

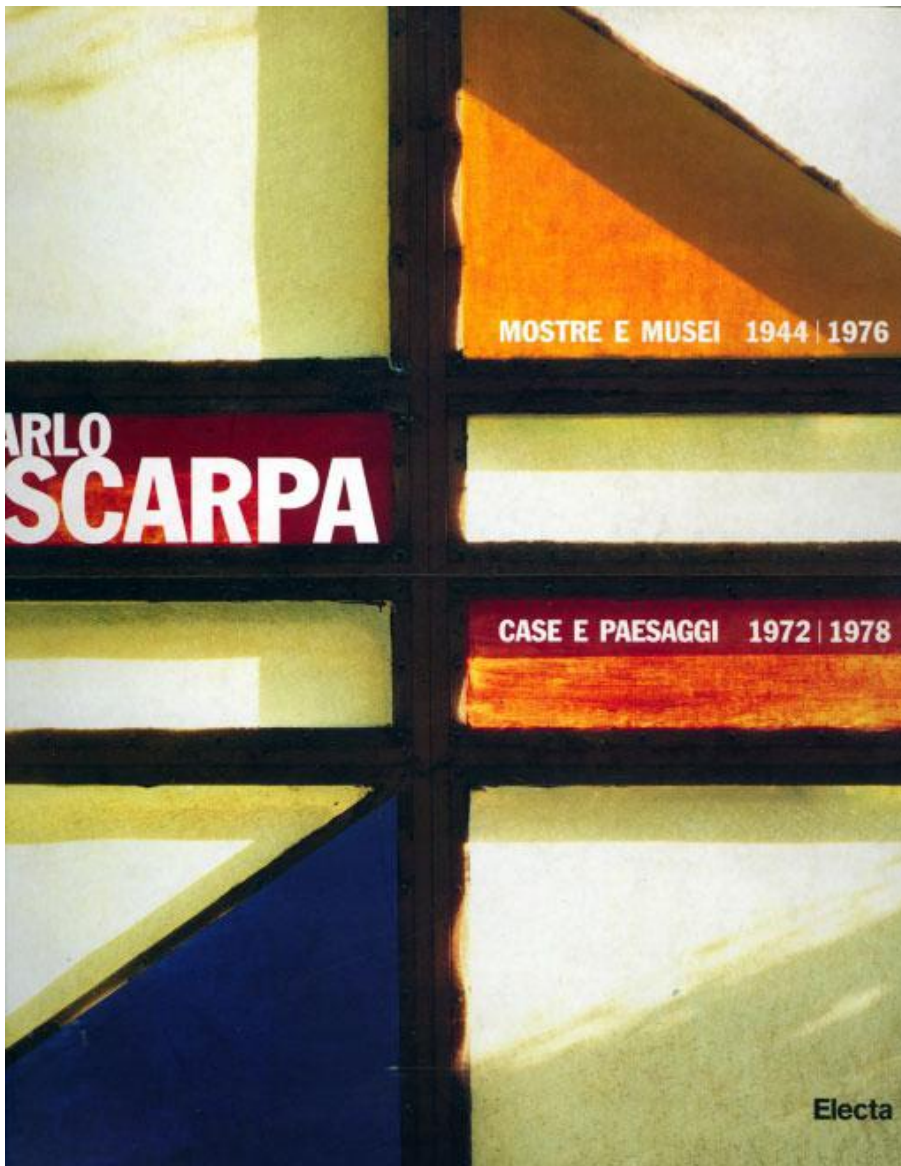
Form, Fügung, Fuge. Carlo Scarpa und das Handwerk der Moderne

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelten sich in Europa unterschiedliche architektonische Strömungen. Während beim Wiederaufbau in Deutschland vor allem Egon Eiermann, Sep Ruf und Frei Otto neue Impulse setzten, sind es in Italien Pier Luigi Nervi und dessen weitgespannte Betongitterschalen, die ebenso internationales Aufsehen erregten wie Gio Pontis elegante Stahlbetonkonstruktionen und Ernesto Rogers Anstöße für ein ortsbezogenes Bauen. In diesem Rahmen bildet der 1906 in Venedig geborene Carlo Scarpa eine Ausnahme. Er trat ab den späten 1940er Jahren mit einem ganz eigenen, singulären Werk hervor, das er als eine handwerklich fundierte Kunst verstand. Obwohl er nur wenige Bauten realisierte, zählt er heute unstrittig zu den herausragenden Architekten des 20. Jahrhunderts und prägte durch seine Entwürfe und Projekte, aber auch durch seine Lehrtätigkeit in den 1960er und 1970er Jahren eine ganze Generation von Architekten in Europa. Neben programmatischen Umbauten in Venedig und Museumsbauten in Possagno und Verona gehört die Grabstätte für das Unternehmer-Ehepaar Giuseppe und Onorina Brion im nahe der Stadt Treviso gelegenen Dorf San Vito d'Altivole zu seinen Hauptwerken.

Singulär ist Scarpas Werk vor allem deshalb, weil er die entschiedene Modernität seiner Architektur auf einen kritisch-forschenden Umgang mit der Geschichte gründete und sie in der Nachkriegszeit programmatisch als Architektur eines Wiederaufbaus entwarf. Besonders zum Ausdruck kommt seine Herangehensweise gerade im Detail seiner von Frank Lloyd Wright wie von den niederländischen De-Stijl-Künstlern inspirierten Bauten, in denen er oft traditionell verarbeitete, kostbare Werkstoffe einsetzte und absichtsvoll zur Geltung brachte. Seine Methode der sichtbaren Reparatur historischer Bauten bringt die Brüche, durch die sich aufeinanderfolgende Epochen überhaupt zur Geschichte fügen, mit architektonischen Mitteln zum Vorschein, die ihren der Gegenwart zugehörigen Eingriff in den Bestand eigens als einen solchen inszenieren. Mit dem ästhetisch hervorgehobenen Fügen heterogener Teile und Fragmente zu einem neuen, zugleich aber historisch geschichteten Ganzen beeindruckt Scarpa deshalb bis heute nicht nur Architekten und Architekturhistoriker, sondern auch und gerade die Denkmalpflege.

Ein venezianischer Architekt

Scarpa wurde 1906 in Venedig geboren. Zwei Jahre später siedelte die Familie nach Vicenza um, weil seine Mutter dort eine Schneiderwerkstatt eröffnet hatte. Das Basiswissen seiner künftigen Profession begann der 13-Jährige an einer Fachoberschule für technische Berufe zu erlernen. Nach dem Tod der Mutter 1919 kehrte die Familie nach Venedig zurück, Scarpa wechselte auf die Kunstakademie und später auf die Architekturfakultät der Universität, an der er Architekturzeichnen studierte und schon ab 1922 zum Assistenten seiner Professoren wurde. Weil beide Bildungsstätten damals deutlich konservativ geprägt waren, wurden Salons von Intellektuellen und Künstlern für seinen Bildungsweg entscheidend. Dort lernte er den Dichter Ezra Pound, den Kunsthistoriker Lionello Venturi, später den Maler Emilio Vedova und zuletzt die Kunstmäzenin und Galeristin Peggy Guggenheim kennen.



Einer dieser Salons traf sich im Palast Querini Stampalia, den Scarpa später umbauen sollte. Ein anderer Szenetreffpunkt war die Buchhandlung „Il Campanile“, mit dessen Besitzer er eine lebenslange Freundschaft pflegte. Bald zwei Jahrzehnte lang bot ihm dieses Umfeld Zuflucht vor dem seit 1922 herrschenden Faschismus und entwickelte sich zugleich zu dem Ort, an dem er der literarischen, künstlerischen und architektonischen Moderne begegnete. Hier fand er Bücher von Picasso und Braque wie auch von

Matisse und Mondrian, die ihn zur Übung im kubistischen Zeichnen und in der Malerei mit Primärfarben inspirierten. Hier entdeckte und verschlang er Le Corbusiers theoretische Schrift *Vers une architecture*, die ihm die Seele öffnete. Von Le Corbusier her erschlossen sich ihm die Werke der frühen Wiener Moderne (vor allem die Arbeiten von Josef Hoffmann und Adolf Loos) ebenso wie jene von Mies van der Rohe. Eine entscheidende Rolle aber spielte der Einfluss von Frank Lloyd Wright und der De-Stijl-Gruppe, die ihn auf der Suche nach seiner eigenen architektonischen Identität begleiten werden.

Nach dem Abschluss der Fachoberschule 1926 begann der damals 20-Jährige seine Arbeit an der Architekturfakultät der Universität Venedig, an der er für die nächsten 50 Jahre tätig sein wird. Er wirkte dort erst als Assistent, dann als Dozent, wurde 1962 als Professor und 1972 zu ihrem Direktor berufen. Zuvor schon, 1955, war ihm die Ehrendoktorwürde verliehen worden, weitere Auszeichnungen und Preise folgten. Trotzdem hatte er lange Zeit mit Anfeindungen der Berufsverbände zu kämpfen. Weil er seinen Abschluss im Fach Architekturzeichnen erlangt hatte, wurde ihm die Anerkennung als Architekt verweigert, die Aufnahme in die Kammer verwehrt. Als er sich dennoch an Wettbewerben beteiligte und mit dem Bauen begann, wurde er mit Prozessen überzogen. So war Scarpa während der ersten 20 Jahre seiner Berufstätigkeit genötigt, seinen Lebensunterhalt hauptsächlich als künstlerischer Berater und Entwerfer mehrerer Glaswerkstätten auf der Venedig vorgelagerten Insel Murano zu verdienen. Dort erlernte er auch die traditionelle japanische Kintsugi-Technik, bei der zerbrochene Keramik und Glasobjekte mit Gold durchsetztem Kleber geflickt werden. Als Symbolisierung des Zen-Buddhismus erhebt dieses ästhetische Prinzip die Reparatur zum eigenen Dekor. Mit diesen Erfahrungen wuchs Scarpas enger Bezug zum traditionellen Handwerk und seine Ablehnung von standardisiertem Entwerfen und Bauen. Angesichts der weitverbreiteten opportunistischen Haltung im Bannkreis des Faschismus schien ihm der Rückzug in die Isolation auf Murano „die einzig mögliche Wahl der Selbstachtung und Selbstbehauptung zu sein“¹. Gleichwohl war Scarpa in bescheidenem Umfang auch damals schon als Architekt tätig. Für den Glashersteller Cappelin gestaltete er Verkaufsläden, er baute eine Jacht um, richtete eine Galerie ein und entwarf ihr Mobiliar.

1936 wurde Scarpa schließlich mit der Sanierung des spätgotischen Palastes Ca Foscari betraut, seinem ersten öffentlichen Auftrag. Er überraschte hier seine Auftraggeber mit der Entfernung sämtlicher Einbauten aus dem 19. Jahrhundert. Als er anschließend die malerische Maßwerkfassade des Palazzo mit einer zweiten, rechteckig gegliederten Stahlfassade

hinterlegte, um die Innenräume, insbesondere den großen Hörsaal, gut zu durchlichten, waren alle Beteiligten beeindruckt, zeigte der Architekt hier doch erstmals einen ganz neuen Umgang mit historischer Bausubstanz. Gleichzeitig löste er mit dieser zweiten, thermisch getrennten Fassadenschicht eine ganze Reihe klimatischer Probleme.



Kurz nach dem Ende des Faschismus endete auch Scarpas Isolation. 1948 begann seine Lehrtätigkeit an der Architekturfakultät in Venedig, er übernahm die Leitung der Klassen für Zeichnen und Formgestaltung. Auf der ersten Nachkriegsbiennale gestaltete er gleich mehrere, weithin beachtete und der internationalen künstlerischen Avantgarde gewidmete Ausstellungen, eine davon kuratierte Peggy Guggenheim. Das größte Aufsehen errang er mit der in der großen Ausstellungshalle gezeigten Sonderschau, die den Werken des Malers Paul Klee gewidmet war. Dessen Arbeiten präsentierte er nicht wie üblich in dekorativen Holzrahmen vor weißer Wand, sondern in einem eigens entworfenen Ausstellungssystem: Scarpa bespannte die von der Decke hängenden Paneele mit weißem und schwarzem Filz, um die in schlichten Passepartouts gefassten Gemälde im sie umgebenden Ausstellungsraum so scharf als möglich hervortreten zu lassen. Bei der Anlage des Grundrisses leitete ihn Klees Motiv der gebrochenen Linie (in Abb. 22 schön am Grundriss eines der Ausstellungsräume zu sehen).

Ähnlich verfuhr Scarpa einige Jahre später in der in Rom präsentierten Ausstellung zum Werk Piet Mondrians, die er selbst nach der Art eines Mondrian-Gemäldes anlegte. Im Zusammenspiel mit den Kunstwerken erzeugte die neoplastische Ausstellungsarchitektur hier eine eindruckliche Raumatmosphäre.

Baufaufgaben der 1950er Jahre

Ab 1952 konnte Scarpa endlich mit der Realisierung erster größerer Bauaufgaben beginnen. Dabei zeigten schon seine ersten Arbeiten – der Umbau des Palazzo Abbatellis in Palermo (1953/1954), der Anbau zum Canova-Museum in Possagno (1956/1957) und die Einrichtung des Olivetti-Ladens in Venedig (1958) – Grundzüge des Vorgehens, das dann beim Wiederaufbau des Castelvecchio in Verona (1958–1975), dem Umbau des Palazzo Querini Stampalia in Venedig (1961–1963) und zuletzt bei der Grabanlage für die Familie Brion (1970–1975) zur Reife gelangen wird.

Der Laden, den Scarpa für den Unternehmer und Mäzen Adriano Olivetti (1901–1960) in den Arkaden des venezianischen Markusplatzes gestaltete, sollte der prominenten Präsentation der neuesten Schreibmaschinen und Elektrogeräte des Unternehmens dienen. Scarpa öffnete hier den vier Meter langen und zwanzig Meter tiefen Raum durch umlaufende Schaufenster, die er mit schmalen Messingrahmen fasste und in Sichtbetonscheiben einbettete. Um die Ausstellungsfläche zu vergrößern, zog er in den fünf Meter zwanzig hohen Raum eine zweite Ebene ein – aus heutiger Sicht ein riskantes Unternehmen, weil die obere Deckenhöhe unter der umlaufenden Galerie nur 226 Zentimeter misst. Erschlossen wird diese zweite Ebene über eine Treppenskulptur aus hellen, übereinander schwebenden Marmorplatten, die als Referenz an Frank Lloyd Wright zu erkennen ist. Sie bildet den Mittelpunkt des spannungsreich gegliederten, mit farbigen Glasmosaikböden ausgestatteten Showrooms, den Scarpa insgesamt in ein plastisches Raumgefüge verwandelte, das im Wechselspiel der Materialien Marmor, Messing, Bronze, Rosenholz, Teak und Glas architektonische Moderne mit venezianischer Tradition verbindet.



Olivetti. Venedig. Alle Fotos BR



Den Anbau, mit dem Scarpa wenig später das dem Bildhauer Antonio Canova (1757–1822) gewidmete Skulpturenmuseum in Possagno erweiterte, besteht aus einem länglich trapezförmigen Baukörper, der sich zum Tal hin öffnet. Dem Architekten gelang hier eine besonders kunstvolle Lösung des Problems der Belichtung. Indem er einige der oberen Raumecken ausgespart und durch nach innen gestülpte geometrische Glaskörper ersetzt hat,

scheint es, als ob das Blau des Himmels die Ausstellungsräume belichtet, das Scarpa in Würfeln und langgezogenen Rechtecken eingefangen hat. Das so erzeugte Streiflicht steigert die Plastizität der Statuen, es hebt deren weiche Linienführung hervor. Für Momente scheinen die vor leuchtend weißen Wänden auf unterschiedlich hohen Podesten und Stelen verteilten Skulpturen zum Leben erweckt. Mit ihren Posen und feinen Gebärden wenden sich die glanzvoll-klassizistisch in Weiß vor Weiß präsentierten Rundplastiken und Figurengruppen den Besuchern zu, wirken dabei an anderer Stelle nahezu wie ins Gespräch vertieft. Wieder andere wenden sich in einer Anmut, die bis in den Außenraum wirkt, zu den Passanten.



Als Ouvertüre zur später so berühmt gewordenen Rekonstruktion des Castelvecchio kann Scarpas Arbeit am Palazzo Abbatellis in Palermo (1953/54) gelten, zeigt sich hier doch, mit welcher außerordentlichen Modernität er nicht nur den Wiederaufbau des Palastes leitete, sondern auch die Ausstellungsarchitektur von Grund auf erneuerte. Der 1490 fertiggestellte sizilianische Renaissancepalast war 1943 bei einem Bombenangriff schwer beschädigt worden,

Scarpa leitete den Umbau zum Museum für Kunstwerke des Mittelalters und der Neuzeit. Dabei gelang es ihm hier erstmals, die alten Gebäudeteile mit neuen Einbauten so zu verbinden, dass die Charakteristik des Bauwerks in der Fügung von Alt und Neu betont wird.

Unter Verwendung der originalen Werksteine ließ Scarpa die Hoffassaden wiederaufbauen. Während im Inneren die Steinsichtigkeit erhalten blieb, wurden die Mauern außen mit einem hellen Marmorputz überzogen, der die alten Steinportale und Fensterlaibungen als historische Bauglieder hervortreten lässt. Scarpa legte neue Türen und Treppen an, um im ebenfalls vollkommen erneuerten Gebäudeinneren Rundgänge zu ermöglichen. Gleichzeitig rahmte er den Rasen des Innenhofs und durchzog ihn mit Steinpfaden, er legte so ein Wegeleitsystem an, das auf die Haupt- und Nebeneingänge der Ausstellungsbereiche verweist.



Atrium des Palazzo Abbatellis in Palermo. Fotos: Researchgate Publications

Auch für die Kunstwerke, Gemälde und Skulpturen dieser Ausstellungsräume entwickelte der Architekt ganz neue ungewöhnliche Präsentationen. So steigerte er die Wucht des im großen Fresko *Il Trionfo della Morte* vorgestellten Todesmotivs in dramatischer Weise, indem er in die Seitenwände des Ausstellungsraums vertikale Vertiefungen hineinarbeiten ließ. Im Zuge der Umbauarbeiten wurde eine Decke eingezogen, von der die Besucher das Fresko auch von oben betrachten können.

Einen Qualitätssprung in der Präsentation von bisher zumeist in Vitrinen gezeigten liturgischen Geräten erreichte Scarpa, indem er eine große Monstranz mit einem resedagrünen Rhombus hinterlegte und so ausdrücklich auf die Leerstelle in ihrem Inneren verwies. Gleichzeitig arbeitete er hier zum ersten Mal konsequent mit Sichtbeziehungen und Blickachsen. Ob es die Porträtbüste eines Pagen oder die der Eleonora von Aragon ist, es sich um auf eigens entworfenen Stahlgestellen präsentierte Säulenfragmente, Glastüren mit Lederschlaufen oder eine in die Wand gefügte Treppe handelt – überall finden sich einzigartige Lösungen und museographische Neuerungen.

Der Umbau wurde in Italien viel beachtet. Sein Architekt erregte damit die Aufmerksamkeit anderer Museumsdirektoren in einer Kunstlandschaft, die durch einen starken, von der Situation der Nachkriegszeit bestimmten Neubeginn geprägt wurde – 1955 wurde, ein prominentes Beispiel dafür, in Kassel die erste *documenta* eröffnet.

1958 begann Scarpa mit dem Wiederaufbau des Castelvecchio in Verona, der ihn fast 20 Jahre in Anspruch nehmen sollte – bis ins Jahr 1977. Palast und Festung in einem, ist die Anlage im 14. Jahrhundert im Auftrag des Adelsgeschlechts der della Scala entstanden. Direkt am Fluss Adige gelegen, durchlebte das Castelvecchio eine bewegte Geschichte, wurde erst von Mailand, dann von Venedig, später von den Truppen Napoleons eingenommen und im Zweiten Weltkrieg schließlich durch einen Bombenangriff weiter beschädigt. Zuvor, in den 1920er Jahren, hatte man das Kastell in ein Museum verwandelt.



Castelvecchio in Verona. Foto: Wikipedia. Orledio.

1956 beauftragte der gerade ins Amt gelangte Museumsdirektor Licisco Maganato Carlo Scarpa mit dem rekonstruierenden Wiederaufbau. Der Architekt aus Venedig musste sich jetzt mit der ganzen Bau- und Zerstörungsgeschichte der Burganlage auseinandersetzen: mit den Bombenschäden des gerade zurückliegenden Krieges, mit den Um- und Erweiterungsbauten der verschiedenen früheren Eroberer – vor allem mit denen der beiden letzten: jenem der Armee Napoleons und dem der 1920er Jahre. So war das vom Museum genutzte und weiter zu nutzende Hauptgebäude ein Bau der napoleonischen Zeit und zwischen 1802 und 1806 als Kaserne errichtet worden. Der für den Umbau der 1920er Jahre verantwortliche Architekt Ferdinando Forlati hatte deren schmucklose Hoffassade abtragen lassen, um sie durch eine pseudobyzantinische zu ersetzen, die er mit historischen Portalen und Fenstern schmückte. Diese Bauteile aus dem 15. und 16. Jahrhundert hatte er einem Depot entnommen, in dem Überreste von im Ersten Weltkrieg zerstörten Bauten lagerten.



Castelvecchio in Verona. Foto: Wikipedia. AHert.

Doch war Forlati noch weitergegangen: Er stattete die Umfassungsmauer der ehemaligen Kaserne mit dekorativen Schwalbenschwanzzinnen aus, die auch für andere della-Scala-Bauten typisch sind. Als Öffnung dieser neuen „Burgmauer“ legte er eine Zugbrücke an. So glauben noch heute Tausende von Touristen, sich einer mittelalterlichen Buranlage zu nähern. Um auch im Innenhof eine stilgeschichtliche Kontinuität zu behaupten, ließ Forlati neben der gotisch-byzantinischen Fassade an der Ostseite eine Renaissance-Fassade anlegen und gab dem Castelvecchio damit ein Aussehen, das ihm historisch niemals zugekommen war. Auch die Ausgestaltung der Innenräume im Stil einer Ritterburg war ein reines Fantasieprodukt des 20. Jahrhunderts. In dessen Zuge wurden Tonnengewölbe mit Holzbalken- und Kassettendecken verkleidet, Rundbogenportale in Wände gebrochen sowie „mittelalterliche“ Treppen und offene Kamine samt nobler Wappenreliefs eingebaut. Ausgestattet wurden die so geschaffenen Säle dann mit wiederum historisierendem Mobiliar, das dort nie gestanden hatte.



Castelvecchio in Verona. Foto: Wikipedia. Hans Weingartz.

Auf diese Geschichte immer neuer Überwältigungen, die sich jeweils als Original inszenierten, antwortete Scarpa, indem er die ganze Anlage als das behandelte, was sie tatsächlich ist: als ein architektonisches Palimpsest – ein Begriff, der ein Schriftstück bezeichnet, dessen ursprünglicher Text abgeschabt und mehrfach neu überschrieben wurde. Um den Palimpsest-Charakter des Castelvecchio sichtbar zu machen, wollte er künftigen Besuchern die Überschreibungen und Überschichtungen durch Auseinander-Dividieren eigens vor Augen führen und damit auch daran erinnern, was dabei abgetragen, überschrieben und überschichtet und so einem pseudohistorischen Gesamtgefüge einverleibt worden war. Im Gegenzug zu

solchem Historismus blieb Scarpa – gerade mit seinen detailgenau, immer wieder fast zum eigenständigen Kunstwerk gestalteten Ein- und Umbauten – der fragmentierten Geschichte des Castelvecchio treu und brachte so mit explizit modernen architektonischen Mitteln die ursprüngliche Wehrhaftigkeit der mittelalterlichen Burg neu zur Geltung.

Heute betreten die Museumsbesucher den aus napoleonischer Zeit stammenden Innenhof an der östlichen Umfassungsmauer und erblicken dort eine Ausstellung moderner Skulpturen. Die große, in Wahrheit aus dem frühen 20. Jahrhundert stammende byzantinisch-gotische Schauffassade ist jetzt mit einer zweiten Schicht aus filigranen schwarzen Stahlrahmen hinterlegt. In ihrer asymmetrischen Gliederung zeigt diese zweite Fassade offen ihre Modernität. Absichtsvoll kollidiert sie mit den symmetrischen Proportionen des Hauptportals und den malerisch gereihten Eselsrückenöffnungen. Ihr Widerspruch zum historischen Gesamtbild wird noch durch den aufwendig gestalteten zweiten Zugang in das Museum verstärkt, den Scarpa an der Ostseite des Baukörpers angelegt hat: Mit der ihm eigenen rigorosen Eleganz öffnete er hier einen Spitzbogen, dem er dann in einer drastischen architektonischen Geste einen in Stahl gefassten L-förmigen Betonriegel vorsetzte, der gleichermaßen als Schutz wie als Barriere wirkt. Eine ähnliche Irritation erreichte er mit einem angefügten Kubus, in dem sich ein Kabinett des Museums nach außen stülpt. Scarpa ließ ihn mit einem Mosaik aus unbearbeiteten und geschliffenen Steinen verkleiden. Entwurfszeichnungen und Randnotizen im Skizzenbuch offenbaren, dass er dabei auf Formprinzipien der holländischen De-Stijl-Künstler zurückgriff. Doch damit noch nicht genug: An der Westseite der Anlage, zwischen Kaserne und Burgmauer, ließ Scarpa einen Teil des Gebäudes abreißen, um dort, geschützt von einem fragmentierten Dach, einen Außenraum anzulegen, der auf den ersten Blick einer Ausgrabungsstätte gleicht. Die so geschaffene Rauminstallation aus abgetragenen, geschichteten und überlagerten Bauteilen markiert den ältesten Teil des Komplexes: Dort liegt die Porta del Morbio, ein Torbogen aus dem 14. Jahrhundert, der den Anschluss zwischen der Burgmauer und der Brücke bildet. Gerade dort steht auf einem auskragenden Betonsockel die große Reiterstatue von Cangrande II., jenem della-Scala-Fürsten, der die ursprüngliche Burg errichten ließ. Und so leitet der ehemalige Burgherr die Besucher aus dem Gebäude heraus – über einen Steg, der diagonal durch die alte Stadtmauer in den westlichen Teil des Museums führt.

Die Arbeiten in den Innenräumen begannen mit der Entfernung sämtlicher historisierenden Ausstattungen. Scarpa ließ die Gewölbe freilegen, die stilfremden Holzbalkendecken ersetzte er

durch Stahlträger. Gleichzeitig kümmerte er sich um die sorgfältige Restaurierung der wenigen erhaltenen Originalteile, die er dann in einer außerordentlich subtilen Weise um neue Elemente



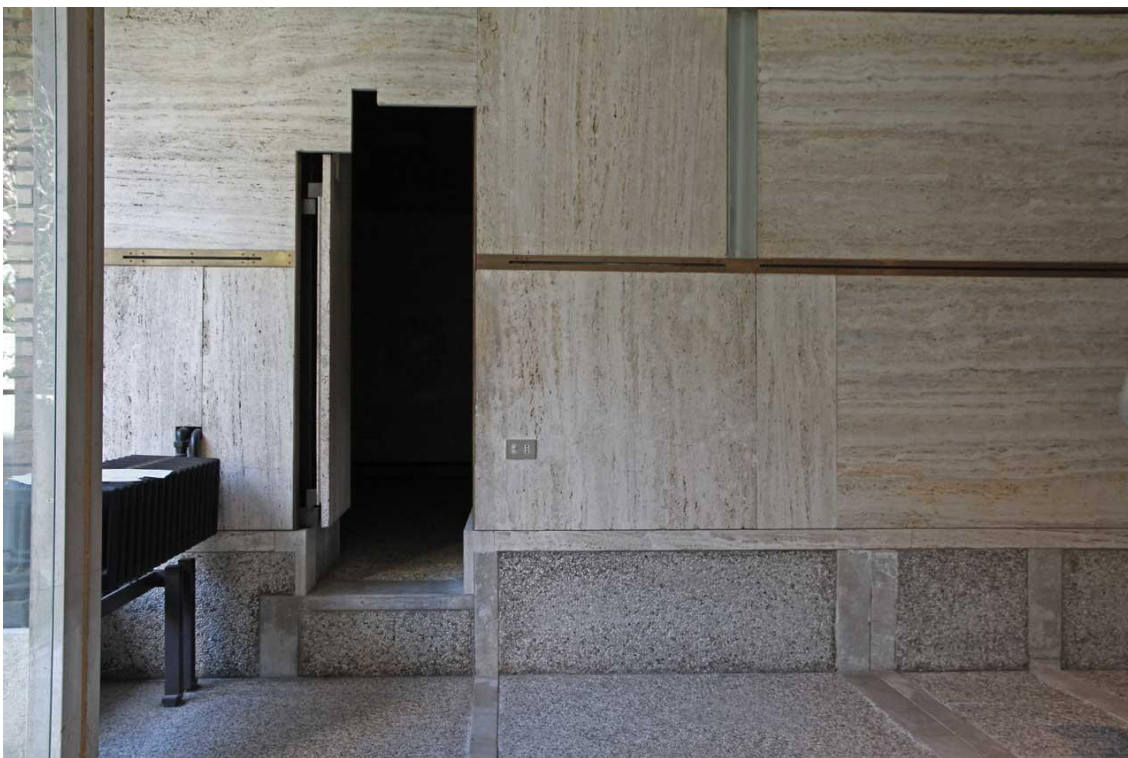
ergänzte. Dabei kombinierte der Architekt alte und neue Werkstoffe, setzte Stein neben Beton, gezünderten Stahl neben farbigen Marmorputz. Die mit Fließestrich und Parkett ausgestatteten Fußböden sind durch umlaufende Fugen und Steinbänder markant von den grobkörnig verputzten Wänden getrennt.

Castelveccchio in Verona. Foto: Wikipedia. Hans Weingartz

In die Gewände ließ Scarpa massive Steinplatten montieren. Innerhalb der Raumfolgen verband er einzelne Exponate durch Sichtachsen und hob sie durch eigens entworfene Stellwände, Halterungen, Podeste und Verstrebrungen hervor. Durch den gezielten

Einsatz der Werkstoffe Stahl, Holz und Stein, die er sowohl für Handläufe und Fensterrahmen als auch Gestelle, Podeste und Stelen einsetzte, gelangen ihm weitere Bezüge zwischen den Exponaten und dem sie umgebenden Raum. Perfektioniert wurde die Ausstellungs-dramaturgie schließlich durch eine detailgenau abgestimmte Lichtführung.

Mit diesem interpretierenden Wiederaufbau des Castelvecchio widersprach Scarpa eindrucksvoll dem damals üblichen denkmalpflegerischen Prinzip der „ergänzenden Restaurierung“, bei der ein möglichst vollständiges Erscheinungsbild des jeweiligen Monuments erzielt werden sollte und der falsche Anschein historischer Kontinuität erweckt wurde. Indem er die Sicherung und Bewahrung historischer Bausubstanz nicht durch ihre vorgeblich originalgetreue Rekonstruktion, sondern durch eine räumliche Inszenierung mit zeitgenössischen Mitteln erreichte, nahm Scarpa die Prinzipien der Denkmalpflege Charta von Venedig vorweg. Sie wurde 1964 offiziell verabschiedet – in dem Jahr, in dem das Castelvecchio erstmals wieder für Besucher geöffnet war. Mit der Charta von Venedig wurde der Rekonstruktion alter Bausubstanz denkmalpflegerisch die Form der Anastylose vorgeschrieben, mit der das Wieder-Zusammenfügen von Bauteilen verschiedener Epochen so erfolgt, dass äußerlich sichtbare Ergänzungen auch als solche erkennbar sind, während bloß hypothetische nicht mehr zulässig sind. Wenn es in der Charta heißt, dass ein verantwortungsvoller Umgang mit einem Denkmal keine Zufügungen erlaubt, die den Stil des Baus imitieren und damit die Grenzen zwischen den älteren und den neu gestalteten Teilen verwischen, und es in der Denkmalpflege weder um einen rekonstruierenden Neubau noch um historisierendes Bauen gehen darf, dann kann Scarpas Veroneser Wiederaufbau als ein bereits herausragendes Beispiel vorab eines solchen geschichtsbewussten Entwerfens und Bauens gelten.



Palazzo Querini Stampalia in Venedig. Foto: BR.

Rückkehr nach Venedig: Umbau des Palazzo Querini Stampalia

Der Palazzo Querini Stampalia verdankt seinen Namen zum einen der venezianischen Familie Querini, deren Geschichte bis in das 12. Jahrhundert zurückreicht, und zum anderen der ägäischen Insel Stampalia, die Giacomo Querini im Jahr 1413 erworben hatte. Errichtet wurde der unweit des Markusplatzes gelegene Palast Anfang des 16. Jahrhunderts im Auftrag von Nicolo Querini Stampalia. Er sollte der Familie zugleich als Wohnhaus und Sitz ihrer umfangreichen, damals bereits öffentlich zugänglichen Bibliothek von Büchern, Handschriften, Stichen und Karten sowie als Versammlungsort dienen. Der Palast entwickelte sich in den Folgejahren zu einem Treffpunkt der Intellektuellen Venedigs, einer Stadt, die damals auch ein bedeutendes Zentrum des europäischen Buchdrucks war. Im 19. Jahrhundert gründete Giovanni Querini Stampalia (1799–1869) dann eine Stiftung und vermachte den gesamten Bestand der mittlerweile jahrhundertealten Bibliothek mitsamt dem sie beherbergenden Palast der Stadt Venedig – verbunden mit der Auflage, das Haus als öffentlichen Veranstaltungsort und als Ort des wissenschaftlichen Austauschs zu erhalten.

Im 20. Jahrhundert bauten zwei rührige Direktoren, Manlio Dazzi (1926–1957) und Giuseppe Mazzariol (1957–1974), den Palazzo weiter zu einer wichtigen Kulturinstitution der Lagunenstadt aus. Dazu trugen zahlreiche Veranstaltungen bei, darunter Ausstellungen zeitgenössischer Kunst und Konzerte neuer Musik. Anfang der 1960er Jahre beauftragte Mazzariol seinen Freund und Universitätskollegen Carlo Scarpa mit dem Umbau. Die Räumlichkeiten der Fondazione sollten heller und offener werden, die Bibliothek einen weiteren Lesesaal und Veranstaltungsort erhalten, im Erdgeschoss galt es, eine Galerie für Wechselausstellungen einzurichten. Dafür musste dieser traditionell „Wassergeschoss“ genannte Bereich zunächst einmal vor Hochwasser geschützt werden. Schließlich sollte noch der Garten in die Umstrukturierung einbezogen werden.

Scarpa begann auch dieses Projekt mit dem Abriss von Bauteilen aus dem 19. Jahrhundert. Als Teil des neuen Zugangs wurde in einer Nacht- und Nebelaktion eine Brücke aufgebaut, die der Architekt aus vor Ort montierbaren Einzelteilen entworfen hatte. Im gleichen Zug wurden die Holztüren des Wassergeschosses durch eigens entworfene Metallgitter ersetzt, um mehr Tageslicht in den Innenraum zu führen. Dort ließ Scarpa eine Treppe errichten, um Besuchern, die den Palast mit dem Boot erreichen, Einlass zu bieten. Seinem Entwurf folgend wurden einzelne Betonblöcke mit hellem Kalkstein verkleidet und zu einem polygonalen Gefüge geformt. So markiert die Treppe als kontrastierendes Element zur Formensprache des

Renaissance-Palastes schon am Eingang den Übergang zwischen Geschichte und Gegenwart. Sie liefert zugleich das durchgängige Motiv von Scarpas gesamtem Umbau, den er als eine Folge höhengestaffelter Räume angelegt hat, die dennoch optisch ineinanderfließen. Dabei ging der Architekt gerade in seiner Achtsamkeit für das Vorgefundene gelegentlich unsentimental vor: So stabilisierte er im Eingangsbereich die Korbbogenportale aus dem 16. Jahrhundert kurzerhand durch Betoneinfassungen. Die aus technischen Notwendigkeiten erfolgte Reparatur macht sich hier so eigens zum Thema der Architektur.

Foto: BR



Noch überzeugender zeigt sich Scarpas ganz besondere Auffassung einer ästhetisch durchreflektierten Fügung von Altem und Neuem im Aufgang zu der im ersten Geschoss gelegenen Bibliothek. Dort überlagerte er die alte, baufällig gewordene Treppe mit neuen Tritt- und Setzstufen und erzeugte so eine Art doppelten Boden, der aus einer Basis, den ursprünglichen Treppenstufen und einer neuen Belagschicht besteht, unter der die alte Substanz sichtbar bleibt. Alt und Neu schließen sich hier zu einer Einheit zusammen und bleiben über den zwischen ihnen gewährten Abstand dennoch voneinander getrennt. Auch die Wandverkleidung aus seidig glänzendem Marmorputz

wahrt Abstand.

Japanisch inspiriert sind die Geometrie der Architektur, die durch die Verschiebung der Bauglieder aus der Mittelachse erreichte Abweichung von der Symmetrie sowie die Rahmungen von Wänden, Öffnungen und auch der Fußböden mittels rechteckiger Teilelemente, die an Tatami-Matten erinnern. Scarpa betonte die fließenden Raumübergänge, Trennungen werden allein durch eine Glaswand oder durch unterschiedliche Bodenniveaus erreicht. Von seiner Begeisterung für die Arbeiten der niederländischen De-Stijl-Künstler zeugen gleich mehrere Einbauten. Neben der skulpturalen Wassertreppe am Eingang fällt eine ungewöhnliche Raumplastik in den Blick, deren goldgefasste Travertinplatten sich zur Decke hin in rechtwinkligen Ausschnitten auflösen. Bei genauer Betrachtung erweist sich diese als Verkleidung des Heizkörpers.



Fotos: Wikipedia. Paolo Monti.

Der Saal selbst liegt circa 60 Zentimeter tiefer als der Eingangsbereich und kann mit der in venezianischen Palästen nicht unüblichen Raumhöhe von knapp drei Metern für Vorträge, Konzerte und Ausstellungen genutzt werden. Bei dem wandseitigen Ausstellungssystem kombinierte Scarpa vertikal gesetzte Milchglasleuchtbänder mit Messingschienen zur Halterung der Bilder. Den Fußboden legte er aus Waschbetonfeldern an, die er mit Travertinstreifen

rahmte. Auch hier hat er Anregungen von De-Stijl-Künstlern wie Piet Mondrian, Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren aufgenommen, die ab den 1920er Jahren mit der künstlerischen Vereinfachung und Zerlegung homogener Formen experimentierten und als Maler, Bildhauer und Architekten Wohnhäuser, Restaurants und Theater entwarfen. Scarpa und De Stijl gemeinsam ist ein Elementarismus, der geometrische Flächen und Körper farblich und formal seziert, um sie in skulpturalen Strukturen wieder zusammenzufügen, in denen dann Überschneidungen, Verbindungen und Durchdringungen eigens hervorgehoben und spannungsreiche Asymmetrien herausgearbeitet sind. Doch wenn Scarpa auch offenkundig dem von De Stijl entwickelten Prinzip der Formzergliederung folgte – indem er die raumbildenden Elemente Decke, Wand und Fußboden voneinander absetzte, um sie als rhythmisch gefügte Elemente hervortreten zu lassen –, wich er in einem wesentlichen Punkt von den niederländischen Avantgardisten ab. Während deren farbig-flächige Abstraktionen auf eine rigorose Loslösung vom Ornament zielten, verlieh Scarpa seiner Raumcollage in der Fondazione dagegen eine ornamentale Wirkung, die er durch die Kombination von teilweise kostbaren Werkstoffen und deren materielle Eigenqualitäten erreichte. Mit dieser geradezu paradoxen Wendung verband er das avantgardistisch Neue mit der überlieferten Tradition venezianischer Baukunst: Großflächig verarbeiteter Marmor, farbige Mosaiken und vergoldete Flächen treten an die Stelle, an der in früheren Epochen der Bauschmuck seine jeweils eigene Wirkung entfalten konnte. Dabei tritt den Besuchern der Fondazione das Widerspiel von formaler Elementarisierung und ornamentaler Symbolik im Zusammenklang einer ungeahnt eleganten Rauminszenierung entgegen. Neben Holz und Keramik, Beton, Marmor und Kalkstein kamen Messing und Glas, verzunderter Stahl und Edelstahl zum Einsatz.

Bei all dem hat der Architekt jedes einzelne Bauteil eigens entworfen. Türgitter, Handläufe und Bilderleisten hat er wie Schmuckstücke behandelt: Ihre Nahtstellen sind vergoldet und von Bändern aus Glasmosaiken gerahmt. Daneben setzt Stucco lustro an Wänden und Decken seidig-schimmernde Akzente. Darin ähnelt Scarpas Vorgehen auch dem des österreichischen Architekten Adolf Loos, der den Verzicht auf ausdrücklich ornamentale Bauteile ausdrücklich durch die auratische Wirkung edler Werkstoffe und ein durchgearbeitetes Spiel der Proportionen kompensieren wollte. Verwandten Sinnes hatte bereits Frank Lloyd Wright zwischen einem bloß aufgesetzten und einem „integrierten Ornament“ unterschieden, in dem sich die Gesamtform eines Baus ästhetisch verdichten sollte. Scarpas eigene Position kommt dabei vielleicht am deutlichsten im ausdrucksstarken Bodenbelag des Foyers der Fondazione zur Geltung, für das

er aus unterschiedlich farbigen Marmorquadraten ein rhythmisiertes Mosaik entworfen hat, das als Hommage an die abstrakte Kunst der Moderne im Ganzen verstanden werden kann und mit dem er zugleich Bezug auf den Zweck der Querini Stiftung nahm, deren Hauptmission in einer Förderung von Kultur durch die gründliche Bewahrung des historischen Erbes in Korrespondenz mit der Entwicklung zeitgenössischer Kunst liegt. Sie sollte schließlich zu einem kulturellen Zentrum der Stadt ausgebaut werden, wobei ein umfangreiches Programm an Aktivitäten dem Publikum immer wieder neue und spannende Zugänge zu der Sammlung, der Bibliothek, den Ausstellungen und der Architektur des Palastes eröffnen soll. Scarpas polychromes Bodenmosaik lässt dabei neben Bezügen zur Malerei von Piet Mondrian und Paul Klee solche zu einer aus mehreren übereinanderliegenden Glasplatten angelegten Werk-Serie des Bauhaus-Künstlers Josef Albers erkennen, die Scarpa 1958 in einer Dokumentation der von ihm abonnierten Zeitschrift *Glaswelt* entdeckte.

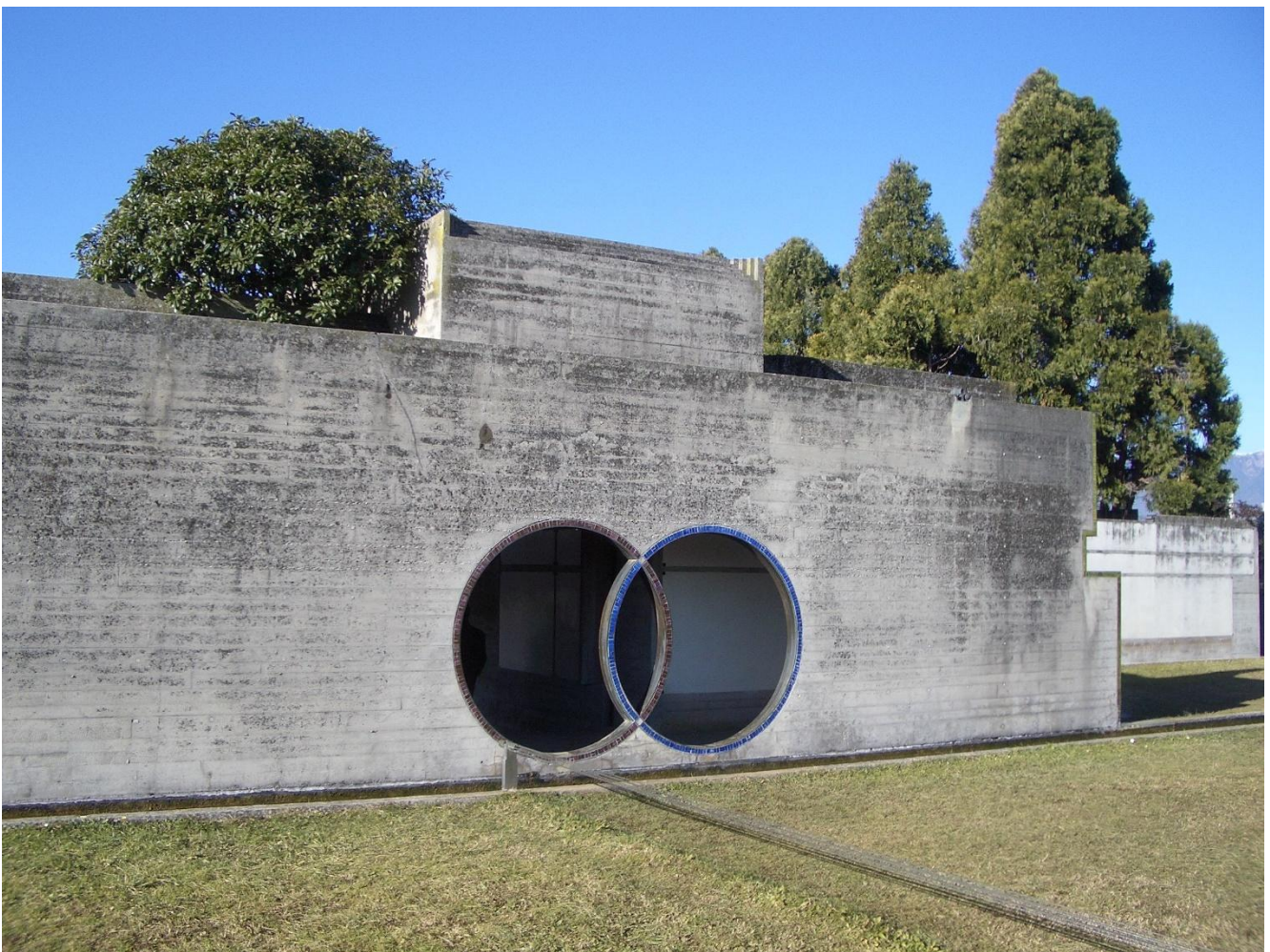


Foto: Paolo Monti

Das für ihn spezifische Gefüge des Neuen und Alten zeigt sich zuletzt auch im Garten, den die Besucher vom Veranstaltungssaal durch einen von vier tuskischen Säulen gerahmten Portikus betreten. Um zwischen Innen und Außen zu vermitteln, setzt sich der Waschbetonboden des Saales dort bis zu einer niedrigen Mauer fort, die den bepflanzten Bereich rahmt. Über kleine Treppen und Stege erreichen die

Besucher den Rasen, der von Sträuchern und Bäumen, darunter Magnolien, Mastix und Granatapfel, eingefasst ist. Historische Fundstücke, wie ein marmorner Löwe und ein auf ein Podest gehobener und dadurch zur Skulptur umgedeuteter Brunnen, bereichern die Anlage. Korinthische Kapitelle dienen als noble Sitzgelegenheiten. Dabei verdankt sich der Eindruck eines *hortus conclusus*, eines geschützten Rückzugsbereichs, ganz wesentlich dem kunstvoll gestalteten Wasserspiel, bei dem ein umlaufender Kanal über ein kleines Betonlabyrinth und ein rundes Abflussloch in ein quadratisches Becken fließt.

Scarpa gelang hier eine deutliche Referenz an die historischen Gärten des Orients, in denen sich das Plätschern des Wassers, das Aroma der Früchte, die Farben der Blüten und Kacheln zu einem paradiesischen Ort vollkommener Zufriedenheit fügen sollten. Mit dieser Referenz – wie überhaupt im Ganzen seiner Assemblagen von Altem und Neuem – rief Scarpa nicht trotz, sondern gerade durch die Modernität seiner Eingriffe noch einmal die Pracht des byzantinischen Venedigs auf, dessen Macht und Glanz sich wesentlich dem Handel mit dem Orient verdankten.



Das letzte Werk: Die Grabanlage der Familie Brion

Alle Fotos: BR

Nahe der Stadt Treviso, zwischen den Dörfern Asolo und Altivole, liegt ein kleiner Gemeindefriedhof. Mit seinen rechtwinkligen Grabfeldern und den von Hinterbliebenen üppig mit Blumen und Kerzen geschmückten Urnenwänden gleicht er Friedhöfen, wie es sie in Italien abertausendfach gibt. Doch öffnet sich an der nordöstlichen Seite dieser Anlage eine Begräbnisstätte, die zwar auf dieser Welt, doch nicht von dieser Welt zu sein scheint. Sie umschließt L-förmig den alten Friedhof im Norden und im Westen, mit dem sie durch zwei Zugänge verbunden ist. Straßenseitig gewährt ein stahlgefasstes Schiebetor mit schwerfälliger Mechanik den Zutritt in ein geheimnisvolles Reich. Wir stehen hier vor der Grabanlage, die Carlo Scarpa für zwei Freunde entworfen und angelegt hat: den Unternehmer Giuseppe Brion und dessen Frau Onorina.



Der Hersteller innovativer Elektrogeräte spielte im Italien der 1950er und 1960er Jahre etwa die Rolle, die den Brüdern Artur und Erwin Braun in Deutschland zukam. Bei der Produktion und Formgebung seiner Radio- und Fernsehgeräte kooperierte Giuseppe Brion mit bekannten Designern wie Mario Bellini, Marco Zanuso, Achille Castiglioni und Richard Sapper. Er kam so auch mit Scarpa in Kontakt und beauftragte ihn mit der Planung eines Familiengrabs auf dem Friedhof seines Heimatorts San Vito d'Altivole.

Nach Giuseppe Brions plötzlichem Tod im Jahr 1968 erwarb die Familie das 2.000 Quadratmeter große Grundstück am Rand

des Gemeindefriedhofs. Scarpa verabschiedete sich von dem ursprünglichen Plan, für die Familienmitglieder einzelne Gräber auf dem Cimitero anzulegen. Stattdessen entwarf er eine monumental-sakrale Gedenkstätte, einen Ort der Andacht, Trauer und Hoffnung, der nicht eindeutig christlich konnotiert ist, sondern neben Einflüssen aus der traditionellen japanischen Architektur und deren Geometrisierung landschaftlicher Elemente auch Referenzen an religiöse Kultstätten der Maya und der Azteken aufweist. Nachdem er ein Jahr an den Entwürfen gearbeitet hatte, legte Scarpa sie der Witwe und den Kindern vor. Dass es dann noch acht Jahre dauerte, bis die Grabstätte vollendet werden konnte, liegt vor allem am Detailreichtum des Architekten und seiner Ideen. Er plante die Anlage bis in ihre letzten Winkel und sogar noch unter Wasser durch – und überwachte die Ausführungen durch die örtlichen Handwerker bis zur Tür des Geräteschuppens stets persönlich.

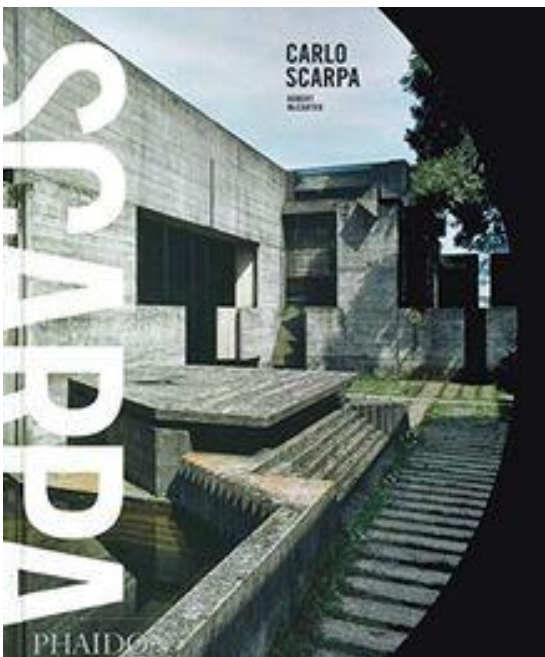


Vom südlichen Zugang führt ein Weg vorbei an einem Zypressenhain über Stege und wasserumspülte Trittstufen zu einem kleinen Vorplatz, von dem aus sich der Blick nach rechts in den Garten öffnet, dessen Zentrum das Grab von Giuseppe und Onorina Brion bildet. Auf der linken Seite liegt die Trauerhalle, die über eine große, in den Beton hineingeschnittene Kreisöffnung betreten wird, die als Omega gelesen werden kann. Das Omega ist der letzte Buchstabe des griechischen Alphabets und symbolisiert zusammen mit dessen erstem Buchstaben, dem Alpha, den Anfang und das Ende, damit aber zugleich das göttlich Umfassende. Die Halle selbst umfängt die Trauernden mit einer kunstvollen Raumgeometrie aus Sichtbeton, in die Scarpa Einbauten aus Pinienholz und Messing fügte. An einer der unteren Raumecken öffnen sich zwei Klappen zum Teich hin, der goldglänzende Altar fängt Reflexionen der Wasseroberfläche ein. Darüber öffnet sich das Dach wie eine nach innen gestülpte Stufenpyramide zum Himmel. Malerisch und zugleich besänftigend wirkt der Ausblick in den Zypressenhain, der auch als Referenz auf Arnold Böcklins venezianische Toteninsel verstanden werden kann.



Von der Trauerhalle führt ein Korridor in den weitläufigen Garten, in den Besucher über eine kleine Treppe zur letzten Ruhestätte des Ehepaars Brion gelangen. Scarpa hat sie als weit gespannten Betonbogen angelegt. Davor hat er Betonkreise in das abfallende Gelände eingeschnitten, die nun als Sitzstufen dienen, von denen sich in Ansehung der beiden Sarkophage der Toten gedenken lässt. Der Architekt hat sie an ihren Kopfbenden zueinander geneigt, so dass sich die Verstorbenen gleichsam noch im Tod grüßen können. Auch legte er den genauen Standort so fest, dass sich von dort der Blick auf Giuseppe Brions Heimatdorf Altivole und das Alpenpanorama öffnet.

Mit ihren plastisch geschichteten Wölbungen und abgetreppten Wänden wirkt die aufwendig gestaltete Gedenkstätte wie die skulpturale Neuinterpretation einer Gruft, vielleicht auch einer Katakombe. Direkt am Doppelgrab entspringt ein schmaler, „Fluss des Lebens“ genannter Wasserlauf, der Trauernde wie Besucher weiter durch das Gelände zu einem großen Seerosenteich leitet. Der Weg führt an einer Betonwand entlang, in der zwei sich überschneidende, mit roten und blauen Glasmosaiken gerahmte Kreise ausgespart sind, welche die fernöstliche Yin- und Yang-Symbolik zitieren, nach der sich Gegensätze in ihrer wechselseitigen Bezogenheit zum Ganzen eines Kreislaufs fügen. Etwas weiter rechts endet der Weg am rechteckig angelegten Teich, aus dem sich auf stützenartigen Stützen ein Holzpavillon erhebt. Diesen Pavillon ließ Scarpa durch eine aufwendige Vorrichtung aus Umlenkrollen und Gegengewichten, die ein Rollltor bedienen, schließen.



Die Gedenkstätte Brion war eines seiner letzten Projekte und ist der Höhepunkt jahrzehntelanger Forschung und Praxis. Scarpa starb am 28. November 1978 an den Folgen eines Sturzes und wurde genau an der Stelle bestattet, an der der Gemeindefriedhof San Vito d'Altivole in die Gedenkstätte Brion übergeht. So fand er sein eigenes Grab, in dem er aufrecht beerdigt wurde, genau im Winkel der L-förmigen Anlage – mit seinem Meisterwerk im Blick und gleichzeitig von ihm umarmt.

Vom Tod ereilt wurde Carlo Scarpa auf einer Reise nach Japan, dem Land, dessen Architektur sein

eigenes Werk, wie zuletzt gerade an Brion zu sehen war, so nachhaltig beeinflusste. Dies ist Grund genug, zum Schluss dem japanischen Architekten Arata Isozaki das Wort zu geben, der Scarpa einen ergreifenden Text der Anerkennung und des Gedenkens gewidmet hat. Dabei wunderte sich Isozaki, dass Scarpa in der Stadt Sendai starb, einem Ort, der anders als Städte wie Kyoto, Nara oder Ise keine besonderen Bauwerke japanischer Architektur aufzuweisen hat. Kaum hatte er diese Verwunderung geäußert, fand er jedoch einen weiterführenden Anhaltspunkt: nämlich den Umstand, dass der Meister der Haiku-Dichtung, Matsuo Bashô, im 17. Jahrhundert denselben Reiseweg gewählt hatte: Um sich ganz der Vollendung der streng auf 17 Silben beschränkten Gedichte zu widmen, hatte dieser wohlhabende Intellektuelle in seinem 45. Lebensjahr sein ganzes Vermögen aufgegeben und sich auf eine rastlose Wanderschaft begeben, die ihn vom Städtedreieck Kioto-Nara-Ise in den fernen Norden Japans führte, der damals als barbarisches Land galt. Den nördlichsten Punkt von Bashôs Reise bildete die Stadt Hiraizumi, die bis ins 12. Jahrhundert der Sitz einer mächtigen Adelsfamilie war. Sie hatte dort eine Vielzahl von Bauten errichtet, die sich in ihren Formen und ihrem Stil an die Architektur Kyotos anlehnten und diese sogar perfektionierten. Zur Zeit Bashôs waren diese Bauten längst zerstört, geblieben war nur ein mit Blattgold bedecktes und mit ebenfalls von Gold überzogenen Schnitzereien verziertes Mausoleum, in dem sich die Sarkophage der Adligen fanden. Um es vor den Unbilden des Wetters zu schützen, hatte man das Mausoleum zwischenzeitlich mit einem größeren Gebäude umbaut. Bashô hielt seinen Besuch in einem symbolträchtigen Haiku fest: „Vom Großen Regen / bleibt sie nun doch wohl verschont/ die Goldglanz-Halle“.

Isozaki verwies von ihm her auf die tiefe Verwandtschaft der Architektur Scarpas mit der japanischen Architektur hin – eine Verwandtschaft, die nach seiner Auffassung tiefer reicht als die zwischen Scarpa und Frank Lloyd Wright. Er stützte seine Auffassung auf die Genauigkeit, die Sensibilität und äußerste Sorgfalt, mit der Scarpa verschiedene Materialien und ganz unterschiedliche stilistische Elemente zu kombinieren verstand: nach einer Technik und nach Prinzipien, so Isozaki, die auch die fernöstliche Architektur bestimmen. Ein Grund könnte seiner Meinung nach darin liegen, dass das Licht in Scarpas venezianischer Heimat dieselben Qualitäten aufweise wie das vom Garten in das Gebäudeinnere einfallende Licht eines Stadthauses in Kyoto und in einem solchen Licht Scarpas Liebe zum Detail verständlich werde: die Aufmerksamkeit, die er in Entwurf und Bau Dingen wie dem Murmeln des Wassers, den Stimmen der Vögel und auf dem Boden liegenden Blättern geschenkt habe. Isozaki schließt: „Ich habe keine Ahnung, was Carlo Scarpa auf seiner Reise nach Japan, die seine letzte sein sollte,

eigentlich vorhatte. Aber die Tatsache, dass er denselben Weg wie Bashô nahm, löst in mir eine Reihe suggestiver Assoziationen aus. Wer weiß, ob das Ziel der Reise, die ihn so weit weg von zu Hause führte und mit seinem Tod enden sollte, nicht auch ein Bauwerk war, das genau wie das goldene Mausoleum in alle Ewigkeit funkelt und glänzt.“²

Vor seinem Tod lag Carlo Scarpa noch einige Tage im Krankenhaus, in das man ihn nach seinem Sturz gebracht hatte. Folgt man Isozaki, könnten die Träume auf seinem Sterbebett vom Glanz eines Mausoleums umwoben gewesen sein.

¹ Zit. nach: Gabriele Tolmein, „Carlo Scarpa. Die großen Architekten“. In: *Häuser. Magazin für internationales Wohnen* 1987, Nr. 4: 59–70, hier: 60.

² Vgl. Arata Isozaki, „Der letzte Traum“. In: Peter Noever (Hg.), *Carlo Scarpa. Das Handwerk der Architektur*, mit Beiträgen von Tadao Ando, Roberto Gottardo, Arata Isozaki und einem Gespräch mit Giovanni Anfodillo, Ostfildern-Ruit 2003: 66–68.