Parzelle bespielt wird. Die Eigenschaft der fliegenden Körper mit darunterliegender Höhle erzeugen ein Vakuum - der resultierende Raum wird als offenes Gefäß begriffen und instrumentalisiert. Es ist ein für die Öffentlichkeit jederzeit zugänglicher Platz ohne Konsumzwang.

Der Entwurf des Tanzhauses liegt in unmittelbarer Nähe zum bestehenden Gebäude der Secession. Dadurch entstehen Abhängigkeiten und wechselseitige Bedingungen, wobei ich bei meinem Projekt nicht vom Entwerfen im Kontext sprechen möchte. Dennoch wird aus diesen Abhängigkeiten und Beziehungen der Leitgedanke des Entwurfs entwickelt: ein Monument und drei Schuppen. Damit die einzelnen Teile des Ensembles auf der knappen Fläche auf befriedigende Weise miteinander funktionieren können muss die Aufgabe sein ein ganzheitliches System zu entwickeln. Diese Herangehensweise wird aus der Setzung und Volumetrie in die Struktur und Körper bis hin zur Lösung der Lichtsituation im Untergeschoss übertragen.

Die historisch bedeutende Secession, die in Bezug auf ihre neuere Nachbarschaft klein erscheint, wird in ein neues Verhältnis gebracht; die Pavillons stärken ihre Präsenz im Stadtbild. Dabei unterstützt der temporäre Ausdruck der Schuppen diesen Effekt. Das Tanzhaus mit dichtem Baumbestand ist Hintergrund der Secession. Das Monument wird zur städtebaulichen Vermittlerin; die Secession moderiert zwischen der großmaßstäblichen Nachbarschaft und den zeitgenössischen Schuppen. Die Repräsentation bleibt der strahlenden Hauptfassade der Secession vorbehalten, die hinzugefügten Körper bilden die raue Hinterbühne.

"Da, wo die architektonischen Dimensionen von Raum, Konstruktion und Nutzung durch eine alles zudeckende symbolische Gestalt in ihrer Eigenständigkeit aufgelöst und bis zur Unkenntlichkeit verändert werden, Diese Art eines zur Skulptur werdenden Hauses werden wir Ente nennen.

Da, wo Raum und Struktur direkt in den Dienst der Nutzung gestellt werden und Verzierungen ganz unabhängig davon nur noch äußerlich angefügt werden. In diesem Fall sprechen wir von einem dekorierten Schuppen.

Die Ente ist ein Bau spezifischer Nutzung, der als Ganzes Symbol ist, der dekorierte Schuppen ist ein normales, schützendes Gehäuse, das Symbole verwendet."

Robert Venturi / Denise Scott Brown/ Steven Izenour: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, 1997, S.104-105

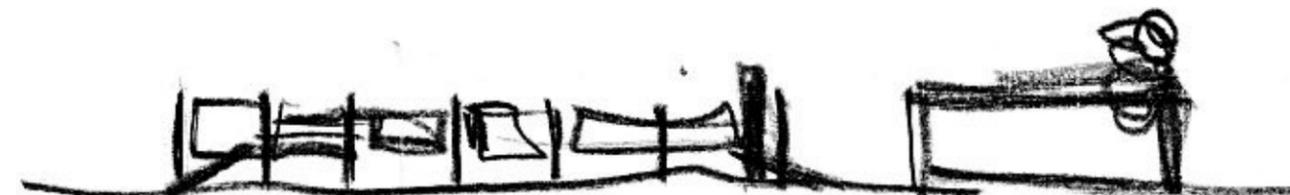
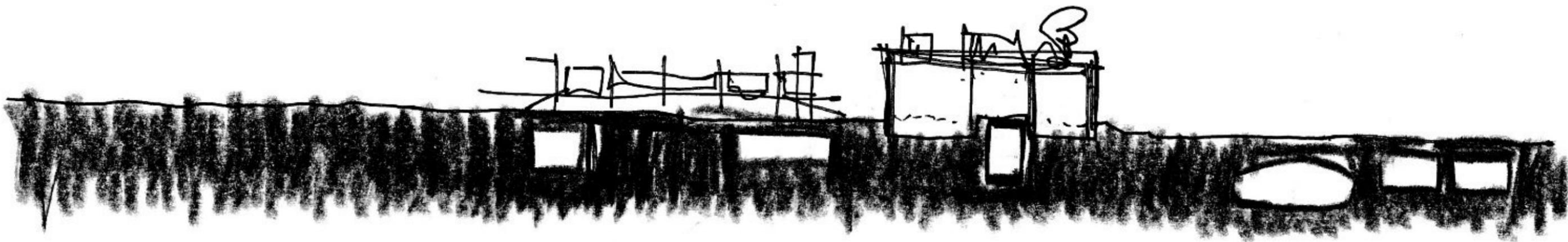
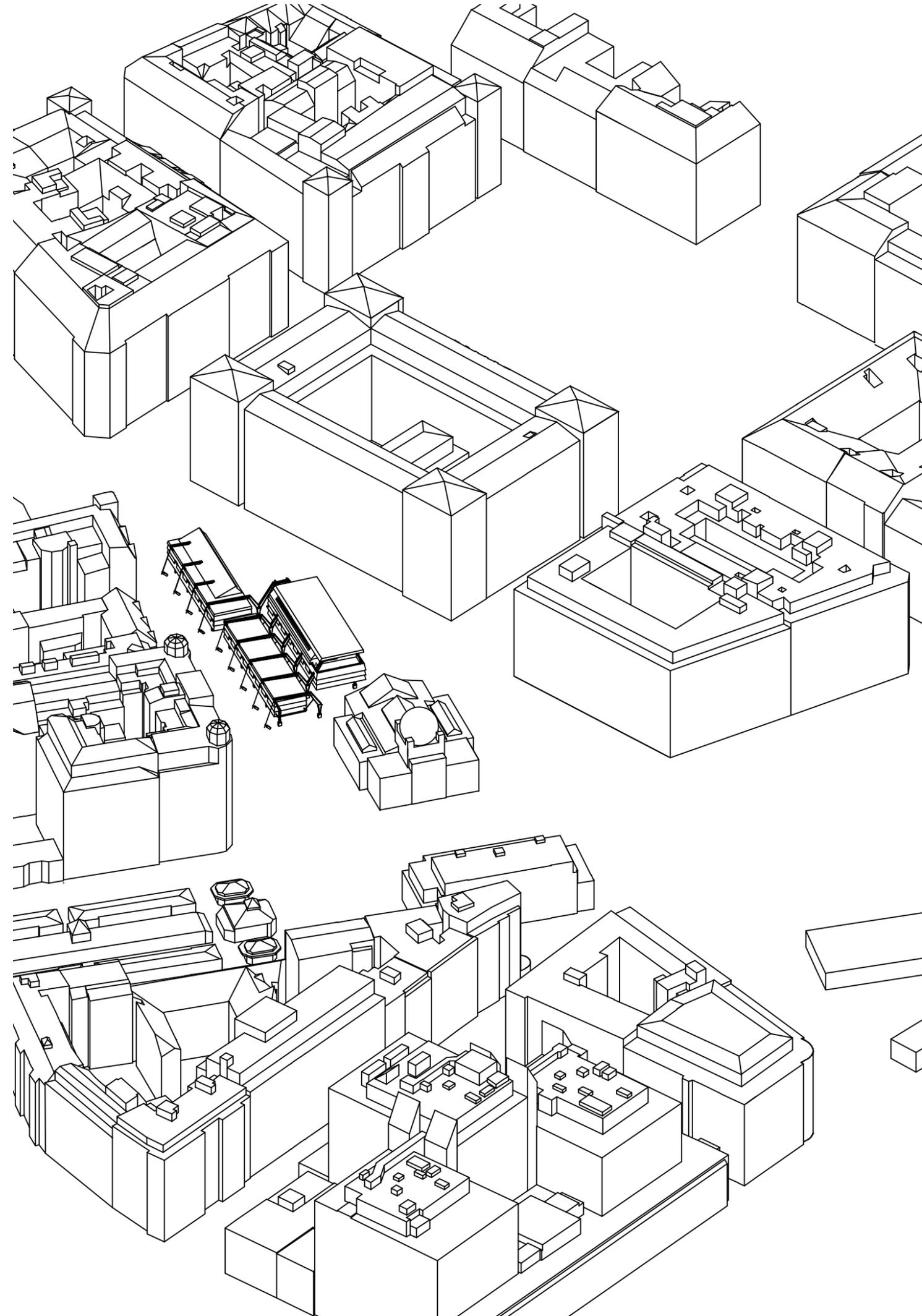
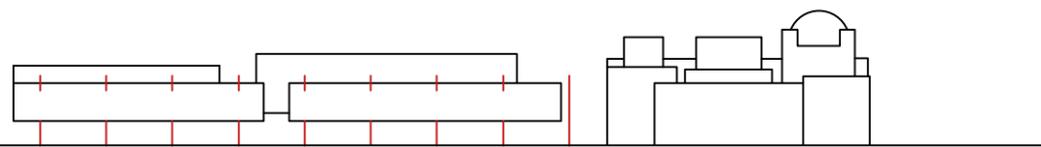


Abb. 2 Monument und Schuppen - Ideenskizze



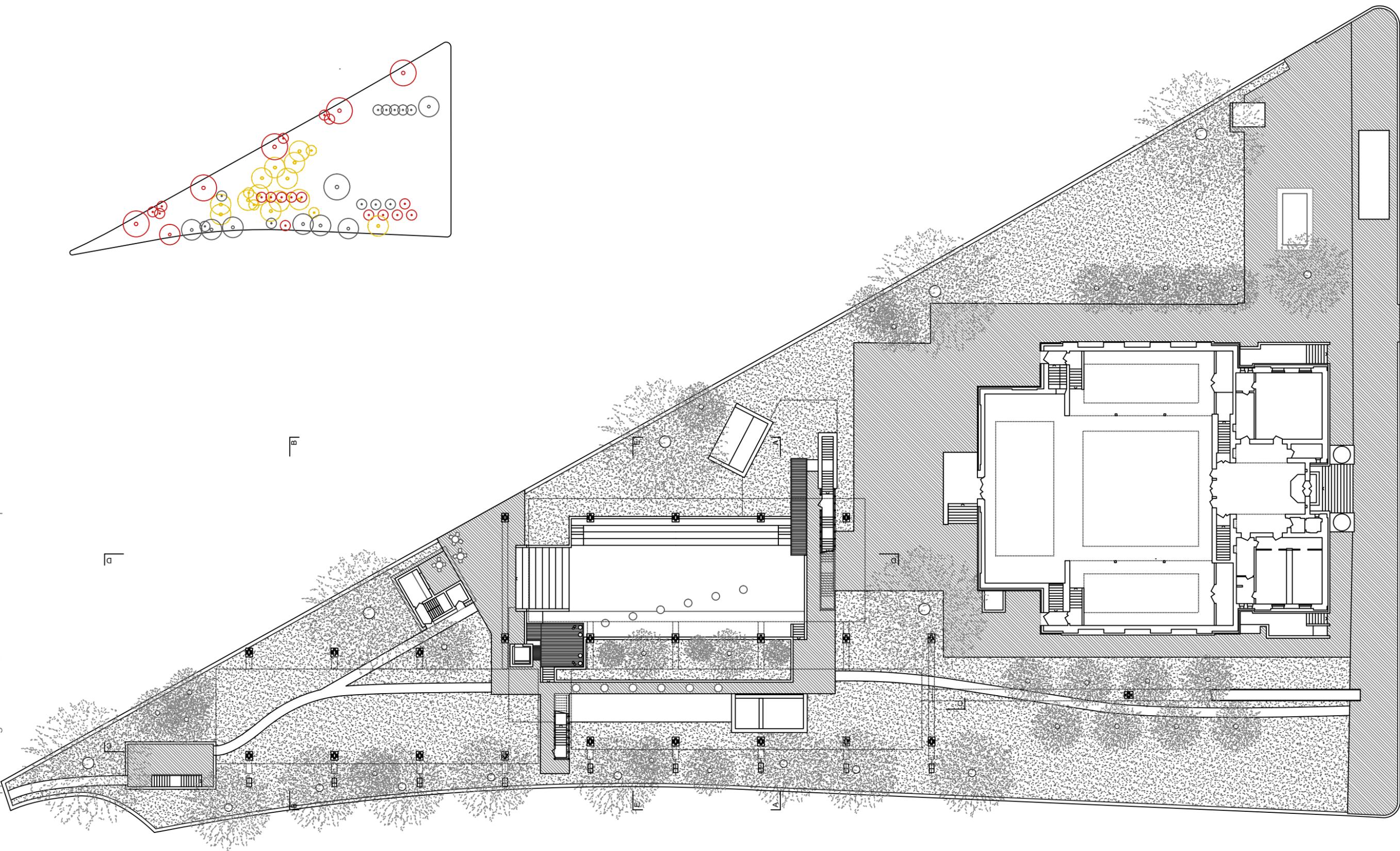


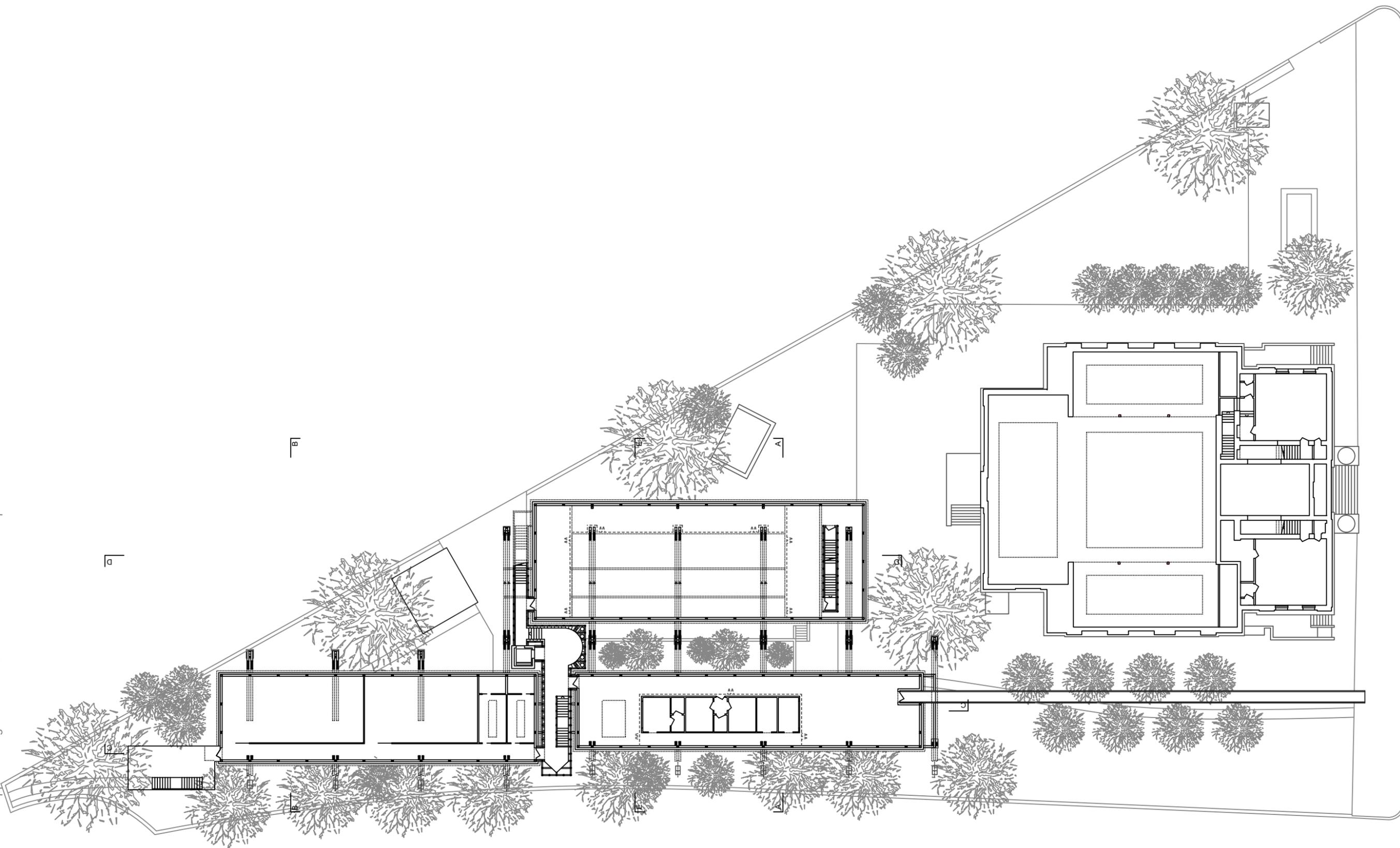


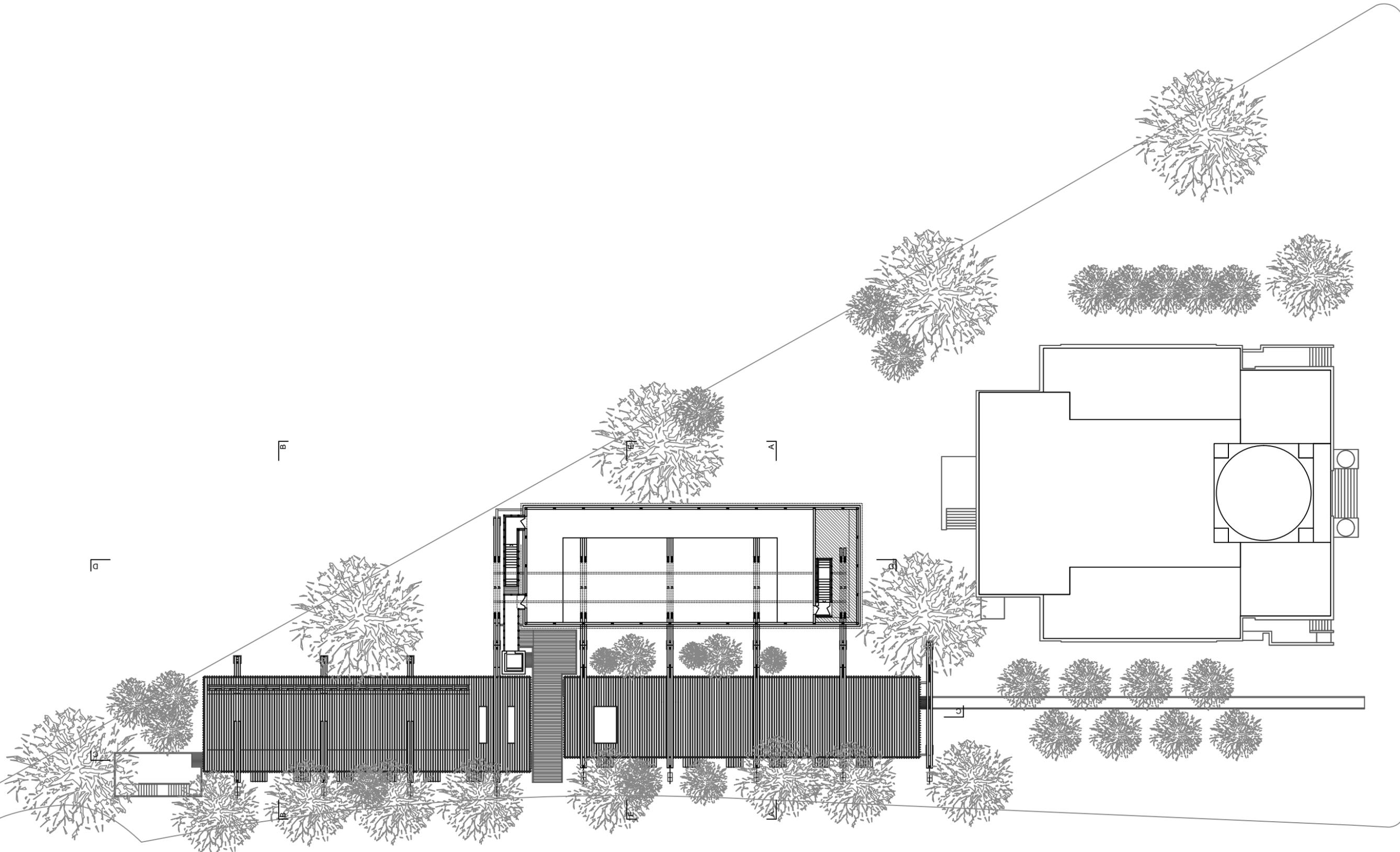
Die abgebildeten Gebäude sind Originalrekonstruktion. Einmalig gestaltet an der TU Wien Bibliotheksvorstellung.
The depicted buildings are original reconstructions. Uniquely designed at the TU Wien Bibliotheksvorstellung.

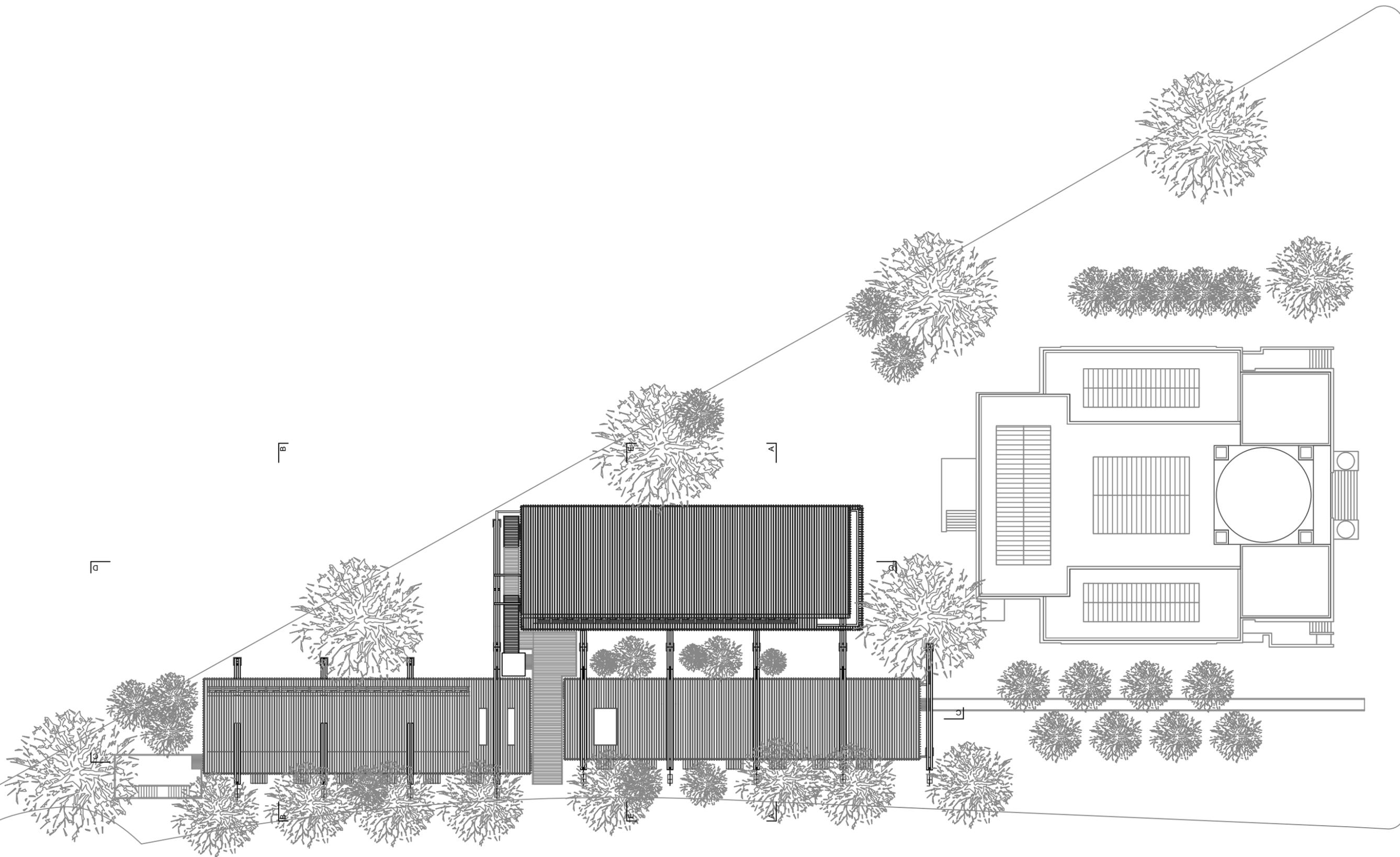


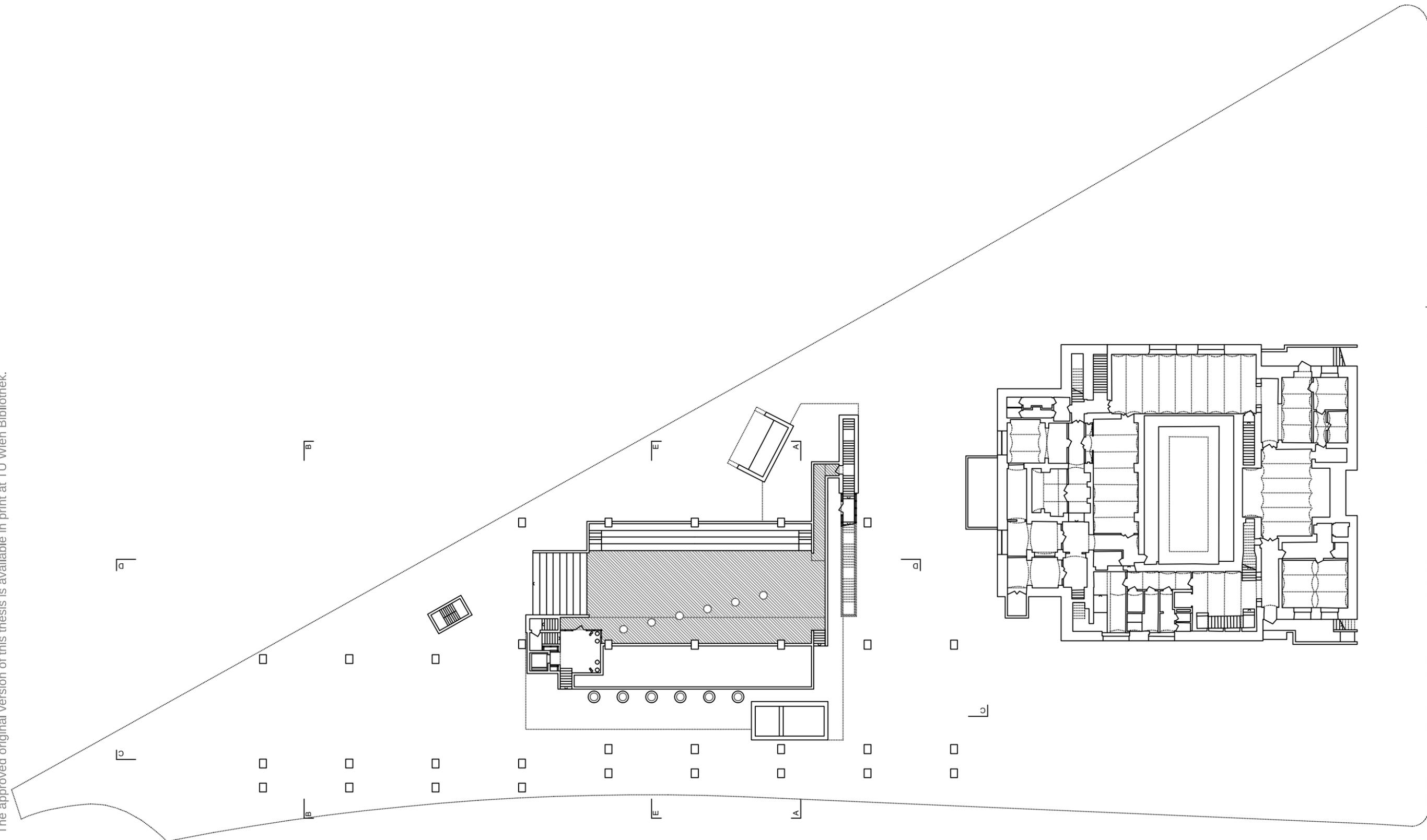


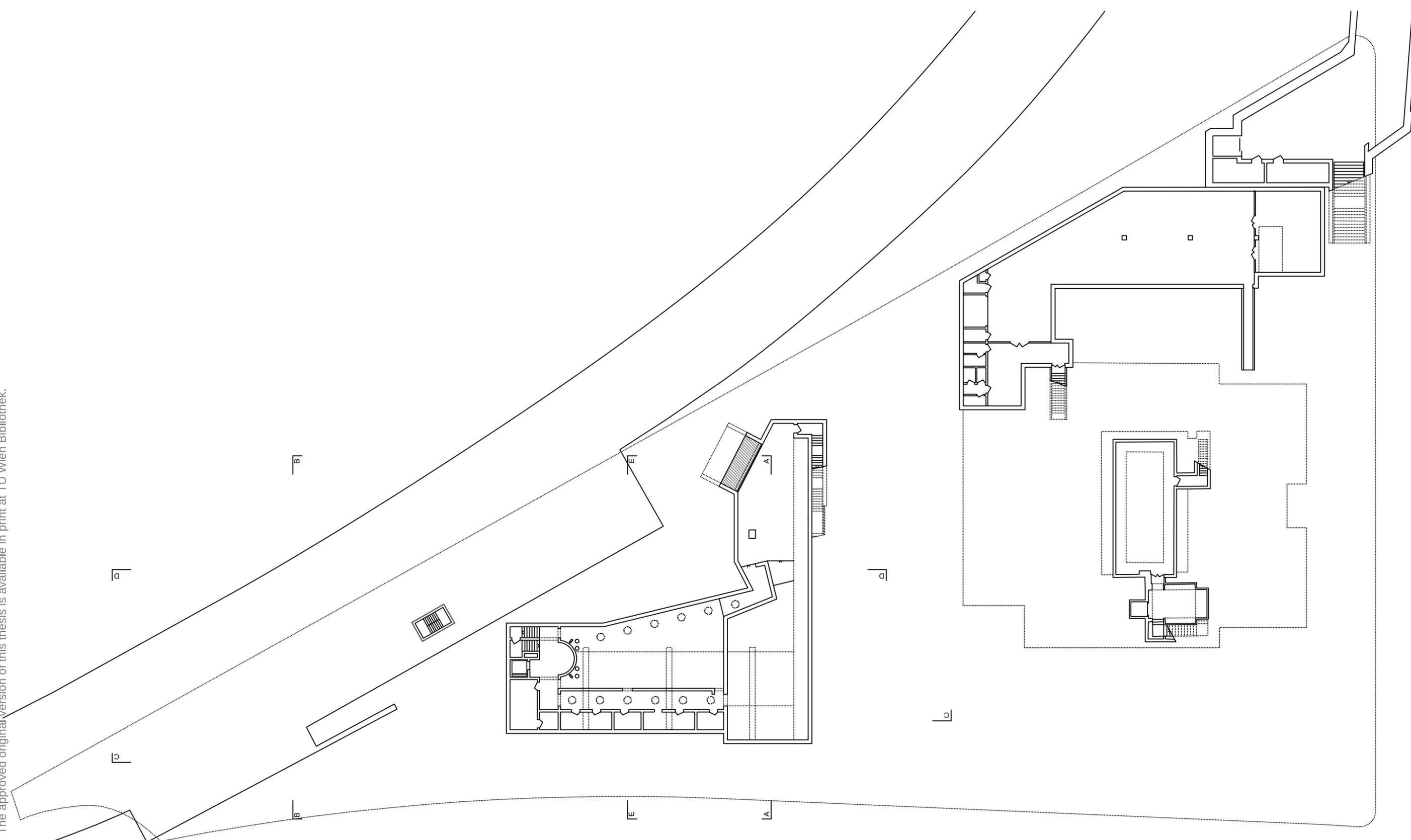


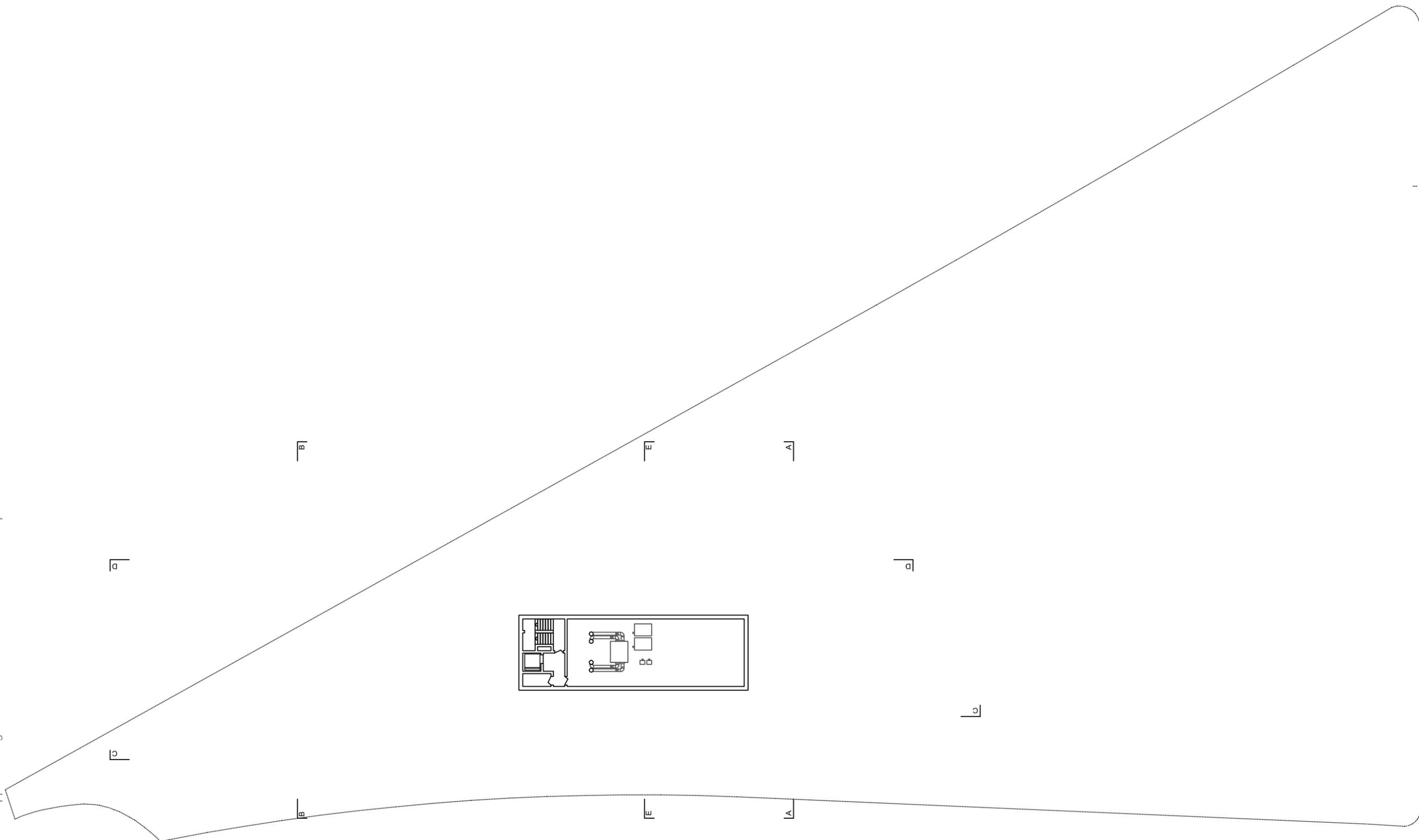












- 1 Platz | Freilufttheater
- 2 Zugang Künstler
von Backstage
- 3 Verbindung Künstler
Backstage - Freilufttheater - Tanzhalle
- 4 Sitzgelegenheit
- 5 Verbindung Besucher
Foyer - Freilufttheater
- 6 Kiosk

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.



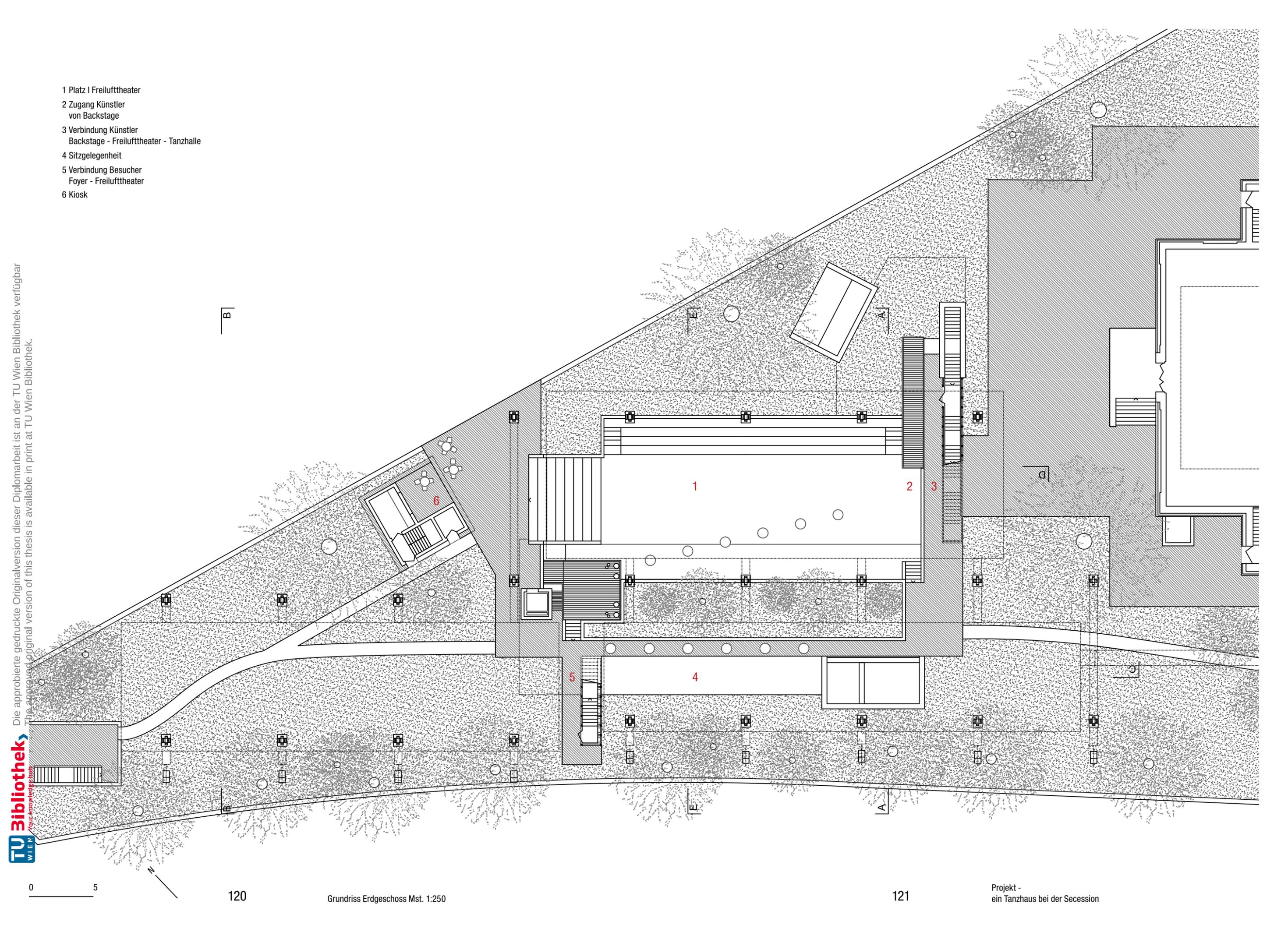
0 5

120

Grundriss Erdgeschoss Mst. 1:250

121

Projekt -
ein Tanzhaus bei der Secession

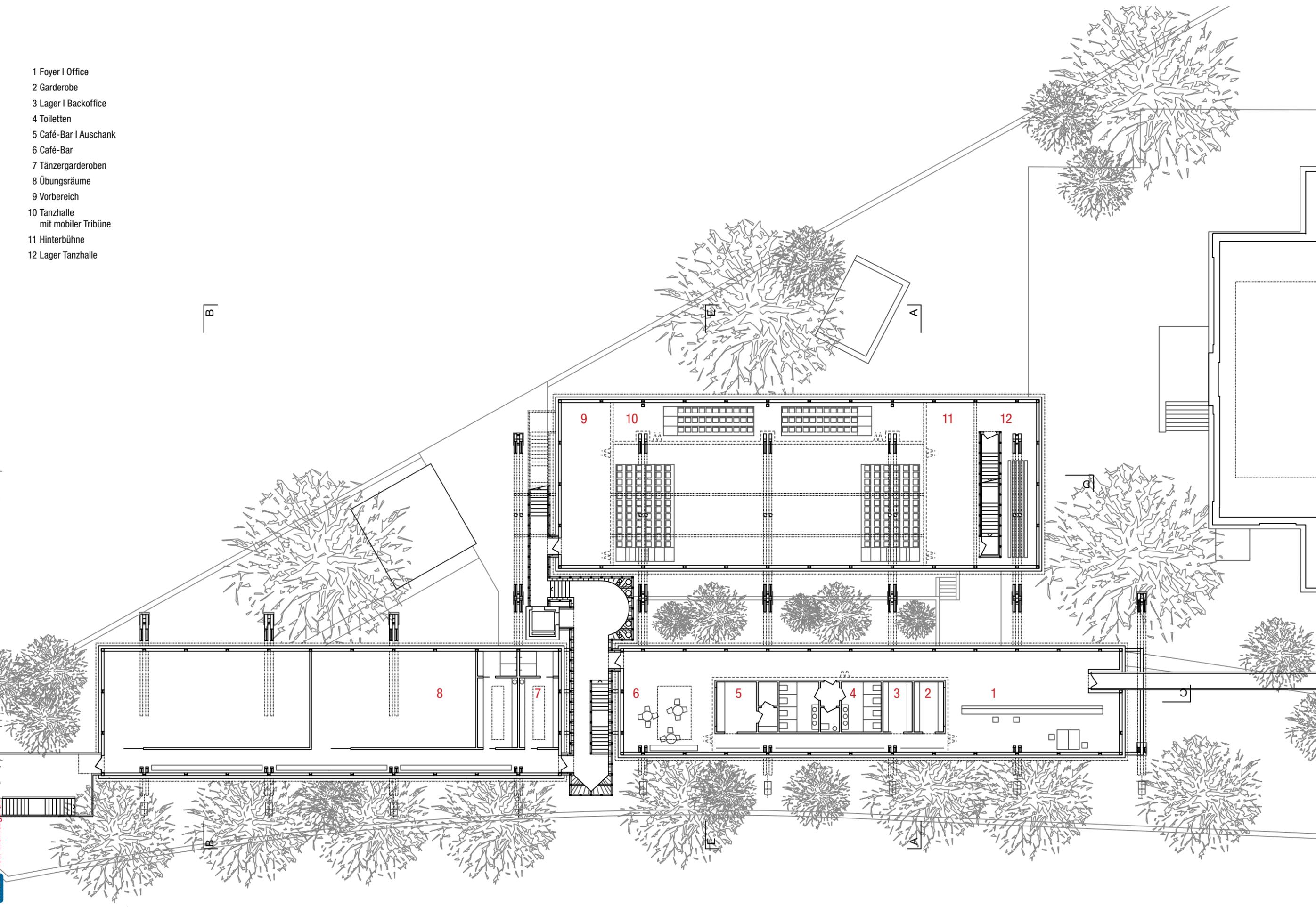


- 1 Foyer | Office
- 2 Garderobe
- 3 Lager | Backoffice
- 4 Toiletten
- 5 Café-Bar | Auschank
- 6 Café-Bar
- 7 Tänzergarderoben
- 8 Übungsräume
- 9 Vorbereich
- 10 Tanzhalle mit mobiler Tribüne
- 11 Hinterbühne
- 12 Lager Tanzhalle

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.



0 5

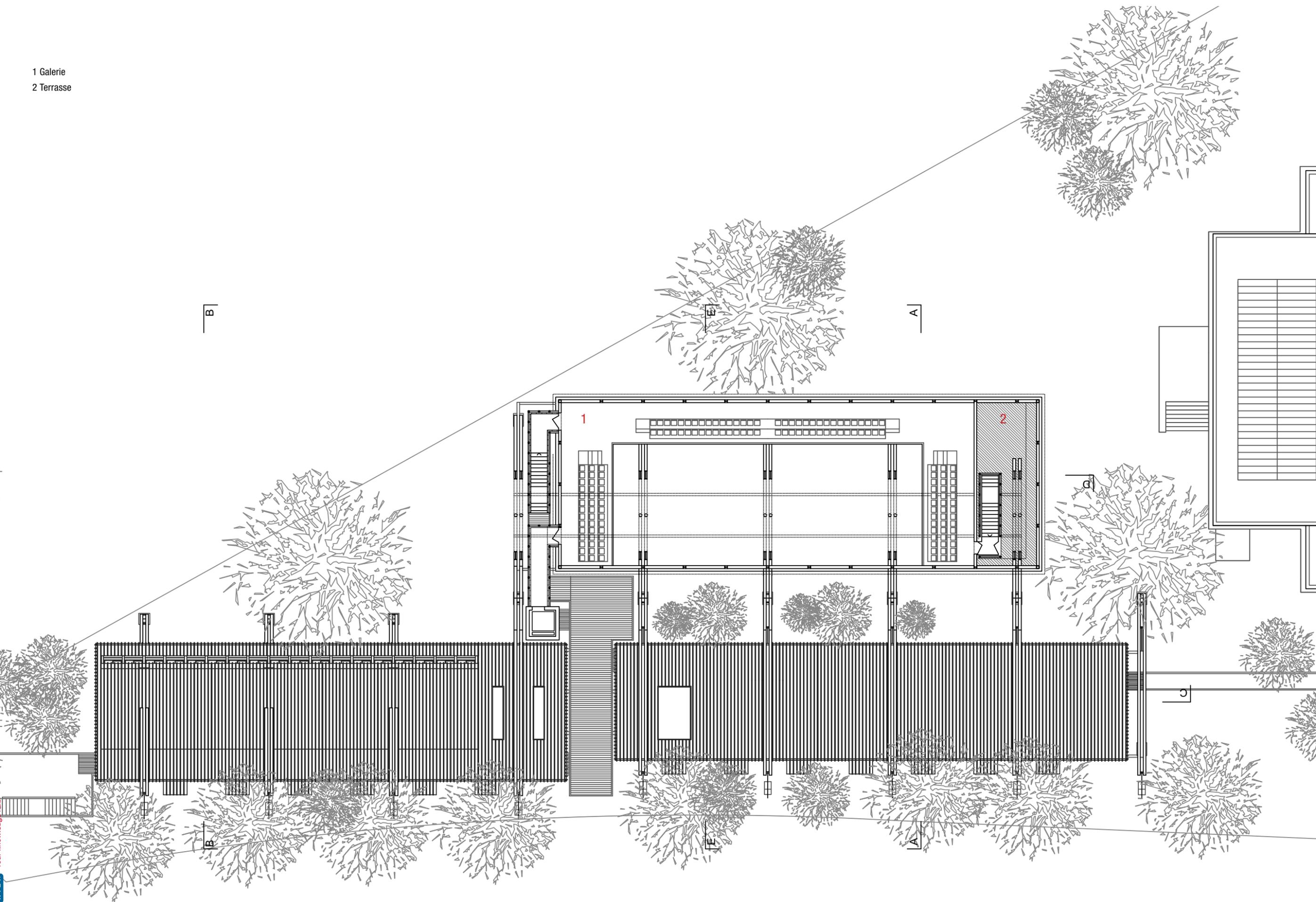


1 Galerie
2 Terrasse

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.



0 5



- 1 Lager
- 2 Lager
- 3 Künstlergarderoben
- 4 Sanitärräume
- 5 Aufwärmzone
- 6 Verbindung Künstler
Backstage - Freilufttheater - Tanzhalle
- 7 Backstage
Schminken | Wohnzimmer usw.
- 8 Verbindung Künstler
Backstage - Freilufttheater - Foyer

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.



12

B

E

A

6

a

c

B

E

A

0 5

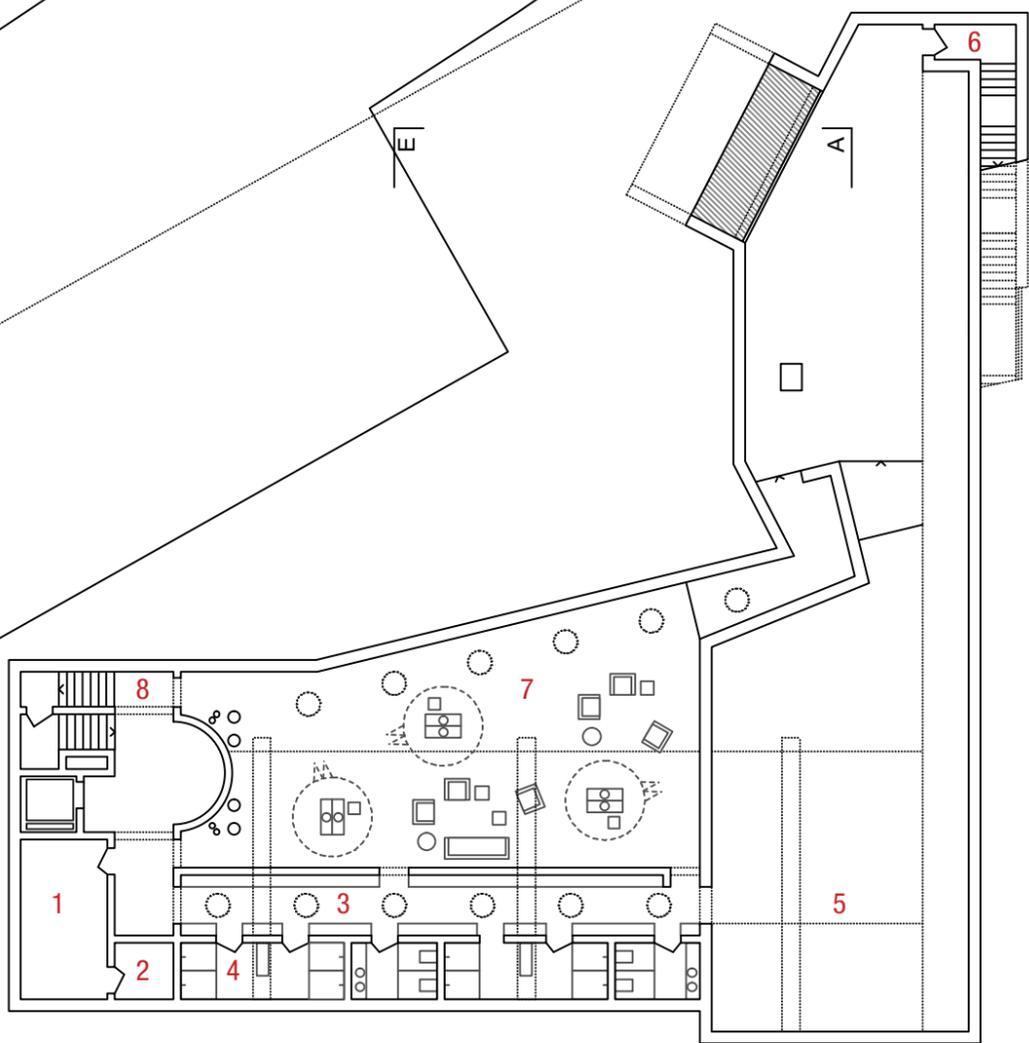
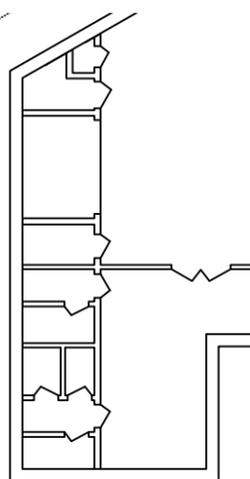


126

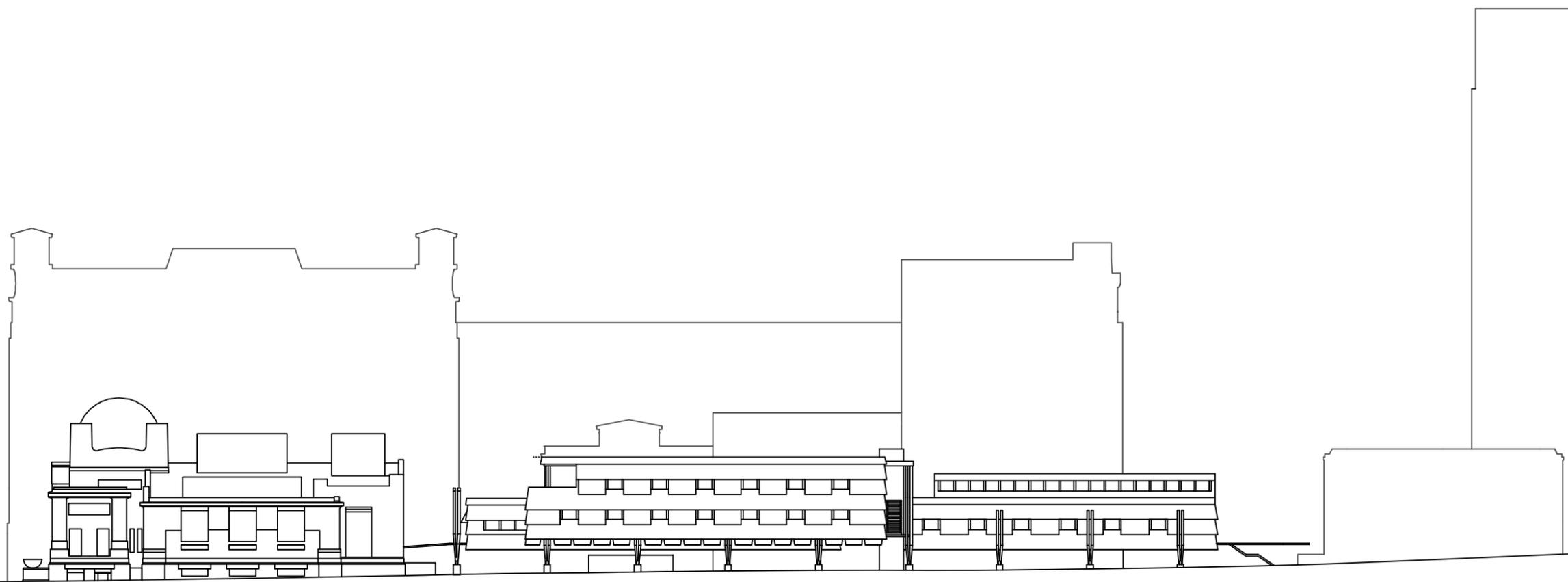
Grundriss 2.Untergeschoss Mst. 1:250

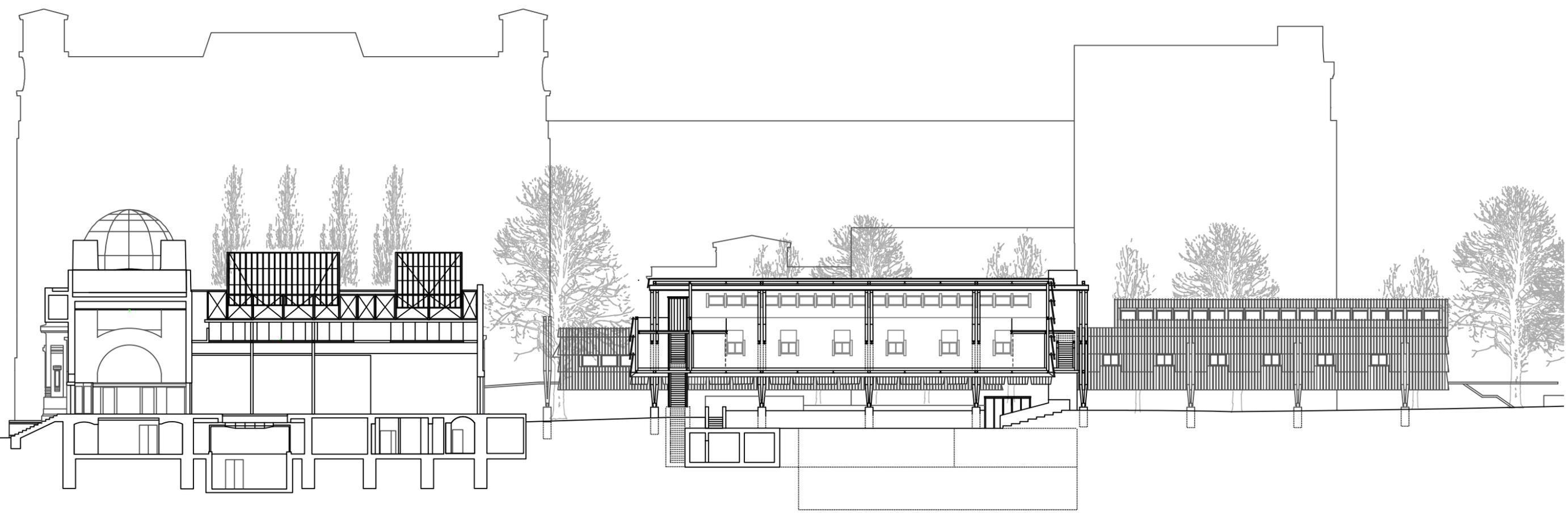
127

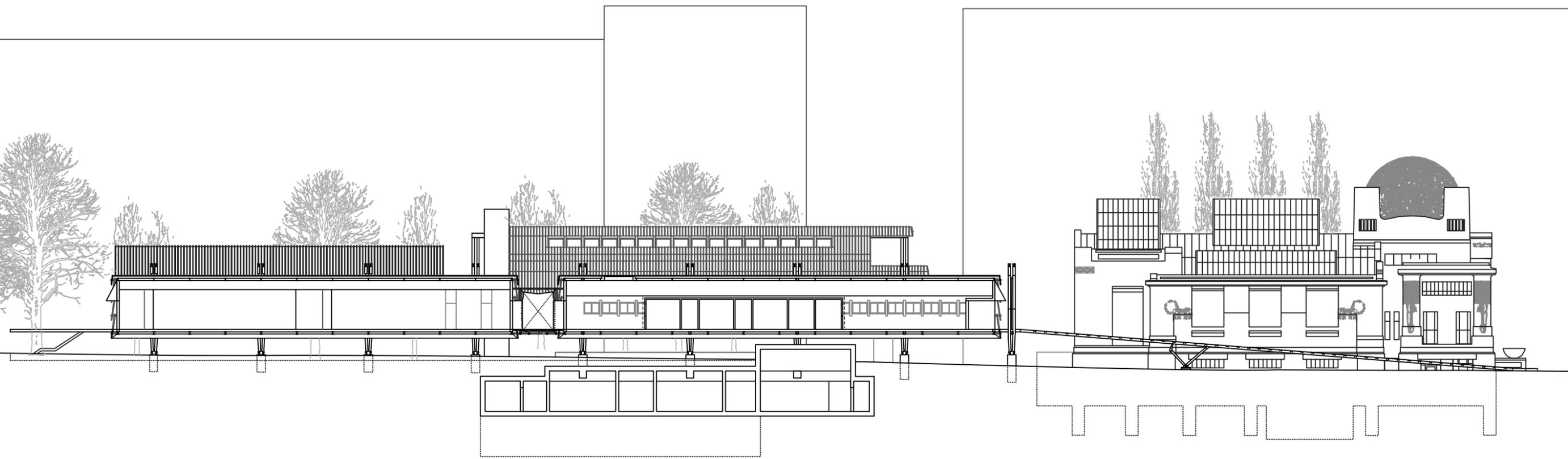
Projekt -
ein Tanzhaus bei der Secession

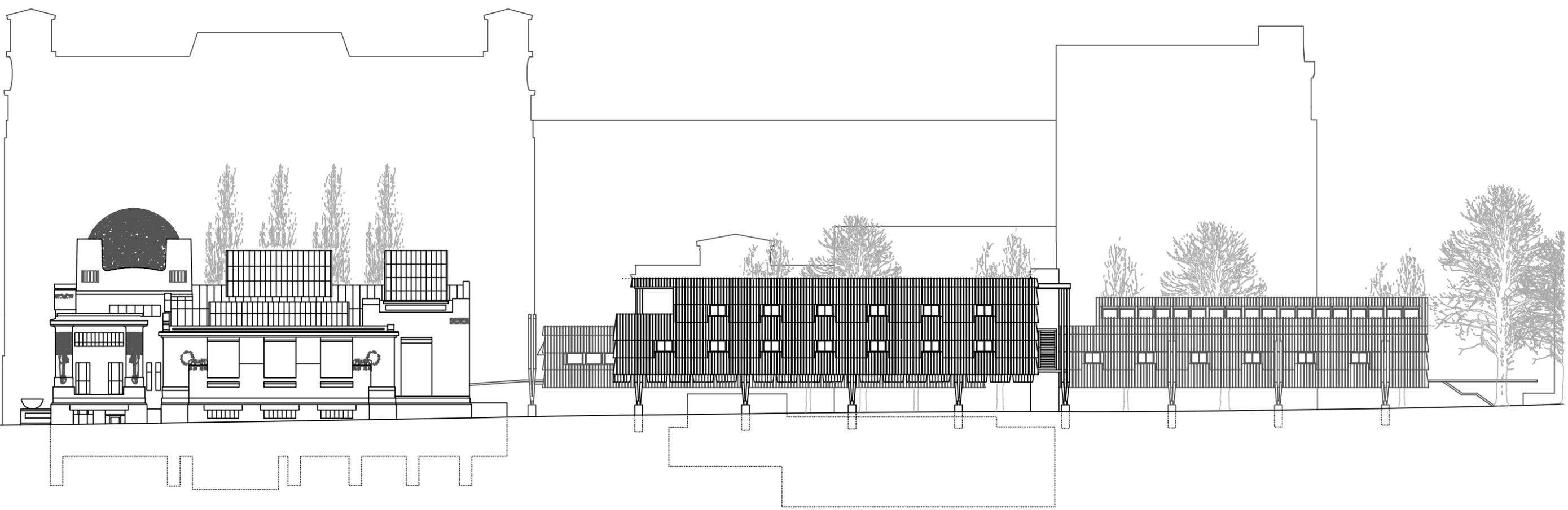


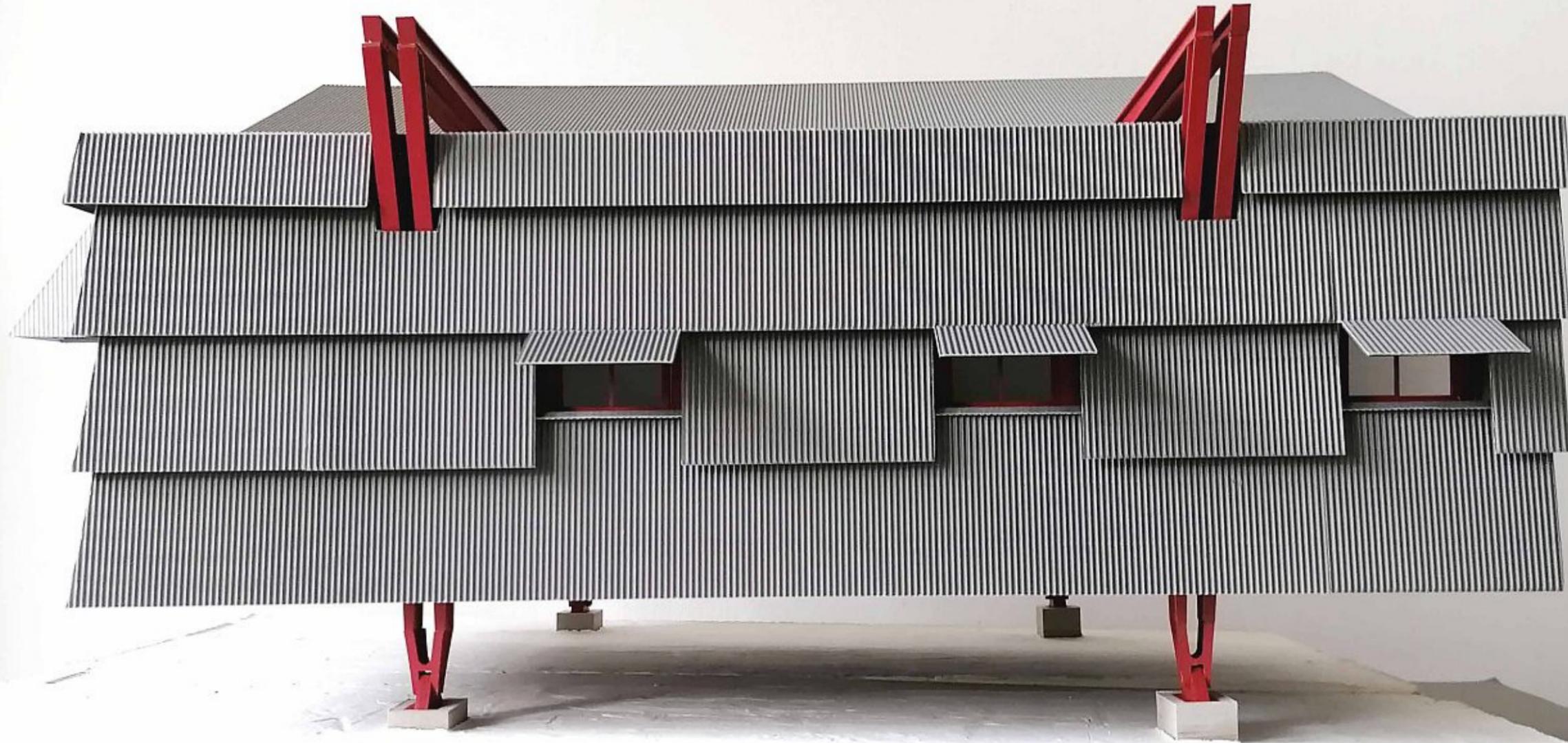


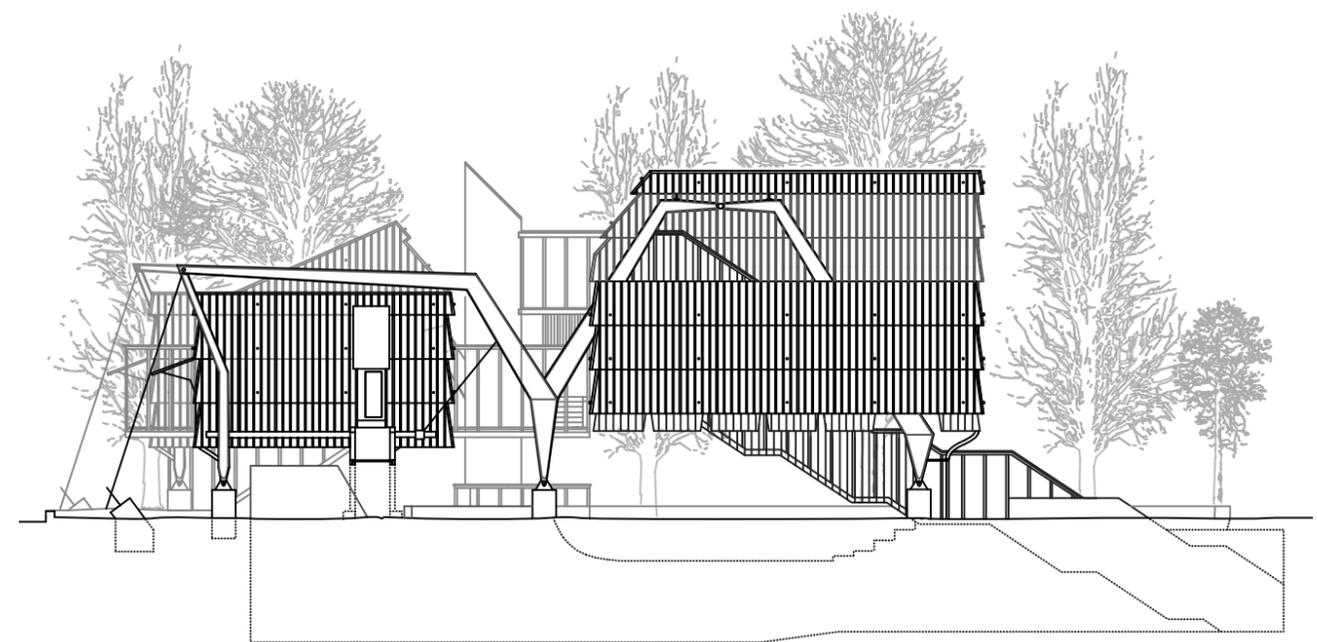


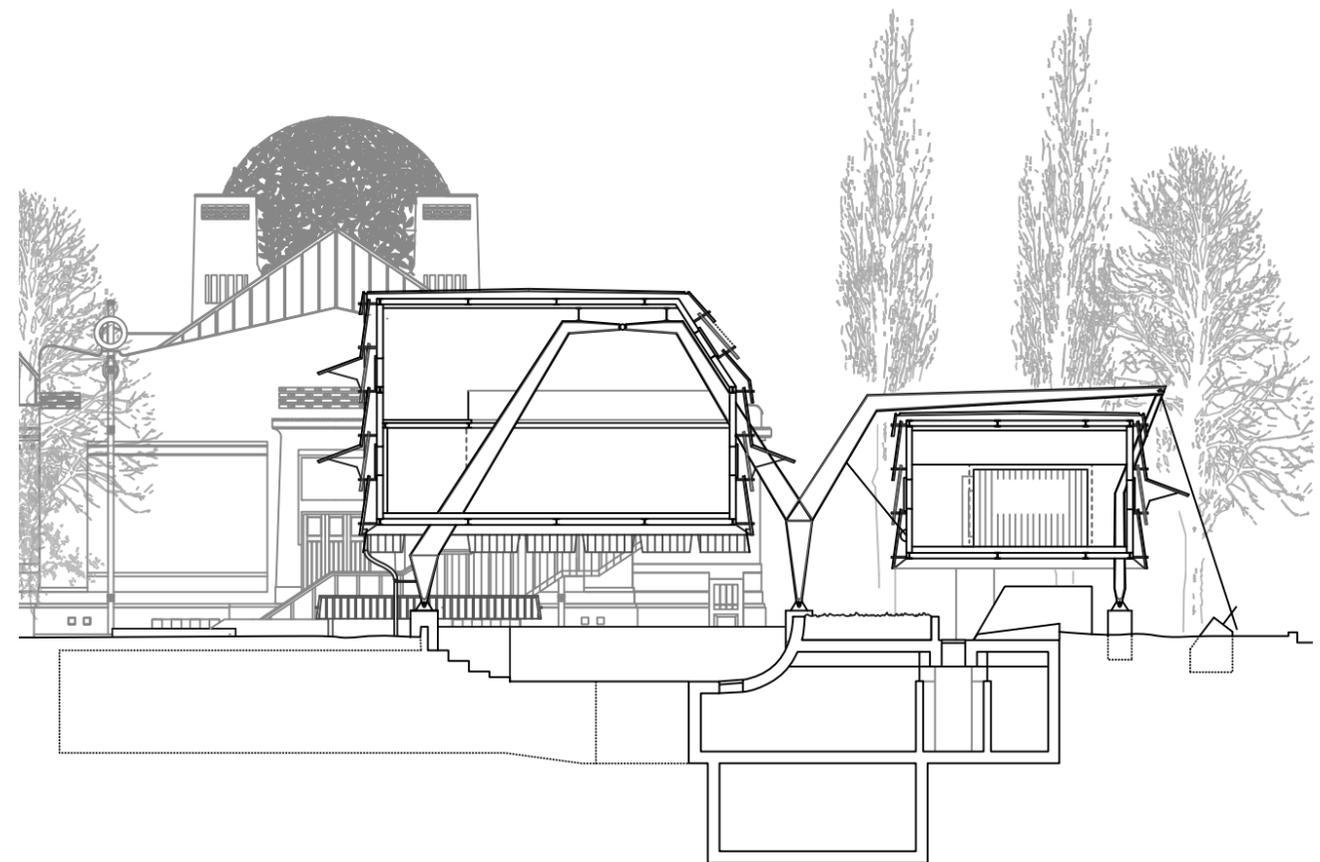


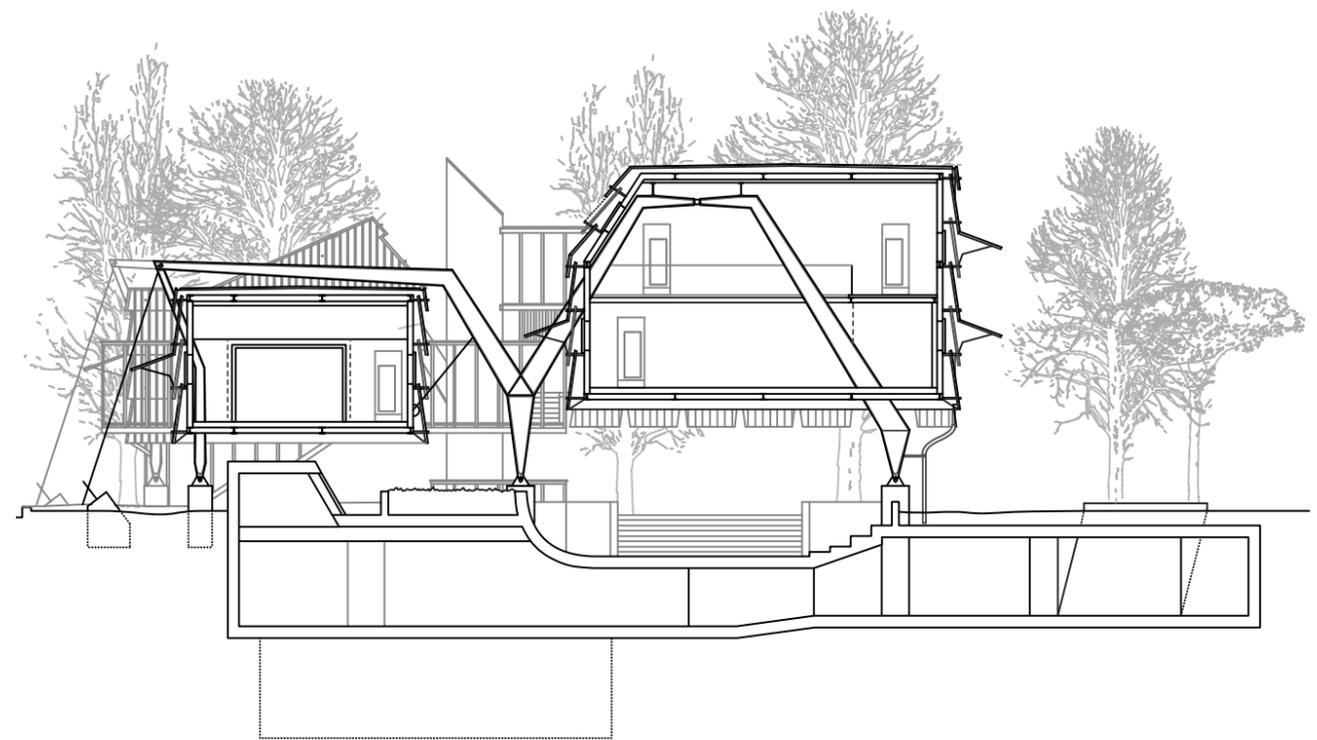


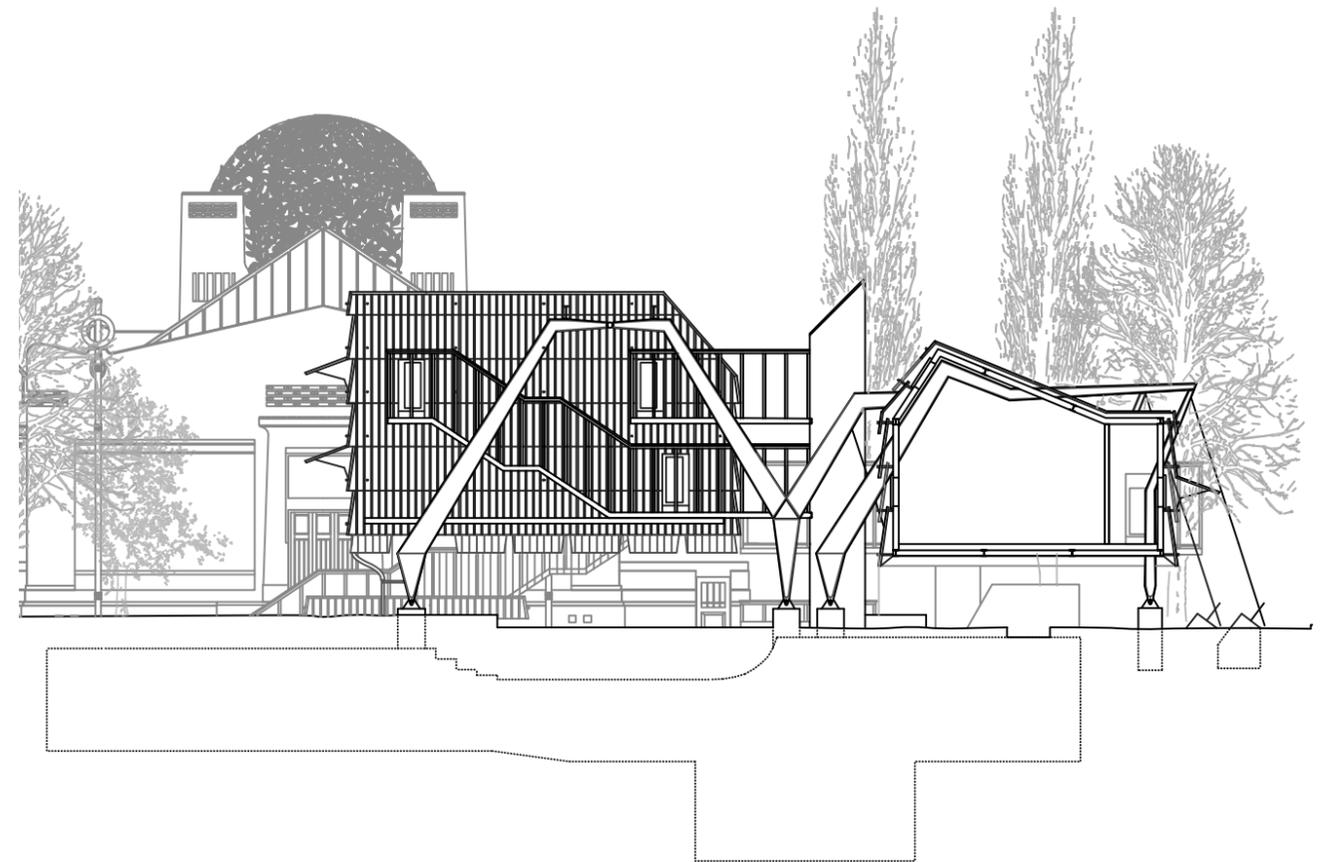


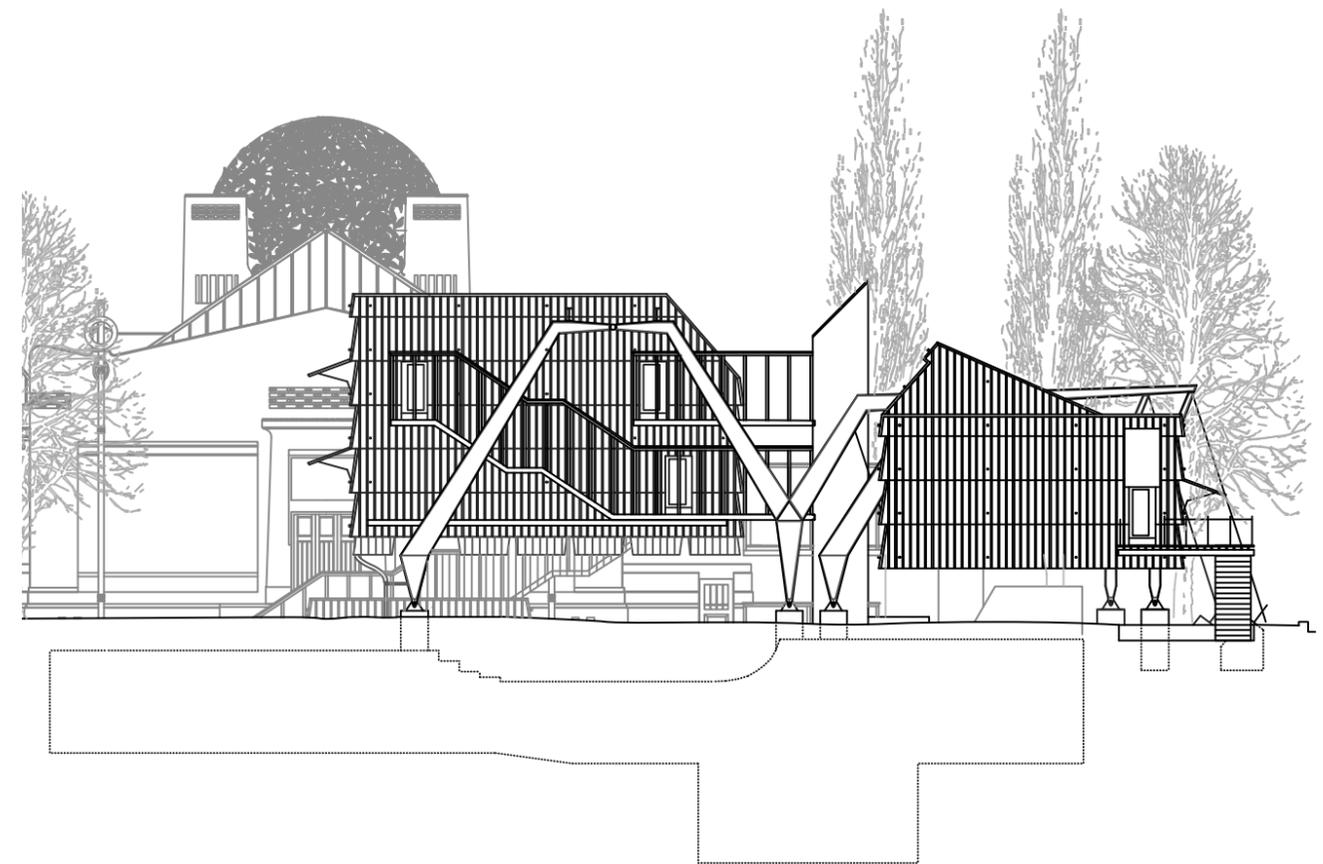








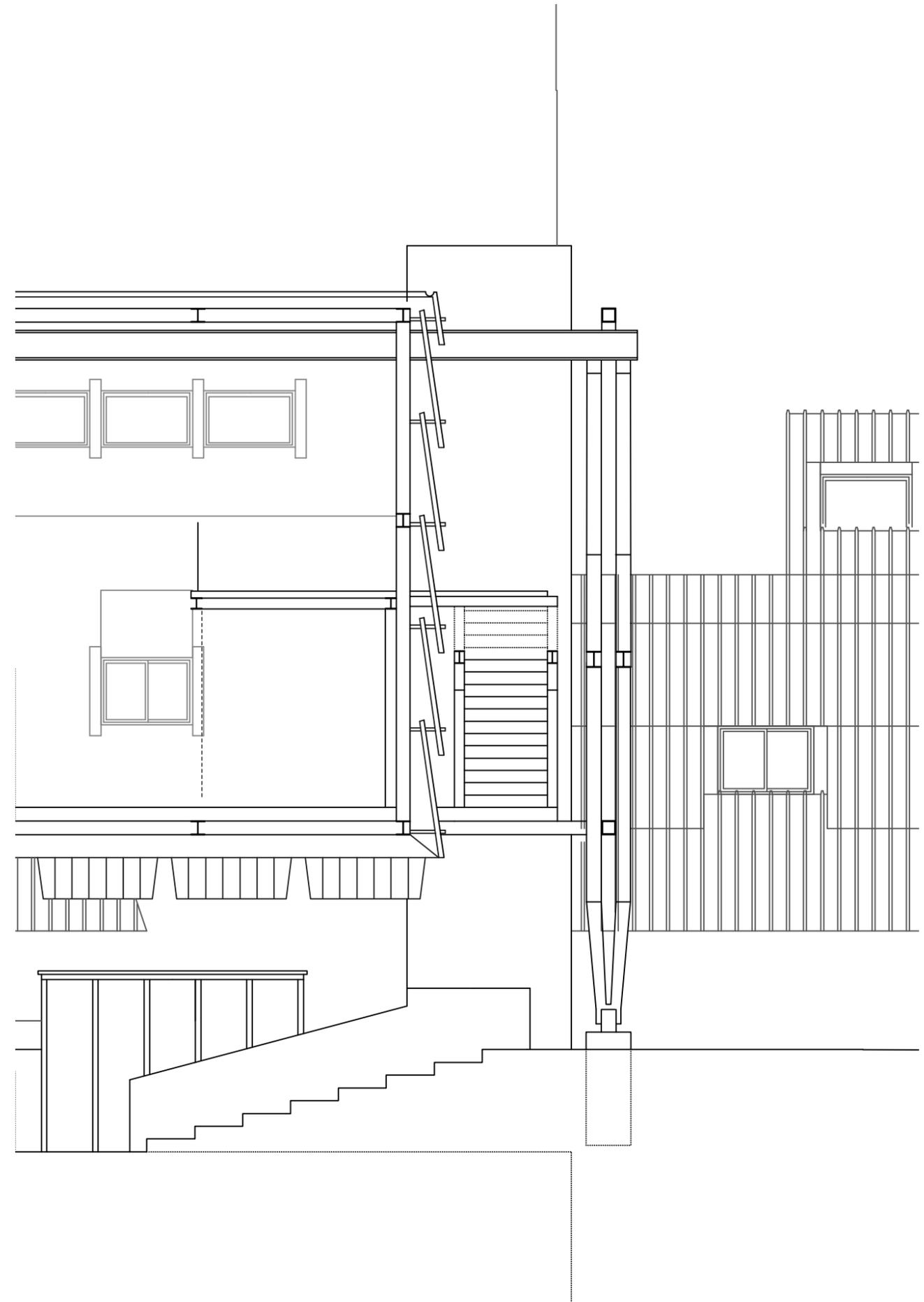


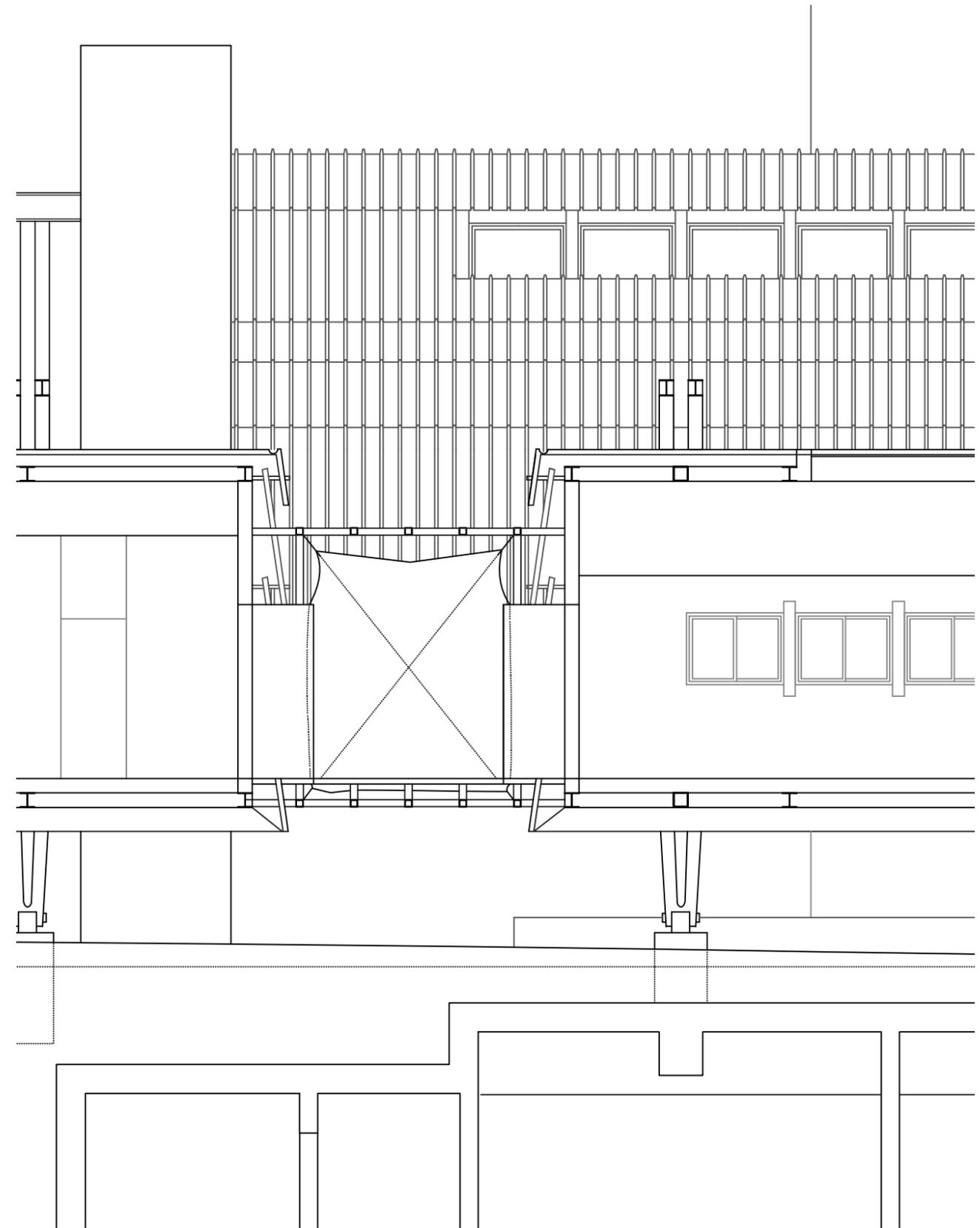
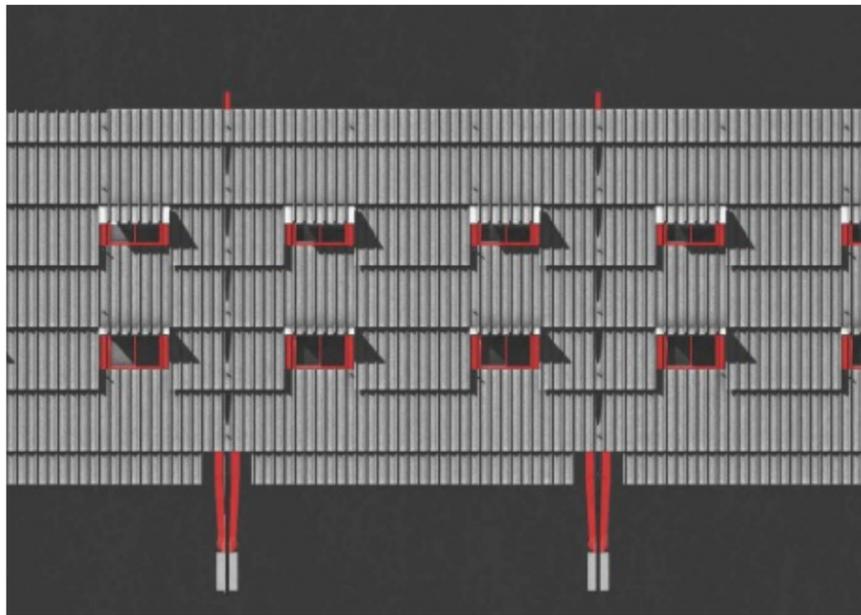


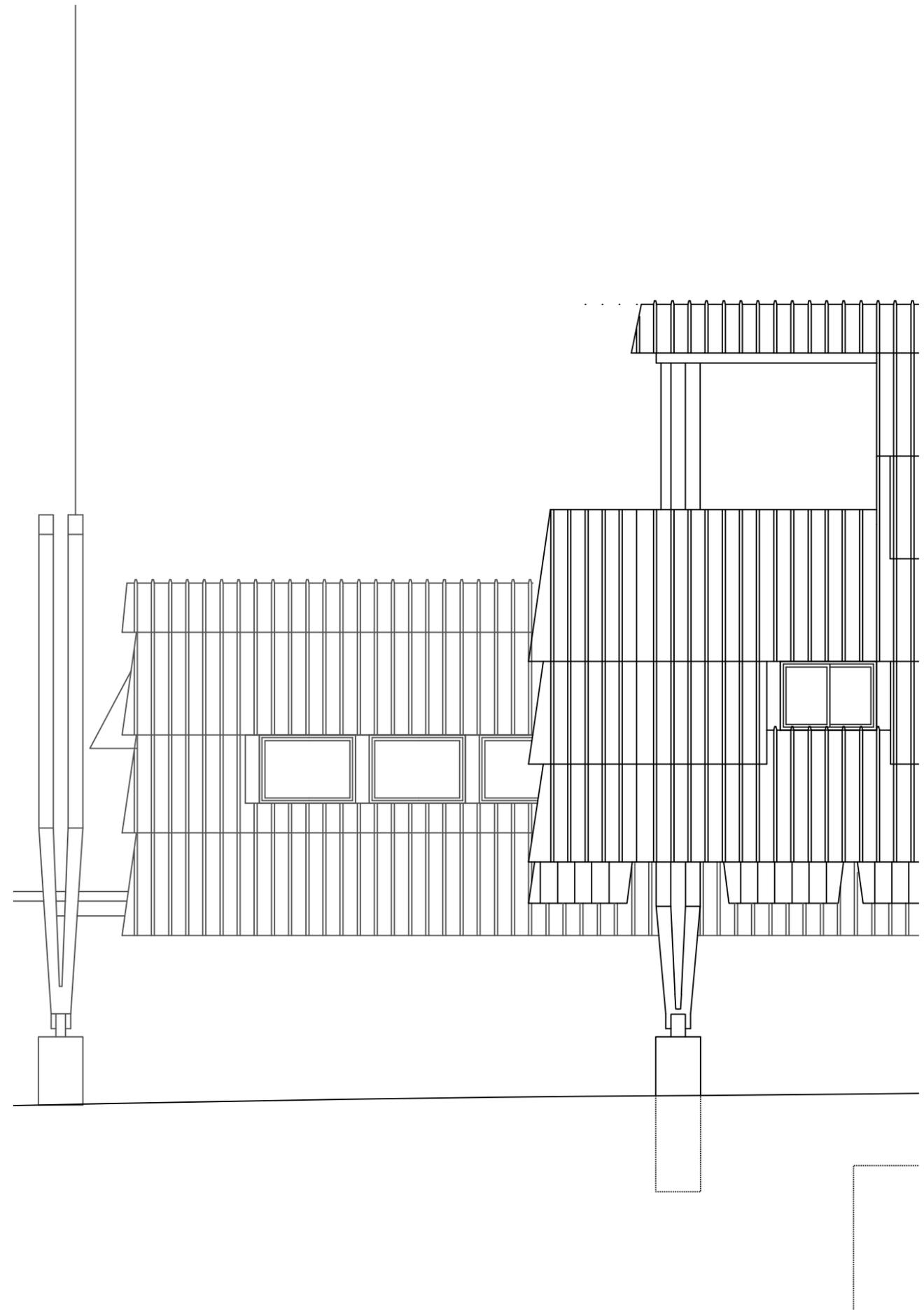
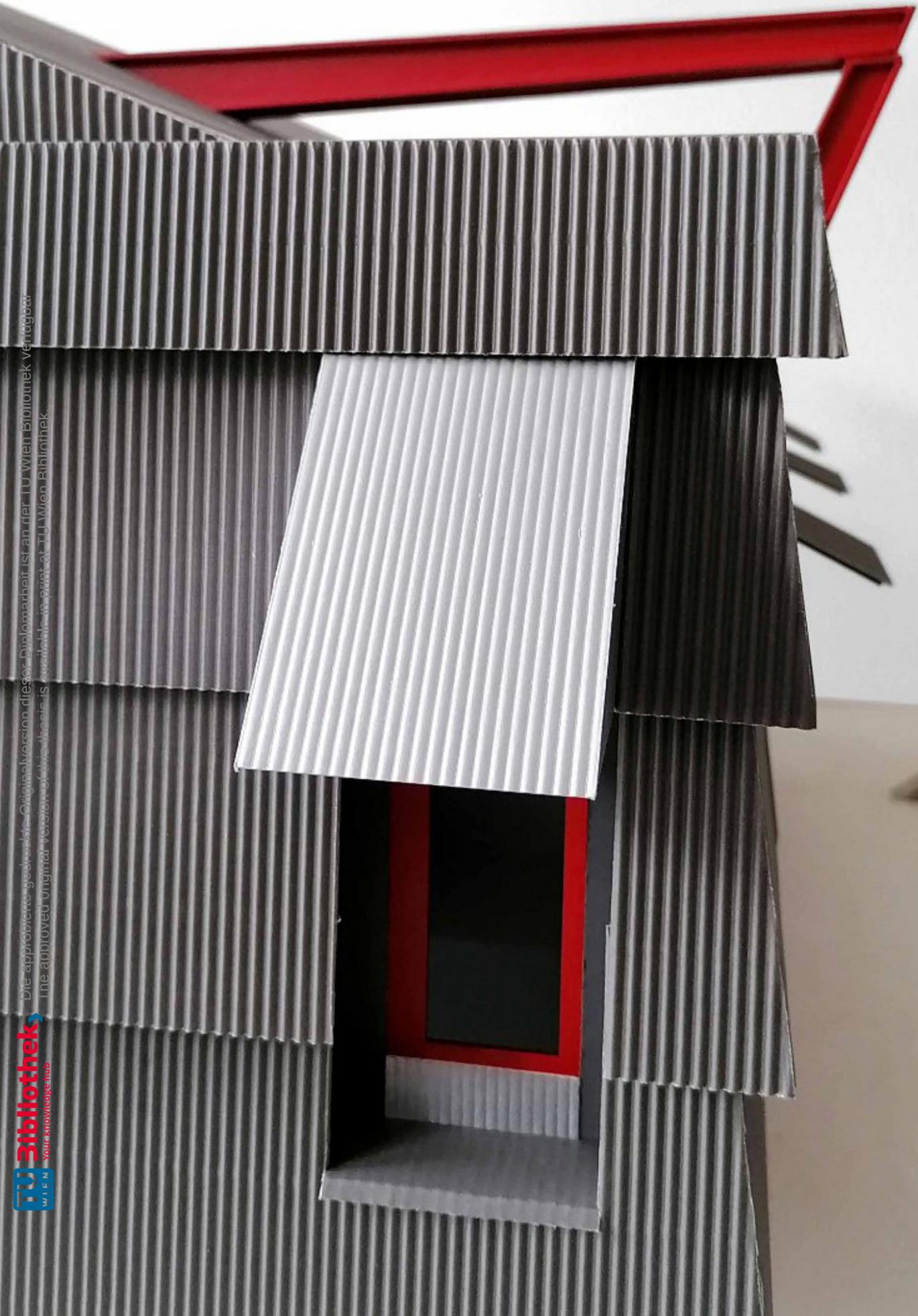


“I put everything into that project. Even to arrange a single step, I would consider doing it in such a way that one could experience something sacred. We go up one step, but how do we do it? When I was younger I would take them three at a time. I began considering the stair at Palazzo Vecchio [in Florence]. I went up that main stair that takes you to the mayor’s office. Then one day I took my students up those steps, and once we arrived the first floor, I asked them, „Tell me your impression of these stairs“-but they hadn’t seen or understood anything. So I told them, „Go back down, come up the steps once again, and then tell me the story of this stair.“ Every stair has its own story, if each step was carefully conceived. A stair is a crescendo.”

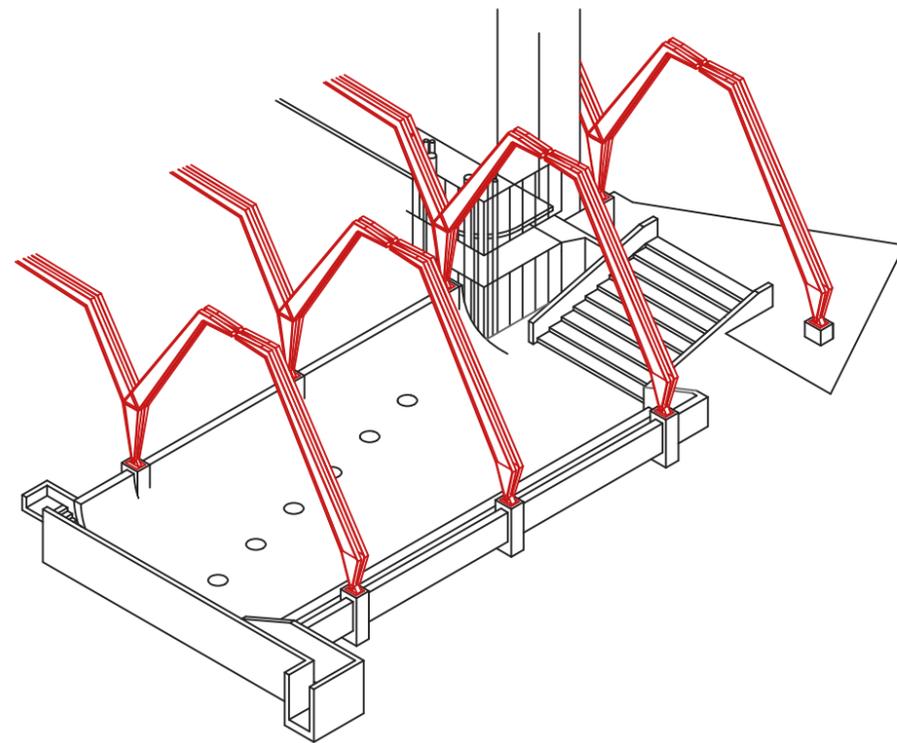
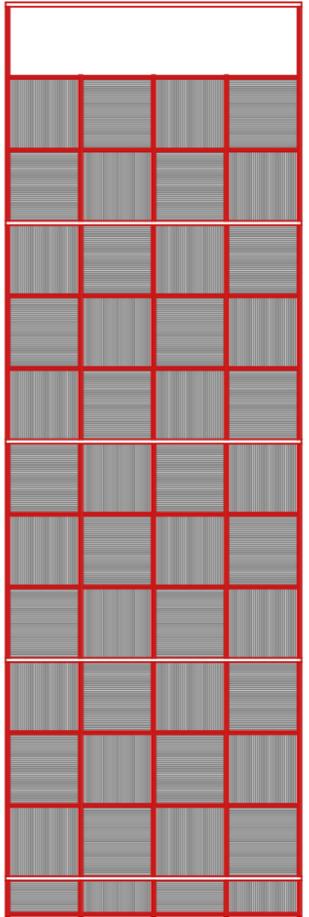
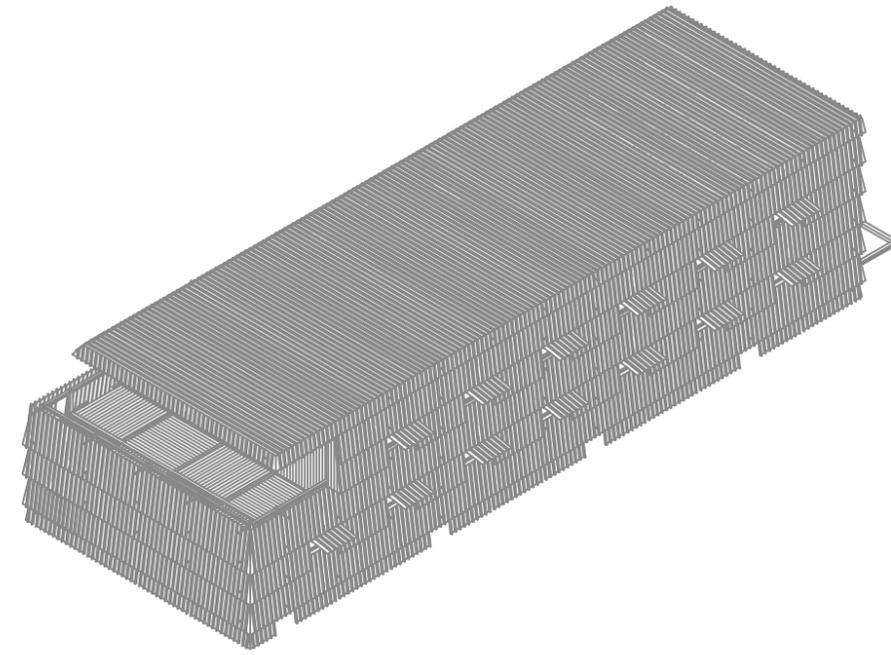
Giovanni Michelucci: A Conversation with Giovanni Michelucci, in *Perspecta*, Vol.27, 1992, S.123

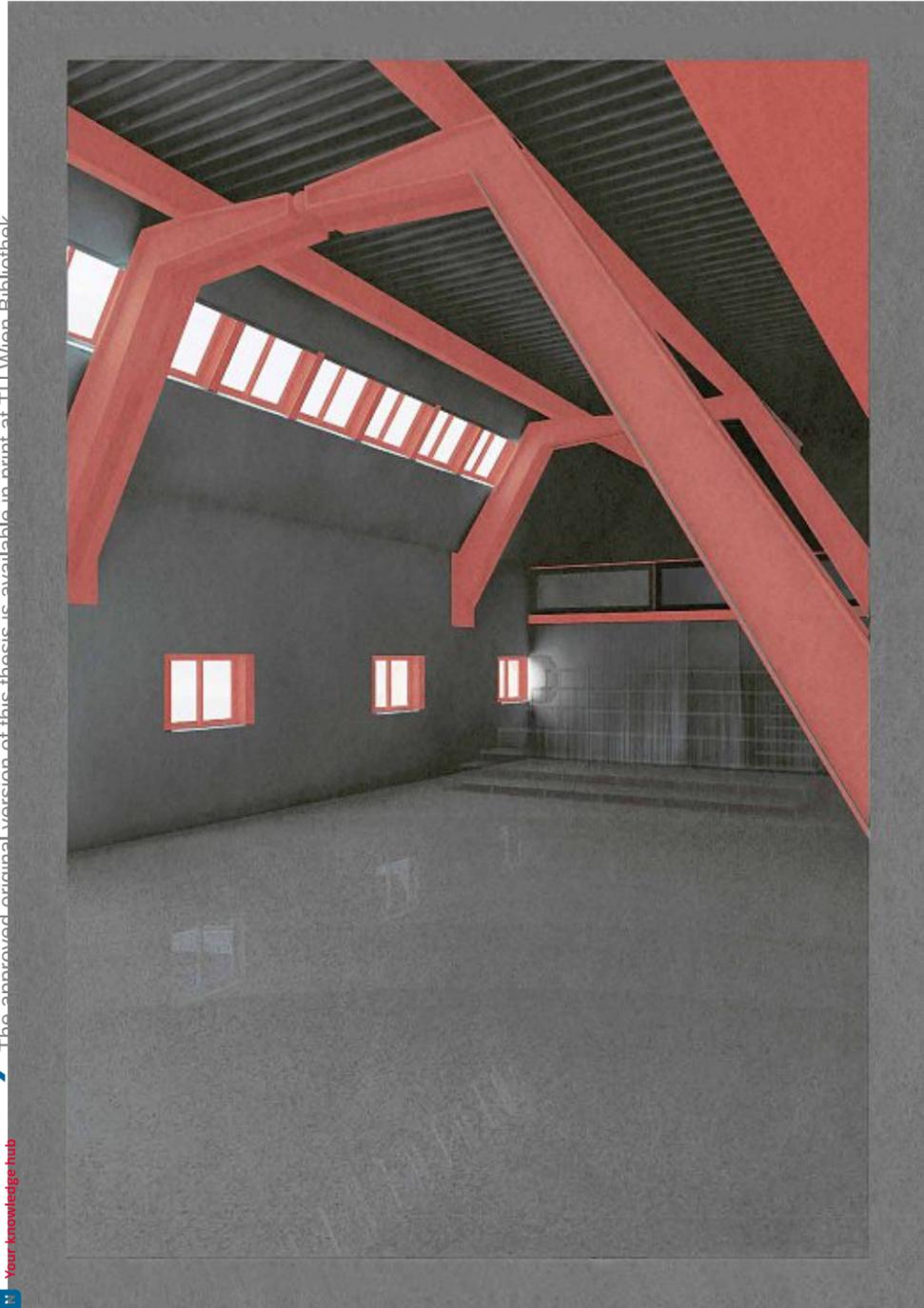


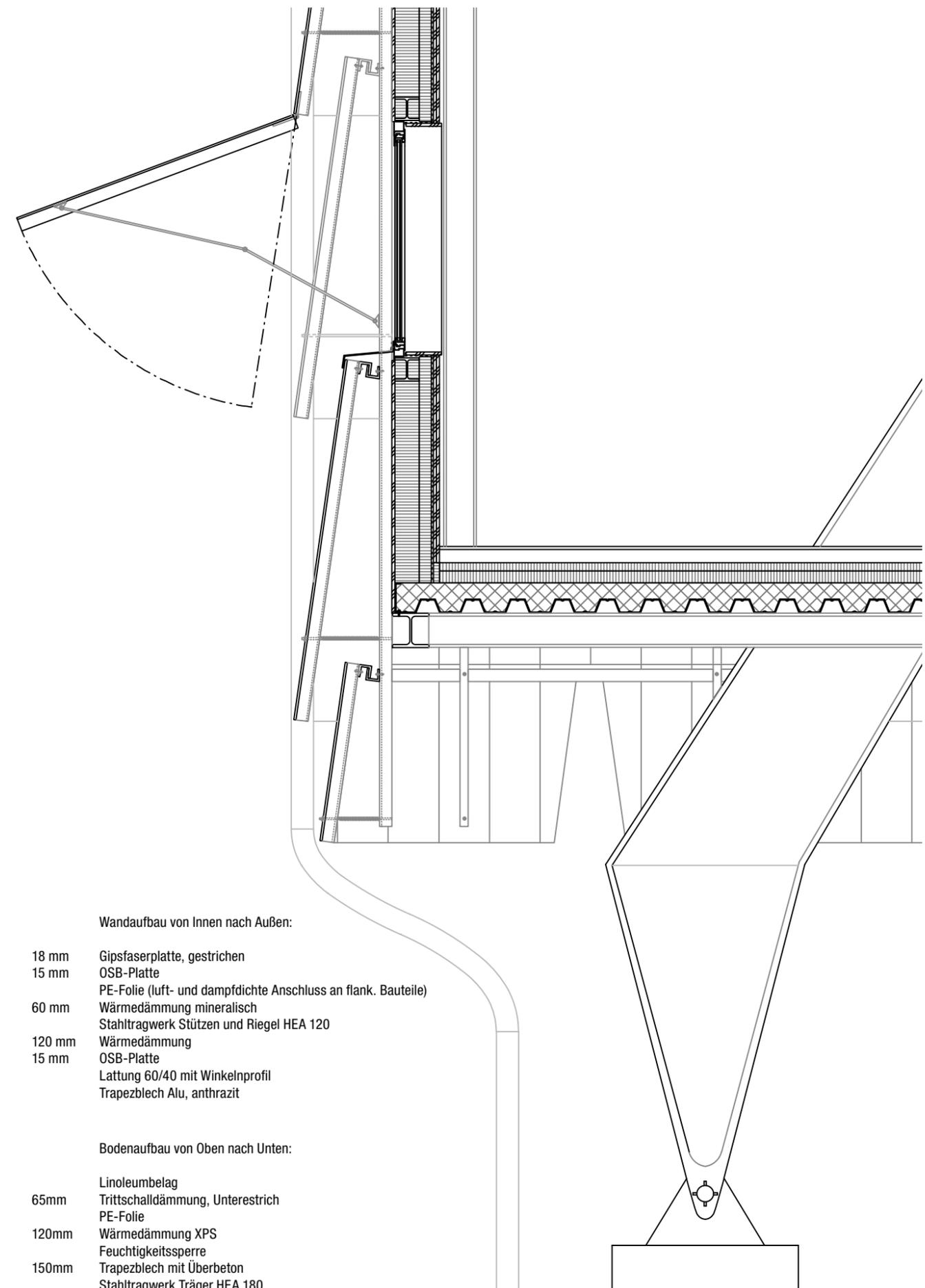


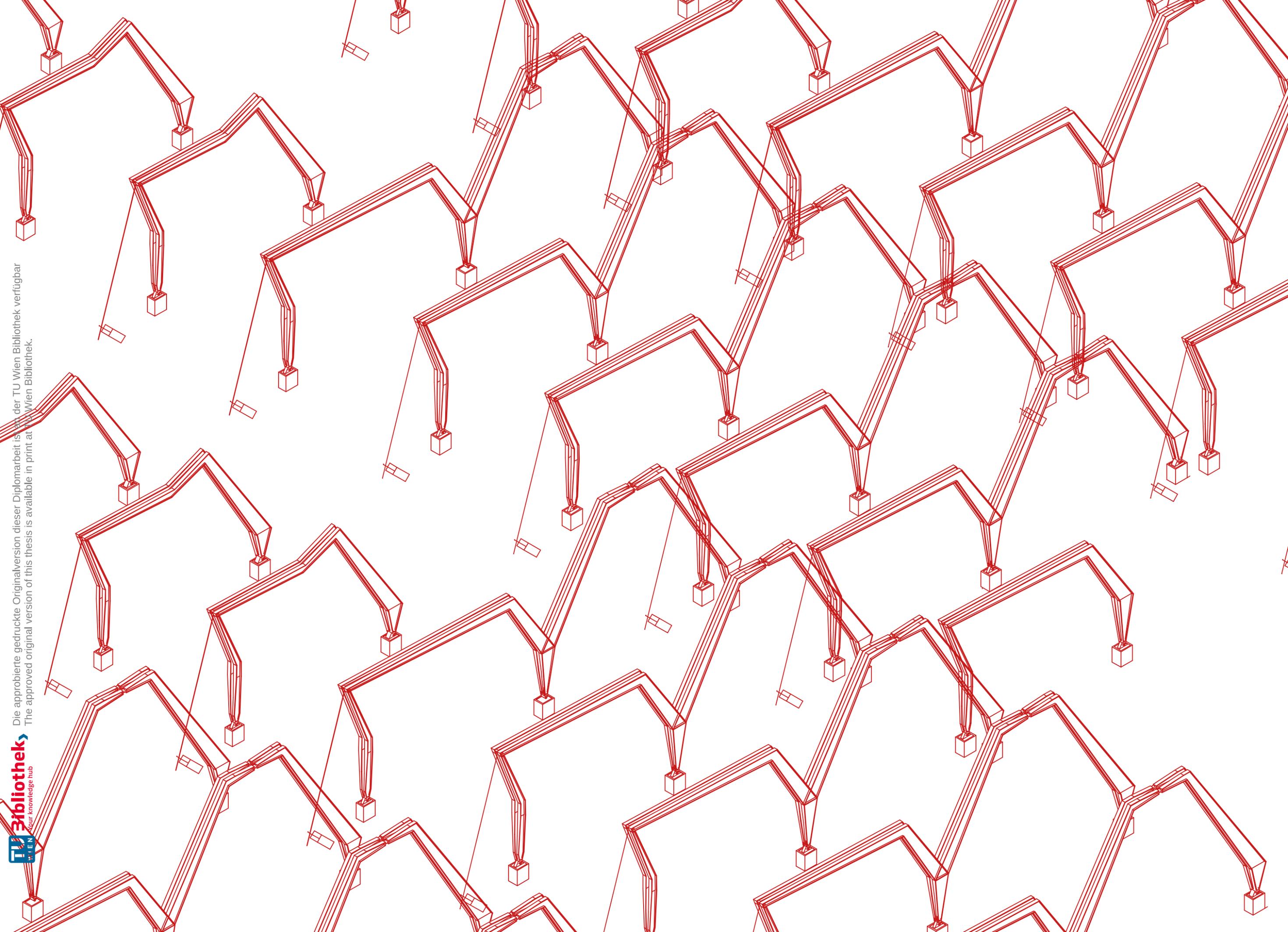




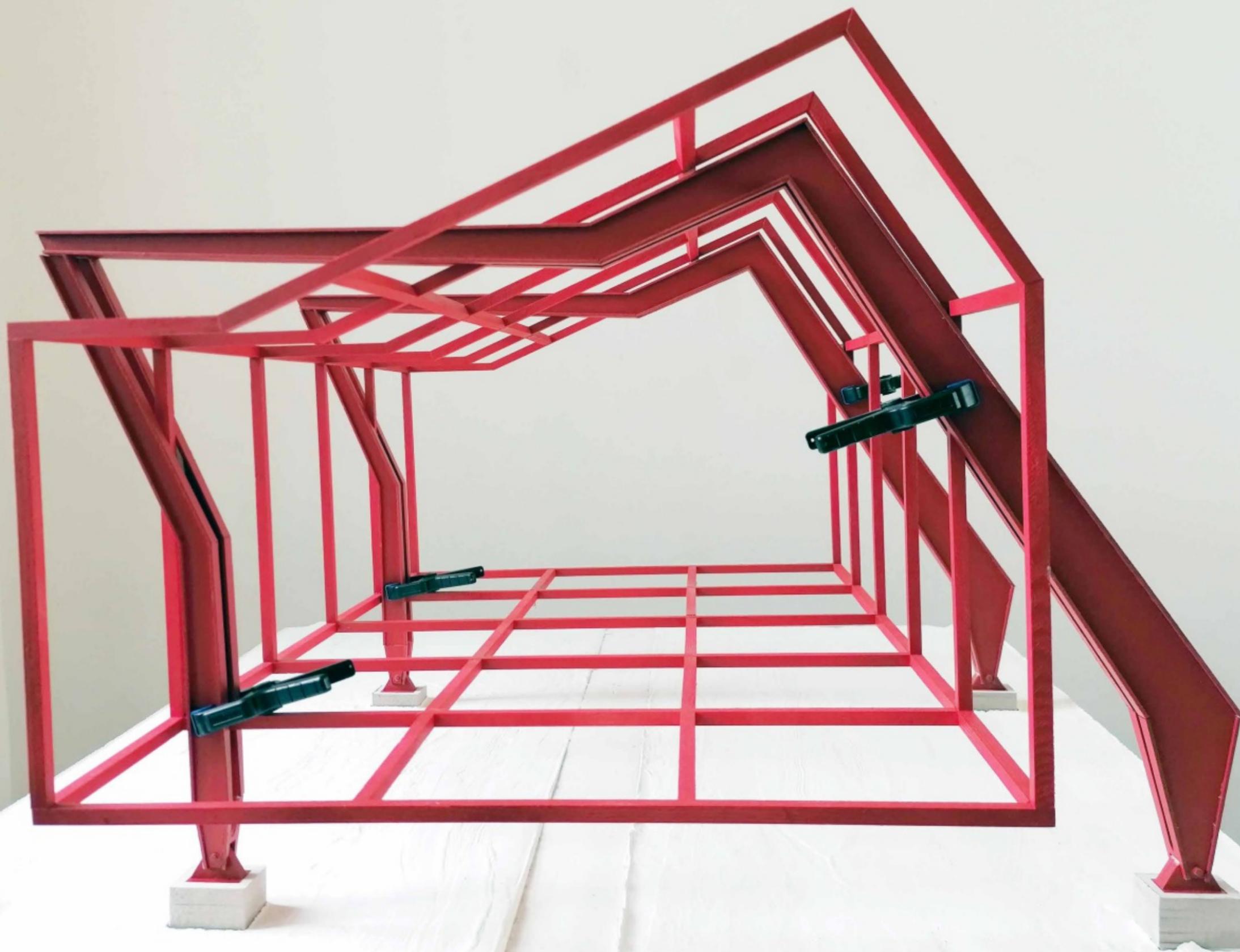


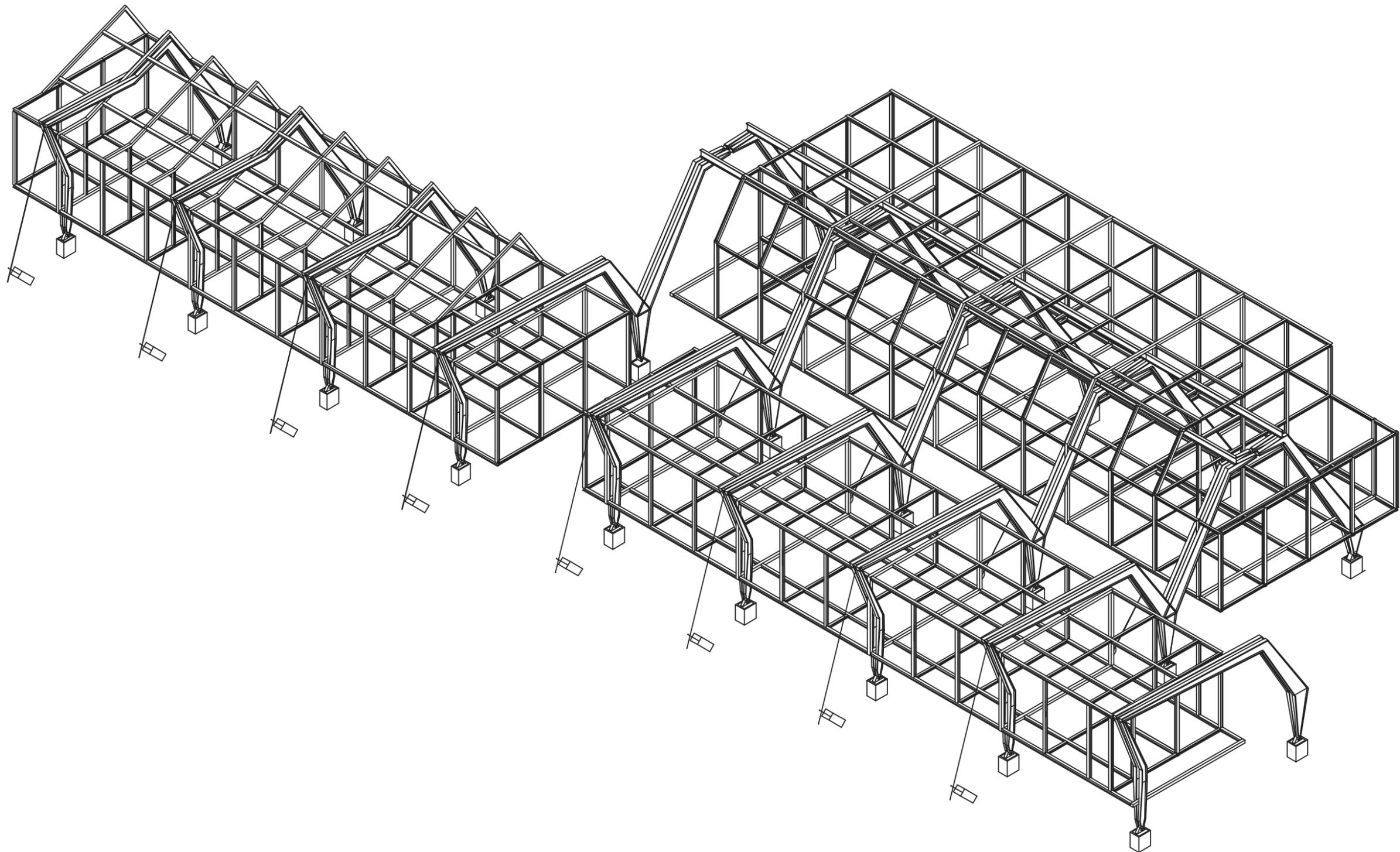






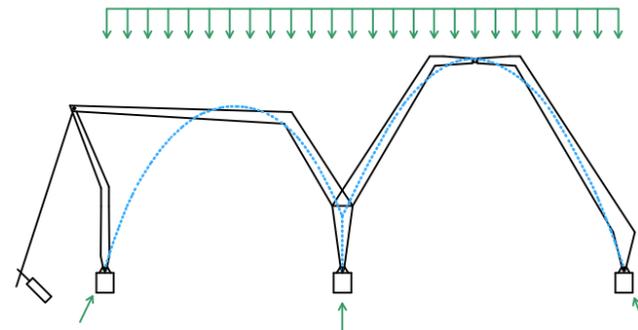
Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at the TU Wien Bibliothek.





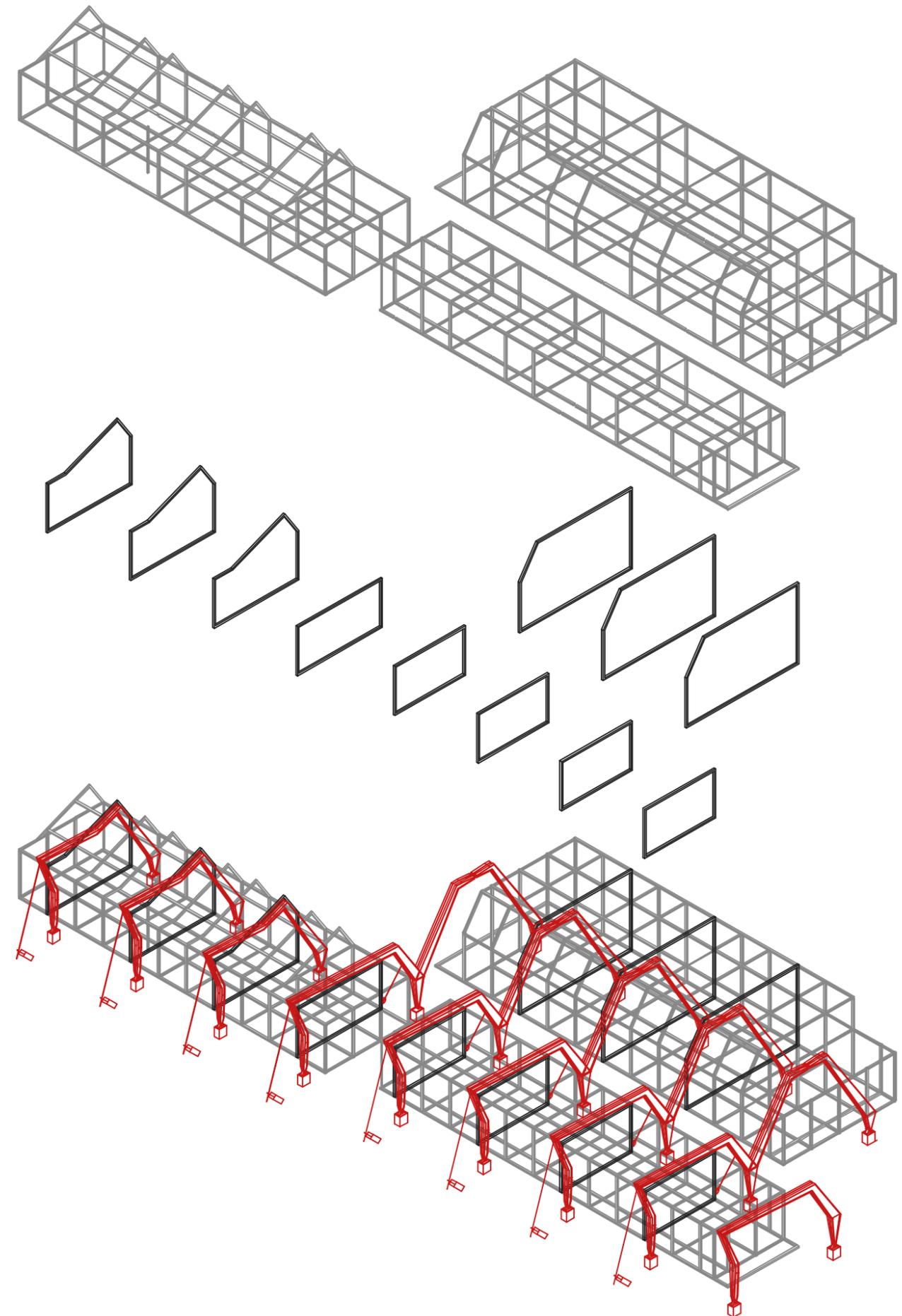
Dem Tragwerk kommt in der Bebauung eine zentrale Rolle zu. Es hat raumbildende Funktion und ist zugleich skulpturales Element. Das Tragwerk des Tanzhauses besteht durch seine ausgefallene, räumlich komplexe Stahlkonstruktion. Primär handelt es sich um ein gelenkiges Rahmentragwerk. Die Hauptstruktur bilden parallel zueinander liegende Metallrahmen. Es gibt zwei Systeme. Bei den vorderen parallelen Körpern besteht das Rahmentragwerk aus zwei addierten Feldern. Dieses setzt sich aus drei Elementen zusammen; der große Körper erhält eine dreigelenkige Rahmenkonstruktion mit geknickter Stütze ohne Verstärkungen und einer Y-Stütze mit Verstärkungen im Knotenpunkt. Zwei der Gelenke befinden sich auf gleicher Höhe bei den Auflagern, das dritte Gelenk im Scheitelpunkt. Die Y-Stütze spannt in die andere Richtung einen addierten dreigelenkigen Rahmen auf. Dieses Feld schließt als drittes Element eine gelenkig gelagerte geknickte Stütze ab. Zwei der Gelenke befinden sich wieder auf gleicher Höhe bei den Auflagern, das dritte Gelenk oberhalb der geknickten Stütze. Das obere Gelenk liegt außerhalb des Auflagers des Rahmens und ist daher am weitesten von der bei vertikaler Belastung entstehenden Drucklinie entfernt. Die resultierende Ulenkkraft wird mit einer Abspannung aufgenommen.

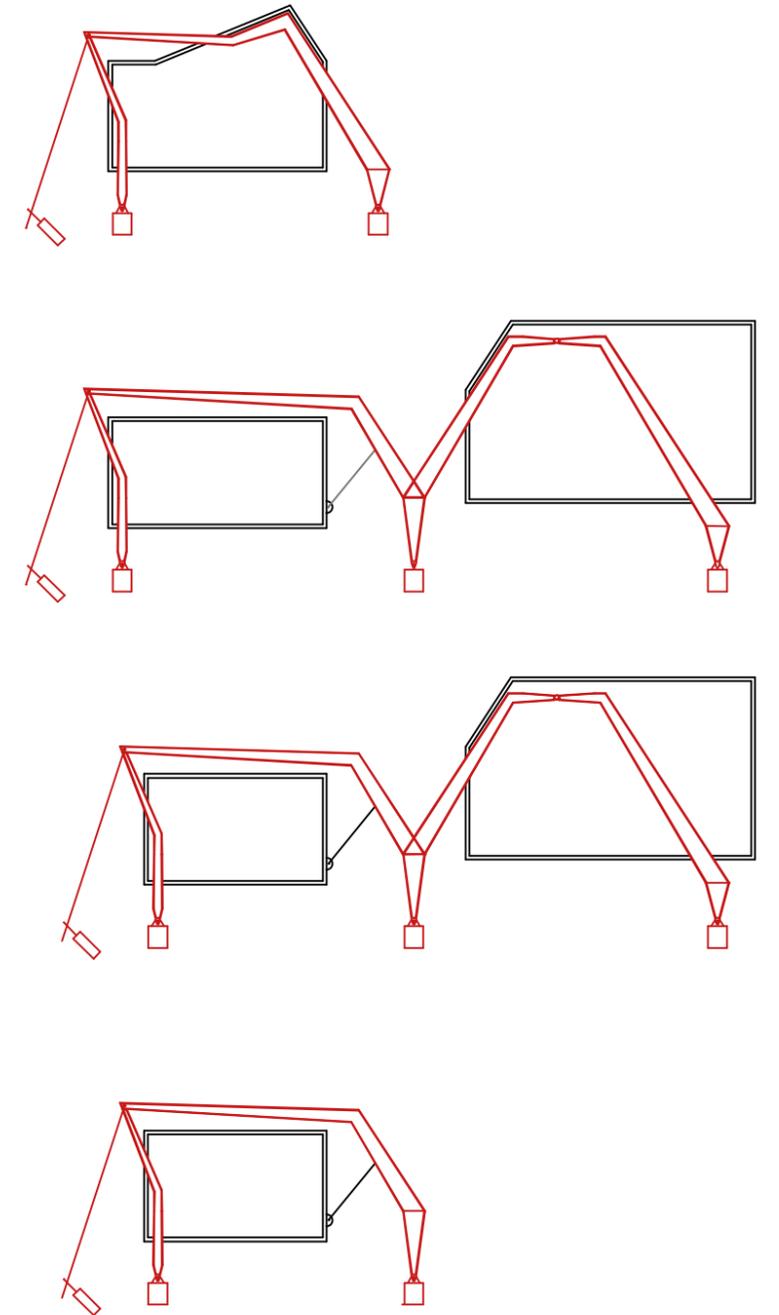
Das Tragwerk ist weitgehend so entwickelt, dass die einzelnen Strukturelemente vor Ort mit wenig Aufwand verschraubt werden können.

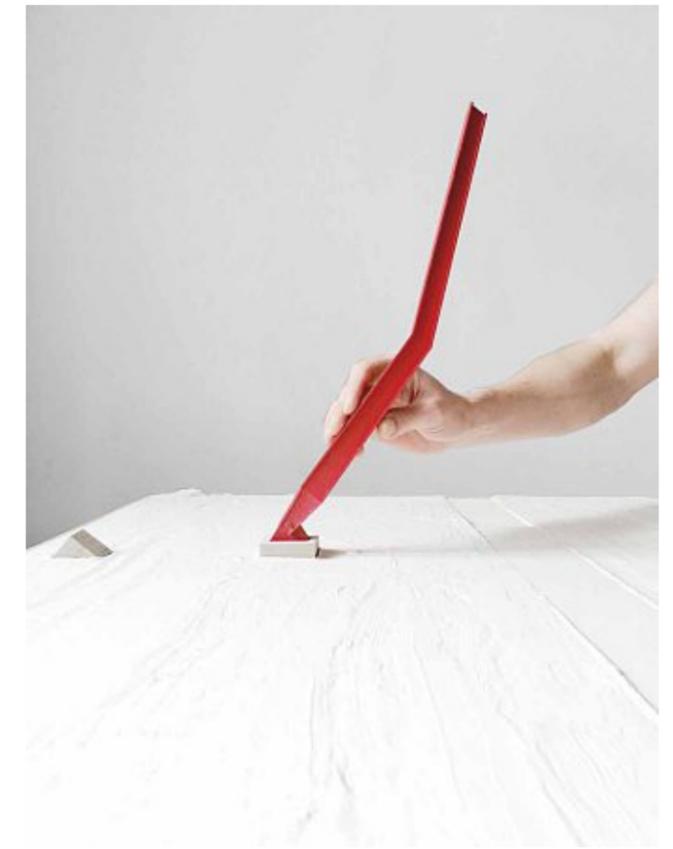
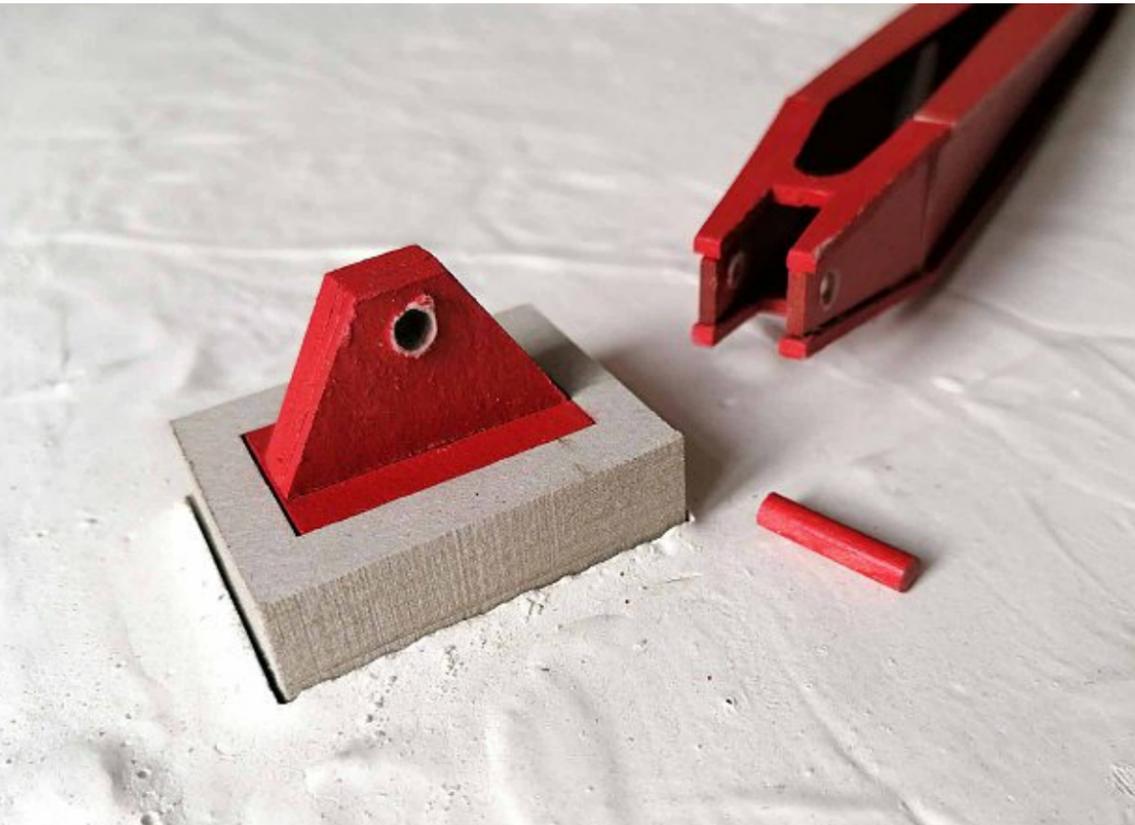


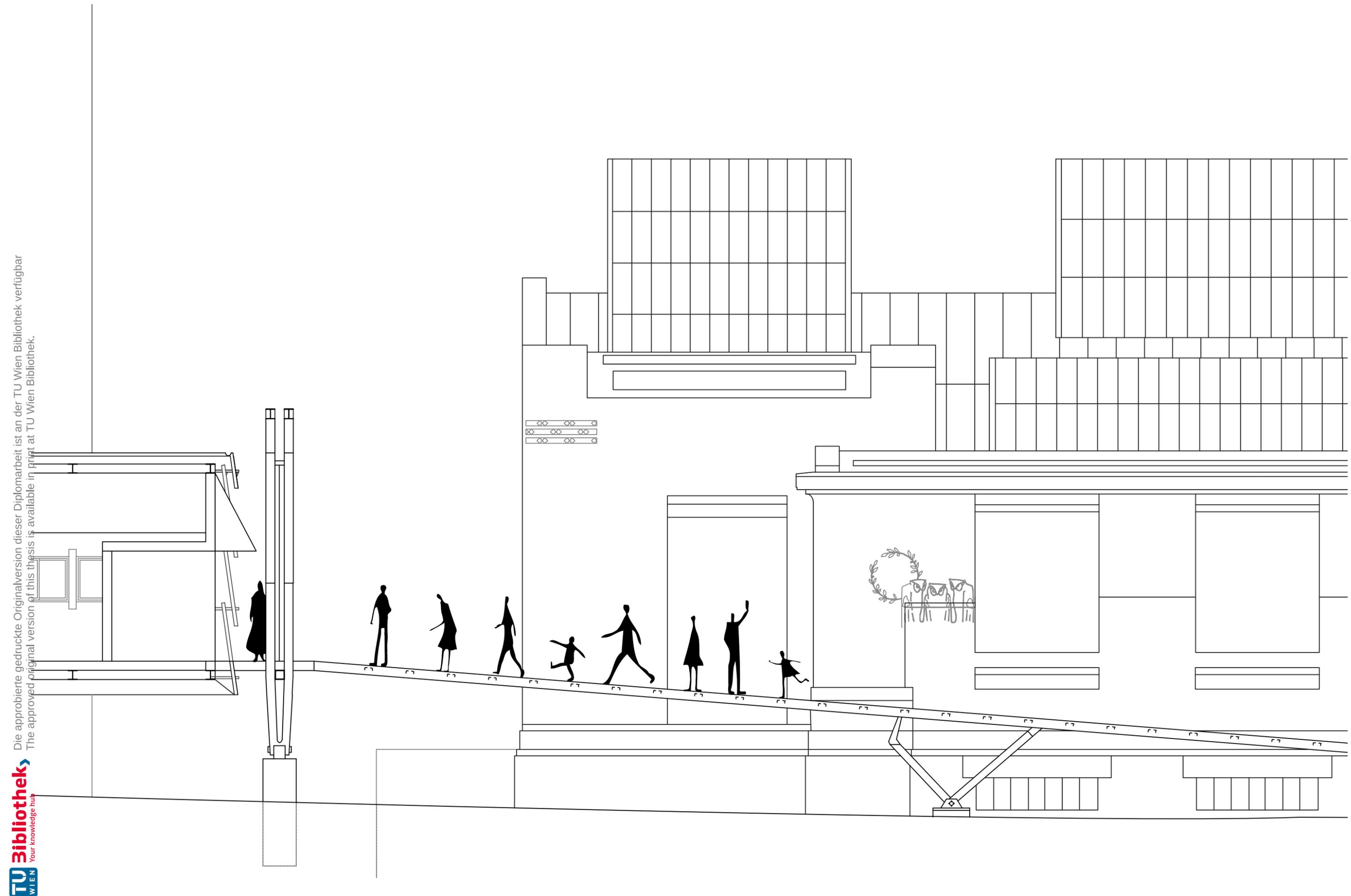
Beim hinteren Körper reduziert sich die primäre Tragstruktur auf den dreigelenkigen Rahmen mit Abspannung. Zwischen den Fundamenten der addierten Rahmenkonstruktion beträgt die Spannweite 11, beziehungsweise 12.5 Meter. Die Rahmen sind in einem Abstand von 9 Metern angeordnet. Die Abfolge besteht aus einem Rahmen mit Abspannung, 5 addierten Rahmen und drei Rahmen mit Abspannung. Die Stützen bestehen aus zwei parallel verlaufenden I-Profilen, welche sich verjüngen bzw. verbreitern, die Flansche sind geschweißt. An den Fußpunkten der Rahmen werden die Kräfte über das Gelenk in die vorgängig auf Betonssockel aufgeschraubte Auflager geleitet.

Die Sekundärkonstruktion übernehmen biegesteife Rahmen, welche zwischen den beiden I-Profilen eingespannt sind. Hier kommen rechteckige verschweisste Hohlprofile zum Einsatz. Im Kreuzungspunkt mit der Primärkonstruktion werden die Rahmen mit Winkeln an den Innenseiten befestigt. In die Längsrichtung wird die Sekundärkonstruktion mit eingehängten verschraubten Trägern verbunden. Die der Primärkonstruktion angehängte Sekundärkonstruktion bindet die Dreigelenkrahmen zu einem System zusammen.









Anhang

Bibliografie und Internetquellen

Conforti, Claudia/Dulio, Roberto/Marandola, Marzia : Giovanni Michelucci. 1891-1990, Mailand, 2006

Dal Co, Francesco: Giovanni Michelucci. A Life One Century Long, in: Perspecta Vol. 27, 1992, S. 98-115

Michelucci, Giovanni: A Conversation with Giovanni Michelucci, in: Perspecta Vol. 2, 1992, S. 116-139

Michelucci, Giovanni: Inhabiting Nature, in: Perspecta Vol. 27, 1992, S. 204-211

Michelucci, Giovanni: Order and Disorder, in: Perspecta Vol. 27, 1992, S. 2-5

Fabrizzi Fabio: Architetti del Novecento. Giovanni Michelucci. Lo Spazio che accoglie, Florenz, 2015

Campriani, Gloria/Dami, Andrea/Girolami, Mario/Hjort, Astrid : Roots Radici Racines. Gli artisti per Michelucci, Pistoia, 2008

Bardeschi Dezzi, Marco : Giovanni Michelucci. Un Viaggio lungo un Seccolo. Disegni di Architettura., Florenz, 1988

Buscioni, Maria Christina/Michelucci, Giovanni: Michelucci. Il Linguaggio dell'Architettura, Rom, 1979

Cerasi, Maurice: Michelucci. Rom, 1968

Fondazione Giovanni Michelucci (Hg.)/Michelucci, Giovanni: Ferro battuto e altre prose memoriali inedite, Fiesole, 2008

Feiersinger, Martin/Feiersinger, Werner : Italo Modern 1. Architektur in Oberitalien 1946-1976, Zürich, 2016 [2012]

Feiersinger, Martin/Feiersinger, Werner : Italo Modern 2. Architektur in Oberitalien 1946-1976, Zürich, 2016 [2015]

Ghelli, Cecilia/Insabato, Elisabetta: Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana, Florenz, 2007

Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München, 2004 [1985]

Tradition, Adaption, Innovation: Vom mimetischen Vermögen in der Architektur. Scharouns Berliner Philharmonie als moderner Klassiker, in: Archithese Schriftenreihe, 2015/6

Umberto, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main, 1977 [Eco Umberto: Opera aperta, Mailand, [1962]

Neitzke Peter (Hg.)/Venturi Robert/ Scott Brown, Denise/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, 1997 [1977]

Architekturforum Zürich (Hg.)/Flury, Aita: Dialog der Konstrukteure, Zürich, 2010 [2006]

Czech, Hermann: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur. Wien, Wien, 1996 [1977]

Kapfinger, Otto/Krischanitz, Adolf: Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien, 1986

253.6 Abteilung Gestaltungslehre und Entwerfen, Technische Universität Wien: Handout Entwerfen Secession, Wien, 2017

Caroline Jäger-Klein: Österreichische Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Wien/Graz, 2010

Fondazione Giovanni Michelucci: Giovanni Michelucci
URL: <https://www.michelucci.it/giovanni-michelucci/>
[Zugriff: 12.12.2020]

Karl Baier: Offenes Kunstwerk versus Kunst der Offenheit
URL: <https://homepage.univie.ac.at/karl.baier/texte/pdf/Eco-Cage.pdf>
[Zugriff: 12.12.2020]

Stadt Wien, Magistratsabteilung 18 - Stadtentwicklung und Stadtplanung: Der Karlsplatz in Wien. Teil 1
URL: <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b004521a.pdf> [Zugriff: 12.12.2020]

Stadt Wien, Magistratsabteilung 18 - Stadtentwicklung und Stadtplanung: Der Karlsplatz in Wien. Teil 2
URL: <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b004521b.pdf> [Zugriff: 12.12.2020]

Stadt Wien, Magistratsabteilung 18 - Stadtentwicklung und Stadtplanung: Der Karlsplatz in Wien. Teil 3
URL: <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/studien/pdf/b004521c.pdf> [Zugriff: 12.12.2020]

Austria Forum: Secession
URL: <https://austria-forum.org/af/AEIOU/Secession>
[Zugriff: 12.12.2020]

Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession
URL: <https://www.secession.at/>
[Zugriff: 12.12.2020]

Adolf Krischanitz: Kunsthalle Karlsplatz
URL: <https://krischanitz.at/index.php?inc=project&id=2719>
[Zugriff: 12.12.2020]

Adolf Krischanitz: Kunsthalle Wien. Project Space
URL: <https://krischanitz.at/index.php?inc=project&id=2682>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abbildungsnachweis

Abb.2 Eloisa Pacini Michelucci und Giovanni Michelucci
URL: <http://www.michelucci.it/eloisa-pacini-michelucci/eloisa-pacini-michelucci-1/> [Zugriff: 12.12.2020]

Abb.3 Feldkappelle in Casale Ladra
Giovanni Michelucci: A Life One Century long, in Perspecta Vol. 27, 1992, S. 100

Abb.4 Florentinischer Bahnhof Santa Maria Novella
Giovanni Michelucci: A Life One Century long, S. 103

Abb.5 Elemente einer Stadt
URL: <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2015/2/123105.html>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abb.6 Elemente einer Stadt (städtische Einfügung der Kirche Autostrada)
URL: <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2015/2/123105.html>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abb.7 und 8 Mensch, Baum, Pfeiler
A Conversation with Giovanni Michelucci, 1992, S. 121

Abb.9 Bühnenbild für Musikopern
URL: <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2015/2/123105.html>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abb.10 Chiesa del Cuore Immacolato di Maria, Pistoia
Feiersinger, Martin/Feiersinger, Werner : Italo Modern 1. Architektur in Oberitalien 1946-1976, Zürich, 2016 [2015], S.133

Abb.11 Casa della Comunità Arzignano
Feiersinger, Martin/Feiersinger, Werner : Italo Modern 1. Architektur in Oberitalien 1946-1976, Zürich, 2016 [2015], S.275

Abb.12 Banca Monte dei Paschi di Siena, Colle di Val'd Elsa
URL: <http://www.architetturatoscana.it/at2011/scheda.php?scheda=SI09> [Zugriff: 12.12.2020]

Abb.13 Chiesa di San Giovanni Battista, Campi Bisenzio
Conforti, Claudia/Dulio, Roberto/Marandola, Marzia : Giovanni Michelucci. 1891-1990, Mailand, 2006, S.292

Abb.14 Ideenskizze Konstruktion und Ausdruck
Conforti, Claudia/Dulio, Roberto/Marandola, Marzia : Giovanni Michelucci, 2006, S.262

Abb.15 Blick auf die Fassade
Feiersinger, Martin/Feiersinger, Werner : Italo Modern 1, 2016, S.131

Abb. 16 gefülltes und leeres Gerüst
Feiersinger, Martin/Feiersinger, Werner : Italo Modern 1, 2016

Abb. 17 Laubengang und Kaskade
Feiersinger, Martin/Feiersinger, Werner : Italo Modern 1, 2016

Abb.18 Durchwegung der Kirche
URL: <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2015/2/123105.html>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abb.19 Einfügung in den Ortskern
URL: <https://elegantiaeartber.tumblr.com/post/96392969591/banca-del-monte-dei-paschi-di-siena-colle-di-val> [Zugriff: 12.12.2020]

Abb.20 Eckturm
Fabrizzi Fabio: Architetti del Novecento. Giovanni Michelucci. Lo Spazio che accoglie, Florenz, 2015, S.42

Abb.21 und 22 Ideenskizzen Erschließung und Konstruktion
Conforti, Claudia/Dulio, Roberto/Marandola, Marzia : Giovanni Michelucci, 2006, S.349

Abb.23 und 24 Blick auf die Struktur
Feiersinger, Martin/Feiersinger, Werner : Italo Modern 2, 2016, S.523

Abb.24 und 25 Innen- und Außenraum
Michelucci, Giovanni: A Conversation with Giovanni Michelucci, 1992, S. 126

Abb.26 Blick auf die Fassade
Feiersinger, Martin/Feiersinger, Werner : Italo Modern 2. 2016

Abb.27 Eloisa Pacini Michelucci: Conversazione, 1932
URL: <https://www.michelucci.it/eloisa-pacini-michelucci/>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abb.28 Alexander Calder und das Mobile
URL: <https://www.operagallery.com/alexander-calder>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abb.29 historische Ansicht des Ausstellungshauses
Kapfinger, Otto/Krischanitz, Adolf: Die Wiener Secession. Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Wien, 1986, S.8

Abb.30 Gruppenbild von Mitgliedern der Wiener Secession
URL: <https://austria-forum.org/af/AEIOU/Secession>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abb.31 Blick von hinten auf die zerstörte Secession 1945
URL: <https://www.secession.at/baugeschichte/> [Zugriff: 12.12.2020]

Abb.32 Ausstellung im Ruinenfeld 1949
Kapfinger, Otto/Krischanitz, Adolf: Die Wiener Secession, 1986, S.75

Abb.33 die rote Secession von Marcus Geiger
URL: <https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4020051>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abb.34 Klimt-Raum mit Beethovenfries
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven_Frieze#/media/File:Gustav_Klimt_-_Beethovenfries,_%22Die_Sehnsucht_nach_dem_Gl%C3%BCck%22_\(nach_Richard_Wagners_Interpretation_der_IX._Sinfonie_von_Ludwig_van_Beethoven\)_-_5987_-__%C3%96s-terreichische_Galerie_Belvedere.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Beethoven_Frieze#/media/File:Gustav_Klimt_-_Beethovenfries,_%22Die_Sehnsucht_nach_dem_Gl%C3%BCck%22_(nach_Richard_Wagners_Interpretation_der_IX._Sinfonie_von_Ludwig_van_Beethoven)_-_5987_-__%C3%96s-terreichische_Galerie_Belvedere.jpg) [Zugriff: 12.12.2020]

Abb.35 geometrisches System
Kapfinger, Otto/Krischanitz, Adolf: Die Wiener Secession, 1986, S.56

Abb.36 modifizierter Innenraum
Kapfinger, Otto/Krischanitz, Adolf: Die Wiener Secession, 1986, S.76

Abb.37 die Karlskirche und ihre Umgebung 1822
URL: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Wien-fluss-1822.jpg> [Zugriff: 12.12.2020]

Abb.38 die Karlskirche und ihre Umgebung etwa 1895
URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:ElisabethbrueckeWien.jpg>
[Zugriff: 12.12.2020]

Abb.39 Kunsthalle und Fußgängerröhre
URL: <https://krischanitz.at/index.php?inc=project&id=2719>
[Zugriff: 12.12.2020]

alle weiteren Fotoaufnahmen und Darstellungen stammen vom Verfasser

Danke

für

die intensive Begleitung meinen Betreuern

Professor Thomas Hasler und

Lorenzo De Chiffre

die anregenden Gespräche mit meinen

PrüferInnen

Inge Andritz und Professor Nott Caviezel

den Rückhalt und liebevolle Unterstützung

meiner Familie,

insbesondere meinen Eltern, meinem Bruder

und Maël

die wunderbaren Jahre in Wien, meinem

Freund Samuel.

