

CROCI FASCI

LUIGI MONZO

Der italienische Kirchenbau
in der Zeit des Faschismus

1919
1945

BAND I

Luigi Monzo

croci e fasci

Der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus 1919-1945

I
Einführung, Hintergrund, Panorama, Themen und Exkurse

II
Abbildungen

Zur Erlangung des akademischen Grades

eines Doktor-Ingenieurs

von der Fakultät für Architektur des

Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)

genehmigte Dissertation

von

Luigi Monzo

Hauptreferent: Prof. Dr. phil. Johann Josef Böker
Korreferent: Prof. Dr.-Ing. Klaus Tragbar
Tag der mündlichen Prüfung: 12. Januar 2017

Für Anke

INHALT

Band I

1. Einführung 18

HINTERGRUND

2. Interpretation und Wirkung des Faschismus: Totalitarismus und politische Religion 46

3. Katholische Kirche und italienischer Staat 121

PANORAMA

4. Architektur und Faschismus 151

5. Entwicklungslinien des italienischen Kirchenbaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts 179

THEMEN I: Kirchenbau im Wirkungskreis von regionaler Kultur und Programmatik

6. Erste Versuche einer architektonischen Erneuerung im italienischen Kirchenbau 229

7. Liturgische Architektur: Der Kirchenbau Giuseppe Polvaras und der *Scuola Beato Angelico* 289

THEMEN II: Kirchenbau in Mailand und Rom

8. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne I: Kirchenbau in Mailand 330

9. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne II: Kirchenbau in Rom 437

THEMEN III: Kirchenbauliche Kristallisationspunkte

10. *La ricerca dello stile I:* Der Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia (1929/31) 630

11. *La ricerca dello stile II:* Die Wettbewerbe für neue Kirchen in der Diözese Messina (1931-33) . 699

THEMEN IV: Kirchenbau im Wirkungskreis von Avantgarde und Politik

12. *Moderno e italiano I: Razionalismo* und Kirchenbau, Studien und Projekte 770

13. *Moderno e italiano II: Razionalismo* und Kirchenbau, Baubeispiele 840

14. Faschistischer Kirchenbau? 891

EXKURSE

15. Italienischer Kirchenbau nach dem Zweiten Weltkrieg 938

16. Kirchenbau im Dritten Reich am Beispiel der Kirche St. Canisius in Augsburg (1932-34) 947

ZUSAMMENFASSUNG

La forza del contesto: Der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus zwischen Antagonismus und Integration 956

ANHANG

1 | Register der angeführten Kirchenbauten 995
2 | Personen 1005
3 | Quellenverzeichnis 1031
4 | Literaturverzeichnis 1034

Band II

Abbildungen 8

Die Titelseite wurde von Ismenia Keck gestaltet und zwar unter Verwendung einer Fotografie von Luigi Monzo, die einen Ausschnitt des Innenraumes der Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom zeigt (2015). Der Satzspiegel basiert auf einer von der KIT-Bibliothek zur Verfügung gestellten Vorlage.

Band I

Einführung, Hintergrund, Panorama, Themen und Exkurse

INHALT

Band I

1. Einführung 18
1.1 Einleitung 18
1.2 Methode und Aufbau 21
1.3 Stand der Forschung 25
1.4 Veröffentlichungen 37
1.5 Vorbemerkungen 38
1.6 Abkürzungen 41
1.7 Dank 43

HINTERGRUND

2. Interpretation und Wirkung des Faschismus: Totalitarismus und politische Religion 46

2.1 Einleitung 46
2.2 Faschismus als Totalitarismus 46
2.3 Faschismus als politische Religion 52
2.4 Totalitarismus und politische Religionen 57
Anmerkungen 60

3. Katholische Kirche und italienischer Staat 63

3.1 Staat und Kirche in Italien vom *Risorgimento* bis zum Ersten Weltkrieg 63
3.2 Kirche und Staat in Italien von 1914 bis 1929 67
3.3 *È salva l'Italia nel Duce*: Die Lateranverträge (*Conciliazione*, 1929) 71
3.4 Ende der Illusion: Folgen der Conciliazione 76
3.5 *Vis à Vis* mit dem Faschismus: Versuch einer Deutung 80
Anmerkungen 84

PANORAMA

4. Architektur und Faschismus 92

4.1 *Anima dell'anima*: Kunst und Ideologie des Faschismus 92
4.1.1 Ideologie in Mythen 92
4.1.2 *uomo nuovo* und kulturelle Integration 93
4.1.3 Ideologische Klammern: *romanità* und *italianità* 95
4.1.4 Vorwärts oder rückwärts: Faschistischer Kulturnationalismus 97

4.1.5 *trasformismo fascista* und *Novecento* 98

4.2 *Direttrice di civiltà*: Architekturpolitik im faschistischen Italien 101
4.2.1 Architektur als Herrschaftsinstrument 101
4.2.2 Reform der Architektenausbildung und Gründung der Architekturschulen 105
4.2.3 Reform des Berufsstandes und Faschisierung der Architekten 108
4.2.4 Architektur und Konsens 112

4.3 Auf dem Weg zur Staatsarchitektur 114
4.3.1 Ein schwieriges Erbe 114
4.3.2 Futurismus und Ambientismus 116
4.3.3 *Novecento* 120
4.3.4 Akademismus, *Scuola Romana* und *Barocchetto* 122
4.3.5 *Gruppo 7* und *Razionalismo* 125
4.3.6 Stilpluralismus und Konfrontation 128
4.3.7 Die Wettbewerbe für den Florentiner Bahnhof und den Palazzo del Littorio 135
4.3.8 *Studium Urbis*: Die *Città universitaria* 140
4.3.9 Kräftemessen an der Via della Conciliazione 143
4.3.10 *Stile Littorio*: Die E42 146

Anmerkungen 155

5. Entwicklungslinien des italienischen Kirchenbaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts 179

5.1 Versuche einer liturgischen Erneuerung 179
5.1.1 Sakralität und Harmonie: Liturgische Reformbewegungen 179
5.1.2 Volksnähe, Transparenz und Einfachheit 181
5.1.3 Umbruch und Neuorientierung 183
5.1.4 Architektur und Liturgie 185

5.2 Annäherung von Kunst und Liturgie: Celso und Giovanni Costantini und die Gründung der Zeitschrift ‚Arte Cristiana' (1913) 187
5.2.1 Liturgische Reformbemühungen in Italien 187
5.2.2 Vermitteln und instruieren: Die ‚Arte Cristiana' 189

5.3 Das Loblied Gottes singen: Giuseppe Polvara und die Gründung einer Schule für christliche Kunst (1921) 192
5.3.1 Laizismus und katholischer Rückeroberungskampf 192
5.3.2 Liturgisch-künstlerischer Aufbruch 194
5.3.3 Bindeglied bürgerlicher und religiöser Kultur: Die *Scuola Beato Angelico* 196

5.3.4 Moderner Kirchenbau als Ausdruck von Gemeinschaft und Gebet ... 198
5.3.5 Erneuerung ohne Neuheit: Kirchenbau als Glaubensakt ... 200

5.4 Gegen Inkompetenz, Gleichgültigkeit und ästhetische Anarchie: Die Päpstliche Kommission für christliche Kunst in Italien (1924) ... 203
5.4.1 Ansätze struktureller Erneuerung ... 203
5.4.2 Programmatik einer Wiederannäherung von Kunst und Religion ... 204
5.4.3 Die Päpstliche Kommission für christliche Kunst in Italien (1924) ... 207

Anmerkungen ... 215

THEMEN I: Kirchenbau im Wirkungskreis von regionaler Kultur und Programmatik

6. Erste Versuche einer architektonischen Erneuerung im italienischen Kirchenbau ... 229

6.1 Der Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto (1918-26) ... 229
6.1.1 Einleitung ... 229
6.1.2 Konzepte und Strukturen des Wiederaufbauprogramms ... 230
6.1.3 Die *Opera di Soccorso* und ihre Arbeitsweise ... 232
6.1.4 Der Wiederaufbau als Mittel der Rückeroberung am Beispiel der Diözese Treviso ... 237
6.1.5 Wettbewerbe und Ausstellungen ... 238
6.1.6 Die Stilfrage im Kontext der Bau- und Planungswirklichkeit ... 241
6.1.7 Rekonstruktion *versus* Innovation ... 242

6.2 Die Kirche S. Tommaso di Canterbury in Ponte di Piave als Fallbeispiel ... 246
6.2.1 Einleitung ... 246
6.2.2 Die Auseinandersetzung mit dem Erbe als Ansatz einer Suche nach dem Neuen ... 247
6.2.3 Kreativer Synergismus: Die Architekten Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza ... 249
6.2.4 Entwurf und Bauwerk unter dem Eindruck von Kontinuität und Erneuerung ... 251
6.2.5 Auf der Suche nach einem Weg in die Gegenwart ... 253

6.3 *Un caso travagliato*: Der Tempio Votivo am Lido von Venedig (1919-37) ... 255
6.3.1 Einleitung ... 255
6.3.2 Grenzgänger einer schwindenden Epoche: Giuseppe Torres ... 256
6.3.3 Von der Pfarrkirche zur Kultstätte einer Nation: Beispiel einer Instrumentalisierung ... 259
6.3.4 Vom Entwurf zum Bauwerk: Fortführung und Anpassung ... 263
Erster Entwurf ... 263
Zweiter Entwurf ... 265
Dritter Entwurf ... 266
6.3.5 Einordnung ... 267

Anmerkungen ... 270

7. ‚Liturgische Architektur': Der Kirchenbau Giuseppe Polvaras (*Scuola Beato Angelico*) ... 289

7.1 Einleitung ... 289

7.2 Eine Kunst die von Gott kommt: Kerngedanken einer Kirchenbautheorie ... 291
7.2.1 Kirchenbau als religiöser Akt ... 291
7.2.2 Liturgie und Rationalität ... 291
7.2.3 Spiritualität im Zeitalter der Moderne ... 293

7.3 Versuch einer Orientierung: ‚Domus Dei' (1925-29) ... 296
7.3.1 ‚Liturgische' Architektur und ‚verräumlichtes' Gebet ... 296
7.3.2 Liturgische Transparenz und architektonische Rationalität ... 297
7.3.3 Modulare Bauweise ... 298
7.3.4 Symbolik der Vorhalle ... 299
7.3.5 Grundrisskonzeption ... 300
7.3.6 Bautechnik ... 301

7.4 Annäherungen und Wege zur ‚Domus Dei' in der Praxis ... 303
7.4.1 S. Carlo in Monza (1922-25) ... 303
7.4.2 S. Eusebio in Agrate Brianza (1924) ... 304
7.4.3 Gebaute Programmatik: S. Maria Beltrade in Mailand (1926-28) ... 306
Grundrissdisposition ... 307
Konstruktion ... 308
Zusammenfassung und Einordnung ... 309
7.4.4 Konsolidierung und Weiterentwicklung in den späten 1920er und 1930er Jahre ... 311

7.5 Redimensionierung des Überlieferten: Polvaras Architekturverständnis im Kontext ... 315

Anmerkungen ... 319

THEMEN II: Kirchenbau in Mailand und Rom

8. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne I: Kirchenbau in Mailand ... 330

8.1 Ausgangspunkte für Bedarf und Planung ... 330
8.1.1 Einleitung ... 330
8.1.2 Expansion und Wandel: *la Grande Milano* ... 334
8.1.3 Stadterweiterung und *Novecento* ... 337

8.1.4 Qualitative Stadtentwicklung und Kirchenbau: Das *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi* 341

8.2 *Novecento Milanese*: Genese eines Stils und kirchenbauliche Expansion 349
8.2.1 Einleitung 349
8.2.2 Rückkehr zur Ordnung: *studi comuni* und *comunanza di sentire* 350
8.2.3 Zusammenfluss: Das Monumento ai Caduti in Mailand 354
8.2.4 Der Neubau der Università Cattolica del Sacro Cuore 359
8.2.5 Der Padiglione delle Cinque Gallerie 364

8.3 Kirchenbau des *Novecento Milanese* 367
8.3.1 S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, 1932 (Muzio) 367
8.3.2 SS. Antonio e Ambrogio in Cremona, 1936-39 (Muzio) 370
8.3.3 S. Elena a Quarto Cagnino, 1936-40 (Marelli) 374
8.3.4 Muzios Entwurf für das Templum Reginae Pacis Augustae in der Città Studi, 1939 378
8.3.5 SS. Filippo e Giacomo in Giussano, 1927-32 (Cabiati) 380
8.3.6 Sacro Volto, 1934-35 (Cabiati) 384
8.3.7 SS. Nazaro e Celso in Verano Brianza, 1935-46 (Cabiati) 386
8.3.8 Stilistische Konvergenz im Kirchenbau des *Novecento Milanese* 387

8.4 Überblick der Bau- und Planungsaktivität und Einfluss des *Novecento Milanese* 389
8.4.1 Einleitung 389
8.4.2 Willkür und Renitenz: Kirchenbau der 1920er Jahre 390
8.4.3 Einfluss des *Novecento Milanese*: Kirchenbau der 1930er Jahre 394
8.4.4 Kirchenbau im Rahmen der Aktivitäten des *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi* 399
8.4.5 Exkurs: Otto Marainis Entwürfe und die Absage an den *Razionalismo* 406

Anmerkungen 407

9. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne II: Kirchenbau in Rom 437

9.1 Ausgangspunkte für Bedarf und Planung 437
9.1.1 Einleitung 437
9.1.2 Kapital und Kapitale: Der Ausbau zur Hauptstadt 438
9.1.3 Ausdünnen, ausweiden, vorrücken: *la Grande Roma* 442
9.1.4 Monumentales Aufrüsten für das dritte Rom 446
9.1.5 *Roma imperiale* und *Roma baraccata* 450
9.1.6 Stadtentwicklung und Kirchenbau: Die P*ontificia Opera per la Preservazione della Fede* 453

9.2 Konfrontation der Tendenzen: Persistenz der Tradition 458
9.2.1 Einleitung 458
9.2.2 Nachhall der umbertinischen Epoche: S. Maria della Pace am Lido di Ostia (Magni) 461
9.2.3 Kirchenbau des *Barocchetto* und *Ambientismo*: SS. Angeli Custodi (Giovannoni) 464
9.2.4 Architektur als szenisches Schauspiel: Sacro Cuore Immacolato di Maria (Brasini) 470
9.2.5 Stilisierung und Stilem: Gran Madre di Dio (Bazzani) 478
9.2.6 *Un primo debole tentativo di rinnovamento*: S. Francesco Saverio (Calza Bini) 488

9.3 Aufbruch in eine andere Moderne: Piacentinis Kirche Cristo Re (1919-29/31-34) 492
9.3.1 Einleitung 492
9.3.2 Ein Mann, viele Gesichter: Marcello Piacentini 494
9.3.3 Im Zeichen der Tradition: Die erste Projektphase und ihre Entwürfe (1919-29) 499
9.3.4 *trasformismo architettonico*: Piacentinis Schwenk in Theorie und Praxis (1927-33) 509
9.3.5 Im Zeichen der Moderne: Ein neuer Entwurf über dem alten (1931-34) 518
Innenbau 520
Außenbau 522
Bautechnik und Baumaterial 526
9.3.6 Funktional aber nicht funktionalistisch: Piacentinis Kirche im Kontext 527
9.3.7 Exkurs: Piacentinis Universitätskapelle Divina Sapienza (1945-52) 536

9.4 Vorstoß der Jungen: S. Felice da Cantalice, 1931-34 (Paniconi/Pediconi) 541
9.4.1 Einleitung 541
9.4.2 Zwischen MIAR und RAMI: Mario Paniconi und Giulio Pediconi 542
9.4.3 „Kleine Meisterwerke“: Kirchenentwürfe für die römische *campagna* 545
9.4.4 S. Felice da Cantalice in Centocelle, 1931-34 547
Ausgangslage 547
Außenbau 548
Innenbau 550
9.4.5 Einordnung 552

9.5 *Ricordo dell'antico*: Die Kirchen Clemente Busiri Vicis (1930-35) 556
9.5.1 Einleitung 556
9.5.2 Ingenieur und Architekt im Dienste der Kirche: Clemente Busiri Vici 557
9.5.3 Identifikation und Größe in den Kirchen der bürgerlichen Quartieren 559
9.5.4 S. Roberto Bellarmino, 1931-33 560
9.5.5 S. Ippolito, 1933-34 562
9.5.6 S. Saturnino, 1935-40 565

9.5.7 SS. Fabiano e Venanzio, 1935-36 566
9.5.8 S. Benedetto, 1935-36 567
9.5.9 Einordnung 569

9.6 Tullio Rossi und der Versuch einer ‚Volkskirche' (1932-42) 572
9.6.1 Einleitung 572
9.6.2 Tullio Rossi und die kirchenbauliche Expansion in den Randgebieten Roms 573
9.6.3 S. Maria Regina Pacis a Monte Verde und S. Maria Assunta e S. Giuseppe a Primavalle 573
9.6.4 S. Filippo Neri alla Pineta Sacchetti, 1934-37 574
9.6.5 Trasfigurazione di N.S. Gesù Cristo und Natività di N.S. Gesù Cristo 576
9.6.6 S. Lucia und S. Maria delle Grazie al Trionfale 577
9.6.7 S. Galla, 1936-40 578
9.6.8 S. Emerenziana, 1940-42 580
9.6.9 SS. Francesco e Caterina und S. Maria Consolatrice 582
9.6.10 Einordnung 584

Anmerkungen 590

THEMEN III: Kirchenbauliche Kristallisationspunkte

10. *La ricerca dello stile I*: Der Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia (1929/31) 630

10.1 Rahmenbedingungen 630
10.1.1 Einleitung 630
10.1.2 Ein sichtbares Zeichen: Warum ein Wettbewerb? 631
10.1.3 Städtische Expansion und eine neue Diözese 633
10.1.4 *Un monumento di fede cristiana nell'Italia di Mussolini* 635

10.2 Der Wettbewerb 637
10.2.1 Vorbedingungen eines Scheiterns I 637
10.2.2 Ugo Ojetti 639
10.2.3 Vorbedingungen eines Scheiterns II 641
10.2.4 Wenig Neues für eine alte Aufgabe: Ein Überblick des ersten Durchgangs 643
10.2.5 Großartig und kolossal, mehr nicht 648
10.2.6 Der Entwurf Samonàs und der ‚Boykott' Pensabenes 649
10.2.7 Einordnung des Wettbewerbs 1929/1930 (Zwischenfazit) 652

10.3 Die Entscheidung 655
10.3.1 *I cinque promossi* 655
10.3.2 Piacentini soll es richten 658

10.3.3 Es gibt keinen Sieger ... 662

10.4 Nach dem Wettbewerb ... 667
10.4.1 Eine lange Sackgasse: Del Giudices Projekt, 1931-56 ... 667
10.4.2 *La cattedrale contestata*: Liberas Lösung, 1956-75 ... 672
10.4.3 Liberas runde Scheibe vs. Del Giudices Kathedralenbild ... 676

Anmerkungen ... 679

11. *La ricerca dello stile II*: Die Wettbewerbe für neue Kirchen in der Diözese Messina (1931-33) ... 699

11.1 Rahmenbedingungen ... 699
11.1.1 Einleitung ... 699
11.1.2 Am Anfang eine Katastrophe: Erdbeben und Wiederaufbau ... 701
11.1.3 Seite an Seite: Konkordanz und Konsens ... 703
11.1.4 *recupero, restauro, ricostruzione* ... 704

11.2 Erneut ein sichtbares Zeichen ... 706
11.2.1 *Il muratore di Cristo*: ein Bischof als Pionier ... 706
11.2.2 *Comuni ideali*: Calza Binis Sindacato als Partner ... 707
11.2.3 Vorbedingungen I: Ausschreibungstext ... 709
11.2.4 Vorbedingungen II: Das Preisgericht ... 712

11.3 Neues für eine alte Aufgabe ... 714
11.3.1 I. Wettbewerb: Epifanio, Paniconi/Pediconi, Samonà, Gabrielli ... 714
11.3.2 II. Wettbewerb: La Padula/Morabito, Ciucci, Paniconi/Pediconi ... 718
11.3.3 III. Wettbewerb: Samonà ... 720
11.3.4 IV. Wettbewerb: Montuori/Petrucci, Sottsass, Mucchi ... 722
11.3.5 V. Wettbewerb: Ridolfi, La Padula/Romano ... 724
11.3.6 VI. Wettbewerb: Samonà, Pellegrini, Vannoni/Panaro, Petrucci/D'Angelo ... 728
11.3.7 Der Studentenwettbewerb an der Architekturschule in Rom ... 732

11.4 Einordnung ... 737
11.4.1 Eine geniale Initiative ... 737
11.4.2 Türöffner einer neuen Zeit ... 740
11.4.3 Die Hunde und die Architektur ... 743
11.4.4 *Bestemmie illustrate*: Das Eingreifen des Papstes und seine Folgen ... 746
11.4.5 Was bleibt ... 752

Anmerkungen ... 758

12. *Moderno e italiano I*: *Razionalismo* und Kirchenbau, Studien und Projekte 770

12.1 Einleitung 770

12.2 Ausgangspunkte für eine neue Architektur in Italien: *cubismo, futurismo, razionalismo* 773

12.3 *Razionalismo* und Kirchenbau 777

12.4 Betonkirchen 781

12.4.1 Giuseppe Vaccaro 783

12.4.2 Gaetano Minnucci 786

12.5 Giuseppe Terragni 790

12.5.1 Einleitung 790

12.5.2 *Razionalismo* kann alles: Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton (1932) 790

Entwurfsprozess 793

Entwurfsbeschreibung 795

Einordnung 797

12.5.3 Terragnis Vermächtnis eine Kathedrale (1943) 800

12.5.4 *Una macchina per pregare*: Cesare Cattaneo und Mario Radice 805

12.6 Zwischen Futurismus und Rationalismus: Alberto Sartoris 810

12.6.1 Einleitung 810

12.6.2 Marinetti, Fillia und der Kult um die Geschwindigkeit: sakral und futuristisch muss es sein 811

12.6.3 *Amore che viene senza ornato* 815

12.6.4 Bauten und Projekte 819

12.6.5 Einordnung 825

Anmerkungen 829

13. *Moderno e italiano II: Razionalismo* und Kirchenbau, Baubeispiele 840

13.1 Einleitung 840

13.2 Ein Prototyp in der Provinz: Gardellas Sanatoriumskapelle in Alessandria (1930-31) 842

13.2.1 Integration von Funktion und Ästhetik 842

13.2.2 Konstruktion und Gestalt: Eine Kapelle als Brennpunkt 842

13.2.3 Einordnung 844

13.3 Kirchenbau am Scheideweg: Daneris S. Marcellino in Genua (1932-35) 847
13.3.1 Neues Bauen in Genua 847
13.3.2 Am Nebenschauplatz der Moderne: Luigi Carlo Daneri 848
13.3.3 Ausgangslage und städtebauliche Einbettung 850
13.3.4 Entstehungsprozess 852
13.3.5 Entwurf und Bauwerk 856
13.3.6 Einordnung 862

13.4 Regionalismus und Modernität: Concezio Petruccis Opera S. Michele in Foggia (1932-37) 869
13.4.1 Für eine breitere Akzeptanz der Moderne 869
13.4.2 Ausgangslage, städtebauliche Einbettung und Themenstellung Pfarrei 871
13.4.3 Entstehungsprozess 873
13.4.4 Entwurf und Bauwerk 874
13.4.5 Einordnung 879

Anmerkungen 883

14. Faschistischer Kirchenbau? 891

14.1 Einleitung 891

14.2 Kirchenbau in den neuen Städten des Duce und in den Kolonien 894

14.3 Kirchen für das Impero bei den Littoriali della cultura e dell'arte in Neapel (1937) 901

14.4 Bahnhofskirche Termini 909

14.5 Eine Kirche für den Faschismus: Die Kirche SS. Pietro und Paolo für die E42 912
14.5.1 Von der *Conquista dell'Urbe* zur *Conquista della civiltà mondiale* 912
14.5.2 Vorbedingungen: Die ‚Mostra Cattolica' 916
14.5.3 Monumentalisierung: Von der Kapelle zur Kirche 919
14.5.4 Entwurf und Bauwerk 921
14.5.5 Foschinis Kirche ein Rückblick und ein Blick voraus 926

Anmerkungen 929

EXKURSE

15. Italienischer Kirchenbau nach dem Zweiten Weltkrieg 938
Anmerkungen 945

16. Kirchenbau im Dritten Reich am Beispiel der Kirche St. Canisius in Augsburg (1932-34) 947

Anmerkungen 953

ZUSAMMENFASSUNG

La forza del contesto: Der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus zwischen Antagonismus und Integration 956

Einordnung 957

Themen 969

Schlussbemerkung 987

Anmerkungen 990

ANHANG

1 | Register der angeführten Kirchenbauten 995

2 | Personen 1005

3 | Quellenverzeichnis 1031

4 | Literaturverzeichnis 1034

EINLEITUNG

„Sentiamo di non essere più uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari."[1]

Mit diesen kraftvollen Worten beschreibt Antonio Sant'Elia ein Zeitalter, in dem sich auch die Rolle und das Rollenverständnis der Kirche unter dem Eindruck gewaltiger Transformationsprozesse tiefgreifend verändert hat. Diese Veränderung ist zugleich die treibende Kraft in einem die Kirche betreffenden Prozess, der Jahrzehnte später durch großartige Begebenheiten – wie die Liturgiereform und das Zweite Vatikanische Konzil – die schwerfällige, aber dennoch stattfindende Auseinandersetzung des Katholizismus mit den Bedingungen einer modernen Lebenswirklichkeit zu einem vorläufigen Höhepunkt führen wird. Große Begebenheiten freilich, die – architektonisch gewendet – im lebendigen, vielfältig variierten Kirchenbau der 1950er bis 1970er Jahre den Moment eines energischen Aufbruchs verkörpern werden, der heute zwar verblasst, aber keineswegs erloschen ist. Das Bewusstsein für eine Veränderung in der Kirche, ja für eine Aktualisierung und Anpassung auch und vor allem des Kirchenbaus, lässt sich in seinen ersten merklichen Regungen jedoch schon zur Zeit Sant'Elias beobachten. Es ist eng verknüpft mit den Bewegungen zur liturgischen Erneuerung, die in Italien zwar nicht die Reife und Wirkung erreichen, wie dies etwa in Frankreich, Belgien oder Deutschland der Fall ist, aber doch einen ernstzunehmenden Bewegungsimpuls freisetzen, der in der katholischen Kirche den Aufbruchs- und Veränderungswillen der Zeit verkörpert. Es ist eine Zeit, in der die Menschen in allen ihren Äußerungen nach Antworten auf die Verwerfungen und Umbrüche langwieriger Veränderungsprozesse suchen. In der Transformation der Städte, der Bewegung und Kommunikation, der Mode, Musik, ja in allen Facetten der Kultur und Technik spiegelt sich diese Unruhe. Die daraus resultierende und vom Ersten Weltkrieg radikalisierte Disparität kultureller Äußerungen verweist dabei auf ein ebenso grundsätzliches wie zeittypisches Dilemma, das sich im Hinblick auf die Kohärenz der funktionalen und ästhetischen Ansprüche modernen Lebens auch immer mehr als eine Krise der raumorientierten Ausdrucksfähigkeit und Angemessenheit offenbart, aus der die architekturgeschichtlichen Dynamiken des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ihre eigentliche Bedeutung beziehen. In der Architektur gewinnt der epochale Einschnitt daher gleichfalls an Schärfe und schlägt sich Bahn als Ausgangspunkt für etwas Neues, Zeitgemäßeres, das in der Lage ist, das „erstarrte Stilwesen des 19. Jahrhunderts"[2] zu überwinden und das schöpferische Wollen mit der Wirklichkeit wieder zusammenzuführen.

Beinahe schicksalhaft bricht der Erste Weltkrieg als epochale „Übergangszeit"[3] die bislang unentschiedene Konfrontation von Tradition und Fortschritt auf. So spitzt die von Jörn Leonhard als „exemplarische Gleichzeitigkeit des historisch Ungleichzeitigen"[4] charakterisierte „Überlagerung von älteren militärischen Traditionen und operativen Denkweisen einerseits und fortschrittli-

chen Techniken sowie Infrastrukturen des massenhaften Tötens andererseits“[5] geradezu emblematisch die mit der Verwandlung der Welt einhergehende Konfrontation von Moderne und Tradition zu. Gerade mit dem von der Kriegserfahrung katalysierten Siegeszug der Avantgarde und dessen verzögertem Erfolg im vergleichsweise rückständigen Italien verschärft sich der Druck dieser Konfliktbeziehung, die mit ihrer inhärenten Dramatik schließlich zu einer prägenden Erfahrung der Zwischenkriegszeit wird. Vor diesem Hintergrund stellt sich für die Kirche als Bauherrin und Auftraggeberin, neben der fundamentalen Aufgabe einer liturgischen und damit funktionalen Aktualisierung, auch die weniger fundamentale, aber dennoch gewichtige Aufgabe einer äußerlichen Erneuerung. Dies gilt umso mehr, da angesichts der Expansion der Städte und des Wachstums der Bevölkerung ein realer Bedarfsanstieg zu berücksichtigen ist, der zahlreiche Gelegenheiten für neue Antworten bietet, aber auch erfordert. Da in Italien die Reform der Liturgie stockt, ist es zudem verständlich, dass sowohl die größte Aufmerksamkeit als auch die größte Fortschrittsleistung der italienischen Erneuerungsdebatte zunächst äußere Aspekte betrifft und sich letztlich durch behutsame Anpassung in technisch-konstruktiver und ästhetischer Hinsicht in der Vereinfachung und Essenzialisierung des tradierten Kirchenbildes vollzieht.

Betrachtet man also Sant’Elias Worte, reflektiert man das Gefühl, „nicht mehr Menschen der Kathedralen“ zu sein, unter dem Gesichtspunkt dieser Veränderungen und Aktualisierungen, dann wird deutlich, dass die Kirche diese Aussage nicht akzeptiert, ja nicht akzeptieren kann. Die Aussage des ungestümen Futuristen mag zu seiner Zeit Ausdruck eines kämpferischen Bewusstseins gewesen sein – sozusagen ein Schuss vor den Bug eines allzu trägen Empfindens; die Tatsache aber, dass selbst dieser junge Futurist in seinem viel zu kurzen Leben etliche Blätter mit Visionen vertikalisierter Kirchenbauten gefüllt hat, birgt jedoch bereits die Perspektive der Kirche in sich: Stellenwert und Rolle der Kirche verändern sich wesentlich, neben sie treten andere Institutionen, Bewegungen und Phänomene, die die pluralistische Gesellschaft einer neuen Zeitwahrnehmung reflektieren. Doch selbst wenn die Kirche ihre exklusive Position längst eingebüßt hat, bleibt sie ein das Leben der Menschen beeinflussender Faktor, ein Ort der Integration und der Identität. Verkündigung, Liturgie und Caritas bleiben aktuell und mit ihnen auch der Ort der Verkündigung, der Liturgie und der Caritas. Deshalb ist das Zeitalter der Kathedralen zwar vergangen, aber das Zeitalter der Moderne ist keineswegs ein Zeitalter ohne Kathedralen. Wie die Moderne und die mit ihr einhergehende Erneuerung und Umwälzung die Kirche beschäftigt und beschäftigen muss, so beschäftigt sie die Erneuerung und Anpassung ihrer baulichen Zeugnisse. Als Gegenstand einer monumentalen architektonischen Äußerung ist der Sakralbau zwar keine typische Aufgabe der Moderne, wodurch seine Aktualisierung zusätzlich erschwert wird, aber er bleibt ein relevantes und zugleich faszinierendes Thema, in dem sich – wie Alberto Sartoris 1931 angemerkt hat – die architektonische Diskussion gerade vor dem Hintergrund einer langen baugeschichtlichen Kontinuitätslinie auf einzigartige Weise messen kann: „Le grandezze passate esortano dunque a nuove e necessarie grandezze, nel presente e nel futuro.“[6]

Die Kirche sieht sich also konfrontiert mit neuen Aufgaben. Konfrontiert wird aber auch die Gesellschaft und Politik mit neuen Formen der Äußerung, der Organisation und der Manipulation. Der Anfang des 20. Jahrhunderts ist nicht nur die Apotheose eines ‚langen‘ 19. Jahrhunderts, sondern er ist der weltgeschichtliche Aufbruch in eine Welt globalisierter Beziehungen, in eine Welt des Gleichzeitigen und Unmittelbaren, des Scheins und der Künstlichkeit, der Vielfalt und des Pluralismus – in eine Welt noch schnellerer Veränderung auf den verschiedensten, bislang auch undenkbarsten Ebenen. Es ist ein Zeitalter der Massen und des Massenbewusstseins, der

Massenlenkung und der Massenproduktion und in dieses Zeitalter fügen sich die modernen Massenbewegungen und die modernen Transformationen in Architektur und Kunst als Äußerungen seiner Wirklichkeit. In politischer Hinsicht bedeutet dieser Umbruch auch die Entstehung sozialistischer, nationalistischer beziehungsweise faschistischer Massenphänomene und in Italien ganz konkret die Herausbildung einer faschistischen Bewegung, der es 1922 gelingt, durch Mussolini an die Macht zu gelangen und für mehr als zwei Jahrzehnte das Schicksal eines Landes und eines Volkes zu bestimmen. Von der Vision einer neuen Ordnung getrieben, fegt sie das liberallaizistische Chaos hinweg; da der Erste Weltkrieg derweil die überkommene Gesellschaftsordnung und Moralität, aber auch die bislang unerschütterlichen ästhetischen Wertvorstellungen in einem ebenso mächtigen wie auch häufig paradoxen „Modernisierungsschub“[7] nahezu aufgebraucht hat, gelingt es dem Faschismus tatsächlich, zumindest zeitweilig eine neue Ordnung zu errichten. Dabei bedient er sich der etablierten Mächte Kirche und Monarchie und schafft die historische Aussöhnung mit dem Papsttum, das seit der italienischen Staatsgründung längst vergangenen Herrschaftsträumen nachhängt. Der Faschismus erscheint der Kirche als Garant einer Ordnung, die ihr die Möglichkeit bietet, das in den Jahrzehnten der Kulturkämpfe verlorene Terrain zurückzuerobern. Für das Regime bedeutet die Annäherung wiederum einen wichtigen Baustein im überlebenswichtigen Prozess der Konsensherstellung und Konsenserhaltung. Es ist ein Geben und Nehmen, bei dem jede Partei darauf hofft, das bessere Ende für sich zu haben. Im Zusammenspiel mit den Entwicklungen einer zunehmend lebendigeren Architekturdebatte und der allmählich greifbaren Vereinnahmung der Architektur durch das Regime entsteht letztlich der weitgespannte Zusammenhang, in den sich die überfällige, spätestens aber nach dem Ersten Weltkrieg mit dem Interesse an einer grundsätzlichen Neubewertung ästhetischer Maßstäbe geführte Debatte um die Erneuerung des katholischen Kirchenbaus in Italien einfügt. Aus den daraus resultierenden Wechselwirkungen und unter dem Eindruck einer bemerkenswert produktiven Schaffensphase erfährt der Kirchenbau in seiner architektonischen Äußerung eine dynamische Entwicklung.

[1] Sant’Elia 1914, S. 216.
dt. „Wir fühlen, dass wir nicht länger die Menschen der Kathedralen und Paläste sind, sondern die Menschen der großen Hotels, der Bahnhöfe, der breiten Straßen, der riesigen Häfen, der gedeckten Märkte, der hell erleuchteten Einkaufsgalerien, der langen Sichtgeraden, der heilsamen Entrümpelung.“
[2] vgl. Böhm 1939, S. 10.
[3] Münkler 2013, S. 797.
[4] Leonhard 2014, S. 277.
[5] Leonhard 2014, S. 146f.
[6] Sartoris 1931, S. 21.
dt. „Die vergangenen Großleistungen mahnen folglich zu neuen und notwendigen Großleistungen in Gegenwart und Zukunft.“
[7] Münkler 2013, S. 22.

METHODE UND AUFBAU

Gegenstand dieser Dissertation ist die Untersuchung des italienischen Kirchenbaus in der dynamischen, vom Faschismus geprägten Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Dabei liegt das Augenmerk auf dem Gebäudetypus der Pfarrkirche, weil dieser den Regelfall eines Kirchenbaus darstellt, der in sich die wesentlichen Merkmale eines Gebäudes für die katholische Liturgie exemplarisch einschließt und zugleich als Zentrum einer gesellschaftlich relevanten Einheit (Pfarrheim, Pfarrzentrum) in seinem funktionalen Ausbau den Wandel der Zeit reflektiert. In dieser doppelten Bedeutung wird die Pfarrkirche schließlich auch zum Gegenstand kirchlicher Bauprogramme in den wachsenden Städten, für deren beispielhafte Darstellung die beiden unbestreitbaren Zentren Mailand und Rom gewählt worden sind. Hier lässt sich neben der größten kirchenbaulichen Aktivität auch die größte Dynamik im architekturrelevanten Diskurs sowohl seitens der kirchlichen Kreise als auch in allgemeiner Hinsicht beobachten (fachlich und politisch).

Eine erste Annäherung an das Thema bestand in der Auswertung der zeitgenössischen italienischen Zeitschriften zu den Aspekten Sakralkunst, Kirchenarchitektur und Architektur im Allgemeinen und in einer repräsentativen Erhebung unter den mehr als 150 Diözesen des Landes.[1] Die Auswertung der ermittelten Daten und eine entsprechende Hochrechnung auf das gesamte Staatsgebiet lassen den Schluss zu, dass in den Jahren zwischen den beiden großen Kriegen mehr als 1.500 neue Pfarrkirchen errichtet worden sind. Hinzu kommen Renovierungen, Umbauten, Umgestaltungen sowie der Bau von Kirchen mit besonderen Aufgaben, wie Krankenhauskapellen, Schulkirchen oder Ordenskirchen, die diese Untersuchung nur dort tangiert, wo sie die allgemeine Entwicklung im Kirchenbau berühren. Aus dieser ersten Annäherung wurde eine große Menge kirchenbaulicher Aktivitäten ersichtlich; vor allem die Auswertung der zeitgenössischen Quellen lieferte die Mittel für eine qualitative Strukturierung dieser großen Menge. Die Gliederung der Arbeit folgt aufgrund ihrer verschiedenen Ebenen teils chronologischen, teils themen- und personenbezogenen Ordnungsprinzipien.

Für die angemessene Einordnung der in Einzelaspekten fassbaren kirchenbaulichen Entwicklung war es aufgrund der vielschichtigen Querbeziehungen notwendig, zuerst den Hintergrund und das Panorama zu erschließen, vor dem sich diese Entwicklung in ihrer historischen, architekturgeschichtlichen und kirchenbaugeschichtlichen Perspektive ereignet hat. Nur die Zusammenschau dieser Aspekte macht den Kirchenbau als Gegenstand seiner Zeit sichtbar. Dadurch lässt sich erklären, warum der Faschismus sich für die Architektur interessiert und daraus eine indirekte und sporadisch auch direkte qualitative Einflussnahme auf den Kirchenbau erwächst und warum sich zwischen Faschismus und Kirche ein gegenseitiges politisches und gesellschaftliches Interesse einstellt, das in struktureller und organisatorischer Hinsicht den Kirchenbau konditioniert. Hinzu kommt das besondere Augenmerk des Faschismus auf die Vereinnahmung religiö-

ser und kirchlicher Elemente für sein konstitutives Mythenkonstrukt, das sich aus seiner Deutung als totalitäres und politisch religiöses Phänomen erklärt. Diesen Komplexen entsprechend haben die auf die Einführung der vorliegenden Dissertation folgenden beiden Kapitel die ideengeschichtliche Interpretation des faschistischen Italien und das Verhältnis von katholischer Kirche und italienischem Staat zum Gegenstand.

Darauf aufbauend erfolgt die spezielle Annäherung an den Kirchenbau durch die Ausbreitung des kirchenbaugeschichtlichen und architekturgeschichtlichen Panoramas, in dem sich der Kirchenbau als Gegenstand einer seitens der Kirche und kirchlicher Kreise geführten Erneuerungsdebatte und als Objekt einer allgemeineren architektonischen Diskussion verorten lässt. In Kapitel vier wird die Konstruktion einer komplexen und zugleich heterogenen faschistischen Ideologie bis hin zu deren architekturpolitischen Durchdringung und baupraktischen Anwendung untersucht. Dabei wird deutlich, wie sich im Ringen um einen gültigen architektonischen Ausdruck jene architektonischen Motive herauskristallisieren, die schließlich auch die kirchenbauliche Produktion charakterisieren werden. In Kapitel fünf gilt es hingegen die annähernd zeitgleich verlaufenden Entwicklungslinien der katholischen Debatte nachzuzeichnen, die ausgehend von engagierten Einzelpersonen und deren Initiativen in Publikation, Diskussion und Instruktion zugleich die Möglichkeiten und Grenzen kirchenbaulicher Erneuerung in der Zeit des Faschismus aufzeigen.

Den Kern der Forschungsarbeit bildet indes die Untersuchung, Beurteilung und Einordnung jener kirchenbaulichen ‚Phänomene', die sozusagen die kirchenbauliche Entwicklung der Zwischenkriegszeit geprägt haben. Dieser Kernbereich gliedert sich wiederum in vier Themenbereiche:

- Kirchenbau im Wirkungskreis von regionaler Kultur und Politik
- Kirchenbau in Mailand und Rom
- kirchenbauliche Kristallisationspunkte, die die Entwicklung fokussieren
- Kirchenbau im Wirkungskreis von Politik und Avantgarde

Im ersten und zweiten Thementeil reicht das Spektrum vom Wiederaufbau im kriegszerstörten Triveneto über den Kirchenbau in Mailand und Rom bis zur Berücksichtigung von Sonderfällen, wie der theoretischen und praktischen Initiative des Priesters und Architekten Giuseppe Polvara. Dabei werden zunächst die Ausgangslage und Rahmenbedingungen dargelegt, bevor in der Analyse der repräsentativsten und – bezogen auf die Gesamtentwicklung – signifikantesten Kirchenbaubeispiele fortgefahren wird. Wobei auch darauf eingegangen wird, welche Faktoren und Überlegungen diese Baubeispiele hervorgebracht haben und wie sie sowohl im Allgemeinen als auch im kirchenbauspezifischen Kontext zu bewerten sind. An diese Untersuchung des kirchenbaulichen ‚Normalfalls', in der mehr als 30 ausgeführte und nicht umgesetzte Pfarrkirchenentwürfe sowie der als Wendepunkt identifizierte Umschwung im Projekt für die Kirche Sacro Cuore di Cristo Re (nachfolgend auch nur Cristo Re genannt) ausführlich betrachtet werden, schließen sich im dritten Thementeil die beiden Kirchenbauwettbewerbe an, die sich im Kontext der Untersuchung als Kristallisationspunkte erwiesen haben. Sie markieren, jeweils im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia (1929/31) und in der Wettbewerbsserie für 20 neue Kir-

chen in der Diözese Messina (1931/32), die äußersten Punkte der vitalsten Phase der kirchenbaulichen und allgemeinen Architekturdebatte der Zeit. In La Spezia wird sozusagen der Stand der kirchenbaulichen Entwicklung der 1920er Jahre auf den Punkt gebracht, in Messina hingegen eine Perspektive eröffnet, die sich in der Zwischenkriegszeit jedoch als nur sehr bedingt gangbar erweist, aber durchaus ein Vorbote späterer Entwicklungen ist. Im Spannungsfeld dieser Pole drückt sich das Problem der in Kulturkreisen zwischenzeitlich anerkannten Suche nach einem neuen Stil für den Kirchenbau mustergültig aus.

Im vierten Thementeil werden jene Erscheinungen berücksichtigt, die in der Auseinandersetzung der italienischen Avantgarde mit dem Thema des Kirchenbaus zu erstaunlichen Ergebnissen geführt haben. Sie betreffen Projekte und Studien aber auch Bauten von Architekten, die außerhalb des Kirchenbaus in engem Zusammenhang mit der allgemeinen Architekturentwicklung stehen. Architekten wie Ignazio Gardella, Giuseppe Terragni oder der dem neofuturistischen Ambiente nahestehende Alberto Sartoris gehören ebenso in dieses kaleidoskopische Spektrum der Avantgarde wie Luigi Carlo Daneri und Concezio Petrucci, die die vermutlich ambitioniertesten Kirchenbauten dieser Zeit verwirklichen. Den Abschluss dieses Teils bildet die Untersuchung der Frage ob es auch einen dezidiert faschistischen Kirchenbau gegeben hat.

Zwei Exkurse am Ende der Arbeit stellen die Themen in die Perspektive der kirchenbaulichen Entwicklung im nachfaschistischen Italien sowie eines – bislang ausstehenden – Vergleichs mit Deutschland. Beide Gesichtspunkte beinhalten weiterführende Fragestellungen, die sich auf einen direkten Vergleich der Entwicklungen richten. Die vorliegende Dissertation schafft hierfür von italienischer Seite eine Ausgangslage. Zum Kirchenbau der Reform- und Konzilszeit sind indes sowohl für Italien als auch für Deutschland bereits zahlreiche Untersuchungen erschienen, während hinsichtlich des Kirchenbaus der Weimarer Zeit und des Dritten Reiches derzeit laufende Forschungen zu verzeichnen sind, die in Anknüpfung an Holger Brülls wegbereitende Arbeit ‚Neue Dome' (1994) in Zukunft neue Blickwinkel eröffnen werden.[2] Den Abschluss bildet eine zusammenfassende Betrachtung unter Berücksichtigung des gesellschaftspolitischen und diskursiven Gesamtzusammenhangs und der Einzeluntersuchungen.

Die Erforschung all dieser verschiedenen Aspekte dient dazu, die große Masse der kirchenbaulichen Phänomene greifbar zu machen und in einen nachvollziehbaren, bewertbaren Zusammenhang zu stellen. Ihre Darstellung stützt sich auf eine sowohl architekturgeschichtlich analysierende als auch architekturkritisch abwägende Vorgehensweise unter Berücksichtigung gesellschaftspolitischer, theoretischer, städtebaulicher und organisatorischer Voraussetzungen. Hinsichtlich der architektonischen Qualitäten folgt die Untersuchung und Beurteilung der Berücksichtigung von Typen, Modellen, Bedeutung und Raumeindruck. Die Arbeitsmethoden der Architekten werden insofern berücksichtigt, wie sie beispielsweise in der Arbeitsweise der Mailänder studi comuni eine unmittelbare Bedeutung für die Entwicklung eines kirchenbaurelevanten ‚Stils' haben. Aufgrund der baugeschichtlich tiefen Verwurzelung des Bauthemas Kirche ist zudem der Vergleich mit historischen und zeitgenössischen Vorbildern und Beispielen ein wesentliches Mittel, um dem Ursprung der Entwurfsideen nahezukommen. Zur Ausklammerung der Sakralkunst verweise ich indes auf die nachfolgenden Vorbemerkungen.

[1] Die Zeitschriften, zu denen die ‚Arte Cristiana' als wichtigstes Organ der kirchenbaulichen und sakralkünstlerischen Diskussion und die später zur Zeitschrift des faschistischen Architektenverbandes umgewandelte ‚Architettura e arti decorative' (Architettura) gehören, sind entscheidende Gradmesser, um die Kirchenbaudebatte, die architektonische Diskussion und Konfrontation sowie die architekturpolitische Propaganda nachvollziehen und bewerten zu können.

[2] Bislang ist neben Holger Brülls ‚Neue Dome' vor allem der Ausstellungskatalog ‚Christenkreuz und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus' (Berlin 2008) anzuführen. Davon abgesehen wurde der deutsche Kirchenbau im Dritten Reich bislang vor allem in monografischen Betrachtungen zu einzelnen Architekten, Baubeispielen und regionalen Untersuchungen berücksichtigt. Die von Stefanie Endlich, Monica Geyler-von Bernus und Beate Rossié initiierte Ausstellung ‚Christenkreuz und Hakenkreuz' hat derweil vor dem Hintergrund der Denkmalpflege ein stichprobenartiges Augenmerk auf das Gesamtphänomen gelenkt. Derzeit sind mehrere Forschungsarbeiten mit einer Aufarbeitung beschäftigt, so zum Beispiel die laufende Forschung von Sandra Wagner-Conzelmann zum Engagement Otto Bartnings für das Außenamt der Evangelischen Kirche während des Dritten Reiches. So konnte Frau Wagner-Conzelmann inzwischen die erste Ausstellung hervorbringen, die sich dem Gesamtwerk Bartnings widmet und damit auch seinen umfangreichen Kirchenbau im Werkkontext zeigt. Unter dem Titel ‚Otto Bartning – Architekt einer sozialen Moderne' ist sie von März 2017 bis März 2018 nacheinander in Berlin, Karlsruhe und Darmstadt zu sehen, zugleich ist ein die Ausstellung begleitender Katalog erschienen. Weitere Untersuchungen haben Beate Rossié und Konstantin Manthey unternommen, die in ihren Dissertationsprojekten den Kirchenbau der NS-Zeit im Berliner Raum zum Gegenstand haben. Beiträge aus diesen Arbeiten und aus Untersuchungen zur Kirchenkunstpolitik und Kirchenkunst der NS-Zeit sind im Jahrbuch 2013 der Guernica-Gesellschaft veröffentlicht. Diesem Themenschwerpunkt ging eine im November 2012 vom Institut für Kunst- und Baugeschichte Karlsruhe veranstaltete Tagung zum Thema ‚Kunst und Kirche im Nationalsozialismus' voraus: vgl. Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013.

STAND DER FORSCHUNG

Allgemeine und architekturspezifische Faschismusforschung

In der allgemeinen Faschismusforschung stehen nach wie vor Deutschland und Italien im Mittelpunkt des Interesses, auch wenn in den letzten Jahren Studien zu anderen Ländern, wie beispielsweise Spanien, hinzugekommen sind. Dies trifft in gleichem oder gar höherem Maße für die Erforschung der Architektur unter dem Einfluss nationalsozialistischer und faschistischer Staatsordnungen zu. In den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg wird der Faschismus-Komplex außerhalb einer anti-faschistischen Aufarbeitung jedoch weitestgehend ignoriert, zu groß erscheinen in dieser Zeit die Berührungsängste und die Befürchtungen, durch wissenschaftliche Thematisierung zu einer latenten moralischen Aufwertung der faschistischen Zeit beizutragen. Darüber hinaus werden die gesellschaftlichen, ideologischen und programmatischen Hintergründe dieser totalitären Zeit als hinreichend geklärt angesehen. Erste Schritte einer Auseinandersetzung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg werden daher von Faschismusgegnern wie Luigi Salvatorelli, Gaetano Salvemini und Angela Tasca unternommen. Ihre aus der direkten Erfahrung antifaschistischer Militanz schöpfenden Arbeiten bleiben lange Zeit ausschlaggebend für die Beschäftigung mit der Epoche des Faschismus und deren Bewertung.[1] Dies ändert sich jedoch im Verlauf der 1960er und 1970er Jahre durch die von Ernst Noltes Buch ‚Der Faschismus in seiner Epoche' (1963) angefachte ‚Faschismusdebatte'. Von einem bürgerlich-konservativen Standpunkt aus, wird das Augenmerk nun stärker auf das Gesamtphänomen, seine Voraussetzungen, Folgen und seine Interpretation und Deutung gerichtet.[2]

Eine erste architekturgeschichtliche Begegnung mit dem Themenkomplex ist indes Bruno Zevi zu verdanken, da er ihr im Rahmen seiner Gesamtdarstellung zur architektonischen Moderne ein eigenes interpretatives Kapitel widmet (1950); drei Jahre später legt Giulia Veronesi eine Untersuchung zu den politischen Verstrickungen der Architektur und ihrer Entwicklung in den Jahren 1920 bis 1940 vor. Aus dieser Zeit datieren auch die ersten Würdigungen innerhalb der architekturgeschichtlichen Gesamtdarstellungen ausländischer Forscher.[3] 1960 ist es schließlich Leonardo Benevolo, der die italienische Architektur der Zwischenkriegszeit aus den engen Klammern des radikal modernen Paradigmas löst, die von Zevi herausgestellte Rolle des Futurismus relativiert und erstmals Teilbereiche abseits des *Razionalismo* würdigt. Indem er die Arbeit Piacentinis in ihrer Bedeutung für die gesamte Entwicklung einbezieht, legt er die Grundlage für ein breiteres Verständnis der Epoche und ermöglicht so die architekturgeschichtliche Interpretation eines *Novecento*.[4]

Gegen Ende der 1960er Jahre setzt somit eine zunehmend intensivere Auseinandersetzung mit dem Faschismus und seinen Begleiterscheinungen ein. Von da an lässt sich ein bis heute kontinuierlich steigendes und zunehmend differenziertes Interesse an der Erforschung des Faschismus

und der faschistischen Architektur- und Städtebaugeschichte feststellen. Die ersten maßgeblichen Publikationen stammen von Cesare De Seta, Luciano Patetta, Michele Cennamo, Umberto Silva, Silvia Danesi, Henry A. Millon und Linda Nochlin, wobei das Augenmerk vorwiegend auf der Architektur der italienischen Avantgarde liegt.[5] Hinzu kommen erste umfangreichere Arbeiten zum Werk einzelner Architekten, wobei auch hier der Fokus auf den Protagonisten der italienischen Avantgarde (*Razionalismo*) liegt.[6] Zu bemerken ist außerdem das im Verlauf der 1970er Jahre vertiefte Interesse an anderen Architekturströmungen der Zeit. Durch die Aufarbeitung der Werke ihrer Protagonisten, wie beispielsweise Giovanni Muzio und Armando Brasini, werden auch Kirchenprojekte beachtet, die sich für die Entwicklung des italienischen Kirchenbaus als bedeutsam erweisen werden, zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht Gegenstand einer zusammenhängenden kirchenbaugeschichtlichen Betrachtung sind.[7] Zur moderat modernen Strömung des *Novecento* veröffentlicht Rosanna Bossaglia 1979 eine erste größere Untersuchung, deren Ausprägung in Mailand mit besonderem Augenmerk auf die Dynamik der Architektennetzwerke schließlich von Annegret Burg gut zehn Jahre später weitergehend erforscht wird.[8] Gerade Burgs Arbeit zum Mailänder Novecento stellt für das Verständnis des in Mailand und der Lombardei einflussreichen Kirchenbaus der Mailänder Novecentisten einen wichtigen Ausgangspunkt dar.

Das Thema einer als *Novecento* etikettierten mediativen (vermittelnden) Moderne wird in der Folge von Sandro Benedettis Untersuchungen zu Piacentinis Universitätskapelle in Rom unter dem Begriff ‚altra modernità' geprägt.[9] Derweil greift der XXVI. Kongress für Architekturgeschichte in Rom (2007) diesen Begriff auf und erschließt dadurch das bislang eher nebensächlich behandelte, abseits der Avantgarde liegende Spektrum der italienischen Architekturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit einer bislang beispiellosen Aufmerksamkeit gegenüber geografischen Randlagen und weniger prominenten Stilentwicklungen. Dabei findet auch das Werk von Architekten wie Giuseppe Polvara und Brenno Del Giudice Berücksichtigung, die respektive in der Geschichte des italienischen Kirchenbaus der Zwischenkriegszeit eine Rolle gespielt haben. Von Tommaso Scalesse stammt derweil ein Beitrag, der unter Berücksichtigung der in den Zeitschriften dokumentierten kirchenbaulichen Erneuerungsdebatte zu einer für die Entwicklung des Kirchenbaus tendenziell bereits folgerichtigen Einschätzung gelangt.[10] In die Richtung einer differenzierten Betrachtungsweise weist auch das 2003 von Vittorio Franchetti Pardo herausgegebene Buch ‚L'architettura nelle città italiane del XX secolo', das mit seiner geografisch breit gestreuten Themenstellung die architektonischen Entwicklungen in den verschiedenen Regionen und Städten Italiens in einen größeren zeitlichen Zusammenhang gebettet darlegt.[11] In einem dazu von Guido Montanari verfassten Beitrag zum italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit findet nunmehr auch das Problem der Kirche als Auftraggeber und Organisator kirchenbaulicher Produktion wissenschaftliche Aufmerksamkeit.[12]

Das für eine Zusammenschau der Entwicklung im faschistischen Italien maßgebende Werk wird indes 2004 unter dem Titel ‚Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento' veröffentlicht. In dem von Giorgio Ciucci und Giorgio Muratore herausgegebenen Band werden die verschiedenen Ebenen der Architekturdiskussion und -politik im faschistischen Italien sowie deren architekturgeschichtliche Voraussetzungen analysiert.[13] Die hier zusammengetragenen Forschungsergebnisse stützen sich auf die in den 1980er und 1990er Jahren verstärkte und bis heute auf immer mehr Einzelaspekte ausgedehnte Arbeit an der Erforschung der faschistischen Architektur- und Stadtplanungsgeschichte.[14] Sie stellen sozusagen vorläufige Quintessenzen der architekturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Thema dar. Für den bislang prekären Forschungs-

stand zum Kirchenbau der faschistischen Epoche ist jedoch bezeichnend, dass in diesem ansonsten herausragenden Werk lediglich der Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia und die Messaner Wettbewerbsserie etwas ausführlicher erwähnt werden und zwar als Abschnitt innerhalb des von Mariastella Casciato verfassten Aufsatzes über das Wettbewerbswesen.[15] Der Fokus des monumentalen Buches auf die faschistische Dynamik mag dabei eine Vernachlässigung des Kirchenbaus in gewisser Weise rechtfertigen, für eine vollständige Durchdringung der Zeit kann diese jedoch nicht akzeptiert werden. Denn wie mit der vorliegenden Arbeit deutlich gemacht wird, ist selbst der ‚reguläre' oder ‚gewöhnliche' Kirchenbau der Zwischenkriegszeit ein aktives Objekt der faschistisch konditionierten Architekturgeschichte, so dass eine umfängliche Darstellung der italienischen Architektur der Zwischenkriegszeit nicht mehr umhin kommen kann, diesen entsprechend seinen Gesetzmäßigkeiten und Querbeziehungen zu würdigen.

Nachdem in mehr als einem halben Jahrhundert die Gesamtzusammenhänge faschistischer Architekturgeschichte erforscht worden sind, lässt sich – wie schon angedeutet – in den letzten Jahren eine verstärkte Hinwendung zu speziellen Themen beobachten. So werden neben dem Werk einzelner, bislang kaum beachteter Architekten, nun auch Gebäudetypen oder regionale Gegebenheiten stärker in die Betrachtung einbezogen. Begleitet wird dieses Interesse von einer lebendigen Diskussion der ideologischen Grundlagen, Entwicklungen und intrinsischen Motivationen und auch die vom Faschismus beschleunigte Transformation einzelner Städte und Regionen ist zunehmend Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen.[16] Diese wurde zudem durch eine vom Netzwerk UEDXX (Urbanism of European Dictatorships during the XXth Century Scientific Network) im Jahre 2013 veranstaltete Tagung in einen internationalen Betrachtungszusammenhang gestellt.[17] Hinzu kommen neuere geschichtswissenschaftliche Studien von Emilio Gentile, Roger Griffin, Borden Painter, Joshua Arthurs, Richard J. B. Bosworth und Franz J. Bauer.[18] Wobei zu bemerken ist, dass insbesondere Gentiles Arbeiten mit Blick auf den italienischen Faschismus zu einer Weitung der Interpretationsspielräume führen: Gerade sein Herausstellen des lange bezweifelten oder zumindest geschmälerten ideologischen Gehalts des Faschismus – insbesondere dessen religiös-mythischer Dynamik als politische Religion – trägt wesentlich zur Klärung der ideengeschichtlichen Dimension faschistischer Architektur und Architekturpolitik bei.

Auseinandersetzung mit dem Kirchenbau zur Zeit des Faschismus

Die zur Zeit des Faschismus geführte Debatte über die Architektur und Urbanistik findet in den wichtigsten Architektur- und Kunstzeitschriften der Zeit statt. Zu ihnen gehören heute noch existierende Zeitschriften wie Casabella und Domus, außerdem Capitolium, Civiltà, Dedalo, Emporium, Pégaso, Quadrante, Quadrivio und Stile.[19] In ihnen wird die Konfrontation der Tendenzen ausgetragen; für jede architekturgeschichtliche Beschäftigung mit der Epoche des Faschismus bilden sie die unverzichtbare Ausgangslage. Als offizielles Organ des faschistischen Architektenzwangsverbands (in Entlehnung des italienischen Begriffs nachfolgend auch Architektensyndikat genannt) ist die von Piacentini kontrollierte Zeitschrift ‚Architettura' Chronist der italienischen Architekturentwicklung unter dem Eindruck faschistischer Politik. Daneben finden sich weitere zeitgenössische Publikationen, die wie Marcello Piacentinis ‚Architettura d'oggi' oder die von Agnoldomenico Pica kuratierten Triennale-Kataloge ‚Nuova architettura italiana' (1936) und ‚Architettura moderna in Italia' (1941) auch programmatischen Charakter haben. Der Kirchenbau wird in diesen Publikationen indes nur wenig berücksichtigt. Umso bemerkenswerter sind

der ausführliche Artikel, den die ‚Architettura' Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom widmet, und das 1932 erschienene Sonderheft zur Wettbewerbsserie in Messina. Im selben Jahr werden in der ‚Architettura' die Entwürfe von Gaetano Minnucci, Giuseppe Vaccaro und anderen jungen Architekten für Kirchen aus Stahlbeton und Kirchen in den Kolonien veröffentlicht. Hinzu kommt die Würdigung von Arnaldo Foschinis Kirche SS. Pietro e Paolo im Zusammenhang mit den E42-Planungen. Allein diese vereinzelten Publikationen belegen jedoch, dass der Kirchenbau als architektonische Äußerung durchaus Teil der weiteren faschistischen Architekturperspektive ist.

Für die Debatte um die Erneuerung des Kirchenbaus ist indes die 1913 gegründete Zeitschrift ‚Arte Cristiana' von unmittelbarer Bedeutung. Daneben stehen weitere Periodika des kulturgeschichtlichen Spektrums, in denen sich Protagonisten der Debatte, wie Giuseppe Polvara und die Brüder Celso und Giovanni Costantini, ebenfalls zum Thema äußern. So beginnt Polvara schon 1914 eine *polemica cortese*, in deren Mittelpunkt er die liturgische Funktion des Altars stellt, und Francesco Margotti richtet sein Augenmerk auf die neuen Strömungen in der christlichen Kunst.[20] 1917 gelangen mit den Diskussionen um die Gründung einer Schule für christliche Kunst und um den Wiederaufbau der kriegsbedingt zerstörten Kirchen im Triveneto schließlich Themen auf die Seiten der ‚Arte Cristiana', die fortan bis in die 1920er Jahre hinein die um die Zukunft der sakralen Kunst und Architektur bemühten Gemüter beschäftigen werden. Adriano Bernareggi stellt derweil 1918 die kanonischen Vorschriften zur Sakralkunst heraus und ab 1919 beschäftigen sich die katholischen Kulturkreise auch mit dem großartigen Projekt für eine Votivkirche in Venedig. Im Verlauf der 1920er Jahre gewinnen Ausstellungen zu sakraler Kunst und Architektur zunehmend an Aufmerksamkeit; das gesamte Jahrzehnt hindurch lässt sich eine rege Diskussion über aktuelle Anliegen der kirchenbaulichen Produktion beobachten.

Eine erste systematische Auseinandersetzung mit der Problemstellung unternimmt Giuseppe Polvara mit seinem 1929 erschienenen Handbuch ‚Domus Dei'. Eine breitere Beachtung über den katholischen Kulturkreis hinaus finden der Wettbewerb für die neue Kathedrale von La Spezia und die Wettbewerbsserie in Messina. Der Ausbau der kirchenbaulichen Infrastruktur in den wachsenden Städten, insbesondere in Mailand und Rom, wo es zur Gründung kirchennaher oder kircheneigener Organisationen kommt, lässt die Erneuerung des Kirchenbaus als einen Teilaspekt der vom Regime programmatisch umgesetzten baulichen Erneuerung des ganzen Landes erscheinen. Es kommt zu ersten Veröffentlichungen, in denen ein Versuch der Bilanzierung und Bewertung des kirchenbaulichen Erneuerungsprozesses versucht wird. Zu ihnen gehören die Äußerungen Padre Aureas (vermutlich Giuseppe Polvara) zum Wettbewerb in La Spezia, vor allem aber der 1932 von Goffredo Bellonci in der ‚Arte Sacra' – dem 1931 gegründeten Organ der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst – publizierte Aufsatz ‚Il problema dell'architettura religiosa'.[21] Bis zu ihrer Einstellung flankiert die ‚Arte Sacra' für annähernd vier Jahre die ‚Arte Cristiana' als Forum der Debatte. Im selben Jahr äußert sich der Papst mit einer konservativen Kritik zur Sakralkunst. Die Anmerkungen von Pius XI. entfesseln in der Folge einen wahren Reigen um die rechte Deutung der pontifikalen Worte. So zum Beispiel die Äußerungen von Giuseppe Dalla Torre im ‚Osservatore Romano' und in der ‚Arte Sacra'.[22] 1933 erscheint wiederum in der ‚Arte Sacra' ein Interview mit dem Vorsitzenden des faschistischen Ingenieurverbandes Edmondo Del Bufalo, in dem auf die technischen Aspekte des Kirchenbaus eingegangen wird.[23] Bellonci lenkt derweil mit einer Betrachtung zur Kathedrale der neu gegründeten Stadt Littoria den Blick auf den Kirchenbau im Kontext der vom Faschismus betriebenen Expansion im ländlichen

Raum.[24] Ferner beschäftigen sich Alberto Sartoris, Fillia und Ivo Pannaggi vom Standpunkt der radikalen Moderne aus mit dem grundsätzlichen Anliegen eines modernen Kirchenbaus.[25] Mario Tanci analysiert 1934 den neuen Kirchenbau in Mailand unter dem Gesichtspunkt der städtebaulichen Einpassung.[26] Celso Costantini unternimmt mit seinem ein Jahr später erschienenen Buch ‚Arte Sacra e Novecentismo' gemeinsam mit Gustavo Giovannoni eine konservativ orientierte Positionierung der Debatte zwischen Papstwort und Moderne.[27] Und auch Ugo Ojettis Beitrag in seinem Buch ‚Ottocento, novecento e via dicendo' zielt auf eine Bekräftigung der Traditionsbezüge ab. [28] Etwa zur gleichen Zeit sind die bereits erwähnten Veröffentlichungen über Piacentinis Kirche in Rom zu verzeichnen, zu denen 1935 ein anerkennender Artikel von Giulio Arioli in der ‚Arte Cristiana' hinzukommt.[29] Bemerkenswert für die Dynamik der Debatte ist ferner Gian Alberto Dell'Acquas 1936 in der ‚Casabella' veröffentlichter Artikel über Böhms Kirche in Norderney. Der ansonsten in Italien nur wenig wahrgenommene, im Deutschland der Weimarer Zeit jedoch großartige Dinge vollbringende Kirchenbaumeister wird hier mit programmatischer Schärfe angeführt, weil sich der Vergleich mit seinem Werk bestens dafür eignet, um die Redundanz der Tradition im italienischen Kirchenbau anzuprangern.[30] Diese Äußerungen bilden den Gegenpol zu denen aus dem Umfeld Costantinis. Anfang der 1940er Jahre arbeiten schließlich Cesare Cattaneo und Mario Radice an einer Fassung des Kirchenbaus als *macchina per pregare* (Gebetsmaschine). Doch kommt dieses für die Publikation vorgesehene Entwurfsexperiment aufgrund des frühen Todes Cattaneos nicht mehr zur Vollendung.

Kirchenbaugeschichtliche Forschung

Nach dem Zweiten Weltkrieg bahnt sich in einer großen Reformbewegung die Aktualisierung der Liturgie an. Im Prozess der Liturgiereform und des Zweiten Vatikanischen Konzils erfährt der Kirchenbau eine derart tiefgreifende und auch lange überfällige Veränderung, dass vermutlich alle Kräfte in der Anstrengung gebündelt werden, diese Veränderung in eine neue Kirchenbautheorie und Kirchenbaupraxis zu bringen. Jedenfalls lässt sich in den 1950er bis 1970er Jahren eine regelrechte Flut an kommentierenden, bewertenden und einordnenden Veröffentlichungen beobachten; sie begleiten einen überaus intensiven Diskurs, der mit zahlreichen Wettbewerben, Richtlinien und Bauvorhaben einhergeht. Vermutlich ist der Grund, warum der Kirchenbau der Zwischenkriegszeit lange Zeit kein wissenschaftliches Interesse erfahren hat, vor allem auch in dieser neuen Ausrichtung des Kirchenbaus zu suchen. Hinzu kommt, dass – wie bereits dargelegt – die Aufmerksamkeit der architekturgeschichtlichen Aufarbeitung zu dieser Zeit fast ausschließlich um das Phänomen des *Razionalismo* kreist, ein Phänomen wiederum, für das der Kirchenbau von vergleichsweise geringer Relevanz ist. In diesem Kontext kann deshalb die innerhalb der Reihe ‚Le chiese di Roma illustrate' erschienene Publikation zu Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re allenfalls wie ein erstes Aufhorchen gewertet werden. Zwar wird weitestgehend Piacentinis Artikel aus dem Jahre 1934 wiedergegeben, doch lenkt die Neubewertung der Kirche durch Adriano Prandi zumindest die Aufmerksamkeit auf ein für die moderne Kirchenbaugeschichte Italiens bedeutendes Bauwerk.[31] Ähnliches lässt sich im Hinblick auf ein weiteres Heft dieser Serie bemerken, in dem Mino Borghi die für den faschistischen Staatsmonumentalismus exemplarische Kirche SS. Pietro e Paolo dem Publikum vorstellt.[32] Vor dem Hintergrund dieses partikularen Interesses ist wiederum die Publikation von Carlo Ceschi zu sehen, mit der der Kirchenbau der Zwischenkriegszeit in eine erste Bilanzierung der kirchenbaulichen Entwicklung in Rom vom Klassizismus bis ins Jahr 1961 einbezogen wird. Zugleich wird deutlich, dass es bei diesem Versuch einer kirchenbaugeschichtlichen Untersuchung auch – vermut-

lich sogar vornehmlich – darum geht, die aktuellen Entwicklungen des liturgisch reformierten Kirchenbaus in einen neueren kirchenbaugeschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Das sorgfältig gearbeitete Kapitel zum Kirchenbau der Zwischenkriegszeit bietet aber nach wie vor gute Ansatzpunkte für die Erforschung des Themas.[33]

1968 erscheint in der ‚Arte Cristiana' die Diplomarbeit von Valerio Vigorelli, einem Lehrer der *Scuola Beato Angelico*, und damit ein Beitrag, der sich erstmals seit dem Tode Giuseppe Polvaras ausgiebig mit dessen Wirken beschäftigt.[34] Silvia Lovati führt dieses Interesse mit ihrer sukzessive in der ‚Arte Cristiana' veröffentlichten Diplomarbeit fort.[35] Für die vorliegende Arbeit bietet diese eine sehr nützliche Rekonstruktion von Leben und Werk des engagierten Mailänder Priester-Architekten, einschließlich kurzer Einzeluntersuchungen zu seinen Kirchenbauten. Zum 30. Todestag Polvaras wird mit einer Tagung der *Scuola Beato Angelico* und einem darauffolgenden Sonderheft der ‚Arte Cristiana' erneut durch das Werk Polvaras der Blick auf die Zwischenkriegszeit gelenkt. Doch bleibt weiterhin die Aufmerksamkeit auf die Persönlichkeit Polvaras und dessen Bedeutung für die Geschichte der von ihm gegründeten Schule konzentriert. Die erste Beschäftigung mit dem italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit lässt sich somit hauptsächlich am Interesse an einzelnen Bauten, dem Wunsch nach einer kirchenbaugeschichtlichen Verortung der aktuellen Kirchenbaudebatte und am subjektiven Interesse am Werk Polvaras festmachen.

Im Studienjahr 1974/75 verfasst der Geisteswissenschaftler Alberto Pedroli eine Diplomarbeit, die die Kirchenarchitektur im Mailand der Zwischenkriegszeit in den Blick nimmt. Sie stellt sicherlich einen der frühesten Versuche dar, das Thema außerhalb eines sehr speziellen Anliegens oder einer periodenübergreifenden Darstellung zur Architektur- oder Kirchenbaugeschichte auf den Zeitraum der Zwischenkriegszeit begrenzt zu betrachten. In der Zwischenzeit verdichtet sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der allgemeinen Architekturentwicklung während der faschistischen Epoche. Hinzu kommt die inzwischen verstärkte Aufarbeitung der Beziehungen von Faschismus und Kirche.[36] 1979 erscheint in ‚Città e società' der von Pedroli verfasste Aufsatz ‚Chiesa e arte moderna. Il dibattito dopo la prima guerra mondiale', in dem die Wettbewerbe in La Spezia und Messina als Fixpunkte der kirchenbaulichen Erneuerungsdebatte der Zwischenkriegszeit greifbar werden. Von Pedroli stammt auch die interessante Feststellung, dass Celso Costantini die Entfaltung des faschistischen Staatsmonumentalismus aufgrund der damit verbundenen Stärkung des Traditionsbezugs wohlwollend betrachtet habe.[37] Enrico Cattaneo geht in seiner 1982 erschienenen Untersuchung zur Liturgiegeschichte auch auf die substanziellen Voraussetzungen des Kirchenbaus und der Sakralkunst in der Zwischenkriegszeit ein.[38] Zu Beginn der 1980er Jahre setzt zudem ein vermehrtes Interesse am Werk des kürzlich verstorbenen Architekten und Protagonisten des Mailänder *Novecento* Giovanni Muzio ein. Cecilia De Carli veröffentlicht hierzu eine Untersuchung seiner Kirchenbauten.[39] 1984 ist es schließlich Paola Zampa, die zum Kirchenbau der 1930er Jahre einen Aufsatz veröffentlicht, in dessen Mittelpunkt erneut, dieses Mal aber wesentlich ausführlicher, die Wettbewerbe in La Spezia und Messina stehen.[40] Hier wird erstmals ein weit ausgreifender Bogen gespannt, der die verschiedenen Äußerungen und Kontroversen würdigt und mit der Analyse von Baubeispielen verbindet, so dass sich die Vielschichtigkeit der Kirchenbaudebatte erkennen lässt. Da Zampa ebenso wie Pedroli und später Montanari und Scalesse ihre Arbeit auf die Auswertung der zeitgenössischen Zeitschriften stützt und weder Archivmaterial verwendet noch auf tiefer greifenden Querverweisen auf die Werkgeschichten einzelner Architekten aufbaut, bleiben ihre Aussagen auf die anti-

thetische Dynamik der beiden seinerzeit reich publizierten großen Wettbewerbsprojekte konzentriert. Die Bedeutung des Wiederaufbaus im Triveneto wird ebenso wie Polvaras Rolle in der Debatte der Aktualisierung ausgeklammert und auch die politische Dimension beider Wettbewerbe wird nicht vertieft.

Im Rahmen der sehr umfangreichen Aufarbeitung des Bestandes im zentralen Staatsarchiv werden 1987 zwei Bände veröffentlicht, die das Projekt für die Weltausstellung E42 (heute Eur) detailliert untersuchen. In diesem Zusammenhang legt Pia Vivarelli eine aktualisierte Untersuchung der kirchenbaulichen Erneuerungsdebatte vor, um den Kontext der von Claudio Cristallini analysierten Kirche SS. Pietro e Paolo zu zeichnen.[41] In dem von Renato Minetto und Paola Gennaro herausgegebenen Buch ‚Architettura e spazio sacro nella modernità' findet eine Zusammenstellung verschiedener Blickwinkel statt. Während Francesco Amendolagine die Sakralarchitektur Giovanni Muzios untersucht, zeichnet Sergio Boidi die Entwicklungslinie der Kirchenbaudebatte von der faschistischen Zeit bis zum Zweiten Vatikanum. Piergiacomo Bucciarelli untersucht hingegen die Kirchenarchitektur im Deutschland der 1920er Jahre, wodurch, erstmals über die Rezeption einzelner Bauwerke hinaus, ein Vergleich der Entwicklung in beiden Ländern möglich wird.[42]

Mario Pisani beschäftigt sich im Verlauf der 1990er Jahre wiederholt mit Marcello Piacentini und veröffentlicht hierzu eine Monografie. Daneben erscheint 1994 ein Aufsatz in ‚Palladio', der die Entstehungsgeschichte der Kirche Sacro Cuore di Cristo Re zum Gegenstand hat. Doch lassen sich bei Pisanis Rekonstruktion der verschiedenen Entwurfsstadien Ungenauigkeiten erkennen und eine detaillierte Einordnung in den kirchenbaugeschichtlichen Kontext bleibt aus. Eine entsprechende Korrektur und Bewertung im weiter gespannten Zusammenhang der kirchenbaulichen und architekturpolitischen Entwicklung bietet ein 2013 vom Verfasser der vorliegenden Dissertation veröffentlichter Aufsatz.[43] 1995 lenkt Francesca Zanella die Aufmerksamkeit auf das Problem des Wiederaufbaus im Triveneto. 2002 kann sie eine weitergehende Studie im Kontext der Aufarbeitung des Archivbestandes der Architekten Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza vorlegen. Damit wird eine erste Verknüpfung mit den bislang zur Entwicklung des italienischen Kirchenbaus der Zwischenkriegszeit angerissenen Teilaspekten hergestellt.[44] 1998 veröffentlicht Sandro Benedetti gemeinsam mit Mariano Apa die bereits erwähnte Monografie zu Piacentinis Universitätskapelle Divina Sapienza in Rom, in der zwar auf den kirchenbaugeschichtlichen Kontext eingegangen wird, der Fokus aber auf der Perspektive der Liturgiereform und der baugeschichtlichen Analyse liegt.[45] Für die Bewertung von Marcello Piacentinis Kirche Cristo Re stellt die Untersuchung jedoch einen wichtigen Beitrag dar, da sie die Einsicht in Entwurf und Architekturverständnis Piacentinis vertieft. 2002 publiziert Clementina Barucci einen Nachdruck des Sonderheftes der ‚Architettura' über die Wettbewerbe in Messina. In der Einführung übernimmt sie die Thematik des Wettbewerbs entsprechend der älteren Untersuchungen von Pedroli und Zampa, ohne jedoch weiterführende Erkenntnisse hervorzubringen. Anders verhält es sich mit der im selben Jahr erschienenen Publikation von Gianfranco Piemontese über Concezio Petruccis Arbeit für die Opera di S. Michele Arcangelo in Foggia. Er greift mit viel Gespür für die Eigenheiten der kirchlichen Erneuerungsdebatte die von Pedroli untersuchte Diskussion in den katholischen Kulturzeitschriften auf. Guido Montanari zeichnet in seinem 2003 erschienenen Aufsatz ‚Tra sacro e moderno' die im Wesentlichen durch das Studium der Zeitschriften bereits vorgezeichneten Aussagen nach. Eine Weitung der Thematik erfolgt erst mit der Publikation von Glauco und Giuliano Gresleri, indem sie zusammen mit Pasquale Culotta aktuelle Forschungser-

gebnisse zum Kirchenbau in den Stadtneugründungen und Kolonien zusammentragen. Auf der Grundlage des staatlichen Archivmaterials vermittelt ihre detailreiche und hervorragend bebilderte Aufsatzsammlung ein plastisches Bild des vom faschistischen Regime durchgeführten Kirchenbaus.[46]

*

Aus dieser Zusammenfassung des Forschungsstandes zum Themenkreis Architektur – Faschismus – Kirche wird ersichtlich, dass bis in die Gegenwart eine zunehmende Differenzierung der Themen stattgefunden hat. Die vorliegende Untersuchung der Kirchenbaudebatte und Kirchenbauten der Zwischenkriegszeit fügt sich somit in die Erforschung einzelner Gebäudetypen und Architektenwerke ein, geht aber aufgrund ihrer vielschichtigen Querbeziehungen über den primär staatlichen Zusammenhang anderer Gebäudetypen (Bahnhöfe, Postbauten, Neue Städte) hinaus. Es geht nicht darum, wie bisher, bevorzugt die Seite des Regimes oder die Seite der Kirche zu betrachten und Berührungspunkte zu erkennen, sondern darum, die innere Dynamik, die zu diesen Berührungspunkten geführt hat, auf verschiedenen Ebenen nachzuvollziehen und in einen Gesamtzusammenhang zu stellen. Das Thema tangiert somit sowohl die Wirklichkeit des faschistischen Regimes als auch die der katholischen Kirche und die der Architekten und all derer, die sich um einen kulturellen Entwicklungsprozess bemühen. Diese Vielfalt spiegelt sich im stark verstreuten Material wider, dessen Auswertung die Arbeit zusätzlich erschwert hat. Bisherige Forschungen zum Kirchenbau haben sich fast ausschließlich – und dies meist in Ausschnitten – auf das Studium der zeitgenössischen Zeitschriften gestützt, dabei zwar die entscheidenden Wegmarken größtenteils herausgearbeitet, ohne jedoch die Entwicklung durch die gleichzeitige Einbeziehung ihrer zuweilen höchst verschiedenen Facetten zu kontextualisieren. Erst durch die Überlagerung der Zeitschriften-Auswertung, der Recherche in kirchlichen, staatlichen und privaten Archivbeständen – einschließlich der bis 2006 nicht zugänglichen einschlägigen Bestände des Vatikanischen Geheimarchivs – sowie durch eine differenzierte Herangehensweise, die die Perspektive einzelner Architekten ebenso berücksichtigt wie die Herausbildung von Strömungen und Neigungen, die Entwicklungen der Diskussion seitens der Kirche und des Staates sowie die Abwägung der Widersprüche und widerstreitenden Kräfte, kann dem Kirchenbau der Zwischenkriegszeit ein Gesicht gegeben werden, das veranschaulicht, warum und wie er auf vielfältige Weise mit dem komplexen Panorama der faschistischen Epoche verbunden ist.

---

[1] TASCA, Angelo: Nascita e avvento del fascismo. L'Italia dal 1918 al 1922. Florenz 1950 (dt. Glauben, gehorchen, kämpfen. Aufstieg des Faschismus in Italien. Wien 1969); SALVATORELLI, Luigi: Storia d'Italia nel periodo fascista. Turin 1956; VIVARELLI, Roberto (Hg.): Gaetano Salvemini : scritti sul fascismo. 3 Bde. Mailand 1961-1974.

[2] Zur Historiografie der Faschismusforschung wird auf folgende Titel verwiesen: DE BERNARDI, Alberto: Il fascismo e le sue interpretazioni. In: De Bernardi, Alberto und Scipione Guarracino (Hg.): Dizionario del fascismo. Mailand 2003, S. 102-135 und GENTILE, Emilio: Fascismo. Storia e interpretazione. Rom/Bari 2007[3] (2005), S. 34-53.

[3] ZEVI, Bruno: Storia dell'architettura moderna. Turin 1950; VERONESI, Giulia: Difficoltà politiche dell'architettura italiana. 1920-1940. Mailand 1953; HAMLIN, Talbot F.: Forms and functions of twentieth-century architecture. New York 1952; SFAELLO, Charalambos Ath.: Le Fonctionnalisme dans l'architecture contemporaine. Paris 1952; KIDDER SMITH, George E.: Italy builts: its modern architecture and native inheritance. London 1955; PETERS, John: Masters of modern architecture. New York 1958; HITCHCOCK, Henry-Russell: Architecture: Nineteenth and twentieth centuries. New Haven/London 1958; JOEDICKE, Jürgen: Geschichte der modernen Architektur. Stuttgart 1958.

[4] BENEVOLO, Leonardo: Storia dell'architettura moderna. Rom/Bari 1960. Vorausgegangen war eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema in einem monografischen Sonderheft der Zeitschrift ‚La Casa' unter dem Titel

‚Larchitettura moderna in Italia' (1960/6), bei der der Schwerpunkt auf bislang vernachlässigten Aspekten liegt: *Città universitaria*, E42 und das Thema der faschistischen Architekturwettbewerbe.

[5] DE SETA, Cesare: La cultura architettonica in Italia tra le due guerre. Rom/Bari 1972; PATETTA, Luciano: L'architettura in Italia. 1919-1943. le polemiche. Mailand 1972; CENNAMO, Michele (Hg.): Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione italiana di architettura razionale. Neapel 1973; SILVA, Umberto: Kunst und Ideologie des Faschismus. Mailand 1973; PATETTA, Luciano und Silvia DANESI (Hg.): Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo. Venedig 1976; MILLON, Henry A. und Linda NOCHLIN: Art and Architecture in Service of Politics. Cambridge/London 1978. Für eine interpretative Historiografie zur italienischen Architekturgeschichte der Zwischenkriegszeit wird ferner auf folgende Arbeit verwiesen: CIUCCI, Giorgio: Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944. Turin 2002[2] (1989), S. XVII-XXIV.

[6] Von zentraler Bedeutung ist das Sonderheft der Zeitschrift ‚Cronache e storia' zu Giuseppe Terragni, das 1968 in der Folge eines Kongresses erscheint: L'eredità di Terragni e l'architettura italiana (Sonderheft). In L'architettura. Cronache e storia, 15.1968/Mai.

[7] MEZZANOTTE, Gianni: Giovanni Muzio: architetture francescane. Mailand 1974; BRASINI, Luca (Hg.): L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini. Dall'urbe massima al ponte sullo stretto di Messina. Corigliano Calabro 1979.

[8] BOSSAGLIA, Rosanna: Il Novecento italiano, 1923-1933: storia, documenti, iconografia. Mailand 1979; BURG, Annegret: Novecento Milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940. Mailand 1991 (dt. Stadtarchitektur Mailand 1920-1940. Die Bewegung des 'Novecento Milanese' um Giovanni Muzio und Giuseppe de Finetti. Basel 1992).

[9] BENEDETTI, Sandro: Un'altra modernità. In: Pisani, Mario: Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre. Rom 2004.

[10] SCALESSE, Tommaso: Architettura sacra in Germania 1945-1962. In: Quarta Biennale di Arte Sacra. Pescara 1990. S. 265-293.

[11] FRANCHETTI PARDO, Vittorio (Hg.): L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta. Mailand 2003.

[12] MONTANARI, Guido: Tra sacro e moderno. La committenza della Chiesa nel periodo delle avanguardie. In: Pardo, Vittorio Franchetti (Hg.): L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta. Mailand 2003, S. 418-424.

[13] CIUCCI, Giorgio und Giorgio MURATORE (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento. Mailand 2004.

[14] VANNELLI, Valter: Economia dell'architettura in Roma fascista. Rom 1981; ESTERMANN-JUCHLER, Margrit: Faschistische Staatsbaukunst. Zur ideologischen Funktion der öffentlichen Architektur im faschistischen Italien. Köln u.a. 1982; CIUCCI, Giorgio: Il dibattito sull'architettura e le città fasciste. In: Storia dell'arte italiana. Teil 2: Dal Medioevo al Novecento. Bd. 3: Il Novecento. Turin 1982; BORTOLOTTI, Nadine (Hg.): Gli annitrenta: arte e cultura in Italia. Mailand 1982; DOORDAN, Dennis Paul: Architecture and politics in fascist Italy: il movimento per l'architettura nazionale, 1928-1932. New York 1983; DE MICHELIS, Marco: Italienische Architektur in der Zeit des Faschismus. In: Frank, Hartmut (Hg.): Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa. 1930 bis 1945. Hamburg 1985, S. 22-41; CIUCCI, Giorgio: Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944. Turin 1989; Ghirardo, Diane Y.: Building New Communities: New Deal America and Facist Italy. Princeton 1989; ETLIN, Richard A.: Modernism in Italian Architecture. 1880-1940. Cambridge/London 1991; CIUCCI, Giorgio (Hg.): Classicismo-Classicismi. Architettura Europa/America. 1920-1940. Mailand 1995; BRUNETTI, Fabrizio: Architetti e fascismo. Florenz 1998; STONE, Marla: The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy: Art and Politics in Fascist Italy. Princeton 1998; NICOLOSO, Paolo: Gli architetti di Mussolini. Mailand 1999; SCAROCCHIA, Sandro: Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni trenta. Mailand 1999; TIMMERMANN, Nicola: Repräsentative Staatsbaukunst im faschistischen Italien und im nationalsozialistischen Deutschland. Stuttgart 2001; FRANCHETTI PARDO, Vittorio (Hg.): L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta. Mailand 2003; CIUCCI, Giorgio und Giorgio MURATORE (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento. Mailand 2004; MATTIOLI, Aram und Gerald STEINACHER (Hg.): Für den Faschismus bauen. Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis. Zürich 2009; DOCCI, Marina und Maria Grazia TURCO (Hg.): L'architettura dell'"altra" modernità: atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007. Rom 2010; NICOLOSO, Paolo: Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista. Turin 2011; NICOLOSO, Paolo (Hg.): Progetti e opere per fare gli italiani fascisti. Udine 2012.

[15] CASCIATO, Mariastella: I concorsi per gli edifici pubblici: 1927-36. In: Ciucci, Giorgio und Giorgio Muratore (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento. Mailand 2004, S. 228-230.

[16] u.a. zur E42: MARIANI, Riccardo: E 42. Un progetto per l''Ordine Nuovo'. Mailand 1987; GUIDONI, Enrico und Maurizio CALVESI (Hg.): E42. Utopia e scenario del regime. 2 Bd. Venedig 1987; CRISTALLINI, Claudio: Chiesa dei SS. Pietro e Paolo. Il progetto. In: Guidoni, Enrico und Maurizio Calvesi (Hg.): E42. Utopia e scenario del regime. 2 Bde. Venedig 1987, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, S. 441-443; QUILICI, Vieri und Patrizia CAPOLINO: E42-EUR un centro per la metropoli. Rom 1996; VIDOTTO, Vittorio (Hg.): Esposizione universale di Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60. Rom 2015; Berufspolitik: NICOLOSO, Paolo: Gli architetti di Mussolini. Mailand 1999; Stadtneugründungen und Regionalismus: MARIANI, Riccardo: Latina, storia di una città. Florenz 1982; MARIANI, Riccardo: Città e campagna in Italia (1917-1943). Mailand 1986; SPIEGEL, Daniela: Die Città Nuove des Agro Pontino im Rahmen der faschistischen Staatsarchitektur. Petersberg 2010; SABATINO, Michelangelo: Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy. Toronto 2010; SABATINO, Michelangelo und Jean-François LEJEUNE (Hg.): Modern architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities. London 2010; BADER, Vera Simone: Moderne in Afrika. Asmara – Die Konstruktion einer italienischen Kolonialstadt, 1889–1941. Berlin 2016. Gebäudetypologien: MANGIONE, Flavio (Hg.): Le case del Fascio in Italia e nelle terre d'oltremare. Rom 2003; NEUDECKER, Edith: Der italienische Postbau während des Faschismus (1922-1944). München 2004 (Dissertation, Technische Universität München, 2004); NEUDECKER, Edith: Gli edifici postali in Italia durante il fascismo (1922-1944). Latina 2007; GRESLERI, Glauco; Giuliano GRESLERI und Pasquale CULOTTA (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007; CAPOMOLLA, Rinaldo u.a. (Hg.): Case del balilla. Architettura e fascismo. Mailand 2008. MAULSBY, Lucy: Expressions of Political Powe: Case del Fascio. Modernism, and Vernacular Tradition. In: Haughey, Patrick (Hg.): Across Space and Time. Architecture and the Politics of Modernity. New Brunswick 2017. Ausstellungen: SCHNAPP, Jeffrey T.: Anno X. La mostra della Rivoluzione fascista del 1932. Pisa/Rom 2003. Architekten: BEESE, Christine: Grand Tour in Reverse: Marcello Piacentini's Tour of Germany in 1930 and 1931. In: Architectural Histories, 4(1): 16, 2016, S. 1–18; ALBRECHT, Katrin: Angiolo Mazzoni. Architekt der italienischen Moderne. Berlin 2017. Rom: INSOLERA, Italo: Roma, immagini e realtà dal X al XX secolo. Bari 1980; VANNELLI, Valter: Roma, architettura. Da città dei Papi a capitale d'Italia. Rom 1998; ROSSI, Piero Ostilio: Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2000. Rom/Bari 2000; INSOLERA, Italo: Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970. Turin 2001; VANNELLI, Valter: Roma, architettura. La città tra memoria e progetto. Rom 2001; VIDOTTO, Valerio (Hg.): Roma capitale. Rom/Bari 2002; VANNELLI, Valter: Marcello Piacentini e la grande Roma: il protagonista, i progetti, gli scritti saggi, 1979-2009. Rom 2010. KALLIS, Aristotle A.: The Third Rome, 1922-1943: The Making of the Fascist Capital. Basingstoke 2015. Mailand: DE FINETTI, Giuseppe: Milano, costruzione di una città. Mailand 1969; MILANO 70/70. Un secolo d'arte (catalogo della mostra). 3 Bd. Mailand 1970-72; FRANCHI, Dario und Rosa CHIUMEO: Urbanistica a Milano in regime fascista. Florenz 1972; COMUNE DI MILANO (Hg.): 28/78 Architettura. Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978. Mailand 1979; GRANDI, Maurizio und Attilio PRACCHI: Milano. Guida dell'architettura moderna. Bologna 1980; VASALLI, Giuseppe und Bruno Brunetti: Architettura littoria a Milano, 1920-1930. Mailand 2006; MAULSBY, Lucy M.: Fascism, Architecture, and the Claiming of Modern Milan, 1922-1943. Toronto 2014. Turin: u.a. SESSA, Giovanni und Luciano RE: Torino. Via Roma. Turin 1992; BIAMINO, Bruna: L'architettura del moderno a Torino. Turin 1993; D'ORSI, Angelo: La cultura a Torino fra le due guerre. Turin 2000. Neapel: u.a. DE FUSCO, Renato: Napoli nel Novecento. Neapel 1994; GIORDANO, Paolo: Napoli. Guida all'architettura moderna. Rom 1994; DE SETA, Cesare (Hg.): L'architettura a Napoli tra le due guerre. Neapel 1999. Genua: CEVINI, Paolo: Genova anni '30, da Labò a Daneri. Genua 1989. Städtebau: BODENSCHATZ, Harald (Hg.): Städtebau für Mussolini: Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien. Berlin 2011; BODENSCHATZ, Harald: Städtebau für Mussolini. Auf dem Weg zu einem neuen Rom. Berlin 2013; BEESE, Christine: 'Nuovi orizzonti nell'edilizia cittadina': Die Form der Stadt bei Marcello Piacentini (1881-1960). Dortmund 2013 (Dissertation, Technische Universität, Dortmund 2013); BEESE, Christine: Marcello Piacentini: Moderner Städtebau in Italien. Berlin 2016; ENSS, Carmen Maria: Ambiente – Theodor Fischers und Gustavo Giovannonis frühe Aneigungen der alten Stadt für die moderne Großstadt nach 1890. In: Altrock, Uwe; Huning, Sandra (Hg.): Die schöne Stadt. Begriffe und Debatten, Theorie und Praxis in Städtebau und Architektur, Berlin 2017 (Reihe Planungsrundschau, Ausgabe 24), S. 143–169.

[17] Die Tagungsbeiträge wurden in BODENSCHATZ, Harald; Piero Sassi und Max Welch Guerra (Hg.): Urbanism and Dictatorship: A European Challenge. Gütersloh/Berlin 2015 veröffentlicht.

[18] u.a. GENTILE, Emilio: Le origini dell'ideologia fascista. 1918-1925. Bologna 2001; GENTILE, Emilio: Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista. Rom/Bari 2001; GENTILE, Emilio: Fascismo. Storia e interpretazione. Rom/Bari 2005; PAINTER, Borden: Mussolini's Rome. Rebuilding the Eternal City. New York 2005; GRIFFIN, Roger: Fascism, totalitarianism and political religion. London 2005; BOSWORTH, Richard J. B.: Mussolini's Italy: Life Under the Dictatorship. London 2005; GENTILE, Emilio: Fascismo di pietra. Rom/Bari 2007; GENTILE, Emilio (Hg.): Modernità totalitaria: il fascismo italiano. Rom/Bari 2008; BAUER, Franz J.: Rom im 19. und 20. Jahr-

hundert – Konstruktion eines Mythos. Regensburg 2009; ARTHURS, Joshua: Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy. Ithaca 2012.

[19] Für ein Verzeichnis der Zeitschriften wird auf folgende Veröffentlichung verwiesen: PATETTA, Luciano und Silvia DANESI (Hg.): Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo. Venedig 1976.

[20] POLVARA, Giuseppe: L'altare secondo le prescrizioni liturgiche. Polemica cortese. Arte Cristiana, 2.1914, S. 26-29 und 2.1914/7, S. 215-220; MARGOTTI, Francesco: Le nuove correnti dell'arte cristiana moderna. In: Arte Cristiana, 3.1915/4, S. 12-17.

[21] BELLONCI, Goffredo: Il problema dell'architettura religiosa. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 48-55.

[22] DALLA TORRE, Giuseppe: Bestemmie illustrate. In: L'Osservatore Romano, 7. Dezember 1932 und DALLA TORRE, Giuseppe: I termini d'una questione. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 307-310. Außerdem: ROSSI, M.: Architettura nudista. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 445-448.

[23] Tradizione e novità nell'arte sacra. Nostra intervista con il Segretario del Sindacato nazionale fascista ingegneri on. Edmondo Del Bufalo. In: Arte Sacra, 3.1933/2, S. 140-144.

[24] BELLONCI, Goffredo: La chiesa di Littoria e le tendenze dell'architettura moderna. In: Arte Sacra, 3.1933/4, S. 325-331.

[25] SARTORIS, Alberto: Caratteri novatori e manifesto dell'arte sacra. [1931] In: Pastore, Daniela (Hg.): Alberto Sartoris, chiese 1920-1995. Dalla Cappella Bar a Tor Tre Teste – Roma. Rom 1997, S. 21-43; FILLIA: L'architettura sacra futurista (predominio del vetro e dell'alluminio). In: Futurismo, 2. Oktober 1932; Architettura sacra di oggi. In: L'Eroica, 1.11.1932, S. 2-9; PANNAGGI, Ivo: Architettura religiosa. In: La casa bella, 5.1932/54, S. 10-15.

[26] TANCI, Mario: Le chiese dei nuovi quartieri. In: Milano. Rivista mensile del comune, 9.1934/9 (September), S. 433-439.

[27] COSTANTINI, Celso: Arte sacra e novecentismo. Rom 1935. Darin enthalten: GIOVANNONI, Gustavo: Sulla moderna architettura ecclesiastica.

[28] OJETTI, Ugo: Arte sacra e arte nuova. In: Ders.: Ottocento, novecento e via dicendo. Mailand 1936[3], S. 257-263.

[29] ARIOLI, Giulio: Considerazioni sul tempio di Cristo Re a Roma. In: Arte Cristiana, 23.1935, S. 174-182.

[30] DELL'ACQUA, Gian Alberto: La chiesa cattolica di D. Boehm a Norderney. In: Casabella, 9.1936/2, S. 12-17.

[31] PIACENTINI, Marcello; PRANDI, Adriano und Beniamino ZAMBETTI: Il tempio di Cristo Re. (Le chiese di Roma illustrate n. 65). Rom 1961.

[32] BORGHI, Mino: S.S. Pietro e Paolo all'Eur. Rom 1966.

[33] CESCHI, Carlo: Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961. Rom 1961.

[34] VIGORELLI, Valerio: Un maestro dell'architettura sacra: Mons. Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 56.1968, S. 47-79.

[35] LOVATI, Silvia: Lo spirito liturgico di Mons. Giuseppe Polvara. Mailand 1979-80 (Tesi di laurea, Università Cattolica Sacro Cuore, Mailand, a.a. 1979-80). Zwischen 1987 und 1991 in mehreren Teilen in der ‚Arte Cristiana' veröffentlicht.

[36] 1951 mit Castellis Buch ‚La chiesa e il fascismo' begonnen. Zur Historiografie der Beziehungen von Faschismus und Kirche wird auf folgende Arbeiten verwiesen: BOTTI, Alfonso: Chiesa e fascismo (storiografia). In: De Bernardi, Alberto und Scipione Guarracino (Hg.): Dizionario del fascismo. Mailand 2003, S. 204-206; POLLARD, John F.: L' obolo di Pietro. Le finanze del papato moderno: 1850-1950. Mailand 2006; KERTZER, David I.: Der erste Stellvertreter. Papst Pius XI. und der geheime Pakt mit dem Faschismus. Darmstadt 2016.

[37] Vermutlich sieht er im Erfolg des *Stile Littorio* ein wirksames Mittel, um ‚Angriffe' der radikalen Moderne auf den Kirchenbau einzudämmen.

[38] CATTANEO, Enrico: Arte e liturgia dalle origini al Vaticano II. Mailand 1982.

[39] DE CARLI, Cecilia: Le chiese di Giovanni Muzio: il catalogo e le sue ragioni. In: Arte Cristiana, 71.1983, S. 166-186.

[40] ZAMPA, Paola: Architettura religiosa negli anni '30. La Spezia e Messina, due concorsi a confronto. In: Rassegna di architettura e urbanistica, 1984/58-60, S. 110-135.

[41] VIVARELLI, Pia: Dibattito sull'arte sacra in Italia nel primo novecento. Guidoni, Enrico: L'E 42, città della rappresentazione. In: Guidoni, Enrico und Maurizio Calvesi (Hg.): E42. Utopia e scenario del regime. 2 Bde. Venedig 1987, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, S. 249-260; CRISTALLINI, Claudio: Chiesa dei SS. Pietro e Paolo. Il progetto. In: Guidoni, Enrico und Maurizio Calvesi (Hg.): E42. Utopia e scenario del regime. 2 Bde. Venedig 1987, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, S. 441-443.

[42] AMENDOLAGINE, Francesco: Giovanni Muzio: il sacro come architettura indisponente. In: Gennaro, Paola (Hg.): Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992, S. 168-171; BOIDI, Sergio: L'architettura religiosa italiana tra Fascismo e Concilio. In: Minetto, Renato (Hg.): Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992, S. 172-176; BUCCIARELLI, Piergiacomo: Architettura sacra in Germania degli anni Venti: tra rinnovamento liturgico e spi-

rito del Gotico. In: Minetto, Renato und Paola Gennaro (Hg.): Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992, S. 148-154.

[43] MONZO, Luigi: trasformismo architettonico – Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom im Kontext der kirchenbaulichen Erneuerung im faschistischen Italien. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013, S. 83-100.

[44] ZANELLA, Francesca: La ricostruzione delle chiese del Piave nel primo dopoguerra: la permanenza del revival. In: Venezia Arti, 9.1995, S. 77-88; ZANELLA, Francesca: Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935. Mailand 2002.

[45] BENEDETTI, Sandro und Mariano APA (Hg.): La Cappella della divina sapienza nella città universitaria di Roma. Rom 1998.

[46] GRESLERI, Glauco; Giuliano GRESLERI und Pasquale CULOTTA (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007.

VERÖFFENTLICHUNGEN AUS DEM KONTEXT DER DISSERTATION

Luigi Monzo:

Im Schatten der Arkade. Italiens architektonischer Aufbruch ins 20. Jahrhundert zwischen Stillleben und urbaner Wirklichkeit. In: Expressionismus, 1.2015/1 (Mai), S. 81-94.

Kirchen bauen im Dritten Reich. Die Inversion der kirchenbaulichen Erneuerungsdynamik am Beispiel der von Fritz Kempf entworfenen Kirche St. Canisius in Augsburg. In: Das Münster : Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 68.2015/1 (April), S. 74-82.

trasformismo architettonico – Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom im Kontext der kirchenbaulichen Erneuerung im faschistischen Italien. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013, S. 83-100.

(Rez.) Christine Beese: Marcello Piacentini. Moderner Städtebau in Italien (2016). In: architectura : Zeitschrift für Geschichte der Baukunst, 45.2015/1 (erschienen im Oktober 2016), S. 88-91.

(Rez.) Michelangelo Sabatino: Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare (2013). In: Zibaldone, 30.2015/58 (Herbst 2014), S. 138-141.

VORBEMERKUNGEN

Die vorliegende Arbeit besteht aus zwei Bänden, einem Textband und einem Bildband. Die Gliederung im Bildband folgt der ersten Ebene des Textbandes und ist entsprechend nach Kapiteln sortiert, wobei für die bessere Findbarkeit eine durchgängige Bildernummerierung gewählt worden ist. Der Bildnachweis erfolgt in der Unterschrift der jeweiligen Abbildung; die Bebilderung setzt mit Kapitel 4 ein.

Die zitierte Literatur erscheint in den Anmerkungen jeweils als Kurzbeleg, der im Literaturverzeichnis aufgelöst wird; Literatursammlungen werden indes ausgeschrieben. Zitate aus italienischen Texten sind, wo nicht anders angegeben, vom Verfasser ins Deutsche übersetzt worden, wobei die Übersetzung in der Endnote erscheint. Die Übersetzungen folgen, wo erforderlich, eher dem Sinn einer Formulierung als deren wörtlichen Übertragung.

Kursivierungen werden zur Hervorhebung fremdsprachiger Schlagwörter verwendet. Zeitschriften- und Buchtitel sind im Haupttext mit einfachen Anführungsstrichen gekennzeichnet. Hochgestellte Sternchen an Personennamen verweisen auf die biografischen Skizzen im Anhang 2. Abkürzungen wurden im einführenden Teil erklärt. Zur Ausklammerung der Sakralkunst siehe untenstehende Erklärung.

Die Zwischenkriegszeit erstreckt sich in Italien von 1919 bis 1940, die Herrschaftszeit Mussolinis von 1922 bis 1945. Der Zeitraum der vorliegenden Untersuchung wurde auf die von Zwischenkriegsepoche und Faschismus geprägte Zeit von 1919 bis 1945 eingegrenzt, da sie sich auch im Hinblick auf eine verstärkte Dynamik in der Entwicklung des italienischen Kirchenbaus als solche beschreiben lässt. Da sowohl zeitgeschichtliche als auch architekturgeschichtliche Übergänge auf ihren unterschiedlichen Handlungsebenen keineswegs homogen vonstattengehen, sind Vor- und Rückgriffe in die Betrachtung einbezogen worden. Die gewählte zeitliche Eingrenzung sollte daher nicht allzu starr aufgefasst werden. Zur Bezeichnung der faschistischen Zeit werden die Begriffe ‚Epoche', ‚Periode' oder auch der inzwischen auch in Deutschland anzutreffende Begriff ‚Ventennio' verwendet.

Erklärung zum Thema Sakralkunst

Bis zur Entwicklung eines modernen Kirchenbaus ist die Sakralkunst eng mit dem kirchlichen Bauwerk verbunden. In einer Welt ohne Radio und Fernsehen, in der nur Wenige lesen können, übernimmt das Bild- und Skulpturenprogramm einer Kirche eine im Zusammenspiel mit der liturgischen Botschaft wichtige verstärkende Funktion. Sakrale Kunstwerke sind Zeichen und Verkündigung zugleich, auf ihre Weise leisten sie Dienst am Wort Gottes. Wie die Musik vermag das Kunstwerk einen geistigen Inhalt aufzunehmen und auszustrahlen. Mehr aber als Belehrungshilfen für Analphabeten haben sie zuweilen eigenständige Verkündigungskraft. Daher bleiben

Kunstwerke in Kirchen bis heute aktuell, auch wenn ihr Stellenwert innerhalb des Bauwerks mit dem Erfolg moderner Kommunikationstechniken deutlich zurückgegangen ist und unter dem Paradigma der formalen Enthaltsamkeit im Purismus kaum noch eine tragende Rolle spielen. Wie das Bauwerk können Kunstwerke Zeichen der Existenz und der Wahrheit einer anderen Welt sein.[1] Im Zuge der Vereinfachung der Architektursprache treten auch Kunstwerke in Kirchen in den Hintergrund. Grundsätzlich lässt sich beobachten, je mehr ein Kirchenbau alten Mustern folgt und überkommene Formen als Mittel begreift, desto eher erhalten Kunstwerke einen Platz. Je mehr sich der Kirchenbau mit den Maßgaben einer plastischen, körperbetonten Architektur aus Licht und Masse verbindet, desto weniger Kunstwerke sind anzutreffen. Dies lässt sich mit Blick auf Italien gerade im Vergleich der Kirchenbauten der 1920er Jahre mit denen der 1930er Jahre belegen. Meist werden Kunstwerke nur punktuell verwendet oder als spätere Zugaben zur figürlichen ‚Aufwertung' genutzt. Die hohe Symbolik der Kunstwerke in Piacentinis Cristo-Re-Kirche liegt ebenso wie Polvaras Konzept des kirchenbaulichen Gesamtkunstwerks am Übergang zu einem Kirchenbau, der zunehmend von Schlichtheit und formaler Zurückhaltung charakterisiert wird. Kirchen wie jene von Daneri in Genua oder auch Petruccis Kirche in Foggia versuchen mit unterschiedlichem Erfolg, sich auf das Spiel des Lichts mit den Formen der Baukörper zu konzentrieren und verzichten weitestgehend auf Kunst.

In den 1930er Jahren spielt die Kunst auch wegen der gebotenen Sparsamkeit meist eine untergeordnete Rolle. Unter den modernen Architekten hat sie ausschließlich bei Giuseppe Polvara ihre programmatische Bedeutung beibehalten. Wobei seine vergleichsweise konservative Auffassung vor allem darauf abzielt, ihren inkompetenten Gebrauch einzudämmen, indem er ihr in der architektonischen Planung eigene Flächen und Räume reserviert. Anders verhält es sich beispielsweise mit der futuristischen Sakralkunst eines Gerardo Dottori. Dieser und einige seiner Kollegen beschäftigen sich mit dem schwierigen Spreizschritt zwischen Futurismus und Sakralität, während es in der Kirchenarchitektur gilt, den gleichwohl weniger spannungsgeladenen Konflikt von Tradition und Moderne zu lösen. Inwiefern diese futuristische Sakralkunst Eingang in die Kirchen ihrer Zeit gefunden hat, ist nicht Gegenstand dieser Untersuchung, deren Interesse auf die Architektur konzentriert ist. Tatsächlich ist sie jedoch bei keinem der analysierten Bauwerke angetroffen worden, weshalb angenommen werden kann, dass sie für die Entwicklung der Sakralarchitektur keine Rolle spielt. Anders verhält es sich mit der Arbeit moderner Künstler, die dem Futurismus nahestehen, aber nicht dessen Radikalität teilen. So erhalten beispielsweise Achille Funi und der Bildhauer Arturo Martini auf ausdrücklichen Wunsch Piacentinis Aufträge für exponierte sakralkünstlerische Werke in der Cristo-Re-Kirche in Rom; vermutlich, um die Modernität des von Piacentini umgeplanten Bauwerks auch in künstlerischer Hinsicht zu unterstreichen und die ‚Wucht' der nunmehr kaum bauornamental gegliederten, leeren Wandflächen abzumildern.

Die sakrale Kunst ist in der Zwischenkriegszeit allerdings mindestens ebenso Gegenstand der kirchenkünstlerischen Debatte, wie die Kirchenarchitektur. Die Äußerungen des Papstes anlässlich der Eröffnung der Vatikanischen Pinakothek im Oktober 1932 sind denn auch direkt auf die Sakralkunst gerichtet. Es finden zahlreiche Ausstellungen und Wettbewerbe statt und auch die kirchenkünstlerischen Zeitschriften, vor allem ‚Arte Cristiana' und ‚Arte Sacra', widmen sich ausführlich dem Thema. Aufgrund der thematischen Fülle, die allein der Kirchenbau in architektonischer Hinsicht einnimmt und unter Rücksicht auf den Bedeutungsverlust der Sakralkunst in einer zunehmend rationalistisch verstandenen Kirchenarchitektur, wurde in der vorliegenden

Dissertation auf eine ausdrückliche Berücksichtigung der Sakralkunst jedoch verzichtet. Dort, wo sie einen die architektonische Theorie und Praxis berührenden Aspekt darstellt (Polvara und Cristo-Re-Kirche), wurde sie angeführt, aber nicht im Gesamtzusammenhang der sakralkünstlerischen Diskussion analysiert.[2]

[1] vgl. Adam 1984, S. 81f.

[2] Für diese wird auf laufende und zukünftige Arbeiten verwiesen, so zum Beispiel auf die von Elena Mulic im April 2015 am IUAV vorgelegte Dissertation über das Wirken der Brüder Celso und Giovanni Costantini. Ferner sei auf den 2004 erschienenen Tagungsband ‚La riscoperta del 'sacro' tra le due guerre mondiali' hingewiesen.

ABKÜRZUNGEN

a.a.
Anno accademico (akademisches Jahr).

AC
Azione Cattolica (Katholische Aktion).

ACS
Archivio Centrale dello Stato, Rom.

ACSSA
Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Rom.

ASD-PN
Archivio Storico Diocesano di Concordia-Pordenone, Pordenone.

AP
Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Venedig.

ASC
Archivio Storico Capitolino, Rom.

ASC-GE und A.S.C.G.
Archivio Storico del Comune, Genua.

ASD-GE
Archivio Storico Diocesano di Genova, Genua.

ASD-LT
Archivio Storico della Diocesi di Latina/Terracina/Sezze-Priverno

ASD-MI
Archivio Storico Diocesano di Milano, Mailand.

ASD-VeSe
Archivio Storico della Diocesi di Velletri/Segni.

ASM
Archivio di Stato, Mailand.

ASP
Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, Venedig.

AS-SP
Archivio dello Stato, La Spezia.

AS-TV
Archivio di Stato, Treviso.

ASV
Archivio Segreto Vaticano, Vatikanstadt.

b.
Busta (Tasche).

BiASA
Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Rom.

BNCF
Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz.

BST
Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Florenz.

B.V.
Beata Vergine (Heilige Jungfrau).

Cart.
Cartella (Mappe).

CEI
Conferenza Episcopale Italiana.

CIC
Codex Iuris Canonici.

CSAC
Università degli Studi di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma.

DGPS
Direzione Generale della Pubblica Sicurezza.

D.L.
Decreto Legge (Selbstständige Verordnung).

D.Lgs.
Decreto Legislativo (gesetzesvertretendes Dekret bzw. Verordnung).

D.P.R.
Decreto del Presidente della Repubblica (Präsidialverordnung).

fasc.
Fascicolo (Heft).

GNAM
Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.

GUF
Gruppi Universitari Fascisti.

IACP
Istituto Fascista Autonomo Case Popolari.

ICP
Istituto Case Popolari.

ISTAT
Istituto Nazionale di Statistica.

L.
Legge (Gesetz).

LL.PP.
Ministero dei Lavori Pubblici (Ministerium für öffentliche Bauprojekte).

MdI
Ministero dell'Interno (Innenministerium).

MIAR
Movimento Italiano per l'Architettura Razionalista.

ONB
Opera Nazionale Balilla.

ONC
Opera Nazionale Combattenti.

PCCASI
Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia.

PCM
Presidenza del Consiglio dei Ministri.

PNF
Partito Nazionale Fascista.

P.R.
Piano Regolatore (Stadtentwicklungsplan).

RAMI
Raggruppamento Architetti Moderni Italiani.

R.D.
Regio Decreto (Königliches Dekret).

SBA
Scuola Beato Angelico, Mailand.

SMB
Staatliche Museen zu Berlin.

S.
San, Sant', Santa (Heiliger, Heilige).

S.C.
Sacro Cuore (Heiliges Herz).

SS.
Santi (Heilige).

T.U.
Testo Unico.

UNBCE
Ufficio Nazionale Beni Culturali Ecclesiatici presso la CEI, Rom.

UTV
Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

DANK

In den mehr als zehn Jahren der Arbeit an dieser Dissertation, habe ich von vielen Menschen durch Rat und Tat Unterstützung erfahren, ihnen allen möchte ich an dieser Stelle danken. In besonderer Weise danke ich meiner Familie. Vor allem aber gilt mein Dank meiner Frau Anke, die mit großer Geduld und Einfühlungsvermögen die vielen Stunden der Schreibtischarbeit und die monatelange Abwesenheit während der Forschungsreisen, die verschiedensten Entbehrungen und all die Stimmungstiefs ihres Mannes ertragen und durch ihre Zuversicht, ihre Ermutigung und Hilfe das Gelingen dieses Projekts überhaupt erst ermöglicht hat. Voller Dankbarkeit widme ich ihr diese Arbeit.

*

Dem ehemaligen Leiter des Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici, Mons. Giancarlo Santi, danke ich für die herzliche Bereitschaft mit der er mich stets an seiner hervorragenden Kenntnis der italienischen Kirchenlandschaft hat teilhaben lassen. Dadurch konnte so manche verschlossene Tür geöffnet und manch nützlicher Kontakt geknüpft werden. Der Austausch über laufende Forschungen zum Kirchenbau in den faschistischen Neustadtgründungen und Kolonien wurde mir durch Prof. Glauco Gresleri erschlossen und schlug während der Anfangsphase dieser Forschungsarbeit ermutigend zu Buche. Ähnliche Verbundenheit gilt Prof. Stefano Mavilio, der mit seinem Wissen über den italienischen Kirchenbau der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Schärfung des Untersuchungsgegenstandes beigetragen hat.

Für ihre Unterstützung bei der Recherche und Zusammenstellung des umfänglichen Materials bin ich außerdem den Mitarbeitern zahlreicher Institutionen dankbar. Fabrizio Pagani danke ich für seine großzügige Verfügbarkeit bei der Beschaffung des umfänglichen Materials der Mailänder Diözesankommission; Riccardo Domenichini vom Archivio Progetti der Universität Iuav für die ausgiebige Einsicht in den Nachlass von Giuseppe Torres; Prof. Paolo Goi für die Bereitstellung des bislang nicht zugänglichen Nachlasses der Brüder Costantini; Bruna La Sorda für ihre Hilfe bei der Beschaffung von Bildrechten; Daniele De Marchis und Vincenzo Grilli vom Vatikanischen Geheimarchiv für die Arbeit, die sie mir mit dem bislang nicht zugänglichen Teil des seit 2006 sukzessive geöffneten Materials der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst ermöglicht haben. Cristina Pellegatti und Patrizia Gori danke ich für ihren Rat bei der Einsicht in die Bauakten der Stadtarchive in Genua und Rom und Gianna Frosali für ihre unkomplizierte Unterstützung beim Studium des Nachlasses von Marcello Piacentini. Mit ihrer zuvorkommenden Hilfe haben sie, die sie hier stellvertretend für eine ganze Reihe weiterer Kollegen genannt werden, die Planung und Durchführung meiner Forschungsreisen erheblich vereinfacht.

Mons. Valerio Vigorelli danke ich für das persönliche Gespräch, mit dem er die Erinnerung an Giuseppe Polvara und die Gründerzeit der *Scuola Beato Angelico* hat lebendig werden lassen. Elisabetta Procida konnte mir mit ihrem Wissen über das Werk Armando Brasinis manche Frage zu dessen komplexen Kirchenbau an der Piazza Euclide in Rom beantworten. Meine Arbeiten zur wegweisenden Kirche Piacentinis in Rom profitierten indes in beträchtlichem Maße vom Material, das mir Maddalena Terenzi aus dem Kontext ihres Restaurierungsprojekts freundlicherweise überlassen hat. Ferner danke ich Mirella Muzio und Anna Daneri, dass sie mir die Einsicht in den Nachlass ihrer Väter gestattet haben. Marco Sassetti danke ich dafür, dass ich durch die Einsicht in das Material Cesare Galeazzis etwas mehr Licht in das Dunkel der langen Bau- und Planungsphase der neuen Kathedrale von La Spezia bringen konnte. Mons. Virginio Sansòn danke ich für die freundliche Überlassung seiner Publikationen zum modernen Kirchenbau in Italien.

Während der Arbeit an dieser Dissertation profitierte ich vom Gedankenaustausch und so manchem erhellenden Gespräch mit Freunden und Kollegen, von denen ich insbesondere Patrick Ziemer, Martin Kunz und Michael Merrill meinen herzlichen Dank ausspreche. Für seinen theologischen Rat danke ich Pfarrer Thomas Holler. Mit seinen Anregungen aus dem Bereich der politischen Philosophie war mir indes Hans-Otto Seitschek bei der Erstellung des zeitgeschichtlichen Teils ein guter Gesprächspartner. Prof. Giorgio Muratore danke ich für seinen herzlichen Empfang und die sympathischen architekturpolitischen Einsichten, die er mir inmitten seiner beeindruckenden Privatbibliothek gewährt hat. Flora Saverino und Alessia Oliviero gebührt mein herzlicher Dank für ihre Hilfe bei der Übersetzung oder Transkription von so mancher schwierigen Textstelle. Beim setzen von mehr als 3 Millionen Zeichen Text konnte ich mich indes auf die tatkräftige und kompetente Unterstützung von Ismenia Keck verlassen. Für die wertvollen Einblicke in ihre Forschungsarbeiten zu Teilbereichen der faschistischen Architekturgeschichte bin ich überdies meinen Kolleginnen Carmen Maria Enss, Christine Beese, Katrin Albrecht und Eliana Perotti dankbar verbunden. Prof. Paolo Nicoloso, Prof. Giorgio Ciucci, Prof. Emilio Gentile, Prof. Roberto Cipriani, Prof. Roberto Pertici, Prof. Massimo Introvigne sowie Prof. Dr. Dominik Burkard und Katharina Döhner danke ich für weitere Anregungen und nützliche Literaturratschläge aus ihren jeweiligen, zuweilen auch abseits der Architektur gelegenen, aber für ihre umfängliche Einordnung und Bewertung keineswegs abkömmlichen Fachbereichen. Prof. Dr. Johann Josef Böker danke ich für seinen Zuspruch und die Gastfreundschaft, die er mir und meiner Dissertation an seinem Fachgebiet gewährt hat sowie seine freundliche Bereitschaft, meine Arbeit nach dem Tod meines Doktorvaters weiter zu betreuen.

Ein Vorhaben wie dieses ist jedoch auch ohne gute Bibliotheken nicht zu verwirklichen. Dabei war mir insbesondere die Universitätsbibliothek in Heidelberg mit ihrem reichen Bestand an italienischsprachiger Fachliteratur eine unschätzbare Hilfe. Zu verschiedenen Zeitpunkten konnte ich darüber hinaus die Unterstützung italienischer Bibliotheken in Anspruch nehmen, allen voran der Universitäts-, Staats- und Stadtbibliotheken in Mailand, Rom, Florenz, Genua und Venedig. Hinzu kommen die Bibliotheken der Diözesen, die mir mit ihren speziellen Beständen und dem Kenntnisreichtum ihrer Mitarbeiter ebenso hilfreich waren, wie die zahlreichen kleineren und größeren Bibliotheken in den verschiedensten Teilen Italiens, die mir bei regionalen Besonderheiten weiterhelfen konnten. Ihnen danke ich für die zuvorkommende Zusammenarbeit, die sie mir über die Präsenznutzung hinaus entgegengebracht haben.

Der Friedrich-Ebert-Stiftung gebührt unterdessen mein Dank für die großzügige materielle und ideelle Unterstützung, die sie mir und meinem Forschungsprojekt durch ein Promotionsstipendium hat zuteilwerden lassen. Namentlich bedanke ich mich bei Marianne Braun für ihr kontinuierliches Vertrauen und Verständnis, außerdem bei Prof. Dr. Peter Steinbach und Dr. Kurt Stenzel (†), dass sie den Wert dieser Arbeit erkannt haben.

*

Schließlich gilt meine besondere Dankbarkeit meinen beiden Betreuern, die mit viel Geduld diese sehr umfassende, facettenreiche Dissertation über lange Jahre vertrauensvoll begleitet haben: Meinem Doktorvater Prof. Dr. Jürgen J. Rasch (†), weil er mir durch seine hingebungsvolle Sorgfalt und seinen wohlwollenden Rat ein Gefühl für die wörtliche Bedeutung dieser Bezeichnung vermittelt hat, und Prof. Dr. Klaus Tragbar, weil er mir im Dickicht des Themas und der wissenschaftlichen Praxis ein verlässlicher Wegweiser war. Sie beide haben meine Leidenschaft für die Forschung im Allgemeinen und für die italienische Architekturgeschichte im Besonderen gefördert. Grazie!

2 INTERPRETATIONEN DES FASCHISMUS: TOTALITARISMUS UND POLITISCHE RELIGION

2.1 Einleitung

Vor dem Hintergrund der polygenetischen Entwicklung nationalistischer Solidaritätsformen haben sich mit dem Auftreten der modernen, ideologisch geprägten Massenbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Herrschaftsformen in das historische Bewusstsein der Menschheit geschoben, die nach westlichem Verfassungsdenken als radikal umstürzende Erfahrungen einzustufen sind. Das Verhältnis von Staat, Gesellschaft und Individuum ist damit in ein neues Stadium getreten, das seinerseits mit den Begriffen der älteren Herrschaftslehre (Tyrannis, Absolutismus und Diktatur) nur noch unzureichend zu erfassen ist. Aus dieser Situation heraus ergibt sich die Notwendigkeit neuer Termini und Theorien, um die Phänomene Faschismus, Nationalsozialismus und Kommunismus als Systeme nicht-demokratischer Herrschaft angemessen deuten und von demokratischen Systemen schärfer abgrenzen zu können.

Erste Versuche werden bereits zu Beginn der 1920er Jahre unternommen als unter anderen Waldemar Gurian Parallelen in den Strukturen der Gewaltregime im faschistischen Italien und der Sowjetunion erkennt und dabei über die vergleichbaren Elemente der Herrschaftspraxis hinaus geht, indem er auch die Bemühungen beider Regime „einer orientierungslos gewordenen Gesellschaft eine künstliche Sinnstiftung vorzugeben“[1] erfasst. In der nachfolgenden, nunmehr über Jahrzehnte währenden Auseinandersetzung um Deutungsversuche der modernen Massenbewegungen und deren Despotien haben sich insbesondere zwei Interpretationen etabliert: Dies ist zum einen, der mittlerweile breit aufgefächerte und populäre Totalitarismusbegriff und zum anderen das bisher weniger bearbeitete Konzept von den Politischen Religionen, wie es vor allem von Eric Voegelin (1938) und in abgewandelter Form von Raymond Aron (1939) geprägt worden ist.

Im Folgenden sollen diese beiden Begriffe näher betrachtet werden, um so zu einer Deutung des italienischen Faschismus zu gelangen, die es erlaubt, den Kirchenbau im Italien der Jahre 1922-1945 in einem sowohl politikwissenschaftlich, als auch religionswissenschaftlich verankerten Panorama zu betrachten.

2.2 Faschismus als Totalitarismus

Alte Schulbegriffe zur Bezeichnung politischer Herrschaftsformen haben sich im Angesichte der ideologischen Gewaltregime des 20. Jahrhunderts als unzureichend erwiesen: Dem antiken Terminus ‚Diktatur‘ haftet, so Hans Maier, ein letzter Rest an rechtlicher, formaler und verfahrensmäßiger Substanz an, der eine gewisse Berechenbarkeit der Herrschaft einräumend, den Willkürherrschaften Hitlers, Lenins, Stalins und sogar Mussolinis[2] nicht gerecht wird. Es handelt sich um einen zu sachlich-objektiven Begriff, als dass er das

ganze Ausmaß der modernen Massenbewegungen erfassen könnte. Gleiches gilt für den Begriff der ‚Tyrannis', der zwar der politischen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts näher kommt indem er die Aspekte der Willkür und der Unberechenbarkeit berücksichtigt. Jedoch bleibt auch er in seiner zu personalistischen, zu sehr auf das Persönliche, Subjektive zielenden Anlage unscharf, zumal er impliziert, die in den modernen Despotien vorherrschende Logik des Bösen sei ‚nur' oder primär die Logik böser Menschen.[3]

Auch das Konzept des Absolutismus, das insbesondere auf der Grundlage des von Thomas Hobbes (1588-1679) formulierten Prinzips des Herrschaftsvertrages zeitweilig als Erklärungsmodell fungierte[4], erweist sich als unzureichend, da er das faschistische Staatsverständnis nicht adäquat zum Ausdruck bringen kann. Alle diese Begriffe kennzeichnen jedoch die tastenden Versuche, sich dem Problem der modernen Gewaltregime mit historischen Vergleichen zu nähern, um schließlich in den neuen Begriffen ‚Totalitarismus' und später auch dem der ‚Politischen Religionen' zu münden.

Entgegen anfänglicher Behauptungen entstammt der Begriff der totalen Herrschaft nicht einem „diffusen faschistischen Selbstverständnis"[5], sondern wird erstmals am 12. Mai 1923 von dem italienischen Liberalen Giovanni Amendola (1882-1926) benutzt, um den Faschismus als ein „sistema totalitario" zu bezeichnen, das „absolute und unkontrollierte Herrschaft" verspricht[6]. Es sind weitere Antifaschisten wie Lelio Basso (1903-1978) und Luigi Salvatorelli (1888-1974) die in jenen Tagen den Begriff öffentlich verwenden, um die faschistische Bewegung als eine „totalitäre Reaktion auf Liberalismus und Demokratie"[7] zu brandmarken. Gemeint ist zu diesem Zeitpunkt freilich vor allem die militante Vorgehensweise der Mussolinisten bei den verschiedenen Wahlen dieser Jahre.

Erst in der Folgezeit, wird das zunächst technische Adjektiv zu einem vollwertigen Systembegriff verdichtet, zumal sich das faschistische Regime erst ab 1925 wirklich als ein solches herausbildet. Hat Mussolini zuvor noch versucht, mit formal neutralen und unparteiischen Mitteln, einen legitimen starken faschistischen Staat zu schaffen, muss er diesen Plan nach den Ereignissen des Jahres 1924[8] aufgeben. Er ist von nun an überzeugt, dass das 1922 gesteckte Herrschaftsziel nur noch mit einem klar umrissenen, ideologisch, institutionell und politisch homogenen Profil seiner Bewegung erreicht werden kann. Damit zeichnet sich das Ausschließlichkeitsideal, dem der Faschismus fortan folgen wird, ab: „Lo stato fascista non sarebbe stato [più] il contenitore di una gamma di ideologie, ma il portatore storico e istituzionale di una propria e inconfondibile ideologia, quella caratterizzata dalle esigenze della nazionalità."[9] Diese nun offen formulierte Ideologie mündet unzweifelhaft im totalitären Anspruch des Faschismus, jede spezifische und institutionelle Aktivität des Staates sowie aller in ihm zusammengefassten nationalen Kräfte dieser einen, nunmehr ausschließlichen Ideologie bedingungslos unterzuordnen und nach ihr auszurichten.

Mit der Substantivierung des „sistema totalitario" zum Totalitarismus[10] wird das faschistische Regime nun deutlich als „Antistaat" (Lelio Basso) charakterisiert, der „die mehr als hundertjährigen Grundlagen [...] modernen politischen Lebens umzustürzen"[11] droht. Der faschistische Herrschaftsanspruch steht damit offenkundig in deutlichem Kontrast zu den Herrschaftskonzeptionen der liberal-demokratischen, sozialistischen und katholischen Opposition in Italien. Mussolini und seine Parteigänger greifen schließlich den von der Opposition geprägten Begriff des Totalitären auf und machen ihn für ihre eigene Kommunikation dienstbar. Zum ersten Mal wird dies in einer Rede Mussolinis vom 22.

Juni 1925 deutlich, in der er von der „feroce volontà totalitaria“[12] seiner faschistischen Bewegung spricht.[13] Wenige Monate später heißt es mit noch größerer Entschiedenheit: „Sì, siamo totalitari! Siamo totalitari e vogliamo esser tali dal mattino alla sera!”[14]

Es ist dann der katholische Pfarrer und Gründer des *Partito Popolare Italiano* (PPI; 1919) Luigi Sturzo (1871-1959), der als einer der ersten anhand der vergleichenden Einordnung in die Geschichte der politischen Theorie, den Versuch einer voll entwickelten Form des Totalitarismuskonzepts unternimmt und so zu einer ersten Deutung des faschistischen Phänomens gelangt:

„Der Instinkt der Selbsterhaltung treibt den Fascismus zur Errichtung eines Gewaltsystems, das der ausschließliche und einzige Ausdruck des Landes sein soll. Das führt zur Unterdrückung seines Gegners um jeden Preis. Die Gegner werden unter dem Namen Antifascismus zusammengefasst. Dies Wort hat keinen eigentlichen Sinn, weil es Menschen, Parteien, Richtungen, Ideen von großer Verschiedenheit, ja völlig widersprechender Art zusammenfasst. Es hat aber wohl einen bestimmten Sinn, wenn es als der Gegenpol der eigenen Totalitäts- und Absolutheitsstellung des Fascismus verstanden wird, nämlich als Forderung und Betonung des Freiheitsprinzips.“[15]

Damit wird eine in der Welt neuartige Intensivierung und Dynamisierung politischer Gewalt beschrieben, die nicht mehr eingebunden ist in politische Balancesysteme und nicht mehr der Konkurrenz gesellschaftlicher Kräfte unterliegt: Gewalt als öffentliche Macht, der man nicht ausweichen kann, die allgegenwärtig, allumfassend und verpflichtend ist. Mit Lautsprechern, Bildern, Symbolen, Paraden, Sprechchören, usw., mit dem Gebrauch der „Straße als Massenmedium“ (Hans Maier) möchte sich die faschistische (beziehungsweise nationalsozialistische, beziehungsweise bolschewistische) Bewegung mit fordernder und unumgänglicher Präsenz in jeden Bereich menschlichen Lebens drängen.

Demnach sieht Sturzo in der extremen Zentralisierung der Verwaltung, der Militarisierung der Gesellschaft, der Etablierung eines staatlichen Erziehungsmonopols und der Unterordnung der Wirtschaft unter den Staat die grundlegenden Kriterien, um einen Staat als totalitär einzustufen. Diese Merkmale werden dann im Laufe der Totalitarismusdebatte weiterentwickelt, bis 1957 Carl Joachim Friedrich und Zbigniew Brzezinski ihr bis heute weitestgehend gültiges Typologisierungskonzept für totalitäre Regime vorlegen. Sie bestätigen dabei die These, dass es sich bei den nichtdemokratischen Herrschaftssystemen des 20. Jahrhunderts um historisch neue Formen von Gewaltregimen (sui generis) handelt, die einer eigenen begrifflichen und theoretischen Deutung bedürfen. Ihr Kriterienkatalog sieht sechs charakteristische Elemente totalitärer Herrschaft vor:[16]

1) Eine mehr oder weniger gut ausgearbeitete, umfassende und offiziell gültige Ideologie[17], die als lehrbare Darstellung und als legitimierender Kontext eines neuen Wertungssystems alle Bereiche des politischen und gesellschaftlichen Lebens durchdringt. Dabei ist sie zuweilen auf einen utopischen Idealzustand gerichtet und trägt zum Teil auch religionsähnliche, chiliastische Wesenszüge. Sie soll die Schaffung einer neuen Gesellschaft mit einem ‚neuen Menschen‘ (*uomo nuovo*) ermöglichen (Umgestaltungswerk) und erhebt dabei absoluten Wahrheitsanspruch.

2) Eine einzige Massenpartei, die unter einem einzigen Führer („capo carismatico“[18]) streng hierarchisch und oligarchisch organisiert und der staatlichen Bürokratie entweder übergeordnet oder vollständig mit ihr verschmolzen ist. Diese Partei ist ausschließlich für jede po-

litische Aktivität, die Durchsetzung der Ideologie und Kollektivierung der Massen zuständig. Sie ist die Trägerorganisation des Umgestaltungswerks.

3) Ein nahezu vollständiges, technisch bedingtes Monopol über Waffen und Kampfmittel.

4) Ein ebenfalls technisch bedingtes Monopol von Partei und Staat über die Massenmedien.

5) Ein umfassendes, auf den Punkten drei und vier beruhendes, physisches und psychisches Terror- und Repressionssystem, bestehend aus paramilitärischen Milizen und/oder Geheim- und Parteipolizeien als Mittel zur Durchsetzung des neuen Wertungssystems (Ideologie) und zur Überwachung, Einschüchterung und Zerschlagung von Widerstand.

6) Eine zentrale, bürokratisch koordinierte, starke Überwachung und Lenkung der Wirtschaft. (Brzezinski)

Friedrich und Brzezinski weisen darüber hinaus auf die zentrale Rolle des technischen Fortschritts hin, der die Elemente drei bis sechs überhaupt erst ermögliche. Die von ihnen formulierten Grundmerkmale totalitärer Herrschaft sind von anderen Autoren, trotz der breiten Anerkennung, auch in Frage gestellt worden. Da einer strikten Anwendung ihres Kriterienkatalogs nur noch der Bolschewismus entsprechen würde[19] und andere ideologische Massenbewegungen wie der italienische Faschismus oder der Nationalsozialismus, gleichwohl potenziell totalitäre Herrschaften, dem engen Totalitarismus-Korsett Friedrichs und Brzezinskis aus verschiedenen Gründen entweichen würden, sind neben diesem Modell auch zahlreiche weitere Merkmalskataloge entwickelt worden. Dabei gilt es auch, das von Peter Graf Kielmansegg erarbeitete Modell zu betrachten. Kielmansegg kritisiert bei Friedrich/Brzezinski, dass ihr Konzept den sozialen Wandel, der sich unweigerlich in einem totalitären System ereignet, nicht genügend berücksichtigt. Er reduziert den Komplex auf die für ihn umfassend maßgeblichen Merkmale: monopolistische Konzentration der Einflussmöglichkeiten auf Entscheidungsprozesse in einem Führungszentrum; prinzipiell unbegrenzte Reichweite der Entscheidungen des politischen Systems und prinzipiell unbeschränkte Freiheit, Sanktionen zu verhängen. Die Inanspruchnahme unbegrenzter Gewalt, so Kielmansegg, impliziere diese Struktur. Des weiteren weist er darauf hin, dass Ideologie und Massenpartei für ein totalitäres Regime nachrangige Bedeutung hätten, zumal sie als Kontroll- und Legitimierungsmittel hinter den Aspekt der Etablierung und Sicherung des totalitären Staates zurücktreten müssten und somit im Zuge des sozialen Wandels an Bedeutung verlören. Die Sicherung des Entscheidungsmonopols hat demnach Vorrang gegenüber der Durchsetzung ideologischer Herrschaftsziele.

Jedoch eignen sich die bisher genannten, „anhand des empirischen Erscheinungsbildes“[20] entwickelten, beschreibenden Theorien nicht oder nur teilweise, um zu einer, für das Verständnis wichtigen, „Identität der ideologischen Zwecke“[21] totalitärer Herrschaft zu gelangen. Hier leisten allerdings die Untersuchungen der deutsch-jüdischen Gelehrten Hannah Arendt einen grundlegenden und bis heute fundamentalen Beitrag zur Ergründung der Wesenszüge totalitärer Herrschaftssysteme.[22] Sie konstatiert, dass die Entstehung totalitärer Herrschaften untrennbar mit dem Niedergang der Klassengesellschaft des 19. Jahrhunderts und der damit einhergehenden Atomisierung der Massen verbunden ist. Die ideologischen Massenbewegungen der Moderne vermögen jedoch das entstehende ‚Vakuum‘ zu kompensieren, indem sie es mit dem Versprechen einer eigenen ‚Wahrheit‘ („Suprasinn“), nämlich den „Ablauf der Ge-

schichte bereits zu kennen“[23], auffüllen. Sozialdarwinistische Bezüge bei den Nationalsozialisten (Rassenhass) und der Glaube an die objektiven Gesetzte der Geschichte bei den Bolschewisten (Klassenfeind) dienen als Kernelemente ihrer Ideologien, die sie zur geistigen Manipulation der Massen befähigt und schließlich durch die Anwendung totalen Terrors vollstrecken. Anders als beispielsweise für Kielmansegg steht für sie der Aspekt der Terroranwendung zur Durchsetzung ideologischer, politischer und gesellschaftlicher Ziele im Mittelpunkt ihres Totalitarismusverständnisses:

"Das wesentliche der totalitären Herrschaft liegt also nicht darin, dass sie bestimmte Freiheiten beschneidet oder beseitigt, noch darin, dass sie die Liebe zur Freiheit aus den menschlichen Herzen ausrottet; sondern einzig darin, dass sie die Menschen, so wie sie sind, mit solcher Gewalt in das eiserne Band des Terrors schließt, dass der Raum des Handelns, und dies allein ist die Wirklichkeit der Freiheit, verschwindet."[24]

Für Arendt sind die von Führer, Massenpartei, Eliten und Rechtsunsicherheit erzeugte Intransparenz von Institutionen und Instanzen, sowie das unbestreitbare Herrschen die Strukturelemente totaler Herrschaft. Das Instrument hierzu ist für sie die Propaganda, das Wesen jedoch der totale Terror.[25] Dieser diene als systematisches Herrschaftsinstrument dazu, das Denken und Handeln, wie auch das private Leben der Menschen zu kontrollieren, jede Opposition im Keim zu unterdrücken und schließlich die Individualität des Menschen zu zerstören. Arendts anthropologisch-existenzialistischer Ansatz zum Verständnis des Totalitarismus auf der empirischen Grundlage von Nationalsozialismus und Stalinismus beruhend, sieht schließlich in der Beseitigung der ideellen Vielfalt zugunsten einer einzigen „Wahrheit“ („Entpolitisierung des Denkens“[26]) und dem daraus resultierenden Massenmenschen das Hauptmerkmal totalitärer Herrschaft. Durch das Verschwinden des Dialogs als Mittel zur Erkenntnisgewinnung verändere der Totalitarismus letztlich bewusst die Natur des Menschen[27] und liefere ihn seinen Führern aus.

Neben Arendts insbesondere unter dem Eindruck beispielloser Intoleranz, Fanatismus und nationalsozialistischer Gewalt entstandenem Werk und den anderen bereits erwähnten Totalitarismustheorien genießt in heutiger Zeit auch das aus den 1970er Jahren stammende Erklärungsmodell des amerikanischen Politologen Juan J. Linz breitere Anerkennung.[28] Linz greift dabei ältere Klassifizierungen auf, konzentriert sich jedoch auf die Merkmale Ideologie, Massenpartei und Führertum. Er weist ausdrücklich darauf hin, dass diese drei Anzeichen nur in kombiniertem Auftreten ein Regime als totalitär charakterisieren. Auch hier übernimmt die Massenpartei eine zentrale, integrative Funktion, indem sie jene permanente und gelenkte Mobilisierung der Menschen bewirkt, die in der Erzeugung eines ‚neuen Menschen‘ münden soll, was einen wesentlichen Unterschied zum autoritären Staat[29] darstellt, wo der Bürger eher die Rolle des „passiven Untertanen“[30] übernimmt. Das Führertum wird auch bei Linz als explizit nicht an Wählerschaft oder andere institutionelle Legitimation gebunden betrachtet. Da diverse Untergruppen in einem so als totalitär charakterisierten System „[...] keinen Zugang zur Macht haben und sich stets unterordnen müssen, kann man von einem monistischen Machtmonopol der Herrschenden sprechen“[31], dessen Politik durch eine exklusive und autonome Ideologie begründet wird.

Aus dem vielfältigen Reigen an Totalitarismustheorien, von denen ich hier nur ein paar wenige anhand ihrer äußeren Merkmale wiedergegeben habe, kristallisiert sich eine rege und bis heute andauernde, zuweilen sehr

kontroverse Debatte heraus. Oft sind es der Blickwinkel und auch das Gewicht, das man auf bestimmte Aspekte legt, die die Schlussfolgerungen bestimmen. Hinzu kommt, dass die Totalitarismusforschung während des Ost-West-Gegensatzes lange Zeit in Zusammenhang mit „politischen Opportunitätserwägungen“ (Eckhard Jesse) stand und entsprechend für die politische Auseinandersetzung instrumentalisiert worden ist. Auch wenn solche Erwägungen nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion hinfällig geworden sind, gilt es dies zu bedenken. Dennoch ist es möglich, einige Merkmale hervorzuheben:

Luigi Sturzo hat mit seinem frühen Totalitarismuskonzept Aspekte totalitärer Herrschaft erfasst, die am treffendsten als notwendige Folgeerscheinungen oder Facetten totalitären Herrschaftsanspruchs angesehen werden können. Auch die bei Friedrich und Brzezinski hinzugefügten Merkmale Medien- und Waffenmonopol lassen sich in dieser Qualität einordnen, während die Merkmale Ideologie, Massenpartei und Terror einen grundlegenderen Wert haben.

Wie der Begriff der Ideologie bereits impliziert, setzt die gezielte Bewegung einer Masse eine Idee, eine Vorstellung, einen Willen voraus, der sich in einer Massenbewegung summarisch manifestiert. Dieser Wille kann unterschiedlich präzise und homogen ausformuliert sein und dennoch als Ideologie gelten. Ein mit dieser Ideologie verbundener Anspruch auf Herrschaft setzt folglich ein wirkungsvolles Instrument zur Propagierung, Durchsetzung und Aufrechterhaltung voraus. Dieses ist in der politischen Sphäre die Massenpartei, die in der Lage ist, praktischer Ausgangspunkt einer ideologisch fundierten Massen-Bewegung zu sein. An ihren Einfluss schließen sich diverse administrative und organisatorische Institutionen an, zu denen dann auch Werkzeuge zur Terrorausübung gehören können. Diese wiederum sind aufgrund der Exklusivität des eigenen Herrschaftsanspruchs nicht mehr auszuschließen und können, wie Hannah Arendt ausgeführt hat, selbst zum Wesensträger des Totalitarismus werden, wenn er wie im Nationalsozialismus und im Stalinismus zur Bedingung für die Atomisierung des Menschen wird. Ein dritter Punkt, der konstant erscheint, ist der des charismatischen Führers. Dieser ist, unabhängig von der ideologischen Überzeugungskraft und der Terrorgewalt in der Lage, Menschen an sich zu binden und in seiner Figur zu einen. Wie Juan J. Linz bemerkt hat, können diese drei Aspekte nur in Kombination ein totalitäres Potenzial begründen, das schließlich auch in einem totalitären Staat münden kann. Auch der von Hannah Arendt betonte Aspekt des Terrors ließe sich bei der Charakterisierung totalitärer Herrschaft als Konsequenz des ideologischen Anspruchs begreifen, der in der Realisation eines einzigen Willens, einer einzigen Wahrheit kulminiert. Konzentriert man wie Juan J. Linz das Augenmerk auf folgende Merkmale: Ideologie, Massenpartei und Führertum, erhält man eine elementare Charakteristik des totalitären Potenzials der modernen Massenbewegungen. Reichert man dieses Konzept mit den Merkmalen Terror, Propaganda, gelenkte Wirtschaft etc. an, erhält man ein komplettes Bild und wird feststellen, dass zu unterschiedlichen Zeiten in unterschiedlichen Regimen mal der eine mal der andere Aspekt stärker erfüllt wurde, und das Regime entsprechend unterschiedliche Stufen ‚totalitärer Intensität‘ durchlaufen hat.

Die nunmehr bestehende Vielzahl an Totalitarismustheorien, die ihnen eigenen Überlappungen und Kontroversen setzen sich im Versuch der Einordnung des italienischen Faschismus fort. Zwar lassen sich in den unterschiedlichen Konzeptionen wiederkehrende Merkmale wie Ideologie, Massenpartei, Führertum und Terror ausmachen, doch werden

diese ihrerseits unterschiedlich interpretiert. Hinzu kommt die graduell verschiedene Anwendung der Kategorien auf die politische Realität der verschiedenen Regime. Werden bei Hannah Arendt beispielsweise ausschließlich Nationalsozialismus und Stalinismus als totalitäre Herrschaftsformen angesehen, weiten andere Theoretiker den Begriff des Totalitären auf den italienischen Faschismus und zuweilen auch andere faschistische Massenbewegungen aus.

Gemäß der strengen Merkmalskataloge, wie sie unter anderem von Friedrich und Brzezinski vorgelegt worden sind, wird es schwierig, den italienischen Faschismus in ‚puristischem' Verständnis als totalitär einzuordnen, bedenkt man allein die ungeheure Konzession, die Mussolini sich während des Machtergreifungsprozesses gezwungen sah, den traditionellen Institutionen Kirche und Monarchie zu gewähren. Diesem Dilemma begegnet Juan J. Linz mit dem Begriff des „gehemmten Totalitarismus".[32] Demnach ist der Faschismus zwar in seiner Anlage und seinem Anspruch eindeutig totalitär, doch geht dieses Potenzial in der politischen Praxis stellenweise verloren. Es ist vor allem der italienische Historiker Emilio Gentile, der immer wieder darauf hinweist, dass die faschistische Bewegung in Italien sich insbesondere in den 1930er konkret auf ein totalitäres Regime zubewegte. Diese These erscheint Linz jedoch mit Blick auf die Ereignisse des Jahres 1943 als fraglich, weshalb er nun von „gescheitertem Totalitarismus"[33] spricht, während er dem Nationalsozialismus in Deutschland ‚totalitären Erfolg' bis fast zu Hitlers Selbstmord attestiert. In der Tat zeigen sich im Vergleich der totalitären Qualitäten beider Regime auch deren markante historische Unterschiede. Würde man die Aspekte Terror und Ideologie so wie bei Hannah Arendt als zentrale Merkmale des Totalitarismus herausstellen, wäre man gezwungen, den italienischen Faschismus als nicht-totalitär zu bewerten, oder würde man auf den totalitären Charakter des Faschismus bestehen, müsste die Bedeutung des Terror und Ideologie relativiert werden usw.

„Die Uneinigkeit der Wissenschaftler gründet zum Teil in der größeren Betonung entweder der ideologischen Formulierungen und des Monismus, der durch das Rechtssystem geschaffen wurde, oder der tatsächlichen Regierungspraxis und der sozialen Realität im Faschismus. Je mehr Gewicht wir auf das erstere legen, desto eher müssen wir das italienische Regime für ein totalitäres halten. Je mehr Aufmerksamkeit wir dem letzteren schenken, desto eher müssen wir seinen totalitären Charakter in Frage stellen."[34]

2.3 Faschismus als politische Religion[35]

Die Interpretation der modernen Massenbewegungen und der aus ihnen hervorgegangenen totalitären Regime erfolgt bis 1970 fast ausschließlich unter dem Aspekt des Politischen. Die Frage nach dem spezifisch Religiösen dieser Bewegungen wird bis dahin weitestgehend vernachlässigt. Erst mit der zunehmenden Bedeutung des Holocaust innerhalb der Forschung werden seit den 1970er Jahren nun auch Aspekte wie „Religion, Heil, Verheißung, Glaube, Gläubigkeit, der Wahrheitsanspruch moderner Ideologien, ihr Zugriff auf den ‚ganzen Menschen', ihr Ausschließlichkeitscharakter, usw. mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet"[36]. Konzentrations- und Vernichtungslager, Massenvernichtung, Säuberung bis hin zur bewussten und gewollten Annihilation bestimmter Bevölkerungsteile und die sie begleitenden Bilder und Symbole von Ausrottung, Auslöschung, Finsternis, aber auch Sonne, Licht, Heilsrufen, Reinigung etc. verweisen, so Hans Maier, eindeutig in den Bereich religiöser Sprech- und Denkweisen. Die Nähe zu Katechese, Glaubensprüfung,

Einweihung in Mysterien und die Exkommunikation von Renegaten und Ketzern[37], Inquisition und Hexenprozessen, bringen die politisch-ideologischen Phänomene des 20. Jahrhunderts in den Bereich der Religionswissenschaft und der Religionssoziologie.

Religionsähnliche Phänomene treten in den modernen Massenbewegungen Faschismus, Nationalsozialismus und Kommunismus in vielfältiger Weise auf. Sie sind offenkundig: Führerkult, die Verehrung der Nation, die Einführung einer neuen Zeitrechnung (*era fascista*), die kultische Inszenierung von Festen und Reden, Massenaufmärsche, Gelöbnisse, Fahnen, Fackeln etc. beinhalten, neben Anleihen in der antiken Mythologie und der pompösen Festkultur der frühen Arbeiterbewegungen auch und vor allem vielfältige religiöse Formen und Äußerungen die der christlichen Liturgie entlehnt und mit militärischen und folkloristischen Traditionen zu einem „Ritualgemisch“[38] vermengt werden. Dies ist der Anlass dafür, dass schon Zeitgenossen Lenins, Mussolinis und Hitlers die neuen Massenbewegungen und ihre Regime als „Surrogate von Religion, als Religionsersatz oder [gar] Ersatzreligion“[39] und schließlich als ‚säkulare‘ oder ‚politische‘ Religionen[40] interpretieren.

Die früheste Entstehung des expliziten Begriffes der ‚Politischen Religion‘ ist unklar, doch reichen die ersten theoretischen Auseinandersetzungen über Berührungspunkte von Religion und Politik bis in das 16. Jahrhundert zurück. In dieser Zeit ist es der Dominikanermönch Tommaso Campanella (1568-1639), der in seinen Schriften ausdrücklich darauf hinweist, dass eine Gemeinschaft von Menschen unter keinen Umständen ohne Religion auskommen könne. Dabei stützt er seine These vor allem auf die Beobachtung, dass Religion von jeher Kern des Poltischen sei und sie deshalb die Menschen in einer Gemeinschaft dauerhaft zu einen vermöge. Campanella beschreibt diesen Zusammenhang anhand eines idealtypischen Staatssystems, das auf der Basis einer politischen Religion gründet und an dessen Spitze ein Priester als Oberhaupt (Sol) steht, das gemeinsam mit dem von ihm präsidierten Beamtenapparat mit allen Fragen weltlichen und geistlichen Lebens betraut ist und absolute Entscheidungsgewalt besitzt. Dieses Oberhaupt fungiert als einziger Mittler zwischen Gott und den Menschen und es liegt nahe, dass sich um diesen ‚Sol‘ ein Kult bildet, der bereits die Wesensmerkmale einer politischen Religion umfasst.[41]

Diese erste Theorie, die später insbesondere im absolutistischen Selbstverständnis des ‚Roi Soleil‘ Ludwig XIV.[42] und dem Leviathan-Konzept Thomas Hobbes’ zum Ausdruck kommt, wird schließlich von dem deutschen Gelehrten Daniel Clasen (1622-1678) weiterentwickelt. In seiner Schrift ‚De religione politica‘ (1655) stellt er die politische Dimension und Funktion von Religion dar, wie er sie anhand der Herrschaftspraxis der zu seiner Zeit politisch führenden Schicht ablesen kann. Im Zentrum seiner Überlegungen steht die Frage nach dem Herrschaftsanspruch des Staates gegenüber Religion und Kirche, woraus er, ähnlich wie Campanella, einen grundlegenden Konflikt ableitet, der im augenscheinlichen Missbrauch der Religion als legitimierendem Instrument weltlicher Herrschaft fußt. Clasen stellt Religion als ‚Menschenwerk‘ dar, das dazu dienen soll, die Menschen gänzlich zu kontrollieren und zwar zum persönlichen Vorteil des Herrschenden: „Religio est hominum opus, quo subditi in officio contineri possunt“[43]. Bei Clasen heißt es weiterhin, dass die Religion vom Herrscher gemäß eigener Opportunitätserwägungen und Praktikabilität ausgewählt beziehungsweise gewechselt werden kann und dass sie sich schließlich der Staatsraison fügen muss. Ein Herrscher vermag dann seinen gänzlichen Herrschaftsanspruch zu verwirklichen, wenn

er alle seine Untertanen zu diesem Glauben bewegt, sei es mit friedlichen oder gewalttätigen Mitteln. Sowohl Campanella, als auch Clasen, beide vortreffliche Beobachter ihrer Zeit, nehmen mit ihren frühen Theorien die politischen Religionen des 20. Jahrhunderts vorweg und es ist insbesondere Daniel Clasen, der als eigentlichen Inhalt politischer Religion die Ide(e)ologie des Herrschenden erkennt.[44]

Dieses frühe kritische Verständnis von politischer Religion erfährt im Angesichte der Französischen Revolution eine wesentliche Weiterentwicklung. Der deutsche Literat Christoph Martin Wieland (1733-1813) erweitert das absolutistische Herrschaftsverständnis um das Ideal eines freien und aufgeklärten Individuums in einem ebensolchen System. Das Ergebnis seiner Betrachtung ist eine Art aufgeklärte Aristokratie beziehungsweise aufgeklärte Monarchie, in der ein nunmehr umsichtiger und weiser Souverän die Herrschaft übernommen hat. Wieland spricht nicht mehr von ineinander verschränkter Politik und Religion, wie es etwa noch bei Hobbes' Leviathan oder Rousseaus ‚Zivilreligion' der Fall ist, sondern plädiert für religiöse Freiheit im Zuge universeller Freiheit von Unterdrückung. Allerdings wird seines Erachtens bereits mit der während der Revolution aufkeimenden antiaufklärerischen Intoleranz eine neuerliche politische Religion konstruiert, die „alle zu ihrer Lehre zwingen will, wobei sie jene, die sie nicht als Wahrheit akzeptieren, als Feinde darstellt."[45] „Wieland bezeichnet die säkulare Religion der Revolution als politische Religion, die [...] die Grundlagen ihres Staates vergöttlicht."[46] und impliziert damit ebenso wie Campanella und Clasen schon die modernen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts.

In den 1920er Jahren ist es schließlich der katholische Priester Luigi Sturzo der diese mit Aspekten des Religiösen direkt in Zusammenhang bringt. In Anbetracht der Ereignisse in Italien spricht er bereits 1925 hinsichtlich des Anspruchs der faschistischen Bewegung, die Bevölkerung permanent mobilisieren und an sich binden zu wollen, von einer „missbräuchlichen Ausnutzung des religiösen Gefühls der Menschen"[47]. In der folgenden Zeit geht Sturzo weiter und identifiziert in der Vergottung Mussolinis ein Beispiel modernen Götzenkultes, der in Nation, Staat, Freiheit, Autorität, Republik, Monarchie, Rasse, Klasse" die Götzen neuer verweltlichter Religionen (religioni laicizzate) findet. Mit Begriffen wie dem eines „neuheidnischen Aberglaubens" (superstizione neopagana) oder einer „heidnischen Staatsreligion" (*religione pagana di stato*) verweist Sturzo eindeutig auf den für einen Zeitgenossen, zumal Theologen, beobachtbaren Anspruch des faschistischen Regimes, auch jenen Bereich des gesellschaftlichen Lebens zu besetzen, der dem politischen Zugriff normalerweise entzogen ist, aber genau jene Stabilität und Dauerhaftigkeit besitzt, die das Regime anstrebt, nämlich die Religion.[48]

Der Begriff der verweltlichten Religion, der bei Sturzo noch nicht zu einer eigenständigen Theorie ausgearbeitet wird, führt schließlich in die Nähe des Konzeptes der ‚Politischen Religionen' wie es wohl am prägendsten und einflussreichsten von Eric Voegelin erarbeitet und 1938 erstmals in seiner Abhandlung ‚Die politischen Religionen' veröffentlicht worden ist. Es ist der wohl früheste Versuch, Faschismus, Nationalsozialismus und Kommunismus in einen universalgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen und sie zugleich hinsichtlich gemeinsamer Wurzeln religionsphänomenologisch[49] zu untersuchen. Voegelin formuliert dabei die These, dass das Leben der Menschen in politischer Gemeinschaft nicht als ein profaner Bereich abgegrenzt werden kann, sondern dass die Gemeinschaft auch ein Bereich religiöser Ordnung ist und dass der Mensch in der politischen Gemein-

schaft mit all seinen leiblichen, geistigen und religiösen Zügen lebt.[50]

„Über ‚Religion' bemerkt Voegelin, dass die Menschen ihre Existenz als kreatürlich und darum als fragwürdig erleben."[51] Das Erleben der eigenen Kreatürlichkeit zwingt demnach den Menschen zu religiösen Stimmungen, die von tiefer Verzweiflung bis hin zu höchster Seligkeit reichen, aber auch psychische Spannungszustände hervorrufen, die eine Suche nach dem Jenseits, dem alles umspannenden Wirklichen initiieren.[52] Der nunmehr seiner Kreatürlichkeit bewusste und darüber beunruhigte Mensch richtet sich strebend nach der Suche nach dem Jenseits (Allerwirklichsten, Realissimum), in der er die Beantwortung seiner existenziellen Fragen erhofft: „Wo immer ein Wirkliches im religiösen Erlebnis sich als Heiliges zu erkennen gibt, wird es zum Allerwirklichsten, zum Realissimum."[53] Dieses Realissimum wird innerweltlich[54] im Menschen, der Gesellschaft, der Natur etc., außerweltlich im Weltgrund gesucht; es wird zum heiligen Mittelpunkt, zu dem der Mensch seine Existenz, seine erfahrene Wirklichkeit hinordnet. Er bringt dies in Symbolen und Systemen, Weltbildern und Weltanschauungen zum Ausdruck, die ihrerseits Formen und Strategien persönlichen und politischen Handelns darstellen. Die aus den in Symbole gegossenen existentiellen Grunderfahrungen menschlichen Handelns resultierenden Weltbilder generieren schließlich die Struktur politischer Systeme und deren Institutionen im Staat: „Welten von Symbolen, Sprachzeichen und Begriffen ordnen sich um den heiligen Mittelpunkt, verfestigen sich zu Systemen, füllen sich mit dem Geist der religiösen Erregung und werden fanatisch als die ‚richtige' Ordnung des Seins verteidigt."[55]

In diesem Sinne interpretiert er die modernen Massenbewegungen und die aus ihnen hervorgegangenen totalitären Systeme als Ausdruck und Symptom einer geistigen Krise der westlichen Zivilisationen, die tief in der Menschheitsgeschichte, insbesondere aber in der Moderne und dem ‚Fin de siècle' (Juan J. Linz) fußt und unweigerlich mit dem Phänomen der Säkularisierung zusammenhängt.[56] Diese geht, so Voegelin, insbesondere seit Beginn der Neuzeit, einher mit der zunehmenden Auflösung der Person in einem Staat immanenter Ordnung, der ganz im Sinne Hegels als kollektiver Geist, Volksgeist[57], zu verstehen ist, der sich am vollkommensten in seinem Führer ausdrückt, der gleichzeitig sein einziger Willensträger ist.[58] Demnach liegen dem Aufstieg der ideologischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts sehr wesentlich durch die Säkularisierung vernachlässigte religiöse Bedürfnisse breiter Teile der Bevölkerung zugrunde, die schließlich von deren massenwirksamen Ideologien[59] angesprochen und befriedigt werden und in der Vergöttlichung innerweltlicher Entitäten (Weltinhalt), wie etwa Staat, Rasse, Klasse etc. kulminieren. Die so innerweltlich abgeschlossenen Gemeinschaften wenden sich von Religion und Kirche (Ecclesia) bewusst ab, lassen aber zugleich im Schicksals- und Sendungscharakter ihrer ideologischen Bewegungen, in dem Anspruch, die (je eigene) Wahrheit der Geschichte zu kennen, den mystischen Geist der (transzendenten) Ecclesia weiterleben.[60]

Voegelins argumentative Darstellung frühester politischer Religionen anhand einer politisch-religiösen Einheitskultur reicht vom Pharaonenkult der ägyptischen Antike über die Reichseinheit des Sacrum Imperium des Mittelalters und der frühen Neuzeit, über Personen wie den ‚Messiaskönig' Friedrich II. von Hohenstaufen[61] und den ‚Sonnenkönig' Ludwig XIV.[62] bis in die Zeit der Aufklärung, Französischen Revolution, Industrialisierung und schließlich zu den modernen ideologischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts und ihren totalitären Regimen. Diese gründen für Voegelin in einer innerweltlichen Religiosität, die, durch Abtrennung vom au-

ßerweltlichen Gott entstanden, das Kollektiv der Rasse, der Klasse oder des Staates, zum in sich fundierten Allerwirklichsten (Realissimum) erheben und damit ‚divinisieren'. An die Stelle Gottes tritt die Kollektivexistenz, die einzelne Person wird zum dienenden, instrumentalisierten Glied des nunmehr sakralen Weltinhaltes. Aus dem Erkennen dieser Vernichtung der menschlichen Person hinsichtlich Eigenständigkeit und Unmittelbarkeit zu Gott, die wiederum seine Würde und in christlichem Sinne sein Wesen ausmachen; aufgrund der Auflösung des Menschen im innerweltlichen Kollektiv des Staates erwächst schließlich Voegelins These von den modernen Massenbewegungen als politische Religionen, die letztlich durch die „Verschmelzung des Spiritualen und Temporalen auf der temporalen Seite von Herrschaft und Macht zustande"[63] kommen. In seinem späteren Werk präzisiert Voegelin seine 1938 gemachten Aussagen dahingehend, dass er die totalitären Phänomene als moderne ‚gnostische' Erscheinungen interpretiert. Diese sind, so Voegelin, von einem säkularisierten Geist geprägt, der das Religiöse in sich zwar umgestalten, aber niemals ablegen kann, dabei das Wesen der Menschen durch Umformung verfremdet und in letzter Konsequenz zu einer totalitären Ideologie führt, wie sie sich in den politischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts manifestiert.[64] Diese seien letztlich, laut Voegelin, dadurch gekennzeichnet, „dass sie in dem Bemühen, eine erlöste Welt herzustellen, die reale Welt magisch umdeuten, durch Beschwörungen uminterpretieren und sich so in einer Traumwelt verfangen, die in Selbstzerstörung umschlägt"[65].

Neben Voegelins christlich-anthropologischem Ansatz stellt das zur gleichen Zeit von dem Franzosen Raymond Aron entwickelte Konzept der ‚religion séculière'[66] einen weiteren grundlegenden Beitrag zur Theorie der ‚politischen Religionen' dar. Arons Werk steht in der Tradition liberaler Totalitarismuskritik und seine Theorie unterscheidet sich von Voegelins Auffassung vor allem aufgrund des religionskritischen, aufklärerischen Religionsbegriffs der ihr zugrunde liegt. Demnach betrachtet er die totalitären Regime als ‚religiös' beziehungsweise als politische, weltliche Religionen, insofern sie die moderne, auf Säkularisierung und Aufklärung beruhende Trennung von Religion und Politik rückgängig zu machen suchen. Aron erkennt dabei im universalen Anspruch der modernen Ideologien ein Streben nach Allgegenwärtigkeit und totaler Durchdringung des Menschen[67] wie es zuvor nur den Religionen zu eigen war.[68] Aron bezeichnet die Ideologien der modernen Massenbewegungen als dogmatisierte Lehren, die „in den Seelen der Zeitgenossen den Platz verschwundenen Glaubens einnehmen und hier auf Erden, in der Ferne der Zukunft und unter der Form einer zu schaffenden sozialen Ordnung das Heil der Menschen situieren"[69]. Damit stellen die politischen beziehungsweise säkularen Religionen ein eigenes, verbindliches und verbindendes Wertesystem auf, das als legitimierende Grundlage der eigenen politischen Handlungen dienen soll und gänzlich nach dem Vorteil der die Ideologie tragenden Partei und ihrem Führer ausgerichtet ist. Demnach sind Faschismus, Nationalsozialismus und Kommunismus sowohl durch ihren manichäischen Charakter als auch durch ihre Heilsversprechen wesentlich gekennzeichnet, die letztlich auf die religiösen Hoffnungen der Menschen auf eine erlöste Welt der Ordnung und des Friedens abzielen. Anders als Eric Voegelin weist Aron in seinem Werk jedoch nicht auf den spezifisch europäischen Charakter der politischen Religionen hin. Dadurch verkennt er die Bedeutung des evidenten Bruchs der öffentlichen Kultur mit der abendländischen Kultur des Christentums und die daraus erwachsende Konsequenz, dass die politischen Religionen das nunmehr in Europa entstandene ‚Wertevakuum' zu füllen suchen.

Das Konzept der politischen Religionen ist bis heute starker Kritik ausgesetzt. Gehen doch viele Wissenschaftler davon aus, dass es sich bei den modernen (verbrecherischen) Massenbewegungen im Kern nicht um Religionen handeln könne. Dies wird vor allem mit der ihnen fehlenden Transzendenz sowie der Tatsache, dass ihre Führer Lenin, Stalin, Mussolini und Hitler objektiv alles andere als religiöse Menschen oder gar Religionsstifter seien, begründet. Aber auch der offene Vergleich verbrecherischer Bewegungen mit Erlösungsreligionen erscheint vielen befremdlich und unangemessen. So wird parallel häufig auch von Anti-Religion, Religionsersatz und Pseudoreligion gesprochen. Doch vermögen auch diese Betrachtungen nicht vollständig zu überzeugen, zumal sich deren Plausibilität insbesondere nach dem jeweils zugrundegelegten Religionsbegriff richtet und sich viele Unterschiede auch aus wissenschaftsspezifischen Methoden heraus begründen.

Unbestreitbar ist jedoch die offensichtlich „einzigartige Hingabe an eine Ideologie, einen politischen Glauben, eine Weltanschauung“[70], die den modernen Massenbewegungen zu eigen ist und somit eine religionsphänomenologische Betrachtung *per se* begründet. Darüber hinaus hat deren Verknüpfung mit den neuzeitlichen Säkularisierungsvorgängen und die daraus resultierende geistige Krise, die am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts insbesondere weite Teile der intellektuellen Bevölkerung erfasst hat, offensichtlich ein kulturelles Vakuum geschaffen, das von den ideologischen Massenbewegungen zeitweise aufgefüllt werden konnte. Diese waren in der Lage, die diffusen kulturellen Ideen ihrer Zeit zu simplifizieren, auf wenige Parolen zu reduzieren und sie so breiten Massen zugänglich zu machen. Des weiteren konnten sie mit ihren Ideen schließlich die Grundlage für eine pseudoreligiöse Hingabe an Führer und Bewegung schaffen, die, weit über politische Erwägungen und Rationalitäten hinausgehend, den nachfolgenden Totalitarismus rechtfertigen und möglich machen konnte.[71]

2.4 Totalitarismus und politische Religionen

Die modernen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts, haben seit ihren Anfängen eine große multidisziplinäre Bandbreite an Interpretationen und Deutungen nach sich gezogen. Am Beginn finden sich einfache Beschreibungen von Zeitzeugen sowie Selbstbekundungen der Involvierten, dann folgen früheste Bemühungen um genauere Begriffe und Bezeichnungen, die zu eigenständigen Theorien führen, von denen die Konzepte des Totalitarismus und der Politischen Religionen bis heute die größte Anerkennung und Verbreitung finden. Trotzdem gibt es ob dieser Modelle keine Übereinstimmung und der Diskussionsprozess ist nach wie vor im Gange.

Die Untersuchungen zu den Gewaltregimen des 20. Jahrhunderts haben im Laufe der Jahrzehnte erheblich unterschiedliche Auffassungen hervorgebracht und sich in ihren Zügen bis heute immer wieder verändert. So wird das faschistische Italien mittlerweile von vielen Wissenschaftlern aus der Perspektive der Totalitarismusforschung[72] gerückt, weil es den strengen Merkmalen totalitärer Herrschaftstechnik in der Praxis nicht entsprochen habe. Andere legen Wert auf die Feststellung, dass der Faschismus in Italien zumindest zeitweise totalitären Charakter besessen habe. Hier wiederum unterscheiden sich die Festlegungen der Zeiträume abermals nach der Strenge der anzuwendenden Kriterien. Es gibt aber auch Forscher, die den Aspekt der totalitären Intention stärker gewichten und so zu dem Schluss kommen, dass, selbst wenn der italienische Faschismus aufgrund zahlreicher Kompromisse etc. kein totalitäres

Regime hat etablieren können, er in seiner Anlage und Absicht eindeutig totalitär war und deshalb unter den Begriff des Totalitarismus fällt.[73] So weist der Historiker Emilio Gentile in seinen Arbeiten ausdrücklich darauf hin, dass hinsichtlich des italienischen Faschismus selbst bei Auseinanderklaffen totalitären Herrschaftsanspruchs und „gehemmt totalitärer"[74] politischer Praxis von Totalitarismus gesprochen werden kann, ja sogar muss. Er begründet dies damit, dass der zuweilen unternommene Versuch, den Faschismus einer analytischen Betrachtung gleich einem geometrischen Axiom zu unterziehen, zwangsläufig eine Vielzahl an ideologischen Phänomenen ausblenden oder relativieren würde und folglich die allzu orthodoxe Anwendung des Begriffes beziehungsweise der Theorie ihre eigene Praktikabilität zur Einordnung historischer Phänomene einbüßen müsste. Einzelbegriffe wie ‚Ideologie' würden so dem italienischen Faschismus abwechselnd graduell zu- beziehungsweise abgesprochen werden. Als Folge eines solchen *circulus vitiosus* könne es dann laut Gentile nicht mehr verwundern, wenn im wissenschaftlichen Reigen der Interpretationsversuche in absehbarer Zukunft Forscher auf den Plan treten würden, die im Zuge ihrer logischen Argumentationsketten schließlich die Existenz des Faschismus gänzlich und zugleich zwangsläufig negieren müssten.[75]

Unabhängig davon, ob und wie sehr der italienische Faschismus den Kategorien der Totalitarismusforschung entspricht, sind ihre empirischen und deskriptiven Errungenschaften für die Interpretation des Faschismus unumstritten. Insbesondere da der rekonstruierende Blick auf die Herrschaftstechnik auch das Phänomen der Massenvernichtung immer mehr ins Blickfeld der Forschung gebracht hat, stellen sich aber zunehmend auch Fragen hinsichtlich der Gesamtdeutung der ideologischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts: „Man will begreifen, was man längst weiß – und was doch ohne interpretierende Hilfe unverständlich, ja unglaubhaft zu bleiben droht."[76] So ist seit 1989/90 verstärkt das Konzept der Politischen Religionen „in die Arena der Deutungen zurückgekehrt"[77] und hat dabei wesentliche Rückschlüsse auf die Gründe für das Aufkommen der ideologische Massenbewegungen ermöglicht, die ihrerseits am Anfang des ‚kurzen' 20. Jahrhunderts (1918-1989)[78] in neuartiger Weise mehr oder weniger erfolgreich versucht haben, die Menschen in ihren Bann zu ziehen. Der Erste Weltkrieg, seine in aggressivem Revisionismus gebündelten politischen und gesellschaftlichen Konsequenzen, aber auch die aus ihm heraus konstruierten Mythen einer heroisch überhöhten Kriegserfahrung bereiten den Boden und liefern die Mittel, ganze Massen desillusionierter Menschen zu mobilisieren. Diese moderne Massengesellschaft hat letztlich trotz der sie begleitenden und vielleicht auch hervorbringenden Säkularisierung keine definitive Trennung von Religion und Kirche erfahren. Doch vollzieht sich laut Gentile seit der amerikanischen Unabhängigkeit ein grundlegender Wandel: Während noch in den Jahrhunderten davor die Religion und ihre Institutionen (Ecclesia) den politischen Bereich für sich beanspruchten, ist es im Zeitalter der Moderne vor allem die Politik, die sich zunehmend in die Sphäre des Religiösen ausdehnt und in den ideologischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts eine autonome religiöse Dimension erlangt. Dieser Prozess der Säkularisierung politischer Macht wird begleitet von der Sakralisierung der Politik, wie sie sich zunächst in der Französischen Revolution, den demokratischen Revolutionen des 19. Jahrhunderts und schließlich in den totalitären Bewegungen des 20. Jahrhunderts manifestiert.

In Italien zeigt sich dies im offenkundigen Anspruch Mussolinis und seiner Mitstreiter, ein totalitäres Regime zu installieren, das den

ganzen Menschen fordern und die ganze Nation zu einem neuen Vaterlandskult bekehren soll und deshalb zwingend die Mobilisierung der Massen verlangt. Folgerichtig erkennt die faschistische Bewegung frühzeitig, dass ihnen die Moderne im Zuge der geistigen Krise (Eric Voegelin) des Fin de siècle neuartige Möglichkeiten der Massenmobilisierung eröffnet, die in den Bereich des Religiösen hineinspielen und der Liturgie entlehnte Methoden suggerieren. Mittels der Verwirklichung eines kollektiven fideistischen Konformismus (Emilio Gentile) sollen die Menschen in eine permanente Mobilisierung versetzt werden, die bedingungslosen Dienst am *Duce*, seiner Partei und der faschistischen Revolution fordert und fördert. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum das faschistische Regime große Energien aufbringt, um einen eigenständigen Glaubenskanon zu formulieren und zu vermitteln, der dem Faschismus unweigerlich die Züge einer säkularen Religion verleiht.[79] Die Massen sollen zu den Mythen des Faschismus ‚bekehrt' werden, um durch dauerhafte Zustimmung und Vereinnahmung das Machtstreben und den damit einhergehenden totalitären Herrschaftsanspruch zu legitimieren und schließlich zu realisieren. So sollen die Menschen in einen neuen totalitären Staat inkorporiert werden und sich von einer ‚dekadenten' und desorientierten Masse zu einem in sich geschlossenen und aus sich schöpfenden *Popolo* (Volk) wandeln – zu einer „comunità morale", die sich zu einem einzigen, von den faschistischen Mythen generierten Glauben bekennt. Dieser soll dem Volk schließlich durch zuweilen der Liturgie entlehnte Rituale und Symbole vermittelt werden (liturgia laica), mit dem Ziel, den ‚Neuen Menschen' einer neuen Zeit zu schaffen.[80] Es offenbart sich das Kerngerüst der „religione fascista" (Mussolini), das demnach aus Glaube, Mythos, Ritus und der Communio (*comunità fascista*) besteht und sich im Credo der faschistischen Bewegung manifestiert: *credere – obbedire – combattere*![81]

Anmerkungen

[1] Hürten 1996, S. 59.

[2] Der italienische Faschismus ist im Vergleich zu Hitlerdeutschland und der Sowjetunion in vielerlei Hinsicht als eine ‚abgeschwächte' Form von totaler Willkürherrschaft zu begreifen. So kann er nie wirklich vollständig all die institutionellen, politischen und sozialen Kompromisse überwinden, auf denen Mussolinis persönliche Herrschaft gründet. Als Beispiel genügt hier allein die immense Konzession des Faschismus gegenüber der katholischen Kirche in den Lateranverträgen von 1929 (*Conciliazione*).

[3] vgl. Maier 1996, S. 248.

[4] vgl. „absolutistische[r] Staat (Luigi Salvatorelli) [...] absolutistische Autokratie (Giustino Fortunato)", in: Maier 1996, S. 238.

[5] Maier 1995, S. 25.

[6] vgl. Petersen 1996, S. 20.

[7] Amendola 1951.

[8] Die Ermordung des sozialistischen oppositionellen Abgeordneten Giacomo Matteotti am 11. Juni 1924 (*Delitto Matteotti*) löst die letzte große Krise der sich auf dem Weg zur Stabilisierung ihrer Macht befindlichen faschistischen Bewegung aus. Im Zuge der landesweiten Proteste der Bevölkerung gegen die Ermordung des Politikers und der Forderung der parlamentarischen Oppositionsgruppe Aventino nach Abschaffung der faschistischen Kampfbünde (*squadre*) droht die Position Mussolinis vakant zu werden. Uneinigkeit und die Unfähigkeit der Aventino-Gruppierung, über die Eigenschaft als Fürsprecher der protestierenden Bevölkerung hinaus sich als tatsächliche Alternative zum Faschismus zu präsentieren, führen aber schließlich zur Zerschlagung der Opposition. Womit der Weg für den faschistischen Staatsaufbau totalitärer Prägung frei aber auch notwendig wird.

[9] Veneruso, Danilo: L'Italia fascista. 1922-1945. (1996), S. 75: „Der faschistische Staat soll nicht mehr der Rahmen einer Vielzahl von verschiedenen Ideologien sein, sondern die historische und institutionelle Verwirklichung einer einzigen, eigenen und unverwechselbaren Ideologie und zwar einer Ideologie, die von den Bedürfnissen der Nation geprägt ist."

[10] Dies geschieht erstmals im Januar 1925 in dem von Lelio Basso unter dem Pseudonym ‚Prometeo Fildomeno' verfassten Artikel ‚L'antistato' in: La Rivoluzione Liberale, 2.1.1925.

[11] vgl. Amendola 1951, S. 240.

[12] dt. i.e.S. „unbezähmbarer, totalitärer Willen"; i.w.S. „unbezähmbarer Willen zur totalen Autorität".

[13] vgl. Maier 1996, S. 238.

[14] Rede Mussolinis vom 28. Februar 1926 im Istituto di Cultura in Florenz.

dt. „Ja, wir sind totalitär! Wir sind totalitär und wollen es von morgens bis abends sein!"

[15] Sturzo, Luigi: Italien und der Fascismus. Köln 1926, S. 207, zit.n. Petersen 1996, S. 23.

[16] Der Kriterienkatalog wurde von Sebastian Franke übernommen: Franke 2007, S. 4f.
URL:
http://heidelberg.sicherheitspolitik.org/Totalitarismus%20Nordkorea.pdf (26.10.2007).

[17] vgl. die Definition von Ideologie bei Friedrich Pohlmann: „Totalitäre Ideologien sind dogmatische, in sich geschlossene, andere Deutungsmuster rigoros ausschließende Systeme zur Universalerklärung der Wirklichkeit. Die gesamte vergangene, gegenwärtige und zukünftige gesellschaftliche Wirklichkeit wird aus wenigen Grundaxiomen ‚abgeleitet'... wobei diesen Grundaxiomen der Rang ‚wissenschaftlich bewiesener Wahrheiten' zugesprochen wird" (aus: Pohlmann 1995, S. 132).

[18] De Bernardi 2003, S. 130.

[19] So ist beispielsweise weder im Nationalsozialismus noch im italienischen Faschismus der Aspekt der staatlichen Kontrolle der Wirtschaft in ausreichendem Maße erfüllt.

[20] Christova 2006, S. 27.

[21] Vollnhals 2006.

[22] Von zentraler Bedeutung ist hier Arendts Hauptwerk ‚Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft' (engl. 1951; dt. 1955).

[23] Vollnhals 2006.

[24] Arendt 1991[2], S. 714.

[25] vgl. Mey 2003, S. 206.

[26] Mey 2003a, S. 331.

[27] Mey 2003a, S. 331.

[28] Juan J. Linz' mittlerweile zu den Klassikern der Totalitarismusforschung zählendes Hauptwerk ‚Totalitarian and Authoritarian Regimes' wurde 1975 in den USA erstmals veröffentlicht: vgl. Linz 2000.

[29] Juan J. Linz definiert Autoritarismus anhand der Kriterien begrenzter Pluralismus, Fehlen einer umfassenden Ideologie und fehlende Mobilisierung der Massen, wodurch die Wesensmerkmale des Totalitarismus noch einmal herausgestellt werden.

[30] Franke 2007, S.8.

[31] Franke 2007, S.8.

[32] Linz 2003, S. 261.

[33] Linz 2003, S. 265.

[34] Linz 2003, S. 266.

[35] Zur Definition von Religion vgl. exemplarisch den substantialistischen Ansatz bei Gustav Mensching: „Religion ist erlebnishafte Begegnung des Menschen mit dem Heiligen und antwortendes Handeln des vom Heiligen bestimmten Menschen." (aus: Mensching 1959, S.376); beziehungsweise den funktionalistischen Ansatz etwa bei Émile Durkheim: „Religion [ist ein] solidari-

sches System von Überzeugungen und Praktiken, die sich auf heilige Überzeugungen und Praktiken beziehen, die in einer moralischen Gemeinschaft, die Kirche genannt wird, alle Personen vereint, die ihr angehören." (vgl. das Lemma ‚Religionsdefinitionen' in Wikipedia.de: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Religionsdefinition (26.09.2007)).
So stellt sich die weiterführende Frage nach dem, was eigentlich das ‚Heilige' ist. vgl. hierzu unter anderem Otto 2004 und Eliade 2007.

[36] Maier 1995, S. 10.

[37] Die Parteistatuten des PNF beispielsweise sahen vor, dass Parteimitglieder, die als Verräter an der Bewegung beziehungsweise am ‚Glauben' an den Faschismus entlarvt und infolgedessen aus der Partei ausgeschlossen wurden, in keiner Weise mehr am öffentlichen Leben teilnehmen durften (erano messi al bando dalla vita pubblica); vgl. Missori 1986.

[38] Maier 1995, S. 12.

[39] Maier 1995, S. 15.

[40] Erste Auseinandersetzungen mit dem Begriff der politischen Religionen finden sich früh in Tommaso Campanellas ‚Civitas solis' (1623), Daniel Clasens ‚De religione politica' (1655) und Christoph Martin Wielands im Zuge der Französischen Revolution entstandenen Abhandlungen über Staatswesen und Volkssouveränität. Siehe hierzu: Seitschek 2003, S. 109-120.

[41] vgl. Seitschek 2003b, S. 110-116.

[42] Voegelin 2007, S. 30: „Durch seine einzigartige Eigenschaft, durch den Glanz, der ihn umgibt, durch das Licht, das er den anderen Sternen vermittelt, die um ihn eine Art Hof bilden, durch die gleichmäßige und gerechte Zuteilung des Lichtes an die Zonen der Erde, durch das Gute, das er allwärts schafft, indem er ohne Unterlass überall Leben, Freude und Tätigkeit verbreitet, durch seine unermüdliche Bewegung, in der er doch immer ruhig erscheint, durch seinen stetigen und unwandelbaren Lauf, von dem er nie abweicht und ausbiegt, ist sicherlich das Bild des Sol das lebendigste und schönste eines großen Monarchen." (Ludwig XIV.: Memoiren).

[43] Clasen, Daniel: De religione politica. Magdeburg 1655, Kap. V, S. 65, zit.n. Seitschek 2003b, S. 115.

[44] vgl. Seitschek 2003b, S. 114ff.

[45] Seitschek 2003b, S. 120.

[46] Seitschek 2003b, S. 120.

[47] it. „sfruttamento del sentimento religioso"; Schäfer 1996, S. 46.

[48] vgl. Schäfer 1996, S. 46.

[49] vgl. Maier 1997, S. 306: „Dass moderne politische Bewegungen mit Hilfe religiöser Kategorien beschrieben und analysiert werden können, ist [insbesondere] ein Ergebnis der religionsphilosophischen und -phänomenologischen Forschung seit dem Ersten Weltkrieg"; vgl. hierzu weiterführend die Werke von Rudolf Otto, Heinrich Scholz, Gerardus van der Leeuw, Mircea Eliade, Friedrich Heiler, Romano Guardini und Roger Caillois.

[50] vgl. Voegelin 2007, S. 63.

[51] Seitschek 2003, S. 131.

[52] vgl. Opitz 1996, S. 74.

[53] Voegelin 2007, S. 17.

[54] Der Begriff ‚innerweltlich' ist hier symbolisch zu verstehen und bezieht sich auf eine Suche des Göttlichen/Weltgeistigen in den Teilen der Welt, also innerhalb, diesseitig (immanent) und nicht außerhalb der Welt, im Weltgrund, in Gott (transzendent).

[55] Voegelin 2007, S. 17.

[56] Hierzu sei bemerkt, dass beispielsweise auch Romano Guardini das „neuzeitliche Daseinsgefüge", das seines Erachtens durch die drei Begriffe Natur, Kultur und Subjekt gekennzeichnet ist, als ein vom außerweltlichen Gott abgetrenntes neues, diesseitiges Letztes (vgl. Realissimum) kritisiert, das zwar religiöse Momente, aber keine christliche Prägung mehr habe und sogar zum Christentum in Widerspruch stünde.
vgl. Hover 1996, S. 173. Weiterführend: Guardini 1950.

[57] vgl. Hirschberger 2000 II, S. 429: "Der Staat wird von Hegel ganz konkret verstanden. Er sieht in ihm sogar eine lebendige Person. Sein Geist, der ‚Volksgeist', soll für jeden Einzelnen etwa das sein, was die Seele für den Leib ist. Im Volksgeist offenbart sich der objektive Geist. Durch die besonderen Volksgeister hindurch steigt dann der objektive Geist zur Weltgeschichte empor und wird zum allgemeinen ‚Weltgeist' [Weltgrund], dessen Recht das höchste Recht ist."

[58] vgl. Voegelin 2007, S. 56f.

[59] vgl. Behrens 1997, S. 250: Im Zusammenhang mit den politischen Religionen wird hier Ideologie als die Verabsolutierung eines Teiles der Wirklichkeit verstanden.

[60] vgl. Seitschek 2003, S. 137f.

[61] vgl. Voegelin 2007, S. 38: Friedrich II. von Hohenstaufen (1194-1250) ist, indem er sich nach der Eroberung Jerusalems (1229) gegen den päpstlichen Bann selbst zum ‚Messiaskönig' (Voegelin) krönt in dieser Hinsicht der erste in Europa, der den Schritt weg von der außerweltlich bezogenen Ecclesia hin zu einer gegenüber der Ecclesia gänzlich emanzipierten Staatsordnung vollzogen hat: Die antike Justitia wird zur Staatstugend erhoben, ihr Kult zur Staatsreligion und das Volk zum Dienst an ihr gezwungen. Der Papst erklärt den Kaiser zum Antichristen. Friedrich II. wird dennoch von vielen Menschen als ‚Erlöserfigur' gesehen, er hat den Anspruch einer universalen, ja sakralen Kaiserherrschaft; womit, so Voegelin, die erste innerweltliche politische Religion auf dem Boden der christlichen Ecclesia entstanden ist.

[62] vgl. Voegelin 2007, S. 30.

[63] Seitschek 2003, S. 142.

[64] vgl. Seitschek 2003a, S.244f.
[65] Mey 2003a, S. 379.
[66] Aron griff in den 1930er Jahren zunächst den Begriff der ‚politischen Religionen' zur Beurteilung der totalitären Regime auf, entwickelte ihn aber in den 1940er Jahren zu dem der ‚weltlichen Religionen' weiter.
[67] „[…] eines haben Christentum und wir Nationalsozialisten gemeinsam, und nur dies eine: wir verlangen den ganzen Menschen" (Roland Freisler).
vgl. Moltke, Helmuth James von: Briefe an Freya. 1939-1945. München 1988, S. 608, zit.n. Maier 1997, S. 309.
[68] vgl. Maier 1997, S. 305.
[69] Mey 2003a, S. 329.
[70] Linz 2003, S. 302.
[71] vgl. Linz 2003, S. 302f.
[72] Diese konzentriert sich immer mehr auf die Sowjetunion und das nationalsozialistische Deutschland.
[73] Dies belegen die zahlreichen einschlägigen Selbstbekundungen, die tatsächlich unternommenen und teilweise auch geglückten Versuche, totalitäre Herrschaftsansprüche zu institutionalisieren, und schließlich die Wirkung, die der Faschismus zumindest ansatzweise bei vielen Menschen entfaltet hat.
[74] Linz 2003, S. 264f.
[75] vgl. Gentile 2007, S. VII.
[76] Maier 2003, S. 10.
[77] Maier 2003, S. 10.
[78] Der Historiker Eric Hobsbawm hat den Begriff des ‚kurzen Jahrhunderts' für das 20. Jh. geprägt, da er damit den tatsächlichen historischen Epochen Rechnung trägt. Demnach ist die Zeit bis zum Ersten Weltkrieg historisch noch dem 19. Jh. zuzurechnen, während das 20. Jh. mit dem Fall der Berliner Mauer und dem Ende des Sowjetunion seine geschichtlich einschneidende Wende erfährt.
[79] Mussolini, Benito: Vincolo di sangue. In: Il Popolo d'Italia. 19. Januar 1922: „Il Fascismo è una fede che ha raggiunto le altitudini religiose", zit.n. Gentile, Emilio: Fascismo. Storia e interpretazione. (2007[3]), S. 216.
dt. „Der Faschismus ist ein Glaube, der die Höhen einer Religion erreicht hat."
[80] vgl. Gentile 2007, S. 223f.
[81] dt. Glauben – Gehorchen – Kämpfen. Hierzu weiterführend Galeotti, Carlo: Credere, obbedire, combattere. I catechismi del fascismo. Viterbo 1999.

3 KATHOLISCHE KIRCHE UND ITALIENISCHER STAAT

3.1 Staat und Kirche in Italien vom *Risorgimento* bis zum Ersten Weltkrieg

Mit der Proklamation des *Regno d'Italia* am 17. März 1861 ist die territoriale Einheit Italiens weitestgehend vollzogen; der einstmals sperrig im Herzen des Landes liegende Kirchenstaat existiert nicht mehr und Rom wird nach dessen Eroberung im Jahre 1870 schließlich zur neuen und ‚natürlichen' Hauptstadt Italiens erklärt.[1] Die Römische Frage, das heißt die Frage nach der Zukunft der weltlichen Herrschaft des Papstes und der Kirche wird mit dem Ende der päpstlichen Herrschaft über Rom (1870/71) und der intransigenten Reaktion Pius IX. zu einem zentralen und zugleich sehr delikaten Problem des jungen Nationalstaates, ist sie doch aufs Engste mit der Frage nach dem zukünftigen Status von Kirche und Religion im italienischen Einheitsstaat verknüpft.[2] An ihr entzündet sich der historische Konflikt zwischen weltlichem Herrschaftsanspruch der Kirche[3] und neuzeitlich-laizistischer Staats- und Gesellschaftsauffassung, der erst nach jahrzehntelangem dialektischem Reigen mit den Lateranverträgen von 1929 ein für beide Seiten versöhnliches Ende finden wird. Bis dahin bleibt das Verhältnis der Kirche zum Staat, die Zukunft ihrer materiellen Besitztümer und die Rolle der Religion im zivilen Leben und beim Aufbau einer nationalen Identität Gegenstand heftigster Auseinandersetzungen, da beide Seiten, die laizistisch-liberale und die katholische, je unterschiedliche Ideen von Patriotismus und *italianità* mit absoluter Vehemenz zu propagieren und durchzusetzen suchen.

Das von Cavour bereits früh postulierte, weltliche und geistliche Macht zwar strikt trennende und die Kirche als soziale Institution rigoros dem Staat unterordnende, aber der Kirche innerhalb der exklusiven Souveränität des Staates eine eigene religiöse Autonomie zubilligende Prinzip von der freien Kirche im freien Staate (Säkularismus)[4] wird mit der Politik seiner Nachfolger den Gegensatz verschärfend umgedeutet: Geleitet von dem Willen, den Vaterlandskult (*religione della patria*) selbst zu sakralisieren und damit die moralischen Grundlagen des Staates vom Katholizismus hin zum Risorgimento-Nationalismus zu verschieben[5], setzen diese den Primat des zivilen Rechts gegenüber dem religiösen durch und verankern diesen schließlich mit einer Reihe von Gesetzen.[6] Die sich so abzeichnende gegensätzliche Stellung der nunmehr um ihre weltliche Herrschaft gebrachten und auf den religiösen Bereich reduzierten Kirche zum mittlerweile übergeordneten laizistisch konstituierten Staat verfestigt sich 1864 mit der Reaktion des überaus intransigenten Papstes Pius IX., der mittels eines von ihm verfassten, die laizistische Konzeption von Staat und Gesellschaft rigoros verurteilenden ‚Syllabus Errorurm'[7], das (offizielle) politische Denken und Handeln der (meisten) Katholiken für annähernd drei Jahrzehnte bestimmen wird („Exkommunikation des Risorgimento"[8]).

Im selben Jahr veröffentlicht der Papst seine Enzyklika ‚Quanta Cura', womit er abermals entschieden die mit den Nationalismusbewegungen forcierte Religionsfreiheit und die Trennung von Staat und Kirche angreift. Der darin formulierte Protest gegen die säkularisierten Staaten Europas und der nunmehr tiefe Graben zwischen katholischer und nationalistisch-liberaler Lebensauffassung führt den Vatikan schließlich auch in die diplomatische Isolation.[9] Dieser Prozess der Entfremdung von Staat und Kirche aber auch von Kirche und Gesellschaft findet im Juli 1870 während des Ersten Vatikanums mit der Erklärung des Unfehlbarkeitsdogmas seinen vorläufigen Höhepunkt. Die Eroberung Roms und dessen Eingliederung in den italienischen Einheitsstaat im September 1870 verschärft den Konflikt weiter, da die Befreiung der Kirche vom machtpolitischen Ballast der weltlichen Herrschaft nicht als Chance zur Modernisierung der Kirche begriffen wird (Modernismus-Krise). Stattdessen geht die Auseinandersetzung weit über die wenngleich sinnbildhaften territorialen Belange hinaus, indem ein regelrechter Kampf um die Identität der neuen Nation und ihrer Menschen entbrennt. Dabei beansprucht der Katholizismus auf der Grundlage seiner integrativen Funktion innerhalb der italienischen Geschichte die Führungsrolle, während das laizistisch-liberale Lager die Aushöhlung des ohnehin sehr fragilen nationalstaatlichen Konstrukts befürchtet.

Das in der Folge verabschiedete Garantiegesetz von 1871 (Legge delle Guarentigie)[10] soll das Verhältnis des italienischen Staates zur Kirche normalisieren, indem es weitreichende Konzessionen hinsichtlich religiöser und administrativer Autonomie innerhalb (!) des Staates gewährt. Doch obwohl es der Kirche in Italien weit mehr zubilligt als ihr in vielen anderen, vom Kulturkampf[11] geprägten Ländern Europas gewährt wird, bezeichnet es der Papst als Sakrileg und lehnt es mit der intransigenten Begründung ab, dass die Kirche als Ursprung des Rechts, selbst nicht Gegenstand einer rechtlichen ‚Konzession' sein könne.[12] Anstatt die Römische Frage und die damit notwendige kritische und letztlich konstruktive Auseinandersetzung mit dem modernen Nationalstaat als Ausdruck neuzeitlicher Gesellschaftsformen als Chance zu begreifen, das Prestige des Papsttums zu verbessern und die Kirche selbst zu modernisieren und der modernen Gesellschaft zu öffnen, sucht Pius IX. das katholische Bollwerk mit der Gründung und Stärkung katholischer Organisationen und dem 1874 ausgesprochenen *Non Expedit*, das allen Katholiken sowohl die aktive als auch die passive Beteiligung an Parlamentswahlen verbietet, gegenüber dem laizistischen Staat in Stellung zu bringen.[13] Die beharrliche Weigerung, das *Risorgimento* und die Einheit Italiens als historische Konsequenz anzuerkennen und die von ihm eingeleiteten gesellschaftlichen Veränderungen[14] als Teile eines notwendigen Modernisierungsprozesses zu verstehen, verleihen der päpstlichen Politik zeitweise sogar eine populistische Färbung, vermögen aber nicht über den tiefen Graben zwischen dem um die tradierte feudale Gesellschaftsordnung ringenden Papsttum und den neuen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen hinwegzutäuschen.[15] Im festen Vertrauen auf die Standfestigkeit der katholischen Bewegung versucht der Papst weiterhin den Verlust seiner weltlichen Autorität rückgängig zu machen, ignoriert aber dabei, dass die nunmehr wirkenden und sich in neuen Bündnissen ausdrückenden internationalen politischen Kräfte, die bis 1870 noch Garanten seiner Macht waren, gänzlich andere Bahnen eingeschlagen haben.

Trotz der Intransigenz ist es aber dennoch das Verdienst Pius' IX., erkannt zu haben, dass die Einheit und Freiheit der katholischen Kirche aufs Engste mit Rom und der Römischen Frage verbunden ist und dass die Gefahr neuer Schismen bis hin zur Auflösung der katho-

lischen Kirche zu einzelstaatlichen Landeskirchen nicht mehr wie bisher außenpolitisch und somit temporal, sondern nur noch unter Wahrung des eigenen universalistischen Anspruches auf der Basis des Glaubens verhindert werden kann.[16] Die *Questione romana* wird zur *Questione cattolica* und die Idee eines katholischen Italien (*Italia cattolica*) mitsamt eines vom Papst angeleiteten „patriottismo alternativo"[17] zum Gegenentwurf der Kirche im Kampf um die nationale Identität des Landes. Dabei sieht der Papst in den katholischen Massen die Grundlage für eine neue ‚Heilige Allianz', eine Allianz der Kirche mit dem Volk.[18]

Mit dem fast gleichzeitigen Amtsantritt des neuen Königs Umberto I. (1844-1900) und des neuen Papstes Leo XIII. (1810-1903) im Jahre 1878 scheinen sich neue Hoffnungen auf eine Aussöhnung von Staat und Kirche aufzutun, bevor sich diese nach erneuten unüberbrückbaren Konfrontationen als illusorisch erweisen. Zunächst ist es der Wille des Königs nach Frieden und Stabilität im nach wie vor fragilen Land, sowie die Absicht, die konservativen Kräfte des Katholizismus für die Eindämmung des erstarkenden Anarchismus ‚einzuspannen'. Der Papst erwidert dies mit der gleichen Besorgnis und alimentiert die Hoffnungen der Kompromissbereiten (Transigenten) mit dem Entschluss, einen einzigen Block gegen die gemeinsamen Feinde Anarchismus und Sozialismus bilden zu wollen und die Aussöhnung von Kirche und Staat zur Grundlage der Konsolidierung Italiens zu machen. In dieser Perspektive versucht Leo XIII., anders als sein Vorgänger, die politische und soziale Realität zu bewältigen, indem er für eine „christliche Rückeroberung der Gesellschaft auf der Grundlage kultureller Reformen, sozialen Engagements und katholischer Organisation"[19] eintritt. Der nach wie vor nicht von der Kirche anerkannte Nationalstaat soll nicht, wie etwa von den liberalen Führungskräften befürchtet, unterminiert werden, sondern schrittweise durch die „Verbreitung des katholischen Geistes im öffentlichen Leben"[20] zurückerobert werden, mit dem Ziel einer gesellschaftlich und politisch einflussreicheren Stellung der Kirche als Voraussetzung für die Rückgewinnung der territorialen Souveränität des Papstes. Vor diesem Hintergrund ereignet sich 1887 der vielversprechende, von Pater Luigi Tosti und Innenminister Francesco Crispi orchestrierte Versuch einer *Conciliazione*. Dieser scheitert aber letztlich daran, dass weiterhin kein Einverständnis bezüglich der weltlichen Herrschaft des Papstes gefunden werden kann und die Kirche an ihrer Verurteilung von Demokratie, Rationalismus und liberalem Individualismus festhält.[21] Die Folge sind erneut verhärtete Fronten. Leo XIII. versucht nun auf diplomatischem Weg mit den Großmächten sogar die Einheit Italiens wieder grundsätzlich in Frage zu stellen, während der von Italien mit Deutschland und Österreich-Ungarn geschlossene Dreibund endgültig die Ergebnisse des *Risorgimento* und damit den italienischen Nationalstaat sanktioniert. Die laizistischen Momente der Risorgimento-Bewegung bleiben für die Kirche ebenso unüberwindbar wie die kirchenfeindliche Programmatik und Ideologie des Liberalismus und dies, obwohl den führenden Staatsmännern bewusst ist, dass vor dem Hintergrund der sich Ende des 19. Jahrhunderts verschärfenden sozialen Frage[22] die große Masse des traditionell stark von der Kirche beeinflussbaren Kleinbürgertums nicht ohne einen Konsens mit dem Vatikan für die Sache des Nationalstaates gewonnen werden kann.[23] Der Gegensatz zwischen der auf dem „mittelalterlichen Konstrukt einer religiös-politischen Einheitswelt"[24] beharrenden, für eine katholische Gesellschaftsordnung kämpfenden Kirche und des sich fundamentalistisch auf die laizistischen Ideale von *Risorgimento* und Aufklärung berufenden italienischen Nationalstaates bleibt bestehen

und spaltet weiterhin die politisch und gesellschaftlich führenden Kreise im Land.[25]

Wie sehr die machtpolitische Haltung des Vatikans die Situation der Katholiken in Italien belastet, zeigt die Tatsache, dass immer mehr katholische Laien nach Möglichkeiten suchen, innerhalb der eng gesteckten Grenzen sozial beziehungsweise kommunalpolitisch aktiv zu werden, um Verantwortung im modernen, säkularisierten und demokratisch konstituierten Nationalstaat zu übernehmen und damit eine Bresche in die Immobilität von Klerus und Kurie zu schlagen. So emanzipiert sich allmählich, aber ohne dabei zwingend zu sein, eine zur kirchlichen Führung gegenläufige Bewegung der katholischen Laien, die auf verstärkte Partizipation und gesellschaftliche Anerkennung drängt. Begleitet wird diese Entwicklung vom sozial bedingten Dissens zwischen klientelär-elitärer Staatsautorität und einer sich auf verbindende Werte berufenden Gesellschaft sowie deren politische Aufteilung in ein pro-kirchlich-konservatives[26] und ein sozialistisches Lager.

Mit dem neuen Jahrhundert beginnt auch für das politische Italien ein neues Zeitalter, das für die ersten 15 Jahre von Giovanni Giolitti geprägt werden wird, dessen pragmatisch-indifferente und damit vergleichsweise tolerante Haltung gegenüber der Kirche neuartige Spielräume eröffnet.[27] Er betont in der Tradition des *Risorgimento* das Prinzip der strikten Trennung von weltlich-staatlicher und geistlich-kirchlicher Sphäre und damit die strikte Parallelität von ziviler und kirchlicher Macht, die sich jeweils ohne wechselseitige Berührung oder gar Kontamination entfalten soll: „Guai alla Chiesa il giorno che volesse invadere i poteri dello Stato!“[28] Die Ende des 19. Jahrhunderts genährten Hoffnungen auf eine Aussöhnung werden damit *ad acta* gelegt, wenngleich die seit den 1890er Jahren insbesondere vor dem Hintergrund der italienischen Kolonialpolitik verstärkt voranschreitende wirtschaftliche Verzahnung von liberalem Kapitalismus und katholischem Bankwesen eine rigorosere Konfrontation obsolet erscheinen lässt.[29]

Für Giolitti stellt das Garantiegesetz von 1871 nach wie vor das juristische „non plus ultra“[30] in der Römischen Frage dar, weil es ein offenbar realistisches Gleichgewicht von Staat und Kirche in Italien zugunsten der Ordnung im Land gewährleistet. Damit ist für Giolitti ein *modus vivendi* gefunden, zumal es sowohl die klerikalen als auch die antiklerikalen Extreme im Zaum zu halten vermag.[31] Diese Ansicht wird vom neuen Papst Pius X. allerdings ebenso wenig geteilt, wie von seinen Vorgängern, die allesamt das Garantiegesetz als einen nicht hinnehmbaren Affront gewertet und sich als „Sklaven des italienischen Rom“[32] betrachtet haben. Exemplarischen Ausdruck findet der notorische Kampf der Päpste gegen Modernismus und Moderne[33] im Kommentar des Papstes zur Thronbesteigung des gänzlich antiklerikalen Viktor Emmanuels III., wonach er dieses Ereignis als „grave lutto per la Chiesa“[34] bezeichnet. In dieser Perspektive verfasst Pius X. 1905 die folgenreiche Enzyklika ‚Il fermo proposito‘[35] mit der er die katholischen Laienorganisationen und vor allem das Laienapostolat vollständig neu organisiert und dem politischen Leben zugänglich macht. So werden in unmittelbarer Abhängigkeit von den Bischöfen große katholische Vereinigungen (Unioni) gegründet, die die katholischen Aktivitäten auf den Ebenen des kulturellen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Lebens bündeln und lenken sollen.

Das Erstarken der politischen Massenbewegungen, allen voran des Sozialismus, und die damit einhergehenden ersten Generalstreiks machen die Relativierung des überkommenen *Non Expedit* unumgänglich, sollen doch nun auch in Italien die in die Politik drängenden katholischen Gruppen im Sinne einer antimodernistischen und antisozialistischen Ge-

genbewegung kollektiviert und formiert werden.[36] Die von Papst und Kurie gelenkte innerkirchliche Zentralisierung soll die Abschottung des Katholizismus gegenüber modernen und liberalen Denkformen erleichtern und die außerkirchliche Beeinflussbarkeit der katholischen Massen begrenzen, beendet aber gleichzeitig den bisher auf katholischer Seite vorherrschenden Absentismus und schafft so (*nolens volens*) die Grundlage für eine spätere *Conciliazione*.[37]

Vor dem Hintergrund der erheblichen Ausweitung des Wahlrechts (1912) und dem Erfolg der linken Arbeiterbewegungen (Sozialismus, Kommunismus) kommt es 1913 zu einer Einigung (Patto Gentiloni) zwischen der katholischen Wählervereinigung (*Unione elettorale cattolica*) und moderaten katholischen Liberalen. Diese soll den bevorstehenden Wahlerfolg der linken Massenbewegungen verhindern und das bestehende politische Gleichgewicht erhalten. Unter der Federführung Vincenzo Ottorino Gentilonis werden die Bedingungen festgelegt, unter denen die katholischen Wählervereinigungen den liberalen Kandidaten ihre Unterstützung zusichern. Dabei stützt sich Gentiloni auf die Tatsache, dass das mittels der Pfarreien hervorragend organisierte Netz der katholischen Vereinigungen im Kampf um die Wählerstimmen den einzigen flächendeckenden Gegenpol zu den sozialistischen Arbeiterzirkeln darstellt. Der ‚Patto Gentiloni' stellt so unter Wahrung von sieben vorwiegend konfessionellen Bedingungen ein Verhältnis der Abhängigkeit zwischen politischem Katholizismus und dem liberalen Honoratiorenparlament her. Inhaltlich geht es dabei vor allem um den Erhalt der Konfessionsschulen, die religiöse Erziehung in den öffentlichen Schulen, die Ablehnung der Ehescheidung und die Etablierung der katholischen Organisationen im laizistischen Staat.[38] Der Patto Gentiloni ist somit der entscheidende Schritt zur dauerhaften Beteiligung der Katholiken am politischen Leben. Die giolittianische Doktrin von den parallelen, sich nicht tangierenden, Sphären beginnt im Angesichte der sich verändernden politischen und sozialen Bedingungen der noch jungen italienischen Massengesellschaft gravierend zu bröckeln. Das Gleichgewicht zwischen Katholiken und Sozialisten, bisher noch weise von Giolitti ausgenutzter Garant der liberalen Hegemonie, ist seit den Wahlen von 1913 empfindlich gestört. Die Religion ist nunmehr zum *Instrumentum regni* geworden und erweist sich unter dem Einfluss des Philosophen Giovanni Gentile als integratives Element nationalen Bewusstseins, womit sie für die sich im Fahrwasser des Ersten Weltkrieges formierenden nationalistischen und faschistischen Kräfte nützlich wird.[39]

3.2 Kirche und Staat in Italien von 1914 bis 1929

Der sich mit dem Ersten Weltkrieg dramatisch zuspitzenden gesellschaftlichen und politischen Veränderung in Italien steht die Katholische Kirche, angeführt von ihrem neuen und kompromissbereiteren Papst Benedikt XV., in einer Weise gegenüber, die mit der äußerst angespannten Lage zur Jahrhundertwende nicht mehr vergleichbar ist: Dank dem Patto Gentiloni kann sich das politisch engagierte katholische Bürgertum mit beachtlicher Fraktionsstärke endlich an der politischen Gestaltung des Landes beteiligen und insbesondere in seinem Führer Luigi Sturzo den Willen zu grundlegender gesellschaftlicher Erneuerung ausdrücken. Darüber hinaus zeigen die Katholiken in vielen Bereichen eine zunehmend nationalere Orientierung[40], die einhergeht mit einer im Schatten des Krieges neu entfachten Religiosität und dem zugleich vom Krieg vorgezeichneten Niedergang des laizistisch-liberalen Staates.

Der Eintritt der Katholiken in die Politik verändert die Ausgangslage für eine Lösung der

Römischen Frage, da diese von nun an in der Lage sind, sozusagen von innen heraus nicht nur den Staat in seiner Haltung zu beeinflussen, sondern selbst zur Veränderung dieser Haltung beizutragen, indem sie auf eine neue Staatsauffassung hinwirken können, die dann zur Grundlage einer späteren Lösung des Problems werden könnte.[41] In dieser Perspektive kann der sich während des Krieges sehr für den Frieden engagierende Papst eine Vermittlerrolle bei den Pariser Friedensverhandlungen erhoffen, doch sind es erneut die antiklerikalen Kräfte der liberalen Politikerriege, die eine für Italien ungünstige, internationale Debatte über die Römische Frage befürchten und deshalb mit Erfolg auf den Ausschluss des Heiligen Stuhles drängen. Damit wird abermals eine vielversprechende Chance zur Aussöhnung von Staat und Kirche vereitelt, zumal man sich in liberalen Kreisen der mit dem allmählichen Eintritt der Katholiken in die Politik nunmehr veränderten politischen Konstellation nicht bewusst wird und den universalistisch-pazifistischen Neutralitätsanspruch Benedikts XV. verkennt.[42] So scheitert auch der von Ministerpräsident Orlando unternommene aussichtsreiche Versuch einer Aussöhnung von Staat und Kirche (die ihrerseits weit über die Errungenschaften der Lateranverträge von 1929 hinausgegangen wäre)[43] an der immer wieder aufflackernden Intransigenz und dem nach wie vor herrschenden Staatsantiklerikalismus. Dennoch wird deutlich, dass sich die grundsätzlichen Umstände zugunsten einer Lösung der nunmehr überkommenen Römischen Frage verändert haben.[44]

Zu Beginn des Jahres 1919 gelingt es dem politischen Katholizismus mit der Gründung der Katholischen Volkspartei (*Partito Popolare Italiano/PPI*) sich endgültig von der kirchlichen Kirchenhierarchie zu emanzipieren und damit den aus dem Weltkrieg resultierenden gravierenden Problemen für Staat und Gesellschaft ein modernes, stärker im Volk verankertes und überdies bereits in anderen Ländern erprobtes Mittel zur Massenmobilisierung entgegenzustellen (vgl. etwa die Zentrumspartei in Deutschland).[45] Gründer und Ideengeber dieser neuen Partei ist der christdemokratisch orientierte Priester Luigi Sturzo, der für ein entschieden akonfessionelles und autonomes Parteiprogramm steht, das seinen Schwerpunkt eindeutig auf die drängenden Fragen der Wohlfahrt setzt.[46] Damit manifestieren die Katholiken ihre politische Distanz zum Papsttum und seinen Forderungen nach Souveränität und Unabhängigkeit, wenngleich sie dessen Autorität in spirituellen Belangen als Grundlage eines universellen friedlichen Zusammenlebens unterstreichen. Sturzo betont dabei, dass der PPI jene sozialen Kräfte angemessen repräsentieren soll, die im *Stato liberale ottocentesco*[47] bisher keinen Ausdruck gefunden haben.[48] Die Forderung Sturzos nach Religionsfreiheit, Freiheit der Lehre und Freiheit der Klassenorganisation, sowie nach kommunalen wie lokalen Freiheiten der Verwaltung stehen freilich im Kontrast zu den sich anbahnenden Monopolisierungsprozessen des späteren faschistischen Regimes. So ist es der Führer des PPI, der 1922 im Angesichte der Machtübernahme Mussolinis vor jeglicher(!) Instrumentalisierung der Religion zu politischen Zwecken warnt.[49] Sturzo bezeichnet damit in scharfer Voraussicht einen unter religiösen Gesichtspunkten nur schwer verständlichen aber kaum noch zu vermeidenden Konsens von Kirche und faschistischem Staat, der schließlich bis in die Gräuel der italienischen Angriffskriege hinein halten wird.

Im Jahr der Machtübernahme Mussolinis beginnt mit dem neuen Papst Pius XI. (1857-1939) für die Kirche eine „Epoche der Konkordate“[50], die das Ziel verfolgt, die Unabhängigkeit des Heiligen Stuhles durch direkte Verhandlungen mit den Einzelstaaten selbstständig abzusichern, ohne dabei auf die Vermittlung eines einzigen Staates (wie etwa

Frankreich im 19. Jahrhundert) zurückgreifen zu müssen.[51] Der neue Papst erweist sich in dieser Hinsicht als ausgesprochen diplomatisch, andererseits vertritt er eine entschieden antitotalitäre Haltung, die vor allem angesichts der totalitären Beschleunigung des Regimes zu vermehrten Spannungen führen wird.[52] Wie etliche seiner Vorgänger ist auch Pius XI. patriotisch gesinnt, zugleich aber lehnt er den Nationalismus ab. Ihm geht es vielmehr darum, möglichst viel vom ‚Königreich Christi' und von dessen Frieden zu verwirklichen, daher auch die Einsetzung des Christkönigs-Festes als ein Gegenmoment zum mythisch-kultischen Anspruch Mussolinis und der laizistisch geprägten Wirklichkeit der modernen Nationalstaaten.[53] Sein Pontifikat ist schon zu Beginn geprägt von einer kirchenpolitisch auf Kontinuität bedachten Haltung, die sich vor allem in seiner diplomatisch geschickt geführten Konkordanzpolitik ausdrückt. Seine Intransigenz äußert sich derweil vor allem bei Fragen, die die rechtliche Konzeption des Papsttums und der Kirche betreffen sowie später in seiner grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, dem Rassismus und dem Bolschewismus, die nicht zuletzt auch die wachsenden Spannungen zwischen Regime und Kirche befördert. Ferner steht Pius XI. insgesamt für die Bekräftigung der traditionellen Lehre gegenüber den neuen Tendenzen, was sich letztlich auch in seiner vorbeziehungsweise antimodernen Haltung zur Kirchenkunst und Kirchenarchitektur niederschlägt.

Die großzügigen Konkordate die Pius XI. während seines Pontifikates gestärkt aus der *Conciliazione* lanciert, um nach den Wirren von Kulturkampf (Preußen), Erstem Weltkrieg, Russischer Revolution und der Neuordnung Europas am Pariser Verhandlungstisch (überdies ohne Beteiligung der Kurie) die internationalen Beziehungen der Katholischen Kirche auch gemäß dem 1917 erstmals kanonisierten lateinischen Kirchenrecht (CIC) grundlegend neu zu ordnen, sind Teil einer groß angelegten Strategie, um die Hegemonie der Katholischen Kirche im „Zeitalter der Extreme"[54] zu behaupten: unter anderem Konkordate mit Lettland (1922), Portugal (1928), Italien (1929), Deutschland (1933) und Österreich (1933).[55] Parallel hierzu etabliert der neue Papst in kirchlichen Kreisen die Überzeugung, der Faschismus könne die Feinde der Kirche (insb. den Sozialismus) mit notwendigerweise drastischeren Waffen bekämpfen, als ihr selbst oder dem PPI zur Verfügung stünden.[56] In dieser Perspektive stehen die langwierigen Verhandlungen zwischen dem neuen Regime – Mussolini hat bereits im Frühsommer 1921 eine öffentliche Sympathieoffensive[57] gegenüber der katholischen Kirche begonnen, um den Weg für die politische Zusammenarbeit von Kirche und Staat frei zu machen – und der von Kardinalstaatssekretär Pietro Gasparri angeführten kirchlichen Autorität, die 1929 schließlich in die Lateranverträge und damit der Beilegung der Römischen Frage münden werden. Pius XI. verfolgt so eine Politik, die in deutlichem Gegensatz zu der seiner Vorgänger, insbesondere Leo XIII., steht. Nicht mehr die internationale Einmischung und die Suche nach Souveränität garantierenden Allianzen bestimmt von nun an die päpstliche Politik, sondern der Einsatz für ein möglichst hohes Maß an Konkordanz mit den einzelnen Staaten in kirchlichen Belangen (Kirchenhierarchie, religiöse Erziehung und Bildung, Eherecht, usw.), um sich gegenüber den vielerorts florierenden kirchenfeindlichen Bewegungen langfristig behaupten und die gesellschaftliche Macht der Kirche stärken zu können.

Nachdem der Erste Weltkrieg die fragile Stabilität des liberalen Staatssystems erschüttert hat und die Kollektivierung der Massen, insbesondere in der sozialistischen Bewegung, um die Erfahrungen und Konsequenzen des

Krieges beschleunigt, schnell voranschreitet, sehen die konservativen bürgerlichen Kräfte im neu entstandenen Faschismus eine Möglichkeit der ‚gesunden Reaktion' (*sana reazione*). So erscheint es konsequent, dass sich Pius XI. in Anbetracht der Gefahr einer von den nunmehr bürgerkriegsähnlichen Zuständen im Land implizierten bolschewistischen Revolution (*biennio rosso*), dem Faschismus als möglichem Garanten von Ruhe und Ordnung zuwendet.[58]

Der sich zunächst moderat gerierende Mussolini erscheint dem Papst geradezu als der von der Göttlichen Vorsehung auserkorene Heilsbringer in einer für die Kirche schwierigen Zeit der ideologischen Umbrüche.[59] So ist zu erklären, dass die Kirche einer katholischen jedoch von ihr unabhängigen Partei wie dem PPI die Unterstützung verwehrt und sich stattdessen für ein Regime entscheidet, das seinerseits bereit ist, im Gegensatz zum liberalen postunitarischen Staat die Sache der Kirche in einer noch nie da gewesenen Weise materiell und ideell zu unterstützen, auch und gerade deshalb, weil sie dadurch zum Unterpfand seiner Macht wird.

Früh beginnt das Regime mit der Vereinnahmung der von Juan Linz treffend als unverwüstlich bezeichneten Institutionen der liberalen Ära, zu denen neben Großkapital und Besitzbürgertum, Militär, Bürokratie und Monarchie aber vor allem auch die Kirche gehört.[60] Schrittweise werden die Einschränkungen der Kirche gelockert oder aufgehoben: So wird in staatlichen Gebäuden wieder das Anbringen von Kruzifixen erlaubt, der Religionsunterricht an staatlichen Schulen wird obligatorisch und der Unterricht der christlichen Lehre in der Tradition des als urrömisch und damit uritalienisch deklarierten Katholizismus von Giovanni Gentile zum Fundament und der Krönung der Grundausbildung erklärt.[61] Darüber hinaus stellt das Regime Mussolinis für die Restaurierung von Kirchen beträchtliche Mittel bereit, womit deren kollektivierende und fundamentierende gesellschaftliche Funktion vom Faschismus anerkannt wird. Das Entgegenkommen reicht bis hin zur Sanierung der angeschlagenen vatikanischen Bank (*Banco di Roma*) mit staatlichen Mitteln. Das vom Liberalismus durchgesetzte und von der Kirche schier unverdauliche Plazet hinsichtlich der Ernennung von Bischöfen wird abgeschafft; Seminaristen werden vom Militärdienst freigestellt und katholische Feste als gesetzliche Feiertage anerkannt. Darüber hinaus wird als Zeichen der Wertschätzung jegliche Verunglimpfung des Papstes und Herabsetzung des Katholizismus unter Strafe gestellt. Es wird deutlich, dass es Mussolini mit der Beilegung der Römischen Frage ernst ist. Es gelingt ihm, sich durch die angestrebte Aussöhnung mit der Kirche von allem Vorherigen zu distanzieren und sich als zuverlässiger Partner gegen die (roten) Feinde der Kirche zu empfehlen. Begleitet wird diese Phase der Annäherung vom kontinuierlichen Wechsel zwischen einschüchternder Gewalt, die auch vor kirchlichen Einrichtungen und dem PPI keinen Halt macht, und wohldosierten Elogen, um so die Kirche zu einem konsistenten Entgegenkommen zu drängen.[62]

Nachdem das sich im Aufbau befindende faschistische Regime 1924 von der Matteotti-Krise schwer erschüttert wird und es zur Eskalation im Konflikt zwischen Faschismus und Antifaschismus kommt, entscheidet sich die Kirche gegen die Möglichkeit einer antifaschistischen Koalition aus Sozialisten, Liberalen und demokratischen Katholiken (PPI), um eine vom Faschismus repräsentierte „autoritäre Lösung der Krise"[63] zu ermöglichen.[64] Diese Entwicklung erscheint vor dem Hintergrund der ausgesprochenen geistigen Affinität von katholischer Kirche und Faschismus wie sie sich beispielsweise in der ihnen beiden gemeinen Haltung ausdrückt, jeweils allein im Besitz der Wahrheit sein zu wollen, nicht

mehr allzu verwunderlich, scheint doch die Kirche im faschistischen Autoritarismus zunächst einen Verbündeten zu finden, der eine dem kirchlichen Denken analoge Haltung vertritt („geistiger Totalitarismus“[65]). Anderseits impliziert eine solche Nähe der geistigen Haltungen aber auch jenen Konflikt, der später zum Bruch führen wird und nur zu Beginn aufgrund unmittelbar pragmatischer Notwendigkeiten und der großen Furcht der Kirche vor dem Sozialismus überbrückt werden kann. Unabhängig davon aber zeigt sich die Kirche hocherfreut über die unerwarteten und umso mehr begrüßten Konzessionen, wie sie unter anderem die Rekatholisierung des Schulwesens und anderer gesellschaftlicher Bereiche darstellen.[66] Die antiliberale und wertkonservative Innenpolitik des Regimes stößt bei der Kirche große Türen auf und die Taufe der bereits halbwüchsigen Kinder des als Atheist früher gefürchteten Mussolini im Jahre 1923 unterstreicht überdies geradezu symbolisch den von Pius XI. verkündeten Sendungsauftrag des ‚machtvirtuosen *Duce*‘[67], der sich wiederum getreu seiner Rezeption Machiavellis der Religion freimütig bedient um den Staat zu ordnen, wie einst die Römer.[68]

So gelingt dem Regime nach aggressiver Niederschlagung jeglicher Opposition (u.a. Aventin) die von der Kirche sanktionierte Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung, womit der Boden für den 1925 von Justizminister Alfredo Rocco eingebrachten Vorschlag, das nunmehr 54 Jahre alte Garantiegesetz zugunsten der Kirche zu modifizieren, bereitet ist.[69] Dieser Vorstoß wird allerdings von Pius XI. abgelehnt, um damit ein deutliches Zeichen für gänzlich neue Verhandlungen auszusenden. Für Mussolini bietet diese Einladung die entscheidende Gelegenheit, seinen breit angelegten Konsolidierungsprozess mit der ‚Umarmung‘ der Kirche zu bekrönen und so das katholisch-konservative Lager für die Sache des Regimes zu gewinnen.[70] In einem Brief vom 4. Mai 1926 an Alfredo Rocco offenbart Mussolini, dass die Trennung zwischen „Kirche und Staat ebenso absurd [ist] wie die Trennung zwischen Geist und Materie“, womit der *Duce* die Notwendigkeit betont, „dem italienischen Staat und der italienischen Nation jenen Charakter des katholischen Staates und der katholischen Nation zurückzugeben, den die liberale Politik während langer Jahre auslöschen wollte.“[71] So beginnen im August 1926 die von einem engen Zirkel[72] geführten, überaus geheimen, Verhandlungen die zu jener historischen Großleistung führen werden, die die *Conciliazione* unweigerlich darstellt.[73]

3.3 *È salva l'Italia nel Duce*: Die Lateranverträge (*Conciliazione*, 1929)

Der in der von kirchlicher Autorität schwer gebeutelten, ehemals dem Kirchenstaat angehörenden Romagna geborene und aufgewachsene Mussolini ist ein bekennender Atheist.[74] Seine an den antiklerikalen Traditionen seines Elternhauses und den antikatholischen Milieueinflüssen Mittelitaliens orientierte geistige Entwicklung führt ihn zum revolutionären Syndikalismus, der auch den frühen *fascismo diciannovista* noch prägen wird. Werke wie ‚Es gibt keinen Gott‘ und ‚Die Mätresse und der Kardinal# werden von ihm in jungen Jahren verfasst und bei jeder sich bietenden Gelegenheit bezeichnet er den Glauben als eine „monströse Ausgeburt menschlicher Ignoranz“ und skandiert, dass die Moral des Christentums zur „Vertierung“ des Menschen führe[75], während er den Vatikan mit einem „großen Kadaver“ vergleicht, der aus Mangel an frischer Luft bis in die Gegenwart konserviert worden sei.[76] Dass ausgerechnet ein solch erbitterter Gegner von Kirche und Christentum jene Aussöhnung von Kirche und Staat orchestrieren würde, zu der Päpste und Staatsmänner nicht in der Lage waren,

beweist abermals die skrupellose Virtuosität des *Duce*. Dementsprechend werden die anfänglichen radikalen Positionen der faschistischen Bewegung von Mussolini schrittweise und umso vehementer, je mehr sie zur Massenbewegung mit konkretem Machtdrang wird, korrigiert. So vollzieht Mussolini und mit ihm der sich später durchsetzende ‚legalistische Flügel' innerhalb des Faschismus eine philokatholische Wende, die den Grundstein für den erstrebten und breit angelegten Konsens mit den etablierten Institutionen legt:[77] „Der faschistische Staat nennt sich einen katholischen Staat, denn er hat zu viel Sinn für das Leben und die Geschichte, um den hohen Wert der Religion zu ignorieren. Er geht nicht darüber hinweg, dass fast alle Italiener Katholiken sind, für die die Religion der Väter Sache des Gewissens und der Sitte ist."[78]

Das Verhältnis von Kirche und Staat entwickelt sich im Vorfeld der *Conciliazione* auf zwei unterschiedlichen Ebenen: Zum einen wird mit der Etablierung des faschistischen Regimes und dessen Forderung nach dem Verbot des PPI die Demokratisierungstendenz des politischen Katholizismus relativiert. Damit verschiebt sich der Schwerpunkt der Beziehungen erneut in Richtung der jeweiligen Autoritäten Papst und Regierungschef. Die Möglichkeit einer Aussöhnung aus der Mitte des Parlamentes heraus ist damit *ad acta* gelegt, zumal es nach 1926 den Katholiken nicht mehr möglich ist, sich öffentlich gegen ein Regime aufzulehnen, das kontinuierlich von der Kirche mit Lobpreisen versehen wird.[79] Zum anderen vertritt Mussolini der Kirche gegenüber eine Position, die weit von der des liberalen Staatsantiklerikalismus entfernt ist: Wurde die Kirche von den liberalen Autoritäten noch als reines Objekt des Staates ohne eigenen aktiven Spielraum angesehen, so gibt der *Duce* der Kirche ihre eigentliche, vitale Rolle als soziale Institution zurück, denn „möglich ist nur entweder die volle Trennung beider Mächte, der Staat ignoriert die Kirche, oder er regelt mit ihr die gemeinsamen Sachen."[80] Dabei basiert die neue Qualität der Beziehungen von Staat und Kirche auf einem Verständnis von der Kirche als zum Staat komplementärem Element mit einer eigenen Souveränität, die über die einer rein territorialen Herrschaft hinaus geht. Es ist allerdings nicht zu übersehen, dass dieser aus opportunistischen Erwägungen getroffene Umschwung in der Kirchenpolitik Mussolinis in Anbetracht des totalitären Herrschaftsprogramms des Faschismus auf harte Proben gestellt werden wird und letztlich scheitern muss.

Die seit nunmehr über sechzig Jahren ersehnte Beilegung der Römischen Frage gelingt mit den Lateranverträgen vom 11. Februar 1929. Die Lösung des „kolossalen Problems"[81] ist jedoch nur deshalb möglich, weil der laizistisch konstituierte, antiklerikale und liberale Staat risorgimentaler Prägung von einem neuen, die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und institutionellen Kräfte opportunistisch integrierenden faschistischen Regime überwunden worden ist, das seinen totalitären Herrschaftsanspruch durch beständige Vereinnahmung (Trasformismo) seiner Gegenpole und kontinuierliche Manipulation der Massen zu festigen sucht („via italiana al totalitarismo"[82]) und sich als Bewahrer einer dem Vatikan entgegenkommenden autoritären, wertkonservativen Ordnung gibt.

Inspirator und Animator dieser monumentalen Konstruktion ist Benito Mussolini, der in seiner höchst widersprüchlichen Virtuosität eine von dem Historiker Stephan Kuß treffend als philokatholisch bezeichnete Wende vom Saulus zum Paulus vollzogen hat und damit in den Augen der Kirche vom Kirchenhasser zum ‚Mann der Göttlichen Vorsehung' mutiert ist.[83] Als ‚göttlicher Cäsar' und ‚guter Katholik' oder gar ‚neuer Franziskus' verklärt, erscheint Mussolini als willkommener Hoff-

nungsträger, für die seit langem von der Kirche angestrebte Rekatholisierung der italienischen Gesellschaft.

Mussolini gelingt es, gegen den Widerstand der radikalsten Faschisten, wie etwa Marinetti und Farinacci, die enormen Konzessionen der Lateranverträge durchzusetzen, um das Regime innenpolitisch zu festigen und ihm zugleich internationales Ansehen zu verleihen. Durch den Ausgleich sichert das Regime nicht zuletzt den inneren Frieden, der mit der Achtung der religiösen Bedürfnisse eines großen Anteils der Bevölkerung zusammenhängt.

Die Kirche wiederum kann mit der *Conciliazione* ihre Souveränität über den Staat Vatikanstadt frei ausüben und erhält, was noch viel wichtiger ist, mit dem Konkordat gewichtigen Einfluss in vielfältige gesellschaftliche Bereiche, allen voran im Bereich der Bildung und des Eherechts, wo deren religiöse Dimension rechtlich verbrieft wird.[84] Ihre religiöse Eigenständigkeit kann sie so in Gestalt einer vom Staat geschützten Institution wahren. Hinzu kommt ein nicht unerheblicher monetärer Ausgleich mit dem Staat, der, so die Annahme von John F. Pollard, den Papst zur *Conciliazione* zusätzlich motiviert haben könnte, zumal sich der Vatikan aufgrund seiner breit angelegten Strategie zur katholischen Rückeroberung der Gesellschaft und des Baueifers Pius XI. in einer finanziell durchaus angespannten Situation befindet.[85] Tatsächlich soll sich der Vatikan im Zuge der hohen Ausgaben und der beträchtlichen Verluste während des Krieges und durch die folgende Krise des *Banco di Roma* 1928 am Rande des finanziellen Kollaps befunden haben.[86]

Mussolini bedient sich im Werben um die Gunst der Kirche und der Katholiken einer theatralischen Rhetorik, die seine Vision eines faschistischen Italien unweigerlich in eine Linie mit der imperialen und päpstlichen Tradition des Landes stellt. Er greift den mazzinianischen Mythos eine dritten Roms auf und postuliert die katholische Religion zum fundamentalen Sinnbild lateinischer und damit italienischer Nationalität. Der Universalismus der katholischen Weltkirche ist demnach der Prototyp des faschistischen Universalismus; dass er dabei pragmatisch die Relationen verkehrt ist freilich ein redundanter Effekt mussolinischer Propaganda.[87] Diese wiederum macht Mussolini in den Augen des Papstes zum Hoffnungsträger einer umfassenden Rekatholisierung der italienischen Gesellschaft, für die Pius XI. bereit ist, die Kirche in einen faustischen Pakt mit den Schwarzhemden zu führen und Kreuz und Fasces schicksalhaft aneinander zu schmieden!

Die Lateranverträge bestehen formell aus drei Teilen: Dem Versöhnungsvertrag (Staatsvertrag), der das Garantiegesetz von 1871 annulliert und der katholischen Kirche die volle Souveränität über ein mehrgliedriges Territorium der Stadt Rom gewährleistet, womit der Staat Vatikanstadt konstituiert und von Italien offiziell anerkannt wird. Damit bedient der Staat die Mindestforderung für die Restaurierung des ehemals ganz Mittelitalien umfassenden Kirchenstaates. Gleichzeitig erkennt der Heilige Stuhl den italienischen Staat mit Rom als Hauptstadt erstmals diplomatisch an und erklärt, dass die Römische Frage nun endgültig und unwiderruflich beigelegt sei (it. „composta in modo definitivo ed irrevocabile"). Darüber hinaus bestätigt Italien den Katholizismus als Staatsreligion (Art.1) und erklärt die Person des Papstes für „heilig" und „unverletzlich" (Art.8).[88]

Weiterer Bestandteil der Verträge ist das insbesondere für die Kirche bedeutende Konkordat.[89] Es regelt das Verhältnis zwischen Staat und Kirche dahingehend, dass es der Kirche „ein hohes Maß an innerer Autonomie"[90] zusichert und ihr darüber hinaus weit-

reichende Kompetenzen im Bereich der Bildung (Religionsunterricht in Grund- und Mittelschulen – Art.36)[91] und des Eherechts (juristische Gleichstellung der kirchlichen Ehe mit der Zivilehe – Art.34)[92] sowie hinsichtlich der kirchlichen Jurisdiktion außerhalb der Vatikanstadt zusichert. Die freie Ausübung und Verkündung des katholischen Glaubens (Art.1) und vor allem die freie Betätigung der in Konkurrenz zur ONB stehenden Katholischen Aktion werden unter der Bedingung apolitischen Verhaltens gewährt (Art.43).

Die beiden Verträge werden von einer Finanzkonvention ergänzt, die den Staat zu einer finanziellen Entschädigung in Höhe von 1,75 Milliarden Lire[93] für die im Zusammenhang mit den Ereignissen von 1870 erlittenen Vermögensverluste der Kirche verpflichtet.[94] Diese Summe entspricht 77% des vom italienischen Rechnungshof berechneten Betrages und fällt aufgrund der schwierigen Haushaltslage des italienischen Staates niedriger aus. Gleichwohl, so John F. Pollard, macht der Vatikan dabei ein gutes Geschäft.[95] Dass der Staat trotz seiner Haushaltsschwäche den Zahlungen nachkommen kann, liegt zum einen in der Abwicklung der Staatsanleihen über die gut ausgestattete Cassa Depositi e Prestiti begründet, zum anderen darin, dass durch die gesteigerte Bauaktivität der Kirche vor allem in Rom Gelder über Löhne und Materialkosten als Steuern wieder zurückfließen können.[96]

Damit ist die Römische Frage beigelegt und der Kirche eine tragende Rolle innerhalb der faschistischen Gesellschaftsordnung zugesichert. Dieses Zusammenkommen von Staat und Kirche ist das Ergebnis einer ideologisch verwurzelten Gleichartigkeit der Interessen beider Seiten. Dem faschistischen Regime ist es gelungen, sich als eine zum Sozialismus gegenläufige bürgerliche Bewegung zu behaupten und in dieser Eigenschaft als Bewahrer einer von der Kirche erstrebten wertkonservativen und autoritären Ordnung aufzutreten, die ganz nebenbei auch die Interessen des beiderseitigen Großkapitals zu garantieren vermag.[97] Denn abgesehen von den evidenten gegenseitigen politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und religiösen Interessen gründet der von Pollard als „katholisch-faschistische Hegemonie"[98] beschriebene Schulterschluss auch auf einer ausgesprochen engen und dadurch annähernd existenziellen wirtschaftlichen und finanziellen Verflechtung, die Staat und Kirche allmählich eingegangen sind und die einen Bruch der Allianz immer wieder verhindert. Darüber hinaus weist der Kirchenhistoriker Giovanni Miccoli in seinem 1973 veröffentlichten, für die Kirchengeschichte während des Faschismus grundlegenden Beitrag darauf hin, dass die Affinität der Kirche zum autoritären, korporativen, antiliberalen und antidemokratischen System des Faschismus noch vor den pragmatischen Aspekten wohl als der Hauptgrund für die entscheidende Annäherung von Kirche und Faschismus anzusehen ist.

Unter dem Eindruck der alten katholischen Wunschvorstellung einer dem Pluralismus verschlossenen, autoritär-hierarchisch strukturierten päpstlichen Herrschaft, wie sie sich unter anderem im ‚Syllabus Errorum' Pius IX. ausdrückt, findet der Vatikan im Faschismus einen Verbündeten. Dieser wird von ihm als Garant einer politisch-sozialen Ordnung angesehen, die wiederum als authentische Prämisse einer seit dem 19. Jahrhundert angestrebten Renaissance der Hierokratie gilt.[99] Die gesamte Praxis der Totalitarisierung, der Gleichschaltung der Medien etc. und damit der Bekämpfung der gleichen, den Pluralismus fordernden und fördernden Feinde steht im Einklang mit dem der Kirche eigenen absoluten und restriktiven Herrschaftsanspruch. So kann der Vatikan einerseits die Wiederherstellung seiner Herrschaft auf der Grundlage eines von Opposition be-

freiten, geistig totalitarisierten und formal abgeschlossenen Systems verfolgen und die *Conciliazione* andererseits auch für das Regime die Möglichkeit bieten, die Kirche auf die Funktion einer Hüterin der geistigen Ordnung und des Gehorsams zu reduzieren, die sozusagen den Konsens der Bevölkerung gegenüber dem Faschismus dort sicher stellt, wo es den faschistischen Strukturen nicht oder nur unzureichend gelingt.[100] Bemerkenswert ist dabei das entschieden totalitäre Moment des italienischen Faschismus. So kann die *Conciliazione* nicht nur (wie dies von vielen Wissenschaftlern vertreten wird) als Konzession an den eigenen totalitären Führungsanspruch angesehen (vgl. Kapitel 2.1), sondern eben auch als Merkmal seiner totalitären Eigenschaft *par excellence* verstanden werden.

Entsprechend der Warnungen Luigi Sturzos aus dem Jahre 1922 hat sich die Religion in den Händen Pius XI. tatsächlich zum *Instrumentum regni* des Faschismus entwickelt. Im Gegenzug hat Mussolini der Kirchenhierarchie die Pforten zur faschistischen Gesellschaft geöffnet, damit die *Conciliazione* zum Eckpfeiler eines breiten Konsenses werden kann. Die Formel Kirche und Staat Seite an Seite, da sind sich die Führer beider Seiten sicher, muss zwangsläufig zur Mehrung der Größe und Macht Italiens führen, denn in dieser Allianz sind die gemeinsamen Feinde besiegt und der Weg zu einer ‚gerechten, weil gottgewollten Herrschaft' frei: „Dio è con la verità, perché è verità; con la giustizia, perché è giustizia; con la carità, perché è carità. Dio è dunque con la Chiesa cattolica, in cui la verità, la giustizia e la carità hanno sede."[101] Größe und Macht Italiens, das bedeutet zwangsläufig auch Größe und Macht der katholischen Kirche. An vielen Stellen postulieren verschiedenste Vertreter der Kirchenhierarchie den Zusammenhang zwischen dem durch den Faschismus zu vermeintlicher Größe gelangten Italien und dem Italien der Kirche, das im Rom der Päpste – der ‚Hauptstadt des Christentums', seinen höchsten Ausdruck findet und der Welt strahlendes Fanal ist.[102]

Das Ende des PPI, der letzten noch funktionierenden antifaschistischen Bastion, hat der *Conciliazione* politisch den Weg geebnet. Sowohl Mussolini als auch der Papst haben die systematische Demontage des demokratisch konstituierten PPI betrieben, um endgültig eine autoritäre und von hierarchischen Strukturen (Kirche und Regime) bestimmte Realität zu erschaffen, die sich nun, gestärkt durch einen umfassenden Konsens, zu einem totalitären Regime entfalten wird. Mussolini figuriert dabei wie ein Heilsbringer, der „nicht nur Restaurator der sozialen Ordnung ist, sondern auch der religiösen und moralischen Werte."[103] Die Kirche wiederum kann sich gegenüber dem totalitären Regime aufgrund des Konkordates ein gewichtiges Quantum an gesellschaftlichem Einfluss sichern. Kurzfristig, so Renzo De Felice, erhält die Kirche mit den Lateranverträgen eine Vielzahl an objektiven Konzessionen, langfristig garantiert das Konkordat jedoch die Funktionsfähigkeit Ihrer Institutionen derart, dass, so der bedeutende Historiker, nach dem Ende des Faschismus aus ihnen eine neue Führungsriege hervorgehen könne, die dann die Geschicke des postfaschistischen Italiens lenken werde.[104] (Konziser kann man den Übergang vom Faschismus zur Herrschaft der Democrazia Cristiana in republikanischer Zeit nicht in Zusammenhang mit der *Conciliazione* stellen).

In jedem Fall eröffnet die Aussöhnung der Kirche mit dem faschistischen Staat auf der Grundlage der bis 1984 unverändert geltenden Lateranverträge[105] die Möglichkeit unterschiedlichster Interpretationen, die von der einer „taktischen Allianz" (Miccoli) über die eines Verteidigungsbündnisses zugunsten der kapitalistischen und imperialistischen Inte-

ressen des Bürgertums (Togliatti) bis hin zur „gegenseitigen Durchdringung und Assimilierung“ (Verucci) reichen.[106]

Dass der Schulterschluss der Kirche mit einem Regime, das alle christlichen Werte nicht nur ablehnt, sondern auch mit Füßen tritt, zu Spannungen führen muss, ist allerdings bereits im Ansatz der Vorgeschichte zur *Conciliazione* zu erkennen.[107] Aber auch in den Lateranverträgen enthaltene Vereinbarungen, wie etwa jene die das Erziehungsmonopol des Staates empfindlich tangieren, weisen auf einen unüberwindbaren Konflikt hin. Diesbezüglich hat das faschistische Regime mit der Gründung der *Opera Nazionale Balilla (ONB)*[108] im Jahre 1926 einen fundamentalen Vorstoß unternommen, die Erziehung der Jugend in Händen des Staates zu monopolisieren, während zur gleichen Zeit die Kirche mit der im Rahmen der *Conciliazione* zugebilligten Katholischen Aktion (Art. 43) dem entgegentritt. Damit verschärft sich ein ohnehin bereits heftiger Kampf um den rechten Weg bei der Erziehung und es wird sich zeigen, dass in einem Land nicht zwei um vollkommene Vereinnahmung bemühte Institutionen nebeneinander konkurrenzlos existieren können.[109] In dieser Perspektive erweist sich die *Conciliazione* in ihrer Eigenschaft als “incomparabile evento storico che dette Dio all’Italia e l’Italia a Dio”[110] als Meisterstück mussolinischer Politik, das aber schließlich nicht länger als ein paar Jahre über die Totalitarisierung des Regimes und dessen zerstörerischen Expansionismus hinwegzutäuschen vermag.

3.4 Ende der Illusion: Folgen der *Conciliazione*[111]

Mit den Lateranverträgen von 1929, der historischen Aussöhnung von Kirche und Staat und dem damit verbundenen Abschluss des *Risorgimento*, wird der *Duce* schließlich zum „Pater Patriae“[112] stilisiert: “Der faschistische Staat steht der Religion im Allgemeinen und im besonderen der positiven Religion, wie dem italienischen Katholizismus, nicht gleichgültig gegenüber. Der Staat hat keine Theologie, wohl aber eine Moral. Im faschistischen Staat gilt die Religion als eine der tiefsten Offenbarungen des Geistes; sie wird daher nicht nur geachtet, sondern auch verteidigt und geschützt. Der faschistische Staat erschafft sich keineswegs seinen ‚Gott‘, so wie es Robespierre in einem gewissen Augenblick des äußersten Wahnsinns des Konvents tun wollte, noch macht er den vergeblichen Versuch, Gott in den Seelen auszulöschen, wie es der Bolschewismus tut; der Faschismus hat Ehrfurcht vor dem Gott der Büßer, der Heiligen und Helden und auch vor dem Gott, der von dem unschuldigen und schlichten Herzen des Volkes geschaut und angebetet wird.“[113] Nach Mussolinis zumindest verlautbarter Überzeugung ist das Christentum seit Paulus ‚römisch‘ und gehört daher wesentlich zu Rom und zur *romanità*, auf die wiederum Mussolini sein Imperium aufbauen möchte.[114] Der Kult um das faschistische Italien findet im Kult um Rom seinen kulminierenden Wiederhall und folglich deckt sich das versöhnende Werk der *Conciliazione* mit der Vision eines sich um seinen charismatischen und friedensstiftenden Führer scharenden Volkes: ‚Mussolini ha sempre ragione‘[115], das scheint auch der Kirchenführung bewusst zu sein und nachdem sich der Faschismus als Garant von Frieden und Ordnung zementiert und seine organisatorischen Strukturen etabliert hat, kann Mussolini die von Emilio Gentile als „accelerazione totalitaria”[116] bezeichnete Radikalisierung des Regimes einleiten. Im In- und Ausland als „Restaurator der religiösen und moralischen Ordnung“[117] verklärt, erntet der *Duce* enthusiastische Anerkennung, insbesondere innerhalb der katholischen Welt. Selbst der Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer verlautbart in einem privaten Glückwunschtelegramm an Mussolini, dass sein Name in

goldenen Buchstaben in die Geschichte der katholischen Kirche einzutragen sei.[118]

Für die Kirchenführung stellt die *Conciliazione* die Restauration des katholischen Staates dar; sie sieht ihre Rolle als bloß tolerierter Teil einer laizistischen Staatsordnung überwunden und empfindet sich von nun an als „integraler Bestandteil des Regimes“[119]. In der Tat hat die Kirche mit den Lateranverträgen weitreichende Konzessionen erhalten, die es den Gläubigen tatsächlich ermöglichen, sich zugleich als Katholiken als auch Faschisten zu verstehen ohne darüber in einen Konflikt zu geraten. Die katholische Kirche hat den Faschismus als „natürlichen Interessenvertreter des italienischen Katholizismus“[120] anerkannt. Dadurch trägt die Kirche maßgeblich zur Ausbildung eines Massenkonsenses bei, der es dem Faschismus ermöglichen wird, seine Totalisierungs- und Expansionspläne bis zum Zusammenbruch voranzutreiben.[121] Symbolisch wird dieser Konsens mit all seinen Spannungen in das 1934 von Mussolini in Angriff genommene Großprojekt für die Via della *Conciliazione* projiziert. Dabei geht es um ein von Marcello Piacentini und Attilio Spaccarelli entworfenes, großartiges Prospekt, das den Petersplatz mit der Engelsburg und dem Ponte Sant'Angelo verbindet.[122] Es bricht mit der seit der Eingliederung Roms gängigen Praxis, die Stadterweiterungspläne so zu konzipieren, dass keine neue Straßenachse auf die Peterskirche weist.[123]

Auf der Grundlage der Lateranverträge ereignet sich in den Jahren unmittelbar nach deren Abschluss eine weitgehende Kooperation von Kirche und Staat bei der sich Vertreter des Regimes und Vertreter des Klerus einmütig und solidarisiert zeigen. Sichtbare Folgen der historischen Aussöhnung zeigen sich im Bereich der Architektur und Kunst als eine vermehrte und zum Teil vom Staat konkret unterstützte Aktivität. So spricht man etwa in der zwischen 1931 und 1934 erscheinenden Zeitschrift ‚Arte Sacra' von einem „spirito schiettamente cattolico che pervade tante e tante opere del Fascismo“[124], wie er sich beispielsweise in der einzigartigen Initiative des Regimes widerspiegelt, zum Heiligen Jahr eine Briefmarkenserie mit religiösen Motiven herauszugeben. Erschüttert wird diese fragile Eintracht erst mit dem – allerdings vorhersehbaren – Streit über die Jugenderziehung im Jahre 1931.[125] Zwar garantiert Artikel 43 des Konkordates die Existenz und die Autonomie der Katholischen Aktion, doch wird diese Regelung unter dem Eindruck der vom Regime aktuierten aggressiven Bildungs- und Erziehungspolitik schwer belastet, wird doch die Katholische Aktion von der Kirche als „strumento di penetrazione capillare nella società“[126] verstanden. Zwei Jahre nach dem Konkordat stellt sich bereits heraus, dass es für das um Totalitarisierung bemühte, vom Ziel der Erschaffung eines *uomo nuovo* geleitete, Regime nicht möglich ist, neben den eigenen Erziehungsprogrammen eine parallele Kraft im Kampf um die Gunst der Jugend zu tolerieren. So ereignen sich 1931 zahlreiche Überfälle auf katholische Einrichtungen, die begleitet werden von großen antiklerikalen Kundgebungen. Die Spannungen gehen sogar so weit, dass die faschistische Presse öffentlich ein, wenngleich vermeintliches, politisches Komplott gegen das Regime im Umfeld der Katholischen Aktion verkündet.[127] Der Papst reagiert auf diese Angriffe mit der Enzyklika ‚Non abbiamo bisogno' in der er die totalitäre Praxis des faschistischen Staates verurteilt und strikt ablehnt.[128] In einer Situation, da die Lateranverträge vor der Aufkündigung stehen, gelingt es den moderaten Kräften beider Seiten (u.a. Arnaldo Mussolini und Kardinal Gasparri)[129] eine Einigung zu vermitteln, die die Katholische Aktion in einem Drei-Punkte-Abkommen auf ihre apolitische Prägung und eine rein religiöse Ausrichtung festlegt. Aufgrund des gegenseitigen Interesses am Fortbestand des mit den Lateranverträgen eingeschlagenen konsensualen Weges wird

damit der Streit beigelegt, ohne dabei das grundlegende Problem der Unvereinbarkeit von Totalitarismus und Katholizismus zu lösen und so trägt die Krise von 1931 wesentlich dazu bei, dass die in naiver Sichtweise genährte Illusion einer Katholisierung des Faschismus jäh zusammenbricht[130], wenngleich das Trugbild eines faschistischen und zugleich katholischen Staates bei den meisten Gläubigen weiter bestehen bleibt.[131] Mit dieser abermaligen Glättung der Wogen (Mussolini kniet am dritten Jahrestag der *Conciliazione* demonstrativ in der Peterskirche nieder)[132] tritt das sensible Gleichgewicht zwischen dem äußerlich konfessionellen, aber in Wahrheit an einer antichristlichen Ideologie ausgerichteten Staat und der katholischen Kirche in eine neue Phase ein. Die Konvergenz von Vatikan und Faschismus drückt sich in weitverzweigter Kooperation aus, deren Protagonisten insbesondere aus dem hohen und dem ländlichen Klerus kommen.[133] Die dabei vornehmlich tangierten Felder betreffen vor allem die Bevölkerungs-, Familien- und Frauenpolitik, wie etwa das pronatalistische Programm der ‚Geburtenschlacht' und das Autarkie-Projekt *battaglia del grano* (Getreideschlacht). Die Überzeugung Mussolinis, dass nationale Größe mit Bevölkerungsgröße zusammenhänge spielt der katholischen Familienpolitik zu, da von nun an Eheschließungen mit staatlichem Druck und steuerlichen Erleichterungen nachdrücklich gefördert werden. Das so propagierte Idealbild von Ehe und Großfamilie entspricht, wenn auch unterschiedlich motiviert, den in der Enzyklika ‚Casti Connubii' (1930) von Pius XI. vorgegebenen moralischen Wertvorstellungen der Kirche, wonach der Papst Empfängnisverhütung, Abtreibung, Scheidung, interkonfessionelle Ehen und die Emanzipation der Frau ganz in der Tradition des ‚Syllabus' als Irrtümer des modernen Zeitalters anprangert. Seine faschistische Entsprechung findet dies, indem die selben Aspekte 1931 per Gesetz zu Staatsverbrechen erklärt werden.[134]

Gestützt von den katholischen Moralvorstellungen, die wirkungsvoll mit päpstlicher und klerikaler Autorität bis in die entlegensten Winkel des Landes propagiert werden, kann das Regime sein ‚Geburtenprogramm' und insbesondere das Ziel der Lebensraumerweiterung weiter verfolgen. Als Folge der *Conciliazione* erreicht das Bündnis von ‚Thron und Altar' mit der Verkündung des „Heiligen Krieges in Abessinien"[135] seinen Höhepunkt. 1935 beginnt mit dem Segen der Kirche die bislang massivste Militärintervention einer Kolonialmacht in Afrika.[136] In einem beispiellos brutal geführten Angriffskrieg überfällt das faschistische Italien das letzte noch verbliebene freie Land Afrikas. Breite Teile des hohen und niederen Klerus unterstützen diesen Expansionskrieg als legitimes Mittel zur Erweiterung des Lebensraumes eines kinderreichen und hungernden Volkes, das all seine Versorgungsmöglichkeiten ausgeschöpft hat, und um „das Licht der Zivilisation nach Äthiopien zu bringen."[137] Die Kirche erhofft sich die Verwirklichung ihrer proselytischen und missionarischen Interessen im Schlepptau der italienischen Eroberungsarmeen: "Cooperiamo con Dio in questa missione nazionale e cattolica di bene, soprattutto in questo momento in cui, sui campi di Etiopia, il vessillo d'Italia reca il trionfo della Croce di Cristo […]. Pace e protezione all'esercito valoroso che […] apre le porte di Etiopia alla fede cattolica e alla civiltà romana."[138] Der Klerus folgt der faschistischen Propaganda mit unkritischem Enthusiasmus und verbreitet seinerseits bei den Gläubigen die Überzeugung, dass es sich in Abessinien nicht nur um einen notwendigen, sondern sogar um einen gerechten Krieg handle, der Teil einer großen zivilisatorischen Mission sei.[139] Der Vatikan hüllt sich derweil in eine schweigende Neutralität, die ihm nicht ganz ohne Grund von antifaschistischen Kreisen als Kollaboration

oder zumindest Einverständnis ausgelegt wird. Die moralischen Rechtfertigungsversuche des Klerus werden zudem dort, wo es möglich ist, von aktiver Unterstützung begleitet, so zum Beispiel mit der Goldsammelaktion ‚La giornata della fede', bei der die Gläubigen von den Bischöfen aufgerufen werden, ihren Schmuck für einen schnellen Sieg zu spenden.[140] Darüber hinaus werden hunderte Militärkapläne nach Äthiopien entsandt, um den Truppen beizustehen und den beständig propagierten missionarischen und zivilisatorischen Erfolg einer Kampagne sicher zu stellen, die, mit Giftgas geführt, hunderttausende Äthiopier das Leben kosten wird.[141] Die doppelte Loyalität vieler Kleriker gegenüber Papst und *Duce* offenbart auf den afrikanischen Schlachtfeldern eine besondere Facette der *Conciliazione* – den ‚Klerus des *Duce*'.[142]

Der für Italien erfolgreiche Abschluss des Krieges und die anschließende Verkündung des *Impero* entfesselt einen landesweiten Freudentaumel, der auch reserviertere und kritischere Vertreter der katholischen Geistlichkeit erfasst, so gehört in diesem Moment auch der spätere Papst Johannes XXIII. zu den Bewunderern der vom Faschismus und seinem Führer errungenen Erfolge zur Verbreitung römischer und katholischer Zivilisation.[143] Dies und viele weitere Belege, Äußerungen und Aktionen dokumentieren, dass in der Zeit von 1929 bis 1936 die katholische Kirche und das faschistische Regime trotz einiger ‚Störfälle' in einer Weise im Gleichschritt gehen, wie es beispielsweise im Dritten Reich nie auch nur annähernd der Fall sein wird.[144]

Nach der Proklamation des *Impero* und der erfolgreichen, ebenfalls von der Kirche unterstützten Intervention im Spanischen Bürgerkrieg[145] erreicht das Regime seinen Höhenpunkt, bei dem es den höchsten Grad an Zustimmung in der Bevölkerung erfährt, allerdings aber auch seine mit der *Conciliazione* gewonnene internationale Reputation durch die Kriege in Äthiopien und Spanien erheblich kompromittiert.[146] In einer Audienz der italienischen Bischöfe beim *Duce* am 10. Januar 1938 verspricht der Klerus auch weiterhin die uneingeschränkte Kooperation mit dem Regime, wofür Mussolini den Bischöfen seinen ausdrücklichen Dank für die „efficace collaborazione" in Krieg und Autarkieschlacht ausspricht.[147]

Aber bereits im Frühjahr 1938 beginnt die ‚Heilige Allianz' zu bröckeln. Im März erfolgt der ‚Anschluss' Österreichs an Hitlerdeutschland, dessen Entwicklung wiederum vom Vatikan mit größter Sorge beobachtet wird, obwohl noch 1933 das Reichskonkordat auch in Deutschland die Verhältnisse geklärt zu haben schien. Mit dem ‚Anschluss' wird die Hoffnung der Katholiken auf einer antinationalsozialistischen und antibolschewistischen Allianz der katholischen Staaten Spanien, Ungarn und Österreich unter der Führung Italiens zunichte gemacht.[148] Gleichzeitig nehmen innerhalb des Faschismus die radikalen und extremistischen Tendenzen zu, ihre Vertreter gewinnen respektive an Einfluss beim *Duce*. Die antiklerikale Prägung des Regimes schlägt überall dort durch, wo es den eigenen totalitären Herrschaftsanspruch durch die Kirche gefährdet sieht. Entsprechend ist nunmehr deutlich, dass in der Folge der Expansionskriege, der massiven Intervention in Spanien, der daraus resultierenden internationalen Isolation Italiens und der zunehmenden wirtschaftlichen Verflechtung die Anpassung des Regimes an Nazideutschland imminent ist.[149] Tatsächlich festigt sich die Annäherung Mussolinis an Hitler seit der Intervention beider Regime in Spanien.[150] Diese Entwicklung nimmt immer mehr auch in der innenpolitischen Struktur des Landes Gestalt an, indem Methoden und Maximen des Nationalsozialismus schrittweise eingeführt werden. Dabei wird das Verhältnis zur

Kirche am schwersten von den neuen rassistischen und antisemitischen Gesetzen sowie der Renaissance der lange verborgenen antichristlichen und antiklerikalen Überzeugungen Mussolinis belastet.[151] Konnte der Rassismus der Expansionskriege noch von missionarischem Pathos überspielt werden, so stoßen die neuen Gesetze nationalsozialistischer Couleur trotz gelegentlicher Verharmlosung durch einzelne Kleriker auf breite Ablehnung im Volk der Gläubigen und der Kirchenführung.[152] Selbst der zuvor so enthusiastische Sympathisant Kardinal Ildefonso Schuster verurteilt im Einklang mit dem Papst die neue Ausrichtung des Faschismus als antichristlich und menschenverachtend und attestiert die Zerstörung des Konkordates.[153] Faktisch drückt sich dies unter anderem auch im offenen Widerspruch des 1938 erlassenen Gesetzesdekretes gegen rassische Mischehen zum Artikel 34 des Konkordates aus. Anders jedoch als bei den Streitigkeiten der vergangenen Jahre versteifen sich jetzt beide Seiten auf intransigenten Positionen, so dass ein Kompromiss nicht mehr möglich ist. Die folgende diplomatische Auseinandersetzung geht schließlich zuungunsten des Vatikans aus, da der *Duce* mit der Aufkündigung der Einigung von 1931 und der Zerschlagung aller katholischen Organisationen droht.[154] Damit ist der Bruch von Kirche und Staat vollzogen, das totalitäre Regime setzt sich gegenüber der katholischen Kirche durch indem es die dogmatische Verurteilung des Faschismus durch massiven Druck verhindert.

Im Vorfeld des zehnten Jahrestages der Lateranverträge kommt es 1939 trotz der erheblichen Spannungen, wohl auch aus propagandistischen Gründen, zu neuerlichen Solidaritätsbekundungen und dem Wiederaufflackern der Hoffnungen auf eine Rekatholisierung des Staates[155]; der Tod Pius XI. am Vorabend des Jahrestages verhindert jedoch, wie sich erst später herausstellen wird, eine schärfere Positionierung gegenüber dem Regime, wenngleich der sterbende Papst weiterhin auf den dauerhaften Wert des Konkordates und einen neuerlichen Kompromiss vertraut.[156] Dennoch müssen sich die meisten Katholiken eingestehen, dass die *Conciliazione* sich als ein einziges großes Manöver des Faschismus entpuppt.[157]

Das Eingreifen Cianos beim *Duce* inhibiert den endgültigen Bruch und der neue Papst Pius XII., zuvor noch Kardinalstaatssekretär und als Nuntius in Berlin Urheber des Reichskonkordates, zeigt sich gegenüber der Allianz von Faschismus und Nationalsozialismus wesentlich konzilianter. Im bald beginnenden Zweiten Weltkrieg wird der Vatikan zwar eine strikt neutrale Position einnehmen, die Kompromittierung der katholischen Kirche mit Faschismus und Nationalsozialismus aber freilich für immer ein dunkles Kapitel der Kirchengeschichte bleiben.[158]

3.5 *Vis à Vis* mit dem Faschismus: Versuch einer Deutung

Die Annäherung von Kirche und Staat im faschistischen Italien ist wesentliche Voraussetzung jener Massenzustimmung auf die das Regime seinen expansiven, aggressiven und totalitären Herrschaftsanspruch gründen kann. Die Annäherung von Papst und Klerus gegenüber dem ‚neuen Italien' ist mit Sicherheit eine Folge des von Mussolini bereits früh zur Konsolidierung seines Regimes eingeschlagenen „Kurses der Zugeständnisse"[159]. Die Lateranverträge überwinden faktisch den politischen Belagerungszustand, dem sich die Kirche in Italien seit der Einigung des Landes ausgesetzt sieht; so heißt es 1929 in einem Kommentar der traditionsreichen Zeitschrift ‚Emporium': „I Governi succedutisi nel regime liberale assumevano la figura grottesca del benefattore, al quale il Papa avrebbe

dovuto rendere infinite grazie perché si degnavano permettere che disimpegnasse la parte di gran Curato, ospite in casa altrui!"[160] Die Kirche empfindet die mit der *Conciliazione* neu geschaffene Grundlage als ‚himmlisches Geschenk' und sieht sich dem Regime gegenüber zur Dankbarkeit für die Lösung der Römischen Frage verpflichtet, zumal der Papst postuliert, dass damit ‚Italien an Gott zurückgegeben worden ist'. Die Gründe für die daraus resultierende tiefe Verstrickung und Zusammenarbeit der katholischen Kirche mit dem Regime sind im Wesentlichen neben den ideologischen Affinitäten und dem reinen Interessenkalkül vor allem auch die Fehlspekulation der Kirche über die eigene Rolle im faschistischen Machtgefüge und die unter konservativen Katholiken stets weit verbreitete Meinung, an die Legitimität politischer Systeme zu glauben, solange diese die Rechte und Freiheiten der katholischen Kirche als Hüterin des ‚einzig wahren Glaubens' garantieren.[161]

Faschismus und katholische Kirche ähneln sich aufgrund ihrer Vorliebe für konservativen, antidemokratischen, antiliberalen und antipluralistischen Autoritarismus; insbesondere im Bereich des Familien- und Eheverständnisses gibt es dabei durchaus Deckungen. Beide besitzen ihre Bastionen in den an agrarischen Werten orientierten breiten Teilen der Gesellschaft (*ruralesimo*) und betonen die Notwendigkeit klarer Hierarchien ebenso wie die Rückbesinnung auf eine italienische beziehungsweise katholische Kultur.[162] Darüber hinaus erhofft sich die Kirche mit dem Konkordat im Faschismus einen Verbündeten zu finden, der ihr als Instrument zur Rekatholisierung von Staat, Gesellschaft und Kultur dienen kann – wie sich aber im Laufe der 1930er Jahre herausstellen wird, handelt es sich dabei aber um einen Trugschluss, da der Faschismus beharrlich am italienischen Weg zum Totalitarismus festhält und die Kirche für seine Zwecke instrumentalisiert.[163] Durch diese Fehleinschätzung wird die Kirche schließlich zu einem der wesentlichen Stützpfeiler und zum Legitimationsgeberspender des Regimes. Andererseits vereinfacht der von der Kirche gepredigte, unbedingte Gehorsam gegenüber anerkannten Obrigkeiten, die Manipulation der Gläubigen durch den Faschismus, zumal seit 1929, dem Jahr der Anerkennung der faschistischen Herrschaft durch die Kirche, in den Augen der Kirchenführer ein guter Christ auch ein guter Faschist sein kann oder gar sein muss (vgl. hierzu Röm 13,1-7).

Der italienische Faschismus unterscheidet sich wesentlich von den beiden anderen totalitären und ideologischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts. Er strebt weder nach einem dem Bolschewismus ähnlichen Universalismus, diese Idee wird bereits früh von Mussolini verworfen, noch wie der Nationalsozialismus nach einer Vorherrschaft der Rasse. Luigi Sturzo weist in seiner vortrefflichen Analyse ‚Chiesa e Stato: studio sociologico-storico' darauf hin, dass die ‚Inspiration des Faschismus' letztlich das Idealbild eines faschistischen Staates ist, der Italien die Größe und den Glanz eines Imperiums wieder gibt – sozusagen eine Restauration des antiken Rom. Um dies zu erreichen, so Sturzo weiter, bedarf es einer Mystik, die in der Lage ist, hierfür die Grundlagen in der Gesellschaft zu schaffen und die Persistenz des Regimes zu sichern.[164] Jedes Mittel, diese Mystik zu erzeugen erweist sich folglich als nützlich und so ist die katholische Religion in einem zu 99% katholischen Land ein opportunes *Instrumentum regni*, das es dem Faschismus erlaubt, auf ein über Jahrtausende gewachsenes, weitverzweigtes mystisches System zuzugreifen, dessen instrumentaler Gebrauch wiederum seit der Antike stete Tradition ist. Die Weltkriegserfahrung und die Ablösung des in katholischen Kreisen verhassten laizistisch-liberalen Staatswesens durch den für die Katholiken inhaltlich nicht ganz unattraktiven, nationale

und patriotische Werte akzentuierenden „faschistischen Katalysator“[165] ermöglicht dem Katholizismus überdies auch die Absorption des Patriotismus, der von nun an offiziell Teil der „religiösen Identität“[166] der Italiener werden kann. Diese neue mystisch-patriotische Verbindung findet in zahlreichen Analogien der kultischen Verehrung ‚nationaler Märtyrer‘ und ‚Kriegsheiliger‘ zum faschistischen Kult um die Nation ihren symbolischen Ausdruck.

1929 hat der Faschismus bereits einen „pantheistisch konzeptionierten“[167] Staat aufgebaut, der ihm die konsequente, wohldosierte Einschüchterung und Kontrolle andersartiger Strömungen ermöglicht. So ist es ein Mix aus latenter Drohung und schrittweisem Entgegenkommen, der die Kirche dem Faschismus erschließt. Deshalb kann sie den Erhalt ihres Einflusses in der Gesellschaft durch die Katholische Aktion und die Sozialwerke der Pfarreien und Diözesen relativ ungestört betreiben. Gleichzeitig sorgen die Lateranverträge dafür, dass bei den meisten Katholiken die letzten Bedenken gegenüber dem autoritären Faschismus fallen.[168] Mit den Lateranverträgen positioniert sich die katholische Kirche *vis à vis* dem Faschismus und kann selbstständig und mit dem ihr eigenen Langmut an der Katholisierung der Gesellschaft arbeiten. Der Staatsvertrag bringt die lange ersehnte Souveränität des Papstes über ein eigenes Territorium (Römische Frage) und das Konkordat regelt wirkungsvoll die Beziehungen zu jenem Staat, von dem die Lebensfähigkeit der Vatikanstadt (einer Stadt *sui generis*)[169] abhängen wird; gleichzeitig sichert es der Kirche ein nicht zu unterschätzendes Maß an Einfluss in den für sie vitalen Bereichen des Eherechts, der religiösen Erziehung, der Seelsorge in den unterschiedlichen Bataillonen des Faschismus (Militär, Miliz etc.) usw., sowie die Anerkennung kirchlicher Einrichtungen und Besitztümer, wie auch der Beseitigung der staatlichen Blockaden und Plazets bezüglich ihrer Organisation. Eine unmittelbar sichtbare Folge der neuen Beziehungen ist die erstmalige Einrichtung einer Nuntiatur auf dem Boden des italienischen Staates.[170]

Durch die *Conciliazione* erlangt der religiöse Glaube der Katholiken eine in guelfischer Tradition stehende nationalistische Dimension.[171] Dennoch kann die substanzielle Inkompatibilität von Katholizismus und Faschismus nicht überwunden werden, zu unterschiedlich, zu unvergleichbar sind die soziale Realität des Katholizismus und die totalitären Ansprüche des Regimes.[172] Der Versuch der Rekatholisierung Italiens durch den ‚Gebrauch‘ des Faschismus als ‚Vehikel‘ scheitert, je mehr er sich in den 1930er Jahren anschickt seine Ideologie totalitär im Volk zu verankern und seinen eigenen faschistischen Horizont durch imperiale Aktion über die Landesgrenzen hinaus auszudehnen. (Die im Kompromiss von 1931 getroffene Konzession, die italienische Fahne zum Symbol der Katholischen Aktion zu erheben ist hiervon sichtbarer Ausdruck.)

Andererseits gelingt es dem Faschismus zwar den Katholizismus phasenweise in seine Staatskonzeption einzubinden, ohne dabei seinen laizistischen Charakter aufzugeben, auch dann nicht, wenn er, wie im Konkordat geschehen, den Katholizismus zur Staatsreligion erhebt und der Vatikan auf die Rekatholisierung Italiens drängt. Die Allianz von Katholizismus und Faschismus kann aber nur so lange funktionieren, wie die totalitär-nationalistische Dynamik des Staates mit der katholischen Doktrin des Vatikans rückgekoppelt werden kann. Da dies aber mit der ‚totalitären Beschleunigung‘ des Regimes nach 1936 immer schwieriger und aufgrund der Allianz mit dem ‚heidnisch verfassten‘[173] Deutschland faktisch unmöglich wird, platzt die mit der *Conciliazione* genährte und auch angestrebte Illusion der gegenseitigen In-

strumentalisierung. Dabei beginnen aber auch die zeitlichen Dimensionen erheblich zu verwischen: Das faschistische Regime beschleunigt den Totalitarisierungsprozess bis zum Untergang im Zweiten Weltkrieg, während die Kirche aus relativ sicherer Distanz die Rolle des passiven Zuschauers einnimmt, um nach dem Krieg im neuen demokratischen Staat die 1922 noch zweitrangige Option des politischen Katholizismus auszuspielen.[174] Die dem Faschismus seitens der Kirche gewährte Unterstützung erlaubt ihr langfristig nicht nur, das im Modernisierungs- und Kollektivierungsprozess des 19. und 20. Jahrhunderts an die Massenbewegungen und Ideologien verlorene Terrain wieder zurück zu erobern, sondern darüber hinaus sogar die Grundlagen zu schaffen, um im Falle des sich abzeichnenden Niedergangs des Faschismus einen Umschwung vollziehen zu können, der im Windschatten der Beteiligung katholischer Massen an der Resistenza schließlich die Grundlage für die spätere Herrschaft der Democrazia Cristiana im republikanischen Zeitalter begründen wird.[175]

Anmerkungen

[1] Tatsächlich wird Rom schon in einer frühen Sitzung des italienischen Parlaments vom 27. März 1861, also fast zehn Jahre vor der *Presa di Roma*, mit einer flammenden Rede Cavours als historisch legitimierte Hauptstadt des neuen Nationalstaates proklamiert.

[2] Der Historiker Pietro Scoppola weist ausdrücklich darauf hin, dass sich die Römische Frage nicht erst mit der Eroberung Roms (1870) oder der erwähnten Rede Cavours (1861) ergibt, sondern bereits seit dem Scheitern der neoguelfischen Hoffnungen auf ein vom Papst geführtes föderales Italien im Revolutionsjahr 1848 besteht (vgl. Reinhardt 2003, S. 208.).
vgl. Scoppola 1967, S. 22.

[3] Dieser wird von den Päpsten und der Kurie als unabdingbare Prämisse für die Wahrung von Freiheit und Einheit der katholischen Kirche und die Erfüllung ihres apostolischen Auftrages betrachtet.
vgl. Alberigo 1997, S. 99.

[4] „libera chiesa in libero stato" (sogn. *separatismo cavouriano*).
vgl. Cavour 1872 und Scoppola 1967, S. 5-14.

[5] vgl. Formigoni 1998, S. 34.
dt. ‚Religion des Vaterlandes'.

[6] vgl. hierzu die Gesetze vom 7. Juli 1866 (n. 3036 – Legge per la soppressione degli ordini e delle corporazioni religiose) und vom 15. August 1867 (n. 3848 – Legge per la liquidazione dell'asse ecclesiastico) in: Spadolini/Ceccuti 1983, S. 25-35.
Die Einführung der Zivilehe, die Säkularisation der meisten kirchlichen Besitztümer (*eversione dell'asse ecclesiastico*), die Abschaffung kirchlicher Körperschaften, sowie die Einschränkung klerikaler Privilegien und einiger Ordensgemeinschaften sind dabei die grundlegenden Maßnahmen des Parlaments zur Säkularisierung des Staates.
Die italienische Geschichtsschreibung spricht in diesem Zusammenhang von ‚Jurisdiktionalismus' (giurisdizionalismo), der in Anlehnung an den Josephinismus (nach Kaiser Joseph II. bezeichnete konsequente Unterordnung gesellschaftlicher Angelegenheiten unter die staatliche Verwaltung nach den Prinzipien der Aufklärung) eine Kirchenpolitik bezeichnet, die danach strebt, die Jurisdiktion des Staates auch auf die Organisation der Kirche auszudehnen und damit die vor allem auf Privilegien beruhende, zum Staat parallele und vom cavourschen Separatismus noch gewährleistete, juristische Autonomie der Kirche aufzuheben und dem staatlichen Recht im Sinne einer staatlich gelenkten religiösen Autarkie unterzuordnen. Andererseits leitet sich daraus später eine Verpflichtung des Staates ab, der Kirche für den Bau neuer Kirchen und sukzessive weiterer religiöser Einrichtungen Grundtücke auszuweisen und kostenfrei oder kostengünstig zu überlassen. Im Zuge der Lateranverträge gewinnt diese ‚moralische' Verpflichtung an Bedeutung, wird aber nicht festgeschrieben.
vgl. weiterführend: Feine, Hans Erich: Kirchliche Rechtsgeschichte. Bd. 1: Die Katholische Kirche. Köln 1972[5] (1950).

[7] dt. ‚Verzeichnis der Irrtümer'.
Eine Aufstellung der wichtigsten, Liberalismus, Sozialismus, Kommunismus und Papsttum betreffenden Thesen gibt: Spadolini/Ceccuti 1983, S. 23ff.
Für eine vollständige Wiedergabe des ‚Syllabus Errorum' in deutscher Sprache siehe Syllabus Errorum 2014.

[8] Formigoni 1998, S. 37.

[9] vgl. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 2.

[10] vgl. Scaduto 1884.

[11] Der Begriff ‚Kulturkampf' bezeichnet die von der Regierung Bismarck in Deutschland betriebenen Politik des Kampfes um die Befreiung der Kultur vom als ‚staatsgefährdend' eingestuften, antimodernistischen und antiliberalen Einfluss der Kirche.
vgl. weiterführend: Franz, Georg: Kulturkampf - Staat und katholische Kirche in Mitteleuropa. München 1954 und Lill, Rudolf (Hg.): Der Kulturkampf. Paderborn 1997.

[12] vgl. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 2.
Unüberwindbarer Streitpunkt ist vor allem die Festlegung der päpstlichen Souveränität auf seine Person und der daraus resultierende Gegensatz zum Streben der Päpste nach territorialer Souveränität. Letzteres wird erst in Form des Versöhnungsvertrages über den Staat Vatikanstadt 1929 hinreichend befriedigt.

[13] vgl. Formigoni 1998, S. 40f.
So werden beispielsweise die katholische Jugend gestärkt und mit der neugegründeten *Opera dei Congressi* alle katholischen Organisationen erstmals in einem Dachverband zusammengefasst, der die historische Vorlage für die später so einflussreiche Katholische Aktion (AC) sein wird uns als Prototyp der apostolischen Laienorganisationen gelten kann. Diese von Pius IX. eingeleitete Neuorganisation projektiert die katholische Bewegung aus dem bisher nur lokalen und regionalen Umfeld auf die nationale Ebene und bewirkt damit die ‚Nationalisierung' der katholischen Massen und die Ausformung eines spezifisch christlich-katholischen Nationsbewusstseins beziehungsweise ‚Patriotismus', der wiederum zum Ausgangspunkt einer letztlich aus der Verschmelzung von sozialem und politischem Katholizismus hervorgehenden organischen katholischen Bewegung (movimento cattolico – MC) wird: „Noi non siamo un partito [...] Noi siamo l'Italia, poiché rappresentiamo la sua fede, la sua storia, le sue glorie, i suoi geni cristiani, i suoi monumenti." (Giuseppe Sacchetti zit.n. De Rosa 1986, S. 88 zit.n. Formigoni 1998, S. 41.)

dt. „Wir sind keine Partei [...] Wir sind Italien, weil wir seinen Glauben, seine Geschichte, seine Herrlichkeit, seine christlichen Genien, seine Denkmäler repräsentieren."
Zur Entstehung und Entwicklung der katholischen Bewegung siehe De Rosa, Gabriele: Storia del movimento cattolico in Italia. Dalla Restaurazione all'età giolittiana. Rom/Bari 1996[2] (1966); zur *Opera dei Congressi* siehe Drago 1997, S. 228.

[14] Damit sind insbesondere die expansive Steuerpolitik, die Umverteilung der kirchlichen Besitztümer zugunsten der Bourgeoisie und die Abschaffung kirchlicher Wohlfahrtseinrichtungen gemeint.

[15] vgl. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 3.

[16] Dabei wird der mazzinianischen Vision eines dritten Roms, das dem der Päpste nachfolgen und Symbol des neuen Nationalstaates sein soll eine deutliche Absage erteilt. Für die Kirche kann es nur ein päpstliches Rom geben, zumal es als Wiege, Herzstück und Garant des christlich-katholischen Universalismus begriffen wird.
vgl: Formigoni 1998, S. 39.

[17] Formigoni 1998, S. 43.
dt. „alternativen Patriotismus".

[18] vgl. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 3f.

[19] Alberigo 1997, S. 104.

[20] Kuß 1995, S. 37.

[21] vgl. Drago 1997, S. 215.

[22] Zum Problem der Arbeiterfrage als Kern der sozialen Frage im ausgehenden 19. Jahrhundert und deren Reflexion durch die katholische Kirche vgl. Centesimus Annus 1991, S. 7-15.

[23] vgl. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 6.

[24] Kuß 1995, S. 48.

[25] „Ausschlaggebender Faktor dieses [von Gegensätzen geprägten] Prozesses [ist] – neben dem vielfältigen Einfluss der vorherrschenden Ideologien – ein ganzes Bündel radikaler Veränderungen auf politischem, wirtschaftlichem und sozialem Gebiet [...]. Ergebnis dieser Veränderungen [ist] auf politischem Gebiet eine neue Gesellschafts- und Staatsauffassung und folglich auch eine neue Auffassung von Autorität."
Centesimus Annus 1991, S. 7.

[26] Dieses wiederum ist in Intransigente und Transigente (Conciliatoristi) gespalten. Die Wiedersprüche innerhalb der katholischen Bewegung verstärken sich insbesondere unter dem Eindruck der sozialen Unruhen, insbesondere 1893 in Sizilien (fasci siciliani) und der kolonialen Schwierigkeiten von 1898. Während dieser Krise, die sich zur Staatskrise ausweitet sucht das tansigente Lager nach einer Aussöhnung, wohingegen die Intransigenten dem Staat weiterhin jegliche Unterstützung verweigern.

[27] Dies geschieht wohl auch deshalb, weil die Römische Frage zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Angesichte der sozialen Spannungen im Land ihre Priorität auf der politischen Agenda eingebüßt hat, gefährden doch soziale und wirtschaftliche Probleme akut die Ordnung im Land. Darüber hinaus wird es das primäre Anliegen Giolittis sein, dem liberalen Staat eine breitere öffentliche Basis zu verschaffen, ohne dabei die Hegemonie der liberalen Führungsklasse gegenüber den neuen Massenbewegungen zu gefährden.
vgl. hierzu: Scoppola 1967, S. 261-343.

[28] "Noi , in quanto alla politica ecclesiastica, crediamo che non vi siano cambiamenti da fare. […] Il principio nostro è questo, che lo Stato e la Chiesa sono due parallele che non si debbono incontrare mai. Guai alla Chiesa il giorno che volesse invadere i poteri dello Stato!"
Giovanni Giolitti zit.n. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 7f.
dt. „Wir sind, in Bezug zur Kirchenpolitik, davon überzeugt, dass keine Veränderungen notwendig sind. [...] Unser Prinzip ist das, wonach Staat und Kirche zwei parallele Dinge sind, die einander nie treffen sollen. Wehe dem Tag, an dem die Kirche in die Macht des Staates einzugreifen sucht!"

[29] vgl. Kuß 1995, S. 39-42.
Betrachtet man die italienische Säkularisierungspolitik näher, so der Historiker Stephan Kuß, so ist festzustellen, dass sie bei aller Intransigenz kaum noch mehr als ein Lippenbekenntnis ist, da sie de facto mit der Konfiskation der Kirchengüter in den 1890er Jahren abgeschlossen wurde. Was aber bleibt ist eine ideologische Auseinandersetzung um den geistigen Primat, den jede der beiden Seiten für sich beansprucht.

[30] Spadolini/Ceccuti 1983, S. 7.

[31] vgl. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 8.

[32] Spadolini/Ceccuti 1983, S. 8.

[33] Einer der Höhepunkte dieses Kampfes ist der 1910 von Pius X. allen Geistlichen verordnete Antimodernisteneid, der wiederum im Wesentlichen auf den ‚Syllabus Errorum' rekurriert. Hierzu weiterführend: Penzig 1911, Wolf 1998 und Scherzberg 2011, S. 9-25.

[34] Spadolini/Ceccuti 1983, S. 8.
dt. „schwere Trauer für die Kirche".
In der Tat wird Viktor Emmanuel III. die streng separierende Politik Giolittis aufgreifen und anders als sein 1900 ermordeter Vater ist er nicht an einer Aussöhnung mit der Kirche interessiert.

[35] Der vollständige Text der Enzyklika ‚Il fermo proposito' (Die feste Absicht) wurde auf der Internetseite des Vatikans veröffentlicht: Pius X. 2014.

[36] Während in Italien der politische Aktionsradius der Katholiken stark von der Römischen Frage und dem Herrschaftsanspruch der Päpste beschnitten wird, kann sich der politische Katholizismus in anderen Ländern freier entfalten, obwohl er teils starken Repressionen ausgesetzt ist (Kulturkampf). In Deutschland bspw. wird bereits 1870 die Zentrumspartei als Partei des politischen Katholizismus gegründet. Diese sucht in entschiedener Opposition zur nationalliberalen Politik

Bismarcks die Rechte der Kirche zu stärken und kann dabei trotz des in den 1870er Jahren entfesselten Kulturkampfes beachtliche Wahlerfolge erzielen. Dies hängt sicherlich auch damit zusammen, dass im Deutschen Reich aufgrund der im Vergleich zu Italien frühen Einführung des allgemeinen Wahlrechts für Männer (1871) und dem politischen Einfluss des Klerus bereits die Grundlagen für eine katholische Massenbewegung gelegt sind.

[37] vgl. Kuß 1995, S. 47.

[38] vgl. Drago 1997, S. 327; Spadolini/Ceccuti 1983, S. 55 und Scoppola 1967, S. 409f sowie weiterführend Grossi Gondi, Augusto: I sette punti del conte Gentiloni. In: Grossi Gondi, Augusto: Il conte V. O. Gentiloni. Rom 1927.

[39] vgl. Scoppola 1967, S. 408f.

[40] Diese Umorientierung zeigt sich zum Beispiel im Bereich der Militärseelsorge oder wenn es darum geht, innerhalb des Krieges für die Sache der Nation einzustehen (Kriegspatriotismus).
vgl. Missiroli 1937, S. 199.

[41] vgl. Scoppola 1967, S. 436.

[42] vgl. hierzu die Friedensnote ‚Dès le début' Benedikts XV. vom 1. August 1917. In: Acta Apostolicae Sedis, 9.1917, S. 421-423, beziehungsweise Benedikt XV. 2014.

[43] vgl. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 10.

[44] vgl. Veneruso 1996, S.106.

[45] vgl. Miccoli 1973, S. 189.
Zur Geschichte der katholischen politischen Bewegung vgl. De Rosa, Gabriele: Storia del movimento cattolico in Italia. 2 Bände. Bari 1966; Traniello, Francesco und Giorgio Campanini: Dizionario storico del movimento cattolico in Italia. 1860-1980. 3 Bände. Turin 1981/1982 und Rossini, Giuseppe: Il movimento cattolico nel periodo fascista. Rom 1966.

[46] vgl. weiterführend Cantono, Alessandro: Il programma del Partito Popolare Italiano. Turin 1919.

[47] Gemeint ist der liberale Staat in seiner frühen Prägung durch die Risorgimento-Erfahrung.

[48] vgl. Scoppola 1967, S. 501ff.

[49] vgl. Sturzo, Luigi: Chiesa e Stato nel discorso di Torino del 20 dicembre 1922. In: Scoppola 1967, S. 512-515 und weiterführend: Sturzo, Luigi: Kirche und Staat. Augsburg 1932.

[50] Spadolini/Ceccuti 1983, S. 11.

[51] Noch zum Konklave des Jahres 1922 erhalten die Kardinäle eine 55seitiges Dossier in dem die neoguelfische Option als Teil der politischen Überlegungen im Vorfeld des Papstwahl behandelt wird. Des weiteren wird gegen die in sozialistischen Zeitungen geschürte These, der Papst und die Römische Frage seien mit Gründe für den Kriegseintritt gewesen, Stellung bezogen.
vgl. ASP, Curia, sub-fondo: Sezione moderna, serie: Patriarchi, sottoserie: Patriarca Pietro La Fontaine, b. 1: Patriarchi. La Fontaine, bibliografia, diari manoscritti, bolle, lettere di nomina et conclave 1922", 1915 feb. 28 - 1922 feb. 10, con documenti dal 2 marzo 1886.

[52] Dabei muss einschränkend bemerkt werden, dass Pius XI. im September 1938 betont, dass wenn es überhaupt eine totalitäre Macht gebe, dies die Kirche sei und nur die Kirche sein könne: vgl. Pius XI.: Discorso agli iscritti alla Federazione francese dei sindacati cristiani, 18. September 1938. Folglich bezieht sich Pius' antitotalitäre Haltung darauf, dass es neben dem Universalismus [i.e.S. Totalitarismus?] der Kirche keine andere totalitäre Herrschaft geben könne.

[53] vgl. hierzu die Enzykliken ‚Ubi arcana dei' (1922) und ‚Quas primas' (1925).

[54] Hobsbawm 1996b.

[55] vgl. Pizzolari 1939.

[56] vgl. Manhattan 1958, S. 103f.

[57] Diese erste Phase des Annäherungsprozesses wird in der hervorragenden Arbeit des Historikers Stephan Kuß exemplarisch dargelegt: vgl. Kuß 1995, S. 123-226.

[58] vgl. Alberigo 1997, S. 107.

[59] vgl. Banti/Ginsborg 2007, S. 470: "[…] il pontefice [Pio IX], facendo […] riferimento a Matteo, 'Portae inferi non praevalebunt' (Mt 16,18), non mancava di ricordare che la Provvidenza sarebbe intervenuta a mutare il corso degli eventi, al fine di assicurare la vittoria finale alla sua chiesa."
dt. „[...] der Papst [Pius IX.] vermied es nicht, mit Bezug auf Mt. 16,18: ‚die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen' darauf hinzuweisen, dass die Göttliche Vorsehung eingreifen werde, um den Lauf der Dinge zu verändern und seiner Kirche letztlich den Sieg zu bescheren."

[60] „Dietro l'apparente incoerenza dei suoi discorsi, Mussolini andava tracciando la via che l'avrebbe condotto al potere: ottenere il sostegno degli ambienti industriali, disarmare la classe operaia separandola dalla sua principale organizzazione, imporre al partito socialista, battuto sul campo, una resa che permettesse ai fascisti di passare dallo stadio di agitatori a quello di uomini di Stato e ottenere, per questa operazione, la neutralità benevola dei cattolici."
Milza/Berstein 2004, S. 124.
dt. Hinter der scheinbaren Widersprüchlichkeit seiner Reden, plante Mussolini seinen Weg an die Macht indem er nach der Unterstützung der Industrie strebte, die Arbeiterklasse entwaffnete, indem er sie von ihren hauptsächlichen Organisationen trennte und er der auf dem Kampfplatz geschlagenen sozialistischen Partei einen Frieden aufzwang, der es den Faschisten ermöglichte, mit der wohlwollende Zustimmung der Katholiken vom Status der Agitatoren in den der Staatsmänner zu wechseln.

[61] vgl. hierzu auch Art. 36 des Konkordats von 1929: Libreria Editrice Vaticana 2005, S. 291.

[62] vgl. Miccoli 1973, S. 195.
[63] Mattioli 2005, S. 129.
[64] Der etwas in Vergessenheit geratene Historiker Avro Manhattan weist in seinen pointiert kirchenkritischen Arbeiten ausdrücklich darauf hin, dass Pius XI. gezielt die Möglichkeiten einer antifaschistischen Koalitionsbildung behindert hat, indem er den auch für einen innerkirchlichen Demokratisierungsprozess eintretenden PPI (das nach Zerschlagung der Arbeiterbewegung einzig noch verbliebene politische Bollwerk gegen den Faschismus) offen blockiert, ihn auf Druck der Faschisten sogar gänzlich aufgibt und zur Auflösung bringt sowie billigend oder zumindest neutral dem faschistischen Terror zusieht (Matteotti-Krise etc.) und zugleich die Katholische Aktion als von ihm autoritär geführtes Gegengewicht zum demokratisch orientierten politischen Katholizismus forciert.
vgl. auch Malgeri 1995, S. 166ff.
[65] Manhattan 1958, S. 32. Interessant ist hierbei vor allem die von Avro Manhattan angestellte Gegenüberstellung von ‚geistigem Totalitarismus der Kirche' und totalitärem Herrschaftsanspruch des Faschismus.
Diese Wahlverwandtschaft von Staat und Kirche auf die Mussolini gelegentlich hinweist wird allerdings, so Stephan Kuß, vom Heiligen Stuhl stets geleugnet.
vgl. Kuß 1995, S. 234.
[66] vgl. Kuß 1995, S. 175-191.
[67] vgl. Petersen 2000, S. 155-171.
[68] Macchiavelli/Oppel-Bronikowski 1922, S. 11.
[69] Als ein signifikantes Zeichen dafür, dass die Beziehungen von Staat und Kirche im Wandel begriffen sind kann ferner die Anerkennung der 1921 in Mailand gegründeten Katholischen Universität durch das Dekret vom 2. Oktober 1924, n. 631 gelten, zumal diese in der katholischen Tageszeitung L'Italia als Krönung eines jahrzehntelangen Wunsches bezeichnet und zum Triumph des Katholizismus stilisiert wird.
vgl. L'Italia, 2. November 1924.
[70] Mussolini ist nicht religiös, doch hat er einen ernst empfundenen Respekt vor der katholischen Kirche, der eben nicht religiös, sondern vielmehr historisch und politisch begründet ist. In diesem mazzinischen Sinn sucht Mussolini die dauerhafte Verständigung zwischen dem ‚zweiten Rom' der Päpste und dem ‚dritten Rom' der Nation unter Rekurs auf das ‚erste Rom' der Kaiser.
vgl. Lill 2002, S. 207.
[71] Benito Mussolini zit.n. Scoppola 1967, S. 570f.
[72] Diese sind Pius XI., sein Kardinalstaatssekretär Gasparri, der katholische Rechtsgelehrte und Bruder des späteren Papstes Pius XII. Francesco Pacelli, sowie Justizminister Rocco, Staatsrat Domenico Barone und der *Duce* persönlich. Die Protagonisten bei der Ausarbeitung der komplizierten Verträge sind dann auf kirchlicher Seite vor allem der Papst selbst, Francesco Pacelli und Francesco Borgongini Duca, der Sekretär der Kongregation für außerordentliche Angelegenheiten und spätere Nuntius in Italien. Zu Gasparri sei noch angemerkt, dass er 1933 in die Accademia d'Italia berufen wird.
vgl. hierzu ein Interview mit Francesco Pacelli in L'Italia, 15. Februar 1929 sowie Castaldo/Lo Bianco 2010, S. VIII/IX.
[73] Zur Evolution der Verhandlungen im Umfeld der *Conciliazione* gibt Pietro Scoppola einen exakten Überblick: Scoppola 1971, S. 103-254.
[74] Zitat in der Kapitelüberschrift: dt. „Und errette Italien im Duce". Bottone, Umberto (Auro d'Alba): La preghiera del legionario. zit.n. Bottone 2014.
[75] De Luna 2006, S. 14.
[76] Rossi 2000, S. 20.
[77] Zur philokatholischen Wende Mussolinis vgl. Kuß 1995, S. 123-139.
[78] Missiroli 1937, S. 201.
[79] vgl. Malgeri 1995, S. 170.
[80] Mussolini/Ludwig 1932, S. 175f.
[81] De Felice 1929, S. 75.
[82] Gentile 2007.
[83] Pius IX. 1929 über Mussolini: „ci voleva anche un uomo che la Provvidenza ci ha fatto incontrare." [dt. „es brauchte einen Mann, den uns die Vorsehung hat treffen lassen."] zit.n. Pius XI. 1929, S. 29f.
[84] vgl. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 12f.
[85] Wie bereits erwähnt artikuliert sich diese Reconquista vor allem im Ausbau der Aktivitäten des katholischen Vereinswesens (*Azione Cattolica*) sowie im Ausbau der katholischen Erziehungs- und Schulungseinrichtungen. Darüber hinaus strebt Pius XI. die in Rom zentralisierte Ausbildung einer katholischen Elite sowie den Ausbau der kirchlichen Infrastruktur in Rom an, weshalb neben den zahlreichen Initiativen zur Restaurierung vatikanischer Einrichtungen in der Hauptstadt (Scuola di Archeologia, Istituto Studi Orientali, Pontificio Seminario Romano Minore etc.) auch zahlreiche kirchliche Neubauten hinzukommen. Vor den Lateranverträgen stützt sich der Haushalt des Vatikans vor allem auf die stark an die nordamerikanische Kirche gebundenen Investitionen und den Peterspfennig (Denarius Sancti Petri).
vgl. Pollard 2006, S. 186f + 191.
[86] Diesbezüglich reagiert der Papst mit der ersten offiziellen Buchprüfung in der Geschichte der katholischen Kirche. Dabei werden die finanziellen Schwierigkeiten evident.
vgl. Seldes 1924, S. 253f; Lo Bello 1971, S. 65 sowie ACS, MdI, DGPS, 1926, b. 113, fasc. 4 Notizie Vaticane, rapporto del 31 luglio 1926.
[87] "La tradizione latina e imperiale è rappresentata oggi dal cattolicesimo… La sola idea di universalità che oggi ancora esiste è quella che irradia dal Vaticano. Se esso rinuncerà definitivamente ai suoi sogni di potere tem-

porale, l'Italia profana e laica dovrebbe fornire al Vaticano un aiuto materiale, dargli facilitazioni per erigere scuole, chiese, ospedali… Perché lo sviluppo del cattolicesimo nel mondo, l'aumento di 400 milioni di uomini che, da tutte le parti della terra, volgono i loro sguardi verso Roma, tutto ciò ci deve interessare, renderci fieri, noi italiani."
Benito Mussolini zit.n. Milza/Berstein 2004 (1982), S. 306.
dt. „Die Tradition der römischen Kaiserzeit wird heute vom Katholizismus verkörpert... Die einzige Vorstellung von Universalität die es heute noch gibt, ist jene die vom Vatikan ausstrahlt. Wenn der Papst endgültig auf seine weltlichen Herrschaftsträume verzichtet, dann muss das laizistische und weltliche Italien den Vatikan greifbar unterstützen, es ihm erleichtern, Schulen, Kirchen, Krankenhäuser... zu errichten... Denn die Unterstützung der katholischen Weltkirche, die Tatsache, dass 400 Millionen Menschen aus allen Teilen der Erde ihre Blicke nach Rom wenden, all das muss uns Italiener interessieren und uns mit Stolz erfüllen."

[88] Libreria Editrice Vaticana 2005, S. 209-274.

[89] In einem Kommentar der zeitgenössischen Zeitschrift ‚Emporium' heißt es hinsichtlich der Konsequenzen aus dem Staatsvertrag: „come corollario del trattato il concordato è garante di perfetta armonia".
De Felice 1929, S. 77f.

[90] Mattioli 2005, S. 137.

[91] vgl. Divini Illius Magistri 1929.

[92] vgl. Casti Connubii 1930.

[93] Nach heutigem Stand ca. 1,35 Milliarden Euro (2008).

[94] Umfassende Darstellungen zu den kirchenpolitischen Zugeständnissen des Faschismus im Vorfeld der *Conciliazione* finden sich bei: Kuß 1995, S. 149f; zu den Lateranverträgen u.a. bei: Milza/Berstein 2004, S. 311-314 und Rhodes 1980, S. 20 sowie im Vertragswerk selbst: Libreria Editrice Vaticana 2005. Einen bemerkenswerten Einblick in die facettenreichen Verhandlungen gibt der damalige Unterhändler Francesco Pacelli: vgl. Pacelli 1959. Im Zusammenhang mit dem Finanzausgleich sei auf Pollard 2006, S. 191-197 verwiesen.

[95] vgl. Pollard 2006, S. 195.

[96] vgl. Pollard 2006, S. 196f.

[97] vgl. Miccoli 1973, S. 194; für die Finanzen des Vatikans indessen erneut auf Pollard 2006.

[98] Pollard 2006, S. 245.

[99] Miccoli bezeichnet mit Hierokratie das beständige Streben der Kirche, möglichst viele politische und zivile Mittel einzusetzen, um die weitestgehende Einhaltung der eigenen religiösen und moralischen Normen innerhalb einer Gesellschaft sicherzustellen. vgl. Miccoli 1973, S. 200.

[100] vgl. Miccoli 1973, S. 195ff.

[101] Wortlaut einer bischöflichen Rede aus dieser Zeit zit.n. Miccoli 1973, S. 198.

[102] vgl. hierzu nur beispielhaft die bei Miccoli wiedergegebenen Äußerungen zweier Bischöfe: Miccoli 1973, S. 198f. Des weiteren bieten insbesondere die Arbeiten Ernesto Rossis, Karlheinz Deschners und Avro Manhattans zahlreiche Beispiele für die Akklamation des Regimes seitens hoher Geistlicher.

[103] Malgeri 1995, S. 170. Exemplarisch für die Rezeption der *Conciliazione* in katholischen Kreisen mag vor dem Hintergrund des ersten faschistischen Plebiszits der enthusiastische Aufruf der katholischen Tageszeitung L'Italia gelten: Demnach antwortet die Redaktion der Zeitung auf die Anfragen der verunsicherten Leser wie diese sich nun, da Kirche und Staat ausgesöhnt sind, zu verhalten hätten, dass sich ihr Verhalten in einen „Ausdruck politischer Zustimmung" verwandeln solle.
vgl. L'Italia, 24. März 1929.

[104] vgl. De Felice 1968, S. 416f.

[105] vgl. hierzu das sogenannte ‚Nuovo Concordato' (Vertrag von Villa Madama) das 1984 zu Modifikationen des Konkordates von 1929 vor allem hinsichtlich der Aspekte Staatsreligion, Eherecht und Finanzierung des italienischen Klerus geführt hat. Weiterführend n.a.: Mauro, Tommaso: Il nuovo concordato tra la Santa Sede e l'Italia: atti del convegno di studio (14-16 maggio 1985). Vatikanstadt 1987.

[106] Zu den Deutungen vgl. insbesondere De Felice, Renzo: Mussolini il fascista. L'organizzazione dello Stato fascista. 1925-1929. Turin 1968; Jemolo, Arturo Carlo: Chiesa e stato in Italia negli ultimi cento anni. Turin 1952; Scoppola, Pietro: La Chiesa e il fascismo durante il pontificato di Pio XI. Bologna 1966; Sturzo, Luigi: Kirche und Staat. Augsburg 1932; Miccoli, Giovanni: Kirche und Faschismus. Das Problem einer Allianz. Wiesbaden 1977; Togliatti, Palmiro: Opere. 1929-1935. 3 Bände. Rom 1973. Band 1; Verucci, Guido: La Chiesa nella società contemporanea. Dal primo dopoguerra al Concilio Vaticano II. Rom/Bari 1988.

[107] Schon 1922 bezieht die einflussreiche ‚Civiltà Cattolica' deutlich Stellung gegen die Barbarei des Faschismus: „il fascismo ha lo spirito di violenza del socialismo, a cui pretende di rimediare, imitandone non solo, ma superandone ben anche le prepotenze, le uccisioni e la barbarie." dt. „der Faschismus besitzt den gleichen gewalttätigen Geist wie der Sozialismus den er zu beseitigen glaubt, indem er seine Rücksichtslosigkeit, Mörderei und Barbarei nicht nur imitiert sondern sogar übersteigt."
Miccoli 1973, S. 191.

[108] *Opera Nazionale Balilla*, der umfassenden faschistischen Jugendorganisation. Vgl. weiterführend Schleimer, Ute: Die Opera Nazionale Balilla beziehungsweise Gioventù Italiana del Littorio und die Hitlerjugend. Eine vergleichende Darstellung. Münster u.a. 2004. und Betti, Carmen: L'Opera Nazionale Balilla e l'educazione fascista. Florenz 1984.

[109] Emblematisch für das Konfliktpotenzial mag hier der herausgegriffene Fall des Pfarrers von Cesano Maderno (MB) angeführt sein, zumal er seinerzeit eine gewisse öffentliche Resonanz verursacht hat (L'Emulo di Don Basilio. In: Il Popolo di Lombardia, 19. Mai 1928). Demnach wird er rapportiert, weil er gegen den Prozess der Faschisierung predigt und die Mitgliedschaft von Kindern in faschistischen Organisationen, wie etwa den Balilla und den Piccole Italiane, verurteilt. Meist enden diese Protestformen in der Versetzung des Pfarrers durch den Bischof.
vgl. ASM, Prefettura I 1922-1938, Cat. 023 Culto, b. 488: Contrasti con le autorità fasciste.
[110] Pius XI. 1929, S. 29f.
dt. „unvergleichbares historisches Ereignis, das Gott an Italien und Italien an Gott zurück gegeben hat."
[111] 1933 veröffentlich Vincenzo Morello ein Buch, das in vielerlei Hinsicht einen bemerkenswert kritischen Blick auf das tatsächliche Verhältnis von Kirche und Staat in der Zeit nach den Lateranverträgen wirft. Das Werk mit dem Titel ‚Il conflitto dopo la conciliazione' (Der Konflikt nach der Versöhnung) offenbart die trotz aller Beschwichtigungen bestehenden Spannungen und die Tatsache, dass ein solches Buch von Mussolini autorisiert, vielleicht sogar in Auftrag gegeben worden ist, erklärt den ambivalenten Charakter der Verbindung von Kirche und Faschismus.
vgl. weiterführend: Morello, Vincenzo: Il conflitto dopo la conciliazione. Mailand 1933. (Der Konflikt nach der Versöhnung. Berlin 1933[3]).
[112] Bohn 1992, S. 136.
[113] Mussolini 1943, S. 24.
[114] vgl. Mussolini/Ludwig 1932, S. 180. Für die katholisch-faschistische Lesart der *romanità* verweise ich auf Alessandra Argenios detaillierte Untersuchung: Il mito della romanità nel ventennio fascista. In: Coccia, Benedetto (Hg.): Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo. Rom 2008, S. 81-177. Die Bedeutung des Mythos der *romanità* in architekturpolitischer Hinsicht wird in Kap. 4 (insb. 4.1.3) veranschaulicht.
[115] vgl. Petacco 1982, Bd. 3, S. 801-927.
dt. „Mussolini hat immer Recht".
[116] Gentile 2007, S. 27f.
[117] Milza/Berstein 2004, S. 315.
[118] vgl. Bohn 1992, S. 142.
[119] Mattioli 2005, S. 132.
[120] Mattioli 2005, S. 132.
[121] Schon 1921 prononciert Mussolini in seiner Rede vom 9. November am Augusteum die Nützlichkeit der Kirche für den faschistischen Expansionismus: "Il cattolicesimo può essere utilizzato per l'espansione nazionale." („Der Katholizismus kann für die nationale Expansion genutzt werden.") zit.n. Rossi 2000, S. 215.
[122] vgl. Kap. 4.3.9.
[123] vgl. ACS, EUR, (52/25,4) Busta 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Schema del programma per la Mostra Cattolica all'Esposizione che si terrà a Roma nel 1942, 27. Dezember 1939, S. 3f.
[124] Arte Sacra 1933e.
dt. „entschiedenen katholischen Geist, von dem so viele Werke des Faschismus durchdrungen sind".
[125] Dargelegt u.a. in Petacco 1982, Bd. 2, S. 569-578.
[126] Miccoli 1973, S. 200.
dt. „Werkzeug kapillarer Durchdringung der Gesellschaft"
[127] vgl. Scoppola 1967, S. 668.
[128] Äußerlich markantester Ausdruck dieses päpstlichen Protestes ist die Verurteilung und Ablehnung des Schwurs der jungen Schwarzhemden auf *Duce* und Faschismus.
vgl. auch: Scoppola 1971, S. 266-270.
[129] vgl.: Scoppola 1971, S. 271-274.
[130] vgl. Sturzo 1959, Bd. 2, S. 180.
[131] vgl. Scoppola 1967, S. 685.
[132] vgl. Manhattan 1958, S. 112.
Am selben Tag besucht der *Duce* den Papst zu einer einstündigen Unterredung, die als "storico evento che consacra la conciliazione" („das historische Ereignis, das die Conciliazione endgültig weiht") in die Geschichte eingeht.
Petacco 1982, Bd. 2, S. 642.
[133] vgl. Spadolini/Ceccuti 1983, S. 14.
[134] vgl. Mattioli 2005, S. 133.
[135] Rossi 2000, S. 215.
[136] Zu den italienischen Kolonialkriegen in Afrika vgl. u.a. Calchi Novati, Giampaolo: Fra Mediterraneo e Mar Rosso. Momenti di politica italiana attraverso il colonialismo. Rom 1992; Del Boca, Angelo: Le guerre coloniali del fascismo. Rom/Bari 1991; Sbacchi, Alberto: Il colonialismo italiano in Etiopia. 1936-1940. Mailand 1980.
[137] Drago 1997, S. 459.
[138] Rossi 2000, S. 225.
dt. „Wirken wir daher mit Gott in dieser nationalen und katholischen Mission des Guten, vor allem in diesem Augenblick, da das Banner Italiens auf den Schlachtfeldern Äthiopiens das Kreuz Christi im Triumphe trägt [...]. Frieden und Schutz dem tapferen Heer das [...] die Tore Äthiopiens dem katholischen Glauben und der römischen Zivilisation aufgestoßen hatt."
[139] vgl. Colarizi 2000, S. 199.
[140] Hierzu weiterführend Terhoeven, Petra: Liebespfand fürs Vaterland: Krieg, Geschlecht und faschistische Nation in der italienischen Gold- und Eheringsammlung 1935/36. Tübingen 2003.
[141] Hierzu hat Mimmo Franzinelli mit ‚Stellette, croce e fascio littorio. L'assistenza religiosa a militari, balilla e

camicie nere (1919-1939)‘ (Mailand 1995) eine hervorragende Analyse vorgelegt.

[142] vgl. Franzinelli 1995, S. 182-202.
Lebendige Einblicke in die Verknüpfung von Faschismus und Klerus geben die Zeitschriften ‚Italia e Fede‘ und ‚Rassegna romana‘, die als Hauptorgane der klerofaschistischen Kollaboration figurieren. In dem Werk De’ Rossi Dell’Arnos ‚Pio XI e Mussolini‘ (Rom 1954) sind exemplarische Passagen aus der erstgenannten Zeitschrift zusammengefasst.

[143] vgl. Farnedi 1993, S. 343.

[144] vgl. Mattioli 2005, S. 137.
Eine umfangreiche Sammlung an Zeugnissen der Kooperation von Kirche und Regime gibt u.a.: Rossi 2000.

[145] In einem Artikel der ‚Civiltà cattolica‘ fordert die Kirche für Spanien einen Mittelweg zwischen der „atheistischen Barbarei des Kommunismus“ und der „heidnischen Barbarei des deutschen Rassismus“, womit erneut die Nähe zum italienischen Faschismus als ‚Option der Stunde‘ deutlich signalisiert wird; vgl. hierzu: ‚La Civiltà Cattolica‘, 88.1937/2098, S. 289-292.

[146] Zu den *anni del consenso* vgl. De Felice 2003 und Petacco 1982, Bd 2.

[147] Scoppola 1971, S. 313f. und Deschner 1996, S. 599.

[148] Scoppola 1967, S. 699.
Der Papst drückt seine Bedenken gegen Nationalsozialismus und Bolschewismus exemplarisch mit den Enzykliken ‚Mit brennender Sorge‘ und ‚Divini redemptoris‘ (beide 1937) aus.

[149] Am 28. September 1937 besucht Mussolini Berlin, im Mai 1938 kommt Hitler zu Besuch nach Rom. Nach der Ausrufung des *Impero* und der damit einhergehenden internationalen Verurteilung des italienischen Ostafrika-Feldzuges, mag es nicht verwundern, dass Mussolini Anlehnung bei einem ideologisch nahestehenden, totalitären Regime sucht, das aufgrund seiner wachsenden Stärke ein potenzieller Verbündeter im Kampf gegen internationale Sanktionen sein könnte.

[150] vgl. Bodenschatz, Harald und Max Welch Guerra: Guernica / Gernika: Bild, Zerstörung und Wiederaufbau. In: Forum Stadt, 39.2012/3, S. 283.

[151] Das Tagebuch des Außenministers Galeazzo Ciano gibt zu dieser Entwicklung zahlreiche Eindrücke: Ciano, Galeazzo: Diario 1937-1943. Mailand 1990; beziehungsweise in dt. Übersetzung unter den Titeln ‚Tagebücher 1937/38‘ (Hamburg 1949) und ‚Tagebücher 1939-43‘ (Bern 1946).

[152] In der italienischen Geschichtsschreibung als *vulnus al concordato* (Verletzung des Konkordats) bezeichnet: vgl. hierzu die bereits angeführten Werke Scoppolas, Miccolis und Franzinellis.

[153] vgl. Gentile 2007, S. 69.

[154] vgl. Scoppola 1967, S. 700f sowie Milza/Berstein 2004, S. 321f.

[155] Mussolini kann im September 1938 bei den Verhandlungen zum Münchner Abkommen noch einmal als großer Friedensvermittler in Erscheinung treten und dabei etwas an Reputation gewinnen bevor sich für ihn das Blatt zum letzten Mal wendet.
Als Beispiel der Akklamation des *Duce* durch Teile des hohen Klerus sei hier stellvertretend auf Mons. Giuseppe (Bischof von Udine) verwiesen (1938): „Duce! Avete vinto tante battaglie; avete vinto la battaglia del grano. Vi assista il signore, noi lo preghiamo che vi conceda di vincere tutte le battaglie, che voi sapientemente ed energicamente dirigete per la prosperità, la grandezza e la gloria dell’Italia cristiana, - di questa Roma dove è il centro del cristianesimo – di questa Roma che è la capitale dell’Italia imperiale.”
dt. „Duce! Ihr habt viele Schlachten gewonnen; ihr habt die Getreideschlacht gewonnen. Der Herr stehe euch bei, wir beten zu ihm damit er euch gewährt, alle Schlachten zu gewinnen, die ihr mit Weisheit und Entschlossenheit führen werdet zum Wohlstand, der Größe und der Ehre des christlichen Italiens, - der Stadt Rom, die das Zentrum des Christentums ist – der Stadt Rom, die die Hauptstadt des imperialen Italiens.“
zit.n. Miccoli 1973, S. 199.

[156] Papst Johannes XXIII. veröffentlicht den Inhalt der zum Jahrestag beabsichtigten Rede Pius XI. in seinem Brief an die Bischöfe vom 6. Februar 1959: ‚La familiarità di pensiero‘. Anschließend publiziert in: L’Osservatore romano. Vatikanstadt 9. Februar 1959. Darüber hinaus gilt es zu bedenken, dass der Papst vor seinem Tod noch an einer Enzyklika gearbeitet hat, mit der er beabsichtigte, dem Faschismus und dem Nationalsozialismus jegliche Möglichkeit zu nehmen, sich in ihrem Rassenwahn auf den Katholizismus zu berufen.
vgl. Menozzi 2004, S. 7f.

[157] vgl. Mack Smith 1982a, S. 441.

[158] Zur Rolle der Kirche im Zweiten Weltkrieg vgl. weiterführend Malgeri, Francesco: La Chiesa italiana e la guerra (1940-1945). Rom 1980.

[159] Mattioli 2005, S. 140.

[160] De Felice 1929, S. 77.
dt. „Die Regierungen des liberalen Regimes nahmen die groteske Figur des Wohltäters an, dem der Papst unendliche Dankbarkeit hätte zeigen sollen, weil sie ihm gnädigerweise gewährten, sich der Rolle des großen Pfarrers als Gast im Hause anderer zu entledigen.“

[161] Mattioli 2005, S. 140.

[162] vgl. Reinhardt 2003, S. 278f.

[163] vgl. Gentile 2001.

[164] vgl. insbesondere auch Gentile, Emilio: Il culto del littorio. Rom/Bari 2005[3] (2001).

[165] Formigoni 1998, S. 101.

[166] Formigoni 1998, S. 101.

[167] Sturzo 1959, Bd. 2, S. 174.

[168] vgl. Lill 2006, S. 145.

[169] Sturzo 1959, Bd. 2, S. 176f.
[170] Mit Francesco Borgongini Duca wird einer der Protagonisten der *Conciliazione* zum ersten Nuntius berufen. Während Pizzardo sein Nachfolger im Amt des Sekretärs der Kongregation für außergewöhnliche Angelegenheiten wird. Pizzardo wird in dieser Funktion die ablehnende Reaktion des Vatikans auf den Wettbewerb für eine Serie von Kirchen in der Diözese von Messina zum Ausdruck bringen (vgl. Kap. 11).
[171] Formigoni 1998, S. 103.
[172] vgl. Menozzi 2004, S. 373.
[173] Bereits in den frühen 1920er Jahren attribuiert Luigi Sturzo der nationalistisch-faschistische Doktrin ein „heidnisches Fundament, weil sie die Ethik der Nation zum absoluten Grund einer Gesellschaft erhebt."
Luigi Sturzo zit.n. Formigoni 1998, S. 108.
[174] vgl. Sturzo 1959, Bd. 2, S. 174-178.
[175] vgl. Ginzburg 1980, S. 293.

4 ARCHITEKTUR UND FASCHISMUS

4.1 *Anima dell'anima*: Kunst und Ideologie des Faschismus

4.1.1 Ideologie in Mythen

„Die faschistische Ideologie war eine Gebrauchs-Ideologie, zusammengestellt von Intellektuellen, die entweder gutgläubig oder gekauft waren."[1] In dieser Einschätzung des Historikers Umberto Silva lässt sich der Konflikt bereits erahnen, den die Frage nach der faschistischen Ideologie aufwirft. Der spezifischen Widersprüchlichkeit des Faschismus entspricht in der Faschismusforschung eine Kontroverse zwischen jenen, die dem Faschismus allenfalls die opportunistische Verwendung bestehender Ideologien und Ideologieelemente zusprechen und jenen, die wie Emilio Gentile davon überzeugt sind, dass dem Faschismus eine eigene Ideologie zugrunde liegt. Dabei ist es für die Klärung nicht unerheblich, ob der Faschismus in einem rein theoretischen Modell oder in seiner praktischen Wirklichkeit betrachtet wird. Denn selbst für Gentile ist es unbestreitbar, dass dem Faschismus bei streng theoretischer Betrachtung keine eigene, absolut reine Ideologie zuzusprechen ist.[2] Da aber Ideologie nicht ausschließlich die Existenz einer in sich abgeschlossenen, unverrückbaren logischen Ordnung von Ideen, Vorstellungen und Werturteilen bedeutet, sondern auch emotionale, mythisch-affektive und praktische Momente umfasst, ist dem italienischen Faschismus dennoch eine gewisse ideologische Verfasstheit zuzusprechen. Für die Architekturdebatte im faschistischen Italien ist diese Frage nach dem ideologischen Gehalt des Faschismus wiederum von entscheidender Bedeutung, da sich nur im Bezug zu diesem eine wirksame Instrumentalisierung der Architektur bewerkstelligen lässt. Hinzu kommt, dass eben dieser Zusammenhang von Kunst und Ideologie, durch die allmähliche Konturierung einer faschistischen Architekturpolitik und die von ihr ausgehende Konditionierung der Architekturdebatte und Bauproduktion, auch in den Bereich des Kirchenbaus hineinwirkt und damit indirekt die italienische Kirchenbauentwicklung der Zwischenkriegszeit beeinflusst.

Schon bei etwas genauerer Betrachtung bestätigt sich Silvas Charaktersierung. Die faschistische Ideologie ist ihrem Wesen nach tatsächlich vor allem eine Art Gebrauchs-Ideologie ohne präzise Doktrin, denn neu sind weniger ihre Inhalte als vielmehr die Art ihrer Verbreitung. Durch ‚ideologische Anleihen' bei verschiedenen, seinem Anspruch dienenden Zeitströmungen strebt der Faschismus danach, den repressiven Charakter seiner Politik zu ‚adeln'. Mythen und Riten werden so zu verbindenden Elementen einer neuen Massengesellschaft geformt, in deren sichtbaren Entsprechungen sich eine Aufbruch und Neuartigkeit verheißende Theatralik mit kontinuitätsstiftender Monumentalität mischt. Die Flexibilität dieser Ideologie, die sich wiederum in ihrer gebrauchsorientierten Eigenschaft auch im wechselvollen und facettenreichen Verlauf des Architekturdiskurses und der Architekturpolitik widerspiegelt, ist

zugleich eine Art der Absicherung Mussolinis, seine uneingeschränkte Macht zu erhalten. Eine zur Objektivität neigende, allzu doktrinäre Ideologieauffassung würde den Mythos des Führers selbst erodieren – sozusagen ‚entpersonalisieren' und möglichen Aspiranten seiner Macht zuspielen.[3]

Neben den objektiven Kriterien, die den Faschismus als modernes Massenphänomen in Reaktion auf tiefgreifende gesellschaftliche und politische Umbrüche zu Beginn des 20. Jahrhunderts hervorgebracht haben, kennzeichnet ihn vor allem ein ausgeklügeltes hegemoniales Deutungsschema, dessen Kern ein kultischer Komplex von Mythen und Ritualen ist. Auf der Grundlage der unbedingten Verehrung der Nation sowie der dynamischen Kraft der faschistischen Revolution und ihres charismatischen Führers zielt er auf die Integration des Einzelnen in einen mythischen Gesamtzusammenhang von weit größerer Bedeutung ab: „Heute ist in Italien keine historische Zeit. Noch ist nichts abgeschlossen. Es ist eine Zeit der Mythen."[4] Die Errungenschaften des faschistischen Regimes werden bewusst aus der Vergänglichkeit gelöst, überhöht und schließlich der Ewigkeit zugeordnet: „Quello che abbiamo fatto è destinato a rimanere nei secoli."[5]

Das in der Ewigkeitsprojektion des Faschismus zum Ausdruck kommende ahistorische, die moderne Nation beschwörende Selbstverständnis steht allerdings im Gegensatz zum faschistischen Rekurs auf Tradition und Vergangenheit. In diesem Paradox spiegelt sich letztlich jene Bewusstseinsspaltung wieder, die den italienischen Faschismus stets charakterisieren wird. Architekturgeschichtlich findet dieses Spannungsverhältnis Ausdruck in der zeitweiligen Annäherung des Regimes an die in Italien als *Razionalismo* bezeichnete radikale Moderne, deren Scheitern an der sich allmählich kristallisierenden Vorliebe des Regimes für eine massenwirksamere gemäßigte Moderne mit evidenten baugeschichtlichen Bezügen, und der anschließenden Persistenz des *Razionalismo* bei öffentlichen Bauvorhaben in der Provinz und in den Kolonien.

4.1.2 *uomo nuovo* und kulturelle Integration

Nachdem der faschistische Staatsaufbau am Ende der 1920er Jahre weitestgehend abgeschlossen und nicht zuletzt mit der *Conciliazione* die Macht des Regimes gefestigt ist, beginnt für den Faschismus die Phase der zunehmenden Totalitarisierung seiner Herrschaftspraxis; ein Vorgang, der von Emilio Gentile treffend als totalitäre Beschleunigung („accelerazione totalitaria"[6]) bezeichnet worden ist. Der Faschismus, als verheißungsvolles Phänomen permanenter Mobilisierung breiter Bevölkerungsteile, benötigt offensichtlich, um den rudimentären Charakter seiner squadristischen Vergangenheit zu überwinden, seinen Bestand zu sichern und ein totalitäres Regime zu errichten, nicht nur eine ‚Aussöhnung' mit den traditionellen Eliten in Kirche, Wirtschaft, Militär und Monarchie, sondern vor allem auch eine *Conciliazione* des Faschismus mit der Intelligenz seiner Zeit.[7] Damit rückt die Rolle der Kultur, insbesondere aber von Kunst und Architektur, in den besonderen Fokus des noch jungen Regimes. Noch bevor sie als Mittel der Massenkommunikation von einer dezidierten Auftragspolitik vereinnahmt wird, stellt das Regime die Weichen für eine ideologische Verkettung von Kultur und Faschismus.

Mit der Einberufung eines ‚Convegno per la Cultura Fascista' wird 1925 das Ziel einer „rivoluzione antropologica"[8] ausgegeben, in der das kulturelle Leben Italiens neu geordnet und in die faschistische Realität integriert werden soll. Unter der Leitung des Philosophen und Mussolini-Freundes Giovanni Gentile erarbeiten die mehr als 250 Kongressteilnehmer das ‚Manifesto degli

intellettuali fascisti'. Ausgehend vom faschistischen Revolutionsmythos, soll es die Religiosität des Faschismus und damit seine erhabene Moralität begründen.[9] Die faschistischen Intellektuellen bekennen sich zur totalitären Konzeption des faschistischen Staates und dem von Mussolini formulierten Anspruch, die Nation auf allen ihren Ebenen zu disziplinieren und zu faschisieren.[10] Mit ihrem Rekurs auf den Mythos des *Risorgimento* und auf Mazzinis ‚Giovine Italia' versuchen sie, den Faschismus in die Tradition des Kampfes um die Einheit und Unabhängigkeit der italienischen Nation zu stellen und ihn als jugendliche und erneuernde Revolution zu legitimieren.[11] Als tiefgreifend verändernde Kraft tritt er für die Reinigung Italiens von dem als Quell individualistischer Dekadenz empfundenen Liberalismus und für den Aufbruch in ein modernes Zeitalter nationaler Größe ein: „Il fascismo è un movimento recente ed antico dello spirito italiano, intimamente connesso alla storia della Nazione italiana."[12]

Die von Mussolini und Gentile entwickelte faschistische Doktrin kristallisiert sich in dem exklusiv an den ideellen und immateriellen Werten des Faschismus ausgerichteten und nicht ohne die Verbindung von Faschismus und Kultur formbaren *uomo nuovo*.[13] Der von der vermeintlich läuternden Kriegserfahrung katalysierte Mythos des ‚neuen Menschen' ermöglicht es, dass den Mittlern faschistischer Kultur (damit auch Künstlern und Architekten) die Rolle konstruktiv am Staatsaufbau mitwirkender Bürger zufällt. Die propagandistische Funktion eines künstlerischen Erzeugnisses wird demnach ausdrücklich betont und eingefordert. Die kulturelle Intelligenz ist aufgefordert, mit ihren Arbeiten die faschistische Revolution ins Werk zu setzen. Allerdings kann sich der Faschismus beim Aufbau einer durchdringenden faschistischen Kultur nicht auf die Vereinnahmung der Intellektuellen beschränken; die für die Aufrechterhaltung des faschistischen Regimes unabdingbare permanente Mobilisation der Massen macht es erforderlich, auch jene Schichten von Arbeitern und Bauern der vom Faschismus postulierten *cultura popolare* (Volkskultur) zuzuführen, die bisher dem kulturellen Leben fern gestanden sind.[14] Als Garanten dienen dem Regime die organisierte Freizeit (*Opera Nazionale Dopolavoro*), monopolisierte Massenmedien und eine leicht verständige und verbreitbare kulturelle Kommunikation durch Mythen, die wiederum in den Bereichen der Kunst und Architektur Wiederhall finden. Es gilt eine Verknüpfung des intellektuell formulierten faschistischen Kunstverständnisses mit der für eine neue Gesellschaftsordnung notwendigen Volkskultur zu finden. Entsprechend wird das Volk einer permanenten kulturellen Verführung ausgesetzt, zu der auch die nach und nach gesteigerte bauliche Umgestaltung Italiens gehört. Entscheidend ist dabei die Verständlichkeit der kulturellen Erzeugnisse; es geht um die Herstellung eines einfachen und unmissverständlichen Kommunikationszusammenhangs. Der Architektur als Mittel der Massenkommunikation kommt daher eine herausragende Bedeutung zu. Zugleich stößt sie mit ihrer eigenen Dynamik rasch an die vom Regime gesetzten Grenzen einer kulturell integrierenden Repräsentation.

Trotz der Bemühungen des Regimes um die Faschisierung des kulturellen Lebens und die beständigen Forderungen der Ideologen nach einer ‚neuen Kultur' für ein ‚neues Italien' ‚neuer Menschen' bleibt die Gestalt dieser vermeintlich neuen faschistischen Kultur ebenso vage und widersprüchlich wie der Faschismus selbst. Insbesondere über die bildliche Vergegenwärtigung der ideologischen Gehalte des Faschismus herrscht Unklarheit, so dass sich weder in der Architektur, noch in Kunst, Literatur und Musik dezidiert faschistische Stile herausbilden können. Vielmehr handelt es sich um vereinnahmte oder zu-

sammengesetzte Tendenzen, die sich bei der öffentlichen Auftragsvergabe durchsetzen und dadurch zu einer Art Leitlinie werden. Die angestrebte Totalität wird aufgrund des im ‚Manifesto degli intellettuali antifascisti'[15] bereits 1925 entlarvten ambivalenten Charakters des Faschismus trotz aller engagierten Ansätze auch im Bereich der Kultur nicht verwirklicht werden können. Hier zeigt sich abermals das Wesen faschistischer Ideologie als Gebrauchs-Ideologie, die den täglichen Bedürfnissen der Herrschaftspraxis geradezu affektiv angepasst wird.[16] „Konzeptlosigkeit und Unsicherheit"[17] drücken sich in der permissiven Haltung des *Duce* gegenüber den verschiedenen künstlerischen Strömungen aus, die im Wettstreit um die Gunst des ‚unfehlbaren Führers' und die damit verbundenen Aufträge den Bezug zu den vom Faschismus verherrlichten und propagierten ideologischen Mythen suchen.[18] Selbst unter dem Druck der *accelerazione totalitaria* der 1930er Jahre bekräftigt das Regime seine Zurückhaltung gegenüber einer allzu strikten Bevormundung der Künste: Im Gegensatz zum Nationalsozialismus wird die Moderne nicht als ‚entartet' stigmatisiert, sondern persistiert im Fahrwasser der *romanità* parallel zu den traditionsbewussteren Strömungen.[19]

4.1.3 Ideologische Klammern: *romanità* und *italianità*

Im unbedingten Kult um die *romanità*, von Ugo Ojetti seinerzeit als Wiederbelebung und Sakralisierung des unsterblichen Geistes des antiken Roms charakterisiert und inzwischen in seinen Facetten eindringlich erörtert von Emilio Gentile, tritt das imperialistisch-nationalistische Moment der ersten Weltkriegszeit in Erscheinung.[20] Es ist eines der Kernelemente faschistischer Ideologie, auch wenn es sich in seiner frühesten Form bereits im liberalen Italien zur Zeit der ersten kolonialen Expansionsbestrebungen in Afrika gebildet hat. Neu ist aber sicherlich der aggressive und zwingende Charakter mit dem der italienische Nationalismus im Militantismus der Faschisten seine stärkste Artikulation findet. Der Faschismus sieht sich als den aus den Trümmern des Ersten Weltkrieges hervorgegangenen Restaurator des Kultes um die Nation in Gestalt ihrer Mythen, Riten und Symbole. Tatsächlich hat er aber nichts mehr mit dem nationalistisch-monarchischen Pathos des 19. Jahrhunderts zu tun; wie sich in seiner zunehmend totalitären Herrschaft zeigen wird, offenbart er sich als Konsekration des an der imperialen römischen Tradition orientierten Nationalismus Corradinis und D'Annunzios. Die politische Religion der Väter des *Risorgimento* und des Liberalismus wird durch den Glauben an die nationalistisch-imperiale Kraft der faschistischen Bewegung ersetzt und das Volk zu einer einzigen Miliz vereinnahmt – das ganze Land gleichsam zur „patria in camicia nera"[21].

Bereits im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts haben nationalistische Intellektuelle wie Enrico Corradini und Giovanni Papini die kriegerische Expansion als unabdingbar für die Schaffung einer großen und anerkannten Nation definiert und damit das intellektuelle Material für jenen Interventionismus geliefert, mit dem Mussolini seine Wandlung vom Sozialisten zum Faschisten vollzieht.[22] Die Propagierung dieses nationalistischen Elements faschistischer Ideologie wird entsprechend der Bedeutung von Kunst und Kultur im faschistischen Staatsaufbau von den Kulturschaffenden durchaus erwartet. Das Ziel ist die Wiederherstellung der geistig-kulturellen Überlegenheit Italiens und deren Verbreitung – der Rekurs auf die entsprechenden Epochen der italienischen Kulturgeschichte ist immanent.

Am 20. September 1920 postuliert Mussolini in seiner Rede zum 50. Jahrestag der Einnahme Roms eindrücklich sein Verständnis von *romanità*. Wesentlich ist dabei das Konzept

von der universellen und zeitlich unbegrenzten Beständigkeit und Gültigkeit der *romanità*, die sich wiederum im Mythos des *Risorgimento* und im nationalistischen Interventionismus mit der *italianità* verbindet. Das erste Rom der Kaiser, mit dem *Risorgimento* Nation geworden, setzt sich fort mit der ausdrücklichen *romanità* des Katholizismus: „Attraverso il cristianesimo, Roma trova la sua forma e trova il modo di reggersi nel mondo. Ecco Roma che ritorna ancora una volta centro dell'impero universale che parla la sua lingua."[23] Darüber hinaus beschwört Mussolini, in nachfolgenden Reden und noch vor seiner eigentlichen Machtübernahme, die Bestimmung des italienischen Volkes zu imperialer Größe und liefert damit die Grundlage seiner späteren Außenpolitik, wenn es darum gehen wird, die Herrschaft über den Mittelmeerraum anzustreben und Rom zur Kapitale eines neuen Imperiums zu erheben: "Noi fascisti abbiamo il mito della nazione insieme al mito dell'impero, della nazione intesa come storia, come civiltà, come espansione di civiltà"[24]. Diese imperiale Bestimmung verbindet das neue Italien mit dem antiken Rom und feiert als weiteres Merkmal der *romanità* die Überlegenheit der faschistischen Zivilisation und die Vitalität ihrer Rasse. Gleichzeitig wird sie, über ihre rein physische Präsenz in Artefakten, Symbolen und Riten hinausgehend, derart mystifiziert, dass ihr ein Kanon angeblich explizit ‚römischer Werte' wie Disziplin, Stärke, Weisheit etc. entlockt wird, in deren Geiste das ‚neue' italienische, faschistische Volk geformt werden soll.

Das Regime sucht somit vehement eine direkte Verbindung zur römischen Antike und gelegentlich auch zur Renaissance und der „heroischen Zeit des Risorgimento"[25] und distanziert sich von allem, was der individualistischen Dekadenz der demokratischen Ära des Liberalismus zugeordnet werden kann. Die römische Kaiserzeit tritt dann tatsächlich in den Facetten eines *culto del littorio* zutage, der 1936 bei der Proklamation des *Impero* seinen größten Zuspruch erfährt. Die neuen und alten Kolonien werden zur ‚Spielwiese' einer machtvoll inszenierten ‚Romanisierung' des Mittelmeerraumes bei der auch die katholische Missionierung wie selbstverständlich den Kult um das dritte Rom in der Folge des antiken und des päpstlichen Roms fortschreibt.[26] Überhaupt wird Rom über alles erhöht: „Wer von edlem Blute (sangue generoso) ist, sagt Rom."[27] Der Kult um die Hauptstadt als „glanzvoller Mittelpunkt Europas"[28] gipfelt in der monumentalen Inszenierung aufsehenerregender Aufmärsche vor entsprechenden Kulissen, bei denen die Architektur letztlich zum kräftigsten Medium einer mit den Massen zelebrierten Vermählung von Faschismus und Vaterland wird: „Im Namen unseres Rom; wenn wir Italiener wieder dahin kommen, die Tugend [virtù] dieser Stadt zu pflegen, wird unsere klassische Kunst wieder auferstehen, in einem sieghaften Italien, in einer modernen Welt."[29]

Ideologiekonform forciert das Regime sowohl die Freilegung des antiken als auch den Aufbau eines modernen, klarer geordneten Roms, wobei sich im Anspruch an die Beständigkeit der Formen eine Analogie zu Albert Speers ‚Ruinentheorie' erkennen lässt. Der Bezug zum Rom der Kaiser wird schließlich in der propagandistischen Inszenierung der ‚Mostra Augustea della Romanità' (1937) besonders sichtbar, indem der Faschismus, und mit ihm sein Führer, zum Vollender der im antiken Rom wurzelnden Größe der italienischen Nation stilisiert werden.[30] Dass dieser politische Anspruch Mussolinis nichts mehr gemein hat mit den ureigenen Prinzipien einer antiken Universalkultur, wird einstweilen im Wesen der faschistischen Kulturproduktion deutlich. Demnach werden Größe und Macht vor allem als Ausdruck des Nationalen in Abgrenzung zu allem Nicht-nationalen beziehungsweise Inter-nationalen verstanden.[31] Die sich so

allmählich herausbildende faschistische Kulturpolitik ist eines der flankierenden Elemente zur parallel stattfindenden Kampagne für die wirtschaftliche Autarkie Italiens. Beide Bestrebungen sind eingebettet in den vom faschistischen Regime in den 1930er Jahren akzentuierten totalitären Staatsumbau. Im Zuge dessen werden Versuche unternommen, Fremdeinflüsse jeglicher Art aus dem Leben der Italiener zu verbannen, so werden beispielsweise ausländische Zeitungen, Filme, Musik und Literatur gezielt aus dem Umlauf genommen. Selbst gängige Begriffe, wie unter anderem ‚Restaurant' und ‚Bar', werden verboten.[32] Bezeichnenderweise wird 1938 sogar eine Kampagne zur Abschaffung der förmlichen Anrede ‚Lei' (Sie) angestrengt, zumal diese von den Faschisten mit der überkommenen bürgerlichen Untergebenheit der Italiener während der Jahrhunderte der Fremdbeherrschung assoziiert wird.[33] Der Architektur kommt dabei von Anfang an eine erzieherische Aufgabe zu, wenngleich sie erst allmählich in einer dezidierten Politik konkretisiert wird. Im Zentrum ihrer Identitätsstiftung stehen, als ideologische Klammern, die *romanità* und *italianità* und mit ihnen der auf mythische Kontinuität abzielende Kult um die ewige Tradition der glorreichen Väter.[34]

4.1.4 Vorwärts oder rückwärts: Faschistischer Kulturnationalismus

Aufgrund der totalitären Beschleunigung des Regimes verändert sich der anfangs defensiv orientierte „faschistische[n] Kulturnationalismus"[35] zur Triebfeder eines imperialistisch und rassistisch legitimierten zivilisatorisch-missionarischen Aktionismus', insbesondere in den neuen und alten Kolonien, aber auch im Mutterland: „Roma non ritorna soltanto con la materiale entità dell'Impero, ma con la sapienza della civilizzazione. Perché là dove combatte, l'Italia semina ed ara; là dove conquista, abita e prolifica; là dove spinge i segni vittoriosi del Littorio, educa e civilizza."[36] Sichtbarer Ausdruck sind neben den neuen Siedlungen in den Kolonien insbesondere die bei der Erschließung zusätzlicher Räume entstehenden Autarkie-Städte in den Pontinischen Sümpfen oder die Minen-Städte auf Sardinien.

Der stetig dominantere Züge annehmende Kulturnationalismus findet schon verhältnismäßig früh Eingang in das künstlerische Schaffen der Zeit. Hier ist der Literat und Held von Fiume Gabriele D'Annunzio einer der Wegbereiter, bevor der betont nationalistische Futurismus Marinettis zum vorläufigen Taktgeber faschistischer Kunstpropaganda wird. Sowohl D'Annunzio als auch die Futuristen haben ihr nationalistisches Repertoire im Windschatten des Ersten Weltkrieges aufgebaut, um schließlich vor aller Welt das künstlerische Primat Italiens zu beschwören und mit ihrem revolutionären Elan als propagandistischer Steigbügelhalter des frühen Faschismus zu fungieren.[37]

Neben dem Futurismus wird 1922 mit dem ‚künstlerischen Novecento' eine weitere nationalistisch gesinnte künstlerische Bewegung ins Leben gerufen. Doch im Gegenzug zum avantgardistisch-exaltierten, alles Überkommene ablehnenden Modernismus der Futuristen schöpft das *Novecento* sein nationalistisches Element aus der Rückbesinnung auf die klassischen Ideale der Antike und die Stile der künstlerischen Tradition Italiens, womit sich das *Novecento* auch regional differenzierter Bezüge bedient. Beide Bewegungen können zunächst von der permissiven Haltung des Regimes gegenüber eindeutig nationalistisch motivierten Kunstformen profitieren, wenngleich Mussolini, mittels Ausstellungen und der Vergabe von Aufträgen, stets die Oberhand über die künstlerische Produktion behalten wird. So werden insbesondere nationale und internationale Großausstellungen in den 1920er und 1930er

Jahren von den Faschisten als Mittel zur Kontrolle der Künste eingesetzt.

Die Spannung zwischen dem auf permanente Erneuerung und Modernität setzenden Futurismus und dem die Tradition betonenden Novecento-Konzept löst sich mit der Konsolidierung des Regimes zugunsten einer dem nationalistisch-kollektivierenden Anspruch Mussolinis zuträglicheren Wahlmöglichkeit auf. Von nun an rekurriert nahezu jede künstlerisch tätige Gruppe auf die Mythen der *romanità* und *italianità*. Zahlreiche programmatische Erklärungen zur Legitimierung und Positionierung der eigenen Kunstprodukte im Kontext der zu faschisierenden Nation sowie die Kunstprodukte selbst sollen der Macht und Größe Italiens, dem Kult um seinen Führer und dem Mythos des geeint und vereint in die Zukunft eines überlegenen Italiens schreitenden Volkes sichtbaren Ausdruck verleihen und die ersehnte wirtschaftliche, technische und kulturelle Überlegenheit manifestieren. Dabei drängt das von Mussolini schließlich favorisierte *Novecento*, mit seinem durchdringenden Bezug auf die italienische Tradition, die Gruppe der an der europäischen Moderne orientierten, intellektuell radikalisierten aber auch elitären Künstler und Architekten zunehmend in die Defensive und zwingt sie letztlich zum Kompromiss auf der Linie der nunmehr unverkennbar maßgebenden *romanità* und *italianità*.

4.1.5 *trasformismo fascista* und *Novecento*

Bei der Betrachtung des Verhältnisses von Kunst und Ideologie im Faschismus ist es letztendlich unabdingbar, neben der Mythenbildung auch die Bedeutung der zweigeteilten Evolution des Faschismus einzubeziehen. Während das faschistische Regime insbesondere in den 1930er Jahren nach dem erfolgreichen Staatsaufbau und der Konsolidierung seiner Macht nach nationaler Größe strebt, ist in seiner Aufbauphase in den 1920er Jahren der revolutionäre Impetus der faschistischen Bewegung deutlich zu spüren.[38] Hier zeigt sich die größte und später nicht mehr erreichte Nähe des Faschismus zum Futurismus, der selbst als radikaler ‚Prophet einer neuen Zeit' auftritt. Der vor dem Marsch auf Rom von den Faschisten so verführerisch formulierte Wunsch nach revolutionärer Umgestaltung des Landes zugunsten sozialerer Lebensbedingungen wird bald nach der Machtübernahme von einem diffusen moralisch-ideellen Verständnis von Veränderung und Neuerung ersetzt. Folglich betont Mussolini die Veränderung des Charakters und der Mentalität als eigentliches revolutionäres Ideal des Faschismus, um darauf abzuzielen, den „neuen Lebensstil des faschistischen Italieners"[39] zu begründen. Der ursprüngliche Wunsch nach tiefgreifender materieller Veränderung der Lebensbedingungen tritt in den Hintergrund, die faschistische Revolution nimmt anthropologischen Charakter an.[40] Damit nähert sich die Revolution zunehmend der Tradition; die einstmals zukunftsgerichteten Verheißungen werden zunehmend aus einer „verklärten, gesellschaftspolitisch unverbindlichen Vergangenheit" bezogen, die vermeintlich neue Ordnung sucht „ihre Erfüllung in der alten Ordnung."[41] In der Folge verlieren avantgardistische Strömungen zunehmend an Boden, obwohl Mussolini noch 1926 betont, dass es einer zeitgemäßen, neuen, explizit faschistischen Kunst bedarf, ohne dabei freilich den traditionsbewussten Weg einer solchen Kunst auszuschließen. Unter diesen Bedingungen wird die Vergangenheit zum Gradmesser faschistischer Kunst. Einstige Protagonisten des Futurismus, wie etwa Mario Sironi und Carlo Carrà, schließen sich dem *Novecento* an. Gemeinsam mit dem an der Mystik der Antike orientierten Giorgio de Chirico werden sie zu den wichtigsten ideellen Wegbereitern des *Novecento Milanese*, das wiederum als relativ homogene regionale Architekturbewegung die von der Architekturpolitik der 1930er Jah-

re auf breiter Ebene geförderte Vermittlung zwischen Moderne und Tradition stilistisch antizipiert.[42]

Das *Novecento*, typischer Begriff der italienischen Sprache um das 20. Jahrhundert zu bezeichnen, macht schon im Namen seinen Anspruch deutlich, sich vom historistisch-eklektischen Allerlei der Jahrhundertwende zu distanzieren und eine ‚moderne' Kunst des 20. Jahrhunderts zu begründen. Andererseits nimmt es ausdrücklich Bezug zur jahrhundertealten künstlerischen Tradition Italiens. Die Gleichzeitigkeit von Erneuerung und Kontinuität sind dabei charakteristisch, bieten aber zugleich auch Raum für eine variantreiche Vielfalt, die wesentlich zur Heterogenität des Phänomens *Novecento* beiträgt. Gleichwohl ist die 1926 in Mailand stattfindende erste Novecento-Ausstellung maßgebend für die unter vielen Aspekten als ‚neoklassizistisch' einzuordnende Kunst des zwischen Revolution und Restauration oszillierenden Faschismus.[43] In diesem Umfeld werden revolutionäre und zugleich elitäre Kunstströmungen an den Rand gedrängt. Wenngleich Marinetti, gestärkt mit persönlicher Anerkennung und dem Rückenwind einer in Turin auflebenden neuen Welle futuristischer Nachwuchskünstler (Fillia, Depero, Sartoris), ansatzweise wieder in den künstlerischen Diskurs zurückkehren kann, wird der international anerkannte Futurismus, der einst angetreten war, das Land von den angestaubten Museen und Akademien zu säubern, mit der Aufnahme seines prominentesten und einflussreichsten Führers in die kulturkonservative Accademia d'Italia (1929) gleichgeschaltet.

Ähnlich wie den Futuristen in der Bildenden Kunst ergeht es den Architekten des *Razionalismo*, die sich den Vorwürfen des Antifaschismus und des Internationalismus ausgesetzt sehen.[44] Ihr Wirken in Konkurrenz zu den sich etablierenden ‚modernen' Klassizismen ist im späteren Verlauf nur noch dank erheblicher Konzessionen an die Ideale der *romanità* und *italianità* und durch die Unterstützung linkssyndikalistischer Persönlichkeiten innerhalb des Faschismus möglich.[45] Um keine kreative Kraft des Landes versiegen zu lassen und zugleich die vielfältigen, auch gegenläufigen Aspekte der faschistischen Ideologie zu integrieren, genießen sie aber zwischenzeitlich sogar die Sympathie des *Duce*, was sich emblematisch darin ausdrückt, dass mit Libera und Terragni zwei Protagonisten des *Movimento Italiano per l'Architettura Razionalista* (MIAR) mit der Ausstattung der ‚Mostra della Rivoluzione Fascista' in Rom betraut werden. Äußerlich übernehmen sie von den Futuristen den Part der Fortschrittskomponente. Ihnen obliegt es, die während der Phase des Staatsaufbaus und der Konsolidierung aufgebrauchte revolutionäre Wucht des Futurismus in ein dem faschistischen Fortschrittsanspruch entsprechendes pragmatisches Programm zu überführen. Mit ihrem Versprechen einer auf Gegenwart und Zukunft gerichteten Architektur entsprechen sie dem Mythos des neuen Menschen und des neuen Italien. Denn wie Giuseppe Pagano zusammenfasst, lassen sich in den Maßgaben der *utilità*, *astrazione* und *coerenza* die funktionalen Bedürfnisse der vom Faschismus beschworenen neuen Zeit fokussieren.[46] Letztlich greift das Programm der Rationalisten in einem ideologisch durchwirkten und zunehmend totalitären Kontext aber doch zu kurz. Funktionaler Pragmatismus, die Emanzipation von kultureller, akademischer und schulischer Bevormundung sowie die strikte Einheit der sich aus den moralischen, sozialen und technischen Bedingungen der modernen Lebenswelt generierenden Ausdrucksweise (Architektursprache) versagen angesichts der zunehmend auf Kontinuität und eine breite kulturelle Integration beharrenden Legitimationsmodelle des Faschismus.

Aufgrund des Versuchs, unterschiedliche ideologische Gehalte miteinander je nach Anforderung zu verknüpfen, bleibt bis zuletzt die Ahistorizität des Faschismus charakteristisch. Diese steht, wie bereits erwähnt, ganz offensichtlich im Kontrast zum beständigen Rekurs auf Tradition und Geschichte, wird aber vom Regime und seinen Theoretikern immer wieder ungeniert ins Feld geführt. Wie bei der Proklamation des *Impero* (1936) für alle sichtbar inszeniert, versteht sich der Faschismus zugleich als Wiedergeburt und Vollendung des mit dem antiken Rom begründeten ‚italienischen Geistes'. Gezielt werden die vermeintlichen Errungenschaften des faschistischen Regimes der Realität entrückt und der Ewigkeit zugeordnet. Mussolini erhebt die neue faschistische Ordnung und mit ihr die faschistische Gesellschaft zur Vergegenwärtigung des Volksgeistes. Die faschistische Kultur ist dabei wichtigste Mittlerin und Verankerung des Faschismus in der Gesellschaft und dem Willen ihrer Ideologen nach zu universeller Gültigkeit bestimmt. Giovanni Gentile geht sogar so weit, Mussolini als den Garanten dieser neuen Kultur zu feiern: „Er [Mussolini] schreitet voran, von einem mythischen Glanz umgeben, gleichsam von Gott gezeichnet, unermüdlich und unfehlbar, das Instrument der Vorsehung zur Schaffung einer neuen Kultur."[47] So gewendet muss die Kunst und das Kunstwerk in faschistischer Zeit unweigerlich an den ideologischen Leitlinien des faschistischen Staates entwickelt und in dessen Dienst gestellt werden. Dabei entspricht der opportun formulierte „magische Realismus"[48] des *Novecento* als Spielart moderner Restauration am ehesten den ideologischen Vorstellungen des Regimes, so dass sich hieraus die bestimmenden künstlerischen und architektonischen Strömungen der faschistischen Epoche entwickeln können.[49] Der immanente Rückgriff auf die römische Antike und die folgenden Epochen des kulturellen Glanzes Italiens erweist sich aber zwangsläufig als ahistorische Fiktion, die, aus ihrem eigentlichen Kontext gelöst, in nationalistisch-mystischer Übersteigerung verformt und verdreht, dem Faschismus als Medium der Verheißung neuer und imperialer Macht dienstbar gemacht wird.[50]

4.2 „Direttrice di civiltà“[51]: Architekturpolitik im faschistischen Italien

4.2.1 Architektur als Herrschaftsinstrument

Die außerordentliche Bedeutung der Architektur für das faschistische Regime wird umso deutlicher, wenn man sich die ideologische Gebrauchsfähigkeit der Architektur unter semiotischen Gesichtspunkten vergegenwärtigt.[52] Als kulturelles Phänomen beinhaltet die Architektur „ein System von Zeichen, denen aufgrund gesellschaftlicher Konvention intersubjektive Bedeutung zukommt“[53]; womit sie sich als Kommunikationsvorgang beschreiben lässt und semiotischer Betrachtung zugänglich wird. Umberto Eco hat hierzu in seiner Einführung in die Semiotik und insbesondere in seinem Aufsatz über die Semiotik der Architektur schon in den 1960er Jahren den Blick auf den Funktionszusammenhang von gesellschaftlichem Leben und Architektur eröffnet.[54] Dabei wird herausgestellt, dass architektonische Zeichen über ihre als ‚nützlich‘ zu bezeichnende Funktion hinaus in ihrer Gestalt, Anzahl und Anordnung – oder treffender gesagt in ihrer Form – auch eine Auffassung von dieser Funktion vermitteln.[55] Vor diesem Hintergrund erweist sich die Architektur ganz zwangsläufig auch als Abbild von Herrschaftsverhältnissen und wird zum politischen Gegenstand als der sie für die Herrschaftspraxis mehr oder weniger bewusst instrumentalisiert werden kann.

Die Architektur, somit ihrem Wesen nach als *Instrumentum regni* geeignet und seit jeher als solches gebraucht, wird in den Jahren zwischen 1922 und 1943 zu einem der Pfeiler faschistischer Machtentfaltung entwickelt. Kein anderer Staat legt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein im Vergleich zum faschistischen Italien umfassenderes architektonisches Programm auf. Die Architekturproduktion im Italien der 1920er und insbesondere 1930er Jahre ist enorm und gemäß Paolo Nicoloso hinsichtlich des Realisierungsgrades selbst dem ambitionierten Programm des Dritten Reichs überlegen.[56] Die zahlreichen realisierten oder zumindest begonnenen Bauprojekte manifestieren die große Bedeutung, die der Architektur und dem Städtebau im faschistischen Herrschaftsprogramm zukommt; diese reichen von den prestigeträchtigen Stadtumbauten der Zentren Turin, Mailand und Rom über diejenigen kleinerer Städte wie etwa Brescia bis hin zu den vielen Stadtneugründungen und umfassen darüber hinaus im Einzelnen nicht nur den Bau neuer Regierungsgebäude, sondern auch die Errichtung von Parteigebäuden, Häusern und Feriensiedlungen für die Jugendorganisationen der *Opera Nazionale Balilla* und andere staatliche und halbstaatliche Wohlfahrtswerke; des Weiteren Schulen, Sportanlagen, Feriensiedlungen, Postgebäude, Bahnhöfe, Justizpaläste, Regional- und Provinzialverwaltungen etc. sowie vom Staat in Eigenregie errichtete Kirchengebäude in den neuen Städten und Kolonien.

In der Tat wird die Architektur beim Aufbau eines neuen, faschistischen und großartigen Italiens zum idealen Herrschaftsinstrument, um den für das Regime essenziellen gesellschaftlichen Konsens zu erzeugen und zu konsolidieren. Durch die neuen, vom Faschismus gebauten Architekturen und den respektive in Ausstellungen, Publikationen und Exkursionen propagandistisch inszenierten intellektuell-künstlerischen Diskurs erhält das faschistische Regime eine unverwechselbare Physiognomie und das faschistische Gesellschaftsmodell eine originäre Heimstatt. Die Architektur wird zu einem großartigen Mittel der Selbstdarstellung, der Selbstglorifizierung, aber auch der permanenten Massenmobilisierung und nährt dank ihrer Suggestivkraft den Mythos vom Glanz, Größe

und Fürsorge versprechenden Faschismus – vermeintlich unfehlbar geleitet von seinem *Duce*, dem Prototypen des neuen Menschen (*uomo nuovo*). Sie wird zum Bindeglied zwischen den Zeiten. So kann beispielsweise in der Architektur der Mythos des antiken kaiserlichen Roms wirkungsvoll und für die Massen verständlich mit dem der faschistischen Revolution verbunden und in die Gegenwart transportiert werden, um dann als Grundlage für die Homogenisierung von Faschismus, Volk, Staat und *Duce* dienen zu können. Das Bild vom neuen – faschistischen – Menschen ist zugleich das Bild vom Eroberer und vom Erbauer einer neuen – faschistischen – Zivilisation. In der Architektur erhält der faschistische Herrschaftsanspruch physische Präsenz; in der Schönheit ihrer Formen, dem Wert der verwendeten Materialien und dem nicht seltenen programmatischen Verweis auf glanzvolle Epochen der italienischen Kulturgeschichte (italianità), vermag die Architektur sozusagen als ein „fascismo di pietra“[57] auch jene Teile der Gesellschaft zu erreichen und in den Bann des Faschismus zu ziehen, die ansonsten dem politischen Faschismus fern stehen würden. Es geht dem Regime um eine symbolische Vergegenwärtigung seiner historischen Kontinuität.

Die von Mussolini forcierte *renovatio urbis*, also die Neuordnung und Neugestaltung Roms und davon ausgehend die Erneuerung des ganzen Landes bis hin zu seinen Kolonien, verbindet den faschistischen Geist der Erneuerung mit dem schöpferischen Geist des römischen Kaisertums unter Andienung der Architektur und des Städtebaus. Schon 1924 kündet Mussolini große Veränderungen im Stadtbild Roms an und verbindet damit einen unbedingten Anspruch architektonischer Grandezza. Andererseits steht hinter solchen ideologischen Überlegungen auch ein beträchtliches wirtschaftliches Interesse, das sich mit der Autarkiepolitik des Regimes zusätzlich verschärft. So etwa die Bevorzugung des Stahlbetons gegenüber dem Stahl und die Forcierung von Natursteinverkleidungen, um die traditionellen natursteinverarbeitenden Industrien zu erhalten.[58] Mussolini begreift früh das gewaltige, insbesondere kommunikativ und massenpsychologisch wirksame Potenzial der Architektur und bekennt im Gespräch mit Emil Ludwig: „Die höchste unter allen Künsten [...] ist für mich die Architektur, denn sie fasst alles zusammen.“[59] In dieser Universalität der Architektur erkennt Mussolini zum einen ihre außerordentliche Funktion für die Beschäftigung, Beeindruckung und Beeinflussung der Massen zur Festigung des für die eigene Macht unabdingbaren breiten Gesellschaftskonsenses, zum anderen aber auch das pädagogisch-instruktive Potenzial der Architektur für die Heranbildung des vom Faschismus ersehnten ‚Neuen Menschen‘ und somit auch für die Bekehrung des Volkes zum Faschismus als einer neuen ‚politischen‘ Religion. Die „enigmatische Macht“[60] der Architektur ist demnach das geeignete Mittel, um die beschworenen Mythen des Faschismus auch sichtbar zu machen und um sie im kollektiven Bewusstsein der Gesellschaft so zu verankern, dass sie die Mentalität derselben zu modifizieren, ja gar zu „konvertieren“[61] vermögen. Die Architektur wird zum aktiven Bestandteil der faschistischen Dramaturgie. Sie bringt beeindruckende Werke hervor, die als unmittelbare Taten des *Duce* eine außerordentlich kollektivierende Wirkung entfalten, in deren Folge sich die Identität des faschisierten Volkes mit der seines Führers vereint. Für die Etablierung und Radikalisierung der ‚faschistischen Religion‘ gewinnt die Architektur, als Werkzeug einer homogenisierend und totalitarisierend wirkenden Politik, symbolhaften Charakter und wird zum *genius generandi* einer neuen Gesellschaft. Die identitätsstiftende Eigenschaft der Architektur wird mit der totalitären Beschleunigung faschistischer Herrschaft umso stärker gefördert und manipuliert, wie die Konturierung

der das faschistische Volk Italiens einenden und es von allen anderen Völkern unterscheidenden Elemente an Bedeutung gewinnt. In diesem Prozess vollzieht sich der Wandel der Architektur vom „Instrument des Konsenses zum Instrument der Erziehung“[62], der den über die Jahre hinweg anhand herausragender Bauaufgaben entwickelten stilistischen Wandel faschistischer Architektur begleitet.

Bisher ist in der Forschung die Bedeutung dieses Konzeptes vom ‚Neuen Menschen‘ häufig übersehen beziehungsweise unterbewertet und erst in jüngster Zeit stärker gewichtet und in Relation zum architektonischen Engagement des Faschismus gestellt worden.[63] Insbesondere Letzteres wird vom Wandel der faschistischen Architekturauffassung untermauert: Bleibt die Haltung Mussolinis während der Phase des Machtaufbaus und der Konsolidierung bis etwa 1929 relativ diffus, so manifestiert sie zu Beginn der 1930er Jahre ebenso wie die faschistische Herrschaftspraxis eine zunehmende Radikalisierung, die in der Ausrufung des *Impero* (1936) und der um diese Zeit verstärkten ‚totalitären Beschleunigung‘ einen drastischen Paradigmenwechsel erfährt, der schließlich am deutlichsten in einem der ehrgeizigsten Bauprojekt des Faschismus, den Planungen und Realisationen für die für 1942 zum 20-jährigen Jubiläum des Marsches auf Rom geplante Weltausstellung (E42), in Erscheinung tritt, aber auch zugleich sein pompöses Ende findet. Dabei wird deutlich, dass die zunächst für die Konsolidierung der Macht instrumentalisierte Architektur in den 1930er Jahren selbst Bestandteil des nach und nach schärfer konturierten Totalitarisierungsprogramms wird, mit dem das Regime die Ambition hegt, das Wesen der Italiener gemäß den Prinzipien des Faschismus zu verändern: „l’architettura partecipe del processo di totalitarizzazione della società, volto a modificare il carattere, le abitudini, la mentalità degli italiani.“[64] In dieser Perspektive wird die doppelte Funktion der Architektur innerhalb der komplexen faschistischen Herrschaftspraxis ebenso deutlich, wie ihre parallel zur politischen und gesellschaftlichen Evolution des faschistischen Italiens verlaufende Einfluchtung in das Konzept einer dezidierten Staatsarchitektur.

In diesem Prozess, der die Architektur zu einem zentralen Element faschistischer Totalitarisierung macht, nimmt die sie betreffende Politik als ausgesprochen faschistische Architekturpolitik eine neue Wendung. Aus dem anfänglichen Stilpluralismus wird allmählich eine relativ homogene nationale Architekturströmung, an der alle führenden, wenngleich in ihren jeweiligen Anlagen und Beweggründen unterschiedlichen Kräfte der italienischen Architektenschaft teilhaben. Durch geschicktes Vermitteln und wechselnde Gunstbeweise, gelingt es Mussolinis ‚architektonischen Statthaltern‘, Piacentini und Calza Bini, die verschiedenen Strömungen in einem dynamischen Komplex zu bündeln. Denn noch zu Beginn der 1930er Jahre oszilliert das faschistische Architekturverständnis zwischen traditionalistischen und modernen Ausdrucksformen, bevor diese in einem regelrechten Wettkampf der Strömungen zu einer regimekonformen Melange gerinnen. Zeitweilige, von der revolutionären Linken des PNF genährte Sympathien des Regimes gegenüber dem von jungen Architekten vertretenen *Razionalismo* sorgen für eine offene Konfrontation, die schließlich in einem architektonischen *trasformismo* aufgeht. Mit der Verschärfung der politischen Gangart, die vorläufig in den Beginn des äthiopischen Offensivkrieges mündet, wird auch die Architektur immer mehr Gegenstand einer entschiedenen Einflussnahme seitens der Politik. Der „Architektur-Liberalismus“[65] der Anfangszeit wird in die immer strenger umrissene Forderung nach einer ‚genuin faschistischen‘ Architektur gekehrt – einer Architektur folglich, die dem Anspruch einer

die faschistischen Mythen nationalen Glanzes (Tradition und Fortschritt) vergegenwärtigenden Architektur genügen kann.[66] Eine solche Architektur muss demnach ganz zwangsläufig eine den Massen verständliche Sprache sprechen, die zwar den fortschrittsgewandten Anspruch der faschistischen Revolution in sich trägt, zugleich aber auch dem Kollektivgedächtnis auf einfache Weise zugänglich ist; ganz im Sinne einer Architektur, „che [...] parli alla memoria della nazione“[67].

Das Regime kann sich dabei eines langwierig aufgebauten Systems bedienen, das sowohl die Ausbildung als auch die berufsständische Organisation, die Fachpresse und die öffentliche Auftragsvergabe umfasst. In zahlreichen Wettbewerben, Ausstellungen und Aufträgen wird von den Architekten verlangt, Bauwerke zu erschaffen, die einen unverwechselbaren Appell an den Nationalstolz des Volkes verkörpern und durch hohen Wiedererkennungswert und identitätsstiftende Eigenschaften das Zusammengehörigkeitsgefühl der ganzen Nation befördern. Dabei bildet das antike Rom mit all seinen klassizistischen Folgeerscheinungen den alles umspannenden Referenzrahmen. Der Mythos vom durch den Faschismus wieder zu Weltgeltung aufgestiegenen Italien wird zur Triebfeder einer neuen „Zivilisierungsmission“[68] stilisiert, die die Abgrenzung von der als fremdländisch und zersetzend stigmatisierten internationalen Moderne mit dem Kampf gegen die Feinde des Faschismus gleichsetzt.[69]

Zum größten Schauplatz dieser gewaltigen Inszenierung faschistischer Mythisierung wird die von 1937 bis zum italienischen Kriegseintritt (1940) mit großem Aufwand vorangetriebene E42.[70] Zuvor werden jedoch vor allem im zweiten Wettbewerb für den Palazzo del Littorio (1937), die neue Zentrale des PNF, die Leitlinien definiert: „L’architettura, pur rispecchiando la evoluzione artistica dell’attuale epoca storica, dovrà collegarsi alle tradizioni della grande arte italiana, e dovrà esprimersi in elegante ed efficacia sobrietà di linee, tenendosi tuttavia lontana da ogni eccessiva e chiassosa fastosità; dovrà avere in pari tempo caratteristiche di romana monumentalità”[71]. Auf diese inklusive Grundlage bauend, wird die E42 zum Leitbild aller im Land angestrengten öffentlichen Bauprojekte entwickelt, um den Anspruch faschistischer Hegemonie und italienischer Kulturhoheit der ganzen Welt zu präsentieren. Verbunden mit einer Architekturauffassung, deren beredter Rekurs auf die Epochen römischer beziehungsweise italienischer Größe die Überlegenheit italienischer Zivilisation manifestiert, ist auch der Wunsch nach einem geeigneten Vehikel, um die in Italien sich realisierende faschistische Gesellschaftsordnung in die Welt hinauszutragen. Damit wird die immense Bedeutung der Architektur für das umfassende politische Programm des Faschismus ebenso deutlich, wie ihr letztlich in dieser fatalen Verkettung begründetes Scheitern. Am Ende werden, ebenso wie in gesellschaftlicher und politischer Hinsicht, jene Kräfte als Sieger hervorgehen, die der Faschismus auch auf dem Schauplatz der Architektur nach und nach bekämpft oder zurückgedrängt hat.

Es wird deutlich, wie sich der Faschismus der Architektur als Mittel bedient, um mit den Massen zu kommunizieren und sie zu beeinflussen; sie soll Konsens schaffen, Akklamation sichern und den Menschen im Sinne des Faschismus prägen, indem sie dessen Mythen verkörpert. Die Architektur wird somit Teil eines ‚pädagogischen‘ Prozesses, in dem Identitätsstiftung und Faschisierung in der Erziehung zu einem neuen, faschistischen Menschen verschmelzen. Hierzu baut das faschistische Regime über die Jahre seiner Herrschaft ein System institutionalisierter Einfluss- und Kontrollmöglichkeiten auf, das in seiner Ausprägung auch ein repräsentatives Abbild des gesamten faschistischen Systems

ist. Dieses System gründet im Wesentlichen auf der Kontrolle über die Ausbildung der Architekturschaffenden, die rechtliche Definition des Berufsstandes und dessen korporative Organisation sowie die Kontrolle über die Presse, insbesondere die Fachpresse, und über die Auftragsvergabe. Dabei ist gerade Letztere entscheidend für das Herausbilden eines konkreten Stils. Zwar handelt es sich insgesamt um eine mehr oder weniger vollständige Kontrolle, die durchaus Spielräume offen lässt, doch ist der Mechanismus der Einflussnahmen frappierend und mit der zunehmenden Konkretisierung eines ‚faschistischen Stils' werden die Spielräume nach und nach auch tatsächlich verengt, bis es, wie das Schicksal der entschiedensten Vertreter der Moderne zeigt, kaum noch Alternativen zur offiziellen Monumentalarchitektur gibt.

4.2.2 Reform der Architektenausbildung und Gründung der Architekturschulen

Vor dem Hintergrund des aufkommenden Nationalismus werden bereits im liberalen Italien die Voraussetzungen für die politische Instrumentalisierung der Architektur gelegt, indem zunächst die Ausbildung der Architekten in einigen ausgewählten spezialisierten Schulen zentralisiert und der Berufsstand neu organisiert wird.[72] Eng damit verbunden ist der Wunsch nach einer Architektur, die den Ansprüchen einer großen und modernen Nation genügt. Entsprechend zielen die parlamentarischen und kulturellen Initiativen zur Neuordnung der Berufsstandes und der Ausbildung darauf ab, die Architekten zum Träger einer neuen nationalen architektonischen Identität zu machen (italianità). Eine dabei nicht unwesentliche Rolle spielt die Freimaurerei, da sie zunehmend darauf bedacht ist, ihren seit der Staatsgründung maßgeblichen Einfluss auf das politische und kulturelle Leben Italiens nun auch in den Bereich der Architektur auszudehnen.[73] Dabei geraten das Umfeld der seit 1865 bestehenden Architekturfakultät des Mailänder Polytechnikums und das von der Freimaurerei geprägte Milieu des römischen *Istituto delle Belle Arti* in einen gravierenden Konflikt um die zukünftigen Leitlinien in der Ausbildung der Architekten.

Im Sommer 1914 legt der Abgeordnete Cesare Nava dem Parlament einen Gesetzesentwurf vor, der die Gründung von Hochschulen für Architektur (Scuole Superiori di Architettura) in Rom, Turin, Mailand, Venedig, Florenz, Neapel und Palermo vorsieht.[74] Dieser Vorschlag wird zeitgleich von einer, wenngleich juristisch gegenstandslosen, äußerst fragwürdigen und kurzlebigen aber dennoch folgenschweren Parallelinitiative des Staatssekretärs Giovanni Rosadi konterkariert.[75] Augenscheinlich handelt es sich bei dem ‚Handstreich' Rosadis um den Versuch, Rom nicht nur eine Architekturschule ‚zuzuschanzen', sondern auch die Hegemonie im italienischen Schul- und Hochschulsystem zu sichern.[76] Bezeichnenderweise gehört Rosadi zum Umfeld Gustavo Giovannonis, der wiederum als Vorsitzender der *Associazione fra i Cultori di Architettura* gemeinsam mit dem Abgeordneten Manfredo Manfredi eine heterogene Gruppe einflussreicher römischer Bauschaffender anführt, die sich der ‚nationalen Wiedergeburt der italienischen Architektur' verschrieben hat.[77]

Dabei offenbart sich in der Konkurrenz der Gesetzesvorlagen Navas und Rosadis auch der seit längerem schwelende Konflikt zwischen dem am Polytechnikum in Mailand praktizierten Modell einer technisch basierten Architektenausbildung und dem Wunsch der um Rosadi gescharten römischen Kulturschaffenden nach einer am Profil der traditionellen Kunstakademien orientierten und von Rom ausgehend ideologisch geprägten Ausbildung. Gleichzeitig ist dieser Konflikt Ausdruck eines überkommenen Kräftemessens zwischen Mailand und Rom um den kul-

turellen Primat im vereinten Italien. Hinzu kommt, dass das römische Milieu ein Bollwerk der italienischen Freimaurerei und der damit verbundenen personellen Verkettungen ist: Der Bildhauer und Großmeister der einflussreichsten Loge Italiens (Grande Oriente) Ettore Ferrari ist zugleich Vorsitzender des *Istituto delle Belle Arti* und zahlreichen Hinweisen zufolge auch mit den späteren Protagonisten der römischen Architekturschule Marcello Piacentini und Arnaldo Foschini verbunden (Abb. 1/2).[78] Über wechselseitige Gunstbeweise – Piacentini profitiert Mitte der 1920er Jahre von einer Empfehlung Ferraris, um am Wettbewerb für das Gefallenendenkmal in Genua teilzunehmen, während der spätere Vorsitzende des faschistischen Architektensyndikats Alberto Calza Bini seine Beziehungen zu Ferrari nutzt, um 1919 einen Posten im Bildungsministerium zu bekommen – gelingt es Ettore Ferrari bis in die Jahre 1924-25 die Kulturpolitik Italiens mitzubestimmen, bevor Mussolini in der Folge der Matteotti-Krise die Freimaurerei 1926 verbietet.[79]

Obwohl der auf der Grundlage des Rosadi-Dekretes gegründeten römischen Architekturschule am *Istituto di Belle Arti* nur eine kurze Existenz bis ins Jahr 1915 beschieden ist, gelingt es dem Projekt, Rom die zentrale Rolle in der Architekturlehre zuzuspielen: „Nel cambio di guardia tra Milano e Roma va colto il passaggio da una scuola che privilegia una formazione di tipo tecnico a una scuola che inseguirà [...] un programma ideologico."[80] In dieser Perspektive entwickelt sich der ohnehin wohl bedeutenste italienische Architekturtheoretiker seiner Zeit, Gustavo Giovannoni, zunehmend zum Protagonisten der Debatte um die wissenschaftliche Prägung der Architektenausbildung und die Neuorganisation des Berufsstandes.[81] Der Erste Weltkrieg verhindert die Umsetzung des ‚Nava-Gesetzes', so dass in der Nachkriegszeit der Weg frei ist für die von Giovannoni und Rosadi beförderte Idee einer Scuola Superiore di Architettura mit Sitz in Rom. Im Oktober 1919 wird schließlich ein Gesetz verabschiedet, das die Gründung der ersten staatlichen Architekturschule Italiens anordnet (Baccelli-Dekret).[82] Das Programm der neuen Schule wird von Giovannoni im Bild eines sich vom „tradierten beruflichen Dilettantismus" lösenden „integralen Architekten"[83] zusammengefasst, in dem sich die technischen und künstlerischen Fähigkeiten im Bewusstsein der italienischen Kulturtradition symbiotisch vereinen, um der Nation einen eigenen, unverkennbaren und dominanten Stil zu geben.[84] Der sich in den ersten beiden Jahrzehnten formierende Nationalismus findet somit Widerhall in der Architekturauffassung der nunmehr führenden Architekturschule Italiens. Er antizipiert das faschistische Paradigma vom nationalen und römischen Mythos in der Architektur. Der dabei unverkennbar hohe Stellenwert der Tradition, wird sich auch in der parallel verlaufenden Debatte um die Erneuerung des italienischen Kirchenbaus widerspiegeln, zumal die Wortführer um Celso Costantini und Giuseppe Polvara mit vergleichbaren ‚ideologischen' Motiven den Rekurs auf das Erbe italienischer Kultur begründen.[85]

Die Gründung der Scuola Superiore di Architettura vollzieht somit einen Paradigmenwechsel.[86] Die Ausbildung der Architekten wird nicht nur institutionalisiert, sondern auch gemäß einem Grundsatz strukturiert, der im Wesentlichen den Theorien Giovannonis folgt und heute noch die Architektenausbildung in Italien prägt: Im Fächerkanon wird der Architekturgeschichte und dem ‚restauro'[87] großes Gewicht gegeben, da sie sich mehr als alle anderen Fächer zur Vermittlung italienischer Kulturwerte eignen: Die historische Dimension des Kontextes und dessen Schlüsselfunktion für das Verständnis der Stadt, sind in der Lehre allgegenwärtig und werden daher früh im Studium vermit-

telt.[88] Das neu geschaffene und von Piacentini unterrichtete Fach ‚edilizia cittadina' (Städtebau), dem mit besonderem Blick auf die Urbanisierung des Landes ebenfalls eine wichtige Rolle im Fächerkanon zukommt, untermauert den von Giovannoni formulierten universalistischen Anspruch an einen Architekten, der sich als Künstler, Techniker und Wissenschaftler seiner gesamtgesellschaftlichen Rolle bewusst ist.[89] Damit wird der vornehmlich technisch geprägten Ausbildung der Polytechnika eine eindeutige Absage erteilt und die Architektur stattdessen nationalideologisch verortet, um sie ihrer weiteren Verwendung im Prozess einer nationalen Stilfindung dienstbar zu machen.

In seiner Rede zur Eröffnung des ersten Studienjahres umreißt Giovannoni das gesamte Spektrum italienischer Architekturgeschichte, von den Wurzeln in der römischen Antike bis zur Dekadenz des 19. Jahrhunderts, und arbeitet dabei die bisweilen erreichte Suprematie Italiens heraus und erklärt die Architektur zum „mezzo d'imperio con cui [l'Italia] ha nei secoli governato il mondo"[90]. In dieser Perspektive soll die neugegründete Schule Architekten hervorbringen, die der Nation endlich zu einem nationalen Stil verhelfen, indem sie eine Linie zeitgemäßer Kontinuität zu den hohen Traditionen italienischer Kultur knüpfen. Zugleich warnt Giovannoni vor dem funktionalistischen Irrweg der internationalen Avantgarde und betont sein Plädoyer für eine Ausbildung, die auf dem umfassenden Studium der Baugeschichte und ihrer Lehren fußt: „Non confondiamo due argomenti diversissimi, quali quelle delle tendenze stilistiche e dell'indirizzo didattico. [...] il mio pensiero: bando alle mode effimere [...] e ricerca di un razionalismo costruttivo, senza che questa ricerca ci faccia rompere i ponti con il passato ed interrompa il filo di una mirabile tradizione continua per la quale ancora in parte l'Italia domina il mondo. [...] L'architetto deve essere anzitutto un costruttore e dalla struttura profondamente intesa devono derivare le forme: fare l'inverso con l'immaginare la composizione astratta, il prospetto vuoto […] è procedimento irrazionale, da cui il giovane non riuscirà mai più a guarire."[91]

Einen konkreten Eindruck dieser neuen Architektenausbildung gibt Piero Bottoni in einem Aufsatz über Giuseppe Terragni. Demzufolge wird im ersten Studienjahr mit der römischen Antike begonnen und im folgenden Jahr mit der Renaissance fortgefahren, bevor man sich mit dem Mittelalter und dem Barock auseinandersetzt. So soll gewährleistet werden, dass die Studenten gestalterische Sicherheit und eklektische Versatilität im Umgang mit den Epochen italienischer Kultur erlangen. Wobei der Schwerpunkt sichtlich auf dem römischen beziehungsweise klassizistischen Erbe liegt. Die Fokussierung auf die Frage des Stils macht deutlich, dass der Architekt trotz der Reform seines Berufsstandes und seiner Ausbildung weiterhin auf die Gestaltung des Außenbaus festgelegt bleibt. Da man für die konstruktiven Belange weiterhin auf konsolidierte Bautechniken vertraut, wird das Beitragspotenzial technischer Innovationen ausgeklammert und allenfalls dem Ingenieur anvertraut.[92] Eine Veränderung, hin zu einer umfassenden architektonischen Planung, die die Fragen von Stil, Funktion, Konstruktion und Bedeutung im Einklang mit den Erfordernissen der Gegenwart zu lösen sucht, wird sich erst im Verlauf der Jahre in der Praxis der ersten Absolventen dieser neuen Ausbildung und schließlich in der von ihnen akzentuierten Entwicklung der Architekturdebatte entfalten.[93]

Flankiert wird die Reform der Lehre mit der ab 1921 erscheinenden und von der *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* herausgegebenen Zeitschrift ‚Architettura e Arti Decorative'. Diese deckt ein breites Spektrum kreativen Schaffens ab, das von ei-

ner ansatzweisen Reflexion der modernen Architekturtendenzen über das scherpunktmäßige Studium der Baudenkmäler bis hin zum Kunsthandwerk reicht – ganz so, wie es im Sinne Giovannonis und der römischen Lehre zur avisierten Einheit von Tradition und Moderne passt.[94] Allerdings zeichnet sich in den Positionen der beiden Herausgeber Giovannoni und Piacentini bereits ein für die Epoche der Zwischenkriegszeit emblematischer Gegensatz ab, der während des Faschismus umso deutlicher in Erscheinung tritt und Anfang der 1930er Jahre zur Marginalisierung Giovannonis führen wird. Zwar hat dieser als Vertreter der Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart den akademischen Grundstock für die faschistische Instrumentalisierung der Architektur auf der Grundlage des Rom-Mythos (romanità) und der *italianità* gelegt, doch wird er von Piacentini, dem einflussreichsten Vertreter einer an der Moderne entwickelten „via italiana alle nuove tendenze“[95], allmählich zurückgedrängt. Piacentini, inzwischen unbestrittener Makler der architekturpolitischen Kräfte, übernimmt 1932, nach einem kurzen Intermezzo seines Freundes Foschini, die alleinige Leitung der bereits 1927 im Zuge der Kollektivierung der Architekten im Syndikat Calza Binis zum offiziellen Organ faschistischer Architekturpolitik umgepolten Zeitschrift. Diese wird zunehmend zum Schaukasten der ‚architektonischen Errungenschaften‘ des Regimes und mit der Umbenennung in ‚Architettura‘ löst sie sich bezeichnenderweise auch sinnbildlich von dem antiquiert klingenden Zusatz ‚arti decorative‘, der sich allzu frappierend auf das kunstgewerbliche Spektrum der Jahrhundertwende bezieht.[96]

Tatsächlich ist es der Faschismus, der der römischen Scuola Superiore die entscheidende Anerkennung im Panorama der italienischen Architekturlehre verleiht. Der faschistische Bildungsminister und Intellektuelle Giovanni Gentile prägt mit der faschistischen Bildungscharta die radikale Umgestaltung der italienischen Schul- und Hochschullandschaft. So werden die Ansprüche der Nation in den Vordergrund gestellt und der staatlich getragenen Scuola Superiore di Architettura eine zentrale Rolle bei der Herausarbeitung einer nationalen Architektur zugedacht.[97] Die neue Schule soll zum Laboratorium eines neuen nationalen Architekturstiles werden, der sich in der zunehmend konturierten Architekturpolitik des Regimes als Leitidee durchsetzen lässt: „Da oltre quattro anni e dopo più di un trentennio di discussioni e battaglie, l’Italia possiede finalmente una scuola superiore di architettura di grado universitario per la formazione dei moderni architetti“[98].

4.2.3 Reform des Berufsstandes und Faschisierung der Architekten

Der Beruf des Architekten erscheint zur Jahrhundertwende und am Anfang des 20. Jahrhunderts, wie auch in vielen anderen Ländern, kaum definiert und juristisch nur unzureichend oder gar nicht geschützt. Ein großer Teil der italienischen Bauschaffenden hat kein Universitätsstudium absolviert und stattdessen, wie etwa das berühmte Beispiel Carlo Scarpas zeigt, eine Ausbildung zum Architekturzeichner (professore di disegno architettonico) durchlaufen.[99] Verhältnismäßig wenige Architekten verfügen als ‚Hochbauingenieure‘ über eine Hochschulausbildung die an einem der wenigen Polytechnika, allen voran in Mailand, angeboten wird. So gleicht der Berufsstand der Architekten zu der Zeit, da mit der Scuola Superiore di Architettura in Rom ein entscheidender Vorstoß in Richtung einer professionellen und universitären Prägung des Berufes unternommen wird, eher einem ‚noblen Dilettantismus‘; es stellt sich somit auch die Frage nach einer juristischen und berufsständischen Neuordnung des Architektenbildes. Diesbezüglich gilt es zunächst eine Schar von immerhin 1.300 Planern, die über

keinen Hochschulabschluss verfügen, qualifiziert in ein neues berufsständisches System überzuleiten, das seit dem 1923 im Parlament verabschiedeten Gesetz zur Neuordnung des Architektenberufes gilt und sowohl die Berufsbezeichnung und Berufsausübung schützt als auch deren zukünftigen Erwerb an das Studium an einer der eigens hierfür eingerichteten Scuole Superiori knüpft.[100] An diese werden wiederum zahlreiche Architekten als Lehrer berufen, die zuvor die in Art. 9 und 10 des Gesetztes geforderte Prüfung bestanden haben und somit den Beruf des Architekten auch weiterhin ausüben dürfen[101]: Unter diesen befinden sich illustre Personen wie Arnaldo Foschini und Enrico Del Debbio (Rom), aber auch Calza Bini (Neapel), Giovanni Michelucci (Florenz), Brenno Del Giudice sowie die Brüder Giuseppe und Duilio Torres (Venedig); des Weiteren auch erfolgreiche Architekten wie Armando Brasini, Adolfo Coppedé, Giuseppe De Finetti, Ettore Sottsass, Gigiotti Zanini, Pietro Lingeri und Carlo Enrico Rava die zunächst nicht zu Professoren berufen werden.[102] Die damit angewandte langwierige, aufwendige und qualitativ unsichere Praxis wird zunächst von Giovannoni abgelehnt, da dieser eine fundiertere Prüfung im Sinne eines Staatsexamens favorisiert.[103] Stattdessen setzen sich die Interessen Calza Binis durch, der durch möglichst viele ‚Eintragungen' in die Architektenliste die potenzielle Schlagkraft der von ihm geleiteten faschistischen Architektenkorporation (*Sindacato Nazionale Fascista Architetti*) begünstigt sieht.[104] Dass Giovannoni trotzdem den Vorsitz der Prüfungskommission übernimmt, obwohl sie dem zuvor manifestierten Anspruch an eine professionelle und unabhängige Ausbildung der Architekten zuwiderläuft, zeigt, dass sich die Architektenschaft in dieser Zeit der politischen Neuorientierungen und des Kompetenzgerangels erst noch zementieren muss.

Der zunehmend ausgeprägte Kompetenzkonflikt spiegelt sich auch im Gegensatz der drei bisher bestehenden ‚Architektenverbände'[105] zum Architektensyndikat Calza Binis wieder. Noch bevor dieses jedoch gegründet wird, also in präfaschistischer Zeit, formieren sich bereits einige der späteren Hauptakteure faschistischer Architekturpolitik beim Kongress der *Federazione Architetti Italiani* im Oktober 1920 in Florenz. Unter dem Vorsitz Ulisse Stacchinis und Giovanni Roccos übernehmen Piacentini und Foschini, kurze Zeit später auch Calza Bini, wichtige Positionen und verlagern die Kompetenzgewalt in das römische Umfeld: „È a Roma che si decide, [...] la composizione del nuovo organismo [...] rende conto della nuova geografia del potere."[106] (Abb. 3/4) In den Jahren 1922 und 1923 in denen das Gesetz zum Schutz von Titel und Berufsausübung verhandelt wird, ist Piacentini der allgegenwärtige Organisator des hierfür notwendigen parlamentarischen und berufsständischen Konsenses. Im April 1923 gründet Calza Bini in Rom das Syndikat faschistischer Architekten, zwei Monate später wird das Gesetz über den Beruf des Architekten verabschiedet. Die neugegründete, eindeutig politisch und nationalistisch motivierte, Organisation findet zunächst allerdings nur zögerlichen Zuspruch, da viele Architekten der Politisierung ihres Berufsstandes skeptisch gegenüber stehen und sich überdies das ganze Land in einem transitorischen Zustand radikalen Umbruchs befindet und man ungewiss in eine Zukunft blickt, in der auch das Syndikat Calza Binis Teil einer großen Offensive der neuen Machthaber ist, mit dem Ziel, die Grundlagen für eine zügige Faschisierung von Staat und Gesellschaft zu schaffen[107]: „Scopo precipuo del Sindacato è l'incremento dell'architettura come arte e come espressione di civiltà italiana."[108]

Das neue Syndikat kann erst mit der autoritären Wende des Regimes in den Jahren ab 1925 (nach der Matteotti-Krise) an Kraft ge-

winnen. Im Zuge der vom Faschismus durchgeführten Staatsumbildung wird die bisherige Struktur der Interessenvertretungen zerschlagen und in ein System linientreuer Syndikate übergeleitet.[109] Im Mai 1926 gibt es bereits 14 über die Städte Italiens verteilte Sektionen des Syndikats, während die noch bestehenden Regionalgruppen der *Federazione Architetti Italiani* nach und nach aufgelöst und als faschistische Architektensyndikate neu gegründet werden. Die sich zeitgleich ereignende Eingliederung der Architekten ohne Hochschulabschluss wird folglich vom neuen Syndikat absorbiert und es ist nahezu keinem Architekten mehr möglich, seinen Beruf auszuüben ohne Mitglied in der immer mächtiger werdenden faschistischen Organisation Calza Binis zu sein.[110] Deren Kompetenz ist gesetzlich geregelt und kann sogar so weit gehen, Architekten die sich gegen die „Interessen der Nation" verhalten (Legge Rocco Art. 3 Abs. 2) aus der Liste auszuschließen und ihnen so jegliche Möglichkeit, öffentliche Aufträge zu erhalten, entziehen. Das Architektensyndikat wird personell und institutionell eng mit der faschistischen Bürokratie verknüpft und begreift sich nicht nur als Interessenverband einer Berufsgruppe sondern als „treues und nützliches Glied des faschistischen Staates"[111], das aktiv an der Herstellung des gesellschaftlichen Einvernehmens mitwirkt: So appelliert Calza Bini in den Tagen vor dem ersten Plebiszit (1929) auf den Seiten der Zeitschrift ‚Architettura' an alle Architekten, sich für ein unumwundenes Ja zum *Duce*, dem Faschismus und der „titanischen Größe" seines Werkes auszusprechen und für dieses im je persönlichen Umfeld zu werben.[112] Die Einflussnahme des Architektensyndikats erstreckt sich über die strategische Besetzung staatlicher und kommunaler Bauämter sowie Wettbewerbskommissionen und die Organisation von Architekturausstellungen die der Findung und Propagierung eines faschistischen Stiles dienen sollen. Außerdem hegt das Syndikat über längere Zeit den Wunsch, selbst Wettbewerbe auszuschreiben, bevor dieser mit der auf Bitten des Bischofs von Messina 1932 durchgeführten Wettbewerbsserie für mehrere neue Kirchen in der Diözese Messina erfüllt wird.[113] Die im Sommer 1931eingleitete korporative Neuordnung des Syndikats besiegelt schließlich die Ausrichtung faschistischer Architekturpolitik. Das Regime hat sich mit dem Architektensyndikat nunmehr ein wirkungsvolles Werkzeug geschaffen, um kontrollierend und disziplinierend in die italienische Kulturpolitik eingreifen zu können.

Die bei der Gründung der Scuola Superiore di Architettura di Roma so einflussreiche und von Giovannoni geprägte *Associazione fra i Cultori di Architettura* scheitert bei dem Versuch landesweite Sektionen zu errichten an der Konkurrenz des Syndikats. Calza Bini hingegen gelingt es, in den Jahren von 1925 bis 1927 auch die Leitung der *Associazione* zu übernehmen und den Einfluss Giovannonis zurückzudrängen. Die Konkurrenz der beiden Persönlichkeiten ist offensichtlich und es zeichnet sich ein Wachwechsel an der Spitze der organisierten Architektenschaft ab. Nachdem der Versuch Giovannonis, das offizielle Organ der *Associazione*, die Redaktion der ‚Architettura e Arti Decorative', nach Mailand zu verlegen und damit dem Syndikat zu entziehen, scheitert, ist der Weg für die Absorption der *Associazione* im faschistischen Architektensyndikat frei und die Zeitschrift wird zum offiziellen Organ des nunmehr mächtigen Syndikats. Neben der Architektenschaft selbst, ist nun auch die Fachpresse gleichgeschaltet.[114]

Architekturpolitik und sich wandelnde berufsständische Organisation sind in den 1920er Jahren eng verknüpft mit dem Prozess zur Herstellung einer generell faschistisch-korporativen Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung.[115] Mit deren Etablierung gegen Ende der 1920er Jahre kann das faschistische

Regime schließlich in eine dezidiert gestaltende Architekturpolitik einschwenken, die den Totalitarisierungsprozess im Land und seinen Kolonien aktiv begleiten wird. Die Gründung der römischen Scuola Superiore di Architettura als Pilot- und Leitschule für die elitäre Ausbildung der Architekten, die Neufassung des Architektenberufes und die Neuordnung des Berufsstandes im Architektensyndikat schaffen die Grundlagen für die weitergehende Instrumentalisierung der Architektur durch das Regime. Die Monopolisierung sowohl der Ausbildung als auch der berufsständischen Organisation soll den Architekten zum zuverlässigen Partner des Regimes bei der Realisation des gesellschaftlichen Konsenses machen. Die Modernisierung des Landes, eines der Kernanliegen Mussolinis, findet Ausdruck in einem großartigen öffentlichen Bauprogramm, das mehr noch als die in Rom gegründete Architekturschule zum Laboratorium eines faschistischen Architekturstiles wird und die Architekten im Wettstreit um die begehrten Aufträge mobilisiert und zugleich kontrolliert. In der Zwischenkriegszeit wird aus dem ‚integralen Architekten' Giovannonis allmählich ein ‚politischer Architekt' im Sinne Calza Binis und aus dem Anliegen einer nationalen Architektur, das einer ausdrücklich faschistischen Architektur. Abermals wechselt das Paradigma und mit ihm die Protagonisten. Giovannoni gerät über die von ihm an der Scuola Superiore intendierte künstlerische und an Maßstäben der Nation orientierte Ausbildung der Architekten in Konflikt mit der von Giuseppe Bottai[116] beim ersten Kongress des Architektensyndikats am 14. Mai 1928 proklamierten Aufgabe der Architekten, an der Entwicklung eines ausdrücklich zeitgemäßen und damit implizit faschistischen Stiles mitzuwirken: „ricercare e definire ... lo stile dell'era in cui viviamo"[117]. Der Rekurs auf die festen Bestandteile der italienischen Architekturtradition kann vor diesem Hintergrund der zunehmenden Politisierung von Architekt und Architektur nicht mehr ausreichen; es bedarf einer Architektursprache, die zwar unverkennbar italienisch und nationalistisch aber zugleich auch faschistisch und damit modern und progressiv sein muss, denn so wie die Mythen der Vergangenheit vom Regime heraufbeschworen werden, so wird auch die Modernität, die Jugend und Dynamik eines von verheißungsvoller Zukunft kündenden Faschismus zum nationalen Mythos erhoben.

Die Faschisierung der Architekten, vor allem durch die Aufnahme in das Syndikat und die kontrollierte Auftragsvergabe, setzt sich fort in der Architekturlehre. Die Scuola Superiore hat den Auftrag, junge Architekten im Geiste eines nationalen Stiles heranzubilden. Giovannoni sorgt dabei als Professor für ‚Restauro' für das notwendige historische Bewusstsein, während es anhand von Entwurfsthemen, die konkrete Bezüge zur Wirklichkeit herstellen, erprobt wird. Tatsächlich oszillieren die Entwürfe der Studenten zwischen Tradition und Modernität: Die Raummodelle der römischen Antike, der Renaissance und des Barock sind zwar dank der ostentativen Lehre Giovannonis verinnerlicht, doch zeigen bereits die bei der ersten Ausstellung rationalistischer Architektur im März 1928 ausgestellten Arbeiten junger Architekten und Studenten wie Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Adalberto Libera und Luigi Vietti, dass man sich von der oberflächlichen Anwendung tradierter Stile bereitwillig und bewusst distanziert und stattdessen für die schmucklose Rezeption klassischer Raumkompositionen eintritt (Abb. 5-7).[118] Der Bruch zwischen der im Lehrkonzept der Scuola Superiore verankerten traditionalistischen, auf unmittelbare Kontinuität aufbauenden, Architekturauffassung und den Ansprüchen der italienischen Avantgarde wird umso deutlicher, da einige der talentiertesten Studenten dennoch bei ihren Abschlussarbeiten auf den Tenor Giovan-

nonis, der mittlerweile Direktor der Schule ist, einschwenken.

4.2.4 Architektur und Konsens

Gegen Ende der 1920er Jahre hat das Regime noch keine eigene Architektursprache forciert, aber die Grundlagen für eine aktive und durchaus dirigistische Architekturpolitik gelegt. Nunmehr gilt es, das Lehrkonzept der Scuola Superiore abzustimmen und ihr weitere Schulen in den Zentren Italiens nachfolgen zu lassen. In den Jahren von 1926 bis 1933 werden in Venedig, Turin, Florenz und Neapel und schließlich auch am Mailänder Polytechnikum Scuole Superiori di Architettura gegründet.[119] Damit folgt man im Bildungsministerium einer umsichtigen Strategie, die es erlaubt, das römische Modell auf die übrigen Schulen zu übertragen und die Kontrolle über die Lehre zu garantieren.[120] Beim Kongress der Architektensyndikats im Juli 1931 wird die korporative Neuordnung sanktioniert und in der Folge die Zeitschrift ‚Architettura' unter der Leitung Piacentinis zum offiziellen Organ umfunktioniert. Ferner werden die einflussreichen, aber kunstgewerblich orientierten Biennalen von Monza nach Mailand verlegt und dort in Triennalen mit Schwerpunkt auf die Architektur umgewandelt.[121] Bezeichnenderweise wird Giovanni Muzio mit dem Bau des Palazzo dell'Arte, dem dauerhaften Sitz der Triennalen, beauftragt. Hauptverantwortliche sind mit Gio Ponti und Mario Sironi zwei wichtige Exponenten des Mailänder *Novecento*. Piacentini gehört indes als einziger Architekt der Geschäftsführung an. Als Schaukästen architektonischer Errungenschaften sollen sie das Regime auf der Höhe der Zeit präsentieren. Einfluss übt es derweil auch durch Alpago Novello und Pietro Aschieri aus, die als Vertreter des Architektensyndikats die moderat progressiven Sphären der beiden Zentren Mailand und Rom offiziell repräsentieren. Gleichzeitig zeichnet sich zwischen Giovannoni und Piacentini ein Machtwechsel ab; wobei letzterer den modernen Tendenzen wesentlich offener gegenüber steht (ohne freilich in der Architektursprache so weit wie die Rationalisten zu gehen), während Giovannoni sich stattdessen immer mehr auf antimoderne Positionen zurückzieht und gegen die Architektur des sich konkretisierenden *Razionalismo* umso entschiedener opponiert.[122] Piacentini ist hingegen der Mann der Stunde; wie kein anderer wird er die Geschicke der faschistischen Architekturpolitik beeinflussen, sei es durch die eigenen Werke, seine Allgegenwärtigkeit, seine führende Rolle in der Fachpresse und in der Lehre – 1935 wird ihm die Leitung der Scuola Superiore in Rom übertragen. Sich geschickt zwischen den Polen bewegend, wird Piacentini einen Stil schmuckloser aber monumentaler Klassizität befördern, der den heterogenen Mythen des Faschismus entspricht; unter seiner Ägide bildet sich eine Architektur heraus, die später als *Scuola Romana* beziehungsweise ‚akademische Architektur' etikettierter Staatsmonumentalismus in den Planungen für die E42 ihren Höhenpunkt erreichen wird.[123] Aus Giovannonis Architektur der Nation ist nunmehr eine Architektur des Faschismus geworden, deren Träger der integral ausgebildete und korporativ organisierte Architekt ist. Dessen Werk vermag sich der Staat nunmehr über die verschiedenen, ihm zur Verfügung stehenden Mittel (Kommissionen, Bauämter, Denkmalaufsicht, Syndikate oder direkte Intervention des *Duce*) bei der Auftragsvergabe dienstbar zu machen. Dies geschieht umso mehr, da der Staat, die Kommunen oder die Partei als Bauherren für eine Vielzahl öffentlicher Bauwerke auftreten beziehungsweise sich durch Subventionen und Kredite an Bauvorhaben beteiligen.[124] Die Konvergenz der Entwürfe mit den Zielen des Faschismus wird durch Gesetze, Institutionen, Kommissionen und wechselnde persönliche Gunstbeweise sichergestellt, wobei der junge Architekt und Redakteur der faschistischen Zeitung ‚Il

Tevere' Giuseppe Pensabene gar von einer „autodittatura artistica" spricht.[125] Dass dabei die Suche nach einem faschistischen Stil durchaus kontrovers verläuft, ist jedoch weniger auf die Mittel der Einflussnahme denn auf die an sich heterogene Komplexität des faschistischen Phänomens zurückzuführen. So schlägt sich der repressive Charakter des faschistischen Regimes weniger in dezidierten Gestaltformeln als in der vielfältigen Beeinflussung der architektonischen und städtebaulichen Produktionsverhältnisse nieder.[126] Als Mittel der Konsensherstellung wird die Architektur ihrer abstrakt-ästhetischen Aura enthoben und als nunmehr politische Architektur im Zeitalter der Ideologien verankert.[127]

4.3 Auf dem Weg zur Staatsarchitektur

4.3.1 Ein schwieriges Erbe

Zwei Jahrzehnte nach der Eingliederung Roms in den italienischen Einheitsstaat und vor dem Hintergrund der Pariser Weltausstellung des Vorjahres markiert die 1890 in Turin von einem kleinen Zirkel Intellektueller organisierte erste italienische Ausstellung für Architektur einen Wendepunkt in der sich ansonsten im Rekurs auf vergangene Epochen erschöpfenden italienischen Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts.[128] Das *Risorgimento* hat einen Prozess nationaler Bewusstseinsbildung begründet, dessen neue nationalstaatliche Dimension in den Worten D'Azeglios „Abbiamo fatto l'Italia; si tratta adesso di fare gli italiani"[129] programmatisch zum Ausdruck kommt. Es handelt sich dabei um einen schwierigen und langwierigen Prozess, bei dem auch der Architektur eine veränderte Rolle zukommt. Die noch junge Nation verlangt nach einer spezifischen Kultur dieser Nation (so wie die Italiener selbst, so ist auch deren Kultur zu schaffen) und damit auch nach einer ‚architektonischen Identität' im Sinne einer Identität, die die Kultur eines Volkes, einer Nation, also das nationale Ethos reflektiert. Nur eine „neue Kunst", so der Initiator der Ausstellung Giovanni Angelo Reycend, könne die Architektur dazu befähigen, ein Volk, eine Epoche, eine Zivilisation zu repräsentieren.[130] Diese ‚neue Kunst' erreicht Italien mit der Turiner Ausstellung des Jahres 1890. Hier wird eine sich von der akademischen Repetition historischer Vorbilder lösende, die Möglichkeiten des technischen Fortschritts konstruktiv ausnutzende rationale Architektur präsentiert, die die Beziehungen von Kunst und Technik, Tradition und Moderne und letztlich Kopie und Originalität neu gewichtet.[131] Da es sich dabei aber um einen ausdrücklich nicht in Italien entwickelten, sondern vielmehr rezipierten internationalen Stil handelt, der sich überdies von den tradierten und in Italien besonders stark verankerten Bildern löst, wird schnell klar, dass sich die damit verbundenen Innovationen nur bedingt gegen den nach wie vor etablierten und italienische Größe reüssierenden Akademismus und die von ihm bedienten, sich allmählich klarer herausbildenden, nationalistischen Interessen durchsetzen können. Die nach dem Vorbild des Eiffelturms in der Turiner Mole Antonelliana beispielhaft zum Ausdruck kommende Ingenieursbaukunst bleibt in Italien ebenso marginalisiert wie die nachfolgend hauptsächlich von Raimondo D'Aronco, Ernesto Basile, Pietro Fenoglio und Giuseppe Sommaruga im sogenannten *Stile Liberty* vertretene, aber nur „gelegentlich autonome"[132], italienische Interpretation der gesamteuropäischen Tendenzen des Jugendstils (Abb. 8-10). Italiens Reaktion auf die zentralen Themen der Architektur des 19. Jahrhunderts, das heißt auf die im Zeitalter der entstehenden Geschichtswissenschaft neu entdeckte Beziehung der Architektur zur Geschichte, die Rückwirkungen der sich entfaltenden Wissenschaftskultur auf die Architektur und nicht zuletzt die Entstehung einer neuen Öffentlichkeit von Architektur infolge tiefgreifender sozialer und wirtschaftlicher Veränderungen sowie der politischen Einschnitte der Nationbildung[133], erweist sich in ihren historischen und politischen Bezügen als vergleichsweise befangen. Selbst das Meisterwerk Antonellis, das so kühn auf den Spuren der französischen Ingenieursbaukunst wandelt, offenbart an seiner Fassade die Ambivalenz der zeitgenössischen italienischen Architektur.

So tritt die italienische Architektur mit den vergleichsweise bescheidenen Erfahrungen eines für die Architekturgeschichte Italiens eher „lethargischen 19. Jahrhundert[s], in dem [es] kaum über die Rezeption europäi-

scher Leitbilder hinauskommt“[134] in das neue Jahrhundert ein. Selbst die als eine Art Erweckungserlebnis zu begreifende erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin (1902) vermag nicht über den Zustand schöpferischer Kraftlosigkeit der umbertinischen Epoche hinwegzutäuschen, in dem das künstlerisch einst führende Italien darbt (Abb. 11/12).[135] Bezeichnenderweise hält mit der in Turin anhand der Werke von internationalen Größen wie Viktor Horta, Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens, Hermann Billing, Charles Rennie Mackintosh und Hendrik Petrus Berlage demonstrierten Abkehr von der ermüdenden Reproduktion tradierter Stile zwar die dekorativ-blumige und farbige Ästhetik des Jugendstils Einzug, bleibt jedoch in Italien, wie die öffentliche Kritik an den von Raimondo D’Aronco entworfenen Pavillonbauten zeigt, zu sehr der Nachahmung verhaftet.[136] Unter dem Eindruck eines zu Jahrhundertbeginn erstarkenden Nationalismus wird der in Italien als *Arte Nuova* (neue Kunst) beziehungsweise *Stile Liberty* bezeichnete Jugendstil von Kritikern wie Camillo Boito gar als Angriff auf den Stolz der noch jungen Nation begriffen.[137] Eine Kunst und Architektur die sich so entschieden von den Mythen italienischer Kunst- und Architekturgeschichte entfernt habe und vor allem internationalen Vorbildern nacheifere, könne demnach nicht als Grundlage für eine moderne und zeitgemäße italienische Kunst- und Architekturauffassung dienen.[138] Der sich hier manifestierende Kontrast zwischen dem insbesondere bei den Bauten des neuen Bürgertums zum Zuge kommenden supranationalen Modernismus einerseits und dem national gefärbten Traditionalismus, wie er sich ungebrochen vor allem im Kirchenbau manifestiert, andererseits, antizipiert den für die italienische Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts prägenden Konflikt zwischen Modernität und Historizität – zwischen der Sehnsucht nach einer modernen, vitalen Architektur der Gegenwart und den Gewissheiten der Tradition.[139]

Die politische und industrielle Revolution ermöglichen und forcieren eine umfängliche Modernisierung der Lebenswelten mit der auch die Frage nach der sozialen Aufgabe von Architektur und Städtebau insbesondere aber mit Blick auf den Wohnungsbau einhergeht.[140] Der gewaltige wissenschaftlich-technische und ökonomische Fortschritt, verbunden mit der radikalen Veränderung gesellschaftlicher Verfasstheit, implizieren auch die große Chance zur Revolution der Architektur, und dies in einem Jahrhundert, über das viele Zeitgenossen geurteilt haben, es könne keine eigene Architektursprache hervorbringen und dass es geradezu dazu verdammt sei, aus dem Schatz der Vergangenheit zu leben.[141] Die sich mit einer technisch revolutionierten Architektur und den veränderten sozialen Bedingungen bietende große Chance einer modernen „Kunst aller Klassen“[142] verpufft allerdings in Italien zunächst weitestgehend. Bei der anlässlich des 50-jährigen Bestehens des italienischen Staates in Rom stattfindenden ‚Esposizione Internazionale d’Arte‘ präsentiert sich Italien mit dem nach drei Jahrzehnten Bauzeit fertiggestellten Denkmal für Viktor Emanuel II. an der Piazza Venezia (Vittoriano).[143] Dessen vollmundig aus der Kunstgeschichte Roms schöpfendes Architektur- und Kunstprogramm offenbart sich als eine eklektische Ode auf die italienische Nation, als die es den Rekurs auf vergangene Epochen abermals proponiert. Das Vittoriano nimmt so den manifesten Gegenpol zu den eher zaghaften Entwicklungen des *Stile Liberty* ein, dessen bedeutendste jüngere Vertreter (Giulio Ulisse Arata und Aldo Andreani) allerdings schon bald zum Eklektizismus und Historismus zurückkehren. Indem sie wie bei Andreanis Camera di Commercio in Mantua zeitgemäße Materialien mit tradierten Formen kombinieren, versuchen sie einen – wenngleich trügerischen –Ausweg aus

dem Dilemma eines in Italien als „rootless“[144] empfundenen Internationalismus zu weisen. Eine dezidiert moderne Formensprache und originär italienische Kunst- und Architekturtheorie kündigt sich demnach erst mit dem Futurismus an, der 1909 mit dem Manifest Filippo Tommaso Marinettis „schockartig“, für zeitgenössische Beobachter wie Theo Van Doesburg aber angesichts des grassierenden Akademismus durchaus zwangsläufig, über die italienische Architekturgeschichte hereinbricht und eine ausgesprochen „aggressive Kampfansage an das erstarrte kulturelle Leben Italiens“ erteilt.[145]

4.3.2 Futurismus und Ambientismus

In seinem Manifest sublimiert der 32-jährige bisher als Poet in Erscheinung getretene Marinetti die Leitmotive des noch jungen italienischen

Nationalismus, der das Land in eine ruhmreiche Zukunft industrieller, kultureller und territorialer Expansion projiziert sieht. Dabei geht es um kein geringeres Ziel, als eine Zukunft, in der sich Italien mit der verheißungsvollen Geschwindigkeit technischen Fortschritts und der reinigenden Kraft des Krieges von allem passatistischen Ballast befreit, der bislang – so der Tenor des Manifests – eine progressive Entwicklung zu der ihm gebührenden Größe behindert hat: „Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei liberatori, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, […]. È dall'Italia che noi lanciamo per il mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, […], perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri.”[146] Marinetti sieht dabei die Italiener berufen, als „Baumeister der Zukunft“[147] der Welt ein Vorbild zu geben. In dieser kühnen Vorstellung universaler Hoheit ist schließlich das Modell eines Synkretismus zwischen Futurismus und revolutionärem Faschismus der Anfangszeit zu erkennen. Entsprechend erwächst in dieser Zeit eine lebenslange Freundschaft Mussolinis mit Marinetti.

Die zunächst auf den künstlerischen und literarischen Raum begrenzte futuristische Bewegung findet schließlich mit dem Comer Architekturzeichner Antonio Sant’Elia (1888-1916) zu einem eigenen architektonischen Konzept.[148] Dieser hat sich zunächst an einigen vom *Stile Liberty* D’Aroncos und Sommarugas sowie von der Schule Otto Wagners beeinflussten Entwürfen versucht, bevor er 1913 mit seinem Freund Mario Chiattone in Mailand ein Architekturbüro gründet, wo er unter dem Einfluss Boccionis und Carràs und beeindruckt von den Industriemetropolen Nordamerikas die futuristische Vision einer neuen Stadt (*Città Nuova*) entwickelt, die im März 1914 bei einer Ausstellung des lombardischen Architektenvereins erstmals und wenig später bei der Ausstellung ‚Nuove Tendenze‘ schließlich einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt wird. Dabei zeigt er ein äußerst ausdrucksvolles und suggestives Konglomerat perspektivisch gezeichneter oder nur skizzierter Visionen für eine utopische Metropole der Zukunft, die durchzogen ist von Brücken und großen Verkehrsadern, die auf unterschiedlichen Ebenen sich kreuzend die dynamischen Kompositionen terrassierter Wolkenkratzer, frei stehender Aufzugsschächte, riesiger Wohnblöcke und angedeuteter Baukörper erschließen.[149] Seit 1909 zeichnet Sant’Elia mit zunehmender Frequenz und Obsession die Elemente dieser Stadt der Zukunft, die sich vom Historischen löst und die Errungenschaften des Maschinenzeitalters

in schmucklose, von der Vertikalen betonte Formen zu bringen sucht. Es handelt sich dabei um Studien für Industriegebäude, Elektrizitätswerke, Bahnhöfe, Flughäfen, Hangare, Leuchttürme, Treppen, Aufzüge, Brücken, Seilbahnen, aber auch Theater, Hotels, Wohnblöcke und Kirchen (Abb. 13-25). Letztere gehen offenbar auf einen Wettbewerb für die Kirche San Vitale von Salsomaggiore zurück, an dem Zeitungsberichten zufolge Sant'Elia mit einem „originellen Beitrag" teilgenommen hat.[150] Wenngleich sich die verschiedenen Zeichnungen nicht mehr eindeutig dem Wettbewerb zuordnen lassen, belegen sie, dass sich Sant'Elia in den Jahren 1914/15 intensiv mit dem Thema des Sakralbaus im Kontext einer modernen Stadt beschäftigt hat. Die Entwürfe folgen dabei dem futuristischen Duktus der übrigen typologischen Studien, stechen aber durch den Versuch einer würdevollen Erhabenheit hervor, für die sich Sant'Elia offenbar nicht scheut, auf die Variation traditionaler Elemente zurückzugreifen: Monumentale Treppenanlagen sind daher ebenso anzutreffen wie die Abwandlung mittelalterlicher Westwerke und Doppelturmfassaden, die an die mitteleuropäische Romanik erinnern.[151] Auffällig ist darüber hinaus die in den Kirchenstudien Sant'Elias häufige Wiederkehr stilisierter romanischer Gewände-Portale sowie die markante Präsenz von Bögen, sei es an Fenstern, Türen oder größeren architektonischen Elementen. Obwohl Sant'Elia seine futuristischen Ideen fast ausschließlich anhand von Außenperspektiven entwickelt, lassen seine Kirchenentwürfe den Typus der Saalkirche erahnen. Der merkwürdig mittelalterliche Widerhall wird schließlich von den in gotischer Manier nach außen verlegten, überaus betonten Tragstrukturen vervollständigt (Abb. 26/27).[152]

Die Zuordnung der Architekturstudien Sant'Elias in das Umfeld des Futurismus ist allerdings keineswegs eindeutig, zumal deren futuristische Lesart erst durch die Rezeption Marinettis zustande kommt. Dieser vereinnahmt das visionäre Werk Sant'Elias, um seiner bisher ausschließlich grafischen und literarischen Bewegung eine architektonische und damit auch konkretere Dimension zu geben.[153] Das daraus resultierende Manifest einer futuristischen Architektur ist somit als eine, wahrscheinlich von Marinetti redigierte, architekturbezogene Umschreibung des Manifests von 1909 zu verstehen: „Nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. L'architettura si stacca dalla tradizione. Si ricomincia da capo per forza. […] I materiali moderni da costruzione e le nostre nozioni scientifiche, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici, e sono la causa principale dell'aspetto grottesco delle costruzioni 'alla moda' nelle quali si vorrebbe ottenere dalla leggerezza, dalla snellezza superba della poutrelle e dalla fragilità del cemento armato, la curva pesante dell'arco e l'aspetto massiccio del marmo. […] Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari. Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. […] Finiamola coll'architettura monumentale funebre commemorativa. […] e […] lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista."[154] Tatsächlich handelt es sich bei den Arbeiten Sant'Elias um das Ergebnis einer ambivalenten Auseinandersetzung mit dem modernen Zeitalter und den mit ihm verbundenen Veränderungen. Bezeichnenderweise oszillieren sie zwischen einer stark theoretischen und experimentellen Konzeption und der feinen Redundanz sezessionistisch beeinflusster Details; die augenfällige Betonung der gotisch anmutenden Vertikalität und

Konstruktivität der Baukörper impliziert dabei einen der Intention nach wohl unbeabsichtigten, aber deshalb nicht weniger frappierenden Bezug zur Theorie Camillo Boitos, der schon seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Grundzüge mittelalterlicher Architektur als Grundlagen eines nationalen italienischen Stils postuliert.[155] Im Gegensatz zu den erwiesenen Futuristen, die, wie Van Doesburg bemerkt hat, ganz zwangsläufig im Gegensatz zur typisch italienischen Persitenz der Tradition nach einem eklatanten Bruch streben, lässt Sant'Elia die Verbindung zur Vergangenheit nicht abreißen.[156] Anders jedoch als die Novecentisten, macht er sich für seine Architektur nicht den Kompromiss zwischen Altem und Neuem zu eigen, sondern schafft gewissermaßen aus der Erinnerung des Alten neue Formen.

Sant'Elias Zeichnungen sind nicht die einzigen radikal modernen Beiträge der Zeit, doch mit Abstand die einflussreichsten; sowohl Umberto Boccioni als auch Fortunato Depero, Virgilio Marchi, Enrico Prampolini und Giacomo Balla[157] versuchen sich während der ‚heroischen Phase des ersten Futurismus' (1909-1916) an einer radikalen Architektur des Fortschritts, kommen dabei aber kaum über einen szenografischen Expressionismus hinaus. Aus objektiven Gründen der Realisierbarkeit kommt es zu keiner nennenswerten baulichen Umsetzung der so engagiert und kühn gezeichneten Visionen.[158] Diese schöpfen folglich ihren Gehalt vor allem aus der inspirierenden und motivierenden Kraft, sich vom Alten zu lösen und die Errungenschaften der neuen Zeit bereitwillig zu umarmen. Die fanatische Begeisterung für den Krieg als reinigendes Moment muss vor diesem Kontext verstanden werden, manifestiert allerdings auch den zeitgenössisch nationalistischen Impetus auf dessen Welle schließlich der Faschismus an die Macht gelangen wird. Sant'Elia und Boccioni finden 1916 auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkrieges den Tod, während Marinetti weiterhin ideologisch befeuernd auf die Avantgarde einzuwirken versucht, obschon sich die Woge des ersten Futurismus bereits dem Ende zuneigt. Es zeigt sich, dass die Radikalisierungen der ersten Stunde sich zwar vortrefflich für die ideologische Aufladung und Belebung der italienischen Kulturelite, aber trotz der anfänglichen Nähe keinesfalls zur Konsolidierung des auf die Wirklichkeit projizierten faschistischen Herrschaftsanspruchs eignen.[159] So folgt 1929 schließlich die Assimilierung Marinettis in der Accademia d'Italia, wodurch er neben ausgesprochenen Passatisten wie Cesare Bazzani und Armando Brasini in die Propagierung einer faschistisch-italienischen Kultur eingebunden werden soll.[160] Etwa zeitgleich setzen Prampolini und dann Terragni auf Wunsch der faschistischen Führung die Idee Sant'Elias für ein Elektrizitätswerk ausgerechnet in ein Gefallenendenkmal um, das so, gemäß den kritischen Worten Edoardo Persicos, exemplarisch für den Widerspruch der italienischen Moderne gelten kann: Auf der einen Seite die reinste Manifestation des Futuristen Sant'Elia und auf der anderen Seite deren Verbiegung in einen stumpfen Staatsmonumentalismus (Abb. 28/29).[161]

Zur gleichen Zeit in der die Futuristen die strikte Ablehnung der Geschichte propagieren entwickelt Gustavo Giovannoni am Projekt für die Neugestaltung des römischen Stadtquartiers ‚Rinascimento' eine Idee, die darauf abzielt, die historische Stadt zu modernisieren ohne dabei die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu zerstören. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Kontextualität städtebaulicher und architektonischer Eingriffe.[162] Anders als die Futuristen erkennt Giovannoni das Umfeld beziehungsweise den Kontext baulicher Eingriffe als Maßstab für den Entwurf an und leitet davon das Konzept des ‚ambientismo' ab. Mit seiner 1913 veröffentlichten Schrift ‚Vecchie città ed edilizia nuova' stellt er einen

bis heute in der italienischen Architekturdebatte nachwirkenden, Kontinuität und Integrität zu Gestaltungsprinzipien erhebenden Bezugsrahmen her: Durch behutsam ausdünnende und ordnende Eingriffe in die historische Bausubstanz (*diradamento*), soll die Ausgangslage für eine mit dem ‚Ambiente' harmonierende strukturelle und gestalterische Modernisierung geschaffen werden.[163] Demnach dürfe das urbane Gewebe nicht durch einzelne isoliert konzipierte Großprojekte bruchstückhaft deformiert werden, sondern müsse vielmehr als ein im Ganzen zu betrachtendes Ensemble verstanden werden, an dem nur unter Einbeziehung der Gegebenheiten angemessen weitergearbeitet werden könne. Das architektonische und städtebauliche Erbe wird dabei nicht negiert, sondern als Substrat der eigenen Entwurfstätigkeit anerkannt. Damit vertritt Giovannoni einen Standpunkt, der im Gegensatz zum internationalen Städtebautrend der Avantgarde den Ansatz einer erhaltenden Altstadterneuerung im italienischen Städtebau geltend macht. Sein Einfluss bewirkt, dass in einzelnen Fällen die Auswirkungen einer radikal verändernden oder kontrastierenden Stadtplanung abgemildert oder gar verhindert werden; durch die von ihm geprägten Gartenstadtprojekte in Rom beeinflussen seine Ideen zudem die Entwicklung des *Barocchetto* zu einer Architektursprache ortsbezogen „reflektierter und bauhistorisch informierter"[164] (ambientistischer) Stadtplanung.

Die Idee des *Ambientismo* steht am Anfang einer modernen italienischen Städtebautheorie. Als solche findet sie auch Eingang in die von Giovannoni stark beeinflusste Reform der Architektenausbildung. In der 1919 in Rom maßgeblich von Giovannoni gegründeten ersten ‚Scuola Superiore di Architettura' wird erstmals in Italien eine Disziplin des Städtebaus (*edilizia cittadina*, später *urbanistica*) gelehrt.[165] Gleichzeitig wird im didaktischen Konzept der Schule großer Wert auf die Vermittlung von Architektur- und Kunstgeschichte sowie auf die von Giovannoni selbst gelehrte Disziplin des ‚restauro' gelegt.[166] Die Sublimierung des historischen Kontextes und der damit verbundene implizite Rückgriff auf die italienische Kulturgeschichte bedient die Ansprüche der noch jungen nationalistischen Ideologie ebenso wie der kriegs- und fortschrittsverherrlichende Futurismus, wenngleich sich hier am deutlichsten die beiden Pole der italienischen Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts manifestieren. Beide Richtungen werden im weiteren Verlauf den ihnen je eigenen Einfluss auf die Entwicklung einer faschistischen Staatsarchitektur ausüben.

Zeigt sich in Futurismus und Ambientismus noch ein relativ klares und kompaktes Programm, so muss das sich ihnen anschließende, die Wogen des nach dem Ersten Weltkrieg vollends beflügelten Nationalismus ideologisch ausnutzende *Novecento* als ein relativ diffuses Sammelbecken der jeweils der faschistischen Sache dienstbar gemachten, auf Elemente der Antike rekurrierende, *classichegianten* Kunst- und Architekturauffassungen der 1920er und 30er Jahre verstanden werden. Der Wunsch nach einer dezidiert italienischen Architektur, in der sich Tradition und Revolution gleichermaßen offenbaren ohne dabei der eklektischen Kraftlosigkeit der Vorkriegszeit oder der nationalistisch verbrämten internationalen Moderne nachzuhängen, forciert zu Beginn der 1920er Jahre die Suche nach einer Architektur der ‚italianità'. Diese soll ausgesprochen national und unabhängig von ausländischen Entwicklungen sein und eine eigene ‚neue' Ausdrucksform hervorbringen, die zwar ihre Wurzeln in der baulichen Tradition Italiens und deren unvergänglichen klassischen Werten sieht, aber zugleich modern, rational, technologisch – kurzum revolutionär ist, um so ihre Zeit, die gemäß Mussolini die Zeit des Faschismus ist, gültig interpretieren zu können.[167] Der

Wegbereiter einer dem *Novecento* Margherita Sarfattis angenäherten Architektur ist ein enger Zirkel um die jungen Mailänder Architekten Giovanni Muzio, Gio Ponti, Emilio Lancia und dem Loos-Schüler Giuseppe De Finetti, die in gemeinsamen Diskussionsabenden und hauptsächlich von Muzio verfassten Artikeln die Idee eines abstrahierten, dekorativ ‚abgeschminkten' Klassizismus auf der Spur lombardischer Architekturtraditionen entwickeln und der den technischen Neuerungen und veränderten sozialen Bedingungen Rechenschaft tragen und einen Weg aus der eklektisch-historistischen Willkür des passatistischen Ottocento weisen soll.[168] Sowohl der revolutionäre Impetus der Futuristen als auch die Konzepte der ‚ambientistischen' Kontinuitätslehre Giovannonis und der nationalistisch-ideologischen Konnotation Sarfattis finden so Resonanz in einer Architektur der Stilrezeption durch feinsinnige und schöpferische Stilassoziation, die vereinfachend (aber nicht ganz unzutreffend) in Abgrenzung vom 19. Jahrhundert (it. ottocento) als Architektur des *Novecento* oder spezifisch für die Mailänder Gruppe als *Novecento Milanese* bezeichnet wird.[169]

4.3.3 *Novecento*

Ein von Mailänder Bauspekulanten 1918 angeleiertes Bauprojekt für 1.000 Wohneinheiten in der Via Moscova verschafft dem Wortführer des Mailänder Architektenzirkels Giovanni Muzio erstmals die Gelegenheit, die Ideen einer *classichegianten* modernen Architektur in die Tat umzusetzen.[170] So wird Muzio kurz nach Baubeginn von den Bauherren gebeten, dem bereits fundamentierten, von einem wenig bekannten Architekten (Ulderico Tononi) nach pragmatischen Gesichtspunkten entworfenen Gebäude etwas Flair zu verleihen, woraufhin Muzio für die Fassade ein komplexes dekoratives System entwickelt, das auf die durchaus ironische Abstraktion klassischer Motive setzt. Mit diesem Vorgehen sucht Muzio sich einerseits von den starren Banden akademischer Repetition zu befreien, andererseits aber das Haus an die italienischen Kulturtraditionen anzubinden, indem er ihm einen unverwechselbaren italienischen Charakter verleiht.[171] Portoghesi spricht hier vom „classicismo creativo" der 1920er Jahre.[172] Tatsächlich ist es eine formale Komposition, die dank einer Stahlbetonskelettkonstruktion mit großer gestalterischer Freiheit arrangiert werden kann. Komplettiert wird das aus zwei Baukörpern bestehende, einen zwischenliegenden halböffentlichen Raum schaffende, ausgesprochen städtische Haus von einer technisch zeitgemäßen und komfortablen Ausstattung mit Zentralheizung, Aufzügen und Tiefgarage.

Trotz der augenscheinlich traditionsbezogenen Referenzen erntet Muzios später zum „Leitbau des Novecento"[173] stilisiertes Haus bei seiner Fertigstellung im Jahre 1922 zunächst das Unverständnis des an Eklektizismus und Historismus gewöhnten Publikums, das das Haus kurzum als Ca' Brütta – hässliches Haus – tituliert. Dies allerdings bestätigt, mit welch revolutionärem Potenzial der hier exerzierte abstrahierende Neoklassizismus der Mailänder Gruppe in die italienische Architekturdebatte der Nachkriegszeit stößt. Bezeichnenderweise findet das Haus auch bei Piacentini große Anerkennung, der seinerseits in Rom eine dem Mailänder *Novecento* vergleichbare Kompromissströmung begründen wird. Kurze Zeit später leistet mit Giuseppe De Finetti ein weiteres Mitglied der Muzio-Gruppe einen wegweisenden Beitrag zur Verknüpfung neoklassizistischer Formideale mit dem Anspruch einer sachlichen Architektur: Das 1925 fertiggestellte Wohnhaus ‚Casa della Meridiana' in Mailand markiert mit seiner funktionalen Klarheit und formalen Strenge, den gegenüber dem Haus in der Via Moscova deutlich reduzierten Dekorationen sowie einem hohen Maß an Komfort und großbürgerlichem Luxus in der

Materialwahl den modernsten Part der Mailänder Gruppe um Giovanni Muzio.[174] Im Gegensatz dazu reüssiert Gio Ponti das von Muzio mit der Ca' Brütta lancierte Formenvokabular, um eine deutlichere Gegenposition zum internationalen Funktionalismus herauszuarbeiten. Aus der kunstgewerblichen Tradition des italienischen Porzellanherstellers Richard Ginori kommend, postuliert er im Gegensatz zur Wohnmaschine Le Corbusiers das Wohnhaus als Ort einer wohlgestalteten und durchdachten Inszenierung des Schönen. Die von ihm auf dessen Betreiben gemeinsam mit dem Barnabiten Giovanni Semeria 1927 gegründete und bis heute erscheinende Zeitschrift ‚Domus' benutzt Ponti für die Propagierung einer *casa all'italiana*, die den spezifischen kulturellen Eigenheiten italienischer Identität Rechnung trägt und den Typus der bürgerlichen Villen für den Wohnungsbau erschließen möchte.[175]

Die von den Impulsen der Muzio-Gruppe ausgehende, als Mailänder *Novecento* bezeichnete Bewegung erlangt mit dem Biennale-Pavillon Pontis in Venedig (1928) und Portaluppis Pavillon für die Weltausstellung in Barcelona (1929) die Gunst des Regimes, bevor diese vorübergehend auf die Vertreter der radikalen Moderne übergeht. Trotz der sich zu Beginn der 1930er Jahre ändernden permissiven faschistischen Architekturpolitik und ihrer im Verlauf des Jahrzehnts immer deutlicher in Richtung einer monumentalen Staatsarchitektur drängenden Haltung, gelingt es Muzio mit dem Palazzo dell'Arte in Mailand (1931-33) ein weiteres prestigeträchtiges Bauwerk in Mailand zu realisieren (Abb. 30/31).

Die Verbindung der Muzio-Gruppe und ihrer Mitstreiter zur künstlerischen Novecentobewegung Margherita Sarfattis wird heute allerdings kontrovers diskutiert; gemäß Giorgio Ciucci mache die isolierte Betrachtung ihrer Protagonisten deutlich, dass diese in keiner Weise direkt auf die Kunst und Programmatik der Novecentisten zurückgegriffen hätten, andererseits lässt sich aufgrund ihrer gemeinsamen Bezüge, allen voran zur ‚Italianità', eine formale und ideologische Nähe jedoch nicht gänzlich bestreiten.[176] Trotz des offenkundigen Interesses der fortschrittlichen Mailänder Architekten für das Werk De Chiricos, Carràs und anderer Künstler des *Novecento* hat aber beispielsweise Muzio offenbar zeitlebens in seinen Äußerungen jeglichen konstitutiven Rückgriff auf deren Kunst negiert.[177] Allenfalls der von beiden Strömungen geleistete Beitrag zur Modernisierung des Neoklassizismus könne, so der Architekturhistoriker Terry Kirk, als definitiv verbindendes Moment festgehalten werden.[178] Andererseits hat Muzio mit seinem 1931 auf Wunsch Ojettis für die Zeitschrift ‚Dedalo' verfassten Artikels ‚Alcuni architetti d'oggi in Lombardia' eine Art Manifest für eine Architektur des *Novecento* vorgelegt.[179] Darin fasst er exemplarisch die für die Bewegung repräsentativen Werke und deren Architekten zusammen und legt damit *nolens volens* den Grundstein für eine in der nachfolgenden Auseinandersetzung um den richtigen Stil als neoklassizistisch etikettierte Strömung. Dies geschieht, zumal Pietro Maria Bardi zu Beginn des gleichen Jahres mit ‚Architettura, arte di stato' eine Streitschrift verfasst, die vor dem Hintergrund einer zunehmend konturierten Architekturpolitik des Regimes und eines somit verschärften Wettstreits um die zu erwartenden öffentlichen Aufträge den Dualismus zwischen Novecentisten und Rationalisten heraufbeschwört.[180] Spätestens in dieser Perspektive mutiert die von Mailand ausgehende, um Muzio, Ponti, Alpago Novello etc. gruppierte architektonische Bewegung zu einer stilistischen Alternative und Muzios Artikel unweigerlich zu deren Manifest.[181]

4.3.4 Akademismus, *Scuola Romana* und *Barocchetto*

Zeitgleich zu den in Mailand von einigen jungen und talentierten Architekten unternommenen Versuchen zur Modernisierung der italienischen Architektur auf der Spur einer *classichegianten* Moderne wird in Rom unter dem unmittelbaren Einfluss der sich formierenden neuen ‚Scuola Superiore di Architettura' an der Entwicklung eines nationalen Stiles gearbeitet, der das ‚große Italien' und den von Mussolini beschworenen ‚Geist von Rom' wiederaufleben lassen soll. Die intellektuelle Grundlage liefert unter anderem das dreibändige Monumentalwerk eines großen Altmeisters unter den römischen Architekten, Giulio Magni, über den römischen Barock.[182] Der international gewandte, im *Stile Liberty* nicht unerfahrene Magni entwickelt seine baugeschichtlichen Untersuchungen mit dem Impetus einer bewussten Erneuerung unter Einbeziehung und Kenntnis des architektonischen Substrats der Hauptstadt.[183] Ihr an Formen, Archetypen und Modulationen reiches Repertoire soll für die um Erneuerung bemühten Architekten aufbereitet und vermittelt werden: „Non si tratta di astratto e romantico recupero di una stagione fondamentale del passato culturale romano, ma della rilettura di un immenso patrimonio della creatività storica della città"[184]. Und tatsächlich wird der akademische Rekurs zu einem der prägenden Elementen eines nationalen Stiles, der die Antike, die Renaissance und den Barock als *fonti ispiratrici* zusammenzuführen sucht.

Zum unangefochtenen Matador dieser akademisch geprägten Bewegung, die in Anlehnung an die Scuola Superiore auch *Scuola Romana* genannt wird, avanciert bekanntlich Marcello Piacentini.[185] Als Sohn eines der bedeutensten neoklassizistischen römischen Architekten der Jahrhundertwende, Pio Piacentini, kommt er schon früh mit der neoklassizistischen Tradition seiner Heimatstadt in Berührung, versucht sich aber mit dem Kino an der Via del Corso in Rom (Cinema Corso, 1915-18/19) zunächst an einem an der Wiener Sezession orientierten Entwurf, der ihm allerdings größte Unannehmlichkeiten einbringt (Abb. 32).[186] Schon kurz darauf wechselt er den Stil und konfrontiert an der Piazza del Parlamento mit der von ihm entworfenen Banca d'Italia (Abb. 33) das im gleichen Jahr von Ernesto Basile fertiggestellte Parlamentsgebäude mit einer auf das Cinquecento zurückgreifenden Fassade und übt damit eine sehr plakative Kritik an der Rezeption der Sezession im italienischen Pendant, dem *Stile Liberty*. Schon früh zeigt sich somit die für Piacentini typische Wandelbarkeit, die es ihm zu jeder Zeit ermöglichen wird, an vorderster Stelle um die Gunst des Regimes kokettieren zu können. Exemplarisch kommt dieses mit offensichtlichem Opportunismus gepaarte chamäleonartige Verhalten schließlich an der von Piacentini zwischen 1919 und 1934 in Rom errichteten Kirche Cristo Re zum Ausdruck, die als eklektischer Tempio Votivo per la Pace begonnen, noch während der Bauarbeiten in eine den veränderten Ansprüchen der Faschisten angepasste moderne Formensprache ‚umgebogen' wird (Abb. 34/35).[187]

1926 freilich, zu einem Zeitpunkt, da das faschistische Regime mit einer Reihe ordnungspolitischer Maßnahmen seine Macht zunehmend konsolidiert und das Instrumentarium einer dezidiert faschistischen Architekturpolitik gerade erst geschaffen wird (vgl. Kapitel 4.2), kehrt Piacentini, trotz seiner theoretischen Auseinandersetzungen mit der Architektur der europäischen Moderne und der überaus interessanten Casa Madre dei Mutilati, mit dem vom Kolosseum inspirierten Albergo degli Ambasciatori demonstrativ zur Ordnung einer italianisierenden Architektur und damit formal ins Zentrum des akademischen Establishments zurück (Abb.

36-38).[188] Als dessen energischster Vertreter kann er in den 1920er Jahren den Einfluss Giovannonis in der Architekturdiskussion zurückdrängen und mit einer Gruppe gleichgesinnter Architekten, unter anderem Foschini und Del Debbio, die Propagierung einer Architektur betreiben, deren ideologischer Grundgehalt der Mythos des antiken Roms ist, der wiederum im Kult um den Faschismus zu neuem Glanz erstehen soll.[189] Die römische Antike gilt den Architekten der *Scuola Romana* ebenso wie den faschistischen Ideologen als Ausgangspunkt italienischer Größe, weil in ihr das von den Faschisten stilisierte latinische Moment in einem Ausdruck von Monumentalität und imperativer Kraft exemplarisch zum Ausdruck kommt: „La Roma che noi onoriamo ... è un'altra: non si tratta di pietre insigni, ma di anime vive; non è contemplazione nostalgica del passato, ma dura preparazione dell'avvenire. Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento, è il nostro simbolo, o se si vuole, il nostro mito. Noi sogniamo l'Italia romana, cioè saggia e forte, disciplinata e imperiale. Molto di quel che fu lo spirito immortale di Roma risorge nel Fascismo: romano è il Littorio, romana è la nostra organizzazione di combattimento, romano è il nostro orgoglio e il nostro coraggio: 'civis romanus sum'."[190] So gewendet übernimmt auch die unter Mussolini so skrupellos betriebene Freilegung der Kaiserforen und anderer antiker Monumente eine zentrale Funktion im Wechselspiel zwischen revolutionär-moderner Architektur einerseits und dem kontinuierlich zelebrierten Kult ums alte Rom andererseits (Abb. 39/40).[191] Dabei wird unweigerlich klar, dass der faschistische Herrschaftsanspruch letztlich nach einer Architektur strebt, in der sich die Prinzipien ‚italienisch' beziehungsweise ‚römisch' und ‚modern' beziehungsweise ‚progressiv' gleichermaßen ausdrücken. Die Angleichung der zunächst um die einträglichsten Aufträge wetteifernden Stile ist damit unter dem Druck des in den 1930er Jahren beschleunigten ‚totalitären Experiments' des Faschismus unausweichlich.

Diese Entwicklung wird auf institutioneller Ebene ebenso eindrücklich beschrieben. Schon im Frühjahr 1923 gründet Alberto Calza Bini das faschistische Architektensyndikat (*Sindacato Nazionale Architetti Fascisti*), das schnell in Wettstreit mit der konservativen *Associazione fra i Cultori di Architettura* gerät. Mit ihrem nach politischem Einfluss strebenden Programm sucht Calza Binis Vereinigung das Berufsleben ihrer Mitglieder in allen Bereichen zu kontrollieren, „indirizzandoli verso un fare architettura sempre più conforme a un sentimento italiano e fascista."[192] Die großzügige Freiheit der Architekten innerhalb der *Federazione Architetti Italiani* wird zunehmend absorbiert, das offizielle Berufsverständnis von der „libera professione" zur „libertà vigilata" umgepolt.[193] Die inzwischen ebenfalls von Calza Bini präsidierte *Associazione* wird dem Architektensyndikat 1927 gleichgeschalten. Mit der plötzlichen Einverleibung der von Giovannoni und der *Associazione* gegründeten Zeitschrift ‚Architettura e arti decorative' am 12. November 1927 bemächtigt sich das Syndikat zudem eines eigenen, einflussreichen Presseorgans.[194] Dass damit auch ein inhaltlicher Wechsel einhergeht, dokumentiert allein schon der Übergang in der Führung der Zeitschrift: von Giovannoni gelangt sie über ein kurzes Intermezzo Foschinis in die Hände des omnipräsenten Piacentini und wird sukzessive zu jenem Kampfblatt faschistischer Architekturpolitik ausgebaut, als das sie seit 1930/31 mit dem universale Ansprüche zementierenden Titel ‚Architettura' erscheint. Von nun an liegt der Schwerpunkt nicht mehr auf baugeschichtlichen Betrachtungen, sondern wird auf die „sviluppi architettonici di più spiccata attualità" gerichtet.[195] Bezeichnend ist demnach ihre Rolle in der Auseinandersetzung zwischen Traditionalisten und Rationalisten.[196]

Eine Sonderrolle spielt derweil das sich im spezifischen Kontext Roms vor dem Hintergrund des *Ambientismo* entwickelnde *Barocchetto*. Im Zuge der Neuorientierung bildet es sich aus den vielfältigen in der Hauptstadt nach wie vor lebendigen oder wiederbelebten gestalterischen und handwerklichen Traditionen verbunden mit Giovannonis Idee von einer behutsamen und überlegten Ambientierung. Den unmittelbaren Anlass bieten die Gartenstadt-Projekte Giovannonis am Monte Sacro (Città Giardino Aniene) und der Garbatella, für die eine spezifisch römische Architektursprache entwickelt wird, die aus der Vielzahl der anonymen Wohnarchitekturen der Stadt schöpft.[197] Dabei geht es auch um die Aneignung der Volkskultur oder zumindest der als Symbole derselben identifizierten Versatzstücke im Zeichen einer Beförderung nationalen Empfindens.[198] So umfasst das *Barocchetto* zum einen die Auffrischung einer in Rom virulenten dekorativen Architektursprache, um soziale und kleinbürgerliche Wohnungsbauten in der „maniera degli antichi“[199] formal erneuern zu können, zum anderen eine bewusst transitorische Stiloption, die im polemischen Rückgriff auf vereinfachte Geometrien des römischen Hochbarock die Ausflüsse von Eklektizismus und Historismus zu bändigen sucht.[200] Fremd bleibt ihm indessen die Einbeziehung moderner Bautechniken. Paolo Marconi spricht bezüglich des *Barocchetto* von einem „vernacolo colto“, das er dem „vernacolo rusticano“ der ländlichen Architektur, wie sie etwa in Tullio Rossis *chiesa di borgata* interpretiert wird, gegenüberstellt.[201] Laut Ciucci absorbiert das *Barocchetto* unterschiedliche Facetten der römischen Baugeschichte sowie Reminiszenzen einer populären Baukunst. Es gleicht einem mimetischen Rekurs auf Formen und Strukturen, die mit einem überlieferten Bild des geschichtlichen Roms und seiner Traditionen verbunden werden, die zwar überkommen, aber immer noch präsent sind.[202] Somit ein Stil, der einfachen und massenweise errichteten Bauwerken architektonische Würde verleihen und zugleich die Sehnsucht nach einem arkadischen Rom befriedigen kann. Formal drückt sich das *Barocchetto* in der Neukonzeption überkommener Gestaltungselemente wie Architrave, Gesimse, Bögen, Sprenggiebel, Nischen, Muschelschalen, Obelisken etc. und die Kombination von Ziegel, Travertin und Putz als verkleidende Materialien sowie der Vorliebe für minutiöse Details und die Exaltation des Handwerks aus.[203] Die Tendenz des *Barocchetto* stellt somit einen Zwischenschritt zu Akademismus und *Scuola Romana* dar, der vor allem beim Bau römischer Stadthäuser, den sogenannten *villini* und *palazzine* zum Ausdruck kommt, aber auch mit Giovannonis Kirche SS. Angeli Custodi ein Beispiel des Ambientismus gibt (Abb. 41-44). Das *Barocchetto* kann dahingehend als ein römisches Pendant zum *Novecento Milanese* betrachtet werden, als dass es aus dem gleichen Wunsch nach Erneuerung und formaler Vereinfachung bei gleichzeitiger Wahrung der traditionellen Bezüge gespeist wird. Es ist gewissermaßen Ausdruck eines modischen Regionalismus, der zum Teil auch die Grundlage des *Novecento Milanese* bildet. Andererseits steht es im Gegensatz zu der Mailänder Bewegung, der es gelingt, über eine stärkere Vereinfachung der Formensprache hinaus, die Einbeziehung moderner Baumaterialien und -techniken umzusetzen und dank dem Engagement ihrer Protagonisten auch in den 1930er Jahren zu überdauern, während sich das *Barocchetto* mit den sich verändernden Rahmenbedingungen, seinen sich sukzessive umorientierenden Vertretern, rasch verliert, zumal es für die erhöhten Repräsentationsansprüche öffentlicher Bauten ohnehin nie erwogen wird.[204] Indessen erlebt das volkstümliche Moment des *Barocchetto* im Ruralismus (*ruralismo*) der 1930er Jahre einen Nachhall. Vor allem die Konzeption neuer Städte in dünn besiedelten Landstrichen wird im Zeichen eines vom Regime propagierten Gegenmodells zur bürgerlichen Stadt-

gesellschaft den ideologischen Grundgehalt der *battaglia del grano* in eine den ländlichen (ruralen) Aspekt nationaler Identität bemühende architektonische Vision zu übertragen suchen.[205]

4.3.5 *Gruppo 7* und *Razionalismo*

Zunächst aber versucht die 1926/27 von einer Gruppe sehr junger Architekten (*Gruppo 7*)[206] mit einem programmatischen Manifest für eine rationale Architektur (Quattro Note) lancierte avantgardistischste Strömung der italienischen Architekturdebatte eine spezifisch italienische Tradition der Moderne zu begründen. Angespornt von der Abneigung gegen Brasinis passatistischen Pavillon bei der Weltausstellung in Paris, der in aller Deutlichkeit die Rückständigkeit Italiens vor Augen führt; begeistert von den Pavillons Melnikows und Le Corbusiers sowie inspiriert von dessen 1923 erschienenem Buch ‚Vers une architecture', wenden sich die Autoren energisch gegen das stilistische Chaos der italienischen Architektur des frühen 20. Jahrhunderts und fordern eine klare, unmissverständliche Architektur, die dem ‚neuen Geist' der Zeit angemessen Rechnung trägt. Bemerkenswert ist, dass sich die Gruppe offenbar vielmehr auf den ungeheuren, seit dem Beginn der Industrialisierung währenden, gesellschaftlichen und technisch-wissenschaftlichen Wandel, denn auf den Faschismus als politische Revolution bezieht, wenngleich ihr Postulat ein augenfälliges Angebot an die neuen Machthaber beinhaltet, mit den Mitteln der Moderne die vom Faschismus angestrebte Modernität, Dynamik und Macht zu demonstrieren. Die Verweise auf die internationale Moderne und die Anerkennung deren führenden Vertreter Le Corbusier, Behrens, van der Rohe, Mendelsohn und Gropius vermögen demnach nicht, über den im Verweis auf die italienische Kultursuprematie bereits anklingenden Architekturimperialismus der späteren Jahre hinwegzutäuschen, belegen aber zumindest das objektive Interesse und die Ernsthaftigkeit mit denen die Verfasser die Erneuerung der Architektur auf der Grundlage eines positivistischen Wirklichkeitsempfindens ersehnen.[207] Der auf die Revolutionierung der Architektur konzentrierte Impetus des Manifests wird umso präsenter, wenn man berücksichtigt, wie sehr Piacentini noch zehn Jahre zuvor wegen eines vermeintlichen ‚tedeschismo' angefeindet worden ist. Durchweg beschwören die Mitglieder des *Gruppo 7* einen ‚neuen Geist', der allerdings aus der sicheren Erkenntnis der Vergangenheit schöpfend, erst eine stabile Erneuerung ermögliche.[208] Entsprechend wird der *Stile Liberty* als künstlicher, verlogener Stil ohne historische Grundabsicherung verurteilt. Vielmehr muss „den neuen architektonischen Formen [...] ihr ästhetischer Wert aus der bloßen Notwendigkeit zufallen, und erst im zweiten Schritt, auf dem Wege der Selektion, wird ein Stil entstehen."[209] Die hier programmierte neue und wahre Architektur müsse „sich aus einer engen Anlehnung an die Logik und die Rationalität ergeben" und „eine strenge Befolgung der Konstruktionsprinzipien muss ihr die Regel vorschreiben."[210] Die Ermittlung einiger weniger fundamentaler Typen ergibt sich demnach aus einem iterativen Prozess konstanten Gebrauchs der Rationalität und aus der Korrespondenz von Struktur und Funktion.[211] Aus diesem rationalen ‚Baukasten' klassischer Typologie könne dann durch Selektion ein wahrhaft neuer Stil entsprechend den Anforderungen der Zeit entstehen. Dem mondänen Eklektizismus des modernen Individuums wollen die Architekten des *Gruppo 7* den Geist einer typologisch serienmäßigen und logisch reinen Bauweise geometrisch klarer, aus der Antike abgeleiteter, Formen entgegensetzen: „Ein Wunsch nach Wahrheit, nach Logik und Ordnung, eine hellenistische Klarheit, darin besteht der tatsächliche Charakter des neuen Geistes. Einige unserer Vorläufer orientierten sich auf die Zukunft und predig-

ten die Zerstörung zugunsten des falschen Neuen. Andere blickten auf die Vergangenheit und meinten, sich durch die Rückkehr zur Antike retten zu können. Wir wollen einzig und allein exakt unserer Zeit angehören, und unsere Kunst will die sein, die unsere Zeit erfordert."[212] So wird mit der deutlichen Kritik an der *Tabula rasa* der Futuristen und dem abstrahierten Neoklassizismus der Novecentisten und der *Scuola Romana* auch in Italien eine neue, sich an der internationalen Moderne orientierende, ausgesprochen rationale Architekturströmung begründet: „Bisogna sentire l'orgoglio di un'eredità gloriosa senza rinunciare a vivere una vita propria. In arte bisogna creare (secondo l'insegnamento del Duce) 'un patrimonio nuovo accanto all'antico' non sopra le rovine dell'antico."[213]

Der frappierende Bezug zu den universalen Prinzipien klassischer Architektur, den die Forderungen nach geometrischer Klarheit und funktionaler Sachlichkeit bedingen, ermöglicht den Autoren *en passant* die Brücke zur faschistischen Doktrin der *italianità* zu schlagen, indem herausgearbeitet wird, wie die unbestreitbare Stärke des in Italien existierenden „klassischen Substrats" von selbst die nationale Rückkopplung einer rational verfassten Architektur bewirke.[214] Anhand des von Giacomo Mattè Trucco in den Jahren 1914-23 realisierten FIAT-Werkes ‚Lingotto' (Abb. 45), einem der wenigen maßgebenden Beispiele moderner italienischer Industriearchitektur, verdeutlichen die Architekten des *Gruppo 7* den logischen Zusammenhang von Harmonie und Funktionalität und sehen in der dort verwirklichten Lösung des gestellten Problems, eine Autofabrik mit Teststrecke zu kombinieren, den gleichen „absoluten monumentalen Wert" erreicht, wie im Kolosseum, das von ihnen als Meisterwerk der Logik gepriesen wird.[215] Entschieden wendet sich der *Gruppo 7* gegen jede Form der Gekünsteltheit und des zwanghaften Dekorativismus und sieht im Einsatz moderner Bautechniken und Baumaterialien sowie deren typisierten Gebrauch die Grundlage für eine zeitgemäße Ästhetik, die als „Perfektion des Schlichtheit" analogisch in die universale Kontinuität struktureller Klassizität gestellt wird.[216] Eine Klassizität, die Ignazio Gardella rückblickend noch einmal verdeutlicht und zugleich als Merkmal der Unterscheidung zur internationalen Moderne anführt: „il carattere della classicità, intesa non come riferimento mimetico a un determinato periodo storico, rinascimentale o altro, ma una classicità in senso atemporale, come la volontà di cercare un ordine, una misura, una modulazione che rendano le forme architettoniche chiaramente percepibili alla luce del sole e coerenti tra loro, cioè parti di una stessa unità."[217]

Die jungen Architekten des *Gruppo 7*, denen ein gewisses Maß an Idealismus wohl kaum abzustreiten ist und die sicherlich Mitte der 1920er Jahre noch an den Triumph des *Razionalismo* glauben, deuten in ihrem Manifest bereits die Lösung der faschistischen Stilfrage an und legen mit ihren analogischen Bezügen zur römischen Antike und der Progressivität modernen Bauens die Grundlage für die später existenzielle Einfluchtung der radikale modernen, rationalistischen Bewegung (*Razionalismo*) in die Architekturpolitik des zunehmend totalitären Regimes. Zuvor aber realisieren die Vertreter des sich auf das Manifest des *Gruppo 7* berufenden MIAR (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionalista*) einige spektakuläre Bauten, die offenbar die Faszination des *Duce* vom *Novecento* Margherita Sarfattis ablenken und für einige Zeit den Vertretern des MIAR wichtige öffentliche Bauaufträge einbringen.[218] Ein Umstand, der selbst Piacentini veranlasst, sich mit der Umplanung seiner Cristo-Re-Kirche auf den ‚neuen Geist' einzulassen, bevor 1932 mit dem von Pagano und Piacentini geleiteten Großprojekt für den Campus der römischen Universität ‚La Sapienza' (*Città universitaria*)

die totalitäre Wende zum architektonischen Staatsmonumentalismus eingeleitet wird, in deren Folge nach einigen weiteren ‚gemeinsam verbrachten' Episoden die beiden Architekten schließlich zu erbitterten Kontrahenten werden.

Zunächst aber treten die jungen Theoretiker des *Gruppo 7* bei der dritten Triennale von Monza (1927) mit einigen eindrucksvollen Entwürfen erneut in Erscheinung (Abb. 46/47); dabei zeigen sie überwiegend fiktive Entwürfe für Industrieanlagen, Parkhäuser und Bürokomplexe, die mit ihrer von programmatischer Kohärenz und kühner Fantasie geprägten formalen Strenge aus dem vom Neoklassizismus inspirierten Kontext der übrigen Exponate hervortreten.[219] Darüber hinaus wird hier aber auch schlaglichtartig die Aufmerksamkeit auf das mit Zeichnungen präsentierte, sich gerade im Bau befindende, von dem erst 23-jährigen Giuseppe Terragni entworfene Wohngebäude Novocomum (1927-29) gelenkt, dem wiederum für die weitere Entwicklung des *Razionalismo* bis hin zu dessen Sublimierung in der Casa del Fascio in Como grundlegende Bedeutung zukommt, zumal es sich um den ersten realisierten Entwurf des MIAR handelt.[220] Dabei nutzt Terragni den in der damaligen Zeit durchaus üblichen taktischen Griff, für die Genehmigung des Vorhabens zunächst einen neoklassizistischen Entwurf vorzulegen, um erst in der Folge das an den Leitlinien des *Razionalismo* orientierte architektonische Vorhaben zu enthüllen. Tatsächlich führt der überaus moderne und für die breite Öffentlichkeit ungewohnte Entwurf des Comer Architekten, der aufgrund seiner Formensprache und den verwendeten Stahlgeländern bald als ‚Ozeandampfer' (transatlantico) bezeichnet werden wird, zu einer Kontroverse, in der erst eine von der Stadtverwaltung einberufene und von Piero Portaluppi, einem ehemaligen Hochschullehrer Terragnis, geleitete Mailänder Expertenkommission den Weg für die neuartige Architektur des Novocomum ebnen kann.[221] Entsprechend der bereits im Manifest der rationalen Architektur geäußerten Bewunderung für die Architektur des gleichwohl als „unvollkommenes Durchgangsstadium"[222] eingeordneten Lingotto-Werkes in Turin übernimmt Terragni das dort umgesetzte Prinzip einer Stahlbetonskelett-Konstruktion für den am Ufer des Comer Sees errichteten fünfgeschossigen Baukörper des Novocomum (Abb. 48). Die glatten, schmucklosen Wände werden von einer klar gegliederten, bandartigen Fensteranordnung rhythmisiert und offenbaren ein akzentuiertes Ineinandergreifen verschiedener Volumen von denen die verglasten Treppenzylinder in den Straßenecken besonders hervortreten.[223] Obwohl das Äußere des Gebäudes von den Überresten dekorativer Tradition befreit ist, stellt Terragni mit der Dimensionierung der Baukörper und der Rundung der Uferfassade einen unverkennbaren Bezug zum Kontext her, der zwar aufgrund der radikal vereinfachten und prävalent volumetrischen Formensprache vielen Zeitgenossen zunächst entgeht, aber bereits mustergültig die Theorie des *Gruppo 7* verkörpert, wonach es darum gehe, den Geist italienischer Kultur und nicht dessen äußere Form als Bezugspunkt einer modernen italienischen Architektur zu erkennen. Entsprechend drückt es Ignazio Gardella aus, der die Klassizität des *Razionalismo* eben nicht im mimetischen Rekurs auf bestimmte Epochen begründet sieht, sondern als eine „classicità in senso atemporale, come la volontà di cercare un ordine, una misura, una modulazione che rendano le forme architettoniche chiaramente percepibili alla luce del sole e coerenti tra loro, cioè parti di una stessa unità."[224] Das Novocomum wird von den Rationalisten als erstes Bauwerk eines neuen architektonischen Geistes gefeiert der wiederum auserkoren sei, den neuen Geist des Faschismus aufzunehmen und in sichtbare Zeichen zu übertragen. So findet das Novocomum Eingang in die progressive Zeitschrift Giuseppe Paganos ‚Ca-

sabella', der es als antiromantisches und antidekadentes Haus einer neuen Ästhetik feiert und verkündet, dass dieses vermeintlich skandalöse Haus bald schon keine Ausnahme, sondern die Regel einer wirklich neuen Architektur der Zukunft sein werde.[225] Pagano ist zu diesem Zeitpunkt ebenso wie die Mitglieder des *Gruppo 7* und Bardi davon überzeugt, dass die Architektur des *Razionalismo* unweigerlich die Architektur der faschistischen Epoche und somit zum Sieg über die Kultur der Passatisten bestimmt sei.[226]

4.3.6 Stilpluralismus und Konfrontation

Mit der voranschreitenden Konsolidierung des Regimes, insbesondere aber ab 1926, lässt sich beobachten, wie die verschiedenen modernen Architekturtendenzen Italiens – vor allem die unterschiedlich progressiven Strömungen des *Novecento Milanese*, der *Scuola Romana* und des *Razionalismo* – sich im Panorama der italienischen Architektur zunehmend klarer positionieren.[227] Der allen gemeine Bezug auf das kulturelle Substrat Italiens (italianità, romanità) und die nationalistischen Züge ihrer Rhetorik ermöglichen es dem Regime, die Stilfrage lange offen zu halten und sich anders als im nationalsozialistischen Deutschland den Beitrag aller Strömungen zu sichern. So bildet sich der inhomogene, collagenhaft zwischen Tradition und Moderne oszillierende Faschismus der 1920er Jahre exakt in der Vielfalt der Architekturtendenzen ab; erst mit der totalitären Beschleunigung der 1930er Jahre und der damit verbundenen Radikalisierung der faschistisch-imperialen Ideologie wird der Wunsch nach einem einheitlichen, klar erkennbaren und von nationalistischer Monumentalität geprägten faschistischen Stil eminent. Hierfür bezeichnend ist die Assimilierung des *Razionalismo*, der 1928 noch relativ frei von Polemik in Rom seine erste Ausstellung abhalten kann, bei der nächsten Gelegenheit (1931) allerdings in einen folgenschweren Konflikt mit dem sich um Piacentini formierten Establishment gerät.[228] Die anfänglichen, von der revolutionären Linken des PNF begünstigten Sympathien des *Duce* für die radikale, dynamische Moderne des MIAR („modernismo squadristico"[229]) haben offensichtlich die Traditionalisten in Zugzwang gebracht, kündigen sich doch seit der zweiten Hälfte der 1920er Jahre vielversprechende Aufträge für allerhand öffentliche Gebäude wie Bahnhöfe, Postämter, Sportstätten, Parteihäuser, Schulen, Erholungsheime etc. an. Tatsächlich bezeichnet die Zeit vom ‚Discorso dell'Ascensione' (1927) bis zur Proklamation des *Impero* (1936) die Phase größter Stabilität und der Normalisierung des faschistischen Regimes, die zugleich den öffentlichen Bausektor als Stütze des massenwirksamen Konsenses und spätestens seit dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise im Jahre 1929 auch als Konjunkturmotor begreift und mit üppigen Finanzmitteln ausstattet: „Le opere pubbliche costituiscono il vero motore del fascismo e, sotto molti aspetti, ne impersonano il volto più innovativo.[230] Hinzu kommt, dass der öffentliche Bausektor dem Regime mannigfaltige Möglichkeiten der Selbstinszenierung bietet. Dabei erweist sich der öffentlichkeitswirksam inszenierte Architekturwettbewerb als das Mittel der Wahl, um aus der Fülle der Tendenzen eine eigene Formensprache für das immense Bauprogramm zu schöpfen. In einer regelrechten „stagione dei concorsi" werden landauf landab die Architekten zur produktiven Konkurrenz faschistischer Kräfte zusammengerufen.[231] So verwundert es nicht, dass die gut organisierten und sowohl die Lehre als auch die berufsständische Organisation und das offizielle Organ faschistischer Architekturpolitik (Architettura) kontrollierenden Kräfte um Piacentini und Calza Bini die zweite MIAR-Ausstellung (1931) als Anlass nehmen, um den stets der internationalen Anleihen bezichtigten *Razionalismo* unter dem Gesichtspunkt eines vermeintlich bolschewistischen Internationalismus anzugrei-

fen und dessen Vereinbarkeit mit dem Faschismus grundsätzlich in Frage zu stellen. Dem entgegen steht stellvertretend Persicos Stigmatisierung der Novecentisten als „Epigonen eines pseudoklassizistischen Akademismus.“[232] In noch nie da gewesener Offenheit stehen sich Traditionalisten und Rationalisten gegenüber.

Trotz der verhältnismäßig moderaten Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise in Italien, drängt sich die Vermutung auf, dass auch die temporäre Eintrübung der Baukonjunktur zumindest indirekt den italienischen Architekturdiskurs begünstigt haben könnte.[233] Wichtigster Faktor bleibt aber das neue Bewusstsein, das sich von offizieller Seite mit der Konsolidierung des faschistischen Staates und damit der Hinwendung zur Frage der Repräsentanz dieses Staates einstellt. Unter dem Eindruck des revolutionären Impetus des Faschismus, des damit verbundenen Konzepts eines *uomo nuovo*, die dadurch schwelende Frage nach einer substanziellen Erneuerung des Ausdrucks, die Zukunftsgewandtheit und Begeisterung für den Fortschritt im Einklang mit der sich erhebenden Stimme junger, radikaler, um die Jahrhundertwende geborener und mitunter sich glühend für den Faschismus begeisternder Architekten führen zu einer folgenschweren Konfrontation der Tendenzen. Die Herausforderung des Establishments im Kampf um Geltung und Aufträge, dessen Reaktion durch Intransigenz einerseits und glamouröse Entwurfskonversionen andererseits, in Verbindung mit dem noch unsteten architekturpolitischen Gebaren des *Duce*, dessen zeitweiligen Sympathien für die radikale Moderne bei der ‚Mostra della Rivoluzione Fascista‘ im Jahre 1932, dem Druck des von Calza Bini und Piacentini korporativ organisierten Berufsstandes, bedingen eine besondere Dynamik und Vielfalt im italienischen Architekturdiskurs der Jahre von 1928 bis 1933. Da aber, wie David P. Handlin bemerkt hat, zu diesem Zeitpunkt die internationale Hoch-Zeit architektonischer Innovation bereits zurückliegt[234], erweist sich Italien auch im Hinblick auf die architektonische Moderne als Nachzügler.

Gegen Ende der 1920er Jahre spitzt sich die Frage nach einem nationalen, faschistischen Stil zu. Unmittelbarer Auslöser ist vermutlich Mussolinis Rede im Kapitol am 31. Dezember 1925 mit der er das *Governatorato* über Rom ausruft und den Ausbau der Stadt zu einer großen und mächtigen Kapitale des Faschismus proklamiert. Denn selbst einem dem Großbürgertum entstammenden und dem mitnichten dem Faschismus zugeneigten Milieu der Freimaurer angehörenden Piacentini muss nun klar geworden sein, dass das inzwischen fest installierte faschistische Regime keine vorübergehende Erscheinung mehr ist und zudem großen (auch baulichen) Tatendrang verspricht. Denn entsprechend auffällig schwenkt Piacentini auf eine zeichenhaft faschistische Rhetorik ein, indem er die in offiziellem Auftrag unternommene Ausarbeitung einer *Variante generale* des *Piano Regolatore* von 1909 mit einer eigenen Interpretation der römischen Stadtentwicklung flankiert. Sein daraus resultierendes Stadtplanungsprojekt ‚La Grande Roma‘ (1924-26) stellt eine ‚Parallel-Planung‘ dar, mit der sich Piacentini augenscheinlich einen Vorteil verschaffen möchte.[235] Umso deutlicher wird dies, nachdem er diese 1925 publizierte Planung nur kurze Zeit nach Mussolinis Kapitols-Rede durch die Ergänzung eines Foro Littorio semantisch auflädt. Offensichtlich ist die Tatsache, dass Mussolini die mit *sventramenti* gespickten szenisch großartigen Innenstadt-Planungen Brasinis (1923-26) favorisiert, ein Weckruf. Denn Piacentini erkennt, dass stadtplanerische und architektonische Argumente im Wettbewerb um die von Mussolini angedeuteten baulichen Aktivitäten nicht ausreichen werden, diese vielmehr politisch und ideologisch überzeugend sein müssen.[236]

Seinen Einsichten des Frühjahrs 1926 entsprechend, schickt sich Piacentini mit dem zwei Jahre später fertiggestellten Siegesdenkmal in Bozen (1926-28) an, eine Architektur des Faschismus zu etablieren, die anders als die klare Formensprache der Rationalisten, ihre Gültigkeit vermittels einer unmissverständlichen symbolischen Eloquenz, sozusagen mit einer ‚sprechenden Architektur', zu behaupten sucht (Abb. 49).[237] Andererseits stellt die Gliederung und Gestalt des Denkmals unmittelbare Bezüge zur Triumphbogenarchitektur der römischen Antike und deren Rezeption im Kirchenbau und hier insbesondere zur Fassade von S. Andrea in Mantua (Abb. 50) und damit zu einer der Sakralbauikonen italienischer Baugeschichte her, womit der Anspruch der Inbesitznahme des kulturellen und religiösen Erbes durch die faschistische Ideologie ebenso betont wird. Das Denkmal in Form eines römischen Triumphbogens ist reich an künstlerischen Elementen, die mit zu Liktorenbündeln stilisierten Säulen und mit allerhand allegorischen Verweisen den Sieg von Vittorio Veneto mit dem Sieg des Faschismus vermengen. Das Symbol der faschistischen Partei wird von Mussolini zum Symbol des Staates, der Nation, erhoben und einem nationalen Denkmal eingeprägt, indem Piacentini gezielt eine über Jahrhunderte vermittelte architektonische Ordnung in eine faschistische architektonische Ordnung überführt, um so einen ‚ordine littorio' zu erschaffen, der dem Anspruch Mussolinis an eine beständige Architektur des Faschismus, die nicht mehr nur Dekoration, sondern eigenständig und kraftvoll für die Ewigkeit bestimmt sein soll, Rechnung trägt.[238] Piacentini bietet hierfür geschickt seine Dienste an und schafft mit dem Denkmal in Bozen einen zwar in seinem eigenen Werk nicht mehr wiederholten Beitrag naiver Architektur, vermag aber mit diesem Monument den Grundstein einer langen Kette von Beziehungen zwischen sich und dem *Duce* zu legen.[239] In der Folge avanciert Piacentini zum Hauptverantwortlichen für die im ganzen Land verteilten Bauvorhaben des Regimes, ohne dabei aber je die besondere persönliche Gunst zu erhalten, die beispielsweise Albert Speer bei Hitler genießt. Es sind vor allem die organisatorischen Fähigkeiten und das politische Geschick, die Mussolini an Piacentini schätzt, wenn es darum geht, das faschistische Gesellschaftsprojekt architektonisch umzusetzen.[240] Über die gültige architektonische Interpretation desselben besteht zu dieser Zeit freilich noch keine Klarheit. Die jüngsten Erfolge der Rationalisten und der offene Zuspruch des *Duce* gegenüber der als jugendlich und dynamisch bewunderten Architektur des MIAR forcieren die Entscheidung der Stilfrage und so beginnen die 1930er Jahre für die italienische Architekturdebatte mit einer vehementen und aggressiven Auseinandersetzung um eine vermeintlich wahrhafte faschistische Architektur, die in Zukunft nicht mehr darauf beschränkt sein wird, durch pluralistische Stilvielfalt den nunmehr erreichten gesellschaftlichen Konsens zu befördern, sondern dazu berufen, die Psychologie der Massen suggestiv zu beeinflussen und an der Erziehung eines neuen – faschistischen – Menschen mitzuwirken: „Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista."[241]

In dieser Perspektive präsentiert der junge Kunstkritiker und Direktor der Römischen Galerie Pietro Maria Bardi bei der dort gemeinsam mit dem Architektensyndikat veranstalteten zweiten Ausstellung des MIAR (1931) eine provokative Collage, die emblematisch mit Zeitungsausschnitten und Fotografien die Werke der als antimodern betrachteten Architekten des akademischen Establishments – allen voran Marcello Piacentini, Gustavo Giovannoni, Armando Brasini und Cesare Bazzani – zu einer ‚Tafel des Schreckens' (Tavolo degli orrori) gruppiert

(Abb. 51).[242] Bardi versucht damit für das MIAR zum entscheidenden Schlag gegen die Traditionalisten auszuholen und eine Entscheidung zum Vorteil der Rationalisten zu erzwingen.[243] Spätestens mit Bardis aggressiver und personenbezogener Polemik tritt die italienische Avantgarde auf eine Ebene der Politisierung, die ihre originären Beziehungen zur internationalen Moderne zunehmend gefährdet und bis hin zum Riss führt.[244] Bemerkenswerterweise findet die Collage den unmissverständlichen Zuspruch des *Duce*, so dass die Proklamationen des MIAR zumindest eine Zeit lang als halboffizielle Direktiven zirkulieren können.[245] Begleitet wird die Aktion von einem ebenfalls von Bardi verfassten, umfangreichen Bericht über den Stand der Architektur in Italien, der in einer von Giuseppe Bottai herausgegebenen Reihe veröffentlicht wird und direkt an den *Duce* gewandt ist.[246] Bardi sucht damit alle anderen konkurrierenden Strömungen definitiv zu deklassieren und die Architektur des *Razionalismo* zur allein gültigen Interpretation des Faschismus zu erheben. Demnach sei die Architektur der Akademisten die Architektur einer überholten präfaschistischen und dekadenten Zeit und es obliege den im Faschismus herangewachsenen jungen Architekten des MIAR das Italien faschistischer Ordnung zu erbauen[247]; der *Duce* sei aufgerufen, das Schicksal der faschistischen Architektur zu entscheiden: „Edificare, per il Fascismo, vuol dire rimanere. Una fortunata fatica attende la generazione d'oggi, in tutti i quadri dell'attività nazionale: ma è certamente agli edificatori che si affida il compito più delicato: fermare con la consistenza della pietra, del cemento, dell'acciaio e dei più nobili e durevoli elementi della natura e dell'ingegno, con un soffio d'arte italiana, l'orma gigantesca di Mussolini, affinché i posteri ne abbiano stupore. È in vista di codesto impegno assunto dagli Italiani più volitivi, che i giovani si rivolgono a Mussolini, perché regoli le sorti dell'architettura, oggi male in arnese. Nella loro petizione i giovani chiedono a Mussolini una risposta. Quello che risponderà Mussolini andrà bene. Perché Mussolini ha sempre ragione."[248] In diesem Sinne fordert Bardi die Aufhebung der überkommenen und zudem der Korruption verdächtigten Kunstkommissionen und Bauaufsichten zugunsten einer zentralen Entscheidungsstelle, die den Architekten die Abkehr vom Zeitalter maßloser Dekorationswut abverlange und jungen Kräften Möglichkeiten eröffne, die ansonsten von den etablierten ‚Platzhirschen' besetzt blieben: „Bisogna ricondurre pertanto l'architettura ad una nudezza di masse […]. Il decorativismo è appunto il capriccio del cliente, che l'artista non deve soddisfare."[249] Dabei sieht Bardi diese Launen (it. capricci) im Parlamentsgebäude Basiles in Rom (Montecitorio) exemplarisch verwirklicht und erklärt dieses zur Ikone einer Architektur die es zu bekämpfen gilt, da diese unter rationalistischen Gesichtspunkten, und somit unter den Aspekten einer von den Vertretern des MIAR als genuin faschistische Architektur verstandenen Moderne, falsch ist: "È giunta l'ora che i figli del nostro tempo assumano l'impresa, e decidano il domani architettonico."[250] Tatsächlich findet unter dem Eindruck der Sympathien, die Mussolini offen dem MIAR entgegenbringt, bei einigen Architekten des Establishments eine eilfertige Konversion zum *Razionalismo* statt: Piacentini beispielsweise „entkleidet"[251] seinen Turmbau an der Piazza della Vittoria in Brescia, sein seit Jahren in Bau befindliches Projekt für die Kirche Cristo Re in Rom wird – wie schon erwähnt – in eine rationale Formensprache transponiert und auch der Entwurf für das Ministerium der Korporationen (Palazzo delle Corporazioni) in der Via Veneto in Rom erfährt ebenso radikale Veränderungen wie der Palazzo delle Poste Vaccaros in Neapel, den Piacentini als mustergültigen Ausdruck einer modernen italienischen Monumentalität feiert (Abb. 52/53).[252]

(Doch handelt es sich dabei vielmehr um ein weiter gefasstes und dem soziokulturellen und politischen Kontext Italiens angedientes Moderne-Verständnis, sozusagen ein überregionales *Novecento*, das von Muratore als ein *novecento piacentiniano* bezeichnet worden ist.[253] Wenngleich Persico anlässlich der ‚IV Esposizione Internazionale di Monza' (1930) andeutet, dass *Novecento* und *Razionalismo* einander nicht grundsätzlich ausschließen, sondern im Grunde eine einheitliche Tendenz mit Bezug zum gleichen Adressaten – dem Menschen der Gegenwart – darstellen[254], bleibt klar, dass dem radikalen *Razionalismo* ein elitäres Streben nach ästhetischer Hegemonie innewohnt.)

Das Vertrauen auf den Sieg der zeitgenössischen revolutionären Architektur des MIAR wird gestärkt durch die Gunst, die ihren Vertretern bei der Gestaltung der anlässlich des zehnten Jahrestages des Marsches auf Rom organisierten ‚Mostra della Rivoluzione Fascista' zuteilwird.[255] Der von Adalberto Libera und Mario De Renzi entworfene Pavillon der Ausstellung, eine kubische Umhüllung des 1880 von Pio Piacentini entworfenen Palazzo delle Esposizioni in der Via Nazionale in Rom, wird zum Schaukasten rationaler Kunst und Architektur im Dienste des Faschismus: „a part of Fascism's intermittent rejection of preexisting cultural standards, its attempt to transform the cultural institutions of Liberal Italy and its search for forms it could declare uniquely Fascist"[256]. Der eindrucksvolle Pavillon wird von einem großen schwarzen Baukörper dominiert, den seitlich zwei niedrigere, rot gefärbte, Volumen flankieren. Den triumphalen Eingang markieren vier stilisierte Fasces aus gerundeten Bronzetafeln. (Abb. 54-56) Die Formensprache der Eingangsfassade wie auch die innere Raumgestaltung offenbaren den bewussten Rekurs auf die Sakralität von Kirchenarchitekturen. Bezeichnenderweise wird im Inneren des Pavillons ein von Libera und Antonio Valente entworfener Schrein eingerichtet, der als Sacrario dei martiri die bereits an der Fassade akzentuierte Analogie von Faschismus und Religion mit einer monumentalen Geste exaltiert (Abb. 57): Vor dem Hintergrund einer apsisartig gerundeten Wand aus sechs schmalen hinterleuchteten Bändern wird der militärische Ausdruck ‚presente'[257] kraftvoll in Szene gesetzt und in Bezug zu einem eigens von Mussolini angeordneten ‚Kreuz des Kriegers' (croce guerriera) in der Mitte des Raumes gestellt, so dass der Raum zu einer suggestiv-populistischen Melange katholischer und faschistischer Religion wird.[258]

Im Wettbewerb für den Palazzo del Littorio in Rom greift Libera die Idee des Sacrario in seinem Beitrag wieder auf (Abb. 58/59). Der streng gegliederte, im Kreissegment zur Via dell'Impero geöffnete Bau wird in seinem Gravitationszentrum mit einem gewaltigen stilisierten Fascesturm scharf gestellt, eine architektonische Großgeste, die Libera im Innenraum mit einem zum Gegenpol ausformulierten Sacrario dei Caduti Fascisti gegenbalanciert. Diesen legt er als einen kreisförmigen Raum an, dessen Erhabenheit von einem scheinbar schwebenden Ring ausgeht, der nach innen hin mit der sich in acht Reihen endlos wiederholenden Inschrift ‚presente' versehen ist. Im Mittelpunkt des Rings erhebt sich indessen ein überwältigend großes lateinisches Kreuz, gegenüber dem sich der Altar und die schemenhaft angedeuteten Menschen geradezu winzig ausnehmen. Libera konzipiert hier abermals ein architektonisches Gefüge, das mit elementaren Formen und lautmalerischer Symbolik Faschismus und katholischer Religion zusammenstellt und als neues Pantheon mit der gedachten Präsenz der zu Märtyrern verklärten Gefallenen umringt.[259]

Die Verknüpfung des Faschismus mit Elementen des religiösen Kollektivgedächtnisses wird mit dem zeitlich dazwischenliegenden, von Libera und De Renzi für die Weltausstellung in Chicago realisierten italienischen Pavillon ein weiteres Mal konkret und diesmal auch im Ausland unter Beweis gestellt (Abb. 60/61). Die beiden Architekten verbinden, in einem offensichtlichen Rückgriff auf das Repertoire des vom Faschismus akzentuierten technischen Fortschritts, eine moderne Formensprache mit der tradierten Typologie der Hallenkirchen, um – sozusagen einer Kirche ähnlich – einen Tempel für die politische Religion des Faschismus zu errichten: Unter einer dem Flugzeugbau entlehnten Tragfläche schreitet der Besucher eine monumentale Treppe empor, um durch eine gebäudehohe Glasfassade in das Innere einer großen, mit einer Apsis abgeschlossenen, Halle zu gelangen, an die sich seitlich zwei niedrigere, in der Summe an Ozeandampfer erinnernde, Baukörper rechtwinklig anschließen. Der sich an der Schnittstelle ergebende Eingangsbereich wird weithin sichtbar und einem Campanile nicht unähnlich von einem vor das Gebäude gestellten gigantischen Fasces aus Stahl und Glas dominiert.[260] Frappierend ist dabei die Ähnlichkeit in der Fassadenkomposition zu Minnuccis 1931 in Florenz gezeigten Kirchenstudie.[261] Beide Pavillons belegen zwischen 1932 und 1933 das zumindest momentane Vertrauen in die faschistische Interpretationshoheit des *Razionalismo* bevor der architektonische Richtungsstreit die Auflösung des MIAR erzwingt. Als eine institutionelle Gegenbewegung geht diesem Prozess der Absorption die Gründung des RAMI (*Raggruppamento Architetti Moderni Italiani*) im Mai 1931 und dessen erfolgreiche Ausstellung im folgenden Jahr voraus.

Noch 1932 ist Libera als Vorsitzender des MIAR gemeinsam mit Giovanni Michelucci verantwortlich für eine dritte Ausstellung der rationalistischen Bewegung, die im März in Florenz von Bottai eröffnet wird.[262] Die aufgrund persönlicher Beziehungen gestärkten Bande zwischen Michelucci und Piacentini bewirken allerdings eine umstrittene Öffnung der Ausstellung gegenüber den Vertretern der *Scuola Romana*,[263] die ihrerseits noch ein Jahr zuvor mit großen Worten (Bardi-Bericht) und Werken (Tavolo degli orrori) ausgeschlossen worden waren und nun unter heftigen Protesten der Rationalisten in die Ausstellung des MIAR integriert werden.[264] Eine Entscheidung, die, wie noch zu sehen sein wird, zwar die Herausbildung eines nationalen und faschistischen Stiles befördern wird, aber auch die Konfrontation des MIAR mit den Traditionalisten erheblich verschärft, so dass es schließlich noch im gleichen Jahr zu dessen Auflösung kommt. Währenddessen gelingt es Piacentini, im RAMI eine Gruppe junger Architekten zu versammeln, die für eine Verknüpfung von Tradition und Moderne eintreten.[265] Die um Mario Paniconi, Giulio Pediconi und Mario De Renzi geformte Gruppe soll im Schulterschluss mit den etablierten Kräften die generationenübergreifende Grundlage für die Festigung einer *architettura arte di stato* liefern. Im Gegenzug werden die Besiegten (sconfitti) des MIAR mit einigen angesehenen Aufträgen an der Architekturpolitik des Regimes beteiligt.[266] Begleitet wird dieser Prozess von der von Piacentini und Calza Bini orchestrierten Reorganisation des *Sindacato* und der Neuausrichtung dessen Presseorgans, das nunmehr so, als wolle man den Anspruch der architektonischen Deutungshoheit im schlichten Titel ‚Architettura' emblematisch verdichten, Titel und Programm auf die „comuni altissimi ideali" eicht.[267] Das so seiner angestaubten Aura enthobene Blatt wird gleichermaßen zum Taktstock und zum Tagebuch faschistischer Architekturaktivität.[268]

1933 ist es dann Gio Ponti, der, als Verantwortlicher für die Architektursektion der V. Triennale, den Rationalisten eine große Prä-

sentationsfläche bietet.[269] Bezeichnenderweise ist es die erste Triennale, die nicht mehr in der altehrwürdigen Villa Reale in Monza, sondern im jüngst fertiggestellten und eigens von Muzio entworfenen Palazzo dell'Arte in Mailand stattfindet.[270] Die von Ponti gemeinsam mit Sironi organisierte Ausstellung suggeriert im Kontext von Muzios Meisterwerk eine für die Entwicklung des *Movimento Moderno* nicht unerhebliche Symbiose, provoziert allerdings auch den Zorn der faschistischen Radikalen um Roberto Farinacci.[271] Dabei hat sich die Triennale seit der Ausstellung von 1930 zum Forum für die offene Konfrontation der radikalen Erneuerer einerseits und den moderaten Klassizisten der Novecentobewegung, sozusagen den Vertretern einer ‚konservativen Moderne', entwickelt.[272] Zugleich wird deutlich, dass das architektonische *Novecento* keine nationale Verbreitung findet und stattdessen die Fackel traditionsverbundener Architektur auf die Apologeten einer Architektur der *italianità* übergeht. Die anschließende Polemik verschärft abermals den spätestens seit dem Bardi-Bericht zwischen den Wortführern der entgegengesetzten Lager, Bardi und Pagano einerseits sowie Bontempelli und Piacentini andererseits, entbrannten Kampf um die vermeintlich faschistischste Architektur und führt schließlich zu einem vernichtenden Urteil Mussolinis über die Skulpturen Mario Sironis, die stellvertretend für die progressivsten Werke der italienischen Kunst- und Architekturszene kurzerhand als unverständlich und unitalienisch deklariert werden: „E poi Novecento, Novecento. Queste oribili figure [...] fuori della tradizione, fuori dell'arte italiana. È ora di finirla, dico di finirla."[273] Damit wird erneut Mussolinis schwankende Gunst offenbar; hingegen konstant bleibt der seit Jahren propagierte und von allen Tendenzen sekundierte nationalistische Anspruch an die Künste, der nun aber eine Wendung erfährt, indem von nun an alle künstlerischen Strömungen dem Diktat der korporativen und akademischen Kreise unterworfen werden sollen (it. allineamento).[274] Das Architektensyndikat hat dem MIAR aufgrund seiner radikalen Thesen nunmehr seine Unterstützung entzogen; seine Mitglieder werden gar einem Disziplinarverfahren unterzogen, das in einer sprichwörtlichen Abbitte Liberas mündet, die aber das revolutionäre Anliegen des *Razionalismo* langfristig nicht mehr zu retten vermag.[275] Die radikale italienische Moderne differenziert sich unter dem forcierten architekturpolitischen Druck zunehmend aus und ist nunmehr von tiefen, unverkennbaren Klüften durchzogen.[276] Die Auflösung des MIAR ist die Folge und die allmähliche Assimilierung seiner Vertreter manifestiert die von Persico als „battuta d'arresto" bezeichnete Erschlaffung der rationalistischen Bewegung in Italien.[277]

Grundsätzlich lässt sich somit ein deutlicher Riss zwischen den ‚Modernen' der älteren Generation und den ‚authentischen Modernen' (Rationalisten) der jüngeren Architektenschaft beobachten – ein Riss, der sich sowohl konzeptionell als auch architektursprachlich ausdrückt. Dazwischen gelingt es politisch versierten Persönlichkeiten, wie Piacentini und Calza Bini, unter anderem durch die Gründung des RAMI, einen von der Staatsmacht gestützten Ausgleich zu erzielen und die architekturpolitische Kontrolle ebenso wie die architektonische Deutungshoheit an sich zu bringen. Dabei ist zu bemerken, dass einige der jüngeren Protagonisten der italienischen Architektur der 1930er Jahre – darunter zahlreiche Absolventen und Assistenten der römischen Architekturschule, wie beispielsweise Giuseppe Vaccaro und Mario De Renzi – als Mitarbeiter erste Erfahrungen in den Büros von Calza Bini und Piacentini sammeln und dort wichtige Verbindungen knüpfen können.

Die kontroverse Situation der italienischen Architektur wird auch im groß angelegten Programm zur Erschließung der Pontinischen Sümpfe deutlich.[278] Insbesondere die Planungen für die Stadt Sabaudia erfahren den großen Zuspruch des *Duce*, indem die Architekten persönlich zur Audienz im Palazzo Venezia empfangen werden, obwohl oder gerade weil es sich um ein dezidiertes Werk des *Razionalismo* handelt.[279] So als wolle Mussolini dadurch zum Ausdruck bringen, dass sein Regime in dieser zutiefst faschistischen, weil vom Regime *ex novo* hervorgebrachten Architektur, seinen Archetypen erwählt habe. Mit der Unterstützung für die Architekten des Florentiner Bahnhofs und der bedeutensten Neustadt Sabaudia weist Mussolini der Nation und der Welt den neuen Stil der Zeit.[280]

Die von Luigi Piccinato dominierte Gruppe, zu der auch Eugenio Montuori, der spätere Architekt des Bahnhofs Termini in Rom, Gino Cancellotti und Alfredo Scalpelli gehören, präsentiert eine solide städtebauliche Anlage, die den Grundstein für eine strukturierte Entwicklung der noch jungen Stadt legt und von der ausgehend eine architektonisch abgestimmte Ortsmitte, deren markantesten Elemente die Kirche Santissima Annunziata mit Baptisterium[281] sowie das Rathaus, dessen Belfried, das Postgebäude und das Krankenhaus sind, den rationalistischen Charakter der Folgebauten determiniert und die Mängel an formaler Klarheit und städtebaulicher Stringenz der zuvor allzu eilig erbauten Nachbarstadt Littoria (heute Latina) korrigiert (Abb. 62/63). Demgemäß fällt die Stadt vor allem aufgrund ihrer entsprechend den Leitlinien des *Razionalismo* entworfenen, maßvoll gestalteten Primärelemente auf und spiegelt so exemplarisch die modernsten Tendenzen in der nach wie vor lebendigen Debatte um eine zeitgemäße faschistische Architektur wider.[282] Allerdings zeichnet sich, wie ein von Ojetti 1954 überlieferter Kommentar Mussolinis zeigt, bereits ab, dass der *Razionalismo*, der für einige Jahre zwischen 1926 und 1933 die Gunst des *Duce* genießen konnte, allmählich von einem monumentaleren und rhetorischeren Stil verdrängt wird: „Basta con quest'architettura razionale e monotona. Un'altra volta, i progetti li facciamo lei ed io, con un disegnatore ai nostri ordini."[283]

4.3.7 Die Wettbewerbe für den Florentiner Bahnhof und den Palazzo del Littorio in Rom

Der sich abzeichnende Paradigmenwechsel offenbart bereits 1932 mit einer spektakulären Entscheidung im Wettbewerb für den neuen Bahnhof von Florenz seine weitreichende Wirkung.[284] Den Zuschlag erhält der als ‚gemäßigt' einzuordnende Beitrag einer von Giovanni Michelucci geführten Gruppe junger toskanischer Architekten (Gruppo Toscano).[285] Dass es bei diesem Wettbewerb um eine Richtungsentscheidung in der italienischen Architekturfrage geht, zeigt allein die Tatsache, dass der ursprüngliche, von Amts wegen erarbeitete und von Ojetti auch später noch hofierte Entwurf Angiolo Mazzonis zugunsten eines nationalen Wettbewerbs gestoppt wird, nachdem dieser aufgrund seiner wuchtigen Formensprache heftige Reaktionen der öffentlichen Meinung provoziert hat: Es wird befürchtet, dass Florenz abermals an einer entscheidenden Stelle ein Gebilde erhält, das ähnlich wie die zwanzig Jahre zuvor fertiggestellte monumentale Nationalbibliothek Cesare Bazzanis entstellend auf das Stadtbild wirken könnte.[286] Zu dem von höchster Stelle autorisierten Wettbewerb, Mussolini und der zuständige Minister Ciano geben ihre Zustimmung, werden neben dem Entwurf Mazzonis mehr als einhundert Beiträge aus dem ganzen Land eingereicht, aus denen die Preisrichter schließlich 16 für einen abschließenden Durchgang auswählen und von denen die Beiträge Pietro Aschieris, Giuseppe Paganos, Giuseppe Samonàs, Angiolo Mazzonis und

des Gruppo Toscano Micheluccis hervortreten.[287] Die Zusammensetzung der Jury ist frappierend: um den Vorsitzenden, einen ehemaligen Direktor der Eisenbahngesellschaft, sind mit Bazzani, Brasini, Piacentini, Romanelli, Ojetti und Marinetti allesamt einflussreiche Mitglieder der Accademia d'Italia gruppiert. Piacentini gelingt es in einer hitzigen Auseinandersetzung eine Mehrheit für den von ihm favorisierten Entwurf des Gruppo Toscano herbeizuführen und den Befürworter Mazzonis, Ugo Ojetti, in die Minderheit zu drängen.[288] Mit seiner Präferenz für einen Entwurf, der zwischen *Razionalismo* und Tradition vermittelt, entpuppt sich Piacentini nicht nur als *deus ex machina* des Sieges der Michelucci-Gruppe, sondern von nun an als unbestreitbarer ‚Steuermann' („timoniere") der italienischen Architektur.[289] Piacentini beweist damit sein Gespür für die oszillierende Kulturideologie des Regimes und vermag – begünstigt von seinen guten Beziehungen zu Calza Bini – mit Weitsicht die Weichen für eine zukünftige Architektur des Faschismus in Richtung einer gemäßigten Moderne zu stellen, die auf die von Mussolini evozierten Grundlagen römischen und italienischen Erbes aufbauend, eine unverwechselbar italienische Architektur hervorzubringen vermag, deren *italianità* außer Zweifel stehen kann und vom ‚Hauch des Internationalismus', der noch den engagiertesten Beiträgen des ehemaligen MIAR angelastet wird, befreit ist. So schreibt Piacentini, kurz vor Verkündung des Entscheids, in einem enthusiastischen Telegramm von einer „Nuova Architettura Italiana ormai fondata su solide e durature basi [che] non teme più attacchi."[290] (Abb. 64-70)

Mit der Entscheidung im Wettbewerb für den Bahnhof Santa Maria Novella werden schlaglichtartig die schwelenden Richtungsfragen (zumindest vordergründig) beantwortet, die über Jahre den mitunter heftigen Streit um eine zeitgemäße italienische Architektur bestimmt haben: Fragen der technischen Erneuerung, des Bezugs neuer Stadtteile und Gebäude zur historischen Stadt sowie zur Funktion von Monumenten, Symbolen und Entwürfen bei der Herausbildung einer nationalen Architektur, zu deren Gunsten letztlich auch das Verhältnis zu den Strömungen der internationalen Moderne relativiert wird. Bemerkenswert ist, dass es Piacentini gelingt, ausgewiesene Passatisten wie Brasini und Bazzani für die Sache der Moderne zu gewinnen, während Marinetti die Angriffe Ojettis mit einem Plädoyer für ein dynamisches Konzept der *italianità* kontert: „l'italianità non è statica ma bensì una meravigliosa forza dinamica in continuo sviluppo. Furono quindi espressioni di italianità un tempo le colonne e gli archi come sono espressioni di italianità oggi gli organismi di nuovi materiali architettonici e gli splendori geometrici che rendono superflui arco e colonna."[291] Zur Affirmation der modernen Tendenzen trägt darüber hinaus eine im gleichen Jahr ausgetragene Wettbewerbsserie für den Wiederaufbau einiger Kirchen in der Diözese Messina bei (Abb. 71).[292] Sie gibt sozusagen noch vor dem Entscheid in Florenz die Ouvertüre zur sogenannten *stagione dei concorsi*. Der dabei bereits in den Ausschreibungstexten formulierte Anspruch an eine unmissverständliche Modernität der Formensprache bestätigt, neben zahlreichen weiteren Beispielen, auch im Bereich des Sakralbaus (v.a. Cristo-Re-Kirche Piacentinis in Rom) den Umschwung der öffentlichen Architekturdebatte zugunsten moderner Tendenzen, deren Richtigkeit und Notwendigkeit für den Fortschritt des faschistischen Italiens nun kaum noch in Frage gestellt werden können. Lediglich die Vorbehalte, gegen eine als internationalistisch diskreditierte radikale Moderne wie sie von den einstigen Mitgliedern des *Gruppo 7* propagiert wird, scheinen vor diesem Hintergrund zementiert. Der Entwurf Micheluccis avanciert dabei wie kein anderes Bauwerk zum Sinnbild einer vom Regime in-

tendierten Modernisierung des Landes, die, ohne dabei seine traditionsbewusste Identität zu verleugnen, einen Schulterschluss zwischen der kulturellen Größe vergangener Epochen und jener des Faschismus sucht. Die solide Perfektion des Mauerwerks und die bestechende Harmonie der Baukörper, klare Linien und der virtuose Einsatz von Glas und Stahl wenden sich gegen den noch von Ojetti im Entwurf Mazzonis favorisierten monumentalen Passatismus. Eine entscheidende Schlacht für die Persistenz der Moderne in Italien scheint gewonnen, wenngleich zum Preis der Abkehr von den avantgardistischsten Errungenschaften des MIAR. So empfängt Mussolini 1933 die Mitglieder des Gruppo Toscano gemeinsam mit den Architekten der in den Pontinischen Sümpfen neu gegründeten Stadt Sabaudia, um ihnen (mit einer betont außergewöhnlichen Geste) seinen ungeteilten, wenngleich, wie bereits erwähnt, nicht ambivalenzfreien Zuspruch zu versichern: „la stazione di Firenze è bellissima ed al popolo italiano la stazione di Firenze piacerà. La stazione è una stazione ed altro non può essere che una stazione, […]. Non tutto deve essere monumentale: vi sono templi per la preghiera e vi è la stazione nella quale si arriva in treno. […] Sarebbero stato assurde le colonnine a torciglione e i capitellucci", um mit einer Empfehlung an die nachrückenden Architektengenerationen abzuschließen: „Dite voi ai giovani architetti che escono dalle Scuole di Architettura di far loro la mia divisa: 'non avere paura di avere coraggio' […]. Non si può rifare l'antico, né lo si può copiare […]. Non voglio vedere case [del] Balilla o case del fascio con l'architettura del tempo di De Pretis"[293]. Die Entscheidung für den Entwurf der Michelucci-Gruppe sorgt für die endgültige architekturpolitische Etablierung der Moderne in Italien, wenngleich nicht mit der vom MIAR geforderten Radikalität, doch zumindest aber für alle vernehmbar, werden die Prinzipien einer gemäßigten rationalen Architektur zur Marschroute nachfolgender Projekte; der *Duce* hat, so einige Zeitgenossen, die Architektur Italiens aus ihrer Mittelmäßigkeit errettet und ihr Orientierung gegeben.[294]

Die Herausforderung, ein modernes Gebäude am Rande einer suggestiven Altstadt und unmittelbar angrenzend an Albertis Meisterwerk Santa Maria Novella zu errichten, wird von den toskanischen Architekten um Michelucci mit viel Gespür für die vorgegebene Situation gelöst.[295] Herausragend ist die Erschließung des neuen Bahnhofes, der die Bewegungsmuster der Passagiere in Bezug zur Stadt setzt und ihnen eine architektonische Entsprechung gibt. Die gleichzeitige Verwendung moderner und traditioneller Materialien und deren in Klarheit und Reinheit entsprechende Formensprache verleihen dem Gebäude harmonische Eleganz und vermögen *par excellence* dem Wunsch Mussolinis nach einer modernen, zeitgemäßen, Architektur zu entsprechen, die sich dank des handwerklich exakt eingesetzten Steines von den allzu glatten und sterilen Putzfassaden der internationalen Moderne der 1920er Jahre distanziert und zugleich einen unverwechselbaren Bezug zwischen *italianità* und *modernità* herstellt, der in der Folge zur gewinnbringenden Formel (it.: formula vincente) der faschistischen Architekturfrage avanciert.[296] Im Gegensatz zu vielen Konkurrenzbeiträgen verzichtet Michelucci auf überbordende Portiken und allzu dominante Türme zugunsten einer maßvollen Höhenabwicklung und schafft, so der Architekturhistoriker Carlo Melograni, den unverwechselbaren Paradebau der italienischen Architektur der Zwischenkriegszeit. Der obligatorischen Polemik wird mit den klaren Worten Mussolinis ein Ende bereitet, wenngleich an anderer Stelle selbst dieses Machtwort des *Duce* das Weiterschwelen architektonischer Kontroversen nicht gänzlich unterbinden kann, wohl auch, weil Mussolini selbst in seinen Äußerungen zur Architektur widersprüchlich bleiben wird. In

jedem Fall ist aber eine Leitlinie für die öffentlichen Bauten vorgezeichnet und wer im Angesicht lukrativer und prestigeträchtiger Aufträge nicht ins Hintertreffen geraten möchte, tut von nun an gut daran, von allzu radikalen Positionen, egal welcher Richtung, abzurücken und auf den in Florenz konsekrierten gemäßigten Staatsmodernismus einzuschwenken. So kann selbst die in der Folge als Meisterwerk des *Razionalismo* gefeierte Casa del Fascio Terragnis in Como als Sinnbild eines Kompromisses mit den Direktiven der *romanità* gelesen werden, indem das durchweg rationalistische Gebäude anschließend mit einer Marmorfassade den obligaten Antikenbezug erhält.[297] Doch selbst die kühne Fotomontage des Architekten, die die Casa del Fascio mit einem von Menschen überfüllten Platz zeigt, kann letztlich den *Duce* nicht mehr für die ‚reine Lehre' der Rationalisten erwärmen; zu wenig eignet sie sich, um nach dessen Empfinden die Massen mitzureißen, zu sehr schaffen ihre kalten und abstrakten Formen eher Ferne denn Nähe zum Volk, das es nach Notwendigkeit des Regimes stets zu mobilisieren und zu faszinieren gilt. So scheitert der von Terragni als architektonische Umsetzung des faschistischen Programms interpretierte, tatsächlich aber viel zu elitäre Bau – „[il] fascismo è una casa di vetro in cui tutti possono guardare"[298] – ebenso wie die ihr entgegengesetzten megalomanen Inszenierungen Brasinis für die Hauptstadt des neuen Imperiums – Rom. Was bleibt ist der neue Bahnhof von Florenz, der seiner Vermittlung zwischen Tradition und Moderne entsprechend einen Weg durch die Mitte weist; als unverkennbarer Markstein läutet er das für die faschistische Architekturproduktion fruchtbarste Triennium ein.[299]

Etwa zur gleichen Zeit, da in Florenz mit dem Bau des neuen Bahnhofs begonnen wird, beschäftigt ein weiterer Wettbewerb die Öffentlichkeit: Es geht um den Palazzo del Littorio, der als ‚Super-Casa-del-Fascio' an der zwischen Piazza Venezia und Kolosseum neu geschaffenen Via dell'Impero (heute Via dei Fori Imperiali) gegenüber dem Forum Romanum geradezu apodiktisch ein dauerhaftes Zeichen faschistischer Größe setzen soll.[300] Das Programm für den faschistischen Paradebau sieht die Parteizentrale des PNF, eine Dauerausstellung der faschistischen Revolution und ein zentrales Denkmal für die Märtyrer des Faschismus vor; zum Wettbewerb zugelassen sind ausschließlich italienische Architekten und die Jury setzt sich aus hochrangigen Vertretern der Partei und den omnipräsenten Akademisten Piacentini, Bazzani und Brasini zusammen.[301] Unter den mehr als einhundert Beiträgen, die von affektiert formalistischen Interpretationen faschistischer Insignien bis zu schlichten, gekurvten oder bandartig von Glas unterbrochenen Baukörpern sowie großartigen Wandflächen aus Porphyr, Putz oder Travertin reichen, wird schließlich der Entwurf eines um Arnaldo Foschini und Enrico Del Debbio gruppierten Teams ausgewählt (Abb. 72-76).[302] Deren Beitrag sucht zwischen Antike und Moderne zu vermitteln, indem die Ruinen des Forums mit großen travertinverkleideten, die Horizontale betonenden Stahlbeton-Volumen gegenbalanciert werden. In vielen Beiträgen spiegelt sich eine dezidierte Reflexion der antiken Ruinen wieder: so werden die Rundungen des Kolosseums und der großen Kuppeln mit entsprechenden Großformen aufgegriffen (Projekt Nordio-Cervi) oder der Charakter der Ruinen in fragmentierte Volumenkompositionen übertragen (unter anderem die Projekte Ponti und Levi-Montalcini). Das Thema des Antikenbezuges – ein Verweis auf den zukünftig etablierten Neoklassizismus im Sinne eines *classicismo mediterraneo* –, wird bei diesem in einer für die Architekturpolitik des Regimes entscheidenden Phase stattfindenden Wettbewerb in einer Weise antizipiert, wie er spätestens bei der E42 als monumentale Erhabenheit faschistischer Selbstinszenierungs-Mystik durchgesetzt

wird. So ist, wie viele andere Entwürfe auch, der Siegerbeitrag von einer religiös-sakralen Monumentalität charakterisiert, die vor allem im Sanktuarium der Märtyrer des Faschismus zum Ausdruck kommt, für das das Team um Foschini und Del Debbio die Architektur antiker Basiliken reüssiert. Ähnlich wie beim Bahnhof von Florenz folgt eine Grundsatzdebatte über das Bauen zeitgenössischer Gebäude in historischen Stadtkernen, ebenso wird die reaktionäre Kritik an der Moderne wieder laut. Dieses Mal geht man allerdings so weit, die Debatte bis in das Parlament zu tragen, bevor man dort abschließend konstatiert, dass das für den Wettbewerb ausgesuchte Grundstück unmittelbar gegenüber der Maxentius-Basilika für eine moderne Bebauung gänzlich ungeeignet sei, da man um eine empfindliche Störung der für den Stadtraum charakteristischen historischen Bezüge fürchten müsse.[303] Die Gewinner werden einige Jahre später (1937) und nach zähem Ringen in den verschiedensten politischen und kulturellen Kreisen aufgefordert, ihren Entwurf für ein städtebaulich weniger komplexes Grundstück in der Nähe des Foro Mussolini zu adaptieren. Der ursprüngliche Entwurf wird dabei zu einem monotonen ‚Travertinkasten' degradiert, der – nach dem Krieg fertiggestellt – heute das Außenministerium der italienischen Republik beherbergt (Abb. 77).[304] Das intendierte Zeichen für die weitere Entwicklung faschistischer Architektur wird aber dennoch ausgesandt, indem beispielsweise abstraktere Entwürfe abgelehnt und stattdessen Architekturen prämiert werden, wie sie Piacentini etwa zur gleichen Zeit für das Rektoratsgebäude der neu zu erschaffenden *Città universitaria* Roms realisiert. Entscheidend ist dabei das direkte Eingreifen Mussolinis, der der abschließenden Jurysitzung beiwohnt und eine eigene Rangfolge erstellt in der die noch von Piacentini unterstützten Entwürfe Terragnis und Liberas abgehängt und die zuvor von der Jury festgelegten Präferenzen gekippt werden. Der ständige Richtungs-Wechsel Mussolinis in Fragen der Architektur – mal proklamiert er seine Sympathien für die Entwürfe junger, im Faschismus herangewachsener Architekten, ein andermal favorisiert er Beiträge von Architekten, die sich bereits vor dem Faschismus gefestigt und mitunter kulturideologisch anders gebildet haben – suggeriert, dass es dem *Duce*, anders als den Architekten die um dessen Gunst buhlen, nicht um die Frage des Stils, sondern vielmehr um die Funktionalisierung der Architektur im Dienste faschistischer Massenmobilisation geht. Diese wiederum nimmt mit der totalitären Beschleunigung der 1930er Jahre zunehmend das Hauptinteresse faschistischer Herrschaftspraxis ein und ist für die Architekturpolitik determinierend.

Die sich wandelnde Stimmung hin zu ausgesuchter Monumentalität und Kontinuität zur Antike findet einen zaghaften, wenngleich nicht übersehbaren weiteren Anklang in dem als Meisterwerk des *Razionalismo* gefeierten, 1932 von Terragni – nicht ohne Zutun seines Bruders und damaligen Podestà von Como sowie begünstigt von der persönlichen Förderung Terragnis durch Margherita Sarfatti – für den Domplatz ebendieser Stadt entworfenen und 1936 fertiggestellten faschistischen Parteigebäude (Casa del Fascio, Abb. 78-82).[305] Der Schweizer Architekturhistoriker Ulrich Pfammatter sieht in ihm sowohl den Prototyp als auch den Höhepunkt der rationalistischen Vorstellung von Faschismus verwirklicht: Durch perfektionierte Materialität, zeitlos klare Proportionen und elementarer Typologie besticht das Haus als komplexes Gefüge von Volumenschichten, Raumgittern und Raumzellen. Der Wortführer der architektonischen Moderne in Italien, Giuseppe Pagano, spricht gar exemplarisch von einer klaren, geradlinigen, aggressiven, zeitgenössischen und daher faschistischen Präzisionsarchitektur *par excellence*.[306] Auffällig ist hier allerdings der im Gegensatz zu den meistens verputzten Bauten der Rationalisten großzü-

gige Gebrauch des Marmors, der wiederum als unverkennbare paradigmatische Konzession an die traditionsbewussten Neigungen faschistischer Architekturpolitik den sich bereits herauskristallisierenden Staatsmonumentalismus der E42 andeutet. Bezeichnenderweise wird Terragnis Parteigebäude zum Gegenstand einer Polemik, in der vor allem Ojetti als Ankläger eines dem Gebäude inhärenten Internationalismus auftritt. Die frappierenden Ähnlichkeiten der rückwärtigen und der nördlichen Fassade zu Otto Haeslers Seniorensiedlung Rothenberg (1929-31) in Kassel und Bohuslav Fuchs' Mädchenschule VESNA (1928-30) in Brünn seien demnach untrügliche Hinweise auf einen mit der italienischen Kultur nicht vereinbaren Kopismus ausländischer Moden.[307] Die Casa del Fascio Terragnis kann somit als Höhe- und zugleich Endpunkt eines Prozesses betrachtet werden, der in der Folge der bei der zweiten MIAR-Ausstellung zugespitzten Kontroverse über den zukünftigen Stil faschistischer Architektur und der allmählichen Konsolidierung einer in Florenz von Michelucci antizipierten Kompromissarchitektur, das Ende des *Razionalismo* einleitet, das bezeichnenderweise von Edoardo Persico anlässlich der fünften Mailänder Triennale (1933) mit den Worten „In unseren Augen ist der italienische Rationalismus tot" bedacht wird.[308]

4.3.8 *Studium Urbis*: Die *Città universitaria*

Die von Persico sicherlich etwas provokativ aber dennoch im weitesten Sinne zutreffend formulierte Einschätzung des kontinuierlichen „imborghesimento del *Razionalismo*" wird bei dem 1932 begonnenen, bisher größten städtebaulichen und architektonischen Vorhaben des Regimes, der *Città universitaria* Roms, umso klarer (Abb. 83).[309] Das mit enormem propagandistischem Anspruch von Mussolini persönlich umrissene Projekt für den neuen Campus der römischen Universität ‚La Sapienza' entwickelt sich zum ersten großen Laboratorium einer zur Monumentalität tendierenden und vereinheitlichenden faschistischen Staatsarchitektur.[310] Wenngleich dieses Großprojekt noch nicht die Rigorosität späterer Bauvorhaben erreicht, ist es der erste Prüfstein einer in jenen Jahren vor allem von Piacentini umrissenen *modernità nazionale*, die sich in einer vereinheitlichen Physiognomie ausdrückt: „organicamente coerente e stilisticamente definita, non soltanto in obbedienza ai canoni di gusto attuale ma in diretto rapporto con influenze nazionali."[311]

Die Idee, außerhalb der Altstadt Roms (*rioni di Roma*), also außerhalb der Aurelianischen Mauern einen abgeschlossenen Campus zu schaffen, der die ständig wachsende Zahl der Studierenden aufnehmen könnte, reicht bis in die Frühzeit des italienischen Einheitsstaates zurück. Doch erst in faschistischer Zeit kommt entscheidende Bewegung in die Angelegenheit. Zumal das faschistische Regime, mit seinem Anspruch einen neuen Menschen im Geiste des Faschismus heranbilden zu wollen, vermutlich ein unmittelbares Interesse gehegt haben könnte, die Studierenden von der kleinteiligen, überkommenen, als präfaschistisch konnotierten und vielleicht auch konterrevolutionären Wirklichkeit der ‚Rioni' zu isolieren und in einer autonomen ‚Stadt des Lernens' (lat. Studium Urbis), wie bei einer Stadtneugründung, ganz im Sinne faschistischer Erziehungspolitik kasernenartig zu konzentrieren.[312]

Der *Duce* persönlich gibt die Grundzüge zur Errichtung des neuen Campus vor. Dessen Entwicklung verfolgt er aus nächster Nähe mit und greift aktiv in die Entscheidungsprozesse ein, ganz als wolle er der babylonischen Vielfalt der Stile mit der Hand des unfehlbaren *Duce* eine homogene und wiedererkennbare Handschrift verleihen. Andererseits wird genau dies von den widerstreitenden Kräften erwartet. Die Fertigstellung wird auf den

Stadtgeburtstag Roms am 21. April 1935 terminiert, der Baubeginn hingegen für den 1. Oktober 1932, der Campus soll für 10.000 Studierende angelegt sein und der Bau der verschiedenen Gebäude soll simultan erfolgen, um die propagandistische Wirkung, die Mussolini mit dem ehrgeizigen Projekt verbindet, zu untermauern: Die *Città universitaria* soll ein weiteres, dauerhaftes Zeichen faschistischer Größe und Ausdruck der Tatkraft des Regimes sein.[313] Um dies zu garantieren greift Mussolini sogar unmittelbar in die Erstellung und Formulierung des städtebaulichen Programms ein, indem er das monumentale, im Lageplan Piacentinis an eine Basilika erinnernde, Szenario des Campus, bestehend aus einem die Aula Magna der Universität beherbergenden Rektoratsgebäude und einem von diesem dominierten Forum als Mittelpunkt umstehender Fakultätsgebäude selbst festlegt.[314] Mit der Gesamtaufsicht wird Marcello Piacentini betraut, der nunmehr als ‚verlängerter Arm' des *Duce* das Schicksal der italienischen Architektur zunehmend bestimmt. Die *Città universitaria* soll zu einem ‚architektonischen Konzert' der meistversprechenden jungen Architekten aus allen Teilen Italiens werden, die, von seinem Piacentini als ‚Dirigenten' ausgewählt und angeleitet beauftragt werden, die Einzelteile des von ihm entsprechend den Wünschen des *Duce* ausgearbeiteten städtebaulichen Konzepts gemäß einer zeitgemäßen Formensprache zu entwickeln. Eine kollektive Leistung ausgewählter Kräfte soll das heterogene Bild einer zerstrittenen Architektenszene, wie sie sich infolge der zweiten MIAR-Ausstellung herauskristallisiert hat, zugunsten einer vom *Duce* konditionierten und von Piacentini formal gefassten architektonischen Linie relativieren und Geschlossenheit suggerieren.[315] Weshalb wohl auch auf die bisher üblichen Wettbewerbe verzichtet und die Planung autoritär organisiert wird. Die *Città universitaria* offenbart sich als Objekt eines ‚architektonischen Trasformismo' der, wie noch zu sehen sein wird, die Grundlagen für noch größere und ambitioniertere Projekte faschistischer Selbstdarstellung legt. Tatsächlich offenbart die Auswahl einen Querschnitt durch die modernen Architekturströmungen Italiens: von den radikalen Rationalisten wie etwa Pagano bis hin zu Foschini als erfahrenem Vertreter der *Scuola Romana*.[316] So werden, neben den beiden mit Piacentini befreundeten Vertretern der *Scuola Romana*, Arnaldo Foschini und Gaetano Rapisardi, und den beiden gemäßigten Vertretern der Moderne, Pietro Aschieri und Gio Ponti, auch die Rationalisten Giuseppe Capponi, Giuseppe Pagano, Giovanni Michelucci und Gaetano Minnucci sowie die Absolventen Eugenio Montuori, Saverio Muratori und Giorgio Calza Bini (letzterer ist der Sohn des mächtigen Vorsitzenden des Architektensyndikats) ausgesucht, obschon die originellsten Kräfte der Moderne, allen voran Terragni, bewusst ausgeklammert werden.[317] Die *Città universitaria* offenbart in ihrer ganzen Komplexität abermals die bemerkenswerten organisatorischen Fähigkeiten Piacentinis, der bei der Bewältigung des Programms sogar unter den Zeitvorgaben des *Duce* bleibt, ebenso wie seine stilistische Wandelbarkeit anhand des von ihm entworfenen Rektoratsgebäudes.[318] Der allgemeine Zuspruch, den der Komplex auch von Vertretern des *Razionalismo* erfährt, untermauert die nunmehr unangefochtene Position Piacentinis an der Spitze der italienischen Architekturpolitik.

Die neue Universitätsstadt wird bestimmt von einem großen als Forum interpretierten Platz um den herum sich das Rektorat und einige Fakultäten gruppieren und der über eine Allee mit dem Eingangsportal verbunden ist, das von einer doppelten Reihe mächtiger Pfeiler bestanden den monumentalen Übergang zur Stadt markiert. Der gesamte Komplex wird, einem Kloster nicht unähnlich, zur Stadt hin mit einer hohen Mauer abgeschlossen, die mit Blick auf zukünftige städtebauli-

che Entwicklungen in diesem Teil Roms die Abgeschiedenheit der *Studium Urbis* garantieren soll (Abb. 84-85). Auffällig ist die Betonung der Horizontalen und der Verzicht auf die ansonsten für die faschistische Selbstinszenierung obligatorischen turmartigen Elemente.[319] Das Rektoratsgebäude Piacentinis, von einem mächtigen Risalit bestimmt, wird flankiert von zwei sorgfältigen, aber etwas ideenlos wirkenden Fakultätsgebäuden, die auf Entwürfe Rapisardis zurück gehen, bevor es mit den mächtigen Propyläen Foschinis, die den Eingang zum Campus bilden, gegenbalanciert wird. Das so entstehende Forum bestimmt in der Folge die Architektur der in ‚zweiter Reihe' angeordneten Gebäude. Auffällig ist dabei, dass Piacentini sichtlich darauf achtet, die ersten Bauwerke des Campus, also jene, die entlang des Cardo unmittelbar das Forum bilden, von zweifelsfreien Vertrauten entwerfen zu lassen, um so die Beiträge der übrigen Architekten stilistisch kontrollieren zu können.[320] Eine Strategie, die er einige Jahre später bei der E42 weiter verfeinern wird.

Die Architektur der *Città universitaria* rezipiert die Erfahrungen aus dem etwa zeitgleich entschiedenen Wettbewerb für den Bahnhof Santa Maria Novella in Florenz: Stahlbeton wird mit sorgfältig gearbeitetem Mauerwerk verkleidet, die Formensprache ist klar und geradlinig, auf Monumentalität wird mit Ausnahme des Rektoratsgebäudes, dem Portal und der Gesamtanlage des Forums verzichtet. Säulen werden zu schmucklosen Pfeilern und Glas findet großzügige Verwendung. Das Gesamtbild wird von einem an Asplund erinnernden rigiden Rhythmus sich wiederholender Fenster sowie von insgesamt erstaunlich gemäßigten Proportionen geprägt (Abb.). Herausragend ist hierbei der Beitrag Paganos, der mit einem schlichten aber wirkungsvollen Gebäude die sein Werk kennzeichnenden Bezüge zur internationalen Moderne, wie zum Beispiel Dudoks ‚Collège Néerlandais' an der Pariser Universität oder Gropius' Bauhaus, offenbart und damit, so Antonio Saggio, einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Proportionierung und Gestaltung des von Piacentini mehrmals umgearbeiteten Rektoratsgebäudes ausübt (Abb. 86/87).[321] Das von Pagano entworfene Physikinstitut ist geprägt von einer auf Homogenität gerichteten Formensprache, die in wohltuendem Kontrast zur funktionalen Komplexität der Grundrissgestaltung die Kompaktheit des schnörkellosen Baukörpers betont. Anders als die übrigen Hauptvertreter der Moderne verzichtet Pagano auf die rigorose Korrespondenz von Form und Funktion zugunsten einer klaren volumetrischen Artikulation, die die Komplexität der Funktionen eher verschleiert als exaltiert (Abb. 88-90). Damit schafft er nicht nur für Piacentini, sondern für die gesamte *Città universitaria* ein annehmbares architektonisches Leitbild, das in gewisser Weise kühn die ansonsten diskreditierte internationale Moderne evozieren kann, bevor diese einige Jahre später bei den architektonisch von Mussolinis Wünschen und deren Interpretationen Piacentinis beherrschten Planungen für die E42 von einem neoklassizistischen Staatsmonumentalismus endgültig verdrängt wird. Ist bei der *Città universitaria* das Anliegen eine Homogenisierung der verschiedenen modernen Tendenzen Italiens, so ist in der Folge zunehmender Totalitarisierung die Ambition einer strengeren Architekturpolitik unmissverständlich und kompromisslos auf die Durchsetzung einer neoklassizistischen und zugleich gemäßigt modernen Monumentalität zweifelsfreier Bezüge gerichtet. Ganz so, wie er sie 1931 mit seinem sechsten und endgültigen Entwurf für die Kirche Cristo Re konstatiert und es später als *novecento piacentiniano* im Umfeld der Novecentobewegung gedeutet worden ist, die ihrerseits ein Präludium zum Staatsmonumentalismus der 1930er Jahre darstellt. Sichtbar wird diese Radikalisierung oder vielmehr Totalitarisierung der Architektur, deren erster Interpret Piacentini ist, in den folgenden

Bauwerken der meisten Architekten der *Città universitaria*, während Pagano und Ponti sich in unverkennbarer Weise von ihren Beiträgen zur *Città universitaria* distanzieren.[322] Nach der architekturpolitischen Entscheidung in Florenz und die paradigmatische Wende Piacentinis im Cristo-Re-Projekt ist die Universitätsstadt in Rom der erste große Schritt in die nunmehr eingeschlagene, architektonisch gleichschaltende Richtung, und dies, obwohl Ojetti dem Campus mit großer Vehemenz ‚Entitalianisierung', man könnte es im Jargon der Zeit auch Entartung nennen, attestiert.[323]

4.3.9 Kräftemessen an der Via della Conciliazione

Die faschistische Architekturpolitik manifestiert also bereits im Projekt für die *Città universitaria* eine starke Tendenz zur Vereinheitlichung beziehungsweise Vereinigung der Tendenzen unter dem Topos einer einzigen Lesart, die sich an den Mythen der *romanità* und der *rivoluzione* gleichermaßen inspiriert. Zweifelsohne ist es jedoch der Moment der Moderne der, wenngleich ihre radikalsten Äußerungen unterdrückt oder zumindest marginalisiert werden, der sich im Projekt für die Universitätsstadt, aber auch den anderen wegweisenden Projekten der ersten Jahrzehnthälfte äußert. Mussolinis *presa di coscienza*, das heißt Bewusstwerdung der architekturpolitischen Potenziale, macht deutlich, das die Zeit des Stilpluralismus vorbei ist, worauf es jetzt ankommt, ist dass die offizielle Architektur in einer Sprache spricht, die den Ansprüchen der Faschisierung gerecht wird. Zugleich lässt sich zur Mitte der 1930er Jahre hin eine weitere politische Radikalisierung beobachten, die sich zum Ende des Jahrzehnts sogar noch steigert und schließlich über die Aggressionen in den Kolonien, die Rassengesetze und die verhängnisvolle Allianz mit dem nationalsozialistischen Deutschland in den Zweiten Weltkrieg münden wird. Begleitet wird dieser Prozess von immer neuen und größeren Projekten zur imperialen Umgestaltung Roms. Mussolinis Anspielung auf das römische Kaiserreich, sein Selbstverständnis als ein zweiter Augustus, sorgen jedoch in künstlerischen und vor allem architektonischen Fragen für eine nochmalige Zuspitzung. Doch kommt der Prozess der Totalitarisierung kaum deutlicher zum Ausdruck, als im wachsenden Gegensatz von Staat und Kirche. Denn mit dem fortschreitenden Faschisierungsprozess wird das empfindliche Auskommen, zu dem man 1929 mit den Lateranverträgen gelangt ist, auf eine harte Probe gestellt. Architektonisch gewendet manifestiert sich dies im Projekt für die Via della Conciliazione, einer großen städtebaulichen Maßnahme, mit der *Duce* und Papst noch einmal den Mythos der römischen Universalität in seiner Gänze zu umfassen suchen, Ausdruck eines gesellschaftspolitischen Projekts wiederum, das schließlich seinen symbolischen Schlusspunkt in jenem Kirchenbau finden wird, den man zugespitzt als eine Kirche für den Faschismus bezeichnen könnte und der bezeichnenderweise den Begründern der römisch-katholischen Kirche geweiht wird: SS. Pietro e Paolo.[324]

Doch zunächst gilt es den Blick auf den Durchbruch vom Petersplatz zur Engelsburg zu lenken, eine Maßnahme, die kaum deutlicher mit der liberal-laizistischen Stadtplanungspraxis der axialen Ausblendung der Peterskuppel brechen könnte. Die hier nach Entwürfen von Attilio Spaccarelli und Marcello Piacentini entstehende Via della Conciliazione soll, ebenso wie die historische Aussöhnung selbst, zu einer Großleistung im Zeichen der Kontinuität römischer Mythen avancieren (Abb. 92-98).[325] Erneut gibt sich Mussolini als entschlusskräftiger Exekutor der *renovatio urbis*, indem er sich anschickt, den lange schon diskutierten monumentalen Zugang zu Sankt Peter endlich ins Werk zu setzen. Denn tatsächlich geht es dabei um die Umsetzung einer Idee, die in den unter-

schiedlichsten Varianten schon seit der Zeit Berninis über den städtebaulichen Umgestaltungen der Stadt schwebt. Im *Piano Regolatore* Vivianis (1873) und später in Piacentinis *Variante generale* (1926) als Idee übernommen, ist es zunächst Armando Brasini, der im Rahmen seiner ausufernden Umgestaltungsabsichten für Rom, dieser alten Aufgabenstellung mit einer prachtvoll ausgestalteten Achse von der Peterskirche zur Piazza Pia begegnet (1915). Brasinis Entwurf, gespickt mit langen Säulenreihen, bleibt jedoch auf dem Papier. Erst die Lateranverträge selbst schaffen die politischen Voraussetzungen für einen derartigen, substanziellen Eingriff im Herzen der italienischen Hauptstadt. Schließlich ist es Piacentini, der ausgehend vom neu errungenen Konsens, 1930 einen radikalen Plan vorlegt, der umgehend die Polemik illustrer Schwergewichte wie Ojetti und Giovannoni entfesselt und die Entscheidung forciert. Piacentinis Entwurf zufolge sollen die alten Bebauungen im Bereich der Borghi (Borgo oder auch Spina di Borgo), also jene Häuserreihen, die geradewegs auf den Petersplatz führen, abgerissen werden. Für Ojetti und Giovannoni ein viel zu heftiger Eingriff, als dass er mit den Grundsätzen des *Ambientismo* und *Diradamento* vereinbart werden könnte. Spaccarelli bietet hingegen eine Alternative, die die Reaktivierung des alten Korridors, den sogenannten Corridoio dei Papi, der von der Engelsburg zur Peterskirche führt, vorsieht. Zwischenzeitlich zeigt auch der Papst sein Interesse an einer Neuordnung des Areals, womit sich Pius XI. in die Tradition jener Päpste begibt, die das Stadtbild Roms mit beachtlichen baulichen Eingriffen geprägt haben. Entscheidend für den Gang der Planungen bleibt jedoch Mussolini selbst. Es ist der *Duce*, der im April 1934 offiziell den Beginn des Projekts verkündet. Das dritte Rom, das sich an das Rom der Päpste fügen soll, wird nur noch mit dem wohlwollend zur Kenntnis genommenen Einverständnis des ehemaligen klerikalen Stadtherren gestaltet, den Stift führt nun der *piccone demolitore* einer neuen Ordnung.

Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass Spaccarellis unter ‚ambientistischen' Gesichtspunkten maßvollerer Plan (der allenfalls Teilabrisse vorsieht) von der neuen Stadtverwaltung unter der Führung Bottais ignoriert wird, um der deutlich raumgreifenderen und szenisch wirkungsvolleren Idee Piacentinis stattzugeben, eine Präferenz, die sich im Hinblick auf Mussolinis *farete largo* geradezu zwangsläufig ergibt, wobei er mit dem Papst das Interesse an einem massenwirksamen Gebrauch des öffentlichen Raumes durchaus teilt. Dessen liturgische, also kultisch-rituelle Funktionalisierung beiden Mächten als Mittel der äußeren Konsensherstellung geläufig ist. Der neue Governatore zeigt sich jedenfalls von Piacentinis Plan beeindruckt und beauftragt ihn gemeinsam mit Spaccarelli, dessen Entwurf von Bottais Amtsvorgänger Boncompagni Ludovisi gut geheißen worden ist, einen endgültigen Plan zu entwickeln. Die beiden Architekten einigen sich auf einen großartigen Boulevard, dem beide Häuserreihen der Borghi geopfert werden, unklar bleibt indessen lange Zeit, ob die neuen Straßenfronten parallel oder wie in früheren Studien trichterförmig auf den Petersplatz zulaufen sollen.[326] Ein weiterer Streitpunkt betrifft den Übergang der Prachtstraße zur Piazza Rusticucci unmittelbar vor dem Auftritt auf den Petersplatz. Es entzündet sich ein heftiger Streit, Ojetti und Giovannoni versuchen beim *Duce* persönlich zu intervenieren. Während es Ojetti vor allem um den notwendigen Respekt vor den baulichen Hinterlassenschaften Berninis geht, beschäftigt Giovannoni vor allem die Abwendung der gefürchteten *sventramenti*. Nachdem aber selbst der Papst dem radikalen Entwurf der beiden Architekten zustimmt, rückt Ojetti geschickt von seiner Position ab und wird zu einem Befürworter des Entwurfs. Er begreift Giovannonis Lektion, wonach er weit mehr zu erreichen vermag,

wenn er konstruktiv auf das Projekt einzuwirken sucht, anstatt in Renitenz zu verharren und mit dem Rücktritt aus dem geflissentlich ignorierten *Consiglio superiore delle antichità* e delle belle arti zu drohen.[327] War es anlässlich der *Città universitaria* noch zu einem heftigen Dissens mit Piacentini gekommen, deutet sich hier eine Form der Verständigung an, die später bei der E42 die Ausrichtung des faschistischen Staatsmonumentalismus prägen wird.

Die Schaffung einer großen Achse, die Michelangelos Kuppel freigibt und szenisch wirkungsvoll auf Berninis kolonnadengesäumten Platz zuführt, überzeugt letztlich auch den Florentiner Kritiker. Ojetti beginnt eine ‚lockere' Zusammenarbeit mit den beiden Architekten, lässt sich Zeichnungen zuschicken und gibt zu wichtigen Aspekten seine Einschätzung ab. So ist er wesentlich an den Entscheidungen beteiligt, die zur achsenparallelen Führung der Straßenfront und dem Entwurf eines Propylon als durchlässigem Puffer zwischen der als profan konnotierten Stadt und dem geweihten Bezirk des Vatikans führen. Im weiteren Verlauf der Planungen und Bauarbeiten, Mussolini durchschreitet im Oktober 1937 das freigelegte Areal, spitzen sich allerdings die politischen Umstände der Beziehungen zwischen Staat und Kirche derart zu, dass selbst das aufwendig aus Holz und Gips gezimmerte, bewegliche Propylon-Modell in aller Eile, noch bevor die Architekten es in Augenschein nehmen können, wieder abgerissen wird. Das einst mit Enthusiasmus von beiden Führern betriebene Projekt wird zum symbolischen Zankapfel immer offenkundiger werdender Widersprüche zwischen dem totalitären Anspruch des Regimes und dem nicht minder totalitären Anspruch des Heiligen Stuhls: „Se c'è un regime totalitario, totalitario di fatto e di diritto, è il regime della Chiesa, perché l'uomo appartiene totalmente alla Chiesa, deve appartenerle, dato che l'uomo è creatura del Buon Dio."[328].

Das Kirchenverständnis des Papstes fordert somit ganz zwangsläufig die Position Mussolinis heraus. Hat die Kirche die militärische Expansion in Ostafrika noch aus zivilisatorischen Gründen mit ihrem Segen begleitet, so zeigt die spätestens seit 1931 immer wieder neuen Spannungen ausgesetzte *Conciliazione* angesichts der Annäherung Mussolinis an Hitler und der damit verbundenen Forcierung des Antisemitismus sowie der sich ankündigenden Kriegshetze nunmehr unverhohlene Brüche.[329] Immer offener ergreift Pius XI. das Wort, um gegen die Fehlgänge des Regimes zu protestieren; in den Kirchen wächst die Zahl der Friedensapelle und in den katholischen Organen wird mit immer größerer Intensität ein Ton des Dissenses und der Abwendung vom Faschismus angeschlagen: „Noi siamo tutti spiritualmente semiti"[330] soll Pius XI. gegenüber den Mitgliedern einer belgischen Pilgergruppe ausgesprochen haben, während Ciano von schäumenden Wutausbrüchen des *Duce* berichtet, in denen mit der Obsoleszenz des Vatikans geprahlt und dem Papst ein baldiges Ableben gewünscht wird.[331] Tatsächlich erfahren die Beziehungen von Staat und Kirche mit der Wahl Eugenio Pacellis zum Nachfolger des zwei Monate später dann tatsächlich verstorbenen Pius XI. eine für den Fortgang der Geschichte nicht unerhebliche Modifikation der Umgangsformen.[332] Obwohl der neue Papst weit dezidierter für die päpstliche Autorität eintritt als seine Vorgänger, muss er schon bald erkennen, dass eine derartige Position angesichts der tatsächlichen politischen Lage nicht mehr durchzuhalten ist. Daraus erklärt sich, warum er sich zunehmend auf das Erreichbare innerhalb der sich vielfältig stellenden Dilemmata beschränkt und gegenüber dem Pontifikat seines Vorgängers vor allem die Vehemenz und Direktheit der päpstlichen Äußerungen zur Rassenpolitik

und zum Krieg zurücknimmt und insgesamt moderater auftritt.[333] Die immer wieder vorgebrachten Kritiken am Umgang Pacellis mit den Extremismen der kriegstreibenden nationalsozialistisch-faschistischen Diktaturen müssen denn auch in diesem Kontext bewertet werden.[334]

Für die Via della Conciliazione bedeutet dies freilich, dass es – wie andere öffentliche Bauprojekte auch – während des Krieges zum Stillstand kommt. Nach dem Ende des mussolinischen Regimes ist es der Papst, der das Projekt vorantreibt, um es für die Feierlichkeiten zum Heiligen Jahr 1950 fertigstellen zu können.[335] Der zwischenzeitlich von Brasini vorgebrachte Entwurf für eine nobilitierende Aufprotzung der Straßenachse um eine innenliegende Passerelle wird vom Papst abgelehnt, der Entwurf der Architekten Piacentini und Spaccarelli indessen unter Verzicht auf das Propylon umgesetzt. Die einst von Ojetti so leidenschaftlich verfochtene Zäsur wird auf eine vollkommen offene Schmälerung des Durchgangs begrenzt. Heute ist der großzügige Boulevard neben der Via dei Fori Imperiali (ehemals Via dell'Impero) eine der symbolträchtigsten baulichen Hinterlassenschaften der faschistischen Zeit. Wie der große Durchbruch von der Piazza Venezia zum Kolosseum entsteht die Straße infolge der *sventramenti*, die beträchtliche Teile der von den Kaisern und Päpsten übernommenen Stadt ausradieren. Zugleich bezeugen sie das politische Programm des faschistischen Regimes und die inhärenten Konflikte in der vorgeblich logischen Kontinuität, die Mussolini zu den historischen Mythen der Stadt zu knüpfen sucht: „Roma apparirà non degenere o slegata nel tempo, ma al contrario logicamente, storicamente ed esteticamente inquadrata con le altre."[336] Die Via della Conciliazione, als Straße der Aussöhnung konzipiert, endet freilich für das Regime in der Offenbarung eines unüberbrückbaren Gegensatzes von weltlicher und kirchlicher Herrschaft.[337] Als Katalyse wirkt die Ausrufung des Impero im Jahre 1936 mit der der Faschismus in Italien in seine extremistischste Phase einmündet, zu der geradezu parallel verlaufend, auch die mussolinischen Bauphantasien zu immer neuen Höhen aufsteigen, zuletzt in der Vision eines großartigen, imperialen Roms, das sich bis ans Meer erstreckt und als solches in einer Weltausstellung der Öffentlichkeit imponieren soll.

4.3.10 *Stile Littorio*: Die E42

Die infolge der Ausrufung des *Impero* (1936) abermals beschleunigte Totalitarisierung des faschistischen Herrschaftsprojekts lenkt nach Abschluss der *Città universitaria* und noch während des Baus der Via della Conciliazione die Aufmerksamkeit auf ein neues, noch größeres architektonisch-städtebauliches Vorhaben, das schließlich den unbestreitbaren Höhepunkt einer langen und wechselvollen Architekturgeschichte im Italien der Zwischenkriegszeit darstellt.[338] Neben den zahlreichen vereinzelten Eingriffen im Stadtgewebe Roms soll auf halbem Wege zum Meer im Südwesten der Stadt ein gänzlich neues Quartier entstehen, das aus teils temporären und teils dauerhaften Bauten bestehend, im Rahmen einer Weltausstellung die Feierlichkeiten zum zwanzigjährigen Jubiläum des Marsches auf Rom beherbergen und langfristig die städtebauliche Entwicklung der Stadt in diese Richtung vorantreiben soll: „Nasce con essa e si concreta una nuova, grande città, di modernissimo apsetto, se pur armoniosamente inquadrata nel clima monumentale di Roma e del suo paesaggio."[339] Die ‚Esposizione Universale 1942', kurz E42 genannt, avanciert schnell zum ehrgeizigsten Projekt faschistischer Architekturpolitik, das an Glanz und Größe nur noch von den grenzenlosen Fantasien eines der Realität zunehmend entrückten *Duce* überboten wird.[340] Der im Südwesten neu entstehende Stadtteil soll über die Via Imperiale (heute Via Cristoforo

Colombo) mit dem Stadtinneren (Piazza Venezia) verbunden und mittels der neu geschaffenen Straße an den Kaiserforen mit der faschistischen Stadterweiterung im Nordwesten (Foro Mussolini) zu einem städtebaulichen Kontinuum geknüpft werden (Abb. 99-103). Dadurch wird – wie auf einer gebauten Zeitachse – die faschistische Epoche in unmittelbaren stadträumlichen Bezug zur Antike gestellt und gleichzeitig die zukünftige Expansion der Stadt determiniert. Das imperialistisch motivierte Ziel ‚Rom ans Meer zu bringen' verbindet sich dabei mit der Inszenierung Roms als Hauptstadt eines mediterranen Imperiums.[341] In der E42 kulminieren die zunehmend disziplinierten Bestrebungen zur Schaffung eines unverkennbaren, dauerhaften und faschistischen Architekturstils; die gestaltende Hand des *Duce*, der sich bei der *Città universitaria* noch Piacentinis als ‚Statthalter' bedient, greift hier unmittelbar in das Geschehen ein, um unmissverständlich und autoritär die Architektur des ‚imperialen' Faschismus der häufig zitierten „schicksalhaften Hügel"[342] zu definieren. Tatsächlich kommt bei keinem anderen Bauvorhaben des Regimes der Wille zur Etablierung eines eigenen Stiles deutlicher zum Ausdruck, als bei diesem Vorhaben, das in der Tradition der Weltausstellungen die Bühne für eine umfassende Darstellung faschistischer Größe bieten soll: „un vero e proprio complesso storico-monumentale dai caratteri ben definiti e con una precisa missione da compiere."[343]

Die Universalität des E42-Vorhabens zeigt sich aber auch darin, dass die Gesamtanlage von Anfang an eine katholische Präsenz miteinschließt. Schließlich steht nach offizieller Lesart das katholische Rom ebenso wie das Rom der Kaiser in Bezug zum Rom des Faschismus, das es wiederum in dieser historischen Kontinuität zu verewigen gilt. In diesem Sinne wird zwischenzeitlich mit großem Pomp und mit viel mussolinisch-piacentinischer Willkür entgegen des Bebauungsplans von 1931 begonnen, die Via della Conciliazione durch das alte Quartier Borgo zu schlagen, um das Zentrum des katholischen Roms noch monumentaler zu inszenieren, als es dank Bernini ohnehin schon ist (Abb. 110). Eine Maßnahme freilich, die wie kaum eine andere die Trinität Antike-Kirche-Faschismus zu beschwören und zugleich die unbedingte Gestaltungskraft des *Duce* in der Tradition der einst Rom allmächtig gestaltenden Päpste zu untermauern.[344] So wird 1938 der langjährige Weggefährte Piacentinis, Arnaldo Foschini, nicht mehr allzu überraschend mit dem Bau einer den Schutzpatronen Roms, Petrus und Paulus, gewidmeten Kirche beauftragt, die wiederum den Katholizismus bei der Weltausstellung mit einem permanenten Bauwerk vertreten soll. Es handelt sich dabei um ein für die Entwicklung des Kirchenbaus bedeutendes Bauwerk, weil es unmittelbar in den Kontext eines für die faschistische Architektur stilbestimmenden Großprojekts eingebunden ist.[345] Politisch symbolisiertes die Annäherung an den Geist der Lateranverträge, nachdem sich das Regime im Streit um Erziehungsfragen, vor allem aber hinsichtlich der kolonialen Expansion und der Rassengesetze sowie mit der von Pius XI. verurteilten Annäherung an Hitler-Deutschland so weit von der Position der Kirche entfernt hat, dass der bröckelnde Konsens gerade angesichts neuer großer Anstrengungen zu einem aktuellen Thema wird. Die Weltausstellung soll somit auch ein Mittel der Beschwichtigung sein, motiviert mit allerhand propagandistischen Zwecken, soll sie die faschistische Mythenwelt exaltieren, um die Massen für die Zukunft zu mobilisieren.

Der 1935 vorgebrachte Vorschlag, in Rom eine Weltausstellung abzuhalten, geht auf eine Idee des kürzlich zum Gouverneur Roms ernannten Giuseppe Bottai zurück, der noch unter dem Eindruck der *Città universitaria* und als Sympathisant der Avantgarde die Chance für ein reines, von formalistischen

Anleihen befreites modernes Stadtquartier wähnt. Bottai verkennt oder ignoriert jedoch den Willen des *Duce*, der in die entgegengesetzte Richtung weist. Dessen Idee ist es wiederum, die ursprünglich für 1941 geplante Weltausstellung mit den Feierlichkeiten zum zwanzigjährigen Bestehen der faschistischen Herrschaft im Jahre 1942 zusammenzulegen.[346] War 1932 das zehnjährige Jubiläum der Machtübernahme noch auf den nationalen Wahrnehmungsraum fokussiert, so hat das Regime nunmehr die Weltöffentlichkeit im Blick. Tatsächlich ist die Idee einer Weltausstellung in Rom im Zusammenhang mit den italienischen Aggressionen in Ostafrika zu sehen. Denn allzu trefflich bietet sich die intendierte Ausstellung als Plattform an, um – ganz im Gegenlicht zu den militärischen Expansionsbemühungen – die Weltoffenheit und generative Kraft des offenkundig totalitären Regimes zu zeigen.[347] Attribute freilich, die Mussolini nur wenige Jahre später bei der Münchner Konferenz zur Schau tragen wird. Entsprechend dem propagandistischen Anspruch und im Bezug zur ständig propagierten *italianità* und *romanità* besteht Mussolini nun auf eine Stadt aus Säulen, Bögen und Marmor, die aus der Tradition antiker römischer Größe heraus in Verbindung mit einer maßvollen Moderne eine unverwechselbare Spur des Faschismus in der Geschichte hinterlassen soll. Schließlich wird seine Präferenz für das imperiale Rom als Richtschnur in der Selbstdarstellungspraxis des faschistischen Staates während eines Besuches in Libyen zusätzlich stimuliert. Beeindruckt von den nach Jahrtausenden immer noch wirkungsmächtigen Zeugnisse römischer Kultur, ist er in einer Art Anlehnung an Speers Ruinentheorie überzeugt, dass das von ihm ersonnene neue imperiale Rom nur durch sichtbare und leicht verständliche Bezüge zu dessen großen Erbe adäquat ausgedrückt werden könne. Um dies zu erreichen, verlässt Mussolini seine bisher zwischen den Stilen oszillierende und zuweilen mit der radikalen Moderne sympathisierende Position und inzidiert im Wettstreit zwischen Traditionalisten und Modernisten zugunsten eines eloquenten Rekurses auf die römische Klassizität. Nach dem sehr kontroversen Ende des Wettbewerbs für die Parteizentrale an der Via dell'Impero, bietet sich anlässlich der Zweitausendjahr-Feier zum Geburtstag des ersten Kaisers eine neue, zumal *per se* geeignetere Gelegenheit, um den von Mussolini zunehmend vertretenen kulturellen Rückgriff ins Werk zu setzen. Die mit der Ausstellung im antikisierend eingekleideten Palazzo delle Esposizioni – einst Schauplatz einer ultramodernen Inszenierung (1932) – verbundene Freilegung und Neuordnung des Augustus-Mausoleums forciert letztlich punktgenau die Durchsetzung einer den Mythos des kaiserlichen Roms wiedergebenden Formensprache, bevor das Regime schließlich mit der E42 zu seinem größten baulichen Propagandaprojekt ausholt.[348] Theoretisch gestützt wird der Rekurs von Ojetti, der noch in der Auseinandersetzung um den Bahnhof von Florenz den von Piacentini gestärkten Modernisten unterlegen war. Im Projekt für die neue Piazza Augusto Imperatore setzt er im Entwurf Morpurgos die bislang heftig umstrittenen Säulen endlich durch. Hinsichtlich der laufenden Arbeiten an der Via della Conciliazione bewegt er sich zudem geschickt auf Piacentini zu, um im Einvernehmen mit dem nunmehr unumstritten einflussreichsten Architekten des Landes an einer architektonischen Deutung der neuen Direktiven des *Duce* mitwirken zu können.[349]

Anders als bei der *Città universitaria*, deren Umsetzung Piacentini beaufsichtigt, wird mit dem erfolgreichen Unternehmer und Vertrauten Mussolinis Vittorio Cini ein Repräsentant der Industrie zum Generalbevollmächtigten der E42 berufen, der seinerseits außerhalb der Architekturkreise steht und sowohl die politische als auch die finanzielle Konvergenz des Vorhabens sicher-

stellen soll. Das ganze Volk ist, so Mussolini, aufgerufen, den ungeheuren Kraftakt zur Errichtung dieses einzigartigen Monuments nationaler Größe aufzubringen. Erstaunlicherweise bedient sich der *Duce* dabei einer pazifistischen Rhetorik, wonach die Arbeiten für die E42 von „Maßstäben der Zusammenarbeit und des Friedens zwischen den Völkern" bestimmt sein sollen. Der vermeintlich friedfertige Ansatz wird allerdings in einer Rede Mussolinis vom 4. und 5. Februar 1939 vor dem Großen Faschistischen Rat als Euphemismus entlarvt, indem er hier die für die Weltausstellung kalkulierten Einnahmen zur Finanzierung eines für 1944 geplanten Krieges gegenrechnet.[350] Bekanntlich überschlagen sich die Ereignisse und Italien greift vollkommen unvorbereitet bereits 1940 in den Zweiten Weltkrieg ein, was wiederum den unmittelbaren Stopp fast aller Bauvorhaben nach sich zieht, gleichwohl bleibt die Architektur auch während des Krieges ein primäres Anliegen des *Duce*, wie dessen Überlegungen für die Gestaltung der Zeit nach dem Krieg zeigen (Forma ultima Fori, Olympische Spiele). Gebettet ist das E42-Projekt in einen Kontext weitreichender aber kaum aufeinander abgestimmter Stückplanungen. Diese in zwei Jahrzehnten aufgelegten Teilaspekte städtebaulicher Expansion und Umgestaltung offenbaren in der Zusammenschau ein urbanistisches Programm von gewaltigem Ausmaß, das Rom als *capitale imperiale* von Tor di Quinto bis an den Strand von Ostia entwickelt sieht. Freilich kriegsbedingt nicht mehr umgesetzt, bleibt für die E42 zu bemerken, dass trotz des abweichenden Verlaufs bei ihrer Planung und Umsetzung letztlich das Ziel einer artikulierten Stadtentwicklung Roms nach Süden erreicht wird.

Für die städtebauliche Organisation des als ‚città mussoliniana' bezeichneten Areals[351] wird von Mussolini eine fünfköpfige Gruppe von Architekten aus einer von Cini zusammengestellten Liste ausgewählt, von denen Piacentini 1937 zum Verantwortlichen für die Architektur bestimmt wird.[352] Die unangefochtene Stellung, die dieser nunmehr innerhalb der faschistischen Architekturpolitik einnimmt, verschafft ihm dieses Mal die Dominanz über Pagano, der noch mit Piacentinis Wohlwollen („intesa cordiale"[353]) bei der *Città universitaria* mit einem ausgesprochen rationalistischen Gebäude den Campus hatte prägen können. Der am 28. April 1937 Mussolini vorgelegte Vorentwurf für die E42, zeigt zwar noch die maßgeblich von Pagano beeinflusste Vision einer Stadt aus Stahl und Glas (Abb. 111), doch zeichnet sich trotz der formalen Zustimmung des *Duce* bereits dessen Wille zum Klassizismus ab.[354] Kurze Zeit später werden für die wichtigsten permanenten Gebäudekomplexe fünf Wettbewerbe ausgeschrieben. Die Auslobungstexte werden von Piacentini redigiert und zeigen bereits eine deutliche Präferenz des *classichegianten Stile Littorio* wie ihn Piacentini bei anderen „demagogischen Eingriffen"[355], beispielsweise dem Justizpalast von Mailand oder der Piazza della Vittoria in Brescia, vorgezeichnet hat: „il sentimento classico e monumentale, nel puro senso di atteggiamento dello spirito, [...] dovrà essere, pur nelle più moderne e funzionali forme, il fondamento dell'ispirazione architettonica".[356]

Im gleichen Jahr besucht Mussolini Deutschland, wo er, wie Piacentini wenige Tage zuvor, in München unter anderem Troosts Haus der Kunst besichtigt. Beeindruckt zwar von der Entschlossenheit Hitlers, eine klassizistische Architektur zur Staatsarchitektur zu erheben, aber zugleich ablehnend gegenüber der als Parodie empfundenen rigorosen Umsetzung derselben, plädiert Piacentini für eine mit moderner Architekturauffassung interpretierte Klassizität.[357] Damit bewegt er sich auf einer Linie mit Mussolini, der mit ähnlichen Erfahrungen aus Deutschland zurückkehrt, wo er mit Hitler viel über Architektur und dessen Pläne zum Ausbau Berlins ge-

sprochen hat. Die außerordentliche Bedeutung die der Architektur in der Konzeption eines totalitären Staats- und Gesellschaftswesens zukommt wird so abermals deutlich und der *Duce* sieht sich in seiner Überzeugung, in Rom mit der E42 etwas Originäres und Unverkennbares zu schaffen, bestätigt.[358] Zugleich wird die faschistische Architekturpolitik im Gegensatz zur streng dirigistischen nationalsozialistischen Architekturpolitik von Mussolini und Piacentini als eine verhältnismäßig offene Architektur im Zeichen einer Vereinheitlichung der stilistischen Ausrichtung begriffen. So ist die Rückkehr der Säulen und Bögen in die Kompromissarchitektur des späten Regimes denn auch vor allem als eine laienhafte Reflexion der neoklassizistischen Architektur zu lesen, die Mussolini in Berlin vorgeführt wird. Denn anders als Hitlers Regimearchitektur, wird die faschistische Architekturpolitik bis zuletzt kein klares und in sich geschlossenes Geschichtsbild propagieren. Dies erklärt auch den modernistischen Grundton, der dem *Stile Littorio* erhalten bleibt, und die im Vergleich zu den Planungen Speers und Hitlers monumentalistische Begrenzung.[359]

Zwischenzeitlich ist Piacentini als ‚capo del Servizio architettura' allein für die architektonische Disposition der E42 verantwortlich, die übrigen Prätendenten, allen voran Pagano, sind deklassiert.[360] Zusammen mit Cini und dem Maler, Politiker und Funktionär Cipriano Efisio Oppo[361] bildet Piacentini nun ein Dreier-Gremium, das, einer Bemerkung Ojettis zufolge, den Willen Mussolinis unmittelbar ins Werk setzt. Die architektonische Homogenisierung der E42 als eine Reminiszenz an die Antike in Form einer monumentalen Anhäufung von großen Achsen, Säulengängen, Bögen, Travertin und Marmor ist vorgezeichnet; die italienische Architektur der faschistischen Epoche soll definitiv ihren Stil als eine Mischung moderner Raumkonzepte mit klassischen Formelementen erhalten. Für die Wortführer der radikalen Moderne wird sie freilich zum „campionario di sciocchezze paradossali"[362]. Der Ablauf der Wettbewerbe für den Kongresspalast (Palazzo dei Ricevimenti e Congressi), den Palazzo della Civiltà Italiana und die Piazza Imperiale manifestiert gleich zu Beginn die Entscheidungsgewalt Piacentinis, der direkt oder indirekt den Ausgang aller drei Wettbewerbe kontrolliert. So wird mit einem geschickten Manöver die Entscheidung im Wettbewerb für den Kongresspalast derart verzögert, dass Libera die Möglichkeit erhält, seinen Entwurf für die zweite Wettbewerbsstufe mehrfach umzuarbeiten, während sein größter Konkurrent aus der ersten Phase, Giuseppe Terragni, auf eine Entscheidung zu Gunsten des *Razionalismo* vertraut (Abb. 112-113). Die Ungereimtheit der Vorgänge, die sich bei deren Rekonstruktion als Manipulation entlarven lassen, wird von Muzio mit den Worten „qualcosa di strano stia accadendo a Roma"[363] zusammengefasst. Tatsächlich glaubt Terragni, Libera arbeite seinen Entwurf unter dem Anspruch einer klareren Modernität um, das Gegenteil ist jedoch der Fall und so stehen sich am Ende der zweiten Phase klassizistische Moderne und *Razionalismo* unmittelbar gegenüber. Der *Razionalismo* wird mit dem Sieg Liberas, nachdem zuvor schon Paganos städtebaulichen Pläne gestoppt worden sind, bei seiner letzten Gelegenheit, der E42 einen zweifelsfrei rationalistischen Charakter zu verleihen, endgültig ins Abseits gedrängt.[364] Die abermalige Konversion Liberas, dem einstigen Vorsitzenden des MIAR, konsekriert wiederum die Gleichschaltung der Architekturtendenzen vor der Allmacht der öffentlichen Aufträge und derer die sie vergeben.[365] Terragnis ambitionierter Entwurf ist damit ebenso gescheitert, wie der einst vom *Gruppo 7* formulierte Anspruch, der *Razionalismo* sei das architektonische Ausdrucksmittel des Faschismus *par excellence*.[366]

Tatsächlich verdeutlicht der prämierte und realisierte Vorschlag Liberas einen durchaus dramatischen Verrat an den Idealen des ehemaligen MIAR, wie Liberas spätere Versuche sein Werk vor den Augen der Geschichte zu rechtfertigen offenbaren: „Non sono colonne decorative, perchè sostengono un peso formidabile [...] all'Eur, dove ancora si vede il cimitero delle nostre sconfitte, ognuno ha perso come poteva"[367]. Der von Libera entworfene Kongresspalast greift den Kubus des ihm axial gegenüberliegenden Palazzo della Civiltà auf (Abb. 117); überdies ein weiterer Hinweis darauf, dass Libera den Entscheid im Wettbewerb bereits vor der Veröffentlichung gekannt haben könnte. Dieser Kubus wird, wie der Grundriss zeigt, als Raum im Raum in dem ihn umgebenden großen flachen Quader förmlich versenkt und von einer eleganten Kreuzkuppel flach überwölbt. Die beiden Großräume für Empfänge und Kongresse werden sozusagen Rücken an Rücken im Grundriss gefasst. Es gibt zwei Zugänge an den Schmalseiten des flachen Quaders, von denen der dem Palazzo della Civiltà zugewandte von einer schmucklosen, aber nach Ansicht der Rationalisten dennoch höchst umstrittenen Stoa gebildet wird, die an der rückwärtigen Seite, dem Zugang zum Kongresssaal, so nicht wiederholt wird; allerdings wird hier das Motiv der kritisierten Säulen mit nunmehr hinter der Glasfassade des Eingangs liegenden Pfeilern aufgegriffen. Im Inneren fallen neben der Lichtführung und der klar gegliederten Raumaufteilung vor allem die x-förmig gekreuzten Treppenläufe auf, die im Werk Liberas immer wieder anzutreffen sind.[368] Eine besondere Qualität des so sehr kritisierten und zugleich auch viel gelobten Gebäudes ist die Verknüpfung der beiden als selbstständige Raumkomplexe formulierten Säle entlang des Längsschnittes. Entsprechend einem klar definierten räumlichen Kontinuum liegt auf dem Dach des Kongresssaales und im nachmittäglichen Schatten des aufragenden Kubus eine offene Terrasse, die als Freiluft-Theater im Nutzungskonzept des Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi eine dritte große Fläche von bemerkenswerter Qualität, bildet die mit den beiden dem Gebäude vorgelagerten Plätzen korrespondiert.

Die Wettbewerbe für die ersten Gebäude der E42 bringen vier Entwürfe hervor, die in auffälliger Weise die fortschrittlichsten Tendenzen des architektonischen Formfindungsprozesses der vergangenen Jahre reflektieren, aber allesamt abgelehnt werden.[369] Dabei handelt es sich um die Entwürfe der Gruppen um Gian Luigi Banfi (BBPR), Franco Albini und Angelo Bianchetti für den Palazzo della Civiltà und den der Gruppe Terragni für den Kongresspalast. Die drei genannten Entwürfe für den Palazzo della Civiltà weisen überdies Ähnlichkeiten auf, die, so Carlo Melograni, eine Absprache der drei Mailänder Büros über die Grundzüge ihrer Beiträge vermuten lassen: Die Gruppe Albini, Gardella und Palanti präsentiert eine große skulptural gestaltete Wand mit einem daneben stehenden schlanken Zylinder. Dieser zylindrische Baukörper enthält einen Aufzug, um die Besucher auf die unterschiedlichen Ebenen der Wand zu befördern und ihnen die Betrachtung der Basreliefs aus der Nähe zu ermöglichen. Diese sind mitsamt der dünnen Trägerwand in ein Gittergerüst gefasst, das Rhythmus und Proportion des flachen daneben liegenden Ausstellungsgebäudes wiederholt. Mit der Transparenz und rigorosen Klarheit der Struktur greifen die Architekten hier eine von Gardella schon 1934 für die Torre Littoria am Domplatz in Mailand vorgeschlagene Struktur der Leichtigkeit auf. In ähnlicher Weise präsentieren Angelo Bianchetti und Cesare Pea mit Unterstützung von Raffaele Giolli einen aus je einem hohen und niedrigen Baukörper bestehenden, über ein einheitliches Rastertragwerk harmonisierten und ebenfalls durch große Reliefs zur Huldigung des Faschismus geprägten Komplex. Die Gruppe um

das Büro BBPR schlägt schließlich die Kombination eines hohen Gebäudeteils, hier in Form einer aufgedoppelten, als Gedenktafel (lapide) interpretierten, gebogenen Scheibe, mit einem flachen Baukörper vor. Dieser wird von einem aus pfeilerartig verwendeten Wandscheiben bestehenden Umgang gefasst, in dem die Besucher über Rampen einen vorgeschriebenen Weg durch das Ausstellungsgebäude zurücklegen können und dabei immer wieder die gebogene Wandscheibe durchstoßen, die ihrerseits Innen von Außen trennt. Die Gestaltung der Eingangsseite als gestaffelte Blende weist außerdem eine ähnlich elegante Schichtung auf, wie Persicos mit Nizzoli und Palanti entworfene Sala della Vittoria bei der fünften Triennale von Mailand im Jahre 1933.

Der Entwurf der Terragni-Gruppe (Terragni, Lingeri und Cattaneo) für den Kongresspalast wiederholt das Motiv eines großen, flachen, an der Außenfassade transparenten, von Stützen und Scheiben geprägten Baukörpers, verzichtet aber auf ein dominierendes vertikales Element (Abb. 114). Die äußere Homogenität der Fassade verschleiert geschickt die volumetrische Heterogenität im Inneren und exaltiert die Linearität der an sich schlichten gliedernden Elemente; das gesamte Gebäude wird, so Alessandra Muntoni in ihrer 1996 veröffentlichten detaillierten Analyse, mit einer „erbarmungslosen Proportionstreue wundersam zusammengehalten“[370]. Die Architekten selbst beschreiben ihren Beitrag als von funktionalen Zwängen befreite harmonische ‚Spationierung‘ der Fassade zur Rhythmisierung der dahinterliegenden Räume, um durch Harmonie der Proportionen, Beschaulichkeit und Ergriffenheit des Ganzen zu ermöglichen. Der Entwurf folgt so den bei Terragni immer wiederkehrenden kompositorischen Grundgehalten und antizipiert die räumliche Idee für das Danteum, das er einige Zeit später entwerfen aber ebenso wenig realisieren wird, wie den Entwurf für den Kongresspalast. Dieser wiederum wird, wie bereits erwähnt, von Adalberto Libera realisiert, nachdem dieser seinen kühnen Entwurf aus der ersten Phase für die zweite Runde vollständig umarbeitet, um ihn mit den Ansprüchen des von Mussolini proklamierten faschistischen Staatsmonumentalismus zu vereinbaren (Abb. 115/116). Gleiches gilt für den von Ernesto La Padula, Giovanni Guerrini und Mario Romano realisierten Palazzo della Civiltà, der als hartnäckige Repetition metaphysisch anmutender Bögen eine derart monumentale Hommage an die römische Antike darstellt, dass er im Laufe der Zeit gar als *Colosseo quadrato* bezeichnet wird.

Nachdem mit den drei ersten Wettbewerben der Stil entschieden ist, folgen weitere Wettbewerbe und Auftragsvergaben bei denen Mussolini stets das letzte Wort führt. Aufgabe der Dreier-Gremiums ist es, die Entwürfe beziehungsweise Wettbewerbsentscheidungen so zu beeinflussen, dass sie die Zustimmung des *Duce* erhalten. Darüber hinaus ist es auffällig, dass Piacentini anders als bei der *Città universitaria* keines der Bauwerke für die E42 selbst entwirft, aber stattdessen bei allen Projekten umso entscheidenderen Einfluss ausübt. Die Arbeiten gehen zügig und erfolgreich voran. Selbst Hitler verfolgt das Projekt mit großem Interesse, wenngleich er die Modernität der Gebäude missbilligt, zumal diese stilistisch eine Ebene zwischen der Moderne und dem Neoklassizismus des nationalsozialistischen Deutschlands einnehmen. Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges wähnen sich beide Herrscher im Wettstreit um die überlegenere Architektur auf dem richtigen Weg.

Kurze Zeit später erhält Giuseppe Terragni als einer der bei der E42 ausgeschlossenen Vertreter des *Razionalismo* eine vermeintlich letzte Gelegenheit, um für eine faschistische Architektur ohne Formalismen und Monumentalismus zu plädieren, wenngleich dies

wohl mit dem Hintergedanken geschieht, die von Mussolini angestrebte „unità degli indirizzi“[371] mit einer Konversion Terragnis zu erzwingen. Ihm wird der Auftrag erteilt, ein Denkmal für Dante Alighieri (Danteum) zu entwerfen, das die seit dem Wettbewerb für den Palazzo del Littorio undefinierte Fläche an der Via dell'Impero fassen und die Verbindung zwischen Foro Mussolini und E42 akzentuieren soll.[372] Das Projekt wird in enger Absprache zwischen Mussolini und Terragni entwickelt. Dieser versucht das bei seinem Entwurf für den Palazzo del Littorio (Projekt A) an der selben Stelle bereits erprobte Motiv einer monolithischen Wand weiterzuentwickeln. Sein Ziel, die Vereinbarkeit der faschistischen Kulturideologie mit den Zielen des *Razionalismo* zu propagieren scheitert jedoch erneut; nach einigen Änderungswünschen des *Duce* und der respektive beharrlichen Weigerung Terragnis diese umzusetzen, scheint der Architekt sein Interesse an dem Projekt zu verlieren, bevor schließlich der Kriegseintritt und Terragnis Militäreinsatz dessen Weiterverfolgung ohnehin verhindern.[373] Pagano hingegen wird mit einem jährlichen ‚Schweigegeld' von 26.000 Lire dazu verpflichtet, sich für drei Jahre aus der Architekturdebatte herauszuhalten.[374] Ist zu Beginn der 1930er Jahre noch eine offene Debatte über den vermeintlich richtigen Stil faschistischer Architektur möglich, so ist 1938 mit den unter dem Eindruck der militärischen Expansion und der voranschreitenden Totalitarisierung getroffenen Entscheidungen für die E42 keine stilübergreifende Auseinandersetzung mehr erwünscht: „l'Esposizione di Roma tenderà a creare lo stile definitivo della nostra epoca: quello dell'anno XX dell'Era fascista: lo stile ‚E42'. Ubbidirà a criteri di grandiosità e monumentalità. Il senso di Roma, che è sinonimo di eterno e universale, prevarrà – è da augurarsi – nell'ispirazione e nella esecuzione delle costruzioni destinate a durare, in modo che fra cinquanta o cento anni il loro stile non sia invecchiato o, peggio, invilito.“[375] In diesem Sinne werden mittlerweile die Wettbewerbe konditioniert und so ist beispielsweise ein von Ojetti überlieferter programmatischer Hinweis Oppos an einen der Preisrichter (Alberto Alpago Novello) im Wettbewerb für die Piazza Imperiale nicht mehr weiter verwunderlich: Mussolini verordnet nun allen „romanità, monumentalità, italianità, grandiosità e solidità“.[376] Die Zeit, da den Vertretern des *Razionalismo* als Zeichen des fortschrittlichen Aufbruchs wichtige Aufträge für Parteigebäude, Bahnhöfe, Postgebäude, Ferienheime erteilt worden sind, ist vorbei. Die Direktiven des *Duce* fordern jetzt unmissverständlich eine Architektur, die für alle vernehmbar den Faschismus als den Erschaffer eines neuen Imperiums in der Tradition des Römischen Kaiserreiches manifestiert; die nach den Erfolgen von Florenz und Sabaudia so zuversichtlich gestimmte *Razionalismo*-Bewegung steht am Scheideweg. „Chi si ferma accetta il compromesso, perde la fede, pensa all'affare, tradisce tutte le missioni dell'arte.“[377]

Derweil sorgt Piacentini zum 20-jährigen Bestehen der Zeitschrift ‚Architettura' für die notwendige Exegese. In seinem 1941 erschienenen Artikel ‚Onore dell'architettura italiana' erklärt er das Ziel einer stilistischen Konvergenz für erreicht. Klangvoll verweist er auf die ungeheure Produktion und führt reich bebildert die Arbeiten der Protagonisten einst unterschiedlicher Strömungen vereint unter dem Etikett einer nunmehr evidenten italienischen Moderne auf.[378] Eine schlichte, saubere, klare, antidekorative, antiromantische, antipittoreske, logische, konstruktive, präzise, angespannte, essenzielle Moderne, „classicismi di spirito, modernismo di realizzazione: attualismo italiano“ eben![379]

Während Mussolini in einer Architektur der *romanità* die pädagogische Aufgabe der Architektur verwirklicht sieht und einfache und verständliche Bezüge die Kommunikation des

Regimes mit den Massen sicherstellen sollen, sieht Pagano in der Simplizität und Moralität einer auf das Elementare reduzierten Architektur des Rationalen die eigentlich erneuernde und reinigende Kraft faschistischer Architektur und diese wiederum mit dem Bekenntnis zu einer leeren Architektur der falschen Traditionen verraten.[380] Der *Stile Littorio* gibt sich analog zum Faschismus selbst als eine Melange verschiedener Werte, in denen eine klare, substanzielle und überzeugende Linie bis zuletzt ausbleibt. Vor dem Hintergrund der Autarkiepolitik werden opulente Stilaufgüsse *per se* unattraktiv, eine durchaus expressive und körperbetonte, ja in gewisser Weise auch puristisch grundierte Architektur wird hingegen in vielerlei Hinsicht plausibel, zumal sie jederzeit die Anpassung an das politische Programm gewährt. So verkörpert die Staatsarchitektur in ihrer Spannung aus Modernem und Traditionalem den Stil der faschistischen Spätphase, indem sie dem karnevalesken, mehr aus Mythen denn aus Tatsachen gezimmerten, aber dennoch sehr wirkungsvollen Nationalismus Mussolinis einen architektonischen Ausdruck verleiht (Abb. 117-124). Die E42 markiert dabei den Rollenwandel der Architektur, die nicht mehr aufgerufen ist, primär die Modernität Italiens zu dokumentieren, sondern den Mythos des faschistischen Imperialismus‘ in den Vordergrund zu stellen: „Fa scuola, per tutti, il quartiere dell’EUR a Roma, costruito con indubbio senso della prospettiva e dello spazio, anche se costellato da orribili edifici.”[381]

Die mittlerweile offene Konfrontation zwischen Pagano und Piacentini, bei der die Entscheidung Mussolinis für den Traditionalismus einer anderen Moderne seine Ablehnung der radikalen Moderne bekräftigt, wird begleitet von einem Konflikt auf politischer Ebene: So erarbeitet Giuseppe Bottai 1939 als Erziehungs- und Kulturminister eine Charta zur Reform der Denkmalpflege (restauro), die in deutlichem Gegensatz zu der von Mussolini geförderten und von Piacentini umgesetzten Architekturpolitik steht. So soll die Charta beispielsweise Bauten mit stilistischen Anleihen in der Vergangenheit grundsätzlich verbieten. Der Gesetzesentwurf wird allerdings erst 1942 öffentlich, zu einem Zeitpunkt also, da das Regime Mussolinis infolge des Krieges bereits deutliche Zeichen der Krise aufzeigt und ohnehin kaum noch öffentliche Bauprojekte umgesetzt werden. Bezeichnenderweise wird Bottai 1943 als Minister von Carlo Alberto Biggini abgelöst, der anders als sein Vorgänger den Vertretern der Moderne jede Unterstützung entzieht.[382] Kurze Zeit später jedoch, tritt der einst als unfehlbar stilisierte *Duce* unter dem Druck eines im Großen Faschistischen Rat von Dino Grandi herbeigeführten Misstrauensvotums zurück, hinterlässt aber als größtes architektonisches Erbe seiner Zeit das in Teilen bebaute Areal für die E42, das wiederum in der Nachkriegszeit in EUR umbenannt, heute das Geschäfts- und Verwaltungszentrum Roms beherbergt. Inzwischen ist das Quartier im Schatten des *Colosseo quadrato* zum einprägsamen und beständigen Zeugnis einer Architekturpolitik geworden, die mit dem Anspruch historischer Größe einen Schulterschluss zwischen Antike und Moderne gesucht hat und deren architektonischer Eloquenz sich auch heutige Besucher und Bewohner nicht gänzlich entziehen können.

Anmerkungen

[1] Silva 1973, Buchrücken.

[2] vgl. Gentile 2007, S. 77. Zum Problem der faschistischen Ideologie vgl. Silva 1973, S. 123-152 und vor allem Gentile 2001a.

[3] vgl. Mariani 1982b, S. 285.

[4] Benito Mussolini zit.n. Silva 1973, S. 157.

[5] Benito Mussolini zit.n. Estermann-Juchler 1982, S. 31.
dt. „Das, was wir geschaffen haben, ist dazu bestimmt Jahrhunderte zu bestehen."

[6] Gentile 2007, S. 27f.

[7] Mussolini hierzu in einem Telegramm zum 'Convegno per la Cultura Fascista': „L'iniziativa che oggi si realizza […] smentisce in pieno e per sempre la stolta leggenda di una pretesa incompatibilità fra intelligenza e fascismo." zit.n. Estermann-Juchler 1982, S. 12.
dt. „Die heute ergriffene Initiative [...] wiederlegt für alle Zeiten jene dumme Legende von der vermeintlichen Unvereinbarkeit des Faschismus mit der Intelligenz."

[8] Gentile 2007, S. 235-265.
dt. anthropologische Revolution.

[9] vgl. Mussolini 1943, S. 3f. Weiterführend: De Felice 2004.
Giovanni Gentile war von 1922 bis 1924 bereits Erziehungsminister (vgl. Carta della Scuola) und ist einer der einflussreichsten faschistischen Intellektuellen seiner Zeit. Die größte Teilnehmergruppe bilden indes die von Filippo Tommaso Marinetti (1878-1944) angeführten Futuristen. Zu den Unterzeichnern des Manifests gehören neben Giovanni Gentile unter anderen auch Luigi Federzoni, Curzio Malaparte, Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Pirandello, Margherita Sarfatti, Giuseppe Ungaretti und Ugo Ojetti. Das Manifest dient zugleich als Grundlage für die Gründung der Königlichen Akademie (Reale Accademia d'Italia) im Jahre 1926, ist. Als Hüterin faschistischer Kulturideale ist es ihre vordringliche Aufgabe, den Schulterschluss zwischen den Intellektuellen und dem Faschismus zu organisieren. Sie steht unter der unmittelbaren Kontrolle Mussolinis, der ihre Mitglieder ernennt. Aufgrund ihrer Berufung und Zusammensetzung ist die Accademia d'Italia eines der wichtigsten kulturpolitischen Instrument des Regimes. Ihre Mitglieder, zumeist arrivierte Kulturgrößen, sind sozusagen die von Mussolini persönlich eingesetzten ‚kulturpolitischen Statthalter', insbesondere bei Ausstellungen und Wettbewerben. Zu ihren illustren Mitgliedern gehört ab 1929 auch der äußerst einflussreiche Architekt Marcello Piacentini.

[10] vgl. Mussolini 1943, S. 1-9 und Estermann-Juchler 1982, S. 12.

[11] vgl. Giovanni Gentile 1944.

[12] Manifesto degli intellettuali italiani fascisti. In: Papa 1958.
dt. „Der Faschismus ist eine junge und zugleich antike Strömung des italienischen Geistes, die aufs Innerste mit der Geschichte der italienischen Nation verbunden ist."

[13] vgl. Treccani/Mussolini 1951, S. 235-264.
Mithilfe der Partei strebt Mussolini die zunehmende Gleichschaltung der Menschen im Sinne eines *uomo nuovo fascista* an. Insbesondere Kinder und Jugendliche können aufgrund eines durchorganisierten Bildungs- und Erziehungswesens an den faschistischen Idealen Stärke, Wagemut, Heldentum, Disziplin, Gehorsam, Ausdauer, Entbehrung und Aufopferung getreu dem Motto ‚glauben, gehorchen, kämpfen' geformt werden. Andererseits ist der Mythos des ‚neuen Mensch' keine Erfindung der faschistischen Propaganda, sondern tief im intellektuellen Bewusstsein des vereinten Italiens verwurzelt, weshalb er bei so unterschiedlichen Menschen wie Mussolini, Achille Starace, Giuseppe Bottai, Giovanni Farinacci und Giovanni Gentile gleichermaßen seine Wirkung entfalten kann (vgl. Gentile 2007, S. 242-245).

[14] vgl. Salvatorelli/Mira 1980, S. 395-399.

[15] vgl. Papa 1958.
Das ‚Manifesto degli intellettuali italiani antifascisti' wird als umgehende Reaktion der liberalen Intellektuellen auf das Manifest Gentiles von Benedetto Croce verfasst und von ebenfalls zahlreichen Persönlichkeiten unterzeichnet u.a. Luigi Albertini, Giovanni Amendola, Luigi Einaudi, Eugenio Montale, Gaetano Salvemini und Matilde Serao.

[16] vgl. Mack Smith 2004, S. 224.

[17] Estermann-Juchler 1982, S. 17.

[18] Bezeichnenderweise distanziert sich Mussolini, zumindest zu Beginn, von der Vorstellung einer ‚Staatskunst': "Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo." Benito Mussolini beim Besuch der Novecento-Ausstellung 1923 zit.n. Estermann-Juchler 1982, S. 17 und Silva 1973, S. 185. Zum Mythos des unfehlbaren Führers vgl. Galeotti 2000a.

[19] Die relative Offenheit der faschistischen Architekturpolitik bleibt die gesamte Epoche hindurch charakteristisch. Sie manifestiert sich unter anderem auch in der Tatsache, dass, abgesehen von Alberto Sartoris, kein führender Vertreter der italienischen Avantgarde das Land verlassen wird, während in Deutschland scharenweise Architekten und Künstler versuchen, den Restriktionen des Nationalsozialismus durch Auswanderung zu entkommen.

[20] In Fortführung seiner 1993 erstmals veröffentlichten Studie ‚Il culto del littorio' hat Emilio Gentile mit dem

Buch ‚Fascismo di pietra' eine umfassende Untersuchung vorgelegt, die das Panorama faschistischer Mythologie anhand der faschistischen Architekturproduktion in Rom analysiert. Martina Corgnati und Francesco Poli verweisen im ‚Dizionario del fascismo' in ihrem Artikel zur Kunst im Faschismus darauf, dass die faschistische Intellektuelle und Weggefährtin Mussolinis Margherita Sarfatti eine im faschistischen Sinn gedeutete kulturalistische Argumentation mit dem Mythosbegriff der *romanità* wesentlich beeinflusst habe. Mit ihrer Mussolini-Biografie ‚Dux' (1926) und zahlreichen Artikeln, unter anderem in der von ihr herausgegebenen polittheoretischen Zeitschrift ‚Gerarchia', leistet sie jedenfalls einen gewichtigen Beitrag zur Herausbildung und Etablierung eines traditionsbezogenen faschistischen Kunstverständnisses und bildet damit auch die Grundlage für das Konzept eines kulturgeschichtlich verankerten *Novecento*. Patetta hat indes darauf hingewiesen, dass – allerdings ohne durchschlagenden Erfolg – vor allem der von Farinacci geführte squadristische Flügel des PNF versucht habe, im Gegenlicht von *romanità* und *italianità* ein Konzept entarteter Kunst zu etablieren (Premio Cremona). Durch Carlo Galassi Paluzzis *Istituto Nazionale di Studi Romani* (1925) wird der Mythos der *romanità* zudem wissenschaftlich untermauert.
vgl. Corgnati/Poli 2003, S. 166f.; Patetta 1972, S. 17; Visser 1992; Gentile 2005; Gentile 2008, S. 33-55 sowie Argenio 2008, S. 81-177. Zum *Istituto Nazionale di Studi Romani*: Visser 1994 und Arthurs 2012, S. 29-49.

[21] Gentile 2005, S. 55-92.
dt. „Vaterland in schwarzen Hemden"

[22] vgl. unter anderem Corradini 1980 und Papini 1994.

[23] Benito Mussolini zit.n. Mussolini 2009, dt. „Durch das Christentum findet Rom seine Form und seinen Weg in der Welt zu bestehen. So wird Rom abermals zum Mittelpunkt eines universellen Imperiums das seine Sprache spricht."

[24] Benito Mussolini (Rede vom 2. August 1922) zit.n. Gentile 2008, S. 47.
dt. „Wir Faschisten verfügen über den Mythos der Nation und den Mythos des Imperiums, im Sinne einer geschichtsträchtigen Nation, die als Zivilisation, als Ausdehnung von Zivilisation begriffen wird."

[25] Estermann-Juchler 1982, S. 19.

[26] Die 1925 gegründete und von der Stadtverwaltung herausgegebene Zeitschrift ‚Capitolium' hat die Dokumentation der Entwicklungsfortschritte des modernen Roms unter Einbeziehung seines historischen Erbes und der aktuellen Bau- und Planungsaktivitäten zum Ziel. Hinsichtlich des Mythos des dritten Roms ist die im März 1937 aufgenommene Rubrik über die Wahrnehmung Roms in der ausländischen Presse erwähnenswert. In der ersten Ausgabe ist es die polnische Presse, die die geläufige Periodisierung der Geschichte Roms in ein Rom der Cäsaren, ein Rom des Christentums und ein Rom der Könige und Faschisten (Roma Sabaudia Littoria) übernimmt.

[27] Corradini 1908, S. 56.

[28] Estermann-Juchler 1982, S. 19.

[29] Corradini 1908, S. 51.

[30] vgl. Architettura, 17.1938/11 (November), S. 655-657. Weiterführend: Scriba 1995 und Arthurs 2012, S. 91-124.

[31] vgl. Estermann-Juchler 1982, S. 21.

[32] vgl. Estermann-Juchler 1982, S. 21 und Drago 1997, S. 471: La 'Bonifica' linguistica.

[33] vgl. weiterführend Galeotti 2000.

[34] vgl. Nicoloso 2012a, S. 78.

[35] Estermann-Juchler 1982, S. 22.

[36] Bottai 1965, S. 271.
dt. „[Das antike] Rom kehrt nicht erst mit der physischen Präsenz des Imperiums zurück, sondern mit der Weisheit der Zivilisation. Denn dort wo Italien kämpft, säht und erntet es; wo es erobert, besiedelt es und verschafft Wohlstand; dort wo es die siegreichen Zeichen der Liktorien vorantreibt, erzieht es und zivilisiert."

[37] vgl. Futurismo 2009.

[38] Zur revolutionären Charakteristik des Faschismus vgl. Gentile 2007, S. 91-112 und insbesondere Gentile 2001a, S. 323-396.

[39] vgl. Estermann-Juchler 1982, S. 27.

[40] vgl. Gentile 2007, S. 235-265.

[41] Estermann-Juchler 1982, S. 28.
Zum Verhältnis Revolution – Tradition vgl. Giovanni Gentile 1934.

[42] Zu Giorgio de Chirico vgl. Holzhey 2005, S. 8f. Zum *Novecento Milanese* vgl. Burg 1992.

[43] Zur Ausstellung vgl. Mostra Novecento 1926; darin wird konstatiert, dass die Organisatoren die Ausstellung im Kontext ihrer „großen Schwestern", den Biennalen von Rom und Venedig, als Möglichkeit sehen, endlich Ordnung in die künstlerische Orientierungslosigkeit Italiens zu bringen, indem insbesondere jüngeren Künstlern die Möglichkeit gegeben wird, ihre Werke auszustellen. Dabei handelt es sich überwiegend um Gemälde und Skulpturen. Unter den Teilnehmern finden sich Carlo Carrà, Gigi Chessa, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi, Enrico Prampolini, Mario Sironi, Gigiotti Zanini sowie der Futurist Fortunato Depero, der spätere Direktor der E42 Cipriano Efisio Oppo und Guido Cadorin, der 1931 gemeinsam mit dem Architekten Brenno Del Giudice den Zuschlag für den Bau der Kathedrale von La Spezia erhält. Mitglieder des Organisationskomitees sind unter anderem Margherita Sarfatti, Achille Funi und Mario Sironi. Dem Ehrenkomitee unter dem Vorsitz Mussolinis gehören illustre Persön-

lichkeiten wie Marinetti, Ojetti, Giovanni Treccani und Ada Negri an.

[44] Um ihn von gemäßigten Tendenzen der italienischen Zwischenkriegsmoderne (*Novecento*, RAMI, *Stile Littorio*) zu unterscheiden wird der *Razionalismo* auch als *razionalismo funzionalista, razionalismo squadrista* oder radikale beziehungsweise revolutionäre italienische Moderne, Rationalismus, Avantgarde bezeichnet.

[45] vgl. Estermann-Juchler 1982, S. 30.

[46] vgl. Mangione 2008a, S. 52.

[47] Giovanni Gentile 1936, S. 50.

[48] Silva 1973, S. 191.

[49] vgl. Silva 1973, S. 190-192.

[50] vgl. Estermann-Juchler 1982, S. 32.

[51] Nicoloso 2008, S. XIX.

dt. „Direktrice der Kultur".

[52] Margit Estermann-Juchler hat schon 1978 in ihrer hervorragenden und nach wie vor aktuellen Dissertation dezidiert die ideologische Funktion öffentlicher Architektur im faschistischen Italien herausgearbeitet, so dass an dieser Stelle nur einige wesentliche Aspekte herausgestellt werden sollen: vgl. Estermann-Juchler 1982.

[53] Estermann-Juchler 1982, S. 33.

[54] vgl. Eco 2002 und vor allem Eco 1967a, S. 58ff (weiterentwickelt in: Eco 1967).

[55] Als Beispiel sei die Funktion der Haupttreppe in barocken Schlossanlagen aufgeführt: zum einen dient sie der (nützlichen) Überwindung eines Höhenunterschieds und zum anderen verkörpert sie in ihrer besonderen Ausgestaltung die erhöhte Stellung des Fürsten und dient als Teil eines Hofprotokolls, das entsprechend den Rängen des Hofstaates das soziale Gefälle der ständisch geordneten Gesellschaftsstruktur in einen baulichen Zusammenhang überträgt (Auffassung von Funktion).

[56] vgl. Nicoloso 2008, S. XV.

[57] vgl. Gentile 2008.

dt. „Faschismus aus Stein".

[58] vgl. weiterführend: Poretti 2004, S. 442-475. So besitzt Italien für die Herstellung von Zement genügend Ressourcen, bei der Erzeugung von Stahl wären jedoch mit Blick auf das Bauprogramm Engpässe zu erwarten. Andererseits ließen sich Stahlkonstruktionen weit weniger gut mit den traditionellen Handwerkstechniken Italiens vereinbaren; ihr vermehrter Einsatz würde die Bauindustrie in einer Weise verändern, wie es dem Regime offenbar nicht opportun erscheint. Gleichwohl führt der Wunsch, Stahlbetonkonstruktionen mit traditionellen Techniken der Steinfassadenmontage in Einklang zu bringen, zu großen Problemen, die von den unterschiedlichen thermischen Eigenschaften herrühren. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass die ideologisch motivierte Zusammenführung unterschiedlicher Materialien nicht ohne praktische Anpassungen gelingen kann, so dass sich im Verlauf der zweiten Hälfte der 1930er hierfür moderne Techniken durchsetzen. Zur bautechnischen Evolution im Italien der 1930er Jahre siehe weiterführend: Marziliano 2010.

[59] Benito Mussolini zit.n. Mussolini/Ludwig 1932, S. 211.

[60] Marcello Piacentini zit.n. Nicoloso 2008, S. XVI.

[61] Nicoloso 2008, S. XVIf.

[62] Nicoloso 2008, S. XVII.

[63] vgl. hierzu insbesondere die bereits zitierten Arbeiten von Emilio Gentile und Paolo Nicoloso.

[64] Nicoloso 2008, S. XVI.

dt. „die Architektur [wird] Teil des Prozesses gesellschaftlicher Totalitarisierung, der darauf abzielt, den Charakter, die Gewohnheiten, die Mentalität der Italiener zu verändern."

[65] Nicoloso 2008, S. XVII.

[66] Den Wandel dieser Gesinnung manifestiert kaum ein anderes Bauwerk der Zeit deutlicher, als die von Marcello Piacentini im Zeitraum von 1919 bis 1934 zunächst nach akademistischen Gesichtspunkten entwickelte, schließlich aber in modernem Sinne entscheidend veränderte Kirche Cristo Re in Rom. vgl. Kap. 9.3.

[67] Nicoloso 2008, S. XVII.

dt. „die [...] zum Gedächtnis der Nation spricht". Zur politischen Funktionalisierbarkeit der Architektur verweise ich ferner auf Tragbar 2004, S. 311.

[68] Nicoloso 2008, S. XVII.

[69] Mit dem Ausdruck ‚internationale Moderne' ist in dieser Arbeit vor allem die sogenannte Klassische Moderne gemeint. Da sich dieser Begriff besser eignet, um die Differenzierung der italienischen Architekturdebatte darzustellen, und der Begriff ‚klassisch' im Zusammenhang mit dem Moderneverständnis der sich auf klassische Gestaltungsprinzipien berufenden italienischen Architektur des *Ventennio* (*Novecento*, *Scuola Romana*, *Stile Littorio* und mit Einschränkung auch der *Razionalismo*) zu Missverständnissen führen könnte, wird im Folgenden von internationaler Moderne oder radikaler Moderne gesprochen, wenn es um diejenigen Tendenzen der italienischen Architekturdebatte geht, die sich am funktionalistisch-rationalistischen Leitbild der internationalen Avantgarde orientieren.

[70] Heute ist das Projekt mit seinen Gebäuden und Anlagen im Quartier Eur (*Esposizione Universale Romana*) aufgegangen.

[71] ACS, PNF, Dir. Naz., Serie II, b.1507: Bando del concorso.

dt. „Auch wenn die künstlerischen Errungenschaften dieser Epoche in der Architektur unserer Zeit wiedergeben werden, so muss sie doch mit den großen Traditionen italienischer Kunst verbunden bleiben, sich

durch elegante und wirkungsvolle Gradlinigkeit ausdrücken und exzessiv-lärmende Prunksucht vermeiden; zugleich muss die Wesensmerkmale römischer Erhabenheit aufgreifen".

[72] Bislang werden an den Polytechnika Ingenieure und an den Kunstakademien Architekturzeichner ausgebildet, während die ungeschützte Bezeichnung ‚Architekt' je nach Einzelfall von beiden Gattungen beansprucht werden kann. Schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird von führenden Bauschaffenden und Theoretikern wie Camillo Boito eine umfassende Reform der Architektenausbildung als unabdingbar für die Modernisierung der Architektur angesehen.
vgl. Etlin 1991, S. 8f.

[73] Zu den personellen Bezügen im Umfeld der Freimaurerei vgl. Nicoloso 2004, S. 28-33.

[74] Cesare Nava ist ein in Mailand vor allem als Kirchenbaumeister tätiger Ingenieur und Architekt, der sich im Rahmen seiner Arbeit als Abgeordneter für die Reformierung des Berufsstandes der Ingenieure und Architekten einsetzt. Später wird er als Vertreter des politischen Katholizismus eine wichtige Rolle beim Wiederaufbau der Kirchen in den vom Ersten Weltkrieg zerstörten Gebieten übernehmen, bevor er für kurze Zeit Wirtschaftsminister in der Regierung Mussolinis wird (1924-25). Seinem Gesetzesentwurf zufolge würden die bestehenden Architekturfakultäten an den Polytechnika der vorgeschlagenen Städte obsolet.

[75] Am 13. Dezember 1914 dekretiert der König überraschend die Gründung von Architekturschulen in Venedig, Florenz und Rom; vermutlich um den nationalistisch orientierten Kreisen im Umfeld des römischen *Istituto di Belle Arti* einen Vorteil im Streit um die Architektenausbildung zu verschaffen. Zwar erweist sich die Initiative, trotz der Unterschrift des Königs, aufgrund fehlender finanzieller Absicherung als gegenstandslos, sie legt aber den personellen und strukturellen Grundstein für die 1919 von Gustavo Giovannoni in Rom gegründete erste Scuola Superiore di Architettura. Rosadi hat einige Jahre zuvor (1905) bereits die Gründung der *Federazione Architetti Italiani* (Verband der italienischer Architekten) ermöglicht.
vgl. Nicoloso 2004, S. 23-28.

[76] vgl. Nicoloso 2004,S. 26.

[77] Die *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma* wird 1890 gegründet und ist bis 1928 aktiv. Zu ihren Anliegen gehören hauptsächlich die Vermittlung von Wissen zu den Baudenkmälern der Stadt sowie deren Bewahrung und Pflege. Später geht sie auf Druck des faschistischen Architektensyndikats im Centro Nazionale di Studi per la Storia dell'Architettura auf. 1910 gehören der *Associazione* neben Giovannoni unter anderem auch Piacentini, Foschini, Fasolo, Bazzani, Clemente Busiri Vici und Magni an. Vor allem Bazzani und Magni treten während des *Ventennio* in Rom als Architekten akademischer Kirchenbauten in Erscheinung (vgl. Kap. 9.2.2 und 9.2.5). In den 1920er Jahren werden mit Muzio, Alpago Novello und Gio Ponti anerkannte Mailänder Architekten Mitglieder der *Associazione* und gründen kurze Zeit später eine Mailänder Sektion. Diese wird wiederum zur Wiege des architektonischen *Novecento* in Mailand. Hinsichtlich der Ausrichtung zeitgenössischer Architektur vertritt die *Associazione* einen traditionsbewussten Standpunkt.
vgl. Marconi 1996, S. 43.

[78] Zu Piacentini, Foschini, Giovannoni und Calza Bini vgl. Anhang ‚Personen'.

[79] Was allerdings nicht deren Ende bedeutet. Die alten Bande, wie das Beispiel der Zusammenarbeit Foschinis und Piacentinis bei der *Città universitaria* und der E42 belegt, wirken weiter. Bezeichnenderweise finden sich viele Freimaurer in der im gleichen Jahr gegründeten Königlichen Akademie wieder. Nach dem Zweiten Weltkrieg steuert die Freimaurerei, nunmehr in der Loge ‚P2' Licio Gellis aufgegangen, umso folgenschwerer die Geschicke der jungen Republik bis hin zum sagenhaften Aufstieg des jungen Silvio Berlusconi.

[80] Nicoloso 2004b, S. 58.
dt. „Der Wachwechsel zwischen Mailand und Rom markiert auch den Übergang von einer vor allem technisch geprägten Ausbildung hin zu einer Schule, die ein ideologisches Programm verfolgen wird."

[81] vgl. Giovannoni, Gustavo: Gli architetti e gli studi di architettura in Italia. Rom 1916 und Giovannoni, Gustavo: Questioni di architettura nella storia e nella vita. Rom 1925.

[82] Vorgesehen sind weitere Architekturschulen, die allerdings bestehenden Instituten zugeordnet werden, so dass Rom als einzige selbstständige staatliche Architekturschule eine Vorrangstellung figuriert. Die bisher erfolgreichste Ausbildungsstätte für Architektur, die Abteilung am Mailänder Polytechnikum, wird zwar von dem neuen Gesetzt als Standort berücksichtigt, aber als unselbstständige Einrichtung gegenüber Rom zurückgestuft.

[83] Ciucci 2005, S. 9.

[84] Zur programmatischen Ausrichtung der Schule siehe die Rede Giovannonis zur Eröffnung des ersten Studienjahres: L' architettura italiana nella storia e nella vita. Prolusione inaugurale della nuova Scuola Superiore d'Architettura in Roma letta il 18 dicembre 1920. Rom 1921. Zum Berufsbild die bereits 1916 von Giovannoni verfasste Schrift ‚Gli architetti e gli studi di architettura in Italia' (Rom 1916, S. 12).

[85] vgl. Kap. 5.

[86] Erster Präsident der neugegründeten Schule ist der Entwurfslehrer Manfredo Manfredi; des weiteren unterrichten Foschini (Entwurf), Piacentini (Städtebau) und

Giovannoni (Restauro) sowie Vincenzo Fasolo (Architekturgeschichte und Stilkunde), Giovanni Battista Milani (Bauplanung) und Giulio Magni (Baukonstruktion) an der Schule. Arnaldo Foschini und Fausto Vagnetti gehören ebenfalls zum Gründerzirkel (der famosen *Sala delle adunanze* in der Via Ripetta). Die Vorrangstellung Giovannonis wird auch darin deutlich, dass ihm die Ehre übertragen wird, die Rede zum Abschluss des ersten akademischen Jahres zu halten (s. FN 34).
vgl. Architettura e Arti Decorative 1921, S. 91f.

[87] Die naheliegenden deutschen Begriffe ‚Restaurierung' und ‚Altbauinstandsetzung' werden der italienischen Bedeutung allerdings nur bedingt gerecht. In Italien steht ‚restauro' für eine kreative Disziplin, die zwischen Geschichtsstudium und Entwurf oszilliert: „progettare nel presente usando il linguaggio della tradizione" („in der Gegenwart planen indem man die Sprache der Tradition anwendet). Nicoloso 2004b, S. 59.

[88] Zu Giovannoni und der Lehre an der Scuola Superiore di Architettura siehe Nicoloso 2004, S. 75-82, sowie die in den Jahrbüchern 'Annuario della R. Scuola Superiore di Architettura di Roma' enthaltenen Reden.

[89] Als „Kunst eine Stadt zu erbauen" wird demnach der Städtebau der Architektur als neue Disziplin zu Seite gestellt. Der Bebauungsplan, in Italien erstmals 1884 in Mailand angewendet, wird während des Faschismus zu einem Hauptinstrument der Architektur- und Kulturpolitik entwickelt, wie die über 180 Städtebauwettbewerbe in den Jahren von 1926 bis 1942 belegen.
vgl. Giovannoni 1995 (1931) und die bei Ciucci (Ciucci 2005, S. 12) zitierte, von Anna Irene Campedelli 1987 am IUAV vorgelegte Diplomarbeit 'I concorsi di urbanistica in Italia durante il fascismo'.

[90] Giovannoni 1921.
dt. „Mittel, mit dem [Italien] über Jahrhunderte die Welt beherrscht hat".

[91] Giovannoni 1929, S. 51
dt. „Man verwechsle bitte stilistische Neigungen nicht mit didaktischer Ausrichtung, dies sind zwei grundverschiedene Dinge. [...] meiner Ansicht nach gehören die vergänglichen Moden nicht zu dem was es zu unterrichten gilt, stattdessen muss die Suche nach einem konstruktiven Rationalismus Vorrang haben. Allerdings darf diese nicht dazu führen, dass wir die Brücken zur Vergangenheit einreißen und jene Kontinuitätslinie zerreißen, die die höchstlobenswerte Tradition ausmacht, mit der Italien zumindest teilweise noch die Welt beherrscht. [...] Der Architekt muss vor allem ein Baumeister sein, der seine Formen aus einer zutiefst durchdrungenen Struktur ableitet. Indem man im Gegensatz dazu die strukturelle Komposition als etwas Abstraktes begreift und mit lehren Ansichten versieht [...] handelt man allerdings in einer Weise unvernünftig, von der der junge Mensch nicht mehr genesen kann."

[92] vgl. Bottoni 1968, S. 6 und Bottoni 1969, S. 9-10.

[93] Zu den Absolventen der Anfangsphase gehören mit Luigi Piccinato, Franco Petrucci und Adalberto Libera einige der einflussreichsten Vertreter des *Razionalismo*. Eine Darstellung zur ‚Scuola Superiore di Architettura in Roma' (1935 als Fakultät in die Universität ‚La Sapienza' integriert) hat Vittorio Franchetti Pardo herausgegeben: Franchetti Pardo 2001.

[94] Herausgeber sind seit der Gründung 1921 Giovannoni und Piacentini. Inmitten der Auseinandersetzungen um die Bedeutung des *Razionalismo* für eine faschistische Architektur übernimmt von Januar 1930 bis Dezember 1931 Foschini übergangsweise die Leitung der Zeitschrift, bevor Piacentini alleiniger Leiter wird und dies bis zur Einstellung der Zeitschrift im Mai 1943 bleibt. Ab 1925 sind unter anderem auch Giuseppe Torres, Paolo Mezzanotte sowie der Intellektuelle Roberto Papini Mitglieder der Redaktion. Im Hinblick auf den italienischen Kirchenbau der Zeit ist Torres als Architekt des Tempio Votivo am Lido in Venedig bereits 1919 in Erscheinung getreten, Mezzanotte ist zur gleichen Zeit immer wieder für die katholische Architektur- und Kunstzeitschrift ‚Arte Cristiana' tätig und gehört dem Mailänder Kunstverein (Famiglia Artistica) an, der 1921 eine Ausstellung sakraler Architektur ausrichtet, bei der auch die jungen Architekten Alpago Novello, Cabiati, Lancia und Muzio ihre Arbeiten zeigen. Während der 1920er Jahre behält die Zeitschrift ihren anfänglichen, noch dem Beaux Arts nachhängenden und vom *Stile Liberty* beeinflussten Charakter bei, bevor sie sich 1932 mit Piacentini und Foschini deutlich stärker der Moderne zuwendet. Etwa zur gleichen Zeit (1933) lanciert Giuseppe Pagano mit ‚Casabella' das publizistische Sprachrohr des *Razionalismo* und seit 1928 erscheint Gio Pontis ‚Domus' als Vertreterin des Mailänder ‚Neoklassizismus' (Novecento). Dieser Dreiklang reflektiert das Spektrum der architektonischen Vielfalt im Italien der ‚faschistischen Übergangszeit', das heißt in der Zeit des Übergangs vom Staatsumbau zur Totalitarisierung. Zu den Zeitschriften ‚Domus' und ‚La Casa bella' vgl. Mulazzani 2004, S. 116-125.

[95] Nicoloso 2004b, S. 60.
dt. „italienischer Weg zu den neuen Entwicklungen".

[96] Als städtebaubezogenes Pendant zur ‚Architettura' erscheint im gleichen Jahr erstmals die vom nationalen Städtebauinstitut herausgegebene Zeitschrift ‚Urbanistica'. Beide Initiativen markieren den im Juli 1931 beim Kongress des Syndikats sanktionierten Übergang in eine neue Phase faschistischer Architekturpolitik und sind wirksame Propagandamittel für die Suche nach einer originären architektonischen und städtebaulichen

Gestaltung der vom Regime postulierten neuen Gesellschaftsordnung.

[97] Zur Bildungspolitik Gentiles siehe: Nicola Gentile o.J.

[98] Venturi 1923, S. 107.

dt. „Nach vier Jahren und mehr als drei Jahrzehnten intensiver Diskussionen und Kämpfe besitzt Italien für die Ausbildung moderner Architekten endlich eine Schule für Architektur von universitärem Rang."

[99] Die als Bauschaffende tätigen und ihrem Selbstverständnis nach als Architekten zu bezeichnenden Persönlichkeiten sind seit 1905 in der von Rosadi gegründeten *Federazione Architetti Italiani* organisiert.

[100] Es handelt sich dabei um eines der ersten Gesetze, das die faschistische Regierung auf den Weg bringt. Ein weiterer Hinweis auf die große Bedeutung, die der Faschismus den Architekten und der Architektur beimisst: Das Gesetz vom 24. Juni 1923, Nr. 1395 veranlasst die Gründung von regionalen Architekten- und Ingenieurskammern und verfügt, dass nur noch deren Mitglieder bei öffentlichen Auftragsvergaben berücksichtigt werden dürfen. Die damit einhergehende Stärkung des Berufsstandes trägt sicherlich zur affirmativen Haltung vieler Architekten gegenüber dem Faschismus bei.

[101] Eine von Giovannoni geleitete Kommission prüft die Antragsteller hinsichtlich ihrer in den letzten fünf Jahren geleisteten Arbeiten und stellt fest, inwiefern diese als lobenswert (it. lodevole) gelten und der Antragsteller zugelassen werden kann. vgl. Art. 10 Gesetz vom vom 24. Juni 1923, Nr. 1395.

[102] Zu den fast 50 %, die die Prüfung nicht bestehen, gehört unter anderem Carlo Scarpa, der viele Jahre später wegen einer infolgedessen unerlaubt ausgeübten Professur an der Schule von Venedig sogar ins Gefängnis muss.

vgl. Nicoloso 2004, S. 72.

[103] Der Prüfungsprozess beginnt erst 1927 und endet 1929; genügend Zeit, um die Architektenschaft auf die Ansprüche des mittlerweile konsolidierten Regimes einzustellen und die Prüfungen als Mittel der Faschisierung zu gebrauchen. Die Mitgliedschaft im Architektensyndikat gilt nunmehr unabdingbare Voraussetzung für die Aufnahme in das Register..

[104] vgl. Nicoloso 2004b, S. 61.

[105] Die Mehrheit der Architekturzeichner ist in der *Federazione Architetti Italiani*, die an den Polytechnika ausgebildeten Ingenieure und Architekten hingegen in der *Associazione Nazionale Ingegneri e Architetti Italiani*organisiert. Die *Associazione fra i Cultori di Architettura di Roma* wiederum begreift sich nicht als Berufsverband sondern als Interessengemeinschaft zur Beförderung der Architektur als Motor einer kulturellen Renaissance Italiens.

vgl. Nicoloso 2004, S. 59f.

[106] Nicoloso 2004b, S. 62.

dt. „In Rom wird entschieden, [...] die Zusammensetzung der neuen Organisation [...] offenbart die neue Machtkonstellation."

[107] vgl. Turi 1994, S. 11-48.

[108] Sindacato Architetti 1923, S. 3f.

dt. „Primäres Ziel des Syndikates ist die Stärkung der Architektur als Kunst- und Ausdrucksmittel italienischer Zivilisation."

[109] vgl. hierzu das nach dem Justizminister Alfredo Rocco benannte Gesetz vom 3. April 1926 (Nr. 563) über die korporative Ordnung der Arbeitgeber und Arbeitnehmer und die damit verbundene Beseitigung der Gewerkschaften sowie des Streikrechts.

[110] Die von dem Architekturhistoriker Paolo Nicoloso als „unzureichendes Dispositiv" bezeichnete Gesetzgebung zur Eingliederung der Architekturzeichner begünstigt somit folgenschwer den Ausbau der architekturpolitischen Macht des Syndikats.

[111] Estermann-Juchler 1982, S. 41.

[112] vgl. Architettura e arti decorative 1929-30/3 (Suplement), o.S.

Die Supplemente der ‚Architettura e Arti Decorative' und ihrer Nachfolgezeitschrift ‚Architettura' (seit 1932), dokumentieren als chronikalische Rubrik des Syndikats eindrücklich die faschistische Rhetorik Calza Binis und den universellen Auftrag der den Architekten im faschistischen Staats- und Gesellschaftsaufbau zukommt.

[113] Auf diese, auch für die Entwicklung des Kirchenbaus, besonders interessante Wettbewerbsserie wird in Kapitel 6 eingegangen.

[114] Das Umfeld der 1926 von Alberto Alpago Novello, Giovanni Muzio und Gio Ponti in Mailand gegründeten Sektion der *Associazione*, zu deren Vorsitzenden der einflussreiche Kunstkritiker und Direktor des Corriere della Sera Ugo Ojetti (1871-1946) akklamiert wird, erscheint Giovannoni als noch weitestgehend unbelastet von faschistischer Einflussnahme. Der Übertritt der römischen *Associazione* zum Syndikat im Jahre 1927 sanktioniert allerdings das Ende ihrer Selbstständigkeit.

vgl. Bona 2004, S. 131-133.

[115] Zum Korporativismus siehe Franck 1990 sowie zu Mussolinis Wirtschaftspolitik: Beckerath/ Röhrbein/Berger 1936.

[116] Von 1926-29 Unterstaatssekretär im Ministerium der Korporationen und danach bis 1932 Minister im gleichen Ressort. Außerdem mit Alberto Calza Binis Bruder Gino einer der führenden *Squadrista* Roms und Mitglied im Großen Faschistischen Rat. Autor der *Carta del Lavoro*, mitverantwortlich für den korporativen Staatsumbau.

[117] vgl. Il Architettura e arti decorative 1927-28 (Supplement).

[118] vgl. Muntoni 1989, S. 39-43.

[119] Calza Bini wird die Leitung der Schule in Neapel übertragen.
[120] vgl. hierzu: Compagnin/Mazzola 1976, S. 194-196 sowie De Stefani 1992.
[121] vgl. das Regionalgesetz (Legge regionale) 25. Juni 1931 und das Gesetz 21. Dezember 1931 n. 1780: Einrichtung des Ente Autonomo per le Esposizioni Triennali Internazionali delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna.
[122] vgl. Giovannoni 1931, S. 7-10.
[123] vgl. hierzu einführend die gerafften Darstellungen von: Portoghesi 1980 und Menna 1985, S. 77-79.
[124] Darüber hinaus werden von 1934 bis 1940 mit Blick auf die italienische Jugend jährlich sogenannte ‚Littoriali della cultura e dell'arte' ausgetragen, in deren Rahmen auch ein Wettbewerb für Architekturstudenten mit jährlich wechselnder Aufgabenstellung stattfindet. Bei den Littoriali des Jahren 1937 wird beispielsweise das Thema ‚Kirchenbau' ausgegeben. (vgl. dazu Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit).
[125] Pensabene 1933.
dt. „künstlerische Selbstbeschränkung".
[126] vgl. Bodenschatz 2009, S. 61.
[127] Paolo Nicoloso unterstreicht, dass sich diese Ideologisierung der Architektur in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg unter anderen Vorzeichen fortsetzt: war es zuvor das Ziel eine originär italienische und faschistische Architektur zu entwickeln, so lautet das neue Paradigma auf eine Architektur des Wiederaufbaus und der sozialen Teilhabe. In der Ideologisierung der Architektur, so Nicoloso, sei ein typisches Charakteristikum der italienischen Architektur des 20. Jahrhunderts zu beobachten. vgl. Nicoloso 2001, S. 77-97 und Tafuri 2002.
[128] Gleichwohl haben Architekten wie Giuseppe Japelli (Caffè Pedrocchi/Padua), Alessandro Antonelli (Mole Antonelliana/Turin), Giuseppe Mengoni (Galleria Vittorio Emanuele II/Mailand), Guglielmo Calderini (Justizpalast/Rom) und Emmanuele Rocco (Galleria Umberto I/Neapel) hervorragende Werke des Klassizismus beziehungsweise Historismus geschaffen.
Zur italienischen Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts: Restucci 2005 und Kirk 2005 I.
[129] Hierzu das Lemma ‚Massimo D'Azeglio' in Wikiquote.it: D'Azeglio 2008, dt. „Wir haben ein vereintes Italien geschaffen, jetzt gilt es den Italiener zu schaffen."
[130] Reycend 1890, S. 7. In die gleiche Richtung argumentiert der Architekt Mario Ceradini wenn er vom Wunsch nach einer zeitgemäßen Architektur spricht, die mit dem Geist der Nation übereinstimmt (vgl. Ceradini 1890).
[131] In seiner 1930 erschienenen Analyse ‚Architettura d'oggi' spricht Marcello Piacentini diesbezüglich von einer Revolution der Architektur. Er folgt damit der Einschätzung des französischen Architekten Louis-Auguste Boilaeu, der in der Architektur der Industrialisierung das „Präludium" einer Architektur des 20. Jahrhunderts sieht.
vgl. Etlin 1991, S. 10ff.
[132] Fahr-Becker 2007, S. 179.
[133] vgl. Bergdoll 2000, S. 3.
[134] Tragbar 2004, S. 72.
[135] Zur Ausstellung siehe Bossaglia 2004.
Im gleichen Jahr (1902) erscheint in Italien erstmals ein Buch, das ausführlich das architektonische Werk Otto Wagners darstellt und den Blick auf die Wiener Secession eröffnet.
Die umbertinische Epoche bezieht sich auf die Regentschaftszeit Umberto I. von 1878-1900. Zur Architektur der umbertinischen Epoche bemerkt Terry Kirk, dass der Stil der öffentlichen Gebäude zu einem „all-inclusive statement" neigt, in dem das gesamte nationale Bauerbe lautmalerisch zusammengezogen wird (Kirk I 2005, S. 249). Gleichwohl ist die Ausstellung in Turin für die internationale Modernebewegung von größter Bedeutung (Pevsner).
[136] So präsentiert sich D'Aroncos Pavillon als eine merkwürdig eklektische Melange aus Jugendstil und Barock.
Zum Werk D'Aroncos siehe Piacentini 1913a (Text wieder abgedruckt in Pisani 1996b, S. 69-74).
[137] vgl. Kirk 2005 II, S. 16ff.
[138] Tatsächlich finden die italienischen Architekten des Modernismus zu keiner dezidiert eigenständigen Architektursprache. Unter den Hauptvertretern des *Stile Liberty* (Basile, D'Aronco) leistet Sommaruga den originellsten Beitrag, aus dem wiederum der Palazzo Castiglioni in Mailand als ein international vergleichbares Meisterwerk „sprühender Fantasie" und zeitgemäßer Eisenbeton-Konstruktionstechnik hervorsticht.
vgl. Kirk 2005 II, S. 19f.
[139] Vor allem im italienischen Kirchenbau halten sich Klassizismus, Eklektizismus und Historismus hartnäckig bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Die evokative Sprache historischer Formen aus der Zeit der Gegenreformation bleibt für die Ästhetik des katholischen Kirchenbaus südlich der Alpen lange Zeit noch das Maß aller Dinge. vgl. Kapitel 5. Für eine Studie zum Traditionalismus in der Architektur verweise ich weiterführend auf Pigafetta 2002.
[140] Neue Zeitschriften wie ‚La Nuova Antologia' (1866), ‚Critica sociale' (1891) oder ‚La riforma sociale' (1894) dokumentieren beispielhaft für Italien die Auseinandersetzung mit den Themen der Metropolisierung der Städte sowie einer neuen Gesundheits- und Wohnungspolitik und skizzieren die neuen Aufgabenfelder, die der Architektur innerhalb eines modernen Kontextes zu-

nehmend urbaner Infrastrukturen zufallen: Bahnhöfe, Märkte, Autostraßen, Schulen, Krankenhäuser, Hochhäuser, Industriegebäude etc.

[141] "I do not believe that it is possible to expect our century to have its own architecture, that is to say, an entirely new, special, and individual system of construction that distinguishes it from all others that preceeded it."
Ludovic Vitet (1838) zit.n. Etlin 1991, S. 13.

[142] Etlin 1991, S. 30.
Von Giovanni Beltrami auch als "Sozialismus der Schönheit" bezeichnet: Nicoletti 1978, S. 108.

[143] Die Ausstellung in Rom ist eingebettet in den Kontext weiterer Ausstellungen in den beiden ehemaligen Hauptstädten Italiens Turin (Themen Industrie und Arbeit) und Florenz (Themen Porträtmalerei und Pflanzenzucht).

[144] Kirk 2005 II, S. 29. Für eine aktuelle Darstellung des Liberty im Kontext der italienischen Stilfindung zwischen 19. und 20. Jahrhundert vgl. Rizzo/Sirchia 2008.

[145] Tragbar 2004, S. 72.

[146] Marinetti, Filippo Tommaso: Manifesto del Futurismo (erstmals veröffentlicht unter dem Titel 'Le Futurisme' in: Le Figaro, 20. Februar 1909) In: Marinetti/Salinari/Ricci 1979, S. 1020f: dt. „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weiblichen. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören, [...]. Von Italien aus schleudern wir unser Manifest voll mitreißender und zündender Heftigkeit in die Welt, [...], denn wir wollen dieses Land von dem Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien. Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken."

[147] „Avete dunque dimenticato di essere anzitutto degl'Italiani, e che questa parola, nella lingua della storia, vuol dire: 'costruttori dell'avvenire'?" Rede Marinettis vom 1. August 1910 im Teatro La Fenice (Venedig), zit.n. De Maria 1996, S. 35-38.

[148] Gino Severini bezeichnet den Futurismus als eine generelle Idee beziehungsweise eine intellektuelle Haltung, die seinen Anhängern zunächst kein expressives Mittel zur Hand gibt. Erst durch die Umsetzung dieser Idee in das jeweilige Tätigkeitsfeld entsteht futuristische Kunst. Da Marinetti ein Literat ist, findet der Futurismus seine erste künstlerische Äußerung in der Literatur. Die Verbreitung der futuristischen Idee in Musik, Bildender Kunst und schließlich Architektur ist eher summarischer Ausdruck eines intentionell ähnlichen Engagements. Die vor allem von Marinetti beschworene omnipräsente Einheit erscheint vielmehr unterstellt oder gewollt anstatt tatsächlich vorhanden.
vgl. Benevolo 2011, S. 399.

[149] Die monumentale Grundkonzeption der Stadtutopie Sant'Elias und die Details der Einzelbauten zeigen deutliche Bezüge zur Wagnerschule, der Sant'Elia vor allem in seinem auftragsbezogenen Schaffen folgt. Hierzu Whyte 1992, S. 57-67.

[150] 'La Sera' vom 19. Oktober 1914 zit.n. Magnago Lampugnani 1992, S. 198.

[151] Verblüffend die Ähnlichkeit einiger Entwürfe zur Sainte Trinité in Caen (11.-12. Jh.) und dem Dom St. Gorgonius und St. Peter in Minden/Westfalen (11. Jh.).

[152] Eine gebaute Ahnung von den Kirchenentwürfen Sant'Elias gibt bspw. Otto Bartnings Pressa-Kirche (1928) in Köln. Die ephemere Konstruktion erinnert mit ihrer scharfkantigen Doppelturmfassade und dem daran anschließenden Glaskörper frappierend an Sant'Elias Visionen. Auf den ersten Blick erscheint die Kirche als Industriebauwerk, bei dem äußerlich nur Dachform und gerundeter Chor sowie das hoch aufragende Kreuz einen Sakralbau vermuten lassen.

[153] Trotz der prinzipielle Attraktivität des Futurismus für insbesondere junge kreativ tätige Menschen, bleiben die Architekten der Bewegung Marinettis fern. Dies vermutlich, weil sich die radikalen und utopischen Forderungen der Futuristen nur schwerlich mit der Praxis der in einem realen Kontext operierenden Architekten in Einklang bringen lassen. Bezeichnend ist Sant'Elias zweigleisige Arbeitsweise: Auf der einen Seite folgt er bei seinen konkreten Bauprojekten dem *Stile Liberty*, während er andererseits bei der akribischen Entwicklung seiner Zukunftsstudien seiner Fantasie freien Lauf lässt. So gibt es zu den Gebäuden seiner futuristischen Szenarien weder Grundrisse noch Schnitte.

[154] Sant'Elia, Antonio: Manifesto dell'architettura futurista. In: Magnago Lampugnani 1992, S. 214-217.
dt. „Im modernen Leben kommt der Prozess der konsequenten stilistischen Entwicklung zum Stillstand. Die Architektur löst sich von der Tradition und beginnt notgedrungen von vorn. [...] Die neuen Baumaterialien und unsere wissenschaftlichen Begriffe sind mit der Disziplin der historischen Stile nicht in Einklang zu bringen; dies ist der Hauptgrund für den grotesken Anblick ‚modischer' Gebäude, bei denen leichte, schlanke Träger und spröder Eisenbeton die schwere Wölbung des Bogens und die Wucht des Marmors nachbilden sollen. [...] Wir fühlen, dass wir nicht länger die Menschen der Kathedralen, der Paläste und der Gerichtshallen sind, sondern die Menschen der großen Hotels, der Bahnhöfe, der breiten Straßen, der riesigen Häfen, der gedeckten Märkte, der hell erleuchteten Konsumgalerien, der langen Sichtgeraden und der heilsamen Entrümpelung. Wir müssen die futuristische Stadt erfinden

und erbauen – sie muss einer großen Werft gleichen und in allen ihren Teilen flink, beweglich, dynamisch sein; das futuristische Haus muss wie eine riesige Maschine sein. [...] Es ist Zeit, die traurige ‚Gedächtnisarchitektur' abzuschaffen. [...] und [...] die feigen Lobredner der guten alten Zeit [Passatisten] zu bekämpfen."

[155] Camillo Boito, der einflussreichste italienische Architekturtheoretiker des 19. Jahrhunderts, widmet sich dieser These in zahlreichen Schriften, insb. dem 1880 in Mailand erschienenen Buch ‚Architettura del Medio Evo in Italia'. Er folgt dabei dem Beispiel Viollet-Le-Ducs und Ruskins, die ebenfalls in „den Grundzügen der Gotik" die Fundamente eines nationalen und ‚modernen' Stils sehen, der sich vom Archäologismus befreit und als Inspirationsquelle einen einzigen, klar der Nation zuordenbaren Stil anerkennt.
vgl. De Michelis 1992, S. 70 und Boito/Crippa 1989, S. 3-30 sowie Tragbar 2013, S. 113f.

[156] vgl. Kirk 2005 II,S. 64.

[157] Allesamt sind mehr als Künstler denn als Architekten tätig.

[158] Interessant ist in diesem Zusammenhang der sogenannte zweite Futurismus oder Neo-Futurismus, der sich in den 1920er Jahren um Marinetti und Fillia in Turin formiert. Dem Umfeld gehört mit Sartoris auch ein architektonisch aktiver Futurist an. 1931 stellt er in Padua eine Studie für eine Kathedrale in Fribourg (Schweiz) aus und realisiert einige Jahre später eine Betonkirche in Lourtier (vgl. Kap. 12.6).

[159] Zwischen 1919 und 1922 sind die Futuristen Marinettis (überwiegend ‚Arditi' des Ersten Weltkrieges) Teil der faschistischen Schlägertrupps (Squadristen), die im ganzen Land den faschistische Terror betreiben.

[160] s. Anhang (Personen).
Sowohl Brasini als auch Bazzani treten im Verlauf des *Ventennio* als Architekten mit je einem Kirchenbau in Rom als Vertreter des dort in den 1920er Jahren noch vorherrschenden Traditionalismus auf (vgl. Kap. 9.2.4+9.2.5).

[161] Persico/Mariani 1977a, S. 21f. und Persico/Mariani 1977b, S. 22.

[162] Zur Theorie des *Ambientismo* bei Giovannoni siehe die Arbeiten von Klaus Tragbar: Tragbar 2007, Tragbar 2004 und Tragbar 2004a.

[163] vgl. Giovannoni 1913, S. 53-76 und Giovannoni 1913a, S. 449-472. Zur späteren Rezeption vgl. vor allem Rossi 1998.

[164] Enss 2017.

[165] Hierfür wird Marcello Piacentini, der auch von 1920-23 mit Giovannoni in Rom am Gartenstadtprojekt ‚Garbatella' arbeitet, zum Professor berufen.

[166] vgl. Kapitel 4.2: ‚restauro'.

[167] vgl. Tragbar 2004, S. 75.

[168] In Anlehnung an den Namen der Straße in der sich ihr gemeinsames Büro befindet, geht der Zirkel als Gruppo della via Sant'Orsola in die it. Architekturgeschichte ein.

[169] Zum Begriffsdilemma vgl. Ciucci 2005, S. 65-69.

[170] Bauträger ist die 1919 von dem Ingenieur Pier Fausto Barelli gegründete *Società anonima quartiere Moscova*. Barelli betreibt zugleich mit dem Architekten Vittorio Collonese ein Büro, in dem Muzio nach dessen Rückkehr nach Mailand als Freier Mitarbeiter erste berufliche Erfahrungen sammelt.
vgl. Irace 1994, S. 65.

[171] vgl. Kirk 2005 II, S. 69.

[172] Portoghesi 1994, S. 44.

[173] vgl. Tragbar 2004, S. 75.

[174] Trotz des offensichtlich größeren Bruches mit den Architekturgewohnheiten der Italiener passiert De Finettis Haus aufgrund des Trubels um Muzios Ca' Brütta relativ unbehelligt die öffentliche Meinung.

[175] vgl. Kirk 2005 II, S. 71f.
Zur 'Casa all'italiana' siehe: Avon 2004, S. 162-179. Der Anspruch der Herausgeber geht freilich noch viel weiter und tangiert nahezu alle Bereiche des häuslichen Lebens, so werden in einer Domus-Ausgabe vom April 1933 Kochrezepte und sogar eine *teoria del friggere* (eine Theorie des Frittierens oder Bratens) veröffentlicht. Interessant ist, dass die Gründung der einflussreichen Zeitschrift auf die Initiative eines Klerikers zurückgeht, der sich für die Verbreitung einer christlichen Laienkultur engagiert. Semeria wendet sich auf Empfehlung Ojettis an Ponti, um die Ideen ins Werk zu setzen. Im Januar 1928 erscheint schließlich die erste Ausgabe. Der Titel ‚Domus' mag dabei auch eine Anspielung auf die ‚Domus Dei' sein und zwar insofern es in der neuen Zeitschrift vor allem um das Haus und das häusliche Leben der Menschen (Christen?) gehen soll. 1930 veröffentlicht Semeria unter dem Titel ‚La famiglia umana e cristiana' ein Buch, mit dem er aus dem Konzept der Familie heraus die Verbreitung der christlichen Werte in der modernen Gesellschaft zu fördern sucht. Das Buch wird sieben Jahre später, inmitten der auch wegen strittiger Erziehungsfragen gespannten Beziehungen zum Staat, erneut aufgelegt. Auch wenn es in ‚Domus' nicht um Sakralarchitektur geht, bezeugt ihre Gründungsgeschichte das gestiegene Interesse klerikaler Persönlichkeiten an einer harmonischen Beziehung zwischen modernem Leben und christlicher Wertetradition.

[176] So hat vor allem Annegret Burg mit ihrem 1992 erschienen Beitrag den Bezug zwischen künstlerischem und architektonischem *Novecento* herausgearbeitet während Ciucci dem entgegengesetzt argumentiert:
vgl. Burg 1992 und Ciucci 2005, S. 65-69.

[177] Diese Aussage wurde mir von Muzios Schwiegertochter Mirella Muzio-Zevi in einem Gespräch am 14. Mai 2009 bestätigt. Dem gleichen Gedanken folgt auch Terry Kirk: Kirk 2005 II, S. 72.
Die retrospektive Aussage Muzios könnte m.E. aber auch Ausdruck einer gewissen Selbstverklärung sein.
[178] vgl. Kirk 2005 II, S. 72.
[179] vgl. Muzio 1930-31, S. 1082-1120.
[180] vgl. Bardi 1931. Von Februar bis Juni widmen sich alle großen Tageszeitungen der von Bardi aufgeworfenen Frage, bevor dann die angeheizte Polemik in die Auflösung des MIAR und die anschließende Integration eines Restteils in das RAMI mündet (rottura del fronte razionalista).
[181] Auf die Genese des architektonischen *Novecento* wird in Kap. 8.2 und 9.3.4 weiter eigegangen.
[182] vgl. Magni 1911.
[183] Tatsächlich mangelt es in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts nicht an baugeschichtlichen Studien zur Antike und der Renaissance, die ja bekanntlich die Plattformen für den Klassizismus stellen. Der Barock ist hingegen als Antithese zur klassischen Architektur in Verachtung geraten. So muss Magnis Beitrag als Versuch gewertet werden, das baugeschichtliche Spektrum wieder zu öffnen.
[184] Muratore 2004a, S. 31.
dt. „Es geht nicht um eine abstrakte oder romantische Wiederbelebung einer bedeutsamen Epoche der römischen Kulturgeschichte, sondern um das Wiederlesen eines immensen Schatzes der historischen Kreativität dieser Stadt".
[185] Zum Akademismus aus Sicht der Studenten siehe Quadrante 1934, S. 53f.
[186] So sieht sich Piacentini 1917 dem Vorwurf des ‚tedeschismo' (Deutschtümelei) ausgesetzt und muss, im Mittelpunkt eines reglerechten Skandals, die Fassade des Kinos auf eigene Kosten umgestalten.
Tragbar 2004, S. 77.
[187] vgl. Kap. 9.3.
[188] Auffällig ist außerdem, wie alle Strömungen der italienischen Moderne (*Movimento Moderno*) versuchen, um 1926 ihre Positionen klarer herauszuarbeiten und in den Kontext faschistischer Mythologie zu stellen. So, als hätte man realisiert, dass der Faschismus nach der Überwindung der Matteotti-Krise und mit der Herstellung einer neuen innenpolitischen Ordnung kein kurfristiges Phänomen bleiben und er sich im Gegenteil kraft seiner Auftragskompetenz zum Taktgeber architektonischer Entwicklung mit hohen repräsentativen Ansprüchen an die Architektur verfestigen würde.
[189] vgl. Gentile 2005 und Gentile 2008.
[190] Mussolini 1922a.
dt. „Das Rom, das wir ehren, ... ist ein anderes: Es besteht nicht aus ruhmvollen Steinen, sondern aus lebendigem Geist; es ist keine nostalgische Betrachtung der Vergangenheit, sondern hartnäckige Vorbereitung der Zukunft. Rom ist unser Ausgangs- und Bezugspunkt, es ist unser Symbol, oder wenn man so will, unser Mythos. Wir träumen von einem römischen Italien, einig und stark, diszipliniert und imperial. Vieles von dem unsterblichen Geist Roms lebt im Faschismus wieder auf: Römisch ist das Liktorenbündel, römisch ist unser Kampfbund, römisch sind unser Mut und unser Stolz: ‚Ich bin ein Römer'."
[191] vgl. hierzu Nicoloso 2004c, S. 294-305.
[192] Nicoloso 2004, S. 57.
dt. „um sie in Richtung eines Architekturschaffens zu lenken, das sich zunehmend dem Faschismus und der *italianità* verpflichtet."
[193] vgl. Turi 1994, S. 29-43.
„Freiberuf", „beaufsichtigte Freiheit".
[194] Die Zeitschrift ist nach ‚Architettura Italiana' die älteste Architekturzeitschrift des Landes.
[195] Marconi 1983, S. 13.
dt. „architektonische Entwicklungen höchster Aktualität".
[196] vgl. weiterführend: Marconi 1983, S. 7-17.
[197] Demnach findet das *Barocchetto* seinen gelungensten Ausdruck in den beiden von Giovannoni in Rom konzipierten Gartenstädten Monte Sacro und Garbatella. In deren Zusammenhang es sich als ein vernakulärer Stil mit Neigung zum Pittoresken und Populären äußert. Weitere Beispiele bieten die IACP-Projekte Sabbatinis.
[198] Diese Methode der Aneignung, die hier in die *italianità* hineinspielt, ist keinesfalls ein auf den italienischen Kontext begrenztes Phänomen. Vielmehr lässt es sich für den Prozess der Nationenbildung verallgemeinern. So haben bspw. Eugen Weber für das Frankreich der Dritten Republik und Orlando Figes für das zaristische Russland auf die Bedeutung des volkstümlichen Mythos für Nationalbewegungen hingewiesen. Es liegt aber auch nahe, dass bei der Herausbildung einer nationalen Identität das volkstümliche Moment, dem vor allem in den jungen und weitgehend agrarisch verfassten Nationen wie Italien großes Gewicht zufällt, zumindest einen Teil des nationalen Bewusstseinssubstrats bereithält.
vgl. weiterführend u.a. Figes 2011, S. 88f und Weber 1976.
[199] Muratore 2004, S. 87.
dt. „Manier der Alten".
[200] vgl. Accasto 1971, S. 371.
[201] Marconi 1996, S. 43.
dt. „kultivierte Mundart", „ländliche Mundart".
[202] vgl. Ciucci 2005, S. 85f.
[203] vgl. weiterführend: Brunetti 1993, S. 65; Accasto 1971, S. 361 + 371-373; Muratore 1995; Muratore 2004, S. 84-88 und Ciucci 2005, S. 85-92.

[204] Anders als das *Novecento* erlangt das *Barocchetto* folglich kaum Durchschlagskraft; spätestens mit Aschieris Pastificio Pantanella (1929) ist es überholt. Rückblickend entpuppt es sich als unlöslich mit der Erfahrung der römischen Gartenstadt-Planungen verbunden. Mit dem Maßstabssprung in der römischen Wohnquartierbebauung wird es als Ausdrucksmittel eines romantischen Idylls obsolet. Als Teil eines längeren Prozesses sieht das *Barocchetto* jedoch einige jener Architekten involviert, die später maßgeblich an der Erneuerung der Architektursprache bis hin zur Nivellierung im *Stile Littorio* mitwirken: unter anderem Pietro Aschieri, Giuseppe Capponi, Mario De Renzi, Enrico Del Debbio, Alessandro Limongelli, Gaetano Rapisardi und Arnaldo Foschini; mitunter sind sie am Bau der Gartenstädte beteiligt und realisieren in der Folge etliche epigonale Stadthäuser, bevor sie sich im Reigen der Architekturdebatte entweder dem Rationalismus und später dem Staatsmonumentalismus zuwenden, oder wie Del Debbio aufgrund ihrer Intransigenz marginalisiert werden. Bezeichnenderweise wird der Ausdruck *Barocchetto* im weiteren Verlauf seinem ursprünglichen Zusammenhang enthoben und ähnlich wie der Terminus Zuckerbäckerstil in Deutschland zum Kampfbegriff der it. Moderne.

[205] vgl. Kap. 14.2.

[206] Die Gründer sind die allesamt nach 1900 geborenen und überwiegend am Mailänder Polytechnikum ausgebildeten Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava und Giuseppe Terragni. Libera stellt dabei als einer der ersten Absolventen der neugegründeten ‚Scuola Superiore' in Rom eine Ausnahme dar. Die vier Teile des Manifests erscheinen zwischen Dezember 1926 und Mai 1927 in ‚La Rassegna Italiana'.
Eine deutsche Übersetzung der ‚Quattro Note' hat erstmals Ulrich Hausmann vorgenommen: vgl. Pfammatter 1996, S. 164-188.

[207] Hierzu insbesondere der zweite Teil des Manifests mit den Ausführungen über die als „internationales Erbe" gedeuteten grundlegenden Formen eines technisch zeitgemäßen und logisch-rationalen Konstruktivismus: vgl. Pfammatter 1996, S. 169-178.

[208] vgl. ‚Quattro Note' zit.n. Pfammatter 1996, S. 166.

[209] ‚Quattro Note' zit.n. Pfammatter 1996, S. 167.

[210] ‚Quattro Note' zit.n. Pfammatter 1996, S. 167.

[211] vgl. hierzu die Analogie zur Typenlehre Aldo Rossis in: Rossi 1998.

[212] ‚Quattro Note' zit.n. Pfammatter 1996, S. 169.

[213] Terragni 1940.
dt. „Stolz muss man für ein großartiges Erbe empfinden, jedoch ohne auf ein eigenes Leben zu verzichten. In der Kunst bedeutet dies (wie uns der Duce lehrt), ‚neben dem alten ein neues Patrimonium ' zu erschaffen, anstatt es auf den Überresten des alten zu errichten."

[214] vgl. ‚Quattro Note' zit.n. Pfammatter 1996, S. 169.

[215] „Ohne sie in den Rang eines baulichen Beispiels heben zu wollen [...], so ist doch klar, daß die Werkhallen der Fiatwerke Lingotto eines der wenigen italienischen Beispiele für eine Industriearchitektur mit einigem architektonischen Wert sind. Sie belegen, daß aus der vollkommenen Harmonie zwischen architektonischen Lösungen und gestellten Anforderungen (in diesem Fall der scheinbare paradoxe Wagemut, auf dem Dach des Gebäudes die überhöhte Fahrbahn anzubringen, und die innere Logik dieses Gebäudeteils) eine plastische Gestalt entstehen kann, die auch für sich genommen einen Wert hat. Es ist ganz klar, daß man auf diesem Wege mittels einer Vervollkommnung durch Selektion zu einer Monumentalität gelangen kann. Genau in der selben Logik schuf Rom, um das gestellte Problem des Amphitheaters zu lösen, einen vollkommenen, lebendigen Organismus, das Kolosseum, das für uns heute eine plastische Form darstellt, die, vollkommen unabhängig von dem Zweck, für den sie erschaffen wurde, einen absoluten monumentalen Wert besitzt."
‚Quattro Note' zit.n. Pfammatter 1996, S. 185. Die Bedeutung des Lingotto als Bezugspunkt der italienischen Moderne wird umso verständlicher, wenn man bedenkt, dass es das einzige italienische Bauwerk ist, das Le Corbusier in seinem epochalen Werk ‚Vers une architecture' im Zusammenhang mit der Moderne aufführt. Tatsächlich ist das industriell geprägte Turin in den 1910er und 1920er Jahren Italiens Laboratorium moderner Architektur. Der Lingotto ist dabei nur das prominenteste Beispiel für die von aufgeschlossenen Industriellen wie Agnelli und Gualino geförderte Architektenszene um Pagano und Levi-Montalcini sowie den Kritiker Persico. Erst mit dem *Gruppo 7* verschiebt sich der Schwerpunkt rationalistischer Architektur nach Mailand. Pagano und Persico ‚emigrieren' in die lombardische Hauptstadt, um dort redaktionelle Engagements anzunehmen. Die bedeutensten Zeitschriften der italienischen Moderne werden ebendort gegründet (Domus, Casabella, Edilizia Moderna, Rassegna di Architettura, La Casa, Quadrante). Bezeichnend ist auch der Umzug der Monzeser Kunstgewerbeausstellung nach Mailand im Jahre 1933 und respektive die Begründung der Mailänder Triennale mit dem Schwerpunkt auf der Architektur. Rom erweist sich indessen als Kondensationspunkt verschiedener Tendenzen und gegenüber radikalen Tendenzen refraktär. vgl. Saggio 2011, S. 53.

[216] ‚Quattro Note' zit.n. Pfammatter 1996, S. 187.

[217] Gardella 1996, S. 8.
dt. „das Wesen rationalistischer Klassizität liegt nicht in einem mimetischen Rekurs auf eine bestimmte Epoche

- sei es der Renaissance oder einer anderen - begründet. Vielmehr ist es eine zeitlose, universelle Klassizität, die nach einer Ordnung, einem Maß, einer Modulation sucht, die bei Lichte besehen die architektonischen Formen ihrem Wesen nach und entsprechend ihrer Beziehungen untereinander als Teile einer Einheit erfahrbar macht."

[218] Zur Zuneigung Mussolinis gegenüber dem MIAR vgl. Paganos Äußerungen in der ‚Rassegna mensile illustrata' vom April 1931 und in der Casabella vom Juni 1934; wiedergegeben in: De Seta 2008, S. 3-12. Besonders konzis drückt Ico Parisi den zeitweiligen Erfolg der relativ kleinen und regional geformten Gruppe radikaler Architekten aus. Als Mitarbeiter Terragnis befindet sich Parisi sehr nah am ‚Gruppo Como', der sozusagen die Speerspitze des *Movimento Razionalista* bildet. Laut Parisi sei vor allem die Präsenz und das Wohlwollen Margherita Sarfattis sowie das Interesse des damaligen Kulturministers Bottai ein Garant für die Anerkennung durch den *Duce*.
vgl. Parisi 1996, S. 9f.

[219] Die Triennale von Monza, die seit 1933 nach Mailand umgezogen ist, ist in den 1920er und 1930er Jahren ein wichtiger Schaukasten der aktuellsten architektonischen Entwicklungen in Italien und der jeweiligen Stimmungslage. Tatsächlich gelingt es den Rationalisten, bei der letzten Ausgabe der Triennale in Monza (1930), nicht wie drei Jahre zuvor nur Zeichnungen und Entwürfe zu zeigen, sondern auch umgesetzte Projekte. Damit wird die Ausstellung im Jahre 1930 zum Präludium der schicksalhaften zweiten Ausstellung des MIAR im April 1931. Zur frühen Geschichte der Triennale hat Agnoldomenico Pica ein auf eigenen Erfahrungen fundiertes Buch vorgelegt: Storia della Triennale di Milano. 1918-1957. Mailand 1957.

[220] Obwohl das MIAR offiziell erst im Dezember 1930 konstituiert wird, ist es spätestens seit dem Auftritt des *Gruppo 7* als Bewegung präsent. Der Vollständigkeit wegen muss hier erwähnt werden, dass Angiolo Mazzoni im Jahr da Terragni den Auftrag für das Novocomum erhält in Calambrone bei Pisa mit dem Ferienheim Rosa Maltoni Mussolini den vermutlich ersten rationalistischen Bau der faschistischen Epoche realisiert. Jedoch hat dieses Bauwerk ebenso wie sein Architekt im Gegensatz zu Terragnis Novocomum keinen determinierenden Einfluss auf die Architekturdebatte. Zumal Mazzoni nicht in die Bewegung der Rationalisten eingebunden ist. Ferner steht er als Bologneser außerhalb der progressiven Architektennetzwerke in Como, Mailand und Turin. Indessen formiert sich um Terragni in dessen Heimatstadt Como eine heterogene Gruppe, die, etwas vereinfachend als Gruppo Como bezeichnet, die vorderste Avantgarde der italienischen Zwischenkriegsmoderne bilden wird. Ihrem engeren Kreis gehören – neben Terragnis Bruder Attilio, den Büromitarbeitern Lingeri, Parisi und Sartoris – die Architekten und Ingenieure Mario Cereghini, Gianni Mantero, Adolfo Dell'Acqua, Gabriele Giussani, Oscar Ortelli und Carlo Ponci sowie die Künstler Mario Radice, Manlio Rho, Marcello Nizzoli und der Philosoph Franco Ciliberti an. Außerdem die Kritiker Carlo Belli, Pier Maria Bardi und Massimo Bontempelli.
vgl. weiterführend: Cani/Rostagno 2004.

[221] Darüber hinaus dürfte nicht unerheblich gewesen sein, dass Terragnis Bruder Attilio kurz zuvor zum Podestà Comos ernannt worden ist.

[222] Pfammatter 1996, S. 185.

[223] Frappierend hier die Ähnlichkeit mit der von Aldo Rossi später im Rekurs auf die in Venedig als Fragment erhaltene Säule Filaretes angewandte Eckgestaltung mit einem hohen Zylinder: vgl. insbesondere die von Rossi entworfenen Gebäudekomplexe in der südlichen Friedrichstraße in Berlin und im Quartier Fontivegge in Perugia. Ferlenga 1999, S. 98-103 und 110-115.

[224] Gardella 1996, S. 8.
dt. „eine zeitlose, universelle Klassizität, die nach einer Ordnung, einem Maß, einer Modulation sucht, die bei Lichte besehen die architektonischen Formen ihrem Wesen nach und entsprechend ihrer Beziehungen untereinander als Teile einer Einheit erfahrbar macht."

[225] Freilich muss hinzugefügt werden, dass die radikale Modernität der Außengestaltung des Novocomums im Inneren keine Entsprechung gefunden hat. Mit seiner traditionellen Fluranlage ist das für Italien so revolutionäre Haus noch weit von den neuesten Konzepten der Grundrissgestaltung eines Le Corbusier entfernt.

[226] Hierzu muss auf eine spätere Einschätzung Ernesto Nathan Rogers (Mitglied der Gruppe BBPR) hingewiesen werden, die die fast deckungsgleiche Annäherung des *Razionalismo* an das Regime als einen Irrtum bewertet: „Io credo che la base del nostro errore sia stata in una confusione filosofica. Ci basavamo sul sillogismo che, grosso modo, diceva così: il fascismo è una rivoluzione, l'architettura moderna è rivoluzionaria, dunque deve essere l'architettura del fascismo."
Rogers 1976, S. 335.
dt. „Ich denke, dass unser Fehler in einem philosophischen Missverständnis begründet liegt. Wir beriefen uns auf eine logische Folgerung, die in etwa so lautete: Der Faschismus ist eine Revolution, die Architektur der Moderne ist revolutionär, folglich muss sie die Architektur des Faschismus sein."

[227] 1926 wird mit der Ausschreibung von zwei nationalen Ideenwettbewerben deutlich, dass das Regime an einer eigenen architektonischen Ausdrucksform interessiert ist: Insbesondere junge Architekten werden aufgefordert, Idee für eine neue Bäder- und Sportanlage in Rom, sowie für die Inneneinrichtung eines herr-

schaftlichen Botschaftsgebäudes zu entwickeln. Im Ausschreibungstext heißt es unter anderem: „Der Faschismus ist von seiner Pflicht überzeugt, nach einem Jahrhundert der Abhängigkeit von ausländischen Kunstentwicklungen, die Neubildung eines nationalen künstlerischen Bewusstseins in jeglicher Hinsicht zu befördern.“ zit.n. Estermann-Juchler 1982, S. 70.

[228] Die zweite Ausstellung des MIAR bezieht sich nun nicht mehr ausschließlich auf den *Razionalismo*, sondern steht unter dem Titel ‘Erste Ausstellung moderne Architektur’ auch den übrigen Tendenzen des *Movimento Moderno* offen. Zur Genese des MIAR: Cennamo 1973.

[229] Muratore 2006, S. 15. Muratore bezieht sich hier offensichtlich auf den unbedingten Radikalismus der frühfaschistischen Squadristen, um der ideologischen Intransigenz der Rationalisten Ausdruck zu verleihen. Der Begriff hat sich in der Geschichtsforschung inzwischen etabliert, um die revolutionäre Phase des Rationalismus in der italienischen Architekturdebatte von 1926 bis 1933 zu bezeichnen. Also jene Zeitspanne, in der die Protagonisten von einem unausweichlichen Sieg ihrer Sache überzeugt sind und entsprechend auftreten. Der Begriff findet sich auch bei Giorgio Ciucci, der ihm ein eigenes Unterkapitel widmet: Ciucci 2005, S. 99-104.

[230] Casciato 2004, S. 208.
dt. „Die öffentlichen Bauvorhaben sind der eigentliche Motor des Faschismus und in vielerlei Hinsicht verkörpern sie dessen erneuerndes Antlitz.“

[231] Ciucci 2005, S. 129.
dt. „Saison der Wettbewerbe”.
Allein im Biennium 1933/34, also nach dem Entscheid in Florenz, werden mehr als 100 öffentliche Wettbewerbe ausgeschrieben. 1933 betont Calza Bini nochmals wie wichtig das Wettbewerbswesen ist, um die Profession des Architekten zu behaupten und das Monopol der Stadtplanungsämter zu brechen. Schließlich sind vor allem die bisherigen Wettbewerbe für Stadtentwicklungspläne an der Willkür der Stadtplanungsämter gescheitert.
vgl. weiterführend: Casciato 2004, S. 208-233; Ciucci 2005, S. 129-151 und Spagnesi 2010, S. 354-375.

[232] Edoardo Persico zit.n. Polo 1993, S. 15.

[233] David P. Handlin hat in seiner Geschichte der Amerikanischen Architektur darauf hingewiesen, dass der zwischen 1929 und 1933 starke Rückgang der Bauaktivität (allein in New York werden mehr als 80% der Architekten arbeitslos) dazu beigetragen hat, die Freiräume für den Architekturdiskurs zu weiten (vgl. Handlin 2004, S. 197f). Obwohl in Italien die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise keineswegs vergleichbar sind, besteht möglicherweise ein indirekter Zusammenhang mit dem Aufleben der Architekturdebatte in Italien. Wie schon mehrfach dargestellt worden ist, sind die determinierenden Faktoren des italienischen Architekturdiskurses zwar anders gelagert als etwa in den USA, die Tatsache aber, dass die Baukonjunktur im faschistischen Italien erst mit den Bauprogrammen ab 1932 an Fahrt gewinnt, legt dennoch die Vermutung nahe, dass der theoretische Diskurs um 1930 durch die Eintrübung der Baukonjunktur indirekt profitiert haben könnte. Schließlich sind die jungen, radikalen Architekten aufgrund fehlender gesellschaftlicher Anerkennung zunächst kaum in der Lage ihre Projekte und Ideen in Bauwerke umzusetzen und deshalb auf die Propaganda mittels Zeitschriften und Ausstellungen als primäres Kommunikationsmittel angewiesen. Zur gleichen Zeit werden zahlreiche einschlägige Zeitungen und Zeitschriften aus der Taufe gehoben, die Zahl der Ausstellungen mit ausgewiesenem Bezug zur Avantgarde nimmt zu, nicht zuletzt wird die Biennale von Monza nach Mailand verlegt. Eine eingehende Untersuchung, ob und inwiefern die bauwirtschaftlichen Entwicklungen um 1930 den italienischen Architekturdiskurs belebt haben, steht allerdings noch aus.

[234] vgl. Handlin 2004, S. 197.

[235] Christine Beese vertritt die These, dass diese Initiative Piacentinis vermutlich auf die Spannungen zurückgeht, die aus den verschiedenen kursierenden Plänen zur Freilegung (Brasini, Ricci) und den Ansprüchen einer behutsamen Erneuerung im Sinne der *Associazione Artistica fra i Cultori* und somit von Giovannonis *Diradamento* erwachsen (hierzu Beeses Vortrag ‘Ein neues Stadtzentrum für Rom. Zur Stadterweiterungsplanung ‚La Grande Roma‘ (1924-26) von Marcello Piacentini beim baugeschichtlichen Kolloquium des Fachgebiets Baugeschichte am Karlsruher Institut für Technologie am 22. Januar 2014.). Mir erscheint eine Mischung aus Verantwortungsgefühl, beruflichem Interesse und politischem Opportunismus daher plausibel.

[236] Brasini sieht einige Kahlschläge zur Freilegung der Monumente vor, so dass unter anderem eine Blickbeziehung von der Piazza Colonna bis zum Pantheon entstehen kann. Dem gegenüber stehen die Planungen Piacentinis, in denen durch die Rückverlegung der Stazione Termini im Bereich zwischen Castro Pretorio und Quirinal ein neues Zentrum geschaffen werden soll. Piacentini publiziert schließlich im Januar noch einen letzten Versuch, für eine schonendere Stadterweiterung einzutreten, bevor er sich den ideologischen Ansprüchen ergibt und sich zum Vorreiter einer am Mythengeflecht des Regimes ausgerichteten Architektur und Stadtplanung entwickelt. Denn im Frühjahr 1926 bemüht sich Piacentini schließlich um die Schaffung einer faschistischen Platzanlage in Rom (Foro Littorio) – allerdings vergebens. Der von einem anonymen Verfasser (Pseudonym ‚Voltaire‘) dazu in einer Tageszeitung

vorgebrachte Kommentar „troppo foro, poco littorio“ (zu viel Forum, zu wenig liktorisch) spielt denn auch darauf an, dass Piacentinis Idee zu viele Anleihen von bereits bekannten Modellen der Stadtgestaltung nehme, als dass sie einer faschistischen Stadtplanung und Architektur einen originären und zeitgemäßen Ausdruck geben könnte (vgl. Voltaire 1926). Ein weiteres frühes und vergleichbares Beispiel ist Piacentinis Planung für ein Foro Littorio in Genua, die im Mai 1926 publiziert wird (als Piazza della Vittoria nur teilweise umgesetzt, vgl. Kap. 13.3.1). Bei alledem wird deutlich, dass der Diskurs einer faschistischen Kunst bzw. Architektur und Stadtplanung überhaupt erst angestoßen wird; zu diesem frühen Zeitpunkt ist man noch zehn Jahre von der Affirmation des *Stile Littorio* entfernt.

Hierzu Christine Beese in ihrem Vortrag ‘Ein neues Stadtzentrum für Rom. Zur Stadterweiterungsplanung ‚La Grande Roma‘ (1924-26) von Marcello Piacentini’ beim baugeschichtlichen Kolloquium des Fachgebiets Baugeschichte am Karlsruher Institut für Technologie am 22. Januar 2014. Außerdem Beese 2016.

[237] Der Entwurf Piacentinis geht offenbar auf Skizzen Mussolinis zurück, was vielleicht auch die allzu bildhafte Sprache der Architektur erklärt. vgl. Soragni 1993, S. 8f.

[238] Weiterführend: Tragbar 2012atadt 2012, S. 229–246.

[239] vgl. Nicoloso 2008, S. 174.

[240] Tatsächlich wird in Italien Luigi Moretti gegen Ende der 1930er Jahre als Vertreter einer unter dem Faschismus herangewachsenen Architektengeneration von Mussolini zum Architekten der Zukunft erkoren. Als Planer der persönlichen Gemächer des *Duce* und einiger anderer prestigeträchtiger Projekte avanciert er zum Favoriten Mussolinis. In der Nachkriegszeit wird Moretti, von Muratore als der größte römische Architekt des 20. Jahrhunderts gepriesen, seine großartige Karriere fortführen. Von ihm stammt im kirchenbaulichen Bereich der herausragende, jedoch vielleicht gerade wegen seiner visionären Kraft nicht realisierte Entwurf für die Konzilskirche Sancta Mater Ecclesiae (1965-70).

[241] Mussolini äußert dies Worte 1926 während einer Rede an der Kunstakademie in Perugia. Die Rationalisten der ersten Stunde machen sich diese zu Eigen, indem sie bei der zweiten Ausstellung des MIAR (1931) über dem Eingang angebracht werden. Ferner greift werden sie von Bardi in seinem ‚Rapporto‘ (1931) aufgegriffen, wobei er das Zitat allerdings abwandelt, indem er es in den Dativ („dobbiamo crearci“) setzt. Im selben Jahr erscheinen die Worte des *Duce* zur Zierde des Kopfbaus im Entwurf Paganos für die Via Roma in Turin. 1940 ist es dann Terragni, der im ‚Discorso ai Comaschi‘ die Aussage wieder aufgreift und sie bezogen auf seine Entwürfe für die Cortesella und die Casa Vietti verwendet.

Benito Mussolini (1926) zit.n. Ciucci 1996a, S. 70. vgl. außerdem: Bardi 1931b, S. 7 und Terragni 1940.

dt. „Wir müssen ein neues Patrimonium erschaffen, das neben dem der Antike bestehen kann, wir müssen eine neue Kunst erschaffen, eine Kunst unserer Zeit, eine faschistische Kunst.“

[242] Für eine Beschreibung der Collage: Bardi 1931c und Bardi 1933.

[243] Etwa zur selben Zeit, wenngleich mit weit geringerer Wirkung, mahnt Alberto Sartoris indirekt an, dass sich auch die Politik (gemeint ist vermutlich das Regime) von abgestorbenen Kulturen distanzieren müsse, um eine neue Kultur prägen zu können.

vgl. Sartoris 1997 (1931), S. 30.

[244] vgl. Minnucci 1973, S. 6f.

[245] Zunächst wird die Collage unter dem Druck der von ihr entfachten Polemik und auf Anordnung des Architektensyndikats Calza Binis zeitweilig von der Ausstellung entfernt. Einige Zeit später ordnet aber Mussolini persönlich deren Wiederausstellung an.

vgl. Tentori 1990, S. 53f.

[246] vgl. Bardi 1931b und Nicoloso 2008, S. 116-122.

[247] vgl. hierzu auch De Seta 1988, S. 7-12.

[248] Bardi 1931b, S. 140.

dt. „Für den Faschismus bauen bedeutet, etwas für die Ewigkeit zu erschaffen. Ein Glück verheißendes Werk wartet darauf, von den jungen Generationen in allen Bereichen nationalen Lebens vollbracht zu werden: selbstverständlich aber gebührt den Baumeistern dabei die schwierigste aller Aufgaben, nämlich die gigantische Spur Mussolinis mit der Konsistenz der Steine, des Betons, des Stahls und den vornehmsten und beständigsten Elementen der Natur und des Geistes, gespickt mit einem Hauch italienischer Kunst, zur Bewunderung durch alle nachfolgenden Generationen festzuhalten. Und mit Blick auf diesen von den Italienern bereitwillig aufgenommenen Auftrag wendet sich die Jugend nun an Mussolini, damit er endlich das Glück der nunmehr schlecht bestellten Architektur entscheide. Mit ihrem Begehren erbittet die Jugend von Mussolini eine Antwort; und was Mussolini antworten wird, wird ihr recht sein, denn Mussolini hat immer Recht.“

[249] Bardi 1931b, S. 140, S. 111.

dt. „Die Architektur muss zur Nacktheit der Volumen zurückgeführt werden [...]. Der Dekorativismus entspringt demnach der Laune des Auftraggebers und darf unter keinen Umständen vom Künstler befriedigt werden.“

1942 wird ein von Bottai bereits 1939 erarbeitetes Gesetzespapier veröffentlicht, das den Tenor eben dieser Forderungen aufgreift, allerdings infolge politischer Manöver nicht verabschiedet wird.

[250] Bardi 1931b, S. 139.

dt. Die Zeit ist gekommen, dass die Söhne unserer Zeit die Herausforderung annehmen und die Zukunft der Architektur entscheiden."

[251] Tentori 1990, S. 54.

[252] vgl. Piacentini 1932a, S. 516. Vaccaro arbeitet von 1922 bis 1930 im Büro Piacentinis und parallel dazu auch selbstständig. Wohlgemerkt geht mit Vaccaros Hinwendung zur Moderne auch ein Streit mit Piacentini über die Urheberschaft im Entwurf für den Palazzo delle Corporazioni in Rom einher (beide hatten 1927 mit eigenen Entwürfen erste Preise errungen und anschließend zusammengearbeitet).

[253] vgl. weiterführend Kap. 9.3.4.

[254] vgl. [Persico] 1930, S. 37.

[255] So erhält etwa Terragni mit dem Auftrag für die Gestaltung der Sala O, eine seiner wenigen Gelegenheiten, in der Hauptstadt zu wirken.

[256] Stone 1998, S. 130.

[257] Was soviel wie ‚Bereit' oder ‚Anwesend' bedeutet.

[258] Mussolini ersetzt hier bewusst die von Libera und Valente ursprünglich vorgesehene laizistische Skulpturengruppe mit Fasces.

[259] Der Beitrag Liberas wird von Pacini als herausragend („più notevole") klassifiziert, v.a. wegen der gelungenen Symbolik, die sich aus dem Zusammenspiel des Fascesturms mit dem „genialen" kryptaähnlichen Sakrarium ergibt.

vgl. Pacini 1934a, S. 235f.

[260] Das Konzept, die Symbole des Faschismus und des Katholizismus architektonisch miteinander zu verknüpfen, wird acht Jahre nach der ‚Mostra della Rivoluzione Fascista' unter ganz anderen politischen Rahmenbedingungen in dem von Moretti entworfenen Sacrario dei martiri im Foro Mussolini nicht mehr wiederholt. Dort gibt es keine Kreuze, Fasces oder Schriftzüge mehr, alles erscheint nunmehr aufgelöst in der Mystik des zur absoluten Religion erhobenen Faschismus; einzig ein mächtiger monolithischer Altar scheint darauf zu warten, dass das faschistische Volk das letzte Opfer zu dessen Ruhme erbringt.

[261] vgl. Kap. 12.4.2.

[262] Terza Mostra nazionale di Architettura razionale. Terragni gehört der Auswahlkommission an. Außerdem stellt er hier bisher nicht veröffentlichte Entwürfe aus, darunter eine Studie für eine Kathedrale aus Stahlbeton. Finanziert wird die Ausstellung von der Ortsgruppe ‚G. Mariani' des PNF, während die örtliche Sektion des Architektensyndikats die Schirmherrschaft übernimmt. Plinio Marconi berichtet in der Maiausgabe der ‚Architettura'.

[263] Der in Pistoia geborene Michelucci unterhält seit jeher gute Kontakte zu dem ebenfalls aus Pistoia stammenden Intellektuellen Roberto Papini. Dieser ist wiederum eng mit Piacentini verbunden, der seinerseits als Accademico d'Italia und einflussreichster Architekt Italiens („pontefice del gusto nell'Italia tra le due guerre") den in Rom unterrichtenden und mit seinen Entwürfen zwischen Tradition und Moderne vermittelnden Michelucci in seine nationale Strategie zur Neuordnung der Architektenausbildung und des Berufsstandes einbindet. Es ist zu vermuten, so der Architekturhistoriker Roberto Dulio, dass diese Verbindungen und die innerhalb der Moderne grundsätzlich offene Haltung Micheluccis die Integration der Akademisten in die dritte MIAR-Ausstellung begründen und in deren Folge die Voraussetzungen für Micheluccis Berücksichtigung bei der Planung der *Città universitaria* in Rom (1932-35) und die Entscheidung im Wettbewerb für den Bahnhof von Florenz (1932) schaffen. Einen weiteren Beleg hierfür gibt die Tatsache, dass das Resultat der Ausstellung von Plinio Marconi in der Mai-Ausgabe von Piacentinis Architettura veröffentlicht wird.

vgl. Dulio 2006, S. 39-44 + 90 (FN).

[264] vgl. hierzu die Reaktion des MIAR in einem stellvertretend von Gino Pollini an Michelucci geschriebenen Brief vom 25. Februar 1932, wiedergegeben in Dulio 2006, S. 44.

[265] Für das Manifest des RAMI siehe Il Lavoro Fascista, 21. Mai 1931.

[266] Piccinato gewinnt den Wettbewerb für die Planung von Sabaudia, Minnucci wird Sekretär Piacentinis bei dessen Leitung der *Città universitaria* und Libera gewinnt mit De Renzi den Wettbewerb für den Palazzo delle Poste am Aventin.

vgl. Saggio 2011, S. 52.

[267] Marcello Piacentini zit.n. Architettura e arti decorative 1930-31, S. 633.

dt. „höchsten gemeinsamen Ideale".

[268] vgl. Architettura e arti decorative 1930-31, S. 631-640.

[269] Während die ‚Mostra della Rivoluzione Fascista' im Jahr zuvor den politischen Aspekt vor allem in Verbindung mit dem neuernden Moment sowohl der modernen Architektur als auch des Faschismus betont hat, geht es bei der V. Triennale darum, die Errungenschaften der zurückliegenden Jahre faschistischer Herrschaft im Zeichen der wirtschaftlichen und praktischen Leistungsfähigkeit des Regimes zu präsentieren. Entsprechend lautet das Motto der Ausstellung ‚L'Italia che verrà' (Das Italien, das sein wird). Das Baugewerbe spielt nicht nur für das öffentliche Selbstzeugnis des Faschismus eine Rolle, sondern auch als Wirtschaftsfaktor, als Zeichen eines tatkräftigen – und wie die Autarkiepolitik vor allem in Verbindung mit der Bauproduktion nahelegt – auch unabhängigen Regimes.

[270] vgl. Pica 1957.

[271] Der überaus aggressive und fundamentalistische, ehemalige Squadrist Farinacci gerät aufgrund wiederkehrender Meinungsverschiedenheiten mit Mussolini für einige Jahre (1930-35) in das politische Abseits, bevor als einer der Unterhändler die das Bündnis mit dem Hitler-Regime bereiten wieder mehr in Erscheinung tritt. Als Herausgeber der ultra-faschistischen Zeitung ‚Il regime fascista' kann er im Zuge der fünften Triennale eine entschiedene Polemik gegen die Architektur der Rationalisten entfachen, die er schließlich als Ausgeburt des Bolschewismus diskreditiert. Es muss angemerkt werden, dass der von Muzio im Sinne eines vereinfachten, an lombardischen Vorbildern orientierten Klassizismus entworfene Palazzo dell'Arte eine interessante Bühne für das vielversprechende Zusammentreffen von Novecento und *Razionalismo* gibt, bevor besagte rigorose Debatte das pluralistische Klima der Ausstellung untergräbt.

[272] Der Kritiker Antonio Nezi nimmt die Triennale zum Anlass für ein breites Resümee der aktuellen Architekturproduktion: vgl. Nezi 1933, S. 139-160. Der innere Widerspruch des von mir hier verwendeten Oxymorons einer ‚konservativen Moderne' erscheint mir angemessen, um die Dialektik der Architekturdebatte wiederzugeben. Der Ausdruck reflektiert den Anspruch einer bestimmten Strömung innerhalb der Architekturtendenzen, die für eine moderne Architektur einsteht, ohne jedoch die Brücken zur Tradition abbrechen zu wollen. Die Idee für den Begriff stammt von einer Analogie zu den Begriffen ‚Radikalliberale' und ‚Konservativliberale' wie sie von Orlando Figes für die liberalen politischen Strömungen im vorrevolutionären Russland verwendet worden sind. Erstere sind demnach diejenigen Liberalen, die eine radikale Veränderung der politischen und gesellschaftlichen Ordnung anstrebten, die anderen hingegen jene Liberale, die eine Veränderung innerhalb der bestehenden Ordnung wöllten. Auf die Architektur übertragen, stehen die Radikalen für eine grundlegend neu verstandene, gegenwartsbezogene Architektur, die Konservativen hingegen für eine Erneuerung im Bewusstsein für die Tradition, somit für eine Moderne mit bewahrenden (konservierenden, konservativen) Eigenschaften.
vgl. Figes 2011, S. 210.

[273] Ojetti 1954, S. 414.
dt. „Und dann dieses Novecento, Novecento. Diese schrecklichen Figuren […] die jeglicher Tradition und italienischer Kunst entrückt sind. Es ist Zeit damit aufzuhören, ich sage, es reicht jetzt."

[274] vgl. Bona 2004, S. 156-161.
dt. Einreihung, Nivellierung.

[275] Die anfängliche Geschlossenheit der rationalistischen Bewegung hat sich mit dem zeitweiligen Erfolg und der Etablierung einzelner Kräfte verflüchtigt. Bardis Appelle erweisen sich rückblickend als verklärende Versuche, eine Einheit zu beschwören, die es so nicht gibt. Die intransigenten Architekten der italienischen Avantgarde um Terragni werden in die Provinz marginalisiert und von öffentlichen Aufträgen ferngehalten. Pagano sucht derweil eine gemeinsame Ebene mit Piacentini, die ihn mit Blick auf das Großprojekt für die römische Universität weiterbringt. Eine Kooperation deren irritierendes Zeugnis schließlich der von beiden zusammen mit Cesare Valle in hybridischer Sprache entworfene italienische Pavillon für die Weltausstellung in Paris (1937) ist. Die weniger fundamentalistischen Mitglieder des MIAR finden sich bekanntlich im RAMI absorbiert. Spätestens jetzt, erweist sich das architektonische Bekenntnis als Kriterium für die vom Regime geübte Selektion bei der Vergabe seiner Aufträge.
vgl. weiterführend: Muntoni 2010, S. 1-39.

[276] Diese führen Ende der 1930er Jahre unter anderem zu einer aggressiven Konfrontation Paganos mit Bardi, Terragni und Sartoris, in die, wie von Ciucci angedeutet, vermutlich auch rassenideologische Belange hineinspielen.
vgl. Ciucci 2005, S. 108.

[277] Eine weitere Ebene auf der sich die ausgesprochen komplexe Debatte um den *Razionalismo* entfaltet und die auch von Persico zum Gegenstand seiner Kritik gewählt wird, soll hier nur erwähnt werden; sie betrifft den Gegensatz zwischen der von Persico repräsentierten Rolle der Architektur als Form des sozialen Bauens und dem großbürgerlichen Geschmack der etablierten Tendenzen. Die kollektiv verfasste und im Sinne Farinaccis vermeintlich bolschewistische Architektur des *Razionalismo* stehe demnach der individualistischen Architektur des Großbürgertums gegenüber.
Persico, Edoardo: Die italienischen Architekten. In: Polo 1993, S. 171-176.

[278] vgl. hierzu weiterführend: Spiegel 2010.

[279] Zu beachten ist hier vor allem die von Mussolini daraufhin ausgesprochene Order an alle Behörden „Bauten unserer Zeit zu errichten".
vgl. Spiegel 2010, S. 79.

[280] vgl. Mariani 2007, S. 13.

[281] Die hier realisierte, überaus moderne Kirche sticht aus den ansonsten eher zaghaften Erneuerungstendenzen des Kirchenbaus hervor und wird noch Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein.

[282] vgl. Melograni 2008, S. 140-147.

[283] Mussolini bei der Besichtigung Sabaudias. Das Zitat wird von Ojetti für den 30. April 1932 in seinen Notizbüchern vermerkt, stammt jedoch aus zweiter Hand; siehe Ojetti 1954, S. 435. Bemerkenswert ist auch hier die wechselnde Gunst des *Duce*, der trotz dieser kritischen Bemerkung später (1933) den Architekten Sabaudias die Ehre einer persönlichen Audienz gewäh-

ren wird, was wohl wiederum Teil eines raffinierten politischen Spieles ist, um sich möglichst viele Kräfte gefügig zu halten.
dt. „Es reicht mit dieser rationalistischen und monotonen Architektur. Bei der nächsten Gelegenheit machen wir die Entwürfe, mit einem Zeichner der uns zu Diensten ist." Offenbar bezieht sich Mussolini hier auf Valentino Orsolini Cencelli, der in seiner Eigenschaft als Kommissar der *Opera Nazionale Combattenti* (ONB) die Aufsicht über die Melioration der Pontinischen Sümpfe führt.

[284] Es muss angemerkt werden, dass Florenz vom PNF für ein vielfältiges Requalifizierungsprogramm ausgewählt worden ist, bei dem der Bahnhof, aber auch die Aufwertung des historischen Stadtkerns und des hiesigen Kunsthandwerks im Mittelpunkt einer Planungsstrategie stehen, die die Bedeutung der toskanischen Hauptstadt kulturell und infrastrukturell herausstellen soll. Der Bahnhof Santa Maria Novella in Florenz ist demnach als wichtiger Knotenpunkt für eine neue schnelle Eisenbahnverbindung von nationalem Interesse. Etwa zur selben Zeit werden in Rom einige Wettbewerbe für Postpalazzi ausgeschrieben, die sich in den Kotext des mit der ‚Mostra della Rivoluzione Fascista' so eindrucksvoll in Szene gesetzten Faschisierungsprozess der Architektur einreihen.

[285] Giovanni Klaus Koenig zufolge handelt es sich bei der Grundidee für den Bahnhof exakterweise um einen Entwurf des Studenten Italo Gamberini, der sich im Rahmen seiner an der Architekturschule von Florenz von Michelucci betreuten Abschlussarbeit seit einem Jahr und mit Unterstützung des *Ufficio Tecnico* der Eisenbahngesellschaft mit dem Thema beschäftigt; also noch bevor ein Wettbewerb ausgeschrieben wird. Bei diesem wird dann eine von Michelucci zusammen mit Gamberini und vier weiteren Studenten (Nello Baroni, Niccolò Berardi, Sarre Guarnieri und Leonardo Lusanna) überarbeitete Version der Abschlussarbeit eingereicht. vgl. Koenig 1968, S. 23f.
Die Gruppe ist mit der Regionalgruppe des MIAR, die 1933 dessen dritte Ausstellung in Florenz organisiert, identisch.

[286] Für eine Rekonstruktion der Debatte anhand eines von Italo Gamberini angelegten Pressespiegels siehe: Bandini 1987

[287] Das zuständige von Ciano geführte Ministerium behält sich vor, den Entwurf Mazzonis im Rennen zu belassen, zum einen um sich gegen eventuelle Polemiken abzusichern, zum anderen, um die Ministerialbürokratie zufrieden zu stellen.

[288] vgl. insbesondere Piacentini 1933b und La Nazione, 4. März 1933.

[289] Conforti 2006, S. 136.
Darüber hinaus ist nicht auszuschließen, dass auch Margherita Sarfatti Einfluss auf die Entscheidung zugunsten des Gruppo Toscano ausgeübt hat, was wiederum die Homogenisierung der Tendenzen bekräftigen würde. vgl. hierzu: Cannistraro/Sullivan 1993, S. 439f.

[290] Conforti 2006, S. 362 FN 27.
dt. „Einer auf soliden und beständigen Grundlagen basierenden neuen italienischen Architektur [die] keine Angriffe mehr befürchten muss."

[291] Marinetti, F.T.: Conclusioni sulla polemica dell'architettura. In: Futurismo, 26. Februar 1933.
dt. „die *italianità* ist keine statische Sache sondern eine wunderbare in ständiger Entwicklung begriffene dynamische Kraft. So wie einst Säulen und Bögen Ausdruck der *italianità* waren, so sind heute die organischen Verquickungen neuer Baumaterialien und geometrischer Glanz Ausdruck einer *italianità*, die ihrerseits Bögen und Säulen überflüssig macht." Entsprechend setzt sich Piacentini in der *polemica degli archi e colonne* gegen Ojetti durch, indem er den *archi e colonne* die *pilastri e piattabande* moderner Prägung entgegenhält.

[292] vgl. Kap. 11.

[293] Conforti 2006, S. 137.
dt. „der Bahnhof von Florenz ist wunderschön und dem italienischen Volk wird der Bahnhof von Florenz ebenso gefallen. Ein Bahnhof ist ein Bahnhof und etwas anderes als ein Bahnhof kann er nicht sein, [...]. Nicht alles muss monumental sein: es gibt Tempel für das Gebet und es gibt den Bahnhof in dem man mit dem Zug ankommt. [...] So wären Säulchen und Kapitellchen absurd gewesen" ... „Sagt den jungen Architekten die aus den Architekturschulen kommen, dass sie sich meine Devise zueigen machen: ‚habt keine Angst Mut zu beweisen' [...]. Die Antike kann nicht wiederholt werden, auch kann man sie nicht kopieren [...]. Ich möchte keine Case [del] Balilla oder Case del Fascio mit der Architektur aus der Zeit von De Pretis sehen". Anm.: Mussolini bezieht sich dabei auf den liberalen Politiker Agostino Depretis, der zwischen 1876 und 1887 mehrere Male Ministerpräsident Italiens war und somit implizit auf die Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

[294] Casabella 1934, S. 2f.

[295] vgl. hierzu eine in der Zeitung ‚Il Bargello' veröffentlichte Stellungnahme der Architekten: Il Bargello 1933.

[296] Zum typischen Einsatz des Stahlbetons in Verbindung mit traditionellen Materialien siehe Poretti 2004, S. 442-475.

[297] Pagano fasst dies besonders plastisch mit dem Ausdruck „seicentismo razionalista" zusammen. Während Pier Luigi Nervi von „irrazionalità" und „antieconomicità" spricht.
Giuseppe Pagano zit.n. Gardella 1996, S. 7 und Nervi 1938.

dt. „rationalistischer ‚Seicentismus'"; „Irrationalität"; „Antiwirtschaftlichkeit".

[298] Nicoloso 2008, S. 93.
dt. „[der] Faschismus ist ein Haus aus Glas, in das alle hineinschauen können".

[299] Eine erste umfassendere Einschätzung der sich ändernden architektonischen Ausrichtung gibt der Kritiker Antonio Nezi im September 1933: Nezi 1933, S. 139-160. Mit der VI. Triennale folgt 1936 ein erstes Resümee. Direktoren sind Pagano, Felice und Sironi, wobei ursprünglich Pagano und der kürzlich verstorbene Edoardo Persico die Leitung innehatten. Zu den Kuratoren gehören außerdem Agnoldomenico Pica, innerhalb der Triennale Direktor des Centro studi sull'architettura moderna, sowie Calza Bini, Michelucci, Ponti und Piacentini. Pica ist für den Katalog verantwortlich. Er stellt unter dem Titel ‚Nuova Architettura Italiana' 136 Projekte zusammen, die den Stolz der baupolitischen Errungenschaften des Regimes repräsentieren sollen. Zum Auftakt wird Piacentinis Kirche Cristo Re am Viale Mazzini in Rom angeführt (vgl. Kap. 9.3); die Eckpfeiler der Ausstellung bilden die *Città universitaria*, der Bahnhof von Florenz und Sabaudia; vgl. Pica 1936.

[300] Auch bei dieser neuen Prachtstraße handelt es sich um keine genuin faschistische ‚Erfindung' sondern vielmehr macht sich das Regime, wie auch zum Beispiel hinsichtlich der Via del Mare, zum Vollstrecker bereits früher gehegter städtebaulicher Wünsche. So hat beispielsweise Mario Moretti schon 1904 einen Plan für die Verlängerung der Via Cavour entlang der Kaiserforen erarbeitet und die Thematik bleibt über Jahrzehnte Gegenstand städtebaulicher Überlegungen und findet überdies Eingang in den Bebauungsplan von 1931. Zum Bezug zwischen dem Bebauungsplan von 1931, der die Neuordnung der städtebaulichen Situation um das Forum Romanum vorsieht, und dem Wettbewerb für den Palazzo del Littorio siehe: Muntoni 2004, S. 268-275 und Nicoloso 2012a, S. 71-77. Weiterführend: Lecis 2009.

[301] In Architettura veröffentlicht Piacentini ein Sonderheft über den Wettbewerb auf das ich für eine umfassende Darstellung der Beiträge und der Debatte verweise: Architettura, 13.1934, numero speciale. Des Weiteren Maria Grazia Messina in einem jüngeren Aufsatz den Hergang des Wettbewerbs rekonstruiert: Messina 2000, S. 117-147. Zur Polemik um die konservative Zusammensetzung der Jury siehe Bardi 1934, S. 1.

[302] In Quadrante karikiert Bardi einige der formalistischen Entwürfe indem er sie auf den Kopf gestellt als Fehlersuchbild veröffentlicht: Bardi 1934a, S. 10-14.

[303] vgl. hierzu unter anderem Ciucci 2005, S. 139-146 und Etlin 1991, S. 430-434 sowie den zeitgenössischen Artikel von Pagano der mit im Zentrum der Kontroverse stand: Pagano, Giuseppe: Il concorso per il Palazzo del Littorio. In: Casabella, 7.1934/82 zit.n. De Seta 2008, S. 20-29.

[304] Für das ursprüngliche Grundstück an der Via dell'Impero wird Terragni 1938 ein nicht realisiertes Gebäude zu Ehren Dantes (Danteum) entwerfen. Zum definitiven Entwurf am Foro Mussolini siehe Piacentini 1937a, S. 699-752.

[305] Nachdem das Regime 1926 dem beabsichtigten innenpolitischen Staatsumbau mit einem korporativen Wirtschaftsprogramm und der Faschisierung der Kommunalverwaltungen konkrete Züge verleiht, werden im ganzen Land Parteigebäude gleichsam als Ersatz für die bisherigen Rathäuser eingerichtet. Sie fungieren dabei als neue Dreh- und Angelpunkte kulturellen Lebens: Filme werden hier projiziert, Radiosendungen öffentlich ausgestrahlt und Zeitungen verkauft. Als technisch bestens ausgestattete Häuser sollen sie die Verbindung der oftmals unterentwickelten Provinz zur Kapitale des Faschismus herstellen und als Multiplikator faschistischer Propaganda wirken. Zur Programmatik und der Architektur der Case del Fascio siehe das hervorragend ausgestattete Buch von Flavio Mangione: Le case del Fascio in Italia e nelle terre d'oltremare. Rom 2003. Weiterführend zur herausragenden Casa del Fascio in Como verweise ich auf das von Bardi 1936 herausgegebene Quadrante-Sonderheft: Documentario sulla Casa del Fascio di Como, Quadrante, 4.1936/35-36. Auf die Verbindung Terragnis zur Sarfatti hat Antonio Saggio hingewiesen: Saggio 2011, S. 38f (für eine detailierte Baubeschreibung ebd. S. 41-46).

[306] Giuseppe Pagano zit.n. Pevsner/Honour/Fleming 1992, S. 776.

[307] vgl. Ojetti 1936a; Terragni 1937 sowie Sartoris 1937a.

[308] Persico, Edoardo: Die italienischen Architekten. In: Polo 1993, S. 171.

[309] Paladini 1933, S. 36.
dt. „Verbürgerlichung des Razionalismo".

[310] Den Prozess der architektonischen Unifizierung hat aus zeitgenössischer Sicht Plinio Marconi in einem umfangreichen Artikel versucht auf den Punkt zu bringen. Er kommt dabei zu dem Schluss, dass die italienische Architekturproduktion dank einer plastischen und facettenreichen Sprache große Hoffnungen wecke die gesellschaftliche Wirklichkeit des faschistischen Italien abbilden zu können: Marconi 1930-31a, S. 761-816. Tatsächlich führt diese sich allmählich abzeichnende *unità degli indirizzi* vor dem Hintergrund der architekturpolitischen Entwicklungen der Jahre 1935 bis 1937 zum *Stile Littorio* oder auch *Stile E42* der imperialen Phase des Regimes (vgl. Insolera/Di Majo 1986, S. 47). Bezeichnenderweise spiegelt sich diese Vereinheitlichungstendenz oder Gleichschaltung im Staatsmonumentalismus auch in den personellen Verflechtungen so

entgegengesetzter Akteure wie Piacentini und Ojetti (Via della Conciliazione, E42).

[311] Piacentini 1936, S. 6.
dt. „substanziell schlüssig und stilistisch bestimmt, nicht nur den Grundsätzen des Zeitgeschmacks unterworfen, sondern in direktem Bezug zu nationalen Einflüssen stehend."

[312] vgl. Melograni 2008, S. 98-100.

[313] Später wird der Campus im Sinne der Kirche Sant'Ivo della Sapienza, die innerhalb der Stadtmauern einst als Kapelle der *Studium Urbis* fungierte, um eine von Papst Pius XII. 1947 gestiftete Kirche erweitert. Mit deren Entwurf wird Piacentini beauftragt der hierfür eine der ersten Rundkirchen der italienischen Nachkriegszeit entwirft. Auf die Kirche ‚Divina Sapienza' wird im Kapitel über den Kirchenbau in Rom noch eingegangen. Für einen Einstieg in ausführlichere Untersuchungen zur *Città universitaria* verweise ich auf Muntoni 2010, S. 87-127.

[314] Der persönlich Einfluss des *Duce* geht dieses Mal sogar so weit, dass er die Materialien für verschiedene Gebäude und Gebäudeteile auswählt.

[315] Nicoloso 2008, S. 198.

[316] Alessandra Muntoni weist in einem Aufsatz über den Umbau Roms darauf hin, dass die Auswahl der Architekten gemäß politischer Überlegungen Piacentinis erfolgt. Beispielsweise wird Muzio als eine der anerkanntesten Autoritäten der italienischen Moderne ausgeschlossen, wohl um zu verhindern, dass dieser Piacentinis Glanz überstrahlen könnte; andererseits wird Pagano, ein radikaler, aber isolierter Vertreter des *Razionalismo* eingeladen. Zu den Hintergründen der weiteren Zusammensetzung der Auswahl siehe: Muntoni 2004, S. 278, sowie weiterführend Carrera 2013.

[317] Die Einordnung Micheluccis in die Reihe der Rationalisten ist nicht unproblematisch. Da er im Laufe der Zeit eine eigene unverkennbare Architektursprache entwickelt, die sich unter anderem an der organischen Architektur Wrights und den tradierten Beispielen toskanischer Landarchitektur orientiert, erscheint er vielmehr als rationalistischer Interpret einer durchaus traditionsbewussten Formfindung.
vgl. hierzu unter anderem Michelucci 1932, S. 460f.

[318] vgl. unter anderem Nezi 1936a, S. 18-24.

[319] vgl. zum Beispiel die Piazza della Vittoria in Brescia oder den zentralen Platz Sabaudias, um nur zwei zu nennen. In einem früheren Entwurf Piacentinis war noch ein mächtiger Turmbau über dem Eingang zum Rektoratsgebäude vorgesehen, bevor der gesamte Entwurf in einer stilistischen Konzession an den *Razionalismo* Paganos verändert wird.

[320] Zu diesen gehört demnach neben Foschini und Rapisardi auch Pagano, wie dessen Einfluss auf die Gestaltung des Rektoratsgebäudes noch zeigen wird.

[321] vgl. hierzu: Saggio 1984, S. 56-67.
Im Umfeld der Planungen für die *Città universitaria* entwickelt sich nach eigener Aussage Paganos eine über mehrere Jahre währende Verbundenheit mit Piacentini die geprägt ist von wechselseitiger Anerkennung. So arbeiten beide gemeinsam am Projekt für den italienischen Pavillon bei der Pariser Weltausstellung (Abb. 91), wo Piacentini Pagano die Innenraumgestaltung überträgt (vgl. Lupano 1991, S. 176). Die gute Beziehung dürfte wohl nicht unerheblich Paganos anfängliche Miteinbeziehung in die von Piacentini geführten E42-Planungen begünstigt haben, bevor diese im Zuge der Debatte über die stilistische Ausrichtung der E42 in eine offene Feindschaft der beiden umschlägt.

[322] So bekennt sich Pagano bei seinem Entwurf für die Mailänder Universität Bocconi (1937-41) stärker zur internationalen Moderne als noch in der *Città universitaria*. Erkennbar ist seine Suche nach einer klareren Ordnung von Funktion und Form, wenngleich auch hier der Rhythmus und die Modularität der Gliederungen überwiegt. Ponti hingegen zeigt mit seinem für den Montecatini-Konzern in Mailand errichteten Palazzo (1935-38) wieder deutlichere Bezüge zum *Novecento* bevor er sich mit kleineren Entwürfen verstärkt seiner bereits zuvor in zahlreichen theoretischen und praktischen Auseinandersetzungen manifestierten Sensibilität für die *casa all'italiana* zuwendet.

[323] vgl. Ojetti 1932, S. 213-215.
Dass die *Città universitaria* ein entscheidender Wegpunkt, sozusagen das erste Exerzitium faschistischer Architektur ist, belegt auch die Tatsache, dass Ojetti selbst über Piacentinis Entwurf für das Rektoratsgebäude nur ablehnende, wenngleich vom Gang der Ereignisse schon *a priori* überholte Worte findet. Diese gehen bekanntlich als Anstoß der sogn. *polemica degli archi e colonne* in die Geschichte ein. Das Fehlen irgendwelcher Säulen ist für Ojetti gleichbedeutend mit der Aufgabe des italienischen Erbes: „La colonna è stata veramente il fiore dell'arte romana: salda e obbediente, superba e misurata." Bezeichnenderweise präferiert der illustre Kritiker Piacentinis Denkmal in Bozen und die Neugestaltung der Piazza della Vittoria in Brescia, die er sprichwörtlich als ein Wunder betitelt. In Ojettis leidenschaftlichem Strafbrief an Piacentini wird indes deutlich, dass er die italienische Architektur ausschließlich nach patriotischen Gesichtspunkten beurteilt, wie dessen Zitat Leopardis besonders anschaulich zeigt: „O patria mia, vedo le mura e gli archi / E le colonne..." Die Frage, inwiefern die neue Architektur geeignet sei das Regime zu repräsentieren, stellt sich ihm nicht, während Piacentini und die meisten seiner Kollegen hierin

die zentrale Herausforderung und zugleich den Motor der zeitgenössischen Architekturdebatte sehen. Ojetti gerät mit seinem ästhetischen Konservatismus in ein von den architekturpolitischen Notwendigkeiten abgeriegeltes Abseits; er bewegt sich, trotz seines großen Einflusses auf die Diskussion selbst, in determinativer Hinsicht außerhalb des eigentlichen, progressiven Diskurses: weder die Klassizität eines Terragni noch die Klassizität eines Piacentini, um die äußersten Pole der faschistischen Architekturmoderne zu bezeichnen, erschließen sich ihm. Bezeichnenderweise steht ihm eine als Beleg für die italienischen Qualitäten der *Città universitaria* gewertete kritische Äußerung Le Corbusiers entgegen: In einem Interview für Muñoz' Zeitschrift ‚Urbe' wird der renommierte Genfer Architekt zu seiner Meinung über das neue Glanzprodukt faschistischer Baupolitik befragt. Dessen Einschätzung, wonach der neue Universitätskomplex zu sehr an der Tradition ausgerichtet sei, als dass er seinen Vorstellungen von einer zeitgemäßen Architektur entsprechen könne, wird von der Redaktion der ‚Architettura' als ein Kompliment bewertet. Denn das größte Anliegen des Regimes sei eben die Verknüpfung von Tradition und Moderne, schließlich gehe es dem Faschismus um eine italienische Architektur, die sich angemessen in die lange Kulturtradition des Landes einreihe: „Dobbiamo confessare che questo giudizio rappresenta per noi il migliore complimento che potevamo aspettarci, perché ci ha dato la prova che l'Architettura della *Città universitaria* è italiana ed è romana, proprio come era nostro intendimento, mentre la nostra maggiore ambizione artistica è proprio di poter continuare la tradizione".
Ojetti 1932, S. 214 und Architettura 1937, S. 52.
dt. „Die Säule war wahrhaftig die Blüte römischer Kunst: felsenfest und folgsam, stolz und maßvoll." „Oh meine Heimat, ich sehe Deine Mauern und Deine Bögen / Und die Säulen..."; „Wir müssen gestehen, dass dieses Urteil das größte Kompliment darstellt, das wir hätten erwarten können, weil es belegt, dass die Architektur der *Città universitaria* sowohl italienisch als auch römisch ist und damit definitiv unsere Anforderungen erfüllt, zumal unser wichtigstes Anliegen in der Tat die Fortführung der italienischen Bautradition ist".

[324] vgl. Kap. 14.5.

[325] Bezeichnend hierzu die Skizze Piacentinis, die die Peterskirche an erster Stelle in einer sich entlang des Tibers in Verlängerung der Via della Conciliazione erstreckenden Folge nobler Architekturen unterschiedlicher Epochen zeigt: Engelsburg, Casa Madre die Mutilati und Justizpalast.

[326] vgl. Architettura 1936, S. 40-47 und Architettura 1936a, S. 48-53.
Wie im 1936 genehmigten Plan zu sehen ist, soll zudem in gedachter Verlängerung des Boulevards auch das östlich des Tibers gelegene Gebiet zwischen Ponte Umberto I und Piazza del Parlamento (u.a. Vicolo del Leonetto) mit einer, etwa parallel zur Via dell'Orso verlaufenden, neuen Achse durchbrochen werden, um den Fluchtpunkt Sankt Peters mit dem Palazzo Montecitorio (Parlament) zu betonen.

[327] vgl. Bassi/Petrin 2012, S. 192-195.

[328] Pius XI. 1938.
dt. „Wenn es ein totalitäres Regime gibt – und zwar ein rechtmäßig und tatsächlich totalitäres Regime –, dann ist es das Regime der Kirche, weil der Mensch ganz der Kirche angehört, ja angehören muss, als Geschöpf des einen Gottes."

[329] vgl. Kap. 3.4.

[330] Sarfatti 2000, S. 154 FN.

[331] vgl. De Felice/Ciano 1990, S. 163 (8. August 1938) und S. 223 (14. Dezember 1938).

[332] vgl. Lill 2006, S. 153f.

[333] vgl. Lill 2006, S. 157-161.

[334] vgl. Miccoli 2000; Phayer 2001 und Moro 2002.

[335] Bezeichnenderweise entpuppen sich die Feierlichkeiten im Sinne des päpstlichen Autoritarismus als ein Moment katholischen Triumphes (Verkündung des Dogmas der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel). Zu einem Zeitpunkt da das alte Regime unter den Trümmern des Krieges entschwindet und das neue, demokratische ‚Regime' noch im Aufbau befindlich ist, füllt Pius XII. geschickt das ideologische Vakuum.

336 Piacentini 1940, S. 23.
dt. „Das neue Rom wird nicht entartet oder von der Zeit losgelöst erscheinen, sondern vielmehr logisch, geschichtlich und ästhetisch in der Tradition seiner vorangegangenen Epochen."

337 vgl. Nicoloso 2012a, S. 87.

[338] Eine sehr umfangreiche und detaillierte Darstellung sowohl der ideologischen Hintergründe als auch der städtebaulichen, architektonischen und künstlerischen Einzelaspekte des E42-Projekts hat das zentrale Staatsarchiv in Rom im Rahmen einer Jubiläumsausstellung vorgelegt: Guidoni/Calvesi 1987. Des Weiteren Insolera/Di Majo 1986; Etlin 1991, S. 481-515; Quilici/Capolino 1996; Casciato 2002; Ciucci 2004a, S. 407-411; Ciucci 2005, S. 177-196; Insolera 2008, S. 157-174; Magnago Lampugnani 2009, S. 93-103; Bodenschatz/Spiegel 2011, S. 177-200; Nicoloso 2011, S. 204-237; Rossi 2012, S. 134-149 und Nicoloso 2012, S. 97-104. Außerdem die in den Jahren 1940 bis 1942 begleitend erscheinende Zeitschrift ‚Civiltà' und das viersprachige Sonderheft ‚E42' der ‚Architettura' aus dem Jahre 1938.

[339] Cini 1940, S. 12.
dt. „Mit ihm entsteht und konkretisiert sich eine neue, großartige Stadt von äußerst modernem, wenngleich

harmonisch in das monumentale Ambiente Roms eingepasstem Erscheinen".
Zur städtebaulichen Entwicklung und Expansion Roms in der Zwischenkriegszeit siehe Insolera 2008, S. 114-174 und Bodenschatz/Spiegel 2011. Außerdem: Ciucci 2004a, S. 396-415 und Bauer 2009.

[340] 1940 erhält der erst 34-jährige Luigi Moretti vom PNF den als ‚Forma ultima Fori' bezeichneten Auftrag das Foro Mussolini auf einer Fläche auszubauen, die zehnmal größer als das ursprüngliche Areal ist und selbst die E42 in ihrer Ausdehnung übertrifft (Abb. 107-109). Die „höchste Bauaufgabe der Neuzeit", so heißt es, wird allerdings kriegsbedingt nicht realisiert. Moretti hat zuvor von Del Debbio die Leitung der Arbeiten für das Foro Mussolini übernommen, nachdem er mit der Casa delle Armi (auch Accademia della Scherma, einem als Fechthalle angelegten Parteigebäude am Foro) den *Duce* und die Öffentlichkeit mit einer an klassischen Werten orientierten abstrakten Architektur höchster Qualität beeindruckt hat (Abb. 104/105). Darüber hinaus wird er 1936 mit dem Entwurf für ein 400.000 Menschen fassendes Aufmarschfeld (Arengo delle Nazioni) beauftragt. 1940 realisiert er am Foro Mussolini im Palazzo delle Terme ein Appartement mit privatem Fitnessraum für den *Duce* sowie den Sacrario dei martiri fascisti; beides Projekte von großer symbolischer Bedeutung, die die Sympathien Mussolinis für den jungen aufstrebenden Architekten belegen und vermuten lassen, dass sich mit dessen Beauftragung für die ‚Forma ultima Fori' ein Generationenwechsel an der Spitze der faschistischen Architekturpolitik abzeichnet. Bei der Arbeit am Foro sind auch seine ehemaligen Studienkollegen Mario Paniconi und Giulio Pediconi anzutreffen (Abb. 101), die mit der Kirche S. Felice da Cantalice (1931-34) eine der ersten modernen Kirchenbauten in Rom realisieren (vgl. Kap. 9.4.2).
Zur besonderen Rolle Morettis innerhalb der mussolinischen Architekturpolitik siehe Nicoloso 2008, S. 116-122.

[341] Giorgio Ciucci hat in einem Vortrag an der Hertziana am 13. Juni 2013 die verschiedenen Planungen zum imperialen Stadtausbau des faschistischen Roms miteinander verbunden. In der dort gezeigten Collage wurde deutlich, dass sich – obwohl es nie einen Gesamtplan gegeben hat – das faschistische Groß-Rom zusammenhängend von Ostia über die E42 bis in das von Moretti beplante Gebiet von Tor di Quinto (Forma ultima Fori) hätte erstrecken sollen. Eine Vision, die sichtlich von den Berlin-Planungen Speers beeinflusst worden ist. Diese sind bekanntlich durch den Ende der 1930er Jahre verstärkten Austausch mit dem nationalsozialistischen Regime sowohl Mussolini als auch seinen führenden Architekten um Piacentini aus direkter Anschauung bekannt gewesen.
vgl. Ciucci, Giorgio: Gli architetti, l'urbanistica e il fascismo. Vortrag an der Biblioteca Hertziana in Rom, 13. Juni 2013.

[342] „[…] levate in alto, o legionari, le insegne, il ferro e i cuori, a salutare, dopo quindici secoli, la riapparizione dell'impero sui colli fatali di Roma." Rede Mussolinis vom 9. Mai 1936 anlässlich der Ausrufung des Imperiums: Mussolini 2010.
dt. „oh Legionäre erhebt die Zeichen, das Eisen und die Herzen, um nach 15 Jahrhunderten auf den schicksalhaften Hügeln Roms die Wiederkehr des Imperiums zu begrüßen."

[343] Piacentini 1940, S. 23.
dt. „ein wahrhaft historisch-monumentaler Komplex mit klar definierten Zügen und einer präzise formulierten Mission."

[344] vgl. O.S. 1935, S. 21-53.

[345] vgl. Kap. 14.5.

[346] Schon 1929 bemüht sich das faschistische Italien um die Austragung einer internationalen Großveranstaltung. Seine Bemühungen um die Veranstaltung der ersten Fußball-Weltmeisterschaft (1930) scheitern jedoch an der symbolträchtigen und sportpolitisch begünstigten Bewerbung Uruguays. Drei Jahre später kann sich Italien dank eines vom Regime in Aussicht gestellten großzügigen Budgets gegen den Mitbewerber Schweden durchsetzen und so ist Italien 1934 Austragungsort seiner ersten großen Sportveranstaltung. Die zweite Fußball-Weltmeisterschaft bietet somit eine erste Gelegenheit, bei der das Regime seine Organisationskraft der Weltöffentlichkeit demonstrieren kann. In acht Städten werden neue Stadien und entsprechende Infrastrukturen geschaffen (darunter das von Nervi entworfene Stadio Berta in Florenz), die es erstmals ermöglichen, den Fußballwettbewerb an mehr als nur einem Spielort auszutragen. 1932 bewirbt sich außerdem Rom um die Olympischen Spiele des Jahres 1936, verliert jedoch gegen das Deutsche Reich, das nachdem es wegen seiner Kriegsaggressionen bis 1925 aus der Olympischen Gemeinschaft ausgeschlossen worden war, nun für Berlin den Zuschlag erhält. Vermutlich steht das Interesse des wirtschaftlich und politisch angeschlagenen Weimarer Deutschlands in einem Zusammenhang mit der erbauenden Wirkung, die man sich von einer sportlichen Großveranstaltung zu diesem Zeitpunkt bereits erhoffen kann. 1936 bewirbt sich Rom erneut um die Olympischen Spiele (1940). Es ist die Intention Mussolinis, die Spiele zusammen mit der geplanten Weltausstellung und der Dauerausstellung der faschistischen Revolution (Palazzo Littorio) als großangelegte ‚Olimpiadi della civiltà' (Wettbewerb der Zivilisation) zu propagieren. Der Zusammenhang zwischen den kriegerischen Aggressionen in Äthiopien und der mit den Spielen verbundenen Friedensbotschaft ent-

spricht dabei dem widersprüchlichen Bild, das Mussolini 1938 bei der Münchner Konferenz abgeben wird. Die Spiele werden jedoch dem späterem Verbündeten Japan zugesprochen. Sozusagen als Kompensation erhält Rom den Zuschlag für die Spiele des Jahres 1944. Bemerkenswert ist, dass mit Berlin, Tokio und Rom nacheinander die Kapitalen der totalitär-nationalfaschistischen Staaten die Zuschläge erhalten. Infolge des chinesisch-japanischen Krieges gibt Japan allerdings die Spiele 1938 wieder zurück. Anschließend werden sie an Helsinki vergeben, wo sie ebensowenig ausgetragen werden können, wie die schließlich in London angesetzten Spiele des Jahres 1944. Diese finden dann vier Jahre später unter Ausschluss Japans und Deutschlands statt. Helsinki ist 1952 und Stockholm 1956 Austragungsort. Erst 1960 werden, nachdem sich das Italien von den Folgen des Krieges zumindest wirtschaftlich allmählich erholt hat, die Spiele in Rom ‚nachgeholt', 1964 schließlich in Tokio. Hauptaustragungsorte sind das in Foro Italico umbenannte Foro Mussolini und das in EUR umbenannte E42-Quartier. Zum Interesse totalitärer Regime an Sportveranstaltungen ist zu bemerken, dass sich der Sport in eben jener Zeit dank aufblühender Breitensportbewegungen und neuer Kommunikationstechniken zu einem massenwirksamen Phänomen entwickelt. Dementsprechend empfehlen sich größere Sportveranstaltungen zunehmend als Vitrine nationaler Errungenschaften. Die Bereitschaft der Staaten, für öffentlichkeitswirksame Zwecke große infrastrukturelle Aufwendungen auf sich zu nehmen, deckt sich mit dem Streben der Organisatoren nach immer neuen Steigerungen und einer Professionalisierung beziehungsweise Verbreitung des Sports. Im spezifischen Fall des faschistischen Italiens kommt hinzu, dass Mussolini zutiefst von den Olympischen Spielen in Berlin beeindruckt und ohnehin ein begeisterter Anhänger jeglichen Sports ist.

[347] vgl. Rossi 2012, S. 134f.

[348] vgl. Nicoloso 2012a, S. 78-81 und ebd. Petrin 2012, S. 209-223.

In den Kontext der Antikenmythisierung des Regimes gehört auch Italo Gismondis für die Augustus-Ausstellung angefertigtes Rom-Modell (sogn. Plastico di Roma). Ein Modell, das den Zustand Roms zur Zeit Konstantins veranschaulichen soll. Neuere Forschungen zeigen jedoch, dass es sich um ein stark idealisiertes, ja zum Teil sogar erfundenes Modell der Stadt handelt, das der faschistischen Propaganda angedient worden ist: vgl. Tschudi 2012, S. 386-403.

[349] Möglich wird dieses Einvernehmen durch Piacentinis pragmatisches Einschwenken auf die klassizistische Linie des *Duce*. Zur Wandelbarkeit der piacentinischen Architekturauffassung betrachte man beispielsweise die um 1930 in einen rationalen Stil ‚umgebogene' Kirche Cristo Re, beziehungsweise Piacentinis Justizpalast in Mailand oder die Piazza della Vittoria in Brescia (vgl. Kap. 9.3.3).

[350] vgl. Nicoloso 2008, S. 204f.

Neben der genannten Rede offenbaren auch die Äußerungen des Großindustriellen Alberto Pirelli (Barbone/Pirelli 1984, S. 217) und Cinis (siehe De Felice 1990, S. 1062) die vermeintlichen Hintergedanken des *Duce*.

[351] Die Charakterisierung des neuen Quartiers als ‚città mussoliniana' wird 1931 von Bardi anlässlich der zweiten MIAR-Ausstellung bereits vorweg genommen: „originare un'espressione mussoliniana di città (...) una porzione della città costruita da capo". dt. „ein von Grund auf neu erbautes Stück der Stadt, um einen mussolinischen Ausdruck von Stadt hervorzubringen".

Bardi 1931b, S. 62f.

[352] Die übrigen Mitglieder sind Pagano, Piccinato, Vietti und Ettore Rossi. Zu den Ausgeschlossenen gehören: Del Debbio, Libera, Michelucci, Montuori, Muratori, Terragni, Vaccaro und der von Cini ausdrücklich geschätzte Muzio.

ACS, Fondo Cini, b. 1, fasc. 42.

[353] Benedetti 1998, S. 57.

dt. „herzlichen Übereinkunft".

[354] Mussolini äußert zu dieser Zeit, unter dem Eindruck der erst kürzlich in Libyen besichtigten römischen Ausgrabungen und der in Berlin von Hitler und Speer vorgeführten Germania-Planungen, öffentlich seine persönliche Vorliebe für Säulen, die wiederum für die Rationalisten, allen voran Terragni und Pagano, der Inbegriff des Passatismus sind. Piacentini wiederum hat diesen Vorentwurf mitunterzeichnet, weiß aber aus seiner persönlichen Zusammenarbeit mit dem *Duce* wesentlich besser als Pagano dessen Gesinnung zu interpretieren. Piacentini ist sich bewusst, dass sich Paganos vorläufiger Erfolg schnell als Illusion entpuppen wird und macht sich selbst zum Interpreten der von Mussolini gewünschten „klassizistischen Ausrichtung". Zugleich markiert der zweite Entwurf für die E42 das Ende der seit 1932 währenden Zusammenarbeit Paganos mit Piacentini.

vgl. Nicoloso 2008, S. 209f.

[355] Mantero 1969, S. 13.

[356] Mariani 1987, S. 67.

dt. „wenngleich in den modernsten und funktionalsten Ausdrucksformen, muss das Klassische und Monumentale die Inspiration architektonischer Schöpfung sein".

Für eine ausführlichere Genealogie des *Stile Littorio* („imperial Fascist architectural style under the sign of the lictoral fasces") siehe Etlin 1991, S. 418-426 und 486-492.

[357] vgl. Brief Piacentinis an Ojetti vom 18. September 1937 zit.n. Nicoloso 2008, S. 211.

[358] Wobei gesagt werden muss, dass bei allem propagandistischen Eifer auch die E42 in städtebaulicher Hinsicht die Muster der von Benevolo als neokonservativ bezeichneten Stadtplanung der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts verwendet. Dass das Projekt im Gegensatz etwa zu Piacentinis Foro-Littorio-Entwurf aus dem Jahre 1926 die Akzeptanz des Regimes findet, lässt sich nur mit der architektursprachlichen Konnotation und der Dynamik der Ereignisse erklären.

[359] Weiterführend zu den Unterschieden der NS-Architektur zur Architektur des mussolinischen Regimes: Piacentini, Marcello: Premesse e caratteri dell'architettura attuale tedesca. In: Architettura, 18.1939/8, S. 467-468.

[360] vgl. Magnago Lampugnani 2009, S. 101.

[361] Dieser war 1932 künstlerischer Direktor der ‚Mostra della Rivoluzione Fascista'.

[362] Carlo Belli zit.n. Terragni 1996, S. 281. Im Original: AGT, Carteggio personale, 1939: Brief von Carlo Belli an Giuseppe Terragni vom 4. Oktober 1939.
dt. „Musterkollektion paradoxer Dummheiten".

[363] Nicoloso 2008, S. 213.
dt. „etwas Befremdliches geht in Rom vor sich".

[364] Für eine genaue Rekonstruktion der Vorgänge s. Nicoloso 2008, S. 212-216; Casciato 2002, S. 39-65; Mantero 1983, S. 147; Mariani 1987, S. 125/181 und Muntoni 1996a, S. 540.

[365] vgl. Giovannetti 1940, S. 57-64.

[366] Inmitten des Krieges erfährt die Moderne noch einmal einen Schub, wenngleich unter der Kriegslast nur noch virtuell. Es ist erneut Bottai, der dem klassizistisch orientierten Staatsmonumentalismus eine Rückständigkeit attestiert, die sich mit dem Anspruch internationaler Führerschaft nicht vereinbaren lässt. Eine erneute Wende wird jedoch von den Ereignissen überholt.
vgl. Petrin 2012, S. 220.

[367] vgl. Franceschini/Libera 2008, S. 81-96.
dt. „Es handelt sich nicht um dekorative Säulen, da sie eine beträchtliche Last stützen müssen [...] am Eur, wo man noch den Friedhof unserer Niederlagen sehen kann, hat jeder auf seine Weise verloren".

[368] Besonders markant, da an der Außenfassade ablesbar, sind diese an Liberas Postgebäude in der Via Marmorata in Rom.

[369] Pagano veröffentlicht die Beiträge in der Costruzioni-Casabella vom Februar 1941, also drei Jahre später, bezeichnenderweise unter dem Titel ‚occasioni perdute' (verlorene Chancen).
vgl. Pagano 1941a, S. 7.

[370] Muntoni 1996, S. 530-541.

[371] Hier ist „Einheitlichkeit der Architekturtendenzen" gemeint. Zum Ausschluss Terragnis ist zu bemerken, dass er die Folge einer laut Saggio in Gegenwart Piacentinis geäußerten, abschätzigen Kritik des Modells der E42 ist.
vgl. Saggio 2011, S. 81.

[372] Zum Danteum siehe die umfangreichen Einzeluntersuchungen von Schumacher 1996 und Etlin 1991, S. 517-568.
Etlin zufolge soll Terragni aus eigener Initiative das Monument zu Ehren Dante Alighieris vorgeschlagen und entworfen haben, um die Lücke an der Via dell'Impero zu schließen. Demnach soll es sogar genehmigt und nur aufgrund des Krieges nicht mehr realisiert worden sein. Nach übereinstimmenden Aussagen verschiedener Kommentatoren (u.a. Saggio, Nicoloso) soll Rino Valdameri, der Direktor der Brera-Akademie, gemeinsam mit dem Unternehmer und späterem Senator Alessandro Poss dem *Duce* den Vorschlag für das Projekt unterbreitet und den zuvor bei der E42 noch ausgeschlossenen Architekten wieder ins Spiel gebracht haben. Sicher ist, dass sich der *Duce* der Sache persönlich annimmt und ganz bestimmte Anforderungen an das Projekt gestellt haben dürfte. Denn das Projekt für das Danteum zeigt mustergültig, wie unermüdlich Terragni versucht, die kulturideologischen Vorgaben Mussolinis – *italianità* und *autarchia* – in eine hinsichtlich Formensprache und Material vom Regime annehmbare Architektur zu übertragen.

[373] Paolo Nicoloso vermutet hier ein erstes Bröckeln der bisher uneingeschränkten Devotion Terragnis gegenüber Mussolini, der offenbar in der Frage der Architektur die von Terragni implizierte historische Funktion des *Razionalismo* für den Faschismus verkennt.
vgl. Nicoloso 2008, S. 218-220.

[374] vgl. Guidoni 1987, S. 51.

[375] Vittorio Cini zit.n. Insolera/Di Majo 1986, S. 47.
dt. „die Weltausstellung in Rom wird dazu neigen den endgültigen Stil unserer Epoche herauszubilden: jenen des 20. Jahres der faschistischen Ära: den Stil ‚E42'. Er wird den Kriterien Grandiosität und Monumentalität gehorchen. Das Wesen Roms, das Synonym ist für Ewigkeit und Universalität, wird – so ist es zu wünschen – die Entwicklung und Umsetzung der Bauwerke animieren, die dazu bestimmt sind, zu überdauern, so dass ihr Stil in fünfzig oder hundert Jahren nicht veraltet oder gar schlimmer noch, verkommen sein wird."

[376] Ojetti 1954, S. 491.

[377] Pagano, Giuseppe: Chi si ferma è perduto. In: Casabella-Costruzioni, August 1938, nachgedruckt in: De Seta 2008, S. 49.
dt. „Wer den Kompromiss akzeptiert, verliert den Glauben, denkt nur an das Geschäft und verrät alle hehren Ziele der Kunst."

[378] vgl. Piacentini 1941, S. 263-273.

[379] Piacentini 1941, S. 266f.

dt. „geistreiche Klassizismen, faktische Modernismen: italienischer Aktualismus"

[380] Pagano, Giuseppe: Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali? In: Costruzioni-Casabella, Januar 1941, nachgedruckt in: De Seta 2008, S. 64-77.

[381] Petacco 1982, Bd. 2, S. 524.

dt. „Das neue Quartier, zweifelsohne mit Sinn für die Inszenierung des Stadtraums erbaut, macht Schule, auch wenn es aus grausigen Gebäuden besteht."

[382] Diese befinden sich mittlerweile wie Terragni und Pagano größtenteils an der Front.

5 ENTWICKLUNGSLINIEN DES ITALIENISCHEN KIRCHENBAUS ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS

5.1 Versuche einer liturgischen Erneuerung

5.1.1 Sakralität und Harmonie: Liturgische Reformbewegungen

Verständnis und Einordnung des Kirchenbaus, wie er sich in den Jahren des Faschismus in Italien ereignet hat, ist nur möglich, wenn die vorangegangenen und nachfolgenden Entwicklungen mit in die Betrachtung einbezogen werden. Eine solche Betrachtung muss aber notwendigerweise über die architekturgeschichtlichen Fragen hinaus auch jene Aspekte beleuchten, die das Entstehen von Architektur und im vorliegenden Falle von Kirchenarchitektur unmittelbar bedingen. Im Falle des Kirchenbaues sind das zum einen die äußeren Rahmenbedingungen die sich durch administrative und regulierende Akte seitens der Kirche manifestieren und zum anderen die theologisch-liturgischen Anforderungen an die Architektur des Gotteshauses. In dieser Hinsicht kommt der Liturgie als lehramtlich festgelegte Ordnung für den im Gotteshaus (Kirche) ausgeübten Gottesdienst eine grundlegende Bedeutung zu.[1]

Die Liturgie ist gemäß dem Benediktiner, Guardini-Schüler und Zeitzeugen der Liturgischen Bewegung, Burkhard Neunheuser (1903-2003), Gedächtnis Gottes; sie überwindet die zeitliche Distanz zu Jesus Christus und verschafft seiner Heilstat Präsenz. Mit der Liturgie, den Sakramenten und den Worten wird Christus in der Heiligen Messe gegenwärtig. In ihr erhält die Begegnung mit Gott einen Raum, einen Ort. Die Liturgie ist folglich die Verwirklichung des immerwährenden Gedächtnisses Jesu Christi – die Kirche dessen mystischer Leib, der Kirchenbau heiliger Ort der liturgischen Handlung, deren ursprünglichste Form das letzte Abendmahl Jesu Christi ist.[2] Diese hat wiederum seit der Wende zum 20. Jahrhundert zunehmende Veränderungen erfahren, vor allem um sie den religiösen Anforderungen einer modernen Gesellschaft anzupassen. Insbesondere das Zweite Vatikanische Konzil (1962-65) hat mit der dort sanktionierten Liturgiereform[3] die Weichen für eine die Gemeinschaft betonende und die Teilnahme der Gläubigen befördernde Liturgie gestellt. Demnach definiert es die Liturgie als „Vollzug des Priesteramtes Jesu Christi; durch sinnenfällige Zeichen wird in ihr die Heiligung des Menschen bezeichnet und in je eigener Weise bewirkt und vom mystischen Leib Jesu Christi, das heißt dem Haupt und den Gliedern, der gesamte öffentliche Kult vollzogen.“[4] Trotz der von höchster Stelle so geschaffenen Voraussetzungen für eine deutliche ‚Demokratisierung‘ der Liturgie sind die Forderungen des Konzils bis heute allerdings nur teilweise umgesetzt beziehungsweise wie das Pontifikat Benedikts XVI. zeigt, auch relativiert worden, so dass das über Jahrzehnte währende Streben der Liturgischen Bewegung die Liturgie grundlegend zu erneuern noch nicht als voll verwirklicht betrachtet werden kann.[5]

Gleichwohl ist der Fortschritt gegenüber dem Stand des 19. Jahrhunderts immens und in der Vorstufe zu dieser erneuerten Liturgie und einem entsprechend erneuerten Kirchenbau ist der italienische Sakralbau während der Zeit des Faschismus einzuordnen.

Die beim Zweiten Vatikanum zum Zuge kommenden Bestrebungen zur Erneuerung der auf den überkommenen Beschlüssen des Tridentinischen Konzils (1545-1563) beruhenden Liturgie[6] haben ihren Ursprung in den um 1900 in Europa in Reaktion auf die Moderne verstärkt in Erscheinung tretenden Bewegungen zur liturgischen Erneuerung, von denen sich wiederum die 1909 in Belgien (Mechelner Ereignis[7]) begründete Liturgische Bewegung[8] als die für den Kirchenbau einflussreichste und innovativste herausstellen wird. Diese kann mit je nach Land unterschiedlich durchschlagendem Erfolg bereits im Vorfeld der von 1963 bis 1970 nach und nach festgeschriebenen Liturgiereform den Kirchenbau in Europa wesentlich beeinflussen, zumal die Liturgie den im Kirchenbau zelebrierten Gottesdienst bestimmt und so die für dessen Ablauf relevanten architektonischen Rahmenbedingungen festlegt. Die Anordnung der Ausstattung des gottesdienstlichen Raumes, allen voran Altar, Tabernakel, bischöflicher Thron, Chorgestühl, Beichtstuhl, Kanzel bzw. Ambo, Taufstein, Weihwasserbecken, Orgel und Glocken aber auch die Ausrichtung des Gebäudes gemäß den je geltenden oder empfohlenen liturgischen Anforderungen bestimmen folglich im Einklang mit Fragen der Materialität und des Stils die Formulierung eines Sakralität und Harmonie inspirierenden architektonischen Ausdrucks der Kirche.[9] Dieser Zusammenhang drängt die Frage nach jenen Impulsen in den Vordergrund, die ausgehend von Frankreich und Deutschland besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Ländern nördlich der Alpen die Modernisierung des Kirchenbaus beflügeln, während sie in Italien nur zögerlich Verbreitung finden. Wesentliche Gründe hierfür sind die im Unterschied zum protestantisch beeinflussten Mitteleuropa ungebrochen starke hochmittelalterliche Kirchentradition, die Persistenz des Tridentinischen Ritus, wie auch die weiterhin große Bedeutung der privaten Andacht und der Heiligenverehrung. Dennoch vermag der Impuls der Liturgischen Bewegung in Italien zumindest den künstlerisch-liturgischen Diskurs in einer für die Entwicklung des Kirchenbaus relevanten Weise zu beleben.

Insbesondere die wiedergegründeten Benediktinerabteien von Solesmes (hier vor allem durch Prosper Guéranger) und Beuron (unter anderen Desiderius Lenz) bemühen sich bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts um eine Liturgie, die sich ihrer frühchristlichen Ursprünge besinnt und die Glaubensgemeinde stärker beteiligt. So werden die seit jeher der Wissenschaft sehr verbundenen Benediktinerabteien nicht zufällig bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zu Trägern einer wissenschaftlich begründeten liturgischen Reformbewegung, deren Ziel die Befreiung der Liturgie von den mit der Zeit angesetzten Verkrustungen ist. Des weiteren unternimmt Papst Pius X. zu Beginn seines Pontifikats 1903 mit einer Konstitution zur Erneuerung der Kirchenmusik (Tra le sollecitudini) einen wegweisenden Vorstoß, indem er erstmals von päpstlicher Seite das Prinzip der ‚tätigen Teilnahme' (lat. *participatio actuosa*) postuliert.[10]

In der Folge des ‚Mechelner Ereignisses' und einiger weiterer Initiativen in Belgien (Abteien Maredsous und Chevetogne) wird schließlich Deutschland unter dem Einfluss der bedeutenden Geistlichen und Liturgiewissenschaftler Odo Casel, Johannes Pinsk und vor allem Romano Guardini (1885-1968)[11] zum Zentrum der Liturgischen Bewegung in Europa und bleibt dies, bis sie 1939 von den Nationalsozialisten unterdrückt

wird.[12] Die von Guardini 1918 veröffentlichte Schrift ‚Vom Geist der Liturgie'[13] stellt dabei einen programmatischen Einschnitt in die Debatte um eine moderne, dem Volk ausdrücklich zugewandte, verständliche und elementare Liturgie dar und dient den damals im Kirchenbau „von der Gemeinde her denkend"[14] tätigen, ‚progressiven' Architekten wie etwa Rudolf Schwarz, Dominikus Böhm und Hans Herkommer[15] als unabdingbare theologisch-liturgische Orientierung. Die nicht im Sinne eines einfachen Archäologismus zu begreifende „Rückkehr zu den Wurzeln"[16] ist dabei Ausdruck des tiefgründigen Verlangens, ein verloren gegangenes ursprüngliches liturgisches Bewusstsein wiederzugewinnen. Geleitet vom Wunsch nach tätiger Teilhabe der Gemeindemitglieder[17] wird die Disposition der liturgischen Ausstattung wie eine neue Verquickung von Ekklesiologie, Liturgie und Raum zum Angelpunkt eines um Erneuerung bemühten Kirchenbaus, dessen sichtbarstes Zeichen der freistehende (Volks-)Altar ist. Befreit von der jenseitigen Ausrichtung des hochmittelalterlich entrückten Hochaltars ist er Ausdruck einer dem Menschen im Hier und Jetzt zugewandten Kirche, die gemäß den Worten Guardinis in den Seelen der Gläubigen erwacht.[18]

5.1.2 Volksnähe, Transparenz und Einfachheit

Der katholische Kirchenbau des frühen 20. Jahrhunderts entwickelt sich stilistisch vor dem Hintergrund der aufkommenden radikalen architektonischen Moderne und in liturgischer Hinsicht im Spannungsfeld der ‚Liturgischen Frage' (*Questione liturgica*), das heißt zwischen der nach wie vor wirkenden tridentinischen Tradition und der Suche nach einer stärker an den Idealen des frühen Christentums ausgerichteten partizipatorischen und transparenten Liturgie, die der veränderten spirituellen Gefühlswelt des ‚modernen Menschen' Rechnung tragen soll.[19] Das seit 1745 andauernde Schweigen des päpstlichen Lehramtes zu Fragen der Sakralkunst hat überdies die seinerzeit fortschrittlichen, mittlerweile aber als überholt empfundenen Vorgaben des Tridentinischen Konzils verfestigt, bevor sie von der Liturgischen Bewegung und den 1903 auf päpstlicher Seite zaghaft beginnenden Reformbestrebungen nach und nach überwunden werden können.[20] Die Liturgische Bewegung führt somit den Diskurs zwangsläufig über die Liturgie zur architektonischen Umsetzung von Liturgie im Kirchenbau weiter und es entfaltet sich im 19. und insbesondere im 20. Jahrhundert eine intensive Debatte über den Zusammenhang von Religion und Architektur, die sich im Wunsch nach Rückbesinnung auf die elementaren Bestandteile des Sakralen, die Betonung der Gemeinschaft (*communio*) sowie Vereinfachung und Verständlichkeit der Formen durch den Verzicht auf jegliches als ablenkend und störend empfundenes Blendwerk am deutlichsten manifestiert.[21] Folglich steht die Abkehr von den verkrusteten Formalismen einer zum Repetitorium degradierten und erstarrten Liturgie im Mittelpunkt dieser Erneuerungsbewegung, deren Bezugspunkt die liturgisch-theologischen Werke des Frühchristentums sind. Diese Tendenz hin zu Elementarität, Einfachheit und tätiger Teilnahme der Gläubigen an der Feier des Gottesdienstes deckt sich zum Teil mit den zeitgleich entwickelten Idealen der architektonischen Moderne, so dass es zu produktiven Überschneidungen kommt, die unter Berücksichtigung der neuen technischen Möglichkeiten, neuartige, vom Historismus der Jahrhundertwende zunehmend gelöste, Kirchenbauten hervorbringen.[22] Als Prototypen eines modernen Kirchenbaus bei dem die Relation von Gemeinde und Altar räumlich reflektiert wird, anstatt nur dekorierte Hülle derselben zu sein, gelten die von Schwarz 1924 umgestaltete Kapelle der Burg Rothenfels; insbesondere aber auch sein, wenngleich sehr idealtypischer Entwurf für

die liturgisch-räumliche Disposition der Gemeinde im Rittersaal der Burg: Im Mittelpunkt steht der Altar für die Feier zur und inmitten der Gemeinde die so getreu der Worte „wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen“ (Mt. 18,20) zum Konzelebranten wird und sich als solcher frei im Raum organisiert. Diese neue, vom Primat der Gemeinde geleitete ‚Ästhetik des Glaubens‘ führt schließlich den Wunsch nach einer „Essenzialität des [religiösen] Raumes“[23] vor Augen, die wiederum als Idealbild Anknüpfung im elementarisierten Architekturverständnis der Moderne findet. Mit der von Böhm mit Martin Weber entwickelten Circumstantes-Studie (1928) als Zwischenschritt findet diese Entwicklung in architektonischer Hinsicht schließlich in Webers Heilig-Geist-Kirche in Frankfurt-Riederwald (1931-32) zu einem vorläufigen Höhepunkt, da hier das Prinzip des von der Gemeinde umgebenen Altars (circumstantes) endlich auch baulich in einer katholischen Kirche umgesetzt wird.

Der in Europa wachsende Einfluss der Liturgischen Bewegung und die daraus resultierenden interdisziplinären Auseinandersetzungen mit dem konservativ-restaurativen, anti-modernen Klerus forcieren schließlich auch das Engagement des Papstes in Fragen der liturgischen Erneuerung und ihrer entsprechenden künstlerischen Umsetzung; so wird, wie bereits erwähnt, 1903 erstmals von päpstlicher Seite das Prinzip der ‚tätigen Teilnahme‘ (participatio actuosa) formuliert.[24] Darüber hinaus wird die Debatte über zahlreiche Publikationen, insbesondere die in ganz Europa neu gegründeten liturgischen Zeitschriften, auf einer nunmehr internationalen Ebene geführt. Diese findet alsbald ihr Pendant in Fachzeitschriften für Sakralkunst, die wiederum die Planung und den Bau neuartiger Kirchenbauten insbesondere in Frankreich und Deutschland, aber auch in der Schweiz, Österreich, Skandinavien und der Tschechoslowakei animieren und propagieren werden.[25] Die 1914 von italienischen Benediktinern gegründete ‚Rivista Liturgica‘ greift dabei die mitteleuropäischen Einflüsse auf und implementiert auch in den Diskussionen in Italien das Prinzip der ‚tätigen Teilnahme‘, verbunden mit den zentralen Forderungen nach Aufhebung der räumlichen Trennung von Klerus und Gemeinde zugunsten eines die Gemeinschaft befördernden Einheitsraumes sowie der Schaffung eines freistehenden Altars, der die Zelebration der Messe zum Volk hin und in Gemeinschaft (dialogisch) ermöglichen soll.[26] Darüber hinaus finden auch die Vorstellungen von der Kirche als einem Gesamtkunstwerk, die Ausdifferenzierung des Raumprogramms bis hin zu Tauf- und Werktagskapellen wie auch der Ausbau der Kirche zum sozial funktionierenden Pfarrzentrum Einzug in die liturgisch-architektonischen Diskussionen der Zeit.[27] Der Begriff Kirche wird zunehmend weiter gefasst und mit der Kirchen-Gemeinde identifiziert, so dass der Kirchenbau als zentraler Bestandteil eines Kirchen-Gemeinde-Zentrums begriffen werden kann. Andererseits erschwert aber gerade in Italien der Konflikt mit den kirchlichen Autoritäten aufgrund einer zutiefst antimodernen Haltung der Katholischen Kirche[28] sowie eine explizit rückwärtsgewandte Architekturauffassung[29] die Erneuerung von Liturgie und Kirchenbau in einem Maße, dass vergleichbare Kirchenbauten hier zunächst nicht möglich sind. Gleichwohl werden die Rufe nach neuen „Ausdrucksformen religiöser Vitalität“[30] immer lauter, haben sie doch längst die enggesteckten akademisch-theologischen Zirkel des 19. Jahrhunderts verlassen.

Auf der Grundlage der von bedeutenden Liturgen und Kirchenhistorikern neu entdeckten frühchristlichen Texte zeichnet sich somit zwar bereits Ende des 19. Jahrhunderts auch

in Italien die Rückkehr zu einer aus dem Frühchristentum abgeleiteten, elementarisierten Spiritualität ab[31], doch geschieht dies zunächst ohne die in Fragen der Sakralkunst weiterhin konservatorische und intransigente Haltung der Kirche entscheidend verändern zu können. Die von einfacher, repetitorsicher Devotion geprägte Volksreligiosität wird seitens der Kirche nach wie vor mit neoromanischen beziehungsweise neogotischen und liturgisch dem Tridentinischen Ritus strikt folgenden Gebäuden bedient, so dass die Erneuerung der Sakralkunst in Italien durch weitestgehende Nichtbeachtung der von der Liturgischen Bewegung aufgeworfenen Fragen nach mehr Volksnähe, Transparenz und Einfachheit wesentlich verlangsamt wird.[32] Hinzu kommt die insbesondere seit der Gründung des italienischen Einheitsstaates gravierende Entfremdung zwischen weltlicher und religiöser Kunst; ein Sachverhalt der seinerseits Abbild der zwischen laizistisch-bürgerlichen und katholischen Kulturkreisen angespannten Stimmung ist und der die Weiterentwicklung der Sakralkunst erheblich behindert. Dies geschieht überdies vor dem Hintergrund einer seit dem Ende des Barocks generell zunehmenden „Entsakralisierung der Kunst“[33] in deren Folge auch der Sakralbau als Bauaufgabe immer mehr an Bedeutung und „Innovationskraft“[34] verloren hat. Mit der Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Aufklärung und dem damit einhergehenden revolutionären Austausch der alten ständisch geprägten Wertordnung durch die Ideen der laizistischen Moderne (Subjektivismus, Individualismus, Atheismus, Liberalismus und Demokratie) tritt der weltlich konstituierte Staat und mit ihm das laizistische Bürgertum endgültig an die Stelle der seit Jahrhunderten als Auftrag- und Ideengeber dominierenden Kirche. Mit der Ablösung von Kirchenhierarchie und Aristokratie als Kulturträger „steht der Kirchenbau zum ersten Mal nicht mehr an der Spitze der stilbildenden Aufgaben;“[35] das noch im Barock im Kirchenbau (und Palast) realisierte Ideal vom Gesamtkunstwerk wird, zumal der von Religion und Mythologie geprägte künstlerische Aufgabenkatalog mit der neuen kulturellen Ordnung verloren geht, von einem stilistischen Allerlei ersetzt: „Es beginnt ein Jahrhundert, das aus dem Fundus der Kunstgeschichte lebt“[36] und dem Kirchenbau keine Vorreiterrolle mehr einräumt – eine Entwicklung, die erst ab den 1910er und 1920er Jahren im Zuge des Erstarkens der um liturgische Erneuerung des Kirchenbaus bemühten Initiativen abgefangen werden kann.[37] Mit der so begünstigten, allmählichen Wiederannäherung von sakraler und weltlicher Kunst kann der Sakralbau wieder an Bedeutung und Schöpfungskraft gewinnen. Das von der Moderne aufgeworfene Problem der liturgischen Erneuerung (Liturgische Frage) wird denn auch in Italien, wie noch zu sehen sein wird, vielmehr hinsichtlich eines zu erneuernden Verhältnisses zwischen Liturgie und der sie repräsentierenden beziehungsweise vergegenwärtigenden Kunst gesehen, denn als eine Frage der Erneuerung der Liturgie selbst.

5.1.3 Umbruch und Neuorientierung

Die von Eric J. Hobsbawm als langes Jahrhundert bezeichnete Zeit vom ausgehenden 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts muss, analog zur Zeitgeschichte, auch im Bereich der Architektur- und insbesondere Kirchenbaugeschichte als lange Phase des Umbruchs und der Neuorientierung betrachtet werden: Auf die künstlerische Blüte des Kirchenbaus im Barock (als glanzvoller architektonischer Ausdruck der Gegenreformation kann dabei die Kirche Il Gesù in Rom gelten) folgt der (zumindest bis heute) unwiederbringliche Bedeutungsverlust der Kirche als primären Kulturträger. Parallel zur künstlerischen Blüte hat der Kirchenbau des Barock mit seiner formalen und ornamentalen Exaltation jedoch auch einen Zustand der maximalen Entfernung von den Ursprüngen einer

für das Frühchristentum charakteristischen liturgisch-religiösen Elementarität erreicht.[38] Sowohl die den Kirchenbau und die Sakralkunst begünstigende Gesellschaftsordnung als auch das in ihr herausgebildete grundlegende liturgische Verständnis sind nunmehr überholt beziehungsweise überlagert. An deren Stelle tritt eine laizistisch geprägte Ordnung und die Trennung von weltlicher und religiöser Kunst gemäß den beiden entgegengesetzten Sphären Staat und Kirche, so dass die Neuinterpretation des Sakralbaus eng mit der Neuorientierung und Adaption der liturgischen Ansprüche an die veränderten gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse gekoppelt ist. Daraus erwachsen schließlich die vielfältigen, für ein Überleben der Kirche wohl existentiellen Strömungen zur Erneuerung der Liturgie, die dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl die Entfremdung zwischen religiöser und weltlicher Kunst zu überwinden als auch Liturgie und Kirchenbau eine neue, zeitgemäße Wendung zu geben suchen. So wie seit Beginn der bürgerlich-laizistischen Aufklärung Staat und Gesellschaft neu definiert werden und die Wirklichkeit einer nunmehr politischen Religion die einst zentrale Rolle der Kirche relativiert, so muss auch das Verhältnis von Staat und Kirche, von Religion und politischer Religion, in die Neuzeit übergeleitet und neu interpretiert werden. Das ‚lange Jahrhundert' ist für die Kirche Zeit und Ort einer für sie nunmehr unabdingbaren Suche nach einem Platz in dieser neuen Ordnung. So wie auch die Lebenswelt dieser neuen Gesellschaft in den industrialisierten Städten der Moderne neu organisiert werden muss, so muss auch der Kirchenbau als primäres Element einer „von der Gesellschaft und für die Gesellschaft geschaffenen [neuartigen] Öffentlichkeit"[39] neu gedeutet werden.[40] Diese Neudefinition muss notwendigerweise auf allen Ebenen des Kirchenbaus erfolgen: sowohl hinsichtlich der für ihn konstitutiven Liturgie (und mit ihr die seit dem 19. Jahrhundert wieder betonte Communio) als auch mit Blick auf seine architektonische und städtebauliche Verhältnismäßigkeit sowie seine soziologischen Funktionen in einem veränderten gesellschaftlichen Kontext. Der Weg von Religion und Kirche in die Wirklichkeit einer bürgerlichen und modernen Gesellschaft bleibt folglich bis weit ins 20. Jahrhundert offen – der dabei angestoßene, in gewisser Weise zwar bis heute andauernde Prozess, findet jedoch mit dem Zweiten Vatikanum und den aus ihm resultierenden Beschlüssen und Bauwerken zumindest einen vorläufigen Abschluss.

Betrachtet man darüber hinaus die Situation in Italien im Vergleich zu Deutschland und anderen Ländern, in denen der Einfluss der Liturgischen Bewegung größer ist, wird deutlich, wie sehr deren Wirkung von den jeweiligen Akteuren abhängt. In Italien gibt es bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, mit Ausnahme des lombardischen Priesters, Architekten und Malers Giuseppe Polvara (1884-1950)[41*], weder innerhalb des Klerus noch innerhalb der Architektenschaft Persönlichkeiten, die vergleichbar produktiv und kraftvoll sind wie etwa Guardini und dessen kongenialer Partner Rudolf Schwarz, der sozusagen als dessen „braccio secolare"[42] eine fruchtbare Symbiose[43] mit Romano Guardini und der Liturgischen Bewegung eingeht, die sogar soweit reicht, dass der in Theologie geschulte Architekt eigenständige Ideen für eine neue, von der Gemeinde her gedachte liturgiegerechte Architektur entwickelt.[44] Die Umsetzung der aktuellsten Überlegungen zur liturgischen Umgestaltung finden folglich in Italien nur zögerlich Eingang in das architektonische Schaffen, wenngleich es, wie noch zu sehen sein wird, auch hier nach und nach durchaus vielversprechende Initiativen geben wird, die zu einer eigenständigen Artikulation des italienischen Kirchenbaus der Zwischenkriegszeit führen werden.

5.1.4 Architektur und Liturgie

Bei der Betrachtung des zu Beginn des 20. Jahrhunderts von neuartigen liturgischen Impulsen geprägten Kirchenbaus muss jedoch auch unterschieden werden zwischen jenen Kirchenbaumeistern, die wie beispielsweise die Brüder Perret[45] aus einem primär architekturimmanenten Impetus heraus neue Formen der Sakralarchitektur entwickeln und jenen, die wie Schwarz, Böhm oder Weber ihre Entwürfe vornehmlich auf einem originären Zugang zur Liturgie und ihren spezifischen Fragestellungen basieren.[46] „Das Fehlen verbindlicher liturgischer Auffassungen, die Freiheit der Konstruktionen, die Vielfalt der neuen Materialien führt [...] zu Kirchenräumen, die mehr von der künstlerischen Gestaltung der Baumeister als von den liturgischen Belangen bestimmt sind."[47] Der französische Maler Marie-Alain Couturier, dessen Eintritt in ein Dominikanerkloster 1937 einen persönlichen Wendepunkt markiert, geht dabei weiter und bezichtigt Künstler wie Rouault, Matisse, Léger und Le Corbusier, um nur einige zu nennen, einer auf eine atavische Religionsnostalgie beschränkten ‚leeren' Sakralkunst.[48] Folglich ist zu unterscheiden zwischen jenen Kirchenbauten, die vor allem das Ergebnis einer technisch-materiellen und stilistischen Erneuerung sind, die in gewisser Weise aufgrund der Not der ersten Nachkriegszeit und dem Mangel an verbindlichen liturgischen Normen von der Kirche akzeptiert werden und jenen, die auf eine tatsächlich neuartige Sensibilität der Architekten und ihrer Auftraggeber gegenüber den Belangen der Liturgie und des Sakralen zurückzuführen sind und so einen tatsächlichen Beitrag zur substanziellen Erneuerung des Kirchenbaus darstellen.[49] In diesen Zusammenhang gehört auch die mit der liturgischen Erneuerung einhergehende Dialektik der von der Liturgischen Bewegung favorisierten Theozentrik mit der in den Zwischenkriegsjahren belebten Christozentrik, die vor allem für die Modernisierung des Zentralbautypus relevant sein wird.

In dieser Hinsicht wird im Heiligen Jahr 1925, dem 1.600-jährigen Gedenken des Konzils von Nicäa, von Papst Pius XI. mit der Enzyklika ‚Quas Primas' das Christkönigsfest eingesetzt, um in der von der Zerstörung des Ersten Weltkrieges und vom Widerstreit der Kirche mit den laizistisch-liberalen Tendenzen des Staates gezeichneten Zeit einen Orientierung gebenden religiösen Gegenpol zu setzen.[50] Ausgehend vom Verständnis Jesu Christi als König, dessen Herrschaft über die spirituellen Sphären hinaus in die zeitlichen Dinge hineinreicht, soll die von Pius IX. 1864 gelehrte Trennung von Staat und Kirche (vgl. Enzyklika ‚Quanta Cura') zwar nicht aufgehoben aber ihrer entfremdenden Wirkung beraubt werden, indem seitens der Kirche ein deutlicher Anspruch auf Mitbestimmung und Mitgestaltung gesellschaftlichen Lebens erhoben wird.[51] In der Tat wird das Christkönigsfest insbesondere in den katholischen Kreisen Deutschlands während des Nationalsozialismus als Kontrast zum Führerkult fungieren und damit der Kirche ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung erschlossen. Der Papst freilich erhofft sich, dass das neue Fest auch politisch gewendet zum Sinnbild einer von der Kirche geordneten Freiheit, Ruhe und Gerechtigkeit wird. Dementsprechend gewinnt das christozentrische Element auch innerhalb der Debatten um Liturgie und Kirchenarchitektur an Bedeutung. Die von Johannes van Acken 1922 veröffentlichte Schrift ‚Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk' gibt davon ein erstes Zeugnis. Durch die Fokussierung auf Jesus Christus als König und Erlöser avanciert der Zentralbau für einige Architekten und Theologen zum idealen Bautypus, in dessen Mittelpunkt „der Altar als der mystische Christus [...] Ausgangspunkt und gestaltende[r] Mittelpunkt des Kirchenbaus"[52] sein

soll, um den sich die Gemeinde versammelt. Es handelt sich dabei um eine Idee, die allerdings im Gegensatz zur theozentrischen beziehungsweise trinitarischen Auffassung des Gottesdienstes bei Guardini und Schwarz steht, wonach der Altar vielmehr Mittler zwischen Gott und Gemeinde ist und der Priester an diesem vor die Gemeinde tritt um zu ihr zu sprechen und er gerade deshalb einen gerichteten Kirchenbau impliziert.[53] Das so resultierende theologische Problem der Christusbeziehung im Gottesdienst und folglich des topografisch-räumlichen Verhältnisses von Christusrepräsentanz und Versammlungsgestalt, also Kirchenraum, bleiben jedoch innerhalb der Liturgischen Bewegung ungelöst.[54] Die exklusive Konzentration auf den Altar (bisher als Hochaltar auch Träger der Eucharistie) wird mit dem von der Liturgischen Bewegung eingebrachten ‚Altar des Wortes' (Ambo) als Ersatz für den als a-liturgisch empfundenen Ort der Kanzel sowie mit einem je eigenständigen Tabernakel und Taufbecken gegenbalanciert[55]; die Frage nach dem letztlich richtigen Weg zur Gestaltung eines angemessenen, um die Pole Wort und Sakrament aufgebauten Kirchenraumes bleibt jedoch aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit weiterhin offen und bis heute Gegenstand engagierter und bisweilen auch sehr emotionaler Debatten.

5.2 Annäherung von Kunst und Liturgie: Celso und Giovanni Costantini und die Gründung der Zeitschrift ‚Arte Cristiana' (1913)

5.2.1 Liturgische Reformbemühungen in Italien

Anders als in Deutschland, wo die in intensiver Diskussion entwickelten Überlegungen zur Erneuerung von Liturgie und Kirchenbau eine deutlich sichtbare Präsenz erreichen, können sich in Italien die inhaltlichen Kriterien für einen erneuerten, modernen Kirchenbau nur sehr zaghaft verbreiten. Die Disposition eines von der Gemeinde her gedachten und konzipierten Kirchengebäudes als Kern eines gesellschaftliche Funktionen übernehmenden Gemeindezentrums sowie die Transparenz und Teilnahme vermittelnde Gestaltung des Gotteshauses mit einem einzigen und freistehenden Altar, einem Einheitsraum der gleichberechtigt sowohl die Geistlichen als auch die Gemeinde aufnimmt und eine klare räumliche Differenzierung von Beichte, Taufe, Wortverkündung etc. findet bis in die 1950er Jahre hinein vergleichsweise wenig Eingang in die Sakralarchitektur Italiens. Wie bereits dargestellt, sind selbst die reformorientierten Persönlichkeiten des Klerus und der Künstler- beziehungsweise Architektenschaft Italiens vergleichsweise moderat und mehr an einer ‚missionarischen' Vermittlung zwischen Liturgie und Kunst interessiert denn an einer radikalen programmatischen Erneuerung der Liturgie selbst. Darüber hinaus gibt es nur wenige vergleichbar einflussreiche Personen, die, analog zu Deutschland und anderen Ländern Mitteleuropas, die in Italien auch in Fragen des Kirchenbaus besonders intransigente Haltung der Kirche durchbrechen könnten. Dennoch gibt es auch in Italien seit der Jahrhundertwende Bemühungen, die zumindest die Relevanz einer durchdachten Gestaltung der Kirche wieder in den Mittelpunkt rücken und der Bedeutung der Sakralkunst neue Geltung verschaffen möchten, wenngleich dies primär mit einer eher konservatorischen denn erneuernden Mentalität erfolgt.[56] Vielmehr als die Suche nach neuen Artikulationen werden die überlieferten Formen bestenfalls neu interpretiert und es gibt nur sehr wenige Beiträge, die im italienischen Kirchenbau der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine mit den besten Beispielen modernen Kirchenbaus der 1920er Jahre vergleichbare liturgische Originalität erreichen und dies, obwohl der Wiederaufbau nach dem Ersten Weltkrieg und der aus dem Wachstum der Städte resultierende Bedarf an neuen Kirchenbauten hierfür durchaus die Möglichkeiten bieten würden.[57] Die gleichwohl interessanten Initiativen im italienischen Kirchenbau sind anderer Qualität als etwa in Deutschland, zumal sie vom spezifisch italienischen Kontext geprägt sind; sie erlangen ihre eigentliche Bedeutung als Vorstufe zu den Entwicklungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In diesem Sinne liegt in Italien der eigentliche Aufbruch im zunehmend verbreiteten Bewusstsein, dass, anders als im Jahrhundert zuvor, die Ästhetik der Sakralkunst nicht mehr von den liturgisch-theologisch-ekklesiologischen Überlegungen getrennt betrachtet wird. Gleichzeitig wird die Entfremdung der reaktionären Kirchenhierarchie von den fortschrittlichen Künstlern beziehungsweise Architekten zunehmend relativiert und ein Weg aus der Leere des Akademismus gesucht; der Beitrag Italiens zum Kirchenbau muss dementsprechend eingeschätzt werden.

Tatsächlich sind sowohl diese Situation der Konfrontation und Entfremdung, die bisher fruchtbare Symbiosen in Kirchenkunst und Kirchenarchitektur verhindert hat, als auch das Erstarken der liturgischen Reformbestrebungen in Europa sowie das von Pius X. angeregte Interesse an der Sakralkunst Anlass

für die beiden friaulischen Priester Celso und Giovanni Costantini[58]* mit zwei folgenreichen Initiativen die Debatte um eine neue und moderne Kirchenkunst in Italien entscheidend zu vitalisieren. So gründen sie 1912 in Mailand unter dem Beifall namhafter Kardinäle die *Società degli Amici dell'Arte Cristiana*[59] mit dem erklärten Ziel, die im Bereich der christlichen Künste verstreuten Einzelinitiativen[60] zu konzentrieren und den Diskurs zwischen Kirchenführung, Klerus und Künstlern auf einer interdisziplinären Ebene zu fördern, um so auch in Italien die als überfällig empfundene Renaissance der Sakralkunst zu ermöglichen: „La Società si propone: a) di formare un centro per tutti gli artisti e gli amici dell'arte cristiana; b) di favorire l'amore, la coltura, il progresso dell'arte sacra; c) di contribuire a conservare e tutelare il patrimonio d'arte sacra antica; d) di adoperarsi a restituire dignità di forma e di concetto all'arte sacra moderna e di reagire contro le correnti che tendono ad allontanarla; e) di promuovere un illuminato mecenatismo, volgendo le offerte dei fedeli verso quelle forme d'arte che rispondono alla nobiltà e santità delle leggi liturgiche […]."[61] Entsprechend verpflichtet sich die *Società* in ihrem Statut (Art. 3) zur Herausgabe einer Fachzeitschrift, der Gründung eines Zentrums zur Ausbildung der im Bereich christlicher Kunst tätigen Künstler und Architekten[62], die regelmäßige Verleihung einer Anerkennungsmedaille sowie die Durchführung von Kongressen, Ausstellungen, Exkursionen und Wettbewerben.[63]

Bereits wenige Monate auf diesen ersten Impuls folgt im Jahre 1913 die von der *Società* in Mailand gegründete und bis heute erscheinende Zeitschrift ‚Arte Cristiana', die sich schnell zum wichtigsten und renommiertesten, zumal offiziellen Sprachrohr der sich in Italien im Bereich der Kirchenkunst engagierenden Menschen entwickelt.[64] Sie wird zum Schauplatz ambitionierter Debatten und zur Vitrine einer sich nun auch in Italien wiederbelebenden Kirchenkunst, wenngleich die anti-modernen Kreise innerhalb der römischen Kurie die vielversprechenden Aktivitäten mit intransigentem Argwohn verfolgen.[65] Theologisch unterlegt werden beide Initiativen schließlich von der 1914 von dem Benediktiner Emanuele Caronti gegründeten Liturgiezeitschrift ‚Rivista Liturgica', die laut Alceste Catella konkret das ‚offizielle' Debüt der Liturgischen Bewegung in Italien bedeutet.[66] Alle drei Impulse greifen die von Papst Pius X. zu Jahrhundertbeginn manifestierten Absichten zur Reformierung der Sakralkunst auf.[67] Bemerkenswert ist dabei das bereits angesprochene, in der Konstitution über die Erneuerung der Kirchenmusik (Tra le sollecitudini) formulierte Prinzip der ‚tätigen Teilnahme' sowie die Anerkennung der Bedeutung ästhetischer Prinzipien für die Gestaltung des Gotteshauses: „Tra le sollecitudini dell'officio pastorale […] senza dubbio è precipua quella di mantenere e promuovere il decoro della Casa di Dio [...]. Nulla adunque deve occorrere nel tempio che turbi o anche solo diminuisca la pietà e la devozione dei fedeli, nulla che dia ragionevole motivo di disgusto o di scandalo, nulla soprattutto che […] sia indegno della Casa di Orazione e della maestà di Dio."[68]

Darüber hinaus wird die für Kirche und Religion wiederentdeckte Bedeutung der Künste auch im Rundschreiben desselben Papstes vom 12. Dezember 1907 zur Errichtung denkmalpflegerischer Diözesankommissionen (Commissariati dei monumenti diocesani) deutlich. Diese sollen die Aufgabe übernehmen, den Erhalt und die Gestaltung der kircheneigenen Baudenkmäler qualitativ zu überwachen und zu befördern.[69] Tatsächlich wirken diese Kommissionen, sofern vorhanden, in den ersten Jahren hemmend auf die architektonische Entwicklung des Kirchenbaus, da ihre Mitglieder zumeist den kulturpolitischen Konservatismus des Katholizismus repräsentieren und entspre-

chend agieren, indem sie Kirchenbauten vornehmlich unter dem Aspekt erhaltenswerter monumenti begreifen. Gleichwohl vermögen die Kommissionen mit ihrer Arbeit die ansonsten unkontrollierte Bauaktivität zu kanalisieren und für eine breitere Wahrnehmung der zuvor im Diskurs vernachlässigten Kirchenarchitektur zu sorgen.[70] Ergänzend wirkt die vom Papst angeordnete Aufnahme der Fächer Archäologie und Kunstgeschichte in das Lehrprogramm der Priesterseminare.[71] Es handelt sich dabei um klare Absagen an die im Kirchenbau agierenden künstlerischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts sowie an deren Entfremdung von Liturgie und Theologie/Ekklesiologie, wenngleich damit noch keine Antworten auf die Fragen nach einer modernen Sakralkunst gegeben werden. Dies wird unter anderem Aufgabe der engagiertesten Architekten, Künstler, Kleriker etc. sowie der Redaktionen der maßgebenden Fachzeitschriften sein, deren Prototyp die ‚Arte Cristiana' ist. Ihr Chefredakteur Filippo Crispolti macht im Vorwort der ersten Ausgabe deutlich, dass das von Celso und Giovanni Costantini* angestoßene Projekt (Verein, Zeitschrift und Ausbildungsstätte) sich an den vorangegangenen erfolgreichen Initiativen vor allem in Frankreich und Deutschland orientiert. Des weiteren verweist er darauf, dass die gegenwärtige Krise der christlichen Kunst vor allem in der allzu doktrinären Trennung beider Bereiche begründet liegt: „Due principali ostacoli incontra l'arte cristiana nei giorni nostri, perché sovente le due parole vengono scisse, prevalendo in alcuni un amore dell'arte così indifferente, da considerare come un più la sua eventuale qualità di cristiana e in altri un amore del Cristianesimo, che non bada alle ragioni dell'arte quando esse dovrebbero avervi la loro parte. I primi onorano bensì i soggetti cristiani…, ma lo stesso onore concedono a soggetti […] talvolta contrari al Cristianesimo. […] I secondi, intenti solamente al valore della fede ispiratrice, […] non curano che essa generi bellezza […]. La nostra rassegna … si propone di vincere questi due ostacoli […] procurando di ristabilire l'antica comunione tra gli artefici e il clero, col fare i primi partecipi degli intendimenti del secondo, e col diffondere nel secondo il gusto dei primi."[72]

5.2.2 Vermitteln und instruieren: Die ‚Arte Cristiana'

Der sich seit der Gründung des italienischen Einheitsstaates in Politik und Gesellschaft ereignende und erbittert geführte Konflikt zwischen laizistisch-liberaler Kultur und kirchlich-geistlicher Intransigenz bildet sich auch im Bereich der christlichen Kunst und Kultur ab. Diese erscheint zu Beginn des neuen Jahrhunderts in einem desolaten Zustand, aus dem sie kaum noch in der Lage ist, bemerkenswerte Werke christlicher Kunst hervorzubringen: Die strikte Trennung und Entfremdung der als laizistisch verbrämten Elemente künstlerischer Freiheit von den grundlegenden religiösen Aspekten hat zur Abkopplung oder gar Entleerung christlicher Kunst von ihren konstitutiven liturgisch-theologisch-ekklesiologischen Inhalten geführt, so dass man ihren Gehalt zunehmend bezweifelt. Entsprechend wird versucht, mittels der Zeitschrift ‚Arte Cristiana' und aus den Konventikeln der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* heraus, die Aufmerksamkeit der Künstler gegenüber der Liturgie als ‚genius generandi' christlicher Kunst wieder zu wecken und zu befördern. Die so entlarvten Unzulänglichkeiten gegenwärtiger Sakralkunst setzen sich überdies auch in den Bereich der Kirchenarchitektur fort, wo insbesondere angesichts der anstehenden Kirchenneubauten[73] eine umfassendere Bildung der Architekten in Fragen einer liturgisch fundierten Architektur zunehmend gefordert wird. Ebenso manifestiert sich der akute Bedarf an fachlicher und institutioneller Assistenz für die als Bauherren und Auftraggeber aktiven, jedoch oftmals überforderten Pries-

ter. Diese wenden sich wiederum immer häufiger Hilfe suchend an die Redaktion der ‚Arte Cristiana' und da es zu diesem Zeitpunkt noch an unterstützenden kirchlichen Strukturen fehlt, gewinnt die Zeitschrift umso schneller an Einfluss.[74] Die 1907 von Pius X. angeordneten diözesanen Denkmalschutzkommissionen sind den aktuellen Problemen freilich noch nicht gewachsen, zeigen aber bereits den Ansatz einer Neuordnung auf[75], der nach und nach weitergeführt und 1924 in die Gründung der Zentralen Päpstlichen Kommission für christliche Kunst in Italien münden wird.[76] Es ist schließlich der erklärte Anspruch der ‚Arte Cristiana', mit ihrer zentralen, vermittelnden und instruierenden Tätigkeit die Lücke zwischen weltlicher und christlicher Kunst zu schließen und eine Brücke zum italienischen Volk und zum Staat zu schlagen: „volgiamo far sì che tutti gli italiani si rendano consapevoli della ricchezza pervenutaci dagli avi cristiani, ... e che l'accrescimento moderno di questa ricchezza sia voluto, aiutato e plaudito dal popolo italiano come un trionfo della italianità più gloriosa e più pura."[77] Erstaunlicherweise antizipiert Francesco Crispolti damit bereits jene italianistische Rhetorik, die 16 Jahre später der Kirche und damit auch dem Kirchenbau im faschistischen Italien einen eigenen Platz garantieren wird.

Im Januar 1914 tritt mit einem Leserbrief erstmals Giuseppe Polvara in Erscheinung: ein als Architekt ausgebildeter junger Priester, der später als Protagonist wie kaum ein anderer im Italien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Diskurs um Architektur und Liturgie beflügeln wird.[78] Der erst dreißigjährige Polvara stößt mit seinem Beitrag auf den Seiten der ‚Arte Cristiana' eine lebendige Debatte über Liturgie und Architektur an. Später wird er sukzessive als Redakteur und Chefredakteur (ab 1917) derselben Zeitschrift einen intensiven und fruchtbaren Dialog mit den Lesern pflegen und sich dabei nahezu allen für einen nach liturgischen Gesichtspunkten angemessenen Kirchenbau erforderlichen Fragen widmen, bevor er 1921 in Mailand eine alten Vorbildern folgende, in ihrer Zeit allerdings einzigartige Schule für sakrale Kunst und Architektur gründet, mittels derer er direkt oder indirekt eine ganze Generation von Künstlern und Architekten für die Relevanz der Liturgie sensibilisieren und zudem selbst zahlreiche Kirchenbauten realisieren wird.[79]

Das Engagement Polvaras veranschaulicht exemplarisch den gesamten Impetus jener neuen Initiativen, die bereitwillig von Architekten, Künstlern und Klerikern aufgenommen werden: „L'importante articolo [Polvaras Leserbrief] ha avuto un largo eco, specialmente presso gli architetti. Nelle scuole di architettura si danno spesso temi di sacri edifici, ma si dimentica di insegnare, con le regole dell'arte, anche un po' di liturgia, che è la fonte da cui sono emersi gli elementi primigeni e più puri dell'architettura cristiana."[80] Das Dilemma unzureichend vorbereiteter und bisweilen vorurteilsbehafteter Auftraggeber auf der einen und affektiert agierender Künstler auf der anderen Seite tritt hier besonders offen zutage. So besteht zwar der dringliche Wunsch nach Verbesserung der Beziehungen zwischen Liturgie- und Kunstverständnis, aber ein substanzieller Weg in die Moderne kann für den italienischen Kirchenbau auch hier zunächst nicht aufgezeigt werden: Denn einerseits üben die Autoren der Zeitschrift ‚Arte Cristiana' in den 1910er Jahren deutliche Kritik an einer seit Jahrzehnten vorherrschenden, als kraftlos empfundenen Architektur, die auch im Kirchenbau kaum noch mehr als sterile Kopien tradierter Formen hervorzubringen vermag, andererseits aber werden mittelalterliche Architekturen als Essenz katholischen Kirchenbaus geradezu propagiert: „Il ritorno dell'architettura alle forme medioevali non deve essere [...] una contraffazione o una pirateria delle antiche formule costruttive, ma deve essere un rinas-

cimento."[81] Zwischen der aus dem französischen Historismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts übernommenen und in Italien zunächst favorisierten Neo-Gotik eines Viollet-le-Duc[82] und den wesentlich kreativeren Tendenzen des deutschen Kirchenbaus der 1920er Jahre besteht zwar ein großer Unterschied, doch ist beiden Richtungen ein starker Bezug zwischen Kirchengebäude und Kirchengemeinde gemein, so dass sich der italienische Kirchenbau während der Zeit des Faschismus trotz einer vergleichsweise traditionalistischen Haltung seiner Protagonisten in diesem Spannungsfeld entwickeln kann.

Unbestritten gebührt den Autoren der ‚Arte Cristiana' das Verdienst, die Debatte um eine moderne Sakralkunst und Sakralarchitektur mit der Publikation und Förderung beispielhafter Werke sowie der Initiierung eines breiten, engagiert und mitunter auch provokatorischen Dialoges angefacht und zahlreiche nachfolgende Initiativen, wie etwa die Gründung eines Zentrums zur Förderung und Ausbildung der im Bereich christlicher Kunst tätigen Künstler und Architekten (1921), ermöglicht zu haben. Dass es sich nunmehr um eine Zeit des „risveglio"[83] (Erwachens) handelt, wird auch von den vielen Ausstellungen und Kongressen sowie den zahlreichen neugegründeten Vereinen und lokalen Initiativen[84] bestätigt, die sich in ganz Italien mit dem Thema der christlichen Kunst als Weg zur Liturgie auseinandersetzen und ihr ein wachsendes Publikum verschaffen. Dabei wird die als „azione celebrativa" verstandene Liturgie in ihrer Funktion als „azione simbolica" gedeutet, als deren immanente Eigenschaft wiederum die Sakralkunst oder vielmehr die ‚liturgische Kunst' den Weg zur Lösung der aus der Moderne derivierenden und für die Sakralkunst gleichwohl zusammengehörenden liturgischen und künstlerischen Frage weisen soll.[85] Ergänzt, begünstigt und bestätigt werden diese Aktivitäten schließlich von den zunehmenden einschlägigen Interventionen der Kurie und der Gründung einer Päpstlichen Kommission für christliche Kunst in Italien (1924). 1930 wird in Rom die erste internationale Ausstellung für christliche Kunst veranstaltet. Nur ein Jahr später wiederholt sich das Ereignis bei der Mostra internazionale d'arte sacra in Padua, die dieses Mal ausdrücklich des Aspekt einer modernen Sakralkunst in den Vordergrund stellt und damit auch auf die aktuelle Debatte um die Neuausrichtung der italienischen Architektur im Allgemeinen reagiert. Doch geht mit den folgenden Ausstellungen, nachdem der Papst 1932 die sakralkünstlerische und kirchenbauliche Tradition als Maßgabe unterstrichen hat, das Appellativum der Moderne verloren und tatsächlich erweisen sich die zweite und dritte internationale Ausstellung für Sakralkunst in Rom als zunehmend traditionalistisch orientiert. So dass sich eine sichtliche Verlangsamung im kirchennahen Diskurs beobachten lässt, während die Architekten zuweilen davon unabhängig, dem allgemeinen Diskussionsstand entsprechend, Anlehnung an der faschistischen Architekturpolitik suchen.

5.3 Das Loblied Gottes singen: Giuseppe Polvara und die Gründung einer Schule für christliche Kunst (1921)

5.3.1 Laizismus und katholischer Rückeroberungskampf

Die seit dem Ende des Barock immer ausgeprägter werdende Krise der Sakralkunst, bedingt durch deren kulturellen Bedeutungsverlust in einer zunehmend säkularisierten Umwelt, zeigt, wie eng die Entwicklungen im Bereich der Sakralkunst und vor allem des Kirchenbaus mit der Hegemonie der Kirche als Kulturträger verbunden sind.[86] Das Verhältnis von Ekklesiologie und Kunst beziehungsweise Architektur, somit vom Verständnis der Kirche von sich selbst, insbesondere aber im Verhältnis zur Gesellschaft und damit zur bürgerlichen Kultur der Moderne, ist dabei entscheidend für die Wiederbelebung der Kirchenkunst. Die fruchtbare Auseinandersetzung der Beteiligten mit den Fragen einer bewusst modernen Sakralkunst ist folglich als Mittel der Erneuerung unabdingbar. In diesem Sinne haben Benediktinermönche wie Lambert Beauduin und Maurice Festugière in ihren Reden und Schriften bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts die Passivität der Kirche in Fragen der Neuverortung der Religion innerhalb einer modernen Gesellschaft als Hauptgrund für die Marginalisierung des Sakralen identifiziert.[87] Demnach ist die Deutungshoheit den Vertretern des bürgerlichen Denkens (u.a. Positivismus) überlassen worden und es erscheint den Katholiken geboten, diese zurückzuerlangen bevor sich selbst in katholischen Kreisen die als unumkehrbar befürchtete Entsakralisierung verbreitet. Dabei erscheint den Benediktinern die Liturgie als das geeignetste Mittel, um in der Diskussion um die neue Rolle der Religion die Position des Katholizismus zu behaupten. Die Liturgie wird als „offizielles Gebet der Heiligen Kirche“[88] zum Ausgangspunkt der später von Pius XI. als riconquista cristiana della società“ bezeichneten katholischen Aktion betrachtet.[89] Tatsächlich kann, wie die Kirchenhistorikerin Maria Paiano in ihren Arbeiten darstellt, von einer „Politisierung des Sakralen“[90] gesprochen werden, indem die Liturgie bewusst den laizistisch-bürgerlichen Idealen entgegengesetzt wird. Die Kirchenkunst übernimmt folglich als künstlerische Ausdrucksform der Liturgie eine ambivalente Funktion im kulturellen Rückeroberungskampf der Kirche: Zum einen soll sie eine spirituelle Rückbesinnung ganz im Sinne Guardinis und der belgischen Benediktiner ermöglichen, zum anderen wie bei Caronti als Machtmittel zur „affermazione costante del soprannaturale e divino“[91] gegenüber weltlichem Relativismus und Rationalismus fungieren.

Während jedoch in Italien die Situation der Kirchenkunst stark von der gegenseitigen Entfremdung von Kirche und bürgerlich-laizistischer Gesellschaft geprägt ist, kommt es dort, wo die Kirche sich weit weniger reserviert den Kulturkreisen der Zivilgesellschaft öffnet, zu wahrhaft erneuernden künstlerischen Leistungen; insbesondere Deutschland kann sich so in der Zeit von 1922 bis 1933 zum Schauplatz eines erneuerten Kirchenbaues entwickeln: „La storia della chiesa e la storia religiosa dell’intera cristianità devono un posto d’onore a quanto si è compiuto in terra tedesca per il rinnovamento liturgico e quindi, in ultima analisi, per il profondo rinnovamento della Chiesa.“[92] In Italien verläuft die Öffnung der Katholischen Kirche gegenüber der nunmehr drängenden Frage nach einer dezidiert modernen Sakralkunst hingegen wesentlich zaghafter. Mittels publizistischer und akademischer Initiativen einzelner Kleriker, wie etwa der Brüder Costantini oder Giuseppe Polvaras, können in den 1920er Jahren

zwar wesentliche Grundlagen für die Überwindung der institutionellen Passivität der Kirche als Auftraggeber geschaffen werden, doch selbst die vielversprechende Gründung eines kirchlichen Kontrollorgans für christliche Kunst im Jahre 1924 (Päpstliche Kommission für christliche Kunst in Italien) vermag erst mit einigem Nachlauf und freilich begünstigt von den Lateranverträgen (1929) zu einer in den 1930er Jahren schließlich deutlich spürbaren Sensibilisierung der Kirche für das Problem eines zeitgemäßen, den neuen gesellschaftlichen Verhältnissen angemessenen Kirchenbaus zu führen.[93] Vor diesem Hintergrund können dann – wie noch zu sehen sein wird – vor allem in La Spezia und Messina erste Versuche der praktischen Umsetzung dieser zunächst theoretisch geführten Annäherung der Kirche an eine moderne Sakralkunst unternommen werden. Andererseits bleibt die praktische Wirkungsmacht dieser neuen Kommission noch bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg weitestgehend beschränkt. Mit viel zu großer Unregelmäßigkeit wenden sich die Diözesen, die bezüglich der Interpellation der Diözesankommissionen wiederum Schwierigkeiten mit der Disziplin der Pfarreien haben, an die Kommission. Erst das dringende Problem des Wiederaufbaus im Zuge der Bombardements der Jahre 1943 bis 1945 führen zu einer erheblich gesteigerten Resonanz, wobei vor allem die Koppelung der 1952 vom italienischen Staat verfügten Wiederaufbauhilfen an das Placet der Päpstlichen Kommission die gewünschte Disziplin nach sich ziehen wird. Bis dahin bleibt die Kommission sozusagen ein fakultativ oder sporadisch interpelliertes Gremium mit *de facto* begrenzter Kontrolle, das zudem unter der 1929 von Spirito Chiappetta angetretenen Leitung eine starre konservative Kunstposition vertritt. Diese äußert sich auch in der überaus regen Bauaktivität des Vatikans, nachdem die Lateranverträge die territoriale Situation des Kirchenstaates geregelt haben. Unter der Ägide des piemontesischen Architekten Giuseppe Momo gibt der Vatikan ab 1929 hunderte von Bauprojekte in Auftrag, die eine klare Präferenz für die Tradition ausdrücken.[94] Dabei stellt sich der Eindruck ein, dass die Kirche ihrerseits im Rekurs auf jene Epochen, in denen der Kirchenbau stiltragend gewesen ist, ein Gegenbild zum sich kristallisierenden Staatsmonumentalismus sucht. Jedenfalls bleiben Abweichungen von dieser Linie vorläufig auf Initiativen einzelner Pfarrer und Bischöfe beschränkt. Dies gilt umso mehr, nachdem Pius XI. bei der Einweihung, der von Luca Beltrami ebenfalls im historischen Rückgriff entworfenen Pinakothek, die Tradition als Maßgabe konstatiert. So werden die aus der Dynamik des Architekturdiskurses erwachsenden Vorstöße, wie etwa die Initiative der Diözese Messina, bereits im Keim erstickt.[95]

Der zeitgenössische Publizist und Kunsthistoriker Carlo Galassi Paluzzi beschreibt im Jahre 1953 rückblickend die Beziehungen von kirchlichem, künstlerischem und kulturellem Umfeld im Italien des frühen 20. Jahrhunderts als „autonomia disassociata“ („verselbständigte Autonomie“) in der sich ein Klima der Ignoranz und des Misstrauens ja gar offener Feindseligkeit zwischen einer als verdunkelnd-rückwärtsgewandt bezeichneten Kirche und der von klerikaler Seite als materialistisch-positivistisch diffamierten bürgerlichen Kultur festgesetzt hat.[96] So auf den Punkt gebracht erweist sich die Initiative der Brüder Costantini nicht nur für den Kritiker Galassi Paluzzi als ein fulminanter Lichtblick, bietet sie doch den Ausgangspunkt für eine (zwar noch) theoretische Debatte um die Annäherung der nunmehr so weit voneinander entfernten aber für die Wiederbelebung der Sakralkunst gegenseitig unabdingbaren Sphären.

5.3.2 Liturgisch-künstlerischer Aufbruch

Bereits bei der Gründung der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* im Jahre 1912 ist es der Wille der Gesellschafter, mittelfristig die Gründung einer Schule für christliche Kunst zu bewirken, um so auch im praktischen Sinne zur Überwindung des ‚Schismas' zwischen säkularer beziehungsweise bürgerlicher (*cultura secolare* bzw. *artistic*a) und religiöser Kultur (*cultura religiosa*) beizutragen. Die mit den Gründungen der *Società* und der Zeitschrift ‚Arte Cristiana' auf theoretischer beziehungsweise diskursiver Ebene begonnene konstruktive Auseinandersetzung soll folglich mit einer zentralen Stätte für die gezielte Ausbildung der in der Sakralkunst tätigen Künstler in die Praxis übergehen. Dabei wird ein aus religiöser Sicht ganzheitlicher Ansatz verfolgt: Neben den technisch-künstlerischen Fertigkeiten in Architektur und Kunst sollen somit vor allem auch die Fächer Liturgie, Exegese, Hagiographie und Theologie fester Bestandteil der künstlerischen Ausbildung sein. Damit wird zum einen das Ziel verfolgt, fundiert ausgebildete Nachwuchskünstler für die verschiedenen Aufgaben der Sakralkunst zu gewinnen, andererseits aber auch ein Instrumentarium zur Weiterbildung etablierter Künstler bereitzustellen. Darüber hinaus soll diese besondere Form der Ausbildungsstätte den mit der Zeit verlorengegangenen Einfluss von Kirche und Religion im schulisch-akademischen Werdegang der nachrückenden Künstler-Generationen gegenbalancieren, ein Sachverhalt, der abermals das schwierige Verhältnis von Staat und Kirche, Laizismus und Religion vor Augen führt. Es wird deutlich, dass der Klerus befürchtet, am Ende des sich seit der Aufklärung ereignenden Säkularisationsprozesses ohne im religiösen Bereich adäquat ausgebildete Künstler zu verbleiben, zumal in Italien seit der Gründung des Einheitsstaates die massive Laisierung aller gesellschaftlichen Bereiche betrieben wird.

Auf den Seiten der ‚Arte Cristiana' ergreifen zahlreiche Kleriker aber auch bedeutende Künstler wie beispielsweise Biagio Biagetti[97] das Wort für die von der *Società* angestrebte Schule und proklamieren unisono die Notwendigkeit einer Ausbildungsstätte für den künstlerischen Nachwuchs, um so eine „Wiedergeburt"[98] der christlichen Kunst überhaupt erst zu ermöglichen. Zu sehr, da sind sich die Wortführer einig, ist die etablierte Künstlerschaft vom laizistischen Gedankengut geprägt: „è impossibile far cambiare, d'un tratto, rotta agli artisti venuti su con criteri e direttive errate"[99]. Im Allgemeinen wird in Italien von katholischer Seite aus die Verkommenheit und Areligiosität der bürgerlichen Kultur scharf verurteilt. Die große Heerschar der ‚säkularisierten' Künstler gilt als von Gott entfremdet und deshalb ungeeignet religiöse Werke zu erschaffen. So erwidert Celso Costantini den Aufruf Biagettis und bestätigt die bereits im Gründungsprogramm der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* postulierte Absicht, eine Schule für christliche Kunst gründen zu wollen und fügt hinzu, dabei der Architektur eine besondere Rolle einzuräumen. Diese sieht Costantini aufgrund der vielen anstehenden Kirchenneubauten und des gleichzeitig weit verbreiteten Formalismus' in besonderer Weise herausgefordert, Gott und Kirche angemessene und weithin sichtbare, zeichenhafte Werke zu erschaffen: „I giovani architetti [...] non conoscono le prescrizioni liturgiche [...] Imparano bene il mestiere dell'architettura sacra, ma non ne conoscono e non ne capiscono l'anima. È della gente che ha imparato a memoria dei vocaboli sacri, ma non ha imparato il pensiero."[100] In dieser Hinsicht eröffnet Costantini eine von den Lesern der ‚Arte Cristiana' rege geführte Debatte über die Notwendigkeit und Ausgestaltung der zukünftigen Ausbildungsstätte. An der Diskussion beteiligt sich auch der Priester und Architekt Giuseppe Polvara. Mit einem ausführlichen Plädoyer tritt er wie kaum ein an-

derer für die Dringlichkeit einer solchen Schule ein und benennt mit äußerster Klarheit deren Auftrag: Der Bedarf einer religiös fundierten Ausbildung der Sakralkünstler sei demnach zwar Allgemeinplatz in katholischen Kulturkreisen, doch divergierten die Interessen von einem schlichten Wunschdenken bis hin zur Vereinfachung, wonach die individuelle religiöse Praxis eines Künstlers bereits genügen könnte, um jenen religiösen Mehrwert zu erschaffen, den die christliche Kunst nunmehr verloren zu haben scheine. Polvara bezeichnet die bürgerliche Gesellschaft als anti-religiös und bestrebt, alles Spirituelle aus dem Leben der Menschen zu verbannen, deshalb ist es für ihn unabdingbar, dass die zukünftigen christlichen Künstler sich als Teil einer wahrhaft „apostolischen Mission“[101] begreifen; sich selbst sieht er dabei herausgefordert, die sakrale Kunst zu einem Weg des Priestertums zu erheben: „fare dell’arte un sacerdozio“[102]. So fordert Polvara von den Künstlern die Rückkehr zur einst weit verbreiteten religiösen Devotion, um aus ihr heraus die Werke zur Ehre Gottes bewusst und angemessen erschaffen zu können: „Anche i moderni materiali, anche i progressi scientifici ed industriali, anche la grandiosità del paese, l’immensità dei cieli [...] possono unirsi alla bellezza della figura umana a cantare la gloria di Dio.”[103] Eine Schule wie sie von Biagetti und Costantini angedacht worden ist, erscheint auch Polvara als gebotenes Mittel. Der Zuspruch im Kreis der katholischen Kulturschaffenden ist zwar groß, doch ist dieser wiederum in seinen finalen Absichten durchaus widersprüchlich: So streben die einen nach einer Neuorientierung und Kultivierung von Liturgie und Sakralkunst zur höheren Ehre Gottes und der Kirche, während andere, wie etwa der einflussreiche Liturgiker und Benediktinermönch Emanuele Caronti, die Liturgie als eine Art Waffe des organisierten Katholizismus im hegemonialen Kampf mit den atheistisch-laizistischen Kräften der Gesellschaft auffassen.[104]

Als Mittel zur Verbreitung und Koordination dieses liturgisch-künstlerischen Aufbruchs dienen neben der ‚Arte Cristiana‘ und den Liturgiezeitschriften auch die seit den 1910er Jahren vermehrt auch in Italien stattfindenden Ausstellungen für christliche Kunst, die einhergehen mit den beiden ersten nationalen Kongressen für Sakralkunst. Diese stellen 1920 in Rom und 1921 in Ravenna die Weichen für die nächsten Etappen. Unter der Ägide Filippo Crispoltis und Celso Costantinis werden hier die Relevanz einer liturgischen Grundausbildung für Sakralkünstler und insbesondere die Voraussetzungen und Modalitäten für eine spezialisierte Ausbildungsstätte diskutiert. Ist es zunächst der Künstler Biagio Biagetti, der im März 1920 mit einem Vortrag für eine Päpstliche Zentralkommission und eine Schule wirbt[105], so tritt bei der Tagung im September 1921 Giuseppe Polvara[106] als Wegbereiter und Organisator der wenige Monate später im November desselben Jahres von ihm und einigen Mitstreitern in Mailand gegründeten *Scuola Superiore d’Arte Cristiana »Beato Angelico«* auf.[107] Damit erreicht der etwa ein Jahrzehnt zuvor von den Brüdern Costantini begründete religiös-künstlerische Aufbruch eine weitere Etappe auf dem Weg der italienischen Sakralkunst in das Zeitalter der Moderne: „La scuola ha come suo scopo primo, la preparazione di giovani artisti, in modo che comprendano le speciali esigenze dell’arte religiosa e sacra, e possano quindi dare un contributo al risorgere e al fiorire dell’arte cristiana.”[108] Es wird dabei sicherlich nicht zufällig Bezug auf eine Wiederauferstehung und Blüte genommen, die seit Vincenzo Gioberti Bestandteil eines politischen Konzeptes katholischer ‚Riconquista‘ ist, wonach inmitten der dunklen Zeit der Säkularisation zwangsläufig und geradezu getreu im Vertrauen auf die Göttliche Vorsehung die Religion in neuem Glanze erstrahlt: „Ma poco stante la calma succede la tempesta [...] e la fede ripiglia il suo vigore primiero.“[109]

5.3.3 Bindeglied bürgerlicher und religiöser Kultur: Die *Scuola Beato Angelico*

Gemeinsam mit einigen wenigen Mitstreitern realisiert Giuseppe Polvara in Mailand den in katholischen Kulturkreisen lange gehegten Wunsch einer Schule, die sich der ganzheitlichen Ausbildung religiöser Künstler widmet. Die Initiatoren entscheiden sich gegen die Möglichkeit einer Weiterbildungsstätte bereits ausgebildeter Künstler und plädieren für eine Schule, die sozusagen parallel zu den Kunstakademien einen neuen Typus des Künstlers eigenständig heranbildet. Als Vorbilder dienen vor allem die Werkstatt-Schulen (it.: scuole-botteghe) der Renaissance. Mit ausdrücklicher Genehmigung und Befürwortung des neuen Erzbischofs von Mailand und späteren Papstes Achille Ratti (Pius XI.) wird die Schule 1921 gegründet. In einer vier Jahre dauernden, ausgesprochen praxisorientierten Ausbildung werden die Fächer Architektur, Malerei, Bildhauerei, Glasmalerei, Keramik, Ziselieren und Stickerei unterrichtet. Ergänzt wird das praktische Programm durch die Fächer Liturgie, Exegese, Hagiografie, Kunstgeschichte, Literatur, Bautechnik, Farbenlehre und Geometrie.[110] Voraussetzung für die Aufnahme in die Schule ist eine nachgewiesene Eignung für das Zeichnen, beziehungsweise ein technisches Abschlusszeugnis (it.: licenza tecnica), des weiteren wird ein priesterliches Empfehlungsschreiben verlangt. Das der Schule zugrundeliegende pädagogische Konzept wird von Polvara als Kombination von Akademie, Werkstatt und Gemeinschaft im Sinne einer religiösen ‚Künstlerfamilie' (it.: „famiglia di artisti") beziehungsweise Bruder- und Schwesternschaft zusammengefasst. Wichtig ist dabei, dass die Studenten neben der intellektuellen Bildung die Möglichkeit erhalten, bei der Verwirklichung der ihren Lehrern kommissionierten Aufträge unmittelbare praktische Erfahrungen zu sammeln, die wiederum im gemeinschaftlichen Leben von Studenten und Lehrmeistern ihren spirituellen Rückhalt erfahren.[111] Von den drei von Polvara genannten Elementen Akademie – Werkstatt – Gemeinschaft erweist sich letzteres als das am schwierigsten zu realisierende aber gleichwohl wichtigste und originellste Moment der neuen Schule, deren dauerhaften und umfassend unabhängigen Bestand Polvara nur in einem gemeinschaftlich-solidarischen Zusammenschluss ihrer Mitglieder gesichert sieht.[112] Die Gemeinschaft wird dabei ausdrücklich als eine Gemeinschaft im Glauben und die künstlerische Tätigkeit als Berufung und Mission verstanden. Die Mitglieder sind aufgefordert, lebendige Mitglieder der Künstler-Familie zu sein und obwohl die monastische Lebensform für die Studenten keineswegs vorgegeben ist, hat das Leben und Arbeiten in der Schule, wie ich mich bei einem Besuch der noch heute existierenden *Scuola Beato Angelico* überzeugen konnte, einen klosterähnlichen Charakter. In der Tat wird von den Lehrmeistern ein gemeinschaftliches Leben erwartet, an dem die Studenten für die Dauer ihrer Ausbildung als Schüler im engsten Sinne des Wortes teilnehmen.[113] Die Konkretisierung dieses bereits früh von Polvara aus dem Ideal einer religiösen Gemeinschaft heraus formulierten Anspruches wird jedoch erst einige Jahre später mit der *Famiglia Religiosa Beato Angelico* gelingen.[114]

Aus dem Lehrangebot der Schule wird ein breit angelegtes Spektrum an Disziplinen deutlich, von denen Polvara der Architektur aufgrund ihres universellen Charakters den Platz der „Königin unter den Künsten"[115] einräumt. Die Architektur soll demnach als Orientierung für alle anderen in der Schule gelehrten künstlerischen Disziplinen fungieren und als deren Ägide die Maxime der Schule zum Ausdruck bringen, wonach die Künste so ausgeübt werden sollen, dass sie im harmonischen Zusammenspiel die göttliche Schönheit zur größeren Ehre Gottes zum

Ausdruck bringen und deren weithin sichtbares Zeichen geben: „Lavoriamo per la gloria di Dio, per propagare la Divina Bellezza … siamo quasi soli, mentre molti ci sono che propagano la Sapienza e la Bontà ...“[116] Damit bezieht sich Polvara offensichtlich auf die im gleichen Jahr in Mailand von Agostino Gemelli gegründete Katholische Universität ‚Sacro Cuore‘ und auf die ebenfalls im gleichen Jahr entstandene Wohltätigkeitsorganisation *Opera Cardinal Ferrari*.[117] Die *Scuola Beato Angelico* wird dabei als dritte Institution im 1921 begründeten katholischen Gesamtwerk einer mit Blick auf die Zerstörungen des Ersten Weltkrieges aus der christlichen Hoffnung schöpfenden „wissenschaftlichen und kulturellen, künstlerischen und humanitären Erneuerung“[118] betrachtet. Im Gegensatz zu den beiden anderen Einrichtungen geht es Polvara und seinen Mitstreitern jedoch bewusst darum, eine in jüngerer Zeit vernachlässigte Form der religiösen Devotion zu kultivieren, die ihren Gehalt aus der Liturgie als einer Synthese aller Künste und höchste Darstellung göttlicher Schönheit schöpft.[119] Die Schule soll eine Verknüpfung der sozialen, intellektuellen und künstlerischen Dimensionen der Liturgie sein.[120] Dabei unterstreicht er stets den Anspruch der Beständigkeit, den die Schule und ihre Mitglieder mit ihren Arbeiten verfolgen; überzeugt davon, in der Schule Werke für die Zukunft zu schaffen, fordert Polvara deren Modernität. Die sakrale Kunst müsse demnach auf die veränderte Verfasstheit der Glaubenswelt ebenso reagieren, wie es die Kunst im Allgemeinen hinsichtlich der neuen gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen (zumindest teilweise) bereits tue. Für Polvara ist es grundlegend, dass die überlieferten Glaubenstraditionen auf ihre Brauchbarkeit in einer veränderten religiösen Gefühlswelt hin überprüft und entsprechend weiterentwickelt werden, denn „ogni epoca ha da esprimersi nel suo culto a Dio secondo il proprio spirito.“[121] Demnach bedarf es, um den Weg für eine moderne Sakralkunst ebnen zu können, einer Aussöhnung der Kirche mit der Kunst und somit der Überwindung ihrer Angst vor der Moderne.[122] Der spätere Bischof von Bergamo, Adriano Bernareggi, spricht dabei 1934 konkret von einer „Conciliazione zwischen Kunst und Religion“[123] und sieht sie als Ideal bereits im Wirken Polvaras und der *Scuola Beato Angelico* verwirklicht. Insbesondere in der Architektur setzt sich Polvara ebenso vehement für den Gebrauch moderner Materialien wie etwa Stahlbeton ein, wie er für eine Architektur im Sinne des Rationalismus eintritt, wenngleich er diesen, im Unterschied zu den prominentesten Vertretern des *Razionalismo*, freilich nicht als primär technischer und funktionaler Vernunft folgend begreift, sondern als liturgisch und spirituell rational.[124]

Zur Verdeutlichung dieses überaus komplexen Zusammenhangs von Rationalität und Spiritualität in der Architektur veröffentlicht Polvara zahlreiche Artikel und vor allem die 1933 erschienene Streitschrift ‚Architettura razionale‘. Diese geht zurück auf eine zuvor mit dem Kunstkritiker Bruno Moretti in der Tageszeitung ‚L’Italia‘ geführte Kontroverse über moderne Architektur. Polvara betont dabei, dass seit Ende des Ersten Weltkrieges endlich auch in Italien dem Historismus und Eklektizismus eine, der kulturellen Wirklichkeit sich immer schneller ändernder gesellschaftlicher Verhältnisse entsprechende, moderne Architektur entgegen gestellt worden sei. Diese differenziert er wiederum nach einer neoklassischen Architektur des ‚Novecento‘, die bei Verwendung moderner Materialien im Wesentlichen die Verwendung vereinzelter tradierter Konzepte nicht ablehnt, und einer wahrhaft modernen, von der Logik und Funktion bestimmten sachlichen Architektur, die sich an den rationalistischen Beispielen aus dem Ausland, insbesondere Deutschland, orientiert. Gemäß Polvaras religiös motivierter Argumentation von der gött-

lichen Schönheit als etwas Ursprünglichem und Reinem und als eigentlichen Ansatz einer christlich intendierten, rationalen Architektur sieht er allerdings deren Ästhetik ganz in der Tradition einer das Wahre und Gute vergegenwärtigen Kunst: „Il bello è splendore del bene e del vero."[125] Vor diesem Hintergrund postuliert er, dem Schönheitsideal Thomas' von Aquin folgend, dass eine moderne Architektur des Sakralen anstatt rigoros dem Funktionalismus zu entsprechen vor allem Verkörperung und gebautes Verständnis der als höchstes Gebet der Heiligen Kirche verstandenen Liturgie sein müsse.[126]

5.3.4 Moderner Kirchenbau als Ausdruck von Gemeinschaft und Gebet

Das Zweite Vatikanische Konzil definiert dem entsprechend die Liturgie als „Vollzug des Priesteramtes Jesu Christi; durch sinnenfällige Zeichen wird in ihr die Heiligung des Menschen bezeichnet und in je eigener Weise bewirkt und vom mystischen Leib Jesu Christi, das heißt dem Haupt und den Gliedern, der gesamte öffentliche Kult vollzogen."[127] Dieser Kult oder vielmehr dieses ‚öffentliche Gebet' verwirklicht sich durch Zeichen und Symbole einer feinsinnigen Religiosität, so dass diese die Präsenz der Kunst als konkret zeichenhaften, formschaffenden Ausdruck der menschlichen und göttlichen Wirklichkeit beziehungsweise der anthropologischen und theologischen Natur des Schönen einschließt.[128] Die Kirche wiederum als mystischer Leib Christi findet laut Polvara ihre künstlerische Vergegenwärtigung nur in einer bewussten Umsetzung ihrer Liturgie, vergleichbar mit der Logik des menschlichen Körpers, der als Bild für den mystischen Leib dient, vermag nur eine liturgisch schlüssige Kunst und Architektur das „Mysterium der Schönheit" Gottes zu offenbaren. Das Verhältnis des Menschen zu Gott wird sub specie pulchri gedeutet: Im Schönen verwirklichen sich kraft Gottes Güte und Wahrheit.[129] Güte, Wahrheit und Schönheit sind folglich im Wirken des ‚liturgisch denkenden' Künstlers Ausdruck der schöpferischen Liebe Gottes („amore creante di Dio"[130]). Das ästhetische Konzept Polvaras reflektiert jedoch, dem Schöpfungsbericht folgend, auch die Bipolarität menschlicher Existenz, wonach der Mensch großartiges und fragiles Geschöpf Gottes zugleich ist: Durch den Sündenfall wird die ursprüngliche, paradiesische Harmonie zwischen Gott und Mensch zerbrochen: „l'equilibro nativo, fonte di bellezza, bontà e verità, viene infranto"[131] – aber sogleich durch das Erlösungswerk in eine christliche Perspektive gerückt. So erscheint die Ästhetik Polvaras als zutiefst christlich motiviert und die in ihr zu verwirklichende göttliche Schönheit birgt das Geheimnis der Auferstehung, sie wird ebenso wie ihr Werkzeug (die Kunst) selbst Teil des Erlösungswerkes, ja sogar „nuova creazione."[132] In dieser Hinsicht kann hinsichtlich der Ästhetik, und weiter gedacht hinsichtlich der Kunst und Architektur Polvaras, von einer nicht mehr nur ‚sakralen', sondern vielmehr von einer bewusst christlichen, liturgischen Kunst und Architektur gesprochen werden, die integrativer Bestandteil des christlichen Erlösungswerkes ist. Die Trias Güte – Wahrheit – Schönheit ermöglicht somit ‚liturgische Kunst' und ‚liturgische Architektur'.[133] Die Kunst ist demnach als konstitutive Komponente der Liturgie intrinsisch, „essa è lo splendore della sua verità; è espressione gratuita di realtà molteplici, spirituali, che operano nell'uomo e in ciò che lo circonda"[134]; als Weg zur umfassenden und ursprünglichen göttlichen Schönheit und als Teil des christlichen Erlösungswerkes ist sie in ihrer Eigenschaft als vergegenwärtigtes Gebet der Kirche letztlich selbst Heilstat zur wahren Rückgewinnung des Schönen.[135] „La preghiera liturgica […] è vera e santa rappresentazione"[136] und die Kunst als Mittel der „rappresentazione" wird so gewendet zur "preghiera rappresentata" als die sie, wie

Alceste Catella es ausdrückt, innerhalb der liturgischen Aktion ihren mystagogischen Gehalt entfaltet.[137]

Die Lesart Polvaras von der „Architektur als dargestelltem Gebet" manifestiert in programmatischer Weise eine gänzlich vom Religiösen abgeleitete Rationalität, eine liturgische Rationalität die für die künstlerische und architektonische Auffassung der *Scuola Beato Angelico* bis heute prägend ist und sich in besonderer Weise in ihren zahlreichen Kirchenbauten abbildet.[138] Gleichwohl weist beispielsweise das 1939 in Mailand errichtete neue Hauptgebäude der Schule, dort wo sich theologische und profane Funktionsansprüche verschneiden, einen zaghaften Umgang mit einer durchaus auch funktionalistisch intendierten Rationalität auf und wird zwischen Sakralbau und Profanbau zum Sinnbild der Verknüpfung von religiöser und laizistischer Interpretation des Rationalen (Abb. 125/126).[139] Dass es sich aber letztlich um eine im Kern anders intendierte Rationalität handelt, wird insbesondere im Vergleich der Kirchenbauten mit denen anderer, bisweilen nicht oder zumindest nicht primär von einer theologischen Ästhetik geleiteter Kirchenbaumeister der Zeit sichtbar.[140] In diesem Sinne nimmt Giuseppe Polvara und mit ihm die Schule ‚Beato Angelico' bis heute eine ausgesprochen solitäre Stellung im Panorama des italienischen Kirchenbaus ein.

Das Wirken Polvaras und seiner Mitstreiter ist bemerkenswert umfassend. So gründet er Schulen für die Herstellung von Spitze und Damast. Ebenso wird 1928 eine Schule für religiöse Musik ins Leben gerufen und ein Wohlfahrtswerk für religiöse Künstler geschaffen, das deren Gemeinschaft befördern soll. Die Akribie, mit der Polvara sich um die vielfältigsten Aspekte künstlerischen Lebens vor allem aus der Sicht des Priesters widmet, zeigt sich neben den genannten Ausbildungsstätten vor allem auch in der von ihm 1938 ins Leben gerufenen Sonntagsschule für Mannequins. Diese humanitäre Einrichtung soll den nur temporär als Mannequins beschäftigen Frauen ein Minimum an kultureller und moralischer Unterstützung bieten, um nach einer in der Regel kurzen Berufslaufbahn ein neues geordnetes Leben führen zu können.[141]

Neben der Profilierung einer aus der Liturgie schöpfenden Kunst- und Architekturauffassung und den zahlreichen parallelen Aktivitäten wird in der *Scuola Beato Angelico* kontinuierlich an der Erweiterung des eigenen didaktischen Spektrums gearbeitet. Der ganzheitliche und universelle Anspruch Polvaras wird 1945 mit der Erweiterung der Schule um eine Fachoberschule für christliche Kunst untermauert, so dass von nun an auch ein staatlich anerkanntes künstlerisches Gymnasium etabliert wird, in dem bereits jüngere Schüler im Geiste einer religiös-liturgischen Kunsterziehung ausgebildet werden können.[142] Eines der Kernelemente der religionskulturalistischen Offensive Polvaras betrifft jedoch die Konzeption der Schule als einen integrierenden religiösen Ort des Lebens und der Kreativität. Am mittelalterlichen Beispiel klösterlich organisierter Künstlerwerkstätten orientiert, führt Polvara den Glanz der lombardischen, romanischen und gotischen Kathedralen auf die unbedingte religiöse Hingabe ihrer Künstler zurück.[143] Des weiteren folgt er der Auffassung Marie-Alain Couturiers, wonach die materialistische Dekadenz der modernen Gesellschaft es kategorisch verhindere, eine moderne Sakralkunst zu schaffen und deshalb nur eine Gemeinschaft, in der die Religion integrierender Bestandteil des gemeinschaftlichen Lebens sei, eine tatsächlich moderne Sakralkunst hervorbringen könne.[144] So wird 1930 parallel zum eigentlichen Betrieb der Schule die ‚Famiglia Religiosa »Beato Angelico«' in Form einer monastischen Glaubensgemeinschaft etabliert.[145] Deren Mitglieder bekennen sich dazu,

nach dem Vorbild Fra Angelicos, Gott mittels der Kunst als ‚preghiera rappresentata' (dargestelltem Gebet) zu ehren.[146] Das von den Brüdern Costantini und anderen Geistlichen zu Beginn des Jahrhunderts formulierte Ideal eines aus dem persönlichen Glauben heraus agierenden Sakralkünstlers konkretisiert sich schließlich im Zusammenspiel der Schule mit der ‚Religiösen Familie »Beato Angelico«': „Con la liturgia celebrata devotamente con spirito di fede e di amore, alimentiamo la mente ed il cuore e riceviamo le ispirazioni per lo studio e l'attuazione delle opere d'arte sacra."[147]

5.3.5 Erneuerung ohne Neuheit: Kirchenbau als Glaubensakt

Die außerordentliche Bedeutung der *Scuola Beato Angelico* im Kontext des italienischen Kirchenbaus der 1920er und 1930er Jahre, aber auch der nachfolgenden, Zeit ist durch die gelungene Verknüpfung einer religiösen Lebensauffassung, als deren Kern die Liturgie verstanden wird, mit dem Anspruch einer erneuerten und liturgisch konsequenten Kunst- und Architekturauffassung begründet. Das besondere Moment ist dabei die Untermauerung des didaktischen und künstlerischen Programms mit einer spezifischen Religionsgemeinschaft die von der Liturgie inspiriert ist. Das von Polvara geformte organische Gebilde wird so zum ‚Laboratorium' liturgisch-künstlerischer Ideale, deren innovativer Charakter schließlich vor dem Hintergrund der Liturgiereform umfassend deutlich wird. Das architektonische Werk ist im Verständnis der *Scuola Beato Angelico* als Ort eines facettenreichen liturgischen Kanons gedacht, der von der Architektur des Kirchenbaus bis zur Spitze des Altartuches reicht. Entsprechend wird eine eigene Architektursprache entwickelt, die sich im Spannungsfeld moderner Bautechniken und der für eine von der Liturgie her gedachte Ausgestaltung von Mobiliar, darstellender Kunst und Kunsthandwerk entfaltet. Bedeutende Beispiele der unter der Führung Polvaras häufig in innerschulischer Arbeitsgemeinschaft ausgeführten Werke[148] sind vor allem die Mailänder Kirchen S. Maria Beltrade (1926), SS. Nabore e Felice (1931-38), S. Vito al Giambellino (1936) und S. Barnaba in Gratosoglio (1942-43).[149] Anders als jedoch bei den hervorragenden Beispielen der internationalen modernen Kirchenbauarchitektur der 1920er Jahre, deren prominenteste Vertreter Rudolf Schwarz und Romano Guardini sind, gründet das architektonische Ideal Giuseppe Polvaras und der *Scuola Beato Angelico* nicht auf einer tief greifenden Erneuerung der Liturgie selbst, sondern vielmehr auf der Erneuerung ihrer Lesart und der Bedeutung die ihr im Gestaltungsprozess und schließlich als Mittel der religiösen Kommunikation und Teilhabe zukommt. In seiner 1929 veröffentlichten programmatischen Schrift ‚Domus Dei' macht Polvara deutlich, dass für ihn die Grundvoraussetzung für einen würdigen Kirchenbau vor allem die religiöse Verfasstheit seines Architekten ist.[150] Das überkommene liturgische Programm wird dabei allerdings nicht in Frage gestellt oder gar neu formuliert, sondern als unbestritten angenommen, und, wie Silvia Lovati betont, im Geiste Karl Borromäus' (Carlo Borromeo, 1538-84) orthodox erklärt.[151] Demnach erlangt ein Kirchenbau nur dann die gewünschte Würde, wenn er dem Gläubigen aufgrund einer überlegten liturgischen Symbolik Zugang zur christlichen Mystik verschafft.[152] Der Priester Polvara versucht folglich, architektonische Überlegungen zu Fragen einer zeitgemäßen Bauweise mit den Aspekten einer regional wiedererkennbaren Architektur und mit der pastoralen Wirklichkeit der Auftraggeber in Einklang zu bringen. Sein Buch ‚Domus Dei' richtet er sowohl an die oftmals als Bauherren überforderten Pfarrer[153], als auch an die als liturgisch unzureichend inspiriert empfundenen Architekten seiner Zeit. In dieser Hinsicht muss auch der

entscheidende Einfluss Polvaras und der *Scuola* gesehen werden.

Die Abhandlung Polvaras über den Kirchenbau wird zunächst über Jahre hinweg in Einzelteilen den Lesern der ‚Arte Cristiana' vorgelegt, bevor sie im Buch ‚Domus Dei' zusammengefasst veröffentlicht wird. Auf die Bedeutung der Zeitschrift für den Dialog zwischen Klerikern und Künstlern ist bereits eingegangen worden und so sind die Hinweise Polvaras als Interim in Ermangelung zeitgenössischer klarer Richtlinien für den Kirchenbau von besonderem Wert. So wenden sich oft ratsuchende Bauherren und Auftraggeber, meist Pfarrer, an die Zeitschrift und suchen Hilfe im Umgang mit den Fragen sakraler Kunst und Architektur. Andererseits sind es Künstler und Architekten die die Unterstützung im künstlerischen Umgang mit liturgischen Fragestellungen beanspruchen. Polvara gibt dabei Auskunft, von der Zusammensetzung einer künstlerischen Kommission über die Wahl des richtigen Bauplatzes bis hin zu Typus und Stil einer Kirche. Anschließend geht er auf die Merkmale einer liturgiegerechten darstellerischen Gestaltung der Kirche ein, die für ihn wiederum stets mit der Architektur zusammen gedacht werden muss. In der Reizfrage des Stils spricht er sich deutlich gegen jede Form des Historismus aus. In der Imitation und Kopie vergangener Stile, wie sie im 19. Jahrhundert auch im Kirchenbau Mode geworden sind, sieht Polvara den Ursprung für die Entfremdung von sakraler Architektur beziehungsweise Kunst von den sie konstituierenden religiösen und spirituellen Werten.[154] Die Architektur des Kirchenbaus wird von Polvara in Analogie zum menschlichen Körper gesehen; ein gebräuchliches Bild für die Charakterisierung der Kirche selbst, deren mystischer Leib Jesus Christus ist. Folglich plädiert Giuseppe Polvara, wie er, mit Ausnahme der Kirche S. Carlo in Monza[155], in den von ihm entworfenen Kirchenbauten selbst demonstriert, für einen einfachen axialsymmetrischen Grundriss dessen Komponenten Vorhalle, Schiff, Altarraum, Seitenaltäre, Beichtstuhl, Taufbecken und Sakristei entsprechend bemerkenswert genauer metrischer Vorgaben Polvaras als ein liturgisch harmonisches Ganzes gefügt werden. Dem Pronaos kommt dabei als Schwelle zum Kirchenraum eine besondere Bedeutung zu, er ist für Polvara Ort der „inneren Einkehr"[156] der Gläubigen bevor sie das geweihte Haus betreten.[157] Es wird deutlich, dass jedes architektonische und künstlerische Element auf seine liturgische Eignung hin überprüft und demgemäß verwendet Eingang in das ‚opus liturgicum' findet: „Secondo l'insegnamento del fondatore Mons. Giuseppe Polvara l'architettura presiede alla creazione dello spazio liturgico coordinando in esso l'apporto di tutte le arti e di tutte le professioni artigianali, della cui collaborazione ha assolutamente bisogno per rendere esplicito e pertinente il messaggio visivo; come in una grande orchestra tutte le arti, infatti, sono chiamate a collaborare in unità e armonia per il massimo decoro e la chiara eloquenza della Santa Liturgia. Le architetture che la Scuola Beato Angelico studia, sono infatti concepite anche a supporto di un decisivo corredo iconografico senza del quale rimangono come incompiute […]."[158]

In einer Zeit also, da es noch an klaren, von der Kirche formulierten Rahmenbedingungen für den Kirchenbau fehlt, ist es in Italien Giuseppe Polvara, der in seiner spezifischen Eigenschaft als Priester-Architekt eine Kirchenarchitektur ‚erdenkt', die zwar das architektonische Potenzial der Moderne nicht voll ausschöpft, aber mit ihrem dezidiert liturgischen Ansatz einen Brückenschlag zwischen Architektur und Religion ermöglicht. Die nahezu perfekte Symbiose von architektonischer und liturgischer Erneuerung, wie sie zum Beispiel bei Schwarz und Guardini gelingt, bleibt in Italien indes aus, doch stellt das vielgestaltige Wirken der *Scuola Beato*

Angelico vor allem unter dem Aspekt der Liturgie einen besonders wichtigen und innovativen Beitrag in der Neuorientierung des italienischen Kirchenbaus im 20. Jahrhundert dar. Es wird aber auch deutlich, dass, trotz der ausländischen Einflüsse, das von der Moderne aufgeworfene Problem der liturgischen Erneuerung im Italien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielmehr in der Qualität eines zu erneuernden Verhältnisses zwischen Liturgie und der sie vergegenwärtigenden Kunst gesehen wird, denn als eine Frage der Erneuerung der Liturgie selbst. Das Moment der ‚tätigen Teilnahme' wird demnach ohne ‚innere Erneuerung' der Liturgie bereits in einer explizit liturgischen Kunst, deren Entstehung und deren Wirkung als Mittel der Kommunikation mit den Gläubigen und vor allem in ihrer Eigenschaft als „sacra iniziazione misterica"[159] als verwirklicht betrachtet.

5.4 Gegen Inkompetenz, Gleichgültigkeit und ästhetische Anarchie: Die Päpstliche Kommission für christliche Kunst in Italien (1924)

5.4.1 Ansätze struktureller Erneuerung

Die Gründung der *Scuola Beato Angelico* sowie die Arbeit der ‚Arte Cristiana' und der ‚Rivista Liturgica' im Zusammenspiel mit dem Wirken der 1923 zwar aus finanziellen Gründen aufgelösten aber 1924 von Mario Tantardini neugegründeten und umstrukturierten *Società degli Amici dell'Arte Cristiana*[160] manifestieren die Eckpfeiler einer wiedererweckten Auseinandersetzung zwischen Kunst und Religion, in deren Spannungsfeld zunehmend im ganzen Land auch Ausstellungen und Kongresse zu sakraler Kunst organisiert werden. Die Gesamtheit dieser Aktivitäten, beziehungsweise dieser von Klerus, Künstlern, Architekten und Kunstkritikern getragenen religionskulturalistischen Reconquista, animiert eine Debatte, deren inspirierendes und leitendes Moment stets die Liturgie ist. Diese gewinnt insbesondere durch die Arbeit Giuseppe Polvaras und seiner Schule eine bemerkenswerte Präsenz, bleibt aber dennoch weitestgehend auf die kirchlichen Sphären begrenzt. Trotz der Bemühungen um eine Verschneidung der kirchlichen und künstlerischen Kreise beschränkt sich diese letztlich auf die philoklerikalen Gruppen der Künstlerschaft. Analog zu deren Wirken betätigen sich aber auch zahlreiche Architekten und Künstler, die nicht unmittelbar dem liturgisch-religiösen Umfeld zuzuordnen sind und sich sozusagen parallel zu den Kreisen der katholischen Intelligenz auf dem Gebiet der nunmehr wiederbelebten Sakralkunst betätigen. Den zwingenden Berührungspunkt stellt dabei der Bereich dar, in dem die Kirche als auftraggebende Institution in den Entstehungsprozess christlicher Kunst und Architektur eingreift.

Es ist bereits dargestellt worden, dass es zunächst an einheitlichen und verbindlichen Maßstäben für Sakralkunst mangelt und im Wesentlichen die überlieferten Schriften des „gegenreformatorischen Vordenkers"[161] Karl Borromäus und des Tridentinischen Konzils als Maßgaben anerkannt werden, auch deshalb, weil es kirchliche Autoritäten, allen voran das päpstliche Lehramt, lange Zeit versäumt haben, erneuernd und ordnend tätig zu werden. Die von Pius X. gegebene Konstitution über die Sakralmusik, in der 1903 das Prinzip der ‚tätigen Teilnahme' formuliert wird, sowie das 1907 von ihm verfasste Rundschreiben zur Einrichtung künstlerischer Kommissionen in den Diözesen und zur Erweiterung der Priesterausbildung lassen erstmals einen Paradigmenwechsel auf institutioneller Seite erahnen. Letztlich werden es aber vor allem seine in Fragen der Kunst mindestens ebenso sensiblen und engagierten Nachfolger Achille Ratti und Giovanni Battista Montini sein, die auf dieser Grundlage von päpstlicher Seite die Konkretisierung einer modernen Sakralkunst und Kirchenarchitektur im 20. Jahrhundert institutionell befördern werden.

Die wirkungsvollen, wenngleich zögerlichen Anregungen der Päpste begleiten schließlich die Wiederannäherung von Kunst und Theologie, die einen wesentlichen Aspekt der liturgischen Erneuerung in Italien darstellt, zumal die radikal reformerischen Prinzipien der mitteleuropäischen liturgischen Bewegungen in Italien erst Jahrzehnte später im Umfeld der Liturgiereform des Zweiten Vatikanums vergleichbare Geltung erreichen. Die Wiederbelebung der Kunst als liturgisches Ausdrucksmittel manifestiert sich demnach vor allem in einem als „saggia conservazione"[162] verstandenen Interesse für den theologisch-liturgischen Gehalt christlicher Kunst und

Architektur. Als Hauptprobleme werden die im 18. Jahrhundert eskalierte „dissociazione“[163] von Theologie und Ästhetik sowie das als dramatisch empfundene Unverständnis zwischen progressiv-modernen (laizistischen) Künstlern und den kirchlichen Auftraggebern und die seit 1861 eingetretene extensive Konfiszierung kirchlicher Kulturgüter ausgemacht.[164] Auf diesen drei Ebenen entfalten sich die von katholischen Persönlichkeiten wie Celso und Giovanni Costantini, Giuseppe Polvara, Biagio Biagetti, Emanuele Caronti und Filippo Crispolti[165] angestrengten Vorstöße und die päpstlichen Eingriffe zur ‚Aussöhnung‘ von Kunst und Kirche. Es gilt, neben der insbesondere in den Zeitschriften und der *Società* beförderten Wiederannäherung von weltlichen und katholischen Kulturkreisen und dem Versuch mit der *Scuola Beato Angelico* aktiv Religion und Kunst in der künstlerischen Ausbildung und Betätigung wieder zusammenzuführen, auch einen verantwortungsvollen Umgang mit kirchlichen Kulturgütern sowohl im Klerus als auch in der Zivilgesellschaft zu implementieren und gegenüber dem laizistischen Staat einzufordern. Insbesondere hinsichtlich letzterem ist bereits mit Blick auf die *Conciliazione* die päpstliche Autorität gefragt.

5.4.2 Programmatik einer Wiederannäherung von Kunst und Religion

Der zweite nationale Kongress für christliche Kunst, der vom 10. bis 12. September 1921 zu Ehren des 600. Todestages Dante Alighieris in Ravenna abgehalten wird, bietet nicht nur den Schauplatz für die von Polvara angekündigte Gründung der *Scuola Beato Angelico*, sondern im Allgemeinen auch den Rahmen für eine Analyse der Situation, in der sich die christliche Kunst in Italien nunmehr zehn Jahre nach den ersten Initiativen der Brüder Costantini befindet. Dabei wird die bereits in den Jahren zuvor von einigen Klerikern beschworene „convinzione religiosa“[166] als entscheidender Faktor für die Entstehung wahrhaft sakraler Kunstwerke konstatiert. In seinem Vortrag über die Wiederbelebung christlicher Kunst rekurriert der Priester und Gelehrte Giulio Belvederi[167] auf die schon 1900 von dem Maredsouser Benediktiner Henri Laurent Janssens anlässlich einer Ausstellung im belgischen Durendal geforderte Einheit von gelebtem christlichem Glauben und künstlerischer Meisterschaft. Diese Forderung wird, wie bereits dargestellt, zum Leitmotiv der religionskulturalistischen Offensive des italienischen Katholizismus und deren Protagonisten: „Vedere nella creazione un riflesso della bontà divina [...]; ecco il dovere del credente. Le opere dell’artista sacro debbono essere improntate de’ suoi sentimenti di fede e costituiranno come tali un omaggio alla Divinità. Ma il suo lavoro può diventare una vera preghiera, un atto di adorazione, di riconoscenza e di contemplazione capace di innalzare non solo le facoltà dell’artista, ma anche l’anima dello spettatore verso l’Ideale cristiano: e qui sta la missione dell’arte religiosa.”[168] Die somit klar benannte „Mission” kulminiert zunächst in der kurz nach dem Kongress von Polvara in Mailand gegründeten Ausbildungsstätte für christliche Kunst und deren programmatischen Widmung an den von vielen als den größten aller christlichen Künstler angesehenen Fra Angelico. Im weiteren Verlauf des Vortrages von Belvederi wird jedoch schnell deutlich, dass es angesichts der nach wie vor bestehenden Missstände im Bereich der Sakralkunst, insbesondere aber hinsichtlich deren Administration, einer noch umfassenderen, zumal päpstlich institutionalisierten und ordnenden Instanz bedarf. So wird der Vortrag bezeichnenderweise vier Monate später in der ‚Arte Cristiana‘ veröffentlicht, wohl mit der Absicht, die am Ende formulierte Kritik gegenüber den staatlichen Kunstaufsichten und Kulturbehörden zum Anlass für die Forderung nach einem zentralen und wirksamen kirchlichen

Kontroll- und Förderorgan für christliche Kunst, Architektur und Denkmalschutz zu nehmen: „Il Governo e le Commissioni artistiche governative non possono apprezzare le opere d'arte cristiana: perchè [...] non [...] sanno intendere la virtù comunicativa delle nostre opere d'arte sacra. Ecco infine un'ultima esperienza dolorosa, alla quale bisogna porre rimedio."[169]

In der Tat stellen die 1907 von Pius X. eingerichteten diözesanen Kunstkommissionen lediglich einen ersten Schritt oder vielmehr eine Intention dar, die kirchlichen Kulturgüter systematisch zu verwalten und zu betreuen.[170] Doch bleiben diese aufgrund ihrer Desorganisation zunächst wirkungslos. Der im März 1920 in Rom von der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* abgehaltene erste nationale Kongress für Sakralkunst bekräftigt die programmatische Führerschaft der *Società* und prospektiert in einem Beitrag Biagio Biagettis mit Nachdruck die Notwendigkeit einer zentralen kirchlichen Institution zur Verwaltung der kirchlichen Kulturgüter.[171] Der Vortrag Biagettis wird allerdings erst vier Jahre später in der ‚Arte Cristiana' einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Die Verzögerung wird mit den Folgen des Ersten Weltkrieges erklärt. Bemerkenswert ist, dass dazwischen die Machtübernahme Mussolinis liegt und mit dieser die Neuordnung der politischen Situation im Italien der Zwischenkriegszeit einhergeht. Mag die Idee einer auf dem italienischen Staatsgebiet operierenden kirchlichen Zentralorganisation im Chaos der liberalen Republik und vor dem Hintergrund des roten Bienniums 1919/20 noch fiktiv erschienen sein, so reagieren nun die Verantwortlichen der ‚Arte Cristiana' auf die sich mit der Gründung der *Scuola Beato Angelico* und dem gesteigerten Interesse der Kurie verändernde Situation mit neuer Zuversicht indem sie den engagierten Vortrag Biagettis als aktuellen Beitrag veröffentlichen. Dieser betont mit aller Deutlichkeit den Konflikt zwischen laizistisch-bürgerlicher Kultur und religiösem Bewusstsein und bezichtigt erstere eines gezielten Totengesangs auf die Religion und ihre sichtbaren (künstlerischen) Zeichen: „Non si deve più permettere, [...] che atei e massoni rechino insulto con le loro opere alla santità della Casa del Signore; che certi dottoroni ci ripetano con fastidiosa cantilena che l'arte sacra è morta perchè anche la Religione ha fatto il suo tempo."[172] Biagetti fordert in seiner Rede vehement ein Ende der kirchlichen Passivität und entschiedene Schritte, insbesondere da die von Celso und Giovanni Costantini eingeleiteten, zunächst privaten, dann durch kirchliche Anerkennung offizialisierten Initiativen bereits den Boden für eine kirchliche Institution bereitet haben.

Biagio Biagetti verdeutlicht in seinem Vortrag[173] die Situation der italienischen Kulturgüterverwaltung. Demnach bestehen hinsichtlich der Konservierung und Gestaltung von Kirchenbauten und Kirchenkunstwerken zwei grundsätzliche Kategorien: zum einen diejenigen kirchlichen Kulturgüter, die von hoher künstlerischer Qualität sind und als nationale Monumente von besonderer kultureller Relevanz bewertet werden, und zum anderen all die übrigen, weniger bedeutsamen, aber in ihrer Zahl weit umfangreicheren Werke christlicher Kunst. Erstere obliegen der künstlerischen Verwaltung durch das staatliche Bildungsministerium (*Ministero della Pubblica Istruzione*) und dem ihm zugeordneten Staatssekretär für die Schönen Künste. Die übrigen hingegen unterstehen ausschließlich der bischöflichen Aufsicht und somit den 1907 eingerichteten diözesanen Kommissionen für Sakralkunst, die allerdings laut Biagetti entweder in lokalen Interessensbeziehungen verstrickt oder gar nicht erst operant sind. Im Falle der vom Staat verwalteten Kirchenkunstwerke sieht Biagetti zwar die künstlerisch sachgemäße Kustodie weitestgehend gewährleistet, bemängelt aber, wie viele seiner katholischen

Kollegen, dass den theologischen Aspekten christlicher Kunst entweder aus liturgischem Unverstand oder laizistischem Unwillen heraus kaum Rechnung getragen wird, wohingegen hinsichtlich der großen Mehrzahl der von den Diözesen verwalteten kirchlichen Kulturgüter weder künstlerisch-theologische Kompetenz noch administrative Konsequenz gegeben ist. Demnach beobachtet er, wie zahlreiche mehr oder weniger anonyme aber gleichwohl erhaltens- und pflegenswerte beziehungsweise mit Bedacht neu auszuführende Werke in sträflicher Weise vernachlässigt zu stilistischem Stückwerk („raffazzonamento stilistico") bar religiösen und künstlerischen Gehaltes verkommen: „Là vedete un capolavoro sacro poveramente e barbaramente riprodotto, inquadrato in insulse ornamentazioni [...] figlie degeneri di quel così detto Liberty"[174]. Die klientelären Verstrickungen der lokalen Diözesankommissionen, sofern diese mehr als nur ein formales Würdengremium sind, behindern, so Biagetti, sowohl eine theologisch als auch künstlerisch umsichtige Kustodie. Dieses gravierende Problem der Vorteilsnahmen scheint hinsichtlich der vom Staat verwalteten Kirchenmonumente weniger verbreitet, da hier mit der ‚Direzione Generale per le Belle Arti' und dem ihr vorstehenden ‚Consiglio Superiore' ein als oberstes Entscheidungsgremium überregional agierendes Zentralorgan installiert ist, dem die lokalen Denkmalaufsichten zuarbeiten.[175] Demgegenüber stellen auf kirchlicher Seite zwar die von Pius X. eingerichteten Diözesankommissionen ihrer Intention nach einen ersten Schritt zur Neuordnung des Sakralkunstwesens dar, bleiben aber solange wirkungslos, wie sie nicht mit kompetenten Experten für Kunst, Architektur, Archäologie und Liturgie besetzt und von einer zentralen, verbindlichen und qualitativ hochwertigen kirchlichen Kommission kontrolliert und unterstützt werden. Aus der Summe dieser Sachverhalte fordert Biagetti, dass alle kirchlichen Kunstwerke einer solcher Kommission unterstellt werden müssten, also auch jene, die als nationale Kulturgüter bisher vom Staat beaufsichtigt werden. Dabei stützt er sich das 1917 auf Initiative Pius X. neu gefasste Kirchenrecht (Codex Iuris Canonici), in dem eine theologisch und künstlerisch kompetente Denkmalaufsicht verlangt wird.[176] Andererseits wird deutlich, dass die grundsätzlichen Vorgaben des Kirchenrechts verbunden mit der objektiven Notwendigkeit einer kirchlichen Zentralkommission nur dann umgesetzt werden können, wenn bei allen Beteiligten ein solides Bewusstsein für die von Biagetti skizzierten administrativ-kustodischen Strukturen implementiert werden kann. Schließlich soll die Zentralkommission angesichts der in der Sakralkunst grassierenden „Inkompetenz, Gleichgültigkeit und ästhetischen Anarchie"[177] für Ordnung sorgen, indem sie vor allem die örtlichen Pfarrer, die in den meisten Fällen als Auftraggeber fungieren, und die meist lokal begrenzt tätigen Künstler unterstützt. Mit dem gleichen missionarischen Pathos wie Biagetti 1920 für die Gründung einer Schule für Sakralkunst wirbt, unterstreicht er die ‚Vision' einer kirchlichen Durchorganisierung der Sakralkunstaufsicht. Nur im Einklang von beidem sieht er letztlich die Chance für die neuerliche Verwirklichung einer von ihm abschließend als realisierbarem Traum bezeichneten „cooperazione artistica"[178]. Denn so wie die künstlerische Zusammenarbeit bereits im Mittelalter und der Frührenaissance Glanzpunkte christlicher Kunst gesetzt hat, kann ihr auch heute die Fähigkeit „neue Trophäen zum [...] Glanze des unsterblichen Katholizismus"[179] hervorzubringen zugesprochen werden.

5.4.3 Die Päpstliche Kommission für christliche Kunst in Italien (1924)

Die beiden von *Società* und ‚Arte Cristiana' durchgeführten nationalen Kongresse in Rom (1920) und Ravenna (1921) sind in vielerlei Hinsicht entscheidende Wegmarken für das vielbeschworene „Wiederaufblühen sakraler Kunst"[180] und skizzieren das Panorama, in dem der Vortrag Biagettis 1924 neue Aktualität gewinnt. Sie stehen am Ende des Ersten Weltkrieges und bekräftigen die Entschlossenheit, an die ersten Initiativen der Vorkriegszeit nahtlos anknüpfen zu wollen. Die Zeitschrift ‚Arte Cristiana' hat derweil ihre einflussreiche Stellung als Sprachrohr der Bewegung behaupten können und bildet zusammen mit der *Società* deren organisatorischen Motor. In Rom und Ravenna werden unter der Zustimmung höchster Kirchenvertreter die grundlegenden Forderungen nach einer Schule für christliche Kunst (1921 realisiert) und eine zentrale päpstliche Aufsichtsbehörde ebenso nachdrücklich und klar formuliert, wie die systematische Wiederannäherung der Künstlerschaft an den Glauben; die Propagierung „wahrhaft christlichen Kunst"[181] mittels wirkungsvoller Ausstellungen und die Eröffnung eines ‚Hauses der christlichen Kunst' eingefordert und zum Arbeitsprogramm erhoben. So veranschaulicht Celso Costantini in seinem ravennatischen Redebeitrag, wie ‚christliche Künstlerzusammenkünfte' als Tage der Andacht und Besinnung, sogenannte Liturgietage, dem apostolischen Auftrag entsprechend, dazu beitragen sollen, religiös unerfahrene Künstler dem Glauben wieder zuzuführen.[182] Darüber hinaus findet im Frühjahr 1922 in Mailand die erste, von der ‚Arte Cristiana' organisierte nationale Ausstellung christlicher Kunst statt. Diese wird zum Prototyp der nun steigenden Zahl lokaler, nationaler und internationaler Ausstellungen, die wiederum die Vitalität der Bewegung manifestieren und als religiös-kulturelle ‚Happenings' sowohl in die Presse als auch in die Konventikel bürgerlicher Kultur Eingang finden. Damit ist der Hintergrund beschrieben, vor dem dann im Jahre 1923 ein weiterer Schritt zur Verwirklichung der von Biagetti 1920 angemahnten zentralen kirchlichen Kunstaufsicht beziehungsweise Kommission unternommen wird.

Der bereits erwähnte katholische Publizist und Kritiker Carlo Galassi Paluzzi, der unter anderem mit der Gründung der Zeitschrift ‚Roma' und der Herausgabe einer noch heute erscheinenden Buchreihe über die Kirchen Roms (Le chiese di Roma illustrate) bereits für die Bewegung zur Wiederbelebung der christlichen Kunst aktiv ist, wird 1923 von der Aufsichtsbehörde der römischen Galerien und Museen zum Inspektor der katholischen Kulturgüter im Latium berufen und mit deren Katalogisierung beauftragt. In dieser Funktion erhält er die Möglichkeit, den von Biagetti beschriebenen Zustand der Kirchen und Sakralkunstwerke umfassend und unmittelbar zu erfahren „[e di] venire a conoscenza [...] dei continui pericoli e danni che le opere d'arte correvano proprio presso i luoghi di culto."[183] Während die *Società degli Amici dell'Arte Cristiana*, die Zeitschriften ‚Arte Cristiana' und ‚Rivista Liturgica' sowie die *Scuola Beato Angelico* mit ihrer spezifischen Arbeit bereits für die Wiederannäherung von Kunst und Religion erfolgreich aktiv sind, ist das weiterhin gravierende Problem der fehlenden oder zumindest mangelhaften flächendeckenden Kooperation zwischen Auftraggeber und den jeweiligen Experten aus Kunst und Theologie („fusione di competenze"[184]) noch ungelöst. Hierfür kann Galassi Paluzzi bei seinen Reisen zwei wesentliche Probleme herausstellen: Zum einen rekurrieren die meistens als Auftraggeber fungierenden, jedoch angesichts der steigenden Bevölkerungszahl und des sich ausbreitenden katholischen Vereinswesens (vgl. Katholische Aktion) mit pastoralen Aufgaben überlasteten örtlichen Priester bei Fragen der Sakralkunst offenbar zu selten auf

kompetente Architekten und Künstler.[185] Zum anderen ist der Staat hinsichtlich der von ihm säkularisierten Kirchengüter weder willens noch fähig, den religiösen Belangen Rechnung zu tragen. So erklärt sich für Galassi Paluzzi die eminent wichtige Notwendigkeit einer, wie bereits von Biagetti skizziert, kirchlichen Institution, die dem grassierenden Missstand („effetivi sfregi e sacrilegi“[186]) ordnend entgegen tritt. So erarbeitet Galassi Paluzzi gegen Ende des Jahres 1923, unter anderen unterstützt von dem Benediktinerpriester und Kirchenhistoriker Placido Lugano, einen programmatischen Entwurf für die systematische Renaissance sakraler Kunst und umreißt dabei auch das entsprechende institutionelle Gefüge.[187] Hierin prangert der Verfasser den unsachgemäßen Umgang mit kirchlichen Kulturgütern an und kritisiert die bei seinen Besichtigungen und Begutachtungen festgestellte weit verbreitete gestalterische Willkür und die damit verbundene offensichtliche Verunstaltung zahlreicher Kirchen. In einem Rekurs auf die sich verändernde politische Situation und das sich schrittweise bessernde Verhältnis zwischen Staat und Kirche („di molto son mutate le relazioni“[188]) prospektiert Galassi Paluzzi somit bereits 1923, dass eine Lösung der Römischen Frage unweigerlich auch zu einer vorteilhaften Lösung der Fragen religiöser Kunst und Architektur führen müsse. In diesem Sinne fordert er, dass die Kirche die Initiative ergreift und plädiert für die Schaffung eines in Fragen der Sakralkunst qualifizierten wissenschaftlichen Rates („corpo di studiosi“[189]) der, einmal das Einvernehmen von Staat und Kirche vorausgesetzt, in Zusammenarbeit mit den staatlichen Denkmalschutzkommissionen die Bewahrung der theologisch-liturgischen Interessen in Fragen der Sakralkunst gewährleisten soll.

Als Organisationsstatut schlägt Galassi Paluzzi den Gebrauch der *Società* als flächendeckend organisiertes Netzwerk vor. Diese könnte in ihren nach Diözesen strukturierten Untergruppen durch Konferenzen, Exkursionen etc. sowohl eine religiös-kulturelle Öffentlichkeit schaffen als auch eine Kommission[190] zur Erstellung eines exakten Inventars berufen.[191] Zur Beurteilung der Entwürfe für neue Kunstwerke und Gebäude wäre diese Kommission schließlich um einen Bildhauer, einen Maler und einen Architekt zu erweitern. Die so auf der Grundlage der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* entstehenden Gremien würden dann laut Galassi Paluzzi die Plattform für den fachlichen Austausch mit den entsprechenden staatlichen Kommissionen bilden und damit der Überwindung der ‚Berührungsängste' zwischen laizistischen und religiösen Kulturkreisen Vorschub leisten können. Des weiteren wird in dem Programm vorgeschlagen, die Bischöfe als Vorsitzende der verschiedenen Untergruppen der *Società* zu berufen, so dass der örtliche Klerus durch die indirekte bischöfliche Autorität stärker als bisher für die Belange der Sakralkunst in die Pflicht genommen werden kann. Zur Finanzierung der dargestellten Organisationsstrukturen und deren Arbeit wird schließlich der Vorschlag formuliert, die Mitgliedsbeiträge der *Società* zu nutzen und mit dem Staat Vergünstigungen bei der Benutzung der Eisenbahn auszuhandeln sowie mit dem ‚Touring Club Italiano' und dem Fremdenverkehrsamt Übereinkünfte bei der Mitfinanzierung von Publikationen und Veranstaltungen zu erzielen.

Im November 1923 stößt der Vorschlag Galassi Paluzzis in einem persönlichen Gespräch mit dem Direktor der päpstlichen Galerien und Museen Bartolomeo Nogara[192] auf großes Interesse, zumal er sich seinerseits der im Memorandum verdeutlichten Probleme bewusst ist und mit Biagio Biagetti und anderen Kollegen bereits innerhalb der päpstlichen Administration an einer Lösung arbeitet. Den günstigen Moment erkennend nutzt Galassi Paluzzi eine zu Beginn des Jahres 1924 unter

anderem Vorwand erhaltenen Audienz, um gemeinsam mit Placido Lugano dem Papst das erarbeitete Programm vorzustellen.[193] Dabei wird deutlich, dass der gegenüber künstlerischen und kulturellen Fragen bisher sensibel agierende Achille Ratti bereits gut über den beklagenswerten Zustand der kirchlichen Kulturgüter unterrichtet ist. (Ein Umstand, der das weitere Vorgehen Galassi Paluzzis und seiner Mitstreiter erheblich begünstigen wird.) Im weiteren Verlauf des Gespräches unterstreicht Galassi Paluzzi, dass der Staat bisher, wenngleich ohne den religiösen Erfordernissen angemessen nachzukommen, in gewissem Maße den Erhalt der von ihm beaufsichtigten säkularisierten Kirchengüter gewährleistet hat („una tutela, buona o cattiva, in qualche modo v'è stata"[194]) und dass die Kirche bald gezwungen sein könnte, in einer Zukunft da Staat und Kirche ausgesöhnt sind, selbst, mit eigenem Personal, eigenen Institutionen und gegebenenfalls eigenem Geld, für seine Kulturgüter zu sorgen: „Se domani, come tutta l'Italia ardentemente spera, cesserà il dissidio funesto tra lo Stato e la Chiesa, e se la Chiesa vedrà riconosciuti i suoi diritti senza indebite framettenze statali, nascerà per la Chiesa il grave problema di provvedere con uomini Suoi, adeguatamente preparati, alla tutela dell'immenso patrimonio artistico delle chiese. […] [e] se domani la Provvidenza concederà al nostro Paese la gioia somma di una Conciliazione, la Chiesa, il giorno dopo, dovrà chiedere allo Stato di prestarle i suoi uomini per continuare a fare quello che Essa non ha uomini capaci di fare."[195] Offenbar haben die Worte Galassi Paluzzis den Papst, sofern dies nicht bereits vorher der Fall war, überzeugt und er wird beauftragt, sein Programm auf offiziellem Wege schriftlich einzureichen. So kommt es in der Folge zu einer erneuten Zusammenarbeit Galassi Paluzzis mit der von Nogara und Biagetti geführten Gruppe, aus der schließlich ein neues Memorandum hervorgeht, das unter der Ägide des Kardinalstaatssekretärs Pietro Gasparri zu dem vom Papst genehmigten Rundschreiben (it. circolare) ausgearbeitet wird, das am 1. September 1924 an alle Bischöfe ergeht und offiziell eine zentrale päpstliche Kommission für Sakralkunst in Italien konstituiert (*Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia*), die wiederum dem Staatssekretariat zugeordnet ist und so als Bestandteil der Römischen Kurie unmittelbar unter der Direktion des Papstes steht.[196]

Die neu eingerichtete päpstliche Zentralkommission steht demnach den diözesanen und regionalen Gebietskommissionen für den Erhalt und den Ausbau christlicher Kunstwerke und Gebäude vor. Es wird mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass in allen Diözesen Kommissionen eingerichtet werden müssen und dass diese in ihrer Anlage der päpstlichen Kommission zu entsprechen haben. Damit soll die Durchsetzung der Beschlüsse von 1907, somit siebzehn Jahre später, gewährleistet werden; ebenso die zuverlässige Wahrnehmung der jeweiligen Aufgaben, zumal nun alle Diözesankommissionen der Päpstlichen Zentralkommission zur alljährlichen Rechenschaft in Form zusammenfassender Berichte über ihre Tätigkeit verpflichtet sind. Diese wiederum umfasst abgesehen von der Durchführung einer kontinuierlichen Inventarisierung der kirchlichen Kunstwerke und Bauten auch die Schaffung und Betreuung diözesaner Museen, in denen Werke christlicher Kunst aufbewahrt und gezeigt werden können.[197] Hinzu kommt die Aufgabe, durch Veröffentlichungen, Ausstellungen, Tagungen und Seminare die Verbreitung und Etablierung christlicher Kultur innerhalb der Gesellschaft zu fördern.

Neben der Verwaltung, Bewahrung und Propagierung bestehender Kunstwerke obliegt den Kommissionen vor allem auch die Prüfung und Genehmigung der Entwürfe für neue kirchliche Gebäude, deren Erweiterun-

gen, Renovierungen etc. sowie für neue Kunstgegenstände und Kunstwerke sowie abschließende Beurteilungen und Empfehlungen hinsichtlich der Auftragsvergabe und der Ausführung.[198] Damit übernehmen die Kommissionen die Funktionen sowohl einer Denkmalschutzbehörde und Bauaufsicht[199] als auch eines Museums, außerdem sind sie dazu aufgefordert, in Kooperation mit der *Società* auch finanzielle Mittel einzuwerben. Damit soll gewährleistet sein, dass die qualitative Steigerung und Verbreitung christlicher Kunst von nun an in systematische Bahnen gelenkt wird und die örtlichen Priester stärker bei der Wahrnehmung ihrer Auftraggeberfunktion unterstützt aber auch kontrolliert werden.[200] Gleichzeitig sollen die Kommissionen als Anlaufstelle für ratsuchende Künstler und Auftraggeber gleichermaßen und als Forum für den fachlichen Austausch fungieren. Der neuen Zentralkommission mit Sitz in Rom obliegt schließlich die Erhaltung und die Förderung der kirchlichen Kunstschätze in ganz Italien und damit die Koordination der in den Diözesankommissionen geleisteten Arbeit. Zum Vorsitzenden wird der Abt von S. Paolo fuori le mura und spätere Kardinal Ildefonso Schuster berufen. Die 23 weiteren beratenden Mitglieder, die nicht zwingend Kleriker sein müssen, sind in vier Gruppen gegliedert: a) Liturgiker, Archäologen, Historiker und Kunstkritiker; b) Architekten und Ingenieure; c) Maler und d) Bildhauer. Unter ihren prominentesten Mitgliedern sind der Priester und Maler Giovanni Costantini, die namhaften Liturgiker Giulio Belvederi und Henri Laurent Janssens sowie Biagio Biagetti und die einflussreichen Historiker und Kunstkritiker Carlo Galassi Paluzzi und Bartolomeo Nogara auf deren Initiative die vom Papst unbedingt gewollte Kommission letztlich zurückgeht.[201]

Die Päpstliche Kommission für Sakralkunst ist somit zentraler Bestandteil eines unmittelbar vom Papst autorisierten kirchenrechtlich verbindlichen Programms zur methodischen Wiederbelebung der christlichen Kunst in Italien mit Hilfe institutioneller Werkzeuge der Kirchenhierarchie.[202] Sie ermöglicht es, die vielfältigen Aktivitäten in den Diözesen und Pfarreien zu koordinieren und die seit 1907 bestehenden Diözesankommissionen in Funktion zu setzen. Vor diesem Hintergrund erarbeitet die Zentralkommission ein Regelwerk, das mit päpstlicher Autorität versehen die Zusammenarbeit der verschiedenen Kommissionen und deren Aufgaben in Bezug auf den 1917 neu gefassten CIC ordnen soll. So wird 1925 in den Bestimmungen und Empfehlungen[203] zur Umsetzung des am 1. September des Vorjahres ergangenen Rundbriefes unter § 3 ein detailliertes Schedarium für die Inventarisierung der kirchlichen Kulturgüter verfasst, das in fünf Kategorien nach Gebäuden, Kunstwerken (Gemälde, Skulpturen, Mosaike etc.), kunsthandwerklichen Gegenständen (Vasen, Stoffe, Lampen etc.), Instrumenten (Glocken, Orgeln, Uhren etc.) und grafischen Arbeiten (Bücher, Pläne etc.) gegliedert, dem systematischen Umgang mit der Sakralkunst zugrunde gelegt wird. Darüber hinaus werden strikte Anweisungen zur Bewahrung kirchlicher Kunstschätze gegeben. So wird grundsätzlich verboten, ohne Zustimmung der örtlich kompetenten Kommission irgendwelche verändernde oder ergänzende Arbeiten am Bestand kirchlicher Kulturgüter vorzunehmen (§ 5). Des weiteren wird angeordnet, bei allen anfallenden Aufgaben stets qualifizierte Personen unter Zustimmung der jeweiligen Kommission auszuwählen (§§ 6-9).[204] Von besonderer Bedeutung sind auch die unter Absatz 2 getroffenen Dispositionen bezüglich der Schaffung neuer Kunstwerke und Gebäude (Arte Sacra Moderna): Neben der unbedingten Autorität der diözesanen Kommissionen (§ 15) wird auch die liturgische und stilistische Kohärenz neuer Projekte verlangt, insbesondere hinsichtlich der in einen bestehenden Kontext

eingreifenden gestalterischen und baulichen Maßnahmen (§ 16). Es wird außerdem dazu aufgefordert, von übermäßigem Pomp und Dekor abzusehen zugunsten einfacher, pragmatischer aber dennoch würdiger Lösungen (§§ 17; 18). Dies soll verhindern, dass es weiterhin zu Fällen kommt, bei denen sich die Pfarreien mit ihren Projekten übernehmen. Gleichzeitig manifestiert sich hierin offenbar auch ein Paradigmenwechsel im Sakralkunst-Verständnis der Kirche hin zu einer modernen, sachlicheren Kunst: „Si tenga per assioma che la bellezza è compagna della semplicità, della sincerità e della proprietà; dunque niente fasto grossolano, niente cose finte".[205] Außerdem sollen sich die Kommissionen an der Ausbildung der Priester aber auch der Künstler beteiligen, indem sie in Seminaren, Tagungen und Vorträgen aus ihrer Arbeit berichten und für fachlichen Austausch sorgen (§ 20). Betont wird auch die Bedeutung der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* und die gegenseitige Unterstützung bei der Durchführung von Veranstaltungen und Ausstellungen. Abschließend werden von den Bestimmungen und Empfehlungen die Beziehungen zur Zentralkommission geregelt. Hier wird neben der Rechenschaftspflicht und deren Modalitäten (§§ 22-24) auch festgelegt, dass bei der Entscheidung über zu genehmigende Projekte unbedingt die Zentralkommission interpelliert werden muss (§ 25).[206]

So werden im Zuge der Gründung der Päpstlichen Kommission nach und nach die ihr untergeordneten, analog verfassten Diözesankommissionen für christliche Kunst eingerichtet. Hierzu werden, wie am Beispiel der Mailänder Diözese zu sehen, die 1907 ins Leben gerufenen diözesanen Kommissionen für den Erhalt der kirchlichen *monumenti* (Commissariato dei Monumenti Diocesani) umgewandelt, zumal diese als konservatorische Gremien einer fortschrittlichen Entwicklung der kirchlichen Kulturgüter nicht mehr genügen. So gründet der Bischof von Mailand 1927 die Commissione Diocesana di Arte Sacra und als deren *organo esecutivo* 1931 das Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra.[207] Gemeinsam obliegt diesen beiden bischöflichen Einrichtungen die bürokratische und fachmännische Beratung der Pfarreien, allen voran der Pfarrer, die ihrerseits als Auftraggeber beziehungsweise Bauherren agieren, sowie der Entscheid über die Qualität und die Genehmigung der Ausführung der vorgelegten Entwürfe.[208] Es gilt, dem oftmals unkontrollierten und künstlerisch zweifelhaften Gebaren in den Pfarreien eine Ordnung zu geben, insbesondere da, wie Dokumente aus dem Mailänder Diözesanarchiv belegen, Aufträge allzu leichtfertig an nicht ausreichend qualifizierte Künstler und Architekten vergeben werden: „Il fatto penoso e ormai troppo frequente di Rev.di Parroci che all'atto della presentazione dei loro progetti alla Commissione d'arte sono già compromessi da legami insolvibili verso i loro progettisti o addirittura dall'opera compiuta, cosicché l'intervento della commissione non può essere fecondo dei risultati per i quali la Commissione stessa è stata dalla Superiore Autorità costituita, con grave danno della disciplina insieme che dell'interesse dei Rev.di Parroci, induce la Superiore Autorità ad esigere che i Rev.di Parroci, prima di inoltrarsi in qualsiasi studio di progetti la cui approvazione è subordinata al voto della Commissione liturgico-artistica e soprattutto prima di affidare a qualsiasi persona tali studi debbono presentare domanda per essere istradati ad impostare il loro progetto sia dal lato finanziario, sia dal lato tecnico artistico."[209]

Mit diesen Maßnahmen wird schließlich deutlich, dass sich die Kirche ihrer Verantwortung für die künstlerischen und organisatorischen Aspekte kirchlicher Kunst und Architektur zunehmend bewusst wird und diese zu regulieren sucht. Entsprechend wird der zentralisierte und professionalisierte Zugriff kompetenter Stellen auf den relativ un-

geordneten Entstehungsprozess einer Kirche ausgebaut und mitunter rigide durchgesetzt.[210] Darüber hinaus werden die Pfarrer animiert, anstatt einzelnen Architekten Aufträge zu erteilen, zunächst von verschiedenen Personen Vorentwürfe erarbeiten zu lassen, so dass in einer Art offenem Wettstreit mithilfe der Kommission eine qualitativ höherwertige Auswahl ermöglicht wird.[211] Ausgehend von der Initiative können dabei zwei Fälle unterschieden werden: Meist geht die Aktivität von der Diözese aus, da hier der Bedarf einer Pfarrei festgestellt wird, andererseits kann aber auch der Pfarrer selbst als Initiator in Erscheinung treten, beispielsweise wenn es um den Ausbau einer bestehenden Pfarrkirche geht oder er bereits als Pfarrer einer neuen, noch provisorisch versorgten Gemeinde designiert ist, häufig gibt es aber auch Überschneidungen.[212] Der daran anschließende, bisher unstrukturierte Prozess wird nun zunehmend reguliert: Zunächst wird der pastorale Bedarf festgestellt und beschrieben, somit eine Art Programm, sowie die Größenordnung festgelegt, dem entsprechend wird dann ein Grundstück ausgewählt und gekauft, bevor man schließlich einem Architekten den Auftrag erteilt.[213] Es folgt die Ausarbeitung des Entwurfes, dessen Genehmigung durch die Diözese und die zivile Baubehörde, letztlich die Ausführung. Die Feststellung des Bedarfs kann je nach Gegebenheit von Priestern aber auch Laien ausgehen, die der Diözese entsprechendes anzeigen. Eine Entscheidung über das zu bebauende Grundstück wird in Absprache der Diözese mit dem designierten Pfarrer und den zivilen Behörden getroffen.[214] Allerdings kommt es in dieser Phase aufgrund der gegenseitigen Ignoranz von Stadt und Kirche lange zu keiner qualitativen Kooperation; so vermag etwa in Mailand erst das *Comitato Cittadino per i Templi Nuovi* und in Rom die *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma* diese Lücke zu schließen. Für die Ausarbeitung des Entwurfes wird vorab ein Programm sowie ein finanzieller Rahmen festgelegt, der sich im Wesentlichen auf das Spendenaufkommen stützt und als unabdingbare Prämisse gilt, da es ansonsten immer wieder zu peinlichen Fällen von Fehlkalkulation und Schulden kommt.[215] Außerdem werden kirchliche Bauprojekte steuerlich gefördert.

Als Auftraggeber einer Pfarrkirche figurieren somit mehrere Personen und Einrichtungen, die einerseits der diözesanen Ebene angehören (Bischof, kompetente Abteilungen und Kommissionen der Diözese) und andererseits das Milieu der Pfarrei repräsentieren (Pfarrer, Vermögensverwaltungsrat).[216] Oberste Autorität ist der Bischof, der jede Gründung beziehungsweise konstitutive Veränderung einer Pfarrei per bischöflichem Dekret legitimieren muss. Ihm obliegt auch die Nominierung etwaiger Kommissionen und Ausschüsse. Der Grad mit dem der Bischof unmittelbaren Einfluss auf den Entstehungsprozess einer Pfarrei nimmt, hängt von dessen persönlichem Engagement ab und ist beispielsweise im Falle des Mailänder Kardinals Ildefonso Schusters besonders ausgeprägt. Zu den involvierten Ebenen der Diözese kommen jene der Pfarrei hinzu, allen voran der Pfarrer, der je nach seinen Fähigkeiten und seinem persönlichen Engagement meist determinierend für den Verlauf eines Kirchenbauprojektes ist. Als sowohl kirchenrechtlich als auch zivilrechtlich legitimer Repräsentant der Pfarrgemeinde agiert dieser, koadiuviert vom Vermögensverwaltungsbeirat und, sofern vorhanden, von der *fabbriceria*, sozusagen als Bauherr und ist letztlich für den Kirchenbauprozess verantwortlich, wohingegen der Diözese der offizielle, somit überwachende und beratende Teil zufällt.[217] Mit der am 27. Oktober 1932 anlässlich der Einweihung der vatikanischen Pinakothek vom Papst gegebene Mahnung hinsichtlich der Fragen christlicher Kunst (Monito del Sommo Pontefice in materia d'arte sacra) wird diese Politik forciert, um der stilistische

Entwicklung eine antimoderne Ausrichtung zu geben und um in organisatorischer Hinsicht der bisher grassierenden Indisziplin in den Diözesen und Pfarreien entgegen zu treten.[218] So werden neben dem konstitutiven Rekurs auf die Traditionen christlicher Kunst und Architektur sowohl der Ausbau der Diözesankommissionen als auch die Etablierung einer regelmäßigen Korrespondenz zwischen diesen und der Zentralkommission sowie die striktere Kontrolle der Auftragsvergabe eingefordert: „È poi neccessario che venga vietato ai singoli parroci, rettori, ecc., di trattare direttamente con le autorità civili per ogni genere di lavoro e per ogni genere di permesso, senza l'autorizzazione della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra, che deve sempre, in precedenza, esaminare e approvare progetti"[219].

Die Päpstliche Kommission für Sakralkunst wird also in einer Zeit eingerichtet, da das Bewusstsein des Klerus für christliche Kunst im Gegensatz zur laizistischen Kulturauffassung steht. Mit der Aussöhnung von Kirche und Staat, die unter vielen Aspekten als das Glanzstück der faschistischen Herrschaft gelten muss, tritt die christliche Kunst aus diesem auch sie einschließenden Konflikt heraus und erhält die Möglichkeit, erstmals seit der italienischen Staatsgründung, systematisch ein eigenständiges und umfassendes Profil zu entwickeln, sowohl stilistisch als auch in ihrer Organisation und Propagierung.[220] Nach der ersten Phase ihrer Konstituierung dient die Zentralkommission unter der Ägide des konservativen Priesters und Architekten Spirito Chiappetta ab 1929 vor allem zur Koordinierung christlicher Kunst in Italien und engagiert sich seit 1933 als Veranstalter der Settimane dell'arte sacra per il clero für die Auslegung der von Pius XI. am 27. Oktober 1932 anlässlich der Einweihung der vatikanischen Pinakothek prononcierten Kritik an modernen Einflüssen in die christliche Kunst und Architektur.[221] Auch der Ausbau der diözesanen Kommissionen und die Effizienz ihrer Strukturen kann, nach den eindringlichen Worten des Papstes vorangebracht werden, wenngleich allein schon die Vielzahl der Projekte, die Komplexität der Vorhaben und die fluktuierende Disziplin der Korrespondenten es weiterhin unmöglich machen, alle Vorhaben durch die Päpstliche Kommission zu erfassen und zu kontrollieren.[222] Dies ändert sich erst mit der Übernahme der Leitung durch Giovanni Costantini, der 1943 vom Papst eigens auf diesen Posten berufen wird, um den Wiederaufbau der Kirchen im kriegsgeschädigten Italien zu organisieren. Bereits bei früheren Gelegenheiten, wie etwa dem Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto und bei der Gründung der Diözese La Spezia hat Costantini seine ausgesprochen guten organisatorischen Fähigkeiten in Verbindung mit fundierten kunstgeschichtlichen Kenntnissen unter Beweis gestellt. Seine Berufung nach Rom wird das Erscheinen der Päpstlichen Kommission nachhaltig verändern. Erst unter seiner Führung wird sie zu einem effizienten Instrument des Heiligen Stuhls, tatsächlich und in einer das ganze Land erfassenden Weise Einfluss auf die kirchenbauliche Aktivitäten zu nehmen. So wird sie nach dem Zweiten Weltkrieg zum Laboratorium einer im Lichte des Zweiten Vatikanums erneuerten Sakralkunst und beteiligt sich entscheidend am Wiederaufbau des zerstörten Italiens und an der wachsenden Urbanisierung.[223] Dies wird zudem von einem auf Betreiben Giovanni Costantinis im Dezember 1952 erlassenen Gesetz begünstigt, das die Beteiligung des Staates an der Finanzierung von Kirchenbauten vorsieht.[224] Mit der allmählichen Verlangsamung von Bevölkerungswachstum und Urbanisierung sowie unter dem Druck einer zunehmend rückläufigen Zahl praktizierender Kirchenmitglieder verändern sich im Laufe der 1980er Jahre sowohl der Bedarf an Kirchenbauten als auch deren Funktion innerhalb der Gesellschaft erheblich.[225] So dass mit dem Ende der Amtszeit Giovanni Fallanis als

Vorsitzender der Kommission (1985), die ausschließlich in Italien tätige Institution ihre bisherige Bedeutung zugunsten einer weiteren Fassung ihres bisherigen Aufgabenbereiches und einer Neugliederung der katholischen Kulturgüteradministration verliert: „Ormai i tempi sono maturi per addivenire alla costituzione di un Dicastero preposto ai beni culturali di tutta la Chiesa.“[226] 1985 wird Pietro Garlato (nur noch) zum kommissarischen Nachfolger Fallanis berufen. Mit der von Papst Johannes Paul II. am 28. Juni 1988 gegebenen Enzyklika ‚Pastor Bonus‘ wird die Reorganisation, Umbenennung und Neuordnung der Römischen Kurie festgeschrieben und damit gehen schließlich die Kompetenzen der ausschließlich für Italien zuständigen Päpstlichen Zentralkommission für sakrale Kunst auf die entsprechende, neu geschaffene, Abteilung der italienischen Bischofskonferenz (CEI)[227] über. Die Kommission übernimmt fortan die analoge Aufgabe, allerdings bezogen auf die Weltkirche, und geht 1989 infolge des 1984 zwischen Vatikan und italienischem Staat getroffenen Abkommens[228] schließlich in der ‚Pontificia Commissione per la Conservazione del Patrimonio Storico e Artistico della Chiesa‘ auf. 1993 wird sie auf der Grundlage des Motu Proprios ‚Inde a Pontificatus Nostri initio‘ zur heute noch bestehenden ‚Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa‘ umgeformt.[229] Damit wird innerhalb ihrer Kompetenzen der Koordination neuer Projekte ein stärkeres Gewicht verliehen, als dies mit der bisherigen Konzentration auf die Administration und Bewahrung der historischen Bestände der Fall war.

Anmerkungen

[1] Der Gottesdienst wird in der katholischen Glaubenslehre sowohl als Dienst der Gläubigen an Gott als auch als Gottes Dienst am Volk der Gläubigen verstanden. In diesem doppelten Sinn ist das aus der Liturgie resultierende architektonische Programm unabdingbare Grundlage für die Konzeption eines in jeder Hinsicht funktionsfähigen Kirchenbaus.
vgl. hierzu u.a. Adam 2005 und Lauster 2015, S. 72f.

[2] vgl. Benedetti 1992, S. 51 und weiterführend Neunheuser 1984, S. 278-292 sowie Neunheuser 1983 und Colombo 1995, S. 22-30.

[3] vgl. die am 4. Dezember 1963 verabschiedete Konstitution über die Heilige Liturgie ‚Sacrosanctum Concilium' (für die vorliegende Arbeit insb. Kapitel 7 über die sakrale Kunst): Schöffmann 2008, sowie Klöckener 2002.
Zur Geschichte und Auslegung vgl. auch Bugnini 1988, sowie Richter/Sternberg 2004.

[4] Die Konstitution über die heilige Liturgie ‚Sacrosanctum Concilium' (SC) ist in Hünermann 2004, S. 3-56 veröffentlicht und in Bd. 2 der selben Reihe ausführlich kommentiert: Kaczynski/Hünermann 2004, hier insb. die Seiten 194 bis 197 zum Aspekt Sakralkunst (Abschnitt Nr. 7 der SC): Sacrosanctum 2009.

[5] Mit dem am 7. Juli 2007 von Papst Benedikt XVI. veröffentlichten Apostolischen Schreiben (Motu Proprio) ‚Summorum Potificum' ist der mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil erheblich eingeschränkte Gebrauch der überkommenen Tridentinischen Liturgie wieder gelockert worden. Dies hat zu einer Kontroverse über deren Aktualität und Angebrachtheit geführt, zumal mit dem Apostolischen Schreiben bereits überwunden geglaubte Barrieren beim Feiern der Heiligen Messe neu akzentuiert oder zumindest wieder zugelassen werden, wie zum Beispiel der Gebrauch der lateinischen Sprache. Es sei aber darauf hingewiesen, dass das Motu Proprio Benedikts XVI. nach verbreiteter Auffassung des Klerus vielmehr einen kirchenpolitischen denn liturgischen Hintergrund hat. Demnach gehe es dem Papst offenbar um die ‚Wiedereingliederung' einer Minderheit von Gläubigen, die einen Messritus bevorzugen, der (wohlgemerkt) über Jahrhunderte in Gebrauch war. In dieser Hinsicht könne das Motu Proprio als ein Akt zu Gunsten des ‚liturgischen Pluralismus' gedeutet werden.
vgl. hierzu u.a. Nordhofen 2009 sowie Gerhards 2008 und Posener 2009.

[6] 1570 im ‚Missale' (Messbuch), 1596 im ‚Pontifikale' und 1614 im ‚Rituale Romanum' kodifiziert. Diese drei wichtigsten liturgischen Bücher, die im Höhepunkt der Gegenreformation wurzeln, beinhalten die für die liturgischen Handlungen weitestgehend bis 1962 maßgebenden Texte und Anleitungen. Für die Beschlüsse des Konzils siehe: Alberigo/Wohlmuth 2002. Zur italienischen Kirchengeschichte vgl. vor allem die kurze aber konzise Darstellung ‚Il cristianesimo in Italia' (Alberigo 1997). Eine spezifisch architekturgeschichtliche Einordnung des Tridentinums in der Fluchtlinie des Zweiten Vatikanums und dessen Folgen gibt Sandro Benedetti in ‚L'architettura religiosa: I momenti del Tridentino e del Vaticano II' (Benedetti 1995, S. 39-72).

[7] Der Benediktiner Lambert Beauduin (1873-1960) fordert in seiner Mechelner Rede beim belgischen Katholikentreffen 1909 „die Liturgie zu demokratisieren", um den einfachen Gläubigen die spirituellen Reichtümer der Liturgie nicht vorzuenthalten, des weiteren verurteilt er die liturgische Ignoranz als Hauptursache für die mangelnde Religiosität seiner Zeit. Damit und mit der 1914 nachfolgenden programmatischen Schrift ‚La Piété de l'Eglise. Principes et faits' legt er einen wesentlichen Grundstein für die Liturgische Bewegung.
vgl. Saberschinsky 2006.

[8] Der Begriff ‚Liturgische Bewegung' wird erstmals 1893 von Anselm Schott in dem von ihm veröffentlichten Vesperbuch verwendet und bezeichnet demnach all jene Bewegungen, die sich um eine Erneuerung der Liturgie bemühen, die im Sinne einer tieferen Erkenntnis des von ihr ausgehenden Mysteriums als spirituelle Quelle für die Erneuerung des gläubigen Menschen und der Kirche betrachtet wird. vgl. Scardilli 2007, S. 40f. und Schott 1893.

[9] Eine zeitgenössische Untersuchung der Elemente eines Kirchenbaus unter dem Gesichtspunkt des Kirchenrechts und der katholischen Tradition gibt Goffredo Mariani in seiner 1945 veröffentlichten Dissertation: Mariani 1945, S. 83-96.

[10] vgl. Gerhards 2006, S. 70.

[11] Der in Verona geborene aber seit seinem zweiten Lebensjahr in Deutschland aufgewachsene Liturgiewissenschaftler und Priester Romano Guardini wird 1923 auf den Lehrstuhl für Religionsphilosophie und Weltanschauung der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität (heute Humboldt-Universiät) berufen. Seinen entscheidenden Einfluss kann er jedoch vor allem als Mentor der katholischen Jugendbewegung ‚Quickborn' ausüben, deren geistliches Zentrum, die Burg Rothenfels
am Main, er von 1927 bis zur Konfiszierung durch die Nationalsozialisten im Jahre 1939 leitet. In dieser Zeit wird die Burg zum Schauplatz angewandter liturgischer Erneuerung, hier werden Messen in Landessprache, mit freistehendem Altar *versus populum* zelebriert und die besondere Zusammenarbeit Guardinis mit dem Architekten Rudolf Schwarz (1897-1961) nimmt hier ihren Anfang.
vgl. Debuyst 2009 und Busani 2002.

[12] Dabei soll nicht unterschlagen werden, dass sich auch in anderen Ländern Mitteleuropas, insbesondere in Bel-

gien und Frankreich, eine sehr einflussreiche Strömung der Liturgischen Bewegung entfaltet, die zum Beispiel im Wirkungsbereich des französischen Dominikaners Marie-Alain Couturier (1897-1957) direkt oder indirekt große Meister der Moderne wie etwa Le Corbusier beeinflussen und einen wesentlichen Beitrag zur Verständigung zwischen den Künsten und der Kirche als Auftraggeber leisten wird. Gleichwohl bleibt Deutschland die Wiege eines in dieser Zeit unerreicht organischen, fruchtbaren und progressiven Schulterschlusses zwischen Kunst und Liturgie.

[13] Zur Aktualität Guardinis vgl. insbesondere die 2007 erschienene Neu-Ausgabe seiner Schrift ‚Vom Geist der Liturgie' (Ostfildern 2007) sowie Debuyst 2009. Außerdem zum Thema Liturgie aus heutiger Sicht: Benedikt XVI. 2007.

[14] Zahner 1992, S. 249.

[15] vgl. insbesondere auch Emil Steffann, Martin Weber, Emil Fahrenkamp, Fritz Höger, Clemens Holzmeister, Johannes Krahn und auf protestantischer Seite vor allem Otto Bartning und Theodor Fischer. Für das übrige Europa insbesondere die Brüder Perret, Otto Wagner, Josef Plečnik, Karl Moser, Hermann Baur, Fritz Metzger, Hans van der Laan, Hendrik Berlage, Gunnar Asplund und Sigurd Lewerentz und in Italien der wie Schwarz von Desiderius Lenz (1832-1927) und Prosper Guéranger (1805-1875) beeinflusste Giuseppe Polvara. Dabei gilt es jedoch zu berücksichtigen, dass nicht alle diese Baumeister in einem etwa zu Schwarz, Böhm, Steffann, Weber, Herkommer, van der Laan oder Polvara vergleichbaren Maße auf der Grundlage eines primär religiös-liturgischen Zugangs zum Kirchenbau agieren. Es wird hier aber dennoch deutlich, dass, begünstigt vom Wirken bedeutender Liturgiker, die Initiativen für eine liturgisch fundierte Erneuerung des Kirchenbaus in allererster Linie vom deutschsprachigen Raum ausgehen. (Schwarz, Böhm, Weber und Herkommer werden von Burkhard Neunheuser in einem 1996 in Italien erschienenen Artikel besonders hervorgehoben: vgl. Neunheuser 1996, S. 59.)

[16] Hierzu das von Burkhard Neunheuser verfasste Lemma ‚Movimento Liturgico' in: Sartore 1984, S. 910ff.

[17] Dabei geht es vielmehr um die Möglichkeit zum ‚inneren Mitvollzug' der Liturgie denn um eine ‚parapriesterliche' Aktivität seitens der Gläubigen.

[18] vgl. Guardini 1955, S. 19.

Im Kloster Maria Laach kommt es unter Einfluss des Abtes Ildefons Herwegen und Romano Guardinis bereits seit 1913 zu lebhaften Diskussionen um das Thema Kunst und Liturgie (vgl. hierzu die von Herwegen herausgegebene Reihe ‚Ecclesia Orans'). So wird der noch sehr junge Benediktiner und Schüler Guardinis Burkhard Neunheuser 1921 in der Krypta der Abtei Maria Laach Zeuge der laut seiner Aussage ersten Messe mit einem von der Kirchenrückwand losgelösten und freistehenden Altar, um den herum sich die Gemeinde der Gläubigen versammelt (Gemeinschaftsmesse). Der einst in den großen römischen Basiliken schon früher übliche freistehende Altar (jedoch *versus orientem* benutzt) wird in den 1920er Jahren vor dem Hintergrund einer die Gemeinschaft befördernden liturgischen Erneuerung auch andernorts als ‚Volksaltar', allerdings jetzt für die Zelebration zum Volke hin (*versus populum*), ‚ausprobiert', so zum Beispiel im Dom zu Passau, der Kirche Sankt Paul in München und in der Gertrudkirche in Klosterneuburg/Österreich. Mario Radice berichtet 1983 rückblickend, dass er mit Cesare Cattaneo schon in den 1930er Jahren in Castiglione Olona Messen miterlebt habe, bei denen der Zelebrant dem Volk zugewandt war (Caramel 1988, S. 21).

vgl. Militello 2006, S. 218f.

Zu einer detaillierten Geschichte des Altars als liturgisches Element siehe: Arocena 2006, Caronti 1956 und Nußbaum 1965.

[19] „il movimento liturgico […] s'impegnò a decifrare le 'domande' e le 'sfide' provenienti dalla modernità, a dialogare con essa e a tentare di indicare nell'azione celebrativa, intesa come 'azione simbolica', un esperienza capace di risignificare l'orizzonte di possibilità di un atto di fede compiutamente 'cristiano – umano – storico'." Catella 2000, S. 126.

dt. „die liturgische Bewegung [...] bemühte sich, die ‚Fragestellungen' und ‚Herausforderungen' der Moderne zu entziffern, um mit ihr in Dialog zu treten und um den Versuch zu unternehmen, in einer als ‚symbolische Handlung' verstandenen feierlichen Handlung die Chance zur Wiederbelebung eines zutiefst christlichen, menschlichen und geschichtlichen Glaubensaktes zu sehen."

[20] Seit einem Brief Papst Gregors dem Großen aus dem Jahre 600 haben sich die Päpste bis 1745 insgesamt 19 mal zu den Fragen christlicher Kunst geäußert. Danach folgt eine längere Pause, die nur von einer Konstitution Pius IX. zur Archäologie (1852) unterbrochen wird, bevor Pius X. 1903 mit einem Apostolischen Schreiben zur christlichen Musik jene liturgische Erneuerung akzentuiert, die später unter Pius XI. an Gestalt gewinnt (19 Reden, 3 Enzykliken und ein Motu Proprio) und schließlich unter Paul VI. mit dem Zweiten Vatikanum und der daraus hervorgehenden Liturgiereform (1970) ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht.

vgl. Costantini 1957.

[21] vgl. Forconi 2005, S. 24.

Hinzu kommt dass die Entdeckungen der im 19. Jahrhundert erstmals systematisch und wissenschaftlich geführten Archäologie einen klareren Blick auf die frühen christlichen Gemeinden, ihre Riten und deren den Sy-

nagogen entlehnten ‚Gotteshäuser' eröffnen und die Begeisterung für das Frühchristentum als Quell liturgischer Erneuerung zusätzlich beflügeln. Diese liturgische Erneuerung wird freilich immer mehr auch mit dem Anspruch nach einer substanziellen „Wandlung des Geistes" (Bouyer 1993, S.9), in dem die Liturgie gefeiert wird, verbunden, so dass eine tatsächliche Weiter-Entwicklung (sic!) des Kirchenbaus nur noch im Zusammenhang mit der Erneuerung der Liturgie denkbar ist.

[22] Cettina Militello zufolge treffen 1924 die von Guardini inspirierte Liturgische Bewegung und die vom Poelzig-Schüler Rudolf Schwarz repräsentierte zeitgenössische Architektur beim Umbau der Kapelle der Burg Rothenfels am Main erstmals in einem gemeinsamen Projekt unmittelbar zusammen.
vgl.: Militello 2006, S. 219; zur Burgkapelle vgl. Zahner 1992, S. 109-130.

[23] Militello 2006, S. 222.

[24] vgl. die Konstitution ‚Tra le sollecitudini' über die Erneuerung der Kirchenmusik. Sie ist das Ergebnis der 1884 von der Ritenkongregation begonnenen Bemühungen, die Sakralmusik von den allmählich eingeschlichenen profanen Einflüssen zu befreien, um sie so zu einer als ursprünglich empfundenen mystischen Spiritualität zurückzuführen. Der Gregorianische Gesang dient dabei als höchste Referenz.

[25] vgl. insbesondere: ‚Rivista liturgica' (seit 1914); ‚Ecclesia orans' (1918-39); ‚Liturgische Zeitschrift' (1928-33); ‚Liturgisches Leben' (1934-38), sowie im Bereich der Kunst: ‚Arte Cristiana' (seit 1913); ‚Per l'arte sacra' (1924-36); ‚L'Illustrazione Vaticana' (1930-39); ‚Arte Sacra' (1931-34); ‚Die christliche Kunst' (1903-1934); ‚Kirche und Kunst' (seit 1909); ‚Liturgie und Kunst' (1919-23); ‚Das Münster' (seit 1947); ‚La Vie et les arts liturgiques' (1913-1926); ‚L' Art chrétien' (1934), ‚L' Art sacré' (1935-69). Darüber hinaus gibt es ähnliche Initiativen in den Niederlanden, Skandinavien und Osteuropa. Die Gründung solcher Zeitschriften wird oftmals von der Konstitution einschlägiger Vereine (zum Beispiel Vereine für christliche Kunst) antizipiert beziehungsweise sie ergibt sich aus den Bemühungen einzelner Zirkel innerhalb der religiösen Orden.

[26] Hierzu sei noch gesagt, dass dialogische Messen bereits nach überlieferten Riten möglich sind. Es handelt sich demnach nicht um ‚Erfindungen' des 20. Jahrhunderts sondern vielmehr um einen Rückgriff, eine Wiederentdeckung und Neuinterpretation von etwas bereits bestehendem aber nunmehr verdrängtem: „La celebrazione di una ‚Messa recitata' o ‚dialogata' o ‚comunitaria' nel 1921 non era una novità." („Die Feier einer ‚rezitierten' oder ‚dialogierten' oder ‚gemeinschaftlichen' Messe war 1921 keine Neuheit mehr."). vgl. Neunheuser 1996, S. 59. Neunheuser bezieht sich möglicherweise auf die im ‚Lexikon für Theologie und Kirche' (hrsg. Von Walter Kasper u.a., Freiburg i. Br. 2009[3]) unter dem Stichwort ‚Liturgische Bewegung' angedeuteten liturgiereformerischen Arbeiten (Konstanzer Gesangbuch u.a.) des aufgeklärten katholischen Theologen Ignaz Heinrich von Wessenberg (1774-1860), der sich bereits im Zeitalter der Romantik um eine vereinfachte und verständliche Liturgie, die Einführung der Volkssprache bei der Sakramentspendung und die Aufwertung der Wortverkündung bemüht und somit als ein ‚geistiger Vorläufer' der liturgischen Erneuerung des 20. Jahrhunderts gilt, sowie auf die Synode von Pistoia (1786) und den Emser Kongress (1786) als Wegmarken hin zur Liturgiereform des Zweiten Vatikanum. vgl. Bischof 1998, S. 19-33 und Gerhards 1986.

[27] Die Erneuerung der Liturgie und ihrer Elemente fordert konsequenterweise eine liturgisch differenziertere Gestaltung der Kirche, so dass nach und nach die bisherige Gravitation des Kirchengebäudes um den Hochaltar von mehreren weitestgehend gleichrangigen Polen (Altar, Ambo, Tabernakel, Taufbecken) aufgelöst wird. Darüber hinaus wird der inflationäre Gebrauch von Nebenaltären als liturgisch widersprüchlich verurteilt.
Zu einem Vergleich der Einzelelemente vor und nach der Liturgiereform siehe: Adam 2005, Eisenhofer 1950 und Arocena 2006, S. 233-250.

[28] vgl. Kap. 3.

[29] Bei der Ausstellung zum Jubiläum der Einheit im Jahre 1911 in Rom repräsentiert Italien seine Architektur mit dem 1885(!) begonnenen und im Juni 1911 eingeweihten Denkmal für Vittorio Emanuele II. (Vittoriano), das im Vergleich zu den Beiträgen anderer Nationen geradezu als reaktionär gelten muss. (Zu erwähnen sei auch, dass das von Sacconi begonnene Denkmal unter Mitwirkung von Pio Piacentini, dem Vater Marcello Piacentinis, vollendet wird).
vgl. hierzu: Buscioni 1990. Außerdem: Picone/Pessolano/Bianco 1988; Muratore 2004a, S. 23-26; Rodiek 1986; Bremer 2006; Massari 2011. Des weiteren gibt es ein überaus interessantes Periodikum, das von 1910 bis 1911 im Zweiwochenrhythmus die Vorgänge im Vor- und Umfeld der Ausstellung in Rom reflektiert: Roma. Rassegna illustrata della Esposizione del 1911, 1.1910-2.1911 (damit Erscheinen eingestellt). Ferner sollte angemerkt werden, dass die um Schutz und Entwicklung gleichermaßen bemühten Einflüsse moderner Metropolplanung erst vergleichsweise spät in Italien Einzug halten (in Rom z.B. durch Piacentinis Studie für einen Stadtentwicklungsplan aus den Jahren 1915/16). Die Konzeption der Ausstellung in Rom birgt derweil allenfalls eine vage und begrenzte Vorstellung über den Ausbau der Stadt im Bereich Flaminio-Monte Mario.

[30] Militello 2006, S. 217f.

[31] In Italien sind dies insbesondere der Leiter der Ambrosianischen Bibliothek Antonio Maria Ceriani und sein Mitarbeiter Achille Ratti (später als Papst Pius XI. Verfasser des Motu Proprio über die Kirchenmusik); des weiteren Marco Magistretti der die reformorientierte Arbeit Cerianis am Ambrosianischen Messbuch (Messale Ambrosiano) weiterführt und Francesco Magani, die mit ihren Beiträgen zur spirituellen Erneuerung maßgeblich beitragen, indem sie mit ihren Veröffentlichungen am Ende des 19. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit auf die alten liturgischen Texte (wie zum Beispiel die Texte des Hl. Ambrosius und des Hl. Augustinus) lenken.
vgl. hierzu exemplarisch: Ceriani 1910; Boselli 1922; Magani 1897-99; Ufficio studi arcivescovile di Milano 1969.

[32] vgl. Lovati 1989, S. 21.

[33] Bucciarelli 1992, S. 148.

[34] Hierzu das Lemma ‚Kirchenbau' in: Pevsner/Honour/Fleming 1992, S. 350.

[35] Koch 1994, S. 264f.

[36] Koch 1994, S. 265.

[37] Bezeichnend hierfür ist das 1917 von dem Westschweizer Glasmaler Alexander Cingria veröffentlichte Buch über den Verfall der Sakralkunst, das neben anderen Veröffentlichungen der Zeit wesentlichen Einfluss auf den „geistigen Durchbruch" (Adam 1984, S. 65) in der Sakralkunst ausgeübt hat: vgl. Cingria, Alexander: La décadence de l'art sacré. Lausanne 1917 (dt. von Linus Birchler: Der Verfall der kirchlichen Kunst. Augsburg 1927; ins Italienische wurde das Buch derweil nicht übersetzt).

[38] Deutlich wird die Metamorphose des Kirchenbaus, wenn man die 1932 entdeckte älteste bisher bekannte Kirche (Hauskirche von Dura Europos/Syrien, 241 n. Chr.) mit den Meisterwerken des Barocks vergleicht; dazwischen liegen Jahrhunderte in denen sich die Kirche als gewaltige Trägerin weltlicher und geistlicher Macht zementiert hat und sich Kirchenbau und Kirchenkunst zu bedeutenden Propagandamitteln entwickelt haben.
Zur Gesamtentwicklung des Kirchenbaus unter spezifisch liturgischen Gesichtspunkten siehe insbesondere Bouyer 1993.

[39] Rossi 1998, S. 53.

[40] Man beachte hierzu, wie beispielsweise Aldo Rossi bei seinem Entwurf für das Deutsche Historische Museum in Berlin aus dem Jahre 1988 ganz bewusst den Begriff der ‚Kathedrale' zur Bezeichnung des Museums (insb. seines großen Galeriegebäudes) verwendet: „Così penso che il museo di Berlino sia una nuova cattedrale." („Ich denke, dass das Museum von Berlin eine neue Kathedrale ist.") zit.n. Ferlenga 1999, S. 183; vgl. außerdem: Ferlenga 1990. Das Beispiel macht deutlich, dass in der bürgerlichen Gesellschaft Einrichtungen wie unter anderem Museen, Bibliotheken oder Sportstätten die Funktion der Kirche als Orte der Zusammenkunft beziehungsweise des kollektiven Gedächtnisses eingeholt haben.

[41] Für die mit den Mitteln der Kunst angestrebte Lösung der aus den Fragen der Moderne resultierenden Liturgischen Frage erweist sich Giuseppe Polvara für Italien als Pendant Guardinis: vgl. Catella 2000, S. 126. Zur Person Polvara siehe: Margotti 1915a, S. 311-313.

[42] dt. „weltlicher Arm".
Quelle: Prof. Cecilia De Carli (Katholische Universität Mailand) im Gespräch mit dem Verfasser am 11. Mai 2009.

[43] vgl. Goergen, Aloys: Glaubensästhetik. Aufsätze zu Glaube, Liturgie und Kunst. Münster 2007[2] (2005).

[44] vgl. hierzu beispielhaft die Schriften von Rudolf Schwarz: Vom Bau der Kirche. Heidelberg 1947; Von der Bebauung der Erde. Heidelberg 1949; Kirchenbau. Welt vor der Schwelle. Heidelberg 1960; Denken und Bauen. Heidelberg 1963 sowie zahlreiche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften der Architektur und der Liturgie, in denen stets sein Streben nach einer am Ideal von Desiderius Lenz geschulten „liturgischen Kirche" zum Ausdruck kommt: vgl. Schwarz 1947, S. 100. Rudolf Schwarz hat 1919 in Bonn zwei ihn sehr prägende Semester Philosophie und Katholische Theologie studiert (vgl. Zahner 1992, S. 24).

[45] Von ihnen stammt die Kirche Notre-Dame in Le Raincy (bei Paris), die im Jahre 1923 als erste vollständig aus Eisenbeton konstruierte und mittels großformatiger Glasfassaden belichtete Kirche einen Wendepunkt im modernen Kirchenbau markiert. Trotz ihres hinsichtlich des Typus und der aufgelösten, aufstrebenden Glaswände offenbaren Bezuges zur Gotik bietet diese Kirche in Gestalt und Atmosphäre einen originellen Raumeindruck, der sich zweifellos von der bewussten Verwendung des Betons ableiten lässt. Mit ihrer strukturellen und ästhetischen Klarheit und Funktionalität sowie ihrer dank technischer Finesse charakteristischen „Schwerelosigkeit und Unkörperlichkeit" bildet die
Kirche der Perrets die legitime Ausgangslage für weitere Entwicklungen im Kirchenbau. Als zeitbezogene Übersetzung baugeschichtlicher Vorbilder (v.a. Sainte Chapelle de Paris) in die neue Technik verdeutlicht sie den Übergang von der Vereinfachung eines entfalteten Stils hin zu einem neuen Stil (Adam 1984, S. 67).
vgl. Baumgart 1977, S. 281ff.

[46] Als Meisterwerke seien hier stellvertretend für Schwarz die Fronleichnamskirche in Aachen und für Böhm die Zentralbau-Kirche St. Engelbert in Köln genannt.

[47] Hierzu das Lemma ‚Kirchenbau'. In: Pevsner/Honour/Fleming 1992, S. 350f.

[48] vgl. Vigorelli 1994, S. 506 und Serracino Inglott 1980, S. 1-14. Zu Couturier siehe: Sauser, Ekkart: Marie-Alain Couturier. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL). 30 Bände (fortlaufend) Herzberg seit 1975. Band 17. Herzberg 2000, Sp. 247–248.

[49] vgl. Sansòn 2008, S. 16.

[50] Das transzendental angelegte Christkönigs-Konzept ist nicht zu vermengen mit den ‚verdiesseitlichenden' Christusbildern, wie sie etwa zur gleichen Zeit in Deutschland von Karl Adam vermittelt werden.

[51] vgl. Pius IX.: Quanta Cura. Enzyklika und Syllabus vom 8. Dezember 1864. Leipzig 1891 und Pius XI.: Quas Primas. Rundschreiben unseres Heiligen Vaters Papst Pius XI. über die Einsetzung des Festes Christi Königstag. Trier 1933.

[52] Johannes van Acken zit.n. Zahner 1992, S. 264.
Ähnlich wie der bereits von Rudolf Schwarz und Romano Guardini eingegangen Synergismus (meisterhaft in der Fronleichnamskirche Aachen) wird Dominikus Böhm zum Baumeister der christozentrischen Ideen eines Johannes van Acken (von Böhm beispielhaft in der Kirche St. Peter und Paul in Dettingen verwirklicht).

[53] vgl. Gerhards 2006, S. 81.
Zum gerichteten Raummodell des Weges: Schwarz 1947, S. 78-105. Vgl. außerdem Gerhards 2002, S. 19f.

[54] vgl. Gerhards 2003, S. 10-26 und Messner 2003, S. 27-36.

[55] Die seit dem 15. Jahrhundert für die Wortverkündigung zunehmend gebräuchliche Kanzel hat zwar eine größere räumliche Nähe des Priesters zur Gemeinde bewirkt, sie hat jedoch aufgrund der Tatsache, dass ein Teil der Gläubigen bei fest bestuhlten Kirchenräumen dem Priester den Rücken kehrt beziehungsweise der Sichtkontakt zwischen Prediger und Gemeinde insbesondere im unmittelbaren Umfeld der Kanzel beeinträchtigt ist auch die dialogische Qualität der Predigt erheblich geschwächt. Im Sinne der Liturgischen Bewegung und ihrem Wunsch nach mehr Gemeinschaft und Unmittelbarkeit muss die Kanzel folglich als aliturgischer Ort angesehen werden.
vgl. Adam 2005, S. 120.

[56] vgl. Sansòn 2008, S. 23.

[57] Allein in der Zeit des Faschismus in Italien (1922-1945) entstehen in Italien schätzungsweise mehr als 1.500 neue Kirchenbauten. (Diese Zahl beruht auf einer von mir durchgeführten Hochrechnung, die auf der Grundlage einer stichprobenartigen Erhebung basiert, bei der 400 in der Zwischenkriegszeit entstandene Kirchen erfasst worden sind).

[58] Zu Celso und Giovanni Costantini vgl. Anhang 2 Personen.

[59] dt. ‚Gesellschaft der Freunde christlicher Kunst'. Den Ehrenvorsitz dieser Vereinigung, deren Idee bereits auf das Jahr 1911 zurück geht, hat kein geringerer inne, als der Erzbischof von Mailand Kardinal Andrea Ferrari, ein Umstand, der die besondere Anerkennung und Tragweite der Initiative ebenso deutlich macht, wie die 1952 von Costantini in einem Buch publizierten damaligen Glückwunschschreiben ranghoher Kirchenvertreter wie der Kardinäle Rampolla, Tindaro, Capecelatro, Maffi, Lualdi und Bonomelli, um nur einige zu nennen. Des weiteren setzt sich der Vorstand aus illustren Vertretern des hohen Bürgertums, des Adels, der Künstler (u.a. Biagio Biagetti) und Architekten (u.a. Cecilio Arpesani) sowie einiger Kirchenfunktionäre und Bürgermeister zusammen. Den Vorsitz hat der auch in kirchenpolitischen Kreisen einflussreiche katholische Journalist und Mitgründer des *Partito Popolare Italiano* Filippo Crispolti (1857-1942), dieser wird außerdem ein Jahr später zum Chefredakteur der neugegründeten Zeitschrift ‚Arte Cristiana' berufen. 1890 hatte Crispolti mit seinem Buch ‚Il laicato cattolico italiano' über den Laizismus der italienischen Katholiken bereits seine zukünftige Rolle an der Schnittstelle zwischen bürgerlichen-laizistischer und katholischer Kultur erahnen lassen.
vgl. Società Arte Cristiana 1913, S. 25f.

[60] „[…] in Italia non mancavano sodalizi, né periodici nei quali si tenesse conto dell'arte cristiana. Ma […] si voleva far opera di concentrazione e di discernimento insieme. In una parola si voleva ricongiungere in una, tutte le energie disperse e assegnare all'arte, ispirata dal Cristianesimo, un posto distinto."
Vergani 2005, S.9f.
dt. „[...] in Italien fehlte es nicht an Vereinigungen und Zeitschriften, die den Fragen christlicher Kunst keine Beachtung schenkten. Aber [...] man wollte die Bestrebungen sowohl konzentrieren als auch differenzieren. Man wollte sozusagen in einer einzigen Initiative alle verstreuten Kräfte zusammenführen und so der vom Christentum inspirierten Kunst einen eigenen Platz verschaffen."

[61] Società Arte Cristiana 1913, S. 26.
dt. „Der Verein beabsichtigt: a) ein Zentrum für alle Künstler und Freunde christliche Kunst zu gründen; b) die Wertschätzung, Pflege und den Fortschritt der Sakralkunst zu fördern; c) zur Bewahrung des historischen Erbes sakraler Kunst beizutragen; d) sich dafür einzusetzen, dass der modernen Sakralkunst in Form und Auffassung die ihr angemessene Würde auch entgegen der ihr zuwiderlaufenden Tendenzen zuteilwird; e) ein aufgeklärtes Mäzenatentum zu betreiben, das die Spenden der Gläubigen für jene Kunstformen einsetzt, die der Vornehmheit und Sakralität der Liturgie entsprechen."

[62] vgl. Kap. 5.3 über Giuseppe Polvara und die *Scuola Beato Angelico*.

dt. „Der Verein beabsichtigt: a) ein Zentrum für alle Künstler und Freunde christliche Kunst zu gründen; b) die Wertschätzung, Pflege und den Fortschritt der Sakralkunst zu fördern; c) zur Bewahrung des historischen Erbes sakraler Kunst beizutragen; d) sich dafür einzusetzen, dass der modernen Sakralkunst in Form und Auffassung die ihr angemessene Würde auch entgegen der ihr zuwiderlaufenden Tendenzen zuteilwird; e) ein aufgeklärtes Mäzenatentum zu betreiben, das die Spenden der Gläubigen für jene Kunstformen einsetzt, die der Vornehmheit und Sakralität der Liturgie entsprechen."

[63] Die wichtigsten Ereignisse der Anfangszeit sind die bei der Esposizione Nazionale in Turin 1919 eingerichtete Sektion für christliche Kunst, der erste Congresso d'arte cristiana in Rom (März 1920) und der zweite Congresso in Ravenna (September 1921) sowie die erste Mostra d'arte sacra in Venedig (September 1920), die erste Mostra d'architettura sacra in Mailand (1921) und ein Jahr später, 1922, die erste Mostra nazionale d'arte sacra ebenfalls in Mailand.

[64] Die gute Resonanz auf die Zeitschrift bestätigen sowohl die zahlreichen Leserzuschriften als auch die Beglückwünschungen hoher Amts- und Würdenträger bis hin zum Papst. vgl. exemplarisch einen Brief von Kardinal Merry del Val an Celso Costantini (15. Juni 1913), veröffentlicht in: Arte Cristiana, Jhrg. 1.1913/Nr. 8, S. 256.

Zur generellen Bedeutung der kunsthistorischen und kunstkritischen Zeitschriften für die Entwicklung der europäischen Sakralkunst am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe unter anderem Arambasin 1996.

[65] vgl. Pighin 2008, S. 26.

[66] vgl. Catella 2000, S. 122. Zum Leben und Wirken Carontis s. Lunardi 1982.

[67] Neben dem Motu Proprio über die Heilige Musik unterstreicht Pius X. auch in einem Brief an den sich mit dem Thema der ‚Ewigen Schönheit' auseinandersetzenden Autor Pater Munier die Bedeutung der Künste als Weg zur göttlichen Schönheit.

vgl. Scuola Arte Cristiana 2000, S. 117.

[68] Pius X. 2009.

dt. „Unter allen Aufgaben der Seelsorge [...] ist die Bewahrung und die Förderung der Schönheit des Gotteshauses zweifelsohne eine der wichtigsten [...]. Im Gotteshaus darf es demnach nichts geben, das die Frömmigkeit und Andacht der Gläubigen stört oder auch nur verringert und nichts das Abscheu oder Ärgernis verursachen könnte und vor allem nichts [...] das dem Haus des Gebets und der Größe Gottes unwürdig ist."

[69] vgl. Päpstliches Rundschreiben vom 12. Dezember 1907. Außerdem: Crispolti 1913, S. 1f.

[70] So wird bspw. ein von Talamona 1927 der Mailänder Diözesankommission vorgelegter Liberty-Entwurf für S. Giuseppe della Pace kategorisch abgelehnt, wohingegen Paolo Mezzanotte noch 1906, wohlgemerkt vor der Einführung der Kommissionen, mit der Klosterkirche Sacro Cuore di Gesù einen der wenigen Liberty-Entwürfe realisieren kann (vgl. Kap. 8.1), während in aufgeschlosseneren Ländern der Jungendstil mit Beispielen wie Wagners Kirche am Steinhof in Wien (1904-07) zeitgleich zu Glanzleistungen schreitet.

[71] Hierzu: Arte Cristiana 1913, S. 256.

[72] Crispolti 1913, S. 1f.

dt. „Die christliche Kunst unserer Tage sieht sich mit zwei grundsätzlichen Hindernissen konfrontiert, weil beide Begriffe viel zu oft voneinander isoliert werden, so dass bei einigen eine voreingenommene Vorliebe für die Kunst besteht, die eine eventuelle christliche Qualität allenfalls als Zusatz begreift und bei anderen eine indifferente Vorliebe für das Christentum bedingt, die den durchaus relevanten Aspekten der Kunst keine Rechnung trägt. Die erstgenannten erweisen den christlichen Themen zwar die ihnen gebührende Ehre [...] tun dies aber bisweilen auch gegenüber antichristlichen Inhalten. [...] Die zweitgenannten wiederum, die sich ausschließlich auf den Glauben stützen, [...] kümmern sich nicht darum, dass dieser auch ein ästhetisches Moment besitzt [...]. Unsere Zeitschrift ... bringt den Versuch vor, beide Hindernisse zu überwinden [...], um so die ursprüngliche Einheit von Künstlern und Klerus wieder herzustellen, indem sie erstere am Verständnis zweiterer teilhaben lässt und indem sie bei letzteren den Feinsinn der ersteren verbreitet."

[73] Der Erste Weltkrieg hat vor allem in den von ihm unmittelbar betroffenen Regionen Nord- und Nordostitaliens den Bedarf an Kirchenneubauten erhöht.

[74] Bereits in der ersten Ausgabe der ‚Arte Cristiana' im Jahre 1913 wird die Rubrik *Quesito pratico* (Praktische Fragen) eingeführt. Hier werden schriftliche Anfragen der Leser zu praktischen Problemen in den Pfarreien veröffentlicht und in der Regel in der darauffolgenden Ausgabe mit einem Ratschlag beantwortet. Es geht dabei beispielsweise um Fragen der Gestaltung oder der Architektensuche, aber auch um logistische Probleme beim Transport von Kunstwerken etc. Bemerkenswert ist dabei der dialogische Impuls der von dieser Rubrik ausgeht und den diskussionsorientierten Anspruch der Herausgeber Celso und Giovanni Costantini unterstreicht. Neben der in Artikeln präsentierten Diskussion über alte und neue Aspekte von christlicher Kunst und Architektur zeichnet sich die Zeitschrift folglich auch durch ihren Ratgebercharakter aus.

vgl. exemplarisch: Qualche quesito pratico. In: Arte Cristiana, 1.1913/1, S. 32 (Frage) und 1.1913/2, S. 64 (Antwort).

[75] vgl. Vergani 2005, S. 9.
[76] vgl. Kap. 5.1.2.2.
[77] Crispolti 1913, S. 1f.
dt. „wir wollen, dass sich alle Italiener des uns von unseren christlichen Vorfahren überlieferten Reichtums bewusst werden, ... und dass die zeitgemäße Weiterentwicklung dieses Reichtums vom italienischen Volk gewollt, begünstigt und bejubelt wird als ein Triumph der glorreichsten und reinsten *italianità* (des Italientums)."
78 vgl. exemplarisch folgenden Leserbrief: Polvara 1914, S. 26-29. Ein Jahr später wird Polvara bereits vom Chefredakteur der ‚Arte Cristiana' mit einem dreiseitigen Artikel als aufstrebende Kraft gewürdigt. vgl. Margotti 1915a, S. 311-313.
[79] vgl. hierzu das folgende Kapitel über Giuseppe Polvara und die *Scuola Beato Angelico*.
[80] Polvara 1914a, S. 148f.
dt. „Der wichtige Artikel [s. Polvara 1914, S. 26-29] hat eine breite Resonanz erfahren, vor allem bei den Architekten. In den Architekturschulen werden häufig Sakralbauten als Thema ausgegeben, allerdings versäumt man dabei, neben den Regeln der Kunst auch ein wenig Liturgie zu lehren, die doch wiederum Quell der ursprünglichsten und reinsten Elemente christlicher Architektur ist."
[81] Costantini 1913, S. 193-204; hier S. 196:
dt. „Die Rückkehr der Architektur zu den Formen des Mittelalters darf nicht [...] zur Kopie oder Fälschung überlieferter Konstruktionsformeln werden, sondern muss eine Wiedergeburt sein."
Costantini folgt damit einer insbesondere seit dem 19. Jahrhundert weit verbreiteten und u.a. auch von Viollet-le-Duc vertretenen Meinung, wonach die Sakralarchitektur der Gotik die katholische Architektur par excellence sei. vgl. hierzu Forconi 2005, S. 23.
Die Rückbesinnung auf das Mittelalter geht einher mit einer neotomistischen Geisteshaltung, die seit Papst Leo XIII. (Enzyklika Aeterni Patris) die Anknüpfung an die Scholastik sucht und im göttlichen Schönheitsideal, wie es seit den Zeiten eines Phidias und Apelles bis hin zu Michelangelo und Tiepolo kanonisch tradiert worden ist, die Maßgabe christlicher Kunst begreift, die von den zeitgenössischen Künstlern der Moderne in geradezu häretischer Manier (so di Lesart des Klerus) herausgefordert wird. So definiert der Gründer der Katholischen Universität in Mailand, Agostino Gemelli, in seinem im Dezember 1914 in *Vita e Pensiero* veröffentlichten Artikel *Medievalismo* die Kultur der Moderne als Erzfeind des Christentums und fordert im gleichen Atemzug die Rückkehr zu den Idealen und Werten des Mittelalters.
vgl. Vita e Pensiero 1966, S. 11-38.
[82] Neben dem Werk des französischen Architekten siehe hierzu auch die Kirchen der belgischen Klöster Maredsous und Maredret in Belgien.
vgl. Militello 2006 , S. 230.
[83] Dieser Terminus findet sich unter anderem bei Militello 2006 , S. 217. Alceste Catella spricht von "tempo nuovo" („neue Zeit"): Catella 2000, S. 126.
[84] Beispielhaft sei hier ein Rundschreiben erwähnt, mit dem der Bischof von Vicenza Ferdinando Rodolfi im Mai 1913 in seiner Diözese die Notwendigkeit eines bewussten Umgangs mit christlicher Kunst einfordert (veröffentlicht in: Arte Cristiana, 1.1913/5, S. 158). Diese und ähnliche Initiativen, auch seitens des Klerus, nehmen deutlich zu, das Bewusstsein für das kulturelle Erbe der Kirche und der Auftrag eine moderne christliche Kunst zu fördern finden immer mehr Verbreitung.
[85] Catella 2000, S. 126.
dt. „preisende Handlung"; „symbolische Handlung".
[86] Zur näheren begrifflichen Bestimmung sei hier auf die im 20. Jahrhundert entwickelte Bezeichnung als ‚nachmetaphysisches Zeitalter' hingewiesen (vgl. Habermas 1988).
[87] Deren programmatische Hauptwerke geben Einblick in die Funktionalisierung der Liturgie als Mittel religiöser Erneuerung: Festugière, Maurice (Abtei Maredsous): La liturgie catholique. Essai de synthèse suivi de quelques développements. Maredsous 1913 und Beauduin, Lambert (Abtei Chevetogne): La piété de l'église. Principes et faits. Louvain 1914.
[88] Catella 2000, S. 125.
[89] vgl. Paiano 2000, S. 64. Zur besonderen Rolle der katholischen Künstler siehe: Margotti 1931, S. 84-88.
[90] Paiano 2000, S. 75-148.
[91] Emanuele Caronti zit.n. Paiano 2000, S. 88. Zum liturgischen Denken Carontis vgl. weiterführend: Caronti 1920.
dt. „konstanten Affirmation des Übernatürlichen und Göttlichen".
[92] Das Zitat stammt von Giacomo Lercaro, der von 1952 bis 1968 als Bischof von Bologna maßgeblich zur vorkonziliaren Erneuerung des Kirchenbaus beigetragen hat. zit.n. Bucciarelli 1992, S. 148.
dt. „Dem was in Deutschland für die liturgische Erneuerung und letztlich auch für die tiefgreifende Erneuerung der Kirche selbst geleistet worden ist gebührt in der Geschichte der Kirche und der Geschichte der Religion im Allgemeinen ein Ehrenplatz."
[93] In dieser Hinsicht determinieren die *Questione liturgica* und die *Questione romana* eine für die Situation des italienischen Kirchenbaus und der Sakralkunst charakteristische Interdependenz.
[94] vgl. Montanari 2003, S. 419f.
[95] vgl. Kap. 11.
[96] Galassi Paluzzi geht dabei noch weiter und rezitiert die Beschuldigungen und Verunglimpfungen, die im Schlagabtausch zwischen kultureller, künstlerischer und kirchlicher Sphäre seit Mitte des 19. Jahrhunderts zune-

hmend in Gebrauch sind und zur Verhärtung der Fronten geführt haben: „Il mondo ecclesiastico era accusato da quello culturale d'impreparazione e di oscurantismo retrogrado, e dal mondo artistico di stucchevole passatismo e di filìa cartapestaiola e cromolitografica. A sua volta il mondo ecclesiastico imputava a quello culturale il suo gretto material-positivismo, o il suo inconsistente idealismo storicistico, e spesso, ben fondatamente, un indubbio settarismo massonico; addebitava, inoltre, al mondo artistico, la progressiva assenza d'ogni afflato religioso e l'inintelligibilità sempre più accentuata nel campo della figurativa e della plastica."
Galassi Paluzzi 1953, S. 203.
dt. „Die kirchlichen wurden von den kulturellen Kreisen der mangelnden Vorbereitung und obskuren Rückwärtsgewandtheit und von den künstlerischen Kreisen eines langweiligen Traditionalismus sowie der ‚Pappmascheeofilie' und Chromolithografie bezichtigt. Andererseits beschuldigte die Kirche die kulturellen Kreise eines kleinlichen materialistisch-positivistischen Denkens beziehungsweise eines haltlosen historizistischen Idealismus und oft sogar eines durchaus begründeten unbestreitbaren freimaurerischen Sektierertums; die künstlerischen Kreise beschuldigte die Kirche wiederum einer zunehmenden Abwendung von jeglichem religiösem Geist und einer immer ausgeprägteren Unverständlichkeit im Bereich der Bildenden Künste und der Bildhauerei."

[97] Biagio Biagetti (1877-1948) ist einer der einflussreichsten Sakralkünstler seiner Zeit und seit 1921 künstlerischer Direktor der päpstlichen Galerien und Paläste und somit maßgeblich für die Restaurierung bedeutender vatikanischer Kunstwerke, wie etwa die Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, verantwortlich. 1923 ist er Gründungsdirektor der päpstliche Werkstätten für die Restaurierung der Gemälde des Vatikans.

[98] Biagetti 1917, S. 179.

[99] Biagetti 1917, S. 179.
dt. „es ist nicht möglich, die mit falschen Kriterien und Weisungen emporgekommenen Künstler schlagartig von ihren Wegen abzubringen".
Eine Bibliographie aller in der ‚Arte Cristiana' zwischen Juli 1917 und August 1918 erschienenen Artikel zur Debatte über die Schule hat Valerio Vigorelli zusammengetragen: Vigorelli 1994, S. 508 (Fußnote Nr. 9).

[100] Celso Costantini in Antwort auf den Artikel Biagettis (Per una scuola di Arte Sacra) in: Arte Cristiana, 5.1917/7, S. 184f.
dt. „Die jungen Architekten [...] kennen die liturgischen Vorschriften nicht [...] Sie lernen zwar das Handwerk der Sakralarchitektur, aber sie kennen und begreifen nicht deren Seele. Sie beherrschen die heiligen Vokabeln auswendig, verstehen aber nicht deren Sinn."

[101] Polvara 1917, S. 237.

[102] Bettoli 2010, S. 75.

[103] Polvara 1917, S. 238.
dt. „Auch moderne Materialien, die wissenschaftlichen und industriellen Fortschritte, auch die Größe unseres Landes, die Unendlichkeit des Himmels [...] können vereint mit der Schönheit des menschlichen Wesens das Loblied Gottes singen."

[104] vgl. Caronti 1919, S. 81-83.

[105] Der Vortrag Biagettis wird 1924 anlässlich der Gründung der päpstlichen Kommission für Sakralkunst in zwei Ausgaben der ‚Arte Cristiana' vollständig veröffentlicht: Biagetti 1924, S. 129-144 und Biagetti 1924a, S. 181-185.

[106] Seit 1918 einflussreicher Herausgeber der heute ältesten italienischen Zeitschrift für Sakralkunst ‚Arte Cristiana' und darüber hinaus Gründer zahlreicher weiterer Fachzeitschriften.

[107] Der Rekurs auf den einflussreichen Renaissancekünstler Fra Angelico (1395-1455) mag bei der Namensgebung bereits den programmatischen Anspruch idealtypische Sakralkünstler ausbilden zu wollen verdeutlicht haben, zumal er in katholischen Kreisen weithin als der größte Meister wahrhaft christlicher Kunst angesehen wird. Allerdings beabsichtigte Polvara noch beim Zweiten Kongress für christliche Kunst in Ravenna (10. September 1921), als er die Gründung der Schule ankündigte, diese nach dem insbesondere in der Lombardei tätigen Ambrogio da Fassano zu benennen, der seiner Auffassung nach mustergültig den Anspruch einer liturgischen Spiritualität verkörpert hätte. Es war dann, aus bislang nicht geklärten Gründen (wahrscheinlich aus persönlicher Vorliebe), ausdrücklicher Wunsch des Bischofs von Mailand, Achille Ratti, die Schule nach Fra Angelico zu benennen. vgl. Vigorelli 1994, S. 507.
Zu Fra Angelico: Polvara 1998 (1940), S. 81-88 und zu dessen besonderer Anerkennung als wahrhaft christlicher Künstler auch: Belvederi 1922, S. 18.

[108] Aus dem Gründungsprogramm der *Scuola Beato Angelico*, veröffentlicht in: Arte Cristiana, Jhrg. 9.1921/Nr. 11, S. 351f.
dt. „Es ist das primäre Ziel der Schule die jungen Künstler so auszubilden, dass sie die besonderen Bedürfnisse der sakralen und religiösen Kunst verstehen, so dass einen Beitrag zur Wiederauferstehung und Blüte der christlichen Kunst leisten können."

[109] Vincenzo Gioberti zit.n. Biagetti 1917, S. 178.
dt. „Aber auf den Sturm folgt schon bald die Aufheiterung [...] und der Glaube erlangt wieder seine ursprüngliche Kraft."
Es sei daran erinnert, dass Gioberti der Autor einer in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienenen und für den Neoguelfismus sehr bedeutsamen Schrift mit

dem Titel ‚Primato civile e morale degli italiani' ist. Es handelt sich dabei um eine der vielen ideologischen Vorlagen für die spätere Verständigung von faschistischem Staat und Katholischer Kirche in dessen Perspektive natürlich auch der von Pius XI. bezeichnete „Mann der Göttlichen Vorsehung" einen entscheidenden Platz einnimmt.

[110] Arte Cristiana 1921, S. 352.

[111] Vergleichbare Werkstatt-Schulen (Werkschulen), in denen die Studenten bei der Realisation der Werke ihrer Lehrer mitwirken, gibt es seit 1919 auch in Frankreich wo Maurice Denis zusammen mit Georges Desvallières unter dem Einfluss des Dominikanerpaters und Künstlers Marie-Alain Couturier die ‚Ateliers d'Art Sacré' gegründet haben. Dass es weitere Initiativen in anderen Ländern gegeben haben könnte ist nicht auszuschließen, mir sind allerdings keine weiteren Beispiele bekannt.

[112] vgl. Scuola Arte Cristiana 2000, S. 117 und Vigorelli 1994, S. 506.

Die 1868 von Desiderius Lenz mitgegründete Beuroner Kunstschule kann dabei als Vorbild für Polvaras monastische Konzeption der Schule und Familie ‚Beato Angelico' gelten, zumal dort nach vergleichbaren Prinzipien bereits in einem klösterlichen Umfeld an der Erneuerung der Sakralkunst gearbeitet wurde.

vgl. Janssens 1913

Zur Rezeption der Beuroner Schule bei Celso Costantini vgl. Apa 2008, S. 203-218.

[113] vgl. Polvara 1928a, S. 273.

[114] Die *Scuola Beato Angelico* hat im Laufe ihrer fast 90-jährigen Geschichte mehrmals ihre Schulform geändert beziehungsweise ergänzt. Die ursprüngliche Kombination aus Akademie und Werkschule wird zunächst um eine Fachoberschule, später Gymnasium, erweitert (zu deren Schüler später auch ein jugendlicher Mario Botta gehören wird), letztere aber später aufgrund mangelnder Schüler wieder eingestellt. Heute zeigt sich die *Scuola* mehr als ein großes, spezialisiertes Büro denn als eine Akademie im klassischen Sinne, da es an Studenten mangelt. Dennoch ist es gelungen den Betrieb einer künstlerischen Oberschule weitestgehend aufrecht zu halten. Der klosterähnlich organisierte Lehrkörper, bestehend aus Priestern, Mönchen und Nonnen, bildet derweil das Korps der Mitarbeiter einer großen Werkstatt, ihre Lehrtätigkeit beschränkt sich derzeit auf Fortbildungskurse und spezialisierende Masterstudiengänge für Graduierte sowie den Unterricht im Rahmen der Sekundarstufe. Entsprechend dem generellen Rückgang des Interesses junger Menschen an religiösen Themen und dem verringerten Bedarf an sakralen Kunstwerken und Kirchenbauten, ist die anfangs große Resonanz einem Klima der Depression gewichen, das dem anderer Teile der Gesamtkirche vergleichbar ist. Der Altersdurchschnitt der Mitglieder der *Famiglia* ist bezeichnenderweise hoch.

Quelle: Gespräch des Verfassers mit dem Architekten, Priester und ehemaligen Schüler Polvaras sowie früheren Leiters der *Scuola Beato Angelico* Valerio Vigorelli am 11. Mai 2009 sowie Braccini 2005.

[115] Polvara 1928a, S. 273.

[116] Giuseppe Polvara zit.n. Lovati 1990, S. 36.

dt. „Wir arbeiten für die Ehre Gottes, um die Göttliche Schönheit zu verbreiten ... wir sind dabei weitestgehend allein, während es viele gibt, die Wissen und Güte propagieren...".

[117] Die Katholische Universität erwächst aus einer Initiative katholischer Intellektueller, die in Mailand einen katholisch geprägten Gegenpol zur bürgerlichen Hochschullandschaft schaffen wollen. Die Idee der *Opera Cardinal Ferrari* geht hingegen auf den von Angelo Carlo Ferrari lange gehegten Wunsch nach einer „Casa del Popolo" (Haus des Volkes) zurück. Ferrari ist bis zu seinem Tode 1921 der unmittelbare Amtsvorgänger Angelo Rattis als Erzbischof von Mailand und außerdem erster Präsident der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana*. Es sei außerdem daran erinnert, dass Ratti kurz nach Amtsantritt die Genehmigung für die *Scuola Beato Angelico* erteilt und damit eines der bleibenden Werke seiner kurzen Amtszeit in der Diözese Mailand ermöglicht.

[118] Vigorelli 1994, S. 506.

[119] "La 'redenzione' è – davvero - recupero della [suprema] 'bellezza'. Ci sembra di poter dire che esattamente qui è possibile rinvenire il punto cardine del rapporto tra arte e liturgia: essendo la liturgia sintesi di tutte le arti e massima 'rappresentazione/ripresentazione' della 'suprema bellezza' costituita dall'evento salvifico di croce – morte – resurrezione."
Catella 2000, S. 125.

dt. „Das ‚Erlösungswerk' ist tatsächlich Rückgewinnung der [göttlichen] ‚Schönheit'. Und es scheint uns, genau hier den Angelpunkt in der Beziehung zwischen Kunst und Liturgie ausmachen zu können: da die Liturgie Synthese aller Künste und höchste ‚Darstellung/Wiederherstellung' der ‚göttlichen Schönheit' ist, die sich durch die Erlösungstat Kreuz – Tod – Auferstehung verwirklicht."

[120] vgl. Vigorelli 1994, S. 506.

[121] Bernareggi 1934, S. 342.

dt. „denn jede Epoche muss ihre Gottesverehrung gemäß ihrem je eigenen spirituellen Empfinden ausdrücken."

[122] vgl. Catella 2000, S. 124.

[123] Bernareggi 1934, S. 343.

[124] vgl. Polvara, Giuseppe: Il programma artistico della Scuola Beato Angelico di Milano. In: Arte Cristiana Jhrg. 16.1928/Nr. 10, S. 276-279.

[125] Giuseppe Polvara zit.n. Lovati 1988a, S. 38. Außerdem: Polvara 1933a, S. 191f. sowie ausführlich zum Aspekt der Rationalität als Grundlage sakraler Kunst: Polvara 1936-42.

dt. „Das Schöne ist Abglanz des Guten und des Wahren."

[126] Quelle: Valerio Vigorelli, Architekt, Priester und ehemaliger Schüler Polvaras sowie früherer Leiters der *Scuola Beato Angelico*, im Gespräch mit dem Verfasser am 11. Mai 2009.

[127] Abschnitt Nr. 7 der Konstitution über die Heilige Liturgie ‚Sacrosanctum Concilium' mit besonderem Augenmerk auf die Sakralkunst: Sacrosanctum 2009.

[128] vgl. Gatti 2001, S. 13. Dieses Buch veranschaulicht in hervorragender Weise die Gedanken und Ideen Polvaras und der *Scuola Beato Angelico* zu einer liturgischen Kunst und Architektur.

[129] vgl. Caronti 1919, S. 83.

[130] Catella 2000, S. 124.

[131] Catella 2000, S. 124.

dt. „das ursprüngliche Gleichgewicht als Quelle von Schönheit, Güte und Wahrheit wird zerbrochen."

vgl. auch Vigorelli 1994, S. 505.

[132] Catella 2000, S. 124.

[133] vgl. hierzu weiterführend Polvara 1936-42. In diesem als Lehrbuch für den Unterricht an der 'Scuola Beato Angelico' konzipierten Traktat verdeutlicht Polvara minutiös sein christlich motiviertes ästhetisches Konzept. Dem Werk gebührt der Anspruch einen religiösen Gegenentwurf zu den Ästhetik-Abhandlungen der Moderne zu präsentieren und eine bisweilen verlorene Methodik sakraler Kunst zu eröffnen. Des weiteren das vom derzeitigen Leiter der *Scuola Beato Angelico* verfasste Lehrwerk: Liturgia e Arte. I luoghi della celebrazione. Bologna 2001.

[134] Gatti 2001, S. 17.

dt. „sie ist Abglanz ihrer Wahrheit; sie ist gottgegebener Ausdruck vielfältiger spiritueller Wirklichkeiten, die im Menschen und seiner Umwelt wirken."

[135] vgl. Catella 2000, S. 124.

[136] Polvara 1950, S. 105.

dt. „Das liturgische Gebet [...] ist wahrhaftige und heilige Vergegenwärtigung".

[137] vgl. Catella 2000, S. 125.

[138] Zum Konzept der ‚preghiera rappresentata' siehe insbesondere: Polvara 1950, S. 104-106 und Polvara 1998 (1940), S. 81-88.

[139] Es sei angemerkt, dass für die Transposition der Moderne in den Bereich der Sakralarchitektur bei Polvara auch die Auseinandersetzung mit seinem Freund und Studienkollegen Antonio Sant'Elia eine Bedeutung gespielt haben könnte. Allerdings ist dies eine Hypothese die bisher noch nicht ausreichend belastbar ist.

[140] vgl. hierzu insbesondere die Kapitel dieser Arbeit über den Kirchenbau in Mailand und Rom sowie die liturgische Architektur Giuseppe Polvaras und der ‚Scuola Beato Angelicos'.

Zum Begriff der ‚theologischen Ästhetik' siehe Serracino Inglott 1980a, S. 59-68.

[141] vgl. Lovati 1990, S. 36f.

[142] Damit verwirklicht sich im künstlerischen Bereich was die Katholische Kirche im Allgemeinen mit der Katholischen Aktion seit langem im vereinten Italien verfolgt: Die Jugend nach katholischem Ideal zu erziehen und zu bilden.

[143] vgl. hierzu Polvaras Abhandlung über die mittelalterliche Kirchenarchitektur in: Polvara 1925c, S. 317-319 und Polvara 1925d, S. 341-347 sowie Polvara 1932, S. 28, wo er u.a. S. Michele in Pavia und Sant'Ambrogio in Mailand als Beispiele solcher Klosterschulen nennt.

[144] vgl. Vigorelli 1994, S. 506f.

[145] In diesem Zusammenhang wird die 'Scuola Beato Angelico' 1943 vom Mailänder Bischof Alfredo Ildefonso Schuster als religiöse Körperschaft (it. fondazione di culto) anerkannt, so dass sie 22 Jahre nach ihrer Gründung auch kirchenrechtlich und 1947 zivilrechtlich als Glaubensgemeinschaft etabliert ist.

vgl. Gatti 2010, S. 81-85.

[146] vgl. Lovati 1990a, S. 64f.

[147] Vergani 1966, S. 72.

dt. „Mit der hingebungsvoll im Glauben an die Liebe Gottes zelebrierten Liturgie nähren wir unseren Geist und unser Herz, und erfahren so die Inspiration für den Entwurf und die Umsetzung sakraler Kunstwerke."

[148] Neben dem Entwurf und Bau einzelner Kirchen und Pfarrzentren werden auch Kapellen, Grablegen, Altarraumgestaltungen in der *Scuola Beato Angelico* entworfen. Außerdem werden Kunstgegenstände wie Tabernakel, liturgische Möbel, Kelche, Schalen bis hin zu Gewändern, Spitzen etc. sowie Gemälde und Skulpturen realisiert ohne dabei jedoch in eine Art von kommerzieller Serienproduktion zu verfallen. Die Einzigartigkeit der Kunstwerke verdeutlicht den ideellen Anspruch der Schule in deren Schaffen, wie bereits erwähnt, der Architektur eine vorrangige Stellung gebührt, weil sie letztlich den Ort für das von Polvara geforderte liturgische Gesamtkunstwerk kreiert.

[149] Zu den genannten Kirchenbauten der *Scuola Beato Angelico* siehe Kapitel 6.1 dieser Arbeit.

[150] Daneben veröffentlicht Polvara unter anderem das in der *Scuola Beato Angelico* verwendete theoretisch-praktische Lehrwerk für Darstellende Geometrie (Manuale teorico pratico di geometria descrittiva. 2 Bände. Mailand 1929-42), das bereits erwähnte ‚Architettura Razionale' (Mailand 1933) sowie die Abhandlung

‚Trattazione teorico pratica di principi estetici' (Mailand 1936-42) und fungiert außerdem jahrzehntelang als Herausgeber der Zeitschriften ‚Arte Cristiana' und ‚L'Amico dell'Arte Cristiana', neben denen er kurzzeitig auch andere Periodika herausgibt.

[151] vgl. Lovati 1988, S. 16.
Die ‚Instruktionen' des für die Exegese des Tridentinischen Konzils überaus bedeutenden Mailänder Bischofs Karl Borromäus (1538-1584) bilden über Jahrhunderte den für den katholischen Kirchenbau bestimmenden Bezugsrahmen: Borromäus, Karl: Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II (1577). Herausgegeben von Massimo Marinelli und Stefano Della Torre. Vatikanstadt 2000. Zum Einfluss Borromäus auf die später im Novecento Milanese rezipierte lombardische Architekturtradition siehe: Gatti Perrer 1964, S. 100-123.
Zur Würdigung des Mailänder Bischofs vor dem Hintergrund des Tridentinums siehe u.a. Bach, Hedwig: Karl Borromäus: Leitbild für die Reform der Kirche nach dem Konzil von Trient. Köln 1985.

[152] vgl. Polvara 1929, S. 15.

[153] vgl. auch Polvara 1970, S. 66-69. Hier wendet sich Polvara mit einem Verweis auf den Tempelbau Salomos (Erstes Buch der Könige 5,13) direkt an jene Priester, die mit der Errichtung einer Kirche beauftragt werden und fordert Begeisterung und maßvolle Umsicht bei der Realisierung von Kirchen entsprechend der Ehre die ihnen als Häuser Gottes gebührt.

[154] vgl. Polvara 1929, S. 191.

[155] Der 1922 mit Angelo Banfi realisierte Entwurf für die Kirche in Monza weicht als Zentralbau von der später in ‚Domus Dei' formulierten und wohl erst allmählich geformten Forderung nach einer Grundrissachse ab. Tatsächlich entwickelt Polvara seine zentralen Thesen zum Kirchenbau im Laufe der 1920er Jahre und veröffentlicht sie zunächst von 1925 bis 1930 in der ‚Arte Cristiana' unter der Rubrik ‚Come si deve attendere alla costruzione della casa del Signore' bevor er diese 1929 in seinem Buch ‚Domus Dei' zusammengefasst veröffentlicht.

[156] Silvia Lovati zitiert hier Polvara mit dem Begriff der „Reinigung" („toeletta" sic!). Lovati 1988, S. 14.

[157] vgl. Lovati 1988, S. 13f.

[158] Mit diesen Worten stellt die *Scuola Beato Angelico* auf ihrer Internetseite ihr architektonisches Selbstverständnis dar: SBA 2009.
dt. „Gemäß der Lehre des Gründers [der Schule] Mons. Giuseppe Polvara ist die Architektur Voraussetzung für die Schaffung des liturgischen Raumes indem sie in ihm die Beiträge all jener Künste und Kunsthandwerke koordiniert, deren Mit-Hilfe sie wiederum unbedingt Bedarf, um seine visuelle Botschaft deutlich und zusammenhängend vermitteln zu können; tatsächlich sind alle Künste aufgerufen – wie ein großes Orchester – in Harmonie vereint zum Glanze und der Ausdrucksschärfe der Heiligen Liturgie zusammenzuwirken. Die in der *Scuola Beato Angelico* entwickelte Architektursprache ist folglich auch als Unterstützung einer ikonografischen Ausstattung gedacht, ohne die das Bauwerk selbst wiederum unvollkommen wäre [...]."

[159] Vigorelli 1994, S. 507.
dt. „heilige Einweihung in das Mysterium Christi".

[160] vgl. La ricostruzione della nostra Società 'Amici dell'Arte Cristiana'. In: Arte Cristiana, Jhrg. 12.1924, S. 255-258.

[161] Kohl 2007, S. 161.

[162] Sansòn 2008, S. 23.
dt. „bedachte Bewahrung".

[163] Galassi Paluzzi 1953, S. 202f.
dt. „Trennung"

[164] vgl. Galassi Paluzzi 1953, S. 202f.

[165] Erwähnt seien außerdem auch die weiteren Referenten des zweiten nationalen Kongresses über Sakralkunst in Ravenna (1921): der Architekt Gaetano Moretti, der Priester Giulio Belvederi und der Direktor der lateranensischen Musikkapelle Raffaele Casimiri. Außerdem von besonderer Bedeutung sind in dieser Frühphase der Kunstkritiker und spätere Bischof von Bergamo Adriano Bernareggi, der Mitgründer der *Scuola Beato Angelico* Mario Tantardini und die über lange Zeit in der katholischen Kunstkritik engagierteste und einflussreichste Frau Eva Tea.

[166] dt. „religiöse Überzeugung".

[167] Belvederi wird später erster Sekretär des 1925 neugegründeten Päpstlichen Instituts für christliche Archäologie.

[168] Henri Laurent Janssens zit.n. Belvederi 1922, S. 18.
dt. „In der Schöpfung einen Wiederhall göttlicher Güte zu erkennen [...]; das ist die Pflicht des Gläubigen. Die Werke des Sakralkünstlers müssen von seinem Glauben geprägt sein, so dass sie eine Hommage an die Göttlichkeit begründen. Aber seine Arbeit kann auch wahrhaftig zum Gebet werden, zu einem Akt der Anbetung, der Anerkennung und der Andacht, der nicht nur in der Lage ist, die Fähigkeiten des Künstlers, sondern auch die Seele des Betrachters zum christlichen Ideal hin zu erheben: darin besteht die Mission der religiösen Kunst."

[169] Belvederi 1922, S. 20.
dt. „Die Regierung und die staatlichen Kunstkommissionen können die Werke christlicher Kunst nicht angemessen würdigen: weil [...] sie die besondere Kommunikativität unserer sakralen Kunstwerke nicht begreifen. Hierin besteht ein letztes schmerzliches Problem, dem Abhilfe geschaffen werden muss."

[170] Giovanni Costantini konstatiert in einer weiter nicht nachgewiesenen Erklärung aus dem Jahre 1945, dass

sich der Anteil der Kirche am Gesamtbestand italienischer Kulturgüter (6. Jh.-20. Jh.) auf 86% belaufe. vgl. Costantini 1945, S. VI.

[171] Mitorganisatoren sind unter anderen die Benediktiner Henri Laurent Janssens und Emanuele Caronti, der Abt und spätere Kardinalbischof von Mailand Ildefonso Schuster, der Künstler Francesco Margotti sowie Celso Costantini und Filippo Crispolti, der den Vorsitz führt, wohingegen Biagio Biagetti Sekretär des Kongresskomitees ist. In der Funktion von Ehrenvorsitzenden belegen die hohen Vertreter der Kurie Basilio Pompili, Pietro Maffi und Giovanni Tacci das ausgesprochen große Interesse der Kirchenführung.
vgl. Arte Cristiana 1920b, S. 12.

[172] Biagetti 1924, S. 131.
dt. „Man darf nicht mehr zulassen, [...] dass Atheisten und Freimaurer mit ihren Werken die Heiligkeit des Gotteshauses beleidigen; dass uns einige schulmeisterliche Doktoren mit lästiger Leier ständig wiederholen, dass die Sakralkunst tot sei, da auch die Religion bereits das Zeitliche gesegnet habe."

[173] vgl. Biagetti 1924, S. 129-144 und Biagetti 1924a, S. 181-185.

[174] Biagetti 1924, S. 132.
dt. „Dort seht ihr ein armselig und barbarisch reproduziertes Meisterwerk sakraler Kunst, umrahmt von banalen Ornamenten [...] die ihrerseits Kinder eines sogenannten Jugendstils sind".

[175] vgl. Biagetti 1924, S. 133.

[176] Die entsprechende Passage des CIC 1917 zit. bei Biagetti 1924, S. 134.
Dem sei noch angemerkt, dass Kardinalstaatssekretär Pietro Gasparri, der spätere ‚Architekt' der Lateranverträge, federführend für die neue Ausarbeitung des CIC ist.

[177] Die entsprechende Passage des CIC 1917 zit. bei Biagetti 1924, S. 134.

[178] Biagetti 1924a, S. 181.
dt. „künstlerischen Zusammenarbeit".

[179] Biagetti 1924a, S. 185.

[180] Arte Cristiana 1924, S. 289.

[181] Editorial der Redaktion zur Dezemberausgabe der ‚Arte Cristiana' (1921).

[182] vgl. Costantini 1921, S. 365.

[183] Galassi Paluzzi 1953, S. 202.
dt. „[und] darüber Kenntnis zu erlangen [...] welchen kontinuierlichen Gefahren und Schädigungen Kunstwerke gerade an religiösen Orten ausgesetzt sind."

[184] Galassi Paluzzi 1953, S. 203.
dt. „Vereinigung der Kompetenzen".

[185] Die von Pius X. zu Jahrhundertbeginn angeordnete Ergänzung der Priesterausbildung um die Fächer Kunstgeschichte und Archäologie zeigt zudem noch keine auffallende Wirkung. Die italienische Bevölkerung wächst allein in den beiden Jahrzehnten seit 1901 um 12% und erreicht 1931 sogar einen Zuwachs von 21,5% (vgl. Drago 1997, S. 797).

[186] Galassi Paluzzi 1953, S. 204.
dt. „tatsächlichen Verunstaltungen und Sakrilegen".

[187] Als ‚Schema programmatico per la conservazione e il rifiorire dell'arte sacra' vollständig veröffentlicht in der Ausgabe des ‚Corriere della Sera' vom 23. Mai 1924.

[188] Galassi Paluzzi 1953, S. 208.
dt. „die Beziehungen haben sich sehr verändert".

[189] Galassi Paluzzi 1953, S. 208.

[190] Diese soll gemäß Galassi Paluzzi aus einem Archäologen, einem Mediävisten, einem Renaissanceexperten und einem Bibliothekar beziehungsweise Archivar bestehen.

[191] Die Inventarisierung, Dokumentation und Restauration von Kulturgütern wird erstmals von Kardinal Bartolomeo Pacca in einem Edikt vom 7. April 1820 legislativ gefasst und ist somit seit langem Teil kirchlicher Tradition. Das Edikt stellt überdies die Vorlage für die folgende Denkmalschutzgesetzgebung einzelner Staaten. vgl. Costantini 1945, S. V-VI.

[192] Zur Person Nogara und seiner Rolle innerhalb der katholischen Kulturadministration vgl. Magi 1957, S. 319-320.

[193] Hier erwies sich die Vorstellung der neuesten Bände der von Galassi Paluzzi herausgegebenen Reihe der ‚Chiese illustrate' als geeigneter Vorwand.

[194] Galassi Paluzzi 1953, S. 206.
dt. „eine Fürsorge, so gut oder schlecht sie auch gewesen sein mag, hat es dennoch gegeben."

[195] Galassi Paluzzi 1953, S. 207.
dt. „Falls morgen, so wie es sich ganz Italien sehnlichst erhofft, der unheilvolle Streit zwischen Staat und Kirche beendet sein wird und der Kirche ihre Rechte ohne jegliche unrechtmäßige staatliche Einmischung zugesprochen werden, dann wird sich die Kirche dem Problem gegenüber sehen, mit eigenen, angemessen vorbereiteten Leuten die Sorge für die immensen Kunstschätze der Kirchen tragen zu müssen. […] [und] so morgen unserem Land von der Göttlichen Vorsehung die höchste Freude einer Aussöhnung gestattet werden würde, so müsste am darauf folgenden Tag die Kirche den Staat darum bitten, ihr seine Leute auszuleihen, um das fortzuführen, wozu die Kirche selbst kein fähiges Personal hat.""

[196] Der Rundbrief ist in der Oktoberausgabe der ‚Arte Cristiana' (1924) auf der Seite 290 vollständig veröffentlicht.
vgl. Arte Cristiana 1924/Nr. 10, S. 290.
Nach eigener Aussage übernimmt das Rundschreiben einige der in Galassi Paluzzis Programmentwurf dargelegten Aspekte. Des Weiteren bestätigt Carlo Chenis in einem 1996 in der ‚Rivista Liturgica' erschienenen Arti-

kel, unter Einbeziehung der, heute nach wie vor nicht öffentlich zugänglichen, historischen Quellen, die von Galassi Paluzzi in der ‚Fede e Arte' gemachten Aussagen zur Übereinstimmung der beiden Dokumente. Die Päpstliche Kommission bleibt bis 1989 bestehen und wird dann von der 1988 auf der Grundlage der Apostolischen Konstitution ‚Pastor Bonus' von Papst Johannes Paul II. eingerichteten, mit vergleichbaren Aufgaben ausgestatteten, *Pontificia Commissione per la Conservazione del Patrimonio Storico e Artistico della Chiesa* und seit 1993 unter dem neuen Namen *Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa* weiterbestehenden Kommission abgelöst.

[197] „La conservazione ragionevole di quanto ci ha tramandato il passato". Galassi Paluzzi 1953, S. 208.
dt. „Die vernünftige Bewahrung dessen, was uns die Vergangenheit hinterlassen hat".

[198] „L'incremento alle buone arti, e la vigilanza contro le male arti". Galassi Paluzzi 1953, S. 208.
dt. „Die Steigerung der guten Werke und die Aufsicht gegenüber den schlechten Werken".

[199] Die bauaufsichtliche Hoheit der zivilrechtlichen Institutionen bleibt davon unberührt. Die kirchlichen Kommissionen sind als zusätzliche Aufsichtsbehörden konzipiert, die sicher stellen sollen, dass nicht unabhängig von der Kirche religiöse Bau- und Kunstwerke geschaffen werden.

[200] So verlangt das Statut über die Diözesankommissionen (Regolamento tipo per le Commissioni Diocesane Per l'Arte Sacra) beispielsweise unter Art. 14 (1e) bei der bauaufsichtlichen Prüfung auch die Vorlage einer Auskunft über die finanzielle Situation des Auftraggebers (in der Regel ist dies die Pfarrgemeinde).
vgl. Mariani 1945, S.189.

[201] vgl. Arte Cristiana 1924, S. 289-291.

[202] Die gesamte Systematik des Zusammenwirkens der Kommissionen hat Goffredo Mariani unter kirchenrechtlichen Gesichtspunkten ausführlich dargestellt. vgl. Mariani 1945, S. 177-195.

[203] Vollständig veröffentlicht in: Arte Cristiana 1926, S. 29-32.

[204] Zu den weiteren Ausführungen bezüglich Diebstahlschutz, sorgsamen Umgang usw. siehe: Arte Cristiana 1926, S. 31.

[205] Arte Cristiana 1926, S. 32.
dt. „Als Grundsatz soll gelten, dass die Schönheit die Gefährtin der Einfachheit, der Aufrichtigkeit und der Originalität ist; folglich kein grober Pomp, keine Künstlichkeiten".

[206] Die Praxis zeigt allerdings, dass insbesondere diese Norm nicht konsequent eingehalten wird. Bei der Vielzahl an Vorhaben liegt es auf der Hand, dass viele Entscheidungen unabhängig von der im fernen Rom sitzenden Zentralkommission getroffen werden.
vgl. Chenis 1996, S. 102-117.

[207] Mitglieder sind Architekten, Künstler, Kritiker, Historiker und Liturgiker.

[208] vgl. Rivista Diocesana Milanese 1931, S. 398-400.

[209] Rivista Diocesana Milanese 1938, S. 161.
dt. „Der leidliche und inzwischen weitverbreitete Umstand, dass die Pfarrer zum Leidwesen der Disziplin und ihrer eigenen Interessen zum Zeitpunkt der Präsentation ihrer Projekte vor der Kommission für Kunst bereits von unlösbaren Verpflichtungen gegenüber ihren Entwerfern oder gar von vollendeten Werken kompromittiert sind und deshalb die Einbeziehung der Kommission nicht mehr jene Früchte erbringen kann für die sie ursprünglich von der Höchsten Autorität eingerichtet worden ist, sieht sich die Höchste Autorität veranlasst, von den Pfarrern zu verlangen, dass sie, bevor sie sich in irgendein von der liturgisch-künstlerischen Aufsicht der Kommission abhängiges Projekt vertiefen und insbesondere bevor sie irgendeine Person mit der Ausarbeitung desselben beauftragen, vorher eine Anfrage stellen, um sowohl in finanzieller als auch technischer und künstlerischer Hinsicht eingewiesen werden zu können."

[210] vgl. Rivista Diocesana Milanese 1939, S. 249.

[211] vgl. Rivista Diocesana Milanese 1939a, S. 359.

[212] Sofern der Pfarrer dafür geeignet ist, kann er die Oberaufsicht über das Projekt führen, wobei er aufgrund der bürokratischen und technischen Komplexität der Aufgabe stets von diözesanen Kompetenzstellen unterstützt wird. Seit Gründung der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst ist den Pfarrern ausdrücklich untersagt, ohne vorherige Interpellation der diözesanen Kompetenzstellen mit zivilen Behörden Verhandlungen zu führen (vgl. Rivista Diocesana Milanese 1932a, S. 441). Wie diszipliniert sich die Pfarrer an dieses Gebot jedoch halten, bleibt fraglich. Andererseits geht die Verantwortung des Pfarrers offenbar so weit, dass er im Fall einer ablehnenden Beurteilung der Diözesankommission vom Architekten haftbar gemacht werden kann, sofern er sich nicht vertraglich davor schützt (vgl. Rivista Diocesana Milanese 1932, S. 244-245).

[213] Die Auftragsvergabe kann durch den Pfarrer, aber auch durch die Diözese erfolgen, bzw. in gegenseitiger Absprache, je nachdem von wem die Projektinitiative ausgegangen ist. Für die Bauarbeiten ist es indessen durchaus üblich, dass sich Unternehmen auf eigene Initiative bewerben: wie zum Beispiel für die Kirche SS. Nabore e Felice in Mailand dokumentiert ist, bewirbt sich dort die Bauunternehmung Piazzoli, die bereits die gegenüber der projektierten Kirche situierte Kaserne baut und damit wirbt, in Messina in Auftrag von Bischof Angelo Paino* Arbeiten ausgeführt zu haben.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 15. (1927-1940): Milano. 1930. Richiesta della ditta Piazzoli per eseguire i lavori

per l'erigenda chiesa dei santi Nabore e Felice (n. 2 fotografie).

[214] In einigen Fällen wird ein Grundstück von Privatpersonen direkt an die Kirche gespendet, so dass es keine spezifische städtebauliche Entscheidung gibt. So zum Beispiel im Falle der Mailänder Kirche SS. MM. Nereo e Achilleo. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird es dann so geregelt sein, dass in der Regel die Kommune das Grundstück erwirbt, ggf. für dessen Räumung sorgt und es dann an die Kirche abtritt.

[215] vgl. Rivista Diocesana Milanese 1934, S. 93.

[216] Diese entsprechend dem CIC (1917) verfassten Organe werden nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil gemäß der Kanons 511-514 und 536-537 des neuen CIC (1983) jeweils um pastorale Räte ergänzt (Consiglio pastorale diocesano; Consiglio pastorale parrocchiale). Für die inhaltliche Ausrichtung der Diözesankommission sind weiterhin die Can. 1162 und 1164 des alten CIC (1917) und die Can. 1215 und 1216 des neuen CIC (1983).

[217] Zu den genannten Einrichtungen und deren Daten vgl. *ad vocem*, in: Dizionario della Chiesa ambrosiana. 6 Bd. Mailand 1987-93. Die Stellung des Pfarrers als Repräsentanten der Pfarrei sowie die Kompetenz der *fabbricerie* wird auf der Grundlage des Konkordates von staatlicher Seite garantiert (L. 848/1929 und R.D. 2262/1929).
vgl. außerdem: L'Italia, 1. Mai 1929, sowie weiterführend: Reggio 1936; Sormanti 1942.

[218] In stilistischer Hinsicht beinhaltet diese Positionierung auch die Kritik am expressionistischen deutschen Kirchenbau der Weimarer Zeit. Dessen einfache und schwere Formensprache sei für den baugeschichtlich anders gelagerten italienischen Kontext unangemessen.
vgl. PCCASI 1933, S. 14.

[219] ASD, Arte Sacra, Cart. 32 Miscellanea: Rundschreiben von Spirito Chiappetta an alle Diözesen, 27. Oktober 1932.
dt. „Ferner ist es notwendig, dass allen Pfarrern verboten wird, ohne die Erlaubnis der Diözesankommission für christliche Kunst direkt mit den zivilen Behörden über jegliche Form von Bauaufgaben oder Genehmigungen zu verhandeln, denn der Kommission obliegt es, im Vorfeld die Projekte zu beurteilen und zu genehmigen".

[220] vgl. Mariani 1945, S. 179f.

[221] Hierauf wird noch in Kap. 9.2 näher eingegangen, da dort die mit dem Wort des Papstes direkt in Zusammenhang stehende Wettbewerbsserie in Messina untersucht wird. Spirito Chiappetta (1868-1948) hingegen, der seit 1929 Ildefonso Schuster an der Spitze der Kommission nachfolgt, ist in den Jahrzehnten zuvor auch als Architekt historistischer Kirchen wie bspw. der neogotischen S. Camillo de' Lellis (1908-12) in Mailand in Erscheinung getreten. Er gilt als Vertreter des Eklektizismus und Historismus und ist modernen
Strömungen weit weniger aufgeschlossen als sein Vorgänger Schuster, der 1929 Erzbischof von Mailand wird und in dieser Eigenschaft vielversprechende Impulse für den Mailänder Kirchenbau gibt; vgl. weiterführend: Crippa 1983.

[222] Dies belegt allein die Tatsache, dass im Archiv der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst (bisher nur eingeschränkt zugänglich) lediglich ein Bruchteil der Projekte dokumentiert ist. Hingegen kann vermutet werden, dass die Mechanismen in einigen Diözesen, zumindest was die Kirchenneubauten betrifft, durchaus funktionieren; so zum Beispiel in Mailand, wo seit dem Amtsantritt Ildefonso Schusters der kontrollierte Ausbau der kirchlichen Infrastruktur kontinuierlich verbessert worden ist (vgl. hierzu Kap. 8.1).

[223] vgl. Kap. 15.

[224] vgl. hierzu das entsprechende von 1952 bis 1985 m.m. gültige Gesetz vom 18. Dezember 1952, Nr. 2522: Concorso dello Stato nella costruzione di nuove chiese.

[225] vgl. Cipriani 2002.

[226] Chenis 1996, S. 106.
dt. „Nunmehr ist die Zeit reif für die Gründung eines Ministeriums, das den Kulturgütern der ganzen Kirche vorsteht."

[227] Die CEI wird 1952 eingerichtet.

[228] vgl. Gesetz vom 23. März 1985, Nr. 221: Ratifica ed esecuzione dell'accordo con protocollo addizionale, firmato a Roma il 18 febbraio 1984, che apporta modifiche al Concordato lateranense dell'11 febbraio 1929, tra la Repubblica italiana e la Santa Sede und Gesetz vom 20. Mai 1985, Nr. 222: Norme attuative del Concordato Stato Italiano - Chiesa cattolica del 18 febbraio 1984. Eine rechtswissenschaftliche Untersuchung über die Kirchengüter unter dem Gesichtspunkt der Beziehungen zwischen Staat und Kirche gibt Anna Acquaviva in ihrer an der römischen Universität ‚Tor Vergata' vorgelegten Dissertation: Gli 'edifici' e i 'luoghi' del culto tra Stato, Chiesa Cattolica e confessioni di minoranza. Rom. Akademisches Jahr 2008-2009.

[229] vgl. Chenis 1996, S. 107f.

6 ERSTE VERSUCHE EINER ARCHITEKTONISCHEN ERNEUERUNG IM ITALIENISCHEN KIRCHENBAU

6.1 Der Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto (1918-26)

6.1.1 Einleitung

Die bemerkenswerten, in Italien aber gleichwohl zaghaften Versuche einer liturgischen Erneuerung, die Initiativen der Brüder Costantini und Giuseppe Polvaras die künstlerische Entwicklung und Liturgie wieder zusammenzuführen sowie die Schaffung einer Päpstlichen Kommission für sakrale Kunst dokumentieren, wie das sich in den 1910er und 1920er Jahren allmählich entfaltende Engagement für eine umfängliche Aktualisierung der Sakralarchitektur und Sakralkunst eine Bewusstseinsänderung im Umgang mit kirchlichen Bau- und Gestaltungsaufgaben bewirkt. Sie bildet die Grundlage für die folgenden Prozesse, die über zunächst vereinzelte, kontextbezogene Anlässe zu einer immer stärker beeinflussten Entwicklung führen. Eine Entwicklung, die allerdings erst in den 1950er und 1960er Jahren, also im Kontext der Liturgiereform und des Zweiten Vatikanums, in eine von der italienischen Kirche maßgebend gelenkte, flächendeckende Aktion einschwenken kann, als deren Ergebnis wiederum ein grundlegend reformierter und gestalterisch wie typologisch neu gedachter, moderner Kirchenbau resultieren wird. Erst dann wird sich die Richtung der Beeinflussung ändern, der Kirchenbau zwar nicht losgelöst aber doch emanzipiert sein von der Macht der allgemeinen Neuerungsprozesse. Mit der vollen Anerkennung der Moderne auch im Bereich des höchst symbolischen und traditionsverbundenen Sakralbaus wird dieser auf sich selbst bezogen wieder zum Träger einer eigenständigen Entwicklung. Die große Zahl der seit Ende des Zweiten Weltkriegs errichteten Kirchen bietet hierfür genügend Anlässe und Herausforderungen. Stets ist es der Bedarf neuer Bauwerke selbst, der die Entwicklung vorantreibt und von den involvierten Personen Antworten auf die drängenden Fragen der Praxis verlangt. So mag es nicht verwundern, dass die ersten größeren baupraktischen Versuche einer architektonischen Erneuerung des italienischen Kirchenbaus erst mit dem groß angelegten Bauprogramm möglich werden, das sich bereits gegen Ende des Ersten Weltkrieges in den zerstörten Gebieten Nordost-Italiens ankündigt. Wie so häufig hinterlassen die Trümmerlandschaften der Kriege doch auch die Hoffnung und den Nährboden für einen Wiederaufbau und Neuanfang.

Es konnte gezeigt werden, dass im Verlauf des noch jungen 20. Jahrhunderts bereits seit einigen Jahren in katholischen Kulturkreisen intensiv über die zu erneuernde Sakralkunst und Sakralarchitektur diskutiert wird; wie diese aber konkretisiert werden soll bleibt zunächst offen. Der Erste Weltkrieg wirkt dabei verzögernd auf die verschiedenen Initiativen; der aus den Zerstörungen des Krieges resultierende hohe Bedarf an neuen Kirchen in den betroffenen Gebieten Nordost-Italiens

bietet hingegen umso mehr Chancen für die substanzielle Weiterentwicklung des Kirchenbaus.[1] Es gilt eine räumlich schwer beschädigte Seelsorge-Infrastruktur wiederaufzubauen, so dass sich im Triveneto (Venetien, Friaul-Julisch-Venetien und Trentino-Südtirol) seit Kriegsende zahlreiche Gelegenheiten für die Entwicklung und Umsetzung der bisher zumindest formulierten Ansprüche an einen modernen und zeitgemäßen Kirchenbau ergeben.[2] Hauptverantwortlich für die Verquickung der kirchlichen und weltlichen Interessen am Wiederaufbau ist der bereits als Gründer der Zeitschrift ‚Arte Cristiana' in Erscheinung getretene friaulische Kleriker und Künstler Celso Costantini. So betont dieser noch während der Kriegsjahre 1917/18, in denen er als Feldgeistlicher tätig ist, dass zum Wiederaufbau der italienischen Territorien entlang der Frontverläufe unbedingt auch die Wiederherstellung der kirchlichen Gebäude gehöre; nur die Einbeziehung der Kirche und deren räumliche Präsenz als Ort der Gemeinschaft könne auf Dauer die Kontinuität einer italienischen und katholischen Identität in den vom Krieg betroffenen Gebieten garantieren: „Domani ritorneremo nelle nostre terre. Nessuna prepotenza potrà schiacciare il nostro diritto. […] Un popolo non muore; e dove è un popolo, ivi è necessario che sorga una chiesa [...] E così la chiesa sarà anche un vincolo di fraternità umana"[3].

6.1.2 Konzepte und Strukturen des Wiederaufbauprogramms

Unterstützung erfährt Costantini von dem renommierten konservativen Kunstkritiker Ugo Ojetti, der in seiner Eigenschaft als Bevollmächtigter für die Bewahrung der Kulturgüter im italienischen Kriegsgebiet schon bald die Zusammenarbeit mit dem damaligen Direktor der Zeitschrift ‚Arte Cristiana' sucht, um einen angemessenen Umgang mit der archäologischen Grabungsstätte des frühchristlichen Heiligtums von Aquileia sicherzustellen.[4] Diese befindet sich in dem seit kurzem von italienischen Truppen besetzen Gebiet zwischen Tagliamento und Isonzo, das wiederum zwei Jahre später – nach der Niederlage von Caporetto (Karfeit) – zum Schauplatz eines dramatischen Rückzugs wird, währenddessen weite Teile des Triveneto verwüstet werden.[5] Die Zusammenarbeit Ojettis mit Costantini ist Ausdruck eines generell großen Interesses, das als Teil der den Krieg begleitenden nationalistischen Propaganda, den Erhalt und die Aufwertung des kulturellen Erbes zum Gegenstand hat.[6] Darüber hinaus greift diese Zusammenarbeit aber vor allem auf die von Camillo Boito beeinflusste, 1883 verabschiedete, erste italienische ‚Carta del Restauro' zurück, die wiederum im Einklang mit den mitteleuropäischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts, die Bedeutung des gebauten Erbes als identitätsstiftendes kulturelles Erbe fasst. Diesem Verständnis entsprechend, wird das gebaute Erbe zusammen mit anderen Impulsen zur Grundlage eines Prozesses der nationalen Identitätsfindung; als Vorlage für den im 20. Jahrhundert von Giovannoni beförderten *Ambientismo* animiert es überdies die konservatorische Debatte.[7] Hinzu kommt, dass insbesondere seit der Katastrophe von Caporetto der italienische Staat in Übereinkunft mit den Bischöfen den Einfluss der Priester nutzt, um sowohl in der Armee als auch in der Bevölkerung das patriotische Bewusstsein zu stärken, die Opferbereitschaft zu steigern und die angeschlagene Moral wieder aufzubauen.[8] Vor diesem Hintergrund gelingt es Costantini, als umsichtiger Pfarrer eines strategisch und kulturell gleichermaßen bedeutsamen Ortes, Kontakte zu hohen zivilen und militärischen Amtsträgern, bis hin zum König Vittorio Emanuele II., zu knüpfen. Diese ermöglichen es ihm in der Folge, trotz des gespannten Verhältnisses zwischen Staat und Kirche noch weit vor der *Conciliazione* (1929), wichtige Initiativen zur Begegnung der kirchlichen und laizistischen Kulturkreise

anzustoßen. Inmitten dieser Aktivitäten ragt die *Opera di Soccorso per le chiese rovinate dalla guerra* als Hauptwerk heraus, da sie eine im vereinten Italien bisher nicht mögliche Kooperation von Staat und Kirche antizipiert.[9]

Als Feldgeistlicher in der Endphase des Krieges unmittelbar mit der zerstörerischen Kraft des Krieges konfrontiert, in seinem eigenen Patriotismus gedemütigt und getrieben von einer unablässigen prophetisch-produktiven Energie unterbreitet er seinem Bruder Giovanni noch unter dem Eindruck des Kanonendonners die Idee für die Schaffung eines Hilfswerkes, das den zügigen und kompetenten Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto gewährleisten soll. Giovanni Costantini, einige Jahre später als Bischof von La Spezia hauptverantwortlich für den Bau einer neuen Kathedrale, ist zu diesem Zeitpunkt Sekretär des weithin geachteten und einflussreichen Patriarchen von Venedig, Kardinal Pietro La Fontaine, der seinerseits bereits Pläne für den Wiederaufbau der in sein Amtsgebiet fallenden Territorien hegt und überdies mit dem Tempio Votivo am Lido fast zeitgleich einen prestigereichen Kirchenneubau anregt, der im weiteren Verlauf ebenfalls eine wichtige Etappe für die Modernisierung des italienischen Kirchenbaus markieren wird.[10] Darüber hinaus hat auch die Schwester Benedikts XV., Gräfin Giulia Persico Della Chiesa, als Exponentin der venezianischen Aristokratie dem Patriarchen bereits seit 1915 Vorschläge für ein Hilfswerk zum Wiederaufbau der Kirchen unterbreitet, womit deutlich wird, dass die Sache der Rekonstruktion einer kirchlichen Infrastruktur auch begüterte Kreise der Bürgergesellschaft interessiert.[11] Von entscheidender Bedeutung dürfte auch der positive Eindruck sein, den eine von der französischen Oeuvre de secours aux Eglises dévastées in Paris veranstaltete und 1917 von Celso Costantini besuchte Ausstellung liturgischer Kunst bei diesem hinterlassen hat.[12] So ist in Frankreich für den Wiederaufbau der Kirchen im Elsass und in Lothringen bereits beispielhaft die Idee eines Hilfswerkes in die Tat umgesetzt worden, während in Belgien ähnliche Bestrebungen zu verzeichnen sind. Folglich formuliert Costantini mit dem Verweis auf das französische Vorbild aus dem Bulletin der Oeuvre die Motivation für ein italienisches Pendant: „Quando [...] le popolazioni ritorneranno dal loro doloroso esodo e troveranno i focolari distrutti, è necessario che alla loro miseria morale e materiale non s'aggiunga la privazione delle consolazioni religiose."[13]

Am 20. Juli 1918 veröffentlicht Ugo Ojetti im ‚Corriere della Sera' einen flammenden Appell für den raschen Wiederaufbau der Kirchen in den zerstörten Gebieten und postuliert bereits einen stilistisch konservativen Anspruch, der in der Folge den architektonischen Diskurs prägen wird, wenn es darum geht, die Kirchen entweder identisch mit den Vorgängerbauten oder nach, wenngleich noch vagen zeitgenössischen Maßstäben zu entwickeln: „Le chiese italiane ferite, mutilate, abbattute dalla guerra, dovranno essere, nei limiti del possibile, ricostruite tali e quali erano prima della guerra." Des weiteren rechnet Ojetti im Einklang mit Costantini, Biagetti, Polvara und anderen Persönlichkeiten der katholischen Kulturhierarchie mit dem „cattivo gusto italiano e chiericale degli ultimi cinquant'anni" ab, indem er für mehr Klarheit und Einfachheit der Form plädiert.[14] Wie sich dies freilich angesichts einer eher bescheidenen architektonischen Qualität der meisten Landkirchen des Triveneto mit dem Anspruch des „tali e quali" vereinbaren lässt, bleibt in dem Artikel indes offen.[15] Costantini hingegen zeigt sich bezüglich des Stils wesentlich differenzierter, demnach könne man nicht alle Kirchen identisch wiederaufbauen, wenn beispielsweise schon das zerstörte Gebäude den Erfordernissen einer vergrößerten Gemeinde nicht mehr genügt habe und sich folglich eine getreue Rekonstruktion schon al-

lein deshalb nicht empfehle. Davon aber abgesehen sei es nun möglich, den ohnehin häufig mehr als fragwürdigen stilistischen Verwirrungen vieler Kirchengebäude, „improntate a un barocco slavato e meschino o a un neoclassicismo sgrammaticato", jetzt ein würdigeres und kohärenteres Aussehen zu verleihen, wenn man entsprechend neue Entwürfe erarbeiten ließe.[16]

In organisatorischer Hinsicht formuliert Ojetti ebenso wie Celso Costantini in Anlehnung an die französische Oeuvre das Programm für ein Hilfswerk, das zum einen die Rückgewinnung verloren gegangener oder als Kriegsbeute gestohlener Kunstgegenstände bewerkstelligen und zum anderen sowohl den fachgerechten Wiederaufbau sicherstellen als auch die notwendigen finanziellen und materiellen Mittel einwerben soll.[17] Ojetti schlägt hierzu ebenfalls nach französischem Vorbild eine Art Patenschaft zwischen den italienischen Städten und Gemeinden beziehungsweise deren Kirchengemeinden vor und greift den Vorschlag Costantinis, auch den Staat als möglichen Unterstützer in Betracht zu ziehen, auf. Hinzu kommt der Vorschlag des Franziskaners und späteren Gründers der Katholischen Universität Sacro Cuore in Mailand, Agostino Gemelli, die neu zu bauenden Kirchen mit Ossuarien auszustatten und so Religion und Vaterlandsliebe miteinander zu verbinden: „Le tombe dei nostri cari soldati caduti sul campo dell'onore formano quasi una cintura che suona ai vivi come una promessa e che corrisponde al vecchio confine e all'attuale linea di combattimento. [...] mi pare sarebbe possibile in ciascuna di quelle chiese che il cannone nemico ha distrutto adibire una cappella a funzione di ossario. […] quelle chiese non sarebbero solo dei nostri soldati […] ma sarebbero anche nostre; vi andremo in pio pellegrinaggio a onorare i nostri morti e a rinnovare la promessa di servire la Patria con fedeltà."[18] Tatsächlich wird das Problem der Gefallenendenkmäler jedoch vor allem dadurch bewältigt, dass große und kleine Monumente an den verschiedensten Orten und Schauplätzen errichtet werden, von denen wiederum das 1938 in Redipuglia nahe dem Isonzo errichtete Stufen-Mahnmal besonders eindrucksvoll dem Anspruch patriotisch-mystischer Verklärung Rechnung trägt (Abb. 127).[19] Gleichwohl offenbart der Vorschlag Gemellis die Argumentationslogik der damaligen Zeit, dergemäß versucht wird, verschiedene Aspekte des Kollektivgedächtnisses gleichzeitig zu bedienen; dass dies dann durchaus gelingt, zeigt vor allem die in Kapitel 6.3 behandelte Votivkirche am Lido in Venedig, wo Gemellis Idee mit dem Bau einer als Beinhaus dienenden Krypta unterhalb des Kirchenraumes aufgegriffen wird. Costantini freilich lehnt den Vorschlag Agostino Gemellis als zu radikal ab: „non tocchiamo i nostri cimiteri da campo"[20]. Die Idee der Patenschaften findet hingegen mit der ebenfalls kirchlichen *Opera di soccorso per i paesi devastati dalla guerra* zumindest indirekten Eingang in das Wiederaufbauwerk von Staat und Kirche, so dass die sich ausprägende Solidarität zwischen den vom Krieg betroffenen Gebieten mit den Kirchengemeinden im Übrigen Italien einen institutionellen Rahmen erhält.[21] Anhand der zahlreichen verschiedenen Wortmeldungen wird gleichwohl sichtbar, wie das Thema des kirchlichen Wiederaufbaus die Gemüter erwärmt.

6.1.3 Die *Opera di Soccorso* und ihre Arbeitsweise

Im August/September 1918, also noch während des Krieges, wird schließlich nach dem Vorbild der französischen Oeuvre die *Opera di Soccorso per le chiese rovinate dalla guerra* gegründet. Sie soll, so Giovanni Costantini im Vorwort der von der *Opera* 1920 in Venedig veranstalteten Ausstellung christlicher Kunst, als Instrumentarium dienen, um die durch den Krieg verloren gegangenen spirituellen und soziokulturellen Bezugspunkte wieder

herzustellen.[22] Zweifelsohne geht es aber auch um die, wenngleich unausgesprochene, Wiederherstellung und Stärkung der Pfarreien als machtpolitische Garanten, die traditionell im Bezugsfeld zwischen Staat und Bürgern den Zugriff der Kirche auf das Territorium und dessen Kontrolle sichern. So steht dem Hilfswerk ein in der Hauptsache aus Klerikern und zivilen Würdenträgern zusammengesetztes Ehrenkomitee vor, das von einem Direktorium und einem Komitee adliger Damen flankiert wird, das unter der Leitung der Gräfin Persico Della Chiesa die Herstellung beziehungsweise Rückgewinnung liturgischer Textilien und Paramente organisieren soll; aus dem Direktorium heraus, wird eine künstlerische Kommission gewählt, die das wichtigste Gremium der *Opera* darstellt, da sie die qualitative Kontrolle über den Wiederaufbau ausüben soll.[23] Schirmherr ist der Kardinal Pietro La Fontaine, Vorsitzender zunächst der Bürgermeister von Venedig Filippo Grimani, später der Minister und Architekt Cesare Nava, der seinerseits als Mitglied des PNF während des Faschismus die Verbindung zu den neuen Machthabern sicherstellt.[24] Die Geschäftsführung obliegt dem stellvertretenden Vorsitzenden Giovanni Costantini, der zugleich Vorsitzender der künstlerischen Kommission ist, die über die eingereichten Entwürfe entscheidet, Wettbewerbe ausschreibt und kleinere Aufträge vergibt.[25] Das Programm der *Opera di Soccorso* sieht vier Tätigkeitsschwerpunkte vor:[26] Allem voran soll sie in Absprache mit der Regierung Sorge für die Wiederherstellung des beweglichen und unbeweglichen Vermögens der Kirche in den vom Krieg betroffenen Gebieten tragen, folglich den Bau beziehungsweise die Renovierung der Kirchen aus kompetenter Sicht koordinieren. Des weiteren kümmert sie sich um die Identifikation und Rückerlangung der vom Feind aus militärischen Gründen abtransportierten Glocken.[27] Außerdem soll sie die in den Trümmern noch vorhandene liturgische Ausstattung der Kirchen und Pfarrhäuser sicherstellen beziehungsweise den Ersatz unwiederbringlich verlorener Objekte anzeigen, um möglichst bald die zumindest provisorische Ausübung der Liturgie gewährleisten zu können.[28] Schließlich obliegt der *Opera* auch das Einwerben privater und öffentlicher Gelder zur unterstützenden Finanzierung des in der Hauptsache vom Staat bestrittenen Wiederaufbauprojektes.[29]

Zu den ersten öffentlichkeitswirksamen Betätigungen der *Opera* gehört der von ihr organisierte Ideenwettbewerb für den Wiederaufbau der Kirchen des Triveneto (Concorso nazionale per le chiese da riedificare al fronte), dessen Ergebnisse den Grundstock für die am 9. September 1920 in Venedig eröffnete erste landesweite Sakralkunstausstellung der Nachkriegszeit bilden, bei der wiederum das Problem der Erneuerung des Kirchenbaus erstmals als solches einem breiteren Publikum vergegenwärtigt wird.[30] In der Lesart der Ausstellungsergebnisse stellt sich dieses Problem wiederum in seiner ganzen Diversifiziertheit dar: So kann etwa Paolo Mezzanotte in seinem Artikel über die Ausstellung verdeutlichen, wie sehr die qualitative Krise der Sakralkunst und damit auch des Kirchenbaus den institutionellen Defiziten auf Seiten der zivilen Bauaufsichten sowie der Inkompetenz der klerikalen Auftraggeber anzulasten sei, wohingegen Ojetti das Problem in einer allgemeinen Krise der Künste veranlagt sieht, der entsprechend es einer gesellschaftlich weiter gefassten Auseinandersetzung bedürfe. Beide Sichtweisen lassen erkennen, dass letztlich erst im Zusammenklang der unterschiedlichen Rückschlüsse und Thesen die komplexe Vielschichtigkeit der Problematik klar werden kann.[31]

Die *Opera di Soccorso* für die Kirchen wird, wie bereits erwähnt, von einer 1919 gegründeten *Opera di Soccorso* für die zerstörten Ortschaften (*Opera di Soccorso per i paesi devastati dalla guerra*) flankiert.[32] Diese orga-

nisiert die materielle Solidarität zwischen den 10 Front-Diözesen (diocesi al fronte) und den 306 nicht vom Krieg betroffenen Diözesen (diocesi benefattrici) Italiens. So wird jeder Front-Diözese eine Gruppe anderer Diözesen zugeordnet, die den Wiederaufbau der Ortschaften und der Kirchen direkt mit Spenden unterstützt, während die vom Krieg betroffenen Diözesen die Aufgabe erhalten, die Bedürfnisse der Gemeinden mittels Vorträgen und Publikationen zu veranschaulichen und die resultierenden Spenden entsprechend dem Bedarf zu verteilen (Art. 6 des Statuts).[33] Beide, von Benedikt XV. mit einem Schreiben vom 5. November 1918 ausdrücklich begrüßte Hilfswerke bilden folglich den Überbau der kirchlichen Wiederaufbauarbeit.

Der zivile Wiederaufbau des Triveneto wird legislativ vor allem mit den Gesetzen vom 27. März und vom 8. Juni 1919 geregelt, zunächst ohne dabei die Kirchen als Einrichtungen öffentlichen Interesses zu berücksichtigen. Zuständig für die Umsetzung ist hauptsächlich das dem Bauministerium (*Ministero dei Lavori Pubblici*) unterstellte Kommissariat für den Wiederaufbau (*Commissariato per le riparazioni dei danni di guerra*).[34] Erst das Drängen Giovanni Costantinis und die mit den Anliegen der *Opera* korrespondierende persönliche Initiative des Ministers für die befreiten Gebiete, Cesare Nava, erbringt am 6. Oktober des gleichen Jahres ein neues Gesetz, das die gesetzgeberischen Dispositionen für den Wiederaufbau auf die Kirchenbauten ausweitet und deren öffentliche Relevanz konstatiert, womit auch deren öffentliche Finanzierung und technische Umsetzung durch die staatlichen Bauämter (Genio Civile), dem Kommissariat und den Denkmalbehörden (Uffici Belle Arti) garantiert und eine indirekte Beteiligung an den zu erhaltenden Reparationsleistungen möglich wird.[35] Es ist nicht auszuschließen, dass Costantini seine Argumentation mit dem Verweis auf die vergleichbaren Initiativen in Frankreich und Belgien untermauert und den Staat über dessen moralische Verantwortung für die verlorene kirchliche Infrastruktur hinausgehend, auch an eine mutmaßliche Pflicht erinnert, die sich aus den materiellen Verlusten der Kirche bei der Unterstützung des italienischen Militärs ableiten lasse.[36]

Aus dem Protokoll einer Sitzung des *Ministero dei Lavori Pubblici (LL. PP.)* vom 19. Dezember 1922, bei dem neben dem Minister Giovanni Giuriati auch Giovanni Costantini sowie Vertreter des Commissariato per le riparazioni dei danni di guerra der Provinz Treviso (Ravà und Mancinelli) und des Finanzministeriums (Staatssekretär Umberto Merlin) anwesend sind, geht hervor, dass der Staat in seinem Haushalt grundsätzlich eine nicht weiter benannte jährliche Summe für den Bau der Kirchen im Triveneto bereitstellt.[37] Auf diese Summen kann das Kommissariat für den Wiederaufbau, sofern es als Bauträger figuriert, unmittelbar zugreifen, um die von der *Opera* angezeigten Kirchen ihrem Bedarf nach zu errichten. Gleichzeitig wird aber auch die Möglichkeit eingeräumt, dass die *fabbricerie* der betroffenen Kirchengemeinden in Eigenregie den Bau durchführen, sofern das Projekt vom Commissariato genehmigt wird.[38] In diesem Fall kann die *fabbriceria* einer Kirchengemeinde ebenfalls die Mittel des Staates in Anspruch nehmen. Folglich werden alle vom Commissariato bewilligten Projekte vom Staat finanziert, die Wahl der Architekten obliegt meistens der Kirchengemeinde, dennoch werden einige Kirchen auch *ex officio* geplant. Nicht unwesentlich ist dabei die Frage nach dem Stil. Grundsätzlich gehen Ministerium und Commissariato davon aus, dass eine Kirche aus ökonomischen und praktischen Gründen im Sinne des „tali e quali" errichtet wird, eine Abweichung hiervon hin zu einer größeren Kirche ist aufgrund gestiegener Einwohnerzahlen möglich.[39] Stilistische Abweichungen werden in der Regel vom Commissariato in

Absprache mit der *Opera* genehmigt, gegenüber dem Vorgängerbau wesentlich veränderte, insbesondere aber aufwendiger ausgestattete Kirchen, müssen allerdings von diesen gegenüber dem Finanzministerium erklärt werden; eine Praxis die Giuriati und Costantini als unnötige Verlängerung der bürokratischen Prozedur erachten, aber aufgrund des Widerstandes des Finanzministeriums nicht verändert wird. Aus dem Protokoll geht weiterhin hervor, dass das Kommissariat für den Wiederaufbau keine stilistischen Präferenzen ausspricht und die Entwürfe ausschließlich unter formellen, ökonomischen und technischen Gesichtspunkten prüft, während die *Opera* die künstlerische Aufsicht führt, die wiederum in der Praxis tendenziell konservativ geprägt ist. Der Staat beschränkt sich somit auf formelle Prüfung, Finanzierung und bauliche Durchführung, während die *Opera* indiziert, wo eine vor dem Krieg bestehende Kirche wiederaufgebaut werden soll und die stilistische und liturgische Qualität der neuen Kirche sicherstellt.[40] Die Inanspruchnahme staatlicher Leistungen ist an eine Prüfung und Genehmigung der Entwürfe durch die künstlerische Kommission der *Opera* gebunden.

Die *Opera di Soccorso* beginnt ihre Arbeit mit einer minutiösen Bestandsaufnahme. Demnach werden in den Diözesen Venedig (4), Udine (6), Treviso (26), Ceneda (13), Padua (33), Vicenza (4), Belluno (1), Gorizia (43) und Trient (37) 167 vollständig zerstörte Kirchen gezählt.[41] Weitere 207 Kirchen sind schwer beschädigt und bedürfen grundlegender Renovierung, während sich die Zahl der mit vergleichsweise wenigen Mitteln wiederherstellbaren Kirchen auf 237 beläuft. Damit ergibt sich für die *Opera* ein Arbeitspensum von mehr als 600 Kirchen zu denen die Kompensation von mehr als 9.000 geraubten oder zerstörten Glocken und die Beschaffung und Herstellung von mehr als 17.000 kirchlichen, insbesondere liturgischen, Ausstattungsgegenständen hinzukommen.[42] Aus dem Abschlussbericht der *Opera* vom 10. Januar 1927 geht überdies hervor, dass sie in den acht Jahren ihrer Tätigkeit annähernd 1,6 Mio. Lire (nach heutigem Stand ca. 2 Mio. Euro) einwirbt und unter der Bedingung, dass sie ein Mitspracherecht bei deren Verwendung erhält, für die vielfältigen Aktivitäten des kirchlichen Wiederaufbaus bereitstellt. Geldgeber sind hauptsächlich Pfarreien (mittels Kollekten) und Diözesen aus dem übrigen Italien sowie der Papst, Ministerien, Banken, Unternehmen und wohlhabende Bürger aus dem In- und Ausland.[43] Folglich übernimmt das Hilfswerk sowohl die Einwerbung und Bereitstellung finanzieller Mittel als auch, was noch viel bedeutsamer ist, die Koordination des Wiederaufbaus in Zusammenarbeit mit den territorialen kirchlichen (Diözesankommissionen) und staatlichen Autoritäten (Baubehörden).[44] Letztere werden durch kontinuierlich aktualisierte Statistiken zur Bestandaufnahme und dem Verbleib verloren gegangener Ausstattungsgegenstände sowie deren Wiederbeschaffung unterstützt, während sie den am Ort verantwortlichen Bauherren, zumeist Pfarrern, die Dienste der künstlerischen Kommission zur Durchsicht und Beurteilung der von ihnen in Auftrag gegebenen Entwürfe anbietet, um so die Findung qualitativ hochwertiger Lösungen zu erleichtern.[45]

Im Gegensatz zu den Diözesankommissionen, denen formal die Entwürfe vorgelegt werden müssen, ist die Konsultation der *Opera* fakultativ, wenngleich gestärkt durch deren Anerkennung als unmittelbaren Kooperationspartner des Staates.[46] Schließlich finanziert dieser, nachdem die Kirchenbauten in das nationale Wiederaufbauprogramm per Gesetz inkludiert worden sind, mit beträchtlichen Summen die Wiederherstellung einer funktionierenden kirchlichen Infrastruktur im Triveneto, deren technische Umsetzung,

wie bereits erwähnt, ebenfalls dem Staat obliegt. Die Bewilligung der vom Staat bereitgestellten Mittel ist überdies an die Konsultation und Zustimmung der *Opera* gebunden, so dass eine Pfarrgemeinde nur unter wesentlich erschwerten Bedingungen unabhängig von der *Opera* agieren kann. Diese fungiert demnach auch als Interessenvertretung der Diözesen des Triveneto gegenüber den staatlichen Autoritäten, wenn es darum geht, den Wiederaufbau der Kirchen bei den verschiedenen am Wiederaufbau beteiligten Institutionen angemessen zu berücksichtigen: „Talvolta infatti il Governo [...] aveva delle incertezze e non agiva, o revocava concessioni. Mons. Costantini [...] illuminava le autorità […]: ed ecco si revocavano certe deliberazioni dannose e se ne prendevano altre utilissime: sicché l'Opera […] giungeva al punto a cui è giunta."[47]

Die bisher kaum ihrer Bestimmung nach funktionierenden Diözesankommissionen, sofern überhaupt vorhanden, können dank des Engagements der *Opera* und einzelner Persönlichkeiten in den Diözesen am Wiederaufbauprozess beteiligt werden; manche werden sogar erst jetzt gegründet, obwohl sie formal schon seit 1907 bestehen sollten. Insbesondere die (wenngleich wechselvolle) Zusammenarbeit mit dem Priester Costante Chimenton (1883-1961), der in der vom Krieg schwer gezeichneten Diözese Treviso für die kirchlichen Kulturgüter zuständig ist, wird in der Folge beispielhaft die Effektivität des Wiederaufbaus anhand zahlreicher entlang des Piave realisierter Kirchenbauten dokumentieren.[48] Bauten, unter denen – wie noch zu sehen sein wird – die Pfarrkirche in Ponte di Piave als eines der architekturgeschichtlich interessantesten Beispiele herausragt.

Als qualitatives Kontrollgremium gewinnt die *Opera* folglich schnell an Einfluss und kann dank der zahlreichen Interpellationen und dem umsichtigen Wirken Giovanni Costantinis maßgeblich den Wiederaufbau der Kirchen beeinflussen. So zeigt sich die *Opera* am Ende ihrer Tätigkeit mit dem Wiederaufbauwerk zufrieden. Giovanni Costantini unterstreicht dabei, wie letztlich mit Hilfe der *Opera* in acht Jahren 184 neue Kirchen von respektabler Qualität entstanden seien: „Le chiese nuove [...] sono belle chiese, piene di religioso raccoglimento, gravi ed artisticamente e liturgicamente severe nella pura linea architettonica" und betont, dass diese, anders als etwa die Kirchenbauten der Oeuvre in Frankreich, meist größer seien als ihre Vorgängerbauten – womit sicherlich ein Lob auf den produktiven Impetus der eigenen Tätigkeit und die Opferbereitschaft des italienischen Volkes intendiert ist.[49] Die qualitative Einflussnahme der künstlerischen Kommission, zu der regional anerkannte Architekten und Ingenieure wie Guido Cirilli, Luigi Marangoni und, zumindest zeitweise, Giuseppe Torres gehören[50], ist demnach nicht unerheblich, zumal sie in 102 nahezu monatlich stattfindenden Sitzungen 353 Entwürfe begutachtet, die in den meisten Fällen gemäß ihrer Empfehlungen überarbeitet werden; daneben schreibt sie selbst Wettbewerbe aus und vergibt künstlerische Arbeiten.[51] Das außerordentliche Phänomen einer engen zielgerichteten Zusammenarbeit von Staat und Kirche vor dem Hintergrund eines immensen Bedarfes an neuen Kirchenbauten stimuliert somit die seit Jahren diskutierten Erneuerungsbestrebungen christlicher Kunst in Italien und liefert mannigfaltige Möglichkeiten für die Erprobung und Entwicklung einer italienischen Kirchenarchitektur des 20. Jahrhunderts, wenngleich diese entsprechend dem noch frischen und ambivalenten Diskussionsstand nicht annähernd voll ausgeschöpft werden. Der letztlich das ganze Jahrhundert hindurch währende und stets aktuelle Erneuerungsprozess befindet sich freilich erst am Anfang, kann aber in der Summe bereits einen Paradigmenwechsel andeuten, der sich

zwar zunächst noch in einer regional beeinflussten Rückbesinnung auf die Prinzipien mittelalterlicher Kirchenbaukunst manifestiert, aber im Verlauf der 1920er und 1930er Jahre immer öfter zum Gegenstand aktueller architektonischer Entwicklungen wird und diese zunehmend absorbiert.[52]

6.1.4 Der Wiederaufbau als Mittel der Rückeroberung am Beispiel der Diözese Treviso

Der Wiederaufbau der Kirchen weckt trotz der allgemeinen Zerstörung und der erheblichen Lasten, die Italien infolge des Krieges zu tragen hat, ein überschwängliches und breites Engagement, das zum Symbol des seit langem beschworenen italienischen Irredentismus stilisiert wird: „Bisogna essersi recati alla fronte ed aver visto come amino oggi, quelle popolazioni, le loro chiese, […] – tutti accorrano […] per dire che è opera di grande Italianità il ricostruire al più presto le chiese venete – le quali, per quelle popolazioni, rappresentano un elemento evidentemente così importante della loro convivenza."[53] Das resultierende Bauprogramm für den Triveneto wird dabei von den Verantwortlichen der führenden katholischen Kulturvereinigung, der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana*, geschickt in die allgemeinen Bestrebungen zur Beförderung der Sakralarchitektur eingebettet, ebenso macht sich der Einfluss der Brüder Costantini bemerkbar, die die Debatte von Anbeginn an dominieren. Im Einklang mit den Päpsten Pius X. und Benedikt XV. plädieren sie für eine Rückbesinnung auf die mittelalterliche Sakralarchitektur als Weg der Erneuerung.[54] Umso erstaunlicher ist es, dass das Wiederaufbauwerk der *Opera di Soccorso* über die Jahre hinweg von dem von Ojetti lancierten Konzept des „tali e quali" geprägt wird, demzufolge es vornehmliches Anliegen ist, die zerstörten Kirchen möglichst an Ort und Stelle getreu den Vorgängerbauten zu errichten, um so der ihrer Pfarrkirchen beraubten Bevölkerung ein Höchstmaß an Vertrautheit und zweifelsfreier Wiedererkennbarkeit bis hin zur vorbehaltlosen Identifikation mit den neuen Kirchen zu ermöglichen.[55] Diese Haltung offenbart eine ideologische Konzeption der Stilfrage, die nicht ohne Folgen bleibt: zwar wird der Wiederaufbau als Chance für eine Weiterentwicklung begriffen, doch aufgrund des ideologischen Anspruchs, der mit der ‚Rückeroberung' der zerstörten Gebiete durch die Wiederherstellung einer räumlichen kirchlichen Infrastruktur unweigerlich verbunden wird, erheblich gebremst und ihres Genius beraubt. Deshalb nicht zufällig finden sich die interessantesten Kirchenneubauten dort, wo die Diözese den Bauherren (Pfarrgemeinden) und Architekten ein höheres Maß an gestaltender Freiheit zubilligt und sich in gewissem Maße vom Grundsatz des „tali e quali" emanzipiert und der zentralisierenden Tendenz der *Opera* widersteht. Diese bleibt freilich für die organisatorische Bewältigung des Bauprogramms von essenzieller Bedeutung, erweist sich aber in stilistischer Hinsicht als eben allzu schematisch und reaktionär. Der Einsatz widererkennbarer semantischer Formeln wird als Mittel der Identifikation anerkannt, um durch seinen Bezug zur venetischen Baukultur das Zusammengehörigkeitsgefühl des Kollektivs zu stärken, die vom Krieg gerissenen Wunden sowohl materiell als auch immateriell zu kurieren und zugleich ein Gefühl der historischen und kulturellen Kontinuität herzustellen. Ein Thema, das im spezifischen Kontext des trivenetischen Wiederaufbaus bereits eine Vorahnung des zentralen Themas der späteren faschistischen Architekturpolitik gibt, in der die Fragen der Massenkommunikation durch ähnlich identifikations- und kontinuitätsbezogene formale Mittel beantwortet werden.

Dank dem Wirken des Bischofs Longhin, des Generalvikars Vincenzo Gallina und Costante Chimentons ist es die Diözese Treviso, der es

gelingt, trotz der Rücksicht auf die personellen und institutionellen Verstrickungen des Wiederaufbauwerkes (*Opera*, Diözesankommissionen, staatliche Bauämter etc., Bauherren, Künstler und Architekten) einen eigenständigen Weg zu gehen, auf dem der Kirchenbau eine für zukünftige Entwicklungen günstigere Wendung nimmt.[56] Emblematisch veranschaulichen die Wiederaufbauarbeiten in den Diözesen Treviso und Trient, die zusammen mehr als ein Drittel der vollständig zerstörten Kirchen zu beklagen haben, wie auf der einen Seite einzelne Architekten gemeinsam mit einer emanzipiert agierenden Diözesankommission (deren Motto bezeichnenderweise „e ruinis pulchriores" ist) architektonisch sensiblere Kirchenneubauten erarbeiten, während auf der anderen Seite der Grundsatz des konservativen zivilen Wiederaufbaus („tali e quali") rigoros auch auf die Kirchenbauten angewandt wird.[57] Demnach entstehen im Trentino und Südtirol unter Verwendung aller noch verfügbaren Überreste an der Stelle der zerstörten Kirchen neue Gotteshäuser, die sich im Wesentlichen damit begnügen, den „spirito conservatore"[58] der Bevölkerung mit der Verwendung lokaler Materialien und der Anwendung lokaler Techniken gemäß der lokal tradierten Stile und Typen unter dem Grundsatz bescheidener Selbstbeschränkung und Ökonomie zu bedienen. Sie lassen jene Potenziale verpuffen, die beispielsweise in den Entwürfen der Bürogemeinschaft Alpago Novello/Cabiati/Ferrazza* für die Kirchen entlang des Piave in der Diözese Treviso zur Geltung kommen und die Erneuerung des Kirchenbaus auf den späteren Spuren der Novecentobewegung antizipieren.[59]*

Costante Chimenton, der neben seiner Funktion als Professor für Kunst am Priesterseminar von Treviso auch als Bindeglied zwischen der *Opera* und den Gemeinden der Diözese fungiert, schildert in seinen zahlreichen Veröffentlichungen den trevisanischen Sonderweg und die dabei hervorgegangene Kontroverse. Der zerstörte, überwiegend aus dem 18. Jh. stammende Kirchenbestand wird als „semiklassizistische" Melange palladianischer Einflüsse bezeichnet, deren Hauptmerkmal eine anonyme Monotonie ländlicher Einfachheit sei, die überdies nur in den seltensten Fällen, so Chimenton, eine originalgetreue Rekonstruktion rechtfertige. Hinzu komme, dass die Realität nahezu gänzlich zerstörter Ortschaften notwendigerweise neue Städteplanungen nach sich ziehe, die wiederum einen neuen städtebaulichen Kontext schüfen, der sich ebenso wenig für die generelle Prävalenz des „tali e quali" eigne.[60] Folglich entscheidet man sich in der Diözese Treviso für eine stilistische Vielfalt, die den von der Renaissance geprägten Charakter der Kirchenbauten des Veneto mit dem insbesondere seit Boito zeittypischen Rekurs auf mittelalterliche Stile, in der Hauptsache aber zwischen Romanik und Gotik oszillierend, ersetzt: „non si volle l'omogeneità, bella ma un po' monotona; ma la varietà nella eleganza. Allo stile del rinascimento, che prima della guerra dominava in tutte le nostre chiese, si sostituirono gli stili più vari, dal basilicale dell'estuario, al romanico, al bizantino, al gotico, al moderno più ardito"[61]. Wird diese Form des Historismus, der im Vergleich zum zerstörten Bestand zwar eine Veränderung darstellen mag, aber keine genuine stilistische Erneuerung bedeutet, von Chimenton noch als gelungen bewertet, obliegt es dem Können einzelner Architekten innerhalb des engen Horizonts einer in Italien auch generell noch jungen architektonischen Erneuerungsdebatte (vgl. Kapitel 4) und einer stark traditionell verhafteten klerikalen Kultur (vgl. Kapitel 5) eigenständige Ausdrucksformen zu finden.

6.1.5 Wettbewerbe und Ausstellungen

Vor diesem Hintergrund lanciert Celso Costantini als Direktor der ‚Arte Cristiana' gemeinsam mit dem Patriarchat von Venedig

noch unmittelbar vor der Gründung der *Opera* einen landesweiten Ideenwettbewerb mit dem Ziel, insbesondere junge Architekten für das Thema des Kirchenbaus zu gewinnen und zeitgemäße Entwürfe für die Kirchen des Triveneto zu sammeln (Abb. 128-132).[62] Entsprechend formuliert Costantini im Auslobungstext, dass alle Stile willkommen seien, betont aber zugleich, dass man keine Imitationen, allenfalls Synthesen vergangener Stile wünsche, die wiederum als Inspirationsquelle, als Ausgangspunkt, gerne willkommen seien; „dobbiamo tuttavia pensare a fare cosa nuova e moderna, che ricordi il periodo che si attraversa“[63]. Weiterhin wird Wert auf regionale Bezüge, die vor allem mittels der ausdrücklich empfohlenen, leicht beschaffbaren örtlichen Materialien hergestellt werden können, gelegt.[64] Die Formensprache soll dabei einfach aber nicht leicht, würdig und zugleich wirtschaftlich und von einer „bellezza essenziale e costruttiva“ sein.[65] Problematisch bleibt hingegen weiterhin der Begriff des Modernen, der in der von Kirchenkünstlern und Klerikern dominierten Debatte in der ‚Arte Cristiana‘ eine gänzlich andere Bedeutung hat, als im internationalen Architekturdiskurs.[66] Somit bleibt der Begriff in Anwendung auf den Bereich der italienischen Sakralarchitektur ambivalent, da bereits die von Costantini, Polvara, Biagetti, Caronti und auch Pius X. formulierte Rückbesinnung auf das Mittelalter als modern im Sinne eines Fortschritts, einer ‚zeitgemäßen‘ Veränderung verstanden wird, als die sie einen Bruch mit der Orientierungslosigkeit des 19. Jahrhunderts ermöglicht und mit ihrer theologisch-liturgisch zweifelsfreien Belastbarkeit eine geistige Wende christlicher Kunst herbeizuführen vermag ohne das tradierte Bild von Kirche umzustülpen.[67] Wichtig ist den Auslobern außerdem, dass sakrale Architektur unmissverständlich die Kommunikation mit den Gläubigen ermöglicht, womit der regionale Bezug eminent wird. Wiedererkennbarkeit und Identifikation sind daher neben der liturgischen Funktionalität und Eindeutigkeit und der vom Kontext gebotenen Schlichtheit die entscheidenden Kriterien, die bei der Auswahl unter den 42 eingereichten Entwürfen angewandt werden und in der Folge die Entscheidungen der *Opera di Soccorso* bestimmen. Seltsamerweise werden im Zuge des Wettbewerbs nur die außer Konkurrenz eingereichten Entwürfe der etablierten Jungendstil-Architekten Aldo Andreani und Giuseppe Odoni mit einer unmittelbaren Auftragserteilung bedacht (Abb. 132).[68] Die Ergebnisse des Wettbewerbs werden, wie von Celso Costantini schon 1918 angedeutet, in einer Ausstellung in Venedig (1920) und einer in Mailand (1922) zusammen mit weiteren Arbeiten des Wiederaufbaus gezeigt.[69] Interessanterweise enthält der venezianische Katalog neben den zahlreichen Illustrationen kunsthandwerklicher und künstlerischer Arbeiten aber nur zwei Architekturbeispiele, zum einen die neue, wenngleich konservative, Fassade für die Pietà-Kirche in Venedig und zum anderen einen Entwurf von Giuseppe Berti und Silvio Lorenzetti für die Pfarrkirche von Grisolera (heute Eraclea, Abb. 133-135); Letzterer lässt gewisse Rückschlüsse auf die Kriterien der künstlerischen Kommission der *Opera* zu.[70] Diese beurteilt den Entwurf der dreischiffig-basilikalen Kirche als „unitario e organico“ und lobt die ihr zeitgemäß erscheinende Interpretation byzantinisch-romanischer Architektur.[71]

Der 1923 entschiedene, von der *Opera* landesweit ausgelobte, aufsehenerregende Wettbewerb für den Dom von Monfalcone in der Diözese Gorizia (Görz) setzt darüber hinaus ein prominentes Zeichen für den offenbar ideologisch begründeten Aufgriff frühchristlicher und mittelalterlicher Bautraditionen: Die mit der künstlerischen Kommission der *Opera* identische Jury zeigt anhand ihres überschwänglichen Lobes für den als Sieger ausgewählten Entwurf der Architekten Gino Benigni und Francesco Leoni, wie der Rekurs

auf die Typologie und Formensprache ravennatischer Vorbilder den Wunsch der Kirche nach einer genuinen christlichen Architektur im Geiste des frühen Christentums erfüllt (Abb. 136-140). Insbesondere der dreischiffige Grundriss, bei dem auf ein dem Altar vorgelagertes Querhaus verzichtet wird, verweist auf vorromanische Beispiele, insbesondere aber auf Langbauten wie etwa die Basilika SS. Pietro e Paolo in Agliate bei Monza (824-59, Abb. 141) oder das große frühchristliche Beispiel S. Apollinare in Classe, das hinsichtlich Typus, Fassadengestalt und Raumwirkung geradezu kopiert wird. Der Aufbau der Vorhalle erinnert derweil stark an die Klosterkirche von Pomposa (9. Jh.) und unterstreicht den bauhistorischen Bezug des Entwurfs (Abb. 142). Es ist überhaupt bemerkenswert, wie sehr die Architektur dieser bischöflichen Hauptkirche eine im klerikalen Kulturgedächtnis ausgesprochen positiv besetzte Formensprache reüssiert, womit die in den Jahren zuvor herauskristallisierte Vorliebe für eine zwischen Frühchristentum und Mittelalter oszillierende Architektur für die Praxis konsekriert scheint.[72] Bestätigt wird dieser Eindruck neben den zahlreichen Beispielen aus dem trevisanischen Wiederaufbauwerk auch mit der 1922 bei der Ausstellung sakraler Kunst in Mailand gefeierten, von Cecilio Arpesani entworfenen und 1917 fertiggestellten Kirche Santa Croce (Abb. 143/144). Als eine über T-förmigem Grundriss errichtete, typologisch von frühchristlichen Vorbildern inspirierte dreischiffig-basilikale Kirche exaltiert sie mit ihren Bögen und Säulen und den Rundbogenfriesen der Apsis zudem unübersehbar die lombardische Romanik, die noch einige Jahre zuvor von Celso Costantini zusammen mit dem Frühbarock („barocco classicheggiante“) und dem, übrigens im Portikus von Santa Croce widerhallenden, Neoklassizismus als Grundlagen eines ikonologischen Systems unmittelbar wiedererkennbarer Sakralarchitektur destilliert wird.[73]

Das Organ der *Opera di Soccorso*, die ‚Arte Cristiana‘, bietet zwar die Möglichkeit, heute noch die Aktivitäten der *Opera* zu ermessen, bleibt aber hinsichtlich deren stilistischen Entscheidungen widersprüchlich. In einigen Fällen manifestiert die konservative Ausrichtung der Commissione artistica eine offensichtliche Divergenz zu den tatsächlich realisierten Kirchenneubauten (dies gilt vor allem für die Diözese Treviso). Diese Tatsache macht es erforderlich, die Beziehungen zwischen den Auftraggebern, den beteiligten Institutionen (insbesondere der *Opera*) und den Architekten in einem Maße nachzuvollziehen, wie es das Studium der Presseorgane nicht ermöglicht.[74] In dieser Hinsicht ist es dank der umfangreichen publizistischen Tätigkeit Costante Chimentons möglich, für die Diözese Treviso eine exemplarische Untersuchung anzustellen, die Einblick in die stilistischen Entscheidungen ermöglicht, bei denen Chimenton der Diözese Treviso eine führende Rolle zuspricht. Dieser verdeutlicht anhand des trevisanischen Wiederaufbauwerkes, wie in der Nachkriegszeit insbesondere dort, wo, wie in Zenson di Piave, Arcade, Maserada und Candelù, ganze Dörfer niedergemacht worden sind, neue Kirchen binnen eines neuen städtebaulichen Kontextes entstehen, innerhalb dessen sie mehr noch als einst ihre Vorgängerbauten den Schwerpunkt der neuen Ansiedlungen bilden.[75]

Das Beispiel der Diözese Treviso zeigt zudem, dass nicht der gesamte Wiederaufbau der Kirchen unmittelbar von der *Opera di Soccorso* durchgeführt wird, da sie in vielen Fällen ohne Interpellation oder gar entgegen dem ausdrücklichen Urteil der *Opera* und damit unter Verzicht auf deren finanzielle und fachliche Unterstützung gemeinsam mit der Diözesankommission und dem staatlichen Wiederaufbaukommissariat, beziehungsweise dem Genio Civile, für die Provinz Treviso einen vom Patriarchat unabhängigen Wiederaufbau zu bewerkstelligen sucht.[76] Chimenton be-

zeichnet dabei die Ausrichtung der Diözesankommission im Vergleich zum Konservatismus der *Opera* als „innovativ", da man sich hier für Entwürfe entscheidet, die nicht vom Stil der Vorgängerbauten determiniert, sondern das Ergebnis eines relativ freien Rückgriffes auf die Architektur des Mittelalters sind.[77] Gleichwohl gibt es Kirchenbauten, die, wie etwa in Passerella di Sopra, Nogarè und Salgareda den für die Region typischen palladianischen Stil reproduzieren ohne allerdings exakte Rekonstruktionen ihrer Vorgängerbauten zu sein (Abb. 145-148).[78] Die örtliche Bautradition bleibt damit insbesondere in den Arbeiten lokaler Architekten auch ohne unmittelbar entscheidenden Einfluss der *Opera* existent. Festzustellen ist jedoch, dass die eigentliche Erneuerung, wie bereits mehrmals angedeutet, nicht durch den von Celso Costantini 1918 angezeigten Neoklassizismus oder Frühbarock, sondern durch das Wiederaufgreifen der ebenfalls von ihm befürworteten mittelalterlichen Architektur, der Romanik und Gotik, erfolgt. Eine Tatsache die insbesondere anhand der Kirchenbauten am unteren Piave belegt werden kann.

6.1.6 Die Stilfrage im Kontext der Bau- und Planungswirklichkeit

Bereits vor dem ersten Weltkrieg befinden sich aufgrund der Bevölkerungsexpansion zahlreiche Kirchen in Bau. Diese folgen stilistisch in vielen Fällen der seit dem 19. Jahrhundert maßgeblich von Camillo Boito vertretenen Neogotik, die überdies für den venetischen Kirchenbau Anleihen an der venezianischen Gotik des 13. Jahrhunderts erlaubt, die ihrerseits etwa mit der Frari-Kirche und der Kirche San Zanipolo in Venedig eindrucksvolle Vorbilder bereit hält (Abb. 149/150).[79] So ist es zunächst die Neogotik, die nach dem Krieg mit den Arbeiten einer stark von Boito beeinflussten Architektengeneration Eingang in den kirchlichen Wiederaufbau der Diözese Treviso findet.[80] Verkörpert wird dies vor allem durch die neuen Kirchen in Musile di Piave, Negrisia, Roncadelle und Arcade, wobei die von Gian Battista Schiratti, einem Mitarbeiter Alpago Novellos und Cabiatis, entworfene Kirche in Roncadelle frappierende Ähnlichkeiten insbesondere bei der Portalgestaltung mit deren Kirche in Ponte di Piave aufweist (Abb. 151-154/161). Vergleichsweise neu zu den neogotischen Tendenzen erscheint demnach der vor allem in der Lombardei aktuelle Rekurs auf die Romanik als Modell einer, so Boito, reinen Einheit von Symbolik und Struktur.[81] Die Neoromanik findet demnach in Noventa di Piave, wo der trevisanische Architekt Possamai auf markante Rundbogenfriese und eine an das Kloster von Pomposa erinnernde, gleichmäßig mit drei Rundbögen geöffnete, Vorhalle zurückgreift, Eingang in den Wiederaufbau der Kirchen der Diözese Treviso. In dieser Hinsicht eindrucksvoll, evoziert die Kirche in Moriago della Battaglia den historischen Bezug, wo zwischen dem neoromanischen Zentralbau und dem Campanile die Ruine eines Wehrturms aus dem 12. Jahrhunderts emporragt (Abb. 155-158).[82]

Besonders bemerkenswert ist allerdings, wie schon erwähnt, die Kirche in Ponte di Piave (Abb. 159-162). Die Mailänder Architekten Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati entwerfen eine stark vereinfachte, auf wesentliche Elemente reduzierte, durchaus modern intendierte Fassung der Romanik mit der sie den „abgeschminkten Klassizismus"[83] ihrer späteren, im Stil des *Novecento Milanese* entworfenen Kirchenbauten vorwegnehmen. Daneben gibt es weitere Beispiele neoromanischer Einflüsse, wie etwa die Kirche in Zenson di Piave und jene in Sant'Andrea di Barbarana (Abb. 163/164). Erstere zeigt eine in drei Kompartimente gegliederte Fassade mit zurückgezogenen Seitenschiffen und einer vorragenden Portalfront die mit ihrem großen, beide Portale umspannenden Bogen zwar eine unmissverständliche Verwandt-

schaft zu mittelalterlichen Vorbildern in Vézelay und Moissac beziehungsweise zur Kirche St. Gilles in Arles (Abb. 165/166) oder auch Assisi aufweist, aber in ihrer sich zugleich im Wesentlichen auf Palladio beziehenden Formensprache mehrdeutig bleibt. Ähnlich verhält es sich mit der Kirche in Barbarana, die in Form und Grundriss ebenfalls missverständlicher Ausdruck einer kompositorisch-additiven, keineswegs klaren Formfindung bleibt.

Vor diesem Hintergrund heben sich die von dem jungen venezianischen Architekten Brenno Del Giudice (1888-1957) entworfene und von Benedikt XV. aus persönlichen Gründen mitfinanzierte Kirche in Candelù und die seines älteren Kollegen Giuseppe Torres (1872-1935) für Chiesanuova gebaute Kirche ab (Abb. 167/168). Diese lassen sich erstaunlicherweise weder eindeutig der Neogotik oder Neoromanik noch dem Eklektizismus, dem Liberty, der radikalen Moderne oder dem Stil der Vorgängerbauten zuordnen. Vielmehr stellen sie mit unterschiedlicher Intensität Bezüge zum Mittelalter her, die unter veränderten konzeptionellen Gesichtspunkten zu einer ‚modernen' Form des Eklektizismus komponiert werden; wobei angemerkt werden muss, dass Del Giudices Kirche vor allem in der Gestaltung der Fassade eine gewisse Modernität erkennen lässt, die der Architekt allerdings gut ein Jahrzehnt später in seinem prämierten Wettbewerbsbeitrag für die Kathedrale von La Spezia gegen eine kulturgeschichtlich fester verankerte Rhetorik tauscht.[84]

Beide Architekten kommen aus dem künstlerischen Milieu der 1902 in Venedig gegründeten Galleria dell'arte moderna (Ca' Pesaro), wo sie mit den aktuellen Tendenzen des Jugendstils in Berührung kommen.[85] Demnach werden beide Bauten von einem abgeschwächten Rekurs auf die Romanik charakterisiert, der sowohl bei der Kommission der *Opera* als auch der Diözesankommission und Chimenton auf Skepsis stößt, gleichzeitig aber eine stilistische Suche zwischen Neoromanik und den Tendenzen der Gegenwart ermöglicht.[86] Dabei wird ein Konflikt deutlich, der aus der unterschiedlichen Konzeption des von Kirchenseite geförderten frühchristlichen und mittelalterlichen Bezugsrahmens im Kirchenbau des Triveneto resultiert. Erscheint den Verantwortlichen auf Seiten der Kirche der Rückgriff auf das Mittelalter, insbesondere aber die Romanik, vor dem Hintergrund der objektiven Notwendigkeit einer Architektur, die zugleich ökonomische und ikonologische Qualitäten besitzt, probat, ist dieser für Architekten wie Torres und Del Giudice aber auch Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza Teil eines Prozesses hin zu einer reduzierten, modernen Formensprache, für die sich die Romanik vor allem aufgrund ihrer als modern begreifbaren Integration von Form und Struktur empfiehlt. Bezeichnenderweise werden die Entwürfe für Candelù und Chiesanuova von Chimenton als kühl kritisiert, lediglich die großzügige Verwendung von Bögen im Inneren und Äußeren vermag schließlich den ikonologischen Anspruch der Kommission zu befriedigen und den Bau der Kirchen zu ermöglichen. In der Entwicklung des italienischen Kirchenbaus der Zeit freilich, stellt die Kirche in Candelù einen bislang nicht gekannten Beitrag an Simplifikation und Versachlichung dar, der das Potenzial der nachrückenden Architektengeneration erahnen lässt und stilistisch auf die moderierende Architektur des *Novecento* vorausblickt.

6.1.7 Rekonstruktion *versus* Innovation

Chimenton referiert in seinen Publikationen einige Berichte aus den Sitzungen der Diözesankommission ebenso wie Beurteilungen der *Opera di Soccorso* die allesamt eine grundlegende Skepsis gegenüber jeglichem Versuch einer dezidiert modernen Konzeption des Sakralbaus offenbaren. Eine solche Beobach-

tung steht äußerlich im Gegensatz zum noch von Celso Costantini 1918 im Ausschreibungstext des Ideenwettbewerbs der *Opera* manifestierten Anspruch, eine moderne Formensprache für den Sakralbau finden zu wollen und enthüllt die begrifflichen Unterschiede zwischen klerikalem und laizistischem Architektur-Milieu. Die Praxis der kirchlichen Entscheidungsinstanzen zeigt für den Wiederaufbau der Kirchen des Triveneto eine vergleichsweise konservative Haltung, die in allererster Linie für eine stilistische Rekonstruktion auf der Spur des vor dem Krieg im Triveneto dominierenden palladianischen Stils eintritt und nur in einzelnen Fällen, wie vor allem in der Diözese Treviso, von einem im Vergleich zum Profanbau verzögerten Rekurs auf das Mittelalter belebt wird.[87] Dem entsprechend bewegen sich die eigenständigsten Entwürfe entweder in den von Camillo Boito und anderen Protagonisten schon im 18. Jahrhundert umrissenen Bahnen der Neogotik oder folgen einer insbesondere im lombardischen Raum angewandten Neoromanik (Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza kommen in jungen Jahren zum Studium nach Mailand), die zweifelsohne einen wichtigen Schritt der italienischen Architektur weg vom akademistischen Dekorativismus hin zu einer durchaus modernen Konzeption einer zunehmend zu vereinfachenden und unter Verwendung neuer Materialien zu entwickelnden Architektur bereit hält, aber nicht über die Rezeption historischer Stile hinauskommt. Letztlich findet der Jugendstil beziehungsweise der *Stile Liberty* als zeitweiliger Ausdruck moderner Architekturtendenz im italienischen Kirchenbau nur theoretischen Anklang und auch die Beispiele einer expressionistischen Neogotik wie sie Bartning zur gleichen Zeit mit seinem liturgisch innovativen Entwurf für eine Sternkirche (Abb. 169) versucht und jene einer „freien und schöpferischen ‚Übersetzung'"[88] gotischer Raumwirkung wie sie die Brüder Perret in der Kirche Notre-Dame de Raincy (Abb. 170) durch ästhetisch wie konstruktiv überzeugende Verwendung des Stahlbetons umsetzen, bleiben in Italien zunächst ohne Folgen. Zu sehr hat die katholische Modernefeindlichkeit in Italien den künstlerischen und architektonischen Bereich im Griff; die Erneuerung des Kirchenbaus geht hier auch weiterhin nur sehr langsam voran und bleibt zunächst auf Einzelinitiativen beschränkt. Die innovativsten Potenziale entfalten sich erst später und zwar in Gestalt einer spezifischen Absorption der dann politisch anerkannten Moderne.

Wie sich jedoch im weiteren Verlauf der Kirchenbau der Region hinsichtlich der Rezeption aktueller Tendenzen durchaus verändert, dokumentiert beispielsweise schon der von Chimenton in der ‚Arte Cristiana' vorgestellte Neubau der Pfarrkirche von Selva del Montello (1931-32, (Abb. 171/172).[89] Ein schwerer Zyklon zerstört im Juli 1930 die aus dem 18. Jahrhundert stammende Kirche, von der Chimenton schreibt, sie sei eines der gelungensten Zeugnisse trevisanischer Kirchenbaukunst gewesen. Dennoch entschließt man sich gegen den Wiederaufbau der alten und für den Bau einer neuen Kirche an anderer Stelle. Beauftragt wird der regional bekannte Kirchenbaumeister Fausto Scudo. Das faschistische Regime übernimmt, so Chimenton, einen Großteil der Kosten – ein Umstand, der nicht nur die Bauzeit verkürzt, sondern auch das allgemein im Zuge der *Conciliazione* manifeste Engagement des Staates bei Kirchenbauprojekten belegt.[90] Die Kirche folgt in ihrer Anlage über kreuzförmigem Grundriss zunächst traditionellen Mustern, die auch im typisch oktogonalen *tiburio*[91], einer großen Altarapsis und der Verwendung überkommener Baumaterialien wie Ziegelstein und Naturstein Ausdruck finden. Überraschend ist jedoch die klare, einfache Formensprache Scudos: Die Fassaden sind mit schlichten Lisenen, Blindfenstern und Blendbögen gegliedert und erinnern an den Duktus der vom *Novecento* beeinflussten Kir-

chen Mailands; selbst die etwas reicher dekorierte Fassade vermag in ihrer Struktur noch auf die programmatischen Kirchen Polvaras, S. Maria Beltrade (1926) und SS. MM. Nabore e Felice (1930) in Mailand, verweisen.[92] Das Innere steigert den Wunsch nach klar konturierten Linien und den Verzicht auf unnötiges dekoratives Beiwerk und vermittelt den Eindruck einer maßvollen Eleganz, die in den wohlproportionierten Rundungen des Tonnengewölbes, der Vierungskuppel und der Apsis widerhallt. Eine Tendenz, die Scudo übrigens einige Jahre später mit der Kirche S. Maria della Vittoria (1937-39) in Volpago del Montello entschlossen weiterführt. So dass es nicht mehr verwundert, dass Chimenton zu dem Schluss gelangt, Scudo habe in Selva einen entschiedenen Schritt in Richtung einer „sana architettura sacra contemporanea“[93] unternommen, und dies zu einem Zeitpunkt, da die einstigen Hoffnungsträger der via Sant'Orsola andernorts tätig sind. Wie sehr sich die Kirchenarchitektur Italiens im Verlauf der 1930er Jahre weiterentwickeln wird, dokumentiert kaum ein anderes Bauwerk so deutlich wie Scudos Kirche in Volpago, weil sie direkt verglichen werden kann mit den benachbarten, unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen Kirchen der *Opera*. Die einschiffige Kirche ist überaus modern und erinnert mit ihrer dynamischen und klaren Formensprache an die nicht realisierten Entwürfe der Messina-Serie (1932) [94], weckt jedoch auch Assoziationen zu Rundbauten wie dem Tempietto Bramantes oder dem Baptisterium in Vigolo Marchese.

Die Kirche in Volpago entsteht mit der finanziellen Unterstützung des Regimes, das sich verpflichtet sieht, die provisorische Behelfskirche der bei Kriegsende eingerichteten Pfarrei zu ersetzen.[95] Der Kirchenraum wird von einer halbrunden tholosartigen Fassade eingeleitet, deren Motiv in der im Radius exakt entsprechenden halbrunden Apsis gegenbalanciert wird. Dadurch ergibt sich ein eleganter langgezogener, von Nischen rhythmisierter Innenraum, der über kreuzförmige Glasbausteinfenster belichtet wird und in einem Ziborium kulminiert, das wiederum die Rundungen der Apsis aufgreift, so dass auch im Inneren der Eindruck harmonisch ineinandergreifender Linien herrscht. Der Pronaos, dessen Mittelteil in die zweite Etage gestreckt ist, führt zur Linken in ein Baptisterium und zur Rechten in den Campanile. Bemerkenswert ist, wie das um die Apsis angeordnete Ambulatorium mit den Sakristeien im Radius etwas breiter gefasst ist als der Pronaos, so dass sich eine nach vorne hin umarmende Geste ergibt, die abermalig die Eleganz der fließenden Formen akzentuiert, um diese schließlich in den umlaufenden Treppenanlagen auslaufen zu lassen. Mit Blick auf die aktuelle Autarkie-Politik des Regimes tritt der Architekt entsprechend korrekt für die Verwendung lokaler Steine ein, um die verputzten Mauern errichten zu können. Die Dekorationen werden indessen auf das liturgische Minimum reduziert und die liturgischen Gegenstände werden von Scudo in einer zur Architektur der Kirche analogen Formensprache entworfen: „Tutti questi elementi che rispondono in pieno alle prescrizioni della liturgia, sono improntati allo spirito di nuova semplicità che domina tutto l'ambiente.“[96] In diesem Sinne gelingt Scudo eine überaus moderne Kirche, die in deutlichem Kontrast zu den Bauten aus der Zeit der *Opera* steht, aber dennoch die Zustimmung der kirchlichen Autoritäten im Triveneto findet. Dieser besondere Umstand mag eben darin begründet sein, dass inzwischen mehr als zehn Jahre vergangen sind und mit etlichen Architekturdebatten eine zwischen Tradition und Moderne oszillierende faschistische Architekturpolitik etabliert worden ist, vor deren Hintergrund sich Scudo mithilfe einer in Aufriss und Schnitt durchaus traditionell anmutenden Kirche weiter nach vorne schieben kann, als man noch 1932 anhand der von Pius XI. zur Eröffnung der vati-

kanischen Pinakothek gesprochenen Mahnungen gegen die Moderne hätte vermuten können.

Die stilistische Entwicklung der Kirchenbauarchitektur der im Triveneto wiederaufzubauenden Kirchen schwankt somit unter dem Eindruck ökonomischer, bürokratischer und politischer Einflüsse zwischen massenweise minutiösen Rekonstruktionen, willkürlich anmutenden Assoziationen und einigen wenigen sorgsam konturierten Kirchenbauten wie jene in Ponte di Piave, Moriago oder Candelù und weitet sich also erst mit späteren Werken wie Scudos Kirchen in Selva und vor allem Volpago. Exemplarisch fügt sich diese Entwicklung in die nach dem Krieg wieder aufgenommene Debatte um die generelle Erneuerung italienischer Architektur. Insbesondere die von Piacentini und Papini postulierte Abkehr vom Eklektizismus und die Konfrontation mit dem Problem der akademisch interpretierten Tradition, gemäß der die Gestaltung der Fassaden über die der Grundrisse dominiert, findet im Werk der später im Sinne des *Novecento* als neoklassizistisch etikettierten jungen Architekten Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza beispielhaften Widerhall.[97] Diese realisieren in der Diözese Treviso vier und im Trentino fünf Kirchen, so dass sich deren Werk auch mit besonderer Rücksicht auf die Bedeutung, die die Architekten für die weitere Entwicklung der italienischen Architektur noch haben werden, hervorragend eignet, um die architekturgeschichtliche Tragweite des Wiederaufbauwerkes ermessen zu können, ohne sich in einer allzu kleinteiligen Analyse der mehr als 600 Kirchenbauten zu verlieren. Zudem weisen ihre Arbeiten, die teils gemeinsam, teils allein oder in anderen personellen Konstellationen entwickelt, aber stets beeinflusst vom sie einenden kulturellen Hintergrund, Bezüge zum Werk anderer junger Architekten auf, die ebenfalls für den Wiederaufbau arbeiten und wie etwa Brenno Del Giudice mit dem ersten Preis im Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia (1931), auch später noch im Kontext des italienischen Kirchenbaus in Erscheinung treten werden. Zudem sind alle drei bereits in katholischen Kulturkreisen etabliert: Alpago Novello und Cabiati gehören zu den Gründern der einflussreichen *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* und stehen ebenso wie Ferrazza, dieser als Redakteur der ‚Arte Cristiana', in Bezug zu den Brüdern Costantini und der Mailänder Bewegung um Giuseppe Polvara. Bei den seit 1920 stattfindenden Ausstellungen sakraler Kunst und Architektur sind sie ebenso präsent, wie bei der ersten Biennale in Rom, wo unter dem Einfluss Giovannonis und Piacentinis die Rückbesinnung auf die regionale Kultur zelebriert wird.[98]

6.2 Die Kirche S. Tommaso di Canterbury in Ponte di Piave als Fallbeispiel des Wiederaufbaus

6.2.1 Einleitung

Das Wirken der *Opera di Soccors*o für den Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto ist, wie gezeigt worden ist, von einer konservativen Haltung geprägt, die in der Hauptsache Kirchenneubauten hervorbringt, die entweder dem meist „verwässerten“[99] Palladio-Stil der Vorgängerbauten nahekommen oder sich in frühchristlichen bis mittelalterlichen Reprisen, zuweilen auch Melangen erschöpfen. Gleichwohl gilt es zu berücksichtigen, dass es sich um Landkirchen für Gemeinden mit kaum mehr als ein paar Tausend Einwohnern handelt und dass sowohl der zeitliche Rahmen als auch die finanziellen Mittel sehr begrenzt sind. Hinzu kommt, dass zur damaligen Zeit die kulturelle Bildung des durchschnittlichen Kirchenbesuchers selten über das Niveau der Grundschule und die Erfahrungen in der der örtlichen Pfarrgemeinde hinausreicht. Analphabetentum ist noch sehr weit verbreitet. Ferner basiert die kunsthistorische Bildung des einfachen Klerus zumeist auf Handbüchern eklektischer und historistischer Ausrichtung. Somit lässt sich die Mentalität der Nutzer und Auftraggeber von Kirchen insbesondere im ländlichen Raum trotz der Initiativen des Papstes für eine fundierte kunstgeschichtliche Bildung des Klerus als nahezu vollständig im Geiste des 19. Jahrhunderts verhaftet einordnen. Diesem soziokulturellen Hintergrund muss der Wiederaufbau der Kirchen, um überhaupt stattfinden zu können, entgegenkommen.

Der Wiederaufbau erstreckt sich über einen Zeitraum von 1918 bis 1929, wobei die *Opera* im Januar 1927 aufgelöst wird, zumal sie ihre Aufgabe für erfüllt erachtet. Wie vorangehend herausgestellt, sticht unter den mit dem Bau neuer Kirchen beschäftigten neun Diözesen jene von Treviso hervor, da sie beim Wiederaufbau einen Sonderweg einschlägt, der eine größere stilistische Vielfalt hervorbringt. Ausgehend von den üblichen konservativen Rekonstruktion reicht das Spektrum über die Neogotik und Neoromanik bis hin zu den eigenwilligen historisierenden Interpretationen Del Giudices in Candelù und Torres‘ in Chiesanuova. Letzterer wird mit dem nach größeren Schwierigkeiten im Verlauf der 1920er errichteten Tempio Votivo am Lido in Venedig ein für die Repräsentation von Staat und Kirche wichtiges Bauwerk schaffen, während Del Giudice 1931 mit einem konservativen Entwurf zwar als umstrittener Gewinner im Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia hervorgehen, diesen allerdings nie realisieren wird. Vor diesem Hintergrund nimmt das Werk der Mailänder Architekten Alberto Alpago Novello (1889-1985), Ottavio Cabiati (1889-1956) und Guido Ferrazza (1887-1961), denen Giuseppe Torres anlässlich der Ausstellung sakraler Kunst in Venedig ein hohes Maß an religiösem Gespür attestiert[100], eine herausragende Stellung beim Wiederaufbau der Kirchen des Triveneto ein, weil sie einige Jahre später ebenso wie Giovanni Muzio* und Michele Marelli als Hauptvertreter des *Novecento Milanese* Kirchenbauten in Mailand und der Lombardei errichten werden, die eine wesentliche Etappe in der Entwicklung des italienischen Kirchenbaus markieren. Im Kontext des „tali e quali“ und einer in Italien nach wie vor persistenten und vom Dilemma einer antiquierten Architektenausbildung verfestigten eklektischen und historistischen Architekturauffassung weisen sie mit ihren maßvollen und harmonischen Entwürfen für verschiedene Kirchen im Veneto, insbesondere aber mit ihrer in Ponte di Piave realisierten Kirche San Tommaso di Canterbury, am weitesten voraus.

6.2.2 Die konstruktive Auseinandersetzung mit dem Erbe als Ansatz einer Suche nach dem Neuen

Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza lernen sich 1907 als Studenten am Polytechnikum in Mailand kennen, wo sie unter dem Einfluss Boitos bereits eine ausgeprägte Aufmerksamkeit gegenüber der Architektur des Mittelalters zeigen. Im Spannungsfeld der traditionellen akademistischen Ausbildung zum Architekturzeichner und der technischen Ausbildung am Polytechnikum suchen sie früh nach einer Architektursprache, die zwischen den Ansprüchen einer im nationalen Kulturgut verankerten Identität und einer sich ändernden modernen Lebenswelt vermittelt.[101] So treten in einer frühen Studienzeichnung Alpago Novellos für ein Kloster in den Alpen die Rundbögen eines Kreuzganges und die polygonale Apsis eines zugehörigen Sakralbaus ebenso als Merkmale einer mittelalterlichen Architektur in Erscheinung, wie die Andeutungen venezianischer Formen in dem dazugehörenden Palazzo und die traditionell hohen schlanken Kamine die venetischen Wurzeln des Urhebers bezeugen (Abb. 173/174). Die Auseinandersetzung mit dem gotischen, insbesondere aber romanischen Erbe ist, noch weit bevor der Rekurs auf die römische Antike zur Staatsdoktrin wird, der Ansatz für die Suche nach einer aus der Kultur des Risorgimento erwachsenden ‚nationsbildenden Architektur' beziehungsweise einer Architektur, die durch kulturelle Integration zur Nationsbildung beiträgt. Im Kontext nationalistischer Politik nimmt diese nunmehr programmatischeren Charakter an, um am Vorabend des Ersten Weltkrieges dem Internationalismus der Moderne eine Architektur potenzieller *italianità* entgegenzusetzen. Die mittelalterliche Architektur bleibt dabei im Werk der Architekten primäre Ideenquelle, wird aber zunächst noch ergänzt mit Elementen der Renaissance und des frühen Barock, um schließlich in einer eigenen, vereinfachenden, aber dennoch national zuordenbaren, unmissverständlichen, Struktur und Dekoration harmonisierenden Formensprache aufzugehen. Daraus resultieren die Formulierungen einer letztlich trotz der historischen Bezüge eigenständigen Sprache, der der übertriebene Dekorativismus des Liberty ebenso fremd ist, wie die beliebige Oberflächlichkeit des Historismus/Eklektizismus und das zuweilen auch anonyme Einerlei des einen neuen Geist beschwörenden Rationalismus.[102]

Nach dem ersten Weltkrieg gründen die aus dem Krieg zurückkehrenden Absolventen unter der Führung Alpago Novellos ein gemeinsames Architekturbüro in Mailand, das schon in seiner Ausstattung als eine Art Werkstatt-Atelier deren programmatischen Ansatz einer im Einklang von Technik und Kunst zu suchenden Erneuerung der Architektur offenbart.[103] Darüber hinaus sind sie Protagonisten der lombardischen Kulturszene, sie gehören mitunter zu den Gründern der *Associazione fra i Cultori di Architettura* (1924)[104] und sind Mitglieder des zusammen mit De Finetti und Muzio im gleichen Jahr aus der Taufe gehobenen *Club degli Architetti-Urbanisti in Milano*. In dieser breit angelegten Aktivität zeigt sich das Interesse der drei Architekten an einer korrespondierenden Arbeit zwischen der Bewahrung und Weiterentwicklung traditioneller Gehalte und den Chancen neuer Tätigkeitsfelder und Sichtweisen, wie sie die Moderne beispielweise durch die bisher kaum beachtete systematische Auseinandersetzung mit der Stadt (*urbanistica*) bereit hält.[105] In ihrer Berufspraxis vereinen sie das gemeinsame Interesse für Archäologie, Kunst, Kunsthandwerk, Bibliophilie und Antiquariat mit dem Interesse an der Architektur und dem Städtebau als Stadtbaukunst. Von zentraler Bedeutung für ihr Werk sind das Verständnis der Zeichnung als Entwurfswerkzeug, der sensible Bezug des zeitgenössischen Schaffens zur Architektur- und Kulturgeschichte sowie das fachliche

Ausdifferenzieren verschiedener Planungs- und Entwurfsaspekte, allen voran des Städtebaus. Bezeichnenderweise besuchen alle drei Architekten parallel zu ihrem Studium am Polytechnikum auch die Accademia di Brera, um so die technisch basierte Ausbildung der erstgenannten, um die fundierte künstlerische Schulung der zweitgenannten Einrichtung zu erweitern.[106] Eine Entscheidung, die die Spannungen zwischen einer bislang als Kunst begriffenen Architektur und der modernen Auffassung von der Architektur als Form einer typologischen und technischen sowie prozessualen Auseinandersetz-ung mit der Bauaufgabe reflektiert und zu überwinden sucht. Emblematisch wird dies in den Studienentwürfen Alpago Novellos und Cabiatis sichtbar (Abb. 173-178), die, je nachdem ob sie an der Akademie oder dem Polytechnikum erarbeitet werden, diese Differenz ebenso nachvollziehen wie die Studienpläne und Lehrbücher an den beiden unterschiedlichen Einrichtungen.[107] Die Zeichnung wird so zum Instrument einer zunehmend systematischen Planung, anstatt wie bisher malerische Illustration einer künstlerisch-dekorativen Komposition zu sein.[108]

Der zweite wesentliche Aspekt der neben der Auffassung und Rolle der Zeichnung die Ausbildung Alpago Novellos, Cabiatis und Ferrazzas prägt, betrifft den Bezug zur Geschichte unter dem Aspekt der Kreativität architektonischen Schaffens. Ähnlich wie auf methodischer und technischer Ebene, ist am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsprechend einer Phase des Übergangs auch im Bereich der Ideenfindung und Inspiration deutliche Konfrontation zu verspüren, die mitunter ebenfalls prägend auf die junge Architektengeneration wirkt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird der Praxis und Lehre beherrschende Blick auf die Antike und Renaissance mit der ‚Wiederentdeckung' des Mittelalters konfrontiert oder vielmehr ergänzt, um die kritische Auseinandersetzung mit der Baugeschichte angemessen zu vervollständigen und mit der elementaren Ergründung mittelalterlicher Gestaltungs- und Konstruktionsprinzipien eine der Geschichte zutiefst verbundene, aber dem Erneuerungsbedürfnis der Epoche entsprechende neue Architektur zu entwickeln, die überdies auch einen Gegenentwurf zur Maschinenzivilisation bereit hält. Nur das fundierte Studium könne, so Boito in einer Abhandlung über den zukünftigen Stil der Architektur, die plumpe Imitation des Vergangenen verhindern und eine rechte Beziehung zur Geschichte ermöglichen.[109] Dies schließe folgerichtig auch die Erforschung mittelalterlicher Architektur und die Aneignung ihrer Prinzipien ein. So führt Boito, der seit 1865 sowohl an der Mailänder Akademie als auch am Polytechnikum (vormals *Istituto Tecnico Superiore*) unterrichtet, unter anderem die Werke Friedrich Ostens und Fernand De Darteins an beiden Schulen als Lehrbücher ein, um mit dem Studium der mittelalterlichen, insbesondere romanischen Architektur, die Grundlagen für eine neue nationale Architektur des italienischen Einheitsstaates zu legen.[110] Die Tatsache, dass er dabei vornehmlich auf Werke ausländischer Autoren zurückgreift, belegt den innovativen Impetus der der Auseinandersetzung mit dem Mittelalter in Italien zukommt. Die mittelalterliche Architektur bietet demnach einen immensen, national differenzierbaren Inspirationsquell, der zudem gebauter Ausdruck einer der Gegenwart des 19. und 20. Jahrhunderts nicht unähnlichen Zeit wirtschaftlichen, politischen und geistigen Umbruchs ist. So wie sich die politisch, wirtschaftlich, wissenschaftlich-technisch und kulturell revolutionären Prozesse mit dem Moment der Nationwerdung und der Herausbildung nationalen Bewusstseins verbinden, so steigt auch das Verlangen und die Notwendigkeit nach einer Architektur, die zum gültigen Interpreten dieser Veränderungen wird. Der Rückgriff auf das vergessene und vermeintlich dunkle Mittelal-

ter, dessen Klarheit und Inspiration durch zahlreiche Forschungen und Rekonstruktionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts umso deutlicher zutage tritt, bietet demnach auch und vor allem in Italien, wo Antike und Renaissance abgenutzt und der Barock überholt ihrer Ablösung harren, die Chance nationaler Identitätsfindung: Zum einen bietet der Rückgriff die Möglichkeit, unvollendetes oder vernachlässigtes nationales Bauerbe zu valorisieren (Stichwort ‚postume Gotik') und zum anderen aufgrund seiner konstruktiv-technischen Evolution die Möglichkeit, im Einklang mit den technischen Errungenschaften eine neue, konstruktiv geprägte Architektur zu schaffen und damit das etablierte Bild des dekorierenden Architekten zeitgemäß umzubilden.

Um die Jahrhundertwende aktualisieren zahlreiche neue Publikationen, die als Lehrbücher Eingang in die Architektenausbildung finden, das Bild vom Mittelalter und verschärfen die Konkurrenz einer im Bezug zur Geschichte stehenden Architektur mit der antihistorischen Konzeption der Sezession.[111] Doch nur wenig später kommt auch die von Marinetti vereinnahmte *tabula rasa* eines Sant'Elia hinzu, der mit seiner Vision einer neuen Stadt der Zukunft alle Bande mit der Vergangenheit zu lösen sucht und damit in Italien neben dem akademistischen Passatismus, etwa vertreten im Historismus eines Beltrami oder Portaluppi und dem Liberty eines Sommaruga oder Arata, eine radikale Alternative ins Spiel bringt, bevor gerade die jungen Architekten der Via Sant'Orsola eine sensible, historisch verankerte aber zugleich nicht plagiatorische Architektur des lebendigen Bezuges offerieren, die die Probleme und Chancen des Fortschritts gleichermaßen und fachlich facettiert zu bedienen sucht, um letztlich eine Architektur für das neue Jahrhundert, das *novecento*, zu finden.

Für das Werk der Architekten Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza stellt damit die Auseinandersetzung mit der Architektur des Mittelalters insbesondere unter dem regionalen Aspekt der lombardischen und venetischen Vorbilder den Ansatz ihrer Entwurfspraxis dar. Das Mittelalter als „fonte della progettazione"[112] korrespondiert folglich mit der in der katholischen Kirche vor allem seit Pius X. postulierten Rückbesinnung auf die ursprünglichen Werte der frühchristlichen und mittelalterlichen Epoche als einer Epoche katholischen Glanzes.[113] Die spirituelle Aufbruchsstimmung des Mittelalters könne, so etwa der Priester und Architekt Giuseppe Polvara, als Quell der Inspiration Orientierung bei der Überwindung einer seit der Aufklärung grassierenden religiösen Erschlaffung geben.[114] Beide Bestrebungen kulminieren in einer ihrer für Italien frühesten Ausdrucksformen im Rahmen des Wiederaufbaus der Kirchen in der Diözese Treviso, wo die Kirche S. Tommaso di Canterbury in Ponte di Piave am linken Ufer dieses für die italienische Nationwerdung so bedeutenden Flusses das vielleicht eigenständigste und perspektivisch bedeutsamste Beispiel gibt.[115]

6.2.3 Kreativer Synergismus: Die Architekten Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza

Ponte di Piave, Bestandteil einer Reihe kleiner Dörfer entlang des unteren Piave bis hinauf zum Monte Grappa, ist seit der Wende im Ersten Weltkrieg unverrückbarer Teil eines mythischen Kanons geografischer Bezugspunkte im italienischen Kollektivgedächtnis, das mit dem Piave das Aufhalten und Zurückdrängen der kaiserlich-königlichen Truppen und damit die Befreiung eines ganzen Landes – ja, nach Caporetto, eines ganzen Volkes verbindet. Die dramatischen Ereignisse die sich von Juni bis November 1918 zwischen Piave und Isonzo abspielen werden in der Folge Teil einer Mythologie, die den Sieg

über Österreich-Ungarn in die Kontinuitätslinie des Risorgimento stellt. Als ‚Erweckungserlebnis' nationalen Bewusstseins legt dieser den geistigen Grundstock der schließlich den Mythos der Nation exaltierenden faschistischen Massenbewegung, die in den folgenden beiden Jahrzehnten das Schicksal Italiens bestimmen wird. Ponte di Piave, ein Dorf, das ‚ebenso wie seine Schicksalsgefährten nahezu vollständig zerstört, in der Nachkriegszeit seines Wiederaufbaus harrt; das seiner Infrastruktur ebenso wie seiner Kirche verlustig und von seinen Bewohnern verlassen, darauf wartet, wieder bewohnt, wieder belebt, wieder ein vollwertiger Teil der Gemeinschaft zu sein. So ist es vor diesem Hintergrund nicht mehr verwunderlich, dass sich ausgerechnet hier eine von Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza repräsentierte, junge Architektengeneration für den Wiederaufbau des Triveneto, insbesondere aber seiner symbolträchtigen Kirchen, auf die Suche nach einer Architektur begibt, die den Mythos der *italianità* zu bedienen vermag.

Das 1919 in Mailand gegründete Büro setzt sich schon früh mit dem Thema des Sakralbaus auseinander, insbesondere Ottavio Cabiati bringt bereits einschlägige Erfahrungen in das noch junge Büro ein, das bis 1935 zusammenbleiben und im Rahmen seiner städtebaulichen Arbeiten auch für die italienischen Kolonien Kirchen, allen voran die Kathedrale von Bengasi, entwerfen und bauen wird.[116] Früheste Beispiele sind jedoch eine Studie Cabiatis aus dem Jahre 1915 und die Entwürfe für einige mitunter realisierte Kirchen und Kapellen in der Lombardei und dem Trentino, wobei letztere vor allem der Vermittlung des in Trient geborenen Ferrazza zu verdanken sind (Abb. 177-184).[117] 1919 beteiligen sich die Architekten an dem von Celso Costantini mit der ‚Arte Cristiana' und *Opera di Soccorso* ausgelobten Ideenwettbewerb, bei dem sie Entwürfe für *ex novo* zu errichtende Kirchen in Ponte di Piave, Salgareda, Fontigo, Fagarè und Moriago sowie Renovierungsvorschläge für die Kirchen in Prezzo und Praso einreichen, die in der Folge, wenngleich zuweilen verändert, realisiert werden.[118] Die beiden Entwürfe Ferrazzas für die Kirchenrenovierungen im Trentino bleiben stilistisch stark den traditionellen Vorbildern verbunden und offenbaren, wie er, übrigens im Einklang mit seinen trentinischen Kollegen, nach einer zeitgemäßen Architektursprache sucht, die in den Traditionen der trentinischen Gebirgsregion verwurzelt bleibt.[119] Diese ist, mit dem von Augusto Sezannes ausgeführten, so Wenter-Marini wörtlich, „genialen" Umbau der Cassa di Risparmio in Rovereto gültig vorgezeichnet.[120] Entsprechend wird versucht, eine Kombination transalpin-sezessionistischer Einflüsse mit traditionellen Formen, wie beispielsweise den in Prezzo und Praso verwendeten Rundbögen, bei gleichzeitiger Vorliebe für den in der Region tradierten einschiffigen Typus mit Portikus und dem ostentativen Gebrauch trentinischer Baumaterialien und -techniken bei gleichzeitig bewusstem Verzicht auf den verpönten Beton.[121] Auffällig ist darüber hinaus die ausgesprochene Ähnlichkeit der von Ferrazza außerhalb des Wettbewerbs entworfenen Kirche in Mendola (1920, Abb. 182) mit der Beuroner St.-Maurus-Kapelle (1871) von Desiderius Lenz, dessen Werk bekanntlich auch in Italien rezipiert worden ist.[122] Die Kirchen in Prezzo und Praso (Abb. 183/184) zeigen überdies vereinzelte Bezüge zur Sezession und in Praso gar zu den Tendenzen des sich herausbildenden *Novecento Milanese*, zu dessen kulturellem Substrat sowohl Ferrazza als auch seine beiden Partner gehören.[123]

Die Kirchen in Ponte di Piave und in Moriago sowie der erste, jedoch abgelehnte Entwurf des Büros für die Kirche in Fagarè gehören im Kontext der italienischen Kirchenbaugeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den harmonischsten Beispielen (Abb.

157/159/196). Zudem sind sie Höhepunkte der frühesten Schaffensphase einer Gruppe von Architekten, die im weiteren Verlauf das *Novecento Milanese* um Muzio, Ponti und De Finetti mitbegründen und dadurch einen wesentlichen Beitrag zum architektonischen Diskurs im Italien der faschistischen Zeit leisten wird. Wie schon dargestellt, ist die Wiederaufbauleistung der Diözese Treviso aufgrund ihrer stilistischen Vielfalt als exemplarischer Untersuchungsgegenstand ausgewählt worden, weil innerhalb des hier eröffneten, relativ toleranten Spektrums Architekten wie Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza, die mitunter trotz ihrer Wurzeln im Triveneto auch dem lombardischen und mailändischen Kulturraum verbunden sind, mit ihren Beiträgen für die *Opera di Soccorso* den gesamten stilistischen Spannungsbogen des Wiederaufbaus exemplarisch verdeutlichen. In Prezzo und Praso folgt man der trentinischen Tradition, in Fontigo, Salgareda, Sernaglia und dem realisierten Entwurf für Fagarè hingegen den überkommenen palladianischen Vorbildern der Vorgängerbauten, so dass die Kirchen in Ponte di Piave und Moriago mit ihrem eigenständigen Stil die folgende stilistische Entwicklung hin zu den Mailänder Kirchen der späten 1920er und der 1930er Jahre erahnen lassen.

6.2.4 Entwurf und Bauwerk unter dem Eindruck von Kontinuität und Erneuerung

Aus dem Bestand des Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) der Universität Parma geht hervor, dass Ottavio Cabiati hauptverantwortlich für den Entwurf zeichnet. Mitarbeiter sind außerdem der Ingenieur Schiratti und der Architekt Valz Brenta; Alpago Novello ist hingegen für die Korrespondenz mit den Bauherren zuständig und vertritt das Projekt gemeinsam mit Cabiati bei den Kommissionen der Diözese und der *Opera*.[124] Die Kirche entsteht unter Einbeziehung der noch vorhandenen Fundamentreste und unter Beibehaltung der Ausrichtung an gleicher Stelle wie der 1696 errichtete Vorgängerbau, lediglich die Fassade wird etwas zurückgezogen, um mehr Fläche für den zuvor kleinen Pfarrhof zu gewinnen. Die teils noch erhaltene polygonale Apsis (Abb. 187) wird in den neuen Entwurf eingebunden und deren Motiv an den vorderen seitlichen Apsiden wiederholt. Entscheidend für den Neubau ist jedoch der bewusste Verzicht auf die stilistische Kontinuität mit dem Vorgängerbau zugunsten einer neoromanischen Version.[125] Eine Entscheidung, die im Verlauf der Kommissionsprüfungen stets Gegenstand kritischer Auseinandersetzung bleibt, da die Kommission der *Opera* den Standpunkt vertritt, die Kirche müsse unbedingt der venetischen Tradition entsprechen. Folglich werden die Lisenengliederung der Fassade, die Entwürfe für den Campanile sowie die Innendekorationen als ‚lombardesk' beurteilt. Die Betrachtung reicht dabei bis ins Detail.

Der mutmaßlich früheste erhaltene Fassadenentwurf aus den Jahren 1919/20, der zwar nicht realisiert wird, aber bereits die Grundideen skizziert, zeigt eine mit sechs Lisenen erzeugte, in der Ebene doppelt abgestufte Kompartimentierung der aus sichtbar belassenem Ziegelstein gemauerten Giebelfassade in je drei gleich große Felder rechts und links eines breiteren Mittelstreifens in dem ein schlichtes Kreuz mit darüberliegendem kleinen Fenster vorgesehen wird.[126] Interessanterweise werden zur Belichtung vier durch die Lisenen getrennte Rundbogenfensterpaare angeordnet. Die jeweils äußeren zwei Kompartimente schließen nach oben hin mit einem horizontalen, die drei mittleren hingegen mit der Dachneigung angepassten Rundbogenfriesen ab, so dass sich hier eine unterschiedliche Höhenstaffelung ergibt, die der Kommission ebensowenig akzeptierbar erscheint, wie die Trennung der Biforien durch die Lisenen.[127] Gewagt erscheint auch das in

einen markanten weißen Sockel einbeschriebene, geringfügig vorspringende Portal, bei dem der für die Romanik typische Rundbogen von einem mittels Verschleifen der Pässe durchaus floral wirkenden gotischen Vielpassbogen ersetzt wird, der zusammen mit der Girlanden-Dekoration der beiden inneren Laibungsbögen und den verspielten Türbändern der rechteckigen Türblätter dem gesamten Erscheinen der Eingangssituation einen vegetabilen Ausdruck verleiht, der für die konservativ gestimmte Kommission offenbar unannehmbare sezessionistische Einflüsse verrät.[128]

Nachdem sich die Architekten in einer ersten Erklärung deutlich von der Rekonstruktion im Sinne des „tali e quali" distanzieren, kontern sie die Kritik der Kommission mit einer Herleitung der romanischen Bezüge ihres Entwurfes, anhand derer sie vor allem auf die besonderen, wechselseitig fruchtbaren Beziehungen lombardischer und venetischer Kultur verweisen und eine umfassende vergleichende Darstellung geben: „Riconosciamo ben giusta l'osservazione che la suddivisione della facciata ottenuta colle paraste si riscontra in molte chiese lombarde: ed è anche possibile che la prima diffusione di tale motivo sia da cercarsi in Lombardia, insieme con l'origine stessa dell'architettura nostrana di quel tempo; per quanto sia notevole l'esempio fornito dalla facciata del duomo e del campanile di Torcello. Noi ad ogni modo abbiamo ritenuto di poter adottare il motivo delle paraste a Ponte di Piave, considerando la sua diffusione nei monumenti coevi del Veneto e la sua persistenza in questa regione fino al sopraggiungere dello stile archiacuto."[129] Weiterhin werden die Fassade von Sant'Agostino und die Apsis von San Felice (1179) in Vicenza, sowie das Baptisterium und die sechs großen Kuppeln der Basilica del Santo (13. Jh.), deren Hauptfassade (oberer Teil), die Fassade der Kirche degli Eremitani (1360), die Seitenfassade der Cappella degli Scrovegni (1303) und die Kirche Santa Maria dei Servi (11. Jh.) sowie der Palazzo della Ragione, allesamt in Padua, außerdem die Kirchenbauten San Francesco und San Giovanni Battista in Treviso als Beispiele lombardo-venetischer Romanik angeführt (Abb. 188-192).[130] Außerdem verweisen die Architekten explizit auf die Verwendung horizontal angeordneter Rundbogenfriese an der Kirche San Giovanni Battista in Treviso.

In der Folge wird die Fassade unter Beibehaltung ihrer neoromanischen Formensprache von ihren Missverständlichkeiten befreit. Die unterschiedliche Höhenfolge des Rundbogenfrieses wird zugunsten eines einheitlichen, nunmehr harmonischeren, horizontal durchlaufenden Rundbogenfrieses ersetzt; die charakteristisch weißen Kragsteine unterstreichen überdies die zuvor durch die Staffelung unterbrochene Wirkung des Rundbogenfrieses als horizontal gliederndes Element. Die Biforien werden in klarere Einzelfenster zwischen den Lisenen aufgelöst, über dem Kreuz wird ein kleines Rundfenster angeordnet. Die Dachkante wird wie schon im vermutlich früheren Entwurf mit einem Zahnschnitt akzentuiert, der Rundbogenfries mündet an den Seiten in einen mehrlagigen Zahnfries, der an der Traufkante der Seitenfassaden einfach aufgegriffen wird, während davon unterhalb der Zahnfries der Fassade in zwei Reihen wiederholt wird. Das zunächst vorgelegte, in einen flächig weiß verkleideten Sockel einbeschriebene floral geformte Vielpassportal wird romanisiert: In einem die Dachneigung aufgreifenden und in den Sockel bündig integrierten Überbau entsteht ein bemerkenswertes Stufenportal aus weißem Natursteinmauerwerk, das in einen ebenso gestalteten schlichten Sockel übergeht und etwa an den vorspringenden Portalbau von Saint-Trophime in Arles erinnert (Abb. 193/194). An seinen Kanten wird es mittels der von der Kommission so sehr kritisierten Lisenen vertikal und über zwei an den waage-

rechten Extremen des Sockels farblich abgehobene Steinbänder horizontal in die Fassade eingebunden und die Feston-Dekoration auf den innersten Laibungsbogen begrenzt, so dass eine harmonischere aber dennoch lebendige und erhabene Fassade entsteht, die gegenüber dem früheren Entwurf vor allem aufgrund ihrer Schlichtheit und Klarheit Gefallen findet.[131]

Der ebenfalls in Ziegelsichtmauerwerk ausgeführte Campanile korrespondiert mit der Materialität des Kirchengebäudes. Das Lisenen-Motiv der Frontfassade wird an jeder Seite des Campanile mit einer aufgedoppelten zweifach abgestuften Vertiefung aufgenommen, die jeweils in der oberen Ebene in eine kleine Blendarkade und in der unteren Ebene in einen Blendbogen mündet. In der zum Glockenraum mit einem Zackenfries abgeschlossenen Fläche ist eine markante polygonale Uhr angeordnet. Der obere Teil des Turmes wird mit einem kleinen Biforium und einem darüber angeordneten, von zwei Säulchen unterteilten Triforium geöffnet, das mit seinen Würfelkapitellen an mittelalterliche Vorbilder erinnert; der über achteckigem Grundriss errichtete Helm tritt deutlich hinter der quadratischen Grundfläche des Turmschafts zurück und unterstreicht so die vielfältigen Bezüge zur oberitalienischen Romanik.

Der Innenraum der 1926 geweihten Saalkirche in Ponte di Piave wird von einer bemalten Kassettendecke geschlossen. Der Hochaltar wird am Ende eines verhältnismäßig tiefen Presbyteriums in einer polygonalen, nach oben hin mit einem halben Klostergewölbe abgeschlossenen Apsis angeordnet, die über den Ruinen des Vorgängerbaus aufgebaut äußerlich große Ähnlichkeit mit der Apsis der Kirche San Lorenzo in Vicenza und dem Querhaus der Basilica del Santo in Padua aufweist.[132] Dem mit einer Pendentifkuppel gedeckten Altarraum seitlich vorgelagert sind zwei hohe Altarkapellen, die sich an der Außenfassade als Risalite abzeichnen und den Eindruck eines Querhauses erwecken; der vom Vorgängerbau überkommene polygonale Grundriss der Apsis wird bei den beiden kleinen Seitenapsiden im vorderen Teil des Kirchenschiffes wieder aufgegriffen (Abb. 195).[133]

6.2.5 Auf der Suche nach einem Weg in die Gegenwart

In seiner 1926 erschienenen Monografie über die Kirche San Tommaso in Ponte di Piave klassifiziert Chimenton das Bauwerk als romanischen Bau mit byzantinischen Zügen und betont, dass insbesondere der Innenraum den basilikalen Typus frühchristlicher Kirchen evoziere: „Dovendo dare ai nuovi edifici un'impronta religiosa che prima non conoscevano, lo fecero senza del tutto distaccarsi da quello che fu lo spirito artistico del loro tempo, e da quella che fu la loro cultura; ma lo spirito artistico nuovo infusero nella chiarezza e saldezza dell'arte romana più progredita, rinnovarono le decorazioni, inserendovi i segni cristiani."[134] Beeindruckend ist, wie die Kirche zwar eindeutig auf mittelalterliche Gestaltungs- und Bautechniken bezogen ist und den Geist mittelalterlicher Architektur heraufbeschwört, ohne diese zu kopieren. Darin, dass sie weder ostentativ wiederholt noch verzerrt, unterscheidet sich die Kirche in Ponte di Piave ebenso wie jene in Moriago, die – zeitgleich von den selben Architekten entworfen – eine ähnliche Materialität und Formsprache aufweist (Abb. 156-158). Allerdings handelt es sich bei dieser Kirche (San Leonardo) um den für den Wiederaufbau der Kirchen des Triveneto absolut außergewöhnlichen Fall eines Zentralbaus über achteckigem Grundriss, der die nahezu vollständig zerstörte Saalkirche aus dem 17. Jahrhundert ersetzt und damit einen radikalen Bruch mit der regionalen Bautradition der Landkirchen vollzieht.[135] Auffällig ist des Weiteren, wie diese Kirche in Bezug zur Rui-

ne des ehemaligen, aus dem 12. Jahrhundert stammenden Campanile gestellt wird. Dieser bildet den stilistischen Referenzrahmen sowohl für diese, als auch, so ist anzunehmen, für die Kirche in Ponte di Piave.[136] Zu erkennen sind noch die Überreste des sichtbaren Ziegelsteinmauerwerks und der vierstöckigen Gliederung des Turms mittels in Blendarkaden abschließenden Lisenen, ein Motiv, das beide Kirchenneubauten bestimmen wird. Im Gegensatz zur Kirche in Ponte di Piave findet hier jedoch über den Fenstern der Apsiden ein deutlich spitzer zulaufendes Tympanon und über dem Eingangsportal eine Ädikula mit fünf skulpturenbesetzten Nischen Verwendung; formal identisch sind hingegen der weiße Natursteinsockel und das Stufenportal am Haupteingang.

Abschließend sei noch auf den Entwurf Guido Ferrazzas und Cabiatis für die Kirche in Fagarè hingewiesen (Abb. 196/197). Der Vergleich des ersten Entwurfes mit der tatsächlich realisierten Kirche manifestiert eindrücklich den Spannungsbogen, der den Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto begleitet.[137] Der erste Entwurf zeigt eine basilikale Kirche mit einer markant breiten Fassade, deren äußere Volumen vom Hauptkörper distanziert sind. In einer gestalterisch wie geometrisch stark variierten Reminiszenz an Palladios Fassadenaufbau bildet sich der Querschnitt der Kirche an der Schauseite ab. Die dominante Mittelachse des Hauptschiffs wird an der Fassade von fünf Blendbögen gegliedert, die jeweils im oberen Abschnitt ein Bogenfenster aufweisen. Besonders auffällig ist die aus vier ionischen Säulen gebildete Portalkolonnade – ein Motiv, das bei späteren Entwürfen Cabiatis, insbesondere aber der Pfarrkirche in Giussano (1927-32), weiterentwickelt wird. Offenbar kommt es über diesem Entwurf zu einer Kontroverse; der genaue Sachverhalt lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Chimenton berichtet aber, dass der *Opera* bereits im Januar 1921 vom Pfarrer in Fagarè ein von Canever signierter Entwurf für den exakten Wiederaufbau der Vorgängerkirche vorgelegt worden ist. Nach einigen wenigen Änderungsvorschlägen seitens der Kommission wird der Entwurf jedoch schnell genehmigt. Chimenton nennt aber als eigentlichen Urheber des Entwurfes den regional etablierten Architekten Antonio Beni, der überdies Mitglied der Kommission ist und deshalb laut Statut keine Entwürfe einreichen darf.[138] Tatsache ist, dass die Rekonstruktion des barocken Vorgängerbaus umgesetzt wird. Inwieweit der Entwurf der beiden Mailänder Architekten überhaupt in Betracht gezogen worden ist, lässt sich nicht feststellen. Da er aber bei den verschiedenen zwischen 1920 und 1922 in Venedig und Mailand stattfindenden Ausstellungen sakraler Kunst gezeigt wird, gebührt ihm jedoch eine gewisse Präsenz als zeitgenössische Studie. Gemeinsam mit den Entwürfen für Ponte di Piave und Moriago zählt er zu jenen Projekten der Bürogemeinschaft Alpago Novello-Cabiati-Ferrazza, anhand derer sie Paolo Mezzanotte neben Giuseppe Polvara, Brenno Del Giudice und einigen anderen in die Gruppe der vielversprechenden jungen Architekten einreiht: „Così il Cabiati, l'Alpago Novello, il Ferrazza [...] presentano l'opera loro, varia e spesso geniale“[139]; wenngleich er im gleichen Artikel resümiert: „l'architettura, e in particolare l'architettura sacra non ha ancora trovato oggi la sua strada“[140].

6.3 *Un caso travagliato*: Der Tempio Votivo am Lido von Venedig (1919-37)

6.3.1 Einleitung

Der Erste Weltkrieg ereignet sich aus italienischer Sicht vor allem im Gebiet zwischen Istrien und Südtirol und umfasst im Wesentlichen jene Territorien, die seit langem Gegenstand der italienischen Irredenta sind. Der wechselvolle Verlauf der Kämpfe, die akute Bedrohung zahlreicher italienischer Städte und der letztendliche Gewinn der beanspruchten Gebiete tragen mit zur Bildung eines nationalistischen Mythos bei, auf den rekurrierend sich kurze Zeit später der Faschismus an die Macht bringen kann.[141] In den Jahren zwischen 1915 und 1918 wird Venedig ebenso wie Padua, Treviso und andere Städte der Region zum Ziel verheerender Luftangriffe (Abb. 198). Im Jahre 1916, also im zweiten italienischen Kriegsjahr und unter dem Druck zahlreicher Bombardierungen und der damit einhergehenden Flucht der venezianischen Bevölkerung suggeriert der kurz vor Kriegsbeginn als Patriarch von Venedig eingesetzte Pietro La Fontaine ein Gelübde, vermittels dem die Heilige Mutter Gottes um gütliches Eingreifen ersucht werden soll.[142] Damit greift La Fontaine zu einem in der katholischen Tradition verankerten und aus der venezianischen Geschichte heraus vertrauten Mittel, zumal schon in den Jahrhunderten zuvor, anlässlich nicht weniger verheerender Katastrophen, wie beispielsweise den Pestepidemien der Jahre 1575/76 und 1630/31, Gelübde abgelegt worden sind, um die Stadt vor noch größerem Unheil zu bewahren.[143] Als Unterpfand, so La Fontaine, solle die Bevölkerung den Bau einer der Mutter Gottes geweihten Kirche versprechen, die sich wiederum in die Tradition venezianischer Votivkirchen einreihe und die historische Frömmigkeit der Bevölkerung dokumentiere: „O non potremmo noi fare altrettanto? Al Lido, essendo cresciuta assai la popolazione, è necessario un tempio: ma un tempio che sia degno delle tradizioni di Venezia."[144] Der Vorschlag des beliebten und zu Lebzeiten wie ein Heiliger verehrten Patriarchen stößt auf großen Zuspruch in der entmutigten und durch Flucht erheblich dezimierten Bevölkerung der Lagunenstadt und findet die Unterstützung der vom Bürgermeister Filippo Grimani repräsentierten venezianischen Notabeln.[145] Am 6. Januar 1917 besiegelt die auf der Piazza San Marco versammelte venezianische Gemeinde einmütig mit ihrem Patriarchen und im Angesichte der angerufenen Nikopoia das feierliche, zwei Wochen zuvor von La Fontaine der Öffentlichkeit unterbreitete, Versprechen: „Il Padre pregava per i figli, i figli pregavano per il Padre, ed in quell'unione di preghiere unico era l'oggetto: Maria."[146]

Während die italienischen Truppen in den Dolomiten und am Isonzo nur mit großer Mühe die bereits vorgezeichnete militärische Katastrophe von Caporetto verzögern können, beflügelt vor der Kulisse einer in Sandsäcke eingepackten Basilika das Gelübde die Hoffnungen der Venezianer und entfacht zuversichtlichen Tatendrang. So gehen im Patriarchat schon in den Tagen unmittelbar nach dem Gelübde die ersten Entwürfe venezianischer Künstler ein, selbst künstlerische Laien fühlen sich in jenen Tagen berufen, ihre Ideen vorzulegen, so dass es unabdingbar wird, den angestoßenen kreativen Wettstreit zu disziplinieren. Anfang März werden von einer eigens einberufenen künstlerischen Kommission zusammen mit dem Patriarchen einige wenige Leitlinien für die zu errichtende Votivkirche bestimmt, gleichwohl ist der genaue Standort am Lido noch nicht festgelegt.[147] Zwar wird kein offizieller Wettbewerb ausgelobt, aber die Teilnahme auf venezianische Künstler, Architekten und Ingenieure beschränkt und eine zweimonatige Einreichfrist gesetzt. Schließlich werden von

acht verschiedenen Personen und Gruppen Entwürfe abgegeben, mitunter sogar mehrere typologische Varianten aus gleicher Hand, dennoch können die mit der Votivkirche verbundenen hohen Ansprüche nicht befriedigt werden. Die meisten Beiträge reproduzieren basilikale Modelle und überkommene Formensprachen, manche hingegen vollziehen derart radikale Brüche mit den Sakralbautraditionen, dass sie geradezu als das Sujet entwürdigende Profanisierungen bewertet werden (Abb. 199): „Purtroppo le sorti dell'edilizia sacra non volgono liete nel nostro tempo: qualcheduno tentò cose nuove, ma diede delle chiese che sembrano padiglioni per esposizione o hangar per automobili; qualche altro plagiò quanto l'arte ha prodotto nei secoli passati; furono specialmente prediletti il romanico e il gotico e si ebbe una quantità di chiese che sono misero lavoro di erudizione storico-artistica, prive di quella impronta personale ed unitaria che deriva dalla viva comprensione del soggetto trattato e dalla partecipazione profonda, intima, ragionata della vita cristiana e della vitalità della chiesa sempre giovine e feconda."[148]

Giovanni Costantinis Momentaufnahme im Jahre 1919 spiegelt den erschlafften Zustand der italienischen Sakralarchitektur ebenso wieder, wie der überwiegend konservative Wiederaufbau der Kirchen des Triveneto.[149] Im besonderen Fall der venezianischen Votivkirche zeigt sich jedoch eine generelle Enttäuschung. La Fontaine sieht daraufhin das Projekt gefährdet und nachdem der erste Misserfolg publik wird, sieht sich der renommierte, allerdings erst im März 1919 nach Venedig zurückgekehrte venezianische Architekt Giuseppe Torres (1872-1935) aus persönlichem künstlerischen und religiösen Antrieb veranlasst, zwei typologisch verschiedene Entwürfe einzureichen: zum einen den detailliert ausgearbeiteten Entwurf einer Kirche basilikalen Typs und zum anderen in nur skizzenhaften Zeichnungen den Entwurf eines Rundbaus, der aufgrund seiner typologischen Nähe zur Salute-Kirche und seiner funktionalen Flexibilität auf das Interesse des Patriarchen und seiner künstlerischen Berater stößt, so dass dieser in einem formlosen Verfahren der städtischen Baukommission vorgelegt und schließlich am 15. Juli 1919 genehmigt wird.[150]

6.3.2 Grenzgänger einer schwindenden Epoche: Giuseppe Torres

Der venezianische Architekt des Tempio, dessen Werk die Jahrhundertwende umspannt und bezeichnenderweise die Impulse und Kontroversen dieser auch in architektonischer Hinsicht spannenden Übergangszeit reflektiert, entzieht sich wie so viele seiner zeitgenössischen Kollegen einer eindeutigen Zuordnung. Demnach oszilliert das Werk Torres' zwischen den von Boito geprägten neomittelalterlichen Rekursen einer an der venezianisch-byzantinischen Tradition orientierten Architektur und den im Zirkel der Ca' Pesaro debattierten sezessionistischen Einflüssen bis hin zum eklektischen Versuch, aus der Architekturgeschichte einen eigenen, persönlichen Stil zu entwickeln. Der in der Mitte seiner Schaffensphase erarbeitete Entwurf für den Tempio stellt folglich ein Schlüsselwerk in der an Bezügen reichen und nie homogenen stilistischen Entwicklung Torres' zwischen Historismus, Art Nouveau und Eklektizismus dar. Als Beispiele für diesen Spannungsbogen können die *Casa bizantina* (1905) am Rio del Gaffaro in Venedig, die Remise Marcon (1908) in Mestre, der Tempio Votivo am Lido (1919) und der Entwurf für den Palazzo Littorio (1934) in Rom gelten (Abb. 200).[151]

Mit unterschiedlichem Augenmerk setzt sich Torres mit seinen Leitthemen Sakralbau und Wohnbau auseinander. Dabei zeigt er beim Entwurf von Villen, kleineren Einzelhäusern und Geschosswohnungsbauten größere expe-

rimentelle Freude als beim Sakralbau, den er, wie beispielsweise bei der neoromanischen Kirche S. Carlo Vescovo in Chiesanuova traditionellen Mustern folgend entwickelt.[152] Kennzeichnend ist zunächst die höchst sorfältige Elaboration venezianischer beziehungsweise romanisch-byzantinischer Vorbilder aus der 1905 der ehrgeizige Entwurf für ein typisch venezianisches Wohnhaus, die *Casa bizantina,* hervorgeht. Die Ziegelstein-Fassade des Hauses wird zur Bühne eines exakt ausgearbeiteten Schauspiels venezianisch-byzantinischer Elemente: markante Zierstäbe in Naturstein, die für Venedig typischen Polyforien und die Gestaltung des Portals werden mit einem an die venezianische Renaissance (Ca‘ Dario) und an die Spätgotik der Ca‘ d’Oro erinnernden Fassadenrhythmus (Polyforien – Quadrat – Monoforie) kombiniert (Abb. 201/202).[153] Ausgehend von exakten Detailstudien extrapoliert Torres wesentliche Elemente venezianisch-byzantinischer Architektur und komponiert diese unter persönlichen Gesichtspunkten neu, so als sei für ihn das Mittelalter als großer Baukasten der Ausgangspunkt einer schließlich individualisierten Neuordnung. Jedenfalls wird an diesem Beispiel deutlich, wie sehr Torres dem lokalen und regionalen Architekturreservoir verbunden ist und seine Vision der Architektur in der genauen Kenntnis der für Venedig prägenden mittelalterlich verwurzelten Architektur gründet, so dass hier auch Bezüge zu den bereits im Kapitel 6.1 angesprochenen Lehren Boitos und Ruskins sichtbar werden.

Im Anschluss an die mit der *Casa bizantina* verbundenen Erfahrungen wendet sich Torres vermehrt dem Liberty zu und seine Werke, allen voran die Villa Tretti in Bevadoro, verzeichnen eine auffällige Tendenz zu vereinfachten Formen (Abb. 203).[154] In Bevadoro sind eindeutig florale Zierelemente (Festons) nur noch gezielt belebende Akzente einer ansonsten schlichten Fassade, die nichts mehr gemein hat mit der minutiösen Rekonstruktion des feingliedrigen venezianischen Erbes. Es wird deutlich, wie Torres nach einer Architektursprache sucht, die zum einen den noch zeittypischen dekorativen Anspruch an die Architektur aufrecht erhält, zum anderen aber in Richtung Versachlichung neigt.[155] Weitergeführt wird dieser Entwicklungsschritt mit den sachlicheren Studien für eine *Casa del Silenzio* und eine *Casa del Poeta* (Abb. 204/205), die 1908 eigens für eine monografische Werkschau in der Zeitschrift ‚L’Architettura Italiana‘ angefertigt werden und frappierende Bezüge etwa zu Olbrichs Wiener Sezessionsgebäude (1897) aufweisen; zur *Casa bizantina* markieren sie freilich einen stilistischen Kontrapunkt.[156] So schafft Giuseppe Torres schließlich mit der Remise Marcon in Mestre seinen am stärksten vom Liberty beeinflussten Bau, wendet sich aber in der Folge allmählich wieder von diesem Stil ab (Abb. 206).[157] Torres‘ Interesse an der spezifisch venezianischen Tradition und die mit der Studie für eine *Villa romanica* (1892) früh begonnene und mit der Rekonstruktion des Klosters in Follina (1897) fortgeführte Auseinandersetzung mit der Romanik bleiben hingegen stets präsent und kennzeichnen seine vielfältig beeinflusste Architekturkonzeption (Abb. 207/208). Seit dem schweren Erdbeben in Messina im Jahre 1909 kommen auch typologische Studien mit runden Grundrissen hinzu, die in den Folgejahren in ein gemeinsam mit seinem Bruder Duilio entwickelte System für erdbebensichere Häuser münden (Abb. 209).[158] Diese werden, wie bereits angesprochen, unter dem Eindruck des Erdbebens, das 1908 Messina erschüttert, und vor dem Hintergrund der für das Haus der Handelskammer und das Rathaus in Messina gefertigten Entwürfe erarbeitet. Dabei versucht Torres die Vorteile über rundem Grundriss errichteter und anschließend modular komponierter Baukörper hervorzuheben, bleibt aber letztlich trotz zahlreicher Anerkennungen im technischen Milieu ohne wirtschaftli-

chen Erfolg und die anfangs technisch begründeten Rundbau-Studien werden thematisch im Bereich des Sakralbaus weitergeführt, wo sie als Archetypen den Ausgangspunkt einer schließlich mit den Sakralbautraditionen verknüpften Typensuche bilden.[159]

Zunächst im Entwurf für die Pfarrkirche S. Maria della Pace in Sigliano (Toskana) (Abb. 210-214) in Form eines runden Zentralraums mit Umgang und Obergaden aufgegriffen, entwickelt Torres den auf Santa Costanza und Santo Stefano Rotondo zurückgehenden Typus durch die Kombination mit Bramantes Tempietto-Modell im Entwurf des Tempio Votivo in größerem Maßstab weiter.[160] Dort wird das Vorbild der Tholos in eine komplexe konzentrische Schachtelung transponiert, deren Schwerpunkt der innere hoch aufragende und kuppelbekrönte Zylinder bildet. Dieser wird als Naos von einem intermediären offenen Hof umrundet, dessen äußere Begrenzung wiederum ein runder Säulengang beziehungsweise ein Ambulatorium bildet. Die kreisförmige Anlage wird dabei wie in Sigliano von einem monumentalen blockartigen Portal und, dem entgegengesetzt, von einem Presbyterium und Sakristei aufnehmenden Baukörper unterbrochen. Das Tholosmodell, das Torres aus der Tradition zunächst heidnischer, dann christlicher Rundbauten als Sinnbild der Sakralität ableitet, findet allerdings bei der im Rahmen des kirchlichen Wiederaufbauwerkes in Chiesanuova entworfenen Pfarrkirche keinen Anklang (Abb. 224); formale Bezüge zur Neoromanik der Kirche in Sigliano belegen aber auch hier die nunmehr verstärkt in historische Vorbilder greifende Formsuche Torres'. Dieser bleibt sein Leben lang mit dem problembehafteten Projekt am Lido beschäftigt, legt aber in der Spätphase seines Schaffens, obwohl mittlerweile als Vertreter einer überkommenen Architektengeneration marginalisiert, gemeinsam mit seinem jungen Partner Carlo Keller Entwürfe bei den aufsehenerregenden, vom Regime ausgelobten Wettbewerben für den Bahnhof in Florenz und den Palazzo del Littorio in Rom vor (Abb. 225-227). Diese manifestieren abermals die beständige Suche nach einer zeitgemäßen Formensprache unter Einbeziehung der Tradition, können aber, so Zucconi, auch als Kapitulation eines alternden Architekten vor dem nunmehr sich abzeichnenden Staatsmonumentalismus der Faschisten gelesen werden.[161] So attestiert selbst Ojetti dem Bahnhofsentwurf von Giuseppe Torres trotz dessen Neigung zum nunmehr anerkannten *Razionalismo* eine allzu offensichtliche und unzeitgemäße Dekorationslust, so dass der Entwurf zwar bis in die letzte Auswahlrunde aber nicht bis in die vordersten Ränge vorstoßen kann.[162] In Rom schließlich konkurriert der von Torres und Carlo Keller vorgelegte Entwurf für den Palazzo del Littorio auf verlorenem Posten.[163] Obwohl Torres, der seit 1921 venezianischer Korrespondent der neugegründeten ‚Architettura e arti decorative' ist und seit 1926 an der venezianischen Architekturschule unterrichtet, in der unmittelbaren Nachkriegszeit seine Aktivitäten vervielfältigen kann, gerät er ab 1927 in eine Krise, die möglicherweise mit seiner 1925 aufgenommenen Tätigkeit für das monarchistische Organ ‚Il Sabaudo' und seine allgemeine Nähe zu aristokratischen Kreisen zusammenhängt.[164] Jedenfalls lässt sich konstatieren, dass von nun an seine Betriebsamkeit erheblich zurückgeht und neben den öffentlichen selbst private Aufträge ausbleiben oder auf merkwürdige Weise entzogen werden, ebenso schwindet sein Einfluss auf das Projekt am Lido zunehmend.[165] Von überragender Bedeutung bleibt jedoch der Tempio, an dem er 17 Jahre lang bis an sein Lebensende arbeitet und der mit Ausnahme von Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom wie kaum ein anderes italienisches Gebäude der 1920er Jahre sowohl architektonisch als auch chronikalisch den wechselvollen Verlauf einer zwischen 19. und 20.

Jahrhundert transitierenden und in ihren künstlerischen Idealen keineswegs gefestigten Zeit widerspiegelt.

6.3.3 Von der Pfarrkirche zur Kultstätte einer Nation: Beispiel einer Instrumentalisierung

Nachdem sich das italienische Kriegsglück im Zuge der erfolgreichen Verteidigungen am Piave und dem Monte Grappa gewendet hat und der Verlauf des Krieges für Venedig und Italien im Winter 1918 einen günstigen Ausgang nimmt, sieht sich La Fontaine veranlasst das Unterpfand gegenüber der Heiligen Mutter Gottes einzulösen: „a Venezia tutti i buoni veneziani dicevano: È Maria che intercede la forza ai nostri e fa che riescano vani i tentativi nemici [...] Ora a tre anni di distanza [dal voto], dobbiamo dire che Maria ha veramente accettato il voto e ha salvato Venezia."[166] Es gilt, den von Giuseppe Torres vorgelegten Entwurf in die Tat umzusetzen. Abermals wird der Bezug zur venezianischen Geschichte und Glaubenstradition beschworen: „Sulle nostre lagune si è sempre stesa la mano protettrice di Maria, si è sempre allargato il suo manto come prezioso padiglione per la sicurezza dei figli, perché Maria ha amato e ama Venezia; e i Veneziani, come hanno dimostrato in antico, così dimostreranno ora di amare Maria."[167] Doch bleibt der genaue Standort für die neue Kirche zunächst unbestimmt, lediglich der infolge des Tourismus schnell wachsende Lido wird als Lokalität von vorneherein festgelegt. Dieser verzeichnet insbesondere seit der Jahrhundertwende und über den Ersten Weltkrieg hinweg ein stetes Bevölkerungswachstum, das einhergeht mit der zunehmenden touristischen Erschließung als Naherholungsinsel.[168] Die bislang einzige Pfarrkirche des Lido, Santa Maria Elisabetta, reicht bereits vor dem Krieg nicht mehr aus, so dass sich der Bedarf einer neuen Pfarrkirche auch unabhängig vom Gelübde ergibt. Die neue Kirche muss demnach beide Funktionen, die der Pfarrkirche und die des Heiligtums erfüllen. Hinzu kommt, dass die Einwohnerzahl am Lido starken, vom Besucherfluss abhängigen, Schwankungen ausgesetzt ist, weshalb La Fontaine bei der Begutachtung der Entwürfe auf die Flexibilität des Kirchenraumes hinsichtlich erheblich fluktuierender Besucherzahlen einen Schwerpunkt setzt, den Torres, wie noch zu sehen sein wird, mit seinem Zentralbau-Entwurf hervorragend bedient.

Zu den zahlreichen Gaben, die nach dem Gelübde das Patriarchat erreichen, gehört auch die Spende eines Grundstücks nahe der Quattro Fontane am Lido, das die Notable Maria Walter-Bas der Kirche für den Bau des Tempio übergibt.[169] Hinzu kommt ein ‚Startkapital' von 30.000 Lire, das die Stadtverwaltung schon zuvor für den Bau einer Kirche am Lido eingeplant hat.[170] Mitte 1919 belaufen sich die Spenden der Bevölkerung bereits auf 120.000 Lire ohne dass hierfür ein Aufruf erfolgt wäre. Damit beginnt die lange Baugeschichte des Tempio Votivo mit einem Grundstück und 150.000 Lire; bis zur vorläufigen Fertigstellung im Jahre 1935 wird das gesamte Spendenaufkommen auch mit der außerordentlichen Hilfe des faschistischen Regimes (2 Mio. Lire) auf 7,4 Millionen Lire ansteigen.[171] Zum gleichen Zeitpunkt wird von La Fontaine eine Kommission (Commissione esecutiva) eingesetzt, die den Bau der Votivkirche überwachen soll. Mitglied ist unter anderem der Verantwortliche der *Opera di Soccorso* und seit langem mit Torres befreundete Giovanni Costantini[172]; zum technischen Direktor wird der junge Ingenieur Umberto Vittorio Fantucci (1883-1957) bestimmt, der Torres, fortan künstlerischer Direktor, bei der Umsetzung seines Entwurfes flankieren soll.[173] Am 8. September 1919, dem Festtag Mariä Geburt, erfolgt die feierliche Grundsteinlegung an den Quattro Fontane. Mit dem Bau des ersten landesweit für Aufsehen sorgenden Kirchenneubaus der

italienischen Nachkriegsgeschichte wird begonnen. Vor dem Hintergrund des umfangreichen, jedoch relativ anonymen, kirchlichen Wiederaufbauwerkes im Triveneto avanciert der Tempio Votivo schnell zum Symbolbau einer im Ersten Weltkrieg gelittenen, noch jungen, italienischen Nation, die nach Bekunden ihrer Führer den Sieg im Ersten Weltkrieg als weitere Etappe einer großen Geschichte interpretiert. Der Tempio wird so zum Zeichen einer Verschmelzung religiöser und zunächst nationalistischer, später faschistischer Mythen.[174]

Trotz der großen Bedeutung, die dem Tempio Votivo als Symbol des Friedens, der Frömmigkeit und Einigkeit des ganz Italien vertretenden venezianischen Volkes zukommt, ist der Baubeginn von erheblichen finanziellen Schwierigkeiten begleitet. Schnell stellt sich heraus, dass die anfänglichen Spenden nicht ausreichen, um die Fundamente für die neue Kirche legen zu können. Nach drei Jahren der Inaktivität und diverser Streitereien um die Bausumme, die nach Auffassung der Stadtverwaltung die Möglichkeiten Venedigs weit zu übersteigen droht, sieht sich die Baukommission gezwungen, ihr Mandat niederzulegen. In der Zwischenzeit arbeitet Torres an der Detaillierung seines Entwurfes, während der Patriarch eine ‚Opera per la erezione del Tempio Votivo' einsetzt, die wiederum aus einer Baukommission und einer Propagandakommission besteht. Ihre Aufgabe ist es, den Bau besser zu koordinieren und finanzielle Mittel systematisch einzuwerben. Außerdem sollen durch die neue Einrichtung auch klare Hierarchien geschaffen werden, um die mittlerweile zwischen Torres und Fantucci eskalierten Auseinandersetzungen um die Führung im Projekt zu unterbinden.[175] 1924 wird dem Projekt ein neues, geeigneteres Grundstück nahe der Hauptanlegestelle ‚S. Nicolò' (heute ‚Lido') zugewiesen. Dabei handelt es sich um eine strategische Entscheidung, die den Tempio in Blickbeziehung zum San-Marco-Becken (Riva degli Schiavoni) stellt und so seiner Bedeutung als dritte Votivkirche Venedigs gerecht werden lässt.[176] Für die spätere Funktionalisierung der Votivkirche als Militärgedenkstätte (*sacrario militare*) nicht unerheblich, ist weiterhin die Tatsache, dass das neue Grundstück auf eine Schenkung des Veteranenverbandes ONC (Opera Nazionale Combattenti) zurückgeht, womit sich mit ONC und Votivkirche zwei symbolträchtige Folgeerscheinungen des Ersten Weltkrieges in einem zunehmend gemeinsamen Projekt wiederfinden. So kann am 28. Februar 1925, nach nunmehr acht Jahren bürokratischer und finanzieller Schwierigkeiten, im Schatten eines provisorischen Holzkreuzes definitiv mit dem Bau des Tempio begonnen werden.[177]

Zunächst werden große Attrappen errichtet, anhand derer man die Blickbeziehungen zur Riva degli Schiavoni und die Silhouette des Lido überprüft. Anschließend wird eine Pfahlkonstruktion errichtet, die in dem ehemals sumpfigen Untergrund die notwendigerweise flache Fundamentierung der Kirche ermöglicht. Diese werden mit großem Pomp und Prominenz im Beisein des Königs, des Siegers von Vittorio Veneto des Duca d'Aosta, der ONC und der Minister Volpi, Giuriati und Misurata als Vertreter des faschistischen Regimes am 8. Dezember 1925 geweiht (Abb. 228).[178] Erstmals manifestiert sich auch das Interesse des Faschismus an dem Bauwerk: „Il Governo fascista è presente a questo rito non per intervenire ad un cerimoniale, ma perché ha la coscienza di aver restaurata la piena libertà della religione, che in nome di una falsa libertà era stata repressa. Il Governo fascista vuole restaurare tutte le tradizioni della stirpe, ed oggi è qui presente perché Venezia rinnova un'antica tradizione, innalzando il nuovo Tempio Votivo col pensiero stesso con cui sorsero quelli della Salute e del Redentore."[179] Es gelingt, trotz der zeitlichen Distanz, die dramatische Zeit des Krie-

ges wiederaufleben zu lassen und den Enthusiasmus der Bevölkerung neu zu entfachen: „le armi d'Italia risorsero in una fulgida vittoria. E allora cantò l'osanna e rese grazie al suo Dio ed alla sua Madonna" und aus dem Tempel des Friedens wird der Tempel des Sieges: „Venezia vuole il Tempio della Vittoria."[180]

In den verschiedenen Reden und der Berichterstattung zur Grundsteinlegung wird der Mythos des gewonnenen Krieges mit dem der Errettung Venedigs verschmolzen – die Verschonung der Stadt mit dem Erfolg an der Front gleichgesetzt! Das kollektive Interesse an einer Kultur der Erinnerung verschafft sich auch im Konzept des Tempio Votivo Geltung, so dass sich die Umwidmung des einst als Pfarrkirche geplanten Gotteshauses in eine Militärgedenkstätte abzeichnet. „Da edificio promosso in seguito ad un voto fatto in tempo di guerra e ideato per celebrare funzioni religiose per una popolazione di fedeli in continua crescita, si tramutò in vero monumento della Grande Guerra, dedicato a tutti i caduti italiani."[181] Im April 1926 besucht der König, der anlässlich der Eröffnung der Biennale in Venedig weilt, erneut den Tempio und konstatiert den symbolischen Gehalt der neuen Votivkirche. Er betont, wie sehr die Erinnerung an das Gelübde mit der Erinnerung an die Tapferkeit der italienischen Soldaten verknüpft und der Tempio deshalb dazu bestimmt sei, eines der zentralen Monumente Italiens zu werden.[182] Die ursprünglich als Pfarrkirche konzipierte Votivkirche wird bei der Einweihung der Krypta im Juni 1928 durch die feierliche Beisetzung des Soldaten Romualdo Guicciardini, dem ersten venezianischen Opfer österreichischer Luftangriffe, für den Gefallenenkult säsiert.

Nachdem die Fertigstellung der Krypta einen vorläufigen Höhenpunkt in der Entstehungsgeschichte des Tempio markiert, folgt im Jahr der *Conciliazione* eine finanziellen Engpässen geschuldete Verzögerung des Baus, so dass sich die Baukommission und der Patriarch veranlasst sehen, die Krypta in ein Ossuarium (Ossario dei Caduti) umzuwidmen, um so in den Genuss der finanziellen Mittel der nationalen Kriegsgräberfürsorge zu kommen und das Tempio-Projekt stärker im Blickfeld des Regimes zu verankern.[183] So werden im Umgang der Krypta eigens *loculi* (Nischengräber) hergerichtet, um die Überreste von 2.624 Gefallenen (die sog. *difensori di Venezia*) aufzunehmen: „la Cripta del Tempio si rivela come un monumento [...] dove il culto dei morti gloriosi, misticamente si disposa ad un misurato, solenne senso religioso."[184] In der Folge nehmen die seit 1928 begonnenen Wallfahrten zur Krypta zu. Gleichzeitig sammelt sich der Unmut über die lange Bauzeit des so leidenschaftlich umworbenen Bauwerks. Mit dem Hinweis, dass die neue Votivkirche für die Ewigkeit bestimmt sei und deshalb in der Tradition der großen Kathedralen stehe und ebenso wie diese einer langen kontinuierlichen Anstrengung bedürfe, beruhigt der Patriarch die Gemüter.[185] Mit dem Erschlaffen der Spendentätigkeit wird auch der Bauprozess weiter verlangsamt. So setzt in den Jahren der Weltwirtschaftskrise ein von der ONC für die Krypta gespendeter und von Giuseppe Torres entworfener Leuchter (Abb. 229) den notwendigen Glanzmoment, um die Aufmerksamkeit abermals auf die offene Baustelle des Tempio zu lenken und für einen gemeinsamen Kraftakt zu dessen Vollendung zu werben. Der Rückgriff auf die zeichenhafte Verwobenheit religiöser Devotion und patriotischer Huldigung ist nunmehr auch mit Blick auf die *Conciliazione* fester Bestandteil der ‚Tempio-Rhetorik' und der Kirchenbau selbst gebaute Manifestation der beiden in ihm akklamierten Ideale: Gott und Vaterland.[186]

1932 setzt sich die Tradition illustrer Besucher der Tempio-Baustelle mit dem savoyer Prinzenpaar (Umberto und Maria José von Piemont) fort; des weiteren wird Torres' Entwurf bei der im gleichen Jahr stattfindenden

Ausstellung moderner Sakralkunst in Padua ausgezeichnet.[187] In der Zwischenzeit ist der Tempio und insbesondere dessen Krypta als Kultstätte der *Vittoria*, dem Sieg Italiens im Ersten Weltkrieg, fester Bestandteil des Kollektivgedächtnisses und in diesem Sinne regelmäßiges Ziel ritueller Wallfahrten. Infolge des eingebrochenen Spendenaufkommens steht die Baustelle in den ersten Monaten des Jahre 1933 still. Nur dank dem unmittelbaren Eingreifen Mussolinis, der den Fortgang der prestigereichen Baustelle vermittels seines Bauministers Araldo Crollalanza mitverfolgt und für das Biennium 1933-34 zwei Millionen Lire bereitstellt, kann das Projekt weitergeführt werden.[188] Dem unmittelbar voraus gehen persönliche Gespräche, in denen Pietro La Fontaine den *Duce* in der Tradition der ebenfalls mit staatlichen Zuschüssen erbauten Redentore- und Salute-Kirche um ein stärkeres Engagement des Staates ersucht.[189] Der Tempio avanciert damit als Gedenkstätte und Symbolgebäude des Katholizismus offiziell zu einem Bauwerk im Interesse des Regimes und damit zu einem der Repräsentationsprojekte der *Conciliazione*.[190]

Das Ossuarium entpuppt sich derweil als Garant des politischen Interesses: 1933 kommt der Vorsitzende des PNF Starace ebenso zu Besuch wie eine Gruppe französischer Parlamentarier und ein Jahr später, als Presbyterium und Apsis fertiggestellt werden, stattet auch der *Duce* im Zuge seines Treffens mit Hitler in Venedig dem Tempio einen Besuch ab, bei dem er die große symbolische Bedeutung der Votivkirche als Zeichen des Sieges, des Vaterlandes und der *Conciliazione* als historische Großleistung betont.[191] „L'aspetto suggestivo della Cripta monumentale, nella soffusa luce spiovente dal grande lampadario offerto dalle Associazioni Combattenti, colpisce il Capo del Governo i quale esprime subito a S. Eminenza l'ottima impressione ricevuta."[192] Bemerkenswert ist außerdem, dass Fantucci den *Duce* durch das Gebäude führt und ihm das Modell und den Stand der Arbeiten erklärt, während Torres im Hintergrund bleibt. Dies ein Zeichen für den in den letzten Jahren vollzogenen Wechsel, sowohl in der Leitung des Projekts, als auch hinsichtlich der Gestaltungshoheit zugunsten Fantuccis.[193] Gleichwohl zeigt sich Mussolini begeistert: „Mussolini si avvia all'uscita rinnovando [...] le affermazioni di piena soddisfazione […] esprimendo il suo vivo interessamento per il rapido progresso"[194]. Auch der Besuch des *Duce* wird letztlich von La Fontaine als eines der vielen Zeichen gedeutet, die die Göttliche Vorsehung dem Tempio-Projekt bescheidet und seit 1917 das ambitionierte und schwierige Projekt am Lido begleiten. Die großzügigen Geldgaben des Regimes werden derweil als Ausdruck der Verbundenheit Mussolinis gewertet: „Il Tempio Votivo che si sta innalzando [...] a perpetuo ricordo non solo della provvidenziale salvezza di Venezia […], ma a ricordo della numerosa e valorosa schiera di coloro che caddero per la difesa di Venezia ha un altissimo significato etico – religioso e politico"[195].

Nachdem die Bauarbeiten mit Unterstützung des Regimes in großen Zügen voranschreiten, erfährt das Projekt nunmehr 18 Jahre nach dem Gelübde erneut Rückschläge. Am 9. Juli stirbt der weithin beliebte und anerkannte Patriarch von Venedig Pietro La Fontaine; wenige Monate später am 20. Dezember stirbt mit Giuseppe Torres auch der Architekt des Tempio. Der Tod der beiden einvernehmlichen Protagonisten bedeutet für den Fortgang der Arbeiten einen herben Rückschlag, obwohl der Einfluss des Architekten aus politischen Gründen in den letzten Jahren erheblich zurückgegangen ist und faktisch Fantucci die Oberhand bei der Ausführung der Entwürfe hat. Das Spendenaufkommen ist weiterhin gering, auch weitere Subventionen bleiben aus, da sich das Regime auf Expansionskriege (Äthiopien, Albanien) vorbereitet und zahlreiche propagandistisch verwertbare-

re Bauvorhaben in Angriff nimmt (*Città universitaria*, E42) und so bleibt der Tempio bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges unvollendet, wenngleich er in seiner äußeren Form abgeschlossen ist. Nach dem Krieg sieht man sich in Italien mit neuen Problemen konfrontiert. Die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg und der damit verbundene Gefallenenkult verblasst im Italien der Partisanen auch vor dem Hintergrund seiner Instrumentalisierung durch die Faschisten.

6.3.4 Vom Entwurf zum Bauwerk: Fortführung und Anpassung

Das 1919 genehmigte Projekt erfährt im Verlauf des wechselvollen Bauprozesses einige grundlegende Veränderungen, bis schließlich in den 1930er Jahren eine deutlich reduzierte Version des ursprünglichen Entwurfs realisiert wird.[196] Charakteristisch bleibt jedoch alle Variationen hindurch der Dreiklang aus Krypta, Ambulatorium und Oberkirche und der in der Silhouette gestufte Aufbau. Der erste Entwurf, 1919 in der ‚Arte Cristiana' veröffentlicht, aber gemäß archivalischer Dokumente bereits 1918 entstanden, weist noch zahlreiche, der Baugeschichte entlehnte dekorative Elemente und Charakteristika auf.[197] Anders als die übrigen Sakralbauten Torres' scheint der Bezugsrahmen hier nicht mehr von der frühchristlichen und mittelalterlichen Sakralarchitektur bestimmt, sondern entsprechend der venezianischen Votivkirchen-Tradition von den Zentralbauten der Hochrenaissance und des Frühbarocks (Abb. 230-232). Situiert ist der erste Entwurf (Abb. 233-241) auf dem rechteckigen von Maria Walter-Bas bereitgestellten Grundstück, das parallel zum Rio delle Quattro Fontane verläuft, die große zentrale Treppenanlage führt dabei auf die Lagune zu. Wie bereits dargelegt, würde die Kirche an dieser Stelle von der vorgelagerten Insel San Lazzaro degli Armeni verdeckt und wäre vom San-Marco-Becken aus nicht sichtbar; ein Umstand, der sich erst mit der Verlegung des Projekts auf das neue, 1924 von der ONC zur Verfügung gestellte Grundstück bessert.

Erster Entwurf

Der im ersten Entwurf zugrunde gelegte und für alle folgenden Varianten beibehaltene Typus erinnert, wie schon erwähnt, stark an den 1502 von Bramante entworfenen Tempietto im Innenhof von San Pietro in Montorio in Rom, insbesondere, wenn man die nicht ausgeführten Pläne Bramantes, das Bauwerk mit einem runden säulenbestandenen Hof zu umgeben, berücksichtigt (Abb. 242-245).[198] Der Typus des griechischen Rundtempels (Tholos)[199], dessen Leitmotiv die geometrische Versinnbildlichung kosmischer Vollkommenheit ist, wird hierbei von Bramante erstmals auf ein christliches Bauwerk angewandt.[200] Denn wie sehr diese Raumkomposition die Überlegungen Torres' bestimmt haben muss, wird deutlich, wenn man die Fortsetzung der klassischen Anleihen in der Gesamtanlage der Oberkirche des Tempio Votivo reflektiert. So wird der zentrale von Säulen gebildete Hauptraum ganz im Sinne Bramantes von einem runden hofartig offenen Umgang umfasst, an den wiederum ein Ambulatorium anschließt, das einer runden Stoa gleicht und als ringförmige Säulenhalle die Oberkirche nach außen hin abschließt.

Torres nimmt in seinem Entwurf eine in der griechischen Architektur in ihrer Reinheit exerzierte Raumschichtung vor, die zwischen offen, halb offen und geschlossen wechselt, so dass man ein beim Begehen vielfältig erfahrbares Bauwerk erhält. Hinzu kommt, dass der Boden vom gedeckten Umgang bis zum Hauptraum der Oberkirche zweimal um je drei Stufen abgetreppt wird, wodurch sich diese Raumwirkung verstärkt. Insgesamt bleibt die so erzeugte Atmosphäre den gesamten Entwurfsprozess erhalten, entfaltet aber im letzten, von Dekorationen weitestgehend

befreiten dritten Entwurf ihre volle Eindrücklichkeit. Die beiden links und rechts vom Presbyterium angeordneten Seitenaltäre zeichnen sich derweil im Hof als Apsiden ab, während dieser in den Hochaltarraum führt. Hinter dem Hochaltar schließt ein hoher massiger Baukörper an, der die Sakristei aufnimmt, die Nutzung der beiden darüber liegenden Geschosse bleibt indes offen. Dieser Baukörper wird auf der gegenüberliegenden Seite mit zwei kleineren, den Haupteingang flankierenden Volumen gegenbalanciert. Dazwischen ragt der Hauptraum empor. Dieser wird von Säulen gebildet, die auf hohen, durch versenkbare Türen zu einem umlaufenden Sockel zusammengeschlossenen Postamenten stehen. Die Säulen tragen unterdessen einen mit 20 Fenstern geöffneten Unterbau aus Stahlbeton, auf dem eine große 24m durchmessende halbkugelförmige Kuppel ruht, die von einer kleinen Laterne abgeschlossen wird, auf der die Statue der Nikopoia den krönenden Höhepunkt bildet. Bemerkenswerterweise bleiben die Interkolumnien offen, so dass ein luftiger Innenraum entsteht, der den graduellen Raumfluss noch einmal verstärkt.[201] Die darunter liegenden Türen erweitern im geöffneten Zustand den Hauptraum zum Hof und dem Ambulatorium hin; durch sie kann je nach Anlass der Raumeindruck variiert werden. In den Säulenzwischenräumen sind jeweils einzelne Skulpturen angeordnet.[202] Die beiden seitlich des Haupteingangs liegenden Baukörper nehmen links die Werktagskapelle (Oratorium) und rechts das Baptisterium auf, beide bilden jeweils den vorderen Abschluss des gedeckten Umgangs und sind als Sockel für zwei große Skulpturen der Heiligen Josef und Antonius vorgesehen, denen wiederum im Inneren der Kirche auf Wunsch La Fontaines je ein Seitenaltar geweiht wird. Auf den Brüstungen der Freitreppe sieht Torres derweil zwei Löwendarstellungen vor, die sich auf das Wappen der Stadt beziehen. In der Frontalansicht rahmt die Gesamtheit der bildhauerischen Zugaben die doppelstöckig gestaltete Portalsituation der Kirche und verleiht ihr eine monumentale Wirkung. Dabei treten im Aufriss immer wieder flamboyante Gestaltungselemente in Erscheinung, die offenbar einen Brückenschlag zum Liberty suggerieren sollen. So sind beispielsweise die Kapitelle mit wildem Blattwerk versehen und auch die Eingangssituation über dem Portal mit floralen Darstellungen akzentuiert, die im Inneren, im Triumphbogen über dem Presbyterium, an den Feldern zwischen den Obergadenfenstern, dem Ansatz der Kuppel und deren Gewölbe exaltiert werden.

Die oberirdisch in den Sockel des Tempio gebaute Krypta wird von einem natursteinverkleideten Ziegelsteinring umschlossen, der zugleich den dossierten Sockel der Gesamtanlage bildet, während darüber eine an Altarraumrückwände erinnernde, mit quadratischen Reliefs gegliederte Wand das Ambulatorium nach außen hin abschließt. Die Krypta bereitet die Grundrissdisposition der Oberkirche vor: Ein innerer Zylinder (dessen Funktion ungeklärt bleibt) wird von sechs Säulen umstanden, es folgt ein geschlossener Ring (später offen) in den die Türen der Oberkirche versenkt werden können, ein Umgang und dann erneut ein Säulenring. Der Altarraum liegt unter dem Presbyterium der Oberkirche, der Zugang erfolgt zunächst an der Rückseite der Anlage durch die Sakristei und durch die Türen in den seitlichen äußeren Treppenanlagen. Diese sind allerdings spätestens bei Baubeginn 1924 nicht mehr vorgesehen.

Die gesamte Konstruktion ist bereits zu diesem Zeitpunkt in Mischbauweise aus Stahlbeton und Ziegelstein gedacht. Die späteren Baustellenfotos belegen, wie die Begrenzungsmauern mit Ziegelstein, der tragende Kern der Krypta und die Säulen sowie die Decken und Stürze aus Stahlbeton gefertigt werden. Der Umgang mit dem Baustoff Beton

dürfte Torres aus früheren Bauwerken, insbesondere aber aus seinen Studien zu erdbebensicheren Häusern für Messina und den früheren Erfahrungen im väterlichen Bauunternehmen vertraut gewesen sein. Eine weitere prägende Besonderheit im Entwurf Torres' stellt indes die räumliche Wandelbarkeit dar. Der über drei Stufen abgesenkte Hauptraum des Tempio ist für 1.800 Menschen konzipiert; dieser kann bei Bedarf zwischen den Postamenten so geöffnet werden, dass sich der Raum um den Hof und das Ambulatorium erweitert und bis zu 5.000 Menschen aufnehmen kann.[203] Dieses hohe Maß an räumlicher Flexibilität ist, wie schon erwähnt, neben der formalen Nähe zur Salute-Kirche ausschlaggebend für die Beauftragung Torres'. Die Materialwahl und Grundrissdisposition dokumentieren derweil, bei allen stilistischen Anleihen in der Baugeschichte, den Willen des Architekten zu einem durchaus modernen und vergleichsweise ökonomischen Bauwerk.

Zweiter Entwurf

Nach der anfänglichen Euphorie gerät das Projekt, wie bereits geschildert, ins Stocken; 1924 wird an anderer Stelle, diesmal in Sichtachse zum San-Marco-Becken, mit dem Bau begonnen (Abb. 251/253). Im gleichen Jahr legt Torres einen veränderten, die Typologie aber bekanntlich beibehaltenden Entwurf vor, der vor allem für den Bau der Krypta maßgebend sein wird (Abb. 254-258). Auffällig ist, dass man, wohl um Kosten zu sparen, die Detaillierung einzelner Bauelemente reduziert hat: Oratorium und Baptisterium werden im Grundriss vereinfacht, ebenso die Pfeiler des Triumphbogens, die Treppenanlage des Presbyteriums und der Zugang zur Sakristei; die Seitenaufgänge zum Ambulatorium der Oberkirche verschwinden, dasselbe geschieht mit den Seitenaltären (die allerdings im dritten Entwurf wieder auftauchen); die Säulen des Ambulatoriums werden zu Doppelpfeilern verändert, die Säulen des Hauptraums der Oberkirche hingegen zu dicken reliefierten Pfeilern, die im Grundriss nach außen viereckig trapezoid und nach innen abgestuft sind; die Eingangssituation wird kantiger.

Große Veränderungen erfährt unterdessen die Krypta, deren Bau nun voranschreitet: der innere Zylinder ist verschwunden, dadurch wird die Kontinuität der verschiedenen Räume analog zur Oberkirche ermöglicht; der Säulenkranz bleibt erhalten, wird aber wesentlich filigraner; durch den Verzicht auf die aufwendige Versenkbarkeit der Oberkirchentüren wird die zuvor geschlossene Ringmauer nun geöffnet, so dass zehn dicke Pfeiler entstehen, durch die der Raum mit dem Ambulatorium verbunden wird. Dieses bleibt weiterhin in zwei Raumpartien unterteilt, die der Außenwand vorgelagerten Säulen werden jedoch in quadratische Pfeiler umgewandelt, die mit der orthogonalen Struktur der Nischengräber besser harmonieren. Das einst als Kapelle abgetrennte Presbyterium ist nunmehr zu einer Altarnische umfunktioniert worden, der eine kleinere Nische für den Antonius-Altar räumlich entgegengesetzt wird. Der Zugang zur neuen Krypta erfolgt jetzt hauptsächlich von vorne: Zugänge befinden sich unter der Treppenanlage, außerdem gibt es Türen in der Außenwand der Unterkirche.

Das Prinzip der Raumschichtung wird im Entwurf von 1924 besser verwirklicht, als noch fünf Jahre zuvor; insgesamt fällt eine Vereinfachung der Formen auf, die sicherlich (auch) mit den finanziellen Engpässen zusammenhängt. Dieser zweite Entwurf bestimmt von nun an den Bau der Krypta, die bis zur vorläufigen Fertigstellung im Jahre 1928 nur noch geringfügig verändert wird. Nach der Umwidmung der Krypta in ein Ossuarium entwirft Torres die erforderlichen *loculi* für die Gefallenen nach streng geometrischen Mustern und stellt diese innenseitig

entlang der Außenwand der Krypta zwischen den Fensteröffnungen auf; unter den Fenstern werden indes zeitgenössische Vasen-Skulpturen aufgestellt, die Torres als Unikate im Liberty-Stil entwirft. Weitere florale Dekorationen finden sich beispielsweise als Festons an den Laibungen der großen Pfeiler (Abb. 258). Die Fußbodengestaltung und Materialwahl wird von Torres akribisch betrieben und nimmt geradezu grafische Züge an. Bemerkenswert sind die mit glänzend poliertem schwarzem Naturstein verkleideten Säulen des inneren Rings der Krypta, die sich bemerkenswert von den ansonsten dominierenden hellen Farben abheben und die Sakralität des Raumes betonen. Ende 1930 ist die Krypta fertiggestellt.

Dritter Entwurf

1927, also in jenem Jahr, in dem ein Bruch im Werk des Architekten Torres festzustellen ist, wird ein dritter Entwurf, der im Archivbestand als *progetto definitivo* bezeichnet wird, vorgelegt. Gleichwohl die Krypta weitestgehend fertiggestellt ist, erscheint dieser Entwurf als eine Rückblende auf den ersten Entwurf (Abb. 233/259). Zwar wird die Formensprache ein weiteres Mal vereinfacht (aufgrund kontinuierlicher finanzieller Schwierigkeiten droht das gesamte Projekt zu scheitern), doch gereicht dies nicht zum Nachteil des ambitionierten Bauwerks, sondern betont vielmehr die räumlichen Vorzüge des Peripteralmodells, das nun klarer zutage tritt. Gleichzeitig vollzieht der Entwurf einen deutlichen Schwenk auf die nunmehr an Gunst gewinnende Strömung des *Razionalismo*. Es lässt sich nicht zweifelsfrei klären, in wie weit dieser dritte Entwurf von Fantucci bestimmt ist, Tatsache ist jedoch, dass dieser dem Regime nahe steht und offenbar die Federführung bei dem prestigereichen Projekt übernommen hat, nachdem Torres, wohl auch aufgrund seiner monarchistischen Gesinnung, marginalisiert worden ist. Andererseits wird Ende der 1920er Jahre, als deutlich wird, dass der *Duce* mit den radikalen Thesen der Rationalisten kokettiert, klar, dass der noch in der Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts verwurzelte ursprünglich dekorativere Entwurf nicht mehr den zeitgenössischen Tendenzen entspricht. Dieser Sachverhalt ist umso bedeutsamer, da der Tempio mittlerweile als monumentales Ossuarium im Blickfeld faschistischer Architekturpropaganda steht.[204] Der stilistische Bruch ist dabei nicht untypisch. Wie vor allem das Beispiel Piacentini zeigt, werden in jenen Jahren viele größere Projekte umgebogen, um dem fortschrittsorientierten modernen Anspruch des Regimes entsprechen zu können, getreu dem faschistischen Motto *chi si ferma è perduto* – wer stehen bleibt ist verloren. Piacentini selbst, der 1920 einen konservativen Entwurf für den Tempio Votivo per la Pace in Rom vorlegt, ändert diesen gegen Ende der 1920er Jahre im halb gebauten Zustand radikal in eine moderne Kirche um, die bezeichnenderweise zwischenzeitlich ebenfalls umgewidmet wird (Sacro Cuore di Cristo Re).[205]

Der dritte Entwurf für den Tempio führt die Ordnung der Oberkirche auf den ersten Entwurf zurück: die zehn Pfeiler werden zu stilisierten Säulen (vierzehn anstatt ursprünglich zehn), da das Interkolumnium schmaler wird sind sie notwendigerweise etwas feiner als noch 1919; das Presbyterium entspricht wieder dem des ersten Entwurfs, folglich mit weiter ausladender Treppenanlage; die Pfeiler des Triumphbogens werden ein weiteres Mal abgeflacht; die Seitenaltäre sind wieder an der gleichen Stelle wie acht Jahre zuvor als kleine kreisrunde Apsiden ausgeführt; der Durchgang vom Hof ins Presbyterium ist von Doppelsäulenpaaren auf einfache Säulenpaare reduziert worden, das Ambulatorium hat wieder Rundsäulen, dieses Mal mit schmaleren Interkolumnien bei sechzehn anstatt vierzehn Säulen; Oratorium und Baptisterium

erhalten nun eine einfacher auszuführende Längsausrichtung (bisher lag die Altarnische jeweils seitlich); die Eingangssituation zum Hauptraum ist erheblich schlichter, die wuchtigen L-förmigen Pfeiler von 1924 sind schmalen Wandstücken mit Halbsäulen gewichen. Insgesamt nimmt dieser Entwurf den heute sichtbaren Zustand vorweg. Ende 1935 setzt man zum Bau der Kuppelunterbaus an; im Folgejahr wird der Tempio geweiht und 1942, vermutlich kriegsbedingt, für vollendet erklärt (Abb. 260-270). Die schmalen hohen Fensteröffnungen des Hauptraums werden provisorisch zugemauert anstatt mit den ursprünglich vorgesehenen Buntgläsern geschlossen zu werden. Die zwei Jahrzehnte zuvor beabsichtigten Dekorationen sind auf einige simple geometrische Reliefs reduziert, lediglich die Nikopoia auf der Kuppel ziert als Skulptur das Äußere des Tempio.

6.3.5 Einordnung

Der Tempio Votivo am Lido markiert die Phase des Übergangs im italienischen Kirchenbau und steht im Kontext zu anderen Friedenskirchen, die das Ende des Ersten Weltkrieges zelebrieren.[206] Anhand der Tatsache, dass drei verschiedene über einen Zeitraum von acht Jahren entstandene Entwurfsstadien des Tempio erhalten sind, kann überdies ein außergewöhnlicher Blick auf den Entstehungsprozess eröffnet werden. Begonnen wird der Tempio im Geiste des Dekorativismus des 19. Jahrhunderts und in Anlehnung an historische Rundbauvorbilder, allen voran die Salute-Kirche und den Tempietto Bramantes, aber auch an frühchristliche Beispiele wie Santa Costanza und Santo Stefano Rotondo. Letztlich sind aber die im griechischen Tempelbau entwickelten Bautypen die prägenden Voraussetzungen für den Entwurf der monumentalen Kirche am Lido. Schon der erste Entwurf imponiert mit einer modern anmutenden räumlichen Flexibilität und die großzügige Verwendung von Stahlbeton, auch wenn dieser noch nicht spezifisch genutzt wird, sondern vielmehr als Ersatz oder Ergänzung des Ziegelsteins in Gebrauch kommt. Die akribische Detaillierung und die minutiöse Verwendung vielfältiger Natursteine manifestieren noch den handwerklichen Anspruch eines an den traditionellen venezianischen Bauten geschulten Architekten. Gleichwohl vollzieht das Projekt im Laufe seiner langen Bauzeit einen Wandel, an dessen Ende ein aus Kosten- und Zeitgründen, sicherlich aber auch aus ideologischen Überlegungen heraus dekorativ abgespeckter, volumetrisch klarerer Bau steht, der durchaus Bezug zu den aktuellen architektonischen Tendenzen der beginnenden 1930er Jahre nimmt. Darin spiegelt sich auch die Ambivalenz im Werk Torres‘ wieder, die vielleicht als symptomatisch für seine Architektengeneration gelten kann. Entsprechend formuliert Ojetti anlässlich des von Torres beim Wettbewerb für den Bahnhof in Florenz eingereichten Entwurfs eine Kritik, die ebenso für den Tempio, insbesondere aber in den maßgeblich von Torres beeinflussten Entwurfsfassungen von 1919 und 1924 gelten kann: „Il Torres al suo buon prospetto monumentale ha appoggiato tra un arco e l’altro degli alti ed esili piloni a nicchia, sormontati da statue, dei quali non si sente la necessità costruttiva e non piace l’effetto decorativo”.[207]

Ojettis Kommentar zeigt zu Beginn der 1930er Jahre beispielhaft das Problem des Dekorativismus vor dem Hintergrund neuer architektonischer Strömungen auf. So muss angenommen werden, dass der für den Bau der Oberkirche entscheidende Entwurf weniger von Torres, der noch in seinen jüngsten Entwürfen der 1930er Jahre Verbundenheit zum Dekorativismus offenbart, als von dem Ingenieur Fantucci bestimmt ist, der allein schon aufgrund seiner Biografie den modernen Tendenzen, wie sie der *Razionalismo* vorhält, wesentlich vorbehaltloser begegnen kann, während der stets historischen Vorbil-

dern verbundene Torres antiquiert erscheinen muss. So wird der Tempio mit seiner pragmatischen Nüchternheit zugleich zum Symbol für den architektonischen Wandel jener Zeit und zum Prototyp eines formal modernen italienischen Kirchenbaus, wenngleich er, architektonisch durchaus modern intendiert, keineswegs eine liturgische Alternative zu den tradierten Konzepten offeriert und damit den weit hinter dem mitteleuropäischen und insbesondere deutschen Kirchenbau der 1920er Jahre zurückliegenden konservativen liturgischen Impetus des italienischen Sakralbaus vor Augen führt.[208] Eine echte Erneuerung der Kirchenarchitektur ist folglich nur durch eine vorausgehende oder zeitgleiche Erneuerung der liturgischen Bauwerksdisposition möglich, diese bleibt aber in Italien, wie im weiteren Verlauf dieser Untersuchung noch mehrfach zu beobachten sein wird, bis zu den ersten umfassenden liturgischen Erneuerungs-Initiativen der 1950er Jahre und der anschließenden Liturgiereform im Wartestand. Im Vergleich dazu wesentlich schneller verhält sich aber die architektonische Entwicklung, an deren Anfang dieser Tempio gestellt werden kann: „Nelle recenti discussioni, non sempre persuasive, sull'Arte sacra un argomento concreto ce l'offrì la Chiesa votiva del Lido a Venezia, che soggioga e convince, segno com'è di certa rinascita."[209] Im Unterschied aber zu Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re, kann dem Tempio-Projekt in Venedig nicht dieselbe programmatische Relevanz unterstellt werden. Während Piacentini ganz bewusst die aktuellen Entwicklungen der Architekturdebatte und der Architekturpolitik absorbiert und aus seiner Entwurfskonversion den originellen Ausgangspunkt für eine umfassendere Aktualisierung zwischen Tradition und Moderne macht, ist der Tempio vielmehr aus pragmatischen und personellen Gründen von den aktuellen Entwicklungen tangiert worden. Eine komparative Präzisierung freilich, die den Beitrag des Tempio zum architektonischen *Novecento* im Kirchenbau nicht schmälert, aber gegenüber Bauwerken wie Piacentinis Kirche in Rom und Muzios S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa in Mailand hinsichtlich seiner diskursiven Bedeutung gewichtet. Denn gleichwohl der Erste Weltkrieg eine Eskalation der vorangegangenen Umwälzungen darstellt und jene Radikalisierungsprozesse befeuert, die in totalitäre Staatskonstruktionen und schließlich einen zweiten Weltkrieg münden werden, versinnbildlicht der noch der bürgerlich-elitären Kultur des 19. Jahrhunderts entstammende Entwurf die architektonische Unsicherheit beim Übergang ins Jahrhundert der Massen, indem er im Laufe der Jahre entsprechend einer zunehmend instrumentalisierten stilistischen Tendenz schließlich eher passiv auf den sich abzeichnenden redundanten Staatsmonumentalismus eingeschwenkt wird.

Im historischen Gesamtzusammenhang kann der Tempio gemäß seiner doppelten Symbolik als Votivkirche und militärisches Heiligtum als Versuch La Fontaines gedeutet werden, Kirche und Staat symbolisch zu versöhnen, noch bevor dies 1929 politisch und institutionell gelingt. Der Tempio wird dabei aber auch zum Abbild der Existenzbedingungen der Kirche im faschistischen Italien: So wie die Zukunft des Tempio offenbar nur mit der Umwidmung in ein militärisches Heiligtum gewährleistet werden kann, so muss auch die *Conciliazione* als Weg zur Persistenz der Kirche innerhalb des faschistischen Italiens angesehen werden. Der Tempio Votivo kann somit symbolisch für einen ganzen Prozess der faschistischen Vereinnahmung religiöser Elemente dienen, wenn es bei der Einweihung eines von der ONC gestifteten Leuchters heißt: „Quella luce vuol significare la luce di gloria patria che circonda i nostri caduti e la luce di gloria eterna che speriamo i nostri combattenti abbiano conseguita. Imperocché, essi sono stati imitatori perfetti del divino Esemplare che ha sacrificato se stesso per il be-

ne dell'umanità, come i caduti hanno sacrificato se stessi per il bene della patria."[210]

Heute zählen die sechs Pfarreien des Lido 18.000 Einwohner. Der 1936 eingeweihte Tempio wird zunächst als Pfarrkirche der Gemeinde S. Maria Elisabetta benutzt. So finden bis in die 1960er Jahre die Gottesdienste der Pfarrei in der Oberkirche statt, bevor man aus praktischen Gründen in die Krypta ausweicht.[211] 1979 erhält das Verteidigungsministerium ein Nutzungsrecht in dessen Folge der Tempio zum exklusiven Sacrario Militare di Venezia wird und nicht mehr öffentlich zugänglich ist.[212] Heute präsentiert sich das Bauwerk in einem erbärmlichen Zustand. Die Fenster sind nach wie vor vermauert und es stellt sich die Frage, in wie weit die Oberkirche als Gotteshaus sinnvoll genutzt werden konnte. Die Oberkirche gilt heute als akut einsturzgefährdet, da offenbar die Außenwände das Gewicht der Stahlbetonkuppel nicht zu tragen vermögen. Für Besucher bleibt die Kirche weiterhin gesperrt.[213] Entsprechend lässt sich der heutige Zustand des Innenraumes nicht überprüfen. Die Krypta bleibt nach der Fertigstellung im Jahre 1930 zwar am längsten in Betrieb und stellt den vollendeten Teil des Tempio dar, kann aber gegenwärtig ebenfalls nicht besichtigt werden. Derzeit wird allerdings ein umfangreiches Sanierungs- und Modernisierungsprojekt durchgeführt, um den Tempio zukünftig als Denkmal vollständig zugänglich zu machen. Das Gesamtsanierungskonzept für den Tempio ist dabei mit 600.000 € beziffert und soll von der Kriegsgräberfürsorge des Verteidigungsministeriums und von der Stadt getragen werden.[214] Gleichwohl darbt die Baustelle trotz einer schon im Dezember 2008 erteilten Baugenehmigung bis heute (April 2016) abgesperrt dahin (Abb. 271/272).

Anmerkungen

[1] Zur beispielhaften Veranschaulichung des Ausmaßes der Zerstörung werden im Januar 1919 in einem Schreiben des Bischofs von Ceneda an den Kardinalstaatssekretär Gasparri 185 Ortschaften als vollständig und 295 als teilweise zerstört angegeben.
vgl. Opera di Soccorso 1919, S. 5.

[2] Aufgrund der kriegerischen Auseinandersetzung handelt es sich hierbei sowohl um Teile alten italienischen Staatsgebietes, als auch um erobertes und infolge der Friedensverhandlungen zugesprochenes Gebiet. Die formale Konstituierung und Integration neuer Gebiete erfolgt erst allmählich. Der Einfachheit wegen soll hier durchweg der Begriff ‚Triveneto' verwendet werden, um das gesamte italienische Territorium zu bezeichnen in dem der Wiederaufbau der Kirchen vonnöten ist; dies entspricht der geografischen Realität des behandelten Gegenstandes, spiegelt jedoch nicht die juristische Komplexität der Territoriumbildung wider. Historisch wird dieses Gebiet auch als Tre Venezie also die drei Venetien bezeichnet.

[3] Costantini 1918a, S. 41+43.
dt. „Morgen werden wir in unsere Gebiete zurückkehren. Keine Macht wird unser Recht brechen können. [...] Ein Volk stirbt nicht; und wo ein Volk ist, ist es auch notwendig, dass eine Kirche entsteht [...] Und so kann die Kirche auch zum Bande der Brüderlichkeit werden".

[4] vgl. Pighin 2008, S. 26. Nach dem Krieg ist Costantini für einige Monate Leiter des Archäologischen Museums von Aquileia bevor er am 30. April 1920 von Benedikt XV. zum Apostolischen Administrator des von D'Annunzio besetzten Fiume ernannt wird. Ojetti hingegen blickt bereits auf eine beachtliche Karriere als Kunstkritiker und Redakteur des ‚Corriere della Sera' zurück, dessen Direktor er 1926 wird. Während des Krieges übernimmt Ojetti als Offizier auch Funktionen in der Propagandaabteilung des Oberkommandos, wo er die moralische und materielle Mobilisierung Italiens für den Verteidigungskampf am Piave koordiniert.
Außerdem: Rosalen 2008, S. 7-14.

[5] vgl. Costantini 1918c, S. 45-47.

[6] Vor dem Hintergrund der verheerenden Zerstörung französischer Kulturgüter im ersten Kriegsjahr und unter dem Eindruck demonstrativer Bombardierungen italienischer Städte im weiteren Verlauf des Krieges, allen voran Venedig, setzt der Direktor der Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, Corrado Ricci, einen umfangreichen Plan zum Schutz bedeutender Baudenkmäler um. So werden beispielsweise der Dogenpalast und die Basilika San Marco in Venedig und die Kirche San Zeno in Verona verstärkt und schützend ‚eingepackt'.
vgl. hierzu Ojetti 1917 sowie die Heftbeilage Bollettino d'arte 1917, S. 180-312.
Vor dem Hintergrund eines seit der Aufklärung stetig wachsenden kulturellen Bewusstseins sind diese Maßnahmen eingebettet in die seit Mitte des 19. Jh. zunehmend gewachsenen, von der Romantik beeinflussten, Bestrebungen, kulturelle Güter, beweglicher und unbeweglicher Art, systematisch aufzubereiten und zu pflegen, um schließlich ein System nationalen Kollektivgedächtnisses im noch jungen italienischen Einheitsstaat zu etablieren.
Eine neuere zusammenhängende Betrachtung unter dem Aspekt der Architekturgeschichte gibt hierzu Kirk 2005 I, insb. S. 65-73 und 186-259.

[7] Zu Giovannoni vgl. Kap. 4.3.2 und 9.2.3. Hinsichtlich Camillo Boito und dessen Wirken bei der Suche nach einem zeitgemäßen italienischen Stil hat maßgeblich Guido Zucconi Studien und Anthologien veröffentlicht: Zucconi/Castellani 2000; Zucconi/Serena 2002 und Zucconi 1997a. Außerdem: Boito/Crippa 1989.

[8] Zum Aspekt der Mobilisierung vgl. Minniti 2002, S. 37-59.

[9] Tatsächlich kann die *Opera di Soccorso* als Prototyp der beispiellos engen Zusammenarbeit von Staat und Kirche beim Wiederaufbau und Neubau der im Zweiten Weltkrieg zerstörten kirchenbaulichen Infrastruktur gelten (vgl. hierzu Kap. 15, Gesetz vom 18. Dezember 1952/2522).

[10] Die alten und neuen Gebiete des Triveneto unterstehen mit ihren jeweiligen Diözesen kirchenrechtlich dem Patriarchat von Venedig, dem somit aus kirchlicher Sicht die oberste Aufsicht gebührt. Daher wird die Verwaltung der *Opera* dort eingerichtet.

[11] vgl. Opera di Soccorso 1920a, S. 7f.

[12] Zur L'Oeuvre de secours aux Eglises dévastées en Alsace et Lorraine vgl. Degani 1917, S. 186f.

[13] Costantini 1917, S. 186.
dt. „Wenn […] die Menschen von ihrem leidvollen Exodus zurückkehren und die zerstörten heimischen Feuerstätten vorfinden werden, ist es notwendig zu verhindern, dass zu ihrem moralischen und materiellen Elend auch die Entbehrung religiösen Trostes hinzukommt."

[14] Ojetti 1918.
dt. „die vom Krieg verwundeten, beschädigten und niedergerissenen Kirchen Italiens müssen, entsprechend den Möglichkeiten, so wiederaufgebaut werden, wie sie vor dem Krieg waren." „dem schlechten italienischen und messdienerlichen Geschmack der letzten fünfzig Jahre".

[15] Gleichwohl rezipiert Ojetti das berühmt gewordene Motto „come era, dove era" („an gleicher Stelle, so wie es war"), das der Bürgermeister von Venedig und spätere Vorsitzende der *Opera di Soccorso* Filippo Grimani 1902 für die Rekonstruktion des eingestürzten Campa-

nile von San Marco ausgegeben hatte und bis heute immer wieder Eingang in erhitzte Debatten um den Wiederaufbau von Baudenkmälern findet; so zum Beispiel als Motto des Wettbewerbs zur Wiederherstellung des 1996 zum zweiten Mal abgebrannten Gran Teatro La Fenice in Venedig.

[16] Costantini 1918b, S. 110.
dt. „von einem verwässerten und ärmlichen Barock oder einem verfälschten Neoklassizismus geprägt sind". Es handelt sich dabei um eine im weiteren Verlauf widersprüchliche Affirmation, die im Gegensatz der konservatorischen Praxis stehen wird.

[17] Hinsichtlich des schwierigen Aspekts der Kriegsbeute sei noch auf den antisemitischen Impetus des Plädoyers Ojettis hingewiesen, wenn es heißt „Gli ebrei d'Austria e d'Ungheria la cui opera di rapina è stata denunciata perfino dai loro giornali, dove hanno portato il loro bottino italiano?" dt. „Wohin haben die österreichischen und ungarischen Juden, deren räuberische Taten sogar von ihren eigenen Zeitungen verurteilt worden sind, ihre italienische Beute gebracht?"

[18] Padre Agostino Gemelli zit.n. Costantini 1918b, S. 110.
dt. „Die Gräber unserer geliebten Soldaten, die auf den Schlachtfeldern der Ehre gefallen sind, bilden nahezu einen Gürtel, der uns Lebenden wie ein Versprechen erscheint, der dem Verlauf der alten Grenze und dem der gegenwärtigen Front entspricht. [...] mir scheint es dabei möglich, dass jeder der Kirchen, die die feindlichen Kanonen zerstört haben, eine Kapelle in der Funktion eines Ossuariums angefügt wird. [...] so wären jene Kirchen nicht nur die Kirchen unserer Soldaten [...] sondern wären auch unsere; so dass wir zu ihnen pilgern, um unserer Gefallenen zu gedenken und um unser Versprechen gegenüber dem Vaterland in Treue zu erneuern."

[19] Für den Wiederaufbau der Kirchen des Triveneto bedeutet dies, dass die teilweise schwer beschädigten Ortschaften in der Regel ausgehend von einem Zentrum – bestehend aus Kirche, großem Platz und Mahnmal – neu errichtet werden.
Zum Thema der Gefallenendenkmäler in Italien siehe, neben einigen Untersuchungen regionalen Bezugs, die beiden folgenden Überblickswerke: Architetture e statue 2006 und Giuffrè 2007 sowie in deutscher Sprache den 2009 erschienenen Aufsatz von Alexander de Asbahs und Gerald Steinacher: Asbahs/Steinacher 2009, S. 239-258.

[20] Costantini 1918b, S. 110.
dt. „rühren wir unsere Kriegsgräberfriedhöfe nicht an". Zur Bestattung der Gefallenen an verschiedenen Friedhöfen der italienischen Kriegsgräberfürsorge (C.O.S.C.G.): Brentari 1920.

[21] vgl. hierzu die Spendenstatistik der *Opera di Soccorso* in: Relazione della seduta di chiusura dell'opera di Soccorso per le chiese rovinate dalla guerra tenuta il 10 gennaio 1927 in Palazzo Patriarcale a Venezia. Venedig 1927, S. 23-28.

[22] vgl. Mostra d'arte sacra 1920, S. 5-11.

[23] *Presidenza d'onore* (Vorsitz: Pietro La Fontaine); Consiglio direttivo (Vorsitz: Filippo Grimani, später Cesare Nava; *Comitato Centrale delle Signore* (Vorsitz: Giulia Persico Della Chiesa); *Commissione artistica* (Giovanni Costantini), weitere Mitglieder sind der Ingenieur Luigi Marangoni, der Maler Pietro Fragiacomo, der Bildhauer Silvio Lorenzetti und der Architekt Guido Cirilli sowie der renommierte Liturgiker und Benediktiner Emanuele Caronti (Marangoni, Cirilli und Caronti sind 1929 und 1931 auch Mitglieder der Jury im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia, vgl. Kap. 10.2).
Zur Gründungsgeschichte siehe: Opera di Soccorso 1918, S. 174 und Opera di Soccorso 1920a, S. 7-16, sowie den bereits zitierten Abschlussbericht der Opera.
dt. Hilfswerk für den Wiederaufbau der vom Krieg zerstörten Kirchen.

[24] Nava ist seit dem späten 19. Jh. vornehmlich als Architekt historistischer Kirchen hervorgetreten, so zum Beispiel mit der neogotischen Kirche S. Maria delle Grazie al Naviglio in Mailand (1901-09). Demnach ist er mit der Materie vertraut, gehört aber einer konservativen Architekturströmung an.

[25] Diese Kommission wird in der Folgezeit einen konservatorischen Maßstab anlegen, der sich aus pragmatischen und ikonologischen Gründen an der Reflexion der Vorgängerbauten orientiert. Ein Verhalten, das beispielsweise in der Diözese Treviso eine selbstständigere Handhabe provoziert, wonach in vielen Fällen unabhängig und damit auch ohne finanzielle Unterstützung der *Opera* eine andere stilistische Tendenz beim Wiederaufbau verfolgt wird. Hierauf wird weiter unten noch eingegangen.

[26] vgl. hierzu das im Anhang der vorliegenden Arbeit wiedergegebene Statut der *Opera di Soccorso*; Quelle: Opera di Soccorso 1920a, S. 20.

[27] Diese werden als Rohstoffquelle zur Herstellung von Kanonen und Munition benutzt.
Zum Thema Rückerlangung der Glocken vgl. Opera di Soccorso 1919a.

[28] Es handelt sich dabei um eine nicht unwesentliche Aufgabe, die an Bedeutung zusätzlich gewinnt, wenn man die Beobachtungen Ugo Ojettis berücksichtigt, wonach bei den vom Staat durchgeführten Aufräumarbeiten liturgische Gegenstände entweder achtlos behandelt oder beliebig beiseite geschafft werden.
vgl. Opera di Soccorso 1920a, S. 10.

[29] Zuständig sind vor allem das Ministerium für Öffentliche Bauarbeiten (Lavori Pubblici) und das Ministerium für die befreiten Gebiete (Terre Liberate), zusätzliche öffentliche Gelder fließen überdies aus ei-

nem staatlichen Fonds für Kultus (Fondo Culto) in die Wiederaufbauarbeit ein. Einer von Chimenton 1930 veröffentlichten Statistik für die Diözese Treviso zufolge, stellt der Staat für sechs Kirchen annähernd 28.400 Lire zur Verfügung und deckt damit 75% des finanziellen Bedarfs, die übrigen 25% stellt die *Opera*. Es sei darauf hingewiesen, dass es sich dabei aufgrund der vergleichsweise niedrigen Beträge um Ausgaben für Kunst am Bau und nicht für die Errichtung der Kirche selbst handeln könnte.
vgl. Chimenton 1930, S. 197.

[30] Zur positiven Resonanz der Ausstellung in den offiziellen Kreisen des Katholizismus und des Staates vgl. La Fontaine/Rosadi 1920, S. 162-166 sowie zur kritischen Nachbetrachtung der Ausstellung u.a.: Damerini 1920, S. 206-211 und Mezzanotte 1922, S. 162-164.

[31] vgl. Ojetti 1920.

[32] Geschäftsführender Vize-Präsident ist hier Celso Costantini, Präsident hingegen der Bischof der Diözese Ceneda, Eugenio Beccegato; der Sitz der *Opera* befindet sich in Vittorio Veneto.

[33] vgl. Opera di Soccorso 1919.

[34] Gleichwohl sei darauf hingewiesen, dass beim Wiederaufbau des Triveneto viele verschiedene Behörden und Einrichtungen und mindestens drei Ministerien beteiligt sind (Lavori Pubblici; Terre Liberate; Tesoro). Die zweifelsfreie Zuordnung der verschiedenen Kompetenzen würde eine eigene systematische Untersuchung notwendig machen und soll nicht Gegenstand dieser Arbeit sein.

[35] vgl. hierzu vor allem die Gesetze vom 27. März 1919 (Nr. 426), 8. Juni 1919 (Nr. 925) und vom 6. Oktober 1919 (Nr. 2094) in: Raccolta di leggi 1920. Diese betreffen zunächst nur Pfarrkirchen, erst auf Drängen der *Opera* wird mit einem Gesetz vom 10. Dezember 1922 (Nr. 1722) das öffentliche Interesse über die Pfarrkirchen hinaus auf alle Kirchenbauten ausgeweitet und damit auch vom faschistischen Regime anerkannt (Art. 10).
vgl. Relazione 1927, S. 9f.
Aus dem Bericht Chimentons für die Diözese Treviso geht hervor, dass man dort offenbar eine Erhöhung der Reparationsforderungen unter Berücksichtigung des zerstörten oder beschädigten Kirchengutes gewünscht hätte, man sich aber mit der indirekten Beteiligung durch die staatliche Finanzierung begnügen müsste.
vgl. Chimenton 1930, S. 84f.

[36] Vor diesem Hintergrund sei darauf hingewiesen, dass die Kirche über Jahre, wenngleich durchaus bereitwillig (dies lässt sich aus dem patriotischen Impetus der kirchlichen Propaganda jener Zeit ableiten), die zunächst prekäre italienische Kriegsgüterindustrie mit tausenden von Glocken unterstützt hat, die durch Einschmelzung als Rohmaterial für den Bau von Kanonen gedient haben. Diese sollen wiederum nach dem Krieg, dem Wunsch der Kirche entsprechend, zu Glocken umgeschmolzen den umgekehrten Weg zurück in die Kirchen finden. Ferner ist anzunehmen, dass Costantini, ohne es auszusprechen, auch an eine Form der Einbeziehung möglicher Reparationsgelder aus den Friedensverträgen denkt; hierfür gibt es allerdings keinen Beleg. Außerdem weist er in einem Schreiben vom Juni 1920 auch auf die moralischen Pflichten der Kriegsgewinnler hin.
vgl. Costantini 1920a, S. 73-87 und Opera di Soccorso 1920a, S. 11f.

[37] Das *Commissariato* (Kommissariat für den Wiederaufbau) ist für alle Wiederaufbauarbeiten die technische Leitbehörde.
Aus einer 1930 von Chimenton veröffentlichten Statistik gehen ferner Aufwendungen über 137.855.000 Lire hervor, die höchstwahrscheinlich, das ist der Tabelle nicht eindeutig zu entnehmen, vom Staat über einen Zeitraum von elf Jahren (1919-29) für den Bau und die Ausstattung der Kirchen bereitgestellt worden sind. Folglich ergibt sich unter o.g. Vorbehalt eine Größenordnung von etwa 10 bis 13 Mio. Lire, die das Finanzministerium im Haushalt jährlich bereitstellt. Verglichen mit dem 10%-Anteil, der Italien im Pariser Reparationsabkommen zugesprochen wird und somit jährliche Einnahmen von ca. 8 Mrd. Lire garantiert, erscheint die Durchführung des kirchlichen Wiederaufbaus mit staatlichen Mitteln plausibel.
Anm.: Die Berechnung der Reparationsleistungen erfolgt nach ungesicherten Angaben bei Wikipedia. Fundierte Angaben zum Thema Reparationssummen insb. mit Blick auf Italien lassen sich aufgrund der Komplexität der Berechnung nicht ohne weiteres finden und würde eine eigene systematische Studie nach sich ziehen. Dennoch können die hier gemachten Angaben einen approximativen Eindruck vermitteln.
Hierzu das Lemma ‚Deutsche Reparationen' in Wikipedia.de: Reparationen 2010.

[38] Der Bauherr einer Kirche ist in der Regel der örtliche Pfarrer beziehungsweise die *fabbriceria*. Der Begriff *fabbriceria* lässt sich nicht übersetzten, meint aber eine kirchliche Laienkörperschaft und ist mit großer Einschränkung vergleichbar mit dem heutigen Kirchengemeinderat katholischer Pfarreien. Vor dem Konkordat (1929) werden die *fabbricerie* im Veneto gemäß einer Reihe von Dekreten aus der napoleonischen Zeit konstituiert (DD. 7. April, 9. Mai, 26. Mai 1807), die trotz der Liquidation des *asse ecclesiastico* (L. 3848/1867) in Kraft bleiben. Ihre Aufgabe als selbstständige Körperschaft beschränkt sich auf den Unterhalt der pfarrgemeindeeigenen Gebäude und der für die Ausübung der Pastorale notwendigen Mobilien; finanziert werden sie über Spenden und in geringem Maße durch die zivile Gemeinde. Wird eine neue Pfarrkirche gebaut, resultiert die *fabbriceria*, sofern vorhanden, als Bauherr. Durch-

geführt wird der Bau entweder vom Architekten oder einer kirchlichen Baubehörde. Für den besonderen Fall des staatlich finanzierten Wiederaufbaus im Triveneto und, wie noch in Kap. 15 zu sehen sein wird, des Wiederaufbaus in ganz Italien nach dem Zweiten Weltkrieg obliegt die technische Durchführung entweder dem Architekten oder dem Commissariato des Bauministeriums. In jedem der genannten Sonderfälle übt die staatliche Baubehörde eine kontrollierende Tätigkeit aus.
Weiterführend zu den *fabbricerie*: Savaldi 1934.

[39] Bei der Frage des „tali e quali" handelt es sich in diesem Fall nicht um eine stilistische Entscheidung, vielmehr um eine Auslegung des Gesetzes, das für die Bewilligung stattlicher Baugelder die Wiederherstellung des Vorkriegszustands vorschreibt. Dies wird allerdings in der Praxis vom Commissariato anders gehandhabt, da ansonsten den mit wachsenden Bevölkerungszahlen konfrontierten Gemeinden des Triveneto Nachteile aus einer zu kleinen Kirche erwachsen. Im Gesetz vom 10. Dezember 1922 (Nr. 1722) wird dieser demografische Aspekt dem Willen Giuriatis entsprechend berücksichtigt. Darüber hinaus trägt die *Opera* dafür Sorge, dass eventuelle stilistische Unklarheiten am Vorgängerbau nicht in den neuen Bau übernommen werden, so dass das Gesetz letztlich im Spannungsfeld der „Wiederherstellung" („ripristino") und der theologischen Kohärenz von Stil und Ausstattung interpretiert wird.

[40] vgl. ADPN, Giovanni Costantini, Mappe Opera Soccorso Chiese : Corrispondenza degli anni 1928-1937 (nicht inventarisiert), Protokoll der Sitzung vom 19. Dezember 1922 im *Ministero dei LL.PP.*

[41] Diese Zahl umfasst alle Arten von Kirchen, von der Pfarrkirche (parrocchiale) bis zur übergeordneten Vikariatskirche (vicariale) sowie Heiligtümer und Kapellen, von denen 46 Kirchen als Pfarrkirchen ausgewiesen sind. Diese und die folgenden Daten zur Bestandsaufnahme basieren auf Befragungen, die die *Opera* in den Jahren 1919 und 1920 unter den Diözesen des Triveneto durchgeführt hat, die ihrerseits der *Opera* eigene Statistiken zukommen lassen. Im Abschlussbericht vom Januar 1927 nennt Giovanni Costantini die wohl zuverlässigere Zahl von 184 *ex novo* errichteten Kirchen. Gleichwohl müssen alle Angaben als Näherungswerte verstanden werden, da die Erhebung aufgrund der unterschiedlichen Disziplin der betroffenen Institutionen nicht immer lückenlos funktioniert; ferner gilt es zu bedenken, dass es sich um ein ehemaliges Kriegsgebiet in unmittelbarer Nachkriegszeit handelt, einschließlich der daraus resultierenden strukturellen Probleme.
vgl. Opera di Soccorso o.J. und Relazione 1927, S. 9.

[42] Giovanni Costantini gelingt es, den Staat darauf zu verpflichten, die Kosten für die Herstellung und den Transport der Glocken zu übernehmen sowie die von Österreich-Ungarn geraubten Glocken falls möglich zurückzubringen. Dadurch vermag die *Opera* dank einer minutiösen Bestandsaufnahme in den acht Jahren ihres Bestehens mit 7.500 Glocken einen Großteil des Bedarfs zu decken. Für die Beschaffung der notwendigen Ausstattungsgegenstände ist vor allem das von der Gräfin Persico geleitete Gremium der Damen zuständig. Diesem gelingt es, in ganz Italien eine kollektive Anstrengung zu entfachen, die in Solidarität mit den betroffenen Gemeinden im Nordosten Italiens eine beträchtliche Zahl an Ausstattungsgegenständen aufbringt.
vgl. Relazione 1927, S. 11f. Weiteren Einblick in die Aktivität der *Opera* geben die zwischen 1918 und 1927 erscheinenden, heute allerdings nur noch teilweise erhaltenen, Rundschreiben (*circolari*) der *Opera*.

[43] Das Engagement für den Wiederaufbau der Kirchen geht sogar so weit, dass selbst in den USA (auf Betreiben des Priesters Oreste Pantalini) eine Sektion der *Opera di Soccorso* gegründet wird, um bei den amerikanischen Katholiken für die Solidarität mit den Menschen des Triveneto zu werben.
vgl. Deville 1920, S. 68.

[44] Luigi Sette berichtet, dass der Wiederaufbau der Kirchen unmittelbar durch die lokalen Baubehörden in Absprache mit der *Opera* bewerkstelligt wird. Die Entwürfe werden meistens von regionalen Architekten erarbeitet und in der Regel sowohl von den staatlichen Baubehörden als auch von der *Opera* und der Bauaufsicht des Patriarchats genehmigt.
vgl. Sette 1923, S. 144f.

[45] vgl. Opera di Soccorso 1920a, S. 11.
Das Urteil der künstlerischen Kommission ist für die Inanspruchnahme von Geldern der *Opera* verpflichtend.

[46] vgl. Relazione 1927, S. 15.
Chimenton gibt für die Diözese Treviso an, dass die künstlerische Kommission der *Opera* von den letztlich 33 (diese Zahl stimmt nicht mit jener aus dem Abschlussbericht von 1927 überein, dürfte aber gleichwohl zuverlässiger sein) neu zu errichtenden Kirchen annähernd zwei Drittel mit der Genehmigung der *Opera* durchgeführt werden. Zwar sind die Statistiken Chimentons teilweise irreführend, dennoch wird darin deutlich, dass die *Opera* in nahezu allen Fällen konsultiert, demnach aber in etwa einem von drei Fällen ihren Empfehlungen nicht entsprochen und damit auf deren Unterstützung verzichtet wird.
vgl. Chimenton 1930.

[47] La Fontaine 1927, S. 20.
dt. „Tatsächlich war sich die Regierung gelegentlich unsicher und blieb deshalb untätig oder zog Genehmigungen zurück. Mons. Costantini aber [...] klärte die staatlichen Autoritäten auf [...]: und so wurden nachteilige Beschlüsse rückgängig gemacht und durch nützli-

chere ersetzt: so dass die *Opera* [...] an jenen Punkt gelangen konnte, an dem sie heute steht."

[48] Chimenton hat eine Vielzahl an Veröffentlichungen hinterlassen, die sowohl die Aktivität der *Opera* als auch die der relativ selbstständig agierenden Diözesankommission von Treviso dokumentieren, wie zum Beispiel eine monografischen Reihe, die einzelne entlang des Piave realisierte Kirchenbauten vorstellt. Darin zeigt sich auch das generelle Anliegen der *Opera*, die eigene Arbeit durch Veröffentlichungen, Vorträge und Ausstellungen der Öffentlichkeit zu vermitteln und so für den Wiederaufbau der Kirchen zu werben.
vgl. das bereits zitierte Chimenton 1930 sowie Chimenton 1928.

[49] Relazione 1927, S. 9f.
dt. „Die neuen Kirchen […] sind schöne Kirchen, reich an andächtiger Stimmung, tiefgründig und künstlerisch wie liturgisch streng in ihrer reinen architektonischen Linie".
Es muss aber bemerkt werden, dass die Bevölkerungsentwicklung jener Jahre in Frankreich einen leichten Rückgang verzeichnet, wohingegen in Italien ein deutlicher Anstieg zu registrieren ist: vgl. Pletsch, Alfred: Frankreich : mit 45 Tabellen. Darmstadt 2003, S. 103. Im Staatsarchiv von Treviso finden sich überdies zahlreiche Dokumente die eine relativ hohe Nachfrage nach Vergrößerung einzelner Pfarrkirchen bereits für die Zeit vor dem ersten Weltkrieg ausweisen: ASTV, Prefettura di Treviso 1911-1949, Serie II, b. 62, 68, 69, 71 und 74, hier sind entsprechende Unterlagen des Genio Civile zu den Genehmigungsverfahren von sieben Kirchenbauprojekte der Jahre 1908-15 in der Provinz Treviso enthalten.

[50] Cirilli ist überdies Direktor des *Ufficio Belle Art*i der Region Julisch-Venetien und seit 1926 Direktor der venezianischen Architekturschule, Marangoni Dombaumeister von San Marco in Venedig und Torres ist seit 1918 mit dem Tempio Votivo am Lido in Venedig beschäftigt und steht in engem Kontakt mit Costantini und La Fontaine.

[51] vgl. Relazione 1927, S. 10.

[52] Zum Revival des mittelalterlichen Ideals siehe insbesondere den Katalog der von der *Opera* gemeinsam mit der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* 1920 in Venedig veranstalteten Ausstellung christlicher Kunst: vgl. Mostra d'arte sacra 1920

[53] Deville 1920, S. 65.
dt. „Man muss selbst an der Front gewesen sein, um zu sehen, wie sehr die dortige Bevölkerung ihre Kirchen liebt, [...] – alle kommen darüber überein [...], dass es eine Frage italienischer Vaterlandsliebe ist, die Kirchen des Triveneto schnellstmöglich wieder aufzubauen, da sie für die dortige Bevölkerung einen ganz offensichtlich essenziellen Bestandteil ihres Zusammenlebens darstellen."

[54] vgl. Costantini 1913, S. 193-204.

[55] vgl. Zanella 2002, S. 74.

[56] Bei Betrachtung der in der Diözese Treviso realisierten Kirchen lässt sich ein Übergang vom reproduzierten Renaissancestil zu einem allgemein differenzierteren Historismus erkennen, der zwar noch lange nicht die notwendige Erneuerung bringt, aber in Anbetracht des erst anfänglichen Diskussionsstandes und der in katholischen Kreisen immer noch vorherrschenden Modernekepsis durchaus als zeit-gemäß (sic!) betrachtet werden kann. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung lässt sich demnach in folgender Einschätzung Chimentons ermessen: „fummo classificati un po' ribelli" („wir wurden als ein wenig rebellisch angesehen").
Chimenton 1930, S. 36f.

[57] vgl. Sette 1923, S. 143f.
Chimenton gibt in einer Veröffentlichung aus dem Jahr 1930 genaue Rechenschaft über den Wiederaufbau der Kirchen in der Diözese Treviso: Chimenton 1930. Für die übrigen Diözesen gibt es kein vergleichbares dokumentarisches Werk. In der Diözese Treviso leben zu Beginn der 1920er Jahre etwa 500.000 Katholiken in einem Gebiet, das doppelt so groß ist wie der heutige Landkreis Karlsruhe. Über den Wiederaufbau der Kirchen in der Diözese Trient vermittelt Luigi Sette in einem zeitgenössischen Artikel einen Eindruck: Ders.: Rassegna d'arte 1919-1922. In: Studi Trentini, IV, 2. Trimester, 1923, S. 140-148.

[58] Sette 1923, S. 145.
dt. „konservativen Geist".

[59] Zum Kirchenbau des *Novecento* in Mailand und der Lombardei vgl. Kap. 8. Zu den Architekten s. Anhang 2 ‚Personen'.

[60] vgl. Chimenton 1930, S. 34.

[61] Chimenton 1930, S. 36.
dt. „man wollte keine monotone, wenngleich schöne, Einheitlichkeit; sondern vielmehr die Eleganz der Vielfalt. Der Renaissancestil, der noch vor dem Krieg dominierte, wurde mit den vielfältigsten Stilen ersetzt, die vom Frühchristentum, über den Basilikastil des venezianischen Lagunengebiets, die Romanik, den Byzantinismus und die Gotik bis zur radikalsten Moderne reichen" [Eine radikale Moderne im eigentlichen Sinne lässt sich unter den Kirchen des Wiederaufbaus wahrlich nicht ausfindig machen; für Chimenton mag, wie für viele seiner Zeitgenossen, die Verwendung des Stahlbetons ausgereicht haben, um eine Kirche als radikal modern zu bezeichnen: so spricht Chimenton auf S. 40 vom Beton als einem „niederträchtigen Material einer von Geschwindigkeit und Hässlichkeit charakterisierten Gegenwart"].

[62] vgl. Costantini 1918, S. 33-44.

[63] Der Ausschreibungstext wird im März 1918 in der ‚Arte Cristiana' veröffentlicht: Costantini 1918a, S. 44.

dt. „wir müssen dennoch daran denken, etwas Neues und Modernes zu schaffen, das an die jetzige Zeit erinnert".

[64] Für die Kirchen im Trentino-Südtirol und im Karst wird der zur Genüge vorhandene Kalkstein empfohlen, während für die Kirchen entlang des oberen Piave die Verwendung der im Flussbett vorhandenen Kieselsteine und am unteren Piave der Ziegelstein der örtlichen Ziegelhütten angeraten wird.
vgl. Costantini 1918a, S. 44 (Fußnote).

[65] Costantini 1918a, S. 44.
dt. „essenziellen und konstruktiven Schönheit".

[66] Der Modernebegriff wird in klerikalen Kreisen analog zum theologischen Konzept der Moderne verwendet. Modernität wird lediglich im Sinne einer sich ‚anders als vorher' artikulierenden ‚Erneuerung' begrüßt – eine Erneuerung also, die sich innerhalb der engen Bahnen katholischer Intransigenz bewegt; modern im Sinne einer der geistigen und kulturellen Moderne der Neuzeit entsprechenden Erneuerung, also beispielsweise Dekadentismus, Positivismus etc., wird als für die Integrität des Katholizismus gefährlich erachtet (man denke nur an den Antimodernisteneid Pius X.).

[67] vgl. hierzu die in Kap. 5 dargelegte Debatte.

[68] vgl. Arte Cristiana 1920a, S. 65. Neben der allgemeinen Reputation der beiden erfahrenen Architekten könnte auch die Präsenz von D'Aronco und Arpesani im Direktorium der *Opera* ein Grund für diese Auszeichnung des ansonsten in der Debatte um christliche Architektur eher negativ konnotierten Liberty gewesen sein. In der Folge findet die Architektur des Liberty dementsprechend keinen bahnbrechenden Eingang in die Kirchenneubauten des Triveneto.

[69] Beide Veranstaltungen werden von der lokalen Sektion der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* organisiert. Es werden, wie Arpesani 1922 verdeutlicht, neue Impulse und instruierende Beispiele für die Sakralkunst erwartet, die sich im Bereich der Architektur in zeitgemäßen Kirchenentwürfen ausdrücken sollen, die aber weder der Formen noch der Tendenzen oder technischen Errungenschaften wegen, sondern vielmehr als Räume spiritueller Sammlung und Interpretation religiöser Themen überzeugen mögen.
vgl. Arpesani 1922, S. 100-104.

[70] vgl. Mostra d'arte sacra 1920.
Dieselbe Kommission hat offenbar auch die Ergebnisse des Ideenwettbewerbs beurteilt.

[71] Arte Cristiana 1920a, S. 69.
dt. „einheitlich und organisch".

[72] vgl. Torres, Giuseppe: Il concorso per il Duomo di Monfalcone. In: Architettura e Arti decorative, 3.1923-24/1, S. 40-46. Nur sechs Jahre später sind bekanntlich neben Costantini auch Marangoni, Caronti und Guido Cirilli im Wettbewerb für die Kathedrale der neugegründeten Diözese La Spezia involviert. Ein Anlass, bei dem Benigni und Leoni erneut mit einem gemeinsamen Entwurf Sympathien auf sich ziehen können, bevor man sich, möglicherweise auf Drängen Ojettis, zu Gunsten der Entwürfe von Vaccaro und Daneri entscheidet (vgl. Kap. 10.2.4).

[73] vgl. Costantini 1918, S. 33-44.

[74] Eine zusammenhängende Dokumentation der Sitzungsprotokolle der *Opera di Soccorso* ist bis heute nicht auffindbar, obwohl Giovanni Costantini in einem Brief vom 21. Mai 1928 an den Kardinal La Fontaine ausdrücklich die Gründung eines Dokumentationszentrums der *Opera di Soccorso* am Seminar des Patriarchats wünscht, um so für die Nachwelt die Wiederaufbauarbeit der Kirche im Triveneto zu belegen (ADPN, Giovanni Costantini, Mappe Opera Soccorso Chiese : Corrispondenza degli anni 1928-1937 (nicht inventarisiert), Brief von Giovanni Costantini an La Fontaine vom 21. Mai o.J. (1928?)). Die in den Veröffentlichungen Chimentons vorhandenen zahlreichen, die Diözese Treviso betreffenden Passagen aus den Sitzungsprotokollen vermitteln gleichwohl einen Eindruck von der Praxis des Wiederaufbaus und sind bis heute deren zuverlässigsten Quellen.
vgl. Chimenton 1928a; Chimenton 1929; Chimenton 1930 sowie zahlreiche monografische Publikationen über die wiederaufgebauten Kirchen: Chimenton 1923; Chimenton 1923a; Ders.: La chiesa dei SS. Fosca e Maurizio in Roncadelle. Vedelago 1924; Chimenton 1925; Chimenton 1925a; Chimenton 1926; Chimenton 1926a; Chimenton 1928b; Chimenton 1929a; Chimenton 1931; Chimenton 1934; Chimenton 1935; Chimenton 1950.

[75] Einen vorläufigen Eindruck von den städtebaulichen Veränderungen im Territorium entlang des Piave gibt folgende Publikation der Wiederaufbaubehörde: Commissariato riparazioni 1924.

[76] 1919 wird hierzu in Treviso unter dem Vorsitz von Vincenzo Gallina eine eigene Diözesankommission eingerichtet, der neben einigen Geistlichen auch die lokal anerkannten Architekten Antonio Beni (1866-1941) und Luigi Candiani (1888-1993) angehören. Gallina nimmt dabei als bischöflicher Beauftragter für den Wiederaufbau der Kirchen entlang des Piave die Rolle des Bindegliedes zwischen den Bauherren (Pfarrern und *fabbricerie*) und dem staatlichen Kommissariat für den Wiederaufbau ein: vgl. Chimenton 1929 und Commissariato riparazioni 1924.

[77] Die vom ursprünglichen Stil abweichenden Neubauten identifiziert Chimenton mit den Kirchen in Musile, Chiesanuova, San Donà, Noventa, Campobernardo, Ponte di Piave, Negrisia, Spresiano, Monastier, Arcade, Cornuda und Candelù, während die Kirchen in Cusignana, Visnadello, Onigo, Pederobba und Fagarè identisch wieder aufgebaut worden sind. Zu Letzterer sei angemerkt, dass Cabiati und Ferrazza einen Entwurf vorgelegt hatten, der ähnliche Bezüge zum späteren *No-*

vecento Milanese herstellt, wie die Kirche in Ponte di Piave. Der Entwurf wird allerdings abgelehnt und stattdessen eine Rekonstruktion aus der Feder Antonio Benis realisiert, der seinerseits Mitglied der Kommission ist. Ein Umstand der vermuten lässt, dass die Kommission absolut unzufrieden mit dem Entwurf der Mailänder Architekten einen Entwurf *ex officio* (Beni) erarbeiten lässt.
vgl. hierzu: Chimenton 1928a.

[78] Insbesondere für die Architekturgeschichte des Veneto, der Heimat Palladios, gilt, dass die Tradition palladianischer Architektur drei Jahrhunderte durchwirkt und stets neben anderen stilistischen Entwicklungen präsent bleibt, so dass es sich hier und von hier ausgehend für den ganzen Triveneto vielmehr um eine palladianische Tradition als eine neoklassizistische Tendenz handelt, die letztlich hier den Stil der meisten Kirchenbauten am Vorabend des Ersten Weltkrieges und aufgrund der konservativen Haltung der *Opera* auch nach dem Wiederaufbau bestimmt.
vgl. auch Kirk 2005 I, S. 83ff.

[79] Der Rückgriff auf die Gotik ist im Italien der ersten beiden Dekaden des 20. Jh. kein Einzelfall, sondern vielmehr Ausdruck einer hartnäckigen stilistischen Kontinuitätslinie, die von den prominentesten Beispielen ‚postumer Gotik' der zweiten Hälfte des 19. Jh. – in Mailand, Florenz und Neapel werden die Fassaden der unvollendeten gotischen Dome fertiggestellt und für die Kirche San Petronio in Bologna und die Ausgestaltung der Basilica del Santo in Padua aufsehenerregende Wettbewerbe ausgeschrieben – bis an die Grenzen des Liberty reicht, wo beispielsweise Gino Coppedè mit dem Castello Mackenzie (1897-1907) in Genua die florentinische Gotik des Palazzo Vecchio als Teil eines geradezu pittoresken Stilgemenges exaltiert. Hinzu kommt die in einigen Beispielen von der Neogotik geprägte Erschließung der venetischen Campagna, in deren Zusammenhang beispielsweise Neubauten wie die Villa Papadopoli in San Paolo di Piave hervortreten, so dass der gotische Rekurs beim Wiederaufbau der Kirchen des Triveneto eingebettet ist in die nach wie vor historisierende Tendenz der italienischen Architektur.
vgl. hierzu weiterführend: u.a. Patetta 2008; Mozzoni/Santini 2008; Quintavalle 2000; Bossaglia/Terraroli 1989 und Bellicini 1983. Der Begriff der ‚postumen Gotik' bezeichnet die seit dem Ende des Mittelalters besonders im Sakralbau nachlebenden gotischen Tendenzen. Meist gehen diese einher mit der verspäteten Vollendung gotischer Bauwerke. Durch das Aufkommen der Neogotik erhalten sie zudem neuen Auftrieb. (S. 353)

[80] Zu Boitos Wirken in Venedig, wo er mit dem Palazzo Cavalli-Franchetti eine Musterbau venezianischer Neogotik schafft, siehe Romanelli 1972, S. 25-48 und Romanelli 1990.

[81] Es sei hier noch einmal an die positive Resonanz erinnert, die Arpesanis Santa-Croce-Kirche in Mailand in katholischen Kulturkreisen erfährt.

[82] An dieser Stelle sei zu dem für Kirchenbauten immer interessanten Aspekt der Kirchtürme bemerkt, dass sie im Fall der im Triveneto wiederaufgebauten Kirchen oftmals zeitversetzt und teilweise von anderen Architekten – manchmal gar unter veränderten stilistischen Gesichtspunkten, von der dazugehörigen Kirche sichtlich abweichend – realisiert werden. Kirchtürme sind in einer Zeit, da man sich hinsichtlich der Ausgaben beschränken muss, eine für das theologische Konzept des Kirchenbaus zwar unablässiges aber letztlich zweitrangiges Element. Die Kontroversen, die sich über den Stil der Kirchtürme hier aufgetan haben, sollen nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein; es sei aber so viel bemerkt, dass auch hier die Bandbreite von der venezianischen Gotik bis zur lombardischen Romanik reicht und die Debatte in den Kommissionen sich analog zu jenen der Kirchenbauten verhält, was mitunter dazu führt, dass Kirche und Campanile stilistisch im Widerspruch zueinander stehen.

[83] Pfammatter 1996, S. 36.

[84] vgl. Kap.10.3.

[85] Del Giudice beginnt 1910 seine Laufbahn 22-jährig mit einem Ausstellungsbeitrag in der Ca' Pesaro und wird nach dem Krieg zunächst Mitarbeiter im Büro Torres. Dem in der Ca' Pesaro versammelten Milieu der venezianischen Sezession gehört auch sein späterer Schwager, der Künstler Guido Cadorin (1892-1972) an, der Del Giudice bei vielen Projekten, insbesondere aber bei dessen Entwurf für die Kathedrale in La Spezia, flankieren wird. Cadorins Vater Vincenzo ist Mitglied im *Consiglio direttivo* der *Opera di Soccorso*. Trotz beider Architekten Begegnung mit dem Jugendstil weist nur Del Giudices Werk dezidiert sezessionistische Züge auf; in Torres Arbeit bleibt der eklektische Impetus vorherrschend.

[86] vgl. Chimenton 1930, S. 105f. In der ‚Arte Cristiana' werden im Zusammenhang mit der 1920 in Venedig stattfindenden Ausstellung drei nicht weiter zugeordnete Entwürfe Del Giudices abgedruckt. Es liegt nahe, dass es sich um Beiträge zum Ideenwettbewerb und Varianten für Candelù handelt. Gleichwohl zeigen die Zeichnungen eine an der Sezession orientierte Formsuche und es verwundert nicht, wenn die Kommission der *Opera* mit Blick auf einen Vorentwurf von unangebrachten slawischen und russischen Einflüssen spricht (vgl. Bilder). Die tatsächlich realisierte Kirche zeigt hiervon kaum mehr als die konkaven Giebelseiten. Die mit Marmor verkleidete Fassade ist mit auffälligen, viereckigen Reliefs dekoriert, die unter anderem an die Pieve dei Santi Giovanni ed Ermolao in Calci erinnern; der mit sichtbar belassenem Ziegelstein gemauerte Kirchturm trägt wesentlich romanischere Züge und

steht im Kontrast zum ansonsten weiß verputzten, an der Fassade mit Pilastern gegliederten, Kirchengebäude. vgl. Chimenton 1930, S. 105f und weiterführend Chimenton 1925.

[87] Zur palladianischen Architekturtradition bemerkt Chimenton folgendes: „La maggior parte, forse, di tutte le chiese della vasta campagna trevigiana, erano state costruite nel settecento, in uno stile semiclassico, il quale pareva quivi doppiamente autorizzato, cioè per la tradizione palladiana da un canto, e per il neoclassicismo dall'altro. Il quale in un paese, come il Veneto, così già predisposto dalla anzidetta tradizione, doveva facilmente atticchire preludendo all'ottocento e allo stile impero, e prosperando intanto amichevolmente associate a discrete sopravvivenze barocche."
Chimenton 1930, S. 33.
dt. „Der wahrscheinlich größte Teil der Kirchen der weiten trevisanischen Landschaft wurde im 18. Jh. in semiklassischem Stil erbaut, der hier doppelt berechtigt schien: zum einen aufgrund der palladianischen Tradition, zum anderen aufgrund des Neoklassizismus, der, in einer Region wie dem Veneto, wo bereits besagte palladianische Tradition herrschte, leicht Anklang finden konnte und sich so als Präludium zum Ottocento und Empire-Stil [Anm.: napoleonische Zeit] mit noch leichten barocken Beeinflussungen verbreiten konnte."

[88] Adam, Adolf: Wo sich Gottes Volk versammelt. Gestalt und Symbolik des Kirchenbaus. Freiburg i. Br. 1984, S. 67.

[89] vgl. Chimenton 1941, S. 9-13.

[90] vgl. Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia (Kap. 10), eine Serie von Wettbewerben in der Diözese Messina (Kap. 11), Großspenden für den Bau des Tempio Votivo am Lido in Venedig (vgl. Kap. 6.2) etc.

[91] Der italienische Ausdruck *tiburio* ist ein bislang im Deutschen kaum bekannter Ausdruck. Seinen Ursprung hat der Begriff *tiburio* im lateinischen Ausdruck *tiburium*, der laut Treccani vermutlich eine Alternation des Begriffs *ciborium* ist. Jedenfalls sind die beiden Bauteile *tiburio* und Ziborium wesensverwandt (s.u.), so dass die Annahme plausibel erscheint. Baugeschichtlich handelt es sich beim *tiburio* um ein nachantikes Bauglied, das zunächst in der frühchristlichen und byzantinischen Sakralarchitektur entwickelt worden ist und hauptsächlich in Italien beheimatet ist. Im weitesten Sinne könnte man im Deutschen sagen, dass es sich beim *tiburio* um eine besondere Art des Vierungsturms handelt. Da es ihn allerdings auch ohne Vierung gibt, hinkt dieser deutsche Begriff. In Italien wird der *tiburio* als ein Bauteil definiert, das eine Kuppel umfasst bzw. umfängt, um diese zu schützen. Allerdings geht der *tiburio* über eine bloße Ummantelung oder Eindeckung hinaus. Vielmehr ist er ein konstruktiv eigenständiger Aufbau, der sich nicht auf der Kuppel abstützt. Diese konstruktive Eigenständigkeit ist das wesentliche Merkmal eines *tiburio*. Im Grundriss kann er sowohl rund als auch polygonal sein, als Baukörper indes zylindrisch, kubisch oder prismatisch. Für gewöhnlich ist der *tiburio* mit einem geneigten Dach gedeckt und mit einer Laterne bekrönt. Als Beispiele für einen *tiburio* gelten vor allem der turmartige Kuppelüberbau des Klosters Chiaravalle in Mailand sowie der doppelstöckige *tiburio* von S. Maria delle Grazie in Mailand. Weitere historische Vorbilder bieten S. Maria presso San Celso und Sant'Ambrogio in Mailand, Albertis SS. Annunziata sowie das Baptisterium in Florenz, aber auch S. Vitale in Ravenna sowie S. Costanza und Sant'Ivo della Sapienza in Rom. Am weitesten verbreitet ist diese Form des Aufbaus in der lombardischen Romanik und den von ihr inspirierten Kirchenbauten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wobei das ursprünglich gemauerte Bauteil im frühen 20. Jahrhundert häufig mit Beton nachempfunden wird.
vgl. Tiburio 2012; Dardano 1982, Bd. 2, S. 2174 (Stichwort ‚tiburio') und Toman 2007, S. 450 (Stichwort 'Vierung').

[92] vgl. Kap. 7 und 8.4.

[93] Chimenton 1941, S. 13.
dt. „gesunden, zeitgemäßen Sakralarchitektur".

[94] vgl. Kap. 11.

[95] vgl. Chimenton 1939, S. 374: Es ist hier von 100.000 Lire die Rede, die das Regime zum Bau der Kirche beiträgt. Man vergleiche dazu die 2 Mio. Lire die vom Regime Jahre zuvor für den Tempio Votivo am Lido in Venedig bereit gestellt werden. Offenbar liegt der Grund für das Engagement in dem besonderen Umstand begründet, dass die Kirche Maria Siegerin geweiht wird, um an den Sieg an der einst hier verlaufenden Piave-Front zu erinnern, so dass diese Kirche offenbar als Teil des faschistischen Erinnerungskultes verstanden wird.

[96] Chimenton 1939, S. 374.
dt. „All' diese Elemente, die den liturgischen Vorschriften vollständig entsprechen, sind entsprechend dem Geist einer neuen Einfachheit entworfen, die die ganze Kirche beherrscht."

[97] Zum *Novecento Milanese* hat Annegret Burg eine grundlegende Untersuchung vorgelegt: Burg 1992.

[98] vgl. Piacentini 1921b, S. 284-297

[99] Costantini 1918b, S. 110.

[100] vgl. Torres 1921, S. 111. Vollständig heißt es, dass sie zwar ein hohes Gespür für die Religiosität des Sakralbaus besitzen, allerdings noch nicht reif genug sind.

[101] Zur den Anfängen des Mailänder Polytechnikums gibt folgender Ausstellungskatalog einen Überblick: vgl. Il Politecnico di Milano 1981.

[102] Es zeigt sich hierin aber auch die grundsätzliche Dynamik der Architektur am Anfang des 20. Jh. die sich aus der Konfrontation von Kontinuität und Bruch mit der Vergangenheit ergibt. Auf der einen Seite steht die

Auseinandersetzung mit Fragen der Funktion und Technik, auf der anderen die Frage nach der richtigen Inspirationsquelle, dem richtigen Ansatz aus dem Baukasten der Architekturgeschichte. Es ist dies eine Dialektik, die auch den Topos der faschistischen Architekturdebatte stellen und analog die Modernisierung des Kirchenbaus erheblich konditionieren wird, zumal sich auch der Katholizismus einer fundamentalen Konfrontation über Tradition und Neuzeit ausgesetzt sieht. Der gesamtgesellschaftliche, politische und kulturelle Transformationsprozess, den Aufklärung und Revolution in Gang gesetzt haben, spiegelt sich für die Architektur insbesondere in der Neudefinition und Neuordnung des Berufsstandes und der Architektenausbildung sowie in der stilistischen und konzeptionellen Debatte um die Architektur der Zukunft wieder. Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza treten als junge Absolventen und Kriegsveteranen genau in dieser Phase in das Berufsleben ein und ihre Präferenz für den historischen Bezug wird innerhalb des modernen Architekturdiskurses in Italien, zumindest zeitweise, einen der Hauptwege neben anderen markieren.

[103] Bezeichnenderweise befindet sich ihr Büro in der gleichen Straße (Via Sant'Orsola) wie die Büros ihrer Kollegen Muzio, De Finetti, Fiocchi, Lancia und Ponti. Der enge intellektuelle Austausch ist somit auch durch räumliche Nähe begünstigt. Zum Phänomen der Synergie der Novecento-Architekten vgl. Bona 2004, S. 138-141.

[104] Die Mailänder *Associazione* tritt 1926 die Nachfolge der aufgelösten *Federazione degli Architetti* an und besteht aus illustren Architekten, Malern, Bildhauern, Kunsthistorikern, Archäologen und Kunstkritikern. Bei der Reform der Architektenausbildung und des Berufsstandes wird sie ebenso wie die römische *Associazione* eine wichtige Rolle spielen, bevor sie mit der Gleichschaltung der Architekten im faschistischen Architektensyndikat zum Kulturzirkel degradiert wird. Emblematisch für die Positionierung der *Associazione* hinsichtlich des Umgangs mit dem Baubestand ist der *unisono* mit Ojetti und Sarfatti vertretene Widerstand gegen die in den 1920er und 1930er Jahren debattierte Vervollständigung des Palazzo del Capitaniato in Vicenza (Palladio), wobei man sich grundsätzlich für den Erhalt und die Würdigung historische Bausubstanz ausspricht, zugleich aber jegliche Form der Verfälschung historischer Zusammenhänge, selbst unter dem Aspekt der Komplettierung unvollendeter Bauwerke, ablehnt.
vgl. Bona 2004, S. 131ff.

[105] Es sei noch einmal daran erinnert, wie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vor allem unter dem Wirken Piacentinis, Calza Binis und Giovannonis an einer Reform der Architektenausbildung gearbeitet wird, bei der auch die Erforschung der Stadt als Reflexion urbaner Veränderungsprozesse als neue Disziplin zunehmend Eingang in Diskurs, Lehre und Praxis findet. Der 1927 ausgetragene städtebauliche Wettbewerb für einen Masterplan, der die neuzeitliche Expansion Mailands regeln soll, ist in dieser Hinsicht ein erster bedeutender Prüfstein. Insbesondere der mit dem zweiten Platz bedachte Beitrag des Club degli Urbanisti (Forma Urbis Mediolani) offenbart die ambitionierte Anstrengung eines modernen Planungskollektivs, durch eine von der Stadtbaukunst-Lehre Camillo Sittes beeinflusste künstlerische Interpretation städtebaulicher Prozesse, die Aufwertung der städtischen Primärelemente (Monumente) mit den Bedürfnissen einer zeitgemäßen Infrastruktur zu vereinbaren.

[106] An den Kunstakademien sind Spezialkurse für die Ausbildung zum Architekturzeichner eingerichtet, während an den Polytechnika vornehmlich Ingenieure ausgebildet werden. Eine Verschmelzung beider Studien wird erst allmählich zur Gründung spezialisierter Architekturschulen auf der Grundlage einer breiteren Architektenausbildung führen: den Scuole Superiori di Architettura (vgl. Kapitel 4.2).

[107] Für eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der für die Ausbildung der Architekten und Ingenieure herausgegebenen Lehr- und Handbücher siehe Barucci 1984 und Assirelli 1982. Exemplarisch erwähnt seien die einflussreichen Veröffentlichungen von Camillo Boito (I principi del disegno e gli stili dell'ornamento. Mailand 1882) und Alfredo Melani (Architettura italiana antica e moderna. Mailand 1884), insb. aber die 1906 von dem Ingenieur Daniele Donghi unter dem Titel ‚Manuale dell'architetto' besorgte Übersetzung der 1884 in Berlin erschienenen ‚Baukunde des Architekten'.

[108] Zur Zeichnung als Entwurfswerkzeug im Rahmen der Ausbildung am Polytechnikum und deren Einfluss auf die Bildung der Architekten Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza s. Zanella 2002, S. 15-18.

[109] vgl. Boito, Camillo: Della architettura della nuova Italia. In: La Nuova Antologia, 19.1872/April, S. 755-773.

[110] vgl. Boito 1872, S. 755-773 und hieraus weiterführend von Boito zitierte Grundlagenwerke zum Studium insbesondere der romanischen Architektur als Grundlage eines neuen nationalen, italienischen Stiles: Osten, Friedrich: Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert. Darmstadt 1845; De Dartein, Fernand: Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. 2 Bände. Paris 1865-82; Rohault De Fleury, Georges: La Toscane au Moyen Âge : lettres sur l'architecture civile et militaire en 1400. 2 Bände. Paris 1874; Schulz, Heinrich Wilhelm: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. 4 Bände. Dresden 1860; Grüner, Lewis: The Terra Cotta Architecture of North Italy. London 1867; Runge, Ludwig: Beiträge zur Backstein-Architektur Italiens. Berlin 1853; Hoffstadt, Friedrich

und Friedrich Lange: Gothisches ABC-Buch. Frankfurt a.M. 1840 und v.a. Èugène Viollet-le-Ducs erfolgreiches Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Paris 1856.

[111] vgl. lt. Zanella (2002): Cattaneo, Raffaele: L'architettura in Italia : dal secolo VI al Mille circa. Venedig 1888; Rivoira, Giovanni Teresio: Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe. 2 Bände. Rom 1901-1907; Bertaux, Emile: L' art dans l'Italie meridionale : de la fin de l'Empire Romain a la conquete de Charles d'Anjou. Paris 1903; Brehier, Louis: Le chiese romaniche. Rom 1908 und Ders.: Le chiese gotiche. Rom 1908; Gabelentz, Hans von der: Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter : ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Straßburg 1907 und Porter, Arthur Kingsley: Lombard architecture. 4 Bände. New Haven 1915-17. Für die religiöse Architektur insb. Desiderius Lenz' ‚Zur Ästhetik der Beuroner Schule' (Wien 1898), unter kunsthandwerklichem Gesichtspunkt die Werke der Begründer der Arts-and-Crafts-Bewegung William Morris und John Ruskin (vgl hierzu auch Gothic Revival) sowie hinsichtlich einer stilpsychologischen Deutung der Kunstgeschichte Wilhelm Worringers ‚Abstraktion und Einfühlung' (München 1908) und ‚Formprobleme der Gotik' (München 1911).

[112] Zanella 2002, S. 18-21.

dt. "Quelle der Entwurfsplanung".

[113] An dieser Stelle sei noch einmal an die 1903 gegebene Konstitution zur Erneuerung der Kirchenmusik (Tra le sollecitudini) erinnert, die den gregorianischen Gesang wiederbelebt und das ursprüngliche Prinzip der Tätigen Teilnahme für die Liturgie empfiehlt.

[114] vgl. Kapitel 5.

[115] Für eine fokussierte Untersuchung des Piave als immanenten Bestandteil italienischer Identität und dessen im Ersten Weltkrieg entstandenen Mythos vom schicksalhaften Fluss der Nation verweise ich auf Minniti 2002.

[116] Cabiati stammt aus der lombardischen Region Brianza, diese wird von Paolo Favole als besonders fromme Region beschrieben, in der der religiöse Kult besonders gepflegt und es überdies zwischen 1920 und 1940 aufgrund zahlreicher ‚Eigengewächse' sogar mehr Priester als Bürgermeister bzw. Podestà gibt. Darüber hinaus ist sie die Heimat Achille Rattis, des späteren Pius XI. Im Gegensatz zu Alpago Novello ist für Cabiati allerdings keine besonders ausgeprägte Frömmigkeit belegt, was diese aber nicht ausschließt. Jedenfalls wendet sich Cabiati schon früh dem Kirchenbau zu und das Thema wird ihn sein ganzes Werk hindurch begleiten.
vgl. Favole 1991, S. 104f.

[117] Es sind dies vor allem ein 1920 von Ferrazza in der ‚Arte Cristiana' veröffentlichter Entwurf Cabiatis für eine Kirche ohne Ort, bei der er sich für einen neoromanischen Stil entscheidet, der ebenso einen Vorgeschmack auf seine späteren Werke gibt wie die Verwendung des Ziegelsteins und das Thema des mit ionischen Säulen bestandenen Pronaos. Des weiteren die von Ferrazza und Cabiati entworfene Kirche Sacro Cuore in Marani di Ala di Trento (1914-22), je ein Entwurf für eine Bergkapelle ohne Ort (Ferrazza/Cabiati 1915 und Cabiati 1920), eine privat finanzierte Kirche in Lanzo d'Intelvi (1920) und eine Kirche in Mendola (Ferrazza 1920) sowie einige kleinere Studien ohne Ortsbezug.
vgl. hierzu: Ferrazza 1920, S. 55; Wenter-Marini 1922-23, S. 382f. und Polvara 1921, S. 188.

[118] Die neu zu erbauenden Kirchen (Diözesen Treviso und Vittorio Veneto: Fontigo) werden in der Hauptsache von Ottavio Cabiati entworfen, die beiden Renovierungen im Trentino hingegen von Ferrazza. Letztgenannter ist am Entwurf für Fagarè beteiligt, Alpago Novello hingegen in Moriago. Als Mitarbeiter figuriert in den meisten Dokumenten der trevisanische Ingenieur Gian Battista Schiratti, in einigen Fällen wird auch Celestino Valz Brenta genannt. Als Quelle konnte, neben den zeitgenössischen Publikationen (insbesondere Chimentons) und dem Bestand zur *Opera di Soccorso* im Archiv des Patriarchats, vor allem der Nachlass der Architektengemeinschaft Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza im Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) der Universität Parma zum Studium herangezogen werden. Der Nachlass stammt aus den Händen der Familie Alpago Novello; alle drei Architekten bleiben einander ihr Leben lang verbunden und arbeiten sowohl untereinander als auch mit Externen in wechselnden Konstellationen zusammen sowie eingeständig. Die engste Zusammenarbeit lässt sich für die Zeit von 1919 bis 1935 ausmachen, da Guido Ferrazza Mitte der 1930er Jahre nach Eritrea auswandert. Die geschäftsführende Leitung des Büros dürfte in der Hauptsache Alberto Alpago Novello obliegen haben, der auch bei den Projekten am Piave die Koordination mit den Bauherren übernimmt; in der Folge betätigt er sich hauptsächlich stadtplanerisch. Cabiati hingegen weist eine besonders starke Aktivität bei architektonischen und städtebaulichen Gestaltung der Brianza, während Ferrazza seinen Schwerpunkt zunehmend auf die afrikanischen Kolonien verlegt zumal er dort in den 1930er Jahren als Mittelsmann bei zahlreichen Projekten des Büros fungiert.

[119] Namhafte Vertreter sind der in Wien ausgebildete Ettore Sottsass senior und Giorgio Wenter-Marini, der in München studiert hat. Entsprechend sind in ihren Arbeiten durchaus florale Elemente zu erkennen, wenngleich man, politisch korrekt, bemüht ist, Bezüge zum deutschsprachigen Raum zu kaschieren: „nessun elemento tedesco venne assunto da loro" („kein deutsches Element wurde von ihnen verwendet").

vgl. Wenter-Marini 1922-23, S. 377-390, hier von S. 389 zitiert.

[120] Augusto Sezanne wird mit den Worten „cerca di farlo italiano" („mach' es so, dass es italienisch ist") nach Rovereto gerufen, um ein programmatisches Zeichen gegen die habsburgische Monarchie zu setzen. Das Ergebnis ist die nach venezianischen Vorbildern dekorativ umgestaltete Fassade und eine typische Arkade im neu geschaffenen Eingangsbereich.
vgl. Perer, Corona: Quando l'architettura serve al regime. o.J.: Perer 2010.

[121] Zum Kirchenbau der ersten Nachkriegszeit im Trentino sei noch einmal auf das Zeugnis Luigi Settes verwiesen: Sette 1923, S. 140-148.

[122] vgl. Janssens 1913, S. 161-184. Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza sind, wie schon gezeigt, sowohl Teil der bürgerlichen als auch der katholischen Kulturszene Mailands. Aus verschiedenen Bezügen und Äußerungen und nicht zuletzt aus der Tatsache, dass Ferrazza eine Zeit lang als Redakteur der ‚Arte Cristiana' arbeitet, kann abgeleitet werden, dass die drei Architekten auch regelmäßige Leser der von Costantini gegründeten Zeitschrift und folglich mit der Debatte um die Erneuerung der Kirchenbauarchitektur vertraut sind.

[123] Der Giebel der Kirche in Praso erinnert mit seiner geschwungenen Form und den seitlichen Obelisken an das Haus in der Via Randaccio (1924-25) von Gio Ponti und Emilio Lancia oder die Villa Brigatti in Castello di Carvico (1927) von Michele Marelli und Tomaso Buzzi, also an Elemente mailändisch-lombardischer Bautradition (Abb. 185/186).
vgl. Burg 1991, S. 58f. und 68f.

[124] vgl. CSAC Università degli Studi Parma. Sezione Progetto, Fondo Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Mappe A. Alpago Novello – O. Cabiati, Chiesa e campanile di Ponte di Piave (Treviso), 1921. Enthält Zeichnungen, Schriftverkehr und Dokumentationen.

[125] Der Vorgängerbau und insbesondere dessen spärliche Überbleibsel erscheinen den Architekten von nicht erhaltenswerter Qualität und insgesamt aufgrund zahlreicher Umbauten zu sehr verzerrt und verfälscht. Hinzu kommt, dass sie der Auffassung sind, die verhältnismäßig beengte Platzsituation habe der einstigen Kirche einen Teil der ihr gebührenden Würde beraubt, die nun dem Neubau durch eine angemessene stilistische Entscheidung wieder gegeben werden solle.
vgl. CSAC Università degli Studi Parma. Sezione Progetto, Fondo Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Mappe A. Alpago Novello – O. Cabiati, Chiesa e campanile di Ponte di Piave (Treviso), 1921, Inventarnr. B023501P: Relazione sul progetto per la nuova chiesa da erigere a Ponte di Piave.

[126] Das kleine Fenster unter dem Giebel wird dabei in den höchsten Rundbogen des Frieses eingepasst.

[127] Die Kommission plädiert für einen der Dachneigung angepassten und einheitlichen Verlauf des Rundbogenfrieses.

[128] Gleichwohl handelt es sich um eine Vermischung romanischer, gotischer und sezessionistischer Elemente, die so im Veneto keinerlei Tradition hat. In ihren Erläuterungen vom 5. Februar 1921 erklären die Architekten, dass der vorgelegte Portalentwurf nicht definitiv sei.

[129] CSAC Università degli Studi Parma. Sezione Progetto, Fondo Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Mappe A. Alpago Novello – O. Cabiati, Chiesa e campanile di Ponte di Piave (Treviso), 1921, Inventarnr. B023501P: Brief vom 5. Februar 1921.
dt. "Wir erkennen die Richtigkeit der Bemerkung an, wonach die Unterteilung der Fassade mithilfe von Lisenen in vielen lombardischen Kirchen anzutreffen ist: es ist ferner möglich, dass die früheste Verbreitung dieses Motives ebenfalls in der Lombardei ebenso zu suchen ist, wie der eigentliche Ursprung unserer damaligen Architektur; wenngleich es das bemerkenswerte Beispiel der Fassade und des Campanile des Domes in Torcello gibt. Wie dem aber auch sei, wir haben es für angemessen erachtet, das Motiv der Lisenen in Ponte di Piave auch deshalb anzuwenden, weil es in zahlreichen zeitgenössischen Bauwerken des Veneto vorzufinden ist und es überdies bis zum Aufkommen des spitzbögigen Stils auch hier hartnäckigen Bestand hat."

[130] Bei der vorübergehend als Kaserne genutzten Kirche San Francesco in Treviso wird das Büro die Restaurierung übernehmen und sich in diesem Zusammenhang über zwei Jahrzehnte (1921-42) eingehend mit der trevisanischen Architektur des Mittelalters beschäftigen, so dass die hier gewonnenen Erkenntnisse sicherlich in die Entwürfe der Architekten für Ponte di Piave und die der verwandten Projekte in Moriago und Fagarè eingeflossen sind und ihre stilistische Argumentation stützen. Die Kritik der Kommission erscheint auch vor diesem Hintergrund vielmehr ideologisch denn stilistisch begründet.

[131] Am 2. März 1921 zeigt sich die Kommission weitestgehend zufrieden. Ihre Kritik konzentriert sich nunmehr auf Fragen der Proportionierung, die formal prägenden Elemente, insb. aber das neue Portal, stoßen offenbar auf Zuspruch. Nach einem weiteren Treffen mit den Architekten erteilt die Kommission am 19. Juli 1921 ihre Zustimmung und ebnet damit den Weg des Projekts hinsichtlich der Anerkennung durch den Commissariato für den Wiederaufbau.
vgl. CSAC Università degli Studi Parma. Sezione Progetto, Fondo Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Mappe A. Alpago Novello – O. Cabiati, Chiesa e campanile di Ponte di Piave (Treviso), 1921, Inventarnr. B023501P: Brief vom 2. März und Protokoll vom 19. Juli 1921.

[132] vgl. CSAC Università degli Studi Parma. Sezione Progetto, Fondo Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Mappe A. Alpago Novello – O. Cabiati, Chiesa e campanile di Ponte di Piave (Treviso), 1921, Inventarnr. B023501P: Brief vom 5. Februar 1921.

[133] Der Vollständigkeit wegen sei hier noch aus einer abschließenden Baubeschreibung der Architekten vom 18. Oktober 1924 ergänzt: Die beiden unmittelbar seitlich an das Presbyterium anschließenden Räume sind von den Architekten für die Nutzung als Kindergarten vorgesehen, über diesen befinden sich zwei schmale Sängerkanzeln; an den rechts gelegenen Raum schließt dabei eine zweiräumige Sakristei an. Die einschiffige Kirche, sie ist 30 m lang und 14 m breit, wird gegenüber dem Vorgängerbau um 14 m zurückversetzt errichtet, um so den Vorplatz zu vergrößern und der Kirche eine bessere Wirkung zu verleihen. Die Apsis sowie die Seitenkapellen sind ebenso wie das Kirchenschiff mit Dachziegeln gedeckt. Es wird Wert auf eine schlichte Ausführung und die möglichst unverkleidete Verwendung einfacher Baumaterialien gelegt, um den mittelalterlichen Charakter der Kirche zu betonen. Die Architekten unterstreichen, dass man damit keine Imitation vergangener Stile, sondern das Wiederaufleben architektonischer Charakteristika beabsichtige, die nach ihrem Dafürhalten geeignet seien, das christliche Gotteshaus gültig zu interpretieren: „ricostruire possibilmente l'austerità serena che ancor oggi emana daglie difici cristiani dell'età di mezzo." (um "jenen Eindruck der heiteren Strenge wiederherzustellen, der noch heute von den christlichen Gebäuden des Mittelalters ausstrahlt."). Der Sockel aus istrischem Kalksandstein hat eine Höhe von 3,80 m und nimmt vier eingelassene quadratische mit griechischen Kreuzen dekorierte Gedenktafeln auf, die mit je einem Couplet die Geschichte der Kirche von Ponte di Piave skizzieren. Der Eingang liegt 1,20 m über dem Boden und wird über acht Stufen erschlossen. Der äußerste Bogen des Stufenportals besteht aus abwechselnd roten und weißen Steinen (veronesischer Brokatello und istrischer Kalksandstein). Der innere Bogen wird hingegen von einem Feston umrankt, der von fünf gegenständlich dekorierten Scheiben aus wertvollem Marmor unterbrochen wird. Der einschiffige Innenraum wird über acht große seitliche Rundbogenfenster und vier kleinere Fenster in der Fassade belichtet. Es gibt einen frontalen Haupteingang und auf beiden Seiten je einen kleineren Seiteneingang. Das Innere ist mit Ausnahme der sichtbar belassenen Bögen weiß verputzt und mit einer flachen, als farbenkräftiges Firmament gestalteten Kassettendecke nach oben hin abgeschlossen. Die Höhe der staatlichen Ausgaben für die neue Kirche wird von den Architekten mit 640.000 Lire beziffert, zu denen nicht näher benannten private Spenden für die Ausstattung hinzukommen. Die Bauarbeiten werden von einer lokalen Baukooperative durchgeführt. Der 37 m hohe Kirchturm wird auf die Gestaltung der Kirche abgestimmt, allerdings aus statischen Gründen mit Stahlbeton konstruiert und anschließend mit Ziegelstein verkleidet.
Für diesen werden weitere 100.000 Lire als Kosten angegeben.
vgl. CSAC Università degli Studi Parma. Sezione Progetto, Fondo Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Mappe A. Alpago Novello – O. Cabiati, Chiesa e campanile di Ponte di Piave (Treviso), 1921, Inventarnr. B023501P: Ponte di Piave. Descrizione dei nuovi edifici sacri, 18. Oktober 1924. Das Dokument wird von Chimenton in dessen Monografie exakt zitiert: vgl. Chimenton 1926a, S. 172-176.

[134] Chimenton 1926a, S. 171f.
dt. "Um den neuen Gebäuden eine zuvor unbekannte religiöse Prägung zu verleihen griff man, ohne sich allzu sehr vom künstlerischen Zeitgeist und der zeitgenössischen Kultur zu entfernen, auf die fortschrittlichste römische Kunst zurück, um deren Klarheit und Festigkeit mit dem neuen künstlerischen Geist zu verbinden und durch das Einfügen der christlicher Symbolik die Dekoration zu erneuern."

[135] Aus dem Nachlass der Architekten sind hierzu Skizzen einer weit gewagteren aber nicht realisierten Zentralbauvariante überliefert, die eine Kirche mit großen rechteckigen Glasflächen und eine durchaus expressive Fassadengeometrie erkennen lassen.

[136] Aus den Unterlagen des Archivs des CSAC geht lediglich hervor, dass beide Kirchen zeitgleich zwischen 1920 und 1926 entworfen und gebaut worden sind. Die wechselseitige Einflussnahme auf die unterschiedlichen Projekte des Büros im Veneto liegen jedoch auf der Hand.

[137] Das Projekt wird parallel zu jenen in Ponte di Piave und Moriago bearbeitet und in seiner ersten Fassung zusammen mit diesen 1920 in Venedig bei der von *Società* und *Opera* organisierten Ausstellung und später in Mailand (1921 und 1922) gezeigt.
vgl. Polvara 1921, S. 187-190; Mezzanotte 1922, S. 162-164 und Mezzanotte 1921-22, S. 298-304.

[138] vgl. Chimenton 1930, S. 123f.

[139] Mezzanotte 1922, S. 162.
dt. „So zeigen Cabiati, Alpago Novello, Ferrazza […] ihr vielfältiges und mitunter geniales Werk".
Gino Damerini zählt zu diesen noch Giuseppe Torres und Silvio Lorenzetti hinzu.

[140] Mezzanotte 1922, S. 164.
dt. "die Architektur, insbesondere die Sakralarchitektur, hat heute noch nicht ihren Weg gefunden".

[141] Symbolisch hierfür steht der Anspruch auf die istrische Stadt Fiume (Rijeka) und das von D'Annunzio inszenierte Spektakel um dessen Besetzung. Interessant ist, dass der Initiator der *Opera*, Celso Costantini, den

seit den gemeinsamen Tagen in Aquileia eine Freundschaft mit D'Annunzio verbindet, zum Apostolischen Nuntius in Fiume ernannt wird.

[142] Pietro La Fontaine wird nach dem Krieg für seinen Patriotismus in einer für Venedig und ganz Italien schwierigen Zeit mit einer militärischen Verdienstmedaille ausgezeichnet. Aufgrund seiner stets manifesten Vaterlandsliebe verbunden mit seinem charismatischen Wesen, seinem großen Einfluss auf die Bevölkerung und seinem Engagement für den Wiederaufbau des Triveneto genießt er auch bei den neuen faschistischen Machthabern große Anerkennung.
vgl. ASPVE, Fondo Curia patriarcale di Venezia, subfondo: Sezione moderna, serie: Patriarchi, sottoserie: Patriarca Pietro La Fontaine, b. 1 (Patriarchi. La Fontaine, bibliografia, diari manoscritti, bolle, lettere di nomina et conclave 1922", 1915 feb 28 - 1922 feb 10, con documenti dal 2 marzo 1886): Brief vom 3. März 1919 des Marineministers Alberto Del Bono an den Patriarchen von Venedig Pietro La Fontaine.

[143] Auf das Pestgelübde von 1576 geht Palladios Redentore-Kirche auf der Insel Giudecca zurück; Baldassare Longhenas Barockkirche Santa Maria della Salute hingegen auf das Gelübde von 1631.

[144] Pietro La Fontaine zit.n. Patriarcato di Venezia 1939, S. 11. Die 1939 von der Opera per la erezione del Tempio Votivo veröffentlichte ‚Relazione' gibt eine detaillierte Zusammenfassung des gesamten Entwicklungsprozesses zur Errichtung des Tempio Votivo und dient neben den Dokumenten des Nachlasses von Giuseppe Torres als Hauptquelle für die Untersuchung des Tempio. Die ‚Relazione' gliedert sich in zwei Teile, die die Zeiträume 1917-1927 (1927 veröffentlicht) und 1928-1935 umfassen sowie eine Schlussbetrachtung aus dem Jahre 1936.
dt. „Oh können wir nicht etwas Vergleichbares tun? Am Lido wird, da die Bevölkerung so groß geworden ist, ein Tempel benötigt: aber ein Tempel der der Traditionen Venedigs würdig ist."

[145] Zur Chronologie des Gelübdes vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 9-15. Zum Wirken Pietro La Fontaines: Musolino 1988.

[146] Patriarcato di Venezia 1939, S. 10.
dt. „Der Vater betete für seine Kinder, die Kinder beteten für ihren Vater, und der einzige Bezug jener Einheit der Gebete war: Maria." Die seit dem Ende des vierten Kreuzzuges (1204) in San Marco aufbewahrte Ikone der siegbringenden Madonna (Nikopoia), ist das Bildnis auf das die betende Bevölkerung Venedigs in jenen Tagen, unter Anleitung La Fontaines, ihre Hoffnungen projiziert.

[147] Die Vorgaben lassen sich heute nicht mehr eindeutig benennen. Als Anhaltspunkte können der in den Homilien immer wiederkehrende Bezug La Fontaines auf die Salute-Kirche sowie dessen expliziter Wunsch nach zwei Nebenaltären dienen: demnach ein Altar, der dem Heiligen Bräutigam Mariens (Josef) geweiht als Totenkapelle der Gefallenen dienen soll und ein Altar, der dem Patron der Bedürftigen (Antonius von Padua) gewidmet wird. Damit impliziert der Patriarch einen runden Zentralbau. Des weiteren geht aus der 1939 veröffentlichten ‚Relazione' des Patriarchats hervor, dass der Rundbau-Entwurf Torres' vor allem aufgrund seiner Flexibilität überzeugt, die es ermöglicht je nach Anlass und Saison eine stark variierende Personenzahl im Gotteshaus zu versammeln. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass der Lido seit der Jahrhundertwende einen bemerkenswerten touristischen Aufschwung erfährt.
vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 14.

[148] Costantini 1919, S. 115.
dt. „Leider nimmt der Sakralbau zu unserer Zeit keine glückliche Entwicklung: mancher versuchte zwar etwas Neues, reichte aber letztlich Kirchenentwürfe ein, die vielmehr Ausstellungspavillons oder Fahrzeughallen ähneln; andere gaben Plagiate vergangener Meisterwerke; mit Vorliebe bezog man sich auf die Romanik und die Gotik und man erhielt eine Vielzahl von Kirchenentwürfen, die als miserable Ergebnisse einer künstlerisch-historischen Aufbereitung bar jener persönlichen Handschrift waren, die aus dem lebendigen Begreifen der Aufgabe und einer tief greifenden, intimen und bewussten Teilhabe am religiösen Leben und einer stets jungen und fruchtbaren Kirche erwächst."

[149] Paradoxerweise ist Costantini in seiner Eigenschaft als Vorsitzender der künstlerischen Kommission der *Opera* hauptverantwortlich für den konservativen kirchlichen Wiederaufbau des Triveneto, wohingegen er hinsichtlich des Tempio Votivo für mehr kreativen Wagemut plädiert. Dies mag zum einen mit dem unterschiedlichen Kontext (vgl. Kap. 6.1) und zum anderen mit dem persönlichen Wunsch des Patriarchen nach einem ‚frischen' Kirchenbau zusammenhängen.

[150] vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 15-17. Von dem basilikalen Entwurf sind heute weder in den Archiven noch in Publikationen Zeichnungen oder Beschreibungen zu finden. Es ließe sich aber mit gewisser Berechtigung vermuten, dass dieser dem zeitnah von Torres erarbeiteten neoromanischen Entwurf für die Kirche in Chiesanuova geähnelt haben könnte. Es wäre interessant zu wissen, ob Torres dem Problem eines basilikalen Kirchenbaus am Lido mit dem neomittelalterlichen oder dezidiert byzantinisch-venezianischen Vokabular oder mit der im Vergleich zu Chiesanuova untypischen Formensprache des ersten Rundbau-Entwurfs für den Tempio Votivo am Lido begegnet ist. Eine Vorstellung für den abgelehnten Tempio-Entwurf könnte aber auch der 1903/04 erarbeitete Entwurf für die Friedhofskirche in Mantua geben, die als Zentralbau über dem Grundriss eines griechischen Kreuzes eine überbordende Sak-

ralbauinterpretation der in der *Casa bizantina* angewandten Formensprache gibt und von Torres vielsagend als *Cappella bizantina* bezeichnet worden ist (Abb. 223). Der Vollständigkeit wegen muss erwähnt werden, dass es sich gemäß Archivdokumenten der Tochter Giuseppe Torres' um drei verschiedene Entwürfe gehandelt haben muss. Offiziell erwähnt werden aber nur zwei und nur vom Rundbau sind, wenngleich erst später datierende Zeichnungen überliefert (AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, subfondo: Giulia Torres, serie: Atti, fasc. 014: Dossier sulla vicenda del Tempio Votivo). Ferner darf nicht unterschlagen werden, dass Torres schon 1913 am Lido die Via Predelli bebaut und gemeinsam mit seinem Bruder Duilio einen Teil der Gartenstadt errichtet hat und daher das Terrain bestens kennt.
vgl. AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Elaborati grafici, sottoserie: Progetti, Progetto: Ricostruzione della chiesa di Chiesanuova : S. Donà di Piave; AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Elaborati grafici, sottoserie: Progetti, Unità archivistica: Miscellanea di disegni, Disegno: Cappella bizantina riduzione cappella centrale cimitero Mantova : prospetto und AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Elaborati grafici, sottoserie: Progetti, Progetto: Cimitero comunale di Mantova.

[151] Hinzu kommt, dass sich Giuseppe Torres, wohl beeinflusst vom väterlichen Bauunternehmen, immer wieder für die technischen Aspekte der Architektur begeistert. So versucht er zunächst die Serienproduktion dekorativer Elemente, bevor er gemeinsam mit seinem Bruder Duilio und mit Unterstützung des Betonunternehmens Ferrobéton in Reaktion auf das Erbeben, das 1908 Messina erschüttert, das Patent für ein aus runden Einzelkörpern bestehendes erdbebensicheres Haus erwirbt. Dessen kommerzielle Verwertung gelingt allerdings trotz großer Anstrengungen nicht.
vgl. AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Elaborati grafici, sottoserie: Progetti, Unità archivistica: Disegni per edifici rotondi asismici und ebd., Unità archivistica: Casa asismica in via San Filippo angolo corso Cavour a Messina. Enthalten sind die typologischen Studien für Kindergärten, Ställe, Wohnhäuser etc. und die Entwürfe des patentierten *Sistema Torres*.

[152] Es handelt sich hier um eine neoromanische Variation, die beispielsweise mit dem rautenartigen Verlegemuster des sichtbaren Ziegelsteins auch ein Motiv des Dogenpalastes aufgreift. Markant sind außerdem der ädikulaartige Eingang sowie dessen Flankierung mit Zwerggalerien und der untypische Anschluss der Taufkapelle an der linken Ecke der Fassade. Der bewusste Gebrauch tradierter Form- und Raumelemente und deren dimensionale wie funktionale Neukomposition kennzeichnen die architektonische Suche Giuseppe Torres' im Bereich des Sakralbaus.

[153] vgl. Zucconi 2001, S. 15f. Für die Entwurfsdokumentation: AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Elaborati grafici, sottoserie: Progetti, Progetto: Casa bizantina in rio del Gaffaro.

[154] vgl. AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Elaborati grafici, sottoserie: Progetti, Progetto: Villa Tretti a Bevadoro.

[155] Zucconi spricht hier von „processo di semplificazione" (Vereinfachungsprozess). Zucconi 2001, S. 19.

[156] vgl. Torres 1908, S. 50f. Es handelt sich hier um eine vollständig Giuseppe Torres gewidmete monografische Ausgabe der Zeitschrift, die das damalige Renommee des Architekten erahnen lässt. Auf der gleichen Linie wie die beiden Häuserstudien realisiert Torres 1911-15 im Rahmen eines IACP-Projekts mehrere einfache Wohnhäuser in der Gartenstadt am Lido.

[157] vgl. AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Elaborati grafici, sottoserie: Progetti, Progetto: Garage Marcon a Mestre.

[158] Giuseppe Torres besucht unmittelbar nach dem Erdbeben die Trümmerfelder und beobachtet dabei, dass vor allem runde Bauten wie Apsiden und Türme das Erdbeben unbeschadet überstanden haben, woraus er einen Vorteil runder Bauten ableitet.
vgl. Domenichini 2001a, S. 35.

[159] Dazu muss noch erwähnt werden, dass Torres ab einem gewissen Zeitpunkt in den Bannkreis der Theosophischen Gesellschaft Venedigs gerät und sich überdies in vielen Schriften und Diskussionen mit der Theosophie beschäftigt und 1920 unter dem Pseudonym ‚Jeft Sertor' ein Buch über die Zusammenhänge von Theosophie, Architektur und Kunstgewerbe veröffentlicht. Des weiteren ergeben sich, so Domenichini, aus dem Kreise der Gesellschaft zahlreiche Kontakte zu späteren Bauherren.
vgl. Sertor 1920; damit verbunden einige Notizen und Skizzen in: AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Atti, fasc. I dieci principi; vgl. außerdem: Domenichini 2001a, S. 36ff.

[160] Zur Kirche in Sigliano s. auch P. M. 1928-29, S. 127-139. Dort wird die sorgfältig gearbeitete, mit Findlingen gemauerte Kirche als rustikale Synthese romanischer und byzantinischer Elemente sowie als gelungene Volumenkomposition gelobt (S. 139). Der Typus des Rundbaus in Sigliano lässt sich hingegen auf sichtlich ältere Vorbilder zurückführen. Sein Entwurf ist in dieser Hinsicht besonders reich an Bezügen und zwar vor allem zu den bereits angeführten frühchristlichen Kirchen Santa Costanza und Santo Stefano Rotondo in Rom sowie San Vitale in Ravenna, aber auch zu mittelalterlichen Beispielen wie dem Baptisterium von San Giovanni in Vigolo Marchese und der Rotunde von San Tomè in Almenno San Bartolomeo (Abb. 215-222). Die Kirche in Sigliano wirkt dabei geradezu wie eine um die

Funktionen einer Pfarrkirche erweiterte Adaption des Baptisteriums in Almenno. Der Zentralbautypus beschäftigt Torres, wenngleich über eckigem Grundriss, schon beim Entwurf der neoromanischen Kirche für den Friedhof in Mantua (1903/04), die allerdings noch nicht die Klarheit der Kirche in Sigliano aufweist.
Zur italienischen Rundbautradition siehe weiterführend: Volta, Valentino (Hg.): Rotonde d'Italia: analisi tipologica della pianta centrale. Mailand 2008 und für eine detaillierte Untersuchung und Einordnung der Kirche Santa Costanza: vgl. Rasch/Arbeiter 2007.

[161] vgl. Zucconi 2001, S. 26.

[162] vgl. Ojetti 1933a.

[163] Dieser wird von Ojetti als in sich unstimmig abgeurteilt. vgl. Ojetti 1934.

[164] Il Sabaudo ist das offizielle Organ der Comunità Monarchica. Deren Auflösung im Jahre 1927 fällt zusammen mit einem Einbruch in der Tätigkeit Torres', die bis an dessen Lebensende anhält. Im gleichen Jahr wird der repressive Apparat des Regimes verstärkt, das Sondertribunal für Verbrechen gegen den Staat und die Geheimpolizei OVRA gegründet. Es liegt nahe, dass Torres als Vertreter beziehungsweise Mitglied eines zum Faschismus konkurrierenden Milieus ausgebremst worden ist.

[165] Wie langjährig vertraute Bauherren nach und nach ihre Aufträge zurückziehen ist in den Unterlagen des Archivs ebenso dokumentiert wie die darüber in Briefen von Torres geäußerte Perplexität.
vgl. beispielsweise Die Briefwechsel mit verschiedenen Auftraggebern in: AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Atti, fasc. A. Arena und AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, serie: Atti, fasc. Dalle Ore Valdagno. Die Angelegenheit des Tempio hat die Tochter Giulia Torres versucht zu dokumentieren: AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, subfondo: Giulia Torres, serie: Atti, fasc. 014: Dossier sulla vicenda del Tempio Votivo. Dieses Dossier veranschaulicht die zeitlebens von Giulia Torres unternommenen Versuche, die vermeintlich in Frage gestellte Urheberschaft ihres Vaters durchzusetzen. Dabei scheut sie auch nicht, Piacentini und andere Größen der faschistischen Architekturepoche als Zeugen zu bemühen.

[166] Costantini 1919, S. 104.
dt. „in Venedig sagten allen guten Venezianer: Es ist Maria, die die Unseren stärkt und die Anstrengungen der Feinde vereitelt [...] Jetzt, drei Jahre [nach dem Gelübde], müssen wir sagen, dass Maria das Gelöbnis tatsächlich angenommen und Venedig errettet hat."
Am 27. Februar 1918 berichten die Zeitungen, dass nach mehr als achtstündigem Bombardement und mehr als 300 über Venedig abgeworfenen Bomben kein Bewohner zu Schaden gekommen sei, worin sich für die Gläubigen bereits das gütliche Eingreifen Mariens manifestiert (sog. *incursione delle 'otto ore'*). Im Zeitraum zwischen dem 24. Mai 1915 und 27. September 1918 werden 36 Bombardierungen mit mehr als 1380 Bombenabwürfen über Venedig gezählt, von denen kein Stadtteil unberührt bleibt und denen selbst einige Kirchen zum Opfer fallen (u.a. die Scalzi-Kirche und San Marco).
vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 27.

[167] Patriarcato di Venezia 1939, S. 28.
dt. „Über unseren Lagunen hat Maria schon seit jeher ihre schützende Hand, ihren Mantel als ihren Kindern Sicherheit spendenden Schirm ausgebreitet, weil Maria Venedig liebte und liebt; und die Venezianer werden, so wie sie es auch in der Vergangenheit immer getan haben, zeigen, wie sehr sie Maria lieben."

[168] vgl. hierzu Pecorai/Pecorai 2007, S. 408-479.

[169] Dieses Grundstück befindet sich nahe dem Istituto La Fontaine an der Nordseite der Einmündung des Canale Quattro Fontane. Es ist allerdings nicht vom San-Marco-Becken aus einsehbar, da es in einer Achse mit der Insel San Lazzaro liegt.

[170] vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 28.

[171] Eine Rückrechnung dieses Betrags ist aufgrund der starken Inflationsschwankungen sehr schwierig, es lässt sich aber festhalten, dass für den Tempio Votivo ein Betrag zur Verfügung steht, der etwa zehn Mal höher ist, als der, den man für den Bau der Kirche in Ponte di Piave benötigt hat, somit anscheinend über ausreichende Geldmittel verfügt. Dass sich das Regime beziehungsweise der *Duce* an der Finanzierung kirchlicher Bauprojekte beteiligt ist offenbar nicht unüblich. So wird beispielsweise in einem Brief der *Scuola Nazionale di Restauro* an den Sekretär der Mailänder Diözesankommission Vincenzo Negri eine Spende des „Capo del Governo" [Mussolini] für die Restaurierung zweier Kirchen und zweier religiöser Einrichtungen erwähnt.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 32 Miscellanea: Brief an Vincenzo Negri, 30. November 1936.

[172] Die freundschaftlichen Beziehungen bilden auch den Ausgangspunkt für Torres' erstes größeres Sakralbauprojekt, bei dem er 1917 mit der Innendekoration der Kirche des Klosters SS. Rosario in Bagnara Calabra betraut wird.
vgl. Domenichini 2001a, S. 40.

[173] Fantucci wird als künstlerischer Autodidakt beschrieben, der zunächst für die Eisenbahngesellschaft, später für das Fernmeldewesen arbeitet und währenddessen einen Universitätsabschluss in Physik erlangt und im Anschluss daran Ingenieurwesen studiert. 1911 wirkt er anlässlich der Ausstellung zur 50-Jahr-Feier des italienischen Einheitsstaates beim Bau des venetischen Pavillons mit. Während des Kriegs arbeitet er als Freiwilliger im Bereich der Militärtechnik. Unmittelbar nach dem Krieg tritt Fantucci als Ingenieur zahlreicher Bauten u.a. des Krankenhauses von S. Donà di Piave und des Istituto La Fontaine am Lido ebenso in Er-

scheinung, wie als Restaurator einiger alter Bauwerke in Venedig und dem Veneto und empfiehlt sich so als technischer Direktor beim Bau des Tempio Votivo. Wie noch zu sehen sein wird, erwächst hieraus ein Dualismus mit Giuseppe Torres, den der mittlerweile zum faschistischen Abgeordneten avancierte und spätere Senator Fantucci für sich entscheidet. In den Jahren 1928-35 und 1938/39 ist er überdies Stadtrat in Venedig.

[174] vgl. weiterführend Mosse 2002. Zur mythischen Funktionalisierung des Tempio als Gefallengrabmal hat Flora Saverino 2004 eine Abschlussarbeit an der Universität Ca' Foscari vorgelegt: vgl. Saverino, Flora: Il tempio votivo del Lido: monumento di fede e patriottismo. (Tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere, anno accademico 2004).

[175] Die neue Baukommission entspannt zunächst das Verhältnis von Architekt und Ingenieur, während die Propagandakommission das Spendenaufkommen vervielfachen kann (hierzu trägt sicherlich auch das neu geschaffene Bulletin ‚La Madonna di Lido' bei): U.a. werden nun alle Pfarreien Venedigs in die Finanzierung des Tempio eingebunden, um regelmäßigen Geldfluss zu gewährleisten. Zu den prominenten Geldgebern gehören neben Benedikt XV. auch große Banken, die ONC sowie die Königinmutter und der Patriarch selbst. Das Spendenaufkommen für den Bau der Kirche entwickelt sich für den Zeitraum 1917-35 wie folgt: 84.125 Lit. (1917); 15.073 (1918); 107.340 (1919); 86.025 (1920); 462.025 (1921); 315.367 (1922); 226.751 (1923); 289.424 (1924); 260.196 (1925); 491.108 (1926); 557.376 (1927); 365.794 (1928); 476.765 (1929); 735.052 (1930); 252.150 (1931); 158.666 (1932); 1.147.828 (1933); 1.171.480 (1934); 151.496 (1935).
vgl. Tabelle im Anhang von: Patriarcato di Venezia 1939.

[176] Nunmehr wird der Tempio auch städtebaulich als Teil eines Votiv-Triptychons verstanden: Redentore – Salute – Tempio. An der neuen Stelle wäre er dementsprechend die gesamte Riva degli Schiavoni entlang bis zur Spitze der Dogana sichtbar und stünde in Sichtachse mit der Piazzetta und der Salute-Kirche. Überdies befände sich das neue Grundstück in der Nähe der alten Pfarrei des Lido, so dass der neue Tempio, einmal fertiggestellt, im Herzen der Gemeinde stehen würde.

[177] Die bereits mehrmals zitierte ‚Relazione' (1939 vom Patriarchat veröffentlicht) dient als detailreiche Quelle für die Rekonstruktion des gesamten Bauprozesses einschließlich bürokratischer und formeller Akte: Patriarcato di Venezia 1939.

[178] Hinsichtlich der Verankerung des Tempio Votivo im kollektiven Mythos des siegreichen Italien und dessen Instrumentalisierung durch die Faschisten vermitteln die verschiedenen Reden der Minister ebenso einen Eindruck wie die Anwesenheit des Duca d'Aosta und des Königs.
vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 43-60.

[179] Patriarcato di Venezia 1939, S. 51.
dt. „Die faschistische Regierung ist bei diesem feierlichen Akt nicht aus formellen Gründen anwesend, sondern weil sie sich bewusst ist, dass sie es ist, die die im Namen einer falschen Freiheit unterdrückte Religionsfreiheit wieder vollständig hergestellt hat. Die faschistische Regierung möchte alle italienischen Traditionen wieder herstellen, und ist heute hier anwesend, weil Venedig eine alte Tradition erneuert, indem sie eine neue Votivkirche im gleichen Geiste wie einst jene der Salute und jene des Redentore errichtet."

[180] La Gazzetta di Venezia, 9. Dezember 1925.
dt. „die Waffen Italiens gingen in einem strahlenden Sieg wieder auf. Also sang es das Loblied und dankte seinem Gott und seiner Madonna", „Venedig möchte den Tempel des Sieges."

[181] Saverino, Flora: Il tempio votivo del Lido: monumento di fede e patriottismo. (Tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere, anno accademico 2004), S. 81. dt. „Aus einem Gebäude, das aus einem während des Krieges abgelegten Gelübde hervorgegangenen war und dazu bestimmt wurde, die religiösen Handlungen einer kontinuierlich wachsenden Gemeinde zu beherbergen, ergab sich ein wahrhaftiges Denkmal des Großen Krieges, das allen italienischen Gefallenen gewidmet sein sollte."

[182] vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 73f.

[183] Eine derartige Umwidmung erscheint nicht allzu überraschend, bedenkt man die vorangegangenen Ereignisse. Begünstigt wird der Vorgang von einem Beschluss des Regimes, demgemäß alle Gefallenen des Ersten Weltkrieges in eigens vorgesehene Ossuarien umgebettet werden müssen (Gesetz vom 4. Juni 1929, n. 1613). Saverino bewertet den Vorgang als ‚Verkauf' des Tempio an die Kriegsgräberfürsorge: Saverino, Flora: Il tempio votivo del Lido: monumento di fede e patriottismo. (Tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere, anno accademico 2004), S. 106.

[184] vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S 107f., 113 (Zitat) und 119.
dt. „die Krypta des Tempio offenbart sich als ein Monument [...] in dem sich der Kult um die gefallenen Helden in mystischer Weise mit einem darauf abgestimmten feierlichen religiösen Eindruck vereint." Die ‚Relazione' gibt des weiteren eine Aufstellung aller bestatteten Gefallenen und deren Verteilung auf die *loculi* des Ossuariums. Umfang und Zeremoniell der Feier belegen ebenso wie diese exakten Angaben den obsessiven Kult den man in jenen Jahren um die italienischen Gefallenen des Ersten Weltkrieges macht.

[185] In den Jahren 1931 und 1932 fällt das Spendenniveau auf ein Fünftel (gemessen am Aufkommen von 1930).

Eine Erklärung hierfür könnten die verzögerten Folgen der Weltwirtschaftskrise von 1929 geben, diese manifestieren sich erst in den Jahren 1931 und 1932 in vollem Umfang (vgl. Castronovo, Valerio: L'industria italiana dall'Ottocento a oggi. Mailand 2003, S. 192).

[186] vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 206.
La Fontaine ist überdies auch politisch aktiv: schon 1921 (*sic!*) versucht er mittels seiner Kontakte zu dem aus Venedig stammenden Abgeordneten des PNF Giovanni Giuriati ein Treffen Mussolinis mit dem Vorsitzenden der katholischen Partei PPI Luigi Sturzo zu arrangieren, um die Römisch Frage beizulegen.
vgl. Saverino, Flora: Il tempio votivo del Lido: monumento di fede e patriottismo. (Tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere, anno accademico 2004), S. 84.

[187] Es ist anzunehmen, dass es sich hier um den 1927 vorgelegten dritten, sogenannten definitiven Entwurf handelt, der der heutigen Erscheinung des Tempio am nächsten kommt. Wenn dem so ist, muss angenommen werden, dass aufgrund der inneren Dynamik der Führerschaft an der Baustelle dieser Entwurf hauptsächlich von Fantucci beeinflusst worden ist. Überdies manifestiert der Tempio mittlerweile eine stark reduzierte Formensprache, die in der vorliegenden Konsequenz im gesamten Werk Torres' ohne Beispiel ist, aber auch materiellen und finanziellen Zwängen geschuldet sein könnte. Gleichwohl figuriert weiterhin Torres als Architekt des Tempio.

[188] Am Anfang des Jahres ist lediglich ein Bauarbeiter auf der Baustelle beschäftigt, Mitte des Jahres sind es 40 und die Arbeiten gewinnen allmählich an Fahrt, so dass mit dem Bau der Oberkirche, dem eigentlichen Tempio, begonnen werden kann.
vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 223.

[189] vgl. ACS, PCM, Gabinetto, atti (1928-1930), fasc. 2.5.2893 und ACS, PCM, Gabinetto, atti (1937-1939), fasc. 2.5.2177.

[190] Der 1917 ersonnene Tempio stellt sich folglich in eine Reihe mit weiteren hervorragenden Kirchenbauwerken (Kathedrale La Spezia, kirchlicher Wiederaufbau in Messina, Cristo-Re-Kirche in Rom, SS. Pietro e Paolo anlässlich der E42), die im Zuge der Lateranverträge die Allianz von Kirche und Faschismus manifestieren sollen.

[191] Im Sommer 1934 kommt es in Venedig zum ersten Treffen Mussolinis mit Hitler, an dessen Ende der Führer die Gelegenheit für den Besuch der Biennale nutzt, während sich Mussolini an den Lido begibt, um die Baustelle des Tempio zu besichtigen.
vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 231-237.

[192] Patriarcato di Venezia 1939, S. 235.
dt. „Der suggestive Eindruck der in das gedämpfte Licht des großen, von den Veteranenverbänden gestifteten, Leuchters getauchten monumentalen Krypta berührt den Chef der Regierung, der seiner Eminenz umgehend seine Begeisterung ausdrückt."

[193] Hierauf wird bei der weiteren Untersuchung der Entwurfsstadien und des Projektes noch eingegangen werden.

[194] Patriarcato di Venezia 1939, S. 235.
dt. „Mussolini begibt sich zum Ausgang und bekundet dabei erneut [...] seine Zufriedenheit [...] indem er sein Interesse am zügigen Fortgang der Bauarbeiten untermauert".

[195] Mit diesen markanten Worten drückt der Senat seine Zustimmung zur Subventionierung der Tempio-Baustelle aus.
Patriarcato di Venezia 1939, S. 239.
dt. „Der Tempio Votivo, der nicht nur [...] im beständigen Gedenken an die göttliche Errettung Venedigs [...], sondern auch in Erinnerung an die große und tapfere Schar derer, die für die Verteidigung Venedigs gefallen sind errichtet wird, besitzt einen sehr hohen ethischen, religiösen und politischen Wert".

[196] Die lange Planungs- und Bauphase sowie der umfangreiche Archivbestand im Fondo Giuseppe Torres ermöglichen dabei eine außerordentlich genaue Rekonstruktion der Entwurfsentwicklung.

[197] Im Fondo Giuseppe Torres sind alle Zeichnungen aufbewahrt, die Giovanni Costantini im Juli 1919 in der ‚Arte Cristiana' veröffentlicht hat. Diese werden im Archiv auf das Jahr 1918 datiert, also befindet sich Torres noch in Florenz, weshalb er wohl nicht dem ersten Aufruf des Patriarchen (März/April 1917) folgen kann. Allerdings weist keine der aufbewahrten Zeichnungen ein Datum auf, das die Entstehung für 1918 belegen könnte, diese kann letztlich nur aus dem Kontext heraus erschlossen werden. So heißt es in der 1939 veröffentlichten ‚Relazione', dass Torres bereits kurz nach Bekanntwerden des Misserfolgs der ersten Ausschreibung („appena fu conosciuto in città questo risultato"), folglich Mitte 1917, seine Entwürfe einreicht.
Von Costantini belegt ist hingegen der 15. Juli 1919, an dem jener Entwurf für den Tempio genehmigt wird, der zufolge der inneren Chronologie des Nachlasses als erster von Torres überlieferter Entwurf gelten muss, dieser ist mit dem in der ‚Arte Cristiana' gezeigten identisch. Daraus ergibt sich, dass Torres Mitte 1917 den Entwurf eines runden Tempio Votivo („un abbozzo di Chiesa a forma rotonda") einreicht und diesen nach Zuspruch des Patriarchen zwischen 1917 und 1919 weiter ausarbeitet. Im Juli 1919 erfolgt die Genehmigung, im September die Grundsteinlegung auf dem ersten Grundstück (Walter-Bas-Schenkung). Nach zeitweiliger Unterbrechung wird 1924 eine eigenständige Variante, der sogenannte zweite Entwurf, wohl in Verbindung mit dem neuen Grundstück (ONC-Schenkung) vorgelegt. Im Dezember 1925 wird das Fundament am neuen Grundstück geweiht; 1927 (der

Sockel für die Oberkirche ist inzwischen gebaut) bringt Torres einen dritten, als definitiv bezeichneten Entwurf ein, dieser entspricht weitestgehend dem gebauten Zustand. vgl. Patriarcato di Venezia 1939, S. 16f und 78. Für die Chronologie siehe v.a. die entsprechenden Notizen in dem von der Tochter nachträglich angelegten Dossier: AP (Iuav), Fondo Giuseppe Torres : archivio, subfondo: Giulia Torres, serie: Atti, fasc. 014: Dossier sulla vicenda del Tempio Votivo.

[198] vgl. Hintzen-Bohlen, Brigitte: Rom. Köln 2000, S. 431 und weiterführend Hubertus, Günther: Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios Drittem Buch. In: Studi Bramanteschi : atti del congresso internazionale Milano, Urbino, Roma, 1970. Rom 1974, S. 483-501 + Tafeln. URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-12493 (05.08.2010).

[199] Als griechisches Vorbild antiker Rundbauten seien exemplarisch die Tholos von Delphi, das Philippeion in Olympia und die Tholos im Asklepieion in Epidauros genannt; römische Beispiele sind vor allem die Vesta-Tempel in Tivoli und Rom, sowie der wegen einer Inschrift mutmaßlich dem Hercules-Victor zugeschriebe Rundtempel im Forum Boarium ebenfalls in Rom (Abb. 246-250).

[200] Zudem das erste Mal überhaupt seit der Antike wieder aufgegriffen.
vgl. Henze, Anton: Rom und Latium : Kunstdenkmäler und Museen. Reclams Kunstführer Italien, 5. Stuttgart 1981, S. 259.

[201] Die 1919 in der ‚Arte Cristiana' veröffentlichte Vogelperspektive und das Foto vom Gipsmodell zeigen jedoch eine Variante, in der die Säulen zu schlanken Stützen vereinfacht, die einst ionisch anmutenden Kapitelle nun blockhaft gestaltet und die Interkolumnien mit gestalteten Fenstern geschlossen worden sind. Diese Ideen greift Torres später im dritten Entwurf wieder auf.

[202] Ein Motiv, das im Gipsmodell (1919) zwischen den Fenstern des Obergadens wiederholt wird (Abb, 241).

[203] vgl. Costantini 1919, S. 113. Nach späteren Angaben in der ‚Relazione' (S. 19) wird das Fassungsvermögen mit 1.500 bis 4.500 Personen beziffert.

[204] Es sei noch einmal an den Besuch Mussolinis im Juni 1934 erinnert.

[205] Aber auch andere Projekte, vor allem Piacentinis, werden opportunistisch *restyled*: Man beachte nur den Sprung vom Albergo Ambasciatori (1926) zur Piazza della Vittoria in Brescia oder die Unterschiede im Entwurfsprozess Piacentinis beim Palazzo di Giustizia in Mailand etc. Oder etwa bei Angiolo Mazzoni, der für den neuen Bahnhof von Venedig 1934 gleich sechs stilistisch verschiedene Entwürfe einreicht, den Wettbewerb aber trotzdem nicht gewinnt, nur um anschließend dank guter Kontakte den Auftrag dennoch zu erhalten, den er schließlich mit einem neuen, siebten und dezidiert modernen Entwurf ausführt (Quelle: Gespräch des Verfassers mit Riccardo Domenichini, Archivio Progetti des Iuav, am 15. April 2010). Sehr anschaulich für diesen Vorgang der Entwurfskonversion ist außerdem auch der Fall des Postpalazzos in Neapel, den Giuseppe Vaccaro unter Beibehalt des Typus in eine moderne Formensprache überführt und dadurch auch im Raumeindruck den aktuellen Tendenzen anpasst.
Zum Stilwechsel siehe Kap. 4.3.6; zur Kirche Cristo Re vgl. Kap. 9.3.

[206] Bekannte Beispiele sind der 1919 begonnene Tempio Votivo per la Pace (Sacro Cuore di Cristo Re) von Piacentini und die 1923 begonnene Sacro-Cuore-Immacolato-di-Maria-Kirche Brasinis in Rom. Beide Kirchen werden wie der Tempio unter anderen stilistischen Voraussetzungen begonnen. Die Kirche Brasinis bleibt dabei dem Stil der ersten Entwürfe treu, während der Tempio am Lido und die Kirche Piacentinis während des Baus mitunter radikale Modernisierungen erfahren (vgl. Kap. 9.3). Hinzu kommen der ursprünglich als Dom gedachte Gefallenentempel in Bassano del Grappa, der Tempio della Pace in Padua und der Tempio Ossario in Udine, die ihrerseits wie der Tempio am Lido zwar nicht als Gefallenenmahnmal begonnen, aber aus ideologischen und praktischen Gründen unter faschistischer Herrschaft in Ossuarien des Ersten Weltkrieges umgewidmet worden sind. Keine dieser Kirchen wird aber eine dem Tempio am Lido vergleichbare bedeutungsschwere Symbiose aus dem eigentlichen Entstehungsgrund und dem sukzessive hinzugetretenen Gefallenenkult der Faschisten eingehen, zumal nur die Umwandlung der Krypta in ein Ossuarium seine provisorische Fertigstellung überhaupt erst ermöglicht und das Gelübde doch in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Kriegsopfer steht.
Weiterführend: Mosse 2002; Carraro, Martina: La prima guerra mondiale: monumenti commemorativi e scenari urbani. In: Giuffrè 2007, S. 349-355 und Asbahs/Steinacher 2009, S. 239-258.

[207] Ojetti 1933a.
dt. „Torres hat in seiner monumental gelungenen Ansicht zwischen den Bögen hohe schlanke Stützen angebracht, die je eine Nische bilden und überdies mit Skulpturen bekrönt sind, deren konstruktive Notwendigkeit sich nicht erschließt und deren dekorativer Effekt nicht gefällt."

[208] vgl. hierzu auch: Bucciarelli, Piergiacomo: Architettura sacra in Germania degli anni Venti: tra rinnovamento liturgico e spirito del Gotico. In: Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992, S. 148-154.

[209] Orsini 1933a, S. 116.
dt. „Die Votivkirche am Lido in Venedig bot uns in den nicht immer überzeugenden Debatten um die Sakral-

kunst einen konkreten Gegenstand, der als Zeichen einer gewissen Erneuerung überzeugt."

[210] Pietro La Fontaine zit.n. Patriarcato di Venezia 1939, S. 214.
dt. „Dieses Licht will ebenso das Licht vaterländischen Ruhmes sein, das unsere Gefallenen umfasst, wie das Licht ewiger Herrlichkeit von dem wir hoffen, dass es unsere Kämpfer erlangt haben und kraft dessen sie vollkommene Nacheiferer jenes göttlichen Vorbilds wurden, das sich selbst zum Wohle der Menschheit geopfert hat, so wie die Gefallenen sich selbst zum Wohle des Vaterlandes geopfert haben."

[211] vgl. Pecorai/Pecorai 2007, S. 56.

[212] Der Tempio fällt nun in den Aufgabenbereich der italienischen Kriegsgräberfürsorge.

[213] Symptomatisch für die problematische, bis heute andauernde Entstehungsgeschichte des Tempio ist auch die Episode eines neuen Eingangsportals, das Ende der 1980er Jahre für 240 Millionen Lire bei dem lokalen Sakralkünstler Pierluigi Sopelsa in Auftrag gegeben wird, allerdings aufgrund seiner einfachen Formensprache als mit dem Denkmal nicht kompatibel eingestuft und schließlich nach innen hin gekehrt eingebaut wird. Als weiterer Rückschlag kommt die Zerstörung der auf der Kuppel angebrachten, von Torres entworfenen und von La Fontaine so sehr gewünschten Statue der Heiligen Mutter Gottes durch einen Blitz im Jahre 2003 hinzu.

[214] vgl. Il Gazzettino, 9. Dezember 2003 und la Nuova di Venezia e Mestre, 29. April 2016.

7 ‚LITURGISCHE ARCHITEKTUR': DER KIRCHENBAU GIUSEPPE POLVARAS (SCUOLA BEATO ANGELICO)

7.1 Einleitung

Der groß angelegte und institutionell begleitete Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto und das Projekt für den Tempio Votivo am Lido in Venedig bieten zwar unmittelbar im Anschluss an das einschneidende Kriegsereignis vielversprechende Gelegenheiten, die zuvor angestoßene Debatte um die Erneuerung des Kirchenbaus in der Praxis fortzuführen, manifestieren aber auch das Dilemma der Architekten und der Kleriker, die Sakralarchitektur nicht nur mit Worten, sondern auch substanziell zu erneuern, und zwar in liturgischer wie künstlerischer Hinsicht: Die italienische Architektenszene ist zunächst noch sehr in der stilistischen Kontroverse des ausgehenden 19. Jahrhunderts befangen und angesichts der internationalen Tendenzen des neuen Jahrhunderts noch zu unverbindlich; die katholischen Kulturkreise hingegen sind sich zwar der Probleme des Kirchenbaus in Italien bewusst, halten aber angesichts einer in Italien kaum wahrnehmbaren liturgischen Erneuerung keine neuen Konzeptionen, die als Leitlinien fungieren und anerkannt werden könnten, bereit. Gleichwohl offerieren der Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto und einige vereinzelte Beispiele wie etwa die Kirche S. Croce in Mailand (Abb. 273/274) einen stilistisch bewussten, allerdings religiös eher konventionellen und sich oftmals in Formalismen erschöpfenden Rückgriff auf das Mittelalter, dessen Sakralarchitektur als hohe architektonische Ausdrucksform religiösen Empfindens zu neuer Anerkennung gelangt ist.[1] Noch bei der venezianischen Ausstellung sakraler Kunst im Herbst 1920 werden die originellsten Beiträge allenfalls als Versuche gewertet, überlieferte Typologien einer zeitgemäßen Interpretation bei gleichzeitiger Transposition regional tradierter Formensprachen zu unterziehen.[2] Von modernen, Vorbild gebenden Beispielen kann dabei noch lange nicht die Rede sein, wie auch die skeptische Rezeption der Ausstellung seitens eines so konservativen Kritikers wie Ugo Ojetti suggeriert.[3] Vor diesem Hintergrund stellt die 1921 unternommene Initiative des jungen Architekten und Priesters Giuseppe Polvara (1884-1950)[4*] den im Italien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wichtigsten, möglicherweise sogar einzigen Versuch dar, einen neuen Kirchenbau auf einer theoretisch gefestigten Grundlage zugleich liturgischer als auch architektonisch-künstlerischer Überzeugungen zu realisieren und die Kirchenarchitektur im Geiste christlicher Spiritualität *a priori* eher als religiöses denn architektonisches Phänomen zu begreifen und in diesem Sinne zu erneuern.[5]

Polvara tritt für eine wesensbezogene Rückbesinnung auf das Mittelalter ein, nicht die äußere Gestalt, sondern vielmehr das innere Empfinden, die Spiritualität wird von ihm als Quell wahrhaft umfassender Erneuerung identifiziert. Ein zeitgemäßer Kirchenbau dürfe demnach nicht die Formen des Mittelalters geistlos kopieren, sondern müsse eigenständig aus einer dem religiösen Empfinden

des mittelalterlichen Künstlers vergleichbaren Spiritualität hervorgehen: „Insisto sul movente psicologico e spirituale che ha generato l'arte gotica"[6], darauf basierend lanciert er in der Tradition der mittelalterlichen Werkstätten die *Scuola Beato Angelico (SBA)* als spezialisierte Kunst- und Architekturschule. In architektonischer Hinsicht hingegen begreift Polvara den für das Mittelalter typischen konstruktiven Rationalismus als Vorbild, um den Kirchenbau auf der Grundlage eines erneuerten Bewusstseins für Funktionalität und Rationalität entgegen einer nach wie vor nachwirkenden Romantik modernisieren zu können:[7] „l'arte gotica [...] per la soluzione dei problemi costruttivi, per la sua perfetta struttura geometrica, per l'equilibrio delle sue masse, toccherà il livello più alto al quale sia mai giunta l'architettura."[8] Die [vergleichsweise] neuen Materialien und Konstruktionstechniken geböten folglich, wie einst im Mittelalter, die Entwicklung einer neuen zeitgemäßen und sachlichen Formensprache.[9]

7.2 Eine Kunst die von Gott kommt: Kerngedanken einer Kirchenbautheorie bei Polvara

7.2.1 Kirchenbau als religiöser Akt

Das Werk Polvaras ist identisch mit der frühen Schaffenszeit der von ihm 1921 in Mailand gegründeten und maßgeblich geprägten *Scuola Beato Angelico*.[10] Die ihm nachfolgende Schülergeneration wird nach dem Zweiten Weltkrieg die von Liturgiereform und Vatikanum beflügelte Erneuerung der Kirchenarchitektur in Italien mitgestalten. Die Schule verwirklicht jenen signifikanten Lehransatz, der die architektonische Auffassung der Kirchenbaumeister der *Scuola* von allen anderen im Sakralbau tätigen Architekten unterscheidet, indem in der Ausbildung der Schüler das künstlerische Talent, die handwerkliche Fertigkeit, wie auch der kunst- und kulturgeschichtliche Überbau mit einem zutiefst religiösen Bewusstsein verknüpft werden. Hinzu kommt, dass von den Lehrenden die vollständige, gewissermaßen einer monastischen Lebensweise ähnliche Hingabe verlangt wird, um die große Bedeutung der Spiritualität für den sakralkünstlerischen Schaffensprozess angemessen verinnerlichen und verkörpern zu können.[11] Demnach könne von sakraler Architektur nur dann gesprochen werden, wenn sie primär als religiöses anstatt künstlerisches Phänomen verstanden würde und zwar in dem Sinne, dass die Architektur selbst zum spirituellen Weg wird.[12] So ist es stets Polvaras Anliegen, dem „corpo morto dell'arte sacra uno spirito nuovo che non procede dall'uomo ma da Dio" zu verleihen, – einen Geist, den Polvara konstatiert, zweifellos im Geist der Liturgie zu erkennen. Damit bezieht sich alle Erneuerungsbestrebung Polvaras konstant auf die liturgische Lesart künstlerischer Probleme und folgerichtig muss der Kirchenkünstler sich selbst als „sacerdote dell'arte per la Chiesa" ganz im Sinne des *ora et labora* verstehen.[13] Damit ist das Wesen der Architekturauffassung Polvaras erfasst, innerhalb dessen auch seine Beziehung zur Rationalität moderner Architektur logisch konstituiert wird: Das architektonische Werk, das als solches aus einem historisch-kulturellen Kontext erwächst, muss im Falle der Kirchenarchitektur Ausdruck eines gemeinschaftlichen religiösen Empfindens sein, das seinen historisch-kulturellen Kontext im religiösen Kult, hier spezifisch in der katholischen Liturgie, begründet sieht. Damit tritt die Frage des Sakralbaus aus dem künstlerischen Diskurs heraus und wird Teil einer zutiefst religiösen Wahrnehmung; die liturgische Versammlung (*synaxis*) zum Dreh- und Angelpunkt liturgischer Architektur. So betrachtet avanciert die Architekturgeschichte des christlich-katholischen Sakralbaus von der Stil-, Form- und Konstruktionsgeschichte zu einer Geschichte religiösen Lebens, das heißt die Frage, wie sich christliche Gemeinschaft bildet und artikuliert, rückt in den Mittelpunkt, um die Frage nach der richtigen christlichen Architektur des Gotteshauses beantworten zu können. In dieser Perspektive ist das Wirken Polvaras weniger als eine Facette des zeitgenössischen Kirchenbaus einzuordnen, denn als ein aus sich schöpfender Sonderweg, der, wenngleich inhaltlich verschieden, in seiner Intensität durchaus vergleichbar ist mit dem der Beuroner Schule und dem des kongenialen Duos Schwarz-Guardini. Somit verschneiden sich in der *Scuola*, die nicht zufällig den Namen Fra Angelicos trägt, die religiösen und sozialen Aspekte sakralkünstlerischen Schaffens, wie in der Person Polvaras selbst Priester und Architekt eins werden.[14]

7.2.2 Liturgie und Rationalität

Die Liturgie als Konstitution eines gemeinschaftlich zelebrierten Gottes-Kultes, für den ja letztlich der Kirchenbau als Gotteshaus be-

stimmt ist, lässt diesen im Zeitalter der Massenkultur in Analogie zu den Bauten zivilen Kultes treten, der wiederum in der Zeit der totalitären Regime besonders deutlich, aber auch im demokratischen Zeitalter, wenngleich weniger zwingend oder pompös, die Architektur für sich und seine Kommunikation mit den Massen in Anspruch nimmt.[15] Mit der funktionalen und ideologischen Bezogenheit der Architektur auf die in der Liturgie zum Ausdruck kommende Spiritualität distanziert sich Polvara jedoch automatisch von der monumentalen Rhetorik seiner Zeit, wenngleich die Grundlage in beiden Fällen ein zumindest vordergründiges gemeinschaftliches Erleben und Ausdrücken ist. Aus dieser Konzeption sakraler Architektur als ‚Verräumlichung' einer liturgischen Funktion gerät Polvara folgerichtig in das Fahrwasser der rationalistischen Tendenzen, leitet daraus in ähnlicher Weise die Ablehnung sentimentalen Passatismus' und Eklektizismus' ab, findet aber zu einer eigenen, spirituell-religiös verfassten Rationalität und somit Modernität.[16] Die christliche Sakralarchitektur müsse, so Polvara, ihrer jahrhundertealten Vorreiterrolle gebührend auch im 20. Jahrhundert wieder stilbildend auf die Architektur einwirken und sich daher den neuen Möglichkeiten zuwenden, um von Spiritualität beförderte, zeitgemäß den veränderten Bedürfnissen der Menschen entsprechende Kirchenbauten hervorbringen zu können.[17] In diesem Sinne sei der imitierende Rückgriff auf vergangene Stile weder zielführend noch historisch gerechtfertigt und stünde in deutlichem Widerspruch zur kirchlichen Baugeschichte, die trotz ihres Traditionsbewusstseins immer wieder mit Neuerungen und Kreativität geglänzt habe. Hervorragende Beispiele des Aufbruchs sieht Polvara derweil in den frühen mitteleuropäischen Betonkirchen St. Jean de Montmartre in Paris (1894-1904, Anatole de Baudot), St.-Jeanne-d'Arc in Nizza (1914-34, Jacques Droz), Notre Dame de Raincy (1922-23, Auguste und Gustave Perret), St. Antonius in Basel (1925-27, Karl Moser), St.-Thérèse-de-Lisieux in Montmagny (1925-27, Auguste und Gustave Perret), St.-Therese-de-l'Enfant-Jésus in Elisabethville (1927-28, Paul Tournon) und der evangelischen Nikolaikirche in Dortmund (1929-30, Peter Grund und Karl Pinno), die in Fortführung der ersten französischen Eisenkirchen die Gestaltungsmöglichkeiten neuer Materialien auszuschöpfen suchen und mitunter eine der in kirchlichen Kreisen ohnehin anerkannten gotischen Tradition Mitteleuropas verbundene, konstruktiv ausdrucksstarke Formensprache aufweisen (Abb. 275-288).[18] An diesen Beispielen kann Polvara bereits einen angemessenen und kreativen Umgang mit den neuen technisch-konstruktiven Möglichkeiten ebenso erkennen, wie einen zeitgemäß gültigen, sachlich distanzierten Umgang mit der Tradition. Der Stahlbeton findet dabei als Baumaterial der Gegenwart die volle Anerkennung Polvaras, zumal er mit noch nie da gewesener Einfachheit und Ökonomie den Bau der von ihm liturgisch favorisierten Einraumkirche begünstigt und eine dem mystischen Gehalt des Kirchenbaus zuträgliche konstruktiv-ausdrucksstarke, authentische und zeitgemäße Formfindung ermöglicht.

Vor diesem Hintergrund scheut sich Polvara nicht, diese Position in offener Konfrontation mit den mehrheitlich konservativen katholischen Kulturkreisen zu vertreten.[19] So forciert Polvara 1933 in der Mailänder Tageszeitung ‚L'Italia' einen verbalen Schlagabtausch mit dem Architekturkritiker Bruno Moretti, indem er betont, rationale Architektur sei grundsätzlich immer jene Architektur, die in einem logischem Bezug zu den sie konstituierenden Elementen, ihren Materialien und den Gesetzmäßigkeiten architektonischer Ordnung stehe und in jeder ihrer Teile lebendiger Ausdruck der Funktionszusammenhänge sei und überdies den Prinzipien der Harmonie gehorche.[20] Demnach sei, so Polvara, unabhängig von ihrer Stilepoche jede qualitativ

hochwertige Architektur rational; als Beispiel nennt er unter anderem das Aquädukt Aqua Claudia (38-52 n.Chr.) in Rom.[21] Des weiteren teilt Polvara die architektonische Entwicklung im Italien der ersten Nachkriegszeit in ein von ihm als neoklassisch bezeichnetes, vergangene Stile imitierendes Novecento und eine den neuesten Tendenzen der internationalen Moderne folgende avantgardistische Strömung ein, die sich durch den Einsatz aktueller Materialien und Techniken sowie dank seines Verständnisses neuer Funktionszusammenhänge als Pionier einer zeitgemäßen Architektur erweise und den revolutionären Charakter der Epoche manifestiere.[22] Die architektonische Logik Polvaras wird auch in seinen Statements als Mitglied der Mailänder Diözesankommission deutlich, wo er für die Prinzipien einer fortschrittlichen und zeitgemäßen Architektur eintritt.

Um seine Argumentation zu stützen, vergleicht Polvara die Architektur mit dem menschlichen Körper, den er als rational perfekten Ausdruck einer harmonischen und funktionalen Konstruktion anerkennt und folglich als Muster einer rationalen Architektur dienen könne.[23] Bruno Moretti hingegen bestreitet in Architektur und Kunst die Synonymie der Attribute modern und rational und versucht auf der Grundlage seiner Interpretation der Kunst, als einer von Gott kommenden („dono di Dio“) und somit über alle menschliche Vernunft erhabenen Kunst, die Vereinbarkeit von Rationalität und Kunst zu widerlegen und lehnt damit die These Polvaras ab, dergemäß die Meisterwerke aller Stilepochen zwangsläufig Ausdruck der Rationalität seien. Polvara stellt im Gegensatz zu Moretti Kunst und Vernunft nicht gegenüber. Für ihn ist Kunst gleichbedeutend mit dem Schönen („bello“) und Rationalität gleichbedeutend mit gut und wahr („buono e vero“); folglich beharrt er, in Anlehnung an das von Thomas von Aquin aufgegriffene klassische Schönheitsideal (als ‚dominikanischer Rationalismus‘ bezeichnet), auf die Vereinbarkeit des Schönen mit dem Wahren und Guten, dementsprechend: der Kunst mit der Vernunft: „Il bello è splendore del bene e del vero.“[24] Weitergehend bezweifelt Moretti, anders als Polvara, dass etwa die Arbeiten zeitgenössischer Architekten, wie beispielsweise van der Rohes, Dudoks, Mendelsohns oder Fahrenkamps, ja selbst jene eines Martin Elsaessers, in einer Kontinuitätslinie mit den herausragenden Werken der Baugeschichte stünden. Anders als Polvara, sieht Moretti hinsichtlich der Architektur der Novecentisten keinerlei Anlass, diese als unmodern oder passatistisch zu bezeichnen, zumal sie trotz ihrer formalen Rückgriffe auf überlieferte Bauteile wie Bögen, Säulen und Tympanoi funktional und rational sei.[25] Ein Ausweg aus der mitunter polemischen Debatte lässt sich dem Wesen nach weder bei Polvara noch bei Moretti erkennen, soll aber hier die entschieden moderne Grundhaltung des Gründers der *Scuola Beato Angelico* dokumentieren.[26]

7.2.3 Spiritualität im Zeitalter der Moderne

Neben dem Bekenntnis zur Modernität und der daraus resultierenden Ablehnung des Passatismus tritt, wie bereits erwähnt, die Betonung der Spiritualität als wesentlicher Aspekt im Werk Polvaras in Erscheinung. Diese kann in Analogie zur bereits beim Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto und dem langwierigen Projekt für den Tempio Votivo am Lido in den Vordergrund getretenen Frage nach der architektonischen Identität des Kirchenbaus betrachtet werden. So wie diese im Triveneto und am Lido auf der Grundlage der regionalen Bautraditionen diskutiert und in Spannung zur Moderne gesetzt wird, so sucht Polvara seinerseits in der Liturgie nach einem auch in der Gegenwart belastbaren *genius generandi* christlicher Architektur und folglich weniger nach einer rein architektonischen denn „liturgisch-kultischen Identität“ des Kirchenbaus, wenngleich er in stilgeschichtli-

cher Hinsicht ausdrücklich die lombardischen und romanischen Bautraditionen als originäre Ausdrucksweisen ebenso im Blick behält wie jene der ‚ausländischen' Gotik.[27] Dabei steht die Verkommenheit der passatistisch-repetitorischen Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts für ihn in Bezug zur Verkommenheit sakramentalen Erlebens in einem von Fortschritt und Materialismus dominierten Zeitalter des Übergangs und am Ende einer langen liturgischen Traditionsentwicklung, die sich in der allmählichen Klerikalisierung der Liturgie verbraucht und die Kirchen zu geistlosen Ausstellungs- oder Beschulungsräumen degradiert sieht, in denen eine passive, in feste Bänke gezwängte Versammlung von Gläubigen einer räumlich entrückten klerikalen Vorführung oder Unterweisung beiwohnt.[28] Folglich könne nur durch Rückbesinnung auf die Kernbestandteile gemeinschaftlichen sakramentalen Erlebens die Wiederbelebung und Erneuerung sakraler Architektur gelingen. Entsprechend sei das Problem des Kirchenbaus des 19. Jahrhunderts ein Problem, das sich auf die soziale Verfasstheit der Gesellschaft und, dieser immanent, auf die Rolle der Spiritualität und deren Wahrnehmung zurückführen lasse. Muss sich also der Kirchenbau ändern, so muss er sich gemäß Polvara vor allem aufgrund fehlgeleiteter oder verschütteter Spiritualität ändern und nicht weil er stilistisch erschöpft oder kulturell langweilig geworden ist.[29] An dieser Stelle setzt somit Polvaras ‚liturgische' Architektur als rational-liturgischer Sonderweg an, auf dem das unbedingte Bekenntnis zur Moderne, ihren technisch-konstruktiven Eigengesetzlichkeiten, und die Beförderung einer kollektiven Spiritualität miteinander verquickt einen zeitgemäßen, logischen und verständlichen Kirchenbau hervorbringen sollen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gilt die auf das Konzil von Trient zurückgehende und in der Stimmung der Gegenreformation verwurzelte tridentinische Liturgie weitestgehend ungebrochen. Charakterisiert wird sie von einem nahezu vollständigen Verlust der für das Frühchristentum typischen liturgischen Dynamik und Interaktion von Klerus und Gläubigen. Hinzu kommt der seit dem 17. Jahrhundert zunehmend verbreitete Brauch, die bisher stehend versammelten Gläubigen in ein Gestühl aus Kirchenbänken zu zwängen und damit die Statik des Gottesdienstes weiter zu bekräftigen, so dass der Kirchenbau schließlich zu einem Theater klerikaler Vorführungen für eine passive Versammlung von Zuschauern degradiert wird.[30] In dieser Dekadenz, die sowohl liturgisch als auch architektonisch ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert erreicht und die Entstehung der liturgischen Bewegungen forciert, erkennt Polvara den eigentlichen Bruch mit der christlichen Tradition, die er im Sinne der Urkirche in einer für alle Beteiligten lebendigen und transparenten Liturgie erkennt. Diese wiederzubeleben heißt für Polvara schließlich die Kunst beziehungsweise die Architektur selbst als Ausdrucksform der Liturgie anzuerkennen, sich somit beim Entwurf eines Kirchenbaus von der eigenen Spiritualität leiten zu lassen und die Mittel und Möglichkeiten einer zeitgemäßen Konstruktionstechnik und authentischen Formensprache anzuwenden, um die Dekadenz akademistischer Repetition, sowie die Last unreflektierter und romantischer Traditionsergebenheit zu überwinden.[31] Polvaras Verdienst ist es, die Modernisierung der Gesellschaft als Ursache zunehmender Säkularisierung positiv und somit grundlegend anders als die Mehrheit seiner Priesterkollegen zu deuten, indem er dafür eintritt, den Kirchenbau den neuen Gesetzmäßigkeiten entsprechend, anstatt ihnen unnatürlich entgegenhandelnd, anzugehen. Damit steht Polvara bewusst inmitten eines ‚Dramas' um die rechte Modernisierung von Kunst und Kultur, die insbesondere für die Kirche schicksalhafte Züge annimmt (Kulturkampf).[32] Mit dem beständigen Drängen, eine

neue zeitgemäße Architektursprache für den Kirchenbau zu finden, ist Polvara im italienischen Klerus ein Pionier moderner Architekturauffassung, zumal er sich nicht scheut, bei seinen Kirchenbauten für Funktionalität und Authentizität einzutreten und sich konkret für neuartige Materialien wie Glasbausteine und Stahlbeton einzusetzen, obwohl dies in konservativen kirchlichen Kreisen auf heftige Ablehnung stößt. Bezeichnend ist sein Gegensatz zu seinem Mailänder Priesterkollegen Spirito Chiappetta, der als vielbeschäftigter Kirchenbaumeister rigoros an der Neogotik festhält und als einflussreicher Leiter der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst architektonischen Konservatismus propagiert. Polvara hingegen übernimmt Positionen der architektonischen Avantgarde und wird zum Verfechter einer architektonischen Aufrichtigkeit, dergemäß er jegliche Imitation vergangener Stilepochen und Stile verwirft und verurteilt.[33]

7.3 Versuch einer Orientierung: ‚Domus Dei' (1925-29)

7.3.1 ‚Liturgische' Architektur und ‚verräumlichtes' Gebet

Mit seinem 1929 veröffentlichten Buch ‚Domus Dei' wendet sich Polvara systematisch gegen den Akademismus und versucht damit eine detaillierte Handreichung für Priester, Künstler und Architekten, um weitverbreitete Missstände im Kirchenbau zu bekämpfen.[34] In den katholischen Kulturkreisen Italiens ist er damit einzigartig innovativ.[35] Darüber hinaus findet er mit ‚Domus Dei' den ungeteilten Zuspruch Piacentinis, der das „Büchlein" 1932 in einer Rezension als wegweisend für den modernen Kirchenbau lobt.[36] Hinzu kommt, dass die Päpstliche Kommission für christliche Kunst das Buch ebenso wie die ‚Arte Cristiana' als Wegweiser empfiehlt.[37] Giuseppe Polvara und mit ihm die *Scuola Beato Angelico* werden zum wichtigsten und wohl einzigen Gegenbeispiel zu dem noch 1924 von Ugo Ojetti vehement vertretenen Einwand, die Kirche selbst würde einer Modernisierung christlicher Architektur im Wege stehen.[38] Ausgiebig widmet sich Polvara seit 1925 in der ‚Arte Cristiana' stilistischen und typologischen Fragen des Kirchenbaus; er entfaltet eine dialektische Untersuchung der Kirchenbaugeschichte gemäß ihrer liturgischen Funktionalität und Konstruktionslogik, um Architekten und Priester gleichermaßen von der Absurdität architektonischer Repetition zu überzeugen, da es zwar möglich sei, Formelemente zu kopieren, nicht aber jene spirituellen Empfindungen und kulturellen und technischen Gegebenheiten die sie hervorgebracht hätten. Jeder Zeit obliege es daher, eigene Wege zu beschreiten: „hanno ricopiato tutto il passato, ma non ne hanno saputo intendere l'anima [...] non hanno mai compreso l'importanza di certe esuberanze nell'uso dei materiali, di certe delicatezze dell'armonia delle parti, della veste dell'ambiente [...] contradicendo alle nuove leggi ed alle caratteristiche dei nuovi materiali costruttivi."[39]

Während die Spiritualität im künstlerischen Schaffensprozess ihrer Natur nach vage bleibt, wird Polvara in architektonischer Hinsicht konkret. So folgt in seinem programmatischen Werk ‚Domus Dei' auf die Betrachtung der Stilgeschichte eine detaillierte Empfehlung für den Entwurf einer zeitgemäßen und idealen Kirche, in der als einem wahrhaft lebendigen Kirchenbau der eigentliche Geist des christlichen Gottesdienstes erlebbar zum Ausdruck kommen kann und den Polvara schließlich in einem einheitlichen, harmonischen und praktikabel gestalteten Raum ohne Barrieren und mit offenen Sichtbezügen verwirklicht sieht.[40] Entsprechend lässt sich feststellen, dass Polvara in seinen zahlreichen Betrachtungen zwar beständig die Wiederbelebung christlicher Spiritualität reklamiert, sich dabei aber kaum an die substanzielle Erneuerung der Liturgie heranwagt und stattdessen sein Augenmerk auf konstruktive Logik und harmonische Expressivität sowie Materialgerechtigkeit und Zeitbezogenheit, folglich auf konstruktive Authentizität und liturgische Praktikabilität legt.[41] Es liegt also nahe, dass Polvara, etwa anders als Guardini, die überlieferte Liturgie nahezu vorbehaltlos übernimmt, beziehungsweise diese nicht weiter in Frage stellt, und den Kirchenbau vielmehr in der Pflicht sieht, den kollektiven räumlichen Zugang zu den Elementen der tradierten Liturgie umfassend zu verwirklichen. Darin kann zwar ein ideeller Bezug Polvaras zur auf einer partizipatorischen und dynamischen Liturgie beruhenden frühchristlichen Kirchenbautradition festgestellt werden, dieser bleibt aber ohne Konsequenzen für das Liturgieverständnis auf das spirituelle Empfinden beschränkt. Vor diesem Hintergrund entwickelt Polvara sein eigenes, gleichwohl innovatives architektonisches

Werk, das in dem Sinne als Verwirklichung einer liturgischen Architekturkonzeption verstanden werden kann, wie es die Liturgie als „grande preghiera della Chiesa“[42] entsprechend einer „preghiera rappresentata“ auszudrücken sucht. Polvara wirkt nicht erneuernd auf die Liturgie selbst, begreift aber die Vergegenwärtigung der Liturgie, im eigentlichen Sinne Vergegenwärtigung des Gebetes, als Ausdruck einer wiederbelebten Spiritualität und als Aufgabe einer erneuerten Sakralkunst und Kirchenarchitektur.[43] Die Architektur Polvaras ist demnach liturgische Architektur, jedoch nicht im Sinne einer erneuerten Liturgie auf die die Architektur folgt, sondern im Sinne eines kraft Spiritualität in den Mittelpunkt des architektonischen Schaffensprozesses gerückten Verständnisses tradierter Liturgie und deren Umsetzung im Kirchenbau und seinen dekorativen Bestandteilen als Gesamtkunstwerk christlich inspirierter Kreativität. Die Architektur selbst wird, so Polvara, zum Mittel des Gebets: „L’ultima vetta dell’arte è per l’artista quella di poter costruire e decorare la Casa di Dio. Questo compito è affidato all’arte liturgica, quell’arte che diventa espressione della preghiera della Chiesa.”[44] Demnach ist es Aufgabe liturgischer Kunst und Architektur, die liturgische Handlung (*azione liturgica*) zu verräumlichen (i.e.S. *ambientare*) und zu kommentieren; folglich mit einem *Crescendo* das mit dem Eingang zur Kirche beginnt und durch das Schiff hindurch zum Presbyterium aufsteigt, um in der in der Apsis versinnbildlichten Apotheose zu kulminieren, diese bildet wiederum den Hintergrund für den Altar als liturgisches Gravitationszentrum (Abb. 290).[45] Das so von Polvara umschriebene liturgische Raumerlebnis soll gleichzeitig von kommentierenden, verdeutlichenden, vergegenständlichenden liturgischen Kunstwerken begleitet werden, die an den entsprechenden Stellen im Kirchenraum (Taufbecken, Beichtstühlen, Seitenaltäre etc.) auf die Sakramente, das Leben Marias und der Heiligen hinweisen, deren Vorbild evozieren, das Heilige Kreuz lobpreisen und durch den Triumphbogen schließlich an den Altar als das Zentrum der liturgischen Teilhabe der Glaubensgemeinschaft führen.[46] Als leuchtendes Beispiel eines solchen liturgischen Gesamtkunstwerkes führt Polvara die nahe seiner Geburtsstadt Lecco gelegene lombardo-romanische Abteikirche S. Pietro al Monte in Civate an (Abb. 291/292).[47]

7.3.2 Liturgische Transparenz und architektonische Rationalität

Vor dem Hintergrund seiner sowohl religiös als auch modernistisch begründeten Theorie gibt Polvara, getragen von der Vision, modernes Kunstverständnis und tradierte Liturgie synergetisch auszusöhnen, in ‚Domus Dei‘ eine Vorstellung des idealen modernen Gotteshauses, die von grundlegenden Betrachtungen bis hin zur Definition einzelner Raumteile reicht.[48] Die Harmonie der Komposition und die konstruktive Logik scheinen dabei als die wesentlichen Merkmale durch, aufgrund derer Polvara auch einer guten modernen Architektur die architektonischen Qualitäten der besten Baubeispiele der Vergangenheit abgewinnen und diese somit als wesensverwandt begreifen kann. Einprägsames Bild, das Polvara benutzt, um seine Vorstellungen von Sakralarchitektur sowohl Architekten als auch Klerikern und religiösen wie künstlerischen Laien zu vermitteln, ist das Bild vom menschlichen Körper, das wiederum als mystischer Leib verstanden auch in der Theologie als Bild der Kirche benutzt wird.[49] Diesen betrachtet Polvara aufgrund seiner Perfektion und Rationalität als Vorbild eines idealen architektonischen Organismus‘, der seinerseits analog zum menschlichen Körper in all seinen Teilen gemäß der für den Gesamtorganismus essenziellen Funktionalität gestaltet werden sollte.[50] So betont Polvara vor allem die symmetrische Einachsigkeit des von Gott geschaffenen menschlichen Körpers, um diese als Leitkriterium auf den Kirchen-

bau zu übertragen, den er schließlich im Gegensatz zum kreuzförmigen Basilikatypus und dem Zentralbau als kompakten Einraum mit nur einer Achse postuliert (Abb. 293).[51] So soll die liturgische Transparenz des Kirchenraumes ebenso wie die architektonische Rationalität im Sinne einer konsequenten Rationalität ihrer Glieder gewährleistet werden; in dieser Hinsicht verlieren Seitenschiffe und Querhäuser für Polvara jegliche Berechtigung: „Nessuna parte della costruzione deve essere inutile."[52] Hinzu kommt die unbedingte Funktionalität der Bauteile als deren primäres Gestaltungs- und Existenzmerkmal: „Ogni deformazione fatta, o per cattivo gusto, o per capriccio, ne dovrà quindi distruggere o in parte o interamente quella logica che è fondamento della bellezza."[53] Des weiteren unterstreicht Polvara den Primat der (liturgischen) Praktikabilität über Monumentalität und Dekorativismus, sowie die notwendige Sensibilität gegenüber regionaltypischen sozio-kulturellen und klimatischen Anforderungen und Bedürfnissen („esigenze regionali").[54] Mit der Forderung nach Harmonie und Regionalität folgt er tradierten Idealen, wohingegen er mit dem Bekenntnis zur Stahlbetonkonstruktion und der konstruktiven Authentizität zutiefst modern ist.

7.3.3 Modulare Bauweise

Polvara kristallisiert in seiner kirchenbaugeschichtlichen Betrachtung die kontinuierliche Erneuerung konstruktiver Systeme, die von der perfekten, aber einfachen Stützen-Balken-Architektur der Griechen über den komplexeren Bogenbau der Römer zu kontinuierlich verfeinerten Kuppel- und Gewölbekonstruktionen reicht und attestiert schließlich dem modernen Eisen- und Betonbau die Chance, mit einer neuartigen Skelettbauweise („sistema architravato") einen eigenständigen Beitrag zur Konstruktionsgeschichte zu leisten, der auch den neuartigen Einsatz von Bögen, Gewölbe und Kuppeln integriert.[55] Entsprechend fokussiert Polvara in seiner Lehre und Praxis als Architekt sein Augenmerk auf die Entwicklung und Anwendung eines für seine Kirchenbauten allmählich typisch werdenden Konstruktionsprinzips, dessen markantester Bauteil ein polygonal geknickter Stahlbeton-Fachwerkträger ist (Abb. 294-302).[56] Hinsichtlich der Charakteristika einer modernen Kirche fasst Polvara in hierarchischer Reihenfolge zusammen, dass sie in all ihren Teilen praktisch, des weiteren in tiefem Sinne religiös-erhaben und in ihrer Symbolik kohärent sein muss.[57] Bezüglich der Praktikabilität ist es demnach unabdingbar, dass die in der Kirche versammelte Gemeinde ungehindert an der Liturgie teilnehmen kann und freie Sicht, sowie Zugang zum Presbyterium, insbesondere dem Altar, hat. So soll eine räumliche Einheit aller am Gottesdienst teilnehmenden Gläubigen mit den Elementen der Liturgie verwirklicht und aus dieser heraus eine für jeden erlebbare Erfahrung religiöser Erhebung ermöglicht werden.[58]

Für die Disposition des Grundrisses empfiehlt Polvara acht Bestandteile: Vorhalle (*pronao*), Schiff (*navata*), Presbyterium (*santuario*), Sekundäraltäre, Beichtstühle, Baptisterium, Sakristei, Kirchturm. Für das Schiff befürwortet er genaue Proportionen, indem er für einen einfachen und längsrechteckigen Grundriss im Seitenverhältnis von 2:1 plädiert.[59] Dieser soll in gleichmäßige, das Seitenverhältnis des Schiffes aufgreifende rechteckige Felder von drei bis sieben Metern Breite gegliedert werden, so dass die Kirche entsprechend der Anforderungen an ihre Größe leicht verlängert oder verkürzt werden kann, ohne dass die Proportionen aus dem Gleichgewicht geraten. Hinzu kommen seitliche Baukörper über die volle Länge des Schiffes, die in Kompartimenten von gleichem Seitenverhältnis wie die Felder des Schiffes Kapellen, Beichtstühle etc. aufnehmen. Damit vereinfacht Polvara tradierte Systeme, die im Hauptschiff mit Quadraten und in den Seitenschiffen mit

Rechtecken beziehungsweise umgekehrt arbeiten, zugunsten einer mit Ausnahme der Apsis ausschließlich rechteckbasierten, wohlgemerkt gerichteten, Gliederung, die dennoch ihre Herkunft aus der Romanik und Gotik nicht verleugnet (quadratisches Schema), wenngleich die Einteilung in Felder strukturell vereinfacht wird.[60] Aufgrund der empfohlenen Stahlbetonskelettbauweise erachtet Polvara eine solche Einteilung als vorteilhaft, um den Grundriss in logischen und harmonischen Zusammenhang mit dem Dachträgersystem zu bringen; dieses bildet sich, in Andeutung auf die Grundsätze der Moderne, im Innenraum und an der Fassade ab (Abb. 307-311).[61] Darin unterscheidet sich auch der Konstruktionsvorschlag Polvaras von tradierten Bauweisen, bei denen Dachkonstruktion und Raumeinteilung konstruktiv voneinander abgekoppelt und das Tragsystem verschleiert werden.[62] Diese Prinzipien einer modularen Bauweise (Rasterbau) setzt Giuseppe Polvara gegen Ende der 1920er Jahre idealtypisch in der noch zu betrachtenden Kirche S. Maria Beltrade in Mailand um. Diese wird zum Prototyp der in ‚Domus Dei' dargelegten, typologisch durchaus mit der Wegkirchen-Idee Rudolf Schwarz' verwandten Musterkirche wird (Abb. 311/312).[63]

7.3.4 Symbolik der Vorhalle

Zu einem gleichwohl markanten Bauteil in der Kirchenarchitektur der *Scuola Beato Angelico* avanciert die von Polvara als Element des räumlichen Übertritts von der Stadt in das Gotteshaus empfohlene, aber nicht ausdrücklich zwingend erforderliche Vorhalle.[64] Diese sieht er idealtypisch in der Tradition lombardischer Kirchen wie etwa Sant'Ambrogio oder S. Celso in Mailand (Abb. 313-315/423) um einen geschlossenen Vorhof (Paradies) verlängert, der die Gläubigen vor dem Eintreten in den Kirchenraum versammelt und bei Prozessionen Schutz bietet, betont aber, dass bei Geld- und oder Platzmangel ein Portikus („pronao") ausreiche, um ein Präludium zum eigentlichen Gotteshaus zu schaffen, das den Eintritt vorbereite und somit „luogo di toeletta materiale e spirituale" sein könne.[65] Den Gedanken weiter führend wird verdeutlichend hinzugefügt, dass geschlossene Vorhöfe typologisch in engem Zusammenhang mit den Seitenschiffen mehrschiffiger Kirchen stehen und diese folglich bei modernen einschiffigen Kirchen obsolet seien.[66] Die Bedeutung des Pronaos/Portikus leitet Polvara somit vom Gesichtspunkt der Vorbereitung, der Reinigung vom äußeren Schmutz der Straße („scuotersi i clazari" etc.) und der inneren Last allzu profaner Gedanken („scuotendo i pensieri mondani" etc.) ab, betont aber auch die architektonische Relevanz des Bauteils für die gefällige Lösung der Fassade.[67] Im Pronaos/Portikus verwirklicht sich mustergültig der von Polvara geforderte Primat der Funktionalität über die Dekoration, ohne jedoch auf deren maßvollen Beitrag zu verzichten (Abb. 316-318). Die Vorhalle kann, so der Autor von ‚Domus Dei', je nach Größe der Kirche, Geldmittel und Gestaltungsabsichten sowohl die ganze Fassade umfassen, als auch nur einen Teil.[68] Hinzu kommt, dass für die Seiten der Kirche weitere Zugänge, möglichst mit passendem Pronaos/Portikus beziehungsweise Vordach ausdrücklich empfohlen werden, um die Erschließung der Kirche zu vereinfachen. Polvara weist außerdem darauf hin, dass sich bei Anordnung von Seitenaltären, Taufkapelle, Beichtstühlen etc. entlang der Seiten, folglich in sich äußerlich kompakt abzeichnenden seitlichen Baukörpern, auch im inneren Joch der Seiteneingänge ein sozusagen innerer Pronaos/Portikus zwischen den Kapellen etc. bilde, der, so Polvara, unter harmonischem Gesichtspunkt dem äußeren Seitenportikus vorzuziehen sei. Dabei wird deutlich, wie sehr Giuseppe Polvara mit seinen Empfehlungen entsprechend seiner Grundsätze zur Rationalisierung des Kirchenbaus drängt. Die von ihm geforderte li-

turgische Klarheit und Praktikabilität wird am Beispiel der Anordnung der Taufkapelle innerhalb der seitlichen Baukörper deutlich: Diese soll, nicht mehr wir in vielen landläufigen Kirchenbauten zufällig, sondern bewusst und zwar möglichst nahe am Haupteingang und gegenüber dem Hauptraum abgesenkt angeordnet werden, um den liturgischen Zusammenhang des Hinabsteigens Jesu in den Jordan räumlich erfahrbar zu machen.[69] Gleichzeitig werden alle Räumlichkeiten und Bereiche der Kirche, die das Schiff, das Presbyterium und die Apsis ergänzen in klar definierte Baukörper eingepasst.

7.3.5 Grundrisskonzeption

Polvara bestätigt die herausragende Bedeutung des Altars und des Altarraums als wichtigsten Raum im Gotteshaus. Entsprechend besteht Polvara darauf, den Altarraum in enger symbolischer Verbindung mit der Apsis als heiligen Hort, als Sanktuarium hervorzuheben (Abb. 319). Konsequenterweise reduziert Polvara die mit den Jahren inflationäre Verwendung von Nebenaltären auf maximal zwei Seitenaltäre, um die räumliche Essenz der Liturgie nicht zu trüben und die Wichtigkeit des Hauptaltarraums nicht zu schmälern. Dieser soll mit dem Schiff durch einen Triumphbogen verbunden oder zumindest akzentuiert werden, der, dem Pronaos/Portikus ähnlich, den Übergang markiert und gleichzeitig den besonderen Raum rahmt und räumlich definiert.[70] Aus der Baugeschichte leitet Polvara einen viereckigen, um eine halbrunde Apsis ergänzten Grundriss als Idealform für das gegenüber dem Schiff um ein bis drei Stufen zu erhöhende Presbyterium ab, da diese Form offenbar die besten Möglichkeiten böte, den Altar so anzuordnen, dass er zum Brennpunkt der Versammlung würde und zugleich das Presbyterium den Blick frei ließe, um die kommentierenden Darstellungen („grandi figurazioni cristiane“) an der Apsisrückwand ungehindert betrachten zu können (Abb. 320).[71] Der Altar selbst soll schließlich um weitere fünf bis sieben Stufen erhöht werden, zum einen um seine besondere Stellung in der Liturgie zu betonen, zum anderen um ihn gut sichtbar zu platzieren. Für die Apsis, die als Hintergrund für die Inszenierung des Altars verstanden wird, empfiehlt Polvara die Überwölbung mit einer Halbkuppel, in der die christliche Apotheose ihren darstellerischen Höhenpunkt findet.[72] Für die Verkündigung des Wortes plädiert Polvara gegen die Kanzel und für zwei seitlich versetzt vom Hauptaltar aufgestellte Ambonen, die für die Gläubigen mehr Nähe und auch mehr Komfort bei der Wahrnehmung des gesprochenen Wortes bewirken. Die Stufen des Sanktuariums können, so Polvara, bis in das Schiff oder zumindest in die Stellung des Triumphbogens gezogen werden und in dessen Bereich die Ambonen aufnehmen.[73]

Von nachgeordneter Bedeutung, aber dennoch nicht unerheblich für die von Polvara konzipierte Idealkirche, ist die Krypta (Abb. 321). Ihre Relevanz erachtet er für nach wie vor ungebrochen, zumal sie auch die Funktion einer Werktagskapelle übernehmen kann. Ferner betont er, dass die modernen Konstruktionstechniken stützenfreie Räume unter dem Sanktuarium ermöglichen, die sich hervorragend als Krypta eignen würden. Des weiteren wird die außerordentliche Bedeutung des Glockenturms für die Verankerung der Kirche im städtebaulichen beziehungsweise dörflichen Kontext unterstrichen, wenngleich Polvara hier je nach Nützlichkeit, Wirtschaftlichkeit und Ästhetik in typologischer Hinsicht offen bleibt (Abb. 322).[74] Zusammenfassend kritisiert Polvara die in jüngerer Zeit degradierte Bedeutung des Sanktuariums innerhalb des architektonischen Gefüges einer Kirche; zudem lehnt er den Zentralbau ab, da dieser zwangsläufig das Sanktuarium zu einer „forma meschina“ herabwürdige, die sich kaum noch von den liturgisch untergeordneten seitlichen Baukörpern

unterscheide.[75] Entsprechend führt er Bramantes S. Maria delle Grazie in Mailand ebenso wie dessen über einem griechischen Kreuz gezeichneten Entwurf für Sankt Peter und Madernas realisierten Vorschlag als Beispiele für einen insbesondere seit der Renaissance kultivierten Hang zu liturgisch unpraktischen Raumgefügen an (Abb. 323-325).[76] Schließlich sei dabei das Presbyterium seiner eigentlichen Bedeutung entrückt und die liturgische Funktionalität einem übergeordneten Ästhetizismus geopfert worden. Indem man die ursprüngliche Übereinstimmung von architektonischem und liturgischem Höhepunkt aufgehoben habe, seien die Kirchen ihres christlichen Gehalts beraubt worden („vuoti di ogni espressione cristiana“[77]).

7.3.6 Bautechnik

Unter konstruktiven Gesichtspunkten wird für den Baukörper die Skelettbauweise hervorgehoben, um so die vorzugsweise mit Bögen zum Schiff geöffneten Räume innerhalb der seitlichen Baukörper einfach und ökonomisch bauen zu können („pareti traforate“).[78] Die von Lisenen, Gesimsen und anderen profilierten Ornamenten befreiten Seitenwände des Schiffs werden als große Gestaltungsflächen für die Abfolge von Bilderzyklen und christozentrische Darstellungen betrachtet, denen im Gesamtkonzept didaktische Funktionen zukommen. Als bedeutendes vertikales Element betont Polvara neben der Apsishalbkuppel den Triumphbogen, der zwar als solcher ausformuliert, in Art und Proportion jedoch den ‚regulären‘ Bögen, die das Schiff in Felder gliedern, entsprechen soll, um so die Harmonie des Innenraumes zweifelsfrei gewährleisten zu können. Gegenbalanciert wird der Triumphbogen von einer einfachen, aufgemauerten Fassade. Weiterhin geht Polvara in ‚Domus Dei‘ detailliert auf die Elevation aller Raumteile und die Ausführung von Türen und Fenstern ein, Letztere beispielsweise sollen hoch angesetzt werden, um den Kirchenraum in ein diffuses Licht zu tauchen. Der Raum selbst wird bereinigt, indem beispielsweise bisher als Möbel aufgestellte Beichtschränke als Wandeinbauten Teil der raumbildenden Elemente werden. *Transennen* (perforierte Flächen) und Schächte werden von Polvara als Belüftungsmöglichkeiten in Betracht gezogen. Hinsichtlich der Materialität bewegt sich Polvara sukzessive weg von den anfänglich noch verwendeten traditionellen Baumaterialien hin zu einer mehr und mehr aus Stahlbeton gefertigten Konstruktion. 1922 kommt in Monza beim Bau der Kirche S. Carlo noch eine Mixtur aus Stahl und Ziegel für die Kuppel und für die Sacra-Famiglia-Kirche ein auf Granitsäulen gestelltes Stahlbetontragwerk zum Einsatz, bevor dann bei den Kirchen in Solbiate Olona, Busto Arsizio und den Mailänder Bauten der Naturstein als tragendes Material nahezu vollständig durch Stahlbeton ersetzt ist.[79]

Auffällig ist, wie sich Polvara in seinem Drängen, die Konstruktion sichtbar zu machen und zum Ausdruck architektonischer Authentizität zu erheben, immer weiter vorwagt und mit der Kirche der Figlie di Maria in Buenos Aires ein die Kuppel überfangendes Stahlbetonskelett zum dominanten Gestaltungsmittel eines insgesamt bemerkenswert rationalistischen Kirchenbaus erhöht. Eine weitere Betrachtung der minutiösen Empfehlungen Polvaras ist jedoch an dieser Stelle für den Untersuchungsgegenstand von untergeordneter Bedeutung, da es hier vor allem wichtig ist, das Architekturkonzept, das den Kirchenbauten Polvaras zugrunde liegt, zu verdeutlichen, weshalb für eine weiterführende Betrachtung auf das Buch selbst verwiesen wird.[80] Abschließend soll daher noch auf die konkludierende Bemerkung Polvaras hingewiesen werden, wonach er es als unabdingbar für das Gelingen eines Kirchenbaus erachtet, dass der Bauherr einen Architekten auswählt,

der „veramente artista, profondamente credente, e colla mente atta a comprendere tutta la ricchezza e la maestà della S. Liturgia“ ist.[81]

7.4 Annäherungen und Wege zur ‚Domus Dei' in der Praxis

Das zentrale Thema im Werk Polvaras ist die Suche nach einem würdevollen zeitgemäßen Kirchenbau als Ausdruck einer funktionalen, harmonischen und aus regionalen Gegebenheiten schöpfenden, schließlich rationalen Architektur. Ausgangs- und Endpunkt der Suche ist die Spiritualität, die als *genius generandi* die Architektur zum Ausdruck der Liturgie, beziehungsweise zur Vergegenwärtigung, oder besser Verräumlichung, des Gebets der Kirche erhebt. Das gesamte architektonische Schaffen, wie auch die Lehre und Publizistik Polvaras zielt auf die Weiterentwicklung dieser Grundsätze, deren Vermittlung und Etablierung. Dieser Prozess ist von einer frühen Phase gekennzeichnet, die in theoretischer Hinsicht von der programmatischen Arbeit an dem zwischen 1925 und 1929 ausgearbeiteten Werk ‚Domus Dei' und in praktischer Hinsicht von der kontinuierlichen Anwendung und Weiterentwicklung der formulierten Grundsätze geprägt wird. Das Schlüsselbauwerk ist dabei die Kirche S. Maria Beltrade in Mailand, die, 1926 begonnen, die die in den 1920er Jahren von Polvara gemachten praktischen Erfahrungen mit seinen theoretischen Ansätzen mustergültig in Einklang bringt. Dieser Prototyp der liturgischen Architektur Polvaras und der *Scuola Beato Angelico* steht am Ende einer Serie von Kirchen und zugleich am Anfang einer freieren und radikaleren Formfindung, wie sie die folgenden Bauten Polvaras prägen wird. Erst der Krieg und schließlich der Tod Polvaras im Jahre 1950 brechen diesen dynamischen Prozess jäh ab. So muss der Beitrag Polvaras in dieser Perspektive als Ausdruck einer langen, durchaus flexiblen Entwicklung betrachtet werden, innerhalb derer die Kirche S. Maria Beltrade den Fixpunkt einer für den italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit einzigartig originellen architektonischen Suche markiert, der ohne die Betrachtung der vorherigen und nachfolgenden Werke und respektive der damit einhergehenden Konkretisierung der Modernität Polvaras nicht gewürdigt werden kann.[82]

Erstes herausragendes Beispiel ist die 1922 mit Angelo Banfi entworfene Kirche S. Carlo in Monza. Zuvor aber realisiert Polvara mit einer kleinen Filialkirche in Lalatta (Palanzano), dem im nördlichen Apennin gelegenen Geburtsort des Mailänder Kardinals Andrea Carlo Ferrari, seinen ersten Kirchenbau (Abb. 331/332).[83] Eine präzise Entstehungszeit für dieses Bauwerk ist nicht überliefert, wird aber von Vigorelli mit 1919 angegeben und dürfte angesichts ihrer Merkmale Polvaras Erstlingswerk sein.[84] Denn die einfache Kirche deutet ansatzweise die später präzisierte Tendenz Polvaras zur Funktionstrennung an, indem der Gebrauch des Natursteins und des Ziegelsteins auf deren konstruktive Aufgaben begrenzt, das heißt der Gebrauch auf die Funktion des Materials reduziert wird. Polvara belegt bereits die Abkehr vom Dekorativismus und umreißt mit der kleinen Kirche sein Anliegen, den von ihm der modernen Kirchenarchitektur zugrunde gelegten typologisch traditionellen Ansatz mit einem zeitgemäßen Konstruktionsverständnis und Gestaltungswillen zu verbinden. Zwar kommen noch die traditionellen, ortstypischen Baumaterialien und -techniken zum Einsatz, doch wird deutlich, wie moderne Materialökonomie und konstruktive Rationalisierung von Polvara im Einklang mit gültigen Typen und klaren Formen experimentiert werden. In den 1920er Jahren beschäftigt sich Polvara mit dem Entwurf für ein Gefallenenmahnmal in Saronno – letztlich von dem Bildhauer Libero Andreotti realisiert – sowie mit dem Entwurf für eine Kirche in Talamona in der Provinz Sondrio (beide 1924, Abb. 333/334). Des weiteren werden eine Kapelle für das bischöfliche Seminar in Saronno und eine Kapelle nebst Arbeiterunterkünften für die

Baumwollspinnerei Cederna in Monza realisiert (Abb. 335-338).[85] Die ersten beiden Projekte sind einer noch relativ eklektischen Frühphase des Architekten zuzuordnen, obschon er seit zwei Jahren an der Stahlbeton-Kirche S. Carlo in Monza arbeitet. Zu sehr sind sie noch von den recht eng gesteckten Rahmenbedingungen geprägt, die einen freieren Einsatz neuer Baumaterialien eher behindern. Dennoch kann Polvara, trotz der Verwendung traditioneller Mittel, mit dem grundsätzlichen Verzicht auf Verkleidungen auch hier seinen programmatischen Anspruch auf Authentizität und Ehrlichkeit der Konstruktion verdeutlichen. Insbesondere bei den Kapellen in Saronno und Monza wird die Vorliebe für den einschiffigen, mit einer Apsis abgeschlossenen, Kirchenraum deutlich, innerhalb dessen ein reich bemalter Triumphbogen das Sanktuarium würdevoll rahmt und die strukturell wie dekorativ hervorgehobene Felderfolge an den Altarraum anbindet.[86] So wird die besondere Rolle, die im Sakralbau Polvaras und der *Scuola* dem Zusammenspiel von Architektur und Dekoration zukommt, offenbar.[87] Unter technischem Gesichtspunkt ist der in Saronno erprobte Einsatz hexagonal geformter, in fünfeckige Fensteröffnungen eingepasster Glasbausteine bemerkenswert. Diese werden von Polvara zusammen mit dem französischen Glashersteller Saint-Gobain entwickelt und unterstreichen die Experimentierfreude des Architekten. Ferner wirkt der zwischenzeitlich für die *Scuola Beato Angelico* typische strukturell-gestalterische Gebrauch polygonal geknickter Stahlbetonträger und entsprechend profilierter Decken schon hier in der Vorliebe für Rundbögen und Hängekuppeln durch.[88]

Der gemäß Vigorelli vermutlich aus dem Jahre 1928 stammende, jedoch nicht realisierte Entwurf für den Hauptsitz des erzbischöflichen Seminars (Abb. 340) dokumentiert eindrucksvoll die Radikalität, mit der Polvara die Ablehnung des Passatismus nicht nur propagiert, sondern auch in die Tat umzusetzen versucht, indem er die Konfrontation mit konservativen klerikalen Kreisen nicht scheut.[89] Der Entwurf erinnert in gewisser Weise an das Projekt Aldo Rossis für den Friedhof in Modena (1971-78, Abb. 341), wenngleich Polvaras Vorschlag von einer traditionelleren kreuzförmigen Anlage dominiert wird, die Rossi durch einen U-förmigen Bau und eine originelle dreieckige Folge von Gebäuden ersetzt. Dennoch ist die vergleichbar strenge Fassung der Höfe, die bei Polvara durch die Kreuzarme der Hauptgebäude entstehen, evident; ebenso die Betonung der Mittelachse.[90] Polvara zeigt bei seinem Entwurf, wie wichtig ihm die funktionale Differenzierung der architektonischen Körper ist, die rigide Kompartimentierung soll die gewünschte Trennung zweier unterschiedlicher Gruppen von Seminaristen geschickt ermöglichen. Außerdem verzichtet Polvara mit einem schlichten Eingangsquader auf die überkommene Inszenierung monumentaler Fassaden und den Gebrauch von Kolonnaden zugunsten einer klar gegliederten, nüchternen Gestaltung, und dies zu einer Zeit, da in Mailand mit ungenierter Dekorationswut Stacchinis gewaltiger Hauptbahnhof gebaut wird. Bezeichnenderweise wird der für die Bauherren wohl allzu sachliche Entwurf für die Ebene nicht umgesetzt, stattdessen der Hauptsitz des Seminars in die Hügel von Venegono (Varese) verlegt und in eklektischem Stil von Giovanni Maggi errichtet.[91]

7.4.1 S. Carlo in Monza (1922-25)

Die erste für den Kirchenbau der *Scuola Beato Angelico* bedeutende Etappe markiert der zusammen mit Angelo Banfi von Polvara erarbeitete Entwurf für die Kirche S. Carlo in Monza.[92] Die beiden Architekten gewinnen 1921 einen entsprechenden Wettbewerb und ein Jahr später wird mit dem Bau begonnen. Der Ausschreibungstext fordert aufgrund der

speziellen Situation des Grundstücks einen Zentralbau.[93] Polvara muss somit von seiner allmählich herausgebildeten typologischen Leitidee, respektive vom langgestreckten Einheitsraum, abweichen. Gleichwohl bietet das Projekt die Gelegenheit, theoretische Einsichten Polvaras in der Praxis zu überprüfen.

Der erste Entwurf zeigt zunächst im Grundriss ein überaus interessantes gelängtes Polygon (Abb. 344), das jedoch schnell von einer geometrisch eindeutigeren Figur abgelöst wird.[94] Diese wird von einem großen Quadrat dominiert, in das eine achteckige Großform einbeschrieben ist, die mit spitzen Bögen empor gezogen und in eine tief ansetzende Kuppel übergeht, die dem zwischen Zentralbau und Langbau oszillierenden Typus eine starke Vertikalität verleiht.[95] Die verschiedenen Schnittstudien belegen überdies, wie Polvara seine anfängliche Kühnheit hinsichtlich der Komplexität des Hauptraumes konventionalisiert und sich schließlich für eine eiförmige Stahlbeton-Rippenstruktur entscheidet (Abb. 345-351).[96] Es ist zu vermuten, dass Polvara gemäß seinem Verlangen nach konstruktiver Authentizität, diese Struktur auch nach außen hätte abbilden wollen, Tatsache ist jedoch, dass vermutlich Gründe gewandter Weitsicht – der allgemeine Konservatismus der Bauherren hätte den Auftrag gefährden können – ihn dazu veranlasst haben, das Innere mit einem den modernen Entwurfsansatz verschleiernden, neolombardischen Außenbau zu umfassen. Insbesondere die in Stahlbeton ausgeführte Kuppel wird so nach außen hin mit einem auf die Mailänder Kirchen S. Maria delle Grazie und S. Ambrogio verweisenden *tiburio* (selbstragende Kuppelumfassung) kaschiert (Abb. 354-358).[97] Folglich wirkt die gleichwohl harmonische Kirche heute von außen betrachtet eher wuchtig als elegant; die rigorose Ziegelsteinverkleidung und die gelegentlich eingefügten weißen Natursteine offenbaren ebenso offenkundig die Reminiszenz an die lombardische Romanik wie die bizarr anachronistischen Zwerggalerien, und auch der *protiro* (Baldachin-Portal) lässt keinen Zweifel an Polvaras Tribut gegenüber der in konservativen kirchlichen Kulturkreisen vorherrschenden Traditionsbindung. Dennoch, es sind sicherlich eben diese Konzessionen, die Polvara und Banfi den Sieg im Wettbewerb einbringen und zugleich eine gewissen Entwicklungsschritt entsprechend der eigenen kirchenbautheoretischen Überzeugungen überhaupt erst ermöglichen: Insbesondere im Innenraum wird das Postulat der geometrischen Klarheit und Einfachheit und im Bau der paraboloiden Kuppel die Reverenz an die moderne Bautechnik sichtbar (Abb. 359/360); der dekorative Apparat verbildlicht bereits die szenografische Konzeption der *preghiera rappresentata*, aber auch die von Polvara konstatierte Kritik am Zentralbau erklärt sich von selbst. So suggeriert die wohl eher beiläufige Skizze einer Pagode neben der Zeichnung des früh verworfenen polygonalen Grundrisses, wie Polvara die Entscheidung für einen traditionellen *tiburio* als irrational und künstlich erachtet, um selbst zu einem skeptischen Fazit zu gelangen: „si può vedere come il rimpolpamento di cotto poco corrisponde alla sua ossatura di cemento armato, avendo ancora troppe reminiscenze di stili passati.“[98]

Der moderne Geist des Architekten drückt sich überdies auch darin aus, wie er die Stahlbeton-Stützen des Hauptraums kraftschlüssig in die Kuppel überleitet, die somit strukturell aus dem Boden erwächst und die Fließfähigkeit des Betons nutzt. In dieser Hinsicht lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit der von Jacques Droz in Nizza erbauten Kirche St.-Jeanne-D'Arc (1914-33, Abb. 277) erkennen, obschon dort, in einem der Moderne sicherlich stärker zugeneigten Kontext, der Architekt eine ganze Folge paraboloide geformter Stahlbeton-Kuppeln sichtbar nach außen stülpt und die Kirche deutliche Bezüge zum Art Nouveau aufweist, die Polvara in dieser

phantasievollen Form eher fremd sind.[99] Auf dem Mittelweg zwischen Moderne und Tradition realisiert der Dominikanermönch und Architekt Paul Bellot in Audincourt (Doubs) die über kreuzförmigem Grundriss errichtete Kirche Notre-Dame de l'Immaculée Conception (1930-32) (Abb. 347). Deren Innenraum ist mit polygonal geknickten Bögen aus Stahlbeton gegliedert, deren Form als Motiv auch die Giebel der Kapellen an den Außenwänden des Langhauses abbilden. Die im Hauptschiff weit heruntergezogenen Bögen sind darüber hinaus mit der von Polvara in einer Schnittstudie für S. Carlo versuchten Bogenform vergleichbar.[100] Zur Kirche S. Carlo ist abschließend zu bemerken, dass die Tatsache, dass aus ihrem Entstehungsprozess einige Studien Polvaras erhalten sind, einen Rückschluss auf die experimentelle und kritische Herangehensweise des Architekten erlaubt, die als Grundhaltung für alle anderen Entwürfe angenommen werden kann, auch wenn deren Entwicklungsschritte nicht mehr hinreichend dokumentiert sind.[101]

7.4.2 S. Eusebio in Agrate Brianza (1924)

Ebenso wie die vorgenannten Kirchen in Talamona und Monza gehört die 1924 entworfene Pfarrkirche S. Eusebio in Agrate Brianza (Abb. 361-371) zur frühen, „transitorischen Phase“[102], in der Polvara mit vergleichsweise neuen Materialien und Techniken experimentiert, die Bereitschaft der Bauherren auslotet und seine Theorien in der ‚Arte Cristiana‘ entwickelt und noch auf eine Mischung aus traditionellen Materialien und Stahlbeton-Bauteilen zurückgreift.[103] Allerdings verwendet er in Agrate zum ersten Mal vollständig aus Stahlbeton gegossene Fachwerkträger (Abb. 363), die mit dem Obergurt das Dach und mit dem Untergurt die Decke tragen und so strukturell kohärent sowohl die Abdeckung des Schiffes, als auch mit dem Dach dessen äußeres Abbild bestimmen.[104] Damit sucht er seinen programmatischen Anspruch auf konstruktive Klarheit zu erfüllen: „Ora invece, per ottenere una buona e solida costruzione in cemento armato, è necessario che gli archi che dividono le campate, abbiano a comporre un solo sistema costruttivo colle capriate.”[105] Andererseits folgt diese Kirche in Bezug zur Gestaltung einem dezidiert romanischen Ansatz, der in programmatischer Hinsicht für eine gewisse Perplexität sorgt und offenbar mit einer beabsichtigten oder geforderten Reminiszenz an den aus dem Mittelalter stammenden Vorgängerbau zusammenhängt.[106] Die typologisch romanische Version ist hingegen konsequenter Ausdruck der Überzeugung Polvaras, dergemäß diese dem sakralen Raum die gewünschte, höchst mystische Wirkung verleiht. Auffällig ist in dieser Hinsicht die aus dem Mittelalter übernommene, für Polvara mehrfach postulierte, außen sichtbare Kompartimentierung des Innenraums, die durch die Verwendung des Stahlbetons begünstigt wird und durch entsprechend filigrane Bauteile überzeugt; anders hingegen die merkwürdig antiquierte Aufdopplung der Überzüge auf den Dächern der seitlichen Baukörper.[107]

Insgesamt zeigt diese Kirche, wie Polvara einen tradierten Bautypus und überkommene Bauteile in ein zeitgemäß konstruktives System transponiert und dabei die Stattlichkeit des Bauwerks auf einen relativ leicht anmutenden, flächig wirkenden Bau reduziert. So wird die einschiffige Kirche den Gestaltungsgrundsätzen Polvaras entsprechend und dem mittelalterlichen Kirchenbau folgend vermittels einer Unterteilung in gleichmäßige Joche rhythmisiert, die jeweils mit Hängekuppeln überwölbt werden, die die schwerer anmutenden Kreuzgewölbe ebenso ablösen, wie die einstigen Bündelpfeiler in feine lisenenartige Wandpfeiler übersetzt und dank des Betons strukturell eins mit dem Decken- und Dachtragwerk werden. Ansonsten weist die Kirche in Agrate noch zahlreiche, vor allem dekorative Rückgriffe auf die lombardo-romanische

Architektur auf, wenngleich insbesondere im Inneren die Raumkomposition späterer Kirchen Polvaras vorweggenommen wird: Bevorzugung des einschiffigen Langbautypus; Seitenkapellen als eigenständige Räume in den Achsen der Joche; Öffnung der Kapellen durch Rundbögen, die in ihren Proportionen den Bögen des Schiffes folgen; ein Triumphbogen als Rahmen für den mit der Szenografie der Apsis zusammenspielenden Altar; die Nutzung der Obergaden-Flächen für liturgische Darstellungen usw. Obwohl S. Eusebio formal noch sehr an historischen Vorbildern orientiert ist, veranschaulicht sie Polvaras Neigung zu struktureller Rationalität und die Weiterentwicklung seines konstruktiven Repertoires.

Der von Polvara in zahlreichen Artikeln und Aufsätzen vertretene und in ‚Domus Dei' zum Programm ausgearbeitete Anspruch auf eine maßvolle und rationale Kirchenarchitektur wird in besonderer Weise von einer Reihe kleinerer Kirchen verdeutlicht, die in den 1920er Jahren entstehen. Dabei verknüpft Polvara in seinen Bauten weiterhin den in der Po-Ebene traditionellen Gebrauch des Ziegelsteins mit der konstruktiven Verwendung des Stahlbetons. Die Kirchen in Cimnago di Lentate sul Seveso, Masano di Caravaggio und Vercelli, aber auch die Pfarrkirche in Seseglio di Pedrinate im Tessin offenbaren, wie Polvara auch weiterhin in seinen Entwürfen eine ausgewogene und konsequent auf das Wesentliche reduzierte Gesamtkomposition anstrebt, in der nichts mehr überflüssig erscheint (Abb. 372-381). Zuvor erprobte Merkmale, wie die Rhythmisierung der Felder mithilfe der Tragstrukturen aus Rundbögen oder Bögen beziehungsweise Scheiben mit polygonalen Unterkanten; die reduzierten Wandstärken; die Lichtführung und Proportionierung der Raumteile; die Vereinfachung der Ornamentik auf ein Minimum, die ihrerseits gestalterische Themen der Tragstruktur aufgreift (zum Beispiel durch polygonale Fensterformen[108]), sind bei diesen Kirchen überzeugend in Einklang gebracht. Eindrücklich schlägt sich dieser Einklang in der expressiven Fassade der Kirche S. Eusebio in Vercelli nieder, wo die Suggestivkraft der Ornamente nur zurückhaltend die Klarheit der Formen bereichert und durch behutsames Wiederholen markanter Motive eine angenehme gestalterische Durchbindung geschieht.

7.4.3 Gebaute Programmatik: S. Maria Beltrade in Mailand (1926-28)

Die frühe architektonische Entwicklung Polvaras kulminiert in der 1926 für das Mailänder Quartier Turro entworfenen Kirche S. Maria Beltrade (Abb. 382-397).[109] Sie ist die am meisten in ‚Domus Dei' illustrierte Kirche, zumal sie die dort von Polvara während der 1920er Jahre entwickelten Grundsätze einer modernen, rationalen und liturgischen Kirchenarchitektur am deutlichsten verkörpert: „Fu ideata [...] volendo dare una dimostrazione di fatto, che anche volendo essere del proprio tempo e rifuggendo da tutte le imitazioni del passato, si possono fare delle opere nè strane nè impossibili."[110] Diese Kirche, die in der ‚Arte Cristiana' als „assolutamente nuova"[111] und in der katholischen Tageszeitung ‚L'Italia' gar als eine „ardita innovazione"[112] gepriesen wird, schöpft aus den ihr vorangegangenen Erfahrungen des Architekten. Sie bildet den Ausgangspunkt für weitere Entwicklungen, die Polvara schließlich zu den radikaleren Kirchen in Buenos Aires (1931), Mailand-Giambellino (1935), Monza-Cederna und Busto Arsizio (beide 1937) führen werden. Aufgrund der Unterbrechung durch den Krieg und den 1950 folgenden Tod Polvaras kann diese Entwicklung allerdings nicht mehr die Reife und programmatische Stringenz von S. Maria Beltrade erreichen. Diese wiederum offenbart die von Polvara der frühchristlichen und mittelalterlichen Kirchenarchitektur ent-

lehnte Grundrissdisposition: Das von deutlich untergeordneten Baukörpern begleitete Schiff wird entlang der Längsachse ausgerichtet, von Jochen gegliedert und in einer halbrunden Apsis abgeschlossen (Abb. 382).[113]

Grundrissdisposition

Typischerweise wird die Kirche im Stadtteil Turro von sechs gleich großen rechteckigen Jochen gebildet, von denen das letzte so unterteilt wird, dass es in seiner Mitte das Presbyterium (Sanktuarium) aufnimmt, das wiederum von einer halbrunden, im Durchmesser der Breite des Altarraums exakt entsprechenden Apsis (Chor) abgeschlossen wird, während seitlich vom Altarraum die Sakristeien über quadratischem Grundriss eingefügt werden. Die seitlichen Baukörper nehmen in ihren jeweiligen Kompartimenten zunächst das Taufbecken unmittelbar links vom Eingang im ersten Feld auf. Diesem gegenüber und im daran anschließenden zweiten Feld befinden sich die Beichtstühle; in der Achse des dritten Feldes sind zusätzliche Eingänge vorgesehen, die sich nach außen durch einfache Treppen, nach innen jedoch mit den sich in den seitlichen Baukörpern ergebenden Räumen (*atrii*) abbilden. Das vierte und fünfte Feld nehmen die Nebenaltäre auf; die Sakristeien im sechsten Feld sind so bemessen, dass sie die Breite des Schiffes im Bereich des Joches verringern, so dass sich aus der Differenz der von Polvara geforderte Triumphbogen ergibt. Gleichzeitig werden so, die für den Zugang zu den Sakristeien, die sich auf dem erhöhten Niveau des Altarraums befinden, erforderlichen Treppenläufe ermöglicht. Die Sakristeien sind somit praktischerweise sowohl vom Schiff, als auch vom Presbyterium sowie von draußen zugänglich. Das Sanktuarium mit dem nochmals erhöhten Altar öffnet sich über eine breite Treppe in der Ebene des Triumphbogens in das Schiff, den Abschluss bildet eine Apsis.[114] An die Front der Kirche hat Polvara indes einen Portikus gesetzt, der als Präludium zum Eintritt in die Kirche fungiert.[115] Der Glockenturm ragt als *tiburio* über dem überwölbten Sanktuarium empor.

Konstruktion

Die gesamte Disposition in Grund- und Aufriss ergibt sich aus einer regelmäßigen, wohl proportionierten Anordnung des Tragwerks, das seinerseits auf das unbedingt Notwendige reduziert und entsprechend der Bauteile dekliniert ist, so wird das große Quertragwerk zu den untergeordneten und kleineren seitlichen Räumen hin in der Längsachse der Kirche wiederholt.[116] Der Querschnitt gleicht einem pyramidenförmigen Aufbau der von der Fundamentierung der Stahlbetonelemente bis zum Glockenhaus reicht, der Längsschnitt gibt die sich zum Sanktuarium steigernde Abfolge der Volumen wieder. Das konstruktive Stützen- und Deckensystem bildet sich an der Fassade wie eine neue Ordnung ab und schafft eine Zonierung der äußeren Wandflächen, die mit der des Innenraumes korrespondiert.[117] Darin sieht Polvara einen unmissverständlichen Beitrag zur konstruktiven Authentizität und unverkennbares Merkmal einer zeitgemäß-sachlichen Architektursprache, gleichwohl werden die Konturen der Konstruktion mit dekorativen Formelementen aus Beton akzentuiert, die eine zurückhaltende Reminiszenz an den *Stile Liberty* verraten.[118]

Die Felderteilung ergibt sich aus der Stellung der Stahlbetonstützen, die ihrerseits strukturell in den Stahlbetonfachwerkträgern aufgehen (Abb. 394/395). Deren zum Innenraum hin polygonal ausgebildete Form ergibt sich aus der kürzesten Verbindung der Fachwerkknoten am Untergurt, während der Obergurt entsprechend der Satteldachform geradlinig ausgeführt ist.[119] Diese dem Stahlbinderbau entlehnte strukturelle Lösung, die Polvara bei kleineren Kirchen erprobt hat, entpuppt sich in S. Maria Beltrade als ein stilistisches

Merkmal, das entsprechend der Denkweise Polvaras nicht auf einer primär gestalterischen, sondern auf einer vor allem pragmatischen Entscheidung zugunsten einer möglichst rationalen Verwendung des von ihm so vorbehaltlos eingesetzten Stahlbetons beruht.[120] Gleichzeitig wird mit dieser Technik eine Dachdecke verwirklicht, die das Tragwerk optimal ausnutzt, indem es durchgängig Decke und Dach miteinander verbindet und einen Zwischenraum schafft, der auch als Klimapuffer dienen kann. Die polygonale Gestalt der Untersichten der Bögen des Schiffes werden an den verschiedenen Wanddurchbrüchen, seien es die Öffnungen zu den Nebenräumen des Schiffes oder die Türen, Fenster und Rosetten, aufgegriffen, so dass letztlich ein zusammenhängendes Erscheinungsbild gewährleistet wird: „La Scuola poi ha come suo programma di attenersi nelle sue ricerche artistiche, non al nuovo per il nuovo, e non all'arte per l'arte; ma a quelle novità che sorgono necessariamente dai nuovi sistemi costruttivi [...], di cercare il bello basandolo sulla logica della necessità, eliminando tutto quanto è finzione e tutto quanto è superfluo."[121]

Der Innenraum wird von großen zusammenhängenden Flächen charakterisiert, die durch die Anordnung der Tragglieder und der Fenster optimiert ist. Insbesondere die Hängekuppeln zwischen den Jochen zeigen, wie Polvara diese als leichte und schlichte Raumabschlüsse begreift, die, von konstruktiver Schwere befreit, Flächen für gegenständliche Darstellungen der Liturgie bieten.[122] Überhaupt hat, wie bereits dargelegt, die Symbolik der figurativen Darstellungen in den Werken der *Scuola Beato Angelico* einen hohen und gestaltenden Stellenwert, der dem in der byzantinischen Kirchenkunst vergleichbar ist.[123] Diese Darstellungen vervollständigen als sakramentale Illustrationen das Kirchenbauwerk im Sinne der von Polvara in der Tradition eines Fra Angelico verstandenen *preghiera rappresentata*; Architektur und Kunst – Rationalität der Konstruktion, Praktikabilität des Raumes und Symbolik der Darstellungen – bilden so ein liturgisches Gesamtkunstwerk, das einem verräumlichten Appell an die Transzendenz der Liturgie gleicht.[124]

Zusammenfassung und Einordnung

Mit der Kirche S. Maria Beltrade setzt Polvara seine Ansichten und Vorschläge zu einem pragmatischen und zugleich architektonisch plausiblen, aber auch sparsamen Kirchenbau um. In liturgischer Hinsicht ist er vom Wunsch nach logischen Raumzusammenhängen und guter Sichtbarkeit geleitet; Überflüssiges und Täuschendes wird verbannt, stattdessen herrscht die strenge Einheit aus Konstruktion und Gestalt. Auch wenn Polvara mit dieser Kirche nicht die formale Unabhängigkeit und konstruktive Stringenz der Rationalisten erreicht, so handelt es sich doch um einen Kirchenbau, der ganz im Sinne seines Urhebers ein Kind seiner Zeit ist. Mit seinen Kirchen rückt Polvara glaubwürdig von den Imitationen vergangener Epochen ab, ohne es jedoch zu einem Bruch kommen zu lassen; die Genealogie des Kirchenbaus bleibt stets sichtbar, zumal von Polvara in ihren Grundfesten anerkannt; davon zeugen die frühchristliche und mittelalterlichen Anlagen ebenso wie der charakteristische *tiburio* und das strenge Proportionsschema. Dass Polvara kein liturgischer Neuerer, sondern vielmehr ein Optimierer der Kirchenarchitektur nach geltenden liturgischen Maßstäben ist, wird in der ‚Domus Dei' S. Maria Beltrade besonders deutlich. Insofern erscheinen die sprühenden Kommentare der ‚Arte Cristiana' etwas zu optimistisch, doch dokumentieren sie, wie sehr den progressiven katholischen Kulturkreisen die Notwendigkeit einer Neuerung bewusst ist.

Die Stärke von Polvaras prototypischer Kirche liegt in ihrer für die am kirchenbaulichen

Fortschritt interessierten Zeitgenossen vermutlich überaus einleuchtenden Beziehung aus Konstruktion und Gestalt. Die Art und Weise mit der Polvara den Baukörper gliedert und akzentuiert scheint aus dem Tragwerkssystem abgeleitet. Das am Außenbau hervortretende Rahmenwerk impliziert zudem ein Bauelement, das als *telaio*, als Stützen-Balken-System oder Gitternetz, bezeichnet worden ist und in unterschiedlicher Ausführung sowohl in der Architektur Muzios, als auch in den Arbeiten der Rationalisten (vor allem Terragnis) und in der Kirche Cristo Re in Rom, wo es Piacentini adaptiert, um seine neu gewonnene Modernität zur Schau zu stellen, anzutreffen ist. Es ist sozusagen ein Element, das in symbolischer Hinsicht die überkommene Dekoration ersetzt und dennoch den Glauben der Moderne an die Gestaltungskraft der Konstruktion aufrechterhält. Dass Zevi, mit Blick auf Terragnis Werk, diese Gerüste aus Stahlbeton „als Rebellen in einer Umgebung, die gewohnt ist, sie schamlos mit Marmorsäulen und falschen Travertinbögen zu maskieren“[125] bezeichnet, unterstreicht denn auch einerseits Polvaras modernen Ansatz. Wohingegen Paganos Deutung, der *telaio* der Rationalisten sei kaum mehr als der Ausdruck eines offenbar unverwüstlichen dekorativen Verlangens, das nur dem Grade seiner Abstraktion nach von einem stilistischen Residualprodukt zu unterscheiden sei, seine Widersprüchlichkeit verdeutlicht.[126] Vermutlich hat kein anderes Bauelement der italienischen Architektur der 1920er und 1930er Jahre besser zum Ausdruck gebracht, dass es sich in architektonischer Hinsicht um eine Zeit des Übergangs, der programmatischen Auseinandersetzung und der Vorbereitung handelt. Und in eben diesem Zusammenhang ist Polvaras Beltrade-Kirche zu sehen, sie ist der minutiöse Ausdruck eines Programms, sie fasst Aspekte und Gedanken zusammen, die an verschiedener Stelle und in verschiedenen Zusammenhängen zutage treten und auch unterschiedliche Ergebnisse nach sich ziehen. Für den Kirchenbau Polvaras ist sie das Zwischenergebnis einer Entwicklung, die erklärtermaßen nach Klarheit und Sachlichkeit strebt, die nicht das Neue um des Neuen wegen befördert, sondern (ganz im Sinne kulturreformerischer Qualitätsförderung) Gutes mit Gutem beziehungsweise Vernünftiges mit Schönem (wieder zeitgerecht) verbindet. Und so betont die Kirche S. Maria Beltrade Polvaras Wunsch nach einer klaren und synergetischen Unterscheidung zwischen dem konstruktiv und funktional Notwendigen und dem ergänzenden und erklärenden Dekorativen, wobei Ersteres als raumbildend und somit das Umfeld schaffend verstanden wird, während Letzteres die Erläuterung und Verdichtung des Sakralen meint, so dass tatsächlich etwas entsteht, das in seiner Intention voll und in der Umsetzung zumindest teilweise als liturgisches Gesamtkunstwerk verstanden werden kann.

Die mit S. Maria Beltrade auf den praktischen Höhepunkt gebrachte Kirchenbautheorie Polvaras wird nach einigen kleineren Kirchen in Masano, Seseglio di Pedrinate und Saronno sowie dem Entwurf für den Hauptsitz des erzbischöflichen Seminars, die noch derselben Architektursprache folgen, in entschiedeneren Formen und Konstruktionen weitergeführt. Inzwischen hat der Architekt Felice Pasquè bei der von Polvara im November 1931 anlässlich des zehnjährigen Bestehens der *Scuola* im Palazzo della Permanente in Mailand organisierten Ausstellung sakraler Kunst einen Ideenentwurf für eine Kirche ausgestellt, der in der ‚Arte Cristiana‘ als „sanamente moderno coll’applicazione del cemento armato“ gelobt wird und mit der vermutlich ersten in Italien entworfenen Stahlbetonkuppel glänzt.[127] Die Ausstellung steht unter dem Grundsatz einer unmissverständlich modernen Kirchenkunst und Kirchenarchitektur[128]; die Schirmherrschaft des Mailänder Kardinals Schuster suggeriert überdies eine hohe Anerkennung der Initiati-

ve von Seiten des gegenüber der Moderne nach wie vor skeptischen Großteils des Klerus.[129] Auf der anderen Seite steht noch das reaktionär-konservative Ergebnis des einst mit Spannung erwarteten Wettbewerbs für die Kathedrale von La Spezia allzu frisch in Erinnerung, zumal sich die von Ojetti dominierte Jury auch im zweiten Durchgang (1931) zu keinem eindeutigen Sieger durchringen kann und man aus Verlegenheit und Sorge um ein größeres Debakel dem passatistischen Monumentalwerk Brenno Del Giudices den Zuschlag gibt.[130] Die Ausstellung Polvaras, der sich mit den Vorgängen in La Spezia als maßlos enttäuscht zeigt, soll hingegen den Fortschritt im italienischen Kirchenbau zeigen.[131] Etwa zur gleichen Zeit entstehen im Umfeld des MIAR Ideenentwürfe für Stahlbetonkirchen und das Thema gewinnt im Diskurs der Rationalisten merklich an Fahrt, bevor es in der Wettbewerbsserie für die Diözese Messina sowohl seinen vorläufigen Höhe- als auch seinen Wendepunkt erreicht.[132] Nahezu zeitgleich realisieren die deutschen Architekten Peter Grund und Karl Pinno in Dortmund die erste protestantische Stahlbetonkirche (Nikolaikirche), die aufgrund eines gestalterisch konsequent eingesetzten Rahmenwerkes, das, mit farbigen Glasflächen ausgefacht, eine Entwicklung einleitet, die in der Gedächtniskirche Eiermanns im Jahre 1963 gipfeln wird (Abb. 399/400).[133]

In dieser für die italienische Architekturgeschichte äußerst bewegten Zeit zwischen der ersten MIAR-Ausstellung (1928) und der im Umfeld des Wettbewerbs für den Bahnhof von Florenz (1932/33) geführten heftigen Debatte um die Berechtigung von Säulen und Bögen im 20. Jahrhundert, wird offenbar, wie einerseits Polvara die italienische Kirchenbaukunst vorangebracht hat, und wie sehr diese andererseits dem internationalen Entwicklungsstand etwa in Frankreich oder Deutschland, aber auch in Belgien, der Schweiz und anderen mitteleuropäischen Ländern nachsteht.[134] Von nun an entwickelt sich der Kirchenbau in Mitteleuropa trotz der auch hier mehrheitlichen Vorbehalte konservativer Kräfte verhältnismäßig rasant.[135] Otto Bartning beispielsweise, realisiert 1930 mit der protestantischen Auferstehungskirche in Essen (Abb. 402/403) ein wegweisendes Bauwerk sakraler Architektur, das hinsichtlich der Zurschaustellung des Tragwerks mit den Arbeiten Polvaras grundsätzlich vergleichbar ist, zugleich aber den enormen Unterschied in der Kühnheit ihrer radikal modernen Raumauffassung offenbart. Nicht nur, dass Bartning eine konzentrische Grundrissdisposition realisiert, die im katholischen Kirchenbau erst mit der Liturgiereform Einzug in den modernen Kirchenbau Italiens hält (man denke an Liberas Kathedrale in La Spezia), auch die großzügige Auflösung der Wände in Stützen und Glasflächen offenbart eine für den Kirchenbau vergleichsweise mutige Entwicklung, die im Werk Polvaras zwar einbeschrieben, aber nicht konkretisiert scheint.[136]

7.4.4 Konsolidierung und Weiterentwicklung in den Kirchenentwürfen und -bauten der späten 1920er und 1930er Jahre

Nachdem die Kirche S. Maria Beltrade den Typus der frühen Kirchen Polvaras und der *Scuola* perfektioniert, entstehen in den 1920er Jahren noch zumindest drei, in ‚Domus Dei' illustrierte, jedoch nicht realisierte Kirchenentwürfe, die orthodox dem mit S. Maria Beltrade ausgebildeten Schema folgen: S. Vito al Giambellino in Mailand (Quartier S. Cristoforo) reproduziert nahezu identisch die Grundrissdisposition; die Kirche in Novate zeigt bereits eine starke Variation in der Konzeption des Presbyteriums, indem das sechste Joch aufgelöst und die Apsis mit dem Altarraum verschmolzen wird. Darüber hinaus werden weitere Absiden im ersten Joch und an den Seiten des Altarraumes halbrunde Nischen vorgesehen. In der Pfarrkirche S. Agata

in Como wird das sechste Feld erheblich verbreitert und eine für Polvara absolut untypische Pendentifkuppel mit polygonal geknickten Kreuzrippen über dem Altarraum entworfen. Damit ist der Prototyp schon erheblich verändert und wird erst mit der Kirche SS. Nabore e Felice (1930, Abb. 404-410) wieder voll aufgegriffen, bevor sich Polvara allmählich radikaleren Modellen zuwendet. In der Zwischenzeit werden auch von anderen Mitgliedern der *Scuola Beato Angelico* Kirchenbauten realisiert, die wie im Fall von Guglielmo Pedrazzini den von Polvara exerzierten konstruktiven Rationalismus ganz im Geiste von ‚Domus Dei' epigonal variieren. So zeigt beispielsweise S. Teresa del Bambino Gesù in Mailand (1927-31) zwar nahezu identisch die für Polvara typische Skelettstruktur an den Seitenfassaden, überrascht jedoch mit einer geradezu grafisch schablonierten Front aus Rundbögen und flach eingeschnittenen Öffnungen, die bildhaft mit der Struktur der Kirche korreliert.[137]

1931 entwirft Polvara eine Kirche für die Kongregation der Figlie di S. Maria Immacolata in Buenos Aires (Abb. 411-413). Wie kaum ein anderes seiner Werke verkörpert der Bau die Spannungen zwischen seinem modernen Strukturalismus und dem immer noch nachwirkenden Traditionsbewusstsein. Auf der einen Seite ein geradezu brutal zur Schau gestelltes Stahlbetonskelett, das den gesamten Bau bestimmt, auf der anderen Seite hingegen eine doppelte Hängekuppel, die in einschaliger Ausführung als Kuppeltypus ohnehin zum Repertoire Polvaras gehört.[138] Die milderen klimatischen Bedingungen werden hingegen genutzt, um die Kuppel nach außen hin mit regional typischen Keramikfliesen abzudecken und auf einen zusätzlichen Dachaufbau zu verzichten.[139] Interessant ist ein Foto der Baustelle, in dem das noch nicht ausgefachte Stahlbetonskelett (Abb. 414) den konstruktiv durchaus modernen Charakter der Kirche betont. Dies gilt umso mehr, wenn man sich das etwa zeitgleiche Ergebnis im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia in Erinnerung ruft (Abb. 415). Der Grundriss zeigt eine Weiterentwicklung des mit der Kirche S. Carlo in Monza realisierten gerichteten Zentralbaus. Vielmehr noch aber scheint der Grundriss ein Rückgriff auf die von dem Architekten Boara in Valmadrera (Lecco, Abb. 416) realisierte Pfarrkirche zu sein, die Polvara vermutlich von frühen Studien in seiner Heimat her kennt. Jedenfalls publiziert er sie in ‚Domus Dei' als Beispiel des Klassizismus und lobt sie hinsichtlich der liturgischen Praktikabilität ihres Einraums, wenngleich er an ihr ebenso wie an anderen Kirchenbauten des 19. Jahrhunderts den verschwenderischen Einsatz der Baumaterialien infolge einer anachronistischen Repetition technisch und kulturell überholter Baustile negativ beurteilt.[140] Auffällig ist auch die typologische und formale Nähe zu Pasquès im November des gleichen Jahres ausgestellten Entwurf einer Stahlbetonkirche, den Polvara als Kurator und Doyen der Mailänder Sakralbauszene höchstwahrscheinlich bereits vor der Ausstellungseröffnung gekannt haben wird. Konstruktiv stellt die über einem quadratischen Grundriss in Stahlbeton ausgeführte Kuppel der Kirche eine für ihre Zeit herausragende Leistung dar, zumal der Baustoff Beton erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem im Kirchenbau anerkannten Material avanciert.[141] Die Kirche in Buenos Aires steht aufgrund ihrer Grundrissdisposition in Verwandtschaft zu Polvaras Frühwerk S. Carlo in Monza und obwohl diese beiden Beispiele eines gerichteten Zentralbaus durchaus Vorzüge besitzen und eine ausgewogene Architektursprache verkörpern, finden sie bei Polvara keine weitere Verwendung mehr. Anstatt seinen Kirchenbau in dieser Spur weiterzuentwickeln, kehrt er zu seinen traditionsverbundeneren basilikalen Langbautypen zurück, in denen das mit Tragwerksrahmen rhythmisierte Schiff das bestimmende Merkmal ist. Die Gründe hier-

für bleiben offen. Vielleicht erscheint Polvara die in Buenos Aires getroffene Entscheidung zu Gunsten eines strukturalistischen Ansatzes im italienischen Kontext noch zu gewagt, jedenfalls antizipiert er dort eine Architektur, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg in Italien ‚hoffähig' sein wird.[142] Andererseits liegt der Vorteil der liturgischen Praktikabilität, zumindest vom Stand der tridentinischen Liturgie betrachtet (auf den sich Polvara ja stets bezieht), bei den basilikalen Langbauten, so dass Polvara den Zentralbau immer nur als Alternative mit Abstrichen verstanden haben wird.[143]

Zu Beginn der 1930er Jahre markieren drei Kirchen Polvaras Rückkehr zu seiner Architektur der 1920er Jahre. Der mit S. Maria Beltrade perfektionierte Typus bildet die Grundlage, wird aber unter gestalterischem Aspekt modernisiert: Polvara verzichtet nunmehr auf das für die Lombardei typische Sichtmauerwerk, stattdessen werden die Fassaden vollflächig verputzt und bei der Betonung der Konturen der Konstruktion wird auf die Dekoration der Betonfertigteile (zuvor noch eine vegetabile Reminiszenz an den *Stile Liberty*) verzichtet. Insbesondere die Mailänder Kirche SS. Nabore e Felice (1930) exaltiert im Kontrast von Putz und Beton die schematische Zurschaustellung der Tragwerksstruktur, ohne jedoch einen mit Buenos Aires vergleichbar dominanten Strukturalismus zu prononcieren. Auffällig ist die Wiederkehr der zwischen den Bindern eingebauten Hängekuppel, wobei sie nun über dem Sanktuarium mit Glaseinsätzen versehen wird, die das durch die Fenster des *tiburio* einstrahlende Licht auf den Altarraum lenken. So wird deutlich, wie Polvara seinen in zahlreichen Kirchenbauten bewährten Konstruktionstypus im Sinne einer weiterentwickelten liturgischen Szenografie weiter zu bringen sucht und dabei mehr und mehr das Licht einbezieht.[144] Der erste Entwurf Polvaras für die Kirche Sacra Famiglia in Monza-Cederna (Abb. 417) aus dem Jahre 1931 verrät derweil in einer perspektivischen Schnittzeichnung, wie er versucht, den Stahlbetonbinder so zu modifizieren, dass unter dem Dach ein Absatz entsteht, der zur zusätzlichen Belichtung und Belüftung des Schiffes eine Variante von Obergadenfenstern aufnehmen kann. Gleichzeitig zeichnet sich dieser Absatz in der Dachstaffelung ab. Frappierend ist dabei vor allem, wie Polvara nach einer Lösung sucht, nicht nur die Belichtung und Belüftung der Kirche zu verbessern, sondern auch danach strebt die Konstruktion im Inneren sichtbar zu machen, indem er konsequent auf den doppelten Dachaufbau verzichtet. Jedoch wird dieser Entwurf verworfen, wohl auch, um das erprobte System des zweischaligen Dachs, das zugleich als Wärmepuffer fungiert, nicht aufzugeben und weiterhin an der von Polvara aufgrund ihrer Erhabenheit bevorzugten Hängekuppel festzuhalten. Das Projekt wird offenbar einige Jahre lang unterbrochen und erst 1937 unter einem anderen Entwurfsansatz wieder aufgegriffen. Die in Monza zurückgestellten Ideen werden jedoch in der Kirche S. Alessandro in Gallarate (1930, (Abb. 421) teilweise umgesetzt, so dass anzunehmen ist, dass Polvara diese in Monza auch rückblickend auf die Erfahrung von Gallarate fallen lässt. Jedenfalls entwickelt er seine architektonische Suche in eine andere Richtung, obschon er in Gallarate durch die Freilegung und Variation seines mit S. Maria Beltrade so mustergültig erprobten Konstruktionssystems einen ausgesprochen modernen, großzügig belichteten und strukturell klareren Kirchenraum hervorbringt.

Das durch den Krieg und schließlich den Tod Polvaras jäh zum Abschluss gebrachte Spätwerk des Architekten bringt seit Mitte der 1930er Jahre drei Kirchenbauten hervor, mit denen sich Polvara entschieden von den Relikten einer jahrhundertealten Tradition zu befreien sucht. Die bisher prägenden Elemente: Jocheinteilung, Hängekuppel und Bogen-

tragwerk, die, von Polvara zwar immer konstruktiv rational eingesetzt, ihre Tradition nicht verleugnen können, werden fallen gelassen und eine radikale Reduzierung aller Bauelemente auf das notwendige Minimum wird angestrebt. Vigorelli begründet diese Entscheidung Polvaras mit dessen Weitsicht als Lehrer einer ganzen Generation von Schülern der *Scuola Beato Angelico*, so als wolle er diesen ein möglichst reduziertes, sachliches Korpus hinterlassen, von dem ausgehend sich die Schüler weitaus gewagteren und ‚rationalistischeren' Kirchenbauten zuwenden können, sofern die Zeit dafür reif ist.[145] Jedenfalls schlägt Polvara mit dem realisierten zweiten Entwurf für die Sacra-Famiglia-Kirche in Monza-Cederna (1937, Abb. 418-420), der Kirche S. Vito al Giambellino in Mailand (1935, Abb. 422/423), S. Edoardo in Busto Arsizio (1937, Abb. 424-426) und S. Barnaba al Gratosoglio (1942-46, Abb. 427/428) eine weiter vereinfachte Formensprache vor, die allerdings noch im Anfang begriffen ist und nicht das verfeinerte Niveau seiner vorangegangenen Werke erreicht. Gleichwohl gibt sie einen Eindruck, wie sich Polvaras Kirchenbau in der Nachkriegszeit hätte weiterentwickeln können – freilich ohne eine radikale Abkehr vom überkommenen Kirchenbild vermuten zu lassen. Markant sind bei Polvaras letzten Kirchen die flache Decke über dem Schiff, die Abkehr vom Stahlbetonfachwerkträger mit polygonaler Unterkante hin zum Dreieckbinder, der sich ähnlich wie bei einem antiken griechischen Tempel am Giebel der Fassaden abbildet.[146] Mit der Vereinfachung der Tragstruktur, dem respektiven Verzicht auf die Hängekuppeln zwischen den Jochen, die ihrerseits ebenfalls verschwinden, wird auch die zuvor so markante Abzeichnung der Traglieder an den Außenwänden obsolet. So erhalten die Baukörper innen wie außen ein flächiges Erscheinen, das dem der frühchristlichen Basiliken, zum Beispiel San Paolo fuori le mura, vergleichbar ist.[147] Diese Rückkehr zeichnet sich auch mit der Entscheidung für Seitenschiffe in Monza-Cederna und Giambellino ab, wenngleich in Busto Arsizio schließlich die Bögen verschwunden sind und Kolonnaden den Hauptraum von den zum Gang verringerten Seitenschiffen trennen. Selbst der Triumphbogen wird auf ein Minimum reduziert, lediglich die Apsis bleibt unverändert als Hintergrund für das Sanktuarium bestehen. Die an den Fassaden einst so markant abgebildete Struktur weicht einer Betonung der Horizontalen, die sich im Innern auch an der Flachdecke ausmachen lässt; der Portikus wird zu einem geschlossenen Hof ausgebaut, so dass die Kirche in ihrer Gesamtanlage als eine moderne Interpretation berühmter Mailänder Kirchen wie Sant'Ambrogio und insbesondere S. Maria dei Miracoli (Abb. 430) gelten kann. Sichtmauerwerk und Putz kommen geschossweise zum Einsatz und es scheint so, als suche Polvara auf dem Weg zurück zu den frühchristlichen Basiliken nach einem für die Zukunft als Ausgangspunkt gültigen Archetypen, der die Würde des Altars, die Überschaubarkeit des Raumes und dessen klare wie unmissverständliche Lesbarkeit garantieren könnte.[148] Die Versöhnung von Tradition und Moderne scheint im Werk Polvaras an einem Endpunkt angelangt, der zugleich Ausgangspunkt für eine neue, von der Liturgiereform und dem technischen Fortschritt der Nachkriegszeit ermöglichten Suche nach einer gänzlich von stilistisch tradierten oder konstruktiv bewährten Schemata losgelösten freien Formfindung ist. Erst diese geht schließlich in einer Vielzahl von Formen auf, die die *communio* in einer neuen räumlichen Konvergenz der Glaubensgemeinde hin zum Altar zu verwirklichen suchen.[149]

7.5 Redimensionierung des Überlieferten: Polvaras Architekturverständnis im Kontext der Zeit

Giuseppe Polvaras umfangreiches Werk, das in Architekturtheorie, Lehre und Praxis verschiedene Ebenen des Kirchenbaus berührt und stets dessen Modernisierung im Blick hat, stellt einen für Italien einzigartigen Beitrag dar, weil in ihm sowohl klare theologisch-liturgische als auch architektonische Überzeugungen einfließen. Der Grundsatz der Suche Polvaras nach einem zeitgemäßen Kirchenbau entwickelt sich folglich im Spannungsfeld einer als konstituierendes Moment vorbehaltlos übernommenen tridentinischen Liturgie und einer vernunftbasierten Verwendung moderner Baumaterialien und -techniken, um so die Liturgie ihrem gemeinschaftlichen Wesen nach wieder voll erlebbar zu machen. Der Rationalismus Polvaras bewegt sich in diesem Spektrum, folglich zwischen einer von Paolo Bossi als „costante riferimento alla tradizione“[150] bezeichneten Kompositionsmethode und deren Ergebnis als „passato arricchito“[151]. Dieser Rationalismus Polvaras ist den stark künstlerischen, gestaltbezogenen Ansätzen des MIAR ebenso fremd, wie den passatistisch-monumentalen Ansprüchen der von Piacentini maßgeblich geprägten faschistischen Staatsarchitektur oder den damit durchaus verbundenen regionalistischen Verweisen der Novecentisten.[152] Stets plädiert Polvara für eine authentische Moderne, die er im Gegensatz zum *falso moderno* als konsequente Umsetzung allzeit bewährter Architekturprinzipien mit den Mitteln einer zeitgemäßen Konstruktionslogik begreift. In diesem Zusammenhang spricht Polvara von architektonischer Aufrichtigkeit – *onestà*, die er im Gegensatz zu einer im Kirchenbau grassierenden, aus der Tradition abgeleiteten, allerdings vollkommen missverstandenen historistisch-eklektizistischen Monumentalität sieht, die einerseits die Sympathien der mehrheitlich konservativen katholischen Kulturkreise und des Klerus genießt, sowie andererseits im neoklassizistischen Impetus der faschistischen Architekturpolitik Anklang findet. Die diesen Entwicklungen entgegenwirkende Bewegung der Rationalisten (MIAR) bietet jedoch keinen gültigen Ansatzpunkt für die von Polvara angestrebte Rationalisierung der Kirchenarchitektur: Zum einen ist sie aufgrund ihrer spezifisch laizistischen und antikonformistischen Ideologie dem Thema des Sakralbaus nicht allzu geneigt, zum anderen plädieren nach Ansicht Polvaras die Mitglieder des MIAR für eine Erneuerung der Architektur, die vorrangig von der Erneuerung ihrer Architektursprache ausgeht, anstatt, wie von Polvara gewünscht, die ihr zugrunde liegende Substanz zu erneuern. Das MIAR steht für einen künstlerisch verstandenen und überaus ästhetisierenden Rationalismus, den Polvara als Kunst um der Kunst willen ablehnt.[153] Sein Rationalismus hingegen schöpft aus einer rationalen, nie ausschließlich oder vornehmlich ästhetischen Rechtfertigung der in der Architektur gewählten Formen und auch die Wahl und der Einsatz der neuesten Materialien folgt dem Grundsatz einer substanziellen Richtigkeit.[154] „Non si devii dal pensiero liturgico mai. L’opera nostra deve essere solo di collaborazione alla S. Liturgia, si tenga come fondamento la logica, specie nell’architettura, non si seguano le mode, ma la praticità e su di essa si costruisca con armonia.”[155]

Hinsichtlich der liturgischen Konzeption des Kirchenraumes ist Polvara trotz einiger aktualisierender Eingaben als konservativ zu bewerten. Abgesehen von einem kanonischen Schönheitsideal, das von katholischen Größen wie Thomas von Aquin und Carlo Borromeo ausgeht, plädiert er bewusst für die tradierte Grundrisshierarchie, die die entlang einer Längsachse entwickelte Abfolge der verschiedenen Zonen und Räume eines liturgischen

Gebäudes orthodox übernimmt, jedoch architektonisch klarer und verständlicher zu fassen sucht.[156] Dieser Entscheidung Polvaras liegt eine wesentliche Beobachtung zugrunde: Die liturgische Versammlung (*synaxis*) wird als zeittypischer Ausdruck religiösen Lebens verstanden; in dem Moment, da sich dieses religiöse Leben neu verfasst (so wie nach dem Zweiten Weltkrieg mit Liturgiereform und Zweitem Vatikanum geschehen), wird auch die Entwicklung eines neuen liturgischen Raumkonzeptes begründet, befindet sich aber dieses religiöse Leben noch auf einer Entwicklungsstufe, die mit jener der vergangenen Jahrhunderte nahezu identisch oder für eine grundlegende Neuverfassung noch nicht ausreichend verändert ist (dieser Stand gilt, trotz der liturgischen Bewegungen, noch zur Zeit Polvaras), so erscheint es legitim und rational, die Architektur der Kirche aus tradierten Formen abzuleiten, die nach wie vor unter funktionalen (praktikablen) und spirituellen (liturgischen) Gesichtspunkten gerechtfertigt und verstanden werden können. Polvaras Architektur muss folglich als eine rationalistische Redimensionierung überlieferter architektonischer Werte verstanden werden, die sich weder auf die selbstgerechte Durchsetzung moderner Konstruktionstechniken, noch auf eine akademistische Monumentalrhetorik begrenzt, sondern die von technischen Errungenschaften gebotenen Möglichkeiten als Chance begreift, ein immer noch valentes Raumkonzept zeitgemäß zu übersetzen, das heißt, die Transzendenz der christlichen Botschaft für eine moderne Gesellschaft so aufzubereiten, dass diese sie auch versteht.[157] In diesem Sinne entwirft Polvara eine Kirchenarchitektur, die als Bindeglied fungiert und die Wahrnehmung der Gläubigen auf eine radikalere Kirchenarchitektur der Moderne einstimmt, die, sobald sich, wie angesichts der liturgischen Bewegungen zu erwarten steht, die Bedürfnisse der Glaubensgemeinschaft tiefgreifend verändern werden, ihre Berechtigung und Notwendigkeit erhält.

In dieser Perspektive ist der fundamentale Unterschied Polvaras zu Guardini und Schwarz zu sehen (Abb. 431/432): Polvara kann nicht zu einem ähnlichen Ergebnis wie diese beiden großen Neuerer des Kirchenbaus gelangen, zumindest nicht zu seiner Zeit, weil er anders als Guardini nicht an der Konzeption einer neuen Liturgie arbeitet, aus der sich folgerichtig eine genuin neue Kirchenarchitektur ergeben müsste, sondern ‚lediglich' eine Verbesserung in der baulichen Umsetzung der liturgischen Notwendigkeiten anstrebt. Damit ist Polvara vielmehr ein Interpret seiner Zeit, darin jedoch aufgrund der prekären Lage eines sich nahezu vollständig in Repetition erschöpfenden italienischen Kirchenbaus, wiederum doch bemerkenswert innovativ, indem er den Kategorien liturgischer und konstruktiver Rationalität systematisch Geltung zu verschaffen sucht. Er weigert sich, neue Formen um des Neuen willen zu ‚erfinden', auch wagt er keinen neuen Gesamtentwurf, sondern experimentiert eine rational und funktional begründete Modulation überlieferter Raum- und Konstruktionssysteme, um folgerichtig eine Art neuer Ordnung, wie sie sich beispielsweise an den Fassaden seiner Kirchen der 1920er Jahre (allen voran S. Maria Beltrade) aber auch an Polvaras Erweiterungsbau für die *Scuola Beato Angelico* abbildet, zu erhalten.[158] Für Polvara ist der Rationalismus schließlich keine primär formbezogene Angelegenheit, sondern sie ist im Wesen der Aufgabe begründet; dies erklärt vielleicht auch seine Vorsicht hinsichtlich der Entwicklung radikalerer Bauformen, wie etwa bei der Kirche der Figlie di Santa Maria Immacolata in Buenos Aires oder den Kirchen seines Spätwerkes.

Entscheidend für die Bewertung von Polvaras Beitrag zum Kirchenbau der Zeit ist also vor allem seine Vorliebe für die Kompaktheit eines ohne störende queraxiale Beziehungen konzipierten, längs orientierten Einheitsraums. Damit verbunden ist die räumliche

‚Abwertung' der Seitenkapellen, diese werden offenbar eher strukturell denn funktionell verstanden, da sie, wie Paolo Bossi bemerkt hat, zuweilen als plastisches Motiv für die Gestaltung des Außenbaus verwendet werden.[159] Der ‚Abwertung' der Kapellen steht die starke Betonung des Presbyteriums gegenüber. Dieses wird seiner liturgischen Bedeutung und seiner besseren Sichtbarkeit wegen erhöht, zudem meist mit einem Ziborium akzentuiert, um dadurch auf den allzu abseitigen Hochaltar an der Rückwand der Kirche verzichten zu können. Gerade diese Maßnahmen zur Betonung des Altarraums erscheinen im Kontext der Zeit purifizierend, sind aber letztlich ein weiterer Beweis für Polvaras konstanten Bezug zur Tradition, denn schließlich ist darin deutlich der Bezug zu S. Ambrogio in Mailand und die von Polvara sehr geschätzte Kirche S. Pietro al Monte in Civate erkennbar. Hinzu kommt ein weiteres baugeschichtliches Charakteristikum, das sich in der vorbehaltlosen Weiterverwendung des *tiburio* erkennen lässt.[160]

Emblematisch für das Architekturverständnis Polvaras ist ferner der Bogen als Bauelement, der gemeinsam mit den Säulen im Zentrum der in den 1930er Jahren in Italien geführten, sehr heftigen und geradezu polemischen Debatte steht, die letztlich in den faschistischen Staatsmonumentalismus der E'42 mündet. Polvara betrachtet den Bogen wertungsfrei als das was er ist – ein Tragelement. Er teilt dessen Ideologisierung im Streit zwischen Passatisten und Modernisten nicht. Dort wo er ein probates konstruktives Mittel ist, und dies ist er, wie oben dargestellt, in Polvaras Konzeption des Kirchenraumes als ein von Jochen rhythmisierter Einraum, benutzt er den Bogen ohne Scheu und in einer zum Stahlbetonfachwerkträger ausgebauten modernen Variante, die wiederum prägend auf das Raumgefüge wirkt, insbesondere da Polvara die Bogenbinder zur integralen Konstruktion von Decke und Dach heranzieht und sogar die Form der Bögen dem Wesen eines gebogenen und in Beton gegossenen Fachwerks anpasst, indem er eigens einen Stahlbetonfachwerkträger mit polygonaler Unterkante entwirft. Dieser wiederum bestimmt Polvaras Möglichkeiten bei der Gestaltung der oberen Raumabschlüsse der Kirche, wo er sich meist für die elegante Hängekuppel entscheidet und erst später zu flachen Decken übergeht. Somit ist in gestalterischer Hinsicht festzuhalten, wie sich bei Polvara aus einer eher konventionellen Deckengestaltung, folgerichtig auch eine eher konventionelle Formfindung ergibt, die zwar eine Ahnung der formal freieren Kirchen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt, aber selbst weniger eine radikale denn behutsame Erneuerung darstellt[161]; eine Erneuerung, die Polvara zweifelsfrei immer als eine Erneuerung „a servizio della liturgia" begreift.[162]

Polvara bringt aus liturgischen wie formalen Gründen keine neuen Räume hervor, interpretiert aber tradierte Raumgefüge neu und zeitgemäß, zumal er sie nach dem Grundsatz der Praktikabilität entsprechend moderner Konstruktionslogik und ursprünglichem, damit purifizierendem Liturgieverständnis modifiziert. Andererseits unterstreicht Polvaras Beharren auf einen einheitlichen und möglichst offenen Kirchenraum seine grundsätzliche Nähe zu den liturgischen Reformbewegungen sowohl katholischer als auch evangelischer Provenienz. Denn gerade im Einheitsraum erhebt Polvara Forderungen, die sich in ihrer Deutlichkeit vor allem im Wiesbadener Programm von 1891 bereits erkennen lassen. Die Sichtbarkeit des Altars und die Einheit von Priester und Gemeinde werden dort ähnlich wie bei Polvara als Ausdruck einer gottesdienstlich-gemeindlichen Vorstellung vom Kirchenraum formuliert.[163] Letztlich verwirklicht Polvara die universalen Charakteristika modernen Kirchenbaus, indem er der Hinwendung zur Gegenwartsarchitektur mit ih-

ren neuartigen Materialien, Konstruktionen und Raumvorstellungen den Vorzug gibt und die Raumgestaltung an den funktional-liturgischen Bedürfnissen der Glaubensgemeinschaft ausrichtet. In diesem Sinne begreift er, ähnlich wie Otto Bartning und Rudolf Schwarz, die Liturgie als Bauherren. Gleichzeitig besteht er auf die für die Kirche eminent wichtige baukulturelle Kontinuitätsstiftung im Sinne des Erhalts eines eingeübten und bewährten Kirchenbildes. Darin verbleibt er mit seinen Neuerungsimpulsen innerhalb der Parameter kirchenbaulicher Tradition. Große Vorbilder sind neben den liturgisch beispielhaften frühchristlichen Kirchen vor allem die Kirchenarchitekturen des Mittelalters, der Romanik und Gotik, die im Sakralbau eine für Polvara bewundernswerte Kohärenz von Funktion, Form und Konstruktion erreicht haben und dessen Spiritualität er in der von ihm begründeten *Scuola Beato Angelico* und der *Famiglia Beato Angelico* bis heute überliefert hat und deren Anliegen dem zentralen Thema Polvaras folgen: „La dignità dell'edificio sacro: ecco il suo tema. Dignità che si può raggiungere, anche con forme semplici e materiali comuni adoperati secondo una logica di funzionalità, elevata nell'ordine di spirituale bellezza, perché sia gloria a Dio e sollievo alle anime."[164]

Anmerkungen

[1] Seit dem 19. Jahrhundert ist die Verherrlichung des christlichen Mittelalters in christlich-konservativen Kreisen fraglose Konvention.
vgl. Brülls 2008, S. 89.

[2] Die Mailänder Architekten der Via Sant'Orsola (wie sie zu dieser Zeit genannt werden): Muzio, Cabiati, Alpago Novello und Ferrazza, sowie Del Giudice, Torres und Lorenzetti werden unter diesem Aspekt hervorgehoben, gleichwohl sie allenfalls zeitgenössische Interpreten vergangener Epochen sind, indem sie zaghaft zur Vereinfachung venetischer und friaulischer Bautraditionen streben.
vgl. Damerini 1920, S. 206-211.

[3] Ojetti konstatiert hierbei, dass das Problem der Sakralkunst nicht mangelndem religiösen Sinn geschuldet sei, sondern vielmehr der grundsätzliche materiellen Unfähigkeit der Künstler und Architekten.
vgl. Ojetti 1920.

[4] vgl. Anhang 2 'Personen'.

[5] Mir ist zumindest kein vergleichbarer Fall bekannt. Überdies wird auch von religionswissenschaftlicher Seite das Verdienst Polvaras betont, als erster im Italien des 20. Jh. Kunst und Liturgie sowohl innerhalb der Architektur als auch innerhalb der christlichen Ikonografie einander näher gebracht zu haben (vgl. Cattaneo 1982, S. 212). Dennoch soll darauf hingewiesen werden, dass Architekten wie beispielsweise Ottavio Cabiati aus einer tief empfundenen katholischen Religiosität heraus Kirchenbauten entworfen haben. Auch Giovanni Muzio ist laut der Aussage seiner Schwiegertochter Mirella Muzio-Zevi von einem starken spirituellen Empfinden beeinflusst, wenngleich er nicht wie etwa Cabiati liturgisch oder klerikal gestimmt ist (Gespräch des Verfassers mit Mirella Muzio-Zevi am 14. Mai 2009). Ähnliches gilt auch für Giuseppe Terragni, was wiederum unterstreicht, dass Frömmigkeit und Modernität in der Praxis der Architekten einander nicht ausschließen (vgl. Kap. 12.5.2).
Zusammenfassend unterscheiden sich spirituelle oder religiöse Architekten aber dennoch von Persönlichkeiten wie Polvara, da sie im Gegensatz zu diesem, das belegen ihre jeweiligen Lebensläufe, den Kirchenbau primär als eine künstlerische bzw. architektonische Aufgabe begreifen. Es gibt wenige Ausnahmen bei denen dies nicht so ist, eben bei Polvara oder zum Beispiel bei Rudolf Schwarz, der selbst beinahe Priester geworden wäre (vgl. Kap. 5.1).

[6] Polvara 1929, S. 69.
dt. „Ich bestehe auf die Bedeutung der psychologischen und spirituellen Beweggründe, die die gotische Kunst hervorgebracht haben".

[7] Zum entsprechenden Gotik-Verständnis vgl. Viollet-le-Ducs 1863-72.

[8] Polvara 1929, S. 53.
dt. „die gotische Architektur […] erreicht aufgrund ihrer Art wie sie die konstruktiven Probleme löst, aufgrund ihrer perfekten geometrischen Struktur und des Gleichgewichts ihrer Massen das höchste je in der Architektur erreichte Niveau."

[9] vgl. hierzu Polvaras Abhandlung über die mittelalterliche Kirchenarchitektur in: Polvara 1929, S. 53-75. Zwar ist im italienischen Diskurs der Zeit (wie auch bei Polvara) immer wieder von neuen Materialien und Bautechniken die Rede, tatsächlich handelt es sich aber um die ‚Entwicklung' und ‚Wertschätzung' von Neuerungen im bautechnischen Bereich, die schon im 19. Jahrhundert durch den Ingenieurbau, die Bewegungen des Arts and Crafts, des Jungendstils etc. Eingang in die Architektur gefunden haben. In Italien treten sie freilich vergleichsweise spät ins Rampenlicht; die Architektursprache wird hier erst in den 1920er und 1930er Jahren maßgebend von ihnen beeinflusst, weshalb sie rückblickend vielmehr als ‚vergleichsweise neu' oder eben allgemeiner gefasst als ‚modern' bezeichnet werden sollten. Im Kontext der zeitgenössischen Diskussion

[10] Auf die Gründung und Programmatik der *Scuola Beato Angelico* ist bereits in Kapitel 5.3 eingegangen worden, so dass hier die theoretischen Grundlagen und die konkrete Umsetzung des in der Hauptsache von Giuseppe Polvara begründeten Konzepts der *preghiera rappresentata* anhand seiner Überlegungen und vermittels architektonischer Beispiele dargestellt und im Kontext des italienischen Kirchenbaus der Zwischenkriegszeit verortet werden soll.

[11] Darin knüpft Polvara an die Tradition der klösterlich organisierten Künstlerwerkstätten des Mittelalters an.
vgl. Vigorelli 1994, S. 506f, Polvara 1932, S. 28 und Kap. 5.3.

[12] Die von Polvara vorgenommene Prioritätensetzung manifestiert die Problematik eines heute noch im Sakralbau gültigen Dualismus, der in der Spekulation über das religiöse Empfinden der Kirchen bauenden Architekten die Frage aufwirft, inwieweit alle mitunter mit Sakralbauten beauftragte Architekten religiös überhaupt geeignet sein können. Eine Erörterung dieser Frage würde hier allerdings zu weit führen.

[13] Bettoli 2010, S. 76.
dt. „toten Körper der Sakralkunst einen neuen Geist, der nicht vom Menschen, sondern von Gott kommt"; „Priester einer Kunst für die Kirche".

[14] Polvara hat 1940 einen umfassenden Artikel in der ‚Arte Cristiana' veröffentlicht, in dem er Fra Angelicos ikonologisches Schaffen untersucht und ihn als Prototypen des ganzheitlich christlichen, wahrhaft liturgischen Künstlers identifiziert.
vgl. Polvara 1998 (1940), S. 81-88.

[15] Solche Bauten sind beispielsweise für das faschistische Regime der Palazzo della Civiltà, der Palazzo dei

Congressi, der Palazzo Littorio, die Case del Fascio, aber auch Bahnhöfe und Sportanlagen, im Zeitalter der Demokratie hingegen u.a. Parlamentsgebäude, Parteizentralen, aber auch Banken, Sportstätten und sogenannte Konsumtempel, die gerne den Glanz staatlich getragener Bauwerke überragen.

[16] vgl. Polvara 1929, S. 18f.

[17] vgl. Polvara 1929, S. 18f.
Polvara spricht hier von „sensazione spirituale moderna", also buchstäblich von einer modernen Spiritualität.

[18] Schon in den 1860er Jahren formuliert Viollet-le-Duc in seinen ‚Entretiens sur l'architecture' zwei für die Authentizität der Architektur maßgebliche Aspekte: zum einen die Aufrichtigkeit gegenüber dem Raumprogramm – folglich die Funktionalität; zum anderen die Aufrichtigkeit gegenüber der Konstruktion – folglich Materialgerechtigkeit. Diese beiden Gesichtspunkte begründen demnach jeglichen konstruktiven Rationalismus, dem, so Viollet-le-Duc, ästhetische Ansprüche hintanzustellen seien. Die hier aufgeführten ersten Stahlbetonkirchen, von denen die Kirche in Le Raincy als erste vollständig aus Stahlbeton konstruierte Kirche und als Meisterstück der Eisenbetonpioniere Perret hervorragt, manifestieren die spektakulärsten Versuche einer Umsetzung dieser Grundsätze in einem von historischen Formvorbildern losgelösten Kirchenbau: Notre-Dame-de-Raincy besticht, abgesehen von ihren harmonischen Proportionen und ihrer Raffiniertheit, vor allem aufgrund ihres auf Stützen basierenden, geradezu körperlosen Tragwerks. Dieses ermöglicht überhaupt erst die mit bunten Glaselementen perforierte vorfabrizierte Außenhülle, die der Kirche majestätische Größe und Erhabenheit verschafft. Jedes Bauteil wird entsprechend der Möglichkeiten auf seine konstruktive Essenz reduziert, sowie die Konstruktion getreu dem Grundsatz der Moderne sichtbar gemacht und dennoch ein würdevoller, sakraler Raum geschaffen. Meisterhaft ist der Einklang aus sinnfälliger Konstruktion, beherrschtem Formausdruck und feinen Proportionen (Pfammatter 1948, S. 38). Die Brüder Perret antizipieren so in den 1920er Jahren einen Kirchenbau, der aufgrund seines ungewohnten Zusammenspiels von Material, Licht und Raum erst in
den 1950er und 1960er Jahren zu voller Anerkennung gelangen wird. In deren Folge wird das konstruktive Modell der Brüder Perret zur Grundlage zahlreicher Kirchen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (vgl. hierzu beispielsweise die Kirche Nostra Signora della Misericordia in Baranzate von Angelo Mangiarotti und Bruno Morassutti aus dem Jahre 1957, Abb. 289). Erste Beispiele des Eisenkirchenbaus bieten indes die Kirchen St-Eugène-Ste-Cécile (Boileau/Lusson, 1854-55) und St-Augustine (Baltard, 1860-71) in Paris. Mit ihnen werden revolutionäre Konstruktionsmethoden der Industrialisierung erstmals in den Sakralbau eingeführt.
vgl. Frampton 2010, S. 107f und Forconi 2005, S. 24f. Zur Rezeption Viollet-le-Ducs im faschistischen Architekturdiskurs s. Fiorini 1934, S. 40-42.

[19] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Protokoll der Sitzung der Diözesankommission 12. September 1931. Hier wiederholt Polvara bereitwillig seine Architekturauffassung und verteidigt den Einsatz von Stahlbeton, um gegen den Passatismus und die normative Rigidität der konservativen Kommissionsmitglieder (Maini, Zanchetta etc.) zu protestieren.

[20] vgl. Polvara, Giuseppe: Architettura razionale. Polemica tra Giuseppe Polvara ed Bruno Moretti pubblicata sul giornale 'L'Italia' di Milano. Mailand 1933, S. 9. Die Bedeutung Morettis innerhalb des Diskurses um die christliche Kunst wird auch darin deutlich, dass er 1940 gemeinsam mit Cabiati, Cassi Ramelli, Ratti und Brambilla Teil des Kuratoriums der Sektion ‚Christliche Kunst' bei der VII. Triennale in Mailand ist (vgl. Bagnoli 1940, S. 281).

[21] In diesem Kontext spricht Polvaras Schüler und Kollege Giacomo Bettoli gar von einer Renaissance von Rationalismus und Funktionalismus in der Architektur, da diese zu allen Zeiten die Grundlagen jeder guten Architektur gewesen seien und attribuiert Polvara das Verdienst, diese zu Beginn des 20. Jh. radikalisierten Konzepte mit dem Anspruch der Spiritualität versöhnt zu haben.
vgl. Bettoli 1950, S. 27.

[22] Das Novecento wird, wie schon in Kap. 4.3.3 dargestellt, vor allem auch in Mailand vorangebracht. Die Kirchenbauten der Novecentisten, allen voran Muzios, Cabiatis, Buzzis und Marellis stehen hier den Werken Polvaras unmittelbar gegenüber und werden in Kapitel 8.1 dieser Arbeit behandelt. Dennoch bleibt die Begriffsverwendung Polvaras missverständlich, da in der Forschung die Novecentisten durchaus und nach Auffassung des Verfasser vollkommen zu Recht der Moderne zugeordnet werden, innerhalb dieser allerdings wie Traditionalisten wahrgenommen werden; s. Kap. 4.3.3. Es liegt nahe, dass Polvara den Begriff hier in etwas vereinfachender Weise und durchaus als Kampfbegriff gebraucht, um alle Phänomene einer Architektur zu bezeichnen, die deutliche formale Anleihen in der Baugeschichte nimmt. Polvaras eigene Stellung liegt dazwischen, vor allem auch deshalb, weil er als Priester und Architekt im Kirchenbau die unbedingte Verknüpfung von liturgischer Tradition und architektonischer Moderne sucht. Komplizierend kommt hinzu, dass Celso Costantini mit seinem in klerikalen Kreisen einflussreichen Buch ‚Arte sacra e novecentismo', mehr polemisch denn architekturkritisch korrekt, alle zeitgenössischen Tendenzen, einschließlich *Razionalismo* und Futurismus, als *novecentismo* etikettiert und diesem jeg-

liche Eignung für die Sakralarchitektur abspricht: vgl. Costantini 1935.

[23] vgl. Polvara 1929, S. 119ff.

[24] Polvara 1936-42, Bd. 1: Il bello, 1936, S. 37.

dt. „Das Schöne ist die Herrlichkeit des Guten und Wahren."

Polvara folgt damit der Ästhetik des Heiligen Thomas von Aquin, der in seinem Hauptwerk ‚Summa theologiae' eine Definition des Schönen im Sinne eines schon im Sehen begründeten Wohlgefallens gibt („id quod visum placet"), das im Rückgriff auf die Platoniker als „splendor veri" („Glanz der Wahrheit") postuliert wird. Polvara verknüpft dabei das „splendor veri" mit dem „splendor ordinis" („Glanz der Ordnung") des Hl. Augustinus und gelangt zur Rationalität als universell und zu allen Zeiten gültige Kategorie des Schönen: Die Schönheit ist demnach (für Polvara) ein Glanz, in dem das Gute des Seins erscheint, so dass sich in ihr der Geist (Anm. *genius generandi*) als Gegenstand eines Genusses bzw. Wohlgefallens manifestiert. Religiös gewendet bedeutet dies, in der Essenz der Schöpfung göttliche Schönheit wiederzuerkennen und gemäß dem Dreiklang *verum, bonum, pulchrum* jegliche Deformation dieses Wahren und Schönen (so wie etwa im Expressionismus oder Futurismus) als moralische Verirrung infolge subjektivistischer Deformation der Wirklichkeit zu verurteilen. Die thomasischen Grundsätze *claritas, perfectio, proportio* (Klarheit, Ausgewogenheit, Ordnung) bestimmen somit das Werk Polvaras und begrenzen zugleich seine Modernität.

Zur Ästhetik bei Thomas von Aquin s. auch Augros 2006 sowie zum Neotomismus in der Kunst: Agostino Gemelli zit.n. Vita e Pensiero : 1914-1964. Mailand 1966, S. 11-38. Außerdem zur Dekadenz christlicher Kunst eine eigens hierzu durchgeführte Umfrage der Zeitschrift Gemellis an der sich u.a. Celso Costantini, Crispolti, Ferrazza und Polvara beteiligen: Una nostra inchiesta: la decadenza dell'arte cristiana. In: Vita e Pensiero, 8.1922/8-12, S. 474-752. Darüber hinaus veranschaulichen vor allem Hans Sedlmayr und Titus Burckhardt dezidiert diese Problematik: vgl. Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte : die bildende Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg/Wien 1948 und Burckhardt, Titus: Principes et méthodes de l'art sacré. Lyon 1958 (it. Principi e metodi dell'arte sacra. Rom 2004).

[25] vgl. Moretti, Bruno: Dispareri in materia di architettura. In: L'Italia, 17. August 1933.

Zum Kirchenbau des Novecento in Mailand s. Kap. 8.1.2.

[26] Weiterführend sei auf die 1933 in Mailand erschienene Publikation Polvaras mit dem Titel ‚Architettura razionale Polemica tra Giuseppe Polvara ed Bruno Moretti pubblicata sul giornale 'L'Italia' di Milano' verwiesen, in der er zusammenfassend die Auseinandersetzung mit Moretti wiedergibt.

[27] vgl. Vigorelli, Valerio: L'attualità di Mons. Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 88.2000/ 3-4, S. 154.

[28] vgl. Polvara 1924, S. 121 und Bouyer, Louis: Liturgie und Architektur. Einsiedeln 1993, S. 78.

[29] Womit treffend der Zustand der Kirchenarchitektur zu Beginn des 20. Jh. beschrieben ist.

[30] vgl. Bouyer, Louis: Liturgie und Architektur. Einsiedeln 1993, S. 78. Interessant ist dabei, dass Polvara in ‚Domus Dei' unter szenografischem Gesichtspunkt eine Parallele zwischen Theater und Kirche sieht, die kritisch betrachtet eben die von Bouyer aufgezeigten Probleme der Liturgie und des Kirchenbaus verklärt.

[31] vgl. Polvara 1929, S. 116.

[32] Es sei hierzu nur beispielhaft an den Modernisteneid erinnert, s. Kapitel 3. Die ontologische Bedeutung des Kirchenbaus als Brennglas der zeitgenössischen Architekturdebatte hat Edoardo Persico in seinem 1933 erschienenen Artikel ‚Una piccola chiesa' konstatiert: vgl. Ders. In: Mariani, Riccardo (Hg.): Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere. Mailand 1977, S. 98f. Der Kirchenbau ist folglich die Verräumlichung und Versinnbildlichung eines existenziellen Phänomens, das aufgrund seiner jahrtausendealten Tradition und seiner ungebrochenen Bedeutung für die westliche Kultur das Thema des christlichen Gotteshauses zur herausragenden Aufgabe macht, die besonderer Ausdruck der soziokulturellen Diskussion, des ‚Dramas' der Moderne, und der Religiosität des Künstlers/Architekten ist: vgl. Debuyst, Frédéric: Il genius loci cristiano. Mailand 2000.

[33] Polvara, Giuseppe: L'Arte Sacra all'ultima nazionale di Brera. In: Arte Cristiana, 7919/1, S. 12-16.

[34] Bevor ‚Domus Dei' als Buch erscheint, wird sein Inhalt zwischen 1925 und 1929 von Polvara unter dem Titel ‚Come si deve attendere alla costruzione della Casa del Signore...' in der ‚Arte Cristiana' veröffentlicht. Daran anschließend erscheinen in der Zeit von 1930 bis 1950 die Betrachtungen zur künstlerischen Ausgestaltung des Kirchenbaus, die den zweiten Band zu ‚Domus Dei' hätten bilden sollen, aber wegen des Krieges verzögert und schließlich aufgrund des Todes Polvaras nicht mehr in Buchform erschienen sind. Ein erstes technisches Handbuch für den Kirchenbau im Stile von Neuferts' ‚Bauentwurfslehre' wird hingegen erst 1946 von dem Mailänder Architekten Antonio Cassi Ramelli herausgebracht.

[35] Gespräch des Verfassers mit dem ehemaligen Leiter der *Scuola Beato Angelico* Valerio Vigorelli am 11. Mai 2009 in Mailand.

[36] vgl. Piacentini 1932b, S. 633.

[37] vgl. PCCASI 1935-38, Bd. 1: Atti della I Settimana di Arte Sacra per il Clero. Rom 1935, S. 212.

[38] vgl. Polvara 1924, S. 115-121 und Ojetti 1923.

[39] Polvara 1929, S. 115f.
dt. „sie haben alle Stile der Vergangenheit kopiert, ohne dabei jedoch deren Seele zu begreifen […] sie haben nie die Bedeutung feinen Überschwangs beim Gebrauch von Materialien, bestimmter Feinheiten der Harmonie der Bauteile, der Atmosphäre verstanden [...] und so den neuen Gesetzmäßigkeiten und den Charakteristika der neuen Baumaterialien widersprochen."
[40] Bemerkenswert ist die Analogie, die sich beim Vergleich von ‚Domus Dei' mit dem 1916 erschienenen Buch Anatole de Baudots ‚L'architecture. Le passè – le presente' einstellt. In beiden Werken werden die Stilkonfusion der Jahrhundertwende kritisiert und zeitgemäße Konstruktionstechniken propagiert. Beide leiten ihre Einsichten aus einer detaillierten Studie der Baugeschichte ab und bekennen sich zu einer zwischen Tradition und Moderne vermittelnden Rationalität.
vgl. Baudot 1916.
[41] vgl. zusammenfassend: Polvara 1929. Es sei darauf hingewiesen, dass Polvara seine Abhandlung mit den römischen Basiliken beginnt und den frühen syrischen Kirchenbau ohne Erklärung unbeachtet lässt. Der Grund hierfür könnte jedoch in der zu seiner Zeit noch anfänglichen Erforschung der frühen syrischen Kirchen liegen. Interessant ist die Überlegung, wie Polvara wohl auf die archäologischen und liturgiegeschichtlichen Erkenntnisse zum frühen syrischen Kirchenbau reagiert hätte, die sein Priesterkollege Louis Bouyer 1967 so anschaulich in seiner Abhandlung ‚Liturgy and Architecture' (Notre Dame 1967), dt. ‚Architektur und Liturgie' (Einsiedeln 1993), zusammenträgt.
[42] Polvara 1998 (1940), S. 88.
dt. „hohes Gebet der Kirche".
[43] Mit diesem Gedanken folgt er Guardinis ‚Geist der Liturgie' wonach die Liturgie gebetetes Dogma, folglich durch das Gebet erlebte Wahrheit ist und begreift schließlich in einem weitergehenden Schritt die in der *arte liturgica* zusammenfließenden Liturgie und Kunst als *preghiera rappresentata*.
[44] Polvara 1932, S. 23.
dt. „Der in der Kunst höchste Gipfel ist für den Künstler die Möglichkeit, das Haus Gottes zu entwerfen und zu dekorieren. Diese Aufgabe gebührt der liturgischen Kunst, somit jener Kunst, die zum Ausdruck des Gebetes der Kirche wird."
[45] Polvara 1932, S. 28.
In diesem Sinne sei noch einmal auf die Parallele verwiesen, die Polvara zum Theater zieht und dergemäß die Kirche hinsichtlich des szenografischen Zusammenspiels von Raum, Dekoration und Ausstattung als „cornice scenografica" der „recitazione liturgica" dem Theater in positivem Sinne vergleichbar aber als Ort eines „dramma divino" aber auch überlegen sei.
vgl. Polvara 1929, S. 134-138.
dt. „szenischer Rahmen"; „liturgische Darstellung"; „göttlichen Dramas".
[46] Zur Rolle der Bildenden Künste bei Polvara und der von ihm reichlich beachteten Dekoration und Ausstattung des Kirchenbaus verweise ich weiterführend auf: Inglott 1980, S. 59-68, Inglott 2000, S. 137-142 und Bernareggi 1952, S. 3-17. Bezüglich der künstlerischen Ausgestaltung der Kirche steht Polvara somit der ikonografischen Tradition des byzantinischen Kirchenbaus nahe, nennt aber mit Blick auf die christozentrische Apsisdekoration vor allem auch die römischen Kirchen S. Paolo fuori le mura, SS. Cosma e Damiano und S. Pudenziana.
[47] Die in ihrer heutigen Ausprägung im 11. Jh. entstandene und in den Jahren 1943-44 von Polvara restaurierte Kirche ist den Grundsätzen Polvaras entsprechend aufgebaut bzw. diese werden von ihm aus der unmittelbaren Anschauung der Kirche in Civate abgeleitet. Für eine bau- und kunstgeschichtliche Untersuchung der Kirche s.: Bognetti 1985. Herausragendes Element des Klosterkomplexes von Civate ist die Kirche S. Pietro al Monte, die im Zuge ihres Umbaus im 11. Jh. und der damit verbundenen Neuausrichtung eine zweite Apsis erhält. Die ursprüngliche Apsis wird hingegen zu einem von zwei Seitenkapellen flankierten Pronaos/Portikus umfunktioniert, wohingegen der neuen Apsis das Ziborium vorgelagert wird. Die einschiffige Kirche hält mit ihrer Typologie, sowie den Bauteilen Pronaos/Portikus, Ziborium und Apsis und der umfangreichen kommentierenden künstlerischen Ausgestaltung das gesamte Formen- und Gestaltspektrum, aus dem Polvara seine Architekturauffassung und Praxis schöpfen wird, bereit. In den Jahren 1943-44 ist Polvara überdies hauptverantwortlich für die Restaurierung der Kirche.
[48] Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass das Buch im Zeitraum zwischen 1925 und 1929 als Fortsetzungsserie in der ‚Arte Cristiana' erscheint und dabei den Charakter eines theoretischen *work in progress* hat. Zeitgleich mit der sukzessiven Ausformulierung seiner Theorien unterrichtet Polvara an der *Scuola* und realisiert selbst Kirchenbauten, an denen er seine Überlegungen anwenden und Anregungen für neue Ideen und Experimente schöpfen kann, die sich innerhalb von ‚Domus Dei' auch in einer kontinuierlichen Weiterentwicklung seiner Einsichten widerspiegelt. Bestes Beispiel ist der frühe zentralbaubasierte Entwurf für S. Carlo in Monza (1922) und die spätere Relativierung dieser Disposition zugunsten des Langbaus, oder aber auch das Beispiel der Kirche der Figlie di Maria Immacolata in Buenos Aires (1931), bei der mit radikaler Klarheit die Stahlbeton-Konstruktion abgebildet und zum dominanten Gestaltungsmerkmal wird, wohingegen frühere Bauten noch von traditionellen Baumaterialien und einer Verschleierung der Konstruktion gekennzeichnet sind.

[49] "Jetzt freue ich mich in den Leiden, die ich für euch ertrage. Für den Leib Christi, die Kirche, ergänze ich in meinem irdischen Leben das, was an den Leiden Christi noch fehlt." (Kol, 1,24); vgl. weiterführend die 1943 von Pius XII. gegebene Enzyklika Mystici Corporis (MC), insb. MC 13: „Bei einer Wesenserklärung dieser wahren Kirche Christi, welche die heilige, katholische, apostolische, römische Kirche ist, kann nichts Vornehmeres und Vorzüglicheres, nichts Göttlicheres gefunden werden als jener Ausdruck, womit sie als „der mystische Leib Jesu Christi" bezeichnet wird."

[50] vgl. Polvara 1929, S. 118f.

[51] Gleichzeitig lehnt Polvara mehrere Symmetrieachsen ab, gibt jedoch zu, einst selbst Sympathien für mehrere Symmetrieachsen gehegt zu haben. Zwar sei die Kirchenbaugeschichte reich an Beispielen mit zwei oder mehr Symmetrieachsen, diese hätten aber, so Polvara, mehr zur rein dekorativen Monumentalität denn zur Praktikabilität beigetragen. In dieser Hinsicht zeigt er sich (mit Verweis auf das Pantheon in Rom) auch gegenüber der Nützlichkeit runder Grundrisse skeptisch.
vgl. Polvara 1929, S. 120-123.

[52] Polvara 1929, S. 120.
dt. „Kein Bestandteil des Gebäudes darf unnütz sein."

[53] Polvara 1929, S. 119.
dt. „Jede Verunstaltung, sei es, dass sie auf schlechtem Geschmack oder einem Capriccio beruht, wird vollständig oder auch nur teilweise zur Zerstörung jener Logik führen, die die Grundlage jeder Schönheit ist."

[54] Polvara 1929, S. 123.

[55] vgl. Polvara 1929, S. 124f.

[56] Diese Art von Fachwerkträger wird von der *Scuola Beato Angelico* bevorzugt eingesetzt, weil er, so Polvara, einen gefälligen Effekt hat und in ökonomischer wie konstruktiver Hinsicht der Stahlbetonbauweise entgegen kommt. Diese Trägerart wird dann in späteren Kirchenbauten mit einer Deckenkonstruktion kombiniert, die die polygonal geknickte Form aufnimmt und so eine besondere Atmosphäre erzeugt, die ihrerseits eng mit den neuen technischen Möglichkeiten verknüpft, den Grundsätzen moderner Konstruktionstechniken und Materialien entspricht (vgl. Polvara 1929, S. 199f.). Die Aktualität dieses Tragwerks für einen Kirchenbau erklärt sich bspw. im Vergleich mit Industriebauten in denen die Stahlbeton-Skelettbauweise schon länger praktiziert wird. Zur Raumwirkung geknickter Tragwerke kann u.a. auf den Werkstattbau der Pulverfabrik in Rottweil verwiesen werden. Das 1915/16 vermutlich nach Plänen aus dem Büro Bonatz entstandene Industriedenkmal vermittelt im Innern seiner Haupthalle den Eindruck einer beinahe sakralen Erhabenheit (vgl. Denkmalstimme, 3.2017/2, S. 7f.).

[57] vgl. Polvara 1929, S. 139.
1925 verweist Polvara mit Bezug zur Symbolik noch auf die hohe Zeichenhaftigkeit eines kreuzförmigen Grundrisses, verwirft aber allmählich diese Idee zugunsten der unmissverständlichen Praktikabilität, der letztlich von ihm favorisierten Einraumkirche, deren Prototyp 1928 mit S. Maria Beltrade in Mailand realisiert wird (Abb. 307).

[58] vgl. hierzu das Kapitel zu den typologischen Betrachtungen Polvaras in ‚Domus Dei': Polvara 1929, S. 13-15.

[59] Für die Höhe wird empfohlen, der Breite ein Zehntel zuzuschlagen, also bei 15 m Breite, 16,5 m Höhe, was einem Verhältnis von 1:1,1 entspricht. Gleichwohl wird betont, dass alle in ‚Domus Dei' dargelegten Maßgaben Empfehlungscharakter haben und dass es auf deren Grundlage eine Vielfalt an Variationen gibt, die ebenso empfehlenswert sind. Polvara betont, man solle die Ratschläge und Betrachtungen in seinem Buch nicht als Kanons begreifen, sondern als Hilfestellung. Er weist auch daraufhin, dass er selbst und die *Scuola Beato Angelico* in ihren Kirchenbauten nie den gleichen Grundriss übernommen hätten, zumal die spezifischen Gegebenheiten und die vielfältigen Möglichkeiten der Gestaltung berücksichtigt und genutzt werden müssten.

[60] Erst später wird Polvara sich von diesem historischen Vorbild lösen und auf die Einteilung des Hauptraumes in mehrere Felder verzichten; indem er sich dann für eine von ungegliederten Wänden gebildete einheitliche Raumgestalt entscheidet, verleiht er seiner Architektur ein zusätzliche moderne Wendung.

[61] Bei seinen Ausführungen zur Gotik weist Polvara überdies konkret auf die Analogie dieser Grundrissgliederung zu den rechteckigen Hauptschiff- und quadratischen Seitenschifffeldern in den Grundrissen der Dome in Köln und Mailand sowie den Kathedralen in Paris und Reims hin (Abb. 303-306). Ein Gestaltungsprinzip, dessen frühe Wurzeln von Polvara allerdings schon im lombardo-romanischen Bau Sant'Ambrogio in Mailand erkannt werden (Abb. 313-315). Diesen baugeschichtlichen Überlegungen entsprechend, begreift er sich als moderner Interpret bewährter Proportionsschemata und untermauert seinen Anspruch, den Kirchenbau auf der soliden Basis der Tradition zu erneuern.
vgl. Polvara 1929, S. 56; 59; 61; 63; 69.

[62] Als Anschauungsbeispiel nennt der Priester eine fiktive Kirche mit 30 m langem und 15 m breitem Schiff, das der Länge nach in fünf Felder geteilt wird, um günstige Grundrissproportionen zu erhalten. Das Dachtragwerk wird dabei durch leicht den Wänden vorgelagerte Wandpfeiler angedeutet und determiniert die Feldbreite. Vgl. Polvara 1929, S. 139-144.

[63] Zum Konzept der Wegkirche vgl. Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche. Würzburg 1938. Gleichwohl handelt es sich bei der Wegkirche um ein sehr altes Konzept, das Schwarz für den Kirchenbau auch analytisch wieder proponiert.

[64] Polvara hat immer auch die Kosten eines Kirchenbaus im Blick, die in den meisten Fällen über Spenden der

Pfarrgemeindemitglieder getragen werden müssen, weshalb er alle seine Empfehlungen klar nach ihrer Relevanz hierarchisiert. (Auch hier wird deutlich, dass Polvara mit ‚Domus Dei' den Anspruch hat, ein Handbuch für die Praxis vorzulegen).

[65] Polvara 1929, S. 149.
dt. „Ort materieller und spiritueller Reinigung".
Polvara widerspricht hier explizit der landläufig von Priestern vertretenen Meinung, eine Vorhalle böte vor allem den zu spät kommenden oder den gelangweilten Gottesdienstbesuchern Unterschlupf.

[66] vgl. Polvara 1929, S. 145f.

[67] Polvara 1929, S. 149.

[68] Auch hier gibt Polvara detaillierte Empfehlungen hinsichtlich Größe, Höhe und Tiefe des Pronaos/Portikus.
vgl. Polvara 1929, S. 150-157.

[69] vgl. Mk 1,9-11 und Mt 3,13-17.

[70] Der Triumphbogen soll durch einen gegenüber dem Schiff schmaleren Altarraum erzielt werden.

[71] Polvara 1929, S. 161.
Für kleine Kirchen wird empfohlen, das letzte Feld des Schiffes zum Altarraum zu bestimmen und dieses in eine halbrunde Apsis münden zu lassen, deren Durchmesser etwa geringfügiger als die Breite des Schiffes ist, um so einen Triumphbogen zu erhalten. In diesem Fall solle der Altar, wie in den Basiliken Ravennas (Anm. Sant'Apollinare in Classe und Sant'Apollinare Nuovo) zu sehen, bereits in die Apsis hineinreichen. Grundsätzlich praktiziert Polvara fensterlose Apsiden, um so die Fläche für figürliche Darstellungen maximal zu halten.

[72] vgl. Polvara 1929, S. 161-164.
Bei dieser Anordnung zeigt sich, dass Polvara die tradierte Gestaltung der liturgischen Räume weitestgehend übernimmt und vor allem Maßgaben für deren Optimierung geben möchte. In diesem Sinne verweist er beispielhaft auf den Santuario della Madonna in Mondovì, wo der im Mittelpunkt des elliptischen Grundrisses angeordnete Altar zwar von der großen Kuppel würdig akzentuiert wird, aber die Apsis als dessen szenografischer Hintergrund ihre Bedeutung verliert.

[73] Damit würden sich die Ambonen als Tische des Wortes am vom Triumphbogen gerahmten Übergang von Kirchenschiff zum Sanktuarium ideal in die liturgisch konsequente Abfolge einfügen.

[74] Polvara geht überdies auch auf die Sakristeien ein, diese sollen seitlich vom Sanktuarium so angeordnet werden, dass sie unmittelbar mit diesem kommunizieren.

[75] Polvara 1929, S. 190.
dt. „armselige Form".
Vor diesem Hintergrund stellt der Entwurf für die realisierte Kirche S. Carlo in Monza einen wichtigen Entwicklungsschritt dar, da sich Polvara hier aufgrund der typologischen Forderungen in der Wettbewerbsausschreibung einen modifizierten Zentralgrundriss wählt, bei dem die alles überragende Kuppel nicht das Presbyterium, sondern den Raum davor betont. So kann er in seiner Bauaktivität die in ‚Domus Dei' formulierten Ideen zur Typologie kontrollieren.

[76] Als weitere Beispiele führt er S. Maria della Croce in Crema, aber auch das hochbarocke Meisterwerk Il Gesù in Rom sowie kleinere Kirchen wie Antonio da Sangallos S. Biagio in Montepulciano und Brunelleschis Cappella dei Pazzi in Florenz an (Abb. 326-330).

[77] Polvara 1929, S. 86.
dt. „ohne jeglichen christlichen Ausdrucks".

[78] Polvara 1929, S. 196.
dt. „durchbrochene Wände"

[79] vgl. Bettoli 1950, S. 29.

[80] Polvara 1929.

[81] Polvara 1929, S. 246.
dt. „wahrhaft Künstler und zutiefst gläubig, sowie in der Lage ist, mit dem Geist den gesamten Reichtum und die Größe der Heiligen Liturgie zu begreifen."

[82] An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die *Scuola Beato Angelico* nach wie vor aktiv ist. Dem Verfasser wurde jedoch auf mehrmaliges Anfragen kein Zugang zu den archivalischen Beständen der *Scuola* gewährt. Gleichwohl wurde ihm im Mai 2009 die Benutzung der Bibliothek, eine Besichtigung der Schule und einer nicht-öffentlichen Dauerausstellung über das Werk Polvaras in den Räumen der *Scuola* gewährt, sowie die Möglichkeit eines ausführlichen Gespräches und einer Führung durch die Ausstellung mit dem ehemaligen Leiter Valerio Vigorelli gegeben. Dieses Gespräch bildet zusammen mit der Besichtigung und der Konsultation zeitgenössischer Veröffentlichungen Polvaras sowie der Publikationen seiner Schüler und Nachfolger die Grundlagen für die hier vorgelegte Werkbetrachtung. In besonderer Weise aufschlussreich ist ein Artikel über Polvara, der aus der Diplomarbeit Vigorellis resultiert und von diesem dem Verfasser ausdrücklich anempfohlen worden ist, um als Ersatz für eine Konsultation der archivalischen Bestände zu fungieren. Des weiteren verweist Vigorelli auf seine *Tesi di laurea* am Polytechnikum. Es muss außerdem hinzugefügt werden, dass bei Betrachtung der für die Exegese des Werkes Polvaras relevanten Sekundärliteratur eine augenscheinliche Tendenz dazu besteht, die Forschung über Polvara Angehörigen des Klerus, insbesondere aber der Schule selbst vorzubehalten. Eine Haltung, die nach Beobachtungen des Verfassers damit zusammenhängt, dass Polvara heute noch, mehr als 60 Jahre nach seinem Tod, als Gründer der *Scuola* und der *Famiglia* eine Art Übervater für deren Angehörigen ist.
Wo nicht anders angegeben, dienen folgende Texte *in compensatio* eines Archives als Grundlage: Vigorelli 1968, S. 47-79 und Vigorelli 1962/63.

[83] Ferrari ist von 1894 bis 1921 Erzbischof von Mailand und damit an der institutionellen Vorbereitung der

Scuola Beato Angelico beteiligt. Sein Nachfolger Angelo Ratti (später Pius XI.) wird 1921 als eine seiner ersten Amtshandlungen die *Scuola* konstituieren. Polvara und Ferrari dürften sich bereits im Zirkel der 1911 gegründeten *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* kennen und schätzen gelernt haben, abgesehen davon, dass Polvara 1909 von Ferrari zum Priester geweiht worden ist, ist es der Kardinal, der die Berufung Polvaras zum Chefredakteur und Herausgeber der ‚Arte Cristiana' bewirkt und ihm mit dem Auftrag für die von ihm kürzlich zur Pfarrei erhobene Kirche in seinem Geburtsorts Lalatta den ersten konkreten Bauauftrag beschert.
vgl. Lovati 1987, S. 79-85 und L'Amico dell'arte cristiana 2010, S. 75.

[84] Gespräch des Verfassers mit dem ehemaligen Leiter der *Scuola Beato Angelico* Valerio Vigorelli am 11. Mai 2009 in Mailand.

[85] Außerdem realisiert Polvara 1923 noch einen Entwurf für die Friedhofskirche in Malgrate (Abb. 341) und 1924 die Pfarrkirche in Costozza di Longare (Vicenza, Abb. 342).

[86] vgl. Arte Cristiana 1934, S. 151-154.

[87] Die „decorazione pittorica" (meist farbige Anstriche und Gemälde) soll, so ein gut informierter anonymer Verfasser, die nunmehr obsoleten dekorativen Apparate vergangener Stile aufwiegen.
vgl. L'Italia, 16. Oktober 1927.
dt. „malerische Ausgestaltung".

[88] Letztere werden das gesamte Schaffen Polvaras begleiten, wenngleich er in seinem Spätwerk deren Gerbrauch dem Sanktuarium vorbehält, um so das Schiff räumlich noch klarer zu fassen. Der polygonale Träger findet sich auch in den Kirchenbauten seiner Schüler, so zum Beispiel in einer von den Architekten Magnaghi und Bassanini in Cimnago di Lentate sul Seveso (MB) errichteten kleinen Dorfkirche (1926). vgl. weiter unten die Kirche S. Edoardo in Busto Arsizio (1937).

[89] Zunächst wird beabsichtigt, das Seminar auf einem ebenen Grundstück nahe Mailand zu errichten, später wird das Projekt nach Venegono verlegt und nach einem neuen Entwurf von Giovanni Maggi verwirklicht.

[90] vgl. Ferlenga 1987, S. 54-68. Überhaupt sind in der Anlage des Seminars von Polvara planimetrische Analogien zu den rationalistischen Frühwerken Rossis zu erkennen, so zum Beispiel zu den Schulen in Fagnano Olona (1972) und Broni (1979).

[91] ASD, Arte Sacra, Cart. 6 (1911-1939): Venegono Inferiore, Seminario arcivescovile. 1928. Progetto dell'ing. Giovanni Maggi (n. 31 disegni); außerdem: Touring Club Italiano 1999, S. 214.

[92] Die Person Angelo Banfi ist nicht weiter bekannt, unzweifelhaft ist allerdings sein Mitwirken an einigen Projekten Polvaras in den 1920er Jahren. Silvia Lovati sieht Banfi, nachdem sich dieser gegen Ende der 1920er Jahre selbstständig gemacht hat, als Mitglied des MIAR (eine These, die vom Verfasser jedoch nicht bestätigt werden kann).
vgl. Lovati 1991, S. 24.

[93] Gespräch des Verfassers mit dem ehemaligen Leiter der *Scuola Beato Angelico* Valerio Vigorelli am 11. Mai 2009 in Mailand.

[94] Vigorelli ist hier der Ansicht, dass Polvara die für seine Laufbahn als Kirchenbaumeister wichtigste Entscheidung getroffen hat, indem er sich gegen den anfangs eingeschlagenen, expressionistischen Weg zugunsten einer orthodoxeren und somit für seinen zeitlichen und kulturellen Kontext weniger verfänglicheren Geometrie entscheidet. Denn, so ist Vigorelli überzeugt, die ersten Skizzen für S. Carlo hätten einen geradezu visionären Formfindungsprozess angedeutet, der erst ab den 1950er Jahren Eingang in den italienischen Kirchenbau gefunden hat, so dass in den 1920er und 1930er Jahren ein allzu ideologisches Beharren zur Ausgrenzung Polvaras von der Baupraxis hätte führen können. Somit bleibt offen, ob Polvara zu einer etwa mit Böhms St.-Engelbert-Kirche in Köln (1932, Abb. 343) vergleichbaren Verbindung von Expressivität und Sachlichkeit hätte finden können.
Gespräch des Verfassers mit dem ehemaligen Leiter der *Scuola Beato Angelico* Valerio Vigorelli am 11. Mai 2009 in Mailand. Zum Grundriss: vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 7. (1924-1931): Monza, san Carlo. s.d. Pianta della chiesa parrocchiale (n. 1 disegno).

[95] Die Kuppel misst im Durchmesser 18 m und ruht auf einem Stahlbetonring.
vgl. Crippa 2000, S. 133.

[96] Der Verfasser konnte beim Besuch der *Scuola Beato Angelico* im Mai 2009 einen Großteil der hier aufgeführten Zeichnungen Polvaras und historische Aufnahmen seiner Kirchenbauten konsultieren, die allerdings nicht inventarisiert im Rahmen einer Werkschau in den Räumen der *Scuola* als Reproduktionen ausgestellt waren.

[97] Zur Definition des *tiburio* vgl. Kap. 6.1 FN 91.

[98] Polvara 1929, S. 132 (Bildunterschrift).
dt. „es wird deutlich, wie wenig die aufgeblasene Ziegelsteinverkleidung mit dem Stahlbetonskelett übereinstimmt, zumal sie noch zu viele Reminiszenzen gegenüber vergangenen Stilen aufweist."

[99] vgl. weiterführend zu diesem wenig bekannten französischen Architekten: Ponge 1987.

[100] vgl. Culot 1996.
Bis auf den Boden herabgezogene parabelförmige Bögen, wenngleich noch nicht aus Stahlbeton, sondern aus Granit gemauert, verwendet auch Lars Israel Wahlman schon 1914 bei der Engelbrechtkirche in Stockholm (Abb. 401). Das Motiv stammt aber offenkundig aus der Gotik und belegt abermals die Mittelalterfaszination der Kirchenbaumeister des frühen 20. Jh.
vgl. Stock 2006, S. 64-68.

[101] Zumindest hat der Verfasser keinen Zugang zu weiteren Zeichnungen erhalten können.
[102] Lovati 1991, S. 23.
[103] vgl. Arte Cristiana 1929a, S. 245-252.
[104] vgl. Crippa 2000, S. 134.
[105] Polvara 1929, S. 142.
dt. „Um eine gute und solide Stahlbetonkonstruktion zu erhalten, ist es heutzutage notwendig, dass die Bögen, die die Felder unterteilen, gemeinsam mit den Dachbindern ein einheitliches konstruktives System bilden."
[106] Diese Vermutung könnte dadurch gestützt werden, dass Polvara für den ungewöhnlich gestalteten Eingangsbereich die Säulen der alten Kirche verwendet (eine nicht allzu ungewöhnliche Praxis, wenn man an S. Maria della Pace in Rom denkt).
Gespräch des Verfassers mit dem ehemaligen Leiter der *Scuola Beato Angelico* Valerio Vigorelli am 11. Mai 2009 in Mailand.
[107] Diese sind wohl noch einer gewissen Unerfahrenheit Polvaras im Umgang mit dem Stahlbeton geschuldet, denn kurze Zeit später, bspw. bei S. Maria Beltrade (1926), verschwinden diese Aufdopplungen bzw. Verstärkungen.
[108] Diese begegnen uns mit ähnlich ingeniösem Hintergrund beispielsweise in Clemente Busiri Vicis Kirche S. Roberto Bellarmino (1931-33) in Rom: vgl. Kap. 9.5.4.
[109] Die zuvor eigenständige Gemeinde Turro wird 1918 von Mailand eingemeindet. In den 1920er Jahren entwickelt sich der Ort zu einem schnell wachsenden Quartier der Mailänder Peripherie, das aufgrund seiner Nähe zur Eisenbahnlinie und dem Hauptbahnhof vor allem den dort beschäftigten Arbeitern Unterkunft bietet. Die Bevölkerung wächst in den Jahren unmittelbar nach der Eingemeindung bis auf 20.000 an, so dass sich in dem sich rasch verändernden, ehemals dörflichen, jetzt städtischen Kontext der Bedarf neuer Kirchen einstellt. Die Kirche S. Maria Beltrade ist heute eine von 12 Pfarreien in Turro und befindet sich in der Via Oxilia (ehemals Via IV Novembre), die, in die Via Soperga verlängert, das Quartier von der Hauptader Viale Monza bis zur Stazione Centrale erschließt. Seit den 1980er Jahren befindet sich Turro in einem andauernden Transformationsprozess hin zu einem mehr und mehr reinen Wohnquartier.
vgl. weiterführend: Guadalupi/Liaci 1990; Bricchetti 1994 und Santa Maria Beltrade o.J., S. 25-27. Über die Hintergründe des Neubaus gibt überdies ein undatierter Brief des ersten Pfarrers (Angelo Pasini) der neuen Pfarrei S. Maria Beltrade an die Diözesanverwaltung Auskunft: vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 2 (1931-33): Brief Angelo Pasinis an die Diözesanverwaltung.
In Mailand gibt es bis zur planmäßigen Zerstörung der älteren Kirche im Jahre 1934 für kurze Zeit zwei Kirchen, die Santa Maria Beltrade gewidmet sind, bevor der Titel exklusiv auf die 1926 an der Via Oxilia gebaute Kirche übergeht. (Dies kann als Beispiel für einen epochalen Übergang dienen, an dessen Ende die Kirchenneubauten der Zwischenkriegszeit stehen, die wiederum von der Kirche huldvoll als legitime Erben alter, obsolet gewordener Altstadtkirchen inszeniert werden, die deren Andenken wiederaufleben lassen.) Die ältere der beiden Kirchen ist bis ins 10. Jh. an der Stelle der heutigen Piazza Santa Maria Beltrade bezeugt. Tatsächlich wird entsprechend einer gängigen Praxis der Erlös aus dem Verkauf des alten Grundstücks für den Neubau verwendet (vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Undatiertes Schreiben des Pfarrers Angelo Pasini). Die neue Kirche hingegen wird in einem undatierten Büchlein, das in der Kirche erhältlich ist, als erstes Bauwerk der 1921 gegründeten *Scuola Beato Angelico* bezeichnet (vgl. weiterführend: Antica e nuova Santa Maria Beltrade: due chiese, un'unica devozione. o.O. o.J., S. 3). Es wurde weiter oben bereits darauf hingewiesen, dass aufgrund des immensen Einflusses Polvaras auf die Frühphase der *Scuola* eine saubere Trennung der Urheberschaft der hier behandelten Kirchenbauten nicht immer möglich, allerdings für den Untersuchungsgegenstand auch nicht weiter relevant ist. Festzuhalten ist, dass von den nach 1921 entworfenen Bauten ganz sicher nur die Kirche S. Carlo unabhängig von der *Scuola* entwickelt worden ist, zumal sie auf eine Wettbewerbsteilnahme Polvaras gemeinsam mit dem Architekten Angelo Banfi zurückgeht. Die Behauptung des Büchleins, die Kirche S. Maria Beltrade sei das erste Werk der *Scuola*, erscheint dem Verfasser hingegen als unhaltbar, da sowohl Vigorelli als auch Lovati und die in der *Scuola* heute (Stand 2009) ausgestellten Pläne das Jahr 1926 als Planungsbeginn angeben und diese Angabe durch den Verlauf der eigenen Werkgeschichte Polvaras und der *Scuola* bestätigt sind. (geweiht wird die Kirche am 7. Oktober 1927, so dass sich eine verhältnismäßig kurze Bauzeit ergibt). Eine überblickartige Beschreibung der Kirche S. Maria Beltrade gibt ein Brief der *Scuola* vom 23. Januar 1933 an die Diözesanverwaltung. Dort wird die *Scuola*, unter ausdrücklicher Projektleitung Polvaras, als Urheberin des Entwurfs angegeben.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 2 (1931-33): Brief der Scuola Beato Angelico an die Diözesanverwaltung vom 23. Januar 1933.
[110] Arte Cristiana 1927, S. 256.
dt. „Sie wurde ersonnen […] um zu veranschaulichen, wie man zeitgemäß handelnd und der Imitation des Vergangenen ausweichend dennoch Werke erschaffen kann, die weder befremdlich noch unmöglich sind."
[111] Arte Cristiana 1927, S. 257.
dt. „absolut neu".
[112] L'Italia, 16. Oktober 1927.
dt. „mutige Neuerung".

[113] Die inneren Abmessungen greifen auf die in ‚Domus Dei' beispielhaft durchgespielten Maße zurück: 46 m Länge bei 16 m Breite und 23 m Höhe.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 2 (1931-33): Brief der Scuola Beato Angelico an die Diözesanverwaltung vom 23. Januar 1933 und Polvara 1929, S. 139-144.
[114] Um die Fläche für bildliche Darstellungen in der Apsis zu maximieren, verzichtet Polvara hier auf Fenster.
[115] Der Portikus wird aus finanziellen Gründen jedoch erst einige Zeit nach Fertigstellung des Hauptkörpers gebaut. Vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 2 (1931-33): Brief der Scuola Beato Angelico an die Diözesanverwaltung vom 23. Januar 1933.
[116] Wie schon bei anderen Bauten Polvaras in Skelettbauweise wird für die Skelette Stahlbeton, für die Ausfachungen außen sichtbar belassenes Mauerwerk verwendet. Die kleinen Dächer der Seitenkapellen sind aus Stahlbeton, die größeren Flächen ruhen auf einer Holzkonstruktion die wiederum auf den Stahlbetonfachwerkträgern aufliegen. Für die großflächigen Fußböden werden Betonplatten eingesetzt, wohingegen am Presbyterium venezianischer Terrazzo und in den Kapellen Marmor zum Einsatz kommen. Diese Materialauswahl spiegelt das Konstruktionskonzept Polvaras und dessen Augenmerk auf die Ökonomie der Bauwerke wieder.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 2 (1931-33): Brief der Scuola Beato Angelico an die Diözesanverwaltung vom 23. Januar 1933.
[117] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 1 (1896-1931): Milano, santa Maria Beltrade. s.d. Particolare della facciata dell'arch. mons. Giuseppe Polvara (n. 1 disegno).
[118] Zum Vergleich sei noch einmal an die etwa zeitgleich entstandenen kleinen Kirchen in Cimnago di Lentate sul Seveso, Vercelli, Seseglio di Pedrinate und Masano erinnert, die am Portikus (Vercelli) und den Fensterrahmen ähnliche Verzierungen aufweisen.
[119] In Agrate bspw. hat Polvara für die Verwendung der Hängekuppeln den Untergurt noch abgerundet.
[120] vgl. Arte Cristiana 1927, S. 256-258.
[121] Arte Cristiana 1927, S. 258.
dt. „Das Programm der Schule gibt vor, sich in ihrer künstlerischen Arbeit nicht am Neuen um des Neuen willen und auch nicht an der Kunst um deren selbst willen auszurichten, sondern an jenen Neuerungen, die sich aus den neuen Konstruktionssystemen ergeben [...], si muss die Suche nach dem Schönen auf der Grundlage einer Logik des Notwendigen betreiben, indem sie alles vernachlässigt, was täuschend und überflüssig ist."
[122] Die Hängekuppeln werden zwischen den Feldern des Portikus wiederholt. Sie sind hier, entsprechend dem gegenständlichen Dekorationskanon Polvaras mit Sternen auf himmelblauem Grund bemalt und suggerieren an der Schwelle zum Kirchenschiff ein Himmelszelt.
[123] Vigorelli vergleicht hier das Verständnis Polvaras mit der vom Zweiten Konzil von Nicäa sanktionierten Bilderverehrung.
Gespräch des Verfassers mit dem ehemaligen Leiter der *Scuola Beato Angelico* Valerio Vigorelli am 11. Mai 2009 in Mailand.
[124] Zu einer dezidierten Untersuchung des künstlerischen Konzepts bei Polvara verweise ich auf dessen Artikel, die er zu diesem Thema zwischen 1929 und 1950 in der ‚Arte Cristiana' unter dem Titel ‚Come si deve attendere alla decorazione della Casa del Signore' veröffentlicht und die eigentlich den zweiten Band zu ‚Domus Dei' hätten bilden sollen, sowie auf die vorgenannten Artikel von Serracino Inglott und Adriano Bernareggi (s. auch Literaturverzeichnis).
[125] Zevi 1989, S. 17.
[126] vgl. Pagano 1937, S. 2.
[127] Arte Cristiana 1931, S. 322-325.
dt. „aufrichtig moderne Anwendung des Stahlbetons".
[128] Vigorelli gibt für das Jahr 1931 außerdem die Teilnahme Polvaras an einer Ausstellung der Mailänder Sektion des MIAR an. Eine Aussage, die der Verfasser nicht verifizieren konnte, jedoch die Hypothese durchaus verdeutlicht, dass Polvara, obwohl er die radikalen Ideen der Rationalisten nicht vorbehaltlos teilt, sich anders als seine Priesterkollegen mit dem MIAR positiv auseinandersetzt.
[129] Die besonders aufgeschlossene Gesinnung des Kardinals Ildefonso Schuster ist, wie auch noch in Kapitel 8.1.4 zu sehen sein wird, maßgeblich für die bemerkenswerte Entwicklung, die der Kirchenbau im Mailand der 1920er und 1930er Jahre nimmt.
[130] Dieses für die Entwicklung des Kirchenbaus im Italien der Zwischenkriegszeit symptomatische Ereignis wird in Kapitel 10 behandelt.
[131] Es ist anzunehmen, dass sich Polvara hinter dem Pseudonym ‚Padre Aurea' verbirgt unter dem in der ‚Arte Cristiana' eine äußerst kritische Auseinandersetzung mit dem Ergebnis von La Spezia veröffentlicht wird. Der Verfasser bemängelt dabei, dass keiner der Teilnehmer einen wirklich zeitgemäßen und zugleich liturgisch kohärenten Entwurf gewagt hätte und konstatiert überdies die ästhetische Valenz des Stahlbetons, die nach einer angemessenen Verwendung der modernen Baustoffes verlange (vgl. Kap. 10.2.4). Die Frequenz der Beiträge, der Schwerpunkt auf Fragen der Liturgie und der Konstruktion gleichermaßen, die Vorliebe für Beton und die rigorose Ablehnung des Rundbaus im Zusammenhang mit den unter dem selben Namen kritisierten Wettbewerben in Messina (vgl. Kap. 11.4.1) sind allzu deutliche Hinweise darauf, dass es sich bei Padre Aurea um Giuseppe Polvara handelt. Nicht nur, dass Polvara als Chefredakteur der ‚Arte Cristiana' eine herausragende Stellung innehat, sondern auch die Tatsache, dass sich in den Positionen Padre Aureas die

Gedanken aus Polvaras ‚Domus Dei' spiegeln, unterstreichen die Annahme, dass Polvara und Aurea ein und dieselbe Person sind. Offenbar bevorzugt Polvara das Pseudonym immer dann, wenn es um eine besonders scharfe Kritik bestimmter Themen geht, die in kirchlichen Kreisen sehr strittig sind.

vgl. Aurea [Polvara] 1930, S. 105-112 und Aurea [Polvara] 1933, S. 48-51.

vgl. Aurea [Polvara] 1930, S. 105-112.

[132] Zum Thema Kirchenbauentwürfe als reine Studien vgl. Kapitel 12; zu Messina Kap. 11.

[133] Peter Grund zeigt überdies schon 1929 zusammen mit Paul Girkon eine zukunftsgewandte Modellkirche, deren Konstruktion an das Münchner Olympiastadion (1972) oder an Grimshaws Eden Project (1999) erinnert.

[134] Auf die Kirchen Perrets, Droz etc. wurde bereits hingewiesen.

[135] Betrachtet man bspw. auf der einen Seite die Kirchen Rudolf Schwarz' und auf der anderen Seite einen 1912 in der Erzdiözese Köln gegebenen Erlass, wonach neue Kirchen der Regel nach nur in romanischem oder gotischem bzw. sog. Übergansstile zu bauen seien, wird schnell die Heroik der modernen Kirchenbaumeister deutlich. Es liegt auf der Hand, dass, wie in Kapitel 5 dieser Arbeit verdeutlicht, der gesamte Diskurs um die Modernisierung des Kirchenbaus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein offener Kampf ist, den im italienischen Kontext Giuseppe Polvara wohl als einziger systematisch führt.

[136] Zur Kirche Bartnings vgl. Stock 2006, S. 118-123.

[137] Diese Kirche sei hier stellvertretend genannt für das nicht immer eindeutig zuordenbare Werk anderer Mitglieder der *Scuola*.

[138] Mit Ausnahme der kleinen Kirchen in Lalatta, Saronno, Cimnago di Lentate sul Seveso, Vercelli, Masano und Seseglio bevorzugt Polvara bis *dato* stets Hängekuppeln. Die zum Kirchenschiff offenen Dachtragwerke der kleinen Kirchen werden erst in den 1930er Jahren in größeren Kirchen in Zusammenhang mit dem Entwurf von Lichtgaden weiterentwickelt.

[139] So kann Polvara konsequent auf den von ihm so vehement abgelehnten, die Konstruktion verschleiernden *tiburio* verzichten.

[140] Polvara 1929, S. 113f.

[141] Stahlbetonkuppeln werden in der ersten Hälfte des 20. Jh. durchaus experimentiert, dabei aber zumeist in historisierende Bauformen eingesetzt. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg etabliert sich ein verbreiteter kreativer und zeitgemäßer Umgang mit dem Stahlbeton als Mittel zur Schalung und Gestaltung der Kirchendecken und -dächer. Hierzu gibt es viele Beispiele aus der zweiten Hälfte des 20. Jh., so zum Beispiel in Italien: S. Antonio (1955) in Varese von Muzio; S. Giovanni Battista (1960-64) in Campi Bisenzio von Michelucci; in Rom u.a. die Kirchen Assunzione di Maria (1962-71) von Saverio Muratori, S. Bernardino da Siena (1988-89) von Ernesto Vichi und S. Giovanni Bosco (1953-58) von Gaetano Rapisardi.

[142] Polvara selbst bezeichnet seine Zeit als schwierig für die Etablierung der Moderne in Italien, da er aus der dominierenden Omnipräsenz tradierter Stile, die in Italien jeweils zu Höchstleistungen gebracht worden sind, die Verpflichtung ableitet, dem Bedürfnis der Bevölkerung nach zumindest elementar den Traditionen verbundenen Architekturen entgegenzukommen. Andernfalls rechnet er mit Unverständnis und breiter Ablehnung. Tatsächlich wird der italienische Kirchenbau die Entwicklungen der internationalen Moderne erst in der zweiten Nachkriegszeit voll absorbieren. Dieser ist, vor dem Hintergrund der Liturgiereform, insbesondere in den Werkschauen einzelner Architekten wie etwa Giovanni Michelucci, Glauco Gresleri oder Sandro Benedetti ausgiebig untersucht worden. In der vorliegenden Arbeit wird das Thema in einem Ausblick (Kap. 15) noch angeschnitten.

[143] Hierzu sei noch einmal auf Polvaras Untersuchungen zum Zentralbau in ‚Domus Dei' hingewiesen: Polvara 1929, S. 13-15 und 96-114 sowie 139-144.

[144] Interessant und ungewöhnlich zugleich ist in dieser Hinsicht die großflächige Verglasung der den Altarraum flankierenden Sakristeien zum Kirchenraum hin.

[145] Gespräch des Verfassers mit dem ehemaligen Leiter der *Scuola Beato Angelico* Valerio Vigorelli am 11. Mai 2009 in Mailand.

[146] Bemerkenswert hier bspw. die Ähnlichkeit der Fassade der Kirche in Monza-Cederna mit dem Entwurf Aldo Rossis für den Palazzo della Regione in Perugia (1982, Abb. 429).

[147] Vor allem die Front der Kirche in Monza-Cederna weckt Erinnerungen an die römischen Basiliken, aber auch das Paradies der Kirche in Busto Arsizio weist in dieselbe Stilepoche.

[148] vgl. Crippa 2000, S. 135.

[149] vgl. Kap. 15.

[150] Bossi 2010, S. 238.

dt. „steter Bezug zur Tradition".

[151] Bossi 2010, S. 240.

dt. „angereicherte Vergangenheit".

[152] Davon unabhängig, lässt sich eine gewisse äußerliche Verwandtschaft der Architektur Polvaras zu den Kirchenbauten der Mailänder Novecentisten nicht von der Hand weisen, insbesondere da auch der kulturelle Kontext und die architekturtheoretischen Ansätze Analogien verraten. In wie weit Polvara dem Novecento Milanese zugeordnet werden könnte, bzw. wie sehr sich beide Bewegungen beeinflusst haben könnten, ist bisher noch nicht untersucht worden und stellt nach Auffassung des Verfassers ein Desiderat der italienischen Kir-

chenbaugeschichte des 20. Jh. dar, das allerdings in dieser Arbeit zu weit führen würde.

[153] Perret beispielsweise, der einen gewichtigen Beitrag zur Erneuerung des Kirchenbaus geleistet hat, habe diesen, so Crippa, aus einem vor allem ästhetisch begründeten Impetus hervorgebracht, der, dem entsprechend, von Peter Collins als klassizistisch-romantischer Rationalismus gedeutet worden ist. Folglich sieht Crippa Giuseppe Polvara weniger in der Tradition Perrets, denn in der Folge Anatole de Baudots und Viollet-le-Ducs (Baudot baut von 1897 bis 1905 mit der Kirche Saint-Jean de Montmartre das erste nichtindustrielle Gebäude, bei dem systematisch Stahlbeton zum Einsatz kommt, wobei er das Material an der Fassade mit Ziegel kombiniert und im Inneren Rippengewölbe und andere Anklänge an die Gotik zeigt; Pevsner 1971, S. 150), die ihrerseits, so Collins weiter, einen romantischen Rationalismus begründet hätten, wohingegen der Architekturhistoriker Auguste Choisy als Postulant eines prävalent klassizistischen Rationalismus genannt wird. Die dreigliedrige Rationalismus-Kategorisierung, die Collins für das 19. Jh. gibt, geht aus seiner Polemik gegenüber den Rationalisten der Zwischenkriegszeit hervor, deren suprahistorischen Ansatz er vehement in Frage stellt, indem er mit der vorgenannten Dreiteilung zu belegen sucht, dass der Rationalismus grundsätzlich eine konkret operierende Geisteshaltung und nicht ein *a priori* entworfenes Theoriegebäude sei.

vgl. Crippa 2000, S. 135f. und weiterführend: Collins 1959.

[154] Damit steht er auch im Gegensatz zu jenen Vertretern, die ihre Architektur rein technisch-wissenschaftlich begründen.

[155] Giuseppe Polvara zit. n.: L'Amico dell'arte cristiana 2010, S. 73.

[156] Entscheidend ist dabei, dass der für den Kirchenraum polarisierende Charakter des Altars betont wird, denn er bildet den Höhepunkt der Kirche und den Schwerpunkt des Presbyteriums, das als weihevolles Sanktuarium der Kirche verstanden und ausformuliert wird. Vor ihm breitet sich ein einschiffiger lang gezogener Raum aus, an dessen Seiten hierarchisch untergeordnet und systematisch gruppiert auxiliare Funktionen der Liturgie untergebracht sind. Maria Antonietta Crippa bezeichnet diesen Zusammenhang als „organismo legato" (gebundenen Organismus).

Crippa 2000, S. 133.

[157] In gewisser Weise ähnelt dieser Ansatz dem Verständnis eines in der zweiten Hälfte des 20. Jh. sehr einflussreichen Architekten wie Aldo Rossi, wenn man dessen in seiner ‚Autobiografia scientifica' entwickelten Grundsatz von den „forme riconoscibili" reevoziert. Demnach sollten die architektonischen Formen auch in der Gegenwart einen Bezug zum Kollektivgedächtnis herstellen, der diese intuitiv erkenn- und somit erfahrbar macht. Auf Polvaras Theorie bezogen würde dies bedeuten, dass auch ein moderner Kirchenbau in den Gläubigen Bezüge zu ihrer persönlichen Glaubenserfahrung ansprechen muss, was wiederum bedeutet, religiöse Traditionen zu bedienen, da nicht vorausgesetzt werden kann, dass die Mehrheit der Gläubigen einen liturgisch revolutionären Glaubensansatz besitzt.

vgl. weiterführend: Rossi 1999.

[158] Ein weiteres Beispiel bieten die Empfehlungen hinsichtlich der Proportionierung eines idealen Kirchenbaus, wie sie Polvara in ‚Domus Dei' darlegt. So leitet er beispielsweise die dort vorgeschlagenen Abmessungen für die Breite des Schiffes von den möglichen Spannweiten des Stahlbetons ab.

vgl. Polvara 1929, S. 141-144.

[159] vgl. Bossi 2010, S. 243.

[160] vgl. Bossi 2010, S. 243.

[161] Betrachtet man die Kirchenbaugeschichte, so wird deutlich, wie sehr die Entwicklung der Kirchenbaumodelle und -typen von der Evolution der Dachtragwerke abhängt. Diese können in diesem Sinne geradezu als Gradmesser gelten. Besonders augenfällig wird dies im Kirchenbau der zweiten Hälfte des 20. Jh. und des frühen 21. Jh., wo mit ungeahnt freien Dachkonstruktionen die Möglichkeiten der Formfindung vermittels neuer Materialien und Techniken (insb. mit Beginn der digitalen Revolution) ausgeschöpft und der Kirchenbau erheblich weiterentwickelt wird (man denke nur beispielhaft an die Dives-Misericordiae-Kirche Meiers in Rom (Abb. 433) oder den nicht realisierten Entwurf einer dekonstruktivistischen Kirche in Wünsdorf von GRAFT Architekten).

[162] L'Amico dell'arte cristiana 2010, S. 73.

dt. „im Dienste der Liturgie".

[163] Die ideelle Anlehnung an die Kerngedanken eines Programms, das dazu dienen soll, den vom Eisenacher Regulativ (1861) forcierten katholisierenden Tendenzen im evangelischen Kirchenbau Deutschlands zu begegnen, ist dabei bezeichnend für die vergleichsweise offene und progressive Haltung des katholischen Priesters und Architekten Polvara. In seiner Grundhaltung verweist Polvaras Sakralbauvorstellung daher auf das Verständnis der Liturgie als Bauherr, wie es etwa im Werk Otto Bartnings und anderer deutscher Kirchenbaumeister zu sehen ist.

[164] Bettoli 1950, S. 29.

dt. „Die Würde des sakralen Gebäudes, das ist sein Thema. Eine Würde, die sich auch mit einfachen Formen und Materialien erreichen lässt, sofern sie gemäß einer funktionalen Logik gebraucht werden, die, um der Ehre Gottes und der Erleichterung der Seelen zu gereichen, zur Ordnung einer spirituellen Schönheit erhoben wird."

8 SAKRALARCHITEKTUR ZWISCHEN TRADITION UND MODERNE I: KIRCHENBAU IN MAILAND

8.1 Ausgangspunkte für Bedarf und Planung

8.1.1 Einleitung

Der engagierte Wiederaufbau der Kirchen in den vom Ersten Weltkrieg verwüsteten Gebieten Nordostitaliens läutet die Zwischenkriegszeit als eine für den Kirchenbau in Italien vergleichsweise fruchtbare und produktive Phase ein. Der sich seit dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts innerhalb katholischer Kulturkreise zunehmend entfaltende Diskurs um die Erneuerung des Kirchenbaus rückt das Thema allmählich in einen breiteren Wahrnehmungsraum. Der Handlungsbedarf wird von den Protagonisten der klerikalen Seite verdeutlicht beziehungsweise konturiert und sukzessive auch vom Papst konstatiert; die Gründung der *Scuola Beato Angelico* in Mailand (1921), das beherzte Wirken Giuseppe Polvaras und schließlich die Einrichtung einer Päpstlichen Kommission für christliche Architektur und Kunst (1924) unter der Ägide des umsichtigen Benediktiners Ildefonso Schuster verstärken diese Tendenzen bereits in den 1920er Jahren.[1] Dennoch stehen die progressiven Architektenzirkel Italiens dem Thema Kirchenbau zunächst distanziert gegenüber, zumal trotz der Erneuerungsdebatte innerhalb katholischer Kulturkreise die Vorbehalte klerikalen Konservatismus‘ weiter bestehen und eine avantgardistische Annäherung an die Aufgabe eher vereiteln. Nur mit Mühe gelingt es Polvara einen dezidiert modernen Ansatz in die Debatte und Bauproduktion einzubringen, bevor, beflügelt von der *Conciliazione* und dem allgemein verstärkten politischen Interesse an der architektonischen Entwicklung des Landes, der Kirchenbau zunehmend in den Blickbereich eines breiteren Architekturdiskurses rückt, der sich allerdings, von wenigen Berührungspunkten abgesehen (La Spezia, Messina), grundsätzlich parallel zur Debatte in katholischen Kreisen bewegt.[2] Der in stilistischen Repetitionen befangene italienische Kirchenbau wird somit in den Jahren zwischen 1920 und 1940 erstmals in breiterem Maße für die aktuellsten architektonischen Entwicklungen der italienischen Moderne zugänglich. Dies ergibt sich jedoch mehr aus Gründen eines allgemeinen architekturpolitischen Aufbruchs denn aus einer substanziellen liturgischen Erneuerung. So stellt sich paradoxerweise in Italien eine umgekehrte Entwicklung als beispielsweise in Deutschland ein, wo in den 1920er Jahren unter fortschrittlichen liturgischen Ansätzen die architektonische Moderne erleichterten Zugang zur Bauaufgabe findet, während sich die erst formierenden avantgardistischen Strömungen in Italien des Themas zunächst kaum annehmen. Im folgenden Jahrzehnt ist es dann die nationalsozialistische Architekturpolitik, die die Errungenschaften der 1920er Jahre aus ideologischen Gründen ausbremst, indessen das nunmehr konsolidierte faschistische Regime mit seiner dynamischen und pluralistischen Architekturpolitik ein umfas-

sendes Bauprogramm animiert, das auch den Kirchenbau direkt oder indirekt erfasst und einige signifikante Versuche der architektonischen Modernisierung des Kirchenbaus mit sich bringt. Insbesondere die 1930er Jahre lassen sich unter diesem Aspekt als eine transitorische Phase klassifizieren, die als Bindeglied zwischen dem Passatismus des 19. Jahrhunderts und der Architektur der Liturgiereform vermittelnd wirkt und die Entwicklungen der ersten fünfzig Jahre des 20. Jahrhunderts konzentriert. Das Thema Sakralbau wird so allmählich den konservativen Architekturtendenzen enthoben und auf der Welle faschistischer Architekturpolitik und reger Bauaktivität sowie im Zuge aktueller Architekturdebatten in die Moderne getragen.[3]

Das zentrale Thema der italienischen Kirchenbaugeschichte der Zwischenkriegszeit ist der Konflikt zwischen Tradition und Moderne, sowie respektive der Versuch zwischen diesen beiden vermittelnd einen gültigen Weg zu finden.[4] Dabei ist das größte Hindernis die der Position der Kirche inhärente Deutung der Moderne als eine Kultur der abstrakten Deformierung göttlicher Schönheit infolge eines laizistischen und subjektivistischen Weltbildes.[5] Der Versuch, mit dem 1917 von Benedikt XV. gegebenen CIC, dem nunmehr stigmatisierten Dekadentismus normativ entgegenzuwirken, hat die Folge, dass entsprechend der einschlägigen Kanones 1162, 1268, 1279, 1296 und insbesondere 1164[6] die Gesamtheit der tradierten Formen und Stile des Kirchenbaus und der Kirchenkunst als ein abgeschlossenes, bewährtes und somit universalgültiges Bezugssystem verankert wird, an dem sich die zeitgenössische Produktion zu orientieren habe.[7] Zum Vergleich, im entsprechenden Kanon (Can. 1216) des neuen CIC aus dem Jahre 1983 heißt es: „Bei Bau und Wiederherstellung von Kirchen sind die Grundsätze und Normen der Liturgie und der sakralen Kunst unter Beiziehung des Rates von Sachverständigen zu beachten."[8] Vom *vinculum* der architektonischen Tradition ist nach der Liturgiereform keine Rede mehr, stattdessen liegt jetzt das Augenmerk auf einer modernen Liturgie und in deren Folge auf einer modernen Kirchenarchitektur. Implizit bedeutet dies somit für den Kirchenbau der vorkonziliaren Zeit die Bestätigung der tridentinischen Liturgie und die Erhebung der im Kontext der tridentinischen Liturgie bestätigten Kirchenarchitektur zur Maßgabe für den zeitgenössischen Kirchenbau und folglich vor allem die Bevorzugung der hierarchischen Langhaustypologie gegenüber dem deutlich kollektivierendere Züge tragenden Zentralbau.[9] Die zeittypisch stilistisch-formalistisch ausgerichtete Kunstgeschichte trägt schließlich dazu bei, dass in einer konfusen Gleichsetzung von Form und Stil und infolge der Maßgaben des CIC das bis zum Einbruch moderner laizistischer Dekadenz angesammelte Reservoir christlichen Baugeschichte zum tradierten und deshalb (in Lesart der Kirche) richtigen und einzig wahren Referenzrahmen zeitgenössischer Kirchenarchitektur erhoben wird. Der Papst selbst weist dazu von allerhöchster Stelle aus den Weg, indem er anlässlich der Eröffnung der neuen vatikanischen Pinakothek im Jahre 1932 das sogenannte Neue in der christlichen Kunst hinterfragt: „Ma il nuovo non rappresenta un vero progresso se non è almeno altrettanto bello ed altrettanto buono che l'antico; e troppo spesso questi pretesi nuovi sono sinceramente, quanto non anche sconciamente, brutti e rivelano soltanto l'incapacità o l'impazienza di quella preparazione di cultura generale", um ausdrücklich für die universelle Gültigkeit der Tradition einzutreten: „spalancando tutte le porte e dando il più schietto benvenuto ad ogni buono e progressivo sviluppo delle buone e venerande tradizioni"[10].

Damit kommt es, im Hinblick auf die beharrliche Verweigerung der Kirche gegenüber den Artikulationen einer modernen Kultur, zur

Deckung eines dem Historismus beziehungsweise Eklektizismus zugeneigten Zeitgeschmacks und eines konservativen katholischen Formalismus'[11], der sich nicht selten in der Sentenz „la Commissione indica come indirizzo da seguire la struttura dei migliori esempi di lombardo" zusammenfassen lässt.[12] Anschaulich wird dies im Plädoyer Polvaras für mehr künstlerische Freiheit („ragionevole libertà artistica"), das er im Rahmen einer Sitzung der Mailänder Diözesankommission vorbringt, deren Gründungsmitglied er ist: Er kritisiert dabei die durchaus ideologische Praxis der überwiegend konservativ verfassten Kommission und spricht sich vehement dagegen aus, dass die Kommission eigene Ansichten und Ausrichtungen ideologisch durchzusetzen versucht: „la Comm.ne stessa debba limitare la propria parte all'esame delle qualità liturgiche, architettoniche e decorative dei lavori [...]; ma non deve imporre vedute e indirizzi propri."[13] Polvara synthetisiert weiterhin, dass wenn eine Kirche in einem modernen Kontext entstehe, einem Stadtteil etwa, der notwendigerweise mit fortschrittlichen Techniken und unter Einbeziehung einer zeitgemäßen Formensprache bebaut werde, auch die zu errichtende Kirche ganz im Sinne des Ambientismus, in Bezug zu dieser Architektur treten müsse und nicht aufgrund eines ideologischen Konservatismus kategorischer Entfremdung Vorschub geleistet werden dürfe: „Non potremo ostinarci un pezzo ad innalzare chiese baroccheggianti, o solo neoclassiche, centro di quartieri razionali"[14].

Während der kirchliche Wiederaufbau des Triveneto noch der Unreife der italienischen Avantgarde und der kulturellen Intransigenz des organisierten Katholizismus wegen stark an tradierten Konzepten haften bleibt, kann Polvara mit seiner proklamierten Vorliebe für neue Materialien und mithilfe seiner erklärten konstruktiven wie gestalterischen Rationalität zwar eine Perspektive eröffnen, bleibt aber damit ein auf sich und seine Schule begrenztes Phänomen. Erst die Weitung der Thematik in die Arbeitssphären auch außerhalb des Sakralbaus tätiger junger Architekten verschafft der Bauaufgabe schließlich die notwendige Präsenz, um die aktuellsten Tendenzen zu absorbieren. Die bereinigende Wirkung des Ersten Weltkrieges, der den Ballast überkommener politischer, gesellschaftlicher und kultureller Konzepte hinweggefegt zu haben scheint, ermöglicht insbesondere auch in Italien, zumal unter dem Eindruck faschistischer Massenmobilisierung einen gewaltigen und vielfältigen Entwicklungsschub; der Weg in die Zukunft scheint nunmehr frei und ungehindert in einem Land, das nach faschistischer Lesart zu neuer Größe strebt.[15] In dieser Hinsicht kommen zivilisatorische Prozesse wie Industrialisierung und Urbanisierung umso deutlicher zutage. Ganz Italien verwandelt sich nach und nach, um es mit den Worten Mussolinis auszudrücken, in eine große rauchende Baustelle.[16] Entsprechend steigt auch der Bedarf an Kirchen für neu entstehende Stadtteile und Stadtgründungen oder für vergrößernde Umbauten bestehender Gotteshäuser.[17] Insbesondere die Aussöhnung von Staat und Kirche und daraus resultierend die wechselseitige Anerkennung ziviler und klerikaler Autoritäten wird aber den entscheidenden Schub für den Kirchenbau bringen.[18]

Die *Conciliazione* führt zu einer erheblichen Verbesserung der Beziehungen zwischen Staat und Kirche. Das Rollenverständnis von Katholizismus und Faschismus scheint dadurch, zumindest bis 1936, geklärt. Folglich kommen 1929 zwei konsolidierte Herrschaftsapparate mit großen Ansprüchen an die Repräsentation ihrer jeweiligen Herrlichkeit zusammen, von denen der eine neuartig, frisch und aufstrebend aus den Unruhen des Ersten Weltkrieges hervorgegangen ist und der andere über Jahrhunderte gefestigt und in zaghafter Erneuerung begriffen, eines gültigen Zugangs

zur aufgeklärten Neuzeit bedarf.[19] Der deutlich für die Zeit nach 1929 zu verzeichnende Anstieg neu errichteter Pfarreien und Kirchenbauten legt die Vermutung nahe, dass die Festigung der faschistischen Herrschaftspraxis und die gleichzeitige Aussöhnung mit der Kirche eine bemerkenswerte Synergie ergeben, die letztlich auch den Kirchenbau beflügelt.[20] Zeichenhaft drückt sich dies in dem 1929 eigens zu Ehren der *Conciliazione* ausgelobten Wettbewerb für die Kathedrale der neu errichteten Diözese von La Spezia, sowie in den 1932 eingeleiteten Wettbewerben für eine Serie von Kirchenbauten in dem nach wie vor an den Folgen eines schweren Erdbebens aus dem Jahre 1909 leidenden Gebiet um Messina aus. Zwei Gelegenheiten, bei denen sich Staat und Kirche in Kirchenbauprojekten Seite an Seite sehen.[21] Darüber hinaus erscheint von 1931 bis 1934 mit ‚Arte Sacra' eine von der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst beeinflusste Zeitschrift, die sich unter anderem mit der Dokumentation zeitgenössischer Aktivität im Bereich der Sakralkunst beschäftigt und in der sich Redakteure wie der noch junge Giovanni Battista Montini mit der Zukunft der Kirchenkunst und -architektur auseinandersetzen.[22] Markieren diese jedoch auf ihre Art Höhepunkte des italienischen Kirchenbaudiskurses, so ereignet sich zeitgleich im ganzen Land eine umfangreiche Bauaktivität, die nach meinen Hochrechnungen den Neubau von mehr als 1.400 neuen Pfarrkirchen umfasst und deren Zentren sowohl in quantitativer wie auch qualitativer Hinsicht Mailand und Rom sind, zumal während des Untersuchungszeitraums allein hier 27 beziehungsweise 26 neue Pfarrkirchen errichtet werden.[23] Beide Städte stehen im Mittelpunkt eines ambitionierten Projekts zur Evokation einer „arte moderna nazionale" in der die politischen Ansprüche, ökonomischen Interessen und kulturellen Positionen der Zeit flächendeckend aufgehen sollen.[24] Die im zeitgenössischen Architekturdiskurs des Landes vorgebrachten Positionen sehen sich in beiden Städten mit exemplarischer Intensität einer bemerkenswerten städtebaulichen Entwicklung konfrontiert. Gleichzeitig sind sie die kulturellen Heim- beziehungsweise Wirkstätten der Protagonisten; in Rom kämpft allen voran Piacentini für die Etablierung einer dezidiert faschistischen Herrschaftsarchitektur und in Mailand bildet sich ein Zirkel innovativ-origineller lombardischer Architekten, die aus den Erfahrungen des Wiederaufbaus im Triveneto schöpfend nach einem regionaltypischen, wiedererkennbaren Umgang mit Tradition und Moderne suchen. Beide Strömungen stoßen dabei sukzessive mit den vor allem in Mailand aktiven Rationalisten um Giuseppe Terragni zusammen. Mehr als in allen anderen Städten Italiens kommt es in Mailand und Rom, wo, nicht zufällig, neue und einflussreiche Zeitschriften für Architektur beziehungsweise Kirchenbau begründet werden und insbesondere im Profanbau moderne Ausdrucksformen in Erscheinung gebracht werden, zur signifikanten Verschneidung aktueller Tendenzen mit der Aufgabe des Kirchenbaus, wobei hinsichtlich dessen Mailand, wie noch zu sehen sein wird, in stilistischer Hinsicht eine größere Bedeutung zukommt.[25] Die dabei in Mailand entfachte Debatte um den Kirchenbau wird 1921 bei der Mostra d'architettura sacra und insbesondere bei der ein Jahr später von der *Società degli Amici dell'Arte Sacra* veranstalteten Mostra nazionale d'arte sacra manifest und findet ihre Fortsetzung in Polvaras besonders öffentlichkeitswirksamen Ausstellung im Palazzo della Permanente (1931) bis sie schließlich bei der fünften Mailänder Triennale (1933) auf das große Parkett der Architekturdiskussion gelangt. Die neue Bedeutung des Sakralbaus wird dabei vor allem von Edoardo Persico propagiert, der in ihm eine der zentralen Aufgaben moderner Architektur erkennt.[26]

8.1.2 Expansion und Wandel: *la Grande Milano*

Die aus der kulturellen Erschöpfung des 19. Jahrhunderts erwachsene und zunächst katholischen Kreisen vorbehaltene Debatte um die Erneuerung des italienischen Kirchenbaus drängt zu Beginn des neuen Jahrhunderts aufgrund sich stellender praktischer Probleme der Seelsorge (*assistenza religiosa*), zunächst im Zuge der Zerstörungen des Ersten Weltkrieges im Triveneto, dann schließlich im ganzen Land infolge raschen Bevölkerungswachstums und damit einhergehender Urbanisierung in eine breitere öffentliche Auseinandersetzung. Allein Mailand, dessen Bevölkerung fünfzig Jahre nach der italienischen Einheit von 267.000 auf 701.000 Einwohner angestiegen ist, erfährt in den beiden Zwischenkriegsjahrzehnten einen Bevölkerungszuwachs von annähernd 50% auf 1,2 Millionen Einwohner.[27] Neben dem wachsenden Zustrom Arbeitsuchender in die wirtschaftlich dynamische Stadt, hängt die Bevölkerungsentwicklung Mailands mit für ganz Italien geltenden, seit 1900 beträchtlichen Geburtenraten zusammen, die erstaunlicherweise und im Gegensatz zu anderen Ländern, wie etwa Frankreich (wo die Geburtenraten zurück gehen), auch in den Kriegsjahren 1915 bis 1918 anhält.[28] So ist die faschistische Epoche identisch mit einer Phase großer Expansion der Stadt infolge demografischen und strukturellen Wandels. Hohe Geburtenraten und Zuzüge, kombiniert mit einer zunehmenden Ausdünnung des historischen Stadtkerns als Wohnstadt in deren Folge weite Teile der Bevölkerung in die nach und nach eingemeindete und industriell erschlossene Peripherie Mailands abwandern und zugleich die frei werdenden Potenziale der Innenstadt für den Umbau zum Dienstleistungszentrum genutzt werden (*sventramento*), führen schließlich auch dazu, dass die historischen Kirchen im Stadtzentrum ihre Funktionen als Zentren der Seelsorge in vielen Fällen an neu zu gründende Pfarrzentren in den Expansionsgebieten Mailands abgeben, beziehungsweise bestehende Kirchen der eingemeindeten Dörfer für die stark anwachsenden Einwohnerschaften umgebaut oder durch größere Kirchen ersetzt werden müssen.[29] Beispielhaft für die zeitgleiche Ausdünnung der überkommenen Kircheninfrastruktur der Altstadt sei hier die Pfarrei S. Maria Beltrade genannt, die in den 1920er Jahren in 4,5km Entfernung von ihrem bisherigen Standort neu eingerichtet wird. So zieht sie von ihrem seit mindestens dem 9. Jahrhundert überlieferten Standort am gleichnamigen Platz unweit des Domes in nordöstliche Richtung um und zwar in das 1918 jenseits der ehemaligen Spanischen Mauern gegründete Arbeiterviertel Turro. Die alte Kirche wird indessen 1934 abgerissen.[30] Als Beispiel, wie die Eingemeindung einst vor der Stadt gelegener Siedlungen den Umbau beziehungsweise Ersatz der oftmals für die wachsende Stadtbevölkerung nicht mehr ausreichenden Kirchen bewirkt, kann die ehemalige Kirche Santa Maria la Rossa in Conca Fallata am Naviglio Pavese dienen, die nach neueren archäologischen Funden bis ins 8. Jahrhundert nachgewiesen werden kann, allerdings 1926 durch eine größere Kirche im Zentrum des dort neu entstandenen Quartiers Chiesa Rossa ersetzt wird.[31] Andererseits gibt es auch Fälle, wo man die Siedlungsentwicklung überschätzt, so etwa im Industriestandort Bicocca (Pirelli, Falck, Alfa Romeo etc.), wo man von einem rascheren Bevölkerungsanstieg ausgeht, als tatsächlich der Fall sein wird, so dass die dort 1924 errichtete Kirche einige Zeit in der Ödnis der Industrieanlagen darbt.[32]

Damit wird deutlich, wie eng die Frage des Kirchenbaus mit der städtebaulichen Entwicklung der Stadt verbunden ist, deren systematische Planung allerdings noch keine allzu lange Tradition besitzt.[33] Die ersten gesetzlich verankerten städtebaulichen Planun-

gen im vereinten Italien gehen auf das späte 19. Jahrhundert zurück, zumal erst 1865 mit einem Gesetz zur Regelung von Grundstücksenteignungen der *Piano Regolatore* als fakultatives planungsrechtliches Werkzeug in die kommunale Verwaltungspraxis eingeführt wird.[34] Die dabei getroffenen Regelungen werden erst mit einem am 17. August 1942 verabschiedeten Gesetz, der Legge Urbanistica Nazionale, ersetzt, die im Wesentlichen bis heute Geltung besitzt. Das neue Gesetz bewirkt die typologische Differenzierung vom Stadtentwicklungsplan zum Flächennutzungsplan der die Zonierung sowie die infrastrukturelle Erschließung der Stadt reguliert; für größere Verwaltungseinheiten ist er von nun an verpflichtend. Die Geschichte der Piani Regolatori, insbesondere jener für die größten italienischen Städte, ist aus heutiger Sicht chaotisch und von zahlreichen Kontroversen geprägt.[35] Häufig gelangen sie aufgrund verschiedener gegeneinander agierender Interessen weder zur Genehmigung noch zur Ausführung oder werden nur unzulänglich umgesetzt. Der erste Versuch, die Entwicklung Mailands städtebaulich zu kontrollieren stammt von Cesare Beruto, der in den Jahren 1884-89 einen Plan erarbeitet, der sich mit der Expansion der Stadt jenseits der Spanischen Mauern, deren Verlauf sich heute noch an der Ringstraße Cerchia dei Bastioni ablesen lässt, befasst (Abb. 434-436).[36] Bis dahin wird das Gesetz von 1865 in Mailand nicht ausgeschöpft, so dass die Stadt zunächst ungeordnet und aus den verschiedensten Gründen in alle Richtungen wächst.[37] In den Jahrhunderten zuvor wird die Ausdehnung der Stadt von zwei sukzessiven ringförmigen Wehranlagen bestimmt. Zunächst ist dies der 1158 angelegte Schutzwall, dessen Graben man zwischen 14. und 15. Jahrhundert in einen schiffbaren Kanal umbaut, den man allerdings in faschistischer Zeit überdeckt.[38] Die so entstehende Cerchia dei Navigli mit den Überresten ehemaliger Stadttore bezeichnet heute den einst mittelalterlichen Kern der Mailänder Innenstadt. In einem zweiten Schritt werden im 16. Jahrhundert von den Aragoniern die Spanischen Mauern errichtet, die das Stadtgebiet weiter fassen. Noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das Gebiet zwischen der mittelalterlichen Stadtgrenze und den Spanischen Mauern von Agrarflächen geprägt (Abb. 437), so dass diese Grundstücke erst mit der Einheit Italiens zusammenhängend erschlossen werden; eines der dabei bedeutensten Folgeprojekte ist die Errichtung eines dauerhaften Messegeländes, die Fiera Campionaria.[39] Eine Zeichnung der Brüder Carlo und Filippo Neymiller aus dem Jahre 1863 zeigt, wie – nahe dem noch nicht abgerissenen, aus Manzonis ‚Promessi Sposi' bekannten Lazarett – der 1864 eingeweihte erste Hauptbahnhof Mailands vor den Toren der Stadt und parallel zu den Mauern als Durchgangsbahnhof angelegt wird (Abb. 438).[40] Die unmittelbar vor den Mauern gelegenen, seit Kaiser Josef II. im Comune dei Corpi Santi administrativ zusammengefassten Bauerndörfer werden 1873 von Mailand annektiert, so dass diese erst jetzt als Grundlage für die weitere Ausdehnung der Stadt zur Verfügung stehen (Abb. 439).[41] Sie bringen ein zusätzliches Gebiet von bis zu 7km Tiefe jenseits der Mauern ein. Unter anderem entsteht im Süden dieses Gebiets später der westlichen Teil des bereits erwähnten Quartiers Chiesa Rossa mit der alten Kirche S. Maria la Rossa des gleichnamigen säkularisierten Konvents.[42] Die Eingliederung der Corpi Santi bedeutet historisch den Beginn der Entwicklung Mailands zu einer modernen Metropole (*la Grande Milano*) indem die hierfür notwendigen territorialen Expansionsmöglichkeiten eröffnet werden.[43] Das Konzept der „grande Milano" als „capitale morale [...] per tutti gli italiani la centrale delle energie e degli ottimismi d'Italia […] la locomotiva sbuffante della penisola-treno", wird dabei zur Leitidee einer kontinuierlichen dynamischen Entwicklung Mailands, die zugleich im Fokus der Futuristen zur Vision ei-

nes modernen Italien avanciert, um schließlich in der „großen rauchenden Baustelle“ der Faschisten aufzugehen.[44]

Michele Dean und Eduardo Grottanelli haben 1978 eine grafische Studie veröffentlicht, die zeigt, wie sehr und wie schnell sich in den vier Jahrzehnten um die italienische Einheit die Geschäftstätigkeiten in der Innenstadt Mailands verdichten (Abb. 440-442).[45] In der Tat wirkt der italienische Einigungsprozess stimulierend auf die Stadtentwicklung Mailands, so als würde er eine lastende Blockade derselben beseitigen und der Stadt endlich den Weg in die Neuzeit ebnen.[46] Ein Prozess freilich, der vom Bau des neuen Bahnhofes außerhalb der Mauern angetrieben wird und in nordöstlicher Richtung die Hauptachse der städtischen Ausdehnung definiert.[47] Dabei ersetzt das mit Bahnhof, Platz und Alleen groß angelegte und zutiefst neuzeitliche Entree der Stadt die einstige noch mittelalterliche Erschließung durch die Stadttore. Neben neuartigen Verkehrswegen kommt die wachsende Bauspekulation als weitere Triebfeder der Expansion hinzu.[48] Erstes Beispiel ihrer nachhaltig verändernden Wirkung ist die Umwandlung des Lazarett-Areals in ein privates Spekulationsobjekt städtischer Verdichtung (Abb. 443/444).[49] Hinzu kommt die ebenfalls von einem Bahnhof (Stazione di Porta Genova) ausgehende sukzessive Vergrößerung der Stadt in südwestlicher Richtung, so dass sich das Wachstum der Stadt außerhalb der alten Stadtmauern zunächst entlang einer Nordost-Südwest-Achse konzentriert, während diesseits die bestehenden Felder verdichtet und das Areal jenseits des Castello als bürgerliches Wohnquartier und Naherholungsgebiet neu geordnet werden (Abb. 445).[50]

Zu einem Zeitpunkt, da sich die Mailänder Bauspekulanten bereits im Zuge der Einigung Italiens als einflussreiche Interessengruppe gefestigt haben, beginnt man 1884 vergleichsweise spät, zumal fast zwanzig Jahre nachdem der *Piano Regolatore* als planungsrechtliches Instrument verankert worden ist, mit der Ausarbeitung eines verbindlichen städtebaulichen Rahmenplanes. Beauftragt wird, wie bereits erwähnt, der städtische Ingenieur Cesare Beruto, dessen Plan allerdings erst 1889 in Kraft tritt. Zu einer Zeit also, da es in Italien die akademische Disziplin des Städtebaus noch nicht gibt, ja selbst die Ausbildung der Architekten und Ingenieure noch antiquierten Maßstäben folgt.[51] Entsprechend ausgeprägt ist der normative Einfluss wirtschaftlicher und politischer Interessen auf die Planungen. Ausgehend von der seit dem Mittelalter für Mailand angewandten radialen Ausdehnung der Stadt konzipiert Beruto einen weiteren Ring, die sogenannte Circonvallazione esterna, die entsprechend der Cerchia dei Navigli und der Cerchia dei Bastioni die gleichmäßige Ausdehnung der Stadt bedingen und möglichst homogen mit der aus dem Mittelalter stammenden Infrastruktur verzahnt werden soll. Dieser neue Ring, der im Wesentlichen dem nach der Einheit entstandenen Eisenbahnring folgt, stellt sich somit der zuvor beschriebenen axialen Entwicklung entgegen und bestimmt bis in die faschistische Zeit hinein die städtebauliche Konzeption Mailands. Der für die Expansion der Stadt neu begrenzte Zwischenraum wird von Beruto mit einem geradlinigen, mit zentralen Plätzen aufgelockerten, ansonsten monotonen Straßennetz überzogen und die Fläche entsprechend parzelliert, wohl um den Ansprüchen der Spekulanten möglichst umfassend entgegen zu kommen.[52] Infolge des Planes werden, um die Durchlässigkeit zu verbessern, die Spanischen Mauern abgerissen sowie grundlegende Neuordnungen in allen Teilen der Stadt vorgenommen.[53] Entlang der ehemaligen Stadtmauer entsteht eine großzügige Allee, die den Zwischenraum, der bis zur neuen Ringstraße reicht, von der erweiterten Innenstadt abgrenzt. Dieser wiederum wird insbe-

sondere im Südosten entlang der Gleisanlagen des Güterbahnhofes, im Nordosten jenseits der Stazione Centrale und im Westen nahe der Stazione di Smistamento für die Ansiedlung von Industrie und den Ausbau von Handwerksbetrieben genutzt; hingegen wird um die im Norden neu geschaffene Via della Moscova ein erstes Arbeiterquartier angelegt (Abb. 446).[54] Der 1906 anlässlich der zweiten (!) Weltausstellung in Mailand vorgelegte De-Agostini-Plan zeigt, inwiefern die Vorstellungen des Beruto-Plans inzwischen umgesetzt worden sind und dokumentiert das industrielle und kommerzielle Aufrüsten der Stadt: Im Nordosten entstehen hinter dem Bahnhof unter anderem die Komplexe bedeutender Unternehmen wie Pirelli (Reifen), Ingegnoli (Lebensmittel), Ginori (Keramik) und Bianchi (Fahrräder), sowie im Südosten der Sitz des Verdi-Verlegers Ricordi, das Stahlunternehmen Maini & Silvestri, usw.[55] Im historischen Kern der Stadt hingegen entfaltet sich allmählich der Umbau zum Finanz- und Dienstleistungszentrum. Schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts wird jedoch offenbar, dass die demografischen Hochrechnungen Berutos nicht der Wirklichkeit entsprechen, sondern weit übertroffen werden.[56] Die im Plan getroffenen Maßnahmen der Verdichtung sind nunmehr obsolet und so erscheint der gesamte Plan unzeitgemäß. Hinzu kommt, dass Beruto mit seinen radialen und formalistisch-geometrischen Konzepten eine, so Reggiori, für lange Zeit unüberwindbare Hypothek auf die städtebauliche Entwicklung Mailands gelegt hat, indem dieser erste *Piano Regolatore* die konzentrische Stadterweiterung festgeschrieben und die Grundlage für die äußerst problematische, weil schwer zu kontrollierende, Ausdehnung der Stadt *a macchia d'olio* (in Form eines Ölflecks) gelegt hat.[57]

8.1.3 Stadterweiterung und *Novecento*

Das wesentlich schnellere Ansteigen der Bevölkerung und die Rigidität der geometrischen Strukturierung im Beruto-Plan veranlassen die Stadtverwaltung 1909 dazu, die Ingenieure Angelo Pavia und Giovanni Masera mit der Erarbeitung eines neuen *Piano Regolatore* zu betrauen. Ausgehend von der Beibehaltung des von Beruto verfestigten Monozentrismus stellt das Aufbrechen des überkommenen Eisenbahnrings die größte Neuerung dar: Die Stazione di Smistamento mitsamt der westlichen Gleisanlagen verschwindet und der Hauptbahnhof wird weiter nach Nordosten verlegt und in einen Kopfbahnhof umgewandelt, um die östliche Umfahrung der Stadt weiter fassen zu können und so Platz für den Ausbau der Stadt zu schaffen (Abb. 447).[58] Ansonsten wiederholt der Plan die strukturellen Fehler seines Vorgängers, beziehungsweise schreibt sie fort, da der geometrische Imperativ weiterhin über eine differenzierte Charakterisierung von Erschließungsachsen, Zonen, Blöcken etc. gestellt wird und folglich die schwelenden Probleme im Gefüge der Stadt nicht ausreichend berücksichtigt werden. Dem Versuch, die Stadt mechanisch zu ordnen, fallen mitunter auch Kirchen im Innenstadtbereich zum Opfer, ohne dass hinreichend über adäquaten Ersatz in den neuen Quartieren nachgedacht wird.[59] Die sozial strukturierende Funktion der Pfarreien wird zu diesem Zeitpunkt sowohl von der Stadtverwaltung als auch von der Kirche verkannt, so dass ein Zusammenhang mit dem ungelösten Konflikt zwischen Religion/Kirche und Liberalismus/Laizismus naheliegend erscheint, jedenfalls gibt es keine Belege für eine entsprechende Verständigung der kirchlichen und städtischen Autoritäten. Hinzu kommt, dass das selbst nach der *Conciliazione* noch relativ offene Verhältnis von Staat und Kirche hinsichtlich dem von beiden Seiten beanspruchten Erziehungsmonopol die Kirche auf

die Pastorale, somit die Pfarreien als städtebauliche Elemente auf ihre Eigenschaft als Gotteshäuser beschränkt, während die Kirche für deren Ausbau zu umfassenden Gemeindezentren plädiert, so dass jeder Neubau einer Pfarrkirche ein neues Tauziehen mit unterschiedlichem Ausgang über die Funktionalisierung der Pfarrei mit sich bringt.[60] Erst später wird man das Geld aus den Grundstücksverkäufen für einen systematischen Ausbau der kirchlichen Infrastruktur nutzen. Auch zeigen die 1907 eingerichteten diözesanen Denkmalschutzkommissionen (Commissariato dei monumenti diocesani) keine befriedigende Wirkung, da diese zunächst als denkmalpflegerische Einrichtungen primär den Erhalt der kirchlichen *monumenti* zur Aufgabe haben, so dass die stadtplanerische Berücksichtigung kirchlicher Belange nicht im Blickfeld steht.[61] Somit entspricht zu diesem Zeitpunkt die diözesane Kompetenzstruktur dem Wesen der zivilen Praxis, Kirchenbauten prävalent unter dem Aspekt erhaltenswerter *monumenti* zu behandeln und nicht als Gegenstand städtebaulicher und stadtsoziologischer Planung. Im Wesentlichen sieht der 1912 in Kraft tretende Pavia/Masera-Plan neben der Neuordnung des Eisenbahnnetzes die Konkretisierung der Beruto-Konzeption vor, namentlich die Verbesserung und Klärung der Infrastruktur in der Altstadt (San Babila, Via delle Poste etc.), die Erschließung neuer Quartiere jenseits der Cerchia dei Bastioni (u.a. Corso Buenos Aires), sowie die Verdichtung seit kurzem bestehender Stadtteile, allen voran im Gebiet der neuen Stazione Centrale und östlich der Porta Vittoria. Tatsächlich werden genau in diesen Gebieten während der 1920er Jahre die ersten neuen Kirchen entstehen, wenngleich diese vom Plan ebensowenig vorgesehen sind, wie grundsätzliche sozioökonomische und typologische Betrachtungen zur Auffüllung der entstehenden Blöcke und Schaffung neuer Quartiere.[62] Der Erste Weltkrieg bewirkt jedoch den Stopp jeglicher städtebaulichen Initiative, so dass erst ab 1919 der Ausbau der Stadt und damit ihr „ascesa" („Aufstieg") zur Metropole fortgesetzt werden kann.[63] Für die stetig wachsende, vor allem von der Industrie angezogene, Bevölkerung werden 1919 noch annähernd 2.000 neue Wohnungen geschaffen, vier Jahre später sind es bereits 13.710.[64] Hierfür wird das begrenzte Stadtgebiet 1923 erheblich erweitert, so werden mit Affori (mit Dergano, Bruzzano, Bresso), Baggio (mit Muggiano und Serravalle), Chiaravalle (mit Nosedo), Crescenzago, Gorla-Precotto, Greco, Lambrate, Musocco, Niguarda, Trenno (mit Figino, Quinto Romano, Quarto Cagnino) und Vigentino (mit Quintosole und Vaiano Valle) sowie Ronchetto und dem seit 1873 eigenständig verbliebenen Teil von Lorenteggio weitere ehemalige Dörfer eingemeindet, die das Stadtgebiet mehr als verdoppeln, so dass sich mit der Ausdehnung des Stadtgebiets auf seine heutigen Ausmaße auch der Bedarf einer neuen städtebaulichen Ausrichtung der Stadt einstellt.[65] Die Überlastung des historischen Stadtkerns infolge der von Pavia und Masera fortgeschriebenen monozentrischen Ausdehnung *a macchia d'olio* macht eine grundlegend neue Konzeption hin zur systematischen Konurbation der Stadt erforderlich, um eine substanziell differenzierte Charakterisierung der zahlreichen Eingemeindungen (Zonierung) und deren hierarchische Erschließung zu ermöglichen, sowie deren Existenzfähigkeit zu sichern, ohne den Kern der Stadt weiter zu belasten. So wird 1926 in Mailand, nach etlichen Kontroversen im Vorfeld, erstmals für Italien ein landesweiter städtebaulicher Wettbewerb ausgelobt, bei dem es darum gehen soll, Ideen für die weitere Entwicklung der Stadt einzuholen.[66]

Ein halbes Jahr später wird der stark auf Verdichtung drängende Entwurf Piero Portaluppis und Marco Semenzas als Gewinner auserkoren, architekturgeschichtlich wesentlich bedeutsamer ist jedoch der Beitrag einer Gruppe junger Architekten (*Club degli*

Urbanisti Milanesi), die den Nukleus jener Bewegung bilden, die später als *Novecento Milanese* bezeichnet werden wird. Insbesondere während der 1920er Jahre wird diese Bewegung unter dem Aspekt eines kritisch-konstruktiven Umgangs mit den regionalen, in Mailand vor allem im Kloster Sant'Ambrogio und dem Castello Sforzesco identifizierten Bautraditionen großen Einfluss auf die Modernisierung der italienischen Architektur ausüben.[67] Darunter befinden sich die Architekten einiger in Mailand während der Zwischenkriegszeit entstehender Kirchen, allen voran Giovanni Muzio*, Ottavio Cabiati*, Michele Marelli und Piero Palumbo. Weitere Mitglieder der Gruppe, deren Beitrag unter dem Motto *Forma Urbis Mediolani* firmiert, sind Alberto Alpago Novello*, Tommaso Buzzi, Giuseppe De Finetti, Ambrogio Gadola, Emilio Lancia, Alessandro Minali, Gio Ponti und Ferdinando Reggiori.[68] Im Mittelpunkt des Entwurfs der Urbanisti steht die Auseinandersetzung mit dem urbanen Gefüge und die Definition der öffentlichen Räume in Bezug zur architektonischen Entwicklung der Stadt; wesentliche Merkmale sind dabei die infrastrukturelle Abschirmung des historischen Stadtzentrums und die einseitig auf die nordwestliche Richtung festgelegte Expansionsrichtung, um so das Wesen der tradierten Stadt nicht zu verzerren und um die Ausdehnung besser kontrollieren zu können (Abb. 448).[69] Ihr Plan stellt, wie Santino Langé zusammenfassend bemerkt hat, die „interpretazione formale e storica della città secondo criteri di decentramento delle funzioni e rivitalizzazione dell'impronta storica"[70] dar.

Trotz oder vielleicht gerade wegen der Bandbreite an Qualitäten und Schwächen wird keiner der ausgezeichneten Beiträge getreu umgesetzt, selbst die vorgesehene Stellungnahme der Jury wird nicht veröffentlicht, wodurch der Charakter eines reinen Ideenwettbewerbs erhärtet wird. Stattdessen geben die Jurymitglieder Piacentini und Cesare Albertini in einzelnen Artikeln einen Eindruck über ihre Beweggründe bei der Auswahl. Albertini spricht dem Projekt der Muzio-Gruppe städtebauliche Qualitäten ab und lehnt deren ästhetizistische Interpretation der Aufgabe als nicht praktikabel ab, dem Siegerbeitrag hingegen wirft er mangelnde Homogenität vor, wenngleich er den zwischen Radikalität und Behutsamkeit oszillierenden Entwurf als Fundgrube neuer Ideen schätzt.[71] Piacentini hingegen argumentiert differenzierter als der ‚Technokrat' Albertini und erkennt dem Projekt der Muzio-Gruppe eine größere und nicht unerhebliche Sensibilität gegenüber der Charakteristik der Stadt zu, womit auch der Anspruch der Gruppe, die architektonischen Ideale des *Novecento* auf städtebauliche Konzeptionen zu übertragen, belegt wird:[72] „[...] conservare, oltre che i monumenti artistici, anche i quadri urbani più importanti per ragioni pittoriche, storiche e sentimentali"[73]. Der drittplatzierte Entwurf Cesare Chiodis geht, so Piacentini, hingegen am besten auf die Problematik der Konurbation ein, indem er systematisch die angeschlossenen Dörfer als neue Unterzentren der Peripherie definiert.[74] Andererseits kritisiert Piacentini am Siegerentwurf, ähnlich wie Albertini, das Konzept der *tabula rasa* und die daraus resultierende verunstaltende Entfremdung des Stadtzentrums.[75]

Obwohl der Siegerentwurf dem *Duce* vorgestellt wird und dessen Zuspruch erfährt, verstreichen unbeeindruckt vom großen Interesse der Öffentlichkeit, die die im Plan formulierten Ideen umgesetzt sehen möchte, einige Jahre, bevor er 1933 unter der Ägide Albertinis, dem Leiter des neugegründeten *Ufficio Urbanistico di Milano*, veröffentlicht wird. Inzwischen hat die neue Behörde die Oberhoheit über die städtebaulichen Planungen monopolisiert und in den Jahren seit dem Wettbewerb zahlreiche Studien und Teilpläne veröffentlicht, die sukzessive den Portalup-

pi/Semenza-Plan (Abb. 449) in einen neuen *Piano Regolatore* transponieren sollten, jedoch vielmehr die Züge einer eigenen rigorosen Planung tragen, die überdies im Widerspruch zur noch 1927 anlässlich des Wettbewerbs ausgedrückten, wohl angeblichen, Sorge Albertinis um die Homogenität des Stadtgefüges steht.[76] Eine Entwicklung, die selbst die in der Jury herrschende Uneinigkeit über die weitere Ausrichtung der städtischen Expansion Mailands reflektiert: Der radikalen städtebaulichen Erneuerung steht, analog zum architektonischen Diskurs der Zeit, das vermeintlich konservative Plädoyer der Anhänger Camillo Sittes gegenüber.[77] In sukzessiven Teilplanungen gelangt Albertinis Behörde zu einer radikalen Veränderung der Stadtstruktur, die dem Vorschlag der Novecentisten grundlegend entgegen steht und den Konflikt mit diesen weiter befeuert. So weicht man der Vergrößerung wichtiger Straßen aus, indem man sich für die raumgreifendere Aufdoppelung wichtiger Arterien entscheidet, weite Teile der nunmehr zum Abwasserkanal degradierten Cerchia dei Navigli werden überdeckt, die Sensibilität für Monumente und überlieferte Strukturen als Aristokratismus stigmatisiert, usw.[78] Trotz der augenscheinlich ideologischen Auseinandersetzung frappiert, wie sich Albertini zum Parteigänger wirtschaftlicher und politischer Interessen macht. Vor dem Hintergrund eines von den Faschisten forcierten ehrgeizigen Wirtschaftsprogramms, wird das urbanistische Schicksal der zwischenzeitlich größten Stadt Italiens in Mussolinis Politik der (arbeitsbeschaffenden und Dynamik verheißenden, für die Bodenspekulation einträglichen und propagandistisch wirksamen) *sventramenti* eingefluchtet.[79] Derweil dokumentiert Alpago Novello in Ojettis Zeitschrift Dedalo die Brachialgewalt, mit der die Monumente der Innenstadt ihrer Kontexte beraubt und die Deckelung der Cerchia dei Navigli den Charakter der Stadt verkehrt, anstatt die Expansionsmöglichkeiten nach architektonischen und städtebaulichen Grundsätzen vernünftig zu nutzen und zwar dort wo sie objektiv bestehen – an der Peripherie.[80]

Die seit 1927 von Albertinis Behörde hervorgebrachten Teilplanungen und schließlich der 1934 in Kraft getretene neue *Piano Regolatore e di Ampliamento* (Abb. 450) machen deutlich, wie die von Portaluppi/Semenza vorgesehenen *sventramenti* selbst zum städtebaulichen Gestaltungsprinzip erhoben werden (Abb. 451).[81] So geht die Umgestaltung der Stadt bei Albertini von einer renditeorientierten radikalen Neuordnung der Wege und Massen im Stadtkern und einem sehr dichten und rigiden Straßennetz in den äußeren Gebieten der Stadt aus, die keinerlei Zonierung oder qualitative Strukturierung (Bebauungsplan) in städtebaulichem Maßstab vorsehend, der Spekulation über die entstehenden Flächen freien Lauf lässt.[82] Bemerkenswert ist, wie die seit Beruto entlang der Cerchia dei Bastioni angesiedelte Industrie an die seit Ende des Ersten Weltkrieges erschlossene Peripherie umgezogen und stattdessen das Innere der Stadt zum Verwaltungs- und Dienstleistungszentrum ausgebaut und mit großen Komplexen des Sozialwohnungsbauprogramms IACP aufgefüllt wird.[83] Im Hinblick auf den Sakralbau wird die Radikalität des faschistischen Stadtumbaus besonders deutlich anhand des Beispiels des einstigen Augustinerinnenklosters, das von der Porta Vittoria in die Città Studi umziehen muss, um dem monumentalen Palazzo di Giustizia Platz zu machen[84]; und dies, obwohl Albertini noch 1929 in einem Artikel euphemistisch proklamiert, dass Kirchenbauten als *monumenti* von essenzieller Bedeutung für jede Stadt seien und deren angemessenen Disposition ein *Piano Regolatore* unbedingt gerecht werden müsse.[85] Dennoch bleibt die gesellschaftliche Rolle der Kirche insbesondere mit Blick auf den Streit um das Erziehungsmonopol des Staates noch zu Beginn der 1930er Jahre in mancherlei Hinsicht offen, wodurch auch die

Konzeption der Pfarrei, die der Staat gerne auf das Gotteshaus und das Pfarrhaus begrenzt, die Kirche hingegen um Kindergärten, Vorschule, *Doposcuola* etc. erweitert sehen würde, beeinflusst wird.[86] Eine weitere dominante Ringstraße setzt überdies die problematische monozentrische Expansion *a macchia d'olio* fort. So attestiert Reggiori den Planungen Albertinis das Fehlen einer umfassenden Vision der zukünftigen Stadt und kritisiert die unzureichende Berücksichtigung städtischer Primärelemente, Grünanlagen etc. ebenso wie den mitunter respektlosen Umgang mit historischer Bausubstanz.[87] Der Entwurf der Muzio-Gruppe hingegen offenbart eine kulturelle Mentalität, die dem pragmatischen Radikalismus Albertinis entgegensteht und stattdessen für eine kulturelle Deutung der Stadt plädiert, und zwar im Sinne einer von ‚archäologistischem' Ballast befreiten, somit purifizierten und aktualisierten Rückbesinnung auf die prägenden Elemente einer Architektur nationaler Identität, mit der die Stadt als Vision eines bürgerlichen Mailands komponiert werden kann.[88] Der mit *Forma Urbis Mediolani* verbundene Idealismus scheitert zwangsläufig an den materiellen und ideologischen Interessen, die mit dem Konzept der *Grande Milano* verbunden sind, findet aber auf architektonischer Ebene zu programmatischem Ausdruck in der von Muzio entworfenen Ca' Brütta (Abb. 453) und anderen Werken der Gruppe.[89] Zusammenfassend wird Giuseppe Pagano 1942 die gesamte städtebauliche Entwicklung Mailands seit Beruto als chaotische Ausgeburt eines städtebaulich anarchistisch-willkürlichen Abenteuers bezeichnen, die Ausdruck der Unfähigkeit oder des Unwillens ist, das gewaltige wirtschaftliche und demografische Wachstum der Stadt angemessen zu regulieren, indem die nach wie vor offenen Fragen der Zonierung, der Grünflächen, der Grenzen zum Umland, der Beziehungen der unterschiedlichen Industriezonen untereinander und die sozialen Dimensionen der Wohnquartiere ausgeklammert bleiben, so dass die Stadt ihre wirtschaftliche Prosperität mit einem unvergleichlichen „primato di bruttezza" bezahlt.[90]

8.1.4 Qualitative Stadtentwicklung und Kirchenbau: Das *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi*

Die Probleme, die aus den stadtplanerischen Prozessen in Mailand erwachsen, machen deutlich, dass es den Verantwortlichen nicht gelingt, die Stadtentwicklung gemäß einer tragfähigen qualitativen Gestaltungsidee voranzubringen, zu der notwendigerweise auch die Einbeziehung von Kirchenbauten als Nuklei räumlich-sozialer Verortung gehören müsste. Hinzu kommt, dass die gegenseitige Entfremdung von Staat und Kirche im Kontext von Säkularisation und Urbanisation die Aktivitäten seitens der Kirche zunächst verlangsamt und auf affektive Einzelinitiativen in Reaktion auf konkret praktische Bedürfnisse reduziert.[91] Dabei werden die Kirchenbauten, insbesondere Pfarrkirchen, umso wichtiger, da sie vor dem Hintergrund einer kulturell unzureichenden, quantitativen und spekulativen Stadtplanung dazu beitragen, den neu entstehenden Stadtteilen eine räumliche Identität zu verleihen, die ihrerseits den beträchtlichen Einwohnerfluss absorbieren. So errechnet Reggiori anhand kirchlicher Jahrbücher, dass sich die Zahl der Pfarreien in Mailand von ehemals 26 (1859) auf 98 (1943) zwar deutlich erhöht hat, die Bevölkerung zwischenzeitlich jedoch um das Sechsfache angestiegen sei; eine Diskrepanz, aus der sich großer Druck auf die durch Eingemeindung hinzugewonnenen beziehungsweise neu zu errichtenden Kirchen ablesen lässt und deren Gravität zunimmt, wenn man berücksichtigt, dass die meisten der noch verbliebenen alten Pfarreien im Zentrum inzwischen unterfrequentiert sind (Abb. 454/455).[92] Die kirchliche Infrastruktur im wachsenden Stadtgefüge des nunmehr zum Finanz- und Industriezent-

rum Italiens ausgebauten Mailands erscheint inmitten der großen faschistischen Stadtumbauten mehr denn je zersplittert und ungenügend. Die qualitativ unkontrollierte Ausdehnung der Stadt wird besonders manifest in den kleinen, mittlerweile überforderten Dorfkirchen der Peripherie, die sich immer größeren Geschosswohnungsbauten gegenüber sehen und so Teil eines zwischen städtisch und ländlich surreal flirrenden Panoramas sind. Der Architekturkritiker und Stadtbaurat Mario Tanci spricht diesbezüglich von einer „grave deficienza“[93]. So gilt es unter dem Gesichtspunkt kirchenbaulicher Expansion, die neuen Stadtteile mit der Bevölkerungszahl angepassten und zukunftsfest dimensionierten Kirchen für die Seelsorge zu erschließen, obwohl es hierfür selbst bei Inkrafttreten des neuen *Piano Regolatore* keine Planungen gibt. Somit resultieren für die Betrachtung des Kirchenbaus dieser Zeit folgende Probleme: Inwiefern wird dem unreflektierten und hastigen Abriss alter Kirchen im Zentrum der Stadt eine quantitativ angemessene Zahl neuer Kirchen in den neuen Stadtteilen gegenübergestellt und wie werden diese finanziert. Des weiteren die Frage, inwieweit die neuen Kirchen städtebaulich signifikant und identitätsstiftend verortet werden, und schließlich die Frage nach der architektonischen Qualität der neuen Kirchen, insbesondere, da sie mitunter sehr alte Kirchendenkmäler der Altstadt kompensieren müssen wie beispielsweise S. Maria Beltrade oder Madonna del Rosario di Pompei.[94]

Zunächst bleibt das Thema Kirchenbau im Zusammenhang mit der zunehmenden Urbanisierung und Umverteilung der Bevölkerung dem Zufall einzelner Initiativen überlassen, oder die Kirchen werden dort gebaut, wo sich aufgrund von Grundstücksspenden oder Stiftungen Möglichkeiten bieten. Finanziert werden sie meist aus Spenden und dem Erlös aus dem (von der Kirche zum *sacrificio* stilisierten) Verkauf der Grundstücke alter Pfarrkirchen.[95] Der seit 1866 zur Abmilderung der Folgen aus der Säkularisierung kircheneigener Güter (legislazione eversiva dell'asse ecclesiastico) eingerichtete staatliche Fondo per il Culto kommt dabei nicht zum Tragen, da er nur für Unterhalt und Renovierung der kunstgeschichtlich bedeutsamsten Sakralbauten und den daran anhängigen Kunstgegenständen und Kunstwerken zuständig ist, die nach Errichtung des italienischen Einheitsstaates in das Eigentum des Staates übergegangen und in der Folge der Kirche zum Gebrauch wieder zur Verfügung gestellt worden sind.[96] Für die unglückliche städtebauliche Anlage neuer Kirchen kann die von Polvara 1930 entworfene Kirche SS. MM. Nabore e Felice im Quartier Delle Milizie als Beispiel gelten.[97] Diese bezeichnenderweise zwei Soldatenmärtyrern geweihte Kirche befindet sich an einem anonymen halbkreisförmigen Platz (Piazza Perrucchetti) genau gegenüber der Begrenzungsmauer einer großen Kaserne und damit vom Lebensmittelpunkt der sie umgebenden Pfarrei entrückt (Abb. 456/458). Dies lässt wiederum vermuten, dass die Kirche als Pendant zum Entrée der Kaserne konzipiert worden ist, die den flächenmäßigen Schwerpunkt des einst von Offiziershäusern geprägten Stadtteils bildet: also nach Kriterien, die mit den originären Funktionen einer Pfarrkirche als Zentrum einer zivilen Seelsorgeeinheit nichts zu tun haben.[98] Hinzu kommt, dass nicht nur die Lage als Gegenstand städtebaulicher Planung vernachlässigt wird, sondern sich die *fabbricerie*, wenn es denn zum Neubau kommt, allzu oft mit knappen Restflächen begnügen müssen, die kaum Platz für einen Pfarrhof, Kirchturm und Nebengebäude bieten. So etwa besonders anschaulich im Fall der Sacro-Volto-Kirche Cabiatis (1934-36), die eingezwängt in eine Häuserreihe weder zur Seite noch vor dem Portal genügend Platz hat, um als Primärelement (*monumento*) städtebaulich gewürdigt werden zu können (Abb. 457).[99] Ein Missverhältnis, das sich unter anderen Vorzeichen

auch dann fortsetzt, wenn einer Kirche an einem im Zuge der Planungen Albertinis neu geschaffenen Platz eigentlich genügend Freiraum zugebilligt werden könnte, dieser aber dann verschwenderischen Rundplätzen geopfert wird: So ist beispielsweise der Piazzale Gabriele Rosa derart groß dimensioniert, dass sich die Kirche SS. Michele e Rita (1930-33) geradezu nebensächlich ausnimmt (Abb. 459).[100] In wieder anderen Fällen resultieren die Kirchen wie S. Protaso (1930-33) zunächst solitär und dominant inmitten einer noch spärlich bebauten dörflichen Landschaft (Abb. 460), doch lassen schon die im *Piano Regolatore* mit großer Dichte ausgewiesenen Blockränder erahnen, wie die Wirkung der Kirche im Umfeld achtgeschossiger Renditeobjekte schnell relativiert wird.[101] Die gegenseitige Ignoranz von Kirche und Stadt bei der Konzeption der städtischen Expansion führt somit zwangsläufig dazu, dass Kirchen gebaut werden, die, anders als bisher, nicht mehr als architektonische Marksteine im Stadtgefüge angelegt sind.[102] Die Willkür, die hinsichtlich der Anlage neuer Kirchen im modernen Mailand herrscht, wird umso deutlicher im Kontrast zur Lage der älteren Kirchen, die gemäß der Studie Luigi Dodis fast alle einer einheitlichen Ausrichtung (Osten) folgen und eine verhältnismäßige planimetrische Disposition aufweisen.[103] Nahezu alle älteren Kirchen der Stadt verfügen über einen Pfarrhof, einen Portikus oder zumindest genügend Abstandsfläche zur Straße und sind ursprünglich mit maßvoll proportionierten zivilen Bauten umgeben, so dass sie ihren besonderen, kontemplativen und spirituellen Charakter entfalten können. Als jüngste Beispiele einer noch gelungenen städtebaulichen Einbindung verweist Dodi auf die klassizistische Kirche S. Carlo al Corso (1839-47) von Carlo Amati und die neobarocke S. Bartolomeo (1864) von Maurizio Garavaglia. Obwohl es zu deren Zeit keine städtebauliche Disziplin gibt, führt Dodi die noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gelungene Einbindung der Kirchen auf die bewusste und respektvolle Anordnung der Gotteshäuser und Pfarreigebäude als wichtige Bauwerke zurück. Dem entgegen leiden die seit Ende des 19. Jahrhunderts errichteten Kirchen Mailands, zu denen in katholischen Kulturkreisen durchaus gefeierte Bauwerke wie S. Camillo de‘ Lellis aus der Feder des späteren Vorsitzenden der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst Spirito Chiappetta und Arpesanis frühchristlich-romanische Kirche S. Croce gehören, um nur zwei der prominentesten Mailänder Kirchen der Jahrhundertwende zu nennen, allesamt unter einer städtebaulich missratenen Anlage. Liegt die eine Kirche unmittelbar an einer von sechs hochfrequentierten Straßen gebildeten Kreuzung weist die monumentale Fassade von S. Croce direkt auf die spitzwinklige Einmündung einer Nebenstraße (Abb. 461). Die einst bei ihrer Vollendung aufgrund ihrer harmonischen Formen so gelobte Kirche erscheint überdies schon fünfzehn Jahre später im Kontext dicht angrenzender Geschossbauten ihrer einstigen Wirkung beraubt. Es wird deutlich, dass über Jahrzehnte kein besonderer Wert auf die harmonische und homogene Anordnung der Kirchenbauten gelegt wird und sich aus der anfänglichen Tendenz sie zufällig, geradezu willkürlich nach spontanem Bedarf oder entsprechend der spekulativen Interessen zu platzieren und bis an die Straßenränder zu drängen eine Regel wird.[104] Das Dilemma der Kirchenbauten spiegelt jedoch das analoge Problem der profanen Primärelemente wieder, die in vielen Fällen aufgrund einer, wie bereits dargestellt, seit Beruto fortgeschriebenen qualitativ mangelhaften Stadtplanung zwangsläufig ihrer Rolle im urbanen Gewebe nicht gerecht werden können. Das Grundproblem bleibt, dass im *Piano Regolatore* zu wenige bis gar keine Aussagen über die Nutzung entstehender Flächen und deren typologische Konzeption gemacht werden, kurzum, der von Giovannoni so intensiv diskutierte *Ambientismo* in der Praxis kaum Resonanz findet, um den ökonomischen und

ideologischen Interessen an der Stadterweiterung möglichst viel Spielraum zu lassen. Zur städtebaulichen Problematik des Kirchenbaus kommt die architektonische Ratlosigkeit hinzu, die seit nahezu einem halben Jahrhundert die Entwicklung der italienische Architektur und in besonderer Weise des Kirchenbaus retardiert. Eine Situation, die bei Anblick neomittelalterlicher Kirchen im Kontext sie umgebender moderner Massenbebauungen in den 1920er Jahren mitunter bizarre Züge annimmt, so dass Dodi zu dem Schluss kommt: „il profano supera ovunque il sacro“[105].

Die Entwicklung Mailands ist somit seit dem Ersten Weltkrieg in eine neue Richtung eingeschwenkt, die den entschiedenen Ausbau zu einer modernen kapitalistischen Metropole zum Ziel hat. Eine die örtlichen Gegebenheiten umfänglich, das heißt auch baugeschichtlich reflektierende (ambientistische) Ausrichtung erscheint dabei nachrangig. Für den Kirchenbau bringt Reggiori die Situation auf den Punkt, wenn er im Jahre 1947 rückblickend schreibt: „che fatica, per questi poveri preti ad incastrare le case di Dio tra le case degli uomini.“[106] Die Situation bessert sich erst auf Betreiben des 1929 zum Erzbischof ernannten kunstverständigen Benediktiners und Kardinals Ildefonso Schuster[107], sowie einer Gruppe von Kirchenbaumeistern um Giovanni Muzio.[108] 1931 gründet Schuster zur effektiveren Umsetzung der ‚Disposizioni pontificie in materia di arte sacra‘ das *Ufficio Diocesano per l’Arte Sacra*. Es fungiert als ausführendes Organ (*organo esecutivo*) der Kommission und entspricht in ziviler Hinsicht etwa einem Bauamt; hinzu kommt die Ausarbeitung eines *albo* (Register) in dem Künstler und Architekten, die sich als Spezialisten für sakrale Aufgaben hervorgetan haben und das Vertrauen beziehungsweise die Gunst der Kommission genießen aufgenommen werden.[109] Ferner figuriert der neue Bischof, zuvor Vorsitzender der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst und daher mit der Materie bestens vertraut, als Begründer eines 1936 ins Leben gerufenen *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi*, das seinerseits in den nächsten Jahren den Ausbau der kirchlichen Infrastruktur forcieren und die bedarfsgerechte Umverteilung der Kirchenbauten koordinieren wird.[110] Die Initiative des sich offenkundig am Ideal Karl Borromäus inspirierenden Kardinals fällt auf fruchtbaren Boden, zumal die Architekten der Novecento-Gruppe, die spätestens seit ihrem zweiten Platz beim Wettbewerb für den *Piano Regolatore* alarmiert die städtebaulichen Fehlentwicklungen mitverfolgen, die ihrerseits in Mailand mit den Albertini-Planungen *a suon di sventramenti* (durchschnittlich 3.000 Abrisse pro Jahr[111]) eine neue Stufe erreichen, sich für eine typologisch sinnvolle Stadtplanung einsetzen, die Kirchenbauten als Primärelemente miteinschließt.[112] Das persönliche Engagement ist im Falle Ildefonso Schusters ohnehin besonders ausgeprägt, zumal dieser selbst die neu entstehenden Quartiere besucht und den Ausbau der kirchlichen Infrastruktur in Mailand mit Blick auf den akuten Bedarf und das bevorstehende Karl-Borromäus-Jubiläum (1938) besonders vorantreibt und bewirbt, weshalb er auch den Kontakt zur 1927 von seinem Vorgänger Eugenio Tosi gegründeten Diözesankommission (Commissione diocesana per l’arte sacra)[113] pflegt, 1931 deren Exekutivorgan (*Ufficio Diocesano per l’Arte Sacra*) und 1937 das *Comitato* sowie 1948 das *Ufficio Nuovi Templi* gründet.[114] Aus dem Interesse Schusters entwickelt sich schließlich eine Tradition, indem seine Nachfolger Montini, Colombo und Martini den engen persönlichen Bezug der Diözesankurie zu den mit der Entwicklung der kirchlichen Kulturgüter beauftragten Einrichtungen weiterführen. Gleichzeitig wird auch der Stadtverwaltung das kirchenbauliche Problem Mailands bewusst, so dass der Podestà für die weitere Ausgestaltung des *Piano Regolatore* eigens einen Ausschuss für die Berücksichtigung kircheninfrastruktureller

Belange bildet, dem neben den Novecentisten Muzio, Reggiori und Ponti auch der ehemalige Mitarbeiter der Mailänder Soprintendenza ai Monumenti und Pionier des *restauro* Ambrogio Annoni angehört. Das *Comitato* soll derweil diese vom Podestà einberufene Kommission hinsichtlich der Planung einer schlüssigen kirchlichen Infrastruktur unterstützen.[115] Aus der Zusammenarbeit, so Reggiori, resultiert schließlich ein *Piano Regolatore* delle nuove chiese.[116] Das neugegründete Komitee inkorporiert gleich zu Beginn die *Opera Pia delle Chiese e Case Parrocchiali Povere*, die auf Federico Borromeo zurückgeht und seit 1617 für den Erhalt und den Ausbau der kirchlichen Infrastruktur in Mailand Sorge trägt, inzwischen aber finanziell nicht mehr in der Lage ist, dem gestiegenen Bedarf gerecht zu werden.[117] Damit gehen alle Rechte und Pflichten der *Opera Pia* auf das *Comitato* über, so dass es Grundstücke für den Bau neuer Kirchen kaufen, Bauvorhaben durchführen, sowie Spenden annehmen und Obligationen vornehmen kann.[118] Es soll als eine Art Öffentlichkeitsarbeiter sowohl die Öffentlichkeit als auch behördliche Stellen und Vertreter der Wirtschaft für Kirchenbauprojekte sensibilisieren und so den Zulauf an Spenden verbessern sowie deren Einsatz optimieren.[119] Dass sich das Komitee während seiner ersten Phase (1936-45) darüber hinausgehend auch um die Zusammenarbeit mit dem Stadtplanungsamt kümmert, liegt wohl vor allem darin begründet, dass man sich inzwischen der städtebaulichen Verortung neuer Kirchen als akutem Problem der Stadtentwicklung bewusst ist. Die Errichtung des Komitees und dessen umfangreiche rechtswirksame Befähigung wird nicht zuletzt aufgrund Art. 29 (h) des Konkordates von 1929 begünstigt, wonach bauliche Aktivitäten der Kirche grundsätzlich von der Besteuerung befreit sind.[120] Das zuvor offengelegte Problem kann nun systematisch angegangen werden, „Oggi la più grande Milano sente una grave e urgente necessità: quella di dotare la periferia con un numero di chiese adeguato ai bisogni della popolazione."[121] Dabei wird das schwierige Unterfangen zugleich als Herausforderung an die Kraft des Glaubens gelesen und der Auf- beziehungsweise Ausbau der kirchlichen Infrastruktur wie schon während des Wiederaufbaus im Triveneto in die Perspektive eines religiösen Erwachens gestellt, das gerufen ist, Zeugnis des Glaubens abzulegen.[122] In dieser Perspektive spricht die katholische Zeitung ‚L'Italia' gar von einer „santa crociata per l'assistenza spirituale alla periferia"[123].

Das Komitee beginnt seine Arbeit mit einer Bestandsaufnahme der zwischen 1801 und 1936 in Mailand errichteten Pfarrkirchen und einer Abgleichung mit den bei der Volkszählung 1936 gewonnenen demografischen Daten, um sich so einen aussagekräftigen Überblick hinsichtlich der Verwerfungen innerhalb der kirchlichen Infrastruktur zu verschaffen.[124] Dies soll als Grundlage für die Erarbeitung eines Konzepts zur Verbesserung des *Piano Regolatore* dienen, wonach die Relationen zwischen Pfarreien und Bevölkerung harmonisiert und neue Kirchen nach sinnvollen städtebaulichen Maßgaben angelegt werden sollen. Denn bei aller städtebaulichen Dynamik hat man das Problem einer adäquaten kirchlichen Infrastruktur offensichtlich vergessen: „Allo sviluppo della Città, dovuto sia all'incremento naturale degli abitanti, sia alla immigrazione, sia al trasferimento dal centro alla periferia, non è seguito negli ultimi lustri un eguale aumento degli edifici di culto."[125] Die ideale Größe einer zeitgemäßen Pfarrei wird auf 600.000 m^2 und 15.000 Einwohner berechnet, so dass diese Werte als Grundlage für eine quantitative Beurteilung der gegebenen und der geplanten kirchlichen Infrastruktur dienen. Für die Pfarrkirchen selbst wird ein Fassungsvermögen von 3.000 Personen und eine daraus resultierende Fläche von 1.000 m^2 ermittelt.[126] Gemessen an diesen Richtwerten, ergibt sich für das Komi-

tee eine nunmehr messbare Diskrepanz der seelsorgerlichen Versorgung der Stadt. So ist die Bevölkerung in den 25 Jahren seit 1911 um 606.318 Einwohner gestiegen, die Zahl der Pfarrkirchen jedoch nur um 16 anstatt der entsprechend der Richtwerte erforderlichen 39 (Abb. 462).[127] Des weiteren nimmt das Komitee eine topografische Klassifizierung der kirchlichen Infrastruktur vor. Hierzu wird das Stadtgebiet Mailands in fünf Zonen unterteilt, für die Bevölkerung und Anzahl der vorhandenen Pfarreien ermittelt werden (Abb. 463/464): Zone 1 umfasst den Kern der Innenstadt innerhalb der Cerchia dei Navigli und weist 17 Pfarreien für 91.881 Einwohner aus (5.404 je Pfarrkirche); Zone 2 reicht von der Cerchia dei Navigli bis zur Cerchia dei Bastioni und umfasst 10 Pfarreien bei 129.741 Einwohner (12.974); Zone 3 beschreibt das Gebiet zwischen den ehemaligen Spanischen Mauern (Bastioni) und der Beruto-Circonvallazione (1889) und umfasst 15 Pfarreien bei 459.360 Einwohnern (30.624); Zone 4 reicht von der Beruto-Circonvallazione bis zur alten Stadtgrenze (vor 1923) und weist 13 Pfarreien bei 238.844 Einwohnern aus (18.372); die fünfte Zone hingegen umfasst das verbleibende Gebiet zwischen der alten und der neuen Stadtgrenze mit 29 Pfarreien für 164.769 Einwohner (5.681).[128] Verklärend wirkt die Situation im Kern der Innenstadt, wo trotz sinkenden Bedarfes nahezu alle Kirchen als *monumenti* erhalten bleiben, gleichwohl sich ihr Kontext radikal ändert.[129] Zusammenfassend kann das Komitee feststellen, dass der größte Handlungsbedarf in Zone 3 und den zunehmend verdichtenden Teilen der vierten Zone gegeben ist, des weiteren müssen die kleinen Kirchen (*oratori*) der Vorstädte angepasst oder ersetzt werden, um auch hier zukünftigen Anforderungen genügen zu können; außerdem gilt es, in den noch ländlichen Gebieten der Peripherie städtebaulich geeignete Grundstücke für anstehende Kirchenneubauten zu schaffen.[130] Untermauert werden die Forderungen von der unbestreitbaren soziokulturellen Funktion der Pfarreien, die insbesondere angesichts der Zwangsumsiedlungen ehemaliger Zentrumsbewohner in die Notunterkünfte (*case rapide*) und Sozialbauten (*case minime*) der Peripherie an Bedeutung gewinnt: „Degli immigrati poi l'85% è costituito da operai [...] gente insomma che fornisce abitatori alle soffitte, alle casupole della periferia, alle Case Minime per gli sfrattati della Trecca, di Baggio, di Bruzzano, della Vialba, e per i quali l'opera del parroco e degli organi che da lui dipendono, oltrechè uno scopo eminentemente religioso, ha anche uno scopo sociale e benefico."[131] Noch deutlicher drückt es Antonio Gramsci aus, indem er die Entwicklung der Interessenlagen im modernen Mailand unter dem Gesichtspunkt der sozialen Ordnung einschätzt: „Il suo nucleo sociale più consistente è l'aristocrazia, che ha saputo conservare una omogeneità e una compagine unica in Italia, mentre gli altri gruppi, compresi gli operai, sono, su per giù, accampamenti zingareschi senza stabilità e ossatura, striati di tutte le varietà regionali italiane."[132] Vor diesem Hintergrund stellen die Pfarreien zumindest im ideellen Sinne einen Kontrapunkt zur Brutalität der *sventramenti* und der ungehemmten Bauspekulation faschistischer Baupolitik („sfollare le città"[133]) sowie der Interessenwahrung elitärer Kreise dar, die zum Instrument der Marginalisierung potenziell subversiver Gesellschaftsschichten werden, indem man letztlich vor allem das proprietäre Potenzial der Stadt ausbaut.[134]

Zwar ist die Zusammenarbeit von Stadt und Diözese bereits an sich ein Erfolg, da sie überhaupt erst stattfindet (in der städtischen Bauverwaltung wird eigens ein hochkarätiges Gremium eingesetzt, das sich mit Sakralbauten befasst), doch bleibt sie nicht frei von Schwierigkeiten, die vor allem daraus resultieren, dass übereifrige Auftraggeber und ambitionierte Architekten Entwürfe vorlegen, die aufgrund ihrer schieren Größe und mitunter

inkonsistenter Kostenplanungen nur schwer und langwierig zu realisieren sind und deshalb auf den Widerstand der Stadtverwaltung stoßen, die sich eine stringente und rasche Bebauung der neuen Stadteile wünscht.[135] So erwächst aus dem Komitee schließlich eine Commissione esecutiva, die an der Schnittstelle zur Stadtverwaltung die gewonnenen Erkenntnisse und Rückschlüsse in die Revision des *Piano Regolatore* einflechten und effizientere Planungen fördern soll (*Piano Regolatore* delle Chiese). Parallel dazu unternimmt der Bischof kontinuierlich Exkursionen in die neuen Stadtteile, um sich selbst ein Bild von der Lage der Bevölkerung und dem Bedarf an Pfarreien und Kirchen machen zu können. Gleichzeitig beginnt das Komitee ähnlich wie schon die *Opera di Soccorso* im Triveneto mit der Einwerbung von Spenden.[136] Damit flankiert sie die traditionelle Finanzierung der Pfarrkirchen durch die Spenden, die der Pfarrer in seiner Gemeinde aufbringen kann.[137] So können in den ersten zweieinhalb Jahren ihrer Tätigkeit, einschließlich der von Pius XI. gespendeten Million, 9 Mio. Lire (ca. 7,5 Mio. €) vom Komitee eingeworben werden, die zwar bei durchschnittlichen Baukosten von annähernd 1 Mio. je Kirche nicht ausreichen, aber einen verlässlichen Grundstock bieten.[138] Damit gehen öffentliche Diskussionsveranstaltungen und Presseberichte einher, um sowohl die Öffentlichkeit als auch das Stadtplanungsamt für die Problematik zu sensibilisieren.[139] Das Engagement des Komitees verdeutlicht zwar abermals die Fehler, die in der Vergangenheit gemacht worden sind, zeigt aber auch den dringenden Handlungsbedarf auf und ermöglicht die lange überfällige Zusammenarbeit von Stadt und Kirche bei der Konzeption der zukünftigen, entsprechend dem gültigen Albertini-Plan für nunmehr zwei Millionen Einwohner ausgelegten, *Grande Milano*. Wenngleich zu einem späten Zeitpunkt, wird so auf Initiative der Kirche hin zumindest ansatzweise mit der Ausgestaltung eines städtischen Ambientes begonnen, anstatt wie bisher ausschließlich ökonomisch verwertbare Flächen auszuweisen. Auf Fürsprache des Kardinals wird vom Podestà eine Sottocommissione eingerichtet, die in Zusammenarbeit mit dem Stadtplanungsamt die würdige Anordnung neuer Kirchen konzipieren („collocazione degna“) und den *Piano Regolatore* unter Berücksichtigung der kirchlichen Infrastruktur umarbeiten soll.[140] „Se esso verrà organicamente attuato, Milano invece di estendersi come ora fa nella uniformità desolante di lunghe vie disadorne, verrà a seminare intorno a sé dei nuclei di abitazione raggruppati intorno agli edifizi inservienti al culto ed agli altri bisogni pubblici.”[141] Einerseits kann nun die von Dodi aufgedeckte städtebauliche Problematik bei der Verortung neuer Pfarrkirchen angegangen werden, schlägt aber mitunter ins Gegenteil über, wenn wie beispielsweise im Fall von SS. Nereo e Achilleo (1938-40) ein übertriebener Begriff von *chiesa-monumento* zur städtebaulichen und architektonischen Entrückung einer im Grunde und vor allem auch aus heutiger Sicht funktional gewöhnlichen Pfarrkirche führt.[142] Dessen ungeachtet aber, entpuppt sich das Engagement der Kirche als Motor einer bisher in Mailand verhinderten ‚ambientistischen‘ Städteplanung; so werden die neu geschaffenen Mechanismen schließlich auch vom IACP für den sozialen Wohnungsbau adaptiert, womit der Weg für Synergien geebnet ist: „Così il problema da religioso diventò un problema di urbanistica cittadina“ [143]. Es folgt eine gesteigerte Aktivität, die es ermöglicht, in der noch bis zur Zäsur durch den Zweiten Weltkrieg verbleibenden Zeit die Projekte für neun neue Kirchen auf den Weg zu bringen, die zugleich in Mailand den Abschluss des Kirchenbaus der Zwischenkriegszeit markieren.[144] Die Kirchen entstehen in einer Atmosphäre des Aufbruchs, die anlässlich der Einweihung der Kirche S. Elena wie folgt zusammengefasst wird: „La chiesa Sant’Elena si leva al margine della nuova più

grande Milano [...]. Intorno, il giovine fervore della città in nascenza: strade che appena si delineano, fabbricati che sorgono a mozziconi fra il verde, case abbozzate, il senso del gagliardo respiro della città che si allarga, che segna una nuova planimetria di piazze, di incroci, di arterie attraverso alle quali pulserà domani possente la vita cittadina. Ansia di lavoro e impeto di preparazione. Ed ecco, in mezzo alla vasta piana che si sta trasformando in quartieri operosi, ecco già sorta la nuova grande chiesa. Lo spirito precede la materia."[145] Gleichwohl bleibt das dabei ambitionierteste Vorhaben, die von Muzio als Hauptkirche der Città Studi entworfene Kirche Reginae Pacis Augustae, unvollendet, während acht der 14 avisierten Kirchen noch vor Kriegsende weitestgehend fertiggestellt werden können: Es sind dies S. Elena, SS. MM. Nereo e Achilleo, S. Dionigi in SS. Clemente e Guido, Sant'Apollinare in Baggio, S. Nicola Vescovo in Dergano, S. Romano alla Torrazza, S. Giuseppe dei Morenti und S. Rita. Diese wiederum, so das Komitee, vermögen als vorläufiger Höhepunkt einer von Zeitgenossen durchaus geschichtlich aufgefassten Entwicklung[146], als Ausdruck einer kollektiven Anstrengung den Stolz eines zukünftigen Stadtbürgers zu begründen und zugleich der Kirche den rechten Platz im Gefüge einer modernen Metropole zu sichern, die schließlich am Ende des Zweiten Weltkrieges über 96 Pfarrkirchen verfügt.[147]

8.2 *Novecento Milanese*: Genese eines Stils und kirchenbauliche Expansion[148]

8.2.1 Einleitung

Die Verknüpfung des Sakralbau-Themas mit der Realität einer modernen Stadtplanung findet in Mailand zu einer qualitativ hochwertigen und einflussreichen, in gewisser Hinsicht gar stilbildenden architektonischen Ausprägung, indem sich drei der Architekten, die sich Mitte der 1920er Jahre zum *Club degli Urbanisti* zusammenschließen verstärkt dem Kirchenbau zuwenden. Die übergreifende Auseinandersetzung der Mailänder Protagonisten mit Fragestellungen der Urbanistik und Architektur vor dem Hintergrund konkreter Umgestaltungsprozesse koinzidiert mit dem Versuch Ojettis, anlässlich der Mostra d'arte sacra in Venedig (1920) die Sakralkunst dem bisher exklusiven Zugriff der katholischen Kulturkreise zu entheben und in die allgemeine Debatte einzuflechten. Demnach sei die kreative Erschöpfung der Kirchenkunst nicht, wie in katholischen Kreisen mehrfach betont (vgl. Kap. 5), den zweifelhaften religiösen Überzeugungen der Künstler oder, wie Paolo Mezzanotte anlässlich der Ausstellung feststellt, den katholischen Institutionen anzulasten, sondern vielmehr Ausdruck einer generellen Krise des künstlerischen Diskurses, zu der im besonderen Falle der Sakralkunst die künstlerische Inkompetenz der Auftraggeber wesentlich beitrage.[149] Dabei stellt Ojetti einen Bezug zwischen Sakralkunst und umfassender künstlerischer Debatte her, indem er sie in sein grundsätzliches Plädoyer gegen die Avantgarde und für den künstlerischen Primat Italiens und seiner Traditionen einbettet und somit das von ihm postulierte Konzept der Mimesis und die Notwendigkeit einer unmittelbaren und verständlichen Kommunikation der Kunst auf die Sakralkunst ausdehnt.[150] Der einflussreiche Kolumnist und spätere Chefredakteur des Corriere della Sera manifestiert damit auch im Bereich der Sakralkunst und Kirchenarchitektur eine schon mehrfach auf unterschiedlichen Ebenen angeklungene konservative Grundhaltung, die in der Folge bei einigen Anlässen, wie zum Beispiel dem Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia, auch im Bereich der Sakralarchitektur unmittelbar Spuren hinterlassen wird. Interessant ist ferner, wie Mezzanotte in seiner Rezension der in Mailand auf die venezianische Ausstellung folgenden Fachschau der Famiglia Artistica die Notwendigkeit der Wiedergeburt einer originär italienischen Tendenz in der Sakralkunst betont und damit allenthalben in dieselbe Bresche wie Ojetti schlägt, obwohl er den ‚mimetischen' Rekurs auf vergangene Stilepochen, namentlich das Mittelalter, ablehnt. Irreführend oder zumindest unzureichend erscheinen dabei allerdings die Versuche Mezzanottes, mit seinen eigenen Beiträgen zum Mailänder Kirchenbau als Pionier eines zweifelsohne fremdländisch verwurzelten *Liberty* zur Erneuerung beizutragen, manifestieren aber gleichwohl die praktische Schwierigkeit in der sich der italienische Kirchenbau zu Beginn der 1920er Jahre befindet und als dessen zentrale Herausforderung die Suche nach einem im Spannungsfeld von Moderne und Tradition gültigen *linguaggio architettonico* gelten muss. Die Herausbildung dieser architektonischen Ausdrucksweise ist folglich eng mit der für den italienischen Kontext der faschistischen Epoche typischen Tendenz zu einer identitätsstiftenden, national verwurzelten Kunst und Architektur, die sozusagen unter Zuhilfenahme des italienischen Erbes die restaurativen Sehnsüchte nach einstiger Hegemonie zu bedienen vermag. Alte, spätestens mit dem Ersten Weltkrieg zerbrochene Mythen haben eine Lücke hinterlassen, die Platz für neue Mythen bietet. Diese werden ganz natürlich mit den universalen Mythen der Klassik verknüpft, so dass es zur zentralen Herausforde-

rung wird, innerhalb der Traditionen zu einer neuen, zeitgemäßen Artikulation zu gelangen. Vor diesem Hintergrund gewinnt Ojettis schon anlässlich einer Serie von Wettbewerben für die Errichtung von Gefallenendenkmälern im Triveneto vorgebrachtes Plädoyer für einen moderaten Klassizismus konkrete Bedeutung[151], wenn vor allem jene Architekten, die wie Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza* in jungen Jahren im Triveneto Kirchenbauten realisieren, die ganz im Sinne Ojettis aus dem Erbe italienischer Kultur schöpfend sich an den Beispielen lombardischer Romanik orientieren, sich einige Jahre später in Mailand im Zentrum einer Bewegung wiederfinden, die die Erneuerung der Architektur eben auf der Grundlage einer im Substrat regionaler Traditionen verwurzelten kulturellen Identität unternimmt. Der daraus resultierende schöpferisch kraftvolle Umgang mit dem Erbe italienischer Kultur führt schließlich unter dem Einfluss des *Novecento Milanese* zu einer in Italien architektursprachlich einzigartig homogenen Kirchenarchitektur, die sich an einer essenzialisierten Verschmelzung von romanischen Einflüssen mit den ästhetischen Idealen der Antike, der Renaissance und des Klassizismus inspiriert;[152] oder, wie es Ulrich Pfammatter etwas verkürzt aber überaus sprechend ausdrückt, als abgeschminkter Klassizismus auftritt.[153]

8.2.2 Rückkehr zur Ordnung: *studi comuni* und *comunanza di sentire*

Die Gruppe der Architekten des *Novecento* bildet sich personell auf der Grundlage langjähriger gemeinsamer Erfahrungen und persönlicher Bezüge, den sogenannten *studi comuni* (gemeinsamen Büros).[154] Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza beginnen ihre Zusammenarbeit unmittelbar nach ihrer Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg (Abb. 465).[155] Nur kurze Zeit später (1920) gründet Muzio gemeinsam mit Fiocchi, Ponti, Lancia und dem Loos-Schüler De Finetti das Architekturbüro der Via Sant'Orsola in Mailand.[156] Die Zäsur des Krieges hat indessen den geringen Alters- und Erfahrungsunterschied der beiden Gruppen nivelliert.[157] Eine erste Annäherung findet im Kontext der Mailänder Kulturzirkel statt, hier vor allem in der *Associazione fra i Cultori di Architettura*, und mündet 1924 unter dem Eindruck des von De Finetti ins Leben gerufenen *Club degli Urbanisti* in die Zusammenlegung der beiden Büros.[158] Die zentralen Merkmale ihrer Arbeit sind der im Gegensatz zum radikalen Bruch der Futuristen stehende, humanistisch verankerte Bezug zur Geschichte sowie die entwurfsbezogene Ausdifferenzierung der planerischen Tätigkeit verbunden mit einer kulturgeschichtlich geschärften Sensibilität gegenüber Fragen der Urbanistik und der Wunsch nach gestalterischer Klarheit und typologischer Authentizität.[159] Auch ist die Nähe der Architekten zu zeitgenössischen Künstlern bis hin zur systematischen Zusammenarbeit charakteristisch. Darüber hinaus, so Muzio, ist es jedoch eine über die individualistisch-willkürliche Ausübung des Berufs hinausgehende „comunanza di sentire"[160], die die schöpferische Kraft dieser Architekten beflügelt.[161] So hat sich bei den Architekten des *Novecento* das Selbstverständnis vom Techniker (Ingenieur) oder Dekorateur (Architekturzeichner) vergangener Tage zu dem eines umfassend gebildeten, geistig offenen und kreativen Künstler-Architekten verändert. In zahlreichen Ausstellungen und Publikationen und den großen kollektiven Projekten für den *Piano Regolatore* und das Monumento ai Caduti (zahlreiche weitere Projekte entstehen in kleineren Konstellationen)[162] engagieren sie sich für die Verbreitung ihrer Ideale und plädieren für die Überwindung eines in Dekadenz verfallenen, willkürlichen und selbstgefälligen Individualismus. Demnach sei es ebenso vergeblich wie unnatürlich, dem alten Glanz italienischer Blüte nachzuhängen und überkommene Stileme wiederkehrend aufzubereiten, als auch

auf ausländische Moden zu vertrauen, die sich bewusst von der italienischen Kulturhegemonie vergangener Jahrhunderte zu lösen suchten. Vielmehr strebe man „gelosamente" nach einer absoluten *italianità*.[163] Obwohl, wie Muzio 1931 in einem ersten Fazit zur Bewegung konstatiert, bei den verschiedenen Architekten der Bewegung unterschiedliche Merkmale im persönlichen Stil auszumachen sind, betont er, dass ihnen allen doch der lebendige Wunsch nach Einfachheit und die Ablehnung des „facile ornamento riempitivo" zugunsten von Authentizität und Qualität im Umgang mit den Baumaterialien gemein ist; zusammenfassend spricht er von einem „movimento di restaurazione classica", das vor der Einbeziehung neuester technischer Errungenschaften nicht zurückschreckt, diese aber zugleich nicht durch deren Exaltation zum Gestaltungsgrundsatz erhebt.[164]

In inhaltlicher Hinsicht bildet sich das architektonische *Novecento* unter dem Eindruck des künstlerischen *Novecento* das in den Werken einer Gruppe von Künstlern um Sironi, Funi und Malerba, schließlich auch De Chirico und Carrà, einen Gegenentwurf zum Futurismus sucht. Dieser wird als oberflächlich und anti-humanistisch abgelehnt.[165] Unmittelbar nach dem Krieg kommt es zur Gründung einiger zwar kurzlebiger aber dafür umso einflussreicheren Zeitschriften, die den epochalen Einschnitt des Krieges als Bereinigung einer kulturell ermüdeten Situation begreifen und das Ringen um eine im Kontext der Epochen valente moderne Kunst als Rückkehr zur Ordnung betreiben.[166] So manifestiert Cardarelli im Prolog zur ersten Ausgabe der ‚Ronda' die Vorliebe der Gruppe für die tradierten Werte einer humanistischen Bildung und den Wunsch nach einer gegenwartsbezogenen aber zugleich der Geschichte verbundenen Literatur, um so in neuem Gewande den Werten italienischer Tradition weiterhin Bestand geben zu können.[167] Der Schriftsteller beschreibt damit eine Haltung, die für die Vertreter des *Novecento* in Kunst, Literatur und Architektur kennzeichnend sein wird. Seine Bedeutung verdeutlicht ferner ein Brief des Künstlers Anselmo Bucci an Ugo Nebbia, in dem er 1941 rückblickend die Entstehung der Bewegung beschreibt: „Allora, vent'anni fa, i secoli gloriosi dell'arte italiana si arrestavano al Settecento. Si diceva correntemente Quattrocento, Cinquecento, ma oltre il Settecento non si andava. Ora perché non procedere con un Novecento?"[168] Folglich begreifen sich die Künstler der Bewegung in Kontinuität zu den glanzvollen Epochen italienischer Kulturgeschichte, zugleich aber auch in Abgrenzung zur Kunst des 19. Jahrhunderts, die aufgelöst in Klassizismus, Verismus, Impressionismus etc. erst im Kontrast zur Programmatik des *Novecento* wieder als Ottocento bewusst wird. Im Mittelpunkt stehen eine fundierte Auseinandersetzung mit der Architektur im Umfeld Palladios, das Studium und die Reedition der Traktate, sowie deren Rezeption im Klassizismus.[169] Im Bewusstsein der historischen Erfahrungen will das *Novecento* sowohl an die Traditionen einer klaren und eigenständigen Kunst anknüpfen, als auch den kreativen Auftrag des neuen Jahrhunderts wahrnehmen, um, losgelöst von repetitorischem und akademistischem Ballast und entgegen dem grassierenden formalen Individualismus, eine erkennbare italienische Kunst der Moderne hervorzubringen, ein *Novecento Italiano* eben, das in seiner Neudeutung klassischer Formen die Konfusion und Willkür der vorangegangenen Jahrzehnte überwindet und sich als Ausdruck eines kollektiven Strebens den moralischen, ästhetischen und sentimentalen Bedürfnissen der Gegenwart stellt.[170]

Der Brief Buccis belegt, wie im Zuge der Etablierung des künstlerischen *Novecento*, begünstigt vom Erfolg der Novecento-Ausstellungen Sarfattis in Venedig (1924) und Mailand (1926)[171], das *Novecento* zu einem geflügelten Synonym für die Rückbesinnung auf traditio-

nelle kulturgeschichtliche Werte avanciert, das in der Folge in geradezu inflationärer Weise zur Etikettierung novecentistischer Phänomene in die unterschiedlichsten Bereiche des Lebens Eingang findet. So reicht das *Novecento* als Stilbegriff über das literarische *`900* Bontempellis, das der Architektur, des Kunstgewerbes, dem des noch jungen industriellen Produktdesigns bis hin zum *Novecento* banaler Dinge wie Konfetti und Schuhcreme.[172] Entscheidend für die Herausbildung eines architektonischen *Novecento*, das im Kern ein *Novecento Milanese* ist, ist jedoch die metaphysische Strömung der Novecento-Malerei (*Pittura metafisica*). Die vor allem von Giorgio De Chirico vertretene Kunst richtet den Fokus auf die moderne Lebenswelt, die durch einen modernen Klassizismus ewiger und absoluter Formen verstanden, deren Elementarität und Universalität zelebriert (Abb. 466). Anders als die Futuristen, die im Beschwören einer dynamischen Unruhe den Geist der Zeit in Industrie und Technik zu erkennen glauben, sucht De Chirico eine Verbindung zur Romantik einer vermeintlich verlorenen vorindustriellen Zeit, indem er die Zeichen der Zeit – Eisenbahn, Uhrwerk und ähnliches – sprichwörtlich im Schatten nackter Arkaden erstarren lässt. Das blanke Wirken archaischer Formen evoziert eine verständliche und begreifbare Interpretation der modernen Lebenswelt, die zugleich in ihrem Idealismus über das menschliche Maß hinauswachsend ein metaphysisches Universum eröffnet, das als Labsal des von ungeahnter Geschwindigkeit getriebenen, kulturell entwurzelten Menschen dienen kann.[173] Dem futuristischen Mythos von Aufbruch und Fortschritt wird der Mythos der Identität, der kulturgeschichtlichen Verankerung entgegengesetzt. Dass De Chirico mit seiner Malerei gerade auch einen ungetrübten Sinn der *italianità* offeriert, mag in ideologischer Hinsicht die Gemütslage einer den Mythos der Nation beschwörenden faschistischen Propaganda ebenso exakt zu treffen, wie schließlich die reiferen Werke der Architekten des *Novecento*, die geradezu den urbanen Szenarien der metaphysischen Malerei entsprungen zu sein scheinen. Damit gerät das *Novecento* in architektonischer Hinsicht unweigerlich auch in Gegenposition zum sich etwas später um den Gruppo 7 herausbildenden *Razionalismo*, der mit seiner radikalen Konzeption dem Futurismus weit näher steht, als die vergleichsweise arkadische Romantik der Novecentisten. Grundsätzlich stehen sich der dynamische, von den Novecentisten als entwurzelt kritisierte *Razionalismo* und das auf Werte der Beständigkeit und Historizität basierte, im Kern jedoch nie ganz von Eklektizismen befreite *Novecento* antagonistisch gegenüber. Bekanntlich ist es kein geringerer als Edoardo Persico, der die Novecentisten mit gewohnt scharfer Rhetorik als „Epigonen eines pseudoklassizistischen Akademismus“ etikettiert.[174] Gleichwohl steht außer Frage, dass es bei der Architektur des *Novecento* nicht um eine klassizistische Spielart historisierender beziehungsweise eklektischer Tendenzen geht, da sie in stilistischer wie handwerklicher Hinsicht zwar für eine Rückbesinnung plädiert, diese aber zutiefst in *chiave moderna* versteht, sich somit durchaus der internationalen Sachlichkeit zubewegt, und in technischer Hinsicht, wie Muzios Ca‘ Brütta und Pontis *case all‘italiana* eindrucksvoll zeigen, bereitwillig die Errungenschaften der Gegenwart zu eigen macht, um so bessere Wohn- und Lebensbedingungen zu schaffen (Abb. 467/468).[175]

Im Vordergrund der Novecento-Konzeption steht demnach nicht die Wiedervorlage, sondern die Ableitung oder Assoziation klassischer Architektur als Ausdruck von Ordnung, Harmonie und Essenzialität. Bezeichnenderweise formuliert Muzio schon 1921 mit einem aufsehenerregenden und in der Folge viel zitierten Plädoyer für die Wiederherstellung jener Ordnungsprinzipien, gemäß derer die Architektur als gesellschaftlich verwurzelte

Kunst in ihren Wesensmerkmalen konsequent und kontinuierlich sein müsse, um mit ihrem gebauten Umfeld ein harmonisches und homogenes Ganzes bilden und als Ausdruck einer Kultur Verbreitung finden zu können, das Paradigma der Bewegung.[176] Die für die gesamte faschistische Zeit symptomatische Oszillation zwischen der Dynamik des Fortschritts einerseits und der kulturgeschichtlichen Erdung andererseits dringt über die metaphysische Malerei in die Gedankenwelt novecentistischer Architektur und so, wie sich in De Chiricos urbane Stillleben dampfende Lokomotiven einschleichen, sublimiert die Architektur des *Novecento* schließlich den Gott der Maschine mit dem Gott der Poesie.[177] Dass diese gewinnbringende Formel Anfang der 1930er Jahre die Führungsrolle an den *Razionalismo* abgeben wird, liegt demnach weniger in ihr selbst begründet, als vielmehr in der Eigendynamik einer zunehmend totalitarisierten Herrschaftspraxis und der daraus resultierenden, durchaus von den schwankenden Neigungen Mussolinis abhängigen, Instrumentalisierung von Kunst und Architektur.[178] So vermag die Radikalität des *Razionalismo* zu faszinieren, wenn mit der Konsolidierung des Regimes zugleich der Aspekt der Dynamik und des faschistischen Aufbruchs neuen Impetus erhält, gleichzeitig aber der Mythos des kaiserlichen Roms zum bestimmenden Moment wird, so dass die *romanità* mit ihrem unbedingten Bezug zu antik-römischen Vorbildern eine andere Klassizismusinterpretation heraufbeschwört, die zunächst in eine gleichermaßen opportune wie gefällige Verbiegung des *Razionalismo*, wie etwa bei Terragnis Casa del Fascio in Como (vgl. Kap. 4.3.7), mündet, bevor er im Staatsmonumentalismus des *Stile Littorio* aufgeht. Dass sich für diesen *Stile Littorio* und dessen in ganz Italien verteilten Exempla der vergleichsweise harte und radikal sachliche, überregionale *Razionalismo* mitunter besser eignet, als das feinsinnig-romantische, von bürgerlich-liberalen Eliten der Industriemetropole Mailand getragene *Novecento*, liegt dabei auf der Hand. So trägt der *Stile Littorio*, wenngleich Ausdruck eines verallgemeinerten *Novecento*, stets eine gradiert-starke rationalistische Kadenz in sich.

Vor diesem kulturellen Hintergrund und begünstigt von einem bereits vor dem Krieg entstandenen personellen Netzwerk entwickelt sich die Architektur des *Novecento* als eine bürgerliche Reaktion auf die kulturgeschichtlich entwurzelten fortschrittsästhetischen Auswüchse der Vorkriegszeit und unter dem Grundsatz einer Rückkehr zur Ordnung typisch italienischer Werte bei gleichzeitiger Abkehr von sinnentleertem Historismus und Eklektizismus: „Il Novecentismo in architettura può essere considerato come l'espressione del tentativo di ricomposizione culturale della borghesia durante il primo dopoguerra."[179] In Analogie zur einst klassizistischen Antwort auf die Exzesse von Barock und Rokoko soll der allgemein als dekadent empfundenen Epoche des frühen 20. Jahrhunderts ein Wiederaufblühen des „culto delle tradizioni classiche" entgegengehalten werden.[180] Vielmehr als eine strenge stilistische Homogenität verkörpert das architektonische *Novecento* demnach eine Konvergenz in der Grundhaltung, einer Grundhaltung jedenfalls, die von Buzzi besonders eindrücklich vor Augen geführt wird, wenn er anhand geringfügig modifizierter Villenbeispiele aus dem VII. Buch Serlios die universelle und zeitlose Gültigkeit klassischer Gestaltungsideale zu demonstrieren sucht, indem er sie in moderne Wohnhausformen transponiert in einer der frühen Ausgaben der Domus als Modelle modernen Wohnens propagiert.[181] Muzios fragmentarisch komponiertes Haus in der Via Moscova (Ca' Brütta) wird dabei zum Fanal einer architektonischen Konzeption metaphysischer Szenerien, indem er hier ein vertrautes Formenvokabular wie eine kontinuierliche Textur entlang der handwerklich fein konstruierten Fassaden

sprichwörtlich exerziert.[182] Sarfattis 1926 anlässlich der Novecento-Ausstellung formuliertes Postulat von einer Kunst die allen gehöre, die nicht hermetisch und exklusiv, sondern verständlich und einfach sei, kommt hier als Prototyp zu einer ersten Geltung und wird mit dem weiteren Schaffen der Architekten des *Novecento* umso deutlicher.[183]

8.2.3 Zusammenfluss: Das Monumento ai Caduti in Mailand

Der auf die Etablierung des künstlerischen *Novecento* folgende Erfolg des architektonischen *Novecento* findet zunächst in Muzios Monumento ai Caduti in Mailand (1926-29) und dem Hauptsitz der Katholischen Universität Sacro Cuore (1927-49) wichtige Marksteine, bevor es mit dem Palazzo dell'Arte (1931-33) und der 1933 erstmals dort stattfindenden Triennale seinen Höhepunkt erreicht (Abb. 469).[184] Das architektonische *Novecento* hat derweil in seinen personellen Verflechtungen und dem programmatischen Streben nach einer Verbindung von Tradition und Moderne in der Entwicklung einer aus der städtischen Identität geschöpften Architektursprache seine wichtigsten Merkmale als eine Art dritten Weges oder, wie es Benedetti entsprechend einer seinerzeit gebräuchlichen Äußerung Piacentinis bezeichnet hat, als „andere Moderne" gefunden.[185] Gleichwohl umfasst das während des *Ventennio fascista* entstandene Werk seiner Protagonisten eine große architektursprachliche Breite, weshalb im Folgenden vor allem jene Stränge betrachtet werden sollen, die für die Herausbildung eines Kirchenbaus des *Novecento* determinierend sind. Es sind dies vor allem die beiden Architekten der Bewegung, für die in den 1920er und 1930er Jahren der Kirchenbau zu einem hauptsächlichen Betätigungsfeld wird: Giovanni Muzio und Ottavio Cabiati; hinzu kommt Marelli der zwei Kirchenbauten realisiert. Die übrigen Protagonisten des *Novecento* wenden sich im Rahmen einer allmählichen personellen und professionellen Ausdifferenzierung der ehemaligen *studi comuni* anderen Betätigungsfeldern zu und werden mitunter erst später auf dem Gebiet des Kirchenbaus tätig.[186]

Die Auseinandersetzung mit der Stilfrage findet im Anschluss an den Ersten Weltkrieg einen vorläufigen Kulminationspunkt in der seit dem Machtantritt der Faschisten gesteigerten Produktion von Gefallenendenkmälern; vor allem Ojetti und Piacentini treten dabei als Antagonisten der Debatte in Erscheinung, wobei letzterer mit eigenen Beiträgen, wie etwa dem Arco della Vittoria in Genua (1924-31, Abb. 470) und dem Bozener Siegesdenkmal (1926-28, Abb. 471), seiner Vorliebe für eine ‚archäologische' Wiederbelebung römischer Architektur Ausdruck verleiht, während Ojetti für einen maßvolleren, sozusagen ‚abstrakteren' oder andeutenden Rückgriff eintritt.[187] Hinzu kommt der vornehmlich konservative Wiederaufbau der zerstörten Kirchen im Triveneto. In diesem von neoromanischen Kirchen und neoklassizistischen Denkmalentwürfen beschriebenen Spannungsfeld bewegen sich somit die Akteure der jungen Mailänder Architekturszene bevor sich beide Rekursmuster im Wettbewerb für das Monumento ai Caduti in Mailand exemplarisch niederschlagen, um schließlich im realisierten Projekt ein sich abzeichnendes architekturpolitisches Leitmotiv zu kristallisieren.[188] Das zum „pantheon cittadino"[189] Mailands stilisierte Bauwerk, das als Ossuarium, Denkmal, Ort der Einkehr und der Liturgie gleichermaßen sakrale wie profane Aufgaben übernehmen soll, ist im faschistischen Italien ein erstes Beispiel für eine über das skulpturale Denkmal hinausgehende, im Raum liturgisch funktionalisierte Sakralarchitektur, die unmittelbarer Gegenstand der architekturpolitischen Entwicklung ist, zumal seine Architekten die Protagonisten des aktuellen *Novecento* sind. Als solche steht das Monumento ai Caduti di Milano etwa in di-

rektem Bezug zum Tempio Votivo am Lido (1919-37), zum Sacrario dei Martiri Liberas und De Renzis bei der Mostra della Rivoluzione Fascista (1932), zum Sacrario Morettis im Foro Mussolini (1940), vor allem aber zur monumentalen Zentralbaukirche SS. Pietro e Paolo für die E'42 (1937-41), die zusammen betrachtet die architekturpolitische Entwicklung im faschistischen Italien kaleidoskopisch auf das Thema des Sakralen im Spannungsfeld von katholischer und faschistischer ‚Liturgie' herunterbrechen (Abb. 472-475).

Die 1924 ausgelobte erste Phase des Wettbewerbs für das Mailänder Denkmal mündet in eine Ausstellung, anlässlich derer sich Piacentini veranlasst sieht, von einer „nuova primavera architettonica italiana" und einem „ rinnovamento sano e religioso" zu sprechen, obwohl er seinen Lobpreis vor allem auf den ‚archäologischen' Entwurf Alpago Novellos und Cabiatis bezieht. Die Wiederbelebung der römischen Antike erkennt im Motiv des Triumphbogens an und hebt den Beitrag der Mailänder als „dolcemente severo, silenzioso e nobilissimo" hervor (Abb. 476/477).[190] Tatsächlich zeigt dieser frappierende stilistische Analogien zu antiken Vorbildern wie dem Janusbogen in Rom (Abb. 478) aber auch zu den Denkmalsentwürfen Piacentinis selbst. Gleichwohl kommt es zu mannigfaltigen Protestbekundungen, die mitunter in folkloristischen Demonstrationen und einem offenen Brief namhafter Künstler und Architekten (darunter Muzio, Mezzanotte, Griffini, Moretti, Caneva und der Bildhauer Saponaro) gegen die Missachtung der Wettbewerbskriterien münden.[191] Damit offenbart die während der 1920er Jahre noch gänzlich offene Kontroverse um die zeitgemäße stilistische Ausrichtung ihre ganze Widersprüchlichkeit aber auch Orientierungslosigkeit, die wiederum von den divergierenden Kritiken zum Ergebnis der zweiten Phase des Wettbewerbs verstärkt wird. Dabei werden die Beiträge Alpago Novellos und Cabiatis sowie des Bildhauers Castiglioni für eine dritte Phase ausgewählt, die jedoch aufgrund sich ändernder Stimmungen und der allgemeinen Sorge vor einem zeitlich unbestimmten und dem Prestige der Aufgabe abträglichen Hinauszögern nicht mehr zur Durchführung gelangt. Der beredte Entwurf Alpago Novellos und Cabiatis für einen monumentalen vierseitigen Triumphbogen, der, geprägt von einem reichen antikisierenden Skulpturenprogramm, tiefen kassettierten Rundbögen und einer zentralen Kuppel, in seiner Größe die Vorbilder aller Epochen überragt, stößt dabei auf Zustimmung und Ablehnung zugleich.[192] Die anhaltende Skepsis gegenüber dem gesamten Wettbewerbsverfahren und die Unzufriedenheit mit den Ergebnissen führen schließlich zu einer radikalen Wendung, die als charakteristisch für die Herausbildung einer Architekturpolitik im faschistischen Italien angesehen werden kann. 1926 wird der Wettbewerb vollständig fallen gelassen und auf Betreiben Mussolinis sowohl der Typus als auch das Grundstück geändert, die Widmung ergänzt, sowie unmittelbar Giovanni Muzio, dessen pittoresker Entwurf (Abb. 479) im Wettbewerb noch deklassiert worden war, beauftragt, das Denkmal nahe dem Kloster Sant'Ambrogio an einer städtebaulichen Schnittstelle zur zukünftigen Università Cattolica del Sacro Cuore, für die ebenfalls Muzio verantwortlich sein wird, nach veränderten Maßgaben zu realisieren.[193] Bezeichnenderweise nimmt der Architekt einige seiner Kollegen aus dem gemeinsamen Büro in der Via Sant'Orsola (Alpago Novello, Cabiati und Ponti), sowie Tomaso Buzzi in sein Projektteam auf; etwa zeitgleich wird bekanntlich von denselben Personen der *Club degli Urbanisti Milanesi* gegründet, um sich der drängenden städtebaulichen Probleme Mailands anzunehmen, so dass beide Begebenheiten die sowohl personelle als auch konzeptionelle Kristallisation des *Novecento* zur

vorherrschenden architektonischen Strömung in Mailand dokumentieren.

Die Entscheidung Mussolinis im Mailänder Wettbewerb soll eine propagandistisch vorteilhaften Wende in der seit dem desolaten Wettbewerb für das Monumento al Fante al Monte S. Michele (1920)(Abb. 480) zunehmend verschärften Debatte um die sogenannte *monumentomania* forcieren, um so die Entschlusskraft des noch jungen Regimes zu untermauern und die sowohl in der Öffentlichkeit als auch in Fachkreisen exzessive und dem faschistischen Selbstdarstellungsdrang abträgliche Polemik zu beenden.[194] Der zwei Jahre vor dem Marsch auf Rom eingeleitete Wettbewerb für das Ossuarium an einem der bekanntesten Schauplätze der Isonzoschlachten entpuppt sich schnell als erster Offenbarungseid einer freilich noch für Jahre unscharfen Inbesitznahme von Kunst und Kultur durch die faschistische Ideologie, die gerade in der verklärten Rezeption des Ersten Weltkrieges eine ihrer konstitutiven Wurzeln hat. Im Streit um den vermeintlichen *tedeschismo* des im Dezember 1922, also kurz nach Machtantritt Mussolinis, zum Bau freigegebenen, von dem Bildhauer Eugenio Baroni entworfenen Denkmals entzündet sich bereits die künstlerische Debatte um die rechte Glorifizierung der italienischen Nation, wie sie unter den Schlagwörtern *italianità* und *romanità* über zwei Jahrzehnte das Geschehen bestimmen und schließlich in eine monumentale Staatsarchitektur führen wird. Während Ojetti den antipatriotischen Charakter der Arbeit geißelt und Sarfatti gegen deren ergebene Theatralik polemisiert, kann sich der Architekt Piacentini als progressiver Deuter profilieren, indem er die Bezüge Baronis zur zyklopenhaften, verschlossenen, geradezu piranesischen Gestaltung zeitgenössischer deutscher Denkmäler mit deren Verwurzelung in der römisch-republikanischen Architektur zu erklären sucht und damit für sich den von Ojetti und Sarfatti ausgemachten Widerspruch zur italienischen Kultur ausräumt.[195] Schon jetzt deutet sich jener kolossale Unterschied zwischen „classicismo moderato ojettiano“ und monumentalem „classicismo piacentiniano“ an, wie er beispielsweise beim Entscheid in den Wettbewerben für den Bahnhof in Florenz, aber auch in jenem für die Kathedrale von La Spezia determinierend zum Ausdruck kommen wird. Jedenfalls beschreiben diese Positionen einen Rahmen, in den sowohl die Konzeptionen der Novecentisten, als auch der radikaleren Rationalisten zusammenfließen müssen, um auf die Dauer im ikonologischen System faschistischer Selbstverherrlichung überleben zu können.

Bezeichnend wird diese Tendenz in Mailand zunächst mit Muzios neuem Entwurf für das zum Tempio della Vittoria und Mahnmal für 10.000 Gefallene emotional und propagandistisch aufgeladene Monumento ai Caduti di Milano nahe dem Kloster Sant'Ambrogio (Abb. 481-483). Es soll die als beschämend empfundene Stilverwirrung der einstigen Wettbewerbsbeiträge überwinden und eine für die Kommunikation mit den Massen wirksame Formensprache hervorbringen. Die Berufung des inzwischen mit der Ca' Brütta zur zentralen Gestalt der zeitgenössischen Mailänder Architektenschaft aufgestiegenen Muzio trägt dabei unweigerlich autoritäre Züge und soll symbolisch wie faktisch die Entschlusskraft des *Duce* demonstrieren. Damit einher geht eine offenbar bewusste Abkehr vom mittlerweile als überkommen empfundenen skulpturalen Denkmal, wie es noch im Rahmen des Wettbewerbs anhand zahlreicher künstlerischer Beiträge einen Nachhall zur Kunst des 19. Jahrhunderts geboten hat, hin zu einer architektonischen Lösung, die im Herzen der aktuellen Debatte beheimatet ist. Dabei tritt die Gunst, die dem *Novecento*, getragen von der Propaganda Sarfattis, während der zweiten Hälfte der 1920er Jahre seitens des *Duce* zuteilwird, um-

so deutlicher zutage.[196] Muzio präsentiert mit seiner Gruppe einen Entwurf, der sich von den nunmehr überstrapazierten Vorbildern (Triumphbogen, Hochaltären, Grabsteinen, Stelen) distanziert und sich an eine Gestaltung hält, die sich bewusst an die rituelle Architektur kirchlicher Zentralbauten anlehnt, um so den von der faschistischen Bewegung mit geradezu religiösem Eifer zelebrierten Kult um die siegreiche Nation und deren mystisch überhöhten Erretter ebenso zu materialisieren, wie die sich abzeichnende Aussöhnung mit dem Katholizismus anzudeuten.[197] In diesem Sinne muss das neue Projekt einschließlich seiner prominenten Lage an einem der katholischen Gravitationszentren Mailands, dem Coemeterium ad Martires, auch als politisches Manifest für die in diesen Jahren konkretisierte *Conciliazione* gelesen werden.[198] Es liegt nahe, dass die Abkehr vom heidnischen Triumphbogen hin zum christlichen Zentralbau bewusst vorgenommen wird. Im Gegensatz zu den Wettbewerbsentwürfen findet Muzios Projekt schließlich den Zuspruch sowohl Ojettis, als auch Sarfattis und Piacentinis, die in ihm allesamt den Ausdruck einer gelungenen Verknüpfung von Tradition und Moderne erkennen.[199] Muzio selbst apostrophiert das Monumento, wohl auch, weil es die kollektive Leistung einer großen Architekten-Gruppe ist, als Hauptwerk der architektonischen Novecentobewegung, die er wiederum als „risultato dalla profonda fede nella nostra tradizione e dall'appassionata volontà di rinnovarla in attuali ricercate forme" bezeichnet.[200] Trotz einiger Widerstände bei Soprintendenza und *fabbriceria* setzt es sich bei Öffentlichkeit und Auftraggeber als offenbar annehmbare Interpretation des nationalen Mythos' durch.[201] Tatsächlich eröffnet die oktogonale Anlage einen räumlichen Bezug zur kirchenbaugeschichtlichen Ikone Sant'Ambrogio, indem das hauptsächlich von der rückwärtigen Seite des Klosters erschlossene Bauwerk mittels einer durchlässigen Einfassung an den Portico di Bramante der Sigismondokapelle angebunden wird und zugleich als städtebauliches Scharnier zur Straße fungiert, die ihrerseits direkt auf den großartigen Haupteingang der 1927 von Muzio entworfenen Università Cattolica del Sacro Cuore zuläuft; flankiert wird sie von einer neoklassizistischen Kaserne (Abb. 484).[202] Die hohe Symbolik der neuen Verortung wird verstärkt von dem über oktogonalem Grundriss sich verjüngenden, laternenbekrönten Aufbau (Abb. 485-489). Dieser fügt sich selbstbewusst in den Kontext des Campanile sowie des Portals der Universität ein und verweist zudem auf typische Beispiele lombardischer *tiburi*. Gleichzeitig komplettiert die rechteckige Einfassung des Monumento (*recinto sacro*) das weitläufige System der Klosterhöfe. Die seiner Zeit umstrittenen Kolonnaden an den Ausgängen des Hofes erklären sich in unmittelbarer Kommunikation mit den Säulen des Universitätsportals.[203] Die elegante Auflösung der Erdgeschosszone durch die Anordnung unterschiedlich hoher Rundbögen und der belebte, rhythmische Wechsel von runden und spitzen Formen unterstreicht die vergleichsweise dynamische Vertikalität des Bauwerks, das äußerlich in zwei gleich hohe Baukörper unterschiedlicher Breite gegliedert ist, tatsächlich aber aus drei Geschossen besteht. Die mit den großen Rundbögen abwechselnden Portale führen demnach durch einen Umgang (*deambulatorio*) hindurch, um im Zentrum des Bauwerks unmittelbar auf zwei gegenläufige Wendeltreppen zu stoßen, von denen die eine hinab zur Krypta, die andere in das erste Obergeschoss führt. In der Krypta sind vier Altäre sowie vier Lapidarien mit den Namen der Gefallenen eingerichtet. Das erste Obergeschoss nimmt den Ausstellungsraum für Zimelien des Ersten Weltkrieges (*museo dei cimeli*) auf und fungiert ‚versteckt' in der oberen Zone des Unterbaus als Übergangsbauwerk zum turmartigen Aufbau. Dieser wiederum umfasst eine zweigeschossige

Ruhmeshalle (*famedio*) die mittels zweier separater Wendeltreppen erschlossen wird und nach außen hin mit einer Terrasse kommuniziert. Nach oben hin ist der Raum mit einem kegelstumpfartigen laternenbekrönten Dach abgeschlossen. Das Oktogon, das als solches die acht Stadttore Mailands widerspiegelt, zieht sich bis zur Laterne durch das gesamte Bauwerk. Die Dekoration konzentriert sich auf die Akzentuierung der Volumen und deren Öffnungen, die sich wiederum mit Nischen und Blendfenstern alternieren. Folgerichtig bezeichnet Irace das Bauwerk als „complessa macchina allegorica, che traduce la funzione sociale e simbolica del tempio in una sorta di archeologico teatrino della memoria"[204], in der jedes Bauteil und jede skulpturale Ausgestaltung Teil eines minutiös inszenierten Gesamtkunstwerkes sind, das Stadtgeschichte, Katholizismus, Mahnung und Kult um das siegreiche Vaterland gleichermaßen reflektiert.[205] Der Entwurf scheint ferner Ideen Alpago Novellos und Cabiatis für einen nicht näher bestimmten oktogonalen Sakralbau zu rezipieren, der von 1925 bis 1930, also etwa zeitgleich zum Mailänder Denkmal, die Architekten beschäftigt (Abb. 490).[206] Insbesondere der achteckige Zentralgrundriss, die zweigeschossige Staffelung der Volumen und das an klassischer Formensprache orientierte Formenvokabular offenbaren hier wechselseitige Einflüsse zum Mailänder Denkmal-Projekt und dem Portalbau der Università Cattolica del Sacro Cuore.[207] Zentralgrundriss und hohe Rundbögen kehren indessen bei Cabiati in den um 1930 entstandenen Studien für eine Zentralbaukirche wieder (Abb. 493). Die tholosartige Disposition, das Wechselspiel von Offen- und Geschlossenheit sowie die klare räumliche Ordnung und die Einfassung des Heiligtums mit einem Portikus suggerieren überdies Analogien zum Tempio Votivo am Lido in Venedig (Abb. 241); als historisches Vorbild lässt sich vor allem Bramantes Tempietto di S. Pietro in Montorio anführen (Abb. 245), ferner begegnet uns der oktogonale Grundriss in historischen Vergleichsbauten wie dem Mausoleum des Diokletian in Split und dem Turm der Winde in Athen; die Verjüngung der Volumen indessen im Turm des Palazzo Stampa in Soncino (Cremona).[208] Anders als beim kritischen, mitunter ironischen Neoklassizismus der Ca' Brütta experimentiert Muzio nun mit mehr Ernsthaftigkeit und philologischer Korrektheit die Anlehnung an das antike Bauerbe, bevor er sich einer handwerklich feinen Verschmelzung klassischer Gestaltungsprinzipien mit der sachlichen Neuinterpretation des ihm so vertrauten lombardischen Erbes, vornehmlich der Romanik, zuwendet und diese insbesondere in seinen Kirchenbauprojekten und dem für die Katholische Universität Mailands zur Reife bringt.[209] Letzteres markiert einen Übergang in der Architektursprache des *Novecento*. Der Großauftrag, der Muzio dank seiner guten Kontakte zum Franziskanerorden zuteilwird, sieht vor, unter Einbeziehung der weitläufigen Anlagen des Klosters Sant'Ambrogio den neuen Sitz der von Agostino Gemelli 1921 gegründeten Katholischen Universität zu errichten. Aufgrund der städtebaulichen Situation, des unmittelbaren kulturgeschichtlich bedeutsamen Kontextes, entwickelt sich das Projekt zum Brennpunkt der architektonischen Identität der Stadt, indem es beispielhaft den Umgang mit dem baulichen Erbe vor dem Hintergrund sich verändernder Ansprüche an die Architektur absorbiert. Gleichzeitig vermag das ehrgeizige, von katholischen Kulturkreisen (allen voran von Pius XI.) wie selbstverständlich in den Horizont der *Conciliazione* gestellte Bauvorhaben Muzios Position als zentrale Figur der Mailänder Architekturszene zu festigen. Da das Projekt den Umbau, die Erweiterung und Renovierung des mittelalterlichen Klosterkomplexes miteinschließt, kann Muzio hier aus erster Hand die Parameter einer „interpretazione soprastorica della tradizione" herausfiltern, die es ihm ermöglichen, eine gültige Beziehung zwischen dem

Geist des Neuen und dem des Alten herzustellen und so den inhärenten zeitlos beständigen Werten der Kultur Ausdruck zu verleihen.[210] Bemerkenswerterweise handelt Muzio dabei, nach Aussage seiner Schwiegertochter Mirella Zevi Muzio, vielmehr aus einem religiösen Impetus im Sinne eines moralischen Empfindens oder Strebens nach moralischer Ordnung, denn in konfessionellem Sinne.[211] Diese Haltung, diese religiöse, nicht konfessionelle oder dogmatische Haltung ermöglicht ihm demnach jede Bauaufgabe als eine moralische Verpflichtung wahrzunehmen; dies muss umso mehr gelten, wenn es um Aufträge der Franziskaner oder generell um Sakralbauten geht. So kennzeichnet Muzio wohl genau jener Wesenszug, den die Protagonisten der italienischen Liturgiedebatte seit Beginn des Jahrhunderts, allen voran Celso und Giovanni Costantini, Polvara, Gemelli und Caronti, vom Künstler sakraler Werke verlangen, nämlich mit einem „sentimento religioso" die sakralkünstlerische Aufgabe zu bewältigen.[212] Andererseits bleibt Muzio ebenso wie Cabiati gegenüber innovativen liturgischen Überlegungen gleichgültig.

8.2.4 Der Neubau der Università Cattolica del Sacro Cuore

Die Verbindung Muzios zum Franziskanerorden wirkt entscheidend auf die Entwicklung des Mailänder Kirchenbaus der faschistischen Zeit, weil diese dem Architekten ermöglicht, in den 1930er Jahren anhand einschlägiger Aufträge die Architektursprache des *Novecento Milanese* auch am Kirchenbau weiterzuentwickeln, von wo aus sie wiederum den gesamten Kirchenbau jener Zeit in Mailand und der Lombardei beeinflusst und schließlich zu einem eigenständigen Repertoire führt, das heute im weiteren Sinne als Kirchenbau des *Novecento* bezeichnet werden kann. Muzios umfangreiche Beschäftigung mit dem Kirchenbau ist überdies keineswegs zufällig, sondern manifestiert innerhalb seines vielfältigen Werkes einen konstanten und bewussten Interessenschwerpunkt. Dieser findet Ausdruck in zehn realisierten Kirchen, einigen nicht umgesetzten Entwürfen sowie zahlreichen Umbauten und Renovierungen und einer großen Menge kleinerer Arbeiten, wie Kapellen, Ädikulen und sakralen Gegenständen. In diese Arbeit, die stets von seiner besonderen Verbindung zum Orden der Franziskaner geprägt sein wird, fließen sein Sinn für die Verwendung neuer und tradierter Materialien und Techniken, zeitgemäße Entwurfs- und Darstellungsmethoden, eine sachliche Konzeption der Architektur frei von ideologischem Ballast, sowie eine überaus erhabene, geradezu religiöse Hingabe an seinen Beruf ein.[213] Das sakrale Thema nimmt somit von Anfang an eine wichtige Rolle im Schaffen Muzios ein. Kleinere Aufträge für Grabkapellen und Grabmale persönlich bekannter oder verwandter Familien und Gefallenendenkmäler stellen für ihn, wie für zahlreiche seiner Kollegen, insbesondere am Anfang seiner Laufbahn typische Arbeitsaufträge dar und bieten zeitweise gar die einzigen Möglichkeiten, Entwürfe auszuführen. Während seine Kollegen Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza aufgrund der Beziehungen Alpago Novellos in dessen Heimatregion Belluno beim Wiederaufbau des Triveneto erste Berufserfahrungen mit Sakralkunst und Sakralbau erlangen können, erhält Muzio hauptsächlich Aufträge aus seiner Heimatregion Bergamo, wo die Familie offenbar über ein gut funktionierendes Netzwerk verfügt.[214] Im Verlauf der 1920er und 1930er Jahre, die die fruchtbarsten Phasen im annähernd sechzig Jahre umfassenden Wirken Muzios darstellen, avancieren kirchliche Bauaufträge neben herausragenden Zivilbauten wie der von Piacentini so sehr geschätzten Ca' Brütta, dem zwischen sakral und profan oszillierenden Monumento ai Caduti, dem Palazzo del Governo in Sondrio, dem Palazzo dell'Arte, der Casa Bonàiti e Malugani an der Piazza della Repubblica, der Cassa di Risparmio delle

Province Lombarde und dem Palazzo des faschistischen Presseorgans Il Popolo d'Italia, zu den Marksteinen einer charakteristischen Architektur des Mailänder *Novecento*. Nach ersten eklektischen Erfahrungen beim Entwurf für die kleine Pfarrkirche von Zorzino in Riva di Solto (Bergamo) und etlichen Entwürfen und Renovierungsarbeiten, die er in Kontinuität zu den Arbeiten seines 1904 verstorbenen Vaters Virginio hauptsächlich in der Gegend von Bergamo ausführt, bietet sich ihm mit dem Monumento ai Caduti und schließlich dem Großprojekt für die Università Cattolica del Sacro Cuore die entscheidende Gelegenheit, das eng gesteckte, konservative Korsett provinzieller Sakralbauten zu verlassen und jenen Schritt zu unternehmen, der den moderaten Klassizismus des *Novecento* auch für den Sakralbau erschließt und zur Reife bringt.[215]

Die Zusammenarbeit Muzios mit dem Orden der Frati Minori Francescani beginnt nach eigener Aussage im Jahre 1920 und ist eng mit der Person des Franziskanerpaters und Architekten Agostino Gemelli verknüpft, der gemeinsam mit dem Abgeordneten Filippo Meda das *Istituto Giuseppe Toniolo di Studi Superiori* gründet. In dessen Trägerschaft konstituiert er 1921 mit der Zustimmung des Bildungsministers Benedetto Croce und des Papstes Benedikt XV. die katholische Universität Sacro Cuore in Mailand.[216] Für den Sitz der Hochschule wählt man den weitläufigen Klosterkomplex Sant'Ambrogio.[217] Mit der technischen Aufsicht über den Umbau und die Renovierung wird das Büro des mit Padre Gemelli befreundeten Ingenieurs Pier Fausto Barelli beauftragt.[218] Muzio ist zu dieser Zeit als freier Mitarbeiter bei Barelli beschäftigt, der wiederum als Vorstandsvorsitzender eines Bauunternehmens den Wohnkomplex an der Via Moscova baut, für den Muzio bekanntlich jenen glamourösen Fassadenentwurf ausarbeiten wird, der dem Gebäude den wenig schmeichelhaften, jedoch umso einprägsameren Titel Ca' Brütta einbringt. Barelli ist über seine Schwester überdies freundschaftlich mit Gemelli verbunden und es liegt nahe, dass der motivierte und umtriebige Architekt im Zuge dieser Kontakte dessen Aufmerksamkeit weckt. Muzio selbst kehrt 1919 nach Mailand zurück. In den Jahren zuvor hat er im Triveneto an der Front gedient; gleichzeitig kann er trotz der schwierigen Verhältnisse die Architektur Palladios aus der Nähe studieren, zumal das Heer häufig in venetischen Villen und dessen Umgebung Quartier bezieht.[219] Unmittelbar nach Kriegsende kommt Muzio als Mitglied einer militärischen Delegation zu den Friedensvertragsverhandlungen nach Paris. Die Arbeit dort lässt ihm Freiraum für Reisen durch Europa, so dass er mit der mitteleuropäischen Avantgarde in Berührung kommen, zugleich aber auch die besten Beispiele der Gotik studieren kann.[220] Aus diesen Erfahrungen erwächst, so Muzio in einer Selbsteinschätzung, der begierige Wunsch nach schöpferischer Autonomie einerseits und Erforschung der Wurzeln italienischer Tradition andererseits.[221] Tatsächlich stellt Muzios frühes Schaffen ein formal uneinheitliches Werk verschiedener Einflüsse dar, aus dem die Ca' Brütta als ‚meditierte Melange' zwar herausragt, es aber bis zum Entwurf des Monumento ai Caduti und der Università Cattolica zunächst zu keiner Festigung kommt.[222]

Vor dem Hintergrund der religionskulturalistischen Entwicklung des Katholizismus (vgl. Kap. 5) muss die Gründung einer katholischen Universität in Mailand als Teil einer groß angelegten, schon von Pius X. angefachten katholischen *Riconquista*, deren Geist Gemelli im Programm der Universität konzentriert, betrachtet werden.[223] Muzio gelingt es, diesen Geist zu begreifen und in eine Architektur zu übersetzen, die in der Folge als „architettura francescana" zum Merkmal seiner Sakralarchitektur wird.[224] Der junge Architekt wird schon 1921 mit der

Ausgestaltung eines provisorischen Sitzes der Hochschule in der Nähe des Klosters beauftragt. Dieser Entwurf zeigt noch starke Einflüsse der Renaissance, wie sie auch in anderen Sakralbauentwürfen, etwa einer Kirche in Ponte Nossa (1923) zutage treten (Abb. 495). Überhaupt ist die Renaissance in den frühen Entwürfen Muzios sehr präsent. Im nicht realisierten Wettbewerbsbeitrag für eine Pfarrkirche in Padua (1924) kommt es derweil zur Verschneidung klassischer Formelemente mit einer mittelalterlichen Anlage der Kirche, wie sie Muzio im großen Vorbild der Basilica del Santo vorfindet. Möglicherweise ist dies der erste Entwurf, bei dem Muzio romanische Eindrücke direkt verarbeitet. Gleichwohl bleibt der dominierende Einfluss Palladios bei den Sakralbauten Muzios bis zum Ende der 1920er Jahre persistent (Abb. 494-501). Erst mit dem Erfolg des Monumento und dem Voranschreiten der Arbeiten an der Universität bildet sich eine eigene kraftvolle Architektursprache, die als moderne Neuinterpretation klassischer und romanischer Traditionen verankert ist (Abb. 502).[225] Umbau und Renovierung des Klosters Sant'Ambrogio führen Muzio direkt an die Wurzeln des lombardischen Bauerbes, das hier in herausragend suggestiver und symbolischer Weise ihren für die Baugeschichte der Lombardei prägenden Höhepunkt gefunden hat. Vergegenwärtigt ist es vor allem in der romanischen Überformung des sehr alten frühchristlichen Konvents, zum anderen in der großzügigen Erweiterung durch Bramante am Ende des 15. Jahrhunderts, bei der nördlich der Kirche ein Haus für den Klerus und im Süden die beiden Kreuzgänge eines zisterziensischen Klosters entstanden sind und die nun den Kern der neuen Universität bilden sollen, die als eine weitere wichtige katholische Institution hier entsteht. Da das ursprünglich von Bramante mit einem eigenen arkadengesäumten Hof ausgestattete Klerikergebäude nur zum Teil vollendet worden ist und sich dieser deshalb nach Norden hin öffnet, ist es möglich, das Monumento ai Caduti, wie oben erläutert, räumlich an die Kirche anzuschließen. Die streng gegliederte, geradezu filigrane Architektur der Bramante-Erweiterung (Abb. 503), die besonders erhaben und großzügig an den Arkaden zutage tritt, wird seiner Zeit zu einem der bestimmenden Motive der Renaissance und wirkt jetzt im Werk Muzios durch.[226]

Das ambitionierte Projekt beginnt faktisch schon mit dem Monumento ai Caduti, das den unvollendeten Klerikerbau Bramantes stadträumlich fasst. Des weiteren sind dessen seit der Säkularisierung des Klosters (1797) entfremdeten und verbauten Kreuzgänge (*chiostri bramanteschi*) einschließlich ihrer Nebenbauten der neuen Nutzung zuzuführen.[227] Hinzu kommt der Neubau eines Eingangsgebäudes, das anstelle zweier minderwertiger Bauwerke („*casupole*"[228]) den angemessenen Zugang von der Stadt bilden soll. Abschließend entstehen im Umfeld der Anlage, teilweise auf gegenüberliegenden Straßenseiten weitere Zubauten für Studentenheime und Hörsäle sowie ein Teil der Verwaltungsbauten. Damit beschreibt die Aufgabe ein breites Feld, das vom freilegenden und statisch konsolidierenden *restauro* über gezielte Umgestaltung, Überlagerung, Hinzufügung, Rationalisierung und Vervollständigung bis zum Neubau von Gebäuden ersten und nachgeordneten Ranges reicht und Muzio ein einzigartiges Experimentierfeld für dessen Theorie einer Architektur der Stadt bietet.[229] Der Architekt kann hier im kleinen eine Art ideale Stadt realisieren, die allerdings anders als etwa die *Città universitaria* oder die E42 in Rom, dem ordnenden Prinzip einer kulturgeschichtlich bedeutsamen Bestandsarchitektur folgen kann. In der Art wie Muzio dieses Prinzip als Leitlinie für seine Entwürfe annimmt, vollzieht er den von ihm selbst zu Beginn der 1920er Jahre postulierten *ritorno all'ordine*[230] dessen Wesensmerkmal ein aus dem kulturgeschichtlichen Substrat geschöpf-

ter Einklang von Tradition und Moderne ist.[231] Guerri spricht mit Blick auf das Gesamtwerk des Architekten gar von einer Ökumene sakralen und zivilen Geistes, die über rein sakrale Bauaufgaben hinaus bis in die zivile Architektur reicht und letztlich Muzios besondere Affinität für kirchliche Bauaufgaben begründet: „un artista [...] apprezzato per il carattere, per lo spirito quasi sacrale della professione e sopratutto la disposizione d'animo. Era una posizione quasi religiosa della professione che contribuisce a spiegare il suo agio a lavorare negli ambienti sacri."[232]

Dabei folgt Muzio durchaus dem Postulat Ambrogio Annonis, der als Theoretiker des *restauro* für den instruktiven Wert des Monuments eintritt, indem er das Monument Mailands *par excellence*, die Basilika Sant'Ambrogio, als Lehrstück für das eigene Wirken nimmt.[233] Das Kloster mitsamt seiner Basilika und dem dazugehörigen Paradies findet als Ausdruck des mittelalterlichen Mailands eine organische Fortsetzung im System der Klosterhöfe Bramantes, die auf das prägende Paradies der alten Kirche rekurrieren und mit ihren Zubauten einen in Größe und Form kohärenten, in Geometrie und Proportion harmonischen baulichen Zusammenhang erzeugen, den sich Muzio bereitwillig zum Vorbild nimmt.[234] Besonders bemerkenswert sind die von Muzio im Sinne der Kontinuität wieder freigelegten schlanken Arkaden, die mit der im Obergeschoss etwas gesetzteren Blendbogenordnung korrelieren und ein konkretes Vorbild für Muzios Architektursprache liefern. Dessen Konzept für die neue Universität sieht in der Reinterpretation Bramantes ein Zusammenspiel von Solitären und Höfen vor, das sukzessive in Form einzelner Eingriffe realisiert wird.[235] In diesem Sinne umgibt er die vorhandenen Kreuzgänge mit zusätzlichen Bauwerken, um das Raumprogramm der Universität zu erfüllen und zugleich als *hortus conclusus* abzuschirmen. Das bestehende axiale System dient ihm als Ordnungsmittel für die Neubauten, so dass die Struktur des Monuments die gesamte Anlage durchwirkt und schließlich mit dem neuen Eingangsgebäude in die Stadt projiziert wird.[236] Dieses fungiert als Bindeglied zwischen Stadt und Universität, die wiederum als Ort des Studiums von Muzio hermetisch gestaltet dem Beispiel mittelalterlicher Kloster- und Domschulen folgt, um die räumliche Sequenz des Komplexes in einer großen architektonischen Geste in die Stadt münden zu lassen. Das Portal steht in Achse mit dem dorischen Kreuzgang, im Neubau jedoch asymmetrisch. Entlang der Verbindung von Portal und Kreuzgang ist seitlich die Cappella Maggiore del Sacro Cuore (1931-32) angeschlossen, die auf der gegenüberliegenden Seite mit einem eigenen kleinen Hof gegenbalanciert wird, der Pius XI. gewidmet ist (Abb. 504-508). So entsteht auf halbem Wege ins Innerste der Anlage ein Präludium, das nach außen hin mit einer komplexeren Variante der Fassadengestaltung akzentuiert ist. Diese greift auf zwei Geschossen Rhythmus und Form einer vom Portalbau aus bis in den dorischen Kreuzgang hinein das gesamte Eingangsbauwerk durchziehenden doppelstöckigen Arkade auf und dekliniert diese bis zur eleganten Attika des kleinen Hofes; dessen geweiteter Luftraum verleiht dem ansonsten kleinen räumlichen Gefüge zusätzliche Würde. Der rechteckige Grundriss des Hofes wird in der flachgedeckten Kapelle wiederholt, dort ein baldachinartiges goldglänzendes Presbyterium geschaffen, das sich, von flankierenden Säulen betont, entsprechend seiner liturgischen Bedeutung von den ansonsten nur mit Rundbogendurchbrüchen gegliederten verputzten Wänden abhebt; ein Vorgehen, das die sachliche Innenraumgestaltung der von Muzio zeitnah vollendeten Kirche S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa antizipiert.[237] Die Rhythmisierung der Decke des Kirchenschiffs mit sichtbaren Querbalken kehrt ebenfalls in späteren Kirchenbauten des Architekten wie-

der und wird künstlerisch als auch architektonisch weiter ausgestaltet. Muzio demonstriert hier Kontinuität mit der Tradition, indem er zwar die für Klöster typische Raumstruktur adaptiert, zugleich aber in Überwindung der Renaissance-Architektur Bramantes und im Gegensatz zu Boitos *restauro filologico* eine neue Architektursprache entwickelt, die durch die Harmonie ihrer Einfachheit, durch das Vermeiden des Überflüssigen, den Wechsel von subtiler Betonung und Wiederholung sowie durch Bezug auf einige wenige prägende und wiedererkennbare Elemente besticht. [238] Der Ziegelstein als Topos lombardischer Architekturtradition (insbesondere im Sakralbau) wird dabei durch den modernen Gebrauch als Verkleidung zeitgemäßer Stahlbetonkonstruktionen zur Konstanten im Werk Muzios und darüber hinaus zum Stilem einer Kirchenarchitektur des *Novecento*.[239] Leidenschaftlich wird er zur Schau gestellt, dient als fein gearbeitetes, durch zurückversetzte Schichten gegliedertes Gewand; strukturelle Höhepunkte stehen im Wechsel zur monotonen Wiederholung, so dass gewissermaßen ein gebautes Chiaroscuro entsteht. Die Idee, anders als Boito, den Kontrast von Alt und Neu zu vermeiden und stattdessen tradierte Formen und Materialien handwerklich exakt und unter Beibehaltung vorgefundener Proportionen und Rhythmen zu verwenden, um eine gänzlich neue Konstruktionstechnik so zu gestalten, dass sie sich in einen überkommenen Kontext harmonisch einfügt, markiert außerdem die Demarkationslinie zur rigorosen Avantgarde der Rationalisten, die in der vermeintlichen Ehrlichkeit und Durchgängigkeit der Konstruktion eine Leitlinie modernen Bauens zu erkennen sucht. Dem entgegen hat das *Novecento*, allen voran vertreten von Muzio, keine Scheu, das tradierte und typisch sichtbare Mauerwerk nicht mehr konstruktiv, sondern repräsentativ zu verwenden; ebenso verfährt Muzio mit entlehnten Bauelementen: Rundbögen, Bogenstürze, Gurtgesimse, Lisenen und Säulen sind für ihn „fatti oggettivi". Als Mittel verwendet, um beständige Werte einer vergangenen Architektur in einen zeitgemäßen Ausdruck zu bringen, bekundet Muzio zugleich die Zeitlosigkeit, einer so, zumindest aus seiner Sicht, objektivierten Architektur.[240] Ähnlich wie Aldo Rossi für die zweite Hälfte des *novecento* (hier 20. Jh.), ist Muzio vielmehr mit dem Problem der Wiedererkennbarkeit und Repräsentanz im städtebaulichen Gefüge, denn mit einer (vermeintlichen) konstruktiven Ehrlichkeit beschäftigt.[241] Darin schließt sich der Kreis mit dem Geist der Forma Urbis Mediolani, die nunmehr als eigentliches Manifest des architektonischen *Novecento* gedeutet werden kann.

Die Texturen der Neubauten Muzios greifen in vereinfachter Weise bestehende Rhythmen und Formen auf; die statisch unbedeutenden Rundbögen werden als Evokation tradierter Architektur für eine schlichte Fassadengestaltung adaptiert; die verschiedenen alten und neuen Teile der Anlage durch Anpassung der Höhenentwicklung mit vom Bestand übernommenen Gesimsen und reliefartig aus dem Sichtmauerwerk herausgebildeten einfachen architektonischen Elementen, wie etwa Lisenen und Blendbögen, ‚zusammengeschnürt'. Der Portalbau tritt hingegen an einer herausgestellten räumlichen Schnittstelle zu diesen in deutlichen Kontrast. Er korrespondiert in seiner Architektursprache mit dem Monumento ai Caduti und der neoklassizistischen Fassade der Kaserne und bildet den Auftakt zum doppelstöckigen Portikus der ins Innere der Anlage führt. Der tektonische Gebrauch der Ordnungen verrät die Verbundenheit des Architekten mit der Architektur Palladios, die monumentale Anordnung der Säulenpaare und der strahlend weiße Granit des zum Turm aufschießenden Portals sind zugleich eine Kulmination der ansonsten auf Schlichtheit bedachten Gesamtgestaltung, die mit der pointierten Verwendung des Ziegels selbst im komplexen Portal noch wie verwo-

ben durchscheint. Mehr noch als di Ca' Brütta, die vor diesem Hintergrund auch stilistisch als ein experimentelles Frühwerk gelten muss, manifestiert Muzio mit der Università Cattolica sein architektonisches Programm und zugleich eine Hauptthese des architektonischen *Novecento*, indem hier die Architektursprache zur Brücke zwischen alter Ordnung und neuer Stadt wird. Basilika und Kloster werden so zu Teilen eines neu geschaffenen Systems von Gebäuden, das sie als ideelles Zentrum umfängt, „capaci di potenziarne e di esaltarne il senso e capaci di ristabilire un ‚dialogo a distanza' con gli altri monumenti della città."[242]

Die Università Cattolica nimmt in der Entwicklung des architektonischen *Novecento* eine Schlüsselstellung ein, da es hier zur Materialisierung des mit der Forma Urbis Mediolani skizzierten symbiotischen Verständnisses von Architektur und Stadt kommt. Die unmittelbare Auseinandersetzung mit einem der vielschichtigsten Beispiele italienischer Sakralarchitektur kristallisiert schließlich eine authentische Architektursprache, die sich wie eine Verknüpfung von Tradition und Moderne in den 1930er Jahren als Richtschnur für einen stilistisch relativ homogenen Kirchenbau in Mailand und Umgebung ihre Wirkung entfaltet. In Ojettis Dedalo wird Muzios Leistung als „connubio tra vecchio e nuovo" gepriesen, "francamente moderno e, nello stesso tempo, degno d'unirsi a un'architettura antica tra le più belle di Milano."[243] In der ‚Architettura e arti decorative' Piacentinis und Giovannonis heißt es: „questo edificio, pur aderendo strettamente alla tradizione classica e neoclassica, è tuttavia sentito con una tale interezza e solidità, con una così stretta unità tra forma e struttura, con una tale sapienza di mezzi ed assenza di decoratività oziosa, da poterlo considerare sotto ogni rapporto opera vitale e piena, anche nel senso moderno."[244] Das von nun an entstehende kirchenbauliche Werk Muzios steht in dieser Perspektive als eine Art kontinuierlichen Dialogs mit dem vorgefundenen und dem bei der Arbeit am Entwurf der Katholischen Universität destillierten Erbe Mailands. Im Sinne Mailands als kulturgeschichtlicher Ikone Italiens ist es gar eine Auseinandersetzung mit dem nationalen Erbe, das in der zeitgemäßen Neuinterpretation der großen Epochen italienischer Kunst zum Grundstock eines authentischen *Novecento* wird.

8.2.5 Der Padiglione delle Cinque Gallerie

Neben der Università Cattolica Muzios gilt der in ebenfalls jenen Jahren von Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza für die Neuordnung der Fiera Campionaria entworfene Padiglione delle Cinque Gallerie (1927-28) als paradigmatisch für die Genese des *Novecento* (Abb. 509-511).[245] Beide Bauprojekte werden von Burg als die ersten bedeutsamen Bauten angeführt, mit denen die Protagonisten des *Novecento* die Rückgewinnung des Stadtbilds auf der Grundlage eines zeitgemäßen Umgangs mit dem baulichen Erbe voranbringen. Dies geschieht nicht zufällig, sondern im Geiste der Forma Urbis Mediolani geradezu programmatisch. Prägend ist dabei aber vor allem der für die späteren Bauten des *Novecento* und der von ihm beeinflussten Epigonen so typische Rekurs auf die handwerklichen Traditionen der Lombardei (insbesondere im Ziegelbau).[246] Im Jahre 1928 gleicht das Gelände der Fiera somit einer Revue der architektonischen Entwicklung des *Novecento*: Mit Lancia und Ponti (Padiglione della Industria Grafica, 1926-27, Abb. 512/513), De Finetti (Gastronomia; Industrie Alimentari), Muzio und Sironi (Il Popolo d'Italia), Ponti (Ceramiche Ginori, Abb. 514) sowie Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza (Cinque Gallerie bzw. Industrie Casalinghe) sind die wichtigsten Akteure der Mailänder Architekturdebatte mit eigenen Bauten vertreten.[247] Diese gewinnen umso mehr an Bedeutung, wenn man sie mit den

folkloristischen Bauten vorangegangener Mailänder Ausstellungen vergleicht. Mit dem ornamental reduzierten, eingeschossig angelegten Pavillon für die grafische Industrie demonstrieren Ponti und Lancia gar Einflüsse aus dem internationalen Ausstellungsbau, ohne freilich auf Anleihen aus der Baugeschichte (Rundbögen, Säulen) gänzlich zu verzichten. Dennoch wird hier ein neuer Geist nicht nur im Gebrauch des Stahlbetons, sondern auch im abstrahierenden Umgang mit tradierten Elementen sichtbar. Außerdem offenbart der Vergleich mit dem zeitgleich von denselben Architekten gebauten Palazzo Borletti oder anderen zeitgenössischen, mitunter burlesken Bauwerken wie Mezzanottes Börsengebäude, Greppis Banca Popolare oder Piacentinis Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali die widersprüchliche, aber deswegen nicht weniger einschneidende Modernität der neuen Zweckbauten der Fiera. Jedenfalls zeigt der Padiglione delle Cinque Gallerie eine exemplarische Verknüpfung von Tradition und Moderne. Inmitten eines heterogenen Umfelds von kleineren Ausstellungsgebäuden und auf der Grundlage eines schwierigen, trapezförmig geschnittenen Areals entwickeln die drei Architekten einen Grundriss, der in der dreischiffigen Anlage der westlichen Hallen, der sie kreuzenden Nord-Süd-Halle und der in der Mitte unter einer Eisen-Glas Haube entstehenden Vierung an eine Transposition kirchenbaulicher Schemata erinnert. Wie schon bei Muzios Università Cattolica ist der äußerst sorgfältige Umgang mit den Materialien und die Ausarbeitung der Details charakteristisch. Augenscheinlich ist die gleichzeitige Durchsetzung des Bauwerks mit handwerklich feinsinnigen und industriell-serienmäßigen Elementen. So stehen dezent gliedernde Ornamente aus sichtbar belassenem Beton neben Ziegel und Naturstein. Bemerkenswert ist dabei vor allem die für Mailands Moderne neben der Università Cattolica erstmalige Verwendung des Ziegels als Sichtmauerwerk.[248] Der *recupero* des regional tradierten Baustoffs für eine moderne Architektursprache basiert auch hier auf dem *recupero* einer kulturgeschichtlich rückgekoppelten Mailänder Stadtidee, wie sie den Architekten des *Novecento* vorschwebt und sie im Entwurf für den *Piano Regolatore* ideell schon skizziert worden ist. Bemerkenswert ist dabei, wie das sakrale Sujet bei dieser Entwicklung eine tragende Rolle spielt.[249] Im Übergang vom im Kollektiv erschaffenen Monumento ai Caduti zur Università Cattolica Muzios manifestiert sich mit dem Padiglione delle Cinque Gallerie nun auch an der Schnittstelle mit Gewerbe- und Ausstellungsbau eine für den Mailänder Kirchenbau der Folgezeit einschneidende Einfluchtung der Architektursprache in die Strömung des *Novecento*. Dies gilt umso mehr, da hier mit Cabiati der neben Muzio einflussreichste Kirchenbaumeister des Mailänder *Novecento* am Werk ist.[250] Betrachtet man die Università Cattolica und den Padiglione als Schlüsselbauten in der Entwicklung des architektonischen *Novecento*, so lassen sich für den Kirchenbau des *Novecento* zwei Linien ableiten: Zum einen Muzios sachlicher und in höherem Maße abstrahierender Umgang mit der klassischen und lombardo-romanischen Architekturtradition, zum anderen Cabiatis philologischer Neoklassizismus, der sich nicht vor der identischen Verwendung architektonischer Zitate scheut. Beispielhaft für diese Differenzierung ist der unterschiedliche Umgang bei der Gestaltung des Portikus, dem beide Architekten bei ihren Kirchenbauten ebenso wie Polvara große Bedeutung beimessen (Abb. 515-519). In diesem Sinne zeigt Muzio insbesondere beim Entwurf für die Kirche in Chiesa Rossa, wie er systematisch eine akademisch ausformulierte Portikusgestaltung ausschließt, die wiederum starke Bezüge zu Cabiatis Sacro-Volto-Kirche hätte wecken können; darüber hinaus offenbart auch die Grundrissdisposition die unterschiedlichen Facettierungen des *recupero*, auf der einen Seite findet man zu Laufgängen re-

duzierte Seitenschiffe, auf der anderen Seite eine von Arkaden gegliederte dreischiffige Anlage mitsamt Transept, usw.; beiden inhärent sind indessen der von Nezi auch für Cabiati hervorgehobene entschlossene Zuschnitt der Baukörper und die Betonung klarer Konturen.[251]

Werden noch 1921 die Beiträge der jungen vielversprechenden Mailänder Architekten von Polvara als zu individualistisch und unreif kritisiert, um den Kirchenbau authentisch erneuern zu können, so sind ihre jüngeren Arbeiten inzwischen zu eigenständigen und originellen Interpretationen italienischer Kirchenbautradition gereift. Polvaras Beobachtung, die ausgestellten Werke der späteren Novecentisten würden „buone sensazioni di architetture arcaiche quali arieggianti al medioevo, quali al rinascimento e quali al sei e settecento" vermitteln, ist nun gegen Ende des Jahrzehnts umso aktueller, da sie vor allem angesichts Muzios akribischen Entwurfs für die Università Cattolica zeigt, wie sich die zunächst eklektisch-unsichere stilistische Suche einer begabten Gruppe junger Architekten schließlich den Weg zu einer stimmigen Verknüpfung der von Polvara noch isoliert wahrgenommenen Einflüsse gebahnt hat.[252] Die städtebauliche Entwicklung der schnell wachsenden Großstadt Mailand einerseits und das Streben der Kirche, die neuen Stadtteile mit pastoralen Bauten zu erschließen andererseits, treffen im *Novecento* auf eine Architektursprache, die aufgrund ihrer Genese in der Lage ist, über einzelne Fallbeispiele hinausgehend eine Kirchenarchitektur hervorzubringen, die die räumliche Expansion der Kirche mit dem Wunsch nach ikonologischer Kontinuität katholischer Gotteshäuser in Einklang bringt. In diesem Sinne braucht es eine Architektur, die in ihrer Sprache mit den im Geiste der Instruktionen Karl Borromäus' verfassten konservativen päpstlichen Direktiven für sakrale Kunst und Architektur (1925) in Beziehung steht und zugleich die Mailänder Bautradition in einer Weise fortführt, dass sie im zeitgenössischen Kontext Schule machen kann.[253] Genau diese Sprache erscheint in der Università Cattolica mustergültig vergegenwärtigt. Von hier aus kann sie durch das Wirken Muzios und Cabiatis, sowie begünstigt von der kirchenbaulichen Initiative Ildefonso Schusters, im Verlauf der 1930er Jahre beachtliche Verbreitung finden.

8.3 Kirchenbau des *Novecento Milanese*

8.3.1 S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, 1932 (Muzio)

Die Besonderheit des Kirchenbaus erweist sich darin, dass er, mehr als die meisten anderen Bauaufgaben, seinem Wesen nach stets in starkem Bezug zu kultureller Identität, Geschichte und Tradition steht. Dabei zeigt insbesondere die Debatte anlässlich des Wiederaufbaus der ländlichen Kirchen im Triveneto wie sehr noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus ideologischen Gründen die mittelalterliche Kirchenarchitektur den Referenzrahmen bildet. Beispiele wie die Kirchen in Ponte di Piave, Moriago und Sernaglia belegen, wie junge Architekten nach einer legitimen Verknüpfung von zeitgenössischer Kirchenarchitektur mit katholischen Traditionen und regional wiedererkennbaren Mustern streben.[254] Abgesehen von der allgemeinen Tendenz geschieht dies zum einen vor dem Hintergrund einer noch stark von Boito beeinflussten Ausbildung, zum anderen unter dem Druck einer konservativen Bauherrenschaft.[255] In dieser Perspektive erhält Muzio 1932 erstmals den Auftrag, in Mailand eine Pfarrkirche zu gestalten.[256]

An der äußersten Peripherie der Stadt, einem Stadtteil mit dem Namen Chiesa Rossa, wird schon 1925 Franco Della Porta mit dem Bau eines Pfarrkomplexes beauftragt.[257] Interessanterweise befindet sich das Grundstück an einer Achse, die die Kirche geografisch mit einem der wichtigsten Heiligtümer der Stadt, San Lorenzo Maggiore, verbindet.[258] In der Anlage, die wie so oft nie in vollem Umfang realisiert werden wird, spiegelt sich mustergültig der Wunsch Schusters wieder, der Stadt echte Pfarrzentren zu geben, die über das Gotteshaus hinausgehend auch einen soziokulturellen Bezugspunkt schaffen, der zugleich im besonderen Kontext der Zeit als Gegenpol zur faschistischen Vereinnahmung alltäglichen Lebens verstanden wird. Abgesehen vom Gotteshaus, dem Campanile und dem Pfarrhaus gehören diesem ein Gemeindehaus, sowie Räumlichkeiten für Jugendgruppen und katholische Vereine an. Der in Chiesa Rossa konzipierte Komplex ist ein erstes Beispiel für solche Pfarrzentren in Mailand.[259] Obwohl die neue Kirche S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa im Herzen des neuen Quartiers und somit in einiger Entfernung zur alten Kirche entsteht, entwirft Della Porta in ungenierter Anlehnung an die mittelalterliche Bestandskirche eine große neoromanische Pfarrkirche basilikalen Typs (Abb. 520-522).[260] Ausgeführt werden nur das Pfarrhaus, an dessen zweigeschossigen Fassade nicht mit formalistischen Reminiszenzen an die Romanik gespart wird, sowie die Fundamente der Kirche in Form eines ‚apsidierten' lateinischen Kreuzes.[261] 1926 kommt das Projekt, wahrscheinlich aufgrund finanzieller Schwierigkeiten zum Erliegen. Zwischenzeitlich gewinnt die architektonische Debatte in Mailand an Fahrt und mit der Herausbildung des *Novecento Milanese* werden neue Maßstäbe gesetzt, die bei Wiederaufnahme des Vorhabens Giovanni Muzio ins Blickfeld der Bauherren bringen.[262]

Tatsächlich hebt der Vergleich des Pfarrhauses mit seinen Rundbogenfriesen, Zahnfriesen, überfangenen Zwillingsfenstern und den eingefügten hellen Steinen die Modernität des Novecento-Entwurfes Muzios umso deutlicher hervor. Läuft man die Längsseite der Kirche bis zum Pfarrhaus ab, kann man exakt den epochalen Unterschied zwischen *Novecento* und Historismus nachvollziehen (Abb. 523). So entwirft Muzio über dem im Fundament angelegten Grundriss zwar zwangsweise eine dreischiffige Kirche, rückt aber von Della Portas Basilika-Typus ab. Vor dem Hintergrund finanzieller Engpässe legt er einen sparsamen, aber aufgrund seines volumetrisch differenzierten und kraftvollen Aufbaus

räumlich umso suggestiveren Entwurf vor, der überdies in nur fünf Monaten realisiert wird.[263] Im Gegensatz zu Della Porta ergänzt Muzio außerdem, entsprechend dem Vorbild von Sant'Ambrogio, einen als Kreuzgang geschlossenen Pfarrhof, den er jedoch aus Platzgründen seitlich an der Via Montegani anordnet (Abb. 525-528). Die als Giebelportikus ausgebildete Vorhalle ist an ihrer rechten Schmalseite mit dem Hof verbunden und fungiert als Bindeglied, beziehungsweise im Sinne Polvaras als Schwelle, zwischen Stadtraum, Pfarrhof und Kirchenraum. Das planimetrische Ordnungsprinzip lässt außerdem deutliche Analogien zum Wegesystem der Università Cattolica erkennen. Den Hof dominiert ein schlanker Campanile, dessen rationalistisches Glockenhaus für Perplexität in der ansonsten dem Entwurf wohlgesinnten Diözesankommission gesorgt hat.[264] Sowohl der Hof als auch der Glockentrum werden jedoch nie ausgeführt. Das Hauptschiff überwölbt Muzio mit einem dünnen Tonnengewölbe, das von einfachen Säulen aus Paragneis (Ghiandone) getragen und von den flachen Decken der Seitenschiffe stabilisiert wird.[265] Das Tonnengewölbe zeichnet sich nach außen hin exakt ab und wird nur vom Querhaus unterbrochen, das als solches von einem Satteldach mit Dreiecksgiebeln abgeschlossen ist. Das Tonnendach wiederum schließt hinter dem Querhaus mit der Halbkuppel der Altarapsis ab. Diese ist unterhalb der Traufe mit einer von rippenartigen Stützen gegliederten Blendgalerie ausgestattet, die dem Halbzylinder der Apsis zusätzliche Plastizität verleiht.[266] Die eindrucksvolle, auf die Schirmfassade Sant'Ambrogios verweisende Front wird von einem großen, das Volumen des Langhauses überragenden Portikus gebildet, der den einige Stufen höher gelegenen Eingang monumental fasst (Abb. 529-531).[267]

Die Frontalansicht offenbart überdies eine szenografische Anordnung, aufgrund der das Querhaus als Hintergrund für den Portikus fungiert (Abb. 525). Dabei greift Muzio vor allem im großen Rundbogenfenster über dem Mittelportal und dem von einem Bogen unterbrochenen Dreiecksgiebel, einem syrischen Giebel (*arco siriaco*), das an allen Ansichten wiederkehrende Gestaltungsmotiv des hohen Rundbogens auf.[268] Darüber hinaus wird die großartige Wirkung des Portikus von einem für Muzio typischen System durchlaufender Pfeiler verstärkt. So wird der Portikus ähnlich wie die Fassade der Kirchen Palladios zum visuellen Höhepunkt, das die Kirche in einem weitläufigen und mitunter heterogenen Kontext von allen übrigen Bauwerken abhebt und die Besonderheit des Ortes unterstreicht. Im Duktus der Formensprache insbesondere dieser beiden Raumteile, Querhaus und Portikus, scheint auch der prägende Einfluss Bramantes, wie ihn Muzio bei der Arbeit an der Università Cattolica, vor allem anhand der beiden Klosterhöfe des Renaissancemeisters, rezipiert hat, durch. Darüber hinaus zeigt der Portikus etwa auch im Vergleich mit Albertis S. Andrea in Mantua (1472) eindrücklich, wie Muzio klassische Bauelemente durch moderne Techniken und Materialien neu interpretiert (Abb. 532). In ihm verschmilzt der Architekt exemplarisch verschiedene Einflüsse zu einer modularen Anordnung, ohne dass die einzelnen Elemente: Pfeiler, Bögen, Giebel und Nischen zu einer Melange degradiert werden. Hierin wird deutlich, wie Muzio aus den unterschiedlichen Epochen schöpfend zwar durchaus eklektisch agiert, am Ende aber eine neue ausgewogene Einheit hervorbringt, die aufgrund ihrer Harmonie und Sensibilität überzeugen kann. Die strenge und additive Komposition von Portikus, Langhaus und Querhaus wird entlang der Seitenansicht zur Via Neera hin in kleinerem Maßstab fortgeführt, indem in der Achse des ersten Joches ein oktogonales Baptisterium, im mittleren Joch eine halbrunde Kapelle und neben dem Querhaus eine ebenfalls halbrund herausgewölbte Sakristei anschließen (Abb. 528). Der in das Querhaus geschobene Altar-

raum wird hinten von einer Apsis und seitlich von Altarnischen gefasst. Bemerkenswert ist, wie der Portikus das ansonsten hermetische Erscheinen der Kirche aufbricht und ihr zur Stadt hin Großzügigkeit und Offenheit verleiht. Ein Effekt, den der Gegensatz der natursteinverkleideten Rechteckpfeiler zum ansonsten dominierenden und nur von wenigen Fenstern und Blendbögen aufgelockerten roten Ziegel verstärkt. Der Materialeffekt wird aufgegriffen, indem der Sockel wie schon beim Eingangsgebäude der Universität mit Platten aus Paragneis (Beola) verkleidet wird und hier die gesamte Kirche umläuft. Die Portale sind indessen mit Granit gefasst, so dass sich insgesamt ein durchkomponiertes chromatisches Spiel ergibt, das außen vom Grün der Kupfereindeckung über das Rot der Ziegel, den dunklen Granit und den hellen Paragneis bis zum Schwarz der dezenten Schattenwürfe, und innen vom strahlenden Weiß der Putzflächen über den Naturstein der Säulen und des Ziboriums, das dunkelbraune Holz der Einbauten bis zum fast schwarzen Holz der Querhausdecke reicht.

Deutlich zeigt sich bei diesem Entwurf, wie Muzio mit wenigen und einfachen Mitteln ein Gotteshaus schafft, das am Rande Mailands seine Stellung als Primärelement behauptet, indem er mit dem plastischen Zusammenspiel unterschiedlicher geometrischer Grundkörper und subtilen formalen und materiellen Akzentuierungen eine spannende Komposition monumentaler Einfachheit hervorbringt.[269] Diese Gestaltung setzt sich im Innern der Kirche fort, wo in einem Wechselspiel von horizontalen Flächen und Rundungen das Tonnengewölbe in ein geringfügig höheres, flach gedecktes Querhaus mündet, dessen Kontrast von der dunklen Decke und ihren sichtbaren Querbalken verstärkt wird. Die ausgesprochen moderne Raumwirkung, deren Tiefe vom farblich und materiell abgesetzten Ziborium unterstrichen wird, sowie die Plastizität der volumetrischen Komposition, die Einfachheit der Formensprache und die Einbeziehung zeitgemäßer Bautechniken und Materialien machen die Kirche zu einem Pionierbau der italienischen Kirchenarchitektur des 20. Jahrhunderts. Dieser findet als gelungene Symbiose von Tradition und Moderne die volle Anerkennung der kirchlichen Autoritäten, indem die Diözesankommission den Entwurf mit „particolare lode“ genehmigt.[270] Untermauert wird diese Einschätzung von der beeindruckenden Lichtinstallation des amerikanischen Künstlers Dan Flavin, die seit 1997 die zeitlosen architektonischen Qualitäten des Innenraums unterstreicht (Abb. 533-536): „Non solo l’architettura progettata da Giovanni Muzio nel 1932, riprende, attraverso questa istallazione, il suo vigore classico riletto in forma moderna, ma la luce che nella navata si propaga con l’azzurro, nel transetto con il tenue rosso e nel presbiterio con il giallo oro, investe fisicamente quello spazio e chi lo abita, sotto forma di metafora della fede e dello spirito, ma quasi come sostanza di una presenza, che nella chiesa Cattolica è centralmente il mistero dell’incarnazione.”[271]

Fulvio Irace weist ferner darauf hin, dass der deutliche Unterschied zwischen Muzios eigenständiger Elaboration lombardischer Bautraditionen und den gängigen konservativen, man könnte sagen nostalgischen Interpretationen derselben, die Bekanntheit oder gar Vertrautheit Muzios mit den aktuellsten Tendenzen der mitteleuropäischen Avantgarde vermuten lassen.[272] Diese fließt in eben jenen Jahren nicht zuletzt dank der einschlägigen Veröffentlichungen Piacentinis und Ficheras in die italienische Architekturdebatte ein.[273] In der Tat sind, so Irace weiter, aufgrund des seitlich angeordneten Pfarrhofes und des dominanten Portikus unmittelbare Modell-Bezüge der Kirche Muzios zu expressiven Kirchenbauten wie Herkommers Frauenfriedenskirche (1927-29, Abb. 537) in Frankfurt am Main und Fahrenkamps St. Mariä Geburt

(1928-29) in Mülheim an der Ruhr zu erkennen, wenngleich diese einen höheren Abstraktionsgrad erreichen.[274] Böhms Kirche Stella Maris (1930-31) in Norderney, die 1932 von Piacentini in einem Aufsatz publiziert wird, zeigt allerdings eindrücklich, wie das tradierte Thema des Portikus radikaler interpretiert werden kann (Abb. 538). Freilich wirkt sie für italienische Verhältnisse geradezu surreal und offenbart deshalb augenscheinlich die Problematik des italienischen Kirchenbaus im Vergleich zu den internationalen Entwicklungen: „Vorremmo che vi fossero in Italia degli architetti i quali, al pari di Fahrenkamp per la Germania sapessero rispecchiare in ogni suo aspetto il più moderno clima dell'intelligenza italiana."[275] Doch sei, um noch einmal die ganze Spannung der damaligen italienischen Architekturwirklichkeit einzufangen, auf die Einschätzung hingewiesen, wonach das kulturelle Ambiente der Architekten des *Novecento* als „protonazionalista" bezeichnet werden kann.[276]

8.3.2 SS. Antonio e Ambrogio in Cremona, 1936-39 (Muzio)

Einige Jahre später erhält Muzio mit dem vom Franziskanerorden erteilten Auftrag für eine Pfarrkirche mit Gemeindezentrum und Kloster in Cremona erstmalig die Gelegenheit, eine Pfarrkirche zu planen, ohne dabei auf eine vorgefasste Situation reagieren zu müssen. Obwohl die Kirche SS. Antonio e Ambrogio (1936-39) nicht in Mailand, sondern im provinziellen Umfeld einer verhältnismäßig kleinen Stadt der Po-Ebene entsteht, nimmt sie im Sakralbauwerk Muzios eine zentrale Stellung ein, weil es dem Architekten hier gelingt, unter idealen planerischen Voraussetzungen die Architektursprache des *Novecento* im Sakralbau entscheidend zu verfeinern (Abb. 539-552).[277] Die in Chiesa Rossa bereits angeklungene Themen werden hier mit größerer Beredtheit weiterentwickelt, so etwa die räumlichen Beziehungen im Innern der Kirche, die biblisch-metaphorische Gestaltung der Kirchendecke als aufgespanntes Segeltuch, die Einfachheit der Raumgeometrie und die zusammenfügende beziehungsweise additive Komposition in sich geschlossener Einzelräume.[278] Muzio schafft hier einen Paradebau, der über die Formensprache hinausgehend auch jene Grundsätze berücksichtigt, die in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre vom *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi* in Mailand als Maßgaben für neue Kirchenbauten ausgegeben werden. Dabei geht es vor allem um die überlegte städtebauliche Verortung des *centro parrocchiale* (Pfarrzentrums) entsprechend seiner soziokulturellen Funktion im Mittelpunkt eines Stadtteils, folglich darum, die Kirche in Bezug zu einem eigenen Pfarrhof zu stellen, der als Puffer zwischen Stadt und Kirche fungiert und um den idealerweise die sozialen und administrativen Einrichtungen der Pfarrgemeinde (Pfarrheim) gruppiert sind. Eine perspektivische Zeichnung des Architekten zeigt eindrücklich, wie Muzio dies mit der Kirche in Cremona umsetzt, indem er sie harmonisch in einen Komplex aus Konvent und Pfarrzentrum einfügt und sie als Schwerpunkt desselben geschickt mit den verschiedenen funktionalen Zusammenhängen der Anlage verbindet (Abb. 541). Dem Stadtverständnis der Novecentobewegung entsprechend, demonstriert Muzio in Cremona idealtypisch, wie ein Kirchengebäude seine Eigenschaft als architektonisches Primärelement potenzieren kann, wenn es, anstatt als isoliertes dekoratives Monument als herausragender Bestandteil in ein mikrourbanes Ambiente eingebettet ist, das vom umliegenden Quartier assimiliert werden kann.[279]

Die über rechteckigem Grundriss errichtete Saalkirche[280] wird längs einer stark befahrenen Straße ausgerichtet, um so die durch sie entstehenden Beeinträchtigungen zu reduzieren, indem die Kirche nicht direkt mit der

Straße kommuniziert. Gleichzeitig wird so die Front der Kirche zum sich östlich des Grundstücks ausbreitenden Stadtteil hin orientiert.[281] Darüber hinaus ist als räumlicher Puffer zwischen Kirche und Straße die Antoniuskapelle (gebaut 1958-60) als ein zur Kirche analoger länglicher Bau angeordnet; sie ist über drei durchgebrochene Joche direkt mit der Hauptkirche verbunden.[282] So abgeschirmt, sind Kirche und Kapelle nur über den der Schmalseite vorgelagerten, zur Straße hin über die volle Längsseite geöffneten, Pfarrhof zugänglich. Dieser ist L-förmig von Arkaden gesäumt, die die umliegenden Gebäude der Pfarrei erschließen. Gegenüber der Kirche befindet sich der Gemeindesaal, im entlang der Längsseite des Hofes gelegenen Trakt sind die Gruppenräume angeordnet, die wiederum den dahinter liegenden Sportplatz für die Kinder und Jugendlichen der Pfarrgemeinde vom Hof abschirmen. Der Kirche ist, ähnlich wie in Chiesa Rossa, ein monumentaler Portikus vorangestellt. Dieser dominiert den Pfarrhof und fungiert zugleich in seiner langen Achse als Durchgang zum Kloster. Dieses schließt sich an einer Gelenkstelle mit seinem um einen Kreuzgang entwickelten Gebäudekomplex an. Der Durchgang ist außerdem zu einem internen Weg verlängert, der bis zum Ende des Grundstücks führt und das Kloster an eine Nebenstraße anbindet. Zur Hauptstraße hin ist in Verlängerung des zweiten Jochs ein typisches oktogonales Baptisterium vorgesehen, das allerdings nicht ausgeführt wird.[283] Stattdessen lässt sich die dafür vorgesehene Öffnung an der Außenseite der Kirche in Form eines hohen Blendbogens mit einbeschriebenem Kreuz ablesen. Diese Komposition unterbricht die ansonsten in horizontalen Bändern verlaufende rechteckige Gliederung der Seitenansichten. Muzio verfeinert hier das akkurate Geflecht übereinander angelegter rechteckiger und bogiger Formen, die reliefartig aus dem Mauerwerk herausgebildet sind und im Inneren der Kirche mit ähnlich geformten Vertiefungen aufgegriffen werden, so dass diese Kirche weit weniger hermetisch und schwerfällig wirkt, als die seiner Nachahmer.[284] Der plastische Effekt wird verstärkt, indem sich der gegenüber der Kirche niedrigere Baukörper der Antoniuskapelle sprichwörtlich aus der Textur des Hauptgebäudes herauslöst, die drei Ebenen der rechteckigen Muster die Mauern des kleineren Gebäudes umlaufen, wohingegen die vierte Ebene mit ihren beiden übereinandergreifenden Bogenreihen sich aus der Mauer löst und als transparenter Filter die Dachzone der Kapelle verschleiert. Muzio wiederholt damit einen gestalterischen Griff, den er zuvor bei der Gestaltung des Hofes der Universitätskapelle Sacro Cuore in kleinerem Maßstab angewandt hat und der hier eindrücklich die ganze Systematik seines gestalterischen Repertoires sich selbst erklärender Elemente offenbart.

Das aus der romanischen Tradition transponierte Motiv des Rundbogens wird überdies in der Abfolge von quer zum Kirchenraum verlaufenden, und sich in der Seitenansicht abzeichnenden Tonnendächern akzentuiert und kommt, ähnlich wie schon in Chiesa Rossa, im oberen Abschluss des im Sinne einer Serliana-Adaption angelegten Portikus majestätisch zur Geltung.[285] Im Zusammenspiel mit den sechs in Kolossalordnung postierten Pfeilern ergibt sich somit ein Gesamtbild, das in seinen Bestandteilen Bogen und Rechteck bis ins Detail der Türblätter dekliniert wird und dem gesamten Gebilde ebenmäßige Stringenz verleiht.[286] In seiner Anlage erinnert der Portikus somit vor allem aufgrund seiner klaren Konturen an den Vorbau des Rektoratsgebäudes der *Città universitaria* in Rom und könnte mit seinen klar geschnittenen Formen auch ein Hinweis auf Muzios Reflexion der aktuellen architekturpolitischen Entwicklungen im Land sein. Nicht ausgeführt werden der über dem Altarraum vorgesehene *tiburio* (selbstragende Kuppelumfassung) und der hinter der Antoniuskapelle direkt an der

Straße angeordnete Kirchturm, die im Zusammenspiel mit dem kleinen *tiburio* der Kapelle das System vertikaler Elemente komplettiert und das polygonale Motiv lombardo-romanischer Kirchen erneut aufgegriffen hätten.[287] Tatsächlich zeigt der ursprüngliche Entwurf ein in Verlängerung des Schiffes weit nach hinten hinausgezogenes, in Dritteln gegliedertes Presbyterium, das aufgrund seiner Proportionen wie ein dem Kirchenschiff entgegengestellter eigenständiger Raum wirkt (Abb. 542).[288] Im mittleren Teil wird der Altarraum von einem Ziborium gefasst, das vordere Drittel nimmt die Treppenanlage auf und dient als Kommunionschranke, während im hinteren Abschnitt, von der Gemeinde gänzlich entrückt, ein Chorgestühl vorgesehen ist. Bezeichnend ist Muzios Verzicht auf eine Apsis, wie er sie noch in Chiesa Rossa aufgrund der Fundamentierung ausführen musste. Stattdessen umgibt er das Presbyterium im Entwurf vollständig mit Räumen für Sakristei und Beichtstühle sowie mit einer Verbindung zum Kirchturm. Das so umbaute Presbyterium wäre demnach in ein vom *tiburio* einfallendes mystisches Licht getaucht worden, das die besondere Stellung des Presbyteriums betont hätte. Der Grundriss der ausgeführten Version zeigt, dass der hier mitgezeichnete ursprüngliche Plan für das Chorhaus offenbar aus Zeit- und Geldgründen für einen späteren Bauabschnitt aufgehoben wird und Muzio deshalb am Ende des ersten Drittels eine einfache Altarrückwand einzieht (Abb. 543). Das so entstehende, stark reduzierte Provisorium entpuppt sich allerdings als Endzustand, der unter Preisgabe des Ziboriums, des Chores und des *tiburio* zwar eine größere Nähe zur im Schiff versammelten Kirchengemeinde eingeht, aber hinsichtlich der geplanten Volumenentwicklung und Raumwirkung verzerrend wirkt.

Mehr noch als bei der zuvor in Mailand realisierten Kirche dominiert hier der Ziegel als konstruktives und gestalterisches Mittel, zumal bis hinein in den Innenraum, wo mit Ausnahme der Altarrückwand und den Volten der Quertonnen alle Bauteile in Sichtmauerwerk ausgeführt sind. In bewusst traditioneller Bauweise, die Muzio aus dem Kontext der Region ableitet, ist die Kirche folglich durchgängig mit Ziegel konstruiert: „La materia impiegata [...] doveva essere la più povera, e la più connaturale al luogo: l'agro cremonese, senza pietre e ricco d'argilla."[289] Entsprechend ist der Innenraum von der dichten Struktur des Mauerwerks geprägt. Hinzu kommt die Rhythmisierung des Kirchenraums mit dekorierten Quertonnen, die die Jocheinteilung der Kirche widerspiegeln und sich an der Altarraumdecke in Form von Rippen bis zur Altarrückwand fortsetzen. Bemerkenswert sind die technisch raffinierten Quertonnen, die dank einer bewehrten Ziegelkonstruktion (*laterocemento*) selbsttragend konstruiert sind und somit auf schlanken, nach innen gestellten doppelten Strebepfeilern wie ein aufgespanntes Zelt ruhen.[290] Die Pfeiler sind in der Ebene der Außenwand ebenfalls durch ein System aus Bögen und Mauern miteinander verbunden, während die nach innen gestellten Pfeiler schmale Laufgänge ausscheiden. Zugleich wecken die rundbogigen Durchbrüche und Vertiefungen den Eindruck einer inzwischen stilisierenden Schematisierung der für Barockkirchen so typischen und noch bei Muzios Gefallenendenkmal vorhandenen Nischen. Das mittels in der obersten Zone verlaufende rechteckige Fenster zwischen den Pfeilern einfallende und von diesen gebrochene Licht erzeugt im Zusammenspiel mit dem dunklen Mauerwerk und der archaischen Formensprache eine insbesondere in der unteren Raumzone mystische Raumwirkung, die von dem ursprünglich über dem Altarraum vorgesehenen *tiburio* noch verstärkt worden wäre. Muzio zeigt hier eine dem Kirchenbau Polvaras ähnliche Durchdringung gestalterischer und konstruktiver Themen, die dem gesamten Bau

zeitlose Stimmigkeit verleiht. Gleichzeitig reflektiert die Materialwahl den faschistischen Autarkieanspruch (dies nicht zuletzt in der Wahl des neuen Baustoffs Eternit für die Eindeckung der Tonnendächer).[291] Das außergewöhnliche Motiv der Quertonnen hat derweil in den nur als Notlösung ausgeführten quer verlaufende Tonnen der Kirche Saint Philibert (11. Jh.) in Tournus ein historisches Vorbild. Die Abbildung der Quertonnenfolge entlang der Außenwandkrone kehrt indes 1932 im Wettbewerbsbeitrag Giovanni Pellegrinis für eine Pfarrkirche in Messina wieder und wird von Marelli für seine Kirche S. Elena (1936-40) in Mailand in einem gröberen Rhythmus wiederholt.[292] Die im Lageplan angelegte Durchwegung der Anlage findet derweil in einem von Renaissance- und Barockkirchen entlehnten Motiv Widerhall, dem sogenannten *cornicione praticabile* (gangbaren Gesims). Dieser ist über dem Kranzgesims der unteren Fassadenzone ein Balkon angebracht ist, der von den schmalen Galerien des Kirchenraums erschlossen, für Segnungen auf dem Kirchhof genutzt werden kann.

Im Zusammenhang mit dem beständigen Rekurs des Regimes auf das antik-römische Erbe gewinnt die insgesamt beredt aus römischen und romanischen Bogenarchitekturen schöpfende Kirche besondere Spannung und vermittelt wie kaum ein anderer Bau der faschistischen Epoche den archaischen Charme kaiserlicher Thermenruinen.[293] Interessant ist in diesem Zusammenhang die Beurteilung Piacentinis, der dem Projekt einen mit Planmaterial und Fotografien reich ausgestatteten Artikel widmet. Darin preist er die Kirche in Cremona als „schietta, logica, ma non superrazionalista, armonica [...] che si potrebbe classificare, come molte opere del Muzio, tra il classico e il lombardo […] una bella pagina dell'Architettura Italiana contemporanea", stellt jedoch mit einem „sa anche un po' di paesano" die überregionale Tauglichkeit des Stils in Frage.[294] Muzio gelingt es jedenfalls, aus der Dynamik seines eigenen Schaffensprozesses heraus, eine originelle Architektur hervorzubringen, die klassizistische und romanische Themen zu einem modernen Gefüge komponiert, das eindeutige Bezüge zum italienischen Erbe herstellt und vielleicht gerade deshalb im Kontext der Zeit, zumindest für den Mailänder Raum, zum Modell für einen zeitgemäßen Kirchenbau werden kann (vgl. Kap. 8.1.4 | MI).[295] Im Unterschied etwa zu Piacentinis rationalistisch umgebogener Kirche Cristo Re (Kap. 8.2.2 | MI), vermag sie zwar keine nationale Strömung zu verkörpern, manifestiert aber die überlegene Authentizität novecentistischen Kirchenbaus.[296] Dieser reproduziert nicht in akademischem Sinne anerkannte Formen und Typen, sondern sucht in einer „maßvollen Erneuerung der Architektur neoklassizistischer Tradition" nach Einklang von Funktionalität, Form (auch Symbolik) und Konstruktion.[297] Auch wenn Piacentini für den von ihm maßgeblich forcierten *Stile Littorio* den Führungsanspruch einfordern kann, erreicht dieser im Kirchenbau keine mit dem *Novecento* vergleichbare Valenz. Zwar bleibt die Kirche in Cremona für den Kirchenbau der faschistischen Zeit ein einzigartiger Höhepunkt, doch zeigt gerade die aus gegebenen Gründen weniger vollkommene Kirche S. Maria Annunciata in dieser Perspektive die Fähigkeit der Novecento-Architektur, zumindest regional, bis in die Niederungen alltäglicher anonymer Kirchenbauprojekte hineinzuwirken und Verbreitung zu finden (Kap. 8.1.4 | MI).[298] Trotz des von Piacentini attestierten Regionalismus zeigt aber beispielsweise der Vergleich der Kirche in Cremona mit Dominikus Böhms Kirche St. Josef in Hindenburg (Zabrze, Abb. 553), dass es sich hier, zumindest formal, keineswegs um ein regional begrenztes architektonisches Phänomen handelt. Vielmehr geht es um einen gültigen Ausdruck, einer echten „vocazione all'espressionismo", die Canella

und Gregotti 1963 im Sinne einer Suche nach Spiritualität als authentische Rückkehr zu einer Architektur des Katholizismus interpretieren, der der rigorose *Razionalismo* als Ausdruck des Calvinismus und der *Stile Littorio* als Verkörperung des Heidentums gegenübergestellt werden müssten.[299] Der Pfarrkomplex in Cremona beweist Muzios herausragende Fähigkeit, die Prinzipien der Architektur mit großer Sicherheit für harmonische Raumkompositionen, Materialgerechtigkeit und eine sich selbst erklärende Ornamentik in Einklang zu bringen und für einen zeitgemäßen Kirchenbau zu erschließen: „Ecco un ambiente che attrae e invita alla preghiera, non con l'umiltà dei templi romanici né con la severità mistica delle cattedrali gotiche, né con la gloriosa esaltazione delle chiese barocche, ma onestamente e con serenità."[300] Piacentinis Zusammenfassung kann als Grundlage dienen, um die Wesensmerkmale eines im Geiste der Novecentobewegung hervorgebrachten Kirchenbaus gerade in der Verknüpfung tradierter und universalgültiger Prinzipien, sowie deren zeitgemäße und kreative Lesart bis hin zu ihrer Umsetzung mit neuen Materialien und Techniken zu begreifen. Der Kirchenbau gelangt so vor allem unter dem Einfluss Muzios innerhalb des *Novecento* zu einer eigenständigen Artikulation.

8.3.3 S. Elena a Quarto Cagnino, 1936-40 (Marelli)

Das in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre stark erhöhte Engagement von Stadt- und Diözesanverwaltung beim Ausbau der kirchlichen Infrastruktur Mailands führt zu zahlreichen Neubauten, zu denen auch Michele Marellis Kirchen S. Elena im Stadtteil Quarto Cagnino (1936-40, Abb. 555-569) und S. Romano alla Torrazza (1939-40) gehören. Insbesondere die erstgenannte Kirche verdient hier Aufmerksamkeit, weil sie einen direkten Bezug zu Muzios Kirche in Cremona herstellt und den Kirchenbau des *Novecento* auf hohem Niveau fortführt. Die Kirche alla Torrazza ist hingegen ein Beispiel dafür, wie die raffinierte Architektur des *Novecento* für eine breitere Adaptierung aufbereitet und auf diesem Wege zur vorherrschenden Tendenz im Mailänder Kirchenbau des ausklingenden Jahrzehnts wird. Marelli beginnt seine berufliche Tätigkeit in einem gemeinsamen Büro mit Tommaso Buzzi; beide beteiligen sie sich als Mitglieder des *Club* am Wettbewerbsbeitrag Forma Urbis Mediolani und kooperieren sporadisch mit Ponti und Lancia, bevor sich Marelli Anfang der 1930er Jahre von seinem inzwischen auf eine akademistische Architekturauffassung zurückgezogenen Partner Buzzi löst.[301] Dieser gelangt unter anderem 1929 bei einem insgesamt ernüchternden Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia mit einem konservativen Entwurf in die zweite Runde. Bezeichnenderweise setzt sich Michele Marelli beim Projekt für die neue Pfarrkirche im Stadtteil Quarto Cagnino (S. Elena) mit einem modernen Entwurf im Geiste des *Novecento* durch, während Buzzis Entwurf für La Spezia mitsamt den verbliebenen, einhellig konservativen Wettbewerbsbeiträgen durchfällt.[302] Dokumente aus dem Diözesanarchiv belegen, dass die Pfarrgemeinde von Quarto Cagnino schon 1929 mit der Planung einer Pfarrkirche beschäftigt ist. Offenbar werden zunächst zwei Entwürfe erarbeitet: Die Architekten Arturo Monticelli und Mario Perlasca unterbreiten einen verspielt eklektischen Vorschlag (Abb. 554), der allerdings nicht zur Ausführung kommt, da die mit 2,5 Mio. Lire (heute ca. 2 Mio. €) veranschlagten Kosten die Möglichkeiten der Pfarrei übersteigen. Der opulente Entwurf der beiden Architekten entspricht der im italienischen Kirchenbau damals noch allgemein verbreiteten Mode. Dies gilt insbesondere, zumal zur gleichen Zeit mit Paolo Moraglias S. Giustina (1930) im Stadtteil Affori und Cesare Navas S. Andrea (1930) in Porta Vigentina eine neoklassizistische Kirche über kreuzförmigem

Grundriss, beziehungsweise eine eklektizistische Langhausbasilika entstehen. Erst mit der Kirche S. Protaso der Brüder Luigi und Felice Nava und Muzios S. Maria Annunciata wird ein Schwenk zu moderneren Kirchenbauten im Geiste des *Novecento* eingeleitet, ein Schwenk wiederum, der bis zum Ausbruch des Krieges in Mailand und Umgebung vorherrschend bleiben wird.

Marellis erster Entwurf wird mit 1,1 Mio. Lire angegeben und zeigt ein deutlich einfacheres Bauwerk. Aus einem nicht datierten Bericht des *Ufficio Tecnico* geht hervor, dass dieser Entwurf (Abb. 555) den Zuschlag erhalten haben muss, weil er den ökonomischen Vorgaben der Gemeinde besser entspricht. Gelobt werden die Reduzierung der Schiffe und die damit verbundenen Einsparungen bei der Ausgestaltung des Kirchenraumes, sowie die Verwendung von Stahlbeton als hauptsächliches Konstruktionsmittel. Das Äußere der Kirche ist hier noch von einem Wechsel aus Natursteinverkleidungen und Putz geprägt. Wohlwollend wird betont, dass auf überflüssige Dekorationen und bauornamentale Akzentuierungen verzichtet worden ist. Der Einklang von Moderne und Tradition findet offenbar den Zuspruch des *Ufficio Tecnico*, so dass darin durchaus ein Umdenken erkannt werden kann: „la Chiesa [...] assume un sapore tutto moderno e nuovo, pur conservando un inquadramento classico ed alcuni vaghi riflessi dell'architettura lombarda."[303] Obwohl Marellis Beitrag der Realzione des *Ufficio Tecnico* zufolge angenommen wird, kommt er nicht zur Ausführung.[304]

Als das Vorhaben 1936 mit Unterstützung des *Comitato* erneut aufgegriffen wird, hat sich die architektonische Stimmung im Land verändert und das *Novecento* hat dank der Arbeiten Muzios und Cabiatis auch im Sakralbau Eingang gefunden.[305] Marelli sieht sich erneut mit dem Anspruch größtmöglicher Ökonomie konfrontiert und erarbeitet einen neuen, entsprechend rationellen Entwurf, in dem er den Gebrauch kostbarer Materialien auf Bodenbelag und Hochaltar beschränkt. Zunächst legt Marelli den Entwurf für eine Kirche über kreuzförmigem Grundriss vor.[306] Das Grundstück ist zu diesem Zeitpunkt ebenfalls noch ein anderes. Mit der Verlegung der Kirche an ein, nach Aussage des damaligen Pfarrers, besseres Grundstück ändert sich jedenfalls auch der Entwurf (Abb. 556-562).[307] Das erste Projekt, das noch eine aufwendig gestaltete Dachlandschaft, einen viereckigen *tiburio* und einen Portikus vorsieht, findet nicht die Zustimmung der Diözesankommission.[308] Somit erarbeitet Marelli einen weiteren, aufgrund seiner kompakten und klaren Sprache umso reizvolleren Entwurf.[309] Auf der Grundlage eines rechteckigen Grundrisses zeichnet er eine schlichte Saalkirche (Marelli bezeichnet sie als ‚apsidierte' Kapelle – „cappella absidata"), die hinsichtlich ihrer Gestaltung große Analogie zu Muzios zur selben Zeit in Cremona entstehenden Kirche aufweist.[310] Es ist anzunehmen, dass sich die über gemeinsame Kontakte in der Architekturszene miteinander bekannten Architekten über laufende Projekte austauschen und Marelli nicht zufällig das Formenvokabular Muzios adaptiert. Entsprechend der Zielsetzungen des *Comitato* wird dem Gotteshaus ein Pfarrhof vorgelagert.

Die Kirche beruht auf einem modularen Schema von 6x6x6m großen Kuben, sie ist 24m breit, insgesamt 60 m lang und 24 m hoch. Das tonnenüberwölbte Hauptschiff misst eine Breite von 12m und ist in drei große Felder unterteilt, in deren Achse Quertonnen das längs gerichtete Tonnengewölbe kreuzen und über dem Schiff ein System von Kreuzgewölben herausbilden. Die ersten beiden Felder nehmen Seitenaltäre auf, wohingegen das dritte Feld zum Transept geweitet ist, in das die Treppenanlage des Altarraums hineinreicht. Dieser führt in Verlängerung des Kirchenschiffs in eine Apsis und wird seitlich

von abgeschlossenen Räumen über quadratischem Grundriss flankiert. Diese wiederholen die beiden seitlich des Eingangs liegenden, mit ihnen identischen Räume für Baptisterium und Treppenaufgang. Der im Entwurf noch vorgesehene, aber nicht realisierte Campanile reflektiert ebenfalls den Grundriss dieser quadratischen Räume, so dass das modulare Schema in allen Raumteilen spürbar bleibt und das gesamte Gebäude als Komposition ablesbarer Volumen erscheint. Markant sind die in den Kirchenraum eingestellten, von übereinander gestellten Rundbogenöffnungen perforierten Wandpfeiler, die die Form der Strebepfeiler von Muzios SS. Antonio e Ambrogio in Cremona wiederholen und hier ebenfalls als elegante Auflager den Quertonnen Leichtigkeit verleihen. Ähnlich gestaltete Mauern finden sich jedoch schon bei der Kapelle für die Katholische Universität und kehren umso frappierender bei Muzios Neubau für den Konvent S. Angelo (1939-58) in Mailand wieder (Abb. 570-574), wo er die Höfe des Klosters mit von Rundbögen durchbrochenen Wandpartien zur Straße hin abgrenzt, die geradezu eine Reminiszenz an Böhms originelle Fassade für St. Josef (1929-31) im oberschlesischen Hindenburg (Zabrze) ist (Abb. 553).[311] Bei Marelli vervollständigen sich die Wandpfeiler allerdings zu einem Triumphbogenmotiv, das in seiner Gliederung Albertis Fassade für S. Andrea in Mantua zu folgen scheint (Abb. 532). Das überaus schlichte, weiß verputze Innere der Kirche wird von einer subtilen Plastizität geadelt; die Durchdringung der Tonnengewölbe und die wechselvollen Perspektiven erzeugen einen wohl rhythmisierten und zugleich fließenden Raum, ähnlich wie ihn Muzio in Chiesa Rossa angedeutet hat. Es gelingt Marelli ebenso wie Muzio und wie, noch zu sehen sein wird, auch Cabiati, mit einfachen Materialien und ohne überbordende Ornamentik Kirchenräume zu schaffen, deren sakrale Erhabenheit aus einem wohlüberlegten Spiel der Volumen und bedachten architektonischen Akzentuierungen schöpft. Entsprechend spiegelt sich die Klarheit des Inneren auch am Äußeren wider. Das Langhaus ist eingefasst von zwei schmalen hohen Baukörpern mit flach geneigten Satteldächern, von denen der erste einen hohen, tief eingeschnittenen Rundbogen mit dem Portal aufnimmt, der das zentrale Gestaltungsmotiv des Entwurfs eindrucksvoll reflektiert, die Tiefe des Baukörpers zum Ausdruck bringt und überdies einen Bezug zu romanischen Vorbildern herstellt.[312] (Tatsächlich verrät die Portalgestaltung der mittelalterlichen Abteikirche von Tewkesbury in England auffallende Analogien, Abb. 575.) Jedenfalls wird diese Art der Portalfassung, das Motiv des tief eingeschnittenen Rundbogens, anschließend zu einem der bestimmenden Merkmale des Mailänder Kirchenbaus.[313] Die über dem Rundbogen liegende Zone ist von einer filigranen Folge spitzer Bögen durchbrochen („coronamento traforato“[314]) und erinnert abgesehen von Muzios Kapellenhof für die Universität und dem oberen Abschluss der Antoniuskapelle in Cremona vor allem an das Motiv romanischer Zwerggalerien. Der den Eingangsbereich fassende Block wird am Ende der Kirche wiederholt, bevor an diesen die Apsis anschließt. Derweil zeichnen sich die Quertonnen an den Seitenansichten des Langhauses ab und bilden den belebten Abschluss einer ansonsten streng geometrischen Textur aus Lisenen und Architraven, die sich entlang der Seitenansichten und der Apsis als System orthogonaler Felder zieht.

Marellis Kirche überzeugt als sachliche Komposition klar konturierter Volumen. Die Dekoration ist sehr zurückhaltend und beschränkt sich auf die geradezu grafische Ausdifferenzierung der Bauteile und die plastische Durchgestaltung gliedernder Elemente im Innenraum. Der Architekt weist in einem Schreiben an die Diözesankommission selbst darauf hin, „che fronte e fianco si fondono perchè composti di muratura del tutto simile,

ove il giuoco delle sporgenze è limitato ad un minimo appena percettibile."[315] Das ebenfalls von Marelli geplante Pfarrhaus wiederholt das Gestaltungsmuster und komplettiert das stimmige Erscheinungsbild der Anlage. Die von Muzio beeinflusste Gestaltung betont überdies, ähnlich wie bei Polvara, die Systematik im konstruktiven Aufbau der Kirche. Marelli setzt wie Muzio in Cremona auf eine durchgängige Ziegelbauweise, die der Kirche ein geschlossenes Erscheinen verleiht. Die gewölbten Decken werden mit *laterocemento*, einer schon in Cremona und Chiesa Rossa von Muzio angewandten Mischbauweise aus Ziegel und Stahlbeton gebaut. Die Armut der Materialien und Einfachheit der Konstruktion trifft die von der Autarkiepropaganda des Regimes geprägte Stimmung, „tenendo conto delle esigenze imposte dalla campagna per l'autarchia"[316] und findet mit ihrer „sobria ma elegante linea"[317] die Anerkennung der katholischen Presse. Ferner wird der „sereno misticismo" der Kirche im Corriere della Sera gewürdigt und mit überschäumender Anerkennung die *nostranità* des neuen, aber nicht allzu kühnen Stils bedacht. Dieser erinnert an die schwere Erhabenheit venetischer Kathedralen und weiß mit einer harmonischen Verknüpfung von Tradition und Moderne zu überzeugen.[318] Entsprechend der Analogien zu Muzios Kirche in Cremona gelangt der zeitgenössische Architekturkritiker Bruno Moretti gar zu einer Hypothese über zeitgemäßen Kirchenbaustil: „il grande santuario di S. Antonio che l'accademico Muzio sta costruendo a Cremona ha [...] molte affinità strutturali con la chiesa milanese di S. Elena. Questo notiamo non per inutile vanità di facili analogie, ma perché in questi schemi, che sembrano a chi sta fuori dell'arte inconsueti, è forse il germe di quello stile cristiano del nostro tempo che un giorno o l'altro dovrà pur nascere e fiorire."[319] In ihrer äußeren Architektursprache zeigt sich die Kirche Marellis jedenfalls den expressiven Sakralbauten deutscher Baumeister verwandt, insbesondere Herkommers Frauenfriedenskirche (1927-29) in Frankfurt am Main findet mit ihrem trutzigen Portalbau Widerhall (Abb. 537). Eine Beobachtung, die zum einen die verzögerte Entwicklung des italienischen Kirchenbaus vor Augen führt, zum anderen auch Morettis Einschätzung stützt, dass sich mit der hier unter Beweis gestellten Architektur eine Lösung des Dilemmas des italienischen Kirchenbaus abzeichnen könnte.

Michelle Marelli baut kurze Zeit später mit S. Romano alla Torrazza (1939-40) eine weitere Kirche im Zuge des *Piano Regolatore delle nuove chiese*, allerdings bleibt diese unvollendet (Abb. 576).[320] Es gelingt lediglich, das Querhaus fertigzustellen und als Pfarrkirche zu nutzen. Im Archiv der Diözese sind zwei Ansichtszeichnungen erhalten, die vermuten lassen, dass Marelli auf einen kreuzförmigen Grundriss zurückgreift, an dessen Enden Apsiden vorgesehen sind. Die Kirche ähnelt in ihrer Einfachheit an S. Elena und die Bauten Muzios. Auch hier wird das Gebäude mit einer Textur aus Ziegeln überzogen und nur durch Lisenen und Blendbögen gegliedert. Bemerkenswert ist, dass das schmale Langhaus in seiner Höhenentwicklung deutlich unter dem Querhaus bleibt, so schließt der First an der Traufkante des Transepts ab. Der bei S. Elena noch tief eingeschnittene Portalbogen ist hier einem Blendbogen gewichen. Insgesamt strahlt die Kirche große Sparsamkeit aus. Gleichwohl erweist sich auch dieser sehr einfache, geradezu provisorisch anmutende Kirchenbau als harmonischer und moderner als die übrigen Kirchen, die Ende der 1930er Jahre im Stile des *Novecento* entstehen und wie etwa S. Apollinare in Baggio trotz augenfälliger Anlehnung an das *Novecento* allzu schwerfällig oder im Detail inkonsequent erscheinen.[321]

Von Marelli ist derweil ein weiterer Kirchenentwurf überliefert (Abb. 577-581). Er stammt aus dem Jahre 1940, konnte aber bis-

her keinem konkreten Bauvorhaben zugeordnet werden. Auffällig ist hier die Verwendung eines achteckigen Grundrisses, wobei das Presbyterium in eine Apsis geschoben ist, die mit ihrer Treppenanlage in den Hauptraum greift. Dieser ist mit einer Kreuzkuppel überwölbt, die schmalen Seiten des unregelmäßigen Oktogons sind ähnlich wie bei den anderen Kirchen Marellis mit Bogennischen gegliedert. Dem Zentralraum vorgelagert, ist ein kurzes, annähernd quadratisches Joch. Der Eingang wird von einer konkaven Fassade gefasst. Das Äußere der Kirche ist schmucklos und von typischem Sichtmauerwerk geprägt. Dieser Entwurf veranschaulicht nunmehr die Adaption einer auf der Grundlage von Muzios Università Cattolica entwickelten Formensprache auf einen Zentralbau. Der für die Epoche charakteristische Versuch, zwischen tradierter Grundrissdisposition, versachlichtem Raumgefühl und ökonomischem Zwang zu vermitteln, tritt hier besonders deutlich zutage.

8.3.4 Muzios Entwurf für das Templum Reginae Pacis Augustae in der Città Studi, 1939

Eine Ahnung des von Marelli für die Kirche in Torrazza gewählten Grundrisses könnte Muzios Entwurf für die Kirche Templum Reginae Pacis Augustae (1939) im seit Ende der 1920er Jahre ausgebauten Quartier Città Studi geben, da diese ebenfalls über kreuzförmigem Grundriss mit einem von Laufgängen flankierten Hauptschiff entworfen ist (Abb. 582-585).[322] Die Kirche ist im *Piano Regolatore delle nuove chiese* vorgesehen und geht auf Überlegungen des *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi* zurück, das im Einklang mit Kardinal Schuster hier eine herausragende Hauptkirche verwirklicht sehen möchte.[323] Tatsächlich wählt Schuster die Widmung der Kirche mit Bezug auf das kurz zuvor geschlossene Münchner Abkommen, das nicht nur von den Faschisten als Werk eines weitsichtig vermittelnden *Duce* propagiert, sondern von der Weltöffentlichkeit durchaus als eine den Frieden sichernde politische Glanzleistung gewertet wird. So liegt es nahe, dass die Kirche als Zeichen des Friedens entsprechend katholischer Verehrung der Friedenskönigin Maria geweiht werden soll. Die Kirche steht somit ideell in Zusammenhang mit anderen Friedenskirchen, vor allem aber der von Brasini entworfenen, anlässlich des Versailler Friedensschlusses ebenfalls Maria geweihten, Kirche Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace (1923-52) in Rom.[324] Entsprechend der Vorgaben des *Comitato* soll die Kirche an einer Nahtstelle zwischen Wohnquartier und den Gebäudekomplexen der Hochschule entstehen. Das vorgesehene Grundstück ist eng geschnitten, so dass nur ein kurzer Vorplatz als Pfarrhof vorgesehen werden kann; unmittelbar an die Westseite des Kirchengebäudes schließen die Räumlichkeiten der Pfarrei an. Muzio greift das zuvor von ihm entwickelte Formenvokabular auf, zeigt aber mit seinem Entwurf, dass er sich anders als seine Epigonen nicht an die Repetition einer bewährten Architektur hält, sondern diese dem Ort entsprechend weiterentwickelt.[325] Die beengte Situation macht eine schlaglichtartige formale Erhebung der äußeren Erscheinung der Kirche umso wichtiger. So entwickelt er den zuvor in Chiesa Rossa und in Cremona mit monumentaler Sachlichkeit gestalteten Portikus weiter, indem er eine dem Kirchengebäude vorangestellte, von in kolossaler Ordnung durchlaufenden Pilastern und Rundbogennischen gegliederte, besonders tiefenwirksame Fassade entwirft. Ergänzt wird sie mit Skulpturen der Evangelisten, die als Aufsatz der Pfeiler die Fassade vervollständigen. Darin erinnert sie augenscheinlich an die ohnehin dem Architekten Muzio vertrauten Direktiven des Heiligen Karl Borromäus, wonach Bildhauereien von Heiligen für die würdige und zugleich maßvolle Schmückung einer Kirchenfassade eingesetzt werden sollen.[326]

Einen ähnlichen Umgang mit gegenständlichen Akzentuierungen wiederholt Muzio mit der Chiesa dei Quattro Evangelisti (1954-55) in Mailand, wo er am oberen Abschluss der Fassade einen baldachinartigen, fünffach gezackten Dachaufbau anbringt, unter dem die Figuren des Heilands und der ihn flankierenden Evangelisten eingestellt sind (Abb. 587).

Die Fassade des Templum ist in Höhe der Nachbarbebauung von einem Gesims in eine hohe untere und eine niedrigere obere Zone geteilt, wobei die obere Zone zurückspringt und die durchlaufenden, nun zu Pfeilern gewordenen Pilaster in Höhe des gebogenen Kranzgesimses über Querbalken mit der Außenwand der Kirche verbunden sind. So wird der nach oben hin offene, von den Galeriegängen des Langhauses erschlossene Balkon der oberen Zone räumlich gefasst. Die untere Zone bildet sich hingegen als liegendes Rechteck ab, in das ein tiefer von Pilastern flankierter Rundbogen eingeschnitten ist, der das Hauptportal aufnimmt. Die seitlich davon entstehenden Felder werden nochmals horizontal und vertikal geteilt, so dass über den Nebeneingängen große, loggiaartige Rundbogenöffnungen den plastischen Effekt der geometrisch inszenierten Fassade verstärken. Es wird deutlich, wie Muzio den pointierten Einsatz gegenständlicher Dekorationen und die Akzentuierung vertikaler Bauteile durch die Verwendung hellen Granits einsetzt, um dem Gotteshaus größere Würde zu verleihen. Im Übrigen ist dies ein gestalterischer Griff, der seit dem Portalbau der Università Cattolica fest im Repertoire Muzios verankert ist und unter anderem auch am Eingang des Palazzo dell'Arte Verwendung findet. Ferner greift auch Cabiati bei seinen Kirchenentwürfen systematisch auf Natursteinelemente zur Fassadengliederung zurück. Derweil wird beim Templum das Motiv durchlaufender vertikaler Elemente im Inneren in eine dreigeschossige Säulenordnung transponiert. Diese rhythmisiert mit neun Jochen das Kirchenschiff, wobei jeweils drei Joche von einer Pfeilerordnung zusammengefasst werden. Mit dieser Ordnung korrespondiert ein System von Blendbögen, das die Innenseiten der Außenwände überzieht. Die Belichtung der Kirche erfolgt über je vier kleine Rundbogenfenster, die in die verkürzten Rundbögen des obersten Geschosses einbeschrieben sind. Schnittzeichnungen lassen eine durchgängige Verwendung des Ziegels als Konstruktions- und Gestaltungsmittel vermuten. Kontraste zum Sichtmauerwerk werden auch im Inneren der Kirche durch die Verwendung hellen Granits für die Säulen erzeugt. Die plastische Wirkung der Fassade setzt sich somit im Inneren fort und wird von einem verputzten Triumphbogen, der das Presbyterium fasst, verstärkt. Wie schon bei anderen Kirchenbauten des Architekten wird seitlich ein Baptisterium über oktogonalem Grundriss angeschlossen. Diesen wiederholt Muzio für den *tiburio*, der ähnlich wie in Cremona ursprünglich vorgesehen, über dem Altarraum die Belichtung des Allerheiligsten bewirken soll. Der Entwurf zeigt insgesamt große Ähnlichkeit mit der Kirche in Cremona und lässt eine ähnlich mystische Stimmung vermuten, wie sie dort dank einer vielschichtigen Raumwirkung zustande kommt. Andererseits offenbart Muzio hier einen größeren Willen zum Spiel der Formen, indem er schnittige Kanten mit formschönen Säulen kombiniert und nun auch im Innenraum auf Materialkontraste setzt. Hinzu kommt, dass das gebogene Dach von einer Folge von Stahlbetonträgern abgefangen wird, die zugleich über dem Kirchenschiff drei bis zum *tiburio* durchlaufende Längstonnen ermöglichen. Muzio wiederholt hier das Motiv der Quertonnen, erreicht aber durch deren Drehung und Längung zusätzliche Vitalität, die sich zwar in diesem Fall nicht mehr in den Ansichten abbildet, dafür aber den Innenraum entsprechend dem Rhythmus des Portikus dynamisiert, so dass die gestalterische Durchbindung des monumentalen Portikus

zum Inneren der Kirche besser gelingt. Auch wenn der Entwurf nicht realisiert worden ist, wird deutlich, wie der den Portikus durchschreitende Betrachter beim Eintreten in das Kirchenschiff atmosphärisch sogleich zum Allerheiligsten der Kirche gezogen wird. Der Innenraum, der über kreuzförmigem Grundriss geplanten Kirche, nimmt ein breites Hauptschiff auf, das an den Seiten von Laufgängen erweitert wird, die ihrerseits durch von den Wänden abgerückte Pfeiler und Säulen gebildet werden. Einer Schnittzeichnung zufolge soll auch das Innere der Kirche als Sichtmauerwerk ausgeführt und mit einer zweigeschossigen Ordnung aus Rundbögen gegliedert werden. Das gestalterische Muster wiederholt sich, wie schon in Cremona und dem Konvent S. Angelo, bei den Entwürfen für die Bauten des Pfarrheims.

Muzios Entwurf für die Città Studi wird allerdings nicht ausgeführt; in der Publikation des *Comitato* aus dem Jahre 1939 resultiert die Kirche als im Bau befindlich. Tatsächlich wird 16 Jahre später mit der Kirche Pius X. an derselben Stelle ein nach pragmatischen Gesichtspunkten von Giuseppe Chingier entworfenes Gotteshaus realisiert, das, mittlerweile zwischen die Gebäude des Teatro Leonardo eingezwängt, wie ein grober Zweckbau wirkt.[327] Erst einige Jahrzehnte später erhält Mailand eine der Friedenskönigin geweihte Kirche, jedoch an anderer Stelle und auf der Grundlage eines im Geiste der Nachkriegsmoderne verfassten Entwurfs (1966-67) von Valerio Vigorelli, einem Nachfolger Polvaras in der *Scuola Beato Angelico* (Abb. 588).

8.3.5 SS. Filippo e Giacomo in Giussano, 1927-32 (Cabiati)

Innerhalb der Novecentobewegung widmet sich auch Ottavio Cabiati ausgiebig dem Thema Sakralbau. Aufgrund seiner ausgesprochen umfangreichen Tätigkeit auf diesem Gebiet, ist er gar der einzige auf Kirchenbauten spezialisierte Baumeister, der aus der Architektengruppe der *studi comuni* hervorgeht.[328] Entsprechend würdigt Muzio den befreundeten Kollegen in dem für die Bewegung signifikanten Artikel ‚Alcuni architetti d'oggi in Lombardia' dadurch, dass er Cabiatis Kirche SS. Filippo e Giacomo (1927-33) in Giussano zeigt.[329] Ottavio Cabiati beginnt seine berufliche Tätigkeit nach seiner Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg, indem er mit seinen ehemaligen Studienkollegen Alpago Novello und Ferrazza in Mailand eine Bürogemeinschaft eingeht.[330] Während die Zusammenarbeit mit Alpago Novello bis zu Cabiatis Tod währt, scheidet Ferrazza 1935 aus, da er nach Eritrea auswandert, um dort die Stelle des Bauamtsleiters von Asmara anzutreten. Cabiatis erstes, noch vor dem Krieg realisiertes Projekt ist der Neubau der Scuole Tecniche (1914-15) in seiner Heimatstadt Seregno (Abb. 589). In dem Entwurf wirken noch sezessionistische Einflüsse früher Studienzeichnungen nach. Im selben Jahr zeichnet er eine erste Kirchenbaustudie, die dann 1919 gemeinsam mit Ferrazza als Vorschlag für den Neubau der Kirche Sacro Cuore in Marani di Ala di Trento (Südtirol) wieder aufgegriffen wird (Abb. 590). Ein Jahr später zeigt Ferrazza den Entwurf in der ‚Arte Cristiana' im Rahmen einer Präsentation Cabiatis in der Rubrik ‚Junge Architekten'.[331] Ein weiteres Jahr später erscheint die Zeichnung bei der von Piacentini kuratierten ersten Biennale in Rom. Um an Aufträge zu gelangen, entwickeln sich (keinesfalls unüblich) die frühen Referenzen der Architektengruppe zunächst aus einer Neuvorlage von in der Vorkriegszeit entstandenen, meist akademistischen Entwürfen. Dank der Verbindungen Alpago Novellos in seine Heimatregion Belluno gelingt es, weitergehende berufliche Erfahrungen bei der Realisation von acht Kirchen im Rahmen des kirchlichen Wiederaufbauwerkes im Triveneto zu sammeln (vgl. Kap. 6.1). Dabei entwickeln die Architekten, ähnlich wie Muzio mit der Università Cattolica, ihre sakralkünstleri-

sche Architektursprache aus einer bewussten Beziehung zu Baugeschichte und Bautradition, die sich nunmehr von der akademistischen Repetition mittelalterlicher Vorbilder zu einer Neuinterpretation lombardo-romanischer Architekturen bewegt. Nach diesen gemeinsamen Erfahrungen im Kirchenbau und einer zunehmenden Ausdifferenzierung der beruflichen Aktivitäten innerhalb der Gruppe spezialisiert sich Cabiati auf diesem Gebiet, obwohl es für die Kathedrale in Bengasi (1928-34) und in weiterem Sinne beim Monumento ai Caduti in Mailand nochmals zu prestigereichen Kooperationen im Sakralbau kommt.

Der im Rahmen der Wiederaufbauinitiative nicht umgesetzte, in Kapitel 6.1 besprochene Entwurf für die Kirche in Fagarè gibt derweil einen ersten Eindruck davon, wie Cabiati, hier noch in Zusammenarbeit mit Ferrazza, einen neoromanischen Gestaltungsansatz mit neoklassizistischen Elementen durchsetzt. Vor allem das Motiv des mit ionischen Säulen bestandenen Portikus wird zu einem Erkennungsmerkmal und markiert innerhalb des Kirchenbaus des *Novecento* eine weitere Möglichkeit bei der Neuinterpretation des baulichen Erbes. Cabiatis kirchenbauliches Hauptwerk, die Pfarrkirche SS. Filippo e Giacomo (1927-32) in Giussano, folgt dabei dem nicht realisierten Entwurf für Fagarè (1920) (Abb. 591-599).[332] Schon dort ist eine dreigeteilte Fassade mit Akzentuierung der Volumen und einen von den niedrigeren seitlichen Baukörpern gefassten Portikus beziehungsweise einen in die Fassade inkorporierten Narthex mit vier ionischen Säulen einschließlich Gebälk zu sehen.[333] Die Idee für den eingefassten Portikus findet sich bei Giovanni Peregos Palazzo Belloni (1812), einem der frühen Beispiele des Mailänder Klassizismus und ist somit für den Mailänder Raum keine Neuheit (Abb. 600).[334] Wobei sich Perego augenscheinlich im Baukasten Palladios bedient, so dass hier Bezüge zur venetischen Renaissance zugrunde liegen. Ferner zeigt Cabiatis Narthex Ähnlichkeit mit der frühbarocken Kirche S. Maria in Via Lata in Rom, deren Fassade auf zwei Stockwerken mit einem eingeschlossenen Portikus spielt (Abb. 601). Auch das Motiv eines über die ganze Breite verlaufenden Frieses findet sich in dem frühen Entwurf wieder, wird aber in Giussano dahingehend modifiziert, dass er hier von einer Reihe rechteckiger Fenster abgelöst wird, über denen im Mittelteil, also über dem Portikus, ein nach vorne geneigtes Dach zurückspringt, um an den nunmehr zurückverlegten frontalen Abschluss des Hauptschiffs anzuschließen und den sich über den Seitenschiffen andeutenden Dreiecksgiebel aufzubrechen. Dadurch erscheint die Fassade der Kirche in Giussano tiefer und weniger grafisch als jene in Fagarè. Zeichnungen Ottavio Cabiatis zeigen überdies eine Variante des Portikus, die sich mit drei Rundbögen anstatt der Kolonnade deutlicher an romanische Vorbilder anlehnt, so etwa die Klosterkirche in Pomposa oder S. Maria in Trastevere (Abb. 597/602/603).[335] Das horizontal gliedernde Steinband ist demnach in der Rundbogenvariante aufgedoppelt, wohl um ein Pendant zum Gebälk der Kolonnadenlösung zu schaffen. Das Gesamterscheinen macht jedoch deutlich, dass die letztlich ausgeführte Version wesentlich zur Harmonie der Fassade beiträgt, auch da das Gebälk weit besser mit dem System der geneigten Dächer und der Betonung der Mittelachse korrespondiert, zumal der Portikus mit seinem Gebälk den Rücksprung der Fassade gegenbalanciert. Wie schon zuvor im Entwurf für Fagarè, entscheidet sich Cabiati für eine unmissverständlich an historischen Vorbildern orientierte Ausrichtung und wiederholt dies mit der einige Jahre später in Mailand realisierten Kirche Sacro Cuore. Während neoklassizistische Anklänge in Cabiatis eigenen Arbeiten schon seit der frühen Nachkriegszeit eine merkliche Präsenz entfalten, vollzieht er in Giussano den *recupero* frühchristlicher Leitbilder. So

liegen zwischen dem Entwurf für Fagarè und dem späteren Projekt für Giussano der Wettbewerbsbeitrag für eine Kirche in Salsomaggiore (1926, Abb. 604) und ein Entwurf für die unvollendet gebliebene Kirche in Montevecchia (1925-32, Abb. 605), die beide noch starke, an Palladio und am Frühbarock orientierte Tendenzen offenbaren, jedoch in einzelnen Bauteilen auch Bezüge untereinander herstellen (Portikus, Dreiecksgiebel, Blendbögen).[336]

Die Kirche in Giussano ist für Cabiati somit das erste größere in Alleinregie durchgeführte und vollendete Bauvorhaben und der Beginn seiner Laufbahn als anerkannter Kirchenbaumeister in der Region Mailand und Brianza.[337] Der über kreuzförmigem Grundriss errichtete basilikale Kirchenbau ist mit einem großzügigen, von einer Arkade gesäumten Pfarrhof an die Straße angebunden. Alle Funktionsbereiche die mit der Nutzung des Gotteshauses unmittelbar zusammenhängen sind von Cabiati als von außen ablesbare Baukörper innerhalb eines orthogonalen Grundrissschemas angeordnet. Mit Ausnahme des Campanile, der in Achse des ersten Jochs direkt an die Kirche anschließt, sind alle Gebäudeteile innerhalb des Rechtecks symmetrisch angelegt. Markant ist die bereits angesprochene, zurückspringende Fassade mit eingeschlossenem Narthex, so dass über diesem ein gesprengter Giebel entsteht. In Achse dieser sich am Baukörper kräftig abzeichnenden Vorzone und in Verlängerung der Seitenschiffe befinden sich das Baptisterium und ein kleines Lager für die Bestuhlung. Das Kircheninnere kann indessen über drei Türen betreten werden, die alle in das mittlere der drei Schiffe führen. Anders als Muzio ‚verwäscht' Cabiati das dreischiffige Schema nicht, sondern konzipiert es in akademischem Sinne. Das Langhaus wird demnach von neun in Arkaden mit ionischen Kapitellen ausgebildeten Jochen rhythmisiert, die auf ein in drei Zonen gegliedertes Querhaus führen, von dem die mittlere Zone das über Stufen erhöhte Presbyterium mit eingestelltem Ziborium aufnimmt.[338] In Achse des siebten Jochs sind zwei kleine Kapellen über rechteckigem Grundriss angeschlossen; die Sakristei und der Paramentenraum hingegen an den rückwärtigen Seiten der Querhausarme. Der frühchristlich basilikale Charakter der Kirche wird von der mit dem Hauptschiff identischen Höhe des Querhauses betont, so dass, im Gegensatz zu Muzios Kirche S. Maria Annunciata, wo das Tonnengewölbe des Hauptschiffs auf eine flache Deckung des Querhauses stößt, die räumliche Kontinuität begünstigt wird. Die niedrigeren Seitenschiffe sind derweil mit Stahlbetonkassettendecken abgeschlossen, wobei Cabiati die Kassetten sichtbar belässt, so dass sie mit dem labyrinthartigen Muster der abgehängten Holzdecken in Mittelschiff und Querhaus korrespondieren können. Die Innenwände sind derweil von zwei gurtartigen Gesimsen in drei Zonen geteilt: der oberen für die Belichtung (Obergaden), der unteren für die Bogenzone (Altarnischen) und dazwischen eine ungegliederte Fläche. Das in der Vierung angelegte Presbyterium mündet in eine Apsis. Das Ziborium wiederholt ebenso wie die Arkaden im Langhaus die ionischen Säulen des Portikus. Die im Innenraum weiß verputzten Wände und der geflieste Boden stehen im Kontrast zu den klassisch geformten Granitsäulen und den edlen Materialien, die für das Ziborium und den Altar verwendet worden sind.[339]

Das plastische Spiel der Fassade wird in ähnlicher Weise von den sich entlang der Ansichten als Volumen abzeichnenden Nebenräume fortgeführt. Der additive Charakter des Gesamtbaus kommt dabei vor allem im Horizontalschnitt in Höhe der Obergaden zum Ausdruck: Hier zeigt sich, wie die Baukörper der Seitenschiffe durch den Portikusbau zu einem U verbunden werden, in das der Hauptkörper in Form eines T eingeschoben

ist.[340] Verstärkt wird diese Wirkung, indem Cabiati im Unterschied zu Muzio und Marelli das dominierende Sichtmauerwerk mit verputzten Partien abwechselt, die die untergeordnete Räume, wie etwa die Verbindung der Kirche mit dem Pfarrhaus oder die zwischen den Altarkapellen und dem Querhaus angelegten Lagerräume, differenzieren. Gleichzeitig ist der dekorative Apparat auf wenige Elemente beschränkt: Wie schon bei seinem Entwurf für die Kirche in Montevecchia sind die Fenster der Obergaden mit Blendbögen umfasst – ein Motiv, das die Fassade von S. Simpliciano in Mailand in Erinnerung ruft (Abb. 609). Hinzu kommen verzierende Bänderungen, Konsolen und Sockel, die wie der Portikus in Naturstein ausgeführt sind. Dessen Architektursprache wird im Feld unterhalb des Langhausgiebels mit einer Ädikula wiederholt, die die Skulpturen der beiden Namenspatrone aufnimmt.[341] Den klassizistischen Artikulationen des Äußeren entsprechen im Inneren der Kirche das Ziborium, sowie die Rundbogennischen an den Innenwänden der Seitenschiffe, die mit eigenständigen Altareinbauten aufgefüllt sind, die wiederum Materialität und Form des Ziboriums aufgreifen.[342] Das Prinzip ist dabei ähnlich wie bei Muzios Kirche in Chiesa Rossa: Ein im Sinne der Rationalität in klaren Zügen komponiertes Ganzes wird systematisch mit einigen wenigen formschönen, meist aus Naturstein gefertigten, Elementen veredelt, die ihrerseits als Variationen eines Motivs abgeleitet werden. Entscheidend ist dabei der Abstraktionsgrad: Muzio verwendet beispielsweise Säulen mit stark vereinfachten Kapitellen, Cabiati hingegen ionische Säulen, die geradezu den Traktatisten entlehnt sein könnten.[343]

In ihrer Gesamtanlage rekurriert die Kirche auf frühchristliche Vorbilder, wie beispielsweise die ravennatischen Kirchen S. Apollinare in Classe und S. Croce. Cabiati scheut sich nicht, seinen Entwurf stärker an diese Vorbilder anzulehnen, als dies Muzio und Marelli mit ihren weit expressiveren Kirchenentwürfen tun. Der Unterschied wird, abgesehen vom Gebrauch ionischer Säulen, auch in der Ausgestaltung des Portikus deutlich, dem alle drei Architekten eine besondere Rolle einräumen, um den ansonsten ‚abgeschminkten' Bauten größere Würde zu verleihen. Während Cabiati seine Gestaltung aus verschiedenen vorangegangenen Versuchen mit klassizistischen Konzeptionen entwickelt, tritt Muzio für eine sachlichere, durch Monumentalität geadelte Formensprache ein, der sich offenbar auch Marelli mit seinem wuchtigen, jedoch äußerst expressiven Portalbauwerk für S. Elena verpflichtet sieht. Tatsächlich erinnert die Kirche in Giussano in ihrer Sprache vielmehr an den stilistischen Duktus von Muzios Tennis-Club-Haus (1923-31, Abb. 610). Gleichwohl findet Cabiatis Kirche in Giussano außerordentlichen Zuspruch, wohl auch deshalb, weil die unmissverständlich von frühchristlichen Basiliken inspirierte Kirche die konservative Gesinnung katholischer Kulturkreise und Autoritäten trifft. Beispielgebend wird Cabiatis Entwurf von der noch jungen Diözesankommission am 20. August 1928 vorbehaltlos genehmigt, während diese bezeichnenderweise in derselben Sitzung zu einem vernichtenden Urteil über Mezzanottes neoromanischen Entwurf für die Kirche S. Lorenzo in Parabiago (MI) kommt. Dieses Urteil verdeutlicht, dass es die Mailänder Diözese mit der substanziellen Erneuerung des Kirchenbaus ernst meint: „detto progetto [S. Lorenzo] non risponde assolutamente […] alle esigenze dello stile medievale, a cui evidentemente il progettista [Mezzanotte] voleva ispirarsi; e ancora che la costruzione così risultante è una brutta falsificazione di stili passati, senza armonia di elementi, senza organicità di struttura, senza equilibrio dei vari partiti che la compongono, o danno anche praticità dell'ambiente sacro. La Commissione ha deliberato all'unanimità di non approvare tale progetto, consigliano lo studio

di un altro con competenza e impegno maggiore"; und offenbart im Umkehrschluss geradezu frappierend die Vorzüge des für das *Novecento* stehenden Entwurfs von Cabiati.[344]

Vergleicht man Cabiatis Entwurf mit Arpesanis einst hochgelobten neoromanischen Vorkriegskirche S. Croce, so wird die Modernität der Kirche in Giussano durchaus deutlicher, als im Vergleich mit den späteren Sakralbauten Muzios und Marellis. Diesen gegenüber muss sie trotz des Überschwangs der zeitgenössischen Kommentatoren als konservativ beziehungsweise sehr moderat gelten. Es ist vor allem die würdevolle „semplicità dei mezzi d'espressione adottati", die in der Öffentlichkeit große Beachtung findet und in der Kirche ein Meisterwerk zeitgemäßer Kirchenarchitektur erkennen möchte.[345] Attribute, die aber vielleicht umso treffender die Kirchenbauten Muzios beschreiben. Jedenfalls ist es aller Wahrscheinlichkeit nach dem Erfolg der Kirche in Giussano zu verdanken, dass Cabiati in einem umfangreichen Artikel der Zeitschrift Emporium als eigenständiger Architekt einem breiteren Publikum vorgestellt wird. Dass dies in einer altehrwürdigen Zeitschrift geschieht, mag dabei nicht weiter verwundern, wenn man berücksichtigt, dass Cabiatis Entwurf mit tendenziell akademischen Tönen zwischen Moderne und Tradition oszilliert. Gerade im Vergleich mit den Kirchenbauten Muzios und Marellis offenbart Cabiati größere akademische Treue jedoch auch weniger Originalität, fügt aber zugleich dem Kirchenbau des *Novecento* eine weitere, unter dem Gesichtspunkt der Modernität wesentlich gemäßigtere und weniger expressive Facette hinzu. Wenn Antonio Nezi bemerkt: „L'architetto ci ha tenuto a far parlare materiali, elementi, massa, con accenti semplici, sinceri e persuasivi", so beschreibt er einen klassischen Geist, der, im architektonischen *Novecento* vergegenwärtigt, den Kirchenbau in seiner Essenz zu den Wurzeln zurückführt und der für die Beispiele Muzios und Marellis ebenso gilt.[346]

8.3.6 Sacro Volto, 1934-35 (Cabiati)

In den folgenden Jahren beschäftigt sich Cabiati in kirchenbaulicher Hinsicht mit dem Bau der Kathedrale von Bengasi und einem Wettbewerbsentwurf für die Kathedrale von La Spezia, die einen im Kontext des *Novecento* verwirrend eklektischen Entwurfsansatz vermitteln.[347] Erst mit der Kirche Sacro Volto (1934-35) knüpft Cabiati an den moderaten Klassizismus der Kirche in Giussano an (Abb. 611-618). Die Kirche entsteht im Zuge der Mailänder Stadterweiterung nördlich des neuen Dienstleistungszentrums (Centro Direzionale) nahe der Stazione di Porta Garibaldi in einem dicht bebauten, heterogenen und architektonisch anonymen Straßenzug. Sie ist unmittelbar zwischen dreigeschossige Nachbarbebauungen eingezwängt, wodurch es dem Architekten nicht möglich ist, der Kirche mit einem Pfarrhof oder einem Portikus Raum und Präsenz zu verschaffen. Das Bauwerk entsteht somit in unmittelbarer Konfrontation mit einem von der gestalterischen Willkür des späten 19. Jahrhunderts geprägten urbanen Kontext. Um der Kirche Geltung zu verschaffen versetzt Cabiati die Fassade 1,60 m zurück, so dass Raum für eine um drei Stufen erhöhte Vorzone entsteht. Diese wird in ihrer Wirkung verstärkt, indem sie seitlich von den bis zur Grundstücksgrenze vorgezogenen Flankenwänden gefasst wird, so dass zusammen mit dem niedrigen Sockel eine U-förmige Rahmung für die eigentliche Fassade entsteht. Diese unterstreicht mit ihrer deutlich über die Traufkante der Nachbarhäuser hinaufragenden hohen Attika und der so entstehenden, annähernd quadratischen Fläche den besonderen Rang der Kirche, der schließlich von einer an klassischen Formen und Proportionen orientierten Gestaltung nobilitiert wird. Die Attika ist derweil über den Seitenschiffdächern mit großen

Rundbogenöffnungen durchbrochen, die den Blick auf den Himmel freigeben und der Fassade eine perspektivische Tiefe verleihen, die sich bewusst gegen die Enge des Straßenraums stellt. In gestalterischer Anlehnung an Beispiele wie die Redentore-Kirche in Venedig appliziert Cabiati vor dem Hintergrund der fein gearbeiteten Ziegelsteinfassade ein das Hauptportal überfangendes Triumphbogenmotiv, das mit flach aufgebogenem Architrav im Mittelfeld ausgeführt ist, wie es ähnlich bei den Kirchenbauten Muzios in Chiesa Rossa und Cremona zu sehen ist.[348] Die Ziegeltextur wird indessen lediglich auf den Höhen der Portalstürze von einem Natursteinband aus Paragneis (Ghiandone) unterbrochen, der in Materialität und Farbigkeit mit den Rahmen der Portale, dem Sockel und dem Architrav korrespondiert. Über dem Hauptportal ist ein Relief des Grabtuchs Christi (Sacro Volto) angebracht, über dem auf der Attika ein von Skulpturen flankiertes schlichtes Kreuz den bekrönenden Abschluss der Fassade bildet.

Der von weiß verputzten Wänden und einfachen Säulen dominierte dreischiffige Innenraum setzt die an der Fassade angedeutete Ausgewogenheit fort. Diese wird akzentuiert von einer äußerst sorgfältigen Detaillierung der Bauteile und der Kontrastierung durch den Marmor der Säulen und Wandpfeiler, des von Cabiati entworfenen Altars sowie von den stilisierten korinthischen Kapitellen aus Bronze. Cabiati verzichtet in Anbetracht der Enge des Grundstücks auf ein Transept und fügt den Baukörper der Baulücke folgend mit rechteckigem Grundriss ein. Das tonnenüberwölbte Mittelschiff ist gegenüber den flachgedeckten Seitenschiffen überhöht, so dass durch den Abstand zur Nachbarbebauung die Möglichkeit zur Belichtung mittels Obergaden entsteht. Die einfach aber akkurat entworfenen Sprossenfenster werden im Zusammenspiel mit den Stichkappen, die sie mit dem Tonnengewölbe des Mittelschiffs verbinden, zu einem besonders plastischen Gestaltungselement. Das aus Platzgründen stark verkürzte Presbyterium wird von einer über die gesamte Breite der Kirche verlaufende, im Mittelschiff vorschwingenden Treppenanlage eingeleitet, die von einer Kommunionsschranke nachgezeichnet wird, die wiederum Material und Stil des Hochaltars aufgreift. Dieser ist in eine rechteckige Nische eingelassen, die Nebenaltäre hingegen in Apsiden. Dahinter verläuft ein nur 3 m tiefer Raum, der die Sakristei beherbergt und an der rechten Seite mit den Nebengebäuden der Pfarrei verbunden ist. Interessant ist die Verwendung von Stahlbetonfachwerkträgern, um die als Auflast des Tonnengewölbes fungierende Obergadenwand auszusteifen.[349] Damit greift Cabiati auf eine von Polvara entwickelte und propagierte Konstruktionstechnik zurück.[350]

Cabiati gelingt es, in einer beengten Grundstückssituation eine durchaus großzügige Kirche zu schaffen, die von sorgfältig herausgearbeiteten Anleihen aus der Architektur der Antike und der Renaissance würdevoll akzentuiert wird. Dabei ist sie von einer modernen Raumstimmung geprägt, die der Kirche trotz der historischen Referenzen Frische verleiht.[351] Im Vergleich zur Kirche in Giussano scheinen hier die Konturen klarer entwickelt und besser aufeinander abgestimmt. Die kompakte und übersichtliche Bauform trägt überdies zur Modernität des Kirchenbaus bei. So verwundert es nicht, dass ihn Reggiori als „saggio di nuova architettura sacra“ würdigt.[352] Die eindeutigen und konsequenten Bezüge zu Vorbildern der Antike und Renaissance vermischen sich in der Architektursprache Cabiatis zu einem harmonischen Ganzen, das belebend und erhaben zugleich im heterogenen Umfeld des Straßenzugs die Bedeutung der Kirche als Primärelement hervorhebt, ohne dabei auf wuchtige Größe oder überbordende Ornamentik rekurrieren zu müssen.

8.3.7 SS. Nazaro e Celso in Verano Brianza, 1935-46 (Cabiati)

In der Folge realisiert Cabiati weitere Kirchen, so die Kirche SS. Nazaro e Celso (1935-46) in Verano Brianza wo er bei der Fassadengestaltung zu einem bemerkenswerten Abstraktionsgrad findet (Abb. 619-623). Die mit einem von Blendbögen gegliederten Dreiecksgiebel bekrönte Front ist von einer filigranen zweigeschossigen Loggia mit einfachen übereinandergestellten Säulen geprägt, die mit ihrer leichten und plastischen Form an die Front des Domes in Pisa erinnert, um hier nur eines der vielen toskanischen Beispiele zu nennen. Das in die Fassade eingefasste triumphbogenartige Portal wiederholt das beliebte Thema des *nartece incastrato* und verdient hier vor allem aufgrund seiner scharfkantigen und schlichten Gestaltung Beachtung. Anders als bei der Sacro-Volto-Kirche lässt sich dieses Mal ein eindeutig romanischer Referenzrahmen erkennen, der allerdings, einer formalen Schematisierung ähnlich, in eine sachliche Formensprache übersetzt wird. Die drei Zugänge zur Kirche sind in ein Portal gefasst, das sich mit seiner Blockhaftigkeit nun vielmehr an die resolute Formensprache des inzwischen die Architekturdebatte bestimmenden *Stile Littorio* anlehnt.[353] Die Fassade ist wiederum typisch in sichtbarem Ziegel ausgeführt und wird von Natursteinbändern in nunmehr gewohnter Manier kontrastiert. Hinsichtlich der formalen und materiellen Differenzierung der Eingangssituation lassen sich Analogien zu Cabiatis gemeinsam mit Alpago Novello entworfenen Kirche S. Tommaso in Ponte di Piave erkennen (vgl. Kap. 6.1). Das an der Seite angeschlossene oktogonale Baptisterium verstärkt derweil den neoromanischen Charakter des Äußeren, der sich im Inneren allerdings nicht fortsetzt. Dort wartet eine über kreuzförmigem Grundriss errichtete dreischiffige Hallenkirche mit einem offenen, von schlanken Säulen und Hängekuppeln gebildeten Raum auf. Tatsächlich schafft Cabiati einen ähnlich großzügigen Innenraum wie in den Kirchen in Giussano und Mailand, kontrastiert diesen aber wesentlich stärker mit dem Äußeren der Kirche. Die Kirchen Sacro Volto und SS. Nazaro e Celso zeigen eindrücklich, wie sich Cabiati von den zwischenzeitlich eklektischen Experimenten der zweiten Schaffensphase auf die Klarheit der Projekte im Triveneto zurückbesinnt und ein ähnlich offenes und lebendiges Raumgefühl erreicht, wie es Muzio in Chiesa Rossa gelingt. Eine Entwicklung, die Cabiati mit der Kirche S. Maria Nascente (1939-42) in Cabiate bei Como fortsetzt (Abb. 625-629). Hier schafft er einen der wenigen Zentralbauten im italienischen Kirchenbau der 1930er Jahre, indem er dem Bauwerk einen achteckigen Grundriss zugrunde legt. Damit greift Cabiati eine Disposition auf, die er schon 1921 zusammen mit Alpago Novello für die Kirche in Moriago gewählt hat. In der Gegenüberstellung der beiden Bauten wird jedoch deutlich, dass der vor allem in den Rundbogenfriesen und dem Stufenportal zum Ausdruck kommende Mittelalterbezug inzwischen von einer stärker an der frühchristlichen Formensprache orientierten Artikulation abgelöst ist.[354] Anstatt der Rundbogenfester sind es jetzt rechteckige Sprossenfenster mit Dreiecksgiebeln, die angedeuteten Zwerggalerien der Kapellen nur noch schematische Fensterfolgen und das Gewändeportal ist einem ionische Portikus gewichen. Hingegen charakteristisch bleiben die kolossalen Blendbögen, die der Trierer Konstantinsbasilika entlehnt zu sein scheinen und als gliederndes Element in den Entwürfen Cabiatis seit dem Projekt in Montevecchia (1925) immer wiederkehren.[355] Im Nachlass Cabiatis sind einige Studien zur Kirche S. Margherita erhalten, die dokumentieren wie der Architekt mit diesem Motiv experimentiert, indem er mit der Tiefe der Fassade spielt, um letztlich zu einer homogeneren, sich aus der Gesamtgestaltung erklärenden Formensprache zu gelangen. Dabei zeigen die

Varianten unterschiedliche Möglichkeiten, die hohen Blendbögen der Seitenansichten für die Ausbildung einer monumentalen Fassade zu nutzen. Schließlich verzichtet Cabiati auf eine mit Tympanon bekrönte kolossale Rundbogenordnung und betont den Eingang zur Kirche stattdessen mit einem vorangestellten Portikus , der sich architektursprachlich stärker an die Kirche in Giussano anlehnt, im Gegensatz zum dort eingefassten Portikus jedoch weniger harmonisch, zuweilen sogar provisorisch wirkt.[356]

8.3.8 Stilistische Konvergenz im Kirchenbau des *Novecento Milanese*

Anhand der zahlreichen kirchenbaulichen Projekte, die Muzio, Marelli und Cabiati als Architekten des *Novecento* zum Kirchenbau der Zwischenkriegszeit beigetragen haben, lassen sich einige wesentliche Merkmale herausarbeiten, die im Verlauf der 1930er Jahre beim Ausbau der kirchlichen Infrastruktur in Mailand und der Lombardei Verbreitung finden. Besonders auffällig ist das massige Erscheinen der insgesamt groß angelegten Kirchen, die mitunter für mehrere Tausend Gottesdienstbesucher konzipiert sind. So verwundert es nicht, dass die Architekten unter dem Grundsatz einer vereinfachten, zeitgemäßen Formensprache auf die additive Komposition klar konturierter und elementarer Volumen vertrauen und diese in das Gewand feinmaßstäblichen Ziegelsteins hüllen. Dessen Verwendung als Sichtmauerwerk stellt eine Konstante und zugleich ein beständiges Rekursmittel auf die lombardo-romanischen Traditionen im Kirchenbau des *Novecento* dar. So wird der Ziegel teils als Verkleidung, meist aber als durchgängiges Baumaterial verwendet, jedenfalls immer mit einer homogenen Oberflächenstruktur sorgfältig gearbeitet zur Schau gestellt. Die auf wenige gliedernde Elemente reduzierten Ornamente (Blendbögen, Lisenen etc.) sind dabei aus dem Verband des Mauerwerks herausgearbeitet, so dass ein in der Tiefe nuanciertes System einfacher geometrischer Formen entsteht, das mit dem Spiel der Schattenspiele die Außenansichten belebt und die Plastizität der Volumen betont, anstatt sie mit überlagernder Ornamentik zu verzeichnen. Die daraus resultierende Monochromie wird mit bandartigen Bauteilen aus Naturstein – meist Travertin – zusätzlich strukturiert. Diese kommen vornehmlich an Portiken, Portalen, Fenstern und Gurtbändern zum Einsatz und werden mitunter im Inneren der Kirche für Säulen, Altarstufen, Altäre und Ziborium wieder aufgegriffen, so dass eine minimale materielle Kohärenz von Innen und Außen besteht, zumal im Innenraum, mit Ausnahme von Muzios Kirche in Cremona, hell verputzte Wandflächen dominieren, die im deutlichen Kontrast zum Äußeren eine geradezu hermetische Grenze markieren. Eben diese Grenze wird vom Eingangsbauwerk beziehungsweise der Eingangsgestaltung durchschritten, weshalb es nicht überrascht, dass die Gestaltung der Eingangssituation auch im Hinblick auf die Strukturierung der Flächen und Körper große Bedeutung hat.

Bekanntlich resultiert die Bedeutung des Eingangs einer Kirche aus der Tatsache, dass er eine für die Inszenierung des liturgischen Raumes wichtige Funktion übernimmt. Polvara betont in seinem Buch ‚Domus Dei' nochmals diese Bedeutung, indem er auf die theologische Relevanz des Eingangsbereichs als Schwellenbauwerk am Übergang vom weltlichen Umfeld zum liturgischen Raum hingewiesen hat.[357] Hinzu kommt, dass die Gestaltung der Eingangssituation unmittelbar die Gestaltung der Schauseite beeinflusst und somit ein wesentliches Instrument ist, um der Kirche im Stadtraum Präsenz und Würde zu verleihen. Dabei interpretiert Marelli in seiner Kirche S. Elena diese Schwelle als wuchtig-trutziges Bollwerk, während Muzio und Cabiati mit offenen Portiken eine Art Präludium zum Sakralraum schaffen. Bei Muzio domi-

niert dabei das mitunter stark abstrahierte Triumphbogenmotiv als Teil einer tiefen plastischen Fassade, wohingegen Cabiati eine im Detail gegenständlichere, näher an frühchristlichen Vorbildern orientierte, unmittelbarere und flächigere Formensprache wählt, aus der der Portikus entweder hervortritt oder wie in den besonderen Fällen von Giussano und Verano in die Fassade eingelassen ist. Der dabei unterschiedliche Umgang mit dem baulichen Erbe und respektive der Grad der Abstraktion und Neuinterpretation begrenzt zugleich exemplarisch den Spannungsbogen im Kirchenbau des *Novecento*.

Ein weiteres wiederkehrendes Element ist das entweder traditionell als eigenständiges Bauwerk dem Langhaus seitlich angeschlossene oder in eine aufgedoppelte Außenwand inkorporierte Baptisterium. Jedenfalls zeigt sich darin ein weiterer typologischer Bezug zur regionalen Kirchenbautradition. Gleichzeitig kommt darin die vor allem von Muzio in Chiesa Rossa mustergültig angewandte additive Komposition der verschiedenen, sich in Baukörpern ausdrückenden, Funktionen zur Geltung, die geschickt eingesetzt, das Äußere der Kirche zusätzlich rhythmisieren und dem Bauwerk Körperhaftigkeit verleihen können.

Die Grundrissdisposition folgt in der Regel einer dreischiffigen Anlage, wobei Muzio und Marelli dazu neigen, die Seitenschiffe zu Laufgängen zu reduzieren und die Querwirkung der Joche zu verstärken, so dass im Querschnitt hallenartige Räume entstehen. Die Schiffe werden mit Säulen (Cabiati, Muzio) oder pfeilerartigen perforierten Wänden (Marelli, Muzio) rhythmisiert. Das in den meisten Fällen in eine Apsis mündende Presbyterium ist nur leicht erhöht und in den eigentlichen Kirchenraum eingeschoben; häufig findet sich auch ein Ziborium als weitere traditionelle Anleihe wieder. Interessanterweise ist das Presbyterium nur geringfügig erhöht, zumal auf eine Krypta in den meisten Fällen verzichtet wird. Dadurch können nicht nur Kosten gespart, sondern kann auch die visuelle Entrückung des Presbyteriums verringert werden, ohne dass die besondere Stellung des Altarraums im Raumgefüge der Kirche verklärt würde. Dabei scheint gerade dieser Griff beispielhaft die Entwurfslogik der drei Architekten zu offenbaren, wonach gestalterische Prinzipien der Antike und der Romanik unter dem Grundsatz der Reduktion auf wesentliche, für die Kommunikation und Identifikation des Bauwerks relevante Elemente miteinander verwoben und neu interpretiert werden. Der Kirchenbau des *Novecento* kristallisiert sich im Werk der Architekten Muzio, Cabiati und Marelli und findet im Verlauf der 1930er Jahre in Mailand und Umgebung zunehmend Verbreitung. Er kann demnach die zuvor von Fall zu Fall beliebig zwischen den Stilen lavierende Willkür im Kirchenbau zwar nicht verdrängen, aber als Ausdruck einer bewussten Synthese von Tradition und Moderne zur Revitalisierung beitragen. Diese drückt sich vor allem in der Neuinterpretation und Neuzusammenfügung des als universal gültig Anerkannten und Bewährten aus. Gleichzeitig vermag er der für die faschistische Herrschaft typischen Sehnsucht nach einer zeitgemäßen Ausdrucksform italienischer Kultursuprematie entgegenzukommen. So verwundert es nicht, dass, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird, der sukzessiv harmonisierte Kirchenbau der Novecentisten in den 1930er Jahren und vor allem im Zuge der unter der Ägide des *Comitato Cittadino per i Templi Nuovi* forcierten kirchenbaulichen Expansion in einer stilistisch prägenden Tendenz aufgehen wird.

8.4 Überblick der Bau- und Planungsaktivität und Einfluss des *Novecento Milanese*

8.4.1 Einleitung

In der Zwischenkriegszeit werden in Mailand 27 neue Pfarrkirchen errichtet, wobei sich gesteigerte Aktivitäten nach der *Conciliazione* und insbesondere nach Einrichtung des Komitees feststellen lassen.[358] Hinzu kommt, dass die von Kardinal Schuster gegen Ende der 1930er Jahre begründete Initiative mit den Feierlichkeiten zum 400. Geburtstag des Heiligen Karl Borromäus zusammenfällt, so dass die für eine erste Bedarfsdeckung vom Komitee avisierten 14 Kirchenneubauten in Viale Padova, Cimiano-Rottole, Città Studi, Acquabella, Morsenchio, Trecca, Bovisa, Quarto Cagnino, Baggio, Buccinasco, Torrazza, Dergano, Bruzzano und Pratocentenaro auch als ein Zeichen der Erneuerung der ambrosianischen Kirche gedeutet werden können.[359] Ein Blick über die kirchenbauliche Bau- und Planungsaktivität am Ausgang des 19. Jahrhunderts zeigt, dass es im italienischen Kirchenbau keine einheitliche Richtung gibt und sich dieser vielmehr in einem Wirrwarr persönlicher Neigungen erschöpft, aus dem für die Zeit der Jahrhundertwende allenfalls im lombardischen Raum unter dem Einfluss Boitos eine Tendenz zum Rekurs auf mittelalterliche Vorbilder zu erkennen ist. Dabei sind die lombardo-romanischen Elaborate einer von Boito ausgebildeten Architektengeneration gekennzeichnet von der schematischen Verwendung dekorativer und konstruktiver Elemente, wie dem mit verputzten Flächen konkurrierenden sichtbar belassenen Ziegel und der Kontrastierung von Laibungen, Stürzen etc. durch den Einsatz von Natursteinen, derweil die Grundrissgestaltung auf dem Stand des Tridentinums und der Instruktionen Karl Borromäus‘ stagniert. Dies gilt umso mehr, da sich der Mailänder Kirchenbau zu Beginn des Jahrhunderts im neogotischen Stil der Kirchen Chiappettas und Navas präsentiert, sich dann mit S. Maria del Rosario (1911-12) einer lombardischen Interpretation der Neogotik nähert und schließlich mit einigen epigonalen Bauten Arpesanis einen Schwenk zur Neoromanik vollzieht (Abb. 630-636).[360] Einige der letzten vor dieser Zeit gebauten Kirchen sind Arpesanis neoklassizistische Kirche S. Croce (1914-17), die von Ugo Zanchetta in neoromanischem Stil entworfene Kirche S. Martino in Lambrate (1914-28) und die 1918 fertiggestellte, neobarock überbordende und mitunter indisch anmutende Kirche S. Maria Segreta von Augusto Brusconi (Abb. 273/637/638).[361] Sie repräsentieren besonders eindrücklich den innerhalb eklektisch-historistischer Grenzen befangenen Zeitgeschmack: „valeva in quegli anni una ripresa del manierismo romano, come estrema variazione possibile al neogotico e al neoromanico“[362]. So muss Paolo Mezzanottes Klosterkirche Sacro Cuore di Gesù (1906-14) als ein geradezu gewagter, aber wohl auch aussichtslos singulärer Versuch gelten, in dem von internationalen Strömungen abgeschirmten Kontext des italienischen Katholizismus eine Kirche zu errichten, die Einflüsse des *Stile Liberty* mit einer neoromanischen Anlage verbindet (Abb. 639).[363] Die Vorlieben der Auftraggeber und Architekten in Mailand spiegeln jedoch, so Alberto Rovi, einen latenten *classicismo* der italienischen Kultur der Zwischenkriegszeit wieder, der sich zwar mit dem *Stile Liberty* nicht identifizieren kann, sich im Kirchenbau aber dennoch allmählich von der Neogotik abwendet, und schließlich in der Resonanz der lombardischen Romanik den Ansatz für einen „stile neutro“ zu finden hofft, der Traditionsverbundenheit und Wunsch nach Modernisierung auszubalancieren verspricht.[364] Tatsächlich verabschiedet man sich in der Folge zunehmend von der Reproduktion vergangener Stile; auch der

noch Anfang des Jahrhunderts beliebte kreuzförmige Grundriss kommt spätestens mit S. Maria Beltrade allmählich aus der Mode. Wohl unter dem Einfluss von ‚Domus Dei' und vor dem Hintergrund der allgemein um 1930 radikalisierten Architekturdebatte kristallisiert sich in Mailand schließlich eine räumlich kompakte, formal vereinfachte Kirchenarchitektur heraus, die sich in Materialität, handwerklicher Detaillierung, moderner Formensprache und elementarem Raumerlebnis in sichtbarer Beziehung zur lombardischen Romanik erneuert. Der Übergang vom Eklektizismus und Historismus zu einer schlichten Modernität vollzieht sich langsam und inmitten großer Polemik, wie der in vielfachen Disputen manifestierte und in Bauwerken konkretisierte Gegensatz zwischen dem Altmeister Chiappetta und dem Erneuerer Polvara dokumentieren.[365] Gleichwohl kommt der zeitgenössische Beobachter Mario Tanci zu der Feststellung, dass mit den Mailänder Kirchenbauten der 1930er Jahre eine christliche Architektur konkretisiert worden sei, die schön, groß, modern, dem Zeitgeist angepasst („consoni agli spiriti nuovi") und den neuen Bedürfnissen gerecht werdend eine ideelle Kontinuität zum Geist der Väter herstelle und dem von Blendwerk und Disharmonie gekennzeichneten Angriff kleinbürgerlich-späthistoristischer Mentalität auf die künstlerische Vernunft mit maßvollen und harmonischen Kompositionen angemessen begegne.[366] Tatsächlich lässt sich bis zum Ende der faschistischen Epoche eine zunehmende Reflexion der Gestaltungsmerkmale des *Novecento* im Mailänder Kirchenbau erkennen. Schon für die 1933 fertiggestellte Kirche S. Protaso attestiert Tanci, dass ein typisches Beispiel zeitgenössischer Sakralarchitektur geschaffen worden sei, indem von weitem der Einfluss Muzios, dem „artefice di insigni monumenti cittadini" sichtbar werde.[367] Die blanke Schönheit des Ziegels und das harmonische und zugleich hierarchische Spiel der Massen, wie es Muzio, Cabiati und Marelli meisterhaft exerzieren, findet hierin Anerkennung und Verbreitung.

8.4.2 Willkür und Renitenz: Kirchenbau der 1920er Jahre

Nach der Erweiterung der Stadtgrenzen im Jahre 1923 wird der Bau neuer Kirchen mit der von Chiappetta entworfenen Kirche SS. Marcellina e Giuseppe alla Certosa (1923) fortgesetzt, die allerdings in den 1950er Jahren tiefgreifend umgebaut und schließlich von Carlo Ramous mit einer den Typus vollkommen verschleiernden skulpturalen Fassade abgeschlossen wird (Abb. 640). Von Ambrogio Annoni, einem der Mitglieder im später gegründeten *Comitato*, stammt der gemeinsam mit Enrico Meizza realisierte Entwurf für die auf Betreiben des Pirelli-Konzerns in deren Arbeitersiedlung errichtete Kirche S. Giovanni Battista alla Bicocca (1924, Abb. 641).[368] Die dreischiffige Kirche erinnert in ihrer Anlage an traditionelle romanische Vorbilder der Lombardei. Die aus rotem Ziegel gemauerte Kirche wirkt wie eine auf alle Dekoration verzichtende Interpretation mittelalterlicher Basiliken. Auf ein Querhaus wird verzichtet, stattdessen eine mit kleiner Apsis abgeschlossene Werktagskapelle im rechten Winkel zum Altarraum angeordnet, der seinerseits in eine Apsis mündet. Der Obergaden ist mit Rundfenstern durchbrochen, wohingegen die Seitenschiffe über schmale Rechteckfenster belichtet werden.[369] Die Kirche kann aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte in Bezug zur 1932 von der Industriellen-Familie Falck für Sesto S. Giovanni (Mailand) in Auftrag gegebene Kirche S. Giorgio und die 1954 auf Wunsch des ENI-Chefs Enrico Mattei am Hauptsitz des staatlichen Konzerns in Metanopoli (S. Donato Milanese) errichteten und von Mario Bacciocchi im Stile einer toskanischen Neoromanik entworfene Kirche S. Barbara gesehen werden; diese Kirchen belegen das mitunter nicht unerhebliche Engagement der Wirtschaft und

des Staates beim Bau von Kirchen in einer Wirtschaftsmetropole wie Mailand, wo für die Ansiedlung großer Unternehmen ganze Stadtteile geschaffen werden.[370] Derweil entsteht unweit der Santa-Croce-Kirche in der rasch sich verdichtenden Città Studi eine weitere Kirche. Diese ist zunächst S. Maria del Rosario di Pompei (1926-28) geweiht und dient als Marienheiligtum (*santuario*). Die neue Kirche wird als Zentralbau über quadratischem Grundriss nach Entwürfen Oreste Scanavinis auf dem Grundstück einer ehemaligen Klosterkapelle errichtet. Erst der Umzug der alten innerstädtischen Pfarrei S. Giovanni in Laterano, deren Kirche 1936 abgerissen wird, um dem *Piano Regolatore* entsprechend mehr Fläche für die radikale Neuordnung der Piazza Missori als Zentrum eines neuen Dienstleistungsviertels zu erhalten, bringt das Marienheiligtum schließlich in den Rang einer Pfarrkirche. Prägend ist die klare Volumetrie, die sich nach außen hin als kompakt gestaffelte Masse ziegelverkleideter Körper abzeichnet. Die Belichtung ist spärlich und erfolgt im Wesentlichen mittels über den Eingängen liegenden Thermenfenster und kleinere viereckige Fenster, deren Form im oberen Abschnitt als Blindfenster wiederholt wird. Die ornamentale Gestaltung der ansonsten schmucklosen Fassade beschränkt sich auf die in Material und Farbe abgesetzten und ausgeprägt profilierten Fensterfaschen sowie Gesimse und Lisenen aus Ziegel.[371] Nachdem am Ende der 1930er Jahre das von Muzio betreute Projekt für das als neue Hauptkirche der Città Studi geplante Templum Reginae Pacis Augustae am Kriegsbeginn scheitert, wird die Kirche Scanavinis 1964-65 erheblich erweitert. Der ursprüngliche Zentralbau wird um ein neues Presbyterium gelängt und mit einer Apsis ergänzt. Hinzu kommt ein seitlicher Baukörper, der Sakristei und Pfarrhaus aufnimmt. Im Inneren wird im aufgestockten zentralen Baukörper eine Galerie eingezogen. Das Wesen der Kirche ist von nun an verändert, die charakteristischen Fensterformen und Laibungen sind verschwunden. Die einst filigrane Betonung der Horizontalen ist einer kräftigen Vertikalisierung gewichen.

1926 entwirft Polvara mit S. Maria Beltrade den ersten Kirchenbau in Mailand, der auf einer modernen Architekturauffassung gründet. Die Kirche wird sogar in katholischen Publikationen als Beispiel einer konstruktiv und formal zeitgemäßen Kirchenarchitektur propagiert, die nicht im Widerspruch zu den Bautraditionen der Lombardei stehe: „Tutta la dignità vaga e severa [...] delle costruzioni lombarde e conservato, pur con gli elementi nuovi che si vollero introdurre.“[372] Dem grundlegend entgegengesetzt steht die Pfarrkirche S. Giuseppe della Pace (1927) im Quartier Sempione; sie verkörpert die nach wie vor persistente Neigung vieler Architekten und Auftraggeber zu gestalterischer Willkür. Obgleich architekturgeschichtlich verspätet, unternimmt der Architekt Federico Talamona mit einem ersten Entwurf einen der wenigen Versuche, sich am *Stile Liberty*, wie ihn etwa Mezzanotte zwanzig Jahre zuvor in den Mailänder Kirchenbau eingeführt hat, zu orientieren; die lebhaft-ungewohnten Formen finden jedoch selbst nach einer grundlegenden Überarbeitung mit Rundbogenmotiven im zweiten Entwurf nicht die Zustimmung der Diözesankommission: „La commissione Diocesana [...] anche nella edizione modificata della facciata, ha trovato tale progetto illogico, senza ispirazione religiosa, non confacente a un edificio sacro e però non lo può approvare“.[373] Schließlich zieht sich Talamona auf kirchenbaugeschichtliche Grundfesten zurück und legt einen Entwurf vor, dessen ungenierter Rückgriff auf die Hochrenaissance den Zuspruch der Kommission erhält. Dabei erinnert insbesondere der obere Abschluss der zweigeschossigen Fassade, aber auch das tief gestaffelte Rundbogenportal an das Formenvokabular Mauro Codussis San Zaccaria in Venedig (Abb. 644). Das kompakte Innere sorgt hingegen für ein

durchaus monumentales Erscheinen der ansonsten verhältnismäßig kleinen Einraumkirche, deren kurzes Schiff, nur durch drei Stufen getrennt, fließend in eine breite Apsis übergeht und so im Wechselspiel der Rundungen von Apsis und Gewölbe ein im Bezug zum renaissancehaften Äußeren zwar irritierendes aber für sich genommen durchaus stimmiges Gefühl barocker Wucht vermittelt. Dabei mag das kompakte Raumgefüge an die wenig später abgerissene, aus dem 16. Jh. stammende und nur noch in Bildern überlieferte S. Michele alla Chiusa erinnern (Abb. 645). Talamonas in den ersten beiden Entwürfen noch aufgeblitzte, für italienische Verhältnisse durchaus bemerkenswerte stilistische Frische gelangt etwa zeitgleich mit dem Entwurf für die Fassade der schon 1903 geweihten, jedoch unvollendet gebliebenen Kirche S. Maria di Lourdes zur Ausführung. Zu diesem Zeitpunkt verrät das ungenierte Nebeneinander von *Stile Liberty* und Neoromanik allerdings einen eklektischen Architekten, den Alberto Rovi in diesem Zusammenhang sicherlich zutreffen mit einem „pasticciere" *(*Zuckerbäcker) verglichen hat (Abb. 646).[374] Allerdings muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass sich die Diözesankommission zum Komplizen der Melange macht, wenn sie dem Architekten unmissverständlich nahe legt, für den ohnehin als Emblem lombardischer Kirchenarchitektur beliebten *tiburio* auf entsprechend orthodoxe Vorbilder zurückzugreifen. Die von Talamona entworfene Kirche S. Giuseppe della Pace ist seit 1965 säkularisiert und wird inzwischen als Diskothek genutzt; der Altar ist zum Bartresen umfunktioniert und eine geschwungene Empore eingezogen, die die Rundungen im Inneren der Kirche noch stärker akzentuiert. Der Titel der Kirche ist derweil auf eine neugegründete Pfarrei übergegangen, die aus organisatorischen Gründen durch die Zusammenlegung zweier benachbarter Pfarreien im gleichen Quartier entstanden ist. Für diese Pfarrei realisiert Aurelio Romani 1975 nur einige Meter weiter an einer Straßenecke eine neue hausartige Kirche, die sich als Teil eines homogenen Pfarrkomplexes unscheinbar in den Blockrand einfügt (Abb. 647).[375]

Der enorme Bevölkerungsanstieg insbesondere im östlichen Teil der Stadt führt gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum Abriss der aus dem 16. Jahrhundert stammenden, nunmehr viel zu kleinen Pfarrkirche S. Maria Calvairate und zur Neugründung der Pfarrei S. Maria del Suffragio und respektive dem Neubau deren Kirche durch Ugo Zanchetta zwischen 1890 und 1896. Der Titel der alten Pfarrei geht indessen auf eine neue Kirchengemeinde jenseits der Beruto-Circonvallazione im *quartiere popolare* Calvairate über, deren Kirche SS. Pio V e Maria di Calvairate (1927-29) von Enrico Mariani entworfen wird (Abb. 648). Der ursprüngliche Entwurf ist vom Wunsch nach monumentaler Größe und Originalität geprägt, die sich in der Wahl eines für Mailand exotischen Neobyzantinismus widerspiegelt, dessen ausgeprägte Ornamentik den von der Pariser Weltausstellung beeinflussten Art Déco (Stile 1925) evoziert.[376] In einem Aufsatz Felice Pasquès für die ‚Arte Cristiana' findet dieser Entwurf durchaus Zuspruch. Gelobt werden unter anderem die Ausgewogenheit des basilikalen Grundrisses und der perspektivisch grandiose Innenraum. Andererseits wird der über der Kuppel lastende *tiburio* und die Detaillierung der Ornamentik kritisiert. Gleichwohl spricht Pasquè von einem „studio coscienzoso, e di una sensibilità artistica non comune"[377], die im Zusammenhang mit der frappierenden und willkürlichen Eklektik des Entwurfs die weiterhin vorherrschende konservative Tonalität im Kirchenbau vor Augen führt. Dies ist umso bezeichnender, da der Entwurf offenbar von Pius XI. befürwortet wird. Ausgeführt wird jedoch ein den aktuellen Tendenzen zugeneigter, um die verspielten Dekorationen und die sechs Kapellen reduzierter Ziegelbau, der sich *nolens volens* an die lombardische Bau-

tradition der Romanik anlehnt. So erinnert die von zwei massiven Wandpfeilern und drei schmucklosen Rundbogenportalen gegliederte Giebelfassade (*facciata a capanna*) an typische Beispiele wie S. Michele in Pavia und S. Giovanni in Conca in Mailand (Abb. 649/650). Ein Eindruck, der von der spärlichen Belichtung des basilikalen Baukörpers verstärkt wird. Das Innere wird von einem Narthex eingeleitet, der den neobyzantinischen Entwurfsansatz verrät; er mündet in drei je mit Apsiden abgeschlossene Schiffe von denen das Mittelschiff mit vier Halbkuppeln überwölbt ist, von denen wiederum die größte, dem ursprünglichen Entwurf zufolge, von einem mächtigen, im Mailänder Kirchenbau ohnehin seit Sant'Ambrogio beliebten *tiburio* hätte umschlossen sein sollen. Des weiteren bezeugen die einst für den Anschluss der Kapellen vorgesehenen großen Blendbögen an den Seitenfassaden die von Mariani beabsichtige Größe.[378]

Gegen Ende der 1920er Jahre entsteht mit S. Paolo al Villaggio dei Giornalisti (1927-30)[379] eine neoromanische Kirche, deren Äußeres unwillkürlich Assoziationen zu Polvaras S. Carlo in Monza weckt, zumal beide Bauten in ihrer Textur dem von Sant'Ambrogio geprägten Vorbild lombardischer Kirchenbaukunst nacheifern (Abb. 651/652). Erstaunlicherweise stammt der historistische Entwurf von Piero Palumbo, einem um 1900 in Wien ausgebildeten und wohl bis zum Ersten Weltkrieg dort tätigen Florentiner Architekten. Gleichwohl scheint dieser resistent gegenüber den insbesondere in Österreich ausgeprägten modernen Tendenzen zu sein; zumindest schwanken seine Entwürfe der Wiener Zeit zwischen den zeitgenössischen Einflüssen und dem eklektischen Dekorativismus und Historismus seines Arbeitgebers Ludwig Baumann.[380] Anfang der 1920er Jahre lässt sich Palumbo dauerhaft in Italien nieder. Die ebenfalls von ihm entworfene, geradezu rustikale Votivkirche S. Maria della Vittoria in Lecco (1918-32) unterstreicht dabei die Unbestimmtheit Palumbos ebenso sehr, wie seine Mitgliedschaft im *Club degli Urbanisti* beim Wettbewerb für den *Piano Regolatore* (1926) irritiert. Es folgen die von Guglielmo Pedrazzini, einem Mitarbeiter der *Scuola Beato Angelico*, entworfene Kirche S. Teresa del Bambino Gesù (1927-31) im Stadtteil Gorla, der im Nordosten von Turro mit der Stadterweiterung im Jahre 1923 entstanden ist (Abb. 653). Wie so viele der dabei eingegliederten Gemeinden und Teilorte ist auch Gorla zunächst ein landwirtschaftlich geprägtes Dorf, das im Zuge der Urbanisierung verdichtet wird. Die neue Kirche zeigt deutlich den Einfluss Polvaras, weshalb Reggioris abwertendes Urteil, der Bau habe „nessuna pretesa d'arte" hinsichtlich der von Pedrazzini angestrebten konstruktiven und gestalterischen Sachlichkeit irreführend erscheint.[381] Das Dilemma zu klein gewordener Dorfkirchen kann besonders anschaulich am Beispiel der Pfarrkirche des weit vor Mailand gelegenen, ebenfalls 1923 zum Stadtgebiet gekommenen Quintosole gezeigt werden. Hier entsteht von 1928 bis 1936 die neue, neogotische Ziegelstein-Kirche S. Maria Assunta (1928-36) in unmittelbarer Nachbarschaft einer anonymen Dorfkapelle, wie sie für die südliche Peripherie Mailands (*basso milanese*) seit dem Tridentinum typisch geworden ist, aber der inzwischen beträchtlich angestiegenen Bevölkerung nicht mehr gerecht wird. So ist die neue Kirche etwa doppelt so groß wie ihr Vorgängerbau.[382] Das akkurate Sichtmauerwerk verleiht der schlichten Kirche ein für den kleinen Ort ausgesprochen würdiges Erscheinen. Die Seitenfassade der einschiffigen Kirche wird nach Süden hin zur Dorfstraße von wechselnden Rundbogen- und Rundfenstern rhythmisiert, wobei die Rundfenster über dem Baldachin des Seiteneingangs und den beiden Seitenkapellen angeordnet sind, nach Norden hin gibt es keine Kapellen, die Altarapsis ist hingegen auf eine gebogene Nische reduziert. Alte und neue Kirche stehen paral-

lel versetzt zueinander, zwischen beiden Baukörpern vermittelt ein freistehender Campanile.[383] Dabei wird deutlich, wie die neue Kirche einen Bezugsrahmen verkörpert, der mit seinen romanischen Bezügen im Gegensatz zur Anonymität posttridentinischer Landkirchen steht und mit der Rückbesinnung auf das Mittelalter als Ausgangspunkt einer zeitgemäßen Neuinterpretation tradierter und wiedererkennbarer Elemente eine ähnliche Situation beschreibt, wie sie beim Wiederaufbau der kirchlichen Infrastruktur im Triveneto vorliegt, wenngleich im Nordosten Italiens aufgrund der dort weitergeführten palladianischen Bautradition die Werke lombardischer Architekten wie Alpago Novello und Cabiati durchaus befremdlich wirken können.[384] Inzwischen leben in Quintosole infolge des Arbeitsplatzabbaus im landwirtschaftlichen Sektor weniger als 300 Menschen, so dass die Zukunft der Pfarrei mit den beiden Kirchen ungewiss erscheint, und die große Kirche ein surreales Erscheinen fristet. Die zu beobachtende Parabel der Bevölkerungsentwicklung kann als typisch für die kleineren der am äußersten Rand Mailands gelegenen Stadtteile gelten.

8.4.3 Einfluss des *Novecento Milanese*: Kirchenbau der 1930er Jahre

Im Jahr der *Conciliazione* wird in Lambrate mit dem Projekt für die Pfarrkirche SS. Nome di Maria (1929-32) begonnen (Abb. 654). Diese Kirche bleibt zwar dem historisierenden Thema verbunden, löst sich jedoch von der redundanten Neoromanik der kürzlich im gleichen Quartier von Zanchetta vollendeten Kirche S. Martino.[385] Bemerkenswert ist indessen die Tatsache, dass die Kirche 1932 im Beisein des *Duce* eröffnet wird. Ein Umstand, der wohl mit dem Prestige des zeitgleich in unmittelbarer Nachbarschaft eröffneten neuen Waisenhaus-Komplexes Martinitt zusammenhängt, dem die Kirche zugeordnet ist. Die dreischiffige Kirche vermag sich von anderen historistisch-eklektischen Bauwerken der Zeit durch klare Gliederungen und maßvolle Ornamentik abzuheben. Die Front ist von einem dreiecksförmig verdachten Mittelrisalit geprägt, der ein abgesetztes Rundbogenportal aufnimmt, das die hausartige Form des Risalits reflektiert und dabei an das Portal von S. Babila in Mailand erinnert, allerdings im Vergleich etwa zu Sant'Agabio in Novara den eklektischen Impetus offenbart (Abb. 655/656). Die betonten Giebel werden an den Seitenportalen wiederholt, ebenso das Rundfenster. Die Seitenfassaden sind mit einfachen Ziegelpilastern gegliedert, die mit den mächtigen Eckpfeilern der Front korrelieren. Anders als etwa bei Talamonas S. Giuseppe della Pace entspricht der Innenraum in Materialität, Farbe und Form den Andeutungen des Äußeren; Bögen aus Ziegel wechseln hier mit verputzten Flächen ab, die Dekoration in den Pendentifs wiederholt das Kreismotiv der Rundfenster. Das Mittelschiff wird von Hängekuppeln rhythmisiert, die sich in den Seitenschiffen verkleinert wiederholen, über der Vierung sorgt indessen eine Pendentifkuppel für den harmonischen Höhepunkt. Den Abschluss bildet eine schlichte Apsis. Das breit gefächerte Formenvokabular, der als Rundbogengalerie ausgestaltete oktogonale *tiburio,* dessen sehr schlanke Laterne sowie ein abgetreppter Säulengang im Anschluss an den Seiteneingang und das wechselvolle Innere vermitteln eine mitunter bizarre Verspieltheit, die in deutlichem Kontrast zur Austerität der meisten Mailänder Kirchen der Zwischenkriegszeit steht.

Wahrscheinlich aus dem gleichen Jahr stammt die in der Città Studi an einer großen Kreuzung errichtete Pfarrkirche Beata Vergine Immacolata e S. Antonio (1929-41, Abb. 657).[386] Ihr Bau geht auf den Neubau eines Klosters zurück, das die Architekten Luigi und Felice Nava für einen 1928 in Mailand gegründeten Zweig des Franziskaner-Ordens errichten. Das dabei für Kloster und Pfarrei

gemeinsam vorgesehene Kirchengebäude erweist sich jedoch schon ein Jahr später als inadäquat, und so werden die Architekten mit dem Bau einer größeren Pfarrkirche beauftragt. Der Entwurf der sich an die Novecento-Architektur Muzios und Cabiatis anlehnenden Architekten führt zu einer modernen Ziegelsteinkirche, deren schwerfällige Proportionen zwar befremdlich wirken, aber unweigerlich dazu beitragen, dass die Kirche entgegen der später von Luigi Dodi vielen Mailänder Kirchen (zu Recht) vorgeworfenen städtebaulichen Unzulänglichkeit, ihren Platz an der großen Kreuzung von Viale Corsica und Via Kolbe behauptet. Die großartige Kirche wird wie nahezu alle Pfarrkirchen mittels Spenden finanziert, dabei entstehende Engpässe sorgen immer wieder für Verzögerungen bis hin zu Unterbrechungen.[387] Hinzu kommen materielle Schwierigkeiten infolge des Embargos, das nach dem Afrika-Feldzug schon 1937 seine volle Wirkung entfaltet und wichtige Baustoffe den Prestigeprojekten des Regimes vorbehält. Gleichwohl kann die Kirche 1941 von Kardinal Schuster geweiht werden. Wie bereits angedeutet, ist der Entwurf von den Arbeiten der Novecento-Architekten um Giovanni Muzio geprägt. Allerdings sind hierzu qualitative Unterschiede angesichts der wuchtigen Baukörper und mangelnden Klarheit der Formen im Inneren der Kirche offensichtlich. Der basilikale Typ der Kirche wird von viel zu kurzen Querarmen und knappen Seitenschiffen verwaschen, derweil auf der Vierung ein erdrückender Baukörper lastet. Die Fassade wird von einem giebelbekrönten Mittelrisalit bestimmt, in den ein schlichtes, mit weißem Stein farblich abgesetztes Rundbogenportal (*arcone*) tief eingeschnitten ist. Das sehr breite Mittelschiff wird von einem großen Presbyterium dominiert, das in eine überkuppelte Apsis mündet; zwei kleinere Apsiden bilden die Abschlüsse der Kapellen, die das Presbyterium flankieren. Da im Archiv der Diözese keine Pläne vorhanden sind, können keine Aussagen darüber getroffen werden, wie die Architekten Nava zu einer derart verzerrten Bauform gelangt sind. Der deutlich sichtbare Wunsch nach einer modernen Kirche kann dabei nicht über die Unzulänglichkeiten hinwegtäuschen, insbesondere im Vergleich zu den ausgewogenen Kirchen der Novecentisten. Die Neigung der Architekten Nava zu monumentalen und schwerfälligen Formen setzt sich derweil bei der Kirche S. Protaso (1930-33) im Quartier San Siro fort (Abb. 658-664). Diese Kirche wird von der Öffentlichkeit zu einer der modernsten in Mailand gezählt.[388] Diese Pfarrkirche ersetzt die infolge des *Piano Regolatore* abgerissene, gleichnamige Kirche nahe der Scala.[389] Entgegen der von Luigi Dodi in der ‚Rassegna di architettura' geäußerten Skepsis, die Kirche könne im Kontext zukünftiger hochgeschossiger Bauten klein wirken, sehen die Architekten in ihrer *relazione* die Lage der Kirche am Piazzale Brescia geeignet, um die verschiedenen Teile der Pfarrei geschickt zu bedienen und die Stellung des Kirchengebäudes an einer markanten Stelle im städtischen Gefüge zu behaupten.[390] Die Brüder Nava entscheiden sich für die Positionierung der Kirche unmittelbar an der Ecke Via Osoppo/Piazzale Brescia und eine leichte Zurückversetzung der Front, um dem Gotteshaus gebührende Präsenz und genügend Würde zu garantieren. Das Pfarrhaus wird südlich der Kirche entlang der Via Osoppo gebaut und mittels eines überdachten Zugangs mit der Sakristei verbunden; der zwischen Kirche und Pfarrhaus vorgesehene Campanile wird hingegen wie in vielen Fällen aus finanziellen Gründen nie realisiert.[391] Indessen belegt die *relazione* der Nava-Brüder den trotz der modernen Architektursprache historisierenden Impetus ihres Werkes und die noch im 19. Jahrhundert beheimatete eklektische Grundhaltung der beiden Brüder: „Lo stile che si prescelse, sia per la Chiesa che per gli altri edifici, è il neoclassico, sia pure liberamente inteso"[392]. Dennoch scheinen die Architekten einem modernen Bewusstsein

durchaus zugänglich, wenn sie hervorheben, dass der gewählte Stil die Reduktion der Dekorationen auf ein Minimum und die würdige Betonung der Kirche mittels Spiel der Massen und ausgewogener Proportionen begünstige: „permettendo tale stile, sopratutto per l'edificio di maggiore importanza, ossia la Chiesa, di ottenere, anche in una necessaria grande semplicità di ornamenti, dalle sole proporzioni e dai rapporti delle masse, la grandiosità sufficiente perché essa figuri degnamente in rapporto alla vastissima area libera che dinnanzi."[393] Des weiteren heben die Nava-Brüder ganz im Sinne der Novecentobewegung hervor, dass bedenkenlos auf die übliche Ornamentik verzichtet werden könne, da allein die Würde („nobiltà") der Materialien und deren harmonische Verwendung das notwendige Dekorum gewährleiste: "Anche le opere di finimento interno sono contenute in limiti di grande sobrietà, richiedendosi la grandiosità e l'eleganza dell'ambiente più all'andamento e alle proporzioni delle linee architettoniche che al minuto particolare."[394] In Anbetracht knapper Geldmittel erlaube eine solche Gestaltung außerdem, dass die Kirche selbst im unvollendeten Zustand ein angemessenes Erscheinen habe. Interessant ist dabei die Kombination von Sichtmauerwerk und renaissancehaften weißen Putzflächen, die der oberen Zone des Langhauses und dem *tiburio* vorbehalten sind und bei der Gestaltung des Pfarrhauses wiederholt werden, ein Gestaltungsmittel, das schon bei der Renovierung von Sant'Eustorgio im 19. Jahrhundert merkwürdige Kontraste setzt (Abb. 665) und an Kirchen der Romanik und – wie im Falle der Taufkapelle – auch an Sakralbauten der Renaissance, wie beispielsweise S. Caterina a Formiello (14.-16. Jh.) in Neapel, erinnert.[395] Der hauptsächliche Zugang zur Kirche erfolgt auch hier traditionell über drei Portale in der Fassade. In diesem Fall ist den Türen ein mächtiger Portikus mit hohen Bögen vorangestellt.[396] Die Dekorationen beschränken sich auf einfache Lisenen, Nischen und Tiefenstaffelungen, worin der Einfluss des *Novecento* spürbar wird. Hinzu kommen an der Fassade Gesimse aus Naturstein und an der Basis gesprengte Giebel, die als Relikte der ursprünglichen Fassadenplanung erscheinen.[397] Es lassen sich auch Analogien zum 1932 in der ‚Rassegna di architettura' veröffentlichten Entwurf Paolo Mezzanottes für die Kirche in S. Pietro all'Olmo erkennen (Abb. 666/667). So zeigen das unterbrochene Giebelgesims der Fassade und das hohe Rundbogenportal sowie die additive Komposition der Volumen große Ähnlichkeit und lassen eine Rezeption im Entwurf der Nava-Brüder vermuten.[398] Das Innere der einschiffigen Kirche wird von großen Bögen bestimmt, die vier seitliche Kapellen erschließen und ein Tonnengewölbe tragen. Vor dem Presbyterium weitet sich der Raum zu einem angedeuteten Transept, das zwei weitere Kapellen aufnimmt; die Vierung wird indessen von einer Hängekuppel betont; unterhalb von Apsis und Querhaus befindet sich die Krypta. Damit folgt die Grundrissdisposition der aus dem 9. Jahrhundert stammenden Kirche S. Protaso ad Monacos, die sich einst im Zentrum Mailands in der Via San Protaso befand, jedoch im Zuge der *sventramenti* abgerissen wird (Abb. 659). Das Bogenmotiv durchzieht den gesamten Kirchenraum und kulminiert in einer mit einer Halbkuppel überwölbten Hochaltarapsis. Immer wieder betonen die Architekten die Vorzüge einer einfachen Dekoration, die sich nicht nur an den gewählten Stil anpasst, sondern auch ökonomischen Überlegungen Rechnung trägt.[399] So wird die Ornamentik auf die dezent farbliche Gliederung großer Putzflächen und spärliche Akzentuierungen mittels einfacher Stuckornamente reduziert. Die Kirche soll ausdrücklich bereits in ihrer Struktur die ihr gebührende Würde entfalten, ohne zwangsläufig auf einen üppigen ornamentalen Apparat angewiesen zu sein. Zwar erreicht diese Kirche trotz ähnlicher Intentionen nicht die Radikalität und Konsequenz der Novecento-Kirchen, belegt aber die Breite, in

der sich die Suche nach einem zeitgemäßen Kirchenbau bewegt. So ist es in dieser Hinsicht auch interessant, dass die Architekten ähnlich wie Polvara auf eine Stahlbetonskelettkonstruktion zurückgreifen, freilich ohne wie in ‚Domus Dei' gefordert, die Struktur als Gestaltungsmittel zu begreifen. Aus den Auflistungen, die der *relazione* der Nava-Brüder beigefügt ist, wird deutlich, dass man im Falle der Kirche S. Protaso mit knappen Geldmitteln konfrontiert ist, so dass zum einen die Tendenz zu einfachen Formen, zum anderen der ökonomische Zwang in der Folge eine Architektur hervorbringen, die zwangsläufig so wirkt, als würde sie zwischen Tradition und Moderne vermitteln, ohne den konventionellen Vorstellungen des Klerus und der Pfarrgemeinde allzu sehr zuwider zu laufen.[400] Der vermutlich wirtschaftlich begründete Verzicht auf die im ursprünglichen Plan vorgesehene Natursteinverkleidung weiter Teile der Fassade bedingt letztlich, dass die Kirche stärker der Zurückhaltung des Mailänder *Novecento* zugeneigt scheint, als von den Architekten vielleicht beabsichtigt (Abb. 663/664). Genau darin zeigt sich aber der Grund für den augenscheinlichen Qualitätsunterschied zwischen den harmonischen Arbeiten der theoretisch fundierten Novecentisten und jenen Mailänder Kirchen der Zwischenkriegszeit, die aufgrund unter-schiedlichster Umstände anstatt normativer oder programmatischer Einsichten vereinfacht, das heißt im weitesten Sinne ‚modernisiert' erscheinen. Gleichwohl wird S. Protaso von Mario Tanci zweifelsfrei in das Portfolio des *Novecento Milanese* eingereiht: „con quel complesso di edifici che la coronano […] rappresenterà il tipico esempio di architettura sacra milanese dell'epoca. Si riconosce da lontano lo stile dell'artefice di insigni monumenti cittadini moderni; il Palazzo dell'Arte e l'Università Cattolica del S. Cuore."[401] Tatsächlich schaffen die Nava-Brüder nach dem Krieg mit S. Rocco al Gentilino (1947) einen Kirchenbau, der sich im Vergleich zu den beiden vorgenannten Bauten stärker von der lombardischen Tradition zu lösen sucht, dabei aber mit einer streng abstrahierten Serliana den *Stile Littorio* der vergangenen Epoche evoziert (Abb. 668).

Eine bemerkenswert deutliche moderne Architektursprache vermittelt die von Felice Pasquè entworfene Kirche S. Michele Arcangelo e S. Rita (1930-33, Abb. 669-674).[402] Die Kirche wirkt geradezu überraschend im Kontext der zeitgenössischen Mailänder Kirchenbauten und wird von Polvara in einer Sitzung der Diözesankommission zusammen mit Cabiatis Kirche in Giussano als Beispiel moderner Kirchenarchitektur angeführt.[403] Sie entsteht an einem im Zuge des *Piano Regolatore* neu errichteten Platz inmitten eines mit Komplexen des IACP verdichteten Quartiers in Vigentino. Die Geschichte wiederholt sich: eine obsolet gewordene Pfarrei in der Innenstadt wird aufgegeben und die alte Kirche (S. Michele alla Chiusa) abgerissen; ein ehemaliges Bauerndorf vor den Toren der Stadt findet sich nach 1923 im Fokus städtischer Expansion wieder. Zeitgenössische Bildaufnahmen haben schon im Fall der Kirche am Piazzale Brescia gezeigt, in welcher Einöde großer Baustellen die Mailänder Kirchen als Vorboten zukünftiger Wohnquartiere entstehen. Zu den zentralen Herausforderungen der Architekten gehört dementsprechend die Imagination eines zukünftig urbanisierten Szenarios, in dem sich die Kirchen behaupten müssen. Darauf antwortet Pasquè in ähnlicher Manier wie die Nava-Brüder mit einer monumentalen Gesamtanlage der Kirche. Der nach vorne gelängte Zentralbau, dessen majestätische Wirkung durch die Volumenstaffelung betont wird, zeigt sich zum Platz hin in einem ungewöhnlich modernen Gewand aus schmucklosem Ziegel, da die von Pasquè vorgesehene, sehr bewegte Fassadengestaltung nicht zur Ausführung gelangt. Vergleicht man jedoch den ursprünglichen Entwurf mit dem ausgeführten Bau, so entpuppt sich letzterer als zu-

fälligerweise radikal modern geratener Beitrag. Abgesehen von der erst später und nach veränderten Entwürfen vollendeten Fassade verraten alle anderen Ansichten einen ähnlich klassizistischen Entwurfsansatz, wie er bei den Kirchen der Nava-Brüder zum Ausdruck kommt. Felice Pasquès ursprüngliche Intention zur Gestaltung der Fassade wird dabei in alten Zeichnungen deutlich: Demnach ist vorgesehen, dass der hohe, umlaufende Natursteinsockel, auf dem der Ziegelbau ruht, bis zum Portikus fortgesetzt wird. Dort geht er in ein breites Rundbogenentrée über, das auf Niveau des erhöhten Sockels von einer Kolonnade gegliedert wird (Abb. 671). Das stark verkürzte Langhaus wird indessen an den Seiten abgerundet, so dass der Portalbau umso deutlicher nach vorne tritt.[404] Eine Fotografie aus dem Jahre 1941 zeigt die Kirche soweit vollendet, dass nur noch das abgekürzte Langhaus als Rohbau verbleibt, an dessen unvollendetem Zustand wiederum die Stahlbetonskelettkonstruktion abgelesen werden kann (Abb. 672).[405] Aus vermutlich ökonomischen Gründen wird der Naturstein mit Putzflächen und Betonprofilen ersetzt, die als umlaufende Bänder die massigen Volumen gliedern. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird der unfertige Teil der Fassade schlicht mit einer homogenen Ziegeltextur überzogen und das Portal vereinfacht, indem es auf einen Mittelrisalit mit tief eingeschnittener Öffnung reduziert wird. Vom ursprünglichen Gestaltungsmotiv zeugt heute nur noch der Sturz, der die breite Eingangsöffnung von einer Bogenöffnung trennt. Der monumentale, geradezu festungsartige Charakter der Kirche geht offenbar auf die Absicht Pasquès zurück, dem Heiligen Michael, der gemäß der Offenbarung des Johannes als Kämpfer gegen den Satan verehrt wird, eine Burg des Glaubens zu errichten. Neben der Gesamtanlage bestätigen Details wie die schießschartenartigen Fenster an den Eckbauten diesen Eindruck.[406] Neben dem bemerkenswert modernen Erscheinungsbild der nachträglich realisierten Fassade ist die gewaltige, über dem Baukörper lastende Kuppel markant. Die über dem quadratischen Hauptraum thronende Stahlbetonkuppel wird in den Rundungen der großen Halbkreisfenster der Seiten thematisiert und verleiht dem Spiel der kantigen Massen eine expressive Kontur. Die Kirche erhebt sich über annähernd kreuzförmigem Grundriss, wobei das kurze Querhaus einen gelängten Zentralbau verrät, der vom Raum unter der Kuppel charakterisiert ist. Diese ruht auf mächtigen Pfeilern, die zur überkuppelten Apsis das Presbyterium und zu den tonnenüberwölbten Seiten das Baptisterium beziehungsweise einen Nebenaltar öffnen. Der Innenraum gefällt aufgrund seiner schlichten, klar konturierten Gestaltung, die nun im Gegensatz zu den Kirchen der Nava-Brüder ohne Dekorationen auskommt und sich so stärker dem Beispiel der Kirchen der Novecentisten nähert: "Ricercai forme grandiose ed armoniche nella semplicità delle linee e nella espressione della funzionalità statica delle varie parti dell'edificio"[407]. Der Innenraum spiegelt mit seiner umlaufenden Sockelzone aus Travertin die Gliederung der Fassade wider und vollendet die formale Kontinuität von Innen und Außen in einem Maße, dass sich diese Kirche insgesamt besehen von den meist redundanten und unverbindlichen Mailänder Kirchenbauten der Zwischenkriegszeit abhebt. Deutlich wird, wie das (nicht zuletzt aufgrund der temporären Gunst des *Duce*) zeitweise den italienischen Architekturdiskurs dominierende *Novecento*, die Praxis zahlreicher Architekten beeinflusst, so dass diese Kirche nicht nur Bezüge zu den Werken der Novecentisten, sondern erstaunlicherweise auch zur etwa gleichzeitig von Piacentini in Rom fertiggestellten Kirche Cristo Re aufweist (Abb. 675).[408]

Im weiteren Verlauf der 1930er Jahre werden neben den Kirchen der Novecentisten einige Kirchen Polvaras gebaut, die mit der SS. MM. Nabore e Felice (1930-38) zunächst noch dem

Typus von S. Maria Beltrade folgen, doch bereits mit S. Vito al Giambellino (1935-37) und S. Barnaba in Gratosoglio (1942-46) einen Paradigmenwechsel im Werk des Begründers der *Scuola Beato Angelico* einleiten (Abb. 676-679).[409] Während sich der faschistische Staatsmonumentalismus mehr und mehr in der Architektur durchsetzt, bleibt der Einfluss des *Novecento* im lombardischen Kirchenbau erhalten, so dass es zu mitunter epigonalen Bauwerken kommt. Entsprechend entwirft Mario Cavallé für die im Quartier Romana neugegründete Pfarrei SS. Silvestro e Martino (1936-39) eine über rechteckigem Grundriss errichtete Kirche, die sich in ihrer strengen geometrischen Form an Marellis S. Elena anlehnt (Abb. 680).[410] Bis zum Kriegsbeginn gelingt es, das Langhaus der Hallenkirche fertigzustellen und für den kirchlichen Gebrauch zu öffnen.[411] Nachdem es allerdings während der Bombardements der Stadt im Jahre 1943 erheblich beschädigt wird, beauftragt man nach dem Krieg Ottavio Cabiati und dessen Cousin Luigi Brambilla mit der Renovierung und Vervollständigung der Kirche. Nach dem Tod Cabiatis (1956) führt Brambilla die Fertigstellung der Kirche fort; er stellt das noch fehlende Presbyterium und den typisch oktogonalen *tiburio* fertig. Der gesamten Kirche wird von Brambilla ein einheitliches Erscheinungsbild verliehen, indem er die gegen das Sichtmauerwerk weiß abgesetzten, Querhaus und Apsis in mehreren Höhenlagen umlaufenden Bänder auch um das Langhaus und den von zwei flankierenden Türmen gebildeten Eingang führt. Diese Bänder sind Teil eines Dekorationsmotivs, das Cabiati bei der ähnlich kubischen Kirche S. Margherita in Paina di Giussano (1938-49) bereits angewendet hat (Abb. 682).[412] Der Eingang ist als hohes, tief eingeschnittenes Rundbogenentrée (*arcone*) in die trutzig monumentale Fassade einbeschrieben, und wird von einer Rosette und einem vergleichsweise kleinen Portal durchbrochen, dem Cabiati und Brambilla einen gebogenen Baldachin zugefügt haben. Die Belichtung der Kirche erfolgt durch zwei parallele Reihen gleichförmiger und sehr schmaler Rundbogenfenster, wodurch der Festungscharakter verstärkt wird. Das nachträglich errichtete, nur als Weitung angedeutete Querhaus wird über große Rundfenster belichtet. Der schlanke oktogonale *tiburio* mit seinen feingliedrigen Rundfenstern erscheint derweil als eklektischer Rückfall an dem ansonsten kompakteinheitlichen Baukörper und bewirkt, dass Querhaus, Apsis und Langhaus trotz der Bänder wie zwei unabhängige Bauwerke wirken. Der lang gestreckte Innenraum rezipiert die Idee der Wegkirche, die Weitung vor dem Altarraum wird von der Monotonie der marmorverkleideten Säulen verschleiert, die ihrerseits alle Aufmerksamkeit auf den halbrunden Chor lenken und einen Kontrast zu den ansonsten mit Ziegel verblendeten Wänden darstellen; die Durchbindung von Neubau und Bestand gelingt hier weit besser als außen.

8.4.4 Kirchenbau im Rahmen der Aktivitäten des *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi*

Neben S. Elena ist die Kirche der SS. MM. Nereo e Achilleo (1938-40) eines der ersten Projekte, die auf die Initiativen des *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi* zurückgehen (Abb. 683-685). Möglich wird sie vor allem aufgrund der Grundstücksspende einer Privatperson.[413] Beauftragt wird Giovanni Maggi, der bereits als stilistisch unbestimmter Baumeister des Seminars in Venegono in Erscheinung getreten ist und in Castellanza (Varese) seit 1926 an einer ostentativ neoromanisch und neogotisch durchwirkten Kirche (S. Giulio Prete) arbeitet, die den Historismus ebenso wie seine 1959 in Mailand fertiggestellte Sacro Cuore di Maria (1957-59) bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts projiziert (Abb. 686-688).[414] Dem entsprechend schafft er mit seinem Entwurf für die nunmehr vierte

Pfarrkirche in der Città Studi einen pathetisch hochtönenden (*magniloquente*) Epigonen lombardo-romanischer Bautradition, der allerdings kaum noch das Wesen mittelalterlicher Architektur zu vermitteln vermag. Dieses ist inzwischen auf die Repetition immer gleicher Elemente beschränkt, so wird der andächtige Charakter des so erhabenen Portikus von Sant'Ambrogio zu einem offenen Arkadengang verklärt, der trotz des für Mailand typischen roten Ziegels unweigerlich eine Verwandtschaft zu den seit Mitte der 1930er Jahre in Mode gekommenen metaphysischen Bogengängen faschistischer Staatsarchitektur aufweist, wie sie vor allem in der Hauptstadt gebaut werden. Auch die für das *Novecento* üblichen Gliederungen durch dezente Lisenen, Blendbögen, Einschnitte etc. sind hier massigen Flächen einer versteinerten Architektur gewichen. Der ‚stupaartig' in die Höhe gezogene, in seiner gestuften Form an jenen der Seminarkirche in Venegono erinnernde und baugeschichtlich sicherlich vom Kloster in Chiaravalle abgeleitete *tiburio* (ca. 50 m!) offenbart dabei in seiner funktionalen Absurdität den unbedingten Drang zu erdrückender Größe. Entsprechend zeigt sich das Innere der monumentalen Kirche als liebloser, dunkler Raum, der das Bild einer mit viel Ehrgeiz aber wenig Sinn entwickelten, unbedingt „prächtigen"[415] Architektur vervollständigt, die zwar aufgrund handwerklicher Sorgfalt und gelungener Gesamtanlage durchaus Gefallen finden kann, aber letztlich der eigenen erdrückenden Größe erliegt. Der Einfluss faschistischer Moden wird dabei umso deutlicher, wenn man Maggis Kirche mit seiner gut zehn Jahre später (in republikanischem Zeitalter!) ebenfalls in der Città Studi entstandenen S. Maria Assunta vergleicht (Abb. 689). Zwar wirkt die Anlehnung an das *Novecento* inzwischen veraltet, doch zeigt der hier weniger rhetorische Umgang mit den vertrauten Elementen einer auf das Wesentliche reduzierten regionalen Bautradition maßvolle und harmonische Gestaltung und erinnert an das vortreffliche Angelicum Muzios für die Mailänder Franziskaner in der Via Moscova (1939, Abb. 690). Die über kreuzförmigem Grundriss errichtete dreischiffig-basilikale SS. MM. Nereo e Achilleo verdankt ihre großen Ausmaße (65 x 28m) vermutlich auch dem Umstand, dass sich der aus Mailand stammende, im Februar desselben Jahres verstorbene Papst Pius XI. mit einer persönlichen Spende an der Finanzierung der Mailänder Kirchen beteiligt hat und sich Kardinal Schuster im Lichte der Ereignisse entschließt, diese Kirche zum Denkmal für den Papst der *Conciliazione* zu erheben und sie ihm zu widmen: „Per una Chiesa che deve passare alla storia milanese siccome opera del Papa della Conciliazione, non si poteva davvero erigere un qualsiasi tempio della periferia di Milano!"[416] Darüber hinaus ist die Kirche ohnehin Teil der Initiative Schusters zu Ehren des Stadtheiligen Karl Borromäus.[417] Jedenfalls kommen so mehrere Aspekte zusammen, die die Größe der Anlage beeinflusst haben könnten. Unbestreitbar ist nämlich, dass die Kirche, entgegen der bei so vielen Kirchenneubauten geäußerten Befürchtungen Dodis, ihre herausragende Stellung im städtischen Gefüge sogar heute noch behauptet. Geradezu überwältigend ist die Anlage der Kirche als Pfarreikomplex (mit freistehendem Baptisterium) am Ende einer langen, geraden, baumgesäumten Achse, die direkt von der Porta Monforte über den Corso Concordia, die runde Piazza Risorgimento mit dem Standbild des Hl. Franz, weiter über den Corso Indipendenza, den kleinen Park an der Piazza Dateo, den Corso Plebisciti und die Grünanlagen des Piazzale Susa in den Viale Argonne führt, der auf ein eigens isoliertes, sechseckiges Areal zugeht, der der Pfarrei vorbehalten ist, und an dem die Kirche mit ihrem hohen *tiburio*, der so besehen vielleicht städtebaulich Sinn haben kann, den Schlusspunkt einer namentlichen Abfolge von Fixpunkten italienischer Geschichte bildet und die Stadt im Osten zur zersiedelten Peripherie ab-

schließt.[418] Eindeutig zeigt hier die Kooperation des Komitees mit der Stadtverwaltung erste Ergebnisse, die deutlicher kaum sein könnten: Wurden zuvor Kirchen zufällig und beliebig auf Restflächen positioniert, scheint hier der Städtebau einzig dem Zweck der Exaltation der Kirche zu dienen, als wolle man den Eindruck einer späten Wiedergutmachung erwecken. Tatsächlich wird hier der Begriff der *chiesa-monumento* jedoch mit übersteigerter Größe gleichgesetzt, die Kirche gleichsam abstrakt von außen her gedacht, anstatt sie als vitalen Bezugspunkt eines sozialen und urbanen Kontextes von innen her zu begreifen. Die im eigentlichen Sinne dienende Funktion einer Pfarrkirche als Ort der Liturgie und Herzstück eines ‚pastoralen Dienstleistungszentrums' verschwindet dabei in einer üppigen Formensprache ebenso sehr wie die insbesondere im städtischen Kontext so wichtigen kontemplativen Qualitäten eines Gotteshauses. Das richtige Maß von Geschlossenheit und Offenheit, von Nutzen und Monumentalität (im it. Sinne) wird mit Blick auf die besondere Widmung letztlich zugunsten überwältigender Größe überspannt.

Während einige der im Verlauf der 1930er Jahre geplanten Kirchen aus den unterschiedlichsten Gründen vom *Novecento* und der damit verbundenen Suche nach einer zeitgemäßen Formensprache beeinflusst sind, bleibt Piero Palumbo seiner eklektisch-historistischen Gewohnheit verbunden. Gleichwohl neigt er sich beim Entwurf für die Kirche SS. Clemente e Guido (1938-40, Abb. 691-693) in Pratocentenaro aktuellen Tendenzen im Mailänder Kirchenbau zu, ohne dabei freilich verbindlich zu werden. Folgt Palumbos S. Paolo noch orthodox dem Beispiel lombardischer Romanik, so lassen sich für die Kirche in Pratocentenaro Elemente wie der schmucklos tief eingeschnittene Rundbogeneingang (*arcone*) sowie ein reduzierter Dekorationsapparat als Bezüge zu zeitgenössischen Kirchenneubauten in Mailand erkennen. Die über rechteckigem Grundriss errichtete Hallenkirche ist entlang der Außenfassade zu etwa zwei Dritteln in sichtbar belassenem Mauerwerk ausgeführt, die oberen beiden Geschosse sind hingegen verputzt, wobei nur die oberen beiden Zonen mit Fenstern ausgestattet sind. Die Längsflächen sind mit regelmäßigen Pilastern gegliedert, die an den Grenzen der Zonen mit detaillierten Verkröpfungen ins Gesims übergehen. Auffällig sind des weiteren zwei symmetrische baldachinartige Anbauten in Höhe des Giebels der Fassade, um so einen exponierten Platz für die Statuen der beiden Heiligen zu schaffen. Im Inneren der konservativen Kirche ist vor allem die Holzdecke auffällig, die mit ihrem Querschnitt und der feinen Kassettierung an die Basilika von Aquileia erinnert (Abb. 694). Insgesamt vermittelt die Kirche den Eindruck, als habe der Architekt versucht, die tradierte Formensprache mittelalterlicher Kirchen zu vereinfachen, dies gilt insbesondere im Gegensatz zu Palumbos Kirche S. Paolo, finde dabei allerdings zu keinem mit den besten Beispielen des *Novecento* vergleichbar kohärenten Ansatz. Die städtebauliche Situierung in einem der Pfarrei vorbehaltenen, von Straßen isolierten Areal belegt indessen die inzwischen reflektierte Verteilung der Kirchen im Stadtgebiet.

Zwischen 1938 und 1941 wird in dem ehemaligen Bauerndorf Baggio von Abramo Egidio Aresi mit S. Apollinare eine neue Pfarrkirche errichtet, die die ältere, 1870-74 in neoromanischem Stil wiederaufgebaute gleichnamige Kirche ersetzt, da diese inzwischen zu klein für den Stadtteil geworden ist (Abb. 695/696).[419] Die neue Kirche, etwa dreimal so groß wie die alte, wird im dritten und größten Sektor eines neu geschaffenen dreigeteilten keilförmigen Areals gebaut, das von den spitz zulaufenden Straßen Forze Armate und Cabella begrenzt wird. Im Zentrum des Areals wird eine eigens für die Pfarrkirche prädisponierte Piazza angelegt.[420] Das für den Bau der

Kirche zur Verfügung stehende Grundstück fällt der Pfarrei infolge einer privaten Schenkung zu.[421] Am Endpunkt der langen Via delle Forze Armate, die sich vom Quartier Gambara nahe der Fiera Campionaria bis nach Baggio zieht, befindet sich schließlich die alte Kirche. Diese geht auf einen Bau aus dem 11. Jahrhundert zurück, der zwar in einem Brand zerstört worden ist, von dem aber der lombardo-romanische Campanile heute noch zeugt. Dieser wird in den 1870er Jahren wiederum der Mode des Historismus entsprechend als Vorlage für den Neubau der alten Kirche aufgegriffen. Infolge des raschen Bevölkerungswachstums, begünstigt von der Eingliederung Baggios in das Stadtgebiet, wird gegen Ende der 1930er Jahre eine neue Kirche nach den Plänen Aresis als monumentale Basilika über kreuzförmigem Grundriss errichtet.[422] Die im Diözesanarchiv dokumentierten ersten Entwürfe Ugo Zanchettas aus dem Jahre 1928 bleiben ungenutzt. Die von der vorgelagerten symmetrischen Piazza in ihrer Wirkung betonte Fassade wiederholt das beliebte Motiv des hohen, tief in die wuchtige Ziegelfassade eingeschnittenen *arcone*. Rechts und links davon werden die Flächen mit je zwei breiten Lisenen gegliedert, in deren Felder die Nebeneingänge eingefügt sind, so dass sich hinter der Fassade eine dem Langhaus vorgelagerte Halle ergibt, die sich wiederum zu den Seiten in überdachte Kolonnaden verlängert. Diese wird nach oben hin mit einem einfachen Fries vom flachen Dreiecksgiebel getrennt, der mit einem schlichten Gesims konturiert die Fassade bekrönt, so dass sich ein in der Detaillierung stark vereinfachtes Triumphbogenmotiv abzeichnet. Der typische oktogonale *tiburio* wird entgegen dem ursprünglichen Entwurf nicht realisiert, stattdessen wird ein unverhältnismäßig kleinerer runder *tiburio* mit nach außen hin sichtbarer Kuppel ausgeführt.[423] Das äußere Abbild gibt dabei anschaulich die Pendentifkuppel mit Tambour wieder, die die dem tonnengewölbten Presbyterium vorgelagerte Vierung bekrönt. Gemeinsam mit den mächtigen Kolonnaden im Innenraum komplettiert sie ein elementar gegliedertes, in seiner Formensprache trotz der traditionellen kreuzförmigen und dreischiffigen Anlage klassizistsiches Raumgefüge. Das klare Wechselspiel von in der unteren Raumzone unter Verwendung einfacher Rundstützen sowie reduzierter Architrave (die die Formensprache der Fassade wiederholen) aufgelösten und in der oberen Zone spielerisch inszenierten Volumen verleiht der Kirche auch im Inneren monumentale Größe, die allerdings für eine gewöhnliche Pfarrei übertrieben erscheinen mag. Ähnlich wie Maggis Kirche in der Città Studi scheint sich die Kirche in Baggio an dem von Piacentini geprägten faschistischen Staatsmonumentalismus (*Stile Littorio*) zu orientieren und diesen für den lombardo-romanischen Kontext der Mailänder Kirchenbaukultur aufzubereiten. Alberto Rovi spricht in dieser Hinsicht von einer vom faschistischen Staatsmonumentalismus bewirkten stilistischen Entfremdung: „snaturare le forme più care alla tradizione ambrosiana."[424] Die Kirche wirkt schwerfällig, nüchtern und ihrer Formensprache nach vielmehr als trutziger Profanbau denn als Kirche, gleichwohl wird sie in der katholischen Tageszeitung ‚L'Italia' als fortschrittlich und gefällig gelobt: „Pur ispirandosi alle architetture tradizionali romano-cristiane è moderna nella trattazione e autarchica nelle strutture, poiché il gioco degli archi interni eliminando le spinte, permette in elevazione delle strutture piane senza contrafforti"[425].

Für die Kirche S. Nicola in Dergano wird schon 1900, zu einem Zeitpunkt, da Dergano zur Gemeinde Affori gehört, von Michele Speranza ein Entwurf für die neue Pfarrkirche erarbeitet. Dieser gelangt allerdings nicht zur Ausführung.[426] Nachdem das im Norden gelegene Dorf 1923 in das Stadtgebiet eingegliedert wird, stellt sich angesichts steigender Bevölkerungszahlen die Frage nach einer grö-

ßeren Pfarrkirche erneut. Den entscheidenden Impuls gibt die gesteigerte Aktivität mit Blick auf das Jubiläum Karl Borromäus'. So wird Nino Zanotta 1938 von der *fabbriceria* beauftragt, einen neuen Entwurf zu erarbeiten (Abb. 698-702).[427] 1941 ist die Kirche weitestgehend fertiggestellt, die Gesamtanlage wird hingegen erst nach dem Krieg komplettiert. Die städtebauliche Situierung bestätigt die nunmehr fruchtbare Zusammenarbeit kirchlicher und städtischer Behörden: „La nuova chiesa, mercé le vigili cure del Comitato cittadino dei Templi Novi lodevolmente assecondato dai competenti uffici tecnici municipali, sorge su una grandiosa piazza all'incrocio di nuove ampie vie del *Piano Regolatore* appositamente studiato per mettere in valore il nuovo edificio religioso che sarà visibile dalla via Imbonati, che forma la principale arteria del rione."[428] Über die Bedeutung der Kirche und des Pfarrheims für die soziale Organisation der neuen Stadtteile gibt Zanotta in einem Bericht aus dem Jahre 1947 Auskunft. Er wendet sich dabei an den Pfarrer der Gemeinde Dergano und reklamiert, dass die Kirche, obschon sie inmitten des Stadtteils ein Zentrum besetzt, aufgrund fehlender Nebengebäude ihre Wirkung als gesellschaftlicher und kultureller Bezugspunkt nicht voll entfalten kann und darüber in Nachteil zu den Angeboten weltlicher Organisationen gerät: „Benché la Chiesa sia il centro del vecchio comune di Dergano e sia tuttora il centro di un notevole e popoloso rione di Milano, si presenta oggi quasi in mezzo ad un deserto, isolata su un vasto terreno terremotato e quasi abbandonata. Non si può ignorare che anche da questo stato materiale di insufficienza nasce il disinteresse delle masse d'uomini e quel che è peggio dei giovani e giovanissimi particolarmente attratti con ogni sorta di allettamenti delle opere e organizzazioni periferiche massimaliste."[429] Vor diesem Hintergrund plädiert Zanotta für eine zügige Vollendung des Pfarrkomplexes und den Bau einer Wohnanlage in kirchlicher Trägerschaft, die allerdings nie realisiert wird. So erhebt sich die über kreuzförmigem Grundriss gebaute basilikale Kirche inmitten eines heterogen bebauten Areals. Die rustikale Fassade der Kirche steht derweil an einem nicht weiter ausgestalteten rechteckigen Platz.[430] Das scharrierte Mauerwerk und die farbliche Absetzung heben die Fläche des Mittelschiffs von denen der Seitenschiffe ab und denunzieren an der Fassade die Diskrepanz zum ursprünglichen Entwurf, der offenbar aufgrund des Krieges nicht vollständig, beziehungsweise dem Anschein nach nur eilfertig umgesetzt worden ist. Dem entsprechend fehlt die harmonische Verbindung der verschiedenen Bauteile. Tatsächlich gibt die Fassade einen rohbauartigen Eindruck von der eigentlichen Planung, gemäß der die gesamte Front mit Natursteinverkleidungen hätte akzentuiert und der Eingang mit einem Portikus hätte aufgewertet werden sollen. Im Mittelteil befinden sich die drei Zugänge zur Kirche, wobei der mittlere etwas größer und von einem etwas unvermittelt angebrachten Blendbogen überfangen ist. Die ursprüngliche, systematisch von unten nach oben gebaute triumphbogenartige Gliederung der Fassade ist schlichten Lisenen gewichen, die bis an den Giebel reichen. Die Verwendung unterschiedlicher Ziegelformate und die grobe Scharrierung des Mittelteils wirken als einfache Gestaltungsmittel und betonen den unfertigen Charakter. Die Gliederung der Seitenansichten erfolgt mit einem einfachen Gesimsband und am oberen Abschluss mit einer Art Kranzgesims aus Beton, anstatt des vorgesehenen Natursteins.[431] An der Seitenfassade zeichnet sich mit Blendpfeilern die etwas breitere Vorhalle ab, die an den Seiten zwei halbrunde Nischen aufnimmt. An die Vorhalle schließt sich ein kurzes Schiff an, das mit Säulen von den Seitenschiffen getrennt ist. Diese wiederum sind in das Querhaus hineinverlängert, wo sie den Vorlauf zu den Seitenaltären bilden, die in Apsiden angeordnet sind und sich ihrerseits an der Fassade

polygonal abzeichnen. Die Vierung wiederholt in ihren Proportionen das Mittelschiff und mündet in einen etwas schmaleren, im Vergleich zum Langhaus überlängten, geraden Chor, der mit einer polygonalen Apsis abgeschlossen wird. Der Chor wird von einer Sakristei und einem Nebenraum flankiert, in seiner Mitte nimmt er ein Ziborium auf, wie es auch schon bei Muzios S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa anzutreffen ist und darüber hinaus seit der Kirche S. Ambrogio im Mailänder Kirchenbau wiederkehrt. Aufgrund kriegsbedingter Schwierigkeiten wird auf die im ursprünglichen Entwurf Zanottas vorgesehene Pendentifkuppel verzichtet und der hohe *tiburio* gelangt folglich nicht zur Ausführung; die Vierung wird statt dessen mit einem flachen Zeltdach abgeschlossen. Der ohnehin proportional missratene Campanile wird ebenfalls nicht realisiert und das Geläut erst Jahrzehnte später in einem Glockenhaus über der Sakristei untergebracht. Insgesamt weist diese Kirche in ihrer Formensprache keinerlei Bezüge zum *Novecento* auf, vielmehr erscheint sie als eklektische Mélange, in der die schwach angedeuteten Voluten und die Betonung des Mittelschiffs in der Fassade von einer Neigung zur Renaissance zeugen, die im Entwurf für den *tiburio* umso deutlicher zum Ausdruck kommt, wohingegen die Materialität und die angedeuteten Zwerggalerien der Apsiden widersprüchliche Bezüge zum Mittelalter herstellen.[432]

1939 wird Umberto Del Corno beauftragt, in Cimiano, einem weit im Nordosten gelegenen Quartier nahe Crescenzago, die einschiffige Langbau-Kirche S. Giuseppe dei Morenti (1939-41) zu bauen (Abb. 704-707). Auch in diesem Fall geht es um die Kirche einer aus bestehenden Gebieten neu zusammengesetzten Pfarrei[433]; möglich wird sie dank der großzügigen Spende einer anonymen Privatperson.[434] Del Corno, der Muzios Vorgänger beim Bau der Kirche in Chiesa Rossa gewesen ist, dürfte die Verwandtschaft zu seinem Cousin, dem Pfarrer der neuen Gemeinde in Cimiano (Rottole), genützt haben, um an den Auftrag zu gelangen.[435] Die Kirche soll die viel zu kleine Dorfkapelle S. Carlo alle Rottole ersetzen (Abb. 703). In den Unterlagen der Diözesankommission werden die Kosten für den Neubau mit 1,2 Mio. Lire (960.000 €) angegeben.[436] Die Kirche (62 x 32 x 30 m) ist in die Mittelachse eines quadratischen Blockes einbeschrieben, der parallel in zweiter Reihe zur Gleisanlage und in unmittelbarer Nähe zum Bahnhof von Cimiano liegt. Damit nimmt die Pfarrei eine städtebaulich für das Quartier exponierte Lage ein. Vor der Kirche ist ein großer Hof aufgespannt, der fast bis zur Hälfte von einem schlichten Portikus gefasst wird, der als Verteiler fungiert, zumal sich an ihn auch der Zugang zu einem kleinen Park und dem Pfarrhaus anschließen.[437] Im rückwärtigen Teil des Komplexes, mit dem ‚Kopf' der Kirche verbunden, schließen zwei symmetrische Baukörper an, die die Sakristei und einen Nebenraum aufnehmen. Aufgrund der großzügigen Freiflächen kann die Kirche ihre Stellung im städtischen Gefüge majestätisch behaupten, ein Sachverhalt, der angesichts ihrer Lage gegenüber den inzwischen errichteten neugeschossigen Wohnscheiben zwingend geboten ist (Abb. 709). Verstärkt wird ihre Wirkung von der großen Höhe und der hermetischen, das heißt verschlossentrutzigen Gestaltung der Fassade, die einem überdimensionalen Gewändeportal nachempfunden ist: Es gibt nur einen frontalen Zugang, der sich allerdings, von weißen Marmorreliefs gerahmt, elegant von der roten Ziegelfassade abhebt. Über dem Portal bringt ein hohes Rundbogenfester Licht in das Innere und teilt zugleich die Fassade in zwei Hälften, deren zur Mittelachse hin verlaufende Abstufung ihr eine schlichte aber wirkungsvolle Plastizität verleiht. Die harmonische Front wird mit einem flachen Giebel abgeschlossen. Entsprechend der Kirchenbauten der Novecentisten, entscheidet sich Del

Corno für einen einfachen, reduzierten Gebrauch des Ziegels als primäres Gestaltungselement: „La nuova chiesa [...] è una costruzione autarchica [*sic*] con tutte le caratteristiche architettoniche degli edifici lombardi essendo tutta in muratura di cotto, che all'esterno risulterà come elemento decorativo principe."[438] Die Seitenansichten sind von Blendflächen und Lisenen gegliedert; am Eingangsbauwerk, das das Langhaus überragt, kommen zur vertikalen Abstufung einfache Gesimse hinzu. Der Innenraum wird über einen niedrigeren Vorraum erschlossen, der sich mitsamt der darüber liegenden Cantoria als eigenständiger Baukörper abzeichnet und in dessen Längsachse ein freistehendes rundes Baptisterium angeschlossen ist, das wiederum auf der gegenüberliegenden Seite vom Campanile gegenbalanciert wird. Das Schiff (40 x 20 m) ist flach überwölbt und wird von einer geschlossenen Sockelzone flankiert (*ambulacri*), die als Erschließung von Nebenräumen (Beichtstühle, Werktagskapelle etc.) und der darüber liegenden Emporen dient, über die der Raum belichtet wird, indessen der Obergaden geschlossen ist. Das Schiff ist in Joche gegliedert und mündet in eine von oben belichtete Apsis, die ein in das Schiff vorgeschobenes Presbyterium aufnimmt. Die Kirche ist spärlich ornamentiert. Die Dekoration ist, wie es der Mode des ausgehenden Jahrzehnts entspricht, vornehmlich farbigen Flächen und Materialwechseln vorbehalten. Insgesamt überzeugt die Kirche, ähnlich wie einige andere Beispiele dieser Zeit, aufgrund ihrer sachlichen Gestaltung. Alle Baukörper zeichnen sich klar als additive Komponenten ab: „L'architettura è sobria ed armonica e, pur segnando tendenze moderne, mantiene le caratteristiche peculiari di un edificio destinato al culto."[439] Zwar erreicht Del Corno mit der Kirche in Cimiano nicht die stilistische Reinheit der Kirchen Muzios oder Cabiatis – zu sehr erweist sich die Außengliederung im Vergleich dazu als spröde und die Gestaltung im Inneren als allzu beliebig – , doch veranschaulicht sie mustergültig, wie weit sich der allgemeine Kirchenbau in Mailand inzwischen modernen, einfachen und spärlich dekorierten Raumkompositionen zugeneigt hat. Sie kann als späteres Beispiel der vom *Novecento* beeinflussten Mailänder Kirchenarchitektur gelten.

Der vor diesem Hintergrund bestätigte Eindruck einer durchaus modernen Strömung im Mailänder Kirchenbau offenbart sich auch – dies sei der Vollständigkeit wegen an dieser Stelle erwähnt – in den neu erbauten Mailänder Klosterkirchen jener Zeit: S. Teresa del Bambin Gesù (1925-39), SS. Monica e Rita (1934-35, Abb. 710/711) und S. Rita da Cascia (1939-54). Während erstere als Werk Guglielmo Pedrazzinis, einem Mitglied der *Scuola Beato Angelico*, epigonal den Mustern Polvaras folgt und bereits andeutet, wie diese weitergegeben und verbreitet werden, löst sich Giuseppe Invitti, der offenbar aus dem gleichen Umfeld kommt, selbstbewusst vom Beispiel des Meisters und realisiert für die Augustinerinnen zwei Kirchen, die sich mit ihren ausdrucksvollen *arconi* an zeitgenössischen Kirchen wie S. Protaso oder S. Elena orientieren, wobei die Präferenz für eine durchgängig mit Naturstein verkleidete wohlproportionierte Doppelturmfassade bei der Kirche SS. Monica e Rita diese nicht nur überraschenderweise von den typischen Ziegelkirchen lombardischer Prägung abhebt und Assoziationen zu Maciachinis serbisch-orthodoxem Tempio SS. Trinità (1869, Abb. 712) in Triest weckt, sondern der additiven Volumenkomposition Invittis eine bemerkenswert sachliche Schärfe verleiht, die er allerdings wenig später mit S. Rita da Cascia einer allzu kontrastreichen Materialmischung opfert.[440] So wird Invittis Kirche an der Via Ponzio gar als „vero gioiello d'arte moderna e modernamente intesa, fuso mirabilmente nei suoi elementi, esempio di un'arte sacra che ha saputo liberarsi dalle forme tradizionali senza cadere in discutibili eccessi" gefeiert.[441]

8.4.5 Exkurs: Absage an den *Razionalismo*: Otto Marainis Bewerbung um kirchliche Aufträge

Abschließend untermauert die vermutlich letzte Mailänder Pfarrkirche aus faschistischer Epoche, Polvaras S. Barnaba al Gratosoglio (1942-46), wie sich der Kirchenbau der lombardischen Metropole auch abseits eines im *Novecento* regional gefärbten moderaten Klassizismus einen Weg zur Moderne eröffnet hat (Abb. 713). Somit gelangt das vielfältige Spektrum einer zwischen Tradition und Moderne oszillierenden, teilweise die faschistische Architekturpolitik reflektierende und den *Stile Littorio* absorbierende, jedoch nie ganz von tradierten Mustern emanzipierte Mailänder Kirchenarchitektur bis zur Zäsur des Zweiten Weltkrieges und der Liturgiereform zum vorläufigen Schlusspunkt einer Entwicklung, die mit der ersten Nachkriegszeit als eine gleichwohl zaghafte und mitunter unsichere Suche nach neuen Ausdrucksformen im italienischen Sakralbau neu angefacht wird. Vor diesem Hintergrund muss die Antwort des Vorsitzenden der Diözesankommission Vittore Maini auf das Schreiben des jungen Turiner Architekten Otto Maraini Jr.[442] als äußerstes Zugeständnis einer konservativen Mailänder Kirchenhierarchie gesehen werden, die nicht zuletzt von den Verlautbarungen des Papstes anlässlich der Einweihung der vatikanischen Pinakothek in ihrer künstlerischen Befangenheit bestätigt worden ist. So stützt Maraini seine Bewerbung um Aufträge der Diözese auf eine nach eigener Aussage beim Publikum erfolgreiche Werkschau und legt dem Schreiben die Abbildungen eines bemerkenswert modernen Kirchenentwurfes bei (Abb. 714-716). Dieser ist mit nichts, was in der Zwischenzeit der Mailänder Kommission je vorgelegt worden ist, vergleichbar. Deutlich wird, dass es der Entwurf eines Architekten ist, dessen Generation im Geiste des Faschismus zu einer ersten beruflichen Erfahrung gereift ist und überdies nicht dem vom *Novecento* geprägten lombardischen Umfeld entstammt: Die monumentale Kirche greift die mittlerweile konsolidierte Architektursprache des *Stile Littorio* auf, so könnte man, gäbe es nicht den unzweifelhaften Fingerzeig eines gigantischen Kreuzes, den Entwurf leichthin mit einem Rathaus in den Pontinischen Sümpfen verwechseln. Die einfachen, klar konturierten, mehrfach gestaffelten Volumen werden hier und da mit unmissverständlichen Einfügungen aus dem christlichen Formenvokabular, wie etwa hohen Rundbogenfenstern, einer Arkade mit breiten, für lombardische Kreuzgänge typischen Säulenstellungen sowie Heiligenskulpturen, auf Kurs gebracht. Gleichwohl verrät der Campanile allzu große Analogie zu den von Adalberto Libera und Mario De Renzi für die faschistische Selbstdarstellung entworfenen Ausstellungspavillons. Der Innenraum, der nach gleicher Art punktuell mit Identitätsmerkmalen christlicher Kunst gespickt ist, wird denn, folgt man der nonchalanten Darstellung umherliegender und umherspazierender Figuren, von Maraini offenbar nicht mehr als liturgischer Ort begriffen. Vor diesem Hintergrund überrascht es zwar, dass Mons. Maini, vielleicht der Höflichkeit wegen, noch positive Worte finden kann, doch könnte die Absage *in nuce* kaum deutlicher ausfallen: „Ho ricevuto le fotografie del vostro disegno di chiesa, veramente originale pieno di vita e sentimento; ma non confacente alle idee del Cardinale Arcivescovo di Milano.“[443]

Anmerkungen

[1] Zur Persönlichkeit Ildefonso Schusters sei bemerkt, dass er, einem Bericht Mario Radices zufolge, bereits in den 1930er Jahren einem Priester in Castiglione Olona (Como) das Zelebrieren der Messe *versus popolum* erlaubt, nachdem er beim Papst das höchste Einverständnis erwirkt hat.
vgl. Radice 1988, S. 21.

[2] Die Tagungsbände der von der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst veranstalteten Kongresse geben hierüber einen gültigen Eindruck. Auf den Zusammenhang wird jedoch im weiteren Verlauf der Arbeit noch mehrfach eingegangen.
vgl. Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia (Hg.): Atti delle Settimane di Arte Sacra per il Clero. 1933-37. Bd. 1-4. Rom 1935-38.

[3] Beispielhaft für diesen Wandlungsprozess soll der in Kapitel 6.2 behandelte Tempio Votivo in Venedig in Erinnerung gerufen werden. Ausgehend von einem eklektisch-akademistischen Entwurf wird er infolge des sich gegen Ende der 1920er Jahre in der allgemeinen Architekturdebatte abzeichnenden Paradigmenwechsels zu einem glatten, rationalistischen Gebäude geschliffen; übrigens eine Entwicklung, die sich im Sakralbau auch im langwierigen Prozess der Kirche Cristo Re in Rom (vgl. Kapitel 9.3.2) widerspiegelt.

[4] Obwohl dies seiner Natur nach ein zentraler Topos der westlichen Architekturgeschichte ist, zeigt sich darin eine spezifisch italienische Problematik, die bis heute nachwirkt. Nicht umsonst lässt sich in der italienischen Architektur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts trotz der größeren stilistischen Freiheiten und Experimentierfreuden eine beträchtliche Schwierigkeit beobachten, die omnipräsenten, kulturell tief verwurzelten Traditionen abzuschütteln. Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund, dass selbst heute die italienische Architekturszene im internationalen Vergleich eine ambivalente und bisweilen zweitrangige Rolle einnimmt, insb. wenn es um Innovation und Modernität geht (einige wenige, meist im Ausland operierende Ausnahmen wie Renzo Piano und Massimiliano Fuksas ausgeschlossen). So hat bezeichnenderweise Glauco Gresleri, seit den 1950er Jahren ein Protagonist der italienischen Architektenschaft und Schüler Le Corbusiers, mir in einem Brief das ganze Dilemma der italienischen Architektur der Gegenwart dargelegt, indem er in Aldo Rossi, einem der international einflussreichsten und anerkanntesten italienischen Architekten, den Katalysator eines stilistischen Chaos ausmacht, das bis heute in manchen Teilen eine tiefer gehend befreite und moderne Entwicklung behindert: „Aldo Rossi [...] ha scritto cose interessanti, ma in architettura ha creato uno stato di confusione nocivo, spingendo una formula di tipo accademico", vgl. Brief Glauco Gresleris an den Verfasser vom 16. Januar 2008.
dt. „Aldo Rossi [...] hat interessante Dinge geschrieben, in der Architektur jedoch ein schädigendes Chaos verursacht, indem er eine akademische Herangehensweise forciert hat".
Zur weiteren Verdeutlichung der Problematik verweise ich u.a. auf Tafuri, Manfredo: Storia dell'architettura italiana, 1944-1985. Turin 2002 und Breuning, Hans-Jürgen: Italienische Architektur der Nachkriegszeit und deren Spiegelungen in der Gegenwart (Dissertation, Universität Stuttgart, 1999).

[5] Es sei noch einmal daran erinnert, dass Papst Leo XIII. 1879 mit der Enzyklika *Aeterni Patris* die Weichen für eine neotomistische Geisteshaltung der katholischen Kirche stellt, die im 20. Jahrhundert bis zum Zweiten Vatikanum starken Einfluss ausübt. Vor dem Hintergrund des beim Ersten Vatikanum zementierten Legalismus und Formalismus erwächst somit eine grundlegende Ablehnung der modernen Kultur als Feindin des Christentums. Die Kunst habe sich demnach von der Kirche entzweit und sei zunehmend Ausdruck einer materialistischen und subjektivistischen Weltsicht. Die Kirche verschanzt sich in einem konservativen Abwehrkampf, indem sie, wie in Kapitel 5 dargestellt, versucht die Kontrolle über die Auftragsvergabe und Ausführung wieder vollständig zurückzuerlangen (in diese Hinsicht spielen die Anfang des Jahrhunderts erlassenen Bestimmungen zur kunstgeschichtlichen Ausbildung des Klerus und zur Gründung von Diözesankommissionen etc. eine wichtige Rolle).

[6] Can. 1164, §1: „Curent Ordinarii, audito etiam, si opus fuerit, peritorum consilio, ut in ecclesiarum aedificatione vel refectione serventur formae a traditione christiana receptae et artis sacrae leges." Gasparri 1917.
dt. „Wenn ein [Bau-] Werk entsteht, sollen die Vorsteher [Bischöfe, Ordensobere etc., A.d.V.] nach Anhörung eines Rates von Experten dafür Sorge tragen, dass beim Bau oder Wiederaufbau von Kirchen die von der christlichen Überlieferung überkommenen Formen und Gesetze der sakralen Kunst eingehalten werden." (Übersetzung: Thomas Holler).

[7] Goffredo Mariani hat überdies, in einer 1945 erschienenen Publikation der Päpstlichen Kommission für sakrale Kunst, eine getreue Auslegung der Kirchengesetzgebung auch in kirchenbauspezifischer Hinsicht vorgelegt. Auf den Seiten 80 und 81 wird auf der Grundlage des CIC unmissverständlich die Gültigkeit der Apostolischen Konstitutionen und der Zeugnisse der Kirchenväter sowie die Betonung der Traditionen konstatiert: vgl. Mariani 1945, S. 79-96.
Außerdem weiterführend: Casagrande 1931; Astorri 1935 und Barin 1920.

[8] *ad vocem*, in: Deutsche und Berliner Bischofskonferenz 1983.

[9] Für den benediktinischen Kunsthistoriker Urban Rapp heißt dies, dass die Kirche darauf vertraut, dass alles, was sie bisher in künstlerischer und architektonischer Hinsicht als der Sache des Katholizismus zu dienen würdig erachtet hat, auch für die Zukunft gelten könne und zugleich Garant dafür sei, dass die Dinge so verfasst bleiben wie sie sind. Rapps Interpretation des katholischen Legalismus fluchtet die Kunstpolitik der Kirche automatisch in die mit dem Ersten Vatikanum begründete Dogmatik der Unfehlbarkeit ein und ist gerade deshalb glaubhaft.
vgl. Rapp 1972, S. 80.

[10] PCCASI 1933, S. 5+7.
dt. „Aber das Neue stellt keinen wirklichen Fortschritt dar, solange es nicht genauso schön und genauso gut ist wie das Alte; viel zu oft sind diese neuartigen Anmaßungen ganz offensichtlich oder gar abstoßend hässlich und offenbaren lediglich die Unfähigkeit oder Ungeduld einer unzureichenden kulturellen Bildung"; „und doch stehen die Tore offen, um offenen Herzens jeden guten Fortschritt der lichten und ehrwürdigen Traditionen willkommen zu heißen".

[11] Zur Interpretation der erwähnten Kanones in kunsthistorischer Hinsicht s. weiterführend: Rapp 1972, S. 79-102.

[12] ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Progetto Completamento Chiesa S. Maria di Lourdes Arch. Talamona.
dt. „Die Kommission empfiehlt die Bauart der besten lombardischen Beispiele als zu maßgebende Richtung".

[13] ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Protokoll der Sitzung der Diözesankommission 12. September 1931.
dt. „die Kommission muss ihre Rolle darauf beschränken, die liturgische, architektonische und künstlerische Qualität der Arbeiten zu beurteilen [...]; sie darf nicht Ansichten oder Ausrichtungen aufzwingen." Auf die Problematik der Diözesankommissionen lässt derweil auch ein Brief schließen, den Cabiati anlässlich seiner Berufung in das Gremium an den Vorsitzenden desselben richtet: Demnach habe er (Cabiati) in Anbetracht der komplexen Praxis kirchlichen Bauens Zweifel an der Effizienz der Kommission und habe deshalb mit der Annahme seiner Berufung gezögert, sich schließlich zum Wohle der Kirchenkunst dazu durchgerungen, dem Ruf zu folgen.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Brief vom 20. März 1927.

[14] Tanci 1934, S. 436.
dt. „Wir dürfen uns nicht länger darauf versteifen, neobarocke oder selbst klassizistische Kirchen als Zentren rationalistischer Quartiere zu errichten".

[15] Darin deutet sich, wie bereits mehrfach und unter verschiedenen Aspekten in dieser Arbeit dargestellt, erneut der Rückgriff auf das alte Bild des römischen Imperiums und erneut der paradigmatische Konflikt von Tradition und Moderne an.

[16] Benito Mussolini zit.n. Nicoloso 2008, S. XV: „L'Italia un immenso cantiere fumante."

[17] Im Archivbestand der Erzdiözese Mailand, der den Kirchenbau seit 1896 belegt, figuriert der 1927 von Ugo Zanchetta entworfene Umbau der ehemaligen Dorfkirche Kirche S. Maria Assunta im 1923 eingemeindeten Stadtteil Bruzzano (Affori) als erstes hier dokumentiertes Beispiel eines kirchenbaulichen Projektes infolge der Expansion Mailands: vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 1 (1896-1931): Milano, santa Maria Assunta in Bruzzano. 1927. Progetto per l'ampliamento della chiesa dell'arch. Ugo Zanchetta (n. 4 disegni).

[18] Es sei jedoch angemerkt, dass der Kirchenbau auch synergetisch von den Vorgängen, die das ganze Land seit 1922 erfasst haben und deren Intensität kontinuierlich zunimmt direkt oder indirekt profitiert. Der Aufbau einer korporativen Wirtschaftsordnung, überhaupt die dirigistische Wirtschaftspolitik, sowie eine selbstbewusste Außenpolitik vermitteln im zeitgenössischen Italien den Eindruck eines kollektiven Aufbruchs und setzen sowohl beträchtliche materielle als auch finanzielle und ideelle Kräfte frei (vgl. Kapitel 4 sowie Payne 2006, S. 137-142 und weiterführend Kallis 2000).

[19] vgl. Kapitel 3.

[20] Anhand der Protokolle der Diözesankommission lässt sich ab 1929 ein deutlicher Anstieg der Projekte, die der i.d.R. zweimal monatlich tagenden Kommission vorgelegt werden, beobachten, bevor ihre Aktivität 1934 mit 100(!) besprochenen Vorhaben der Bereiche Architektur und Kunst einen Höhepunkt erreicht. Anschließend nimmt die Inanspruchnahme der Kommission wieder ab und kommt während des Krieges fast zum Erliegen. Das frühe Abflauen könnte darin begründet sein, dass seit 1936 das Comitato per i Templi Nuovi einen Teil der Aufgaben der Kommission absorbiert. Insgesamt hängt die Tätigkeit der diözesanen Kontrollorgane immer auch von der mitunter fluktuierenden Disziplin der jeweiligen Pfarrer ab, mit der sie die Organe
interpellieren (Avvertenze. In: Rivista Diocesana Milanese 1938, S. 161).
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Registro dei verbali della Commissione diocesana d'Arte sacra (28 marzo 1927-10 maggio 1931); Registro dei verbali della Commissione diocesana d'Arte sacra (28 maggio 1931-17 marzo 1935).
Den synergetischen Zusammenhang zwischen dem epochalen politisch-kulturellen Ereignis und der Weiterentwicklung des Mailänder Kirchenbaus erkennt indessen auch der zeitgenössische Kritiker Mario Tanci an: vgl. Tanci 1934, S. 434.

[21] vgl. Kapitel 10 und 11.

[22] Montini wird 1954 als Bischof von Mailand auch in kirchenkunstgeschichtlicher Hinsicht das Erbe seines

Vorgängers Schuster antreten und bis zu seiner Wahl zum Papst (Paul VI., 1963) wesentlichen Einfluss auf den it. Kirchenbau der Nachkriegszeit ausüben (vgl. hierzu Sanson 2008, S. 58-61).

[23] Für den Zeitraum zwischen 1922 und 1945 konnte ich 372 neu errichtete Kirchenbauten recherchieren, die, in Relation zu den historischen Bevölkerungszahlen der Diözesen (über die mir Informationen zum Bestand vorliegen) gesetzt, eine Hochrechnung auf ca. 1.400 bis 1.800 Kirchenbauprojekte im ganzen Land ergeben (vgl. Einleitung).

[24] vgl. Ciucci 2005, S. 34.

dt. „moderne nationale Kunst".

[25] Ponti gründet 1928 in Mailand *Domus*, ebendort erscheint im gleichen Jahr erstmals Marangonis *La Casa bella* (heute *Casabella*) und im katholischen Bereich seit 1913 Costantinis und Polvaras *Arte Cristiana*, seit 1914 Gemellis ‚Vita e Pensiero', sowie von 1924-36 ‚Per l'arte sacra', während in Rom 1921 mit Giovannonis und Piacentinis *Architettura e arti decorative* das spätere Organ des faschistischen Architektenverbands veröffentlicht wird und überdies mit Ojettis *Dedalo* (1920) und dem staatlichen ‚Civiltà' (1940) in Mailand sowie Bontempellis und Bardis *Quadrante* (1933) und der kirchlichen *Arte Sacra* (1931) in Rom weitere bedeutende editorische Beiträge zur Architekturdebatte und zum Kirchenbau geleistet werden.

[26] vgl. Persico/Mariani 1977, S. 98-100.

[27] vgl. ISTAT 2005.

[28] vgl. Censimenti Mailand 2011.

[29] Dieser Zusammenhang zwischen Kirchenbau und Stadtumbau beziehungsweise Stadterweiterung ist typisch. In seiner besonders starken Ausprägung tritt er vor allem in der Zeit von den 1920er bis zu den 1970er Jahren auf, also in jener Spanne, da Städte zu modernen Großstädten, manche gar zu Metropolen, heranwachsen, indem sie den Erfordernissen modernen Lebens angepasst und falls im Krieg zerstört auch wieder aufgebaut werden. So erscheint der Zusammenhang auch hinsichtlich der kirchenbaulichen Expansion in Rom, Genua und anderen großen Städten des Landes.

[30] Zur ältesten Überlieferung des Standortes und des Patronats der Pfarrei S. Maria Beltrade vgl. Bugati 1782, S. 95. Andere Vermutungen gehen gar von einer Gründung in langobardischer Zeit aus, gleichwohl handelte es sich bei der alten Kirche um eine der ältesten Pfarrkirchen Mailands. Deren Abriss wird von Maria Teresa Fiorio auf das Jahr 1926 datiert, erscheint mir aber unhaltbar, da ein von der Pfarrei selbst herausgegebenes Büchlein das Jahr 1934 für den Abriss nennt; offenbar hat Fiorio ihre Annahme vom Projektbeginn der neuen Kirche abgeleitet.

vgl. Santa Maria Beltrade o.J. und Fiorio 1985, S. 335.

[31] Die weitere Verwendung der alten Kirche dürfte zum einen aufgrund ihrer geringen Größe und zum anderen hinsichtlich ihrer ungeschickten Lage am durch den Kanal limitierten Rand des neuen Stadtteils problematisch erschienen sein. Zu S. Maria la Rossa vgl. Zeppegno 1981, S. 286.

[32] vgl. Trudo 1985/86, S. 176f.

[33] Zur Stadtentwicklungsgeschichte des modernen Mailand weiterführend: v.a. Della Morte/Lissoni 1935; Reggiori 1947; Ambrosi 1948; De Finetti 1969; Franchi/Chiumeo 1972; Grandi 1980; Milano moderna 1982; Gambi/Gozzoli 1982; Campos Venuti 1986, Della Peruta, Franco u.a. (Hg.): Milano e il suo territorio. Mailand 1986; Della Peruta 1993; Gramigna/Mazza 2002; Bona 2004, S. 126-161; Boatti 2007.

[34] vgl. Gesetz vom 25. Juni 1865, n. 2359.

Deutsche Übersetzungen des Begriffs *Piano Regolatore* sind Stadtentwicklungsplan, Generalbebauungsplan und Stadtregulierungsplan, wobei letztere in einer offiziellen Übersetzung der *Architettura* verwendet wird.

[35] Exemplarisch sei auf die Stadtplanungsgeschichte Roms verwiesen, die Italo Insolera detailliert in seinem 1993 erstmals erschienen Buch *Roma moderna* dargelegt hat: vgl. Insolera 2001a.

[36] Die aus zwei parallelen Alleen bestehende Ringstraße folgt der Spur der 1560 von den spanischen Herrschern errichteten einstigen Stadtmauer und bildet heute den inneren Umfahrungsring der Metropole. Neben der Cerchia dei Navigli, die 1158 zur Verteidigung der Stadt vor den römisch-deutschen Angriffen Friedrich I. (Barbarossa) als Grabensystem ausgehoben und mit deren Aushub eine erste Wallanlage angelegt worden ist, die den mittelalterlichen Stadtkern beschreibt, bildet die Cerchia dei Bastioni zum Zeitpunkt der italienischen Einheit den äußeren Abschluss der Stadt, bevor Beruto mit einer zusätzlichen Ringstraße die weitere Ausdehnung begrenzt.

Weiterführend: Buzzi 2005.

[37] So werden bspw. in südwestlicher Richtung ein großer Schlachthof-Komplex mit Viehmarkt sowie 1880 das Hauptgefängnis angelegt, während in nordwestlicher Richtung entlang der Achse des Sempione bürgerliche Quartiere entstehen. An den Kanälen (*navigli*) hingegen entstehen, hygienisch begünstigt durch die Lage am Wasser, nach und nach verschiedene Lebensmittelmärkte, die schließlich gegen Ende es Jahrhunderts mit großen Kasernen ergänzt werden.

vgl. Gambi/Gozzoli 1982, S. 299.

[38] vgl. L'Italia, 14. März 1929.

[39] Aus napoleonischer Zeit (1796-1814) stammt die Neuordnung des Castello Sforzesco und die Errichtung eines zunächst runden, schließlich viereckigen Exerzierplatzes (Piazza d'Armi) mit der Öffnung der Porta Sempione im Nordwesten auf die Richtung Paris führende Sempione-Allee. Später wird der Exerzierplatz etwas nach Westen verlegt, so dass 1888 nach etlichen Kontroversen an dieser Stelle das Naherholungsgebiet

Parco Sempione entstehen kann; in faschistischer Zeit wird an der westlichen Seite der Palazzo dell'Arte Muzios (1933) gebaut, der von da an als städtebauliches Gegenwicht zur 1808 an der östlichen Seite von Luigi Canonica gebauten Arena fungiert. Der neue Exerzierplatz wird schließlich 1906 im Rahmen der Weltausstellung als Ausstellungsgelände genutzt. Sukzessive erfolgt dessen Umbau zu einem dauerhaften Messegelände (Fiera Campionaria). Heute ist diese Teil eines bipolaren Messekonzeptes, bestehend aus dem innerstädtischen Fieramilanocity (dem neben der Fiera Campionaria auch die am Parco Sempione gelegenen Museen zugerechnet werden) und dem an der Peripherie angelegten Polo Fiera Rho/Pero. Letztere wird im Jahre 2015 den Großteil der Expo beherbergen. Für die Umgestaltung des innerstädtischen Geländes zeichnen mit Zaha Hadid, Daniel Libeskind und Arata Isozaki ebenso namhafte Architekten verantwortlich, wie in Rho/Pero Massimiliano Fuksas.
vgl. Festa/Tognoli 2010 und weiterführend: Di Vita 2010 und Cigada 2006.

[40] Das Lazarett wird, wie dem Plan zu entnehmen ist, mit dem Bau des Bahnhofs den Gleisanlagen weichen. Der somit nach Plänen Louis-Jules Bouchots entstehende Bahnhof bleibt bis zur Inbetriebnahme des weiter nordöstlich gebauten Kopfbahnhofes Ulisse Stacchinis im Jahre 1931 bestehen.

[41] Es sind dies die ehemaligen Gemeinden und neuen Stadtteile Barona, Bovisa, Calvairate, Cimiano, Fontana, Ghisolfa, Gratosoglio, Lampugnano, Lorenteggio (Teilgebiet), Maddalena, Monluè, San Siro und Tre Ronchetti.

[42] Der übrige östliche Teil, der mit dem der Conca Fallata das Quartier Chiesa Rossa vervollständigt, gelangt mit der Eingemeindung von Vigentino 1923 in das Stadtgebiet von Mailand.
vgl. Gambi/Gozzoli 1982, S. 292.

[43] vgl. hierzu weiterführend: Della Peruta 1993; Carozzi 1993; Tiepolo 1993; Della Peruta 1986 und Fava 2005.

[44] vgl. Marinetti 1969, S. 3+75.
dt. „moralische Hauptstadt […] für alle Italiener das Zentrum der Energien und der Zuversichten Italiens […] die schnaubende Lokomotive der zum Eisenbahnzug werdenden Halbinsel". Boccionis Gemälde 'La città che sale' (1910) veranschaulicht diese Idee, zumal der Künstler den Blick aus seiner Mailänder Wohnung auf die Baustellen der Stadt als Ausgangsmotiv nimmt.
vgl. Masonero 2003. Zum Mythos der *Grande Milano* hat Giovanna Rosa 1982 eine aufschlussreiche literaturwissenschaftliche Studie vorgelegt: Rosa 1982.

[45] Dean/Grottanelli 1978. Darin enthalten: Distribuzione degli esercizi commerciali e artigianali a Milano dal 1841 al 1881, S. 34-39.

[46] Der Mailänder Schriftsteller Carlo Linati (1878-1949) gibt einen plastischen Eindruck von der Dynamik, die die Stadt erfasst hat: „una sensazione di tensione, di slancio verso il futuro era a quei tempi diffusa un po' dappertutto nell'aria di Milano. [...] Dappertutto si fabbricava, si restaurava. Si viveva come in un ebbrezza di rinnovamento e di rischio. Si sentiva che la città voleva arrivare a un suo destino di metropoli, […] un impresa non aspettava l'altra, e mille speculazioni sorgevano, crollavano, rinascevano." Linati 1926, S. 25.
dt. „ein Gefühl der Spannung, des Aufbruchs in die Zukunft erfüllte damals überall in Mailand die Luft. [...] Überall wurde gebaut und renoviert. Man fühlte sich wie in einem Rausch der Erneuerung und des Wagemuts. Man fühlte, dass die Stadt nach einer Zukunft als Metropole strebte,[...] eine Unternehmung folgte auf die andere und tausende Spekulationen sprießen, brachen zusammen und keimten wieder auf."

[47] Das sind heute v.a. die großen Straßen Manzoni und Turati, die die Verbindung zum historischen Mittelpunkt, dem Domplatz, herstellen.

[48] Zu den großen Wohnungsbauprojekten eines kontinuierlich expandierenden Immobilienmarktes kommt, vor dem Hintergrund einer selbst mit dirigistischen Mitteln nicht vollständig kontrollierten Inflation, das gesteigerte private Interessen an Grundstücken hinzu.
vgl. Grandi 1980, S. 137.

[49] Der zeitgenössische Schriftsteller Emilio De Marchi (1851-1901) gibt in seinem Roman *Demetrio Pianelli* eine lebendige Vorstellung von den Veränderungen der Stadt während der zweiten Hälfte des 19. Jh.

[50] Begünstigt wird die Bebauung von der Säkularisation zahlreicher Klöster der ehemaligen Corpi Santi.

[51] Auf die überfällige Reform der Architektenausbildung und die Schaffung der Disziplin *Urbanistica* an den italienischen Architekturschulen s. Kapitel 4.3.2.

[52] vgl. Gambi/Gozzoli 1982, S. 300.

[53] Für eine detaillierte Betrachtung des Beruto-Planes verweise ich auf Reggiori 1947, S. 29-38.

[54] vgl. Gambi/Gozzoli 1982, S. 303.

[55] Allerdings verschwindet später ein Großteil der im Nordosten angesiedelten Industrie wieder, um dem steigenden touristischen Interesse an der Stadt gerecht werden zu können. vgl. Bertarelli 1914.

[56] Die 1901 durchgeführte Volkszählung zeigt, wie Mailand bereits fünf Jahre früher als von Beruto angenommen, die 500.000-Einwohner-Marke erreicht. Hinzu kommt, dass die von ihm für den Bereich zwischen den äußeren Ringstraßen angelegte Dichte von 380 E./ha bereits 20 Jahre nach Inkrafttreten des für 25 Jahre angelegten Planes um 160% übertroffen wird.
vgl. Gambi/Gozzoli 1982, S. 309.

[57] Reggiori kritisiert, wie die formalistische und geomorphologisch ignorante Haltung Berutos die objektiven Belange der Stadtplanung verkannt und den folgenden Planungen eine falsche Tendenz auferlegt hat.

vgl. Reggiori 1947, S. 30.

[58] Der alte Hauptbahnhof, nunmehr als Kopfbahnhof für einen stichartig in die Stadt stoßenden Gleisstrang vorgesehen, geht sukzessive in der provisorischen Stazione di Porta Nuova (1931), der heute noch bestehenden Stazione di Porta Garibaldi (1963) sowie der U-Bahn-Haltestelle Repubblica (1997) auf. Des weiteren wird seit der Jahrhundertwende an einem Binnenhafen für Mailand nahe dem heutigen Flughafen Linate am Fluss Lambro gearbeitet, das Projekt jedoch im Zuge der Machtübernahme durch die Faschisten unterbrochen und erst gegen Ende der 1930er Jahre wieder aufgegriffen, um schließlich in den *Piano Regolatore* von 1953 einzufließen. Es wird jedoch aus unterschiedlichen Gründen nie zur Vollendung gelangen.
vgl. weiterführend u.a.: Angelini, Ivo u.a.: Prime stazioni a Milano. Turin 1987 sowie Malara 1996.

[59] vgl. Trudo 1985/86, S. 172-184.

[60] Schon 1930 proklamiert die Azione Cattolica alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens besetzen zu wollen (vgl. L'Avvenire d'Italia, 3. August 1930) und tritt damit offen in Konkurrenz zu den faschistischen Kinder-, Jungend- und Studentenwerken. Mit dem Drei-Punkte-Abkommen von 1931 kann zwar der Streit beigelegt werden (vgl. Kap. 3.4), der Ausbau der Pfarreien zu Gemeindekomplexen bleibt jedoch problematisch, wenn es um katholische Kindergärten und Schulen sowie Gruppenräume für die Azione Cattolica geht.
vgl. ASM, Fondo Gabinetto di Prefettura I 1922-1938 – Cat. 023 Culto, b. 494: Scioglimento circoli cattolici. Pratiche varie. 1931.

[61] In diese Richtung weisende Aktivitäten der Mailänder Diözesankommission lassen sich im Archivbestand erst seit 1927, also ab dem Zeitpunkt feststellen, da sie als Untersektion der 1924 ins Leben gerufenen Päpstlichen Kommission für christliche Kunst gegründet und mit breiterer Kompetenz ausgestattet wird (aus diesem Jahr datieren die ältesten Protokolle über deren Berufung und Tätigkeit); ihre Befugnisse bleiben allerdings auf eine (wenngleich entscheidende) architektonische Beurteilungen einzelner Entwürfe begrenzt (dies geht aus den Unterlagen im Diözesanarchiv hervor: vgl. u.a. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Varie und Cart. 1 (1896-1931); über diese originäre Aufgabe hinausgehend sind zunächst keine Initiativen verzeichnet. Erst 1931 wird sie auf Wunsch Ildefonso Schusters um eine Art Bauamt erweitert (*Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra*), das sich selbst mit planerischen Aufgaben beschäftigt, aber aufgrund der gegenseitigen Ignoranz von Stadtverwaltung und Diözese zunächst in seiner Wirkung schwach bleibt (s. Kritik Luigi Dodis). Eine Rückkopplung der Diözese mit dem Stadtplanungsamt wird es, wie noch zu sehen sein wird, erst ab 1936 geben, als die Gründung eines erzbischöflichen Komitees für neue Kirchen die Kooperation verbessern und dem Problem wirkungsvoller begegnen kann. Im Vergleich dazu ist Rom schneller, zumal dort schon 1930, unter den Augen des Papstes und als unmittelbare Konsequenz der *Conciliazione*, ein päpstliches Werk für den Ausbau der kirchlichen Infrastruktur in Rom gegründet wird (*Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma*). Die Situation verbessert sich allerdings grundlegend im Jahre 1952, als die neue Republik auf Betreiben der Päpstlichen Kommission ein Gesetz erlässt, das die materielle Kooperation von Staat und Kirche beim landesweiten Wiederaufbau und Ausbau der kirchlichen Infrastruktur gesetzlich verankert: s. Kap. 15.

[62] Für eine detaillierte Betrachtung des Pavia/Masera-Planes verweise ich auf: Reggiori 1947, S. 39-43 und v.a. Pavia/Masera 1912.

[63] Reggiori 1947, S. 45.

[64] Reggiori spricht hier von der sog. „fame di case" (Hunger nach Häusern), die in den unmittelbaren Nachkriegsjahren herrscht. Hinzu kommt das gravierende Flächenproblem der Stadt: Obwohl Mailand 1921 nach Neapel die nach Einwohnern zweitgrößte Stadt Italiens ist, gibt es laut Reggiori zu diesem Zeitpunkt 200 Gemeinden in Italien, deren Stadtgebiet größer ist als das von Mailand.
vgl. Reggiori 1947, S. 45.

[65] vgl. R.D. 23. Dezember 1923, n. 2943 zur Erweiterung des Stadtgebiets von Mailand.

[66] Die Jury besteht aus illustren Persönlichkeiten der Zwischenkriegszeit, wie etwa den Architekten Armando Brasini, Gaetano Moretti, Ulisse Stacchini und Marcello Piacentini, sowie dem omnipräsenten Ugo Ojetti, dem Verfasser des noch gültigen *Piano Regolatore* Giovanni Masera, dem Novecentisten Mario Sironi und dem Bruder des *Duce* Arnaldo Mussolini, der zu dieser Zeit als Herausgeber faschistischer Zeitschriften tätig ist! Der Wunsch, den Umbau Mailands voranzubringen steht im Kontext vielfältiger städtebaulicher Projekte, die das faschistische Regime in ganz Italien betreibt, so z.B. in Turin, wo die von Piacentini gestaltete Via Roma ebenso zum Sinnbild einer radikalen urbanen Modernisierung wird, wie die in der Via della Conciliazione kulminierenden *sventramenti* der Hauptstadt. Piacentini wiederum ist erst im Frühjahr 1926 mit dem Entwurf eines Foro Littorio in eine dezidiert am Faschismus orientierte Stadtplanung eingeschwenkt, um, wenngleich vergebens, die Sympathien des *Duce* für seinen Plan ‚La Grande Roma' zu gewinnen (vgl. Kap. 4.3.6 und 9.3.2).

[67] Die Architekten des *Club* sehen sich selbst als *Urbanisti*, worin sich auch die Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Urbanistik widerspiegelt.
vgl. weiterführend: Ernesti 1988a, S. 163-173 und Falco 1988 S. 197-206.

[68] Für eine detaillierte Darstellung des Entwurfes verweise ich auf die veröffentlichten Erläuterungen der

Gruppe: Forma urbis mediolani 1927. Die Gruppe selbst geht aus der *Associazione artistica fra i Cultori di Architettura di Milano* hervor, die sich bereits als Wiege des architektonischen *Novecento* hervorgetan und als Veranstalter zahlreicher Ausstellungen u.a. zur Sakralarchitektur, die Architekturdebatte belebt hat.

[69] vgl. Intervista all'architetto Muzio. In: Fiori 1982, S. 12.

[70] Langé 2010, S. 122.
dt. „die gestalterische und geschichtliche Lesart der Stadt entsprechend der Kriterien einer funktionalen Dezentralisierung und einer Wiederbelebung ihrer historischen Merkmale".

[71] vgl. Albertini 1928, S 20-26.

[72] Wesentliches Merkmal des Planes der Novecentisten ist u.a. die Betonung der Cerchia dei Bastioni als durchlässige Weiche mit Pufferfunktion zu den Stadterweiterungen, indem die großen äußeren Verkehrsadern gegen diesen Ring laufen und von dort behutsam in das verästelte innerstädtische System überführt werden.

[73] Piacentini 1927-28, S. 132.
dt. „[…] abgesehen von den künstlerischen Monumenten, sollen auch die wichtigsten städtischen Charakteristika aus malerischen, historischen und sentimentalen Gründen bewahrt werden".

[74] vgl. Piacentini 1927-28, S. 132-182.

[75] Albertinis Kritik am Radikalismus des Siegerentwurfes dürfte nur vordergründig gewesen sein, da er, wie sich später bei seinem Entwurf zum neuen *Piano Regolatore* herausstellen wird, eben jene von Portaluppi und Semenza formulierte Bereitwilligkeit zu radikalen Ausdünnungen (*sventramenti*) in die Tat umsetzt.

[76] Da die Komplexität der Jahre währenden Auseinandersetzung hier zu weit führen würde, verweise ich u.a. auf die detaillierten Betrachtungen eines Zeitgenossen: Reggiori 1947, S. 61-110, sowie auf Franchi 1972, S. 5-116.

[77] vgl. Bona 2004, S. 148.

[78] vgl. Airoldi 1981, S. 34-43.

[79] s. Kap. 1.4; 1.5 und 4.3.2. Darüber hinaus macht Alessio Bona in einem 1992 erschienenen Aufsatz deutlich, wie die Planungen Albertinis im Zusammenklang mit den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges, die aus dem Mittelalter stammende Ordnung der Mailänder Innenstadt vollends ruinieren und das städtebauliche Problem der Stadt bis in die heutige Zeit hinein belasten.
vgl. Bona 1992, S. 91-111. Zur faschistischen Stadtplanung in Mailand s. weiterführend Della Sorte/Lissoni 1935 sowie Mussolini 1928.

[80] vgl. Alpago Novello 1930-31, S. 841-870.

[81] Eindrückliches Beispiel ist die Bresche des Corso del Littorio (heute Corso Matteotti), die zwischen Piazza San Babila und der Piazza della Scala geschlagen wird, um das dortige Finanzzentrum auszubauen.

[82] Damit einhergehend lässt sich beobachten, wie sich eine neue bürgerliche Klasse von Immobilienspekulanten allmählich der praktischen und ökonomischen Vorteile einer rationalistischen Architekturplanung bewusst wird und sich diese zu eigen macht. So entspannt sich als Nebenschauplatz allmählich ein Kampf zwischen den Verfechtern einer konventionell reglementierten Blockstruktur (Albertini) und der Architektengruppe der Rationalisten, die nach neuen Interpretationen des Wohnungsbaus suchen. Bestes Beispiel ist Terragnis Casa Rustici. Mit ihr gelingt es dem Architekten mustergültig, das enge Schema des geschlossenen Blocks aufzubrechen und die Vorzüge moderner Bauart vor Augen zu führen: Konstruktive Effizienz, Verzicht auf kostspielige Dekorationen, moderne Erschließungen und Raumaufteilungen sowie hygienische Vorteile (wie bessere Belüftungsmöglichkeiten) verkörpern hier exemplarisch die Attraktivität modernen Bauens im Bereich der Renditeobjekte. vgl. Saggio 2011, S. 56-59.

[83] Mit dem Wachstum der Stadt geht einher, dass sich mittellose oder arme Zugezogene, sowie Exmissierte an den ungeordneten Rändern der Stadt in Notbehausungen niederlassen. Hinzu kommen jene, deren Unterkünfte den *sventramenti* der Albertini-Planungen zum Opfer fallen. In Reaktion auf den so gestiegenen Bevölkerungsdruck an der Peripherie wird das Sozialwohnungsbauprogramm IACP (*Istituto fascista autonomo per le case popolari*) ins Leben gerufen, das den Bau sogenannter Case Minime durchführen soll. So bieten schon 1939 in Gamboloita, Baggio, Lorenteggio, Trecca und Vialba Sozialwohnungsbauten mehr als 20.000 Menschen Unterkunft. Der Bedarf neuer Kirchen verhält sich entsprechend dieser hochverdichteten Ansiedlungen.
vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S. 18; weiterführend: Istituto fascista autonomo per le case popolari della provincia di Milano. Mailand 1939.

[84] *vgl.* Archivio Storico Civico di Milano 2011.

[85] Cesare Albertini zit.n. Reggiori 1947, S. 358.

[86] s. Kap. 3.1.4.

[87] vgl. hierzu die minutiöse Rekonstruktion und Kritik Reggioris einschließlich einer breiten zeitgenössischen Presseschau: Reggiori 1947, S. 61-108; außerdem De Finetti, Giuseppe: Milano : costruzione di una città. Mailand 1969, S. 249-264 und 278-290. Als Beispiel sei hier nur das ehemalige Marketenderviertel Verziere genannt, das infolge des faschistischen Stadtumbaus aus dem Stadtgewebe verschwindet (Abb. 452).

[88] vgl. Muzio 1930-31, S. 1082-1120. Weiterführend sei auf die Diplomarbeit Andrea Bonas verwiesen: Ders.: Il novecento milanese e la città. 1924-1931. Venedig 1988 (Tesi di laurea, IUAV, a.a. 1987/88).

[89] s. Kap. 4.3.3; 8.1.2 und 8.1.3.

[90] Pagano 1942, S. 2f.
dt. „Primat der Hässlichkeit".

[91] Schon in napoleonischer Zeit führt die laizistische Gesellschaftsauffassung zur Unterdrückung und Schließung zahlreicher Gotteshäuser. Eine Tendenz, die im weiteren Verlauf durch unzureichende Stadtplanung den Mangel an Kirchen weiter verschärft. Hinzu kommt, dass aus den verschiedensten Gründen immer mehr Menschen aus der zum Dienstleistungszentrum ausgebauten Innenstadt an die Peripherie abwandern, wo sie auf die von außerhalb der Stadt kommenden Zuwanderer stoßen und den demografischen Druck auf die neuen Stadtteile erhöhen.

[92] vgl. Reggiori 1947, S. 350-352.

[93] Tanci 1934, S. 433.
dt. „schwerwiegenden Fehlbestand".

[94] Für die verschwundenen Kirchen Mailands verweise ich auf eine von der Biblioteca d'Arte in den 1990er Jahren veröffentlichte Studie: Cacciagli/Ceresoli 1997-99.

[95] dt. Opfer.
So hat das Grundstück der aus dem 9. Jh. stammenden S. Protaso ad Monacos 4 Mio. Lire für den Bau der neuen Kirche S. Protaso am Piazzale Brescia eingebracht (vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 14 (1908-1932): Riassunto e prospetto delle necessità per le chiese iniziate). Interessanterweise ist mir ein Brief des Pfarrers von S. Giovanni Battista in Trenno in die Hände gekommen, der zwar nicht genauer eingeordnet werden konnte, aus dem aber offensichtlich hervor geht, dass der Pfarrer von Trenno den Vorsitzenden der Kommission Maini um einen Teil des Erlöses ersucht: „chiedere una ‚fetta' della grossa ‚polenta' di S. Gervaso e Protaso" („ein ‚Stück' von der ‚Polenta' von S. Gervaso und Protaso"); genauer gesagt 200.000 Lire (vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 14 (1908-1932)).

[96] Zu diesen gehören bspw. S. Maria Novella und S. Croce in Florenz sowie S. Maria del Popolo und S. Maria sopra Minerva in Rom. Der Fondo per il Culto ist bis 1932 (R.D. 884/1932) dem Justizministerium und von da an dem Innenministerium unterstellt. Neben der Verwaltung sakraler Kulturgüter in Staatseigentum obliegt ihm auch die Zahlung der Pensionen und Gehälter an die Pfarrer. Mit der Novellierung des Konkordats (L. 222/1985 Art. 21) wird der Fonds zu einem reinen Immobilienfonds umstrukturiert und heißt seitdem Fondo Edifici di Culto (FEC). Inzwischen verwaltet er mehr als 700 Sakralbauten. Die Zahlung der Pensionen und Gehälter wird indessen mit dem Otto per Mille ersetzt, demnach werden bei der Einkommenssteuererklärung 8 Promille des zu versteuernden Einkommens einbehalten, um anerkannten Wohltätigkeitsorganisationen (ONLUS) oder konfessionellen Institutionen zugeführt zu werden. Das Besteuerungssubjekt kann dabei mit jeder Erklärung frei auswählen, wem die 8 Promille zukommen sollen. Im Falle der Katholischen Kirche wird der Betrag von der Staatskasse (Finanzministerium) direkt dem Heiligen Stuhl überwiesen. Das Geld geht dann weiter über die CEI in das eigens dort geschaffene Istituto centrale per il sostentamento del clero und wird von dort über entsprechende Abteilungen in den Diözesen als Gehalt an die Priester etc. ausgegeben. Die Einnahmen aus dem Otto per Mille werden inzwischen zu etwa zwei Dritteln für den Unterhalt der Pastorale und der kircheneigenen Gebäude sowie Neubauten verwendet; das verbleibende Drittel fließt in karitative Projekte (vgl. http://www.8xmille.it/).
vgl. Gesetz 1985/222 sowie die Internetpräsenz der Direzione Centrale per l'amministrazione del Fondo Edifici di Culto.

[97] Weiteres zeitgenössisches Beispiel ist Cabiatis Sacro Volto.

[98] Das Beispiel zeigt nicht nur, wie man seiner Zeit Pfarrkirchen hinsichtlich städtebaulich-sozilogischer Gesichtspunkte geradezu willkürlich platziert hat, sondern auch, wie wenig man sich über die zukünftigen Entwicklungen der neu entstehenden Stadtteile Gedanken macht, so dass für die Pfarrei bis in die heutige Zeit hinein praktische Probleme resultieren (Gespräch des Verfassers mit Luigi Boccardi, Pfarrer von SS. MM. Nabore e Felice, am 10. Mai 2009 in Mailand).

[99] Das Fehlen eines Pfarrhofes, der seit je her und in Mailand insbesondere aufgrund der hohen Tradition der Sant'Ambrogio-Kirche als wichtiger Bestandteil einer Kirche aufgefasst wird, ist ein Charakteristikum der in der Zwischenkriegszeit hier entstehenden Kirchen.
vgl. Dodi 1938, S. 24f.

[100] Eine heutige Besichtigung der Kirche SS. Michele e Rita macht gleichwohl deutlich, dass sie trotz fehlender Berücksichtigung im *Piano Regolatore* von 1933 und entgegen der Befürchtungen Dodis nicht verbaut worden ist. Die Nebengebäude der Kirche sind in einem adäquaten Haus untergebracht und die umgebenden Grünanlagen verschaffen der Kirche den gewünschten Freiraum. Hinzu kommt, dass die umliegende Bebauung die Höhe der wuchtigen Kuppel kaum übersteigt.

[101] vgl. Dodi 1938, S. 27+30.

[102] Auf die wiederkehrenden Probleme zwischen Stadtverwaltung und den Pfarreien wird immer wieder in den diözesanen Bulletins hingewiesen, so z.B. in: Rivista Diocesana Milanese 1934, S. 92-94 und 101f.

[103] vgl. Dodi 1938, S. 24f+28ff .

[104] Mitunter wird die Situierung neuer Kirchen leichtfertig zufälligen Begebenheiten überlassen, indem neue Kirchen dort errichtet werden, wo sich aufgrund einer Grundstücksspende dazu die Chance auftut; unabhängig davon, ob die Lage planerisch sinnvoll ist. So berichtet Reggiori von vier Fällen aus der Zeit Ferraris, wo gegen Ende des 19. Jh. die Pfarrkirchen Redentore, Rosario, S. Luigi und Sant'Andrea allesamt bar städtebaulicher Überlegungen dort gebaut werden, wo es sich aufgrund großzügiger Grundstücksschenkungen ergibt.
vgl. Reggiori 1947, S. 352.

[105] Dodi 1938, S. 31.
dt. „das Profane überwältigt überall das Sakrale".
[106] Reggiori 1947, S. 357.
dt. „welch' Anstrengung für diese armen Pfarrer, die die Häuser Gottes inmitten der Häuser der Menschen einpassen müssen."
[107] Der frühere Abt (1918-24) von S. Paolo fuori le mura Ildefonso Schuster (1880-1954) wird 1929 Bischof von Mailand, war zuvor Leiter der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst und hat wesentlichen Einfluss auf die Beförderung von Kirchenbau und Sakralkunst in Mailand und der Lombardei. Schuster (1880-1954) war bereits 1920 am ersten nationalen Kongress für sakrale Kunst in Italien beteiligt: 12. und 13. März 1920 in Rom (Arte Cristiana 1920b, S.12).
[108] Tatsächlich kann ein Bittbrief des Architekten Paolo Mezzanotte (1878-1969) an das ihm befreundete Kommissionsmitglied Vincenzo Negri die positive Stimmung belegen: Darin bittet der bereits als Kirchenbaumeister (u.a. mit der Klosterkirche Sacro Cuore di Gesù in Mailand), Mitglied kirchlicher Gremien (1927 gehört er zu den Gründungsmitgliedern der Mailänder Diözesankommission) und Redakteur der Arte Cristiana in Erscheinung getretene Paolo Mezzanotte darum, seinem krisengeschüttelten Büro kirchliche Aufträge zukommen zu lassen: „Non potrei avere qualche po' di lavoro della Curia per qualcuna delle tante costruzioni religiose che sono in vista nella diocesi?" („Könnte ich nicht ein wenig Arbeit durch die Diözese erhalten, zumal sich viele kirchliche Bauprojekte in der Diözese abzeichnen?"). Offenbar scheint das Schreiben genutzt zu haben, denn entsprechend dem Bestand des Mailänder Diözesanarchivs konnte ich nachweisen, dass Mezzanotte zuletzt 1930 einen Auftrag von der Diözese erhalten hat, bevor er 1936 erstmals wieder in Betracht gezogen wird. Von da an sind 10 Aufträge, darunter der Neubau der Pfarrkirchen in Bosisio Parini (1937) und Meda (S. Maria Nascente, 1939) sowie für das Baptisterium der Pfarrkirche S. Maria Nuova in Abbiategrasso zu verzeichnen. Hinzu kommt der Wettbewerb für den Neubau der Pfarrkirche S. Biagio in Monza, an dem er 1947, nunmehr 69-jährig, gemeinsam mit Ottavio Cabiati teilnimmt. Ein Jahr zuvor wird er wieder zum Mitglied der Diözesankommission berufen.
ASD, Arte Sacra, Cart. 32 Miscellanea: Brief von Paolo Mezzanotte an Vincenzo Negri, 29. Dezember 1934 sowie Cart. Verbali e Vari und Cart. 4, 20, 21, 22, 23-26, 29, 33.
[109] vgl. Rivista Diocesana Milanese 1931, S. 398-400.
[110] Das einzige überlieferte Dokument des Komitees ist eine Publikation, die unter dem bezeichnenden Titel ‚Un urgente problema della più grande Milano' (Ein dringendes Problem des großen Mailands) 1939 erscheint, gibt als Ergebnis einer dreijährigen Arbeit Aufschluss über die Initiativen und Bauaktivitäten, die in der verbleibenden Zeit bis zum Kriegseintritt, die Fehler der Vergangenheit korrigieren und die Weichen für die Zukunft stellen sollen. Ergänzt um die Plansammlungen der Diözesankommission im Archiv der Diözese gibt es die Möglichkeit, die Aktivitäten im Mailänder Kirchenbau der ausgehenden 1930er Jahre zu studieren. Nach dem Krieg wird das Komitee 1950 neugegründet und vier Jahre später in *Comitato costruzione nuove chiese parrocchiali della diocesi di Milano (Comitato nuove chiese)* umbenannt; der Vorsitz wird dem ENI-Chef Enrico Mattei übertragen.
vgl. Comitato per i nuovi templi 1939.
[111] Comitato per i nuovi templi 1939, S. 11.
[112] Karl Borromäus (Carlo Borromeo) gehört mit Ambrosius (Ambrogio) zu den bedeutensten Heiligen der Stadt Mailand. Dabei hat sich Borromäus u.a. auch als Förder der Sakralarchitektur im Zeitalter der Gegenreformation Anerkennung erworben. Seine 1577 erschienen Instruktionen für Kirchenarchitektur und Sakralkunst dienen in der Folge insb. in Oberitalien als liturgisch-künstlerische Leitlinien und prägen das kirchenbauliche Erbe der Region. Sie bilden auch die Grundlage für die Päpstlichen Direktiven für christliche Kunst und Architektur aus dem Jahre 1925.
vgl. Marinelli/Della Torre/Borromäus 2000 (1577).
[113] Diese ersetzt das Commissariato dei monumenti diocesani, das als Denkmalschutzabteilung den Anforderungen eines Ausbaus der kirchlichen Infrastruktur nicht mehr gerecht wird.
[114] Das *Ufficio Nuovi Templi* geht unter Kardinal Giovanni Battista Montini in das *Ufficio per le Nuove Chiese* über und wird von Kardinal Giovanni Colombo 1970 und von Kardinal Martini 1984 jeweils modernisiert. Das nach dem Zweiten Weltkrieg 1950 neu konstituierte *Comitato* geht hingegen 1954 unter Beibehalt seiner Ausrichtung im *Comitato costruzione nuove chiese parrocchiali della diocesi di Milano (Comitato nuove chiese)* auf, dessen erster Vorsitzender kein geringerer ist, als der ENI-Chef Enrico Mattei.
vgl. De Carli 1994, S. 126. Außerdem: L'attività del comitato per le nuove chiese nell'arcidiocesi di Milano. Supplement zu: Rivista Diocesana Milanese, 53.1954/3 (März).
[115] Folglich ist anzunehmen, dass das Komitee aus einer gemeinsamen Initiative von Bischof und Podestà hervorgegangen ist.
[116] Reggiori 1947, S. 362.
[117] vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S. 22.
[118] vgl. R.D. 20. Januar 1895.
[119] Tatsächlich ergehen regelmäßig Spendenaufrufe an die Gläubigen, so etwa zu den Hochfesten, sich an Kollekten für die Finanzierung der Kirchen der Mailänder Peripherie zu beteiligen: „Chi non ha ancora dato per la costruzione delle Chiese alla periferia dia prontamente il proprio obolo. Chi negli scorsi anni ha già dato il

proprio obolo, ripeta il gesto. Solamente così il problema dell'assistenza religiosa alla periferia sarà risolto in senso totalitario." (L'Italia, 22. Dezember 1938)
dt. „Wer noch nicht seinen Teil zum Bau der Kirchen in der Peripherie beigetragen hat, möge bereitwillig seinen Obolus beisteuern. Wer in den vergangenen Jahren seinen Obolus gegeben hat, möge die Geste wiederholen. Nur so kann in der Peripherie das Problem der Seelsorge in umfassendem Sinne gelöst werden."

[120] Dieser Sachverhalt ist v.a. hinsichtlich anfallender Steuern bei Erbschaften und Schenkungen relevant, da das Komitee gerade auf diesem Wege in vielen Fällen zu Grundstücken gelangt; kann aber auch als eine indirekte Subventionierung betrachtet werden.

[121] Comitato per i nuovi templi 1939, S. 3.
dt. „Heute verspürt das große Mailand eine gravierende und unmittelbare Notwendigkeit, nämlich jene, die Peripherie mit einer den Bedürfnissen der Bevölkerung angepassten Zahl von Kirchenbauten zu versehen."

[122] vgl. Tanci 1934, S. 435.

[123] L'Italia, 14. Juni 1939.
dt. „einem heiligen Kreuzzug im Dienste der Seelsorge in der Peripherie".

[124] Im Aufgabenspektrum des *Comitato* nehmen die Pfarrkirchen den Hauptteil ein, darüber hinaus beschäftigt sich das Komitee mit allen Bereichen sakralen Bauens in Mailand, folglich auch mit Klöstern, Krankenhauskapellen etc.

[125] Comitato per i nuovi templi 1939, S. 3.
dt. „Auf die Entwicklung der Stadt, bedingt von einem natürlichen Bevölkerungszuwachs, sowie vom Umzug zahlreicher Menschen aus dem historischen Zentrum an die Peripherie und von der Immigration, ist in den vergangenen Jahren kein verhältnismäßiger Ausbau der Kirchenbauten gefolgt."

[126] vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S. 4.

[127] vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S. 5f.

[128] Zone 1 und Zone 5 weisen die höchste Zahl an Pfarreien auf. Dies liegt an der jeweiligen Vorgeschichte. Der Kern der Altstadt kann noch auf eine ausgebaute überkommene Infrastruktur zurückgreifen, benötigt diese angesichts schwindender Bevölkerungszahlen jedoch nicht mehr in vollem Umfang. An der Peripherie (Zone 5) ist das Gegenteil zu beobachten: Beständiger Zuzug, auch aus der Stadtmitte, lässt hier große Zuwachsraten vermuten, wohingegen die große Zahl Pfarreien täuscht, da es sich überwiegend um ehemalige Dorfkirchen handelt, die sich nun im Zentrum rasch wachsender Wohnquartiere wiederfinden. Großer Neubaubedarf zeichnet sich indessen in Zone 3 ab, die in den 1930er Jahren den größten Bevölkerungsdruck erfährt. Insgesamt kommen 1936 auf 84 Pfarreien 1.085.516 Einwohner (12.922 je Pfarrei).
vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S. 8.

[129] Es sei noch einmal daran erinnert, dass hier gemäß dem P.R. das neue Dienstleistungszentrum entstehen soll.

[130] vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S.10.

[131] Comitato per i nuovi templi 1939, S.11.
dt. „85% der Immigranten sind Arbeiter […] folglich Menschen, die in Mansarden, den Behausungen der Peripherie und den Notunterkünften der Zwangsausquartierten in Trecca, Baggio, Bruzzano, Vialba wohnen müssen und für die das Werk des Pfarrers und der von ihm abhängigen Einrichtungen neben den religiösen Aufgaben auch Aufgaben der sozialen Wohlfahrt wahrnimmt."

[132] Gramsci 1965, S. 127.
dt. „Sein stabilster sozialer Kern ist die Aristokratie, da sie ihre Homogenität sowie ein für Italien einzigartiges Gefüge hat bewahren können, wohingegen die anderen Gruppen – einschließlich der Arbeiter – so etwas wie zigeunerhafte Ansammlungen sind, aus allen Regionen Italiens zusammengewürfelt, ohne Stabilität und ohne Rückgrat."

[133] Mussolini 1928.
dt. „die Städte räumen".

[134] vgl. Franchi/Chiumeo 1972, S. 143.
Bezeichnend ist ferner, dass die IACP-Projekte meist in der Nähe von Kasernen und Polizeiposten angelegt werden. Es dürfte auf der Hand liegen, dass das Milieu der Habenichtse, mittelloser Immigranten, Arbeiter etc., kurzum, des Prekariats oder der ‚prekariatsgefährdeten' Schichten *a priori* im Verdacht der antifaschistisch-bolschewistischen Unterminierung steht.

[135] vgl. einen offenen Brief vom 22. Juni 1938 (ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari) den die Mitglieder der Commissione Edilizia Municipale (städtisches Bauamt) an die Diözese richten und in dem sie eine bedächtigere Planung und die Aufstellung eines Finanzierungsprogramms fordern. Zwar wird die Signifikanz der Kirchenbauten für das Stadtbild konstatiert („altezza medesima del tema in se e per l'incremento dei Rioni ai quali i Sacri Edifici sono destinati"), zugleich aber eindringlich angemahnt, schon im Vorfeld auf eine realistische Planung zu achten. Unterzeichner sind neben den politischen Schwergewichten Cesare Chiodi (Baubürgermeister, Städteplaner, Hochschullehrer) und Giuseppe Gorla (von 1940-43 Minister für öffentliche Bauaufgaben (Lavori Pubblici)) auch der Altmeister Gaetano Moretti (erster Dekan der 1933 gegründeten Architekturfakultät des Polytechnikums) und ein Architekt namens L. Belgioioso (nicht zu verwechseln mit dem erst 28-jährigen BBPR-Gründungsmitglied Belgiojoso).
dt. „die entsprechende Erhabenheit, die aus dem Thema selbst aber auch für die Stadtteile erwächst, für die die Sakralbauten bestimmt sind."

[136] Hierzu wird eine Abteilung eingerichtet, die auch das Engagement von Industrie und Handel für die Finanzierung der Kirchenbauten koordinieren soll. Darüber hinaus fördert die Aktivität des Komitees die Großzügigkeit großbürgerlicher und aristokratischer Kreise, so dass Kirchen wie SS. Clemente e Guido, S. Giuseppe dei Morenti, SS. MM. Nereo e Achilleo dank großzügiger Geld- und Grundstücksspenden privater Bürger gebaut werden können.

[137] In der Regel obliegt es dem Pfarrer einer neu errichteten oder bereits bestehenden Pfarrei, die für den Bau notwendigen Gelder über Spenden einzusammeln (Im Fall von S. Maria Beltrade berichtet der Pfarrer von 900.000 Lire, die vor Baubeginn eingegangen sind: vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Undatiertes Schreiben des Pfarrers Angelo Pasini). Meist gibt es zusätzliche Großspenden. Erst 1952 wird, wie bereits mehrfach erwähnt, ein Gesetz die Bezuschussung durch den Staat regeln. Dieses wird mit der Revision des Konkordates im Jahre 1985 außer Kraft gesetzt, vermutlich da die aus dem Wiederaufbau und der urbanen Expansion der Nachkriegszeit resultierende Aufgabe als erfüllt betrachtet wird. Seitdem gibt es entsprechend dem Gesetz vom 20. Mai 1985 Nr. 222 im Haushalt des italienischen Finanzministeriums einen Etat für die Unterstützung von Erhalt und Renovierung kircheneigener Baudenkmäler (Fondo per gli edifici di culto). Darüber hinaus wird der Bau von Kirchen weiterhin mit umfassender steuerlicher Befreiung gefördert (Grundlage: Gesetz 27. Mai 1929 Nr. 810 Art. 29 (h); Beibehaltung bzw. Umsetzung gemäß Gesetz vom 25. März 1985 Nr. 121 und Testo Unico delle imposte sui redditi (TUIR) respektive Decreto Presidenziale 22. Dezember 1985 Nr. 917 Art. 87 Ziffer 1 (c); Aktualisierung entsprechend Decreto Legislativo 504/1992 Art. 7 (i)). Außerdem ist es üblich, dass sich mitunter sowohl Regionen als auch Kommunen entsprechend ihrer Haushaltsplanungen an Kirchenbauprojekten finanziell beteiligen.

[138] vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S.15.
Die Annahme bezieht sich auf S. Giuseppe dei Morenti, für die in einem Schreiben des Pfarrers an die Diözesankommission der Betrag von 1,2 Mio. Lire zu entnehmen ist (6. Juni 1939): ASD, Arte Sacra, Cart. 24. (1939/1): 30/1939. Milano, san Giuseppe in Crescenzago. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Umberto Del Corno (n. 6 disegni).
Die Spende des Papstes wird von Ildefonso Schuster in einem Artikel belegt, demnach habe sich der aus Mailand stammende Papst unmittelbar nachdem er von der Initiative des *Comitato* gehört habe, mit einer Million Lire an der Initiative des *Comitato* beteiligt.
vgl. Schuster 1939.

[139] Überdies könnte insbesondere in heutiger Zeit, angesichts großer städtebaulicher Herausforderungen, wie etwa Stuttgart 21, das Wirken des *Comitato per i Templi Nuovi* als Vorbild dienen, um breiten gesellschaftlichen Konsens, fachliche Kompetenz und politische Verantwortung effizient miteinander zu vereinbaren; im Fall der Mailänder Kirchen hat es funktioniert.

[140] Umgangssprachlich als *Piano Regolatore* delle Chiese bezeichnet (Reggiori). Hierzu wird innerhalb des Komitees ein *ufficio tecnico* geschaffen.

[141] Comitato per i nuovi templi 1939, S.15.
dt. „Wenn dies organisch umgesetzt werden wird, dann wird sich Mailand nicht mehr wie bisher einförmig entlang schmuckloser Achsen entwickeln, sondern Wohnbezirke aussäen, die sich um Sakralbauten und anderen Bauwerken öffentlichen Interesses gruppieren."

[142] Der Wunsch der Kirche nach Würde und Größe ihrer Bauwerke und das tradierte Allgemeinverständnis derselben als Monumente spiegelt sich gerade in dieser Kirche wieder, die aus einem besonderen Moment heraus, dem Tod Pius XI., zum Denkmal stilisiert wird. Losgelöst von diesem Moment wird der historische Konflikt von monumentaler Pracht und demütiger Einfachheit im Kirchenbau umso evidenter, belegt aber zugleich die herausragende Stellung des Gotteshauses im Kollektivgedächtnis.

[143] Comitato per i nuovi templi 1939, S.16.
dt. „So wurde aus dem religiösen Problem ein städtebauliches Phänomen".

[144] Hierzu sei noch einmal Paolo Mezzanotte zitiert, der drei Jahre nach seinem Bittbrief erneut an Vincenzo Negri schreibt, um sich für die „grandi costruzioni che si faranno a Milano" („großen Bauprojekte die in Mailand bevorstehen") zu empfehlen.
ASD, Arte Sacra, Cart. 32 Miscellanea: Brief von Paolo Mezzanotte an Vincenzo Negri, 14. Juni 1937.

[145] Corriere della Sera, 14. Juni 1939.
dt. „Die Kirche Sant'Elena erhebt sich am Rande des neuen und großen Mailand [...]. Um sie herum, der jugendliche Eifer einer entstehenden Stadt: Straßen, die sich kaum abzeichnen; Gebäude, die bruchstückhaft im Grünen entstehen; angedeutete Häuser; der kraftvolle Atem einer sich erweiternden Stadt, der einen neuen Lageplan für Plätze, Kreuzungen und Arterien zeichnet, durch die morgen das gewaltige Leben der Stadt strömen wird. Arbeitsame Unruhe und wuchtiger Aktionismus. Und da, inmitten der weiten Ebene, die sich in fleißige Quartiere verwandelt, ist schon die neue, große Kirche entstanden. Der Geist geht der Materie voraus."

[146] vgl. Tanci 1934, S. 439.

[147] vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S.30. Die hier angegebene Zahl von 99 muss um die darin enthaltenen S. Agnese (1955), Maria Reginae Pacis (1966) und S. Galdino (1987) korrigiert werden, da diese Kirchen erst nach dem Krieg und nach zeittypisch veränderten Vorstellungen gebaut werden. Reggiori gibt hingegen für

das Jahr 1943 98 Kirchen an, da er wohl die ersten Entwürfe für Reginae Pacis und S. Agnese mitzählt.

[148] Vom Verfasser wurde ein thematischer Ausschnitt des Kapitels 8.2 in folgendem Aufsatz veröffentlicht: Monzo 2015a.

[149] vgl. Ojetti 1920 sowie Mezzanotte 1921-22, S. 298-304 und Mezzanotte 1922, S. 162-164.
Die Feststellungen Ojettis und Mezzanottes kommen, wie in Kap. 8.1 dargelegt, zur Deckung. Das Problem des Kirchenbaus und der Sakralkunst liegt sowohl in der Inkompetenz der Auftraggeber und der kirchlichen Institutionen, als auch in einer unzureichenden kulturellen Auseinandersetzung begründet. Die Lösung kann, wie die Initiative Schusters und des *Comitato* belegt, nur in der Zusammenarbeit dieser Ebenen gelingen.

[150] vgl. Ojetti 1923.

[151] Ojetti spricht hier von "fedeltà alla tradizione patria" ("Treue zur vaterländischen Tradition"): Ojetti 1922-23, S. 793. Zur Stildebatte anlässlich der Wettbewerbe für die Gefallenendenkmäler vgl. weiterführend: Fergonzi 1992, S. 133-199.

[152] Tatsächlich ist der Wunsch nach einer Einheit des Stils schon im künstlerischen *Novecento* angelegt, wenn Sarfatti in Abgrenzung von einer akademistisch überladenen und frakturierten Kunst des 19. Jh. deren Notwendigkeit herausstellt.
vgl. Margherita Sarfatti im Katalog der Novecento-Ausstellung in Hamburg (1927) zit.n. Pontiggia 2003, S. 72.

[153] vgl. Pfammatter 1996, S. 36-39. Die Trefflichkeit des Ausdrucks lässt sich eindrücklich mit einem Architekturbeispiel des 19. Jh. unterstreichen: Das im Rohbau verbliebene nördliche Treppenhaus im Neuen Schloss Herrenchiemsee (1878-86), das als Kopie des Versailler Schlosses angelegt worden ist, zeigt in seiner unvollendeten Gestalt eine frappierende Ähnlichkeit zu den ‚abgeschminkten' Fassaden Muzios (v.a. Angelicum in Mailand und Konvent SS. Antonio e Ambrogio in Cremona). In diesem Sinne könnte auch von einer Ästhetik des Rohen gesprochen werden.

[154] Gemäß Annegret Burg, die 1991 eine maßgebliche Studie zum architektonischen *Novecento* vorgelegt hat, werden folgende Architekten mit der Bewegung des *Novecento* identifiziert: Alberto Alpago Novello (1889-1985), Tomaso Buzzi (1900-1981), Ottavio Cabiati (1889-1956), Giuseppe De Finetti (1892-1952), Guido Ferrazza (1887-1961), Giacomo ‚Mino' Fiocchi (1893-1983), Ambrogio Gadola (1888-1971),
Emilio Lancia (1890-1973), Michele Marelli (1897-1977), Alessandro Minali (1888-1960), Giovanni Muzio (1893-1982), Gio Ponti (1891-1979), Ferdinando Reggiori (1898-1976), Gigiotti Zanini (1893-1962). Sie kommen allesamt aus dem intellektuellen Milieu des Mailänder Polytechnikums und der Accademia di Brera und sehnen sich nach der Überwindung der Dekadenz und Ideenlosigkeit ihrer Vorgängergenerationen (*caotica confusione*). De Finetti ist, nachdem er 1912 Italien in Richtung Berlin und schließlich Wien verlassen hat, sogar der einzige italienische Schüler von Adolf Loos (Kirk 2005, S. 71). Für die jüngeren lombardischen Architekten um Giuseppe Terragni wird vor allem der in den 1920er Jahren überaus erfolgreiche Muzio ein Vorbild sein (Saggio 2011, S. 12f). Zudem gehört Muzio 1937 zusammen mit Giovannoni und Piacentinis Gefolgsmann Aschieri dem Preisgericht im zweiten Wettbewerb für den Palazzo del Littorio in Rom an. Eine Wahl, die Muzios Stellung im Architekturdiskurs der 1930er Jahre untermauert.

[155] Der in Feltre geborene Alpago Novello, der gebürtige Florentiner Cabiati und der Trentiner Ferrazza lernen sich als Studienkollegen im Architekturkurs des *Regio Istituto Tecnico Superiore* in Mailand kennen (später in Polytechnikum umbenannt) und schließen Ihr Studium in den Jahren vor dem Krieg ab. Nach dessen Zäsur kommt es in der lombardischen Metropole zur Wiederbegegnung. Alpago Novello und Cabiati gründen schon 1919 ein gemeinsames Büro, dem sich kurze Zeit später Ferrazza anschließt. Zeitweise arbeiten auch Minali und Gadola in dem Büro, das somit die noch vor dem Krieg diplomierte, ältere Riege der Novecentisten zusammenbringt.

[156] Es sind dies die jüngeren Mitstreiter der Novecentobewegung, die unmittelbar nach dem Krieg ihre Hochschulstudien abschließen. Von Mezzanotte wird dieser Zusammenschluss als „vero e proprio cenacolo d'arte" („erlesener Zirkel der Kunst") bezeichnet, wobei das it. Wort *cenacolo* in diesem Zusammenhang auf den Kreis der Jünger beim Abendmahl anspielt. vgl. Mezzanotte 1921-22, S. 299.

[157] Die Architekten um Muzio beginnen ihre Studien am Polytechnikum etwa zu der Zeit, da Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza ihre Abschlüsse erlangen. Interessant ist, dass die Protagonisten des *Novecento* in den 1880er und 1890er Jahren geboren werden, die jüngsten Mitglieder der Mailänder Bewegung, Ferdinando Reggiori und Giuseppe Pizzigoni, kommen 1898 bzw. 1901 auf die Welt; die Generation der Rationalisten um Terragni, Libera, Pollini etc. hingegen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Der Übergang von der Hoch-Zeit des *Novecento* in den 1920er Jahren zur Hoch-Zeit des *Razionalismo* in der ersten Hälfte der 1930er Jahre lässt sich folglich auch demografisch beschreiben. Entscheidend bleibt jedoch der kulturelle Unterschied zwischen einer noch im Geiste des 19. Jahrhunderts und unter dem Eindruck Boitos gebildeten Generation und den Nachgeborenen, die ihre intellektuelle Formung sowie ihre Studien erst nach der schockhaften Zäsur des Weltkrieges beginnen.

[158] Durch den *Club* und die anschließende gemeinsame Teilnahme am Wettbewerb für den *Piano Regolatore* sind inzwischen mit Buzzi, Fiocchi, Marelli, Reggiori und Zanini auch die jüngsten Mitglieder in die Bewegung des *Novecento* integriert.

[159] Tatsächlich offenbaren die frühen Werke der involvierten Architekten eine lebendige Auseinandersetzung mit verschiedenen regionalen und architekturgeschichtlichen Kontexten, bevor sich eine selbstständige Ausrichtung einstellt.

[160] Muzio 1930-31, S. 1086.
dt. „Gemeinsamkeit des Empfindens".

[161] Bezeichnend für dieses gemeinsame Empfinden, mögen bspw. die von Ponti auf einer Vase reproduzierten Ansichten der von Alpago Novello und Cabiati im Triveneto gebauten Kirchen erscheinen.
vgl. Bona 2004, S. 138.

[162] Erst in den 1930er Jahren vollzieht sich bei den Architekten des *Novecento* eine merkliche, nur in sehr wenigen Fällen totale, Individualisierung der beruflichen Praxis. Während der experimentellen Phase der 1920er Jahre ist die Zusammenarbeit ein typisches Merkmal, das ebenso wie bei den Rationalisten den Charakter einer Bewegung festigt.

[163] vgl. Muzio 1930-31, S. 1092.
dt."eifersüchtig".

[164] Muzio 1930-31, S. 1096.
dt. „des füllselartigen Ornaments"; „Bewegung für die Wiederherstellung klassischer Prinzipien".

[165] vgl. De Chirico 1919, S. 189f.

[166] Die Zeitschriften sind ‚La Raccolta' (1918/19), ‚Valori Plastici' (Kunstkritik, 1918-22) und ‚La Ronda' (Literaturkritik, 1910-23). Zu den Initiatoren gehören Schriftsteller wie Cardarelli und Ungaretti, Journalisten wie Bacchelli und die Künstler Carrà, Soffici, De Chirico und Morandi. Bemerkenswert ist die damit verbundene ‚Konversion' der Futuristen Carrà, Soffici und Morandi zu einer humanistischen modernen Kunst mit kulturellen Bezügen, wohingegen der Futurismus eine tief greifende Entwurzelung und Neuschöpfung, anstatt des *ritorno* (Rückkehr) ein *azzeramento* (Nullstellung) verlangt.
vgl. Burg 1991, S. 23f.

[167] vgl. Cardarelli 1919, S. 3f.

[168] Brief von Anselmo Bucci an Ugo Nebbia aus dem Jahre 1941 zit.n. Pontiggia 2003, S. 38.
dt. „Damals, vor zwanzig Jahren, endeten die ruhmreichen Jahrhunderte italienischer Kunst im Settecento [18. Jh.]. Ma sprach geflissentlich von Quattrocento, Cinquecento, aber weiter als bis zum Settecento kam man nicht. Warum sollten wir also nicht mit einem Novecento fortfahren?"

[169] vgl. Muzio 1921, S. 241-258.

[170] vgl. Sarfatti 1926.

[171] Den Auftakt der Bewegung bildet indessen die Ausstellung Arte Italiana Contemporanea, die 1920 in der Galleria Pesaro von Margherita Sarfatti und Lino Pesaro in noch relativ kleinem Rahmen organisiert wird. Vier Jahre später debütiert das *Novecento* bei der Biennale in Venedig und erfährt 1926 schließlich mit seiner ersten ureigenen und groß angelegten Ausstellung im Palazzo della Permanente, anlässlich derer der *Duce* eine Eröffnungsrede hält, seine Konsekrierung. 1933 folgt der Höhepunkt bei der erstmals im Palazzo dell'Arte Muzios veranstalteten V. Triennale, die nunmehr aus dem provinziellen Monza in die „più moderna ed operosa fra le nostre città, Milano" („modernste und arbeitsamste unserer Städte, Mailand") umgezogen ist.
Margherita Sarfatti zit.n. Pontiggia 2003, S. 59.

[172] Brief von Anselmo Bucci an Ugo Nebbia aus dem Jahre 1941 zit.n. Pontiggia 2003, S. 39.

[173] vgl. hierzu weiterführend u.a.: De Chirico 2010; Fagiolo 2000; Fagiolo 1984; Fagiolo 1995; De Chirico 2011; Die andere Moderne 2001; Schmied 1980. Zu den künstlerischen Ursprüngen des architektonischen *Novecento* s. die nach wie vor maßgebliche Arbeit Annegret Burgs: Stadtarchitektur Mailands, 1920-1940 : die Bewegung des *Novecento Milanese* um Giovanni Muzio und Giuseppe de Finetti. Basel u.a. 1992.

[174] Edoardo Persico zit.n. Polo, Giancarlo (Hg.): Polo 1993, S. 15. (bereits in Kap. 4.3.6 zitiert)

[175] So verwundert es nicht, dass mit Muzio, ein Architekt des *Novecento* die Entwicklung des in Deutschland erfundenen Klinkers in Italien einführt, indem er für den Bau des Palazzo dell'Arte eigens Experimente in italienischen Ziegeleien durchführen lässt.
vgl. Gambirasio 1982, S. 24.

[176] "Oggi ancora a noi sembra necessaria una reazione alla confusione ed all'esasperato individualismo dell'architettura odierna, ed il ristabilimento del principio di ordine per il quale l'architettura, arte eminentemente sociale, deve in un paese anzitutto essere continua nei suoi caratteri stilistici, per esser suscettibile di diffusione e formare con il complesso degli edifici un tutto armonico ed omogeneo. Tutti, a nostro avviso, preferiranno alle caotiche e disordinate vie nuove dove gli edifici si alternano bizzarri e contrastanti, il calmo e riposato ambiente di una vecchia strada dell'ottocento."
Muzio 1921, S. 258.
dt. „Noch heute erscheint uns eine Reaktion auf das Durcheinander und den erbitterten Individualismus der gegenwärtigen Architektur erforderlich, für die Wiederherstellung eines Ordnungsprinzips, demzufolge die Architektur, als vornehmlich soziale Kunst, in einem Land vor allem die Kontinuität ihrer stilistischen Elemente wahren muss, um verbreitungsfähig zu sein und mit der Gesamtheit der Gebäude ein harmonisches und homogenes Ganzes zu bilden. Unseres Erachtens werden alle das ruhige und ausgewogene Ambiente einer

alten Straße des 19. Jahrhunderts den chaotischen und ungeordneten, von bizarren und einander widersprechenden Gebäuden gesäumten neuen Straßen vorziehen."

[177] Die Architektur wird als unlöslich von der Stadt begriffen, da in ihr die kulturelle Identität gleichsam einem genetischen Code einbeschrieben ist. Die neue Disziplin des Städtebaus soll hierzu Werkzeug sein und das Bewusstsein für den architektonischen Kontext schärfen.

[178] Zur Stimmungsänderung in der it. Kulturdebatte vgl. weiterführend: Borgogelli, Alessandra: La rivolta antinovecento nei primi anni Trenta. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 105-111.

[179] Prendin 1981/82, S. 18.

dt. „Das architektonische Novecento kann als Versuch gelten, nach dem Ersten Weltkrieg die bürgerliche Kultur wieder zusammenzusetzen."

Für eine weitergehende Untersuchung zur geistigen und kulturellen Entwicklungsgeschichte des architektonischen *Novecento* und den theoretischen wie praktischen Methoden der Bewusstseinsbildung seiner Protagonisten verweise ich erneut und vor allem auf Burg 1991, S. 23-45.

[180] Muzio 1921, S. 257f.

dt. „Pflege der klassischen Traditionen".

[181] vgl. Buzzi 1928, S. 20f. und Buzzi 1929, S. 14f.

[182] Muzios Verwendung architektonischer Fragmente erinnert an Ugo Piattis 1920 mit Blick auf die Zukunft der Plastik gegebene Einschätzung: „l'arte moderna è frammentaria" („die moderne Kunst ist fragmentarisch"): vgl. Ugo Piatti und Amedeo Sarfatti zit.n. Pontiggia 2003, S. 30. Diese ist wohl so zu verstehen, dass nach der Fraktur des Ersten Weltkrieges nur noch eine fragmentarische Kunst möglich sei. Gleiches erscheint auf die Konzeption des architektonischen *Novecento* übertragbar. Zur Exaltation handwerklicher Tradition im Kontrast zur maschinellen Massenproduktion bemerkt Gregotti durchaus internationale Bezüge des *Novecento*, insbesondere zur Wiener Werkstätte und deren Doyen Josef Hoffmann (vgl. Gregotti 1968, S. 10). Diese in der Sache nahe liegende Einschätzung ist jedoch angesichts zahlreicher ‚anti-internationaler' oder vielmehr ‚pro-nationaler' Verlautbarungen seitens der Novecentisten programmatisch zweifelhaft. Sicher ist, dass der nationale Impetus in dem Maße über dem einer wechselseitigen internationalen Beeinflussung steht, wie sich die faschistische Propaganda mit den Jahren verschärft.

[183] vgl. Sarfatti 1926.

[184] Bei der nächsten Auflage der Triennale (1936) wird eine Dokumentation architektonischer Errungenschaften unter dem Titel ‚Nuova architettura italiana' präsentiert. Sie zeigt die ersten Ergebnisse jener dynamischen Entwicklung, die zu Beginn des Jahrzehnts zur Etablierung moderner Architekturansätze geführt hat. Wie wichtig die Mailänder Triennalen der 1930er Jahre für die faschistische Kulturpolitik sind, hat Any Pansera in einem 1982 erschienen Aufsatz dargelegt.

Für eine detaillierte Untersuchung des Palazzo dell'Arte verweise ich auf: Fiori 1982; Pansera 1982, S. 311-324.

[185] vgl. Benedetti 2004, S. 7-17.

Dieser Begriff der „anderen Moderne" ist breit gefächert und kann im Italien der Zwischenkriegszeit sowohl für das Mailänder *Novecento* als auch für Piacentinis Umbruch in Rom (vgl. Kap. 9.3) und weitere, weniger bekannte oder fokussierte Tendenzen eines dritten Weges zwischen Tradition und Moderne gelten. Benedetti bezieht sich hier v.a. auf Piacentinis Artikel ‚Difesa dell'architettura italiana', mit dem dieser versucht, eine klare Grenze zwischen der radikalen und international orientierten Moderne der Rationalisten und einem in der italienischen Kultur verwurzelten Modernenverständnis zu ziehen (Piacentini 1931). Hierzu jedoch mehr im Kapitel über Piacentinis Kirchenbau Cristo Re. In der Begrifflichkeit *Novecento* kommt dabei der Wunsch nach einer Periodisierung zum Ausdruck, weshalb auch das Moment der Kontinuität und der (Durch)Bindung eine wichtige Rolle spielt, das es wiederum vom revolutionären Ansatz der radikalen Moderne unterscheidet. Im weitesten Sinne kann das *Novecento*, bezogen auf die Architektur, als eine Kompromisshaltung innerhalb der Moderne verstanden werden, der es, im Gegensatz zum (Funktion, Konstruktion und Ästhetik gleichermaßen betreffenden) Runderneuerungsanspruch der radikalen, internationalen, zuweilen verkürzt auch als funktionalistisch bezeichneten Moderne, um eine primär ästhetische Erneuerung geht.

[186] Alpago Novello wendet sich zunehmend städtebaulichen Aufgaben zu und engagiert sich nach dem Krieg verstärkt in der baugeschichtlichen Forschung. Guido Ferrazza wandert 1928 nach Nordafrika aus und ist dort bis zur Rückkehr 1943 an der Planung neuer Siedlungen in den it. Kolonien beteiligt. Gio Ponti und Emilio Lancia betätigen sich v.a. im Bereich des Wohnungsbaus, Ponti indessen zusätzlich als Publizist und Designer. Giuseppe De Finetti spezialisiert sich in den Gebieten Städteplanung und Stadtanalyse (von ihm stammt das 1969 erschienene opulente Grundlagenwerk ‚Milano, costruzione di una città') und Mino Fiocchi konzentriert sich auf den Wohnhausbau. Im Sakralbau ergibt sich unter den Protagonisten des *Novecento Milanese* nur für Muzio und Cabiati ein beruflicher Schwerpunkt; zwar gibt es für die Zeit zwischen den Kriegen auch Beiträge von Marelli und Buzzi, jedoch bleiben diese vereinzelt oder schweifen wie im Falle Buzzis in eine allzu individuelle Suche ab. Von Lancia,

der unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg von Polvara noch als junger Hoffnungsträger für die Erneuerung des Kirchenbaus gehandelt wird, sind für das *Novecento Milanese* keine Beiträge vorzuweisen. Andere wiederum, wie etwa Ponti realisieren erst nach dem Krieg, somit unter grundsätzlich veränderten architektur- und liturgiegeschichtlichen Bedingungen, Kirchenbauten. Stellv. seien hier Pontis bemerkenswerte Beiträge genannt: S. Luca Evangelista in Mailand (1955-60), S. Francesco al Fopponino (1961-64) und die spektakuläre Co-Kathedrale Gran Madre di Dio in Tarent (1970).

[187] Piacentini wird seine Architektursprache im Verlauf seiner Laufbahn mehrfach ändern. Während der Zwischenkriegszeit reicht ihre Breite vom Archäologismus der 1920er Jahre bis zum *Stile Littorio*, den er maßgeblich mitentwickelt bzw. forciert.

[188] Der 1924 ausgelobte Wettbewerb sieht noch ein Grundstück in der Nähe der früheren Stazione Centrale an der Porta Venezia vor (den Kontext bildet der Piazzale Fiume am Ende des Viale Monumentale, beide städtebaulichen Vorhaben werden jedoch später nach veränderter Interessenlage fallen gelassen). Mitglieder der Jury sind zunächst die in Mailand seit Jahrzehnten etablierten Architekten Moretti, Cattaneo, und Brioschi sowie drei Bildhauer und der Maler Alciati. Für die zweite Phase wird Moretti mit dem Archäologen und Senator Corrado Ricci sowie der Bildhauer Quadrelli mit Libero Andreotti ersetzt. Die Tatsache, dass Piacentini ausnahmsweise nicht Mitglied der Kommission ist, versetzt diesen in die vornehme Lage eines über die Voreingenommenheit der Involvierten erhabenen Betrachters. Unabhängig davon sucht er seinen Einfluss auf Andreotti und Sarfatti geltend zu machen, um den Entwurf Alpago Novellos und Cabiatis zu forcieren.
vgl. Reggiori 1947, S. 312f + Marcello Piacentini zit.n. Irace 1994, S. 133 FN 11.

[189] Irace 1994, S. 133 FN 20.
dt. „städtisches Pantheon".

[190] Piacentini 1924-25, S. 410+414.
dt. „neuen Frühling der italienischen Architektur"; „gesunden und religiösen Erneuerung"; „von sanftmütiger Strenge, schweigsam und vornehm".

[191] vgl. Irace 1994, S. 92.

[192] vgl. hierzu u.a. Fergonzi 1992, S. 147f.

[193] Der Eingriff Mussolinis, das ursprünglich als Denkmal für die Gefallenen konzipierte Bauwerk zum Siegestempel auszuweiten ist typisch für die Epoche; Ähnliches geschieht bekanntlich mit dem Tempio Votivo am Lido, der ebenfalls unter dem Druck des *Duce* vom Friedenstempel zum Ossuarium und Siegestempel aufgebauscht wird. Mussolini legt Ponti, der ihm das Mailänder Projekt vorstellt und als eine Art Repräsentant der Muzio-Gruppe agiert, nahe, die Symbolik des Sieges die der Barmherzigkeit überragen zu lassen, das Monument müsse der „virtù dei Vittoriosi" („Tugend der Sieger") anstatt der „pietà dei Caduti" („Barmherzigkeit gegenüber den Gefallenen") geweiht sein. Die Gestaltung des nunmehr architektonischen Denkmals kann indessen überzeugen.
Gio Ponti zit.n. Irace 1994, S. 133 FN 16.

[194] Zur Debatte um die inflationäre Errichtung und in vielen Fällen als bedenklich erachtete Qualität der Gefallenendenkmäler führt die Zeitschrift L'Illustrazione Italiana 1920 eigens eine Rubrik unter dem Titel ‚Per ricordare la Vittoria e gli eroi' ein, in der sie die unzähligen kleinen und größeren meist bildhauerischen Monumente aufführt, die in den kleinen Ortschaften (insb. des Triveneto) aufgestellt werden.

[195] vgl. Piacentini 1921, S. 215f; Ojetti 1922 sowie Sarfatti 1922.

[196] vgl. Kap. 4.3.3.

[197] vgl. hierzu Kap. 1 und 2 sowie weiterführend Gentile 2005, wo die religiösen Anleihen des Regimes vorzüglich rekonstruiert werden. Demnach entpuppen sich, so Gentile, die zahlreichen Gedenkplätze und Mahnmale als Fixpunkte einer „liturgischen Masse". Deren Kult kann vom Katholizismus weder ignoriert noch bekämpft, sondern nur assimiliert werden. So überrascht es nicht, dass Ponti als Vertreter der Projektgruppe in den Vatikan geladen wird, um dort Pius XI. den Entwurf für das Mailänder Heiligtum vorzustellen. Bezeichnenderweise findet die Situierung des bedeutenden Sakrariums in der Nähe der jüngst im Umfeld des Klosters entdeckten Märtyrergräber den Zuspruch des Papstes. Im Zusammenspiel mit Mussolinis unbedingtem Willen, das Denkmal für den zehnten Jahrestag des Sieges fertigstellen zu wollen, ebnet der Papst dem Entwurf Muzios endlich den Weg. Es kommt zur Vermischung von katholischem und faschistischem Kult!
vgl. Irace 1994, S. 133 FN 20.

[198] Hier befindet sich die Grablege einer Vielzahl christlicher Märtyrer (Coemeterium ad Martires) zu Ehren derer Ambrosius als Bischof von Mailand im 4. Jh. eine Märtyrerbasilika errichten ließ, die nach dessen Tod und Beisetzung am selben Ort ihm geweiht und im Verlauf der Jahrhunderte zum heutigen Klosterkomplex ausgebaut worden ist. Bewusst soll hier ein Bezug zwischen den christlichen Märtyrern und den Gefallenen des Ersten Weltkrieges hergestellt und die Vittoria glorifiziert werden. Bezeichnend ist die Anordnung des Zentralbaus in einer Achse zur Krypta der Basilika, wo tatsächlich die Stadtheiligen, allen voran Ambrosius, Protasius und Gervasius, beigesetzt sind. Darüber hinaus kann das komplexe Gefüge von Allegorien und Anspielungen auch politisch gedeutet werden: Folgt man der Annahme, dass die Verlegung des Monumento ai Caduti an diese bedeutungsvolle Stelle mit der sich zumindest in den Führungskreisen des Regimes und der Kirche bereits abzeichnenden *Conciliazione* zusammenhängen könnte, wäre diese symbolisch auch mit der

Mailänder Vereinbarung (zwischen Konstantin und Licinius) von 313 verbunden.

[199] vgl. Ojetti 1928; Sarfatti 1928.

[200] Muzio 1930-31, S. 1119.

dt. „aus dem tiefen Glauben an unsere Traditionen und aus der leidenschaftlichen Entschlossenheit, diese in ausgesuchten Formen zu erneuern".

[201] Für einen weiterführenden Einblick in die Auseinandersetzung sei auf die betreffende Korrespondenz Ojettis hingewiesen (Fondo Ugo Ojetti in der Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea in Rom).

[202] Hier hätte, so Irace, der Palazzo di Giustizia entstehen sollen, was wiederum die Bedeutungsschwere des Ortes zusätzlich unterstrichen hätte.

vgl. Irace 1994, S. 98.

[203] Der sog. Säulen- und Bogenstreit (*polemica degli archi e delle colonne*), 1933 zwischen Piacentini und Ojetti anlässlich des Wettbewerbs für den Palazzo del Littorio ausgetragen und bis ins Parlament forciert, ist hier angedeutet.

vgl. weiterführend u.a. Ojetti 1933b, S. 213-215.

[204] Irace 1994, S. 101.

dt. „komplexe allegorische Maschinerie, die die symbolische und soziale Funktion des Heiligtums in eine Art archäologisches Theater der Erinnerung übersetzt".

[205] Für eine detaillierte Beschreibung des Monumento verweise ich auf: L'Almanacco di Milano 1931, S. 127-138 und Reggiori 1936, S. 3-6.

[206] Zanella neigt zur Annahme, dass dieser Entwurf einer Grabkapelle gilt. Untermauert wird diese von der für Grabkapellen typischen Schwere, die in deutlichem Gegensatz zum Elan des Mailänder Denkmals steht und gerade in dieser Hinsicht wiederum Ähnlichkeiten zu anderen Grabkapellen-Entwürfen Cabiatis aufweist (Grabkapellen Viganò in Giussano und Longoni in Desio, Abb. 491/492). Aufgrund der genannten Merkmale und der Art der Darstellung des Bauwerks inmitten eines Hains scheint mir jedoch wahrscheinlich, dass es sich um eine Studie für das Denkmal in Mailand handelt, gerade auch deshalb, weil der realisierte Entwurf durchaus als Weiterentwicklung der besagten Studie gelesen werden kann; überdies findet das Oktogon abgesehen von diesem Entwurf bei keinem der vielen Grabkapellen-Projekte Alpago Novellos und v.a. Cabiatis je Verwendung. Diese wiederum rekurrieren typologisch auf römische Grabbauten des 1. und 2. Jh. n.Chr. in Aquileia, Sarsina, Saint-Rémy-de-Provence und Syrien (Assar, Kalat Fakra), um nur einige zu nennen.

vgl. Zanella 2002, S. 111.

[207] Zu beachten sind v.a. die Dreiecksgiebelverdachungen der Fenster und der Segmentgiebel des Portals.

[208] vgl. Reggiori 1927, S. 44-47.

[209] Zur gleichen Zeit wie der architekturpolitisch relevante Auftrag für das Denkmal an die Muzio-Gruppe vergeben wird, scheitert hingegen der Versuch der Urbanisti mit dem Beitrag Forma Urbis Mediolani die Geschicke der städtebaulichen Entwicklung Mailands nachhaltig zu beeinflussen an der Autorität des sukzessive von Albertini umgesetzten *Piano Regolatore* zur radikalen Umgestaltung der Stadt. Die daraus resultierende Konfrontation der Urbanisti mit den rigorosen Planungen Albertinis wird über Jahre das gesellschaftspolitische Engagement der Gruppe prägen und unter der Ägide De Finettis eine regelrechte Opposition hervorbringen, die aber letztlich mit dessen Marginalisierung allmählich eingedämmt wird. De Finettis Protest geht so weit, dass er 1931 aus dem *Sindacato* sowie aus der *Federazione Nazionale Fascista dei Professionisti* austritt, worauf er aus der Lehre entlassen wird und ihm lange Zeit keine öffentlichen Aufträge mehr zuteilwerden.

vgl. Burg 1991, S. 195.

[210] Mezzanotte 1974, S. 10.

dt. „übergeschichtliche Deutung der Tradition".

[211] Gespräch mit Mirella Zevi Muzio am 12. Mai 2009.

[212] Es ist Piacentini, der Muzio angesichts seines Entwurfs für Cremona ein religiöses Empfinden bescheinigt, wie es nur wenige Architekten besitzen. Demnach sei Muzio ein wahrhaft katholischer Baumeister und fähiger Interpret lombardischer Kirchenbautradition.

Piacentini 1939a, S. 133.

[213] Die gebauten Kirchen sind: SS. Ippolito e Cassiano in Riva di Solto – Zorzino (BG, 1920-24), S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa in Mailand (1932), SS. Ambrogio e Antonio in Cremona (1936-39), S. Maria Mediatrice in Rom (1942-50), Quattro Evangelisti in Mailand (1954-55), S. Antonio alla Brunella in Varese (1955-64), S. Giovanni Battista alla Creta in Mailand (1956-61), Madonna del Caravaggio in Pavia (1958), Basilica dell'Annunciazione in Nazareth (1959-69), S. Sisto in Colognola (BG, 1966).

Zu den neben der Zeichnung bevorzugten Darstellungstechniken gehören Kupferstich, Radierung, Aquarell, Gouache und Fotografie. Das 1920 von Muzio gegründete Architekturbüro ist entsprechend dem sich verändernden Berufsbild vom Architekturzeichner zum Architekt-Konstrukteur-Künstler als Werkstatt, Laboratorium und Atelier gleichermaßen angelegt. Ähnliches gilt im übrigen für das von Cabiati und Alpago Novello schon ein Jahr zuvor gegründete Büro.

[214] Muzio wird zwar in Mailand geboren, kommt aber im Alter von 9 Jahren mit seiner Familie in die Heimat seiner Mutter Bergamo. Für eine Biografie Muzios vgl. Irace 1994, S. 232 und Burg 1991, S. 201f.

[215] Giovannis Tätigkeit für die Kirche folgt der seines Vaters, Virginio Muzio, der als Kirchenbaumeister auf Sakralbauten spezialisiert und im regionalen Umfeld von Bergamo tätig war. Das von der Familie Muzio heute noch gehaltene Privatarchiv Giovanni Muzios gibt

Einblick in das Schaffen des Architekten. Nach dessen erster dokumentierten Beauftragung (Ca‘ Brütta) folgt bereits ein erster kirchenbaulicher Entwurf für eine basilikale Kirche an einem nicht weiter bestimmten Ort. Der Entwurf wird nicht ausgeführt, aber 1920 in Venedig bei der Mostra d’arte sacra ausgestellt. In einer Rezension der Veranstaltung durch Giuseppe Torres heißt es bezüglich der Beiträge der jungen Mailänder Architekten (zu denen auch Muzio gezählt wird): „buon senso di religiosità, ma non sono ancora formati“. Noch im selben Jahr erhält Muzio den Auftrag für die Pfarrkirche in Zorzino.
Torres 1921, S. 111.
dt. „guter Sinn für das Religiöse, jedoch noch nicht reif“.
Für das Werk des Architekten verweise ich auf: Mezzanotte 1972.

[216] Für die Geschichte der Universität und ihres Gründers vgl. das mehrbändige von der Hochschule herausgegeben Werk *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore (*6 Bde. Mailand 2007-09). Dezidierte Studien zur Geschichte der Hochschule haben derweil Pio Bondioli, Francesco Olgiati, Ines Belski Lagazzi und Giorgio Rumi vorgelegt, zur Person Agostino (eigentl. Edoardo) Gemelli gibt es sehr zahlreiche Beiträge, von denen hier nur die wichtigsten von Maria Sticco, Teofane Cesana, Agostino Picicco, Marisa Tiraboschi und Oscar Luigi Scalfaro genannt werden sollen. Darüber hinaus gibt es Aufsatzsammlungen und Jahresgaben u.a. des Franziskanerordens.

[217] Zur detaillierten Bau- und Kulturgeschichte des Klosters und der Universität vgl. Rossi/Rovetta 2009 und Gatti Perer 1990.

[218] Barelli ist der Bruder der inzwischen zur Ehrwürdigen Dienerin Gottes erhobenen Armida Barelli, der spirituellen Weggefährtin Gemellis, und mit dem Gründer der Katholischen Universität eng befreundet.

[219] Eine prägende Erfahrung, die Muzio zu Recht für eine Gruppe junger Architekten, die unmittelbar nach dem Studium in den Krieg ziehen und erst nach dessen Ende beginnen ihren Beruf auszuüben, verallgemeinern kann. Muzio selbst kehrt zu Beginn der 1920er Jahre gemeinsam mit Buzzi in den Veneto zurück, um in den Archiven und Bibliotheken gezielt die Architektur des Palladio zu studieren und darüber zu berichten (vgl. Burg 1991, S. 31).
vgl. Muzio 1930-31, S. 1082-1086.

[220] vgl. Irace 1994, S. 232.

[221] Giovanni Muzio zit.n. Irace 1994, S. 232.

[222] Einen hervorragenden Überblick des Gesamtwerkes geben: Irace 1994 und Boidi 1994 sowie Gambirasio 1982.

[223] Agostino Gemelli spricht hier von Restauration.

[224] Der treffende Ausdruck stammt von Gianni Mezzanotte, der unter diesem Titel im Auftrag des Franziskanerordens eine Muzio-Monografie verfasst hat: Mezzanotte 1974.
dt. „franziskanische Architektur“.

[225] Der Hang zur Renaissance hängt sicherlich mit der Vorliebe für die klassischen, vom Studium Palladios geprägten Formen und Konzeptionen zusammen, ist aber auch den Aufträgen geschuldet, die meist Arbeiten seines Vaters Virginio Muzio sind, der im Hinblick auf den Entwurf die Leitlinie der hauptsächlich in der heimatlichen Provinz angesiedelten kirchlichen Projekte vorzugeben scheint.
Eine vollständige Übersicht der Werke gibt: De Carli 1983, S. 166-186.

[226] Zu Bramantes Wirken in Mailand siehe u.a. Patetta 2001.

[227] Entsprechend der Säulenordnung wird der südliche Kreuzgang als *chiostro ionico* und der nordöstliche als *chiostro dorico* bezeichnet.

[228] Vitale 1994, S. 94.
dt. „Hütten”.

[229] Der Klosterkomplex Sant’Ambrogio ist seit je her ein unvollendetes Experiment, zumal auch Bramantes große Eingriffe nicht zu Ende geführt worden sind.

[230] wörtlich: “ristabilimento del principio di ordine” („Wiederherstellung eines Ordnungsprinzips”).
Muzio 1921, S. 258.

[231] Die Forderung nach einer Rückkehr zur Ordnung ist ein durchaus europäisches Phänomen (*rappel à l‘ordre*). Nach dem Ersten Weltkrieg dient sie als Statement gegen eine quer durch Europa empfundene Verwirrung.

[232] Guerri 1994vata e religiosa di Giovanni Muzio. In: Boidi 1994, S. 84.
dt. „ein wegen seines Charakters, seines geradezu sakralen Berufsverständnisses und vor allem wegen seiner Gemütsverfassung geschätzter Künstler, dessen beinahe religiöses Verständnis des Berufes hilft, seine Affinität zur Arbeit im sakralen Umfeld erklärt.“

[233] Wobei das andere große und prägende Monument der Stadt, der Dom, sowie die vielen bedeutenden Kirchen in ihrem Einfluss nicht zu unterschlagen sind.
Zur Theorie Annonis vgl. Annoni 1946, S. 73-77.

[234] Zur Wertschätzung Muzios für das Werk Bramantes vgl. Irace 1994, S. 134.

[235] Das Mailänder Werk Bramantes und dessen Widerhall im Projekt für die Katholische Universität, sowie das Nachwirken im *Novecento Milanese* böte im Zusammenhang Anlass für eine bisher nicht unternommene eigenständige Untersuchung.

[236] Eine umfassende zeitgenössische Betrachtung des Eingangsgebäudes gibt die *Architettura e arti decorative*: Architettura e arti decorative 1930-31d, S. 840-850.

[237] Die Ausgestaltung des Altarraums als Ziborium findet sich bei Muzio auch in der Kapelle des Studentenheims der Università Cattolica und der Kirche S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa wieder.

[238] Vitale spricht hier von einer fruchtbaren Konkurrenz der neuen Architektur mit dem Bestand: vgl. Vitale 1994, S. 95.
[239] In Ojettis Dedalo heißt es hierzu „intima corrispondenza tra [...] cotto […] e cemento armato."
Dedalo 1929/30, S. 788.
dt. „innere Entsprechung von […] Ziegel […] und Stahlbeton.
[240] vgl. Malacarne 1994, S. 226.
[241] In wie weit Aldo Rossi, der seit je her, zumindest mit seinem frühen Werk, in die Folge der Rationalisten eingeordnet wird, geistig dem *Novecento* näher steht als dem *Razionalismo*, ist meines Wissens noch nicht untersucht worden, erscheint mir aber geboten, um Rossis mitunter polemisiertes Werk einer wirklich unvoreingenommenen Würdigung zu erschließen.
[242] Vitale 1994, S. 96.
dt. „und in der Lage ist, sie zu verstärken und ihren Sinn zu erheben, um so auf die Entfernung hin einen Dialog mit den anderen Monumenten der Stadt wiederherzustellen."
[243] Dedalo 1929/30, S. 787.
dt. „Bund von Neuem und Altem"; „unumwunden modern und zugleich würdig, sich in die Tradition einer der schönsten Architekturen Mailands zu stellen."
[244] Architettura e arti decorative 1930-31d, S. 840-843.
dt. „diese Gebäude ist, trotz der unmittelbaren Anlehnung an die klassizistische und neoklassizistische Tradition, von einem Gefühl der Ganzheit und Solidität durchzogen, von einer derart engen Zusammengehörigkeit von Form und Struktur, derart kompetenten Wahl der Mittel und vom Verzicht auf jeglichen überflüssigen Dekorativismus, dass es auch im Sinne der Moderne in jeder Hinsicht als ein lebendiges und reiches Werk verstanden werden kann."
[245] Seit 1922 wird das ehemalige Weltausstellungsgelände zur Fiera Campionaria ausgebaut. Zeitgleich finden erste Messen statt. Nach und nach werden die provisorischen Holzhütten von massiven Bauwerken ersetzt. Anlässlich des zehnten Jahrestages der Vittoria sollen für 1928 neue repräsentative Ausstellungsgebäude geschaffen werden. In dieser Perspektive wird die Fiera für die Novecentisten zu einem ähnlich signifikanten Experimentierfeld, wie es einige Jahre später die *Città universitaria* in Rom für die Rationalisten bzw. den *Stile Littorio* Piacentinis sein wird. Im Vergleich beider Großprojekte, der Architekturen und der respektiven Architektenauswahl, kann auch der Wechsel in der italienischen Architekturdebatte abgelesen werden. Von den Akteuren der Fiera (1928) findet sich bei der *Città universitaria* (1935) nur noch Ponti auf der Liste der Entwerfer wieder.
vgl. weiterführend: La fiera di Milano 1928; Longoni 1987; Spano 1933; Casabella 1935, S. 2-7; Nezi 1936a, S. 18-24.
[246] vgl. Burg 1991, S. 128.
[247] Allesamt heute nicht mehr erhalten.
[248] vgl. Burg 1991, S. 128.
[249] Dies gilt auch mit Blick auf die Deutung des Pavillons als kathedralenartigen Gewerbebau.
vgl. Burg 1991, S. 128.
[250] Alpago Novello und Ferrazza wenden sich anderen Themenfelder zu.
[251] vgl. Nezi 1932, S. 160.
[252] Polvara 1921, S. 187.
dt. „einen guten Eindruck archaischer Architekturen vermitteln, von denen einige das Mittelalter, andere Renaissance, Seicento und Settecento nachahmen".
[253] Auf die *Disposizioni pontificie in materia d'arte sacra* (Rom 1925) wurde schon mehrfach eingegangen; vgl. außerdem v.a. Gatti Perer 1964, S. 101-123.
[254] In den genannten Beispielen schlägt gar der lombardische Hintergrund der Architekten durch und manifestiert sich eindeutig als eine Suche, die sich vom Stil der Vorgängerkirchen des Triveneto distanziert, um in der Entwicklung eines mit der ideologischen und akademischen Prävalenz des Mittelalters korrespondierenden Kirchenarchitektur einen neoromanischen Stil zu destillieren, der im Kontext des Triveneto durchaus entrückt, an der eigentlichen Wirkungsstätte der Architekten jedoch als Vorstufe zum späteren *Novecento Milanese* gesehen werden kann.
[255] Die konservative Haltung der Kirche gegenüber Fragen zeitgemäßen Kirchenbaus bleibt die gesamten 1930er Jahre manifest. So schreibt Bruno Moretti hierzu 1938 in einem Artikel, der Klerus sei nach wie vor skeptisch gegenüber neuesten Entwicklungen der Architektursprache und dass selbst das Beispiel einiger weniger Kirchenbauten, zu denen u.a. auch Muzios und Cabiatis Kirchen gezählt werden, nicht ausreichen würden, um ein progressives Klima im it. Kirchenbau zu begründen. Stattdessen verweist er wehmütig auf Guardinis Geist der Liturgie.
vgl. Moretti 1938, S. 1-5.
[256] Zu Muzios kirchenbaulichen Werk sei auf folgende Literatur hingewiesen: Tanci 1934, S. 433-439; L'Architettura italiana 1935, S. 230-232; Rassegna di Architettura 1938, S. 5-22; De Carli 1983, S. 166-186; Della Morte/Lissoni 1935; Cardarelli/Reggiori 1936; Reggiori 1947; Mezzanotte 1974; Gambirasio 1982; Fiori 1982; Rovi 2006, S. 448-465; Burg 1991(dt. 1992); Irace 1994; Boidi 1994; Cola 1998; Mai 2009.
[257] Das einst vor den Toren der Stadt gelegene Dorf Chiesa Rossa / Conca Fallata verfügt bereits über eine alte, zwar nicht mehr zweckdienliche, doch typisch lombardo-romanische Kirche (11. Jh.) aus rotem Backstein, die dem Quartier seinen Namen gibt. Diese Kirche war einst Teil eine Klosters. Mit der Expansion der Stadt gerät sie zunehmend in eine Randlage des neu

entstehenden Stadtteils und vermag die veränderten pastoralen Bedürfnisse nicht mehr zu erfüllen. Noch im Verlauf der 1920er Jahre wird die Kirche unter Denkmalschutz gestellt und zum Monumento Nazionale erklärt.

[258] Anders als Sant'Ambrogio ist S. Lorenzo ein Beispiel kontinuierlicher Überformung, an dem sich die abwechselnden Epochen von der frühchristlichen Gründung als Zentralbau über die Romanik bis zur Renaissance deutlich ablesen lassen.

Mit Blick auf die städtebauliche Lage, liegt S. Maria Annunciata zwar mitten im Stadtteil, allerdings belegt auch diese Kirche, wie in den 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre bei der städtebaulichen Positionierung der Kirchen noch nicht auf einen öffentlichen Schwellenraum in Form eines Pfarrhofes geachtet wird. Ein Problem, dessen sich Muzio überaus bewusst ist, weshalb er in seinem Entwurf einen seitlichen Pfarrhof vorsieht (s. unten).

[259] vgl. S.T.A. 1928, S. 139-141.

[260] Im Bestand des Diözesanarchivs sind zwei Varianten des Entwurfs von Della Porta überliefert, deren Unterschiede vor allem die volumetrische Gestaltung des Langhauses sowie den Wechsel von Triforien zu Biforien in den Seitenschiffen betreffen. Die neuere Version wirkt ruhiger, da hier das zur Apsis abgestufte Langhaus durchgezogen und die Rhythmisierung einfacher wird. Diese Fassung zeigt auch die Anordnung des Pfarrhauses hinter der Kirche anstatt wie im ersten Entwurf rechts neben der Fassade. Der Wunsch, Pfarrkomplex und Kirche mit einem Portikus zu verbinden, bleibt indessen erhalten.

vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 14 (1908-1932): S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa. 1925. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Franco Della Porta (n. 9 disegni).

Für eine Beschreibung des Entwurfes von Della Porta, der eine gekonnte Kopie romanischer Vorbilder ist, verweise ich auf einen zeitgenössischen Artikel: vgl. S.T.A. 1928, S. 139-141.

[261] Im Italienischen gibt es den Begriff ‚absidato', um etwas zu bezeichnen, das über eine oder mehrere Apsiden verfügt. Der Begriff wurde hier mit ‚apsidiert' ins Deutsche übertragen.

[262] Aus einem Gespräch mit der Schwiegertochter des Architekten geht hervor, dass auch bei diesem Projekt die guten Beziehungen Muzios zu den Franziskanern und den katholischen Kulturkreisen Mailands für dessen Beauftragung ausschlaggebend gewesen sein könnten (Gespräch mit der Architektin Mirella Zevi Muzio am 12. Mai 2009). Zwar ist S. Maria Annunciata als Pfarrkirche an keinerlei Kloster angeschlossen und somit ein diözesanes Bauprojekt, personelle Verflechtungen scheinen aber dennoch plausibel, zumal diese Kirche eine Ausnahme im hauptsächlich vom Franziskanerorden kommissionierten kirchenbaulichen Werk Muzios darstellt. Die sich um 1930 grundsätzlich verändernde Stimmung in der Architekturdebatte könnte ferner die Bauherren erreicht und diese zu einem Neustart angeregt haben. Außerdem hat mit Ildefonso Schuster ein neuer Bischof in Mailand Platz genommen, der der Sache der Kunst und Architektur durchaus offener gegenübersteht als sein Vorgänger.

Die exakte Datierung des neuen Entwurfs ist nicht möglich. Für die Fertigstellung gilt das Jahr 1932 indes als gesichert (Irace, Boidi, Burg). Iraces ausführliche und auf einer umfassenden Sichtung des Privatarchivs beruhenden Untersuchungen des Gesamtwerks Muzios lassen vermuten, dass dieser aller Wahrscheinlichkeit 1930 oder 1931 beauftragt und mit dem Bau frühestens 1931 begonnen worden ist, zumal alle mir verfügbaren primären und sekundären Quellen ausdrücklich von einer raschen Bauausführung sprechen.

vgl. Irace 1994, S. 203.

[263] vgl. Cardarelli/Reggiori 1936, S. 47.

[264] vgl. Rivista Diocesana Milanese 1932a, S. 442.

[265] Das 30 m lange Tonnengewölbe ist nur 20 cm dick und aus einer innovativen Mischkonstruktion aus Ziegel und Stahlbeton gefertigt (*laterocemento*), nach außen hin mit Kork gedämmt und schließlich mit einer farblich changierenden Kupfereindeckung abgedeckt. Ferner sind die Tragwände aus Stahlbeton. Muzio knüpft hier an die Bautechnik der Università Cattolica an.

vgl. De Carli 1983, S. 177 und Cardarelli/Reggiori 1936, S. 48.

[266] Da diese aufgrund der dichten Bebauung kaum eingesehen werden kann, liegt es nahe, dass es sich hier um einen dekorativen Griff handelt. Die plastische Wirkung kann sich nicht in vollem Umfang entfalten. Interessant ist aber die Ähnlichkeit zu Piacentinis Pfeilerkranz um die Apsis von Cristo Re (vgl. Kap. 9.3.7 | RM).

[267] Aus Kostengründen wird der Portikus erst 1960 errichtet, ist aber bereits im Entwurf von 1932 enthalten. Im Privatarchiv der Familie befindet sich außerdem ein alternativer Entwurf für die Gestaltung des Portikus. Anstelle der scheibenartigen Pfeiler zeigt dieser dorische Säulen und Halbsäulen und wirkt im Duktus weniger grafisch. Die ausgeführte Idee vermittelt den Eindruck größerer Ökonomie, aber auch sachlicher Eleganz und größerer Abstraktion. Dessen ungeachtet offenbaren beide Entwürfe Muzios schon mehrfach unter Beweis gestellte Fertigkeit im Umgang mit klassischen Gestaltungsprinzipien.

[268] Das Motiv des syrischen Giebels kehrt in den Kirchenentwürfen Muzios und Cabiatis immer wieder und ist auch in zeitgenössischen Kirchenentwürfen anderer italienischer Architekten zu sehen (u.a. S. Felice da Cantalice von Paniconi/Pediconi und S. Lucia von Tullio Rossi, beide in Rom). Es illustriert exemplarisch den

klassizistischen Impetus im Kirchenbau des *Novecento*. Selbst bei der Kirche S. Maria Mediatrice (1942-50), die Muzio nach dem Krieg für den Franziskanerorden errichtet, kehrt dieses Motiv in Gestalt einer Serliana am Hauptportal und im Triumphbogen zum Chor wieder, obwohl die Kirche bereits einem neuen, nach Offenheit strebenden Raumverständnis folgt. Das Motiv des syrischen Giebels bleibt als eines der letzten sprechend klassischen Motive bei Muzio präsent und soll offenbar die baugeschichtliche (i.e.S. kulturgeschichtliche) Rückkopplung auch in einem funktional neu konzipierten Kirchenbau bewahren. In Deutschland ist es v.a. als Palladio-Motiv bzw. venezianisches Fenster bekannt. Die in Italien gebräuchlichen Begriffe suggerieren hingegen im Kontext des Mailänder *Novecento* die doppelte Bedeutung des Motivs als ein Rekursmuster für *romanità* (*arco siriaco*) und *italianità* (*serliana*) gleichermaßen.

[269] Die Bedeutung des Portikus für die stadträumliche Geltung der Kirche wird in Mario Tancis Kritik evident. Da dieser zum Zeitpunkt seines Artikels (1934) nur die unvollendete Front der Kirche betrachten kann und offenbar die Pläne Muzios für den Portikus nicht kennt, stellt er fest, dass die ansonsten gelungene Kirche von den umliegend entstehenden Gebäuden erdrückt werden wird. Dies trifft nach dem Bau des Portikus definitiv nicht zu.
vgl. Tanci 1934, S. 438f.

[270] Rivista Diocesana Milanese 1932a, S. 442.
dt. „besonderem Lob".

[271] De Carli 2001, S. 179.
dt. „Durch diese Installation wird nicht nur die in modernen Formen gefasste klassische Ausdruckskraft der von Giovanni Muzio 1932 entworfenen Architektur unterstrichen, sondern der Raum und der Raumerlebende, einer Metapher für den Glauben und den Geist ähnlich, in das sich im Kirchenschiff blau, im Querhaus mit einem zarten Rot und im Altarraum goldgelb verbreitende Licht gehüllt, fast als handle es sich um die Substanz einer Gegenwart, wie sie in der katholischen Kirche als Mysterium der Menschwerdung Gottes von zentraler Bedeutung ist."

[272] vgl. Irace 1994, S. 209.

[273] vgl. u.a. Piacentini 1930und Fichera 1930-31, S. 195-292.

[274] vgl. Irace 1994, S. 209.

[275] Piacentini 1932d, S. 413-421, dem gegenübergestellt: Rava 1931, S. 39-44(44).
dt. „Wir wünschten uns Architekten, die, wie Fahrenkamp für Deutschland, die ganze Modernität der italienischen Intelligenz auszudrücken vermögen".

[276] Cajani 1991a, S. 15.
dt. „protonationalistisch". Rava gehört als Mitglied des Gruppo 7 zu den radikalen Vertretern des *Razionalismo*, wechselt aber 1931 vom MIAR zum Ragruppamento architetti moderni italiani (RAMI) des faschistischen Architektensyndikats. Dieses betreibt die faschistische Vereinnahmung der Moderne. In dieser Perspektive kann das *Novecento* wie es sich in den 1920er Jahren, also in der protototalitären Phase des Regimes bildet, zurecht als protonationalistisch bezeichnet werden und zwar in dem Sinne, wie die Novecentisten vor dem Hintergrund eines zunehmenden faschistischen Kultes um die Mythen der Nation vom Faschisierungsprozess beeinflussbar sind oder diesem mit ihrer eigenen kulturtheoretischen Position zuspielen.

[277] Dass es hier auch in gesellschaftspolitischer Hinsicht um eine bedeutende Kirche geht, mag die Präsenz Farinaccis und Gemellis bei der Grundsteinlegung sowie ein zeitgenössischer Artikel im Osservatore Romano belegen.
vgl. Valugani 1936.

[278] vgl. Longheu 1994, S. 206.

[279] vgl. Irace 1994, S. 212.

[280] Die im Innenraum den Wänden vorgelagerten Strebepfeiler begrenzen schmale seitliche Raumschichten, die von verschiedenen Kommentatoren als Seitenschiffe gelesen worden sind. In dieser Hinsicht könnte von einer Hallenkirche gesprochen werden. Tatsächlich wirken diese Raumschichten in Längsrichtung eher als Korridore denn als Schiffe und sind hauptsächlich als Verlängerungen oder Vertiefungen der Joche, somit in Querrichtung, zu begreifen. Als solche erzeugen sie kleine Altarnischen bzw. fassen auf der Straßenseite den Übergang zur Taufkapelle. Deshalb erscheint es mir treffender, von einer Saalkirche zu sprechen, zumal der Kirchenraum vom Betrachter als Saal erfahren wird. Muzio löst sich damit von einem zur damaligen Zeit noch weit verbreiteten mehrschiffigen Aufbau, zu dem er noch in Chiesa Rossa aufgrund der Vorarbeiten Della Portas gedrängt worden ist. Alle folgenden Kirchenbauten Muzios bestätigen dessen Tendenz zum Einraum, so dass sich auch hinsichtlich der Raumkonzeption Analogien zu Polvaras Kirchen feststellen lassen (vgl. Kap. 7).

[281] Exemplarisch wird hier die Ostung der Kirche dem räumlichen Bezug zur Kirchengemeinde untergeordnet.

[282] Diese Kapelle wird auch als Sanktuarium bezeichnet und ist dem Hl. Antonius geweiht.

[283] Das Taufbecken wird stattdessen auf der gegenüberliegenden Seite in der Achse des ersten Jochs in einem achteckigen Raum der aufgedoppelten Außenwand untergebracht.

[284] So etwa die Kirchen S. Elena, SS. Clemente e Guido, S. Apollinare, S. Nicola in Dergano, S. Romano alla Torrazza und S. Giuseppe dei Morenti, die allesamt Ende der 1930er Jahre im Zuge der Initiative des *Comitato* in Mailand entstehen und deutliche Bezüge zum *Novecento* offenbaren, aber nie die Qualitäten der Arbeiten Muzios und Cabiatis erreichen (vgl. hierzu den Überblick der Bau- und Planungsaktivität in Kap. 8.4).

[285] Wie schon bei der bereits besprochenen Kirche in Mailand, wird die dadurch entstehende Volte in spätantiker Manier kassettiert.

[286] De Carli bezeichnet das für Muzios Werk typische Rundbogenmotiv als "variante di quell'arco siriano, tardo romano".
vgl. De Carli 1983, S. 177.
dt. „Variante des spätrömischen syrischen Bogens".

[287] Definition des Begriffs *tiburio* s. Kap. 6.1 FN 91.

[288] Diese Planung hängt wahrscheinlich mit dem klösterlichen Hintergrund der Pfarrkirche zusammen, aufgrund dessen Muzio eine stärkere räumliche Ausdifferenzierung der Laien und Geistlichen angestrebt haben könnte.

[289] Mezzanotte 1974, S. 54.
dt. „Der verwendete Baustoff […] sollte karg und der Natur der landwirtschaftlichen geprägten Region Cremona entsprechend sein, die arm an Natursteinen aber reich an Ton ist."

[290] vgl. Piacentini 1939a, S. 140. Für detaillierte Angaben zur Ausführung der technisch anspruchsvollen Quertonnen s. ebd. S. 140+142.

[291] Hierzu sei angemerkt, dass im Zuge der faschistischen Autarkiepolitik die it. Architekturzeitschriften gespickt sind mit technischen Artikeln über neue Bauprodukte und Werbung für in Italien hergestellte neue Materialien wie etwa Eternit und Linoleum.

[292] vgl. Kap. 11 und 8.3.3.

[293] Inwiefern Muzio beim Entwurf von dem in den 1930er Jahren allgegenwärtigen Rom-Mythos beeinflusst worden ist, kann nicht nachvollzogen werden. Seine Schwiegertochter beteuert indessen die Eigenständigkeit des Architekten. Tatsächlich adaptiert Muzio nur bei späteren Regimebauten wie dem Arengario in Mailand und dem mit Paniconi/Pediconi entworfenen Palazzo INA/INPS in Rom (E42) andeutungsweise den *Stile Littorio*.
Gespräch mit der Architektin Mirella Zevi Muzio am 12. Mai 2009.

[294] Piacentini 1939a, S. 133.
dt. „freimütig, logisch, jedoch nicht überrationalistisch, harmonisch [...] so dass man sie, so wie andere Bauten Muzios, getrost zwischen klassisch und lombardisch als ein schönes Beispiel zeitgemäßer italienischer Architektur einordnen kann"; „etwas ländlichen Beigeschmack".

[295] Ein neueres Bauwerk, das in vergleichbarer Weise die Essenz antik-römischer Architektur aufgreift, ist Moneos Museo Nacional de Arte Romano (1980-85) in Mérida.

[296] In welcher Weise Piacentinis Kirche in Rom den *Stile Littorio* repräsentiert wird in den folgenden Kapitel noch untersucht werden.

[297] Neudecker 2004, Bd. 2, S. 58.

[298] Wodurch vergleichsweise im Kirchenbau des *Novecento* der 1930er Jahre eine einzigartige stilistische Homogenität (*unità d'indirizzo*) zu beobachten ist.

[299] vgl. Canella/Gregotti 1963, S. 92-95.
Diese Interpretation ist interessant, muss aber vor dem Hintergrund des tendenziös vom politischen Katholizismus bestimmten Klimas der ersten italienischen Republik betrachtet werden.
dt. „Berufung zum Expressionismus".

[300] Piacentini 1939a, S. 133.
dt. „Endlich ein Ambiente, das weder mit der Demut romanischer Kirchen, noch der mystischen Strenge gotischer Kathedralen oder der glorreichen Begeisterung des Barock zum Gebet verlockt und einlädt, sondern mit aufrichtiger Heiterkeit."

[301] An dieser Stelle sei für diese Dissertation grundsätzlich angemerkt, dass die Verwendung des Adjektivs ‚akademistisch' keineswegs vorbehaltlos erfolgt. So muss meines Erachtens zwischen akademischem Eklektizismus und Historismus und deren Überspannung im Werk einzelner Architekten begrifflich geschieden werden. Es ist in der Tat so, und dies zeigt auch meine Untersuchung, dass vorgefundene Stile nicht nur neu (d.h. eklektisch) zusammengesetzt bzw. vergangene Stile kanonisch reproduziert werden, sondern dass mit den baugeschichtlichen Formensprachen und Typologien mitunter überzogene, geradezu willkürliche Vermischungen betrieben werden, die v.a. im 20. Jh. bar jeder logischen Grundlage Eingang in die Bauproduktion finden und als Hemmnisse einer natürlichen Weiterentwicklung des Architekturdiskurses erscheinen, wie zum Beispiel das Nachformen bestimmter Bauelemente mit Beton. Um diesem Missbrauch, der für die Entwicklung einer zeitgemäßen Architektursprache allenfalls als Reizphänomen taugt, Ausdruck zu verleihen, verwende ich bewusst den Begriff ‚akademistisch'. Zwar wird dieser bei Maurizio Dardano als „Osservanza pedantesca e supina dei cannoni d'arte tradizionale" definiert (Stichwort 'accademismo' in: Ders. (Hg.): Dizionario della lingua italiana. 2 Bd. Rom 1982), womit eine übersteigerte aber auch starre Form des Akademischen gemeint ist, mit Bezug auf die Architektur des frühen 20. Jh. bedarf es jedoch einer zusätzlichen Schärfung des Begriffs, die das Phänomen einer gegenüber der Wirklichkeit refraktären Architekturauffassung miteinschließt. Piacentini hat dies auch als eine Flucht in die vergangenen Stile gedeutet, um über die eigene Kreativitätslücke hinwegzutäuschen (Piacentini, Marcello: La polemica sull'architettura. Gli archi, le colonne e l'italianità di oggi. Marcello Piacentini risponde a Ugo Ojetti. In: La Tribuna, 2. Februar 1933). In diesem Sinne bedeutet ‚akademistisch' nicht nur die akademische, d.h. wissenschaftlich korrekte, jedoch von ihrer natürlichen Entstehungsdynamik her zeitlich versetzte Verwendung überkommener Architekturelemente, sondern auch de-

ren willkürliche Verzerrung und Vermischung verbunden mit einer überzeugt immunen Haltung gegenüber den Bedürfnissen und Möglichkeiten der eigenen Zeit. Demnach müssen in der Architektur diejenigen als ‚Akademisten' betrachtet werden, die sich vom historistischen und eklektischen Kopismus bis hin zum akademistischen Remix in Stilübungen und bizarren Abwandlungen üben, die über die akademische Stringenz hinaus führen, bzw. ihre Motivation nicht mehr ausschließlich aus dem spezifisch akademischen Milieu schöpfen, aber dennoch ihrer Zeit entgegen wirken. Derartige Entwurfsmethoden sind gründlich von denen eines kreativen und zugleich die Möglichkeiten und Erfordernisse der Zeit reflektierenden Gebrauchs der Baugeschichte als Inspirationsquelle zu unterscheiden. (

[302] Zum Wettbewerb für La Spezia s. Kap. 9.1 | RM.

[303] Progetto della chiesa di Quarto Cagnino : relazione. In: ASD, Arte Sacra, Cart. 11 (1908-1945): Milano, sant'Elena in Quarto Cagnino. 1929. Progetti per la nuova chiesa (uno dell'arch. Michele Marelli e l'altro degli architetti. Arturo Monticelli e Mario Perlasca; n. 8 disegni).
dt. „ die Kirche […] macht einen modernen und neuartigen Eindruck, bewahrt jedoch klassische Bezüge und gibt vage Andeutungen lombardischer Architektur."

[304] Zu diesem Zeitpunkt steht noch nicht fest, wem die Kirche gewidmet werden soll. Erst wesentlich später, vermutlich zwischen März und April 1936 wird entschieden, die Kirche der Heiligen Helena Augusta, der Mutter Konstantins d. Großen, zu weihen. Nicht unerheblich bei der Wahl der Patronin dürfte die Tatsache gewesen sein, dass die Kirche die erste ist, die im Zuge der Initiative Schusters realisiert wird. Der Kardinal begründet die Widmung damit, dass die neue Kirche in einem Quartier entsteht, das umgeben ist von Kasernen, die im Zuge des *Piano Regolatore* aus der Innenstadt hierher verlegt worden sind. Da die Heilige Helena als Schutzpatronin der Milizen verehrt wird, sie ferner über die Mailänder Vereinbarung ihres Sohnes (mit Licinius) und die Verehrung der (angeblich von ihr wiedergefundenen) Heiligen Kreuznägel im Mailänder Dom mit der Stadt verbunden ist, liegt es für Schuster nahe, diese Kirche Sant'Elena zu widmen. Damit gerät die Kirche ins Blickfeld faschistischer Propaganda, da sich mit der Namenspatronin eine Verbindung zur Königin Elena von Savoyen eröffnet, die wiederum seit der Ausrufung des *Impero* auch als Kaiserin bezeichnet wird. Diese wird ein Jahr zuvor mit der höchsten Auszeichnung der Katholischen Kirche, der Rosa d'Oro della Cristianità, von Pius XI. für ihr karitatives Engagement ausgezeichnet und ist folglich im Juni 1939, im zehnten Jahr nach der *Conciliazione*, bei der Einweihung der Kirche als Ehrengast zugegen. Die großzügige Spende des *Duce* für den Bau der Kirche könnte ferner mit dieser besonderen Widmung und der damit verbundenen hohen Symbolik zusammenhängen. Jedenfalls heißt es, Mussolini sei als erster dem Aufruf des *Comitato* gefolgt, für diese Kirche zu spenden. Hinzu kommt, dass die Kurie selbst, mit 300.000 Lire eine beträchtliche Geldsumme bereitgestellt hat. Das Prestige des Vorhabens lässt sich folglich leicht erahnen. Jedenfalls wird die Kirche im Beisein hoher Amts- und Würdenträger mit großem Pomp und Beteiligung der Massen eingeweiht.
vgl. u.a. L'Italia, 14. Juni 1939 und Corriere della Sera, 14. Juni 1939.

[305] So werden mit Ottavio Cabiati (1927), Alpago Novello (1935) und Muzio (1942) wichtige Mitglieder der Novecentobewegung in die Diözesankommission berufen und die katholische Tageszeitung ‚L'Ambrosiano' findet schon 1929 anlässlich der zweiten Novecento-Ausstellung anerkennende Worte für die Bewegung.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari, bzw. La seconda Mostra del '900 Italiano. In: L'Italia, 2. März 1929.
Der unmittelbare Zusammenhang der Kirchenbauprojekte in Quarto Cagnino und Torrazza mit der Initiative des *Comitato* bzw. des Bischofs wird auch im Tagebuch des damaligen Pfarrers, Don Armani, bestätigt.
vgl. Archiv der Pfarrei S. Giovanni Battista in Trenno, Piazza S. Giovanni 4, Mailand: Dokumente der Pfarrei S. Elena.

[306] Die Pläne hierfür befinden sich im Diözesanarchiv: ASD, Arte Sacra, Cart. 17. (1936/1): 15/1936. Milano, sant'Elena in Quarto Cagnino. Progetto non approvato per la nuova chiesa dell'arch. Michele Marelli e dell'ing. Ernesto Saliva (n. 6 disegni).

[307] vgl. Archiv der Pfarrei S. Giovanni Battista in Trenno, Piazza S. Giovanni 4, Mailand: Dokumente der Pfarrei S. Elena: Tagebuch Don Armani.

[308] ASD, Arte Sacra, Cart. 17. (1936/1): 15/1936. Milano, sant'Elena in Quarto Cagnino. Progetto non approvato per la nuova chiesa dell'arch. Michele Marelli e dell'ing. Ernesto Saliva (n. 6 disegni).

[309] Die einfache, dezent auf kirchliche Bautraditionen verweisende Formensprache wird auch vom Pfarrer der Gemeinde anerkannt. Er ist sich der Modernität des Innenraumkonzepts bewusst und wirbt entsprechend mit einem Brief an die Diözesankommission für die Genehmigung des Entwurfs unter Berücksichtigung der Qualitäten einer zwar unkonventionellen aber gelungenen und v.a. auch ökonomischen Gestaltung. (Der Bau kostet laut Berechnungen Marellis 480.000 Lire).
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 19 (1936/3): 55/1936. Milano, sant'Elena in Quarto Cagnino. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Michele Marelli e dell'ing. Ernesto Saliva (n. 9 disegni e n. 5 fotografie): Briefe vom 9. Dezember 1936.

[310] Marelli selbst beschreibt die Kirche als scheinbar dreischiffig und weist darauf hin, dass die großzügige Durchlässigkeit zwischen den Wandpfeilern und die

über die ganze Breite identische Höhenentwicklung die vermeintlichen Seitenschiffe auflösen und das Schiff zu einem Einraum machen.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 19 (1936/3): 55/1936. Milano, sant'Elena in Quarto Cagnino. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Michele Marelli e dell'ing. Ernesto Saliva (n. 9 disegni e n. 5 fotografie): Brief vom 9. Und 12. Dezember 1936.

[311] 1939 erhält Muzio vom Franziskanerorden einen weiteren Auftrag. Dabei soll ein im Zuge der Einigung Italiens säkularisiertes, anschließend weltlich genutztes und inzwischen abgerissenes Kloster nahe der barocken Kirche S. Angelo an der Via Moscova und damit unweit der Ca' Brütta neu aufgebaut werden. Muzio entwirft eine kompakte und vielschichtige Anlage, die sich um einen zwischen Kirche und Konvent aufgespannten Klosterhof entwickelt und der neben den Räumlichkeiten des Klosters auch die religiöse Kulturinstitution Angelicum mitsamt eines Theaters aufnimmt. Für den Klosterhof verwendet der Architekt die Säulen des alten Portikus wieder. Die annähernd 100 Zellen werden in einzelnen Blöcken organisiert, die nicht zur Straße, sondern zu kleineren Höfen orthogonal zur Straßenflucht ausgerichtet sind. Dadurch wird ein Höchstmaß an Abgeschiedenheit im ansonsten dicht besiedelten urbanen Kontext gewährleistet. Diese Höfe werden mit geschossweise von Rundbögen durchbrochenen Mauern zur Straße hin abgeschlossen, wodurch entlang des Blockrands eine homogene Ansicht entsteht. Markant ist hier die Verwendung der von Muzio zuvor bei verschiedenen Bauten verwendeten Elemente eines moderaten Klassizismus: aus dem sichtbaren Ziegelgewebe herausgearbeitete Rundbögen, Bogenstürze, Gurtgesimse und Lisenen, sowie die, im Gegensatz zu den Forderungen der Rationalisten stehende, vorbehaltlose Verwendung von Säulen.
vgl. weiterführend: Malacarne 1994, S. 226f; Neri 1992, S. 216-219; Burg 1991, S. 189; Touring Club Italiano 1985, S. 298-300; Gambirasio 1982, S. 171-181; Mezzanotte 1974, S. 65-79.

[312] Ursprünglich war von Marelli vorgesehen worden, diese Galerien nicht zu überdachen, bzw. nur über dem Rundbogenportal ein Dach anzubringen und im hinteren Block die Längstonne durchzustoßen. Dieser, zumal an Kirchen, unübliche gestalterische Griff hätte die plastische Wirkung des Äußeren sicherlich verstärkt.
vgl. Modellfotos in: ASD, Arte Sacra, Cart. 19 (1936/3): 55/1936. Milano, sant'Elena in Quarto Cagnino. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Michele Marelli e dell'ing. Ernesto Saliva (n. 9 disegni e n. 5 fotografie).

[313] vgl. hierzu in Kap. 8.4 die Kirchen B.V. Immacolata, S. Andrea, S. Protaso, SS. Silvestro e Martino, SS. Clemente e Guido und S. Apollinare in Baggio.

[314] ASD, Arte Sacra, Cart. 19 (1936/3): 55/1936. Milano, sant'Elena in Quarto Cagnino. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Michele Marelli e dell'ing. Ernesto Saliva (n. 9 disegni e n. 5 fotografie): Brief vom 9. Dezember 1936.

[315] ASD, Arte Sacra, Cart. 19 (1936/3): 55/1936. Milano, sant'Elena in Quarto Cagnino. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Michele Marelli e dell'ing. Ernesto Saliva (n. 9 disegni e n. 5 fotografie): Brief vom 13. April 1937.
dt. „Seitenansicht und Fassade verschmelzen ineinander, da sie mit identischem Mauerwerk ausgestattet gemauert und die Auskragungen auf ein kaum wahrnehmbares Minimum reduziert sind."

[316] Rassegna di Architettura 1940, S. 137.
dt. „indem die Erfordernisse der Autarkiepropaganda berücksichtigt werden".

[317] L'Italia, 14. Juni 1939.
dt. „schlichten aber eleganten Linie".

[318] Corriere della Sera, 14. Juni 1939.
dt. „unbeschwerter Mystizismus"; der Begriff *nostranità* lässt sich nicht übersetzen, ist aber von dem Wort *nostro* (unser) abgleitet und bedeutet in diesem Zusammenhang nichts anderes als *italianità*.

[319] Moretti 1939.
dt. „das große Heiligtum S. Antonio, das der Accademico Muzio derzeit in Cremona baut, zeigt [...] viele strukturelle Affinitäten zur Mailänder Kirche S. Elena. Dies sei hier aber nicht angemerkt, um mit der Eitelkeit gängiger Vergleiche zu glänzen, sondern weil diese Entwürfe, die einem Außenstehenden durchaus als unüblich erscheinen mögen, vielleicht die Keimzelle eines christlichen Stils unserer Zeit sind, der früher oder später aufgehen und blühen wird."

[320] Aus dem Tagebuch des Pfarrers (Don Armani) von S. Elena geht hervor, dass offenbar sowohl Quarto Cagnino als auch Torrazza in das Gebiet der Kirchengemeinde von Trenno fallen. Dies erklärt auch die Beauftragung Marellis mit beiden Projekten.
vgl. Archiv der Pfarrei S. Giovanni Battista in Trenno, Piazza S. Giovanni 4, Mailand: Dokumente der Pfarrei S. Elena.

[321] vgl. hierzu die in Kap. 8.4 dargestellten Kirchenbauten.

[322] Die Città Studi ist ein Projekt im Rahmen der Albertini-Planungen für die Erweiterung der Stadt zur *Grande Milano*. Hierzu werden Sitze des Polytechnikums und der Universität in einem Gebiet nordöstlich des alten Stadtkerns am Piazzale Leonardo da Vinci zusammengezogen. Im Zuge des Ausbaus dieses Quertiers werden seit 1927 einige neue Kirchenbauprojekte angegangen: S. Giovanni Laterano, B.V. Immacolata e S. Antonio, SS. Nereo e Achilleo (vgl. 8.1.4) und eben die nicht realisierte Reginae-Pacis-Kirche Muzios.

[323] Hinzu kommt, dass sie die 1928 fertiggestellte Kirche S. Giovanni in Laterano entlasten soll.

[324] Auch Piacentinis Kirche Cristo Re in Rom wird ursprünglich als Tempio Votivo per la Pace begonnen. Dem Frieden werden nicht nur in Italien, sondern auch in anderen Ländern Kirchen gewidmet, um mit Mitteln katholischer Frömmigkeit dem Ende des Ersten Weltkrieges Ausdruck zu verleihen, so zum Beispiel Herkommers Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main.

[325] So demonstriert Muzio beispielsweise mit seinem gebauten Entwurf für die Garage Barnabone (1933) in Lodi seine Sensibilität für typologische Fragen (Abb. 586). Der gewerblichen Zweckbau, dessen Modernität sogar das Lob Edoardo Persicos findet, zeigt eine von traditionellen Bezügen gänzlich befreite Architektur. Im Vergleich dieses Bauwerks mit den Kirchenentwürfen Muzios lässt sich klar erkennen, wie der Schulterschluss von Tradition und Moderne auf der Grundlage eines moderaten und selektiven Klassizismus gelingen kann. Muzio erkennt, anders als die Rationalisten, jedoch im Einklang mit den anderen Novecentisten, die Relevanz traditioneller Bezüge bei sakralen Bauaufgaben an und sucht nach entsprechenden Artikulationen.

[326] vgl. Borromäus 1577.

[327] Erstaunlich ist, dass die unmittelbar zwischen zwei Nachbargebäude geklemmte Kirche ein flach gewölbtes Dach besitzt, das unweigerlich an den Entwurf Muzios erinnert, und sich überdies an der Westseite des Gottesbaus genau jener Hof anschließt, den Muzio zwischen Pfarrheim und Kirche vorgesehen hatte. Dies lässt vermuten, dass die Fundamente der Kirche und evtl. auch des Pfarrheims noch vor dem Krieg gelegt worden sind und der auf Muzio folgende Architekt seinen Entwurf diesen angepasst hat. Ob dem so ist, und warum ggf. der Entwurf Muzios nicht mehr ausgeführt worden ist, wäre in einer eigenen Untersuchung zu klären, die jedoch im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit zu weit führen würde.

[328] Cabiati relaisiert von 1914 bis zu seinem Tod (1956) 22 Kirchenbauten, meist Pfarrkirchen. Hinzu kommen fünf Entwürfe, darunter Wettbewerbsbeiträge für eine neue Kirche in Salsomaggiore (1926) und für die Kathedrale von La Spezia (1929) sowie die Kirche N.S. de Fatima in Bahia (Brasilien, 1952). Außerdem zahlreiche Projekte für Friedhöfe, diözesane Institutionen, Klöster, sowie Umbauten, Erweiterungen und kleinere Aufgaben wie Grabkapellen, Grablegen und liturgisches Inventar, darunter der Entwurf für eine Inneneinrichtung im Büro Pius XI. Bei der V. Triennale (1933) ist er überdies für die Abteilung sakraler Kunst verantwortlich, für die er gemeinsam mit Cassi Ramelli und Marchetti eine provisorische Kirche auf dem Gelände des Palazzo dell'Arte errichtet.

vgl. Cajani/Dell'Aquila 1991, S. 205-491.

[329] vgl. Muzio 1930-31, S. 1086f. Außerdem zeigt Muzio auch die von Cabiati mit Alpago Novello und Ferrazza entworfene Kathedrale von Bengasi.

[330] Cabiatis Familie stammt aus der Brianza, dem ländlichen Raum im Norden Mailands. Beruflich wie privat bleibt er sein ganzes Leben lang dieser Region verbunden. Für eine ausführliche Biografie verweise ich auf: Cajani 1991a, S. 7-46.

[331] vgl. Ferrazza 1920, S. 54-56. Der Entwurf wird letztlich stark vereinfacht ausgeführt. So werden beispielsweise die charakteristischen Fensterbänder der Fassade durch ein kleines Triforium ersetzt.

[332] Der Entwurf für Fagarè findet, obwohl nicht realisiert, öffentliche Aufmerksamkeit und wird in Venedig bei der Mostra d'arte sacra (1920), in Mailand bei der Ausstellung der Famiglia Artistica (1921) und bei der Mostra di architettura moderna des Circolo Artistico Tridentino (1924), sowie von Polvara in der *Arte Cristiana* und von Mezzanotte in der *Architettura e arti decorative* (1921 und1922) angeführt. Insbesondere Polvaras Kritik gibt eine Vorstellung davon, wie die klassizistisch inspirierten Entwürfe Cabiatis zu diesem frühen Zeitpunkt rezipiert werden: So experimentiert er, neben der Kirche in Fagarè, in einer Studie für eine Kirche in den Bergen (1920) mit klassizistischen Elementen. Der hier besonders weit gefasste, von schlanken Säulen und einem langen Architrav getragene Pronaos, wird jedoch von Polvara als schwache klassische Imitation abgeurteilt. Die von Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza in jener Zeit tatsächlich ausgeführten Entwürfe, zeigen indessen, dass, zumindest im Triveneto, neoromanische Interpretationen erfolgreicher sind (vgl. Kap. 6.1). Abgesehen davon finden auch Muzios frühe Sakralentwürfe nicht die Anerkennung Polvaras. Bemerkenswerterweise ist er es, der einige Jahre später die reiferen Projekte der Novecentisten mitunter genehmigt, worin ein Beleg sowohl für die sich wandelnde Architekturdiskussion als auch für die zunehmende Reife in der Formensprache der besagten Architekten gesehen werden kann.

vgl. Polvara 1921, S. 187-190; Mezzanotte 1921-22, S. 298-304.

[333] Wobei das Gebälk in Fagarè noch über die ganze Breite der Fassade verläuft, während es in Giussano nur den Abschnitt des Portikus ziert und zu den Seiten lediglich von einer schmalen Natursteinlage verlängert wird, so dass der zonierende Effekt in Fagarè deutlich stärker erscheint. Die horizontale Steinlage wird indessen in Giussano im Campanile aufgenommen.

[334] heute Palazzo Rocca Saporiti.

Vgl. Kirk I (2005), S. 97.

[335] Ein Motiv, das zu Beginn des Jahrzehnts von den Architekten Benigni und Leoni im Siegerentwurf beim Wettbewerb für den Dom von Monfalcone nahezu identisch mit dem mittelalterlichen Vorbild proponiert wird.

vgl. Architettura e arti decorative 1922-23, S. 40-46.

[336] An dieser Stelle sei nochmals der gemeinsam mit Alpago Novello und Ferrazza für die Fiera Campionara entworfene Padiglione delle Cinque Gallerie (1927-28, Abb. 607) erwähnt. Das seiner Zeit viel beachtete und inzwischen als eines der Hauptwerke des Mailänder Gemeinschaftsbüros gewürdigte Bauwerk ist ein über dreischiffigem (*sic!*) Grundriss errichteter Zweckbau, dem ein halbrunder, mit ionischen Säulen bestandener Portikus vorangestellt ist. Dieser ist nahezu identisch mit dem Vorbau, den Cabiati zwei Jahre zuvor für die Kirche in Montevecchia zeichnet. Ein Umstand, der den spielerischen Umgang Cabiatis und seiner Novecento-Kollegen mit dem klassischem Formenvokabular belegt und mitunter zeigt, wie diese geschickt die Grenzen zwischen Klassizismus und *Novecento* aufweichen. In stark stilisierter Weise aufgegriffen, wird das Motiv schließlich von Lancia und Ponti für eine exedrische Dachterrasse der Casa Rasini (1933-34) in Mailand weiterverwendet; Sabbatini adaptiert es indessen für den Wohnungsbau Albergo Rosso (1927-29) in der Garbatella (Rom). Italo Mancini greift es 1929 für seinen Beitrag im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia auf. Das historische Vorbild ist, wie schon erwähnt, Pietro da Cortonas genialer Portikus für S. Maria della Pace (Fassade, 1656-57, Abb. 606) in Rom – ein Motiv, das in Rom unter anderem auch an der Fassade des Palazzo Zuccari (Hertziana) nahe der Spanischen Treppe anzutreffen ist.

[337] So wird er 1927 gemeinsam mit den Architekten Polvara, Mezzanotte, Pasquè und Zanchetta in die neugegründete Mailänder Diözesankommission berufen (insg. 5 Architekten, 7 Künstler, 4 Kritiker, 2 Liturgiker). Ferner belegt ein Brief aus dem Jahre 1947, dass Cabiati auch nach dem Krieg als Mitglied der Kommission geschätzt wird.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Protokoll der konstituierenden Sitzung der Diözesankommission, 28. März 1927.

[338] Im Sinne eines quadratischen Schematismus bilden hier jeweils drei Joche im Hauptschiff ein Rechteck, das sich flächenmäßig im Querhaus dreimal wiederholt; die Seitenschiffe haben eine Breite, die der Hälfte der Breite des Hauptschiffs entspricht.

[339] Ein typisches Merkmal der Novecentisten ist, dass sie auch Erfahrungen in der Gestaltung von Möbeln, bei Cabiati insb. kirchlicher Einrichtungsgegenstände (auch Metallarbeiten wie Monstranzen und Kelche) haben und entsprechend bei ihren Kirchenbauprojekten nahezu alle Teile von der Architektur bis zu den Türgriffen selbst entwerfen. Dies verleiht ihren Bauten zusätzliche Harmonie und spiegelt den universellen Gestaltungsanspruch, der in der Moderne mit der neuen Konturierung des Architektenberufs einhergeht. Interessant ist in dieser Hinsicht eine Auseinandersetzung, die über die Ausführung eines zentralen Mosaiks in der Kirche in Giussano geführt wird. Tatsächlich hätte der Auftrag auf Wunsch des Pfarrers an die *Scuola Beato Angelico* vergeben werden sollen. Cabiati, der auf Empfehlung des Conte Negri von der Kommission gestützt wird, betont, dass es für das Gelingen des Projekts abträglich sei, wenn jemand anderes als der Architekt des Kirchenbaus für ein derart wichtiges Kunstwerk verantwortlich sei und weist darauf hin, dass es aufgrund der „divergenza di vedute e di temperamento artistico" zu einer empfindlichen Störung der Harmonie in der Kirche kommen werde, weshalb er von der Beauftragung der *Scuola* vehement abrät. Letztlich erhält Cabiati den Auftrag.
ASD, Arte Sacra, Cart. 32 Miscellanea: Brief von Ottavio Cabiati an Vincenzo Negri vom 23. Oktober 1937.
dt. „auseinandergehenden Ansichten und des unterschiedlichen künstlerischen Temperaments".

[340] Als Beispiel für eine derart ‚eingeschoben' wirkende Anordnung mag mit gewissen Abstrichen S. Apollinare in Classe (Ravenna) gedient haben (Abb. 608).

[341] Dem Protokoll der Diözesankommission ist zu entnehmen, dass Cabiati ursprünglich anstelle der Ädikula ein großes Fenster vorgesehen haben muss, das aber von der Kommission als unverhältnismäßig gegenüber den kleineren Fenstern bewertet worden ist.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Protokoll vom 20. August 1928.

[342] Es sei an dieser Stelle nochmals angemerkt, dass, wie die (übrigens von der Liturgischen Bewegung abgelehnte) große Zahl der Nebenaltäre zeigt, auch Cabiati keine liturgischen Experimente unternimmt.

[343] Für die Verbindung der Sakristei mit dem Pfarrhaus zeichnet Cabiati zunächst eine gar authentische Serliana.

[344] ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Protokoll vom 20. August 1928.
dt. „besagter Entwurf [S. Lorenzo] genügt absolut nicht [...] den Ansprüchen des mittelalterlichen Stils, an dem sich der Architekt [Mezzanotte] offensichtlich orientieren möchte; vielmehr ist das daraus resultierende Bauwerk eine hässliche Verfälschung vergangener Stile, ohne Harmonie der Bauteile, ohne strukturellen Zusammenhang, ohne ausgewogene Komposition seiner Teile und bar liturgischer Praktikabilität. Die Kommission hat daher einstimmig beschlossen, diesen Entwurf nicht zu genehmigen und empfiehlt folglich, mit Kompetenz und größerem Eifer einen neuen Entwurf zu erarbeiten." Der Vollständigkeit wegen sei darauf hingewiesen, dass Mezzanotte offenbar der Auftrag entzogen wird, denn der ein Jahr später realisierte Entwurf stammt von Luigi Boffa. Interessanterweise versucht Mezzanotte einige Jahre später mit seinem Entwurf für die Kirche in S. Pietro all'Olmo mit einer modernen Stahlbeton-Eisen-Glas-Konstruktion wieder Anerkennung zu finden. Die Wandlungsfähigkeit des inzwi-

schen in eine Auftragskrise gekommenen Mezzanotte scheint nicht untypisch zu sein, belegt aber auch die inzwischen veränderte Stimmung im Mailänder Kirchenbau: Historismus und Eklektizismus befinden sich zumindest im Einflussbereich der Mailänder Diözese auf dem Rückzug. Nicht zuletzt, da in der Diözesankommission mittlerweile Architekten wie Cabiati, Alpago Novello und Polvara das Wort führen.

[345] Rassegna di Architettura 1932, S. 368.
dt. „Einfachheit der angewandten Mittel".

[346] Nezi 1932, S. 158.
dt. „Der Architekt hat Wert darauf gelegt, die Materialien, Elemente und Massen mit einfachsten, aufrichtigen und überzeugenden Akzenten sprechen zu lassen".

[347] vgl. Kap. 9 und 11 und.

[348] Als historisches Vorbild könnte der Trajansbogen in Timgad (Algerien) gedient haben.

[349] vgl. b.m. 1936, S. 275.

[350] vgl. Kap. 7.

[351] vgl. b.m. 1936, S. 271.

[352] Reggiori 1947, S. 356.
dt. „Exempel neuer Sakralarchitektur".

[353] Eine vergleichbare Formensprache zeigt Cabiatis nicht realisierter Entwurf für die Kirche S. Pio V in Desio (1935, Abb. 624).

[354] vgl. hierzu vor allem das Baptisterium des Laterans (5. Jh.) und die ravennatischen Sakralbauten.

[355] Ein früheres Beispiel stellt eine Zentralbaustudie dar, die auf das Jahr 1922 datiert und möglicherweise mit der Arbeit an der Kirche in Moriago zusammenhängen könnte. Jedenfalls findet sich im gemeinsamen Nachlass von Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza im CSAC eine Skizze, die dieselben hohen Blendbögen zeigt, wie sie später in zahlreichen Entwürfen und Bauten Cabiatis wiederkehren.
vgl. CSAC, Università degli Studi Parma. Sezione Progetto, Fondo Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Mappe A. Alpago Novello: Chiesa di Moriago, 1921/22. Inventarnr. B023520P, Coll. 124/3.

[356] Einen identischen Portikus entwirft Cabiati schon 1936 für die Kirche S. Martino in Grezzago (MI). Dieser wird jedoch nicht ausgeführt, stattdessen ein dreiteiliger Rundbogenportikus gebaut.

[357] vgl. Kap. 7.

[358] Dabei konzentriert sich die Aktivität auf die Zeit zwischen 1922 und 1945, da in den ersten Nachkriegsjahren lediglich angefangene Projekte weiter- oder zu Ende geführt werden. Die Bestandaufnahme basiert auf einer von Verfasser vorgenommenen vergleichenden Auswertung verschiedener Quellen, wie etwa des Diözesanarchivs, der Publikation des Komitees etc. Für eine genauere Darstellung s. Anhang 1. Aufgrund der unterschiedlichen Quellen und der nicht immer eindeutigen Zeitangaben zur Entstehung von Entwurf und Bau sind auch hier eventuelle Abweichungen bei den genannten Jahreszahlen nachzusehen.

[359] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 33 (1928-1951): 1947. Milano. San Nicola in Dergano. Progetto per la sistemazione generale del terreno parrocchiale (n. 9 disegni) und Comitato per i nuovi templi 1939, S.14. Der in Arona geborene und 1610 heiliggesprochene Karl Borromäus (Carlo Borromeo, 1538-1584) hat als Bischof von Mailand einen bis heute nachwirkenden positiven Eindruck in der Lombardei hinterlassen und gilt neben dem Hl. Ambrosius als zentrale Figur des ambrosianischen Katholizismus. Der Ausbau der kirchlichen Infrastruktur ist zugleich Zelebration des großen Mailänder Heiligen Borromeo.

[360] Es sind dies die Kirchen S. Camillo de' Lellis (1900-12) und S. Maria del Buon Consiglio (1908-09) sowie Cesare Navas S. Maria delle Grazie al Naviglio (1901-09).
Für einen vollständigen Überblick der Tätigkeit in den ersten beiden Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts verweise ich auf Ponzoni, Carlo: Le chiese di Milano. Mailand 1930.
Zur Kritik Polvaras an der Neogotik s. Cattaneo 1982, S. 213.

[361] Brusconis Doppelturmfassade erinnert tatsächlich auch an indische Kirchenbauten wie etwa die Kathedrale von Goa oder die St.-Anthony-Kirche in Kerala. Die weit auseinanderliegenden Fassadentürme sind eine Reminiszenz ibero-kolonialistischer Architekturen und verleihen der Kirche ein zutiefst ‚unrömisches' Erscheinen, womit die stilistische Freibeuterei zusätzlich dokumentiert wird.

[362] Piero Gobetti zit.n.: Rovi 2006, S. 457.
dt. „in jenen Jahren galt der Rückgriff auf den römischen Manierismus [Barock] als äußerste Abweichung zum neogotischen und neoromanischen Stil".

[363] Einige Jahre später wird es Talamona aufgrund des Widerstandes der inzwischen gegründeten Diözesankommission nicht gelingen, einen Liberty-Entwurf für S. Giuseppe della Pace durchzusetzen.

[364] vgl. Rovi 2006, S. 457.
dt. „neutralen Stil".

[365] Hierzu sei auf die Zeitschrift *Arte Cristiana* verwiesen.

[366] Tanci 1934, S. 434.

[367] Tanci 1934, S. 439.
dt. „Schöpfer hervorragender städtischer Monumente".

[368] Der ehemalige Ortsteil von Niguarda gelangt 1923 zum Stadtgebiet Mailand, ist aber schon seit 1908 zu großen Teilen im Besitz des Unternehmens Pirelli, das dort sein Stammwerk etabliert. Das Industriegebiet wächst in den 1920er und 1930er Jahren zu einem eigenständigen Stadtteil mit Fabriken, Verwaltung, Wohnungen und eben auch einer eigenen Pfarrkirche aus. In den 1960er Jahren beginnt schließlich die allmähliche

Deindustrialisierung des Quartiers und ein bis heute andauernden Transformationsprozess. Seit Mitte der 1980er Jahre erfolgt der Umbau zum Universitäts- und Kulturstandort, an dem sich namhafte Architekten der Nachkriegszeit u.a. Vittorio Gregotti und Aldo Rossi beteiligen.
Zur Geschichte der Bicocca als Stammsitz von Pirelli vgl. Pirelli 1997; zum Wandlungsprozess: Progetto Bicocca 1986 und Bastianello 1995.

[369] An der Seitenfassade lässt sich im vorderen Bereich ein deutlicher Übergang im Mauerwerk feststellen, dieser zeigt, dass die gesamte vordere Partie einschließlich der Hauptfassade später vollendet worden ist. Dabei wird zwar die Formensprache der Kirche aufgegriffen – einen Eindruck des ursprünglichen Entwurfs gibt die rückwärtige Fassade – aber sichtbar dem Zeitgeschmack der Nachkriegszeit angepasst, indem auf Profilierung der Details (Fassadenkontur, Laibungen) verzichtet wird.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 7 (1924-1931): Milano, san Giovanni Battista alla Bicocca. 1924. Progetto per la chiesa parrocchiale dell'arch. A. Annoni e ing. G. E. Meizza (n. 4 disegni), sowie Cart. 8 (1911-1945) Milano, san Giovanni Battista alla Bicocca. 1924. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Annoni (n. 1 disegno).

[370] Mattei wird im gleichen Jahr von Kardinal Montini als Präsident des *Comitato nuove chiese* eingesetzt.
vgl. De Carli 1994, S. 126.

[371] ASD, Arte Sacra, Cart. 1 (1896-1931): Milano, san Giovanni Laterano. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Oreste Scanavini (n. 5 disegni), sowie Cart. 11. (1908-1945) und Cart. 16. (1906-1937).

[372] S.T.A. 1927.
dt. „all' die strenge und anmutige Würde [...] der lombardischen Bauten ist trotz der neuen Elemente, die man einführen wollte, gewahrt."

[373] ASD, Arte Sacra, Cart. 4 (1900-1930): Milano, san Giuseppe della pace. 1927. Progetto bocciato per la nuova chiesa (in via Canonica) dell'arch. Federico Talamona (n. 2 disegni) und ebd., Cart. Verbali e Vari. Mitglieder der 1927 erstmals eingesetzten Kommission sind u.a. die Architekten Paolo Mezzanotte, Ottavio Cabiati, Angelo Cattaneo, Felice Pasquè, Ugo Zanchetta und Giuseppe Polvara (vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari); mit Ausnahme Cabiatis und Polvaras allesamt Vertreter des Historismus bzw. Eklektizismus. Der konservative und beliebige Zanchetta tritt hingegen erst 1955 mit der Kirche S. Leonardo Murialdo mit einer modernen Kirchenarchitektur in Erscheinung. Tatsächlich ist aus einem Protokoll der Diözesankommission aus dem Jahre 1931 überliefert, dass Zanchetta dort den Begriff der Modernität in der Architektur grundsätzlich in Frage stellt und deren Existenz bezweifelt (vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Protokoll der Sitzung der Diözesankommission 12. September 1931).
dt. „Die Diözesankommission [...] befindet auch den veränderten Entwurf als unlogisch, ohne religiöse Inspiration und mitnichten einem sakralen Bauwerk angemessen, weshalb sie ihn ablehnen muss".

[374] ASD, Arte Sacra, Cart. 11. (1908-1945): Milano, santa Maria di Lourdes. 1926. Progetto per il completamento del santuario dell'arch. Federico Talamona (n. 12 disegni).
Rovi 2006, S. 456.

[375] vgl. De Carli 1994, S. 217.

[376] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 16. (1906-1937): Milano, san Pio V e santa Maria di Calvairate. s.d. (ante 1927). Progetto per l'erigenda basilica ("a ricordo di Pio XI") dell'arch. Enrico Mariani (n. 11 disegni).
Zum Stile 1925 s. Veronesi, Giulia: Stile 1925 : ascesa e caduta delle ‚Arts Deco'. Florenz 1966.

[377] Pasquè 1927, S. 18.
dt. „gewissenhaften Entwurf und einem durchaus seltenen künstlerischen Feingefühl".

[378] Ob der neobyzantinische Entwurf ähnlich wie bei Talamona aufgrund seiner Neigung zum *Stile Liberty* nicht umgesetzt worden ist, geht aus den Unterlagen des ASD nicht hervor. Es ist anzunehmen, dass er, wie so oft, aus finanziellen Gründen ‚abgerüstet' wurde; dass er darüber in der Gunst der ohnehin tendenziell konservativen *fabbricerie* steigt, könnte daher auch ‚zufällig' sein.

[379] Das ‚Journalistendorf' (Villaggio dei Giornalisti) entsteht als Gegenentwurf zu den Arbeitersiedlungen des 1908 gegründeten *Istituto per le Case Economiche e Popolari* (IACP) als Gartenstadt für Freiberufler, Publizisten, Künstler und Journalisten; u.a. errichtet hier Luigi Figini mit seinem eigenen Wohnhaus einen Leitbau des *Razionalismo*.
vgl. Fiorese/Grandi 2005.

[380] vgl. Architektenlexikon 2009.

[381] Reggiori 1947, S. 356.
dt. „ohne künstlerischen Anspruch".

[382] In anderen Stadtteilen sind die neuen Kirchen bis zu drei- oder viermal so groß wie ihre Vorgängerbauten.

[383] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 7 (1924-1931): Quintosole. 1928. Progetto per la parrocchiale (n. 1 disegno).

[384] s. Kap. 6.1.

[385] Der Architekt der Kirche SS. Nome di Maria konnte nicht ermittelt werden, auch finden sich über den Entwurf keine Dokumente im Diözesanarchiv.

[386] Die Tatsache, dass während der Zwischenkriegszeit in der Città Studi drei neue Pfarrkirchen entstehen, belegt die rasche Verdichtung des Quartiers und die sich darin widerspiegelnde Tendenz der Urbanisierung in Richtung Nordosten.

[387] Der schon beim Tempio Votivo in Kap. 6.3 geschilderte Verlauf der Finanzierung mag dabei charakteris-

tisch für viele Kirchenbauprojekte bis in die heutige Zeit sein.

[388] Tanci spricht hier gar von „avanguardismo".
Tanci 1934, S. 436.

[389] Anfänglich wird das Projekt noch unter dem Namen der ursprünglichen Pfarrei S. Maria alla Scala geführt.

[390] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 13. (1925-1936): Milano, san Protaso. 1930. Relazione per il progetto della nuova chiesa degli architetti Luigi e Felice Nava.

[391] Heute ist das einst zweigeschossige Pfarrhaus um zwei weitere Geschosse aufgestockt. Die ursprüngliche Architektur ist am 1. Obergeschoss und stellenweise am Erdgeschoss noch zu erkennen bzw. zu erahnen. Einst war das Sichtmauerwerk im Fassadenabschnitt des Erdgeschosses von verputzen Flächen um die Fenster unterbrochen; diese sind jetzt mit Natursteinverblendungen und Sprenggiebeln im Gesimsbereich versehen. Die neuen Geschosse wurden vollständig verputzt und der Baukörper zur Piazza hin gelängt. Die schlichte Ziegelarchitektur der Zubauten wird vor allem am Verbindungstrakt zur Sakristei und dem großen Gebäude für die Opere Parrocchiali an der Nordseite deutlich.

[392] ASD, Arte Sacra, Cart. 13. (1925-1936): Milano, san Protaso. 1930. Relazione per il progetto della nuova chiesa degli architetti Luigi e Felice Nava.
dt. „Man hat sich hinsichtlich der Gestaltung der Kirche und aller anderen Gebäude für einen wenngleich frei interpretierten Neoklassizismus entschieden". Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass im italienischen Sprachgebrauch Neoklassizismus dem dt. Wort Klassizismus entspricht, da man die Renaissance durchaus als *classicità moderna* versteht: vgl. hierzu Di Genova 2002.

[393] ASD, Arte Sacra, Cart. 13. (1925-1936): Milano, san Protaso. 1930. Relazione per il progetto della nuova chiesa degli architetti Luigi e Felice Nava.
dt. „dieser Stil erlaubt aufgrund der notwendigen Einfachheit der Dekorationen insbesondere dem Hauptgebäude, der Kirche, lediglich durch die Proportionen und dem Verhältnis der Massen zueinander ausreichende Größe zu verleihen, um in würdigem Bezug zur großen Fläche vor der Kirche stehen zu können."

[394] ASD, Arte Sacra, Cart. 13. (1925-1936): Milano, san Protaso. 1930. Relazione per il progetto della nuova chiesa degli architetti Luigi e Felice Nava.
dt. „Auch die Werke der Verzierungen im Innenraum sind innerhalb der Grenzen großer Einfachheit gehalten, um dadurch Großartigkeit und Eleganz des Raumes aus den Proportionen der architektonischen Konturen und deren Entwicklung zu schöpfen, anstatt durch kleinste Details."

[395] Ein früherer Entwurf zeigt noch die Verwendung von Natursteinverkleidungen an der Hauptfassade, im oberen Teil der Seitenfassaden und an den Ecken des Campanile. Auch im 20. Jahrhundert bleibt die Vollendung von zumeist spendenfinanzierten Kirchenbauprojekten finanziell problematisch, weshalb Sparmaßnahmen häufig die Reduktion des Entwurfes forcieren und dabei zum Verzicht auf Dekorationen oder Verkleidungen führen.

[396] Ein Motiv das die Nava-Brüder auch nach dem Krieg bei der Friedhofskirche S. Rocco al Gentilino (1947) aufgreifen und zu einer vereinfachten Serliana-Adaption abwandeln.

[397] Zeichnungen im Bestand des Diözesanarchivs zeigen jedoch, wie die ausgeführte Fassade vom ursprünglichen Entwurf abweicht, der grundsätzlich die Verkleidung großer Teile der Fassade mit Naturstein vorsieht. Dadurch wirkt die realisierte Kirche stärker dem *Novecento* angelehnt, als vielleicht von den Architekten beabsichtigt, die in ihrer Relazione die klassizistische Option hervorheben.

[398] vgl. Rassegna di architettura 1932a, S. 357-362.

[399] So weisen die Architekten darauf hin, dass man die Kirche etwas verkürzt und die Breite der Pfeiler im Inneren verringert habe, um die Kosten im Rahmen zu halten.

[400] So werden allein für die Kirche 2,5 Mio. Lire (nach heutigem Stand ca. 2 Mio. €) angesetzt, die sich hauptsächlich aus Spenden ergeben, wobei die Architekten darauf hinweisen, dass man die Kosten auf 2 Mio. Lire reduzieren könne, wenn man für den Moment auf die Vollendung der Fassade verzichte. Der Vergleich mit Kostenangaben bei anderen Mailänder Pfarrkirchen zeigt jedoch, dass hier ein durchaus größerer finanzieller Rahmen vorhanden ist.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 13. (1925-1936): Milano, san Protaso. 1930. Relazione per il progetto della nuova chiesa degli architetti Luigi e Felice Nava.

[401] Tanci 1934, S. 439.
dt. „mit dem Komplex von Gebäuden die sie vervollständigen, [...] wird sie als typisches Beispiel die zeitgenössische Mailänder Sakralarchitektur repräsentieren. Von Weitem erkennt man den Stil jenes Meisters herausragender moderner Monumente der Stadt: des Palazzo dell'Arte und der Katholischen Universität S. Cuore."

[402] Es sei daran erinnert, dass derselbe Architekt bei der Ausstellung im Palazzo della Permanente (1931) mit dem Ideenentwurf einer Kirche mit Stahlbetonkuppel für Aufsehen sorgen wird (vgl. Kap. 7).

[403] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Protokoll der Sitzung der Diözesankommission 12. September 1931.

[404] ASD, Arte Sacra, Cart. 4. (1900-1930): Milano, san Michele e santa Rita. 1930. Progetto per la nuova chiesa e per l'asilo dell'arch. Felice Pasquè (n. 7 disegni); Cart. 11. (1908-1945): Milano, san Michele e santa Rita. 1932. Progetto per la chiesa e per l'Istituto delle suore della Divina Provvidenza dell'arch. Felice Pasquè (n. 13 dise-

gni); Cart. 16. (1906-1937): Milano, san Michele e santa Rita. 1932. Progetto per la chiesa e per l'Istituto delle suore della Divina Provvidenza dell'arch. Felice Pasquè (n. 6 disegni).

[405] Die Verwendung des modernen Materials ist hingegen nicht zufällig; schließlich wird aus dem oben bereits erwähnten Protokoll ersichtlich, wie sich Pasquè als Mitglied der Kommission durchaus für eine zeitgemäße stahlbetonbasierte Bautechnik ausspricht.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. Verbali e Vari: Protokoll der Sitzung der Diözesankommission 12. September 1931.

[406] vgl. Zaffaroni, Giovanni (Hg.): Santa Rita a Milano. Mailand o.J., S. 3.

[407] Zaffaroni, Giovanni (Hg.): Santa Rita a Milano. Mailand o.J., S. 4.
dt. „In der Einfachheit der Linien und der konstruktiven Ausdruckskraft der verschiedenen Bauteile suchte ich nach großen und harmonischen Formen". Die Nava-Brüder verzichten indessen erst nach dem Krieg bei S. Rocco al Gentilino auf Dekorationen.

[408] s. Kap. 9.3 RM.

[409] s. Kap. 7.

[410] Anders als in den meisten hier geschilderten Fällen geht es bei diesem Neubau um die Kirche einer Pfarrei, die im Zuge der Zusammenlegung von Teilen bestehender Pfarreien entsteht, die ihrerseits in den vom Beruto-Plan vorgesehenen und zwischen der Cerchia dei Bastioni und der Beruto-Circonvallazione angelegten Stadtteilen eingerichtet worden sind (1889-1910) und inzwischen u.a. mit Projekten des IACP weiter verdichtet werden.

[411] vgl. Figini 1993, S. 3440.

[412] vgl. De Carli 1994, S. 112.

[413] vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S.17.

[414] Hierzu sei noch bemerkt, dass sich der Bogen im Werk Giovanni Maggis auch um ein merkwürdiges, einem Fliegenpilz nachempfundenes Haus im Villaggio dei Giornalisti (Casa Fungo, 1951) spannt.

[415] Schuster 1939.

[416] Schuster 1939. Die Widmung der Kirche an Achille Ratti und somit den entsprechend dem Martyrologium zusammengehörenden Soldatenmärtyrern Nereo und Achilleo (letzterer ist der Namenspatron Pius' XI.) könnte somit ähnlich wie schon zuvor bei Nabore e Felice eine kraftvolle Formensprache impliziert haben, zumindest entspräche dies dem ‚martialischen' Rollenbild, das in katholischen Kreisen Soldatenheiligen und Märtyrern zukommt.
dt. „Einer Kirche, die zu Ehren des Papstes der *Conciliazione* errichtet wird und als solche in die Geschichte Mailands eingehen soll, kann wahrlich keine beliebige Peripheriekirche dienen." Mit diesen Worten rechtfertigt Schuster die überdurchschnittlich hohen Gesamtkosten von ca. 3 Mio. Lire.

[417] vgl. Figini 1990, S. 2454f.

[418] Dabei muss noch hinzugefügt werden, dass sich die Piazza Monforte stadteinwärts direkt an den Corso Monforte anschließt, der bis zur Piazza San Babila führt und dort mit dem ehemaligen Corso del Littorio (heute Corso Matteotti) zur Piazza della Scala reicht. Damit liegt die Kirche der SS. MM. Nereo e Achilleo am Zielpunkt der wohl bedeutensten und städtebaulich exponiertesten Straßenachse Mailands, so dass sich der gesamte Komplex eher als Teil einer faschistischen Monumentalplanung begreifen lässt denn als kirchliches Projekt.

[419] vgl. Figini 1987.

[420] vgl. L'Italia, 22. Dezember 1938. Im Albertini-Plan von 1933, der das gesamte Gebiet mit einem dichten Straßennetz überzogen sieht, ist die heutige Struktur mit der keilförmigen Ordnung und dem Platz für die Kirche nicht einmal ansatzweise zu erkennen. Dies als Beispiel, wie sich die Planung in den fünf Jahren bis zum Bau der Kirche S. Apollinare verändert.

[421] vgl. L'Italia, 22. Dezember 1938. Donator ist der Mailänder Wohltäter Rinaldo Cabella Lattuada, der u.a. auch das Grundstück für die Kirche SS. Eusebio e Maccabei (1936-40) in Garbagnate Milanese (MI) gespendet hat. Da in beiden Fällen die Wahl auf Aresi fällt, könnte angenommen werden, dass evtl. persönliche Verbundenheiten zwischen dem Architekten und Cabella ausschlaggebend sind.

[422] Der apsidiale Teil mitsamt Campanile wird erst 1970 vollendet, wobei der Kirchturm deutliche Dissonanzen in Gestaltung und Proportion aufweist. Die alte Kirche besteht heute noch und wird bei besonderen Anlässen benutzt.

[423] Der neoromanische Campanile kommt ebenfalls nicht zur Ausführung; erst wesentlich später wird ein schlanker glatter Bau, errichtet, der wie ein Fremdkörper neben der Kirche wirkt.

[424] Rovi 2006, S. 458.
dt. „die vertrauten Formen der ambrosianischen Tradition ihrer Natur entfremdend".

[425] L'Italia, 22. Dezember 1938.
dt. „Obwohl sie sich an römisch-christlichen Traditionen orientiert, ist sie in ihrer Formensprache modern und in ihrer Struktur autark, da im Innenraum das Spiel der Bögen die Schubkräfte aufhebt und dadurch flächige Bauteile ohne Pfeiler ermöglicht".

[426] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 9 (1900-1930): Milano, san Nicola in Dergano. 1900. Progetto per la chiesa parrocchiale dell'ing. Michele Speranza (n. 1 disegno; "A Sua Eminenza il Cardinale Arcivescovo Carlo Andrea Ferrari offre l'autore. Milano, 6 ottobre 1900").

[427] Der Vorgängerbau aus dem 15. Jh. misst 28 x 11,50 m und gibt exemplarisch die Größenordnung der alten Dorfkirchen der Mailänder Peripherie wieder. Die neue Kirche misst 60 x 24 m und entspricht ebenfalls exemplarisch der Größenordnung der neuen Kirchen, die ge-

gen Ende der 1930er Jahre entstehen. Der Innenraum ist für 3.000 Menschen ausgelegt.
vgl. undatiertes Internetdokument der Pfarrei: Dergano 2011.

[428] L'Italia, 4. Juni 1939.
dt. „Dank der aufmerksamen Sorge des *Comitato cittadino dee Templi Novi* und dessen lobenswerte Unterstützung durch die technischen Behörden der Stadtverwaltung entsteht die neue Kirche an einem großartigen Platz entlang der Kreuzung neuer und geräumiger Straßen, die vom *Piano Regolatore* eigens so angelegt sind, dass sie das neue religiöse Gebäude würdig in Szene setzen und es von der Via Imbonati, einer der Hauptarterien des Quartiers, einsehbar machen."
Die hier beschriebene städtebauliche Situation stimmt nicht ganz mit der heutigen überein. Die Kirche ist nicht von der Via Imbonati einsehbar. Die Verläufe der Via Livigno bzw. der Via Abba legen jedoch die Vermutung nahe, dass die in Achse mit der Kirche verlaufende Sackgasse Via Livigno ursprünglich als Gerade bis zum heutigen Anschluss der Via Abba an die Via Imbonati reichte und erst im Zuge späterer Bebauungen gekappt und mit der Via Abba ersetzt worden ist. So ließe sich auch der Schlenker der Via Abba in Richtung Via Imbonati erklären. Andererseits könnte der Autor des Artikels auch von der aufgrund seinerzeit noch fehlenden Umgebungsbebauung weitläufigen Sicht getäuscht worden sein.

[429] ASD, Arte Sacra, Cart. 33 (1928-1951): 1947. Milano. San Nicola in Dergano. Progetto per la sistemazione generale del terreno parrocchiale (n. 9 disegni).
dt. „Obschon die Kirche das Zentrum der alten Gemeinde Dergano und nach wie vor das Zentrum eines beachtlichen und dicht besiedelten Stadtbezirks von Mailand ist, scheint sie sich heute geradezu inmitten einer Wüste zu befinden, isoliert auf einem zerwühlten Grundstück und nahezu aufgegeben. Man kann nicht verkennen, dass das Desinteresse der Menschen und was noch schlimmer ist, das der jungen Menschen und Kinder, die fasziniert sind von den Verlockungen sozialistischer Stadtteilorganisationen, auch von diesem Zustand materieller Ungenügsamkeit ausgeht." Man beachte in diesem Zusammenhang nochmals die weiter oben gemachten Bemerkungen zur sicherheitspolitischen Konzeption der neuen Stadtteile durch das faschistische Regime, wo man durch gezielte Marginalisierung eben jene sozialistisch-kommunistischen Umtriebe, von denen Zanotta spricht, eindämmen möchte..

[430] Zanotta hatte für den Platz hierfür noch ein Skulpturenpaar und die Fassung durch eine Balustrade vorgeschlagen.

[431] Aus Gründen der Sparsamkeit wird schon vor Baubeginn darauf hingewiesen, dass die Natursteinarbeiten nur teilweise umgesetzt werden können.
vgl. L'Italia, 4. Juni 1939.

[432] Der von Zanotta kreuzgratgewölbte Chor und die Apsis mit kassettierter Halbkuppel werden erst nach dem Krieg vollendet. Der Entwurf findet offenbar den Zuspruch des Kardinals „lodando la sua [Zanotta] concezione artistica" („seine [Zanotta] künstlerische Auffassung lobend").
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 33 (1928-1951): 1947. Milano. San Nicola in Dergano. Progetto per la sistemazione generale del terreno parrocchiale (n. 9 disegni); L'Italia, 4. Juni 1939.

[433] vgl. Figini 1989, S. 1484.

[434] vgl. Comitato per i nuovi templi 1939, S.16.

[435] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 24. (1939/1): 30/1939. Milano, san Giuseppe in Crescenzago. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Umberto Del Corno (n. 6 disegni).

[436] Wie bei allen Kirchenneubauten, die auf die Tätigkeit des Komitees zurück gehen, wird der Großteil der Kosten aus einem Gesamtbudget bestritten, das die Diözese für die Initiativen des Komitees bereitstellt und vom Komitee eingeworben wird. Zu diesen Beträgen kommen ggf. weitere ‚pfarreispezifische' Spenden.

[437] Hier ließe sich die Kritik am Portikus der Kirche SS. Nereo e Achilleo wiederholen, doch muss der Unterschied betont werden, dass Del Corno anders als Maggi für eine unmissverständlich moderne Formensprache optiert, die allenfalls abstrakte Bezüge zum Portikus von Sant'Ambrogio herstellt. Im Vergleich zu Tullio Rossis Portikus an der Kirche S. Galla in Rom (1936-40) zeigt sich die in Rom und Mailand durchaus unterschiedliche Rezeption des *Stile Littorio* im Kirchenbau besonders eindringlich (Abb. 708).

[438] L'Italia, 1. Juli 1939.
dt. „Die neue Kirche [...] ist ein autarkes Gebäude mit all den architektonischen Charakteristika der lombardischen Bauten, zumal sie vollständig mit Ziegel gemauert ist, der zugleich außen als hervorragendes dekoratives Element resultiert." Bemerkenswert ist, wie vor dem Hintergrund der faschistischen Autarkie-Politik abermals auf die Auslandsunabhängigkeit der Baustoffe hingewiesen wird. Diese ist übrigens seit den internationalen Sanktionen gegen Italien infolge des Abessinienkrieges ein allgemeiner Anspruch, so dass viele Kirchenbauten ausdrücklich im „spirito autarchico" errichtet werden.
Chimenton 1939, S. 376.

[439] ASD, Arte Sacra, Cart. 24. (1939/1): 30/1939. Milano, san Giuseppe in Crescenzago. Progetto per la nuova chiesa dell'arch. Umberto Del Corno (n. 6 disegni).
dt. „Die Architektur ist sachlich und harmonisch, und obwohl sie modernen Tendenzen zugeneigt ist, wahrt sie die besonderen Charakteristika eines sakralen Gebäudes."

[440] Frappierend ist auch der typologische Gegensatz, zumal Invitti mit der jüngeren Kirche zum kreuzförmigen Grundriss zurückkehrt, während er für SS. Monica e Rita mit einem äußerst kompakten Grundriss arbeitet, der überdies mit dem Äußeren hervorragend harmoniert. Entsprechend sieht Tanci hier den harmonischen Zusammenklang einer zeitgenössischen Ausdrucksform mit den religiösen Gefühlen und der städtebaulichen Vernunft realisiert.
vgl. Tanci 1934, S. 437.

[441] Tanci 1934, S. 438.
dt. „wahres Schmuckstück moderner Kunst und eines modernen Denkens, das bewundernswert in seinen Teilen gefügt, das Beispiel einer sakralen Kunst ist, die sich von den traditionellen Formen zu lösen versteht, ohne in fragwürdigen Exzesse zu enden."

[442] Otto Maraini Jr. wird 1904 als Sohn des Luganer Architekten Otto Maraini Sr. Geboren. Durch den Umzug seiner Familie kommt er 1912 nach Turin. Nach Abschluss seiner Ausbildung an der Turiner Architekturschule kann er in den 1930er Jahren einige Aufträge für private Bauherren sowie für das neue Stadttheater von Susa ausführen. Sein Schaffen steht zunächst unter dem Einfluss des *Stile Liberty*, bevor er sich den zeitgenössischen Strömungen der Architekturdebatte zuwendet, die in seinem Kirchenentwurf zum Ausdruck kommen.
Zu Maraini vgl. Bruno 2003, S. 38-44; sowie weiterführend: Bruno 2004.

[443] ASD, Arte Sacra, Cart. 32, Miscellanea: Brief vom 12. Februar 1940.
dt. „Ich habe die Abbildungen ihres Entwurfes für eine Kirche erhalten, er ist wirklich sehr originell, voller Leben und Gefühl, doch entspricht er nicht den Vorstellungen des Kardinals Erzbischof von Mailand."

9 SAKRALARCHITEKTUR ZWISCHEN TRADITION UND MODERNE II: KIRCHENBAU IN ROM

9.1 Ausgangspunkte für Bedarf und Planung

9.1.1 Einleitung

Die städtebaulichen Planungen in Rom sind eng mit der spezifischen sozio-kulturellen Situation der Stadt als ehemaliger Hauptstadt des Kirchenstaates verknüpft.[1] Anders als Mailand kann sie erst zehn Jahre nach Errichtung des italienischen Nationalstaates in diesen eingegliedert werden. Jedoch wird schnell klar, dass die bis *dato* in ihrer städtischen Entwicklung geradezu ‚eingefrorene' Stadt zur Hauptstadt des neuen Königreiches radikal umgebaut werden soll. Die neue *Roma capitale d'Italia* wird somit zum Symbol für den Aufbau und zum Versuchsfeld einer stadträumlichen Integration des italienischen Einheitsgedankens; die Geschichte des modernen Roms beginnt. Trotz der von Anfang an unbestrittenen ikonologischen Bedeutung der *Urbe* verläuft ihre Entwicklung unstrukturiert, chaotisch, mitunter auch zögerlich einerseits und aggressiv andererseits. Die notwendigen Planungsinstrumente bleiben meist unbestimmt beziehungsweise unverbindlich, und so wird der Ausbau, der trotz ihrer Größe im Erscheinen immer noch dorfähnlichen Stadt, vornehmlich zum Gegenstand spekulativer Interessen, die in für Europa beispielloser Weise eine koordinierte städtebauliche Entwicklung Roms bis in die heutige Zeit unterminieren. Das Jahr 1871 markiert für die Stadt Rom einen epochalen Wechsel: war sie einst jahrhundertelang das Zentrum eines von zunehmender Korruption und Misswirtschaft aufgezehrten lethargischen Kirchenstaates, so findet sie sich nun im Zentrum des Interesses einer jungen Nation, deren heterogene Konstellation allerdings eine schwierige Zukunft verheißt.[2] Mit der Eingliederung Roms geht die Führung der Stadt unmittelbar vom Klerus auf eine für Rom neue Klasse laizistisch-liberaler Funktionäre über, die im Zusammenspiel mit den jetzt mannigfaltig aus dem Boden sprießenden Spekulanten den Weg für ehrgeizige Unternehmungen zur baulichen Verwertung der überwiegend ländlich strukturierten Stadt am Tiber ebnen.[3] Deren Ausdehnung beschränkt sich noch am Ausgang des 19. Jahrhunderts auf die von den Stadtmauern beschriebenen Stadtgrenzen. Diese stammen im Wesentlichen aus der römischen Kaiserzeit (Mura Aureliane, 3. und 4. Jh.), werden aber sukzessive von den Päpsten zur Sicherung des Vatikans erweitert (Mura Leonine, Passetto, Mura Vaticane, 9. Jh.); im 17. Jahrhundert wird schließlich mit den Mura Gianicolensi am rechten Tiberufer ein letzter größerer Teil eingefasst, so dass sich die Stadt zum Zeitpunkt der Eingliederung in den italienischen Staat in einem seit der massiven Eingriffe Sixtus V. kaum veränderten städtebaulichen Zustand befindet, der auf der einen Seite die dicht besiedelten *rioni* im historischen Zentrum zwischen Kolosseum, Vatikan und Piazza del Popolo und auf der anderen Seite die weiten Agrarflächen im Süden und Südosten

sowie Trastevere und Testaccio beschreibt (Abb. 717).[4] Darin bieten sich wiederum große Flächen für die von allen erwartete, unausweichliche Expansion Roms. Diese beginnt faktisch schon kurz nach Einmarsch der italienischen Truppen und somit noch vor der Etablierung einer neuen Kommunalverwaltung. Die Stadt benötigt politische Repräsentationsräume, neue Verkehrswege, Wohnungen und Funktionsgebäude.

Die besondere Struktur des römischen Stadtgebiets lässt schnell erahnen, welche der freien Grundstücke sich für die unmittelbar bevorstehende Erweiterung der Stadt empfehlen, so dass in Erwartung großer Renditen und noch bevor eine Stadtverwaltung in der Lage wäre, die Bebauung Roms in geregelte Bahnen zu lenken, eine zügige und haltlose Bebauung freier Flächen einsetzt, die, durch die Säkularisierung kircheneigener Güter (legislazione eversiva dell'asse ecclesiastico) im Jahre 1873 zusätzlich verschärft, an den tatsächlichen Bedürfnissen der Stadt (Hygiene, Verkehr, günstiger Wohnraum, Verwaltungsbauten etc.) meist vorbei geht und sich stattdessen auf Wohnraum für das zahlungskräftige Bürgertum fokussiert. Dass in dieser frühen Phase der Stadtentwicklung die bauliche Initiative einer aggressiven Horde von Spekulanten überlassen wird, führt der renommierte Kenner der römischen Stadtentwicklungsgeschichte Italo Insolera vor allem auf das Fehlen einer einheitlichen und zielstrebigen sowie beständigen Politik, die daraus resultierende Instabilität, aber auch Langsamkeit sowie auf die vielfältigen Interessenkonflikte innerhalb des Stadtrates zurück, dessen Mitglieder bezeichnenderweise in einem offiziellen Bericht an die Staatsregierung als „parassiti ed intriganti“[5] tituliert werden. Hinzu kommt, dass der Umzug der Hauptstadt von Florenz nach Rom planlos und entsprechend chaotisch abläuft, es weder klar ist, wo noch wie die Ministerien untergebracht werden sollen, und es letztlich jeder Behörde selbst überlassen bleibt, ihren Umzug zu organisieren. In diesem allgemein wirren und unverbindlichen Klima gelingt es einigen geschickt agierenden Privatpersonen und (meist aus dem Norden stammenden) Unternehmen, die Erschließung neuer Stadtteile in Richtung der Hügel im Osten zu forcieren, bevor, freilich verspätet, versucht wird, mit einem Plan eine das ganze Stadtgebiet einbeziehende Ordnung in die Expansion der neuen Hauptstadt zu bringen. In dieser hektischen Anfangsphase der *Roma Capitale* ist es indessen Finanzminister Quintino Sella, der von offizieller Seite aus die Siedlungsbewegung hin zu den Hügeln vorantreibt.

9.1.2 Kapital und Kapitale: Der Ausbau zur Hauptstadt

Vor diesem Hintergrund legt der Leiter des *Ufficio Tecnico* Alessandro Viviani den ersten *Piano Regolatore* der Stadt vor. Dieser sieht neben der Schaffung eines für Rom neuartigen gewerblich genutzten Areals im Gebiet von Testaccio vor allem die Besiedlung der bisher landwirtschaftlich genutzten Flächen entlang der Hügel (v.a. Esquilin) sowie die Erschließung nördlich an die Engelsburg anschließender, außerhalb der Mauern liegender *campagna* (Prati di Castello) vor; gleichzeitig sollen die Lücken im Gewebe der Altstadt geschlossen werden. Hinzu kommen die großen innerhalb der Mauern vorhandenen Parks (*ville*) römischer Adelsfamilien.[6] Davon abgesehen, markiert der Plan aber auch den Auftakt jener stadtplanerischen Praxis, mit der bis zur *Conciliazione* systematisch jeglicher axiale Bezug auf die Peterskirche vermieden wird. Der für 25 Jahre angelegte *Piano Regolatore* sieht somit auf einer Fläche von 3 km^2 zusätzlichen Wohnraum für annähernd 150.000 Menschen vor, bleibt aber damit ebenso wie der Beruto-Plan in Mailand hinter der tatsächlichen Wachstumsrate zurück.[7] Derweil sind für den funktionalen Ausbau Roms zur neuen Hauptstadt zunächst nur das

Finanzministerium und der Justizpalast in den Plan einbezogen, ansonsten werden, wie etwa für den Sitz des Königs (Quirinal), bestehende Gebäude genutzt. An die für große europäische Städte im 19. Jahrhundert etablierten Fortschrittsideen knüpfend, sieht Vivianis Plan auch für Rom eine Reihe von *sventramenti* vor, mittels derer Armutsquartiere beseitigt und Flächen für neue und schnellere Infrastrukturen geschaffen werden sollen.[8] Der ambitionierte und von Staat, Kommune und Immobilienwirtschaft forcierte Aus- und Umbau der einstigen Hauptstadt des Kirchenstaates zur modernen *Roma Capitale* soll mittels des Planes garantiert werden. Tatsächlich bildet er vor dem Hintergrund einer letztlich schwachen Kommunalverwaltung und eines mitnichten umfassend akzeptierten Staates in der einst paternalistisch geführten Stadt die Grundlage für die nahezu ungezügelte Entfaltung spekulativer Interessen, und dies, obwohl der damalige Bürgermeister Luigi Pianciani durchaus das Interesse des Gemeinwohls im Blick hat.[9] Seine Pläne, den für Rom schließlich schicksalhaften Kreislauf der spekulativen Generierung von Reichtums zu durchbrechen, indem die bisher geübte, einseitig vorteilhafte Praxis der *convenzioni* (Verträge) zwischen Stadtverwaltung und privaten Bauträgern durch eine Stadtentwicklung in rigider Eigenregie kompensiert werden soll, scheitert am erbitterten Widerstand des kapitalistisch-libertären Establishments, das seinerseits auf seinem unantastbaren, von jeher verbrieften Recht auf Eigentum beharrt.[10] Mit dem finanziellen Misslingen eines in kommunaler Trägerschaft auf dem Esquilin unternommenen Projektes zur Baulanderschließung verliert Pianciani schließlich die Unterstützung des Stadtparlaments. Infolge seiner Absetzung wird der ohnehin als Hindernis empfundene Viviani-Plan nur knapp ein Jahr nach dessen Vorlage fallen gelassen. Rom bleibt somit während der entscheidenden Anfangsphase seiner Entwicklung zu einer modernen Hauptstadt ohne übergreifenden Stadtentwicklungsplan.

Der Mangel einer verbindlichen, gesetzeskräftigen Regelung des Aus- und Umbaus der Stadt beflügelt in den zehn Jahren bis zum zweiten *Piano Regolatore* eine geradezu willkürliche Bebauung der Stadt, mitunter auch ohne Genehmigungen der Stadtverwaltung, der es letztlich an Handhabe und Durchsetzungskraft, notwendigem Willen und Geld fehlt. Hinzu kommt, dass der Ausbau der Stadt zunächst in keiner Weise vom Staat gefördert wird. Verhältnismäßig spät wird man sich der integrativen Rolle des dritten Roms bei der Herausbildung eines nationalen Empfindens bewusst. Erst die sogenannten *leggi speciali*, ein von der Staatsregierung zusammengeschnürtes und der Stadtverwaltung zur Unterzeichnung vorgelegtes Gesetzeskonstrukt, machen der Stadt die Ausarbeitung eines neuen *Piano Regolatore*, der den Bau der nach wie vor eklatant vernachlässigten hauptstädtischen Infrastruktur in eine stringente Planung bringen soll, zur Auflage, um in den Genuss dringend benötigter Finanzhilfe zu kommen.[11] Wie schon zehn Jahre zuvor wird Alessandro Viviani die Ausarbeitung des *Piano Regolatore* übertragen (Abb. 718). Dieser greift auf seinen alten Plan zurück und ergänzt ihn um die vom Staat in den *leggi speciali* stipulierten Vorgaben hinsichtlich dem Bau repräsentativer und funktionaler Hauptstadtgebäude. Abgesehen von mehreren Ministerien und dem schon 1873 eingeplanten Justizpalast (Prati) berücksichtigt der neue Plan nun weitere Gebäude öffentlichen Interesses (Abb. 719).[12] Diese Projekte bestimmen in ihrer eklektischen und historistischen Manier wesentlich die Entwicklung des architektonischen Bildes der Stadt bis in die 1920er Jahre hinein.[13]

Für die Wohnbebauung umfasst der Plan Vivianis die bereits weitestgehend bebauten Gebiete um den Esquilin, die Integration der

schon frei gegebenen Prati di Castello sowie ein Gebiet nördlich der Piazza del Popolo (Flaminio) und den Aventin (Ripa, S. Saba).[14] Darin zwangsläufig eingebettet, aber im Plan nicht vorgesehen, ist der Ausbau der kirchlichen Infrastruktur, der sich somit ebenso wie in Mailand ungeordnet und zufällig ereignet, aber dennoch mehr Aktivität verrät, als die insbesondere in Rom eskalierende laizistisch-antiklerikale Stimmung jener Zeit vermuten ließe.[15] Bemerkenswert ist, dass mit Einführung der verfassungsmäßigen Religionsfreiheit nun auch in Rom Kirchen anderer christlicher Bekenntnisse entstehen: Dies sind zunächst die anglikanischen Kirchen S. Paolo dentro le mura (George Edmund Street, 1873-80) am Castro Pretorio und Ognissanti (George Edmund Street, 1882) im Rione Campo Marzio (beide im Stile des Gothic Revival), sowie die Waldenserkirche an der Piazza Cavour im Rione Prati (Bonci/Rutelli, 1914), die als eines der wenigen Beispiele den Einfluss des *Liberty* vernehmen lässt, und zwei inzwischen zerstörte Kirchen der Anglikaner und Methodisten. Tatsächlich bietet die Einrichtung protestantischer Pfarrgemeinden und respektive der Bau zugehöriger Kirchen für die Päpste zusätzlichen Anlass, den Ausbau katholischer Seelsorge in Rom auch im Gedanken an die Abwehr protestantischer Lehren voranzutreiben. Diese Haltung kulminiert in der Perspektive des pontifikalen Antimodernismus in der von Leo XIII. forcierten Einrichtung einer Kardinalskommission zur Wahrung des katholischen Glaubens in Rom.[16] Um die durch den Verlust der zahlreichen säkularisierten Klöster verstärkten pastoralen Mängel der wachsenden Stadt zu kompensieren, wird noch vor der Jahrhundertwende mit dem Bau von 15 neuen katholischen Kirchen begonnen. Dabei ist die von Francesco Vespignani entworfene Kirche Sacro Cuore di Gesù al Castro Pretorio (1879-87, Abb. 720/721), obwohl die Grundsteinlegung auf das Jahr 1870 zurückgeht, die erste neue Kirche in Rom seit dessen Eingliederung in den italienischen Staat.[17]

Auf der Grundlage eines Bevölkerungswachstums von 210.000 Einwohnern zwischen 1871 und 1901 kommen somit im Durchschnitt 14.000 Menschen auf eine neue Kirche. Gemessen an der vom Mailänder *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi* errechneten Idealrelation von 15.000 Einwohner je Kirche ergibt sich eine sehr gute Deckung von + 6,7%, die sich, wenn man berücksichtigt, dass mit den ersten *sventramenti* auch überkommene Kirchen abgerissen werden, zwar verschlechtert, aber insgesamt mit der Bevölkerungsentwicklung und dem Ausbau der Rioni sehr gut Schritt hält.[18] Die Tatsache dass allein zehn neue Kirchen in den Rioni entlang der Hügel im Osten und Süden sowie drei jenseits des Tiber im neuen Rione Prati und eine erste Kirche im Rione Ludovisi entstehen, verdeutlicht die Tendenz, die Wohnbebauung der Stadt in Richtung der Stazione Termini, nach Süden hin auf dem Aventin (Rioni Ripa und S. Saba) sowie nördlich der Engelsburg und nordöstlich in Richtung Pincio zu entwickeln, während im Herzen der ehemaligen *Roma papalina* nur noch Anfang der 1880er Jahre zwei neue Kirchen als Ersatz für dort bestehende aber inzwischen eingestürzte Kirchen gebaut werden. Meist gehen die Initiativen für den Kirchenneubau abgesehen vom Bedarf in den neuen Stadtteilen direkt auf das Engagement des Papstes oder einzelner Kongregationen zurück, die Ersatz für ihre in der Folge von Säkularisation und *sventramenti* abgerissenen Niederlassungen benötigen.[19] Vor dem Hintergrund der spannungsgeladenen Beziehungen zwischen Staat und Kirche gewinnt der Kirchenbau einen besonderen ideologischen Charakter. Dieser wird vor allem mit Cariminis monumentaler Kirche S. Antonio da Padova (1884-88, Abb. 722/723) am Esquilin manifest, zumal Leo XIII. sich persönlich für eine Kirche weithin ausstrahlender Größe ausspricht, um die Gel-

tung des in die Krise geratenen institutionellen Katholizismus in der vom laizistischen Umbau geprägten Stadt architektonisch zu untermauern.[20]

In architektonischer Hinsicht spiegeln die Kirchen den im Vittoriano manifesten Geschmack der Zeit wieder und ergehen sich in eklektischen und historistischen Reprisen, die von der Neoromanik über die für Rom baugeschichtlich atypische Neogotik bis zur Neorenaissance reichen. Begünstigt wird die gängige Mode auch davon, dass die Auftraggeber (Papst, Äbte) mitunter nach eigenem Gusto den jeweils anzuwenden Stil auswählen. In stadtplanerischer Hinsicht lassen sich derweil die gleichen Fehler wie in Mailand beobachten. Demnach werden die Kirchen spontan und auf sich aus verschiedenen Gründen ergebenden Grundstücken gebaut, ohne Rücksicht auf die urbanistische Aufwertung der Kirchen als Primärelemente.[21] Eine konsequente Verständigung zwischen Stadtplanungsamt und Kirche ist demnach nicht nachweisbar, vielmehr reagiert die Kirche auf die von kommunaler und privatwirtschaftlicher Seite vorgezeichnete Stadtentwicklung.

Für den Ausbau des Gewerbes disponiert Viviani, wie schon im Plan von 1873, den Gianicolo und Testaccio.[22] In verkehrstechnischer Hinsicht ist die Ergänzung des bestehenden Bahnhofs Termini mit einem zweiten Bahnhof in Trastevere vorgesehen.[23] Ferner soll das alte Stadtzentrum mit verbreiterten und zusätzlichen Straßen neu strukturiert werden, womit weiteren *sventramenti* Vorschub geleistet wird.[24] Besonders kritisch ist die schematisch orthogonale Beplanung der verschiedenen Gebiete auf der Grundlage eines axialen Netzes, die der komplexen orografischen Lage Roms kaum Rechnung trägt und folglich hier weit stärker ins Gewicht fallen muss als im ebenen Mailand, wo von Beruto vergleichbare, aber eben auch zeittypische Fehler gemacht werden. Ähnlich wie in Mailand entpuppt sich der im März 1883 beschlossene *Piano Regolatore* als Festschreibung einer ohnehin imperativen Entwicklung. So wie es in Mailand nicht gelingt, die der Stadt einbeschriebene monozentrische Entwicklung umzukehren, kann in Rom im Wesentlichen nur auf die in mehr als zehn Jahren wilder Bauspekulation geschaffenen Fakten reagiert werden, indem diese in den neuen Stadtentwicklungsplan eingegliedert werden.[25] Von besserer Qualität sind hingegen die infrastrukturellen Eingriffe. Erstmals wird mit dem neuen Plan die Idee konkretisiert, die im Osten entlang der Hügel gelegenen Expansionsgebiete mit dem Verwaltungszentrum und dem Vatikan zu verbinden, indem die vom Bahnhof Termini her führende Via Nazionale über die Piazza Venezia (Via IV Novembre, Via Plebisicito) hinweg mit dem Corso Vittorio Emanuele II. bis zum Vatikan verlängert wird und damit eine Anschlussmöglichkeit für die wesentlich später konzipierte Via della Conciliazione bietet (Abb. 724).[26] Der im Plan enthaltene neue Ponte Garibaldi (1884-88) bildet derweil die Grundlage, um den Corso Vittorio Emanuele II. mit einer Stichstraße (Via Arenula) in Richtung des rechten Tiberufers abzuzweigen und über die neue Brücke mit der Prachtstraße Viale del Re (heute Viale di Trastevere) den jenseits des Tiber gelegenen Stadtteil zu erschließen. Darüber hinaus werden von Viviani analog zur Via Nazionale zwei weitere wichtige Verbindungsstraßen angelegt: zum einen die Via del Tritone, die vom Corso in den Nordosten führt, zum anderen eine Parallele zum südlichen Corso, die ebenfalls in das Gebiet der Piazza Venezia einläuft. Weitere Verkehrsprojekte betreffen geradlinige Straßen zur Entflechtung des Gassengewirrs und einen Tunnel der die von der Piazza del Popolo abgehende Via del Babuino durch den Quirinal mit der Via Nazionale verbindet. Außerdem ist in dem Plan Vivianis bereits eine gerade Achse angelegt, die, in ähnlichem

Sinne wie die in faschistischer Zeit realisierte Via dell'Impero (heute Via dei Fori Imperiali), mit einem radikalen Einschnitt in das bestehende Gewebe die Piazza Venezia mit dem Kolosseum verbinden soll.

Abgesehen von der Straße zwischen Piazza Venezia und Kolosseum werden dank der *sventramenti* alle wichtigen Verkehrsplanungen einschließlich neun neuer Tiberbrücken trotz der inhärenten Unwegsamkeiten im Rahmen der 25-jährigen Laufzeit des *Piano Regolatore* umgesetzt, so dass das überkommene Gassengewirr tatsächlich entlastet, die Verbindungen beschleunigt und neue Quartiere miteinander und mit dem sich herausbildenden Verwaltungszentrum verknüpft werden können und überdies die unbedingt notwendigen städtischen Primärelemente der jungen, rasch wachsenden italienischen Hauptstadt entstehen. Der *Piano Regolatore* Vivianis verfeinert demnach die Grundlage für die nachfolgende Stadtentwicklung und beeinflusst diese bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Er zeichnet die wesentlichen Entwicklungsachsen und -areale des historischen Zentrums und unmittelbar anschließender Gebiete vor und stellt die Weichen für das moderne, dritte Rom. Auffällig ist jedoch, gerade im Vergleich zu Mailand, dass der Ausbau der hauptstädtischen Infrastruktur die industrielle Entwicklung Roms in den Hintergrund drängt, und so das bis heute gültige Bild von Rom als einer Verwaltungsstadt vorbestimmt wird.[27] Andererseits bietet das ländlich geprägte und ideell antiquierte päpstliche Rom kaum Ansatzpunkte für industriellen Fortschritt. In dieser Hinsicht spielt das römische Hinterland (*Agro Romano*) eine zunächst tragende Rolle, stellt es doch im Zusammenhang mit den noch agrarisch genutzten Flächen innerhalb der Stadtmauern den abgesehen vom Baugewerbe zunächst größten Produktionszweig im römischen Gewerbe dar, indem hier temporär bis zu 20.000 Menschen eingebunden sind. Somit ist das junge dritte Rom in Ermangelung einer authentischen Industrie zunächst noch eine „capitale del grano", bevor die aggressive Bau- und Bodenspekulation deren ohnehin innerhalb der alten Stadt obsoleten Überbleibsel in den Agrargürtel (*Suburbio* und *Agro Romano*) vor den Toren Roms abdrängt und die Stadt mehr und mehr zur exklusiven Verwaltungs- und Wohnstadt bürgerlicher Schichten wird.[28] So entstehen entlang der Übergänge zum *Agro Romano* die ersten 15 der heute 35 Quartiere Roms. Andererseits vermag die Stadtverwaltung selbst dieses agrarisch basierte gewerbliche Potenzial der Stadt nicht zu nutzen, um von dem nunmehr erweiterten und mit der Eisenbahn besser erschlossenen Markt profitieren zu können. Eine planmäßige Melioration, die ganz nebenbei auch zur Ausrottung der Malaria hätte führen können, lässt noch bis in die späte faschistische Zeit auf sich warten, erreicht aber nie die Entschiedenheit, mit der das Regime die Erschließung der Pontinischen Sümpfe durch den Bau neuer Städte und die Urbarmachung der Landstriche vorantreibt. Vielmehr bleibt der *Agro Romano* ein Auffangbecken für miserable Ansiedlungen abseits der Stadt.[29] So verwundert es nicht mehr, dass sich auf Dauer die Bauwirtschaft als letztlich einziger ökonomischer Akteur größerer Ordnung etabliert: Kauf, Verkauf und Bebauung meist verscherbelter Areale aus der Liquidation einst kircheneigener Güter oder infolge von Enteignung finanziell geschwächter Bauern heizt somit weiterhin den spekulativen Bauboom im Rom der umbertinischen Epoche an.

9.1.3 Ausdünnen, ausweiden, vorrücken: *la Grande Roma*

Grundsätzlich manifestieren die städtebaulichen Planungen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die gleichen symptomatischen Schwächen wie in Mailand und sind abgesehen von den variablen lokalen Rahmenbedin-

gungen vor allem auch darauf zurückzuführen, dass es nach wie vor keine städtebauliche Lehrdisziplin gibt und die Ausbildung der mit Stadtplanung beauftragten Architekten und Ingenieure bis zur Reform im zweiten und dritten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts weiterhin antiquierten Maßstäben folgt. Ein zumindest politisch-programmatischer Umbruch deutet sich in der Hauptstadt des liberalen Italiens allerdings zu Beginn des neuen Jahrhunderts an. War die Stadt bisher von einer sich kontinuierlich aus der sozialen Oberschicht generierenden Riege von laizistisch-liberalen oder katholisch-konservativen Großbürgern gestellt worden, deren gemeinsamer Nenner letztlich stets die Wahrung der Interessen der besitzenden Klassen war, so gewinnt mit dem ersten außerhalb dieser Klassen stehenden Bürgermeister der Stadt, dem Mazzinianer Ernesto Nathan, die Hoffnung der Unterschichten auf einen Paradigmenwechsel an Gestalt.[30] Seine sechsjährige Amtszeit (1907-13) kündet von einer Zäsur in der ansonsten vom Besitzbürgertum dominierten und systematisch vom liberalen Staat zementierten politischen Praxis und ist eingebettet in die innenpolitisch fokussierte Reformpolitik Giovanni Giolittis.[31] Anders als seine Vorgänger verfügt Nathan über eine ausgeprägte „Sensibilität für die Nöte und Bedürfnisse der wachsenden Unterschichten“[32], die sich im unter seiner Führung ausgearbeiteten neuen *Piano Regolatore* zumindest ansatzweise abzeichnen wird. Unterstützung sucht sich Nathan unter anderem im inzwischen auch in Rom erstarkten sozialistischen Lager, so dass deren Ideen zur Munizipalisierung der Daseinsvorsorge, vor allem hinsichtlich der öffentlichen Verkehrsmittel und der Energieversorgung, sowie zum Ausbau der schulischen Infrastruktur Einzug halten können.[33]

Inzwischen ist die Bevölkerung Roms gegenüber dem Jahr der Verabschiedung des auslaufenden *Piano Regolatore* um mehr als zwei Drittel angestiegen. Der daraus resultierende demografische Druck und die Unzulänglichkeiten des bisherigen Stadtkerns rücken nun auch die vor den Mauern gelegene Peripherie ins Zentrum des stadtplanerischen Interesses. Hinzu kommt, dass sich am nahen Horizont bereits das 50. Jubiläum der italienischen Einheit (1911) abzeichnet, das wie in Turin und Florenz als Anlass für große Feierlichkeiten und Motor entwicklungspolitischer Großtaten fungiert. Nachdem Mailand schon 1906 das Ereignis der Weltausstellung für den Ausbau der Stadt am Sempione genutzt hat, soll nun fünf Jahre später, eine auf die beiden ehemaligen Hauptstädte und Rom verteilte Jubiläumsausstellung die Stadtplanung zusätzlich stimulieren.[34] Von nicht geringer Bedeutung muss erscheinen, dass Nathan mit dem sardischen Ingenieur Edmondo Sanjust di Teulada einen außerhalb des römischen Klientelismus stehenden Experten mit der Ausarbeitung des neuen Stadtentwicklungsplanes beauftragt (Abb. 725).[35] Sanjust orientiert sich dabei unweigerlich an den Qualitäten eines schon 1906 von Nathans Vorgänger beim *Ufficio Tecnico* in Auftrag gegebenen, aber nicht angenommenen Plans (Bonfiglietti-Plan), was möglicherweise erklärt, wie Sanjust in nur wenigen Monaten Arbeitszeit einen neuen *Piano Regolatore* vorlegen kann, der schlagartig die römische Stadtplanung revolutioniert. Sanjusts Plan wird vom Stadtparlament zügig verabschiedet und erlangt 1909 Gesetzeskraft. Neuartig ist die endlich auf solide geodätische Erkenntnisse fußende Einbeziehung der komplexen orografischen Lage Roms, die sich in einem Wechselspiel axialer und geschwungener Wegeplanungen niederschlägt, die überdies im Sinne einer Ästhetik der Kurve die erfrischenden gestalterischen Ansätze des *Liberty* verrät. Markant ist ferner die im Plan beschriebene Ausdehnung der Stadt bis weit über die Mauergrenzen hinaus. Im Vergleich zu Mailand artikuliert sich der Ausbau Roms flächenmäßig in einer sukzessiven, annähernd

radialen Erschließung der *campagna*, wohingegen in Mailand nach und nach kleine Landgemeinden, die mehr oder weniger in Bezug zur Stadt stehen, eingegliedert werden, weshalb sich in Mailand von selbst immer wieder auch die Frage nach einer polyzentrischen Struktur stellt. Während Mailand durch die Eingemeindungen zunächst, wenngleich unzureichend, seine kirchenbauliche Infrastruktur *en passant* erweitern kann, ist Rom noch wesentlich mehr als die lombardische Metropole auf eine integrative Planung angewiesen.[36] Diese wird es allerdings bis in die Zeit nach der *Conciliazione* nicht geben. Stattdessen kompensiert das Engagement des Papstes und der Kongregationen diesen Mangel zumindest quantitativ.

Mit dem Sanjust-Plan halten erstmals die in Rom vor allem von Giovannoni* und dem frühen Piacentini* vertretenen Überlegungen der internationalen Städtebaudebatten Einzug in einen römischen Generalbebauungsplan, indem vor dem Hintergrund der Arbeiten Camillo Sittes und anderer anerkannter Städtebautheoretiker die gängige Praxis der *sventramenti* insbesondere angesichts der zahlreichen erhaltenswerten Denkmäler nunmehr kritisch hinterfragt wird. Nachdem die Expansion Roms über Jahrzehnte vor allem den Blick nach vorne konzentriert hat, scheint man sich nun des baulichen Erbes zu erinnern. Das Problem der aggressiven Bau- und Bodenspekulation bleibt freilich erhalten, doch versucht Nathan diese mit Kompromissen in gewisse Schranken zu weisen. Das bisher exklusive Instrument der radikalen *sventramenti* erhält mit den vor allem von Giovannoni postulierten *diradamenti*, also kritischen und behutsamen Ausdünnungen, eine zusätzliche Komponente.[37] Schlagworte wie Instandsetzung und Denkmalpflege kontrastieren die bisher einseitige Tendenz zum renditemaximierenden Kahlschlag. Die neue urbanistische Sensibilität für den Bestand trifft dabei mit dem Mythos des historischen Roms zusammen und gewinnt in der Perspektive sich konturierender Nationalismen aufgrund seiner identitätsstiftenden und integrativen Symbolgewalt zusätzliche Bedeutung, wodurch weitergehende flächenmäßige Zerstörungen an vielen Stellen des historischen Kerns verhindert werden können. Bezeichnend ist die die Festigung des Altstadtbegriffs im Bewusstsein von Verwaltung und Öffentlichkeit mit der Etablierung der *Rioni di Roma*.[38]

Der Plan von 1909 geht von einer (wie sich herausstellen wird, realistischen) Verdopplung der Bevölkerung in den 25 Jahren seiner Laufzeit aus. Hierzu werden auf 0,8 km^2 neue Wohnbebauungen vorgesehen. Insgesamt sieht der Generalbebauungs- und Erweiterungsplan (*Piano Regolatore e di ampliamento di Roma*), der Roms Sprung zur *Grande Roma* bringen soll, indem er nicht nur das bestehende Stadtgebiet umfasst, sondern die Stadt bis weit in das Umland hinein projiziert, eine Expansionsfläche von 5 km^2 vor und übertrifft damit seinen Vorgänger bei Weitem. Erstmals für Rom erscheint in dem Plan Sanjusts eine Ringstraße, die als 25 km lange und bisweilen 60 m breite *circonvallazione* ähnlich wie die in Mailand schon 20 Jahre zuvor von Beruto geplante *circonvalazione esterna* die Arterie der Peripherie bilden soll. Gleichwohl zeichnet sich auch in Rom eine Expansion *a macchia d'olio* ab, wonach in den Gebieten entlang der neuen Ringstraße monozentrierte Satelliten konzipiert werden. Der Plan zeigt, wie das Gebiet nördlich des Castello Sant'Angelo eine enorme, um die neue Piazza Mazzini angelegte Erweiterung erfährt.[39] In diesem Stadtteil beginnt Piacentini 1920 mit dem Bau einer neuen Monumentalkirche (Cristo Re). Des weiteren wird das ebenfalls von Viviani begonnene Viertel Flaminio nach Norden hin bis zum Ponte Milvio ausgedehnt. Auch ein großes Stadion in dem gut 50 Jahre später zum olympischen Dorf ausgebauten Quartier ist zu erkennen.

Weitere große Neubaugebiete entstehen um die Piazza Verbano (Trieste), die Piazza Bologna (Salario, Nomentano) sowie um die Piazza Re di Roma (Appio-Latino). Auch das Gebiet am rechten Tiberufer (Trastevere) wird südlich der leoninischen Mauer und am Monte Verde Vecchio mit monozentrischen Anlagen erweitert und so weiter nach Osten ausgedehnt. Zwar legt Sanjust weiterhin ein schematisches Ordnungsmuster an, antizipiert aber mit der typologischen Ausarbeitung der neuen Stadtteile eine zwanzig Jahre später in Mailand von den Architekten des *Club degli Urbanisti* so vehement geforderte qualitativ hochwertige Entwicklung der Stadt. Diese hätte, wäre sie nicht genauso wie die Bemühungen des *Club* verpufft, sichergestellt, dass nach Jahrzehnten wilder Stadterweiterung funktionale und ästhetische Ansprüche an eine moderne Stadt bei der Planung neuer Blöcke berücksichtigt worden wären. Dabei unterscheidet Sanjust die neue Wohnbebauung nach großen Blöcken (*fabbricati*), kleineren Wohnungsbauten (*villini*), wie sie etwa den später vor allem von Gio Ponti und Emilio Lancia in Mailand beförderten mehrgeschossigen Adaptionen traditioneller Stadtvillen entsprechen, und isolierten herrschaftlichen Häusern in größeren Grünanlagen (*giardini*). Dass die ambitionierte Planung nicht zur flächendeckenden Umsetzung gelangt, liegt augenscheinlich daran, dass mit der typologischen Differenzierung auch eine renditebezogene Differenzierung einhergeht, die bei der in Rom inzwischen tradiert aggressiven Renditenmaximierungsmaschinerie kaum gefallen finden kann; weshalb mit Nathans Abgang viele der guten Ansätze Sanjusts in der Willfährigkeit seiner Nachfolger versanden. Die vom *Piano Regolatore* vorgesehenen Wohntypologien werden nach ökonomischen Kriterien uminterpretiert, die als wenig wirtschaftlich erachteten *villini* mit der für Rom bis heute typischen *palazzina* mittlerer Größe ersetzt (Abb. 726-731).[40] Die mit dem Plan Sanjusts genährte Hoffnung auf eine behutsame und vor allem überlegte Stadterweiterung wird von der Realität der Interessenlagen eingeholt, die die rein quantitative Expansion über eine zusammenhängende Betrachtung der Quartiere stellt, wodurch eine exorbitante Verdichtung und Verzerrung der im Plan durchaus qualitativ angelegten Stadtviertel sanktioniert wird.[41] Abgesehen vom dominanten Wohnungsbau wird das in Testaccio schon früh angelegte gewerbliche Gebiet in den *Quadrante Ostiense* ausgedehnt.[42] Hinzu kommen die zentralen Großmarkthallen nahe der Stazione Trastevere. Die Idee einer schiffbaren Expansion Roms bis ans Meer einschließlich eines eigenen Seehafens findet sich ebenfalls im Plan von 1909 einbeschrieben. Sie wird später von den Faschisten unter dem Grundsatz *Roma al mare* (Rom ans Meer) wieder aufgegriffen und mit den Planungen für die avisierte Weltausstellung (E42) verquickt, allerdings nicht zu Ende geführt.

Während der Ära Giolitti kann der Ausbau der kirchlichen Infrastruktur weiter vorangebracht werden, obwohl er bei der Ausarbeitung des neuen *Piano Regolatore* erneut keine Berücksichtigung findet. Weiterhin ignorieren sich kirchliche und zivile Autoritäten gegenseitig. Derweil wächst die Bevölkerung in den beiden ersten Jahrzenten um weitere 238.000 Menschen.[43] Die Expansion der Wohngebiete verlässt allmählich das alte Stadtgebiet der Rioni und breitet sich mit der Errichtung neuer Wohnquartiere in Trastevere, Vittoria, Flaminio und entlang der Ausfallstraßen (Salaria, Nomentana, Tiburtina, Prenestina, Casilina, Appia Nuova) in den Gebieten jenseits der Stadtmauern aus. In diesen neuen Quartieren werden zehn der 21 noch vor dem Weltkrieg begonnenen Kirchen errichtet, zu denen die noch während dem Krieg geplante Kirche S. Maria Regina Pacis (1916-28) am Lido di Ostia Levante hinzukommt.[44] Bemerkenswert ist, wie mit der neoromanischen Kirche S. Maria Liberatrice

(Mario Ceradini, 1906-08) auf Wunsch Pius X. und möglicherweise in Reaktion auf die Sozialpolitik der Nathan-Administration die bisher erste neue Kirche in einem hauptsächlich von Arbeitern bewohnten Rione (Testaccio) entsteht. Von den übrigen zehn Kirchen werden allein sechs im Rione Ludovisi gebaut, woran sich die im ersten Jahrzehnt erheblich vorangeschrittene Verdichtung des ehemaligen Parks ablesen lässt. Mit der Kirche S. Maria Immacolata alla Cervelletta (Carlo Lepri, 1911-12) entsteht die erste neue Kirche im *Agro Romano* (Zone Tor Sapienza). Daraus ergibt sich bezogen auf den Bevölkerungszuwachs der ersten beiden Jahrzehnte eine gegenüber der Idealrelation des *Comitato* besonders günstige Quote von 10.800 Einwohnern je neue Kirche. Der Kirchenbau kann somit weiterhin den mit dem Ausbau der Stadt gestiegenen Bedarf an Gotteshäusern erfüllen, obwohl es nach wie vor keine gemeinschaftliche Koordination gibt. Motoren der kirchenbaulichen Entwicklung in Rom sind weiterhin der Papst und die in der Hauptstadt vertretenen Kongregationen. Die Symbolgewalt großartiger Kirchen bleibt auch in der *Grande Roma* eines der wesentlichen Ausdrucksmittel des Papsttums, um sein mit den laizistisch-bürgerlichen Kräften umstrittenes Hegemoniestreben zu untermauern. Dies gilt umso mehr, da sich unter Pius X. die Hoffnungen auf eine Aussöhnung von Kirche und Staat jäh verflüchtigen, die sich verschärfende soziale Frage zusätzliche Felder für den katholischen Aktionismus eröffnet und sich der politische Katholizismus um Luigi Sturzo neu formiert.[45] Viele der neuen Kirchen werden, wie etwa Tullio Passarellis S. Camillo de' Lellis (1906-14) im Rione Ludovisi, gänzlich oder zumindest teilweise vom Heiligen Stuhl finanziert (Abb. 732/733).[46] Abgesehen davon, dass die neuen Kirchen den funktionalen Zugriff der Kirche auf die neuen Stadtteile gewährleisten sollen, werden die Kirchenneubauten auch in Rom genutzt, um den Katholizismus öffentlichkeitswirksam in Szene zu setzen, so zum Beispiel mit der Kirche SS. Redentore e S. Francesca Saverio Cabrini (1902-06) ebenfalls im Rione Ludovisi, die Leo XIII. in Auftrag gibt, um sein Priesterjubiläum zu feiern (Abb. 734).[47] So lässt sich anhand der Architektur dieser Kirchen eine verstärkte Tendenz zur Neoromanik erkennen, die, wie schon in Mailand und dem Triveneto verdeutlicht, den in jener Zeit ohnehin allgemein beliebten Rekurs auf das kirchenbaugeschichtlich gerne hochgestellte Mittelalter wiedergibt, wohingegen Ende des vorangegangenen Jahrhunderts in Rom noch die Neorenaissance dominiert hat. Davon abgesehen finden sich allerhand eklektische Variationen, neogotische Spielereien und mitunter auch Spuren des Neobarock und des Byzantinismus, wohingegen der *Liberty* in keiner der Kirchenneubauten Roms ernsthaft reflektiert wird. Mit Tullio Passarelli und Aristide Leonori kristallisieren sich indessen die Nachfolger Luca Cariminis als vielbeschäftige Kirchenbaumeister der Hauptstadt heraus; aber auch die jahrhundertealte, mit dem Papsttum eng verbundene Architektenfamilie der Busiri Vici bleibt dabei nicht außen vor. Innovative und originelle Ausflüsse sind von diesen Architekten freilich nicht zu erwarten und lassen noch bis in die 1930er Jahre hinein auf sich warten.

9.1.4 Monumentales Aufrüsten für das dritte Rom

Der vielversprechende Stadterweiterungsplan Sanjusts bleibt aufgrund der sich ändernden politischen Führung, der Unterbrechung größerer Bauaktivitäten während des Ersten Weltkrieges und der nachfolgend immens gesteigerten spekulativen Bauwut weitestgehend „Makulatur“[48]. Dennoch präsentiert sich die Stadt schon zu den Feierlichkeiten des Jahres 1911 in einem merklich veränderten Gewand. Rom ist inzwischen größer geworden und hat an moderner Pracht gewonnen. Das überkommene Gewebe der päpstlichen Stadt ist

zwar rein äußerlich noch zu erkennen, in seinem Inneren jedoch tiefgreifend verwandelt. Der monumentale Komplex Roms ist inzwischen mit Repräsentationsbauten des laizistisch-bürgelichen Italiens durchsetzt und mit einer zunehmend urbanisierten Peripherie konfrontiert, die allerdings kaum organische Bezüge zum historischen Kern aufweisen kann. Die Piazza Venezia ist mit dem kürzlich eingeweihten Monumento alla Patria (Vittoriano), einer echten „bomba a orologeria“[49], definitiv zum neuen Gravitationszentrum des dritten Roms aufgestiegen und wird von der sukzessiven Freilegung der Fori Imperiali und der Isolation des Kapitols geadelt.[50] Symbolisch verschmilzt hier das moderne Rom mit dem antiken Rom der Kaiser und bildet einen laizistischen Kontrapunkt zum Vatikan. Die Demontage des nach wie vor gültigen, aber geflissentlich ignorierten und infolge des Krieges mit veränderten Bedürfnissen nach Wohnraum und einer nationalistisch aufgeladenen Stimmung konfrontierten Sanjust-Planes wird 1920 mit einem Königlichen Dekret definitiv besiegelt, indem zur Bekämpfung der Wohnraumknappheit und zur Ankurbelung des während des Krieges erschlafften Baugewerbes alle von Sanjust als *villini* deklarierten Grundstücke für den Bau von *palazzine* freigegeben werden.[51] Am Ende der liberalen Ära werden mit den vom *Istituto per le Case Popolari (ICP)* getragenen und von Calza Bini* zusammen mit dem Gouvernement initiierten Gartenstadt-Projekten Monte Sacro (Città Giardino Aniene) und Garbatella unter der Ägide Giovannonis zwei populäre Wohnbauprojekte begonnen, die Roms Eintritt in die Epoche faschistischer Stadtplanung demarkieren.[52] Dank der Sensibilität des Architekten werden hier die Vorgaben des Sanjust respektiert, die Bebauung mit *villini* ein letztes Mal in harmonischen Bezug zum stadträumlichen Gefüge gesetzt. Während die elitäre nationalistische Strömung der Weltkriegszeit rasch in der faschistischen Massenbewegung aufgeht, manifestiert Mussolini schon ein Jahr nach seiner Machtübernahme den unbedingten Willen, gestaltend in das Gewebe der zur *capitale del fascismo* auserkorenen Stadt einzugreifen. Eine illustre, im Juli 1923 von Cremonesi eingesetzte Kommission, der unter der Führung des Dekans der römischen Architekturschule, Manfredo Manfredi, unter anderem auch Giovannoni, Piacentini und der Leiter des *Ufficio Tecnico* Rodolfo Bonfiglietti angehören, soll den definitiv beiseite geschobenen Sanjust-Plan mit einer *Variante generale* ersetzen (Abb. 735).

Der Kirchenbau kommt mit dem Einschnitt des Ersten Weltkrieges vollständig zum Erliegen; sechs vor dem Krieg begonnene Projekte können erst deutlich später vollendet werden. Mit der Kirche S. Maria Regina Pacis (1916-28) initiiert der Papst, ähnlich wie es beispielsweise Pietro La Fontaine in Venedig getan hat, den Bau eines votivischen Gotteshauses, um das Eingreifen der Mutter Gottes für ein baldiges Ende des Krieges herbeizuführen (Abb. 736). Die Kirche soll am Lido di Ostia Levante, einem neuen Quartier Roms am Meer, entstehen. Allerdings erfolgt die Grundsteinlegung für den von Giulio Magni* nach der Mode des Eklektizismus entworfenen Sakralbau erst nach Kriegsende, im Juni 1919. Sie markiert in Rom den Übergang zum Kirchenbau der Zwischenkriegszeit, der mit den Kirchen Armando Brasinis*, Cesare Bazzanis* und Giovannonis, sowie dem ersten Entwurf Piacentinis für die Kirche Cristo Re zunächst noch voll in der Tradition der eklektisch-historistischen Reminiszenzen der Vorkriegszeit steht und sich in unterschiedlichen Ausformungen des Akademismus bis hin zum typisch römischen *Barocchetto* ausdrückt.[53] Ferner sind in den 1920er Jahren noch Altmeister wie Giuseppe Gualandi, Guglielmo Palombi und Edmond Sanjust für die Kirche tätig. Eine Modernisierung der Architektursprache im römischen Kirchenbau wird sich erst um 1930 abzeichnen. In direktem Zusammenhang mit dem

Ersten Weltkrieg und dem noch jungen Friedensschluss stehen demnach auch das erste in Rom nach Beendigung des Krieges angegangene Kirchenbauprojekt. Hierfür wird Marcello Piacentini, dessen Vater schon eng mit dem Vatikan zusammengearbeitet hat, mit dem Entwurf eines Tempio Votivo internazionale della Pace im Quartier Vittoria beauftragt. Die wechselvolle Baugeschichte der zwischenzeitlich zu Sacro Cuore di Cristo Re (kurz Cristo Re, 1919-34) umgewidmeten Monumentalkirche zeigt deutlicher als kaum ein anderes kirchenbauliches Vorhaben, wie sich die architektonische Stimmung in Italien verändert und diese schließlich auch den Kirchenbau erfasst.[54]

Die seit dem Machtantritt Mussolinis verstärkt beförderte und schließlich zum Imperativ erhobene Idee von einem neuen, alles überstrahlenden Rom führt, verquickt mit dem spätestens seit seiner Parlamentsrede vom 3. Januar 1925 evidenten faschistischen Führerprinzip, zwangsläufig zur antidemokratischen Umbildung (Faschisierung) der politischen Entscheidungsmechanismen in den Kommunen (Einführung der *podestà*) sowie der erklärten Hauptstadt des Faschismus: Rom.[55] Diese wird 1925 in ein Gouvernement (*Governatorato*) umgewandelt, das den direkten Zu- und Durchgriff des Staates bei der zukünftigen Ausgestaltung der symbolgewaltigen Stadt sicherstellen soll: „Fra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo: vasta, ordinata, potente, come fu ai tempi del primo impero di Augusto“[56]. In städtebaulicher Hinsicht wird dieser unbedingte Gestaltungswille mit der *Variante generale* manifest, die, schon kurz nach der Machtübernahme in Auftrag gegeben und 1925-26 vollendet, als planerischer Vorwand für die kontinuierliche Aushebelung des nur noch formal gültigen *Piano Regolatore* in den offiziellen Kreisen der Stadtverwaltung zirkuliert.[57] Die Variante soll vor allem die um die Piazza Venezia kreisenden Ideen einer *Grande Roma* vereinen und dem geflügelten Wort des *Duce* „farete largo“[58] Taten folgen lassen. Mit ihr konkretisiert sich die Vorgeschichte zum neuen *Piano Regolatore*, mit dem der Entwurf Roms als faschistische Kapitale verbunden wird. Dabei gelingt es Piacentini, sich mit einer eigenen Interpretation der Variante als Vordenker der *Grande Roma* in Szene zu setzen.[59] Mit reichlich beeindruckendem Illustrationsmaterial skizziert er ein neues, modernes Stadtzentrum, das auf der Grundlage riesiger Areale entstehen soll, die durch die mutmaßliche Vorverlegung der Stazione Termini östlich der Piazza Venezia frei würden.[60] Dadurch sollen das gewachsene Zentrum entlastet und radikale Eingriffe auf funktional notwendige Maßnahmen beschränkt, die Peripherie als System satellitärer Unterzentren organisiert und die Stadt durch eine metropolitane Infrastruktur großräumig erschlossen werden (Abb. 737/738).[61] Der Entwurf steht im Gegensatz zum Vorschlag des etablierten Akademisten Armando Brasini, der den Umbau des Zentrums auf die radikale Freilegung der antiken Monumente und ein geradezu megaloman inszeniertes, aber auch irrational entrücktes neues Forum fokussiert.[62] Beide Konzepte, die mit Corrado Riccis schon 1913 unterbreiteten und sukzessive ausgesponnen Vorschlag für einen großen archäologischen Park konkurrieren, werden anlässlich eines 1929 in Rom tagenden internationalen Städtebaukongresses allerdings wieder aufgegriffen (Abb. 739).

Im Vorfeld des neuen *Piano Regolatore* stellt sich Piacentini an die Spitze einer Gruppe junger Architekten, die als *Gruppo Urbanisti Romani* (*GUR*) versucht, das sich abzeichnende hausmannsche Schicksal der Ewigen Stadt abzuwenden.[63] Der Vorschlag der Gruppe greift Piacentinis Arbeiten zur Variante auf und baut diese zu einem klaren, auf die Zukunft der Stadt gerichteten funktionalistischen Plan aus, der die Notwendigkeit ei-

ner stringenten Planung für die bisher vornehmlich nach spekulativen Kriterien entwickelte Stadt bewusst macht. Kernbestandteil ist im Sinne Piacentinis die Verschiebung des Bahnhofs und die Nutzung der frei werdenden Flächen für ein neues Stadtzentrum, das die historische Stadt entlastet. Außerdem soll die bisher willkürliche Ausdehnung der Stadt gestoppt und in eine undirektionale Expansion in Richtung der Albaner Berge gelenkt werden. Der 1929 beim internationalen Städtebaukongress in Rom vorgestellte Plan begegnet dort dem radikalen Gegenentwurf einer um Del Debbio, Foschini* und Aschieri formierten Gruppe traditionalistisch gesinnter Architekten, die auf der Spur Brasinis unter dem Titel *La Burbera* einen für den barocken Teil des historischen Zentrums wenig schmeichelhaften Kahlschlag proponieren, um dort ein schematisches Cardo-Decumanus-System zu implementieren, das die Milvische Brücke in gerader Achse mit der Lateranbasilika und die Peterskirche mit der Stazione Termini verbunden sieht. Neues Zentrum wäre demnach der Kreuzungspunkt in Höhe der Piazza S. Silvestro im Herzen der historischen Stadt, die es im Sinne Brasinis mit monumentalen Fluchten und weiten Flächen zur szenografischen Exaltation der Prachtbauten zum neuen Forum Roms umzugestalten gelte.[64] Beide Planungen zeigen eindrücklich, wie die Zukunft Roms in einem hitzigen Spannungsbogen diskutiert wird, der vom Wunsch nach einer systematischen Strukturierung bis zur radikalen Verstellung reicht (Abb. 740); allen gemein ist derweil der Anspruch auf die für die römische Stadtplanung ohnehin schon tradierte „Verfügungsallmacht".[65] Während der GUR-Plan an den zu erwartenden enormen Kosten scheitert, muss das Vorhaben der Burbera-Gruppe selbst hartgesottenen Verfechtern der *sventramenti* als maßlos überzogen erscheinen. Schließlich entscheidet man sich, ebenso wie in Mailand für den offiziellen Weg und beauftragt von Stadtseite neuerdings eine Kommission mit der Erarbeitung eines *Piano Regolatore*. Dessen Signalwirkung soll mit der Integration der widerstreitenden Akteure, allen voran Piacentini, Giovannoni und Brasini aber auch weiterer Protagonisten, wie den ebenso arrivierten Architekten Cesare Bazzani oder den Vorsitzenden des faschistischen Architektensyndikats Alberto Calza Bini gewährleistet werden. So kann die eigens eingerichtete und mit weiteren Persönlichkeiten aus Fachkreisen, Bürokratie und Partei angereicherte Kommission 1931, nach nur sechs Monaten, einen neuen *Piano Regolatore* vorlegen (Abb. 741).[66]

Der neue Plan soll zum einen die infolge des anhaltend starken Bevölkerungszuwachses enorm gestiegenen Ansprüche an den funktionalen Apparat der Stadt, zum anderen die mit grandiosen Raumszenarien verbundenen ikonologischen Wünsche Mussolinis umsetzen. Im Zentrum des Interesses stehen dabei das antike Rom sowie das an der Piazza Venezia so eindrucksvoll installierte dritte Rom und schließlich auch das Rom der Päpste, wo mit der Via della Conciliazione der als faschistische Großtat gefeierten Aussöhnung von Kirche und Staat Tribut gezollt werden soll.[67] Das Vittoriano an der Piazza Venezia wird als *spartiacque* (Wasserscheide) interpretiert, an dessen Seite einerseits di Via dell'Impero die Foren bis hin zum Kolosseum und die Stadt in Richtung der Hügel erschließt und andererseits die Via del Mare Rom nach Süden hin öffnet, um ans Meer zu führen. Ferner sollen die nunmehr zahlreichen peripheren Unterzentren in sinnvollen strukturellen Bezug zum Zentrum gestellt werden. Die von den aus der Antike stammenden Ausfallstraßen (Appia, Casilina, Tiburtina, Trionfale etc.) eindrücklich beschriebene konzentrische Expansion wird allerdings fortgeschrieben, erhält aber mit dem im Norden zwischen Tiber und Monte Mario schon seit Ende der 1920er Jahre von Del Debbio beplanten und für die Bewerbung

Roms um die Olympischen Sommerspiele 1940 potenzierten Sportzentrum Foro Mussolini einen zusätzlichen Schwerpunk.[68] Diesem schließt sich mit Ausrufung des Impero im Jahre 1936 das hochehrgeizige Projekt für ein neues imperiales Zentrum im Süden der Stadt an, wo ein neues Quartier, als eine Art Dauerausstellung der faschistischen Revolution instrumentalisiert, die Grundlage für eine Weltausstellung (Esposizione Universale) im Jahre 1941 und das Sprungbrett für *Roma al mare* bieten soll.[69] Aber auch der neue, unverzüglich in mehreren Sprachen von der ‚Architettura' publizierte *Piano Regolatore* gibt sich mit der Aufwertung der historischen Stadt einerseits und den umfangreichen *sventramenti* für Mussolinis monumentale Hauptstadtvision andererseits wie gewohnt widersprüchlich, übersteigt aber im Umfang die beiden bisherigen Stadterweiterungspläne deutlich (Abb. 742).[70] Erstmals gelangt die äußerste Peripherie der inzwischen zur Millionenstadt ausgewachsenen *Urbe* in den Blickbereich des *Piano* und wird für großflächige Wohnbebauungen prädisponiert.[71] Von Vorteil ist, dass sich inzwischen das Berufsbild des Architekten nachhaltig gewandelt hat. Der Städtebau ist dank der Rezeption internationaler Einflüsse und dem Engagement italienischer Architekten zu einer eigenen Disziplin, der *urbanistica*, herangewachsen, urbanistische Kriterien scheinen somit zumindest formal Einzug in die ohnehin von allen Seiten überladene Debatte um die Zukunft Roms einzufließen.[72] Dennoch, oder gerade deshalb, ist dem Plan dasselbe Schicksal wie seinen beiden Vorgängern beschieden – nämlich dass er willkürlich ignoriert wird und man nun stattdessen, mit faschistischem Selbstdarstellungsdrang unterfüttert, mit der Spitzhacke (*piccone*) in der Hand Stadtentwicklung betreibt: „A Roma si fa e si disfa architettura assai più che altrove."[73]

9.1.5 *Roma imperiale* und *Roma baraccata*

Von den vielen im Vorfeld formulierten Überlegungen finden in der römischen Stadtentwicklungsgeschichte der 1930er Jahre vor allem die Ideen Riccis für die Schaffung großer zusammenhängender archäologischer Stätten Widerhall, während Piacentinis Vision einer unidirektionalen und funktionalistischen Expansion der Stadt in Richtung Südosten ebensowenig Anklang findet, wie Giovannonis behutsames *diradamento*. Anders als dieser vermag Piacentini jedoch opportun mit sich ändernden öffentlichen Stimmungslagen umzugehen und somit stets im Vordergrund der römischen Stadterweiterungsdebatten agierend, schließlich zum Exekutor der mussolinischen *sventramenti* aufzusteigen. Tatsächlich wird der im *Piano Regolatore* festgeschriebene konzentrische Ausbau mit der Bebauung des Foro Mussolini und des E42-Geländes, wobei die Piazza Venezia als Scharnier fungiert, jedoch von einer Nord-Süd-Akzentuierung überlagert, die die Stadt effektiv in Richtung Meer verlängert. In dieser Perspektive kann Piacentini, der in den 1930er Jahre federführend für die Stadtentwicklung Roms verantwortlich ist, mit dem in der *campagna* ausgehobenen E42-Quartier sein einstiges Konzept der Auslagerung des modernen Stadtzentrums wieder aufgreifen. Dieses bildet als neues Dienstleistungs- und Verwaltungszentrum mit dem nunmehr auf repräsentative Zwecke festgelegten Areal der Piazza Venezia und dem im Norden ausgebauten Sportzentrum das Grundgerüst der *Roma imperiale*, wie es die faschistische Epoche dem republikanischen Italien vermachen wird.[74]

Die Einwohnerzahl Roms liegt beim Zensus von 1931 erstmals bei annähernd einer Million. Insgesamt verdoppelt sich die Stadtbevölkerung im Zeitraum des *Ventennio*.[75] Dabei wirkt die faschistische Stadtentwicklungspolitik beschleunigend auf das seit der Eingliede-

rung Roms in den italienischen Staat ohnehin sehr dynamisch nach oben zeigende Bevölkerungswachstum der Hauptstadt, die, seitdem sie aus ihrer kirchenstaatlichen Lethargie erwacht ist, kontinuierlich Hunderttausende Zuwanderer anzieht; hinzu kommt ein hoher, für das Italien jener Jahre nicht untypischer, Geburtenüberschuss.[76] Das vor dem Hintergrund des programmatischen Ausbaus Roms zur Weltstadt vom Regime durchaus gewollte Bevölkerungswachstum führt aber zwangsläufig soziologische Probleme mit sich, die mit dem herausragenden Repräsentationsanspruch der *Roma imperiale* kaum zu vereinbaren sind. In den verschiedenen Planungen und den tatsächlich umgesetzten Bauvorhaben wird deutlich, wie das Regime die Entwicklung der Stadt zu einem repräsentativen Verwaltungs- und Dienstleistungszentrum forciert, das abgesehen von seiner monumentalen Szenerie vor allem für das große Reservoir der vom Faschismus mobilisierten und für den gesellschaftlichen Konsens unabdingbaren bürgerlichen Mittelschichten attraktiv sein soll. In dieser Hinsicht wird der Ausbau der seit dem Ersten Weltkrieg als bürgerliche Wohntypologie bevorzugten *palazzine* weiterhin beibehalten und wie die Beispiele Ridolfis* und De Renzis aus den 1930er Jahren zeigen, in eine der neuen Mode des *Razionalismo* entsprechende Architektursprache übersetzt. Allerdings flankiert man diese, angesichts des seit der Aufhebung des Mietpreisstopps (1928) zusätzlich erhöhten Bedarfs an preiswertem Wohnraum, mit intensiveren Wohnbebauungen, den sogenannten *intensivi* beziehungsweise *superblocchi* (Abb. 743/744).[77] Diese vom ICP und anderen Kooperativen als *case convenzionate* auf der Grundlage von Verträgen mit dem Gouvernement errichteten Hochhäuser stellen schon bald den Großteil der neuen Wohnbebauungen.[78] Die Wohnbaupolitik wiederum, entpuppt sich schnell als wirksames Instrumentarium der Stadtführung, um in den 1926 offiziell abgesteckten *quartieri* die Entwicklung der sozialen Struktur der römischen Einwohnerschaft zu kontrollieren, während im Zentrum die Tertiarisierung und Monumentalisierung weiter voranschreitet. Auf der Grundlage von Verträgen, die den Bauträgern verlorene Zuschüsse garantieren, erhält die Stadtverwaltung ein exklusives Zugriffsrecht und kann über die Zuweisung der Wohnungen frei verfügen.[79] Grundsätzlich bleibt somit das Augenmerk faschistischer Wohnungsbaupolitik auf die Klientel des produktiven Bürgertums, das in der Lage ist, aus eigener Kraft Wohnungen zu mieten oder zu kaufen, konzentriert.

Kehrseite des architektonischen und stadträumlichen Aufrüstens ist indessen die prekäre Wohnsituation breiter Bevölkerungsschichten, vor allem jener Bewohner Roms, die im Zuge der *sventramenti* zwangsweise *a suon di espropri* ihren angestammten Wohn- und Lebensraum im historischen Zentrum verlieren, von ihren Erwerbsgrundlagen abgeschnitten und sich somit keine der vom Regime bereitgestellten Wohnungen leisten könnend, als Exmissierte (*sfrattati*) am Rand des Zentrums und später an der äußersten Peripherie in billig errichteten Massenwohnungsbauten neu angesiedelt oder gar ganz sich selbst überlassen werden. Dort treffen sie auf die als Unerwünschte beziehungsweise Ausgestoßene gebrandmarkten *sbaraccati*, die als Bewohner der inmitten der Überreste des päpstlichen Roms und den Baustellen des neuen Roms behelfsmäßig situierten Baracken, Höhlen und Ruinen nicht mehr in das Bild eines grandiosen faschistischen Roms zu passen vermögen. Als überfüllte und in hohem Maße verfallene Reste einer ‚überwundenen Stadt' sind sie für die faschistische Stadtverwaltung kaum mehr als Keimzellen moralischen und sittlichen Verfalls infolge prekärer Lebens-, Wohn- und Arbeitsverhältnisse. Davon ganz abgesehen, versprechen die einmal von Baracken gesäuberten Grundstücke im Zuge des monumen-

talen Stadtausbaus enorme Wertsteigerungen.[80] Sie stehen gesellschaftlich niedriger als jene, die im Zuge der Umsetzung des *Piano Regolatore* aus dem historischen Zentrum ausgesiedelt werden und für die sich das Regime noch verpflichtet sieht, Ersatzwohnungen zu schaffen. Entsprechend werden die *sbaraccati* zunächst in Obdachlosenasylen („*alberghi suburbani*") herumgereicht, bevor sie in den zwischen 1924 und 1937 im Agrargürtel der Stadt errichteten *borgate* und *baraccamenti*, einem typischen Phänomen des faschistischen Stadtumbaus in Rom, mehr schlecht als recht unterkommen (Abb. 745-749). Als Ausschuss der *Roma imperiale*, fern der repräsentativen Straßenzüge, werden sie dazu bestimmt, in minderwertigen, monotonen und infrastrukturell kaum erschlossenen Bauten oder schlimmstenfalls mit dem Schutt der *sventramenti* zusammengezimmerten Hütten zu vegetieren.[81]

Da in Rom der Ausbau der Industrie im Gegensatz etwa zu Mailand und Turin trotz einiger Ansiedlungsversuche nachrangig bleibt, bieten sich somit auch für den Großteil der Zuwanderer kaum Chancen von den propagandistisch aufgeladenen Wohnungsbauprogrammen zu profitieren.[82] Sie stoßen indessen meist zur großen Heerschar der Ausgestoßenen, die nunmehr systematisch von der Stadtführung abseits des Zentrums in den inzwischen euphemistisch verklärten slumartigen Barackensiedlungen (*borgate*) zusammengesiedelt werden.[83] Schon die bereits erwähnten Zwangsumsiedlungen im Vorfeld der Ausstellung zum Jubiläum der Einheit (1911) haben erste *borgate* und *baraccamenti* hervorgebracht, die als baufällige Ansiedlungen entlang der großen Ausfallstraßen Appia, Casilina, Prenestina, Tuscolana und Trionfale die Ausgangspunkte für spätere Quartiere bilden. Doch mit den *sventramenti* der faschistischen Epoche wird der Bau oder vielmehr die Abgrenzung von Elendsquartieren auf neue Höhen getrieben, um das sich abzeichnende prächtige Innenstadtszenario von den mittlerweile unverhohlen segregierten unteren Bevölkerungsschichten zu ‚säubern'.[84] In dieser Hinsicht mag es nicht mehr verwundern, dass die seit der *Conciliazione* verstärkt betriebenen, dennoch unzulänglichen Aktivitäten zum Ausbau der pastoralen Infrastruktur in der so gewaltig sich verändernden *Urbe* an jenen geflissentlich verdrängten, aber umso mitleiderregenderen und bedürftigeren provisorischen Unterbringungen nicht gänzlich vorbeigeht und sich nicht nur auf die neuen bürgerlichen Quartiere der 1926 definierten und sukzessive erschlossenen „prima cerchia urbana" beschränkt.[85] Erstaunlich erscheint dabei, dass sich das Gouvernement, das die soziale Fürsorge für die *borgate* offensichtlich an die Kirche abschiebt, die in ihrem Besitz befindlichen Grundstücke für die Errichtung der Pfarreien spendet.[86] So kann schon 1933 mit der Kirche S. Maria Assunta e S. Giuseppe in der gleichnamigen *borgata* Primavalle der Grundstein für ein Minimum sozialer Assistenz in den Elendsvierteln der Hauptstadt gelegt werden. Ein Jahr später kann in Centocelle die von den jungen Architekten Mario Paniconi* und Giulio Pediconi* entworfene Kirche S. Felice da Cantalice vollendet werden. Es folgen weitere Kirchenbauprojekte in den *borgate ufficiali* Quarticciolo, Acilia, Gordiani, S. Maria del Soccorso und der mit Pasolinis Erzählungen nach dem Krieg weltbekannt gewordenen *borgata* Pietralata sowie den inoffiziellen *borgate* Fogaccia, Finocchio und Tomba di Nerone und weiteren, kaum definierbaren Barackensiedlungen.[87] Abgesehen von der Kirche in der *borgata* Quarticciolo werden die übrigen Kirchen von Tullio Rossi in einem den Typus der Landkirche erneuernden Stil entworfen, der den ruralen Charakter der Siedlungen reflektiert, so dass viele der neuen, mit Hilfe des *Ufficio Tecnico* des Vikariats gebauten Kirchen den von den Faschisten mit den *borgate* so euphemistisch verknüpften Mythos des ländlich-bäuerlichen *ruralesimo* exaltieren.

Ein Mythos übrigens, der in der Perspektive der *battaglia del grano* (Weizenschlacht) auch für die Melioration der Pontinischen Sümpfe und anderer ländlicher Gebiete gerne propagandistisch bemüht wird. Tatsächlich wirken die beschaulichen aber sorgfältig erbauten Kirchen inmitten der damaligen Barackensiedlungen ebenso surreal, wie heute im Kontext der ihnen in der Nachkriegszeit nachfolgenden mehrgeschossigen Sozialwohnungsbauten.[88] Gleichwohl dokumentieren sie das Interesse der Kirche an den Menschen in den vom Regime vernachlässigten oder verdrängten Barackensiedlungen. Mehr noch als in regulären, zumindest minimal ausgestatteten Quartieren, wird die Kirche in den *borgate* zum integrativen Anker einer ansonsten sich selbst überlassenen Gesellschaft von Ausgestoßenen. Ihr Engagement schafft die räumlichen Ansatzpunkte für die sozio-strukturelle Wandlung der *borgate* während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: „Spesso, in questo squallido contesto, la parrocchia ha costituito l'unico punto di possibile aggregazione sociale e cristiana."[89]

9.1.6 Stadtentwicklung und Kirchenbau: Die *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede*

In der faschistischen Epoche erfährt die Stadt einen gewaltigen Bevölkerungszuwachs und noch tiefgreifendere strukturelle Veränderungen als dies bisher der Fall gewesen ist. Verhält sich der Ausbau der kirchlichen Infrastruktur im liberalen Zeitalter entsprechend dem Ausbau der Stadt und folgt ihm so in die neuen Rioni und dann in die Quartiere, so dehnt er sich jetzt in weiteren Quartieren und urbanen Zonen bis in den *Agro Romano* hinein aus.[90] Piacentinis Cristo-Re-Kirche markiert nach dem Ersten Weltkrieg die Wiederaufnahme der kirchenbaulichen Aktivitäten der Kurie; ein strukturiertes Vorgehen lässt allerdings noch bis zum Pontifikat Pius XI. und die auf die *Conciliazione* folgenden *anni del consenso* auf sich warten. So entstehen in den 1920er Jahren in einem der Vorkriegszeit vergleichbaren Rhythmus neun neue Kirchen, die jedoch den gestiegenen Bedarf der um annähernd 270.000 Einwohnern angewachsenen Hauptstadt nicht zu decken vermögen. Es sind dies die Kirchen S. Tommaso Moro (Giuseppe Gualandi, 1921-26) im Quartier Tiburtino, SS. Marcellino e Pietro ad Duas Lauros (Guglielmo Palombi, 1922) im Quartier Prenestino-Labicano, die monumentalen Kirchen Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace (Armando Brasini, 1923-52) im Quartier Pinciano und SS. Angeli Custodi (Gustavo Giovannoni, 1924-25) im Quartier Monte Sacro, ferner Beata Vergine Maria del Carmelo (Edmond Sanjust, 1925) im Rione Prati, Nostra Signora di Guadalupe a Monte Mario (1928-32) im Suburbio Della Vittoria, S. Teresa del Bambin Gesù in Panfilo (Guglielmo Palombi, 1929-32) ebenfalls im Quartier Pinciano sowie S. Giuda Taddeo (Giorgio Biusio, 1930) im Quartier Trieste und die bereits angesprochene Cristo-Re-Kirche Piacentinis im Quartier Vittoria nördlich des Rione Prati. Finanziert werden die Kirchen mit den obligatorischen Spendengeldern aus den Gemeinden und offenbar mit Zuwendungen beziehungsweise Krediten des Vatikans, die sich aus dessen Aktivitäten am Finanzmarkt generieren.[91] Da es in Rom anders als in Mailand keine kraftvolle und in sich homogene architektonische Strömung gibt, die aufgrund personeller und stilistischer Verflechtungen den Kirchenbau der faschistischen Zeit mit den damaligen aktuellen architektonischen Debatten derart verknüpft, dass sich eine über die Arbeiten der Protagonisten hinaus verbreitende Tendenz herausbilden könnte, soll in den folgenden Kapiteln anhand der Betrachtung einzelner im römischen Kirchenbau tätiger Architekten auf die sich herauskristallisierenden architektonischen Äußerungen eingegangen werden. Diese manifestieren sich in den vor allem noch in den vorgenannten Bauten dominierenden Tradi-

tionsverbundenheit, den wenigen Beispielen einer avantgardistischen Kirchenarchitektur bei Piacentini und Paniconi/Pediconi sowie der in Rom weit verbreiteten Kirchenarchitektur der hauptsächlich von der Kirche beauftragten ‚Hofarchitekten' Clemente Busiri Vici* und Tullio Rossi*, die zusammen mindestens 34 der in der Zwischenkriegszeit in Rom entstehenden 56 Kirchen bauen werden.[92] Bevor mit der *Conciliazione* und der Initiative des neuen Papstes Pius XI. zur katholischen *riconquista* der Kirchenbau in Rom entscheidend vorangebracht werden kann, ergibt sich für die neun von Kriegsende bis zur Gründung der *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma* begonnenen Kirchen eine Relation von 27.000 Einwohner je Kirche und damit erstmals seit der Eingliederung Roms ein an der Quote des *Comitato* gemessenes deutliches Defizit von 80%. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass der neue Papst mit dem am 5. August 1930 gegebenen ‚Motu Proprio de Novo Opere in locum Leoniani Operis de Fidel Praeservatione sufficiendo' ein äußerst ambitioniertes Werk zum systematischen Ausbau der kirchlichen Infrastruktur in Rom begründet, das bis heute für den Bau, die Errichtung und die Ausstattung der Kirchen in der Diözese Rom verantwortlich ist.[93] Dies mag auch erklären, dass die sechs Jahre zuvor gegründete Päpstliche Kommission für christliche Kunst in Italien, die mit dem römischen Kirchenbau der 1920er und 1930er Jahre kaum, jedenfalls nicht in dem Maße wie man vermuten könnte, in Berührung kommt. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, wird die Kommission von den Diözesen nicht mit der gebotenen Konsequenz und Disziplin interpelliert, ein Umstand, der sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg bessern wird, nachdem das Placet der Kommission unabdingbar an den Genuss staatlicher Fördermittel gekoppelt worden ist. Bis dahin bleibt das Gebot, die Kommission zurate zu ziehen, trotz der Anordnungen, eine Möglichkeit, die die Diözesen mit unterschiedlicher Disziplin nutzen. Für den besonderen Fall von Rom mag hinzu kommen, dass die Kommission ihre Aufsichtspflicht stillschweigend an die *Opera* abtritt, wenngleich sich hierfür bislang kein amtlicher Beleg auffinden ließ, wenn nicht die Tatsache, dass auffallend wenige Kirchenbauprojekte im Archiv der Kommission dokumentiert sind, manche, erst nach 1945 im Zuge des Wiederaufbaus ins Blickfeld der Kommission geraten.[94]

Das Motu Proprio steht am Anfang der Tätigkeit des neues Papstes und setzt schon früh im Bereich der Sakralkunst und des Kirchenbaus einen Akzent, der mit der Rede Pius XI. anlässlich der Eröffnung der vatikanischen Pinakothek im Jahre 1932 einen programmatischen Höhenpunkt finden wird. Auf der Grundlage des Motu Proprio wird die *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e della provvista di nuove Chiese in Roma*, begünstigt von den positiven Auswirkungen der *Conciliazione* und dem Engagement des neuen Kardinalvikars Marchetti Selvaggiani, mit Königlichem Dekret vom 4. Dezember desselben Jahres als juristische Person umfassend anerkannt. Sie fußt auf der von Leo XIII. 1902 eingerichteten Commissione Cardinalizia (Kardinalskommission) zum Schutze des Glaubens in Rom, wandelt diese jedoch grundlegend in eine neue *Opera* um. Entscheidend ist dabei die Veränderung ihres Aufgabenfeldes und die Weitung ihrer Tätigkeit auf den Bau neuer Kirchen in Rom, vor allem auf der Grundlage ihrer Bedeutung für die seelsorgerliche und soziale Assistenz im Wettstreit mit den Faschisierungsmechanismen des zunehmend totalisierten Staates.[95] War die Vorgängerin des neuen Päpstlichen Werkes (*Pontificia Opera*) noch im geistigen Umfeld des Antimodernisteneides verankert und auf die Bekämpfung der modernen Häresien liberal-laizistischer Provenienz konzentriert, so hat sich mit der *Conciliazione* die

Fokussierung verändert.[96] Die Errichtung neuer Pfarreien und respektive neuer Kirchen in der rasch wachsenden Stadt wird, dies macht das Motu Proprio Pius‘ XI. deutlich, als wichtiger Bestandteil der katholischen *riconquista* verstanden, die nun, da das Verhältnis von Staat und Kirche zumindest politisch und juristisch geklärt zu sein scheint, auf die (Rück-)Eroberung beziehungsweise Behauptung der sozialen Sphäre der Gläubigen in einem sich merklich verändernden Rom abzielt: „Un centro di vita religiosa, bene organizzato, attivo e fornito di strumenti adeguati, sembrò il mezzo migliore e più efficace per rianimare la Fede, fortificarla e proteggerla dalle insidie dell'errore.“[97] Die bisherige Propaganda zum Erhalt des Glaubens soll jetzt mit dem systematischen Ausbau der kirchlichen Infrastruktur flankiert werden. Es gilt, dem sich im Zuge faschistischer Bauaktivität ändernden Rom die sichtbare Präsenz des Papsttums gegenüberzustellen. Hierzu übernimmt die *Opera* die Tätigkeiten eines diözesanen Bauamtes, bleibt aber im Gegensatz zu diesem unmittelbar einem Kurienkardinal und somit dem Papst unterstellt, womit dem besonderen Status der Hauptstadt Rechnung getragen wird.[98] Wie schon das später in Mailand gegründete *Comitato* beschäftigt sich die *Opera* mit fundierten Bestandsaufnahmen und Bedarfsrechnungen, errichtet neue Pfarreien und koordiniert Auftragsvergabe, Bau und Finanzierung ihrer Kirchenbauprojekte in Absprache mit den zivilen Autoritäten. Zugleich konstatiert Pius XI., dass es im Angesicht der städtebaulichen und soziostrukturellen Veränderungen Roms nicht abdingbar sei, sich von überkommenen Kirchenbauten zu trennen, um den Weg für die Modernisierung der kirchenbaulichen Versorgung der Stadt zu ebnen.[99] Durch den unmittelbaren Zugriff der Römischen Kurie werden deren Geldmittel für den Kirchenbau in Rom frei. Es ist anzunehmen, jedoch bislang nicht nachgewiesen, dass dadurch auch Gelder aus dem Finanzausgleich von Kirche und Staat für die Finanzierung neuer Kirchen eingesetzt werden.[100] Jedenfalls, so John F. Pollard, hätten die zahlreichen Bauaktivitäten Pius XI. zu einer finanziell angespannten Situation im Haushalt der Katholischen Kirche geführt, die mit der Finanzkonvention erhebliche Erleichterung erfährt.[101] Der Verkauf kircheneigener Güter bringt zusätzliche Einnahmen, ebenso die obligatorischen Spendenaufrufe in den Gemeinden. Die Zuwendungen begüterter Notabeln spielen ebenso wie in anderen Gemeinden eine wichtige Rolle.

Dank einer Dokumentation, die die *Opera* 1939 für den internen Gebrauch herausgegeben hat und die ich im Ufficio Tecnico des Vikariats habe einsehen können, ist eine Rekonstruktion der kirchenbaulichen Aktivität der *Opera* unter dem Pontifikat Pius XI. möglich.[102] Dabei werden die bereits dargelegten Ursachen für den gestiegenen Bedarf an neuen Kirchen und Pfarreien in der Stadt und den Erweiterungsgebieten im *Agro Romano* wie folgt zusammengefasst: a) Bevölkerungswachstum (*aumento progressivo*); b) Geburtenüberschuss und Zuwanderung (*eccedenza dei nati e immigrati*); c) Abwanderung vom Zentrum zur Peripherie(*esodo di popolazione*). Dem gegenüber stehen zu wenige neue Kirchen und Pfarreien sowie ein inzwischen für Rom offenbar typischer Priestermangel in den Pfarrgemeinden, da ein Großteil des römischen Klerus von der zentralen Kirchenverwaltung absorbiert wird.[103] Daraus leitet die Kirche ein eklatantes Defizit in der Seelsorge ab, das sie ideologisch wendet: „I Fedeli quindi della periferia [...] reclamavano una Chiesa, un Sacerdote per difendere le loro famiglie […] dalla indifferenza che le conduceva al paganesimo.”[104] Tatsächlich, so die Opera, werden mehr als 400.000 Einwohner Roms als „bisognosi di assistenza religiosa e parocchiale“ eingestuft.[105] Um diesem Problem mit der Errich-

tung und Inbetriebnahme neuer Pfarreien zu begegnen, bemüht sich die *Opera* zunächst darum, geeignete Grundstücke zu kaufen. Dies erweist sich insbesondere in den bereits bebauten Gebieten als schwierig, da hier die Preise schon deutlich angestiegen und die verfügbaren Flächen in vielen Fällen sehr klein sind. Häufig ist es notwendig, mehrere Käufe zu tätigen, um zu einem Areal zu gelangen, das genügend Platz für die Pfarrkirche und die angeschlossenen Einrichtungen der Pfarrei bietet. Verstärkt wird diese Problematik dadurch, dass Kirchenbauten und Pfarrzentren im *Piano Regolatore* nicht berücksichtigt sind und dass die städtebauliche Planung in Rom unverbindlich bleibt, indem im Gegensatz etwa zu Mailand keinerlei *piani particolareggiati* (Bebauungspläne) ausgearbeitet werden, die als Grundlage für eine koordinierte Aktion von Stadt und Kirche hätten dienen können. Eine verbindliche Umsetzung oder auch nur die annähernde Einhaltung des *Piano Regolatore* würde eine rigide städtebauliche Disziplin voraussetzen, die zugleich zur Verengung der spekulativen Spielräume hätte führen müssen, die man aber offenbar auch in faschistischer Zeit nicht bereit ist einzugehen. In diesen Kontext muss sich die *Opera* als eine Art weiterer Baugesellschaft einpassen.

Zwischen 1930 und 1938 erwirbt die *Opera* demnach 306.000 m^2 Fläche (60 Grundstücke), die für den Zuschnitt neuer Pfarreien verwendet werden. Meist erwirbt die *Opera* den Baugrund von Privatpersonen oder lokalen Baugesellschaften.[106] Mitunter sind es aber auch Grundstücke, die dem ICP beziehungsweise dem Gouvernement (10) gehören. Für die großen innerstädtischen Kirchen S. Roberto Bellarmino und S. Emerenziana werden die Grundstücke für annähernd 2 Mio. Lire der vom Vatikan kontrollierten *Società Generale Immobiliare* abgekauft, in die wiederum ein großer Teil der Bareinnahmen aus der Finanzkonvention mit dem italienischen Staat investiert worden ist.[107] Der *Opera* gelingt es, in den acht Jahren des Berichtszeitraums 29 Kirchenneubauprojekte auf den Weg zu bringen, für deren Bau sie annähernd 50 Mio. Lire aufbringt. Mit der Ausführung werden hauptsächlich das Mailänder Bauunternehmen Leone Castelli und vor allem das noch heute mit dem Vatikan und dem Vikariat zusammenarbeitende römische Bauunternehmen Mariani beauftragt.[108]

Für die Zeit von der *Conciliazione* bis zum Kriegsende lassen sich in Rom insgesamt 47 neu gebaute Pfarrkirchen nachweisen.[109] Aus dieser bemerkenswert umfassenden Tätigkeit der *Opera* ergibt sich vor dem Hintergrund eines Bevölkerungszuwachses von 721.000 Menschen eine Relation von 15.340 Einwohnern je neue Kirche. Diese entspricht exakt dem vom *Comitato* in Mailand ausgegebenen Idealverhältnis. Herausragend in Größe und Kosten sind, neben der Kirche Cristo Re, die Kirchen S. Francesco Saverio (Alberto Calza Bini/Clemente Busiri Vici, 1931-33) im Quartier Ostiense, S. Roberto Bellarmino (Clemente Busiri Vici, 1931-33) im Quartier Pairoli und die Kirche Gran Madre di Dio (Cesare Bazzani, 1931-33) im Quartier Vittoria, die für jeweils mehr als 1.500 Kirchenbesucher ausgelegt sind und deren Kosten im Einzelnen 5 Millionen Lire übersteigen. Hinzu kommt die in ihrer Qualität als rationalistisch-funktionalistischer Kirchenbau ebenfalls bemerkenswerte Kirche S. Felice da Cantalice (Paniconi/Pediconi, 1931-33) in der römischen Peripherie (Centocelle). Abgesehen von diesen wenigen, ausgewählten Repräsentationskirchen werden vor allem viele kleine, funktionale, den Maßgaben strenger Ökonomie unterworfene, dank der Sensibilität des jungen Architekten Tullio Rossi aber dennoch würdevolle Kirchen an der äußersten Peripherie der *Roma imperiale* errichtet. Rossi tritt dabei als offiziell vom Bauamt (*Ufficio Tecnico*) des Vikariats bestellter Architekt in die Nachfolge der früheren römischen Kir-

chenbaumeister Carimini, Passarelli und Leonori, indem er von 1932 bis zum kriegsbedingten Baustopp im Jahre 1942 fast alle Kirchenbauprojekte (meist gemeinsam mit dem Leiter des Ufficio, Francesco Fornari) in der Hauptstadt durchführt. Insbesondere mit seinen Beispielen einer maßvollen, von ländlichen Bautraditionen inspirierten Architektursprache vermag er einen gleichwohl bescheidenen Bezug zwischen der Stadt und ihrer ansonsten identitätslosen, seit jeher selbstgefällig ignorierten, *campagna* herzustellen. Hinzu kommen einige Bauten Clemente Busiri Vicis, der als Erbe einer 500 Jahre alten (!) und vatikannahen römischen Architektendynastie ebenfalls in die Gunst einiger Kirchenbauprojekte kommt. So lässt sich beobachten, dass der Kirchenbau Roms in mehr als 50 Jahren seit seiner Eingliederung fest in den Händen papsttreuer und konservativer Architekten verbleibt; eine breitere Inanspruchnahme des Themas durch die Vertreter der aktuellen Architekturdebatte findet im Gegensatz zu Mailand nicht statt. Zu den wenigen in den 1930er Jahren anderweitig vergebenen Aufträgen gehören die an die Arbeiten Muzios in Mailand knüpfende und zugleich rationalistische Impetus aufgreifende Kirche S. Felice da Cantalice (1931-34) der Architekten Mario Paniconi und Giulio Pediconi, Cesare Bazzanis redundante Kirche Gran Madre di Dio und Calza Binis Kirche S. Francesco Saverio in der Garbatella. Einen Schlusspunkt der gewaltigen kirchenbaulichen Expansion Roms setzen die am Übergang zur Nachkriegszeit von Muzio im Auftrag der Franziskaner entworfene Monumentalkirche S. Maria Mediatrice (1942-50) und die von Enrico Galeazzi und Mario Redini einem strikt traditionellen Basilikaschema folgende Kirche S. Eugenio (1942-51); wobei die für die E42 errichtete Kirche SS. Pietro e Paolo (1937-43/47-59)[110] noch einmal die von der *Conciliazione* ausgehende produktive Phase im römischen Kirchenbau unterstreicht. Piacentinis durchaus sachlicher Zentralbau für die Kirche der Divina Sapienza (1947-52) in der *Città universitaria* schlägt derweil eine Brücke in den römischen Kirchenbau der Nachkriegszeit. Dieser wird sich mit fanalartigen Beiträgen, wie der Kirche Nostra Signora de La Salette (Canino/Rizzi, 1959-60) und Paniconi/Pediconis S. Gregorio VII (1958-61) – vor allem aber mit der im Volksmund als *chiesa rotonda* renommierten Gesù Divino Maestro (Carlo Bevilacqua, 1966-67) unter dem Eindruck der liturgischen Erneuerung neue Bahnen brechen, die bis zum jüngsten Glanzlicht römischen Kirchenbaus – Richard Meiers Kirche Dives Misericordiae (1998-2003) – reichen.

9.2 Konfrontation der Tendenzen: Persistenz der Tradition

9.2.1 Einleitung

Wie bereits an mehreren Stellen besprochen, erweist sich das zwischen den beiden Weltkriegen liegende *Ventennio fascista* als ein Zeitalter des Wandels und des Übergangs von der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu einer Gesellschaft der Moderne. Damit unweigerlich verbunden, ist die angestrengte Suche nach neuen kulturellen Artikulationen, die letztlich auch und vor allem in der Architektur ihren Niederschlag finden. Der Kirchenbau hat sich dabei schon an mehreren Stellen als ein spezifischer Gradmesser erwiesen, der den Wunsch nach Veränderung und Aktualisierung in besonderer Weise beschreibt. So folgt er beim Wiederaufbau im Triveneto noch nah den tradierten Mustern, gelangt in Mailand dank der Evolution des *Novecento* zu einer fundierten und klareren Architektursprache, die zwischen Tradition und Moderne zu vermitteln sucht, ohne regionale Merkmale gänzlich abzuweisen. In Rom schließlich, vermag sich der Kirchenbau in einen dynamischen Stadtentwicklungsprozess einzupassen und zugleich den gesamten Hegemoniesierungsprozess der italienischen Architekturdebatte der 1920er und 1930er Jahre wiederzugeben. Befindet sich die architektonische Entwicklung in Rom unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg noch auf dem Stand des von der umbertinischen Epoche geerbten und gegenüber den Einflüssen des *Liberty* in Rom besonders abweisenden Eklektizismus und Historismus, so lässt sich im Verlauf des ersten Nachkriegsjahrzehnts deren allmähliche Überwindung zunächst in den beiden Gartenstadtprojekten (Monte Sacro, Garbatella) der Kapitale registrieren. Der Wunsch nach Veränderung und Weiterentwicklung manifestiert sich hier unter der Ägide Gustavo Giovannonis in Gestalt einer als *Barocchetto* etikettierten Reprise sezessionistischer Formen bei gleichzeitiger Vermengung mit den Charakteristika einer einfachen und als volkstümlich empfundenen Architektursprache. Wie schon in Mailand spielt die kulturelle Bedeutung des regionalen Handwerks eine wichtige Rolle.

Erst infolge der Konsolidierung des Regimes und dessen zunehmend ungestümen Strebens nach einer eigenen architektonischen Ausdrucksweise, wird die Architekturdebatte für den Faschismus monopolisiert und in radikalere Bahnen gelenkt. Vor dem Hintergrund eines aus der ‚Klassizisierung' des *Razionalismo* errungenen *Stile Littorio*, leisten dann Piacentini, das Architektenduo Paniconi/Pediconi und schließlich auch Arnaldo Foschini mit der ‚faschistischen' Kirche für die E42 die wenigen Beiträge des römischen Milieus zu einem bewusst nach einer aktuellen Architektursprache strebenden Kirchenbau – einem Kirchenbau, der eine zumindest Ahnung von den kirchenbaulichen Errungenschaften der europäischen Avantgarde zu geben vermag. Denn diese entwirren das noch in den 1920er Jahren die Kirchenarchitektur der Hauptstadt bestimmende Chaos und absorbieren sogleich den epochalen Dualismus zwischen Novecentisten und Rationalisten ebenso wie den ideologischen Zugriff des Regimes auf die Architektur. Andererseits entwickelt sich unter dem Einfluss der *Opera* ein in der Hauptsache von Tullio Rossi und Clemente Busiri Vici realisierter Kirchenbau *ex officio*, der in beachtlichem Maße den Modernisierungswünschen der Zeit Rechnung zu tragen sucht, ohne dabei die dem Kirchenbau eigene historische Dimension, in einer von Baudenkmälern gespickten Stadt wie Rom, aus dem Blick zu verlieren. Steht Rossi für eine ‚volksnahe' Architektur, die Bezüge zur ruralen Architektur des *Agro Romano* suggeriert, so verkörpern die Bauten Busiri Vicis eine größere Sensibilität gegenüber der

sich ändernden Morphologie moderner Großstädte und erinnern in ihren Wesenszügen an die Kirchen der späten 1930er Jahre in Mailand.

Wie aber schon in Mailand und dem Triveneto zu beobachten war, beschränkt sich die Entwicklung des Kirchenbaus in Italien allenfalls auf die Evolution der Architektursprache selbst, typologische Aspekte und Fragen einer zeitgemäßen Liturgie werden hingegen kaum reflektiert. Dem entsprechend lässt sich auch für die Beiträge des römischen Kirchenbaus der faschistischen Epoche feststellen, dass man überwiegend dem tradierten Langbauschema verbunden bleibt, allenthalben zu einer Kombination bis hin zum Zentralbau neigt, letztlich aber auch hier keine neuen typologischen Ansätze hervorbringt. Foschinis reiner Rundbau für die E42 mag dabei als eine Ausnahme zumindest im Kontext der Zeit überraschen. Die architektonischen Elemente werden, wie schon an anderer Stelle festgestellt worden ist, lediglich in neuem Gewand präsentiert: freistehende Glockentürme, Portiken, Bögen, Säulen, Apsiden, Kreuzgewölbe, *tiburi* und Kuppeln kehren in Rom ebenso wieder und bleiben dort, wo die Kirche als Auftraggeber den Gang der Dinge bestimmt, konstitutive Bestandteile der Kirchenarchitektur. Dass dies auf Rom, die Stadt des Papstes, in der der Ausbau der kirchlichen Infrastruktur von einem pontifikalen Werk organisiert wird, ebenso zutrifft wie auf den Rest Italiens, mag auch angesichts der Fülle an ‚inspirierenden' Baudenkmälern vergangener Epochen nicht mehr verwundern. Allem gemein ist freilich der Wunsch oder zumindest die Sehnsucht nach einer legitimen Verknüpfung des Neuen mit dem Alten.

Zu Beginn der Nachkriegszeit sind folglich auch in Rom vornehmlich Architekten am Werk, deren Ausbildung und Praxis im Italien der umbertinischen Epoche fußt. Die in der Architektur Roms zu diesem Zeitpunkt vorherrschende Tendenz folgt somit unweigerlich dem Traditionalismus der Vorkriegszeit und spiegelt sich ganz zwangsläufig in der Kirchenbauproduktion der 1920er Jahre wieder.[111] Bestärkt wird dies von der Präsenz einiger etablierter und weithin anerkannter Vertreter des Traditionalismus, wie etwa die Architekten Carlo Magni, Gustavo Giovannoni und Alberto Calza Bini sowie Cesare Bazzani und Armando Brasini, die einen je eigenen Umgang mit der Architekturtradition innerhalb des römischen Kirchenbaus vertreten.[112] Jedenfalls gehören in das unmittelbare Umfeld der konservativen *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*. Ihre Beiträge sollen in dieser Arbeit stellvertretend für den heterogenen Traditionalismus der 1920er und 1930er Jahre untersucht werden. In besonders anschaulicher Weise verkörpern sie die schwierige Suche nach neuen Ausdrucksformen. Einer Suche, der sich andere Kirchenbaumeister der Zeit verschließen. Giuseppe Gualandi beispielsweise, einer der gefragtesten Architekten der liberalen Epoche, reproduziert mit der Kirche S. Tommaso Moro (1921-26, Abb. 750) eine ähnlich reiche, mit Fialen gespickte neogotische Architektur, wie er sie in Rom schon annähernd drei Jahrzehnte zuvor mit der Kirche Sacro Cuore del Suffragio (1894-1917) aufgeführt hat. Guglielmo Palombis Kirchen SS. Marcellino e Pietro ad Duas Lauros (1922) und S. Teresa del Bambin Gesù in Panfilo (1929-32) folgen hingegen mitunter sehr orthodox den Vorbildern des römischen Cinquecento. In der gleichen Tradition steht Sanjusts Kirchenbau Beata Vergine Maria del Carmelo (1925, Abb. 751). Aber auch die in den 1930er Jahren entstandene Kirche Giorgio Biusios, S. Giuda Taddeo (1930-31), und Nicola Mossos in Zusammenarbeit mit dem Priester Giulio Pallotti gebaute Kirche S. Maria Ausiliatrice (1931-36) kopieren ungeniert vergangene Stile (Abb. 752/753).[113] Während Biusio eine um den reichen Bauschmuck reduzierte Variante

von Piranesis S. Maria al Priorato (1764-68) errichtet, scheint Nicola Mosso mit der zweigeschossigen Ordnung der Doppelturmfassade auf Skizzen Juvarras für die Fassade der Lateranbasilika zu rekurrieren (Abb. 754/755).[114] Derweil wartet der Portalbau als eine mit winzigen Nischen fast ins Lächerliche verkleinerte Kopie der Fassade von S. Andrea in Mantua auf, die darüber getürmte marienbekrönte geschosshohe Ädikula vervollständigt das kuriose Bild, das möglicherweise auf die adaptiven Interventionen des Priesters Pallotti zurückzuführen ist.[115]

Während Giovannoni und Calza Bini nur wenige Bauprojekte realisieren, stattdessen vornehmlich als Theoretiker beziehungsweise Funktionäre in Erscheinung treten, spiegelt sich die Hartnäckigkeit der Traditionalisten vor allem bei Bazzani und Brasini wider, die als Mitglieder der italienischen Akademie selbst später noch im Angesichte der offenen Konfrontation mit den aufstrebenden Rationalisten in ihrem Werk rigoros traditionalistisch-akademistische Positionen vertreten, für die sie von diesen als unverbesserliche Passatisten bekämpft werden. Gleichwohl sorgen sie mit der Autorität ihrer Reputation für die geradezu pathologische Persistenz von Eklektizismus und Historismus in einigen öffentlichen Bauprojekten der 1930er Jahre, deren anschaulichste Beispiele sicherlich der von Bazzani augenscheinlich an Palladios Palazzo del Capitaniato angelehnte Palazzo delle Poste (1937) und Brasinis Palazzo del Governo (1934) in Tarent sind (Abb. 756/757). Dass sie allerdings nunmehr in die Provinz verbannt werden, zeigt, dass sich die Stimmung inzwischen grundlegend geändert hat – die vom Weltkrieg anscheinend nur unterbrochene traditionalistische Mode einstweilen ausgedient hat. Zunächst aber gibt der tief verwurzelte Traditionalismus dank dem Engagement des Establishments auch im römischen Kirchenbau noch auf vielfältige Weise den Ton an, wenngleich bisweilen mit modernen Allogenen versetzt.

Den Anfang macht der Altmeister Giulio Magni, der gar eine Generation älter ist als Bazzani, Brasini, Calza Bini, Piacentini und übrigens auch Ojetti*, dem Wortführer der Traditionalisten und erbitterter Antagonist Piacentinis bis über die berüchtigte *polemica degli archi e delle colonne* hinaus. Der in Rom überaus renommierte Magni wird noch während des Krieges von Kardinal Vincenzo Vannutelli, dem Bischof von Ostia, ausgewählt, um in Anrufung der Muttergottes für ein baldiges Kriegsende am Lido di Ostia Levante eine neue Votivkirche: S. Maria Regina Pacis (1917-28, Abb. 758-766). Mit der Wahl des Standorts folgt das Projekt aber auch der aktuellen städtebaulichen Expansionsbewegung der Stadt, zumal das Bauvorhaben schon 1914 als Pfarrkirche im *Piano Regolatore di Ostia* angedeutet ist. Aufgrund ihrer Entwicklungsgeschichte markiert Magnis Kirche die Schnittstelle am Übergang zum römischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit; zugleich steht sie als sinnfälliger Ausdruck eines erkalteten Eklektizismus in der stilistischen Fluchtlinie der späteren Beiträge Giovannonis und Brasinis für die Kirchen SS. Angeli Custodi (1922-25) in der Gartenstadt Monte Sacro, und die ebenfalls als Votivkirche konzipierte Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace (1923/29-54) am stadträumlich exponierten Übergang zwischen den bürgerlichen Quartieren Parioli und Pinciano (Piazza Euclide).[116] Beide Kirchenbauten spiegeln in ihrer philologischen Exaktheit die jeweiligen Vorlieben ihrer Urheber: Bei Giovannoni ist es ein nostalgischer Rekurs auf die Renaissance, verbunden mit Kadenzen zum *Barocchetto* – bei Brasini hingegen bildet der Barock mit seinen szenischen Qualitäten den Referenzrahmen. Ist es bei Giovannoni, der gemessen an seiner Bedeutung für Forschung und Lehre vergleichsweise wenige Bauwerke realisiert, ein geradezu nostalgischer Rückgriff auf ver-

gangene Glanzleistungen italienischer Kultur (sozusagen ein *restauro ex novo*), so ist der Griff in den Baukasten der Geschichte bei Brasini eine Frage der Valenz, um die von ihm angestrebte Größe, mitunter Gigantomanie, in ein ästhetisch stimmiges Gewand zu kleiden.[117] Als spätere Repräsentanten der traditionalistischen Tendenz im römischen Kirchenbau ziehen die städtebaulich wirkungsvolle Kirche Gran Madre di Dio (1931-33) von Cesare Bazzani und Alberto Calza Binis Kirche S. Francesco Saverio (1931-33) für die Gartenstadt Garbatella nach, wobei letztere als abgespeckte Wiederholung der Magni-Kirche mit ihrer blanken Kuppel zwar eine gewisse Neigung zur formalen Vereinfachung erkennen lässt, jedoch über die formal und typologisch antiquierten Wurzeln ihrer Architektur kaum hinwegtäuschen kann, zumal sie ein strenges basilikales Schema, Säulen, Pilaster und Bögen verraten.

9.2.2 Nachhall der umbertinischen Epoche: S. Maria della Pace am Lido di Ostia (Magni)

Im Folgenden sollen die genannten, herausragenden Beispiele der traditionalistischen Strömung im römischen Kirchenbau näher betrachtet werden. Dabei steht Giulio Magnis monumentale Kirche am Lido di Ostia stellvertretend für ein bereits bei der Untersuchung des Kirchenbaus in Mailand und dem Triveneto beobachtetes Phänomen, wonach der Erste Weltkrieg die architektonische Entwicklung dahingehend verzögert, dass er eine Zwangspause für die zahlreichen vor dem Krieg unternommenen Bauprojekte bewirkt und man folglich in der Nachkriegszeit zunächst nahtlos an den in Italien dominanten architektonischen Traditionalismus der Vorkriegsjahre anknüpft. Insbesondere das Beispiel der Mailänder Architekten hat gezeigt, wie Entwürfe aus der Vorkriegszeit einige Jahre später wieder vorgelegt werden und andererseits sezessionistische Einflüsse bis auf wenige unverbindliche Versuche marginal bleiben. Ein wirklich greifbares kulturelles Umdenken – Italiens handfester Eintritt in die architektonische Moderne – erfolgt, mit Ausnahme des gleichwohl abstrakten Futurismus, erst im Verlauf der 1920er und 1930er Jahre.[118] Dem entsprechend, oder, wie Morolli konstatiert, im Wunsch, innerhalb einer bewährten Semantik zu einer Aussöhnung der traditionalistischen Tendenzen zu kommen, erarbeitet Magni für S. Maria Regina Pacis einen zwar mit Stahlbeton gebauten, äußerlich jedoch von den überholten Vorkriegsmoden nur ansatzweise unterscheidbaren eklektischen Entwurf. Dieser steht unmittelbar im Kontext von Magnis Arbeit für das Marineministerium in Rom .[119] Das 1912 im Quartier Flaminio begonnene, erst 16 Jahre später vollendete Ministerialgebäude veranschaulicht mit seinem „michelangiolismo eclettico“ ähnlich wie die redundante Kirche am Lido die Widersprüchlichkeit im Werk des für die Architekturgeschichte der *Roma Capitale* bedeutenden Architekten.[120] Es bildet den Gegenpol zu Magnis Villa Marignoli (1907), die von Portoghesi als sein anspruchsvollstes Werk gewürdigt worden ist (Abb. 767).[121] Die großbürgerliche Villa (heute als Hotel genutzt) offenbart den durchaus bemerkenswerten Versuch, ein Werk konstruktiven Rationalismus‘ zu erschaffen, das in der konsequenten Korrespondenz zwischen der Volumetrie und ihren Öffnungen, der Kontinuität der räumlichen Disposition zur gestalterischen Entwicklung des Äußeren, einen für Rom seltenen Verweis auf die gestalterisch-konstruktive Logik spätgotischer Bauwerke französischer Provenienz darstellt.[122] Der simplifizierte ornamentale Apparat findet derweil immanenten Ausdruck in der Anwendung traditioneller Materialien wie Ziegel und dem romtypischen Travertin, die, geschickt eingesetzt, der Villa Plastizität verleihen, ohne auf überbordende Dekorationen zurückgreifen zu müssen. Der belebende Beitrag der Villa Marignoli zum römischen *Liberty*

(„secessione meridionale“[123]) lässt sich wiederum auf jene Erfahrungen zurückführen, die Magni als junger Architekt in Bukarest fernab seiner konservativen Heimatstadt macht, und die er, ermutigt von seinem Freund und Kollegen Raimondo D'Aronco, in eine durchaus dem frischen Geist des europäischen Modernismus zugängliche Architektursprache überträgt (Abb. 768/769).[124] Trotz des innovativen Potenzials, das sich Magni mit zahlreichen Bauprojekten in der rumänischen Hauptstadt erwirbt, kehrt er in Rom unter dem Druck einer konservativen Kultur, ähnlich wie etwa Federico Talamona in Mailand, schließlich zu den Grundfesten des Traditionalismus zurück. Die schon in jugendlichen Schriften geoffenbarte und in Ungarn experimentierte Öffnung gegenüber internationalen Strömungen versandet in einem Rom, das sich in den Fragen nach einem nationalen Stil für das noch junge Land verzehrt.[125] Die Kirche am Lido di Ostia ist demnach ein Zwischenstück, das das Ringen des Architekten zwischen Tradition und Moderne bezeugt. In jeder Hinsicht fehlt ihr die Entschiedenheit der Referenzbauten im Werke Magnis, zeigt jedoch am Beispiel eines traditionellen Bausujets einen Rest seiner experimentellen Aufgeschlossenheit, obwohl die Kirche zum späten Zeitpunkt ihrer Fertigstellung kaum noch ihre Antiquiertheit zu verbergen vermag.

Wie schon erwähnt, ist die Kirche am Lido zunächst als Pfarrkirche im *Piano Regolatore di Ostia* ausgewiesen. Aufgrund des Kriegseintritts wird jedoch die Umsetzung des Vorhabens verzögert und erst unter dem Eindruck der langwierigen Kampfhandlungen konkretisiert.[126] Im Jahre 1916 ergreift Paolo Orlando als einer der Notabeln der Gemeinde die Initiative und unterbreitet dem Bischof von Ostia den Vorschlag, die am Lido vorgesehene Kirche als eine Votivkirche zu errichten, die der Muttergottes als Friedensstifterin gewidmet sein soll.[127] Damit wird die ursprüngliche Funktion der Pfarrkirche um die der Votivkirche erweitert, weshalb der Anspruch erhoben wird, die Kirche in einer städtebaulich besonders markanten Lage mit einer zum Meer gewandten großen architektonischen Geste zu errichten. Dank der Bemühungen des Kardinals wird der Diözese jedenfalls ein auf der höchsten Düne des Littorale Ostiense gelegenes Grundstück von der Stadtverwaltung (*Governatorato*) überlassen, so dass stadträumlich tatsächlich ideale Voraussetzungen für das ambitionierte Projekt geschaffen sind.[128] Die mit dem Kirchenbau verbundenen symbolischen Anforderungen dürften demnach auch der Grund dafür sein, weshalb der Bischof den bisher im Kirchenbau kaum in Erscheinung getretenen Giulio Magni beauftragt, die Kirche zu entwerfen. Als seinerzeit weithin anerkannter und erfahrener Architekt wird er offenbar als Garant einer weihevollen Architektursprache angesehen.

Mit der Kirche in Ostia und dem Marineministerium entfernt sich Magni allerdings von jener experimentellen Freiheit, die ihm während der Zeit vor dem Krieg von einer weniger voreingenommenen privaten Bauherrenschaft oder bei weniger repräsentativen öffentlichen Projekten in Rom gewährt wird.[129] In der Kirche in Ostia, dem letzten größeren Bauwerk Magnis, bestimmt indessen der Späteklektizismus des Palazzo della Marina den Gesamteindruck. Die städtebauliche Anordnung, der von Anfang an als spektakulärer Bau intentionierten Kirche, kann indessen überzeugen. Eine monumentale, in orthogonaler Achse vom nahegelegenen Küstenstreifen kommende Treppenanlage führt zu der mit konturierten Volumen zum *Point-de-vu* aufgetürmten Kirche. Die mit einem achteckigen Tambour erhöhte Kuppel bleibt selbst in großer Nähe noch deutlich wahrnehmbar und akzentuiert den monumentalen Kirchenbau als architektonischen Höhepunkt entlang der Silhouette der Siedlung.

Die von Wandpfeilerkirchen wie S. Andrea in Mantua und Il Gesù inspirierte Grundrissdisposition mit Quincunx-Schema setzt das in umbertinischer Zeit beliebte kreuzförmige Langbauschema mit kuppelbekrönter Vierung, tonnengewölbtem Mittelraum und quer dazu überwölbten Kapellennischen um (Abb. 766).[130] Das verkürzte Querhaus wird mit zwei freistehenden Säulenpaaren von dem mit Halbsäulen rhythmisierten Langbau unterschieden. In der Achse des Querhauses ist zunächst ein Hof für den zugeordneten Konvent vorgesehen, der nach vorne hin mit einem L-förmigen Portikus hätte abgeschlossen werden sollen. Gebaut werden jedoch nur die hinteren und seitlichen Gebäude, so dass sich der Hof nach vorne hin öffnet. In der Achse eines mit zwei Säulen vom Schiff gelösten inneren Eingangsbereichs liegen links die Taufkapelle und rechts der Treppenaufgang für den Campanile. Diese quergerichtete Raumanordnung wird mit den Kapellen repliziert und am Übergang zum Transept mit den Eckräumen des Quincunx fortgeführt, indem diese für die Nebeneingänge genutzt werden. Die sich zum Mittelschiff öffnenden Eckräume ergeben so eine Querverbindung, die in die ursprünglich geplante Loggia hätte führen sollen. Zusätzlich gehen diese als Seiteneingänge genutzten Eckräume auf das Querhaus und korrespondieren mit den auf der gegenüberliegenden Seite angeordneten Sakristei- und Paramentenräumen, die ihrerseits durch den Altarraum in axialer Beziehung zueinander stehen. Insgesamt ergibt sich (mit der Patenschaft Bramantes und Vignolas) eine raffinierte Raumhierarchie, die mit axialen und distributorischen Bezügen der Kirche Rhythmus und Größe verleiht.[131] Hinter dem Altarraum schließt eine Apsis, die den polygonalen Grundriss des Tambours aufgreift, den Kirchenraum ab. Im Inneren ergeht sich Magni in einer kühlen akademischen Auflage dekorativer Details, die zum Zeitpunkt der späten Vollendung nur Verstimmung wecken kann. Versöhnlicher wirkt jedoch das Äußere, das mit seiner Kohärenz zum Raumgefüge entfernte Bezüge zu den oben genannten Villen erahnen lässt. Einprägsam ist der auf zwei ionischen Säulen ruhende Bogen, der das Portal fasst und als Motiv an den Öffnungen der Seitenkapellen entlang des Hauptschiffs wiederkehrt. Zwischen Eingang und Bogen ist die Wand von einem Thermenfenster durchbrochen.[132] Der geringfügig vorspringende Mittelteil der Fassade wird an den Rändern von zwei Wandpfeilerpaaren und einem klassischen Tympanon gerahmt. Die an den Seiten angedeuteten Strebepfeiler ziehen sich als Kröpfungen über die Dächer der Seitenkapellen und gliedern die zurückhaltend dekorierten Seitenansichten. Insgesamt resultiert der Außenbau in seinen Ansichten vereinfacht und auf das chromatische Spiel mit den Materialien Travertin und Ziegel konzentriert.

Magnis Kirche am Lido ist Teil eines Spätwerks, das nunmehr Ausdruck eines allmählichen Rückzugs ist. Der forschende und experimentelle Impetus im Oeuvre Magnis ist in der spannungsreichen Verwirrung der 1920er Jahre einer gesetzten Passivität gewichen. So reiht sich S. Maria Regina Pacis als Kompromissbau in das sprunghafte, sich von baulicher Episode zu Episode hangelnde Gesamtwerk des Architekten ein, den Portoghesi in seiner Charakteristik schließlich als Repräsentant des „punto di frattura inevitabile del fragile equilibrio del neo-rinascimento romano-fiorentino della tradizione umbertina e l'immanenza di quel nervosismo formale che diventerà la malattia inguaribile del nuovo secolo" identifiziert.133

9.2.3 Kirchenbau des *Barocchetto* und *Ambientismo*: SS. Angeli Custodi (Giovannoni)

Zu Anfang der 1920er Jahre lässt sich der infolge des Ersten Weltkrieges gewachsene Bevölkerungsdruck auf die Stadt deutlich an den vereinzelt und voneinander unabhängig sprießenden Quartieren ablesen. Vor dem Hintergrund der ungestümen Stadtplanung der faschistischen Führung resultieren die von der liberalen Ära hinterlassenen Gartenstadt-Projekte Monte Sacro (Aniene) und Garbatella als zwei der wenigen glücklichen Beispiele sorgfältig konzipierter und angemessen ausgestatteter Wohnquartiere in Rom. Am Monte Sacro mehr, in der Garbatella weniger, wird hier der Bau zugehöriger Pfarrzentren verhältnismäßig früh berücksichtigt, zumal begünstigt von der umsichtigen und integralen Planung Giovannonis.[134] Der in dieser Zeit noch überaus einflussreiche Architekturtheoretiker und -lehrer erhält im Zusammenhang mit der von ihm jenseits des Aniene geplanten ersten großen Gartenstadtsiedlung Italiens die Möglichkeit, mit der Kirche SS. Angeli Custodi (1922-25) sein wohl wichtigstes Hochbauprojekt zu verwirklichen (Abb. 770-777). Sie bildet demnach eine nahezu perfekte städtebauliche und architektonische Symbiose mit der Gartenstadt Monte Sacro und könnte unter diesem Aspekt ohne Weiteres als Vorbild gelten. Andererseits aber stagniert das Bauwerk in architektonischer Hinsicht und verrät die Urheberschaft eines Apologeten der Tradition.

Giovannoni ist zu Recht als Lehrmeister einer ganzen Generation von Architekten anerkannt worden. Seine Verdienste für die Revolutionierung des Berufsbildes, seine Pionierleistungen auf dem Gebiet der Lehre und des Städtebaus sowie seine konsequente Weiterentwicklung des *restauro* auf den Spuren Camillo Boitos und seine Verdienste für den Erhalt und die Bewahrung des Bauerbes (u.a. *charta del restauro*) sind unumstritten und allseits anerkannt. Geradezu im Gegenlicht erscheint stattdessen seine architektonische Praxis. Dort wo sie zum Zuge kommt, offenbart sie eigenartige Widersprüche.[135] Gelingt es ihm, auf theoretischem Gebiet umfassend die antiquierten Maßstäbe des 19. Jahrhunderts zu überwinden und den Beruf des Architekten als integrale Tätigkeit im Dienste von Kunst, Technik und Kultur zu modernisieren, ihn als Generalist für die Planung neuer Lebenswelten zu begreifen, so scheint er in der Entwurfspraxis umso mehr einer trügerisch nostalgischen Verliebtheit nachzuhängen. Seine große Wertschätzung für das Tradierte, verbunden mit der Sorge um deren Verlust im Maschinenzeitalter, lassen ihn mit großer, letztlich anachronistischer Hartnäckigkeit einen verlorenen, weil überkommenen Kampf auf der Linie des späten Akademismus verfechten.[136] Die Kirche am Monte Sacro ist dessen markantes Emblem. Sie lässt jene Hoffnung auf formale Erneuerung vermissen, die Giovannoni noch beim Bau der Brauerei Peroni im Jahre 1907 suggerieren konnte.[137] Vielmehr dominiert das Ergebnis intensiver baugeschichtlicher Studien und ein allmählicher Rückzug des Architekten in den architekturgeschichtlichen Schmollwinkel.[138] Im Widerspruch zu Giovannonis Leistung, mit der Invention des *Barocchetto* für die Wohnbebauungen in Monte Sacro und Garbatella einen Weg eröffnet zu haben, um das tradierte Idyll einer ausgewogen bebauten Stadt neu interpretieren zu können, versandet seine Architektur in einem immer weniger überzeugenden und historisch zu rechtfertigenden Akademismus. An der Kirche SS. Angeli Custodi, dem Primärelement des Quartiers, klingt der am Monte Sacro ein stimmiges Bild erzeugende vernakuläre Stil zu einem eklektischen Gemisch ab.

Dabei mag ein Vortrag über religiöse Architektur, den Giovannoni später anlässlich der

dritten *Settimana d'Arte Sacra per il Clero* (1935) hält, sein Verständnis zeitgenössischer Kirchenarchitektur verdeutlichen. Zunächst konstatiert er, dass die vergangenen Stilepochen als Inspirationsquellen legitimiert seien, jedoch nicht plump kopiert werden dürften. Gleichzeitig betont er den Unterschied zwischen kopieren und imitieren. Anschließend verübt Giovannoni einen Angriff auf die Ausgeburten des Rationalismus, die die Kirche zur einer gefühlskalten Maschine, in der gebetet werde, reduziert hätten.[139] Ferner sei die Konstruktion eines Gottesbaus Mittel und nicht Zweck. Er glaubt sogar in einer zeitgenössischen Architektur ohne Bezug zur Vergangenheit das Wirken Luzifers zu erkennen: „una arida volgarità nuova che fa capo ad una formula di Lucifero, la quale inebria i giovani con un filtro magico, […], una malattia che ha colpito l'architettura ma forse più di ogni altra l'architettura della chiesa, la quale il tema che più di ogni altro dovrebbe trovarsi fuori dalla mobilità donnesca della moda effimera e dell'arbitrio individuale"[140]. Daraus schließt Giovannoni, der Kirchenbau müsse sich im Bewusstsein der Traditionen erneuern, volumetrisch ausgewogen, harmonisch proportioniert und modular gefügt sein. Zugleich seien moderne Materialien und Techniken zur Erneuerung der Formen einzusetzen, allerdings nicht im Sinne eines Technizismus zu exaltieren. Die ornamentale Akzentuierung der Architektur sei demnach nicht verboten, sondern solle, so Giovannoni weiter, auf ein vernünftiges Maß reduziert sein. Ferner gelte es, die seit Jahrhunderten überlieferten und in der Kirchenarchitektur uneingeschränkt gültigen liturgischen Grundsätze zu berücksichtigen. Schließlich wendet er sich ganz im Geiste des Papstes gegen jene Form des Individualismus, die den modernen Architekten im Mittelpunkt selbstverliebter Aufmerksamkeit sehe. Für Giovannoni ist klar, dass ein Kirchenbau im Sinne eines Hauses für Gott und den Gottesdienst nicht von den seit langem bewährten Traditionen abgekoppelt werden könne, ohne die Aufgabe selbst zu verraten. Die Verbindung zur Kirchenbaugeschichte sei zugleich das *vinculum*, das den Architekten einer Kirche vor allzu großem Selbstdarstellungsdrang bewahre. Eine Kirche könne nicht die Variante einer Garage oder eines Bahnhofes – der Campanile kein Schornstein sein![141] Für Giovannoni ist die Verlinkung der Kirchenarchitektur mit der Kirchenbaugeschichte eine Frage kultureller Ernsthaftigkeit.[142] Damit steht er auf einer Linie mit den vom Klerus und dem Papst mehrfach postulierten Primat der Tradition.[143]

Giovannonis Kirche SS. Angeli Custodi erfüllt ihre Funktion als Monument des Quartiers vor allem dank ihrer szenografischen Einbettung in die umliegende Bebauung. Großer Vorzug der Kirche ist demnach ihre städtebauliche Wirkung, indem sie sich kohärent an die Spitze der satellitären Gartenstadt Monte Sacro stellt, um diese formal und funktional zu ordnen.[144] Von Grund auf konzipiert Giovannoni das neue Quartier als ein autonomes Gefüge, das in der Piazza Sempione sein Zentrum und zugleich seinen Anschlusspunkt an die eigentliche Stadt hat.[145] An exponierter Stelle geht sie auf die Piazza Sempione, die als vitales Entrée des Quartiers von der Kirche beherrscht wird (Abb. 778). Zugleich reflektieren die den Platz umstehenden Häuser die Architektur des gesamten Quartiers und finden im behutsam neobarocken Äußeren der Kirche zu einer akademischen Nobilitierung des vernakulären *Barocchetto*. Zwar lässt sich die Handschrift des formal in sich geschlossenen Gartenstadt-Projekts an der Kirche erkennen, doch unternimmt Giovannoni keinen Versuch, die vernakuläre Formensprache der *villini* für die Architektur der Kirche aufzubereiten. Die Gartenstadt selbst, wird von Giovannoni in strikter Berücksichtigung der orografischen Gegebenheiten von einem romantisch geschlängelten, mit vielen Bäumen gesäumten Wegenetz erschlossen (Abb.

779-781). Dazwischen befinden sich die ausschließlich als *villini* ausgewiesenen Wohnhäuser mit großzügigen, sie umgebenden Grünflächen. Durch die Auslagerung der Versorgungseinrichtungen Schule, Läden, Post, Kulturzentrum, Park und eben der Kirche an die Piazza Sempione, entsteht in den Wohnstraßen ein ruhiges, annähernd dörfliches Idyll mit symbolischen Bezügen zum volkstümlichen Ethos. Die Architektur der Gebäude, insbesondere an der Piazza, inspiriert sich am *Barocchetto*, dem Giovannoni architekturgeschichtliche Valenz zuspricht. Während er die Entwürfe für die übrigen Gebäude der Daseinsvorsorge (*servizi*) an seine Kollegen Innocenzo Costantini, Alfredo Energici und Innocenzo Sabbatini überträgt, behält er sich die Kirche vor.[146]

Die Kirchenarchitektur Giovannonis ist von umfassenden Studien zur baugeschichtlichen Entwicklung des Kirchenbaus und von seinen Erfahrungen im *restauro* alter Kirchen geprägt. Offenbar stellt sich für ihn die Frage nach einer Aufbereitung des *Barocchetto* für den Kirchenbau nicht. Vielmehr nutzt er sein sehr gutes baugeschichtliches Wissen, um aus diesem schöpfend zu einer Neukomposition einer von der Tradition legitimierten Architektur zu gelangen. Stilistisch folgt er damit seinen zahlreichen Postulaten, wonach ein nach wie vor in Italien lebendiger Sinn für tradierte Gestaltungsgrundsätze eine historisch begreifbare Architektur nicht nur legitimiere, sondern verlange. Schon 1902 veröffentlicht er als 29-Jähriger einen Aufsatz über christliche Zentralbauten und begründet damit sein stetes Interesse an dieser Typologie.[147] Obwohl er bei seinem ersten Bauauftrag für eine Kirche (S. Pietro in Cori), wohl aufgrund der vorgefundenen Situation, einen mittelalterlichen Langbautypus entwirft, kreisen seine Entwurfsideen in der Folgezeit immer um den Zentralbautypus.[148] Hinzu kommen intensive Studien zum Gewölbebau, bei denen er vor allem den tradierten Konstruktionstechniken Beachtung schenkt und die Bedeutung der doppelschaligen Kuppelkonstruktion hervorhebt.[149] Anhand seiner Schriften lässt sich somit beobachten, wie sich Giovannoni über das Studium der Typologien und Konstruktionstechniken schließlich der Formensprache nähert und ein Konvolut an Einsichten aufbaut, das bei seinen wichtigsten Kirchenneubauten in Salerno, Rom und Formia zum Einsatz kommt.[150] Aufbauend auf seinen Untersuchungen an antiken Kuppeln kristallisieren sich folglich Zentralbau, Kuppelkonstruktion und Formensprache der Hochrenaissance als wesentliche Marksteine im Kirchenbau Giovannonis heraus.

Mit dem Entwurf für die Kirche Sacro Cuore (1922) in Salerno erhält er die Möglichkeit, die Ergebnisse seiner Studien in ein potenzielles Neubauprojekt einfließen zu lassen (Abb. 782-784).[151] Über einem von vier Apsiden ergänzten, in den Ecken abgeschrägten Quadrat erhebt sich die Kirche mit einer doppelten Kuppel. Frappierend ist dabei die typologische Ähnlichkeit zur Kirche S. Maria della Consolazione (1508) in Todi, die, von Cola di Caparola ausgeführt, möglicherweise auf einen Entwurf Bramantes zurückgeht, der wiederum große Ähnlichkeit mit früheren Zentralbau-Studien Leonardo da Vincis aufweist (Abb. 785/786).[152] Die Grundlage all dieser Beispiele bilden freilich römische Grundrissformen wie sie vor allem in den Konstantinsthermen belegt sind.[153] Die Kirche S. Biagio in Montepulciano (1518-48, Abb. 787) von Antonio da Sangallo dem Älteren und Raffaels S. Eligio degli Orefici (1509-75) in Rom weisen derweil analoge Grundrissformen auf und auch Bramantes Sakristei an S. Maria presso S. Satiro und die Osterweiterung von S. Maria delle Grazie in Mailand ist zu erkennen.[154] Giovannoni greift hier bewusst Beispiele der Hochrenaissance auf, um sie mithilfe der künstlerischen Ideen anderer Epochen neu zu interpretieren. Aus dieser Verschmelzung ergibt sich in Salerno ein

Grundriss, der ähnlich wie Borrominis S. Agnese in Agone (1652-72) eine stärkere Querausrichtung aufweist, die sich bei Giovannoni durch zusätzliche rechteckige Raumpartien ergibt, die zwischen dem Hauptraum und den beiden seitlichen Apsiden vermitteln (Abb. 788). Sie sind mit Doppelpilastern und entsprechenden Bögen akzentuiert, die Apsiden hingegen mit je drei zusätzlichen Wandkapellen vertieft. Es lässt sich beobachten, wie Giovannoni hier die Klarheit von Form und Typologie mit dem Raumerlebnis des Barock mischt, um zu einer neuen Komposition zu gelangen.

Ähnlich verfährt er mit dem Aufbau des Hauptraums und seiner Kuppel. So geht die Kuppelkonstruktion auf Arbeiten Bramantes für Sankt Peter und für den mit einer Rundbogengalerie ausgestatteten *tiburio* von S. Maria delle Grazie in Mailand zurück. In einer kühnen Verknüpfung zeichnet Giovannoni eine innere Kuppelschale, die auf einem Rundbogenumgang ruht, während sie von einer höher angesetzten äußeren Kuppelschale überfangen wird, die ihrerseits auf einem mit großzügigen Rundbogenfenstern durchbrochenen Tambour liegt. Die Auseinadersetzung mit der Kombination zweier Schalen, um den Übergang zwischen dem äußeren und dem inneren Erscheinen der Kirche zu perfektionieren, führt Giovannoni schließlich bei seiner Kirche am Monte Sacro weiter. Auch die von Guarino Guarini dem islamischen Rippenkuppelbau in Spanien entlehnte strukturelle wie gestalterische Verwendung gekreuzter Rippen (Rippenkuppel), um die Konstruktion zu verstärken und der inneren Kuppel Plastizität zu verleihen, kehrt in der Kirche SS. Angeli Custodi wieder.[155]

Sind die Arbeiten an den Kirchenentwürfen für Salerno und Rom vor allem von typologischen und konstruktiven Überlegungen geprägt, so fließen in das Projekt für die Kirche S. Giovanni in Formia (1936) Giovannonis Forschungen zur Formensprache Antonio da Sangallos dem Jüngeren ein (Abb. 789-797). Dem entsprechend gilt hier die Aufmerksamkeit hauptsächlich der Fassadengestaltung, der Giovannoni viele Zeichnungen widmet und die in ihrer Ordnung Ähnlichkeiten zu den Werken des großen Vorbilds aufweist.[156] Markant ist darüber hinaus vor allem der vorgesehene Glockengiebel, den Giovannoni in verschiedenen Varianten entwickelt und der Fassade eine betone Vertikalität verleiht, die mit der Kuppel in eine spannungsreiche Beziehung tritt.[157] Auf diese wird im weiteren Verlauf des Projekts jedoch verzichtet, so dass der inzwischen auf die gesammt Breite der Kirche gezogene Glockengiebel zum dominierenden Element der vermutlich abschließenden Fassung Giovannonis für die Fassade wird.[158] Abgesehen von den Fassadenstudien liegen für dieses Projekt auch Zeichnungen vor, die Giovannonis intensive Arbeit an der Weiterentwicklungen des Zentralbautyps dokumentieren, indem hier vor allem ein zum Portal hin aufgefächerter Grundriss basierend auf der Kombination eines Oktogons mit einem gerichteten vorgelagerten Baukörper versucht wird. Allerdings kommen auch diese Überlegungen nicht zum Zuge.[159] Die letztlich von Giuseppe Zander (wohl unter Mitwirkung Piacentinis) ausgeführte Kirche zeigt nur noch wenige Überreste der Entwürfe Giovannonis.[160] Der Zentralbau ist von einem rechteckigen Typus abgelöst worden, auf einen Glockengiebel wird verzichtet. Die Fassade ist erheblich vereinfacht, doch zeigt sie noch das dominierende Motiv des kolossalen Rundbogens. Der gesamte Entwurfsprozess Giovannonis, der geprägt ist von der Elaboration und Rekombination tradierter Elemente, erscheint am Ende stark verkürzt und vergröbert.

Gleichwohl wird deutlich, woher Giovannoni seine Anleihen nimmt und wie er im Umgang mit diesen nach neuen Inventionen sucht. Er

verfolgt dabei eine offenbar einheitliche und klare Raumidee, die er kontinuierlich weiterentwickelt. Darin unterscheidet er sich von vielen seiner Zeitgenossen, die sich meist auf einen beliebigen Griff in das baugeschichtliche Repertoire verlassen. Andererseits wird offensichtlich, dass in dem so gesteckten Bezugsrahmen grundlegende Neuerungen nicht zu erwarten sind. Dem entsprechend knüpft die Arbeit an der Kirche SS. Angeli Custodi an die für Salerno angestellten akademischen Studien nahtlos an. Weiterhin drehen sich seine Überlegungen um die Zentralbautypologie. Doch anders als etwa Brasini mit seiner Kirche an der Piazza Euclide und Bazzani mit seiner Kirche Gran Madre di Dio, versucht er nicht die Überlagerung zweier Zentralgrundrisse, sondern deren Addition entlang einer Längsachse, wobei beide Teile in ihren Proportionen aufeinander bezogen sind. So lässt sich im Bereich des Presbyteriums eine Anlage herauslesen, die annähernd identisch ist mit Bramantes Osterweiterung von S. Maria delle Grazie in Mailand, während der vorgelagerte Bau ein griechisches Kreuz beschreibt, das an die bereits erwähnten Cinquecento-Kirchen S. Biagio und S. Eligio degli Orefici erinnert. In der Gesamtanlage ist hingegen das additive Grundrissschema von S. Maria in Campitelli deutlich zu erkennen, wobei die Idee der Kombination mit einem Langbau schon von Bramante durch die erwähnte Osterweiterung von S. Maria delle Grazie und mit Palladios Redentore-Kirche vorbildlich umgesetzt worden ist. Der so erzeugte Raumeindruck transponiert das in Salerno exerzierte Spiel von Weitung und Verengung in einen stark gerichteten Längsbau, der durch die Aneinanderreihung von zwei Zentralräumen entsteht.

Die stadtsoziologisch konsequente und städtebaulich durchgebundene Anlage der Kirche ist deren Stärke, hinter der die akademische Architektur Giovannonis zwangsläufig zurücktritt. Die Kirche wird vom Platz her mit einer breiten Treppenanlage aus Travertin erschlossen, die den Niveausprung im Terrain formuliert und die Kirche auf ein mächtiges, für die Krypta bestimmtes Sockelgeschoss stellt.[161] Die mit hellem Ziegel gemauerten Doppellisenen und die mit Travertin verkleideten Randpfeiler nach vorne gebogener Wände sind mit Travertingesimsen und gelb verputzten Partien zu einer originell melangierten Fassade verwoben, die sich in das vom *Barocchetto* geprägte Umfeld einfügt. Die konkav akzentuierte Form der Front, das ausgeklügelte Spiel der Vor- und Rücksprünge, knüpft in interessanter Weise die Kirche an zwei symmetrische Baukörper, die auf Straßenebene als Durchgänge fungieren und die Kirche als spannungsreichen Höhepunkt an die Nachbarbebauung anbinden.[162] Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund auch Giovannonis kunstvoll vergittertes Fenster über dem baldachinbekrönten Portal, das mit seiner trapezförmigen Geometrie überrascht.[163] Darüber hinaus ist der barocke *tiburio* der Kirche auffällig. Dieser ist von tiefen ädikulaartigen Konstruktionen umstanden, die ursprünglich die Fensterdurchbrüche hätten fassen sollen, heute jedoch vermauert sind. Mit ihrer Tiefe verleihen sie dem *tiburio* starke Plastizität, zugleich löst ihn ihre feine Struktur in vertikale Elemente auf, die die formale Durchbindung des gesamten Äußeren bis zur Laterne ermöglicht.

Der einschiffige, von je zwei großen Seitenkapellen begleitete Kirchenraum mündet in eine „soluzione bramantesca della zona presbiteriale“[164], das heißt in einen kuppelüberwölbten quadratischen Grundriss mit Apsiden an drei Seiten, wobei die mittlere Apsis um einen eingeschobenen rechteckigen Zwischenraum zum Chorraum verlängert wird (Abb. 798).[165] Strukturell ergeben sich somit zwei geometrisch differenzierte Raumpartien: der vorgelagerte orthogonale Kirchenraum und der großzügige Kuppelraum. Der Besucher betritt die Kirche über eine re-

lativ kurze Vorzone, um sofort im ersten Zentralraum anzukommen, der durch die Abrundung des quadratischen Grundrisses die Durchgänge in die je nächste Raumzone verengt. Hier wird der Besucher mit der ersten Querachse konfrontiert, die die Aufmerksamkeit in die beiden absidierten Querarme des griechischen Kreuzes zieht. Geht der Betrachter weiter, durchschreitet er einen weiteren Zwischenraum, bevor er in den mithilfe großzügiger Fenster lichtdurchfluteten, kuppelbekrönten Hauptraum gelangt, der sich entlang einer Querachse in die beiden seitlichen Apsiden weitet, um schließlich in der Altarapsis zu kulminieren.

Der Innenraum sollte ursprünglich von einer komplexen Kuppelkonstruktion dominiert werden, so dass der Kirchenraum indirekt belichtet worden wäre (Abb. 799). Die zahlreichen, an die Arbeiten für die Kirche in Salerno knüpfenden Überlegungen Giovannonis zu einer raffinierten Konstruktion und Gestaltung der Kuppel münden jedoch am Ende in eine vereinfachte einschalige Version (Abb. 800-802).[166] Gegliedert wird die Kuppel indessen von den bereits in Salerno verwendeten, ineinander verschränkten Rippen, die, wie schon erwähnt, auf die spektakulären spätbarocken Kuppelkonstruktionen Guarino Guarinis in Turin verweisen. Im Tonnengewölbe des Kirchenschiffs werden sie als gestalterisches und konstruktives Thema fortgesetzt; dort sind sie heute noch zu erkennen. Der vorgelagerte orthogonale Raum wird seitlich von Blendbögen gegliedert, wobei der jeweils mittlere Bogen vergrößert und durchbrochen ist, um die ‚apsidierten' rechteckigen Kapellen zu erschließen.

In früheren Entwurfsstadien dieses Projekts werden auch hier die typischen, von S. Maria degli Angeli (Diokletiansthermen) entlehnten Thermenfenster aufgegriffen. Sie sollen zusammen mit dem Belichtungssystem der Kuppel einen suggestiven Kontrast zum bewusst spärlich belichteten Kirchenraum herstellen. Verstärkt wird der Hell-Dunkel-Effekt durch das gelblich getönte Glas, das mit dem gelb-weißen Farbkanon des Innenraums zusammenspielt. Einstweilen treten jedoch große ovalen Fenster in den Apsiden an die Stelle der halbkreisförmigen Fenster (Abb. 772).[167] Das Motiv hat sich derweil im dreigeteilten, trapezförmigen Fenster über dem Hauptportal erhalten.

1960 werden die Fenster des *tiburio* vermauert, um Flächen für die Fresken Aronne Del Vecchios zu schaffen. Dadurch wird allerdings Giovannonis kunstvolles Lichtkonzept ausgehebelt: Der Absicht Giovannonis zufolge haben die Fenster des *tiburio* und die Fenster der Apsiden den ansonsten bewusst dunkel gehaltenen Kirchenraum in ein mystisches Licht getaucht. Mit dem Wegfall der einen verpufft die komplementäre Wirkung der anderen Fenster und die Kirche präsentiert sich seitdem derart dunkel, dass auch die hellfarbige ornamentale Pracht des Innenraums ihrer Wirkung beraubt ist. Die Kuppel wird durch diese Maßnahmen zwar zum Träger eines aufwendigen Freskos, verschwindet aber nunmehr, da sie die ursprünglich zugedachte Funktion als Lichtquell eingebüßt hat, im Dunkel (Abb. 774).[168] Giovannonis ausgeklügelte Absichten, der akzentuierte Hell-Dunkel-Kontrast, lassen sich angesichts dieser nachträglichen Verzerrungen nur noch erahnen.

Die trotz ihrer überschaubaren Größe opulent wirkende Kirche am Monte Sacro bestätigt vor allem mit dem an baugeschichtlichen Referenzen reichen Innenraum die Intransigenz Giovannonis und die von ihm proklamierte Rückkehr zur Tradition. Seine Verdienste für die Bewahrung der Baudenkmäler kehren sich am praktischen Beispiel dieser neuen Kirche in ein gleichwohl sorgfältig elaboriertes Potpourri um, das von der Spätrenaissance über spätbarocke guarinische Motive bis zum Neo-

klassizismus reicht.[169] „Il Giovannoni nella chiesa degli Angeli Custodi alla Città Giardino, dimostra il suo lungo studio dal Vignola ed il Bramante; ma cerca invano di ammodernare i suoi esemplari con gli arditi aggetti delle cupole e con le varie decorazioni della facciata."[170] Der Außenbau verrät vor allem in seinen barocken Zügen und dem klassischen Schema der Fassade einen durchaus eklektischen Geschmack des Architekten, kann aber im Sinne des *Barocchetto* mit dem städtebaulichen Umfeld noch eine harmonische Beziehung eingehen (*Ambientismo*). Der Innenbau verrät dagegen den allzu akademischen Impetus seines Urhebers und wirkt zuweilen gekünstelt. Mag Magnis Kirche aufgrund ihrer früheren Entstehung, dem generationalen und kulturellen Unterschied wegen noch erklärbar sein, so ist Giovannonis Beitrag zum italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit vor allem Ausdruck einer tiefen inneren Ambivalenz. Obwohl sich Giovannoni um neuartige Interpretationen und originelle Kombinationen zur Überwindung des eklektischen Hiatus der umbertinischen Zeit und die Anknüpfung an genuine italienische Bautraditionen bemüht, gleicht seine Kirche, abgesehen von ihren städtebaulichen Qualitäten, einem Nachruf auf vergangene Epochen.

9.2.4 Architektur als szenisches Schauspiel: Sacro Cuore Immacolato di Maria (Brasini)

In einer vergleichbaren stilistischen Tradition steht der kirchenbauliche Beitrag Armando Brasinis, der als einer der Hauptakteure der römischen Architektenszene mit der Kirche Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace (1923/39-54) an der Piazza Euclide eine jener Votivkirchen schafft, die wie Piacentinis Kirche am Viale Mazzini und Torres' Kirche am Lido in Venedig dem Friedensschluss von Paris gewidmet ist.[171] Ähnlich wie Giovannoni erweist sich Brasini gegenüber aktuellen architektonischen Entwicklungen immun (Abb. 803-807). In seinem umfassenden architektonischen Schaffen bleibt er trotz vereinzelter Exkurse einem leidenschaftlichen Späteklektizismus verhaftet. Innerhalb der traditionalistischen Linie des römischen Kirchenbaus der Zwischenkriegszeit spielt er zweifellos die eigentümlichste und gravierendste Rolle, da er wie kein anderer zur Übersteigerung neigt. Einer Übersteigerung, die Ausdruck einer rastlosen Suche nach monumentaler Exaltation der Form ist, in der sich zwar Analogien zu Sant'Elias kühnen Zeichnungen ebenso spiegeln, wie zu den expressiven Bauten eines Hans Poelzig, letztlich aber exzessive Zusammenflüsse aus allerlei Richtungen den Ton bestimmen.

Schon 1925 findet der angesehene Kritiker Roberto Papini zu einer grundlegenden Verurteilung Brasinis, den er, als Architekt des italienischen Pavillons bei der Pariser Weltausstellung, als für Italien nicht mehr repräsentativen rhetorischen Passatisten geißelt (Abb. 806/807).[172] Für den jungen Architekten Giuseppe Terragni* stellt dieser Pavillon eine unmittelbare Provokation und Beschämung dar, die zusammen mit dem Eindruck, den die Architektur der fortschrittlicheren Nationen auf Terragni machen, zu den Schlüsselerlebnissen, die zur Gründung des Gruppo 7 und ihren *Quattro Note* anspornen.[173] Tatsächlich präsentiert der Architekt ein wuchtiges Volumen, das der Form eines Triumphbogens nachempfunden ist.[174] Brasinis mit notorischer Vehemenz vertretener Anachronismus wird einige Zeit später zum Gegenstand einer Polemik Piacentinis, indem dieser den einzigen italienischen Beitrag zum Einladungswettbewerb für den Palast der Sowjets, einen Entwurf Brasinis, zwar zeigt, aber mit keiner Zeile würdigt.[175] Die Rolle des seit 1929 der illustren Accademia d'Italia angehörenden Architekten fokussiert sich demnach in Bardis *Tavolo degli orrori*, wo die 20er-Jahre-Bauten Brasinis zusammen mit

denen Bazzanis, Piacentinis und Giovannonis als abschreckende Beispiele stigmatisiert werden. Brasinis Marginalisierung kulminiert schließlich in einer harschen Absage des *Duce*, indem dieser Brasinis Palazzo INAIL als „un'autentico infortunio" tituliert.[176] Die Ablehnung Brasinis, der zunehmend als Inkarnation des Passatismus wahrgenommen wird, geht sogar so weit, dass von ihm begonnene Projekte entweder nicht vollendet oder gar sich selbst überlassen oder abgerissen werden.[177]

Anders als Giovannoni ist Brasini kein Theoretiker, kein Kritiker und auch kein Historiker. Vielmehr begreift er sich ausschließlich als bauenden Künstler. Die Architektur ist für ihn demnach vor allem eine Kunst, die als solche die Aufgabe habe, zu beeindrucken, zu überwältigen und mit ihrer schöpferischen Kraft zu verblüffen.[178] Funktionalität und Sachlichkeit spielten dabei ebenso wie die ortsbezogen reflektierte und baugeschichtlich informierte (ambientistische) Einpassung eine untergeordnete Rolle. Brasinis Architektur ist auf den szenischen Effekt hin ausgerichtet. Dabei neigt sie mitunter zur Störung des sie umgebenden Stadtgewebes. So lässt sich in seinem Schaffen eine kontinuierliche Steigerung beobachten, die Franz J. Bauer dazu veranlasst, ihn „ohne Gefahr der Übertreibung als den Großmeister des eklektizistischen Schwulstes und des megalomanen Monumentalismus" zu bezeichnen.[179] Verbunden sieht er sich vor allem mit Bernini und dessen Epoche, als deren Zeitgenosse er sich empfindet.[180] Für Giovanni Strappa gehört er als extremer Vertreter der *copiatori del passato* zu den Verdammten am gegenteiligen Ende einer modernenistischen Architekturgeschichtsschreibung: „autore di un intero paesaggio di monumenti contemporanei […] che sembrano emergere dalle rovine di uno splendore remoto, di un passato svanito e vagamente gessoso. Con, in più, tuttavia, la furia del visionario pienamente immerso nel turbine di incubi borrominiani."[181] Damit ist eine Referenz beschrieben, die in der Kirche an der Piazza Euclide ebenso widerhallt, wie in seinem gesamten Werk. Zwar belegen einige Skizzen aus den 1920er Jahren, dass Brasini den Avancen der Avantgarde inzwischen keineswegs mehr refraktär gegenüber steht und die Auseinandersetzung mit der radikalen Moderne im eigenen Werk versucht, doch kann er sich deren Wesen nicht zu eigen machen (Abb. 808-811).[182] Als interessante Exkurse oder Konzessionen an die aktuelle Debatte wirkt sie bei Projekten wie dem Istituto della Previdenza Sociale (heute BNL, 1933-38) in Neapel und dem inzwischen zerstörten Istituto Forestale (1938-42) für die E42 nach (Abb. 812/813). Während jedoch Letzteres mit seiner von kräftigen Eckpartien gefassten Säulenhalle einen auf die Apadana in Persepolis verweisenden Neoklassizismus präsentiert, offenbart vor allem das Gebäude in Neapel eine ausgesprochen große und überraschende Nähe zu den Arbeiten der Rationalisten. Mit seinen klar geschnittenen Baukörpern, den großen travertinverkleideten Flächen und dem aufragenden Eingangsturm reflektiert das Gebäude den sich allmählich bildenden *Stile Littorio* mit ‚roher Nüchternheit'. Darüber hinaus stimmt Brasini als Mitglied der Jury im wegweisenden Wettbewerb für den Florentiner Bahnhof für das Projekt der Michelucci-Gruppe und ist damit an der Weichenstellung für den Siegeszug der Moderne in Italien beteiligt, obwohl er nach eigenem Bekunden dem Beitrag keinen architektonischen Wert abgewinnen kann: „quel progetto [...] costituisce un progetto soltanto costruttivo [...] che per se stesso non è che opera industriale di ingegneria, dove non si richiede opera di architetti"[183]. Damit schließt sich Brasini zwar politisch korrekt dem Urteil des Juryvorsitzenden Piacentini an, bleibt aber der aktuellen Entwicklung dem Wesen nach fremd; er bleibt der Architekt einer überzogenen Effekthascherei,

„raccogliendo [...] elementi architettonici [...] senza vera organicità d'arte."[184]

Da sich Brasini nicht wie Piacentini als ein geschickter Vermittler zwischen Moderne und Tradition geben kann, avantgardistische Beiträge in seinem Werk kaum mehr als verzögerte Experimente sind, bleibt ihm letztlich nur die sprichwörtliche Verschanzung in seinem nahe dem Ponte Milvio errichteten eklektisch-vernakulären Kastell (Villa Flaminia und Villa Augusta, 1920-25/1932-35, Abb. 814/815)).[185] Mit schier religiösem Eifer produziert Brasini reale und fiktive Basiliken, Palazzi, Villen für Papst und Kardinäle, die sich in verschwendungsreicher Formenpracht am Barock inspirieren und in seinem als Hauptwerk anerkannten Klosterkomplex Buon Pastore (1929-34) zu einer Melange übereinandergelegter und ineinandergreifender Einflüsse kulminieren (Abb. 804/805/816). So sieht sich Ojetti sogar veranlasst, in Brasinis Werk die Wiederkehr des Roms der großen Päpste zu erkennen. Voll Überschwang preist er dessen Überlegenheit in einem Zeitalter der Plattitüden und der Ökonomie: „quando egli [...] ti parla a grandi gesti di quelle magnificenze, ti senti trasportato di due o tre secoli […] stai lì ad ascoltarlo beato".[186] Tatsächlich erscheinen Brasinis Bauten aufgrund ihrer Magniloquenz meist isoliert, in einem szenischen Eigenleben aufgelöst, vom städtebaulichen Kontext getrennt.[187] Lediglich in einem an Baudenkmälern reichen Umfeld vermögen sich diese Bauten in irgendeiner Weise an den Bestand zu knüpfen. In neuen Quartieren, wie dem der neuen Kirche, erscheinen sie freilich als zügellose Fantasien, die kaum in der Lage sind, einen kulturellen oder funktionalen Bezug zum Umfeld herzustellen. Die soziokulturelle Aufgabe der Pfarrei wird selbstredend zum Vorwand weiterer Prachtbauten degradiert. Analog dazu figuriert Brasini als ein aus seinem historischen Kontext herausgelöster, isolierter Architekt, dem eine tiefer gehende Sensibilität für die sich ändernde Zeit abgeht. Städtebauliche Zusammenhänge verkennend, glaubt er mit der monumentalen Kraft seiner Einzelbauten eine wundersame Simulation vergangener Zeiten anstoßen zu können.[188]

Der kaum bekannte Entwurf für einen gewaltigen Gedenktempel (Tempio Votivo Universale), den Brasini 1944 aus eigenem Antrieb dem Papst unterbreitet[189], vermag dabei die Auffassung eines Architekten auf den Punkt zu bringen, der in seinem Werk das architektonische Problem vor allem auf eine Frage der Dimension reduziert zu haben scheint, angesichts derer Verhältnismäßigkeit und Harmonie kaum noch Relevanz haben (Abb. 817-819). Mit seiner 260 m langen Seitenansicht und 150 m breiten Fassade, einer Grundfläche von 20.000 qm, zwei Glockentürmen, fünf Kuppeln, 50 Seitenkapellen, usw. und einer Kaskade von Säulen, Kapitellen, Bögen, Architraven, usf. vermittelt der Entwurf nur noch die hehre Anmaßung eines Architekten des 20. Jahrhunderts, der mithilfe der Sprache vergangener Epochen die Glanzleistungen der großen Meister in den Schatten zu stellen sucht, indem er sie ins Maßlose projiziert, letztlich aber kaum mehr als grobianische Zeugnisse einer Irrfahrt zwischen idyllischen Träumereien und wahnwitzigen Fantasien erzeugt.

Vor diesem Hintergrund ist Brasinis Kirche an der Piazza Euclide, wie Giovannonis Kirche, zunächst ein – wenngleich überspanntes – Beispiel des Akademismus der 1920er Jahre (Abb. 820-829). Die formale Ähnlichkeit in der Bemühung vergangener Stile greift jedoch nicht in konzeptioneller Hinsicht. Anders als Giovannonis nostalgische Elaboration stellt Brasinis erster Entwurf für die Sacro-Cuore-Kirche den vermessenen Versuch dar, die Architektur der Renaissance und des Barock in einem neuen spektakulären Zusammenfluss fortzuschreiben.

Die Idee für den Bau der Kirche Sacro Cuore geht auf das Jahr 1917 zurück. Sie steht im Zusammenhang mit der Schenkung eines Baugrundstücks im neuen Quartier Pinciano an den damaligen Papst Benedikt XV.[190] Zunächst soll die Kirche über einem lateinischen Kreuzgrundriss errichtet werden. Bei der Besichtigung des Grundstücks soll jedoch der Papst einen Rundbau vorgeschlagen haben, wohl um die Piazza Euclide mit einem zentralisierten Gebäude eindringlicher zu bekrönen.[191] Tatsächlich ist die Lage exponiert, da sie das Quartier Pinciano nach Norden hin zum höher gelegenen Park Villa Glori abschließt, der wiederum in geografisch besonderer Lage das Quartier Parioli entlang des Tibers teilt. Mehrere strahlenförmige Verkehrswege, die das Quartier von der Altstadt her erschließen, konfluieren zur Piazza Euclide, wo sie sich verzweigen, um an der Villa Glori vorbeifließend in den kleinen westlichen Teil (Aqua Acetosa) und den größeren östlichen Teil des Stadtteils Parioli zu münden. Damit erscheint der von Brasini gewählte Zentralgrundriss durchaus geeignet, um diese pointierte Lage in einem monumental aufstrebenden Bauwerk zusammenzufassen. Schon früh stellen sich jedoch finanzielle Schwierigkeiten ein. Derweil sorgt der Tod des Papstes für weitere Verzögerung, so dass die Grundsteinlegung erst 1924 erfolgen kann.[192]

Der von Pius XI. persönlich genehmigte erste Entwurf verrät sofort die großartigen Absichten Brasinis: „Il tempio, ispirato alle grandi costruzioni di Roma imperiale e papale è di forma circolare attraversata da una croce greca sui cui bracci vi sono quattro magnifiche cappelle alle quali cappelle si accede con pochi scalini mediante archi, che rappresenterebbero il trionfo del vangelo. La grande rotonda centrale ha un diametro di metri 42 ed è circondata da una galleria che allaccia le cappelle, l'abside, l'ingresso principale, gli ingressi secondari ed il fonte battesimale."[193] In der Grundrissdisposition versucht Brasini eine methodisch ähnliche Operation wie Piacentini mit der Kirche am Viale Mazzini und später auch Bazzani mit der Kirche Gran Madre di Dio, indem er eine typologische Kombination von Rundbau und kreuzförmigem Grundriss anstrebt (Abb. 822). Piacentini arbeitet annähernd zeitgleich an seiner Monumentalkirche Cristo Re, die ursprünglich ebenfalls als Friedensvotivkirche angelegt, dem Sacro Cuore di Cristo Re gewidmet wird. Offenbar entspannt sich zwischen den beiden in hohem Auftrag handelnden Architekten eine Konkurrenz, die in der Folge zu deutlich unterschiedlichem Ergebnis führen wird. Wie schon gesagt, versucht bereits Piacentini die Kombination zweier tradierter Grundrisstypen, indem er das lateinische und das griechische Kreuzschema – Vorbilder sind Sant'Andrea della Valle und Sant'Agnese in Agone (Abb. 830/831) – zu einem Langbau miteinander verbindet, wobei im Bereich der ‚Vierung' die Eckkapellen in Wechselwirkung zum Hauptraum treten.[194] Im Vergleich dazu sind bei Brasini, der einen echten Zentralbau mit rundem Hauptraum entwirft, die räumliche Abschirmung des runden Raums, die Drehung des Kreuzes um 45° und die respektive Erschließung der Kapellen, die in Sant'Andrea noch in Achse der Seitenkapellen des Langhauses erschlossen sind, in Sant'Agnese hingegen offen mit dem Zentralraum verschmelzen, charakteristisch. Die Idee einer axialen Überlagerung wird später von Brasini beim Entwurf der Klosterkirche Buon Pastore in Rom wieder aufgegriffen (Abb. 832). Dort sind es dann zwei orthogonale Achsen, die unterschiedliche Erschließungswege des umgebenden (auch von Brasini geplanten) Klosters in die Kirche führen und im Hauptraum von einem griechischen Kreuz überlagert werden, an dessen Enden ebenfalls Kapellen angeordnet sind. Während der monumentale Rundbau in antiken und frühchristlichen Vorbildern wie dem Pantheon und S. Stefano Rotondo archetypisch angelegt

ist, ist die Überlagerung orthogonaler und runder Strukturen beispielsweise in der bereits erwähnten Kirche S. Biagio in Montepulciano von Antonio da Sangallo dem Älteren zu sehen.[195] Interessant ist jedoch vor allem ein überlieferter Entwurf Michelangelos für die römische Kirche S. Giovanni ai Fiorentini, bei dem der Capreser Meister einem oktogonalen Grundriss zwei um 45° gegeneinander gedrehte griechische Kreuze zugrunde legt.[196] Die Ähnlichkeit der resultierenden Figur zu Brasinis Grundrisskonzeption ist auffallend, sogar die Verknüpfung der durch die Überlagerungen entlang der Schnittstellen entstehenden Raumzonen zu einem Umgang ist in dem jahrhundertealten Beispiel, das der Akademist Brasini in seiner *relazione* zum Projekt zitiert, angelegt.[197] Ein ähnlicher Umgang mit einander durchdringen Raumgeometrien wird später bei Cesare Bazzanis Kirche Gran Madre di Dio wiederkehren.[198]

Für die szenische Einbettung der Kirche sorgt das von Brasini im ersten Entwurf vorgesehene Pfarrheim, das sich zur Villa Glori hin an der Rückseite der Kirche als zweieinhalbgeschossiger, symmetrischer Querriegel anschließt. Dieser nimmt nach vorne hin die Rundungen der Kirche auf und schwingt sich an seinen Enden zu Glockentürmen auf, die im Zusammenspiel mit der emporragenden Kuppel die imposante Wirkung des Komplexes vervollständigen. Dieses Pfarrheim besteht aus einem dreigliedrigen Baukörper. In der Mitte bildet ein Ehrenhof die interne Verzahnung der Kirche mit den sich um zwei größere Höfe gruppierenden Räumlichkeiten der Pfarrei. Zum Ehrenhof orientiert sich die Apsis als Teil einer zweiten Fassade, die sich mit einem Balkon für Segnungen im Freien öffnet. Sie steht, so Brasini, in Relation zum Pronaos der Hauptfassade, so dass die Kirche eine Schauseite zur Stadt und eine innere Schauseite zum Pfarrheim hat.[199] Ein System von Umgängen bewerkstelligt die Erschließung ähnlich einem Kloster. In seiner Großform beschreibt der Grundriss der gesamten Anlage ziemlich genau das keilförmige Grundstück. Zahlreiche, an Piranesis Darstellungen erinnernde Kupferstiche Brasinis vergegenwärtigen mit atmosphärischen und zuweilen auch dramatischen Perspektiven die beabsichtigte Wirkung, mit der die gewaltige Anlage die Gestalt der neuen Piazza definieren und dominieren soll.[200]

Der Höhepunkt des Entwurfs, die immense Kuppel (60 m Höhe bis zum Scheitel der inneren Schale), wird als Krönung eines an Materialien und Formen reichen Raumes konzipiert.[201] In einem frühen Entwurf zeichnet Brasini diese Kuppel als eine überhöhte zweischalige Konstruktion. Auffällig ist bei dieser, dass er den Ansatz der äußeren, deutlich größeren Schale derart nach oben verschiebt (etwa auf zwei Drittel der Höhe der inneren Kuppel), dass der gesamte Aufbau der Laterne eine Höhe erreicht, die erheblich größer ist als der Durchmesser der Kuppel. Mit dieser architektonisch gestreckten, sozusagen doppelten Laterne (bestehend aus dem sich ergebenden Schaft zwischen den Schalen und der eigentlichen Laterne) setzt sich der Architekt eigenwillig von den Grundsätzen der Renaissance- und Barockarchitektur ab, um eine stärkere vertikale Ausrichtung zu erhalten.[202] Brasini sucht hier Ideen umzusetzen, die er schon 1918 in einem Entwurf für die Komplettierung der Kirche S. Ignazio di Loyola (1626) in Rom vergeblich versucht hat.[203] In der Folge wird auch der Entwurf für die Kuppel der Kirche an der Piazza Euclide fortwährend verändert und vereinfacht. Das Prinzip der weit verschobenen Kuppelschalen bleibt jedoch lange präsent und kehrt in den Entwürfen von 1939 und 1949 in abgewandelter Fassung wieder, bis sie schließlich ganz aufgegeben werden muss.

Aufgrund der axialen Überlagerungen im Grundriss erzeugt Brasini eine zusätzliche

Raumschicht, die mit ihren vier Kapellen weitere kleine Höhepunkte setzt, die sich apsisartig auch an der Fassade durch eine Säulenordnung und eine kleine Kuppel abzeichnen. Die Kapellen treten wiederum in eine Spannung zum Hauptraum, die von der unterschiedlichen Behandlung der Oberflächen akzentuiert wird: im Zentralraum dominieren die glänzenden Marmore, in den Kapellen hingegen kleinteilige Mosaike (Abb. 828).[204] Im Aufriss entwickelt Brasini den Grundriss mit einer dichten Überlagerung von Vor- und Rücksprüngen, Säulen, Sprenggebälk, Strebepfeilern, Lisenen, Nischen und Statuen bis zum gewaltigen Kuppelansatz weiter, um in einer pantheonähnlichen kassettierten Kuppel aufzuschießen. Es wird deutlich, wie Brasini versucht, die ihm zugänglichen szenischen Register zu ziehen.[205] Eine versöhnliche Tendenz zur Vereinfachung lässt sich keineswegs vernehmen, stattdessen beredte, geradezu störende Wucht. Klare historische Referenzen wie bei den ‚nostalgischen' Arbeiten Giovannonis werden hier verwischt von „esplosioni germogliani e frondose di architettura, creazioni antinecessarie e antifunzionali, dove l'unico fattore determinante è l'istinto creatore del genio; capace di piegare e modellare le forme per celebrare innanzitutto l'architettura stessa, ridendosene d'ogni diversa esigenza."[206]

Brasinis sprühende Architektursprache, die sich vom Gebrauchswert entfremdet und auf den imponierenden Ausdruck zielt, mag zum Zeitpunkt der Entstehung des ersten Entwurfs zumindest stilistisch noch berechtigt gewesen sein, verliert aber im Verlauf der sich ändernden Ansprüche und Erwartungen sowohl der Kulturkreise, als auch der Auftraggeber, gemeinhin an Anerkennung.[207] Die lange Bauzeit, die finanziellen Engpässe und Brasinis Intransigenz machen im Jahre 1933 eine grundlegende Überarbeitung, einen zweiten Entwurf notwendig, der das groß angelegte Projekt zu einem annehmbaren Abschluss bringen soll.[208] Hoffnungslos anachronistisch und unfähig oder vielmehr unwillig, den Entwurf ähnlich wie Piacentini in eine zeitgemäße Architektursprache zu übersetzen, kann Brasini das Bauvorhaben nur noch voranbringen, indem er den ursprünglichen Entwurf der Kuppel erheblich schrumpft.[209] Die einstige Grundrissidee überdauert lediglich schematisch, da nun vier große Pfeiler den Hauptraum verstellen, um so den gewaltigen Tambour verkleinern zu können. Die Pfeiler beschreiben demnach im Zentrum der Kirche ein Quadrat, von dem kreuzförmig tonnenüberwölbte Arme abgehen, so dass ein gerichteter Bau entsteht (Abb. 833). Die anfänglich als Umgang vorgesehene Galerie wird aufgelöst und den Querarmen einverleibt beziehungsweise in den Zwickeln weiter als Umgang oder ‚Vorraum' zu den Eckkapellen genutzt. Der überlagernde Grundriss des um 45° zur Hauptachse gedrehten griechischen Kreuzes ist nur noch ansatzweise vorhanden und an den vier Kapellen abzulesen, deren axiale Beziehung jedoch von den gewaltigen Pfeilern gekappt wird. Die hier entstehenden Zwischenräume erweisen sich als vom Kuppelraum abgeschirmt, verleihen dem Innenraum jedoch eine Weite, die Brasinis ursprüngliche Raumidee in Ansätzen erahnen lässt. Die zwangsläufige Kombination der beibehaltenen runden Grundrissfigur mit dem neuen Quadrat in der Mitte unterstreicht indessen den Verlust einer klaren Leitidee.

Das einstig imposant überkuppelte Raumgefüge wird in wesentlich kleinerem Maßstab neu definiert, zugleich in menschlichere Dimensionen gebracht. Die neue Lösung gleicht einer in den ursprünglichen – kaum noch wahrnehmbaren – Rundbaugrundriss eingestellten kreuzförmigen Kirche, wodurch zwangsläufige Raumbezüge und Resträume entstehen, die aus dem Unterschied der beiden Entwürfe resultieren. In ihrer Konzeption lässt sich die neue Idee Brasinis auf die Grundrisspläne Bramantes und Michelange-

los für St. Peter zurückführen (Abb. 834/835), wenngleich die trapezoiden Zuschnitte der Zwischenräume den Pragmatismus Brasinis genannt offenlegen. Die Kuppel, die die zweitgrößte in Rom hätte werden sollen, wird entsprechend angepasst. In den Zeichnungen einer 1933 in der ‚Arte Sacra' veröffentlichten, vermutlich ersten Version des zweiten Entwurfs ragt nun über der verkleinerten Öffnung ein hoher Kuppelaufbau auf, der sich nach außen hin hinter einem mit Säulen umstellten Zylinder und einem von geschwungenen Strebepfeilern gegliederten Tambour versteckt (Abb. 836-838). Brasini versucht so, die äußerst problematische Vermittlung zwischen äußerem Erscheinen und Raumgefüge des zum Teil bereits gebauten Kirchengebäudes zu bewältigen.[210] Derweil stößt Brasinis neuer Entwurf bei zeitgenössischen Rombesuchern wie dem Priester M. Rossi auf derart großes Missfallen, dass es sich in einem wütenden Kommentar in der ‚Arte Sacra' niederschlägt: „il volto è privo di ogni espressione, ne copre le deficenze [*sic!*] e la stupidità con dovizia di elementi e di fronzoli architettonici, [...] cianfrusaglie di tutte le specie. [...] raramente un cuoco sia riuscito a ideare pasticcio più complicato, per la smania di esibire sue bravure."[211]

Nachdem sich Brasini entschlossen hat, durch die radikale Variation des Grundrisses die Kuppel erheblich zu verkleinern, folgen darauf basierende Varianten. Diese belegen Brasinis intensive Auseinandersetzung mit dem Aufriss der Kirche und offenbaren sein Ringen um die Monumentalität seines ersten Entwurfs (Abb. 839). 1939 fertigt er ein zweites Gipsmodell an, das die Kirche über dem veränderten Grundriss, aber mit einem weiterhin außergewöhnlich hohen Tambour, wie ihn Brasini schon im Entwurf von 1920 angedeutet hat, zeigt (Abb. 840). Begleitet von einer schriftlichen Stellungnahme, wird das Modell im Vatikan vorgestellt, in der Hoffnung , so den Charakter des ersten Entwurfs noch einmal in einer sparsameren Version wiederbeleben zu können.[212] Es folgen jedoch weitere Überarbeitungen des inzwischen in jeder Hinsicht veralteten Entwurfs, die die Silhouette der Kirche einem weniger kontrastreichen, konventionelleren Bild annähern sollen.

Die grundlegende Veränderung setzt sich demnach am Äußeren fort, wo Brasini gezwungen ist, mit einem Zwischengeschoss auf die neue Grundrissdisposition der Kirche strukturell zu reagieren, nachdem er sie in seinem 1939 im Modell vorgelegten Entwurf aus formalen Gründen offenbar geflissentlich ignoriert hat. Es ersetzt den extrem hohen Tambour und bildet die tonnenüberwölbten Arme in Form eines griechischen Kreuzes nach außen hin ab. Über dem zentralen Quadrat setzt Brasini einen niedrigeren Tambour, der mit der neuen Kuppel abgestimmt ist.[213] Gleichwohl kommen weder diese Variante der Kuppel noch die Überarbeitung aus dem Jahre 1949 zur Ausführung, obwohl die hier vorgesehene Stahlbetonskelettbauweise den Querschnitt der sperrigen ‚Vierungspfeiler' vorteilhaft reduzieren würde (Abb. 841/842). Die weit auseinandergeschobene Kuppelschalenstruktur erweist sich schlichtweg als zu aufwendig und kostspielig. 1956 unternimmt Brasini einen letzten Versuch, indem er eine Version mit deutlich näher beieinander liegenden Schalen und somit verkürztem Laternenschaft vorlegt, doch auch dieser letzte Kuppelentwurf, mit dem er auf die doppelte Laterne verzichtet, wird nicht gebaut.[214] Die klaffende Öffnung des Tambours wird für den Abschluss des Projekts im Jahre 1959 schließlich nach pragmatischen Gesichtspunkten überdeckelt und die äußere Dekoration auf ein Minimum des ursprünglich vorgesehenen Apparats verringert (Abb. 843-852). Von der einst gigantischen Kuppel zeugt nur noch ein verkleinerter Tambour, von der Vermessenheit des Architekten indes die flache Decke. Auffällig sind die enorm

auskragenden Verkröpfungen, die ein bereits im Innenraum einprägsames Motiv übersteigern. Die für den verhältnismäßig kleinen Platz ohnehin überdimensionierte Kirche, erscheint nunmehr verstümmelt. Der sukzessive verfremdete, seiner charakteristischen Kuppelkonstruktion beraubte Kirchenbau präsentiert sich heute als Rumpf. Auf den ersten Blick wirkt die eigentliche Kirche wie ein monumentaler Sockel – lässt die Kühnheit der ersten Kuppel zwar erahnen, jedoch nur, um ein noch größeres Befremden folgen zu lassen, da der szenisch intentionierte Aufbau selbst im abgekühlten und geschleiften Rest des ersten Entwurfs deutlich zu erkennen ist.

Die vom Pronaos dominierte Fassade der auf einem hohen Travertinsockel stehenden Kirche lässt trotz des reduzierten Apparats die barocke Intention des Urhebers durchblicken, zumal hier die Verwendung des Travertin für die gliedernden Bauteile die Vorstellung stützt.[215] Ansonsten wird das Äußere von einer dichten Ziegelverblendung geprägt. Der mit einem verkröpften Giebel gekrönte Pronaos entfaltet sich zum Rund mit 14 kolossalen zu Paaren gruppierten dorischen Säulen von 12 m Höhe und 1,50 m Durchmesser, die ein mächtiges vor- und zurückspringendes, mitunter konkaves aufgedoppeltes Gebälk tragen, um an den Seiten von den Überresten zweier zyklopischer Strebepfeiler unterbrochen zu werden, die diesen verhinderten Höhepunkt im Schaffen Brasinis nüchtern dokumentieren (Abb. 844). Das Innere zeigt sich indessen versöhnlicher. Das barocke Spiel der konvexen und konkaven Formen wird fortgesetzt und findet im neu konzipierten gerichteten Grundriss zu einem annehmbaren Einklang (Abb. 852). Die enorm weit auskragenden Verkröpfungen des Außenbaus sind hier zu scheibenhaften Auskragungen verringert.[216]

Der Vergleich der ausgeführten Varianten mit dem ersten Entwurf offenbart auch die Abkehr von der kostspieligen massiven Ziegelbauweise durch den Einsatz von Beton. Während Piacentini sich bei der Kirche Cristo Re jedoch auf die veränderte Konstruktion mit einer veränderten Architektursprache einstellt, versucht Brasini den Schein des ursprünglichen Entwurfs zu wahren und den Materialwechsel zu überblenden. So ergeben sich ambivalente Konstruktionen, die einerseits mit tiefen Nischen mächtige Mauern suggerieren, andererseits mit Stahlbeton die Kosten zu reduzieren suchen. Die Architektursprache bleibt an die Vorstellung einer durchgängigen, mächtigen Mauerung geknüpft, die Konstruktion mutiert hingegen zu einem Hybriden, der das Drama der Widersprüche im Werk Brasinis exemplarisch offenlegt. Verblüffend ist jedoch, dass trotz aller Zugeständnisse das Endergebnis zumindest von monumentaler Großzügigkeit zeugt. Anders als erwartet, besitzt die Kirche im ausgeführten Zustand eine gewisse menschliche Dimension. Dies belegt eindrücklich allein schon die Vorstellung des im ursprünglichen Sinn überkuppelten Baus, der unweigerlich zum Bild einer großen, weltentrückende Sakralhalle vom Typ der Speerschen Planungen für Germania.

Die Kirche an der Piazza Euclide veranschaulicht mustergültig das von Brasini innerhalb des Traditionalismus vertretene Extrem – eine hartnäckige Suche nach imposanter szenischer Größe im Rahmen der philologischen Grenzen der Tradition. Kann jedoch Giovannonis Kirche noch mit einer gelungenen städtebaulichen Verknüpfung glänzen, so sprengt die Sacro-Cuore-Kirche Brasinis das städtische Umfeld, es wird geradezu nichtig. Brasini blendet jede Vorstellung über die zukünftige Gestalt des neuen Quartiers aus, um mit der Kirche eine ganz persönliche Vorstellung von Größe zu realisieren.[217] Diese erklärt sich zwar in ihrer inneren Logik, kann jedoch als Beitrag zur kirchenbaulichen Entwicklung kaum Geltung erlangen, da sie so-

wohl in ihrer Sprache als auch in ihrer soziokulturellen Funktionalisierung fehl geht: „Più che una chiesa [...] questo si direbbe un tempio edificato al Dio Caos, nume barbaro e pagano“[218]. Ferner findet das von Brasinis titanischem erstem Entwurf ausgelöste Befremden einen nahezu tragischen Niederschlag in der langen Bauzeit, die die Kompromittierung des eigentlichen Entwurfs erzwingt.[219] Dabei wirkt Brasinis Versuch, mit der Kirche zu einem baubaren Kompromiss zu gelangen, verzweifelt. Der Verzicht auf die gigantische Kuppel und den nachgelagerten Bau, die Verkleinerung der Kuppel und der Einzug eines Zwischengeschosses bis hin zur flachen Überdeckelung des Tambours reduziert zwar den Maßstab, hinterlässt jedoch bis heute einen ambivalenten Torso, während der Umschwung auf eine Stahlbeton-Konstruktion angesichts des sie verschleiernden Formenschwalls geradezu groteske Züge birgt.

Zwar verwundert es nicht, dass, wie Giorgio Muratore feststellt, der Eindruck brasinischer Architekturkonzeption vermittels eines jungen romreisenden Boris Jofan in der Moskauer Architekturszene und schließlich in der klassizistischen Gigantomanie der stalinistischen Zeit Anklang findet; in Italien wirkt sie dagegen zunehmend entrückt.[220] In den 1920er Jahren als Ausfluss vielleicht noch zu erklären, fehlt der Kirche Brasinis in den 1930er Jahren die kulturelle Grundlage. Der Wunsch der Faschisten nach megalomanen Architekturen hat sich in den im ‚Spülgang‘ ‚rationalisierten‘ Bahnen des *Stile Littorio* kanalisiert, die Katholische Kirche indessen auf eine sachliche Interpretation überlieferter Prinzipien konzentriert. Spätestens in der Nachkriegszeit ist das einst ambitionierte Projekt hoffnungslos überholt; einem finalen Hochamt der Ironie und Sinnlosigkeit gleichend, verkörpert es in seinem langen Prozess den Abgesang der ausklingenden architektonischen Opulenz vergangener Jahrhunderte.[221]

9.2.5 Stilisierung und Stilem: Gran Madre di Dio (Bazzani)

Die traditionalistische Linie im römischen Kirchenbau kann aber selbst dann noch überdauern, als mit der verschärften Architekturdebatte der ausgehenden 1920er und frühen 1930er Jahre ein Paradigmenwechsel eingeläutet wird. Wie überall im Land begünstigt seitens der Kirche eine unveränderte Liturgie und die Ablehnung einer rationalistischen Architektursprache weiterhin den Fortbestand einer an den akademischen Kanons geschulten und orientierten Architektur. Zur Gruppe der obstinaten Traditionalisten gehört mit Cesare Bazzani ein weiterer Altmeister des Eklektizismus, der als Mitglied der Accademia d’Italia ebenso wie Brasini und Calza Bini in der Jury für den Florentiner Bahnhofswettbewerb an dem von Piacentini herbeigeführten Paradigmenwechsel beteiligt ist.[222*] Der Widerspruch im Schaffen des Architekten zu seinem Verhalten in der Wettbewerbskommission mag dabei exemplarisch die veränderte architekturpolitische Stimmungslage und die verschobenen Machtverhältnisse innerhalb der Architektenschaft beschreiben. Davon jedoch im praktischen Geschäft unbeirrt, entwirft Bazzani mit der Kirche Gran Madre di Dio (1930-33) am Piazzale Ponte Milvio einen weiteren monumentalen Kirchenbau, der sich in die zuvor behandelten, am Traditionalismus ausgerichteten Monumentalkirchen Roms einreiht (Abb. 853). In diesem Kontext offeriert Bazzani eine Neuauflage in Rom bestens vertrauter architektonischer Themen, erhält jedoch abgesehen von dieser Kirche nur noch mit dem Krankenhaus Fatebenefratelli (1930-35) auf der Tiberinsel die Möglichkeit in der Hauptstadt zu bauen.[223] Stattdessen wird Bazzani damit beauftragt, mit seiner rhetorischen und zugleich leicht verständlichen Architek-

tursprache in der italienischen Provinz massenweise das architektonische Bild des Faschismus zu gestalten, während sich der geschickt lavierende Piacentini die große Bühne in Rom sichern kann.[224] Auf eben diesen Sachverhalt führt Portoghesi die substanzielle Stasis im Schaffen Bazzanis zurück, aufgrund der er in vielen italienischen Provinzstädten immer gleiche und sterile Abgüsse vergangener Epochen produziert, ohne auf die je unterschiedlichen urbanen Morphologien einzugehen.[225] In dieser Hinsicht verkehrt Bazzani mit seinem Werk, trotz der oberflächlichen Nähe, die Grundsätze seines Kollegen Giovannoni, indem er dessen ausgeprägte Sensibilität sowohl für das Ambiente als auch für die handwerklichen Traditionen dahingehend verweigert, dass er seine Bauten vor allem einem weiter gesteckten Kontext historischer Kontinuität verpflichtet sieht, den er schließlich in einem im ganzen Land reproduzierbaren Gestaltungsapparat kondensiert: „Bazzani mette in opera – con molto moderata ispirazione – le semplici verità dell'architettura, mentre utilizza con disinvoltura pretese formule universali".[226]

Begünstigt von den neuen Errungenschaften auf den Gebieten der Konstruktion und der Baustoffe führt dies zu einer irritierenden ‚Abwesenheit des Künstlerischen' in der Architektur Bazzanis, da es einer massenweise repetierenden Produktion sprichwörtlich geopfert wird. Aus dieser bizarren Analogie zur objektivierten Architektur der Moderne resultiert schließlich ein merkwürdig oberflächlicher Versuch, Tradition und Moderne in Form und Technik aneinander zu heften, ohne jedoch die Formensprache in ihrer Substanz zu mutieren. Im Unterschied zu Brasini, der sich selbst als ein genialer Künstler begreift, ist Bazzani ein politischer Mensch, der unternehmerisch denkt und systematisch nach Einfluss strebt.[227] Während Brasini mit der nahezu wahnhaften Vorstellung feudalkirchlicher *spettacoli grandiosi* nach dem einzigartigen, alles überragenden szenischen Wurf drängt, dabei mitunter ins Groteske abdriftet, neigt Bazzani zu einer nivellierten Präsenz. Seine architektonische Konzeption gleicht dabei einer aus dem Bauerbe zusammengeplünderten Marke, die zumindest bei den bürgerlichen und aristokratischen Auftraggebern der liberalen Epoche große Sympathien, in faschistischer Zeit eher pragmatisch begründeten Anklang findet. „Così le opere di questo epigono dell'eclettismo testimoniano paradossalmente l'impossibilità di essere arte dell'architettura moderna, non attraverso il gesto eccessivo ed eloquente del neobarocco Brasini, ma nell'accettazione della rinuncia a significare, nel ripiegamento, nel puro mestiere, nel ribadito primato della quantità sulla qualità. Lo studio di Bazzani è industria per la produzione di architetture rappresentative, di classicismo prefabbricato"[228]. Vor dem Hintergrund eines in Italien über lange Zeit selbst zur Tradition mutierten Eklektizismus und Historismus (*classicismo italiano*) kann das Phänomen eines seriellen Akademismus, wie ihn Bazzani dank der neuen technischen Möglichkeiten hervorbringt, nicht mehr verwundern. Zeugnis davon geben allein schon die elf Postpalazzi aus Stuck, Stein und Stahlbeton, die Bazzanis Büro mit großem Eifer über ganz Italien verbreitet (Abb. 854-857). Jedenfalls prägen die Architekturen Bazzanis in der Provinz das Bild einer zunächst muffeligen, dann geschliffenen Nationalarchitektur vergangener Tage.

Die Architektursprache Bazzanis, der wie kaum ein anderer seiner römischen Kollegen als „*costruttore* und *realizzatore* auftritt, schöpft sich aus einer tiefen Kenntnis des italienischen, insbesondere römischen Bauerbes und einer vehementen Opposition zur Architektur der seit Jahrzehnten grassierenden spekulativen Bauwut.[229] Aus der Präferenz für bestimmte vergangene Epochen leitet er nach eigenem Empfinden fortführungswürdige

Elemente ab, die zum Grundstock einer eigenen Architektursprache geformt werden, mittels derer Bazzani einen kulturell verankerten Gegenentwurf zu den von ihm abgelehnten Ausgeburten der Spekulation unternimmt. Dabei entwickelt er sich zu einem gefragten Experten für Repräsentationsbauten, nicht zuletzt, weil es ihm gelingt, im Rahmen der Ausstellung zum Jubiläum der Einheit (1911) den großen Zuspruch der Öffentlichkeit zu ernten. Schon mit seinem ersten großen Projekt, dem Erweiterungsbau für die Nationalbibliothek in Florenz (1903-35), setzt er zu Beginn des Jahrhunderts Maßstäbe für den Umgang mit der Bautradition (Abb. 858-861). Mit einer „kristallinen funktionalen und gestalterischen Komposition“[230] gelingt es ihm, sich von den Beiträgen der übrigen Wettbewerber (u.a. Pio und Marcello Piacentini) abzusetzen und ins Rampenlicht der italienischen Architektenszene vorzustoßen.[231] In eine städtebaulich komplexe Situation setzt Bazzani einen langgezogenen Bau, der mit seinem Haupteingang zum Arno hin auf die Piazza Cavalleggeri geht, zugleich aber mit einem Rundbau (der sog. Tribuna Dantesca) an der Stirnseite ein stadträumliches Scharnier setzt und entlang der inneren Hauptachse eine funktionsgerechte Raumfolge vorweisen kann, die mit einer dem Haupteingang entgegengesetzten Exedra, die für die Leihstelle vorgesehen ist, an die gedrehten, in den Klosterkomplex S. Croce hineinragenden Magazine anschließt.[232] Vor allem diese funktional und stadträumlich gewandte Lösung gepaart mit einer sauberen Formensprache bringen dem jungen Architekten die Anerkennung der von Camillo Boito präsidierten Jury ein.

Nur wenige Jahre später glückt dem begabten Architekten mit dem Sieg im Wettbewerb für die Galleria Nazionale d’Arte Moderna (1908-11) auch in Rom der Durchbruch (Abb. 862). Das prestigereiche, für die Feierlichkeiten des Jubeljahres 1911 vorgesehene Gebäude in der Valle Giulia, macht Bazzani zu einem der gefragtesten Architekten der Kapitale. Er entwirft einen eleganten symmetrischen Bau, dessen Mittelteil in einen überdachten zentralen Hof und ihn flankierende offene Höfe geteilt ist. Dieser Teil übernimmt die Verteilung der Besucher entlang der perimetalen Achsen, die sich als eine Folge von Räumen um die beiden großen Ausstellungsräume gruppieren, beziehungsweise führt in den dem Vestibül entgegengesetzten Ausstellungsraum. Erneut kann Bazzani mit einer klaren Distribution überzeugen, die mit einer einfachen und homogenen, für seine Zeit in der Tat kristallinen Formensprache kombiniert ist. Bis zu diesem Zeitpunkt konsolidiert Bazzani seinen sicheren Gebrauch des klassischen Vokabulars, seine überragenden Fähigkeiten als Organisator und Bauunternehmer.[233] Auf diese aufbauend, ist er bis zu seinem Tod im Jahre 1939 als umtriebiger Architekt im ganzen Land tätig.[234] Kann mitunter ähnlich wie Brasini die sich ändernde architektonische Stimmung im Land zwar mit einigen Exkursen absorbieren, bleibt jedoch „irrimediabilmente classico, figlio di Roma.“[235] Die sporadischen Versuche im *Stile Liberty*, wie sie beispielsweise in der Cassa di Risparmio (1912-14) in Ascoli Piceno anklingen (Abb. 863), werden schnell von der bevorzugten Orientierung an den in Florenz und Rom so erfolgreich proponierten italienischen Reminiszenzen verdrängt. In den 1930er Jahren versucht sich Bazzani überdies an einer rationalistischen Formensprache. Dabei probiert er den Entwurf einfacher, klarer Volumen mit großen nackten Flächen, die frei von tradierten Ornamenten mit abstrahierten Kolossalordnungen und Arkaden gegliedert sind, so zum Beispiel mit der Casa del Fascio (1935-36) in Tarent, der Stazione Marittima (1934-36) in Neapel, dem Palazzo INFPS (1934-36) und vor allem dem Albergo Beta (1935-36) in Terni (Abb. 864-868). Tatsächlich bleiben diese jedoch vielmehr Imitationen – Entwürfe, wie Piacentini konstatiert,

ohne Hingabe.[236] Mit dem von einigen Kommentatoren als sein bestes Werk gewürdigten Palazzo del Governo (1930-36) in Terni sowie dem Palazzo delle Poste (1926-29) in Pescara gelingen ihm klassizistische Verschmelzungen von Tradition und Moderne (Abb. 854/869/870). Indem er hier zu einem von Giorgini als "stile monumentale di matura sintesi, una sorta di moderno ellenismo" [237] bezeichneten Architektursprache gelangt, antizipiert er gewissermaßen den *Stile Littorio* der faschistischen Endphase. Andererseits betonen eben diese Bauwerke mit ihrem kühlen Rekurs die redundante Nüchternheit der Arbeiten Bazzanis. Im umfangreichen Werk Bazzanischer Produktion findet sich demnach der Großteil des architektonischen Spektrums seiner Zeit wieder. Allein die Fülle der Bauaufträge, aber auch persönliche Vorlieben und Temperament machen Bazzani zum seriellen Reproduktor verschiedenster Einflüsse, die jeweils immer mit sicherer Hand auf konstante klassische Gestaltungsprinzipien zurückgeführt werden können.

Tatsächlich reflektiert auch die kirchenbauliche Produktion des Architekten diese Entwicklung, wo sich die traditionalistische Architekturkonzeption allmählich unter dem Einfluss der rationalistischen Tendenz zu einem italienischen Monumentenstil verquickt: Schon früh, etwa zeitgleich zum Bibliotheks-Wettbewerb in Florenz, entwirft Bazzani die Kirche SS. Crocifisso (1903-28) in Treia (Macerata) in einem damals im Kirchenbau weit verbreiteten neomittelalterlichen Stil, demnach gespickt mit Adaptionen von Rundbögen, Lisenen, Rundfenstern, Zwerggalerien etc. (Abb. 871). Während der langen Bauzeit erhält Bazzani mit der Kirche S. Antonio (1923-35) in Terni erneut Gelegenheit, einen Kirchenbau zu realisieren (Abb. 872/873). Dabei löst er sich von der in Treia noch ganz selbstverständlichen Architektursprache, um verstärkt Anlehnung in Vorbildern des Cinquecento zu suchen.[238] Unter Beibehaltung des basilikalen Typus schafft er eine dreischiffige Kirche, deren Raumteile sich nun in einer stark dreigeteilten Fassade mit hervortretenden Eckpilastern und einem großen in der Mitte dominierenden Rundbogen artikulieren. Gut zwanzig Jahre später sind die vielfältigen formalen Akzentuierungen von Treia wenigen, dafür aber kräftig formulierten Elementen gewichen. Die Volumen treten an der Fassade klarer hervor, ihre mit inzwischen stilisierten gestalterischen Mitteln betonte Tiefe erinnert an Beispiele wie Cesare Navas S. Andrea in Mailand (1900-04, Abb. 874). Einige Jahre später greift Bazzani diese kühle, in seinen zivilen Bauwerken, wie dem einst größten Wasserkraftwerk Europas in Galletto, weiterentwickelte Formensprache auf, um für Predappio Nuova mit der Kirche S. Antonio (1926-36) einen epigonalen Bau zu schaffen (Abb. 875-879). Carakteristisch sind inzwischen der in die Fassade eingeschnittene Rundbogen mit abgeschrägten Laibungen und die auf einen hohen oktogonalen Tambour gesetzte Kuppel. Die Typologie bleibt indessen unverändert dem kreuzförmigen Langbau verpflichtet. Im Innenraum wählt Bazzani eine geradezu karge Formensprache, die sich auf die dezente Betonung der Bauteile beschränkt.

Hinsichtlich der Kirche in Predappio Nuova ist vielmehr der Hintergrund vor dem sie entsteht interessant.[239] Nach einem verheerenden Erdrutsch im Winter 1923/24 sieht man sich gezwungen, den unbewohnbar gewordenen Heimatort des *Duce* an einer sichereren Stelle neu zu gründen. Damit einher geht die für das junge faschistische Regime attraktive Gelegenheit, den Geburtsort seines Führers mit der ersten Stadtneugründung der faschistischen Epoche zu inszenieren.[240] Sie ermöglicht es, den Weiler mit dem Geburtshaus Mussolinis in die neue Siedlung zu integrieren. Die Schauplätze seiner Kindheit und Jugend werden dadurch schon früh für die mystische Verklärung aufbereitet. Mussolini

selbst nimmt Einfluss auf die von dem jungen Architekten Florestano di Fausto geleiteten Arbeiten. Zu den ersten Projekten, die angegangenen werden, gehört auch der Neubau der Kirche S. Rosa da Lima (1925-28), die der Namenspatronin seiner verstorbenen Mutter Rosa Maltoni gewidmet wird.[241] Beauftragt wird der römische Architekt Florestano di Fausto, der erst kürzlich in der italienischen Kolonie Rhodos die Kathedrale S. Giovanni (1924-25) im Stile eines neomittelalterlichen Melange errichtet hat. Bis zur Eröffnung einer neuen, größeren Kirche im Jahre 1934 bleibt diese kleine Kapelle, die zusammen mit einem Kindergarten errichtet wird, als provisorische Pfarrkirche in Betrieb. Im Zuge der städtebaulichen Planungen soll jedoch eine größere Kirche an einer eigens vorgesehenen Stelle gebaut werden. Beauftragt wird zunächst das Ufficio Tecnico der nahegelegenen Provinzhauptstadt Forlì. Der wenig glückliche Entwurf der Techniker sieht eine kleine dreischiffige Kirche im Stile einer bizarren Vermischung romanischer und gotischer Einflüsse vor. Flankiert werden soll sie von einer überdimensionierten Replik lokaler Kirchtürme. Offensichtlich unzufrieden mit diesem Entwurf, lobt das *Ministero dei Lavori Pubblici*, das als Bauherr für die neue Siedlung fungiert, im März 1926 einen landesweiten Wettbewerb aus. Schließlich soll die neue Kirche im Heimatort des *Duce* mit einer Architektur hoher Qualität erstrahlen. Aus dem Wettbewerb geht Cesare Bazzani als Sieger hervor. Kurze Zeit später sieht er sich jedoch mit einem Gegenvorschlag di Faustos konfrontiert, der an einer anderen, prominent am Ortsteingang gelegenen Stelle die Kirche in das vom Palazzo Varano und der zukünftigen Torre Littoria geprägte Stadtprospekt eingefügt sieht (Abb. 880).[242] Aufgrund der Kontroverse, die von der spontanen Zustimmung des *Duce* für diesen zweiten Vorschlag ausgelöst wird, gerät das Vorhaben gegen Ende der 1920er Jahre ins Stocken. Erst die Euphorie im Umfeld der *Conciliazione* vermag das Projekt wieder anzuschieben. Vor diesem Hintergrund ist auch die vielsagende Widmung der Kirche an den Schutzheiligen Italiens, den Heiligen Antonius, zu sehen, dessen 700. Todestag sich 1931 jährt, da die Kirche dadurch zu einem integrativen Symbol des Massenkonsenses stilisiert wird.[243] Auf Druck des Bauministeriums wird Bazzani beauftragt, seinen Entwurf für den von di Fausto vorgeschlagenen, städtebaulich wirkungsvolleren Standort umzuarbeiten. Dabei profitiert die Kirche von einem großen Pfarrplatz, der die unmittelbare Anbindung der Kirche an die wichtigste Straße der Ortschaft gewährleistet. Andererseits steht sie den beiden das Entrée zum Ort säumenden Gebäuden verfremdet gegenüber, da di Fausto hier Parteigebäude und Kaserne als volumetrische Kompositionen im Geiste der Moderne realisiert. Im Gegensatz zu den Stadtgründungen in den Pontinischen Sümpfen etwa, wo die bauliche Vergegenwärtigung der Institutionen Kirche, Staat und Partei in den Händen derselben Architekten liegt, kommt es in Predappio Nuova zu einer stilistischen Störung. Mag Bazzani inzwischen inmitten der Traditionalisten als ‚Moderner' gelten, so offenbart eben dieser Kontrast an der Piazza Sant'Antonio in Predappio Nuova, dass er letztlich außerhalb der aktuellen Entwicklungen steht. In diesem Sinne, kann Bazzanis Kirche ihren gesellschaftspolitischen Symbolgehalt in keine adäquate Architektur übersetzen. Dies wird dem Architekten erst einige Jahre später mit dem Entwurf für die Kathedrale in Addis Abeba gelingen. Zu einem Zeitpunkt, da dann der revolutionäre Rationalismus in einen kühlen Staatsmonumentalismus übergeleitet sein wird.

Die beiden Kirchen, die Bazzani für das erdbebengeschädigte Messina baut, folgen der gleichen, um Abstraktion und Reduktion bemühten Linie von Predappio Nuova und Terni, transponieren jedoch die Formensprache des Architekten in ein nunmehr mit Zitaten

des Messineser Architekten Filippo Juvarra angereichertes Vokabular. Bezeichnenderweise stehen die beiden Kirchen in krassem Gegensatz zu den progressiven Ergebnissen des einige Jahre später für den Wiederaufbau weiterer Kirchen in Messina und Umgebung ausgelobten, jedoch folgenlosen Wettbewerbs.[244] So manifestieren die Kirchen S. Caterina (1926-29) und Madonna del Carmelo (urspr. S. Lorenzo, 1928-31) nicht nur die nach wie vor konservative Haltung kirchlicher Auftraggeber, sondern belegen die für das Werk Bazzanis kennzeichnende methodische Abfolge kontinuierlicher Verarbeitung vergangener Stile (Abb. 881-883). Diese mischt sich zunehmend mit der Verwendung aktueller Materialien und Techniken und einer zwangsläufigen Konzession an die Moderne, indem die vertraute Formensprache abstrahiert wird. Emblematisch ablesen lässt sich diese Entwicklung vor allem am erwähnten Wasserkraftwerk in Galletto, ist aber auch im Kirchenbau spürbar: Bei der Kirche Gran Madre di Dio in Rom kommt diese für das konservative Milieu neuartig klare Synthese von Tradition und Moderne auf der Grundlage eines am Cinquecento orientierten Referenzrahmens zum Ausdruck. Bei der Kathedrale S. Cetteo (1933-36) in Pescara tritt sie umso deutlicher hervor, da sie hier von der charakteristischen Strenge der gewählten romanischen Bezüge profitiert (Abb. 884). Im letzten Entwurf Bazzanis für eine Kirche, dem für den Wiederaufbau der Kathedrale von Addis Abeba (1937), erreicht sie schließlich das Niveau eines für den italienischen Kirchenbau neuartigen Neoklassizismus, der die zeitgenössische Tendenz im Umfeld der E42-Planungen reflektiert.

Bevor es jedoch soweit ist, gibt Bazzani zu Beginn der 1930er Jahre mit der Kirche Gran Madre di Dio am Ponte Milvio einen Vorgeschmack dieser Entwicklung. Sie nimmt im kirchenbaulichen Werk des Architekten eine Schlüsselstellung ein und fällt in die sowohl für sein persönliches Schaffen als auch für die italienische Architekturdebatte wegweisenden Jahre. Zwar stellt sie unter den zahlreichen in Rom während der Zwischenkriegszeit entstandenen Kirchen einen Höhepunkt der Stilverarbeitungen dar, doch kann sie mit einer gelungenen städtebaulichen Anlage und einer weiterreichenden Synthese aus Stilemen und Stilisierungen versöhnen. Derweil in typologischer Hinsicht die architektonischen Anleihen bei Rainaldis Kirchen an der Piazza del Popolo frappieren, dominiert die Kirche in angemessener Weise den vorgelagerten Platz und bildet in Verlängerung der Milvischen Brücke einen Gegenpol zur in Nord-Süd-Achse (Via Flaminia) gelegenen Piazza del Popolo (Abb. 885). Bazzanis Kirche steht genauso wie die vorgenannten Kirchen Giovannonis und Brasinis am Entrée zu einem neuen Quartier und fungiert, einer stadträumlichen Galionsfigur ähnlich, ebenso wie diese als Teiler wichtiger Verkehrswege, die den dahinterliegenden Stadtteil erschließen. Zwar können diese an exponierten Stellen errichteten Kirchen, deren Kuppeln sich als Landmarken in das an Kuppeln reiche Rom einfügen, nicht den von Kirchenbautheoretikern geforderten Pfarrhof vorweisen, doch glänzen sie mit einer hervorragenden Anlage. Im Falle der Kirche Gran Madre di Dio wird der Bezug zur Stadt noch verstärkt, indem Bazzani die Architektur der Piazza del Popolo in seinem Entwurf reflektiert. Im Unterschied zu Carlo Rainaldi, der auf die vorgefundene städtebauliche Situation mit zwei identischen Kopfbauten (Zwillingskirchen[245]) antwortet, kann Bazzani selbst das genaue Grundstück auswählen, nachdem er vom Vatikan zum Architekten der großen Marienkirche bestimmt worden ist.[246] Tatsächlich geht die Initiative für das Projekt auf den Wunsch Pius XI. zurück, den 1.500. Jahrestag des Konzils von Ephesos mit einer Marienkirche zu feiern.[247] Die Kirche steht somit ideologisch in der Tradition der von Sixtus III. gestifteten Kirche S. Maria Maggiore, die ihrerseits den An-

fang des Marienkultes verkörpert. Die Wahl des Standorts ist nicht zufällig, da von Anfang an die hohe Symbolkraft dieser Kirche eine exponierte Lage verlangt. Sie soll als Pfarrkirche des neuen Quartiers zugleich in der Nähe der für die Geschichte der Christenheit so schicksalhaften Milvischen Brücke erstehen und so eingebettet in ein für Rom typisches und historisch bedeutsames Szenario entlang des Tibers einen würdigen Höhepunkt im römischen Kirchenbau darstellen. In dieser Hinsicht dürfte die Wahl Bazzanis nicht mehr verwundern, da er eine mit dem katholischen Rom unmittelbar identifizierbare Architektursprache garantiert. Ebenso wenig überrascht der pointierte Zentralbautypus.

In der Tat sucht Bazzani mit der erhöht gelegenen Kirche dem vom Torbau (1805) Valadiers eingeleiteten Piazzale und dem umliegenden Quartier Größe zu verleihen. Sein Vorhaben scheitert jedoch an der für das moderne Rom typisch chaotischen Bebauung der Folgezeit.[248] Inmitten biederer Randbebauungen wirkt die eloquente Kirche wie ein Fremdkörper.[249] Ist die Kirche von der Stadt her gedacht ein Höhepunkt, so verblasst ihr Glanz im unmittelbaren Kontext zur Überzeichnung und bleibt „insieme alla Porta di ponte Milvio del Valadier un lacerto di un discorso ininterrotto, riducendosi a vero e proprio elemento scenografico, soluzione architettonica evocante una realtà illusoria“[250]. Eine Illusion, die sich im augenscheinlichen Zitat der Rainaldi-Kirchen fortsetzt. So finden sich einige Motive dieser Kirchen von Bazzani variiert bei der Kirche Gran Madre di Dio wieder: Auffällig ist die analoge Gestaltung des vortretenden, giebelbekrönten Pronaos, außerdem die über oktogonalem Tambour gebaute Kuppel mit den selben vortretenden Rippen, die in der Höhe gegenüber der Kuppel zurücktretenden „campaniletti“[251] werden in stilisierter Form wiederholt – sogar die trapezförmige Planimetrie scheint sich auf die berühmten Vorbilder zu stützen. Die Fassade ist, entsprechend der inzwischen bei zivilen Bauten etablierten Mode, mit Ziegel und Travertin verkleidet. Den Eingang fasst ein mit zwei korinthischen Säulen bestandener Pronaos, der an den Seiten von breiten Pfeilern gerahmt wird, die mit übereinander angeordneten Nischen gegliedert sind. Den Abschluss bildet ein klassischer Dreiecksgiebel, über dem sich im Hintergrund eine Balustrade, dann der Tambour mit Kuppel und Laterne und schließlich weiter hinten zwei symmetrische Glockentürme erheben. Lisenen, Gesimse, Vorsprünge, Giebel und Sprenggiebel aus Travertin sind, wenngleich sparsam verwendet, weitere Verweise auf die Referenzarchitekturen des römischen Cinquecento und Seicento. Andererseits rekurrieren die beiden Campaniletti auf Girolamo Rainaldis Invention der Turmflügel (S. Agnese in Agone) und verweisen insbesondere in ihrem Aufriss und der Form des Helms auf spätere Vorbilder wie Ferdinando Fugas Fassade für die Chiesa dei Girolamini in Neapel (1780, Abb. 886), wodurch eine irritierende Dissonanz zum Kirchengebäude entsteht, die die unterschiedlichen Materialien zusätzlich betonen. In ihrer Materialität und Form stehen sie demnach den seitlichen Anbauten für die Pfarrei näher. Das für Bazzanis Werk charakteristische Motiv der Zwillingstürme kehrt bei seinem Entwurf für die Kathedrale von Addis Abeba ebenso wieder, wie bei einigen seiner zivilen Bauwerke. Im kirchenbaulichen Werk Bazzanis kann hingegen die Karmeliterkirche in Messina nicht nur chronologisch, sondern vor allem architektonisch als Vorläufer der Kirche an der Milvischen Brücke gelten. Denn dort rückt Bazzani erstmals vom Langbau ab und beginnt, in Anlehnung an die Architektur Juvarras, mit runden, dynamischen Formen zu arbeiten, die wenig später bei der Kirche Gran Madre di Dio im Ansatz wieder zur Anwendung kommen (Abb. 887-901).[252]

Die Kirche ist über zentralem Grundriss errichtet, der aufgrund der großen Kuppel unmittelbar als Rundbau wahrgenommen wird. Diesem ist ein griechisches Kreuz mit extrem verkürzten Armen einbeschrieben.[253] So entstehen rechteckige tonnenüberwölbte Raumzonen, die an den Enden des Querarms Altarnischen und in der Mittelachse einen Vorraum zur Apsis beziehungsweise eine Vorzone zum Hauptraum bilden. Der ‚apsidierte' Altarraum schafft mit seiner dekorativen Fülle einen Kontrast zum nüchternen Hauptraum. In den vorderen Zwickeln der Kreuzarme sind zum Piazzale hin viertelkreisförmige Verbindungsräume für die Seiteneingänge angeordnet, zur rückwärtigen Seite hingegen orthogonale Baukörper für die Sakristei und den Paramentenraum. Diese vier Räume sind im Inneren als doppelgeschossige Lufträume konzipiert, artikulieren sich aber zum Hauptraum hin als eine umgehende Empore beziehungsweise als Deambulatorium. Der offene und sphärische Grundriss, akzentuiert von den geschwungenen Galerien, verleiht der Kirche eine näherungsweise barocke Raumwirkung, die in Gegensatz zur klassischen Strenge ihres Gliederungsapparates tritt. Auf das trapezförmige Grundstück wird die Kirche mit den symmetrischen Baukörpern der Pfarrei eingepasst, indem diese den seitlich nach Norden hin abgehenden Straßen Cassia und Farnesina folgen.[254] Insgesamt entsteht ein Bild aus gestaffelten, sich abzeichnenden Volumen, die sich von den Pfarrgebäuden über den Korpus der Kirche über die Kuppel bis zur Laterne auftürmen. Die Anordnung und Materialität der verschiedenen Gebäude unterstreicht jedenfalls den zutiefst römischen Charakter der Anlage, so als habe Bazzani versucht, *en miniature* den Komplex von Apostolischem Palast und Peterskirche zu wiederholen.

Die Disposition und Gestaltung des Innenraumes weckt Bezüge zu den Zentralbaukirchen der römischen Renaissance; so etwa im Umgang, der um den Hauptraum führt. Wie schon bei Brasini kann auch hier Michelangelos Grundrissplan für S. Giovanni dei Fiorentini als Inspirationsquelle gedient haben. Durchaus innovativ erweist sich Bazzanis Entwurf jedoch in der Ausgestaltung der Übergänge in Grund- und Aufriss indem sich diese beispielsweise als Volumen nach außen stülpen und über Nebenportale einen zusätzlichen Außenbezug herstellen, beziehungsweise im Innenraum auf einer erhöhten Ebene als zusätzlicher Umgang aufgegriffen werden. Die kurzen Tonnengewölbe der Kreuzarme sind kassettiert, wohingegen die Eckpfeiler des Tambours mit je zwei übereinander angeordneten Nischen aufgelockert. Die Konstruktion ist aus Stahlbeton, der in der unteren Zone vollständig mit Travertin verkleidet ist. In der oberen Zone wechseln sich verputzte Flächen mit dem Travertin der Gesimse, Lisenen und Rippen ab. Der Tambour ist dank des Baumaterials fast vollständig mit schmucklosen Fenstern aufgelöst. Für Bazzani steht es im Gegensatz zu den aktuellsten Tendenzen im Stahlbetonkirchenbau außer Frage, repräsentative Bauteile mit edlen und traditionellen Materialien zu verschönern, anstatt wie etwa in Le Raincy den vorbehaltlos eingesetzten modernen Baustoff zu zeigen. Die Kirche soll, trotz neuer Bautechniken und Materialien, ein Zeugnis tradierter Architektursprache sein. Zugleich ist die ornamentale Akzentuierung der Konstruktion beredt, jedoch nicht überbordend, mitunter überraschend nüchtern. Insgesamt strahlt die Kirche mit ihrer Orientierung am Cinquecento und Seicento eine Neuinterpretation überkommener Themen aus, vereinzelt gespickt mit barocken Zutaten, die äußerlich vor allem die Campaniletti und die Pfarrgebäude betreffend, diese im Kontrast zur formalen Ausgestaltung der Kirche erscheinen lassen.

Ausgehend vom Kreisgrundriss wird mit der kreuzförmigen Überlagerung und dem damit

verbundenen Umgang ein komplexer Grundriss geschaffen, der den verschiedenen Funktionszusammenhängen eines Gotteshauses Genüge leistet, zugleich aber die Raumwirkung nicht verstellt, sondern betont. Im Vergleich zu den zuvor behandelten Kirchen Giovannonis und Brasinis glückt hier der Griff wohl am besten. Hinzu kommt, dass Bazzani seine ansonsten redundante Formensprache erheblich reduziert, so dass die Kirche zu einem seltenen Beispiel der Synthese von entlehntem Stil und rationalistischen Einflüssen avanciert. Den Sprung zu einer zeitgemäßen Formensprache vollzieht er jedoch nicht. Fühlt sich Brasini zutiefst den architekturgeschichtlich für Rom besonders fruchtbaren Epochen verbunden, so reflektiert die Kirche Bazzanis zwar eine kühle Nüchternheit, die sich aber gerade im Vergleich mit den Originalen an der Piazza del Popolo als leidenschaftslose Repetition eines bewährten Musters entpuppt – als „celebrazione del convenzionale, rudimentale rappresentazione di un nebuloso volere, nel quale l'opera tecnica prevale di molto sulla produzione di forma"[255]. In eine ähnlich begründete Richtung weist Carlo Ceschis Rezeption, wonach die elegante Größe der frühen Bauwerke Bazzanis inzwischen zu einer mit „scolastica freddezza" exerzierten Monumentalität aufeinander abfolgender Lehnelemente reduziert sei.[256]

Etwas anders verhält es sich in Pescara, wo die romanische Version das Simplifizierungsspiel des Architekten in besserem Licht erscheinen lässt. Hier kann er mit der Kathedrale S. Cetteo (1933-36) eine neuartige, vom Spiel der Massen beherrschte Komposition realisieren, so als wolle er auf die neue Ausrichtung in der italienischen Architekturdebatte mit den ihm eigenen Mitteln reagieren (Abb. 902-904). Der Kirchenneubau in Pescara wird infolge der *sventramenti* notwendig, die zur Zerstörung der bestehenden Kirche geführt haben. Mit dem in Pescara geborenen Gabriele d'Annunzio findet der Bau einen berühmten Fürsprecher und Unterstützer, der das Projekt von Anbeginn entscheidend forciert.[257] Für die Wahl des Architekten und des Stils ist er jedenfalls determinierend. So arbeitet Bazzani sehr eng mit dem eigenwilligen Intellektuellen zusammen. Seinerseits ist es dieser, der dem befreundeten Architekten nahelegt, den Entwurf an der traditionellen Architektur der Abruzzen auszurichten.[258] Den Referenzrahmen bilden demnach die romanischen Abteien der Region und die Kirche S. Maria in Collemaggio in L'Aquila, von der Bazzani den Fassadenaufbau nahezu kopiert (Abb. 905). Auf dieser Grundlage entwirft er auf einem knappen Grundstück gegenüber des alten Standorts die neue Kirche. Da kein Platz für einen Pfarrhof vorgesehen werden kann, wirken die in einem abgestuften Straßenbild zusammengeführten Volumen gedrungen und wuchtig. Die rechteckige Blendfassade aus hellem Naturstein wird links vom höheren Campanile und rechts vom niedrigeren Baptisterium gerahmt. An ihr wird die Dreiteilung des Kirchenraums mit zwei kräftigen Lisenen markiert. Während beim Vorbild in L'Aquila das liegende Fassadenrechteck in seiner Horizontalen betont wird, indem sie mit einem Horizontalgesims in eine obere und eine untere Zone geteilt wird, setzt Bazzani, wohl auch mit Blick auf das Zusammenspiel mit dem Campanile, auf die Artikulation der Vertikalen, indem er auf Gesimse verzichtet. Als aufragende Schauwand kommt sie derweil einer Verschmelzung der Fassadensysteme von S. Michele in Pavia und S. Maria in Collemaggio nahe.[259] Die schlichten, klar geschnittenen und mit Rundbogennischen in ihrer Stärke betonten Lisenen unterstreichen den kubischen und geradezu trutzigen Charakter des Bauwerks. Es wird deutlich, wie Bazzani versucht, die vertraute Formensprache der Romanik mit dem Purismus der inzwischen erfolgreichen italienischen Avantgarde in Einklang zu bringen. Beson-

ders deutlich wird dies an den zu Überzügen stilisierten Strebebögen auf den Dächern der Seitenschiffe, die in Wandpfeiler übergehen und so die Seitenansichten unter Verzicht auf zusätzlichen Bauschmuck gliedern. Mit ihrer elementaren Geometrie verkörpern sie exemplarisch den Anspruch, das tradierte Vokabular so weit wie möglich zu reduzieren, ohne es jedoch wie die Rationalisten aufzugeben oder zu ersetzen.

Mit Ausnahme der Fassade, wo neben der Großform romanische Rundbogenportale und Rundfenster sowie Lisenen und ein entlehntes Kranzgesims direkte Bezüge zu den Vorbildern herstellen, beeindruckt Bazzani mit einer volumetrisch akzentuierten und weitestgehend schmucklosen Sprache. Der hohe Grad der Abstraktion erreicht vor allem an den Seitenansichten und in der äußeren Gestaltung der Apsispartie essenzielle Züge. Anders jedoch als bei den Kirchen Muzios und Cabiatis, irritiert hier die noch allzu deutliche, vielleicht auch auf Unsicherheiten zurückzuführende Direktheit der gleichwohl spärlichen Bezüge. Bazzani gelangt zwar zur Elementarisierung des Bekannten, nicht aber zur Genese einer authentischen Neuinterpretation. Vielmehr praktiziert er eine Verschmelzung im engsten Sinne, in der Ansätze neuer Interpretationen und starke Vereinfachungen ineinander übergehen.

Das Versprechen des Außenbaus setzt sich jedenfalls im Innenraum fort. Abgesehen von einer nüchtern zur Schau gestellten korinthischen Säulenordnung mit entsprechenden Pilastern in den Seitenschiffwänden verzichtet Bazzani auch hier auf Ornamentik. Die dreischiffige, in eine Mittelapsis mündende Anlage, die Hängekuppeln und hohen Rundbogenfenster in den Jochen der Seitenschiffe sowie die mit Triforien durchbrochenen Obergaden führen das traditionsbezogene Gestaltungsbewusstsein des Architekten zwar immer wieder vor Augen, doch beherrscht konsequente Strenge und ‚historistischer Minimalismus' auch das Innere des Kirchengebäudes. Schlichtheit und Farbgebung des Raumes erinnern dabei an den von Galeazzo Alessi umgestalteten Innenraum der Kathedrale S. Rufino in Assisi (Abb. 907). Die Kirchen Bazzanis in Rom und Pescara beschreiben den Übergang im Werk des Architekten. Münden wird er schließlich im archetypischen Klassizismus der zivilen Bauten, die das Büro Bazzani in der Mitte der 1930er Jahre errichtet. Sie lehnen sich an die aktuellen Entwicklungen an, der direkte stilistische Bezug zu vergangenen Epochen tritt zunehmend in den Hintergrund. Besonders deutlich wird dies an einem der letzten Entwürfe Bazzanis, den er 1937 für die Kathedrale von Addis Abeba vorlegt (Abb. 908). Hier gelangt er zu einer Aufbereitung des *Stile Littorio* für den Kirchenbau, zugleich aber zur äußersten Abkühlung seiner umfangreichen Architekturproduktion. Historische Referenzen wie die an die Superga-Kirche erinnernden, weit ausladenden Turmflügel geben nach wie vor die Richtung an, doch die Formensprache wird von Bazzani zweifelsfrei auf die Architektur der spätfaschistischen Repräsentationsarchitektur eingestellt. Deutlich lässt sich erkennen, wie die einst mit Ornamenten übersäten, dann stilisierten Baukörper auf eine steinerne Essenz architektonischer Großformen reduziert werden. Scharf geschnittene Kuben; eine mächtig empor ragende Kuppel, getragen von einem mit aufgedoppelten Kolossalstützen umstandenen Tambour; übereinandergetürmte Rundbögen und zu viereckigen Stützen reduzierte Säulen ohne Kapitelle und Basen sind gerufen, in der afrikanischen Kolonie Zeugnis einer inzwischen in faschisierte Architektur gemeißelten *italianità* abzulegen.[260] In der Heimat könnte sie jedenfalls als Vorlage für Foschinis E42-Kirche dienen.

9.2.6 *Un primo debole tentativo di rinnovamento*: S. Francesco Saverio (Calza Bini)

Annähernd zeitgleich zu Bazzanis Kirche am Ponte Milvio wird Alberto Calza Bini in seiner Eigenschaft als Vorsitzender des ICP und Mitinitiator der Gartenstadt-Projektes mit dem Bau der Kirche S. Francesco Saverio (1931-33) im Gartenstadt-Quartier Garbatella beauftragt (Abb. 909).[261] Clemente Busiri Vici ist, wie schon bei der Kirche Gran Madre di Dio, als Bauleiter beteiligt. Anders als die in sich geschlossene und als autonomer Stadtteil bebaute, relativ überschaubare Gartenstadt am Monte Sacro erfährt die Garbatella aufgrund ihrer langwierigen Bauzeit einschneidende Veränderungen. Kann Giovannoni am Monte Sacro die Primärelemente (Kirche, Schule, Post, Kino, Theater) und Ladenlokale des Quartiers von Anfang an in seine Planungen einbeziehen, wird die Gartenstadtidee in der Garbatella sukzessive zur ‚Gartenborgata' verzerrt. Noch bevor die einheitliche Planung des Stadtteils vollständig von Giovannoni umgesetzt werden kann, mutiert die Garbatella von einer ruhigen und locker bebauten Gartenstadt zum Auffangbecken für die *sfollati* und *sfrattati* der *sventramenti*. Die anfänglich kleinteilige Bebauung mit *villini* und die charakteristische geschwungene Straßenführung werden nach Norden hin zur Circonvallazione Ostiense mit mächtigen *intensivi* und orthogonalen Straßen fortgeführt (Abb. 910-912).[262] Darüber hinaus werden einzelne Großkomplexe südlich der Kirche unmittelbar in das Gewebe der Gartenstadt hineingebaut. Die ursprüngliche Anlage bleibt somit nur noch im Kern zusammenhängend sichtbar. Während das Quartier am Monte Sacro seiner Bestimmung nach von bürgerlichen Mittel- und Oberschichten bewohnt wird, finden sich in der Garbatella zunehmend Angehörige der sozialen Unterschicht und Arbeiter aus den nahegelegenen Industrieanlagen. Vor diesem Hintergrund wird der Auftrag für den Bau der Pfarrkirche erst spät und unter architektonisch wie architekturpolitisch veränderten Rahmenbedingungen vergeben.

Für die neue Kirche wird ein gestrecktes Rechteckgrundstück im Herzen der Gartenstadt disponiert. Die Kirche ist mitsamt ihres Pfarrhofs im östlichen Drittel angelegt. In der Mitte bildet eine doppelte Kreuzung die verkehrstechnische Schnittstelle der Gartenstadt. Im westlichen Drittel bilden zwei hochgeschossige Gebäudequader ein Gegengewicht zum Pfarrkomplex. Der ‚verlorene' *villino* am westlichen Rand des Areals komplettiert derweil das groteske Schauspiel, das sich im Kontrast einer fast ländlich anmutenden idyllischen Wohnbebauung mit leidenschaftslosen Hochhäusern und einer monumentalen Kirche abspielt.[263] In derselben Ost-West-Achse wie die Kirche befindet sich mit dem Odeon-Komplex ein weiteres Primärelement des Quartiers. Im Süden wird die Achse hingegen von einem imposanten Schulgebäude flankiert, im Norden hingegen von einem Wohn- und Dienstleistungskomplex (Abb. 913/914). Die Positionierung der Kirche an einem für das Quartier vitalen Punkt ist demnach gelungen. Auch konnte dem Sakralbau genügend Freiraum verschafft werden. Der weitläufige und gerichtete Zuschnitt des Areals impliziert im Gegensatz zur Platzanlage am Monte Sacro, wo Giovannonis Kirche direkt an die Umgebungsbebauung anschließen kann, von Anfang an die Anlage des Pfarrkomplexes als ein isoliertes Monument.[264] Akzentuiert wird dies von Calza Binis Entscheidung für einen über traditionellem kreuzförmigem Grundriss errichteten Basilikatypus (Abb. 915). Damit unterscheidet sich die Kirche in der Garbatella von den bereits vorgestellten römischen Kirchenbauten, die allesamt auf einem zentralen oder zentralisierenden Grundriss aufbauen, der den jeweils runden oder elliptischen Platzanlagen Rechnung trägt. Darüber hinaus liegt die Kirche

Calza Binis nicht auf einer Anhöhe, so dass weniger die weithin sichtbare Symbolgestalt der Kirche im Vordergrund steht, als die systematisch eingepasste Anlage in das Wegesystem des Quartiers. Davon zeugen insbesondere die beiden in ihrer Höhe an die umgebende Bebauung angepassten Türme, die Calza Bini nach Osten hin zur Via Cristoforo Borri über den symmetrischen Häusern der Pfarrei baut und dem Pfarrkomplex in der Ansicht von der Straße eine zusätzliche, wenngleich maßvolle Präsenz verleihen.

Entsprechend seiner am *restauro* geschulten kulturellen Bildung realisiert Calza Bini eine neoklassizistische Kirche, deren formal vereinfachte Gestaltung sich in den Kontext des *Barocchetto* einfügt (Abb. 916-926). Die maßvolle Monumentalität findet schon an der Fassade Ausdruck. Sie offenbart den Verweis auf die Architektur der Antike. Ein hohes Gebälk aus Travertin teilt die Fassade in zwei horizontale Partien. Die obere Partie ist von einem Ziegelsteinbogen charakterisiert, der die Rundung des Tonnengewölbes über dem Mittelschiff abbildet. Die untere Zone wird hingegen von einem mit Travertin akzentuierten Triumphbogenmotiv gebildet. Dabei ruht das Gebälk auf zwei Pilasterpaaren, die jeweils die Seitenschiffe abbilden und deren Eingänge fassen, sowie zwei schlichten Travertinsäulen, die im leicht zurückgesetzten Mittelteil das Hauptportal rahmen.[265] Der Dreiecksgiebel ist vollständig mit Travertin verkleidet, ansonsten dominiert die Ziegelverblendung das Äußere der Kirche. Lediglich ein schmaler verputzter Streifen wird in Höhe des Gebälkansatzes um das Gebäude geführt. Mit der Verwendung einer großflächigen Ziegelverkleidung und der Betonung der Gliederungselemente mit Travertin greift Calza Bini auf jüngst in Rom an öffentlichen Gebäuden erprobte Gestaltungsmittel zurück: „Nella chiesa di S. Francesco Saverio confluiscono spunti neoclassicheggianti nella semplificazione delle architetture del tamburo della cupola, ed echi di quella romanità piacentiniana instaurata con la Casa [Madre] dei Mutilati [1928-37]".[266] Tatsächlich offenbart die Kirche in der Garbatella in der Behandlung ihrer Oberflächen große Ähnlichkeit mit Piacentinis seinerzeit wegweisenden Entwurf für die Casa Madre dei Mutilati auf, der allerdings inzwischen von ihm selbst mit der bemerkenswert modernen Umgestaltung der Kirche Cristo Re überholt worden ist (Abb. 930).

Die Erhabenheit der Kirche wird demzufolge nicht wie bei Brasini durch Übersteigerung oder durch akademistischen Detailreichtum gewährleistet, sondern durch maßvoll auf die umgebende Bebauung abgestimmte Größe, eine dezent nobilitierte Fassade und einen weithin sichtbaren, jedoch bemerkenswert schlichten Kuppelaufbau, der im Zusammenspiel mit den bereits erwähnten Türmen die Kirche aus dem urbanen Kontext empor ragen lässt. Die klar strukturierte additive Kubatur ist derweil an den Seiten mit angedeuteten Streben und einfachen Lisenen in der Manier einer gotisch anmutenden Versachlichung gegliedert.[267] Diese korreliert mit der elegant aufschießenden Kuppelkonstruktion, deren Tambour mit sich alternierenden Nischen und Fenstern rhythmisiert ist (Abb. 926/927). Die abwechselnde Folge von konkaver und ebener Wand suggeriert die Tiefe der Stahlbetonkonstruktion.[268] Diese sind wiederum von zart aus dem oberen Abschluss hervortretenden Dreiecksgiebeln bekrönt.[269] Die Nischen des Tambours werden in ihrer Form im fensterlosen Obergaden des Langhauses wiederholt. Am Abschluss der stark verkürzten Querhausarme ist wiederum das Tonnengewölbe des Schiffs in Form eines halbkreisförmigen Fensters abzulesen. Auch hier verzichtet der Architekt auf ornamentale Ausgestaltung. Im Vergleich mit Magnis wesentlich älteren Kirche am Lido di Ostia lassen sich frappierende Ähnlichkeiten

erkennen. Zwar ersetzt Calza Bini die kolossalen Doppelpilaster mit einem schlichten Gebälk, das ohnehin beliebte Motiv des abbildenden Rundbogens und die beiden das Hauptportal rahmenden Säulen unterstreichen jedoch den analogen Fassadenaufbau: ein Eindruck, der sich an den Seitenansichten fortsetzt, wo Calza Bini ebenso wie Magni auf die gliedernde Funktion der Strebebogen setzt. Neben den Ähnlichkeiten in der Gestaltung des Außenbaus lässt sich aber gerade im Vergleich erkennen, wie der Einfluss der sich ändernden Architekturdebatte wirkt. In der strukturellen und typologischen Substanz bleibt auch Calza Bini den katholischen Bautraditionen eng verbunden, doch werden diese mit einer wesentlich vereinfachten Sprache zum Ausdruck gebracht.

Das Innere der Kirche folgt in seiner Einfachheit dem Äußeren: Der auffallend helle Innenraum ist mit Ausnahme der zwischen Seitenschiffen und Mittelschiff scheidenden ionischen Travertinsäulen weiß verputzt. Mehr noch als das Äußere tritt die Kirche in der Garbatella hier dem Besucher in einem Gewand klassischer Sachlichkeit entgegen: Proportionen und Formensprache, hierbei vor allem die Säulen, das schwach hervortretende Gebälk und die kassettierten Tonnengewölbe, erinnern anschaulich an kanonische Beispiele der Renaissance und des Klassizismus. Andererseits finden sich auch ausgesprochen zeitgenössische Attribute, wie beispielsweise die über den Durchgängen in die Wand eingelassenen Kreuz-Kreis-Muster (Abb. 924). Die aufragende Kuppelkonstruktion ist auf ihre räumlich betonende und beleuchtende Funktion reduziert, indem sie den Altarraum in ein von oben herabstreifendes Licht taucht und den Blick des Betrachters ohne Ablenkung nach oben zieht. Mehr noch als am Außenbau lässt sich in der Raumstruktur das Vorbild Magnis erkennen. Der Grundriss ist in seiner Systematik hinsichtlich der axialen und distributorischen Bezüge der Räume nahezu identisch. Neben der schlichteren Formensprache gibt es jedoch bezüglich der Raumwirkung einen weiteren entscheidenden Unterschied zur Kirche am Lido. Im Gegensatz zu Magni, der seine Kirche mit Seitenkapellen rhythmisiert, reduziert Calza Bini die Seitenkapellen zu Nischen und schafft durch Längsverbindungen authentische Seitenschiffe. Dadurch werden die schon im Grundriss der Lido-Kirche angedeuteten fließenden Raumübergänge weitergeführt, so dass es möglich ist, die Haupträume der Kirche komplett in einem Rundgang zu umschreiten. Die Blickwinkel werden erweitert und der Kirchenraum gewinnt zusätzlich an Größe.

Der als Architekt weniger bekannte Funktionär Calza Bini entwirft somit eine Kirche, die konzeptionell zwar noch dem traditionalistischen Ansatz der ursprünglichen Anlage des Quartiers folgt, sich aber den aktuellen Entwicklungen anpassend, vom *Barocchetto* abwendet. Zu einem Zeitpunkt, da der Umschwung in der italienischen Architekturdebatte spürbar ist, jedoch noch keine gültige Artikulation gefunden hat, entwirft Calza Bini eine zwar unmissverständlich an den klassischen Prinzipien der Architektur orientierte Kirche, die allerdings einen vernehmbaren Wunsch zur Versachlichung der Architektursprache, gerade im Vergleich zu den vorgenannten Beispielen der traditionalistischen Linie, reflektiert. Der Entwurf stellt sozusagen einen Versuch dar, auf den sich ändernden Stellenwert der Moderne zu reagieren, ohne jedoch von einer allgemein anerkannten Tradition abzuweichen. So lassen sich erhebliche formale Vereinfachungen bis hin zur Reduktion der ansonsten konventionellen und mit wenigen klassizierenden Zitaten geschmückten Gesamtanlage auf klar ablesbare additive Volumen beobachten. In dieser Hinsicht weist die Kirche Analogien zu den Mailänder Kirchenbauten der frühen 1930er Jahre auf. Ferner ist davon auszugehen, dass Calza Bini

bei seinem Entwurf von Piacentinis radikalem Umschwung im Projekt für die Kirche Cristo Re beeinflusst worden ist, zumal dieser im Jahre 1931 mit einem neuen Entwurf für die prestigeträchtige Kirche am Viale Mazzini aufwartet, der seinem architekturpolitischen Weggefährten Calza Bini kaum entgangen sein dürfte. Für Calza Binis Architekturideologie außerdem bezeichnend ist, dass er als Chef des Architektensyndikats im selben Jahr zum Schirmherr einer im Auftrag der Diözese Messina ausgelobten Serie von Wettbewerben für dezidiert moderne Kirchen wird.[270]

Tatsächlich gehört Calza Bini, der als Vorsitzender des faschistischen Architektensyndikats die Architekturdebatte aus nächster Nähe verfolgt, auch zu den Teilnehmern jener ersten Ausstellung des MIAR (März 1928), bei der die Rationalisten mit ihrem spektakulären Auftreten die Auseinandersetzung um die Zukunft der italienischen Architektur anheizen, die bis zu den großen, eben in den Jahren 1931-33 ausgelobten Wettbewerben die Wende in der faschistischen Architekturpolitik herbeiführen wird. Infolge der Radikalisierung der Debatte um den *Tavolo degli orrori* holt Calza Bini, trotz seiner anfänglichen Sympathien für die Bewegung, gemeinsam mit Piacentini zum reaktionären Gegenschlag auf die Architekten des MIAR aus: Ihre Programmatik wird der internationalen und bolschewistischen Bezüge bezichtigt, demnach stehe sie in Opposition zur italienischen Tradition; durch ihre geschmacklose Manifestation (gemeint ist der *Tavolo*) hätten die Architekten des MIAR aufgezeigt, dass sie die Ansprüche der faschistischen Hierarchien aus dem Blick verloren haben.[271] So wie sich Calza Bini zwischen Rationalisten und Traditionalisten positioniert, so steht auch die Kirche in der Garbatella symbolisch für die Annäherung in der Etappe zum später von Foschini für den Kirchenbau so eindrücklich aufbereiteten *Stile Littorio* der Folgezeit.[272] Im Hinblick auf die römischen Kirchenneubauten der 1920er Jahre freilich, der herausragenden, bereits genannten Beispiele des Traditionalismus und Akademismus und der weniger auffälligen, dafür umso redundanteren Bauten Giuseppe Gualandis, Guglielmo Palombis, Giorgio Biusios und Edmond Sanjusts verrät Calza Binis Kirche für die Garbatella schließlich einen „primo debole tentativo di rinnovamento formale più adeguato agli orientamenti del tempo,“[273] zaghaft gerade deshalb, weil allein schon Tullio Rossi nur wenige Jahre später ganz in der Nähe der Garbatella mit der Kirche S. Galla einen entschiedeneren Schritt vollziehen wird.

9.3 Aufbruch in eine andere Moderne: Piacentinis Kirche Cristo Re (1919-29/31-34)[274]

9.3.1 Einleitung

Inzwischen ist deutlich geworden, dass die Zeit zwischen 1928 und 1934 eine für die italienische Architekturdebatte äußerst dynamische Phase beschreibt. Der typische Stilpluralismus der ersten faschistischen Dekade wandelt sich unter dem Druck der Architekturpolitik in eine offene Konkurrenz, die mit den markanten Episoden der Jahre 1931 bis 1933 einen Paradigmenwechsel vollzieht. Während der vom Regime opportun betriebenen Etablierung moderner Architekturkonzeptionen (1932 werden die Architekten des MIAR bekanntlich mit der Ausstattung der ‚Mostra della Rivoluzione Fascista betraut') gerät der Kirchenbau aufgrund des vom Papst in jenen Jahren prononcierten Konservatismus in eine schwierige Kontroverse, der die Architekten mit unterschiedlichen Mitteln begegnen. Doch in der Summe bereitet diese Zeit des Umbruchs die nach dem Zweiten Weltkrieg vor dem Hintergrund der Liturgiereform mit verschiedenen Projektinitiativen unterschiedlicher Größe vollzogene Revolution des italienischen Kirchenbaus vor.[275]

Bisher konnte exemplarisch gezeigt werden, wie die Arbeiten Magnis, Giovannonis, Brasinis und Bazzanis das Zeugnis einer gewissen Stasis ablegen, beziehungsweise, wie es Paola Zampa ausgedrückt hat, belegen sie die Unfähigkeit, eine neue Architektursprache für den Kirchenbau zu finden.[276] Zugleich ist aber auch ersichtlich geworden, wie Alberto Calza Bini mit der Kirche in der Garbatella den vorsichtigen Versuch unternimmt, die engen Fesseln einer direkt aus den baugeschichtlichen Epochen schöpfenden Architektursprache zu lockern. Zur selben Zeit nimmt er als Aussteller an der zweiten MIAR-Ausstellung teil; freilich ohne die Ideale der radikalen Ausstellungsmacher zu teilen, doch der politischen Relevanz derselben vollkommen bewusst. Bardis aggressiver *Tavolo degli orrori*, in dem die Arbeiten der Akademisten (u.a. Brasini, Bazzani und Piacentini) schonungslos persifliert werden, und das zeitlich abgestimmte Erscheinen von Bardis Bericht an Mussolini gleichen einem Schock, der zwangsläufig, so Giorgio Muratore, auch beim großen Lenker der architekturpolitischen Entwicklungen Marcello Piacentini ein entschiedenes Umdenken bewirken muss, zumal dieser von Bardi als größtes Hindernis beim angestrebten Aufstieg des *Razionalismo* zur exklusiven *arte di stato*, also zum einzigen Interpreten des modernen faschistischen Staates, identifiziert wird.[277] In derselben Perspektive wirbt Calza Bini, trotz seiner harschen Kritik am Exzess Bardis („increscioso episodio"), mit seiner Autorität als mächtiger Chef des *Sindacato* für die erforderliche Eintracht, um den bevorstehenden Herausforderungen faschistischer Architektur gemeinsam begegnen zu können.[278] Entsprechend greift er noch im selben Jahr dankend die Initiative des Messaner Bischofs auf, eine ganze Reihe von Wettbewerben für neue Kirchen auszuloben, deren Architektur ganz im Zeichen der Moderne stehen soll.[279]

Die Entwicklungen im italienischen Kirchenbau koinzidieren zwangsläufig mit diesen allgemeinen Vorgängen. Die Entfaltung einer Suche nach einer modernen Sprache für den Sakralbau lässt demnach trotz der vielen Diskussionen auf klerikaler und weltlicher Seite bis zu diesem Umbruch auf sich warten.[280] Dessen eindrücklichsten Zeugnisse sind bekanntlich der Wettbewerb für die neue Kathedrale von La Spezia und die Serie von Wettbewerben für die Kirchen im erdbebengeschädigten Messina, die respektive 1929 und 1932 mit gänzlich entgegengesetzten Ergebnissen aufwarten und im Kirchenbau den

Horizont für die folgende Dekade abstecken. In La Spezia, wo Piacentini übrigens nicht der Jury angehört, setzt man dem bisher zu beobachtenden eklektischen Treiben die Krone auf, während in Messina (diesmal mit Piacentini als Vorsitzendem) das Engagement einer neuen Architektengeneration zumindest auf der Ebene des Entwurfs eine Revoltierung des architektonischen Ausdrucks versuchen wird, die mit provokativer Frische und jugendlichem Elan dem italienischen Kirchenbau den Weg in die Moderne weist.[281] Gleichwohl handelt es sich um eine Revolution der Architektursprache auf der soliden Grundlage geläufiger Typologien. Deren Erneuerung wird, wie gesagt, auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts warten müssen, da sie an die weit schwierigere Erneuerung der Liturgie geknüpft ist.

Dieser bemerkenswerte transformatorische Prozess, der in Mailand mit den Arbeiten der Novecentisten, allen voran Giovanni Muzio, schon erheblich früher Früchte trägt, bewirkt nun auch im konservativen römischen Kirchenbau einen Wechsel, der kaum deutlicher abzulesen sein könnte, als anhand der von Piacentini entworfenen Kirche Cristo Re am Viale Mazzini.[282] Ein Wechsel, der mit einem sprichwörtlichen Hiatus weit über die durchaus geläufigen Evolutionen langwieriger Projekte hinausgeht und Piacentinis entschiedenen Willen ausdrückt, die eigene Rückständigkeit ruckartig zu überwinden.[283] Wie Sandro Benedetti zutreffend bemerkt, markiert dieser Kirchenbau am Viale Mazzini Piacentinis „approdo al Novecento".[284] Es ist dieser politisch geschickte, enorm ehrgeizige, mit Talenten reich gesegnete, weltgewandte und umfassend gebildete Architekt, der zunächst die Sache der italienischen Kulturtradition gegen die ausländischen Moden verteidigt, sich ihnen dann in der von ihm ausgebildeten Absolventengeneration der noch jungen Architekturschulen des Landes gegenüber sieht, sie schließlich in einem tiefsinnigen aber auch opportunen theoretisch-akademischen Manöver dem italienischen Kulturverständnis erschließt, die Moderne in eigener Weise interpretiert, um letztlich zum Apologeten eines echten *Connubio* von Tradition und Moderne, von Geschichte und Gegenwart zu avancieren.[285] In dieser Eigenschaft wird er zum praktischen Vollstrecker dessen, was in Messina so kühn aber auch vergebens formuliert worden ist. Seine Kirche am Viale Mazzini wird im italienischen Kirchenbau zum signifikantesten Ausdruck der Epoche. Sie ist, wie Pacini richtig bemerkt hat, „la prima affermazione della nuova architettura religiosa italiana"[286] bei der die Elemente dekorativer Architektur entschieden zurückgefahren sind; weiter gefasst, ist sie zugleich „l'opera più sintomatica di questo momento di vivace confronto dialettico che si va svolgendo a cavallo degli ultimi anni venti e i primi trenta".[287] Und dies vermag umso mehr zu beeindrucken oder an symbolträchtiger Bedeutung zu gewinnen, wenn man vor Augen führt, dass Piacentini als Spross einer älteren, vor dem Ersten Weltkrieg gebildeten und etablierten Architektengeneration einen Ausgleich unternimmt, zu dem viele seiner Altersgenossen (man denke nur an Brasini oder Bazzani), aber auch der jungen, im neuen Jahrhundert geborenen und in den noch frischen Architekturfakultäten des Landes ausgebildeten ‚Revolutionäre' um Terragni, Libera* und Rava kaum in der Lage sind. Es ist Piacentini, der durch einen Mix aus persönlicher Ambition und Übersicht die unterschiedlichen Kräfte in zusammenfließende Bahnen lenken kann und einen für das Regime möglicherweise folgenschweren Bruch vermeidet. Piacentini überbrückt mit Beschlagenheit die für die Architekturentwicklung der Zwischenkriegszeit auch in anderen Regimen durchaus typische Spaltung der konservativen und progressiven Strömungen und bereitet wie sonst vielleicht nur Aleksej Schtschussew in der Sowjetunion den Weg für eine Tradition und Moderne kop-

pelnde Architektur. In diesem Sinne kann Piacentinis Kirche in ihrer Eigenschaft als Sakralbau vielleicht mehr noch als zivile Bauwerke eine Orientierung geben, die die unterschiedlichen Lager gleichermaßen erreicht: „la chiesa di Cristo Re documenta una pagina molto significativa della moderna storia del gusto, fino a divenire quasi la sintesi o, se si preferisce, il simbolo."[288]

Das in unmittelbarer Reaktion auf die Ergebnisse von Messina gesprochene Wort des Papstes gegen jegliche Kunst und Architektur, die sich von den überlieferten und bewährten Konzepten entfremdet, mag die Rezeption des piacentinischen *Connubio* erschweren, aber nicht mehr verhindern. Die systemisch bedingt konservativen katholischen Kreise hemmen als Auftraggeber und Aufsichtsinstanzen meist eine raschere und entschiedenere Modernisierung. Dennoch gelingt es dem Architektenduo Mario Paniconi und Giulio Pediconi mit der Kirche S. Felice da Cantalice (1931-34) im Quartier Centocelle einen Bau zu realisieren, der sich frei von programmatisch-ideologischen Hintergründen, dem eigenen kreativen Impuls folgend, auf die Spur des (Mailänder) *Novecento* wagt. Bezeichnenderweise gehören die beiden Architekten zu den Siegern der Messina-Serie. Unterstützt von Calza Bini sowie ihren Lehrern Piacentini und Foschini nehmen sie an der Gründung des RAMI (*Raggruppamento Architetti Moderni Italiani*) teil, das in einer Operation architektonischen *trasformismo* aus der radikalen Bewegung des *Razionalismo* eine gemäßigtere Strömung herausfiltern soll.[289] Die resultierende komplexe Konstruktion eines Konsenses, verbunden mit dem wachsenden Direktionismus der faschistischen Architekturpolitik, wird bekanntlich zum *Stile Littorio* führen, dessen sakralbaulich höchster Ausdruck dann Foschinis Kirche für die E42 ist. Außerhalb dieser Netzwerke stehen Clemente Busiri Vici als etabliertes Oberhaupt einer vatikannahen Architektendynastie und der junge römische Kirchenbaumeister Tullio Rossi, die beide als ‚offizielle' Architekten des Vikariats in den neuen Quartieren eine ganze Reihe von Kirchen realisieren, die sich gleichwohl an dem von Piacentinis Kirchenbauprojekt aufgezogenen Horizont orientieren. Schließlich bemerkt Carlo Ceschi, der sich zu Beginn der 1960er Jahre eingehend mit dem neuzeitlichen Kirchenbau in Rom beschäftigt hat, dass Piacentinis Kirche „l'inizio di una nuova era architettonica nel campo dell'architettura religiosa" markiert.[290]

9.3.2 Ein Mann, viele Gesichter: Marcello Piacentini

Kein anderer Architekt hat das *Ventennio* so tiefgreifend und umfassend geprägt wie Marcello Piacentini und ist sogleich nach dem Krieg unter den Bann der aus dem antifaschistischen Milieu entstiegenen italienischen Republik geraten.[291] Die unlösbaren Verbindungen zwischen Architekt und Stadtplaner, Kritiker und Theoretiker, Lehrer und politischem Akteur haben die Einordnung Piacentinis in der Folge erschwert und verzerrt, zumal sein Wirken nicht, wie meist bei architekturpolitisch einflussreichen Architekten, auf seine architektonische Produktion beschränkt werden kann. Vielmehr ist es mit den unweigerlich negativen Konnotationen des Faschismus belastet. Sicherlich wäre Piacentini ohne die faschistische Epoche eine andere und späteren Betrachtungen vielleicht versöhnlichere Persönlichkeit. Dennoch ist nicht zu bestreiten, dass er die Geschichte der italienischen Architektur der Zwischenkriegszeit entscheidend und bereichernd dominiert hat, weil er ihre Bedürfnisse und Bestrebungen rechtzeitig und mit großem, auch pragmatischem Gespür erkannt und mit den Interessen des Regimes synergetisch verquickt hat: „L'intuito che Piacentini possedeva nello scoprire occasioni di lavoro, la capacità di convincere i committenti delle sue

proposte, l'abilità di ottenere gli incarichi ufficiali in via diretta o anche indiretta, ma sempre sotto il suo controllo quando l'ampiezza dei programmi consigliava il ricorso a estese collaborazioni, questi doti furono tali da determinare il mito della sua onnipresenza. Tra il 1925 e il 1943 qualunque opera importante in Italia finì per passare dal suo studio professionale o per essere mediata dal suo autorevole intervento come fiduciario del governo o degli enti, come coordinatore, come arbitro nella distribuzione del lavoro, come giudice nelle maggiori competizioni architettoniche nazionali. Piacentini divenne così l'architetto ufficiale del regime fascista, non tanto per convinzione ideologica, quanto piuttosto perché egli vide nel fascismo una situazione politica contingente poco gradevole ma tuttavia funzionale alla sua personale affermazione professionale e allo sviluppo della produzione architettonica."[292] Wie das Beispiel der Kirche am Viale Mazzini zeigt, ist dieser Einfluss keinesfalls ausschließlich unter dem Gesichtspunkt faschistischer Machtentfaltung zu sehen und folglich ideologisch zu bewerten. Gerade im Kirchenbau, also einem nicht primär vom Regime tangierten Aufgabengebiet, ist es Piacentinis Verdienst, einer zeitgemäßen Architektursprache zum Durchbruch verholfen zu haben mit einer Kirche, die ein entschiedenes Bekenntnis gegen die Redundanz ist. Darüber hinaus ist es dieser Umbruch im Kirchenbau, der über sich selbst hinausreichend, in der Figur des omnipräsenten Piacentini in alle Facetten der italienischen Architektur jener Zeit ausstrahlend einen grundlegenderen Wandel der architektonischen Ausrichtung befördert. Denn nicht zuletzt ist es Mussolini selbst, der beim Versuch ein in seinem Sinne beispielhaftes, schönes und seinem Zweck vollkommen angemessenes Werk moderner Architektur aufzuzeigen, eben Piacentinis Kirche Cristo Re nennt.[293]

Ausgehend vom eklektischen Entwurf, den er zu Beginn des dritten Jahrzehnts noch unter dem Eindruck der architektonischen Erfahrungen der Vorkriegszeit verfasst, gelangt er mit den Reflexionen und grundlegenden Überarbeitungen der Jahre 1929 bis 1931 über den bereits errichteten Außenmauern des alten zu einem neuen ‚purifizierten' Entwurf.[294] Trotz des radikalen Bruchs in der Formensprache kann dieser neue Entwurf programmatischen Wert erlangen, indem er eine konzeptionelle Kontinuität zur ursprünglichen, in der baugeschichtlichen Rezeption fußenden Entwurfsidee herstellt. Die Synthese von Tradition und Moderne, oder um es mit Achille Funi zu sagen: „una ampia e forte visione sintetica"[295], wird von Piacentini dadurch vollzogen, dass er überkommenen Ideen neues Leben einhaucht. Ohne die Funktionszusammenhänge der tradierten und bewährten typologischen Konzeption zu verändern, kann er somit unter Beibehalt ihrer kulturgeschichtlichen und praktischen Valenz zu einem neuen Ausdruck derselben gelangen, die selbst den konservativen klerikalen Kreisen zugänglich sein kann. Wie Giovannoni, Brasini und Bazzani findet er seine Grundidee in der römischen Kirchenbautradition verwurzelt. So schöpft sein planimetrisches Modell aus den geradezu kanonischen Archetypen des Barock – S. Andrea della Valle und S. Agnese in Agone – die wiederum die für den römischen Kuppelkirchenbau grundlegenden Dispositionen – griechisches Kreuz und lateinisches Kreuz – vertreten.[296] Aber auch Bezüge zu frühchristlichen Zentralbauten ravennatischer und byzantinischer Prägung lassen sich entdecken.[297] Im Aufriss lehnt er sich ebenso merklich an Borrominis Kirche an der Piazza Navona an, die ohnehin für viele römische Kirchenbauprojekte des frühen 20. Jahrhunderts Pate steht. Und noch im 1934 fertiggestellten Bau scheinen all' diese Vorbilder so deutlich durch, dass im engsten Sinne von einer bewussten und exemplarischen Aufbereitung des Tradierten

ausgegangenen werden kann, in die die Kenntnisse der aktuellsten internationalen Architekturproduktion und -debatte gleichberechtigt zu den Errungenschaften der Baugeschichte einfließen. Mit der Kirche Cristo Re vollzieht Piacentini zugleich eine Synthese seines bisherigen Schaffens und legt gebautes Zeugnis seiner baugeschichtlichen Untersuchungen, architekturkritischen Schriften sowie städtebaulichen und architektonischen Arbeiten ab. Geradezu seismografisch spiegelt sie die Reifung des Architekten: vom eklektischen Piacentini der liberalen Spätepoche über den von *Liberty* und Art Déco angetanen Architekten des Cinema Corso und der Casa Madre dei Mutilati, bis hin zur Verschneidung von Sachlichkeit und Getragenheit bei der Piazza della Vittoria in Brescia, der *Città universitaria* und dem von ihm forcierten Entscheid im Wettbewerb für den Bahnhof von Florenz.[298]

Das erste Entwurfsprojekt für den damals noch als Friedenstempel konzipierten Tempio Votivo Internazionale per la Pace geht auf die unmittelbar auf den Ersten Weltkrieg folgende Zeit zurück und ist der Kultur der ersten beiden Jahrzehnte verbunden.[299] Es erfährt während seiner langen Bau- und Planungszeit zahlreiche Modifikationen, die sich allerdings bis zur Zäsur im Jahre 1929 alle auf der Grundlage eines zwischen Renaissance und Barock pendelnden, mitunter zeitgenössische Einflüsse von Art Déco bis *Scuola Romana* und *Barocchetto* absorbierenden Eklektizismus bewegen. Der Tod des Initiators Ottavio Gasparri in eben jenem Jahr führt allerdings zu einer größeren Unterbrechung im Bauprozess. Diese gibt Piacentini schließlich die Möglichkeit, die inzwischen weitergegangenen kulturellen Diskurse vor dem Hintergrund einer grundlegend veränderten gesellschaftspolitischen Lage eingehend zu reflektieren. Derweil ist der Bau der Krypta fertiggestellt (1926)und der Abschluss der aufragenden Mauern im Rohbau zu erkennen (Abb. 933). Eine für das Überdenken des Projekts einstweilen zentrale Rolle dürfte gespielt haben, dass sich der noch 1925 in einem 93seitigen monografischen Artikel von Antonio Muñoz als Neuerer der italienischen Architektur beschworene Piacentini schon kurze Zeit später mit einem Trupp aufstrebender Architekten konfrontiert sieht, der sich anschickt, mit radikalen Ideen Piacentinis Terrain zu erobern.[300] „Ora i primi, si sono rifatti più ancora che al classico, al nostro grande 500 [...]. I secondi si sono rivolti alle eleganze neoclassiche […] ma sono ricaduti nel puro decorativismo […]. L'una tendenza e l'atra sono ormai un circolo chiuso e si ripetono sterilmente, senza via d'uscita."[301] Denn mit diesen Worten erheben die jungen Architekten unmissverständlich und exklusiv Anspruch auf die Führerschaft bei der Auslegung und Verbreitung eines neuen architektonischen Geistes.

Um Piacentinis Wandelfähigkeit und architektonischen Opportunismus begreifen zu können, bedarf es jedoch eines näheren Blicks auf seine Person und sein theoretisches wie praktisches Werk. In der Tat scheint die brillante Karriere Marcello Piacentinis schon früh angelegt. Ferner wird seine gesellschaftliche Anerkennung bereits in liberaler Zeit aufgrund familiär vorgeprägter Kontakte zu den elitären Kreisen der Freimaurerloge Ettore Ferraris begünstigt.[302]* Erste praktische Erfahrungen sammelt er indessen unter dem akademisch geprägten Einfluss seines Vaters Pio Piacentini, der in Rom unter anderem den Palazzo delle Esposizioni und das Justizministerium baut sowie an der Vollendung des Vittoriano maßgeblich beteiligt ist.[303] Schon bald unterscheidet sich der ehrgeizige Marcello von seinem eher zurückhaltenden und bescheidenen Vater. Obwohl zunächst eingezwängt in die neoklassizistische Orthodoxie der Werke Pios drückt der Sohn mit neobarocken Vorstößen seine Experimentierfreude aus und drängt nach Emanzipation.[304] Unter

den zu dieser Zeit wirkenden Architekten empfindet er indessen für Magnis und Basiles internationale Gewandtheit große Anerkennung.[305] Die bei eigenen Auslandsreisen gewonnenen Kenntnisse schlagen sich in Piacentinis Sensibilität gegenüber den Vorgängen in der europäischen Architekturdebatte nieder.[306] Das dadurch angeregte Interesse für die Vorgänge im Ausland äußert sich zunächst in einem ausführlichen Artikel über das Werk Joseph Maria Olbrichs, den er in der altehrwürdigen und weithin bekannten Zeitschrift Emporium veröffentlichen kann.[307] Noch bevor es zu einer dezidiert architektonischen Artikulation kommt, bildet sich somit sein von Reisebeobachtungen genährtes Bestreben, einen Mittelweg zwischen Moderne und Tradition aufzuzeigen, im offeneren Bereich der Architekturdiskussion. Mit dem bereits erwähnten, seinerzeit unter dem Verdacht des *tedeschismo* heftig angegriffenen Cinema Corso (1915-18/19) überwindet er schließlich auch in praktischer Hinsicht die eklektisch-klassizistischen Erfahrungen der ersten Projekte (u.a. Ausstellungspavillons in Brüssel und Rom, 1910-11) und konfrontiert die italienische Öffentlichkeit mit einer Architektur, die sich vorbehaltlos am floralen Stil der Sezession (v.a. Olbrich, Endell u.a.) orientiert.[308] Bekanntlich stößt er mit dem gewagten Fassadenentwurf jedoch auf starken Widerstand, weshalb er in der Folge bei seinen zahlreichen Wohnbauten größere Aufmerksamkeit auf die Anpassung seiner Architektur an die vorgefundenen Gegebenheiten verwendet (*Ambientismo*). Zu den fernerhin bedeutenderen Bauwerken, die Piacentini in jenen Jahren in Rom realisieren kann, gehören ein Geschosswohnungsbau in der Via Depretis und die Palazzina Allegri in der Via Nicotera an denen sich, wie Mario Pisani bemerkt, ein „precoce tono decò" beobachten lässt.[309] Jedenfalls wird deutlich, wie sich Piacentini vom allgemein akademischen Klima der römischen Architekturszene („manierato eccletismo"[310]) mit modischen Eingaben abzusetzen sucht. In der Folge versucht sich Piacentini mit einem Geschosswohnungsbau in der Via Flaminia (1923) auch an einer persönlichen Elaboration der von ihm sehr geschätzter Ca' Brütta Muzios (Abb. 934).[311] Mit einem provokativ betitelten Artikel im ‚Messaggero' betont er abermals sein Erneuerungsbestreben, indem er sich gegen die weit verbreitete Attitüde ausspricht, wonach man zwar den Abriss unzeitgemäß empfundener Bauten verlange, diese aber dann gemeinhin durch Neubauten ersetze, die vergangene Stile kopierten: „Io, al contrario, penso così: rispettare, fino all'impossibile il vecchio autentico, e il nuovo farlo veramente nuovo"[312]. Piacentinis zu diesem Zeitpunkt noch ausgeprägtes Engagement auf der Linie des *Ambientismo* flankiert die beim Studium der europäischen Avantgarde gewonnenen Einsichten.

Diesen Einsichten widmet sich Piacentini in der ersten Ausgabe der gemeinsam mit Giovannoni herausgegebenen ‚Architettura e arti decorative' mit einer weit gespannten internationalen Architekturrundschau.[313] Darin bemüht er sich mit lebhafter Wertschätzung, anhand amerikanischer, spanischer, mitteleuropäischer und skandinavischer Architekturbeispiele das Interesse an den international aktuellen Strömungen zu stimulieren.[314] Sie werden von Piacentini angeführt, um zu demonstrieren, wie Architektur fernab des Kopismus entwickelt werden kann – eine zeitgemäße Architektur, die einerseits der konstruktiven Vernunft folgend das Überflüssige zu reduzieren sucht, andererseits die Beziehung zum Ambiente aufrecht erhält und die Verbindung zur Tradition nicht gänzlich abreißen lässt. Der pauschal als *tedeschismo* verpönten ausländischen Architektur will er den Schrecken nehmen, indem er deren Beziehungen zur italienischen Architekturgeschichte herausarbeitet und zugleich der zeitgenössischen italienischen Produktion eine mindestens 20-jährige Rückständigkeit at-

testiert: „Ovunque [...] tornano le superfici di muro lisce, torna la elementarità della composizione, e la costrizione della decorazione ai soli punti dove si vuole raccogliere l'attenzione. Sono insomma le antichi leggi delle grandi architetture del passato che ritornano, condannando definitivamente tutto quanto è stato fatto nel secolo ultimo […]. Torna ovunque la razionalità strutturale [...]. Torna quella [...] ricerca di raffinatezza nelle proporzioni, nel cromatismo, nella verità della materia, nei particolari, e soprattutto nella perfezione dell'esecuzione"[315]. Die Schau reicht von Architekten wie Louis Sullivan, Auguste Perret, Peter Behrens über Josef Hoffmann und Eliel Saarinen bis zu Hermann Billing (Kunsthalle Mannheim), Wilhelm Kreis und Theodor Fischer. Als Beispiel des Kirchenbaus zeigt Piacentini eine suggestive Innenansicht der Engelbrekt-Kirche in Stockholm (1914, Abb. 935) zeigt, die mit ihrer Gliederung aus parabolischen Bögen mehr als zehn Jahre später in den überdimensionalen Spitzbögen von Fritz Högers evangelischer Kirche am Hohenzollernplatz in Berlin (1930-33, Abb. 936) und Webers Spitzbogen-Gewölbe in der Kirche St. Bonifatius in Frankfurt-Sachsenhausen (1925-27) widerklingt.[316] Dies dürfte als Hinweis darauf gelten, dass Piacentinis erste Entwürfe für den Tempio am Viale Mazzini vor allem auch eine Konzession an den konservativen Geschmack der kirchlichen Auftraggeber sind, zumal es hier nicht um den an sich modernen Gegenstand eines Kinos, sondern um ein spirituell anspruchsvolles und architekturgeschichtlich tief verwurzeltes Sujet geht, das sich entsprechend der italienischen Stimmungslage der Zeit kaum für Experimente empfiehlt.[317] Jedenfalls liegt nahe, dass Piacentini nur ein Jahr nach den niederschmetternden Erfahrungen mit dem Kino am Corso, wo er auf eigene Kosten die bereits fertiggestellte Fassade umbauen muss, vorerst nicht zu weiteren Vorstößen bereit ist.[318] Nach den Irritationen um seine bewusst mit dem Eklektizismus brechenden Architekturen gelingt es ihm im Verlauf der 1920er Jahre, mit einer offensichtlich vorsichtigeren Architektursprache wieder in den Mittelpunkt eines zeitweiligen architektonischen Konsenses (*Scuola Romana*) vorzurücken.[319]

Seinen faktischen Aufstieg zum Steuermann der italienischen Architektur in faschistischer Epoche beginnt Piacentini vermutlich unter dem Eindruck von Mussolinis Kapitols-Rede (31. Dezember 1925), indem er daraufhin seinen Planungen für ‚La Grande Roma' mit der Anlage eines Foro Littorio eine unmissverständlich faschistische Konnotation verleiht und mit seinem Entwurf für das Siegesdenkmal in Bozen eine ‚liktorische Ordnung' (*ordine littorio*) proponiert. Beide Maßnahmen bestätigen, dass Piacentini das faschistische Regime nunmehr als beständige Machtordnung anerkennt und sich daher Mussolini mit gleichwohl noch unscharf umrissenen aber opportunen Ideen einer faschistischen Staatsbaukunst anbiedert.[320] Diesen Vorstoß sanktioniert Piacentini schließlich mit dem seit 1929, dem Jahr der von Calza Bini geförderten Aufnahme in die Accademia d'Italia, rapide wachsenden politischen Einfluss. Und dies, obwohl er noch im selben Jahr weder beim PNF eingeschrieben noch gänzlich frei vom Hauch seines früheren Freimaurertums ist. Als Professor für Urbanistik spielt er in Giovannonis Architekturschule in Rom bereits eine tragende akademische Rolle. Zugleich gelingt es ihm dort, Foschini an sich zu ziehen, der wiederum Giovannonis Vormachtstellung in eben jenen Jahren überwinden wird. Evident wird indessen die für die faschistische Architekturpolitik schicksalhafte Achse Calza Bini-Piacentini, die im Zuge der Reorganisation des Berufsstandes und dessen korporativer Vertretung, der Neuordnung des Wettbewerbswesens und der Umstrukturierung der Hierarchien an der römischen Architekturschule die Weichen für eine dezidierte Archi-

tekturpolitik des Regimes stellen wird. Offensichtlich ist die Freundschaft zu Calza Bini Piacentinis Eintrittskarte in die faschistischen Hierarchien, innerhalb derer er schließlich jener Architekt sein wird, der, gemessen an der Zahl persönlicher Audienzen, mit Abstand am meisten das Gehör des *Duce* finden wird.[321] Tatsächlich kulminiert Piacentinis Apotheose in seiner nahezu unumschränkten architektonischen Oberhoheit bei den Planungen für die E42. Von Avantgardisten wie Carlo Belli zwar als „sempre più cretino e prepotente"[322] lauthals verunglimpft, gelingt es ihm, sich gegen Pagano durchzusetzen und wie das Beispiel Liberas zeigt, allen Anfeindungen zum Trotz, die höchsten Ambitionen der Rationalisten zu begraben. Seine umfangreiche eigene Bautätigkeit erfüllt er hingegen zunehmend als universell einsetzbarer ‚Joker' des Regimes und gelangt wie etwa in Brescia und Mailand (Piazza della Vittoria, Palazzo di Giustizia) zu direkten Beauftragungen, nachdem vorhergehende Wettbewerbe (meist ist er Mitglied der Jury) entweder ergebnislos geblieben oder kurzerhand ausgehebelt worden sind. In anderen Fällen tut er sich mit jüngeren Kollegen zusammen, jedenfalls entsteht kaum noch ein öffentliches Bauwerk, bei dem Piacentini nicht in irgendeiner Weise involviert ist. Die *grande dame* der italienischen Kunstkritik, Margherita Sarfatti, bezeichnet Piacentini schließlich in einem anerkennenden Kommentar zur Kirche Cristo Re als den gar besten aller gegenwärtigen italienischen Architekten.[323]

9.3.3 Im Zeichen der Tradition: Die erste Projektphase und ihre Entwürfe (1919-29)

Die Idee, im nördlich des Rione Prati zu Füßen des Monte Mario neu entstehenden Quartier Piazza d'Armi/Milvio (seit 1935 Della Vittoria) eine Kirche zu bauen, geht von Ottavio Gasparri aus, einem Mitglied der 1877 von Léon Gustave Dehon gegründeten Gemeinschaft der Herz-Jesu-Priester.[324] Gasparris Wunsch ist es, dem noch jungen Friedensschluss ein internationales Denkmal zu setzen, das zugleich der Gefallenen aller Länder erinnern und für das neue Quartier als Pfarrkirche dienen soll.[325] Als inspirierendes Beispiel dient ihm die politisch wie religiös bedeutsame Kirche Sacré-Cœur, die 1919 nach langer Bauzeit auf dem Montmartre in Paris eingeweiht wird.[326] Diese vom französischen Parlament wenige Jahre nach dem Deutsch-Französischen-Krieg zum nationalen Projekt erhobene Votivkirche ist zugleich Symbol für die Wiederannäherung Frankreichs an den Heiligen Stuhl und steht damit in mittelbarem Zusammenhang mit der von vatikanischer Seite beklagten Eingliederung Roms in den italienischen Einheitsstaat im Jahre 1870. Sie ist eines der bedeutensten Heiligtümer des französischen Katholizismus. In ihr wird eine konsekrierte Hostie als Sinnbild des Herzen Jesu verehrt. Vor diesem Hintergrund erscheint der Bau einer dem Heiligen Herzen gewidmeten Kirche in Rom historisch konsequent und muss als eine Art Höhepunkt für die noch relativ junge Herz-Jesu-Verehrung angesehen werden.[327] Andererseits sind zwischenzeitlich mit den Kirchen Sacro Cuore al Castro Pretorio (1879-87) und Sacro Cuore del Suffragio (1914-16) bereits auf Initiative anderer religiöser Gemeinschaften ebenso geweihte Kirchen in Rom entstanden. Im besonderen Kontext der Zeit findet das neue Projekt dennoch rasch den Zuspruch des Papstes: „È una grande opera e il Papa ci tiene moltissimo. Si tratta di costruire a Roma la ‚Montmartre' mondiale, l'omaggio della Chiesa al S. Cuore e una casa per l'adorazione riparatrice."[328] Tatsächlich nimmt Piacentinis erstes Entwurfsprojekt augenfälligen Bezug zur romano-byzantinischen Architektur des Pariser Vorbilds.

Hinsichtlich der spezifischen Widmung der Priestergemeinschaft Dehons und vor allem mit Blick auf das 1925 von Pius XI. eingesetz-

te Christkönigsfest erlangt das neue, inzwischen zur Pfarrei erhobene Kirchenprojekt mit seiner Umwidmung ein gewichtiges Alleinstellungsmerkmal als erste Christkönig-Kirche Roms. So steht die Kirche mit ihrem Patrozinium als ein hohes Symbol für die Christenheit, die mit Christus dem Weltenherrscher ein Gegenbild zur Zerstörung des Krieges und zur laizistischen Kultur der jüngsten Zeit aufzubauen sucht.[329] Die Erschließung des ehedem für das Militär genutzten Areals als Stadtteil steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Weltausstellung des Jahres 1911, da ein Teil der Pavillons hier errichtet wird.[330] Anschließend erfolgt der Ausbau zum Quartier; heute ist es eines der vornehmsten der Stadt. Sein Zentrum ist die strahlenförmig angelegte Piazza Mazzini, die zugleich als Knotenpunkt für die wichtigste Straße des Quartiers, den sukzessive zum Boulevard ausgebauten Viale Mazzini fungiert. An diesem liegt in östlicher Richtung, auf halbem Wege zum Fluss, das von der Stadtverwaltung zu günstigen Konditionen abgetretene 6.700 m^2 große Areal für den Neubau der Kirche.[331] Diese exponierte Lage belegt ebenso eindrücklich wie die Wahl des zu diesem Zeitpunkt bereits renommierten Marcello Piacentini als Architekten die Bedeutung, die dem Projekt beigemessen wird.[332] Tatsächlich ist das hier entstandene Quartier ein Exempel der kirchenfeindlichen liberal-laizistischen Konzeption des italienischen Staates. Als eines der jüngeren Quartiere wurde es in für Rom untypischer Weise so angelegt, dass die Peterskuppel trotz der vergleichsweise guten Lage von keiner Stelle des Quartiers aus gesehen werden kann. Im Luftbild des inneren Roms sticht es folglich mit seiner radialsymmetrischen Straßenanlage hervor, die wiederum vielsagend in Achse mit dem gewaltigen Justizpalast Calderinis liegt. Dieser wiederum bildet ein symbolisch aufgeladenes Gegengewicht zu St. Peter und der dazwischen gelegenen Engelsburg, so als wolle der junge Staat mit den Insignien seiner laizistisch verfassten Rechtsstaatlichkeit die Vergangenheit der *Roma dei Papi* sprichwörtlich ausblenden. Umso bedeutender ist somit die Initiative Gasparris, diesem von Gerichtsgebäuden und bürgerlichen Wohnhäusern geprägten Quartier, das sicherlich nicht zufällig für die Repräsentation des neuen, nationalstaatlich und bürgerlich verfassten Italiens bei der Weltausstellung 1911 ausgewählt worden ist und dessen zentrale Piazza und prächtigste Straße dem großen Ideologen des *Risorgimento*, Giuseppe Mazzini, gewidmet sind, eine Kirche zu geben.

Im Frühjahr 1920 findet die Grundsteinlegung für den ersten Bauabschnitt statt. Dieser sieht die Errichtung des Pfarrhauses mit einer dazugehörigen, apsisförmig in dessen Innenhof verlängerten kleinen Kapelle vor (Abb. 937/938). 1922 wird diese Kapelle für die noch kleine Gemeinde geöffnet. Die Arbeit an der eigentlichen Kirche beginnt erst 1924 mit dem Aushub und dem Bau der Krypta, die für eine nunmehr größere Menschenmenge ausgelegt, eine Ahnung des rasch wachsenden Quartiers und seiner Kirche vermittelt.[333] Der Bau des Pfarrhauses beruht auf einem Entwurf der Gesamtanlage, der bis zur Fertigstellung des gesamten Komplexes in den 1930er Jahren weitestgehend bestimmend sein wird und erstmals 1922 genehmigt worden ist. Die Idee zu diesem Entwurf kann allerdings frühestens Ende 1920, wahrscheinlich aber eher 1921 aufgekommen sein, da ein im November 1919 datierter Entwurf Piacentinis, vermutlich der erste, sowie ein darauffolgender, im Jahre 1920 vorgelegter Entwurf jeweils eine grundlegend andere Verteilung auf dem Grundstück vorsehen (I/1919 und II/1920, Abb. 939-945).[334] Demzufolge zeichnet Piacentini, der hier zum ersten Mal mit einem Kirchenneubau konfrontiert wird und somit ohne spezifische Erfahrungen an das Projekt herangeht, zunächst eine Kirche, die sich an die großen römischen Kuppelbasiliken, allen voran S. Andrea della Valle und Il Gesù, an-

lehnt. Dabei mag es nicht überraschen, dass Piacentini bei diesem ersten von insgesamt nur zwei Kirchenbauprojekten in seinem ansonsten reichen Oeuvre in einer Art reagiert, wie vermutlich jeder römische Architekt so kurz nach dem Krieg und in einer kulturell unsicheren Zeit der Neubestimmung auf eine derartige Aufgabe reagiert hätte, nämlich, indem er sich an diejenigen historischen Vorbilder anlehnt, die allgemein als Maßstab anerkannt sind. Hinzu kommt, dass zu den frühesten Bebauungen des Quartiers hauptsächlich die entlang des Tibers errichteten eleganten *villini* und größere, dennoch vornehme *palazzine* in Richtung der Vatikanstadt gehören, die dem Stadtteil schon früh ein großbürgerliches Gepräge verleihen, auf das Piacentini mit seinen frühesten Entwürfen ebenfalls einzugehen sucht. Tatsächlich weist dieser allererste Entwurf für die Kirche, die hier noch eingebettet ist in ein Pfarrzentrum, das sich als Blockrand entlang der gesamten Grundstücksgrenze abwickelt, sowohl im Grundriss als auch im Aufriss typologische und formale Ähnlichkeiten zur im Bau befindlichen Kirche Giulio Magnis am Lido di Ostia auf.[335]

Piacentinis erste Idee zeigt einen arkadengesäumten dreischiffigen Langbau mit Vierungskuppel, wobei das Presbyterium unter der Kuppel angelegt ist und sich nach vorne in das breitere Mittelschiff und zu den Seiten in die Arme des Querhauses öffnet. Nach hinten ist es mit einer an den verlängerten Chor anschließenden Apsis abgeschlossen. Die Seitenschiffe führen indessen an den Kuppelpfeilern vorbei, über die Querhausarme hinweg, in einen Chorumgang beziehungsweise eine Altarnische. Eine für Rom außergewöhnliche Lösung, die hier nur in S. Carlo al Corso anzutreffen ist, während der Mailänder Dom als Referenzmodell dient.[336] Auch wenn sich der Grundriss bis zur letztlich ausgeführten Version mehrfach und mitunter tiefgreifend ändert, bleibt diese von Il Gesù abgeleitete Raumidee mitsamt der drei frontalen Eingänge, die jeweils in die Schiffe gehen, bis zum Schluss ihrem Wesen nach erhalten. Die in drei Aquarellen überlieferten frühen Ideen des Architekten zur Gestaltung der Kirche zeigen die Vermischung verschiedener Stilreminiszenzen (Abb. 940-942). So etwa im Innenraum Anleihen barocker Provenienz (Stichkappen), im Außenbau hingegen mit Triforien und Biforien gegliederte Ansichten bis hin zu einer ‚umbertinischen' Version mit rustiziertem Portalbau. Diese ersten Überlegungen gelangen allerdings nicht zur Umsetzung, finden jedoch teilweise Niederschlag in der Architektur des Pfarrhauses. Auf welcher Grundlage die von Piacentini selbst dokumentierte Grundsteinlegung erfolgt ist, kann hingegen nicht mehr mit letzter Gewissheit nachvollzogen werden. Naheliegend ist jedoch die Annahme, dass diese infolge des im September 1920 beglaubigten und zum Teil genehmigten Entwurfs (II/1920) erfolgt ist, da er den frühesten vom Ispettorato Edilizio begutachteten Stand wiedergibt.[337] Im Vergleich zum Entwurf von 1919 beinhaltet er einige entscheidende und für die folgenden Entwürfe maßgebliche Veränderungen: Der Typus der Kirche als basilikaler Langbau wird ebenso beibehalten wie die Bebauung der Grundstücksränder mit den als Pfarrheim genutzten Gebäudeteilen, so dass nördlich der Kirche ein umfriedeter Garten entsteht, gleichwohl es Modifikationen bei deren Erschließung gibt. Neu ist jedoch die Einführung der später so charakteristischen Querachsen. Die Jocheinteilung des Langhauses wird reduziert, so dass auf der linken Seite drei große Kapellen entstehen. Auf der rechten Seite hingegen, in Achse des mittleren Jochs, erscheint nun ein stärker herausgebildetes Baptisterium. Den beiden anderen Kapellen der linken Seite werden hingegen kleinere Kapellen an der rechten Seite der Kirche gegenübergestellt. Der hier erstmals von queraxialen Raumbeziehungen geprägte Rhythmus des Langhauses wird alle weiteren

Stufen des Projekts bestimmen und stellt zugleich die wichtigste Neuerung gegenüber der ursprünglichen Idee Piacentinis dar. Beibehalten werden indessen die formale Gestaltung des Außenbaus sowie der markante viereckige Vierungsturm, der später von einem Tambour abgelöst wird. Im Innenraum hingegen, zeigt dieser Entwurf einen größeren Hang zum Dekorativismus. Hinsichtlich des Pfarrheims ist ferner auffällig, dass Piacentini die Säulengänge der ersten Fassung geschlossen hat. Allerdings kommt dieser Entwurf nicht allzu weit. Fotografisch belegt ist zwar, dass man 1920 mit ersten Aushüben beginnt, doch erst im März 1922 wird die Festsetzung der Grundstücksgrenzen und der Höhen dokumentiert.[338] Darauffolgend wird im September 1922 ein vollkommen neuer Plan der Gesamtanlage mitsamt ausgearbeiteten Entwürfen für Pfarrheim und Kirche genehmigt (III/1922).[339] Dieser bleibt das gesamte Projekt hindurch Referenz für die planimetrische Disposition auf dem Grundstück und bestimmt weitestgehend die Perimeter der Hochbauten.[340] In seinen wesentlichen Zügen lässt er sich noch heute im realisierten Bau wiedererkennen.

Das Grundstück liegt zwischen der zweiten und dritten Ringstraße der Piazza Mazzini und wird im ursprünglichen Zuschnitt fast vollständig vom Pfarrkomplex eingenommen.[341] Dieser besteht nun, da die ursprünglich umlaufenden Nebengebäude vollständig auf die linke Seite verlagert worden sind, aus einer großartigen Votivkirche, die im Entwurf von 1922 mit zwei quer verlaufenden Achsen rhythmisiert ist (Abb. 947). In der ersten dieser Achsen liegt die Anbindung an den Innenhof des Pfarrhauses. Diesem gegenüber ist zunächst ein verhältnismäßig großes Baptisterium vorgesehen. Das Pfarrhaus schließt demnach U-förmig an die linke Seite der Kirche an (Abb. 949/950). Die Idee, dem Querhaus eine weitere Querachse vorzulagern, ist durchaus raffiniert. So führt diese auf der einen Seite in die oktogonale Taufkirche und auf der anderen Seite über eine Werktagskapelle in einen Hof, um den sich ein viergeschossiges Pfarrhaus nebst Räumlichkeiten für Jugendarbeit etc. erhebt. Dieses hat wiederum direkten Zugang zur Sakristei, die hinter dem westlichen Ende des Transepts liegt. Dieses System verleiht dem Komplex eine räumlich interessante Durchbindung beziehungsweise Verzahnung der einzelnen Raumzusammenhänge.

Trotz des ausgeprägten Querhauses fällt zudem das ‚doppelte' Quincunx-Schema (Mailänder Schema) auf, das sich sowohl im Bereich der ersten als auch im Bereich der zweiten Kuppel als eine Aneinanderreihung von zwei Zentralräumen lesen lässt. Piacentini überlagert das vordere Schema mit dem hinteren etwa in der Mitte der Kirche. Da das Quincunx-Schema vor dem Altarraum nicht wie beispielsweise in Il Gesù durch ein Langhaus ‚angebahnt', sondern mit einem identischen zweiten Quincunx-Schema sozusagen ‚vernäht' wird stärkt Piacentini zusätzlich die räumliche Bedeutung des vorderen Teils der Kirche und der durch ihn gelegten ersten großen Querachse. Damit lässt sich Piacentinis Grundriss letztlich als eine vielschichtige Verschränkung mehrerer Raumthemen lesen, in der Quer- und Längsverbindungen sowie der Rhythmus und die Wertigkeit der Kuppelräume und Achsen ein komplexes Raumgebilde erzeugen. So sind etwa auch die Räume zwischen den Querhausarmen und dem Langhaus als Teile kleinerer Querachsen ausgebildet. Der Lageplan beeindruckt aber letztlich trotz seiner zuweilen auch verspielt escheinenden Komplexität mit einer konsequenten Erschließung und hierarchisch klaren Raumordnung, die für groß angelegte Kirchenbaukomplexe des frühen 20. Jahrhunderts selten ist.[342] Seine planimetrische Disposition wird, wie noch zu sehen sein wird, erst mit einem 1925 genehmigten Entwurf verändert, einem Entwurf, der allerdings

die Proportionen der Räume verschiebt und die ursprünglich vorgesehene Ordnung schwächt, indem zwar die transversale Durchbindung zum Pfarrhaus immer noch beibehalten, diese Achse allerdings wegen des Verzichts auf das ursprünglich in dieser Querachse vorgesehene Baptisterium gekappt wird.[343] In struktureller Hinsicht weist dieser Entwurf noch große Ähnlichkeiten zu den ersten Entwürfen (I/1919 und II/1920) auf, beispielsweise bei der Einbettung des Baptisteriums und beim mehrachsigen Portikus.

Aus der Betrachtung der Ansichten wird indessen deutlich, dass diese neue Disposition aus dem Jahre 1925 auf ein grundlegend verändertes Kuppelkonzept zurückzuführen ist, das allmählich Auswirkungen auf den Grundriss der Kirche und die Gesamtanlage entfaltet. Denn der Entwurf von 1922 zeigt zunächst ein volumetrisch zur Kuppel (tatsächlich sind es zwei übereinandergestellte Kuppelschalen) aufgetürmtes Gebilde von aufeinander abgestimmten Baukörpern, die in der Ansicht von (geneigten) Dachflächen horizontal gegliedert werden (Abb. 951-958).[344] So lassen sich in der Frontalansicht einschließlich der Tambourterrasse sieben Dachebenen ablesen. Das insgesamt symmetrische Bild wird nur entlang der ersten transversalen Grundrissachse aufgebrochen, wo sich sozusagen hinter der ersten Schicht (Fassade) entlang der ersten Transversalen eine zweite Raumschicht durch das Langhaus schiebt, die das Baptisterium mit dem Pfarrhaus verbindet. Erst in dessen Hintergrund erhebt sich – somit in einer letzten Raumschicht – der Kirchturm. Dessen Höhe bleibt deutlich unter der schlank aufragenden Kuppel, die der Intention Piacentinis entsprechend den gesamten Komplex dominiert.[345]

Seit 1925 gerät dieses planimetrische Gleichgewicht allerdings zunehmend aus den Fugen. Mit den seitdem bis zur Unterbrechung vorgelegten Entwürfen und ihren Varianten (V/1925, VI/1925b, VII/1925c, VIII/1928) strebt Piacentini offenbar eine deutlichere Hervorhebung des Kirchenbaus mithilfe einer erheblich vergrößerten Kuppel an (Abb. 961-979). Dabei führen seine den Entwurf betreffenden Überlegungen schließlich zu einer starken, von Bramantes Entwurf für St. Peter inspirierten Doppelturmfassade, an der sich die im Innenraum verschobenen Proportionen ebenso drastisch abzeichnen, wie an der damit vergrößerten Kuppel, für die die neue Fassade einen nun kräftigeren Unterbau abgibt. Jedenfalls tritt das Pfarrhaus hinter der nunmehr wuchtiger formulierten Kirche zurück.[346] Die ursprünglich harmonische Gesamtanlage wird einer geradezu brasinischen Dominanz der Kuppel geopfert. Diese sprunghafte Vergrößerung der Kuppel (67%!) in Verbindung mit Piacentinis ausdrücklicher Betonung der außerordentlichen Größe des neuen Durchmessers (20 m) in seinem 1934 in der ‚Architettura' erschienenen Artikel sind Hinweise, die die bereits geäußerte Annahme über einen möglichen Wettstreit des Architekten mit Brasini und dessen Kirchenbau an der Piazza Euclide bestärken. Jedenfalls suggeriert Piacentinis Verhalten hier eine seinem ehrgeizigen Temperament durchaus entsprechende Reaktion auf die gewaltige Kuppelkonstruktion seines Kollegen.[347] Die Betrachtung der drei im römischen Stadtarchiv (Archivio Storico Capitolino / ASC) erhaltenen, noch vor der Zäsur genehmigten Entwürfe macht somit deutlich, dass Piacentini spätestens seit 1925 die Vergrößerung der Kuppel angestrebt haben muss.

Unabhängig von der nicht immer eindeutig nachvollziehbaren beziehungsweise in Teilen verworrenen Genehmigungschronologie muss die zu beobachtende, grundlegende Veränderung der Formensprache in den seit 1925 entstehenden Entwürfen und Varianten bis hin zur letzten vor der Zäsur genehmigten Version des Jahres 1928 sowohl mit der Entscheidung, die Kuppel erheblich zu vergrö-

ßern, als auch mit der im Laufe der 1920er Jahre modifizierten Formensprache des Architekten zusammenhängen. Jedenfalls lässt sich eine Entsprechung erkennen, die die ersten Entwürfe für die Kirche am Viale Mazzini auch hinsichtlich ihrem Duktus in den Kontext der Profanbauten stellt, die Piacentini um 1920 ausführt: Nachdem sich der Architekt mit dem Kino am Corso offenbar zu weit vorgewagt hat, rekurriert er zunehmend auf spielerisch-eklektische Vermengungen verschiedener Einflüsse. So mischen sich jetzt sezessionistische Anleihen und Einflüsse des Art Déco mit den Formen des römischen Cinquecento und Seicento und den ansatzweise im *Barocchetto* wiederkehrenden rustikalen und vernakulären Reprisen, von denen eben auch die Entwürfe der ersten Projektphase am Viale Mazzini Zeugnis geben. Neben der bereits erwähnten, durchaus gelungenen ‚Ca'-Brütta-Variante' in der Via Flaminia seien als weitere Beispiele die Banca d'Italia (1914-23) und die Banca Commerciale Italiana (1916-18) in Rom, die zwischen 1914 und 1922 in verschiedenen neuen Quartieren Roms entstehenden *palazzine* sowie die Entwürfe für das Teatro Massimo (1923) in Rom und für den Wettbewerb der Chicago Tribune (1922) genannt (Abb. 980-988). Darauf folgen Projekte wie die bereits erwähnte Casa Madre dei Mutilati und das Landhaus Fogaccia (1922-29, Abb. 992/993), die mit ihrer schlichten Gestaltung und klaren Volumetrie von ausgesprochener Modernität sind, um dann Mitte der 1920er Jahre mit dem bereits erwähnten Albergo Ambasciatori erneut in rhetorische Formenspiele zu verfallen (Abb. 989-994).[348] Womit Piacentinis Architektursprache zu dieser Zeit zwischen internationaler Mode (Art Déco) und dem kulturalistischen Hegemonialkonzept der *romanità* laviert. Somit muss der 1928 genehmigte Entwurf mit der vergrößerten Kuppel und der Doppelturmfassade in diesen Zusammenhang gesehen werden (Abb. 974-978). Jedenfalls taucht nun allerhand das Gesandtenhotel evozierender Zierrat auf. Besonders augenfällig ist der inflationäre Gebrauch von Skulpturen und Reliefs, die Piacentini zur Gliederung und Bekrönung der augenscheinlich dem Triumphbogenmotiv des Bozener Siegesdenkmals (1926-28) angenäherten Fassade anführt. Festhalten lässt sich, dass die planimetrische Grundidee 1925 im Bereich der Kirche abgewandelt wird, um dem Wunsch nach einer größeren Kuppel Rechnung tragen zu können, während die Formensprache in zahlreichen, teils widersprüchlichen, heute kaum noch chronologisch exakt zu ordnenden Entwürfen und Varianten durchgespielt wird, wobei stets ein Widerhall zur je aktuellen Aktivität beziehungsweise Vorliebe des Architekten zu spüren ist.[349] In dieser Hinsicht mag die 1929 angebrochene Zwangspause auch als Katharsis für das Projekt gewirkt haben, indem es den Verwirrungen und Irrungen der Varianten ein Ende gesetzt hat.

Weit aufschlussreicher als die ermüdenden Stilübungen der piacentinischen Außenbau-Elaborate ist neben der vor allem in der Version von 1922 gelungenen Gesamtanlage, die bereits angeklungene Vielfalt bei der Entwicklung der Grundrissidee für die Kirche. Nach eigener Aussage sucht Piacentini nach einer synkretistischen Perfektionierung jener Grundrisstypen, die den Glanzlichtern des römischen Kirchenbaus zugrunde liegen, folglich, analog zu Giovannoni, Brasini und Bazzani und wohl auch vielen anderen Architekten, in einer Verschmelzung des lateinischen Kreuzschemas von S. Andrea della Valle, Il Gesù oder auch S. Carlo al Corso mit dem Grundriss über griechischem Kreuz von S. Agnese in Agone (Abb. 995-1000). Wobei Letzterer hier durchaus stellvertretend für den Einfluss der frühchristlichen Zentralbautypologie gesehen werden kann. Im Zentrum von Piacentinis Entwurfsidee steht jedoch die Kuppel und deren Wirkung als alles überragendes Symbol göttlicher Größe und Würde.

Um sie zu betonen, seien gemäß Piacentini weder die von der Länge des Langbaus entrückte und damit geschmälerte Wirkung der Vierungskuppel noch die aufdringlich unmittelbar über den Besucher hereindrückende Zentralbaukuppel eine optimale Antwort, da die Kuppel entweder zu spät oder zu früh in Erscheinung trete.[350] In diesem Sinne entwirft er, nachdem er vom lateinischen Kreuzgrundriss der Version von 1919 abgekehrt ist, einen Grundriss mit verkürztem Langhaus.[351] Auf der Grundlage der bereits beschriebenen Planimetrie von 1922 fügt sich die Kirche mit einem annähernd aufgedoppelten und in der Mittelachse durch eine Apsis abgeschlossenen Hauptraum derart ein, dass sich vor dem kurzen Transept eben jene vorgelagerte Querachse ergibt, die durch das Langhaus der Kirche hindurch Baptisterium, Werktagskapelle und Pfarrhaus miteinander verbindet. Interessant ist dabei, dass diese für den Besucher erste große Querachse eine eigene in sich geschlossene Abfolge bildet, die mit der Taufkapelle beginnt, dann durch die mit Säulen geöffneten Schiffe hindurch in eine in den Innenhof verlängerte Werktagskapelle führt und somit die Aufmerksamkeit zunächst wieder von der Hauptkuppel ablenkt. Diesbezüglich könnte man von einem planimetrisch ausgebauten Präludium sprechen. Dem Kirchenraum vorangestellt ist ein über eine breite, die vorderen Partien umlaufende Treppenanlage zu erreichender fünfjochiger Narthex, wobei das mittlere Feld vergrößert ist und an den Seiten von den in die Seitenschiffe gehenden Jochen flankiert wird; die Enden der Vorhalle führen in die Verbindungsräume, die wiederum in das Baptisterium beziehungsweise ins Pfarrhaus münden. Auch hier wiederholt sich das System der Raumvernetzung. Betreten wird die Kirche also über drei Portale, denen sich je eigene und voneinander getrennte Vorräume anschließen, die dann in die drei Schiffe gehen.

Die auf dem Prinzip der Quincunx beruhende Grundrissfigur der Kirche lässt sich der Länge nach in zwei annähernd quadratische Felder untergliedern, wobei das vordere Feld in drei Längsachsen gegliedert ist, während das zweite Feld die Vierung bildet. Der vordere Abschnitt ist in der Mitte mit einer kleinen Kuppel überwölbt, während die Joche, die den Durchgang zu Baptisterium und Werktagskapelle bilden, mit kleineren Kuppeln gedeckt sind. Diese werden in den vier Ecken des zweiten Abschnitts wiederholt, um dort die Vorräume der vorgesehenen Nebenaltäre zu zieren, beziehungsweise den Vorraum zur Sakristei zu betonen. Die Seitenschiffe sind mit breiten Doppelarkaden vom Mittelschiff geschieden, wobei zu bemerken ist, dass sie, vielmehr als echte Schiffe, Teil visueller und räumlicher Erschließungsachsen sind, die über das Querhaus hinweg in den Arkadenkranz der Chorapsis führen. In der Mitte des zweiten Abschnitts thront über der Vierung eine große Kuppel. An die Vierung schließt ein gelängtes Presbyterium an, das über eine Treppe von der Vierung aus zugänglich in einem halbrunden Chor abschließt. Dieser wird am Außenbau von besagtem Arkadenkranz umfasst, den Piacentini im letztlich ausgeführten Entwurf in stilisierter Form wieder aufgreift. Insgesamt bleibt der Geist der frühen Entwürfe spürbar. Auffällig ist der sparsame Gebrauch von Säulen, stattdessen dominieren mit Pilastern gegliederte mächtige Pfeiler und Kuppeln unterschiedlicher Größe – wobei sich gerade mit Blick auf das Kuppelsystem Bezüge zu byzantinischen Kreuzkuppelkirchen aufdrängen. Charakteristisch ist die schablonenhaft strenge geometrische Grundlage, auf der Piacentini seinen Grundriss komponiert, die allerdings offen lässt, wie das praktische Problem der Bestuhlung, somit vor allem das der Nähe und Teilhabe der Gemeinde am Gottesdienst, bewältigt werden soll. Zu diesem Zeitpunkt handelt es sich tatsächlich mehr um den Entwurf eines Votivtempels

denn einer Kirche im engeren Sinne eines Hauses für den Gottesdienst. Indessen weist dieser Entwurf sowohl in den Proportionen als auch in der Anordnung der Räume vor allem im zweiten Abschnitt, also dem des Presbyteriums und der Apsis, Analogien zur Kirche Sacré-Cœur auf dem Montmartre auf (Abb. 1001).[352] Das heißt, der Architekt hat sich mit seinem auffallend ähnlichen Grundriss erstaunlich eng an das Diktum Pater Dehons gehalten, hier ein zweites Montmartre zu errichten. Darüber hinaus verrät der doppelachsige Grundriss auch Ähnlichkeiten zur Leipziger Peterskirche, die etwa zur selben Zeit wie die Montmartre-Kirche von August Hartel und Constantin Lipsius in neogotischem Stil gebaut wird. Die Anklänge sind dabei so frappierend, dass Piacentini hier vermutlich Erinnerungen verarbeitet, die er möglicherweise während seines Aufenthalts in Leipzig im Jahre 1913 bei einer Besichtigung der Peterskirche erlebt hat. Die Leipziger Kirche weist ebenfalls zwei große Querachsen auf, von denen die erste als Querschiff, die zweite als Verbindungsachse zwischen Taufkapelle und Werktagskapelle angelegt ist.[353] Sichtlich spannt Piacentini einen bemerkenswert weiten Referenzrahmen, der, mit dem römischen Barock als Schwerpunkt, vom Frühchristentum und Byzanz bis in die Gegenwart aktueller Beispiele reicht.

Mit einer dem Entwurf von 1922 sehr ähnlichen, fast identischen Variante (IV/1922b, Abb. 948) hält Piacentini die ursprüngliche Disposition der Gesamtanlage ein, löst jedoch im Kirchenraum die Vierung durch Entfernen der vier mächtigen Pfeiler auf, vergrößert den Durchmesser der Kuppel erheblich und lässt sie auf den Wandpfeilern ruhen (Abb. 948). Damit einhergehend verschwindet das Transept indem es auf Nebenaltäre reduziert von der Kuppel inglobiert wird. Das von Pfeilern geformte Verbindungsstück zum Mittelschiff geht ebenso verloren, wie die vier in den Ecken der ehemaligen Vierung liegenden Kuppelräume, so dass nun Langhaus und Kuppelraum unvermittelt aneinander stoßen. Die geometrische Klarheit, die sich aus den Il Gesù entlehnten Raumzusammenhängen ergeben hat, ist aufgelöst und der Größe der Kuppel geopfert. Diese Variante zeigt bereits die Intention, den Kuppelraum zu vergrößern, bleibt aber zunächst auf einen brüsken Eingriff in den 1922 genehmigten Grundriss beschränkt.[354] Konsequent umgesetzt wird die Idee erst mit einem im Jahre 1925 beglaubigten Entwurf (V/1925, Abb. 961).[355] Dieser Entwurf wird von der merklich vergrößerten Kuppel dominiert, indem nun auch die Planimetrie entsprechend der veränderten Raumwirkung umgestaltet wird. Es gibt nun kein abgestuftes System verschiedener Kuppeln, sondern nur noch die eine alles beherrschende Kuppel, auf die das Kirchenschiff ausgerichtet ist. Dieser für den Rohbau determinierende Entwurf zeigt, dass eine derartige Operation am Grundriss der Vierung unweigerlich Veränderungen im Gesamtgrundriss und dem bisher volumetrisch gestaffelten Aufbau des Komplexes verlangt. Maßgeblich sollen hierfür die im Herbst 1925 von Antonio Muñoz in der ‚Architettura e arti decorative' veröffentlichten Darstellungen betrachtet werden, da diesen wohl ein hohes Maß an Verbindlichkeit beizumessen ist.[356]

Der Grundriss von 1925 verändert die Disposition der Kirche erheblich und bricht einige der bisherigen Raumzusammenhänge. Die getreuen Bezüge zur Montmartre-Kirche sind nicht mehr zu erkennen.[357] Verglichen mit dem Entwurf von 1922 entsteht mitunter ein Sammelsurium von einzelnen Raumideen. So wird etwa das Baptisterium aus der ersten großen Querachse genommen und in den rechten der beiden neuen Fassadentürme gestellt, wobei die alte Achse nun unvermittelt durch das letzte von drei Jochen gegen einen unscheinbaren Nebenaltar läuft. Stattdessen schafft Piacentini eine starke Querachse in der Schicht der Fassadentürme, also im ersten

der nunmehr drei Joche des Langhauses. Diese kompensiert offenbar den verschwundenen Narthex und das einst seitlich angeschlossene eigenständig formulierte Baptisterium. Zwar werden die Kirchenschiffe weiterhin über drei Portale betreten, doch beide der ursprünglich geplanten Vorhallen fallen weg, so dass der abrupte Eintritt (man erinnere sich an Polvaras* Mahnungen in ‚Domus Dei') keine allzu geschickte Lösung darstellt.[358] Das Mittelschiff ist inzwischen geweitet und optisch durch die schmalen Seitenschiffe gestreckt, um mit seinen Abmessungen besser mit der gigantischen Kuppel zu korrelieren. Die neue Lösung für das Transept, das dem Leitmotiv der Kuppel geopfert worden ist, ist hingegen geradezu grotesk: auf der rechten Seite überlebt es in einer formal zwar unschlüssigen aber typologisch einigermaßen versöhnlichen oder hinnehmbaren, der Idee nach an S. Maria delle Grazie in Mailand erinnernden Apsis, während es auf der linken Seite zu einem übergangslos an die Wand gestellten Seitenaltar zusammengeschmolzen ist, der zu allem Überfluss in einer Türflucht steht.[359] Die Hauptapsis wurde konsequenterweise an den vergrößerten Durchmesser der Kuppel angepasst, doch fehlt nun am Außenbau der wirkungsvolle Arkadenkranz. Die Kirche erscheint mit diesem Entwurf erheblich modifiziert, fügt sich aber trotz veränderter Raumfolgen in die Gesamtplanung ein. Das System der verschiedenen Kuppeln und die in den Chorumgang führenden Seitenschiffe werden aufgegeben. Der Raum unter der Kuppel ist nun stärker zentralisiert, so dass von einer Vierung nicht mehr gesprochen werden kann. Der Kuppelraum wird von einem kurzen, von drei Jochen rhythmisierten Langbau vorbereitet. Ungeschickt erscheinen indessen die der Seitenapsis zugehörige und die ihr gegenüberliegende Raumzone sowie der Anschluss des Langbaus an die Werktagskapelle im Pfarrhof, ferner der abrupte Eintritt. Markant ist die Fassade mit den Zwillingstürmen, die in der Achse des ersten Jochs nun als Kapellen das Gefallenenmahnmal und das Taufbecken aufnehmen.

Zu diesem Entwurf von 1925 gibt es eine interessante Variante (VII/1925c, Abb. 969-973), die aus derselben Zeit stammen muss, da eine auf sie bezogene Innenraumperspektive von Muñoz in besagtem Artikel veröffentlicht wird. Wie sich an der Position der beiden Fassadentürme erkennen lässt, zeigt diese einen dem äußeren Umriss nach an den Entwurf von 1925 angelehnten Grundriss. Jedoch versucht Piacentini hier, aus dem Kombinationsgrundriss einen annähernd echten Zentralbau zu machen, offenbar weiterhin geleitet vom Wunsch, die Idee einer großartigen Kuppel szenografisch auszubauen. In diesem Sinne strahlt nun der Kuppelraum in vier großzügige hexagonale Seitenkapellen aus, von denen die zwei hinteren, mit je zwei Altarkapellen ausgestattet, den gelängten Chorraum flankieren und die beiden vorderen in eine neue, hinter die Fassade anschließende Querhalle mit drei kleineren Kuppeln führen, wobei die linke der beiden vorderen Kapellen die Werktagskapelle im Innenhof des Pfarrhauses erschließt. Die rechte Kapelle soll indessen den Gefallenen gewidmet werden. Dominiert wird dieser Entwurf von der als Zentralbau angelegten Kirche, während das Langhaus zerlegt wird, um einer additiven Komposition von Zentralbau und Vorhalle Platz zu machen: Die Seitenschiffe werden aufgelöst, der hintere Teil des Mittelschiffs zu einem Verbindungsstück relegiert und der vordere Teil zu einer Querhalle ausgebaut, die die beiden polaren Kapellen verbindet. Diese, offenbar nicht genehmigte, Variante birgt in ihrer großformatigen Sprache geradezu zyklopische Züge. Der mächtige Kuppelraum strahlt radial in polygonalen Kapellen und in die beiden Seitenarme sowie in den Chor und in die Querhalle aus. Ausgestaltet ist diese Variante, wie aus der Innenraumperspektive ersichtlich wird, mit ungeniert monumentalem Formenschwall (Abb. 971).[360] Dabei,

kaum noch überraschend, präsentiert er den Innenraum grafisch in einer ähnlich markigen Manier wie Brasini seine piranesischen Monumentalstudien für die Kirche an der Piazza Euclide. Abermals lässt sich die Konkurrenz mit Brasini erahnen. Doch wird diese im Raumtypus entfernt an Rosatis S. Carlo ai Catinari erinnernde ‚Zentralbauvariante', von der immerhin ein detaillierter Grundriss angefertigt worden ist, nicht weiterverfolgt.

Für die Entwicklung des Außenbaus nach der Modifikation des Grundrisses im Jahre 1925 sollen lediglich ein paar wenige wesentliche Betrachtungen den Gang der Entwurfsüberlegungen illustrieren. Zunächst legt Piacentini einen Entwurf vor, der mit der breiten Anlage und dem das Hauptportal rahmenden Rundbogen im Fassadenaufbau an barocke Vorbilder wie die römische Kirche S. Maria dell'Orto erinnert (Abb. 968). Auffällig sind ferner die beiden symmetrischen Kuppeln (Baptisterium und Gefallenenkapelle), die mit der großen, wie Muñoz bemerkt, bramanteske Züge tragenden Kuppel harmonieren.[361] Der Tambour ist in diesem Entwurf mit vorstehenden Streben gegliedert. Nachfolgend werden die beiden kleineren Kuppelräume im Zuge der Grundrissveränderungen aufgegeben, stattdessen lebt die Idee in den beiden Türme der Fassadenebene weiter, jedoch in gedrungener, geradezu trutziger Form mit leicht geneigtem Zeltdach. Noch nehmen diese Türme keine Glocken auf, da der Campanile weiterhin besteht. Aus einer perspektivischen Zeichnung kann ferner die neue Seitenapsis im Zusammenhang mit der Hauptapsis abgelesen werden (Abb. 967). Der inzwischen großzügig mit Fenstern aufgebrochene Tambour wird entsprechend der nunmehr klassizistischen Formensprache des Außenbaus von einer dorischen Kolonnade umstanden. Der Campanile ist noch an der ursprünglichen Stelle zu erkennen, wenngleich im Aufbau mit einem doppelstöckigen Glockenhaus aufgelockert. Ein Gipsmodell, das laut Mario Pisani den letzten Entwurfsstand vor der Pause vermitteln soll, sich aber nicht mit dem Entwurf VIII/1928 deckt, zeigt, wie Piacentini das Transept nach außen hin mit einer eigenständigen dreigliedrigen Fassade abschließt und so die Seitenapsis ersetzt (Abb. 979). Diese, möglicherweise von S. Agnese in Agone inspirierte Nebenfassade, die die Grundlage für den letztlich ausgeführten seitlichen Abschluss der Kirche bildet, greift das Triumphbogenmotiv der Hauptfassade formal abgespeckt wieder auf. Die Zwillingstürme übernehmen nun die Funktion des Campanile, der nicht mehr vorhanden ist. Der doppelstöckige Aufbau wird somit auf diese Türme übertragen, so dass sie an eleganter Höhenentwicklung gewinnen. Für den Tambour sucht Piacentini offenbar nach einer plastischen Lösung, die noch stärker mit dem nunmehr simplifizierten Äußeren harmoniert. Hierzu greift er die Idee mit den vorstehenden Streben wieder auf, um die Ringkolonnade zu ersetzen. Irritierend sind indessen die im Juli 1928 genehmigten Zeichnungen, die vor allem für den Kuppelaufbau eine merkwürdig vom Gipsmodell abweichende Gestaltung aufweisen. Die Einfassung der Kuppelwölbung erfolgt hier mit einer dreistufigen, über Außentreppen begehbaren Schale, die in einer überdimensionierten Laterne gipfelt, die vielmehr einem kleinen Rundtempel gleicht, da sie allem Anschein nach die ehemalige Ringkolonnade repliziert. Die Fassade geht hingegen mit ihrem an Skulpturen, Reliefs und Innschriften reich gespickten Triumphbogenmotiv, das hier aufgrund breiter Lisenen eine gestrenge Wirkung entfaltet, eigene Wege. So wirken bei diesem Entwurf Kuppelaufbau und Fassade in der Zusammenschau wie zwei unabhängig voneinander entwickelte Bauteile. Gleichwohl beschwört der Architekt mit der Wahl der gestalterischen Vorbilder und den zu verwendenden Materialien (Pfefferstein, Travertin, Tuff, Ziegel) entsprechend des *Ambientismo* die Bautraditionen Roms, „in profonda

sintonia con il *genius loci* della Città Eterna."[362]

Den sich im Reigen der wechselvollen Entwurfsgeschichte ständig ändernden Außenbau minutiös untersuchen zu wollen, wäre vor diesem Hintergrund allerdings wenig erklecklich, zumal sich in der Summe fortschreitende ornamentale Dekadenz und stilistische Verwirrung beobachten lassen. Obwohl Antonio Muñoz in seinem 1925 erschienen Artikel Piacentinis Entwürfe als ausgesprochen moderne Übersetzung überkommener Typen und Modelle würdigt, denen er auf gefällige Weise neues Leben einhauche[363], riskiert das Projekt, vom weiteren Verlauf der Architekturdebatte ähnlich rasch und unbarmherzig überrollt zu werden wie beispielsweise das Projekt Brasinis. Nimmt man den im Juli 1928 beziehungsweise im letzten Gipsmodell erreichten Projektstand als maßgebend, so muss man im Kontext der Architekturdebatte vermuten, dass sich Piacentini zu diesem Zeitpunkt, vielleicht ohne es zu wissen, am Rande des Abseits befunden hat, einem von Piacentini in seinen Konsequenzen vielleicht bloß instinktiv wahrgenommenen Abseits, das zunächst nur kraft seiner Erfahrung und Autorität gegen die jungen Rebellen vermieden werden kann, bevor dann Piacentinis Metamorphose die Kräfteverhältnisse wieder zu seinen Gunsten verschiebt.

9.3.4 *trasformismo architettonico*: Piacentinis Schwenk in Theorie und Praxis (1927-33)

Die Thematik der architektonischen Erneuerung bleibt aber trotz der stilistischen Stagnation im Tempio-Projekt das gesamte Jahrzehnt hindurch für Piacentini aktuell und Gegenstand intensiver publizistischer Arbeit. Gestalterischen Ausdruck findet der Wunsch nach Erneuerung in der Casa Madre dei Mutilati (1924-28) in Rom (Abb. 989).[364] Hier demonstriert der Architekt seinen Dissens mit einer raffinierten Kombination aus klassischen Elementen, wie der ionischen Säule, und einer ansonsten stark reduzierten volumetrischen Architektur, die sich im Spannungsfeld eines rustifizierten Äußeren und überraschend suggestiven Inneren entfaltet. Für dieses findet Piacentini im absidierten Versammlungsraum zu einer perspektivisch reizvollen Gitterkonstruktion aus Stahlbeton, die den Raum im Geiste des Art Déco mit einem Netz aus Onyxrhomben überkuppelt (Abb. 990). Die Großzügigkeit der Innenräume und Piacentinis Sinn für eine reduzierte aber dennoch in Material und Gestalt artikulierte Formensprache, die er mit einem zehn Jahre später zusammen mit Eugenio Fuselli entworfenen Erweiterungsbau weiter elementarisiert, verleihen dem verhältnismäßig überschaubaren festungsartigen Bauwerk trotz der schwierigen Lage zwischen zwei Großfiguren wie Calderinis Justizpalast und der Engelsburg eine angemessene Präsenz (Abb. 991).

Demgegenüber suggeriert das von Lupano als „gigantismo"[365] bezeichnete Albergo degli Ambasciatori (1925-27) einen Rückfall in eklektische Abgetragenheit.[366] Auffällig sind hier, neben der skrupellosen Vermischung allerlei Reminiszenzen, die von der schwerfälligen Kolossalordnung in der Sockelzone über bossierte Fenstergewände mit Sprenggiebeln bis zu einer ins oberste Geschoss verlegten Arkade reicht. Die unvermittelt auf die Attikabalustrade gestellten Skulpturen tauchen merkwürdigerweise bei einem bizarren Studienentwurf Mario Ridolfis für eine *palazzina* (1927) als verstohlen auratische Hinweise auf tradierte Figuren ebenso wieder auf wie bei Piacentinis zusammen mit Pagano (*sic!*) wesentlich später entworfenen Pavillon für die Expo (1936-37) in Paris (Abb. 1002/1003). Ein Sachverhalt, der die fortwährende Schwierigkeit bei der Integration von Tradition und Moderne vor Augen führt.

Noch vor dem forschen Auftreten der Rationalisten gibt es aber auch in Rom erste Anzeichen einer architektonischen Erneuerung, die sich weder aus sezessionistischen Anleihen speist, noch dem *Barocchetto* angehört, dessen Neuerungskraft progressiven Architekten ohnehin *a priori* begrenzt erschienen sein muss. So realisiert Giuseppe Capponi etwa zur gleichen Zeit Roms „prima casa costruita con intendimento di schietta modernità“[367], die sich kaum Piacentinis Aufmerksamkeit entzogen haben dürfte. Capponi präsentiert hier mit der Palazzina am Lungotevere Arnaldo da Brescia (auch Palazzina Nervi-Nebbiosi, 1926-29) eine originelle Lesart barocker Gestaltungsmomente, die er in ein bewegtes Spiel konkaver und konvexer Schwingungen überträgt, das nur mit wenigen und zumal sehr reduzierten gliedernden Attributen versetzt ist (Abb. 1004).[368] Bemerkenswert ist außerdem der Einsatz des Stahlbetons, dessen konstruktiv-gestalterische Eigenschaften von Capponi kreativ aufgefasst werden. Sie finden Ausdruck in den klaren geschwungenen Formen des Entscheidend mag dabei die Zusammenarbeit mit dem genialen Ingenieur Pier Luigi Nervi* gewesen sein. Gio Ponti jedenfalls würdigt dieses frühe Beispiel modernen Bauens in Rom als „documento tecnico e stilistico del nostro tempo“[369] und hebt lobend hervor, wie gültig Capponi die Prinzipien rationaler Architektur mit den spezifischen Anforderungen des Ortes in Einklang bringt und zu einer italienischen Interpretation der Moderne gelangt, eben jener Moderne, wie sie kurze Zeit später von Piacentini in dessen berühmtem Artikel ‚Difesa dell'architettura italiana' gefordert wird. In Plinio Marconis wegweisendem Artikel, der im November 1931 in der ‚Architettura e arti decorative' veröffentlicht wird, um den Stand der italienischen Architekturdebatte zu fokussieren, wird der Darstellung von Capponis Bauwerk am meisten Raum gegeben.[370] Ein Umstand, der Capponis Werk als Repräsentant einer Konsensarchitektur impliziert. Weitere Zeugnisse, wie sich die positivistischen Architekturauffassungen der Rationalisten unter den Augen Piacentinis allmählich auch in Rom Bahn brechen, sind Minnuccis von der De-Stijl-Architektur inspiriertes Wohnhaus in der Via Carini (1926), Aschieris Palazzina de'Salvi (1929-30), Gino Franzis *palazzina* in der Via Archimede (1930), Micheluccis Casa Valiani (1929-31) und Aschieris Casa di Lavoro per i Ciechi di Guerra (1930-31) sowie die bereits erwähnten ICP-Bauten Sabbatinis, Aschieris und De Renzis und das Symbolgebäude römischer Industriearchitektur, das Pastificio Pantanella (Aschieri, 1929). Außerdem ist Capponis nicht ausgeführter Entwurf für die Manifattura Tabacchi (1928) zu beachten, einer der radikalsten Architekturgedanken, den ein römischer Architekt Ende der 1920er Jahre zum Ausdruck bringen kann (Abb. 1005).[371] Diese Entwürfe und Bauten entstehen alle etwa zur gleichen Zeit, da Piacentinis Projekt am Viale Mazzini unterbrochen ist, die Rationalisten mit wachsendem Erfolg ihre Ausstellungen abhalten, mit dem Novocomum ihr erster Leitbau fertiggestellt wird, sie in Debatte und Politik sukzessive an Boden gewinnen und Piacentini schließlich mit der Reflexion all dieser Vorgänge beschäftigt ist, um auf der Höhe der Zeit zu bleiben und die architekturpolitische Deutungshoheit nicht zu verlieren.[372]

Vor allem Aschieris Palazzina de'Salvi drückt dabei, so Ostilio Rossi, die Ambiguität und Problematik jener drängenden Zeit emblematisch aus (Abb. 1006). Keinesfalls unüblich präsentiert Aschieri zunächst einen akademischen Entwurf, um das Verdikt der Commissione di Ornato zu passieren. Der sukzessive umgemodelte Entwurf greift hingegen Capponis Spiel mit der Konkavität und Konvexität der Fassade auf, um das Gebäude mit einer Serie von Vor- und Rücksprüngen geschossweise zu gliedern. Verstärkt wird der Effekt von weit auskragenden halbrunden

Balkonen, die den Gang des Geländers rhythmisieren und die horizontale Gliederung mit einem vertikalisierenden Element durchziehen. Auch hier werden durch Behandlung der formalen Attribute Motive des Barock abstrahiert, die wie bei Capponi in einer filigranen Spiraltreppe im Zentrum des Hauses kulminieren. Keinesfalls selbstverständlich verursacht Aschieris Haus bei den Zeitgenossen zunächst eine ähnlich Perplexität wie einst Muzios Ca' Brütta. Bemerkenswert ist aber, dass es eines der ersten römischen Bauwerke ist, das in Paganos Kampfblatt La Casa Bella Anerkennung findet.[373]

1930 präsentiert der in Turin ausgebildete Gino Franzi mit einer *palazzina* in der Via Archimede einen Geschosswohnungsbau, der Capponis und Aschieris frühe Beiträge an Modernität übertrifft (Abb. 1007). Er markiert zugleich in Rom die Einführung einer Architektur, wie sie bisher nur von den Vertretern des Gruppo 7 und der Turiner Gruppe um Pagano in Norditalien geschaffen worden ist. Wie weggewischt erscheint das Anliegen eines architektonischen *Connubio*, stattdessen überzeugt das Gebäude mit seiner Funktionalität, die sich in allen Partien des Gebäudes Geltung verschafft. Die grafische Komposition der Außenansichten korreliert mit der kompakten Volumetrie und der Verteilung der Räume. Markant sind die von tiefen Loggien skandierten horizontalen Bänder, in die sich die breiten Fenster mit liegenden Proportionen einpassen. Sie antizipieren das Motiv der später auch in Italien auftretenden langen Fensterbänder zur Betonung der Volumenbildung. Das Erdgeschoss dient der Unterbringung von Automobilen und bietet Unterkünfte für die Chauffeure, während sich darüber geräumige moderne Wohnungen stapeln, bis hin zu einem Attikageschoss, das wie bei Terragnis Novocomum aus der Wandebene zurückspringend, mit seiner lebendigen Kubatur den Abschluss des Gebäudes räumlich fasst. Es ist dieser Beitrag eines nicht in Rom ausgebildeten Architekten, der die internationale Moderne eindrucksvoll in Rom präsentiert.

An Franzis schlaglichtartig erscheinende *palazzina* schließt Aschieri mit der Casa di Lavoro dei Ciechi di Guerra einen ersten öffentlichen Bau an, der funktionalistische Prinzipien zu gestalterischen Momenten erhebt (Abb. 1008). Auffällig ist außerdem wie er der besonderen Lage des Grundstücks entsprechend ein perspektivisch reizvolles Ensemble elementarer Baukörper entwirft. Der Lageplan des Komplexes beschreibt ineinander übergehende, sich öffnende und verengende halböffentliche Räume. Der C-förmige, höher gelegene Trakt mit den Arbeitsstätten wird von einer zwischen zwei aufragenden Kuben gespannten gekurvten Wand geprägt. Für deren Fensteröffnungen modifiziert Aschieri das Spiel der Einwölbungen, so dass diese zu vertikalen Gliederungselementen der Wand werden. An der Rückseite, zugleich gefasst von den beiden Kuben, befindet sich ein niedrigerer Rundbau. Die zentrale Erschließung bildet zugleich die Nahstelle mit dem im unteren Teil des Grundstücks gelegenen Wohntrakt. Dieser wird auf unterschiedlichen Ebenen mithilfe von das Grundstück ausgleichenden Treppenanlagen erschlossen. Die Behandlung der verputzten Flächen, der Verzicht auf Bauschmuck sowie die Proportionierung und Setzung der Fenster folgen dabei einer Sprache, die anschaulich in Richtung des Novocomum weist. Zugleich deuten die hier zum Zuge kommenden kompositorischen und formalen Themen die ein Jahr später begonnenen Fakultätsgebäude der *Città universitaria* an, wo mit Aschieris Chemiefakultät das planimetrische Modell der Casa del Lavoro unmittelbar weiterentwickelt wird und Capponi mit dem Botanischen Institut zu einer Freiheit und Aggressivität findet, die sich nunmehr unverblümt der internationalen Moderne zuwendet (Abb. 1009). Mit großen Fensterpartien, langen markanten Fenster-

bändern und klar abgegrenzten Volumen verleiht er der sanft gebogenen symmetrischen Anlage eine ausgesprochen bemerkenswerte Modernität. Zusammen mit den vorgenannten Bauwerken symbolisiert dieses Gebäude die ersten greifbaren Auftritte einer modernen, funktionalistischen Architektur in Rom. Signifikanterweise werden sie in den Veröffentlichungen Piacentinis mit lobendem Zuspruch bedacht.

Das Bestreben Piacentinis, in diesem Prozess der Erneuerung eine zentrale Rolle zu spielen, ihn gar zu kontrollieren, mündet 1930, unter dem Eindruck jüngst nach Deutschland und Amerika unternommener Reisen, in das von ihm veröffentlichte und allgemein rezipierte Buch ‚Architettura d'oggi'. Es soll, sozusagen dem Gruppo 7 und den Traditionalisten gleichermaßen zum Trotz, eine akademisch autoritative beziehungsweise ‚offizielle' Lesart der Moderne offerieren.[374] Dem entsprechend wird es zwar umgehend von Persico als „Epitome" ohne kritische Struktur gerügt, doch ist sein Wert als Gradmesser der zeitgenössischen Architekturdiskussion nicht zu bestreiten.[375] Dies gilt umso mehr, da das Buch zeitlich mit Piacentinis „svolta progettuale verso la modernità" zusammenfällt.[376] Zugleich äußert Piacentini darin seine in Italien einzigartig umfangreiche Kenntnis der internationalen Entwicklungen.[377] Mit mehr als 300 Schriftstücken erarbeitet sich Piacentini neben seiner umfangreichen Planungs- und Bauaktivität auch im Bereich der Architekturkritik eine starke Präsenz.[378] Die darin manifeste Auseinandersetzung mit den architekturspezifischen Problemen und Tendenzen der Zeit verdeutlicht, wie sich Piacentini der Rückständigkeit der italienischen Architekturproduktion nicht nur pragmatisch, sondern auch ideologisch bewusst wird und woraus er die Notwendigkeit der Erneuerung ableitet. Anlässlich der ersten Ausstellung des MIAR zeigt er zwar beträchtliche Anerkennung für die innovative Leistung der jungen Rationalisten, mahnt sie jedoch, nicht einem schematischen Stil nachzueifern. Stattdessen sollten sie auf der soliden Grundlage der besten italienischen Traditionen nach einer genuinen Erneuerung der hiesigen Architektur streben, wobei Piacentini ausdrücklich eine Erneuerung meint, die die Rationalität und Sinnlichkeit (Anmut) unter Einbeziehung der heimischen Gegebenheiten vereint, anstatt aus einer irreführenden internationalen Verallgemeinerungsbewegung, die zur baugeschichtlichen Ignoranz neige, zu schöpfen.[379] Die Architektur könne sich demnach in Italien, wo die Schauplätze architektonischer Eingriffe meist von historisch relevanten baulichen Zeugnissen geprägt seien, nicht der fruchtbaren Auseinandersetzung mit dem Vorgefundenen verweigern.[380] Rationalistisch unterkühlte und ökonomisch maximierte Architekturen dürften der italienischen Wirklichkeit nicht vorbehaltlos übergestülpt werden, wobei neben den kulturellen Eigenheiten auch das diverse Klima zu berücksichtigen sei.[381] Für Piacentini vertritt jedenfalls ein konservatives Moderneverständnis, da es ihm darum geht, „[di] risolvere il dibattito tra architettura impersonale, internazionale, fissa creazione tipica dell'epoca rispondente direttamente ai mutati sistemi tecnici e più ancora ai mutati ordinamenti sociali, e l'architettura ambientale, localizzata, congiunta con il passato"[382].

Ähnlich wie Muzio in Mailand sucht Piacentini in Rom nach einer ‚Rückkehr zur Ordnung', die sich mit den ambivalenten Bedürfnissen und Ansprüchen der Zeit verträgt. Er wendet sich gegen eine möglicherweise zur neuen Tradition verklärten Moderne (*tradizione del nuovo*) und ähnlich wie Polvara gegen den vermeintlichen Kult um das Neue um des Neuen willen.[383] Den normativ vorgefassten und überzogenen Abstraktionismus der jugendlich radikalen Konkurrenten hält er für gefährlich: „Non mi mervaglierei che domani si ordinasse ad un

architetto un edificio in stile razionale, così come lo si potrebbe ordinare in stile rinascenza o gotico“[384]. Folglich plädiert er dafür, den von der Avantgarde forcierten Bruch mit der Vergangenheit zu vermeiden und zugleich den kontinuierlichen Transformations- und Weiterentwicklungsprozess des Überlieferten voranzubringen.[385] Nur so, im Geiste kulturgeschichtlicher Kontinuität, seien die neuen Bauaufgaben mit den neuen Auffassungen und Bautechniken zu meistern, ohne sich ihnen ausschließlich anheim zu geben. In diesem Sinne übt die metaphysische Kunst, die schon den Mailänder Novecentisten als Interpretationsschlüssel dient, mit ihrer besonderen klassischen Art der Abstraktion und Entrückung, ihrem Prozess der Essenzialisierung oder ‚Metaphysierung' der Formen große Anziehungskraft auf ihn aus. Piacentinis Architektur am Viale Mazzini und vor allem die Architektur der folgenden Projekte schließt an die wesenhaften Darstellungen klassischer Mythen in den Gemälden eines De Chirico oder Sironi an. Sie gleicht in ihrer Zusammenführung von funktionalen Notwendigkeiten und architektonischem Kompositionswillen zunehmend der gesetzten Monumentalität und atmosphärischen Dichte in deren Kunst. Zwar gelangt er äußerlich zu einer anderen, vielleicht auch stereotyperen Form als die Novecentisten, doch artikuliert sich seine Formensprache offenbar im selben Fahrwasser, dem eines essenziellen „straniamento metafisico“[386], das der Entwurzelung der Rationalisten mit dem Bewusstsein für Ambiente und Erinnerung, für monumenthafte Komposition und wesenhafte Adaption entgegensteht. So überrascht es nicht, wenn einige Kommentatoren, wie etwa Mario Lupano und Giorgio Muratore, von einem *novecento piacentiniano* sprechen und Sandro Benedetti ihn zusammen mit Muzio in den Stand der beiden „maestri del Novecento“[387] erhebt.

Piacentinis Auseinandersetzung mit der Bewegung der Rationalisten ist umfassender und ernster als die sporadischen zeichnerischen Experimente römischer Kollegen wie Brasini und Bazzani, die ihrerseits zu sehr der Zitation verhaftet bleiben. Piacentinis Bemühen ist vielmehr programmatisch, Theorie und Praxis gehen dabei Hand in Hand. Die von den jungen Architekten bewunderten Vorbilder der internationalen Moderne kennt er von seinen Reisen aus nächster Nähe; seine Anerkennung für Le Corbusiers Völkerbundpalastentwurf gesteht er offen; negative und positive Kritik an der Moderne versucht er mit der Sprache der Rationalisten in Einklang zu bringen. Seine praktische und theoretische Tätigkeit ließe sich demnach als Ausdruck eines architektonischen *trasformismo* beschreiben, der wiederum eng mit dem machtpolitischen Kalkül Piacentinis zusammenhängt. Denn zweifelsfrei spürt der Altmeister den eisigen Wind, der mit dem Auftreten und Erfolg des MIAR für die Traditionalisten aufgezogen ist und ihn, will er die Zügel in der Hand behalten, zwingt, sich neu auszurichten. Die vorsichtige Modernisierung der 1920er Jahre reicht jedenfalls nicht aus, um dem von der Begeisterung des *Duce* angefeuerten Sturm der Rationalisten standzuhalten und fordert, wie die bereits erwähnte *Tavola degli orrori* Bardis deutlich vor Augen führt, entschiedenere Bekenntnisse. Vor diesem Hintergrund erweist es sich als überaus konsequent, dass Piacentini mit der Unterbrechung des Kirchenbauprojekts am Viale Mazzini den ursprünglichen Entwurf grundsätzlich hinterfragt und ihn schließlich als ein Relikt *ad acta* legt. So eignet sich das große Bauvorhaben für die Kirche hervorragend, seine mit politischen Ambitionen vermengten architekturtheoretischen Einsichten in einem gebauten Werk exemplarisch und mit bemerkenswert glücklicher Rechtzeitigkeit der Öffentlichkeit und der Architektenszene gleichermaßen vor Augen zu führen.

Wie bereits mit dem 1921 erschienenen Artikel verwebt Piacentini in ‚Architettura d'oggi' die Erfahrungen der europäischen Moderne zu einer persönlichen Konstruktion apodiktischen Charakters. Begleitet von seiner Aktivität als Juror in zahlreichen Wettbewerben, als Publizist und Berater Mussolinis und untermauert von seiner eigenen Planungs- und Bautätigkeit, allen voran für die Kirche am Viale Mazzini und den Palazzo delle Corporazioni, gelingt es Piacentini, sich im Sinne einer traditionsbewussten Moderne (bzw. „modernismo classico"[388]) zwischen dem nunmehr überkommenen Traditionalismus der Altvorderen und dem radikalen *Razionalismo* der Schülergeneration gewissermaßen als Schiedsrichter zu positionieren.[389] Entsprechend ist er bei den wegweisenden Entscheidungen in Florenz und Rom determinierend. Aus seiner Anerkennung des klassischen Sinns der Rationalisten, der sich in ihrem Gespür für Rhythmus und Proportion ausdrückt, und der Zustimmung zu deren Plädoyer für Materialgerechtigkeit und Authentizität geriert er mit der Renaissance der Säulen und Bögen im Verlauf der 1930er Jahre schließlich die Architekturidee des Faschismus. Diese setzt er auf der Grundlage seiner zentralen praktischen Erfahrungen vom Viale Mazzini, dem Ministero delle Corporazioni, der Piazza Vittoria in Brescia und der *Città universitaria* mit dem Palazzo di Giustizia in Mailand oder dem weniger bekannten Hauptsitz des Banco di Napoli (1939-40) exemplarisch, geradezu kanonisch ins Werk, ein Werk, das dann die Architektur der E42 mit ihrem Spiel scharfkantiger und kolossal gegliederter Massen prägen wird (Abb. 1010-1012).[390] Vor diesem Hintergrund wird die Kirche Cristo Re zum Prototypen einer Argumentation, an deren Ende die Symbiose von Tradition und Moderne stehen soll und die tatsächlich zum *Stile Littorio*, einer steinernen *architettura – arte di stato* geometrischer Groß- und Grundformen sowie stilisierter Säulen, Bögen, Sockel, Lisenen und Gesimse, führen wird.[391]

Die Einsicht, den Entwurf für die Kirche zu ändern, geht über das einzelne Projekt hinaus. Sie fußt in dem in ‚Architettura d'oggi' aufgefahrenen Potpourri zeitgenössischer Architekturen, das als schlagender Referenzrahmen den Ausgangspunkt seines architektonischen *trasformismo* bildet. Dem Projekt verleiht es indessen programmatischen Anspruch, indem es Piacentinis Überzeugungen von der Architekturdebatte in die Architekturproduktion projiziert: „Aderire perfettamente alla vita d'oggi, materiale e spirituale, pur rispettando condizioni di ambiente. Ammettere quanto vi ha di universale, di corrispondente alla civiltà contemporanea, nei movimenti artistici europei, innestandovi le nostre caratteristiche e tenendo presente le nostri speciali esigenze di clima. Ecco il nostro compito. [...] Io vedo la nostra architettura contemporanea inquadrata in una grande compostezza e in una perfetta misura. Acquisterà le proporzioni nuove consentite dai materiali, ma sempre subordinandole alla divina armonia che è la essenza di tutte le nostre arti e del nostro spirito. Accetterà, sempre più, la rinuncia alle vuote formule e alle incolori ripetizioni, la assoluta semplicità e sincerità della forma, ma non potrà sempre ripudiare per partito preso la carezza di una decorazione opportuna. Gli sforzi delle varie regioni dovranno incanalarsi su di un'unica via, e gli architetti affiatarsi maggiormente per giungere alla creazione di un'arte moderna nazionale."[392] Die so von Piacentini am Schluss seines Buches formulierten Überlegungen bilden den Grundstock einer Architekturpolitik, die die Moderne umarmt, sich aber des unlösbaren Bandes von Geschichte und Nation, von Klassizität und *italianità* ebenso bewusst ist und deshalb nur im Konnex zur Reife gelangen kann. Wenige Jahre später erlangt Piacentinis Überzeugung tatsächlich apodiktischen Charakter, wenn er im Vorwort zur ersten

Ausgabe der Architettura postuliert: „Siamo, ormai d'intesa sui nostri desideri. Noi vogliamo un'architettura modernissima, concorde con le aspirazioni politiche, sociali, civili dell'Italia d'oggi, concorde con i sentimenti, i gusti, i sistemi di vita attuali, concorde con i mutati mezzi d'opera, con i nuovi materiali"[393].

Im Mai des Folgejahres legt Piacentini mit dem Artikel 'Difesa dell'architettura italiana' nach.[394] Diesmal, um die Grenze zwischen Italien und dem Rest Europas nachzuziehen. Hat er einst die Gemeinsamkeiten der internationalen Avantgarde mit der italienischen Architekturgeschichte herausgestellt, so bezieht er jetzt umso klarer Position gegen die italienischen Rationalisten und liefert damit den unmittelbaren Vorwand für die aggressiven Äußerungen im Umfeld der zweiten MIAR-Ausstellung. Piacentini knüpft an seinen Artikel zur ersten MIAR-Ausstellung an und prangert bei den Rationalisten abermals den offenbar italienischen Habitus an, ausländische Moden dann zu übernehmen, wenn sie im Ausland bereits wieder vergangen seien und zitiert dabei das Vittoriano als Negativbeispiel. Andererseits macht er klar, dass das Heil der italienischen Architektur definitiv nicht im Kopismus liegen könne, so ruhmvoll die Baugeschichte auch sein möge. Damit unterstreicht er sein Plädoyer für eine ‚andere Moderne' („una modernità diversa"[395]), eine italienische, in zeitgeschichtlicher Konsequenz letztlich faschistische Moderne.[396] Eine Moderne, die – anders als das elitär gefärbte, von Benedetti als selektiv (weil zur Abgrenzung neigend) bezeichnete Modernenverständnis der rationalistisch-funktionalistischen Strömung – für ein inklusives Konzept eintritt, das der architektonisch-kulturellen Pluralität der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Rechnung trägt.[397] Piacentinis Vision ist ein dritter Weg, in dem die unterschiedlichen Modalitäten der Erneuerung konvergieren: sowohl ein „ritrovamento (ritorno) della tradizione, come recupero creativo di una guida" als auch ein „sviluppo evolutivo", so dass ein in sich geschlossener Schöpfungsprozess frische Architekturen hervorbringen kann, die gültiger Ausdruck neuer Lebensweisen sind.[398] Die ‚Entdeckung' dieses Weges ist zwar auch für italienische Verhältnisse nicht neu (man erinnere sich an die Mailänder Novecentobewegung), doch erreicht sie mit Piacentini eine nationale Ebene. Carlo Enrico Rava fasst die Entwicklungen indessen so zusammen, dass es jetzt nicht mehr darum gehe, einer bestimmten Gruppe oder Strömung anzugehören, sondern „di essere architetti italiani moderni"[399]. Klar lässt sich erkennen, wie sich zu Beginn des neuen Jahrzehnts eine Art *Showdown* in der Architekturdiskussion anbahnt, der sich konkret in den anstehenden großen Wettbewerben des Regimes entfalten wird. Die totalitäre Beschleunigung der 1930er Jahre (vgl. Kap. 2.2) zeichnet sich nunmehr auch in der Architektur ab. Der institutionelle Ausbau und die gesellschaftspolitische Radikalisierung des Regimes gehen einher mit dessen baulicher Artikulation (vgl. Kap. 4). Das Streben der faschistischen Kräfte nach einer neuen nationalen Identität überträgt sich als Auftrag in die Sphäre der Architekten. Piacentinis Beitrag offeriert dabei zwischen *Razionalismo* und Akademismus die Möglichkeit einer „modernità nazionale".[400] Er gelangt zu dem Schluss, dass sich eine revolutionär-rationalistische Architektursprache allenfalls für vornehmlich zweckdienliche Bauwerke eigne. Die hehren Aufgaben öffentlicher Inszenierung, seien es staatliche oder kirchliche Bauten, bedürften einer konsolidierten und geschichtsbezogenen Sprache, das heißt der Fähigkeit des Kompromiss und der Anpassung.[401] Diese wird, wie schon gesagt, maßgeblich von Piacentini in verschiedenen Schriften skizziert, mitunter postuliert, und in seinem neuen Entwurf für die Kirche Cristo Re, aber auch mit seinem Projekt für das Ministero delle Corporazioni, sichtbar. Unmiss-

verständlich und in vollem Bewusstsein um den zeitweiligen Aufwind der radikalen Moderne in der Gunst des *Duce* feilt Piacentini an einem Angebot für das Regime, das besser als alles andere dessen repräsentativen und ikonologischen Ansprüche erfüllen soll.

So geht der erste Entwurf für das gemeinsam mit seinem ehemaligen Studenten Giuseppe Vaccaro* entworfene Ministero delle Corporazioni (1927-32) zunächst in eine ähnliche Richtung wie die in der Mitte der 1920er Jahre entstandenen Projekte (Abb. 1013/1014). Das heißt, er folgt einer bis *dato* für Piacentini typischen Architekturkonzeption, die je nach Bauaufgabe beziehungsweise Typologie in ihrer formalen Artikulation erheblich variiert.[402] Auf den ersten Blick scheint sich Piacentini an die Casa Madre dei Mutilati anzulehnen, lässt aber eine volumetrisch vergleichbar klare Sprache vermissen. Der Umgang mit den Details und den Werkstoffen wirkt im Gegensatz zur Casa eher behäbig. Dieser erste Entwurf, von dem auch ein Modell aus dem Jahre 1928 überliefert ist, legt nahe, dass Piacentinis Erneuerungsbestreben mit dem Erfolg der im selben Jahr stattfindenden ersten MIAR-Ausstellung eine Beschleunigung erfährt, beziehungsweise an Entschiedenheit gewinnt. Offenbar nimmt er die jungen Rationalisten als eine Konkurrenz war und sieht seine über Jahre in Lehre, Publizistik und Praxis aufgebaute architekturpolitische Führungsrolle herausgefordert. Andernfalls ließe sich die radikale Wende, die er in seinen laufenden Projekten in nur kurzer Zeit vollzieht, kaum erklären. Entsprechend wird der Entwurf für das Ministero delle Corporazioni einer ähnlichen Metamorphose unterzogen, wie die Kirche am Viale Mazzini. Interessant ist dabei auch, dass Piacentinis Mitarbeiter am Projekt für das Ministerium, der erst 31-jährige Giuseppe Vaccaro, gemeinsam mit Gino Franzi an den Auftrag für den Palazzo delle Poste gelangt, indem sie beim 1928-29 zweistufig ausgetragenen Wettbewerb mit einem akademistischen Entwurf als einzige einen Preis erringen, diesen aber in der Folge umbiegen (Abb. 1015-1017).[403] Tatsächlich hat die Jury hier wie auch im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia, große Schwierigkeiten, unter den akademisch geprägten Beiträgen einen der Umbruchstimmung der Zeit angemessenen Entwurf herauszufiltern, zumal, so Antonio Nezi, der Entwurf des Duos Vaccaro/Franzi ebenso wie Piacentinis erster Entwurf für das Ministero delle Corporazioni mit seinem offenkundigen Dekorativismus den zu dieser Zeit noch aktuellen Vorlieben der öffentlichen Auftraggeber schmeichelt.[404] Vaccaros Postpalazzo gleicht einem Abklatsch von Piacentinis erstem Entwurf für das Ministero delle Corporazioni. Mit seiner überdimensionierten neoklassizistischen Formensprache, dem im Scheitel der ebenfalls gebogenen Grundrissfigur Risalit, in den ein ähnlich monumentaler Haupteingang tief eingeschnitten ist, lässt sich die Handschrift Piacentinis deutlich erkennen. Erst in der Folge wird der Entwurf analog zu den beiden Bauten Piacentinis in Rom in eine weit modernere Architektursprache umgebogen.[405] Mit einer Lobesrede an den neuen Entwurf Vaccaros für den Palazzo delle Poste preist Piacentini das Gebäude, das als eines der frühesten Beispiele des faschistischen Staatsmonumentalismus in die Architekturgeschichte des *Ventennio* eingehen wird: „Seine Modernität ist eine gediegene, durchdachte, ernste, italienische, bei der die Idee nie von der Technik beherrscht wird und in deren Elementen immer das Gleichgewicht zwischen praktischen und formalen Funktionen herrscht. [...] Er erreicht so eine bestimmte Monumentalität, die ihn sofort als typisch italienisches Werk auszeichnet“[406]. Piacentinis Kirche, sein Ministero delle Corporazioni sowie Vaccaros Palazzo delle Poste sind drei der prominentesten und eloquentesten Beispiele, die den architekturpolitischen Schwenk zwischen 1928 und 1934 dokumentieren.[407] Sie stellen exemplarisch die Reaktion dar, mit der

sowohl etablierte als auch junge Kräfte versuchen, in der Unbestimmtheit einer architektonisch transitorischen Phase, die geprägt ist von Unsicherheiten, überraschenden Vorstößen und wankelmütigen Rücknahmen, eine versöhnliche Linie zu finden, um zu einem für die Ansprüche des Regimes definierten Stil, einem „linguaggio comune, linguaggio nazionale, linguaggio fascista“ zu gelangen.[408] In eben dieser Zeit begründet Piacentini seine definitive Stellung als einflussreichster Architekt des *Ventennio*. 1929 wird er in die soeben eingeweihte Accademia d'Italia berufen. Ein Jahr später erscheint ‚Architettura d'oggi', wo er selbst die Notwendigkeit eines Zusammenflusses beziehungsweise eines Zusammenwirkens von Tradition und Moderne postuliert. In den folgenden Jahren wird dies begrifflich zur *mediterranità*, *italianità* und *romanità* kondensiert und Piacentini spricht von einer nunmehr das ganzen Land erfassenden Wiedergeburt mediterraner Klassizität („grande classicismo mediterraneo“).[409]

In städtebaulicher Hinsicht gibt Piacentinis Neugestaltung der Piazza della Vittoria (1928-32) in Brescia mit den zugehörigen Gebäuden einen ersten Eindruck faschistischer Urbanistik, indem es ihm gelingt, sich im komplexen Geflecht faschistischer Apparate durchzusetzen und eine zerfahrene stadtplanerische Situation zu seinen Gunsten zu entscheiden. Anknüpfend an die Planungen für Bergamo überträgt er seine urbanistischen Ideen analog zur Architektur seiner laufenden Projekte in eine Synthese, die nun architektonische und städtebauliche Themen im Konfliktfeld von Tradition und Moderne durchaus gefällig zusammenzuführen sucht.[410] Die Kirche am Viale Mazzini ist somit in ihrer letztlich ausgeführten Version die Entsprechung dessen, was Piacentini in jenen Jahren mit Vehemenz über verschiedene Kanäle äußert. Dass es ausgerechnet ein Kirchenbau ist, der Piacentinis Einsichten erstmalig und mit für ganz Italien folgenschweren Konsequenzen zum Ausdruck bringt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, denn bekanntlich wird der Papst (Pius XI.) schon 1932 mit pointierter Bestimmtheit gegenteilige Positionen stützen, indem er den Primat der Tradition zum Ankerpunkt christlicher Kunst und Architektur erklärt, er sozusagen den klerikalen Konservatismus verfestigt und exemplarisch die vielversprechende Wettbewerbsserie in Messina *ex officio* ein jähes Ende finden lässt. Andererseits erfahren etwa zur gleichen Zeit die großen Kirchenbauprojekte am Lido in Venedig und in Chiesa Rossa in Mailand radikale Transformationen. In Venedig ist Giuseppe Torres aufgrund der prekären Situation des Bauvorhabens und der neuen faschistischen Konnotation desselben als Gefallenendenkmal mehr oder weniger gezwungen, den überkommenen Entwurf zu schleifen. In Mailand übernimmt indessen mit Giovanni Muzio ein Protagonist des *Novecento* den von einem anderen Architekten begonnenen Bauauftrag in einer Phase, da der Bau ins Stocken geraten ist. Es ist anzunehmen, dass sich solche Phänomene durchaus auch bei anderen, weniger bekannten Kirchenbauprojekten und in weniger glamouröser Weise wiederholen. Die Kirche am Viale Mazzini ist jedenfalls ein weithin sichtbares und in der Öffentlichkeit überwiegend positiv rezipiertes Monument. Es greift in öffentlichkeitswirksamem Maßstab die von Piacentini in eben jener Phase der Unterbrechung erprobte Sprache einfacher und regelmäßiger Geometrien auf, die an seinem eigenen Wohn- und Bürogebäude am Lungotevere Tor di Nona so mustergültig die wachsende Anerkennung für gewisse Momente des *Razionalismo* verkörpert. Andererseits wird klar, dass er sich der Veränderungen in der Architekturdebatte nunmehr vollkommen bewusst ist. Den sich ausbreitenden Wunsch nach einer modernen Architektursprache macht er sich, wie sein weniger bekanntes Projekt für das ICP-Quartier Pamphily (1932-37) im Nachhinein

eindrucksvoll dokumentiert, zu eigen (Abb. 1018/1019).

9.3.5 Im Zeichen der Moderne: Ein neuer Entwurf über dem alten (1931-34)

Die vom Tod Ottavio Gasparris und finanziellen Engpässen ausgelöste Zäsur gibt Piacentini die Möglichkeit, das Projekt grundsätzlich zu überdenken und seinen über die Jahre gewonnenen Einsichten anzupassen. Hinzu kommt, dass im Mai 1931 mit Francesco Marchetti Selvaggiani ein neuer Kardinalvikar ernannt wird, der sich, ähnlich wie Angelo Paino* als Bischof von Messina und Ildefonso Schuster in Mailand, gegenüber modernen Architekturauffassungen offen zeigt. So soll der Impuls für eine zeitgemäße Wiederaufnahme des Projekts von Marchetti Selvaggiani ausgegangen sein, nachdem er angeregt habe, den Bau in eine „costruzione di stile moderno" abzuändern.[411] Womit er natürlich den Nerv der Zeit trifft, wenn man sich den Stand der Debatte anhand des im Juli 1931 abgehaltenen, entscheidenden Kongresses des Architektensyndikats vor Augen führt. Denn hier erfolgt, natürlich unter zutun Piacentinis und Calza Binis, das Bekenntnis der faschistischen Autorität zum *stile nuovo* und die daraus abgeleitete Berechtigung und Notwendigkeit einer substanziellen Anpassung der architektonischen Leitlinien an die technischen, funktionalen und gestalterischen Bedürfnisse der Zeit, wobei dieser Kongress zugleich der Beginn einer manifesten und stringenten faschistischen Architekturpolitik ist.[412] Zum Schaukasten werden die Mailänder Triennalen, deren Voraussetzungen im Umfeld des Kongresses durch die Gründung des Ente Autonomo per le Esposizioni Triennali geschaffen werden. Freilich ist der Rohbau der Kirche inzwischen weit vorangeschritten, doch bleibt offensichtlich genügend Spielraum, um die Architektursprache mithilfe einer rigorosen Simplifizierungsoperation umzuschwenken (Abb. 1020/1021). So präsentiert sich die Kirche bei ihrer Fertigstellung im Jahre 1933 und der Weihe im darauffolgenden Jahr in ihrer Äußerlichkeit aber auch im Raumgefühl vollkommen verändert, obwohl Piacentini den in den Außenwänden schon vorgezeichneten Grundriss von 1925 hat beibehalten müssen. Dem Architekten gelingt es mit beispielloser Radikalität, dem Bauwerk einen gänzlich anderen Charakter aufzudrücken. In eben dieser Radikalität lässt sich die Dramatik jener Jahre, aber auch die Entschlusskraft und Signifikanz der ‚piacentinischen Wendung' erahnen. Forciert von der aktuellen Debatte und gestärkt von der Kenntnis der neuesten mitteleuropäischen, vor allem deutschen Kirchenarchitektur gelingt Piacentini ein echter *Connubio* von traditioneller Typologie und zeitgemäßem Ausdruck der Architektur.[413] Dabei überrascht vor allem das moderne Raumverständnis sowohl den Zeitgenossen als auch den heutigen Betrachter. Der neue Stil der Kirche macht aus der Resonanz des europäischen Expressionismus, der insbesondere im Deutschland der 1920er Jahre Niederschlag im Kirchenbau gefunden hat, kein Geheimnis und reflektiert Piacentinis in ‚Architettura d'oggi' zusammengetragenen Beobachtungen. Mit dem neuen, nunmehr siebten Entwurf (IX/1931) schlägt er derweil im von *Liberty* und Eklektizismus geprägten Quartier eine Bresche für zukünftige Bebauungen im Geiste der architektonischen Moderne (Abb. 1022-1062).[414] Zugleich bewerkstelligt Piacentini das, was seit Beginn der Modernisierungsdebatte in den katholischen Kulturkreisen des Landes zwar vage umschrieben, aber von den etablierten Kirchenbaumeistern der liberalen Epoche nicht erreicht worden ist, nämlich die Befreiung von überkommener Rhetorik. In seiner Radikalität schafft Piacentini, noch bevor Muzio in Mailand seine Kirche S. Maria Annunciata (übrigens ebenfalls auf der Grundlage eines Rohbaus traditioneller Prägung) realisiert, sogar den Prototypen eines auf „pure forme geometriche"[415] konzentrier-

ten Kirchenbaus, so wie er beispielsweise im Verlauf der 1930er Jahre in den neuen Städten zum Zuge und schließlich in Foschinis Kirche für die E42 kulminieren wird. In Messina agiert er indessen als Juryvorsitzender und fordert mit den dort eingereichten und prämierten Entwürfen junger Rationalisten sogar die höchsten kirchlichen Autoritäten heraus. Und in Genua verhilft er dem modernen Entwurf Luigi Carlo Daneris* für die Kirche S. Marcellino (1932-36) zum Erfolg, nachdem dieser in erster Instanz abgelehnt worden war. Piacentini orchestriert einen architektonischen Paradigmenwechsel, von dem er den Kirchenbau nicht ausnimmt – im Gegenteil, er nutzt jede Gelegenheit, um seine Position durchzusetzen, weil er weiß, dass eine umfängliche Modernisierung nur möglich ist, wenn alle Bereiche des Bauens von ihr erfasst werden. Es wird deutlich, dass der in der Architekturgeschichte nicht ganz unzutreffend als Wendehals titulierte Piacentini inzwischen den architektonischen Positionen der Rationalisten näher steht, als denen des Traditionalismus.

Nachdem sich die erste Verwunderung über diesen erstaunlich modernen Kirchenbau gelegt hat, die Erinnerung an die ersten Entwürfe Piacentinis wieder zurückkehrt, wird allerdings deutlich, wie der Architekt den Umschwung ins Werk gebracht hat. Mit einer Operation, die man als *micro-sventramento* in den Kontext piacentinischer Städtebaupraxis stellen könnte, wird der alte Entwurf von allem als überkommen empfundenen dekorativen Ballast gesäubert. Eine Depuration, die mitunter auch im Zusammenhang mit den Folgen der Wirtschaftskrise als Ausdruck der Zurückhaltung gelesen worden ist.[416] Der einst an Zitaten reiche Bauschmuck wird zurückgefahren, indem er ohne Skrupel und nach dem Grundsatz unbedingter Funktionalität und Authentizität auf pure geometrische Formen reduziert wird: „le [...] masse architettoniche obbediscono ad un concetto fondamentale di necessità costruttiva: il loro contenuto estetico è affidato per intero alla loro ragione logica.“[417] Dennoch scheut sich Piacentini nicht, sich in jeder Hinsicht zum Interpreten einer anderen Moderne aufzuschwingen, wenn er beispielsweise von diesem Grundsatz abweichend, den im Entwurf von 1922 schon angelegten Arkadenkranz der Apsis in Gestalt einer schlichten Pfeilerkolonnade wieder aufgreift, beziehungsweise auf die Zwillingstürme der Fassade beharrt, obschon sich beide Elemente mehr aus dem Gestaltungswillen des Architekten, denn aus ihrer Funktionalität ergeben. Leichthin könnte man sich in dieser Hinsicht vorstellen, dass die Rationalisten der ersten Stunde zumindest im Geiste ihres Manifests derartigen Überfluss verurteilt hätten. Auch darin wird die Andersartigkeit dieser ‚piacentinischen‘ Modernität deutlich, die sich von der reinen Lehre des Funktionalismus und Rationalismus dahingehend unterscheidet, dass mit der Übersetzung tradierter Elemente deren baugeschichtliche Berechtigung nicht gänzlich abgesprochen und das Diktat der Funktion und Rationalität über die atmosphärischen Qualitäten monumentaler Erhabenheit, der Symmetrie und harmonischen Ordnung nicht anerkannt wird. Was sich hier unter architekturgeschichtlichem Gesichtspunkt verheißungsvoll ankündigt, stößt bei konservativen Kritikern wie Adriano Prandi durchaus auf Skepsis. Ganz offensichtlich trauert dieser dem barocken Impetus der ersten Entwürfe nach und spricht mitunter spöttisch von Piacentinis „essenzializzazioni geometriche“, von Pilastern die zu Prismen werden, von einem Tambour der sich auf Ringe vermindert und von einer Kuppel die zum Lichtkörper abstrahiert wird.[418]

Wie schon mehrfach erwähnt, hält der neue Entwurf am Kombinationsgrundriss fest (Abb. 1022). Das heißt, Piacentini entwickelt den Entwurf, der in seiner planimetrischen Substanz schon 1925 festgelegt und 1928

letztmalig ausgestaltet worden ist, auf der Grundlage einer Verschneidung von lateinischem und griechischem Kreuz weiter. Aufgrund der vergrößerten Kuppel verschwimmt die Vierung jedoch definitiv zu einem großen Raum unterhalb der Kuppel, der zur Apsis hin mit einem Chor und zur Front hin mit einem kurzen Schiff gelängt wird, das seinerseits unmittelbar hinter der Fassade in einer Querachse aufgeht, deren Pole die beiden Türme bilden. Im zweiten Joch stellen indessen zwei einander gegenüberliegende Apsiden die Kräftepunkte einer weiteren, jedoch weniger wirkungsvollen Querachse dar. Im dritten Joch befindet sich dann die schon erwähnte Achse, die die Kirche mit der Werktagskapelle im Pfarrhof verbindet. Diese Abfolge von Querachsen unterschiedlicher Wertigkeit erhöht die räumliche Spannung im Kirchenraum. Dadurch, so Piacentini, erfahre der Zentralraum unter der Kuppel eine optische Weitung, die dem Eintretenden unmittelbar erlaube, nahezu den gesamten Hauptraum bis hin zur Kalotte in einem angenehmen Blickwinkel von 30° zu erfassen.[419] Tatsächlich sorgt die Reduktion der einst von Dekorationen zerklüfteten Volumen auf ihre geometrische Essenz für eine perspektivisch wirkungsvolle Konzentration der Wahrnehmung auf die wesentlichen Elemente verräumlichter Liturgie.

Innenbau

Das knappe Schiff wird von einer kurzen Abfolge filigraner Rechteckstützen rhythmisiert, die im Zwischenraum stehende Rechtecke erzeugen.[420] Diese wiederholen sich als verkleinertes Abbild am Obergaden, wo in den Kompartimenten zwischen den Tragbalken je drei Reihen von verglasten, direkt an die Decke anschließenden Schlitzen das Streiflicht einfangen, sozusagen moderne Triforien (Abb. 1041). Das Mittelschiff und die Seitenschiffe sind flach gedeckt, wobei die Seitenschiffe dem basilikalen Schema folgend etwas niedriger sind als das Mittelschiff. Dieses ist an der Decke mit hohen Unterzügen gegliedert, die heute aus statischen Gründen mit Stahlkörben eingefasst sind. Insgesamt ist das Langhaus somit von einem filigranen Rahmenwerk strukturiert. Der Systematik einfacher geometrischer Querschnitte entspricht der Grundriss mit seinen nach Größe und Form differenzierten Grundkörpern: die quadratischen Kapellen in den Türmen, die halbrunden Nischen in der mittleren Travée, die ebenfalls halbrunden Nischen in den Kuppelpfeilern, das Rund unter der Kuppel, der als Rechteck gelängte Chor und die Apsis, die nun ohne vor- und zurückspringenden Bauschmuck klar konturiert sind. Lediglich im Bereich der Altaremporen und an den Stürzen gibt es rechtwinklige Vorsprünge, die einen Rest von Gesims andeuten.[421]

An die Stelle der bislang halbrunden Kuppel tritt eine Konstruktion, die mit dem zum vertikal aufragenden Glasring stilisierten Tambour eine Einheit bildet, so dass sie als Schale zur Kalotte simplifiziert wird (Abb. 1023).[422] Gleichzeitig erhält der Kuppelaufbau eine immanente Gliederung ohne dekorative Zutaten. Dank des Stahlbetons kann auf Eckzwickel verzichtet werden. Stattdessen ruht der Tambour auf einem neuartigen, dreifach gestuften Ring, wobei der unterste nach innen abgeschrägt ist, sodass trotz der gedrückten Dimensionierung der vom einfallenden Licht ausgehende Effekt der Vertikalisierung verstärkt wird. Die dreifache Stufung wird vom Verlauf der Eigenschatten betont und findet in den viereckig angeordneten Paarträgern einen geometrischen Gegenpart. Auf ihnen ruht die gesamte Kuppel-Tambour-Konstruktion; der von ihnen gebildete Tragrahmen ist strukturell mit den Raumpfeilern verbunden. Hinsichtlich der Detaillierung ist bemerkenswert, wie Piacentini am Ansatz des zweiten Rings eine umlaufende Kerbe entwirft, in die die abgeschrägte Fläche des untersten Rings hineinläuft, so dass hier

zusätzliche Tiefe entsteht. Der oberste Ring übernimmt indessen keine statische Funktion, sondern dient dazu, den Ansatz der Stahl-Glas-Konstruktion des Tambours beziehungsweise den gedachten Ansatz der Hemisphäre so zu verdecken, dass er in geradezu barocker Manier im Licht verschwindet und so die mystische Wirkung des gesamten Aufbaus erhöht.[423] Der Glastambour wird auf dem Dach der Kirche mit einem „giro di pilastri“[424] von geringer Tiefe umfangen. Die von schmalen Stützen und einer filigranen Decke gebildete Struktur wiederholt das vom Langhaus bereits geläufige Motiv des schlichten Tragrahmens (*telaio*) beziehungsweise strukturellen Gitters (*griglia strutturale*).[425] Auf ihm ruht ein abermals nach innen abgeschrägter Ring, in den sich die Kalotte hineinschiebt, so dass ihre Basis als eine Art Kranz das in Streiflicht getauchte Rund abermals akzentuiert. So thront über dem Hauptraum, von vier mächtigen Raumpfeilern getragen, ein aus niedrigem Zylinder und Halbkugel verschnittener Lichtraum (Abb. 1040/1055). Die vollständige Ausfachung des Rahmenwerks mit Glaspaneelen ruft derweil Erinnerungen an Bruno Tauts Glaspavillon für die Kölner Werkbundausstellung im Jahre 1914 wach, wo die eigenwillige Kuppel des Königsberger Architekten auf einem vergleichbaren Glasring aufsitzt (Abb. 1063).

Die Pfeiler stehen als entkernte Volumen mit großen Flächen im Gegensatz zu den mit Nischen skandierten Wandpartien des Barock, aber auch im Gegensatz zu deren Stilisierungen in den Kirchen Marellis (S. Elena) und Muzios (SS. Ambrogio e Antonio). Die großen, dem Hauptraum in den Diagonalen zugewandten Flächen (über den Durchbrüchen der Raumpfeiler) werden mit vier von Achille Funi angefertigten Fresken der Evangelisten eindrucksvoll als Projektionsflächen wohldosierter Sakralkunst genutzt und zugleich als symbolische Träger des Christentums in Szene gesetzt. Überhaupt plädiert Piacentini mit seinem neuen Entwurf für einen stark reduzierten, auf wenige Akzente konzentrierten künstlerischen Apparat.[426] Damit entspricht er den schon früher von Polvara formulierten Anforderungen an eine liturgisch legitimierte und maßvolle künstlerische Ausgestaltung der Kirche.[427] Dass Piacentini dabei auf Künstler des Futurismus beziehungsweise aus dem Umfeld der Novecentobewegung rekurriert, unterstreicht den programmatischen Impetus des neuen Projekts.[428]

Die Apsis schließt sich als Halbzylinder an einen über quadratischem Grundriss verlängerten Chorraum an. Dieser nimmt in seiner Mitte die Stufen der Treppenanlage auf, die zum Hochaltar führen, der trotz der großen räumlichen Entfernung nicht allzu entrückt wirkt. Piacentini gelingt es, indem er auf eine Viertelkuppel verzichtet und stattdessen eine mit der großen Kalotte korrelierende zweistufige Flachkuppel aufsetzt, den räumlich entfernten Altarraum visuell näher wirken zu lassen, da er sich vollständig nach vorne in den Hauptraum orientiert. Der Kirchenbesucher wird nicht mit der Vertikalität herkömmlicher Apsiskuppeln konfrontiert, stattdessen ‚schwebt‘ über dem Allerheiligsten eine Art baulicher Nimbus, der die horizontale Raumachse betont. Im Vergleich dazu seien Muzios nicht realisierte Entwürfe eines über dem Altarraum überhöht aufragenden *tiburio* für die Kirche in Cremona und den Templum Reginae in Mailand angeführt, wo die Entrückung des Presbyteriums durch ein mystisch von oben hereinstrahlendes Licht hätte akzentuiert werden sollen.[429] Ferner unterstützt das von Achille Funi „con una anticonvenzionale essenzialità“[430] auf einen kräftig blauen Hintergrund aufgebrachte Christuskönigbildnis die Frontalwirkung des Altarraums. Dessen quadratische Längung wiederholt das Motiv der Rahmenkonstruktion aus dem Langhaus, wobei nun in der mittleren Zone symmetrische Emporen angebracht sind, die mit geschwungenen Bal-

konen in den Luftraum ragen.[431] Den oberen Abschluss bilden auch hier schmale Lichtschlitze. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass Piacentini die schon 1922 in Anlehnung an Sacré-Cœur formulierte, zwischenzeitlich immer wieder verworfene Idee eines Chorumgangs in stilisierter Form wieder aufgreift. Dieser erfüllt zwar für den Gebrauch der Kirche keinerlei Funktion und ist meist durch Eisengitter versperrt, doch sorgt er in Verlängerung der seitlichen Sichtachsen für einen spannenden Raumeindruck und eine Verzahnung des Kirchenraumes mit dem halböffentlichen Außenraum. Rein äußerlich verweist er auf Gardellas* feingliedrige Passerelle an der Sanatoriumskapelle in Alessandria (1930-31). Entlang der Rundung des Altarraumes geführt verbindet sie zwei Nebengebäude miteinander. Im Gegensatz zu Piacentinis eher symbolischen Lösung, bezeugt Gardellas Modell einen funktionalen Zusammenhang, der unabhängig vom Typus der Kirche und seiner repräsentativen Aufgabe gedacht ist.[432]

Das klar und sachlich gegliederte, pointiert akzentuierte Gefüge aus skandierten Räumen findet in der Krypta eine angemessene Entsprechung (Abb. 1045). Sie ist von vergleichbarer Archaik wie die Krypta des Tempio Votivo am Lido in Venedig. Die Volumen sind scharf geschnitten und von mächtigen Pfeilern gegliedert. Einziger Bauschmuck ist, wenn man so will, die grob behauene Oberfläche der Mauersteine, die mit dem sichtbar belassenen Stahlbeton des extrem flachen Kuppeltragwerks harmoniert. Materialität und konstruktive Rationalität bestimmen hier die Linguistik. Mit den in die inneren Sektoren der Flachkuppel eingelassenen flächigen Leuchtkörpern wird die großzügig-helle, zutiefst moderne Raumwirkung zusätzlich betont.

Außenbau

Die im Innenraum zu beobachtende geometrische Essenzialisierung, das heißt die Reduktion der Architektur auf ihre Körperhaftigkeit, wird am Außenbau verschärft wiedergegeben. Hier ist die gestalterische Bedeutung, die den Proportionen der Volumen und Flächen beigemessen werden muss, umso größer, da Piacentini die Eloquenz des Gebäudes fast ausschließlich auf eine sezierende Betonung der Körper konzentriert. Die Kirche präsentiert sich als ein bares, manchen Kritikern durchaus zu schwerfälliges Spiel der Massen. Mit Entschiedenheit übersetzt Piacentini seine früheren Entwürfe für die Kirche am Viale Mazzini in eine rationale Formensprache, vermag aber dem Bauwerk mithilfe gut gewählter Proportionen, pointierter Feinheiten in Konstruktion und Materialität und spannender Bezüge im Spiel der Komposition und ihrer Akzentuierungen dennoch große Suggestivkraft zu verleihen. Diese wird unterstützt von den wenigen Attributen besagter Künstler. Der traditionell für die plastische Durchgestaltung verantwortliche Bauschmuck ist zurückgefahren. Wo er überlebt, tut er dies in radikal geometrisierter Form. Wie Mario Pisani bemerkt, wird die Kirche komprimiert, geradezu in einen puristischen Block gefroren.[433] In die entgegengesetzte Richtung urteilt dagegen der Zeitgenosse Giulio Arioli, der den Außenbau ebenso wie den Innenbau als schweren, aus einem Stück gemeißelten Monolithen negativ konnotiert.[434] Mit einem ironischen Unterton äußert sich derweil Adriano Prandi. Er interpretiert den Prozess der geometrischen Vereinfachung als „inviluppo delle forme“, das heißt ein bloßes Umhüllen von Großformen mithilfe überkommener Formelemente, die auf ihre geometrische Substanz reduziert werden. Die Komprimierung einer (nach seinem Dafürhalten) stilistisch reifen Fassade auf ihre geometrische Essenz stellt für ihn eine Verarmung, die Nullifizierung ihres

Reichtums, einen Verlust der Fantasie dar. Die erzwungene Einfachheit könne nur der Mode wegen als Ausdruck des Puren gelobt werden.[435] Hierzu muss bemerkt werden, dass gerade das Thema der Fassade einen Abgrenzungspunkt im architektonischen Diskurs jener Zeit darstellt. Für die Rationalisten bedeutet Moderne geradezu die Verneinung der Fassade im klassischen Sinne, das heißt als szenisches Mittel einer wie auch immer gearteten Monumentalität. Diese wird im Gegensatz zum rationalistischen Gestaltungsanspruch gesehen, der nach Abstraktion und Rationalität strebt und in Le Corbusiers freier Fassade eine Maxime erkennt. In derselben Fluchtlinie steht folglich die kritische Sicht der Rationalisten auf die Architektur der Novecentisten, die letztlich selbst als erheblich simplifizierter Neoklassizismus immer noch auf eine dekorative Fassadenarchitektur setzt.[436] So gewendet ist Prandis beanstandete Verarmung ein sicherer Hinweis auf die Modernität des piacentinischen Entwurfs. Andererseits wird klar, dass dieser Entwurf mit seinen mediativen Merkmalen die Haltung des architektonischen *Novecento* vertritt: Vereinfachung und Stilisierung ja, bis zu einem gewissen Grade auch Abstraktion und Funktionalisierung, aber nie ohne monumenthaften beziehungsweise feierlichen Anspruch (*aspetto celebrativo*) und kulturgeschichtliche Kollokation. Ebendiese hat Piacentini bekanntlich immer wieder postuliert und für die Architektur der faschistischen Epoche eingefordert. Piacentinis Begriff von der *spiritualità*, um darauf zurückzukommen, muss denn auch in dieser Hinsicht als Gegenmoment zur unbedingten Rationalität verstanden werden.[437]

Tatsächlich präsentiert sich die Kirche zur Straße hin mit einer Fassade, die von einem eigenständigen Mittelbau und den beiden seitlich angefügten und um 2,70 m zurückversetzten Türmen gebildet wird (Abb. 1046). Der Mittelbau ruht ‚eingespannt' zwischen den Türmen in der Gestalt eines liegenden Rechtecks auf einer ihn U-förmig umlaufenden Treppenanlage, die nur geringfügig unterhalb der Höhe des Sockels bleibt, so dass sich dieser als ein schlichtes weißes Band aus Travertin um den Mittelteil der Fassade ziehen kann.[438] Wiederholt wird das Motiv mit einem stilisierten Fries, der als weißes Band am oberen Abschluss des Mittelbaus eine Inschrift (Epigraf) aufnimmt. Die ganz oben aufliegende und nach außen in einem Gesims endende Platte schließt alle Außenwände nach oben hin ab, so dass sich eine Rahmung ergibt, die sich markant vom Ziegel der Außenwände abhebt und mit dem Sockel beziehungsweise den Umfassungen des Grundstücks korreliert.[439] Raffiniert ist der Anschluss der Türme an den Mittelteil der Fassade mittels eines nochmals zurückversetzten (vertieft wirkenden) Wandstücks, das dem Rücksprung der Türme mehr Schärfe gibt. Piacentini beweist hier seinen Willen aber auch seine Verbundenheit, die philologischen Mittel tradierter Architektur zu modernisieren.[440] So können diese Vertiefungen mithin als eine ‚Ricetto-Form' gelesen werden, wie sie zum Beispiel im Grabbau der Annia Regilla in Rom (sog. Deus Rediculus) und in der Architektur des Manierismus (Biblioteca Laurenziana) anzutreffen ist.[441] Die Fassade der Cristo-Re-Kirche reflektiert augenscheinlich den im Innenraum spürbaren typologischen Synkretismus („efficace sincretismo tipologico"[442]) von Longitudinalität und Zentralität, Horizontalen und Vertikalen und verdichtet ihn in einer spannenden Komposition aus Türmen und Mittelbau, vertikalisierenden Vertiefungen und horizontalisierendem Gesims (Platte).

Die Fassade lässt sich augenblicklich als ein purifiziertes System der Renaissancekirchenfassaden lesen. Sie ist schablonenartig im Triumphbogenmotiv von drei Rundbogenportalen durchbrochen, die ohne zusätzliche Vorsprünge scharfkantig und tief einge-

schnitten sind, so dass sie die Stärke der Fassade betonen. Als Öffnungen, die ihr Wesen als Durchbrüche klar artikulieren, treten sie in offenen Gegensatz zur Hermetik der Fassade. Wie Piacentini ausdrücklich erklärt, folgen diese Bögen in ihren Proportionen den antiken römischen Ehrenbögen und sind hier als farblich und geometrisch klar abgesetzte, eigenständige Elemente in die Fassade gesetzt.[443] Der mittlere Einschnitt ist deutlich überhöht; unterhalb des Bogenfelds ist Arturo Martinis symbolträchtige Herz-Jesu-Plastik aus Bronze angebracht.[444] Sie bildet zusammen mit den kleineren Schmiedearbeiten der Nebenportale (Isnaldo Petrassi), der Inschrift, der Kontrastierung von Travertin und Ziegel sowie der besonderen Art der Ziegelmauerung den alles in allem überschaubaren dekorativen Apparat, der stets der Körperhaftigkeit der Fassade untergeordnet bleibt.[445]

Die beiden Türme sind in der über den Mittelbau aufragenden Zone an den Flanken dreigeschossig geöffnet, wobei die Brüstungen das bereits bekannte Rahmenwerkmotiv aufgreifen. Das Geläut wird in die beiden Türme verteilt, auf einen separaten Campanile wird entgegen der ursprünglichen Planungen konsequenterweise verzichtet. Erneut wiederholt sich die Dialektik des Offenen und Geschlossenen. Anregungen für diese innovative Interpretation des Glockenturmthemas könnte Piacentini im schlanken Kirchturm der von Rudolf Schwarz entworfenen Fronleichnamskirche in Aachen und den gravitätischen Türmen der Kirchen Emil Fahrenkamps gefunden haben. Jedenfalls vermitteln die Türme Piacentinis ein Gefühl der Spannung zwischen Schwere und Leichtigkeit, das, über formale Ähnlichkeiten hinausgehend, hinsichtlich seiner Suggestivkraft den deutschen Vorbildern nahe kommt. Dass zu diesen bewusste Bezüge bestehen, verdeutlicht indes die Tatsache, dass Piacentini sie zusammen mit den gewaltigen Türmen der Ladenburger Staustufen Paul Bonatz' in ‚Architettura d'oggi' als Beispiele expressiver Architektur veröffentlicht. Piacentinis Überwindung der seit frühester Zeit tradierten Giebelfassade ist derweil ein weiterer Hinweis auf seine Rezeption des deutschen Kirchenbaus, wo das Modell der Rechteckfassade schon seit einigen Jahren große Verbreitung findet. Die Themen, mit denen Piacentini den Innenraum formt, setzen sich am Außenbau, vor allem aber der perfektionierten Fassade fort: Die Dialektik aus Geschlossenheit und Öffnung, Ebenheit und Unebenheit, Reflexion und Absorption geht in einer neuen Harmonie des Gegensätzlichen auf. Adriano Prandi spricht diesbezüglich von einer „poetica della scansione e della proporzione", von einer Poetik der „discordia concors" – der einträchtigen Unstimmigkeit – deren bindendes Moment das sichere Gefühl der Proportion ist.[446]

Die Seitenansichten und die Apsis folgen denselben rigorosen Gesetzmäßigkeiten, wenngleich die Vielfalt der verschiedenen Baukörper hier nicht gestattet, sie wie in der Fassade mit Hilfe streng harmonischer Proportionen zu einer vergleichbaren grafischen Einheit zusammenzuziehen. Stattdessen präsentieren sie sich als komplexes, mitunter sprunghaft unruhiges *compositum* eigenständig hervortretender Gebäudeteile in einem System flächiger Schichtung.[447] Zu diesem in Kontrast tritt die für das Bauwerk überraschende Transparenz und Leichtigkeit des die Apsis umgebenden Pfeilerkranzes. Dabei scheint dieses für das Werk Piacentinis überaus originelle und einzigartige Bauteil von den Eingängen einiger Wohngebäude der Garbatella, hier vor allem Sabbatinis Albergo Rosso (1927-29), angeregt worden zu sein (Abb. 1064).[448] Weitere Vorbilder aus jüngerer Zeit finden sich im Padiglione delle Cinque Gallerie der Alpago-Novello-Gruppe oder in Cabiatis Entwurf für eine Kirche in Montevecchia; historische Vorbilder indessen

in Pietro da Cortonas revolutionärer Fassadengestaltung für S. Maria della Pace (1656-57) in Rom.[449] Hinsichtlich seiner plastischen Wirkung ist außerdem auf die Ähnlichkeit mit der vorgeblendeten ‚Rippengalerie' der Apsis von Muzios S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa hinzuweisen.[450] In diesem Sinne verkörpert es den für die Architekturkonzeption der Moderne typischen Gegensatz von Spannung und Anspannung, Öffnung und Geschlossenheit, plastische Tiefe und flächige Leere.[451] So wird die Apsispartie von einem sich nach außen hin abbildenden Fensterband ergänzt, das seinerseits als Sockel für die am Außenbau aufgefächerten Stützen fungiert, ein Motiv, das auf suggestive Weise die Konstruktion des Glastambours der Hauptkuppel wiederholt (Abb. 1052). Mit seiner dynamischen Form weckt es Bezüge zu Mendelsohns WOGA-Komplex (1926-31) in Berlin, wo über dem Erdgeschoss ein ähnliches Band die Kurve des Kinogebäudes nachzeichnet (Abb. 1034/1065).[452]

Andererseits ist das Motiv schon im Entwurf von 1922 als Arkadenportikus angelegt, zwischenzeitlich verworfen und rechtzeitig für den Baubeginn wieder aufgegriffen worden, so dass anzunehmen ist, dass Piacentini sich zunächst von romanischen Apsisgestaltungen leiten und später von zeitgenössischen Elaborationen bestätigen lässt.[453] Jedenfalls folgt auch diese besonders plastische Gestaltung derselben Logik geometrischer Vereinfachung und im Material konturierter Volumetrie. So sind weiterhin die Durchbrüche mit Travertin nachgezeichnet. Das Rahmenwerk des Fensterbandes der Apsis findet entlang der Straßenmauer und in den Pfosten-Riegel-Konstruktionen der Dachaufbauten angemessene Entsprechung.

Insgesamt ist es Piacentini gelungen, die im Rohbau vorgeprägte Form der Kirche mit seinem neuen, 1931 entstanden Entwurf in Einklang zu bringen, so dass sich die Kirche 1934 als ein für den italienischen Kirchenbau geradezu bahnbrechender Beitrag offenbart. Dabei ist die in allen Teilen der Kirche, vom Innenraum bis zum Außenbau spürbare Dominanz der Horizontalen das vielleicht am meisten überraschende Moment. Denn sie steht in krassem Gegensatz zur Vertikalität, wie sie von Piacentini in den früheren Entwürfen vor allem mithilfe der Kuppelkonstruktion angestrebt worden ist. Demgegenüber erscheint die realisierte Kirche wie ein dahingestreckter Korpus, dessen Längsentwicklung auch die maßvoll emporgereckten Türme der Fassade nicht stören können. Vielmehr gehen diese mit dem Glastambour eine Symbiose ein, die diese Horizontalität im Zusammenspiel mit den formal abgestimmten Partien der Apsis und der Grundstücksbegrenzung entlang der Via Podgora sogar bekräftigt. Was aufgrund der vom Rohbau eingeschränkten Freiheiten wie ein gedrückter Baukörper wirken könnte, ist hier definitiv ein Statement gegen den bisher allzu kanonisch empfundenen Kirchenbau. Sich dessen vertikalisierendem Aufbau mit einer abgestuften Betonung der Horizontalen zu widersetzen, stellt sowohl programmatisch als auch formal die größte Nähe des neuen Entwurfs zum modernen Architekturempfinden her. Mehr noch als der Tempio in Venedig, wo das Diktat der praktischen Vernunft wesentlich die Gestaltung bedingt, und mehr noch als Muzios Kirche S. Maria Annunciata in Mailand vermag sich diese Kirche mit der Sprache des *Razionalismo* auseinanderzusetzen. Bekannterweise attestiert Piacentini der Kirche seines Mailänder Kollegen einen gewissen ländlichen oder provinziellen Beigeschmack, den er auf die Mischung lombardischer und klassischer Einflüsse zurückführt. Dagegen sieht er sein eigenes Werk darüber erhaben und verklärt den Übergang vom Neocinquecento seines ersten Entwurfs zur Modernität der gebauten Version als Ausdruck eines weder lombardischen, noch sonst regionalen, sondern nationalen *Nove-*

cento, womit er wohl definitiv seine Führerschaft berechtigt sieht.[454]

Bautechnik und Baumaterial

Es wird deutlich, wie Piacentini das überwundene Formenvokabular mit einer schlichten Diktion aus Proportion, Farbe und Material ersetzt und dabei das additive Spiel der Volumen spannungsreich artikuliert. Mit logischer Konsequenz verwendet Piacentini für die Außenwände eine von Travertinpartien geradezu grafisch bezeichnete Ziegelschale, die die körperhafte Mauerung der vertikalen Bauglieder für die Außenwahrnehmung aufbereitet.[455] Die (für Rom typischen) dünnformatigen handgestrichenen Ziegel sind in sich abwechselnden doppelten und dreifachen Schichten gemauert, wobei sie in der Dreifachschicht als Läufer, in der Doppelschicht als Binder aufgesetzt sind. Ferner sind die Doppelschichten um die Dicke des Steins zurückversetzt, so dass sich hier tiefe Verschattungen ergeben. Diese wohlüberlegte Disposition der Ziegelschale verleiht den großflächigen und monolithisch wirkenden Ansichten eine plastische Rhythmisierung und trotz aller körperlichen Schwere eine erhabene Leichtigkeit. Die Mauern erscheinen wie gefräst, der gesamte Baukörper der Kirche wie eine scharrierte Skulptur. Zudem, so Giorgio Muratore, mutet diese Art der Behandlung der Mauerflächen – deren ausgeklügelter Verband – wie ein metaphorischer Verweis auf das *Non-finito* der großen italienischen Kathedralen mittelalterlicher Bautradition an. So als wolle der Architekt in die raffinierte Andeutung baugeschichtlicher Wurzeln eine Rüge am Kopismus seiner Kollegen implizieren.[456] Im Zusammenspiel mit dem Travertin, der, auf seine kontrastierenden Eigenschaften beschränkt, die Öffnungen im Mauerwerk, die wenigen horizontalen Gesimse, die Rahmentragwerke (deren Motiv übrigens später bei der Erweiterung der Casa Madre nochmals verwendet wird[457]) sowie den Sockel einschließlich Treppenanlage und die östliche Straßenbegrenzung nachzeichnet, geht der Ziegel jedenfalls eine auf wesenhafte Effekte konzentrierte, puristische Symbiose mit den Zügen des Bauwerks ein: „Tutte le strutture portanti sono di mattoni e i mattoni appariscono nelle superfici esterne con una sincerità ed una evidenza di masse che mi sembra la più reale espressione della concezione architettonica moderna […]"[458].

Dem entsprechend ist Piacentinis Gestaltung der Innenräume ausgeführt. Ihre Modernität tritt besonders deutlich im Vergleich zur Anfang der 1920er Jahre nach den alten Entwürfen fertiggestellten Werktagskapelle zutage (Abb. 1054). Diese ist an den damals von Piacentini noch bevorzugten Gestaltungskonzepten des *Liberty* orientiert und reich an Bauschmuck bis hin zu einer mit gelblichem Glas gedeckten Flachkuppel. Der Innenraum der Kirche folgt indessen einer für den italienischen Kirchenbau überaus modernen und neuartigen Formensprache. Anstatt auf tradierte oder allgemein figürliche Ornamentik zurückzugreifen, rekurriert Piacentini auf die ureigenen Eigenschaften der verwendeten Materialien, wobei er offensichtlich versucht im Einklang mit den ästhetischen Konzepten der Moderne zu agieren. So strebt er zur Differenzierung der Bauglieder entsprechend ihrer Funktionen, aus denen er wiederum die Form abzuleiten sucht. Während die vertikalen lastabtragenden Elemente gemauert und ohne Schnörkel verputzt und in der Sockelzone mit Travertin verkleidet sind, gebraucht er für die horizontalen Bauglieder Stahlbeton. Dessen Oberfläche stellt er, „senza mentire la loro natura", ohne Verkleidung und ohne Putz zur Schau – eine für den italienischen Kirchenbau, zumal im sakralen Hauptraum, erstmalige, wenngleich irreführende Resonanz funktionalistischer Kriterien,[459] wobei Piacentini noch weiter geht, indem er das moderne Baumaterial *par excellence* mithilfe eines neuen technischen Geräts, des Druck-

luftmeißels, derart aufrauen lässt, dass es wie „scavato nella viva pietra“[460] wirkt. Die am Außenbau sich in der hermetischen, das heißt dicht geschlossenen Ziegeltextur ankündigende Blockhaftigkeit wird so im Innenbau mit der ungeschminkten Präsentation der Bauelemente als offene oder geschlossene Massen fortgeführt und sogar betont. Das Spiel der Massen und Flächen, Tiefen und Farben ersetzt tradierten Dekorativismus: roter Ziegel, heller Travertin, grauer Putz und weiße Betonoberflächen; roter Porphyr für den Bodenbelag und dunkelgrüner Marmor für die zu geometrischen Grundformen verdichteten Einbauten bis hin zur schlichten Kanzel vollenden das wechselvolle, mitunter dramatische und reflexartige Entstehungsprozess der Kirche am Viale Mazzini (Abb. 1038/1042-1044).[461] Deren atmosphärische Dichte streicht derweil Adriano Prandi heraus, wenn er darauf hinweist, wie die Pluralität der Materialien im Innenraum, deren Stofflichkeit in das durch den großzügig verglasten Tambour einströmende Licht getaucht ist, mit dem *sfumato* der Fresken zu einer ungewissen, ja mystischen Stimmung verschwimmt, deren Unschärfe in lebendigen Kontrast zum „rigido gioco di proporzioni“, zur steifen geometrischen Bestimmtheit der Volumen und deren Exaltation am Außenbau, vor allem aber an der Fassade, tritt.[462]

9.3.6 Funktional aber nicht funktionalistisch: Piacentinis Kirche im Kontext

Die kritische Betrachtung der Kirche am Viale Mazzini hat das nicht unproblematische Verhältnis Piacentinis zur Moderne deutlich vor Augen geführt. Es ist sozusagen von einem wechselvollen Umarmen und Abstoßen ihrer Prinzipien geprägt. Wie schon angedeutet, ist zu bemerken, dass Piacentini zwar in seiner Differenzierung tragender und getragener Bauteile nach einer Funktionsbezogenheit im Sinne der Moderne sucht, diese allerdings – und dies muss als ein zentraler Unterschied dieser piacentinischen, dieser anderen Moderne als der Rationalismus gelten – auf der Grundlage einer ganz und gar klassizistischen, ja typisch römischen Manier vollzieht. Während die Avantgarde tragende Elemente geradezu dogmatisch in Stahlbeton zu gießen trachtet und den Ziegel allenfalls für Verkleidungen oder nichttragende Innenwände einsetzt, verwendet Piacentini Füllmauern aus Ziegeln. Zwar kann er aufgrund des weit fortgeschrittenen Rohbaus sprichwörtlich nicht anders, als die Mauern in traditioneller Weise weiterzubauen, doch verraten seine stilistischen Wendungen, dass er darin keinen substanziellen Widerspruch sieht, da er zum einen den Funktionalismus als Stil ablehnt und zum anderen der Bautradition ihre Legitimität nicht abspricht, sondern konstatiert: „l’arte è essenzialmente bisogno dello spirito e non semplice applicazione – anche se fatta con gusto – delle risorse tecniche“[463]. In diesem Sinne betrachtet er sein zu diesem Zeitpunkt durchaus experimentelles Werk sicherlich als über wie auch immer gewendete Zweifel der konstruktiven Logik erhaben. Das heißt, weniger als eine opportune Umdeutung ist es Ausdruck einer zur Überzeugung formulierten Einsicht. Andernfalls wäre besagter *Connubio* von Tradition und Moderne nicht möglich. Dies wiederum veranlasst den renommierten Kritiker Carlo Galassi Paluzzi dazu, Piacentinis Wirken dahingehend auf den Punkt zu bringen, dass es diesem definitiv nicht um die Revolutionierung der Architektur (wie von den Rationalisten gefordert), sondern um eine Neuerung gehe, eine Neuerung, die zugleich einen „processo di convivenza“ zwischen Altem und Neuem eröffnen soll und zu zeigen beabsichtigt, dass die im Takt des Maschinenzeitalters kraftvoll sich entfaltende Modernität mit den sie vermeintlich behindernden traditionellen Werten versöhnt werden kann: „l’avanguardia di Piacentini era fatta assai più di innovazione che di rivoluzione. Il suo

‚nuovo' cercava di inestarsi nel – e non di estraniarsi dal – 'perenne' della tradizione, cosa ben differente dal tradizionalismo senz'alito di nuova vita."[464]

Tatsächlich weist Piacentini in mehreren Artikeln die modisch vorgefasste Mentalität der radikalen Moderne von sich. Er plädiert für die Berücksichtigung klimatischer Besonderheiten und für die Stärken bewährter Bauweisen. Den rücksichtslosen Abstraktionswillen, wie er ihn in den großen Glasfassaden und Fensterpartien, der emphatischen Ablehnung der die Konstruktion schützenden Bauteile (wie etwa Vorsprüngen) etc. propagiert sieht, lehnt er als Irrsinn ab. Stattdessen setzt er sich für einen konstruktiven Realismus ein, der – frei von dogmatischen Formulierungen –, die wesentlichen Aspekte sinnvoller Konstruktionen zu nutzen versteht, um gemäß solider bautechnischer Gesetzmäßigkeiten und unter vernunftgemäßer Einbeziehung neuer Möglichkeiten neue Formensprachen zu entwickeln. In diesem Sinne beurteilt er auch die nur wenige Jahre nach Fertigstellung auftretenden Baumängel der Stuttgarter Weißenhofsiedlung und anderer Architekturen der radikalen Moderne als symptomatische Schwächen einer offenbar kurzlebigen Architektur, die sich ideologisch wider vernünftige Traditionen konstituiere. So erachtet er, dieser Argumentation folgend, auch den funktionsbezogenen Umgang mit dem Bauschmuck als durchaus legitimiert. Jedenfalls, so Piacentini weiter, sei die auf wesentliche architektonische Aussagen konzentrierte dekorative Betonung der im Geiste der Moderne reduzierten Volumenkompositionen kein Widerspruch, sondern vielmehr Ausdruck einer sich stetig wandelnden kulturellen Identität. In derselben Sichtweise steht schließlich Piacentinis Wertschätzung für jene Baumeister, die wie beispielsweise Emil Fahrenkamp, Gunnar Asplund aber auch Giovanni Muzio an einer Modernisierung im Zusammenspiel mit den Traditionen arbeiten und die er im krassen Gegenlicht zur von Le Corbusier vertretenen Avantgarde sieht.[465] So mag nicht verwundern, dass die in all' ihren Teilen auf gravitätische Schwere hinwirkende Kirche Piacentinis trotz des modernen Geistes, der ihre Architektursprache durchweht, ihrem Wesen nach der römischen Archaik weit näher steht, als etwa den dynamischen und transparenten Formen des von den Futuristen so emsig illustrierten Maschinenzeitalters, das wiederum den Ausgangspunkt der rationalistischen Architekturauffassung bildet.

Entsprechend der Auseinandersetzung, die Piacentini mit der internationalen Moderne, vor allem aber mit der deutschen Avantgarde führt, offenbart die Kirche Cristo Re deutliche Reminiszenzen an die Bauten zeitgenössischer Kirchenbaumeister wie Böhm, Fahrenkamp, Herkommer, Schwarz und Moser, also an eben jene Kirchenbauten, die schon Polvara und Muzio als Quelle der Inspiration dienen.[466] Fahrenkamps Kirche St. Mariä Geburt (1928-29) in Mülheim an der Ruhr wird beispielsweise von Piacentini in seiner großen Architekturschau des Jahres 1930 illustriert und als eines der repräsentativsten Werke zeitgenössischer Architektur gepriesen.[467] Aber auch die Frankfurter Frauenfriedenskirche Hans Herkommers aus den Jahren 1927-29 ist Piacentini bekannt (Abb. 1066). Die strenge Reduktion des Bauwerks auf geometrische Grundkörper und dessen ausdrucksstarke Betonung als hermetischer Baukörper mit akzentuiert durchbrochener Fassade erscheinen von Piacentini adaptiert und seinen Überzeugungen entsprechend mit Material und Form in eine italienische Architektursprache übersetzt. Während Muzio die deutschen Vorbilder mit einer monumentalen Neuinterpretation des syrischen Giebels versetzt und dadurch gewissermaßen im Sinne der *romanità* romanisiert, rekurriert Piacentini fest umrissen auf das Bild des römischen Triumphbogens, um die „segni della regalità di Cristo" zu betonen.[468] Das Thema des Ein-

tretens in die Kirche und der Repräsentanz des Sakralbaus im städtischen Umfeld wird so auch für die zeitgenössische italienische Architektur zum Höhepunkt einer inzwischen das ganze Bauwerk erfassenden Erneuerung der Architektursprache. Darüber hinaus könnte auch Karl Mosers Stahlbeton-Kirche St. Antonius (1925-27) in Basel bei der Gestaltung der blockhaften, von Arioli als „campanili fatti per nascondere le campane“[469] beanstandeten Glockenhäuser als Vorlage gedient haben (Abb. 1067). Denn anders als viele klerikale Kritiker sieht Piacentini den Vergleich der Basler Kirche mit Industriebauten in einem positiven Licht und bezeichnet sie ausdrücklich als schön.[470] Augenscheinlich kommt dem deutschen Kirchenbau seit Beginn des neuen Jahrzehnts in Italien vermehrtes Interesse entgegen. Hinzu kommt, dass Piacentini 1932 einen Artikel über aktuelle Beispiele deutscher Kirchenarchitektur veröffentlicht, in dem er Böhms Kirche in Norderney sowie weitere Werke Böhms und auch Herkommers Frauenfriedenskirche präsentiert, dabei ausdrücklich die expressive Kraft, die den reinen Funktionalismus mit Poesie und Plastizität überwinde, hervorhebt und sich für eine in Italien ähnlich aufgeschlossene Architekturdebatte ausspricht.[471] Jedenfalls lassen sich verschiedenartige Bezüge zum deutschen Kirchenbau der Weimarer Zeit erkennen, obwohl es sich nie um sklavische Zitate, sondern vielmehr um originäre Eingebungen handelt.

Neben den formalen Anspielungen, die sich zum deutschen Kirchenbau ergeben, dient Piacentini die Architektursprache zeitgenössischer holländischer Architekten als Inspiration für die angestrebte Symbiose von Altem und Neuem. In ihr erkennt er „l'architettura moderna per eccellenza“[472]. Den für die Cristo-Re-Kirche charakteristischen gestalterischen Umgang mit dem Ziegel scheint er von der Amsterdamer Schule übernommen zu haben. Zugleich lassen sich Anregungen aus dem deutschen Ziegelsteinexpressionismus‘ erkennen, den Piacentini sicherlich von Högers Reemtsma-Gebäude (1926-29) und dem symbolträchtigen Chilehaus (1921-24) her gekannt haben wird (Abb. 1068/1069).[473] Es ist aber vor allem Boeyingas Laboratoriengebäude (1930-32) auf dem Campus der Freien Universität Amsterdam, das an manchen Mauerpartien ein nahezu identisches Muster wie Piacentinis Ziegelschale am Viale Mazzini aufweist (Abb. 1048/1070). Getreu seinem mediativen Moderneverständnis wird das im neuzeitlichen Rom weniger gebräuchliche Material des Ziegels von Piacentini jedoch mit dem umso typischeren Travertin kombiniert, der hier die Aufgabe besagter „carezza di una decorazione opportuna“ übernimmt.[474] Zur Konturierung der Volumen und der Akzentuierung der Mauerdurchbrüche eingesetzt, verweist dies wiederum auf eine sprachlich verwandte Kontrastierung des Ziegels bei Fahrenkamps Kirche in Mühlheim an der Ruhr. Darüber hinaus wird Piacentinis Bewunderung für die plastischen Volumenkompositionen der Holländer deutlich.[475] Besonders auffallend ist dabei, wie er seinem auf einer radikal anderen Grundlage angesetzten und zum Teil bereits gebauten Entwurf von 1925 in eine vergleichbar volumetrische Architektur übertragen kann. So wird die 1933/34 fertiggestellte Kirche am Viale Mazzini zu einem Paradebau der von Piacentini angestrebten Mediation von Tradition und Moderne, bevor sich diese vor dem Hintergrund der zunehmenden Totalitarisierung unter seinem maßgeblichen Zutun zur monumental übersteigerten Staatsarchitektur kalter Travertin- und Marmorkaskaden der faschistischen Spätphase auswächst.[476]

Mit der Kirche Cristo Re vollzieht Piacentini, was er in seinen um 1930 verfassten Schriften postuliert. Konstruktiv setzt er sich mit dem Rationalismus auseinander und entwickelt einen eigenen Sinn für dessen Ästhetik. Gleichwohl verweigert er ihm die Gefolg-

schaft und wendet sich gegen die dogmatische Definition eines neuen Stils – sei er noch so modern. In der Befürchtung, ein ideologisch derart zementierter Stil würde der Vielzahl bestehender und bisher eklektisch geplünderter Stile nur einen weiteren, gar entwurzelten Stil hinzufügen, lehnt er den *Razionalismo* ab. Vielmehr steht Piacentinis Adaption der Moderne in einer Linie mit seiner schon seit den 1910er Jahren manifesten Methode, verschiedene Einflüsse zu absorbieren. Zwar birgt diese Vorgehensweise immer noch ein eklektisches Moment, doch setzt sie sich vom bloßen Kopieren und Zusammensetzen durch das grundsätzliche und bejahende Verständnis zeitgemäßer Notwendigkeiten ab. Piacentini erkennt die seiner Zeit innewohnende Schöpfungskraft (an). In diesem Sinne akzeptiert er die zentrale Forderung der Rationalisten nach einer formal durchaus radikal vereinfachten, auf ihre Geometrien konzentrierten Architektur, sieht aber in den tradierten ästhetischen Konzepten von Proportion, Sinnlichkeit und Symbolik weiterhin die Maßgaben architektonischer Wertschöpfung. Die Verneinung des Monumentalen in der nüchternen Sprache der Rationalisten ist ihm fremd, weshalb selbst die gravierend modernisierte Architektursprache der Kirche Cristo Re immer noch eine klassische Größe und Erhabenheit auszustrahlen vermag, die an die großen alten Beispiele der Sakralarchitektur erinnert. Besonders deutlich wird dies, wenn man Piacentinis Kirche mit einem Sakralbauentwurf vergleicht, der aus der Feder des großen Apostels der italienischen Avantgarde stammt: Giuseppe Terragnis 1932 bei der dritten und letzten Ausstellung des MIAR gezeigte Studie für eine Kathedrale aus Stahlbeton macht trotz der Konzessionen an Symmetrie, Rhythmus und kirchenbauliche Symbolik (hier vor allem die beiden Türme) den Unterschied im Umgang mit Material, Form und Atmosphäre offensichtlich (Abb. 1071).[477] Die gezügelte Modernität des piacentinischen Kirchenbaus ist somit das Ergebnis einer steten Rückkopplung der Gestaltungsmuster; sie soll verhindern, dass der Bau in einen als zweifelhaft konnotierten Internationalismus abdriftet und zugleich garantieren, dass sie als ein nationales Werk wahrgenommen werden kann. Dem entsprechend, so Renato Pacini, knüpfe sie an die 150 Jahre lang von plumpen Imitationen unterbrochene Tradition an und führe den an Glanzpunkten so reichen römischen Kirchenbau standesgemäß in die künstlerische Epoche des 20. Jahrhunderts,[478] auch dann noch, wenn Ojetti Piacentinis von Säulen, Bögen und alten Ordnungen befreite Architektursprache „scharf, grundsätzlich und moralisch“[479] verurteilt, was aber wiederum im Umkehrschluss umso mehr deren Modernität konstatiert.[480] Auch Sarfatti stellt in einem anerkennenden Kommentar zu Piacentinis Kirche Cristo Re, eben jene Qualitäten heraus, die die Kirche zu einem beeindruckenden und kraftvollen Beispiel einer plausiblen Verknüpfung ruhmreicher Traditionen und zeitbezogener Gestaltung erheben.[481] Dennoch bleibt Piacentini bis zuletzt das Kind seiner Generation, wenngleich ihm die geschickte Anpassung an die sich veränderten Rahmenbedingungen gelingt.

Vor eben diesem Hintergrund erweisen sich die von Muñoz‘ schon 1925 formulierten Worte über den ‚architektonischen Heilsbringer‘ Piacentini als Offenbarung seiner wahren Natur. Die dort gepriesene Verschmelzung von Moderne und Tradition – *de facto* von Rationalität und Monumentalität – wird mit der Kirche am Viale Mazzini aufs Neue und weit eindrücklicher erfüllt aber auch entlarvt: „l’aspirazione verso il nuovo e il timoroso ossequio all’antico, è risultata invece nello spirito di questo nobile artista una perfetta fusione delle due tendenze, una equilibrata armonia, una sapiente compenetrazione, specialmente quando egli si è trovato di fronte a problemi di indole monumentale, dove per necessità la sobria razionalità strutturale della nuova arte

doveva essere arricchita e resa più solenne da qualche nota di più ampia tonalità."[482] Was hier als durchweg positive Beurteilung intendiert ist, kristallisiert sich angesichts des zwischenzeitlichen Auftretens der Rationalisten als eine neue Form eklektischer Methode. Die kardinale Schwäche des *Razionalismo* in einer von Propaganda und Selbstdarstellungssucht durchdrungenen faschistischen Zeit ist, so könnte man sagen, der *lack of monumentality*. Diesen aufzufüllen schickt sich Piacentini mit einer wachsenden Heerschar von auftragshungrigen Jüngern an. Der dabei angewandte und von Muñoz angedeutete Prozess der Nobilitierung durch monumentalisierende Beigaben bis hin zur Rehabilitierung der ‚verteufelten' Säulen und Bögen zeichnet sich schon an der Kirche am Viale Mazzini ab. Denn in dieser Sichtweise bedeutet sie nicht mehr nur das Aufkochen überkommener Formen in ‚rationalisiertem' Gewand, sondern auch das Aufgreifen jener eklektischen Methode, die man eigentlich überwinden wollte. Indem ein Architekt seinem nach sachlichen Kriterien entworfenen oder wie im Falle der Kirche umgestalteten Gebäude ein buchstäblich monumentalisierendes Gewand aus Symmetrie, Getragenheit, Formzitat etc. überstreift, handelt er in letzter Konsequenz ebenso vordergründig, wie die als Dekorateure beschäftigten Architekturzeichner der dekadenten Epoche. Darin dürfte das ganze Dilemma einer zwischen Tradition und Moderne lavierenden Repräsentationsarchitektur beschrieben sein, dem sich Piacentini allerdings machtpolitisch raffiniert entzieht.

Piacentini geht es bei aller Auseinandersetzung mit der internationalen und nationalen Moderne demnach nie um eine substanzielle Revoltierung der Architektur; unbestreitbar ist er weit vom kreuzzüglerischen Gebaren der Rationalisten entfernt; er ist freilich ein begabter und sensibler Architekt, er ist aber auch und vor allem ein geschickter Politiker und Organisator, als der er es besser als alle anderen versteht, sich taktisch klug der widerstreitenden Kräfte zu bedienen. Allgemein verständliche akademische Gewissheiten und elitäre moderne Neuerungen verschmilzt er gerade so weit, wie es notwendig ist, um sich zu behaupten – oder anders gesagt, er spielt sie gegeneinander aus: „Piacentini [...] ha la capacità di sfruttare il fronte dei razionalisti per liquidare la generazione degli anziani accademici. Coglie la necessità di arrivare a uno ‚stile' contemporaneo che superi il repertorio intercambiabile dell'eclettismo, ma dai razionalisti capta esclusivamente l'idea della semplificazione, non quella dell'astrazione, della trasparenza, del funzionale disporsi delle funzioni, cosicché il suo stile littorio [...] rappresenta la piallatura degli ornamenti su scheletri che conservano una figurazione realistica, monumentale, naturalmente rigidamente simmetrica."[483] Opportun schafft er es, seine eigenen Überzeugungen mit den Ansprüchen des Regimes so zu verquicken, dass er trotz aller Unwägbarkeiten stets Mussolinis Mann am Steuer der Architektur bleibt. Dem elitären Idealismus der Rationalisten hält er derweil die im Schulterschluss mit Calza Bini geballte Staatsmacht entgegen.

Andererseits stößt Piacentinis über einem traditionell konzipierten Rohbau errichtete Kirche trotz der Genehmigung durch das kirchliche Bauamt, die Förderung durch den Kardinalvikar und die überaus positive Resonanz in der Öffentlichkeit („generali consensi"[484]) vor allem in katholischen Kulturkreisen bisweilen auf Ablehnung oder zumindest Skepsis. Offenbar erscheint sie manchem Kritiker trotz aller traditioneller Verbundenheit nicht frei von ‚architektonischer Häresie'. So würdigt etwa Goffredo Bellonci in der Zeitschrift der Päpstlichen Kommission für sakrale Kunst zwar die geschmackvolle (wahrscheinlich meint er akzeptable) Modernität der Kirche, weist aber zugleich auf atmosphärische Defizite hin-

sichtlich ihrer religiösen Stimmung hin und meint damit die von den Kirchenbesuchern perzipierte Kühle des ungewohnten Sakralraums und die damit einhergehende spärliche künstlerische Ausgestaltung.[485] Tatsächlich wird die Kirche in den mehr als 75 Jahren seit ihrer Fertigstellung entgegen der Direktive des Architekten mit immer wieder neuen Zugaben von Kunstwerken nachgerüstet beziehungsweise ‚aufgewärmt'.[486] Deutlichere Worte gebraucht hingegen Giulio Arioli, der in seinem 1935 in der ‚Arte Cristiana' erschienenen Artikel die vermeintlichen Schwächen des Baus unter liturgisch-religiösen Gesichtspunkten durch-dekliniert.[487] Auf die von ihm negativ empfundene Schwere der volumetrischen Komposition und die streng geometrische Artikulation derselben wurde bereits im Zusammenhang mit den gestalterischen Absichten des Architekten eingegangen. Hinzu kommen Kritik für den offenbar überflüssigen Pfeilerkranz der Apsis, die liturgisch problematische Anordnung und Widmung der Kapellen und Altarnischen bis hin zur Fassade, die von Arioli, wie könnte es überraschen, als *tedeschismo* verpönt wird; die Emporen werden derweil als profan, das auf die Apsiswand großflächig aufgebrachte Christuskönig-Fresko als von der Krümmung deformiert empfunden. Lediglich für die Qualität der künstlerischen Dekorationen findet er im Einzelnen eine gewisse Anerkennung.[488] Zusammenfassend bescheinigt er dem Architekten liturgische Inkompetenz. Der kritische Leser gewinnt indessen den Eindruck, Arioli verfolge vor allem eine von Ressentiments getriebene Verteufelung des *Razionalismo*, denn Piacentinis Kirche bleibt trotz der liturgischen Spitzfindigkeiten, denen der eifrige Artikelverfasser durchaus zu Recht große Bedeutung beimisst, in ihrer Substanz funktional. Auch der Anspruch der würdigen Feierlichkeit kann der Kirche nicht abgesprochen werden. So bestätigt sich bei Ariolis Kritik vor allem der Eindruck, dass dieser dem Architekten seine allzu große Entfernung von den Kirchenbautraditionen verübelt. So verkennt er zwangsläufig das neuernde Potenzial des piacentinischen Beitrags. Dass es dem Architekten derweil nicht primär um liturgische Kohärenz geht, Piacentini vielmehr ganz andere Ziele verfolgt und dabei einen architekturgeschichtlich essenziellen Beitrag leistet, geht Arioli indessen ab.[489] Wie jedoch für diesen, wie auch für weite Teile der katholischen Kulturkreise, ein moderner Kirchenbau auszusehen habe, bleiben diese mit Ausnahme der Beiträge Polvaras, nach wie vor schuldig. Es wird deutlich, dass vom katholischen Ambiente, das mitunter in der Praxis immer noch auf dem Stand der Gründerzeit von ‚Arte Cristiana' darbt und sich gerne im Klein-Klein liturgischer Betrachtungen verzehrt, nur selten und dann nur personenbezogen entscheidende Impulse zu erwarten sind. Zwar ist man inzwischen immerhin so weit, die Notwendigkeit der Modernisierung umfassend anzuerkennen, die seit 1932 auf der Grundlage tradierter Liturgie geradezu dogmatisch betriebene Ablehnung einer dezidiert modernen Formensprache behindert aber *in nuce* deren konkrete Umsetzung und führt nicht selten zu konservativen *ripensamenti*, was erneut die Bedeutung der Cristo-Re-Kirche als geradezu „revolutionären" Akt herausstreicht.[490] Derweil wird die überfällige Erneuerung der Liturgie abermals auch in struktureller Hinsicht evident – die umfassende Modernisierung des Kirchenbaus zwangsläufig in die Zeit der Liturgiereform vertagt. In diesem Sinne ist festzustellen, dass die vom Architekten mit Zustimmung der Bauherren durchgeführte, von Pacaccio nur drei Jahre nach Ariolis Artikel im ‚Osservatore Romano' als mutige Entscheidung in den höchsten Tönen gelobte Entwurfsveränderung nur im unmittelbaren Kontext ihrer Zeit, hingegen nach den Verlautbarungen Pius XI. kaum noch möglich gewesen wäre.[491] Denn schließlich ist der linientreue ‚Osservatore Romano' 1934 noch der Ansicht, dass Piacentinis „nobile sforzo" das Ziel eines Sak-

ralbaus nicht erreicht habe, da seine Kirche weder zur Andacht einlade noch Ergriffenheit verursache.[492]

In die Kerbe des ‚Osservatore Romano' schlägt indes Ugo Ojetti, wenn er in Anspielung auf das Wort des Papstes den rationalistischen Impetus von Piacentinis Kirche bloßzustellen sucht. Ojetti betrachtet die Kirche am Viale Mazzini als weit weniger revolutionär, als dies in der Öffentlichkeit gemeinhin propagiert werde. Im Gegenteil, sie sei ein verunglücktes Beispiel zeitgenössischen Kirchenbaus –, würde aufgrund fehlender Harmonie nicht den Anforderungen eines Sakralbaus genügen. Was Piacentini hinsichtlich der Konzeption des Grundrisses noch als findige Idee verbuche und – laut Ojetti in Anlehnung an Costantini – als ein Gefüge der Massen beschreibe, das sich den konstruktiven Notwendigkeiten füge und seine Ästhetik ausschließlich aus der funktionalen und strukturellen Logik der Architektur ableite, stellt für Ojetti den Kern eines Bruches innerhalb der architektonischen Einheit des Kirchenbaus dar, die doch nur ein Ziel haben könne, nämlich „*porta coeli et aula Dei*"[493] zu sein. Piacentinis Versuch, Zentralbau und Langbau miteinander zu kombinieren habe demnach zu vollkommen unterschiedlichen, letzten Endes Harmonie und Würde störende Raumwahrnehmungen geführt: „nella navata domina la linea verticale e nell'abside la linea orizzontale."[494] Ojetti unterstellt dabei einen Fehler in der Deutung der Worte Costantinis, denn: „se cioè la necessità costruttiva e la speciale funzione d'un edificio ne determinano rigorosamente le forme architettoniche, anzi, come dice il Piacentini, il contenuto estetico, disegnata una chiesa secondo gl'immutabili canoni liturgici, sarebbero disegnate una volta per sempre tutte le chiese. La diversità sarebbe nella loro misura, più grandi o più piccole, come le biciclette, le locomotive, i locomotori, le automobili, le navi di carico, le navi per passeggeri, le navi cisterna, e via dicendo, con poco vantaggio della maestà di Dio, della fede cattolica e della propaganda."[495]

Der zu erwartenden konservativen Kritik zum Trotz ist jedoch nicht zu bestreiten, dass, ausgehend vom radikalen Schwenk im Projekt für die Kirche Cristo Re, Piacentini die italienische Architektur der 1930er Jahre entscheidend beeinflusst hat: „In quelle scabre e affascinanti soluzioni piacentiniane si rilegge tutta la forza e la verità di un atteggiamento colto e sicuramente 'moderno' che consente al Nostro di verificare la capacità della nuova architettura italiana di farsi interprete attuale delle nuove esigenze del linguaggio e della forma"[496]. Von ähnlicher Koloratur ist Sarfattis Beurteilung des Bauwerks, die es in eine Kontinuitätslinie mit Perrets revolutionärer Betonkirche stellt: „È una chiesa moderna, italianissima e cattolicissima, leggera e poderosa […]. Il pensiero architettonico fondamentale della chiesa [...] è semplice, costruttivo e logico"[497]. Der darin durchscheinenden, epochalen Bedeutung seines Bauwerks scheint sich der Architekt durchaus bewusst zu sein, zumal er sie selbst als eines seiner wichtigsten Werke bezeichnet.[498] In ihrer architekturgeschichtlichen Valenz steht Cristo Re als Weg durch die Mitte dem neuen Bahnhof von Florenz nicht nach. Zumal Piacentinis Wendung beiden architektonischen Ereignissen zugrunde liegt. Wie Mario Pisani hervorhebt, findet der piacentinische Paradigmenwechsel in den unterschiedlichen Strömungen der italienischen Kirchenarchitektur Widerhall.[499] Das heißt, Piacentini antizipiert, begünstigt von den Wogen der allgemeinen Architekturdiskussion, eine für den italienischen Kirchenbau erstmalig dezidiert moderne Architektursprache und zwar noch bevor etwa Muzio, mit einer vergleichsweise gemäßigteren Ausdrucksweise, seine Kirche S. Maria Annunciata bauen kann.[500] Beide Architekten verbindet aber eine gegenseitige Wertschätzung, die auf ähnlich abstrahierenden Traditionsrekursen beruht. Diese

sind nach der kulturellen Verwurzelung der beiden Architekten und dem Wirkungsort facettiert: Dominiert bei Piacentini der Eindruck des römischen Bauerbes, das sich vor allem in seiner Treue zum Naturstein, in Bogengängen und Kolonnaden äußert, so ist es bei Muzio der *recupero* eines oberitalienischen Neoklassizismus in Verbindung mit der Faszination für die von Deutschland beeinflussten skulpturalen Eigenschaften des Klinkers. Mario Pisani hat vor diesem Hintergrund interessante Wechselwirkungen herausgearbeitet, so etwa die Reminiszenz Piacentinis an die Physiognomie des Palazzo dell'Arte Muzios, wenn er beispielsweise beim Rektoratsgebäude in Rom und dem Palazzo di Giustizia in Mailand das Portal und die mit Lisenen strukturierte Fassade reflektiert, oder etwa im Vestibül der von Muzio entworfenen Banca Bergamasca, das sehr an die Raumstimmungen der Casa Madre dei Mutilati erinnert.[501] Jedenfalls lässt sich eine große ideelle Nähe der beiden Architekten erkennen, die, vor dem Hintergrund Piacentinis Bemühen um eine zwischen Kontinuität und Neuerung vermittelnde Position, seine Architektur in den Kontext des Mailänder *Novecento* bringt und für die, wie schon erwähnt, Mario Lupano den Begriff eines *novecento piacentiniano* geprägt hat. Dieses ließe sich normativ als eine entschiedene Simplifizierung des typologischen und formalen Erbes in Verbindung mit einem ausgeprägten Bewusstsein für die bewährten Regeln der Bautechnik, deren symbiotische Ergänzung mit den technischen Errungenschaften der Gegenwart, sowie der Wahrung der traditionell hervorgehobenen Stellung der Bildenden Künste als wesentliche Bereicherung des architektonischen Raums zusammenfassen.

Gegenüber dem *Novecento Milanese* verläuft diese piacentinische oder römische Version des *Novecento* vor dem Hintergrund der offensiven Architekturpolitik der 1930er Jahre in Rom wesentlich wechselhafter, auch sind die Ambitionen Piacentinis andere, als die seines Mailänder Kollegen. Damit hängt wiederum zusammen, dass sich Piacentini wesentlich intensiver mit der internationalen und italienischen Moderne auseinandersetzt und diese in seinem eigenen Werk reflektiert. Wohingegen Muzio zunächst dem regionalen Bezugrahmen enger verbunden bleibt und allmählich zur Individualisierung tendiert. Besonders deutlich treten die Unterschiede denn auch im Vergleich mit einem annähernd zehn Jahre später von Muzio in Rom entworfenen Sakralbau auf. Während sich Piacentini mit der Kirche Cristo Re erstaunlich nah an die radikale Moderne heranbewegt, bleibt Muzio lange Zeit seiner regional eingefärbten, bürgerlichen Modernität treu, bevor er am Ausgang der faschistischen Epoche mit dem Hauptsitz des Franziskanerordens in Rom und der respektive dazugehörenden Klosterkirche S. Maria Mediatrice (1942-50) zu einem abweichenden Interpretationsmodell findet, das zugleich einen Schnitt gegenüber seinem in den folgenden Jahrzehnten neu ausgerichteten Schaffen markiert (Abb. 1072/1073).[502] Mit großer Anerkennung für das kirchenbauliche Werk des Mailänder Kollegen, würdigt Piacentini dessen Klosterkirche: „dettata [...] dalle varie funzioni [...] non ha nulla di ripetuto, spesso convenzionalmente: non le navate di tipo basilicale, né transetti oggi non utilizzabili, nè croci greche o latine a quattro arconi e pennacchi senza una logica corrispondenza alle funzioni varie né alle disposizioni del pubblico dei fedeli."[503] Wie Muzio selbst angibt, sucht er in Rom eine der besonderen Funktion und dem Ort (einem Hügel nahe der Via Aurelia) angemessene Interpretation, die die Strenge und Ernsthaftigkeit der Institution ebenso reflektiert, wie die jahrhundertealten unwandelbaren Charakteristika römischer Architektur.[504] Dass er dabei aus der Schnittmenge seines Moderneverständnisses mit der baugeschichtlichen Substanz Roms eine Formensprache entwickelt, die von der offiziellen Architekturlinie des

scheidenden Regimes ganz offensichtlich abweicht, ist meines Erachtens Ausdruck eines Individualisierungsprozesses der auch mit der Tatsache zusammenhängt, dass das Mailänder *Novecento* als Bewegung inzwischen absorbiert ist. So nutzt er die im lombardischen Gebiet weit verbreitete Idee des *tiburio*, um für das von Kuppeln geprägte Rom eine symbolisch ähnliche Artikulation zu realisieren, ohne jedoch mit der nahegelegenen Kuppel St. Peters in Konkurrenz zu treten.[505] Zwar schafft Muzio in jenen Jahren in Mailand den Arengario (1937-43), der trotz der Konzessionen an den *Stile Littorio* ‚genealogisch' noch aus dem *Novecento Milanese* abgeleitet werden könnte, doch bringt er zeitgleich in Rom die gemeinsam mit Mario Paniconi und Giulio Pediconi für die E42 entworfenen Palazzi INA und INPS (1938-40) hervor, die als exedrische Bauwerke mit endlosen Säulenreihen unmissverständlich der Sprache des *Stile Littorio* der E42 huldigen und formal mit dem Mailänder *Novecento* wenig zu tun haben (Abb. 1074/1075).[506] Darin beschreibt sich ein Spannungsbogen, der zugleich die Grundlage für die persönliche Suche bildet, mit der Muzio, wohl schon mit Blick auf die Zeit nach dem Faschismus, das Projekt für die Franziskaner verbindet. Tatsächlich resultiert dieses als ein Bindeglied im Werk des Architekten und weist, wie der Vergleich etwa mit der Kirche S. Giovanni Battista alla Creta (1956-58) in Mailand offenbart, bereits Merkmale einer zunehmend individualisierten, auf die kulturellen Umbrüche der Nachkriegsmoderne projizierten Architektursprache Muzios auf (Abb. 1076). Demgegenüber scheint Piacentini mit seiner nach dem Krieg entstandenen Kapelle für die *Città universitaria* zunächst an die Architektur der Kirche Cristo Re anzuknüpfen zu wollen.

Die Kirche Cristo Re berührt für kurze Zeit eine Spitze, die, gemessen am Prestige der Bauaufgabe, einen Höhepunkt modernen Kirchenbaus im faschistischen Italien darstellt, zumal der Papst 1932 jeglichem weiteren Vorstoß eine Absage erteilt, die Wiederholungen oder Weiterentwicklungen der Erfahrungen Piacentinis in vergleichbarem Maßstab lange Zeit behindert. Lediglich dort, wo die Kirche als Auftraggeber der Kirchen gegenüber dem Staat in den Hintergrund tritt, also in den faschistischen Stadtgründungen, den Kolonien und eben der E42, und bei einigen wenigen, von bestimmten Konstellationen beeinflussten Einzelprojekten kann Piacentinis Impuls mit einer radikal modernen Architektursprache fortgeführt werden. Allerdings stößt die Kirche am Viale Mazzini eine Türe auf, die es ermöglicht, dass der italienische Kirchenbau der 1930er Jahre ein in der Breite anderes Gesicht erhält als jenes vom Kopismus geprägte des vorangegangenen Jahrzehnts. Zwar werden mutige Entwürfe wie Gentilomos Beitrag für eine Kirche in Massasco bei Genua ebenso abgeblockt wie die vielen Entwürfe junger Architekten für Messina, doch zeigen allein der Bestand solcher Entwürfe und der Bau von Kirchen wie Paniconi/Pediconis S. Felice da Cantalice in Rom, Concezio Petruccis S. Michele in Foggia, Cereghinis Chiesa degli Istituti Riuniti Airoldi-Muzzi in Lecco oder Daneris S. Marcellino in Genua oder auch die Beiträge der Novecentisten und die vielen weniger bekannten Beispiele des Kirchenbaus (wie in der vorliegenden Arbeit exemplarisch für die Städte Mailand und Rom untersucht worden ist), dass sich mit den Entwicklungen in der allgemeinen Architekturdebatte und der Metamorphose eines so renommierten Kirchenbauprojektes wie dem der Cristo-Re-Kirche in Rom ein tatsächlicher Paradigmenwechsel ereignet hat (Abb. 1077).[507] Ein Wechsel der sich nach und nach im italienischen Kirchenbau niederschlagen wird und der als solcher neben den Architekten vor allem auch jenen mutigen Pfarrern und Bischöfen geschuldet ist, die bereit sind, innerhalb ihrer Wirklichkeit neuen Vorstellung von sakraler Kunst und Architektur eine Berechtigung zu geben, obwohl die mit historischer

Kontinuität und monumentalem Anspruch begründeten Vorbehalte, gestärkt von der Rede des Papstes, in katholischen Kulturkreisen weiterhin persistent sind. Zumal ein kulturpolitisches Schwergewicht wie Ojetti, wahrscheinlich unter dem Eindruck des Wettbewerbsverlaufs in La Spezia, noch im Mai 1931 konstatiert, dass ein rationalistisch-funktionalistischer Kirchenbau, wie man ihn beispielsweise aus Deutschland kenne, in Italien derzeit kaum zum Durchbruch kommen könne: „questo popolo non accetterà mai la chiesa razionale [...] lo stato avrebbe potuto affidare ai giovani razionali l'invenzione e la costruzione di [...] edifici collettivi, officine, stazioni, scuole, caserme, uffici, case popolari, sanatori, macelli, mercati, che hanno da essere razionalmente pensati e costruiti".[508] Die Chancen für einen zeitgemäßen Kirchenbau liegen demnach in den Händen von Einzelpersonen, die wie etwa Ildefonso Schuster in Mailand, Francesco Marchetti Selvaggiani in Rom oder Angelo Paino in Messina mutig, kundig, weitsichtig und gefestigt genug sind, um den konservativen *Mainstream* des Katholizismus herauszufordern, indem sie den Architekten Gelegenheit geben, die neuen Impulse der Architekturdebatte für den Kirchenbau zu erschließen.

Hervorzuheben ist ferner, dass der von so vielen Vertretern der katholischen Kultur, allen voran der Brüder Costantini* und Giuseppe Polvara, seit Beginn des Jahrhunderts beklagenswert vermisste Leiteffekt des sakralen Bausujets mit der Kirche Cristo Re aufs Neue belebt wird. Tatsächlich vermag mit der Kirche am Viale Mazzini, wie deren Aufnahme in Agnoldomenico Picas Anthologie der neuen italienischen Architektur belegt, ein einzelner Kirchenbau im Konzert mit den Bauten des *Novecento* und den Entwürfen der Rationalisten eine neue Epoche des Bauens in Italien zumindest mit zu begründen.[509] Zwar verrät die Analogie, die sich aus dem Wunsch, ähnlich wie im Entwurf für Il Gesù, eine Synthese aus Lang- und Zentralbau herbeiführen zu wollen, herauslesen lässt, die substanzielle Stasis über die selbst Piacentinis ambitionierter Bau nicht hinauskommen kann. Die für die Symbolik des Kirchenbaus zu Recht stets eminente „Erlebnisform des Weges zum Licht"[510] findet nach wie vor keinen Zusammenklang mit der zeitgenössischen liturgischen Forderung nach tätiger Teilhabe, auch wird ein solcher von Piacentini nicht angestrebt. Das Moment der monumentalen Symbolik bleibt vorherrschend und für die Gestaltung des Bauwerks maßgebend. Für die Neudefinition des italienischen Sakralbaus ist Piacentinis Kirche als Prototyp aber dennoch von größter Bedeutung, denn im formbezogenen Reigen der kirchenbaulichen Erneuerungsdebatte markiert sie die Überwindung der bislang dominierenden passatistischen Tendenzen.

9.3.7 Exkurs: Piacentinis Universitätskapelle Divina Sapienza (1945-52)

Abschließend soll noch ein Blick auf Piacentinis zweiten Kirchenbau gerichtet werden, die als Kapelle der *Città universitaria* allerdings einen besonderen Typus der Kirche darstellt. Überdies ist sie in den Jahren 1945 bis 1952 entstanden und kann somit nicht mehr im unmittelbaren Kontext faschistischer Architekturpolitik betrachtet werden, wenngleich sie sich als Bestandteil eines bedeutenden faschistischen Großprojekts und als zeitnahes Werk des faschistischen Haus- und Hofarchitekten Piacentini dieser Zeit verbunden bleibt. So soll sie an dieser Stelle vor allem den Beitrag Piacentinis zum italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit abrundend verdeutlichen. Zunächst im Rahmen der Planungen der 1930er Jahre nicht vorgesehen, geht die Initiative für ihren Bau auf eine Schenkung des 1939 auf den Heiligen Stuhl berufenen Papst Pius XII. zurück.[511] Demnach soll der noch junge Campus eine der Göttli-

chen Weisheit geweihte Kapelle erhalten.[512] Die von Sandro Benedetti bereits eingehend untersuchte Kapelle Divina Sapienza stellt sozusagen einen Konnex zum Nachkriegswerk Piacentinis dar und manifestiert die Kontinuität seiner zwischen Tradition und Moderne lavierenden Architektur (Abb. 1078-1088).[513] Fokussiert wird diese in seinem 1941 erschienenen Artikel ‚Onore dell'architettura italiana', mit dem er die Errungenschaften der italienischen Moderne zusammenzufassen sucht und die Perspektive der Urbanistik als Chance in einem Zeitalter industrialisierter Bauproduktion feststellt.[514] Entsprechend ist die Kapelle den dort formulierten, aus der Architekturproduktion der faschistischen Zeit destillierten Grundsätzen einer einfachen, klaren und schlichten Architektur verbunden. Andererseits weist sie eben jene pointierte Sprache in Reverenzen an das besondere Bausujet auf, die schon die Kirche am Viale Mazzini charakterisiert. So sind beispielsweise der frühchristlich verankerte Zentralbautypus in Kombination mit dem barocken Ellipsenmodell, das ‚ewige' Motiv der Kuppel, die mit Travertin bezeichneten Portale und der Epigraf, sowie die barocken Rundfenster als Repräsentanten der Sakralbautradition zu verstehen. Andererseits belässt Piacentini die Betonoberflächen der horizontalen Bauglieder unverkleidet, macht die Materialität ihrer Natur nach erfahrbar und vereinfacht die wenigen Versatzstücke einer tradierten Formensprache, um sie im Sinne einer modernen Klassizität in Einklang zu bringen.

Wie schon bei der Kirche am Viale Mazzini exaltiert Piacentini diese Methode in der weniger repräsentativen und damit vielleicht einer größeren gestalterischen Freiheit zugänglicheren Krypta (Abb. 1078). Diese wird von einer vergleichbaren Flachkuppel überspannt, deren Stahlbetonskelett die kühnen Deckenkonstruktionen der Nachkriegszeit antizipiert. Die netzförmige Konstruktion über dem Hauptraum der Krypta strahlt indessen über den Säulengang hinweg in den Umgang linear hinaus und erzeugt einen überaus modernen und eindrucksvollen Raum, wobei deutlich wird, wie Piacentini die konstruktive Logik des neuen Materials als Gestaltungsmittel inzwischen verinnerlicht hat. In diesem Fall sind nun auch die Traglieder aus Beton, sie umstehen das Zentrum der Krypta in Form stilisierter Säulen. Jedenfalls zeigt Piacentini auch bei diesem, bereits wegen seiner elliptischen Zentralbautypologie interessanten Bauwerk, seine subtilen Fähigkeiten im Umgang mit Tradition und Moderne, wenn es nicht um übersteigerte Repräsentationsobjekte des nunmehr vergangenen Regimes geht: „l'interno ritrova proporzioni e ritmi classici tradotti con grande e pulita semplicità"[515].

Die für die Campusgemeinde erbaute Kapelle ist, wie bereits erwähnt, über einem elliptischen Grundriss errichtet, der in Berninis S. Andrea al Quirinale ein bedeutendes römisches Vorbild hat. Doch suggeriert diese Konzeption auch Piacentinis Kenntnis des deutschen Kirchenbaus der 1920er Jahre, vor allem wenn man an diejenigen Kirchenbaustudien denkt, in denen sich Dominikus Böhm und Rudolf Schwarz mit den aus dem Barock bestens bekannten runden und elliptischen Grundrissen auseinandersetzen, um zu einer neuen räumlichen Fassung der Liturgie zu gelangen (Abb. 1090-1092).[516] Piacentinis Grundriss findet jedenfalls den besonderen Zuspruch der Päpstlichen Kommission, vermutlich auch aufgrund seiner barocken Wurzeln.[517] In seinen Hauptscheiteln befindet sich zum einen der Haupteingang und ihm gegenüber in einem anschließenden Quader der Altarraum; im rechten Nebenscheitel hingegen der Seiteneingang und diesem gegenüber, vom Kirchenraum unmittelbar zugänglich, eine Treppenanlage mit dem Aufgang zur Empore und dem Abgang zur Krypta.[518] Die ungewöhnliche Anordnung der Treppenanlage sorgt für eine räumlich direkte Verbindung

der Kirche mit der darunter befindlichen Krypta, die als *sacrario dei caduti* eine zusätzliche Bedeutung erhält. Ebenso ist die Empore mit dem Kirchenraum erschlossen. Sie liegt über einem von schlichten verputzten Pfeilern abgegrenzten Umgang, der sich formal in der Empore wiederholt. Die als doppelter Mantel lesbare Einheit aus Außenwand und Pfeilerkranz („mantello murario e pilastrato“[519]) erinnert an Muzios nach innen gestellten Pfeilerreihen wie sie in Cremona und dem Entwurf für das Templum in Mailand erscheinen. In der Art und Weise aber, wie sich Piacentini bei diesem Entwurf am barocken Bauerbe orientiert, liegt es jedoch näher, die entsprechenden Vorbilder, wie etwa S. Maria della Salute in Venedig, im Barock zu vermuten. In jedem Fall verstärkt diese Einheit die Kompaktheit des Innenraums. Formal greift diese über alle Geschosse bis zum Kuppelansatz durchlaufende Pfeilerreihe die ebenso hohen Lisenen des Außenbaus wieder auf. Dabei lässt sich eine gewisse Analogie zu Pietro Barbieris Kirche Maria SS. Della Misericordia e Santa Fede (1931-39) in Genua beobachten. Dieser entwirft ausgerechnet zu der Zeit, da Piacentini in der ligurischen Hafenstadt seinen Einfluss zu Gunsten von Daneris Kirche S. Marcellino ausübt, bereits eine Kirche über elliptischem Grundriss, wobei Barbieri die typologische Reminiszenz mit einer überaus funktionalistischen Gestaltung des Außenbaus kombiniert, die im Duktus etwa an Polvaras Zurschaustellung des Stahlbetontragwerks, in weiterem Sinne aber auch Piacentinis Durchgängigkeit in der Gestaltung von Außen- und Innenbau der Universitätskapelle vorweg zu nehmen scheint.

Es ist auffällig, dass Piacentini hier seine an tradierten Typen ausgerichteten Grundrissoperationen vom Viale Mazzini fortführt. In einer ersten Entwurfsidee aus dem Jahre 1945 zeichnet er bereits einen elliptischen Grundriss der zusammen mit dem Aufriss ansatzweise schon den später ausgeführten Entwurf vorwegnimmt, wenngleich die axiale Ausrichtung noch um 90° gedreht ist (Abb. 1093). Im Schnitt zeichnet Piacentini zwei annähernd parallel verschobene Gewölbeschalen (Abb. 1094). Für die Konstruktion der Kuppel wiederholt er somit den Aufbau, den er im Entwurf für Cristo Re aus dem Jahre 1922 vorgeschlagen hat: Zwei Schalen sind übereinander gestellt, wobei – wie bei allen mehrschaligen neuzeitlichen Kuppeln – die untere Schale als Kuppel mit einem Opaion das mystisch von oben über die Fenster und die prächtige Laterne einfallende Licht einfängt. Die kalottenförmige obere Schale bildet den äußeren Abschluss der Kirche. Der Zwischenraum der beiden Schalen bildet sich nach außen als Obergaden ab. Durch einen geringen Rücksprung ist dieser von der Außenwänden des Kirchenraums abgesetzt. Auch hier bestätigt sich der Wunsch nach volumetrischer Differenzierung, verbindet sich aber nun mit dem in typisch barocker Weise mystifizierenden Lichtkonzept. Gleichzeitig zur ersten Entwurfsidee entwickelt Piacentini eine Variante über quadratischem Grundriss und mit gedrehter Hauptachse (Abb. 1095). Charakteristisch ist nun ein von vier Säulenpaaren einbeschriebener oktogonaler Hauptraum, der wiederum in der Achse des Hauptportals zu einem Altarraum mit Apsis gelängt ist. Auch hier lässt sich das kombinierende Spiel mit Zentralbau und Langbau beobachten. Die für den später ausgeführten Entwurf typische Übereckerschließung mit einem Seiteneingang ist dabei schon besonders ausgeprägt.

Es ist anzunehmen, dass sich Piacentini aufgrund der kontinuierlichen Vereinfachung dieses hybriden Grundrisstyps allmählich zur Ellipsenform durchringt und sich im Aufriss für eine Hallenkirche entscheidet. Jedenfalls strahlt der letztlich gewählte Grundriss mehr Klarheit aus und lässt sich offensichtlich mit dem körperbetonten Gestaltungskonzept, das Piacentini von der Kirche Cristo Re übernimmt, besser vereinbaren. Konsequent er-

scheint die Kapelle im Außenbau als ebenso kompakter Baukörper, wie das unmittelbar in seiner Größe erfahrbare, einheitliche Volumen. Das Fehlen eines Tambours und der Verzicht auf ein zwischengeschobenes Bauteil verstärken zudem ähnlich wie bei der Kirche S. Giacomo degli Incurabili (1592-1602) diesen Effekt erheblich (Abb. 1089). So variiert Piacentini in seinem später ausgeführten Entwurf die ursprüngliche Konstruktion des oberen Abschlusses der elliptischen Kirche, indem er die beiden Schalen zu einer einzigen Struktur verbindet. Dadurch kann er auf eine formale Obergadenmauer verzichten und die Seitenfenster unterhalb des Kuppelansatzes in den Kirchenraum ziehen. Dadurch wird schließlich sowohl die Belichtung als auch das kompakte Raumgefühl, das Piacentini mit seinem späteren Entwurf offenbar anstrebt, verbessert. Der Ansatz der Kuppel verschwindet dabei wie bei den historischen Vorbildern innen wie außen hinter einem einfachen Gesims, wodurch vor allem im Innenraum eine vom Oberlicht mystifizierte Wirkung entfaltet wird.

Die Verwendung des sichtbar belassenen Ziegels bestärkt den Zusammenhang mit Piacentinis Projekt am Viale Mazzini. Erneut greift Piacentini, der in seinen übrigen Bauten der 1930er Jahre, wohl aus kanonischen Gründen, den Gebrauch von Natursteinverkleidungen bevorzugt hat, zum Ziegel. Offenbar scheint das Material seiner körperbezogenen Gestaltungsabsicht besser zu entsprechen, zumal es zur Betonung der Volumen beiträgt – umso mehr, da es sich um einen leicht geschwungenen Baukörper handelt. Jedenfalls wird deutlich, dass Piacentini die kühle Marmorarchitektur der öffentlichen Profanbauten nicht auf den Sakralbau überträgt. Ähnlich zur Kirche Cristo Re ist auch die Kombination des Ziegels mit wenigen dezidierten Travertinflächen. Selbst der stilisierte Fries am oberen Abschluss der Außenwände der Cristo-Re-Kirche kehrt hier wieder, wobei die einfachen Lisenen und die elegant abgesenkte Kuppel zur Abmilderung der volumetrischen Wucht beitragen.[520]

Insgesamt bestimmt große Einfachheit diese Kapelle, deren Erhabenheit von der Klarheit der Formen, den Symmetrien und imposanten Proportionen ausstrahlt; erstaunlich ist die geschickte räumliche und strukturelle Verzahnung der wichtigsten Räume durch die Anordnung der internen Treppe. Zwar erreicht Piacentinis Kapelle nicht die suggestive Kraft der Cristo-Re-Kirche – ein Umstand, der vielleicht den pragmatischen Schwierigkeiten der Nachkriegszeit und dem Programm der Bauaufgabe geschuldet ist – und kann zwangsläufig nicht die Kreativität des Kirchenbaus der Liturgiereform antizipieren, doch steht sie unverkennbar in einer Kontinuitätslinie mit der ein Jahrzehnt zuvor vollendeten Kirche. Frappierend ist außerdem die Ähnlichkeit mit Daneris Zentralbaukirche S. Marcellino in Genua, die gut zehn Jahre zuvor im Windschatten der Cristo-Re-Kirche den Zugang der radikalen Moderne zum italienischen Kirchenbau gelegt hat.[521] Wenngleich weit mehr Impulse aus der Antike, der Renaissance und dem Barock verarbeitet worden sind, als sich zunächst vermuten ließe. Zusammengenommen umschreiben die beiden im Werk Piacentinis in mancherlei Hinsicht atypischen Bauwerke mehr noch als die von faschistischem Repräsentationsanspruch ‚kontaminierten' öffentlichen Bauten, die Schwierigkeiten und Chancen im Zusammenfluss von Tradition und Moderne. Mehr als 20 Jahre nach Magnis Kirche am Lido di Ostia, erscheinen die Architektur vergangener Epochen und der Anspruch an eine Architektur der Moderne auch in Rom ausgesöhnt. Piacentinis Bedeutung für die italienische Architektur und für den Kirchenbau im Besonderen sind derweil offensichtlich, zumal er mit seinem Werk am Viale Mazzini die Architekten Paniconi und Pediconi, aber auch die ‚offiziellen' Kirchenbaumeister der 1930er

Jahre Clemente Busiri Vici und Tullio Rossi zu einem zeitgemäßen Kirchenbau ermutigt hat. Und so erscheint gerade vor diesem Hintergrund die *postume* Aussage seines Vertrauten und Kollegen Luigi Vagnetti in hohem Maße berechtigt, wonach Piacentini ohne Zweifel als einer der größten Architekten des 20. Jahrhunderts in die Geschichte hätte eingehen können, wenn er seine berufliche Entwicklung nicht unweigerlich an den letztlich kurzweiligen Erfolg im Dienste des Faschismus gekettet hätte.[522]

In dieser Hinsicht sei noch bemerkt, dass Piacentini in der faschistischen Epoche zweifelsfrei zum einflussreichsten Architekten Italiens avanciert, in der Nachkriegszeit hingegen marginalisiert worden ist. Die hieraus resultierende jahrzehntelange Missachtung seines Werkes mag einer Ächtung durch die überwiegend dem regimekritischen und antifaschistischen Milieu entstammende Akademikerriege der frühen republikanischen Epoche geschuldet sein. Neuere Studien haben seit Mitte der 1990er Jahre indessen belegt, dass Piacentini zur Modernisierung der italienischen Architektur entscheidend beigetragen hat.[523] Aus der Tatsache, dass er ein Gegner der gemeinhin positiv konnotierten, auch von politisch links stehenden Kritikern geschätzten, radikalen Moderne gewesen ist, ließe sich eine Schmälerung seines Werkes jedenfalls ebensowenig ableiten, wie aus seiner bei genauerer Betrachtung durchaus vordergründigen Regimeverbundenheit, zumal sich die Vertreter des *Razionalismo* mit meist ideologisch durchdrungenem Eifer emotional weit entschiedener dem Faschismus angedient haben. Andererseits liegt es nahe, dass ein institutionell so eng mit dem abgeschafften Regime verbundener Architekt wie Piacentini gleichfalls für dessen Verfehlungen in Haftung genommen wird. Zumindest legt dies allein schon das über ihn verhängte Lehrverbot nahe.

Zunächst verblüffend ist indessen die Tatsache, dass Piacentini kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ausgerechnet im kirchlichen Umfeld gewissermaßen Unterschlupf findet, dort beispielsweise als Mitglied der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst und als Redakteur deren Zeitschrift ‚Fede e Arte' Anerkennung findet.[524] Dass es hier offenbar keine Berührungsängste gibt, mag bezeichnend für die besonderen Beziehungen von Kirche und faschistischem Regime, aber auch ein Ergebnis der personellen Kontinuität in den Reihen der Kirche sein.[525] Demgegenüber vollzieht sich in der zivilen Kulturhierarchie ein ideologischer Bruch, der Antifaschisten und Partisanen an die Spitze der italienischen Intelligenz befördert und ihnen die Deutungshoheit zuspielt. Piacentinis Ansehen scheint jedenfalls im kirchlichen Bereich weit weniger gelitten zu haben, als man aufgrund der zivilgesellschaftlichen Diskriminierung seiner Person und seines Werkes vermuten könnte. Im Gegenteil, mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit hat es im Nachhinein sogar von seiner Tätigkeit während der faschistischen Herrschaft profitiert. Vor diesem Hintergrund wird sich Piacentini vermehrt des Themas Kirchenbau und Sakralkunst annehmen. Mit der Kirche Divina Sapienza wird er erneut einen vom Papst beschirmten Bauauftrag übernehmen und sich als Mitglied in Kommissionen und Redaktionen eine Rolle bei der Weichenstellung im italienischen Kirchenbau der 1950er Jahre erarbeiten.[526] Darüber hinaus, wohl im Fahrwasser desselben ideologischen Geflechts, findet er Anerkennung bei den Eliten des neuen politischen Katholizismus, indem er 1955 von den christdemokratischen Machthabern der jungen Republik zum Wettbewerb für den Bau ihrer Parteizentrale eingeladen wird.

9.4 Vorstoß der Jungen: S. Felice da Cantalice, 1931-34 (Paniconi/Pediconi)

9.4.1 Einleitung

Der Kirchenbau in Rom bleibt noch bis in die 1930er, ja kriegsbedingt retardiert bis in die frühen 1950er Jahre hinein von einem überkommenen Bild der Kirche beherrscht. Dennoch gibt Piacentinis Kirche am Viale Mazzini im Zusammenspiel mit den aktuellsten Vorgängen der italienischen Architekturdebatte einen entscheidenden Impuls, der den römischen Kirchenbau in die Perspektive der italienischen Moderne rückt: „Sono di questi primi anni Trenta alcuni interessanti esempi di sperimentazione tipologica e linguistica ove si legge con chiarezza il tentativo delle generazioni più giovani, all'indomani del famoso concorso per le nuove chiese di Messina, di portare avanti una riflessione sui temi della modernità capace di dialogare in forme sensibili e attente con la tradizione e l'avanguardia insieme".[527] Die bisher in redundante Stilaufgüsse gekleideten gegenreformatorischen Raumkonzepte römischer Altmeister werden im weiteren Verlauf der 1930er Jahre einem Modernisierungsprozess unterzogen. Hierfür bezeichnend ist, ähnlich wie in der osmanischen Architektur, die Abkehr von der Kuppel als wichtigstem Symbolträger kirchenbaulicher Erhabenheit. Da allerdings die in den Jahren bis zur weltkriegsbedingten Zäsur in Rom entstehenden Kirchen bis auf wenige Ausnahmen aus der Feder von nur zwei Architekten stammen, bleibt dieser Modernisierungsprozess auf deren individuelle architektonische Konzeption beschränkt. Zu den wenigen Ausnahmen gehören die zu Beginn des Jahrzehnts von den beiden jungen und architekturpolitisch engagierten Architekten Paniconi und Pediconi entworfene Kirche S. Felice da Cantalice im Quartier Centocelle und die am Ende der Epoche von Galeazzi und Redini entworfene akademisch-pedantische Kirche S. Eugenio im Quartier Pinciano. Bezeichnenderweise reflektiert Erstere das architektonische *Novecento* in einer Verschmelzung der piacentinischen Lektion und der Arbeiten der Mailänder Gruppe um Giovanni Muzio. Als ausgesprochen moderne Äußerung des italienischen Kirchenbaus findet sie Anerkennung in der 1948 von Ferdinand Pfammatter veröffentlichten Dissertation über den frühen europäischen Betonkirchenbau.[528] Während die zweitgenannte Kirche unverhohlen den Beispielen Magnis, Giovannonis, Brasinis, Bazzanis und Calza Binis nachfolgt und wie ein Echo von Foschinis später Zentralbaukirche für die E42 der römischen Kuppelkirche noch einmal akademisch empfundenen Ausdruck verleiht, wohlgemerkt 20 Jahre nachdem Magni die Kirche für den Lido entworfen hat. Dazwischen ereignet sich, in zwei Phasen geteilt, der ‚amtliche' Kirchenbau, den das Vikariat mithilfe der *Opera* und ihrer Baumeister – zunächst mit Clemente Busiri Vici, dann mit Tullio Rossi – in großer quantitativer Breite, aber mit nur begrenztem Einfallsreichtum vorantreibt. Zwar scheint sich eine moderne Architektursprache im Sinne einer radikalen Vereinfachung der Formen mit der Simplifizierung der Raumzusammenhänge zu mischen und zu durchsetzen, das tradierte Raumkonzept bleibt aber dennoch determinierend und wird nur infolge ökonomisch-rationeller Überlegungen gestrafft. Mit der typologischen Präferenz ein- bis dreischiffiger Langbaumodelle wird gar der in verschiedenen Grundrissmodulationen ausgedrückte Experimentiergeist der römischen Akademisten ‚wegkanonisiert' – das Modell der Wegkirche wie schon in Mailand zum Minimaltypus der kirchenbaulichen Expansion verfestigt. Die schöpferischen Möglichkeiten, die die modernen Baustoffe und Bautechniken bieten und wie sie in etlichen zeitgenössischen Architekturen der Rationalisten erprobt werden, finden jedoch nur sehr

sporadischen Eingang. Daher kann für den römischen Kirchenbau der 1930er Jahre auch von einer *medietà romana* gesprochen werden, also von einer relativ homogenen Ausrichtung zwischen Traditionalismus und Rationalismus. In den eilig aufgegossenen, in einem Anflug neomittelalterlicher Ziegelsteinästhetik meist verkleideten Betonkirchen der neuen Quartiere und der Peripherie müssen Busiri Vicis zaghafte Versuche, neue Formen zu finden, und Tullio Rossis ‚Invention' der *chiesa di borgata* aber dennoch als bemerkenswerte Etappen im Vorfeld einer erst mit der Liturgiereform umfassend erneuerten Kirchenarchitektur gewürdigt werden.

9.4.2 Zwischen MIAR und RAMI: Mario Paniconi und Giulio Pediconi

Zum Zeitpunkt da Piacentini seinen Entwurf für die Kirche Cristo Re grundsätzlich überdenkt und damit im Einklang mit den aktuellen architekturpolitischen Ereignissen wesentlich zu Italiens Weg in die architektonische Moderne beiträgt, treten mit Mario Paniconi und Giulio Pediconi zwei junge römische Architekten auf, die mit ihrem Entwurf für die Kirche S. Felice da Cantalice (1931-34) im Quartier Centocelle in Rom ein weiteres, für den modernen italienische Kirchenbau maßgebliches Bauwerk realisieren. Vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung der architektonischen Strömungen und der zeitweiligen Gegensätze, die vor allem zu Beginn der 1930er Jahre noch das Architekturpanorama in Italien prägen, gehören diese beiden Architekten demselben gemäßigten, in Rom hauptsächlich von Piacentini vertretenen dritten Weg der italienischen Architekturströmungen an. Anders jedoch als Piacentini, der sein Schicksal als Architekt im Zeichen des Erfolgs unweigerlich an das des Regimes geschmiedet hat, beschränken sich seine Schüler Paniconi und Pediconi auf ein bedingtes Maß politischer Behauptung, indem sie 1931 als Mitgründer des RAMI einen offiziellen Gegenpol zu den Rationalisten bilden.[529] Die Gründung des RAMI wird von Calza Bini und Piacentini, vor allem aber Foschini forciert. Außerhalb des MIAR soll es ein Auffangbecken für junge talentierte Architekten bilden, das, in Opposition zu den radikalen Avantgardisten, dem steuernden Zugriff des *Sindacato* und der von seiner Führung genährten Idee einer zeitgemäßen, zugleich nationalen Architekturströmung zugänglich ist: „del quale facevano parte ‚i bravi giovani' ortodossi suoi teneri allievi (tra gli altri, Paniconi, Pediconi, Petrucci). Noi fummo defenestrati."[530] Eines der zentralen Motive des RAMI ist die Ablehnung des Internationalismus, dessen Verdacht sich das MIAR trotz der Versuche Bardis und der von Fillia und Marinetti versuchten futuristischen Genealogie nicht entledigen kann. Die Entwicklung der italienischen Architektur der Zwischenkriegszeit ist, wie schon an mehreren Stellen dieser Arbeit aufgezeigt, vom engagiert geführten Kampf zwischen Traditionalisten und Modernisten geprägt. Die Debatte oszilliert um Begriffe wie *razionale* und *esterofilia*, *classico* und *antico*; es geht um die Beziehungen dieser Kategorien zueinander und im Verhältnis zu den Maximen der Konstruktion (Materialökonomie und Technik). Hinzu kommt der Streit um die kulturelle Valenz einer Architektur des Maschinenzeitalters vor dem Hintergrund einer reichen Geschichte bis hin zur gegenwärtigen Rolle der Politik. Im Zentrum steht die Frage nach einer aus alledem ableitbaren Architekturpolitik und einer adäquaten Antwort der Architekten auf die sich stellenden Ansprüche. In dieser komplexen Auseinandersetzung ist jeder anspruchsvolle Architekt zwar aufgefordert, sich zu bekennen, zugleich ist jedoch keine ultimative Konvergenz der Jugend möglich.[531] Nachdem, wie Persico 1933 bemerkt, die Pioniertat des *Razionalismo* verpufft ist, bleibt auch den jungen engagierten Architekten nur noch das graduelle Lavieren zwischen diesen in hitzigen Diskus-

sionen immer wieder aufgeworfenen Parametern.[532]

Die beiden Architekten lernen sich während ihres Studiums an der Architekturschule in Rom kennen.[533]* Hier studieren sie unter dem Einfluss von Persönlichkeiten wie Giovannoni, Foschini und Piacentini im Zeichen einer reformierten Architektenausbildung.[534] Wie Giulio Pediconi viele Jahre später zusammenfassend bemerkt, mag der Grund für ihre trotz deutlicher Charakterunterschiede starken wechselseitigen Sympathien zunächst in den selben gesellschaftlichen und geistigen Verwurzelungen und der gemeinsamen Leidenschaft für die Architektur liegen. Diese Sympathien reifen jedoch mit den ersten gemeinsamen Berufserfahrungen, bei der Teilnahme an verschiedenen Wettbewerben (u.a. Messina) und den gemeinsam unternommenen Reisen durch Europa, zu dem Entschluss, in Rom ein gemeinsames Architekturbüro zu eröffnen.[535] Dabei ist ihre Auseinandersetzung mit der Architektur nicht nur vom Wunsch nach unmittelbarem Kontakt zu der von ihnen bewunderten Architektur der internationalen Moderne bestimmt, sondern auch vom aufmerksamen Studium der Traktatisten und Baudenkmäler und dem besonderen Interesse an der Architektur des Mailänder *Novecento*: So steht neben den Exkursionen zu den Bauten Gropius', Mendelsohns, Böhms, Dudoks und Asplunds, aber auch zu denen der um Muzio formierten Novecentisten Mailands, gleichberechtigt das Studium Pietro da Cortonas, Berninis, Borrominis etc. als ein die beiden Partner charakterisierendes und verbindendes Moment.[536]

Die frühe Phase der schließlich ein Leben lang währenden Zusammenarbeit der beiden Architekten ist geprägt von der Teilnahme an einigen der in jenen Jahren auf den Weg gebrachten Wettbewerbe. So nehmen sie beispielsweise 1931/32 an zwei Wettbewerben der Diözese Messina und ein Jahr später an zwei Wettbewerben für Postpalazzi in Rom teil. In beiden Fällen gelingt es ihnen, Preise zu gewinnen. Zu ihren ersten realisierten Bauwerken gehören die Casa dei Balilla (1933) in Pescara und der Palazzo dell'Economia Corporativa (1933-36) in Pesaro, mit denen sie bereits Zeugnis jener geometrisch klaren und sachlichen Architektursprache geben, die auch ihre Kirche in Centocelle prägen wird (Abb. 1095/1096). Von großem Prestige ist indessen ihr Entwurf für die Fontana della Sfera (1934), den Kugelbrunnen, der als Gegenpol zu Mussolinis Obelisken den marmorstrotzenden Piazzale del Impero im Foro Mussolini ziert (Abb. 1097). Als strahlend weißer Monolith, umgeben von konzentrischen Fußbodenmosaiken, demonstriert diese Brunnenanlage mustergültig den Reiz elementarer Geometrien. Der Maler und einflussreiche Kulturfunktionär Cipriano Efisio Oppo rühmt dabei seine graziöse und zugleich strenge Sachlichkeit und würdigt das Werk der beiden Architekten als künstlerischen Ausdruck lateinischen Geistes („anima latina").[537] In diesem Kontext realisieren die beiden aufstrebenden Architekten mit der Kirche S. Felice da Cantalice zwar erst ihr drittes größeres Bauwerk, jedoch findet dieses sogleich Erwähnung in Plinio Marconis reißerischem Artikel über den Stand der italienischen Architektur im Verhältnis zu ihren Wurzeln.[538] Dort wird sie zusammen mit den Kirchenbaustudien Vaccaros und Minnuccis, den Entwürfen Puppos und Liberas für Kolonialkirchen in Libyen sowie La Padulas Projekt für die Kirche S. Rocco im kalabrischen Pisticci (1930-34) als kirchenbaulicher Repräsentant der facettenreichen zeitgenössischen italienischen Architektur angeführt (Abb. 1098-1102).[539] Da Marconis Artikel im November 1931 erscheint, gehört der Entwurf für die Kirche in Centocelle zu den frühesten Äußerungen im italienischen Kirchenbau, die, nach der Enttäuschung im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia in eben jenem

Jahr und der damit verbundenen Absage der illustren Jury an die im Wettbewerb herrschenden eklektischen und historistischen Spielarten, die Chancen eines architektonischen Umbruchs bezeichnen.[540] Denn Piacentinis neuer Entwurf für Cristo Re ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht veröffentlicht (aber möglicherweise seinen ehemaligen Schülern Paniconi und Pediconi dennoch bekannt).[541] Muzios S. Maria Annunciata wird erst im folgenden Jahr errichtet, könnte aber den Architekten aufgrund der persönlichen Kontakte zum Mailänder Zirkel (Ponti)[542] bekannt gewesen sein. Die unter vollkommen anderen Voraussetzungen von der Diözese Messina ausgeschriebene Wettbewerbsserie steht indes noch aus.

Die mit dem Auftreten des Gruppo 7 beschleunigte und mit den Ausstellungen des MIAR sukzessive radikalisierte Architekturdebatte übt, wie bereits die Untersuchung der Cristo-Re-Kirche gezeigt hat, auch auf den Kirchenbau einen nachhaltigen Eindruck aus. In Mailand hat sich ohnehin mit dem *Novecento* bereits eine Strömung etabliert, die aufgrund der Verbindungen ihrer Protagonisten zum klerikalen Milieu im Kirchenbau Niederschlag findet. In Rom hingegen sorgt Piacentini für einen Umschwung, der kaum deutlicher hätte ausfallen können. Ferner hat nun eine neue Generation ideenreicher und erfolgshungriger Architekten ihren Auftritt, die, aus den frisch gegründeten Architekturschulen strömend, selbstbewusst dem Establishment entgegentritt.[543] Im besonderen Fall des Kirchenbaus kommt noch hinzu, dass in Mailand und Rom, aber auch in Messina und möglicherweise anderen Städten, nach und nach eine neue Generation von Bischöfen eingesetzt wird, die der sich ändernden Zeit mit offenerer Haltung gegenüberstehen, als ihre Vorgänger.[544] Piacentinis zwischen Tradition und radikaler Moderne vermittelnde Position wird indessen im RAMI zu einem organisatorischen Gegenmodell geformt, das das MIAR schließlich ablöst. Die Tatsache, dass Paniconi und Pediconi diesem von Piacentini forcierten Bündnis beitreten, unterstreicht deren Interesse an einer Moderne der Kontinuität, anstatt am Radikalismus ihrer prominenten Altersgenossen. Daher dürften die in Centocelle so offensichtlichen sprachlichen Analogien zum *Novecento Milanese* nicht zufällig sein, zumal es schon für Piacentini einen Ansatzpunkt zur Erneuerung seiner eigenen Architektursprache geboten hat. Ferner suggeriert auch die Reflexion europäischer Leitfiguren wie Asplund und Dudok eine dem piacentinischen und muzioschen Spektrum nahe Ausrichtung der beiden jungen Architekten.

Ganz im Sinne des *Novecento* vertreten Paniconi und Pediconi eine Auffassung, die für eine Modernisierung der Architektur eintritt, ohne die Brücken mit der Vergangenheit gänzlich abzubrechen, somit für ein antipolarisierendes Konzept der kreativen Kontinuität, wie es im 1931 erscheinenden Manifest des RAMI angestimmt wird: „Questa produzione [di forme di altri tempi] è assolutamente incapace di valersi artisticamente e tecnicamente delle nuove risorse e dei nuovi materiali [...] è in assoluto contrasto col ‚modo creativo' proprio del Fascismo [...] che senza prescindere dal nostro glorioso patrimonio intellettuale, anzi partendo da esso, tale patrimonio arricchisce […] completandolo e rinnovandolo. Costatiamo altresì che […] queste tendenze [che vogliono fare completa astrazione dalla magnifica esperienza e dalle nostre glorie architettoniche passate, e che schiave dei nuovi materiali si esplicano in soluzioni utilitarie che non si confanno al modo di vivere del nostro popolo che è fascista], sono contrarie alla nostra tradizione, alla nostra storica supremazia architettonica, al nostro spirito, alle nostre necessità, al clima politico in cui viviamo, animatore e sostenitore in tutti i campi di una netta fisionomia nazionale. […] Convinti che mai come in questo mo-

mento sia vivo in noi quel sentimento di continuità del presente nel passato, […] che non si concepisce modernità se non come contrapposto e momento risolutivo di un passato senza il quale non c'è modernità ma primitivismo e stanca e vuota ripetizione".[545] Die jungen Architekten des RAMI wollen Tradition und Moderne zusammenführen, indem sie zugleich ohne Vorbehalt Menschen ihrer Zeit sind.

9.4.3 „Kleine Meisterwerke“: Kirchenentwürfe für die römische *campagna*

Nur wenige Monate nach der im Frühjahr 1932 stattfindenden Ausstellung rationaler Architektur in Florenz, bei der unter anderem eine eigens angefertigte Kathedralenstudie von Giuseppe Terragni gezeigt wird (vgl. Kap. 12.5.2), tritt das RAMI mit einer eigenen Schau in den Vordergrund. Begleitet von einem langen Artikel Piacentinis in der ‚Architettura', werden hier die Arbeiten einer Gruppe junger Architekten gezeigt, die sich bisher nicht von den radikalen Positionen der Rationalisten haben vereinnahmen lassen oder inzwischen auf eine moderate Linie umgeschwenkt sind.[546] Gleichwohl sind sie Vertreter einer Architektur, die dem Geist der Zeit zu entsprechen sucht. Kämpferisch preist Piacentini die neuen Architekturschulen sowie die Reform des Berufsstandes und verweist auf die Kreativität, die der Umgang mit den neuen technischen Möglichkeiten impliziere. Die politische Bedeutung des Ereignisses macht er deutlich, indem er herausstreicht, dass die Aussteller – zu denen neben Paniconi und Pediconi auch Vaccaro, De Renzi und etablierte Kräfte wie Muzio gehören – keine Dogmatiker, sondern ausschließlich an der Erneuerung und Modernität der Architektur interessierte Kräfte seien: „Alcuni sono stati pionieri del razionalismo, Rava e Larco. Oggi più calmi, più profondi, più individuali, più ambientali nelle loro costruzioni coloniali. Vaccaro fino a tre anni fa classicheggiante, sviluppa oggi un modernismo sano, sodo, che dimostra come le passate esperienze potentemente gli abbiano giovato nel conseguimento di una monumentalità".[547] Große Anerkennung findet er in diesem Zusammenhang auch für Giuseppe Samonàs* Beitrag im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia, indem er sich enttäuscht über dessen Elimination in der ersten Phase zeigt, während die von Ojetti präsidierte Jury beispielsweise Vaccaro mit einem akademistischen Entwurf in die zweite Phase des insgesamt als enttäuschend gewerteten Wettbewerbs schickt (Abb. 1103).[548] Andererseits ist Vaccaro mit seinem überarbeiteten Spezzaner Entwurf bei der Ausstellung des RAMI vertreten und wird in Piacentinis Artikel mit einer suggestiven Innenraumperspektive veröffentlicht (Abb. 1104). Für den römischen Kirchenbau ist aber ferner von Bedeutung, dass Piacentini zwei weniger bekannte Entwürfe des Architektenduos für kleine Landkirchen in der römischen *campagna* als „piccoli capolavori", kleine Meisterwerke, lobt, die nicht nur im Vergleich zu den berühmten Beispielen des zeitgenössischen deutschen Kirchenbaus von ebensolcher Modernität, sondern überdies „schiettamente italiane" seien (Abb. 1105-1110).[549] Dabei geht es um zwei Entwürfe, die unter nicht näher bestimmbaren Umständen – wahrscheinlich sind es (wie damals keinesfalls unüblich) gezielte Arbeiten für die Ausstellung des RAMI – Ideen für die Gestaltung klosterähnlicher Pfarrheime (bestehend aus Kirche, Pfarrhaus und Schule) im Umland Roms zum Gegenstand haben. Jedenfalls wecken sie nicht nur das Interesse Piacentinis, sondern finden ebenso Anerkennung in Pontis ‚Domus'.[550] Dabei ist bemerkenswert, wie die beiden Architekten das Thema des *claustrum* in eine entschieden zeitgemäße Formensprache übersetzen.

Beide Komplexe sind von schmuckloser aber zugleich würdevoller Austerität. Um dies zu erreichen, bedienen sich die Architekten eines klar strukturierten Systems orthogonaler Ordnungen, das vom wechselvollen Spiel von Offenheit und Geschlossenheit, evidenten Funktionszusammenhängen und dennoch spannenden perspektivischen Wirkungen charakterisiert wird. Die Härte der Linienführung und die Elementarität der Formen erinnert dabei an die metaphysischen Schauarchitekturen eines De Chirico und selbst die Hintergründe in den mystischen Gemälden Fra Angelicos scheinen hier im Entwurf einer neuen Architektur sublimiert (Abb. 1111). Zugleich werden aber auch Aspekte der Ökonomie und der Praktikabilität von den Architekten eingehend reflektiert und dem sakralen Thema angeeignet. Neuartig für die italienische Kirchenarchitektur ist die Idee, einen Kirchenraum modular zu konzipieren und durch Schiebetüren flexibel zu erschließen. Geradezu revolutionär ist dabei der Gedanke Paniconis und Pediconis, den Hauptraum der Kirchen, die hier vielmehr Kapellen sind, mit einem Raum zu erweitern, der auch als Klassenzimmer genutzt werden kann. Ferner haben die Architekten die neuen technischen Möglichkeiten zum Motiv erhoben, die Kosten für die archaischen Bauwerke drastisch zu minimieren, demnach soll das kleinere der beiden Pfarrzentren nur 95.000 Lire (~ 93.000 €) kosten. Die beiden Architekten verarbeiten mit diesen Entwürfen die aktuellen Impulse der Architekturdebatte mit einer durchaus gewagten Interpretation eines traditionsbewussten und der Monumentalität zugeneigten Sujets. Ähnlich wie Piacentini streben sie nach einer Umdeutung tradierter Typologien mithilfe der Suggestivkraft einer geometrisch streng inszenierten Stereometrie. Die daraus hervorgehenden Raumkompositionen sind innovativ, zugleich vereinen sie, wie Muntoni bemerkt, klassizistische und rationalistische Momente auf eine plausible Weise, die überdies fortan prägend für das Schaffen des Architektenduos sein wird.[551]

Die beiden Entwürfe für die römische *campagna* bezeichnen eine radikale Poetik, die besonders anschaulich ihrem ersten gemeinsamen Entwurf, dem Wettbewerbsbeitrag für einen INCIS-Wohnkomplex , entgegensteht, dessen Sprache noch ganz im Sinne der *Scuola Romana* die Zeichen ihrer akademischen Bildung trägt (Abb. 1112). Zugleich antizipieren sie die beiden von einer ähnlich reinen Sprache geprägten Entwürfe für die Wettbewerbe in Messina. Außerdem geben sie in ihrer mediterranen Modernität eine Ahnung der im Verlauf der 1930er Jahre in den neuen Städten, vor allem aber im italienischen Ausland (den afrikanischen Kolonien) unter dem Gesichtspunkt einer identitätsstiftenden Wirkung entstehenden Kirchen, so wie sie beispielsweise in Gestalt der Entwürfe von Adalberto Libera und Ernesto Puppo bereits im Artikel Marconis als Beispiele einer modernen italienischen Architektur illustriert worden sind.[552]

Die Architektur der hohen Bögen, wie sie aus den erstarrten Stadtansichten De Chiricos entnommen zu sein scheint, markiert auch bei den Entwürfen für die *campagna* den leidenschaftlich pointierten Bruch mit der den Entwurf ansonsten beherrschenden kartesischen Ordnung, sorgt für Spannung und zugleich kulturgeschichtliche Rückkopplung der geradlinig zusammengeschnürten Architekturen. Und so stimmt der Domus-Artikel nicht zufällig in Piacentinis Einschätzung ein, wonach diese Architekturen zutiefst modern und zutiefst italienisch seien: „Queste chiesette, moderne nella concezione, sono tipicamente italiane.“[553] Dass es darum gehe, einen Weg zu finden, der die Moderne in einer für Italien typischen und aus den Traditionen heraus legitimierten Weise erschließe, konstatiert demnach auch Mario Paniconi in einem gemeinsam mit Luigi Moretti verfassten Artikel,

in dem sie für eine zeitgemäße italienische Architektur an die „tradizione nostra classica come fonte prima e insostituibile del nostro moderno spirito architettonico“ appellieren.[554] Im unmittelbaren Bezug zur Antike wird somit ein zentrales Merkmal dieses römischen *Novecento*, dieser römischen Interpretation des Modernen, offensichtlich. Beiden liegt das gleiche Prinzip der Aneignung und Verschmelzung, der Vereinfachung und Modernisierung tradierter Architektursprache und Bautechnik unter dem Beibehalt eines überkommenen Wunsches nach monumentaler Würde zugrunde, der Bezugrahmen wird hingegen anders abgesteckt und innerhalb dessen wird unterschiedlich gewichtet. Das dabei angewandte methodische Prinzip verrät derweil schon in den hypothetischen Entwürfen für die *campagna* eine auf die Spitze getriebene kompositorische Strategie, wie sie schließlich bei der Kirche in Centocelle als einem der frühesten realisierten Werke des Architektenduos baulich umgesetzt wird.

9.4.4 S. Felice da Cantalice in Centocelle, 1931-34

Ausgangslage

Die Kirche S. Felice da Cantalice ist eine der ersten Kirchen, die am äußersten Rand des vom *Piano Regolatore* erfassten Stadtgebiets, somit in den entlegenen und infrastrukturell abgekapselten Siedlungen der Peripherie entsteht. Verstreute Barackenansammlungen bilden hier die Grundlage für eine nach dem Ersten Weltkrieg hauptsächlich von privaten Unternehmen vorangetriebene Bebauung. Zwar lässt sich in Centocelle eine im Gegensatz zu den ansonsten eher zufälligen Ansiedlungen bereits parzellierte Struktur erkennen, doch weisen die Gebäude dennoch jene für solche Randsiedlungen typische qualitative Karenz auf.[555] Das nördlich der antiken Ausfallstraße Casilina entstehende Quartier ist wie alle prekären Siedlungen im Rom dieser Zeit ein bloßes Auffangbecken für das enorme Bevölkerungswachstum, so dass sich schnell der Bedarf einer angemessen großen Kirche einstellt. Vor diesem schwierigen Hintergrund soll die neue Pfarrei den soziologisch wie architektonisch und urbanistisch integrativen Schwerpunkt in einer ansonsten tristen Umgebung bilden.[556] Begünstigt wird die Initiative vom Bestreben des neuen Kardinalvikars Marchetti Selvaggiani, mithilfe der *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede* den Ausbau der kirchlichen Infrastruktur in Rom offensiv zu betreiben. Die Trägerschaft wird dem Kapuzinerorden übertragen, der zugleich in unmittelbarer Nachbarschaft zur geplanten Kirche ein neues Kloster errichtet.

Das für die Kirche vorgesehene Grundstück befindet sich am südlichen Ende der axialen Via dei Castani, die Centocelle in Nord-Süd Richtung erschließt. Prägend ist die dichte und regelmäßige, zugleich monotone Blockstruktur des Quartiers mit mehrgeschossigen *intensivi*. In der trapezförmig zur Via dei Castani zulaufenden Form des Kirchengrundstücks erfährt es hingegen eines seiner wenigen urbanistisch belebenden Momente. Die Piazza S. Felice bildet den Gegenpol zur 1,5 km entfernten Piazza dei Gerani, die die Nord-Süd-Achse abschließt, und korrespondiert mit der Piazza dei Mirti, die das geografische Zentrum von Centocelle markiert. So kann die Kirche zumindest in einem städtebaulich akzentuierten und für das Quartier vitalen Zusammenhang entstehen. Nach Süden grenzt das Grundstück an die zusammenhangslose Bebauung eines entlang der Via Casilina gelegenen Bahnhofes; südlich der als Barriere fungierenden Ausfallstraße schließt die große Fläche des Flugplatzes Centocelle an. Dieser wiederum beeinflusst die Höhenentwicklung des Kirchenbaus. Die maximale Höhe wird respektive bei 14 m festgesetzt.[557]

Unter dem für solche Projekte stets herrschenden Sparsamkeitsdiktat sehen sich die Architekten mit der Aufgabe konfrontiert, in einem architektonisch nicht näher bestimmten Kontext eine Kirche zu errichten, die der Ansiedlung ein Mindestmaß an Würde verleihen soll (Abb. 1113-1136). Während die bereits besprochenen römischen Kirchen in weitestgehend bürgerlichen Stadtteilen entstehen, die dortige Bebauung einem höheren Standard entspricht, geht es hier um eine jener typischen Kirchen, wie sie vor allem während der 1930er Jahre und später während der Nachkriegszeit an den Rändern der Stadt entstehen, um das sich mit dem Bevölkerungswachstum und dem Verfall der Elendsquartiere exponentiell mehrende Bedürfnis nach Seelsorge und kultureller Verortung bedienen zu können.

Hinsichtlich des rasch wachsenden Kirchenbedarfs muss erwähnt werden, dass der zunehmend verbreitete Einsatz des Stahlbetons einer raschen und ökonomischen kirchenbaulichen Expansion Vorschub leistet. Ferner zeichnet sich nunmehr ab, dass das zunächst noch von Traditionalisten verpönte Material, auch im Kirchenbau seinen Siegeszug antritt und auch hier ganz unabhängig von der persönlichen Präferenz der Architekten, in quantitativer und wirtschaftlicher Hinsicht immer häufiger zum Mittel der Wahl wird, um der intensiven baulichen Aktivität des 20. Jahrhunderts entsprechen zu können. Dass die wachsende Erfahrung im Gebrauch des neuen Materials zunehmend die Herausbildung einer eigenen, materialgerechten Architektursprache impliziert, stimuliert bekanntlich vor allem die Kreativität der jungen Architektengenerationen.[558]

Außenbau

Paniconi und Pediconi entwerfen eine für die Zeit außergewöhnlich moderne Kirche, ohne jedoch mit den kirchenbaulichen Traditionen zu brechen: „con un senso delle proporzioni ed uno spirito vivo, tali da raggiungere, anche senza troppo stacco dagli schemi comuni, una moderna originalità d'espressione".[559] Trotz der vom Flugverkehr bedingten Höhenbeschränkung gelingt ihnen eine angenehm proportionierte und wirkungsvolle Fassade, die den gestreckten Baukörper der 2.200 Menschen fassenden Kirche mit einer erhabenen stadträumlichen Geste einleitet. Als einprägsamer Fluchtpunkt der langen Achse strahlt sie die Würde der Kirche in das sich nördlich vor ihr ausbreitende Quartier aus. Charakteristisch ist dabei das Triumphbogenmotiv, das die Architekten in einen großzügig geöffneten giebelförmigen Portikus übersetzen. Da dieser jedoch nicht mehr der Aufteilung des Kirchenraums entspricht, ist er vor allem als funktionale Reminiszenz zu verstehen.[560] Dominiert wird der Portikus von einem kolossalen, die Unterseite des Giebels in der Mitte durchbrechenden Bogen, der sowohl das Hauptportal als auch das große, von Rodolfo Villani geschaffene Fresko des Heiligen Felix von Cantalice rahmt, wobei als inspirierende Vorlage sicherlich die viel zitierte Fassade von S. Andrea in Mantua Pate steht.[561] Wiederholt wird der Kolossalbogen in schlankerer Fassung an den Stirnseiten des Portikus; wohingegen zwei übereinander angeordnete Rundbogendurchbrüche ihn flankieren. Diese sind wiederum in stehende Rechteckflächen einbeschrieben, die leicht hervortretend den mittleren Bogen zusätzlich betonen. Wie ein transparenter Vorhang ist der Portikus dem Langbau vorangestellt und verleiht der Schauseite der Kirche ein tiefes, körperhaftes Erscheinen, das die Kirche an dem neu geschaffenen Platz angemessen behauptet. Ein Effekt, der von Villanis sich über die gesamte Rückwand des Portikus ausbreitenden Fresko verstärkt wird.

Paniconi und Pediconi gehen bei der Gestaltung dieses exponierten Gebäudeteils auffallend ähnlich vor, wie der von ihnen als Vorbild bewunderte Giovanni Muzio. Dieser

überträgt bei seinen Bauten, allen voran den Kirchen im Mailand und Cremona, das Motiv des Triumphbogens in eine filigrane (diaphragmatische) Konstruktion, in der der Rundbogen eine semantische Rolle übernimmt (Abb. 1122/1123). Wie in Kapitel 8 dargestellt und weiter oben erwähnt, schöpft Muzios Fähigkeit, klassische Motive mithilfe einer modernen Ausdrucksweise zu neuer Berechtigung zu verhelfen, auch aus internationalen Vorbildern. So etwa die von markanten Kolossalbögen geprägten expressiven Werke der deutschen Kirchenbaumeister der 1920er Jahre, aber auch Asplunds Architektur findet bei ihm Widerhall. Der doppelte Bezug zum expressiven Kirchenbau des Mailänder *Novecento* und dem der internationalen Moderne lässt sich jedenfalls auch bei diesem Werk junger und relativ unerfahrener Architekten zweifelsfrei feststellen. Zumal seit Ende der 1920er Jahre die vor allem auch von Piacentini in Italien publizistisch verbreiteten Werke europäischer Architekten generell mit großem Interesse rezipiert werden. Trotz der Einflüsse und Bezüge vermögen Paniconi und Pediconi zu einer eigenständigen Variation zu gelangen, indem sie bei den flankierenden Bögen auf eine durchgängige Höhe verzichten und so dem Portikus, bei aller Offenheit und Abstraktion, eine Massivität verleihen, die ihn der Triumphbogenarchitektur der römischen Antike annähert. In seiner Komposition als System unterschiedlicher Bögen und seiner ‚dosierten' Materialität erscheint dieser Portikus in der Tat ‚römischer', als beispielsweise die sich zunehmend auflösenden Portiken Muzios, die stärker dem syrischen Giebel angelehnt sind. Daraus folgernd, nimmt der Portikus von S. Felice gerade im Vergleich mit den wuchtigen Portalfassaden Herkommers, Böhms, Fahrenkamps etc. und den feinen vorhangartigen Portiken eines Muzio eine Mittelstellung ein.[562]

Das Motiv des Bogens, vor allem des Portalbogens ist ein im Kirchenbau des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sehr beliebtes Mittel. Es findet sich bei redundanten Bauwerken wie Magnis Kirche am Lido ebenso, wie an frischeren und mutigeren Bauwerken. Wird es bei den einen aus Gründen kanonischer Treue bevorzugt, erweist es sich für die anderen als adäquat, um an einem nach den Kriterien schmuckloser Strenge gestalteten Außenbau einen minimalistischen Bezug zur Kirchenbautradition herzustellen. Paniconi und Pediconi adaptieren es jedenfalls auch in ihren Entwürfen für die *campagna* und für Messina als ein wiederkehrendes Gestaltungsthema. In Mailand wird es, wie schon gezeigt wurde, im weiteren Verlauf des Jahrzehnts zum bevorzugten Element der Fassadengestaltung. Aber auch bei anderen Kirchenbauprojekten in Italien, bei denen sich junge Architekten mit einer modernisierten Sprache versuchen, lässt sich das Motiv finden, so greift beispielsweise Bruno La Padula bei seinem Entwurf für die Kirche S. Rocco in Pisticci zu einer Giebelfassade mit dreifachem Bogenrhythmus (Abb. 1102), aber auch bei den Kirchenbauprojekten für die neuen Städte in den Pontinischen Sümpfen und die Siedlungen in den Kolonien spielt es eine wichtige Rolle als kulturgeschichtliches Identifikationsmodell. Der Umgang mit diesem Motiv macht deutlich, wie sich die Suche nach neuen Interpretationen des Kirchenbaus zunehmend konkretisiert und verbreitet – freilich ohne ihn zu revolutionieren.

Die schlichte Fassade wird in ihrem Erscheinen von den seitlich vorstehenden, gegenüber dem Portikus jedoch zurückspringenden Abschlüssen der schmalen Seitenschiffe komplettiert. Diese nehmen als turmartige Eckbauten zwei zylindrische Kapellen auf. Markant ist das jeweils in den abgeschrägten Ecken über die volle Höhe aufragende schmale Fenster mit einbeschriebenem Metallkreuz, das die Vertikalität dieser Baukörper zusätzlich betont (Abb. 1133). In der Übereckansicht korrespondieren sie mit den hohen

Bögen des Portikus und den Blendbögen der Querhauswände (Abb. 1126). Die nur angedeuteten Querhausarme, tatsächlich sind es breitere Seitenkapellen, ragen ebenso wie die Eckbauten über die Dächer der Seitenschiffe hinaus, so dass sie zusammengenommen den Auftakt und Abschluss des liturgischen Raumes nach außen hin kraftvoll betonen. In deren Addition tritt die Eleganz der offenen Portikusfassade schließlich in ein interessantes Spannungsverhältnis zum hermetischen Rest der Kirche. Eine Beziehung, die von einem asymmetrisch dem linken Eckbau aufgesetzten Geläut ergänzt wird und das zugleich das Gefüge der Frontalansicht minutiös bereichert.

Das gesamt Gebäude ist in der von den Architekten vorgesehenen Fassung elfenbeinfarben gestrichen, zu den wenigen dekorativen Attributen gehören fünf horizontale Bänder aus Pfefferstein (Peperino di Viterbo), die die gestreckte Wirkung des Baukörpers unterstreichen. Wie die kurz nach Fertigstellung veröffentlichten Aufnahmen zeigen, erscheint die Kirche in einem für römische Kirchenbauten bisher ungewohnten Rationalismus großer Flächen und Öffnungen.[563] So dürfte es nicht verwundern, dass die offenbar angesichts solch ornamentloser Nacktheit erschrockenen Auftraggeber umgehend die Verkleidung des Portikus und der Eckbauten mit Ziegelsteinen durchsetzen.[564] Andererseits wird zur selben Zeit Piacentinis Kirche am Viale Mazzini vollendet, so dass deren plastische Ziegelhülle als Vorbild für die Auftraggeber gedient haben könnte. Bedenkt man aber die noch zu erwähnenden, außerplanmäßigen dekorativen Anreicherungen des Innenraums erscheint mir der Verdacht eines reaktionären *embelissement* allerdings plausibel.

Innenbau

Vom Portikus gelangt man in einen niedriger gedeckten Vorraum, der als Verteiler zu den seitlich in den Eckbauten gelegenen Kapellen und dem Hauptraum fungiert und zugleich die Empore für die Orgel aufnimmt. Den Hauptraum betritt man entgegen dem ursprünglichen Entwurf nicht auf der vollen Breite des Hauptschiffs, sondern durch ein mittiges Portal, so dass an dessen Seiten die Beichtstühle dem Hauptraum zugeordnet aufgestellt werden können. Das ursprünglich im ersten Joch rechts mit einem Verbindungsbau anschließende zylindrische Baptisterium ist im Bau nicht berücksichtigt worden und wurde stattdessen in die runde Kapelle des linken Eckbauwerks verlegt (Abb. 1132). Der sich durch die Empore ergebende Versatz in der Deckenkonstruktion ermöglicht von hier aus eine vom Portikus unabhängige direkte Belichtung, die dem ursprünglichen Entwurf zufolge der Auftakt zu einer kaskadenförmig ansteigenden Deckenkonstruktion hätte bilden sollen.

Die Kirche ist über einem angedeuteten lateinischen Kreuz errichtet, wobei sich die Stützenreihen des Mittelschiffs derart weit an die Scheidewände der Seitenkapellen annähern, dass sich die Seitenschiffe, ähnlich wie bei Muzios Kirche in Cremona, zu schmalen Durchgängen verringern. Faktisch ist dies ein Verzicht auf die unter dem Gesichtspunkt liturgischer und konstruktiver Funktionalität zwiespältigen Seitenschiffe, wie er schon von Polvara in dessen Handbuch ‚Domus Dei' propagiert worden ist.[565] Einerseits ermöglichen Seitenschiffe, abgesehen von ihrer architektonischen Wirkung, in liturgischer Hinsicht das Prozessieren in der Kirche und schaffen vermittelnde Vorzonen im Bereich der Seitenkapellen und Seitenaltäre; andererseits verringert die sich aus der tradierten Bautechnik ergebende Aufteilung des Kirchenraums den für die Kirchenbesucher zugänglichen unverbauten Raum. Mit der sich ausbreitenden Verwendung des Stahlbetons und der damit verbundenen Konstruktionstechniken sind inzwischen größere Spannwei-

ten möglich, die eine zusätzliche Unterteilung des Hauptraums aus konstruktiven Gründen überflüssig machen. Um jedoch am tradierten und den Gläubigen nach wie vor vertrauten Bild der basilikalen Kirche festzuhalten, entscheiden sich Paniconi und Pediconi offenbar ebenso wie Muzio und andere Architekten für einen Mittelweg, der sich an das strahlende Vorbild der Wandpfeilerkirche anlehnt.[566] In einer perspektivischen Zeichnung ist sogar zu sehen, wie sie beabsichtigten, die Interkolumnien mit Eisengittern abzuschranken, wohl um die Einheit des Raumes trotzdem zu betonen; tatsächlich verleiht diese Maßnahme dem Langhaus mehr Ruhe (Abb. 1114/1121).[567] Mit der Weite des Hauptschiffs, die in einer zeitgenössischen Aufnahme eindrücklicher zu spüren ist, als wenn man die Kirche heute besucht, erreichen die Architekten jedenfalls das notwendige Fassungsvermögen und eine großzügige, einladende Wirkung, die den Besucher ohne ornamentale Umschweife auf das Allerheiligste fokussiert. Gleichwohl kann bei genauer Betrachtung der zu Ambulatorien stilisierten Seitenschiffe eine zu Il Gesù analoge Raumkomposition herausgelesen werden: Die Kapellen sind in einer Achse mit den Sakristeien disponiert und auch die Durchgänge liegen in derselben Flucht. Für die Kapellen der Eckbauwerke wird diese Flucht allerdings unterbrochen, um die zylindrischen Räume mittig zu erschließen.

Eine schlichte Folge sichtbar belassener Stahlbetonstützen ersetzt die überkommenen Säulenordnungen und rhythmisiert den Raum entsprechend der funktionalen und konstruktiven Notwendigkeiten. Diese ergeben sich dem Credo der Moderne entsprechend aus der logischen Verknüpfung des Bauprogramms mit den Möglichkeiten neuer Bautechniken. Dabei handelt es sich wohl um das früheste Beispiel des italienischen Kirchenbaus, bei dem die tradierte Säulenreihe mit einfachen Rundstützen in eine zeitgemäße Architektursprache übersetzt wird.[568] Zwar halten die Architekten nach wie vor an einer bildlichen Grundform des tradierten Kirchenbaus fest und auch Bezüge zur antiken römischen Architektur lassen sich erkennen (Cicero-Villa in Formiae), doch wird deutlich, wie sie diese mithilfe von Abstraktion zu beugen suchen. Bezeichnenderweise werden in der Folge die Stahlbetonstützen auf Wunsch der Bauherren mit Marmormosaiken verkleidet und die Tragbalken farblich abgesetzt, so dass die ausgesprochen moderne Raumwirkung, die in einer zeitgenössischen Fotografie noch zu erahnen ist, verunklärt wird. Das Querhaus ist nur noch angedeutet, wobei seine Rundbögen das dominierende Motiv des Außenbaus aufgreifen; auf eine konventionelle Apsis wird gänzlich verzichtet. Stattdessen wird das Presbyterium in einen Halbkreis einbeschrieben, der an der Rückwand mit einer Vertiefung aufgebrochen wird (Abb. 1128). Im Verlauf der Kreislinie ist ein Rundstützenpaar postiert, das das Allerheiligste zusätzlich akzentuiert. Interessant ist dabei vor allem die nach unten gezogene Abdeckung dieser Vertiefung, die zugleich mit der Oberlichtkalotte eine vertikalisierende Beziehung eingeht. Auch dabei handelt es sich um eine Innovation der Architekten, die mit gestalterisch findigen, dem Potenzial des Stahlbetons entsprechenden Mitteln, das liturgische Thema architektonisch neu zu fassen suchen.[569] Komplettiert wird das Ensemble von einem schlichten Altar, der zusammen mit den liturgischen Gegenständen ebenfalls von den Architekten entworfen wird.[570] Aufgrund der für den Altar verwendeten kostbaren Materialien und zugleich sachlichen Formensprache bildet er einen liturgisch wie architektonisch schlüssigen Kontrast zur Nüchternheit des grob verputzten Kirchenraums. Flankiert wird das Presbyterium von zwei einfachen Räumen, die als Paramentenräume dienen.[571] Von diesen führt – „coraggiosamente risolto“[572] – ein schmaler Umgang um die hinter der Altarwand liegende Sakristei. Der

Grundriss scheidet hier deutlich zwischen dem eigentlichen Sakralraum (Schiffe und Altar) und den als Gelenk zum Pfarrheim fungierenden Zubauten. Die traditionelle gegenreformatorische Raumstruktur wird in eine funktional-ökonomische Disposition übertragen.

Neuartig ist die aus Sichtbeton gefertigte Kanzel, die mit der sie haltenden Stütze eine strukturelle Einheit eingeht (Abb. 1130/1131). Muntoni bezeichnet sie gar als das „motivo architettonicamente più riuscito e coinvolgente“[573] des gesamten Bauwerks. Ihre Dimensionen sind vollkommen dem neuen Material angepasst, der Schalldeckel ist nunmehr eine schlichte Scheibe und die Brüstung einem filigranen Geländer gewichen, wie es von den Bauten der Rationalisten bereits bekannt ist. Darüber hinaus wagen die Architekten eine Deckenkonstruktion, die sich erstmals im italienischen Kirchenbau von allem bisher Bekannten löst. Sie beabsichtigen, die Eigenschaften des Betons zu nutzen, um das Langhaus mit einer zur Vierung hin im Rhythmus der Stützen kaskadenartig angetreppten Konstruktion abzuschließen, die das Licht über verglaste Stufen zum Allerheiligsten zunehmen lässt (Abb. 1114). Ein Motiv, das die Architekten vermutlich von Josef Gočárs jüngst fertiggestellter St.-Wenzels-Kirche in Prag (1928-32) adaptiert haben. Im Gegensatz zu ihrem tschechischen Kollegen kommen Paniconi und Pediconi um eine kuppelartige Betonung des Altarraumes kaum herum. Doch anstatt in einer für Rom vermeintlich obligaten Kuppel zu münden, sehen die Architekten eine extrem flache Hängekuppel vor, die, eingepasst in eine quadratische Rahmenkonstruktion, in struktureller Verlängerung der Dachkonstruktion die Längsausrichtung des Baus unterstreicht, der Vorzone des Presbyteriums aber als stilisierte Gloriole dennoch eine würdige Atmosphäre verleiht. Insbesondere der Längsschnitt der ursprünglichen Fassung offenbart das in sich schlüssige Gestaltungskonzept, das Paniconi und Pediconi, aus den Möglichkeiten des Materials ableitend, der Kirche zugrunde legen, um den universellen Ansprüchen eines Gotteshauses mit einer neuen konstruktiven Formensprache entgegenzukommen. Die zum Presbyterium hin zunehmende Raumhöhe, in Kombination mit dem aus nicht direkt sichtbarer Quelle einstreuenden Licht der Dachkonstruktion, entfalten eine mystische Wirkung, die als Weg zum Licht die Aufmerksamkeit des Gottesdienstbesuchers im wichtigsten Raum der Kirche, dem Presbyterium bündelt. Paniconi und Pediconi versuchen hier ganz offensichtlich eine neue Interpretation der Wegkirche. Die suggestive Dachkonstruktion wird jedoch aus diversen Vorbehalten (Kosten, aber auch Sorge der Kapuziner vor einer Kontroverse) nicht realisiert.[574] Was bleibt, sind eine von enganliegenden Stahlbetonbalken rhythmisierte Flachdecke, die sich mit ihrer grafischen Strenge dennoch komplementär zur Modernität des Ambientes verhält; die ähnlich wie in der Kirche Cristo Re zu Rechtecken stilisierten und dicht an die Decke stoßenden Triforien; ein schmales Fensterband, das den oberen Abschluss der Empore bildet, sowie die halbkreisförmige, gestufte Oberlichtkalotte über dem Altarraum, die ebenfalls an Piacentinis flachen Kuppellösungen erinnert: allesamt Elemente, die wie das schlanke Fenster der Eckkapellen die Sensibilität der Architekten für die gestalterischen Möglichkeiten des neuen Baumaterials demonstrieren.[575]

9.4.5 Einordnung

Dank einer rationellen Bauweise schaffen Paniconi und Pediconi mit verhältnismäßig geringem Aufwand eine sparsame und dennoch große, dank weniger aber pointierter architektonischer Attribute dennoch würdige Kirche. Zwar erreicht ihre Kirche, zumal in der ausgeführten und auf Wunsch der Bauherren geflissentlich ‚angereicherten‘ Version, nicht

den revolutionären Impetus der Piacentinischen Kirche am Viale Mazzini, doch ist sie im italienischen Kirchenbau ein weiteres Zeugnis für die Suche nach einem zwischen akademischer Tradition und radikaler Moderne vermittelnden Weg. Sie belegt, wie die beiden Architekten, die sich ganz offensichtlich zwischen den Extremen positioniert sehen, nach einer Sprache suchen, die sich wie eine Konjugation der Moderne im Tradierten äußert, die zugleich auf Distanz zum Radikalismus der eifrigsten Apologeten der Moderne geht und sich um die Ruhe und Besonnenheit spendende Vertrautheit tradierter Werte bemüht: „fatta in prevalenza in cemento armato è, pur nella modernità dei mezzi costruttivi e dei criteri artistici, inserita nella tradizione.“[576]

Die Kirche in Centocelle erfährt entgegen möglicher Befürchtungen der Bauherren große öffentliche Zustimmung, sowohl unter den Kirchenbesuchern als auch unter den Fachkritikern.[577] Sogar das ‚Zentralblatt der deutschen Bauverwaltung‘ widmet dem Bau eine Erwähnung.[578] In der ‚Architettura‘ wird sie von Anichini als zeitgemäße Antwort auf die schwelende Krise im italienischen Kirchenbau gefeiert. Allein schon der Titel des Artikels hat programmatischen Klang.[579] So sei den Architekten gelungen, die Worte Mons. Costantinis in eine adäquate Architektur zu übersetzen, wonach die stets missionarische Kirche auch in der Kunst und Architektur Neuerungen aufnehmen und christianisieren müsse. Demnach seien die Anforderungen an ein Gotteshaus von Paniconi und Pediconi in Übereinstimmung mit dem einer Kirche zugrunde gelegten abstrakten und zugleich konkreten, spirituellen und zugleich ökonomischen Programm verwirklicht worden.[580] Konkret wird die Maximierung des Hauptraums, die akustisch angenehme Höhe des Raumes, die maßvolle und gezielte Belichtung, die liturgiegerechte Disposition der Altäre, des Taufbeckens, der Orgel und der Sakristei und nicht zuletzt die augenscheinliche und monetäre Sparsamkeit gelobt. Gleichwohl legt die Untersuchung ihres Projekts nahe, dass die Architekten mit steter Umsicht darauf bedacht sind, die an traditionellen Kanons geschulten Sehgewohnheiten ihrer Bauherrenschaft nicht zu überspannen, zumal sich diese ausdrücklich einen ‚friedfertigen‘, also keinesfalls provokativen oder gar polemischen Kirchenbau wünscht. Trotz der Konzessionen an die Bauherren und deren späteren Zutaten, bleibt der Wunsch der Architekten, eine ausgewogene Einraumkirche zu schaffen spürbar. Die Art und Weise, mit der sie tradierte Typen und Modelle beugen, belegt ihre Eigenständigkeit, mit der sie den Bauherren dennoch etwas für die Zeit und den Ort Neues bieten.

In Anbetracht einer rigoros zurückgefahrenen Dekoration wird das Material und die Konstruktion auch in Centocelle zum gestalterischen Mittel erhoben anstatt versteckt.[581] Mehr noch als am Außenbau manifestiert dies der Innenraum. Die Sprödheit der Wände, die klare Komposition der Raumteile, die einfachen geometrischen Körper, die schnörkellose Verwendung des Stahlbetons und der durchaus gelungene Versuch, die Kirche als ein strukturell zusammenhängendes funktionalistisches Gebäude zu interpretieren, wecken deutliche Bezüge zu Piacentinis Kirche am Viale Mazzini und Muzios Kirche in Chiesa Rossa, wo mit ähnlichen Mitteln verfahren wird. Andererseits ist es bemerkenswert, wie die beiden vom politischen Umfeld der Hauptstadt konditionierten jungen Architekten vor allem bei der Gestaltung des Außenbaus ihrer Kirche in Centocelle von der klassizistischen Neuinterpretation der Mailänder Novecentisten beeinflusst sind und zugleich mit der Casa dei Balilla in Pescara oder anderen Entwürfen öffentlicher Gebäude eine Ahnung des zukünftigen *Stile Littorio* geben, der sich beispielsweise an Piacentinis Entwurfskonversion für den Palazzo di Giustizia

in Mailand schon beobachten lässt (Abb. 1137). Eben der Vergleich überkreuz, also Piacentinis Bau in Mailand im Verhältnis zu den Kirchen der Mailänder Novecentisten, und Muzios zusammen mit Paniconi und Pediconi in Rom gebauter Doppelpalazzo im Verhältnis zu Piacentinis Kirche Cristo Re machen den Spannungsbogen deutlich, in dem sich selbst das *Novecento* als lavierende Neuinterpretation des Tradierten und als moderate Adaption des Neuen in relativ großzügiger Breite bewegt (Abb. 1138-1140).[582] Wobei sich als zentrales Moment des *Novecento* stets der Wunsch nach Kontinuität ausmachen lässt. Während das weniger politisch beeinflusste Mailänder Umfeld in der Tat den genuinen Zugang zu regionalen Besonderheiten und ein gewisses Maß an bürgerlicher Individualität noch eine Zeit lang erhalten kann, wirkt das *novecento piacentiniano* hingegen durchaus aufgesetzt, als eine emblematische Zusammenfügung auf der beständigen Suche nach dem Großen, dem ‚Monumenthaften'.[583] Noch zu Beginn des neuen Jahrzehnts lässt sich das *Novecento* als eine pluralistische Strömung charakterisieren, deren einflussreichste Facette das *Novecento Milanese* ist. Doch schon im weiteren Verlauf kann eine forcierte Konvergenz innerhalb der Strömung beobachtet werden, die in einer unifizierten Interpretation des *Novecento*, dem *Stile Littorio*, aufgeht. Paniconi und Pediconi gelingt es vor diesem Hintergrund, sich zumindest in Centocelle der nivellierenden Tendenz zu entziehen.

So mag es in diesem Sinne am bedeutungsschweren Thema der Bauaufgabe selbst liegen, dass sich die Architekten in Centocelle weit mehr dem Beispiel ihrer Mailänder Kollegen verbunden sehen als den aktuellen Arbeiten ihrer Generation. Jedenfalls sind die Bezüge, vor allem bei der Gestaltung des Portikus als bestimmendes Element der Fassade und zugleich Hochpunkt baugeschichtlicher Kohäsion, frappierend. Wie im Kapitel zur Genese des *Novecento Milanese* herausgearbeitet, veranschaulichen schon das Monumento ai Caduti und der Portalbau der Università Cattolica eine vergleichbare Methode der Aneignung des Tradierten und die Verschmelzung mit dem Neuen. Umso deutlicher entfaltet sich diese jedoch in den beiden Kirchen, die Muzio in Chiesa Rossa und in Cremona baut. Beide werden von einem Portikus beherrscht, der das plastische Spiel der Baukörper in einem mystischen Spiel von Licht und Schatten, von Transparenz und Hermetik exaltiert. Genau dieselben Themen finden sich in den Entwürfen Paniconis und Pediconis für die römische *campagna* und für Messina wieder und werden in Centocelle baulich und für einen kirchlichen Auftraggeber weitestgehend annehmbar umgesetzt. Ein hoher dramatischer Portikus, durchbrochen von einer doppelten Rundbogenordnung als Abstraktion des Triumphbogenmotivs, klar geschnittene Grundkörper, der Verzicht auf dekorativen Ballast, die in der nackten Reinheit der Geometrien unmittelbar zelebrierte Rhythmik (die im ursprünglichen Entwurf von der abgestuften Decke noch verstärkt worden war) sind allesamt von Paniconi und Pediconi gezogene Register, um der Kirche eine ihrer Zeit und zugleich ihrer kulturgeschichtlichen Valenz gerechte Erscheinung zu verleihen. Die Tatsache, dass die Architekten auch auf Piacentinis Kirche am Viale Mazzini reagieren, bestärkt indessen den Eindruck, dass dessen Kirche den Punkt größter Kohärenz im pluralistischen *Novecento* markiert, bevor sich seine allmähliche Absorption im *Stile Littorio* schematischer Repräsentationsarchitekturen einstellt.[584] Das von Paniconi und Pediconi offerierte Modell bleibt jedoch trotz der öffentlichen Anerkennung ebenso wie Piacentinis Kirche am Viale Mazzini ohne durchschlagende Folgen für die Weiterentwicklung der kirchenbaulichen Produktion ihrer Zeit. Vielmehr wird der italienische Kirchenbau der faschistischen Epoche im Allgemeinen auf dem hier erreichten Stand der

medietà stagnieren. Es ist definitiv ein langsamer – wenngleich von Sprüngen durchsetzter – Prozess, in dem „auch die katholische Kirche den modernen Architekturstil“ annimmt und das alterwürdige Bausujet in moderne Formen kleidet.[585]

9.5 *Ricordo dell'antico*: Die Kirchen Clemente Busiri Vicis (1930-35)

9.5.1 Einleitung

Die Gründung der *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e della provvista di nuove Chiese in Roma* ist die Antwort der kirchlichen Autorität auf den gesteigerten Kirchenbedarf. Sie bildet die Grundlage einer seit dem Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto beispiellosen kirchenbaulichen Expansion. Diese steht, wie mehrfach gezeigt werden konnte, in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Wachstum der Stadt, ihrer Bevölkerung und den Verlagerungen, die sich innerhalb des Stadtgewebes ergeben. Bemerkenswert ist, dass Rom von allen italienischen Großstädten, während des *Ventennio* mit 76% das mit Abstand größte Bevölkerungswachstum erfährt. Die städtischen Autoritäten reagieren hierauf allerdings mit einer kaum strukturierten Stadtplanungspolitik; die qualitative Entwicklung der neuen Quartiere wird überwiegend privaten Initiativen überlassen, die sich aufgrund spekulativer Interessen meist als nicht zureichend erweisen. Der monumentale Glanz wird indessen fast ausschließlich in das neue Zentrum, das an der Piazza Venezia entsteht, das Foro Mussolini und das E42-Areal projiziert. Andererseits wird die faschistische Bauproduktion der 1930er Jahre in Rom von einer umfangreichen kirchlichen Bauaktivität begleitet. Es wird versucht, die neuen technischen Mittel zu nutzen, um zügig die rasch und unübersichtlich sprießenden Siedlungen am Rand der bürgerlichen Stadt mit religiöser Assistenz, folglich Pfarrzentren zu versorgen. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich das umfangreiche Wirken zweier Architekten, die in nur wenigen Jahren mindestens 34 Kirchen in Rom errichten werden.

Hinsichtlich der quantitativen Anforderungen liegt, wie noch gezeigt wird, das Wesen des architektonischen Ansatzes der beiden Architekten begründet. Zumal vor allem Tullio Rossi, als vom *Ufficio Tecnico* des Vikariats bestellter Architekt, mit bemerkenswerter Geschwindigkeit eine derart große Zahl von Kirchenbauten in den verschiedensten Teilen der römischen Peripherie buchstäblich aus dem Boden stampft, dass sich im engsten Sinne der Eindruck industrieller Produktion aufdrängt. Dass dabei formale Aspekte, die beispielweise bei seinen architekturpolitisch engagierten Kollegen Paniconi und Pediconi von umso größerer Bedeutung sind, gegenüber Aspekten der Serienfertigung zurücktreten, ja zurücktreten müssen, liegt auf der Hand. Aus der Statistik, die die *Pontificia Opera* 1939 herausgibt, geht für die dort erfassten sieben Kirchen Busiri Vicis und 13 Kirchen Rossis hervor, dass die Kosten für neue Kirchen annähernd halbiert werden. Während für die Kirchenbauten Busiri Vicis, der 1935 seinen vorläufig letzten Auftrag für einen neuen Kirchenbau erhält, im Durchschnitt 151 Lire (~ 102 €) je Kubikmeter Kirchenraum ausgegeben werden, gilt für die von Rossi errichteten Kirchen größere Sparsamkeit. Insbesondere nachdem dieser gemeinsam mit dem Leiter des *Ufficio Tecnico* Francesco Fornari 1934 den Kirchenbau in Rom für ein Jahrzehnt in annähernd exklusiver Weise übernimmt, werden die Ausgaben je Kubikmeter um 45 % auf 84 Lire (~ 57 €) gesenkt.[586] Diese Zahlen belegen, dass es beim römischen Kirchenbau der 1930er Jahre zunehmend um Schnelligkeit und Wirtschaftlichkeit geht. Der Einsatz des Stahlbetons und rationalisierte Bautechniken fördern diese Baupolitik, indem sie eine im italienischen Kirchenbau erstmalige serielle Produktion ermöglichen. Deren Ergebnisse haben mit den akademischen Monumentalwerken eines Bazzani oder Brasini nichts mehr zu tun und für architektonische Experimente wie jene Piacentinis und des Duos Paniconi/Pediconi scheinen die Gelegenhei-

ten kaum genutzt zu verpuffen. Zwar realisieren die beiden jungen Architekten mit ihrer Kirche S. Felice da Cantalice in dem prekären Wohnviertel Centocelle eine Kirche, die mit ähnlich bescheidenen Geldmitteln ausgestattet, dennoch den Wunsch nach einer ausgeprägten modernen Architektursprache ausdrückt, doch ist es vor allem Tullio Rossi, der mit der sparsamen, mitunter bukolischen *chiesa di borgata* ein für die soziologisch und urbanistisch schwierigen Lagen der Peripherie zugeschnittenes oder zumindest praktikables Modell entwickeln wird. Die Zeit opulenter neobarocker Kirchen und neoromanischer Aufgüsse ist in Rom jedenfalls definitiv vorbei.

9.5.2 Ingenieur und Architekt im Dienste der Kirche: Clemente Busiri Vici

Sowohl Busiri Vici als auch Rossi stehen in gewisser Weise der vermittelnden Position des RAMI nahe, ohne sich ihm jedoch anzuschließen. Beide gehören nicht zur ersten Riege der römischen Architektenschaft. Sie stehen außerhalb der um die Gunst des *Duce* wetteifernden Gruppierungen. Während Tullio Rossi, als Kind seiner Zeit an der neuen Architekturschule Roms ausgebildet, durchaus inmitten der aktuellen Entwicklungen der italienischen Architektur groß wird, manifestiert Clemente Busiri Vici, der derselben Generation angehört wie Piacentini, seit Beginn der 1930er Jahre ein merkliches, mitunter spielerisches Interesse am *Movimento Moderno* das sich frühzeitig aus seinem Interesse für den bautechnischen Fortschritt ableitet.[587]* Schon bald nach seinem Abschluss im Jahre 1912 an der römischen Ingenieursschule lernt Busiri Vici den Turiner Industriellen Riccardo Gualino kennen, der ihm erste Projekte überträgt und dabei dem frischen Geist des jungen Ingenieurs genügend Freiheiten lässt, um Erfahrungen im Umgang mit dem Stahlbeton als neuem Konstruktionsmittel zu machen.[588]

Trotz der langen Tradition, die ihm und seinen beiden jüngeren Brüdern in die Wiege gelegt wird, zögert er nicht, die neuen Konstruktionstechniken für einen rationellen Zugang zur Architektur zu nutzen. Schon kurz nach dem Ersten Weltkrieg entwickelt er, um den Wiederaufbau zu beschleunigen, ein Konstruktionssystem aus vorgefertigten Stahlbetonblöcken. Mit dessen Patentierung beginnt er die industrielle Produktion von Fertigbauteilen, gibt diese Tätigkeit jedoch im Laufe der 1920er Jahre auf, um sich wieder verstärkt der Architektur zuzuwenden.[589] Aufgrund seiner technischen Aufgeschlossenheit unterscheidet er sich von den meisten Architektenkollegen seiner Generation, die sich zu diesem Zeitpunkt noch mit akademischen Elaboraten vergangener Stile beschäftigen. Diese hat Busiri Vici unterdessen hinter sich gelassen. Die in neoromanischem Stil entworfene Kirche S. Giuseppe a via Nomentana (1904-05), die er im Alter von 27 Jahren entworfen hat, ist nunmehr überholtes Zeugnis seiner noch ganz im Zeichen der eklektischen Moden stehenden ersten Schaffensphase (Abb. 1146). Inzwischen sind seine Auseinandersetzungen mit den Themen der Architektur von konstruktiver Experimentierfreude geprägt. Das Ferienheim XXVIII ottobre (1933) am Strand von Cattolica, eine Schule (1929-32) im ägyptischen Alexandria sowie die Casa del Fascio (1934-37) in Predappio Nuova gehören dabei zu seinen bekanntesten Werken. Aber auch sein Projekt für die Heilanstalt San Vito (ehemals Villa Gualino, 1928-32) in Turin, das er im Auftrag Riccardo Gualinos gemeinsam mit seinen beiden Brüdern durchführt, findet bis weit in die 1960er Jahre hinein die Anerkennung der Fachkreise (Abb. 1152/1153).[590] Zum ersten Mal in Italien kommen hier pilzförmige Stahlbetonstützen und stützenfreie spiralförmige Treppen zum Einsatz, wobei die Konstruktion des Bauwerks auf einem mit Mauerwerk ausgefachten Stahlbetonskelett basiert; die Architektur ist einer sachlichen

Formensprache verpflichtet, die Mattè Truccos Pionierbau italienischer Industriearchitektur reflektiert.[591]

Insbesondere das Ferienheim in Cattolica bei Rimini manifestiert ein hohes Maß an künstlerischer Freiheit, gepaart mit Ausdrucksmitteln die der Einsatz des Stahlbetons bietet. Losgelöst von tradierten Typologien, entwirft Busiri Vici hier einen fantastischen Komplex, dessen markanteste Gebäude die vier V-förmig dem Refektorium zugeordneten Dormitorien sind (Abb. 1147-1151). Diese sind paarweise als parallel verlaufende, langgezogene zweigeschossige Pavillons angelegt, die das Gesamtbild einer kleinen Flotte mit dem Refektoriumsgebäude als Mutterschiff erzeugen, das sich in der ungeniert dem Schiffbau entlehnten Ausgestaltung fortsetzt. Das Hauptgebäude besteht aus einem zweigeschossigen Unterbau über einem zum Fisch stilisierten trapezförmigen Grundriss, dessen kürzere Seite dem Meer abgewandt von einem flossenförmigen Bau gebildet wird, während die zur ‚Flosse' zulaufenden Seiten von den Dormitorien flankiert werden. Über dem breiten Unterbau erhebt sich in der Mitte ein doppelt abgestufter Rundbau, der, einer Schiffsbrücke ähnlich, die gesamte Anlage überragt. Besonders interessant sind die vier Schlafsaalgebäude, von denen heute nur noch das Gebäudepaar am westlichen Flügel erhalten ist. Ihre dynamische, von ausladenden Obergeschossen und markant abgerundeten, zu ‚Oberdecks' ausformulierten Abschlüssen geprägte Architektur, die auf spielerische Weise die strenge Sprache der meist von Rationalisten entworfenen Strandkolonien belebt, kann trotz des übersteigerten Formalismus mit der Klarheit seiner filigranen Details beeindrucken. Die Grundrisse folgen ebenso wie die Konstruktion rigoros funktionalen Kriterien. Busiri Vici zeigt sich hier technisch und stilistisch zweifelsfrei auf der Höhe der Zeit, ohne jedoch die Ernsthaftigkeit und programmatische Verbindlichkeit der Rationalisten anzustreben.[592]

Im römischen Kirchenbau, wo Busiri Vici, dank der traditionell guten Kontakte seiner Familie zum Vatikan, als Architekt der Congregatio de Propaganda Fide und Freund Marchetti Selvaggianis zwischen 1930 und 1935 sieben Kirchenbauprojekte übertragen bekommt, trägt er ebenfalls zur Modernisierung der Architektursprache und der Etablierung neuer Bautechniken bei.[593] Wenngleich der systemische Konservatismus der Auftraggeber keinesfalls die Freiheiten erlaubt, die Busiri Vici bei privaten Bauvorhaben seines mäzenatischen Gönners Gualino oder bei provinziellen staatlichen Projekten entfalten kann. So lässt die Kirche, wie einige Beispiel schon gezeigt haben und die besondere Situation der kirchenbaulichen Expansion im Rom der 1930er Jahre nahe legen, die Verwendung des für italienische Sakralbauten geradezu exotischen Materials Stahlbeton zu, um Kosten und Zeit einzusparen. Die Entwicklung einer ausdruckstarken Sprache im Umgang mit diesem Material, wie sie Busiri Vici beispielsweise für Gualinos Sanatorium oder die Ferienkolonie in Cattolica experimentiert hat, ist hingegen kaum erwünscht. Wie im Fall der Kirche in Centocelle wird sie vielmehr abgebremst. Etliche Beispiele, wie die Kirchen der Akademisten, zeigen Stahlbetonbauten und Mischbauweisen, die den Eindruck erwecken, als seien sie mit der Technik vergangener Jahrhunderte errichtet. Stahl und Glasbausteine – ebenso wie Stahlbeton symbolträchtige Baustoffe der Moderne – sind bezeichnenderweise im klerikalen Sprachgebrauch als Materialien für Hangars, Werkstätten und Museen stigmatisiert. Der Gebrauch von Travertin, Marmor und Ziegel bleibt das gesamte *Ventennio* über vorherrschend. Die inzwischen auch in Italien bekannten Beispiele deutscher Kirchenbauten vermögen zwar in der jüngeren beziehungsweise aufgeschlosseneren Architektenschaft Eindruck zu machen,

stoßen aber aufgrund ihrer vermeintlich kontaminierenden Beeinflussung durch die Kirchenarchitektur des Protestantismus auf grundsätzliche Vorbehalte des institutionellen Katholizismus.[594] Dezidiert zeitgemäße Kirchenbauten sind selten. Da der Kirchenbau, anders als jene Bauaufgaben, die sich aus den funktionalen Programmen der Industriegesellschaft ableiten lassen, stark an tradierte Kompositionsregeln gebunden ist, weicht hier Busiri Vicis technische und ausdruckstarken Experimentierfreude einer schematischen Modernisierung überkommener Typen und Modelle, die er in durchaus eklektischer Manier anwendet. Dennoch vermag er im Einzelnen einige originelle Gestaltungsansätze hervorzubringen, die für den italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit von Bedeutung sind und, um es in den etwas euphorischen Worten seines Sohnes Saverio auszudrücken, „che determinano in quel momento una notevole svolta per l'architettura corrente dell'epoca."[595]

9.5.3 Identifikation und Größe in den Kirchen der bürgerlichen Quartieren

Busiri Vicis Aktionsfeld konzentriert sich in den neuen bürgerlichen Quartieren, die seit den Erweiterungen des Jahres 1926 am Rand des historischen Zentrums in der so genannten *prima cerchia urbana* entstehen.[596] Demgegenüber agiert Tullio Rossi verstärkt am äußersten Rand der Stadt, hauptsächlich in den Elendsvierteln und zufälligen Siedlungen. Die beiden bemerkenswert kleinen Kirchen S. Leone (1931-32) und S. Fulgenzio (1932) sind kaum mehr, als für den Gottesdienst vorgesehene Häuser, wenngleich Busiri Vici diese mit größter Sorgfalt ausführt (Abb. 1155-1160). Die Gestaltung der Oberflächen mit farbigem Putz, die Einbauten und Einfassungen aus Holz, die bis zum kleinsten Detail sorgfältig geplanten Bestandteile der Kirche, vermitteln eine angenehme menschliche Atmosphäre fernab der kühlen und überwältigenden Größe anderer zeitgenössischer Kirchen. Clemente Busiri Vici gelingt es hier, mit geringem zeitlichen und finanziellen Aufwand, kleine Kirchen zu errichten, die dank ihrer überschaubaren aber gut gewählten Proportionen sowie der sorgsamen Gestaltung und Ausführung von Außen- und Innenbau einen Ort der Identifikation stiften können. In dieser Eigenschaft stellen sie eine Nobilitierung der ländlichen Kirchen vernakulären Ursprungs dar. Zwar mag dies für die noch jungen Quartiere ausgereicht haben, heute wirken sie freilich wie idyllische Fremdkörper inmitten der sie überragenden Stadtlandschaft.

Anders verhält es sich mit den fünf kirchlichen Großprojekten des Architekten und Ingenieurs, die, einander auf den ersten Blick auffallend ähnlich, eine weniger kleinteilige Sorgfalt bei der architektonischen Formulierung aufweisen, dafür aber mit konstruktiven und formalen ‚Pioniertaten' aufwarten. Hinsichtlich der Gestaltung lässt sich jedoch eine chronische Diskrepanz zwischen Außen- und Innenbau feststellen, die allerdings damit entschuldigt werden kann, dass es sich hier um den Auftakt eines langwierigen Prozesses handelt, der den Kirchenbau noch bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein beschäftigen wird, zumal die Beziehungen der symbolischen Valenz der Kirche als urbanes Primärelement zur liturgischen Funktionalität des Innenraums und zu den technischen Charakteristika des Gesamtbauwerks erst noch austariert werden müssen. So weisen die Außengestaltungen eine größere Treue zu den akademischen Vorbildern auf, wohl um nach außen hin ein versöhnlicheres Bild von der seit jeher als *monumento* begriffenen Kirche abzugeben. Im Innenbau freilich folgt Busiri Vici seiner Berufung als Ingenieur und Pionier der Stahlbetonkonstruktion in Italien. Der Außenbau wird mit Interesse für die volumetrische Komposition und die geometrische Akzentuierung der klar geschnittenen, schmucklosen, aber in ihrer Tonalität und

Materialität definierten Körper gestaltet. Auffällig ist dabei die Vorliebe für den Ziegel, der als Verkleidung für die Stahlbetonkonstruktionen in einem dichten, dünnen Format zum Einsatz kommt und nur an wenigen Stellen von verputzten Partien oder in Travertin ausgeführten Details kontrastiert wird.[597] Busiri Vici wählt hier eine einfache Formensprache, er verzichtet auf überkommene Ornamentik und lässt stattdessen das Spiel der Massen wirken. Vergleichbar etwa, um nur ein Beispiel herauszugreifen, mit Umberto del Cornos Kirche S. Giuseppe dei Morenti in Mailand (Abb. 1161), beschäftigt sich Busiri Vici mit der Adaption eines vertrauten Bildes von Kirche, indem er bekannte und zugleich markante Elemente mittelalterlicher Kirchenarchitektur, wie den hohen Rundbogen, den Portikus oder den *tiburio*, transponiert. Die Tatsache, dass er seine Stahlbetonkirchen bereitwillig mit Ziegeln verkleidet, belegt indessen emblematisch, dass es sich bei Busiri Vici keinesfalls um einen Apologeten der architektonischen Moderne handelt, sondern vielmehr um einen experimentierfreudigen Pragmatiker mit ausgeprägtem technischen Fachwissen und einem Sinn für die Wünsche beziehungsweise Geduldsspannen seiner Auftraggeber. Weshalb seine Kirchenbauten ihrem Wesen nach eine Art schizophrenes Bindeglied darstellen, das zwischen *Razionalismo* und *Novecento* weniger zu vermitteln, denn zu bestehen sucht. Dem Betrachter bietet sich jedenfalls der Eindruck zweier widerstreitender Parts, die jedoch frei von ideologischen Ressentiments und programmatischen Allüren gleichberechtigt existieren.

Im urbanen Kontext strahlen diese Kirchenbauten mit ihren durchaus schwerfälligen Proportionen eine gesetzte, geradezu trutzige Ruhe und Würde aus, die in ihrer Komposition tatsächlich an mittelalterliche Kirchen erinnert, aber auch Bezüge zum Ziegelsteinexpressionismus der 1920er Jahre weckt, wenngleich es schwer fällt, Busiri Vici mit dem Substrat der deutschen Architekturavantgarde in ähnlich schöpferischer Weise verbunden zu sehen, wie etwa Paniconi und Pediconi, ja selbst wie Piacentini. Beispielgebend dokumentiert dies schon die Kirche S. Roberto Bellarmino (1931-33) an der Piazza Ungheria im Quartier Parioli. Ihre wuchtige Fassade aus Ziegeln dominiert das vor ihr in die Piazza spitz zulaufende Grundstück mit einer aus elementaren Körpern zusammengefügten, breit liegenden Form, die sich mit einem niedrigen, zwischen zwei mächtigen achteckigen Glockentürmen eingezwängten Portikus öffnet. Schon dieser erste große, immerhin für 3.000 Kirchenbesucher konzipierte Bau veranschaulicht das Verfahren, mit dem Busiri Vici auch die folgenden Kirchenbauprojekte angehen wird.[598]

9.5.4 S. Roberto Bellarmino, 1931-33

Die Kirche S. Roberto Bellarmino (1932-33) bildet den östlichen Abschluss des während des Baubooms der Jahre 1918-25 begonnenen bürgerlichen Quartiers Parioli (Abb. 1162-1171).[599] Der entlang der Parkanlage Villa Ada vorangetriebene Ausbau des Stadtteils in Richtung Osten hat hier einen weiteren stadträumlich gefassten Gelenkpunkt erforderlich gemacht. An der neuen, von der Piazza Ungheria gebildeten Nahtstelle geht die Verkehrsader Viale Parioli in den Viale Liegi über, der das Quartier schließlich mit der großen Ausfallstraße Salaria verbindet. Ferner führen der Viale Romania und die Via Panama v-förmig am Grundstück der Pfarrei vorbei und erschließen respektive den nördlichen Teil des Quartiers bis zum Tiber und den kleineren östlichen Teil bis zur Salaria. Zusammen mit Brasinis weiter westlich gelegenen Kirche Sacro Cuore markiert Busiri Vicis Kirche somit wie eine bauliche Klammer einen weiteren urbanen und architektonischen Schwerpunkt des Quartiers.

Die neue Kirche wird von klar konturierten Volumen und der Ausdruckskraft der verwendeten Materialien charakterisiert. Dabei erscheint der Außenbau von der lombardomanischen Kirchenarchitektur inspiriert, die zu dieser Zeit bereits im Kirchenbau der Mailänder Novecentisten den Ausgangspunkt für die Modernisierung tradierter Typen bietet. Freilich erscheint ein derartiger Referenzrahmen im Rom der 1930er Jahre entrückt. Andererseits stellt er einen im Kirchenbau nach wie vor anerkannten und zugleich rationellen Architekturauffassungen überaus zugänglichen Ansatz mit hohem Wiedererkennungswert dar. Dabei entwirft Busiri Vici über konventionellem Kreuzgrundriss ein volumetrisch akzentuiertes Spiel addierter Baukörper, wobei die Kompositionsmethode besonders markant an der Fassade in Erscheinung tritt: Vor der giebelbekrönten Fassade ist ein niedriger Portikus zwischen zwei oktogonale Türme ‚gezwängt'. Zugleich korrelieren die beiden Türme mit den ebenfalls polygonal angelegten Abschlüssen des Querhauses und der Apsis sowie dem niedrigen oktogonalen *tiburio*, so dass sich am Außenbau eine augenfällige strukturelle Durchbindung ablesen lässt. In ihrer Wirkung wird diese strukturelle Durchbindung von einem eingeschossigen schmalen Umgang bestärkt, der die gesamte Kirche umläuft, die Eckkapellen der Vierung erschließt und sich nach außen hin als niedriger Baukörper abzeichnet. So erscheint die Kirche als eine in sich geschlossene Addition ineinandergestellter, hierarchisierter Volumen.[600] Auffällig ist, dass der Architekt sich für eine Fassade entscheidet, die im Zusammenwirken mit den flachen Zeltdächern den von gedrückten Proportionen geprägten gravitätischen Effekt der Volumenstaffelung verstärkt. Die vergleichsweise niedrige Höhe der vertikalisierenden Elemente (Türme und *tiburio*) legt nahe, dass der Architekt im betonenden Rekurs auf die gesetzte Schwere romanischer Kirchen ganz bewusst auf aufschießende Höhenentwicklungen verzichtet hat. Zu den wenigen dekorativen Mitteln gehören das sich in den Fenstereinfassungen wiederholende Vieleckmotiv sowie zwei in die Türme eingelassene perforierte Travertinkreuze und das mit Travertin gebildete schlichte Kranzgesims. Ansonsten wird der Außenbau von einer dichten, das romanische Grundmotiv betonenden Ziegelschale beherrscht.

Die Untersuchung der Kirche zeigt, wie Busiri Vici das geometrische Thema zum Gestaltungsmittel erhebt. So wie sich der Außenbau in klaren Körpern artikuliert, verrät der Grundriss eine strenge Komposition polygonaler und viereckiger Flächen. So liegt dem kreuzförmigen Grundriss ein imaginäres um 45° gedrehtes Quadrat zugrunde, dessen Spitzen in die polygonale Apsis, die ebenfalls polygonalen, apsisartigen Enden der Querhäuser und in das Langhaus reichen, wobei die Unterteilung in vier weitere Quadrate die Ecken der Vierung bestimmt (Abb. 1166). Maria Giovanna Muzj hat in einer Gedenkschrift zum Jahrestag der Grundsteinlegung die religiöse Semantik, die dem Oktogon im Kirchenbau zukommt, unterstrichen und somit dessen Aktualität anerkannt.[601] Davon abgesehen, wird dieses altbekannte Motiv auch in den Kirchenbauten des Mailänder *Novecento* sowie dem der *Scuola Beato Angelico* aufgegriffen und ist somit auch im erneuerten Kirchenbau der 1920er und 1930er Jahre präsent. In der Tat scheint es so, als habe der Architekt unter Beibehalt der tradierten Typologie die gesamte Formensprache so weit zurückgefahren, dass der architektonische Effekt mit der Wirkung der Geometrie gleichgesetzt erscheint. Auf verklärende oder exaltierende Zutaten wird verzichtet. Die bereits erwähnten Fenstereinfassungen fügen sich entsprechend ihrer Funktion ein.

Der Grundriss zeigt ein einziges großes Schiff, das von jeweils vier eingelassenen Kapellen

flankiert wird. Deren geringe Tiefe reicht aus, um das ikonologische Programm zu erfüllen, ohne die Ruhe des Innenraums zu stören. Der Rhythmus wird verstärkt von den zwischen den Kapellen aufragenden flachen Wandpfeilern, die am oberen Abschluss der Wände in ein außergewöhnlich weit auskragendes, gesimsartiges Bauelement übergehen. So entsteht der Eindruck einer doppelt abgeknickten Wand, die das geometrische Thema ebenso wieder aufgreift wie der als Scheidewand formulierte Triumphbogen (Abb. 1168-1170).[602] Derweil ruht die offen sichtbare Holzkonstruktion des Satteldachs auf den gesimsartigen Bauelementen. Die Querhausarme enden ebenso wie das Presbyterium polygonal. Letzteres ist mit einer Vorzone zur Hochaltarapsis gelängt. Es gibt weitere Räume, die im abgebildeten Grundriss nicht vorhanden sind aber im realisierten Bau zu Tage treten: In den Diagonalen der Vierung sind ebenfalls polygonal abgeschlossene Eckräume angeordnet, die mit dem Querhaus verbunden sind. Sie nehmen Nebenaltäre beziehungsweise Sakristei und Paramentenraum auf. Im Einklang mit den polygonalen Abschlüssen des Presbyteriums und des Querhauses vervollständigen sie das blütenförmige Grundrissmuster. Der sie verbindende Umgang dient derweil für Prozessionen. Im seiner Funktion entspricht er sinngemäß einem Kreuzgang, der hier allerdings kaum mehr als ein Korridor ist.

Ähnlich wie in Piacentinis Kirche Cristo Re wird hier ein Zentralbau mit einem Langbau kombiniert, wobei die gesamte Komposition auf die Betonung der Vierung als räumlichem Schwerpunkt zielt, wenngleich auf eine Kuppel oder kuppelähnliche Akzentuierung verzichtet wird: Das polygonal abgeschlossene Querhaus, der große zeltartig gedeckte *tiburio* und die mit Eckräumen und Triumphbogen gestärkte Präsenz der Vierung dominieren die Längsausrichtung der Kirche. Die Unterscheidung von zuführendem Schiff und bekrönter Vierung wird von farblichen Kontrasten betont: Während das weiß verputzte Schiff lediglich mit figürlichen Buntglasfenstern geschmückt ist, reichern vollflächige Mosaike den Vierungsraum und das Presbyterium zu einem stilisierten Himmelszelt an. Der weitere Verzicht auf Bauschmuck überlässt der klaren geometrischen Linienführung, der plakativen Wirkung der Farben und dem mittels einer oktogonalen Laterne einstrahlenden Licht die Erzeugung atmosphärischer Dichte (Abb. 1171).

Mit der Kirche S. Roberto Bellarmino bleibt Busiri Vici ebenso wie mit den folgenden Kirchen trotz starker Vereinfachungen unmissverständlich der tradierten Typologie und Formensprache verbunden. In diesem Fall ist es das lombardo-romanische Vorbild, das der Architekt in ein geometrisch klar beschriebenes, auf den Grundgehalt der Baukörper konzentriertes Gebäude zu übertragen sucht. Dessen Wirkung vertraut er den Ausdrucksmöglichkeiten von Geometrie, Materialien und Farben an, ohne freilich die Ebene eines zaghaften Experiments zu verlassen. Die konstruktiven Fähigkeiten Busiri Vicis ermöglichen zwar schon hier ähnliche strukturelle Lösungen wie bei Polvara, doch vermag er nicht, sie mit einer revolutionären Architektursprache in Einklang zu bringen. Vielmehr adaptiert er in einer eklektischen Operation die vorgefundenen Typen und Modelle zu modernisierten Varianten, die den meist konservativen Bauherren unverfänglich angeboten werden können und sich für eine pragmatische Bauausführung eignen. Das dabei wiederkehrende architektonische Thema ist, wie eingangs erwähnt, das Gotteshaus als eine sich robust im Stadtgewebe behauptende Zitadelle des Glaubens.

9.5.5 S. Ippolito, 1933-34

Die Kirche S. Ippolito (1933-34) im Quartier Nomentano folgt äußerlich demselben, nur

den unterschiedlichen Lagebedingungen angepassten Gestaltungsansatz (Abb. 1172-1181). Im Unterschied zur vorgenannten Kirche muss sich diese in ein bis dicht an die Grundstücksgrenzen mit hohen Gebäuden bebautes Umfeld einfügen. Darüber hinaus grenzt sie an die hochfrequentierte Verkehrsader Viale delle Provincie, die das Quartier Nomentano in Nord-Süd-Richtung erschließt. Busiri Vici löst die städtebaulich schwierige Aufgabe, indem er die Kirche auf einen mächtigen Sockel hebt, der das quer zur Kirche abfallende Grundstück ausgleicht und ihr mithilfe einer deutlich zurückversetzten Fassade genügend Luft verschafft, um sie mit der Anlage einer breiten Treppe einzuleiten. Damit gelingt es, die Kirche mit einer eigenen Vorzone von der Straße zurückzunehmen und ihre Sakralität zu unterstreichen. Die Kirche, die von einem gedrungenen Glockenturm flankiert wird, erhebt sich hier wie eine Burg, wobei die Wirkung des hermetischen Äußeren diesen Eindruck bestärkt. Überzeugend ist vor allem die Anlage der Kirche im Zusammenspiel mit dem Pfarrheim, das sich in verschiedenen Gebäuden artikuliert, und der städtebaulichen Situation. So wird an die von zwei Straßen begrenzte Ecke am niedrigsten Punkt des Grundstücks für einen gefassten Pfarrhof genutzt. Dieser wird L-förmig vom Kirchensockel und dem rückwärtigen Pfarrkomplex gebildet. Heute erscheint diese ursprünglich noch offene Situation an der südlichen Ecke mit einem zweigeschossigen Erweiterungsbau geschlossener (Abb. 1173/1174). Da dieser mit dem gegenüberliegenden Bauwerk übereinstimmt, bleibt die Situation abgestimmt. Der Aufgang zur Kirche wird indessen von bis zur Straße reichenden eingeschossigen Kuben gesäumt, die den Sockel zugänglich machen.

Die in dreifachen Bögen über den Portalen ausgeführten Rundbögen, das mithilfe einer Rollschicht (senkrecht gestellte Ziegel) geformte Kranzgesims und die elegante Andeutung eines Rücksprungs an den Ecken der Fassade sind die wenigen formalen Attribute ihrer schlichten Solennität. Diese setzen sich am gesamten Außenbau fort und gehen in die Blendbögen eines an der rechten Seite des Kopfes der Kirche anschließenden konkaven Portikus über, der als Korridor für das zugehörige Franziskanerkloster dient. Von überraschender Wirkung ist indessen der an der rechten Seite der Kirche unmittelbar an die Außenwand anschließende Campanile (Abb. 1175). Er ruht auf einem mit leicht ansteigenden Dächern zum Turm zulaufenden Baukörper, der im Innenraum einer neuartigen Lösung für die Ausprägung der Seitenschiffe entspricht. Das Rundbogenmotiv wird am Glockenhaus ebenso wiederholt, wie für die Fenster der Seitenansichten. Im Unterschied zur Kirche S. Roberto Bellarmino zeigt sich die Fassade zwar volumetrisch weniger artikuliert, doch sind die spärlichen formalen Mittel harmonisch und sorgsam aus der dichten Textur des Ziegels herausgearbeitet, das äußere Erscheinen als ein sich geschlossene, geborgene Anlage ist stimmiger. In seiner einfachen Formensprache und schlichten, durchgängigen Materialität entspricht diese Kirche noch stärker als S. Roberto Bellarmino einer essenzialisierten Interpretation des romanischen Vorbilds und verweist zumindest vordergründig auf die Kirchenbauten des deutschen Ziegelsteinexpressionismus. So hat im deutschen Kirchenbau der 1920er Jahre die Konzeption einer rechteckigen Fassade bereits große Verbreitung gefunden und Busiri Vici suggeriert zumindest mit der Kirche S. Ippolito die Überwindung des in Italien nach wie vor beherrschenden, aus frühchristlicher Zeit stammenden Schirmfassadenmotivs.

Derweil wartet die Kirche im Innenraum mit einigen bemerkenswerten Neuerungen auf. Deutlich ist zu erkennen, wie Busiri Vici nach einer Grundrissfigur strebt, die sich von den tradierten Mustern löst, indem nur noch de-

ren Grundidee spürbar bleibt (Abb. 1176). Der konsequente Einsatz des Stahlbetons ermöglicht dabei eine originelle Raumbildung. Der kreuzförmige Grundriss ist vollständig in einen rechteckigen Umriss einbeschrieben und dadurch abstrahiert; deutlich sichtbar wird das Kreuz nur oberhalb der Seitenschiffdächer. Dem eigentlichen Kirchenraum ist eine hohe Halle vorgelagert, die als Präludium dient. Die Seitenschiffe werden zu Seitenkapellen aufgelöst, die auf der Seite des Turms den Seiteneingang und diesem gegenüber einen Nebenaltar aufnehmen. Markant ist die Trapez-Form, die an der Innenwand das Volumen der Seitenkapellen beschreibt, das sich wiederum am Außenbau als Spitzdach abbildet. An den Enden dieser Seitenkapellen sind jeweils weitere Kapellen angeordnet, die mit einer deutlich niedrigeren Decke intimere Bereiche abgrenzen, so etwa im vorderen Bereich für das Baptisterium und die Antoniuskapelle.

Betrachtet man die Rhythmisierung des gesamten Kirchengebäudes, so ergibt sich eine abwechselnde Folge von sich weitenden und verengenden Zonen: Auf die überhöhte Vorhalle folgt eine engere Partie an deren Seiten zwei Kapellen abgeschirmt sind, anschließend weitet sich der Raum in drei jochartigen Transversalen hin zu den großen Seitenkapellen, um vor dem Querhaus erneut in eine Verengung überzugehen, die sich wiederum durch zwei abgeschirmte seitliche Kapellen ergibt. Schließlich mündet das Querhaus in eine simple rechteckige Apsis, die nach hinten hin ebenso wie die Vorhalle mit einer leichten Vorwärtswölbung in die Decke übergeht. Für die Rückwand wird erneut das Rundbogenmotiv aufgegriffen, indem hier drei ausgemalte Blendbögen den Hintergrund für das Presbyterium bilden. Interessant ist die Inszenierung des Übergangs, indem das Querhaus wesentlich dunkler gehalten wird als das Langhaus und der Altarraum, wodurch Letzterer entrückt wird, ohne den obligatorischen Triumphbogen bemühen zu müssen.

Der von den Raumzonen beschriebene Rhythmus wird zusätzlich von der Tragstruktur betont. Diese besteht aus einfachen horizontalen Stahlbetonträgern, die das gesamte Schiff überspannen und eine Plattenbalkendecke tragen, auf die ein für den italienischen Kirchenbau dieser Zeit absolut ungewöhnliches Flachdach folgt. Die Buntglasfenster und Ausmalungen der Apsis sind die einzigen konventionellen dekorativen Mittel, während die zur Schau gestellte Konstruktion die geometrisch stringente Form exaltiert. Busiri Vici gelingt es hier, die mit der Kirche S. Roberto Bellarmino angestimmte Gestaltung konsequent weiterzuführen und in einer für den italienischen Kirchenbau gänzlich neuen Weise zum Ausdruck zu bringen. Nunmehr ist es die Ästhetik der Konstruktion, die ganz im Sinne der Moderne den Kirchenraum erzeugt und zugleich gliedert und ihm mit ihrer klaren, nachvollziehbaren Logik eine sich ohne ablenkenden Zierrat entfaltende Atmosphäre verleiht.

Obwohl sich die formalen Grundlagen relativ nah an den tradierten Vorbildern bewegen, muss diese Kirche für die Zeitgenossen überraschend und zugleich sehr gewöhnungsbedürftig gewesen sein. Auch erscheinen die liturgischen Anforderungen nicht vollständig erfüllt. So gibt es etwa keinen adäquaten Übergang vom Querhaus in das Presbyterium und auch die liegenden Proportionen sind dem Erhabenheitsgefühl einer Kirche abträglich. Die Diskrepanz zwischen Außen- und Innenbau, zwischen der Hermetik und Schwere des Äußeren und der Leichtigkeit und Großzügigkeit des Inneren sorgt für sehr verschiedene Eindrücke, eine Verschiedenheit, die von der durch den Stahlbeton erheblich reduzierten Konstruktionstiefe zusätzlich verstärkt wird. Hinzu kommt, wie Carlo Ceschi feststellt, dass die Tragkonstruktion viel

zu sehr über dem Kirchenraum laste, da sie nicht mit adäquaten gestalterischen Mitteln eingebettet worden sei.[603] Die Übergänge der zahlreichen Räume, die sich infolge der konstruktiven Logik ergeben, erscheinen zu abrupt. Der Zusammenhang von Raum und Raumdeterminanten ist nicht erschöpfend entwickelt, es stellt sich ein befremdliches Empfinden ein, so als würden Konstruktion und Raum je ein Eigenleben führen. Damit bleibt festzuhalten, dass Busiri Vici sich mit S. Ippolito wohl am weitesten innerhalb seines kirchenbaulichen Werks jener Zeit experimentell vorgewagt hat. Mit ihr vollbringt er, wie die Berücksichtigung in Ferdinand Pfammatters Dissertation über frühe Betonkirchen belegt[604], eine wichtige Pioniertat für den italienischen Kirchenbau. Dieser verrät zwar nach wie vor alle Spannungen, die der Übergang von der traditionellen, über Jahrhunderte verfeinerten Ästhetik zur Ästhetik des Maschinenzeitalters bereithält, sucht aber zumindest andeutungsweise aus den neuen konstruktiven Möglichkeiten eine neue Form kirchlicher Raumorganisation abzuleiten. Damit greift Busiri Vici mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln in einen Prozess, der noch lange Zeit bis zur Reife benötigen wird und letztlich erst mit der Reform der Liturgie vollständig erreicht werden kann.

9.5.6 S. Saturnino, 1935-40

Mit der Kirche S. Saturnino (1935-40) im Quartier Trieste erhält Busiri Vici erneut die Gelegenheit, in einem bürgerlichen Quartier eine große Kirche zu errichten (Abb. 1182-1188). Auch in diesem Fall wird deutlich, wie der Architekt versucht, seinen Kirchen mit nur wenigen Mitteln gleichermaßen ein Gefühl von Kontinuität und Zeitbezogenheit zu verleihen. Dabei variiert er das Thema der Kirche als eine Festung des Glaubens von der verhältnismäßig offenen Portikusfassade über die Portalfassade, wie sie beispielsweise von Piacentinis Cristo-Re-Kirche aufbereitet worden ist, bis hin zum Triumphbogenmotiv, wie es von Calza Bini in der Garbatella mit einer akademisch konsequenteren und von Paniconi und Pediconi in Centocelle hingegen mit einer abstrahierten Variante übersetzt wird.[605] Vor dem Hintergrund der letztgenannten Bauten steht die Fassade der Kirche S. Saturnino. Hier wird der Triumphbogen auf seine grundlegenden Linien reduziert. Es bleibt nur noch ein hoher, von einer Halbkuppel hinterfangener Rundbogen übrig, der das Portal wie eine einer eingestülpten Apsis rahmt. Dieser ist zugleich das einzige plastisch formulierte Element der ansonsten sehr grafisch wirkenden Fassade. Den schematischen Kontrast betonend, ist die Partie bis zum Ansatz der Halbkuppel mit Ziegel, der darüber liegende Teil hingegen mit Travertin verkleidet, wobei die Grenze von einem einfachen Gesims markiert wird. Als flächiger Rundbogen wird das Rundbogenmotiv an den Stirnseiten des ersten Querhauses wiederholt. Auch bei dieser Kirche kompensiert das Spiel der Volumen die formale Armut, ergänzt vom grafischen Wirken der Materialien. Mit ihr vollzieht der Architekt einen weiteren Schritt in Richtung Modernisierung traditioneller Kirchenbautypen, wobei der monumentale Außenbau nicht mehr das in sich geschlossene Bild von S. Ippolito erreicht.

Die Vereinfachung des Formenvokabulars setzt sich im Innenraum fort, der weiterhin im Gegensatz zum Außenbau verharrt (Abb. 1187). Busiri Vici legt der Kirche einen schlichten langgezogenen Grundriss zugrunde. Dessen rechteckige Form wird nur am Anfang und am Ende von zwei gegenüberliegenden Kapellen zu angedeuteten Querhäusern geweitet. Das einzige Schiff führt in eine orthogonal gestufte Apsis. Gegliedert wird der Kirchenraum ganz im Sinne des Rationalismus von seiner Tragstruktur, die hier allerdings nicht mehr so deutlich wie bei S. Ippolito in Erscheinung tritt.[606] In der Wandfläche schmelzen die Traglieder zu flachen

Lisenen, während die Plattenbalkendecke von ihren Rippen rhythmisiert wird. Die Traglieder sind zusätzlich farblich von den ausfüllenden und aussteifenden Elementen unterschieden, so dass die verschiedenen Bauteile ihrer jeweiligen Funktion nach klar ablesbar sind. Hinsichtlich der räumlichen Komplexität und atmosphärischen Dichte bleibt die Kirche hinter den beiden vorangegangenen Beispielen zurück. Beim Betreten drängt sich ein Gefühl formaler Armut auf, das das erhabene Gefühl der Schlichtheit abgelöst hat. Die bloße Repetition geometrischer Motive reicht ganz offensichtlich nicht aus, zumindest im katholischen Sinne, um einen Versammlungsraum zur Kirche zu erheben. Auch die Betonung der Tragkonstruktion, oder wie die Modernisten sagen würden, der konstruktiven Ehrlichkeit, vermag die fehlende architektonische Ausdruckskraft nicht zu kompensieren.

9.5.7 SS. Fabiano e Venanzio, 1935-36

Die Kirche SS. Fabiano e Venanzio (1935-36) im Quartier Ostiense ist die fünfte Kirche, die Busiri Vici in der relativ kurzen Zeitspanne seit 1931 für die *Pontificia Opera* realisiert (Abb. 1189-1192). Mit ihr setzt der Architekt den Prozess der architektonischen Modernisierung im römischen Kirchenbau weiter fort, verliert aber an Schlagzahl. Die Reduktion der Volumen auf ihre Essenz und ihre schlichte Konturierung sind inzwischen fester Bestandteil des kirchenbaulichen Repertoires Busiri Vicis, so dass er sich verstärkt mit dem expressiven Potenzial des Stahlbetons auseinandersetzt. Erstmals seit der Kirche in Centocelle wird in Rom eine vollständig verputzte, schmucklose Kirche präsentiert. Ohne die überkommenen Ziegel- und Travertinverkleidungen, ist es nun endlich dem Zement, der schon seit Piacentinis Kirche am Viale Mazzini den Innenraum der Kirche erobert hat, überlassen, auch das Äußere zu definieren und so die von den Modernisten geforderte Kontinuität der Konstruktion herzustellen. Gleichzeitig verrät die Fassade einen typischen Widerspruch im kirchenbaulichen Schaffen des Architekten: Um das Erscheinungsbild der Kirche nicht zu sehr zu strapazieren, greift er zu einem architektonischen Kniff, der schon im Mittelalter Verwendung gefunden hat, um an der Fassade ein dreigliedriges Idealbild zu erzeugen, indem der Mittelteil mit einer Blendfassade überhöht wird (Abb. 1189). Tatsächlich entwirft Busiri Vici eine dreischiffige, hallenartige Kirche, bildet diese an der Fassade jedoch als Basilika ab, indem er dem Mittelteil eine mit drei Rundbogenöffnungen perforierte Giebelwand aufsetzt. Die Bezüge zu Kirchen wie S. Michele in Foro in Lucca sind frappierend, zugleich aber auch die krasse Gegensätzlichkeit zu den funktionalistischen Prinzipien der radikalen Moderne, die er geradezu banalisiert. Überhaupt scheint Busiri Vici den gewagten Verzicht auf eine Verkleidung mit dieser Dreiteilung und der Rückkehr zu Satteldächern ausgleichen zu wollen. Die Art und Weise, wie sich Busiri Vici der architekturgeschichtlichen Trickkiste bedient, bestätigt aber nur die eingangs formulierte Supposition einer oberflächlichen und eklektischen Entwurfsmethode. Demzufolge wird der Rationalismus nur als ein weiterer Stil einbezogen, aus dem geschöpft werden kann, anstatt sein Wesen zu reflektieren, das heißt in Übereinstimmung mit den konstruktiven, ästhetischen und strukturellen Ansprüchen und Möglichkeiten der neuen Zeit, die architektonischen Mittel in Einklang zu bringen. Gegenüber der Kirche S. Ippolito hat sich der Architekt inzwischen wieder rückwärtsbewegt. Im kirchenbaulichen Werk Busiri Vicis und möglicherweise auch im gesamten Werk (das wäre noch zu überprüfen), wird Piacentinis Warnung vor dem Rationalismus als einem weiteren Stil neben vielen anderen belegt.[607] Zumal am Außenbau die Gestaltung des Eingangsbereichs den Eindruck der Redundanz weiter bestärkt. Hier begegnet uns

eine verstümmelte Version des zwischen zwei oktogonalen Eckbaukörpern eingeklemmten Portikus von S. Roberto Bellarmino, wenngleich in einer abgespeckten Version, in der die Türme zu niedrigen Kapellen und der Portikus zu einem Vordach reduziert worden sind. Ferner ein romanisierendes Gewändeportal.

Im Innenraum, der bei S. Saturnino zu einer ‚Mehrzweckhalle' verschwommen ist, wählt Busiri Vici erstmals für eine seiner großen Kirchen eine dreischiffige Anlage mit polygonaler Hochaltarapsis. Selbst die Seitenschiffe sind nun entsprechend althergebrachter kirchenbaulicher Konventionen apsidiert. Die schlichten Stahlbetonstützen sind ähnlich wie in Centocelle unabhängig von den klassischen Ordnungen an die Notwendigkeiten der Konstruktion angepasst, wenngleich sich Busiri Vici offenbar eine letzte Andeutung von Kapitellen nicht verwehren kann.[608] Die Stützen rhythmisieren den großzügig geschnittenen Raum, der dank ihrer schlanken Proportionen und weiten Interkolumnien wie ein einziger großer Raum wirkt. Interessant ist, wie diese Stützen einen in Längsrichtung durchlaufenden Balken tragen, der in ein geknickt auskragendes Bauelement mit gekehltem Abschluss übergeht, das den Ansatz der flach gewölbten Decke versteckt. Diese leicht geknickte Form lässt sich als Motiv in den Knicken der Apsiswand wieder erkennen, so dass sich in dieser Hinsicht ein harmonisches Erscheinen ergibt. Dennoch ist es verblüffend, wie Busiri Vici den in den vorangegangenen Kirchenbauten immer weiter entwickelten Strukturalismus zugunsten einer konventionellen Architektursprache zurückfährt. Auch diese Kirche macht deutlich, dass er als Architekt außerhalb der aktuellen Entwicklungen steht: Auf der einen Seite die ingeniöse Experimentierfreude mit dem neuen Material, auf der anderen Seite das Spiel mit Zitaten. Insgesamt ergibt sich jedoch ein vergleichsweise wenig harmonisches Bild, bei dem vor allem im Innenraum die Proportionen Befremden wecken, gleichwohl die Wertigkeit in der Zuordnung von Altarraum und Mittelschiff abgestimmt ist.

9.5.8 S. Benedetto, 1935-36

Mit der letzten Kirche, die Busiri Vici in Rom realisiert, stellt er seinen professionellen Werdegang vollends auf den Kopf. Wenngleich die Kirche S. Benedetto (1935-36/49-53) im Quartier Ostiense als einzige eine den beiden kleineren Kirchen vergleichbare Sorgfalt und qualitative Kohärenz bei der Gestaltung und Detaillierung aufweist, erscheint die nach dem Krieg realisierte Version – zumindest soweit am Außenbau nachvollziehbar – konventioneller, als die 1935-36 gebaute erste Fassung des Entwurfs (Abb. 1196-1206).[609] Der Grundriss des Vorgängerbaus wird hingegen in seinem Umriss beibehalten, doch rückt Busiri Vici von der dreischiffigen Anordnung ab, um durch den Einzug von Querwänden die ehemaligen Seitenschiffe als Nischen zu fassen und die Einheit des Hauptraumes zu stärken. Bemerkenswert bleibt die sich auf der linken Seite zur Fassade hin trapezförmig weitende Kapellenreihe, so dass links der Vorhalle weiterhin eine größere Taufkapelle besteht, für die die benachbarte Kapellennische als Vorraum dient.[610]

Die Fassade der ersten Fassung lässt im geometrischen Aufbau und dem Dreiklang der Türen das Vorbild der alten Kirche, vor allem aber von deren Vorbild, der Abteikirche von Pomposa, erklingen (Abb. 1194). Interessant ist jedoch der Verzicht auf deren Rundbogenportikus, zumal Busiri Vici ihn später beim Wiederaufbau der Kirche in seiner Struktur nahezu kopiert. Stattdessen fasst Busiri Vici die drei Türen der Fassade zu einem rechteckigen Stufenportal zusammen, das die hinter dem Ziegel versteckte Stahlbetonkonstruktion erahnen lässt und in Kontrast zum gestuften Rundfenster in der

Mitte der Fassade tritt. Dabei wird deutlich, wie Busiri Vici mit romanischen Elementen spielt und diese zuweilen mithilfe der neuen technischen Mitteln beugt. Das als liegendes Rechteck betonte Portal wird zu einem Element, das die untere Zone der Fassade, die die Häuserflucht bündig schließt, akzentuiert. Der obere Teil der Fassade ist hingegen schmaler, springt sozusagen zurück und ‚gipfelt' im First des Giebels, um der eingezwängten Kirche ein Mindestmaß an Vertikalität zu verleihen (übrigens auf ähnliche Weise wie etwa zur selben Zeit Cabiati bei der Kirche Sacro Volto in Mailand, Abb. 1195). Weniger erklärlich ist hingegen die Komplettierung der oberen Fassadenzone mit offenen Blendfensters (wie sie ebenfalls bei Cabiatis eben erwähnter Kirche vorkommen), die zudem ein Motiv der Fassade von SS. Fabiano e Venanzio aufgreifen; hier scheint es, als habe der Architekt das gleichmäßig geometrische Bild des nur geringfügig vortretenden Mittelteils vervollständigen und betonen wollen. In der neuen Fassung, der im Krieg weitestgehend zerstörten Kirche, ersetzt Busiri Vici diese Fenster und die eigenwillige Portalsituation mit einem kanonischeren Fassadenbild. Nunmehr von Rundbögen und Dreiecksgiebeln bestimmt, offenbart es die spielerische, mitunter beliebig anmutende Art, mit der sich der Architekt in der Baugeschichte bedient.

Für den Außenbau kehrt Busiri Vici auf eine simplifizierte Variation der Fassade der Klosterkirche von Pomposa zurück. Diese passt er geschickt in die enge Baulücke ein, indem er den schmalen aufragenden giebelförmigen Mittelteil von den Blendfenstern befreit und die untere Zone mit einem durchgängigen Gesims zusammenschnürt und zugleich als Sockel des aufragenden Teil apostrophiert. Die einst flächige Portalsituation wird von einem tieferen Rundbogenportikus mit Hängekuppeln ersetzt, indem der Windfang zurückgebaut wird. Darüber ist eine Replik des schlichten Dachgiebels angeordnet. Charakterisiert wird die ruhige Fassade von der kleinteiligen Textur des Ziegels, den sich zart abzeichnenden Schatten der Giebel und die tiefen Einschnitte der Arkade. Insgesamt erscheint die neue Fassade ausgewogener, ruhiger, aber auch konventioneller. Überaus zeitgemäß erscheint hingegen das Geläut, das in zwei rechts und links des Langbaus zu Glockentürmen stilisierten Wandscheiben eingehängt ist. An die ziegelverkleidete Fassade schließt, von der Straße kaum zu erkennen, der verputzte Langbau an.

Im Innern der Kirche begegnet dem Betrachter das absolute Gegenteil der Kirche S. Ippolito, das heißt, der konventionellste Kirchenraum, den Busiri Vici in einem großen Bauwerk realisiert.[611] Die Struktur aus Stahlbeton ist aufgrund der Proportionen und konstruktiven Dimensionierungen leicht zu erahnen, dennoch wird im Inneren der Eindruck einer klassizistischen Kirche erweckt. Architekturgeschichtlich bizarr, wenngleich im Kontext verführerisch stimmig, wirken die unter die Stahlkonstruktion des Dachtragwerks gehängten gebusten Kreuzgratgewölbe, die über elliptische Gurtbögen in zarte Wandpfeiler übergehen. In der unteren Zone weitet sich der Hauptraum zu Seitenkapellen, die wie in die Wand gestanzte rundbogige Vertiefungen erscheinen, wobei diese im Duktus an die fast zehn Jahre zuvor von Polvara in Mailand (S. Maria Beltrade) eingeführte und mit ‚Domus Dei' propagierte Gestaltung erinnern. Der Altarraum wiederholt dieses Motiv in vergrößerter Form, schließt jedoch in einer polygonalen Apsis ab. Die Belichtung erfolgt mittels eines echten Obergadens, der den redundanten Eindruck dieser Kirche komplettiert. Von allen großen Kirchen, die Busiri Vici realisiert, ist sie die architektonisch am klarsten formulierte. Andererseits ist sie das perfekte Beispiel einer Kirche, die im vollen Bewusstsein der konstruktiven Möglichkeiten ungeniert tradiertes Formenvokabular reproduziert. In diesem

Sinne weist sie die maximale Spannung im Werk Busiri Vicis auf, das von fast mittelalterlich anmutenden Kirchen über den Strukturalismus moderner Stahlbetonkonstruktionen bis zur Nachahmung der Wandpfeilerkirche der Renaissance und des Barock reicht.[612]

9.5.9 Einordnung

Die Kirchen Busiri Vicis zeichnen sich hinsichtlich der inneren Stimmigkeit vor allem dank des artikulierten Außenbaus aus. Dieser ist stets eine radikal, bis hin zum essenziellen Minimum gebeugte Interpretation bekannter Modelle, wobei das überschaubar gegliederte, körperbetonte Erscheinen die Kirche in ihrer Eigenschaft als geschützten, in sich gekehrten Ort des Gottesdienstes adäquat thematisiert. Folgt die Gestaltung des Außenbaus bei Busiri Vici einer in Proportion und Semantik durchaus gefälligen (wenngleich keine Begeisterungsstürme auslösenden) Deklination einfacher gestalterischer Systeme, so treten die Innenräume dahinter zurück und offenbaren die eklektische Neigung des Architekten. Eine für den Innenraum prägende architektonische Idee lässt sich kaum erkennen.

Busiri Vici verwendet für seine Bauten ohne Vorbehalt Stahlbeton, der es überdies ermöglicht, die große Zahl der erforderlichen Kirchen in relativ kurzer Zeit zu errichten. Dabei kommt ihm sein technisches Fachwissen zugute. Andererseits vermeidet er es (oder vermag es nicht), aus dieser Entscheidung eine atmosphärisch wie funktional kohärente Gestaltung abzuleiten, wie es vorzüglich etwa bei den Kirchenbauten Notre-Dame-de-Raincy und St.-Thérèse-de-Lisieux in Montmagny und für Italien bei Daneris Kirche S. Marcellino in Genua überzeugend und bei den Kirchen Polvaras zumindest ansatzweise gelingt. Denn dieser entwickelt beispielsweise einen polygonal geknickten Stahlbetonträger und erhebt diesen zum Gestaltungsmittel. Ferner bildet er die Tragkonstruktion an den Außenansichten ab und ersetzt so die akademische Ornamentik. Besonders deutlich wird das Defizit aber, wenn man die von Daneri gemeinsam mit dem genialen Ingenieur Nervi für S. Marcellino entwickelte konstruktiv-gestalterische Durchdringung etwas eingehender betrachtet, denn gerade anhand dieser international anerkannten Genueser Kirche wird ersichtlich, wie auch im Italien der 1930er Jahre ein ingeniöser Anspruch mit architektonischen Ideen des Kirchenbaus zu einer zeitgemäßen und verständlichen Umsetzung der Aufgabe verbunden werden kann.[613] Aber auch im Vergleich mit Piacentinis Kirche am Viale Mazzini erweisen sich Busiri Vicis Kirchenbauten als arm. Zwar ist diese nicht vollständig aus Beton gefertigt, doch adaptiert Piacentini diesen Baustoff in signifikanter Weise sowohl konstruktiv als auch gestalterisch für ein harmonisches Gefüge und führt neue, suggestive Elemente wie die abgestufte Oberlichtkalotte ein. Nimmt man mit S. Felice da Cantalice einen etwa zur gleichen Zeit und unter vergleichbaren Voraussetzungen in Rom ausgeführten Stahlbetonkirchenbau, lässt sich dasselbe beobachten. Die eigentliche Leistung Busiri Vicis besteht somit im vorbehaltlosen Einsatz des modernen Materials. Die größte Schwäche seiner Bauten ist hingegen das Zerrbild, das sie hinterlassen. Es finden sich abgesehen von S. Ippolito weder innovative Belichtungen noch mystisch verklärende, spannende Raumbezüge, die etwa zum Reiz der Bauten Piacentinis und Paniconi/Pediconis beitragen. Vielmehr stehen diese Kirchen hinsichtlich ihrer Schöpfungskraft dem epigonalen Kirchenbau nahe, der im Mailand der 1930er Jahre praktiziert wird, wenngleich sie im Vergleich zu diesem eine gewisse praktische Modernität der Konstruktion aufweisen, die jedoch in Mailand mit der Kohärenz der Form aufgeholt wird.

In der Kirche S. Roberto Bellarmino vermögen die mit farbkräftigen Mosaiken figürlich inszenierten Raumteile (Apsis und Vierung) den Strukturalismus des Kirchenraums noch zu beleben. In S. Ippolito wird es einem schematischen Spiel von Stützen und Balken überlassen, dem Raum einen Rhythmus zu verleihen, während in S. Saturnino die ganze Herrlichkeit, die einem Gotteshaus innewohnen kann, zu einem kaum noch artikulierten Einraum zusammenschmilzt, der mehr an einen Mehrzwecksaal erinnert, denn an eine Kirche. Die etwas später begonnene Kirche SS. Fabiano e Venanzio im Quartier Ostiense stellt indessen den Versuch dar, Außen- und Innenbau in eine durchgängige Sprache zu bringen, scheitert aber am potemkinschen Wesen, das im Giebelaufbau buchstäblich kulminiert. Dennoch muss sie als eines der seltenen Beispiele für einen vollständig verputzten, schmucklosen Kirchenbau im Italien der 1930er Jahre anerkannt werden. Von den großen Kirchen, die Busiri Vici in Rom errichtet, weist S. Benedetto im Quartier Ostiense als einzige eine den beiden kleineren Kirchen (S. Leone, S. Fulgenzio) vergleichbare Detailsorgfalt und strukturelle Kohärenz auf, markiert aber zugleich einen evolutorischen Rückschritt, der das Dilemma des Kirchenbaumeisters Busiri Vici offenbart: Auf der einen Seite bleibt er wohl aus Gründen des persönlichen Geschmacks und des Pragmatismus überkommenen Typen und Modellen treu. Auf der anderen Seite widmet er den modernen Konstruktionstechniken, vor allem auf der Grundlage des ihm als innovativem Ingenieur bestens vertrauten Stahlbetons, große Aufmerksamkeit. Es gelingt ihm jedoch nicht, aus der Spannung dieser beiden Pole eine kohärente Architektursprache zu entwickeln, die die konstruktive Logik mit der gestalterischen Idee in einen sich selbst erklärenden Einklang bringt. Vielmehr gleichen die diversen Operationen einem punktuellen Ausprobieren. Gute Ansätze sind nur im Einzelnen zu erkennen, so zum Beispiel im Versuch, den Grundriss einer Kirche in eine geometrische Grundform einzubeschreiben oder dem Kirchenraum mithilfe seiner Struktur eine besondere Form zu verleihen. Busiri Vici arbeitet ein wenig mit dem Grundriss und dem Aufriss, wird aber – abgesehen von S. Ippolito – kaum verbindlich. Er verwendet zwar den Stahlbeton und weiß ihn konstruktiv einzusetzen, er zeigt mitunter auch die Konstruktion, indem er sie offenlegt oder zumindest andeutet, aber er gestaltet kaum damit. Das gestalterische Potenzial des Stahlbetons bleibt in seiner Substanz und in Relation zur fortschrittlichen zeitgenössischen Bauproduktion weitestgehend ungenutzt. Für die Modernisierung des Kirchenbaus hat er keine durchwirkende Idee. Die Prinzipien der Moderne kommen bei Busiri Vici offensichtlich nur so weit zum Zuge, wie es einem traditionell begriffenen Kirchenbau zuträglich und einer konservativen Bauherrenschaft zumutbar erscheint, wobei S. Ippolito hinsichtlich der Grundrisskonzeption und Raumerzeugung den originellsten Stand im kirchenbaulichen Werk Busiri Vicis repräsentiert. Andererseits verrät eben diese Kirche die Oberflächlichkeit des Architekten, wenn zum Beispiel die Belichtung mittels kleiner Rundbogenfenster erfolgt, die in eine Stahlbetonwand eingeschnitten sind, als seien sie mit Mauerwerk ausgeführt.

Busiri Vicis Sakralarchitektur leidet am Spagat, den er als innovativer Ingenieur und akademisch gebildeter Architekt macht. Selbst dort, wo er sich augenscheinlich am weitesten vorwagt, verfällt er wieder in überkommene Muster, die im Kontext der neuartig proportionierten und dimensionierten Konstruktionen ihren Anachronismus sogar noch betonen. Anstatt einer Ästhetik der Konstruktion und des Materials, mischt er diese mit altbekannten Elementen. Neues vermag lediglich unvermittelt und sprunghaft mitzuwirken. Die fehlende atmosphärische Tiefe dieses eklektischen Vorgehens wird umso offen-

sichtlicher, wenn man es mit dem Anliegen der Novecentisten, die Vorbilder konsequent zu interpretieren, oder dem der Rationalisten, konsequent nach einer Kongruenz von Ästhetik und Konstruktion zu streben, vergleicht. In gewisser Weise repräsentiert Busiri Vici den Versuch, altbekannte Bilder gleichsam wie in einer kreativen Erinnerung mithilfe neuer Mittel wiederaufleben zu lassen. Gut zehn Jahre nach der Kirche in Le Raincy ließe sich durchaus eine Parallele zu deren Interpretation der Gotik mit den Mitteln der Stahlbetonkonstruktion erkennen, wenn der Umgang mit den modernen Baumaterialien bei Busiri Vici eine vergleichbare Kreativität und atmosphärische Dichte zum Ausdruck bringen würde. Stattdessen bleibt Busiri Vici dem Konservatismus der Bauherrenschaft verpflichtet und allzu zaghaft, gar unverbindlich, bei seinen Reproduktionen eines gleichmütig erscheinenden *ricordo dell'antico*.[614]

9.6 Tullio Rossi und der Versuch einer ‚Volkskirche' (1932-42)

9.6.1 Einleitung

Etwa zur Mitte der 1930er Jahre wird Busiri Vici als Kirchenbaumeister des Vikariats von seinem ehemaligen Mitarbeiter Tullio Rossi abgelöst.[615]* Dieser wird zusammen mit dem Leiter des Ufficio Tecnico des Vikariats, Francesco Fornari, für annähernd eineinhalb Jahrzehnte die kirchenbauliche Produktion in Rom bestimmen. Tatsächlich bildet sein in dieser Zeit entstandenes Werk die frenetische Bauwut, die der Ausbau Roms zur Hauptstadt des Faschismus in Gang gesetzt hat, im Kirchenbau ab.[616] Dass der römische Kirchenbau von Carlo Ceschi in seiner Untersuchung zum römischen Kirchenbau der neueren Geschichte zusammenfassend als mittelmäßig und eintönig bezeichnet wird, mag indes daran liegen, dass die Beispiele Piacentinis und des Duos Paniconi/Pediconi zwar neue Impulse geben, in ihrer singulären Wirkungsmacht aber mitnichten ausreichen, um als Leitbilder eine entschiedenere Modernisierung des römischen Kirchenbaus voranzutreiben. Zu sehr verhindert ein Klima der Ungewissheit, das kirchliche wie weltliche Kreise gleichermaßen umgibt, im Zusammenspiel mit Missverständnissen, fehlendem Vertrauen, aber auch unterschiedlichen Vorstellungen größere Sprünge bei der Erneuerung der Kirchenarchitektur.[617] In diesem Sinne sei die Zusammenarbeit des Vikariats mit einem jungen Architekten *per se* schon ein Fortschritt, der die Fortführung der akademischen Stilübungen der 1920er Jahre vereitele. Davon abgesehen zwingen allein schon pragmatische und ökonomische Vorbehalte das Vikariat dazu, mit dem Bau opulenter Kirchen, wie sie Bazzani und Calza Bini noch zu Beginn der 1930er Jahre errichten, zu brechen, um die immense Bauaufgabe in den desolaten Siedlungsgebieten der Stadtränder überhaupt bewältigen zu können.

Im Gegensatz zu Busiri Vici, dessen Kirchen in meist bürgerlichen Quartieren entlang der Ränder des zunehmend zum Dienstleistungs-, Repräsentations- und Verwaltungszentrum umgebauten historischen Kerns der Stadt entstehen, baut Rossi viele Kirchen für die entlegenen, kaum urbanisierten Gebiete der Peripherie. Diese entwickeln sich mit beachtlicher Geschwindigkeit zu bevölkerungsreichen Quartieren, die aufgrund der Missachtung des *Piano Regolatore* bisweilen abrupt und keinesfalls infrastrukturell zureichend an die Stadt angebunden, im surrealen Kontext der römischen *campagna* entstehen (Abb. 1207/1208). Entsprechend variiert die Architektursprache der Kirchen Rossis, die in geradezu industrieller Fabrikation mit großer Eile hier und da errichtet werden, vom kleinen, ländlich-bukolisch anmutenden Kirchlein bis zur wuchtigen Trutzburg; stets verbunden mit dem Versuch, tradierte Typologien und Gestaltungsweisen, in manchen Fällen auch offensichtliche Stilanleihen, in funktionalistisch-rationalistische Gebäude zu übertragen. Angesichts der großen Menge an Projekten ließe sich ohne weiteres von einer Art eklektischen Funktionalismus sprechen, wobei in technischer Hinsicht der Gebrauch des Stahlbetons als dabei präferiertes Konstruktionsmittel sicherlich von den Erfahrungen Rossis im Büro Clemente Busiri Vicis profitiert. Die Vielzahl der von Rossi entworfenen Kirchen erlaubt freilich kaum tiefgreifende Interpretationen des Sakralbauthemas. Substanzielle Neuerungen oder gar liturgische Experimente sind nicht zu erwarten. Dessen ungeachtet, geben seine Kirchen aber ein bemerkenswertes Zeugnis jener bewegten Zeit, in der sie entstanden sind. Sie reflektieren die beiden weniger sichtbaren der drei Seiten des wachsenden Roms: einerseits die urbanisierte Stadt der Bürger, andererseits die bedrückende Wirklichkeit der *borgate*.[618]

9.6.2 Tullio Rossi und die kirchenbauliche Expansion in den Randgebieten Roms

Das für Rom einzigartig umfangreiche kirchenbauliche Werk Tullio Rossis, das mindestens 25 zwischen 1932 und 1942 in Rom errichtete neue Kirchenbauten aufweist, soll im Folgenden anhand von drei ausführlicher betrachteten Beispielen (S. Filippo Neri, S. Galla, S. Emerenziana) und einem Überblick der übrigen Kirchenbauten in seiner Entwicklung und seinem Beitrag zur Kirchenarchitektur der faschistischen Zeit nachvollzogen werden. Dabei werden drei Bauwerke ausgewählt, die chronologisch den Anfang, die Mitte und das Ende der sich über den verhältnismäßig kurzen Zeitraum von zehn Jahren erstreckenden Tätigkeit Rossis für das Vikariat markieren und zugleich exemplarisch die Evolution seiner Architektursprache sowie seine Methodik veranschaulichen. Außerdem soll ein Blick über die kleineren Kirchenbauprojekte zeigen, inwieweit Rossi diese Architektursprache im besonderen Kontext der *borgate* dekliniert und diesem methodisch begegnet. Bezeichnenderweise sind Rossis kirchenbauliche Aktivitäten auf diesen kurzen Zeitraum und das überaus produktive Zusammenwirken mit dem Ufficio Tecnico des Vikariats konzentriert, bevor es zu einer kriegsbedingten Zäsur im Expansionsprojekt der römischen Kirche kommt.[619] Erst in der Nachkriegszeit wird es, unter zunehmend veränderten liturgischen und organisatorischen Vorzeichen, fortgeführt. Allerdings ohne eine vergleichbar enge und exklusive Zusammenarbeit des Vikariats mit einem einzelnen Architekten. Wie Stefano Mavilio mit seiner Studie zum römischen Kirchenbau der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachweisen konnte, realisiert Rossi zwischen 1948 und 1960 zehn weitere Kirchen in Rom, wobei als gesichert gelten kann, dass die Kirche Gesù Bambino a Saccopastore (1960-63) Rossis letzter Kirchenbau ist.[620] Nachdem das Vikariat ein Jahrzehnt lang nahezu exklusiv mit Tullio Rossi die kirchenbauliche Expansion in der römischen Peripherie betrieben hat, ändern sich während der Nachkriegszeit die Prämissen. Neben den Diskussionen um die liturgische Erneuerung und den sich auch in Italien spätestens seit den 1950er Jahren nachhaltig ändernden Determinanten zeitgenössischer Architektur, eröffnet die 1952 in Gesetzeskraft tretende Subventionierung neuer Kirchenbauten durch das italienische Bauministerium verheißungsvolle Möglichkeiten, die zu einem neuen, ebenso gewaltigen wie vielgestaltigen Bauboom führen, der mit der allgemeinen Wiederaufbaustimmung und der Expansion der Wirtschaftswunderjahre einhergeht.[621] Nunmehr scheint es obsolet, die Geschicke der kirchenbaulichen Expansion in die Hand eines einzigen Architekten zu legen und Tullio Rossi konkurriert hier mit einer Vielzahl neuer und alter Architekten, allen voran Aldo Aloysi, Ennio Canino, Ernesto Vichi und Francesco Fornari, der bis 1966 als verantwortlicher Ingenieur des Vikariats tätig ist.[622]

9.6.3 S. Maria Regina Pacis a Monte Verde und S. Maria Assunta e S. Giuseppe a Primavalle

Tullio Rossi beginnt seine kirchenbauliche Aktivitäten vermutlich mit der Kirche S. Maria Regina Pacis a Monte Verde (1933-42) im Quartier Gianicolense (Abb. 1209-1213).[623] Mit ihrem robusten, ziegelsteinverkleideten Außenbau weckt sie sofort Bezüge zu den epigonalen Bauten des Mailänder *Novecento*. Auffällig ist die vorgelegte Eingangshalle, die hier noch nicht die Leichtigkeit späterer Entwürfe besitzt. Der dreischiffige Innenraum ist von schmucklosen Arkaden gegliedert, wobei die Seitenschiffe im Gegensatz zum flach überwölbten Mittelschiff flach gedeckt sind.[624] Auf ein Querhaus wird offenbar der Sparsamkeit wegen verzichtet. Der Altarraum wird in der für Rossi typischen Manier von einem schlichten Triumphbogenmotiv betont,

das er wiederum kanonischen Vorbildern wie der Konstantinsbasilika in Trier oder S. Maria in Trastevere entlehnt. Den Abschluss bildet eine polygonale Apsis. Ebenfalls typisch ist die asymmetrische ‚Störung', die Rossi bei einigen seiner kleineren Kirchen anwendet, offenbar um das ‚minimalmonumentale' Kirchenbild mit den für den Betrieb einer Pfarrkirchen notwendigen Zubauten zu kombinieren, ohne das obligatorisch straffe Budget zu überziehen. Jedenfalls ist es auffällig, dass er den ansonsten symmetrischen ein- beziehungsweise dreischiffigen Anlagen durch die Anordnung von zusätzlichen Räumen mit liturgischer Funktion, wie etwa den Seitenkapellen oder der Werktagskapelle, an nur einer Seite der Kirche eine ‚architektonische Schlagseite' gibt. Die Kirche in Monte Verde zeigt bereits exemplarisch, wie Rossi den tradierten Typus der Kirche auf ein ökonomisches Minimum zu reduzieren sucht. Seine Kirche ist ganz aus Dach, Pfeilern und Rundbögen gemacht. Die rationalistische Kirchenarchitektur aller Epochen wird hier zu einem Abguss aus Stahlbeton kondensiert: Was bleibt ist das simplifizierte Bild der überkommenen Denkmalkirche, ihre Struktur hat indessen ihre konstruktive Logik verloren. Gleichwohl schafft Rossi hier den Prototyp einer Serienkirche, die durch eben dieses – logisch zweifelhafte – Reproduzieren eines Bildes, an den anonymen Rändern der *Roma imperiale* eine Identität schafft, die noch heute wirkt.

Im Anschluss an diese Arbeit baut Rossi die kleine Kirche S. Maria Assunta e S. Giuseppe a Primavalle (1933-37), die in der Sorgfalt der Details und der Wahl der architektonischen Mittel dem Landkirchenstil der kleineren Arbeiten Busiri Vicis nicht nachsteht (Abb. 1214/1215). Bei diesem und zwei weiteren Projekten wird Rossi von dem Ingenieur Mario Conti unterstützt, bevor bei den folgenden Projekten der ausführende Part von Francesco Fornari übernommen wird. Mit dieser Kirche vereinfacht Rossi das Modell der Kirche in Monte Verde. Die Kirche ist nunmehr einschiffig, es gibt keine Kapellennischen, diese sind von eingebauten Seitenaltären ersetzt worden. Lediglich der Triumphbogen und die Hochaltarapsis sind als monumentale Bauelemente erhalten. Diese kontrastieren mit dem rustikalen Erscheinen des offenen Dachtragwerks. Auffällig ist das gestreifte Dekor der vertikalen Tragglieder und der Fensterlaibungen. Die Belichtung erfolgt mittels runder Seitenfenster und einem zum Fensterbauteil ‚aufgelösten' Giebel. Die Struktur des Innenraumes lässt sich ähnlich wie bei den Kirchen Polvaras in Mailand am Außenbau deutlich ablesen. Am Außenbau wechseln sich Ziegel- und Putzpartien ab.

9.6.4 S. Filippo Neri alla Pineta Sacchetti, 1934-37

Das erste Beispiel der engen Zusammenarbeit Rossis mit dem Vikariat ist dann die Kirche S. Filippo Neri alla Pineta Sacchetti (1934-37), die ebenfalls im nordwestlich des Monte Mario gelegenen Quartier Primavalle entsteht (Abb. 1216-1219). Mit dieser Kirche antizipiert Rossi die Leitmotive einer ökonomischen und eilfertigen Bauweise, mit der er die immensen Bauaufgaben der folgenden Jahre in Angriff nehmen wird. Symptomatisch ist die Einbettung der Kirche in einem der Bauspekulation ausgesetzten, von der öffentlichen Hand kaum kontrollierten Expansionsgebiet. Augenscheinlich präsentiert sich die Kirche an der Pineta Sacchetti als ein unauffälliges, der suburbanen Charakteristik des Quartiers angepasstes Kirchengebäude. Vielmehr sucht es mit maßvollen Proportionen, die aus der Vereinfachung überkommener Formen und Typen schöpft, zu überzeugen. Die Fassade verrät sofort die dreischiffig basilikale Anlage der Kirche. Mit einem breiten, nach vorne abfallend gedeckten Arkadenportikus fasst sie einen kleinen, dörflich anmutenden Pfarrhof, der sorgfältig eingezäunt an zwei Seiten von

baumgesäumten Straßen begrenzt wird, während sich an der rechten Seite ein zweckmäßiger Gebäuderiegel vorschiebt. Dieser ist wiederum Teil eines U-förmig an die rechte Längsseite der Kirche anschließenden, zweigeschossigen Gebäudekomplexes, der um einen inneren Pfarrhof gruppiert, die Räumlichkeiten der Pfarrei beherbergt. Der innere Hof nimmt dabei die Arkaden des Portikus wieder auf, wobei dieser auf ein von der Klosterkirche in Pomposa bekanntes und im italienischen Kirchenbau des 19. und frühen 20. Jahrhundert viel zitiertes Motiv rekurriert. Zugleich ist es als breite Arkade entsprechend dem Vorbild des Domes S. Maria Assunta in Spoleto angelegt.[625] Zusammen mit der ziegelgefassten Fensterrose stellt diese mit dem gleichen Ziegel verkleidete Arkade die einzige Ausschmückung des ansonsten blank verputzten Äußeren der Kirche dar. Dieser Duktus in Stein abgesetzter Partien setzt sich im Innenraum fort, wo der Ziegel zur Konturierung baulicher Details, vor allem der Arkaden, verwandt wird. Die mittelalterlichen Anklänge im Kirchenbaubegriff Tullio Rossis deuten sich somit schon am Außenbau an und setzen sich im Innern konsequent fort. Zugleich verbinden sich diese mit dem Anspruch einer sparsamen und pragmatischen Bauweise zu jenem für Rossis Kirchen typischen Gemisch. Am Ende entsteht eine in ihrer Sorgfalt und Maßhaltigkeit originelle Bauart.

Die nüchterne Formensprache des Äußeren betont mit ihren klaren Kanten die dreischiffige Raumgliederung, die den Besucher im Inneren erwartet. Die seitlich abfallenden Dächer der Seitenschiffe und das in der Mitte zu einem Satteldach aufragende Mittelschiff werden vom vorne quergelegten Portikus mit dem Platz verbunden; und so wird eine dezente Zone des Übergangs geschaffen. Der von der Kirche und den seitlich den Pfarrhof rahmenden Zubauten gebildete *hortus conclusus* weckt Erinnerungen an die landwirtschaftlichen Höfe der einstigen *campagna*. Vervollständigt wird das Ensemble vom Campanile. Als offenbar bewusst zeitgemäß empfundener Bauteil zeigt sich dieser als schlanker Quader, der sich ähnlich wie bei Busiri Vicis S. Ippolito, wenngleich beiläufiger, über einem Seiteneingang erhebt. Ohne das (romanische) Zeltdach könnte dieser, nur von zwei das Glockenhaus markierenden Bändern verzierte Turm auch aus der Feder des Duos Paniconi/Pediconi stammen, wobei sich in dieser Analogie ebenso die lavierende Architekturauffassung des Kirchenbaumeisters Rossi im Vergleich zu progressiveren Zeitgenossen widerspiegelt.

Der Innenraum entspricht dem vom Außenbau angekündigten Bild einer stark vereinfachten Interpretation kanonischer Muster. Er erhebt sich über einem dreischiffigen Grundriss, in dem die Schiffe klar von Arkaden geschieden sind und jeweils in eine Apsis münden. Bemerkenswert ist die Fassung des Altarraums mit einem kräftigen Rundbogen, der sich als Triumphbogen am Übergang zum Presbyterium und zur Hauptapsis wiederholt und so das Allerheiligste perspektivisch wirkungsvoll rahmt. Das Presbyterium kommuniziert zudem mittels dreifacher Wanddurchbrüche mit den Vorräumen der Nebenapsiden. Bemerkenswert ist, dass durch die von Rossi entworfene Anlage der Altarraum nicht in einem gelängten Chorraum entschwindet, sondern dem Gemeindevolk entgegenkommt, indem er sich bis in die letzte Travée schiebt.[626] Das Mittelschiff ist mit einer offenen Dachkonstruktion gedeckt. Die ursprüngliche Ausführung mit Holzbindern wurde inzwischen durch Stahlbeton ersetzt. Diese Träger ruhen auf tiefen Wandpfeilern, die den Obergaden kompartimentieren und im unteren Bereich in die Pfeiler der Arkaden übergehen. Diese sind in der ursprünglichen Fassung ebenso wie alle anderen Flächen verputzt, wurden jedoch 1995 auf Wunsch des Vikariats mit demselben Ziegel verkleidet wie

der Portikus. Dies lässt wiederum vermuten, dass Rossi gänzlich vom Gebrauch des Ziegelsteins absehen wollte, jedoch schon zum Zeitpunkt des Entwurfs oder des Baus von den Auftraggebern zu einer ‚verschönernden' Maßnahme am Portikus gedrängt worden sein könnte.[627]

Bereits dieses erste Werk offenbart einige der Themen sowie die methodische Aneignung des Sujets, mit denen Rossi eine für den italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit außergewöhnliche Situation der massenweisen Bauproduktion reflektiert. So verwundert es nicht, dass aus der Baugeschichte adaptierte Motive und die Einflüsse neuer Konstruktionsweisen kaum vertieft das Wesen dieser Kirchenbauten bestimmen. Dies erklärt auch, warum Rossi in typologischer Hinsicht, aber auch bezüglich formaler Experimente vollkommen zurückhaltend agiert und auf Bewährtes vertraut, ohne jedoch wie die Akademisten der vorangegangenen Generation in leblose Repetitionen zu verfallen.

9.6.5 Trasfigurazione di N.S. Gesù Cristo und Natività di N.S. Gesù Cristo

Auf die Kirche in Primavalle folgen mit S. Maria del Carmine e S. Giuseppe al Casaletto (Gianicolense, 1934) und Sacro Cuore di Gesù a Ponte Mammolo (Ponte Mammolo, 1936) zwei epigonale Bauwerke (Abb. 1220/1221). Außerdem die Kirchen Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo (Gianicolense, 1934-36), SS. Crocifisso (Gianicolense, 1936-37) und Natività di Nostro Signore Gesù Cristo (Appio-Latino, 1936-37), die alle dem gleichen dreischiffig basilikalen Typus folgen. Herausragend ist dabei zunächst die Trasfigurazione-Kirche (Abb. 1222-1224 . Mit ihr versucht Rossi den überkommenen Typus sprichwörtlich in eine rationalisierte Formensprache zu transponieren, bleibt jedoch bei aller Frische vordergründig. So überrascht diese Kirche den zeitgenössischen Betrachter ebenso wie den zurückblickenden Historiker mit einem geometrisch klar gezeichneten Außenbau. Dessen dekorativen und gliedernden Attribute beschränken sich auf ein rigides System horizontaler Natursteinbänder, das den ansonsten weiß verputzen Außenbau skandiert. Mit dieser grafischer Exaktheit (die Portale sind auf die Bänder ebenso abgestimmt wie die minimalistischen Gesimse des Wandabschlusses und der Campanile) betont Rossi die dreischiffig-basilikale Anlage. Diese wird als Addition geometrischer Elementarkörper mit neuartiger Schärfe herausgearbeitet. Besonders deutlich wird diese Kompositionsmethode durch die als Halbzylinder an den Hauptkörper anschließende und von den umlaufenden Natursteinbändern angebundene Apsis. Dabei weckt die Kirche ebenso wie durch ihren *volumetrismo* den Eindruck einer puristischen Reminiszenz an die horizontal gebänderten Fassaden der körperhaft empfundenen Architektur der toskanischen und ligurischen Romanik.[628]

Im Innenbau überrascht derweil ein seltsamer Mix aus stilisierter Säulenordnung und moderner Stahlbetonkonstruktion den Betrachter. Tatsächlich wirken die dicken Stützen schwerfällig unter den schlank aufragenden Wänden des Mittelschiffs, deren Leichtigkeit von den angewölbten Übergängen in die flache Decke verstärkt wird; das jeglichen Sinn entbehrende Gebälk hingegen, konterkariert das gesamte Erscheinen ebenso wie die kolorierten Säulen und die Stichkappen provozierenden rundbogigen Fenster. Rossi kann oder will hier trotz rationalistischer Einfärbungen den im Kirchenbau seit Jahrhunderten vorgezeichneten Weg nicht verlassen. Stattdessen zeigt er, mit einer obgleich für sein Frühwerk einzigartigen Eindringlichkeit, wie er sich die Modernisierung eines traditionsverbundenen und zugleich ökonomischen Kirchenbaus offenbar vorstellt. Das hier definierte Muster wird in der Folge, vor allem aber in der Kir-

che S. Galla, mit großem Eifer wiederholt werden; allmählich im Innenraum größere Stimmigkeit, am Außenbau aber keinen höheren Abstraktionsgrad erreichen. Die hier von Rossi angedeutete innovatorische Kraft stagniert im Schematischen.

Demgegenüber weist die Natività-Kirche in Appio-Latino in eine andere Richtung (Abb. 1225-1229). Sie trägt die für die größeren Kirchen Rossis kennzeichnenden, ausgeprägteren Züge und relegiert durchaus auf die Kirchenbauten des deutschen Expressionismus.[629] Vor allem die für Rossi seltene Überwindung der tradierten Giebelfassade, hier mit einer aufragenden, ziegelverkleideten Rechteckform, belegt Bezüge zu den herausragenden Beispielen des deutschen Kirchenbaus der 1920er Jahre.[630] Diese Kirche ist im Werk Rossis ein typisches Beispiel dafür, wie er je nach Größe und städtebauliche Lage des Bauwerks die architektonische Ausformulierung dekliniert. So wird hier der Mittelteil der Fassade als dominierendes Element des mit Ziegel verkleideten Außenbaus einprägsamer formuliert und in konkreten Bezug zum flankierenden Campanile gestellt. Ferner sind in diesen Teil der Fassade, der als orthogonaler Korpus risalitartig hervortritt, das dahinterliegende Satteldach mit einem schmalen Travertingesims verschleiert und die Proportionen der dreischiffigen Anlage verschiebt, zwei markante vertikal verlaufende Rücksprünge eingeschnitten. Diese erzeugen eine aufstrebende Rahmung des in romanischer Weise abgestuften Gewändeportals und des darüberliegenden Rundfensters, wodurch die Plastizität des robusten Fassadenmittelteils erhöht wird.

Im Innenraum gleicht die Kirche den vorgenannten Bauwerken. Die Seitenwände werden von den Wandpfeilern die das offene Dachtragwerk tragen gegliedert. Dazwischen hat der Architekt Rundbögen gesetzt. Interessant sind die stilisierten Kapitelle, auf denen die Binder aufliegen. Neu und vermutlich einer finanziellen Besserstellung der Auftraggeber zu verdanken, sind indessen die Kreuzgratgewölbe der Seitenschiffe, die eine unvermutete Nobilitierung der indes wie gewohnt mit einfachen Fliesen ausgelegten Kirche bewirken. Die untere Zone des Kirchenraums ist mit einem Naturstein imitierenden Putz abgesetzt, ein Mittel, das Rossi mehrfach verwenden wird, um den Eindruck von echten Steins zu erwecken. Die Belichtung erfolgt über zwei Reihen von eckigen Seitenfenstern, wobei in die Obergadenfenster große Kreuze einbeschrieben sind. Die vollständig ausgemalte, allerdings etwas dunkel gehaltene Apsis kontrastiert das dominierende Weiß des Innenraums. Der Triumphbogen erscheint hier weniger klar abgesetzt, als bei den anderen Kirchen des Architekten.

9.6.6 S. Lucia und S. Maria delle Grazie al Trionfale

Inzwischen deutet sich an, dass Tullio Rossi versucht, die Architektursprache der fleißig wiederholten dreischiffig-basilikalen Kirche zu variieren. Zwar kehren die Motive der hausartigen Kirche vor allem bei den Kirchenbauten in den sehr entlegenen Siedlungen Roms wieder, so zum Beispiel bei S. Maria Madre della Misericordia (1937) in der *borgata* Gordiani, S. Maria del Soccorso (1937-38) in der *borgata* Tiburtino III, S. Antonio da Padova a Via Salaria (Zona Marcigliana, 1938), S. Michele Arcangelo a Pietralata (1938) und S. Lucia (Della Vittoria, 1938) (Abb. 1230-1238). Letztere tritt dabei hervor, weil sie eine Stilisierung des von Muzio und Cassi Ramelli sowie Paniconi und Pediconi adaptierten syrischen Giebel aufweist.[631] Mit ihrer Scharfkantigkeit folgt sie dem geometrischen Ansatz des Portikus‘ von S. Galla (1936-40) und antizipiert zugleich die kristalline Architektursprache der späteren Bauten S. Emerenziana (Trieste, 1940-42), SS. Francesco e Caterina Patroni d’Italia (Giani-

colense, 1940-42) und S. Maria Consolatrice (Tiburtino, 1942-45).[632] Außerdem lässt sich eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Portikus der etwa zeitgleich nach einem Entwurf von Antonio Cassi Ramelli in Cusano Milanino bei Mailand entstehenden Kirche S. Maria della Pace (1937-38) beobachten.[633] Doch schon mit dem horizontalen Abschluss der Fassade der Natività-Kirche wird eine geometrische Neufassung der Kubatur angedeutet, die der Architekt mit dem ursprünglichen Entwurf für S. Galla durchzusetzen sucht. Andererseits löst eine nunmehr einschiffige Hauskirche den bisherigen Typus der kleineren Kirchen Rossis ab. Indessen wird eine dem Vorgehen Busiri Vicis ähnliche Unterscheidung der Architektursprache hinsichtlich der Größe des Bauvorhabens (diese hängt meist auch mit dem Ort zusammen)[634] offensichtlich, wobei Rossi auf die Repetition des Rundbogenmotivs als formales Leitthema setzt, Busiri Vici hingegen dasselbe Motiv auf die einzige große Geste eines rundbogigen Fassadeneinschnitts konzentriert. Deutlich wird indessen, dass in Rom ähnlich wie in Mailand eine für den zeitgenössischen Kirchenbau aufbereitete Form des Rundbogenstils verwendet wird, deren mal mehr mal weniger entfernte Vorbilder in der romanischen Bautradition zu suchen sind. Der Arkadenportikus als halboffener Übergang vom Pfarrhof oder der Straße in die Kirche bleibt bei Rossi im gesamten Werk präsent. Den Typus der ländlichen Kirche reduziert der Architekt auf mitunter höchst simple einschiffige Häuser (S. Maria Madre della Misericordia, 1937; S. Maria del Soccorso, 1937-38; S. Antonio da Padova a Via Salaria, 1938; S. Michele Arcangelo a Pietralata, 1938), die allenfalls mit dem bei S. Filippo Neri konsolidierten Portikus (S. Maria della Fiducia, 1940; S. Maria Janua Coeli, 1941) oder einer Variation desselben (S. Tarcisio, 1938-39; S. Maria Causa Nostrae Laetitiae, 1939-41) nobilitiert werden.[635] Erstaunlicherweise mischt sich unter diese offenbar für den Architekten eindeutig definierten Kategorien ein Kirchenbau, der die eingangs beschriebene traditionsverbundene Methodik Rossis mit einer stärkeren Neigung zur Traditionstreue scharf stellt: Bei der Kirche S. Maria delle Grazie al Trionfale (1940-41) überraschen Tympanon und Gebälk nunmehr ebenso, wie das zur Kompartimentierung der flächig empfundenen Fassade angewandte abgestufte Rechteckmuster und die aufgesetzten Skulpturen (Abb. 1239-1243).[636] Erklärbar wird ein solcher Griff mit möglichen Wünschen des Bauherren, denen der Pragmatiker Rossi sicherlich ohne allzu große Überwindung entsprochen haben dürfte. Obwohl die Kirche streng dem dreischiffig basilikalen Muster folgt, vor allem im Innern das typische Gefühl einer solchen Anlage entsteht, weckt die Behandlung der Oberflächen des mit Ziegel verkleideten Außenbaus methodische Bezüge zum *Novecento Milanese*. Auffällig die die Helligkeit sowie die Klarheit der Raumzuordnungen.

9.6.7 S. Galla, 1936-40

Wie schon angedeutet, nimmt die Kirche S. Galla (1936-40) eine Gelenkstellung im frühen kirchenbaulichen Werk Tullio Rossis ein und soll deshalb näher betrachtet werden (Abb. 1244-1253). In ihr fließen Rossis typologische Ansätze ebenso ein, wie Versuche einer stärkeren formalen Vereinfachung und geometrischen Betonung, die dann bei späteren Werken zunehmend bestimmend werden. S. Galla entsteht im Zuge der groß angelegten Stadtumbauten, die das Regime für den Bau der Via del Mare durchführt. Sie soll die einst im historischen Kern gelegene, gleichnamige Kirche aus dem 17. Jahrhundert ersetzen, nachdem diese den *sventramenti* im Bereich der Bocca della Verità zum Opfer gefallen ist. So entsteht die neue Kirche an der Circonvallazione Ostiense, die als breite Verkehrsader ein neues, dicht bewohntes Quartier von der Gartenstadt Garbatella trennt.

Aus dieser Lage wird ersichtlich, dass es sich nicht um eine Kirche der extremen Peripherie handelt, ferner ein relativ fortgeschrittenes urbanisiertes Umfeld die stadträumliche Vorbedingung stellt. Zugleich unterscheidet sie sich von den größeren Kirchen wie S. Emerenziana, die in bürgerlichen Quartieren mit starker Urbanisation entstehen. Mit der Kirche S. Galla setzt Rossi in größerem Maßstab fort, was er mit den kleineren Kirchen als Suche nach einer simplifizierenden Interpretation traditioneller Modelle begonnen hat. Die Kirche präsentiert sich mit einem angenehm proportionierten, volumetrisch gestaffelten Bild. Die im ursprünglichen Entwurf deutlicher zutage tretende kubische Silhouette, verrät dabei eine verhältnismäßig größere Inklination zur modernen Architektur der Zeit, vor allem die flachen Dächer betonen im Zusammenspiel mit dem Portikus den rationalistischen Impetus dieser für das Werk Rossis in mancherlei Hinsicht neuartigen Arbeit (Abb. 1251). In formaler Anlehnung an die Kirche, die Mitte der 1930er Jahre von einer fortschrittlichen Architektengruppe um Luigi Piccinato in Sabaudia errichtet worden ist (Abb. 1254), ersetzt Rossi die für seine bisherigen Kirchenbauten üblichen Satteldächer und gliedert die Fassade mit einer hohen, in die Ziegelsteintextur eingelassenen rechteckigen Vertiefung, die das Mittelportal und ein schlankes Rechteckfenster aufnimmt. Dieses quadratisch unterteilte Rechteckfenster ersetzt die bisher für Rossi ebenfalls gebräuchliche stilisierte Rosette mit einem modularen Element, das industriellen Glaskonstruktionen nachempfunden sein könnte.[637]

In der gebauten Fassung konnten die Flachdächer nur für die Seitenschiffe erhalten werden. Die für S. Galla angedachte komplette Flachdach-Lösung wird Rossi hingegen mit der im selben Jahr vollendeten Kirche Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo zur Ausführung bringen.[638] Dem Mittelteil der Fassade, der im Entwurf noch mit einem der Kirche Piacentinis entlehnten plastischen Reliefband abgeschlossen ist, wird ein Satteldach aufgesetzt, das sich nach einem deutlichen Versatz über den Langbau fortsetzt und sich im Inneren mit einer offenen Dachkonstruktion zeigt. Der Campanile erhält ein überstehendes Zeltdach, das ihn unweigerlich dem *Barocchetto* der Garbatella annähert. Ferner wird die Tiefe des rechteckigen Einschnitts erheblich reduziert, wodurch der plastische Effekt abgeschwächt wird. Offenbar handelt es sich bei diesen formalen Abstrichen um Konzessionen an die Bauherrenschaft, jedenfalls konventionalisieren sie den ursprünglichen Entwurf. Erhalten bleibt indessen der Portikus, der eine Ahnung der eigentlichen Gestaltungsabsichten Rossis gibt (Abb. 1246). Vermutlich beeinflusst von dem, was in Rom während der zweiten Hälfte des Jahrzehnts geplant, debattiert und gebaut wird, setzt Rossi dieser Kirche einen auf einfache Stützen und Balken reduzierten, luftig-leichten, rahmenartigen Portikus aus Travertin vor. Damit evoziert er das seit Piacentinis Entwurfskonversion für Cristo Re, Samonàs Beitrag zu La Spezia und einigen Arbeiten der Messina-Serie nun auch im Kirchenbau eingeführte, in der Architektur der Rationalisten beliebte Motiv des *telaio*, das in unterschiedlichster Verwendung zu einem charakteristischen Bauelement der frühen italienischen Moderne wird. Er ist eine konsequente Übersetzung des Stützen-Balken-Prinzips mit den Mitteln des Stahlbetons, so dass die Konstruktion in ihrer strukturellen Essenz erscheint. Seine Verkleidung mit Travertinplatten offenbart hingegen die Reminiszenz des Architekten an die vom Regime beförderten pseudoklassizistischen Architekturvorstellungen. Erstmals in einem Kirchenbau wird diese Lösung bei Daneris Kirche S. Marcellino (1932-35) in Genua umgesetzt, wo sie zunächst auf öffentliche wie kirchliche Ablehnung stößt, bevor durch das Eingreifen Piacentinis der Weg für eine dezidiert moderne Architektursprache geebnet wird.[639] Der so interpretierte Portikus korre-

liert mit dem schlichten Kirchturm, der an deutsche Vorbilder der 1920er Jahre erinnert und geht eine perfekte Symbiose mit den überraschenderweise flach gedeckten Seitenschiffbauten ein, deren Attiken mit auf den Portikus genau abgestimmten Travertingesimsen akzentuiert werden.

Errichtet ist die Kirche S. Galla über einem dreischiffigen Grundriss mit leicht eingezogener Apsis (Abb. 1253). Auf ein Querhaus wird verzichtet.[640] Rhythmisiert wird die Kirche von einer schlichten Kolonnade, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen scheidet. Diese sind für zeitgenössische Kirchen ausgesprochen breit und werden als solche für die zusätzliche Bestuhlung der Kirche genutzt. Auf die sonst obligatorischen Seitenkapellen wird verzichtet. Stattdessen münden die Seitenschiffe in geschlossene Nebenaltarkapellen, die das Presbyterium flankieren. Im Entwurf ist zu sehen, wie Rossi beabsichtigt, den Rhythmus der Säulen in der Deckenebene mit dem Rhythmus der Stahlbetonträger aufzugreifen. Diese Idee geht aber, wie schon gesagt wurde, mit dem offenen Dachtragwerk aus Holz verloren. Die ursprünglich orthogonal durchgestaltete Schnittfigur ist in der ausgeführten Fassung nur verzerrt wahrzunehmen. Dabei hätten die Träger dazu beigetragen, die ansonsten versteckte Tragstruktur im Sinne modernen Denkens zur Schau zu stellen und als Gestaltungsmittel zu nutzen. Dem entgegen werden die Säulen mit vereinfachten Basen und Kapitellen konventionalisiert und die Stahlbetonwand mit einem angedeuteten Gebälk verklärt, die Säulen mit einem marmorähnlichen roten Anstrich ‚aufgemöbelt' und die Kapitelle mit einer unerklärlich babylonisch anmutenden Goldfarbe getüncht: allesamt Maßnahmen, die darauf abzielen, die in den Zeichnungen so zaghaft experimentierten formalen Ideen, die sich im Umgang mit dem Stahlbeton ergeben, zurückzufahren und dem gewohnten Bild der Kirche anzugleichen.

Die Kirche S. Galla zeigt eindrücklich, wie Rossi seine Architektursprache verfeinert und sich mit den expressiven Potenzialen des Stahlbetons beschäftigt. Dabei wird er durchaus von den aktuellen Entwicklungen beeinflusst und ist bereit, für eine zunehmend puristische Formensprache architekturgeschichtliche Gewissheiten in stärkerem Maße zu abstrahieren. Andererseits zeigt das Projekt auch, zu welchen Kompromissen Tullio Rossi bereit ist, beziehungsweise es werden die Grenzen seiner schöpferischen Kraft deutlich. So wird nach dieser Erfahrung der Außenbau auf ein vertrauteres, bei späteren Beispielen wieder von Rundbögen gegliedertes Kirchenbild zurückgeführt, der mittelalterlich robuste Charakter der Kirchenbauten wieder stärker betont, wobei sich die zeitgemäße Stahlbetonkonstruktion nur bedingt mit den formalen Entscheidungen des Architekten in Einklang bringen lässt. Konstant bleibt der Wunsch nach Vereinfachung überkommener Modelle.

9.6.8 S. Emerenziana, 1940-42

Den gegenüber den ersten Kirchen Rossis fortschreitend höheren Abstraktionsgrad und die zunehmende Sicherheit in der Ausformulierung dokumentiert indessen eine der letzten großen Kirchen, die Tullio Rossi in faschistischer Epoche realisieren kann. Die Kirche S. Emerenziana (1940-42) entsteht am Ende des in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Viale Eritrea, der als breite Prachtstraße das ehemalige *quartiere africano* erschließt (Abb. 1255-1266).[641] Diese wird an beiden Seiten von acht- bis zehngeschossigen *intensivi* gesäumt, die in faschistischer Zeit als sogenannte konventionierte Häuser errichtet werden.[642] Entsprechend der Bebauung ist das Quartier bis heute eines der am dichtesten bevölkerten. Die nach der Kirche benannte Piazza bildet den vorläufigen Abschluss des Quartiers, bevor der Boulevard in der zweiten Nachkriegszeit mit dem Viale Libia bis zur

Circonvallazione Salaria verlängert wird. Damit wird die Kirche in einem städtebaulich bereits definierten Umfeld in exponierter Lage gebaut. Mit ihrer Fassade weist sie nach Norden hin auf die Piazza, mit ihrer Seite verlängert sie die hohe Häuserflucht des Boulevards. Die Wahl einer körperbetonten Architektur erklärt sich somit vor diesem Hintergrund; und tatsächlich gehört die kompakte Bauform und dessen schlichte Artikulation zu den Stärken dieses Kirchenbaus. Die ihr im urbanen Kontext gebührende würdevolle Präsenz wird trotz der mächtigen Umgebungsbebauung gewahrt. Mit der Körperhaftigkeit des Äußeren, an den Längsseiten nur von einer überaus plastischen Arkadengalerie gegliedert, komplettiert die Kirche trotz der Ausdrehung ihrer Achse die Häuserflucht. Mit dem Campanile wird derweil die Präsenz der Kirche weithin signalisiert. Für die unmittelbar angrenzende Piazza, entfaltet die schlichte Fassade einen Effekt monumentaler Erhabenheit.

Die Fassade des mit Ziegel verkleideten kompakten Baukörpers wird von einer Rundbogenreihung charakterisiert, wobei das dominierende Element ein die volle Höhe der Fassade einnehmender, breiter Blendbogen ist. Dieser ist mit geringer Tiefe in die dichte Textur der Ziegelschale eingelassen. Zugleich umfängt er auf markante Weise eine aus drei mit Travertin verkleideten Rundbögen bestehende Portalordnung und wird an den Seiten des Außenbaus mit der tiefen Arkadengalerie für die Belichtung des Kirchenraums auf Höhe eines dahinter liegenden Obergadens als Motiv wieder aufgegriffen. Das akademische Thema des hohen eingelassenen oder eingeschnittenen Rundbogens ist für die Gestaltung von zeitgenössischen Kirchenfassaden keinesfalls neu. Beispiele finden sich sowohl im neueren deutschen Kirchenbau, als auch, wie schon gesehen, in Mailand (zum Beispiel Marellis Kirche in der Torrazza); aber auch in Rom ist es, wie Magnis Kirche am Lido oder Calza Binis Kirche in der Garbatella zeigen, beliebt.[643] Zugleich ist der Bogen stets ein romanisierendes Element, das sich vortrefflich für die von Bauherren und Architekten angestrebte Rückkopplung zur Bautradition anbietet. Vervollständigt wird das Erscheinen des Außenbaus vom farblichen und materiellen Kontrast, den der Ziegel mit dem Travertin eingeht. Dieser akzentuiert die Portalfassungen und wird für ein die gesamte Kirche auf Kämpferhöhe des Blendbogens umlaufendes, nur leicht vortretendes Band aufgegriffen, das zugleich den Ansatz für die seitlichen Arkadengalerien bildet. Darüber hinaus wird der obere Abschluss des spitzen Giebels mit Travertin markiert. Insgesamt entsteht so ein von grafischer Linienführung und dosierter Plastizität belebtes Erscheinugnsbild der blockhaften Kirche. Die als abstrahierter Triumphbogen interpretierte Fassade und die mit Galerien geschlossene Kubatur verschleiern die sich dahinter befindende dreischiffige basilikale Anlage der Kirche. Diese inspiriert den gesamten Innenraum mit einer kanonischen Strenge, die von Rossi in eine sehr reduzierte Formensprache übersetzt wird.

Der Innenraum überrascht mit einer sich wie ein Zelt zur Altarapsis vibrierenden Folge flacher Hängekuppeln. Diese gehen an den Wänden in kurze Stichkappen über und verschmelzen mit dem Obergaden, der flächig wirkende Rundbogenfenster aufnimmt, die wiederum über die äußere Arkadengalerie indirekt belichtet werden. Die Wände präsentieren sich mit einer eigenen dreigeschossigen Ordnung, die von geometrischer Klarheit und angenehmen Proportionen charakterisiert wird. Über der tiefen Arkade, die das Mittelschiff von den mit Kreuzgratgewölben überwölbten Seitenschiffen trennt, liegt eine von langrechteckigen Öffnungen belichtete Empore, an deren Pfeiler kleine (überflüssige) Halbsäulen appliziert sind, die einen merkwürdigen Gegensatz zur ansonsten sehr nüch-

ternen, in einem gleißenden Weiß gehaltenen Tonalität eingehen.[644]

Mit der Kirche S. Emerenziana veranschaulicht Tullio Rossi noch einmal exemplarisch seine Entwurfsmethode, die immer von einer starken Präsenz der kirchenbaulichen Traditionen ausgehend, zu deren Vereinfachung, zu deren Reduktion auf die sie konstituierenden Elemente strebt, ohne jedoch zu einer substanziellen Erneuerung zu gelangen. Das heißt, vorgefundene Formen und Raummodelle werden einem essenzialisierenden Prozess unterzogen und mit variierenden Ideen gespickt. Zwar gelingt es ihm, dieser Kirche eine ihrer städtebaulichen Exponiertheit angemessene Konnotation und diesem eine konsequente Entsprechung im Innenraum zu geben, doch bleibt auch sie, ebenso wie seine anderen Kirchenbauten, trotz ihrer inneren Stimmigkeit letztendlich kaum mehr, als eine zwischen Tradition und Moderne lavierende Auffrischung des Altbekannten; folglich eine für Rossis Werk typische Reinterpretation tradierter Formen und Modelle mit schematischen Mitteln. Mitunter ist aber auch der Versuch zu erkennen, das Modell der Ziegelsteinkirche mittelalterlicher Inspiration zumindest ansatzweise mit dem *Stile Littorio* in Verbindung zu bringen. Abgesehen von wenigen zaghaften Attributen entwickelt er aus den gegebenen technischen Möglichkeiten aber keine neuen Gestaltungsmittel, die sich etwa für die Lichtführung und Raumwahrnehmung bewähren könnten. Insofern bewegen sich seine Kirchenmodelle in einem relativ engen Spektrum, das kaum Bezüge zu den neuesten Entwicklungen der italienischen Kirchenarchitektur herstellt. Diese werden von Piacentinis Kirche am Viale Mazzini, der Kirche Paniconis und Pediconis in Centocelle, Foschinis Kirche für die E42, den Kirchen der Mailänder Novecentisten und den wenigen Beispielen rationalistischen Kirchenbaus (u.a. Daneri, Petrucci) sowie den Beiträgen Polvaras behauptet.

9.6.9 SS. Francesco e Caterina und S. Maria Consolatrice

Die Kirche SS. Francesco e Caterina (1940-42) im Quartier Gianicolense ist ein weiteres Beispiel für Rossis subjektives Bemühen um eine puristische Architektursprache (Abb. 1267-1270). Im Innenbau sind die in S. Galla noch als Säulen verkleideten Rundpfeiler inzwischen natursteinverkleideten Rechteckfeilern gewichen, auf Basen und Kapitelle wird nunmehr verzichtet, die Kirche in allen Teilen mit flachen Decken geschlossen. Irritierend bleibt aber das aufgesetzte Gesims und die farbliche Akzentuierung der Bauteile, die offenbar den Eindruck eines über den Pfeilern durchlaufenden Balkens vermitteln sollen. Es wird deutlich, dass Rossi seit der Kirche S. Galla für seine basilikalen Kirchen eine stärkere formale Trennung von Obergaden und unterer Zone in sein Repertoire aufnimmt. Hinzu kommt, dass er die Schiffe nicht mehr ausschließlich durch Arkaden scheidet. Bei der Kirche SS. Francesco e Caterina sind nun erstmals Kolonnaden anzutreffen, die die Trennung von oberer und unterer Zone verstärken, die Vertikalität der bisher bevorzugten Rundbögen zugunsten eines akzentuierten horizontalen Aufbaus brechen und dadurch das volumetrische Kompositionsschema des Gesamtbaus deutlicher machen.[645] Man könnte auch von einem verfeinerten modularen System oder einem kirchenbaulichen Baukasten sprechen, den sich der vielbeschäftige Architekt im Laufe der Jahre angeeignet hat. Zugleich wird die Scheidung der Schiffe offener, der Raum großzügiger. Jedenfalls sind dies Mittel, die seit der Kirche S. Galla Eingang in sein Werk finden und eine klassischere Tendenz in der Architektur Rossis begründen, die abgesehen vom Wunsch nach Variation wahrscheinlich auch das inzwischen veränderte architekturpolitische Klima widerspiegelt.

Entsprechend vermag der Architekt hier die sich in seinem Werk wie ein roter Faden durchziehenden Themen (dreischiffige, basilikale Anlage ohne Querhaus, typischer Rundbogenportikus, zentrales Fassadenfenster) in eine interessante Flachdachvariante mit polygonaler Altarapsis zu übersetzen, die sich mit der eleganten Scharfkantigkeit der gleißenden Travertinverkleidungen ihrer Fassade auffallend dem monumentalen Purismus der in jenen Jahren errichteten E42-Bauwerke annähert. Die von De Chiricos Gemälden rezipierte melancholisch-abwesende Stimmung der sich in den großen Bauten des E42-Projekts unermüdlich wiederholenden Arkaden- und Kolonnadenfluchten scheint in dieser Kirche ebenso Eingang zu finden, wie in Foschinis unterkühlter Kirche für die E42 – ganz so, als wolle sich die heimliche Agonie des entschlafenden Regimes wie ein Schleier über die letzten Züge einer in annähernd zehn Jahren ermattenden Kirchenbaurhetorik legen. Andererseits geht Rossis Kirche hier eine seltsame Mischung kanonischer Vorbilder (S. Paolo fuori le mura) mit atmosphärischen Anklängen apulischer Romanik (Bari, Bitonto, Trani) ein, die das Gefühl der Entrückung bestärkt. Daran äußerlich anknüpfend, schließt Rossi mit der Kirche S. Maria Consolatrice (1942-45) im Quartier Tiburtino ein vorerst letztes kirchenbauliches Werk an, das mit seiner Tonalität und kühlen Wiederholung des Rundbogenmotivs die Semantik des offenbar von Rossi für den Massenkirchenbau adaptierten *Stile Littorio* schließlich überstrapaziert (Abb. 1271-1275). Der schwere Rhythmus der Blendbögen, die die Fassade gliedern sind nur noch ein entferntes Echo der Leichtigkeit des vertrauten Rundbogenportikus. Offenbar versucht Rossi hier im städtebaulichen Auftreten der Kirche eine Verbindung der großen, bürgerlichen Kirche mit der *chiesa operaia* der Peripherie. Im Einzelnen ist sie das Ergebnis einer formalen Aufwertung der elementaren Kirche, wie Rossi sie beispielsweise in der *borgata* Gordiani realisiert. Der Baukörper wird zu einer großzügigeren und auch monumentaleren dreischiffigen Anlage vergrößert.[646] Zudem erhält die Kirche dem tradierten Typus der Basilika folgend einen Portikus, eine Hochaltarapsis und zwei Seitenapsiden. Zudem zeichnet sich die Aufwertung auch in den verwendeten Materialien und einem Minimum an Ornamentik ab: Die schlichten Fliesen bestehen nun aus Marmor, im Portikus und in der Apsis finden sich Mosaike, der Portikus ist in Teilen mit Travertin verkleidet und der Innenraum wird von auffallenden stilisierten Säulen rhythmisiert, die Rossi in der für ihn typischen Manier mit einem natursteinimitierenden roten Anstrich und goldfarbenen, wenngleich stark vereinfachten Basen und Kapitellen ‚veredelt'. Die durchgängige Stahlbetonkonstruktion wird hier in eine kanonisierte Form gezwängt und mit altbekannten Attributen verziert, die allerdings kaum noch mehr als ein entferntes Echo der Originale sind. Ihre Legitimation beziehen sie freilich nicht aus der konstruktiven Logik, sondern allenfalls aus der Symbolbedeutung, die sie im ärmlichen Kontext eilends zusammengezimmerter Peripheriequartiere annehmen können. So erweisen sich diese größeren und baulich anspruchsvolleren beziehungsweise aufwendigeren Kirchen, die Rossi errichtet, zusammenfassend als nüchterne Variationen eines architektonischen Schematismus oder, wie es Ceschi formuliert, als Ausdruck einer „vena in corso di esaurimento"[647], die für sich genommen zwar eine wichtige Etappe in der Entwicklung Roms zu einer modernen Stadt markiert, aber kaum architektonisch ausgereifte Bezüge zu den Entwicklungen der Architekturdebatte herstellt. Rossi schafft mit seinen Kirchen eine Topografie der Kirchen des expandierenden Roms und rekurriert dabei ganz selbstverständlich und wohl angesichts der schieren Menge notwendigerweise auf einfache Muster, die sich in ihrer Sachlichkeit durchaus analog zu denen des anonymen Sozialwohnungsbaus verhalten.[648]

9.6.10 Einordnung

Das umfangreiche Werk des Architekten verteilt sich über alle Expansionsgebiete der Stadt. Dort wo es in bestehende oder sich bereits abzeichnende städtische Strukturen hineinreicht, erreicht es einen höheren Anspruch an die Komplexität der Ausformulierung; dort wo die Kirchen inmitten einer Bauwüste meist als erste öffentliche Gebäude entstehen, transponiert Rossi seine Elaborationen tradierter Modelle in einen neuen Typus der modesten Landkirche oder genauer gesagt der *chiesa di borgata*. Ein Vorgehen, das, wenn man es mit dem zeitgenössischen Kirchenbau in den ländlich-dörflichen Eingemeindungen der Mailänder Peripherie vergleicht, qualitative Unterschiede deutlich vor Augen führt, wobei es zu berücksichtigen gilt, dass in Mailand nicht annähernd so viele Kirchen gebaut werden, wie in Rom und auch das Phänomen der *borgate* nicht gegeben ist. Doch wirkt in Mailand nicht ein einziger Architekt zusammen mit einem Vertreter der kirchliche Verwaltung, sondern werden verschiedene Architekten beauftragt, die, beeinflusst von der kirchenbaulichen Artikulation des *Novecento Milanese*, selbst in den kaum bebauten Gebieten der Peripherie Kirchenbauten errichten, die zumindest den Wunsch nach Urbanität, im engeren Sinne auch den Wunsch nach artikulierter Äußerung der jeweiligen Architekten verkörpern. Demgegenüber kann Rossi mit seinen zusammen mit Fornari in außerordentlich großer Zahl errichteten Kirchen eine typologische oder zumindest modellbezogene Differenzierung anlegen, die das aus der Tradition geformte Bild von der großen urbanen Kirche bis zur kleinen hausartigen Kirche der äußersten Peripherie beugt.[649] Für Rossi geht es somit nicht um das einzelne Kirchenbauprojekt, sondern vielmehr um ein Projekt kirchenbaulicher Expansion, das sich mit einzelnen Kirchenbauten in unterschiedlichen stadträumlichen Wirklichkeiten facettiert äußert. Zwar bleibt das architektonische Modell innerhalb eines engen, traditionalistisch inspirierten Rahmens begrenzt und auch die städtebauliche Differenzierung geht über die Dualität städtisch-ländlich, *quartiere-borgata* nicht hinaus, doch stellt Rossis Werk den ersten und auch für die spätere Zeit noch seltenen Versuch dar, dem modernen Phänomen der bevölkerungsintensiven Stadtexpansion in agrarisch verwurzelte Gebiete ein eigenes Kirchenmodell zuzuordnen – ähnlich, wie es mit den Sozialwohnungsbauten der Moderne im Bereich der Wohnarchitektur geschieht. In gewisser Weise schafft Rossi hier ein Modell der gemeinen Volkskirche als einer elementaren Kirche: Die genügsame architektonische Formulierung dieser Kirchen grenzt zwar mitunter an gestalterische Verneinung, doch können sie, wie Ceschi treffend bemerkt, mit ihrem Wesen als Peripheriekirchen und ihrer Funktionalisierung als Pfarrzentren überzeugen: „Gran parte di queste chiese sono costruite in periferia e nelle cosiddette borgate, nascenti casualmente autonome, ed hanno carattere suburbano anche nella modesta architettura che non disdegna richiami tradizionali della campagna romana. Vanno ricordate, per questo particolare aspetto ed per una ricercata soluzione del rispettivo complesso parrocchiale […].“[650] Schließlich gilt es – wie Pierino Ratti bemerkt hat – zu bedenken, dass die meist als Bauherren auftretenden Pfarrer der Randgemeinden freilich andere Sorgen haben, als sich um Fragen der Architektur zu kümmern. Ihnen geht es vor allem um die bloße Bereitstellung von Räumlichkeiten, um die unmittelbaren Nöte pastoraler Fürsorge abfangen zu können und die Nähe zu den Gläubigen herzustellen.[651] So gewendet erscheint Rossis Rekursmethode nicht nur gerechtfertigt, sondern angemessen. Wenn

auch die größeren Kirchenbauten Rossis zu keinerlei architektonischem Höhenflug ansetzen, nur sporadisch die Impulse der Architekturdebatte aufgreifen, so vermag Rossi zumindest der *chiesa di borgata*, für die es keine historischen Beispiele gibt, einen spezifischen Ausdruck zu verleihen. Einen Ausdruck, dessen Zurückhaltung darauf vertraut, die Misere der Elendsviertel mit ihrer rationalisierten ikonologischen und funktionalen Präsenz abzumildern. Das Herauskehren ihres, wenngleich bescheidenen, Wesens bewirkt zumindest andeutungsweise, dass Rossis Peripheriekirche letztlich mehr sind, als die Summe nützlicher und notwendiger Räume. Vielmehr sind sie die in Architektur übersetzte Reaktion der Kirche auf die überaus prekären Lebensverhältnisse der ansässigen Bevölkerung, wobei es Rossi gelingt, diesen ein adäquates, funktionierendes, letztlich identitätsstiftendes Gemeindezentrum zur Verfügung zu stellen, das einerseits die Abwesenheit jeglicher Stadtstruktur mit dem ihm gegebenen Mitteln abzumildern sucht und andererseits dem allerursprünglichsten Geiste der Pfarrkirche als Ort der seelsorgerlichen Heimstatt, als Nukleus einer Gemeinde entspricht. Als eine derartige ‚Elementarkirche' ist sie aber zugleich auch der Angelpunkt einer katholischen Reaktion, das in den Jahrzehnten der Säkularisierung und Laisierung, des Kulturkampfes und der Faschisierung der Gesellschaft verlorene Terrain wie zurückzuerobern. Durch die physische und psychologische Stärkung ihrer Präsenz soll letztlich die Präsenz der Kirche und des katholischen Glaubens gefördert werden. Mit den im Zuge der *Conciliazione* gewährten Freiheiten und dem neuen Selbstbewusstsein des einst zurückgezogen schmollenden Papsttums, wird die Pfarrkirche und mit ihr die Pfarrgemeinde zum Angelpunkt einer katholischen *riconquista* der Gesellschaft. Einer Rückeroberung die kaum deutlicher in Erscheinung treten könnte, als durch die bescheidenen aber funktional zureichend ausgestatteten Kirchen Tullio Rossis, die im Auftrag der *Opera per la Preservazione della Fede* dort entstehen, wo alle anderen zivilgesellschaftlichen Institutionen einschließlich der faschistischen abwesend sind. Mit ihrem polyvalenten Raumangebot bieten sie die in den *borgate* der *sfollati e deportati* dringend benötigten Möglichkeiten gesellschaftlichen Lebens.

Als extreme Beispiele für diesen Kirchenbautypus seien zunächst die provisorischen Kirchen herausgegriffen, die Rossi und Fornari in den *borgate* (vornehmlich des Agro Romano) errichten und inzwischen entweder abgerissen (SS. Redentore in der Via Val Melaina, 1935) oder als Subsidiarkirchen (S. Andrea Apostolo in der Via Cassia, 1933; S. Antonio da Padova in Settebagni, 1938) beziehungsweise Kapellen (Madonna delle Grazie in der Via Mangani, 1936) in größere Pfarreien mit neuen Pfarrkirchen inglobiert sind (Abb. 1276-1279).[652] Eindrucksvoll zu sehen ist dies am Beispiel der Kirche S. Maria Consolatrice (1942-45), wo die alte provisorische Kirche unmittelbar neben der später gebauten, dreischiffigen, mit etwas Dekorum ausgestatteten Kirche steht. Dabei verkörpert vor allem die Kirche/Kapelle Madonna delle Grazie die Merkmale einer pragmatischen Umdeutung der armseligen *chiesa di campagna* zur modernen *chiesa di borgata*: ein einfaches, gelängtes Haus, dessen architektonische Äußerung auf ein Vordächlein reduziert ist. Besonders anschaulich ist heute noch die Kirche der ehemaligen *borgata* Gordiani, S. Maria Madre della Misericordia (1937, Abb. 1280/1281). Sie ist sozusagen der archaische Typus einer Peripheriekirche, wie er aus der Reduktion des Kirchenbaus auf sein absolut Notwendigstes, auf die Essenz

einer Kirche als Haus und eines Pfarrheims als Anordnung einfachster Räume erwächst.[653] Zwar resultiert sie nach dem Abriss der eigentlichen *borgata* in den Jahren des boomenden Sozialwohnungsbaus deplatziert, doch gibt sie als funktional in sich geschlossenes Gefüge noch einen anschaulichen Eindruck von der Art und Weise, wie sie, bestehend aus der Kirche, der Pfarrwohnung, einer Schule, verschiedenen Gruppenräumen, Gemeinschaftsräumen, Werkstätten, Küche, Höfen, Sportplätzen und sogar einem zum Kino umfunktionierten kleinen Theater, die von der Stadtverwaltung sträflich vernachlässigte Bereitstellung städtischer Infrastruktur kompensieren. Darüber hinaus liegt es vollkommen im Interesse des Regimes, diese aus dem Stadtzentrum sprichwörtlich deportierten Massen sozial und ökonomisch geschwächter Bevölkerungsteile aus den Blickwinkeln des prächtig aufgerüsteten imperialen Roms zu verbannen und zugleich mithilfe der Kirche vor dem Zugriff sozialistisch-kommunistischer Unterwanderung zu bewahren. Die *Conciliazione* vollzieht sich somit auch auf der Ebene der *chiesa di borgata*, die gerufen ist, im Nichts entlegenster Peripherie eine dem Regime geneigte Ordnung herzustellen.[654] Zugleich ist es bezeichnend, dass wie eingangs erwähnt, diese *borgate* nicht entlang, sondern zwischen den Ausfallstraßen angelegt werden, zum einen um sie aus dem Prospekt der *Roma imperiale* auszublenden, zum anderen, um sie in ihrer Abgeschiedenheit leicht kontrollieren zu können. Dass sie zwangsläufig von den lebensnotwendigen Versorgungssträngen abgeschnitten werden, mag dabei durchaus programmatisch für das faschistische Regime als eines Regimes der Starken erscheinen. Die so entstehende Lücke wird schließlich im Zeichen von *missio* und *caritas* von der Kirche geschlossen.

Für die große Zahl der beständigen kleinen Kirchen, die typologisch den Grundstock der größeren und urbaneren Kirchen Rossis in sich bergen, wiederholt der Architekt das bevorzugte Motiv der Giebelfassade, einstweilen ergänzt um einen niedrigen arkadengesäumten Portikus. So zum Beispiel für die Kirchen S. Filippo Neri alla Pineta Sacchetti oder S. Maria Madre della Provvidenza (1937) im Quartier Gianicolense (Abb. 1282). Für die behelfsmäßige Kirche S. Andrea Apostolo (1940-41) in der entlegenen *borgata* Tomba di Nerone wird dieser Portikus gar auf sein Mittelstück, ein säulengestütztes Vordach, reduziert, das das meist einzige Portal dieses einfachen Kirchenmodells schützt und zugleich ziert (Abb. 1283-1285). In anderen Fällen wird auf jeglichen Vorbau verzichtet und stattdessen ein stilisiertes Gewändeportal bemüht, so etwa für die Kirche SS. Crocifisso (1936-37) im Suburbio Gianicolense (Abb. 1286/1287).[655] Aus diesem System bedient sich Rossi, um den Fassaden unterschiedliche Akzente zu verleihen. Der Innenbau bleibt derweil unverändert am ökonomisch effizientesten Minimum orientiert. Das heißt ein dreischiffiger basilikaler Typus, der in vielen der kleineren Kirchen meist zu einem einzigen Schiff zusammenschrumpft. Auf ein Querhaus, Kuppeln oder kuppelähnliche Zusätze wird verzichtet.[656] Das Festhalten Rossis an der Hauptapsis als Mittel zur Würdigung des Presbyteriums ergibt sich derweil aus der zwangsläufigen Dürftigkeit des restlichen Kirchengebäudes. So lässt sich der Grundtypus dieser Kirchen auf einen Langbau mit Apsis herunterbrechen. Für die stärker ausformulierten Kirchen in den stadteinwärts gelegenen Quartieren wird dieser Typus meist aufgegriffen und in größerem Maßstab aufgelegt, der Innenraum in einigen Fällen mit Kreuzgratgewölben über den Seitenschiffen aufgewertet; die Seitenschiffe mit eigenen

Nebenaltarräumen oder Nebenapsiden werden gelängt. Zusammenfassend sind es somit – neben vereinzelten gestalterischen Attributen – vor allem die funktionalen Qualitäten der isolierten *chiese di borgata*, die den Beitrag Rossis bereichern: Wie gezeigt werden konnte, gelingt es ihm, diesen zwangsläufig bescheidenen Kirchen der Peripherie gut funktionierende und harmonisch ineinander gefügte Pfarrzentren zur Seite zu stellen, die die Bedürfnisse einer modernen Pfarrei bedienen.

Von den typischen Anspielungen auf die vernakulären Bautraditionen der römischen *campagna* profitieren derweil vornehmlich die kleineren Kirchen. Sie können in ihrem besonderen Kontext durchaus als Vertreter eines „vernacolo rusticano" verstanden werden, das entsprechend einer von Paolo Marconi vorgenommenen Kategorisierung des architektonischen Regionalismus in Rom dem „vernacolo colto" des *Barocchetto* gegenüber steht.[657] Berücksichtigt man die Überwindung des *Barocchetto* mit dem weiteren Verlauf der italienischen Architekturdebatte, so würden dieser Lesart folgend, die urbaneren Kirchen Rossis als eine moderne Variante des „vernacolo colto" figurieren. Oder anders gesagt, als ein ‚vernacolo urbano', eine für den urbanen Kontext adaptierte Mundart, die auf ein bekanntes und vertrautes architekturgeschichtliches Substrat rekurriert.[658] Gleichwohl demonstrieren vor allem Rossis Peripheriekirchen im Vergleich zu den akademischen Beiträgen junger Architekten, die 1922 noch in einem Wettbewerb als *chiesette rurali* vorgeschlagen worden sind, den nicht mehr zu verkennenden Fortschritt in der römischen Kirchenarchitektur.[659]

Rossi vermag hier dem Wesen der gemeinen Landkirche einen mit Stahlbeton fabrizierten und schematisch rationalisierten Ausdruck zu verleihen, gegenüber den weiterreichenden architektonischen und technischen Errungenschaften seiner Zeit verhält er sich jedoch weitestgehend refraktär. Denn diese bieten durchaus die Gelegenheit, für den besonderen Kontext und die große Menge der zu errichtenden Kirchen, eigenständige Modelle zu entwickeln. Dem stehen zwar in praktischer Hinsicht allein schon der große Bedarf und die gebotene Dringlichkeit erschwerend entgegen, doch der Kreativität und Präzision der rossischen Kirchenarchitektur sind merkliche Grenzen gesetzt. Diese hängen sicherlich auch mit dem Pragmatismus des Architekten zusammen. Zumal diesen Schwierigkeiten durchaus hätte begegnet werden können, wenn die konstruktiven Mittel für die Entwicklung gestalterisch kohärenter und reproduzierbarer Modelle, zum Beispiel auf der Grundlage von Modulen, genutzt worden wäre. Ein mithilfe der technischen Möglichkeiten aufgefrischtes Verständnis kirchenräumlicher Organisation wäre aber auch bei einem traditionsverbundeneren Ansatz nicht unmöglich gewesen, wie etwa die „stützenlosen Basiliken" Plečniks (Heilig-Geist-Kirche in Wien, 1910-13) und Herkommers (Herz-Jesu-Kirche in Ratingen, 1928-30) belegen.[660] Ungeachtet dieser, zugegebenermaßen konjunktionslastigen Kritik, wird stattdessen auf immer gleiche Typologien und Gestaltungsmuster rekurriert – das formgebende Potenzial des Betons nicht genutzt. Neben den architektonischen Vorlieben und beruflichen Fähigkeiten Rossis muss jedoch auch das Interesse der *Pontificia Opera* an der semantisch-semiotische Kommunikationsfähigkeit ihrer architektonischen Produktion und ihre als katholische Institution durchaus intrinsische Angst vor dem Verlust sakralkünstlerischer Traditionen als Begründung angeführt werden. Als Initiator von mehr

als 88 kirchenbaulichen Projekten, die in den wenigen Jahren seit den Lateranverträgen in Rom angegangen werden, sieht sie sich sowohl der Ökonomie, als auch der Wahrung eines kommunikativen und identitätsstiftenden Dekorums verpflichtet. Ihre eigentlich erneuernde Tätigkeit wird sie erst im Zeitalter der Liturgiereform und unter der Ägide eines ebenso versierten wie weitblickenden Giovanni Fallani entfalten können. Denn dieser löst 1954 Giovanni Costantini an der Spitze der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst ab und führt deren Geschicke bis zu seinem Tod im Jahre 1985 mit lobenswerten Ergebnissen durch die Zeit der kirchenbaulichen Revolution des 20. Jahhrunderts.[661] Betrachtet man allerdings Rossis Werk im Gegenlicht der von Enrico Galeazzi und Mario Redini etwa zeitgleich zu seinen späteren Arbeiten entworfenen Kirche S. Eugenio (1942-50) im Quartier Pinciano, so relativiert sich diese Einschätzung, und der Ausdruck ‚weitestgehend refraktär' gewinnt zusätzliche Berechtigung (Abb. 1289/1290). Denn die Kirche S. Eugenio zeigt eindrücklich, wie sehr die akademische Interpretation des Sakralbauthemas auch 1942 noch präsent ist und zur Ausführung gelangen kann, sofern eine finanzkräftigere Gemeinde die notwendigen Mittel aufbringen kann: Ungeniert zitieren Galeazzi und Redini den römischen Barock mit einer dreischiffigen Basilika, der es an keinem der traditionellen Attribute fehlt (Querhaus, Kuppel, Hängekuppeln, Apsis, *tiburio*, Säulenordnungen, Gebälk, klassisch gegliederte Travertinfassade etc.). Demgegenüber können selbst die als architektonisch zaghaft kritisierten Arbeiten Busiri Vicis und Rossis als belebend, vor allem aber der Wirklichkeit entsprechend empfunden werden.[662]

Gleichwohl ist es das Verdienst des Vikariats, mithilfe der *Opera* und ihrer Baumeister Rossi und Fornari dafür gesorgt zu haben, in den Zwischenkriegsjahren die kirchenbauliche Expansion an das Wachstum der Bevölkerung und der Stadt angepasst und die physische Präsenz der Kirche gestärkt zu haben. Darin liegt auch die größte Leistung der Kirchen Tullio Rossis – darin, eine gewaltige organisatorische Aufgabe in einer annehmbaren, wenngleich architektonisch nicht herausragenden Weise erfüllt zu haben. In diesem Sinne hat Rossi sein Werk als Kirchenarchitekt auf die bekanntesten und verständlichsten Vokabeln des jahrhundertealten kirchenbaulichen Repertoires aufgebaut, sie einer Vereinfachungsprozedur unterzogen und so zumindest vordergründig einem modernen, auch rationalistischen Empfinden näher gebracht. Mit einfachen Bildern und sporadisch vorhandener Sensibilität für gestalterische Feinheiten hat er – „segnate da un senso di misura, di equilibrio e di certa eleganza"[663] – beruhigende Gegenpole zur Heterogenität der römischen Peripherie gesetzt, „capace di cogliere con pienezza, pur nella rarefazione degli accenti formali e nella palese, cogente esiguità delle risorse materiali, il senso più proprio di un'architettura, delle sue funzioni, delle sue qualità materiali e dei suoi valori simbolici, ben al di fuori di ogni accademica monumentalità."[664] Wobei es charakteristisch ist, dass sich Rossi von den architektonischen Entwicklungen der 1930er Jahre abkoppelt und seine Kirchen nach den Kriterien eines in sich geschlossenen, bis auf wenige Berührungen vermeintlich autarken Systems entwickelt, das sich im Zusammenhang besehen aber letztlich als redundant und formal vordergründig sowie technisch beschränkt erweist.[665] Dessen ungeachtet und entgegen der Verzerrungen, die sich infolge weiterer Verdichtung der neuen Quartiere ergeben und die die kleinen Kirchen in merkwürdige Spannung zu den Hochhäusern der Nachkriegsboomjahre setzen, sind sie – wie

ich mich selbst überzeugen konnte – von den Gemeindemitgliedern angenommen worden und als Zentren ihrer Pfarreien ungeachtet ihrer architektonischen Qualität assimiliert (Abb. 1291/1292).

Anmerkungen

[1] Zur Stadtentwicklungsgeschichte des modernen Roms weiterführend: v.a. Giovannoni 1958; Ufficio statistica e censimenti 1960; Frutaz 1962; Enrichetto 1976, S. 43-69; Insolera 1980; Vannelli 1981; Babonaux 1983; Racheli 1985; Talamo/Bonetta 1987; Guidoni 1990; Aymonino 1990; Benevolo 1992; Sanfilippo 1993a; Sanfilippo 1992-94; Vannelli 1998; Caracciolo 1999; Bartolini 2001; Vannelli 2001; Vidotto 2002; Cassetti 2004; Cassetti 2005; Painter 2005; Vidotto 2006; Cassetti 2007; Insolera 2008; Bauer 2009; Vannelli 2010; Bodenschatz/Spiegel 2011; Arthurs 2012; Villani 2012; Bodenschatz 2013 und Beese 2016, S. 151-362.

[2] vgl. Kap. 1.

[3] Zur soziokulturellen Verfasstheit des päpstlichen Rom (*Roma papalina*) hat Christoph Weber eine detaillierte Analyse vorgelegt: Ders.: Kardinäle und Prälaten in den letzten Jahrzehnten des Kirchenstaates. Stuttgart 1978.

[4] Bezeichnend für die Gemächlichkeit des päpstlichen Rom mag erscheinen, dass, abgesehen von der 1863 errichteten Eisenbahnbrücke, die letzte vor der Eingliederung in das Königreich errichtete Tiberbrücke der Ponte Sisto aus dem 15. Jh. ist.

[5] Insolera 2001a, S. 14.
dt. „Parasiten und Intriganten".

[6] Von diesen ist heute nur noch die Villa Borghese erhalten.

[7] vgl. Insolera 2008, S. 26-28. Zur statistischen Bevölkerungsentwicklung Roms vgl. Ufficio statistica e censimenti 1960.

[8] In diesem Zusammenhang wird in Italien gerne von *haussmanizzazione* gesprochen, um Analogien zu den radikalen Modernisierungsprojekten Georges-Eugène Haussmanns im Paris des 19. Jahrhunderts zu bezeichnen.
vgl. Salsano 2003/04, S. 25-42.

[9] Wie sich die Boden- und Immobilienspekulation im modernen Rom entfaltet und bis heute die Stadtentwicklung prägt hat v.a. Italo Insolera minutiös dargelegt: Insolera 2008 und Insolera 1980.

[10] Die von Insolera eindrücklich am Beispiel des Prälaten De Mérode illustrierte Praxis der *convenzioni* sieht die Initiative für die Bebauung ganzer Stadtviertel auf private Unternehmer übertragen, die preisgünstig unbebaute Flächen erwerben und diese mit Vorauszahlungen der Kommune ausgestattet bebauen und anschließend zu maximierten Preisen wieder verkaufen. So kann ein geschickt agierender Unternehmer nicht nur mit dem Grundstück selbst, sondern zusätzlich mit der Bebauung seinen Gewinn in die Höhe schrauben. In der Folge, so Insolera, degeneriert das System dahingehend, dass Verträge mit Unternehmen geschlossen werden, die gar keine Grundstücke mehr besitzen, man diesen aber exklusive Enteignungsrechte zubilligt, mittels derer sie an Grundstücke gelangen. Anschließend antizipiert die Stadt die Erschließungskosten, so dass diese
Geldmittel vom Unternehmer für die Bebauung genutzt werden können, usw.
vgl. Insolera 1980, S. 366-370.

[11] Für den Inhalt des neuen *Piano Regolatore* ist v.a. das Gesetz vom 14. Mai 1881 maßgeblich. Zu den *leggi speciali*: Giovannoni 1958, S. 577-583.

[12] Es sind dies der Palazzo delle Esposizioni (Via Nazionale), ein Gebäude für die Accademia dei Lincei, ein Stadtarchiv (Piazza Vittorio), ein Polytechnikum (Porta Maggiore), wissenschaftliche Fakultäten (Viminale), ein Nationaltheater, befestigte Uferpromenaden, neue Tiberbrücken, ein neuer Flusshafen mit Markthallen (Testaccio), verschiedene Kasernen (Viale delle Milizie, Castro Pretorio u.a.), ein Gefängnis (Piazza dell'Esedra) und ein zentrales Militärkrankenhaus (Celio). Anm.: Der von Pio Piacentini entworfene Palazzo delle Esposizioni wird 1932 von Libera und De Renzi für die Ausstellung zum zehnten Jahrestag der faschistischen Revolution rationalistisch hergerichtet.

[13] Noch in den 1920er Jahren erschöpft sich die architektonische Suche in Rom in der verspielten Elaboration tradierter Vorbilder, so zum Beispiel in den beiden letzten großen Bauprojekten des liberalen Rom, den Gartenstadtquartieren Monte Sacro (urspr. Città Giardino Aniene, 1920-24) und Garbatella (1920-23), wo Architekten wie Giovannoni, Piacentini, Del Debbio, Limongelli, Sabbatini, De Renzi und Aschieri gleichermaßen eine pittoreske und vernakuläre Architektur bemühen, die sich schließlich schon in der zeitgenössischen Kritik den verniedlichenden Beinamen *Barocchetto* einhandelt: vgl. hierzu Grasso 1996, S. 166f; Perone 1996, S. 148-155; Ostilio Rossi 2000, S. 28-34 sowie weiterführend Pane 2010, S. 524-537.
Zur römischen Architektur des liberalen Zeitalters: Calza 1911; Piacentini 1952; Portoghesi 1968; Accasto 1971; Vannelli 1981; De Guttry 2001; Briganti/Mazza 2010.

[14] Bei den Wohnprojekten handelt es sich nach wie vor v.a. um einträglichen Wohnraum (*villini*) für das zahlungskräftige Bürgertum. Die städtebauliche Wendung der sozialen Frage bleibt dem Geist der Zeit entsprechend weiterhin ausgeblendet; ebenso der Bedarf an Einrichtungen des Gemeinwohls (*servizi cittadini*), wie zum Beispiel Schulen.

[15] vgl. Giovannoni 1958, S. 588.

[16] Der vollständige Name lautet: Opera della Preservazione della Fede sotto la protezione di Maria SS.ma Immacolata e dei principi degli apostoli S. Pietro e S. Paolo; sie wird mit dem *Motu Proprio* ‚Litteras ante annos' vom 25. November 1902 konstituiert.
vgl. Opera della preservazione della fede 1902. Weiterführend: Perin 2010, S. 39-45.

[17] Die 13 Kirchen sind namentlich: Sacro Cuore di Gesù al Castro Pretorio (Francesco Vespignani, 1879-87), S. Ivo dei Bretoni (Luca Carimini, 1880-88) im Rione Campo Marzio, S. Chiara (Luca Carimini, 1883-90) im Rione Pigna, S. Antonio da Padova all'Esquilino (Luca Carimini, 1884-1888), S. Giuseppe di Cluny (Luca Carimini, 1884-90) im Rione Esquilin, die erste neue Kirche im baugeschichtlich schwergewichtigen Rione Monti: Sant'Anna al Laterano (1885-87), S. Marone (Andrea Busiri Vici, 1886-90) im Rione Ludovisi, Corpus Domini (Carlo Busiri Vici/Victor Gay, 1886-93) im Quartier Nomentano, S. Giuseppe Calasanzio in Prati (Andrea Busiri Vici, 1887-91), S. Maria del Rosario di Pompei (Pio Piacentini, 1889-98) im Rione Esquilin, S. Gioacchino in Prati (Raffaele Ingami, 1891-98), S. Anselmo all'Aventino (Francesco Vespignani, 1892-96), S. Vincenzo de' Paoli all'Aventino (Andrea Busiri Vici, 1893), Sacro Cuore del Suffragio in Prati (Giuseppe Gualandi, 1894-1917) und S. Maria Immacolata all'Esquilino (Antonio Curzi, 1896-1914). Ihre geografische Verteilung folgt der städtebaulichen Entwicklung Roms in jener Zeit.

[18] Zu den Berechnungen und Maßgaben des Mailänder Comitato s. Kap. 8.1.4.

[19] Bspw. beauftragt Leo XIII. die Kirche S. Gioacchino in Prati, um vermutlich die Errichtung des Giordano-Bruno-Denkmals zu kontern. Als Beispiel für die Aktivität der Kongregationen sei die Kirche S. Antonio di Padova all'Esquilino angeführt, sie wird von den Franziskanern gebaut, da ihr bisheriges Kloster dem Bau des Vittoriano zum Opfer fällt. Grundsätzlich gilt, dass alle katholischen Kongregationen in Rom eine Niederlassung haben müssen und diese in der Regel zugleich Pfarreien betreuen. Das Phänomen der in sich geschlossenen Klosterkirche lässt sich in Rom kaum beobachten.
vgl. Alemanno 2006, S. 22 + Alemanno 2004, S. 25.

[20] vgl. Alemanno 2004, S. 23.

[21] Manche Kirchen wie etwa S. Ivo dei Bretoni werden in der Nähe eingestürzter oder unzureichender Vorgängerkirchen errichtet. Andere wiederum auf gespendeten Grundstücken oder in der Nähe bestehender Klosteranlagen.
vgl. Alemanno 2010, S. 28.

[22] Insgesamt beplant der neue *Piano Regolatore* eine Fläche von insgesamt 3,5 km^2, davon 1,9 km^2 innerhalb und 1,6 km^2 vor den Mauern.
vgl. Bauer 2009, S. 126.

[23] vgl. Insolera 2008, S. 46f.

[24] Das päpstliche Rom hat der italienischen Hauptstadt nur wenige für eine moderne Stadt brauchbare Straßen hinterlassen. Insbesondere in der überkommenen Kernzone sind es v.a. holprige und verwinkelte Gassen, die es zu modernisieren gilt. Einen Überblick der wichtigsten Maßnahmen gibt Panizza 2000, S. 74-78.

[25] Wie bereits angedeutet, orientieren sich die spekulativen Interessen vornehmlich an den (noch) freien Agrarflächen innerhalb der alten Stadtmauern und zwar so, wie sie von der päpstlichen Hauptstadt hinterlassen worden sind.

[26] Die Via Nazionale ist eine der ersten großen Achsen des modernen Rom. Sie verbindet den 1862 eröffneten Bahnhof Termini mit dem neuen Verwaltungszentrum entlang der Via del Corso, außerdem entsteht hier mit der neoromanische Kirche S. Paolo dentro le Mura (1873-80) Roms erste Kirche, deren Grundsteinlegung nach dem Anschluss an das italienische Reich erfolgt. Seinerzeit bildete die Straße den Schwerpunkt der Bodenspekulationen des Prälaten Federico De Mérode und somit eines der ersten Quartiere des dritten Rom. Die Via del Plebisicito entsteht im Zuge der Neuordnung der Piazza Venezia aufgrund des 1885 begonnenen Denkmals Vittorio Emanuele II. Im Viviani-Plan ist der nur wenige Jahre nach dessen Verabschiedung gemäß der Variante von 1885 begonnene Ponte Vittorio (1886-1911) noch nicht vorgesehen, er wird den Corso Vittorio Emanuele II. direkt mit dem Vatikan verbinden (später mündet seine Verlängerung direkt in die Via della Conciliazione). Stattdessen sieht Viviani zunächst die Anbindung über den antiken Ponte Sant'Angelo vor.
Weiterführend: Racheli 1985.

[27] Sanfilippo weist darauf hin, dass schon kurz nach der Eingliederung Roms der damalige Finanzminister Quintino Sella proklamiert habe, Rom solle keine Industriestadt sein.
vgl. Sanfilippo 1992-94, Bd 2: Roma 1911-1945. Mailand 1993, S. 10.

[28] Insolera 2008, S. 40.
dt. „Hauptstadt des Getreides". Für die Entwicklung der soziostrukturellen Einseitigkeit Roms vor dem Hintergrund einer fehlenden Arbeitergesellschaft, bei gleichzeitigem Zerschlagen der im päpstlichen Rom gewachsenen klassenübergreifenden Wohnstrukturen der Altstadt zugunsten bürgerlicher Wohnquartiere für die als Beamte und Angestellte beschäftigten Bewohner, vgl. Bauer 2009, S. 128-138, sowie weiterführend: Bartolini 2001.

[29] vgl. Vannelli 1998, S. 172-185.

[30] Abgesehen von Nathan hat bisher nur der linksliberale Pianciani mit seinen beiden Amtszeiten (28 Monate) die Vorherrschaft der römischen Aristokratie unterbrochen. Zwar vermag auch die Nathan-Administration das Schicksal der Stadt nicht zu ändern, doch ist es v.a. ihr Verdienst, dass antiquierte Privilegien und Gepflogenheiten abgebaut sowie Daseinsvorsorge und Schulbildung wesentlich ausgebaut werden: vgl. weiterführend Pagnotta, Grazia: Sindaci a Roma : il governo della Capitale dal dopoguerra a oggi. Rom 2006. Zur Person und Politik Ernesto Nathans u.a.:

Ciani 2007; Ugolini 2003; Isastia 1998 und Macioti 1995.

[31] Das restriktive Zensuswahlrecht von 1871 billigt nur 3,3 % der römischen Bevölkerung politische Mitsprache zu, tatsächlich wahrgenommen wird sie von 1,25 %, von einer umfassenden demokratischen Einbeziehung der Einwohnerschaft ist man also noch weit entfernt. Es ist schließlich die sozialistische Bewegung, die 1912 ein nahezu allgemeines Wahlrecht durchsetzen wird.
vgl. Bauer 2009, S. 176.

[32] Bauer 2009, S. 179.

[33] Hier sei exemplarisch an das thermoelektrische Kraftwerk Centrale Montemartini (1911-12) an der Via Ostiense erinnert, die bis in die 1960er Jahre die Stadt mit Strom versorgt hat. Ferner sei darauf hingewiesen, dass unter der Führung Nathans mehr als 100 Kindergärten in Rom geschaffen werden und zwar noch weit bevor diese 1923 in Italien gesetzlich etabliert werden. Hinzu kommt der Neubau von 16 neuen Schulen, der einen Anstieg der Schülerzahlen von 22 % nach sich zieht. Zur Reformpolitik der Nathan-Administration s. Sanfilippo 1992, S. 61-72 sowie Torelli Landini 2004, S. 97-126 und Caracciolo 1999, S. 271-280.

[34] Für den römischen Teil dieser ‚Einheitsausstellung' vgl. weiterführend Piantoni 1980. Tatsächlich findet nur in Turin eine offizielle Weltausstellung statt (Esposizione internazionale dell'Industria e del Lavoro); die Ausstellungen in Florenz und Rom sind sozusagen Trittbrettfahrer.

[35] vgl. Zampa 2004, S. 175-196.

[36] Im *Agro Romano* gibt es zwar verteilte Bauernhöfe und vereinzelt kleinere Kapellen, diese können den mit der Expansion Roms kontinuierlich steigenden Bedarf an Kirchen jedoch bei Weitem nicht decken.
vgl. Vicariato 1939, S. 8.

[37] vgl. hierzu: Giovannoni, Gustavo: Il diradamento edilizio ed i suoi problemi nuovi. Rom 1943 und Ders.: Vecchie città ed edilizia nuova. Mailand 1995 (Turin 1931).

[38] Der ordnungspolitische Begriff umfasst das gesamte Gebiet innerhalb der Stadtmauern einschließlich Prati und gliedert es in 22 Teile, die auf der Grundlage der 14 augusteischen *rioni* die Altstadt toponomastisch und verwaltungstechnisch fassen.

[39] Die einstigen Prati di Castello sind als solche nicht mehr zu erkennen, das exklusive Stadtviertel heißt demnach nur noch Prati.

[40] *Palazzine* sind kompakte Geschosswohnungsbauten gehobenen Standards, die gemäß ihrer Beschreibung im R.D. 16. Dezember 1920 n. 1937 freistehend sein müssen. Dabei ist eine Tiefe des umgebenden Grundstücks von min. 5,80 m vorgeschrieben, die Seitenlänge darf nicht mehr als 25 m betragen und die Höhe 19 m nicht übersteigen. Erlaubt sind bis zu drei Geschosse + Dachterrassengeschoss verbunden mit der Möglichkeit, zusätzlich ein Hochparterre oder Ladengeschoss einzurichten. Im Vergleich dazu umfassen die gemäß Sonderregelung (*regolamento speciale edilizio*) von der Nathan-Administration genehmigten *villini* max. 3 Geschosse einschließlich Parterre und dürfen nur 1/20 der bebaubaren Fläche bedecken.
vgl. R.D. 16. Dezember 1920 n. 1937, Art. 1-3 (*palazzine*) sowie R.D. 24. Dezember 1911 n. 1522 Art. 8 und R.D. 6. Juli 1912 (*villini*). Zum Austausch der *villini* s.: Muratore 2004, S. 88-91.

[41] Insolera weist darauf hin, wie sukzessive *villini* gegen *palazzine* ausgetauscht werden, ohne sich Gedanken über die veränderten Zusammenhänge in einem mit *villini* konzipierten, aber von *palazzine* mutierten Viertel zu machen.
vgl. Insolera 2008, S. 93-96.

[42] vgl. weiterführend Avarello 2004.

[43] Zum Vergleich Mailand: 280.000 Einwohner.

[44] Die insg. 23 Kirchen sind: S. Teresa d'Avila (Tullio Passarelli, 1901-02) im Quartier Pinciano; SS. Redentore e S. Francesca Saverio Cabrini (Cucco, 1902-06) im Rione Ludovisi; S. Maria Regina dei Cuori (Tullio Passarelli, 1903-13) im Rione Ludovisi; S. Giuseppe a via Nomentana (Carlo Busiri Vici, 1904-05) im Quartier Nomentano; Corpus Christi (Luigi Senigallia, 1904-07) im Rione Ludovisi; S. Maria Liberatrice (Mario Ceradini, 1906-08) im Rione Testaccio; SS. Maria Immacolata e Giovanni Berchmans (Pio Piacentini, 1906-09) im Quartier Tiburtino; S. Camillo de Lellis (Tullio Passarelli, 1906-14) im Rione Ludovisi; S. Maria del Rosario di Pompei alla Magliana (Alessandro Montechiaro, 1908-11) im Suburbio Portuense; S. Patrizio a Villa Ludovisi (Aristide Leonori, 1908-1911); Chiesa dell'Addolorata dell'Istituto Gesù e Maria (Bendettini/Ranieri, 1908-19) im Quartier Tor di Quinto; S. Giuseppe al Trionfale (Aristide Leonori, 1909-12); S. Teresa del Bambin Gesù in Panfilo (Guglielmo Palombi, 1909-25) im Quartier Pinciano; S. Lorenzo da Brindisi (Giovanni Battista Milani, 1910-12) im Rione Ludovisi; S. Maria Addolorata a piazza Buenos Aires (Giuseppe Astorri, 1910-30) im Quartier Trieste; S. Maria Immacolata alla Cervelletta (Carlo Lepri, 1911-12) im *Agro Romano* (Zone Tor Sapienza); S. Croce a via Flaminia (Aristide Leonori, 1912-13) im Quartier Flaminio; S. Elena (Guglielmo Palombi, 1913-14) im Quartier Prenestino-Labicano; Sacro Cuore di Gesù (Aristide Leonori, 1914-16) im Rione Sallustiano; S. Maria del Buon Consiglio a Porta Furba (Costantino Schneider, 1914-19) im Quartier Tuscolano; Ognissanti (Costantino Schneider, 1914-20) im Quartier Appio-Latino; S. Maria Regina Pacis a Ostia (Giulio Magni, 1919-28) im Quartier Lido di Ostia Levante.

[45] vgl. Kap. 3.1.1.

[46] vgl. Alemanno 2004, S. 41.

[47] vgl. Alemanno 2004, S. 52.

[48] Bauer 2009, S. 225.

[49] Ciucci 2004a, S. 399.
dt. „Zeitbombe [die eine Kettenreaktion in Gang setzt, die bis zur Zerstörung des sie Umgebenden führt]".

[50] In der Kommission, die von 1916 bis 1918 für das barocke Zentrum der Stadt (Kapitol) eine Revision des Sanjust-Plans entwickeln soll, figurieren neben den altverdienten Archäologen Rodolfo Lanciani und Corrado Ricci die Architekten des Vittoriano, Manfredo Manfredi und Pio Piacentini, sowie Antonio Muñoz, Amerigo Pullini, und Gustavo Giovannoni. Es ist Giovannonis Verdienst, dass in der *relazione* zu dieser Revision erstmals in der neueren römischen Stadtplanungsgeschichte offiziell gefordert wird, das historische Zentrum der Stadt zu respektieren, anstatt zu demolieren. Gleichwohl wird diese Direktive von den kommerziellen Ansprüchen der nach Nathan inzwischen auch im Rathaus wieder fest installierten römischen Aristokratie und den Repräsentationsgelüsten einer noch jungen, aber Einfluss gewinnenden nationalistischen Strömung der italienischen Politik unterlaufen. Städtebaugeschichtlich rekurriert die auf monumentale Einzelmomente gerichtete Freilegungspolitik auf das vor allem von Étienne La Font de Saint-Yenne im 18. Jahrhundert in Paris entwickelte Konzept des *dégragement*. Demzufolge werden besonders repräsentative Bauwerke vom urbanen Gefüge gelöst, indem sie durch Platzanlagen, Straßenachsen etc. in ihrer Wirkung als bauliches Schlaglicht betont werden.
vgl. Insolera 2008, S. 114. Zur Via dei Fori Imperiali im Einzelnen: Ricci 1933; Amadei 1936; Barroero 1983; Betti 2009.

[51] Gleichwohl wird damit eine ohnehin gängige Praxis legitimiert (s.o.).

[52] Die Idee, auch in Rom nach dem Vorbild englischer und europäischer Gartenstädte aufgelockerte Wohnquartiere zu schaffen, geht auf das direkte Engagement des Gouverneurs Filippo Cremonesi und des Direktors des ICP, Alberto Calza Bini, zurück.
vgl. Alemanno 2004, S. 143.

[53] vgl. Kap. 4.3.4. Es sei noch einmal daran erinnert, dass sich das *Barocchetto* v.a. dahingehend vom Akademismus unterscheidet, weil es seine typisch römische Stiloption aus den vernakulären Kunst- und Handwerkstraditionen der Stadt schöpft.

[54] Das Kirchenbauprojekt wird in eines der folgenden Kapitel eingebettet noch dargestellt werden.

[55] Das Jahr 1925 ist für den Aufstieg des Faschismus entscheidend, weil es Mussolini infolge der Zerschlagung der Aventinischen Sezession gelingt, seine Herrschaft innenpolitisch so zu festigen, dass er sich von nun an auf den faschistischen Staatsaufbau konzentrieren kann (vgl. Kap. 1.4). Die besondere Rolle, die dabei Rom zukommt, wird von Mussolini schon am 21. April 1923 mit einer Rede auf dem Kapitol angedeutet und mit der Schaffung des Gouvernement im Spätjahr 1925 (Proklamation am 31. Dezember durch Mussolini) bekräftigt. Die *Variante generale* ist eine unmittelbare stadtplanerische Konsequenz daraus; die im selben Jahr unter dem hochklingenden Namen *Capitolium* gegründete Zeitschrift, unterstreicht indessen die mit Rom verbundene Programmatik des Regimes, indem sie, angereichert mit zahlreichen Statistiken und romantischen Veduten, als städtebaulicher und stadtgeschichtlicher Schaukasten des Ausbauprozesses der Stadt fungiert.

[56] Mussolini 1925.
dt. „In fünf Jahren muss Rom allen Menschen wundervoll erscheinen: groß, ordentlich und mächtig wie sie es zur Zeit des Augusteischen Kaiserreichs war". Weiterführend: Salvatori 2006.

[57] Insolera definiert die Variante als eine unmittelbare Konsequenz, die von Mussolini schon 1923 auf dem Kapitolsplatz prononcierten Ansprüche an Rom als Kapitale des Faschismus in ein offiziöses Instrumentarium zu übertragen, das faktisch dazu dienen soll, jedes *vinculum* an die vorfaschistische Planung aufzuheben.
vgl. Insolera 2008, S. 117f.

[58] "Voi continuerete a liberare il tronco della grande quercia da tutto ciò che ancora lo intralcia. Farete largo intorno all'Augusteo, al teatro Marcello, al Campidoglio, al Pantheon; tutto ciò che vi crebbe attorno nei secoli della decadenza deve scomparire."
Mussolini 1925, S. 48.
dt. „Fahrt fort, den Stamm der großen Eiche von allem zu befreien, das ihn behindert. Schafft Platz um das Augustusmausoleum, das Marcellustheater, das Kapitol und das Pantheon; alles, was dort in den Jahrhunderten des Verfalls entstanden ist, muss verschwinden."

[59] Piacentini, der, wie seine frühen Projekte zeigen, ein durchaus akademistisch veranlagter aber auch experimentierfreudiger Architekt ist, beweist hier abermalig seine Wandlungsfähigkeit. Obwohl er der Kommission für die *Variante generale* angehört, entwickelt er unter dem Titel ‚La Grande Roma' eine eigenständige ‚Parallel-Planung' (1924-26); vgl. auch Kap. 4.3.6 und 9.3.2.

[60] vgl. Piacentini 1925, S. 413-420. Piacentini verfolgt die Idee noch mit der Anlage der *Città universitaria* (1932) weiter, bevor er mit der E42 den von Mussolini so sehr propagierten Wunsch *Roma al mare* zu konkretisieren sucht. Vgl. außerdem: Nezi 1926, S. 254-263.

[61] Piacentini verarbeitet dabei auch die von Giovannoni mit der Bebauung des Monte Sacro und der Garbatella (beide 1920 beg.) in Rom experimentierte Gartenstadt-Idee, die sich allerdings weder ökonomisch gegen den Bautypus der *palazzine* noch ideologisch gegen den vom Faschismus beförderten monumental-klassizistischen Mythos der *romanità* behaupten kann.
vgl. Ciucci 2005, S. 85-87.

[62] Brasinis akademistisch-traditionalistische Gesinnung vorausgesetzt, mag ein derart radikaler Plan zunächst zu verwundern; bedenkt man aber Brasinis skrupelloses Streben nach szenischer (und eigener) Größe, dann ist man zweifelsohne weniger überrascht. Tatsächlich wird Brasini im Laufe seiner Tätigkeit immer wieder mit gigantischen Planungen aufwarten, zuletzt mit einem 1957 vorgelegten Entwurf für die Brücke über die Meerenge von Messina.

[63] Die Mitglieder der Gruppe sind ehemalige Studenten Piacentinis, die aus der ersten Absolventengeneration der in Rom neu gegründeten *Scuola Superiore di Architettura* hervorgegangen sind. Mit Luigi Piccinato, Gino Cancellotti, Giuseppe Nicolosi, Eugenio Scalpelli und Gino Valle gehören ihr herausragend talentierte Architekten an, die im folgenden Jahrzehnt als Protagonisten an der architektonischen und städtebaulichen Debatte in Italien beteiligt und mitunter als Projektgruppen in die Planungen für die Neuen Städte involviert sein werden.

[64] Paradoxerweise macht sich Giovannoni zum Sprecher der Burbera-Gruppe, die mit ihrem Plan seine seit Jahren verbreiteten Plädoyers für den Erhalt historisch wertvoller Bausubstanz und für einen behutsamen Stadtausbau *ad absurdum* führt.
vgl. Nicoloso 2012, S. 53-58.

[65] Bauer 2009, S. 229.

[66] Für einen Einstieg in genauere Untersuchungen zum neuen *Piano Regolatore* vgl. Ostilio Rossi 2000, S. 63-73; Muntoni, Alessandra: Roma tra le due guerre, 1919-1944. Rom 2010, S. 39-87 und Beese, Christine: 'Nuovi orizzonti nell'edilizia cittadina' : Die Form der Stadt bei Marcello Piacentini (1881-1960). Dortmund 2013 (Dissertation, Technische Universität Dortmund, 2013).

[67] Einen Überblick der gewaltigen Umbaumaßnahmen im neuen Zentrum geben Antonio Muñoz und Arturo Bianchi: Muñoz/Bianchi 1933, S. 203-247

[68] Kriegsbedingt werden die nach Tokyo vergebenen Olympischen Sommerspiele zunächst auf das Jahr 1944 verschoben, schließlich aber nicht mehr ausgetragen. Der Akademist Del Debbio wird im Verlauf der 1930er Jahre von dem jungen Luigi Moretti an der Spitze der Foro-Planungen verdrängt. Zum Foro Mussolini: Ostilio Rossi 2000, S. 44-48.

[69] Die Eröffnung der Weltausstellung wird bekanntlich auf das Jahr 1942 verschoben, fällt aber dann ebenfalls kriegsbedingt komplett aus. Der bis dahin errichtete Komplex geht im neuen Stadtteil EUR auf, in dem heute ein Teil der Staatsverwaltung angesiedelt ist. Mit dem von ihm geleiteten E42-Projekt werden Piacentinis noch in der *Città universitaria* nachwirkenden Bemühungen, das Zentrum in Richtung Osten zu verschieben, definitiv begraben (vgl. *Piano regolatore di massima per l'espansione di Roma verso il mare*). Das heutige Rom offenbart in der Tat eine verstärkte Ausdehnung zum Meer hin, also nach Südosten.

[70] Der neue *Piano Regolatore* beplant ein Gebiet von 14,5 km^2 und berücksichtigt dabei ein angenommenes Bevölkerungswachstum von 1 Mio. in den kommenden 25 Jahren, für das auf einer Fläche von 4 km^2 neue Wohnbebauungen vorgesehen werden. Eine tendenziöse Aufstellung der *sventramenti* gibt eine vom Gouvernement herausgegebene Propagandaschrift, die Mussolini als den Bereiniger der Stadt beim Demolieren der Baracken zelebriert: Governatore di Roma 1938.

[71] Weiterführend Relazioni 1977.

[72] 1930 wird das bis heute bestehende *Istituto Nazionale di Urbanistica (INU)* gegründet, um die stadtplanerische Praxis voran zu bringen und die städtebauliche Forschung zu etablieren.

[73] Ciucci 2005, S. 77.
dt. „In Rom wird mehr als anderswo Architektur geschaffen und zerstört".

[74] Auf dieser Grundlage wird eine Reihe von Wettbewerben für Repräsentationsbauten des Regimes entlang der neuen Via dell'Impero ausgelobt, von denen aber nur das Ministerium dort realisiert wird (Palazzo del Littorio 1934/37; Auditorium 1935; Ministero Africa Orientale 1938, heute Sitz der Welternährungsorganisation FAO).
vgl. Ciucci 2004a, S. 402f und weiterführend zur Gestaltung der Zone Piazza Venezia/Fori Imperiali: Muntoni 2004, S. 260-293. Außerdem verweise ich für die Fori Imperiali auf Kap. 4.3.7, für das Foro Mussolini auf die Kap. 4.3.7 und 4.3.9 und für die E42 auf die Kap. 4.3.9 und 12.

[75] Gemessen an den Volkszählungen der Jahre 1921 und 1936 ist die Bevölkerung in Rom um 74% gestiegen. Zum Vergleich in Mailand 36% und Turin 25%. Im Zeitraum 1901 bis 1921 lag Rom mit 56% im gleichen Bereich wie Mailand (52%) und Turin (51%), so dass sich für Rom eine akzelerierende Wirkung der faschistischen Hauptstadt-Politik beobachten lässt.
vgl. Insolera 2008, S. 143.

[76] Hauptgründe für den Zustrom der vorwiegend aus dem ärmlichen ländlichen Umland kommenden Menschen sind, ähnlich wie in Mailand und anderen großen Städten, die vielfältigen Hoffnungen auf ein besseres Auskommen, das in Rom vor allem mit den lockenden Arbeitsmöglichkeiten im expandierenden Baugewerbe und im vom Regime ebenfalls merklich voran getriebenen Ausbau touristischer Infrastrukturen verbunden wird.
vgl. Insolera 2008, S. 63.

[77] Die Aufhebung des 1917 eingeführten Mietpreisstopps soll durch höhere Renditemargen das durch den Krieg in Flaute geratene Baugewerbe ankurbeln, was zum Teil auch gelingt. Andererseits hat diese zur Folge, dass viele Einwohner der unteren Einkommensschich-

ten ihre Mieten oder Raten nicht mehr bezahlen können und sie deshalb ihre Wohnungen zwangsräumen müssen. Diese gesellen sich zwangsläufig zur Gruppe der *sfrattati per opere di piano regolatore* und können, sofern sie über ein ausreichendes und regelmäßiges Einkommen verfügen, ferner eine (auch in ideologischem Sinne) unbescholtene Führung vorweisen, auf eine Wohnung in den entlang der römischen Peripherie massenweise errichteten *superblocchi* hoffen. Im Wesentlichen geht es hier um die untere Mittelschicht und dauerhaft beschäftigte Arbeiter.
Zu den *case convenzionate* s. Ostilio Rossi 2000, S. 118 und Sanfilippo 1992-94, Bd. 2: Roma, 1911-1945. Mailand 1993, S. 99-101; hinsichtlich der Auslesekriterien verweise ich auf die detaillierte soziografische Studie Fernando Salsanos: Salsano 2003/04, S. 180.

[78] vgl. Talamo/Bonetta 1987, S. 253-256.

[79] vgl. Ostilio Rossi 2000, S. 118.

[80] Für die 1920er Jahre weisen offizielle Berichte einen Anteil der in Baracken wohnenden Bevölkerung von 6,5 bis 15%, also zwischen 45.000 und 100.000 Menschen aus. Die Ausgrenzung der unteren Bevölkerungsschichten Roms ist allerdings keine faschistische Invention, sie reicht bis ins liberale Zeitalter zurück und erreicht vor dem Hintergrund der ‚Einheitsausstellung' 1911 mit deren Zwangsumsiedlungen (*sbaraccamenti*) in eilig zusammengezimmerte Barackensiedlungen am Rand der damaligen Stadt einen ersten Höhepunkt, treibt aber unter faschistischer Herrschaft neue Blüten, indem die umfangreichen *sventramenti* die Emargination der noch im Zentrum verbliebenen Menschen in entwürdigendem Maße forciert.
vgl. Insolera 2008, S. 104-106.

[81] Cuccia gibt als erste *borgate* die inoffiziellen, das heißt vielmehr abusiven, selbsgezimmerten Ansiedlungen entlang der Casilina, in Tor Pignattara und im Quadraro, an der Porta San Giovanni, der Porta Maggiore und hinter dem Vatikan an. Diese entstehen seit 1920 vermutlich als eine Folge der kriegsbedingten Konjunkturverschlechterungen und des Zustroms der Landbevölkerung. Dem gegenüber stehen die gezielt vom Regime eingerichteten *borgate ufficiali* (auch *borgate governatorali*). Diese sind Gordiani, Pietralata, Prenestina, Primavalle, Quarticciolo, San Basilio, S. Maria del Soccorso, Tor Marancia, Tufello, Trullo und Val Melaina sowie die östlich vom Lido di Ostia gelegene Siedlung Acilia. Der Verfall der *borgate* fußt auf dem Ansinnen des Regimes, die Bewohner der infolge der *sventramenti* im Zentrum beseitigten Elendsbehausungen außerhalb der Stadt neu anzusiedeln, ohne sie dabei mit *case vere e proprie* (echten Wohnhäusern) zu ‚belohnen'. Schließlich solle, so Calza Bini, der Bau einer Baracke im Zentrum keinen preiswerten Zugang zu regulären Wohnungen eröffnen (Calza Bini zit.n. Salsano 2003/04, S. 202). Die heterogene Gruppe ihrer Bewohner setzt sich meist aus landlosen Bauern und Lohnarbeitern zusammen, gelegentlich versetzt mit Angehörigen verschiedener Gruppen des Kleinbürgertums (Handwerker, Händler, Lehrer). Zur Morphologie und Typologie der *borgate* siehe Panizza, Mario: Inserto 1: Gli sventramenti e le borgate ufficiali. In: Ostilio Rossi 2000, S. 75f, sowie weiter-führend: Innocenzo Costantini 1938; Gigli 1949; Comune di Roma 1956; Berlinguer/Della Seta 1976; Sanfilippo 1992-94, Bd 2: Roma, 1911-1945. Mailand 1993, S. 103-106; Salsano 2003/04. Außerdem Cuccia 1991, S. 110-129 + 137. In jüngerer Zeit hat Luciano Villani eine sozialgeschichtliche Untersuchung der faschistischen *borgate* vorgelegt: Villani 2012.

[82] Abgesehen von der unterschiedlichen Funktion, die die Faschisten der Ewigen Stadt einräumen, kann diese, wie bereits erwähnt, auf keine mit Mailand, Turin oder anderen it. Industriestädten vergleichbare Industrietradition zurückgreifen. Der Ausbau der Industrie ist in Rom bisher nie konsequent betrieben worden. Der schon in den ersten Jahrzehnten nach der Eingliederung angelegte Charakter Roms als tertiäres Zentrum des Landes wird spätestens im *Ventennio* verfestigt und ist noch heute deutlich spürbar.
vgl. Bauer 2009, S. 259.

[83] Es ist Alberto Calza Bini, der in seiner Eigenschaft als Direktor des ICP versucht, die *borgate* als Ausdrucksform eines vermeintlich idyllischen, ländlich-agrarischen Zusammenlebens in die antiurbanistische, den Bau der neuen Städte begleitende Propaganda des faschistischen *ruralesimo* der 1930er Jahre einzuflechten. Deportation und Gründermythen gehen dabei geflissentlich nebeneinander her. Als Schlichtwohn- beziehungsweise Barackensiedlung ähnelt die *borgata* typologisch den Faubourgs aus den Romanen Émile Zolas, beziehungsweise den späteren *Banlieues*. In ihrer Frühphase trägt sie aber auch Merkmale der faschistischen Neustädte und Kolonialsiedlungen.
Zur Propaganda des ICP vgl. Innocenzo Costantini 1937, S. 11.

[84] So werden die slumartigen Behausungen der Armen von offizieller Seite als naturgemäß und somit annehmbares Schicksal deklariert (s. Capitolium, 4.1928/2).
vgl. Insolera 2008, S. 106 FN 1.

[85] Mavilio 2006, S. 10.
dt. „ersten urbanisierten Ring".

[86] vgl. Vicariato 1939, S. 10f.

[87] Quarticciolo (seiner Zeit auch *borgata* Alessandrina) ist im Quartier Alessandrino aufgegangen, Gordiani in Prenestino-Labicano, S. Maria del Soccorso (auch Tiburtino III gen.) in Collatino, Pietralata im gleichnamigen Quartier, Fogaccia im Teilort Montespaccato im Suburbio Aurelio, Finocchio in der Zone Borghesiana und Tomba di Nerone in der gleichnamigen Zone; Acilia, die erste *borgata* die im Zuge der Freilegung der

Kaiserforen und der Trajansmärkte für die *sfollati* der Innenstadt schon 1924 eingerichtet wird, ist heute einer der nahe dem Meer gelegenen Teilorte Roms. Die hier genannten *borgate* verteilen sich weit vom Zentrum entfernt radial im *Agro Romano* und sind in faschistischer Zeit nicht mit den vitalen Gebieten der Stadt verbunden. Vielmehr flirren sie als sich selbst überlassene Satelliten in der *campagna.*

[88] Erst die Nachkriegszeit wird allmählich die Beseitigung der *baraccamenti* und die qualitative Aufwertung und infrastrukturelle Anbindung der *borgate*, deren Umwandlung in Stadtquartiere und damit verbunden die kirchenbauliche Erschließung bringen, die ihrerseits bis heute bleibende Aufgabe ist. Als Beispiele jüngster Kirchenbauprojekte zur pastoralen Erschließung der äußersten Peripherie von Rom können die von Papst Johannes Paul II. beauftragte Kirche des neuen Jahrtausends im Quartier Alessandrino (Tor Tre Teste): die von Richard Meier entworfene Kirche Dives Misericordiae (1998-2003); ferner die von Maicher Biagini entworfene neue Kirche S. Patrizio (2003-07) auf dem Colle Prenestino (Zone Acqua Vergine) jenseits des Grande Raccordo Anulare (1946-51) gelten. Noch heute mischen sich in die mehrgeschossigen Hochhausbauten der Peripherie befremdlich wirkende, von bescheidenen landwirtschaftlich genutzten Grünflächen umgebene ein- bis zweigeschossige Häuser, die Quartieren wie bspw. Torrevecchia jenen für Rom so charakteristischen ländlichen Einschlag verleihen, der zeitgenössische Kommentatoren immer wieder dazu veranlasst, Rom schlichtweg als ein sehr großes Dorf zu bezeichnen. Ein Eindruck der verstärkt wird von der im Vergleich zu anderen Millionenstädten durchschnittlich überraschend niedrigen Bebauung, die paradoxerweise von innen nach außen hin an Höhe zunimmt.

[89] Carlo Bevilacqua zit.n. Guida alle nuove chiese 1990, S. 9.
dt. „In diesen trostlosen Lebenswelten botdie Pfarrei meist den einzigen Ansatzpunkt sozialer und christlicher Kontakte."

[90] Eine Studie zur wechselseitigen Beeinflussung Roms und seines Umlands s. Cassetti 2005.

[91] Der amerikanische Kardinal George Mundelein spielt als Bischof der ausgesprochen reichen Erzdiözese Chicago eine wesentliche Rolle bei der Beschaffung von Geldern für den Vatikan. Am Finanzmarkt kann er durch geschickte Handlungsweisen große Summen zu günstigen Zinsen aufnehmen, die wiederum zu geringfügig höheren Zinsen an die Pfarreien weitergegeben werden.
vgl. Pollard 2006, S. 189.

[92] Ein Verzeichnis dieser Kirchen ist im Anhang I beigefügt.

[93] Inzwischen heißt das ehemals päpstliche Werk Opera Romana per la Preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma und ist dem Vikariat (Diözese) der Stadt Rom unterstellt. Für den Wortlaut des Motu Proprio vgl. Acta Apostolicae Sedis, 7. August 1930, S. 337-340.

[94] So findet sich bspw. von dem Großprojekt der Kirche am Viale Mazzini (Cristo Re) keinerlei Spur, außer der Entwurf einer Altarumgestaltung im Jahre 1976.

[95] Die Bedeutung der Pfarrei und ihrer Kirche wird nochmals in einem Ausspruch Pius XI. gegenüber dem Gründer der italienischen Paulusbruderschaft Giovanni Rossi deutlich, als dieser mit der Pfarrei S. Benedetto betraut wird: „lo posso morire, pero se avete a Roma una Chiesa parrocchiale, avete assicurato una vita nella Città dove tutto è eterno." („Ich könnte sterben, aber solange ihr in Rom eine Pfarrkirche besitzt, wird euer Leben in der ewigen Stadt gesichert sein."): San Benedetto 2012.

[96] Gleichwohl bleibt der katholische Antimodernismus vor dem Hintergrund der Enzyklika ‚Quadragesimo Anno' (1931) als Grundmotiv katholischer Propaganda persistent. Er prägt weiterhin die Katholische Aktion, doch ist die leoninische Intransigenz einem inzwischen subtileren Streben nach soziokultureller Präsenz gewichen.

[97] Vicariato 1939, S. 8.
dt. „Ein gut organisiertes, angemessen ausgestattetes und aktives Pfarrzentrum erschien als das wirkungsvollste Mittel, um den Glauben wiederzubeleben, ihn zu festigen und ihn vor den lasterhaften Verführungen zu schützen." Diese Aussage steht in Bezug zu einer Äußerung Pius XI. am Ende des Motu Proprio, mit der er einen entsprechenden ideellen Bezug zur Azione Cattolica herstellt.

[98] Zur Unterstützung des Kardinals wird eine Kommission eingesetzt, der neben ausgewählten Klerikern ein städtischer Priester sowie Techniker und ein Jurist angehören.
vgl. Vicariato 1939, S. 5.

[99] vgl. Vicariato 1939, S. 4.

[100] Es sei noch einmal daran erinnert, dass im dritten Teil der Lateranverträge eine Konvention geschlossen worden ist, die der Katholischen Kirche einen Ausgleich in Höhe von 1,75 Milliarden Lire (nach heutigem Stand ca. 1,35 Milliarden Euro) für die beim Aufbau des it. Staates erlittenen materiellen Verluste zubilligt.

[101] vgl. Pollard 2006, S. 186-207.

[102] Das Dokument wird im folgenden als ‚Vicariato 1939' zitiert. Neben den Aufstellungen zur kirchenbaulichen Tätigkeit umfasst sie auch Angaben zu den Propagandaaktionen der Opera, wie zum Beispiel den Druckkosten und Auflagen von Gemeindezeitungen und Ähnlichem.

[103] Im Zeitraum 1930 bis 1938 werden in Rom 26 Pfarreien neu zugeschnitten und 36 neu errichtet. Die Zahl der dank der neuen Pfarreien seelsorgerlich versorgten

Menschen wird von der Opera mit 386.000 angegeben, woraus sich eine gute Relation ergibt, die sich allerdings in den uneinheitlichen absoluten Größen der Pfarreien noch nicht abzeichnet, diese variiert derweil von 1.700 bis 30.000. Hinzu kommen 69 neue religiöse Einrichtungen (*istituti religiosi*) sowie mehr als 100 Schulen, Kindergärten und Heime. Für Personal und Unterhalt der Pfarreien gibt die Opera für den gleichen Zeitraum Kosten in Höhe von 2,3 Mio. Lire an. Die kirchliche Aktivität ist gemessen an der Zelebration religiöser Feste von 1930 bis 1938 um mehr als 40% gestiegen. Die Opera dokumentiert ferner die Zahl der Messfeiern, der Kommunionen, der Verteilung von Devotionalien und Evangelien, um ein Bild von der Wirkung ihrer Propaganda zeichnen zu können. Jährlich wird in den Gemeinden eine Sonderkollekte durchgeführt, die der Opera zugute kommt. Die Einnahmen konnten dabei im Berichtszeitraum inflationsbereinigt um mehr als 700% erhöht werden.
Vicariato 1939, S. 23-25, 27, 37f, 43.

[104] Vicariato 1939, S. 7.
dt. „Die Gläubigen der Peripherie [...] verlangen daher nach einer Kirche, einem Priester, um ihre Familien [...] vor der religiösen Teilnahmslosigkeit zu schützen, die sie zum Heidentum führen würde."

[105] Vicariato 1939, S. 49.
dt. „bedürftig nach religiöser Fürsorge".

[106] Ferner sind acht Grundstücke ausgewiesen, die gespendet worden sind.

[107] Die Società Generale Immobiliare ist neben dem ICP des Gouvernements der größte Akteur auf dem römischen Immobilienmarkt. Die 1863 in Turin privat gegründete Gesellschaft tritt schon in den 1880er Jahren in Rom auf und ist maßgeblich an der Bebauung ganzer Rioni und Quartiere beteiligt. Im Zuge der Lateranverträge und begünstigt von den finanziellen Zuwendungen des Staates im Rahmen der Finanzkonvention kann der Vatikan die Mehrheit in der Gesellschaft erlangen. Sukzessive wird sie zu einem der größten Immobilienfonds der Welt ausgebaut. Es ist nicht auszuschließen, dass mit dem Kauf und Verkauf von Grundstücken für die Errichtung von Kirchen auch ‚Geldvermehrungsgeschäfte' getätigt worden sind, wenn man berücksichtigt, dass die Società Generale Immobiliare mit Geld des Vatikans Grundstücke kauft, diese dann wieder an eine päpstliche Institution (Opera) verkauft, die hierfür Geld der Katholischen Kirche aufbringt. Gleichwohl geht es hier um zwei Fälle, es gibt aber auch Beispiele in denen Grundstücke von Kongregationen erworben und an die Opera weitergegeben werden bzw. zuvor Eigentum hoher kirchlicher Würdenträger waren. Wie es sich hier mit den Zahlungen verhält bzw. in welcher Höhe tatsächlich Geld bei den von der Kirche in Rom getätigten Immobiliengeschäften geflossen ist, ist bisher nicht eingehend untersucht worden.
vgl. Vicariato 1939, S. 9; Zur Società Generale Immobiliare weiterführend: Puzzuoli 2003 sowie zum vatikanischen Finanzgeflecht: Lo Bello 1970
Stuhls. In: Der Spiegel, 18. Mai 1970, S. 159-172.
(Der Vollständigkeit wegen sei noch darauf hingewiesen, dass die Gesellschaft nach dem Krieg ihre Aktivitäten auch ins Ausland ausdehnt, wo sie bspw. nach Plänen Luigi Morettis den Watergate-Gebäudekomplex in Washington errichtet. Nachdem das Unternehmen jedoch 1967 in die Hände des mafiosen Bankiers und P2-Mitglieds Michele Sindona gelangt ist, wird es systematisch abgewirtschaftet und 1987 infolge Konkurs' aufgelöst.)

[108] Die Impresa di Costruzioni Mariani & C wurde 1887 in Rom gegründet. Sie ist heute noch tätig und nach wie vor auf den Bau und die Renovierung kirchlicher Einrichtungen spezialisiert. Das Unternehmen Castelli gibt es heute nicht mehr. Es war allerdings infolge der *Conciliazione* hauptsächlich für die unmittelbar dem Vatikan unterstellten Bauprojekte verantwortlich. Hierzu weiterführend vgl. Mariani/Cocconi 1987.

[109] Darin sind die 29 von der Opera dokumentierten Neubauten, die 12 1939 bereits avisierten Projekte und acht weitere Kirchenbauten enthalten. Gemäß der Dokumentation der Opera kommen 6 provisorische Kirchen, 7 restaurierte Kirchen, 17 provisorisch eingerichtete Kapellen, 24 Kirchen und Kapellen, die mit der Unterstützung oder durch Anregung der Opera eingerichtet werden, sowie 5 Kirchenbauten, die von Dritten (meist Ordensgemeinschaften) eingerichtet werden. Somit beläuft sich die kirchenbauliche Expansion im Rom der Jahre 1930 bis 1939 auf insgesamt 88 für den Gottesdienst nutzbare Einrichtungen. Diese reichen von umgenutzten Häusern bis zu großen urbanen Pfarrkirchen.
vgl. Vicariato 1939, S. 17-19.

[110] vgl. Kap. 14.5.

[111] Der Traditionalismus der ersten Jahrzehnte des 20. Jh. ist kein Stil, sondern vielmehr Ausdruck einer Weltanschauung, die sich als Gegenpol zur Moderne formiert. Für die Merkmale des Traditionalismus verweise ich auf die Publikationen Giorgio Pigafettas, der sich ausgiebig der Definition und Interpretation des traditionalistischen Phänomens in der Architektur widmet: Pigafetta 2005, S. 401-412 (v.a. S. 402f).

[112] Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass es aber vor allem Brasini, Bazzani und Calza Bini sind, die 1932 zusammen mit Piacentini mit dem Entscheid über den neuen Bahnhof von Florenz die Weichen für eine breitere Rezeption der Moderne in Italien stellen.

[113] Die Pfarrei S. Maria Ausiliatrice entsteht durch die Teilung der Pfarrei SS. Marcellino e Pietro ad Duas Lauros infolge der zunehmenden Bevölkerungsdichte zwischen Via Prenestina und Via Tuscolana im Südosten Roms.

[114] Wobei auch Michelangelos Porta Pia in dem Entwurf zu erkennen ist.
[115] Dass Pfarrer dazu tendieren, in die Entwürfe ihrer Pfarrkirchen gestalterisch einzugreifen, wurde bereits erwähnt.
[116] Zur damaligen Zeit assoziiert man im Volksmund die gesamte Anhöhe nördlich der Valle Giulia bis zum Tiber mit dem Namen Parioli, obwohl schon 1921 die Einteilung der Quartiere Parioli und Pinciano erfolgt ist.
[117] Bezeichnenderweise zieht sich Giovannoni in den 1930er Jahre mit dem Vormarsch der Moderne in die Lehre zurück, während Brasini bis zu seinem Tode im Jahre 1959 an einem aus der Vergangenheit schöpfenden Leitmotiv festhält.
[118] Darauf wurde schon an mehreren Stellen eingegangen, doch verweise ich zusammenfassend auf das Kap. 4.3.
[119] vgl. Morolli 1985, S. 165.
[120] s. Anhang 2 ‚Personen'.
[121] vgl. Portoghesi 1968, S. 100.
[122] vgl. Portoghesi 1968, S. 100.
[123] Strappa 1995.
dt. „südländische Sezession".
[124] In Rumänien kommt Magni mit den verschiedenen zeitgenössischen Facetten des Modernismus in Berührung. Obwohl sich das Land in einer geografischen Randlage befindet, sorgt in Bukarest das Fehlen einer autochthonen Bautradition in Kombination mit der Präsenz einer starken französischen Künstler- und Architektenkolonie für fruchtbare Auseinandersetzungen mit Art Nouveau, Sezession, Jugendstil und Modernismo. Die bewusste Entscheidung Magnis, dem konservativen Rom für annähernd ein Jahrzehnt den Rücken zu kehren, ermöglicht ihm nach seiner Wiederkehr (1904), in einem dem Modernismus ablehnend gegenüberstehenden Kontext zumindest ansatzweise den eingefrorenen Zeitgeschmack zu überwinden. Portoghesi spricht in diesem Zusammenhang von Magni als einer für Rom außergewöhnlichen Persönlichkeit.
vgl. Strappa 1990, S. 27 und Portoghesi 1968, S. 99.
[125] vgl. Muratore 2004a, S. 30.
[126] vgl. Strappa 1990, S. 30.
[127] Somit steht sie nicht nur stilistisch in Zusammenhang mit den nachfolgenden traditionalistischen römischen Kirchenbauten, sondern auch in ikonologischer Hinsicht mit der spezifischen Ausprägung der beiden noch zu betrachtenden römischen Marienkirchen Brasinis und Bazzanis.
[128] vgl. Capitani 1996, S. 124.
[129] u.a. Villa Pacelli (1906) und Villa Almagià (1911) in Rom.
[130] Der ursprüngliche Entwurf sieht an der Ostseite der Kirche einen direkt angeschlossenen Klosterkomplex vor, der letztlich aber nur ansatzweise realisiert wird. Auftraggeber des Komplexes sind zunächst die Padri Agostiniani. Diese werden jedoch infolge finanzieller Schwierigkeiten, die den Bau erheblich verzögern, auf Wunsch des Vikariats von den Padri Palottini abgelöst.
vgl. Alemanno 2007, S. 60.
[131] Das von Magni übernommene Quincunx-Schema (auch Mailänder Schema) lässt sich auf die vor allem in der Renaissance beförderte Auseinandersetzung mit dem Zentralbau der frühchristlichen Vorbilder zurückführen. Denn vermutlich dient die aus dem 9. Jh. stammende Cappella della Pietà an der Kirche S. Satiro in Mailand (auch Kapelle zum Heiligen Grabe bzw. Sacello di S. Satiro genannt) als Vorbild für die Quincunx-Lösungen, die Filarete in den Kirchen seiner Idealstadt-Pläne Sforzinda und Zagalia entwirft (1455-60). Zudem beschäftigen sich auch Leonardo da Vinci und Donato Bramante mit dem Schema. Denn gerade Letzterem dürfte die Cappella della Pietà aus direkter Anschauung (Bramante schafft deren Ummantelung) als Voraussetzung und Inspiration für seinen Entwurf der Sakristei für die Kirche S. Maria presso S. Satiro in Mailand gegolten haben (um 1480). Später bildet das Schema den Ausgangspunkt für Bramantes Entwurf für Sankt Peter und die ursprünglich vorgesehene Gesamtanlage des Tempietto in San Pietro in Montorio. Da die Idee, ein griechisches Kreuz in ein Quadrat einzubeschreiben vor allem von Bramante wiederbelebt worden ist, bezeichnet man diese Raumkonzeption in der italienischen Baugeschichte auch als ‚bramantesk'. Pevsner identifiziert derweil einen weiteren Prototypen in der von ihm fälschlicherweise Michelozzo zugeschriebenen Kirche S. Maria delle Grazie in Pistoia (Ventura Vitoni, beg. 1469). Das Schema wurde danach immer wieder aufgegriffen, so zum Beispiel für die Barockkirche San Carlo ai Catinari in Rom. Ohne wesentliche Veränderungen findet es bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein Verwendung, wo es unter anderem von Magni für seine Kirche am Lido di Ostia adaptiert wird. Und noch mehr als zehn Jahre später wird das seit der Gegenreformation insbesondere in der römischen Kirchenbaugeschichte beliebte Schema von Calza Bini der Kirche S. Francesco Saverio in der Garbatella zugrunde gelegt (vgl. Kap. 9.2.6). Ferner kehrt es in den ersten Entwürfen Piacentinis für die Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom wieder (vgl. Kap. 9.3.3).
Zur Quincunx-Lösung vgl. Schröder 2002, S. 76f.; Jung 2007, S. 131f.; Pevsner 2008, S. 149f.
[132] Das Motiv eines halbrunden dreigeteilten (trichotomischen) Fensters geht auf die Diokletiansthermen in Rom zurück und wird deshalb als Thermenfenster oder auch Diokletiansfenster bezeichnet. In die Renaissance-Architektur wird das Motiv erstmals von Palladio übernommen, nachdem er dem Fenstertyp bei seinen Aufrissstudien zu den Thermen in Rom begegnet ist (vgl. Kaminski 2005, S. 358 und Kohl 2007, S. 162). Er

verwendet es gleichermaßen für Profanbauten, wie beispielsweise die Villa Pisani (1560), und seine venezianischen Kirchen. Beim Umbau der Diokletiansthermen in die Kirche S. Maria degli Angeli e dei Martiri wird der Fenstertyp indes für den Barock adaptiert. Später findet er im Historismus und Jugendstil erneut Verwendung. Im Rom der Zwischenkriegszeit begegnet uns diese Fensterform auch in der von Giovannoni entworfenen Kirche SS. Angeli Custodi (am Sturz polygonal variiert) und in Calza Binis Kirche S. Francesco Saverio (vgl. Kap. 9.2.3 und 9.2.5).

[133] Portoghesi 1968, S. 102.
dt. „unvermeidlichen Bruchstelle zwischen dem in der römisch-florentinischen Neorenaissance gefundenen, überaus zerbrechlichen Gleichgewichts der umbertinischen Tradition und der ihr innewohnenden gestalterischen Nervosität, die zur unheilbaren Krankheit des neuen Jahrhunderts werden wird". Die Aussage wird von den Magni-Experten Gabriele Morolli und Giuseppe Strappa übernommen, zumal sie sich aus der Anthologie seiner Bauten erklärt. So lässt sich das Werk Magnis in unterschiedliche Phasen einteilen, die je eigene Präferenzen manifestieren und als Historismus-Variationen im Spätwerk zu einem Kompromissversuch zusammenfließen, dessen exemplarischer Ausdruck die Kirche am Lido di Ostia ist. In diesem Sinne markiert sie nicht nur chronologisch, sondern auch architektonisch den Transitionspunkt im römischen Kirchenbau.
vgl. Morolli 1985; Strappa 1990; Strappa 1995.

[134] Auf die Person Giovannoni und sein umfangreiches theoretisches Wirken ist in dieser Arbeit schon mehrfach eingegangen worden, weshalb ich v.a. auf die Kap. 4.2 und 4.3.2 verweise. An dieser Stelle soll Giovannonis Wirken im konkreten Zusammenhang mit seinem Kirchenbauprojekt berücksichtigt werden.

[135] Die merkwürdige Ambivalenz Giovannonis verursacht derweil auch auf städtebaulichem Gebiet Perplexität, wenn man bedenkt, dass er sich zum Advokaten der Burbera-Gruppe macht.

[136] Man denke nur daran, dass er als Dekan der römischen Architekturfakultät die Anschaffung der radikal modernen Zeitschrift Paganos Casabella verbietet.
vgl. Portoghesi 1968, S. 165.

[137] vgl. Portoghesi 1968, S. 164.

[138] Portoghesi spricht hier von Kreuzzug und Rückkehr zum Alten und einem „atteggiamento di chiusura e di intolleranza".
Portoghesi 1968, S. 165.
dt. „verschlossenen und voreingenommenen Haltung".

[139] Wohlgemerkt bezieht sich der Aufsatz auf einen Vortrag, den Giovannoni in klerikalem Umfeld hält. Inzwischen gibt es Beispiele rationalistischer Kirchenarchitektur (vgl. Kap. 12-14).

[140] Giovannoni 1936, S. 236-251.
dt. „eine von Luzifer inspirierte gefühllose Vulgarität, die die Jungen mit einem magischen Trank berauscht, [...], eine Krankheit, die die Architektur und vor allem die Kirchenarchitektur erfasst hat, die doch gerade ihrerseits mehr als alle anderen architektonischen Aufgaben außerhalb einer weiblichen Wankelmütigkeit für vergängliche Moden und fern persönlicher Willkür wiederfinden müsste".

[141] vgl. Giovannoni 1936, S. 236-251.

[142] Bruno Zevi hat schon kurz nach Giovannonis Tod in voller Anerkennung seiner Leistung darauf hingewiesen, dass dieser sich jeglichen Zugang zu einem umfassenden und wohl auch klärenden Verständnis der kulturellen Legitimation der Moderne aufgrund eines grundlegenden Irrtums verbaut habe. Anders als viele Zeitgenossen, so Zevi, habe Giovannoni die Moderne nicht aus geschmacklichen Gründen abgelehnt, sondern vielmehr aus einer starken Empörung über deren in seinen Augen nicht gerechtfertigten revolutionären Praxis.
vgl. Zevi 1947, S. 2-8.

[143] vgl. v.a. Kap. 5.

[144] Heute ist diese Gartenstadt Monte Sacro im Gegensatz zur Garbatella derart überformt, dass sie kaum noch zu erkennen ist. Lediglich die Piazza Sempione mit ihrer Kirche und den umstehenden Bauten lassen das einstige Bild erahnen.

[145] Die Piazza Sempione fungiert zugleich als Knotenpunkt der Ausfallstraße Nomentana.

[146] vgl. Sozi 1994, S. 75-96 und Ostilio Rossi 2000, S. 32-34.
Costantini, Energici und Sabbatini, beide Vertreter des *Barocchetto*, sind auch maßgeblich an der Umsetzung der Garbatella beteiligt. Giovannoni baut ferner den der Piazza vorgelagerten Ponte Tazio über den Aniene. Sabbatini ist zugleich der Architekt der sog. *alberghi suburbani*, die im Rahmen der Ausstellung des MIAR im März 1928 gezeigt werden. Die Tatsache, dass dort die Beiträge eines Architekten gezeigt werden, der nicht der Bewegung des MIAR angehört, provoziert die Kritik der Rationalisten. So unterscheiden sich Sabbatinis Entwürfe für die Garbatella von den ‚kanonischen' Entwürfen des MIAR durch einen expressiven Nachhall des allmählich überkommenen *Barocchetto*. Die Mischung der Ausstellungsbeiträge des MIAR mit Entwürfen außenstehender Architekten, dürfte Ausdruck eines Konsenswillens seitens des Establishments um Piacentini und Calza Bini sein. Jedenfalls wird daran die allmähliche Umorientierung innerhalb der Tendenz des *Barocchetto* ersichtlich.

[147] vgl. Giovannoni 1902.

[148] Die konkrete Situation in Cori, einer kleinen Stadt im Latium, ist sehr komplex. Zum einen muss sich Giovannoni die Frage stellen, ob er die bestehende Kirche entweder renoviert und erweitert oder eine neue Kirche

am gleichen Ort errichtet. Zum anderen muss das Projekt mit dem angrenzenden, baugeschichtlich überaus bedeutenden, antiken Herkulestempel abgestimmt sein. Giovannoni erarbeitet hierfür zwei ähnliche Varianten. Letztlich wird keines der Vorhaben
durchgeführt und heute zeugt nur noch ein Überbleibsel des alten Campanile von einer Kirche.
vgl. Del Bufalo 1982, S. 99.

[149] Hier vor allem der bereits 1904 publizierte Aufsatz ‚La sala termale della villa liciniana e le cupole Romane' mit ausführlichen statischen Berechnungen zum römischen Kuppelbau und die Monografie 'Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo' (Mailand/Rom 1922). Außerdem zu beachten: La tecnica della costruzione presso i Romani (Rom 1925); Contributi allo studio della tecnica delle costruzioni romane (Rom 1931) und La cupola di S. Pietro (Florenz 1941).

[150] Giovannonis baugeschichtlichen Untersuchungen zur Architektursprache münden in einer umfangreichen Monografie über Antonio da Sangallo d.J, die jedoch erst postum erscheint: Antonio da Sangallo il Giovane. Rom 1959.

[151] vgl. ACSSA Rom, Fondo Disegni Gustavo Giovannoni, Serie Nuove Architetture: Chiesa del Sacro Cuore (Salerno).

[152] vgl. Jung 2007, S. 132f.

[153] Die Tetrakonchenanlage ist schon im Caldarium der Konstantinstherme auf dem Quirinal zu sehen, wobei es sich hier um den besonderen Typus eines zylindrisch zur Kuppel hochgeführten Unterbaus handelt. Ferner begegnet uns die Tetrakonchenanlage in der aus dem 12. Jahrhundert stammenden Heiligkreuzkapelle bei Montmajour und in noch älteren, armenischen beziehungsweise georgischen Beispielen, wie St. Hripsime und der Muttergotteskirche in Etschmiadsin, der Kathedrale von Swartnoz und dem Kloster Dschwari. Das vermutlich älteste Beispiel einer Kirche diesen Typs lässt sich in den Überresten der Kathedrale von Ninozminda (ca. 575 n.Chr.) beobachten. Hier muss allerdings der Verweis von Giuseppe Zander auf die zerstörte frühchristliche Kirche S. Andrea in Rimini beachtet werden (Zander 1960, S. 47). Als Beinahe-Tetrakonch liegt die Anlage im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna vor.

[154] Die hier entwickelten Ideen lassen sich wiederum auf die bereits angesprochene Quincunx-Lösung und deren Weiterentwicklung im Zentralbau der Renaissance zurückführen (vgl. Kap. 9.2.2 FN 22).

[155] Hier vor allem Guarinis SS. Sindone und S. Lorenzo (beide zweite Hälfte 17. Jh.).

[156] So zum Beispiel zu Sangallos (d.J.) Kirche S. Egidio in Cellere (Viterbo) und seinem nicht realisierten Entwurf für S. Marco in Florenz.

[157] vgl. ACSSA Rom, Fondo Disegni Gustavo Giovannoni, Serie Nuove Architetture: Chiesa di S. Giovanni (Formia).

[158] Die Glocken sind jetzt in die fünf Kompartimente einer aufgesetzten Kolonnade gefasst.

[159] Hier vor allem ein zum Portal hin aufgefächerter Grundriss basierend auf der Kombination eines Oktogons mit einem gerichteten vorgelagerten Baukörper.

[160] vgl. Del Bufalo 1982, S. 96.

[161] Die aufgrund finanzieller Engpässe verzögerte Fertigstellung der Kirche kann mit der Einbeziehung der Krypta als provisorischer Kirche überbrückt werden. Heute erfüllt das Sockelgeschoss nicht mehr die Funktion einer Krypta, sondern wird im Rahmen der Gemeindeaktivitäten als Mehrzwecksaal genutzt.

[162] Im ursprünglichen Entwurf ist der Campanile neben dem linken Torgebäude vorgesehen, kommt allerdings nicht zur Ausführung. Stattdessen wird ein dezenter Glockengiebel rechts neben dem Dach gebaut.
vgl. Sozi 1994, S. 97-121.

[163] Die Analogien im Aufbau der Fassade zu Magnis Kirche in Ostia sind frappierend, so dass Giovannonis Fenstervariante geradezu originell erscheint. Die Fassade wurde meiner Ansicht nach nicht ganz zutreffend von Ceschi als armselig kommentiert, manifestiert sie doch den innovativsten Teil der gesamten Kirche. Gerade die neuartige Materialkombination belegt zumindest Giovannonis guten Willen, etwas verändern zu wollen, auch wenn er sich im rhetorischen Inneren wieder erschöpft.

[164] Ceschi 1963, S. 176.
dt. „bramanteske Lösung des Presbyteriums".
Giovannoni widmet sich ausgiebig dem Studium der Kuppelkonstruktionen für St. Peter bei Bramante und Michelangelo: Ders.: Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo. In: Architettura e arti decorative, 1.1921, S. 418-438.

[165] Aber auch Palladios Grundriss von Il Redentore lässt sich in der Anlage der Kirche erkennen. Jedenfalls werden Giovannonis geschichtliche Anleihen evident. Für sich genommen verweist das Presbyterium auf Giovannonis Arbeit in Salerno und auf die dort bereits eingeflossenen Konzeptionen Bramantes und Leonardos.

[166] Ein erster Entwurf Giovannonis zeigt noch einen im Stile der Mailänder Kirche S. Maria delle Grazie entworfenen *tiburio*, bei dem ein Arkadengang den Zylinder auflöst. Außerdem eine flache obere Kuppel, die auf einem Arkadenkranz steht, der wiederum auf einer unteren Kuppel ruht. Eine zweite Version folgt dieser Idee von einer großen umfangenen Laterne, nähert jedoch die Dachkonstruktion so sehr an die Kuppel, dass sie nahezu eine Konstruktion bilden. Die ausgeführte Version ist schließlich wesentlicher einfacher und besteht aus nur einer Kuppel. Sie wirkt wie eine

eingesogene oder eingefallene Variante der vorangegangenen Entwürfe, die ädikulaartigen Fensteröffnungen dabei wie eine Verzerrung der äußeren Galerie des ersten Entwurfs.
vgl. ACSSA Rom, Fondo Disegni Gustavo Giovannoni, Serie Nuove Architetture: Chiesa parrocchiale della Città Giardino: SS. Angeli Custodi (Roma).

[167] Entsprechend erscheinen diese ovalen Fenster am Außenbau wie zwischen die gemauerten Lisenen gequetscht. Sie bilden einen auffällig barocken Gegensatz zu den Lisenen in sichtbarem Mauerwerk. Diese sind zudem auf Höhe der Fenstermitte von einem weißen Stuckband unterbrochen, so dass die Fenster miteinander verbunden erscheinen. Wie im Brennglas offenbart sich an diesem Detail Giovannonis baugeschichtliche Kompositionsmethode (*Barocchetto*).

[168] Paradoxerweise ist so auch das Fresko weitestgehend wirkungslos. Die Umbaumaßnahmen sind keineswegs untypisch für nachträgliche ‚Verschönerungsmaßnahmen', die den jeweiligen Pfarrern und Gemeindemitgliedern zwar das trügerische Gefühl eines gestalterischen Mitwirkens am Bau der Kirche geben, oftmals aber die Harmonie des Gesamtkonzepts empfindlich stören.

[169] vgl. Portoghesi 1968, S. 165.

[170] Bellonci 1932, S. 51.
dt. „Mit der Kirche SS. Angeli Custodi in der Gartenstadt belegt Giovannoni zwar seine umfassende Kenntnis der Architektur Vignolas und Bramantes, doch versucht er vergeblich seine Vorbilder durch gewagte Gliederungen der Kuppel und vielfältige Dekorationen an der Fassade zu modernisieren."

[171] s. Anhang (Personen).

[172] vgl. Papini 1925-26, S. 226, 228, 233. Papini weist in seinem Artikel auf die Ideenlosigkeit der Ausstellungsbeiträge hin und kritisiert gleichzeitig die zweifellos herausragenden Beiträge Melnikows und Le Corbusiers als unangemessene Schachteln und Barbarei. Andererseits registriert er die architektursprachliche Erschöpfung einer Vielzahl von Bauten, die sich im Aufkochen vergangener Stile verlören. Er erkennt die Grundsätze einer modernen, versachlichten Architektur an, findet allerdings noch keinen überzeugenden Beitrag, da es den wenigen modernen Ausstellungsbauten an Würde mangele. Darüber hinaus konstatiert er, dass Brasinis Griff in die römische Antike, die aktuellsten italienischen Tendenzen, die sehr wohl nach einer Modernisierung strebten, nicht wiedergebe, honoriert jedoch die Monumentalität des it. Pavillons. Interessanterweise werden Überreste des Pavillons einige Jahre später von Brasini verwendet, um in Rom seinen persönlichen Wohnsitz, den diminutiv sog. Castellaccio Brasini zu bauen.

[173] vgl. Saggio 2011, S. 13.

[174] Am Pavillon exerziert Brasini die Mischung verschiedener stilistischer Ergüsse, indem er sie verdichtet, verklärt, verzerrt. So werden bspw. am Eingang die Kanneluren der Säulen verdichtet, die tradierten Materialien werden mit goldüberzogenen Ziegeln gemischt, und vor allem im Inneren herrscht eine überbordende Fülle an Blumenranken und geometrischen Formen.

[175] vgl. Piacentini 1934d, S. 129-140. Der Sachverhalt ist insofern auffallend, weil Piacentini zwar eine Zeichnung anführt, diese aber nicht weiter kommentiert, während er für die übrigen 11 illustrierten Projekte sachliche Erklärungen gibt und mitunter Anerkennung äußert. Der Entwurf Brasinis wirkt inmitten der Beiträge anerkannter Vertreter moderner Architektur wie Perret, Pölzig, Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius oder Lubetkin vollkommen deplatziert. Tatsächlich ist die Teilnahme Brasinis wohl auf die Vermittlung von Boris Jofan zurückzuführen; dieser war wiederum von 1914 bis 1919 als Assistent in Brasinis Büro in Rom tätig (Bodenschatz 2009, S. 48).

[176] Pisani 1996, S. 12.
dt. „einen regelrechten Unfall".

[177] Mario Pisani gibt darüber eine Übersicht: Die Kirche an der Piazza Euclide wird im Zuge der Arbeiten stark verändert, der Ponte Flaminio erfährt in seiner langen Bauzeit grundlegende Abweichungen. Für den Buon-Pastore-Komplex in Rom lassen sich indessen zahlreiche Veränderungen verzeichnen, das Istituto Forestale abgerissen, die Villa Manzoni verkommt, usw. Pisani vertritt dabei die Haltung, das Werk Brasinis sei in der Folge auch deshalb demontiert worden, weil er im Sinne einer „damnatio memoriae" als emblematischer Passatist zum Feindbild einer positiv konnotierten Moderne auserkoren und als Verlierer ausgegrenzt worden sei.
vgl. Pisani 1996, S. 15f.

[178] Brasinis ehrgeiziges Temperament drückt sich u.a. in seinem Anspruch aus, für die Kirche an der Piazza Euclide eine der größten Kuppeln der Welt erschaffen zu wollen.
vgl. Brasini 1924a, S. 5.

[179] Bauer 2009, S. 226

[180] vgl. Consoli 1984, S. 44.

[181] Strappa 1997, S. VII.
dt. „Urheber einer ganzen Kulturlandschaft zeitgenössischer Monumente […], die aus den Ruinen einer weit entfernten Herrlichkeit emporzusteigen scheinen, aus einer verklungenen und einbalsamierten Vergangenheit und zugleich Ausdruck eines zutiefst im Wirbel borrominischer Albträume versunkenen, im Eifer rasenden Visionärs sind."

[182] Darunter befinden sich Zeichnungen für eine moderne Kirche (1921), die in ihrer Volumetrie die Architektur der Kirche SS. Annunziata in Sabaudia vorwegnimmt. Außerdem gibt es Studien für eine Ka-

serne (1928) und den später von Bazzani in Anlehnung an Palladios Palazzo del Capitaniato realisierten Palazzo delle Poste in Tarent (1928) sowie eine weitere Kirche, die mit ihren geschwungenen Formen aus Stahl und Glas Bezüge zu den Arbeiten Gropius', v.a. aber Mendelsohns wecken.
vgl. Brasini 1979, S. 63f. Brasinis modernistiche Versuche hat Paolo Micalizzi näher betrachtet: Micalizzi 2010, S. 414-423.

[183] Armando Brasini zit.n. Pisani 1996, S. 13f.
dt. „jener Entwurf [..] ist lediglich der Entwurf einer Konstruktion, [...] die für sich genommen kaum mehr als ein ingenieursmäßiger Zweckbau ist, für den der Beitrag der Architektur überflüssig ist".

[184] Bellonci 1932, S. 52.
dt. „der zusammenhangslos architektonische Elemente zusammensammelt."

[185] vgl. Ciucci 2005, S. 82.

[186] Ugo Ojetti (1922) zit.n. Pisani 1996, S. 25.
dt. „wenn er […] mit großen Gesten Zeugnis von jener Herrlichkeit ablegt, siehst Du Dich um zwei oder drei Jahrhunderte zurückbefördert [...] um ihm andächtig zu lauschen".

[187] Hierauf bemerkt Ojetti acht Jahre und einige ausufernde Entwürfe Brasinis später inmitten der Auseinandersetzungen um die Freilegung des Kapitols, dass Brasini grundsätzlich den Fehler begehe, Großartigkeit (*grandioso*) mit Größe (*vasto*) gleichzusetzen und Größe wiederum als Synonym für römisch (*romano*) zu begreifen und dabei außer Acht lasse, dass zwar das Römische Reich groß gewesen sei, jedoch mitnichten alle Straßen seiner Hauptstadt. Es stellt sich die Frage der Verhältnismäßigkeit.
Ugo Ojetti in einem Kommentar zu Brasini (1930): sinngemäß wiedergegeben nach Brasini 1979, S. 103.

[188] vgl. Bilancioni 1984, S. 41.

[189] … und den huldvollen Titel 'Tempio Votivo Universale Cattolico a Gesù Cristo Redentore e a San Giovanni Evangelista in Ara Pacis a Gloria e Onore della Santità di Pio XII Pontefice Massimo che nell'anno del Signore 1944 liberò Roma salvandola dalla devastazione' trägt.

[190] Anfangs beabsichtigt man die Kirche dem Namenspatron des Papstes, S. Giacomo, sowie den vier Evangelisten zu widmen. Mit Blick auf die als Träger der Kirche bestimmten Claretiner (Missionari Figli del Cuore Immacolato di Maria) erfolgt jedoch schon bald eine Umwidmung. Ergänzt wird der neue Name mit dem Zusatz ‚per la Pace', der wohl im Umfeld des Friedensschlusses hinzukommt und den Stellenwert der Kirche al Tempio Votivo per la Pace betont. In der Zeitschrift ‚Arte Sacra' wird von einem Tempio Pontificio – also einem päpstlichen Sakralbau – in onore del Cuore di Maria gesprochen (Rossi 1933 S. 196-199).
vgl. Matteocci 1969, S. 2.

[191] vgl. Matteocci 1969, S. 2.

[192] vgl. Matteocci 1969, S. 2. Verschiedene Kommentatoren datieren Brasinis ersten Entwurf auf das Jahr 1923. Diese Angabe ist allerdings widersprüchlich, da Brasini immer wieder bekundet, das ursprüngliche Projekt sei von zwei Päpsten, Benedikt XV. und Pius XI., genehmigt worden. Jedenfalls gibt Brasini an, ein Gesandter Benedikts habe ihm die Ernennung zum Architekten und Bauleiter der neuen Kirche an der Piazza Euclide ernannt. Demnach müsste der Auftrag spätestens 1921 ergangen sein.
vgl. Armando Brasini n. Brasini 1979, S. 118f. + 140.

[193] Brasini 1924a, S. 4f.
dt. „Die Kirche schöpft aus den großen Bauwerken der kaiserlichen und päpstlichen Epochen Roms. Sie hat einen runden Grundriss, der von einem griechischen Kreuz überlagert ist, dessen Arme mit herrlichen Kapellen abschließen. Zu diesen Kapellen gelangt über wenige Stufen, die durch Bögen führen, die wiederum den Triumph des Evangeliums symbolisieren. Die große Rotunde hat einen Durchmesser von 42 m und ist von einer Galerie umgeben, die die Kapellen, die Apsis, die Zugänge und das Taufbecken miteinander verbindet."

[194] vgl. Kap. 9.3.

[195] Brasini selbst gibt darüber hinaus die Rundbauten SS. Nome di Maria und S. Maria di Loreto am Trajansforum, die Kirchen an der Piazza del Popolo sowie S. Giacomo, S. Carlo, S. Andrea und S. Bernardo als Inspirationsquellen an.
Brasini, Armando: Variante e il definitivo progetto, Roma 13 aprile 1939. In: Brasini 1979, S. 118.

[196] Dieser Entwurf Michelangelos gilt als eines der wichtigsten und meist zitierten Vorbilder für italienische Zentralbaukirchen der 1920er und 1930er Jahre. Als Motiv wird er in den prämierten Beiträgen zum Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia wiederkehren (vgl. Kap. 10).

[197] vgl. Brasini 1924.

[198] Die Idee der Durchdringung unterschiedlicher Grundrisstypen ist ein zentraler Aspekt am Übergang von der Spätrenaissance zum Barock. Nach anfänglichen Experimenten wird sie weiterentwickelt u.a. legt Guarini mit seinem Traktat ‚Architettura civile' (1668) die theoretischen Grundlagen für die weitergehende Dynamisierung der Grundrissformen auf der Grundlage einer dem Zentralbau verpflichteten Gestaltungsidee. Es ist bemerkenswert, wie nah sich die römischen Kirchenbaumeister in den 1920er Jahren an diesen für Rom so charakteristischen Entwicklungen orientieren.

[199] vgl. Brasini 1924a, S. 5.

[200] Vermutlich aufgrund des formenreichen Stils und der fanalartigen Wirkung greift Luigi Barabino 1929 augenscheinlich den Entwurf Brasinis als Vorlage für seinen opulenten Beitrag zum Spezzaner Kathedralen-Wettbewerb auf.

[201] Alemanno deutet – durchaus plausibel – die Kuppel als Teil eines szenischen Zusammenspiels mit der Anhöhe der Villa Glori. Jedenfalls beträgt im ersten Entwurf die Höhe der Kirche bis zur Spitze des Laternenkreuzes 115 m (*sic!*).
vgl. Alemanno 2004, S. 87 und Brasini 1924a, S. 5.
[202] vgl. Fontana 1694, S. 361-365. Demnach soll die Höhe der Laterne die Hälfte des Kuppeldurchmessers nicht überschreiten. Die Beobachtung stammt von Maria Grazia D'Amelio, die Brasinis Kuppelentwürfe näher untersucht hat: D'Amelio 1997, S. 305.
[203] vgl. D'Amelio 1997, S. 305.
[204] vgl. Brasini 1924a, S. 5.
[205] Abgesehen von anderen Projekten resultieren diese in zahlreichen gezeichneten Architekturfantasien erprobt.
vgl. Fantasie architettoniche di Armando Brasini. In: Pisani 1996.
[206] Consoli 1984, S. 43.
dt. „überbordenden Ausbrüchen der Architektur, von unnötigen und unsinnigen Kreationen, deren einziges Ordnungsprinzip der schöpferische Instinkt des Genius ist; so vermag er jede Form derart zu verbiegen, dass sie nur noch der Architektur um ihrer selbst Willen huldigt und jeglichem anderen Anspruch spottet."
[207] Noch 1939 schreibt Brasini, sein Projekt genieße die volle Anerkennung der kirchlichen Autorität, er scheint jedoch nicht zu bedenken, dass es inzwischen zum Gegenstand einer Zwangslage geworden ist, in der es kein Zurück mehr gibt.
vgl. Brasini, Armando: Variante e il definitivo progetto, Roma 13 aprile 1939. In: Brasini 1979, S. 118-121.
[208] Als Anekdote sei angemerkt, dass die Baustelle der Kirche zwischenzeitlich als Abenteuerspielplatz der anwohnenden Kinder ‚missbraucht' wird.
Gespräch mit Don Isidoro von der Pfarrei S. Maria Madre della Misericordia am 2. Juli 2012.
[209] Selbstredend wird auf den Querbau mit dem Pfarrheim verzichtet. Außerdem auf die im ersten Entwurf gezeichnete, ausgreifende Platzanlage auf die sich der Pfarrkomplex hätte beziehen sollen.
[210] Für eine detaillierte Darstellung des neuen Entwurfs verweise ich auf die Beschreibung des Architekten: Brasini, Armando: Variante e il definitivo progetto, Roma 13 aprile 1939. In: Brasini 1979, S. 118-121.
[211] Rossi 1933 S. 197.
dt. „das Erscheinen ist bar jeglichen Ausdrucks, dessen Schwäche und Dummheit mit einer Fülle architektonischer Elemente, Schnörkel [...] und allerhand Firlefanz überdeckt wird. [...] selten ist es einem Koch gelungen, sich einen komplizierteren Mischmasch auszudenken, um mit Versessenheit sein Können zur Schau zu stellen."
[212] Wesentlich für Brasinis Entwurf war von Anfang an der Wunsch nach einer alles überstrahlenden Kuppel, zu der sich der eigentliche Kirchenraum wie ein Sockel verhalten sollte.
[213] Der so entstehende Aufriss entspricht, mit Ausnahme der Kuppel und des Tambours, dem heutigen Zustand der Kirche.
[214] Für eine Untersuchung der verschiedenen Kuppelentwürfe vgl. D'Amelio 1997, S. 302-309.
[215] Ansonsten ist die Stahlbetonkonstruktion mit sichtbar belassenem Ziegel verkleidet. Wäre der zweite Entwurf vollständig ausgeführt worden, wäre die Fassade, so wie M. Rossi in seinem Kommentar bemerkt, in der Tat kaum noch wahrnehmbar gewesen, da sie von der von Brasini ersonnenen Konfusion der Formen und Ideen absorbiert worden wäre (vgl. Rossi 1933 S. 198). Im halbumgesetzten Zustand des Außenbaus kann die Fassade jedoch als solche bestehen.
[216] Es bleibt zu vermuten, ob deren Dimensionierung deshalb flächig erscheint, weil möglicherweise vorgesehene Steinverkleidungen den Perimeter der oberen Wände zurückversetzt hat.
[217] In dieser Hinsicht verwundert die anfängliche gedankliche Nähe zu Mussolini nicht. Erst mit dem Verfeinerns des architektonischen Urteils des *Duce* und der Entwicklung einer dezidierten Architekturpolitik ändert sich diese Relation.
[218] Rossi 1933 S. 197.
dt. „Anstatt Kirche […] müsste man dies einen dem Gott Chaos, einem heidnischen und barbarischen Gott geweihten Tempel nennen".
[219] Noch in den 1940er Jahren wird die zeitweise brachliegende Baustelle von den Kindern der Umgebung als Abenteuerspielplatz benutzt; wie mir ein Pater berichtet hat, wurden u.a. Seile gespannt und Tarzan gespielt.
[220] vgl. Muratore 2006, S. 14.
Der maßgeblich für die stalinistische Architektur der 1930er und 1940er Jahre verantwortliche Boris Jofan (1891-1976) hat im Gegensatz zu den meisten sowjetischen Architekten seiner Generation eine fundierte Ausbildung erhalten, die vor allem von seinem 1914 begonnenen zehnjährigen Aufenthalt in Italien geprägt ist. Demnach studiert er in Rom an der Accademia di Belle Arti wo unter anderen Armando Brasini sein Lehrmeister ist, also zu einer Zeit, da Brasinis Architektur höchste Anerkennung wiederfährt.
vgl. Tarchanow/Kawtaradse 1992, S. 184f.
[221] Dennoch oder vielleicht sogar deshalb, so konnte der Verfasser im Gespräch mit Gemeindemitgliedern heraushören, genießt Brasinis Kirchenbau an der Piazza Euclide heute bei den Bewohnern des Quartiers große Wertschätzung. Ferner ist die ‚Kirche an der Piazza Euclide' ebenso wie Piacentinis Kirche Cristo Re ein Fixpunkt neueren Kirchenbaus im kollektiven Gedächtnis Roms. Darüber hinaus weckt die monumentale Kirche sogar das Interesse der ansonsten gegenüber jüngeren Kirchen überwiegend refraktären Touristen,

die sie wiederum meist zufällig bei ihren Streifzügen durch Rom ‚entdecken'.

[222] s. Anhang (Personen).

[223] Bazzani bemüht sich mit Entwürfen und Projektvorschlägen, die er auf eigene Initiative dem Amt des *Duce* unterbreitet, um Aufträge in Rom. Doch werden diese von Mussolini allesamt mit einem trocken auf die Zeichnungen gekritzelten „NO" abgelehnt. Mit einem spektakulären freispannenden Entwurf für die neue Tiberbrücke am Foro Mussolini kann sich Bazzani allerdings beim Ministerium erneut einen großen öffentlichen Auftrag sichern. Die Direktvergabe steht allerdings im Widerspruch zur Praxis der damaligen Zeit, wichtige repräsentative Bauprojekte in Rom per Wettbewerb zu vergeben. So sorgt die Nachricht in der Öffentlichkeit des Jahres 1935 für derartige Entrüstung, dass sich das Ministerium gezwungen sieht, kurzerhand einen Wettbewerb auszuloben. In der Folge facht Bazzani mit einem Plagiatsvorwurf gegen den Sieger die Stimmung in der Staatskanzlei an. Der Versuch mit einem weiteren Initiativentwurf (diesmal für das Auditorium) den offiziellen Weg abzukürzen, bringt
Bazzanis Versuche, in Rom wieder Fuß zu fassen, mit einer schroffen Absage Mussolinis definitiv zum Scheitern. Auch wenn Bazzani dies als kalkulierender Geschäftsmann und geltungsbewusster Architekt nur schwerlich hinnehmen kann, ist es inzwischen evident, dass sich die architekturpolitischen Voraussetzungen für die Kapitale grundlegend geändert haben. Persönlich gelingt es ihm nicht, die überaus vorteilhafte Beziehung zum König auf den neuen Machthaber zu übertragen.
Für eine fundierte Darstellung des Sachverhalts vgl. Giorgini 1988, S. 35f.

[224] vgl. Consoli 1988, S. 158.

[225] vgl. Portoghesi 1956, S. 78.

[226] Bilancioni 1988, S.149.
dt. „Mit bescheidener Eingebung setzt Bazzani die einfachen Wahrheiten der Architektur ins Werk indem er vermeintlich universalgültige Formeln verwendet".

[227] vgl. Consoli 1988, S.153.

[228] Consoli 1988, S.158.
dt. „Paradoxerweise bezeugen die Arbeiten dieses Epigonen des Eklektizismus ihre Unfähigkeit zur Modernisierung, nicht wie bei Brasini mit einer exzessiven und beredten Geste des Neobarock, sondern mit der Verweigerung jeglicher Bedeutung, mit der leidenschaftslosen Verbiegung, mit der reinen Zweckerfüllung, mit dem Primat der Quantität über die Qualität. Bazzanis Büro ist ein Betrieb, ein Betrieb in dem Repräsentationsbauten industriell produziert und Historismus wie Eklektizismus vorgefertigt werden".

[229] vgl. Giorgini 1988, S. 48f.

[230] Tocchi 1988, S. 87.

[231] In den selben günstigen Moment fällt der Sieg im Wettbewerb für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz, die zwar bekanntlich nicht ausgeführt wird, dem Architekten aber den Ritterschlag der Öffentlichkeit einbringt.
vgl. Giorgini 1988, S. 18.

[232] Dass der Entwurf seinerzeit überzeugen musste, belegt die Tatsache, dass sich die Bibliothek auch dem heutigen Benutzer durchaus praktikabel erweist.

[233] vgl. Piacentini 1939, S. 331.

[234] Zahlreiche, in den 1920er und 1930er Jahre in renommierten römischen Zeitungen wie *Il Messaggero* und *Il Giornale d'Italia* erscheinende Artikel belegen den Erfolg und die Anerkennung, die Bazzani außerhalb der italienischen Avantgarde zuteilwird. Außerdem verdeutlicht dies, wie die traditionalistische Architekturauffassung trotz heftiger Anfeindungen und Marginalisierung in den Zentren Mailand und Rom, die gesamte faschistische Epoche nicht nur prägt, sondern auch überdauert. Meines Erachtens baut diese Permanenz darauf auf, dass zu Beginn der faschistischen Herrschaft, als es noch kein architekturpolitisches Programm gibt, v.a. die etablierten Traditionalisten gerufen werden, im Vertrauen auf die genaue Kenntnis des Bauerbes das architektonische Bild des neuen Italiens zu entwerfen.

[235] Piacentini 1939, S. 331.
dt. „hoffnungslos klassisch, ein Sohn Roms eben."

[236] vgl. Piacentini 1939, S. 331.

[237] Giorgini 1988, S. 68.
dt. „reifen synthetischen Monumentalstil, einer Art modernen Hellenismus".

[238] vgl. Giorgini 1988, S. 73.

[239] Weiterführend vgl. Canali 2007, S. 124-135.

[240] In dieser Hinsicht stellt Predappio Nuova den Auftakt zur langen und intensiven Stadtplanungsaktivität des Regimes dar.
vgl. La conservazione dell'architettura moderna : il caso Predappio: fra razionalismo e monumentalismo. Predappio 2005.

[241] Offenbar soll Mussolinis Mutter zu Lebzeiten einen neuen Kirchenbau angeregt haben.
vgl. Arte Sacra 1932b, S. 118.

[242] Dieses von drei vertikalen Elementen gebildete Ensemble (Casa del Fascio – Rathaus – Kirche) wird später typisch für die zahlreichen faschistischen Stadtneugründungen.

[243] Wie schon in einigen Fällen beobachtet, spielt die Widmung und ggf. die Umwidmung einer Kirche eine wichtige Rolle, um die zeitgeschichtliche Kollokation eines Kirchenbaus anzupassen. Aus dem ursprünglich personenbezogenen und lokalen Anliegen, ist im Zeitalter des Konsenses zwischen Kirche und Staat ein mit der voranschreitenden Faschisierung verbundenes Anliegen nationalen Interesses geworden.

[244] vgl. Kap. 11.3.
[245] Die Marienkirchen (*sic!*) S. Maria al Monte Santo und S. Maria dei Miracoli.
[246] vgl. La Tribuna, 8. Dezember 1933.
[247] Auf dem Konzil von Ephesos (431 n.Chr.) wird die Lehre von der Hl. Maria als Gottesgebärerin (Theotókos), i.w.S. Muttergottes (it. Madre di Dio), gegenüber der Auffassung der Nestorianer, die Maria ausschließlich als Christusgebärerin (Christotokos) anerkennen wollten, bekräftigt.
vgl. Scipioni, Luigi I.: Nestorio e il concilio di Efeso : storia, dogma, critica. Mailand 1974.
[248] In den 1930er Jahren ist die Kirche am Ponte Milvio mit Kosten von annähernd 6 Mio. Lire das teuerste Bauprojekt der *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma*.
vgl. Vicariato 1939, S. 17.
[249] Der Effekt wird heute vom 'wilden' Verkehr, der unmittelbar vor der Kirche tobt, verstärkt. Da es keinen Pfarr- oder Vorhof gibt, der als Puffer fungieren könnte, ergibt sich eine angespannte Interaktion der Kirche mit ‚ihrem' Piazzale. Andererseits vermag die Kirche sich mit ihrer mächtigen Kuppel inmitten der inzwischen sechs- und siebengeschossigen Bebauung zu behaupten.
[250] Giorgini/Tocchi 1988, S. 110.
dt. „zusammen mit dem Torbau Valadiers am Ponte Milvio Ausdruck der Zerrissenheit, reduziert zu einem szenografischen Element, das eine illusorische Wirklichkeit architektonisch artikuliert".
[251] Ceschi 1963, S. 177.
[252] Noch im späten Entwurf für die Kathedrale in Addis Abeba wird Bazzani die Architektur der Superga rezipieren, wenngleich auf ihre elementaren Formen heruntergebrochen.
[253] Wie schon erwähnt, lässt sich hier ebenfalls ein Gestaltungsansatz erkennen, der aus den Experimenten des Cinquecento heraus entwickelt wird.
[254] Ursprünglich waren im vorderen Teil dieser symmetrischen Seitenbauwerke verstärkte Kopfbauten vorgesehen, um Kapellen aufzunehmen (u.a. für das Taufbecken). Aufgrund der Enge sollte somit ein Teil des liturgischen Raumprogramms in baulich vollkommen andere Baukörper verlegt und mit einem knappen Durchstich an die Kirche angeschlossen werden. Eine durchaus untypische, aber eben pragmatische Planung. Tatsächlich ausgeführt hat man die Durchgänge, aber in den Seitenbauten befinden sich, wie allein schon die Fassade vermuten lässt, keine Sakralräume. Das Taufbecken befindet sich nunmehr im Presbyterium.
[255] Bilancioni, Guglielmo: Potenza e debolezza di Cesare Bazzani. In: Giorgini/Tocchi 1988, S. 149.
dt. „eine Begehung des Konventionellen und als rudimentäre Aufführung eines nebelhaften Wollens, das die Gestaltung mit der Technik dominiert".
[256] Ceschi 1963, S. 176.
dt. „schulmeisterlichen Kälte".
[257] Das Engagement hängt offenbar mit dem Gedenken an die verstorbene Mutter des Literaten zusammen. Jedenfalls wird ihr Grab nach Fertigstellung der Kirche dorthin verlegt.
vgl. Cicchitti 2005, S. 58.
[258] vgl. Cicchitti 2005, S. 59.
[259] Die Fassade wird offenbar von Bazzani schon mit dem etwa zeitgleich entstandenen, nicht realisierten Entwurf für die Fassade der Minerva-Kirche in Rom skizziert (Abb. 906).
[260] Bazzani wäre nicht Bazzani, ließe sich auch hier nicht die Ähnlichkeit mit historischen Vorbildern herauslesen. V.a. der Kuppelaufbau und die breite Gesamtanlage der Kirche mit den Seitentürmen verraten Juvarras Superga in Turin.
[261] Heute ist die Garbatella Teil des Quartiers Ostiense.
[262] Es handelt sich dabei um intensive Wohnbebauung und seit 1927 auch um eilig errichtete *case rapide* sowie die berüchtigten *alberghi collettivi* bzw. *alberghi suburbani*. Hier seien als Beispiele v.a. Sabbatinis Häuser an der Piazza Biffi erwähnt.
vgl. Ostilio Rossi 2000, S. 43. Zur Entwicklung der Garbatella: vgl. Stabile 1996, S. 151-152.
[263] An den langen Seiten wird das Areal ebenfalls von hohen Gebäuden, zwei identischen U-förmigen Blöcken mit einer dazwischen eingezwängten Grundschule und, diesen gegenüberliegend, von einer in der Mitte perforierten Zeile, flankiert. Interessant ist, dass sich mit der sog. *chiesoletta* (Kirchlein) SS. Isidoro e Eurosia ein Relikt aus dem frühen 19. Jahrhundert ideal in das rurale Ambiente der Giovannoni-Planungen einpasst, während Calza Binis Kirche sowohl räumlich als auch gestalterisch einen gewaltigen, mit Blick auf die weitere Entwicklung des Quartiers wohl auch notwendigen, Maßstabssprung vollzieht.
[264] Die Kirche gehört mit ihren Kosten von 5,3 Mio. Lire zu den teuersten Kirchenbauprojekten im Rom der 1930er Jahre.
vgl. Vicariato 1939, S. 17.
[265] Die im ursprünglichen Entwurf vorgesehene konkave Gestaltung des Haupteingangs gelangt nicht zur Umsetzung (Abb. 915). Demnach wäre das Portal in einer einladenden Einwölbung angeordnet worden, die sich in der Treppenanlage zu einem Kreis vervollständigt hätte. Neben dem plastischen Effekt an der Fassade hätten vor allem die umarmende Geste der Laibungen und die trichterförmige Funktion der Portalsituation die Schwelle zum Kirchenraum betont und durch die abgestimmte Treppenanlage eine stärkere Verzahnung mit dem Vorplatz bewirkt.
[266] Ceschi 1963, S. 177.
dt. „In der Kirche S. Francesco Saverio kommt es etwa in der Vereinfachung des Kuppeltambours zu einem

Zusammenfluss neoklassizistischer Ansätze mit der *romanità* der Casa dei Mutilati [1928-37] Piacentinis".

[267] Die Gestaltung der Oberflächen betont die Volumen. Fassade und die Außenwände der Seitenschiffe, somit die untere Zone der übrigen Seiten, sind mit Ziegel verkleidet, die oberen Partien indessen verputz, greifen aber in ihrer Farbigkeit die der Ziegel auf. Der Tambour und die Laterne beziehen sich stattdessen mit ihrem hellen Farbton auf den Travertin der wenigen ornamentalen Gliederungen.

[268] Ein Motiv, das an Daneris Kirche S. Marcellino (1931-33) in Genua erinnert, deren gesamter Baukörper in dieser Art gestaltet ist, um die konstruktive und gestalterische Eigenschaften des Stahlbetons zu verschmelzen. Calza Bini deutet hier bereits einen konstruktiv-gestalterischen Umgang mit dem Stahlbeton an, den Daneri zur selben Zeit (*sic!*) in weitaus radikalerem Maße experimentiert (vgl. Kap. 13.3). Interessant ist auch die unmittelbare Gegenüberstellung der Kuppeln Magnis und Calza Binis. Sie offenbart exemplarisch die merkliche Veränderung der Architekturauffassung.

[269] Eine Zeichnung aus dem Archivbestand der Pfarrei zeigt an der Ostpartie tiefer sitzende Fenster. Dies lässt vermuten, dass Calza Bini in Zusammenhang mit dem tiefen Blendbogenfries der Apsis ursprünglich eine plastischere Rhythmisierung des Tambours beabsichtigte, diese zugunsten einer zusätzlichen Vereinfachung der Formen jedoch verworfen hat, obwohl die Apsis bereits gebaut war (Abb. 928/929).

[270] Calza Bini und Piacentini sind gemeinsam für die 1932 neu herausgegebene Zeitschrift ‚Architettura' verantwortlich. Zudem sind sie maßgeblich für die Wettbewerbsserie in Messina verantwortlich, Calza Bini als der vom Bischof mit der Auslobung beauftragte Funktionär und Piacentini als der von Calza Bini ausgewählte Juryvorsitzende (vgl. Kap. 11.2).

[271] Piacentini geht hierbei noch weiter und fordert den Boykott zukünftiger Wettbewerbsbeiträge der MIAR-Architekten.
vgl. Cennamo 1976, S.424f.

[272] s. Anhang ‚Personen'.

[273] Ceschi 1963, S. 177.
dt. „ersten zögerlichen Versuch, einer den aktuellen Orientierungen zuneigten formalen Erneuerung."

[274] Vom Verfasser wurde ein thematischer Ausschnitt des Kapitels 9.3 in folgendem Aufsatz veröffentlicht: *trasformismo architettonico* – Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom im Kontext der kirchenbaulichen Erneuerung im faschistischen Italien. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013, S. 83-100.

[275] vgl. Kap. 15.

[276] vgl. Zampa 1984, S. 111.

[277] Gespräch mit Prof. Giorgio Muratore am 7. Juli 2010. An dieser Stelle soll, um dem Eindruck von den wechselvollen Stimmungen der Zeit noch mehr Schärfe zu verleihen, nicht unerwähnt bleiben, dass Piacentini zwischen 1929 und 1931, also just in der Unterbrechung der Bauphase am Viale Mazzini, am Lungotevere Tor di Nona ein neues Domizil für sein Architekturbüro realisiert, das das vielsagende Kompliment Bardis erhält (Abb. 931). Die in Raumorganisation, Belichtung, äußerer und innerer Formensprache überraschend unmissverständliche *palazzina* ist demzufolge das einzige Bauwerk Piacentinis, das die Würdigung des radikalen Vorkämpfers des *Razionalismo* erfährt (Benedetti 2004, S. 11). Bezeichnenderweise beginnt der Architekt nur ein Jahr später mit dem Projekt für seine Privatvilla an der Via della Camilluccia, bei dem er die sachliche Formensprache und Raumorganisation mit einem von drei Rundbögen gebildeten Gartenentrée ‚kontaminiert' und somit einen weiteren Anstoß zur *polemica degli archi e delle colonne* gibt (Abb. 932). Hier deutet sich schon die besondere Kopplung von Tradition und Moderne durch formale Vereinfachung und baukulturelle Wiedererkennbarkeit an, die schließlich zur Formel faschistischer Staatsarchitektur wird.

[278] Calza Bini 1930-31.
dt. „bedauerlicher Vorfall".

[279] vgl. Kap. 11.2.3.

[280] Noch im September 1933 konstatiert Antonio Nezi, dass im italienischen Kirchenbau hinsichtlich einer entschiedenen Modernisierung keine nennenswerten Erfolge zu verzeichnen sind. Die erst 1934 der Öffentlichkeit vorgestellte Kirche Cristo Re dürfte ihm zu diesem Zeitpunkt ebensowenig bekannt gewesen sein, wie Muzios Kirche in Chiesa Rossa. Stattdessen erwähnt er lobend Cabiatis Kirche in Giussano und die Kathedrale von Bengasi aus der Feder des Mailänder Architektentrios.
vgl. Nezi 1933, S. 148.

[281] vgl. Kap. 10.2 / 10.3 / 11.3.

[282] vgl. hierzu auch Monzo 2013, S. 83-100.

[283] vgl. Pisani 1994, S. 94.

[284] Benedetti 2004, S. 13.
dt. „Ankommen im Novecento".

[285] Für einen Lebenslauf Piacentinis (1881-1960) vgl. Kap. 4.2 FN 30 bzw. Lupano 1991, S. 181-188.

[286] Pacini 1934, S. 42.
dt. „die erste Vergegenwärtigung der neuen italienischen Sakralarchitektur".

[287] Muratore 2006, S. 15.
dt. „das Bauwerk, das am Eindrücklichsten die lebendigen und kontroversen Auseinandersetzungen widerspiegelt, die sich in dieser von den ausgehenden 1920er bis zu den frühen 1930er Jahren reichenden Zeitspanne ereignen".

[288] Prandi 1961, S. 42.

dt. „die Cristo-Re-Kirche dokumentiert eine bedeutende Etappe in der Entwicklung des modernen Geschmacks als deren Synthese, oder wenn man so will, als deren Symbol."

[289] Vgl. hierzu das Kapitel über Mario Paniconi und Giulio Pediconi.

[290] Ceschi 1963, S. 184.

dt. „den Anbeginn einer neuen architektonischen Epoche in der Geschichte religiöser Architektur". Entsprechend widmet Ceschi der Kirche am Viale Mazzini ebenso wie Foschinis Kirche SS. Pietro e Paolo für die E42 ein je eigenes Kapitel.

[291] Für die Rekonstruktion des Gesamtwerks Piacentinis verweise ich auf die Veröffentlichungen Mario Lupanos und Mario Pisanis sowie die Darstellung des Frühwerks bei Arianna Sara De Rose. Ferner auf die von Pisani vorgelegte Neuausgabe der wichtigsten Schriften Piacentinis: Lupano 1991; De Rose 1995; Pisani 1996, Pisani 1998, S. 119-162 und Pisani 2004. Zum städtebaulichen Wirken Piacentinis hat Christine Beese 2013 eine Studie vorgelegt: Beese 2013 (Diss.) und Beese 2016. Einen pointierten Überblick der Apotheose Piacentinis gibt derweil Portoghesi 1980. Hinweise auf das in der Nachkriegszeit verhängte Lehrverbot finden sich im Kontext eines Lebenslaufs im Archiv Piacentini der Universität Florenz: BST Florenz: Architettura, Fondo Marcello Piacentini, Filza 115, fasc. 2.1. Einen Einstieg in die schwierige Rezeption des faschistischen Bauerbes gibt Ciucci 1983, S. 263-391.

[292] De Rose 1995, S. 97f.

dt. „Piacentinis Intuition bei der Akquise neuer Aufträge, seine Überzeugungskraft gegenüber den Auftraggebern, sein Geschick, öffentliche Aufträge direkt oder indirekt an sich zu binden und selbst dann noch unter seiner Kontrolle zu halten, wenn der Umfang des Bauprogramms nach breiter Zusammenarbeit verlangte, waren diejenigen Begabungen, die den Mythos seiner Allgegenwart begründet haben. In den Jahren von 1925 bis 1943 ging früher oder später jedes wichtige Bauprojekt durch sein Büro oder wurde mit seinem maßgebenden Zutun vermittelt, das er als Treuhänder der Regierung oder der Behörden, Schiedsrichter bei der Vergabe der Arbeiten, als Koordinator und als Preisrichter bei den wichtigsten landesweiten Architekturwettbewerben ausübte. Piacentini wurde so zum offiziellen Architekten des faschistischen Regimes. Hierzu trug jedoch weniger seine ideologische Überzeugung bei, als seine Einschätzung des Faschismus als eine zwar durchaus unangenehm, aber seinen persönlichen Ambitionen letztlich zuträgliche politische Wirklichkeit, die überdies die Entwicklung der Architekturproduktion beflügeln konnte." Seinerzeit, dies sei noch angemerkt, wurden diese Fähigkeiten von Piacentinis erbittertem Gegner Bardi aber auch als Auftragsgier (*affarismo*) bezeichnet (vgl. Bardi, Pietro Maria: Rapporto sull'architettura (per Mussolini). Rom 1931).

[293] vgl. Nicoloso 2004, S. 165f.

[294] Wohlgemerkt wird Piacentini in jenen Jahren Zeuge des erbärmlichen Ausgangs, den der verheißungsvolle nationale Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia nimmt (vgl. Kap. 10.3).

[295] Achille Funi zit.n. Bossaglia 1984, S. 90.

dt. „eine weite und starke zusammenfassende Betrachtungsweise".

[296] Deren Bedeutung unterstreicht Piacentini in einem Artikel, der 1934 die Fertigstellung der Kirche begleitet, indem er dort die Grundrisse dieser beiden Referenzkirchen abbildet.

vgl. Piacentini 1934, S. 514.

[297] vgl. Muñoz 1925-26, S. 96.

[298] Die Liste an Bauwerken, die für Piacentinis Entwicklung und respektive die Architekturdebatte in Rom substanziell signifikant sind, ließe sich ergänzen. Mit dem Albergo degli Ambasciatori übt er, wie noch zu sehen sein wird, einen Rückfall, den er kurze Zeit später mit dem Entwurf für das Ministero delle Corporazioni zu verfestigen scheint. Schließlich wirken die einschneidenden Ereignisse um das Auftreten des Gruppo 7 erheblich beschleunigend auf den Modernisierungsdiskurs, und Piacentini riskiert ernsthaft, seinen Führungsanspruch zu enttäuschen, falls er seine Architektursprache nicht radikal verändert. Tatsächlich erfahren die im Bau befindliche Kirche am Viale Mazzini, aber auch das Ministero delle Corporazioni wesentliche gestalterische Veränderungen. Hinzu kommen die
vielen indirekten Manifestationen Piacentinis, wie etwa durch seine Tätigkeit als Juror in der Wettbewerbsserie der Diözese Messina oder durch seine Vermittlung im Falle von Daneris Kirche S. Marcellino in Genua (vgl. Kap. 11 und 12).

[299] vgl. Piacentini 1916.

[300] Besagter Artikel gibt einen Überblick der aktuellen Architekturdebatte in Italien und anschließend eine reich bebilderte, geradezu kanonische Rundschau der Werke Piacentinis, darunter die Banca d'Italia, das Albergo Ambasciatori und die Casa Madre dei Mutilati in Rom, die Piazza Vittorio Veneto in Bergamo und der Justizpalast in Messina.

vgl. Muñoz 1925-26, S. 3-96.

[301] La Rassegna Italiana 1926, S. 39.

dt. „Nun haben sich erstere mehr noch als an der Antike an unserem großen Cinquecento orientiert [...]. Letztere hingegen haben sich der neoklassizistischen Eleganz zugewandt, [...] sich aber in einem rein dekorativen Stil verfangen [...]. Die eine wie die andere Richtung befindet sich nunmehr in einem geschlossenen Kreislauf und wiederholen sich vollkommen steril, ohne dass sich ein Ausweg erkennen ließe."

[302] vgl. Kap. 4.2 und Anhang ‚Personen'.
[303] Piacentini beendet 1919 offiziell die Zusammenarbeit mit seinem Vater, in dessen Büro er neben den Projekten seines Vaters auch eigene Aufträge ausgeführt hat.
vgl. De Rose 1995, S. 39.
[304] vgl. Lupano 1991, S. 1.
[305] vgl. Muratore 2004a, S. 29f.
[306] Vermutlich beginnt Piacentini seine beruflichen Auslandserfahrungen schon im Jahre 1910: Zunächst reist er nach Paris und anschließend zur Weltausstellung nach Brüssel, wo er dank seiner hervorragenden Eingeführtheit für den italienischen Pavillon verantwortlich ist. Für diesen und den ein Jahr später in Rom errichteten Pavillon erhält er jeweils den *Grand Prix* der Ausstellung. 1912 ist er bei der IBA (Internationale Baufach-Ausstellung) in Leipzig und im Sommer 1913 unternimmt er eine ausgedehnte Reise durch Deutschland. 1915 ist er mit einem Pavillonbau bei der Panama-Pacific-International-Exposition in San Francisco vertreten, wo er – unter 110 internationalen Konkurrenten – als einziger den *Grand Prix* erhält. Tief beeindruckt von der modernen amerikanischen Massengesellschaft und ihrer funktionstüchtigen Daseinsvorsorge, empfindet er hingegen Ablehnung für die amusische Monotonie der amerikanischen Kulturlandschaft. In diesem Gegensatz spiegelt sich bereits Piacentinis erst viel später in Entwürfen und Schriften ausgedrücktes, vermittelndes Moderneverständnis wieder. Seine auf Reisen gewonnenen Einsichten zu den fortschrittlichen Metropolplanungen in Chicago, Paris, Straßburg, Berlin und Wien inspirieren ihn derweil bei seinem 1916 veröffentlichten, aber nicht ausgeführten, Stadtentwicklungsplan für Rom, für den er die bis zu diesem Zeitpunkt in Italien kaum rezipierten Ideen einer Ringstraße und eines Grüngürtels aufgreift.
vgl. Lupano 1991, S. 181f.
[307] vgl. Piacentini 1913, S. 243-261.
[308] In eben jenen Jahren frequentiert Marcello Piacentini (ähnlich wie Del Giudice und Torres den Zirkel der Ca' Pesaro) das Ambiente der römischen Sezessionisten (wo er im Übrigen auch seine spätere Frau, die Malerin Matilde Festa, kennenlernt).
vgl. hierzu das Lemma ‚Matilde Festa' im Dizionario Biografico degli Italiani. Bd. 47. Rom 1997.
[309] Pisani 1994, S. 91.
dt. „Anklang des Art déco".
[310] Muratore 2006, S. 15.
dt. „manierierter Eklektizismus".
[311] vgl. Etlin 1991, S. 212.
[312] Piacentini 1918.
dt. „Ich hingegen sehe die Sache so: Das authentische Alte soll unter allen Umständen bewahrt werden, während das Neue wirklich neu sein soll".
[313] vgl. Piacentini 1921a, S. 32-76.
[314] vgl. Bossaglia 1984, S. 90-95.
[315] Piacentini 1921a, S. 72-75.
dt. „Überall […] lässt sich die Rückkehr zur glatten Oberfläche, zur Elementarität der Kompositionen und zur Reduktion des Bauschmucks auf das für den Effekt unbedingt Notwendige beobachten. Kurzum, es sind die alten Regeln der großen Architekturen der Vergangenheit die zurückkehren und endgültig all' das von sich weisen, was im vergangenen Jahrhundert gemacht worden ist [...]. Überall kehrt die Vernunft der Struktur [...] zurück. Es ist die [...] Rückkehr einer Suche nach der Feinheit de Proportionen, der Farbgebung, der Authentizität des Materials, der Details und vor allem der Vollkommenheit der Ausführung".
[316] vgl. Piacentini 1921a, S. 68.
Mit der Würdigung Perrets und vor allem De Baudots, die den Kirchenbau mit der Anwendung des Stahlbetons technisch revolutioniert haben, zeigt er hier außerdem ähnliche Sympathien wie zur selben Zeit Polvara. Gleichwohl führen sie zu unterschiedlichen Ergebnissen.
[317] Tatsächlich, um hier ein Beispiel negativer Rezeption in konservativen Kreisen vorweg zu nehmen, wird der christliche Archäologe Adriano Prandi in einem Artikel aus dem Jahre 1949 in ebendiese Kerbe schlagen und Piacentinis gebaute Version der Kirche Cristo Re zusammen mit den Entwürfen für die Diözese Messina als unwürdige, sinnentleerte und verirrte Beiträge kritisieren (vgl. Prandi 1949, S. 23). Interessanterweise zeichnet Prandi zwölf Jahre später als Koautor für Galassi Paluzzis Reihe ‚Le chiese di Roma illustrate' ein differenzierteres Bild der Kirche am Viale Mazzini. Wie noch anhand verschiedener Verweise zu erkennen sein wird, würdigt er dort Piacentinis Kirche in ihrem harmonischen Zusammenhang, verharrt aber in Tonalität und Detail auf seiner kirchenbaugeschichtlich konservativen Bewertung der Kirche: vgl. Prandi 1961, S. 42-72.
[318] Der Sturm der Entrüstung hat sich beim Kino am Corso auf ein Gebäude mit *per se* moderner Nutzung niedergeschlagen. Es lässt sich leicht erahnen, welchen Gefahren bei einer analogen Herangehensweise des Architekten das Kirchenbauprojekt am Viale Mazzini hätte ausgesetzt sein können. Außerdem sei noch daran erinnert, dass Muzio zur selben Zeit in Mailand mit dem vergleichbar gewagten Wohnhaus an der Via Moscova spröden Anfeindungen ausgesetzt ist, während sie von Piacentini in einem Artikel als ein Zeichen des Wandels verteidigt wird (Piacentini 1922, S. 84-87). Entgegen der Beschwörungen der Futuristen hat sich infolge der kriegsbedingten Umbrüche definitiv noch keine Reinigung der offiziellen Kulturkonventionen eingestellt! Zum Streitfall des Kinos s. weiterführend: Marcucci 2003, S. 467-502.
[319] vgl. Lupano 1991, S. 37+70.
[320] vgl. Kap. 4.3.6.

[321] vgl. Nicoloso 2011, S. 175-181.

[322] Carlo Belli zit.n. Terragni 1996, S. 281. Im Original: AGT, Carteggio personale, 1939: Brief von Carlo Belli an Giuseppe Terragni vom 4. Oktober 1939.
dt. „zunehmend anmaßend und blödsinnig".

[323] vgl. Schnapp 2004, S. 149.

[324] Zu Person und Wirken Dehons siehe weiterführend: Manzoni, Giuseppe: Leone Dehon e il suo messaggio. Bologna 1989.

[325] Die Kirche steht damit im ideellen Kontext des Tempio am Lido in Venedig, aber auch Brasinis Herz-Mariä-Friedenskirche an der Piazza Euclide und anderen Votivkirchen der Zeit.

[326] vgl. Arrighini 1995, [S. 1].

[327] Jedenfalls nimmt Pater Dehon bei einer Rede zur Grundsteinlegung der neuen Kirche am Viale Mazzini darauf Bezug.
vgl. Arrighini 1995, [S. 5].

[328] Pater Dehon zit.n. Arrighini 1995, [S. 1].
dt. „Es ist ein großartiges Projekt, an dem dem Papst sehr gelegen ist. Es geht darum, in Rom die Sacré-Cœur der ganzen Menschheit zu errichten, als Zeichen der Herz-Jesu-Verehrung und als Haus der versöhnenden Anbetung."

[329] Zur Programmatik des Christkönigsfests s. Kap. 5.1.

[330] Darunter der von Piacentini entworfene Padiglione dell'Esposizione Regionale ed Etnografica.

[331] vgl. Piacentini 1934, S. 513-531 (in Piacentini/Prandi/Zambetti 1961, S. 21-30 neu abgedruckt).

[332] In der Arte Cristiana heißt es hierzu: „se non il più valoroso, certo [il] più famoso architetto d'Italia, il quale ha potuto profondere per l'opera sua tanti tesori, certo non concessi ad altri architetti semplici e poveri mortali." („wenn nicht den tüchtigsten, so doch den bekanntesten Architekten Italiens, der mit seiner Schöpfungskraft so viele Schätze verbreitet hat, wie sie freilich gewöhnlichen Architekten und Normalsterblichen nicht gegönnt sind.")
Arioli 1935, S. 174f.

[333] Piacentini spricht hier von einer Auslegung der Krypta für 4.000 Personen. Da sie in etwa den Grundriss der Oberkirche beschreibt kann für diese von einem ähnlichen Fassungsvermögen ausgegangen werden.
vgl. Piacentini 1934, S. 518.

[334] Bisher wurden für den langwierigen Entwurfsprozess der Kirche vier unterschiedliche Entwürfe angegeben (1925, 1926, 1928, 1931), tatsächlich konnte ich mind. neun nachweisen (mit ‚g' sind die mit Sicherheit von der Commissione Edilizia genehmigten Pläne bezeichnet, mit ‚b' und ‚c' jeweils die Varianten zu anderen Entwürfen): 1919, 1920, 1922(g), 1922b (1926 genehmigt!), 1925, 1925b, 1925c, 1928(g) und 1931(g), wobei sich nur die Entwürfe von 1919 (lateinischer Kreuzgrundriss), 1922 (Kombination Lang- und Zentralbau) und 1931 (moderne Architektursprache) grundlegend unterscheiden, während die Entwürfe 1922b, 1925 (sowie 1925b und 1925c) sowie 1928 in weiterem Sinne Varianten des 1922 genehmigten Entwurfs sind, dessen Grundriss in seinen wesentlichen Zügen auch im realisierten Bauwerk erkennbar bleibt. Am 27. November 1920 bittet Piacentini schriftlich beim Bürgermeister um Autorisation, das Projekt umzusetzen und zwar mit Plänen (25. September 1920), die denen des ersten Entwurfs (1919) entsprechen. Der Verlauf des Projekts lässt sich in Ermangelung ausreichender Plandokumentation im Archiv Piacentinis nur noch mit den Plänen nachvollziehen, die der Baubehörde vorgelegt wurden.
Diese werden im Archivio Storico Capitolino (ASC) in Rom aufbewahrt. Da das Projekt im Verlauf der Jahre mit unterschiedlichen Bezeichnungen versehen worden ist, findet man es in den Unterlagen der Commissione Edilizia unter den Suchbegriffen ‚Tempio Votivo', ‚Santuario del Redentore', ‚Chiesa al Viale Mazzini', ‚Sacro Cuore Cristo Re', ‚Tempio della Pace' und ‚Chiesa a Piazza d'Armi'. Für das Verständnis der Entwurfs- und Genehmigungsdynamik kommt erschwerend hinzu, dass die Plansätze in unterschiedlich und z.T. mehrfach (weil von verschiedenen Abteilungen und Behörden) datierten Umschlägen abgelegt sind. Zusammenfassend sei hier gesagt, dass in der langen Projekt- und Bauphase eine große Zahl von Entwürfen und Plänen entwickelt worden ist und diese immer wieder den Behörden zur Beurteilung vorgelegt worden sind. Ein genauerer als der hier dargelegte Hergang des Prozesses ist nicht möglich, da die im Stadtarchiv aufbewahrten Pläne nicht mit Plänen aus dem Nachlass Piacentinis zu einem Gesamtbild vervollständigt werden können, da letztere wie gesagt nicht vorhanden sind.

[335] vgl. Kap. 9.2.2.

[336] vgl. SS. Ambrogio e Carlo al Corso 2008, S. 252.

[337] Der Entwurf erhält das Plazet des Ispettorato Edilizio, also der Bauaufsicht der Stadt (27. September 1920); ein Jahr später bittet Gasparri bei der Commissione Edilizia um eine Baugenehmigung, erteilt wird diese aber erst am 26. Januar 1922 und zwar für einen anderen Entwurf (s.u. III/1922). Somit ist anzunehmen, dass der Entwurf von 1920 in den Baugenehmigungsprozess gegeben wurde, er aber noch vor der Erteilung der Baufreigabe von einem neuen Entwurf abgelöst worden ist.
vgl. ASC, Ispettorato Edilizio: 4377/1920 und 5792/1921.
Das Ispettorato Edilzio ist die Baubehörde der Stadt Rom, später des Governatorato. Jegliches Bauvorhaben ab einer bestimmten Größe muss ihm zur Erteilung der Baufreigabe vorgelegt werden. Die Übereinstimmung eines Bauvorhabens mit den Bestimmungen des Regolamento Edilizio wird von dieser Behörde und ihren Unterabteilungen sowie der von ihr nach festgelegten Kriterien berufenen Commissione Edilizia

begutachtet und bedarf im Einzelnen der Zustimmung jeder dieser Einrichtungen. Die Commissione Edilzia setzt sich aus Vertretern der Stadtverwaltung und des Stadtrats sowie aus kompetenten Vertretern der Bürgerschaft zusammen. Ihr obliegt die Überprüfung des Bauvorhabens entsprechend der Maßgaben des Regolamento Edilzio und – falls vorhanden – des Piano Regolatore. Ferner stützt sie sich auf die zuvor abgegebenen Stellungnahmen der übrigen angehörten Abteilungen. Ihr Beschluss fasst somit alle Äußerungen der zuvor gehörten Abteilungen zusammen und ist von beratendem Charakter
für die Entscheidung des Ispettorato, das in der Regel dem Urteil (*parere*) der Commissione folgt, indem es ihm amtliche Gültigkeit verschafft. Die Commissione kann für ein Bauvorhaben seine Zustimmung oder Ablehnung bzw. die Aussetzung des Verfahrens wegen Formfehlern empfehlen.
vgl. Gori o.J.

[338] vgl. ASC, Ispettorato Edilizio: 5792/1921: Verbale di determinazione di linee e quote (Prot. 1615), 21.03.1922.

[339] Der Stempel der Baubehörde trägt das Datum 26. Januar 1922 und befindet sich auf einem Plan mit der Ostansicht der Kirche. Da diese zur undatierten Planimetrie passt, ist davon auszugehen, dass diese ebenfalls 1922 genehmigt worden ist. Beglaubigt wurden die Pläne bereits am 16. September 1921, so dass davon auszugehen ist, dass dieser Entwurf, der denjenigen von 1920 ablöst, 1921 entstanden ist.
vgl. ASC, Ispettorato Edilizio: 5792/1921.

[340] Die planimetrische Anlage von Kirche und Pfarrheim wird beibehalten, doch ergeben sich, wie noch zu sehen sein wird, 1925 Veränderungen beim Umriss der Kirche im Bereich der Fassade und der Ostseite, wo die Vor- und Rücksprünge gegenüber 1922 verändert werden.

[341] Heute resultiert der Verlauf der Nebenstraßen verändert und der Block nach Norden und Nordwesten geweitet. Neben dem Pfarrkomplex, der inzwischen auch einen Sportplatz miteinschließt, befindet sich ein sechsgeschossiges Gebäude, das die Architektursprache der Kirche aufnimmt und vermutlich aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stammt.

[342] Im Prinzip lassen sich hier Analogien zu den Erschließungsmustern der Università Cattolica Sacro Cuore und dem Pfarrzentrum von S. Maria Annunciata in Mailand erkennen. Andererseits wird im Vergleich deutlich, wie fest und für die Raumerfahrung essenziell das Moment der Verzahnung im Tempio-Entwurf Piacentinis ist.

[343] Dieser neue Entwurf wird 1925 von Muñoz in dem bereits erwähnten monografischen Artikel gezeigt. Allerdings mischt Muñoz aus nicht nachvollziehbaren Gründen verschiedene Darstellungen (Grundriss, Modellansicht, Fassadendetail, Perspektiven), die substanziell nicht auf nur eine einzige Entwurfsgrundlage zurückzuführen sind.
vgl. Muñoz 1925-26, S. 42-46.

[344] Interessanterweise gewinnen die Piacentini-Schüler Mario de Renzi und Romolo Remotti gemeinsam einen 1922 von der *Associazione* ausgelobten Ideenwettbewerb für Kirchenbauten in den neuen Randquartieren Roms mit einem Entwurf für eine Kirche, deren horizontale Gliederung und Volumenkomposition Ähnlichkeit mit diesem Entwurf Piacentinis aufweist (Abb. 959). Möglicherweise kennen die beiden Architekten Piacentinis Arbeit aus dessen Lehrtätigkeit in Rom.
vgl. Santacroce 1922, S. 149bis-173bis.

[345] An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass es zunächst Probleme wegen der von Piacentini angestrebten Höhe der Laternenspitze gibt, da diese die Vorgaben des ‚Regolamento edilizio' überschreitet. Nach der vorbehaltlichen Genehmigung durch die Commissione Edilizia erteilt der Stadtrat am 4. März 1922 eine Befreiung hinsichtlich der geltenden Höhenauflagen.
vgl. ASC, Ispettorato Edilizio: 5792/1921.

[346] Mario Pisani weist betreffs dieser Doppelturmfassade auf die Bezüge zu prominenten Beispielen der Romanik hin (Pisani 1994, S. 92). Ferner drückt sich darin offenbar ein Thema der kirchenbaugeschichtlichen Studien Giovannonis aus, das in der später gebauten Version synthetisiert wiedergegeben wird: vgl. Prandi 1961, S. 43.

[347] Es sei daran erinnert, dass Brasini im ersten Entwurf seiner Kuppel (1924 veröffentlicht) einen Durchmesser von 42 m (!) zugrunde legt und damit wohl nur aus Anstand knapp unter dem der Peterskirche bleibt (42,09 m; vgl. Kap. 9.2.4). Piacentinis Entwurf von 1922 weist hingegen nur 12 m auf, der von 1925 indessen besagte 20 m. Zum Vergleich: Die barocken Referenzkirchen S. Andrea della Valle, Il Gesù, S. Carlo al Corso und S. Carlo ai Catinari liegen bei etwa 17 m. Während Piacentini seine Kuppel sukzessive vergrößert, muss Brasini seine verkleinern. Beide Architekten realisieren am Ende, wenngleich aus unterschiedlichen Gründen, nur noch Kalotten.

[348] Formenspiele, die noch im ursprünglichen Entwurf für das Landhaus Fogaccia und dem ersten Bauabschnitt der Casa Madre als folkloristisch-manieristische Anleihen und *Barocchetto* zu erkennen sind.

[349] Etliche Zeichnungen sind im Stadtarchiv Roms erhalten. Im persönlichen Archiv Piacentinis, das in der Biblioteca di Scienze Tecnologiche Florenz aufbewahrt wird, sind indessen keine Pläne zu diesem Projekt erhalten, stattdessen lediglich ein paar Briefe aus den 1950er Jahren, die die Vollendung der künstlerischen Ausgestaltung der Kirche zum Inhalt haben. Ferner wurden einige Zeichnungen und Modellfotos in zeitgenössischen Artikeln und neueren Büchern veröffent-

licht. Originale der Modelle befinden sich in Besitz der Pfarrei; das Planmaterial beim städtischen Archiv (ASC). Zusammengenommen vermitteln sie den Eindruck einer stilistischen Verwirrtheit, die ziemlich genau das Dilemma der italienischen Architektur jener Zeit beschreibt.

[350] vgl. Piacentini 1934, S. 524.

[351] Piacentini führt diese Studien später beim Entwurf für die Universitätskapelle Divina Sapienza praktisch und in einem 1953 publizierten Aufsatz theoretisch weiter: Piacentini 1953b, S. 130-138.

[352] Analogien, die sich übrigens auch hinsichtlich des sog. Zuckerbäckerstils der Pariser Kirche konstatieren ließen.

[353] Piacentinis Aufenthalt bei der IBA in Leipzig ist anhand einer Vortragsskizze belegt: BST Florenz: Architettura, Fondo Marcello Piacentini, serie: Materiali vari 1900-1930ca., sottoserie: opere, progetti e concorsi 1900-1932, Filza 21.1.

[354] Die näheren Zusammenhänge dieser Variante (IV/1922b) konnten von mir nicht stichhaltig geklärt werden. Die Vergrößerung des Kuppelraumes ist exakt in den Entwurf von 1922 einbeschrieben, alles andere im Grundriss, in den Schnitten und Aufrissen wurde beibehalten (mit Ausnahme des äußeren Umgangs der Krypta), so dass sie strukturell nicht mit dem veränderten Kuppelraum zusammenpassen. Dennoch trägt dieser Plansatz einen Genehmigungsstempel vom 20. April 1926 (*sic!*). Offenbar ist es so, dass Gasparri und Piacentini dem Bauamt 1925 einen neuen Entwurf (V/1925) sowie zwei Varianten dazu (VI/1925b und VII/1925c) vorgelegt haben; im April 1926 jedoch die Variante genehmigt wird, die sich auf den Entwurf von 1922 bezieht, also jene, die nur die Vergrößerung des Kuppelraumes vorsieht, sonst aber merkwürdigerweise alle anderen Zeichnungen des Entwurfs von 1922 übernimmt. Erstaunlich ist außerdem, dass aber die am 6. November 1925 beglaubigten Zeichnungen (V/1925) in der ‚Architettura e arti decorative' veröffentlicht werden und der Bau der Kirche entsprechend der Pläne von 1925 ausgeführt wird. Dies ergibt sich bei Betrachtung der Baustellenfotos und bei einem Vergleich der letztlich vollendeten Kirche mit dem Entwurf V/1925.
vgl. ASC, Ispettorato Edilizio: 14865/1928: Prot. 11397/1926.

[355] vgl. ASC, Ispettorato Edilizio: 14865/1928: Prot. 11397/1926.

[356] Da Muñoz ein enger Mitarbeiter Piacentinis in der Redaktion der Zeitschrift ist, dürfte er mit den Planungsabsichten des Architekten vertraut gewesen sein. Zu sehen sind der Grundriss von 1925, das Foto von einem Gipsmodell mit Doppelturmfassade, eine perspektivische Zeichnung der Fassade und des Innenraums unter der Kuppel sowie eine Axonometrie, die über die Ecke Altar- und Seitenapsis von hinten auf die Kirche blickt.

[357] Möglicherweise besteht ein Zusammenhang zwischen dem Tod Pater Dehons (August 1925) und der Lösung des Grundrisses vom Pariser Vorbild (November 1925). Hierfür sind mir jedoch keine Belege bekannt.

[358] Da Piacentini das „Büchlein" des Priesterarchitekten sehr gut kennt und es als Wegweiser einer modernen Kirchenarchitektur schätzt, ist anzunehmen, dass der für diesen Entwurf charakteristische Gedanke der Querachse für ihn von übergeordneter Bedeutung ist. Andererseits wird er im letztlich realisierten Projekt einen großzügigen Windfang am Hauptportal einplanen.

[359] Eine Analogie zur berühmten Kirche delle Grazie in Mailand erschließt sich dem wohlmeinenden Betrachter auch in der planimetrischen Anlage des gesamten Komplexes. Demnach schließen die Nebenbauten an der linken Seite der Kirche an und bedingen so bspw. die asymmetrische Apsis an der rechten Seite.

[360] Pisani hat hierzu bemerkt, dass die in der Innenraumperspektive zu sehende Ausmalung der Kuppel als ein Sternenzelt exotische, ja byzantinische Stimmungen wecke, die den traditionalistischen Zuschnitt der ersten Entwürfe mit der von Piacentini so sehr geschätzten Sezession in Verbindung zu bringen suche.
vgl. Pisani 1994, S. 92.

[361] vgl. Muñoz 1925-26, S. 96.

[362] Pisani 1994, S. 92.
dt. „in perfektem Einklang mit dem *genius loci* der Ewigen Stadt."

[363] vgl. Muñoz 1925-26, S. 96.

[364] Diese wird bezeichnenderweise neben Del Debbios Stadio dei Marmi in Arrigo Petaccos illustrierter Geschichte des Faschismus als Exempel faschistischer Architektur gezeigt.

[365] Lupano 1991, S. 70.
dt. „riesenhaft".

[366] Arianna De Rose beendet ihre Monografie der frühen Schaffensphase Piacentinis mit eben diesem Bauwerk.
vgl. De Rose 1995, zum Bauwerk S. 91-95 und 172f.

[367] Dedalo 1932, S. 148.
dt. „das erste entschieden modern gebaute Haus".

[368] vgl. Ostilio Rossi 2000, S. 49.

[369] Ponti 1931, S. 17.
dt. „technisches und stilistisches Zeugnis unserer Zeit".

[370] vgl. Marconi 1930-31, S. 788-791.

[371] Capponis Idee wird einige Jahre später von Eugenio Miozzi (Ufficio Tecnico INA) mit frappierender Ähnlichkeit in der Autorimessa in Venedig (1933-34) umgesetzt.

[372] Schließlich wird Piacentini schon 1925 von Antonio Muñoz als derjenige glorifiziert, der inmitten grassierender „ripetizioni di celebri modelli del passato" und

„rielaborazioni scolastiche di motivi classici“ das Verdienst aufzuweisen hat, “di avere meravigliosamente [*sic!*] adatto alle esigenze nostre, al nostro ambiente [s. *ambientismo*], i principi generali dell’arte nuova.”
Muñoz 1925-26, S. 3+73.
dt. „Wiederholung berühmter Modelle der Geschichte”; “akademischer Überarbeitungen klassischer Motive“; „auf wundersame Weise die Grundzüge einer neuen Kunst an unsere Bedürfnisse angepasst und in unserem Ambiente angewandt zu haben.“

[373] vgl. Ostilio Rossi 2000, S. 55.

[374] vgl. Piacentini 1930 (von Mario Pisani 1994 und 2009 wieder herausgegeben). Für eine zusammenfassende Bewertung des Buches vgl. De Seta 1978, S. 171-176. Eine zeitgenössische Rezension gibt Antonio Nezi: vgl. Nezi 1930, S. 255f.

[375] Persico 1934 zit.n. Veronesi 1968, S. 154. In der Forschung ist die Bedeutung dieser Schrift Piacentinis unterschiedlich bewertet worden. Luciano
Patetta hat es als oberflächlich und verallgemeinernd bezeichnet, führt dies jedoch auf die Umstände der 1930er Jahre zurück. Mario Lupano hingegen betrachtet das Buch als ein Meisterwerk, das die aktuellen Entwicklungen zusammenfassend beschreibt. Mario Pisani würdigt Piacentinis Versuch der Objektivierung als gelungenen Überblick, in dem die Vertreter der Moderne unabhängig von ihrer jeweiligen Gruppierung ihrer architektonischen Qualitäten nach aufgeführt werden. Tatsächlich stellt Piacentinis Zusammenstellung, in der neben Gropius und Mies van der Rohe bspw. auch Vertreter des Expressionismus (Bonatz, Kreis, Mendelsohn) figurieren, eine für die Zeit wichtige, wenngleich unvollständige *messa a punto* dar.
vgl. De Seta 1978, S. 171-176; Lupano 1991, S. 77f. und Pisani 1996, S. 41.

[376] Benedetti 1998, S. 57.
dt. „entwurfsbezogene Wende zur Moderne”.

[377] vgl. Pisani 1994, S. 96.

[378] Diese reicht über das eigene Wirken hinaus bis zu den Arbeiten seiner ehemaligen Studenten wie beispielsweise Luigi Piccinato und Agnoldomenico Pica, wobei Letzterer 1936 mit dem Triennale-Katalog ‚Nuova architettura italiana‘ (1941 unter dem Titel ‚Architettura moderna in Italia‘ in erweiterter Fassung veröffentlicht) einen Überblick der neuesten Errungenschaften der italienischen Architektur und ihrer Protagonisten gibt, der, so Piacentini, die Vitalität und Kreativität der italienischen Schaffenskraft dokumentiert. Ein Verzeichnis der Schriften gibt Mario Lupano: Lupano 1991, S. 202-213.
vgl. Piacentini 1936, S. 6.

[379] vgl. Piacentini 1927-28a, S. 544-562.
Piacentini verwendet das Wort *spiritualità*, also wörtlich: Spiritualität. Mir scheint jedoch plausibel, dass er Sinnlichkeit oder auch Anmut meint. Denn er verdeutlicht sein Verständnis anhand einer Beschreibung des Hauptraums der Kirche in Le Raincy, dessen Decke, so Piacentini, dem Credo der Rationalisten zufolge niedriger hätte ausgeführt werden müssen, um dem Gebot der Materialökonomie zu entsprechen. Es sei aber eben die von den Architekten Perret gewählte ‚irrationale‘ Höhe, die einen Effekt der Erhabenheit erzeuge, der den Geist des Bauwerks wahrnehmbar mache (ebd. S. 549). In dieser Hinsicht ist der Begriff gleichsam vergleichbar mit Blondels *caractère*, wenn es darum geht, den spezifischen Ausdruck, die Anmutung eines Gebäudes einzubeziehen. Weitere Aufklärung könnte auch der Blick auf einen Disput erbringen, den Libera und Piacentini 1929 in der ‚Rassegna Italiana‘ führen und der sich eben über diesem Begriff der *spiritualità* entzündet. Demnach versteht Piacentini den Begriff als Gegenpol zum funktionalen Pragmatismus und zur unbedingten Rationalität in Material und Konstruktion. Libera unterstellt Piacentini, Kategorien der Ästhetik gegen die der Technik ausspielen zu wollen. Piacentini repliziert, dass es darum gehe, die Brücken zur Tradition nicht abzureißen; auch der Aspekt des *ambientismo* spiele dabei eine Rolle, das heißt die Anpassung an das Vorgefundene, Gewachsene, ja Tradierte. Demnach versteht Piacentini den historischen Bezug als Quell einer Sinnlichkeit, die allein funktionale und konstruktive Zusammenhänge in den Stand der Architektur erheben könne. (vgl. Libera/Piacentini 1929, S. 440-441). Den Rationalismus der radikalen Moderne charakterisiert Piacentini hingegen als eine sprichwörtliche Verneinung des Schönen („negazione del bello“), als einen rücksichtslosen Utilitarismus („rigoroso utilitarismo“), mit dem man die Abschaffung jeglicher Sinnlichkeit („abolizione di ogni caratteristica spirituale“) betreibe. Mit seiner ‚Gleichmacherei‘ führe dieser zu einer Verwischung architektonischer Kategorien, die letztlich bedeuten würde, dass man eine Kirche nicht mehr von einem Theater, eine Schule nicht mehr von einem Haus unterscheiden könne (Piacentini 1931). Andererseits spricht Piacentini von „fonti spirituali della nostra tradizione“, womit er sicherlich die kulturgeschichtlichen Grundlagen, den italienischen Genius meint (Piacentini zit.n. Pisani 1996b, S. 220); also sinnliche Überhöhung im architektonischen Entwurf und geisteswissenschaftliches Bewusstsein für den Entwurf. Interessant ist außerdem, dass Frank Lloyd Wright im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Internationalen Stil eine ähnliche Kritik anschlägt. Für Wright, der im Italien der Nachkriegszeit wegen seines Demokratieverständnisses viel Achtung erfahren wird, ist die Moderne – wie sie von Le Corbusier, Gropius und ihrem Gefolge vertreten wird – ohne Liebe; der Internationale Stil habe demnach kein Herz (vgl. McCarter 2010, S. 169f). Zwar

steht Wright für einen anderen architektonischen Ansatz als Piacentini, das Interesse an einer angemessenen Form der Monumentalität und die Ablehnung einer entmenschlichten Strenge ist ihnen jedoch gemein – für Wright steht die Architektur in engem Bezug zum Menschen und seiner Natur, für Piacentini hingegen zu dessen durch die Bautradition verkörperte Kultur.

[380] vgl. Piacentini 1927-28a, S. 555-562.

Piacentini greift hier für seine Argumentation im weiteren Sinne Giovannonis Ambientismo auf. Gleichwohl wird er mit seinen radikalen *sventramenti* oft genug dessen Grundsätze ignorieren. Es ist offensichtlich, dass Piacentini schon hier an einer nationalen, italienischen Moderne arbeitet, für die das spezifisch italienische Ambiente Pate stehen soll.

[381] vgl. Piacentini 1927-28b, S. 103-113 und Piacentini 1930-31, S. 527-540: „Lo spirito deve riprendere il suo posto." („Der Geist soll wieder seinen Platz einnehmen").

[382] Marcello Piacentini zit.n. Pisani 1996b, S. 120.

dt. „[den] Konflikt zu lösen zwischen der unpersönlichen und internationalen Architektur, die sich als eine kontinuierliche zeittypische Schöpfung begreift, die unmittelbar dem technischen Fortschritt und vor allem den veränderten Lebensbedingungen zu entsprechen sucht, und der eingepassten, lokalisierten Architektur, die mit der Geschichte verbunden bleibt."

[383] Noch Jahre später schlägt bekanntlich die von Ojetti befeuerte Plagiatsaffäre um Terragnis Casa del Fascio in dieselbe Bresche (Kap. 4.3.7).

[384] Piacentini 1927-28a, S. 551.

dt. „Es würde mich nicht wundern, wenn man morgen dazu überginge, beim Architekten ein Gebäude im rationalistischen Stil zu bestellen, wie man bisher ein Gebäude im Renaissancestil oder gotischen Stil bestellt hat".

[385] Damit steht er noch im Einklang mit Giovannoni, der ebenfalls vor vergänglichen Moden warnt, die nichts mehr mit der grundfesten Ernsthaftigkeit der Architektur zu tun hätten. Das Streben nach einem konstruktiven Rationalismus sei legitim, dürfe aber nicht die Brücken zur Tradition einreißen und so die Verbindung zur nach wie vor anerkennenswerten und in der Welt zumindest teilweise noch dominierenden italienischen Tradition zerschneiden.

vgl. Giovannoni 1929, S. 51.

[386] Pisani 2004, S. 33.

dt. „metaphysischen Verfremdung".

[387] vgl. Benedetti 1998, S. 73.

dt. „Meister des Novecento".

[388] Pisani 1996, S. 17.

[389] An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass die jungen Vertreter der italienischen Moderne mit ihrer Aktion auch eine – vermutlich bewusste – Rebellion gegen die am eigenen Leibe erfahrene akademische Indoktrination führen. Bekanntlich wurde bei der Konzeption der neuen Architekturschulen darauf Wert gelegt, die Studenten mit der Baugeschichte auch durch den Entwurf vertraut zu machen. Eine Förderung neuer Ideen findet indes nicht statt. Dem entsprechend zeigen die überlieferten Studentenarbeiten von späteren Protagonisten des MIAR wie Terragni und Libera buchstabengetreue Stilübungen. Hier lässt sich ein klarer Bruch beobachten zwischen dem, wie die Architekten in den 1920er Jahren unterrichtet werden und wie sich die talentiertesten und engagiertesten unter ihnen nach dem Studium an der Architekturdebatte beteiligen.

[390] Mario Pisani weist in dieser Hinsicht auf die Bezüge des Rektoratsgebäudes der *Città universitaria* und des Palazzo di Giustizia in Mailand zur antiken ägyptischen Monumentalarchitektur hin. Diese sei Piacentini aufgrund seiner Reisen durch Nordafrika ebenso vertraut, wie die Architektur der europäischen Moderne. Demnach könne die geometrische Einfachheit der Volumen und die klare Gliederung derselben mithilfe kolossaler Pfeiler in der Umfassung des Grabmalkomplexes des Pharaos Djoser (Zoser) der 3. Dynastie des Alten Reiches (um 2650 v.Chr.) ebenso ein Vorbild haben, wie in einigen Beispielen zeitgenössischer Architektur in Holland oder Deutschland.

vgl. Pisani 2004, S. 25f.

[391] Konkret ablesen lässt sich diese Interpretation einer Synthese von Altem und Neuem unter der Folie zunehmender Faschisierung der Architektur in Piacentinis kolossalem Palazzo di Giustizia in Mailand und noch wesentlich gelungener, weil organischer in seiner Entstehung, im Banco di Napoli: Hier wird der für die italienische Tradition so repräsentative geschliffene Naturstein am Innen- und Außenbau zelebriert. Die an vielen Stadtpalästen Neapels anzutreffende graue Textur des Sockels in einem zweigeschossigen Sockel aufgegriffen. Darüber türmt Piacentini zwei Hauptgeschosse, die mit kolossalen Lisenen die übereinander scharf geschnittenen Rundbogenfenster rahmen. Den
Abschluss bildet ein Mezzanin, während die Fassadenpartien von einfachen vorstehenden Gesimsen getrennt werden. Im Eingangsrisalit wiederholt Piacentini die Thematik des Rektoratsgebäudes beziehungsweise des Mailänder Justizpalastes. Die klassische Architektur wird hier in einem vereinfachten, aber in der Vereinfachung übersteigerten und in den Dimensionen maßlosen Gewand präsentiert. Der Kontrast der architektonischen Größe mit der vergleichsweise schmalen Straße, die eher beiläufige Stelle, die Piacentini mit einem Rücksprung der Flucht zu kompensieren sucht, geben indessen die Dissonanz des faschistischen Größenanspruchs in architektonischer Sprache deutlich wieder. Dass eine ähnliche Architektur wie hier in Neapel Ende der 1930er Jahre auch in Mailand entsteht (vgl. u.a. Arengario) und dort aus der Feder gestande-

ner Novecentisten fließt belegt, dass das Streben nach einem nationalen faschistischen Stil, die Unifizierung bzw. Gleichschaltung der Strömungen offenbar funktioniert. Nicht immer und nicht bei jedem Projekt, aber sicherlich bei den großen repräsentativen Bauaufgaben in den Zentren des Neuen Italien.

[392] Piacentini 1930, S. 62f.

dt. „Unsere Aufgabe ist es, das heutige Leben in seinen geistigen und gegenständlichen Äußerungen und unter Berücksichtigung seiner Lebensverhältnisse vollkommen anzunehmen. Zugleich einzugestehen, worin die künstlerischen Bewegungen Europas in umfassender Weise der Zivilisation unserer Zeit entsprechen und wo es notwendig ist, die Charakteristika unserer Kultur und die Anforderungen unseres Klima einzuflechten. [...] Ich sehe unsere heutige Architektur in großartiger Gefasstheit und perfektem Ebenmaß ausgedrückt. In ihren Proportionen wird sie den neuen Materialen gerecht, ordnet diese aber stets den Gesetzmäßigkeiten göttlicher Harmonie unter, die ihrerseits das Wesen all' unserer Künste und unseres Denkens begründen. Sie wird sich zunehmend zur Ablehnung entleerter Formen und langweiliger Wiederholungen bekennen, die absolute Einfachheit und Aufrichtigkeit der Form annehmen, den Wert einer sachdienlichen Dekoration jedoch nicht grundsätzlich verleugnen. Die Anstrengungen der verschiedenen Regionen werden sich auf einem einzigen Weg zusammenfinden und die Architekten sich aufeinander abstimmen müssen, um eine moderne Kunst und Architektur italienischer Nation hervorbringen zu können."

[393] Piacentini 1932, S. 1f.

dt. „Wir stimmen nunmehr in unseren Wünschen überein. Wir wollen eine aufs Äußerste moderne Architektur, die einhergeht mit den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bestrebungen des heutigen Italien, die einhergeht mit den Gefühlen, den Vorlieben und den Lebensweisen unserer Zeit, die einhergeht mit den veränderten Techniken, mit den neuen Werkstoffen".

[394] vgl. Piacentini 1931.

[395] Piacentini 1931 zit.n. Pisani 1996, S. 172.

[396] vgl. Benedetti 2004, S. 13. Der Aspekt wurde in jüngerer Zeit in größerer Breite untersucht. Vgl. hierzu den von Marina Docci und Maria Grazia Turco herausgegebenen Tagungsband 'L'architettura dell'"altra" modernità : atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007' (Docci/Turco 2010).

[397] vgl. Benedetti 1998, S. 58.

[398] Benedetti 2004, S. 11.

dt. „Wiederfindung (Rückkehr) der Tradition in Gestalt einer schöpferisch zurückgewonnen Leitidee"; „angepasste Weiterentwicklung".

[399] Carlo Enrico Rava zit.n. Benedetti 2004, S. 14.

dt. „moderne italienische Architekten zu sein".

[400] Benedetti 2004, S. 13.

dt. „nationalen Moderne".

[401] Saggio 2011, S. 43.

[402] Ciucci weist darauf hin, dass Piacentinis bisher gezeigter Architekturansatz vielmehr auf einer „sensibilità del momento" (momentbezogenen Empfindsamkeit) denn auf einer klaren „disciplina progettuale" (Entwurfsdisziplin) beruht. Dies ändert sich bekanntlich mit den folgenden Erfahrungen dahingehend, dass er zu Beginn der 1930er Jahre in Richtung eines „carattere unitario" („Einheitscharakter") der Architektur drängt.

vgl. Ciucci 2005, S. 135.

[403] vgl. Anhang ‚Personen'.

[404] vgl. Nezi 1934, S. 73. Für den genauen Hergang des Wettbewerbs für den Postpalazzo in Neapel, dessen Dynamik für die großen Wettbewerbe der Zeit typisch ist, wird auf Edith Neudeckers Arbeit übern den italienische Postbau während des Faschismus verwiesen. (Neudecker 2004, S. 88-90).

[405] Es spricht für sich, dass die Schüler Piacentinis in beiden Entwürfen die Metamorphose des Meisters reflektieren: Folgt der Wettbewerbsentwurf noch der von Piacentini geprägten *Scuola Romana*, vollzieht man mit dem neuen Entwurf den Schwenk in die Perspektive des *Stile Littorio*.

[406] Marcello Piacentini zit.n. Neudecker: 2004, S. 91 (Piacentini 1932a, S. 514).

[407] Hierzu weiterführend: Mazzotti 2000, S. 65-89.

[408] Ciucci 2005, S. 130.

dt. „gemeinsame Sprache, nationale Sprache, faschistische Sprache".

Ausdruck dieser Zeit sind ferner die ausführlichen Kommentare zu den Wettbewerbsentscheidungen,

[409] Piacentini 1933.

dt. „großen mediterranen Klassizismus". Im selben Atemzug hält er Ojettis *archi e colonne* bildlich *pilastri e piattabande* als zeitgemäße Interpretation dieses mediterranen Klassizismus entgegen. Daher vielleicht auch die Wahl des Wortes ‚mediterran' anstatt römisch, denn tatsächlich handelt es sich letztlich um eine rein römische Klassizität.

[410] Zu den Vorgängen im Hintergrund der Planungen zur Piazza della Vittoria in Brescia s. Lupano 1991, S. 82-87. Zum Projekt: Piacentini 1932e und Pacini 1932.

[411] Arrighini 1995, [S. 2].

dt. „in ein Gebäude modernen Stils".

[412] vgl. Architettura e arti decorative 1930-31, S. 631-640.

[413] Tatsächlich bringt Piacentini 1932 einen von ihm selbst verfassten Artikel über die zeitgenössische deutsche Kirchenarchitektur mit Bildmaterial zu Kirchenbauten Böhms und Herkommers.

vgl. P.Ma. 1932, S. 413-421.

[414] vgl. Barbiellini Amidei 1991, S. 271-277.

[415] Ceschi 1963, S. 185

dt. „reine geometrische Formen".
[416] vgl. Barbiellini Amidei 1995, [S. 9].
[417] Piacentini 1934, S. 524.
dt. „die [...] architektonischen Elemente gehorchen einem Konzept unbedingter konstruktiver Notwendigkeit und ihr ästhetischer Gehalt ist vollkommen der ihnen eigenen Logik anvertraut."
[418] Prandi 1961, S. 51.
dt. „geometrischen Essenzialisierungen".
[419] vgl. Piacentini 1934, S. 524.
[420] Im letzten vor der Zäsur genehmigten Entwurf sind es Arkaden mit einer darüber liegenden Rundbogengalerie.
[421] Dieses Gesimsmotiv in Gestalt eines kantig vorspringenden Sturzes wird in der Folge zu einem beliebten Stilem, das an vielen öffentlichen Bauwerken des Regimes wiederkehrt.
[422] Hier offenbart sich vermutlich eine Beeinflussung Piacentinis durch Samonà Wettbewerbsbeitrag für die Kathedrale von La Spezia (1929), vgl. Kap. 10.2.6.
[423] Die Neuartigkeit dieser von Piacentini ausgeklügelten Interpretation altbekannter Themen findet indessen keinen Zuspruch in katholischen Kreisen: In der Arte Cristiana geißelt Giulio Arioli die vermeintlich fehlende Harmonie der Konstruktion. Wie der Artikel jedoch verrät, geht es dem Verfasser vor allem darum, zu zeigen, dass die von Piacentini realisierte Kirche sich allzu weit von den Traditionen des Kirchenbaus entfernt habe.
vgl. Arioli 1935, S. 180.
[424] Pica 1936, S. 16.
dt. „Pfeilerkranz".
[425] Dieses sehr schlichte Bauglied wird einige Jahre später von Piacentini als Motiv für die Gliederung des Turmaufbaus im zweiten Bauabschnitt der Casa Madre dei Mutilati wiederverwendet. Im Kirchenbau kann dieser *telaio* als eine Abstraktion des in der toskanischen Romanik (v.a. Pisa und Lucca) verbreiteten, rahmenartigen Systems aus Lisenen und Bögen gelesen werden, das zur näheren volumetrischen Bezeichnung der Baukörper dient. Im zeitgenössischen Kontext ist es u.a. in den Beiträgen zum Wettbewerb für die Palazzata von Messina, in Liberas Entwurf für den Platz der Kathedrale in Tripolis und in den Villen- und Wohnbauten Terragnis zu sehen, die bei der Triennale 1933
gezeigt werden. Als symbolisches Element für konstruktive und formale Sachlichkeit und zugleich als abstrakter Bezug zum verschattenden Portikus mediterraner Prägung ist es bei den Rationalisten sehr beliebt. Zu seiner kritischen Einschätzung vgl. Kap. 7.4.3 (Zusammenfassung) bzw. Zevi 1989, S. 17 und Pagano 1937, S. 2.
vgl. Marconi 1930-31b, S. 600-607 und Architettura e arti decorative 1930-31b, S. 436-451.
Zum *volumetrismo* in der Romanik vgl. Gori Montanelli 1971, S. 21-51. Die Bedeutung des *telaio* für die Architektursprache der Rationalisten hat Antonio Saggio herausgearbeitet: Saggio 2011, S. 66-73.
[426] vgl. Piacentini 1934, S. 524 + 528f.
[427] Hier sei daran erinnert, dass Piacentini 1932 in der Architettura Giuseppe Polvaras Buch ‚Domus Dei' mit großem Zuspruch rezensiert hat (vgl. Kap. 7.3.1), indem er die Aktualität der Betrachtungen Polvaras zum Kirchenbau hervorhebt. Wohlgemerkt erfolgt die Rezension drei Jahre, nachdem das Buch erschienen ist. Die verspätete Aufmerksamkeit Piacentinis könnte ein Hinweis auf dessen inzwischen ausgeprägtes Interesse an der Modernisierung des it. Kirchenbaus sein, das wiederum von den Erfahrungen mit der Kirche am Viale Mazzini und von Piacentinis zunehmend zentralen Rolle im Allgemeinen Architekturdiskurs stimuliert worden sein dürfte.
vgl. Piacentini, Marcello: Recensioni di libri: Mons. Arch. G. Polvara: Domus Dei. In: Architettura, 11.1932, S. 633.
[428] Wie etwa die Korrespondenz mit Gio Ponti und Mario Sironi belegt, hat Piacentini schon bei der Casa Madre dei Mutilati engen Kontakt zur Mailänder Novecentobewegung.
Im Gegensatz zu den übrigen künstlerischen Ausgestaltungen der Kirche Cristo Re, lösen Funis riesige Fresken eine lebhafte Kontroverse aus. Ihre Größe und Farbenkraft sowie die Gestik der Figuren provozieren unterschiedliche Assoziationen, die nicht alle Zeitgenossen mit den Ansprüchen an einen Kirchenbau verbinden können.
vgl. Ceschi 1963, S. 187f.
[429] Beide Konzepte haben auf der Grundlage der tridentinischen Liturgie ihre Berechtigung. Piacentini folgt der überkommenen liturgischen Disposition. Die etwa von Rudolf Schwarz architektonisch gewendete Frage
nach dem *versus populum* spielt für Piacentini ebenso wenig eine Rolle wie für Muzio, weshalb beide keinerlei Bedenken äußern, den Altarraum der Tradition entsprechend in verlängerte Chorräume zu stellen. Dennoch gelingt Piacentini eine stärkere Bezogenheit auf die Gemeinde, während Muzio das transzendente Moment architektonisch zu fassen sucht.
[430] Carlo Bevilacqua zit.n. Guida alle nuove chiese 1990, S. 11.
dt. „mit einer unkonventionellen Wesenhaftigkeit".
[431] Ordnungsgemäß nimmt eine der Emporen die Orgel auf, die nach den Grundsätzen der Kirche in unmittelbarer Nähe zum Hochaltar sein muss.
vgl. Mostra La Spezia 1930, S. 10 FN 1 Punkt 4.
[432] vgl. Kap. 13.2.
[433] vgl. Pisani 1994, S. 93.

[434] vgl. Arioli 1935, S. 177. Befürworter der Moderne verwenden typischerweise den Begriff ‚pur' wo ihre Gegner hingegen von Schwerfälligkeit sprechen.
[435] vgl. Prandi 1961, S. 43.
[436] Für die Auseinandersetzung der Rationalisten mit der Architektur der Novecentisten und respektive den Aspekt der ‚Fassadenarchitektur' (*architettura di facciata*) verweise ich auf: Saggio 2011, S. 49 FN 39.
[437] vgl. FN 105. (stets auf Aktualität kontrollieren)
[438] Pisani weist hier auf die zehn Stufen der Treppenanlage und deren Übereinstimmung mit den Gestaltungsprinzipien der Renaissance hin (vgl. Pisani 1994, S. 93). Tatsächlich finden sich zehnstufige Treppen bzw. Läufe in vielen Renaissancebauten, so zum Beispiel im Aufgang zur Biblioteca Laurenziana. Die Zahl Zehn ist für die Geisteswelt der Renaissance von großer Bedeutung u.a. dient sie in der Darstellung sogenannter Lebenstreppen der Einteilung von Lebensabschnitten; sie findet sich bei der Nummerierung der Bücher Albertis, usw.; in der Alchemie symbolisieren zehn Sprossen gar einen Prozess der Purifikation, um zur Erweiterung des kognitiven Bewusstseins zu gelangen. Wie dem aber auch sei, diese zehn Stufen können (*sic!*) als ein mehr oder weniger beabsichtigter Rückgriff Piacentinis auf tradierte Zahlensymboliken gedeutet werden, der, ohne jedoch einen konkreten Gedanken zu äußern, durchaus als Beleg dafür gelesen werden kann, dass Piacentini die Bindung zu tradierten Gestaltungsgrundsätzen nicht abreißt.
[439] Das in der Pfarrei erhaltene Modell des Entwurfs von 1931 zeigt hier noch eine als abstrahierte Balustrade ausgeführte Attika (Abb. 1027/1028). Zudem sind in der oberen Zone des Risalits noch vier Konsolen mit kleinen Skulpturen vorgesehen. Während die transparente Attika durchaus gefällig mit den Ziegelflächen korreliert und die Tiefenwirkung der Fassade verstärkt, wirken die vier Statuetten wie Fremdkörper. Sie sind wohl als Konzession an die Bauherrenschaft zu verstehen, die sicherlich mit Überraschung auf die Bilderarmut des neuen Projekts reagiert haben dürfte. Jedenfalls wird diese Vermutung dadurch erhärtet, dass später und auch nach dem Tod Piacentinis kontinuierlich weitere figürliche Darstellungen im Innern der Kirche hinzukommen, obwohl der Architekt sich stets mit Vehemenz für den Purismus der Kirche und somit für nur wenige gezielte Dekorationen eingesetzt hat.
vgl. BST Florenz: Architettura, Fondo Marcello Piacentini, Filza 216, fasc. 1-4.
[440] Im alten Entwurf von 1928 verschwindet der Rücksprung im Schatten der Eckpilaster.
[441] Die eigentliche ‚Ricetto-Form' (ricetto – Behältnis, Zuflucht) bezieht sich auf die zwischen zwei Mauerteilen eingeengte Stellung einer oder mehrerer Säulen. Eines der frühesten Beispiele begegnet uns am Grabbau der Annia Regilla in Rom (nach 160 n.Chr.). Abgesehen von der Baukunst des Mittelalters, wird sie erst wieder von Michelangelo in der Biblioteca Laurenziana angewandt. Helke Kammerer-Grothaus spricht dabei auch von einer Ricettoarchitektur.
vgl. Kammerer-Grothaus 1975, S. 182.
[442] Benedetti 2010, S. 70.
[443] vgl. Piacentini 1934, S. 524.
[444] Wie Funi und die übrigen hier zum Zuge kommenden Künstler ist Martini dem Architekten verbunden und wird wie die anderen bei mehreren Gelegenheiten mit ihm zusammenarbeiten. Derartige Verbindungen sind nicht außergewöhnlich, wie unter anderem das Beispiel Torres-Cadorin zeigt. In Falle der Cristo-Re-Kirche sei jedoch darauf hingewiesen, dass Martini u.a. für Piacentinis Rektoratsgebäude die Minervastatue (1935) und für den Palazzo di Giustizia in Mailand das große Marmorrelief ‚Giustizia corporativa' (1937) realisiert. Dass ausdrücklich zeitgenössische Künstler von Piacentini einbezogen werden, bekräftigt dessen Paradigmenwechsel. So gehören Funi und Martini zu den bedeutensten und fortschrittlichsten Künstlern ihrer Zeit, die zudem auch im Umfeld der architektonischen Avantgarde (Movimento Razionalista) agieren. Vor allem Martini arbeitet auch mit Terragni zusammen und ist in mehreren Fotografien mit dem Comer Architekten zu sehen. Somit fungieren die Werke der Bildenden Künste in Piacentinis Gesamtkonzept einerseits als Komplemente der Architektur, die ebenfalls der Vermittlung zwischen klassischen Themen und zeitgemäßen Kunstäußerungen dienen. So beispielsweise die von Pisani mit klassischen Hochreliefs verglichene Herz-Jesu-Plastik, die mit ihrer Tiefenwirkung ein dynamisches Moment erzeugt. Andererseits stehen sie stellvertretend für eine personelle Schnittstelle mit der architektonischen Avantgarde.
vgl. Pisani 1994, S. 93.
[445] Piacentini formuliert hier einen architektonischen Duktus, den sein Protegé Giuseppe Vaccaro während der 1930er Jahre mehrfach, vor allem aber im Bau eines Apartmenthauses der Cooperativa Mutilati in Bologna anwendet. Die Wechselwirkungen zwischen Piacentini und Vaccaro sind offensichtlich. Vaccaro flankiert zu Beginn der 1930er Jahre den einflussreichsten Bauschaffenden im faschistischen Italien, was nicht zuletzt aus dem umfangreichen, 1932 in der ‚Architettura' erscheinenden monografischen Artikel ersichtlich wird. Indem Piacentini das Werk des jungen Bolognesers zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt würdigt, wird deutlich, wie er Vaccaro in den Aufbau einer faschistischen Architekturmoderne einbezieht und als jungen Hoffnungsträger dem ‚Konvertiten' Libera und dem ‚renitenten' Terragni entgegenstellt.
[446] Prandi 1961, S. 44-47.
dt. „Poesie der Zerlegung und der Proportion".
[447] vgl. Prandi 1961, S. 48.

[448] vgl. Pisani 2004, S. 82.

[449] vgl. zu den jüngeren Beispielen Kap. 8.3. Pietro da Cortona hat mit dem als eigenständigen plastischen Baukörper vor die Fassade der Kirche gestellten ‚halben Tempietto' eine neuartig urbanistische, d.h. im Kontext gedachte Interpretation der ansonsten auf ihre flächigtrennende Wirkung konzentrierten Fassade geschaffen. Einen ähnlichen, wenngleich abgeschwächten Effekt entfaltet Piacentinis Gestaltung der Außenseite der Apsis von Cristo Re. Zwar fehlt aufgrund der Abschirmung des Grundstücks die räumliche Verzahnung, der visuelle Effekt ist jedoch dank der Tiefe und Offenheit des Pfeilerkranzes nicht zu bestreiten.

[450] vgl. Kap. 8.3.1.

[451] vgl. Pisani 2004, S. 84.

[452] Für die Anerkennung, die dem deutschen Architekten zuteilwird, ist bezeichnend, dass Mendelsohn von Piacentini eingeladen wird, sich in der Architettura über die Lage der modernen Architektur im Mittelmeerraum zu äußern.
vgl. Mendelsohn 1932, S. 647.

[453] In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass die Novecentisten für den Padiglione delle Cinque Gallerie (1927-28) ein ähnliches Motiv verwenden, um den Eingang hervorzuheben.

[454] vgl. Piacentini 1939a, S. 133.

[455] Ohnehin spiegelt Piacentini mit dem hier verwendeten Sichtmauerwerk offenbar einen Trend wieder, der sich zu Beginn der 1930er Jahre in Rom ausbreitet, so etwa durch einige Institutsbauten auf dem Campus der neuen *Città universitaria*, deren bauliche Leitung bekanntlich Piacentini und Pagano obliegt.

[456] vgl. Muratore 2006, S. 15.

[457] Un in gewisser Weise die Architektur des Portikus' des Rektoratsgebäudes reflektiert.

[458] Piacentini 1934, S. 524.
dt. „Alle tragenden Bauglieder sind aus Ziegel und so treten die Ziegel an den Außenflächen mit einer authentischen Körperhaftigkeit zutage, die mir, als naturgemäßer Ausdruck moderner Architekturauffassung erscheint [...]".

[459] Piacentini 1934, S. 524.
dt. „ohne ihre Natur zu leugnen".
Ceschi bestätigt, dass man hier erstmals in einem italienischen Sakralbau großflächige, sichtbar belassene und zumal aufgeraute bzw. gestockte Betonoberflächen ausgeführt hat (vgl. Ceschi 1963, S. 187). Von nun an wird der Gebrauch von Naturstein in den Kirchen, wie in Rom etwa die Beispiele Busiri Vicis und Rossis in den folgenden Kapiteln zeigen werden, merklich zurückgedrängt (vgl. Kap. 9.4.3 und 9.4.4).

[460] Pacini 1934, S. 42.
dt. „aus dem lebendigen Stein gehauen".
Sarfatti bezeichnet diese aufgerauten Flächen in ihrem Kommentar zur Kirche als „rusticated concrete" (Sarfatti, 1934 zit.n. Schnapp 2004, S. 149).

[461] Piacentini 1934, S. 524.
dt. „innigen Suche nach einer am modernen Geist ausgerichteten Konstruktion".
Dabei weisen auch die Innenausstattungen, wie zum Beispiel die Kanzel, große Ähnlichkeit mit denen der von Piacentini mehrfach rezipierten Kirchen in Deutschland auf. Bemerkenswert ist außerdem die Sorgfalt im Umgang mit dem Material und den konstruktiven Details aller Bauteile bis hin zu den Einbauten. So sind bspw. die Travertinplatten in der Sockelzone sauber gestoßen (was in jener Zeit bei aller Vorliebe für den Naturstein keineswegs üblich ist) bzw. die Beichtstühle exakt in dafür vorgesehene Nischen eingepasst. Diese verschmelzen in der Textur ihrer Materialien mit dem Sockel, und mit ihrer Form schaffen sie Bezüge zu den Emporen. Ferner ist das abstrahierende Design der von Piacentini entworfenen liturgischen Gegenstände zu nennen.

[462] Prandi 1961, S. 52.
dt. „strengen Spiel der Proportionen".
Trotz seiner negativen Kritik an der modischen Abstraktionswut des Architekten gelangt Prandi über die positive Einschätzung der Innenraumatmosphäre zu einer insg. versöhnlichen Bewertung der Kirche. Diese ist, um es zusammenzufassen, das Ergebnis eines konsequenten Zusammenhangs von Innen- und Außenbau sowie eines mit Materialität und Farbigkeit im Innenraum verstärkten Zusammenspiels von Form und Licht.

[463] Piacentini 1930, S. 16.
dt. „die Kunst ist im Wesentlichen ein Verlangen nach Geist und besteht demnach nicht in der simplen Ausschöpfung der technischen Möglichkeiten, selbst wenn diese noch so geschmackvoll ausgeführt werden".

[464] Carlo Galassi Paluzzi zit.n. Pisani 1994, S. 96.
dt. „die Avantgarde Piacentinis bestand vielmehr in der Neuerung denn im Umsturz. Das ‚Neue' suchte er in die unverbrüchlichen Werte der Tradition einzunisten anstatt es von ihnen zu entfremden. Diese Auffassung unterscheidet sich zutiefst vom Traditionalismus, der ohne jeglichen Hauch neuen Lebens daherkam." Die Formulierung „nuovo alito di vita" als Metapher für eine zeitgemäße, moderne Architektur geht auf Piacentinis Artikel aus dem Jahre 1921 zurück (Ders.: Il momento architettonico all'estero. In: Architettura e arti decorative, 1.1921, S. 32-76).

[465] vgl. Piacentini 1927-28b, S. 103-113; Piacentini 1927-28a, S. 544-562 und Piacentini 1930-31, S. 527-540.

[466] Piacentini befindet sich in den Jahren 1929 und 1930 erneut mehrmals in Deutschland, wo er unmittelbar mit der zeitgenössischen Architekturen des Landes in Berührung kommt. Beeindruckt haben dürfte ihn auch Bonatz' Hauptbahnhof (1913-27) in Stuttgart, dessen

große Schalterhalle im Zusammenspiel mit dem Bahnhofsturm dem Bild des Bahnhofs als Kathedrale der Moderne eindrucksvoll Gestalt verleiht. Zu Muzio und Polvara vgl. Kap. 7.2.2 und 8.3.1.

[467] vgl. Piacentini 1930, S. 36.

[468] Piacentini 1934, S. 524.

dt. „Zeichen der königlichen Würde Jesu".

[469] Arioli 1935, S. 178.

dt. „Glockentürme, die bestenfalls die Glocken verstecken".

[470] vgl. Piacentini 1930, S. 40.

[471] vgl. P.Ma. 1932, S. 413-421.

[472] Piacentini 1930, S. 41. Systematische Studien zur zeitgenössischen Architektur Hollands führt Gaetano Minnucci durch, Piacentinis junger Redaktionsmitarbeiter bei der ‚Architettura e arti decorative'. Seine auf der Grundlage mehrmonatiger Aufenthalte in Holland verfassten Schriften sind von großer Bedeutung für die Rezeption der europäischen Moderne in Italien: vgl. Minnucci, Gaetano: Moderna architettura olandese. In: Architettura e arti decorative, 3.1924, S. 492-522 und Ders.: L'abitazione moderna popolare nell'architettura contemporanea olandese. Rom 1926. Darüber hinaus stammt von ihm ein wichtiger Beitrag zur Industriearchitektur: Ders.: L'architettura e l'estetica degli edifici industriali. In: Architettura e arti decorative, 5.1926, S. 481-583. Zu bemerken sei ferner, dass Minnucci sowohl bei den Planungen zur *Città universitaria* als auch zur E42 Piacentini assistiert. Die enge, generationenübergreifende Zusammenarbeit der beiden dürfte unter anderem ein Garant für Piacentinis tragende Rolle in der Entwicklung der italienischen Architektur gewesen sein.

dt. „die moderne Architektur schlechthin".

[473] Hierzu weiterführend: Casciato/de Wit 1987 und Pehnt 1998.

[474] s.o. bzw. vgl. Piacentini 1930, S. 62f.

[475] vgl. Piacentini 1930, S. 42.

[476] Man vergleiche hierzu nochmals den Palazzo di Giustizia in Mailand und den Hauptsitz des Banco di Napoli.

[477] vgl. Kap. 12.5.2.

[478] vgl. Pacini 1934, S. 42.

[479] Pfammatter 1996, S. 100.

[480] vgl. Ojetti 1932, S. 213-215.

[481] vgl. Schnapp 2004, S. 149.

[482] Muñoz 1925-26, S. 74.

dt. „das Streben nach dem Neuen und die furchtsame Ergebenheit gegenüber dem Alten wird im Geiste dieses edlen Künstlers zu einer perfekten Verschmelzung beider Tendenzen, zu einer ausgewogenen Harmonie, zu einer weisen Durchdringung. Dies gilt umso mehr, wenn er sich mit Bauaufgaben konfrontiert sieht, deren monumentaler Anspruch vor dem Hintergrund des nüchternen Strukturalismus der neuen Architektur einer Bereicherung mit Tönen größerer Würde bedarf."

[483] Saggio 2011, S. 80.

dt. „Piacentini [...] besitzt die Fähigkeit, die Rebellion der Rationalisten zu nutzen, um die Generation der alten Akademisten abzuservieren. Das Verlangen, zu einem zeitgemäßen ‚Stil' zu gelangen, der das beliebige Repertoire des Eklektizismus überwindet, wird von ihm erfasst; von den Rationalisten greift er jedoch nur das Konzept der Vereinfachung ab. Die Konzepte der Abstraktion, der Transparenz und des Funktionalismus ignoriert er hingegen, so dass sich sein *Stile Littorio* [...] auf das Weghobeln der Ornamente auf ansonsten weiterhin körperhaften, monumentalen und selbstverständlich streng symmetrischen Skelette beschränkt."

[484] Pisani 2004, S. 80.

dt. „generelle Zustimmung".

[485] vgl. Bellonci 1932, S. 51.

[486] vgl. Arrighini 1995, [S. 2].

[487] vgl. Arioli 1935, S. 174-182.

[488] Diese stellen im Schaffen Piacentinis übrigens keine Besonderheit dar, da er bei seinen Projekten stets Künstler einbezieht und dabei großen Wert auf die gestalterische Kontrolle aller Arbeiten legt.

[489] Wie dargestellt worden ist, sind diese zentralen Zielvorstellungen Piacentinis zum einen sein für die Architektur im Allgemeinen gefasster Führungsanspruch und zum anderen sein für die Architektur der Kirche im Besonderen formulierter Anspruch, tradierte Grundrissideen räumlich weiterzuentwickeln.

[490] Ceschi 1963, S. 185.

[491] vgl. Pacaccio 1952.

Bezeichnenderweise findet Piacentinis Kirche bei Pacaccio wegen ihrer ausgesprochen klaren und modernen Linien große Anerkennung. Der Unterschied in der Wahrnehmung bei Arioli (1949) und Pacaccio (1952) markiert derweil den Übergang zur Liturgiereform. Erst vor deren Hintergrund gelangt die Modernität der Kirche am Viale Mazzini auch in katholischen Kreisen zu umfassender Akzeptanz. In dieser Hinsicht bemerkenswert ist, dass Piacentini 1945 erstmals in die Päpstliche Kommission für sakrale Kunst berufen wird und dort bis 1959 als Mitglied des Ausschusses die Erneuerung des italienischen Kirchenbaus mitprägen kann.

[492] L'Osservatore Romano, 7. Juni 1934.

dt. „edle Anstrengung".

[493] Ojetti 1936, S. 262.

dt. „Himmelspforte und Gotteshalle".

[494] Ojetti 1936, S. 259.

dt. „im Schiff dominiert die Vertikale, in der Apsis hingegen die Horizontale."

[495] Ojetti 1936, S. 259f.

dt. „falls nun die konstruktiven Notwendigkeiten und die besondere Funktion eines Gebäudes tatsächlich auch dessen Architektur, d.h. – wie Piacentini selbst es ausdrückt – dessen ästhetischen Gehalt strikt bestim-

men, würde dies bedeuten, dass durch einen von den unabänderlichen Regeln der Liturgie abgeleiteten Entwurf einer einzigen Kirche automatisch und für alle Zeiten alle Kirchen bereits entworfen wären. Die Verschiedenheit bestünde dann nur noch in ihrer unterschiedlichen Größe – die einen wären größer, die anderen kleiner –, ganz so, wie es bei Fahrrädern, Lokomotiven, Triebwagen, Automobilen, Frachtschiffen, Passagierschiffen, Tankern, usw. der Fall ist; für Gottes Größe, den katholischen Glauben und dessen Verbreitung wäre dies aber kaum noch förderlich."

[496] Muratore 2006, S. 15.

dt. „In den rauen und zugleich faszinierenden Gestaltungsansätzen Piacentinis spiegelt sich die Kraft und die Wahrheit einer kultivierten und zweifelsfrei modernen Herangehensweise, die es dem Architekten erlaubt, die neue italienische Architektur als zeitgemäßen Interpreten gegenwärtiger Bedürfnisse in Sprache und Gestalt zu bestätigen".

[497] Sarfatti 1934.

dt. „Eine moderne, überaus italienische und katholische Kirche […]. Die architektonische Grundidee [...] ist einfach, logisch und konstruktiv". Bemerkenswert ist ferner, dass dies der einzige (zudem ein sehr langer) Artikel ist, den die gewandte Kritikerin Sarfatti einem einzigen Bauwerk widmet. Den Bezug auf Perret leitet sie v.a. von Piacentinis konstruktivem Konzept ab, im Sinne einer Schönheit essenzieller Tragstruktur.

[498] vgl. Arrighini 1995, [S. 2].

[499] vgl. Pisani 2004, S. 32.

[500] Eine komplementäre Wechselwirkung ist, wenn man die verschiedentlichen Briefkontakte der beiden Architekten berücksichtigt, hier durchaus nicht ausgeschlossen (BST Florenz: Architettura, Fondo Marcello Piacentini). Ferner arbeiten Piacentini und Muzio beim Projekt für den Hauptsitz der Banca Bergamasca (1922-27) im Rahmen des Piacentinischen Stadtumbaus in Bergamo (1906-27) zusammen, worin sich dieselbe gegenseitige Wertschätzung äußert, wie in Piacentinis Verteidigungsschrift für die Ca' Brütta (Piacentini 1922, S. 84-87).

[501] vgl. Pisani 2004, S. 28f. Unter diesen Aspekten und hinsichtlich der Bezugsarchitekturen markiert die Kirche Cristo Re im Werk Piacentinis den Moment größter Annäherung beider Architekten.

[502] vgl. Ranisi 1996, S. 120-122.

[503] Piacentini 1954, S. 1.

dt. „von den verschiedenen Funktionen bestimmt, […] birgt sie keinerlei Anklänge der meist steif wiederholten Zitate: Sie verzichtet auf basilikale Schiffe ebenso wie auf die heutzutage unbrauchbaren Querhäuser. Weder griechische noch lateinische Kreuze mit Vierungspfeilern und Zwickeln verhindern die logische Übereinstimmung mit den verschiedenen Funktionen einer Kirche und der Anordnung der Gläubigen."

[504] vgl. Mezzanotte 1974, S. 84.

[505] Muzio kombiniert einen achteckigen Zentralraum für die Gläubigen mit einem gerichteten niedrigeren Bau für die Mönche. Das Zeltdach des Zentralraums bildet zugleich die Bekrönung der Kirche, des Konvents und des Hügels, unterscheidet sich aber von seinem Umfeld, gefährdet das bauliche Ausrufezeichen der alten römischen Kirchen nicht, sondern stellt sich neu, respektvoll und gleichberechtigt daneben.

[506] Dass beide Palazzi weder von Fulvio Irace noch in Sergio Boidis monografischem Ausstellungskatalog besprochen worden sind, bekräftigt den Eindruck, dass diese Gebäude als eine Art Ausrutscher im Gesamtwerk Muzios bewertet werden. Den Eindruck dass Muzio selbst an einer Verklärung dieser Bauten interessiert gewesen sein könnte, vermittelt indessen ein Gespräch des Verfassers mit Mirella Zevi-Muzio (12. Mai 2009), demnach scheint ihr Schwiegervater darauf bedacht gewesen zu sein, seine Zugeständnisse an die Architekturpolitik des Regimes zu schmälern. Die beiden jungen Architekten Mario Paniconi und Giulio Pediconi werden indessen von Muzio mit der Bauleitung für seine im Auftrag des Franziskanerordens im Rom auszuführenden Projekte bedacht.

[507] Die genannten Beispiele von Cereghini, Petrucci, Daneri und Gentilomo werden zusammen mit weiteren Entwürfen junger Architekten im Kap. 11 betrachtet, ebenso die Kirchenbauten in den neuen Städten und dem italienischen Ausland. Auf den Kirchenbau des *Novecento* und dessen Verbreitung im Kirchenbau in Mailand bzw. der Lombardei wurde schon in Kap. 8 eingegangen.

[508] Ojetti 1931 (auch in Cennamo 1976).

dt. „dieses Volk wird niemals eine rationalistische Kirche akzeptieren [...] der Staat könne den jungen Rationalisten hingegen die Entwicklung und den Bau [...] kollektiver Gebäude, von Werkstätten, Bahnhöfen, Schulen, Kasernen, Bürogebäuden, Sozialwohnungsbauten, Sanatorien, Schlachthöfen, Märkten übertragen, die ihrem Wesen nach rationalistisch gedacht und gebaut werden müssen".

[509] vgl. Pica 1936, S. 15f und 116-119. Piacentinis Kirche wird von Pica als allererstes Projekt einer langen Liste moderner Architekturbeispiele angeführt und beschrieben. Interessant ist ferner, dass sie zusammen mit Pontis italienischem Pavillon für die Esposizione mondiale della stampa cattolica (1936) den Auftakt des Buches bildet. Außerdem erfüllt sie, mit der Abwesenheit von Säulen und Bögen und der Betonung schmuckloser oder schmuckarmer Wandflächen bereits jenen Tatbestand, der Ojetti anlässlich der Planungen für die *Città universitaria* zu einer heftigen Polemik mit Piacentini veranlasst. Jener *polemica degli archi e colonne*, die den Übergang zum faschistischen Staatsmonumentalismus als einer Architektur modernistischen Impe-

tus‘ markiert, in der zwar der Stahlbeton zur Geltung kommt, stets aber mit ‚italianisierendem‘ Stein verkleidet wird und nach den Worten Ojettis zudem mit ‚platten‘ Reminiszenzen wie Pfeilern und Gesimsen statt Säulen und Bögen akzentuiert wird.

[510] Adam 1984, S. 56.

[511] Das ursprüngliche Bauprogramm der *Città universitaria* sieht zwar keine Kirche vor, lässt aber genügend Spielraum, um diese später hinzuzufügen. In verschiedenen Treffen kommen seit 1946 hochrangige Vertreter des akademischen und des kirchlichen Spektrums, darunter Galeazzi, Caronia, Montini und Giovanni Costantini, allmählich überein, den Papst um eine Intervention zugunsten einer Universitätskapelle zu bitten. In der Folge erwächst daraus eine Schenkung des Papstes, die die Kosten für den Bau und die Ausstattung in voller Höhe umfasst (Konvention vom 30. Juni 1947).

vgl. Chenis 1998, S. 9-56.

[512] Somit eine Kirche in der symbolischen Tradition von S. Ivo della Sapienza. Maßgeblich beteiligt sind neben dem Architekten vor allem der Vorsitzender Päpstlichen Kommission für christliche Kunst, Giovanni Costantini und der stellvertretende Staatssekretär Giovanni Battista Montini; der im Vatikan hochstehende Architekt Enrico Galeazzi bringt sich mit kritischen Bemerkungen zum Projekt ebenfalls ein. Die Kosten von geschätzten 73 Millionen Lire werden vom Vatikan getragen.

vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l’Arte Sacra in Italia, b.1 fasc. 55: Brief von Enrico Galeazzi an Giovanni Battista Montini vom 9. Dezember 1946.

[513] Weiterführend: Guidoni/Sennato 1985 und Benedetti/Apa 1998 (hier v.a. die Baubeschreibung auf den Seiten 62-76).

[514] vgl. Piacentini 1941, S. 263-273.

[515] Ceschi 1963, S. 188.

dt. „der Innenraum folgt klassischen Rhythmen und Proportionen, die mit ausgeprägter und sorgfältiger Einfachheit übersetzt sind“.

[516] Vor allem in das von Böhm mit Martin Weber entwickelte Studie ‘Circumstantes’ (1928) zeigt einen ähnlich pfeilerbestandenen elliptischen Grundriss.

[517] vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l’Arte Sacra in Italia, b.1 fasc. 55: Protokoll der Sitzung der Päpstlichen Kommission vom 25. März 1947.

[518] In einem früheren Entwurf (ohne Krypta) befindet sich an dieser Stelle noch das Presbyterium.

[519] Benedetti 1998, S. 71.

[520] Ein Wesenszug, der schon zu einem früheren Stadium des Projekts von Galeazzi positiv hervorgehoben worden ist. Demgegenüber hat Galeazzi die etwas gedrungene Silhouette der Außenkuppel kritisiert und (vergeblich) für einen höheren Ansatz der Wölbung plädiert. Piacentini bleibt bei einer eher an das Pantheon denn an die posttridentinischen Kirchen erinnernden flacheren Wölbung mit verhältnismäßig niedrigem Ansatz –, vermutlich weil sie dem elliptischen Grundriss entgegen kommt.

vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l’Arte Sacra in Italia, b.1 fasc. 55: Brief von Enrico Galeazzi an Giovanni Battista Montini vom 9. Dezember 1946.

[521] vgl. Kap. 13.3.

[522] vgl. Vagnetti 1982, S. 448.

[523] Dass dem so ist, zeigt auf anschauliche Weise bereits ein vordergründiger Vergleich mit der Architektur der etwa zeitgleichen totalitären Regime in Deutschland (Hitler) und der Sowjetunion (Stalin).

[524] vgl. BST Florenz: Architettura, Fondo Marcello Piacentini, Filze 299 (1945-1951) und 300 (1953-59).

Zunächst verblüffend deshalb, weil Piacentini bisher weder als Kirchenbaumeister noch als Spezialist für kirchenbauliche Fragen in Erscheinung getreten ist. Abgesehen von den beiden Kirchenbauprojekten für Cristo Re und die Divina Sapienza sowie die im Rahmen seiner Oberaufsicht für das E42-Projekt verantwortete Kirche SS. Pietro e Paolo seines Freundes Foschini, hat Piacentini mit dem Kirchenbau zunächst nicht viel zu tun, also etwa anders als sein Kollege Muzio, für den kirchliche Aufträge stets einen, wenn nicht sogar den Schwerpunkt in seinem Werk bilden. Bei etwas genauerer Betrachtung wird jedoch klar, dass sich diese wenigen kirchlichen Aufträge Piacentinis alle auf einem hohen kirchenhierarchischen Niveau abspielen und in der Summe mehrere Jahrzehnte umspannen: Zunächst der langwierige Auftrag für die Kirche am Viale Mazzini, dann die Schaffung der Via della Conciliazione, die prächtige Kirche für die E42 und die Kapelle für die römische Universität sind allesamt Bauaufgaben, die mit dem direkten Zutun, dem Wohlwollen und mitunter auch der Finanzierung des Heiligen Stuhls zusammenhängen. Somit verwundert es nicht mehr so sehr, dass der nach dem Faschismus in offiziellen Kreisen geradezu geächtete und vor allem auf Betreiben des linksgerichteten Architekturkritikers Bruno Zevi marginalisierte Piacentini – bekanntlich wird er durch ein ‚Säuberungsverfahren‘ von der Hochschule ausgeschlossen – ausgerechnet im Vatikan ‚beruflichen Unterschlupf‘ findet. Costantini beruft schon kurz nach seinem Amtsantritt als Leiter der Päpstlichen Kommission für deren Neuausrichtung neben Piacentini auch Giovannoni, Foschini, Oppo und Libera, folglich höchste Exponenten der faschistischen Architekturpolitik in die einflussreiche Kommission. Die Verbindung zu Libera wird, wie noch zu sehen sein wird, mitentscheidend für die Neuvergabe des Auftrags für die Kathedrale von La Spezia sein (vgl. Kap. 10.4).

[525] Abgesehen von Piacentini sind in den Reihen des Beirats der Päpstlichen Kommission weitere Protagonisten der faschistischen Architekturgeschichte anzu-

treffen, die sich bisher keineswegs dezidiert, allenfalls punktuell mit Kirchenbau und Sakralkunst beschäftigt haben: Alberto Calza Bini, Mario De Renzi, Arnaldo Foschini, Florestano Di Fausto, Enrico Galeazzi, Adalberto Libera und Giuseppe Nicolosi. Ferner die Kunsthistoriker Carlo Galassi Paluzzi und Andrea Prandi und der römische Kirchenbaumeister Clemente Busiri Vici.

[526] Als Beispiel sei hier nur Piacentinis Untersuchung geometrischer Entwurfskriterien im Kirchenbau erwähnt. In diesem 1953 in der ‚Fede e Arte', dem offiziellen Organ der von Giovanni Costantini geleiteten Päpstlichen Kommission für christliche Kunst, erschienenen Artikel greift er seine Überlegungen zum idealen Kirchengrundriss wieder auf. Dort heißt es, dass er sich durch die Arbeit am Entwurf für Cristo Re erstmals und in der Folge immer wieder mit volumetrischen Fragestellungen des Kirchenbaus beschäftigt hat. Anhand historischer Beispiele und seinem eigenen Entwurf untersucht er den geometrischen Zusammenhang der verschiedenen Raumteile einer Kirche. Dabei weist er – mit einiger Berechtigung – für die Kirche Cristo Re auf ein beispielhaftes Gleichgewicht von Kirchenschiff, Kuppel (bzw. Kalotte) und Altarraum hin, das die Vorzüge tradierter Typologien zu einem harmonischen Ganzen vereine.
vgl. Piacentini 1953b, S. 137.

[527] Muratore 2006, S. 15.
dt. „Aus dieser Zeit der frühen 1930er Jahre stammen einige interessante Beispiele typologischen und gestalterischen Experimentierens. So manifestieren sie, im Vorfeld des berühmten Wettbewerbs für die neuen Kirchen der Diözese Messina, den Versuch der jüngsten Generationen, sich mit den Fragestellungen der Moderne derart zu beschäftigen, dass sie im sensiblen und aufmerksamen Dialog von Tradition und Avantgarde eine Beantwortung finden können."

[528] vgl. Pfammatter 1948, S. 80.

[529] Ebenfalls an der Gründung beteiligt sind Mario De Renzi, Mosè Tufaroli-Luciano, Luigi Ciarrocchi, Costantino Vetriani, Oscar Seno und Concezio Petrucci, der später in Aprilia und Pomezia sowie Foggia bemerkenswert moderne Kirchenbauten errichten wird. Die Tatsache, dass mit Mario de Renzi ein enger Mitstreiter Liberas und mit Carlo Enrico Rava und Sebastiano Larco weitere Mitglieder des Gruppo 7 für das RAMI-Projekt gewonnen werden können, lässt das Ende des MIAR und Liberas glamouröse Konversion schon erahnen (vgl. hierzu Kap. 4.3.6). Allein der Name der neuen Gruppierung ist als Anagramm eine deutliche Kampfansage an das von Libera geführte MIAR.

[530] Piccinato, Luigi: Presentazione. In: Cennamo, Michele (Hg.): Materiali Piccinato 1976, S. XVI.
dt. „dem als ‚brave' und rechtgläubige Nachwuchskräfte seine [Foschinis] geschätzten Schüler (u.a. Paniconi, Pediconi, Petrucci) angehören. Wir wurden hingegen beiseite geschoben." Piccinato und Minnucci werden in der Tat von Giovannoni ihrer Stellen als wissenschaftliche Assistenten der römischen Architekturschule enthoben.

[531] vgl. Muntoni 1987, S. 17.

[532] vgl. Persico zit.n. Patetta 1972, S. 246-251.

[533] vgl. Anhang ‚Personen'.

[534] Trotz der mitunter akademistisch-traditionalistischen Hintergründe ihrer Lehrer herrscht an der Schule eine offene Grundhaltung, die keineswegs beengend auf die Studierenden wirkt und ihnen die freie Entfaltung ihrer Persönlichkeit ermöglicht. Mit dem wachsenden Einfluss Piacentinis findet eine moderate Öffnung sogar gegenüber der internationalen Avantgarde statt.

[535] vgl. Pediconi 1987, S. 7-9.

[536] vgl. Pediconi 1987, S. 7.

[537] Oppo 1935, S. 125-127. Die Bedeutung, die die beiden Architekten im Verlauf der 1930er Jahre für das faschistische Bauprogramm erlangen, lässt sich auch daran erkennen, dass sie eng mit ihrem ehemaligen Studienkollegen Luigi Moretti verbunden sind, der wiederum Del Debbio an der Spitze des bedeutenden Großprojektes im Norden Roms ablöst und in der Gunst des *Duce* weit nach oben steigt.

[538] vgl. Marconi 1930-31, S. 761-816 (810f).

[539] Die bei der Ausstellung gezeigte ursprüngliche Fassung des Entwurfs für S. Felice da Cantalice entspricht weitestgehend der später ausgeführten Version, weist aber, wie noch zu sehen sein wird, einige signifikante Unterschiede auf. Zu den genannten Studien von Vaccaro und Minnucci vgl. Kap. 12.4.

[540] Zum Wettbewerb in La Spezia s. Kap. 10.

[541] Es sei noch einmal daran erinnert, dass Piacentini die beiden Architekten für die Gründung des RAMI im Jahre 1932 gewinnen kann, sowie in die Redaktion der Architettura beruft, was eine gewisse Vertrautheit vermuten lässt.

[542] vgl. Muntoni 1987, S. 19.

[543] Zur eifernden Rhetorik der jungen Rationalisten s. v.a.: Capponi 1931; Terragni 1931a und Pagano 1931. Außerdem weiterführend eine Sammlung der einschlägigen Artikel bei Cennamo 1973.

[544] Eine Systematik lässt sich vor dem Hintergrund der Tatsache, dass es in der katholischen Kirche nicht üblich ist, einen Bischof vorzeitig abzulösen, nicht erkennen. Die Personalwechsel beruhen in den genannten Fällen auf dem Tod des Amtsvorgängers.

[545] Il Lavoro Fascista, 21. Mai 1931.
dt. „Die Reproduktion [von Formen vergangener Zeiten] ist absolut unfähig, künstlerisch und technisch aus den neuen Ressourcen und Materialien zu schöpfen [...] sie steht in absolutem Gegensatz zum ‚kreativen Wesen' des Faschismus [...] das, ohne von unserem ruhmreichen intellektuellen Patrimonium abzusehen, ja sogar

stattdessen von ihm ausgehend, es dieses Patrimonium bereichert [...], vervollständigt und erneuert. Wir stellen fest, dass [...] diese Tendenzen, [die unseren prachtvollen Erfahrungsschatz und unsere historischen Errungenschaften verabstrahieren wollen und die sich als Sklaven der neuen Techniken in ultranützlichen Kreationen ausdrücken, die keineswegs der Lebensweise unseres faschistischen Volkes entsprechen], diese Tendenzen, stehen unseren Traditionen, unserer epochalen architektonischen Überlegenheit, unserem Geist, unseren Bedürfnissen, dem politischen Klima in dem wir leben und das in allen Bereichen eine nationale Identität anregt, entgegen. [...] Wir sind überzeugt, das in uns
noch nie zuvor der Wunsch nach Kontinuität der Gegenwart in der Vergangenheit so lebendig gewesen ist, [...] so dass uns keine Modernität möglich erscheint, die nicht aus der Vergangenheit schöpfe, ohne die es wiederum keine Modernität geben kann, sondern nur Primitivismus sowie erschöpfte und leere Wiederholung".

[546] vgl. Piacentini 1932c, S. 331-353.

[547] Piacentini 1932c, S. 346+350.
dt. „Einige waren Vorkämpfer des *Razionalismo*, Rava und Larco, die inzwischen mit ihren Kolonialgebäuden Ruhe, Tiefsinn, Individualität und einen sorgfältigeren Umgang mit dem Kontext ausstrahlen. Vaccaro indessen, bis vor drei Jahren noch ein Akademist, entwickelt heute eine gefällige Architektur straffer Modernität, die belegt, wie ihm bei der Ausformulierung einer monumentalen Sprache seine früheren Erfahrungen nützlich gewesen sind".

[548] Die allmähliche Enttäuschung über das Ergebnis des Wettbewerbs wird sich bei Ojetti erst im Verlauf der zweiten Phase und unter dem Druck der öffentlichen Kritik äußern; vgl. Kap. 10.3.2.

[549] Piacentini 1932c, S. 353.
dt. „ausgesprochen italienisch".

[550] vgl. Domus 1932, S. 196-198.

[551] vgl. Muntoni 1987, S. 19.

[552] vgl. Marconi 1930-31, S. 806f.

[553] Domus 1932, S. 196.
dt. „Diese kleinen modern konzipierten Kirchen sind typisch italienisch."

[554] Moretti 1931.
dt. „eigene klassische Tradition als wichtigste und unersetzliche Quelle unseres eigenen modernen Architekturverständnisses".

[555] vgl. Insolera 2008, S. 104.

[556] Massimo Alemanno bezeichnet sie als das noch heute einzige wirkliche *monumento* des Quartiers und betont, dass sie sich in jeder Hinsicht in das schwierige Umfeld eingefügt hat und den Anforderungen einer Pfarrkirche gerecht wird.
vgl. Alemanno 2007, S. 137f.

[557] vgl. Anichini 1935, S. 392.

[558] In dieser Hinsicht sei darauf hingewiesen, dass die Kirche S. Felice da Cantalice im Inventar der *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma* mit einer überschaubaren Planungs- und Bauzeit von drei Jahren sowie Kosten in Höhe von 1,3 Millionen Lire angegeben ist. Diese betragen demnach ein Fünftel der Kosten, die beispielsweise Bazzanis zur gleichen Zeit entstehende Monumentalkirche Gran Madre di Dio verursacht (vgl. Vicariato 1939, S. 17). Obwohl die neue Kirche in Centocelle ein größeres Fassungsvermögen aufweist, kostet sie weniger, ein Beleg dafür, wie eine moderne Architekturauffassung auch im Kirchenbau zur praktischen Bewältigung der Bauaufgabe beitragen kann. Die Abkehr von akademischen Traditionen und die Hinwendung zu Einfachheit und Rationalität kommen definitiv dem großen Bauprogramm der Kirche entgegen.

[559] Ceschi 1963, S. 192.
dt. „mit Sinn für die Proportionen und einem frischen Geist, so dass sie eine ausdrucksstarke und moderne Originalität erzielen, ohne sich allzu sehr von den vertrauten Vorlagen zu lösen".

[560] Ceschi spricht gar von einer gewissen Affektiertheit, die die Essenzialität des Innenraums kontrastiert.
vgl. Ceschi 1963, S. 193.

[561] Eine frappierend ähnliche Fassade hat auch Brenno Del Giudice 1929 im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia vorgelegt (vgl. Kap. 10.3.1).

[562] Ohne den Betrachtungsrahmen überstrapazieren zu wollen, könnte man in der hier behutsamen Skandierung des Portikus eine kirchenbauspezifische Adaption des Prinzips der Transparenz lesen. Freilich verwenden die Architekten tiefe Rundbögen, die auf den ersten Blick vielmehr an römische Triumphbögen denn an die Häuser der internationalen Moderne erinnern. Aber, in einem Vergleich mit Terragnis Kindergarten Sant'Elia oder seiner Casa del Fascio in Como, wo die Baukörper mit großen Verglasungen aufgelöst und rahmenartigen Vorbauten strukturiert – sozusagen die Raumpartien seziert werden, könnte man diesen von vielen Kommentatoren als diaphragmatisch (it. diaframmatico) bezeichneten Portikus der Architekten Paniconi und Pediconi in seiner ganzen Schlichtheit als eine dem Sujet verpflichtete, stets vorsichtige Übertragung derselben Prinzipien lesen; d.h. der erhabenen Aufgabe entsprechende Symmetrie und
Semantik aber zugleich auch Auflösung und Chromatik.

[563] An dieser Stelle soll daran erinnert werden, dass Polvara in Mailand schon seit Mitte der 1920er Jahre an großen, kaum dekorierten Putzfassaden für Kirchenbauten arbeitet; vgl. Kap. 7.4.3 + 7.4.4.

[564] vgl. Rassegna di architettura 1935a, S. 257.

[565] In Kap. 7.2 + 7.3 wird Polvaras theoretischer Ansatz eingehend untersucht. Demzufolge sollen hallenartige Bauten gegenüber dem mehrschiffigen Aufbau bevor-

zugt werden, um dem Wunsch nach Übersicht und Teilhabe der Gläubigen entgegen zu kommen. Zudem erweise sich die konstruktiv im Stahlbetonbau nicht mehr notwendige Einteilung des Hauptraums als obsolet, zum anderen biete dieser größere Freiheiten bei der Konzeption. Praktisch setzt Polvara diese Ideen schon in den 1920er Jahren in Entwürfen und seit S. Maria Beltrade (1926-28) auch in konkreten Bauten um, wobei er schon bald zur Elimination jeglicher Form von Seitenschiffen oder Seitenkorridoren gelangt. Das von Muzio in Cremona und Paniconi/Pediconi in Centocelle adaptierte Motiv der knapp den Scheidewänden vorgelagerten Stützen zeigt Polvara in einem Entwurf für eine Kirche in Brasilien (1929) und einer Studie für eine idealtypische Kathedrale.

[566] Zum Vergleich sei hier auf Giuseppe Polvara verwiesen, der eben unter dem Aspekt des technischen Fortschritts die Hallenkirche als zeitgemäßen Typus propagiert, vgl. Kap. 7.3.2.

[567] Wobei nicht zu erklären ist, warum in derselben Zeichnung das konzeptionell ohnehin nur angedeutete Querhaus mit dunkel schraffierten Rundbögen grafisch so stark betont wird, dass es die mit den Abschrankungen untermauerte Kontinuität des Raumes stört. Zumal das mit Rundbögen assoziierbare Bild der Brücke diese Kontinuität bestärkt. Denkbar wäre, dass diese Darstellung Ausdruck einer gewissen Unsicherheit der Architekten ist, mit den Bauherren einen zwischen bildhafter Traditionstreue und Rationalität vermittelnden Weg zu finden. Hierzu sei bemerkt, dass die Architekten in derselben Zeichnung die Decke abschnittsweise dekoriert haben, allerdings nur in zarten Skizzen.

[568] Es gibt Kirchen aus den 1920er Jahren, so etwa S. Maria Beltrade in Mailand (Polvara), die auf Säulen oder Stützen verzichten und stattdessen stilisierte Pfeiler (auch gebündelt) verwenden. Muzios Kirche in Chiesa Rossa zeigt 1932 noch Rundstützen mit vereinfachten Kapitellen, während er in Cremona, ähnlich wie später Marelli in Mailand, durchbrochene Wandscheiben verwendet. Polvara setzt 1937 in Busto Arsizio, Tullio Rossi 1940 in Rom Rundstützen ein. Calza Bini hat noch 1931 für seine Kirche in der Garbatella klassische Säulen vorgesehen und das Motiv bleibt noch mind. bis in die 1950er Jahre präsent.

[569] Die gestufte Oberlichtkalotte wird als Motiv im gemeinsam mit Montuori und Moretti 1934 gefertigten Entwurf für einen Ausstellungssaal der ‚Mostra internazionale di Arte Sacra' in Rom in der ursprünglichen Fassung von Centocelle wieder aufgegriffen (Abb. 1129).

[570] Gleiches gilt für die Leuchten und das Sakramentale Licht.

[571] Im ursprünglichen Entwurf hätte sich an die Rückwand des Altars ein von einem schmalen Korridor gefasster Chorraum anschließen sollen, der allerdings nicht ausgeführt wird. Stattdessen geht die Kirche hier in die Bauten des Konvents über.

[572] Colarizi 1958, S. 242.
dt. „mutig umgesetzt".

[573] Muntoni 1987, S. 22.
dt. „architektonisch gelungenste und am meisten beeindruckende Motiv".

[574] Es liegt nahe, dass die Kapuziner eine solche Konstruktion als zu gewagt empfunden haben könnten, zumal sie an anderer Stelle dazu geneigt sind, die provokative Modernität ihrer Kirche mit Natursteinzutaten etc. abzumildern.

[575] Die Kalotte über dem Altarraum ist nahezu identisch mit der Kalotte in Piacentinis Kirche.

[576] Anichini 1935, S. 392.
dt. „hauptsächlich aus Stahlbeton gebaut fügt sie sich trotz der Modernität ihrer konstruktiven und gestalterischen Mittel in die Tradition des Kirchenbaus ein."

[577] vgl. Anichini 1935, S. 392.

[578] S. Felice in Rom, Paniconi und Pediconi. In: Zentralblatt der Bauverwaltung, 1938/47 (November), S. 1929.

[579] vgl. Anichini 1935, S. 385-393.

[580] vgl. Anichini 1935, S. 385.

[581] Der Heilige Felix von Cantalice, dem die Kirche gewidmet ist, hat als Kapuzinermönch im dekadenten Rom Sixtus' V. als Beispiel eines demütigen und einfachen Lebens gewirkt.
vgl. Alemanno 2007, S. 138.

[582] vgl. hierzu weiterführend Villani 2010, S. 440-451.

[583] vgl. Pavolini 1931.

[584] Die Nähe zum Ambiente der Mailänder Architekten basiert zunächst auf dem Studium ihrer Architektur, dann auch auf freundschaftlichen Beziehungen, die sich infolge der Reisen nach Mailand ergeben, und münden schließlich in einer Kooperation mit Muzio für die Palazzi INPS und INA (1938-40) im Rahmen der E42-Planungen (vgl. Muntoni 1987, S. 19). Diese verraten allerdings ebenso wie Muzios mit Portaluppi, Griffini und Magistretti entworfener Palazzo dell'Arengario (1937-42, Abb. 1141) in Mailand die Einfluchtung in die faschistische Architekturpolitik. Mit ihrer Anlage als zwei gegenüberliegende Exedren, dem monumental inszenierten Säulenthema usw. strahlen sie einen offensichtlichen Bezug zur Architektur der Antike aus.

[585] Colarizi 1958, S. 242.

[586] Die Angaben basieren auf eigenen Berechnungen, die ich inflationsbereinigt auf Grundlage der Statistiken der *Pontificia Opera* durchgeführt habe: Vicariato 1939, S. 17. Bezogen auf das Fassungsvermögen ergibt sich je Besucherplatz ein ähnliches Verhältnis: 1.400 Lire (~ 1.200 €) je Besucherplatz bei Busiri Vici, 877 Lire (~ 733 €) bei Rossi. Dies entspricht einer Absenkung um 37 %.

[587] Dabei ist es interessant zu sehen, wie unterschiedlich sich die Interessen der nur sechs Jahre auseinanderlie-

genden, aber gleichfalls aus renommierten römischen Architektenfamilien stammenden Piacentini und Busiri Vici entwickeln: Zur Zeit da Busiri Vici mit der Patentierung neuer Konstruktionstechniken die Grundlagen seiner ingenieursmäßigen Fokussierung legt, konzentriert sich Piacentini auf die stilistischen Emanzipation von seinem Vater und dessen Architektengeneration, wobei er sein typisches Gespür für die später auch politisch drängenden Fragen des richtigen Stils in einer bemerkenswerten Vielfalt der Entwürfe erprobt.
vgl. Anhang ‚Personen'.

[588] Gualino ist in vielen Geschäftszweigen tätig, unter anderem ist er der Gründer der Reederei SNIA, die später auch im Bereich der Kunstfaserproduktion tätig wird (SNIA-Viscosa) und inzwischen zu einem der größten italienischen Chemiekonzerne ausgewachsen ist. Als Unternehmer ist Gualino einer der ersten in Italien, der seine Produktion entsprechend den fortschrittlichsten amerikanischen Standards ausrichtet. Sein Interesse für den technischen Fortschritt mischt sich mit seinem ausgeprägten Sinn für Kunst und Architektur, so dass er in Italien zu einem der bedeutensten privaten Förderer der Moderne avanciert. Um ihn gruppieren sich fortschrittliche Kräfte wie etwa Ghino Venturi, Gigi Chessa, Giuseppe Pagano, Gino Levi-Montalcini, Felice Casorati, Alberto Sartoris, aber auch Clemente Busiri Vici, der zwar aus einem anderen kulturellen Umfeld stammt, aber dennoch zu seinen Günstlingen zählt und zu Beginn seiner Laufbahn wichtige Aufträge von oder über Gualino erhält (Abb. 1154).
vgl. Mulazzani 2004, S. 102-104 und weiterführend: Ferrario/Mazzoli 1984 sowie speziell zum Wirken Gualinos im Turiner Umfeld sowie zur Rolle Turins in der progressiven italienischen Architekturdebatte, sozusagen als Laboratorium eines industriell geprägten protorazionalismo: Ciucci 2005, S. 37-56.

[589] Für das Patent vgl. Sistema di costruzione rapida in cemento armato. Patent-Nr. 178709, 1. Oktober 1919. In: Busiri Vici 1974, S. 40. Clementes Sohn Saverio wird in der Nachkriegszeit als einer der wichtigsten Vertreter des Brutalismus in Italien die gestalterischen und konstruktiven Möglichkeiten des Stahlbetons weiterentwickeln und so in gewisser Weise dem Vorbild seines Vaters folgen. Beispiele sind unter anderem die Kirche S. Maria della Visitazione in Rom (1965-71) und ein Mehrzweckgebäude im Viale Ionio in Rom (1972, Abb. 1142-1144). Insbesondere die Kirche gilt als ein Meilenstein der römischen Kirchenarchitektur, zumal sie – nach Aussage des Architekten – als das erste durchgängig in Sichtbeton ausgeführte Bauwerk der Hauptstadt gilt (ebd., S. 78).

[590] Die im Grünen gelegene Villa Gualino (Via Settimio Severo 63), von Mario Passanti vollendet und in eine Heilanstalt umgebaut, ist nicht mit dem Palazzo Gualino (1928-30) der Architekten Pagano/Levi-Montalcini zu verwechseln, der zur selben Zeit am Corso Vittorio Emanuele II 8, somit in der Innenstadt Turins entsteht. Die äußerliche Ähnlichkeit der Architektursprache, insbesondere der Umgang mit den Fensteröffnungen, verrät jedoch einen Bezug, der Busiri Vicis durchaus zeitgemäßer Architekturauffassung schmeichelt. Der Palazzo gehört zu den ersten beständigen Gebäuden, die von Architekten des *Razionalismo* errichtet werden und besitzt in der unmittelbaren Nachfolge des Novocomum fanalartigen Charakter für die Bewegung.

[591] vgl. L'architetto 1965, S. 42.

[592] vgl. Rassegna di architettura 1935, S. 11-15.

[593] Als für die Missionierung an höchster Stelle verantwortliche vatikanische Behörde steht die Propaganda Fide der *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede* nahe. Deshalb ist Busiri Vici bis zur Etablierung des Ufficio Tecnico des Vikariats für die kirchenbauliche Expansion zunächst der Architekt erster Wahl. Tullio Rossi ist *de facto* sein Nachfolger. Heute heißt die Behörde Kongregation für die Evangelisierung der Völker.

[594] Zumindest wird dies von den Gegnern und Skeptikern einer entschieden modernen Kirchenarchitektur immer wieder in ebenso berechtigten wie verkürzten Sichtweisen vorgebracht.

[595] Busiri Vici 1974, S. 39.
dt. „die zu jenem Zeitpunkt eine für die Architekturströmung der Epoche bemerkenswerte Wende bezeichnen."

[596] Es sind dies die kleinen Kirchen S. Leone (1930-31) im Quartier Aurelio, SS. Annunziata (heute S. Fulgenzio; 1932) im Quartier Trionfale und die großen Kirchen S. Roberto Bellarmino (1931-33) im Quartier Parioli, S. Ippolito (1933-34) im Quartier Nomentano, SS. Fabiano e Venanzio (1935-36) im Quartier Tuscolano, S. Saturnino (1935-40) im Quartier Trieste und S. Benedetto (1935-53) im Quartier Ostiense.

[597] Es sei noch einmal daran erinnert, dass der sichtbar belassene Ziegel in Rom keine der lombardischen Romanik verwandte Tradition kennt. Busiri Vici manifestiert somit in der Wahl von Ziegelverkleidungen einen bewussten Rekurs auf mittelalterliche Bautraditionen Norditaliens. Ähnliches lässt sich bei Tullio Rossi beobachten (s. folgendes Kap.).

[598] Diese Kirche gehört hinsichtlich Größe und Kosten zu den ambitioniertesten Projekten, die die *Pontificia Opera* während der 1930er Jahre durchführt. Nur Bazzanis exuberante Gran Madre di Dio übersteigt die Kosten von 5,4 Mio. Lire, wobei Busiri Vicis Kirche gemessen am Bauvolumen (45.200 m^3) und der Besucherkapazität die mit Abstand größte Kirche darstellt, die in jenen Jahren in Rom errichtet wird.
vgl. Vicariato 1939, S. 17.

[599] vgl. Insolera 2008, S. 112. Ihre Widmung bezieht sich auf den 1930 von Pius XI. heiliggesprochenen und ein

Jahr später zum Kirchenlehrer erhobenen Jesuiten Roberto Bellarmino und ist vermutlich die erste ihm geweihte Kirche überhaupt. Gemessen an der Tatsache, dass Pius XI. seinen zentralistischen Herrschaftsanspruch auch durch die Proklamation neuer Kirchenlehrer und die Förderung der Säkularerinnerung an bereits anerkannte Kirchenlehrer zu legitimieren sucht (vgl. Lill 2006, S. 150), repräsentiert das Patrozinium dieser Kirche ein symbolisches Moment. Dass die angrenzende Villa Ada von der königlichen Familie als Residenz genutzt wird (bis 1946) unterstreicht wiederum die Bedeutung des Quartiers.

[600] Der Teil des Umgangs, der die Fassadentürme mit den mittleren Eckkapellen verbindet, ist heute von heterogenen Zubauten entstellt, die sich, das Erscheinungsbild der Kirche störend, entlang der Seiten des Langhauses anhäufen.

[601] vgl. Muzj 1991, S. 10.

[602] Die Einbeziehung der Konstruktion in die Definition neuartiger Formen zeigt hier offenkundige Ähnlichkeit mit dem Vorgehen Polvaras bei der Entwicklung seines polygonalen Binders und dem daraus abgeleiteten gestalterischen Thema. Andererseits wird in diesem Vergleich die mangelnde Verbindlichkeit Busiri Vicis gegenüber dem firmen Gesamtkonzept Polvaras sichtbar.

[603] vgl. Ceschi 1963, S. 201.

[604] vgl. Pfammatter 1948, S. 82.

[605] Zu nennen ist aber auch die Ähnlichkeit der Fassade zur namensgleichen frühchristlich-byzantinischen Kirche S. Saturnino in Cagliari (5. und 12./13. Jh.).

[606] Wahrscheinlich ein Tribut an die Bauherrenschaft, der der Konstruktivismus der Sant'Ippolito-Kirche zu gewagt erschienen sein könnte.

[607] vgl. Kap. 9.3.

[608] Hinzu kommt, dass die Stützen mit grüner Farbe eingefärbt sind. Offenbar soll hier ein ähnlicher Naturstein-Effekt erzielt werden, wie es die Bauherren in Centocelle den Architekten Paniconi und Pediconi abgerungen haben.

[609] Aus den Aufzeichnungen der Pfarrei geht hervor, dass die heutige Kirche der zweite Nachfolgebau einer von Pius X. in den 1910er Jahren in Auftrag gegebenen und unter Benedikt XV. bzw. zu Beginn des Pontifikats Pius XI. an dieser Stelle errichteten ersten Pfarrkirche ist (Abb. 1193). Die erste neue Kirche wird aufgrund des raschen Bevölkerungswachstums in diesem industriell geprägten Gebiet notwendig. Zuvor gab es nur eine provisorische Kapelle. Das Quartier Ostiense umfasst die südliche Verlängerung des alten Industriegebiets Testaccio; Arbeitersiedlungen und große Industrieanlagen bestimmen sein Bild. Das für den Bau der Kirche vom Papst gestiftete Grundstück liegt nahe dem Ponte dell'Industria, dem Flusshafen (Porto Fluviale) und den Markthallen (Mercati Generali) und ist von einer dichten Wohnbebauung charakterisiert. Es scheint ein besonderes Anliegen Pius XI. zu sein, die Präsenz der Kirche in den Arbeitervierteln zu stärken, ein Zusammenhang jedenfalls, in dem auch die Berufung Giovanni Rossis zu sehen ist, der vom Papst ausgewählt wird, die Gründung der Pfarrei umzusetzen. Rossi wiederum ist Gründer der italienischen Paulusbruderschaft, die in Zusammenarbeit mit der *Associazione Cardinal Ferrari* in Mailand bereits Erfahrung mit der Betreuung von Arbeiterquartieren gesammelt hat. Jedenfalls obliegt Rossi die Aufgabe, die Pfarrkirche zu errichten. Möglicherweise ist das neoromanische Modell (v.a. Pomposa) der ersten Pfarrkirche S. Benedetto auf Rossis lombardische Herkunft zurückzuführen.
Offenbar erweist sich auch diese erste Pfarrkirche Ende der 1920er Jahre als zu klein, so dass für dasselbe Grundstück das Projekt für einen größeren Neubau mit einem Fassungsvermögen von 1.700 Plätzen vorgebracht wird. Dieser wird, gemäß des Berichts der *Pontificia Opera*, 1935-36 von Busiri Vici errichtet. Die hier hauptsächlich beschriebene Kirche ist diejenige, wie sie nach den kriegsbedingten Zerstörungen in den Jahren zwischen 1949 und 1953 wieder aufgebaut worden ist, d.h. ein veränderter Wiederaufbau der zweiten, 1935-36 von Busiri Vici errichteten Kirche. Tatsächlich wurde, laut der Aufzeichnungen der Pfarrei, diese neue Kirche im Zweiten Weltkrieg bis auf ihr Stahlbetonskelett zerstört; entsprechend der Angaben von Massimo Alemanno wurde dann Ende der 1940er Jahre offenbar derselbe Architekt mit dem Wiederaufbau beauftragt: Auf der Grundlage der verbliebenen Struktur und über dem alten Grundriss nimmt dieser jedoch gegenüber seinem ersten Entwurf tiefgreifende Veränderungen vor, wobei v.a. der Außenbau stärker dem Vorbild der allerersten Kirche und somit an das Modell der Klosterkirche von Pomposa angenähert wird. Vom ursprünglichen Neubau, wie er vor dem Krieg ausgesehen haben muss, konnte ich nur eine Fotografie der Fassade in der 1939 erschienenen Publikation der *Pontificia Opera* ausfindig machen, so dass die Veränderungen am vorderen Teil des Außenbaus, v.a. der Fassade, nachvollzogen werden können. Eine Abbildung des Grundrisses der ersten Fassung Busiri Vicis, die weitestgehend mit dem heutigen Zustand identisch ist, findet sich hingegen bei Stefano Mavilio. Im Duktus erinnert die heutige Kirche, wie bereits gesagt, an Busiri Vicis kleine Kirchen S. Leone und S. Fulgenzio.
vgl. Alemanno 2007, S. 57f; Mavilio 2006; und Vicariato 1939, S. 17.

[610] Heute ist diese Nische mit einer Stahl-Glas-Konstruktion vom Hauptraum geschieden.

[611] Vom Innenraum der ersten Fassung Busiri Vicis konnte ich keine Fotografie oder Zeichnung finden.

[612] Insbesondere in der Kirche S. Benedetto (1935-36) ist der Bezug zu Wandpfeilerkirchen wie Il Gesù zu erken-

nen: Grundriss mit quer gerichteten Kapellen, Obergaden und gewölbtem Langhaus (vgl. hierzu auch Kirchen nach dem Vorarlberger Schema: z.B. die Pfarrkirche in Lachen/Schwyz, 1707-11, und St. Peter auf dem Schwarzwald, 1724-32, von Peter Thumb).

[613] vgl. Kap. 13.3.

[614] dt. ‚Erinnerung an das Alte'.

[615] Zu Tullio Rossi vgl. Anhang 2 ‚Personen'.

[616] Die 9 Kirchen, die in dieser Zeit neben denen Busiri Vicis von anderen Architekten errichtet werden, sind: S. Leonardo da Porto Maurizio (1936) in der *borgata* Acilia von Francesco Fornari, S. Maria Regina Apostolorum (1936) im Quartier Della Vittoria von Luigi Francassini Guidi, die Kirche für die E42 SS. Pietro e Paolo (1937-41/52) von Arnaldo Foschini, der Tempio di Gesù Buon Pastore alla Montagnola (1937-59) im Quartier Ardeatino von Giuseppe Forneris und Carlo Bodini, S. Giovanna Antida Thouret (1940) im Quartier Della Vittoria von Guglielmo Palombi, die Kirche Preziosissimo Sangue di Nostro Signore (1940-43), die vermutlich von einem Nachfahren Aristide Leonoris im Quartier Tor di Quinto errichtet wird, Muzios Klosterkirche S. Maria Mediatrice (1942-50) im Quartier Prenestino-Labicano, Piacentinis Universitätskirche Divina Sapienza (1947-52) und im Quartier Pinciano die Kirche S. Eugenio (1942-50) der Architekten Enrico Galeazzi und Mario Redini, die nochmals einen akademistischen Schlussakkord setzt. Warum es zu diesen Beauftragungen kommt, konnte nicht geklärt werden. Vermutlich gibt es verschiedene Gründe, die von der Besonderheit der Aufgabe (E42) bis zu Projekten in vergleichsweise älteren Quartieren (Della Vittoria) reichen. Andererseits spielt sicherlich auch die Auslastung Tullio Rossis eine wichtige Rolle. Die Ausführungen reichen indessen von Adaptionen des *novecento piacentiniano* (u.a. Tempio di Gesù Buon Pastore alla Montagnola) bis zur Wiederbemühung des Historismus (u.a. S. Maria Regina Apostolorum, Preziosissimo Sangue di Nostro Signore und S. Eugenio). Fornari baut in Acilia eine zweckdienliche Kirche entsprechend der Arbeiten, die er gmeeinsam mit Rossi ausführt. Foschinis Kirche ist, wie noch in einem eigenen Kapitel zu sehen sein wird, Ausdruck des faschistischen Staatsmonumentalismus der späten Jahre.

[617] vgl. Ceschi 1963, S. 193f.

[618] Die dritte Seite, daran sei erinnert, ist das Rom der *sventramenti* und monumentalen Großprojekte, mit dem sich das Regime brüstet. Zu den Gegensätzen der faschistischen Urbanisierung Roms vgl. Villani 2012, S. 49-56.

[619] Ceschi datiert die Unterbrechung für Roma auf das Jahr 1942. Meine eigenen Recherchen haben erbracht, dass frühestens 1947 (Divina Sapienza) neue Kirchenbauprojekte in Angriff genommen werden. Untermauert wird diese Erkenntnis von der Tatsache, dass sich die Päpstliche Kommission für christliche Kunst in den Jahren 1946 und 1947 neu formiert und die institutionellen wie organisatorischen Voraussetzungen für den kirchlichen Wiederaufbau erst in diesen Jahren geschaffen werden.
vgl. Ceschi 1963, S. 193. Außerdem verschiedene Dokumente der Päpstlichen Kommission im Archiv Piacentinis: BST Florenz: Architettura, Fondo Marcello Piacentini, Filze 299 (1945-1951) und 300 (1953-59).

[620] Diese Annahme stützt sich auf einen Vergleich mit dem von Alessandra Muntoni recherchierten Oeuvre, das zeigt, wie sich der berufsspezifische Horizont des Architekten nahezu vollständig auf die Bereiche Wohnhausbau und Stadtplanung verengt, gespickt von einzelnen Büro- und Industrieprojekten und nur sehr wenigen Wettbewerben: vgl. Bizzotto/Muntoni 1983, S. 174f und Mavilio 2006, S. 258.

[621] Hierfür gibt, wie schon erwähnt, die Publikation Mavilios eine unschätzbare Übersicht: Mavilio 2006

[622] Für Aloysi weist Mavilio 14 Kirchen (1956-96), für Canino 9 Kirchen (1959-96), für Vichi 12 Kirchen (1957-89) und für Fornari ebenfalls 12 Kirchen (1948-66) aus, wobei Aloysi 1966 als Nachfolger Fornaris neuer Leiter des diözesanen Bauamts wird. Da er allerdings keine Fachausbildung besitzt, figuriert Ernesto Vichi als Unterzeichner. Insgesamt werden von Mavilio 224 neue Pfarrkirchen, die in den 60 Jahren nach dem Ende des Krieges in Rom entstanden sind, nachgewiesen. Für die Zahlen vgl. Mavilio 2006, S. 255-260.

[623] Jedenfalls geht dies aus Claudio Redinas Übersicht des römischen Kirchenbaus hervor (Rendina 2007, S. 253). In der Publikation der *Pontificia Opera* ist die Kirche jedoch nicht aufgeführt.

[624] Unklar ist, ob die flach gewölbte Decke später und anstelle eines offenen Satteldachtragwerks entstanden ist. Eine derartige Decke würde eher zu Clemente Busiri Vici passen, denn zu Rossi. Dieser bevorzugt bei seinen Kirchenbauten flache Decken und offene Tragwerke, die mit dem von ihm angestrebten Bild einer einfachen Landkirche weit mehr zu vereinbaren sind, als die ingeniösen Deckenlösungen Busiri Vicis.

[625] In Rom lässt sich ein Vorbild für den Portikus in S. Maria in Cosmedin finden, für den Gesamtzusammenhang der Fassade (Portikus und Fensterrose) indessen bei S. Giorgio in Velabro.

[626] Allerdings erscheint mir dies keine bewusste liturgische Erscheinung, sondern vielmehr ein Ergebnis der Sparsamkeit und Raumökonomie der rossischen Kirchen.

[627] Dies entspräche, wie auch das Beispiel der Kirche in Centocelle zeigt, durch der gängigen Praxis. Vielen kirchlichen Auftraggebern mag zu diesem Zeitpunkt eine allzu schlichte Gestaltung der Würde eines Gotteshaus nicht angemessen erschienen sein.

[628] Zum *volumetrismo* in der Romanik vgl. Gori Montanelli 1971, S. 21-51.

[629] Ceschi spricht hier von einer „Chiesa urbna di un certo impegno „(„städtischen Kirche mit gewissem Anspruch“).
Ceschi 1963, S. 194.

[630] Die Trasfigurazione-Kirche, die Natività-Kirche und die Kirche SS. Francesco e Caterina sind die einzigen Beispiele im umfangreichen kirchenbaulichen Werk Rossis, die einen horizontalen Fassadenabschluss aufweisen. Jedoch nur bei der Natività-Kirche geht Rossi so weit, das übliche dreiachsig-basilikale Fassadenbild mit einem rechteckigen Mittelteil so zu stören, dass das Satteldach des Mittelschiffs verblendet und die Fassade von diesem Schirmfassaden-Mittelteil dominiert wird. Andererseits zeigt die Einbindung der Seitenschiffe erhebliche Dissonanzen, die eine gewisse Unsicherheit oder Unentschiedenheit des Architekten vermuten lassen.

[631] Antonio Cassi Ramelli realisiert 1937 in Cusano Milanino, einer Kleinstadt nahe Mailand, die Pfarrkirche Maria Regina della Pace, deren Fassade sowohl in ihrer Struktur als auch in ihrer Formensprache sehr an die Fassade von Rossis Kirche S. Lucia erinnert. Interessant ist Cassi Ramellis Kirche auch wegen der Lösung des *tiburio*, den er mit einer schnörkellosen Serie von Fensterschlitzen umfängt. In ihrer romanischen Anlage, dem rundbogigen Rhythmus des Außenbaus und der Verwendung einer Ziegelschale, zeigt diese Kirche, wie die Sprache des *Novecento Milanese* durch den Kirchenbau von Architekten, die außerhalb der progressiven Mailänder Zirkel um Muzio und Cabiati stehen, in die lombardische Provinz hineinwirkt.

[632] Giorgio Muratore hat derweil die Kirche S. Lucia hervorgehoben, eben weil sie ein schönes Beispiel dafür ist, wie im römischen Kirchenbau Tradition und Moderne verbunden werden können.
vgl. Muratore 2006, S. 15f.

[633] Cassi Ramelli (1905-1980) gehört zu den jungen aufstrebenden Architekten des Mailänder Umfeld. Gefördert wird er u.a. von Piero Portaluppi. Inwieweit Rossi den Entwurf seines Mailänder Kollegen gekannt haben könnte, konnte von mir nicht geklärt werden. Das Serliana-Motiv, die filigranen Pfeiler und das für römische Kirchen eher unübliche Sichtmauerwerk legen aber eine wechselseitige Kenntnisnahme der Entwürfe nahe.

[634] Größere Kirchen in zentrumsnäheren Gebieten, in denen auch der Prozess der Urbanisierung weiter fortgeschritten ist. Kleinere Kirchen in dünn besiedelten, strukturell schwächeren Gebieten der (noch) ländlichen Peripherie, wobei sich auch hier im Verlauf der Jahrzehnte ein charakteristisches Missverhältnis einstellt, das sich aufgrund der bis in die jüngere Zeit fortschreitenden Verdichtung der Quartiere ergibt und die kleinen, dorfähnlichen Kirchen durchaus deplatziert erscheinen lässt. Dennoch besitzen diese Kirchen meist genügend Qualitäten, um in diesem Kontext einen Ort der Geborgenheit und der Einkehr zu schaffen, obwohl sie sich gegen die umgebenden *intensivi* und *palazzine* physisch kaum behaupten können.

[635] Hierbei ist anzumerken, dass Francesco Fornari mit der Kirche S. Girolamo al Corviale (1960) das Modell von S. Tarcisio repliziert. V.a. von einer vorragenden Giebelwandung mit eingestelltem Portikus charakterisierte Fassade zeigt große Ähnlichkeit. Eine gewisse Verwandtschaft offenbart auch Gardellas kleine Kirche in Cesate (1956-58).

[636] Mit der gelb-weißen Farbgebung und der geschwungenen Form des Gebälks hat Rossi schon für die Kirche S. Maria Causa Nostrae Laetitiae (1939-41) großzügiger in das Repertoire der Baugeschichte gegriffen.

[637] Freilich verrät die technische Ausführung des Fensters (das als Quadrat über den Seiteneingängen wiederholt wird) als Stahlbetonrahmenwerk mit abgeschrägten Laibungen einen der Kirche angepassten Gestaltungswillen, indem sich diese Ausführung von den filigranen industriellen Stahl-Glas-Konstruktionen unterscheidet.

[638] Und vier Jahre später mit der Kirche SS. Francesco e Caterina erneut aufgreifen, so dass deutlich wird, dass es sich hier um ein konstantes Anliegen des Architekten handelt.

[639] vgl. Kap. 13.3.

[640] Das ist das typische Muster nach dem Rossi seine Kirchen entwirft. Im Fall von S. Galla ist sowohl der Grundriss als auch das Raumgefüge fast eine Kopie der Trasfigurazione-Kirche. Das historische Vorbild sind die frühchristlichen Kirchen in Rom und Ravenna aus dem 5. und 6. Jahrhundert, vor allem S. Apollinare in Classe.

[641] Heute ist der Stadtteil, in dem die wichtigsten Straßen nach den italienischen Kolonien benannt sind, Bestandteil des Quartiers Trieste.

[642] vgl. Insolera 2008, S. 146-148.

[643] Das Motiv prägt auch den diafragmatischen Portikus der Kirche in Centocelle und auch für Busiri Vici (S. Saturnino, SS. Fabiano e Venanzio, S. Benedetto) stellt es ein bevorzugtes Mittel dar, um architekturgeschichtliche Kontinuität herzustellen.

[644] Wobei erwähnt sein muss, dass diese zierlichen Halbsäulen aufgrund ihres gräulich-dunklen Anstrichs mit der dunkelgrauen Marmorverkleidung der Pfeiler der darunter liegenden Ebene korrelieren.

[645] Besonders deutlich wird dies v.a. im Vergleich mit der gleichzeitig entstehenden Kirche S. Emerenziana.

[646] Anschaulich ist dabei v.a. der Vergleich mit der unmittelbar neben der Kirche stehenden kleineren, ehemals provisorischen Vorgängerkirche. Diese spiegelt als einschiffige Hauskirche den Typus der Minimalkirche Rossis wieder. Ferner wird deutlich, wie hier im Gegensatz etwa zur *borgata* Gordiani offenbar eine etwas finanzkräftigere Gemeinde sich allmählich eine größere

und aufwendigere Kirche leistet. Bekanntlich werden die meisten Kirchen größtenteils mit den Spenden ihrer Gemeindemitglieder finanziert.

[647] Ceschi 1963, S. 195.
dt. „versiegenden Elans".

[648] In dieser Hinsicht liegt Rossis Beitrag darin, als einer der ersten Architekten, das jahrhundertealte Bausujet Kirche mit dem Geist der Serienproduktion in Verbindung gebracht zu haben, so wie es mit dem relativ jungen Sujet des Massenwohnungsbaus etwa zur gleichen Zeit geschieht. Allerdings impliziert diese Analogie keinesfalls *per se* architektonische Qualitäten, solange die Prinzipien der Serienproduktion nicht selbst zum kreativen Gestaltungsmittel genutzt werden.

[649] Dem Mailänder Beispiel kann zugute gehalten werden, dass die hehre Aufgabe des Sakralbaus eine gewisse Monumentalität, die man als Feierlichkeit interpretieren könnte, auch in dorfähnlichen Stadtteilen der Peripherie rechtfertigt. Hinzu kommt, dass die weitere Verdichtung der Stadt in vielen dieser neuen Quartiere allmählich ein urbaneres Stadtbild hervorbringt, in das sich monumentale Kirchen leichter einfügen, als Rossis *chiese di borgata*. Diese kommen hingegen dem zunächst vorgefundenen Siedlungstypus und den soziale Schichtungen ihrer Gemeindemitglieder in vielen Fällen näher. Beide Wege entbehren nicht ihrer Berechtigung, so dass deren Gegensätzlichkeit – auf der einen Seite die pseudo-urbane Peripheriekirche, auf der anderen Seite die suburbane *chiesa di borgata* – letztlich das methodische Dilemma kirchenbaulicher Expansion im Verhältnis zur urbanen Expansion einer im Umbruch befindlichen modernen Stadt beschreibt.

[650] Ceschi 1963, S. 194.
dt. „Ein Großteil dieser Kirchen befindet sich in der Peripherie, den sogenannten *borgate*, die zufällig entstehen und autonom sind. Der suburbane Charakter dieser Kirchen spiegelt sich folglich in ihrer bescheidenen Architektur wieder, indem sie sich traditionellen Bezügen zur Architektur der römischen *campagna* nicht entzieht. Für das resultierende charakteristische Erscheinen und die wohlüberlegte funktionale Lösung der zugehörigen Pfarrzentren, lohnt es sich, sich ihrer zu erinnern [...]."

[651] Pierino Ratti zit.n. Guida alle nuove chiese 1990, S. 9.

[652] Hinzu kommen zwei 1932 entstandene provisorische Kirchen des Architekten Cassinis, die dieselbe Sprache sprechen und kaum mehr als umfunktionierte Häuser sind: S. Agapito im Viale della Venezia Giulia (1961-64 von Galliano Addotti zur Pfarrkirche S. Agapito umgebaut) und S. Barnaba in der Via Casilina (1955-57 von Tullio Rossi mit der Pfarrkirche S. Barnaba in der nahegelegenen Via Antonio Tempesta ersetzt).

[653] Die Kirche in der *borgata* Gordiani besteht demnach aus einem mit Satteldach gedeckten einschiffigen Raum, mit offenem Holztragwerk, innen wie außen verputzten Wänden und mit Fliesen ausgelegtem Boden; die Abwesenheit von Säulen und edler Baumaterialien wie Naturstein unterstreichen die Ärmlichkeit dieser Kirche, die in ihrem ärmlichen Wesen der Armut ihrer Gemeinde entspricht. Es sei auch noch einmal daran erinnert, dass die *borgata* Gordiani ursprünglich als Auffangbecken für die vertriebenen bzw. deportierten Bewohner der Spina di Borgo errichtet wird, somit infolge der *sventramenti* für den Bau der Via della Conciliazione. Erst in der Nachkriegszeit wird sie von der Barackensiedlung zu einem Stadtquartier umgebaut.

[654] Dies ist natürlich vor dem Hintergrund des Streits um das Erziehungsmonopol durchaus relativ zu verstehen.

[655] Der Suburbio ist nicht mit dem gleichnamigen Quartier zu verwechseln, sondern liegt weiter außerhalb und bildet eine eigene Gliederungseinheit. Das Verwaltungssystem des heutigen Rom kennt als toponomastische Gliederung den Rione, das Quartier, den Suburbio und die Zona. In dieser Reihenfolge wächst die Entfernung des Stadtteils vom historischen Kern der Stadt.

[656] Andererseits wird dadurch die perspektivische Entrückung des Hochaltars *nolens volens* zurückgenommen.

[657] Marconi 1996, S. 43.
dt. „kultivierte Mundart", „ländliche Mundart".

[658] Das Oxymoron selbst kann hier als Ausdruck der Problematik, die Rossis Architektur innewohnt, gelten.

[659] vgl. Santacroce 1922, S. 149bis-173bis.

[660] Nierste 2010, S. 216. Für Plečniks Kirche vgl. Stock 2006a, S. 58-63.

[661] Zu Fallanis wirken verweise ich in dieser Arbeit auf den entsprechenden Exkurs zum Kirchenbau nach 1945. Giovanni Costantini, der seit den 1910er Jahren gemeinsam mit seinem Bruder Celso für die Erneuerung der Sakralkunst und Sakralarchitektur eintritt, hat sich indessen im Angesicht der radikalisierten allgemeinen Architekturdebatte als konservativ erweisen, zumal das bescheidene Ergebnis für die Kathedrale von La Spezia auch von ihm als Bischof der Diözese zu verantworten ist.

[662] Hierzu sei bemerkt, dass Enrico Galeazzi im Vatikan in hoher Gunst steht. Bekanntlich wird er von Pius XII. nach Washington geschickt, um sich dort für eine Verschonung Roms von den alliierten Bombardements einzusetzen. Galeazzi steht zudem den italienischen Kolumbus-Rittern vor, einer in den USA gegründeten katholischen Laienbrüder-Organisation. Galeazzi ist wesentlich an der Umsetzung der Universitätskapelle auf dem Campus der Sapienza beteiligt, indem er die Verhandlungen zwischen dem Heiligen Stuhl und dem Rektorat führt. Als beratender Architekt des Heiligen Stuhls ist er überdies mit Expertisen an der Verfeinerung des Projekts beteiligt. Diese Zusammenhänge le-

gen nahe, dass Galeazzis Kirche S. Eugenio eine im hohen Klerus nach wie vor ungebrochen starke Strömung konservativer Architekturvorstellungen vertritt. Interessant ist, dass der ‚Spiegel' 1970 Galeazzi in einem anderen Zusammenhang als einen „Wachhund" des Vatikans bezeichnet hat (Lo Bello 1970, S. 161).

[663] Ceschi 1963, S. 194.
dt. „von einem Sinn der Maßhaltigkeit, der Ausgewogenheit und von einer gewissen Eleganz gekennzeichnet".

[664] Muratore 2006, S. 16.
dt. „dabei befähigt, angesichts stark verknappter gestalterischer Akzente und vor dem Hintergrund einer offenkundigen Zwangslage bei der Wahl der Materialien den ureignen Sinn einer Architektur hinsichtlich ihrer Funktionen, ihrer materiellen Qualitäten und ihrer symbolischen Gehalte vollkommen außerhalb einer akademisch empfundenen Monumentalität zu erfassen."

[665] Rossi bleibt auch nach 1945 diesem System im Wesentlichen verpflichtet, so dass die Kirchen seines späteren Werks zu den konservativsten Beiträgen des römischen Nachkriegskirchenbaus gehören. Mit derselben Methode, wie er in den 1930er Jahren ein tradiertes Kirchenbild für das Empfinden und die Notwendigkeiten der Moderne zugänglich zu machen sucht, fließen die Impulse einer revolutionierten Kirchenbaus nur bruchstückhaft, jedenfalls nie substanzbildend in sein Werk ein.

10 LA RICERCA DELLO STILE I: DER WETTBEWERB FÜR DIE KATHEDRALE VON LA SPEZIA (1929/31)

10.1 Rahmenbedingungen

10.1.1 Einleitung

Die Versöhnung von Tradition und Moderne, wie sie von Polvara in seinem gebauten Werk und im Programm der *Scuola Beato Angelico* angestrebt wird, ist ein Abbild des allgemeinen Bestrebens jener Zeit, in allen Bereichen des Lebens zu einer fundierten Neuausrichtung zu gelangen. Es ist sozusagen das binomische Paradigma der faschistischen Epoche. Die Beziehung zur Geschichte, zur Tradition spielt dabei mit unterschiedlicher Gewichtung eine bedeutende Rolle. Der Faschismus selbst kann daher in gewisser Weise als eine Art ‚Bewältigungsstrategie' für die Herausforderungen der Moderne gelesen werden. Er bildet für die Jahre zwischen den Weltkriegen den Rahmen, in dem sich – auf die Architektur bezogen – der Eintritt Italiens in die architektonische Moderne abspielt. Parallel dazu sieht sich die Kirche konfrontiert, ihre Rolle in einer zunehmend säkularen Welt neu zu finden. Gleiches gilt für ihr gebautes Abbild, ihr urbanes Symbol – den Kirchenbau, auf den sich die Fragen der Orientierung und Neubestimmung architektonisch gewendet übertragen. Auslöser der Auseinandersetzung sind – um es mit Hobsbawm zu sagen – die vielfältigen Umbrüche am Übergang vom langen zum kurzen Jahrhundert, Motor hingegen die Spannungen, die sich zwischen Tradition und Moderne ergeben. So muss vor diesem Hintergrund von einer echten Suche nach dem zeitgemäßen Stil des Kirchenbaus gesprochen werden, konnte dieser doch bisher immer mithilfe stilgeschichtlicher Kategorien fassbar gemacht werden.

Faktisch beginnt die Auseinandersetzung mit der Zwangslage, die sich nach dem Ersten Weltkrieg hinsichtlich des Wiederaufbaus hunderter zerstörter und beschädigter Kirchen im Triveneto eingestellt hat. Zu herausragenden Wegmarken werden indessen zwei Ereignisse, die für den Kirchenbau der Zeit zwar atypisch sind, sich aber umso mehr in die allgemeine Architekturdebatte am Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre einfügen. Wie Fanale stecken der Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia und wenige Jahre später eine Serie von Wettbewerben der Diözese Messina weithin sichtbar das Spannungsfeld des italienischen Kirchenbaus und der italienischen Architektur im Allgemeinen ab. Obwohl sie ohne unmittelbare Konsequenzen bleiben, stellen sie, als Marksteine einer auf den Kirchenbau gemünzten Suche nach dem richtigen Stil (*ricerca dello stile*), den Hintergrund für Piacentinis* mit der Kirche Cristo Re in Rom vollzogenen, spektakulären Paradigmenwechsel, der den Gang der italienischen Architekturgeschichte im Jahrzehnt der faschistischen Totalitarisierung wesentlich beeinflussen wird.

1929 führt die *Conciliazione* zum lange überfälligen Ausgleich von Staat und Kirche. Im faschistischen Milieu als Großtat gefeiert, sorgt sie innerhalb der katholischen Kirche

für jenen Enthusiasmus, der Pius XI. bekanntlich dazu veranlasst hat, in Mussolini* eine providenzielle Lichtgestalt zu erkennen. In kirchenbaulicher Hinsicht befeuert die damit verbundene Euphorie zwei Wettbewerbskomplexe, die zwar für sich genommen sehr unterschiedlich angelegt sind und zu absolut verschiedenen Ergebnissen führen, in ihrem Wesen aber den sich tiefgreifend verändernden Architekturauffassungen gleichermaßen Ausdruck verleihen. Sie sind sozusagen das fokussierte Echo einer in Europa, vor allem aber in Deutschland und Frankreich, bereits den Kirchenbau erfassenden architektonischen Transformation, die, über die formalen Konsequenzen des raschen technischen Fortschritts hinausreichend, auch Ausdruck einer neuen Entwurfsmentalität ist. Einhergehend mit den Erneuerungen im Bereich der Baumaterialien und Konstruktionstechniken wird versucht, durch einen nach rationalen Kriterien definierten Entwurfsprozess den funktionellen Ansprüchen neuer Lebens- und Arbeitsweisen zu entsprechen. Zusammenfassend ließe sich dies auf eine radikale Vereinfachung der Formen und Typologien, den Verzicht auf Dekorationen, die Vorliebe für einfache, unmittelbar erfahrbare Geometrien, die Exaltation der konstruktiven Prinzipien unter Einbeziehung neuer technischer Möglichkeiten für Belichtung, Belüftung und Hygiene im Allgemeinen konzentrieren.

Während der 1920er Jahre finden sich diese Bestrebungen und Ansätze in einem heterogenen Stilpluralismus wieder, der um 1930 in einen Synchronisationsprozess eingeschwenkt wird. Dieser ist zugleich ein Ebenbild der unterschiedlichen Entwicklungsstadien des faschistischen Machtkomplexes. So mag es nicht verwundern, dass das Moment der *Conciliazione* mit der Konsolidierung des Regimes und dessen totalitärer Beschleunigung zusammenfällt, vor diesem Hintergrund die noch offene Architekturdebatte der 1920er Jahre sich zunehmend radikalisiert beziehungsweise radikalisiert wird, und die bisher praktisch nur zaghaft umgesetzten Erneuerungsbestrebungen der Kirche davon beeinflusst nach einem größeren Sprung streben, der aber faktisch erst dann Wirklichkeit wird, wenn sich die Architekten, wie etwa Piacentini oder Muzio vom Konservatismus der Kirche emanzipieren oder, wie im Falle der Stadtgründungen der 1930er Jahre, einen von der Kirche losgelösten Aktionsraum erhalten. Jedenfalls sind es die über kirchliche Milieus und rein architektonische Belange hinausreichenden Veränderungen im Zeitgeschehen, die in Verbindung mit individuellen Vorstößen dazu geführt haben, dass sich die Kirche eines im Kirchenbau bisher kaum gebräuchlichen, für den Faschisierungsprozess jedoch umso wichtigeren Mittels bedient, nämlich der nationalen Architektenkonkurrenz. Zwar hat die Kirche in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg mit diversen Wettbewerben ihr Interesse an einer breiteren Ideenfindung bekundet, jedoch nie mit einer vergleichbar öffentlichkeitswirksamen und anspruchsvollen Programmatik wie mit den Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia.[1] Ferner mag es bezeichnend sein, dass die Kirche mit ihrem großen Wettbewerb für die erste neue Kathedrale der faschistischen Epoche jene *stagione dei concorsi*[2] einleitet, die in den Jahre des Konsenses die architekturpolitische Ausrichtung des Regimes charakterisieren wird. Entsprechend bemerkt Ojetti*: „la Chiesa romana potrebbe aiutare il risveglio dell'architettura [...] con due o tre concorsi"[3].

10.1.2 Ein sichtbares Zeichen: Warum ein Wettbewerb?

In der Phase des faschistischen Machtaufbaus bleibt die Kirche zunächst ausgeklammert. Dies ändert sich schlaglichtartig mit der Aussöhnung von Kirche und Staat im Februar 1929. Von da an tritt die Kirche, mit all den inhärenten Spannungen einer bislang schwierigen Beziehung, in den Gravitationsbereich

der Faschisierungsprozesse ein.[4] Mit einer verblüffenden Rechtzeitigkeit, die nicht nur Mariastella Casciato eine abgesprochene Inszenierung vermuten lässt, lobt die erst im Januar geschaffene Diözese La Spezia am 17. Februar desselben Jahres einen zweistufigen, nationalen Wettbewerb für den Neubau einer Kathedrale in der ligurischen Hafenstadt aus.[5] In der Öffentlichkeit wird das Vorhaben als erster Kirchenneubau nach der *Conciliazione* mit Enthusiasmus aufgenommen.[6] Der Eindruck, als wolle die Kirche die Lateranverträge mit einem weithin sichtbaren und beständigen Zeichen zelebrieren, lässt sich außerdem von der Opulenz des architektonischen Programms, die Exponiertheit des von der Regierung geschenkten Grundstücks und nicht zuletzt von der Tatsache ableiten, dass mit Giovanni Costantini* ein Mann zum Bischof der neuen Diözese berufen worden ist, der schon beim Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto und der Organisation der kirchenbaulichen Erneuerung eine tragende Rolle gespielt hat und in klerikalen Kreisen als Garant künstlerischen Feinsinns gilt.[7] Die Plausibilität dieser Annahme lässt sich überdies auch dadurch stützen, dass die Kirche mit einer solchen Inszenierung keineswegs Neuland betreten würde, sondern vielmehr in Kontinuität mit den besten Traditionen klerikaler Emphase stünde, versteht sie doch seit jeher die Architektur der Kirche auch als ein *instrumentum regni spiritualis* zur Vergegenständlichung wichtiger religiöser und kirchenpolitischer Ereignisse im Sinne einer Festigung der kirchlichen Herrschaft; oder um es mit Ojetti weiter gefasst auszudrücken: „la Chiesa, appunto per la sua antichità e universalità, sa che l'architettura è l'arte più profondamente radicata nella natura d'un popolo e nel suolo della sua patria e nella storia della sua civiltà".[8]

Das historische Ereignis als äußeren Anlass einbeziehend, soll das ambitionierte Projekt die bisher vor allem theoretisch geführten Debatten zu einem praktischen Beispiel führen.[9] Jedenfalls gibt dies der Ausschreibungstext seinen Lesern zu verstehen, wenn es heißt, dass den Teilnehmern alle Freiheiten bei der gestalterischen Konzeption gewährt werden, sofern sich die Entwürfe an die „fisionomia della regione"[10] anpassen und einer einfachen wie feierlichen Architektursprache folgen, die die großartigen Traditionen römisch-katholischen Kirchenbaus respektiere („purchè siano rispettate in modo assoluto le necessità imposte dal rito"[11]). Die Sprache des Textes verrät jedoch auch die Ambiguität, die seit Jahren die Rhetorik der katholischen Kulturkreise hinsichtlich der kirchenbaulichen Erneuerung charakterisiert: auf der einen Seite der Wunsch, die kreativen Kräfte der Gegenwart zu nutzen, um künstlerisch Teil derselben zu bleiben, andererseits die obligatorische Klausel, um einen Riss mit den Traditionen zu vermeiden. Wie sehr dieser Konservatismus aus einer regelrechten Furcht vor der Entfremdung des säkularen Bausujets gespeist wird, verrät allein schon die Tatsache, dass in eben jenen Jahren die radikale Moderne im italienischen Architekturdiskurs rapide an Fahrt gewinnt und in den Blättern der katholischen Kulturzirkel wiederum anhaltend vor ihr gewarnt wird. Das kontinuierlich beschworene Schreckbild ist die zum Hangar oder Museum degradierte Kirche aus Stahl und Glas. Die wechselseitige Abneigung von radikaler Moderne und katholischem Konservatismus ruft Erinnerungen an die furcht- und wuterfüllten Konfrontationen zu Zeiten des Kulturkampfes und Modernisteneids wach. Eine Erinnerung, die dem distanzierten Betrachter zwischen den Zeilen des Ausschreibungstextes lebendig entgegentritt und von vorneherein die Erwartungen an diesen Wettbewerb in Schranken hält. Keinesfalls möchte man eine an die futuristischen Studien Sant'Elias erinnernde ‚Maschine' zur Kathedrale. Das mit Anmerkungen aus dem CIC sorgfältig erläuterte Programm und die da-

zwischen gespickten Mahnworte legen vielmehr nahe, dass kirchenbauliche Höhenflüge weder möglich noch erwünscht sind.[12] Zudem können die Kadenzen des Texts als eine Vorahnung der drei Jahre später anlässlich der Einweihung des Vatikanischen Pinakothek von Pius XI. gesprochenen Worte der Rückbesinnung in christlicher Kunst und Architektur gelesen werden. Vielmehr geht es tatsächlich darum, der Kirche hier ein neues kulturgeschichtlich kohärentes Symbol zu erschaffen. So wie die Kirche mit der historischen Aussöhnung von Kirche und Staat in den modernen Staat gefunden hat, so soll die neue Kathedrale Ausdruck einer neuen Stärke sein und der Kirche ein sichtbares Zeichen, ein Denkmal der Behauptung gegen die individualistisch-relativistischen Stürme der Moderne setzen.[13] In diesem Sinn stattet der Papst, der mit La Spezia gute Erinnerungen verbindet, seinen Statthalter Costantini aus: „Lei andrà a Spezia, v'è molto lavoro, si devono fare delle chiese, ma Lei che ne ha fatte tante di chiese non ha paura; veramente non si tratta della sola chiesa materiale, ma quella è sempre il centro e l'inizio per l'edificazione della Chiesa spirituale."[14]

10.1.3 Städtische Expansion und eine neue Diözese

La Spezia ist seit Gründung des italienischen Einheitsstaates ein rasch wachsendes und an wirtschaftlicher Bedeutung gewinnendes Regionalzentrum im Nordwesten des Landes.[15] Vor allem die Einrichtung des zentralen königlichen Marinestützpunktes (Arsenale Militare Marittimo) im Jahre 1849 und dessen Übernahme durch den neuen Staat haben der Stadt eine vergleichsweise intensive industrielle Entwicklung beschert.[16] Aufgrund des damit verbundenen Bedeutungszuwachses im Laufe des 19. Jahrhunderts wird La Spezia zunehmend zum Zielort zahlreicher Immigranten aus dem armen Süden Italiens und dem ligurischen Hinterland. In den beiden letzten Dekaden des Jahrhunderts steigt die Bevölkerung auf mehr als das Doppelte an, so dass zur Jahrhundertwende 73.000 Menschen in der geografisch eingezwängten Hafenstadt leben. Während sich die Altstadt auf den westlichen Teil nahe des Arsenals konzentriert, bilden sich im Westen – auf der anderen Seite des *Colle dei Cappuccini* im Gebiet Migliarina –, erste kleinere Siedlungen in der Nähe des neuen Handelshafens.[17] Infolge der Immigration und der Erfordernisse der industriellen Expansion wird zu Beginn des neuen Jahrhunderts ein *Piano Regolatore* (1908) entwickelt, der die Erweiterung der Stadt im Sinne einer Verbindung der Altstadt mit den neuen Siedlungen regulieren soll, also noch lange bevor die Diözese errichtet wird (Abb. 1293/1294).[18] In den 1910er Jahren erfährt die Stadt erneut einen beträchtlichen Bevölkerungsschub (30%), der vor allem während und nach den Kriegsjahren Arbeitssuchende in die Stadt bringt. Obwohl das Stadtgebiet substanziell kaum größer ist als zur Zeit der ersten Bevölkerungsexplosion, leben inzwischen annähernd dreimal so viele Menschen in La Spezia (100.000).[19] Zusammen mit der ionischen Hafenstadt Tarent gilt La Spezia den Zeitgenossen als Paradebeispiel der Urbanisierung des Landes. Die Verlegung des Bischofssitzes und der neue Zuschnitt der hiesigen Diözese im Jahre 1929 kann daher auch als eine Reaktion der Kirche auf die sich im Gebiet von La Spezia rasch veränderten soziokulturellen und wirtschaftlichen Strukturen gelesen werden.[20]

Zum Zeitpunkt der Gründung der neuen Diözese sieht sich die ligurische Hafenstadt jedenfalls mit den Herausforderungen kontinuierlicher Expansion konfrontiert.[21] Begünstigt wird diese bauliche Entwicklung von der spätestens seit Eintreten der Weltwirtschaftskrise mit steigenden öffentlichen Investitionen angekurbelten Baupolitik des Regimes, das eben nicht nur um seine propagandistisch verwertbare monumentale Prä-

senz in den Zentren und Provinzen gleichermaßen bemüht ist, sondern auch der drohenden Rezession mit staatlicher Ausgabenpolitik entgegenzuwirken sucht.[22] Die Erfordernisse der Stadtentwicklung spielen somit in das faschistische Stadtentwicklungsprogramm hinein, mit dem sich das Regime das Ziel gesetzt hat, die Physiognomie der alten italienischen Städte in ein modernes, dynamisches Antlitz zu verwandeln, das den progressiven Ansprüchen der faschistischen Revolution entspricht. Für La Spezia bedeutet dies das Abtragen der natürlichen Barriere zum modernen Industriegebiet Migliarina, also des *Colle*, die Umsetzung des *Piano Regolatore* von 1908 im Bereich des nordöstlich verlaufenden Zwischenstücks und dessen Verbindung mit dem in orthogonalem Muster strukturierten neuen Stadtteil am Handelshafen. Mit der Abtragung des *Colle dei Cappuccini* wird zugleich das gefühlsmäßige Symbol („anima della città delle origini") der alten Stadt überwunden und La Spezia zum modernen Teil geöffnet und die Entwicklung in dieses Gebiet hinein forciert.[23] Der Wettbewerb für die Kathedrale wird in mancherlei Hinsicht sogar selbst zum Motor der städtebaulichen Entwicklung in diesem Teil La Spezias, wenn zum Beispiel im Zuge der zweiten Wettbewerbsphase der *Piano Regolatore* modifiziert und die vorgesehene Piazza Vittorio Veneto (auch Piazza della Vittoria genannt) weiter abgesenkt wird.[24]

Durch die Gründung der neuen Diözese und die daraus folgende Notwendigkeit einer Kathedrale am neuen Bischofssitz ergibt sich geradezu von selbst die Idee, die Nahtstelle der beiden Stadtteile mit einem an der Kathedrale ausgerichteten baulichen Ensemble effektvoll zu fassen und dem geplanten neuen Dienstleistungszentrum eine Identität zu verleihen (Abb. 1295-1301). Folgerichtig wird in dem neu zu erschließenden Gebiet in der Mitte ein 7.000 m^2 großes Grundstück für den Bau der Bischofskirche ausgewiesen.[25] Dieses befindet sich auf einer verbliebenen Anhöhe des inzwischen teilweise abgetragenen *Colle* und blickt in der Tat majestätisch auf das malerische Hafenbecken La Spezias am *Golfo dei Poeti*, weshalb es im Ausschreibungstext mit gewisser Berechtigung als eine der schönsten Lagen der Welt gepriesen wird.[26] Die Kathedrale soll hier entsprechend der Christus-König-Symbolik zum sprichwörtlich krönenden Monument der neuen Stadtsilhouette werden. Die ihr zu Füßen vorgesehene Piazza Vittorio Veneto (heute Piazza Europa) soll diesen Effekt verstärken und zugleich das neue Stadtzentrum als ein Scharnier zwischen der alten und der neuen Stadt komplettieren.[27] Das bei vielen Stadtumbauten, Stadterweiterungen und vor allem bei den Stadtneugründungen bewährte Konzept, Kirche, Parteigebäude und Rathaus architektonisch annähernd gleichrangig um einen Platz zu gruppieren wird hier (als einem der wenigen Beispiele) umgekrempelt. Wie sich heute noch der Betrachter leicht überzeugen kann, spielt Franco Olivas Casa del Fascio (heute Palazzo Comunale) gegenüber der höher gelegenen Kirche trotz der obligatorischen Torre Littoria eine nur untergeordnete Rolle, zu der die mäßige architektonische Qualität seiner staatsmonumentalistischen Rhetorik ein Übriges beiträgt. Auch in dieser – für faschistische Stadtumbauten in jeder Hinsicht wohl einzigartigen – Anlage mit der überaus exponiert und dominant platzierten Kathedrale ließe sich somit ein Beleg dafür erkennen, dass es sich hier tatsächlich um einen katholischen Zelebrationsbau anlässlich der historischen Aussöhnung von Staat und Kirche handelt, der überdies mit einer ungeahnten Konzession des Faschismus an die Kirche dessen momentbezogene Unterwürfigkeit zumindest vorzugeben scheint. Ein ähnlich eindrucksvoller Kirchenbau wird erst gut zehn Jahre später im Rahmen der geplanten Weltausstellung E42 in Rom, allerdings eher ‚zufällig', entstehen.[28] Dass die Situierung der Kirche auf besonderen Druck Mussolinis mit einem im Parlament diskutierten Regierungs-

beschluss festgesetzt wird, bestätigt jedenfalls den herausragenden Bedeutungszusammenhang, in dem sich das Kathedralenprojekt entwickelt.[29]

Damit ist der Bau der Kathedrale sowohl mit der städtebaulichen Erweiterung der Stadt jenseits des sie bisher einhegenden *Colle dei Cappuccini* als auch mit den historischen Ereignissen jener Jahre eng verknüpft.[30] Der städtebauliche Prospekt liefert zudem ideale Voraussetzungen für ein ambitioniertes Projekt. Art und Umfang des national ausgeschriebenen Wettbewerbs lassen eine spannenden Wettstreit vermuten. Wenngleich die von Giovanni Costantini aus notablen Persönlichkeiten um Ugo Ojetti zusammengesetzte Jury und die Konzeption des Ausschreibungstextes eher dazu taugen, die Erwartungen zu bescheiden.[31]

In architektonischer Hinsicht werden diese städtebaulichen Veränderungen vor allem von Franco Oliva interpretiert. In Alghero auf Sardinien geboren, kommt der Architekt 1911 nach La Spezia, wo er zu einer der geschäftigsten Akteure der städtischen Kulturszene wird. Während der ersten Hälfte des Jahrhunderts errichtet er in La Spezia einige Bauwerke, deren stilistische Bandbreite von gedämpften sezessionistischen Einflüssen über einen „neoclassicismo rivisitato" bis hin zu Vorboten des Staatsmonumentalismus der 1930er Jahre reichen. [32] Das Teatro Cozzani (1925), der Palazzo del Governo (1928) und die Casa del Fascio (1933) sowie die Renovierung der Kirche S. Maria Assunta (1927) und der Wiederaufbau des Teatro Civico (1933) umreißen beispielhaft das heterogene architektonische Umfeld in das die neue Kathedrale hineingebaut werden soll.[33] Die sich Ende der 1920er Jahre verschärfende Architekturdebatte, angefeuert von Mussolinis zeitweiligem Zuspruch für die Rationalisten und die darauf folgende Reaktion des Establishments um Piacentini, sowie die allmähliche Gleichschaltung der Strömungen werden in La Spezia symbolhaft von zwei gewichtigen Projekten reflektiert: dem 1929 ausgelobten zweistufigen Wettbewerb für die Kathedrale des neuen Bischofssitzes und dem bei Piacentinis *Gruppo Urbanisti Romani (GUR)* 1930 in Auftrag gegebenen neuen *Piano Regolatore*.[34]

10.1.4 *Un monumento di fede cristiana nell'Italia di Mussolini*

Das Moment der Diözesengründung und das damit verbundene Kathedralenprojekt sind ein in besonderer Weise vielsagendes Zeichen für den Bedeutungszuwachs der Stadt im Zuge ihrer Modernisierung („una città per armamento, traffico e lavoro modernissima"[35]). Wie aus dem Tagebuch Giovanni Costantinis hervorgeht, erhält er seine Instruktionen für die Errichtung der neuen Diözese direkt vom Papst, insbesondere da die seit 1927 vakante Diözese bisher unmittelbar dem Heiligen Stuhl unterstellt war und nicht der Kirchenprovinz Ligurien (Erzdiözese Genua).[36] Dies soll sich mit den Neurordnung ändern, weshalb die Aufgabe, wie Costantini vermerkt, kirchenpolitisch durchaus delikat ist, zumal sich angesichts der drohenden vollständigen Unterdrückung (*soppressione*) sowohl im Domkapitel als auch der Bevölkerung Sarzanas, dem alten Bischofssitz, Erbitterung äußert. Hinzu kommt, dass der Vatikan zwar das konsistente Engagement des Regierungsbezirks, der Stadtverwaltung und der Kirchenprovinz – vor allem mit Blick auf den kostspieligen Bau der neuen Kathedrale – als Voraussetzung für den Vollzug der Gründung erwartet, dieses sich allerdings nur zögerlich entfaltet. Während die Gründung der neuen Diözese am neuen Bischofssitz wohlwollend aufgenommen wird, äußert sich in Sarzana ein geradezu folkloristischer Protest mit erpresserischen Zügen, der bis in den Vatikan hineinreicht und dort im Kardinalskollegium (Konsistorium) für Skepsis sorgt.[37]

Costantini erreicht indessen beim Papst, dass die neue Kathedrale Christus König (Cristo re dei secoli) geweiht wird, um der in La Spezia stark vertretenen Freimaurerei ein christliches, zumal katholisches Symbol entgegenzustellen.[38] In architektonischer Hinsicht wird sich diese Widmung als Aufforderung zu prächtigen, sich vertikal entwickelten, kuppelbekrönten Monumentalkirchen erweisen.[39] Die päpstliche Bulle mit der Ernennung Costantinis zum neuen Bischof erlaubt diesem mit größerer Entschiedenheit die Sache der neuen Diözese zu vertreten, lässt jedoch wegen der Zurückhaltung im Kardinalskollegium bis ins Frühjahr 1929 auf sich warten. Inzwischen gelingt es Costantini, nicht nur das zivile und klerikale Engagement auszubauen, sondern auch beim *Duce* vorzusprechen und dessen Unterstützung für das Projekt zu gewinnen.[40] Berücksichtigt man das dabei bekundete Interesse Mussolinis am weiteren Fortgang des Vorhabens, so ist dies sicherlich ein weiterer Hinweis auf die Verbindungen des kirchlichen Projekts in La Spezia mit der sich anbahnenden Aussöhnung von Kirche und Staat. Jedenfalls beschleunigt Mussolinis Fürsprache den erfolgreichen Abschluss diverser Verhandlungen, wie etwa über die unentgeltliche Abtretung geeigneter Grundstücke für den Bau der Kathedrale und des neuen bischöflichen Seminars.[41] Außerdem werden der neu zu gründenden Diözese seitens des Regierungsbezirks und der Stadtverwaltung Bauhilfen im Rahmen von je einer Million Lire eingeräumt, eine Maßnahme, die in Zeiten der Wirtschaftskrise sicherlich auf die Politik des IRI zurückzuführen ist; der Marchese Filippo Castagnola spendet indessen ein Stadthaus für den Amtssitz des Bischofs.[42] Hinzu kommt ein in den ersten zwölf Monaten der Amtszeit Costantinis per Subskription erlöstes Spendenaufkommen von annähernd 100.000 Lire, das zugleich Ausdruck der breiten öffentlichen Zustimmung in La Spezia ist.[43] Mussolini seinerseits verfolgt den weiteren Verlauf des Wettbewerbs und lässt sich mehrmals von Costantini persönlich über dessen Stand berichten.[44] Propagandistisch aufbereitet, soll er sogar persönlich den Wettbewerb autorisiert haben.[45] Das Projekt avanciert somit rasch zu einem verheißungsvollen "monumento di fede cristiana, nell'Italia di Mussolini"[46].

Die Errichtung der Diözese im Jahr der *Conciliazione* ist zugleich das äußere Zeichen einer intensivierten pastoralen Tätigkeit, die Costantini – zunächst als Administrator, dann als Bischof –, in der Stadt und ihrem Umland anleitet. Vor allem werden, auf der Grundlage der Lateranverträge, im Verlauf der 1930er Jahre weitere Pfarreien gegründet, kirchliche Einrichtungen, wie etwa die Azione Cattolica und die Katechismusschulen, aufgebaut.[47] Die zwischen 1929 und 1931 ausgesprochen harmonischen und daran anschließend vom Streit um das Erziehungsmonopol belasteten Beziehungen von Staat und Kirche bilden sich somit auch in der neuen Diözese ab. Zur Repression der katholischen Zirkel im Jahre 1931 bemerkt Costantini, der dem Faschismus kritisch, aber auch wohlgesonnen gegenübersteht: „con questo atto inizia lo sfacelo del fascismo, che finora aveva governato l'Italia con un certo ordine"[48].

10.2 Der Wettbewerb

10.2.1 Vorbedingungen eines Scheiterns I

Im Ausschreibungstext wird eindringlich darauf hingewiesen, dass es bezüglich der Kathedrale um einen ausgesprochen monumentalen Bauauftrag geht. Mit Blick auf die besondere Lage des Baugrundstücks heißt es: „degno di un monumento al quale il succedersi delle generazioni non toglierà, ma accrescerà vita e venerazione [...].“[49] Es ist zwar nicht überliefert, wer den Text verfasst hat, doch selbst unter Berücksichtigung der damals in ähnlichen Fällen durchaus üblichen hochtrabenden Sprache liegt es nahe, dass ein Kleriker – vermutlich Giovanni Costantini oder Emanuele Caronti – für den weihevollen Tonfall verantwortlich ist. Das darin unterstellte unmittelbare, fast schon bürokratisch-penible Interesse dermaßen anerkannter kirchlicher Würdenträger würde zu den ambitionierten Umständen des Projektes passen und sie sogar noch unterstreichen. Tatsächlich ist zu vermuten, dass der Text in einem Gremium redigiert worden ist, dem – neben Ojetti und dem Bischof – sicherlich auch der Liturgiker Caronti, der Hochschullehrer Guido Cirilli und der Funktionär Luigi Marangoni angehören, der vermutlich der Verfasser ist.[50] Es ist bemerkenswert, wie Costantini seine vom Wiederaufbau im Triveneto bestens vertraute und eingespielte Entourage bei diesem neuen Großprojekt des italienischen Kirchenbaus zusammenführt und mit einigen Schwergewichten der italienischen Kulturszene und des faschistischen Apparates kombiniert. Emanuele Caronti, Guido Cirilli und Luigi Marangoni haben mit Costantini in der *Opera di Soccorso* zusammengearbeitet. Hinzu kommen mit Federico Cerilli, Luigi Giuliani und Paolo Nicoletti Vertreter der örtlichen Baubehörden.[51] Den großformatigen Anstrich der Kommission verleihen jedoch Alberto Calza Bini*, Gustavo Giovannoni* und vor allem Ugo Ojetti.[52] Dieser ist schon seit den Tagen, da er den Brüdern Costantini im Rahmen des 1905 in Venedig abgehaltenen *Congresso artistico* begegnet ist, bestens bekannt.[53] In der Folge entwickelt sich ein gemeinsames Engagement für die Erneuerung der christlichen Kunst, das von ähnlichen Interessen („affinità di interessi“[54]) geprägt ist. Während des Ersten Weltkriegs wird bei einer zufälligen Begegnung Celso Costantinis mit Ojetti in Aquileia die Idee jenes Hilfswerkes für den Wiederaufbau der zerstörten kirchlichen Kulturgüter geboren, dessen operative Leitung schließlich Giovanni Costantini übernimmt.[55]

Bemerkenswert ist indessen die Nichtberücksichtigung Piacentinis, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht der unangefochtene Matador der faschistischen Architekturpolitik ist.[56] Ein Hinweis darauf, dass er den bisherigen Protagonisten des Establishments Ojetti und Giovannoni noch(!) nicht den Rang abgelaufen hat, beziehungsweise in den Augen Costantinis nicht die autoritative Anerkennung genießt, die sich außerhalb des kirchlichen Milieus in der allgemeinen Architekturdebatte bereits andeutet. Ein Umstand, der sich spätestens mit dem Umschwung in Piacentinis Entwurf für die Kirche Cristo Re in Rom (1929-31) ändern wird und den ehrgeizigen römischen Architekten schließlich auch ins Blickfeld der Kirche bringt; man denke nur an die Via della Conciliazione oder Piacentinis Berufung zum Jurypräsidenten der Messina-Wettbewerbe durch Calza Bini und den Bischof Angelo Paino*. In La Spezia freilich, scheint der epochale Widerstreit der beiden Doyen Ojetti und Piacentini allerdings schon anderweitig und entsprechend der Netzwerke Costantinis entschieden zu sein. Tatsächlich entspricht dies aber nur noch bedingt den realen Kräfteverhältnissen; und auch hinsichtlich der aktuellen architektonischen Entwicklung scheint diese Jury auf einem toten Gleis zu fahren.

Es erklärt sich nahezu von selbst, dass Costantini für die Durchführung des Wettbewerbs auf Persönlichkeiten setzt, die er kennt, denen er vertraut und deren Zusammenarbeit er seit vielen Jahren schätzt. Zudem kann er davon ausgehen, dass diese seine Ansichten zur christlichen Kunst und Architektur der Gegenwart teilen, jedenfalls sind sie ihm aus den gemeinsamen Projekten bestens bekannt. Insofern erscheint die Zusammensetzung der Jury mit loyalen Mitstreitern, den obligatorischen Funktionären der örtlichen Bauverwaltung und einer illustren Troika konservativer Intellektueller aus Sicht Costantinis logisch. Andererseits ist es aber eben diese Zusammensetzung, die den Horizont des Wettbewerbs empfindlich beschränkt. Die venezianischen Mitstreiter Costantinis sind von den Kreisen der allgemeinen, zumal progressiven Architekturdebatte weit entfernt und auf den konservativen Fokus kirchlicher Kulturinteressen konzentriert; entsprechend fehlt ihnen der Zugang zu den neuesten Entwicklungen. Diejenigen, die dieses Defizit aufwiegen oder vielmehr dem Wettbewerb eine überregionale Aura verleihen sollen, namentlich Calza Bini und vor allem die intellektuellen Schwergewichte Ojetti und Giovannoni, sind zudem Vertreter einer allmählich überwundenen, traditionsbezogenen Kulturauffassung. Während Calza Bini vor allem architekturpolitisch agiert und zunächst keine spezifische Architekturauffassung konsequent vertritt, sind Ojetti und Giovannoni die Gewährsmänner einer sich mit den Auffassungen Costantinis deckenden passatistisch-skeptischen Sicht auf die aktuellen Entwicklungen, wohingegen Piacentini, wie er zur selben Zeit mit seinem Projekt für die Kirche Cristo Re in Rom selbst eindrucksvoll unter Beweis stellen kann, eine ausgeprägte Sensibilität gegenüber den internationalen und nationalen Modernisierungskräften in die Jury hätte einbringen können. Kurzum, was aus der Sicht Costantinis konsequent erscheint und 1919/1920 im Triveneto noch gut funktionieren konnte, ist inzwischen der Keim eines dem Wettbewerb inhärenten Anachronismus, der letztlich zum klanglosen Scheitern dieses schallend angekündigten Wettbewerbs führen wird, ja führen muss.

Eine der grundsätzlichen Schwächen des Wettbewerbs, neben dem Ausschreibungstext selbst, liegt somit, auch wenn es den Protagonisten zunächst kaum aufgefallen sein dürfte, in der Zusammensetzung dieser Jury. Dass dies scharfsinnigen zeitgenössischen Beobachtern durchaus aufgefallen sein muss, bestätigt jedenfalls die Zusammensetzung des Teilnehmerfeldes beziehungsweise die nahezu vollständige Abwesenheit der interessantesten Architekten jener Zeit. Stattdessen erweist sich das Ergebnis der ersten Wettbewerbsphase, mit ganz wenigen, offenbar von den äußeren Bedingungen des Wettbewerbs (Thema, Ausschreibung, Jury) eingebremsten Ausnahmen, als ein Stelldichein mediokrer Kirchenbaumeister. Es mag geradezu symbolisch für die Qualität der Jury stehen, dass der ihr kein einziger Architekt angehört, der vor allem aufgrund seiner Entwurfspraxis als ein Vertreter des aktuellen Architekturdiskurses gelten könnte. Calza Bini, von Haus aus Architekt und zu Beginn der 1930er Jahre sogar mit einem Kirchenbau in Rom beauftragt, kann wohl kaum als ein solcher gelten, konzentriert er sich doch auf die architekturpolitische Arbeit als Chef des Architektensyndikats und überlässt stattdessen Piacentini das weite und kontroverse Feld der Debatte.[57] Giovannoni, ebenfalls Architekt, wird vor allem als Bauhistoriker und Theoretiker für Architektur und Städtebau sowie als Lehrer geschätzt.[58] In den 1930er Jahren zieht er sich überdies in den Schmollwinkel eines alternden, missverstandenen Akademikers zurück. Seine wenigen architektonischen Arbeiten nehmen indessen Bezug auf das vernakuläre Substrat Roms und nostalgische Elaborationen vergangener Stile

(*Barocchetto*).[59] Ojetti hingegen, obwohl mit enormem kulturpolitischem Einfluss ausgestattet, entfernt sich als konservativer Kunsthistoriker und Journalist immer weiter von jenen Zirkeln, in denen die Zukunft der italienischen Architektur entschieden wird. Dass er architekturpolitisch die Position einer Minderheit vertritt, ist spätestens 1932 mit dem Entscheid im Wettbewerb für den neuen Bahnhof in Florenz (wo er Piacentini im Votum unterliegt) besiegelt.[60]

10.2.2 Ugo Ojetti

Betrachtet man die Zusammensetzung der Jury, kristallisiert sich ein konservativ-traditionalistische Linie heraus, die in der Hauptsache von den beiden Schwergewichten, Giovannoni und Ojetti, repräsentiert wird. Dabei kann Ojettis Autorität stellvertretend für die Ausrichtung der gesamten Jury stehen, zumal er von Costantini zum Berichterstatter (*relatore*) bestimmt wird.[61] Somit stellt sich insbesondere die Frage nach Ojettis Architekturauffassung, da sie nicht zuletzt auch dank des Vertrauens, das er beim Bischof genießt, determinierenden Einfluss auf die gesamte Tendenz des Wettbewerbs nehmen wird.[62] Als Herausgeber der Zeitschrift ‚Dedalo' widmet sich Ojetti in besonderer Weise der Architektur, die er als unverbrüchliche aller italienischen Herrlichkeiten betrachtet. Dabei wird er sich der für den zeitgenössischen Kulturdiskurs zunehmend tragenden Bedeutung der Architektur bewusst, wie die Beiträge namhafter Architekten wie Piacentini und Muzio belegen. Zu den Kerngedanken seiner Argumentation gehört das Ringen um Authentizität. Mit großer Skepsis wendet sich Ojetti gegen kopistische Fälschungen (zum Beispiel den Außenbau des Baptisteriums in Florenz), aber auch gegen die Mentalität der *sventramenti*.[63] Stattdessen plädiert er für eine genaue Kenntnis der Baugeschichte (daher auch seine Bewunderung für Giovannoni) und die Wahrung kanonischer Maßstäbe („giusto senso della misura"[64]), die allein den alten Städten Italiens gerecht werden könnten.[65] Der Bewahrung und Respektierung „dell'ambiente dei vecchi monumenti" wird in städtebaulicher Hinsicht seine größte Sorge zuteil; es geht ihm vor allem um Kontinuität („continuità storica") und Verwurzelung, die er mit dem Begriff *romanità* gleichsetzt und für die er in ihrer Eigenschaft als „continuatrice del Cinquecento" im Einklang mit Giovannoni vor allem die Architektur des Barock beansprucht.[66]

Während Ojetti sein Architekturverständnis aus einer konservativen Wertschätzung vergangener Stilepochen speist, ist seine Beziehung zur modernen Architektur von beträchtlichen Zweifeln geprägt. Der beständige Rekurs auf die italienische Kultur mischt sich dabei mit einer großen Skepsis gegenüber den offenbar als ephemere Irrwege verstandenen ausländischen Moden, die andererseits den italienischen Vertretern einer radikalen Moderne als Bezugspunkte dienen.[67] Die schon zu Beginn des Jahrhunderts zu einem festen Gebilde gereiften Überzeugungen Ojettis sehen in der unbestreitbaren Lektion der Vergangenheit („insegnamento del passato"[68]) und deren Interpretation im Sinne eines Fortführens im Geist die unumstößlichen Prinzipien auch gegenwärtiger Kunst. Daraus leitet sich letztlich seine lebenslange Abneigung der Avantgarden ab, zumal diese dazu tendieren, diese Prinzipien auf den Kopf zu stellen, indem sie gewissermaßen eine neue Tradition zu begründen suchen. In Anbetracht dieser Haltung pflichtet er 1931 Piacentinis kritischem Statement zur internationalen Moderne bei, indem deren italienischen Sympathisanten vorgeworfen wird, „di rinnegare tutto il nostro incomparabile passato e d'arrivare, come sempre, in ritardo."[69]

Ojetti ist es besonders wichtig, dass die zeitgenössische Architektur dem italienischen Bauumfeld (Ambiente) unmissverständlich

zugeordnet werden kann, dass sie aus dessen reichem Erbe spreche. Er lehnt demnach nicht grundsätzlich konstruktive und technische Neuerungen ab, auch davon abgeleitete Formen und die Verringerung der ornamentalen Apparate kann er mittragen, solange sie mit den Prinzipien der *italianità* und der Wahrhaftigkeit einhergehen. Die Beliebigkeit der als Moden empfundenen Moderne ist ihm jedoch ein Stachel in der Würde italienischer Kultursuprematie. Um dies zu verdeutlichen stellt er exemplarisch Aloisios Entwurf für die Autorimessa in Venedig dem Moskauer Institut der Textilindustrie Nikolajews und Fissenkos gegenüber, verbunden mit dem süffisanten Hinweis auf deren formale und typologische Ähnlichkeit („padre russo col figlio italiano").[70] Den Erfolg einer abstrakten und funktionalistischen, elitären Architektur wertet er demnach als Verrat an den italienischen Kulturtraditionen. Die Kunst, so Ojetti, gehöre allen und müsse sich an eine Öffentlichkeit wenden, die sie schätzt und als etwas eigenes empfindet.[71] Von den Protagonisten der italienischen Moderne wird Ojetti freilich als „irriducibile avversario dell'architettura moderna"[72] wahrgenommen. Pagano bezeichnet ihn gar als rasenden Hurrapatrioten und hysterischen Verfechter von Rundbögen und Säulen.[73]

Die von ihm herausgegebene Zeitschrift ‚Dedalo' bietet Ojetti genügend Raum, um entsprechend seiner Überzeugungen in die sich Ende der 1920er radikalisierende Auseinandersetzung mit der Moderne einzugreifen. So übt er Zustimmung für Piacentinis kürzlich vollendeten Umbau des Stadtzentrums von Bergamo. Bemerkenswert ist dabei, dass dieser 1906 als Sieger aus dem Wettbewerb hervorgegangen ist, nachdem er seinen ursprünglichen Beitrag entsprechend der Anregungen Ojettis überarbeitet hat. So hat Ojetti schon damals als Mitglied der Jury gefordert, mehr auf die bauhistorische Substanz einzugehen: „intonare il nuovo con l'antico [...] ha dato all'arte sua quella schietta sostanza italiana che lo ha condotto alla maggior vittoria".[74] Demnach sei bewiesen, dass sich das Alte und Neue vertrügen, solange die allgemeingültigen Gesetzmäßigkeiten respektiert und die flüchtigen Moden distanziert würden. So finden sich Ojetti und Piacentini zunächst Seite an Seite im Plädoyer für eine kritische Auseinandersetzung mit der Moderne und die Betonung der italienischen Wurzeln in der zeitgenössischen Architekturproduktion. Als Gegenentwurf zum *Razionalismo* wirft Ojetti demnach das neue Stadtzentrum Bergamos und die Arbeit der Novecentisten in Mailand in den Ring.[75]

Die Übereinstimmung auf der Grundlage einer überdachten, revitalisierten eigenen Tradition – hinsichtlich Einfachheit, Funktionalität, Materialgerechtigkeit, Ablehnung des vom 19. Jahrhundert ererbten Kopismus und der von den internationalen Moden eingespülten Gleichmeierei gerät mit dem Aufwind des MIAR allerdings in Gefahr. Die Verbannung der Säulen und Bögen aus der Architektur der von Piacentini und Pagano verantworteten *Città universitaria* und die aufgeheizte Polemik im Umfeld des Bahnhofswettbewerbs in Florenz offenbaren den Bruch zwischen Ojetti und Piacentini sowie respektive zwischen dem traditionsbezogenen Impetus der intransigenten Akademisten und der von Piacentini vertretenen Flexibilität. Während Ojetti als Theoretiker einer kulturell verwurzelten, zwar italienischen, aber nicht unbedingt faschistischen Architektur an Resonanz verlieren muss, gewinnt Piacentinis architekturpolitischer Pragmatismus den Kampf um die *architettura arte di stato*. Zusammenfassen ließe sich dies mit der Feststellung, dass Ojettis unnachgiebige Auffassung jenem Aspekt der faschistischen Wirklichkeit keine Rechnung trägt, wonach sich das Regime zwar die Konzepte *italianità* und *romanità* aneignet, zugleich aber programmatisch den Anspruch erhebt, etwas Neues und Eige-

nes zu schaffen, das sich zudem eigne, als „Träger einer politischen Botschaft“[76] die Massen zu beeinflussen. Diesem entspricht Piacentinis Opportunismus; die resultierende Mélange bringt den von Rationalisten und Novecentisten weitestgehend akzeptierbaren *Stile Littorio* hervor, der sich ideal der hybriden Ideologie des Regimes andienen lässt. Für diesen merkwürdigen Staatsmonumentalismus, der offenbar mehr auf den Schein denn auf die Substanz abzielt, kann sich Ojetti keineswegs erwärmen. Selbst der vorgebrachte Konnex von Rationalität und Klassizität moderner italienischer Architektur überzeugt ihn nicht. Für Ojetti bleibt es höchst zweifelhaft, den Anspruch, sowohl italienisch als auch modern sein zu wollen, dadurch umzusetzen, dass man Stahlbetonbauten mit Natursteinen und Ziegeln so verkleidet, als seien sie monolithisch.[77]

Vor diesem Hintergrund altert das ehrgeizige Projekt in La Spezia vor allem auch deshalb so rasch, weil ein Umschwung wie in Piacentinis Kirche Cristo Re in Rom nicht möglich, oder trotz der sich wandelnden Stimmung im Architekturdiskurs nicht gewollt ist, und dies obwohl Ojetti – wie noch zu sehen sein wird – die ‚Jokeroption‘ Piacentini anklingen lässt. Die ‚Komplizenrolle‘ mag hier wohl der traditionellen Schwerfälligkeit der Kirche zufallen, sich in den vom Zeitgeist beeinflussten Fragen mit progressiven Positionen zu arrangieren. Dass dadurch dem Wettbewerbsergebnis von La Spezia eben jenes Schicksal beschieden ist, vor dem Ojetti die vermeintlich leichtgläubigen Imitatoren der internationalen Moden stets gewarnt hat, birgt derweil eine bittere Ironie.

10.2.3 Vorbedingungen eines Scheiterns II

Durch die Verlegung des Bischofssitzes von der Kleinstadt Sarzana nach La Spezia wird neben der Kathedrale eine Infrastruktur notwendig, um die Institutionen und Organe der Diözesankurie aufzunehmen. Dennoch beschränkt sich der Wettbewerb auf den Entwurf der Kathedrale mit Glockenturm, des vorgelagerten Platzes und der Erschließung des Geländepodests, da Organe in bestehenden Gebäuden La Spezias untergebracht und andere Einrichtungen, wie etwa das Domkapitel, in Sarzana verbleiben, um die Proteste der dortigen Öffentlichkeit zu beschwichtigen. Damit fokussiert sich die Entwurfsaufgabe auf die Inszenierung der Bischofskirche. Die Ausarbeitung des Ausschreibungstextes für den zweistufig angelegten Architekturwettbewerb obliegt vermutlich Luigi Marangoni, wird aber von Costantini ebenso wie der gesamte Wettbewerb aktiv begleitet.[78] Unterzeichnet wird die Ausschreibung von der *Commissione Esecutiva della Cattedrale della Spezia*.[79] Das großzügige Preisgeld von 80.000 Lire und die veranschlagte Bausumme von 8 Millionen Lire (nach heutigen Maßstäben etwa 65.000 € bzw. 6-7 Mio. €) mit einer Beteiligung des mit der künstlerischen Leitung beauftragten Architekten des Siegerbeitrages in Höhe von 1,5 % veranschaulichen sowohl die nationale Größenordnung der Konkurrenz als auch den Wunsch, die besten Kirchenarchitekten zu erreichen. Dennoch liest sich das Teilnehmerfeld eher wie ein Querschnitt durch die Szene etablierter Kirchenbaumeister, versetzt mit wenigen darüber hinaus wirkenden Architekten nationalen Formats.

Die Ausschreibung lässt keinen Zweifel daran, dass die Teilnehmer des Wettbewerbs aufgerufen sind, auf dem exponierten Grundstück eine beeindruckende und zeichenhafte Kirche im Stil einer Superga zu entwerfen. So muss die Fassade dem Meer zugewandt sein, während das Presbyterium auf der Hangseite vorgesehen ist. Man wünscht sich einen der Kirche vorgelagerten Pfarrhof, der in eine prächtige Treppenanlage übergeht. Die neue Bischofskirche muss von allen Seiten in ihrer erhabenen Größe wahrgenommen werden

können. Die nach konservativen Begriffen verstandene Monumentalität scheint in diesen wenigen Parametern bereits unverbrüchlich festgelegt.[80] Ironischerweise wird die unter vollkommen anderen Voraussetzungen an dieser Stelle in den 1960er/70er Jahren realisierte Kathedrale die hier vorgeschriebene Ausrichtung umkehren und exemplarisch die Errungenschaften der liturgischen Erneuerung vor Augen führen: dies ein weiterer Hinweis darauf, dass eine substanzielle Erneuerung des Kirchenbaus nicht möglich ist, wenn nicht zumindest Ansätze liturgischer Flexibilisierung und formaler Aufgeschlossenheit vorhanden sind. Hinzu kommt, dass die Baumaterialien auf lokale und natürliche Baustoffe beschränkt werden; erlaubt sind „tutti i mezzi e i materiali che sono accolti dalla buona arte decorativa" während die „pietra artificiosa" – womit sicherlich Zement und Beton gemeint sind – verboten ist.[81] Die Furcht vor dem Bruch mit den anerkannten Traditionen des Kirchenbaus erstickt ganz offensichtlich schon im Voraus den Keim einer weiter gefassten Kreativität. In dieser Hinsicht wird der Ausschreibung, noch bevor das eigentliche Programm aufgeführt wird, ein Zusatz eingefügt, der *de facto* eine konzeptionelle Anleitung für den Entwurf einer Kathedrale impliziert; den Preisrichtern dient sie jedenfalls als Richtschnur bei der Beurteilung der eingereichten Arbeiten.[82]

Neben dem Profil der Wettbewerbskommission, die für die Entscheidung im Wettbewerb verantwortlich ist, trägt folglich vor allem auch der Ausschreibungstext zur Einfärbung des Ergebnisses bei, indem er zwar wenige, aber umso bestimmtere Maßgaben beinhaltet, die die in Art. 5 formulierte künstlerische Freiheit der Teilnehmer beschneiden. „Sarà in ogni caso preferito il progetto che, ottemperando alla necessità del culto e dell'ambiente, si mantenga dentro forme semplici ed austere che si ricolleghino ai caratteri artistici peculiari di quella che fu una gloriosa terra di Roma."[83] Widersprüche zu den Kirchenbautraditionen werden abgelehnt. Hinzu kommt, dass gemäß Art. 16 die Ausführung des ausgewählten Entwurfs auf die *Commissione Esecutiva* übergeht, die gemeinsam mit dem *Ufficio di Belle Arti* die getreue Umsetzung des Entwurfs gewährleisten soll. Dem Verfasser des ausgewählten Beitrags verbleibt indes die künstlerische Leitung. Eine Regelung, die offensichtlich darauf abzielt, die gängige Praxis radikaler Entwurfsumgestaltungen, die wie zum Beispiel für das Novocomum Terragnis oder Vaccaros Palazzo delle Poste in Neapel zu originellen und zeitgemäßen Lösungen geführt haben, zu unterbinden. Beide Artikel implizieren somit neben den formalen und technischen Restriktionen, die sich aus den eindringlichen Verweisen auf die Tradition ergeben, vor allem auch eine eindeutige Absage an die fortschrittlichsten Kräfte der italienischen Architektenszene (*Razionalismo*).

Was sich zunächst offen und vielversprechend anhört, entpuppt sich somit als ein mit ‚Antimodernistenklauseln' reich gespickter Ausschreibungstext, der jede ambitioniertere Initiative einschüchtern, ja abwürgen muss. Hinzu kommt, dass der letzte Wettbewerb für eine Kathedrale, also jener für den Dom in Monfalcone (1923), mit der überschwänglichen Auszeichnung des Entwurfs der Architekten Benigni und Leoni, die geistigen Voraussetzungen für einen erneut an den Bautraditionen orientierten Reigen vorgezeichnet hat.[84] Entsprechend finden sich im Teilnehmerfeld nur wenige Protagonisten der aktuellen Architekturdebatte. Zu den mehr oder weniger bedeutsamen Vertretern des *Movimento Moderno* (im Sinne fortschrittlicher Bewegungen von der *Scuola Romana* über das *Novecento* bis zu den Rationalisten) gehören Tomaso Buzzi und Ottavio Cabiati* von der Mailänder Novecentobewegung sowie Emidio Ciucci, Manlio Costa, Luigi Carlo Daneri, Eugenio Fuselli, Italo Mancini, Gino

Miozzo, Pio Montesi, Giuseppe Pensabene*, Oscar Prati, Ernesto Salviati, Giuseppe Samonà*, Duilio Torres und Giuseppe Vaccaro*, von denen jedoch neben den Mailänder Novecentisten nur Samonà und Vaccaro von gewissem Gewicht in der nationalen Architekturdebatte sind. Mitglieder der rationalistisch orientierten Avantgarde fehlen gänzlich. Hinzu kommen anpassungsfähige konservative Architekten wie Gino Benigni, Franco Oliva und Vincenzo Fasolo und ein paar junge Architekten, die hier noch zusammen mit einem Altmeister antreten, in den 1930er Jahren jedoch selbstständig Aufträge des Regimes erhalten und sich in Wettbewerben durchsetzen können, wie etwa Domenico Sandri. Alles in allem bestreiten diese in irgendeiner Weise den progressiven Strömungen zuzuordnenden Architekten ein Fünftel der 92 eingereichten Arbeiten. Nimmt man die von Pica ein halbes Jahrzehnt später bei der Triennale als Elite der italienischen Moderne ausgewiesene Architektenliste und gleicht diese mit dem Teilnehmerfeld ab, verringert sich der Anteil auf weniger als ein Zwanzigstel (Daneri, Pensabene, Samonà und Vaccaro). Der große und geografisch breit gestreute Rücklauf wird jedoch schon bald als Erfolg plebiszitären Ausmaßes gewertet.[85] Eine Ausstellung im Februar 1930 macht derweil alle Entwürfe der Öffentlichkeit zugänglich.[86] Dies verbunden mit der Hoffnung, dass die Stadt, die Region, das Land und die Kirche aus dem spektakulären Ereignis Kraft und Stolz schöpfen können.[87] „Il concorso per la Cattedrale a Cristo Re dei secoli, costituisce un'adunata di intelligenze italiane, sotto gli auspici e i simboli di un cattolicesimo dominatore."[88]

10.2.4 Wenig Neues für eine alte Aufgabe: Ein Überblick des ersten Durchgangs

Die Ankündigung des Wettbewerbs in der ‚Arte Cristiana' macht deutlich, dass das Kathedralenprojekt als Moment der Erneuerung, der Modernisierung, ja der Anpassung an die „necessità dei tempi nuovi"[89] begriffen wird. Herfür stellt das frühchristliche und mittelalterliche Bauerbe der alten Diözesanstädte Luni und Sarzana nur die Grundlage; durch den Umzug nach La Spezia – in eine moderne Stadt – soll mit der neuen Kathedrale auch ein neues Kapitel der regionalen Kirchengeschichte aufgeschlagen werden („nuovi destini del governo spirituale"[90]), das dem Geist der neuen Zeit gerecht wird. Doch obwohl das Thema der Neuerung häufig angeschnitten wird, erweist sich das Ergebnis der ersten Wettbewerbsphase als eine Ernüchterung. In der massenhaften Berichterstattung, die das Ereignis im ganzen Land nach sich zieht, den leidenschaftlichen aber nur selten profunden Kommentaren, wird jedoch deutlich, dass niemand eine wirkliche Vorstellung davon hat, wie eine zeitgemäße Kathedrale, zumal mit der Widmung an Christus König, aussehen müsste. Der Druck auf die Konkurrenten, die Jury und letztlich den Bischof ist entsprechend groß.

Von den 92 anonym eingereichten Beiträgen (manche Teilnehmer reichen sogar zwei Entwürfe ein) werden nach drei Sitzungstagen 17 Entwürfe mit einer lobenden Erwähnung gewürdigt und weitere fünf für eine zweite Stufe ausgewählt.[91] Wobei der Entwurf des 29-jährigen Genueser Architekten Luigi Carlo Daneri die größten Sympathien der Jury erfährt. Das gemäß Art. 13 der Ausschreibung eingeräumte Recht, ein ultimativ überzeugendes Projekt sofort für den Bau zu empfehlen, wird hingegen nicht ausgeschöpft. Zusammenfassend drückt die von Ojetti und Calza Bini geleitete Jury in ihrem in der ‚Architettura e arti decorative' erschienenen Bericht vor allem Enttäuschung aus.[92] Zwar sei es lobenswert, dass so viele junge Architekten dem Aufruf der Diözese gefolgt seien, aber die gegenüber der kirchlichen Bautradition überaus devote Haltung der Teilnehmer habe die Erwartungen durchaus enttäuscht: „All'appello

lanciato con tanta fede dal Vescovo [...] non si poteva dall'arte italiana rispondere con più caldo consenso; e i più dei concorrenti sono giovani architetti nei quali la speranza di segnare per sempre il loro nome in una fabbrica sacra e monumentale [...] ha risvegliato l'emulazione, o almeno la reverente ammirazione pei loro più gloriosi predecessori nell'inventare e costruire chiese, cattedrali, basiliche ammirate e venerate dai credenti di tutto il mondo. Questo spiega perché parecchi di questi concorrenti si sieno mostrati anche troppo ligi agli antichi esempi"[93]. Der Wirkungsgrad der im Ausschreibungstext verklausulierten Freiheiten wird von der Jury aber offenbar verkannt oder zumindest überschätzt, wenn sie zu diesem Zeitpunkt und unter den im Ausschreibungstext umrissenen Bedingungen große Neuerungen erwartet. So begnügt sie sich mit der Feststellung, dass immerhin nur wenige Entwürfe schulmäßige Aufgüsse alter Stile darstellten.[94] Entsprechend präsentieren sich die eingereichten Arbeiten in einem auffällig traditionsverbundenen Gewand, das mit größtem Wohlwollen als Ausdruck eines geglätteten Historismus gewertet werden könnte. Der Giornale d'Italia spricht indessen von einer tüchtigen („ottimo") aber statischen („statico") Probe, von schönen aber manieristischen Zeichnungen, die über die schlechte Qualität ihrer Architektur hinwegzutäuschen suchten.[95]

Die Jury schreibt die Zurückhaltung der Wettbewerber dem übermächtigen Vorbild der von großen Persönlichkeiten wie Brunelleschi, Bramante, Michelangelo, Palladio und Bernini verkörperten „via maestra" zu, auf die sich die jungen Architekten offenbar im Vertrauen auf deren unfehlbare Qualität begeben hätten.[96] Tatsächlich drückt sich darin jedoch jene stets an alten Vorbildern ausgerichtete Denkweise aus, die so symptomatisch für die Haltung der kirchlichen Auftraggeber und vieler Architekten jener Zeit ist. Manche von ihnen legen Entwürfe vor, die sich an lombardo-romanischen Vorbildern orientieren und deshalb, trotz ihrer Qualitäten hinsichtlich Ausarbeitung und baugeschichtlichem Feingefühl, wie deplatziert wirken („troppo lontani da questa regione"[97]). Dies gilt zum Beispiel für den Beitrag Apolloni/Fontemaggi (Abb. 1302). Der Entwurf des Duos Benigni/Leoni überzeugt mit einem funktionalen Grundriss und der Schlichtheit der Gesamtanlage, enttäuscht aber mit einem unvermittelten („ripiego senza intrinseco valore"[98]) aber dominanten Säulenkranz um den Tambour, der die perspektivische Wirkung der Kirche eintrübt (Abb. 1303/1304).[99] Die Lokalmatadoren Bibbiani/Oliva bestätigen mit einer reizvollen Treppenanlage und der gelungenen Inszenierung der Kirche ihre Ortskenntnis. Die Fassadengestaltung ist jedoch fragmentarisch und wirr, das Innere zeigt wenig Kohärenz zum Außenbau (Abb. 1305).[100] Der Beitrag Biscacciantis offenbart verschiedene historische Bezüge, kann diese aber zu keiner Einheit verschmelzen (Abb. 1306-1308). Darin besteht überhaupt ein Grundproblem vieler Beiträge, das eine gewisse Überforderung der Konkurrenten verrät, die monumentalen Erfordernisse, die sich aus dem Programm und der Lage ergeben, mit den liturgischen und praktischen Aspekten in Einklang zu bringen und dabei in formaler und struktureller Hinsicht Originelles zu schaffen.

Boattini/Pasquinelli greifen mit ihrem *tiburio* das übermächtige, im *Novecento Milanese* gern zitierte Vorbild des Klosters Chiaravalle auf und bringen es zu einem „neoclassico di bel ingegno"[101]. Problematisch ist jedoch auch hier die Sichtbarkeit der Kirche (Abb. 1309). Die Fassade wird als unterkühlt empfunden. Der renommierte Vertreter der Mailänder Novecentobewegung Ottavio Cabiati deutet vor allem im Hinblick auf den Innenraum seine Beherrschung architektonischer Prinzipien an (Abb. 1310-1312). Entsprechend sei-

ner kirchenbaulichen Erfahrung gelingt ihm hier die schwierige Balance zwischen Monumentalität und Harmonie der Proportionen. Doch wird die an S. Maria in via Lata in Rom erinnernde Fassade zwischen zwei kubischen Fassadentürmen eingezwängt, die zudem die Kuppel weitestgehend verdecken und damit die Wirkung des Bauwerks empfindlich schmälern.[102] Von den beiden Entwürfen der Architekten Ciucci/Putinelli fallen die ungewohnt gekurvten Fassaden positiv auf, wobei die Jury den gewagteren Entwurf A bevorzugt (Abb. 1313-1316).[103] Dieser gehört mit seinen sich am Außenbau abbildenden parabolischen Querschnitten von Lang- und Querhaus zu den größten Neuigkeiten der Konkurrenz. Zwar wird darauf hingewiesen, dass dieser gestalterische Griff die Kirche einem Hangar für Luftschiffe ähnlich mache, doch überzeugt die Kreativität der Idee und die plastische Qualität der schlichten Formgebungen („così nuda che sembra tagliata d'un colpo dentro una fabbrica più lunga"[104]), die sich im gerundeten Sockel fortsetzt. Negativ wird hingegen angemerkt, dass der formal bemerkenswerte Effekt der sich knapp über den Köpfen der Menschen bereits einwölbenden Bögen wenig vorteilhaft sei, da durch den dramatischen Effekt der frühen Wölbung ein eher theatralischer denn religiöser Raumeindruck entstehe. Dennoch ist der in Geometrie und Ausstrahlung an Böhms „kolossalen Backsteinbau"[105] St. Engelbert (1930-32) in Köln erinnernde Entwurf einer der herausragenden Beiträge (Abb. 1317).[106] Die parabelförmigen Querschnitte greifen ein im modernen Kirchenbau in ganz Europa immer wieder beliebtes räumliches Thema auf, das unter anderem auch bei den Littoriali im Jahre 1937 im Entwurf des Studenten Alfredo Leonati aufgegriffen wird (vgl. Kap. 14.3) bevor es im Zuge der Liturgiereform auch im italienischen Kirchenbau größere Verbreitung findet. Emidio Ciucci gehört zu den drei Jahre später in Messina ausgezeichneten Teilnehmern einer Serie von Wettbewerben für Kirchen der erdbebengeschädigten Diözese. Das geometrische Thema wird er dort, vor allem in Fortführung des konventionelleren B-Entwurfs für La Spezia, mit größerer Entschiedenheit aufgreifen.[107]

Von besonderem Interesse erscheint der mit großem öffentlichen Wohlwollen aufgenommene Beitrag des jungen, bisher unbekannten Architekten Manlio Costa aus La Spezia (Abb. 1318-1320).[108] Er hat den einzigen Entwurf vorgelegt, der sowohl von der Jury als auch vom kritischen Urteil der ‚Arte Cristiana' gewürdigt worden ist.[109] Die drei tiefen Bögen im zweiten Geschoss der Fassade bringen das im Sockel auf Platzniveau begonnene, rhythmische Bogenthema zu einem schwungvollen Höhepunkt.[110] Die Idee, die Kirche in eine Achse mit der Piazza Vittorio Veneto zu bringen, sie im Aufbau bis auf diese hinunterzuführen und die Treppen zu kaschieren wirkt beruhigend auf die Gesamtanlage.[111] In den Augen der Jury manifestiert Costa gekonnt seinen Willen zu einem „gagliardo e festoso chiaroscuro"[112]. Eine Feierlichkeit, die der Architekt jedoch mit der Monotonie einer dichten Folge von Säulen in der Eingangszone der Fassade und den überflüssigen Flügelbauten überzeichnet. Unter dem Pseudonym ‚Padre Aurea' würdigt Giuseppe Polvara in der ‚Arte Cristiana' die vom Stahlbeton ermöglichte Schlankheit („esilità"[113]) der Konstruktion. Der Aufbau der Massen ist harmonisch und von einer gewissen Modernität („certo senso di modernità"), wenngleich Typologie und Formen noch zu sehr auf historische Vorbilder rekurrieren.[114] Der Grundriss ist schlüssig und klar; es ergeben sich interessante Sichtbezüge; Innen- und Außenraum gehen aufeinander abgestimmt ineinander über.[115] Das für eine Kathedrale notwendigerweise gelängte Presbyterium (Domkapitel) wirkt indessen zu sehr entrückt. Dem hohen Anspruch wenig angemessen ist die spärliche Belichtung des Innenraums durch kaum wahrnehmbare Schlitze.

Der relativ bekannte Architekt Vincenzo Fasolo, ein Vertreter der *Scuola Romana*, hat hingegen einen zyklopisch anmutenden Entwurf vorgelegt, der – durchaus überraschend – die Aufmerksamkeit der Kommission gefunden hat (Abb. 1321). Zu sehr wird das massige Architekturgebirge mit einem schablonenhaft aufgelösten Grundriss von krampfhafter Suche nach Größe beherrscht. Der Entwurf erinnert denn auch sehr an das Völkerschlachtdenkmal (1895-1913) von Bruno Schmitz. Die Lokalzeitung ‚L'Opinione' spricht derweil von einem komplexen, schier unverständlichen und ehrgeizigen Entwurf, der nur schwerlich den Zuspruch der Öffentlichkeit finden könne.[116] Der Entwurf des Duos Gallimberti/Miozzo zeigt eine gedrungen („schiacciata"[117]) auf dem Podest stehende Kirche (Abb. 1322-1324). Diese ist geradezu zu einer Hintergrundszene des ihr zu Füßen liegen Platzes degradiert. Der Innenraum wird charakterisiert von einer merkwürdigen Verschleierung der Querhausarme, die hinter dem gleichmäßigen Rhythmus der aufgedoppelten Wand verschwinden, um offenbar die Längswirkung zu betonen. Die zwergenhaften Pfeiler, die die schmalen Seitenkorridore abgrenzen, stehen in schroffem Missverhältnis zu den hoch aufragenden schlanken Fenstern.[118] Insgesamt wird der Entwurf als wenig sakral beurteilt. Der junge Architekt Italo Mancini, zeitweilig Mitarbeiter Cesare Bazzanis in Forlì, beeindruckt mit einem opulenten basilikalen Grundriss und einer angenehmen Raumwirkung, die nur vom unglücklichen Abschluss der Seitenschiffe getrübt wird (Abb. 1325-1327). Auffällig ist der halbrunde Portikus, der an Pietro da Cortonas S. Maria della Pace in Rom erinnert, sich aber mit dem gebrochenen Giebel keineswegs verträgt (Abb. 1328). Im Gegensatz zu diesem Entwurf steht Pio Montesis Arbeit (Abb. 1329). Dessen kompakter Zentralbau strahlt Harmonie und Würde aus. Im Stile der Superga markiert er trefflich den Höhepunkt des Geländes. Der klassische Entwurf ist Foschinis gut zehn Jahre später für die E42 realisierter Monumentalkirche sehr ähnlich. Obwohl seine Grundidee aus der Renaissance stammt, kann er aufgrund seiner klaren Formgebung zu den moderneren Beiträgen des Wettbewerbs gezählt werden (Abb. 1330).[119] Die bauliche Lösung des Geländesprungs ist der Situation jedoch unangemessen. Der im Grundriss nur angedeutete Innenraum vermag nicht zu überzeugen und wird von der Jury als Vestibül eines Profanbaus gelesen. Bemerkenswert ist die kraftvolle Darstellungstechnik der Innenraumperspektive, die an Mario Ridolfi* erinnert.[120]

Als einer der wenigen Teilnehmer des Wettbewerbs, die in den 1930er Jahre innerhalb des faschistischen Bauprogramms zu Erfolg gelangen, steht der junge Architekt Oscar Prati (Abb. 1331/1332). Hier präsentiert er noch eine überladene Kirche von erschlagender Größe („mole imponente"[121]). Zwischen die spitz zulaufenden Eckbaukörper der Fassade ist ein in von in ganzer Höhe durchlaufenden Säulen gerahmtes Portal mit hohem Rundbogenfenster gerahmt. Der harte Bruch am Übergang zum gebrochenen Giebel offenbaren den chaotischen ‚Barock-Expressionismus' aus glatten Flächen und reichen Profilierungen. Ausgewogener erscheint der Innenraum, allerdings ohne jeglichen Bezug zum Außenbau, der zudem mit einem *tiburio* lombardischer Prägung im liturgischen Kontext Befremden weckt. Im Entwurf der Architekten Rigotti/Morbelli findet die Jury Gefallen an der für sich genommenen fröhlichen Einfachheit („gaia semplicità"[122]) des Bauobjekts (Abb. 1333/1334). Allerdings verleihe diese Einfachheit der Kathedrale den ambivalenten Anschein einer Landkirche, die dem städtebaulichen Zusammenhang nur bedingt gerecht werde. Der Rückgriff auf die typischen Vorbilder der Region kulminiert in einem akademischen Campanile. Der dominante Rundbogenportikus wirkt wie ein Fremdkörper zum Rest der Kirche, der Fassa-

de mit ihrem typischen Rundfenster, dem Campanile und dem von einer breiten ebenen Decke niedergedrückten renaissanceartigen Innenraum. Der Entwurf ist ein Beispiel räumlicher Unstimmigkeiten, die das gesamte Bauwerk durchziehen und von einer zwischen ‚vernakulär' und ‚rartional' schwingenden Armut zeugen.[123]

Ernesto Salviati versucht in seinem Entwurf den Grundriss der Kirche neu zu interpretieren, scheitert jedoch wie viele andere Konkurrenten mit einem funktional wie formal zweifelhaften Schematismus (Abb. 1335-1337). Die symmetrische Treppenanlage führt auf einen über quadratischem Grundriss aufragenden Bauwerk, das sich zwar im gestuften Aufbau des Außenbaus durchaus gefällig zeigt, im Inneren jedoch große Dissonanz zwischen Hauptraum und Presbyterium offenbart. Dieses ist unvermittelt an den Hauptraum angeschlossen, der von einem eingestellten runden Raum zergliedert wird. Die ‚piranesisch-düstere' Innenraumperspektive belegt zwar Gespür für die Dekorationen, verrät aber auch allzu einfallslose Nähe zu St. Peter in Rom. Der Entwurf von Dulio Torres, dem jüngeren und fortschrittlicheren der beiden Torres-Brüder, wird für seinen sorgfältigen Grundriss gelobt (Abb. 1338-1340):[124] einem von Pfeilern begrenzten quadratischen Hauptraum mit runden Kapellen in den diagonalen Achsen, zwei gegenüberliegenden Räumen mit Apsis und einem um ein Quadrat mit Apsis gelängten Presbyterium, das vollständig in einen quergelegten Baukörper hineinragt. Die mit etwas gedrungenen horizontalen Einteilungen gegliederte Fassade erweist sich jedoch in der Perspektivwirkung als unangemessen für die erhöhte Lage der Kirche, zumal das Geschoss mit dem Portikus von der Geländekante ungeschickt beschnitten wird.[125] Interessant ist jedoch die Gestaltung des Geländepodests mit einer dreigeschossigen Rundbogenfassade in die die Treppenanlage eingebaut ist. Insgesamt entsteht ein volumetrisch harmonisches, gestuftes Ensemble, das sich in allen Teilen erklärt, allerdings in den Proportionen zu sehr die Horizontale des an sich vertikal ausgelegten Bauwerks betont. Ausschlaggebend bei der Beurteilung des Beitrags dürfte jedoch weniger die Gliederung der Fassade gewesen sein, als die Innenraumgestaltung: „Manca al progetto Torres, specie nella veduta dell'interno, il carattere sacro e cristiano"[126]. Auf der Grundlage des baugeschichtlich so bedeutsamen Vorbilds S. Agnese in Agone, hat der Mailänder Kirchenbaumeister Ugo Zanchetta derweil einen im Außenbau schwungvollen und ausgewogenen Entwurf vorgelegt, der sich allerdings in den vielen toten Winkeln des allzu gleichförmigen Innenraumes verliert (Abb. 1341/1342).[127]

Die Gesamtheit der eingereichten Entwürfe offenbart ein überaus breites Spektrum an Rekursen, Adaptionen, Variationen etc., das sich letztlich auch in der Auswahl der 17 lobend erwähnten und den fünf für die zweite Phase qualifizierten Beiträgen widerspiegelt. Dabei mag bezeichnend sein, dass Architekten wie Ciucci, Daneri, Prati, Torres, Vaccaro oder Samonà, die im weiteren Verlauf der italienischen Architekturdebatte mit ausgesprochen moderner Architektur auffallen werden, sich hier mit vergleichsweise gemäßigten – man wäre versucht zu sagen ‚züchtigen' – Entwürfen präsentieren, die von ihrem späteren Schaffen kaum oder keinerlei Andeutung geben.[128] Allegorisch ausgedrückt, befindet sich das Ergebnis von La Spezia auf dem Stand von dem etwa zur selben Zeit von Vaccaro gemeinsam mit Gino Franzi für den Postpalazzo in Neapel in der ersten Wettbewerbsstufe vorgelegten schulmeisterlichen Entwurf, der ja bekanntlich bis einschließlich zur Ausführung vollständig widerlegt worden ist.[129] Ciucci, Samonà und der in La Spezia nicht weiter bedachte Giuseppe Wittinch werden gar anlässlich der 1932 in Messina durchgeführten Wettbewerbsserie mit mo-

dernen, mitunter gewagten und von Piacentinis Jury prämierten Entwürfen den Neuerungswillen der Kirche herausfordern.[130] Wobei alle drei Architekten ihre Ideen von La Spezia, dem Geist der frühen 1930er Jahre angepasst und den Vorgaben der Ausschreibung entsprechend, in radikaleren Formen weiterentwickelt präsentieren werden. Bezeichnend für das Ergebnis der ersten Phase ist auch die Rezeption durch die einschlägigen Zeitschriften. Während die ‚Architettura e arti decorative' als offizielles Organ des Architektensyndikats auf die Autorität der Jury vertraut, indem sie deren Kommentar wortgetreu abdruckt, äußert Padre Aurea [Polvara] in der ‚Arte Cristiana' seine Enttäuschung. Die ‚Rassegna di architettura' beschränkt sich darauf, ihr Wohlgefallen für das Gesamtergebnis zu bekunden und die fünf für die zweite Phase ausgewählten Entwürfe zu zeigen. Ihr Verzicht auf eingehendere Betrachtungen zeugt von überschaubarem Interesse. Die ‚Arte Cristiana' belässt es gar bei einer Notiz und dem Ausblick auf die zweite Runde.[131] In Pontis Zeitschrift ‚Domus' wird der Wettbewerb überhaupt nicht erwähnt; das somit vergleichsweise geringe Interesse am Ergebnis des groß angekündigten Wettbewerbs bestätigt seine geringe Relevanz für die allgemeine Architekturdebatte.

10.2.5 Großartig und kolossal, mehr nicht

In der ‚Arte Cristiana' widmet man sich dem Thema, um den Vorwurf, man beschäftige sich absichtlich nicht mit moderner Architektur, zu widerlegen. Gleichzeitig betont Padre Aurea die Schwierigkeit, sich des Themas unter dem Gesichtspunkt der Kirchenarchitektur anzunehmen, solange die aktuelle Bauproduktion vornehmlich Kirchen hervorbringe, die kaum mehr als Imitationen vergangener Stile seien („aberazione imitatrice"[132]). Entsprechend kritisch verfährt er mit den Entwürfen für die neue Kathedrale: „non sappiamo quali di essi si possono ammirare veramente come espressione di una nuova e logica architettura. I concorrenti pare che abbiano tutti lavorato colla grande preoccupazione di incontrare i gusti della giuria, ed hanno cercato il monumentale, e sono la più caduti nell'accademico."[133] Dabei habe man die Jury mit großartigen und kolossalen Entwürfen umgarnt, anstatt sich auf den strukturellen und praktischen Gehalt der Aufgabe zu konzentrieren.[134] Padre Aurea betont, dass man vom Wettbewerb eine vernünftige und zugleich schlichte Architektur erwartet habe, die sich aus sich selbst erkläre.[135] Tatsächlich präsentiert der Wettbewerb aber eine Vielzahl effekthaschender Gekünsteltheiten. In vielen Entwürfen decken sich Außen- und Innenbau nicht, die Grundrisse basieren auf überkommenen Vorlagen, die man geneigt ist, dem vom prächtigen Außenbau vorgegebenen Leitbild anzupassen, wodurch formale und funktionale Mängel entstehen. Mancher Entwurf kann in der Außenperspektive beeindrucken, andere im Raumeindruck und manche in der Umsetzung der liturgischen Funktionalität, die man von Padre Aurea in ‚Domus Dei' hinreichend und jedermann zugänglich geklärt sieht.[136] „Secondo il nostro modo di vedere, quasi nessuno dei progetti [...] è basato su di una struttura che indichi modernità di vedute ed applicazione logica di nuovi materiali."[137] Das Wettbewerbsergebnis mache deutlich, so Padre Aurea, dass man noch keine zeitgemäße Kohärenz von Form und Technik gefunden habe, die die neue Ordnung der Dinge („nuvo ordine di cose"[138]) architektonisch repräsentieren könne. Deshalb beschränkt sich die Zeitschrift darauf, diejenigen Entwürfe zu zeigen, die nach Auffassung der Redaktion für sich genommen gelungen sind und dabei den Aspekt der Modernität angesichts des unbefriedigenden innovatorischen Potenzials als Kriterium zurückzustellen, wobei besonderes Augenmerk auf die Qualität der Grundrisse gelegt wird.

Mit Ausnahme des bereits erwähnten Entwurfs von Manlio Costa sind dies allesamt Beiträge, die nicht ausgezeichnet worden sind. Auffällig ist außerdem die Redundanz der Formen und die mitunter pittoreske Außenbaugestaltung, die – im Widerspruch zum Modernisierungswillen – die Ambiguität katholischer Kulturkreise hinsichtlich einer konkreten Vorstellung moderner Kirchenarchitektur erneut vor Augen führt.[139] Der Wettbewerb in La Spezia, soviel deutet sich in der ersten Phase bereits an, wird diesem Problem nicht beikommen können. Der Hinweis Padre Aureas, der kühne Entwurf des Duos Motta/Suatoni sei – trotz aller Streitbarkeit – wegen des Versuchs einer neuartigen Gestaltung anzuerkennen, bekräftigt die Schwierigkeit der Kirche, sich auf eine substanzielle Erneuerung einzulassen (Abb. 1344-1346). Ernsthaften Vertretern einer modernen Architekturströmung käme es jedenfalls kaum in den Sinn, den plakativen Formenschwall der beiden Provinzarchitekten lobend hervorzuheben. Geradezu skurril ist der Entwurf des Architekten B. Eric Ernst (Abb. 1347-1349). Die hoffnungslos überholten Strebepfeiler an der Hochaltarapsis stehen exemplarisch für die „antichi metodi costruttivi"[140], die den Entwurf charakterisieren. Auch wenn der einschiffige Grundriss und die grandiosen Raumwirkung gefallen können, fällt es schwer zu glauben, dass dieser offenbar einzige ausländische Wettbewerbsteilnehmer mit Ernst-Erik Pfannschmidt, einem Mitarbeiter Fritz Högers, identisch ist.[141] Der Beitrag Francesco Bertoias zeigt ohne konstruktiven Sinn in den Kirchenraum eingestellte korinthische Säulen und ebenfalls zweifelhafte Strebepfeiler an den Querhausapsiden; Ecchia/Rivani greifen auf ebenso dekorative wie unnötige Säulen zurück (Abb. 1350-1352). Für die in der ‚Arte Cristiana' gezeigten Entwürfe gilt genauso wie für die von der Jury ausgezeichneten, dass weder moderne Bautechniken noch zeitgemäße Formensprachen die architektonischen Konzepte bestimmen. Vielmehr gibt es einzelne Bauteile oder Details die gefallen können; aber ein harmonisches und zugleich originelles Ganzes sucht man vergeblich.

10.2.6 Der Entwurf Samonàs und der ‚Boykott' Pensabenes

So ragt unter den Entwürfen für die Kathedrale von La Spezia allein Giuseppe Samonàs Entwurf heraus (Abb. 1353-1355).[142] Der 31-jährige sizilianische Architekt, später einer der bedeutensten Urbanisten und Architekturlehrer Italiens, hat als einziger eine schlüssige Interpretation des Themas gewagt, die sich merklich vom Altbekannten und allzu Vorhersehbaren löst und dennoch mit viel Feingefühl einen Bruch mit der Tradition vermeidet.[143] Manfredo Tafuri hat diesbezüglich darauf hingewiesen, wie Samonà mit diesem Entwurf in Anlehnung an die Beispiele zeitgenössischer deutscher Kirchenarchitektur (Fahrenkamp, Böhm etc.) einen vermittelnden Weg, eine „via di mezzo, non eccessivamente compromissoria, anche se aperta a valenze sperimentali"[144] versucht habe. Tatsächlich beklagt Piacentini drei Jahre später, dass Samonàs Entwurf von der Jury nicht für die zweite Runde ausgewählt wird. Samonà antizipiert in gewisser Weise eine Architektur, zu der sich Vaccaro in La Spezia noch nicht durchringen kann, nur wenige Jahre später aber für die Arbeit beider Architekten charakteristisch sein wird und bei der Ausstellung des RAMI Piacentinis programmatischen Ritterschlag erfährt: „Vaccaro, fino a tre anni fa [1929] classicheggiante, sviluppa oggi un modernismo sano, sodo che dimostra come le passate esperienze potentemente gli abbiano giovato nel conseguimento di una monumentalità che pochi ancora, anche all'estero – anzi sopratutto all'estero – sanno raggiungere. La stessa cosa possiamo dire per i progetti nobilissimi del Samonà, sopratutto per la sua Cattedrale della Spezia, che non si

comprende come non sia stata ammessa alla seconda gara."[145]

Während Ciucci/Putelli das überlieferte Kirchenbild sozusagen geometrisch ‚verzerren', indem sie einen parabelförmigen Querschnitt für die ansonsten konventionell angelegte kreuzförmige Kuppelkirche verwenden, in dessen Konsequenz sich der Raumeindruck radikal verändert, bietet Samonà eine mit experimentellen Eingaben insgesamt belebte Komposition. Die Treppenanlage nimmt den wirkungsmächtigen Duktus einer von scharfen Kanten und großformatigen Elementarkörpern dominierten modernen Monumentalität vorweg, wie er in den späten 1930er Jahren beispielsweise in Greppis Denkmalanlage in Redipuglia in weihevollen Hochtönen erklingen wird. Zugleich verschafft Samonà dem in der Ausschreibung vielleicht allzu rhetorisch gebrauchten, hier jedenfalls meisterhaft interpretierten Begriff der Austerität (Art. 5) eine architektonische Form, die als logische Fortsetzung der imposanten Treppenanlage („squadrata grandiosità"[146]) zu einer in sich ruhenden Einheit verschmilzt.[147] Der Verzicht auf eine konventionelle Kuppel – die in den meisten anderen Entwürfen mal mehr mal weniger schulbuchmäßig Huldigung erfährt –, stattdessen eine Kalotte („cupola schiacciata"[148]), die auf Piacentinis und Paniconi/Pediconis Stahlbeton-Gloriolen in Rom verweist und die sich – von der Piazza kaum wahrnehmbar – keineswegs als pompöser Fingerzeig gibt, sondern sich vielmehr zurücknimmt, ist ein weiteres belebendes Unterscheidungsmerkmal, obwohl von ihr ein befremdlicher Hauch orientalischer Moscheenarchitektur ausgeht. Durch die von außen nur erahnbare hinter der Kante des oktogonalen *tiburio* verschwindenden Sphäre der Kalotte, erscheint der in seinen Bauteilen klar gegliederte, trotz vertikaler Elemente volumetrisch die Horizontale betonende Außenbau wie ein sich der Göttlichkeit des Herrn darbietender, altertümlicher Altar. Offenbar liegt aber gerade in diesen aus katholischer Sicht durchaus zweifelhaften Allusionen der Grund, warum Samonàs Entwurf zwar lobend erwähnt, aber nicht für die zweite Runde ausgewählt worden ist. Jedenfalls befindet die Jury, dass eine derartige Architektur viel zu sehr an die muselmanisch beeinflussten Normannen-Bauten Siziliens erinnere.[149] Bauten, wie sie übrigens dem Palermitaner Bauhistoriker Samonà aus eigener Anschauung bestens vertraut sind und in etlichen seiner Entwürfe den Widerhall seiner Heimat offenbaren. Trotz der Wertschätzung für die sachliche Würde orientalischer Architektur erscheint sie den Preisrichtern freilich als Vorbild für eine Kathedrale, zumal in Ligurien, unpassend.

Dessen ungeachtet, präsentiert sich der Innenraum zwar nicht mehr ganz so stimmig und überwältigend wie der Außenbau, aber im Vergleich immer noch frisch. Über einem stilisierten griechischen Kreuz wird auf Seitenschiffe verzichtet.[150] Stattdessen gibt es ein stark verkürztes Querhaus, das von Rechteckräumen mit Apsiden gebildet wird. Mithilfe einer einfachen Stützen-Balkenkonstruktion (*telaio*) wird die mit einer Kalotte bekrönte Vierung auf originelle Weise ausgeschieden.[151] Dabei entsteht der Eindruck, als wolle der Architekt die Selbstständigkeit dieses zentralen Raumteils gegenüber dem Rest der Kirche mit einem dissonanten Element zusätzlich betonen –, es durch die klaren Konturen des *telaio* zu einem metaphorischen Baldachin stilisieren.[152] Problematisch ist hingegen der weit in den Chor abgerückte Hochaltar. Das Rundbogenmotiv des Außenbaus wiederholt sich im Inneren, um die Altarnischen zu bezeichnen; ebenso verfährt Samonà mit dem sichtbar belassenen Mauerwerk. Dessen Kleinteiligkeit findet in der orientalisierenden Unterteilung des Fensters der Altarapsis Widerhall. Geprägt wird der Kirchenraum von einem insgesamt spielerischen Umgang mit der Plastizität seiner Bau-

körper. Schmucklose Auskragungen, tiefe Nischen und gegeneinander abgesetzte Materialien akzentuieren die volumetrische Komposition, wo sonst bei anderen Konkurrenten ein mehr oder weniger kohärenter Formenreigen waltet. Etwas spröde erscheint indessen der Übergang vom viereckigen Rahmen zur Rundung der Kalotte mit auf den Balken ruhenden Trompen. Hier, in der Verbindung der flachen Kuppel mit dem filigranen Tragrahmen, zeigt sich die Schwierigkeit, alte und neue Elemente in Einklang zu bringen, besonders deutlich. Zumal beide Bauteile für den italienischen Kirchenbau der Zeit doch recht untypische Bauelemente sind. Andererseits veranschaulicht eben diese ‚Störung' eines sich sprachlich ansonsten innerhalb traditioneller, wenngleich befremdlich anmutender Muster äußernden Entwurfs den Experimentierwillen Samonàs. Bekanntlich wird Piacentini in der Kirche Cristo Re das Problem mit elegant gestuften Stahlbetonringen und einer vollverglasten Ringwand lösen. Überhaupt scheint, dass Piacentini bei seiner Umarbeitung der Kirche am Viale Mazzini in Rom Samonàs Entwurf reflektiert haben könnte. Dieser hat mit seinem Beitrag jedenfalls die Konkurrenz belebt, indem er sich von dem letztlich zum Einerlei reduzierbaren Rest durch die modernistische Adaption und schließlich auch Kontamination eines fremden stilistischen Bezugsrahmens abgehoben hat. Die aus akademischer Grundrissdisposition und versachlichtem Raum resultierende Spannung sowie die mit geradliniger Klarheit der Formen betonte Gebäudestruktur begründen, als zentrale Themen dieses Entwurfs, zugleich die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale. Selbst die in die zweite Runde beförderten Beiträge weisen keine vergleichbare innovatorische Kraft auf. Bezeichnenderweise wird Samonà einige Motive für seine – übrigens prämierten – Beiträge zur Messina-Serie aufgreifen und dann, frei von historisierenden Konzessionen und Anspielungen, mit radikalerer Formensprache ausdrücken.

Der Spannungsbogen der ersten Wettbewerbsphase wird vom Entwurf des ebenfalls aus Palermo stammenden Giuseppe Pensabene beschlossen (Abb. 1356-1358). Einem, wie sich zeigen wird, entschiedenen Vertreter moderner Architektur und zeitweisen Mitstreiter der rationalistischen Bewegung.[153] Der heute kaum noch bekannte Architekt und hervorragende Kenner faschistischer Architekturpolitik gehört 1931 zu den Ausstellern der berüchtigten zweiten Ausstellung des MIAR, noch 1933 veröffentlicht er Artikel in den Kampfblättern des *Razionalismo* (Casabella und Quadrante[154]). Anfang der 1930er Jahre agiert er vor allem als Redakteur der faschistischen Zeitung ‚Il Tevere' als einer der aggressivsten Gegner des akademischen Establishments, wird jedoch später – durch eine schlagartige Konversion, zu einem linientreuen Vertreter des *Stile Littorio*.[155] In La Spezia liefert er einen bemerkenswert provokativen, weil überaus minimalistischen, ja geradezu nihilistischen Entwurf ab.[156]

Die vermutlich einzigen Zeugnisse dieses Protestakts sind die drei im Ausstellungskatalog notwendigerweise veröffentlichten Zeichnungen und eine Beschreibung, die er in einem 1930 erschienenen Büchlein abgibt.[157] In den Zeichnungen lässt sich ein vollständig symmetrischer T-förmiger Grundriss erkennen, der kaum Rückschlüsse auf die liturgische Funktion gibt.[158] Lediglich ein kleines, freistehendes Quadrat verweist als Spur eines Campanile darauf, dass es sich hier um eine Kirche handelt. Das Geländepodest ist nicht entwickelt. Die stereotypen Aufrisse zeigen eine gleichförmig rhythmisierte horizontale Schraffur, die offenbar endlos ist und die nur von einer in der Mitte angedeuteten Tür unterbrochen wird. Dort, wo im Katalog bei den anderen Entwürfen die Innenraumperspekti-

ven gezeigt werden, figuriert bei Pensabene ein schmales liegendes Rechteck, in das in kurzem Abstand vertikale Linien eingezeichnet sind. Pensabene beschreibt diese als hunderte Rippen, die die Wände mit sanften Schwüngen rhythmisieren. Die mit zarten Linien nur angedeuteten Umrisse des Entwurfs lassen keine verbindlichen Rückschlüsse auf die Belichtung zu. Aus der Beschreibung geht jedoch hervor, dass es keine Fenster gibt. Die Belichtung erfolgt stattdessen ausschließlich durch drei rechteckige Oberlichter, die an den Extremitäten des Grundrisses durchgebrochen sind. Dadurch beabsichtigt der Architekt eine zur Mitte hin allmählich abnehmende Lichtstreuung, die von den Ondulationen der Wände verstärkt wird.[159] Auffällig ist ferner das flache Dach, das Pensabene als einem modernen Saal angemessen apostrophiert.[160] Der Außenbau wird von einem ähnlich linearen Motiv charakterisiert wie der Innenraum. Den Eingang markiert ein hoher, zum Himmel hin offener Pfeilerportikus („atrio altissimo“[161]). Für die Erschließung des Plateaus schlägt Pensabene eine 20 m hohe Stützmauer vor, die die Anhöhe der Kathedrale von der Piazza abschneidet. Diese Wand greift auf voller Höhe das rhythmische Motiv der Innenwände auf. Pensabene gestaltet, nutzt diese hohe Wand, die über das Niveau der Kirche hinausreicht, um diese von der Stadt abzuscheiden: „La Chiesa così, pur essendo ben visibile dalla piazza, resta un po‘ appartata, come si conviene ad un edifizio Cristiano. Intorno ad essa viene costituita una zona di silenzio, fuori dalla rimanente vitta della città.”[162]

Alles in allem ist der Beitrag Pensabenes ein unverständliches, geradezu kryptisches Nichts, das keinerlei ernsthafte Andeutung einer architektonischen Idee, wenn nicht die des rigiden Minimalismus und der unverhohlenen Provokation birgt. Vielmehr ist er geradezu die Verneinung einer konkreten, lesbaren Idee, so als wolle Pensabene des Wettbewerbs spotten. Pensabene bringt hier einen Affront gegen die noch vorherrschende altmeisterliche Architektur dar, der mit der sprichwörtlichen Abwesenheit des Fassbaren die angestaubten Beiträge der meisten seiner Konkurrenten wie mumifizierte Szenerien erscheinen lässt. ‚Può oggi esistere l’architettura?‘ (Kann es die Architektur heute noch geben?), lautet denn auch der Titel eines Buches, das Pensabene 1930 veröffentlicht und in dem ebendieser Entwurf mitsamt einer Beschreibung als Beispiel angeführt wird, um dem Wunsch nach einer neuen formalen und typologischen Konzeption der Architektur Ausdruck zu geben. In der so zur Schau gestellten Polemik Pensabenes kann letztlich vielleicht auch ein Grund für das Fehlen der progressivsten Kräfte jener Zeit und das insgesamt bescheidene Ergebnis eines der ersten großen Wettbewerbe der faschistischen Architekturepoche erahnt werden. Auch die fünf für die zweite Runde ausgewählten Beiträge können nicht über den inneren Widerspruch des Wettbewerbs hinwegtäuschen, der sich im Spannungsfeld von mehr oder weniger lebendigen, teils an die tote Monumentalsprache des Vittoriano erinnernden Stilaufgüssen, pittoresken Fantasien, zaghaften Formversachlichungen und Pensabenes neckischer Negation auftut.

10.2.7 Einordnung des Wettbewerbs 1929/1930 (Zwischenfazit)

Es ist zu beobachten, wie die anfängliche Aufmerksamkeit, die dem Wettbewerb entgegen gebracht wird, im weiteren Verlauf schwindet. Bereits das Teilnehmerfeld – obschon zahlenmäßig beachtlich – zeigt, dass nur ein Teil der vor allem in den 1920er Jahren breit facettierten Architektenschaft einbezogen werden konnte. Das *Novecento Milanese* wird durch Cabiati und Buzzi, somit von nur zwei Architekten vertreten, der *Razionalismo* allenfalls durch den weniger bekannten Pensabene; junge Architekten wie

Costa, Daneri, Prati, Samonà und Vaccaro, die sich kurze Zeit später mit unterschiedlicher Intensität dem *Razionalismo* zuwenden, ließen sich am ehesten dem Novecento-Mainstream zuordnen, der sich um die Jahrzehntwende (*svolta decennale*) im Fahrwasser eines weiter gefassten Moderne-Begriffs bewegt, der den Dualismus der rationalistischen und neoklassizistischen Tendenzen zu überwinden sucht und schließlich durch Piacentinis Wirken als dritter Weg im Sinne einer Alternative zu Radikalismus und Passatismus herausgebildet wird. In den 1930er Jahren gerinnt dieses *Novecento* bei großen öffentlichen Bauvorhaben bekanntlich zum faschistischen Staatsmonumentalismus, innerhalb dessen von den Teilnehmern von La Spezia nur Samonà und Vaccaro nationalen Rang erreichen werden.[163]

Mit Ausnahme des Beitrags von Pensabene stützen sich die Entwürfe der Konkurrenten, die dank des 1930 erschienen Ausstellungskatalogs alle überliefert sind, auf tradierte Kirchentypen und -modelle. In Material und Duktus folgen sie ebenso den Vorbildern und neigen allenfalls zu Vereinfachungen oder Reduktionen sowie zum pragmatischen Gebrauch des Stahlbetons, wobei traditionelle Verkleidungen in Stein obligatorisch bleiben. Den Aufruf, zu einer zeitgemäßen Form zu finden, haben einige mit eher unbeholfenen Verzerrungen überkommener Modelle und Typen beantwortet. Wieder andere sind nah an den Vorbildern geblieben; nur wenige haben sich etwas weiter vorgewagt, keiner jedoch das originelle Niveau etwa des deutschen Kirchenbaus der Weimarer Zeit erreicht. Dass selbst junge Architekten wie Daneri und Vaccaro, die noch ganz am Beginn ihrer Karriere stehen, in La Spezia mit konservativen Entwürfen aufwarten, ist ein weiterer Beleg sowohl für die Unsicherheiten ob der Art der Erneuerung des Kirchenbaus als auch für die von Auftraggeber und Jury verbürgte Vorherrschaft konservativer Auffassungen, die den Wettbewerb für die Kathedrale prägen: Es ist unklar, wie mit dem anspruchsvollen Bauthema umgegangen werden soll, wo doch die Erneuerung des italienischen Kirchenbaus noch keinesfalls klare Konturen angenommen hat. Andererseits bietet die reiche italienische Kirchenbautradition vor allem in Ermangelung einer bewährten modernen Architektursprache für Kirchenbauten, den nach wie vor einzigen verlässlichen Maßstab, für dessen Anerkennung überdies die Konstellation der Jury und der Auftraggeber selbst garantieren. Es mag vielsagend erscheinen, dass Daneris und Vaccaros Entwürfe ihre Besonderheit vor allem daraus beziehen, dass sie im Vergleich zu ihren späteren Kirchenentwürfen die Entwicklung der italienischen Kirchenbaudebatte fokussieren. So entwirft Daneri für eines seiner ersten realisierten Projekte eine wegweisende Rundkirche in Genua (S. Marcellino, 1932-36), während Vaccaro für die 1932 in Florenz organisierte Ausstellung moderner Architektur eine Studie für eine Kirche aus Stahlbeton beisteuert. Bezeichnenderweise werden beide Arbeiten die Anerkennung Piacentinis finden, der zu Beginn der 1930er Jahre definitiv die Geschicke der italienischen Architektur auf dem Weg in eine eigene Moderne dominiert.[164]

Im ‚Corriere della Sera' bewertet Roberto Papini das Ergebnis als herbe Enttäuschung und bezichtigt die Teilnehmer der Furcht vor dem Bischof, der Jury und der Ausschreibung selbst. Bestätigung erfährt er derweil von einem Teilnehmer, der ihm in einem anonymem Leserbrief seine Enttäuschung über den Wettbewerb ausdrückt: „Fatto sta che, abbiano avuto paura del Vescovo, della Giuria o del tema, i razionalisti non si sono fatti vivi. Nella loro assenza i novanta pigri e pavidi hanno ripetuto i tradizionali schemi costruttivi e planimetrici, come ai tempi 'in cui non v'erano per coprire i grandi spazi che capriate di legname o volte e cupole di muro!'"[165] So

überwiegen die vor allem in Italien beheimateten kanonischen Beispiele. Besonders beliebt sind basilikale Bauten mit Querhaus, die sich auf übermächtige Vorbilder wie S. Paolo fuori le mura und Alt-Sankt-Peter beziehungsweise auf die Peterskirche selbst, S. Andrea della Valle, S. Andrea in Mantua oder S. Apollinare in Ravenna berufen. Zentralbauten sind erwartungsgemäß selten, finden sich aber als Reflexionen von S. Agnese in Agone in Rom, S. Lorenzo Maggiore in Mailand oder etwa über griechischem Kreuz in Anlehnung an die Apostelkirche in Konstantinopel oder in stilisierter Weise an die Kathedralenruine in Talin (Armenien) bei etwa einem Drittel der Entwürfe. Grundsätzlich gelten Rundbauentwürfe im Kirchenbau der faschistischen Epoche angesichts der in Italien schwachen liturgischen Erneuerungsbewegung als ‚innovative' Vorschläge. Ihren Hauptbau finden sie schließlich in Foschinis Kirche für die E42, die ideell in La Spezia unter anderem von Daneris Entwurf vorweggenommen wird.

Unter dem Gesichtspunkt des Zentralgrundrisses ist in La Spezia derweil Francesco De Angelis Beitrag zu nennen (Abb. 1359-1361).[166] Von der Jury und der Kritik offenbar wegen seiner miserablen Treppenanlage, der monotonen Außenbaugestaltung und wohl auch aufgrund des unkonventionellen Grundrisses übergangen, bietet er eben im Grundriss einen durchaus originellen Ansatz. Der Entwurf hebt sich vor allem durch den vergleichsweise volksnahen Hochaltar ab. Der Zentralgrundriss aus zwei übereinandergelagerten gleichseitigen Dreiecken, von denen der größere orthogonal, der kleinere rund abgeschlossen ist, erzeugt einen überkuppelten Hauptraum, in den das Presbyterium relativ weit eingeschoben ist. Es ergibt sich eine abwechslungsreiche Folge verschiedener Raumzonen, die sich strahlenförmig auf den Altar beziehen. Während die Visibilität des Allerheiligsten hier gut gelöst scheint, ist jedoch das geringe Fassungsvermögen und die funktionale Problematik, die sich aus den tiefen Nebenaltarschenkeln ergibt, kaum mit dem Programm der Ausschreibung vereinbar. Dennoch verdient der Entwurf hier Erwähnung, weil die Zuordnung der Gemeinde zum Zelebranten in einer für die Zeit ungewöhnlichen Weise gelöst ist. Da der Altar relativ weit in den Zentralraum vorgeschoben ist, vermittelt die Kirche ein wenig von der Atmosphäre der gemeindlich-gottesdienstlichen Kirche, wie sie im nachreformerischen Kirchenbau zu einem zentralen Thema werden wird.[167]

10.3 Die Entscheidung

10.3.1 *I cinque promossi*

Die fünf von der Jury für die zweite Runde ausgewählten Entwürfe zeichnen sich nach deren Dafürhalten vor allem dadurch aus, dass sie im Außenbau in vollem Umfang dem Anspruch auf majestätische Sichtbarkeit der Kathedrale („piena visibilità e maestà“) entsprechen, hinsichtlich der architektonischen Formulierung der Erhabenheit einer Kathedrale nahe kommen und im Grundriss weitestgehend die funktionalen Bedingungen der Liturgie erfüllen.[168] Wobei Daneris Entwurf am meisten Gefallen findet (Abb. 1362-1367): „è il più compiuto di tutti, dalla pianta centrale alla facciata e, in parte, anche gli accessi, pronto, si potrebbe dire, per l'esecuzione.[169] Der Entwurfs sei demnach von einem harmonisch überzeugenden „spirito classicista“ geprägt.[170] In der lokalen Öffentlichkeit wird Daneris Entwurf als würdevolle und zugleich harmonisch-einheitliche Interpretation des Sujets aufgenommen. Vor allem die klaren Proportionen, der unverbaute Zentralraum sowie die schlüssige Anordnung der Nebenräume tragen zusammen mit der Sorgfalt Daneris bei der Verwendung der Baumaterialien (Sandstein und Marmor) zur allgemeinen Anerkennung dieses stark von der Renaissance beeinflussten Entwurfs bei.[171] Der Auftragserteilung stehen jedoch die vielfältigen und offensichtlichen Bezüge zu historischen Vorbildern entgegen, so sei – von St. Peter bis zur Superga – kaum „un ricordo di monumenti gloriosi”[172] ausgelassen: Kuppel, Tambour, Pronaos und die Seitenfassaden erinnerten, so die Jury, allzu getreu an das Vokabular Michelangelos und den von ihm beeinflussten italienischen Kirchenbau der folgenden zwei Jahrhunderte.[173] Die Sicherheit Daneris im Umgang mit dem Bauerbe, so die Jury weiter, verleihe seinem Entwurf eine zwar hochwertige, aber auch unselbstständige Handschrift: „Certo l'architetto Daneri ha scelto questi modelli […] dandogli un'indelebile impronta romana; e, pur riducendo quegli schemi e modelli, egli ha saputo comporre con dottrina, con chiarezza e anche con buona abilità costruttiva un edificio che a non lodarlo s'offenderebbero maestri, per fortuna nostra, indiscussi e indiscutibili.”[174] Für den zweiten Durchgang empfiehlt man dem Genueser Architekten, sich ein Beispiel an Juvarra zu nehmen, der, sich auf Michelangelo beziehend, doch er selbst geblieben sei und eine eigenständige Architektursprache hervorgebracht habe.

Außerdem für die nächste Runde qualifiziert ist der Mailänder Novecentist Tomaso Buzzi, ein Architekt aus dem Umfeld der *studi comuni* Muzios und Cabiatis (Abb. 1368-1373).[175] Von Buzzis Arbeit überzeugt vor allem die prächtige Kuppel („nobile e grandiosa“[176]). Die an Giulio Romanos Restaurierung des Benediktinerklosters S. Benedetto in Polirone (Abb. 1374)angelehnte Fassade wird aufgrund ihres harmonischen Zusammenspiels mit dem als Terrasse ausgebildeten Sockel gewürdigt, überhaupt findet die majestätische Gesamtanlage des Außenbaus viel Zustimmung bei der Jury und der Presse gleichermaßen.[177] Darüber hinaus überzeugen die klare Einteilung der Felder und die rhythmische Plastizität der Flächen und Vertiefungen als eine „equilibrata unità“[178]. Problematisch sind hingegen die beiden Glockentürme der Fassade, die mit ihren hohen Fialen und ihrer sechsgeschossigen Einteilung wie eine Spielerei („gingillo“[179]) vor der großartigen Kuppel wirken. Für das unruhige Spiel der kleineren Kuppeln an den Seiten und im rückwärtigen Bereich der Kirche wünscht man sich indessen ebenso eine Vereinfachung, wie für den monstranzähnlichen Grundriss, dessen „buono schema centrale“ allzu zergliedert („tagliuzzata“) und vor allem die Nutzbarkeit und Sichtbarkeit des Altarraums beschnei-

dend resultiert.[180] Hier sei insgesamt mehr Großzügigkeit erforderlich.

Die Architekten Pilotti/Sandri reichen indes zwei Entwürfe ein, von denen der Beitrag mit dem Vierungsturm vor allem wegen seiner „massiccia sobrietà“[181] für die nächste Runde ausgewählt wird (Abb. 1375-1380).[182] Wie eine Nadel setzt der über quadratischem Grundriss aufragende Kirchturm die strenge Geometrie des griechischen Kreuzes gen Himmel fort; „con netta potenza di linee“[183] ragt der Turm aus einem Arkadenkranz über dem eigentlichen Kirchenbau auf. Dieser Kranz wird zwischen Schaft und Spitze wiederholt und bildet formal den Abschluss zur Arkade der Treppenanlage. Die kraftvolle Sprache des Baukörpers, vor allem aber des Turms, der die hohe Symbolik der Kuppel übernimmt, findet den Zuspruch der Preisrichter. Dies, obwohl die verhältnismäßig kleine Kuppel, die bei den meisten anderen Konkurrenten von fundamentaler Bedeutung ist, unter dem Turm verschwindet, so dass dieser als entscheidendes Moment der insgesamt positiven Rezeption des ungewohnten Entwurfes gelten muss. Andererseits suggeriert eben diese Anordnung eine eigenartige Verkehrung der baulich-liturgischen Hierarchie, derzufolge das Himmelreich nicht vom Turm, sondern der Kuppel symbolisiert wird.[184] Pilotti und Sandri liefern mit ihrer leuchtturmartig aufschießenden Kirche, die, wenngleich der Turm nicht in die Fassade eingeschlossen ist, an originelle Beispiele wie Chiaveris Hofkirche in Dresden oder gar die neueren Kirchen der Perrets in Le Raincy und Montmagny erinnert, den vielleicht am ehesten einem Wahrzeichen entsprechenden Entwurf (Abb. 1382-1384).[185] Findig ist die Anordnung des Baptisteriums im Baukörper der oberen Terrasse, so dass die Treppen hier vorbeigeführt und das auf die Terrasse führende einzige Fassadenportal der Kirche eine axiale Entsprechung im Eingang der Taufkapelle findet. Von den Architekten herausgestellt, wird indessen die großzügige, um den Chor geführte Galerie mit den geforderten Kapellen. Da dieser rückwärtige Teil aber geradezu das Ausmaß einer Unterkirche erreicht, steht er in merkwürdigem Verhältnis zum Hauptraum. Negativ wird von der Jury jedoch der pittoreske Charakter der groben Stützmauern, vor allem aber der untersten, von geböschten Pfeilern gebildeten Arkade bewertet, diese eigne sich, nach Meinung der Preisrichter, kaum als Hintergrund eines städtischen Platzes: „Più, insomma, che una cattedrale, questa maschia fabbrica ha l’aspetto d’un santuario isolato sulla vetta di un monte.”[186] Schließlich gilt es zu bedenken, dass der Typus der Kathedrale *per se* immer eng mit einer städtischen Präsenz der Kirche verbunden ist und somit sowohl architektonisch als auch infrastrukturell entsprechend ausgelegt sein sollte. Die spitzbogigen Fenster und die Lünette im Giebel der Fassade sind derweil nur willkürliche Zitate mit schacher Wirkung und stellen eine Problem dar, das die Architekten bis zuletzt nicht lösen werden, wobei es sich dabei um ein generelles Dilemma des damaligen Kirchenbaus handelt: Auf der einen Seite der verständliche Wunsch nach Feierlichkeit, den viele noch mit dekorativen Attributen gewährt sehen, die fast zwangsläufig in eine akademisch-eklektische Spirale münden, auf der anderen Seite der Wunsch nach Schlichtheit, Klarheit, Rationalität, die aber die Kirche nach wie vor nicht in vollen Zügen akzeptieren kann. Wie dies jedoch miteinander verbunden werden kann, bleibt der gesamte Wettbewerb schuldig. Der Grundriss hingegen, ist schnörkellos, birgt aber die bekannten Probleme eines griechischen Kreuzes hinsichtlich der Blickbeziehungen zum Altar und dem Fassungsvermögen. Laut der Lokalzeitung ‚L’Opinione‘ genießt dieser Entwurf offenbar aufgrund seiner „francescana semplicità“ und monastischen Strenge große Anerkennung in der Bevölkerung.[187] In der Zeitschrift ‚Arte Cristiana‘ wird er aufgrund der originellen

Anordnung des Campanile noch Jahre später von Goffredo Bellonci als einziges innovatives Beispiel des gesamten Wettbewerbs angeführt.[188]

Von burgähnlichem Charakter ist der Entwurf des überaus talentierten und hoch gehandelten Architekten Giuseppe Vaccaro, der hier noch gemeinsam mit dem im folgenden Jahr plötzlich verstorbenen Emanuele Cito Filomarino verantwortlich zeichnet (Abb. 1385-1390).[189] Mit seiner Teilnahme werden schon im Vorfeld des Entscheids große Erwartungen verbunden, ist doch Vaccaro jüngst aus der internationalen Konkurrenz um den Völkerbundpalast in Genf als einer der *ex aequo* ausgezeichneten Sieger hervorgegangen. Der Entwurf weckt reges Interesse und durchaus Wohlgefallen, kann aber aufgrund der lastenden Schwere seiner Komposition in der öffentlichen Wahrnehmung nicht durchschlagen.[190] Der eigenwillige baugeschichtliche Rekurs wird indes noch Jahre später von Antonio Nezi als ein „ripiegamento, strategicamente brillante, su posizioni ben note all'architettura tradizionale"[191] bewertet werden, wobei diese Einschätzung sicherlich auf den gesamten Wettbewerb angewandt werden könnte. Das charakteristische Turmmotiv lässt sich indes auf einen Kirchenentwurf zurückführen, den Vaccaro schon 1917 entwickelt hat und abgesehen vom Portal des Neapolitaner Postpalazzo auch in seiner 1932 bei der Ausstellung des MIAR gezeigten Kirchenstudie wieder aufgegriffen wird (Abb. 1391).[192] Der Hauptraum ihrer Kathedrale wird in den Ecken von vier zylindrischen Türmen gefasst. Deren Kuppeln korrelieren mit der mächtigen Kuppel über dem Zentralraum der Kathedrale und verschmelzen das Bauwerk zu einer kompakten Masse. Die Homogenität des Außenbaus wird vom einheitlichen Modell der Kuppeln betont, das vor allem in der Silhouette jener des Pisaner Baptisteriums entlehnt scheint. Besonders gelobt wird der klar gegliederte Grundriss, wobei aber das Presbyterium als unverhältnismäßig klein bemängelt wird. Während Außen- und Innenbau auf den ersten Blick überzeugen können, Nezi spricht etwas kryptisch von „vigorosa articolazione strutturale"[193], fallen bei genauerer Betrachtung einige Besonderheiten auf, die von der Jury als störend bewertet werden: So zum Beispiel die Basreliefs der Fassade oder die Seitenportale in den vorderen Türmen, die wie Fremdkörper wirken. Vermutlich liegt es an der insgesamt gut proportionierten Gesamtanlage und dem schlüssigen Grundriss, dass die Preisrichter den Beitrag für die nächste Runde ausgewählt haben, obwohl der trutzige, mitunter wehrhaft wirkende Komplex auch Befremden ausgelöst hat. Er eigne sich demnach kaum als Krönung des Küstenstreifens und vermittle keinerlei Gefühl für die Sakralität des Gebäudes oder das besondere Thema der Widmung an Christus König.[194]

Der zunächst dem Milieu der venezianischen Sezession (Ca' Pesaro) angehörende venezianische Architekt Brenno Del Giudice* präsentiert sich in La Spezia mit einem überaus ‚aufgeräumten' Entwurf von „castigata originalità"[195], wobei die Jury mit ihrem Kommentar vermutlich eine von bewährten baugeschichtlichen Bezügen disziplinierte Originalität meint (Abb. 1392-1397).[196] Die Fassade ist eine Neuinterpretation von Albertis Meisterwerk S. Andrea in Mantua (Abb. 1398). Als solche ähnelt sie frappierend der Fassade der Kirche S. Felice da Cantalice (1931-33), die zwei Jahre später von Giulio Pediconi und Mario Paniconi für das Quartier Centocelle in Rom entworfen wird (Abb. 1399).[197] Dominierend ist das Rundbogenmotiv, das schon im horizontalen Aufbau der Treppenanlage das Fassadenthema vorbereitet und sich im Campanile vertikal fortsetzt. Die Fassade wird vom scharfen Wechsel der großen undekorierten Flächen mit den tiefen Bögen und Lisenen gegliedert. Die schlichte Sprache des Themas, vermutlich ein Wider-

hall von Del Giudices durchaus moderner Pfarrkirche in Candelù[198], und die ausgewogenen Proportionen von Sockel und Kirche mögen dabei die Jury trotz des etwas zu mächtigen Campanile überzeugt haben. Der Innenraum hingegen erscheint den Preisrichtern als eine allzu passive Ableitung der Basilika S. Marco in Venedig, die ähnlich wie im Falle Daneris wegen ihrer Schulmeisterlichkeit kritisiert wird, mit dem Unterschied allerdings, dass Daneris Bezugspunkte seiner Zeit in ganz Italien Verbreitung gefunden haben und folglich auch in La Spezia legitimierbar wären, das Gleiche aber nicht für die byzantinisch beeinflusste Dogenkapelle gelten könne: „ma quella di S. Marco, tratta fuori di Venezia e della sua storia, è illogica e spaesata.“[199] Überhaupt lässt sich bei vielen Konkurrenten in der Wahl der Referenzmodelle ihre jeweilige Herkunft erkennen. Ein Umstand, der ebenfalls deutlich macht, wie sehr die Architekten in ihren Vorstellungen vom Kirchenbau von übermächtigen historischen Vorbildern beeinflusst bleiben. Der pragmatische Grundriss Del Giudices findet indessen hinsichtlich Proportion und Funktion Anerkennung. Die Lokalzeitung ‚L'Opinione' lobt die kraftvolle Linienführung, betont aber, dass der Entwurf insgesamt nicht zum Panorama des Golfs passe.[200]

Insgesamt überzeugen diese fünf Entwürfe tatsächlich aufgrund der Klarheit der Formen und Funktionalität der Grundrisse. Im Vergleich zu den übrigen Entwürfen wird deutlich, dass diejenigen das Rennen gemacht haben, die bewährte Vorbilder am besten interpretiert und in schlichtere Formen übertragen haben. Innovatives findet sich hingegen nicht.[201] Noch immer scheinen die meisten Architekten und Auftraggeber ihr Moderneverständnis auf eine Art Abrüstung der dekorativen Apparate zu beschränken; die Architekturdebatte gewinnt bekanntlich erst in diesen Jahren um 1930 an Schärfe. Der Wunsch nach einer schlaglichtartigen Eingebung verpufft jedenfalls in der Orientierungslosigkeit der Konkurrenten, wenngleich die Enttäuschung angesichts der Voraussetzungen hausgemacht erscheint. Aus der Erklärung der Jury lässt sich herauslesen, dass man, nachdem sich alle Teilnehmer mal mehr mal weniger an historischen Vorbildern orientiert haben, letztlich denjenigen den Vorzug gibt und geben muss, die diese Methode mit dem größten Sinn für Harmonie angewandt haben. Die Macht der tradierten kirchenbaulichen Kanons scheint auch in diesem Wettbewerb ungebrochen zu wirken. Mit allerlei Verbesserungsvorschlägen ausgestattet, sollen die fünf Beiträge bis zum Herbst des Jahres 1930 weiterentwickelt werden, um einen baubaren Entwurf auswählen zu können.[202]

10.3.2 Piacentini soll es richten

Bezeichnenderweise findet auch im zweiten Durchgang keiner der fünf Konkurrenten einstimmigen Zuspruch, so dass kein Sieger bekanntgegeben wird.[203] Im Gegenteil, die Jury ist der Ansicht, alle Beiträge hätten sich gegenüber der ersten Phase verschlechtert.[204] Um einen Eklat zu vermeiden, entscheidet man nach langem Ringen, entsprechend der Abstimmungsergebnisse eine Rangfolge für die Ausschüttung der Preise aufzustellen; angeführt wird diese von Del Giudice, der die meisten Stimmen auf sich vereinigen kann. Auf den Plätzen folgen *ex aequo* die Beiträge von Pilotti/Sandri und Buzzi und schließlich gleichermaßen die Entwürfe von Vaccaro/Filomarino und Daneri. Auf ausdrücklichen Wunsch des Bischofs fährt man, trotz der Dispute über die Qualität der Entwürfe, mit der Auftragserteilung an Brenno Del Giudice fort.[205] Da sich inzwischen Umbrüche im italienischen Architekturdiskurs ereignen, die beispielsweise im Bereich des Kirchenbaus in Piacentinis Monumentalkirche Cristo Re am Viale Mazzini in Rom Niederschlag fin-

den, vor allem aber bei öffentlichen Bauvorhaben wie dem Ministero delle Corporazioni in Rom (Piacentini mit Vaccaro) und dem Palazzo delle Poste in Neapel (Vaccaro mit Franzi) die sich ändernden Vorzeichen andeuten, findet sich der Wettbewerb in La Spezia, gemessen am Aufwand mit dem er als Wasserscheide der italienischen Kirchenarchitektur inszeniert worden ist, auf einem toten Gleis wieder.[206] Bemerkenswert ist dabei, dass Ojetti offenbar darüber nachdenkt, Piacentini als möglichen Exekutor des taumelnden Projekts ins Spiel zu bringen. Jedenfalls schlägt er dies, nach einer langen Nacht der Beratungen, in denen man zu keiner einstimmigen Lösung gekommen ist, dem Bischof beim Frühstück vor.[207] Offenbar soll Piacentini aus der zerfahrenen Situation führen, in die das Vorhaben geraten ist, nachdem sich die Jury zu keinem einstimmigen Entscheid hat durchringen können und zudem gegen die Stimme Ojettis der Beitrag Del Giudices zwar mit vier Stimmen die Mehrzahl, aber dennoch weniger als die Hälfte der Stimmen erhalten hat. Trotz der ironischen Anspielung auf die Allgegenwärtigkeit Piacentinis, die dem Einwand Ojettis zugrunde gelegen sein könnte, ist es doch vielsagend, dass in diesem Moment der Entscheidung, aber auch der Ratlosigkeit, der Gedanke an Piacentini geht, der in diesem Jahr unter anderem mit dem neuen Entwurf für die Kirche Cristo Re auch im kirchnebaulichen Bereich definitiv zum Matador der italienischen Architektur aufsteigt. In einem Brief an seine Frau wird Ojetti indes deutlicher: Dort distanziert er sich vom mittelmäßigen Wettbewerbsergebnis, konstatiert, dass er sich für Buzzi eingesetzt habe, dieser aber zwischen den Durchgängen dummerweise als einziger nicht das Gespräch mit dem Bischof gesucht habe, um die liturgischen Defizite seines Entwurfs auszuräumen. Ferner sei der Wettbewerb als solcher mit der Erklärung der Jury, keinen Sieger prämieren zu können, faktisch annulliert worden und die Initiative somit wieder an den Bischof übergegangen. Dieser könne nun, da die Bindung an den Wettbewerb aufgehoben sei, mit allen Freiheiten des Bauherren den auf Betreiben Calza Binis und Giovannonis von der Jury höchstdotierten Del Giudice beauftragen, wobei sich Ojetti auch gegenüber seiner Frau mit großer Skepsis äußert und nochmals den Namen Piacentini nennt. Zudem ahnt er bereits Schwierigkeiten voraus, sollte an Del Giudices nur schwach legitimierten Projekt tatsächlich festgehalten werden: „Calza Bini per ragioni sindacali (e ha ragione) è riuscito a far avere una maggioranza a Brenno Del Giudice nei compensi (avevamo 80000 da distribuire), così che suppliche e suppliche questa potrebbe essere una quasi designazione per Mons. Giovanni oggi, annullato il concorso, pienamente libero. Ma spero (e gliel'ho detto) ch'egli non avrà l'ingenuità di portare per le danze il povero del Giudice su questa strada. Per me fossi lui, volterei le spalle al concorso e incaricherei, mettiamo Piacentini."[208] Nach zweitägigem Schwebezustand spielt Costantini, gestärkt vom Gespräch mit Giovannoni, der für Del Giudice gestimmt hat, tatsächlich die autoritäre Karte aus. Ein Festlaufen des Projekts soll dadurch vermieden, wie schon erwähnt, ein Eklat abgewendet werden.[209]

Hinsichtlich der im zweiten Durchgang vorgelegten, überarbeiteten Entwürfe reklamiert die Jury durchweg einen qualitativen Rückschritt, wobei Daneris Beitrag der offenbar größte Einbruch attestiert wird. Der im ersten Durchgang sehr gelobte, doch zu mehr Individualität gemahnte Daneri, greift beim Versuch, seinem multireferenziellen Entwurf eine eigene Note zu verleihen, zwar offensichtlich, aber – wie die Jury selbst konstatiert – auch unausweichlich danese (Abb. 1400-1403): „Ed egli infatti vi si è provato col piallare le superficie, l'atrofizzare i capitelli ed immeschinire le cornici, con l'introdurre finestre ed edicole o disadorne o sormontate da piccoli timpani spezzati di un neoclassico imbarocchito, col

mescolare il nudo e il secco all'ornato povero e piccolo, col togliere vita e significato a quello che era proporzione mirabilmente armonica tra massa e linea architettonica."[210] Die von Daneri somit versuchte Individualisierung durch das an sich legitime Mittel der *contaminatio* erscheint der Jury aufgrund ihrer Beliebigkeit untragbar. Daneri habe dadurch die Stärken seines ursprünglichen Entwurfs nullifiziert; die nach wie vor schlüssige und gefällige Disposition der Gesamtanlage, der Grundriss der Kirche und die großzügige Treppenanlage seien im zweiten Entwurf von den stilistischen Verunreinigungen und einer in jeder Hinsicht unzureichenden Konstruktion zugrunde gerichtet.

Der trotz oder vielleicht auch wegen seines wehrhaften Charakters geschätzte, zum Thema allerdings nicht so ganz passende Entwurf Vaccaros verrät indessen eine erstaunlich gravierende Abwertung (Abb. 1404). Im abschließenden Urteil der Jury wird er mit dem kürzesten Kommentar bedacht. Zusammen mit dem Beitrag Daneris wird er gleich zu Beginn der Preisrichtersitzung zurückgestuft. Obwohl der funktional schlüssige Grundriss beibehalten worden ist, verliert der Entwurf wichtige formale Wesensmerkmale: Die markanten zylindrischen Türme sind in unscheinbare Quader mit dafür umso auffälligeren, aber auch befremdlich wirkenden pyramidenförmigen Dächern verwandelt worden (die, um diesen Eindruck zu unterstreichen, in gewisser Weise Assoziationen zu Aldo Rossis postmodernen Architekturen wecken); unvermittelt ist derweil der Übergang vom quadratischen Grundriss zum Rund der Kuppel, die ihrerseits ihre bekrönende Wirkung verloren hat; der nach wie vor harmonisch proportionierte und schlichte Hauptraum ließe zwar die gebotene Erhabenheit vermuten, „ma appena interviene il particolare architettonico o decorativo si manifesta una goffa ispirazione barbarica: nel ciborio dell'altar maggiore, nei palchi a questo laterali, nei pannelli dell'arco trionfale, come anche, all'esterno, nel grande portale fiancheggiato da colonne che sembrano tubi."[211] Den Zugang zur Kirche bildet ein die Sichtbarkeit der Kuppel verstellender, schwerfälliger Rundbogenportikus, so dass auch am Außenbau die im Ausschreibungstext explizit geforderte Monumentalität leidet. Darüber hinaus sind die technischen Ausführungen und die Kostenschätzung unvollständig, so dass zu vermuten ist, dass Vaccaro, der inzwischen mit anderen Großprojekten ganz anderer stilistischer Prägung beschäftigt ist, diesem Entwurf nicht mehr die notwendige Aufmerksamkeit entgegengebracht haben könnte.[212] Dessen aber ungeachtet, lässt sich in dem veränderten Entwurf diese charakteristische Veränderung der Linienführung in der erheblichen Vereinfachung der Baukörper erkennen. Bezeichnenderweise wird der Entwurf bei der Ausstellung des RAMI im Herbst gezeigt. Als einziger der Spezzaner Entwürfe findet er dabei die Anerkennung Piacentinis. In seinem Artikel über die Ausstellung veröffentlicht dieser, neben den Entwürfen des Duos Paniconi/Pediconi für zwei kleine Landkirchen in der römischen *campagna* und einigen exemplarischen Arbeiten De Renzis, Ravas, Larcos, Samonàs und Petruccis, die von geometrischer Klarheit durchströmte Zentralperspektive des Innenraums (Abb. 1405). In dem wütenden Artikel, mit dem Piacentini die Grenze zwischen den alten und neuen Strömungen der Architektur hervorhebt, die Fassade von Vaccaros Postpalazzo in Neapel als höchstmodern feiert und die Architektur einer maßvollen Moderne gegen die Renitenz der Unbelehrbaren verteidigt, steht Vaccaros in La Spezia abgekanzelte Kathedrale wie ein Statement.[213]

Der Mailänder Architekt Tomaso Buzzi offenbart hingegen größte Schwierigkeiten, den zergliederten Grundriss und den entsprechend zerklüfteten Außenbau in den Griff zu bekommen (Abb. 1406-1408).[214] Zwar ver-

größert er das Presbyterium, was dessen Sichtbarkeit und Nutzbarkeit verbessert, doch geht dies auf Kosten des eigentlichen Schiffs, das unter der nach wie vor großartigen Kuppel zu einer dreischiffigen Vorhalle degradiert wird. Die zuvor sehr wohlwollend begutachtete Fassade wird durch ein weniger massiges Bauwerk ersetzt. Der Versuch, die unpassenden Doppeltürme und den oberen Abschluss zu verbessern, führt zu einer ungewöhnlichen Auflösung der ursprünglich kompakten Fassade. Der überarbeitete Entwurf verfestigt somit den Eindruck eines komplexen Durcheinanders von Baukörpern, Formen und Linien: „tutto un giuoco di piccole cose fatte più per la gentilezza elegante di una villa che per la solennità di una Cattedrale."[215] Hinzu kommt Carontis liturgisch begründetes Veto. Buzzis Kirchenentwurf sei demzufolge vollkommen ungeeignet für den Gebrauch als Kathedrale, da Buzzis Entwurf zwar den spezifisch diözesanen Messen im Presbyterium Rechnung trage, der überwiegenden Nutzung für gewöhnliche Messen jedoch überhaupt nicht entspräche. Ferner seien die meisten der für den Entwurf charakteristischen Kapellen praktisch nicht zu verwenden oder nicht entsprechend ihrer Bedeutung angeordnet.[216] Buzzis aufwendiger Entwurf scheitert somit vor allem wegen des funktional unzulänglichen Schematismus seiner Grundrissidee, die sich zudem in überladene Aufrisse überträgt. Da er aber in Ojetti einen mächtigen Befürworter hat, wird der Entwurf so etwas wie der Zankapfel der Preisrichtersitzung.

Der wegen seiner Originalität recht beliebte Entwurf der Architekten Pilotti/Sandri erfährt durch seine Überarbeitung die vergleichsweise geringsten Veränderungen (Abb. 1409). Diese betreffen jedoch ausgerechnet den für den Entwurf so charakteristischen Turm, der aufgrund der militärischen Auflagen für das Hafenbecken so sehr gekürzt werden muss, dass der Beitrag seinen vertikalen Schwung und damit seine größte Stärke einbüßt.[217] Im Gegensatz zu Buzzis Beitrag überzeugt der Entwurf mit seiner gesamten Struktur, und auch das konstruktive Konzept wird gelobt. Dem dichten Spiel sich überlagernder Partien im Entwurf des Mailänders steht die nüchterne, fast schon mittelalterliche Zurückhaltung in der Komposition der Volumen bei Pilotti und Sandri gegenüber. Der Grundriss ist klar und funktional, die Hierarchie der Baukörper einleuchtend und die Konstruktion ökonomisch. Die äußere Erschließung und die städtebauliche Einbindung ist inzwischen nach Meinung der Jury optimal gelöst. Tatsächlich fügt sich die Gesamtanlage, im Unterschied zur pittoresken Gestaltung im ersten Entwurf in das städtische Umfeld ein und verliert deutlich von ihrem Charakter einer ländlichen Wallfahrtskirche; ähnlich wie bei Daneri stören sich die Preisrichter jedoch an der Unruhe, die sich aus formalen Durchmischungen ergibt: „A zone semplici e nude, a finestroni rigidamente verticali si associano un po' ibridamente porte, edicole, rosoni goticizzanti, pulpiti esterni, elementi di tutti i tipi e di tutte le tendenze, posti lì senza una salda convinzione stilistica e senza un deciso sentimento ritmico."[218] Insgesamt präsentieren sich die beiden Architekten mit einer gewissenhaften und deshalb besonders lobenswerten Überarbeitung. Aufgrund der Heterogenität der Details, vor allem aber aufgrund des – wenngleich von äußeren Faktoren bedingten – Einschnitts bei der Proportionierung des Turms und den damit verbunden volumetrischen Schwächen kommen sie jedoch für die Ausführung nicht in Frage.

Von den fünf Teilnehmern der zweiten Stufe legt Del Giudice gemeinsam mit seinem Partner, dem Maler Cadorin, den am stärksten veränderten Entwurf vor (Abb. 1410-1416). Ein Umstand, der aufgrund seiner Novitäten die Entscheidung möglicherweise positiv beeinflusst haben könnte. Jedenfalls wandelt Del

Giudice seine basilikale Kirche in einen kanonischen Zentralbau über oktogonalem Grundriss vom Typ der Entwürfe Michelangelos für S. Giovanni ai Fiorentini in Rom beziehungsweise Antonio da Sangallos (d.J.) für S. Marco in Florenz um (Abb. 1417).[219] Offensichtlich eine Konzession an die Kritikpunkte der Jury. Das resultierende Raumgefüge wird von der Jury als schlicht, klar und effektvoll ausgesprochen und positiv bewertet, ebenso die gewaltige Kuppel, die dem pyramidenförmig gestuften Aufbau des Komplexes eine würdige Krone aufsetzt.[220] Vielmehr als an den byzantinisch-venezianischen Einflüssen seiner Heimat, orientiert sich Del Giudice nun an Longhenas S. Maria della Salute, um das referenzielle Problem seines ersten Entwurfs zu lösen und der Kirche die gewünschte Fernwirkung zu verleihen. Problematisch bleibt hingegen das verhältnismäßig schmal angeschlossene Presbyterium; ausgewogen ist hingegen die Anbindung der Nebenkapellen an den Hauptraum sowie der originelle Umgang, der sich durch deren parallele Erschließung ergibt. Im Gegensatz zum ersten Entwurf, wo eine kleine Kuppel im Hintergrund des wuchtigen Campanile verschwindet und die perspektivische Verkürzung des Langbaus den szenischen Effekt reduziert, lehnt sich Del Giudice nun an das großartige Vorbild Longhenas an. Das insgesamt gefällige Erscheinen der Gesamtanlage wird jedoch ähnlich wie bei den anderen Beiträgen von einem „confuso aggruppa-mento“[221] der Details getrübt: So stören überdimensionierte Mauern die ansonsten gute Anordnung der sekundären Räume (Kapellen, Eingangsbereich, Sakristei, Paramentenraum); „timpani e cupolini e absidiole e muri artificiosamente disposti a scala nella zona formante basamento al tamburo della cupola“[222] hingegen den Außenbau. Den schlechtesten Eindruck macht jedoch die Fassade, die im ersten Entwurf noch in hohen Tönen gelobt worden ist. Geradezu unbegreiflich erscheinen der Jury die leeren Wände, deren formalen Widerspruch zum Rest der Kirche die steifen Skulpturen nicht zu kompensieren vermögen.[223] Die beiden im Hintergrund der Kathedrale flankierenden Glockentürme sind in ihrer Höhe derart auf die Kuppel abgestimmt, dass deren Wirkung nicht geschmälert wird. Andererseits erscheint dieser Versuch des Architekten, dem Bauprogramm zu entsprechen, der Jury allzu kümmerlich.[224] Schließlich sind es diese Missstände, die, trotz der „nel suo insieme equilibrata e geniale [composizione]“[225], die einstimmige Akzeptanz des Entwurfs verhindern.

10.3.3 Es gibt keinen Sieger

Wie bereits erwähnt, schwindet das Interesse der Öffentlichkeit zunehmend. Von der nationalen Ebene wird das Thema in die lokalen Gazetten zurückgestuft. Wurde in der Zeitschrift des Architektensyndikats noch in aller Breite vom Ergebnis der ersten Phase berichtet und Anfang 1930 alle Entwürfe in einer großen Ausstellung nebst zugehörigem Katalog gezeigt, so wird lediglich Del Giudices Entwurf in der inzwischen umbenannten ‚Architettura‘ gezeigt.[226] Dort wird er aber derart knapp thematisiert, dass sich zwischen den wenigen Zeilen, die man dem Entwurf widmet, schwindendes Interesse ebenso wie Enttäuschung durchaus erahnen lässt: „non riteniamo necessario tornare sull’argomento non potendosi riscontrare nuovi valori essenziali nei progetti presentati al secondo grado.“[227] Jedenfalls verzichtet man offenbar bewusst auf die Darstellung der anderen Entwürfe, befindet aber Del Giudices Kirche zumindest für schön. Die neue Zeitschrift wird sich stattdessen ausgiebig der inzwischen angekündigten Wettbewerbsserie der Diözese Messina widmen, deren erste Notiz auf derselben Seite erscheint, wie die Verkündung des Ergebnisses von La Spezia. Außerdem spielen moderne Materialien und Techniken als Themen eine zunehmend wichtige Rolle, das Großprojekt für die *Città universitaria*

deutet sich an, die zweite MIAR-Ausstellung wird thematisiert und sogar der zeitgenössische Kirchenbau in Deutschland wird von der neuen Zeitschrift mit Illustrationen von Böhms Kirche in Norderney und Herkommers Frauenfriedenskirche als ein Erwachen gewürdigt; ganz abgesehen von Pensabenes Verriss der im Stile eines neogotischen Abgusses neu gestalteten Kathedrale von Avezzano. Ähnlich verhält es sich mit der ‚Rassegna di architettura', die zwar Modellfotos von vier der fünf Beiträge veröffentlicht, aber keinerlei kritischen Kommentar gibt. In den übrigen Architekturzeitschriften (Domus, L'Architettura Italiana, La Casa bella) findet sich – wie schon vom ersten Durchgang – keine Spur.

Mit einem neuen Programm tritt Piacentinis und Calza Binis Fachorgan an, die architektonischen Errungenschaften des neuen Italiens zu preisen. Mit logischer Konsequenz trennt man sich vom angestaubten Image der alten Zeitschrift, in das die Entwürfe für La Spezia vielleicht noch gepasst haben mögen, mittlerweile aber ebenso antiquiert erscheinen.[228] Ironischerweise verpflichtet das Ergebnis des zweiten Durchgangs gleich zu Beginn des neuen Zeitschriftenzyklus' zu einer chronikalischen Notiz; nur wenige Monate zuvor, hat aber Plinio Marconi in einem umfangreichen Artikel über zeitgenössische Architektur in Italien bereits Studien für moderne Kirchen aus Stahlbeton gezeigt, die in eine andere Richtung weisen, als die Tendenz des Wettbewerbs in La Spezia.[229] Zudem findet 1931 in Padua eine internationale Ausstellung christlicher Kunst statt, deren Pavillongebäude den Ausstellern und Besuchern bereits den Eindruck des neuen architektonischen Geistes vermittelt. Das von Gino Miozzo, Francesco Mansutti und Nino Gallimberti entworfene Ausstellungsgebäude reflektiert mit seiner Geradlinigkeit und Schlichtheit die Architektur der internationalen Moderne einerseits, mit ihrer gerichteten Anlage, dem Turm und dem filigranen Portikus an der hochgezogenen Fassade den Typus tradierter Kirchen andererseits (Abb. 1418/1419). Im Innenraum beeindruckt die perfekte Raumorganisation und die von angenehmen Proportionen bewirkte Harmonie. Das von denselben Architekten entworfene Baptisterium mit seinen großen Glasflächen, der Orgelsaal und viele andere Räume veranschaulichen ebenso wie die ausgestellten liturgischen Gegenstände den Einzug der Moderne in die Sphäre christlicher Kunst und Architektur, der gegenüber das Ergebnis von La Spezia wie im Gegenlicht erscheint: „abituati a pensare che nel mondo ecclesiastico italiano vigesse la più intransigente repugnanza contro qualsiasi tentativo di rinnovamento; per conseguenza sarebbe stato lecito attendersi che l'edificio di una Mostra Antoniana, a Padova, non avesse potuto essere molto diverso da una chiesa romanica o tutt'al più da una basilica palladiana. Invece l'architettura di Miozzo, Mansutti e Gallimberti è attuale, fresca, linda, appropriata, mentre, nella radicale semplicità, conserva l'esigenza della proporzione, ed ha notevoli qualità nelle sensibilità di linea e di massa."[230] Der Tenor in Marconis Aufsatz über die Ausstellung in Padua macht indessen keinen Hehl mehr aus der Inhomogenität und Widersprüchlichkeit der italienischen Kirchenarchitektur, auch indem er im Gegensatz dazu den Fortschritt der allgemeinen italienischen Architekturdebatte konstatiert: „La Sezione Italiana […] è tanto poco omogeneo ed investe una gamma così larga di stili e maniere, che difficilemente se ne potrebbe ricavare una sintesi circa il carattere della nostra architettura religiosa attuale."[231] Achtungsvoll blickt Marconi auf die ausgestellten Werke Böhms, Herkommers, Holzmeisters, Webers und anderer deutscher sowie französischer Architekten; sogar der in katholischen Kreisen so verpönte und in Padua von Marconi leidvoll vermisste protestantische Kirchenbau findet seine Anerkennung. Zu den wenigen beachtlichen Ar-

chitekturbeiträgen italienischer Provenienz gehört indessen eine Studie Manlio Costas (Abb. 1420-1423).[232] Dessen hypothetischer Entwurf einer kleinen antonianischen Kirche das wachsende Interesse der Architekten an einem zeitgemäßen Kirchenbau belegt. Charakteristisch sind dabei die einfache und klare Struktur aus schlanken, sichtbaren Traggliedern, die spärliche Dekoration und die gerundeten Fensterlaibungen. Der in Padua prämierte Ausstellungsbeitrag steht in deutlichem Gegensatz zu dem, was der Wettbewerb in La Spezia, einschließlich Costas eigenem Beitrag, hervorgebracht hat.[233] Ähnlich verhält es sich mit Daneris neuer Pfarrkirche S. Marcellino in Genua, dem vermutlich ersten gebauten Beispiel einer vom Geiste der konstruktiv-rationalistischen Moderne durchdrungenen Pfarrkirche auf italienischem Boden (Abb. 1424).[234] 1932 erscheint der Wettbewerb für die Kathedrale jedenfalls als „faticosamente e affatto riuscito“[235], gewissermaßen als eine abzuhakende Erfahrung.

Während sich in der italienischen Architekturszene merklich die Stimmung ändert, verharrt Del Giudices Entwurf in der monumentalen Rhetorik, die entsprechend der Vorlieben der Auftraggeber noch in den 1920er Jahren den Großteil der italienischen Architekturproduktion bestimmt hat. In diesem Sinne steht er auch emblematisch für die Bandbreite des Wettbewerbs. Geschickt macht sich der venezianische Architekt, der in der ersten Runde noch einen Bau über kreuzförmigem Grundriss präsentiert hat, das Zentralbauthema der übrigen Konkurrenten zu eigen.[236] Vor allem die Ähnlichkeit mit den Zentralgrundrissen Daneris und Vaccaros ist frappierend.[237] Während Daneris ein Jahr zuvor hochgelobter Entwurf stagniert, weil er nicht über sein in sich geschlossenes akademisches Repertoire hinauskommen kann, profitiert Del Giudice vom Spielraum, der ihm die grundlegende Grundrissänderung eröffnet: Indem er sich für einen Zentralgrundriss entscheidet, der auf Daneris bestätigten Grundriss basiert, neutralisiert er die Kritik an der allzu sehr an S. Marco in Venedig erinnernden Atmosphäre des Innenraums und der vom Langbau bedingten städtebaulich schwachen Perspektivwirkung. Die schlüssige Grundrissgestaltung vermag dabei auch Vaccaros gut durchgearbeiteten Grundriss zu übertrumpfen, zumal dessen überarbeiteter Beitrag beträchtliche qualitative Einbußen aufzuweisen hat. Für den Aufbau der Kuppel übernimmt Del Giudice die bewährte und in den Entwürfen Buzzis und Daneris von der Jury gewürdigte Konstruktion. Mit der streng symmetrischen Gesamtanlage seines Entwurfs greift er zudem die ausgewogene perspektivische Wirkung von Daneris ursprünglichem Entwurf auf. Neben einzelnen Verbesserungen ist es somit vor allem auch die Sublimation der übrigen Entwürfe, die Del Giudices Entwurf einen entscheidenden Vorsprung verschafft. Bedenkt man darüber hinaus, dass Del Giudice im Gegensatz zu den übrigen vier Konkurrenten dem Bischof schon seit Jahren bestens bekannt und bereits mit ihm in Venedig zusammengearbeitet hat, so mag seine Kür nicht mehr allzu sehr überraschen, zumal Del Giudices Entwurf auch in der öffentlichen Debatte über gewissen Rückhalt verfügt.[238] Jedenfalls braucht man, um das Gesicht des Wettbewerbs wahren zu können, unbedingt einen Sieger mit dem das Projekt weitergeführt werden kann. Da auf Del Giudices Beitrag die meisten Stimmen konvergieren, ist der Fall entschieden.

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass sich der Bischof mitsamt dem Ergebnis des zweiten Durchgangs im Zentrum einer polemischen Kritik wiederfindet. Der renommierte Journalist Giovanni Ansaldo übt in der linksgerichteten Genueser Zeitung ‚Il Lavoro‘ harschen Tadel am Stil Costantinis und spricht offen von einer ohnehin gerüchteweise unterstellten Kungelei.[239] Jedes der fünf Projekte sei demnach bestens geeignet,

um die „altura dei Capuccini“ zu ruinieren: „Povero colle dei Cappuccini alla Spezia! Come rimpiangerai il tuo convento antico! [240] Um die Blöße eines ergebnislosen zweiten Durchgangs zu vermeiden, habe sich Costantini deshalb wie ein despotischer Papst in der Tradition der Farnese und Borghese verhalten, ohne jedoch deren geschmackliche Qualität zu besitzen: „Fallito il concorso, Mons. Vescovo resta padrone del campo, e assegna lui a chi vuole il progetto della Cattedrale…; e così, Mons. Vescovo lo affida agli architetti Cadorin e Del Giudice, dimostrando apertamente che tutto il concorso non era altro che una specie di solenne [messinscena?], destinata a mascherare la effettiva e definitiva scelta di Mons. Costantini, vescovo della Spezia, e conte di Luni.”[241] Darauf kontert mit Lazzaro De Simoni zunächst ein Kleriker, der im ‘Nuovo cittadino’ die Entscheidung im Wettbewerb als eine logische Folge der allgemeinen Schwäche des italienischen Kirchenbaus der Zeit wertet.[242] Demnach könne man kaum den Bischof dafür verantwortlich machen, dass er im Gegensatz zu den großen mäzenatischen Päpsten keine vergleichbaren künstlerischen Genien zur Verfügung habe.[243] In derselben Zeitung attackiert Mario Luzzi die Kritik Ansaldos, die, streng logisch betrachtet, impliziere, dass die Jury mit dummen Leuten besetzt sein müsse, wenn sie ihre fachmännische Entscheidung dem vermeintlich schlechten Geschmack des Bischofs unterordne.[244]

Jenseits persönlicher Exklamationen versucht das lokale Wochenblatt ‚L’Opinione‘ eine Deutung der öffentlichen Meinung: Beide Durchgänge seien demnach mit breiter Aufmerksamkeit und großem Interesse verfolgt worden. Ferner könne davon ausgegangen werden, dass der Großteil der Bevölkerung es nicht so genau nehme, als dass sie die Entscheidung der Jury nicht als über allen Zweifeln erhaben akzeptieren könne. Andererseits müsse man ohnehin – da man offensichtlich keinen Bramante, Vanvitelli oder ähnlich begabten Architekten zur Hand hätte – das kleinste Übel wählen.[245] Deutlicher könnte man eine Einordnung des Wettbewerbes nicht mehr formulieren. Für sich genommen mögen alle fünf Projekte architektonisch schlüssig sein, vor dem Hintergrund der aktuellen Architekturdebatte erweisen sie sich aber alles andere als zeitgemäß. Dies bestätigt allein schon Piacentinis genau im selben Jahr vorgelegter neuer Entwurf für die Kirche Cristo Re in Rom und der Anspruch der ebenfalls im selben Jahr ausgelobten Wettbewerbsserie der Diözese Messina. Bezeichnenderweise nimmt anlässlich dessen Vittorio Cafiero im ‚L’Impero‘ noch einmal kritisch Bezug auf das Ergebnis des Wettbewerbs in La Spezia, indem er ihn, „premiato il monumento al prosciutto“, als gescheitert einstuft.[246] Die Vorzeichen haben sich definitiv geändert, man will aber unbedingt weitermachen und glaubt, so der Entschluss des Bischofs, es auch unbedingt zu müssen, um das Gesicht des ehrgeizigen Vorhabens wahren zu können.[247] Davon abgesehen, braucht die neue Diözese tatsächlich eine neue Kathedrale. Es liegt nahe zu vermuten, dass das architektonische Dilemma dem Bischof, sofern es ihm überhaupt bewusst geworden ist, als zu abstrakt erschienen sein muss, um gegenüber dem praktischen Problem der Repräsentanz der Kirche ausschlaggebend zu sein. Fatalerweise wird sich das Projekt jedoch vollkommen anders entwickeln, als es die Kirche und vor allem der Bischof zu Beginn erwartet haben mögen –, und Franco Olivas 1927 renovierte Kirche S. Maria Assunta in La Spezia wird für weitaus längere Zeit als vermutet die Funktion einer provisorischen Kathedrale übernehmen müssen (Abb. 1426).[248] Schließlich wird die neue Bischofskirche erst in den 1970er Jahren und unter vollkommen anderen Voraussetzungen gebaut werden!

Zu den Vorwürfen an den Bischof sei abschließend bemerkt, dass Wettbewerbsentscheidungen nicht selten einen mehr oder

weniger fahlen Beigeschmack haben, erwiesen wird jedoch meist wenig. Das ganze Wettbewerbswesen ist ein beschränkter Kompromiss demokratisch (oder auch nur scheindemokratisch) konstituierter Willensbildung, der in seiner Gänze nie vollkommen frei von persönlichen Ressentiments und nepotistischen Eintrübungen sein kann.[249] Natürlich verblüfft es, dass Del Giudice unter den fünf für die zweite Runde ausgewählten Architekten der einzige mit einem Langbau ist. Natürlich verblüfft es auch, dass Del Giudice trotz stilistischer Anspielungen auf San Marco und städtebaulicher Defizite in den zweiten Durchgang vorstoßen kann und es verblüfft auch, dass mit Del Giudice ein alter Bekannter aus den Zeiten der *Opera di Soccorso* ausgewählt worden ist. Aber es ist eine Tatsache, dass Del Giudices überarbeiteter Entwurf eine Synthese der positiven Aspekte aller anderen Beiträge darstellt und es stimmt ebenfalls – das darf nicht vergessen werden –, dass eine so illustre Jury, gespickt mit Persönlichkeiten wie Ojetti, Giovannoni und Calza Bini, auch einen Ruf zu verteidigen hat, den man kaum der fachlich vollkommen anders fundierten Autorität eines Bischofs opfern würde. Andererseits gibt es in der Jury genügend Gewährsleute Costantinis, die als verlängerter Arm des Bischofs vermutlich für eine bestimmte Tendenz sorgen konnten, auch wenn man dies angesichts der fachlichen Überlegenheit der drei Großen und den Hergang der Urteilsfindung relativieren muss. Schließlich drängt sich auch die Frage auf, ob die Jury mit ihrer Sentenz ‚kein Entwurf erfülle überzeugend alle Anforderungen' sich nicht bereits nach dem ersten Durchgang eine Formel – sozusagen eine Exit-Strategie – zurechtgelegt hat, um das im Kontext einer scherpunktmäßig veränderten Architekturdebatte durchaus anachronistische oder zumindest nicht unumstrittene Gesamtergebnis des Wettbewerbs den teilnehmenden Architekten anzulasten. Möglicherweise stimmt dann am Ende doch die von den Verantwortlichen suggerierte Argumentation, man habe für das kleinste Übel votieren müssen, auf das man sich einigen konnte.

10.4 Nach dem Wettbewerb

10.4.1 Eine lange Sackgasse: Del Giudices Projekt, 1931-56

Del Giudices Entwurf wird jedenfalls mit der Intention ausgewählt, ihn auch tatsächlich zu bauen. So erscheint er 1932 im neuen Stadtentwicklungsplan La Spezias in der Fassung der zweiten Wettbewerbsstufe.[250] Im Mai 1933 wird vom Präfekten eine *Commissione esecutrice* eingesetzt, die den Bau koordinieren soll.[251] Im Dezember 1934 erteilt die *Commissione di consulenza artistica* ihr Plazet. Trotz der finanziellen und immobiliären Zuwendungen des Regimes, des persönlichen Interesses sowohl des *Duce* als auch des Papstes, kommt das Vorhaben jedoch nur sehr zögerlich voran.[252] Zum einen ist die Erschließung des *Colle* weit aufwendiger als angenommen, zum anderen gibt es erhebliche Konflikte zwischen dem Architekten und der *Commissione esecutrice*, namentlich mit deren Vorsitzenden, dem Geistlichen Giovanni Battista Cafferata, den Del Giudice gar inquisitorischer Methoden bezichtigt.[253] Ferner bleibt die Frage nach der städtebaulichen Fassung der angrenzenden Areale lange unbeantwortet, da es hier auch um wirtschaftliche Interessen geht. 1938, wird, nachdem die Arbeiten am *Colle* endlich abgeschlossen sind, eine Werbeschrift mit einer Variante des Entwurfs von 1931 veröffentlicht, ohne dass in der Zwischenzeit mit dem Bau der Kirche begonnen worden wäre.[254]

An dieser Stelle ist ein Einschub hilfreich. Denn es ist durchaus hilfreich, um Logik und Dynamik der italienischen Kirchenbaudebatte dieser Zeit verstehen zu können und nochmals darauf hinzuweisen, dass der Wettbewerb für den zentralen Postpalazzo in Neapel etwa zur gleichen Zeit abläuft wie der Wettbewerb für die neue Kathedrale in La Spezia. In beiden Fällen geht es um Kernthemen der Repräsentationsarchitektur. Die beiden Ereignisse erlauben einen aufschlussreichen Vergleich, der die Wende in der italienischen Architekturdebatte von öffentlicher und kirchlicher Seite beleuchtet. Auf der einen Seite gewinnt Vaccaro den Wettbewerb in Neapel mit einem akademistischen Entwurf, konvertiert diesen aber unter dem Eindruck der sich überschlagenden Ereignisse in der Architekturdiskussion zu einem zeitgenössischen Bauwerk, das letztlich mit dem überschwänglichen Segen Piacentinis realisiert wird.[255] In La Spezia hingegen bleibt eine sprichwörtliche Konvertierung aus. Die Debatte beeinflusst, wie noch die Beispiele in Messina und im Umfeld des *Razionalismo* zeigen werden, sehr wohl auch die kirchenbauliche Entwicklung, gehen aber an Costantinis Wettbewerb fast gänzlich vorbei. Mit dem Ergebnis, dass Vaccaro schon zur zweiten Runde die Motivation verliert und das Projekt letztlich mit Del Giudice ins Abseits gerät. Auf der einen Seite steht Reflexionsvermögen und ein Mindestmaß an Offenheit, auf der anderen Seite ein für die katholische Kirche sicherlich typischer Starrsinn, mit dem sie sich zuweilen selbst im Wege steht.

Doch zurück zu Del Giudices glücklosem Projekt. Der neue Entwurf zeigt gewisse Veränderungen, die eine zaghafte Anpassung des Entwurfs an die veränderte Architekturstimmung im Land suggerieren (Abb. 1427-1431).[256] Gegenüber dem von der Jury beurteilten Beitrag verändert Del Giudice den gestuften Aufbau unterhalb des Tambours und fasst die Fassade neu. Diese ist nun mit einem den gesamten Baukörper einheitlich umlaufenden Gesims abgestimmt, das sowohl die Horizontalität der Fassade als auch des gesamten Unterbaus der Kirche betont. Die Seitenansichten werden entsprechend verändert. Von je zwei hohen Rundbögen skandiert, die ein mittiges Rundfenster rahmen und die Seiteneingänge aufnehmen, erscheinen diese nun flächiger, auf die schlichte geometrische anstatt ornamentale Gliederung konzentriert.

Die Ecken mit den Kapellen zeichnen sich nach außen hin als einfache Zylinder ab, die sich optisch über das Gesims hinweg in die Eckkuppeln verlängern, die deutlich höher nun stärker in Erscheinung treten als zuvor. Der ursprünglich gestaffelte Aufbau ist inzwischen in eine klare Zweiteilung abgeändert worden, so dass der gesamte Oberbau mit den Kuppeln auf einem in den Ecken abgerundeten Quader ruht. Der insgesamt merklich vereinfachte Außenbau wird in der Fassade von einer flächigen Lösung des Triumphbogenmotivs reflektiert. Die merkwürdigen, von der Presse gar als Röhren geschmähten Säulenpaare der Fassung von 1931 sind großen Wandflächen mit schmalen und hohen Einschnitten gewichen. Die zwischen die Säulenpaare geklemmte hausartige Fassade ist nun zu einem einheitlichen, mitunter blockartigen Bild verschmolzen. Der unter das Gesimsnieveau abgesenkte Rundbogen wird von den ihn überragenden rechteckigen Flächen gefasst, zuweilen in der Wirkung zurückgedrängt. Der im Wettbewerbsentwurf noch sehr tiefe, getreppte Zuweg durch die Mitte ist jetzt einer rechteckigen Vorhalle gewichen, von der drei Durchgänge in Übergangsräume führen. Den nach unten geöffneten Giebel schmückt, entsprechend dem Titel der Kirche (Cristo Re dei Secoli), eine Skulpturengruppe mit dem Heiland inmitten der vier Evangelisten.

Die vorgelagerte Treppenanlage, die zur großen Piazza führt, ist in ihrer Linienführung etwas vereinfacht. In die drei zuvor leeren Nischen auf dem ersten Podest sind jetzt drei große Skulpturen gestellt; interessanterweise zieren nun Liktorienbündel die großen Wandflächen der unteren Stützmauer. Wie bei keinem anderen in faschistischer Zeit entstandenen Kirchenbauwerk wird hier das Einvernehmen von Staat und Kirche eindrücklich durch Anbringen der ‚croci e fasci' vor Augen geführt. Besonders auffällig ist außerdem der Verzicht auf die beiden Glockentürme, die schon 1931 von Mussolini als eine Schwierigkeit bei einem derart exponierten Kirchengebäude bemerkt worden sind. So erscheint die Kathedrale im neuen Entwurf wesentlich kompakter und ausdrücklicher auf die große Hauptkuppel fokussiert. Ganz im Sinne der vom Auftraggeber gewünschten majestätischen Bekrönung des Geländepodests. Vor diesem Hintergrund lässt sich schließlich auch die inzwischen offensichtliche Nähe des Außenbaus zu Abadies Sacré-Cœur auf dem Montmartre in Paris erklären (Abb. 1432). In beiden Fällen präsentiert sich die Kirche mit einem sich zur Spitze der Hauptkuppel steigernden Baukörper, um die herausragende symbolische Bedeutung der Kirche im Einklang mit dem exponierenden Geländeverlauf baulich umzusetzen.

Im Grundriss hat Del Giudice derweil den um den Hauptraum angelegten Umgang aufgelöst und stattdessen eine strahlenfömige Erschließung aller Nebenräume entworfen.[257] Vom runden Raum unterhalb der großen Kuppel gehen nun vier halbkreisförmige Nischen ab, von denen wiederum je drei Zugänge in die Kapellen führen beziehungsweise mit den Neben- und Seiteneingängen verbunden sind. Der von der Jury kritisierte, gedrungene Anschluss des Presbyteriums bleibt indessen erhalten, da das Festhalten an der streng symmetrischen Anordnung der Nebenräume hier eine andere Lösung verhindert. Doch zieht der Architekt die Ebene des Altarraums bis in den Hauptraum, wo eine nunmehr auslandende Treppe für eine bessere Verbindung sorgt. Der Hochaltar wird aus dem Brennpunkt der Altarraumnischen herausbewegt, wodurch zwar die Distanz zum Hauptraum verkürzt, das Gleichgewicht des Altarraums jedoch getrübt wird. Der Verzicht auf die Glockentürme gibt derweil Kapazitäten für die Zubauten frei, so dass die Räume zwar verkleinert werden, das Betriebsschema aber erhalten bleibt.

Es ist anzunehmen, dass dieser Entwurf von 1938 den Stand des Projekts wiedergibt, wie es tatsächlich hätte gebaut werden sollen.[258] Fortwährende Schwierigkeiten beim Stadtausbau und der aufwendigen Vorbereitung des Geländes sowie bei den statischen Berechnungen der Kuppel, vor allem aber der sich allmählich ankündigende Krieg verschleppen den Baubeginn weiterhin, bis dann der Krieg und die folgende administrative Unordnung den Bau der Kathedrale in eine nicht näher bestimmbare Zukunft vertagen.[259] Infolge des Vorrückens der Alliierten in Nordafrika gelangt Italien zunehmend in die Reichweite feindlicher Bomberflugzeuge, woraufhin im Winter 1942/43 die strategischen Bombardements italienischer Städte beginnen. Aufgrund seiner herausragenden militärischen und wirtschaftlichen Bedeutung gehört La Spezia dabei zu den am stärksten betroffenen Zentren des Landes. Verheerende Bombardements im Frühjahr 1943 zerstören weite Teile der Stadt, an den Bau einer Kathedrale ist unter solchen Bedingungen keineswegs mehr zu denken. Angesichts der Zerstörungen im ganzen Land wird Giovanni Costantini aufgrund seiner viel gerühmten Erfahrung im kirchlichen Wiederaufbau von Pius XII. zudem zum neuen Leiter der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst berufen, um von dort den Wiederaufbau der Kirchen zu organisieren.[260] Sein Nachfolger als Bischof wird Giuseppe Stella, der in der Folge das Kathedralen-Projekt zwar neu lanciert, aber – laut Bonfigli – nicht die organisatorischen Qualitäten Costantinis besitzt.[261] Mit der Abberufung Costantinis verliert das nunmehr überkommene Kathedralen-Projekt Del Giudices jedenfalls seinen wichtigsten Gewährsmann.[262] Nach dem Krieg wird dem Wiederaufbau der bisher als provisorische Kathedrale genutzten Kirche S. Maria Assunta der Vorzug gegeben.[263] Sie bleibt bis zur Vollendung einer neuen Kathedrale im Jahre 1975 die Bischofskirche der Stadt. Auf die Wirren des Krieges folgen derweil langwierige juristische Streitereien um die Aneignung und die Bebauung der vom Kathedralen-Projekt tangierten Grundstücke, bis schließlich politische Auseinandersetzungen zwischen philokatholischen und linksgerichteten Parteien die ohnehin schon beträchtliche Zahl erschwerender Faktoren ergänzen.

Der dank des Engagements Costantinis vom Staat finanziell unterstützte Wiederaufbau der Kirchen hat in Wechselwirkung mit der immer lebendiger werdenden liturgischen Erneuerungsbewegung und mit den architektonischen Moden der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts inzwischen eine entschiedenere Weiterentwicklung des Kirchenbaus angestoßen, der zufolge auch die grundsätzliche Disposition des Kirchenraums überdacht wird. Vor diesem Hintergrund erweist sich das Festhalten am alten Entwurf Del Giudices, der auf den Wettbewerbserfolg von 1931 zurückgeht, als hoffnungslos überholt, bleibt aber bei den weiteren Planungen zunächst präsent.[264]

Infolge der kriegsbedingten Zerstörungen und der auf sie folgenden Notlage beim Wiederaufbau lässt der Rückbau der zwischenzeitlich auf dem *Colle* installierten Flugabwehrgeschütze und Bunkeranlagen bis zum Jahre 1950 auf sich warten. Derweil werden die Eigentumsrechte der Kirche an dem weitläufigen Areal, nachdem es für solange Zeit nicht zu seinem eigentlichen Zweck, also dem Bau der Kathedrale, genutzt worden ist, von privater und öffentlicher Seite infrage gestellt. Hinzu kommt, dass der für die Kathedrale maßgebliche *Piano Regolatore* 1946 durch einen Wiederaufbauplan ersetzt worden und zudem die Dokumentation der zwischen Stadt und Diözese über das Grundstück getroffenen Vereinbarungen bei einem Brand im Rathaus verloren gegangen ist. So gerät das inmitten eines neu entstehenden Stadtteils günstig gelegene Baugrundstück rasch zum Objekt spekulativer Interessen. Die Diö-

zese sieht sich deshalb gezwungen, ihre Ansprüche möglichst bald mit der Schaffung baulicher Tatsachen durchzusetzen. Gleichzeitig ist sie bemüht, mithilfe der guten Kontakte Costantinis in Rom, beim *Ministero dei Lavori Pubblici* die Rechtmäßigkeit und nach wie vor bestehende Gültigkeit der Besitzansprüche der Diözese zu belegen. Von Costantini, dem die Kathedrale seiner ehemaligen Diözese weiterhin am Herzen liegt, stammt demnach die Idee, mit der Realisation eines ersten Bauabschnitts das Grundstück für die Diözese zu ‚besetzen'. Hinzu kommt, dass für die Kongregation der Madri Pie di Ovada ein Gebäude benötigt wird, das ebenfalls auf dem Areal der Kathedrale entstehen soll.[265]

Wie aus der offiziellen Korrespondenz Costantinis hervorgeht, herrscht mittlerweile eine derartige Uneinigkeit und Unklarheit zwischen den interessierten Behörden und privaten Parteien, dass mit gewissem Recht von chaotischen Bedingungen für das ohnehin komplexe Projekt gesprochen werden muss. Es scheint gar so, dass man sich gegenseitig behindert beziehungsweise zu übervorteilen sucht.[266] Erst im Februar 1950 wird die volle Gültigkeit des *Piano Regolatore* nachgewiesen.[267] Dann aber erweist sich das Fehlen eines Bebauungsplans als Problem, weil dadurch den spekulativen Interessen der Anrainer an der Bebauung der Ränder des Areals neue Angriffsfläche geboten wird. Inmitten dieser Wirren beauftragt man 1950 Del Giudice, den im nordöstlichen Teil des Grundstücks an die Sakristei der Kathedrale anschließenden Kapitelsaal zu einem größeren Komplex mit Wohnungen für die Madri Pie und einem Kindergarten weiterzuentwickeln. Da das von Mussolinis Regierung seinerzeit großzügig gespendete Geld jedoch ebenso wie die privaten Spenden aufgebraucht sind (der Verbleib ist nicht näher geklärt, anscheinend soll das Geld in die Erschließung des schwierigen Geländes geflossen sein[268]), ist man auf die vom Staat im Rahmen einer von Costantini forcierten Gesetzgebung zur Förderung des Kirchenbaus seit 1952 gewährten Bauhilfen angewiesen.[269] Um in den Genuss dieser Gelder zu kommen, leitet Costantini Del Giudice dazu an, den Kapitelsaal mit einer Apsis auszustatten, um ihn den Behörden als Kirche glaubhaft machen zu können. Schließlich könne man, so Costantini, die Apsis nach Vollendung des Baus getrost wieder abreißen.[270] Del Giudice ist von 1950 bis 1953 mit diesem Teilprojekt beschäftigt, bevor man dann 1953 unter veränderten Vorzeichen eine zur Pfarrkirche ausgebaute Krypta im südöstlichen Teil des Basements in Angriff nimmt und der zur Kirche ausgebaute Kapitelsaal fallen gelassen wird. Da inzwischen zweifelhaft ist, ob die Kathedrale überhaupt je gebaut werden wird, man für das schnell anwachsende Quartier aber eine Pfarrkirche benötigt, geht die Priorität auf die Krypta über (Abb. 1433-1435). Del Giudice wird aufgefordert, mit der Planung dieser Krypta (1955-58) fortzufahren, die als Werktagskapelle genutzt, die Aufgaben einer Pfarrkirche übernehmen soll.[271] Im März 1957 wird ein entsprechender neuer Entwurf genehmigt (Abb. 1433-1439). Das Bauwerk soll an der Ecke Via Vittorio Veneto/Via della Cattedrale[272] im Basement der zukünftigen Kathedrale und mit direktem Zugang von der Ebene der Piazza entstehen. Der neue Entwurf löst den ursprünglichen Plan für die Krypta ab (Abb. 1436-1439).

Erste Überlegungen hierzu zeigen noch, wie der Architekt den alten Entwurf für die Kathedrale im Bereich der Treppenanlage als Entwurfsgrundlage nimmt. Offenbar ist zu diesem Zeitpunkt noch unklar, ob man das Terrain entsprechend des alten Entwurfs erschließt und später eine neue Kathedrale auf das terrassierte Geländepodest stellt oder bereits die Erschließung des Abhangs neu definiert. Entsprechend versucht Del Giudice die Krypta, die dauerhaft als Pfarrkirche genutzt werden soll, in den 1938 vorgelegten Entwurf

der Treppenanlage einzufügen. Bereits ausgearbeitete Zeichnungen zeigen eine überaus großzügige Anlage über einem gelängten griechischen Kreuz mit mehreren Kuppeln oder Tonnengewölben; markant sind jedenfalls die bis auf den Boden der Kirche gezogenen Bögen des Mittelschiffs und die beiden großen Kuppeln über den Kreuzarmen und die vier kleineren Kuppeln der Kapellen.[273] Trotz des Eingeständnisses beharrt Del Giudice offensichtlich auf einer traditionellen Grundrisskonzeption. Spätere Entwürfe zeigen hingegen, dass man sich offenbar für eine Neukonzeption der Terrassenanlage entschieden hat. Denn vergleichsweise rasch schlägt sich die Idee eines anstelle der ausladenden Treppenanlage angelegten, kommerziell zu nutzenden Portikus Bahn.

Zunächst ist es Del Giudice, der Mitte der 1950er Jahre einen Entwurf für einen Portikus vorlegt, der die Piazza an der Nahstelle mit dem Kathedralengrundstück fassen soll. Die Idee, diesen als polyfunktionalen Portikus kommerziell zu nutzen, kommt vermutlich vor dem Hintergrund einer zunehmend konsumorientierten Gesellschaft auf. Er soll der Diözese als Einnahmequelle für den kostspieligen Bau der Kathedrale dienen und zugleich den lange ersehnten Baubeginn sanktionieren, indem städtebauliche Fakten geschaffen werden.[274] Der Stadt bringt er hingegen die lange ersehnte Fassung des Platzes. Der konkrete Vorschlag stammt vermutlich von einem ortsansässigen Bauunternehmen, das hier offensichtlich ein lukratives Geschäft ‚wittert'.[275] Er wird dem Pfarrer der Kirchengemeinde Cristo Re dargebracht, der sich, unterstützt vom *Comitato Pro Erigenda Cattedrale*, von der Stadtverwaltung und den Gemeindemitgliedern, beim Bischof dafür einsetzt.[276] Das Vorhaben wird 1955 aus finanziellen Gründen und unter dem Vorwand ein Provisorium zu sein gegen den Willen des Architekten durchgesetzt, der seinerseits die Störung des gesamten Kathedralen-Projekts befürchtet.[277] Um den stilistischen Bruch zu verringern, zeichnet Del Giudice hierfür eine Arkade mit Ladenlokalen und Büros, in deren Folge sich der Zugang zur Krypta unscheinbar einreiht. Dahinter, so lässt sich aus den Zeichnungen schließen, soll ein System von orthogonal angelegten Treppen das Geländepodest der Kathedrale erschließen. Jedenfalls wird hier von der ursprünglichen, entsprechend der Wettbewerbsausschreibung direkt auf die Piazza führenden Treppenanlage abgewichen und ein Scharnierbau, der durchaus als Barriere gesehen werden kann, geschaffen. Im Zuge dessen reduziert Del Giudice auch den Entwurf für die Krypta, indem er sie um die ausladenden Raumteile auf den tonnengewölbten Mittelteil reduziert.[278]

Gebaut wird folglich ein einschiffiger Raum mit bis auf den Boden geführten halbkreisförmigen Trägern (Stichkappentonnen). In die Schalendecke sind tiefe Stichkappen eingeschnitten, die zur Seitenstraße hin Fenster aufnehmen. Der Innenraum ist sehr schlicht und von außen kaum wahrnehmbar. Der schmucklose Eingang verschwindet in der Folge der Ladenlokale, die man mit dem neuen, von Cesare Galeazzi 1957 umgestalteten Portikus hier angesiedelt hat (Abb. 1440/1441). Überhaupt ist dieser Portikus ein typisches Beispiel kommerzieller Architektur der 1960er und 1970er Jahre und steht als solches symbolhaft im Gegensatz zur einst solennen Treppenanlage der Wettbewerbsentwürfe von 1929 und 1931. Da Brenno Del Giudice noch im Jahr, in dem mit dem Bau der Krypta begonnen wird, stirbt, wird der Weg für eine vollkommen neue Initiative zwangsläufig frei; von den auf Costantini zurückgehenden und vom Urheberrecht untermauerten Verpflichtungen gegenüber Del Giudice befreit, entscheidet man sich somit für ein gänzlich neues Projekt, das sich in die veränderten städtebaulichen Konzeptionen (vor allem den neuen Aufgang von der Piazza) als auch die von der halblegalen Bau-

spekulation geschaffenen Realitäten einfügen und den zeitgenössischen Architekturauffassungen Rechnung tragen soll.[279] Darüber hinaus spielen aber, so der Vorsteher des Domkapitels Casimiro Bonfigli, vor allem auch finanzielle und organisatorische Grenzen ein gewichtige Rolle bei der Neuausrichtung des Vorhabens.[280] Nach der enttäuschenden Erfahrung im Wettbewerbsentscheid von 1931 verfügt der Bischof nun eine direkte Auftragsvergabe.

10.4.2 *La cattedrale contestata*: Liberas Lösung, 1956-75

Bereits kurz nachdem Del Giudice sich persönlich von seinem alten Kathedralen-Entwurf distanziert und folglich nicht mehr auf den Auftrag besteht, wendet sich der Bischof Giuseppe Stella auf Anraten Costantinis an den Florentiner Architekten Giovanni Michelucci, der in den 1950er Jahre große Erfolge als Kirchenbaumeister verzeichnet und überdies als einer der führenden italienischen Architekten nationale und internationale Anerkennung genießt.[281] Da Michelucci jedoch, mit Aufträgen ausgelastet, ablehnen muss, empfiehlt Costantini den seit 1945 als Mitglied der Päpstlichen Kommission tätigen und ebenso an der Universität Florenz lehrenden Adalberto Libera, der schließlich 1956, also noch während Del Giudice mit der Krypta beschäftigt ist, mit den Planungen einer neuen Kathedrale beauftragt wird.[282] Sowohl Michelucci als auch Libera* sind Costantini zumindest aus dem Kontext der Päpstliche Kommission her bekannt und werden dem Bischof von La Spezia vermutlich vor diesem Hintergrund empfohlen worden sein. Daran, wie Libera zum Auftrag für die Kathedrale kommt, wird jedenfalls deutlich, wie sehr Stella vom Rat und der Hilfe Costantinis abhängig ist und sich diesem anvertraut. Zudem ist es eine originäre Aufgabe der Päpstlichen Kommission, kirchliche Bauherren zu beraten und ihnen bei Bedarf geeignete Architekten und Künstler zu weisen. Costantini jedenfalls kennt Libera seit Jahren pesönlich und dürfte keine Zweifel an dessen Kompetenz im Kirchenbau gehabt haben. Davon abgesehen ist man an einer schnellen und pragmatischen Lösung interessiert. Beides scheint Libera zu garantieren, zumal er mit den Leitlinien der Kommission bestens vertraut sein dürfte.

Es konnte zwar nicht geklärt werden, unter welchen exakten Umständen Libera den Auftrag erhalten hat, zwei Faktoren scheinen aber Liberas Wahl schließlich begünstigt zu haben: Zum einen genießt Libera als langjähriges Mitglied der Kommission sowohl fachlich als auch persönlich das Vertrauen Costantinis. Zum anderen mag er als Architekt zahlreicher Rundbauten Costantinis Interesse an einem im Sinne der Liturgiereform programmatischen Zentralbau angesprochen haben.[283] Denn auffällig ist, dass Libera bis zur Zusammenarbeit mit Vaccaro an der Kirche Sacro Cuore Immacolato di Maria in Borgo Panigale bei Bologna (1950-55) kaum praktische Erfahrung im Kirchenbau vorweisen kann. Die Kathedrale in La Spezia bleibt, mit Ausnahme des für Vaccaros Kirche in Bologna entworfenen Campanile, sein einziger Entwurf für einen Sakralbau. Zudem gibt es bereits mit Galeazzi einen in der Diözese gut eingeführten lokalen Architekten, der für den in künstlerischen Fragen wenig versierten Stella durchaus hätte ausreichen können, um Del Giudice beim Kathedralen-Projekt ablösen zu können. Denn schon am 22. März 1950 konstatiert Stella gegenüber Costantini, dass sich Schwierigkeiten im Umgang mit Del Giudice andeuten (offenbar wegen dessen räumlicher Distanz beziehungsweise dessen unzureichendes Interesse an den Vorgängen in La Spezia); ferner vergibt Stella den Auftrag für ein Konventsgebäude auf dem Areal der Kathedrale an Galeazzi, der ja bekanntlich auch für den umstrittenen Portikus verantwortlich zeichnet.[284] Dennoch wird Libera be-

auftragt, dem man Galeazzi sozusagen als ‚Haus- und Hofarchitekten' der Diözese aus Gründen der Räson für die Bauausführung zur Seite stellt. Betrachtet man diese Konstellation vor dem Hintergrund der liturgischen Debatte jener Zeit sowie der Schlüsselrolle der Kommission bei der Umsetzung der neuen Direktiven und gleicht diese mit dem architektonischen Werk Liberas ab, dann wird deutlich, dass hinter der Wahl Liberas keineswegs nur persönliche Beziehungen oder pragmatische Motive gestanden haben dürften. Vielmehr drängt sich der Gedanke auf, dass Costantini mit der Empfehlung Liberas ein programmatisches Ziel verfolgt. Indem er Liberas typologische Experimentierfreude honoriert, scheint er tatsächlich die Vorbedingungen für einen reformerischen Paradebau schaffen zu wollen. Denn wie im weiteren Verlauf noch zu sehen sein wird, greift Liberas Entwurf eben jene Überlegungen der liturgischen Reform in architektonischer Hinsicht auf, die im Kern nach einer besseren Visibilität des Zelebranten und mehr Teilhabe der Gläubigen verlangen. Als Vorarbeit mag ihm Vaccaros Kirche Sacro Cuore Immacolato in Borgo Panigale gedient haben (Abb. 1442). Denn hier realisiert der Architekt, in Zusammenarbeit mit Libera und dem Ingenieur Pier Luigi Nervi, mit der Unterstützung des reformorientierten Bischofs von Bologna, Giacomo Lercaro, den vermutlich ersten italienischen Kirchenbau, der die *participatio actuosa* räumlich konsequent umsetzt, indem die Gemeinde in einem stark fokussierten Rundbau ohne Barrieren versammelt wird.

Nach der Fertigstellung und Einweihung der Krypta im Jahr 1958 richtet sich das öffentliche Interesse somit verstärkt auf das neue Kathedralenprojekt, wobei vor allem die Neukonzeption des Portikus zur Piazza Europa (vormals Piazza Vittorio Veneto) und die bevorstehenden Kosten sowie der Stil der neuen Kathedrale zum Gegenstand reger Polemik werden. Manche befürchten sogar, dass nach Fertigstellung der Krypta und des Portikus das Interesse an einer Kathedrale erneut abflauen könnte und Liberas Beauftragung zu einem Alibi degradiert. Darüber hinaus entwickelt sich eine Grundsatzdebatte darüber, ob es überhaupt richtig sei, den alten Entwurf nicht auszuführen, beziehungsweise ohne Wettbewerb einen neuen Auftrag zu erteilen.[285] Unterstützung erfährt der Bischof von Giovanni Fallani, dem Nachfolger Costantinis in der Leitung der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst. Die Architektenkammer versucht hingegen, einen offenen Wettbewerb durchzusetzen und reklamiert, dass mit dem Alleingang der Diözese beim Bau des kommerziell genutzten Portikus der ursprüngliche Sinn der Grundstückszuwendungen des Staates, die ja für den Bau der Kathedrale bestimmt waren, untergraben sei.[286] Weiter angeheizt wird die Kontroverse indessen von der langjährigen Verschwiegenheit der Diözese über die konkreten Planungen für die Kirche als auch für den Portikus, die eine Konfrontation mit vollendeten Tatsachen vermuten lassen: „Si lavora in modo subacqueo, misteriosamente, in una ristretta cerchia."[287] Wobei inzwischen unzählige Debatten über die Bebauung des riesigen und damit auch für spekulative Interessen überaus interessanten Areal das Kathedralen-Projekt unterminiert haben. Zudem wird die ganze Sache zum Zankapfel zwischen christdemokratischem und sozialistisch-kommunistischem Lager, die in der Auseinandersetzung Gelegenheit sehen, sich gegeneinander zu profilieren.

Der Hader über den richtigen Weg und die angemessene Lösung für das im Italien des 20. Jahrhunderts einzigartige Kathedralenneubauprojekt erreicht allmählich nationales Ausmaß.[288] Nachdem sich auflagenstarke Zeitungen wie ‚La Nazione', ‚Il Secolo XIX', ‚Il Lavoro' und ‚L'Unità' der Kontroverse annehmen, wird Bruno Zevi, der Doyen italienischer Architekturkritik, von Libera mit der

Bitte um Vermittlung eingeschaltet.[289] In einem daran anschließenden, im Nachrichtenmagazin ‚L'Espresso' erschienenen Artikel ergreift dieser entschieden Partei für den Entwurf Liberas und seines Partners Galeazzi und distanziert sich vom alten Entwurf Del Giudices. Zevi betont, dass ein Entwurf, der in einer architektonisch eklektisch orientierten Epoche entstanden sei, mehr als dreißig Jahre später keinerlei Berechtigung beanspruchen dürfe, vielmehr sei eine Kathedrale von menschlicherem Ausmaße geboten, die überdies weit weniger kostspielig sei und den Bedürfnissen der Zeit besser entspreche, als das aufwendige und schon seinerzeit fehlgeleitete Projekt Del Giudices.[290] Zevi kritisiert dabei auch das Vorgehen der Kirche, die mit ihrer typischen refraktär-antimodernen Haltung bereits 1929 eine angemessene Lösung vereitelt habe: „Il progetto [Del Giudice] non va eseguito perchè è anacronistico oltre ogni limite. Lasciamo riposare i morti in pace, e procediamo."[291]

Für Zevi ist außerdem unbestritten, dass das riesige, vom Staat gestiftete Areal in keiner Weise zweckentfremdet werden dürfe, dies bedeute aber im Umkehrschluss nicht, dass nur die von Del Giudice entworfene monumentale Treppenanlage angemessen sei, vielmehr müsse der neue Portikus entweder abgerissen werden oder eine entsprechende Kompensationszahlung erfolgen, um dieses rechtliche Dilemma zu lösen. Mit der städtebaulich-architektonischen Lösung des Problems, so Zevi, habe dies aber freilich nichts zu tun, eine ererbte Berechtigung für den alten Wurf ließe sich jedenfalls nicht ableiten. Hinsichtlich der Kritik an der direkten Auftragsvergabe, spricht sich Zevi zwar wie die meisten seiner Kollegen für das Wettbewerbswesen aus, betont jedoch, dass, solange es keine einheitliche Regelung für öffentliche und kirchliche Bauvorhaben gebe, es der Diözese als Bauherrin frei stehe, nach welchem Verfahren sie zu einem Entwurf gelangen möchte, wobei er vor diesem Hintergrund die Wahl Liberas ausdrücklich befürwortet: „Il sistema è sbagliato: la scelta, in questo caso, è buona."[292]

Mit dem Eingreifen Zevis scheint der Weg für das neue Projekt geebnet, zumal Stella von der Arbeit Liberas begeistert ist.[293] Dennoch dauert es weitere neun Jahre – während derer der Urheber des Entwurfs verstirbt – bis die Stadtverwaltung auf Drängen des Bischofs die Nutzungsbeschränkungen bezüglich der Grundstücke ändert und die Baufreigabe erteilt.[294] Eine Zeit, in der der Streit über die Kathedrale zu einem Streit zwischen dem rechten und dem linken politischen Lager Italiens ausartet. Einerseits wird die Kathedrale La Spezias als großartiges Symbol des Katholizismus zum Reizobjekt linksradikaler Agitation, so prangt an der Außenwand der Hochkirche noch wenige Monate vor der Einweihung im Jahre 1975 ein Graffito mit der Forderung „Date case agli operai!"[295] Andererseits birgt der Abschluss des über Jahrzehnte dauernden Projekts ein weithin sichtbares Zeichen der kirchlichen und liturgischen Erneuerung, wie sie von Liturgiereform und Vatikanischem Konzil angestoßen worden ist. Damit einher geht die Polemik um die vermeintlich ungerechtfertigten Kosten und die Auseinandersetzung mit der Architektur der Kathedrale, die einerseits als Gasometer, fliegende Untertasse oder Tonne verunglimpft, andererseits als eines der modernsten und technisch reizvollsten Bauwerke Italiens gefeiert wird.[296] Zum Zeitpunkt der Einweihung, unter dem feierlichen Eindruck des sich eindrucksvoll über der Piazza erhebenden Rundbaus, stimmt die Presse allerdings im positiven Urteil über das technisch innovative und architektonisch mit einer klaren sachlichen Sprache beeindruckende Bauwerk weitestgehend überein.[297]

Die von Libera entworfene Kathedrale reflektiert in besonderer Weise die weitläufige, von

Geländesprüngen und hoher Umgebungsbebauung geprägte Situation und die sich daraus ergebenden Sichtbeziehungen (Abb. 1443-1462).[298] Als ein flacher zylindrischer Bau ruht sie auf einem quaderförmigen Block, der mit dem von gespreizten Doppelstützen rhythmisierten Portikus die große Piazza entlang der Via Veneto fasst.[299] Die vergleichsweise kompakten Ausmaße des gesamten Komplexes entsprechen nicht nur den gegenüber der faschistischen Epoche veränderten architektonischen Auffassungen, sondern auch dem zuvor verhängten Spardiktat, das im Gegensatz zu Del Giudices opulentem Projekt ein ökonomisches Bauwerk impliziert hat.[300] Der Verzicht auf die inzwischen nicht mehr obligatorische vertikale Ausrichtung der Kirche, die bei allen Entwürfen des Wettbewerbs die Silhouette der Entwürfe bestimmt hat, mündet hier in einen scheibenartigen, auf den ersten Blick fensterlosen Rundbau: „non si costruiscono più chiese sviluppate verticalmente ma si destinano i volumi a una migliore funzionalità sul piano orizzontale“[301]. Aufgrund der geringen Höhenentwicklung wird das Bauwerk weiter vorne positioniert als Del Giudices Kirche, wodurch dieser Raum zusätzlich belebt und an der rückwärtigen Seite ein weiterer Platz angelegt werden kann, der als runder Pfarrhof nicht nur die Geometrie der Kathedrale aufgreift, sondern auch deren Haupteingang aufnimmt und die Möglichkeit großer Festgottesdienste im Freien bietet. Damit erhält die Kirche zwei Fronten, eine weithin sichtbare, städtische Front zur Piazza Europa und dem Meer und eine maßvollere Front zum Pfarrhof. Die allseitige Sichtbarkeit, die noch im Ausschreibungstext von 1929 so hervorgehoben worden ist, beantwortet der Architekt mit einem gleichmäßigen runden Baukörper, dessen einzige ornamentale Betonung vom Schattenspiel der konvexen Fassade, der strukturierten Putzoberfläche und den beiden schlichten Kreuzen herrührt.[302]

Den Grundriss der Kirche, deren Unterbau Nebenräume sowie die Pfarrerswohnung aufnimmt, ist ein 50 m durchmessender Kreis (Abb. 1447-1452). Dieser symbolisiert, ganz im Geist der Liturgiereform, das sich um den Priester und das Allerheiligste versammelnde Volk der Gläubigen.[303] Womit Libera eine liturgisch praktikable Zentralbauidee umsetzt, die Anfang der 1940er Jahre von Cesare Cattaneo und Mario Radice in ihrer Rundbaustudie bereits angedacht worden war und dem Rundbautypus neue Sinnhaftigkeit verliehen hatte.[304] Entsprechend der Widmung an Christuskönig ist der Bau auf das Zentrum des Runds fokussiert, in das eine Holzskulptur des Heilands abgehängt ist. Dieses Zentrum, an dessen südlicher Seite der Altarraum angeordnet ist, wird von zwölf mächtigen, die Apostel symbolisierenden Pendelstützen umstellt, auf denen die konvexe Deckenschale aufgelegt ist, so dass in der Mitte eine 8 m durchmessende Öffnung in der Decke den Mittelpunkt der Kirche in das mystische Licht eines bunten Mosaikfensters tauchen kann. Befördert wird die zirkulare Raumwirkung von einem umlaufenden horizontalen Fensterband, dessen indirekter Lichteinfall das flächige Rund der konvexen Außenschale akzentuiert (Abb. 1461/1462). Die Technik der Lichtführung, wie auch die elegante runde Gestalt der Kirche, verweist dabei auf das Ende der 1950er Jahre fertiggestellte Guggenheim-Museum in New York, mit dem der seit der Florentiner Ausstellung im Jahre 1951 auch in Italien rezipierte Wright den Prototypen einer sowohl zenital als auch indirekt belichteten Zirkularform geschaffen hat. Außerdem ist der Fußboden zur Mitte hin (konzentrisch) abgesenkt. Insgesamt entsteht der Eindruck eines großen überdachten Platzes. Ein schlichter Ort religiöser Andacht, dessen Raumwirkung aus der geometrischen Essenz des Bauwerkes schöpft, um dem Bild Jesu inmitten seiner Anhänger baulichen Ausdruck zu verleihen. Die von Libera entworfene und von Galeazzi gebaute Kathedrale

verkörpert somit einen entscheidenden Schritt hin zur *communio* einer partizipatorischen Liturgie, zu dem der italienische Kirchenbau der 1920er und 1930er noch lange nicht in der Lage war, inzwischen jedoch zu einem bestimmenden Moment zeitgenössischer Kirchenarchitektur geworden ist. Ebendiese liturgisch durchdachte Gestaltung der Kirche lässt vermuten, dass Libera einen liturgischen Berater gehabt haben muss, der vollkommen auf der Höhe der Zeit kaum ein anderer gewesen sein kann, als Costantini selbst. Die Vermutung, dass Costantini hier einen liturgisch reformierten Leitbau im Sinn gehabt haben könnte, findet jedenfalls dem Eindruck nach durchaus Bestätigung. So steht die neue Kathedrale geradezu im Gegensatz zum ursprünglichen Entwurf Del Giudices, der, wäre er ausgeführt worden, nunmehr angesichts der liturgischen Veränderungen allerhand Defizite offenbaren müsste.

Libera und Galeazzi nutzen für ihren Entwurf auch eine Reihe von technischen Innovationen. Die in ihrer Dicke zwischen 15 und 30 cm variierende Stahlbetondeckenschale ist mittels speziell angefertigter Stahlgelenke mit den zwölf Stahlbetonstützen verbunden.[305] Die Spannkraft des Stahlbetons erlaubt ein großartiges Opaion, außerdem kann die konvexe Außenschale an der Decke abgehängt werden, so dass die untere Zone der Außenwände, von zusätzlichen statischen Aufgaben befreit, vermittels des horizontalen Fensterbandes abgekoppelt werden kann. So erreichen die Architekten den von ihnen beabsichtigten Schwebeeffekt.[306] Bemerkenswert ist vor allem aber die radikale Sachlichkeit der architektonischen Mittel, deren Austerität sicherlich auch vom Spardiktat beeinflusst worden ist. Jedenfalls erweist sich diese Kirche als das krasse Gegenteil zu Del Giudices emblematischem Entwurf. Der epochale Unterschied zwischen dem traditionslastigen Kirchenbau der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dem experimentell-rationalistischen Kirchenbau der reformerischen zweiten Jahrhunderthälfte könnte kaum deutlicher zutage treten als in der Gegenüberstellung dieser beiden Entwürfe. Andererseits bestätigt sich darin, dass eine tiefgreifende Erneuerung des Kirchenbaus, bei allem deklamatorischen und praktischen Bemühen, letztlich nicht ohne Erneuerung seiner wesentlichen Funktion, also der Liturgie, erreicht werden konnte.

10.4.3 Liberas runde Scheibe vs. Del Giudices Kathedralenbild

Es sagt viel aus, dass ein derart verheißungsvoll anmutender Wettbewerb, trotz des großartigen Themas, der hehren Absicht des Auftraggebers, der großen Sorgfalt bei der Durchführung, des leidenschaftlichen Interesses der Öffentlichkeit, der breiten Vielfalt an Beiträgen und des Eifers der fünf ausgewählten Architekten, letztlich zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis geführt hat. Jedenfalls bringt die Jury die berechtigte Perplexität in ihrem abschließenden Bericht treffend zum Ausdruck, wenn sie den Grund für den Misserfolg in den „condizioni di sbandamento e di incertezza" der zeitgenössischen italienische Architektur identifiziert. Einer Architektur, die „stretta da una tradizione gloriosa che sarebbe follia l'abbandonare ed il desiderio di viva e audace modernità, e priva intanto di ogni guida pur provvisoria e di una fede sicura e sentita"[307] umherirrt: "Abbandonato il principio dogmatico che vedeva nei modelli classici la espressione unica della euritmia e della bellezza monumentale […] rimane padrone del campo l'arbitrio individuale, che or si volge ad una moda mutevole, or compone inorganicamente con fatica enorme, sicché l'opera si allontana dalla spontaneità che aveva la produzione architettonica dei tempi andati nel suo linguaggio chiaro e ben determinato e da tutti compreso."[308] Jedoch verkennen die illustren Preisrichter den trügerischen Charakter eines nur scheinbar of-

fenherzigen Ausschreibungstextes und die eigene Haltung, die sie zu Verwaltern einer verlorenen Sache gemacht hat.

Der Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia stellt, wenn man die Voraussetzungen und den Hergang genauer betrachtet, eine zu dieser Zeit und unter diesen Bedingungen ganz offensichtlich nicht zu meisternde Herkulesaufgabe dar, die – um mich Ojettis Einschätzung anzulehnen – eines Titanen wie Piacentini und eines ähnlichen Manövers wie bei der Kirche am Viale Mazzini bedurft hätte.[309] Tatsächlich sind es die Vielfalt und das Wesen der Wettbewerbsvoraussetzungen, die im Zusammenspiel eine auch nur theoretische Lösung behindern: Auftraggeber, Jury und Ausschreibungstext sowie die überhöhte Lage in Verbindung mit einem monumentalen Bausujet für das es noch keinen gültigen zeitgenössischen Lösungsansatz gibt, die architekturgeschichtlichen Rahmenbedingungen einer noch undefinierten aber eben zu diesem Zeitpunkt sehr dynamischen Architekturdebatte bilden zusammen einen schier unüberwindlichen Berg, zumal für die talentiertesten aber noch nicht gefestigten jungen Teilnehmer.[310] Dies bestätigt ja allein schon die Tatsache, dass sich die Jury zu keinem ersten Preis durchringen kann, der Auftrag nur deshalb erteilt wird, weil der Bischof die Blöße der Ergebnislosigkeit vermeiden möchte. Selbstredend kommt eine dritte Stufe, die nur weitere Ratlosigkeit hinzufügen würde, nicht in Frage. Um das Debakel abzuwenden, bedarf es eines autoritären Akts. Anders jedoch als am Viale Mazzini wird er nicht von einem Architekten vollzogen, sondern von einem Bischof, so dass eine zeitgemäße Wendung des Entwurfsprojekts fast zwangsläufig ausbleibt; das eigentliche Ergebnis ist Ende des Jahres 1931 unweigerlich von der aktuellen Entwicklung bereits überholt. Wie die Jury selbst einräumen muss, ist der Wettbewerb von La Spezia zum Symbol für den Zwiespalt mutiert, in dem sich die italienische Architekturdebatte um 1930 befindet.[311] Gleichwohl, um den Konflikt noch einmal zu verdeutlichen, konstatiert ein anonymer Leser, vermutlich klerikalen Hintergrunds, noch 1932 im ‚Lavoro', dass die hehre Aufgabe einer Kathedrale nicht mit modernen Mitteln gelöst werden könne: „una cattedrale, non è un campo di esperienze architettoniche, dove si possano ripetere gli ultimi risultati creati dalla tecnica del cemento armato a Grunewald o a Wilmersdorf"[312].

Dass an Del Giudices Entwurf dennoch festgehalten und über Jahrzehnte ein ‚verlorenes' Bauprojekt großer symbolischer Bedeutung vorangetrieben wird, birgt eine gewisse Tragik, die letztlich in der Polemik um Liberas Kirche ihren Schlusspunkt finden wird. Der Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia und seine unmittelbaren Folgen gleichen der Chronik eines jahrzehntelangen Scheiterns, eines Festhaltens an einer Architektur, die längst niemand mehr will. Dennoch, und darauf haben die Preisrichter in ihrem Schlussplädoyer hingewiesen, hat der Wettbewerb einige positive Dinge bewirkt. Er hat sich, zumindest zeitweise, als eine Triebfeder der städtebaulichen Entwicklung erwiesen. Besonders sichtbar geworden ist dies in der zusätzlich abgesenkten Piazza Vittorio Veneto, dem Beschluss, diese nicht zu bebauen und der Idee, eine direkte Treppenanlage von der Piazza zur Kathedrale zu favorisieren. Zwar wird einige Jahre später mit dem Parteigebäude Olivas bezeichnenderweise ein faschistisches Repräsentationsbauwerk auf den Platz gebaut und der in den späten 1960er Jahren von Libera vollständig neu konzipierte Komplex entsprechend dem Zeitgeist von einer ‚anti-monumental' kaschierten Treppenanlage erschlossen, die bloße Erkenntnis wird aber von der Jury als eine Errungenschaft verbucht, weil der Zubau der Piazza und ihrer Mündung in die Mole verhindert und die perspektivisch nicht verbaute Anlage der Kathedrale konstatiert wird. Tatsächlich bleibt es

auch gegenüber der Kathedrale Liberas die unbestreitbare Stärke des alten Entwurfs, dass dieser dem einst wichtigsten Anliegen, dem der „piena visibilità e maestà della Cattedrale", weit besser entsprochen hat. Andererseits hat das wenig rühmliche Ende des Wettbewerbs auch die Erfahrung gezeitigt, dass der Architekturwettbewerb, dem sich die Kirche bisher ohnehin nur schwerlich zugänglich gezeigt hat, offenbar aufgrund traditionalistischer Voreingenommenheit nur bedingt mit den Interessen einer sakralen Bauaufgabe zu vereinen ist. Jedenfalls entscheidet man sich Jahrzehnte später, als in der klaffenden Lücke im Stadtgewebe nun endlich eine Kathedrale gebaut werden soll, für den umgekehrten Weg, indem der neue Bischof mit Adalberto Libera einen affirmierten Architekten direkt beauftragt, ohne den Umweg eines unberechenbaren Wettbewerbs zu nehmen.[313]

Überraschenderweise ist Del Giudices Entwurf, der heute kaum noch einem Einwohner genauer bekannt ist, als etwas positiv Konnotiertes, Traditionelles und Vertrautes in das Kollektivgedächtnis der Stadt übergegangen. Als ein Sinnbild der ‚guten alten Tradition' hat es in vagen Vorstellungen und Überlieferungen überdauert. Liberas radikale Architektur erschließt sich hingegen noch heute vielen Einwohnern nicht. Mehr als 60 Jahre reformierten Kirchenbaus haben bisher nicht vermocht, das über Jahrhunderte tradierte Bild der Kirche abzulösen oder einen neuen, umfassend anerkannten, modernen Typus gleichberechtigt zu etablieren. Zwar konnte mit der Kraft der künstlerischen und institutionellen Autorität die Freiheit im Kirchenbau forciert werden, eine allgemeine Anerkennung bei der anonymen Masse der nicht gefragten Gläubigen kann deshalb aber keineswegs vorausgesetzt werden. Wenngleich der Bischof Giuseppe Stella 1973 in hohen Tönen von einem „anello di congiunzione tra due periodi storici" spricht und die Kathedrale Liberas als Verkörperung der Konstitution über die heilige Liturgie, als Emblem des Zweiten Vatikanums preist.[314] Denn wie ich mich selbst überzeugen konnte, wird die Kathedrale La Spezias, Liberas runde Scheibe mit ihrer vermeintlich nichtssagenden, funktionalistischen Treppenanlage und dem kommerziellen Portikus, der unweigerlich kritische Assoziationen zur Reinigung des Tempels durch Jesus wachruft (Johannes 2,13-25), heute noch durchaus als Antikirche zum Bild einer ‚prachtvollen' Kathedrale monumentalen Zuschnitts betrachtet.

Anmerkungen

[1] 1922 werden Wettbewerbe für kleine Kirchen in den ländlichen Randlagen Roms ausgelobt. Von größerer Reichweite, aber bescheiden im rhetorischen Ergebnis, ist der 1923 ausgelobte Wettbewerb für den neuen Dom in Monfalcone. Außerdem Konkurrenzen im Rahmen des Wiederaufbaus im Triveneto (Concorso nazionale per le chiese da riedificare al fronte, 1919) bzw. auf sakralkünstlerische Ausstellungen bezogene Ideenwettbewerbe (vgl. Kap. 5 und 6.1). Die Wettbewerbe in La Spezia und Messina sind die bedeutendsten im italienischen Kirchenbau der faschistischen Epoche. Daneben gibt es weitere Wettbewerbe, die meist mit den Baumaßnahmen in den Kolonien und neuen Städten verbunden sind. Auf diese wird im Verlauf dieser Arbeit noch eingegangen.

[2] vgl. Kap. 4.3.4

[3] Ojetti 1936, S. 263.
dt. „die Kirche könnte mit zwei oder drei Wettbewerben das Erwachen der Architektur [...] fördern".

[4] vgl. Casciato 2004, S. 228.

[5] Die Diözese wird am 12. Januar gegründet, die Lateranverträge werden am 11. Februar desselben Jahres unterzeichnet. Im April lobt die Diözese den Wettbewerb aus; der Ausschreibungstext erscheint im Mai in der ‚Arte Cristiana' und der ‚Architettura e arti decorative'.
vgl. Il Telegrafo, 4. April 1929.

[6] vgl. Tridenti 1930.

[7] vgl. Anhang 2 ‚Personen'.

[8] Ojetti 1936, S. 261.
dt. „aufgrund ihrer langen Geschichte und ihrer Allgemeingültigkeit weiß die Kirche bestens, dass die Architektur die im Wesen eines Volkes, der Geschichte seiner Zivilisation und dem heimatlichen Boden seines Vaterlandes am tiefsten verwurzelte Kunst ist".
Als Beispiele denke man u.a. an die vielen Votivkirchen, wie etwa am Lido di Venezia.

[9] Wie in Kap. 7 gezeigt worden ist, bemüht sich vor allem Polvara darum, den Kirchenbau in jeder Hinsicht zu erneuern. 1926 beginnt er in Mailand mit dem Bau der Kirche S. Maria Beltrade, mit der er versucht, die technischen Errungenschaften mit einem aufgefrischten Verständnis für den Kirchenraum in Einklang zu bringen. Seit 1925 nährt er in Spezialistenkreisen die Debatte, indem er in der ‚Arte Cristiana' monatlich Aufsätze publiziert, die für Priester und Architekten als Richtschnur für einen gelungenen Kirchenbau verstanden werden sollen. Im Jahr der *Conciliazione* und des Wettbewerbs in La Spezia fasst Polvara diese Schriften schließlich zu einem Handbuch zusammen, das in den Architektenkreisen der damaligen Zeit durchaus Anklang findet. Zudem wird es, nachdem das Thema Kirchenbau in der Wettbewerbsserie von Messina in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt ist, sogar von Piacentini im offiziellen Organ des *Sindacato* begeistert rezensiert.
vgl. Polvara 1929.

[10] Hier wird vermutlich auf das reiche römische Bauerbe im nahegelegenen Luni angespielt.

[11] Architettura e arti decorative 1928-29, S. 384 (Art. 5).
dt. „äußere Erscheinung der Region"; "vorausgesetzt, die Erfordernisse des Ritus werden unbedingt respektiert".

[12] Und tatsächlich, ein anonym gebliebener Teilnehmer beklagt sich nach dem ersten Durchgang bei Roberto Papini, dass schon der Ausschreibungstext nicht dazu gemacht worden sei, von den ausgetretenen Pfaden der Tradition abzuweichen.
BST Florenz: Architettura, Fondo Roberto Papini, Filza 22 L: Brief eines anonymen Wettbewerbsteilnehmers aus Mailand an Roberto Papini vom 23. Februar 1930.

[13] vgl. Tridenti 1930.

[14] Mit diesen Worten schickt Pius XI. schon zwei Jahre vor der eigentlichen Gründung der Diözese Costantini als Administrator nach La Spezia.
vgl. ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Tagebuch Giovanni Costantini, 1917-1956: Eintrag vom 14. Februar 1927.
dt. „Sie sind sehr fähig, Sie gehen nach La Spezia, dort sind einige Kirchen zu bauen, aber Sie haben ja bereits viele Kirchen errichtet, weshalb Sie auch keine Furcht haben werden. Um die Wahrheit zu sagen, es geht nicht nur darum, Kirchen im materiellen Sinn zu errichten – doch sind diese immer das Zentrum und zugleich der Ausgangspunkt für den Aufbau der spirituellen Kirche."

[15] Eindrücke aus dem 19. Jh., die den Zustand der Stadt und ihre malerische Lage am östlichen Ende der Cinque Terre wiedergeben, bietet das Werk des Malers Agostino Fossati: vgl. Agostino Fossati 2006, S. 65, 173+182.

[16] Bekanntlich verläuft die Industrialisierung Italiens eher schleppend, so dass La Spezia, begünstigt von seiner Hafenwirtschaft und der Marineindustrie zu den wirtschaftlich privilegierten Städten des Landes gehört. Beispielsweise werden hier in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. heute noch existierende Reedereien und Rüstungsunternehmen gegründet (Oto Melara, Termomeccanica) bzw. Niederlassungen staatlicher Unternehmen (Edison) errichtet. Von den industriellen Vorzügen der Stadt zeugt außerdem ein stark entwickeltes futuristisches Milieu, das in jüngerer Zeit mit diversen Ausstellungen und Büchern gewürdigt worden ist. Marinettis Vision für La Spezia als Stadt der Zukunft und diverse von der Moderne beeinflusste Bauten der 1920er und 1930er Jahre (Mazzoni, Costa, Oliva u.a.) geben noch heute einen Eindruck von der progressiven Stimmung der damaligen Stadtkultur La Spezias. Diese findet auch in zahlreichen kulturellen Initiativen Ausdruck, die sich seit 1900 in der Stadt formieren. Da-

bei werden sezessionistische Einflüsse von der 1911 in La Spezia gegründeten Zeitschrift ‚L'Eroica' absorbiert. Hinzu kommen in den folgenden Jahren Auseinandersetzungen mit der Arts-and-Crafts-Bewegung, die das Interesse der städtischen Kulturzirkel an internationalen Tendenzen dokumentieren.
vgl. weiterführend: Scardigli 2011 sowie De Nevi 2000, S. 40-66; Futurismi 2007; Acerbi 1992, S. 725-812; Fera 1983 und La Città visibile 2006, insb. S. 172-175.

[17] Der *Colle dei Cappuccini* wird auch *Colle della Ferrara* genannt.

[18] vgl. weiterführend: Relazione sul Piano Regolatore di ampliamento della Spezia. Rom 1908.

[19] Die Angaben zur Bevölkerungsentwicklung sind aus dem ISTAT-basierten Diagramm im Wikipedia-Artikel ‚La Spezia' errechnet: vgl. hierzu das Lemma ‚La Spezia' in Wikipedia.it: La Spezia 2012.

[20] Durch das Anwachsen der Stadt, die Gründung der neuen Provinz durch die Regierung Mussolini im Jahre 1926 und respektive die Erhebung La Spezias zur Provinzhauptstadt, hat sich auch der Schwerpunkt der bisher dem Heiligen Stuhl unterstellten, kleinen Diözese verlagert. Die Verlegung des Sitzes von Sarzana in das neunmal so große La Spezia erscheint auch in dieser Hinsicht konsequent, wenngleich über die ursprünglichen Intentionen des Vatikans keine Klarheit besteht. Auf die Zusammenhänge zwischen wirtschaftlicher und militärischer Bedeutung der Stadt und der Neukonzeption der Diözese weist auch der Vorsteher des Spezzaner Domkapitels, Casimiro Bonfigli, hin.
Das rasche Wachstum der Stadt hält auch in den 1930er Jahren an. Costantini wendet sich noch 1939 an Mussolini mit der Bitte, den Bau einer Friedhofskirche und weiterer Pfarrkirchen bei der Stadtverwaltung zu unterstützen (ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Brief an Mussolini vom 16. Juli 1939).
vgl. Cabano 2008, S. 260f; Bonfigli 1998, S. 44f.

[21] Zum Stadtumbau der 1920er Jahre vgl. La Città visibile 2006, S. 130-137 und Il Comune della Spezia, 10./11. Oktober 1927; außerdem die Dokumentarsendung des *Istituto Luce* ‚La Spezia, 1924-31'.

[22] Die zahlreichen Stadtumbauten und Stadterweiterungen bis hin zu Einzelprojekten profitieren von dieser Ausgabenpolitik, die übrigens einige Jahre später auch von den Nationalsozialisten mit meist vergleichbaren Zielsetzungen praktiziert wird. Zu diesem Aspekt verweise ich auf Valerio Castronovos Darstellung italienischer Wirtschaftsgeschichte (Castronovo 2003, S. 163-244).
Zur baulichen Entwicklung La Spezias in den 1920er und 1930er Jahren vgl. u.a. Ratti 2007, S. 97-99 und Ratti 1991, S. 82-96.

[23] Ratti 2007, S. 97.
dt. „Seele der ursprünglichen Stadt".

[24] vgl. Relazione concorso 1932, S. 12.

[25] In der Folge um weitere 7.000 m^2 vergrößert.

[26] vgl. Architettura e arti decorative 1928-29, S. 384 (Art. 1). Der Ausspruch „schönster Golf der Welt" wurde offenbar von Napoleon geprägt.

[27] Am selben Platz wird der ligurische Architekt Franco Oliva in den 1933 ein Parteigebäude errichten. Etwas unvermittelt steht das im *Stile Littorio* entworfene Gebäude auf dem weiten Platz, der von der höher gelegenen Kathedrale beherrscht wird.

[28] vgl. Kap. 13.5 E42.

[29] Da der *Piano Regolatore* einer italienischen Stadt in den Zuständigkeitsbereich der Legislative fällt, kann ein derartig exponierter Eingriff in die Stadtstruktur nur vom Parlament legitimiert werden. Sowohl Costantini (Tagebuch) als auch die Tageszeitungen ‚Il Telegrafo' und ‚L'Avvenire d'Italia' bestätigen in diesem Zusammenhang das Interesse (*interessamento*) des *Duce*.
vgl. L'Avvenire, 17. Oktober 1928 und Il Telegrafo, 5. Dezember 1929.

[30] Tatsächlich ist der Hügel eine bisher nicht überwundene Barriere für die Stadtentwicklung. Der enorme Bevölkerungsanstieg der 1920er Jahre (30%) macht die Expansion umso dringlicher. Da die landschaftlichen Gegebenheiten des hügeligen Stadtgebiets nur eingeschränkt Möglichkeit bieten, auf diesen Bevölkerungsdruck zu reagieren, soll durch das Abtragen des *Colle dei Cappuccini* ein neues Stadtzentrum geschaffen werden, mit dem das östlich gelegene, flachere Siedlungsgebiet Migliarina in Richtung Arcola erschlossen werden kann. Das Abtragen des Hügels gleicht einem Jahrhundertprojekt und zieht sich über Jahrzehnte hin, kommt aber gegen Ende der 1920er Jahre zum Abschluss.
vgl. Agostino Fossati 2006; Futurismi 2007; La Città visibile 2006 und De Nevi 2000.

[31] Wie noch gezeigt werden wird, verhält es sich diesbezüglich in Messina vollkommen anders. Dort wird schon im Ausschreibungstext eine unmissverständliche Modernität eingefordert. Entsprechend wird sich dort auch das Teilnehmerfeld anders zusammensetzen. In La Spezia obliegt Calza Bini der Vorsitz der Jury, Berichterstatter (*relatore*) ist jedoch der einflussreichere und fachlich versiertere sowie beim Bischof hoch angesehene Ojetti.

[32] vgl. Cevini 1984, S. 158.
dt. „neu interpretierten Klassizismus".

[33] vgl. Ratti 2004, S. 55-57.

[34] 1932 wird der Entwurf für den neuen Stadtentwicklungsplan vorgelegt, er schließt die Kathedrale und deren vorgelagerte Piazza Vittorio Veneto entsprechend des ausgewählten Vorschlags mit ein. Beschlossen wird der Plan allerdings erst 1939 und 1946 von einem Wiederaufbauplan ersetzt.
vgl. weiterführend: Cevini 1984, S. 160-162.

[35] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 386.

dt. „einer aufgrund ihrer Rüstung, ihres Verkehrs und ihres Gewerbes höchst modernen Stadt".

[36] vgl. Cabano 2008, S. 260.

[37] Der Protest der Gemeinde geht soweit, dass in der Petition an die Kirchenführung mit dem Ansiedeln protestantischer Institutionen beziehungsweise die Hinwendung zu der von Pius XI. abgelehnten ökumenischen Bewegung gedroht wird, die zu jener Zeit an Verbreitung gewinnt.
vgl. ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Tagebuch Giovanni Costantini, 1917-1956: Einträge vom 11. Oktober 1927 und vom 7. Juni 1928.

[38] vgl. ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Tagebuch Giovanni Costantini, 1917-1956: Eintrag vom 11. Januar 1928 und vom 21. November 1941.

[39] Zu Interpretaion des religiösen Themas der Regalität Christi vgl. BST Florenz: Architettura, Fondo Roberto Papini, Filza 467: Relazione al progetto presentato al concorso per la Cattedrale di Spezia dall'architetto Duilio Torres di Venezia.

[40] vgl. L'Avvenire, 17. Oktober 1928 und ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Tagebuch Giovanni Costantini, 1917-1956: Eintrag vom 8. Oktober 1928. Zu den Beziehungen der Costantinis und der Diözese zum Faschismus vgl. Mazzi 2000.

[41] Für die Schenkung der Grundstücke ist die Regierung Mussolinis verantwortlich.
vgl. Bonfigli 1984, S. 181.

[42] vgl. Il Secolo XIX, 31. Oktober 1928 und Il Telegrafo, 15. März 1929 und Cabano 2008, S. 266+268.

[43] vgl. La Relazione del Comitato per le onoranze a S.E. Monsignor Giovanni Costantini primo Vescovo Comune della Spezia 1930, S. 1-12.

[44] vgl. L'Opinione, 14. Dezember 1931 und ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Tagebuch Giovanni Costantini, 1917-1956: Einträge vom 27. Februar und vom 2. März 1931 und

[45] vgl. Biaggini 1930.

[46] L'Opinione, 3. Februar 1930.
dt. „Denkmal christlichen Glaubens im Italien Mussolinis".

[47] Zu den verschiedenen Aspekten der bischöflichen Arbeit Costantinis vgl. Bonfigli 1984.

[48] ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Tagebuch Giovanni Costantini, 1917-1956: Eintrag vom 30. Mai 1931.
dt. „damit beginnt der Zusammenbruch des Faschismus, der doch bisher mit einer gewissen Ordnung regiert hat".

[49] Architettura e arti decorative 1928-29, S. 384 (Art. 1).
dt. „eines Baudenkmals würdig, das den folgenden Generationen nichts nehmen, sondern vielmehr Leben und Hingabe spenden wird [...]."

[50] Meine Annahme stützt sich darauf, dass Marangoni schon für die *Opera di Soccorso* die Arbeit des Schriftführers übernommen hat. So sind die Protokolle der Kommissionssitzungen, bei denen über die vorgelegten Entwürfe beraten wird, meist von ihm unterschrieben. Es liegt nahe, dass Marangoni die rechte Hand Costantinis in Venedig gewesen ist. Jedenfalls weiß der Bischof sehr genau, wen er sich hier als Preisrichter zusammenruft. Marangoni ist ausgebildeter Ingenieur und außerdem Mitglied im Consiglio Superiore di Belle Arti, dem Obersten Rat für die schönen Künste, im Bildungsministerium. Cirilli ist Professor an der 1926 gegründeten venezianischen Architekturschule (der zweiten des Landes).

[51] Cerilli ist Leiter des Provinzialbauamtes, Giuliani Leiter der städtischen Baubehörde und Nicoletti der Leiter der Hafenbehörde (Genio Marina). Allesamt sind sie Ingenieure.

[52] Calza Bini verleiht als Vorsitzender des Architektensyndikats dem Wettbewerb einen auch im Sinne des Regimes höchstoffiziellen Charakter. Giovannoni ist zu diesem Zeitpunkt (bevor er Mitte der 1930er Jahre von Piacentini abgelöst wird) noch für die Koordination der Architekturschulen und damit für die Ausrichtung der Lehre verantwortlich.

[53] Giovanna De Lorenzi erwähnt, dass sich Celso Costantini und Ugo Ojetti beim Kongress begegnet sind, wo beide Vorträge gehalten haben. Es liegt jedoch nahe anzunehmen, dass auch Giovanni bei der Veranstaltung zugegen gewesen sein wird und schon dort Ojetti kennengelernt haben dürfte.
vgl. De Lorenzi 2004, S. 218f.

[54] Celso Costantini, bekanntlich *magna pars* der Auseinandersetzung um die qualitative Hebung christlicher Kunst in Italien, findet ebenso wie sein Bruder in Ojetti einen einflussreichen Mitstreiter. So propagiert er die neugegründete Zeitschrift ‚Arte Cristiana' und die von ihr sowie der *Società degli Amici dell'Arte Cristiana* vertretenen Anliegen in Italiens wichtigster Tageszeitung.
De Lorenzi 2004, S. 219.

[55] vgl. Kap. 6.1.

[56] Piacentini wird erst 1929 in die Accademia d'Italia berufen. Außerdem ist er im Gegensatz zu Ojetti kein Unterzeichner des Manifests der faschistischen Intellektuellen. Kurz, Ojetti ist Anfang 1929 noch in vielerlei Hinsicht die Referenzfigur der italienischen, v.a. aber der sich zum Faschismus bekennenden Kulturszene. In den folgenden Jahren wird sich jedoch bekanntlich im Lichte der Ereignisse das Blatt zugunsten Piacentinis wenden.

[57] vgl. Kap. 9.2.6.

[58] Zu Ojettis Würdigung Giovannonis als größten Kenner der italienischen Architekturgeschichte siehe: Ojetti 1925-26, S. 412.

[59] vgl. Kap. 9.2.3.

[60] vgl. Anhang 2 ‚Personen'.

[61] Als Chef des Architektensyndikats wird Calza Bini zum Vorsitzenden bestimmt. Giovannonis Rolle ist im

Vergleich zu der Ojettis eher passiv. Zwar wird der Architekt mit dem Abfassen der Pressemitteilungen betraut, den größeren Einfluss, wenngleich er seinen Favoriten nicht durchsetzen kann, mag aber – in Abwesenheit Piacentinis – Ojetti ausgeübt haben.

[62] Für die Auffassung des anderen intellektuellen Schwergewichts, Giovannoni wird auf das Kap. 9.2.3 verwiesen.

[63] vgl. Ojetti 1901 und Ojetti 1901a.

[64] De Lorenzi 2004, S. 294.

[65] Zur freundschaftlichen Verbundenheit Ojettis mit Giovannoni vgl.: Canali 2008, S. 69-93. Ellen R. Shapiro hat zudem private Korrespondenzen zwischen Ojetti und Giovannoni gefunden, die ihre einmütig empfundene Ablehnung der Moderne belegen. vgl. Shapiro 1996, S. 223.

[66] Ojetti 1925-26, S. 412.

dt. „des Ambientes der alten Monumente"; „geschichtlichen Bestand"; „Fortführung der Spätrenaissance".

[67] Später plädiert Ojetti im Rahmen einer Tagung der Littoriali 1936 zur Dialektik von *italianità* und *europeismo* für eine stärkere Konfrontation der Jugend mit der italienischen Kunstgeschichte, indem für die nächsten Littoriali entsprechende Themen gewählt werden. Bezeichnenderweise wird den Architekturstudenten im folgenden Jahr ein Kirchenbau als Entwurfsthema gegeben.

vgl. BST Florenz: Architettura, Fondo Roberto Papini, Filza 109 A: Relazione a S.E. il Segretario del Partito Nazionale Fascista.

[68] De Lorenzi 2004, S. IX.

[69] Dedalo 1930-31, S. 951. Die Autorenschaft Ojettis ist hier nicht erwiesen aber durchaus implizierbar, da davon auszugehen ist, dass er als Herausgeber und Chefredakteur der kleinen Zeitschrift die nicht unterschriebenen Kommentare verantwortet und mit ziemlicher Sicherheit auch selbst verfasst. Davon abgesehen entspricht der Artikel seiner gemeinhin bekannten Argumentation. Gleiches gilt für den weiter unten zitierten Artikel über Bergamo.

dt. „das eigene, unvergleichliche baugeschichtliche Erbe zu verleugnen und, wie immer, zu spät zu kommen."

[70] Dedalo 1930-31, S. 952.

dt. „russischer Vater mit italienischem Sohn".

[71] vgl. Uras 2008, S. 195.

[72] Terragni 1942.

dt. „erbitterter Feind der modernen Architektur".

[73] vgl. Pagano 1943, S. 29-33.

[74] Dedalo 1929-30a, S. 394. Weiterführend: Mariani 1986a, S. 37-40; Lupano 1991, S. 12-14 und De Lorenzi 2004, S. 98f.

dt. „indem er das Neue auf das Alte abgestimmt hat, [...] hat er seinem Werk eine italienische Substanz verliehen, die ihn zum Sieg geführt hat."

[75] So erscheint 1931 in der ‚Dedalo' ein ausführlicher Aufsatz Muzios über die zeitgenössische Architekten in Mailand.

vgl. Muzio 1930-31, S. 1082-1120.

[76] Tragbar 2004, S. 311.

[77] vgl. Ojetti 1933, S. 358-364.

[78] vgl. Cabano 2008, S. 268.

[79] Diese setzt sich aus den Notabeln Guido Cozzani, Paolo Codeglia, Giovanni Andrea Costa, Giovanni Battista Aicardi, Giuseppe Da Pozzo, Luigi Giuliani, Ettore Paganini und Ezio Pontremoli zusammen. Den Vorsitz hat der Kanonikus Giovanni Battista Cafferata, ein Vertrauter Costantinis, der in der Diözese die exekutive Funktion des Bauherren übernimmt. Auch diesem Gremium von Klerikern, Kaufleuten, Advokaten und Ingenieuren fehlt es an architektonischer Kompetenz.

vgl. Mostra La Spezia 1930, S. 6.

vermutlich auch die Vertreter der örtlichen und regionalen Baubehörden an.

[80] Um diese zuverlässig bewerten zu können, wird in Art. 7 sowohl eine Innenraumperspektive als auch eine Außenperspektive verlangt, wobei letztere von links unten betrachtet die Inszenierung der Geländepodests belegen soll.

[81] Architettura e arti decorative 1928-29, S. 384 (Art. 8).

dt. „alle bewährten Mittel und Materialien der dekorativen Künste"; „künstliche Stein".

[82] Im Folgenden die wichtigsten Maßgaben: Der Grundriss muss – Polvara hatte es ja bereits in der ‚Arte Cristiana' postuliert – so angelegt sein, dass der Altarraum erhöht und zudem groß genug sein muss, um den Zelebrationen einer Bischofskirche Platz zu bieten. Der Aspekt der Visibilität von Hochaltar und Kanzel ist unbedingt zu berücksichtigen. Die Orgel darf nicht über dem Portal angeordnet werden, sondern muss in unmittelbarer Nähe zum Hochaltar stehen. Da es um eine Kathedrale geht, bedarf es eines möglichst eigenständigen, zumindest deutlich gefassten und großzügigen Baptisteriums, das sich überdies in der Nähe des Haupteingangs befinden muss. Ferner werden ein Kapitelsaal, eine dem Kapitel zugeordnete Sakristei und weitere Sakristeien beziehungsweise Paramentenräume für die Priesterschaft benötigt; außerdem ein Chor, der im Falle von La Spezia für mindestens 12, höchstens 20 Chorstühle ausgelegt sein muss; die Kathedra muss organischer Bestandteil des Presbyteriums sein und keinesfalls wie ein beiläufiges Möbel wirken.

vgl. Mostra La Spezia 1930, S. 10f.

[83] Architettura e arti decorative 1928-29, S. 384 (Art. 5).

dt. „Jedenfalls wird derjenige Entwurf vorgezogen werden der, die Erfordernisse der Religion und des Ambientes berücksichtigend, sich an die einfache und feierliche Formensprache hält, die der römisch-katholischen Kunsttradition seit jeher eigen ist."

[84] vgl. Kap. 6.1.

[85] vgl. Il Telegrafo, 18. Oktober 1929 und Il Telegrafo, 19. Oktober 1929.
[86] vgl. Il Telegrafo, 15. November 1929 und Il Giornale d'Italia, 5. Februar 1930.
[87] vgl. L'Opinione, 25. November 1929.
[88] Giornale di Genova zit.n. L'Opinione, 3. Februar 1930.
dt. „Der Wettbewerb für die Kathedrale Cristo Re dei secoli stellt – unter den Vorzeichen eines dominierenden Katholizismus – einen Appell der italienischen Intelligenz dar.
[89] Arte Cristiana 1929, S. 153.
dt. „Erfordernisse einer neuen Zeit".
[90] Arte Cristiana 1929, S. 153.
dt. „neuen Bestimmungen der geistlichen Herrschaft".
[91] Die fünf für die zweite Phase vorgeschlagenen Beiträge stammen von Tomaso Buzzi (Mailand, 1900-1981), Luigi Carlo Daneri (Genua, 1900-1972), Brenno Del Giudice (1888-1957) mit Guido Cadorin (1892-1976, Venedig), Vincenzo Pilotti (1872-1956) mit Domenico Sandri (Pisa/Rom) sowie Giuseppe Vaccaro (1896-1976) mit Emanuele Cito Filomarino (1901-1930, Rom). Die lobend erwähnten sind: Apolloni/Fontemaggi, Benigni/Leoni, Bibbiani/Oliva, Biscaccianti, Boattini/Pasquinelli, Cabiati, Ciucci/Putelli, Costa, Fasolo, Gallimberti/Miozzo, Mancini, Montesi, Prati, Rigotti/Morbelli, Samonà, Torres, Zanchetta.
Für eine Darstellung aller Beiträge verweise ich auf den Ausstellungskatalog: Mostra La Spezia 1930.
[92] Dass das Presseorgan des *Sindacato* dem Bericht der Jury und der bildlichen Darstellung der 22 erwähnten Entwürfe 42 Seiten widmet, spricht für die Bedeutung des Wettbewerbs und steht in Gegensatz zum in der Folge merklich abnehmenden Interesse. Für den vollständigen Bericht der Jury zu den 22 ausgewählten Entwürfen verweise ich auf diesen Artikel. Die ‚Arte Cristiana' gibt dem Ergebnis der ersten Phase des Wettbewerbs 23 Seiten Raum, verteilt auf vier Ausgaben des Jahres 1930.
vgl. Giuria esaminatrice 1929-30, S. 385-426 und Aurea [Polvara] 1930. Der Vollständigkeit wegen seien noch die zwei vollständig anonym eingereichten Entwürfe ‚Christus in nobis' und ‚In labore spes' genannt, die im Katalog zwar erwähnt (S. 24), aber nicht gezeigt werden und von denen heute jede Spur fehlt.
[93] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 386+391.
dt. „Der vom Bischof mit so viel Vertrauen gegebene Appell [...] konnte in der italienischen Architektenschaft wahrlich keinen größeren Zuspruch finden, wie diese vielen Beiträge belegen. Die meisten der Teilnehmer sind junge Architekten, die angesichts der Chance, ihren Namen für immer an ein großartiges Sakralbauwerk zu binden, offenbar ihren Begeisterung oder zumindest ihre ehrfürchtige Bewunderung für die von den Gläubigen in der ganzen Welt bewunderten Kirchen und Kathedralen ihrer illustren Kollegen wiedergefunden haben. Dies jedenfalls kann erklären, warum sich so viele Teilnehmer gegenüber den alten Vorbildern so ergeben gezeigt haben".
[94] vgl. Giuria esaminatrice 1929-30, S. 391.
[95] vgl. Tridenti 1930a.
[96] vgl. Giuria esaminatrice 1929-30, S. 391.
[97] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 395.
dt. „von dieser Region zu sehr entrückt".
[98] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 395.
dt. „ein Behelf ohne konstruktiven Belang".
[99] Der Beitrag ist, so Ojetti in einem Brief an seine Frau, kurzzeitig für die zweite Runde im Gespräch, wird dann aber zugunsten Daneris und Vaccaros nicht mehr berücksichtigt. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Benigni und Leoni bereits bei dem 1923 von Giovanni Costantinis *Opera di Soccorso* ausgelobten Wettbewerb für den Dom von Monfalcone für ihren traditionsbewussten Entwurf von der Jury mit überschwänglichem Lob bedacht worden sind. Einem Verdikt wohlgemerkt, an dem mit Luigi Marangoni, Guido Cirilli und Emanuele Caronti gleich drei Personen beteiligt sind, die auch in La Spezia dem Preisgericht angehören (vgl. Kap. 6.1).
Zur Bemerkung Ojettis vgl. BNCF, Fondo Ojetti: Mss. d.o., 242: Brief von Ojetti an seine Frau vom 27. Februar 1930.
[100] vgl. Giuria esaminatrice 1929-30, S. 395f.
[101] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 398.
dt. „einem geistreichen Neoklassizismus".
[102] Das römische Vorbild wird von Cabiati etwa zur gleichen Zeit für sein kirchenbauliches Hauptwerk, die Kirche SS. Filippo e Giacomo (1927-32) in Giussano, verwendet (vgl. Kap. 8.3.5 MI). Der im Wettbewerbsbeitrag nur angedeutete Zentralgrundriss lässt vermuten, dass sich Cabiati nur halbherzig dem Wettbewerb gewidmet hat. Jedenfalls erscheint der Entwurf im Kontext seiner anderen Arbeiten schematisch und unausgereift. Zu Cabiatis Wirken im Triveneto s. Kap. 6.1.
[103] Der Entwurf B liegt näher am basilikalen Typus. Einfachheit der Form und expressive Bogenquerschnitte bestimmen aber auch hier den Eindruck. Dass die Jury den gewagteren Entwurf bevorzugt hat, spricht für sie und ihr Interesse an neuen Ideen.
[104] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 398.
dt. „so kahl, als sei sie in einem Ruck aus einem langen Baukörper herausgeschnitten".
[105] Brülls 1994, S. 12.
[106] Ein weiteres Beispiel für eine Kirche mit parabelbasierten Formen ist die von Jacques Droz entworfene Kirche St.-Jeanne-D'Arc in Nizza mit ihren paraboloiden Kuppeln (beg. 1914, Kirche 1932-34, vgl. Kap. 7).
[107] vgl. Kap. 10.2 ME.
[108] In einer, wenngleich nicht repräsentativen, Leserbefragung der Zeitung ‚Il Telegrafo' wird der Lokalmata-

dor Costa zum Stimmenkönig gekürt. Ein Ergebnis, das sicherlich regionaler Parteilichkeit geschuldet ist, aber auch die Zustimmung der Bevölkerung zu einer zumindest zaghaften Modernität verrät.
vgl. L'Opinione, 3. März 1930.

[109] Allerdings bei Ojetti auf massiven Widerstand stößt.
vgl. BNCF, Fondo Ojetti: Brief Ojettis an seine Frau vom 27. Februar 1930.

[110] Wobei die Verwendung von Korbbögen, die im Innenraum für die Scheidung der Schiffe wieder aufgegriffen werden, der Gravität der mächtigen Gesamtanlage ebenso entspricht wie das Tonnengewölbe.

[111] In weitestem Sinne entspricht dieser Aufbau dem, was vierzig Jahre später von Libera an dieser Stelle realisiert werden wird (s.u.).

[112] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 401.
dt. „kräftigen und feierlichen Helldunkelkontrast".

[113] Aurea [Polvara] 1933, S. 140.
Der Name ‚Padre Aurea' ist, wie bereits erwähnt, mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Pseudonym unter dem Giuseppe Polvara besonders kritische Artikel veröffentlicht (vgl. Kap. 7.4.3).

[114] Aurea [Polvara] 1933, S. 141.

[115] Wenngleich die Jury hier das Gegenteil konstatiert hat ("le varie parti non si fondono bene").
Giuria esaminatrice 1929-30, S. 401.

[116] vgl. L'Opinione, 10. Februar 1930.

[117] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 403.
dt. „gequetscht".

[118] Ähnlich schmale ‚Korridorschiffe' werden später bei Muzios Kirche in Cremona und bei Paniconi/Pediconis Kirche S. Felice da Cantalice in Rom verwendet, wo sie als Bestandteil überzeugenderer Entwürfe ihrer räumlichen Eigenschaft nach gebraucht werden (vgl. Kap. 8.3 und 9.4).

[119] vgl. Kap. 14.5.

[120] vgl. Ridolfis Wettbewerbsbeitrag für eine *palazzina* in Rom aus dem Jahre 1927.

[121] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 408.

[122] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 412.

[123] vgl. Giuria esaminatrice 1929-30, S. 412.

[124] Duilios Bruder ist der Architekt des Tempio Votivo am Lido in Venedig (vgl. Kap. 6.2). Er selbst ist hingegen der Architekt des Istituto Elioterapico agli Alberoni (1922-23), des ersten modernen Bauwerks Venedigs. Dass es überdies 1927 im Rahmen der Werkbundausstellung am Weissenhof gezeigt wird, ist ein sicherer Indikator für die Modernität Duilios, der sich – im Gegensatz zu seinem konservativen Bruder – dem *Movimento Moderno* anschließt und in Venedig dessen wichtigster Vertreter ist.

[125] vgl. Giuria esaminatrice 1929-30, S. 416.

[126] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 416.
dt. "Torres' Entwurf fehlt es vor allem in der Innenraumperspektive an sakralem und christlichem Charakter."

[127] vgl. Giuria esaminatrice 1929-30, S. 416.

[128] Wobei es zu bedenken gilt, dass für die meisten dieser jungen Architekten der Entwurf der Kathedrale das erste größere eigenständig bearbeitete Projekt überhaupt ist.

[129] vgl. Kap. 9.3.4.

[130] vgl. Kap. 11.3.

[131] vgl. Rassegna di architettura 1930a, S. 117-132 und Arte Sacra 1931a, S. 175. Der letzte Satz im kurzen Artikel der 'Arte Sacra' birgt eine derart starke Betonung der mit dem zweiten Durchgang verbundenen Hoffnung auf das ersehnte Siegerprojekt, dass darin auch eine gewisse Enttäuschung impliziert wird.

[132] Aurea [Polvara] 1930, S. 110.
dt. „nachäffende Verirrung".

[133] Aurea [Polvara] 1930, S. 108.
dt. „wir wissen nicht, welche der Entwürfe als Ausdruck einer neuen und schlüssigen Architektur geschätzt werden könnten. Es scheint, als hätten alle Teilnehmer vor allem danach gestrebt, den Geschmack der Preisrichter zu treffen und etwas Monumentales zu präsentieren, wobei sie jedoch in den meisten Fällen im Akademischen gestrandet sind."

[134] Stellvertretend sei hierfür der Entwurf Luigi Barabinos genannt, der sich offenbar an Brasinis großartiges Projekt für die Kirche an der Piazza Euclide angelehnt hat (Abb. 1343).

[135] vgl. Aurea [Polvara] 1930, S. 108.

[136] Motiviert durch das Projekt in La Spezia und mit Blick auf die Gründung neuer Diözesen in den Kolonien (Bengasi) fügt Polvara seinen Betrachtungen zum Kirchenbau ein Kapitel über den Idealgrundriss einer Kathedrale hinzu. Als Negativbeispiel nennt er den Dom in Mailand, wo die Sichtbarkeit des Presbyteriums erheblich eingeschränkt ist. Der visuelle Bezug des Altarraums zu den Gläubigen ist für Polvara von entscheidender Bedeutung für die funktionale Qualität eines Kirchenbaus und vor allem bei großen Kirchen eine Herausforderung. Er weist darauf hin, dass es für die Ordinationsmessen im Mailänder Dom zur Gewohnheit geworden ist, dem Problem der Visibilität mit der Einrichtung eines provisorischen Altarraumes in der Vierung und den ersten beiden Jochen zu begegnen, das aber dann nicht mehr erhöht und somit ebenfalls schwer einsehbar ist. Freilich müsse ein neuer Bau diesem Sachverhalt mit einer adäquaten Lösung Rechnung tragen. Polvara spricht sich für einen leicht erhöhten Altarraum unter der Kuppel aus und liefert damit ein Leitbild für die Preisrichter in La Spezia, die sich bei der Beurteilung der Entwürfe immer wieder auf den räumlichen Zusammenhang von Kuppel und Presbyterium beziehen. Polvaras schematischer Idealgrundriss resul-

tiert aus einer Verschmelzung des Doms mit dem liturgisch schlüssigen Ambiente der Kirche S. Ambrogio: „Io credo che queste idee, come le ho tradotte accademicamente nei tre disegni presentati (fig. 158-159-160), quando venissero elaborate da un valente architetto, potrebbero dare una bella cattedrale moderna di grande capacità e praticità." („Ich habe diese Gedanken in drei hier angeführte idealtypische Zeichnungen übertragen, wobei ich der Ansicht bin, dass diese – von einem versierten Architekten weiterentwickelt – die Grundlage einer höchst würdevollen und praktischen Kathedrale sein könnten.")
vgl. Polvara 1929, S. 184-188, hier S. 188.

[137] Aurea [Polvara] 1930, S. 110.
dt. „Unser Auffassung nach zeigen die allerwenigsten Entwürfe [...] ein Baugefüge, das auf einer modernen Anschauung und einer logischen Anwendung moderner Baumaterialien basiert."

[138] Aurea [Polvara] 1930, S. 112.

[139] Gezeigt werden die Entwürfe von Francesco Banterle, Piero Barbieri, Riccardo Bertoia, Ecchia/Rivani, Motta/Santoni, B. Eric Ernst [vermutlich der Höger-Mitarbeiter Ernst-Erik Pfannschmidt], Luigi Pera und eben Manlio Costa. Barbieri wird indessen von der Lokalzeitung 'L'Opinione' auf den Schild gehoben, weil sein Entwurf besonders gut zum Panorama passe, das Christentum in Kontinuität zu seinen baulichen Traditionen repräsentiere und dem Thema Christus König mit einer kraftvollen Sprache gerecht werde (vgl. L'Opinione, 10. Februar 1930).

[140] Aurea [Polvara] 1930, S. 143.
dt. „alten Bauweisen".

[141] Es lässt sich grundsätzlich immer wieder beobachten, wie v.a. deutsche Namen in den italienischen Zeitschriften jener Zeit auf abenteuerliche Weise geschrieben werden. Die Vermutung, dass es sich hier um den Sohn des Malers Ernst Christian Pfannschmidt handelt, der seinerseits im Juni 1928 Fritz Höger den Auftrag für die Kirche am Hohenzollernplatz in Berlin vermittelt haben soll, liegt aufgrund verschiedener Koinzidenzen (Namenskombination, Metier, Zeit) nahe.
vgl. Fritz Höger 1977.

[142] Wenngleich von der breiten Öffentlichkeit weitestgehend ignoriert.

[143] s. Anhang 2 ‚Personen'.

[144] Tafuri 1975, S. 11.
dt. „einen nicht allzu beschwichtigenden, gegenüber experimentellen Aspekten offenen Mittelweg".

[145] Piacentini 1932c, S. 331-353.
dt. „Vaccaro, der bis vor drei Jahren [1929] noch akademistisch entwirft, vertritt inzwischen eine straffe und gesunde Modernität, die zeigt, wie nützlich ihm seine bisherigen Erfahrungen gewesen sind, um zu einer kraftvollen Monumentalität zu gelangen, zu der bisher nur wenige in der Lage sind. Selbst im Ausland, ja vor allem im Ausland, gibt es hierfür nur wenig Vergleichbares. Das gleiche gilt für die edlen Entwürfe Samonàs, vor allem aber für seinen Entwurf für die Kathedrale in La Spezia, bezüglich dessen es unbegreiflich ist, warum ihn die Preisrichter nicht für die zweite Runde ausgewählt haben."

[146] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 412.
dt. „rechtwinkligen Großartigkeit".

[147] Ein Merkmal fast aller Entwürfe des Wettbewerbs ist, gleichwohl im Einklang mit dem Ausschreibungstext, die Überbetonung der Treppenanlage, deren aufwendige Gestaltung mit schmuckvollen Treppenläufen und Balkonen die Architekten offenbar viel Aufmerksamkeit widmen. Samonà hingegen, ‚recycelt' hierfür nahezu identisch einen älteren Entwurf, jenen für das Monumento ai Caduti (1924) in Mailand. Den Zusammenhang hat Ilhuyn Kim bemerkt: vgl. Kim 2003, S. 38.

[148] Architettura e arti decorative 1929-30, S. 412.
dt. „zerdrückte Kuppel".

[149] vgl. Giuria esaminatrice 1929-30, S. 412.

[150] Die Entscheidung, das griechischen Kreuz, das sich wie alle Zentralgrundrisse für die Betonung einer erhöhten Lage besonders eignet, mit einem Langbauschema zu kombinieren könnte auch dadurch bedingt worden sein, dass man im Ausschreibungstext sowohl einen gerichteten Grundriss impliziert als auch die allseitig monumentale Sichtbarkeit der Kathedrale gefordert hat.

[151] Motive einer räumlichen Kompaktheit, wie sie Samonà bspw. für den prämierten Entwurf der Kirche S. Filippo Neri in Messina wieder aufgreift.

[152] vgl. Kim 2003, S. 38.

[153] s. Anhang 2 ‚Personen'.

[154] vgl. Pensabene 1933a, S. 30-35 und Pensabene 1933b, S. 6-7.

[155] vgl. Ciucci 2005, S. 100. Pensabene schreibt 1932 in der ‚Architettura' Piacentinis einen Verriss der neuen Kathedrale (S. Bartolomeo) von Avezzano. Am Beispiel der ebenfalls im Kontext einer kirchenpolitischen Neuordnung entstehenden Kirche verdeutlicht er die Krise des italienischen Sakralbaus, indem er die Widersprüchlichkeit der errichteten Kirche anprangert. Um die Konstruktion der neuen Bischofskirche (die Vorgängerkirche wurde bei einem Erdbeben im Jahre 1915 weitestgehend zerstört) erdbebensicher zu machen, verwendet man für die Konstruktion eine Stahlbetonstruktur, die entsprechend dem genehmigten Entwurf Sebastiano Bultrinis vollständig mit Stuck und Marmor zu einer neogotischen Melange in der Art des Florentiner Doms verkleidet wird (letztlich ausgeführt, wird eine neoromanische Sparvariante). Pensabene plädiert für die schlichte Schönheit der Konstruktion und fordert eine sich davon ableitende angemessene und moderne Formensprache; ferner geißelt er die plumpe Wiederbelebung alter Stile als Abartigkeit eines fehlgeleiteten ar-

chitektonischen Kulturalismus. vgl. Pensabene 1932, S. 626-627.

[156] Die Entschiedenheit seiner Provokation lässt sich damit erklären, dass Pensabene das it. Wettbewerbswesen als hoffnungslos korrupt verurteilt. Seine sicherlich nicht unbegründeten Anschuldigen richten sich v.a. gegen das akademische Establishment, namentlich Giovannoni, Piacentini und Calza Bini, die nach Pensabenes Einschätzung seit nunmehr zehn Jahren alle Wettbewerbsentscheidungen manipulieren und das Aufstreben progressiver Kräfte behindern würden.
vgl. Pensabene, Giuseppe: Il libro giallo dell'architettura italiana. VI Conclusioni. In: Il Tevere, 7. Januar 1933.

[157] vgl. Pensabene 1930, S. 73-76.

[158] Konzeptionell könnte dieser Grundriss allerdings an die Fuldaer Stiftskirche (791-819) erinnern, wobei es unwahrscheinlich sein dürfte, dass sich Pensabene darauf bezieht oder ihm die Kirche auch nur bekannt ist.

[159] vgl. Pensabene 1930, S. 75.

[160] vgl. Pensabene 1930, S. 75.

[161] Pensabene 1930, S. 75.

[162] Pensabene 1930, S. 76.
dt. „Obwohl die Kirche somit gut sichtbar bleibt, wird sie – wie es einem christlichen Sakralbau zuträglich ist – abgeschieden. Um sie herum entsteht ein Raum der Ruhe, von dem das Leben der Stadt geschieden ist."

[163] Daneri und Costa bleiben mit ihrer Tätigkeit auf ihre Heimatstädte Genua und La Spezia sowie die Region Ligurien konzentriert. Bekanntheit erreicht v.a. Daneri, der einige Jahre später in Genua die bemerkenswerte Kirche S. Marcellino (1932-36) realisiert, die nicht nur in Picas Anthologie der modernen italienischen Architektur aufgenommen, sondern auch international rezipiert wird. Ferner bringen die großen Wohnkomplexe (Wohnmaschinen), die Daneri für Genua entwirft, ihm in den 1950er Jahren die Anerkennung Zevis ein.

[164] vgl. Kap. 12.

[165] BST Florenz: Architettura, Fondo Roberto Papini, Filza 22 L: Anonymer Leserbrief eines Wettbewerbsteilnehmers aus Mailand an Roberto Papini vom 23. Februar 1930 [vermutlich ist es Emidio Ciucci, der für seinen Beitrag A einen ungewöhnlichen parabelförmigen Querschnitt gewählt hat].
dt. „Tatsache ist, dass sich – ob aus Furcht vor dem Bischof, der Jury oder dem Thema – die Rationalisten nicht geregt haben. In deren Abwesenheit haben die neunzig trägen und furchtsamen Teilnehmer traditionelle Bauschemata aus der Zeit, ‚da man große Räume nur mit Holzbindern oder gemauerten Gewölben und Kuppeln überdachen konnte' [Zitat aus Papinis Artikel], wiederholt."

[166] Es muss der Korrektheit wegen darauf hingewiesen werden, dass der junge Architekt Anton Giuseppe Consonni bei Costantini in durchaus glaubwürdiger Weise die Urheberschaft für sich beansprucht.
vgl. BST Florenz: Architettura, Fondo Roberto Papini, Filza 22 L: Brief von Anton Giuseppe Consonni an Giovanni Costantini vom 11. Februar 1930.

[167] Es sei angemerkt, dass De Angeli, dessen Urheberschaft von einem jungen Architekten bestritten wird, in einem Brief an Papini die fünf für die nächste Runde ausgewählten Entwürfe verunglimpft und darauf hinweist, dass sein Beitrag die Vorzüge habe, durch die sinnvolle Verwendung des Stahlbetons einen stützenfreien Raum geschaffen zu haben, der bestmögliche Sicht auf den Altarraum gewährt.
vgl. BST Florenz: Architettura, Fondo Roberto Papini, Filza 22 L: Brief De Angelis an Roberto Papini vom 1. März 1930.

[168] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 416.

[169] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 422.
dt. „er [Daneris Entwurf] ist der am meisten vollendete, er überzeugt vom Zentralgrundriss bis zur Fassade und zum Teil auch in der Erschließung, so dass er eigentlich bereit wäre für die Ausführung."

[170] vgl. L'Opinione, 3. März 1930.

[171] vgl. Corriere Mercantile, 30./31. Oktober 1929.

[172] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 422.
dt. „eine Reminiszenz an rühmliche Beispiele".

[173] Dazu sei angemerkt, dass Daneri ebenso wie Vaccaro ein Schüler Giovannonis, Piacentinis und Foschinis ist und wie Vaccaro zu diesem Zeitpunkt noch sichtlich unter dem Einfluss der *Scuola Romana* ihrer Lehrmeister stehen.

[174] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 422-424.
dt. „Freilich, Daneri hat diese Beispiele gewählt [...] und damit seinem Beitrag eine unauslöschlich römische Prägung verliehen; und dennoch, indem er diese Schemata und Modelle reduziert hat, hat er es verstanden, mit Gelehrsamkeit, Klarheit und guten konstruktiven Fähigkeiten ein Bauwerk zu entwerfen, das nicht zu loben große Meister beleidigen würde, die, zu unserem Glück, unangefochten und unbestreitbar sind."

[175] Aus der Korrespondenz Ojettis wird indes ersichtlich, dass der komplexe Entwurf Buzzis von der ‚Gruppe der Kompetenten' Ojetti/Giovannoni/Calza Bini gegen den Widerstand Costantinis, Carontis und Marangonis favorisiert wird und auf deren Drängen für den zweiten Durchgang ausgewählt wird.
vgl. BNCF, Fondo Ojetti: Mss. d.o., 242: Brief von Ojetti an seine Frau vom 25. Februar 1930.

[176] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 418.
dt. „vornehm und großartig".

[177] Darunter ‚Il Popolo d'Italia' und ‚Il Giornale di Genova': vgl. L'Opinione, 3. März 1930. Trotz des stimmenmäßig besseren Abschneidens von Daneri wird Buzzis Entwurf als Aufhänger für den umfangreichen Artikel in der 'Architettura e arti decorative' verwendet.

[178] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 418.
dt. „ausgewogene Einheit".

[179] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 418.
[180] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 422.
dt. „gutes Zentralbauschema"; „zerhackt".
[181] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 426.
dt. „wuchtigen Nüchternheit".
[182] Der römische Architekt Domenico Sandri (1892-1985) ist hier wohl Juniorpartner des erfahrenen, jedoch hauptsächlich in seiner Heimatregion (Marken) tätigen Architekten Vincenzo Pilotti, zu dessen Studenten in Pisa und Florenz unter anderen Michelucci und eben auch Sandri gehören. Zusammen mit Canevari baut Sandri zwischen 1933 und 1940 die neugegründete Agrarsiedlung Borgo Mezzanone (bei Foggia) und realisiert dabei auch eine Pfarrkirche im *Stile Littorio* (Abb. 1381).
[183] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 426.
dt. „mit machtvoll entschiedener Geradlingkeit".
[184] vgl. Bellonci 1932, S. 53.
[185] An dieser Stelle sei die in jenen Jahren im Bau befindliche Gustav-Adolf-Kirche (1929-34) Otto Bartnings in Berlin-Charlottenburg erwähnt. Von Alèmo d'Avila 1932 als Prototyp einer rationalistischen Kirche herausgestellt (D'Avila 1932), greift sie ebenfalls das Motiv der Turmfassade auf, durchdringt es aber derart mit der strukturellen Ordnung des Bauwerks, dass es zu einem organischen Bestandteil wird.
[186] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 426.
dt. „Alles in allem, erinnert dieses mannhafte Bauwerk weniger an eine Kathedrale, denn an ein Heiligtum auf dem Gipfel eines Berges."
[187] L'Opinione, 3. März 1930.
dt. „franziskanischen Einfachheit".
[188] vgl. Bellonci 1932, S. 53.
[189] Vermutlich ist der fünf Jahre jüngere Filomarino ein Büromitarbeiter Vaccaros, der zu diesem Zeitpunkt bereits mit großen Aufträgen, wie dem Palazzo delle Poste in Neapel, betraut wird und seine selbstständige Bürotätigkeit ausbaut, nachdem er jahrelang für Piacentini gearbeitet hat. Der Architekt Filomarino war auch als Bühnenbildner tätig. Dieser Entwurf für La Spezia spiegelt ebenso wie der erste Entwurf für den Postpalazzo den Stil der frühen Arbeiten Vaccaros, so zum Beispiel den Entwurf für die Casa della Cooperativa Mutilati e Invalidi di Guerra in Bologna (1929).
Zu Vaccaros Metamorphose vgl. Nezi 1934, S. 72-79; außerdem Kap. 9.3.4.
[190] vgl. L'Opinione, 17. Februar 1930.
[191] Nezi 1934, S. 74.
dt. „strategisch geschickter Rückgriff auf bekannte Motive der Architekturtradition".
[192] vgl. Kap. 12.4.1.
[193] Nezi 1934, S. 74.
dt. „kraftvoller Betonung der Struktur".
[194] vgl. L'Opinione, 3. März 1930.
[195] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 424.
dt. „züchtigen Originalität".
[196] Flankiert wird Del Giudice (1888-1957), der einigen Jurymitgliedern aus der Zeit der Wiederaufbauinitiative im Triveneto bestens bekannt sein dürfte, von dem damals renommierten Künstler Guido Cadorin. Del Giudice ist während der 1920er und 1930er Jahre ein in Venedig und der Region Veneto gefragter Architekt. Zu seinen Werken gehören neben einigen Provinzkirchen die sich mit einer simplifizierten Architektursprache in das Stadtbild Venedigs einfügende Feuerwache (1928-34), der Padiglione Venezia und die Gartenanlage der Biennale (1931-32) sowie ein rationalistischer Industriepavillon bei der Messe in Padua (1932). Über das Werk Del Giudices wurden bisher keine größeren monografischen Arbeiten veröffentlicht, weshalb für eine erste Näherung auf die Diplomarbeit von Marina Grassetto und einen Aufsatz von Giovanni Bianchi verwiesen sei: Grassetto 1983/84 und Bianchi 2010, S. 268-280.
[197] vgl. Kap. 9.4.2.
[198] vgl. Kap. 6.
[199] Giuria esaminatrice 1929-30, S. 424.
dt. „die Architektur von S. Marco aber, erscheint außerhalb Venedigs und seiner Geschichte unlogisch und fremdartig."
[200] vgl. L'Opinione, 3. März 1930.
[201] Dies muss auch die Zeitung ‚L'Opinione' eingestehen; wie aber wahrscheinlich die meisten Beobachter begnügt sie sich damit, dass dies auf eine allgemeine Krise der Künste zurückzuführen sei.
vgl. L'Opinione, 17. Februar 1930.
[202] Die Vorschläge betreffen v.a. den Zugang zur Kirche (Treppenanlage), den Grundriss und das Fassungsvermögen. Am Rande sei aber noch auf das juristische Nachspiel hingewiesen, das die Entscheidung im ersten Durchgang ausgelöst hat. Demnach hat sich eine weiter nicht benennbare Gruppe von Teilnehmern zusammengeschlossen, um gegen das Ergebnis eine Klage einzureichen, die die Jury der Missachtung des Ausschreibungstextes überführen soll. Diese wird allerdings vom Gericht als unbegründet zurückgewiesen (2. Februar 1931). Möglicher Hintergrund für den Widerspruch könnte die Bevorzugung von Zentralbauentwürfen bei der Wahl der fünf Beiträge für die zweite Runde gewesen sein, da der Ausschreibungstext in Art. 2 missverständlicherweise bei manchem Konkurrenten einen Langbau impliziert haben könnte. Alberto Calza Bini, Mitglied der Jury und Chef des Architektensyndikats, nutzt jedenfalls die Episode, um die Bedeutung des Wettbewerbsmechanismus herauszustellen und eine Gesetzgebung zu forcieren, die derartige Anzeigen in Zukunft verhindern soll. Derweil wird der Pilotcharakter offenbar, den der Wettbewerb in La Spezia für die Etablierung einer neuen, vom Architektensyndikat normativ gesteuerten Wettbewerbskultur im faschisti-

schen Italien verkörpert. In der öffentlichen Debatte um das Ergebnis der ersten und dann vor allem der zweiten Phase entspinnt sich emblematisch ein Ausschnitt der Kontroverse der italienischen Architekturdiskussion. Das Projekt für La Spezia befindet sich m.E. bereits in einem unlösbaren Dilemma, das sich erst allmählich auch den Beteiligten enthüllen wird.
vgl. Calza Bini 1929-30, S. 577.

[203] Alle fünf Beiträge werden zunächst von einer Unterkommission (Cecchetti, Cerilli, Giuliani) hinsichtlich ihrer Kosten begutachtet. Hierbei schneiden die Projekte Daneri und Pilotti/Sandri besonders gut ab. Buzzis Entwurf erweist sich erwartungsgemäß als zu teuer; Del Giudice legt eine ebenfalls zu teure Variante mit vollständiger Natursteinverkleidung und eine mit partieller Verkleidung vor. Vaccaros Angaben sind unvollständig. Anschließend werden bei einer ersten qualitativen Prüfung durch die Jury die Entwürfe von Vaccaro und Daneri einstimmig aussortiert, so dass Buzzi, Del Giudice und Pilotti/Sandri verbleiben. Daraufhin zieht der Liturgiker Caronti hinsichtlich des Entwurfs von Tomaso Buzzi die Notbremse, indem er für dessen Aussortierung plädiert. Buzzis Entwurf, so Caronti, entspräche mitnichten den liturgischen Erfordernissen und sei zudem im Fassungsvermögen zu klein bemessen. Aufgrund der erforderlichen Einstimmigkeit entspricht Carontis Einwand einem Veto, so dass nur noch die Entwürfe Del Giudice/Cadorin
und Pilotti/Sandri übrig bleiben. Es entfaltet sich eine mitunter sehr leidenschaftliche Debatte, an deren Ende die Jury zu dem einstimmigen Beschluss (Calza Bini enthält sich) gelangt, dass es keiner der fünf Beiträge verdient habe, als Sieger ausgezeichnet zu werden.

[204] vgl. Relazione concorso 1932, S. 4.

[205] Del Giudices Beitrag wird als einziger mit Planmaterial veröffentlicht. Von allen fünf Entwürfen der zweiten Stufe werden lediglich die perspektivischen Ansichten im Lokalblatt ‚L'Opinione' gezeigt. Abgesehen von den Entwürfen Pilotti/Sandri und Daneri war es nicht möglich, Zeichnungen der übrigen Beiträge ausfindig zu machen: Del Giudices Nachlass harrt im Museo Correr in Venedig in einem dunklen, unbeheizten Winkel der Inventarisierung und kann derzeit nicht konsultiert werden. Im Nachlass Vaccaros findet sich der Entwurf für La Spezia nicht (Centro di Servizi Archivio Storico, Archivio di Architettura, Università di Bologna), ein weiterer Hinweis, dass sich der Architekt, der nach dem Krieg so beeindruckende Kirchen wie jene S. Antonio Abate (1949-51) in Recoaro Terme baut, von diesem redundanten Werk distanziert. Von Tomaso Buzzi und Domenico Sandri ist kein Archivbestand bekannt. Die Zeichnungen des überarbeiteten Entwurfs von Daneri liegen nur im Original vor und sind im Privatarchiv der Familie Daneri in Genua zugänglich; die des Entwurfs Pilotti/Sandri sind hingegen im Nachlass Pilottis (Dipartimento di Architettura Rilievo Disegno Urbanistica e Storia / DARDUS, Università Politecnica delle Marche, Ancona) einsehbar, 2003 wurde ein Teil davon im Rahmen eines Ausstellungskatalogs publiziert. Die Beschreibung der fünf Entwürfe basiert somit hauptsächlich auf der 1932 ohne Bildmaterial publizierten Relazione der Jury und den wenigen in Zeitungen, Zeitschriften, Monografien und Archiven ausfindig gemachten Zeichnungen. Der detaillierte Bericht der Preisrichter konnte im Nachlass Costantinis gefunden werden, lässt sich aber außerdem in der Biblioteca del Museo internazionale delle ceramiche in Faenza (RV) nachweisen.
vgl. Architettura 1932c, S. 49; Architettura 1932d, S. 69-71; L'Opinione, 30. November 1931 und Relazione concorso 1932. Außerdem: Tramonti 2003, S. 73.

[206] Am eindrucksvollsten manifestiert aber Piacentinis Palazzo di Giustizia in Mailand den Wandel. Zunächst noch mit einem akademischen Entwurf angegangen, wird der Entwurf in den frühen 1930er Jahren in eine Architektur umgebogen, die wie kaum ein anderes Bauwerk die monumentale Kraft des Regimes mit kräftigen, kubischen Formen, scharfen Kanten und gigantischen Proportionen in das Konzept der rationalistischen Moderne zu pressen vermag. Dieses Bauwerk ist die Geburt, des eigentlichen *Stile Littorio* als *architettura arte di stato*. Piacentini bezeichnet den Wandel als „modernismo sano" („gesunde Modernität").
Marcello Piacentini zit.n. Kim 2006, S. 69.

[207] Piacentini ist bereits in der ligurischen Stadt engagiert. Als Vorsitzender einer Kommission genehmigt er im selben Jahr den Stadtentwicklungsplan für La Spezia, den der von ihm protegierte GUR im Auftrag der Stadtverwaltung vorgelegt hat (vgl. Fara 1983, S. 96). Piacentini dort ins Spiel zu bringen, wo andere scheitern, ist keineswegs unüblich. In Messina soll Piacentini garantieren, dass die Wettbewerbsserie der Diözese zu einem zeitgemäßen Ergebnis führt (vgl. Kap. 11). Im Wettbewerb für den Arengario in Mailand (1938) wird Piacentini an die Stelle Ojettis in die Jury berufen, um eine architekturpolitisch korrekte Entscheidung zu gewährleisten (vgl. Nicoloso 2012, S. 106).

[208] vgl. BNCF, Fondo Ojetti: Mss. d.o., 242: Brief von Ojetti an seine Frau vom 18. November 1931.
dt. „Calza Bini in es im (gleichwohl begründeten) Interesse des Architektenverbands gelungen, Del Giudice den höchstdotierten Preis zuweisen zu lassen (wir hatten 80.000 Lire zu vergeben), so dass dies Costantini, der nunmehr, da der Wettbewerb annulliert ist, alle Freiheiten hat, wie eine Ermächtigung vorkommen könnte. Aber ich hoffe (und das habe ich ihm auch gesagt), dass er den armen Del Giudice nicht arglos auf diesen glatten Weg führen möge. Ich für meinen Teil würde mich, wäre ich in seiner Position, vom Wettbe-

werb gänzlich abwenden und jemand anderes, sagen wir Piacentini, beauftragen."

[209] Die Art und Weise wie die Entscheidung in diesem Wettbewerb zustande kommt, ist dank eines langen Tagebucheintrags von Giovanni Costantini nachvollziehbar. Der Hergang böte dabei durchaus Stoff für einen Roman, jedenfalls offenbart er anschaulich die Ambivalenz und Unsicherheit der Zeit um 1930, wenn es darum geht, in einem nicht nur für die Kirche sehr bedeutenden Wettbewerb eine Entscheidung zu fällen. Costantini wünscht sich eine rasche und würdevolle Entscheidung der Jury, die ihm die Beschwerden des ersten Durchgangs ersparen möge. [Der Bischof bezieht sich hier auf leidvoll erfahrene Kritik, die infolge der nach dem ersten Durchgang von etlichen Teilnehmern (wenngleich ohne Erfolg) eingelegten Rechtsmittel das Stimmungsbild eingetrübt hat]. Seine Skepsis ist durchaus berechtigt, da sich bereits andeutet, dass das in der Ausschreibung geforderte einstimmige Urteil nicht zustande kommen wird: Den ganzen Abend, so Costantini, habe Ojetti die Diskussion „sabotiert", indem er mit der „unerklärlichen" Unterstützung Marangonis den Beitrag Buzzis favorisiert habe. Dieser stößt wiederum auf den entschiedenen Widerstand des Liturgikers Caronti. In der Nacht, es ist ein Uhr, kommt es zur Abstimmung: vier Preisrichter stimmen für Del Giudice, der von Costantini bevorzugt wird, eine Stimme (vermutlich die Ojettis) erhält Buzzi und zwei Jurymitglieder stimmen für das Projekt Pilotti/Sandri, zwei enthalten sich; Daneri und Vaccaro sind deklassiert. Am folgenden Tag reist Calza Bini als Erster ab. Beim gemeinsamen Frühstück im Hotel 'Croce di Malta' empfiehlt ("mi insinuò") Ojetti dem Bischof, „di mandare per aria tutto e di dare incarico del lavoro all'accademico Piacentini." Daraufhin löst sich die Gruppe auf. Giovannoni zieht sich zur Redaktion der Pressemitteilung zurück. Costantini, Ojetti, Marangoni und Cirilli besichtigen derweil das Baugrundstück. Am Nachmittag äußert der Bischof gegenüber Giovannoni und Cirilli (Ojetti ist noch nicht eingetroffen und Marangoni ist inzwischen abgereist), dass er es sich sehr gut vorstellen könne, Del Giudice zu beauftragen. Am folgenden Tag versichert Giovannoni dem Bischof, dass Del Giudice eine gute Wahl sei: „è uno degli architetti giovani più buoni che egli conosce". Am zweiten Tag nach der langen Sitzung der Jury geht Costantini zur *Commissione esecutrice*, um ihr das Ergebnis der Abstimmung mitzuteilen. Dort wird ihm nahegelegt, möglichst schnell den Auftrag an Del Giudice zu erteilen, obschon dieser weniger als die Hälfte der Stimmen auf sich vereint habe, denn nur so sei es noch möglich, weiteren Schaden von dem in der Presse bisweilen auch konterkarierten Vorhaben abzuwenden. [Die Notwendigkeit eines zweiten Durchgangs und die nicht einstimmige Entscheidung, gepaart mit der Ambivalenz der Entwürfe selbst, haben vor dem Hintergrund der bereits erwähnten Klage zu einem insgesamt eingetrübten Stimmungsbild geführt, wonach der anfängliche Enthusiasmus merklich abgekühlt sei]. Offenbar mit der Äußerung Giovannonis im Hinterkopf, entschließt sich Costantini dem Drängen stattzugeben, verbindet aber damit zugleich eine Kritik am Wettbewerbswesen: „È inutile fare concorsi quando si devono concludere in questo modo."

vgl. Archivio Storico Diocesano di Concordia-Pordenone (ADPN), Fondo Giovanni Costantini: Tagebuch Giovanni Costantini, 1917-1956. Einträge vom 17.-20. November 1931.

Es ist nicht eindeutig zu klären, was Costantini mit dem Ausdruck ‚mi insinuò' gemeint haben könnte. Die italienische Wendung kann sowohl ‚unterstellen' als auch ‚in jemanden dringen' bedeuten. Je nachdem würde sich die Bedeutung der Worte Ojettis verändern. Vermutlich hat Ojetti, im Ärger über die nicht eindeutige und zumal aus seiner Sicht verlorene Abstimmung, vorgeschlagen, aus praktischen Erwägungen Piacentini direkt zu beauftragen. Andererseits wäre es aber dennoch möglich, dass hier Ojetti dem Bischof unterstellt, insgeheim Piacentini, der in dieser Zeit definitiv zum einflussreichsten Architekten Italiens aufgestiegen ist, mit der heiklen Aufgabe zu betrauen (ganz so, wie es im Übrigen bei zivilen Bauaufgaben immer wieder vorgekommen ist). Plausibler mag jedoch gewiss die bissige Ironie Ojettis erscheinen, zumal sie als solche in einem Brief Ojettis an seine Frau Widerhall findet (s.o.).

dt. „alles abzusagen und stattdessen den Accademico d'Italia Piacentini zu beauftragen"; „er sei einer der besten jungen Architekten die er kenne"; „Es ist unnötig Wettbewerbe durchzuführen, wenn sie auf diese Weise enden müssen." Offenbar erwartete Costantini eine transparente und unmissverständliche Entscheidung, die ihn von öffentlichen Zweifeln verschont hätte. Das Gegenteil ist jedoch, wie der weitere Verlauf zeigen wird, der Fall.

[210] Relazione concorso 1932, S. 7.

dt. „Tatsächlich aber hat er dies versucht, indem er die Oberflächen abgehobelt, die Kapitelle und Gesimse zu Schäbigkeiten atrophiert und Fenster und Ädikulen eingefügt hat, die entweder schmucklos erscheinen oder mit gebrochenen Tympanoi überfrachtet von einem barockisierenden Neoklassizismus künden; Leere und Nüchternheit mischt er mit kleinlichem und armseligem Ornament und dem bislang so bewundernswert ausgewogenen Verhältnis von Masse und Kontur nimmt er jegliches Leben und jede Bedeutung."

[211] Relazione concorso 1932, S. 11.

dt. „aber sobald das architektonische oder dekorative Detail zum Zuge kommt: so etwa beim Hochaltar, den flankierenden Emporen, dem Triumphbogen, aber auch dem Hauptportal, das außen von Säulen bestanden

wird, die an Rohre erinnern, entpuppt sich eine geschmacklos-barbarische Kreativität."

[212] Dabei ist nicht geklärt, wie sehr Cito Filomarino den ursprünglichen Entwurf für La Spezia geprägt hat. Möglicherweise ist der erhebliche qualitative Abfall im überarbeiteten Entwurf Vaccaros auch auf den Verlust seines Partners zurückzuführen. Eine wichtige Rolle dürfte aber in jedem Fall die sich ändernde allgemeine architektonische Ausrichtung gespielt haben, die zu diesem Zeitpunkt (1930/31) Vaccaros Werk sicherlich mehr tangiert haben wird, als das der übrigen vier Konkurrenten, die sich erst später auf die veränderten Bedingungen einstellen werden.

Ein Argument, das für diese Hypothese spricht, findet sich in Vaccaros Rückzug aus den Planungen für den Völkerbundpalast. Nachdem eine internationale Planungsgruppe eingesetzt worden ist, bestehend aus den Siegern des Wettbewerbs, verzichtet Vaccaro auf die ihm zustehende Mitarbeit (vgl. Mazzotti 2000, S. 167). Es scheint nicht ungewöhnlich, dass der junge Bologneser Architekt von unliebsamen Projekten Abstand nimmt, selbst wenn deren Fortgang noch nicht definitiv entschieden ist.

[213] vgl. Piacentini 1932c, S. 331-353.

[214] Ojetti macht hierzu nochmals detaillierte Ausführungen in einem Brief an seine Frau.

vgl. BNCF, Fondo Ojetti: Mss. d.o. 242: Brief von Ojetti an seine Frau vom 18. November 1931.

[215] Relazione concorso 1932, S. 5.

dt. „alles in allem ein Spiel kleiner Objekte, die eher zur höflichen Eleganz einer Villa denn zur Feierlichkeit einer Kathedrale passen."

[216] vgl. Relazione concorso 1932, S. 6.

[217] Typologisch ist dieser Entwurf – falls sich dies angesichts der insgesamt konventionellen Architektursprache überhaupt sagen lässt – der vielleicht originellste der fünf Entwürfe. Mit seinem Vierungsturm als Landmarke würde er allerdings an der Küste Liguriens wie ein Leuchtturm wirken.

[218] Relazione concorso 1932, S. 11.

dt. „Zu den unbedeckten und schlichten Bereichen, zu den streng aufragenden Fenstern kommen Türen, Ädikulen, gotisierende Rosetten, Kanzeln, Elemente jeglichen Typs und jeder Tendenz hinzu, die ohne feste stilistische Überzeugung und ohne entschiedenen Rhythmus wie abgelegt erscheinen."

[219] Der Bericht der Jury nennt diese beiden Beispiele exemplarisch für einen Typus, der seit dem 15. Jh. in Italien große Verbreitung gefunden hat. Vermutlich stammen die Assoziationen von Giovannoni, der ein profunder Kenner des Werks der Architektenfamilie Sangallo ist (v.a. von Antonio da Sangallo dem Jüngeren, dem er eine Monografie widmet).

vgl. Relazione concorso 1932, S. 8.

[220] Skeptisch betrachtet man hingegen die Laterne, die nach Auffassung der Jury zu sehr auf der anmutig und kraftvoll gekrümmten Kuppel lastet.

vgl. Relazione concorso 1932, S. 9.

[221] Relazione concorso 1932, S. 8.

dt. „wirren Ansammlung".

[222] Relazione concorso 1932, S. 8.

dt. „Giebel, kleine Kuppeln und Apsiden sowie krampfhaft gestufte Mauern an der Basis des Tambours".

[223] Hier verweisen die Preisrichter auf die italienischen Kathedralen des Mittelalters als Beispiele harmonischer Einheit von Architektur und Skulptur: wiederum ein Vergleich, der die stete und normative Präsenz des italienischen Bauerbes bei der Beurteilung gegenwärtiger Kirchenarchitektur verrät.

[224] Dabei räumt sie ein, dass sich kuppelbekrönte Zentralbauten, zumal auf einer Anhöhe gelegen, nur schwerlich mit dem Anspruch eines ernst zu nehmenden Campanile vereinbaren ließen. Die entsprechenden Beispiele seien spärlich und meist nicht wirklich zu empfehlen. Tatsächlich haben die Architekten hoch geschätzter Zentralbauten das Thema entweder geschickt umgangen (zum Beispiel Consolazione-Kirche in Todi), die Kuppel mit Doppelturmfassaden zu einem Dreiklang komponiert (zum Beispiel S. Agnese in Agone) oder durch die totale Unterordnung des Glockenturms (zum Beispiel S. Maria della Salute) bzw. dessen Einbindung in andere Gebäudeteile (zum Beispiel Superga-Kirche) gelöst. Eine spätere Fassung (1938) des Entwurfs Del Giudices lässt das Geläut in einem kaum merklichen Aufbau vermuten. Daneri hat, das sei noch erwähnt, das Problem sehr elegant gelöst, indem er die Glocken wie bei der Peterskirche in die Fassade eingeschlossen hat.

[225] Relazione concorso 1932, S. 8.

dt. „insgesamt ausgewogenen und genialen [Konzeption]".

[226] Wobei die perspektivischen Ansichten der fünf Entwürfe im ‚Popolo d'Italia' und somit in der wichtigsten Tageszeitung des Landes gezeigt werden. Entscheidend ist aber, dass sich keines der Architekturblätter der übrigen vier Entwürfe annimmt und Del Giudices Entwurf in der ‚Architettura' nur gezeigt, nicht aber besprochen wird, und sich die ‚Arte Cristiana' mit dem Thema überhaupt nicht mehr beschäftigt, die neugegründete ‚Arte Sacra' hingegen nur anhand von zwei unbedeutenden Anmerkungen.

[227] Architettura 1932d, S. 69-71.

dt. „wir sind der Ansicht, dass es nicht notwendig ist, zu dem Thema zurückzukehren, da in den für den zweiten Durchgang vorgelegten Entwürfen keine wesentlichen Neuerungen zu verzeichnen sind."

[228] Der Titel der Zeitschrift ist programmatisch: Jetzt geht es um die Architektur, genauer gesagt um *architettura moderna*.

[229] Darunter auch der bereits angesprochene Entwurf von Vaccaro; vgl. Kap. 12.4.1.
vgl. Marconi 1930-31a, S. 804-807, 809-811, 813.
[230] Marconi 1930-31b, S. 725.
dt. „daran gewöhnt, dass im kirchlichen Umfeld Italiens die unnachgiebigste Ablehnung gegenüber jeglichem Versuch der Erneuerung herrscht, wäre es folgerichtig gewesen, für eine antonianische Ausstellung – zumal in Padua – ein Gebäude im Stile einer romanischen Kirche oder gar im Stile Palladios zu erwarten; stattdessen präsentiert sich die Architektur von Miozzo, Mansutti und Gallimberti überaus aktuell, frisch, rein und angemessen, während sie in ihrer radikalen Einfachheit, den Anspruch angenehmer Proportionen bewahrt und bemerkenswerte Qualitäten gestalterischer Sensibilität offenbart."
[231] Marconi 1930-31b, S. 730.
dt. „Der italienische Teil [der Ausstellung] […] ist sehr uneinheitlich, zumal er eine derart große Bandbreite von Stilen umfasst, dass es geradezu unmöglich ist, eine Zusammenfassung des Wesens unserer gegenwärtigen Sakralarchitektur zu geben."
[232] vgl. Rassegna di architettura 1932c, S. 469.
[233] Neben der Architektur selbst verrät auch die Beschriftung der Pläne den revolutionären Impetus der Arbeit.
[234] Auf diese Kirche wird noch in einem gesonderten Kapitel zum Kirchenbau im Umfeld des Razionalismo eingegangen: vgl. Kap. 13.3. Hier sei nur so viel angemerkt, dass Daneri für die Kirche S. Marcellino das Rundbauschema seines Entwurf für La Spezia aufgreift jedoch entscheidend in eine zeitgemäße Architektursprache übersetzt. Das gleiche Schema kehrt Ende des Jahrzehnts im weitaus bekannteren Bau Foschinis für die Kirche der E42 wieder.
[235] Cafiero 1932.
dt. „mühevoll und beileibe nicht gelungen".
[236] Die Preisrichter vermuten hier eine praktische Motivation, um durch den Zentralgrundriss mehr Raum für die äußere Erschließung der Anlage zu erhalten (vgl. Relazione concorso 1932, S. 8). Die Analogien zu den anderen Entwürfen und die substanziellen Vorteile, die der Zentralbautypus für diese Bauaufgabe bietet, implizieren allerdings eine sowohl
architektonische als auch taktische (vielleicht sogar gelenkte) Entscheidung.
[237] Der Vollständigkeit wegen sei auch auf den Entwurf von Duilio Torres verwiesen, dessen ähnlicher Grundriss von der Jury als wohlüberlegt eingestuft worden ist. Kurzum, Del Giudice hat das Ergebnis des ersten Durchgangs besonders aufmerksam studiert und die richtigen Schlüsse für sein Projekt gezogen.
[238] vgl. L'Opinione, 30. November 1931.
[239] vgl. Il Lavoro, 22. November 1931.
Es sei angemerkt, dass Ansaldo zu Luigi Carlo Daneri freundschaftliche Beziehungen unterhält (Gespräch mit Anna Daneri, der Tochter des Architekten Daneri, am 09.07.2012). Ansaldo (1895-1969) ist ein anerkannter Journalist bei der sozialistischen Zeitung ‚Il Lavoro' und als deren Chefredakteur ist er 1925 Mitunterzeichner des Manifests der antifaschistischen Intellektuellen. Dennoch steht er in Ansehen bei Mussolini, der dessen dialektische Sicht des Faschismus zu schätzen weiß (Perfetti 1990, S. 420). Auf Drängen Cianos tritt Ansaldo 1936 dem PNF bei und wird 1937 Chefredakteur der Livorner Zeitung ‚Il Telegrafo'.
[240] Giovanni Ansaldo zit.n. L'Opinione, 30. November 1931.
dt. „Anhöhe der Capuccini"; „Oh armer Colle dei Cappuccini in La Spezia! Wie sehr wirst du dein Kapuzinerkloster vermissen!"
[241] Giovanni Ansaldo zit.n. L'Opinione, 30. November 1931.
dt. „Nachdem der Wettbewerb gescheitert ist, gibt sich der Bischof als Herr der Lage, indem er den Auftrag für die Kathedrale an denjenigen vergibt, den er für richtig erachtet und somit an die Konkurrenten Cadorin und Del Giudice. Damit beweist er offensichtlich, dass der ganze Wettbewerb nichts weiter als eine feierliche [Inszenierung?] gewesen ist, um die entschiedene und endgültige Vorentscheidung des Bischofs von La Spezia – Mons. Costantini, dem Grafen von La Spezia – zu verschleiern."
[242] De Simoni ist zu jener Zeit eine Autorität im Bereich der Kirchenbaugeschichte Liguriens. Zeitlebens gehört er zu den vehementesten Kritikern der Moderne im Kirchenbau.
[243] Lazzaro De Simoni sing.n. L'Opinione, 30. November 1931.
[244] Mario Luzzi sing.n. L'Opinione, 30. November 1931.
[245] Wobei die Zeitung nachschießt, dass sie aus lokalpatriotischen Gründen den Entwurf Daneris bevorzugt hätte.
vgl. L'Opinione, 30. November 1931.
[246] Cafiero 1932.
dt. wörtlich „Denkmal zum Schinken". Vermutlich eine verunglimpfende Form, die auf den Anachronismus und die Opulenz der Beiträge anspielt.
[247] Dass sich die Stimmung geändert hat, muss selbst am Ort des Geschehens deutlich geworden sein. Schließlich wird mit Mazzonis Palazzo delle Poste (1930-33, Abb. 1425) in eben jenen Jahren ein Bauwerk fertiggestellt, das mit seiner kraftvollen Ausgeglichenheit, seinem puren Spiel der Massen, dem Verzicht auf dekorativen Ballast einen Vorgeschmack der maßvollen Moderne des *Stile Littorio* gibt und bezeichnenderweise die Anerkennung der hiesigen Futuristen Fillia und Prampolini findet.

vgl. Neudecker 2004, S. 155-162. Außerdem: Ratti 2007, S. 97-99.

[248] Die Kirche S. Maria Assunta ist die älteste und wichtigste Kirche La Spezias und genießt daher seit jeher einen besonderen Status, weshalb sie in historischen Aufzeichnungen auch *‚duomo‘* oder *‚cathedralis‘* genannt wird.

vgl. Landi 2008, S. 162.

[249] Ein Empfehlungsschreiben (*raccomandazione*) Raffaele De Vicos an Ojetti belegt bspw. wie De Vico versucht, für den Teilnehmer Piero Morresi ein vorteilhaftes Wort einzulegen (vgl. GNAM, Fondo Ojetti, Serie 1: Brief Raffaele De Vicos an Ugo Ojetti vom 20. Februar 1930). Aus dem Schriftverkehr Ojettis geht außerdem hervor, dass er im zweiten Durchgang aktiv seinen Bekannten Tommaso Buzzi unterstützt (vgl. BNCF, Fondo Ojetti: Mss. d.o., 242: Brief von Ojetti an seine Frau vom 18. November 1931). Zur heiklen Situation

des it. Wettbewerbswesens der 1920er und 1930er Jahre im Allgemeinen hat Paolo Nicoloso Einzelheiten herausgearbeitet: Nicoloso 2004, S. 153-160.

[250] Beschlossen wird der Plan allerdings erst 1939 (s.o.); infolge der verheerenden Bombardements, die La Spezia als militärisch-wirtschaftlich wichtige Stadt im Zweiten Weltkrieg erleidet, wird der Plan jedoch 1946 von einem Wiederaufbauplan ersetzt.

vgl. Cevini 1984, S. 160-162. v.a. S. 160.

[251] Offenbar gehören ihr auch Giovannoni und Calza Bini an (Landi 2008, S. 163). 1935 wird auch der einflussreiche Spezzaner Architekt Franco Oliva in diese Kommission berufen. Dessen Doppelrolle als Architekt vermögender privater Eigentümer der angrenzenden Grundstücke und Mitglied der Exekutivkommission wird in der Folge für Schwierigkeiten sorgen, zumal der abseitig residierende Venezianer Del Giudice es nicht vermag, sein volles Gewicht bei der baulichen Gestaltung des Areals in die Waagschale zu werfen.

[252] Über die großzügigen Grundstücksaufwendungen, die das Regime der Diözese für den Bau der Kathedrale zukommen lässt, gibt ein Gesetzesentwurf im Nachlass Costantinis Aufschluss. So kommen zu den 1930 gewährten 14.000 m^2 weitere 33.000 m^2 Bauland (davon 12.000 m^2 für den Bau der Kathedrale) hinzu. Auch an Geld scheint es zunächst nicht zu mangeln. Denn Costantini antwortet in einer Audienz beim *Duce* auf dessen direkte Anfrage, dass er bereits 3 Millionen Lire Baugeld beisammen habe, ihm aber vielmehr der stockende Aushub des *Colle* und die langsame städtebauliche Erschließung des Quartiers Sorge bereite. Mussolini verspricht, sich der Sache anzunehmen und Araldo di Crollalanza, den Minister der Lavori Pubblici, darauf anzusetzen. Bekanntlich verläuft die Sache jedoch im Sande und dies, obwohl Mussolini den bei dieser Gelegenheit vorgezeigten Entwurf Del Giudices in den für seine laienhafte ‚Architekturkritik‘ typisch simplen, aber dafür umso höheren Tönen lobt: “Questo è un magnifico tempio; su quell’altura, di fronte al mare e con quel magnifico … [fehlt, da unleserlich] di collina ci voleva un edificio che emergesse con bella cupola. E questa è veramente una bella cupola, è veramente una bella pianta, e mi piacciono assai anche i campanili, i quali niente tolgono alla cupola, perché la cupola non deve essere impicciolita col confronto di altri edifici vicini. Ci sono dei campanili lunghi, lunghi di fatti qui stonerebbero. Questa è veramente una bella cattedrale.” Der Grundstein soll am 21. April des folgenden Jahres (1932) – nebenbei das mythische Gründungsdatum Roms – von Mussolini selbst gelegt werden, wozu es jedoch nie kommen wird. Es sei noch angemerkt, dass

dieser Eintrag im Tagebuch Costantinis einer der längsten ist und Costantini das Gespräch mit Mussolini nahezu wortgetreu wiedergibt. Der Zuspruch des *Duce* ist dem Bischof sehr wichtig. Offenbar sucht er gezielt dessen Zustimmung, um dem aufgrund der ambivalenten Juryentscheidung etwas ins Wanken geratenen Projekt neuen Halt zu geben.

vgl. ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Tagebuch Giovanni Costantini, 1917-1956: Eintrag vom 9. Dezember 1931.

dt. „Dies ist eine prachtvolle Kirche; auf dieser Anhöhe gegenüber dem Meer bedurfte es wahrlich eines mit schöner Kuppel aufragenden Bauwerks; und dieses hier hat eine wirklich schöne Kuppel, einen schönen Grundriss; vor allem aber gefallen mir die Glockentürme, die der Kuppel keineswegs die Schau stehlen. Die Kuppel darf in ihrer Wirkung nicht von benachbarten Gebäuden eingeschränkt werden. Schließlich gibt es auch hohe Kirchtürme, die sich hier allerdings mit der Kuppel beißen würden. Das hier ist wahrhaftig eine schöne Kathedrale.“

[253] vgl. Grassetto 1983/84: Korrespondenz Del Giudices mit Costantini.

[254] Aus propagandistischen Erwägungen wird auf die Seite mit dem geringfügig veränderten Grundriss Mussolinis handschriftliche Note vom 9. Dezember 1931 gedruckt. Der hier dargestellte Entwurf ist identisch mit den im Diözesanmuseum heute ausgestellten Plänen. Da diese nicht datiert sind, ist eine genauere Zeitangabe bisher nicht möglich, zumal der in Venedig (Museo Correr) verwahrte Nachlass Del Giudices weder archiviert noch zugänglich ist. Im 1939 beschlossenen, jedoch schon 1932 vorgelegten *Piano Regolatore* entspricht der Umriss der Kathedrale dem in der Broschüre gezeigten Grundriss. Cesare Giani nennt als möglichen Entstehungszeitpunkt das Jahr 1936; stichhaltige Belege fehlen jedoch für diese Annahme (Gespräch mit Don Cesare Giani am 07.07.2012). Das Jahr 1938 muss als Anhaltspunkt für die Entstehung des endgültigen Entwurf gelten.

[255] Vaccaro arbeitet zur selben Zeit mit Piacentini an der Umwandlung des Entwurfs für das Ministero delle Corporazioni in Rom (1927-32). Der junge Bologneser Architekt kennt also bestens Piacentinis Intentionen, um den Moderneschub rechtzeitig zu absorbieren. Andererseits kommt es bei eben diesem Projekt zu einem Streit über die Urheberschaft, die dazu führt, dass Vaccaro sich aus dem Büro Piacentinis, in dem er seit 1922 arbeitet, löst, um sich selbstständig zu machen. Seine entschiedenere Wendung zum Razionalismo geht damit zeitlich einher und könnte im Wunsch nach Abgrenzung eine zusätzliche Motivation haben.

[256] In seiner geometrischen Klarheit versucht Del Giudice hier offensichtlich dem *Stile Littorio* zu entsprechen. In dieselbe Richtung weist jedenfalls auch der autarkische Anspruch bei der Wahl einheimischer Materialien und ökonomischer Bautechniken (Apuanischer Marmor, Leichtbauweise für die Kuppeln etc.).

vgl. ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Brief vom 2. Januar 1940.

[257] Wie Cesare Giani bemerkt hat, scheint Del Giudice hier den Grundriss in die Gestalt des ‚eucharistischen' Bildes einer Hostie in der Monstranz zu ändern. Ein Motiv, das übrigens seinerzeit von der Jury in Buzzis Entwurf erkannt worden ist (s.o.).

Gespräch mit Don Cesare Giani, dem Leiter des Diözesanmuseums von La Spezia, am 07.07.2012.

[258] In einem Brief vom 2. Januar 1940 (unbekannter Adressat) konstatiert der Bischof, dass dem Bauprojekt das autarkische Prinzip zugrunde gelegt worden ist. Demnach sei das Projekt in jeder Hinsicht, also auch bezüglich des Vorzugs einheimischer Bautechnik, ein Monument seiner Zeit.

vgl. ADPN, Fondo Giovanni Costantini: Brief vom 2. Januar 1940.

[259] So wird der nach wie vor nicht vollständig abgetragene *Colle dei Cappuccini* auf Erlaubnis des Bischofs während des Krieges für die Installation von Flugabwehrgeschützen und Bunkeranlagen genutzt, deren Rückbau im März 1950 (!) noch nicht erfolgt ist. Ein wesentlicher Aspekt ist somit, dass die Kirche möglichst bald das Areal mit einem Gebäude ‚besetzt', um weiteren Auseinandersetzungen um die Nutzungs- und Eigentumsrechte aus dem Weg zu gehen. Zu diesem Zweck kommt Stella der Wunsch nach einem Gebäude für Madri Pie di Ovada sehr gelegen.

vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10: Brief Giuseppe Stella an Giovanni Costantini vom 22. März 1950.

[260] vgl. Cabano, Paolo: Mons. Giovanni Costantini nei suoi diari. In: Goi, Paolo (Hg.): Il cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo. Pordenone 2008, S. 272. 1973 wird Giuseppe Stella, Costantinis Nachfolger auf dem Bischofsstuhl, noch einmal dessen Verdienste für die Kathedrale hervorheben: Auswahl und Sicherstellung des Grundstücks, Abtragung des *Colle*, Ausbau der heutigen Piazza Europa zum größten Platz der Stadt, Ausschreibung eines nationalen Architekturwettbewerbs und die Einrichtung eines Fördererkomitees.

[261] Seit 1956 ist Bonfigli Vorsteher des Domkapitels; Als ausgewiesene Autorität in künstlerischen und liturgischen Fragestellungen ist er zudem in diesen Bereichen und auf die Diözese La Spezia bezogen faktisch der Nachfolger Costantinis. Hinsichtlich des Kathedralen-Projekts ist er als eigentlich treibende Kraft am Ort wichtigster Exponent Costantinis. Das Projekt entwickelt sich, wie aus den Unterlagen der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst hervorgeht, v.a. in der Konstellation Costantini-Bonfigli-Del Giudice-Stella, wobei Stella v.a. die sich aus seinem Amt ergebende offizielle Rolle übernimmt, wohingegen Del Giudice sich immer mehr – vermutlich aus beruflichen und gesundheitlichen Gründen – zurückzieht. Eine weitere Rolle spielt zunächst auch der Generalvikar der Diözese Giuseppe Bonfiglioli, bevor dieser 1961 zum Bischof von Nicotera und Tropea berufen wird. Später kommt noch Luigi Orengo hinzu. Als Mitglied des Domkapitels gilt er nach Dafürhalten Cesare Gianis als einer der Hauptverantwortlichen für die Realisation der Kathedrale. Giani bestätigt auch, dass Bischof Stella dem Bauprojekt in organisatorischer und künstlerischer Hinischt nicht gewachsen war und v.a, deshalb auf die Kompetenz seiner Mitarbeiter (Bonfiglioli, Bonfigli, Orengo), v.a. aber auch des Vatikans bzw. der Päpstlichen Kommission (Costantini und später Fallani) vertraut (E-Mail von Cesare Giani, dem Leiter des Diözesanmuseum von La Spezia, vom 19. Juli 2012). Es gibt zahlreiche Hinweise, wie etwa die Wahl Liberas und die beständige Ratsuche bei Costantini, die dies bestätigen.

[262] Tatsächlich ist Costantini zurückgetreten, nachdem ihm der Papst die neue Stelle angetragen hat.

[263] Durch den von Franco Oliva durchgeführten Wiederaufbau, erhält diese zudem eine modern-sachlich orientierte Fassade, die mit ihrem gestreiften Natursteinmuster aber dennoch sichtlich auf romanische Vorbilder der Region rekurriert.

[264] Del Giudice hat dies ebenfalls eingestanden, seinen eigenen Entwurf für überholt erklärt und sich von seinen Ansprüchen auf dessen Umsetzung entsprechend distanziert („non avanzava in argomento alcuna pretesa").

vgl. Stella 1973, S. 4.

[265] vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10: Brief Giuseppe Stella an Giovanni Costantini vom 22. März 1950.

[266] vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10: Brief von Carlo Ceschi an Giovanni Costantini vom 7. Juni 1949 und Brief des

Stadtrats Paolo Borachia an Giovanni Costantini vom 16. Dezember 1949.

[267] vgl. Gesetz 1939/956.

[268] Gespräch mit Don Cesare Giani, dem Leiter des Diözesanmuseums von La Spezia, am 07.07.2012.

[269] vgl. hierzu Kap. 14.3.

[270] vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10: Brief Giovanni Costantinis an Del Giudice vom 14. November 1950.

[271] Diese Krypta ist inzwischen Bestandteil der Treppenanlage und des neuen Portikus entlang der Via Vittorio Veneto. Sie wird nach wie vor als Werktagskapelle der Pfarrgemeinde Cristo Re, die der Kathedrale zugeordnet ist, genutzt. Anzumerken ist, dass diese Kirche einen ideellen Vorläufer im nicht realisierten Projekt eines Kapitelsaals hat, der sukzessive zu einem dreieinhalbgeschossigen Komplex mit Kirche, Pfarrhaus, Dormitorium und Kindergarten weiterentwickelt wird. Dieser soll in der nordöstlichen Ecke der geplanten Kathedrale an die Sakristei anschließen. Del Giudice ist von 1950 bis 1953 mit diesem Teilprojekt beschäftigt, bevor man dann 1953 eine Pfarrkirche im südöstlichen Teil des Basements, eben die Krypta, in Angriff nimmt und der zur Kirche ausgebaute Kapitelsaal fallen gelassen wird. Als Kuriosum sei ferner bemerkt, dass die
Krypta auf Anraten Costantinis als Kirche ausgegeben werden soll, um in den Genuss staatlicher Fördermittel zu kommen. Costantini empfiehlt Del Giudice deshalb, eine kleine Apsis einzuplanen, die den Baubehörden gegenüber den Charakter einer Kirche glaubhaft machen soll, die man aber später getrost wieder abreißen könne (ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10: Brief Giovanni Costantinis an Del Giudice vom 14. November 1950). Für ein Studium dieses Projekts verweise ich auf die im Fundus der Päpstlichen Kommission archivierten Zeichnungen: ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10.

[272] Heute Via Giovanni Costantini.

[273] Für ein Studium dieses Teilprojekts verweise ich auf die im Fundus der Päpstlichen Kommission archivierten Zeichnungen: ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10.

[274] Dieser Portikus wird in der Folge zu einem der größten Hindernisse im Entstehungsprozess der neuen Kathedrale. Zunächst als temporärer Bau bis zum tatsächlichen Baubeginn gedacht, sollte er der Stadt verpachtet werden. Eine bizarre Lösung, die von der Päpstlichen Kommission abgelehnt wird und regen Widerstand im örtlichen Klerus entfacht. Erst die Umgestaltung zu einem dauerhaften Bestandteil des gesamten Komplexes erbringt die Genehmigung durch die Kommission (dieser gehören inzwischen auch Piacentini, Foschini, Vaccaro und Calza Bini an!), wodurch aber lediglich der erste Schritt eines langen und polemischen Ringens um die Baufreigabe gemacht ist.
vgl. ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Protokoll der 59. Sitzung des Domkapitels, undatiert.

[275] Das Unternehmen bietet seine Dienste gratis und zu vorteilhaften Bedingungen an.
vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10: Brief von Giovanni Costantini an Del Giudice vom 7. Februar 1955.

[276] vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10: Brief des Pfarrers Mario Giusti an den Bischof Stella vom 27. Januar 1955.

[277] Bischof Stella stellt den Architekten vor vollendete Tatsachen, da nur mit diesem Portikus endlich zum Bau geschritten werden kann. Zudem befreie er die Diözese von der aufwendigen und wenig erfolgreichen Suche nach den erforderlichen Mitteln, um die Stützmauern des Podests und den Treppenaufgang zu finanzieren.
vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10: Brief von Giovanni Costantini an Del Giudice vom 7. Februar 1955.

[278] Sowohl der Portikus als auch die Krypta finden 1955 den Zuspruch Costantinis und der von ihm vertretenen Päpstlichen Kommission. Es mag dabei widersprüchlich erscheinen, dass diese Planungen in der Folge zur Grundlage eines vehementen Streits über deren Dissonanz zu den Intentionen der Wettbewerbsausschreibungen von 1929 und 1931 und den sich darauf beziehenden Nutzungsbeschränkungen der Grundstücke werden.
vgl. Bonfiglioli 1960.

[279] Casimiro Bonfigli bestätigt in einem Brief, dass man die Substitution Del Giudices anstrebt.
vgl. ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Brief an Mons. Mori vom 6. Januar 1957.

[280] Bonfigli nennt rückblickend ein Vielzahl politischer, organisatorischer und finanzieller Hindernisse sowie die veränderten liturgischen und architektonischen Voraussetzungen als Gründe. In liturgischer Hinsicht betont er die Neuausrichtung der Päpstlichen Kommission infolge der Verlautbarungen Pauls VI. zur christlichen Kunst.
vgl. ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Brief Luigi Andrea Rossis an Casimiro Bonfigli vom 19. Mai 1975.

[281] Michelucci, das sei noch angemerkt, wird in den 1950er Jahren korrespondierendes Mitglied der Päpstlichen Kommission.

[282] vgl. Stella 1973, S. 4.
Adalberto Libera (1903-63) kann nach dem Krieg seine überaus produktive Tätigkeit wie so viele seiner in den 1930er Jahren aufgestiegenen Kollegen nahezu ungehindert fortführen. Foschini überträgt ihm 1949 die Aufgabe einen Typenkatalog für das INA-Casa-Bauprogramm zu erarbeiten. Gleichzeitig setzt er die Zusammenarbeit mit De Renzi und Ridolfi fort. 1954

wird ein von ihm entworfener Wohnkomplex (1950-54) im Quartier Tuscolano in Rom vollendet. Im selben Jahr beginnt er eine Lehrtätigkeit in Florenz, wo er bis zu seinem Umzug nach Rom im Jahre 1962 einen Lehrstuhl für Entwerfen inne hat. Es folgen zahlreiche Aufträge in ganz Italien, darunter auch erfolgreiche Wettbewerbsteilnahmen. 1955 nimmt er am Einladungswettbewerb für den Hauptsitz der DC im EUR teil. 1959-60 realisiert er das Olympische Dorf für die Spiele in Rom. Sein letztes größeres Projekt, bevor er 1963 überraschend stirbt, ist eben der Entwurf für die Kathedrale in La Spezia. Das begonnene Projekt wird von seinem Spezzaner Partner Cesare Galeazzi vollendet.
vgl. Quilici 1981; Adalberto Libera 1989 und Surhone 2010.

[283] In Florenz ist Libera gemeinsam mit Michelucci an der Organisation der ersten Frank-Lloyd-Wright-Ausstellung auf italienischem Boden beteiligt (1951). Ein Ereignis, das für die Entwicklung der organischen Architektur in Italien entscheidend und in diesem Kontext wesentlich daran beteiligt ist, dass Michelucci jenen Weg einschlagen kann, der ihn mit der Kirche S. Giovanni Battista in Campi Bisenzio zu einem Meilenstein der italienischen und internationalen Kirchenbaugeschichte führen wird. Libera dürfte derweil von Wrights eleganten Arbeiten für das Guggenheim-Museum in New York in seiner seit der Studienzeit lebendigen Sympathie für geschwungene Formen bestärkt worden sein.

[284] ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 141, fasc. 10: Brief Giuseppe Stella an Giovanni Costantini vom 22. März 1950 und Brief von Giovanni Costantini an Del Giudice vom 26. Mai 1950.

[285] Casimiro Bonfigli erklärt noch im Januar 1957 im Brief an Mons. Mori, den Vorsteher der Pro-Kathedrale S. Maria Assunta, dass die Idee eines neuen Wettbewerbs von Costantini noch zu Lebzeiten in Erwägung gezogen worden ist. Bemerkenswert ist, dass Bonfigli in diesem Brief die Beauftragung Liberas nicht erwähnt, obwohl dieser bereits im Jahr zuvor den Auftrag erhalten hat. Hintergrund dürfte die jahrelange Geheimhaltungstaktik der Diözese sein.
vgl. ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Brief an Mons. Mori vom 6. Januar 1957.

[286] Zu den Vertretern dieser legalistischen Position gehört neben der Architektenkammer und den liberalen Kreisen der Kommunalpolitik auch der von Carlo Beverini vertretene Verein ‚Pro Spezia', der ernsthafte Konsequenzen für die Stadt befürchtet, sollte die Diözese auf ihr bisher unveröffentlichtes, nur gerüchteweise bekanntes Bauvorhaben bestehen. Die Gesetzestexte, die seinerzeit die Donation der Grundstücke regeln, schreiben die Nutzung der Flächen für den Bau einer die Kathedrale erschließenden und in ihrer Feierlichkeit betonenden Treppenanlage genau vor. Eine andere Nutzung als eine kirchliche bzw. erschließende erscheint somit nicht legitimiert, es sei denn die entsprechenden Auflagen werden, wie vom Bischof gefordert, abgeändert.
vgl. u.a. Il Paese, 21. November 1959 und La Nazione, 23. November 1959.

[287] Il Secolo XIX, 3. November 1959.
dt. „Man arbeitet mit einer mystischen Unterwassermethode, rätselhaft in einem engen Personenkreis."
Erst Ende Dezember 1959 werden Modellfotos veröffentlicht, wobei der autoritäre Stil der Kirche, der Alleingang bei der städtebaulichen Einbettung des Komplexes und der unklare finanzielle Aufwand über Jahre eine hitzige Debatte befeuern werden. Während man Mitte der 1930er Jahre noch stolz über die Höhe und Größe der Kuppel im Entwurf Del Giudices berichtet hat und Gedichte zu Ehren der solennen Bauaufgabe verfasst werden, gerät das neue Projekt mehr als zwanzig Jahre später v.a. in linksgerichteten Medien zunehmend in Verruf.
vgl. Il Popolo, 2. Dezember 1935 und L'Unità, 24. Dezember 1959.

[288] vgl. Grossi 1975.

[289] Die unter dem Deckmantel künstlerischer Dispute geführte Obstruktion des Projekts durch linke und liberale Parteien soll, so Galeazzi, durch das Statement eines angesehen Kritikers (Zevi) entkräftet werden.
vgl. ASSP, Fondo Cesare Galeazzi, Cart. 7, f. 66: Brief Galeazzis an Libera vom 21. Januar 1960.

[290] vgl. Zevi 1960.

[291] Zevi 1960.
dt. „Der Entwurf [Del Giudices] darf nicht ausgeführt werden, weil er in jeder Hinsicht überholt ist. Lassen wir die Toten in Frieden ruhen, und fahren wir fort."

[292] Zevi 1960.
dt. „Das System ist zwar falsch, aber in diesem Fall ist die Wahl gut."

[293] vgl. ASSP, Fondo Cesare Galeazzi, Cart. 7, f. 66: Brief Galeazzis an Libera vom 25. Mai 1959.

[294] Tatsächlich verzögert sich die Erteilung der Baufreigabe nicht nur wegen finanzieller Fragen, sondern vor allem auch aufgrund der architektonischen und städtebaulichen Bedenken (u.a. von Kardinal Mimmi) und bürokratischer Hürden im Zusammenhang mit der Nutzungsbeschränkung der gestifteten Grundstücke. Diese ergeben sich im Zuge der Debatte um den neuen Portikus, dessen Legitimität infrage gestellt und lange Zeit kontrovers diskutiert wird. Strittig ist, ob er in städtebaulicher Hinsicht der Aufgabe eines angemessenen Bindeglieds zwischen Piazza und Kirche gerecht wird. Noch im November 1959 konstatiert der Bürgermeister: „O opera monumentale o revoca della donazione del terreno" („Entweder ein monumentales Bauwerk oder Rücknahme der Grundstücksdonation").

Mitte Dezember des Jahres 1959 wird, nachdem die Päpstliche Kommission ihren Segen erteilt hat, der bisher selbst dem Bürgermeister unbekannte Entwurf der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Reaktionen fallen überwiegend positiv aus und der Entwurf wird im Januar 1960 von allen zuständigen Stellen genehmigt, ohne dass jedoch die Baufreigabe erteilt wird. Die Problematik des Portikus bleibt vor dem Hintergrund der städtebaulichen Neuordnung des gesamten Stadtteils und der sozialpolitisch gespannten Lage in der Arbeiterstadt La Spezia weiterhin Gegenstand der Diskussionen. Vor allem der hartnäckige Widerstand der kommunistischen, sozialistischen und liberalen Stadtratsfraktionen verhindert über Jahren die Baufreigabe. Obschon der Finanzminister auf Anfragen der Apostolischen Nuntiatur die Anwendung der Formel ‚A non domino' zur Übertragung des Eigentums an den Grundstücken bekräftigt, bleibt v.a. die Frage des Portikus problematisch. Die Architekten argumentieren, der Portikus solle nur zeitweise kommerziell genutzt werden, bis, durch die Vollendung der Kathedrale, Teile der mit dem Betriebsschema der Kirche zusammenhängenden Funktionen in diesen verlegt würden. Erst die Anerkennung dieser Argumentation, also des Portikus als Teil der kathedralenspezifischen Infrastruktur, erbringt, vermutlich im Zusammenspiel mit veränderten politischen Konstellationen, den notwendigen Zuspruch. Im Februar/März 1969 wird der Bau von Stadtrat und Bauamt freigegeben, wobei seine Nutzung bis 2005 festgesetzt wird. Demnach müsste er abgerissen und von einer prächtigen Treppenanlage ersetzt werden, die allerdings erst entworfen werden müsste. Libera und Galeazzi haben hierzu keine Planungen hinterlassen. Tatsächlich wird der Portikus aber bis heute kommerziell weitergenutzt.

Darüber hinaus hat Casimiro Bonfigli eine Reihe auch personenbezogene Motive für die lange Verzögerung des Neubaus angeführt. Demnach habe Costantini mit dem zu Beginn der 1950er Jahre von ihm maßgeblich beförderten Gesetz über die Subventionierung kirchlicher Neubauten vor allem auch die Vollendung der Kathedrale von La Spezia im Blick gehabt. Entsprechend habe er bei seinem Nachfolger Stella auf eine baldige Umsetzung der Planungen gedrängt. Es sei, so Bonfigli, einem dem Organisationstalent Costantinis kaum vergleichbaren zögerlichen Verhalten Stellas anzulasten, dass das an sich seit der Fertigstellung des Portikus startbereite Vorhaben im Streit um den Portikus und den neuen Entwurf Liberas so lange verschleppt worden sei, nur um schließlich inmitten der politisch-gesellschaftlichen Unruhen der 1960er abermals abgebremst zu werden.

vgl. L'Unità, 6. Januar 1960; Bonfiglioli 1960; Stella 1973, S. 4; ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Kopie eines Briefs des Finanzministers Giuseppe Trabucchi an Mons. Mario Cagna vom 25. September 1961 sowie Brief an Mons. Mori vom 6. Januar 1957.

Nach dem Tod Liberas im Jahre 1963 führt sein Mitarbeiter Cesare Galeazzi die Arbeit fort. Ein beträchtlicher Teil der Dokumentation zu Liberas Entwurf befindet sich deshalb im Fondo Casimiro Bonfigli im Staatsarchiv von La Spezia (ASSP).

[295] Il Secolo XIX, 3. Mai 1975.

dt. „Gebt den Arbeitern Wohnungen!"

Bezeichnend für die Stimmung während der Jahre, in denen der Entwurf und seit 1966 auch das Bauwerk entsteht, ist, dass sich ein Lager der Befürworter (‚Cattedralisti') bildet und ein Lager derer, die den Bau der Kathedrale als sozialpolitisch unverhältnismäßig ablehnen, bildet. Die Industriestadt La Spezia befindet sich in den 1970er Jahren in einer strukturellen Krise, die hohe Arbeitslosenquoten zur Folge hat, weshalb das Ansehen der lange ersehnten neuen Kathedrale auch in der Bevölkerung leidet. Für die Einweihung der Kirche werden aufwendige Sicherheitsvorkehrungen getroffen, die Gläubigen beim Auszug von der Polizei eskortiert. Ausschreitungen oder lautstarke Proteste bleiben jedoch aus, lediglich ein Pamphlet und einige Spruchbänder müssen entfernt werden.

vgl. Il Secolo XIX, 21. November 1974.

[296] Die Kathedrale wird entsprechend der Gesetzeslage hinsichtlich der Bezuschussung kirchlicher Bauprojekte zu 61% vom Staat finanziert. Ferner konstatiert der Bischof, dass der Kirchenbau in Italien aufgrund der gesetzlich geregelten finanziellen Unterstützung durch den Staat keinerlei Auswirkungen auf die sozialen Wohnungsbauprogramme desselben habe. Zwar kursiert das Gerücht, die Kirche habe die unerhörte Summe von 2 Milliarden Lire gekostet (~11,4 Mio. €), doch gibt es mehrere Hinweise darauf, dass die von Anfang an auf 400 Millionen Lire (~ 2,2 Mio. €) festgelegte Obergrenze eingehalten worden ist. Dies lässt sich jedenfalls einer von Galeazzi im April 1974 verfassten Beschreibung des Projekts und einer detaillierten Stellungnahme Casimiro Bonfiglis, dem Vorsitzenden des Exekutivkomitees, entnehmen. (Zum Vergleich, die Entwürfe von 1929 waren mit 8 Mio. Lire (~6-7 Mio. €) beziffert).

vgl. La Nazione, 26. November 1974; Il Secolo XIX, 21. November 1974; ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Galeazzi, Cesare: Cattedrale di Cristo Re a La Spezia, 2. April 1974 (maschinengeschriebener Text); ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Bonfigli, Casimiro: La Cattedrale di Cristo Re della La Spezia, undatiert (maschinengeschriebener Text).

[297] vgl. Gaggini 1975 ; Il Secolo XIX, 3. Mai 1975; La Nazione, 3. Mai 1975; L'Avvenire, 3. Mai 1975; Il Secolo XIX, 4. Mai 1975a; Massa 1975; Il Lavoro, 4. Mai 1975. La Nazione, 4. Mai 1975; Il Telegrafo, 4. Mai 1975; Il Secolo XIX, 4. Mai 1975; Grossi 1975.

[298] Wenngleich mancher Zeitzeuge, wie etwa der Journalist Luigi Andrea Rossi, noch 1975 in einem Schreiben an Bonfigli den alten Wettbewerb und dessen Ergebnisse v.a. in dieser Hinsicht reklamiert. Dort heißt es, die majestätischen Entwürfe der fünf Auserwählten hätten seinerzeit dem Anspruch an ein weithin sichtbares Wahrzeichen weit mehr entsprochen, als der ‚zerquetschte' („schiacciata") Bau Liberas.
vgl. ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Brief Luigi Andrea Rossis an Casimiro Bonfigli vom 19. Mai 1975.

[299] Interessant ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit dem Ende der 1950er Jahre von einer Gruppe russischer Architekten vorgelegten Wettbewerbsentwurf für den Umbau des Palasts der Sowjets (Abb. 1463). Die frappierende Ähnlichkeit wird 1959/1960 in der Öffentlichkeit genutzt, um das von manchen als profan bewertete Projekt Liberas zu konterkarieren. Ferner gilt es zu bemerken, dass Libera schon 1926 eine Studie für ein Gebäude mit rundem Grundriss entwirft, die die Kombination eines quaderförmigen Unterbaus mit einem darauf ruhenden Zylinder zeigt (Abb. 1464). Freilich verweist die Formensprache mit ihren Säulen und Giebeln noch auf die Architekturtendenzen der 1920er Jahre, die Idee aber scheint Libera in Erinnerung geblieben zu sein. Sie ist sozusagen zu einem Leitmotiv geworden, das in der Kathedrale La Spezias *par excellence* zum Ausdruck kommt.
vgl. Il Secolo XIX, 12. Januar 1960.

[300] Wie Claudia Conforti herausgestellt hat, ist der realisierte Entwurf lediglich ein blasses Filigran des ursprünglichen Entwurfs Adalberto Liberas. Der Architekt, der seit seiner Studienzeit eine besondere Vorliebe für Rundbauten zeigt und in der Folge etliche Gebäude unterschiedlichster Nutzung mit runden Baukörpern realisiert, hat demnach einen monumentalen Zylinder im Sinn, anstatt der später gebauten, tellurischen Scheibe.
vgl. Conforti 1989, S. 103.

[301] Daraus ergibt sich auch die Entscheidung für einen flachen Kirchenbau, der seine städtebauliche Wirkung v.a. durch die Vorverlegung des Hauptkörpers entfaltet. Denn die städtebauliche Rahmensituation mit den hohen Bauwerken der näheren Umgebung, habe, so Galeazzi, nur die Wahl zwischen einer deutlich überhöhten oder einer weiter nach vorne geschobene, jedoch flachen Lösung gelassen.
ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Chiesa cattedrale di Cristo Re a La Spezia, undatiert (maschinengeschriebener Text).
dt. „Heutzutage baut man keine vertikal ausgerichteten Kirchen mehr, sondern versucht durch die horizontale Verteilung der Volumen die Funktionalität zu verbessern."

[302] Ursprünglich war eine Verkleidung mit weißem Marmor aus den nahegelegenen apuanischen Steinbrüchen beabsichtigt, worauf aber aus Kostengründen verzichtet worden ist. Zum ursprünglichen Entwurf vgl. Fede e Arte 1960, S. 20-27.

[303] Von der entsprechenden liturgischen Funktionalität konnte ich mich während eines Gottesdiensts selbst überzeugen. Dabei hat sich der Pfarrer während der Messe tatsächlich ‚unter' dem Volk bewegt und lediglich für die Altarhandlungen das Zentrum der Gemeinde verlassen. Allerdings funktioniert diese Disposition nur, wenn der Priester von den räumlichen Möglichkeiten tatsächlich Gebrauch macht. Verharrt dieser in einer streng frontalen Zeremonie, verpufft der Effekt und das Problem nahezu aller Rundbauten wird evident.

[304] vgl. Kap. 12.4.4.

[305] Für die Umsetzung der Gelenkstützenkonstruktion wurden RIV-SKF-Kugellager italienischer Fabrikation verwendet. In den Stützen befinden sich zusätzlich die Dachentwässerungsrohre.

[306] Für eine detaillierte Beschreibung des Bauwerks verweise ich nochmals auf ASSP, Fondo Casimiro Bonfigli, b. 1: Galeazzi, Cesare: Cattedrale di Cristo Re a La Spezia, 2. April 1974 (maschinengeschriebener Text).

[307] Relazione concorso 1932, S. 13.
dt. „im Zustand der Orientierungslosigkeit und Ungewissheit"; „eingezwängt von einem lebendigen und kühnen Wunsch nach Modernität einerseits und einer ruhmreichen Tradition andererseits – die aufzugeben eine Torheit wäre –, ohne eine auch nur vorübergehende Führung und ohne wahrhaft empfundene und sichere Überzeugung".

[308] Relazione concorso 1932, S. 14.
dt. „Durch die Preisgabe des normativen Prinzips, das in bewährten Modellen die einzigen Garanten einer monumentalen Ausgeglichenheit und Schönheit erkannte [...], hat die individuelle Willkür das Steuer in der Architektur übernommen. Eine Willkür, die sich entweder wandelbaren Moden zuwendet oder mit größter Anstrengung unnatürliche Kompositionen hervorbringt, so dass sich die zeitgenössische Architektur von jener Spontaneität entfernt hat, die die architektonische Produktion vergangener Zeiten mit einer klaren und wohlentschlossenen, von allen verständlichen Sprache charakterisiert hat."

[309] Bekräftigt wird diese Einschätzung von der Aussage eines Mailänder Konkurrenten, der in einem anonymen Brief an Papini die schiere Unlösbarkeit der Aufgabe reklamiert. Demnach sei der Entwurf einer Kathedrale in einer wie von Papini geforderten, modernen Architektursprache nicht möglich, da es für eine derart einzigartige Aufgabe im Grunde nur überkommene Vorbilder gäbe und zudem die Architekturdebatte in Italien noch viel zu unverbindlich verlaufe, als dass daraus eine Antwort auf die hehre Bauaufgabe abgeleitet werden könne. Kurzum, die Architektenschaft sieht sich für die Aufgabe nicht genügend vorbereitet, da selbst

für zivile Bauaufgaben der Gegenwart, wie etwa Krankenhäuser, Kinos etc. nach wie vor traditionelle Modelle vorgelegt würden. Solange Säulen, Pfeiler, Gewölbe etc. noch die Architektur bestimmen würden, könne man den Architekten nichts vorwerfen.
vgl. BST Florenz: Architettura, Fondo Roberto Papini, Filza 22 L: Brief eines anonymen Wettbewerbsteilnehmers aus Mailand an Roberto Papini vom 23. Februar 1930.

[310] Von Daneri ist bekannt, dass er die Teilnahme am Wettbewerb der Diözese La Spezia als den Beginn seiner eigentlichen Tätigkeit als Architekt betrachtet. Erstaunlich ist, dass obwohl sich Daneris Werk schon kurze Zeit später in eine vollkommen andere Richtung entwickeln wird, er den neoklassizistischen Entwurf für La Spezia sein Leben lang in Ehren halten wird. Wohl ein weiterer Beweis für eine gewisse Berechtigung, die er seiner Zeit (zumindest 1929) besessen hat.
vgl. Patrone 1982, S. 47.

[311] vgl. Relazione concorso 1932, S. 14.

[312] Il Lavoro, 14. September 1932.
dt. „eine Kathedrale ist kein Versuchsfeld, auf dem man die jüngst in Grunewald oder Wilmersdorf gemachten Erfahrungen der Stahlbetonbautechnik wiederholen könne".

[313] Das Gewicht dieser Erfahrung wird umso deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass die Kirche in den Jahren in denen Libera den Auftrag für die Kathedrale erhält, sich ganz gezielt zum Träger der Wettbewerbskultur macht, indem sie mit großem Aufwand ganze Wettbewerbsprogramme auflegt. Eine Entwicklung, die bis heute anhält. Als prominentes Beispiel sei der Wettbewerb für die Kirche des neuen Jahrtausends genannt.

[314] Stella 1973, S. 6.
dt. „Bindeglied zweier Epochen".

11 LA RICERCA DELLO STILE II: DIE WETTBEWERBE FÜR NEUE KIRCHEN IN DER DIÖZESE MESSINA (1931/32)

11.1 Rahmenbedingungen

11.1.1 Einleitung

Die Gründung einer neuen Diözese und der daraus folgende Bedarf einer neuen Kathedrale in La Spezia präsentiert sich 1929 als ein willkommener, in gewisser Weise auch herbeigeführter Anlass, um das große Ereignis historischen Ausmaßes, die *Conciliazione*, mit einem weithin sichtbaren Zeichen zu feiern. Die Instrumentalisierung der Architektur durch die herrschenden Mächte, durch Kirche und Staat, könnte kaum eindrücklicher in Erscheinung treten, als mit der Gründung einer neuen Diözese und dem Bau einer dazugehörenden Kathedrale, die zudem gebauter Ausdruck ihrer Zeit sein soll. Trotz oder vielleicht eben wegen der hochfliegenden Assoziationen und Ansprüche, die das Projekt in La Spezia begleiten, kommt es jedoch zu einem jähen Ende des auf nationaler Ebene mit großem Aufhebens angestimmten Wettbewerbs. Bisher konnte gezeigt werden, wie der Wettbewerb für die neue Kathedrale vielmehr ein Echo der verhaltenen Architekturdebatte der 1920er Jahre ist, er in der Komposition der Jury und der Formulierung der Aufgabe sowie der Qualität der eingereichten Arbeiten noch ganz und gar der Geisteswelt des 19. Jahrhunderts anzugehören scheint und schließlich von den aktuellen Entwicklungen herabgesetzt wird. Gleichzeitig ist er aber der erste wichtige Markstein einer breiter angelegten und auf den Kirchenbau gemünzten Suche nach einem zeitgemäßen Stil, einer zeitgemäßen Art, sakrale Gebäude zu bauen: „La partecipazione a tale concorso rivesti particolare interesse, per il tentativo di apertura e di rinnovamento progettuale nei riguardi di una tipologia edilizia, quella religiosa, che era rimasta ancora chiusa entro canoni fissi, apparentemente inamovibili."[1] Zudem markiert dieser Wettbewerb den Eintritt des Kirchenbaus in jene Phase der italienischen Architekturdebatte, die um 1930 mit dem Beginn der sogenannten *stagione dei concorsi*, den Ausstellungen des MIAR und den Triennalen in Italien an Fahrt gewinnt und die Gemüter zunehmend erhitzt, bis sie in der Folge jene Einheit der Ausrichtung erreicht, mit der man dem imperialen Anspruch des faschistischen Italiens einen allgemeinverständlichen, historisch nachvollziehbaren Ausdruck geben möchte.

Während der Wettbewerb in La Spezia mit dem in der nationalen Öffentlichkeit kaum noch rezipierten zweiten Durchgang ohne Sieger in einen *de facto* wenig rühmlichen Abschluss mündet, deutet sich im September des Jahres 1931 bereits ein neuer Höhepunkt im italienischen Kirchenbau an, auf den sich die Aufmerksamkeit und auch die Hoffnungen der progressiven Kräfte gemäßigter und radikalerer Fasson richten können. Muss der Wettbewerb in La Spezia aus Sicht der experimentierfreudigeren und fortschrittlicheren Zeitgenossen abschließend als Enttäuschung, vom konservativen Milieu – allen voran der Kirche und ihrer Vertreter wie etwa Costanti-

ni – zumindest als ein merkwürdig-befremdliches, weil mit der Patina des Überholten verhaftetes Großereignis verbucht werden, so bietet die neue Begebenheit einer ganzen Serie von Kirchenbauwettbewerben die vage Hoffnung eines echten Aufbruchs, eines *riscatto* des unter diesem Gesichtspunkt glanzlosen Potpourris von La Spezia. Bezeichnenderweise erscheint eine zweite Ankündigung der Wettbewerbsserie im Januar 1932 auf just derselben Seite der ‚Architettura', wo geradezu beiläufig das Ergebnis von La Spezia mit wenigen Zeilen wiedergegeben wird. Zur gleichen Zeit vollzieht sich unter einem neuen Titel (Architettura) und unter der Ägide Piacentinis* und Calza Binis* die programmatische Neuausrichtung der ‚Architettura e arti decorative' als offizielles Organ faschisierter Architekturpolitik. Die faschistische Eroberung durch Architektur beginnt.[2] War der Vorgänger als Produkt von Giovannonis Kunstverein (*Associazione fra i Cultori di Architettura*) noch formal und inhaltlich an den kunstgewerblichen Zeitschriften der Jahrhundertwende orientiert, vollzieht der neue Herausgeber – Calza Binis Architektensyndikat – einen grafischen und inhaltlichen Wandel, der die veränderte Stimmung in der Architekturdebatte absorbiert, die zukünftigen Entwicklungen einleitet und schließlich auch mit dem Anspruch einer faschistischen Kulturdivulgation begleiten wird. Ferner wird mit einer Reihe bemerkenswerter ‚Architekturkonversionen', wie etwa Vaccaros Palazzo delle Poste in Neapel und vor allem Piacentinis Kirche Cristo Re in Rom, das von Seiten Mussolinis gestiegene Interesse an der Moderne aufgegriffen.[3] Die Suche nach einem gültigen Stil für die Epoche des Faschismus bestimmt zunehmend die Diskussion und breitet sich in alle Bereiche der Architektur, auch in den Kirchenbau, aus. Dieser ist, wie schon gesagt worden ist, unter dem Eindruck von Piacentinis neuem Kirchenentwurf seiner Enklave als ‚klassische' Bauaufgabe entstiegen und in das Bewusstsein jener Architekten getreten, die von nun an den Gang der Architektur der faschistischen Epoche prägen werden. Begünstigt wird diese Entwicklung zudem von einer offenkundig modern orientierten Ausrichtung einiger klerikaler Kreise, wie beispielsweise die bewusst mit dem Appellativum ‚moderno' versehene internationale Ausstellung sakraler Kunst in Padua suggeriert (1931). Vor diesem Hintergrund bildet die in Messina ausgelobte, facettenreiche Serie von Wettbewerben für eine ganze Reihe konkreter und fiktiver Kirchen in der Tat einen neuen Höhepunkt. Zugleich markiert sie den äußersten Rand einer im italienischen Kirchenbau ohnehin sehr zögerlichen Erneuerungsbewegung.

Dass diese schon seit Ende des Ersten Weltkrieges von Persönlichkeiten wie den Brüdern Costantini und Polvara stimulierte Erneuerungsbewegung auch nach La Spezia keinesfalls zu einem allgemeinvernehmlichen Höhenflug ansetzt, belegt indes auch die Betrachtung der mehr oder weniger bedeutsamen Ausstellungen sakraler Kunst, die seit 1915 (Mostra di arte sacra in Trient) sowohl in der Provinz als auch in Mailand und Rom mit steigender Frequenz veranstaltet werden. Sie sind verbunden mit der Erkenntnis, dass die italienische Sakralkunst einer Anpassung bedarf.[4] Währenddessen wird das Wettbewerbswesen mit Ausnahme von Monfalcone (1922) für den Kirchenbau bis zum Wettbewerb in La Spezia geradezu verkannt und anschließend nach Messina bis auf kleinere Ausnahmen beiseitegelegt und erst wieder im Zeitalter der Liturgiereform für große, wegweisende Kirchenbauprojekte entstaubt. Die Ausstellung sakraler Kunst in Rom im Jahre 1930 konstatiert zwar abermals den Wunsch der Kirche, nach der ‚Entgleisung' des 19. Jahrhunderts, Kunst und Christentum wieder zusammenzuführen, kommt aber faktisch kaum über ein Lippenbekenntnis hinaus.[5] Ausländische Künstler und Architekten, die in vielerlei Hinsicht fortschrittlicher sind als

ihre italienischen Kollegen, werden in Rom nur unzureichend berücksichtigt. Die italienischen Beiträge, unter anderem von Gino Beghè, Ugo Tarchi, Armando Brasini und Arnaldo Foschini, erschöpfen sich entweder in vereinfachten Interpretationen des gotischen oder barocken Erbes oder sind wie im Falle Tarchis und Foschinis kaum als Inspiration eines zeitgemäßen Kirchenbaus dienende Renovierungen bestehender Kirchen. Von ähnlicher Qualität ist die 1931 in Padua stattfindende Ausstellung. Bei der nächsten Gelegenheit, die sich im November 1931 in Mailand ergibt, sind die italienischen Beiträge zwar origineller als noch in Rom, können aber keine tragfähige Brücke zu den aktuellsten Entwicklungen schlagen.[6] Inspiriert von der Tätigkeit Polvaras (Veranstalter ist die *Scuola Beato Angelico*) werden unter anderem Entwürfe von Felice Pasquè, Riccardo Bertoia, Germano Veronesi und Vincenzo Bonato gezeigt, denen vor allem die Anwendung neuer bautechnischer Mittel gemein ist. Unter Beibehalt tradierter Typologien lassen sich insbesondere bei Bertoia und Bonato interessante Ansätze einer neuen Formgebung finden (Abb. 1465/1466). Ein zwingender Impuls bleibt jedoch aus. Derweil soll die 1931 gegründete, gleichwohl kurzlebige Zeitschrift ‚Arte Sacra' den Künstlern zwar eine Orientierung geben („educatrice italiana di buon gusto"[7]), bleibt aber wie die dominierende klerikale Kulturrhetorik unbeweglich auf der Brandmarkung eines dem Glauben entzweiten und deshalb „vani fantasmi"[8] nachjagenden Künstlers stehen. Unterstrichen wird, dass eine Erneuerung der Sakralkunst und mit ihr der Sakralarchitektur nur möglich sei, wenn sich die Kunst mit dem Glauben des Künstlers vereine. Eine Feststellung, die zwischen den Zeilen verstanden, einer entschiedenen Hinwendung zur Moderne die Türen verschließt, weil sie mit der tief in den Traditionen der Kirche verwurzelten Mystik des Katholizismus offenbar nicht in Einklang zu bringen ist.

11.1.2 Am Anfang eine Katastrophe: Erdbeben und Wiederaufbau

Vor dem Hintergrund eines offensichtlich gestiegenen Interesses am Kirchenbau, scheint aber erst die Wettbewerbsserie in Messina eine explizite Verbindung zur radikalen Moderne herzustellen. Diese artikuliert sich, vor allem in den beiden Ausstellungen des MIAR und der inzwischen nach Mailand umgezogenen Triennale, einstweilen in ihrer spezifisch italienischen Ausprägung. Sie ist der eigentliche Motor einer radikalen Umwälzung innerhalb der italienischen Architektur, der sich nunmehr selbst der Kirchenbau nicht vollständig entziehen kann. Ist es bei der Entwurfskonversion Piacentinis für die Cristo-Re-Kirche in Rom vor allem eine opportune Reaktion auf den politisch wirksamen Folgeeffekt, den Mussolinis positive Rezeption der rationalistischen Architektur freisetzt, bietet sie in den Studien und Entwürfen, die junge Architekten wie Vaccaro, Costa, Terragni und andere für diverse Ausstellungen in den Jahre 1931 und 1932 entwickeln, eine genuin moderne Auseinandersetzung mit dem Thema. Diese zunächst auf Studien und Entwürfen basierte Annäherung, in deren Fluchtlinie die Messina-Serie als Höhepunkt steht, bildet die Grundlage für die im Verlauf der 1930er Jahre folgenden, sporadisch in ganz Italien realisierten Bauwerke.[9] Diese wiederum bilden eine Brücke zu dem, was dann nach 1945 unter veränderten Voraussetzungen zu einem kirchenbaulichen Programm erhoben wird.[10] Angesichts einer Jahrzehnte andauernden infrastrukturellen Notlage ergibt sich in Messina die seltene Gelegenheit, gleich an verschiedenen Stellen mit neuen Bauwerken die Entwicklungen der allgemeinen Architekturdebatte sowohl personell als auch formell mit der Kirchenbaudiskussion zu verquicken: „i concorsi banditi […] favoriscono con modernissimi criteri lo sviluppo delle più giovani ed audaci energie creative anche

nell'ambito così discusso della architettura sacra contemporanea."[11]

Der außergewöhnlich hohe Bedarf an neuen Kirchen in der Diözese Messina ergibt sich infolge eines verheerenden Erdbebens, das am 28. Dezember 1908 das Gebiet der Meerenge von Messina mit seinen beiden Städten Messina und Reggio Calabria sprichwörtlich dem Erdboden gleichmacht und 150.000 Menschen den Tod bringt.[12] Als eine der schwersten Naturkatastrophen in der Geschichte des europäischen Kontinents, stellt es die noch junge italienische Nation vor große Herausforderungen: Es geht darum, ein nahezu vollständig zerstörtes und infolgedessen entvölkertes Gebiet in jeder Hinsicht wieder aufzubauen. Der Wiederaufbau beginnt in Messina, wenngleich zunächst nur behelfsmäßig, schon unmittelbar nach dem Abräumen der mehr als 2,5 Millionen m^3 Bauschutt und der notdürftigen Sicherung und Instandsetzung der wenigen noch irgendwie erhaltenen baugeschichtlich relevanten Bausubstanz.[13] Tatsächlich gilt es, ein über Jahrhunderte aufgebautes städtisches und ländliches Gefüge in verhältnismäßig kurzer Zeit komplett neu zu errichten.[14] Eine Aufgabe, die angesichts des enormen Bevölkerungseinschnitts nur mithilfe des Staates und eines von ihm getragenen langwierigen Wiederaufbauprogramms angegangen werden kann. Dies und die obligatorischen Widrigkeiten, wie sie sich beispielsweise aus der große öffentliche Bauprogramme stets begleitenden Spekulation ergeben, aber auch das retardierende Moment des Weltkrieges und die politische Ungewissheit der unmittelbar folgenden Jahre erklären, weshalb noch zu Beginn der 1930er etliche Bauaufgaben, darunter auch neuralgische Bauwerke wie die Stazione Centrale anstehen. Die Errichtung eines neuen Messinas erstreckt sich somit über eine Spanne von drei Jahrzehnten, deren Phasen Francesco Cardullo etwas verkürzt, aber dennoch treffend als eine Folge von *città di legno*, *città di fondazione*, *città di pietra* und *città di marmo* bezeichnet hat.[15] Die Grundlage für die weitere Entwicklung, den systematischen Wiederaufbau der Stadt bildet dabei der im Juni 1910 genehmigte *Piano Regolatore* (*Piano Borzì*[16]) dessen Umsetzung die provisorische Holzstadt ersetzen wird.[17]

Schon bei der ersten Sondergesetzgebung für den Wiederaufbau Messinas im Jahre 1909 wird die Wiederherstellung der kirchenbaulichen Infrastruktur berücksichtigt.[18] Schließlich gibt es nach dem Beben keine einzige erhaltene Kirche mehr. Im Haushalt der Regierung Sonnino wird deshalb im Januar ein zusätzlicher Betrag (*sussidio*) von 150.000 Lire (~ 600.000 €) im Fondo per il Culto ausgewiesen, den man 14 Monate später um weitere 500.000 Lire (~ 2 Mio. €) aufstockt.[19] Weitere Gesetze zur Regelung und Erhöhung der *sussidi* für den Bau neuer Kirchen im Gebiet der Diözesen Messina und Reggio werden in den folgenden Jahren parallel zur Unterstützung für den allgemeinen Aufbau erlassen.[20] Wobei der Wiederaufbau zunächst den Bau provisorischer Holzgebäude und die Wiederherstellung des zerstörten primären Baubestandes durch weitestgehend identische, restaurative Eingriffe vorsieht, bevor neue Gebäude, vorwiegend jene, die sich infolge neuer oder veränderter Bedürfnisse sowie der späteren Expansion der Stadt ergeben, eingefügt werden. Auffällig ist dabei, dass es keine institutionalisierte kirchenbauliche Initiative gibt, die etwa mit der *Opera di Soccorso* im Triveneto vergleichbar wäre. Vielmehr stützt sich der Aufbau der kirchenbaulichen Infrastruktur auf eine generische Wiederherstellung der alten Pfarreien und der zugehörigen Kirchenbauten, wie zum Beispiel die Kirchen Sacro Cuore del Arcipeschieri (1912) und Gesù e Maria delle Trombe (1918). Durchgeführt wird der allgemeine Wiederaufbau zunächst von der eigens gegründeten *Unione edilzia messinese* (1913-22)[21], geht jedoch anschließend, auf Betreiben Mussolinis, direkt

auf das *Ministero dei Lavori Pubblici* über.[22] Das Fehlen einer zwischengeschalteten kirchlichen Organisation, die bis 1922 eher passive Haltung der Stadtverwaltung und die daraus resultierende stärkere Relevanz direkter Initiativen des Heiligen Stuhls oder Dritter mögen auch der Grund sein, warum die Restauration der kirchenbaulichen Infrastruktur hier so eng mit dem persönlichen Wirken des Bischofs verbunden ist, dessen Engagement wiederum berechtigterweise mit dem Costantinis im Triveneto verglichen werden kann. Strukturell basiert diese Aktivität auf einem seit Übernahme der Macht durch die Faschisten verbesserten Zusammenspiel der staatlichen Baubehörden mit der Diözese; personell fokussiert dieses sich auf der Hierarchieebene des Bischofs Angelo Paino einerseits und Mussolinis andererseits, der wiederum auch im gelegentlichen Kontrast zu seinen Ministern uneingeschränkte Unterstützung garantiert. Entsprechend ist der Besuch des *Duce* am 23. Juni 1923 für die ‚Wiedergeburt' Messinas ein entscheidendes Ereignis. Das fragmentierte Bild, das sich Mussolini noch so viele Jahre nach der Katastrophe bietet, ist sogleich der Funke für ein über Jahre ausgeweitetes Bauprogramm, bei dem dank der Komplizenschaft der sich anbahnenden *Conciliazione* und dem geschickten Einsatz Painos kirchlichen Bauprojekten besonderes Augenmerk zuteilwird, wobei dieses Bauprogramm gar als ein Vorlauf des in den 1930er Jahren in ganz Italien angefachten faschistischen Baubooms gelesen werden kann. Entsprechend werden hier vom Regime – gleichwohl noch weit von der vereinheitlichenden Tendenz des *Stile Littorio* entfernt – erste indirekte Versuche einer Politisierung der Architektur unternommen.

11.1.3 Seite an Seite: Konkordanz und Konsens

Vor dem Hintergrund des immensen Wiederaufbauprogramms kommt es, wie Luciana Menozzi es bezeichnet hat, zu einer sprichwörtlichen „alleanza del duce con il clero locale"[23], einer Allianz, die schon Jahre bevor es zur eigentlichen Aussöhnung von Staat und Kirche und den darauf folgenden, sogenannten *anni del consenso* kommt, in Messina und Reggio sichtbare Gestalt annimmt. Die dabei zentrale Figur ist Angelo Paino, der seit 1923 als Erzbischof und Archimandrit von Messina die kirchliche Verantwortung für das vom Erdbeben getroffene Gebiet trägt. Wie aus der im zentralen Staatsarchiv in Rom aufbewahrten Korrespondenz Painos mit dem *Duce* hervorgeht, gelingt es diesem Bischof, die im Vorfeld der *Conciliazione* relative Schwäche Mussolinis auszunutzen, um für die anstehenden kirchlichen Projekte immer wieder günstige Konditionen auszuhandeln.[24] Denn schließlich befindet sich das Regime nach dem Attentat auf Giacomo Matteotti (1924) in einer Situation, wo es um den faschistischen Staatsaufbau und mehr denn je um einen tragfähigen gesamtgesellschaftlichen Konsens bemüht ist, für den sowohl ein gutes Verhältnis zur Kirche als auch populäre Maßnahmen, wie eben der Wiederaufbau der vom Erdbeben immer noch gezeichneten Gebiete an der Straße von Messina, von grundlegender Bedeutung sind. In diesem Zusammenhang gilt Paino als eigentlicher *artefice della rinascita* (Meister der Wiedergeburt) einer ganzen Region, als der er übrigens bis heute dort verehrt wird.[25] Mussolini hingegen, das dürfte deutlich geworden sein, bastelt hier bereits an einem gesamtgesellschaftlich wirksamen Ausgleich mit den nach wie vor ungebrochenen Macht des Katholizismus. Zudem konnte schon am Beispiel einer expandierenden Stadt wie La Spezia gezeigt werden, dass die Auflegung großer Bauprogramme für das Regime auch

dazu dient, die unter dem Eindruck der Weltwirtschaftskrise leidende Konjunktur durch Investitionen und Vergünstigungen wieder anzukurbeln. Für das Regime bietet die neu entstehende Stadt somit in vielerlei Hinsicht Gelegenheit sich zu profilieren.

Für den Kirchenbau in Messina bedeutet das Engagement Mussolinis die Bereitstellung von mehr als 300 Millionen Lire durch das Regime.[26] Die zentralstaatliche Beteiligung am Kirchenbau wird in den entsprechenden Vereinbarungen auf mindestens 50%, in manchen Fällen sogar auf bis zu 75% der Bausumme festgelegt, den Rest muss, wie bei kirchlichen Bauprojekten üblich, die Diözese und im Falle der Pfarreien von der Pfarrgemeinde aufgebracht werden, wobei hier meist ein Beitrag aus dem Gemeindehaushalt hinzukommt.[27] Über die gewährten Geldmittel hinaus regeln die Vereinbarungen mit dem Regime auch den vereinfachten Kauf und Verkauf von kirchenbezogenen Grundstücken und deren Bebauung durch den Klerus sowie die Befreiung von den üblicherweise mit dem Erwerb und der Errichtung von Immobilien verbundenen Steuern und Gebühren. Außerdem gelingt es dem Bischof, die von seinem Vorgänger angestrengten Bemühungen um eine einheitliche und umfassende Regelung zum Erwerb geeigneter Grundstücke durch die Kirche zu Ende zu bringen: In einem im Februar 1925 von der Diözesankurie mit dem Fondo per il Culto getroffenen Abkommen wird dem Bischof der freie Gebrauch der säkularisierten Grundstücke ehemaliger religiöser Körperschaften eingeräumt. Zudem kann der Bischof nur zwei Monate später eine Vereinbarung mit der Stadtverwaltung treffen, wonach die vom Fondo per il Culto abgetretenen Grundstücke gegen geeignetere, im Besitz der Stadt befindliche Areale eingetauscht werden können.[28]

11.1.4 *recupero, restauro, ricostruzione*

In architektonischer Hinsicht beginnt die Wiederherstellung einer funktionierenden pastoralen und religiösen Struktur mit dem *recupero* (Sanierung und Rückerlangung) der wenigen erhaltenen Bausubstanz sowie mit dem Bau provisorischer Holzkirchen (*chiese baraccate*), deren erste schon im Januar 1909 mithilfe der Cassa di Risparmio di Parma an der Piazza S. Martino (heute Piazza Cairoli) errichtet wird. Den ersten Gottesdienst in dieser symbolischen Kirche halten bezeichnenderweise die von Pius X. eigens entsandten Priester Luigi Orione und Paul Albera.[29] Dem Beispiel der ersten Kirche folgt eine zweite, von der amerikanischen Gemeinde errichtete Holzkirche. Eine weitere Kirche wird mit dem Zutun der Königin im Villaggio Regina Elena errichtet und bereits ein Jahr später in eine Steinkirche umgewandelt, die bis in die zweite Nachkriegszeit dem Stadtteil als Pfarrkirche dient.[30] Weitere Kirchen (3) werden von der öffentlichen Hand gebaut, eine weitere auf Betreiben des späteren Ministerpräsidenten Vittorio Emanuele Orlando, einem gebürtigen Sizilianer. Den weitaus größten Teil dieser annähernd 50 behelfsmäßigen Kirchen baut jedoch der Heiligen Stuhl.[31] 1910 beginnt man mit dem Bau massiver Kirchen, zunächst mit der Rekonstruktion zerstörter Kirchen, seit 1920 schließlich auch mit dem Bau neuer Kirchen, wie etwa S. Martino in Spadafora. Stilistisch sind diese Kirchen ein heterogenes Abbild der in den 1920er Jahren vor allem im Kirchenbau noch persistenten eklektischen Tendenzen, wie sie beispielsweise auch die Mehrzahl der im Triveneto neu errichteten Kirchen charakterisieren.[32] Das Gros der Arbeiten wird dem von Paino gegründeten *Ufficio Tecnico Arcivescovile* unter der Führung des Ingenieurs Francesco Barbaro übertragen. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf einer erdbebensicheren und ökonomischen Stahlbetonskelettbauweise, die aber weiterhin mit vertrauten Reminiszenzen an vergangene

Stilepochen gespickt sind, so etwa die mitunter erratisch-bizarren Beiträge des Karmeliterarchitekten Carmelo Umberto Angiolini, die Neorenaissance-Kirche S. Matteo von Carlo Saladino und die bereits angesprochenen klassizistischen Kirchen Francesco Barbaros (SS. Annunziata, S. Eustochia).[33] Zwar kommen vereinzelt auch namhafte Architekten wie Cesare Bazzani und Francesco Valenti zum Zuge, doch bürgen auch diese als Vertreter eines zwar geschmackvolleren aber zugleich hartnäckigen Akademismus kaum für Überraschungen.[34] All diese Arbeiten stehen dem konservativen Anspruch der Päpstlichen Kommission nahe, wie er übrigens auch im Geist des Wettbewerbs für die Kathedrale von La Spezia zum Ausdruck kommt. Mit ihrem eklektisch-historistischen Impetus, der zuweilen zu neoromanischen oder gar arabesken Interpretationen neigt, beziehen sie sich auf die wechselvolle Baugeschichte Siziliens.[35] Umso einschneidender muss folglich die Idee Angelo Painos erscheinen, die sich seit 1926 zunehmend kristallisierenden fortschrittlichen Tendenzen der italienischen Architektur für eine Serie von Wettbewerben für 20 Kirchen in der Diözese Messina zu gewinnen.

Wie das Beispiel der ersten in Messina errichteten Kirchen vermuten lässt, ist das frühe architektonische Szenario der wiederaufgebauten Stadt vom zeittypischen Eklektizismus geprägt. Dieser findet durch die zahlreichen Arbeiten des Florentiner Architekten Gino Coppedé (u.a. Palazzo Costarelli, 1913 und Palazzo Tremi, 1914) in seiner besonders exzessiven Ausprägung, die Kirk als „fantastical, hyperbolic, symbolic, acrobatic, hilarious and clever“[36] bezeichnet hat, Eingang in das werdende Architekturpanorama der neuen Stadt. Hinzu kommt der weniger verspielte, abgekühlte, vielleicht auch etwas aristokratische Eklektizismus Bazzanis und Piacentinis, wobei vor allem Piacentinis Palazzo di Giustizia (1912-28) für viele der nachrangigen Architekten, wie Antonio Zanca und Camillo Puglisi Allegra, zum stilistischen Vorbild wird und deshalb das Stadtbild in den 1910er und 1920er Jahren bestimmt. Belebt wird dieser Kontext von den Bauten des sizilianischen Altmeisters Ernesto Basile, der als einer der Protagonisten des Liberty sezessionistische Einflüsse in die im Aufbau befindliche Stadt bringt. Aus diesem Grund gilt Messina heute, neben den klassischen Zentren des Liberty (Turin, Mailand und Neapel), als eines der wichtigsten Anschauungsobjekte dieses in Italien nur kurzlebigen und verhältnismäßig schwach verbreiteten Stils. Jedenfalls zeigt sich auch darin, dass die Zerstörung der Stadt zugleich den produktiven Impuls und die Möglichkeit bietet, aktuelle Entwicklungen zumindest sporadisch aufzunehmen. Painos Versuch, die radikale Moderne in einem klassischen Bausujet sozusagen experimentell zu erproben, kann somit auch in der Fluchtlinie des Messaner Liberty gelesen werden: Beide reflektieren sie jeweils aktuelle Strömungen und beide treten, wenngleich mit unterschiedlichem Ergebnis, zumindest ansatzweise in Erscheinung, wenn sich aus der Not eines großen Bedarfs an Gebäuden Gelegenheiten bieten, und es Persönlichkeiten gibt, die diese ergreifen. Jedenfalls fungiert das neue Messina hier ein wenig wie der Prototyp der später vom Regime gegründeten Neuen Städte, Kolonialsiedlungen und schließlich auch der E42.

11.2 Erneut ein sichtbares Zeichen

11.2.1 *Il muratore di Cristo*: ein Bischof als Pionier

Kein anderer Kleriker im Italien der Zwischenkriegszeit ist mit vergleichbar gewandter Kraft für den Kirchenbau eingetreten, wie der in einem kleinen Dorf nahe Messina geborene Angelo Paino.[37] In organisatorischer Hinsicht vollbringt er in dem vom Erdbeben gänzlich zerstörten Gebiet Messinas und Reggios eine nur mit Costantinis Wirken im Triveneto vergleichbare organisatorische Meisterleistung. Erweitert diese jedoch zu seinem Vorzug gegenüber dem Kollegen mit dem für seine Zeit ebenso einzigartigen wie innovativen und mutigen Impuls, die konservative Geistlichkeit – allen voran den Papst – mit außerordentlichem Scharfblick für die Veränderungen seiner Zeit herauszufordern, indem er an den Vorsitzenden des Architektensyndikats, den glühenden Faschisten Calza Bini, herantritt, um mit ihm eine beispiellose Serie von Kirchenbauwettbewerben durchzuführen.[38] Diese Serie soll inmitten einer langjährigen Entwicklung, die allein in Messina den Neubau von 140 Kirchen und weiterer kirchlicher Einrichtungen umreißt, einen glanzvollen Höhepunkt setzen, indem erstmals ausdrücklich den aktuellsten Tendenzen der italienischen Architekturdebatte die Pforten des Kirchenbaus geöffnet werden.[39] Vollkommen anders, als mit jenen verklausulierten Worten des von Costantini in La Spezia ausgelobten Wettbewerbs, wird die Suche nach einem neuen kirchenbaulichen Stil mit konkreten Anweisungen untermauert –, die Entschlossenheit, in Ermangelung einer liturgischen Erneuerung zumindest die Formensprache auf die Höhe der Zeit zu bringen, manifest. Gleichwohl kommt es auch in typologischer Hinsicht zu belebenden Beiträgen. Pate steht, wie schon erwähnt wurde, die besonders gute Beziehung zwischen Paino und Mussolini, die sich nun im Bereich der Architektur auf einen Schulterschluss der Diözese mit dem faschistischen Architektensyndikat überträgt. Dies wiederum ist in vielerlei Hinsicht bezeichnend, ist es doch das erste Mal, dass Calza Binis Organisation die Gelegenheit erhält, selbst – wenngleich im Auftrag – einen Wettbewerb auszuloben.[40] Ähnlich wie mit Piacentinis symbolträchtiger Entwurfskonversion am Viale Mazzini in Rom (Kirche Cristo Re), ist es dabei erneut ein kirchliches Bausujet, das zum Brennglas der um 1930 angeheizten Architekturdebatte avanciert, und dies noch vor den glamourösen wie wegweisenden Entscheidungen in Florenz und Rom. So ist die Wettbewerbsserie in Messina ebenso wie Piacentinis Kirche in Rom in gewisser Hinsicht ein durchaus irritierendes Beispiel von zeitbezogener Aufmerksamkeit innerhalb der ansonsten eher trägen Kirchenbaudebatte katholischer Kulturkreise. Im Gegenlicht zum ‚nur' zwei Jahre älteren, ernüchternden Wettbewerb in La Spezia stehen diese beiden Ereignisse der architektonischen Entwicklung in Italien weit näher, obwohl oder gerade weil sie auf keiner breiten kirchlichen Basis fußen, sondern vielmehr aus dem Impuls Einzelner erwachsen. Paino versucht in Messina willentlich etwas, zu dem Costantini in La Spezia sichtlich nicht fähig ist, umgehend erhält er jedoch schon 1932 bei Veröffentlichung der Ergebnisse von höchster Stelle eine schallende Abfuhr, die wiederum die kirchenbauliche Produktion der 1930er Jahre, die kurzzeitig in Messina schon beträchtlich weit vorgeschoben werden konnte, definitiv in ein Korsett zwingt, das nur noch wenige Ausflüchte erlauben wird. Obwohl die Idee von Paino ausgeht, ist es die glückliche Verbindung dieser Idee mit dem architekturpolitischen Interesse des von Piacentini und Calza Bini neu ausgerichteten Architektensyndikats, die gegenüber La Spezia einen Qualitätssprung ermöglicht.[41] Einen Sprung, der innerhalb des eng gesteckten Horizonts des La-Spezia-Projekts (Costantini sowie Kollegen, Freunde und Bekannte Costantinis dominieren das Ge-

schehen) nicht glücken konnte, in Messina jedoch von synergetischen Energien ermöglicht wird. In Messina trifft die Entschlossenheit des Bischofs auf eine Modernität, die von Piacentinis und Calza Binis Ringen um eine faschistische Architekturpolitik ermöglicht wird; gehört La Spezia noch zur Vergangenheit, so blickt Messina in die Zukunft![42]

11.2.2 *Comuni ideali*: Calza Binis *Sindacato* als Partner

Das neben der Persönlichkeit Painos entscheidende Moment der in Messina ausgelobten Wettbewerbsserie ist die Kooperation mit dem im Juli 1931 neu ausgerichteten Architektensyndikat (*pax calzabiniana*). Indem sich Paino an dessen Vorsitzenden Calza Bini wendet, ist es möglich, dessen aktuelle und für den weiteren Gang der italienischen Architektur entscheidende Bestandaufnahme und Programmatik aufzugreifen und für den Kirchenbau zu nutzen. Es sei deshalb noch einmal an den kausalen Zusammenhang erinnert, wonach das Jahr 1931 zunächst für die italienische Architekturdebatte im Allgemeinen entscheidend ist, bevor es auch für den Kirchenbau diese Bedeutung annimmt. Ende März wird in Rom, unter der Schirmherrschaft des *Sindacato*, die zweite Ausstellung des MIAR eröffnet. Begleitet wird sie von der heftigen Attacke der jungen radikalen Architekten auf das akademische Establishment. Ihr Sprachrohr findet sie bekanntlich in Bardis Bericht an Mussolini und sichtbaren Niederschlag in Bardis ‚Tavolo degli orrori'. Die Tatsache, dass die Ausstellung vom *Sindacato* beschirmt wird, bestätigt einerseits ein aufrichtiges Interesse der etablierten und institutionalisierten Kräfte an der radikalen Moderne, vor allem nachdem Mussolini sein persönliches Wohlgefallen ausgedrückt hat. Andererseits drückt dies auch eine gewisse Furcht aus, weshalb man die schlagfertigen jungen Architekten unbedingt einbeziehen und kontrollieren möchte. Bezeichnend ist, dass die Mitglieder des MIAR, vor allem Libera und Terragni, das Privileg erhalten, die bedeutende Ausstellung zum zehnten Jahrestag des Marsches auf Rom (Mostra della Rivoluzione Fascista) zu gestalten.[43] Eine Gelegenheit, die von den jungen Architekten sowohl für ein gegenständliches Manifest ihrer Architekturkonzepte als auch deren Andienung an das Regime genutzt wird. Wie die Sympathien des *Duce* für das MIAR und in persönlicher Hinsicht für einen jungen, fortschrittlichen Architekten wie Luigi Moretti beispielhaft verdeutlichen, gibt es dazu auch allen Grund. Schließlich soll die von der totalitären Beschleunigung des Regimes motivierte Architekturpolitik auf ein solides Bündnis aller Kräfte zurückgreifen können.[44] Der im Sinne klassenübergreifender Zusammenarbeit entsprechend faschistischer Interessen umgesetzte Korporativismus hat inzwischen alle Bereiche erfasst, auch die Architekten, und schlägt sich von nun an umso entschiedener im Feld der Architektur Bahn.

Im Juli 1931 tritt schließlich, nach drei Jahren, erstmals wieder das Architektensyndikat zu einem Kongress zusammen, um eine Bestandsaufnahme der zurückliegenden neun Jahre abzugeben und zugleich die Weichen für die Zukunft zu stellen.[45] Es geht darum, die Konsequenzen aus der von Calza Bini und Piacentini als *increscioso episodio* wahrgenommenen radikalisierten Debatte zu ziehen und mit den Zielen des Regimes in Einklang zu bringen. Eingeleitet wird dies durch die Gleichschaltung der *Confederazione degli architetti* und die Konstatierung des Primats des faschistischen Architektensyndikats. Daraus abgeleitet werden der unbedingte Anspruch, flächendeckend, bis in die Provinz, die architekturrelevanten Entscheidungen zu treffen oder zumindest zu beeinflussen. Von hier nimmt auch die *stagione dei concorsi* („nuovo sistema" [46]) ihren Anfang, deren erste Etappe, auch wenn es sich um keinen öffentlichen Auftrag des Staates handelt, die Messi-

na-Serie ist.[47] Über das Instrument der Architekturwettbewerbe erhofft sich der *Sindacato* zu Recht eine unmittelbare Kontrolle der architektonischen Qualität. Neuralgische Positionen im öffentlichen Dienst sollen zudem von Mitgliedern des *Sindacato* besetzt werden, die umgestaltete Architektenausbildung konsolidiert, die berufsständische Kontrolle im Albo degli architetti ausgebaut werden. Der *Sindacato* verpflichtet sich zudem zu einer gezielten Propaganda. Die als „intemperanze giovanili“[48] abgemilderte Exuberanz des MIAR wird mit den glamourösen Konversionen ihrer Hauptakteure (hier v.a. Libera, der Mitglied des Direktoriums des *Sindacato* ist) eingefangen. Zugleich bestätigt das Architektensyndikat mit dem ‚Segen' Piacentinis und dem ‚Geleit' Calza Binis die Anerkennung, Berechtigung und Zielkonformität eines „stile nuovo“[49], eines neuen Stils, der nichts anderes bedeutet, als eine den formalen Ansprüchen des Regimes angepasste Modernität, oder wie es Piacentini plakativ in der Polemik mit Ojetti* formuliert hat: *pilastri e piattabande*. Zugleich bedeutet er aber auch das *via libera* zur „ricerca [...] di uno stile aderente al nostro spirito ed al nostro tempo [che] ci insegna la ricerca della semplicità e la rinuncia ad ogni ornamento”[50]. Der Kongress bedeutet ja die Neuausrichtung des Architektensyndikats, ja die Neuausrichtung dessen Presseorgans, ja die Gleichschaltung der Architekten, gleichzeitig aber auch die Etablierung der Moderne im faschistischen Italien. Die Zeit des Stilpluralismus, der architekturpolitischen Passivität des Regimes ist vorbei; mit Entschlossenheit tritt es nun in Gestalt des *Sindacato* auf das Schlachtfeld architektonischer Deutungshoheit, „aderendo [...] intimamente alle necessità costruttive ed espressive derivanti dai bisogni materiali e spirituali dell'epoca“[51], um im Zeichen von Funktionalität und Sachlichkeit mit dem Akademismus zu brechen, zugunsten einer „più sincera adeguazione della forma alla sostanza distributiva e tecnica.“[52]

Frühesten Niederschlag, also noch bevor in Florenz und Rom mit öffentlichen Bauten und Wettbewerbsentscheiden Fakten geschaffen werden, findet diese korporative Wende der italienischen Architektur ausgerechnet im Kirchenbau Piacentinis am Viale Mazzini in Rom und in Painos Wettbewerbsserie statt. Noch vor den vielen öffentlichen Wettbewerben in Architektur und Urbanistik, die auf den Kongress im Juli 1931 folgen werden, erhält die nunmehr korporativ verfasste Architektenschaft in Messina die Möglichkeit, die Suche nach einer Architektur der (hier von der Kirche geteilten) *comuni ideali* mit einer vom Architektensyndikat redigierten Wettbewerbsausschreibung anzustoßen und zu prägen. Die Zeitbezogenheit Painos und die freie Hand, die er Calza Bini gibt, sind die Vorbedingungen, um in einem Gebiet, das seit Jahren Gegenstand von Mussolinis Interesse an einem gesamtgesellschaftlichen Konsens ist, erste ‚Duftmarken' der neuen architekturpolitischen Marschroute zu setzen. In der Lokalzeitung ‚Scintilla' heißt es dazu, der Schulterschluss von Syndikat und Diözese sei in jeder Hinsicht eine “affermazione di principio”[53], die offenbar als eine grundsätzliche Behauptung der *Conciliazione* wie auch des architekturpolitischen Konsensanspruchs des Regimes im Sinne einer Behauptung des öffentlichen Wettbewerbswesens verstanden werden kann. Erstmals kommt es zu einer unmittelbaren Verquickung des faschistischen und kirchlichen Interesses an Aktualität und Erneuerung: „È di molto conforto rilevare come le Autorità ecclesiastiche si rendano intelligentemente conto dell'importanza artistica connessa con la costruzione delle Chiese e si affidino agli organi ed alle persone più competenti per tutelare la dignità di tali costruzioni. Nello stesso tempo il fatto riveste notevole importanza nei riguardi del Sindacato architetti in quanto è uno dei risultati che coronano una lunga campagna diretta ad ottenere il controllo nelle competizioni del ge-

nere e a tutelare la dignità e gli interessi degli artisti sindacati."[54]

11.2.3 Vorbedingungen I: Ausschreibungstext

Mit einem vornehmen Brief, in dem er sein Vertrauen in die jungen Kräfte der italienischen Architektur ausdrückt, wendet sich Paino an Calza Bini. Angekündigt werden mehrere Wettbewerbe unterschiedlichen Typs, sowohl regionaler und nationaler Ausschreibung.[55] Tatsächlich werden es sechs Wettbewerbe für 20 Kirchenbauten sein. Die Preisgelder sind zwar der Sparsamkeit wegen knapp bemessen, „ma sarà salvaguardata comunque la dignità dell'autore, che avrà diritto di eseguire il progetto esecutivo esigendone la esatta interpretazione."[56] Damit wird die Ernsthaftigkeit des Vorhabens untermauert, es handelt sich nicht, wie man annehmen könnte, ausschließlich um Ideenwettbewerbe, sondern vor allem um Wettbewerbe mit dem Ziel, am Ende wirklich zu bauen.[57] Painos Wunsch, dass für alle Wettbewerbe die Kriterien einer zeitgemäßen Architektursprache gelten sollen, findet die vollste Zustimmung Calza Binis. Vor allem dieser Anspruch ist es, der gemeinsam mit der gebotenen Vielfalt der Aufgaben, auch und vor allem progressivere Gruppen von Architekten als noch in La Spezia anspricht. Denn im Gegensatz zum Wettbewerb für die Kathedrale, bietet diese Serie von Wettbewerben eine größere Bandbreite sich zu äußern. Kirchen unterschiedlicher Größe an unterschiedlichen, bisweilen auch fiktiven Orten geben den Teilnehmern die Möglichkeit, das Thema in unterschiedlichen Variationen auch mit mehr als nur einem Entwurf zu behandeln, mit den eigenen Ideen zu spielen, zu experimentieren und sich architektonisch zu positionieren.

Zu den weiteren Vorgaben des Bischofs gehört, dass eine Konkurrenz als Einladungswettbewerb ausgetragen werden soll, eine soll in Sizilien geborenen oder ansässigen Architekten vorbehalten sein, eine weitere den Vertretern der radikalen Moderne. Ein „esperimento di architettura ultramoderna"[58] wird ebenso in Aussicht gestellt, wie ein explizit jüngeren Architekten vorbehaltener Wettbewerb innerhalb der Serie. Außerdem, so Paino, soll den beiden höchsten akademischen Jahrgängen der Architekturschulen die Aufgabe einer Studie für kleine Landkirchen gestellt werden, wobei die Verfasser der 25 besten Arbeiten je ein Preisgeld von 1.200 Lire (~ 1.200 €) erhalten. Dies ist besonders bemerkenswert, weil es das Anliegen des Bischofs verdeutlicht, das Thema des christlichen Sakralbaus nicht nur in die Architekturdebatte zu bringen, sondern auch in das Bewusstsein der nachrückenden Generationen an den jungen Architekturschulen des Landes. Womit er ebenfalls sein Gespür für die sich im Bereich der Architektur ereignenden Umbrüche und das seit 1929 gestiegene Interesse am Sakralbauthema demonstriert. Dass dieses Anliegen, in die Lehre einzugreifen, gleichfalls die Unterstützung des *Sindacato* findet, ist für das konsensorientierte architekturpolitische Anliegen des Regimes ebenso vielsagend.[59]

Die *Segreteria Nazionale del Sindacato* erhält für die Redaktion der Texte, die Zusammensetzung der Preisgerichte, die Festsetzung der Ausschüttungen und die zeitliche Durchführung freie Hand („più ampia libertà"[60]). Es folgt ein Ausschreibungstext für fünf Wettbewerbe, der 1932 in der Februarausgabe der ‚Architettura' veröffentlicht wird.[61] Ein sechster Wettbewerb wird später ausgelobt.[62] Im Folgenden sollen die wichtigsten Aspekte wiedergegeben werden, auf die relevanten Details der Ausschreibungen wird im Kontext der Entwurfsbeschreibungen eingegangen:

Der erste Wettbewerb betrifft jeweils eine kleine Kirche im Messaner Ortsteil Paradiso

und in der nahe Messina gelegenen Gemeinde Spadafora. Beachtenswerterweise wird für die Kirche in Paradiso der Rundbautypus vorgeschrieben. Im zweiten Wettbewerb geht es um eine Kirche in der Gemeinde Castroreale (Ortsteil Bagni) sowie um einen Bau in dem an der Nationalstraße nach Catania gelegenen Messaner Ortsteil Galati. Diese beiden Kirchen müssen eindeutig modernen Charakters sein („spiccato carattere di modernità“[63]). Die dritte Ausschreibung ist bezogen auf Architekten und Ingenieure, die entweder in Sizilien geboren sind oder dort seit mindestens einem Jahr wohnen. Dieser Wettbewerb betrifft zwei Kirchen im Stadtgebiet Messinas. Für den vierten Wettbewerb sind die Bedingungen dahingehend modifiziert, dass für die zu entwerfenden sechs Kirchenbauten kein spezifischer Ortsbezug vorgegeben wird. Die Teilnehmer können den örtlichen Hintergrund ihrer Beiträge somit frei innerhalb des Diözesangebiets wählen, wobei eine gewählte Ortschaft etwa 2.000 Einwohner haben sollte. Im Umfang der Bauaufgabe sind die vier Wettbewerbe nach der Bausumme und der Gesamtfläche des Areals gestaffelt.[64]

Nähere Gründe für die Zuordnung der hinsichtlich Typologie beziehungsweise des Stils oder des Ortes differenzierten Rahmenbedingungen sind weder bekannt noch aus dem Text zu erschließen. Wahrscheinlich geht es dabei vor allem um die Varianz an sich. Gleichwohl manifestieren alle drei Kriterien eine besondere Entschlossenheit zur Freiheit der Ideen, wobei vor allem die Rundbau- und die Modernitäts-Klausel den Horizont in zwei bisher eher beiläufige Aspekte des italienischen Kirchenbaus des frühen 20. Jahrhunderts weiten. Diese Weitung wird aber prompt eingefangen, indem man für alle vier Wettbewerbe die Teilnahme an einen vor 1926 erworbenen Abschluss als Architekt oder Ingenieur und an die Mitgliedschaft im jeweiligen *Sindacato* und *Albo* koppelt.[65] Denn diese Einschränkung schließt faktisch die Mitglieder des inzwischen aufgelösten MIAR von vorneherein aus. Sie steht in krassem Gegensatz vor allem zum Anspruch der *spiccata modernità* im zweiten Wettbewerb und manifestiert eben in dieser Hinsicht bereits die dirigistische Tendenz der faschistischen Architekturpolitik. Zudem drängt sich der Verdacht auf, dass Calza Bini hier noch einmal für die ‚Entgleisungen‘ der zweiten MIAR-Ausstellung nachtritt. Im allgemeinen Kontext der italienischen Architektur der 1930er Jahre kann man hierin auch den Ansatz einer ‚anderen Moderne‘, wie sie etwa von Piacentini mit der Kirche am Viale Mazzini in Rom vertreten wird, erkennen.[66] Während Paino mit dem vagen Wunsch nach Modernität an Calza Bini herangetreten ist, interpretiert sie dieser – sicherlich koadiuviert vom ‚Steuermann‘ Piacentini – als eine andere, weniger radikale, weniger internationale und stattdessen national konnotierbare Modernität, als die jüngst vom MIAR zur Schau getragene Architektur der nackten und im Sinne faschistisch-symbolischer Ansprüche wohl auch viel zu stummen Wände. Stellt die Messina-Serie für die Modernisierung des Kirchenbaus eine Chance dar, so bietet sie der vom *Sindacato* vertretenen faschistischen Architekturpolitik die notwendige Bühne für ein weiteres Statement.

Ein fünfter Wettbewerb ist derweil für alle italienischen Architekten sowie Absolventen offen.[67] Anscheinend soll dieser den ausdrücklichen Wunsch des Bischofs nach größtmöglicher Freiheit befriedigen, ohne mit einer neuerlichen Bühne für die Streiter des MIAR allzu großen ‚Schaden‘ zu riskieren. Denn ausgelobt werden die Entwürfe für fünf besonders kleine Kirchen mit einem Kostenrahmen von insgesamt 200.000 bis 300.000 Lire (190.000-290.000 €) und ohne Einschränkungen für die Wahl der Lage. Das heißt, es geht bei diesem Wettbewerb vor allem um das Sammeln von Ideen. Vermutlich möchte man, wenngleich dies im Ausschrei-

bungstext unklar bleibt, insbesondere junge Architekten motivieren, gleichzeitig bis zu fünf Studien einzureichen. Für den Fall der Fälle, dass dabei etwas Nützliches entdeckt werden könnte, gilt aber auch hier, dass die Diözese die prämierten Entwürfe zu analogen Bedingungen wie bei den vorgenannten Wettbewerben für den Bau verwenden darf.[68] Dass der *Sindacato* dabei ausdrücklich für Garantien gegenüber den Panverfassern und die Rechtmäßigkeit der Wettbewerbe einsteht zeigt, dass man entschlossen ist, das Vertrauen in das Wettbewerbswesen zu stärken.[69] Denn unmittelbar vor Augen steht der Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia, wo ein in der Öffentlichkeit durchaus als Willkürakt empfundener Entscheid das Vertrauen in das System abermals dröhnend enttäuscht hat.[70] In der architekturpolitischen Führung ist man sich jedenfalls bewusst, dass Mussolini nach einer Konkurrenz der besten architektonischen Kräfte drängt, anstatt auf eine unfehlbare Autorität zu setzen.[71] Das Wettbewerbswesen bleibt aktuell und soll dem architektonischen Propagandazug des Faschismus helfen. Dieser tritt wiederum, trotz seiner inneren und äußeren Widersprüche, stets als propagandistisch aufgebauschter Garant einer verlässlichen Ordnung in Erscheinung.

Ein sechster, etwas später ausgelobter Ausführungswettbewerb betrifft die mit einer Bausumme von je 1,5 Millionen Lire deutlich größer angelegten Pfarrkirchen in Milazzo (Chiesa Madre), dem Messaner Ortsteil Giardini sowie die zerstörte Chiesa della Maddalena im Stadtgebiet Messinas.[72] Bei diesen Konkurrenzen werden auch die meisten und höchsten Preisgelder verteilt. Dieser im Umfang der Bausumme und der Preisgelder größere Wettbewerb sowie dessen zeitliche Verzögerung lassen sich damit erklären, dass man zunächst beabsichtigt, diesen als Einladungswettbewerb auszuschreiben, um für diese größeren Vorhaben einen Entscheid unter ausgewählten, renommierten Architekten zu garantieren. Aufgrund zunehmenden Drucks potenzieller Teilnehmer entscheidet der *Sindacato* jedoch, dem selbstgesetzten Gebot der Offenheit und Transparenz nachzukommen und auch diesen Wettbewerb öffentlich auszuschreiben.[73] Die Bedingungen entsprechen somit denen der ersten vier Wettbewerbe. Zusammenfassend lässt sich, vor allem im Vergleich zu La Spezia, deutlich erkennen, dass in Messina ein anderer Geist weht. Auch wenn es, wie im Falle einiger Beschränkungen zu Einschnitten kommt, stehen alle Wettbewerbe im Zeichen einer für kirchliche Verhältnisse ungewohnten Freiheit. Anders als in La Spezia ist weder von Tradition noch Monumentalität oder Dekorum die Rede und es fehlt die sonst obligate, klerikal-weihevolle Sprache, die bei solchen Anlässen bisher den Ton bestimmt hat. Auf die in La Spezia unbedingt noch angefügten liturgischen Direktiven wird selbstredend verzichtet. Freilich, in La Spezia geht es um eine Kathedrale, doch das reicht kaum als Erklärung dafür aus, dass man sich in Messina auf simple Indikationen hinsichtlich des auf Kirche, Kirchturm, Sakristei und Pfarrhaus beschränkten Raumprogramms konzentriert, die Relevanz der Liturgie nur erwähnt, in La Spezia jedoch versucht, die Architekten sprichwörtlich an der Hand zum Entwurf zu führen. Dass man hier einen vielmehr sachlichen Text konzipiert, in La Spezia hingegen durchaus ideologisch argumentiert, liegt an den beteiligten Personen und deren graduelle Beeinflussung durch die aktuellen Ereignisse im architekturpolitischen Diskurs und den gesamtpolitischen Entwicklungen. Diese stehen 1929 in klerikaler Hinsicht noch ganz unter dem Eindruck der *Conciliazione* und der damit wiedergewonnenen politischen Stärke des Katholizismus. In architektonischer Hinsicht deutet sich noch keine gültige Lösung für die Konfrontation von Tradition und Moderne an. 1931/32 sieht die Lage schon anders aus. Das Regime ist konsolidiert und im Begriff, die Faschisierung

zu beschleunigen, unter deren Eindruck auch die architektonische Frage zu einer Lösung gedrängt wird, die sich letztlich durch die beteiligten Personen in der Messina-Serie niederschlägt.

11.2.4 Vorbedingungen II: Das Preisgericht

Von ebenso, wenn nicht gar größerer Bedeutung als der vergleichsweise liberale Ausschreibungstext ist die Zusammensetzung der Jury und vor allem deren Vorsitz, der Marcello Piacentini übertragen wird. Offensichtlich soll er einen Ausgang im Einklang mit den Absichten des *Sindacato* garantieren und im Sinne der Partnerschaft von Regime und Kirche für einen Erfolg bürgen, der in La Spezia ausgeblieben oder zumindest verpufft ist.[74] Überraschend ist die Wahl nicht, denn schließlich ist es Calza Bini, der Piacentini schon 1929 anlässlich seiner Nominierung zum Accademico als „più completo e distinto esponente della moderna architettura“[75] bezeichnet hatte. Ferner gehören mit Pietro Aschieri, einem der Pioniere der Moderne in Rom, und Arnaldo Foschini zwei wichtige Weggefährten Piacentinis dazu, außerdem mit Gustavo Giovannoni, Enrico Calandra, Ugo Gennari, Roberto Marino und Camillo Puglisi Allegra weitere Architekten sowie Francesco Barbaro als Direktor des *Ufficio Tecnico Arcivescovile*.[76]

Allen voran Piacentini, der in La Spezia noch von Ojetti als möglicher Retter in der Not angeführt worden war, bürgt in Messina für eine vollkommen andere Ausgangslage. Schließlich hat er mit seinen jüngsten eigenen Baubeispielen eine nicht unerhebliche Anerkennung für moderne Tendenzen unter Beweis gestellt und zudem seinen Führungsanspruch mit einigen geschickten Manövern gefestigt. Während Ojetti, der selbst Piacentinis Vorhalle am Rektoratsgebäude als inakzeptable Beleidigung aller Heiligen italienischer Bautradition versteht, eine vielmehr obstruktive Position bezieht. Aschieri hingegen ist ein Piacentini ergebenes, ehemaliges Mitglied der zweiten Reihe des MIAR. Als Architekt hat er in Rom schon Ende der 1920er Jahre einige bemerkenswerte Bauten realisiert, die trotz seiner Zugehörigkeit zum MIAR eher der Konzeption einer maßvollen denn radikalen Modernität verpflichtet sind. Foschini, von Nicoloso als graue Eminenz der italienischen Architektur jener Jahre bezeichnet, hat indessen Giovannonis Hegemonie an der römischen Architekturschule überwunden und sich zunehmend Piacentini angenähert. Beide werden später die Ausrichtung der E42 bestimmen. Giovannoni hingegen, dessen Einfluss sichtlich schwindet, kann als Direktor der römischen Architekturschule nicht übergangen werden. Gennari, Marino und Calandra sind ebenfalls Personen aus dem Umfeld der Sindacati und der Architekturschule, wobei der gebürtige Sizilianer Calandra bis zu seinem Wechsel nach Rom im Jahre 1930 in Messina Architektur unterrichtet und somit auch der kleinen Gruppe lokaler Vertreter zugerechnet werden muss, der neben dem angesehenen Messaner Architekten und Verbandsfunktionär Puglisi Allegra eben auch der *ex ufficio* beigeordnete Ingenieur Barbaro angehört. Deutlich zu erkennen ist, dass sich die Jury nicht wie in La Spezia aus Vertrauten des Bischofs zusammensetzt, sondern dieses Mal aus Vertrauten Calza Binis und Piacentinis, vornehmlich Mitgliedern der *Scuola Romana* und des *Sindacato*.[77]

Wie in La Spezia gibt es eine tendenziös ausgerichtete Jury. Die radikale Avantgarde ist nicht vertreten. Im Gegenteil, nur wenige Monate zuvor war die römische Architekturschule, die in Messina die Preisrichterriege stellt, in ihrer Gänze den heftigen Angriffen Bardis ausgesetzt. Die Gruppe der Preisrichter vertritt vielmehr eine gemäßigte Linie, in der nur Giovannoni als ausgewiesener Skeptiker der Moderne figuriert.[78] Die anderen stehen

für eine allusive Architektur, die sich den neuen technischen Errungenschaften und einer vereinfachten Formgebung zuwendet, ohne mit dem Erbe, das man zu abstrahieren sucht, zu brechen. Das heißt, sie bewegen sich auf der Schiene einer Konzeption der Moderne, wie sie Piacentini und sukzessive auch Plinio Marconi in ihren Publikationen als dritten Weg, als Weg in eine ‚andere' Moderne skizziert haben.[79] In Verbindung mit den Klauseln der Ausschreibungstexte ergibt sich somit ein recht präzises Bild des Ziels, zu dem man mit der Wettbewerbsserie gelangen möchte. Das inzwischen aufgelöste MIAR wird ideologisch wie faktisch ausgebremst, dem Passatismus eine Absage erteilt, die *ricerca dello stile* im Sinne korporativer Architekturpolitik lanciert.

Für den nachträglich ausgeschriebenen sechsten Wettbewerb wird eine neue Jury zusammengesetzt.[80] Der Vorsitz gebührt in diesem Falle Calandra, weitere Mitglieder sind Foschini, Del Debbio, Milani und Fichera.[81] Vertreter des *Sindacato Ingegneri* sind Marino und Minnucci, wobei letzterer zusammen mit Fichera und Barbaro die lokale Gruppe stellt.[82] Die Miteinbeziehung des *Sindacato Ingegneri* in beide Preisrichtergruppen sowie die Ausweisung von drei gesonderten Preisen an den Ingenieurschulen Roms im Rahmen der Studienwettbewerbe stehen im Zusammenhang mit dem besonderen technischen Charakter der Wettbewerbsserie, wo es doch außerdem um konstruktive Erdbebensicherheit im Kirchenbau geht. Beiden Preisrichtergruppen gehört als Vertreter des diözesanen Klerus Mons. Barbaro an.[83]

11.3 Neues für eine alte Aufgabe

11.3.1 I. Wettbewerb: Epifanio, Paniconi/Pediconi, Samonà, Gabrielli

Im Winter 1931 wurde die Initiative vom Bischof angetragen. Im Frühjahr 1932 erfolgen die Ausschreibungen, im August die Abgabe und im September wird in Rom in den Räumen der angesehenen *Associazione Artistica* die Ausstellung mit den Ergebnissen eröffnet. Die Tatsache, dass diese in Rom und nicht in Messina stattfindet, ist allein schon Ausdruck und Voraussetzung zugleich, dass diese Wettbewerbsserie über den regionalen und fachspezifischen Bereich hinaus von einem allgemein großen Interesse begleitet wird. Entsprechend vielfältig und breit ist das Medienecho auf das Ergebnis der Serie, an der annähernd 100 Architekten aus dem ganzen Land teilgenommen haben, darunter einige der größten Talente der italienischen Architektenszene, die sich aus dem Umfeld der römischen Architekturschule rekrutieren bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts das Geschehen prägen werden (v.a. Samonà*, Montuori* und Ridolfi*).[84] Die relativ kurze Zeitspanne, in der das Vorhaben durchgeführt wird, steht im Gegensatz zum langwierigen und letztlich ergebnislosen Prozess in La Spezia und ist wohl das Verdienst einer gewissen Inbrunst, die die aktuellen Ereignisse in der Architekturdebatte ausgelöst haben. Die Messina-Serie wird, aus einer zeitgeschichtlichen Dynamik heraus geboren, jedenfalls zu einem allerersten Prüfstein für viele der jungen Absolventen und Architekten und für die faschistische Architekturpolitik zugleich.[85]

Im ersten Wettbewerb geht es um je eine Kirche in Spadafora und Paradiso mit einer Grundfläche von 600 bis 800 m^2. Das rechteckige Grundstück für die Kirche in Spadafora liegt an einer Straße. Die Kirche in Paradiso hingegen, ist an einem Küstenabschnitt nahe des Leuchtturms vorgesehen. Die Beiträge für Spadafora sind offenbar nur bedingt zufriedenstellend, da kein erster Preis vergeben wird. Der zweite Preis wird dem anonym eingereichten Entwurf Luigi Epifanios verliehen (Abb. 1467). Von diesem Entwurf, der in der ‚Architettura' nur mit einer Perspektive des Außenbaus gezeigt wird, druckt die ‚Rassegna di architettura' auch die Ansichten. Diese offenbaren die plastischen Qualitäten des Entwurfs. Der Langbau geht im Bereich des Altarraumes fließend in ein Halbrund über, das sich oberhalb des Schiffs als Zylinder vom Torso der Kirche absetzt. Auch hier bildet eine Flachkuppel den oberen Abschluss des Altarraums. Das Motiv des fließenden Übergangs ist derweil auch in der unteren Zone anzutreffen, die über die Begrenzungslinie des Zylinders hinausgeschoben wird. Die Taufkapelle wird als gestreckter Zylinder an die rechte Seite der Kirche angeschlossen. Auf der ihr gegenüberliegenden Seite befindet sich ein mächtiger quaderförmiger Campanile mit geschlitztem Schaft. Im Verhältnis zur Kirche wirkt er unausgewogen, in gewisser Weise erinnert er an die *Torri littorie*, wie sie das Regime im Verlauf der 1930er Jahre noch in vielen Ortschaften errichten wird.[86] Im Vergleich zu den Beiträgen für Paradiso erscheint der Entwurf Epifanios wie eine kubische Abstraktion traditioneller einschiffiger Langhauskirchen. Bemerkenswert ist vor allem die großflächig verglaste, breit gerahmte Fassadenpartie über dem Portal. Dieses wird von einem stützenfrei ausladenden halbrunden Vordach beschirmt, das entfernte Erinnerungen an Cortonas Vorhalle (1656) für S. Maria della Pace in Rom weckt. Der Übergang von diesem Vordach zum großen Fenster erscheint jedoch gebrochen. Das Thema der großzügigen Belichtung setzt sich derweil am Langbau fort: Ein in stehende Rechtecke gegliedertes Fensterband sorgt zusätzlich für üppigen Lichteinfall. Epifanios Entwurf ist in dieser Hinsicht der einzige Beitrag mit einer Adaption der in der internatio-

nalen Moderne so beliebten bandartigen Verglasung, wobei er die typische Durchgängigkeit der Öffnung durch schmale Wandstreifen unterbricht und so dem horizontalen Element wieder Vertikalität verleiht. Dennoch tragen diese Fensterreihen zur Betonung der Baukörperabwicklung bei. Frei von dekorativen Spielereien überzeugt äußerlich das plastische Spiel von gerundeten und ebenen Körpern, im Innenraum hingegen das großzügig eintretende Tageslicht. Da weder Innenperspektiven noch Schnitt- oder Grundrisszeichnungen veröffentlicht werden, kann die Funktionalität des ansonsten ansprechenden Entwurfs nicht vollständig beurteilt werden. Hervorzuheben ist jedoch, dass Epifanios Arbeit, neben dem Entwurf Ciuccis für die Kirche in Galati, der einzige ausgezeichnete Entwurf ist, der in der ‚Arte Cristiana' Beachtung findet.

Anders verhält es sich mit den Beiträgen für Paradiso, wo entsprechend der Vorgabe mit dem Rundbautypus experimentiert worden ist. Die exponierte Lage am Küstenstreifen mag hier mehr Freiheiten bei der volumetrischen Komposition gewährt haben, als im beengten Kontext eines Straßenzuges in Spadafora. Den ersten Preis erringen die Architekten Paniconi/Pediconi* (Abb. 1468-1471). Bereits mit ihrer Kirche S. Felice da Cantalice (1931-34) in Centocelle (Rom) haben die beiden einen Entwurf vorgelegt, der mit seiner originellen Lichtführung und der rigorosen Vereinfachung tradierter Bauelemente einen weiteren wichtigen Beitrag des Architektenduos zur Wiederbelebung des italienischen Kirchenbaus darstellt.[87] Auch in Paradiso stellen sie ihren Sinn für die Lichtführung unter Beweis. In einem äußerlich an schlichte Rundbauten wie das Pantheon angelehnten Bau konzentrieren sie die Belichtung auf pointierte Oberlichter, derweil sich die räumliche Struktur am Beispiel von Rundbauten mit einfachem Umgang, wie etwa in S. Costanza begründet, orientiert. Die Architekten greifen hier Ideen auf, die sie bereits in ihren von Piacentini so sehr gelobten Studien für kleine Landkirchen in der römischen *campagna* angerissen haben.[88] Den Grundriss bilden zwei ineinander geschachtelte Kreise, aus deren Differenz sich rechts und links der Mittelachse je drei zu einem Umgang verbundene Kapellen ergeben. Diese Umgänge führen direkt in die beiden Sakristeien und von dort in einen nach innen offenen Chorumgang. Die linke Sakristei geht außerdem in einen abgeschirmten Hof und von dort auf den Vorplatz, die rechte Sakristei hingegen ist mit größeren Räumen verbunden, die zum seitlich angeordneten zweigeschossigen Pfarrhaus führen. Dieses wiederum fasst den Pfarrhof und geht an der Grundstücksgrenze in einen mit Stahlbetonrahmen aufgelösten Campanile über. Dieser flankiert die mächtige Treppe, die zur deutlich höher gelegenen Kirche führt, und setzt diese mit seiner aufschießenden Vertikalität in Spannung. Insgesamt wird die Anlage von einem harmonischen Fluss runder und eckiger Baukörper zusammengehalten. Das Thema des Rundbaus wird hier zelebriert und für die Führung der Wege und des Lichts geschickt genutzt. Besonders deutlich wird dies, wenn man sich dem Komplex von der Küste her nähert. Wie eine selbstverständliche Landmarke schiebt sich der Rundbau in eine den Geländesprung ausnutzende halbrunde Stützmauer, die als Zwischenschicht den räumlichen Rückhalt der Kirche formuliert, wobei die abgestimmte städtebauliche Anlage im detailliert inszenierten Übergang zum Innenraum der Kirche kulminiert. Der zylindrische, im Grundriss in zwölf Sektoren gegliederte Baukörper ist im Bereich der vorderen drei Sektoren, dem Bereich der Fassade, mit einem dreigliedrigen Rahmenwerk aufgelöst. In der Mitte rahmt dieses das Hauptportal, vor allem aber das riesige Christus-Mosaik. Eine Komposition, die von Pietro Scarpa als genial gewürdigt wird. [89]

Der obere Abschluss ist, einer Gloriole gleich, mit einem Opaion durchbrochen.[90] Die Nebeneingänge sind von kleineren Rahmen gefasst und gehen nicht in den Hauptraum, sondern in den offenen Raum vor dem Hauptportal, so dass dieser Bereich nochmals Gewicht erhält, und in die Seitenkapellen. Dadurch ergeben sich zwei unabhängige, sich im Kreis jedoch wieder verbindende Wegeführungen. Durch die Krümmung der Fassadenflächen und die Höhensprünge über den Seiteneingängen ergibt sich ein plastischer Effekt, der das geometrische Thema zusätzlich betont. Hervorzuheben sind außerdem die an normannische Kirchenbauten wie S. Cataldo (1154-60) in Palermo erinnernden kleinen Kuppeln über den Seitenkapellen.[91] Aus Glasbeton konstruiert, bieten sie eine innovative Interpretation dieses regional typischen Bauelements. Über dem Altarraum wiederholen die Architekten das gestufte Oberlicht, das über dem Altar in Centocelle ausgeführt worden ist und auch in Piacentinis Kirche Cristo Re zu sehen ist. Ergänzt werden diese Lichtquellen von Fenstern in den beiden gestaffelten Rotunden über dem Hauptraum, die allerdings für den Betrachter unsichtbar bleiben und so die mystische Wirkung des von oben einfallenden Lichts verstärken. Der kompakte Innenraum wiederholt das geometrische Thema des Außenbaus bei der Abgrenzung der Seitenkapellen. Die Erschließung des gesamten Bauwerks ist logisch und fließend, sozusagen ein harmonisches Ineinandergreifen der architektonischen Themen. In der Anordnung der Kirche zu den Sekundärbauten erinnert der Entwurf an Berninis Collegiata di S. Maria Assunta in Ariccia (1663-65, Abb. 1472). Das von vielen großartigen Kirchen (v.a. Il Gesù) bekannte Erschließungsschema des Kircheninnenraums wird hier ähnlich wie bei Sant'Andrea al Quirinale buchstäblich in einen Rundbau gebogen, verliert aber dadurch keinesfalls an Stringenz. Vielmehr überzeugt der Entwurf des jungen Architektenduos mit seinem ausgeprägten Sinn für die Verknüpfung traditioneller und moderner Gestaltungsmotive mit einem Sinn für die szenische Anlage, weshalb es nicht verwundert, dass dieser Entwurf zu den besonders wohlwollend aufgenommenen Beiträgen der Messina-Serie gehört. Das besondere Gespür der Architekten findet indes 1934 in Bezug auf die Vorbereitungen zu dritten Ausstellung christlicher Kunst in Rom nochmals Anklang, als sie von Piacentini mit der Ausstattung des Palazzo delle Esposizioni beauftragt werden. Im nicht realisierten Entwurf einer Ausstellungskirche greifen sie einige ihrer Motive auf (Abb. 1473-1476). So etwa die zentrale Grundrissdisposition, die gestufte Oberlichtöffnung und das Experimentieren mit Glas.[92]

Der Entwurf von Paniconi/Pediconi verkörpert eben jene baugeschichtliche Kontinuität, die beim zweitplatzierten Entwurf Giuseppe Samonàs einer radikalen Elementarisierung weicht und folglich bei den Juroren den Ausschlag gegeben haben mag (Abb. 1477-1480).[93] Andererseits ist der Entwurf des Palermitaners ein entschiedenes Beispiel rationalistischen Kirchenbaus; konzeptionell nimmt er dabei offenbar Bezug auf Ridolfis 1931 veröffentlichter Diplomarbeit, wo er im Rahmen seines Entwurfs für eine Ferienkolonie in Castel Fusano auch eine Rundkirche zeichnet, die übrigens später in einem seiner eigenen Beiträge zur Messina-Serie Anklang finden wird (s. 5. Wettbewerb). Samonà scheint hier in Messina, frei von den *vinculi* des La-Spezia-Wettbewerbs, jedenfalls seinen Ideen freien Lauf zu lassen und präsentiert einen geometrisch klaren, geradezu nüchternen Rundbau. Dessen große, leere, von nichts unterbrochene Wandflächen übersteigern die Essenz des Baukörpers („semplice e ragionatamente sintetico"[94]). Der rigorose Verzicht auf jegliches noch so abstrakte Dekor, konzentriert die gesamte architektonische Spannung auf das Schattenspiel des freistehenden Portikus und dem als Leinwand

fungierenden Baukörper der Kirche. Flankiert wird der zylindrische Hauptbau von zwei spiegelsymmetrisch angeordneten eingeschossigen Quadern, die mit einem kurzen Gang an das Kirchenrund gebunden sind. Das Motiv des rahmenartigen Triumphbogens, als äußerste Reduktion einer Stützen-Balken-Konstruktion, wiederholt sich in den Portiken dieser Zubauten und dem luftigen Umgang des Innenraumes. Um ihn in seiner Wirkung zu unterstreichen, hebt Samonà zudem die Rahmungen der Portale als schmale stehende Rechtecke hervor, die sich perspektivisch in die Felder des Portikus einfügen. Überhaupt findet dieser *telaio* als eines der markantesten Motive rationalistischer Architektur jener Zeit bei vielen Entwürfen und Bauwerken unterschiedlichen Typs Verwendung, so zum Beispiel als abstrahiertes Propylon am Eingang zum Rektoratsgebäude der *Città universitaria* oder in Samonàs eigenem Beitrag zum Wettbewerb für den Palazzo del Littorio in Rom. In Messina ist es gar eine Art Leitmotiv. Schon in den frühen Arbeiten Terragnis zu einem strukturellen Mittel entwickelt, stellt es vor allem im Kontext des Kirchenbaus ein Mittel rationalisierter Kontinuität dar. Als ein aus Lisenen und Bögen auf der Rückwand konstruierter Rahmen gehört er beispielsweise zu den prägenden Gestaltungsmitteln der toskanischen Romanik (u.a. Domfassade Pisa), um geometrische Körper näher zu definieren und nachzuzeichnen. Dieses daher durchaus vertraute Mittel struktureller Ordnung erscheint nun in abstrahierter Gestalt als Element eines versachlichten *volumetrismo*.[95] Entsprechend bezieht der Entwurf Samonàs seine monumentale Kraft fast ausschließlich aus seinem streng symmetrischen Aufbau und den extremen Proportionen, die sich im Campanile, einem schlanken Körper mit tiefem Schlitz, der in ein Kreuz mündet, wiederholen und eben durch den *telaio* und den Materialwechsel in besonderer Weise akzentuiert werden. Die Belichtung des Hauptraums der Kirche erfolgt über ein über dem an der Rückwand angeordneten Altar ‚schwebenden' Opaion.[96] Das Rahmenmotiv des Portikus wiederholt sich im Innenraum in den mächtigen Pfeilern des Umgangs. Der gesamte Kirchenraum befindet sich unter einer einzigen planen Decke, die dem Raum der Gemeinde eine starke Durchbindung zum Raum des Allerheiligsten gewährt. In liturgischer Hinsicht weist der Entwurf weit voraus, denn die offene Struktur des Hauptraums und die nur durch wenige Stufen und die simple Unterbrechung der Pfeilerfolge abgesetzte Anlage des Altars sowie der Verzicht auf Nebenaltäre konzentrieren die ganze Aufmerksamkeit sofort nach dem Eintreten auf das Allerheiligste. Andererseits gibt es daher kaum eine räumliche Führung noch Gliederung. Die Inszenierung des Raumes bleibt kühl und stellenweise ebenso wie die gewollt einfachen Zeichnungen unscharf. Samonà löst sich jedenfalls von dem klassischen Schema, das er noch seinem Entwurf in La Spezia zugrunde gelegt hat und das bei weiteren Beiträgen zur Messina-Serie stärker wiederhallt. Auffällig ist der minimierte Einsatz lokaler Materialien wie Stein und stattdessen die gleißende Helligkeit des Putzes. Samonà zeigt hier einen der ersten wirklich radikalen Entwürfe für einen italienischen Kirchenbau, dem es jedoch an einer konturierten Differenzierung des Raumes mangelt. Die liturgische Funktionalität ist nach den Begriffen der Zeit sicherlich unzureichend. Die städtebauliche Wirkung des kahlen Zylinders ist im Zusammenhang mit Portikus, Campanile, den Zubauten und der starken Böschung geometrisch schlüssig, aber vielleicht auch etwas leidenschaftslos.

Ein weiterer veröffentlichter Entwurf stammt von einer der wenigen weiblichen Architekten der Epoche, Anna Gabrielli (Abb. 1481/1482). Ihr Beitrag lebt vom Spiel mit dem zylindrischen Baukörper, bei dem sie – vielleicht in Anlehnung an die jüngsten Bauwerke Aschieris und Capponis in Rom – mit dem

Vor- und Zurückschwingen der Wandflächen arbeitet: Der untere Teil der Kirche behält äußerlich die strenge Form des Zylinders bei, während er im oberen Bereich konkav angeschnitten wird. Die daraus abgeleitete, durchaus merkwürdige gedrehte Ausrichtung des Eingangsbereichs erklärt sich jedoch bei Betrachtung des Grundrisses. Die von außen klar ablesbaren konkaven Rücksprünge setzen sich im Sockelbau durch Stützen fort. Diese erzeugen wiederum einen korridorartigen dreipoligen Raum, in dem die Altäre angeordnet sind, sozusagen ein Y-förmiges Hochschiff. Die beiden den Hauptaltar fassenden, ausgeschiedenen Räume werden dabei zwangsläufig zu Resträumen degradiert, die die schwierige Nutzbarkeit des Hauptraumes besonders deutlich vor Augen führen. Der vordere Teil hingegen erklärt sich als Vorhalle. Dennoch ist Gabriellis Versuch, den sakralen Raum neu zu definieren, lobenswert. Denn es sind kaum Beispiele aus dieser Zeit bekannt, bei denen derart entschieden eine Neuordnung des liturgischen Raumes versucht worden ist. Wie die Auszeichnung des Entwurfs belegt, mag dies den inhärenten Schematismus und die Heterogenität der Baukörperanordnung ebenso entschuldigen wie die verlegen wirkenden Rundbogenfenster und den unglücklichen Anschluss des Pfarrheims an das Presbyterium. Dem Entwurf fehlt es an liturgischer Funktionalität und an Einheit der nur übereinandergelegten architektonischen Themen; doch es fehlt ihm eindeutig nicht an Frische und Mut. Der Versuch einer Einheit von Rationalismus und Mystizismus sei, so der Kommentar Alèmo D'Avilas, im Entwurf Gabriellis gelungen.[97] Der plausible Entwurf von Paniconi/Pediconi, Samonàs rationalistischer Kahlschlag und Gabriellis typologisches Experiment machen bei abschließender Zusammenschau der prämierten Entwürfe jedenfalls deutlich, dass das Ziel des Wettbewerbs für die Kirche in Paradiso erreicht worden ist.

11.3.2 II. Wettbewerb: La Padula/Morabito, Ciucci, Paniconi/Pediconi

Im zweiten Wettbewerb geht es um Kirchen vergleichbarer Größe in Castroreale Bagni und Galati. Für diese Kirchen ist ein dezidiert moderner Stil vorgeschrieben. Den ersten Wettbewerb gewinnen die Architekten Bruno La Padula, Adriano Morabito und Mario Romano (Abb. 1483/1484). La Padula, ein ehemaliges Mitglied des aufgelösten MIAR und inzwischen Assistent Del Debbios, wird einige Jahre später mit dem für die E42 zusammen mit Giuseppe Guerrini und Mario Romano entworfenen Palazzo della Civiltà Romana, eines der Paradebauwerke des *Stile Littorio* realisieren. Im Entwurf für Castroreale legt das Trio einen ausgewogen komponierten Pfarrkomplex vor. Ein erhöht angelegter Pfarrhof wird seitlich von einer breiten Treppe erschlossen, die zur Kirche führt. Diese ist als einschiffige Hallenkirche angelegt. An der Rückseite des Platzes befindet sich ein großzügiges, um einen Garten gruppiertes Pfarrhaus mit einem zwischengeschalteten Hof, der als Puffer zur Kirche fungiert. Im vorderen Verbindungstrakt ist über achteckigem Grundriss eine kleine Taufkapelle eingefügt, die sich am Außenbau deutlich abzeichnet. So entsteht ein zum Platz dreifach gegliederter baulicher Zusammenhang, der in der Materialität der Bauwerke abgesetzt ist. Die Kirche, mit ihrem hohen, schon bei mehreren Kirchen der Zeit beobachteten Portikus, korreliert mit dem schlanken Campanile, wobei La Padula für den Portikus eine modernere Version entwirft, als noch für seine von Padre Aurea [Polvara] in der ‚Arte Cristiana' abgebildete Kirche in Pisticci. Auffällig sind die zu einfachen Betonbändern reduzierten Gesimse am Kirchenbau und dem Turm, die auf historische Vorbilder anspielen.[98] Die Kirche ist im Vergleich zu den vorgenannten Entwürfen stärker an ein traditionelles Grundrissschema angelehnt.[99] Rhythmisiert wird der Raum von je fünf Kompartimenten entlang der Außen-

wände. Der Altarraum erstreckt sich über die volle Breite und wird in der großen Apsis von einem Freipfeilerkranz gefasst. Überzeugend ist die spannungsreiche Höhenstaffelung, mit der die Architekten die strukturelle Klarheit ihrer Idee ausdrücken.[100] Für Pietro Scarpa vom ‚Messaggero' ist der Entwurf der beiden Architekten ein mustergültiges Beispiel expressiven Kirchenbaus. Anstatt sich in formalen Spielereien zu verziere, präsentieren sie einen unprätentiösen Bau, der den funktionalen Erfordernissen einer Kirche entspricht: "E qui occorrerebbe riprendere il discorso sulla necessità d'intonare l'architettura, per renderla espressiva, alla funzione dell'edificio, il quale nel caso attuale deve essere una chiesa e non un padiglione da fiera."[101] Andererseits, so Arturo Lancellotti im 'Giornale di Sicilia, sei den Entwurf für eine Landkirche zu sehr inszeniert.[102]

Den zweiten Platz erreicht Emidio Ciucci, ein Teilnehmer des Wettbewerbs in La Spezia (Abb. 1485-1487). Sein Langbau zeigt im Rhythmus der Seitenkapellen deutliche Bezüge zu Brunelleschis Santo Spirito in Florenz. Der Architekt selbst apostrophiert den Entwurf als mediterrane Architektur mit dorischem Rhythmus – womit offenbar auf eine Analogie zur schweren Wirkung dorischer Ordnungen angespielt wird. Entsprechend gehört er mit Domenico Sandri, der im Wettbewerb für den Neubau der Chiesa della Maddalena mit einem frühchristlich-romanisch inspirierten Entwurf ebenfalls einen zweiten Preis erhält, zu den wenigen traditionsverbundeneren Teilnehmern, die in der ‚Architettura' veröffentlicht werden, wobei im Entwurf Ciuccis das Zusammenspiel des langen Tonnendachs mit der ebenso langen Folge halbrunder Kapellennischen eine durchaus interessante Raumwirkung erzeugt und die Einheit des Kirchenraums stärkt.[103] Sandris im Rahmen des nachträglich ausgeschriebenen Wettbewerbs ausgezeichneter Entwurf ist hingegen das einzige veröffentlichte Beispiel eines mit Naturstein verkleideten historisierenden Bauwerks, das zudem als einziges mit Säulen oder zumindest Rundstützen ausgestattet ist; ansonsten dominiert in Messina das rationalistische Bekenntnis zu hellen Putzflächen und einfacher Geometrie. Auch wenn das Motiv des Rundbogens keineswegs seine Attraktivität verloren hat, entfaltet bereits die rechtwinklige Struktur des *telaio* und die von Piacentini kurze Zeit später propagierte Architektur der *pilastri e piattabande* ihre Wirkung. Tatsächlich verweist der Entwurf Sandris sowohl im Grundriss als auch in der plastischen Staffelung des Außenbaus auf Zentralbauten barocken Vorbilds (S. Maria della Salute in Venedig). Die auf ravennatische Architektur verweisende Strenge und Schwere in der Gestaltung der Körper wird vom Gebrauch des Ziegels noch zusätzlich betont und verstärkt den auch von Zampa bemerkten mittelalterlichen Eindruck.[104] Dass beide Entwürfe, die im Duktus an die Mehrzahl der Entwürfe für La Spezia erinnern, von zeitgenössischen Kommentatoren harsch kritisiert werden, offenbart die inzwischen veränderte Stimmungslage. So bezeichnet etwa Vittorio Cafiero, der ansonsten eher skeptisch auf die Messina-Serie blickt, Canino als „preoccupato ed occupato a legare e mettere insieme elementi antichi sperando di ottenere dei complessi moderni"[105].

Dem Duo Paniconi/Pediconi gelingt es, auch im Wettbewerb für die Kirche in Galati den ersten Preis zu erringen (Abb. 1488-1491). Die bereits erwähnten, charakteristischen Motive ihrer Kirchenbauten: der hohe Portikus, der *telaio* und die Vorliebe für neuartige Oberlichter kehren hier wieder, ergänzt durch eine zylindrische Apsis. Die Fassade wird von einem grafisch gestalteten Viereck gebildet, in das hohe Rundbögen und ein niedriger dreigeteilter Rahmen gestellt sind. Das Mosaik der Kirche in Paradiso weicht hier einer hohen Glasfläche, die ohne Brüche in das Hauptportal übergeht. Der Vorbereich des

Hauptportals wird erneut durch eine runde Öffnung in der Decke betont. Überhaupt bestimmt auch in diesem Entwurf das Spiel mit den geometrischen Grundformen: die Fassade ist in ein Quadrat einbeschrieben, die Apsis hat die Gestalt eines Halbzylinders und in den kleinen Kuppeln ist die Halbkugel zu sehen. Halbierte Grundkörper werden an den streng gerichteten rechtwinkligen Baukörper gestellt, dessen Orthogonalität in kleineren Bauteilen grafisch reüssiert. Der Grundriss ähnelt dem des Trios La Padula/Morabito/Romano für Castroreale und zeigt in typologischer Hinsicht nichts Neues, vielmehr entspricht er einer orthogonalen Variante des Entwurfs für Paradiso. Innerhalb des Modells bleibt jedoch die Auflösung der Fassade und analog dazu die räumliche Organisation der Schnittstelle zwischen Kirche und Pfarrheim interessant. Die Durchdringung von offenen und geschlossenen Räumen, vor allem entlang der Apsis und die daraus abgeleitete Führung und Erschließung über mehrere Ebenen setzen das Thema der Gliederung fort. Das Denken in schlichten Volumen, deren Akzentuierung und räumlich wirksame Verbindung innerhalb eines geometrisch klaren Ordnungsschemas ist hervorzuheben. Originell ist die Gestaltung des Innenraums. Die Rückwände der Seitenkapellen sind nahezu vollständig zu verglasten Wänden aufgelöst, wodurch ein heller Innenraum geschaffen wird. Zusammen mit dem Fenster der Fassade und den schlanken vorgestellten Stützen tragen sie zum „schietto slancio verticalista“[106] der Kirche bei. Merkwürdig wirken aber in dieser Hinsicht die kleinen Lünetten im Obergaden, deren Sinn sich eher vom Außenbau erklärt, wo sie der Obergadenwand die ansonsten lastende Schwere nehmen. Die miteinander verbundenen Seitenkapellen werden von größeren Kapellen mit Oberlichtern gefasst. Deren Glasbetonkuppeln wiederholen das gelungene Motiv der Kirche für Paradiso. Bemerkenswert ist ferner die durchlaufende Deckengestaltung, deren Dynamik den gesamten Kirchenraum vom Eingangsbereich bis zum Allerheiligsten durchbindet. Die Ähnlichkeiten zum Entwurf für Paradiso sind frappierend, verlieren aber in der vor allem im Innenraum etwas überladen wirkenden orthogonalen Version ihre Dynamik. Darüber hinaus werden weitere Beiträge von La Padula/Romano für Galati gezeigt (Abb. 1492/1493). In ihnen dominiert der geometrische Schematismus. Das Rahmenwerk, das als Thema in Piacentinis Kirche am Viale Mazzini Eingang in den zeitgenössischen Kirchenbau gefunden hat, ist das alles beherrschende Thema dieser ansonsten nüchternen Arbeiten.

11.3.3 III. Wettbewerb: Samonà

Der dritte Wettbewerb, bei dem nur Architekten aus Sizilien zugelassen sind, hat zwei kleine Stadtkirchen in Messina zum Gegenstand. Den ersten Preis für die Kirche S. Filippo Neri erringt dieses Mal Samonà (Abb. 1494-1497), während im Wettbewerb für die Kirche Gesù e Maria keine Preise vergeben werden.[107] Mit seinem Entwurf für die Kirche in Messina kehrt Samonà zu einer konkreteren Gestaltung zurück: „si distingue per lirismo, chiarezza, religiosità”[108]. Dies zeigt sich bereits in der Formulierung der Baukörper und der Verfeinerung der Fassade, die an Elementen und Details bereichert worden sind, ohne die nüchterne Atmosphäre seines Entwurfs für Paradiso aufzugeben. Die schlichte Fassade wird von einer im Mittelteil eingestellten konkaven Scheibe charakterisiert, die durch schmale Schattenfugen von der ansonsten flächigen Fassade abgesetzt wird. Es gibt nur einen Eingang, der aber von einem kleinen runden, in seinen feinen Proportionen an den Portikus von Paradiso angelehnten Baldachin spielerisch betont wird.[109] Dieser wiederum nimmt die Schwingung der gebogenen Scheibe auf. Beide Bauteile verbinden sich zu einem plastischen Höhepunkt, der der Fassade trotz ihrer Einfachheit Würde

verleiht. Das vertikale Element des Fassadenmittelteils korrespondiert wiederum mit dem als Bügel seitlich anschließenden Glockenturm. Der von diesen Elementen beherrschte, um drei Stufen vom Straßenniveau nur dezent abgesetzte Vorbereich der Kirche, wird mit einer asymmetrisch angeordneten Brunnenschale in Spannung gesetzt, eine Spannung, die sich am Außenbau durch die starken Proportionssprünge der geometrisch klar skandierten Baukörper und ihren wenigen Öffnungen fortsetzt. So ist etwa der niedrigere Baukörper der Seitenkapellen zwischen aufragende Quader und eine halbzylindrische Apsis, die Fassade in geometrisch betonte Relation zum Flachbau mit seinen schlanken Stützen gestellt.[110] Die über den Seitenkapellen aufragende Wand ist fensterlos und kahl, was die Körperhaftigkeit zusätzlich betont. Auf der Innenseite wird sie nur von dünnen Zierbändern gegliedert. Diese greifen wiederum das Motiv der im Material abgesetzten, die Kubatur nachzeichnenden Attikaabdeckungen auf. Der Innenraum ist dreischiffig mit nur angedeutetem Querhaus, das allerdings mit Apsiden ausgestattet ist.[111] Samonà verschärft hier augenfällig und mit mehr Freiheit die räumliche Kompaktheit seines Entwurfs für die Kathedrale in La Spezia, wobei dieser Messaner Entwurf formal und typologisch noch am stärksten mit dem für La Spezia verbunden scheint. Das Presbyterium tritt nur wenige Stufen aus der Hochaltarapsis heraus und ist so unmittelbar dem Hauptraum zugewandt, bestens einsehbar, zudem von einem großen runden Oberlicht bekrönt, das Samonà von seinem Entwurf für Paradiso übernimmt. Ein unmittelbares Vorbild für diese Belichtungsart ist indes von Ignazio Gardella* bereits in der Kapelle des Sanatoriums Vittorio Emanuele III in Alessandria (1930-31) realisiert worden.[112] Wie schon im Rundbauentwurf wird der Altarraum nur dezent abgesetzt, die Durchbindung zum Schiff mit einer durchlaufenden Decke betont. Die sehr hohen, schlanken Bögen zu den Nebenaltären charakterisieren derweil das ansonsten von einem echten Querhaus gefasste räumliche Intervall zum eigentlichen Kirchenschiff. Dieses wird von den mit Viereckstützen in der unteren Zone ausgeschiedenen Seitenkapellen rhythmisiert, die wiederum untereinander in voller Breite verbunden sind und in die Vorzonen der Nebenaltäre führen. Es ist klar zu erkennen, wie der Architekt um eine geschlossene Komposition der Räume bemüht ist. Deren Sachlichkeit versucht er durch extreme Proportionsbezüge zu beleben, scheitert jedoch im Detail an einer mitunter aufgesetzt wirkenden, unausgewogenen Fügung der Räume selbst. Dennoch erscheint dieser im Einzelnen zwar etwas unschlüssige Entwurf weniger extrem und zugleich atmosphärisch dichter als jener für Paradiso. Mit seiner kubischen Strenge und der Einfachheit des Hauptraumes weckt er ansatzweise Bezüge zum deutschen Kirchenbau, wie etwa den Kirchen von Rudolf Schwarz, dessen Arbeiten dem italienischen Fachpublikum inzwischen ebenso bekannt sind, wie die Fahrenkamps, Böhms oder Herkommers. Da diese aber in Italien zugleich eine gewisse Angst vor wie auch immer gewendeter ‚protestantischer' Verfremdung schüren, scheint Samonà hier im Gegensatz zur Radikalität seines Rundbauentwurfs mit einigen wohlgemeinten Rückgriffen die katholische Seele der Auftraggeber besänftigen zu wollen. Tatsächlich weist er in seiner Beschreibung auf die Schlichtheit der volumetrischen Komposition hin, die sich jener der großen Beispielen Messaner Kirchenbaus, des Doms und S. Francescos all'Immacolata, annähere.[113]

11.3.4 IV. Wettbewerb: Montuori/Petrucci, Sottsass, Mucchi

Der vierte Wettbewerb für insgesamt sechs Kirchen ohne spezifischen Ortsbezug entfesselt einen regelrechten Reigen unterschiedlichster Entwürfe. Entgegen der Ankündigung nehmen auch jüngere Architekten und Absolventen teil.[114] Dies erklärt beispielsweise die Auszeichnung eines Entwurfs des jungen Absolventenduos Eugenio Montuori und Franco Petrucci (Abb. 1500-1504).[115] Ihr Beitrag zur Messina-Serie ist zugleich ihr erstes Projekt nach dem Studium, worin wiederum ein Beleg für die inzwischen gestiegene Attraktivität des Sakralbauthemas erkannt werden kann. Die beiden Architekten beeindrucken mit einem vor allem im Außenbau überaus stimmigen Entwurf. Ähnlich wie im Rundbauentwurf der Architekten Paniconi/Pediconi für Paradiso gelingt ihnen eine räumlich geschickte Verquickung des als Rundbau mit einfachem Umgang angelegten liturgischen Hauptraums mit dem Sakristeibau, dem Pfarrhaus und dem Campanile. Die Gestalt des Kirchenraums mit seiner gestuften Deckenkonstruktion und den Freipfeilern lässt allerdings vermuten, dass sie den Entwurf ihrer römischen Kollegen Paniconi/Pediconi für die Kirche in Paradiso gekannt haben könnten.[116] Jedenfalls greifen auch hier die architektonischen Themen harmonisch ineinander, ist der Übergang von außen nach innen geschmeidig inszeniert. Mit dem Unterschied, dass Montuori/Petrucci die verschiedenen Baukörper stärker herausarbeiten und – wie vor allem im Modell zu sehen ist – die Volumenstaffelung zu einer spannungsreichen, stets auf das Zentrum bezogene Szenerie komponieren. Der Zugang zur Kirche erfolgt über eine schlichte, aber dennoch wirkungsvolle dreigeteilte Treppenanlage, die an der rechten Seite vom zweigeschossigen Pfarrhaus flankiert wird. Dieses dockt seitlich des Portalbaus an die Kirche an, der im Gegensatz zum bereits beschriebenen Entwurf für Paradiso nicht aufgelöst, sondern analog zu den übrigen Baukörpern in seiner ganzen Körperhaftigkeit gestaltet wird. Im Mittelteil akzentuiert ein schlanker mit Rundbogen überdeckter Rahmen das einzige Portal. Ungewöhnlich sind die beiden vertieften liegenden Reckteckflächen rechts und links des Portalrahmens, die in unglücklicher Weise im formalem Widerspruch zum solitären Lochfenster über dem Bogen stehen. Sie dienen der Belichtung der neben dem Portal unüblich angeordneten Nebenaltäre. Dem niedrig wirkenden Baukörper des Pfarrhauses steht symmetrisch der Glockenturm gegenüber. Dessen schmaler Quader ist im Bereich der Glockenstube von einer quadratischen und einer rundbogigen Öffnung durchbrochen. In seinen Proportionen ist er mit den Pfeilern im Kirchenraum abgestimmt. In der Betonung der Horizontalen zeigt das Pfarrhaus Motive, die später bei den Fakultätsgebäuden der *Città universitaria* wiederkehren werden (v.a. jenen von Pagano und Ponti). Die tiefen Laibungen des Portals führen in den von sechs Pfeilern bestandenen runden Hauptraum der Kirche. Seitlich befinden sich, in den tiefen Taschen des Portalbaus, die beiden Nebenaltäre an einer, wie schon erwähnt, vollkommen unüblichen Stelle, zumal gegenüber dem Hochaltar. Das Presbyterium wird in einem Ω-förmig anschließenden Baukörper angeordnet, der wie aus der Wand des Hauptraums herausgeschoben wirkt. Der sich daraus ergebende Abstand wird links für eine fließende Verbindung zu Sakristei, rechts für ein schlitzartiges Fenster genutzt. Dieses trägt mit seinem seitlichen Streiflicht zur insgesamt originellen Lichtführung bei, da der Altarraum von einem weiteren Fenster belichtet wird, das sich durch den Höhenunterschied seines Baukörpers zum Rundbau ergibt. Wie bereits bei Paniconi/Pediconis Kirche für Paradiso wird der runde Hauptraum über die Verglasungen des abgestuften Dachs belichtet. Die Sakristei und die ihr zugehörigen Räume sind dem Mantel des Hauptraums

entlang in einem niedrigeren Bauwerk ‚abgewickelt' und verfügen über einen separaten Zugang. Die Taufkapelle befindet sich in einem Raum zwischen Sakristeibau und Campanile. Die Kanzel steht wie eine Skulptur frei an einem Pfeiler. Der Entwurf der jungen Architekten ist reich an Spannung, die aber nie überzogen wirken. Vielmehr ist ihnen ein abwechslungsreiches Bauensemble gelungen, das mit seiner Kompaktheit und maßvollen Monumentalität die einer Kirche würdige Erhabenheit vermuten lässt. Die verschiedenen Bereiche der Anlage sind ihren Funktionen nach räumlich unterschiedlich definiert und überaus harmonisch gefügt. Lichtführung und Struktur des liturgischen Raumes sind ungewohnt, aber dennoch praktikabel. Durch die geometrische Stringenz wirkt das Presbyterium nicht entrückt, die Kanzel nicht verloren beziehungsweise angehängt wie bei anderen Entwürfen, wo sie aus Gründen der Symmetrie eher schematisch angefügt wird. Für die Charakteristik des Entwurfs sind Themen bestimmend, die augenfällig zum Repertoire der radikalen Moderne gehören. Der Beitrag Montuori/Petruccis findet den besonderen Zuspruch der Presse.

Ebenfalls einen ersten Preis bei dieser vierten Wettbewerbsserie erhält der in Wien ausgebildete trentinische Architekt Ettore Sottsass* (Abb. 1505/1506).[117] Auch er wählt für seinen Entwurf den Rundbautypus. Über einem breiten runden Sockel mit kleinen Rundfenstern erhebt sich mit reduziertem Durchmesser ein flacher Zylinder mit schmalen hohen Fenstern. Bemerkenswert ist die äußere Gestaltung des Eingangsbereichs als Teil eines großflächig verglasten Turms, in dessen oberer Zone das Geläut eingehängt ist. Räumlich ist der Bau ähnlich strukturiert wie im Entwurf des Duos Montuori/Petrucci. Sechs kreisförmig angeordnete Stützen scheiden rechts und links des Eingangs schmale Raumteile aus, die sich durch die Abstände von der Wand ergeben. Der Eingangsbereich wird mit angewinkelten Wänden in das Innere der Kirche geführt. Zugleich befinden sich hier die Treppen zur Empore über dem Portal und ein winziges, zudem verstecktes, in liturgischer Hinsicht unzureichendes Taufbecken. Das Presbyterium ist als kreisrunde Fläche in den Umfang der Außenwand eingefügt und durch einen breiten einsehbaren Gang mit dem Pfarrhaus verbunden, in das die Sakristei eingefügt ist. Diese direkte und offene Verbindung ist liturgisch kaum vertretbar und wäre in La Spezia kaum gewürdigt worden. Da dieser Entwurf dennoch das Gefallen der Jury findet, kann er auch als Beleg dafür gewertet werden, wie sehr die Unterschiede in der Konstellation der Preisgerichte das Ergebnis der beiden Wettbewerbe beeinflussen. In Messina blickt man vor allem auf Indikatoren einer schlichten, rationalistischen Formensprache, die im Falle der Wettbewerbsserie von Messina aber auch viel Schematismus im Umgang mit dem bedeutungsschweren Bausujet hervorbringt, während es in La Spezia vor allem darum geht, die Kontinuität der katholischen Bautradition zu wahren. Aus dieser Spannung erwächst, wie noch zu sehen sein wird, schließlich die Absage der Kirchenautorität an die Moderne. Sottsass führt seinen geometrischen Schematismus jedenfalls fort, indem er an die ‚Flügelräume' (Beichtstühle) des Presbyteriums die Nebenaltäre anordnet. Sein Entwurf versucht ebenfalls ein Ineinandergreifen der geometrischen Figuren, was aber mit Blick auf die Anordnung und Proportionierung keineswegs so gelingt wie im Entwurf Montuori/Petruccis.

Gabrielle Mucchi, der ebenfalls mit einem ersten Preis bedacht wird, zeigt indessen eine Kirche über rechteckigem Grundriss (Abb. 1507-1509). Es gibt keine von Stützen ausgeschiedenen Räume. Die räumlichen Übergänge in der Kirche sind ebensowenig wie der Eintritt in das Gebäude inszeniert. Die Raumzonen schließen unmittelbar aneinander an, sind kaum differenziert. Die Anordnung der

Nebenaltäre ist derart unglücklich, dass das Fehlen liturgischen Augenmaßes, das bei anderen Gelegenheiten allzu dominant eine Erneuerung behindert hat, hier schmerzlich vermisst wird. Der Versuch Mucchis, eine neue Raumwirkung zu finden, kann zwar in der Innenraumperspektive erahnt werden, jedoch nicht überzeugen (Abb. 1508).

11.3.5 V. Wettbewerb: Ridolfi, La Padula/Romano

Im fünften Wettbewerb, der die größte Freizügigkeit einräumt, kommt es zum Auftritt Mario Ridolfis, eines der talentiertesten Architekten der jungen Generation – „dotato di tendenze stilistiche radicalmente moderne, ma non per questo aride o fredde“[118]. Sein ein Jahr später für die Piazza Bologna entworfener Postpalazzo (1933-35) gehört zu den architektonisch, städtebaulich und technisch epochemachenden Bauwerken seiner Zeit.[119] Schon vor der Gründung seines Büros im Jahre 1933 nimmt er in Messina mit verschiedenen Entwürfen teil und begründet damit seine erfolgreiche Karriere als Teilnehmer an nahezu allen nennenswerten Wettbewerben der faschistischen Epoche. Sein bekanntester Entwurf für Messina ist der sogenannte *panettone*, für den er zwar keinen Preis, aber doch die Anerkennung der ‚Architettura‘ erhält (Abb. 1510-1513). Der kühne Rundbau mit seiner auskragenden Deckenplatte in Funktion eines stilisierten Heiligenscheins, der über einer Betonglaszäsur zu schweben scheint, dem am Außenbau umlaufenden *telaio* und dem wie eine Scheibe geschnittenen Glockenturm weckt Befremden und Neugier zugleich. Ridolfi entwirft hier mit „eccessiva semplificazione di masse”[120] einen neuartig gegliederten einfachen Rundbau, ohne durch Rückgriff auf wie auch immer gestaltete Stützen oder apisartige Anbauten das liturgische Programm konventionell zu bewältigen. Vielmehr interpretiert er das liturgische Thema in einer Weise, wie sie erst weit nach 1945 ‚salonfähig‘ wird: Die Kirchenbesucher sitzen dem Hochaltar in einer vergleichsweise intim anmutenden Atmosphäre direkt gegenüber, nur von einer Stufe und den Kommunionbänken getrennt. Es gibt keine Nebenaltäre, der Raum ist in nur auf einem Brennpunkt fokussiert. Die Kanzel tritt seitlich davon aus der Wand, das Taufbecken befindet sich nicht entsprechend der alten Kanons am Eingang, sondern im Gedächtnis der Wiederkehrenden Erneuerung des Taufversprechens im Blickfeld der Gemeinde. Im Presbyterium greift Ridolfi der liturgischen Neuordnung der 1950er und 1960er Jahre vor. Den visionären Zügen des Kirchenraums steht jedoch die eher unbeholfene Verschmelzung von Sakristei und Pfarrhaus gegenüber. Die Anordnung von Schlafräumen und Sanitärzellen unmittelbar entlang der Rückwand des Hochaltars (die Badewanne ist sogar in die Wand eingelassen) sind geradezu bizarr, während die spielerische Wegeführung und Verschneidung der Führungswände dem jugendlichen Eifer, der den gesamten Entwurf durchweht, geschuldet sein mögen. Auffällig sind ferner die aus je zwei Rundbogenfenstern und einem Rundfenster zusammengefassten Fenstergruppen, die sich nicht aus der Formensprache des Entwurfs erklären lassen und einen merkwürdigen Kontrast zum großen Oberlicht im Zenit der Wölbung bilden. Dem Impetus des Entwurfs nach konsequenter erscheint hingegen der gewollte Bruch der Symmetrie, die bei anderen Entwürfen der Messina-Serie unter anderem durch unsinnige Spiegelungen, wie etwa der Kanzel, aufrecht gehalten wird.[121] Derweil spielt Ridolfi mit der Reflexion des Lichts an der vergoldeten Unterseite der mosaikbesetzten Deckenscheibe: Tagsüber wird das Sonnenlicht in den Kirchenraum umgelenkt, nachts hingegen kann die Untersicht der Scheibe vom künstlichen Licht des Innenraums erleuchtet werden, so dass sie zu ‚schweben‘ scheint.[122] Ridolfis originelle Formgebung unterstreicht dabei die Eigenschaften des Stahlbetons als

fließfähiges und überaus tragfähiges Baumaterial. Bemerkenswert ist außerdem der schlanke Campanile, der der Horizontalen des ‚Heiligenscheins' entgegenwirkt. Wie ein empor ragender monolithischer Block steht er neben der Kirche und betont das geometrische Thema nicht zuletzt mit seinen drei großen Löchern, in die die Glocken eingehängt sind, wobei das Volumen der Kirche selbst, die Silhouette einer Glocke suggeriert.

Einen Vorläufer dieser außergewöhnlichen Kirche hat Ridolfi schon 1929 im Rahmen seiner Diplomarbeit für ein Seebad (Ferienheim) in Castel Fusano entwickelt (Abb. 1514-1518).[123] Seebäder sind zu dieser Zeit ein beliebtes Architekturthema, zudem wird ihr Bau aus hygienischen und propagandistischen Gründen vom Regime forciert. Ridolfi entwirft eine komplette Siedlung, mit Unterkünften und Erholungseinrichtungen sowie einer Kirche mit Pfarrheim beziehungsweise Konvent. Anders als etwa sein Studienkollege Carlo Vannoni, der noch im Stile der Jahrhundertwende ein großes, symmetrisches Kurhotel entwirft, konzipiert Ridolfi eine funktional vielseitige und architektonisch differenzierte Anlage, deren Komplexität sich in einer volumetrischen (körperbezogenen) Architektur ohne Schnörkel ausdrückt. So markiert der Entwurf, der die konservative Ausrichtung der noch von Giovannoni dominierten Architekturschule herausfordert, emblematisch den generationalen Riss jener Zeit.[124] Doch obschon Ridolfis Entwürfe zu den in klerikalen Kreisen am wenigsten akzeptierten gehören, offenbaren sie, wie schon in dieser frühen Arbeit, einen sichtbaren Bezug zur Kirchenbautradition. Für die Kirche in Castel Fusano jedenfalls, scheint sich Ridolfi am Rundbautypus mit Umgang orientiert zu haben, wie er etwa von frühchristlichen Sakralbauten wie S. Stefano Rotondo oder S. Giovanni in Fonte mustergültig vertreten wird.[125]

Auf den ersten Blick kennzeichnend ist die asymmetrische Anordnung, mit der die Kirche in den gerasterten Grundriss der Anlage einbeschrieben ist. Das geometrische Thema verbindet die verschiedenen Gebäude zu einem klaren Zusammenhang, dessen Strenge bis in die Details des Entwurfs und seiner Darstellung reicht. Der Entwurf für die Kirche basiert auf einer zylindrischen Struktur in die filigrane Stahlbetonstützen konzentrisch eingestellt sind. Diese scheiden zum einen den Umgang aus, zum anderen tragen sie eine dünne, nach oben ausgestanzte Decke, so dass der entstehende Versatz die Belichtung sowohl der dekorierten Unterseite der Decke als auch der Wände des Zylinders ermöglicht; die Deckenscheibe wird zugleich zum Reflektor für die Außenwirkung.[126] Ein Motiv, das Ridolfi mit seiner Rundkirche für Messina in überaus kühner Weise weiterentwickelt hat. Durch den Verzicht auf Fenster, wird die Lichtführung auf dieses außergewöhnliche Bauteil beschränkt. Die rhythmisierende Wirkung der Stützen im Inneren greift die der minimalistischen, rahmenartigen Portiken (*telaio*) auf. Der Raum der Gemeinde wird unter ein und derselben Decke eins mit dem Presbyterium; bemerkenswert ist die radiale Ausdrehung der Sakramentskapelle aus der Hochaltarachse, die eine spannende perspektivische Beziehung zwischen beiden Stätten erzeugt. Im Zusammenspiel mit der Kanzel und der ebenfalls konzentrisch angeordneten Sakristei entsteht ein Zusammenhang, der der Kirche eine maßvoll belebend auf die strenge Formensprache wirkende funktionale ‚Schlagseite' zum Pfarrheim beziehungsweise Konvent gibt.

In Ridolfis Entwurf wird formale Kontinuität zum Wesensmerkmal. Störungen der Symmetrie sind bewusst eingesetzt und heben Ridolfis Architektur trotz historischer Bezüge vom bisherigen Kirchenbau ab. Vielmehr kommt es zu einer abgestimmten Verschneidung ineinandergreifender Grundthemen.

Die schlichte aber wirkungsvolle Systematik, mit der Ridolfi die atmosphärische Dichte des Bauwerks auf das Spiel des Lichts mit den geometrisch klar differenzierten Körpern konzentriert, weckt Erinnerungen an die großen Vorbilder der Frührenaissance.[127] In ihrer geometrisch durchdringenden Struktur verweist sie aber zugleich auf Ledouxs Rotonde de la Villette (1784-88), die wiederum mit Asplunds kürzlich fertiggestellter Staatsbibliothek in Stockholm (1922-28) dem jungen Studenten wohl unmittelbar vor Augen gekommen sein mag. Innen und Außen korrespondieren in diesem Bau direkt, ohne verunklärende Raumschichten oder Dekorationen, ohne Durchbrüche, auf die Essenz der Geometrie beziehungsweise der Volumetrie verdichtet.[128] Die Struktur ist ausgewogen und unmittelbar erfahrbar, ganz anders als bei der unruhig versetzten Stapelung in Ridolfis bekanntem Restaurantturmentwurf. Die räumliche Einheit des Gebäudes ist, wie bei vielen anderen Entwürfen der Rationalisten, unmissverständlich.[129]

Dass Ridolfis Entwürfe in Messina zu Anerkennung gelangen, wobei Giovannoni dem mit Lehrpersonal der römischen Architekturschule gespickten Preisgericht angehört, belegt die sich inzwischen vollziehende Veränderung der Stimmung. Ridolfis Diplomarbeit antizipiert jedenfalls die markante Beziehung die sich aus der orthogonalen Struktur des *telaio* und dem Rundbau ergibt und bereichert diese in seinem Rundbauentwurf für Messina um szenische Elemente, die aber wie im Falle des stimmungsvollen Oberlichts ebenfalls im Entwurf der Klosterkirche für Castel Fusano angelegt sind. Bezeichnenderweise zeigt Ridolfis Diplomarbeit die erste modern konzipierte Kirche, die in einer italienischen Architekturzeitschrift, zumal in der ‚Architettura e arti decorative', veröffentlicht wird. Sieht man von Sartoris' nur skizzenhaft von außen angedeuteter Kirche Notre-Dame de Poteau Indicateur (1928) ab, hat Ridolfi hier den vermutlich ersten detaillierten, in Italien verfassten Entwurf einer dezidiert, das heißt sowohl von der Geisteshaltung des Architekten her betrachtet als auch in typologischer und formaler Hinsicht modernen Kirche überhaupt vorgelegt, die zumal eine fortschrittliche, weniger starre liturgische Funktionalisierung offeriert.[130]

Dem überaus originellen, aber auch tendenziell formalistischen Rundbauentwurf stellt Ridolfi einen zweiten, konventionelleren Entwurf zur Seite, für den er den ersten Preis erhält (Abb. 1519-1521).[131] Auch hier ist das Motiv des Rahmens um den Eingangsbereich anzutreffen.[132] Dieser ist als Vorhalle mit halbrunden Kopfenden konzipiert. Ein Motiv wiederum, das sich im Langbau der Kirche wiederholt, wo zwei Nischenpaare den Weg zum Presbyterium rhythmisieren. Die Belichtung erfolgt über Fensterschlitze und ein gewaltiges Rundfenster in der Fassade, das Ridolfi offenbar einem 1931 publizierten Kirchenentwurf Liberas entnommen hat.[133] Auch in dieser Variante wird auf Stützen und eine Hochaltarapsis verzichtet. Die Aufteilung von Kirchenschiff und Altarraum ähnelt der des Rundbauentwurfs. Das Pfarrhaus und die Sakristei schließen ebenfalls direkt an die Rückwand der Kirche an, wobei Ridolfi hier einer bei vielen Entwürfen der Messina-Serie gängigen Anordnung folgt. Diese kompakte Anordnung unterscheidet die Entwürfe zutiefst von den Kirchenbauten der 1920er und 1930er Jahre, in denen ein getreueres Verständnis der liturgischen Traditionen eine wie gewohnt stärkere Trennung der Raumteile vorsieht. Offenbar ist darin eines der Grundprobleme der in Messina vorgelegten Entwürfe zu erkennen, wonach es schwierig ist, den Anspruch eines kompakten rationalistischen Ensembles mit der obligaten Hierarchie des kirchlichen Raumprogramms in Einklang zu bringen. Andererseits sind die in manchen Fällen vorgegebenen Grundstücke sehr klein und die Entwürfe von mitunter krassen Pro-

portionsgegensätzen der Kirche zum Pfarrheim und dem Sakristeibau geprägt, wobei angemerkt werden sollte, dass das Spiel mit der Interpretation und Distorsion tradierter Formen und Typen bei Ridolfi einen charakteristischen Zug seiner frühen Arbeiten darstellt.[134] Ridolfi gelingt auch hier ein stimmungsvoll rhythmisierter Kirchenraum, dessen Verhältnis zum Pfarrheim zwar pragmatisch aber nicht mit der Wertigkeit der Räume übereinstimmend gelöst wird. In beiden Entwürfen wird jedoch Polvaras Forderung nach guter Sichtbarkeit des Altarraums erfüllt. Ebenso wie Samonà in seinen Messaner Entwürfen eliminiert Ridolfi im Innenraum jede Form eines Triumphbogens oder Andeutung eines Querhauses, um so eine allzu starke Trennung von Presbyterium und Schiff zu vermeiden. Mit durchlaufenden Decken sorgt er vielmehr für einen starken räumlichen Zusammenhang . Auch schafft Ridolfi eine sakrale Atmosphäre, obwohl er mit einfachen Baukörpern und minimalistischer Formensprache arbeitet, um den additiven Charakter der Volumen zu kristallisieren. Vor allem in seinen Entwürfen – „mirabili per invenzione, per lirismo di piani e di curve e per semplicità schematica“[135] – wird deutlich, wie man sich in Messina, zumal man ohne Umschweife aufgefordert worden ist, um ein neues Verständnis des sakralen Bauthemas bemüht. Die Unzulänglichkeiten, die unweigerlich auftreten, müssen vermutlich auf die fehlende Erfahrung der Architekten selbst, den Wunsch der zeitgeschichtlichen Umstände nach Radikalität und die zwangsläufig unvorbereitete Konfrontation von architektonischer Rationalität und architektonischer Sakralität im Sinne einer funktionalistischen Moderne gedeutet werden. Von der Qualität des deutschen Kirchenbaus der Weimarer Zeit ist man trotz interessanter Leistungen jedenfalls ähnlich weit entfernt, wie von den wenigen folgenden Baubeispielen rationalistischen Kirchenbaus in Genua, Foggia oder in den neuen Städten, von der Kirchenarchitektur im Zuge des Zweiten Vatikanums ganz zu schweigen. In Messina, das mögen die Entwürfe Ridolfis exemplarisch verdeutlichen, geht es auch um ein Experimentieren, das im Kontext der italienischen Moderne bisher nicht möglich gewesen ist. Entsprechend vielsagend ist es, dass uns die Silhouette dieser Kirche in den Skizzenbüchern Cesare Cattaneos wieder begegnet. Der junge Comer Architekt wird sich mehr als ein halbes Jahrzehnt später gemeinsam mit Mario Radice dem Studium einer funktionalistischen Idealkirche widmen.[136]

Ein weiterer prämierter Entwurf ist der des Duos La Padula/Romano, der sich in Form und Struktur an den von den beiden gemeinsam mit Morabito eingereichten Beitrag im zweiten Wettbewerb anlehnt (Abb. 1525/1526). Die Zuordnung des Pfarrheims zur Kirche ist hier anders gelöst. Dieses schließt als langgestreckter zweigeschossiger Trakt an der linken Seite der über rechteckigem Grundriss entworfenen Kirche an. Der Campanile bezeichnet den Endpunkt dieses Riegels und korreliert mit der Fassade, die als eine mit schlankem Rundbogen tief zäsierte Abstraktion des Triumphbogens inszeniert ist. Auch hier kehrt das beliebte Motiv des Rahmens wieder und wird zum bestimmenden Thema. Der Kirchenraum ist ungewohnt schmal proportioniert und nur von vortretenden Wandscheiben gegliedert. Diese nehmen zwischen sich die verschiedenen Nebenfunktionen auf. In die Rückseite der Fassade sind zwei halbrunde Nischen einbeschrieben, deren Form in der Hochaltarapsis wieder aufgegriffen wird. Im Vergleich zu den Entwürfen Ridolfis fehlt es hier an innovatorischer Kraft. Diese scheint sich bei der Gestaltung der Fassade erschöpft zu haben. Lobenswert ist die verständliche Einbeziehung tradierter Formelemente, wobei aber die Gestaltung des Kirchenschiffs allzu vage bleibt. Neben den experimentelleren Entwürfen Ridolfis und dem gemäßigten Beitrag La

Padula/Romanos gibt es auch vertrauter anmutende Beispiele, wie etwa von Perilli und dem sardischen Architekten Ceas, der mit einer Neuinterpretation des *hortus conclusus* im Duktus eines Del Giudice aufwartet (Abb. 1527-1530). Beiden Entwürfen ist jedoch ein kompakter Grundriss gemein. Die Formensprache wirkt fülliger, wie zum Beispiel die durchgestalteten Gärten im Entwurf des Sarden nahelegen.

11.3.6 VI. Wettbewerb: Samonà, Pellegrini, Vannoni/Panaro, Petrucci/D'Angelo

Der zeitverzögert ausgeschriebene Wettbewerb für drei größere Kirchen im Stadtgebiet Messinas bringt eine weitere Auswahl unterschiedlicher Arbeiten hervor. Im Wettbewerb für die Chiesa Madre in Milazzo erreicht Giuseppe Samonà einen weiteren ersten Preis, allerdings *ex aequo* mit Benadusi (Abb. 1531-1533). Samonà verfeinert abermals das architektonische Thema. Auf einem langgezogenen rechteckigen Grundstück entwirft der sizilianische Architekt einen imposanten Flachbau mit einfachster Formensprache. Geometrische Grundformen, Rundbogen, Rechteck, Quader wechseln sich ohne Detaillierung oder ornamentale Akzentuierung, sei sie noch so abstrakt, ab. Mit ihrer gravitätischen Masse soll die Kirche in Bezug zur Körperhaftigkeit der über Milazzo thronenden und nach Samonàs Auffassung auf die gesamte Bebauung ausstrahlende Festung gestellt werden.[137] Die Fassade wird entsprechend von einem zwischen zwei dicken Wandscheiben eingespannten Triumphbogenmotiv charakterisiert, das zugleich einen zum Himmel hin offenen, zur Seite hin mit Rundbögen geöffneten Portikus beschreibt.[138] In der Mitte rahmt es ein schmal aufragendes Kruzifix, wobei Samonà vor allem die Wirkung für den aus der Kirche austretenden Besucher betont, für den sich das Kreuz gegen den für die Lage charakteristischen Horizont aus Himmel und Meer abzeichnet.[139]

Das von Samonà verwendete Fassadenthema eines hohen, formal abstrahierten Portikus ist seinerzeit sehr beliebt, in Mailand ist es prägend für die Entwürfe der Novecentisten, wird aber in keinem Fall zu einer vergleichbaren geometrischen Strenge gebracht.[140] Im nunmehr einschiffigen Kirchenraum hat Samonà die Unstimmigkeiten des angedeuteten Querhauses eliminiert. Stattdessen zeichnet er eine Folge von je fünf miteinander verbundenen Kapellen über rechteckigem Grundriss (Abb. 1533). Zum Schiff bilden sich die mit tiefen Tonnen überwölbten Kapellen in einem Rhythmus deckenhoher Rundbögen ab, der zielstrebig zum Hochaltar führt. In ihrer tiefen plastischen Wirkung erinnern sie dabei an die Außengestaltung der Exedren von S. Francesco all'Immacolata (13. Jh.) in Messina. Der Altarraum öffnet sich über die volle Breite zum Schiff und wird nicht mehr von einem großen Deckenloch betont, sondern schlicht von der Rundung der flachen Decke, die von der Hochaltarapsis in das Schiff auszustrahlen scheint und mit dem Rhythmus der Rundbögen zu einer formalen Einheit verschmilzt, wobei der Effekt eines dynamischen Raumzusammenhangs von der besonderen Wahl der Zentralperspektive betont wird. Auffällig sind außerdem die beiden unmittelbar neben dem Eingang gelegenen, durch Türen vom Langhaus getrennte, abgerundete Kapellenräume, die die Flucht der Rundbögen zur Fassadenrückwand hin schließen. Das Pfarrhaus und die Sakristei entwickeln sich in axialer Verlängerung der Kapellen bis zum Ende des Grundstücks. Der Entwurf wirkt ausgewogener und formal versöhnlicher als die beiden anderen Entwürfe Samonàs. Dennoch suggeriert, wie die Innenraumperspektive zeigt, Samonà einen trotz seiner Nüchternheit eleganten Kirchenraum, der den Kirchenbesucher sofort in Bann zu ziehen vermag. Demgegenüber ist Benadusi, zumindest was den Außenbau anbelangt, etwas vorsichtiger (Abb. 1534-1536): „notevole per lo spirito moderno che lo informa pur non allontanan-

dolo dalle proporzioni e dalle linee che ricordano le nostre chiese classiche."[141] In der Raumwirkung erinnert er an den etwas später von Muzio in Cremona realisierten Entwürf für SS. Antonio e Ambrogio. Auch der drittplatzierte Beitrag von Giuseppe Wittinch, einem der Teilnehmer von La Spezia, orientiert sich etwas stärker an historischen Vorbildern, offenbart aber dennoch Reminiszenzen zur zwischenzeitlich ne ausgerichteten Architekturdebatte (Abb. 1537/1538). Sein Entwurf zeigt eine dreischiffige Kirche mit Haupt- und Nebenapsiden, Pfeilern mit kreuzförmigem Querschnitt und einer ‚hybriden' Doppelturmfassade. Von seinem Rundbauentwurf im vierten Wettbewerb übernimmt er indessen das Motiv der schmalen Wandpfeiler, um Außenbau und Innenraum zu gliedern. Bei seiner Neuinterpretation der Vorhalle betont er die räumliche Tiefe; gelungen ist außerdem die Verschneidung der flankierenden Portiken mit dem hochgelegten Pfarrhof vor der Kirche. Das Thema der Wegeführung bestimmt den Entwurf. Demgegenüber tritt die Proportionierung der Sekundärräume zurück.

Im Wettbewerb für die Kirche in Giardini werden Giovanni Pellegrini sowie Vannoni/Panaro ausgezeichnet. Piacentinis Zeitschrift widmet dem Entwurf Pellegrinis vier Seiten, dem Vannonis und Panaros nur eine, was in etwa die Originalität der beiden Entwürfe gewichtet. Insgesamt betrachtet gehört Pellegrinis Beitrag zu den am meisten anerkannten Entwürfen der Messina-Serie (Abb. 1539-1543). Bezeichnenderweise gehört er zu den wenigen Entwürfen der Serie, die in der überaus skeptischen ‚Arte Sacra', dem Organ der Päpstlichen Kommission, gezeigt werden.[142] Das vorgegebene, spitz zulaufende Grundstück wird dabei von Pellegrini besonders geschickt bewältigt. In der Spitze platziert er einen schmalen aufragenden Quader als Campanile, der wie eine Bugfigur für den weiter entfernten Baukörper der Kirche wirkt.[143] Dieser erhebt sich im Grundriss über einem an beiden Schmalseiten halbkreisförmig abgerundeten schmalen Rechteck. Das Pfarrhaus und der Sakristeibau sind, die Breite des Grundstücks ausnutzend, aus der Achse der Kirche herausgestellt und bis zu den Rändern des Grundstücks geschoben, so dass Pellegrini der bei anderen Wettbewerbsbeiträgen immer wieder aufgegriffenen, teils unfreiwilligen, teils unbedachten Anordnung direkt hinter dem Altarraum aus dem Weg gehen kann. Diese nachgeordneten Bauten schließen auf Höhe des Chorumgangs an den Baukörper der Kirche an. Pellegrini löst sich bei seinem Entwurf von der dominanten kubischen Form und scheut sich nicht, den dennoch schlichten Baukörper mit dem Element eines wellenförmigen Außenwandabschlusses, der sich aus der Folge schmaler Quertonnen ergibt, zu bereichern. Ein markantes Motiv, das wenige Jahre später von Muzio in der Kirche SS. Antonio e Ambrogio (1936-39) in Cremona sowie von Marelli in der Kirche S. Elena (1936-40) in Mailand umgesetzt wird. In Pellegrinis Entwurf wird es als charakterisierendes Motiv gewürdigt, das dem Entwurf eine gewisse Regionalität verleiht („carattere siculo"[144]). Diese von Barucci als mediterranes Zinnenmotiv gedeutete Gestaltung ist jedenfalls ein Hinweis auf Pellegrinis Arbeitserfahrungen in Libyen und die damit verbundene Auseinandersetzung mit Themen der Kolonialarchitektur.[145] Derweil wird das an historische Vorbilder wie Saint Philibert (11. Jh.) in Tournus erinnernde Quertonnenmotiv von Pellegrini auch für die Formung der Innenwände aufgegriffen, indem diese in den Feldern leicht nach außen durchgebogen werden (Abb. 1544). Dadurch wird ein sanft schwingender Rhythmus erzeugt, der durch den Verzicht auf Stützen oder Wandscheiben den Kirchenraum einer Wegkirche entsprechend zum Altarraum hin stimmungsvoll inszeniert.[146] Auch löst Pellegrini den Außenbau der Kirche in der unteren Zone nahezu vollständig in der Stützenfolge eines vorgelagerten gedeckten Umgangs auf, der im Bereich

des Eingangs in eine rundbogige Vorhalle übergeht, die in ihrer Konstruktion das am Übergang zum Presbyterium aufgegriffene Rahmenthema vorwegnimmt. Im Gegensatz zu vielen anderen Entwürfen der Messina-Serie, wo der Portikus stark vereinfacht, aber durchaus konventionell vor die Fassade gestellt oder um den Außenbau geführt wird, integriert ihn Pellegrini in den Korpus der Kirche, indem er ihn gegen die hohen Stirnwände des Chorumgangs stoßen lässt. Er schafft so einen kompakten, aber dennoch plastisch differenzierten Baukörper mit einem schattigen halböffentlichen Übergang zur Kirche. Das Aneinanderfügen unterschiedlich definierter Baukörper entspricht dabei einer überlegten Staffelung, die vom Portikus und seinem integrierten Portalbogen über den im Chorumgang geweiteten Baukörper der Kirche und dem nochmals erhöhten, zugleich umschlossenen Volumen des Altarraums führt und hinter der Kirche mit einem zweiten Portikus zwischen den Zubauten abgeschlossen wird. Zwar wäre eine deutlichere Verschneidung der Wege am Anschlusspunkt der Zubauten an die Kirche dem Konzept vielleicht zuträglicher gewesen, aber insgesamt hat Pellegrini hier eine der schlüssigsten volumetrischen und funktionalen Lösungen der Messina-Serie vorgelegt. Die städtebauliche Einbettung ist dank der geschmeidigen Wegeführung und der spannungsreichen Volumenstaffelung ebenfalls hervorragend gelöst („modernità di masse in armonia con l'ambiente"[147]). Zudem ist es Pellegrini gelungen, kulturelle und die Umgebungsbedingungen reflektierende (ambientistische) Bezüge harmonisch einzuflechten, die den Entwurf über jeden Zweifel des Internationalismus erheben. Dem von klerikaler Seite häufig vorgebrachten Einwand, moderne Kirchen seien in ihrer Wirkung profan, kann in diesem Fall keineswegs stattgegeben werden.

Die verschiedenen Gestaltungselemente im Entwurf Pellegrinis lassen sich auf das Grundmotiv der Wölbung und deren Regelmäßigkeit zurückführen.[148] Nach außen hin bildet sich der von den Quertonnen vorgegebene Rhythmus in den wellenförmigen Dachkanten und den in der unteren Zone wie Rippen herausstehenden Scheiben sowie den Stützen des Portikus ab. Die originelle Formgebung verleiht der Kirche Leichtigkeit und Eleganz, so dass sich der Entwurf von den massigeren Projekten, etwa Samonàs für Milazzo, aber auch vom Beitrag der Architekten Vannoni/Panaro abhebt. Gleiches gilt für die Gestaltung des Altarraums. Hier zeichnet Pellegrini ein rundes Stufenpodest, das, in die Mitte des halbrunden Altarraums gestellt, den Altar aufnimmt. Zusätzlich wird das Presbyterium zum Kirchenschiff mit Stufen und Chorschranken in voller Breite sowie von zwei filigranen Rahmenwerken bezeichnet, so dass ein unmittelbar dem Schiff zugeordneter, luftiger Altarraum entsteht, dessen Rückwand, mit vorgelegten Rundstützen belebt, einem Umgang Raum gibt. Dieser nimmt den Rhythmus und die Form der zur Mitte zusammenlaufenden Tonnendächer des Altarraums auf, so dass in diesem Teil der Kirche eine ähnlich großzügige Raumstimmung erzeugt wird wie etwa im Chor von Chiaveris Hofkirche (1739-55) in Dresden (Abb. 1545). Allerdings ist der Übergang allzu hart, weshalb die elegant fließende Raumwirkung der Dresdener Kirche hier nicht erreicht wird. Die Belichtung erfolgt über den Dachversatz, der sich am Übergang vom höheren Volumen des Altarraums zu dem des Schiffs ergibt; außerdem über die großflächig verglasten Stirnseiten des Chorumgangs. Das Taufbecken scheint derweil als Brunnen in den Außenbereich zwischen Kirche und Campanile verlegt. Die Kirche trägt mit ihrem einheitlichen Baukörper bereits Züge einer stärker der Gemeinde zugewandten Liturgie. Themen der Offenheit und Zugänglichkeit verbunden mit der Leichtigkeit neuer Baumethoden führen hier, trotz unveränderter liturgischer Grundlage, zu einem prototypischen Kirchenbau.

Die Formensprache ist einfach, aber nicht bar nobilitierender Akzente. Die Bezüge der Räume und Raumteile sind sachlich herausgearbeitet und verschmelzen mit der eleganten Formensprache zu einem harmonischen Ganzen, das vollkommen anders ist, als etwa der *ex aequo* prämierte Entwurf von Vannoni/Panaro. Diese kehren zu einem traditionellen Grundrissschema mit Lang- und Querhaus zurück. Apsiden erscheinen dabei als ebenso selbstverständliche Stilmerkmale, wie die eingestellten, auf Muzios Kirche in Cremona verweisenden Freipfeiler, die sich in einer Stahlbetonkonstruktion allerdings kaum noch anders erklären lassen, als mit dem Wunsch nach einem vertrauten Bild (Abb. 1546-1548). Dennoch verfügt der Innenraum über eine gewisse Eleganz, die der schwerfällige Außenbau jedoch nicht vermuten lässt. Nebeneinandergestellt veranschaulichen beide Entwürfe besonders eindrücklich die zwischen Tradition und Moderne schwingenden Spannungen des italienischen Kirchenbaus der faschistischen Epoche.

Weitere, in der ‚Architettura' veröffentlichte Entwürfe für die Kirche in Giardini und den Neubau der Chiesa della Maddalena zeigen einen weniger mutigen Umgang mit dem Bausujet. Domenico Sandri beispielsweise, zeichnet eine an Vorbildern wie dem Tempel der Minerva Medica in Rom orientierte Kirche, die mit ihrer strikten Trennung von Chor und Laienraum eher auf eine Klosterkirche denn auf eine moderne Pfarrkirche verweist (Abb. 1549-1552). Auch wenn der Entwurf in seiner Gestaltung, der Staffelung der Volumen und Einfachheit der Baudetails Gefallen finden kann, bleibt er vor allem im Vergleich zu den vorgenannten Entwürfen ein Relikt des strikt an kanonischen Idealen orientierten Kirchenbaus, der vor allem in den 1920er Jahre in Italien noch tonangebend ist. Der Sieger im Wettbewerb für die Chiesa della Maddalena, Marcello Canino, präsentiert einen von Bändern geschossweise gegliederten Kasten, der sich über einem kreuzförmigen Grundriss mit Apsis und halbrunden Kapellennischen erhebt (Abb. 1553-1558). Der in seiner Architektursprache merkwürdigerweise an russisch-orthodoxe Kirchen erinnernde Beitrag wird wegen seiner erzwungen wirkenden Dekorationen von Cafiero als verworren und dumpf bezeichnet.[149]

Franco Petrucci und Saldo D'Angelo, die *ex aequo* mit Domenico Sandri mit dem zweiten Preis ausgezeichnet werden, lösen die Aufgabe mit einem nach Auffassung Lancellottis „höchst eleganten"[150] Entwurf, der den dreischiffigen basilikalen Grundriss mit dem Querschnitt einer Hallenkirche zu kombinieren sucht (Abb. 1559-1562): Die Seitenkapellen werden in rechteckigen Nischen von geringer Tiefe angeordnet. Ihnen vorgelagert sind korridorartige Seitenschiffe, die mit zu Rahmen zusammengefassten Wandpfeilern vom Seitenschiff geschieden, in die Vorzonen der Nebenaltäre führen und dem eigentlichen Schiff mehr Weite verleihen. Bemerkenswert ist, wenngleich konstruktiv nicht gelöst, die großflächige Deckenverglasung über dem Mittelschiff und der Hochaltarapsis, die dem gesamten Bau eine von starken Hell-Dunkel-Kontrasten akzentuierte Dynamik verleiht. Der gesamte Raumeindruck wird von einer raffinierten Systematik geradliniger Elemente beherrscht, deren Differenzierung mit farblichen Kontrasten unterstützt wird. Eingeleitet wird das Bauwerk von einem luftigen, in der Mitte von einem überhöhten Rundbogenrahmen dramatisch betonten Portikus. Mit seiner grafischen Klarheit greift dieser dem beliebten, sich im Innenraum entfaltenden Rahmenthema vor. Im Vergleich zu den Rahmen anderer Entwürfe fällt hier jedoch die forsche Kombination mit dem Rundbogenmotiv auf. Das Pfarrheim ist im rechten Winkel zur Kirche angelegt, am Gelenkpunkt erhebt sich der mächtige Campanile, der zugleich einen Nebeneingang zur Kirche aufnimmt. Der massige Komplex wird von

verschiedenen gliedernden Elementen aufgelockert. Die beiden Architekten finden zu einer vereinfachten Interpretation tradierter Gestaltungskonzepte, so evoziert ihr in die Länge ziehender und zugleich vertikalisierender Innenraum die Atmosphäre der französischen Gotik und ist zugleich ein Spiegel des auflebenden Zeitgeschmacks.

11.3.7 Der Studentenwettbewerb an der Architekturschule in Rom

Der von Paino unbedingt gewünschte Studentenpreis ist ein wichtiger Bestandteil der gesamten Messina-Serie. Ebenso ein Novum wie die gesamte Messina-Serie, veranschaulicht er das Interesse eines Bischofs an der Verbreitung des sakralen Bausujets unter den allerjüngsten Kräften der Architektur. Gleichzeitig bietet er nicht nur eine interessante Perspektive auf die Möglichkeiten zeitgenössischen Kirchenbaus, sondern auch Gelegenheit, die Reform der Architektenausbildung zu preisen. Dass es bei dem Wettbewerb um Kirchen im ländlichen Raum Messinas geht, vergegenwärtigt außerdem das im Verlauf seiner totalitären Beschleunigung steigende Interesse des Regimes an Themen der Ruralisierung mithilfe autochthoner und autarker Architektur. Entsprechend verquickt sich das Kirchenbauthema geschickt mit dem weiter gefassten politischen Programm. Darüber hinausgehend, ist dieser Preis ein Vorläufer der Littoriali des Jahres 1937, wo unter den Architekturstudenten ganz Italiens ein fiktiver Kirchenbau als Entwurfsthema ausgegeben wird.[151] 1932 ist es das Architektensyndikat, das auf Wunsch Painos zusammen mit den Architekturschulen den Kirchenbau mit einem Wettbewerb prämiert, fünf Jahre später ist das Thema Gegenstand der wichtigsten faschistischen Nachwuchsveranstaltung und steht nunmehr unverbrüchlich gleichberechtigt im Kontext aller anderen, ‚modernen' Bauthemen, die das Regime im Rahmen seiner Bau- und Architekturpolitik in Angriff nimmt. Die Faschisierung erfasst die von Calza Bini und Piacentini choreografierte Architekturpolitik Mussolinis. Im Zuge von Painos Initiative erfasst diese Politik auch den Kirchenbau, so dass er zu einem untrennbaren Bestandteil aller faschistischen Neustadtgründungen im In- und Ausland und schließlich auch der ehrgeizigen E42 werden kann, bezüglich derer eine eigene Ausstellung des Katholizismus geplant und von Foschini eine großartige Kirche realisiert werden wird.

Es ist unklar, ob – wie vom Bischof gewünscht – in allen Architekturschulen des Landes Preise für Kirchenentwürfe vergeben werden oder nur in Rom. Überliefert ist jedoch, dank eines Berichts von Plinio Marconi, der Wettbewerb an der wichtigsten Architekturschule, jener in Rom, aus deren Lehrkörper ja bekanntlich fast das gesamte Preisgerichtspersonal der Messina-Serie rekrutiert worden ist. Der Ausschreibungstext wird vom Rektor der Schule, Giovannoni, verfasst. Vorgegeben werden eine maximale Grundstücksgröße von 200 m^2, sowie Höhenvorgaben für das Kirchengebäude (10 m) und den Campanile (15m). Ansonsten gleicht das Raumprogramm dem der übrigen Wettbewerbe; die Gesetzgebung für Gebäudesicherheit in Erdbebengebieten gilt es ebenfalls zu berücksichtigen, was auch hier der Präferenz ausgefachter Stahlbetonskelettkonstruktionen Vorschub leistet. Der Jury gehören neben dem Vorsitzenden Giovannoni auch Calandra, Foschini und Del Debbio sowie Giannelli als Professor für Baustatik an. Den ersten Preis erhält Roberto Nicolini, weitere Preise gehen an Luigi De Simone, Giorgio Romanini und an Giorgio Calza Bini, den Sohn des Vorsitzenden des *Sindacato*, der hier bereits seine erfolgreiche Laufbahn einleitet.[152]

Die illustrierten Entwürfe folgen der Formensprache der Messina-Wettbewerbe, weisen

aber auch zum Teil darüber hinaus. Dem aktuellen Zeitgeschmack entsprechend, dominieren Seitenperspektiven mit teilweise extremen Blickwinkeln, axonometrische Untersichten und schlichte Chromatismen, wo noch wenige Jahre zuvor (La Spezia) monumentale Darstellungen im Stile des 19. Jahrhunderts die Darstellungsweise bestimmt haben. Selbstredend bezieht diese neue Architektur ihre Attraktivität mehr aus einer spektakulären Inszenierung der Leere, denn aus der schieren Fülle der Formen. In einer Architektur, die radikal von opulenten Formenattributen bereinigt wird, spielen die Komposition der Baukörper, das Spiel von offen und geschlossen, die Betonung des Materials und extreme Proportionen die Ersatzrolle für den verbannten Bauschmuck, die Symmetrie, die klassische Monumentalität. An ihre Stelle tritt in der faschistischen Moderne der 1930er Jahre eine neue, moderne Monumentalität aus dem Gegensatz aufschießender und flacher Volumen, Löchern, Scheiben und Filtern. Dessen bewusst, präsentieren sich die Studenten wie ihre nur geringfügig älteren Vorbilder.

Roberto Nicolini wählt für seinen Entwurf ein unmittelbar am Meer gelegenes Grundstück, auf dem er den Pfarrkomplex mit dem Rücken zum Meer anordnet (Abb. 1563-1567). Der annähernd rechtwinklige Verlauf des Küstenabschnitts bestimmt die Anlage der Gebäude. Ein fast quadratisch beschriebenes Baufeld wird in der dem Dorf zugewandten Hälfte von einem nur wenige Stufen hohen Podest begrenzt. Die zum Meer gerichtete Hälfte hingegen von einer umlaufenden, an der exponiertesten Stelle hinter der Kirche halbrund ausgestülpten Wand. Den vorderen Teil begrenzen zu den Seiten hin die Baukörper der Kirche und des Pfarrhauses, so dass dazwischen ein U-förmiger Pfarrhof entsteht. Zwei schmale Stützen markieren dabei eine flach überdachte Passerelle zwischen den Gebäuden, ihre Rückwand ist indessen geschlossen. Hinter ihr liegt ein großer Hof, der mittels einer Stützenfolge vom halbrund abschließenden Hof getrennt wird, der sich in Verlängerung des Kirchengebäudes zum Meer hin erstreckt und in dessen Brennpunkt ein Brunnen angelegt ist. Dieser Brunnen wird, an antike Rundtempel erinnernd, von einem offenen Gestell markiert. Vermutlich ersetzt er die Taufkapelle. Den Angelpunkt der volumetrischen Komposition bildet der in der linken Ecke des Pfarrhofs schwerfällig ragende Turm. In Reminiszenz an die Architekturtradition der Insel, erhält sich hier eine kleine, den Turm bekrönende Kuppel. Die Kirche selbst, erhebt sich über einem einfachen rechteckigen Grundriss, an den sich der Altarraum über quadratischem Grundriss mit verringerter Seitenlänge anschließt. Zum Kirchenraum ist ihm ein auf zwei Rundstützen ruhender Balken als Triumphbogenmotiv vorgestellt. Die Belichtung erfolgt durch die Fenster eines Versatzes der beiden additiv aneinandergestellten Baukörper des Kirchenraums und des Altarraums. In der Beschaffenheit der Oberflächen betont Nicolini die Differenzierung der Baukörper, indem er den des Altarraums mit dem des Campanile und der Sakristei zusammenfasst. Neben der funktionalistischen Anordnung der verschiedenen Raumzonen, ist es vor allem die differenzierte Staffelung der sich zwischen den Gebäuden durch bewusste Einteilungen ergebenden öffentlichen, halböffentlichen und privaten Außenräume, die dem Entwurf seine Originalität verleihen. Formal greift der Entwurf das beliebte Thema des *telaio* auf, ohne ihn aber in repräsentativer Weise zu gebrauchen. Der feinen Strukturierung der Außenräume widerspricht die minimierte Konzeption der Kirche. So ist der Übergang, das Portal, nicht inszeniert, der Innenraum nur andeutungsweise von einem Stützen-Balken-Motiv differenziert. Einerseits entspricht diese Spärlichkeit dem Charakter einer einfachen Landkirche, andererseits zeigt sie aber auch, dass es innerhalb der zeitgenös-

sischen Architektursprache noch keine gefestigten Muster gibt, die im Kirchenbau an die Stelle der tradierten Gestaltungsmuster treten könnten. Die immer wieder vorgebrachte Kritik, moderne Kirchen glichen Ausstellungshallen und Hangars, wird deshalb bei Nicolinis Entwurf konkret. Der Entwurf ist zwar mit rationaler Kohärenz gestaltet, lässt aber die für liturgische Räume notwendige atmosphärische Dichte vermissen. So spielt beispielsweise das Thema der Lichtführung keine tragende Rolle. Genau darin unterscheiden sich aber einige der besten Entwürfe der Messina-Serie. Erhabenheit strahlt der Entwurf Nicolinis jedenfalls nicht aus. Da der Maßstab aber offenbar der einer unmissverständlichen Adaption moderner Gestaltungsprinzipien ist, kann der Entwurf den ersten Preis erringen.

Giorgio Calza Binis Projekt ist vielschichtiger (Abb. 1568-1572). Er wandelt in seinem Entwurf zwischen baugeschichtlicher Tradition des Ortes und dem rationalistischen Impetus seiner Generation umher. Dabei kommt eine überlegt erschlossene Anlage mit von Kirche und Pfarrhaus umfriedeten Hof zustande. Die Kirche ist eingebunden in den Komplex. Den Übergang zum Außenraum markiert eine breite Loggia mit runden Deckenöffnungen in den Ecken. Zu den Seiten setzt sich diese strukturell in offenen Portiken fort, die jeweils den Zugang zum Campanile und einen Teilbereich des Pfarrhofs fassen. Dem Kirchenraum liegt ein Rechteck zugrunde, das um eine Hochaltarapsis mit tiefem Umgang verlängert wird. Ähnlich wie bei Nicolini zeichnen sich die verschiedenen Raumpartien als Baukörper deutlich ab. Die Belichtung erfolgt über ein hohes Rundbogenfenster über dem Portal und über die Fenster eines sheddachartigen Versatzes, wie er ebenfalls bei Nicolini zu sehen ist. Den Campanile ziert eine kleine Kuppel, die wie bei den Entwürfen Paniconis und Pediconis ein eindeutiger, aber zugleich auch simpler Verweis auf die normannische Architektur Siziliens ist. Die beiden erfahreneren Architekten nutzen das von Nicolini nur zitierte Motiv jedoch für eine technische Neuinterpretation. Insgesamt offenbart Calza Binis Entwurf den Wunsch nach einer, wenngleich minimalistischen, Kontinuität des Bauerbes. Die Relevanz einer kulturgeschichtlichen Konnotation scheint ihm bewusst. In seiner Anlage, den Proportionen und Raumelementen sowie den formalen Attributen scheint er der Aufgabe eher zu entsprechen als der Entwurf Nicolinis. Dessen Beitrag wirkt vergleichsweise kühl und nüchtern.

Von den übrigen Entwürfen seien noch die Anna Anastasis und Giulio Roiseccos erwähnt, denen das zentrale Thema eines spannungsreich inszenierten Rundbogenmotivs und das eines großen Lochfensters gemein ist. Der Entwurf, den die Studentin gemeinsam mit C. Longo einreicht, ist vollständig in den Perimeter eines Rechtecks einbeschrieben, das nur im Bereich der Kirche durch eine kreisrund anschließende Apsis aufgelöst wird (Abb. 1573/1574). Wie bei den anderen Entwürfen und einer Vielzahl von Entwürfen der Messina-Serie, ist auch hier die Einbettung des hohen Baukörpers der Kirche in einen deutlich niedrigeren, flachen umgreifenden Komplex von Wänden, Stützen und Gebäuden kennzeichnend. Auch Anastasi/Longo greifen das Motiv des abstrahierten Portikus auf, um Zonen und Wege zu beschreiben. So führt etwa ein Portikus entlang der Schmalseite des Hofes in den rückwärtigen Bereich des Komplexes zum Pfarrhaus, während der gegenüberliegende, zwischen die Gebäude gespannte Portikus die Sakristei mit dem Saal des Pfarrhauses verbindet. Die Fassade ist in ein von links nach rechts abfallendes flächiges Bild eingebunden. Die untere Zone der Fassade verlängert sich zu einer eingeschossigen Wand, die im Bereich des Portals wie aufgeschoben wirkt. Das Portal korreliert mit der Öffnung des äußeren Portikus, über dem Por-

tal befindet sich ein großes Rundfenster. Besonders auffällig ist der Campanile in Gestalt eines rundbogigen Rahmens, der etwa an Samonàs Wettbewerbsbeitrag für die Kirche S. Filippo Neri erinnert oder gar an Böhms herausragende Kirche in Norderney erinnert.[153] Im weiteren Verlauf tritt das Motiv auch bei kleineren Bauten des Regimes auf. Mit seiner Höhe und Plastizität hebt sich der Campanile von der ansonsten flachen Außenbaugestaltung ab und setzt sie in Spannung. Die geradlinige Präzision, mit der Anastasi/Longo die Funktionsbereiche des kleinen Pfarrkomplexes zerlegen, ist auch in einem zweiten Entwurf Anastasis anzutreffen (Abb. 1575-1579). Auch hier gibt es einen orthogonalen Strang (Pfarrhaus), der allerdings um einen umfriedeten Hein ergänzt wird, der sich als schmaler Außenbereich entlang des Pfarrhauses verlängert. Die geometrisch einfache Figur wird ebenfalls funktional zerlegt, die Erschließung entlang einer Achse abgewickelt. Das Pfarrheim ist im rechten Winkel aus der Längsachse der Kirche herausgedreht, wodurch ein Pfarrhof aufgespannt wird. Dieser ist nach innen von einem den Gebäuden gegenüberliegenden Portikus gegliedert. Das strangartige Muster des Pfarrheims ist eine Verlängerung der Kirche, die ebenfalls entlang eines von Rundstützen und halbrunden ausgestülpten Kapellen rhythmisierten Weges entwickelt wird. Auffällig ist das durchgängige Spiel mit der Asymmetrie, das bereits an der Fassade mit einem kleinen Übereckvordach beginnt und sich durch die gesamte Anlage zieht. Diese erklärt sich als ein Gefüge einzelner unterschiedlich geöffneter oder geschlossener Raumelemente und den sich daraus ergebenden Blickbezügen und Ausschnitten. Mehr noch als die Beiträge der Architekten zur Messina-Serie, lösen sich die Studenten von monumentalen Vorstellungen und versuchen durch funktionalistisch-geometrische Konzeptionen eine Neudefinition der Kirche auf der Grundlage eines in sich ruhenden *hortus conclusus*, der sich aus der Addition von unterschiedlichen Elementen fügt. Von Celso Costantini werden eben diese Entwürfe jedoch als Beispiele für die Entfremdung des Kirchenbaus zitiert. Demnach glichen Anastasis Kirchen eher Profanbauten. Eine Kritik, die im Vergleich zum formal ähnlichen Typus einiger Case del Fascio der 1930er Jahre durchaus Bestand haben kann. Die Ähnlichkeiten sind mitunter frappierend.

Von den bisher beschriebenen Studentenentwürfen hebt sich der Beitrag Giulio Roiseccos ab (Abb. 1580-1583). Bei ihm gibt es keinen Hof, keinen Portikus, keine sezierende oder additive Kompositionsweise –, er versucht stattdessen aus einem blockhaften Baukörper, sozusagen subtraktiv den Pfarrkomplex herauszuschälen. So verschmelzen die Kirche und der L-förmig anschließende Trakt des Pfarrhauses zu einer nur noch schwach differenzierten räumlichen Einheit. Der ungewöhnlicherweise seitlich platzierte Eingang wird von einem übereck auskragenden Vordach bezeichnet, zugleich korrespondiert er mit dem großen Lochfenster in der diagonal gegenüberliegenden Fassadenzone. Entsprechend erfolgt die Erschließung des Kirchenraums, die vollkommen untypisch dezentral und im rechten Winkel angelegt ist. Der Altarraum, dank seiner geringe Tiefe nah an der Gemeinde, wird nur von wenigen Stufen und einer niedrigen Decke abgegrenzt; eine Türe führt unmittelbar in die Sakristei, die zugleich als Durchgang zum Pfarrhaus fungiert. Volumetrisch gehört dieser Altarraum zum Baukörper des Pfarrhauses, so dass er zugleich als Scharnier dient. Die Belichtung des Altarraums erfolgt über ein rundes Oberlicht. Die sichtbaren Unterzüge der flachen Decke des Schiffs betonen die Kargheit dieser Kirche, die dem Wesen nach als Hauskirche angelegt ist. Den Campanile ersetzen drei halbrunde Gauben, von denen eine als rundbogiger Rahmen bis auf das niedrigere Dach des Pfarrhauses gezogen ist. Dieser ist das einzige vertikalisierende Element eines an-

sonsten die Horizontale betonenden Entwurfs. Roiseccos Arbeit ist außergewöhnlich, er bricht mit seinem unprätentiösen Entwurf die Tradition der Monumentalkirche am deutlichsten, indem er eine zeitgenössische Interpretation der frühchristlichen Hauskirche versucht. Ohne sie freilich näher zu definieren, antizipiert Roisecco dabei architektonische Themen, die für den reformierten katholischen Kirchenbau der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristisch sein werden.

11.4 Einordnung

11.4.1 Eine geniale Initiative

Die Messina-Serie ist, wie bereits gezeigt wurde, eingebettet in eine Art Wiederbelebung, die das Interesse am Kirchenbau in Italien zu Beginn der 1930er Jahre erfährt. Bei den Ausstellungen christlicher Kunst, die seit 1930 mit steigender Frequenz im ganzen Land veranstaltet werden, wird die Auseinandersetzung mit den Fragen eines modernen Kirchenbaus durch die Beiträge junger Architekten, „pieni d'ingegno e di audacia"[154], in das breitere Blickfeld der aktuellsten Architekturdebatte gezogen. Entsprechend stößt die Messina-Serie auf großes Interesse, das sich in der großen Teilnehmerzahl ebenso ausdrückt, wie in der Zusammensetzung der illustren Jury, dem breiten Echo der Öffentlichkeit, das die im September 1932 eröffnete Ausstellung begleitet, sowie in der scharfen Verurteilung durch den ‚Osservatore Romano' und im letztlich fatalen Eingreifen des Papstes.[155] Im Gegensatz zum drei Jahre zuvor ausgelobten Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia befinden sich nun vornehmlich Architekten im Teilnehmerfeld, die erst in den letzten Jahren die Architekturschulen verlassen haben. Ein Umstand, der sich nicht zuletzt auch im bisweilen neuartigen Duktus der Architekturzeichnungen widerspiegelt. Architekten wie Samonà, Paniconi/Pediconi oder Montuori/Petrucci verlassen ebenso selbstverständlich, wie von ihrer modernen Architektur selbst geboten, den überkommenen Pfad des ‚Architekturgemäldes', um in der zweidimensionalen Darstellung ihre volumenbetonten, formal schlichten Kompositionen zu präsentieren. Den größten Anteil im Teilnehmerfeld stellen dabei die Absolventen der römischen Schule.[156] Diese sind den meisten Mitgliedern der Jury bereits bekannt. Einige von ihnen sind zudem aktiv an der Architekturdebatte beteiligt, unter anderem als Mitglieder des MIAR oder des kürzlich von Piacentini, Calza Bini und Foschini gegründeten RAMI.[157]

Vom Presseorgan des *Sindacato* wird das Ereignis mit einem 68seitigen Sonderheft gewürdigt. Abgerundet wird die Darstellung von einigen Seiten spezifischer Werbung.[158] Auf Kommentare zu einzelnen Entwürfen wird indes verzichtet, man lässt die meist mit Grundriss und perspektivischen Außen- und Innenansichten illustrierten Entwürfe vielmehr für sich sprechen. In einem als Einleitung abgedruckten Brief von Piacentini und Calandra an Calza Bini wird erklärt, dass das Ergebnis die Erwartungen weit übertroffen habe: Erstaunlicherweise hätten die kleineren Wettbewerbe mehr Teilnehmer angezogen, als die höher dotierten. Dies wird wohlwollend als Indiz für den künstlerischen Idealismus der Konkurrenten gewertet. Darüber hinaus wird das breite öffentliche Interesse am Ausgang der Wettbewerbe hervorgehoben, das weit über die Fachkreise hinausreicht und als Bereicherung der italienischen Architekturdebatte empfunden wird. Die Teilnehmer hätten bewiesen, dass die stets den Kirchenbau begleitenden Fragestellungen einer repräsentativen Ästhetik, der Bautechnik, der Materialität und der Belichtung mit Mut und Entschlossenheit auch auf neuartig wirkungsvolle Weise interpretiert werden könnten.[159]

Die in der öffentlichen Wahrnehmung aufgekommene Sorge, wonach, unter dem Eindruck mitteleuropäischer Architekturbeispiele, der italienische Kirchenbau protestantische Züge annehmen könnte, wird von den beiden Vorsitzenden relativiert. Ebenso gilt der Vorbehalt, man habe allzu formalistische Lösungen bevorzugt und traditionsverbundenere Beiträge vernachlässigt, als ungerechtfertigt. Die prämierten Entwürfe, so Piacentini und Calandra, zeigten hinreichend, „come si possano conciliare fede, arte, originalità ed italianità di sentire, le esigenze litur-

giche ed infine quelle tecniche"[160]. Vor allem Piacentini, der hier einige der wichtigsten Ressentiments des klerikalen Ambientes zusammenfasst, wird in der Folge versuchen, diesen im Sinne einer umfassenden Neuausrichtung italienischer Architektur entgegenzuwirken. Sein Eingreifen zugunsten eines zeitgenössischen Kirchenprojekts in Genua, dem er gegen das Urteil der Diözesankommission zum Erfolg verhilft, steht dabei im Gegensatz zum Papstwort, das etwa zeitgleich auf die Messina-Serie folgt (Kap. 11.5.4).[161]

In der ‚Casabella' findet der Wettbewerb erst ein Jahr später Anerkennung, wenn man sich mit Blick auf Petruccis gefeiertem Kirchenkomplex S. Michele in Foggia in den Ausgaben Oktober und November gezielt mit dem Thema sakraler Architektur beschäftigt. Im Kontext eines Artikels über die Relevanz des Kirchenbaus für die Entwicklung der Architektur im Allgemeinen finden zwei gemeinsam entwickelte Beiträge der Architekten Angelo Bianchetti, Walter Galmanini und Cesare Pea Berücksichtigung. Hervorgehoben werden dabei die Bezüge zum mitteleuropäischen Kirchenbau. So erinnerten die Entwürfe etwa an ein Projekt Clemens Holzmeisters für eine Pfarrkirche in Bludenz und an Joseph Gočárs Kirche St. Ambrosius in Hradec Králové (Königgrätz). Die Messaner Wettbewerbe hätten gezeigt, dass sich eine an den Grundsätzen der Moderne orientierte Kirchenarchitektur sehr wohl neben dem der vorangegangenen Epochen behaupten könne: „essa è capace di ogni espressione artistica"[162]. Es gebe inzwischen, das sei nicht mehr zu bestreiten, einen modernen, von den Baumeistern Mitteleuropas begründeten Kirchenbau, der entgegen polemischer Behauptungen keineswegs nur dem protestantischen Geist entsprungen sei, sondern auch dem katholischen Kirchenbau gültigen Ausdruck verleihe. In diesem Sinne sei die schwierigste Schlacht hin zu einer echten kirchenbaulichen Erneuerung gewonnen. Der rationalistische Stil der internationalen Moderne habe im Kirchenbau – der wohl eigentümlichsten architektonischen Herausforderung – bewiesen, dass sie auch religiösen Gefühlen umfassend Rechnung tragen könne. Doch verkennt die ‚Casabella' bei aller Wertschätzung für die Arbeiten großartiger Architekten wie Böhm, Fahrenkamp und Herkommer, dass zwar die architektonische Moderne hinsichtlich formaler Aspekte Einzug in den Kirchenbau gehalten habe, aber eine substanzielle Erneuerung der liturgischen Grundlagen weiterhin ausbleibt. Die Beurteilung der Messaner Wettbewerbe, deren radikalsten Beiträge in den Kontext der internationalen Moderne gestellt werden, basiert hier auf einer rein architekturbezogenen Einschätzung der Entwicklung. Diese hat in der Tat vor allem in Mitteleuropa große Schritte unternommen hin zu einer tiefgreifenden Erneuerung. Sie gegen die Ressentiments der Kirche zu behaupten, die in solchen Bauwerken um die Frömmigkeit ihrer Anhänger fürchtet und deshalb vom Vorwurf des Protestantismus nicht abkommen kann. Erstaunlich ist, dass das Thema Kirchenbau in einem der radikalsten Sprachrohre der italienischen Avantgarde Gehör findet, Petruccis Kirchenkomplex S. Michele in Foggia wird es sogar auf die Titelseite schaffen, bestätigt die über den Kirchenbau hinausreichende Bedeutung der Messaner Initiative. In den Augen der progressiven Kräfte hebt sie die italienische Architekturdebatte auf eine höhere Stufe.

Die ‚Rassegna di architettura' veröffentlicht in ihrer Dezemberausgabe die Ergebnisse der Wettbewerbsserie. Gezeigt wird eine Auswahl der ausgezeichneten Entwürfe. Mit Blick auf die weitere Entwicklung des Kirchenbaus befürwortet man die Initiative Painos ausdrücklich und hofft, trotz der Vorbehalte der Kirche, auf die Umsetzung der Entwürfe: „Noi ci auguriamo che [...] questo concorso segni un primo passo verso la rinascita dell'architettura religiosa e monumentale che

in Italia ha subito negli ultimi cento anni parecchie disavventure."[163] Dem gegenüber steht die von Padre Aurea [Polvara] vertretene Einschätzung der ‚Arte Cristiana'.[164] Wie schon in La Spezia bringt er die virulente Skepsis katholischer Fachkreise zum Ausdruck. Allerdings erfolgt Padre Aureas [Polvaras] Beurteilung, die den provokanten Titel ‚Il concorso per la chiesa di Messina : Arte razionale?'[165] trägt, erst nach den ‚klärenden' Äußerungen des Papstes, so dass sie als eine erste Deutung seiner Worte verstanden werden muss. War Padre Aurea [Polvara] bezüglich La Spezia noch mit einer harschen Verurteilung des unter den Beiträgen vorherrschenden Eklektizismus aufgetreten, stößt er dieses Mal in das Horn der Kritik am Rationalismus. Offenbar betrachtet er das Ergebnis als eine Huldigung des Neuen um des Neuen willen und diese Art von Modernität hatte er bekanntlich in seinem 1926 erschienenen Handbuch ‚Domus Dei' verurteilt.

Bereits zu Beginn seines Kommentars attackiert Padre Aurea [Polvara] die Konzeption des Wettbewerbs. Demnach sei es absolut schleierhaft, wie man für architektonische Studien zum Thema Pfarrkirche einen Rundbau vorschreiben könne. Dieser Typus sei insbesondere für Pfarrkirchen nicht praktikabel und wie im Falle der verhältnismäßig kleinen Kirchen der Messina-Serie eher als Tanzsaal, denn als Gotteshaus geeignet.[166] Dabei sei er beim Besuch der Ausstellung zunächst voller Zuversicht gewesen, habe man doch den frischen Geist gespürt, von dem die Beiträge der jungen talentierten Architekten durchweht seien. Padre Aurea [Polvara] spricht von einem heroischen Sprung. Gegenüber dem eklektisch-historistischen Stückwerk von La Spezia sei nun der Hauch des *Novecento*, ja gar des *Razionalismo* zu spüren. Bei genauerer Betrachtung relativiert er jedoch diese Einschätzung grundlegend. Die Modernität der Entwürfe sei nicht das Ergebnis einer ernsthaften Auseinandersetzung, sondern vielmehr das Ergebnis oberflächlicher und leichtfertiger Imitation: „Mentre i vecchi (d'età e d'animo) architetti della cattedrale della Spezia erano stati gli imitatori degli antichi, questi giovani lo erano stati dei viventi architetti del nord."[167] Womit er, wohlwissend, dass Nationalität und *italianità* inzwischen geflügelte Begriffe sind, eine in katholischen Kreisen beliebte Kritik reüssiert. Die Entwürfe für Messina zeigten, so Padre Aurea [Polvara], weder ein inniges Verständnis der Liturgie noch der daraus resultierenden funktionalen Zusammenhänge einer Kirche. Das Neue sei um des Neuen willen erkünstelt worden, anstatt es als logische Deduktion neuer Konstruktionsmethoden im Einklang mit den funktionalen Ansprüchen zu schaffen. Darüber hinaus fehle es an Sensibilität für das Ambiente, was wiederum als Anspielung auf das leidvolle Thema der Monumentalität verstanden werden kann.

Insgesamt erklärt Padre Aurea [Polvara], der seinen Beitrag als illustrierten Leserbrief verfasst, die Wettbewerbsserie für gescheitert. Er beanstandet die ihr wiederfahrende öffentliche Anerkennung als unerklärlich, ja als bittere Ironie. Die Entwürfe seien tendenziell weder rational noch sakral, wobei Padre Aurea [Polvara] auf eine potenzielle Gefahr der Beleidigung frommer Leser anspielt. Seine eigene Auswahl beschränkt er auf die perspektivischen Zeichnungen einiger Entwürfe, die bis auf die Arbeiten Epifanios und Ciuccis ein vollkommen anderes Bild des Wettbewerbs zeichnen, als etwa die Artikel in den architektonischen Fachblättern oder das Urteil der Jury.[168] Zu beobachten ist, dass Padre Aurea [Polvara] jene Entwürfe auswählt, die am ehesten das konventionelle Langbauschema mit einer gewissen Monumentalität verbinden. So etwa der Entwurf Zunicos für die Kirche in Castroreale oder Bertoias Beitrag für die Kirche in Milazzo (Abb. 1584/1585). Beide Beiträge suggerieren schon mit ihren Doppelturmfassaden, dass sie kanonischen

Vorbildern näher stehen. Während Zunicos Arbeit mit ihrem wuchtigen Spiel aneinander gefügter Baukörper als durchaus interessante, ausdruckstarke Interpretation des Themas gewertet werden kann, übersetzt Bertoia formale Themen der Gotik in Stahlbeton. Zudem verirrt sich mit La Padulas Entwurf für die Kirche in Pisticci ein Projekt in die Auswahl Padre Aureas [Polvaras], das mit der Messina-Serie nichts zu tun hat, aber offenbar die Intention des Verfassers stützen soll. Dieser Entwurf für Pisticci ähnelt sehr dem Paniconis und Pediconis für die in Bau befindliche Kirche in Centocelle. So zeichnet La Padula mit seiner großartigen, mit Ziegel verkleideten rundbogigen Portikusfassade ein für Padre Aurea [Polvara] offenbar einvernehmliches Bild novecentistischen Kirchenbaus. Ein Bild, das überdies an die Arbeiten Muzios erinnert und die Vorbilder Böhms, Fahrenkamps und Herkommers anklingen lässt. Die ansonsten von anderen Zeitschriften und Zeitungen publizierten Entwürfe werden von Padre Aurea [Polvara] zusammenfassend als Ausstellungshallen, Tanzsäle und Leuchtgasbehälter abgewertet. Auf Einzelbetrachtungen lässt er sich nicht ein. Er beschränkt sich darauf, die funktionale Tauglichkeit der meisten Beiträge generell infrage zu stellen, ignoriert dabei aber offensichtlich neue Impulse, wie sie etwa von Ridolfis Rundbauentwurf ausgehen. Als Beispiel greift er das bei vielen Entwürfen besonders markante Element des rahmenartigen Portikus als konzeptionelle Unzulänglichkeit heraus. Das rein dekorative Verständnis dieses als Übergang in die Kirche schon von Polvara, aber auch von viel älteren Kommentatoren hervorgehobenen Elements sei bar der ihm obliegenden nobilitierenden und schützenden Funktion verwendet worden. Den für die moderne Architektur charakteristischen Umgang mit Glas belegt Padre Aurea [Polvara] mit einer ebenso bissigen wie ambivalenten Kritik. So seien großzügige Verglasungen eher für die Kirchen im hohen Norden Skandinaviens angezeigt, als für Sizilien, wo man die Innenräume vor der heißen Sonne abschirmen müsse.[169]

11.4.2 Türöffner einer neuen Zeit

Am 14. September wird in Rom die Ausstellung der Entwürfe eröffnet. Was folgt, ist ein in der Tat breites Echo der nationalen und lokalen Presseorgane, das summarisch die außerordentliche Bedeutung des Ereignisses unterstreicht. Die Architekturdebatte befindet sich zu diesem Zeitpunkt auf einem Höhepunkt und zugleich am Scheideweg. In einem Moment, da sich das Schicksal der italienischen Architektur entscheidet, interferiert die Kirche in Gestalt der Messaner Wettbewerbe, so als wolle sie eine eigene Rolle dabei spielen. Das Ergebnis ist jedoch die Offenbarung eines klaffenden Risses, bei dem Paino letztlich auf der unterlegenen Seite stehen wird. Gleichwohl berichtet der renommierte ‚Giornale d'Italia' mit großer Begeisterung: „Non esitiamo a dire che si tratta di una delle più alte manifestazioni artistiche che l'Italia fascista abbia avute in questi ultimi tempi. […] una felice e grandiosa esperienza di sindacalismo artistico."[170] Die verbandlich koordinierten Wettbewerbe, die in ideeller Hinsicht am Anfang der sogenannten *stagione dei concorsi* für öffentliche Bauten stehen, werden als Beweis für die Objektivität und Zuverlässigkeit eines neu organisierten Wettbewerbswesens gedeutet, das gerufen ist, die Ausrichtung der italienischen Architektur zu entscheiden: „ la vasta ed elevata popolarità che i concorsi hanno raggiunta è la prova migliore dell'eccellenza di questo metodo chiarificatore, con cui comincia veramente una nuova storia dell'architettura nazionale"[171]. Eine Bedeutung, die durch die ausgesprochene Modernität, die gestalterische Vielfalt und schöpferische Kraft der Beiträge untermauert wird.[172]

Wird der Modus der Wettbewerbe, deren Durchführung seitens des *Sindacato* aus-

drücklich und im Einklang mit den Direktiven des korporativen Regimes erfolgt, gelobt und der Gesamtheit der Beiträge, vor allem aber den Besten, ein hohes Maß an Originalität zugesprochen, so attestiert Pietro Scarpa vom ‚Messaggero' auch gewisse Unzulänglichkeiten: Manche Entwürfe seien demnach zu sehr von internationalen Tendenzen beeinflusst und entsprächen deshalb nicht dem hohen Geist der *italianità*.[173] Ferner lasse sich in manchen Fällen des radikalen Verzichts auf dekorative Attribute ein Fehlen religiöser Inspiration beobachten. Jedenfalls seien viele der vorgeschlagenen Kirchenbauten als Orte des Glaubens nicht geeignet. Habe bisher das Emporstreben zu immer größeren Kunstfertigkeiten als Ausdruck göttlichen Glanzes gegolten, so versuche man inzwischen immer mehr hinabzusteigen, bis auf das Niveau des Bodens. Die Ausrangierung dekorativer Elemente, bedeute demnach die Ablehnung dessen, was bisher zur künstlerischen Verherrlichung Gottes beigetragen habe: „La casa di Dio deve esser semplice ma non può esser priva di quella trascendentale religiosità"[174]. Dennoch, so Scarpa, habe der Wettbewerb gezeigt, dass sich das moderne Baumaterial Stahlbeton für den Bau von Kirchen eigne, es sei demnach spiritualisiert worden („spiritualizzarsi"[175]). Zusammenfassend werden die ‚piacentinischen' Entwürfe Samonàs, Petrucci/D'Angelos, Cassinos einerseits, und Sandris, Wittinchs, Vannonis und Benadusis traditionsverbundenere Entwürfe andererseits hervorgehoben. Des weiteren die Arbeit Pellegrinis, die Scarpa mit ihrer gelungenen städtebaulichen Anlage und dem regionalen Charakter des Außenbaus überzeugen kann.

Derweil vergleicht Alberto Neppi in der verbandlichen Regimezeitschrift ‚Il Lavoro fascista' das *non praevalebunt* des ‚Osservatore Romano' mit einer Katastrophe, sollten die „genialen" Entwürfe nicht umgesetzt werden.[176] Entsprechend werden die Entwürfe in den höchsten Tönen gelobt. Neppi sieht in ihnen den Türöffner für die überfällige Modernisierung des italienischen Kirchenbaus. Im gleichen Atemzug verklärt er mit ständischer Voreingenommenheit die Juroren Piacentini, Foschini, Fichera, Del Debbio und Minnucci zu Garanten einer unabhängigen Entscheidungsfindung, die das lange schwelende Dilemma des Wettbewerbswesens beenden werde. Die Messina-Serie sei hierzu Beweis genug. Paino und Calza Bini werden für ihren Mut gelobt, einen Bezugsrahmen für die Abkehr von historisierenden Entwürfen geschaffen zu haben. So wird Sandris Entwurf aufgrund seiner eklektischen Willkür, die von neoromanisch bis neopalladianisch, von tirolisch bis ‚bramantesk' reiche, stellvertretend für die Gruppe der Passatisten verrissen. Wankelmütige Entwürfe, wie etwa diejenigen Zunicos, Renatas, Vettorazzos oder auch Ceas' und Wittinchs, werden als schüchterne Epigonen von Del Giudices in La Spezia zur Schau getragenem historisierenden Stil deklassiert. Die in der katholischen Fachpresse positiv hervorgehobenen Beiträge Ciuccis und Benadusis bezeichnet Neppi als verkürzte Kompromisse katholischen Kulturalismus' mit dem formal vereinfachenden Moment der Moderne. Insgesamt erscheint das Ergebnis der Serie bei Neppi in zwei Lager geteilt, auf der einen Seite eine mehr oder weniger orientierungslose Vielfalt, die an die Beiträge für La Spezia erinnert, während auf der anderen Seite die verheißungsvollen Arbeiten der Vertreter einer wirklich neuen Ästhetik des Sakralen stehen: „veri assertori di una nuova estetica chiesastica, che non può dirsi ancora decisamente italiana e tuttavia già si differenzia, per limpida armonia e grazia di concetti, dalle correnti già affermate all'estero, […] non vincolato ad un sistema teoretico di tendenza, o di gruppo, ma ricco, al contrario, d'individuali trovate e di fermenti vitali."[177]

Mario Ridolfi wird dabei von Neppi als der größte unter den Neuerern der Messina-Serie

gefeiert. Zwar könne man dem Äußeren seiner Entwürfe durchaus das Erscheinen eines Ausstellungspavillons unterstellen, im Innenraum löse er jedoch ausgesprochen vornehm den Funktionszusammenhang eines Kirchenbaus. Die zunächst bizarr anmutende Gloriole in Ridolfis Rundbauentwurf wird als stimmungsvolles Mittel geschätzt. Weitere Anerkennung findet Neppi für die Entwürfe La Padulas, wobei er den gemeinsam mit Mario Romano eingereichten Beitrag aufgrund seiner Expressivität hervorhebt. Bei Giuseppe Samonà preist Neppi die Kohärenz von Außen- und Innenbau: "Samonà, che ama gli spazi vasti e pur raccolti, le curve magnamine, gli effetti dell luce piovente dall'alto, e sa raggiungere, ad un tempo, vigorose squadrature di masse, come nel campanile per la cattedrale di Milazzo, paragonabile alle torri pisane di Cagliari, e squisite gentilezze, del tutto latine, come nel nudo pronao circolare in cemento, sorretto da pilastri quadrangoli, per il concorso III […]."[178] Weiteren Beifall finden die schwungvollen Entwürfe Paniconis und Pediconis sowie der Entwurf Petruccis und D'Angelos, den Neppi seiner grafischen Komplexität wegen herausstellt. Wie schon sein Kollege Pietro Scarpa, nutzt er die Gelegenheit, um den von der Kirche verpönten Stahlbeton als Wegbereiter einer modernen Architektur zu feiern.[179]

Im Gegensatz der katholischen Reaktion konstatiert Allori in der ‚Tribuna', dass das Maß sehr wohl gewahrt worden sei. Trotz der Modernität vieler Entwürfe, sei keine Übertreibung zu beobachten. Vielmehr begrüße er die Absage an den historistisch-eklektischen Stil der letzten Jahrzehnte und die Hinwendung zu einer zeitgemäßen Interpretation religiöser Mystik. Die Spiritualität der vorgeschlagenen Architekturen sei ebenso unverkennbar, wie der aufrichtige Glaube ihrer Urheber.[180] In dieselbe Richtung weist Alèmo D'Avila von der futuristisch orientierten Zeitung ‚L'Impero': „In quanto al campo sacro possiamo dire che dal tempo delle basiliche ad oggi non si sono fatti gran passi: gli schemi dove più o dove meno seguono sempre un'antica falsariga. Non s'è mai avuto infatti il coraggio nel campo ecclesiastico di rovesciare tutta una tradizione architettonica; solo oggi segnando il XX secolo un radicale cambiamento di idee e di fatti si sente anche ecclesiasticamente il bisogno di evolversi se non si vuol rimanere involti e sommersi nello staticismo del passato."[181] Selbst die Literaturzeitschrift ‚L'Italia letteraria' sieht sich zu einer Lobrede auf den von Paino unternommenen Modernisierungsversuch veranlasst, wonach die Wettbewerbsserie ein hervorragendes Beispiel der Kooperation von diözesanen und korporativen Institutionen abgebe.[182] Den von klerikaler Seite vorgebrachten Vorwurf, die Entwürfe seien von den Maßstäben religiöser Kunst zu weit entfernt, versucht man indes immer wieder mit dem Verweis auf das religiöse Bewusstsein der jungen Entwerfer zu entkräften. Denn dieses trete sowohl in den Projekten als auch in den begleitenden Beschreibungen zutage. Die kreative Vielfalt, die sich in den verschiedenartigen Beiträgen äußere, verlange demnach uneingeschränkten Respekt. Regionale Bezüge seien ebenso vertreten, wie gewagte Experimente. Die sklavische Umsetzung der „canoni e moduli"[183] könne nicht über den Glauben der Menschen und ihren Wunsch, diesen ihrer Zeit entsprechend darzustellen, gestellt werden. Jede Zeit habe zu Recht ihre eigene Mentalität und strebe danach, sie in Formen auszudrücken; gleiches gelte für den Sakralbau. In derselben Perspektive plädiert selbst der Skeptiker Vittorio Cafiero für die Würdigung der Messina-Serie.[184]

In der einflussreichen Zeitung ‚Il Tevere' meldet sich schließlich auch eine der Teilnehmerinnen zu Wort. Anna Gabrielli, deren „graziöser"[185] Entwurf bei vielen Kommentatoren Beifall findet, tritt dabei ausdrücklich und gegen die Propaganda des ‚Osservatore

Romano‘ für die von ihr und ihren Kollegen vertretene Art der Erneuerung ein. Sie verweist darauf, dass die Meinung der vatikanischen Zeitung keinesfalls die Meinung der ganzen Kirche wiederspiegle. Schließlich sei eine ernsthafte Erneuerung der Sakralkunst und -architektur immer wieder Gegenstand klerikaler Bestrebungen, wie nicht zuletzt das Referendum der Zeitschrift ‚Arte Sacra‘ beweise.[186] „S’invoca la Liturgia. Ma la Liturgia non ha, s’io non erro, regole fisse da imporre all’artista, sì bene esigenze delle quali l’architetto attraverso secoli di storia dell’arte tenne conto in modi diversi, in conformità del proprio tempo e della ispirazione che dal proprio tempo attingeva. […] la Chiesa Cattolica non v’ha un’unica e chiusa tradizione; vi hanno piuttosto tante espressioni per quante sono le epoche storiche. Oggi noi vogliamo tradurre in atto le concezioni nostre dell’Edificio Sacro, così come le maestranze della Basilica Ambrosiana milanese […] vollero tradurre la loro […], e come, molti secoli dopo, i Romani della Controriforma innalzarono la suggestiva Chiesa di S. Ignazio che col S. Ambrogio non ha NULLA in comune.”[187] In einer flammenden Note an das katholische Establishment stellt sie klar: “Non dunque tradizionalismo o modernità, ma ispirazione religiosa o mancanza di ispirazione: ecco la base di ogni distinzione che possa farsi tra buona e cattiva architettura sacra. E noi – occorre dirlo! – siamo per il ‘razionalismo ispirato’.”[188] Dass Gabriellis Lesart aber keineswegs auf einmütige Zustimmung stößt, sich vielmehr ein aggressiver Streit entfaltet, offenbart auf einprägsame Weise eine im ‚Marcoaurelio‘ abgedruckte Karikatur. Dort sind mehrere Hunde zu sehen, die eilends um Ridolfis Rundbau springen und das eckenlose Gebäude beständig anpinkeln: „I CANI (a una voce): - Ci scappa di fare una critica d’urgenza!“[189]

11.4.3 Die Hunde und die Architektur

Anna Gabriellis beherzte Äußerung gleicht im Kontext der angeheizten Debatte einem Befreiungsschlag, einer Rechtfertigung. Kaum ein Wettbewerb der letzten Jahre hat die Gemüter derart erhitzt, wie diese Serie für kleine Landkirchen in der Diözese Messina. Zumal sie unmittelbar auf den Zusammenprall des MIAR mit dem Establishment folgt. Die Jahre 1931/32 sind entscheidend für die korporative Wende der italienischen Architektur und für das Schicksal der bisher im Pluralismus wirkenden Tendenzen. Die Debatte um die richtige Architektur, eine Architektur, die den Erfolg und das Streben des Regimes nach Konsens verkörpern soll, vermischt sich in Messina auf außerordentliche Weise mit den von konservativer Skepsis beeinflussten Erneuerungsbestrebungen im Kirchenbau. Zwei bisher nebeneinander verlaufende Sphären verschneiden sich hier zu einem explosiven Gemisch. Wird die Wettbewerbsserie außerhalb klerikaler Kreise als Erfolg verbucht, so entzündet sie den Grimm der Kirchenmänner. Denn ein katholischer Kirchenbau sein ihrer Meinung nach keineswegs ein Experimentierfeld, um im Eifer blinder Nachahmung die Errungenschaften neuen Bauens zu erproben: „I pretesti e le pretese di dare al 900 una arte sua propria anche nel campo sacro non reggono. Chi vuole li ammetta per l’arte profana che si arroga l’arbitrio di determinare o di seguire il mutabile estro della vita materiale, non per quella che vuol partecipare della vita religiosa e concorrervi.”[190] Für die Kirche geht es dabei um nichts Geringeres, als die in der Liturgie ausgedrückte Wahrheit des Glaubens. Da sich die Kirche als Hüterin dieser Wahrheit begreift, folgert sie für sich den Anspruch, auch ihre Ausdrucksformen („fedeltà delle espressioni“[191]) zu kontrollieren. Da die sakrale Architektur als Teil liturgischer Äußerung verstanden wird, müsse sie den Regeln und Gesetzmäßigkeiten folgen, die sich über Jahrhunderte entsprechend der

Liturgie gebildet und bewährt hätten. So gewendet ist der Einzug der radikalen Moderne ein blasphemischer Einbruch: „È tempo di intimare lo sfratto a simili audacie, con cui si tenta di porre sugli altari concezioni, metodi, superficialità, leggerezze, follie, immagazzinate sin qui nei padiglioni d'arte moderna."[192] Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass ein anonymer Verfasser in der sozialistischen Zeitung ‚Il Lavoro' von einer trägen Gewohnheit der Kirchenmänner spricht, wenn diese für eine zeitgenössische Architektur den mutmaßlichen Maßstab eines durchschnittlichen Gläubigen anschlagen würden, der seiner automatisierten Frömmigkeit folgend, offenbar ein bestimmtes Bild des Kirchenbaus erwarte. Dabei gehe es der Kirche um eine Kirchenarchitektur, die sich wie die Kirche selbst über Jahrhunderte langsam geformt habe und keine sprungartigen Veränderungen kenne: "Oh, come si vedeva bene, ch'essi, di questo ‚nuovo', non ne vogliono sapere! Et pour cause. Essi sono buoni giudici, conoscono che il loro pio mestiere è fondato sulla fede dell'umile gente essi stessi. E l'umile gente è la più abitudinaria, la più attaccata alla tradizione, la più conservatrice che ci sia. Essa conosce un certo tipo di architettura ecclesiastica, formatosi lentissimamente; per cantare le litanie vuole le navate costruite in quel dato modo, per confessarsi vuole che i confessionali siano incastrati nel muro o appoggiati alla colonna così e così, per andare in paradiso vuole salire delle scalinate ampie e riposanti […]; per contemplare le glorie dei Troni e delle Dominazioni, lassù nel cielo, vuole una cupola 'come si deve' e non un 'alto forno' architettonico."[193] Vollkommen anders als das Sprachrohr des Vatikans, der eine grundsätzliche Unvereinbarkeit der radikalen Moderne mit den Prinzipien liturgischer Architektur konstatiert, plädiert dieser anonyme Verfasser für eine moderne Kirchenarchitektur. Denn nur diese sei eine Architektur für die Gläubigen der Gegenwart, für Menschen, die Messen im Radio verfolgen, den Priester mit dem Telefon erreichen, das Geläut der Kirche mit einem Knopfdruck steuern –, Menschen, die die Stimme des Papstes durch Lautsprecher vernehmen und die im Flugzeug zu Kirchenversammlungen fliegen. Entsprechend müsse sich die Sakralarchitektur auch den modernen Techniken und der aus ihnen resultierenden Logik des Bauens öffnen. Da die Kirche zudem stets beteuere, dass es keinen Widerspruch zwischen Religion und Technik gebe, müsse sie sich konsequenterweise auch der von ihrem Fortschritt bedingten Moderne öffnen.[194] Abschließend schlägt der Verfasser in einer ironischen aber bezeichnenden Note vor, der Papst möge zum Zeichen seiner Aufgeschlossenheit doch Pietro Maria Bardi zum künstlerischen Berater der Fabrica Sancti Petri ernennen.[195]

Im ‚Tevere' ergreift nun Rodolfo De Mattei das Wort, um die Entwürfe der Messina-Serie, vor allem jene des letzten Wettbewerbs, bei dem sich die ansonsten hoch gelobten Samonà, Pellegrini und La Padula/Romano auszeichnen, als clowneske Armseligkeiten herabzustufen.[196] Die Kirche, so De Mattei, fürchte weder die Maschinen noch die Wissenschaften und die Philosophie, wieso sollte sie sich dann vor einer rationalen Architektur ängstigen, die überdies noch in den Kinderschuhen stecke. Natürlich sei es angemessen, den Menschen von heute Kirchen von heute zu geben. Die im letzten Wettbewerb prämierten Arbeiten hätten jedoch mit Religion und Kunst nicht viel zu tun. Ihnen fehle es an Kontinuität. Dennoch kann sich De Mattei einen rationalistischen Kirchenbau, mit seinem Verzicht auf unnötige Drapage, durchaus als Lösungsansatz für kleine, bescheidene Landkirchen vorstellen. Denn deren volkstümliches Umfeld entspräche etwa dem spröden Charakter rationalistischer Architektur. Für größere, repräsentativere Kirchen, wie eben diejenigen des dritten Wettbewerbs oder wie etwa für eine Kathedrale, sei es jedoch angezeigt, sich enger an den bewährten Konven-

tionen der Baugeschichte zu orientieren. Auf der einen Seite steht die Einschätzung des ‚Lavoro, wonach sich die Kirche von der radikalen Moderne distanziere, weil sie angeblich nicht die Gefühle des einfachen Volkes anspreche. Andererseits plädiert ein Skeptiker wie De Mattei für den pragmatischen Impetus des *Razionalismo*. Der Bogen der Kritik ist, wie sich zeigt, weit gespannt. In einem nachfolgenden Artikel postuliert De Mattei schließlich, dass entweder der Rationalismus oder die Religion in der Architektur der Kirche zum Scheitern verurteilt sei. Denn man könne die Religiosität der jungen Architekten keineswegs infrage stellen, weshalb alle Entwürfe eine gewisse Berechtigung hätten. Der grundsätzliche Hader der dogmatischen Architekturauffassung der Kirche mit dem nach Innovation strebenden architektonischen Rationalismus bleibe deshalb solange unlösbar, wie man die Messina-Serie als Beitrag zur grundsätzlichen Neuordnung der Beziehung von Glauben und Leben verkenne.[197]

Wie Vittorio Cafiero daran anschließend im ‚Impero' verkündet, schätzt auch er die Versöhnung von Kirche und Moderne als überaus schwierig ein. Die Messaner Wettbewerbe hätten nur bestätigt, dass die Schöpfung neuer und zugleich plausibler Formen nur äußerst schwerlich gelänge. Viele Architekten hätten sich mit einem trockenen Spiel der Massen begnügt. Spiritualität sei nur in wenigen Beiträgen zu spüren. Formalistische Übungen in der ebenso spektakulären wie fantastischen Darstellung der Entwürfe stehen dabei dem ewig gleichen Rückgriff auf Bewährtes gegenüber. Im Gegensatz zu anderen Kommentatoren geht Cafiero jedoch weiter. Für ihn sei in den Wettbewerbsbeiträgen deutlich geworden, dass es den Teilnehmern an soliden Grundideen fehle. Es gebe keine verlässlichen Überzeugungen, weder in die eine noch in die andere Richtung weisend. Die Modernisten hätten die von den „fotografi dell'antichità"[198] reproduzierte Architektur nur durchgekaut, deformiert und entkleidet, um sie im Deckmantel des vermeintlich Neuen zu präsentieren, während die radikalen Neuerer sich zwar um etwas wirklich Neues bemüht hätten, dabei aber kaum den religiösen Ansprüchen an einen Kirchenbau genügten. Als eine der wenigen Ausnahmen würdigt er Samonàs Rundbau für Paradiso: „bello, essenziale, e completa rispondenza fra contenente e contenuto. L'interno, semplicissimo ed armonioso, raggiunge e da quel senso di religiosità di cui in principio si è parlato."[199] *De facto* beschreibt Cafiero den allgemeinen Zustand der Architekturdebatte, in der letztlich nur die eiserne Hand des Regimes eine gewisse Ordnung schaffen wird. In der Debatte um den Kirchenbau, ist es hingegen das im Oktober 1932 folgende Wort des Papstes.

Diese schon mehrfach angesprochene Opposition des Vatikans wird zunächst vom ‚Osservatore Romano' und dessen Direktor Giuseppe Dalla Tore vorgebracht. In zwei von der ‚Arte Sacra' als Bestätigung des katholischen Ressentiments abgedruckten Artikeln, attackiert das vatikanische Sprachrohr einige Beispiele zeitgenössischer Sakralkunst, die in der deutschen Zeitschrift ‚Der Feuerreiter' veröffentlicht worden sind. Als veranschaulichte Gotteslästerungen (*bestemmie illustrate*) bezeichnet, seien diese ‚Kunstwerke' der schmähliche Ausdruck einer gottlosen Raserei.[200] Zu etwa derselben Zeit erreicht das Ergebnis der Messina-Serie durch Scarpas umfangreichen Artikel im ‚Messaggero' die Aufmerksamkeit Pius' XI., so dass im Zusammenwirken dieser Ereignisse der Funke für das im katholischen Umfeld lange ersehnte Machtwort des Papstes entsteht. Im Archiv der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst belegt hierzu eine seinerzeit eigens bei der Agentur ‚L'Araldo della Stampa' in Auftrag gegebene Presseschau die Akkuratesse, mit der der Vatikan die Debatte um die Messina-Serie verfolgt hat, bevor das Veto des Papstes auf die Messaner Umtriebe

herniedergeht und er in zwei zielgerichteten Ansprachen das Verhältnis von Tradition und Moderne im Lichte eines zutiefst katholischen Begriffs von der Evolution sakraler Kunst und Architektur klarlegt.

11.4.4 *Bestemmie illustrate*: Das Eingreifen des Papstes und seine Folgen

„‚Il Messaggero' riporta alcune fotografie di progetti per le nuove Chiese della diocesi di Messina.

Senza sapere se ve ne siano già altri di simili il Santo Padre mi incarica di dirLe essere Egli sicuro che Vostra Eccellenza, con la Sua ben nota abilità e competenza, riuscirà ad impedire che qualcuna di tali brutture venga ad offendere il cielo e le tradizioni di Sicilia."[201] Mit diesen wenigen Worten des Präfekten der Glaubenskongregation, Giuseppe Pizzardo, an den Erzbischof von Messina erteilt der Papst dem Vorstoß Painos eine entschiedene Absage. Eine Absage, die die Umsetzung der Entwürfe der Messina-Serie unmöglich macht. Ganz offensichtlich und ohne Vorbehalte hat Paino die ihm als Bischof gewährte Autonomie für eine in den Augen des Heiligen Stuhls nicht vertretbare Initiative genutzt, die bei Bekanntwerden umgehend gestoppt wird. Andererseits muss bemerkt werden, dass der Bischof zum Zeitpunkt, da er den Anspruch einer ausgesuchten Modernität formuliert hat, keineswegs umfänglich geahnt haben wird, wie die Antwort auf einen derartigen Aufruf ausfallen könnte. In La Spezia war schließlich noch alles innerhalb überaus zurückhaltender, ja geradezu reaktionärer Bahnen über die Bühne gegangen, so dass der Bischof in Messina kaum einen derartig rebellischen Sprung vorausgeahnt haben mag. Das Eingreifen des Papstes ist jedenfalls äußerer Anlass für eine lange erwartete und in klerikalen Kreisen durchaus ersehnte Äußerung Pius XI. zum Verhältnis von Sakralkunst und Moderne. Diese wird noch im selben Jahr in einem offiziellen Monitum bekräftigt.[202] Doch anstatt, wie manche Bauherren, Künstler und Architekten erwartet haben mögen, mit klaren Maßgaben die Orientierungslosigkeit zu beenden, lösen seine Äußerungen eine Reihe kontroverser Reaktionen aus.

Die Wettbewerbsserie ist von Anfang an auf die Durchführung der Bauvorhaben ausgerichtet, weshalb das päpstliche Veto umso härter die Entwicklung des italienischen Kirchenbaus trifft. Die Ergebnisse der Messina-Serie werden sogleich als jener Tropfen gewertet, der das in hitzigen Debatten angefüllte Fass zum überlaufen bringt. In zufälliger, wenngleich pünktlicher Konkomitanz mit Fillias am 2. Oktober erschienen Plädoyer für eine futuristische Sakralarchitektur kommt es schließlich zu einer explosiven Gemengelage, anlässlich derer Pius XI. seine Rede zur Eröffnung der Vatikanischen Pinakothek am 27. Oktober 1932 mit grundsätzlichen Äußerungen zur christlichen Kunst und Architektur spickt. Erstmals bezieht er dazu in aller Öffentlichkeit Stellung zur Moderne in der Kunst. Womit unterstrichen wird, welche außerordentliche Bedeutung dem Sakralbau als architektonisches Thema nach wie vor zukommt, „anzi che esso era il problema dei problemi."[203] Daran anschließend geht ein ganzer Reigen von Interpretationen nieder, um das aus Sicht der Kirche ‚schlingernde' Schiff wieder auf Kurs zu bringen und es gegen die Angriffe der Fürsprecher unbedingter künstlerischer Freiheit zu behaupten. Zu den dabei wichtigsten Etappen gehören die Deutungsversuche in den Zeitschriften ‚Arte Cristiana' und ‚Arte Sacra' sowie die zweite Ausstellung sakraler Kunst in Rom, die unverzüglich ins Leben gerufene, alljährlich von der Päpstlichen Kommission veranstaltete ‚Settimana dell'arte sacra per il clero' und das 1935 von Celso Costantini veröffentlichte Handbuch ‚Arte sacra e novecentismo'. Den Hintergrund bildet derweil der Kreuzzug des ‚Osservatore Romano', in dem 1932 ein Index

häretischer Kunstwerke abgedruckt wird.[204] Und dies wohlgemerkt nur wenige Wochen nachdem die Kunstzeitschrift des Vatikans, ‚L'Illustrazione Vaticana', Rudolf Schwarz' Fronleichnamskirche gezeigt hat, die wiederum ein besonders eindrücklicher Beleg dafür ist, was Paganos ‚Casabella' ein Jahr später als die unbestreitbare Affirmation der Moderne im europäischen Kirchenbau konstatieren wird.[205]

Bei der Eröffnung der Vatikanischen Pinakothek verkündet Pius XI. die nach seinem Verständnis unverbrüchlichen und überdies im CIC sanktionierten Maßgaben sakraler Kunst und Architektur.[206] Mit seiner Ansprache ‚Abbiamo poco' zieht der Papst einen vielsagenden Vergleich zwischen den Exponaten der Pinakothek (den Meisterwerken Giottos, Rafaels, Leonardos, Tizians, Caravaggios etc.) sowie deren Architektur aus der Feder des Altmeisters Luca Beltrami, die er ausdrücklich lobt, zu den Tendenzen zeitgenössischer Kunst und Architektur, die sich mit ihrer krampfhaften Suche nach dem Neuen und Rationalen auf Irrwegen bewege.[207] Diese sogenannte sakrale Kunst sei demnach vielmehr Karikatur des Sakralen, ähnlich der künstlerischen Ausgeburten, die im Zuge der barbarischen Invasionen des frühen Mittelalters die guten alten Traditionen („buone tradizioni antiche"[208]) bedroht hätten.[209] Wahrhaft sakrale und rationale Architektur müsse an den hehren Motiven des Göttlichen ausgerichtet sein. Diese seien in den ehrwürdigen Traditionen („venerande tradizioni"[210]) christlicher Kunst gültig verkörpert: „Ma il nuovo non rappresenta un vero progresso se non è almeno altrettanto bello ed altrettanto buono che l'antico"[211]. Weshalb ein Hinausreichen über diese von konsekrierten Werken gesetzte Grenzen unweigerlich zum Bruch mit jener höheren Inspiration führen müsse, die große Werke der Bau- und Kunstgeschichte überhaupt erst in den Rang kanonischer Tradition erhebe. Dies sei überdies schon 1917 in den Weisungen des CIC gefasst worden.[212] Die Erneuerung der Sakralkunst sei zwar ausdrücklich erwünscht, habe aber nur als stimmige Weiterentwicklung bewährter Tradition eine religiöse Berechtigung. Im selben Geist sind die Statuten und Programme jener kirchlichen oder religiösen Einrichtungen verfasst, die seit Pius X. Motu Proprio ‚Tra le sollecitudini' (1907) den Wunsch nach einer Erneuerung und Wiederbelebung christlicher Kunst und Architektur zum Ausdruck bringen, aber zugleich auf die Gültigkeit der über Jahrhunderte entwickelten und vertrauten Ausdrucksweisen bestehen.[213] Mit einem offenbar besonderen Blick nach Messina ruft Pius XI. die Bischöfe nun dazu auf, entsprechend des CIC dafür Sorge zu tragen, dass nicht im Namen einer von radikalen Kräften usurpierten Kunst die Heiligkeit der Kirchen und Altäre beleidigt und die Frömmigkeit der Gläubigen gestört werde.[214]

Trotz des wachsamen Auges der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst können weder der Papst noch die höchsten zentralkirchlichen Autoritäten über alle aktuellen Kirchenbauprojekte wachen. Der sich inzwischen in der allgemeinen Architekturdebatte abzeichnende Paradigmenwechsel und dessen in Messina augenfällig in Erscheinung getretene Abfärbung auf den Bereich der Kirchenarchitektur wird als Gefahr eingeschätzt, die eine entschiedene Reaktion geradezu provoziere. Der Hader des institutionellen Katholizismus mit der Moderne überträgt sich jetzt besonders deutlich auch in die Sphären der Kunst. Da diese seit jeher gerufen ist, dem Glauben Ausdruck zu verleihen und seiner Verbreitung zu dienen, wundert es nicht, dass der Papst die Beiträge avantgardistischer Kräfte als Angriff auffasst. War bisher der Kirchenbau, wie gezeigt werden konnte, in der Hand von traditionsverbundenen Modernisten (u.a. Mailänder *Novecento*, Polvara) oder von mehr oder weniger modernen Traditionalisten (Bazzani, Brasini, Busiri Vici

etc.), so betätigt sich inzwischen das ganze Spektrum italienischer Architekturschaffender, einschließlich der jungen Avantgarde, auf diesem Gebiet. Anstatt das seit der Jahrzehntwende zunehmende Interesse junger und schlagkräftiger Architekten als eine Chance zu begreifen, verfestigt der Papst mit seiner Reaktion eher den Tenor der La-Spezia-Ausschreibung. Er folgt dabei der allgemeinen Tendenz des klerikalen Umfelds, mit religiös-ideologischen Motiven und dem Verweis auf die Wirkungsmacht der Traditionen eine fruchtbare Annäherung sakraler Kunst an radikale moderne Tendenzen zu behindern.[215] Der Wettbewerb in La Spezia ist ein immer noch präsentes Zeichen des konservativen Erneuerungsverständnisses der Kirche; die Furcht oder zumindest das Misstrauen gegenüber dem Neuen weiterhin prägend. Demnach ist der Künstler beziehungsweise Architekt zwar frei, aber nur unter dem gravierenden Eindruck der hohen spirituellen Aufgabe, der sein Werk zu gehorchen hat.[216] Tatsächlich birgt das Wort des Papstes aber auch das Motiv einer weiter gefassten, über das sakralkünstlerische Metier hinausreichenden Kritik am Neuen, das häufig mit dem Relativismus und Materialismus des fortschrittsgläubigen, laizistisch durchtränkten Maschinenzeitalters identifiziert wird.[217] Die Mahnung des Papstes drückt somit die Sorge einer allgemeineren Skepsis der Kirche gegenüber den Veränderungen der Moderne aus, so als sei der Experimentierwillen Painos und der in Messina zusammengekommenen Architekten das ebenso gefährliche wie zwangsläufige Ergebnis eines zeittypischen, modernistisch-relativistischen Ehrgeizes, der am Ende ganz offensichtlich nur in künstlerisch-architektonischer Häresie enden könne.

Wie selbst ein amerikanischer Berichterstatter zutreffend bemerkt, dient die Ansprache des Papstes als Ventil einer seit Amtsantritt wachsenden Sorge Achille Rattis um die unter dem Einfluss der Moderne unweigerlich kriselnde christliche Kunst.[218] Eine Sorge, die sich symptomatisch in die insgesamt auf die Bekräftigung und Behauptung der traditionellen Lehre fokussierte Haltung des Papstes und die damit verbundene Skepsis gegenüber den modernen Tendenzen im Allgemeinen bettet.[219] Entsprechend fällt sie im katholischen Milieu auf fruchtbaren Boden, erntet in zahlreichen außerklerikalen Kommentaren aber auch harsche Kritik. Tatsächlich, so das amerikanische Magazin, lasse sich seit Ende des Ersten Weltkrieges der Widerstand des Heiligen Stuhls gegen den ‚Einbruch' der Moderne in die christliche Kunst beobachten, ohne dass es bisher zu einer expliziten Äußerung des Papstes gekommen sei.[220] Dessen Reaktion sei demnach die logische Konsequenz einer anwachsenden und angesichts neuester Entwicklungen offen zutage tretenden Kampagne, die im Sprachrohr des Vatikans, dem ‚Osservatore Romano', ihr Schwert gefunden habe. Angestachelt von jüngst in Deutschland veröffentlichten expressionistischen Kunstwerken startet das vatikanische Blatt einen Kreuzzug gegen die sogenannten *bestemmie illustrate*.[221] Die zeitgleich ins Blickfeld tretenden Ergebnisse der Messina-Serie geraten dabei ebenso unter den Bannstrahl päpstlicher Autorität. Andererseits wird die schwelende Debatte nun endlich an die Oberfläche befördert und die lange Konfrontation zwischen konservativen und progressiven Vertretern aufgebrochen. Während die Einen sich auf den dogmatischen Gehalt der Papst-Worte stützen, die in verstörender Weise die spätere Rhetorik der Nationalsozialisten implizieren (vom blasphemischen Irrweg zur moralischen Entartung ist es nicht mehr allzu weit), versuchen sich die Anderen in einer Deutung der vermeintlich „offenen Türen"[222], die der Papst einer soliden Erneuerung bereiten möchte. In der Praxis können diese indes vom wohlwollenden Fortschritt auf den bewährten Wegen der Tradition bis zum Wunsch nach einem absolut modernen Aus-

druck religiösen Empfindens reichen. Celso Costantini fasst denn die Versuche der Interpretation treffend zusammen, indem er nach dem aufmerksamen Studium der Schriften Piacentinis, Pontis, Persicos, Le Corbusiers und Sant'Elias erklärt, die Moderne sei für den Sakralbau grundsätzlich ungeeignet, da ihr Geist weit von der Kirche entfernt und ihr Wesen noch nicht definiert sei. Die Kirche sei dabei nicht pauschal gegen das Neue, vielmehr sei sie gegen das Neue um des Neuen willen und plädiere stattdessen für eine Erneuerung aus dem Bewusstsein der Tradition heraus – eben im Sinne eines Fortschritts und nicht eines revolutionären Bruchs, wie ihn die Rationalisten propagierten.[223]

Wird Letzteres *par excellence* mit Painos Initiative versucht, vertritt das noch junge Sprachrohr der Päpstlichen Kommission – die Zeitschrift ‚Arte Sacra' – eine moderate Erneuerung, die vor allem auf die Überwindung des leidvoll empfundenen eklektischen Potpourris der letzten Jahrzehnte zielt.[224] Das Ergebnis der Messina-Serie erscheint dabei wie die bloße Applikation der Gestaltungsmaßstäbe der radikalen Moderne, die an sich dem spirituellen Impetus des Sakralbaus fremd sei. Ihre Apologeten seien sozusagen Akademisten einer neuen Akademie. In diesem Sinne wird die Modernität der Entwürfe für Messina als eine weitere Facette des beklagten Formengemischs verbucht. Eine alte, unveränderte Nutzung schlicht mit neuen, zumal entfremdeten Formen zu überziehen oder gar den bewährten Typus infrage zu stellen, reiche demzufolge nicht aus, um den Abfall von kanonischen Maßstäben zu rechtfertigen. Die Sakralarchitektur müsse auch weiterhin ein originäres Ergebnis religiösen Empfindens sein. Die oberflächliche Anwendung bestimmter Gestaltungsmuster, seien sie nun alt oder neu, erscheine gleichermaßen unzureichend, um das erhebende Gefühl der Liturgie in neue Formen zu übersetzen: „L'architettura sacra rinascerà quando lo spirito contemporaneo avrà riacquistata la propria potenza di crezione innalzandosi a Dio."[225]

In dieselbe Richtung stößt das von der ‚Arte Sacra' veröffentlichte Interview mit Edmondo Del Bufalo, dem Vorsitzenden des *Sindacato Ingegneri*.[226] Del Bufalo kritisiert bei diesem Versuch, das Wort des Papstes aus der Sicht eines Ingenieurs zu deuten, dass die Verwendung neuer Bautechniken und Materialien ebensowenig ausreiche, um den Kirchenbau zu erneuern, wie die modische Anwendung aktueller Gestaltungskonzepte, die sich im Grunde aus der Gestaltung profaner Gebäude, zum Teil neuen Typs, ableite und zudem von fremdländischen Kultureinflüssen bedingt sei. Del Bufalo bestätigt die vom Papst formulierte Erneuerung auf den soliden Grundlagen einer nationalen und regionalen Tradition. Brüche, wie sie die Architektur in anderen Bereichen erlebe, seien demnach im Kirchenbau nur schwerlich zu rechtfertigen. Auf die Frage, ob dies eine rationalistische Architektur ausschließe, antwortet Del Bufalo, dass das Problem von einer gewissen Irrationalität der rationalistischen Architektur herrühre, die auf die internationalen oder vielmehr mitteleuropäischen Wurzeln der radikalen Moderne zurückzuführen sei. Eine Architektur, die sich vor allem im Wohnungsbau oder bei neuartigen Gebäudetypen profiliert habe, könne nicht ohne Schwierigkeiten auf repräsentative Bauwerke des Staates oder der Kirche übertragen werden. Und zwar ebenso wenig, wie eine Architektur, die unter anderen kulturellen und klimatischen Bedingungen entwickelt worden sei. Womit Del Bufalo letztlich die von katholischer Seite gerne vertretene Lesart stützt, die internationale Moderne leiste dem Import eines künstlerischen Protestantismus Vorschub und entwurzele die heimische Architektur.

Hinsichtlich der Verwendung neuer Bautechniken und Materialien betont Del Bufalo die

Notwendigkei aber auch den zivilisatorisch begründeten Wunsch nach modernen Konstruktionen aus Stahlbeton, Stahl und Glas. Diese implizierten ihrerseits eine neue Formgebung, würden aber andererseits in vollkommenem Unverständnis ihrer eigenen Logik häufig mit repräsentativen Stilelementen und Materialien angereichert, als seien Konstruktion und Gestaltung zwei voneinander unabhängige Aspekte.[227] Merkwürdigerweise fordert Del Bufalo im weiteren Verlauf des Gesprächs eine rationalistische Bauweise im Sinne einer Stahlbetonkonstruktion, die wie das Skelett des Menschen unter der Haut des Gebäudes sichtbar bleiben müsse; Perrets Kirchen seien hierfür leuchtende Beispiele. Mit Blick auf den Kirchenbau macht er jedoch deutlich, dass die Würde eines sakralen Gebäudes die Verkleidung mit nobilitierenden Materialien und maßvollen Dekorationen verlange. Ebenso verhält es sich mit den Ansprüchen der *italianità*, die nur unter Einbeziehung regionaler Baustoffe und kulturell zuordenbarer Formen erfüllbar seien. Der Widerspruch in Del Bufalos Argumentation ist zugleich emblematisch für die ambivalente Debatte: Das Streben nach einer sich aus den Eigenschaften von Material und Konstruktion erklärenden Gestaltung erscheint hier zunächst als möglicher Weg, wird aber umgehend unter dem Eindruck des besonderen Bausujets für den Kirchenbau relativiert (übrigens wie es im weiteren Verlauf faschistischer Architekturpolitik auch für repräsentative Bauten des Staates geschieht).[228] Die angedeutete symbiotische Zusammenarbeit von Architekt und Ingenieur zerfällt angesichts der Unschärfe des anzustrebenden Architekturbildes. Del Bufalos widersprüchliche Kritik, die wohlgemerkt einem Ingenieur vielleicht erlaubt sein mag und dem klerikalen Ambiente zur Veranschaulichung der päpstlichen Weisungen dienen kann, bietet einem Architekten nichts anderes, als die Beschreibung des *Status quo*. Als solche kann sie folglich zur Lösung des architektonischen Dilemmas einer zwischen traditionellen und zeittypischen Ansprüchen zerrissenen Architektur nicht sonderlich beitragen. In eben diesen Kategorien darbt jedoch die gesamte Diskussion: Je nach Fasson der Auftraggeber, der Preisrichter oder der einzelnen Architekten pendelt die Kirchenarchitektur weiterhin zwischen diesen Polen hin und her.

Dass zwischen der klerikalen Interpretation der Papstworte und der kirchenarchitektonischen Wirklichkeit im Italien der 1930er Jahre eine große Bruchstelle verläuft, wird indes unterstrichen, wenn man den weiteren Kommentaren in der ‚Arte Cristiana' und der ‚Arte Sacra' folgt.[229] Demnach seien die Worte des Papstes klar und unmissverständlich. Der Papst habe sogar deutlich gemacht, dass er keineswegs Gegner einer künstlerischen Erneuerung sei: „in nome della fede combatte e condanna l'arte ‚amorale', che fa un puro e semplice giuoco di forme senza nessuna serietà ed ispirazione.[230] Vielmehr fordere er die Fortführung der ehrwürdigen Traditionen durch deren Weiterentwicklung. Ausgangspunkt hierfür sei der Glaube, der zum katholischen Genius („genio cattolico"[231]) inspiriere. Die Kirche, als Hüterin ewiger Wahrheiten, könne sich unter keinen Umständen einer Kunst und Architektur anvertrauen, die ohne Disziplin und Kontinuität die Suche nach dem Neuen um des Neuen willen betreibe: „La fede cattolica deve esprimersi in forme cattoliche, diverse da quelle die culti idolatrici dei selvaggi, e dei culti naturalistici degli eretici moderni."[232] Die Verneinung der Tradition, wie sie die Theoretiker der Moderne propagierten, sei deshalb antikatholisch. Die Antwort der Moderne auf die drängenden Fragen einer zeitgemäßen Ästhetik sei gemäß Dalla Torre nicht vom Spirituellen geleitet, sondern von äußerlichen, weltlichen und materiellen Bedürfnissen.[233]

So gewendet muss in einer Phase, da sich die italienische Architekturavantgarde erst festigt, diese mit ihren zwangsläufig radikalen Thesen der Purifikation, unweigerlich in Konfrontation zur päpstlich-klerikalen Auffassung geraten. Denn ihre ästhetischen Konzepte leitet sie tatsächlich von Gebäudetypen ab, die dem des Kirchenbaus fern stehen.[234] Der Papst verbittet sich offenbar jegliches Wildern im Kompetenzbereich der Kirche, und tatsächlich, in der ‚Arte Sacra' wird das abschließende Urteil allein dem Papst zugesprochen, dessen Autorität als höchster kirchlicher Bauherr und Mäzen die Führung obliegt. Der ‚Corriere della Sera' deutet derweil die sehr allgemeingefasste Äußerung des Papstes als Ausdruck einer grundlegenden Inkompatibilität der künstlerisch allzu kühnen Avantgarde mit den religiösen Bedürfnissen.[235] In der ‚ultimativen' Deutung des eigens angerufenen Giuseppe Dalla Torres heißt es dann schließlich, die Debatte um eine moderne Sakralkunst sei mit der Intervention des Papstes von kirchlicher Seite her abgeschlossen.[236] Die harsche Kritik, die dem Papst im Namen künstlerischer Freiheit und im Namen des Purismus entgegengeschlagen sei, ignoriere, dass sakrale Kunst immer zu allererst einem religiösen Empfinden entspringen und mit ihren Ausdrucksweisen Frömmigkeit anregen müsse: „Ci sono degli elementi morali, di cui bisogna tener conto, nel progettare e nello scegliere; ci sono le abitudini ed i gusti, le tradizioni e i pregiudizi (sissignori, anche questi) dei fedeli e dei preti, da riguardare."[237] Die großartige, verständliche Sprache, die die Kirche über Jahrhunderte als künstlerische Umsetzung der Liturgie hervorgebracht habe, gebe letztlich ihr allein das Recht über sakrale Kunst zu urteilen und müsse folglich als entscheidender Maßstab angelegt werden. Jedenfalls habe der Papst deutlich gemacht, dass in italienischen Kirchen expressionistische, rationalistische oder wie auch immer von ausländischen Strömungen beeinflusste moderne Tendenzen weder erwünscht noch angebracht seien.

Im Rahmen der Settimane dell'arte sacra per il clero unternimmt kein geringerer als Celso Costantini eine weitere Deutung des Papstwortes von 1932.[238] Unter Einbeziehung der einschlägigen Kanons und der Instruktionen des Heiligen Karl Borromäus legt er, fast ein Jahrzehnt nach Polvaras ‚Domus Dei', ein Handbuch vor, das bewusst den Kontrast mit der als Novecentismo zusammengefassten Moderne sucht. Zugleich trägt er damit dem Wunsch vieler Künstler und Kleriker nach einer konkreteren Weisung Rechnung.[239] Das Buch, das als wichtigste Folgeerscheinung der Papstrede gelten muss, sucht den inzwischen durch die Arbeiten von Architekten wie Piacentini, Daneri, Petrucci, Paniconi/Pediconi, aber auch Muzio, Marelli, Busiri Vici und Rossi sichtbar gewordenen Modernisierungsschub abzufedern, wobei das Moment des Gehorsams eine wichtige Rolle spielt, wenn Costantini von den zeitgenössischen Architekten und Künstlern mehr Demut fordert, anstatt sich individualistisch ihrem Talent nach auszutoben („sbizzarirsi al loro talento"[240]). Augenscheinlich dient Costantinis Handbuch dazu, die Position der Kirche auch dem entlegensten Dorfpfarrer und Provinzarchitekten verständlich zu machen. Zugleich birgt es aber auch eine Rechtfertigung für den Stopp der Messina-Serie, obwohl diese nach dem enttäuschenden Ergebnis von La Spezia auch in kirchlichen Kreisen durchaus als Chance angesehen worden ist. Im Kern geht es Costantini darum, im Einklang mit dem Papst und den von ihm hochgehaltenen kirchlichen Traditionen deren unbedingte Gültigkeit, so wie sie in den Kanons und Instruktionen verankert und in der Bautradition selbst vergegenwärtigt sind, zu veranschaulichen. Innerhalb der so gesteckten, gefestigten Bahnen sei demnach alle Freiheit gewährt. Das heißt, man stellt sich eine Weiterentwicklung der kirchenbaulichen Architekturspra-

che ohne Brüche vor, folglich in Kontinuität. Wiedererkennbarkeit, Zugehörigkeit zum katholischen Bauerbe und Monumentalität bleiben für die Qualität des Kirchenbaus ebenso ausschlaggebend wie die wortgetreue Umsetzung der tridentinischen Liturgie. Ihre spirituelle Grundlage wird im Glauben des Künstlers vorausgesetzt, das Festhalten an bewährten Modellen und Typen ebenso gefestigt, wie die ungeteilte Autorität der Kirche bei der Beurteilung sakralkünstlerischer Arbeiten. Für Dalla Torre gilt sogar, dass eine stilistische Imitation immer noch besser sei, als das, was dem Verständnis der Kirche nach unmöglich und unerträglich erscheine.[241]

Vor diesem Hintergrund riskiert die italienische Kirchenarchitektur von den aktuellen architektonischen Entwicklungen ausgeschlossen zu werden. Tatsächlich findet die Messina-Serie ein abruptes Ende. Die Versuche, den italienischen Kirchenbau in Verbindung mit der allgemeinen Debatte weiterzuentwickeln, beschränken sich von nun an auf wenige örtliche Episoden und den Kirchenbau in den Neuen Städten und Kolonien, wo sich die Kirche als Bauherrin zurücknimmt. Mit dem Auftrieb der moderaten piacentinischen Moderne bewegt er sich hauptsächlich in den kompromisslerischen Bahnen des *Novecento*. Im Herbst 1932 endet jedenfalls ein kurzer ‚revolutionärer Moment', wie ihn der italienische Kirchenbau seit Jahrzehnten nicht mehr erlebt hat. Zurück bleibt eine wie bisher widersprüchliche Argumentation der Kirche, indem sich diese gegenüber einer allgemein gefassten, theoretischen Moderne durchaus geöffnet gibt, sich aber sobald diese, wie in Messina in konkrete Gestalt gebracht wird, distanziert und ihr ein grundsätzliches Unverständnis liturgischer und mystischer Belange unterstellt. Weshalb der Konflikt letztlich unlösbar erscheinen muss.

In seiner 1945 unter der Schirmherrschaft der Päpstlichen Kommission erschienenen Abhandlung über die Dispositionen der Kirche im Bereich der Sakralkunst fasst Goffredo Mariani nochmals den von Pius XI. und anschließend von Kardinal Costantini umrissenen Anspruch katholischer Kunst und Architektur unter Berufung auf die ästhetischen Konzepte der Kirchenväter und des Heiligen Karl zusammen. Schließlich habe der Papst unmissverständlich zum Ausdruck gebracht, dass eine moderne Formensprache („arte novecento") mit dem Sinn und dem Zweck sakraler Kunst und Architektur nicht vereinbar („non accettabile") sei.[242] Eine Position, die sich erst im Zuge der Liturgiereform ändern wird. Erst die daran anschließende, neue funktionelle Ausrichtung des Kirchenbaus bedingt letztlich die aktive Teilnahme der Kirche an der Entwicklung einer neuen architektonischen Konzeption der Liturgie. Als Bauherr, Auslober und Wegweiser ändert sich das Verhältnis der Kirche zur architektonischen Moderne somit erst im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

11.4.5 Was bleibt

In der Rezeption der Messina-Serie lassen sich verschiedene Kritikschwerpunkte erkennen. Auf der einen Seite stehen die Aspekte, die das Sakrale im engeren Sinne betreffen. Hier geht es um Attribute des Religiösen, Mystischen, Erhabenen und des Monumentalen. Auch die Funktionalität spielt im Zusammenhang mit der Liturgie eine entscheidende Rolle. Außerdem werden Gesichtspunkte ins Feld geführt, die sich mit dem Thema der *italianità*, mit dem des regionalen Bezugs, der Wiedererkennbarkeit und kulturellen Eindeutigkeit (Zuordenbarkeit) sowie der Kontinuität auseinandersetzen und ihrem Wesen nach in das Identitätsmoment katholischer Bautradition hineinspielen. Zwischen diesen Aspekten kommt es bei verschiedenen Kommentatoren immer wieder zu

Verschneidungen. Dies lässt vermuten, dass durchaus Analogien bestehen oder zumindest vorausgesetzt werden können. Zusammenfassend kulminieren diese Aspekte meist in Begriffen der Tradition sowie der katholischen und italienischen Identität.

Herausgefordert wird dieses Axiom von einem verstärkten Augenmerk auf die Moderne, beziehungsweise die mit ihr assoziierten Eigenschaften und Ansprüche. Dabei geht es um Fragen der Konstruktion, des Materials, aber auch der Typologie und der Gestalt. Einfachheit, Elementarität der Baukörper und geometrischen Figuren, originelle Belichtungskonzepte mit der Vorliebe für Streiflicht und die Loslösung von Monumentalität durch Aufgabe des Dekors zugunsten einer sachlicheren, auch minimalistischen oder puristischen Architektursprache stehen als moderne Qualitäten im Mittelpunkt. Die Arbeiten für die Kathedrale in La Spezia sind noch von einem direkteren Bezug zu den Vorbildern der Baugeschichte charakterisiert, auch wenn diese meist als eklektische Elaborationen im Stile eines kultivierten Zitats erscheinen. In Messina geht es hingegen um eine formal abstraktere Konzeption des Kirchenbaus, was wiederum die geometrische Attraktivität des Rundbautypus‘ erklärt. Mehr als konkrete Vorbilder interessiert hier die Rückkehr zum Ursprung, was sich wiederum in eine Vorliebe für Archetypen übersetzt. Das Pantheon scheint in einigen Beispielen ebenso durch, wie große frühchristliche Beispiele. Die Artikulation des Runds mit einfachen Mitteln wie schmucklosen Stützenkränzen und runden Oberlichtern aus Glasbeton, die technische und formale Erneuerung des Kuppelmotivs –, vielmehr als formgetreue Zitate charakterisieren sie dieses abstrahierende Interesse an den grundlegenden geometrischen Ideen der frühen Baugeschichte. Über eben diese Begriffe des Sachlichen, des Vernünftigen, Rationalen und des Puristischen entbrennt jedoch der hitzige Streit zwischen den Apologeten einer radikalen Moderne und den konservativen, meist klerikalen oder kirchenverbundenen Kritikern, die in ihr nur ein fehlgeleitetes Streben ohne jeglichen Sinn für religiöse Mystik sehen. Tradition und Moderne werden antithetisch gegeneinandergestellt; die von beiden Seiten beanspruchte *italianità* mitunter dem Internationalismus in Abrede gestellt. Diesen bezichtigt man, sowohl unitalienisch als auch unkatholisch, folglich anonym oder zu allgemein und zuweilen auch protestantisch und damit in gewisser Weise ketzerisch zu sein. Überhaupt vermittelt die Intervention des Papstes den Eindruck, als sei der mitteleuropäische Kirchenbau einem dem Protestantismus dieser Länder entsprungener künstlerischer Irrweg, der den katholischen Kirchenbau infiziert habe. Andere versuchen, wie etwa Anna Gabrielli, den Kontrast von Tradition und Moderne zu relativieren. Letztlich scheint es aber vor allem um den Grad der Kontinuität zu gehen, da mit der radikalen Moderne meist ein tiefer Bruch verbunden wird, der etwa bei den novecentistischen Interpretationen der Mailänder Architekten oder beispielsweise Piacentinis Kirche Cristo Re am Viale Mazzini in Rom ausbleibt. Die Kirche plädiert für eine Erneuerung durch langsame Veränderung, die Rationalisten hingegen für eine sprunghafte, der Schnelligkeit der Zeit und dem Schwung ihrer Jugend angepasste Umgestaltung. Die Konfrontation ist zu diesem Zeitpunkt unumgänglich, eine endgültige Lösung hingegen kaum zu greifen. Entscheidend bleiben die politischen Interessen hinter den fachlichen Proklamationen. Einerseits die Sorge der Kirche, die frommen Leitbilder einer alten katholischen Kulturproduktion nicht zu überrumpeln und darüber die Gläubigen zu verstören, andererseits der Wunsch des Regimes nach einer eigenen Darstellungsart, die neu aber nicht abgekoppelt von der Kulturgeschichte Italiens ist. Derart betrachtet stehen die meisten der ausgezeichneten Beiträge Messinas eher dem Extrem der radikalen Moderne des *Razionalismo* nahe,

weshalb sich diese Wettbewerbsserie zutiefst vom Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia unterscheidet. Sie stellt gegenüber der Stasis von La Spezia einen echten Entwicklungsschritt dar.

Das Verdienst dieser radikalen Arbeiten ist weniger der eines baubaren Kompromisses, als der des Tabubruchs –, das Verdienst der experimentellen Erschließung eines in jüngerer Zeit nicht mit offenem Visier angepackten Bauthemas, wobei deutlich wird, wie wichtig der Kirchenbau für die Affirmation der Moderne ist, denn schließlich kämpft sie um ihre umfassende Akzeptanz. Nur wenn sie ihre Gültigkeit in allen Bereichen des Bauens unter Beweis stellen kann, wird sie ihren Anspruch, der neue Weg der Architektur zu sein, erfüllen –, nur so ihren Platz neben allen anderen Epochen der Baugeschichte einnehmen können. Das Auftreten der Moderne in Messina ist nämlich letztlich genau das: der Beweis, dass sie und ihre Jünger jedes sich stellende architektonische Thema mit Würde zu interpretieren vermögen. Entgegen der Versuche ihrer Kritiker, die Moderne qualitativ auf die sogenannte Nutzarchitektur oder auf den Bereich zeitgemäßen Wohnens zu beschränken, erscheint sie hier in der Lage, auch repräsentative Aufgaben zu meistern. Der Zusammenprall heterogener Strömungen ist in der zeit- und kulturgeschichtlichen Konstellation vor allem auf dem komplexen Feld der Sakralarchitektur dennoch unausweichlich. Zu sehr ist der Kampf der Moderne mit programmatischen Radikalismen aufgeladen. Wodurch die Debatte unweigerlich ideologische Züge annimmt. Der hehre Vorsatz, die besten Entwürfe umzusetzen, gleicht am Ende einem Traum. Was bleibt, ist das zeitweise Interesse der nachrückenden Architektengenerationen für ein Bausujet, das nicht mit den Konnotationen ihrer Zeit: dem Wunsch nach Jugend, Schnelligkeit und Triumph, dem des unverbrüchlichen Glaubens in die eigene zivilisatorische Stärke und die fortschrittsbegeisterte Kraft der Ideen in organischer Verbindung steht. Obwohl die Messaner Serie ebensowenig wie der Wettbewerb in La Spezia zu einer abschließenden, eindeutigen Antwort auf die Frage nach dem Kirchenbau der Zeit gelangt, strahlt von dieser Serie ein neuer Geist aus, der belebend auf den italienischen Kirchenbau der 1930er Jahre, ja die gesamte italienische Architekturdebatte wirken wird. Es kommt zu einigen Baubeispielen einer zeitbezogen-rationalistischen Architektur. Vor allem aber etabliert sich das *Novecento* als ein in seiner ganzen Breite gangbarer Weg. Beispiele hierfür gibt es schließlich einige: die Kirchen der Novecentisten in Mailand, aber auch jene Busiri Vicis und Rossis in Rom und die wenigen Beispiele, die sich unmittelbar auf den geometrischen Purismus einiger Messaner Beiträge berufen können (u.a. S. Marcellino in Genua, SS. Annunziata in Sabaudia und S. Michele Arcangelo in Foggia). Der Historismus bleibt hingegen präsent, wenngleich zurückgedrängt beziehungsweise durchtränkt von neuen Bautechniken und Simplifizierungsmaßnahmen. Der Kompromiss, den Messina nach den schnell überholten Erfahrungen von La Spezia nicht bieten kann, realisiert sich in dem, was im Verlauf der 1930er Jahre schließlich gebaut wird. Diesbezüglich ist es interessant zu beobachten, wie sich die breite öffentliche Wahrnehmung in der Wahl ihrer Favoriten weitestgehend mit dem erst einige Tage nach der Ausstellungseröffnung verkündeten Urteil der Jury deckt. So kann hierin ein erstes Anzeichen der sich vereinheitlichenden Tendenz, aber auch eine erste Auswirkung der gestrafften Architekturpolitik des Regimes gelesen werden. Der eingangs bemerkte Zusammenhang der Serie mit dem Stadium faschistischer Architekturpolitik scheint somit auch noch am Ende der Wettbewerbe zu bestehen. Wenngleich schon bald neue, für das Regime unmittelbar bedeutsame Herausforderungen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen werden.

Die kontroversen Äußerungen im Streit um die Bewertung der Messina-Serie mischen sich letztendlich in einer vagen Anerkennung der Religiosität ihrer Teilnehmer. Ihre Entwürfe werden zugleich als ernsthafte Beiträge zur Erneuerung des Kirchenbaus geschätzt. Es gibt einige Beiträge, die entschieden über die bloße Vereinfachung bekannter Formen und Typen hinausgehen. Doch auch wenn keiner (vielleicht mit Ausnahme des Entwurfs von Anna Gabrielli) die Bindungen zur Kirchenbaugeschichte dabei vollkommen abreißt, bleibt der Vorwurf, zumal vom Papst bestätigt, dass vieles von dem, was über Jahrhunderte hinweg im Kirchenbau an Gutem und Solidem geschaffen worden ist, zurückgedrängt oder verzerrt worden sei. Demzufolge reichten die Entwürfe von eklektisch komponierten Ensembles bis zur fremdartigen Applikation historischer Baudetails, wie etwa im Falle von Ridolfis provokativer Rundkirche. Der kreuzförmige Grundriss überdauert die Messina-Serie ebenso wie das basilikale Grundschema katholischen Kirchenbaus, so dass sich einmal mehr der Stein des Anstoßes weniger in der Typologie, die infolge der Liturgie in der Tat unverändert bleibt, als in der ideologischen Deutung von Begriffen der Einfachheit, Rationalität und des Purismus finden lässt. Darin bestätigt sich das zeittypische Grundproblem kirchenbaulicher Modernisierung, denn zu wenig vermögen die technisch und geschmacklich veränderten Rahmenbedingungen auf das substanziell unveränderte und durch Architektur allein nur bedingt veränderbare Bausujet in tiefgreifender Weise einzuwirken. Es liegt auf der Hand, dass das was die architektonische Moderne im Hinblick auf zeitbezogene Veränderungen der Lebensbedingungen bewirken kann, im ziemlich statischen Feld des Sakralbaus nur eingeschränkt funktioniert. Geht es allgemein um ökonomische, autarke Bauweisen, veränderte Lebensweisen und Kulturauffassungen, die sich ja letztlich auch in technischen und geschmacklichen Veränderungen ausdrücken, so bleibt der Glaube und dessen liturgisch-feierliche Äußerung weitestgehend konstant, weshalb das von klerikalen Kritiker oft vorgebrachte Moment der Kontinuität weiterhin Bedeutung besitzt. Vielmehr bestätigt sich somit das schon an vielen Stellen dieser Arbeit beobachtete Spannungsfeld zwischen Kontinuität und Fortschritt oder eben ihrer Entsprechung in Tradition und Moderne.

Die ‚revolutionären' Momente der Messaner Wettbewerbe betreffen weniger die Grundrissdisposition, als die Vorliebe für schlichte Proportionen und einfache Geometrien, die Konzeption der Fassaden und die Stimmung der Innenräume. In diesem Sinne betten sie sich ein in den allgemeinen Prozess einer monumentalen Simplifizierung, die mit der Faschisierung der Architektur einhergeht. Die Vorliebe für geometrische Grundfiguren geht einher mit der kategorischen Ablehnung unnützen Dekors. An deren Stelle tritt dank neuer Baumaterialien und -techniken das neuartig artikulierte Spiel mit den Volumen, dessen Plastizität vom mitunter dramatischen Wechsel offener und geschlossener Massen betont wird: „difatti spesso i lavori appaiono astratti da un punto di vista progettuale, con scarsa definizione degli elementi tecnici e dell'uso dei materiali e poca considerazione per le esigenze funzionali e liturgiche, mentre una maggiore cura è posta nella rappresentazione grafica, volta a rendere con forti effetti chiaroscurali il contrasto dei pieni e dei vuoti, in particolare in alcune facciate monumentalmente scandite da archi e pilastri giganti."[243] Nach dem Abschaben eines formal überkommenen monumentalen Pathos' bleibt die Körperhaftigkeit als Wesen der Architektur zurück, die wiederum durch übersteigerte Proportionen und plastische Gegensätze einem neuen Monumentalisierungsprozess unterzogen wird: „ovviamente la sostanza non mutava, ma da questo semplicistico procedimento si può dire che è nata la vera architettura di regime"[244].

Als Inspirationsquellen der originellsten Entwürfe können dabei die Arbeiten einiger MIAR-Architekten gelten, wobei vor allem das markante Motiv des *telaio* auf die Architekturkonzeption Giuseppe Terragnis zurückzuführen ist. Die geometrisch vereinfachenden Momente zahlreicher Beiträge lassen sich indessen in der gesamten nachfolgenden Architekturproduktion des Regimes immer wieder beobachten (am Prominentesten wohl im Rektoratsgebäude Piacentinis und den Bauwerken für die E42). Die deutsche Kirchenarchitektur der Weimarer Zeit ist derweil weit weniger präsent, als die Polemik einiger Kritiker vermuten lässt. Hinsichtlich ihres spezifisch körperbezogenen Expressionismus kann sie nur wenigen Beiträgen (Wittinch, Vannoni/Panaro) unterstellt werden. Formal dominieren die Motive einer rationalistischen Profanarchitektur, wie sie aber zum Beispiel auch in Böhms Kirche Stella Maris auf Norderney in Erscheinung treten. Einige Entwürfe beziehen ihre Spannung eher aus extremen Proportionsgegensätzen und einer flächig grafischen Konturierung der Volumen, denn aus dem virtuosen Umgang mit Material und Körper. Entsprechend gibt es einige Beispiele, die, wie etwa die Arbeiten Ridolfis, die im italienischen Kirchenbau vollkommen unübliche, schmucklose Putzfläche zum Gestaltungsthema erheben. Der von Padre Aurea [Polvara] so unverhohlen abgewertete Rundbautypus hat indes seine ausgesprochene Aktualität in den Arbeiten Ridolfis, Samonàs und Paniconi/Pediconis unter Beweis gestellt und wird etwa zur selben Zeit von Daneri für die Kirche S. Marcellino (1932-35) in Genua genutzt. Die außerordentliche Aufmerksamkeit, die ihm in Messina zuteilwird bestätigt die vielfältige Valenz dieses Typus‘: „il tema dell’edificio centrico accumulava in sé una serie di significati e di valenze che vanno dal riallacciarsi ad una tradizione rinascimentale, rilettura a sua volta dei modelli romano-imperiali rivissuti attraverso l’espressione di un’eroica volontà centralizzante, al porre l’accento sulla elementare totalità della forma circolare, forma assoluta e perfetta.”[245] Anders verhält es sich mit dem Langbautypus. Hier oszillieren die Beispiele zwischen kanonischen und gebeugten Anlagen; sie offenbaren die Schwierigkeit, ohne grundlegende Veränderung der Liturgie, eine substanzielle Veränderung des Typus oder eine typologische Neuschöpfung nicht legitimieren zu können. Bleibt also in dieser Hinsicht die Zeit der Liturgiereform abzuwarten. Gleiches gilt mit Blick auf das Wettbewerbswesen, das nach La Spezia und Messina angesichts groß angelegter Kirchenbauprojekte erst einmal ausgedient hat. Außerhalb des klerikalen Milieus verhält es sich jedoch anders. Der in Messina erbprobten Achse Syndikat-Architekturschule-Zeitschrift wird es gelingen, mit einer Vielzahl von Wettbewerben unterschiedlicher Größenordnung, eine *architettura arte di stato* zu synthetisieren.

Von den Messaner Entwürfen wird letztlich keiner gebaut, die Wettbewerbsserie nach dem Veto des Papstes schnell *ad acta* gelegt. Es vergehen Jahre bis man auf gewöhnlichem Wege die erforderlichen Kirchen errichtet. Meist gehen sie auf Entwürfe des bischöflichen Bauamtes zurück, für das noch einige Jahre Francesco Barbaro verantwortlich ist. Von ihm stammt beispielsweise die in Spadafora errichtete neoromanische Kirche Sacro Cuore di Gesù (1937-40). Nach den Erfahrungen mit der ungestümen Jugend kehrt man zur etablierten Praxis zurück.[246] Flankiert wird Barbaro von ‚berechenbaren’ Architekten wie Cesare Bazzani, Gaetano Malandrino, Carlo Saladino Del Bono und dem Karmelitaner-Architekten Carmelo Umberto Angiolini. Obwohl die Kirchen in technischer Hinsicht alle mit Stahlbeton konstruiert werden, um die erforderliche Erdbebensicherheit zu gewährleisten, sind sie keineswegs modern. Wie die Kirche in Spadafora folgen sie durchweg einem histori-

sierenden Schematismus, der von der vereinfachenden Reinterpretation romanischer Modelle bis zum eklektischen *pasticcio* reicht.[247] Architektonisch knüpft man somit an die Qualität der Arbeiten aus dem Wiederaufbau vor der Wettbewerbsserie an. Wie schon die Kritik Belloncis an Bazzanis beiden Kirchen in Messina zu Beginn des Jahres 1932 vermuten lässt, ist man mit dieser Art der Lösung keineswegs zufrieden. Doch scheint sie in Ermangelung eines alternativen Weges als kleineres Übel zumindest die Akzeptanz der klerikalen Autorität leichter zu finden, als die abstrakten Entwürfe einer vergleichsweise stürmischen Jugend. Andererseits werden Motive der prämierten Entwürfe von Messina später und an anderer Stelle wieder aufgegriffen, wie etwa im Falle der Kirche S. Maria della Vittoria (1937-39), die von Fausto Scudo in Volpago del Montello realisiert wird. Architektonische Motive und Raumkonzepte der Messaner Beiträge finden derweil auch Eingang in die Kirchenarchitektur der faschistischen Neustadtgründungen in Sardinien, Apulien, dem Agro Pontino und den Kolonien wie auch in einigen der neu errichteten *borghi* Siziliens.[248] Die Proklamation des Papstes sorgt hingegen für eine Verstörung, die dem Sakralbauthema die progressivsten Kräfte der Zeit entfremden wird.[249] Dennoch markiert die Wettbewerbsserie mit ihren Ergebnissen einen beträchtlichen, wenngleich nur momentanen Sprung in der Qualität der Kirchenbaudebatte. Entgegen aller Kritik, ist der dort unternommene Versuch hervorzuheben, den Kirchenbau zu erneuern, indem man sich entschieden vom traditionalistisch-akademistischen Repertoire entfernt, zugleich aber den konstanten Faden einer rationalen, geordneten und maßvollen Architekturauffassung glaubwürdig weiterzuspinnen sucht. Die überaus große Resonanz in der Öffentlichkeit und die Bedeutung, die die Arbeiten in der architektursprachlichen Entwicklung ihrer meist noch jungen Urheber einnehmen, bestätigen sowohl den Erfolg als auch die Relevanz der Veranstaltung. Qualitativ bedeutet sie einen Fortschritt bei der Suche nach einem italienischen Weg in die Moderne, auch wenn sie in spezifischer Hinsicht so manchen Vorwurf mangelnder Sakralität oder fehlender Reife hinnehmen muss. Den Teilnehmern geht es unbestreitbar darum, Gestalt und Logik der Gestalt wieder zusammenzubringen, weshalb der Vorwurf des Bruchs, ja gar der künstlerischen Häresie nicht überzeugen kann. Wenn sich die kühnsten Beiträge der Messina-Serie den weiter oben erwähnten Verdacht eines Protestantismus gefallen lassen müssen, dann allenfalls im Sinne eines reformatorischen Ansatzes zur Bereinigung der im 19. und frühen 20. Jahrhundert angehäuften Altlasten, deren qualitativen Potenziale ausgereizt sind und deshalb keinen fruchtbaren Weg mehr bieten können.

Anmerkungen

[1] Bizzotto/Muntoni 1983, S. 113.
dt. „Die Teilnahme an jenem Wettbewerb war von herausragendem Interesse, weil er mit dem Versuch der Öffnung und Erneuerung eines bisher von unantastbar geglaubten kanonischen Regeln umklammerten Bausujets, nämlich dem des Sakralbaus, einhergeht."
[2] vgl. Dunajtschik/Mattioli 2010, S. 88.
[3] Derartige Veränderungen lassen sich am Ort auch in Gestalt architektonischer Metamorphosen beobachten. So bspw. Im Vergleich von Piacentinis Justizpalast (1912-28) in Messina und seinem Nationalmuseum (1932-41) in Reggio.
vgl. Paolino 1984.
[4] vgl. Barucci 2002, S. V.
[5] vgl. La mostra internazionale d'arte sacra a Roma. In: Arte Cristiana, 19.1931/2, S. 44-52.
[6] vgl. La mostra internazionale d'arte cristiana inaugurata a Milano con l'intervento del Card. Schuster. In: Arte Cristiana, 19.1931/12, S. 322-325.
[7] Bianchi-Cagliesi, Vincenzo: Italianità e cristianesimo in arte. In: Arte Sacra, 1.1931, S. 53-55.
dt. „italienische Erzieherin eines guten Geschmacks".
[8] Bianchi-Cagliesi, Vincenzo: Arte sacra e coscienza cristiana. In: Arte Sacra, 3.1933, S. 22.
dt. „hohlen Trugbildern".
[9] vgl. Kap. 12+13.
[10] vgl. Kap. 15.
[11] La Gazzetta, 15. September 1932.
dt. „die ausgelobten Wettbewerbe […] fördern, dank ihrer höchst modernen Kriterien, nun auch auf dem sehr umstrittenen Gebiet der zeitgenössischen Sakralarchitektur die Entfaltung der jüngsten und kühnsten schöpferischen Energien."
[12] vgl. Drago 1997, S. 305.
[13] vgl. Campagna Cicala, Francesca und Giovanni Molonia (Hg.): Terremoto di Messina : opere d'arte recuperate. Palermo 1998.
[14] Das allerdings immer wieder von Erbeben erschüttert worden ist. Die Geschichte Messinas ist geprägt von Momenten der Zerstörung und langwierigem Wiederaufbau.
[15] Die Stadt aus Holz (*città di legno*) bezeichnet die unmittelbar nach dem Beben in den ersten vier Jahren behelfsmäßig aus Holz errichtete Infrastruktur. Zu ihr gehören, zur Sicherstellung einer minimalen seelsorgerlichen Assistenz, bereits erste, zum Teil vom Heiligen Stuhl finanzierte Holzkirchen (S. Clemente, S. Giacomo u.a.), Konvente und eine provisorische Kathedrale; außerdem Gebäude für Post, Feuerwehr, Universität, Schulen etc. sowie mehrgeschossige Wohnbaracken. Gebaut werden sie meist vom Genio Civile mithilfe der *sussidi* des Staates. Hinzu kommen von den USA, der Schweiz, Deutschland und Dänemark gespendete Gebäude. Die Phase der Stadtneugründung (*città di fondazione*) bezeichnet jenen kurzen Abschnitt von 1912 bis 1915, in dem vor dem Einschnitt des Ersten Weltkrieges die determinierenden Züge der neuen Stadt gemäß des *Piano Borzì* angelegt werden. In diese Zeit fallen der Bau des Rathauses, der Präfektur, des zentralen Krankenhauses sowie des gewaltigen, von einem jungen Marcello Piacentini entworfenen Justizpalastes. Die darauf folgende Zeit ist unter dem Eindruck des Krieges und seiner wirtschaftlichen Folgen von einer vergleichsweise langsamen Bauaktivität gekennzeichnet, mit der vor allem erste größere Wohnbauprojekte, der Ausbau der Kanalisation und der Bau der Trambahn angegangen werden. Infolge der Machtübernahme der Faschisten und des persönlichen Interesses Mussolinis wird die Oberaufsicht für den weiteren Auf- und Ausbau der Stadt schon 1922, nach Auflösung der *Unione edilizia messinese*, dem *Ministero dei Lavori Pubblici* übertragen. Dadurch soll, natürlich propagandistisch wirksam, das Problem der Wohnraumknappheit gelöst werden. Von 1922 bis 1932 wird aus der ‚hybriden' Holzstadt, in die sich einzelne repräsentative Bauwerke aus Stein mischen, die sogenannte Stadt aus Stein (*città di pietra*). Auf sie folgt, im Zuge der Konsolidierung des Regimes und dessen Eroberung des öffentlichen Raumes durch eine zur Vereinheitlichung tendierende Architekturpolitik, der obligatorische Ausbau Messinas zu einer mit baulichen Zeugnissen (*impronte*) des Regimes gespickten Stadt. In der von Cardullo als Stadt aus Marmor (*città di marmo*) bezeichneten Endphase des Wiederaufbaus der Stadt entstehen von 1933 bis 1940 zwar wenige, aber dafür umso wirkungsvollere Gebäude, an deren Planung und Ausführung sich die Protagonisten der Epoche beteiligen: Von Mazzoni stammt der neue Bahnhof, von Samonà die Palazzi Littorio und INPS, während Beiträge von Libera und Ridolfi im Wettbewerb für die Cortina del Porto eine klare Grenze zwischen dem *Stile Littorio* und den von Altmeistern wie Borzì und Autore vertretenen Reminiszenzen an die lange Zeit von Basile geprägte Architektur sizilianischer Städte ziehen.
vgl. Cardullo 1993, S. 12-41.
[16] So benannt nach seinem Verfasser, dem einheimischen Ingenieur Luigi Borzì.
[17] vgl. weiterführend: Barbera 2002; Bianchetti 1992; Di Leo/Lo Curzio 1984 und Capitanucci 1992-93.
[18] Im Folgenden soll das Augenmerk auf Messina gerichtet werden. Der Wiederaufbau Reggio Calabrias erfolgt weitestgehend analog, jedoch ohne eine vergleichbar innovative Kirchenbauinitiative, wie sie die Wettbewerbsserie der Diözese Messina darstellt. Zu Reggio Calabria vgl. Menozzi 1983; Menozzi 1992 und Marino/Milella 1988. Außerdem Sepe 1995, S. 31-44.
[19] Der Fondo per il Culto hat als staatliche Einrichtung die Aufgabe, den mit der Säkularisation religiöser Kör-

perschaften in Staatsbesitz übergegangenen, ehemals kirchlichen Besitz zu verwalten.

[20] vgl. Foti 1983, S. 251f.

[21] Die *Unione edilizia messinese* kann als autonome Körperschaft öffentlichen Interesses mit den späteren ICP und dem INA verglichen werden. Ihre Aufgabe ist es, möglichst schnell und mit verkürztem bürokratischem Aufwand den Wiederaufbau technisch und organisatorisch abzuwickeln, indem sie mit ihrem kompakten und privilegierten Auftreten auch den Spielraum für spekulative und klienteläre Interessen privater Akteure verengt. Träger der *Unione* ist bis zu deren Auflösung die kommunale Verwaltung.

vgl. Menozzi 1983, S. 12-25.

[22] Die *Unione* begünstigt zwar den zivilen Wiederaufbau, doch bleibt der Kirchenbau der Initiative der Kirche und vereinzelter Privatpersonen vorbehalten. Bis zur Übertragung der Kompetenzen auf das *Ministero dei Lavori Pubblici* im Jahre 1922 werden nur drei Kirchen von der Stadtverwaltung gebaut.

Der Grund für dieses zögerliche Interesse der öffentlichen Hand ist, so Foti, v.a. im weit verbreiteten Freimaurertum und dem im liberalen Zeitalter üblichen Antiklerikalismus zu suchen (vgl. Foti 1983, S. 251). Die Sachlage ändert sich mit der Machtübernahme Mussolinis und dessen *interessamento* sowie dem Anliegen des Regimes, mit der Kirche zu einem Ausgleich zu kommen. Dieser wiederum, das liegt auf der Hand, bietet die Chance für ein signifikantes Unterscheidungsmerkmal gegenüber den liberalen Vorgängerregierungen.

[23] Menozzi 1983, S. 94.

dt. „Allianz zwischen Duce und lokalem Klerus".

[24] vgl. ACS, PCM (Presidenza del Consiglio dei Ministri), 1931/33: fasc. 2 und 3.

[25] In jüngerer Zeit entsprechend gewürdigt in einer Ausstellung und dem begleitenden Katalog: Gulletta 2007.

[26] In fünf zwischen 1923 und 1936 mit dem Regime getroffenen Abkommen werden der Diözese Messina sukzessive 300 Mio. Lire (~ 260 Mio. €) bereitgestellt. Gelder, die entsprechend der Vereinbarungen für die Errichtung der Kathedrale (S. Maria Assunta) und der *Concattedrale* (SS. Salvatore), des Bischofssitzes, des Priesterseminars sowie aller in der Stadt und ihrem Umland erforderlichen Pfarr- und Filialkirchen sowie weiterer kleinerer kirchlicher Gebäude bestimmt sind.

vgl. L'azione del governo 1932, S. 96 und Foti 1983, S. 259f.

[27] vgl. Foti 1983, S. 252.

[28] Die Konvention mit der Stadtverwaltung geht auf langwierige Vorarbeiten von Painos verstorbenem Amtsvorgänger Letterio D'Arrigo Ramondini zurück. Tatsächlich ist die Bereitschaft der Stadtverwaltung eher verhalten. Zwar kommt es 1916 zu einer Vereinbarung über die Wiederherstellung der zehn historischen Pfarrgemeinden Messinas, diese wird jedoch 1920, noch bevor es zu einem konkreten Bauprojekt kommen kann, aus bürokratischen Gründen wieder zurückgenommen.

vgl. Foti 1983, S. 254-256.

[29] Don Orione und Don Albera sind beide ehemalige Schüler Don Boscos und folglich mit der Seelsorge in Elendsvierteln bestens vertraut. Als Gründer der Kongregation ‚Söhne der göttlichen Vorsehung' (Orione), beziehungsweise als Generalober des Salesianer-Ordens (Albera) sind sie hochrangige Vertreter der unmittelbar mildtätigen Geistlichkeit. Ihre Entsendung bekräftigt das Interesse des Heiligen Stuhls am Schicksal der Region.

[30] Sie ist zugleich die erste Steinkirche im neuen Messina.

[31] vgl. Foti 1983, S. 249f.

[32] vgl. Kap. 6.1.

[33] Während die neuen Kirchen architektonisch kaum überraschen können, verdient ihre erdbebensichere Bauweise Aufmerksamkeit. Die Verwendung einer ausgefachten Stahlbetonkonstruktion war bisher weder bei zivilen noch bei religiösen Bauwerken üblich. Die neuen Kirchen Messinas dienen somit als Vorreiter späterer Entwicklungen. Schließlich ist es diese neuartige Bauweise, die die Stadt die schweren Bombardements des Zweiten Weltkriegs relativ unbeschadet überstehen lässt.

[34] Zu den beiden Kirchen Bazzanis in Messina (S. Caterina, 1926-29 und Madonna del Carmelo, urspr. S. Lorenzo, 1928-31) vgl. Kap. 9.2.5.

[35] vgl. Severati 1991, S. 67f.

[36] Kirk 2005 II, S. 31.

dt. „wunderlich, übertrieben, symbolhaft, akrobatisch, komisch und schlau".

[37] vgl. Anhang ‚Personen'.

[38] Zudem ist Piacentini, der mit Calza Bini an der architekturpolitischen Strategie des Regimes arbeitet, in Messina bereits seit einigen Jahren mit Bauprojekten präsent, weshalb eine Verbindung Piacentinis zum Bischof im Vorfeld der Wettbewerbe ebenfalls nahe liegt.

[39] vgl. La Scintilla, 17. März 1963.

Zum Kirchenbau während der Amtszeit Painos vgl. Cardullo 1993, S. 52-57.

[40] vgl. Architettura 1932, S. 101.

[41] Zur Illustration sei an Piacentinis Telegramm an Calza Bini erinnert, wo es heißt: „Plaudo tua [...] condotta per ristabilire concordia famiglia Architetti italiani nello intento di raggiungere rapidamente comuni altissimi ideali."

Marcello Piacentini zit.n. Architettura e arti decorative 1930-31c, S. 633.

[42] Eine durchaus vergleichbare 'Begegnung' findet noch im selben Jahr in Genua statt. Piacentini verhilft hier dem ansonsten wegen seiner Modernität abgelehnten

Projekt Daneris für die Kirche S. Marcellino zum Durchbruch: vgl. Kap. 13.3.

[43] Im Namen des *Duce* wird der exklusive Auftrag vom Direktor der Ausstellung, Dino Alfieri, und seinem Assistenten, dem Künstler Cipriano Efisio Oppo, erteilt. Am Jahrestag, dem 28. Oktober, wird die Ausstellung eröffnet, also etwa einen Monat nachdem in Rom die Ausstellung der Messaner Wettbewerbsergebnisse erfolgt ist. Oppo wird später zusammen mit Piacentini für die von Cini organisierte E42 verantwortlich sein. Bei dieser werden die ehemaligen Mitglieder des MIAR nur eine vergleichsweise marginale Rolle spielen, worin sich die bis dahin veränderte Ausrichtung der faschistischen Architekturpolitik äußert.

[44] Hierin besteht im Übrigen auch ein entscheidender Unterschied der faschistischen Architekturpolitik zu der des NS-Regimes in Deutschland.

[45] vgl. Architettura e arti decorative 1930-31c, S. 631-640.

[46] Architettura 1932, S. 101.

dt. „neuen System", von dem man einen Aufbruch für die Architektur und den Berufsstand erwartet.

[47] Dass die Messina-Serie als Anfang einer neuen Wettbewerbskultur verstanden wird, die der faschistischen Epoche eine zuordenbare Architektur erbringen soll, unterstreicht indes die Anwesenheit Cesare Pedrinis als Stellvertreter des Bauministers Crollalanza sowie die Präsenz des Ministers Francesco Ercole bei der Eröffnung der entsprechenden Ausstellung in Rom. In der Presse wird die Serie als erstes Beispiel eines „metodo chiarificatore" gefeiert, der zur Entwicklung einer neuen Epoche italienischer Baugeschichte führen soll (Il Giornale d'Italia, 15. September 1932). Dass die Messaner Wettbewerbe den Anfang der *stagione dei concorsi* bezeichnen, bestätigt auch Antonio Saggio im Kontext seiner Darstellung zum Werk und Wirken Terragnis.

vgl. Saggio 2011, S. 54.

[48] Architettura e arti decorative 1930-31c, S. 635.

dt. „jugendliche Unmäßigkeit".

[49] Architettura e arti decorative 1930-31c, S. 634.

[50] Architettura e arti decorative 1930-31c, S. 634.

dt. „Suche nach einem Stil, der unserem Geist und unserer Zeit entspricht [, die] uns den Wunsch nach Einfachheit und den Verzicht auf jegliches Ornament lehrt".

[51] Architettura e arti decorative 1930-31c, S. 632.

dt. „um den von den materiellen und kulturellen Bedürfnissen der Zeit abgeleiteten konstruktiven und expressiven Notwendigkeiten innerlich nachzukommen".

[52] Architettura e arti decorative 1930-31c, S. 632.

dt. „umso aufrichtigeren Anpassung der Form an die räumlich-funktionale und konstruktive Substanz".

[53] La Scintilla, 22. September 1932.

[54] La Tribuna, 15. September 1932.

dt. „Es ist sehr erfreulich zu sehen, dass die kirchlichen Autoritäten erkannt haben, von welch' großer künstlerischer Bedeutung der Kirchenbau ist und dass sie sich zu deren Gewährleistung an die hierfür kompetentesten Personen und Institutionen wenden. Zugleich ist das Ereignis von herausragender Bedeutung für das Architektensyndikat, weil es das lange Bestreben bekrönt, die Kontrolle über derartige Wettbewerbe zu erlangen und den Schutz der beruflichen Würde und Interessen der verbandlich organisierten Architekten zu garantieren."

[55] vgl. Architettura e arti decorative 1930-31, S. 700.

[56] Architettura e arti decorative 1930-31, S. 700.

dt. „man werde aber in jedem Fall die Würde des Verfassers des für die Ausführung ausgewählten Beitrages durch die getreue Ausführung des Entwurfs wahren."

[57] Zwar konnte nicht geklärt werden, aus welcher Quelle das in der Summe recht hohe Preisgeld stammt, doch ist zu vermuten, dass ein Großteil durch Wiederaufbauhilfen des Staates an die Diözese bestritten wird.

[58] Architettura e arti decorative 1930-31, S. 700.

dt. „ein Experiment ultramoderner Architektur".

[59] vgl. Architettura 1932f, S. 49.

[60] Architettura 1932f, S. 49.

[61] vgl. Architettura 1932, S. 100-101.

[62] Diese sechs, nach Art unterschiedenen Wettbewerbe bestehen wiederum aus eigenständigen Wettbewerben für einzelne Kirchenprojekte, so dass am Ende 20 Einzelwettbewerbe ausgeschrieben sind. Hinzu kommt der Studentenpreis.

[63] Architettura 1932, S. 100.

[64] Die ersten drei mit einer Bausumme von 600.000 bis 800.000 Lire (580.000-780.000 €) und vorgegebenen Grundflächen von 500 bis 1.000 m^2; der vierte Wettbewerb mit Bausummen von 300.000 bis 500.000 Lire (290.000-490.000 €).

vgl. Architettura 1932, S. 100-101.

[65] Im Falle der ersten beiden Wettbewerbe wird sogar eine mindestens zweijährige Mitgliedschaft vorgeschrieben.

[66] vgl. Kap. 9.3.4.

[67] Auch wenn die Teilnehmer in diesem Fall noch nicht in das Albo aufgenommen sein müssen, so gilt auch für sie die Mitgliedschaft im *Sindacato* als unbedingte Voraussetzung.

[68] Der *Sindacato* führt die Wettbewerbe im Auftrag der Diözese durch: Die erstprämierten Entwürfe bleiben immer Eigentum der Diözese, schließlich kann und soll nur die Diözese darüber entscheiden, ob sie diese ausführen möchte. Wie schon angekündigt, wird jedoch im Falle der Ausführung die architektonische Ausführungsgewalt dem Planverfasser garantiert (also Werkpläne und Details sowie das Recht auf Inspektionen während der Bauarbeiten) und mit einem pauschalen Honorar von 3.000 bis 15.000 Lire je nach vorher festgelegter Bausumme bedacht. Die Bauleitung verbleibt

beim *Ufficio Tecnico* der Diözese. Obwohl es im Vergleich etwa zu La Spezia mehrere Variablen gibt, bleibt die Steuerungskontrolle der Kirche, zumal ergänzt von der des *Sindacato*, intakt. Die Preisgelder werden ebenfalls von der Diözese gestellt.

[69] Viel zu oft wurden Architektur- und Stadtplanungswettbewerbe bisher durch örtliche Willkürakte unterwandert. Für den *Sindacato* geht auch darum, das Monopol der Stadtbauämter zu brechen.
vgl. Ciucci/Muratore 2004, S. 527.

[70] vgl. Rassegna di architettura 1930a, S. 123.

[71] Es gehört zu den Wesenszügen des italienischen Faschismus, dass widerstreitende Kräfte ausgenutzt werden. Der Stilpluralismus der 1920er Jahre und die relative Toleranz der 1930er sind in architekturpolitischer Hinsicht ebenso ein Beweis wie die stete legalistische Vorblendung in politischer Hinsicht und die kontinuierliche Konsenssuche, ein Weg, von dem das Regime erst infolge des expansionistischen und rassischen Größenwahns der späten Jahre abkommt und schließlich sein Ende besiegelt.

[72] Von der Presse werden diese, wegen ihrer Größe, auch als *chiese monumentali* bezeichnet.

[73] vgl. Architettura 1932h, S. 158.

[74] Calza Bini hat 1929 maßgeblichen Anteil daran, dass Piacentini in die vom Regime eben erst gegründete Accademia d'Italia aufgenommen wird. Eine Ehre, die Giovannoni, dessen Stern zu dieser Zeit bereits am Sinken ist, nie gebühren wird und den Übergang der architektonischen Deutungshoheit auf Piacentini ebenso kennzeichnet wie der Einflussgewinn Foschinis und dessen anschließende Anlehnung an Piacentini.
vgl. Nicoloso 2004, S. 88f.

[75] Nicoloso 2004, S. 89.
dt. „vollkommensten und besten Vertreter moderner Architektur".

[76] vgl. Architettura 1932, S. 101.

[77] Dieser Logik nach hätte Giovannoni als Vorsteher der Schule der Vorsitz des Preisgerichts gebührt. Dass dieser aber Piacentini gewährt wird, ist ein Zeichen für die veränderte Hierarchie.

[78] So verweigert Giovannoni etwa die Aufnahme von Le Corbusiers Buch 'Vers une architecture' in die Bibliothek der Schule und lässt Entwürfe allzu radikal gesinnter Studenten durchfallen.
vgl. Nicoloso 2004, S. 94f.

[79] vgl. Kap. 9.3.4.

[80] Es konnte bislang nicht näher geklärt werden, warum Piacentini bei diesen größeren Wettbewerben nicht mehr vertreten ist. Möglicherweise liegt dies an anderweitigen terminlichen Verpflichtungen.

[81] Calandra begibt sich mit einem im Oktober 1932 erschienen Artikel öffentlich auf die Spur von Piacentini, indem er für eine ‚andere Moderne' eintritt, die im Gegensatz zur Avantgarde nicht mit den Traditionen bricht und sich nicht auf die funktionalistisch-strukturalistischen Aspekte einer rationalistischen Architektur versteift.
vgl. Calandra 1932, S. 4-10.

[82] Fichera und Minnucci sind zudem Redakteure bei Piacentinis ‚Architettura'. Ein Jahr zuvor hat sich Minnucci selbst mit einer Studie für eine Kirche aus Stahlbeton dem Thema angenähert (vgl. Kap. 12.4.2). 1928 gehört er zu den Unterzeichnern des MIAR-Programms; gemeinsam mit Libera ist er in Italien einer der Wegbereiter für die Teilnehmer italienischer Architekten am CIAM.

[83] Grundsätzlich ist es gut, wenn bei einem Kirchenbauwettbewerb auch liturgisch kompetente Personen beteiligt sind. Zu dieser Zeit wirkt sich dies eher hemmend auf eine formale und typologische Erneuerung der Kirchenarchitektur aus, weil Kleriker in der gegebenen Architekturdiskussion erfahrungsgemäß eine konservative Position vertreten. Doch ist die Rolle Mons. Barbaros (nicht zu verwechseln mit dem Vertreter des diözesanen Bauamts) sicherlich nicht mit der des renommierten Liturgikers Caronti in La Spezia zu vergleichen.

[84] Insgesamt werden für 20 Einzelkonkurrenzen 32 Preise im Wert von 149.000 Lire ausgeschüttet!
vgl. Architettura 1932a, S. 3f.

[85] vgl. Severati 1991, S. 67f.

[86] Tatsächlich wird ein derart gestalteter Campanile in vielen Entwürfen der Messina-Serie aufgegriffen.

[87] vgl. Kap. 9.4.2.

[88] vgl. Kap. 9.4.2.

[89] Scarpa 1932.

[90] Konstruktiv ist für das Oberlicht vermutlich eine ähnlich umlaufend aufgesetzte Vertikalverglasung vorgesehen, wie bei der Kirche in Centocelle ausgeführt.

[91] Diese begegnen uns in einer Studie Ernesto Puppos für eine Kirche in Libyen, die schon ein Jahr zuvor in einem langen Artikel über die jüngsten Entwicklungen der it. Architektur zusammen mit Arbeiten La Padulas, Vaccaros und Minnuccis veröffentlicht wurde: vgl. Marconi 1930-31a, S. 810f.

[92] Letztlich wird der Entwurf ebensowenig ausgeführt, wie der Montuori/Morettis für die Ausstattung. Aufgrund organisatorischer Schwierigkeiten, muss die Ausstellung in die Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Bazzanis ausweichen. Die Gestaltung wird, nachdem Piacentini das Amt des Kurators aufgibt (offenbar weil die Bedingungen verändert wurden), Vittorio Paron übertragen.
vgl. Architettura 1934, S. 480-486.

[93] Es sei noch einmal daran erinnert, dass Giuseppe Samonà 1928 dem Geist der Zeit entsprechend noch drei historisierende Wettbewerbsentwürfe für Kirchen in Reggio Calabria und Messina vorlegt, ein Jahr später in La Spezia bereits einen merklichen Schnitt in Gestalt ei-

ner hybriden Architektur zwischen Strukturalismus und romano-normannischem Vorbild vornimmt und eben nun, 1932 keine Scheu mehr hat, eine sehr radikale Kirchenarchitektur zu präsentieren. In gewisser Weise fasst sich hier ähnlich kaleidoskopisch die Metamorphose der italienischen Kirchenarchitektur in den Jahre 1928 bis 1932 zusammen, wie in Piacentinis Entwurfsgeschichte für die Kirche Cristo Re.

[94] Scarpa 1932.

dt. „einfach und rationell".

[95] Zum *volumetrismo* in der toskanischen Romanik vgl. Gori Montanelli 1971, S. 21-51.

[96] Die konstruktive Lösung dieses grafisch überzeichneten Motivs bleibt indes ungeklärt. Gleiches gilt für Samonàs Siegerbeitrag im dritten Wettbewerb (S. Filippo Neri), wo das Motiv wiederholt wird.

[97] vgl. D'Avila 1932.

[98] Diese Bänder sind ein gestalterisches Mittel, das bspw. auch im Kirchenbau der 1930er Jahre in Mailand Verbreitung gefunden hat.

[99] Einen ganz ähnlichen Grundriss wählen Petrucci/D'Angelo für ihren Beitrag zum Wettbewerb für die Chiesa della Maddalena (s.u.).

[100] Konzeptionell wiederholt im Entwurf La Padulas mit Romano in der fünften Wettbewerbsserie (s.u.).

[101] Scarpa 1932.

dt. „Hier wäre es notwendig, im Zusammenhang mit ihrer Expressivität die funktionale Stimmigkeit der Architektur zu loben, zumal das Bauwerk im vorliegenden Fall eine Kirche zu sein hat und nicht eine Messehalle."

[102] vgl. Lancellotti 1932.

[103] Wie Piacentini und Calandra im Vorwort zum Sonderheft der ‚Architettura' implizieren, handelt es sich bei diesen traditionsverbundeneren Entwürfen um Konzessionen an jene, die eine allzu formalistische Ausrichtung der Auswahl zugunsten moderner Entwürfe befürchten. Religiöse Gefühle baulich ausdrücken zu können wird in klerikalen Kreisen nach wie vor klassischen Typologien, konsekrierten Kompositionsschemata und dem überkommenen Formenvokabular zugesprochen. Die beiden Vorsitzenden sprechen ausdrücklich davon, einseitige Urteile ausgeschlossen zu haben.

[104] vgl. Zampa 1984, S. 126.

[105] Cafiero 1932.

dt. „damit beschäftigt und darüber besorgt, alte Elemente zusammenzustellen und zu hoffen, dass dabei ein moderner Bau heraus kommt".

[106] Neppi 1932.

dt. „freimütig vertikalisierenden Schwung".

[107] Wie Piacentini und Calandra dies in ihrer Einleitung zum Sonderheft der ‚Architettura' darlegen, wird dies mit der regionalen Begrenzung des Teilnehmerfelds erklärt.

[108] Scarpa 1932.

dt. „er hebt sich durch Gefühl, Klarheit und Religiosität ab".

[109] Eine Vorlage für diesen Baldachin könnte Samonà bei der IV. Triennale in Monza (1930) gesehen haben. Denn dort hat Giuseppe Terragni für den Eingang zum Ausstellungsraum des Schneiderhandwerks (*sartoria moderna*) einen nahezu identischen Bauteil entworfen (Abb. 1498).

[110] Verschiede Vorstudien zu diesem Entwurf zeigen, wie Samonà mit dem *telaio* des Flachbaus spielt und zunächst an eine Fassade mit großem Lochfenster und einem wie ein Filter davor gelegten Rahmen denkt (Abb. 1499). Dabei verbindet dieser Portikus-Rahmen entweder zwei deutlich niedrigere Baukörper miteinander oder ist an einer Seite frei über Eck geführt. Das im eingereichten Entwurf seitlich der Kirche angelegte Pfarrheim liegt in diesen Studien vor der Kirche, so dass sich diese aus der Mitte niedrigerer Flachbauten erhebt, wobei auch ein flacher Rundbau, zuweilen als Gelenkbau, zu sehen ist, der vermutlich als Taufkapelle vorgesehen war. Diese wird aber schließlich im endgültigen Entwurf in die rechte Seite der Kirche integriert. Die nunmehr freistehende Fassade wird
detaillierter gestaltet, als dies die Skizzen mit dem vorgelagerten Portikus erahnen lassen. Das große Lochfenster schmilzt dann zugunsten des grafischen Motivs mit der gebogenen Scheibe und dem runden Baldachin zusammen, der mit der integrierten Taukapelle korrespondiert.

[111] Ein Motiv, das v.a. in seiner kreuzförmigen Anordnung im Kontrast zur sachlichen Formgebung steht und als halbrunde, apsisartige Reminiszenz im Sakristeibau wiederkehrt. Dieser besteht aus der Sakristei und einem vermutlich als Mehrzwecksaal vorgesehenen, ähnlich großen Raum. Beide haben sie halbrunde Raumerweiterungen. Ihr Verbindungstrakt, der die Sanitäranlage aufnimmt, ist zugleich mit einem Portikus verbunden, der auf einen vom Pfarrhaus zur Straße hin abgeschirmten Hof führt. Merkwürdig ist die räumliche Einbeziehung der rechten 'Querhausapsis' in den Sakristeibau sowie die Betonung des Verbindungstrakts durch zwei gebogene Wandscheiben, die zwar an die geschwungenen Raumteiler moderner Villen erinnern, sich aber in diesem Kontext nicht erklären. Insgesamt wirkt dieses Gebäude in seinem Raumgefüge sehr konstruiert, was möglicherweise mit der beschränkten Grundstücksfläche (100 m^2) zusammenhängt. Etwas unglücklich erscheint in diesem Zusammenhang auch der trotz des Fassadenrücksprungs allzu punktgenaue Anschluss des Pfarrhauses an die Ecke der Taufkapelle.

[112] Vgl. Kap. 13.2.

[113] vgl. Capitanucci 1992-93, S. 645.

[114] Genaueres zu dieser Abweichung lässt sich aus dem Kontext nicht erschließen.

[115] s. Anhang 'Personen'.

[116] Es ist möglich, dass sich Paniconi, Pediconi, Montuori und Petrucci bereits während des Studiums in Rom begegnet sind. Nach ihren Abschlüssen, 1929 und 1930, treten Paniconi und Pediconi jedenfalls rasch in die römische Architekturdebatte ein und erlangen durch Wettbewerbsteilnahmen Bekanntheit. Es wäre denkbar, dass die 1932 noch ganz frischen Absolventen Montuori und Petrucci bereits um das Büro Paniconi/Pediconi ‚gravitieren'. Einige frappierende Ähnlichkeiten ihres Entwurfs zum Rundbau für Paradiso lassen jedenfalls eine Verbindung vermuten.

[117] s. Anhang 'Personen'.

[118] Architettura e arti decorative 1930-31f, S. 76.

dt. „der mit einer radikal modernen, aber deshalb keineswegs gefühllosen oder kalten Architektursprache aufwartet".

Zu Mario Ridolfi vgl. Anhang ‚Personen'.

[119] vgl. Neudecker 2004, S. 99f.

[120] G.P. 1932.

dt. „exzessiver Vereinfachung der Massen".

[121] Das ist v.a. bei Samonàs Rundbau für die Kirche in Paradiso und dessen Entwurf für Milazzo der Fall.

[122] Barucci erkennt hierin eine surreal abstrakte Anspielung auf die Gloriolen in Giottos Werken.

vgl. Barucci 2002, S. VII.

[123] Federico Bellini weist darauf hin, dass es für die Arbeiten Ridolfis typisch ist, dass einmal verwendete Elemente und Motive aufgegriffen und weiterentwickelt werden. So bilden etwa seine Entwürfe für die Kirchen in Messina, gemeinsam mit dem Kirchenentwurf seiner Diplomarbeit und dem späteren Entwurf für eine Kirche im Gefängnis von Rebibbia (1940) einen in sich geschlossenen Korpus kirchenbaulicher Studien, in denen zentrale Gedanken stets wiederkehren.

vgl. Bellini 1993, S. 17.

[124] vgl. Brunetti 1985, S. 28.

[125] vgl. Zampa 1984, S. 119.

[126] In Ridolfis Abschlussarbeit sind für die abgesetzte Decke der Kirche Mosaike vorgesehen, die je nach Tageszeit ebenfalls das Licht nach innen und außen reflektieren sollen.

vgl. Architettura e arti decorative 1930-31f, S. 68-72/76+78+79.

[127] vgl. Zampa 1984, S. 119.

[128] Diese Essenzialisierung geht sogar so weit, dass Ridolfi die Staffage der Ansichtszeichnungen (Zypressen, Pinien) geometrisch vereinfacht.

[129] Um sie zu unterstreichen ‚verfälscht' oder vielmehr stilisiert Ridolfi die Perspektive des Innenraums. Auch das ein Stilmittel, das einerseits die Arbeiten der Avantgarde kennzeichnet, andererseits bei den an realistische Darstellungstechniken gewohnten Betrachtern aber bisweilen Befremden auslöst.

[130] Jedenfalls ist es der erste solche Entwurf, der in einer italienischen Architekturzeitschrift dokumentiert wird.

vgl. Architettura e arti decorative 1930-31f, S. 68-72/76+78+79.

[131] Offenbar wird hierfür auch eine Variante eingereicht, in der Ridolfi eine Kombination des Rundbaus mit dem Langbau vorschlägt (Abb. 1522-1524). Die Verschmelzung der Raumteile scheint hier fließender zu gelingen als im ausgezeichneten Entwurf. Auch begegnet uns hier wieder das große runde Oberlicht, das jetzt mit dem Rundfenster der Fassade korrespondiert. Diese zeigt ein ähnliches Thema wie der prämierte Entwurf, wirkt jedoch luftiger und zugleich weniger definiert. Wahrscheinlich ist die Jury von der größeren atmosphärischen Dichte, die sich aus dem Rhythmus der Kapellennischen ergibt, angetan.

[132] Ridolfi legt in diesem Wettbewerb zwei ähnliche Entwürfe vor, die auf einem Langbauschema beruhen. Der zweite, hier behandelte Entwurf folgt einer stärkeren plastischen Artikulation, während der erste Entwurf merklich vereinfacht ist. Von diesem ersten Entwurf ist vor allem die Fassadengestaltung zu erwähnen. Ridolfi löst hier den Rahmen vollständig auf. Lediglich vier dünne Rundstützen, auf die sich die nach vorne zu einem Dach gewölbte Fassadenwand legt, bezeichnen das sehr plakative Entrée. Der Innenraum entspricht einer kompakteren, um die Kapellen reduzierten Variante. Zudem fügt Ridolfi über dem Altarraum wieder ein großes Oberlicht ein.

[133] Federico Bellini weist auf diesen Bezug zu Liberas Beitrag im Wettbewerb für eine Agrarsiedlung in Libyen hin.

vgl. Bellini 1993, S. 17.

[134] vgl. Bellini 1993, S. 17f.

[135] Scarpa 1932.

dt. „die aufgrund ihrer Innovation, ihres gefühlvollen Wechsels von Ebenen und geschwungenen Flächen und ihrer konzeptionellen Klarheit bewundernswert sind".

[136] vgl. Kap. 12.5.3.

[137] vgl. Capitanucci 1992-93, S. 640.

[138] Extrem offene und geschlossene Strukturen miteinander zu verbinden ist ein Leitthema der in den 1930er Jahren entwickelten Entwürfe Samonàs. Es begegnet uns in seinen Entwürfen und Studien für Messina aber auch im späteren Entwurf einer Kirche im Rahmen einer städtebaulichen Neuordnung des Ufers von Gaeta (1939), außerdem auch in profanen Bauwerken, wie etwa im Wettbewerbsbeitrag für den Bahnhof in Florenz, den Entwürfen für Wohnhäuser und öffentliche Bauten, aber auch im realisierten Palazzo delle Poste in der Via Taranto (1933-36) in Rom.

[139] vgl. Capitanucci 1992-93, S. 640.

[140] Dabei offenbart der Entwurf auch strukturelle Reminiszenzen an Samonàs eigenen Beitrag für La Spezia, wo in der Kombination einer sachlich-elementaren Formensprache mit traditionellen Materialien noch deutlichere Bezüge zu den Kirchenbauten Fahrenkamps und

Böhms wahrzunehmen sind, Bauwerke übrigens, deren Referenz durch Piacentinis damals erschienenes Buch ‚Architettura d'oggi' gesichert ist.

[141] L'Architettura Italiana 1932, S. 138.

dt. „er ist zu beachten aufgrund des modernen Geistes, der den Entwurf inspiriert, ohne allzu sehr von den Konturen und Proportionen unserer alten Kirchen abzuweichen."

[142] vgl. Arte Sacra 1932a, S. 462f.

Die weiteren Entwürfe sind die Caninos und Petrucci/D'Angelos für die Chiesa della Maddalena; der überdies in der ‚Arte Cristiana' gezeigte Entwurf Epifanios für Spadafora sowie der Entwurf Paniconi/Pediconis für Galati und der drittplatzierte Entwurf der Gruppe Colonna, Brunetto, D'Arrigo, Rigano. Die ‚Arte Sacra' verzichtet auf einen konkreten Artikel. Sie beschränkt sich auf Illustrationen im Zusammenhang mit der Nennung der ausgezeichneten Beiträge und verweist ansonsten auf andere Artikel der Ausgabe. Diese beziehen sich auf das Eingreifen des Papstes und eine Kritik an der sogenannten *arte razionale*, der die Messina-Serie zugeordnet wird (vgl. Arte Sacra 1932, S. 291-311). Die Zeitschrift wird 1934 unvermittelt eingestellt. Ihr zwei Jahrzehnte später ins Leben gerufene Nachfolger, die Fede e Arte, wird in den 1950er und 1960er Jahren die kirchenbauliche Expansion im Zeichen der Liturgiereform begleiten.

[143] Wobei dieser Campanile in seiner Seitenansicht unverhältnismäßig breit erscheint.

[144] Scarpa 1932. ‚Siculo' ist der sizilianische Ausdruck für ‚zu Sizilien gehörend' bzw. ‚charakteristisch für Sizilien', ‚sizilianischer Art sein'.

[145] vgl. Barucci 2002, S. VIII.

[146] Saint Philibert gehört zu den Pionierbauten mittelalterlicher Gewölbetechnik. Schon kurze Zeit nach Cluny wird hier ein weites Tonnengewölbe realisiert. Infolge sich abzeichnender Einsturzgefahr entschließt man sich im späten 11. Jh. die für die Kirche charakteristisch gewordenen Quertonnen als eine Not- oder Sonderlösung zu bauen, um die Seitenwände zu entlasten und
größere Fenster zu ermöglichen. Ob Pellegrini den französischen Kirchenbau gekannt haben mag, ist nicht gewiss. Doch sicherlich anders als beim Tournuser Bauwerk, wo man aus technischer Not heraus eine überaus seltene Baumaßnahme ergriffen hat, hängt für Pellegrini das Motiv der Quertonnen vermutlich mit dem Wunsch nach einer innen wie außen ungewöhnlichen Gestaltung zusammen. Da er verhältnismäßig kleine Fenster vorsieht, kann das an stilisierte Zinnen erinnernde Formenspiel der Wandkrone und der besondere Raumeindruck als primäre Motivationen für diese Gestaltungsgriffe angenommen werden.

[147] G.P. 1932.

dt. „harmonisch in das Umfeld gebettet Modernität der Massen".

[148] Dieses offenbar vom Architekten geschätzte Motiv wird im Entwurf für die Kirche S. Francesco in Tripolis/Libyen (1937) wieder aufgegriffen.

vgl. Apollonj 1937, S. 800.

[149] vgl. Cafiero 1932.

[150] Lancellotti 1932.

[151] vgl. Kap. 14.3.

[152] vgl. Anhang ‚Personen'.

[153] Böhms außergewöhnliche Kirche wird von Piacentini in Italien bekannt gemacht und zwar just zur selben Zeit, da er dem Messaner Preisgericht vorsteht. 1933 figuriert sie bei der Mailänder Triennale und findet die Anerkennung der ‚Casabella', wo sie als ein Meisterwerk der Moderne gefeiert wird.

[154] Aurea [Polvara] 1933, S. 48.

dt. „voller Begabung und Kühnheit".

[155] Auf dieses Eingreifen des Papstes, der die Messina-Serie stoppt und anschließend bei der Eröffnung der neuen Vatikanischen Pinakothek dem Rationalismus in Kunst und Architektur eine Absage erteilt, wird weiter unten eingegangen.

[156] Das Teilnehmerfeld ist, ermutigt vom Impetus der Ausschreibungen, merklich anders strukturiert als noch drei Jahre zuvor.

[157] Diese Konstellation lässt vermuten, dass die Messina-Serie gezielt für die architekturpolitischen Ziele Piacentinis und Calza Binis genutzt wird. Es ist vielsagend, dass sich unter den bekannten Teilnehmern kein Vertreter der ersten Riege des erst kürzlich auf Druck Piacentinis aufgelösten MIAR befindet. Stattdessen treten mit Paniconi und Pediconi die Gründungsmitglieder des RAMI hervor. Einige gehören zwar dem Umfeld des MIAR an, haben sich jedoch bei der zweiten
Ausstellung des MIAR nicht an der Schlacht mit dem Establishment beteiligt.

[158] Clementina Barucci hat in ihre 2002 erschienen Neuauflage des Sonderhefts ausdrücklich den Werbeanhang aufgenommen, Dieser illustriert das seinerzeit gestiegene Interesse am Kirchenbau ebenso wie den Einzug neuer Bautechniken: Neben der obligatorischen Werbung für Steinbrüche, Fliesenleger und Stuckateure findet sich auch Werbung für Heizungsbau, Lichttechnik, Lüftungstechnik, Fensterbau, Tresorbau und neuartigen Dämmstoff (Eraclit).

vgl. Barucci 2002 , S. X.

[159] vgl. Architettura 1932a, S. 4.

[160] Architettura 1932a, S. 4.

dt. „wie Glaube, Kunst, Originalität und *italianità*, die liturgischen Ansprüche und zuletzt auch die technischen Erfordernisse miteinander vereint werden könnten".

[161] Der Bezug gilt hier dem Fall der Kirche S. Marcellino in Genua, der im Kapitel 12 behandelt wird. An dieser Stelle sei nur vorweggenommen, dass sich Piacentinis Eingreifen nur wenige Monate nach der Ausstellung der

Messina-Serie (September 1932), deren Stopp durch den Papst (18. September) und dem vielbeachteten Papstwort (27. Oktober) ereignet.

[162] Arte sacra. In: Casabella, 6.1933/11.

dt. „sie ist zu jeglicher künstlerischer Qualität in der Lage".

[163] Rassegna di Architettura 1932b, S. 537.

dt. „Wir wünschen uns, dass […] dieser Wettbewerb ein erster Schritt sein wird hin zu einer Wiedergeburt der religiösen und repräsentativen Architektur, die in den letzten hundert Jahren von vielen Fehlentwicklungen geprägt worden ist."

[164] Der Name ‚Padre Aurea' ist, wie bereits erwähnt, mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Pseudonym unter dem Giuseppe Polvara besonders kritische Artikel veröffentlicht (vgl. Kap. 7.4.3).

[165] vgl. Aurea [Polvara] 1933, S. 48-52.

[166] Spätestens hier wird deutlich, dass sich hinter dem Pseudonym tatsächlich Polvara verstecken muss. Denn eben dieser konstatiert in seinem Buch ‚Domus Dei', dass der Rundbau in liturgischer Hinsicht nicht nur ungeeignet, sondern sogar der Sakralität des Presbyteriums nicht würdig sei (vgl. Kap. 7.4.3).

[167] Aurea [Polvara] 1933, S. 49.

dt. „Während die (sowohl im Alter als auch im Geiste) alten Architekten der Kathedrale von La Spezia Imitatoren der alten Meister waren, sind diese jungen Architekten Imitatoren ihrer Zeitgenossen aus dem Norden."

[168] Die meisten Zeitungen orientieren sich in ihren Illustrationen an den ausgezeichneten Entwürfen, weshalb diese letztlich die meiste Verbreitung finden. Padre Aureas [Polvaras] Illustrationen haben so den Effekt einer Gegendarstellung.

[169] Dass es sich dabei um eine Polemik handelt, macht allein schon die Tatsache deutlich, dass Padre Aurea [Polvara] eines der äußerlichen Merkmale moderner Architektur herausgreift und dann in einen vollkommen verkürzten Zusammenhang stellt. Offenbar kennt er die Programmatik der radikalen Moderne, die das Gestalten mit großen Glasflächen als Ausdruck technischen Fortschritts propagiert. Der Lichteinfall in einer Kirche soll aber durchaus verklärend wirken, sozusagen mystisch, weshalb totaler, undifferenzierter Lichteinfall von einem an traditionelle Kirchenbauwerke gewöhnten Beobachter eher mit Fabrikhallen denn mit Kirchen assoziiert werden könnte. Dass aber große Glasflächen bei skandinavischen (wohlgemerkt protestantischen) Kirchen besser geeignet sein sollen, kann angesichts der besonders zu seiner Zeit schlechten Wärmedämmeigenschaften des Glases nicht ohne Weiteres vorausgesetzt werden. Zudem gibt es nur sehr wenige Entwürfe in der Messina-Serie, die das Thema Glas zu einem gestalterischen Leitmotiv erhoben haben. Einer dieser wenigen, ist ausgerechnet der Entwurf Epifanios, den Padre Aurea [Polvara] als einen der besseren anführt. Möglicherweise bezieht sich Padre Aurea [Polvara] auch auf den prämierten Entwurf des Duos Paniconi/Pediconi für die Kirche in Galati. Deren große Fensterrahmenwerke erinnern in gewisser Hinsicht an die Kirchen Perrets.

[170] Il Giornale d'Italia, 15. September 1932.

dt. „Ohne zu zögern stellen wir fest, dass es sich hier um eines der höchsten künstlerischen Ereignisse handelt, das das faschistische Italien in jüngerer Zeit erlebt hat."

[171] Il Giornale d'Italia, 15. September 1932.

dt. „die großartige Beliebtheit, die den Wettbewerben entgegengebracht wird, ist der beste Beweis für deren Vortrefflichkeit als eine klärenden Methode, mit der tatsächlich eine neue Geschichte nationaler Architektur begonnen wird".

[172] vgl. Scarpa 1932.

[173] Ein durchaus ambivalenter Vorwurf, wenn man Cesare De Setas Einschätzung bedenkt, wonach die italienische Avantgarde im Vergleich zur internationalen Bewegung eher zurücksteht, weil sie eben zu sehr von Tradition und Geschichte konditioniert wird oder nicht alle programmatischen Forderungen der internationalen Moderne übernimmt.

vgl. De Seta 1972, S. 195.

[174] Scarpa 1932.

dt. „Das Haus Gottes muss in der Tat einfach sein; zugleich kann es aber nicht bar jener transzendentalen Religiosität sein".

[175] Scarpa 1932.

[176] Neppi 1932.

[177] Neppi 1932.

dt. „echte Verfechter einer neuen Ästhetik des Kirchenbaus, die zwar noch nicht als entschieden italienisch bezeichnet werden kann, aber mit ihrem klaren Sinn für Harmonie und Anmut bereits die Züge einer sich von den ausländischen Strömungen unterscheidenden Ästhetik trägt, [...] die an kein theoretisches oder tendenziöses System und an keine Gruppe gebunden, stattdessen aber reich an individuellen Einfällen und lebendiger Kreativität sind."

[178] Neppi 1932.

dt. „Samonà, der weite und zugleich andächtige Räume ebenso liebt, wie elegante Krümmungen und effektvolle Oberlichter, weiß mit kraftvollem Spiel der Massen – wie etwa im pisanisch beeinflussten Campanile der Kirche für Milazzo –, ebenso zu überzeugen, wie mit erlesenen, zutiefst römischen Feinheiten, wie beispielsweise in der von eckigen Stützen gebildeten, schlichten Rundhalle aus Stahlbeton, die er für den dritten Wettbewerb entwirft [...]."

[179] Tatsächlich wird die Kirche aus praktischen Erwägungen den Baustoff für sich in Anspruch nehmen (vgl. zum Beispiel den Kirchenbau der *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede* in Rom), andererseits aber noch lange für dessen Nobilitierung durch Ziegel- oder

Natursteinverkleidungen eintreten. Nur unter ökonomischen Zwängen weicht die Kirche von dieser Präferenz ab.

[180] vgl. Allori 1932.

[181] D'Avila 1932.

dt. „Soweit es das Sakrale betrifft, können wir sagen, dass von der Zeit der ersten Basiliken bis heute keine größeren Entwicklungsschritte unternommen worden sind: die Entwürfe folgen immer, wenngleich mal mehr mal weniger, einem alten Vorbild. Zu keinem Zeitpunkt hat man den Mut aufgebracht, das gesamte architektonische Konzept auf den Kopf zu stellen. Erst jetzt, im von radikalen theoretischen und praktischen Veränderungen geprägten 20. Jahrhundert, verspürt man auch im kirchlichen Bereich die Notwendigkeit sich weiterzuentwickeln, um nicht in der Starrheit des Vergangenen gefangen zu bleiben."

[182] vgl. Edilizia ecclesiastica. In: L'Italia Letteraria, 25. September 1932.

[183] La Tribuna, 29. September 1932.

dt. „Kanons und Modelle".

[184] vgl. Cafiero 1932a.

[185] Lancellotti 1932.

[186] Die 1931 gegründete Zeitschrift führt über Monate hinweg eine Befragung namhafter Persönlichkeiten durch. Zu ihnen gehören u.a. Roberto Papini, Ardengo Soffici, Celso Costantini und Luigi Battistini. Natürlich handelt es sich dabei um eine gelenkte Umfrage mit dem Ziel, die konservative Haltung der kirchlichen Autorität zu bestätigen. Allein die Auswahl der Befragten bekräftigt diese Annahme. Dennoch eignet sich der Hinweis Gabriellis, um das Thema der Erneuerung als ein von der Kirche selbst forciertes darzustellen. Schließlich bietet die Diskussion einen breitgefächerten Interpretationsspielraum. Weshalb das Eingreifen des Papstes, das nach der Messina-Ausstellung in der Tat nicht mehr lange auf sich warten lässt, in vielerlei Hinsicht als klärendes und determinierendes Ereignis ersehnt, erwartet und letztlich auch gedeutet wird.

[187] Gabrielli 1932.

dt. „Man beruft sich auf die Liturgie, doch die Liturgie hat, falls ich mich nicht irre, keine festen Regeln, die sie dem Künstler aufzwingen könnte. Allenfalls gibt es Regeln, die sich von den liturgischen Notwendigkeiten ableiten lassen. Diese haben die Architekten jedoch im Verlauf der jahrhundertealten Kunstgeschichte auf unterschiedlichste Weise und entsprechend der Eingebungen ihrer jeweiligen Zeit berücksichtigt. [...] die katholische Kirche hat nicht die eine, in sich geschlossene Tradition, vielmehr besitzt sie, entsprechend ihrer verschiedenen Epochen, verschiedene Ausprägungen. Heute jedenfalls, wollen wir unsere Auffassungen vom Hause Gottes ebenso umgesetzt wissen, wie seinerzeit die Bauhütten von Sant'Ambrogio in Mailand und wie viele Jahrhunderte später die Baumeister der römischen Gegenreformation mit der suggestiven Kirche Sant'Ignazio, die im Übrigen mit der Kirche des Heiligen Ambrosius NICHTS gemein hat."

[188] Gabrielli 1932.

dt. „Es geht also nicht um Traditionalismus oder Modernität, sondern um religiöse Eingebung oder das Fehlen derselben: darin besteht die Grundlage jeglicher Unterscheidung von guter und schlechter Sakralarchitektur. Und wir – das muss gesagt sein! – stehen für einen ‚inspirierten Rationalismus'."

[189] Marcoaurelio 1932, S. 4.

dt. „Die Hunde (einstimmig): Es entwischt uns eine spontane Äußerung!"

[190] Osservatore Romano zit.n. Il Lavoro, 14. September 1932.

dt. „Vorwand und Anspruch, dem 20. Jh. zu einer eigenen Kunst zu verhelfen, haben im sakralen Bereich keinen Bestand. Wer möchte, kann diese im Bereich der profanen Kunst geltend machen, einer Kunst, die sich die Willkür anmaßt, den Launen des materiellen Lebens entweder zu folgen oder sie selbst zu bestimmen. Für jene Kunst, die am religiösen Leben teilnehmen und es formen möchte, kann dies jedoch nicht gelten."

[191] Osservatore Romano zit.n. Il Lavoro, 14. September 1932.

dt. „Wirklichkeitstreue der Ausdrucksformen".

[192] Osservatore Romano zit.n. Il Lavoro, 14. September 1932.

dt. „Es ist an der Zeit, jenen Anmaßungen die Tür zu weisen, mit denen versucht wird, die bislang in den modernen Ausstellungspavillons gebunkerten oberflächlichen, leichtsinnigen und tolldreisten Auffassungen und Methoden auf die Altäre zu bringen."

[193] Osservatore Romano zit.n. Il Lavoro, 14. September 1932.

dt. „Oh, wie war dies abzusehen, dass sie von diesem ‚Neuen' nichts wissen möchten! Und zwar aus gutem Grund. Sie sind vernünftige Richter und wissen, dass ihre fromme Arbeit auf dem Glauben einfacher Menschen fußt. Un diese einfachen Menschen sind zutiefst ihren Gewohnheiten verpflichtet und an Traditionen gebunden, sie sind die konservativsten Menschen überhaupt. Diese Volk kennt nur eine bestimmte, über Jahrhundert nur langsam geformte Art der Sakralarchitektur. Um seine Litaneien zu singen baucht es die in überkommener Weise errichteten Schiffe, um zur Beichte gehen zu können, braucht es Beichtschränke, die in die Wände eingelassen oder in bestimmter Weise an die Säulen gelehnt sind, um ins Paradies zu gelangen braucht es breite Treppen mit sanften Stufen [...]; um dem himmlischen Gesang der Drohnen und Mächte andächtig zu lauschen, braucht es eine ‚ordentliche' Kuppel und keinen architektonischen Hochofen."

[194] Die in diesem Artikel des ‚Lavoro' allerdings immer wieder verallgemeinernd und ungenau als *Novecento* bezeichnet wird, im Kern aber wohl eher die radikale Moderne der Rationalisten meint.
[195] vgl. Il Lavoro, 14. September 1932.
[196] vgl. De Mattei 1932.
[197] vgl. De Mattei 1932a.
[198] Cafiero 1932.
dt. „Abbilder des Altertümlichen".
[199] Cafiero 1932.
dt. „schön, wesentlich und in vollkommener Eintracht von Zweck und Form. Der Innenraum, überaus schlicht und harmonisch, erreicht und verleiht jenes religiöse Gefühl, von dem bisher gesprochen worden ist."
[200] vgl. Bestemmie illustrate. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 437-443.
[201] ASV, AES, Italia, Pos. 903 P.O. Fasc. 596: Brief von Giuseppe Pizzardo an Angelo Paino vom 18. September 1932. Das Schreiben bezieht sich auf einen von Pietro Scarpa verfassten Artikel: Scarpa 1932.
dt. „Der 'Messaggero' hat die Bilder einiger Entwürfe für neue Kirchen in der Diözese Messina veröffentlicht. Ohne zu wissen, ob es bereits dergleichen ähnliche gibt, bin ich vom Heiligen Vater beauftragt, Ihnen mitzuteilen, dass er davon ausgehe, dass Eure Exzellenz mit Ihrer allbekannten Fertigkeit und Kompetenz zu verhindern wisse, dass dergleichen Scheußlichkeiten den Himmel und die Traditionen Siziliens beleidigen werden."
[202] vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 32, Miscellanea: PCCASI 1933.
[203] Arte Sacra. In: Casabella, 6.1933/10 (Oktober) zit.n. Zampa 1984, S. 120.
dt. „ja dass es sogar die wichtigste aller Herausforderungen darstellt."
[204] Die Mahnung des Papstes wird zum festen Diskussionsgegenstand der Settimane. So wird bei der dritten dieser Veranstaltungen von Chiappetta der unbedingte Gehorsam gefordert (vgl. Chiappetta, Spirito: Prescrizioni ecclesiastiche circa l'architettura sacra. In: Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia (Hg.): Atti delle Settimane di Arte Sacra per il Clero, 1933-37. 4 Bd. Rom 1935-38, Bd. 3: Atti della III Settimana di Arte Sacra per il Clero. Rom 1937, S. 93).
Gleichzeitig sprechen sich aber der Architekt Passarelli und Kardinal Elio Dalla Costa für eine Aufweichung aus (Cattaneo 1982, S. 214).
vgl. Chiappetta 1937, S. 93.
[205] vgl. L'Illustrazione Vaticana, 1. September 1932 und Arte Sacra. In: Casabella, 6.1933/10 (Oktober).
[206] Verlautbarungen, die der Papst bei der Eröffnung des neuen Eingangs der Vatikanischen Museen am 7. Dezember desselben Jahres wiederholt und dadurch bekräftigt. (Auch hier stammt der Entwurf von einem der über alle Zweifel des Heiligen Stuhls erhabenen ‚Hofarchitekten' des Vatikans, Giuseppe Momo.)
vgl. Arte Sacra 1932e, S. 296.
[207] Zur Rezeption der Architektur der Pinakothek in klerikalen Kreisen vgl. Mezzana 1932, S. 325-336
[208] Pius XI. 1932, veröffentlicht auf der Internetpräsenz des Vatikans; s. auch: Arte Sacra 1932e, S. 291-295 bzw. PCCASI 1933.
[209] Der Papst bezieht sich hier auf die sogn. *arte barbarica*, die mit den Völkerwanderungen in die christliche Kultur einsickert.
[210] Pius XI. 1932.
[211] Pius XI. 1932.
dt. „Das Neue ist aber keineswegs ein echter Fortschritt, solange es nicht ebenso gut und ebenso schön ist wie das Überlieferte".
[212] vgl. Bernareggi 1918, S. 98-105; außerdem: Disposizioni pontificie 1925.
[213] vgl. Kap. 5. Demselben Diktum konservativer Erneuerung unterliegt die *Scuola Beato Angelico*, wobei aber ihr Gründer (Polvara) für den Einsatz zeitgemäßer Bautechniken und eine damit im Einklang stehende, traditionsverbundene Formensprache eintritt.
[214] vgl. Pius XI. 1932.
[215] vgl. Disposizioni pontificie 1925 und die sich darauf berufenden Gründungsstatuten des Vereins 'Pro Arte Sacra' und das Programm der ‚Arte Sacra': Arte Sacra 1931c, S. 13-17 und Arte Sacra 1931b, S. 27-30. Außerdem: Arte Sacra 1931, S. 34-36. Ferner das Programm der Scuola Beato Angelico: Arte Cristiana 1921, S. 351-352 (vgl. auch Kap. 5.3).
[216] vgl. Porcella 1931, S. 45. Konkret geht es dabei immer darum, den Gläubigen mit den Mitteln der Kunst die Gegenwart des Göttlichen zu vermitteln und zu religiöser Andacht zu erheben. Als gelungene Beispiele hebt Porcella das neogotische Zerrbild, das Gino Beghè für die Kathedrale in La Spezia entwirft (Abb. 1586), und außerdem die barocksprühenden Entwürfe Brasinis für die Kirchen Sacro Cuore Immacolato di Maria und S. Rita da Cascia sowie den opulenten Buon-Pastore-Komplex hervor (vgl. Kap. 9.2.4).
[217] "l'arte moderna [...] con il suo materialismo sembra offendere lo spiritualismo cattolico" („die moderne Kunst scheint mit ihrem Materialismus die Spiritualität des Katholizismus beleidigen zu wollen").
Arte Sacra 1933c, S. 8.
[218] vgl. The Fortnightly Review 1933, S. 107.
[219] Die sich mit Sozialfragen auseinandersetzenden Enzykliken ‚Divini illias magistri' (1929) und ‚Quadragesimo anno' (1931), wie auch die Ausgestaltung des Heiligen Jahres 1933 markieren den weiter gespannten Rahmen für die konservative, auf Kontinuität bedachte Positionierung des Papstes, die zugleich als Grundlage für seine Äußerungen zur Sakralkunst zu verstehen sind.

[220] In den Acta Apostolicae Sedis (AAS) 13.1921 erscheint mit dem Dekret 'Damnantur sacrae imagines eiusdem novae scholae pictoricae' bereits eine grundsätzliche Verurteilung moderner Kunst anlässlich der 1920 fertiggestellten Kreuzwegdarstellungen des belgischen Künstlers Cyriel Verschaeve. In dieser Hinsicht sei daran erinnert, dass es Rattis Nachfolger als Bischof von Mailand (Ildefonso Schuster) ist, der das *Novecento* unterstützt. Inwieweit dies unter Ratti der Fall gewesen wäre, kann nur erahnt werden.

[221] vgl. The Fortnightly Review 1933, S. 107.

[222] Pius XI. 1932.

In Anspielung auf einen geflügelten Ausdruck des Evangeliums heißt es hier wörtlich: „spalancando tutte le porte".

[223] vgl. Costantini 1935.

[224] vgl. Bellonci 1932, S. 48-55.

[225] Bellonci 1932/1, S. 55.

dt. „Die Sakralarchitektur wird dann wieder erstehen, wenn der Zeitgeist seine eigene religiöse Schöpfungskraft wieder erlangt haben wird."

[226] vgl. Arte Sacra 1933d, S. 140-144.

Das Interview erscheint mit Blick auf einem vom *Sindacato Ingegneri* ausgeschriebenen Wettbewerb für zwei Kirchen in der Diözese Messina.

[227] Womit Del Bufalo offenbar auf gewisse Spielarten einer ‚alternativen' oder ‚anderen' Moderne (*Novecento*) abzielt.

[228] Dieser Konflikt tritt derweil beispielhaft in den Kirchen Busiri vor Augen. vgl. Kap. 9.4.3.

[229] vgl. Mezzana 1932, S. 322-336; Aurea [Polvara] 1934, S. 141-147; Arte Cristiana 1935, S. 156 und Arte Sacra 1933b, S. 108-109.

[230] Arte Sacra 1932d, S. 304.

dt. „im Namen des Glaubens bekämpft und verurteilt er eine 'amoralische' Kunst, die ohne Geist und Ernsthaftigkeit sich mit dem bloßen Spiel der Formen begnügt."

[231] Arte Sacra 1932d, S. 305.

[232] Arte Sacra 1932d, S. 305.

dt. „Der katholische Glauben muss sich in katholischen Formen ausdrücken, die sich vollkommen von den götzendienerischen Formen der Wilden und jenen der naturalistischen Kulte moderner Häretiker unterscheiden."

[233] vgl. Arte Sacra 1933c, S. 14.

[234] Begriffe wie 'Rationalität' und 'Purismus' werden im klerikal-konservativen Lager vollkommen anders verstanden, als von den Avantgardisten. Sind sie für die einen unabdingbarer Bestandteil einer guten Architektur, bedeuten sie für die anderen den Widerstand gegen Anachronismus und Willkür durch einen erklärten stilistischen Bruch. Im Sinne der Moderne sind sie eng mit der architektonischen Interpretation neuer oder grundlegend veränderter Funktionszusammenhänge verbunden. Da sich aber die funktionelle Konzeption des Kirchenbaus seit dem Tridentinum nicht verändert hat, gibt es für die Kirche keine Begründung zum Bruch mit den Bautraditionen. Vielmehr sollen diese durch originelle Neuinterpretationen in eine zeitgemäße Äußerung transponiert werden. Gegenüber den modernen Entwürfen von Messina entspricht somit das *Novecento* Milanese oder Piacentinis Kirche am Viale Mazzini eher den Vorstellungen der Kirche.

[235] vgl. Corriere della Sera, 27. Dezember 1932.

[236] vgl. Dalla Torre 1932a, S. 307.

[237] Osservatore Romano zit.n. Il Lavoro, 14. September 1932.

dt. „Es gibt moralische Faktoren, die es beim Entwerfen und beim Beurteilen zu berücksichtigen gilt: da gilt es die Gewohnheiten und Geschmäcker, die Traditionen und Vorurteile (jawohl auch diese) der Laien und der Priester zu beachten."

[238] Die Settimane werden von der Päpstlichen Kommission im jährlichen Rhythmus veranstaltet, um dem Klerus Aspekt der Sakralkunst näher zu bringen. Zugleich sind sie Bestandsaufnahmen und dienen der einheitlichen Ausrichtung der italienischen Sakralkunst und Sakralarchitektur. vgl. Kap. 5.4.

[239] vgl. Costantini 1935.

Das Buch Costantinis, 1935 erschienen, basiert auf zwei Vorträgen, die er im Oktober 1934 bei der Settimana hält. Analog zu Polvara gibt Costantini zunächst einen bauhistorischen Abriss, um die besagten Grenzen kanonischer Kirchenbaukunst zu umreißen. Anschließend folgen handbuchartige Empfehlungen für das Raumprogramm, die Kirchenarchitektur, deren städtebauliche Einbettung sowie Maßgaben zu sakralkünstlerischen Darstellungen, der liturgischen Ausstattung und deren Bezug zur modernen Kunst, ferner eine Darstellung der Seconda Mostra internazionale d'Arte Sacra in Rom (1932). Im Anhang sind das Papstwort von 1932 und die ‚Disposizioni pontificie in materia d'Arte Sacra' von 1925 wiedergegeben. Diese bilden wiederum die Grundlage für eine Übersetzung der Weisungen des Hl. Karl Borromäus im Jahre 1931, die auf Initiative des Mailänder Bischofs Ildefonso Schuster von der *Scuola Beato Angelico* angefertigt wird.

[240] Costantini 1935, S. 222.

[241] vgl. Arte Sacra 1933c, S. 16.

[242] Mariani 1945, S. 5.

[243] Zampa 1984, S. 131.

dt. „tatsächlich, zuweilen erscheinen die Entwürfe unter gestalterischen Gesichtspunkten abstrakt und die technischen Aspekte zu wenig definiert, auch die liturgischen und funktionalen Belange werden mitunter nur unzulänglich berücksichtigt. Stattdessen wird größere Aufmerksamkeit auf eine effektvolle grafische Darstellung verwendet, um mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten das Spiel geöffneter und geschlossener Mas-

sen zu betonen, wie beispielsweise in den Fassaden, die von gewaltigen Stützen und Bögen skandiert sind."

[244] De Seta 1972, S. 233.
dt. „die Substanz hat sich nicht verändert. Doch man kann sagen, dass letztlich von diesem vereinfachenden Prozess die Entstehung einer echten Architektur des Regimes ausgegangen ist".

[245] Zampa 1984, S. 110-135.
dt. „das Zentralbauthema vereint in sich eine ganze Reihe von Bedeutungen und Wertigkeiten. Diese sind an die Architekturkonzeption der Renaissance geknüpft, die ihrerseits als Ausdruck eines kühnen Wunsches nach Zentralisierung eine Neuinterpretation der Modelle der römischen Kaiserzeit bietet, indem sie sich auf die grundlegende Totalität der runden Form als eine absolute und perfekte Form beziehen."

[246] vgl. Barucci 2002, S. VI.

[247] Von Angiolini stammt der Entwurf für die Kirche S. Giacomo (1928), eine der ersten von Paino in Messina errichteten Kirchen, deren neoromanischen Vorbild weitere Kirchen in der Diözese folgen werden. So bspw. Angiolinis Kirchen S. Domenico (1933) und SS. Pietro e Paolo (1933) und die von Barbaro entworfenen Kirchen SS. Annunziata (1930), S. Andrea Avellino (1933) und Sacro Cuore (1937-40) sowie die von Malandrino entworfene Kirche S. Maria del Gesù Inferiore und Saladino Del Bonos Kirche S. Matteo (1932), um nur diejenigen zu nennen, die Angiolinis neoromanischem Stil folgen. Bazzanis Kirchen versuchen derweil an das typische barocke Bauerbe des alten Messina anzuknüpfen. vgl. Foti 1972-75.

[248] vgl. Barucci 2002, S. IX.

[249] Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass 1933 – sozusagen im Nachgang der Messaner Architekturwettbewerbe – ein vom *Sindacato Ingegneri* durchgeführter Kirchenbauwettbewerb ein gemäß der Verlautbarungen des Papstes gemäßigteres Ergebnis erbringt. Dabei geht es um zwei kleine Kirchen in Messina und Salice. Vorsitzender ist der Ingenieur Giovanni Battista Milani. Die Teilnahme ist Ingenieuren vorbehalten. Öffentlich findet das Ergebnis jedoch keine größere Beachtung mehr. Nur in der ‚Arte Sacra' werden, sozusagen zum Beweis für die Richtigkeit der klerikalkonservativen Linie, ein paar Entwürfe mit entsprechenden Anmerkungen veröffentlicht. Die Typen sind z.T. lehrbuchhaft übernommen, die Stilmerkmale geschliffen, die Steinfassade getreu Del Bufalos widersprüchlicher Interviewäußerungen rehabilitiert. Die Ergebnisse positionieren sich somit zwischen La Spezia und den Messaner Wettbewerben von 1932. Tatsächlich belegen sie aber vor allem den Rückschlag, den die Debatte nach dem Eingreifen des Papstes erlitten hat. Ganz so, als habe ein Lehrer seine abtrünnigen Schüler wieder auf den rechten Weg gebracht.
Für die Entwürfe vgl. Arte Sacra 1933, S. 375-379.

12 MODERNO E ITALIANO I: KIRCHENBAU IM UMFELD DES RAZIONALISMO, STUDIEN UND PROJEKTE

12.1 Einleitung

Die spätneuzeitliche Verwandlung der Welt hat die Menschen der industriell und politisch revolutionierten Nationen, die sogenannten Industrienationen, vor neue Aufgaben gestellt, die architektonisch mit den überkommenen Mitteln nicht mehr konsequent bewältigt werden können. Der drastische Anstieg baulicher Produktion infolge neuer Bedürfnisse und neuer Möglichkeiten einer sich zunehmend industrialisierenden und demokratisierenden Gesellschaft, der gewaltige Sprung in Größe und Geschwindigkeit, mit der sich die städtische und ländliche Umwelt verändert, das Aufbrechen der traditionellen Hierarchien etc. setzen neue Maßstäbe für Qualität und Bewertung architektonischer Ereignisse. Konzeptionell hat der Wissenschaftsgeist der Neuzeit die Legitimität von Tradition aufgeweicht, in noch nie da gewesener Breite und mit beispielloser Kraft tritt nunmehr das exponentielle Potenzial forschender Erkenntnis der dogmatischen Gewissheit der Überlieferung entgegen. Die Richtschnur klassischer Architektur wird von der Suche nach einer neuen Ausrichtung und Anpassung zurückgedrängt, deren Ziel die Wiederherstellung des Einklangs von architektonischem Erlebnis und seiner Umwelt ist. Ungewöhnliche Bautypen und tiefgreifend veränderte Kontexte verlangen nach neuen Verständigungsmitteln, um wieder einen plausiblen Kommunikationszusammenhang herstellen zu können, der das von der alten Ordnung hinterlassene Zerrbild überwindet. Es geht um eine architektonische Identität für die Gegenwart.

Nach dem Ersten Weltkrieg, der als extremste Äußerung der neuzeitlichen Spannungsverhältnisse gelten kann, ist die Frage nach der Einheit von Architektur und moderner Lebenswelt weitestgehend im wiederbelebten Konnex von Form und Funktion programmatisch beantwortet. Die Überwindung der historischen Abkopplung sozialer und humanitärer Gehalte von ihrer räumlichen Organisation durch Architektur ist dank der initiativen Arbeiten Robert Owens, John Ruskins und William Morris vorbereitet. Eine architektonische Alternative, wenngleich noch als Position einer Minderheit, ist nach dem Krieg bereits supranational formuliert. Wegbereiter sind die Strömungen der Avantgarde, wie sie sich in den beiden vorangegangenen Jahrzehnten in Europa und Nordamerika herauskristallisiert haben. Dank ihnen steht in den 1920er Jahren ein neues, wenngleich noch nicht zu Ende gedachtes Repertoire bereit, mit dem das zuweilen maßstabslose Agieren der Akademisten abgelöst werden kann.[1] Die vor dem Krieg noch sehr heterogenen fortschrittlichen Strömungen haben inzwischen zu einer zunehmend vereinheitlichten, eindeutigeren Formulierung gefunden. Aus einzelnen mehr oder weniger umfassenden, teilweise regional unterschiedlich starken und facettierten Bewegungen ist mit den programmatischen Pioniertaten Le Corbusiers und Gropius eine

Bewegung mit Tendenz zur Vereinheitlichung entstanden, die in der Lage ist, die Lebenswelt des modernen Menschen konsequent zu gestalten, indem die bauliche Produktion wieder auf den Maßstab der tatsächlichen menschlichen und gesellschaftlichen Bedürfnisse – der Bedürfnisse nach adäquaten Bauwerken für zeitgenössisches Leben und Arbeiten – zurückgeführt wird.[2]

Wegweisende Industriebauten wie etwa die Fagus-Werke in Alfeld an der Leine (1911-14) oder die von den Zeitgenossen verkannte und in der Baugeschichte lange ignorierte, aber deshalb nicht weniger exemplarische Steiff-Fabrikhalle in Giengen an der Brenz (1903) stehen am Anfang der radikalen Moderne. Sie glänzen mit Leichtigkeit und Grazilität, sind zugleich aber nicht frei von geschichtlichen Bezügen. Ihr epochaler Bruch wird erst unter Berücksichtigung ihrer historischen Wurzeln umfänglich sichtbar und verständlich.[3] Die von den Veränderungsprozessen der Moderne in Gang gesetzte Entwicklung führt folgerichtig zu einer fundamentalen Wende, aber keineswegs zur Annullierung der Tradition und ihrer Relevanz. Zwar büßt diese ihre dogmatische Wirkung ein, als Bezugsrahmen wirkt sie jedoch weiterhin nach. Überkommener Stil als bisheriger Garant der Verständigung wird von der Suche nach einem neuen Stil, der neuen Gesetzmäßigkeiten folgen muss, abgelöst. Der technische Fortschritt wird dabei zur entscheidenden Kraft. Ingeniöse Konstruktionen von beispiellosen Ausmaßen und der Einsatz neuer Materialien in Verbindung mit der sich verbreitenden Einsicht, dass nur eine veränderte Sicht der revolutionierten Umwelt dem Menschen die Möglichkeit an die Hand geben würde, diese zu gestalten und zu beherrschen, forcieren letztlich die Herausbildung neuer Konzeptionsmethoden, die die traditionelle Unterteilung von Kunst, Wissenschaft, Technik und Ökonomie zugunsten einer zusammenhängenden Sicht verschieben. Der Architektur kommt dabei die Rolle eines Korrektivs zu, wenn sie die von Bloch als Ungleichzeitigkeit beschriebene Divergenz im Durchlaufen der Fortschrittsprozesse in einer integrativen Repräsentation zu fassen sucht. Gropius spricht dabei von totaler Architektur, einer Architektur, die – im Gegensatz zum figurativen Gebrauch vergangener Stile – gleichzeitig an die funktionalen, rationalen, ästhetischen und ökonomischen Ansprüche der Menschen appelliert. Dies ist schließlich auch der Grund, warum die moderne Architektur entgegen der Propaganda ihrer zeitgenössischen Gegner keinen weiteren gebrauchsfertigen Stil an die bisher existierenden gereiht und für den repetitiven Gebrauch angeboten hat, sondern vielmehr eine Strategie für die angemessene und ausgewogene Bewältigung der gegenwärtigen Probleme, die aus den materiellen und spirituellen Ansprüchen einer modernen Lebenswelt erwachsen.

Der Begriff des Funktionalismus mag bei dieser Betrachtung nützlich sein, um die moderne Architekturbewegung beschreiben zu können, da dem Aspekt einer angemessenen Funktionsbefriedigung eine gegenüber der Bauproduktion der letzten Jahrzehnte herausragende Bedeutung zukommt. In der Summe greift der Begriff jedoch zu kurz, zumal er der Relevanz ästhetischer Prinzipien kaum Rechnung trägt. Ähnlich eingeschränkt erscheint der Begriff des Konstruktivismus, der wiederum nur eine Facette des modernen Architekturansatzes betont.[4] Vielmehr handelt es sich um eine Wiederherstellung des Primats der Vernunft in der Architektur. Voneinander verselbstständigte Aspekte des Bauens, die aber bereits ursprünglich mit dem Mittel der Architektur zusammengefasst und zu einem logischen Ganzen verbunden gewesen sind, werden im Rationalismus moderner Architektur wieder kulturelle Wirklichkeit. Dies bedeutet keineswegs, dass die Architektur vergangener Epochen nicht rational gewesen sei. Im Gegenteil, es geht darum, durch den

Bruch mit den häufig fehlgeleiteten Bautraditionen der letzten Jahrzehnte inhaltlich wieder Anschluss an die hohen Bautraditionen zu finden, in denen Ästhetik, Konstruktion und Funktion zu einem Einklang gefunden haben. In dieser Perspektive erscheint die Auffassung der Novecentisten in ihrer Intention richtig (Rückkehr zur Ordnung etc.), unterscheidet sich aber von der Programmatik der Rationalisten vor allem aufgrund des Moments der inhaltlichen und formalen Radikalität.[5] Eine unterschiedlich zu gewichtende Legitimität lässt sich indessen nicht ableiten.

12.2 Ausgangspunkte für eine neue Architektur in Italien: *cubismo, futurismo, razionalismo*

Dass sich die radikale Moderne letztlich im totalitären faschistischen Italien trotz einer temporären Illusion nicht durchsetzen kann, hängt zum einen mit ihrem zu diesem frühen Zeitpunkt noch elitären ästhetischen Konzept zusammen, das der Massenkommunikation, zumal nach nationalistischen Ansprüchen priorisiert, nur beschränkt angedient werden kann. Zum anderen hängt dies aber auch mit dem tendenziell paritätischen Charakter moderner Architektur zusammen, die sich ja bekanntlich in einem langen und komplizierten Prozess von der strengen hierarchischen Ordnung vorindustrieller Zeit losgesagt hat, um eine adäquate architektonische Äußerung für das Maschinenzeitalter finden zu können. Das Regime aber verlangt nach der Äußerung einer neuen, rigide hierarchisierten Ordnung, die möglichst frei ist von fremdländischen Affekten und zugleich einen massenwirksamen Kommunikationszusammenhang herstellen kann. So mag es kaum überraschen, dass die offizielle faschistische Architektur der 1930er Jahre – unter opportuner Einbeziehung der Rationalisten für nachgeordnete Bauaufgaben – zu einer Repräsentationsarchitektur neigt, die sich für die Veranschaulichung des nationalistisch-imperativen Moments faschistischer Programmatik besser eignet. Dabei darf nicht vernachlässigt werden, dass es auch der persönliche Eindruck ist, den Mussolini Ende der 1930er Jahre beim Besuch Berlins von Hitlers architekturpolitischen Plänen gewinnt, der dazu beiträgt, dass spätestens für das E42-Projekt klassische Formelemente auf der großen Bühne wieder an Konjunktur gewinnen. In der für die italienische Architekturdebatte der faschistischen Epoche vitalsten Zeitspanne erfährt das radikal moderne Moment, in der Hauptsache vom *Razionalismo* (Architektur) und vom Futurismus (Kunst) vertreten, gleichwohl einen unüberhörbar starken Widerhall, der selbst die in hohem Maße politisierte Staatsarchitektur prägen wird.

Auf die Programmatik des *Gruppo 7* als direktem Ausgangspunkt einer modernen italienischen Architektur wurde bereits eingegangen. Plinio Marconi bietet indessen in seinem im November 1931 erschienenen Artikel über die jüngsten Entwicklungen und Errungenschaften der italienischen Architektur ein breites Panorama im Kontext einer Exegese der italienischen Moderne. Möglich geworden ist diese durch die raschen Entwicklungen der letzten Jahre. Erste gebaute Zeugnisse, Ausstellungen, die divulgative Arbeit Piacentinis* bis hin zu den Sympathien des *Duce* gegenüber den Rationalisten, haben Italiens Weg in die architektonische Moderne geebnet. Wenngleich noch unklar ist, welchen Charakter diese Moderne haben wird, ist doch ein unvermeidlicher Umschwung zu vernehmen. Nachdem Piacentini Ende der 1920er Jahre mit eigenen Schriften die autoritativen Voraussetzungen für diesen Umschwung überhaupt erst geschaffen hat, bietet Marconis Kommentar eine erste Synthese und Reflexion der Voraussetzungen.[6] Baulich manifest wird er derweil in Piacentinis Entwurfskonversion am Viale Mazzini oder Vaccaros* Postpalazzo in Neapel.

Aufgrund ihres halboffiziellen Charakters bietet Marconis Abhandlung eine zusammenfassende Lesart darüber, wie im Italien der frühen 1930er Jahre das Wesen moderner Architektur verstanden wird.[7] Zugleich sorgt er für eine Übertragung der außerhalb Italiens formulierten Gedanken zur Erneuerung der Architektur im italienischen Kontext. Wenn man die Autorität der Zeitschrift bedenkt, in der Marconis Aufsatz erscheint, wird umso deutlicher, welche zentrale Bedeutung sein Aufsatz für die Anerkennung der Moderne

und ihrer Prinzipien in Italien besitzt. Marconi schafft sozusagen eine Ausgangslage. Denn der italienischen Mainstream-Architektur der ersten beiden Jahrzehnte attestiert Marconi, dass sie ausgedient habe.[8] Über eine Neuausrichtung besteht demnach kaum noch Zweifel, der Wunsch nach Veränderung, nach Aufbruch, die Sehnsucht nach einer zeitgemäßen Architektursprache ist inzwischen ein weit verbreiteter Allgemeinplatz. Kubismus und Futurismus werden als ‚Paten' einer modernen Architektur anerkannt, insofern sie den Boden für eine ästhetische Erneuerung bereitet haben. Vor allem die Neigung des Kubismus hin zu einer Betonung des Archaischen und Essenziellen, „mediante l'aderenza alle forme plastiche più elementari ed atomiche, più obiettive e frigide, [...] a quelle insomma della geometria e della meccanica"[9], wird als überfällige Reaktion auf die Dekadenz des ausgehenden 19. Jahrhunderts herausgestellt. Beschlossen wird das für den Fortschritt der italienischen Architektur günstigste Biennium (1931/32) von Papinis Artikel, der, anlässlich der Ausstellung des RAMI in Rom, mit sehr ähnlichem Illustrationsmaterial ausgestattet, in Ojettis* Zeitschrift ‚Dedalo' die Modernität italienischer Architektur bestätigt.[10] Im Spannungsfeld von MIAR und RAMI wird von Marconi und Papini ein Ausgangspunkt für die folgende Entwicklung beschrieben.

Marconi legt in seiner Herleitung die entscheidende Bedeutung der künstlerischen Avantgarde für die Erneuerung der ästhetischen Geisteswelt offen. Die Verinnerlichung von Werten und Stimmungen, indem sie als intrinsische geistige Werte abstrakt ausgedrückt werden, ist demzufolge auch für die Herausbildung einer modernen Architektur grundlegend: „arcaicità semplificatrice e l'interiorità astraente"[11] begründen im Zusammenspiel das kubistische Denken. Dieses wiederum wirkt über den Purismus, von Ozenfant und Le Corbusier im Manifest ‚Après le cubisme' (1918) als primäre Quelle ästhetischen Empfindens definiert, in die Architektur hinein. Eine Ästhetik des Klaren, Genauen, Regelmäßigen und Unverfälschten wird manierierter Überfrachtung und eklektischer Willkür entgegengestellt, um Kunst und Architektur wieder an ihre Zeit heranzuführen, so dass künstlerisches Empfinden und Charakteristik der Maschinenwelt zueinanderfinden können. Die geometrische Essenz wird dabei als Voraussetzung für maschinelle oder auch serielle Präzision und Produktion zum Grundgehalt puristischer Architektur. Die Ornamentik wird wieder in einem Zusammenhang mit Struktur und Funktion gesehen. Dass die Maschinenästhetik nur verspätet und durch den Filter des Futurismus den Weg in den Mittelmeerraum findet, sieht Marconi derweil hauptsächlich im industriellen Rückstand begründet.[12]

Mit Blick auf die zeitgenössische Architektur verdeutlicht Marconi, dass der Aufbruch in die Moderne gleichzusetzen ist mit einer Rückkehr zum Wesenhaften, er spricht von „ritorno alla natura"[13], also von der Rückkehr zur (objektiven) ‚Natur' der Dinge. Die bestimmenden Elemente der Architektur werden als zusammenhängend verstanden. Das heißt, Erschließung und Programm, konstruktive Mittel, Ökonomie und Finanzierung, geografische Lage, klimatische Bedingungen, Verfügbarkeit von Materialien und Finanzmitteln, statische und technische Aspekte bis hin zum Bauherrenwunsch sind unabdingbare Faktoren, deren zusammenhängende Berücksichtigung die Voraussetzungen für eine Rückkehr zur ‚Natur' begründen. Aus demselben Grund ist die alte Trennung und Aufspaltung des architekturschaffenden Prozesses obsolet.

Einen weiteren entscheidenden Faktor für die Entstehung einer wirklich modernen Architektur sieht Marconi in der Überwindung einer gegenseitigen Beschränkung, die aus dem

überkommenen Gegensatz von Geist und Materie resultiert. Insofern müsse sich eine moderne Architektur frei von stilistischer Voreingenommenheit, aber auch frei vom Dogma konstruktiv-technischer Räson begreifen. Es geht um ein Gleichgewicht zwischen diesen beiden Kräften, damit die Beschränkung in eine generative Freiheit umgewandelt werden kann. Aus diesem Grund postuliert Marconi auch den Primat des Architekten oder vielmehr architektonisch denkenden Experten über den Ingenieur und den Dekorateur, wenn es darum geht eine Architektur zu schaffen, die zwar alle materiellen Faktoren bedenkt, diese aber nicht zur bloßen Essenz erkalten lässt. Eine wahrhaft moderne Architektur müsse sich demnach über die spezifisch materiellen oder kulturellen Zusammenhänge erheben, um einen neuen universalen Zusammenhang zu schaffen. Die rasche Evolution im Bereich der Bautechnik hat hierfür selbst die Grundlagen geschaffen, indem sie die ästhetischen Mittel des Historismus und Eklektizismus überrumpelt hat. Anstatt mit überkommenen Mitteln, die aus anderen Zusammenhängen heraus entstanden sind, neue Techniken ästhetisch definieren zu wollen und dabei ganz zwangsläufig in Absurditäten und Widersprüchlichkeiten zu verfallen, bedarf es der Herausbildung einer neuen Formensprache – einer neuen Ästhetik.

„Si possono qui sorvolare per brevità i singoli aspetti del rinnovamento costruttivo [...]. Basterà accennare che ad essi partecipano elementi di mutazione ambientale generale, come ad esempio l'enorme accrescimento delle vite umane e le nuove condizioni di vita morale, sociale, economica instauratisi dopo la guerra e miranti ad un assestamento non ancora raggiunto con risultati molto più generali di quanto comunemente si creda; attitudini psicologiche di varia natura, specialmente il moderno realismo pragmatista, tendente alla esplicazione della massima potenzialità di vita (ed i suoi aspetti correlativi come l'amore della velocità e del record, l'economicità, la chiarezza sintetica e pratica, lo spirito di serie, la standardizzazione e il taylorismo, ecc.); elementi più propriamente tecnici, come le nuove scoperte scientifiche, con gli enormi ben conosciuti risultati industriali, meccanici, costruttivi (specialmente i tanto nominati nuovi materiali, ferro, cemento, sostanze artificiali, ecc.). Dall'insieme di codesti coefficienti risultano i temi in cui si esplica la nuova naturalità architettonica, ad esempio l'architettura dei nuovi mezzi di trasporto […]; l'architettura industriale […]; la recente edilizia cittadina che tende ad allargare alle masse d'insieme i problemi estetici oltre che pratici prima circoscritti al singolo edificio, per cui è sorta, nuova disciplina, l'urbanistica, con i suoi corollari edilizi dei grandi blocchi di case economiche e popolari, dei grandi centri d'affari, degli enormi nuclei di vita industriale. L'universalità di codesti temi collabora a giustificare il carattere universale (non internazionale) e l'istintiva contemporanea nascita delle forme moderne, a cui si è accennato dianzi."[14]

Abseits der irritierenden Begriffsvielfalt unterstreicht Marconi die „esigenza dell'essenzialità"[15], also die Notwendigkeit des, oder das Verlangen nach dem Wesentlichen als determinierend für die moderne Architektur. Denn sie ist den begrifflich verschieden gefassten Strömungen innerhalb der Moderne gemein. Wie schon gezeigt geht es um Ganzheit, Vollständigkeit. Als Wesensmerkmale werden die Proportionen der Massen, die Abwicklung von Flächen und Kanten, das Verhältnis von offenen und geschlossenen Partien, die konstruktive Spannung, die abstrakten Geometrien und Maßstabssprünge etc. herausgestellt. Der dekorative Überhang wird durch die Betonung des Volumetrischen entwertet. Das abstrakte Spiel purer Körper, die aufgrund ihrer Essenz ästhetische Anerkennung finden, anstatt wie bisher durch dekorative Maßnahmen verklärt

zu werden. Serienproduktion und Standardisierung fördern die geometrisch homogene Profilierung und erzeugen neue Rhythmen; die Artikulation der Gebäude erfolgt entsprechend analoger Beziehungen der Baukörper. In der modernen Architektur, so Marconi, gehe es um die Zurschaustellung der signifikanten tektonischen Werte. Von ihr leiten sich die qualitativen Eigenschaften moderner Skelettkonstruktionen aus fortschrittlichen Materialien wie Stahl und Stahlbeton ab; Bogen und Kuppel werden obsolet und stattdessen dominieren viereckige Öffnungen und kubische Räume. Mit den technischen Möglichkeiten gewinnt das Moment der horizontalen Ausdehnung wieder neue Bedeutung. Filigrane Strukturen bis hin zu kühnen Auskragungen und großen Spannweiten: „è questa tutta una nuova materia sensibile greggia che richiede di essere elaborata architettonicamente."[16]

12.3 *Razionalismo* und Kirchenbau

Die von der Diözese Messina gemeinsam mit dem nationalen Architektensyndikat ausgelobte Wettbewerbsserie ist der Höhepunkt einer kurzen, progressiven Phase im italienischen Kirchenbau der faschistischen Epoche. Zugleich markiert sie den öffentlichkeitswirksamsten Berührungspunkt der Kirchenbaudebatte mit eben jener allgemeinen Architekturdebatte, die Italiens Zugang zur Moderne begleitet. In den Jahren 1931 und 1932 erreicht die Auseinandersetzung der Tendenzen, die bisher in einem mehr oder weniger akzentuierten Stilpluralismus nebeneinanderher verlaufen sind, ihre schärfsten Ausprägungen. Ein Prozess, der wiederum eng mit der Entwicklung des faschistischen Regimes verbunden ist. Die unterschiedlichen Phasen des Faschismus, vom Aufbau über die Konsolidierung bis zur totalitären Beschleunigung, seinem Höhepunkt und anschließenden Zerfall spiegeln sich in der Architekturdebatte wider. In eben jenen Jahren werden sowohl im Kirchenbau als auch im Profanbau die Weichen für die nähere Zukunft gestellt. Gilt für Ersteren das 1932 gesprochene Wort des Papstes, so sprechen für Letzteren die Entscheide in den Wettbewerben für die Postpalazzi in Rom, den Bahnhof in Florenz, den Palazzo del Littorio und die paradigmatische Ausrichtung bei der *Città universitaria*. Das römische Großprojekt steht im Mittelpunkt der ersten Mailänder Triennale (1933), bei der die moderaten Fortschrittskräfte aus Mailand und Rom zusammengeführt werden. Unter dem vielsagenden Motto ‚Italia che verrà' (Ein Italien, das sein wird) wird der programmatische Impetus faschistischer Architekturpolitik konkret. Dabei begegnen dem Besucher auch Beispiele des deutschen Kirchenbaus, gezeigt werden Fahrenkamps Marienkirche in Mühlheim an der Ruhr, Böhms Kirchen in Köln und Norderney sowie die Evangelische Matthäuskirche in Düsseldorf von Karl Wach und Karl Weidles Neuapostolische Kirche in Tübingen.[17] Wobei zu unterstreichen ist, dass es sich hier um eine konfessionsübergreifende Auswahl handelt, während katholische Kulturkreise protestantische Kunstäußerungen als Häresie brandmarken. Die Funktionalisierung der Architektur durch das Regime drückt sich dann bei der folgenden Triennale in einer ersten Summierung der nationalen Anstrengungen aus.[18] Hatte 1933 noch der Vergleich mit dem Ausland ein starkes Gewicht, beschäftigen sich die Ausstellungsmacher, zu denen Persönlichkeiten wie Ponti, Muzio*, Aschieri, Pica und Piacentini gehören, nun vornehmlich mit der nationalen Entwicklung.[19] Auf diese bewegte Phase hitziger Debatten wird ein insgesamt an die Zügel genommener Kirchenbau folgen, auf den, bis auf wenige Ausnahmen, die Moderne nur in moderater Weise abfärben wird. Im Profanbau hingegen führt die integrative Architekturpolitik des Regimes einerseits zu einer Vereinheitlichung der Tendenzen hin zu einem staatsmonumentalistischen Modernismus, dem *Stile Littorio*, und andererseits, vor allem wenn es um Projekte nachgeordneter Repräsentanz in den Provinzen und Kolonien geht, zu einer Ausdifferenzierung der Arbeitsfelder, die dem *Razionalismo* sein Überleben sichert.

Tatsächlich ist die Persistenz des *Razionalismo* nach der Auflösung des MIAR und der Wende zum architektonischen Staatsmonumentalismus in den Wettbewerben der Jahre 1932/33 auf das Wesen des faschistischen Regimes und der faschistischen Bewegung zurückzuführen. Denn schließlich findet im Rationalismus (Terragni*, Libera etc.) und Neofuturismus (Fillia, Sartoris* etc.) jene sozialrevolutionäre Minderheit des Faschismus eine kulturelle und intellektuelle Äußerung, die sich trotz der inneren Widersprüche und Opportunismen des Faschismus an die Illusi-

on desselben als eine sozio-kulturelle Avantgarde klammert.[20] Als fortschritts- und erneuerungsbezogene Phalanx hat sie ihre Wurzeln im squadristischen Moment der Frühphase des Faschismus, als die progressiven Merkmale revolutionärer Massenbewegungen am stärksten sind. Insgeheim hegt sie den Wunsch und das Streben, als „autentica volontà rivoluzionaria“[21] die Verjüngung, beziehungsweise ‚Entalterung‘ (*svecchiamento*) der Gesellschaft und die Etablierung eines anti-bürgerlichen Regimes voranzubringen. Sie ist die eigentliche Triebkraft einer „appassionata ricerca di ciò che possa dirsi insieme moderno e italiano.“[22]

Ihre personelle Spitze findet diese von jeher mit dem Futurismus kokettierende Strömung in einem unbeugsamen Schlägertypen wie Roberto Farinacci, der mit der Vergabe des Premio Bergamo gar versucht, das Konzept einer entarteten Kunst durchzusetzen. Ihre intellektuelle Entsprechung findet sie hingegen in Giuseppe Bottai, der kurz nach dem Krieg in der futuristischen Bewegung aktiv und durch diese mit Mussolini bekannt gemacht wird und später als Minister die korporative Neuordnung des Staates umsetzt, bevor er Gouverneur von Rom wird. Insbesondere Bottai, der auch dem jungen Comer Architekten Terragni nahe steht, ist es, der sich beständig für die moderne Architektur einsetzt, die beiden Ausstellungen des MIAR ermöglicht und so dem *Razionalismo* eine gewichtige Präsenz verschafft.[23] Der *Razionalismo* wird dadurch eng mit einer gesellschaftlich-kulturellen Vision verknüpft, die mit dem bürgerlichen und durchaus konservativen *Novecento* des Establishments ebenso wenig anzufangen weiß, wie die auf die Gegenwart und Zukunft projektierte rationalistisch-revolutionäre Architekturbewegung. Darin liegt letztlich die Grundlage für die unverbindlichen Sympathien eines in architektonisch-künstlerischen Fragen flatterhaften *Duce*, dessen Urteil in diesen Bereichen meist auf die Anlehnung an diese oder jene einflussreiche und kompetente Person angewiesen ist. Der *Razionalismo* verkörpert das erneuernde Moment des Faschismus der ersten Stunde (*fascismo sansepolcrista*). Die Vision eines neuen Menschen und einer neuen Gesellschaft verbindet sich mit dem *Razionalismo* und Neofuturismus, so dass sich diese Kräfte in einem abgesteckten Rahmen, eben vor allem in der Provinz und den Kolonien, auch nach den Entscheidungskämpfen entfalten können. Die Integration der Architekten und Künstler dieser Tendenzen in das faschistische Gesellschaftsprojekt – symbolisch geschieht dies beispielsweise im RAMI Piacentinis und auch die dritte Ausstellung der Moderne in Florenz verfolgt diesen Ansatz –, hat somit ihren Hintergrund in den vielen Gesichtern des faschistischen Phänomens. Dadurch wird jener Kontext begründet, in dem die Moderne auch im faschistischen Italien der 1930er Jahre bestehen und nachgerade auf den Kirchenbau abfärben kann.

Die Architektur dieser Zeit beginnt bereits den allgemeinen Faschisierungsdruck zu absorbieren, den das Regime mit dem Rückenwind der *Conciliazione* und der beiden Plebiszite entfaltet. Den Architekten eröffnen sich Aussichten auf zahlreiche, mitunter großartige Bauprojekte, Stadtplanungen und koloniale Siedlungsprojekte bis hin zur Weltausstellung. Begleitet wird diese Entwicklung von zahlreichen Ausstellungen, von denen die wichtigsten in Mailand und Rom stattfinden. Parallel dazu werden seit 1930 auch vom klerikalen Ambiente zunehmend Ausstellungen organisiert und in La Spezia und Messina öffentlichkeitswirksame Kirchenbauwettbewerbe ausgelobt, an denen sich inzwischen die aktivsten Kräfte der progressiven Architekturdebatte beteiligen. Der Kirchenbau verlässt, wie das Beispiel Messina eindrucksvoll zeigt, den bisher eher beengten Zirkel der Spezialisten. Das Thema wird im Rahmen einer architektonischen Runderneuerungsde-

batte wieder interessant. Insbesondere, da sich nun dessen Entstaubung von den bisweilen sklavisch praktizierten Stilaufgüssen abzeichnet und eine Projektion des Themas in die Wirklichkeit der Architekturdebatte möglich erscheint. Die Vertreter der radikalen Strömung sehen in ihm sogar die Chance zu beweisen, dass eine in Form und Konstruktion zutiefst moderne Architektur jede Bauaufgabe, sei sie auch wie der Kirchenbau traditionell tief verankert und mit hohen repräsentativen Ansprüchen verknüpft, angemessen bewältigen kann.

Trotz der Bewegung, die Anfang der 1930er Jahre in die italienische Kirchenbaudebatte kommt, kann jedoch nicht von einem Neustart im Sinne von Persicos berühmtem Diktum *punto e a capo* (Punkt und Absatz) gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich um ein zeitweiliges Experimentieren und das anschließende Einpendeln auf einer moderateren Schiene des *Novecento*. Piacentinis Kirche am Viale Mazzini ist hierfür geradezu referenziell. Wie er selbst in seinen Publikationen und seinem neuen Entwurf für die Kirche ausgearbeitet hat, skizziert er eine Linie, die für den Kirchenbau der 1930er Jahre ebenso charakteristisch sein wird, wie in weiter gefasster Auslegung für den Profanbau. Diese Annäherung von aktueller Architekturdebatte und Kirchenbau erscheint im Kontext der Zeit ebenso unausweichlich wie notwendig. Schon 1921 hat Mussolini bei seiner ersten Parlamentsrede darauf hingewiesen, dass der Katholizismus ein fester Bestandteil der römisch-imperialistischen Kulturideologie sei. Und noch wesentlich stärker muss diese Bemerkung nach der *Conciliazione* ins Gewicht fallen. Denn bemüht um einen breiten gesellschaftlichen und kulturellen Konsens, konstatiert Mussolini 1929, dass der Katholizismus ohne Rom, ohne Roms Größe, gar nicht erst entstanden wäre.[24] Als eine der wichtigsten Äußerungen der vom Regime so oft beschworenen *romanità* kann der Kirchenbau, mit dem der Katholizismus einen wichtigen Bestandteil jahrhundertelanger italienischer Kunsthoheit begründet hat, somit nicht außerhalb jenes Prozesses stehen, der die Erneuerung, die Aktualisierung und Anpassung der italienischen Architektur an die Bedürfnisse der Zeit und die politischen Ansprüche anstrebt. Es ist somit durchaus konsequent, dass im Kontext des Messaner Wiederaufbauprogramms Architektensyndikat und Diözese Seite an Seite auf die Suche nach einem neuen Kirchenbaustil gehen, der eben diese veränderten Bedingungen abbilden könnte.

In gewisser Weise manifestiert die zeitweilige Beteiligung der progressivsten Kräfte also auch das universale Gestaltungsinteresse, das dem totalitären Anspruch des faschistischen Regimes zugrunde liegt. Dass sich aber nach der Messaner Erfahrung die Wege wieder auseinanderdividieren, um sich in einem respektablen Abstand wieder parallel zu stellen, liegt im Wesen des katholischen Kirchenbaus begründet. Als kulturelle Äußerung des Katholizismus unterliegt er demselben Misstrauen gegenüber dem Neuen und derselben Traditionsverbundenheit, die bis zur Starrheit reichen kann. Eingeklemmt zwischen der anerkannten Wirkungsmacht funktional konsolidierter Schemata und dem Bedacht, eine über Jahrhunderte währende künstlerische Kontrolle erhalten zu wollen, ist die Erneuerung des Kirchenbaus in dieser Zeit an die engen, vom Papst 1932 umrissenen Bahnen gekettet. Ein Ausbrechen ist nur in wenigen, konstellationsbegünstigten Fällen möglich; eine ähnlich große Gruppe progressiver Kirchenbaumeister wie im Deutschland zur Zeit der Weimarer Republik gibt es in Italien nicht. Und so kommen denn die innovativsten Impulse nicht aus der Sphäre des Spezialisten, sondern aus der allgemeinen Debatte. Zudem fehlt es an einer breiten, den Grundsätzen der Moderne innerlich nahestehenden Baukultur. Vielmehr verläuft die Aktualisie-

rung der ästhetischen Maßstäbe lavierend und oberflächlich. In einem Land, in dem die Modernisierung auf allen Ebenen zunächst sehr schleppend erfolgt, dann von einem durchaus fortschrittlichen Regime instrumentalisiert wird, ist die Avantgarde einer kleinen Gruppe radikaler Architekten vorbehalten, die im Kampf um die lukrativsten Aufträge schließlich vom Establishment absorbiert wird. Wenn also sowohl von kirchlicher als auch von architekturpolitischer Seite Hemmnisse auftreten, braucht es nicht mehr zu verwundern, dass im Italien der Zwischenkriegszeit eine ähnliche Entwicklung wie etwa im Deutschland der Weimarer Zeit ausbleibt. Selbst dann, wenn im Gegensatz zum nationalsozialistischen Deutschland im faschistischen Italien die Strömungen der Moderne den politischen Zugriff auf die Architektur überleben und den architekturpolitischen Interessen angepasst zu einem staatsmonumentalistischen Stil vermengt werden. Die Erneuerung des italienischen Kirchenbaus während der faschistischen Zeit geht auch in den 1930er Jahren nur schubweise und – wie Einzelereignisse belegen – nur punktuell begrenzt voran. Die subalterne Rolle, die Mussolini der Kirche zuweisen will, scheint sich jedenfalls in der Entwicklung der Architektur jener Zeit zu bestätigen. Womit sie jedoch im Gegensatz zum Selbstverständnis der katholischen Kulturkreise steht, die bekanntlich die traditionelle Leitwirkung des Kirchenbaus beschwören.

12.4 Betonkirchen

Der seit Mitte des 19. Jahrhunderts aufstrebende Industriebau erweist sich als ein erstes Versuchsfeld für die Erprobung neuer Bautechniken im Einklang mit neuen funktionalen Erfordernissen. Insbesondere die daraus resultierenden Wechselwirkungen haben zu einem sich kontinuierlichen Aufschaukeln und Voranbringen der technischen Möglichkeiten geführt. Doch spielt sich dieser Prozess hauptsächlich auf dem Gebiet des Nutzbaus ab. Repräsentative Bauaufgaben, allen voran der Sakralbau, bleiben indessen noch lange in den Fängen modischer Stilverpflichtungen. Dies mag zunächst erstaunen, war doch vor allem der Sakralbau über Jahrhunderte Träger architektonischer und bautechnischer Entwicklung. Mit den kulturellen, politischen und technischen Umwälzungen der späten Neuzeit hat sich jedoch auch eine Umkehrung der Triebfedern architektonischer Schöpfungskraft ereignet. Die Vorzeichen und Determinanten haben sich verschoben. Nicht umsonst werden zuweilen Bahnhöfe zu Kathedralen der Moderne deklariert. „Im seltsamen Kontrast zwischen einer historisierenden Kirche um die Jahrhundertwende und einer bereits hochentwickelten, gewagten Hallenkonstruktion aus der gleichen Zeit erkennen wir den inneren Zwiespalt und das Problem zwischen traditionsgebundenem Programm und fortschrittlichen Tendenzen, zwischen den Bindungen und Gesetzen sakraler Monumentalarchitektur und rationalisierten, rein zweckmäßig ausgerichteten Baumethoden.“[25]

Das Interesse für die neuen Konstruktionsformen und Baumaterialien, die die technische Grundlage modernen Bauens begründen, wird im 19. Jahrhundert von Bélanger, Labrouste, Hittorf und anderen erprobt. Damit geht eine zunehmend gravierende Trennung zwischen den Sphären des Ingenieurs und des Architekten einher, da die einen die neuen Möglichkeiten für die Bewältigung technisch charakterisierter Bauaufgaben annehmen, die anderen hingegen, zunehmend auf Stilnachahmung und Dekoration verfallend, diese ablehnen, wobei es zweifelsohne seit Mitte des 19. Jahrhunderts auch zu Überschneidungen kommt. Eine Übereinstimmung von Konstruktion und Formausdruck bleibt zunächst infolge fehlenden Einfühlens in neue technische Potenziale einerseits und fehlender künstlerischer Ambitionen andererseits aus. Der Fortschritt im Bereich der Statik, von der grafisch und empirisch basierten zur exakten Wissenschaft, beflügelt indes den Prozess materialgerechter Anwendung und spezifischer Beanspruchung, wie er sich vor allem im Bereich des Zweckbaus niederschlägt. Weshalb die Auseinandersetzung der Architekten mit neuen Materialien wie Eisen und Beton bis auf wenige Ausnahmen noch bis ins neue Jahrhundert hinein auf sich warten lässt.[26] Als wegweisend gilt dabei die bereits erwähnte Kirche St. Jean de Montmartre, die Anatole de Baudot, ein Schüler Labroustes, in den Jahren 1894 bis 1904 in Paris errichtet hat und die Jahrzehnte später in Italien von Polvara als ein hervorragendes Beispiel des kirchenbaulichen Aufbruchs gewürdigt wird.[27] Entsprechend seiner Auffassung, wonach „sich eine neue Architektur zwangsläufig aus der Anwendung neuer konstruktiver Methoden ergeben müsse“[28], unternimmt der französische Architekt den kühnen Versuch, Eisenbeton als gestaltbestimmendes Baumaterial einer architektonischen Schöpfung zu verwenden. Wie aber noch etliche folgende Beispiele zeigen, offenbart dieser Versuch die inhärente Schwierigkeit, das ingenieurmäßige Bauen mit dem ästhetisch orientierten Schöpfungsprozess der Architekten in Einklang zu bringen. Erst in den Arbeiten Tony Garniers und der Brüder Perret, von Benevolo als neuer französischer Klassizismus etikettiert, vollzieht sich schließlich die Entwicklung hin zu einer Architektur, in der die architektonische

Differenzierung der Funktion und die Logik der Konstruktion wieder aufeinander abgestimmt und zu determinierenden Einflussgrößen werden, die dann unter Berücksichtigung der sakralen Ansprüche allmählich auch Eingang in den Kirchenbau finden.[29] Entsprechend ist es die von den Brüdern Perret errichtete und schon vielfach angeführte Kirche in Le Raincy, die als Ausgangspunkt für eine semantische und typologische Erneuerung des sakralen Raumes[30], oder um es bewusst etwas überspitzt im Zeichen der Zweckdienlichkeit auszudrücken, als Ausgangspunkt einer substanziellen Erneuerung des sakralen Raumbehälters angesehen werden muss.

Mit ihrer je eigenen Polemik markieren die Wettbewerbe in La Spezia und Messina die Eckpunkte der lebendigsten Phase in der italienischen Kirchenbaudebatte der faschistischen Epoche. Also jener Phase, in der die Prinzipien eines modernen Bauens mit bisher größter Wucht auf den italienischen Kirchenbau einwirken. Dass die jungen Architekten nicht unvorbereitet an der Messaner Wettbewerbsserie teilnehmen, liegt daran, dass in eben dieser dazwischen liegenden Spanne die ausländischen, vor allem mitteleuropäischen Erfahrungen im neuen Kirchenbau von der jungen italienischen Architektengeneration rezipiert werden. Einige von ihnen versuchen eine Erneuerung des Kirchenbaus bezogen auf sowohl typologische und technische als auch formale und symbolische Aspekte. Zu ihnen gehören neben Samonà, der sich schon in La Spezia vom Rest der Teilnehmer hatte abheben können, weitere Architekten die im Kontext der afrikanischen Kolonien unter dem Gesichtspunkt der *mediterraneità*, also in Berufung auf eine besondere Charakteristik des Mittelmeerraumes, an rationalistischen Kirchenbauentwürfen arbeiten, oder sich wie Giuseppe Vaccaro, Gaetano Minnucci, Giuseppe Terragni und Alberto Sartoris an programmatischen Studien versuchen, beziehungsweise wie Ridolfi und das Duo Paniconi/Pediconi Entwürfe entwickeln, deren Themen sie in Messina wieder aufgreifen können. Als vereinzelte Beiträge, die nicht in breiter angelegte Initiativen eingebettet sind, dokumentieren sie das unter den fortschrittlichsten Architekten Italiens merklich gestiegene Interesse am Thema des Kirchenbaus. Sie entstehen vor allem in einer Phase, da sich die Vertreter der radikalen Tendenz noch nicht großer öffentlicher Aufträge erfreuen können. Ihr architektonisches Statement ist zunächst noch auf Ausstellungen und publizierte Studien angewiesen.

Mit der bereits angesprochenen Diplomarbeit Mario Ridolfis wird 1929 der vermutlich erste Versuch unternommen, eine Kirche zu entwerfen, die, auf der Grundlage elementarer Geometrien und essenzialisierter Formen entwickelt, in der Tradition der radikalen Moderne steht.[31] Im November 1931 veröffentlicht Plinio Marconi dann seinen langen Artikel über die jüngsten Entwicklungen der italienischen Architektur, in dem die bereits erwähnten Studien für Stahlbetonkirchen von Vaccaro und Minnucci* und die vom *ruralesimo*[32] inspirierten Kirchen Puppos und Liberas für Siedlungen in Libyen als beispielhafte Illustrationen moderner Sakralbauten präsentiert werden. Daneben zeigt Marconi die einander ähnlichen Kirchen S. Felice Cantalice in Rom von Paniconi/Pediconi und S. Rocco in Pisticci von Bruno La Padula. Diese beiden Kirchen, die vielmehr die Kompromissarchitektur des *Novecento* verkörpern, sind denn auch die bisher einzigen von jungen modernen Architekten realisierten Kirchenbauten, die Marconi anführen kann.

Die von Marconi gezeigten Sakralbauentwürfe stehen am Ende einer Reihe von systematischen Illustrationen, die von industriellen Zweckbauten (wie dem Pastificio Pantanella) über Wohnbauten und Inneneinrichtungen zu Repräsentationsbauten reichen. Der Text

stellt indessen keinen direkten Bezug zu den gezeigten Arbeiten her. Die berücksichtigten Architekten sind in einem Zeitraum zwischen 1887 (Griffini) und 1906 (Pauletta, Pediconi) geboren, repräsentieren folglich jene heterogene Architektengeneration, die entweder kurz vor oder während des Krieges beziehungsweise nach dem Krieg ausgebildet wurde. Entsprechend beschreiben sie ein Spektrum, das von jungen und radikalen Neuerern wie Terragni, Figini/Pollini und Libera, die sich beruflich eben erst festigen, bis zu etablierten Mittelsmännern wie Pagano und Michelucci reicht. Ihre Ausbildung findet zum Teil noch an den Kunstakademien statt. In nicht wenigen Fällen kommen die progressivsten Kräfte jedoch aus den Polytechnika (Bottoni, Terragni u.a.) oder den neuen Architekturschulen (Libera, Ridolfi u.a.), obwohl dort unter der Ägide konservativer Lehrer, wie etwa Giovannoni* und Manfredi, noch ein großes Gewicht auf klassische Ausbildungselemente gelegt wird.[33] Piacentinis Arbeit und die von ihm und Calza Bini* maßgeblich beeinflusste, wenngleich langsame Neuausrichtung der römischen Architekturschule bereiten jedoch, wie schon gezeigt worden ist, den Boden für die architekturgeschichtlichen Umwälzungen der Zeit.[34] In Marconis Schau geht es somit um Persönlichkeiten, die ihre berufliche Blüte im Verlauf der 1920er und 1930er Jahren erleben, und zwar indem sie sich mehr oder weniger anpassungsfähig in die turbulente Architekturdebatte und die vom piacentinischen Establishment forcierte Architekturpolitik einfügen.[35] Doch ist zu bemerken, dass es sich um Architekten handelt, die bereits ein Werk vorzuweisen haben und dies jetzt verändern beziehungsweise einer Metamorphose unterziehen, während andere, vor allem die jüngeren unter ihnen, mit frischen Gedanken ihre ersten Entwürfe zu Papier bringen. Eine neue Architektengeneration wird hingegen erst gegen Ende der 1930er Jahre in Erscheinung treten. Zuweilen sind dies Studenten oder Berufseinsteiger, die sich wie beispielsweise Cesare Cattaneo (*1912) oder Luigi Vagnetti (*1915) bei den Littoriali hervortun und erst nach 1945 allmählich in den Vordergrund rücken.[36] Plinio Marconi selbst ist 1893 geboren, von Beruf Bauingenieur und inzwischen in die römischen Kreise um Giovannoni und Piacentini bestens eingeführt.

Obwohl die dargestellten Arbeiten in unterschiedlichen Kontexten mit unterschiedlichen Anforderungen entstehen, belegen sie doch eindrücklich die Bewegung, die um diese Zeit in die kirchenbauliche Auseinandersetzung gekommen ist. Sie spiegeln zugleich die Dynamik in der allgemeinen Architekturdebatte wider und zeigen, dass der Kirchenbau inzwischen ein Thema der italienischen Modernebewegung ist. Bei der von Michelucci und Libera* in Florenz organisierten dritten Ausstellung rationaler Architektur wird eine von Terragni mit programmatischen Absichten entworfene Studie für eine Kathedrale aus Stahlbeton gezeigt. Nur wenige Monate später sind in Rom bei der ersten Ausstellung von Piacentinis RAMI, dem bekanntlich Liberas ehemaliger Partner De Renzi angehört, die beiden modernen Entwürfe der Architekten Paniconi/Pediconi für ländliche Kirchen im römischen Umland zu sehen.[37]

12.4.1 Giuseppe Vaccaro

Giuseppe Vaccaro, der in La Spezia noch stark von traditionellen Bezügen beeinflusst war, hat inzwischen seinen Entwurf für den Postpalazzo in Neapel in eine moderne Architektursprache umgewandelt.[38] In Rom ist er außerdem in die Umsetzung von Piacentinis modernisiertem Entwurf für das Ministero delle Corporazioni involviert. Von nun an wird er, wie sein Ferienheim in Cesenatico exemplarisch dokumentiert, zu einem der Hauptakteure auf dem Feld der italienischen Moderne aufsteigen.[39] Marcello Piacentini widmet ihm schon 1932 eine Lobrede, in der

er die Arbeiten des Bologneser Architekten als logisch, klar und ebenmäßig und ihn selbst geradezu als Inkarnation eines wahrhaft großartigen italienischen Baumeisters feiert, der sich den verfänglichen und extremistischen ausländischen Tendenzen mit Gewissenhaftigkeit und Augenmaß zu entziehen wisse: „è una modernità soda, ragionata, serena, italiana, nella quale l'idea non è mai dominata dalla tecnica e nei cui elementi esiste sempre equilibrio tra la funzione pratica e la funzione espressiva."[40] Vor allem im Vergleich zu seinem seinerzeit von Ojetti und Kollegen prämierten Beitrag für die Kathedrale in La Spezia hebt sich seine Studie für eine Kathedrale aus Stahlbeton ab (Abb. 1587-1589). Piacentini veröffentlicht sie zudem gemeinsam mit einer weiteren Kirchenstudie, die bereits die geradlinige Eleganz vorwegnimmt, die zu einem prägenden Merkmal von Vaccaros realisiertem Entwurf für die Ingenieursfakultät seiner Heimatstadt wird (Abb. 1590/1591). Als intelligent und schön lobt er die beiden Kirchenentwürfe Vaccaros. Bezeichnenderweise veröffentlicht Roberto Papini in Ojettis ‚Dedalo' einen ebenfalls anerkennenden Kommentar: „l'architetto Giuseppe Vaccaro, bolognese, ha sognato anch'egli una chiesa, interessante specialmente nella facciata, mostrando come egli senta il bisogno di evolversi verso quella modernità che conquista a poco a poco i più desti."[41] Hier kommt derselbe Papini zu Wort, der, wie er selbst reklamiert, schon 1914 gegen die Scheinheiligkeit der italienischen Architektur in den Ring gestiegen ist, seinerzeit aber nur in Piacentini einen Verbündeten im Kampf gegen die Verdorbenheit (*malcostume*) des Eklektizismus gefunden hat.[42] Und noch zwei Jahre später bezeichnet Antonio Nezi in der konservativen Zeitschrift ‚Emporium' die Fassade von Vaccaros Kathedralenstudie als „soluzione prospettica del massimo interesse"[43].

Für die Gestaltung der ausdrucksstarken Fassade greift Vaccaro das Portalmotiv seines erfolgsgekrönten Postpalazzos in Neapel auf (Abb. 1592). Dieses Mal doppelt er die pylonenhafte Figur, die in Neapel noch einen stilisierten Fasces darstellen soll, um die Fassade in drei vertikale Teile zu gliedern. Aber auch das Turmmotiv seines Spezzaner Entwurfs ist in dieser Gestaltung zu spüren. Dieses wiederum wurzelt in einem Entwurf für eine Kirche, den der erst 20-jährige Vaccaro schon 1917 zu Papier bringt (Abb. 1593). Im wiederholten Rekurs auf dieses von Perret in den Betonkirchenbau eingeführte Motiv sucht Vaccaro ganz offensichtlich nach einer ähnlich kraftvollen Geste. Die beiden wuchtig nach vorne tretenden halbrunden Türme kontern die unterlegte horizontale Struktur des Fassadenaufbaus mit ihrer vertikalisierenden Wirkung. Sie bilden zugleich einen Zusammenhang mit den beiden Engelsfiguren, die das schlank aufragende, schlichte Kreuz flankieren. Horizontal ist die Fassade in drei Ebenen gegliedert. Auf den massiven Sockel folgt eine in drei Bahnen verlaufende Nischenfolge mit Skulpturen. Die dritte Ebene ist in der Mitte mit einer Jesus-Darstellung geschlossen, während an den Seiten die Glocken in sich strukturell aus den Rastern der Nischen ergebende offene Gitter eingehängt sind. Gefasst wird die Fassade von einem Betonrahmen, dessen Wandscheiben durch farblich abgesetzte Bänder an die Struktur der mittleren Ebene gebunden sind. Nach oben hin schließt der Rahmen mit einer reich dekorierten Kehlung ab, die die Rundung der Pfeiler aufnimmt. Vaccaro scheint mit der Fassade ein dekoratives Potenzial auszuschöpfen, das er dem Innenraum vorenthält, weshalb durchaus in doppelter Hinsicht von einer Blendfassade gesprochen werden kann. In konventionellem Sinne verklärt sie indessen den sich zum Altarraum hin verengenden Baukörper. Die mit tiefen abgeschrägten Laibungen in den massigen Sockel eingeschnittenen Portale betonen das Moment der Schwere, das vom Sockel und den beiden Pfeilern ausgeht und mit der monumentalen

Treppenanlage vor der Kirche korrespondiert, während die Auflösung der mittleren Ebene und die offene Konstruktion der Glockenstube Leichtigkeit suggerieren.[44]

Durch die drei Portale der Fassade gelangt man in einen sich im Takt dünner Stahlbetonstützen zum Chorrund hin verengenden Raum, wobei sich hierin eine Analogie zu Terragnis Studie für eine Stahlbetonkathedrale erkennen lässt. Außerdem wird das Grundrissmotiv von Bianchetti, Galmanini und Pea für deren Beitrag zur Messinaserie aufgegriffen. Den trapezförmig zulaufenden Grundriss betont eine zum Altarraum hin abfallende Rippendecke, wobei die dichte Folge der Deckenrippen auf den sich verkürzenden Abstand der Stützen abgestimmt ist. Die Rippenfolge ist wiederum auf den Bodenbelag der Kirche projiziert. Die Seitenkapellen werden entsprechend dem Stützenabstand schmaler. Insgesamt entsteht dadurch eine optische Wirkung, wie sie beispielsweise von Borrominis perspektivischem Gang im Palazzo Spada bekannt ist. Ähnlich wie Terragni schwebt dem Bologneser Architekten ein kompakter, unmittelbar erfassbarer Raum vor, jedoch verzichtet er nicht auf den Rhythmus der Seitenkapellen. Diese münden in einen breiten Umgang hinter dem Altarraum, worin sich eine frappierende Analogie der Grundrissform zu Josef Gočárs Ambrosiuskirche in Hradec Králové (Königgrätz, 1929) bestätigt. Der Baukörper der Seitenkapellen ist deutlich niedriger als der des Schiffes und umfasst den großen Baukörper in der Rundung des Chores. Der Hochaltar wird von Vaccaro aus der Tiefe der Apsis geholt und verhältnismäßig weit in den Kirchenraum verlegt – ein kühner Vorschlag für einen Langbau, den so bisher noch kein italienischer Architekt unterbreitet hat. Belichtet wird die Kirche durch das umlaufende Band aus stehenden Fensterrechtecken, die vermutlich in Abstimmung mit der Fassade figürlich gestaltet sind. Mit ihrer Linienführung verstärken sie die konzentrierende Wirkung der Raumform. Dem Mangel an plastisch kräftigen Baugliedern, die den großzügigen, zumal modulierten Lichteinfall kontrastieren könnten, begegnet Vaccaro mit einem Ziborium, so dass auch das Farbenspiel der Fokussierung auf den Altar folgt.

In Anlehnung an Bartnings Altendorfer Pressa-Kirche (1928) transponiert Vaccaro den traditionellen Typus der dreischiffigen Basilika in eine fließende, zuweilen auch als organisch bezeichnete, gekrümmte Form. Die klare, aber aufwendig gegliederte Fassade verrät Bezüge zur toskanischen Romanik. Ferner verzichtet Vaccaro nicht auf traditionelle Elemente wie den Altarüberbau oder die Seitenkapellen. Die Ursprünge und Bezüge sind deutlich zu erkennen, der Ausdruck ist indessen neu. Dünne Stahlbetonscheiben rahmen eine Fassade, in die gewaltige Raumpfeiler als Gliederungsmittel und Kirchturmersatz eingestellt sind. Den Obergaden übersetzt Vaccaro in ein horizontales Fensterband, das kurze Zeit später bei öffentlichen Bauten immer wieder zu finden ist. Den schmucklos sich dahinziehenden Flächen der seitlichen Baukörper setzt er die aufwendigen Glasbilder und die durchgestaltete Fassade entgegen. Vaccaro präsentiert eine beeindruckende perspektivische Konvergenz, die den Kirchenbesucher ohne Umschweife zum Allerheiligsten führt. In Bezug auf die Sakristei bleibt die liturgische Funktionalität hingegen fraglich.

Da es sich beim Entwurf Vaccaros um eine programmatische Studie handelt, ist es besonders auffällig, dass der Architekt das Gebäude auf einer Anhöhe situiert. Die Erschließung erfolgt über eine großzügige Treppenanlage, die quer zum Geländepodest auf die Ebene der Kirche führt. Diese insgesamt monumentale Außenanlage in Verbindung mit der kräftigen Fassadengestaltung lassen vermuten, dass Vaccaro hier eine Alternative für La Spezia verfolgt haben könnte,

die so im Rahmen des Wettbewerbs entweder nicht möglich gewesen wäre oder dem Architekten erst später in den Sinn gekommen ist. Jedenfalls lässt sich eine gewisse Kontinuität erkennen. Da er anders als etwa Terragni oder Minnucci, die beide zur selben Zeit an Kirchenstudien arbeiten, seine Nähe zu tradierten Modellen mit einer vergleichsweise üppigen Dekoration unterstreicht, ließe sich darin eine noch nachwirkende Beeinflussung durch den Spezzaner Wettbewerb erkennen. Vaccaro ist, nachdem er zwei öffentliche Projekte in eine moderne Architektursprache umgeplant hat, offenbar entschlossen, auch seinen Spezzaner Entwurf einer Revision zu unterziehen.

12.4.2 Gaetano Minnucci

Im Vergleich zu seinen späteren Entwürfen und den zeitgenössischen Kirchenentwürfen seiner Kollegen Terragni und Minnucci bleibt Vaccaros Entwurf trotz innovativer Eingaben, die beispielsweise die Belichtung und Grundrissgestaltung betreffen, hinsichtlich seiner Formensprache zurück. Vor allem gegenüber seinem Entwurf für die Kathedrale in La Spezia wird Vaccaros Bemühen um eine entschiedene Loslösung von den Beschränkungen des Traditionalismus deutlich. Doch kommt er noch zu keiner in sich geschlossenen harmonischen Form. Vor allem zwischen der Fassade und dem Rest der Kirche lässt sich eine Divergenz beobachten, die für sich genommen allzu sehr an das Konzept traditioneller Kirchen erinnert. Während Terragni gar mit der Verneinung der Fassade experimentiert, erscheint Vaccaros Entwurf gemessen am Anspruch der Moderne an dieser Stelle geradezu manieriert. Ähnlich verhält es sich mit Minnuccis Entwurf, der zu einer organischen Verknüpfung von Langbau und Fassade findet, die an moderne Pionierbauten wie Perrets Kirchen in Le Raincy und Montmagny anknüpft.

Minnucci präsentiert in seiner Studie eine Kirche, die trotz ihrer Bezüge zur Bautradition deutlich weiter geht als der Entwurf Vaccaros (Abb. 1594/1595). Der zum Ingenieur ausgebildete Minnucci profitiert dabei sowohl von seiner technisch basierten Ausbildung als auch von langjährigen Erfahrungen im Umfeld der holländischen Avantgarde.[45] Dank seiner holländischen Ehefrau, der Künstlerin Iete van Begue, kommt der Architekt aus Macerata schon bald mit dem Wirken der Amsterdamer Schule und der De-Stijl-Gruppe in Berührung. Freundschaftliche Beziehungen zu Protagonisten wie Willem Dudok und J.J.P. Oud erschließen ihm aus nächster Nähe die holländische Avantgarde. Deren vielgestaltiges Schaffen macht er in Italien durch eigene Veröffentlichungen in den Jahren 1924 und 1926 einem größeren Publikum bekannt. Sein 1926 in der Via Carini in Rom realisiertes Einfamilienhaus gehört zu den ersten modernen Bebauungen der Hauptstadt und ist reich an Bezügen zu Bauwerken wie Robert van't Hoffs Villa Henny in Huis ter Heide bei Utrecht (1914-16).

In dem von Pietro Ostilio Rossi zutreffend als träge bezeichneten römischen Architekturmilieu schlägt 1928 die erste Ausstellung des MIAR sprichwörtlich wie eine Bombe ein.[46] Minnuccis Haus in der Via Carini gehört dabei zu den wenigen gebauten Beispielen, die hier gezeigt werden können. Obwohl die Exponate, die von Arbeiten des *Gruppo 7* bis zu den Studien, Entwürfen und Bauwerken von so unterschiedlichen Architekten wie Sartoris, Aschieri oder Piccinato reichen, ein inhomogenes, zuweilen auch widersprüchliches Bild abgeben, dokumentieren sie jene kollektive Dynamik, die Italien schrittweise in die europäisch bereits vorgezeichnete Moderne führen wird. Gaetano Minnucci, von Ulrich Pfammatter etwas missverständlich als Novecentist bezeichnet, figuriert hierbei als Mitglied der römischen MIAR-Sektion. Auf der Grundlage seiner holländischen Erfah-

rungen und seiner Affinität zu Fragen der Bautechnik entwirft er mit dem Wohnhaus in der Via Carini eine bemerkenswert schlichte, auf die volumetrische Wirkung des Baukörpers konzentrierte Architektur. Zwar entfaltet das Haus nicht die horizontale Eleganz, wie sie etwa die Villa Henny im Einklang mit der flachen Utrechter Landschaft ausstrahlt, doch kann darin eine der vielbeschworenen Konzessionen an den mediterranen Bautypus gelesen werden. Weit entfernt von Terragnis ‚Ozeandampfer' transponiert Minnucci den römischen Villino-Typus in einen plastischen Baukörper schmuckloser Flächen. Das Spiel der Volumen und Höhen wird von weit auskragenden geschliffenen Dachgesimsen akzentuiert. Im Innenraum beeindruckt ein großzügiger, heller Treppenraum, der die verschiedenen Ebenen des Hauses unmittelbar erfahrbar macht, indem er die Erschließung aus ihrer traditionellen Enge herauslöst und sie in Einklang mit den offen gestalteten, mit Licht durchfluteten Wohnräume bringt. Das Licht spielt dann auch eine zentrale Rolle in Minnuccis Kirchenstudie, wo er die spezifischen Eigenschaften von Stahlbeton und Glas auszuschöpfen sucht.

Ausgehend vom traditionellen dreischiffigen Langbauschema entwirft Minnucci einen zwar dreigeteilten, längsgerichteten Bau, verzichtet aber durch den Einsatz gestufter Stahlbetontragrahmen auf Stützen und die mit ihnen obsolet gewordene Mehrschiffigkeit. Der extrem aufschießende, mittig in die Fassade gestellte Glockenturm in Gestalt eines schmalen Stahlbetonrahmens lässt die Schnittfigur des Kirchenraums bereits erahnen. Kontrastiert wird er von einem filigranen, den Tragflächen eines Flugzeugs nachempfundenem horizontalen Bauteil, das als auskragendes Vordach die Eingangszone definiert, ein Motiv, das wenige Jahre später im italienischen Pavillon für die Chicagoer Weltausstellung wieder zu sehen ist (1933): Libera und De Renzi adaptieren hier den spannenden Dualismus von Vertikalität und Horizontalität und übersetzen ihn in eine Stahlskelettkonstruktion, in der das Vordach nun auch konstruktiv dem Flugzeugbau entlehnt ist, während der wie der Schornstein eines Dampfers geformte Turm als gewaltiger Fasces konnotiert wird. Vielsagend mag dabei erscheinen, dass sich zwischen der Studie Minnuccis und dem Pavillon neben formalen Ähnlichkeiten auch eine typologische Analogie beobachten lässt. So greifen Libera und De Renzi für das Gebäude, das augenscheinlich den Fortschritt Italiens verkörpern soll, die Typologie der Basilika auf, um sie entsprechend der faschistischen Liturgie umzuformen.[47] In der Durchdringung von Turm und horizontaler Fläche verweist der Aufbau auf Josef Gočárs St. Wenzelskirche in Prag-Vrsovice (1928-33), wo der Glockenturm die vorgelagerte Loggia auf Pfeilern durchdringt.

Minnucci kombiniert in seinem Entwurf unverwechselbare Elemente des Kirchenbaus mit Merkmalen moderner Industrie- und Ausstellungsarchitektur. Zentrale Themen sind dabei die materielle Auflösung, die Vereinfachung und Reduktion der Konstruktion, die Rhythmisierung des Bauwerks im Takt seiner funktionalen und konstruktiven Essenz sowie die Schaffung eines großzügigen, hellen Raumes. Der Außenbau wird der Länge nach als eine Reihung von geknickten Stahlbetonpfeilern definiert, zwischen denen die Ausfachung so zurückversetzt ist, dass diese als rein raumabschließendes Element charakterisiert ist. In logischer Konsequenz bildet dann der erste Träger, der zur Wandscheibe vervollständigt wird, den Rückhalt für die soeben beschriebene Fassadenkomposition. Diese ergibt sich, im Gegensatz zu Vaccaros bildhaft überzeichneter Fügung, ausschließlich aus der Geometrie des Bauwerks, wodurch Minnucci den funktionalistischen Anspruch seiner Programmatik unverhohlen zur Schau stellt, zugleich aber eine stringent mit dem Rest der Kirche und ihrer konstruktiven und funktio-

nalen Logik verbundene Fassade herstellt, an der nichts Überflüssiges oder Künstliches mehr zu finden ist. Der den Raum abschließende Teil des Turms ist in vier Ebenen mit großen Glasflächen, vermutlich aus Glasbeton, gefüllt; darüber ist in mehreren Etagen das Geläut eingehängt. Hier wiederum lässt sich derselbe Gedanken wie bei Vaccaro beobachten, weshalb beide Studien trotz ihrer Unterschiede denselben Geist, aus dem sie entstanden sind, unterstreichen.

Im Innenraum wird der Eindruck von den beiden an den Schmalseiten aufragenden Glasflächen beherrscht. Der über dem Mittelgang erhöhte Raum wird durch Vollverglasungen zwischen den Trägern in einen Lichtkörper verwandelt, der ein in das Schiff ausstrahlendes Licht einlässt. Die dem Eingang gegenüber stehende Glasfläche ist zugleich die Rückwand, vor der sich der Hochaltar absetzt. Auf einen Chorraum oder dessen Andeutung wird verzichtet, ebenso auf Nebenaltäre. Flankiert wird der Hochaltar von zwei symmetrischen Kanzeln. Die Decken sind zur Mitte hin leicht gestuft, sie bilden die Verlängerung der leicht angeschrägten Ausfachungen. Diese lassen die Tragwerkrahmen mit trapezförmigen Querschnitten aus der Wandebene treten. Charakterisiert wird der sich unmittelbar vor dem Eintretenden ausbreitende Innenraum von der stark fokussierten Längswirkung und der strukturell aufgebauten Vertikalität. Das schmucklose, durchaus roh anmutende Bauwerk bezieht seine weihevolle Semantik aus seiner rigorosen Symmetrie, der geometrischen Spannung aus vertikalen und horizontalen Baugliedern und der Helligkeit als Synonym für Jesus als dem Licht der Welt, worin sich letztlich auch eine Betonung der jüngst wiederbelebten Christozentrik herauslesen lässt. Vor allem was die großzügige Ausfachung der Zwischenflächen mit Glas anbelangt, kann Minnucci auf die Kirchenbauten des Karlsruher Architekten Otto Bartning blicken, der schon Ende der 1920er Jahre verglaste Skelettkonstruktionen konzipiert hat, deren Struktur zum Gestaltungsmittel erhoben wird.

Im Gegensatz zu seinem Ingenieurskollegen Clemente Busiri Vici, der in Rom ebenfalls unter dem Eindruck technischer Neuerung und Experimentierfreude einige neue formale Lösungen in den Kirchenbau eingeführt hat, verspricht Minnucci mit seiner Studie eine überzeugendere Durchdringung von Struktur und Form, wobei sich dies in seinem Interesse für die holländische Avantgarde und seine Zugehörigkeit zum MIAR bereits erahnen lässt. Besonders eindrücklich kommt es aber in seiner Kirchenstudie zur Geltung. Während Busiri Vici traditionelle Formen und Materialien mit einer erneuerten Struktur und Konstruktion mehr oder wenig unabhängig voneinander zusammensetzt, durchwirkt Minnucci seinen Entwurf im Geiste der Stahlbeton- und Skelettbauweise und gibt ihm so eine stringente Logik. Seine Studie geht insofern weiter als das meiste, was zu dieser Zeit im italienischen Kirchenbau präsentiert wird. Doch wird diese Radikalität auch teuer erkauft, und zwar zum Preis der – im Kirchenbau nicht unbedeutenden – Mystik, ja vielleicht sogar um den Preis des Sakralen selbst. Minnucci entwirft seine Kirche ganz augenfällig aus der Warte des Technikers, geradezu als einen sakralen Zweckbau. Nicht von ungefähr erinnert seine Studie mit ihrem gleichförmigen Rhythmus, den leeren Flächen und dem gleißend gleichmäßig einfallenden Licht sowohl im Innen- als auch im Außenbau an eine Maschinenhalle, als wolle der Architekt für die liturgische Handlung ideale ‚Arbeitsbedingungen' schaffen. Er versucht den zunächst programmatisch begründeten und berechtigten Verzicht auf feine Details, Farbe oder kostbare Materialien mit der Monumentalität der Fokussierung auf Licht, Weg und Altar, auf Serie, Rhythmus und Dramatik zu bewältigen. Seine formalen Mittel ent-

stammen dem Vokabular des Industriebaus, mit dem er sich bekanntlich intensiv beschäftigte. Letztlich bleibt aber neben der Frische seiner Idee vor allem der Beigeschmack einer Kirche als Rohbau, wobei gerade im Spannungsfeld von Vaccaros und Minnuccis Studie die zentrale Herausforderung eines modernen Sakralbaus beschrieben scheint, wie mit den Mitteln der Gegenwart eine harmonische Vereinigung der geistig-religiösen Belange mit dem Technischen zum Gesamtkunstwerk im Sinne einer überzeugenden, neuzeitlichen Gestaltung gelingen kann.

Minnuccis konstruktiv-ästhetische Lösung, vor allem in der Konzeption des geknickten Pfeilers und dessen Einbindung in die Gestaltung der Außenwände, verweist auf Polvaras Kirche SS. Nabore e Felice in Mailand (1930). Doch während der Mailänder Kollege tradierte Bauteile wie den Portikus minimiert und die Dekoration zurückfährt, beziehungsweise technisch modifiziert, spricht sich Minnucci mit seiner Studie für mehr Nüchternheit und eine direkt kommunizierende konstruktive Schönheit aus. Eine Sprache, die gegen Ende des Jahrzehnts von Cesare Cattaneo und Mario Radice in dem von ihnen entwickelten Konzept einer rigoros rationalistischen Gebetsmaschine aufgegriffen wird. Mag bei Minnucci noch eine merkwürdige Spannung zwischen dem orthodoxen Typus der Basilika und der rohen Artikulation ihrer Struktur bestehen, wird sie in Cattaneo/Radices Studie zur konsequenten Äußerung einer typologischen Neufassung des Kirchenbaus.[48]

In seinem Entwurf antizipiert Minnucci auch Themen, die Giuseppe Terragni in seiner kurze Zeit später entstehenden Kathedralenstudie mit mehr Sanftheit und Eleganz weiterführen wird. Weshalb bei Terragni der Anspruch des Sakralen zufriedenstellender umgesetzt scheint als in Minnuccis Entwurf. Das Thema der Fassade wird von dem Comer Architekten neu interpretiert werden und der Strukturalismus der Skelettkonstruktion findet dort ebenfalls wieder Verwendung. Terragni wird, wie noch zu sehen sein wird, Komponenten aus den Entwürfen Vaccaros und Minnuccis zu einer neuen Einheit verbinden, dabei aber einen eigenständigen Entwurfsprozess durchschreiten. Alberto Sartoris hingegen, dessen Arbeit zwischen Futurismus und Rationalismus ebenfalls noch behandelt werden wird, greift das Thema der Verglasung und der Einheitlichkeit auf, erweitert aber vor allem in seinem Entwurf für eine Kathedrale in Fribourg die Kompaktheit der vorgenannten Entwürfe zu einer plastischen, additiven Volumenkomposition. Die in dieser Umbruchphase der italienischen Architektur entstehenden Versuche, das traditionelle Bauthema und seine charakterisierenden, bisweilen auch zeitlosen Kerngedanken in eine belebte Architektursprache überzuleiten, reihen sich ein in die Kirchenarchitektur der Novecentisten in Mailand, wo allen voran Giovanni Muzio für eine Essenzialisierung der architektursprachlichen Mittel in Kontinuität mit der Bautradition eintritt. Diese Entwicklung zusammengenommen bildet letztlich die Grundlage für das ambitionierte Projekt der Messaner Diözese und verleiht dem Kirchenbau der faschistischen Epoche den Charakter eines Präludiums, eines Vorspanns für das, was dann die große kirchenbauliche Erneuerung sein wird, die mit dem Wiederaufbau und dem Boom der zweiten Nachkriegszeit und dem epochalen Unterfangen des zweiten Vatikanums einhergehen wird.

12.5 Giuseppe Terragni

12.5.1 Einleitung

„Bisogna sentire l'orgoglio di un'eredità gloriosa senza rinunciare a vivere una vita propria. In arte bisogna creare (secondo l'insegnamento del Duce) 'un patrimonio nuovo accanto all'antico' non sopra le rovine dell'antico."[49] Terragni bezieht sich hier auf die von Bardi bei der zweiten Ausstellung des MIAR über dem Eingang angebrachten Worte des *Duce*. Die 1926 von Mussolini formulierte Aufforderung zur Schaffung eines neuen italo-faschistischen Patrimoniums bleibt durchweg die inspirierende Formel unter der die progressiven Kräfte der italienischen Architekturszene agieren. Pagano wird sie in seinem Entwurf für die Via Roma in Turin an den Kopfgebäuden applizieren und Terragni in seinem oben zitierten ‚Discorso ai Comaschi' nochmals aufgreifen. Mit ihr verbindet die Bewegung der architektonischen Moderne in Italien alle Hoffnungen auf eine Etablierung ihrer Prinzipien. 1940 klingen sie aus der Feder eines allmählich verzagenden Terragni jedoch wie ein letzter Appell an die schwindende Strahlkraft des Faschismus und seines Führers. Im Kampf um die Architektur sucht Terragni, der mit dem Projekt für die Casa Giuliani Frigerio noch einmal zu großer Kampfeslust erwacht ist, nach einem Schlusswort, bevor sich die im Wettbewerb für den Palazzo del Littorio andeutende und sich in den Planungen für die E42 materialisierende Sprache einer aulischen Kompromissarchitektur (*architettura aulica*) durchsetzt.[50]

1932, als die mit offenen Visieren geführte Diskussion um den richtigen Weg der italienischen und faschistischen Architektur noch nicht entschieden ist, setzt sich Terragni mit einer Kirchenbaustudie auseinander und gut elf Jahre später, nachdem die Würfel für die großen repräsentativen Projekte lange gefallen sind und Terragnis ‚Gnadenprojekt' für das Danteum im Sande verlaufen ist, ist es noch einmal eine Kirche, auf die der Comer Architekt seine Aufmerksamkeit lenkt. Es mag bezeichnend sein, dass Terragni das monumentale Bausujet *par excellence* – einen sakralen Bau – in zwei neuralgischen Momenten in Angriff nimmt: zum einen, um sozusagen eine letzten heroischen Hieb für die mit vielen Zeichnungen und Reden und wenigen Bauten verfochtene Propaganda der Moderne zu setzen und zum anderen, um im Jahr des faschistischen Niedergangs die Augen von der imminenten Desillusion ab- und sich den ewigen Werten des Religiösen zuzuwenden. Für die Entwicklung der italienischen Kirchenbaudebatte dokumentieren die beiden bislang wenig beachteten Kirchenstudien Terragnis, in deren Umfeld die von ihm querzitierte Studie Cattaneos und Radices für eine *macchina per pregare* nicht unbeachtet bleiben sollte, wie wichtig der Kirchenbau trotz allerhand ablenkender Bauaufgaben und Debatten auch die faschistische Epoche hindurch für den Prozess der italienischen Architektur geblieben ist; und dass nicht nur die stürmische Debatte auf den Kirchenbau abgefärbt hat, sondern gelegentlich auch der Kirchenbau Impulse oder Auswege vom zermürbenden Grabenkampf geboten hat.

12.5.2 *Razionalismo* kann alles: Studien und Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton (1932)

1932 wird das in der Architekturdebatte als Enttäuschung wahrgenommene Ergebnis des Wettbewerbs für die Kathedrale von La Spezia bekannt. Hinzu kommt, dass im selben Jahr in Avezzano die durch ein Erdbeben zerstörte Kathedrale als neogotisch verpackter Stahlbetonbau wieder aufgebaut wird[51] und damit an einem weiteren großen Kirchenbau die nach Auffassung der Rationalisten fragwürdigste Entfremdung des modernen Baustoffs vor Augen geführt wird.[52] Es mag deshalb nicht

verwundern, dass das opportune Interesse moderner Architekten am Kirchenbau, einen besonders eindrücklichen Niederschlag auch in der Tatsache findet, dass sich mit Giuseppe Terragni, einem nach Aussage Mario Radices praktizierenden Katholiken,[53] auch einer der wichtigsten und bis heute unbestritten einflussreichsten Pioniere des *Razionalismo* des Themas annimmt.[54] So entwirft der Comer Architekt, von Sartoris wegen seiner unermüdlichen, geradezu aufreibenden Lebens- und Arbeitsweise als Missionar und Demiurg des *Movimento Moderno* bezeichnet, 1932 eine programmatische Kathedrale aus Stahlbeton.[55] Ganz so, als wolle er die Serie ambivalenter Beispiele konterkarieren: „Aber von allen, oder doch fast allen, in Italien wird bestritten, daß der Spannbeton auch zu *monumentalen Werten* vorstoßen kann. Nichts ist falscher als das: Wenn es ein Material gibt, das eine monumentale Klassizität erreichen kann, dann ist es *genau* der Spannbeton, und er entwickelt sie präzis aus dem *Rationalismus*."[56]

Wie aus einem Brief Terragnis an Bardi hervorgeht, handelt es sich um eine Studie, offenbar ohne Auftraggeber und ohne spezifischen Ortsbezug, mit der der Architekt seinem bisherigen Oeuvre etwas typologisch und architektursprachlich Neues hinzufügen möchte.[57] Der 27-jährige Terragni hat seit seiner Büroeröffnung im Jahre 1927 trotz zahlreicher Eingaben und Projekte nur die Denkmäler in Erba Incino (1926-32) und Como (1930-33) sowie den Wohnkomplex Novocomum (1927-29) und den im Entwurf stark angepassten Neubau für das Hotel Posta (1929-31) realisieren können; hinzu kommen einige kleinere Arbeiten wie der Umbau des Hotels ‚Metropole-Suisse' (1926-27), das Ladengeschäft ‚Vitrum' (1930) und Grabkapellen für einige befreundete Familien sowie Möbelentwürfe und Inneneinrichtungen. Außerdem kann er bei der im selben Jahr eröffneten Mostra della Rivoluzione Fascista die Gestaltung der ‚Sala O' ausführen, sich also bei jenem Anlass präsentieren, bei dem Mussolini, um zu einem genuin faschistischen Ausdruck für Monumentalität zu gelangen, bekanntlich auf die jungen und innovativen Architekten des MIAR setzt. Nach dem schlaglichtartig erscheinenden Bauwerk Novocomum ist Terragni mit zahlreichen Entwürfen, Studien und Wettbewerbsbeiträgen beschäftigt, eine kontinuierliche Beschäftigung in der Spur des *Razionalismo* ist aber noch nicht eingetreten. Wie von mehreren zeitgenössischen und späteren Kommentatoren bemerkt worden ist, ist Terragnis Werk zu dieser Zeit sprachlich keinesfalls dogmatisch. Vielmehr passt er seine in Grundzügen fest verankerte Theorie formal den Bedürfnissen der jeweiligen Aufgabe an. Entsprechend haben die Planungen für die Casa del Fascio in Como, an denen Terragni seit 1928 arbeitet, nach einem ersten Entwurf, der dem Duktus des Novocomum folgt, zu einer vorübergehend zweckmäßigen traditionalistischen Interpretation des Themas geführt.[58] Erst in den Jahren 1932/33, also nachdem 1931 die Frage nach einer Staatsarchitektur konkret aufgeworfen worden ist, wird er den für den später realisierten Bau maßgebenden Entwurf entwickeln. Hierzu ist zu bemerken, dass Terragni durch seine Arbeit an der Casa del Fascio erstmals in einer Weise mit dem Thema der großmaßstäblichen und urbanen Repräsentanz konfrontiert wird, die ihn zu einer entsprechenden Auslotung seiner Architektursprache treibt und zunächst in verschiedenen, auch von traditionellen Maßstäben inspirierten Entwürfen Ausdruck findet.[59] Dem Architekten wird schließlich auch in Como von Seiten der Auftraggeber vorgeworfen, sein Entwurf für das Parteigebäude entbehre der gebührenden Monumentalität. Woraufhin Terragni ganz konkrete Versuche unternimmt, seinen Entwurf zu ‚monumentalisieren' (*torre littoria*, Portikus und sogar eine Fassadendekoration). Diese Arbeiten und Erfahrungen ereignen sich so-

mit zu eben jener Zeit, da Terragni ein Monumento alla bonifica integrale und eine Stahlbetonkirche zeichnet, so dass auch von dieser Seite her eine Motivation bestanden haben könnte, sich mit dem Entwurf einer Kirche zu profilieren.[60]

In diesem Kontext jedenfalls bereitet sich Terragni auf die von Michelucci und Libera in Florenz organisierte dritte Ausstellung rationalistischer Architektur vor.[61] Er selbst ist Mitglied des Kuratoriums und ist außerdem mit 70 eigenen Beiträgen bei diesem letzten großen Auftritt des MIAR vertreten. Bemerkenswert ist, dass er diesem umfangreichen Beitrag eben auch Studien für eine Kathedrale aus Stahlbeton beifügt, die somit inmitten von Industrie- und Wohnbauten sowie den Objekten aus dem Bereich der Schwerindustrie (Flugzeuge, Schiffe, Maschinen) erscheint.[62] Wie er gegenüber Bardi scherzhaft bemerkt, greift Terragni hier die Kritik Ojettis auf, wonach die Rationalisten repräsentative Bausujets vernachlässigen würden: „Tanto per tener su allegro il nostro Ojetti mi sono accinto a studiare qualche tema monumentale che il buon Ugone ci rimprovera di aver dimenticato. Spero di arrivare in tempo per la mostra con un progetto di monumento commemorativo e di una cattedrale."[63] Tatsächlich steht der Comer Architekt in einem offenen Schlagabtausch mit dem Florentiner Architekturkritiker, der ihn nicht nur bezüglich des Novocomum schlecht kritisiert hat.[64] Terragni geht es ganz offensichtlich darum, die in den ‚Quattro Note' bereits angeführten monumentalen Werte rationaler Betonarchitektur an einem Kirchenbau zu exerzieren, um sich in der schwelenden Polemik die Universalität der modernen Architekturkonzeption zu behaupten. Sein Entwurf – allein schon die äußeren Abmessungen (100 x 35 x 30 m), die Terragni dem Bauwerk zugrunde legt, zeugen von einem Anspruch auf Größe – soll belegen, dass die an Wohnhäusern und Zweckbauten entwickelte und auf diese konzentrierte Entwurfsstrategie der Rationalisten auch eine angemessene Form der Monumentalität bieten kann.

Bekannt ist außerdem, dass Margherita Sarfatti in jener Zeit im Büro Terragnis verkehrt und den Architekten fördert. Beim Entwurf für die Kathedrale ist sie die Ansprechpartnerin des Architekten.[65] Möglicherweise ist der Entwurf auch eine Reaktion auf den unbefriedigenden Ausgang im Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia, so als wolle Terragni nicht nur zeigen, dass die Moderne monumentale Aufgaben zu meistern wisse, sondern dies sogar besser könne, als das Gros der eklektisch-akademistischen Akteure im Wettbewerb von La Spezia. Sicherlich mag Terragnis Sakralbaubeitrag auch die Teilnehmer der Messina-Serie beeinflusst haben, auch wenn sich keine direkte Rezeption erkennen lässt.[66] Dass Terragni aber an diesen Wettbewerben nicht teilnimmt, dürfte wiederum ein Hinweis darauf sein, dass ihn das Thema Kirchenbau über den Rahmen einer programmatischen Studie hinausgehend zumindest zu diesem Zeitpunkt nicht interessiert. Inwiefern Terragnis Studie im Zusammenhang mit den etwa zeitgleichen Studien seiner Kollegen Vaccaro und Minnucci steht, ist nicht nachzuvollziehen, die Wortwahl im Brief an Bardi legt jedoch nahe, dass Terragni hier unabhängig vom römischen Ambiente Piacentinis agiert.

Terragnis Entwurf für eine Kathedrale steht in vollkommenem Gegensatz zu den Entwürfen von La Spezia. Er zeigt eindrücklich, wie unterschiedlich auf ein identisches Thema reagiert werden kann. Auch die piacentinische Wende und die Entwicklungen der allgemeinen Architekturdebatte in Italien spiegeln sich in diesem emblematischen Entwurf wider. Der Architekturhistoriker Antonio Saggio sieht den Entwurf sogar in einem unmittelbaren, wenngleich von Terragni selbst nicht belegten Zusammenhang mit der

Conciliazione.[67] Ein Zusammenhang, der wiederum den antithetischen Vergleich mit La Spezia untermauern würde. Bruno Zevi ordnet den Entwurf für die ‚Betonkathedrale' in eine von ihm als „Nachholen des Futurismus"[68] bezeichnete Phase im Werk Terragnis ein. Demnach entsteht er in einer transitorischen Schaffensphase, in einer Zeit zwischen den Anfängen, in der der Architekt noch zwischen *Novecento* und *Razionalismo* schwingt (u.a. Grabmal in Erba Incino, Grabkapelle Stecchini), und der Affirmation als jener Architekt, der der radikalen italienischen Moderne mit der Casa del Fascio in Como, den fünf mit Lingeri in Mailand realisierten Wohnungsbauten (Casa Rustici etc.) und einem in der Presse viel beachteten Künstlerhaus für die V. Triennale einige ihrer Glanzlichter bescheren wird.[69] Entsprechend einer Einschätzung, wonach sich Terragni am Anfang seiner beruflichen Karriere anhand zahlreicher Grab- und Denkmalbauten mit metaphysischen Themen beschäftigt habe, kann sein Entwurf für eine Kathedrale auch als vorläufiger End- oder Höhepunkt seines bisherigen Weges („difficult journey"[70]) metaphorisch gedeutet werden.

Terragni verdeutlicht mit seiner Studie exemplarisch, wie ein rationalistischer Architekt sich dem traditionellen Bausujet nähert. In der radikalen Moderne wird beispielsweise das monumentalisierende Konzept der Symmetrie, das faktisch bei allen italienischen Kirchenbauten der faschistischen Epoche dominiert, abgelehnt. Stattdessen drängt man, wie zum Beispiel Terragnis Casa del Fascio in Como und noch mehr der Kindergarten Sant'Elia zeigen, zu einem gezielten Stören der Symmetrie. Andere architektonische Themen, die dem Zeitgeist näher stehen, drängen sich in den Vordergrund, so etwa Transparenz und Offenheit.[71] Für das besondere Bausujet geht Terragni, wie vor allem die Vorarbeiten zu dieser Studie, beziehungsweise die vorangehenden Entwurfsschritte zeigen, von einem konventionellen Grundrissschema aus. Außerdem ist in diesen ersten Skizzen zu erkennen, wie er versucht, die wesentlichen Elemente eines liturgischen Raumes typologisch zu identifizieren und in einem weiteren Schritt zu isolieren und schließlich formal neu zu fassen, wobei sich durchaus auch typologische Erneuerungen ergeben. Die hier umrissenen Themen werden zudem elf Jahre später bei einem weiteren Entwurf für eine Kathedrale wieder aufgegriffen und in radikalerer Form weitergeführt.

Entwurfsprozess

Ausgangspunkt ist ein langgestreckter rechteckiger Grundriss, in dem ein als Puffer fungierender Vorraum, eine Apsis und ein nach außen abgebildeter Rhythmus aus Querwänden bereits als strukturelle Charakteristika auftreten (Abb. 1596). Auch der Ansatz eines Querhauses lässt sich noch in den ersten Skizzen erkennen, um dann später von einer kompakteren Einraumlösung verdrängt zu werden (Abb. 1597-1599).[72] Terragni spielt mit diesen, offenbar auch von ihm als determinierende Bestandteile eines Sakralbaus akzeptierten Elementen, um vor allem Fragen der Belichtung und der Wegeführung zu klären und die Artikulation des Baukörpers zu entwickeln. Die Relation von offenen und die Tiefe des Baukörpers preisgebenden Partien zu geschlossenen, flächigen und massigen Bauteilen ist in diesem Entwurf ebenso wesentlich wie in seinem gesamten Werk: „[...] uno dei postulati della tendenza razionale è appunto che le nuove forme architettoniche, nei loro rapporti di vuoto e di pieno, di masse pesanti (cemento, mattoni, pietre) e di strutture leggere (ferro, vetro) abbiano a donar all'osservatore un'emozione artistica"[73]. Wie eingangs erwähnt, wird darin deutlich, dass Terragni hier ganz konkret an einer programmatischen Studie arbeitet, die wegweisend die Anwendbarkeit und Plausibilität der Prinzipien und Wesensmerkmale seiner Ar-

chitektursprache für ein monumentales Bauthema wie den Sakralbau belegen soll.

Terragni sucht ferner nach einer neuen Interpretation des Fassadenthemas beziehungsweise des Portikus, der, wie Polvara 1929 zutreffend in seinem Buch ‚Domus Dei' hervorgehoben hat, als ‚Kontemplationspuffer' von großer Bedeutung bei Betreten einer Kirche ist.[74] Die Fassade ist zunächst vollkommen geschlossen, als eine vor die Kirche gestellte quadratische Wandscheibe (Abb. 1600). Sozusagen in Abwesenheit einer Fassade suggeriert sie ein zeitgenössisches Statement zu den ausformulierten, ja manierierten Fassaden der Kirchenbautradition. In einigen Skizzen und vor allem im viel späteren, neuen Entwurf für eine Kathedrale (1943) wird sie mitunter zu einem *telaio* aufgelöst, der die Verbindung von Vorplatz und Kirchenraum fasst. Auch die Idee eines sich geometrisch exakt einfügenden, quaderförmigen Glockenturms über einem schmalen Rechteckgrundriss und ein dem Kirchenraum vorgelagertes Podest sind in den ersten Zeichnungen präsent. Später werden Podest und Campanile vom Korpus der eigentlichen Kirche deutlicher abgelöst und Letzterer zudem mit einem zweiten Turm zur Doppelturmfassade ergänzt.

Den frühesten Zeichnungen zufolge erfolgt der Zugang zur Kirche zunächst seitlich und führt den Besucher durch einen dramatisch proportionierten, nach oben hin offenen Vorraum zum eigentlichen, asymmetrisch angelegten Eingang. Den Vorraum bildet somit ein Zwischenraum, der sich hinter der wie aus dem Baukörper herausgeschobenen Wandscheibe der Fassade ergibt. Diese ist zugleich die Rückwand eines vorgelagerten Podests, das über eine Freitreppe zugänglich, jedoch nicht mit dem Kirchenraum verbunden ist.[75] Mit diesem Vorraum von geringer Tiefe und extremer Höhe spielt Terragni verschiedene Portalvarianten durch. Auf den gesamten Kirchenbau bezogen wird der Vorraum von zwei gegeneinander gestellten, zueinander und nach vorne hin verschobenen, gespiegelten L-förmigen Außenwänden gebildet (Abb. 1601). Das Motiv wiederholt der Architekt, indem er hinter dem Schiff ein weiteres Podest für die Apsis herauszieht und dieses mit einer niedrigeren Wandscheibe begrenzt. Überhaupt scheint es so, als gingen Terragnis Entwurfsansätze von der strukturellen Neukonzeption des Eingangsbereichs und der Apsis aus, da sich beide geometrisch konsequent aus der Kubatur der Kirche ergeben. Damit drückt Terragni in diesen Vorstudien Gedanken aus, die er für die Anlage des Seiteneingangs der Casa del Fascio in Como aufgreift.[76] Im Entwurf für das Danteum in Rom (1938-40) übersetzt Terragni das geometrische Schema in ein komplexes Erschließungs- und Raumkonzept aus orthogonalen Wandstellungen, extremen Verengungen und räumlichen Weitungen. Und auch im Entwurf für die Grabkapelle Mambretti (1937-38) liegt eine derartige Konzeption vor.

Die Apsis als weiteres zentrales Raumthema fügt sich in diese Idee ein und ist zunächst in allen Varianten als eigenständiger Raumteil vorgesehen, der sich mit Seitenbegrenzungen in den Kirchenraum hineinschiebt. Ähnlich verhält es sich mit dem Aufriss der Apsis. In etlichen Skizzen erscheint sie als vom Langhaus der Kirche abgesetzt, indem sie aus dessen orthogonaler Struktur ausbricht und es zuweilen auch überragt. Terragni arbeitet sichtlich an einer volumetrischen Ausprägung der Gebäudeteile – hinsichtlich der Apsis vor allem in Abhängigkeit von der Lichtführung. Entsprechend wird die Apsis in manchen Skizzen durch großflächige Verglasungen zusätzlich betont und wie der Eingangsbereich über einen distinguierten Sockel mit dem Kirchenraum verbunden. Dieser Sockel ist nach hinten mit einer Wand abgeschlossen und wiederholt, wie bereits erwähnt, das Motiv eines schubladenartig herausgeschobenen Bau-

teils. Fassade und Apsis scheinen demnach aus dem Torso der Kirche herauszutreten. Auch das Thema des Chorumgangs greift der Architekt in einer Skizze auf, um eine neuartige, asymmetrische Verzahnung von Kirchenraum und Außenraum auszuprobieren. Vermutlich leitet er diese Idee aus der Auseinandersetzung mit dem Thema des Querhauses ab. In einer weiteren Variante wird die Apsis im Außenbau von zwei aufgestellten Gitterrahmen (*telaio*) flankiert, ein Ansatz, den Terragni zwar wieder verwirft, aber als Motiv im Kathedralenentwurf von 1943 an anderer Stelle wieder aufgreift (Abb. 1602).

Zusammenfassend dokumentieren die Vorarbeiten zur eigentlichen Studie einen additiven Kompositionsprozess, in dem wenige, aber formal herausgestellte Elemente als Ankerpunkte fungieren. Besonderes Augenmerk legt der Comer Architekt auf die Gestaltung der Übergänge und einen volumetrisch differenzierten Außenbau, den er zuweilen auch mit verschiedenen Formelementen akzentuiert. Momente der asymmetrischen Störung sind von vorneherein vorhanden, münden am Ende aber in eine streng symmetrische Anlage, in der die Kraft der Proportionsspannungen, die Dynamik der Form, Rhythmus und Symmetrie den Part der Monumentalisierung übernehmen. Charakteristisch für die ersten Skizzen ist ein zwischen Auftrennen und Zusammenfügen pendelnder Prozess. Zu erkennen ist der Wunsch nach einer logischen Verknüpfung von Funktion und Form. Die Schwierigkeit, aus der liturgischen Funktionalität traditioneller Kirchenanlagen eine moderne und dennoch würdige Interpretation abzuleiten, offenbart sich jedoch in den Relationen der Elemente zueinander. Erst im weiteren Verlauf dieser Arbeit verfeinert Terragni die Beziehung dieser zunächst eher spröde oder schematisch zusammengestellten Elemente zu einer schiffsbugartig zulaufenden Grundrissform mit rundem Altarraum. Durch die Verschleifung entsteht schließlich ein geschmeidiger Grundriss, der sich im Aufriss zu einer überaus dynamischen und auch überraschenden Gebäudeform fortsetzt. Zugleich wird das Thema sich öffnender (einladender) und schließender (verdichtender) Stereometrien eingeführt, das für seinen späteren Kathedralenentwurf aus dem Jahre 1943 bestimmend sein wird.

Entwurfsbeschreibung

Der definitive Entwurf wird von zwei quaderförmigen Glockentürmen dominiert, die von der Fassade so nach vorne abgerückt sind, dass ein tiefer Zwischenraum entsteht (Abb. 1603-1605). Zwischen den Türmen, denen ein kurzes, über eine breite Freitreppe zugängliches Podest (Vorplatz)[77] vorgelagert ist, sind drei filigrane Tonnen aufgespannt, die, zu einer Art Wandelhalle verlängert, durch den Zwischenraum zum Baukörper der Kirche führen.[78] Dort schließen sie an eine schlichte Wandscheibe an, die mit einem Kreuz und den in der Ansicht sich abzeichnenden Bogenlinien der Tonnengewölbe des Kirchenraums den Hintergrund für das Gesamtbild einer perspektivischen ‚Raum- oder Tiefenfassade' bildet.[79] In der Frontalansicht dieser räumlichen Fassadenkomposition lässt sich ein strenges geometrisches Muster erkennen: Die Grundlage bildet das schon in frühen Skizzen angelegte Quadrat, das von der Stirnwand des Langbaus beschrieben und vom Stahlbetontragwerk des Langbaus wiederholt wird (Abb. 1617).[80] Wird dieses Quadrat in der Höhe gedoppelt, so ergibt sich ein Rechteck, in das die beiden Türme exakt einbeschrieben sind. Derweil wird das Quadratmotiv mit kleineren Abmessungen im Querschnitt beziehungsweise der Ansicht der Wandelhalle wiederverwendet. Vervollständigt wird das grafische Bild mit dem in der Mitte des sich als Rest ergebenden Rechtecks zwischen der Scheitelkante der Wandelhalle und der Kämpferlinie der Langhaustonnen angebrachten Kreuzes. Die Proportionsbezü-

ge werden kontinuierlich wiederholt und den jeweiligen Bauteilen angepasst dekliniert, wodurch ein ideeller Bezug zur geometrischen Reinheit klassischer beziehungsweise klassizistischer Architektur hergestellt wird.

Diese Form der Klassizität ist ein in der weitläufigen Rezeption von Terragnis Werk gerne unterschlagener Bezug, der bei genauerer Betrachtung jedoch vielmehr prägend denn singulär erscheint. So hat etwa Ellen R. Shapiro, unter Berufung auf Arbeiten von Daniele Vitale und Giorgio Ciucci, eindrücklich herausgestellt, wie sehr vor allem Terragnis frühere Arbeit vom Einfluss klassischer Charakteristika geprägt worden ist, wobei Vitale von Terragnis Klassizität als einem in metaphysischer Sphäre schwebenden Widerhall des *Novecento* spricht. Luigi Zuccoli hat hingegen den für Terragnis Arbeit vitalen Wert klassischer Ordnung herausgestellt, während Ciucci gar von einem wahren, geradezu griechischen Klassizismus („vero classicismo“) der Reinheit und Exaktheit spricht.[81] In der Tat ein Bezug zur griechischen Architektur, wie er sich bereits aus dem maßgeblich von Terragni verfassten Manifest des *Gruppo 7* herauslesen lässt; ein Bezug aber, der freilich einen so entschiedenen Verfechter kulturgeschichtlicher Werte wie Ugo Ojetti nicht zufriedenstellen kann. Nach dem Verständnis des Florentiner Kritikers, der selbst Piacentinis Vorhalle am Rektoratsgebäude als inakzeptable Beleidigung aller Heiligen italienischer Bautradition begreift, entzieht sich Terragnis Arbeit trotz inhärenter Bezüge und Einflüsse ganz offensichtlich, ja geradezu provokativ, einer erkennbaren Klassizität aus Bögen und Säulen und entbehrt in seinen Augen deshalb ganz zwangsläufig der vagen, aber seinerzeit architekturpolitisch relevanten Qualität namens *italianità*. Weshalb Terragnis sanft schwingender griechisch-klassizistischer Abstraktion als extremes Mittel einer Kontinuität von Tradition und Innovation letztlich der Auftritt in Rom verweigert bleibt.

Der 30 m hohe Kirchenraum fällt zunächst mit seinen extremen Proportionen auf. Wie Plinio Marconi bemerkt, ist die Kirche 100 m lang und 35 m breit,[82] womit Terragni bewusst die konventionellen Proportionen eines Kirchengrundrisses (wie sie übrigens in seinen vorangegangenen Skizzen noch prägend sind) verfremdet.[83] Und tatsächlich lässt sich die Grundrissfigur wie der Rumpf eines Schiffes oder Flugzeuges lesen. Ein Eindruck, der von der leichten Krümmung des seitlichen Wandverlaufs, der starken Neigung der dünnen Wände und den nach außen wie Rippen aufragenden Strebewänden verstärkt wird. Gaetano Minnucci hat ein Jahr zuvor in seiner Kirchenstudie eine ähnlich lamellare Struktur vorgeschlagen, die als Mittel des konstruktiven Strukturalismus inzwischen zu einem Wesensmerkmal ökonomisch-rationaler Stahl- oder Stahlbetonarchitektur geworden ist. Bemerkenswert ist ferner, wie der Besucher nach dem Eintreten unter eine auf die Höhe des Durchgangs abgestimmte Empore geführt wird, um dann von den extrem langen und schmalen Tonnen und den zur Apsis hin zulaufenden Wänden visuell zum Allerheiligsten gezogen zu werden.[84] Überhaupt ist diese extreme Fokussierung auf das Presbyterium in der gesamten Anlage des Entwurfs zu spüren. Die starke, fast übermäßige Längswirkung des Kirchenraumes wird nur vom Rhythmus der Fensterschlitze und der Stahlbetonbinder kontrastiert; am Außenbau, der mit den schlanken Türmen gegenbalanciert wird, sind es die mit den Bindern korrelierenden Strebepfeiler (Strebwände)[85] – eine formale Gegensätzlichkeit, die sich im Kontrast der massigen Quadertürme zur schiffsartig dünnen Hülle des Kirchenbaus auch körperlich ankündigt.

Für die strukturelle Konzeption scheint sich Terragni bei seinem eigenen Entwurf für einen Hangar bedient zu haben (Abb. 1608/1609).[86] Jedenfalls ist die Schnittfigur an die umgedreht katenoide Konstruktion des

Hangars Ghislanzoni in Como (1930-31) angelehnt. In Terragnis Kathedralenentwurf aus dem Jahre 1943 wird dieser hier noch schalenartige Schnitt schließlich zum entwurfsbestimmenden Moment. Analogien hinsichtlich der sich zum Altarraum verengenden Grundrissfigur lassen sich indes zu Bartnings ‚Pressa'-Kirche in Essen-Altendorf (1928), zu der von Karl Pinno und Peter Grund entworfenen Nikolaikirche in Dortmund (1929-30) oder etwa zu Josef Gočárs Bethaus in Hradec Králové (Königgrätz, 1929) und Alvar Aaltos Wettbewerbsentwurf für eine Kirche im Helsinkier Stadtteil Vallila (1929) erkennen; im Entwurf von 1943 werden sie zu einem kraftvollen Wesensmerkmal.[87] Unklar ist, in welchem Material die sehr dünn gezeichnete Hülle der Kirche gedacht worden ist; gewiss ist nur die Intention einer überaus modern anmutenden Unmittelbarkeit von Innen und Außen. Eine Blechverkleidung scheint aufgrund der Formgebung und des Tragwerks durchaus möglich, eine schalenartige Ausführung in Stahlbeton angesichts des Titels der Studie naheliegend.[88] Die technische Ausführung der filigranen Tonnen böte jedenfalls in beiden Fällen eine Herausforderung. Erschwerend kommt hinzu, dass Terragni die Fensterschlitze in die Wölbung der äußeren Tonnen führt. Dadurch werden die Fenster in diesem Bereich zu gebogenen Überkopfverglasungen, die aufgrund ihrer Kontinuität mit der Hülle die Einheit des Baukörpers betonen und ihm zusätzliche Eleganz verleihen.

Die gebogenen Außenwände gehen fließend in eine die Apsis ersetzende Rundung über, so dass die in den zuvor skizzierten Grundrissen noch deutliche strukturelle Trennung der verschiedenen Raumteile aufgehoben wird. Es entsteht, wie der Architekt bereits mit der Bezeichnung der Studie andeutet, ein kompakter einschiffiger Einheitsraum, in dem nur noch eine über die ganze Breite des Kirchenraums führende Treppenanlage das Presbyterium vom Schiff trennt.[89] Der Altar ist nicht mehr bis an die Rückwand geschoben, sondern etwa in die Mitte des Altarraums eingestellt. Was wiederum einen vergleichbar freizügigen Umgang verrät, wie der ebenfalls in Florenz gezeigte Kirchenentwurf Vaccaros. Den Rückhalt bildet eine freistehende Schirmwand, die mit ihrer Krümmung die Form der Apsis akzentuiert.[90] Seitenaltäre und Kapellen sind eliminiert. Terragni konzentriert absichtlich das liturgische Raumprogramm, um allen Überfluss, vor allem aber die obsoleten Seitenschiffe zu eliminieren und einen großen alles umfassenden und sichtbar machenden Raum zu erschaffen. Der Außenbau ist von jeglicher aufgesetzten Dekoration befreit. Gegliedert werden die großen Flächen der Außenwände nur von scheibenartigen Strebepfeilern, die sich lamellenartig aus der Konstruktion ergeben. Dazwischen sorgen vertikale Lichtschlitze für die rhythmische Beleuchtung des Innenraums. Dieser entfaltet durch das fließende Ineinandergreifen der Formen bis hin zu den durchlaufenden Deckenwölbungen über dem Altarraum eine besondere Raumstimmung, die im Italien der damaligen Zeit sicherlich positives wie negatives Erstaunen hervorgerufen haben mag.

Einordnung

Obwohl der Entwurf Terragnis reich ist an neuen formalen und strukturellen Lösungen, sind doch deutliche Verweise auf die Kirchenbautradition zu spüren. Er ist ein Beispiel dafür, wie Terragni nach dem Prinzip der *contaminatio* im Sinne einer „continua ricerca di contaminazione e di reinvenzione"[91] arbeitet. Auf der einen Seite stehen Doppelturm, Symmetrie, Typus der Wegkirche, Rhythmus, konkrete Elemente wie Strebepfeiler, Rundbögen etc., und auf der anderen Seite ein neuartiges, schalenartiges Tragsystem aus Stahlbeton, das zum bestimmenden Gestaltungsmittel wird, die Auflösung der Fassade, die Reduktion der formalen Attribute auf logische Deklinatio-

nen der Struktur, für den Kirchenbau ungewohnte Bauteile wie der als Baukörper isolierte Durchgang vom Podest zur Kirche etc. Terragnis Studie zeigt einerseits eine Kirche, die auf den ersten Blick allein schon mit ihrer Doppelturmfassade eine ganz unmissverständliche Reminiszenz an die kirchenbaulichen Traditionen abgibt. Andererseits macht vor allem die dreidimensionale Fassadenlösung, deren Anker die beiden Türme sind, offenbar, wie weit Terragni etwa von Piacentinis Triumphbogenmotiv (Cristo Re) oder den durchlässigen (diaphragmatischen) Fassaden Muzios und Paniconi/Pediconis bereits entfernt ist. Erst im Gegenlicht zu diesen formengeschichtlich noch sehr eindeutig klassifizierbaren Lösungsvorschlägen wird Terragnis kirchenbauliche Modernität in vollem Umfang bewusst.

Eine weitere substanzielle Neuinterpretation betrifft die Anlage der Kirche als eine Wegkirche. Terragni exaltiert dieses Thema geradezu; durch das Aufsprengen des Baukörpers in einzelne Funktionsabschnitte entlang einer langen Achse verstärkt er einerseits dieses (vertraute) Gefühl des Weges noch mehr, eine Methodik des Auseinandernehmens, Zampa spricht hier von „smontaggio“[92], die sich bereits in der räumlichen Qualität der vom Körper der Kirche abgelösten Turmfassade ankündigt. Andererseits ist es eben dieses Auseinanderreißen und Auffädeln, dieser ‚explodierende‘ Umgang mit den von anderen Architekten meist gravitätisch empfundenen Baumassen, der wiederum die Modernität der Intention verrät. Wie die Skizzen zu dieser Studie zeigen, beginnt Terragni mit dem typologischen Material zu spielen, das ihm die kirchenbauliche Tradition in Kohärenz mit Funktion und Gestaltungsanspruch an die Hand gibt; wie schon erwähnt, seziert er dieses Material, sucht nach einer neuen Komposition, einer neuen funktionalen Struktur für eine unveränderte, überkommene Funktion. Schließlich fügt er zusammen, was zunächst noch körperlich klar voneinander geschieden worden ist (Schiffe, Kapellen, Apsis), isoliert stattdessen andere Teile, indem er die Fassade auflöst und in die Tiefe eines halböffentlichen Raums verlegt. Verschmelzung, Zusammensetzung, gegenseitige Beeinflussung und Neuordnung bestimmen Terragnis Studie als eine Art ‚Anatomisierung‘ der Kathedrale.[93] Terragni macht sich den strukturell-funktionalen Aufbau einer Bischofskirche, wie er exemplarisch von Polvara in ‚Domus Dei‘[94] dargestellt worden ist und auf großen Vorbildern wie Alt-Sankt-Peter oder Sant’Ambrogio basiert, zu eigen: Das Podest, das die Ebene der Kirche von der Straßenebene distanziert, der Vorplatz für die Einkehr, der räumliche Puffer zum eigentlichen Schiff, die Längswirkung und die Kompaktheit des Raumes sind essenzielle Elemente, die Terragni mit größerer Entschiedenheit als alle anderen seiner italienischen Kollegen räumlich, formal und atmosphärisch neu fasst: „Il metodo compositivo di Terragni si svolgeva secondo le regole del più stretto razionalismo. Da elementi funzionali sistemati con rigore all’interno, si costituivano volumi che riflettevano questi elementi all’esterno, creando il linguaggio assoluto delle forme.“[95] Andererseits besitzt Terragnis neuartige Fassadenkomposition einen Vorläufer in Gardellas* Sanatoriumskapelle (1930-31) in Alessandria, wo der nur ein Jahr jüngere Mailänder Kollege eine auf die funktionale Ordnung des Innenraumes abgestimmte Fassade realisiert.

Außerdem bemerkenswert ist Terragnis Sinn für einheitliche Proportionen und Rhythmen, die hier zum Gestaltungsprinzip werden, obwohl der Architekt, wie für die radikale Moderne typisch, extreme Beziehungen und volumetrische Betonungen an anderer Stelle erhält. Terragni ist sich, wie der Entwicklungsverlauf der Studie zeigt, vollkommen bewusst, dass es hier um eine Kirche und nicht um ein Parteigebäude oder einen Kindergarten geht. Er adaptiert die bereits er-

wähnten kanonischen Attribute wie Symmetrie, Längsausrichtung, Proportion und Rhythmus, transponiert sie jedoch in einer Weise, die eindeutig belegt, dass Terragni die Moderne nicht nur aufsetzt oder anwendet, sondern zutiefst versteht, – ja in ihr lebt und aus ihr heraus entwirft! Die Baukörper sprengt er auseinander, den Hauptraum gliedert er mit einem Rhythmus, der sich als eine konstruktiv mitbeanspruchte architektonische Gliederung aus der Konstruktion ergibt. Das Zerlegen des Komplexes in einzelne, klar umrissene Gebäudeteile wirkt wie eine strukturelle Durchsichtigkeit. Und dennoch, allein schon die Zwillingstürme, aber auch die Art, wie sie in der Frontalansicht mit den Tonnengewölben des Zugangs zu einer komponierten Fassade verschmelzen, erinnern an historische Vorbilder oder zumindest traditionellen Gestaltungswillen. Die an die Rückwand der frontalen Wandscheibe gestellte Empore, die Treppenanlage und die Vertikalisierung des Innenraums durch hohe schmale Fenster sind allesamt Motive, die trotz ihres hohen Abstraktionsgrades ihren Ursprung nicht leugnen können, ja vielleicht auch nicht leugnen sollen. Terragni scheint hier keinesfalls den vom Papst noch Ende desselben Jahres befürchteten Bruch anzustreben, wenngleich der unweigerlich mitschwingende Gesamteindruck eines Hangars eine konservative katholische Seele zumindest vordergründig betrachtet erschüttert haben muss.

Auch Terragnis Ansprechpartnerin bei dieser ambitionierten Studie kann sich des Vergleichs mit einem Hangar nicht erwehren: „La cattedrale ha alcune linee grandiose e bellissime ma secondo me l'utilità costruttiva tipo hangar ha ancora da sublimarsi in bellezza ed espressione (chiesa)“[96]. Woraufhin Terragni allerdings den Anspruch der Moderne auf monumentale Bauthemen verteidigt. Entsprechend konstatiert Ivo Pannaggi in ‚La Casa bella', dass man bereit sein müsse, sich von einem allzu eng empfundenen Kulturalismus zu lösen, um sich auf die Möglichkeiten der Moderne wirklich umfänglich einlassen zu können. Es sei nicht legitim, aus modischen Gründen ein modernes Hochhaus zu bauen, um im Gegenzug dieselben technischen und ästhetischen Grundsätze einem monumentalen Bausujet abzusprechen. Im Gegenteil, für Pannaggi hat die Moderne, und dies belegen die von ihm angeführten Kirchenbauten der europäischen Avantgarde, auch im Kirchenbau eine unbestreitbare Berechtigung.[97] Eben diese Monumentalität ist, wie Terragnis Weggefährte Alberto Sartoris betont hat, ein zentrales Anliegen des Comer Architekten, zumal sie für ihn untrennbar mit dem Wesen der Architektur verbunden ist.[98] Wie Terragni selbst mit einem Verweis auf die Analogie zum Hangar nahelegt, ist die Fügung des monumental-sinnlichen oder poetischen Moments einer Basilika mit dem der Technik, der Rationalität und Funktionalität eines Zweckbaus also gerade auch in seinem Entwurf für eine Kathedrale unbedingt gewollt.[99] Die Ähnlichkeit zu einem ultramodernen Bautypus wie dem des Hangars, zumal im selbstreferenziellen Rekurs, ist Ausdruck von Terragnis Streben nach einer universalen Gültigkeit der Moderne als Schöpferin einer natürlichen Großartigkeit („*grandeur* naturale“[100]). Analogien zu Minnuccis Kirchenentwurf, dem ein Flugzeugmotiv für den Fassadenaufbau zugrundeliegt, das 1933 von Libera und De Renzi für den einer Basilika ähnlichen italienischen Pavillon bei der Weltausstellung in Chicago verwendet wird, überraschen daher nicht. Schließlich ist es auch Le Corbusier, der angesichts der ehrwürdigen, sich vom römischen Barock durch ihre Klarheit der Form abhebenden Kirche S. Maria in Cosmedin in Rom den reinen, aus sich bestehenden und in sich ruhenden Typus der Basilika mit der ihm naheliegenden Vorstellung des Hangars als einem großen modernen Versammlungsraum verbindet.[101] Wobei sowohl Terragni als auch Le Corbusier die bahnbre-

chenden, 1921 bis 1923 in Orly für Luftschiffe gebauten Hallenbauten von Eugène Freyssinet als Modell vor Augen stehen.

Indem, wie Oechslin bemerkt, in den pauschal als *hangars* apostrophierten Getreidesilos, Markt- und Fabrikationshallen, Flugzeugschuppen und Bahnhöfen die Tradition jener großen Versammlungsräume erkannt wird, die in der antiken Basilika ihre Grundlage hat, steht Terragnis Entwurf tatsächlich in einer baugeschichtlichen Kontinuitätslinie und ist keineswegs ein Exempel des von katholischer Seite so sehr gefürchteten Bruches. Thomas L. Schumacher sieht deshalb in Terragnis Kathedrale das Bild des alten Weines in neuen Flaschen und des neuen Weines in alten Flaschen verkörpert. Demnach sei nicht klar zu benennen, ob Terragni eine traditionelle Raumkomposition mit modernem Formenvokabular versetzt oder einen modernen Grundriss in ein traditionelles Gewand gehüllt habe.[102] Ein Sachverhalt, den der Architekt mit seinem elf Jahre später gezeichneten Kathedralenentwurf jedoch auflösen wird. Mit Blick auf Freyssinets Konstruktionen werden erst mit diesem letzten Entwurf die zentralen Themen der Studie von 1932 in einem stärkeren Maße abstrahiert und formal wie konstruktiv weiterentwickelt. Sie führen schließlich zu einer Konzeption, die dann durchaus als eine Vorahnung des Kirchenbaus der Liturgiereform gelesen werden kann. Für die Studie des Jahres 1932 ist freilich zu bemerken, wie sich Terragni von den inzwischen auch in Italien salonfähigen deutschen Vorbildern löst. Gerade auch im Vergleich zu Böhms Kirche St. Kamillus in Mönchengladbach (1928-31), die eine vergleichbare Raumstimmung erzeugt und in der Gestaltung des über dem Altarraum rund zulaufenden Deckentragwerks strukturelle Ähnlichkeiten aufweist, wird deutlich, wie Terragni eine rigorose Kontinuität zwischen Innenraum und Außenbau herstellt, die selbst im modernen Kirchenbau der Weimarer Zeit nur selten anzutreffen ist (Abb. 1610).

12.5.3 Terragnis Vermächtnis einer Kathedrale (1943)

Die Zeichnungen für eine Kathedrale aus dem Jahre 1943 sind Terragnis letzter überlieferter Entwurf.[103] Von vielen Kommentatoren ist er im Zusammenhang mit der schwierigen Lebensphase des vom Kriegseinsatz gezeichneten Architekten interpretiert worden, in der der von kulturalistischen Anfeindungen und rechtlichen Streitigkeiten gebeutelte und inzwischen auch gesundheitlich angeschlagene Terragni regelrecht aufgerieben wird.[104] Bruno Zevi hat hierzu einige Augenzeugenberichte zusammengetragen, die diesen Zusammenhang untermauern: So bemerkt etwa Mario Radice zur Entstehungsgeschichte der Studie, dass Terragni nach seiner Rückkehr aus Russland den Krieg als einen ungeheuerlichen Orkan empfunden habe. Er sei davon überwältigt und erschlagen gewesen. Augusto De Benedetti berichtet noch während des Rückzugs von der sowjetischen Front in die Heimat, dass Terragni krank geworden sei und an seltsamen Gewissensbissen und Halluzinationen gelitten habe; Terragni sei nicht mehr er selbst gewesen.[105] Von Mario di Salvo ist bekannt, dass Terragni die aussagekräftige Frontalskizze der Kathedrale am 16. Juli 1943 gezeichnet habe, also drei Tage vor seinem Tod. Zevi liest den Entwurf zudem als einen verwirrten Versuch Terragnis, sich der Mystik zuzuwenden: „Mit 39 Jahren der unerwartete Zusammenbruch. Er fühlte sich schuldig, über Leichen gegangen zu sein, und er bat verzweifelt all seine Freunde, denen er begegnete, um Verzeihung. Raffaello Giolli empfing er mit Tränen in den Augen: ‚Kannst du mir verzeihen, kannst du mir verzeihen?'"[106] Tatsächlich begegnet Terragni seinem Umfeld in einem Zustand der Verwirrung, der Orientierungslosigkeit. Nach der Rückkehr aus Russland vermag ihn selbst sein

Bruder Attilio nicht mehr wiederzuerkennen. Der einst so energische und athletische Architektur-Hüne aus Como ist nur noch ein Schatten seiner selbst, seine Persönlichkeit das, was man gemeinhin als ‚gebrochen' bezeichnet.

Elisabetta Terragni bestätigt, dass die tragischen Lebensbedingungen ihres Ur-Großonkels mit großer Wahrscheinlichkeit entscheidend dazu beigetragen haben, dass er noch einmal das Thema Sakralbau in Angriff genommen hat. Möglicherweise wendet sich der Comer Architekt auch aus Enttäuschung über die in jenen Tagen ohnehin bröckelnde faschistische Illusion dem christlich-sakralen Sujet zu.[107] In architektonischer Hinsicht, so Giorgio Ciucci, sei es jedoch wichtig darauf hinzuweisen, dass Giuseppe Terragni hier offenbar das elf Jahre zuvor aus programmatischen Gründen selbstgewählte Thema nunmehr ungebunden und mit dem Erfahrungsschatz seiner zurückliegenden Tätigkeit habe weiterentwickeln wollen.[108] Der architektonische Anspruch, den Terragni mit diesem letzten Projekt verbunden haben wird, lässt sich jedenfalls in den wenigen Skizzen durchaus erkennen.[109] Die architekturgeschichtlichen Rahmenbedingungen haben sich geändert, die Phase der Konfrontation liegt zurück, es muss nicht mehr bewiesen werden, dass jedes Gebäude angemessen mit Stahlbeton gebaut werden kann. Das Regime, dem Terragni aus voller Überzeugung seine kreative Schaffenskraft dargeboten hat, steht kurz vor dem Kollaps. Die drohende Apokalypse hat Terragni an den Fronten des verheerenden Krieges am eigenen Leib erfahren und liegt wie ein Schatten über ihm und seinem Vaterland. In einem letzten dramatischen Akt wird die Fatalität faschistischer Demagogie offenbar und der Keim des Widerstandes allmählich zu einer Befreiungsbewegung. Die komplexe Konsenskonstruktion der Faschisten ist in ihren Grundfesten erschüttert, hinterlassen wird sie Zerstörung und Zwietracht. Terragni selbst mag in seiner eigenen schwierigen Lebensphase diese lastende, mit der Entzauberung des von ihm mit Eifer unterstützten Faschismus eng verbundene Schwere des Zerfalls und der Vernichtung gespürt haben und als praktizierender Katholik Zuflucht im Heil des christlichen Glaubens gesucht haben. Einst suchte der Comer Architekt durch sein Engagement im *Gruppo 7* nach einer tragfähigen ideologischen Verquickung der Architektur mit dem Faschismus, eine Auseinandersetzung und Andienung, die in der Umsetzung typischer Bauaufgaben des Regimes, dem Parteigebäude in Como und dem Palazzo Littorio in Rom, kulminiert. Die allerdings aus der radikalisierten politischen und gesellschaftlichen Entwicklung des Faschismus für Terragnis persönliche politische Überzeugung erwachsende Krise schafft die Voraussetzung für eine werkimmanente Verschiebung von der rationalistischen Vorstellung von Faschismus zu einer rationalistischen Vorstellung von Kirche. Zu einem Zeitpunkt, da der Comer Architekten vermutlich die Frage nach einer faschistischen Architektur nicht nur praktisch, sondern auch moralisch erschöpft sieht, rückt das sakrale Sujet als eine Möglichkeit der Fortführung seiner architektonischen Dialektik nochmals ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit. So lässt Terragni, vielleicht in Vorahnung eines nahen Endes, seinen Gedanken noch ein letztes Mal freien Lauf, um in der hehrsten aller Bauaufgaben eine Summe seiner Arbeit, ja seines Lebens zu ziehen.

Diese Freiheit von einem inzwischen weit zurückliegenden programmatischen Kampf um die Anerkennung rationalistischer Gestaltungsmaßstäbe, vielleicht verbunden mit der ambivalenten Freiheit eines Menschen, der sich am Ende eines Weges angekommen fühlt, nutzt Terragni, um die Entwurfsgedanken von 1932 noch einmal aufzugreifen. Schon damals markante Elemente, wie die Deckenform, die Verschmelzung von Apsis

und Schiff zu einem einzigen Baukörper und die Neukonzeption der Fassade, werden nun mit einer strukturell komplexeren Bauform gelöst. Symbolisch mag der damals wie jetzt gewählte Typus der Wegkirche als Verweis auf den Weg des Lebens erscheinen, den Terragni in den ‚metaphysischen' Arbeiten seiner frühen Schaffensphase ja mehrfach thematisiert hat. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine kleine Skizze auf dem Blatt mit der Frontalansicht der Kathedrale. Sie zeigt in der Aufsicht einen Menschen, der seine Arme ausbreitet, als wolle er jemanden umfassen oder segnen. Dieses, wie Libeskind angemerkt hat, vermutlich allerletzte grafische Zeugnis Terragnis,[110] liest sich wie der Wunsch oder die Sehnsucht nach den offenen Armen eines Vaters. Terragni transponiert diesen theologisch signifikanten Gestus der geöffneten, empfangsbereiten aber auch hingebenden Arme, ja diesen Gestus der Adoration in die Architektur seiner Kathedrale; er wird zum Thema, das die atmosphärische Wirkung dieser Kirche symbolisch als einen Schoß des Glaubens bestimmt. Retrospektiv spiegelt diese Skizze vielleicht auch Terragnis eigene verzweifelte Lage, in der er verwirrt von den Erlebnissen des Krieges offenbar nicht mehr weiß wohin mit sich selbst. Es mag diese Skizze sein, die über alle architektonischen Überlegungen hinaus, diesen letzten Entwurf zu einer Aussage des Glaubens erhebt, insbesondere da Terragni zeitlebens betont hat, dass die Architektur einem höheren Zweck dienen, sie die Menschen berühren und sie zur Andacht einladen müsse. In vermutlich keinem anderen Projekt hat Terragni dieses Credo eindrücklicher und vehementer umgesetzt, als in dieser letzten Studie.

Wichtig für das architektonische Verständnis dieses Entwurfes, ist vor allem die bereits angesprochene, im Terragni-Nachlass mit der Signatur 69/1/B archivierte Frontalskizze, die relativ weit ausgereift den vermutlich letzten Stand wiedergibt (Abb. 1611). Sie zeigt einen breiten Baukörper, der vor die eigentliche Kirche gestellt ist. Theoretisch könnte dieser auf zwei hochgestellten Stockwerken das Pfarrheim aufnehmen, was außerordentlich innovativ wäre. Tatsächlich und für eine Kirche kaum minder originell scheint Terragni ihn als Schirm konzipiert zu haben, hinter dem sich die Kirche erhebt.[111] Dieser Schirm oder diese vorgeblendete Fassade hängt mit dem größeren Schirm zwischen Langhaus und Apsis zusammen, denn beide markieren sie jeweils die Schnittstellen im räumlichen Ablauf der Kirche.[112] Der kleinere der beiden Schirme erstreckt sich über drei Stockwerke, wobei die beiden aufgestellten Etagen scheinbar durch Mauerwerk geschlossen sind. Ein orthogonaler Skelettrahmen gliedert die Konstruktion, die im unteren Stockwerk in einen offenen Unterbau oder Portikus übergeht, der das über die volle Breite der Fassade verlaufende Podest von nur geringer Tiefe mit dem Kirchenraum verbindet. Das sich abzeichnende Rahmenwerk (*telaio*) korreliert grafisch mit dem großen Schirm, wodurch die Frontalansicht an Terragnis gemeinsam mit Cattaneo und Lingeri entwickelten Wettbewerbsbeitrag für den Kongresspalast der E42 aus den Jahren 1937/38 und den zweiten Entwurf für die Bibliothek der Accademia di Brera (1938) erinnert (Abb. 1612/1613). Dabei stellt das Rahmenmotiv eine Konstante in Terragnis Werk dar, das in der Casa del Fascio in Como, aber auch in der Casa Rustici in Mailand, mustergültig ausgeformt worden ist und überhaupt ein im *Razionalismo* beliebtes Mittel der ästhetischen Gliederung darstellt. Als rationalisiertes Gliederungsmittel hat es die überkommene dekorative Gestaltung offenbar abgelöst.[113]

Wie schon im Entwurf von 1932 gibt es ein Podest, das über eine Freitreppe erreicht wird und die Ebene der Kirche erschließt. Eine vertikale Zäsur im zweigeschossigen Baukörper gibt den Blick auf den dahinter gelegenen Baukörper der Kirche frei. Hinter dem vorge-

blendeten Bauwerk erhebt sich somit über einem sich in die Tiefe verengenden trapezförmigen Grundriss der Kirchenraum. Die Apsis über katenoidem Grundriss wird von einer nach außen geneigten Schale gebildet. Diese Schale scheint eine monumentalisierte Version jener Altarrückwand im Entwurf von 1932 zu sein, die als Idee schon im Entwurf für das Denkmal in Como angelegt worden ist.[114] Andererseits greift Terragni hier das Motiv einer volumetrisch eigenständigen Apsis wieder auf. Gegen die Stirnseiten der Apsiswandschale und den großen, zwischen beiden Baukörpern *pro* Querhaus vermittelnden *telaio* stößt der Baukörper des Schiffes mit einem bis hierhin ansteigenden parabelförmigen Querschnitt; wobei, dem trapezförmigen Grundriss entsprechend, sich die Basis des Querschnitts mit wachsender Nähe zum Altarraum verengt.[115] Aus dem flachen Bogen, der in voller Breite an das vorgeschaltete Fassadenbauwerk anschließt, wird bis zur Apsis eine steile Parabel. So lässt sich der gesamte Komplex als eine abwechselnde Folge von einfachen orthogonalen Bauwerken geringer Tiefe und tiefen Bauwerken mit sich öffnenden Grundrissen und komplexen Aufrissen lesen (Abb. 1615). Breite, einladende Gesten am Anfang eines Raumabschnitts, die kompakte Fassung des Schiffs unter einer vom Boden an gewölbten Hülle und die Steigerung der Höhe bis zum sich großzügig nach oben hin öffnenden Gestus der Apsis bestimmen den Raumeindruck der gesamten Anlage. Irritierend wirken hingegen die freistehenden, niedrigen Seitenwände, die den Komplex an den Längsseiten fassen. Es ist unklar, welche Absicht der Architekt mit dieser Maßnahme verfolgt hat, in der Zeichnung scheint ihr aber eine gewisse Bedeutung zuzukommen. Möglicherweise wiederholt Terragni hier das Schirmmotiv, um die Sockelzone der Baukörper zu verstecken. In der Anlage des Hauptraums lässt sich zudem eine Analogie zu Vaccaros Kathedralenstudie aus dem Jahre 1932 erkennen. Sicherlich wird Terragni die Studie seines Bologneser Kollegen gekannt haben, inwiefern er sie rezipiert haben könnte, bleibt jedoch fraglich.

Hervorzuheben ist außerdem, wie Terragni am Übergang vom Schiff zum Altarraum anscheinend die überkommenen Bauteile Querhaus und Triumphbogen durch einen gewaltigen, gitternetzartigen *telaio* ersetzt. Dieser bildet zugleich den Hintergrund für die Fassade des vorgeschalteten Bauwerks, wodurch das vom älteren Entwurf her bekannte Motiv einer perspektivischen Fassade wieder zum Zuge kommt. Terragni greift hier zudem das Thema der geneigten Außenwände seines früheren Entwurfes in doppelter Richtung auf, wobei der *telaio* als Vermittler zwischen den unterschiedlich verlaufenden Stereometrien dient: Während die Wand der Apsis nach außen geneigt ist, beschreibt die Schnittfigur des Kirchenschiffs eine sich nach oben hin verjüngende Figur. Der Querschnitt von Terragnis älterem Entwurf ist auf einem der Skizzenblätter von 1943 zu sehen (Abb. 1616). Vermutlich hat der Architekt diesen als Vorlage genommen, um dieselbe Raumidee in eine fließende Kubatur zu übertragen. Terragnis Überlegungen für die Apsis der Kathedralenstudie aus dem Jahre 1932 kehren in der Formulierung dieser Kathedrale sowohl im Grundriss als auch im überhöhten Aufriss ebenso wieder, wie die architektonischen Elemente von zwischenzeitlich entworfenen Gebäuden. Weshalb diese Studie tatsächlich wie eine Synthese seines bisherigen Schaffens erscheint. Dass es abermals ein Sakralbau ist, in dem Terragni seine architektonischen Ideen zusammenfließen lässt, ist bemerkenswert. Wie Elisabetta Terragni erläutert, wollte Terragni das fiktive Projekt offenbar weiterverfolgen.[116] Dies legt eine handschriftliche Notiz unterhalb der ausgereiftesten Ansichtszeichnung nahe. Dort notiert Terragni, dass er in liturgischen Fragen Giuseppe Polvara und hinsichtlich der Tragstruktur den Ingenieur Renato Uslenghi hinzuziehen wolle.[117]

Außerdem werden hinsichtlich der künstlerischen Ausstattung (*decorazioni*) die Namenskürzel C und R angeführt. Vermutlich sind Cesare Cattaneo und Mario Radice gemeint, die zur gleichen Zeit an einem eigenen Konzept für eine ‚Gebetsmaschine' (*macchina per pregare*) arbeiten und dem kulturellen Umfeld Terragnis angehören.[118] Eine unscheinbare Notiz, die die heute im Kirchenbau übliche Integration der Kompetenzen (theologisch, technisch, künstlerisch) antizipiert.[119]

Terragnis letzter Entwurf bietet zahlreiche neue Ansätze für die architektonische Lösung einer großen Sakralbauaufgabe. Sie weisen in der Summe und in den Einzelheiten weit voraus. So ist etwa die Verwendung eines parabolischen Querschnitts zwar nicht neu, vermutlich wird er 1914 von Lars Israel Wahlmann (Engelbrechtkirche) in den Kirchenbau eingeführt, die strukturelle Verbindung mit einem katenoiden Querschnitt hingegen umso innovativer. Terragni skizziert in seiner Kathedralenstudie eine architektonische Idee, die selbst für den Profanbau der Zeit einen außergewöhnlich expressiven und formbezogenen Umgang mit dem Fließmaterial Beton offenbart. Dennoch muss man versucht sein, Terragnis kühne Idee als einen liturgisch-funktional konservativen Entwurf zu bewerten. Da vom Grundriss nur eine unverbindliche Skizze vorhanden ist, bleibt unklar, ob Terragni ähnlich wie Cattaneo/Radice einen der Gemeinde zugewandten Altar vorgesehen haben könnte. Für zeitgenössische katholische Kulturkreise mag eine derartige Kirche dennoch an künstlerische Häresie gegrenzt haben, wenige Jahrzehnte später wäre sie kaum noch als Abweichung aufgefallen. Und selbst zur Zeit, da der Tridentinische Ritus noch ungebrochen und das konservative Papstwort von 1932 die Phantasien der wagemutigsten Architekten verprellt haben mag, zeigt der gläubige Katholik Terragni, dass er die liturgische Lektion der Baugeschichte zutiefst verstanden hat (wie übrigens auch der angedeutete Ratschluss mit Polvara unterstreicht). Terragnis Kathedrale ist eine rigorose Umsetzung des traditionellen Langbauschemas mit formal von Grund auf erneuerten Mitteln. An keiner Stelle negiert er die wichtigsten Raumbestandteile eines liturgischen Bauwerks: Portikus, monumentale Fassade, dramatischer, zum Allerheiligsten fokussierter Innenraum, Zäsur zwischen Kirchenschiff und Presbyterium und Ausformulierung des Altarraums mit einer Apsis bleiben auch in Terragnis Studie determinierend. Doch gibt er ihnen eine neue Gestalt, interpretiert die Übergänge neu und verzichtet auf alles formal und räumlich Überflüssige, um sich auf eine echte neue Lesart des liturgisch Notwendigen zu konzentrieren. Das Thema der Wegkirche, also der Kirche als materialisierte Interpretation des Weges zu Gott, übersetzt er durch den spannungsreichen Gegensatz horizontal und vertikal betonter Gebäudeteile in ein verständliches Ganzes, wobei das eindrücklichste Beispiel dieses reflektierenden Prozesses, das zum mächtigen *telaio* stilisierte, in eine neue transparente Architektur übertragene Verbindungselement zwischen Schiff und Altarraum ist, das nur noch als ein entferntes Echo des Querhauses ertönt. Terragnis ‚moderne Basilika' ist ein Mittler zwischen dem Kirchenbau der vorangegangenen Jahrhunderte und dem Zeitalter einer substanziell erneuerten Liturgie. Dem genialen Architekten gelingt hier, nur wenige Tage vor seinem Tod, noch ein weiterer paradigmatischer Wurf, der als Höhepunkt seiner eigenen Entwicklung ein Licht auf die später folgende Reform des Kirchenbaus wirft. Terragni bewegt sich mit seinen Überlegungen zum Kirchenbau erstaunlich nah an der Grenze zu einem neuen Kirchenbautypus, einem Typus der Gegenwart. Denn wie Sandro Benedetti treffend bemerkt hat, ist die Entwicklung des Kirchenbaus eng mit der Entwicklung der Dachform verknüpft, die letztlich den Raum darunter bestimmt. Die mit den Errungen-

schaften der Moderne technisch ermöglichte freie Gestaltung der Überdachung und die damit verbundene Lösung von jahrhundertealten Konstruktionen wird im Zusammenspiel mit einer reformierten Liturgie einen wahrhaft modernen Kirchenbau, einen seiner Zeit entsprechenden Kirchenbau hervorbringen. In dieser Perspektive ist Terragnis Kathedralenentwurf, auch unter Einbeziehung der internationalen Entwicklungen, als eine Antizipation oder gar als die Vision einer architektonischen Neuordnung des Kirchenbaus zu begreifen. Mit der radikalen Veränderung der Dachform deutet er ein vollkommen neues Raumgefühl an.

12.5.4 *Una macchina per pregare*: Cesare Cattaneo und Mario Radice

Die zunächst etwas kryptischen Buchstaben ‚C' und ‚R' auf Terragnis beeindruckender letzter Zeichnung verweisen auf ein ähnlich wegweisendes wie tragisch gezeichnetes Projekt, das Cesare Cattaneo und Mario Radice seit Ende der 1930er Jahre betreiben und das mit dem frühen Tod Cattaneos ebenso unvollendet bleiben wird wie Terragnis Kathedralenstudie.[120] Neben den im Nachlass Cattaneos aufbewahrten Zeichnungen, von Luciano Caramel 1988 veröffentlicht, ist ein kurzes Statement Radices das einzige Zeugnis des seinerzeit als Buchprojekt geplanten Unterfangens. Aufgrund seiner Originalität und seines rigorosen Funktionalismus hätte das Vorhaben mit gewisser Berechtigung zur Überleitung des Themas Kirchenbau in die Zeit der Liturgiereform dienen können; unvollendet stellt es einen lange Zeit vernachlässigten Baustein in der Entwicklung des italienischen Kirchenbaus dar. Durch den vorzeitigen Tod Terragnis und Cattaneos verpuffen die jeweiligen Vorstöße, gleichwohl deren prägende Elemente in Vaccaros gemeinsam mit Libera und Nervi für Borgo Panigale bei Bologna entworfener Rundkirche Sacro Cuore Immacolato di Maria (1950-55) wieder aufgegriffen werden und sich von dort ausgehend im italienischen Kirchenbau der Konzilszeit verfestigen. Es bleibt der Spekulation überlassen, inwieweit die überragenden Talente Terragnis und Cattaneos den Kirchenbau der Konzilszeit hätten beflügeln können. Interessant ist, dass mit Vaccaro und Libera ausgerechnet die anpassungswilligeren unter den zentralen Figuren des *Razionalismo* in den 1950er und 1960er Jahre zu Protagonisten eines reformorientierten Kirchenbaus werden. Als eine Ironie der Geschichte mag es derweil erscheinen, wenn man sich deren Rolle im einst um Piacentini gravitierenden römischen Milieu in Erinnerung ruft und sich bewusst macht, dass der einstige Matador mussolinischer Konsensarchitektur inzwischen in der von Giovanni Costantini geführten Päpstlichen Kommission für christliche Kunst ‚Unterschlupf' gefunden hat, die wiederum in jenen Jahren der Liturgiereform, unterstützt vom republikanischen Staat, mit bislang beispielloser Einflussnahme den italienischen Kirchenbau lenkt. Heute jedenfalls wirft Cattaneos und Radices Studie ein Schlaglicht auf die Verbindungen und das Engagement der Comer Rationalisten, das offenbar weit vielschichtiger und umfassender war, als gemeinhin angenommen. Es zeigt bereits, was im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Gewissheit wird, nämlich dass das Thema Kirchenbau weiterhin vitaler, wenngleich gewiss nicht mehr exklusiver Bestandteil der architektonischen und urbanen Entwicklung ist.

Der junge Comer Architekturstudent Cesare Cattaneo gehört zu den größten Talenten der nachrückenden Architektengeneration; Zevi attestiert ihm ein beträchtliches innovatorisches Potenzial.[121] Als Freund und Schüler Giuseppe Terragnis, trotz oder wegen seiner Jugend bestens eingeführt in die Kreise der Comer Avantgarde, legt er schon zu Studienzeiten Entwürfe vor, die wegen ihrer Radikalität und Frische für Aufsehen sorgen. Bei den

alljährlich stattfinden Littoriali kann er sich im Bereich der Architektur einen Namen machen, noch bevor er 1935 seine Studien am Mailänder Polytechnikum abschließt. Auf der Grundlage eines älteren Studienentwurfs realisiert er 1935 gemeinsam mit Radice einen tollkühnen Brunnen auf der Piazza Camerlata in Como.[122] Gemeinsam mit Luigi Origoni entwirft er ein Apartmenthaus in Cernobbio (1938-39), das eine der kühnsten Schöpfungen der modernen italienischen Architektur dieser Zeit offenbart (Abb. 1617). Mit ihm entwickelt der Architekt einige von Terragnis Ideen zur strukturellen und formalen Durchdringung weiter und verleiht dem Thema der Fassade neuen Glanz. Für die Arbeit Terragnis scheinen die Entwicklungen des jungen, befreundeten Kollegen nicht unerheblich zu sein. Die Studie, auf die sich Terragni bei seinem Kathedralenprojekt zu beziehen scheint, vertritt jedenfalls den Versuch, das Thema Kirchenbau in Analogie zur Maschinenästhetik im Profanbau als eine Maschine für das Gebet zu interpretieren. Wie im Allgemeinen an den Konnotationen von Studien und Projekten als ‚Wohnmaschine' etc. abzulesen ist, spielen Semantiken der Serialität und Maschine für die Verknüpfung funktionalistischer und ästhetischer Aspekte eine wichtige Rolle. Radices und Cattaneos Versuch, diesen Konnex in den Bereich des Kirchenbaus zu übertragen, hat somit programmatischen Wert und ist für den italienischen Raum (vermutlich) einzigartig.

Mit dem oben bereits angedeuteten Aufsatz ‚La macchina per pregare', den Mario Radice auf Bitten Luciano Caramels im Jahre 1983 verfasst hat, wird der Blick auf die theoretischen Betrachtungen frei, die den Entwurf der originellen Rundbaustudie begleitet haben (Abb. 1618-1627).[123] Ihre Idee entwickeln Cattaneo und Radice ausgehend vom Postulat, dass die Kirche weder als ein an bestimmte Ereignisse oder bestimmte Personen erinnerndes Monument, noch als ein der Verschönerung oder Erquickung dienendes dekoratives Werk verstanden werden dürfe. Vielmehr sei die Kirche mit einer Werkstatt oder einem Fabrikgebäude zu vergleichen, das ohne funktionale Kohärenz nicht zu gebrauchen ist.[124] So gewendet ist die Kirche für Cattaneo und Radice ein liturgischer Zweckbau, eine „macchina per pregare"[125] (Maschine für das Gebet). Womit sie eben nicht nur jene im Profanbau der Moderne gängige Metapher bemühen, sondern in der Tat ein deutlich älteres Zitat Manzonis über den Mailänder Dom aufgreifen, das später angesichts solcher Kirchen wie Le Corbusiers Notre-Dame du Haut in Ronchamp (1950-55) zu einem geflügelten Ausdruck wird.

Zwar setzen Cattaneo und Radice die Kirche in eine vom funktionalen Standpunkt aus durchaus nicht abwegige analoge Beziehung zu profanen Nutzarchitekturen und Maschinen, in ihrem Anspruch zu überdauern, erkennen sie jedoch sogleich die spezifische Eigenschaft einer Kirche, die sie vom Zweckbau und von Maschinen abhebt. Da sie aufgrund ihrer Bestimmung dem Göttlichen und der Beziehung zu ihm geweiht ist, müsse eine Kirche zwar kein Monument sein, aber eine monumentale Aufgabe erfüllen. Cattaneos und Radices erklärtermaßen experimenteller Entwurf soll somit der Klärung der monumentalen und funktionalen Erfordernisse einer Kirche dienen. Es geht ihnen darum, die Funktionalität einer modernen Kirche zu begreifen, sie offenzulegen, um sie frei von jeglichem irreführenden Überbau unter dem Gesichtspunkt eines rationalen Bauwerks zu fixieren. Um die Maßgaben einer idealisierten Pfarrkirche zu bestimmen, führen sie entsprechend dem spätneuzeitlichen Wissenschaftsgeist systematische Befragungen von Experten und Laien durch, um sich eine vom theologischen bis zum technisch-konstruktiven Empfinden reichende Ausgangslage zu erarbeiten, die die Bedürfnisse und Vorstellungen der Menschen im Blick hat.

Gestützt auf die von Arturo Danusso verbriefte Durabilität des Stahlbetons wird der Baustoff als ideales Material für den Bau der Kirche angesehen. Die Idee, den Versammlungsraum der Kirche über dem Grundriss eines Kreissegments zu organisieren, verkörpert nach Dafürhalten der Entwurfsverfasser angemessen das Motiv der Versammlung, womit sie ein Leitthema der liturgischen Bewegungen aufgreifen, das mit der Liturgiereform zum Programm werden wird (wie etwa Liberas Entwurf für die Kathedrale in La Spezia verdeutlicht). Das runde Presbyterium ergibt sich bei dieser Ausgangslage als eine harmonische und automatische Fortsetzung des Versammlungsraums, dem segmentförmigen Schiff. Eine Kirche, die nicht vollkommen zuverlässig und zufriedenstellend funktioniere, könne nach moderner Auffassung ebensowenig eine gute Maschine sein, wie ein technisches Gerät. Ein Axiom, dessen Formulierung Radice für die gemeinsam mit Cattaneo Ende der 1930er Jahre begonnenen Studien beansprucht, noch weit bevor Le Corbusier seine Version der *machine à prier* errichtet habe.

Die natürlichste Art der Versammlung spiegelt sich für Cattaneo und Radice architektonisch im segmentförmigen Grundriss. Denn dieser beschreibt die Gestalt einer spontanen Versammlung mehrerer Menschen um einen Redner am besten. Für Cattaneo und Radice ist diese *a priori* getroffene Grundrissentscheidung in allen drei Versionen ihrer Studie maßgebend. Hinzu kommt, dass sie sich bei ihrer visionären Arbeit bereits Gedanken über Barrierefreiheit machen. Noch lange bevor diese zu einem wichtigen Thema in der Architektur wird, verzichten sie, mit Ausnahme des Presbyteriums (für das sie zusätzlich Rampen vorsehen), bewusst auf die für die Differenzierung sakraler Räume seit jeher sehr beliebten Stufen.[126] Wichtig für die Anlage der Kirche ist zudem die gute Sichtbarkeit des Zelebranten; eine im Italien der Zwischenkriegszeit vor allem von Polvara propagierte Einsicht, deren Ursprünge in der Logik der Messe selbst begründet liegen. So verwundert es nicht, dass Cattaneo und Radice das Schiff ihrer Kirche im Sinne eines Auditoriums begreifen, das den visuellen und akustischen Erfordernissen eines teilnehmenden ‚Publikums' genügen müsse. Die Optimierung der Lichtverhältnisse mithilfe von Lichtsensoren, die Verbesserung der Akustik durch Lautsprecher und die Nivellierung der Raumtemperatur werden ebenfalls eingeplant und sind 1938/39 auf der Höhe des technischen Fortschritts, im italienischen Kirchenbau jedoch eine Seltenheit, wenn nicht gar eine Novität. Den Weitblick ihrer Studie konkretisieren Cattaneo und Radice jedoch abseits der technischen Rationalität, indem sie den am Volksaltar der Gemeinde zugewandten Priester für die Gestaltung ihres Altarraumes voraussetzen. Radice berichtet hierzu, dass er schon in den 1930er Jahren gemeinsam mit Radice in Castiglione Olona an *versus populum* zelebrierten Gottesdiensten teilgenommen habe.[127] Beeindruckt von dieser im Kontext der Zeit außergewöhnlichen, in der Liturgietradition aber keineswegs exotischen Art der Messfeier, skizzieren sie in ihrer Studie einen harmonischen, in sich stimmigen Raum, der auf das Allerheiligste und den Zelebranten fokussiert die Teilhabe der Gemeinde verstärkt, wobei Mario Radice hinsichtlich der Proportionen auf Luca Paciolis Traktat *De Divina Proportione* (1497) verweist. Der Goldene Schnitt, der in einer essenzialisierten, schmucklosen Architektur als ästhetisches Ordnungsprinzip zusätzlich an Bedeutung gewinnt, ja indirekt sogar zum Gestaltungsmittel oder ‚impliziten Dekorationsmittel' wird, bildet die geometrische Grundlage, von der ausgehend Cattaneo und Radice über Jahre das sich in allen Elemente durchsetzende Maßverhältnis mehreren Modifikationen unterziehen, um zur Ideallösung ihres endgültigen Entwurfs zu gelangen.

Ausgehend von einem Kreissegment, das etwas weniger als die Hälfte einer vollen Kreisfläche beschreibt und im Radius verkürzt ist, entwerfen Cattaneo und Radice eine additive Komposition aus Versammlungsraum (Schiff) und kreisrundem, im Zentrum der vollen Kreisfläche angeordnetem Presbyterium. Der Altar befindet sich dabei genau im Mittelpunkt auf einer über Kreissegmentstufen und Rampen zugänglichen erhöhten Fläche. Der Zugang erfolgt über eine im vollen Radius kreissegmentförmig angelegte Treppenanlage. Das über die gebogene Außenwand des Schiffs hinausragende Dach bildet zugleich den Ersatz für den Portikus und bezeichnet ohne Stützen und Bögen einen Vorbereich, von dem mehrere Türen und ein größeres mittiges Portal in die Kirche führen. Die Erschließung der gesamten Kirche ergibt sich als eine logische Folge, von der Straße über die erste Treppenanlage auf ein offenes Podest, das in den überdachten Vorbereich übergeht und gemeinsam mit diesem den Pfarrhof bildet. Der Kirchenraum ist in mehrere keilförmige Bankreihen gegliedert. Zwischen den Gestühlssegmenten sind großzügige Flächen vorgesehen, so dass ein luftiger Raum für die Gemeinde entsteht. Die Fokussierung auf den Altar wird neben der konzentrischen Anordnung auch vom zum Mittelpunkt abfallenden Dach betont. Zudem strahlt das Licht aus einem langen gekrümmten Fensterband die geneigte Deckenscheibe entlang in den Raum und bündelt sich unter der zweischaligen Kuppel des Presbyteriums, wobei der Übergang zum Altarraum durch ein weiteres Fensterband im Kuppelring markiert wird, das für die Beleuchtung des Altarraumes sorgt, durch den hineinragenden Deckenversatz jedoch in sozusagen stilisiert barocker Manier verdeckt oder verschleiert wird. Der Altarraum wird nach hinten von einer halbkreisförmigen Wand abgeschirmt, dahinter befindet sich der Abgang in die Paramentenräume und die Sakristei. Diese sind wiederum auf einer tieferen Ebene mit einem hinter der Kirche liegenden, durch Stützmauern kreisförmig begrenzten Hof verbunden.

Die Tragstruktur besteht aus zwei Komponenten: zum einen aus dem mit der Kuppel bekrönten Zylinder des Altarraums, der aus ausgefachten Stahlbetonrippen und einem Ring besteht, und zum anderen aus geneigten asymmetrisch t-förmigen Stahlbetonträgern. Alle vertikalen Tragglieder zeichnen sich am Außenbau ab und verleihen diesem eine kraftvolle skelettförmige Gliederung. In verschiedenen Zwischenstadien des Entwurfs, experimentieren Cattaneo und Radice nicht nur mit dem Verhältnis von Versammlungs- zu Altarraum und der Einzelteile untereinander, sondern verändern auch die Komposition der Baukörper. So sind zunächst auch mehrere Gebäude vorgesehen, die als Portiken vor und hinter der Kirche eine quadratische Grundform begrenzen (Abb. 1625), die hier noch nicht die geometrisch stringente Gestalt der endgültigen, auf einer kreisförmigen Geometrie beruhenden Gestaltung angenommen hat. Die zwischenzeitlich wesentlich komplexere Schnittfigur wird sukzessive vereinfacht und auf den Grundgedanken deklinierter Kreise und deren Akzentuierung reduziert. Ein weiterer Zwischenschritt spielt die axiale Verbindung der Kirche mit orthogonalen Pavillons und einem freistehenden, schornsteinartigen Glockenturm durch. Bemerkenswert ist dabei vor allem die Vollverglasung, die hier noch für die verschiedenen Baukörper vorgesehen ist. Insgesamt beschreibt der Entwurfsprozess ein kontinuierliches Streben nach Reduktion und Verdichtung. Den strengen, von der exakt ausgeklügelten Stereometrie betonten Charakter der endgültigen Kirche mildern eine geschickte räumliche Abfolge, die pointierte Inszenierung des Lichteinfalls und die räumliche Dynamik, die sich aus der Komposition einer segmentförmigen, geneigten Decke zu einem sehr hohen zylindrischen Raum mit Kuppel ergibt.

Auf den ersten Blick erscheint Cattaneos und Radices revolutionäre Studie ganz und gar nicht wie eine Kirche, sondern eben vielmehr wie ein industrieller Zweckbau oder allenfalls wie eine Stahlbetoninterpretation von Boullées laizistischer Kenotaphenarchitektur. Bei genauerem Blick wird jedoch deutlich, welch verheißungsvolles Versprechen diese leider nicht realisierte Studie beinhaltet. Auf der Grundlage einer partizipatorischen Liturgie und einer klaren räumlichen und geometrischen Idee sowie in Verbindung mit der Überzeugung, dass sich eine glaubwürdige moderne Ästhetik als eine logische Konsequenz von Struktur und Konstruktion ergibt, schaffen hier ein Architekt und ein Künstler gemeinsam den Prototypen eines im Sinne originärer Liturgie wirklich funktionierenden Rundbaus und damit den Vorgriff einer baulichen Verkörperung der zu diesem Zeitpunkt lange noch ausstehenden Liturgiereform. Die alte Rundbauidee wird mit einem neuen Sinn erfüllt. Dabei werden bewährte traditionelle Konzepte keineswegs über Bord geworfen, sondern den technischen Möglichkeiten und den Ansprüchen der Zeit entsprechend in neue Formen gegossen. Den überkommenen Portikus aus Säulen und Bögen ersetzt ein kühn auskragendes Vordach, das Licht strömt über großflächige Verglasungen aber nicht willkürlich sondern durch die Konstruktion pointiert ein, der Langbau wird, einem Abbild der liturgischen Handlungsabläufe ähnlich, in eine konzentrische Gestalt übertragen – wo einst Entfernung stand, steht jetzt Nähe, Teilhabe, Sicht- und Hörbarkeit. Keine Stützen verstellen im Zeitalter weitgespannter Tragwerke mehr den einen Raum der Gemeinde, keine Nebenaltäre lenken von dem einen Tisch des Herrn mehr ab und doch sammelt sich die Aura des Allerheiligsten im ewigen Bild der aufstrebenden Kuppel, die sich nunmehr konsequent in die geschmeidige Form voneinander deklinierter Kreise und Kreissegmente fügt.

12.6 Zwischen Futurismus und Rationalismus: Alberto Sartoris

12.6.1 Einleitung

Obwohl das *Movimento Moderno* in Italien viele, auch sehr verschiedene Protagonisten hervorgebracht hat, erweist sich Giuseppe Terragni als der unbestreitbar einflussreichste und genialste Architekt der frühen italienischen Moderne. Untermauert wird diese Einschätzung von der Tatsache, dass sein Werk über den italienischen Kontext hinaus bis heute rezipiert wird und Gegenstand eines breit gefächerten Forschungsinteresses ist. Als Gravitationszentrum der weitverzweigten und schlagkräftigen Comer Rationalisten-Clique begründet Terragni maßgebend den orthodoxen Rationalismus italienischer Prägung. Trotz seines am Rand der urbanen Zentren liegenden Arbeitsschwerpunkts vermag er in einer nur kurzen Spanne ein Werk zu erschaffen, das sowohl zeitgenössischen Architekten als auch nachfolgenden Generationen als Inspirationsquelle dienen wird. Zudem ist dieses Werk in sich selbst reich an einer kontinuierlichen Weiterentwicklung und Dynamik, die von kaum einem anderen Streiter des MIAR während der Zwischenkriegszeit erreicht worden ist.[128] Terragni steht für eine herausragende Leistung, die – wie gezeigt werden konnte – auch in seinen weniger bekannten Sakralbaustudien ihren schöpferischen Reichtum unter Beweis gestellt hat. Zugleich ist diese Leistung aber kaum ohne die Synergien einer Bewegung zu denken, die in der Provinzstadt Como ihre stärkste italienische Ausprägung in Gestalt einer interdisziplinären Gruppe gefunden hat; einer Gruppe, die dank ihrer großen Innovations- und Schlagkraft trotz des Sperrfeuers der etablierten Akademisten, des flatterhaften architekturpolitischen Gebarens des Regimes und der Auseinandersetzungen innerhalb der Bewegung selbst bestehen kann. Zu diesem Umfeld gehört seit Ende der 1920er Jahre mit Alberto Sartoris auch ein autodidaktischer Architekt, dessen kultureller Hintergrund vom offenen Klima der Schweizer Architekturdebatte und dem Turiner Umfeld der Neo-Futuristen um Luigi Colombo (Fillia) geprägt worden ist.[129] Mit seinen Studien für Kirchen und dem realisierten Kirchenbau in Lourtier (Bagnes/Wallis) fungiert er zudem als Bindeglied zwischen der sakralkünstlerisch engagierten Bewegung des zweiten Futurismus und dem *Razionalismo*.

Sartoris arbeitet unter anderem mit Terragni am Projekt für eine Satellitenstadt in Rebbio (1938) zusammen und realisiert mit ihm eine Arbeitersiedlung in der Via Anzani in Como (1938-43). Im Gegensatz zu Terragni jedoch gehört Sartoris zunächst dem Milieu des sogenannten zweiten Futurismus beziehungsweise Neo-Futurismus an, eine Bewegung, die sich in Turin um die dort wirkenden Universalkünstler Tullio Bracci, Ugo Pozzo und Fillia gruppiert hat.[130] Erst gegen Ende der 1920er Jahre stößt Sartoris zu den Comer Rationalisten. Der vielfältige Maler und Poet Fillia wiederum ist auf den Spuren Sant'Elias mit dem utopischen Projekt einer neuen Stadt beschäftigt, für das er unter anderem auf die Zusammenarbeit mit Sartoris zurückgreift. Beeinflusst und gefördert von Fillia entfaltet Sartoris eine umfangreiche publizistische Tätigkeit in Italien und in der Schweiz. Seine Texte und Studien werden bisweilen auch in Frankreich und Holland rezipiert. Schon früh beschäftigt er sich mit diversen Studien für sakrale Gebäude. So ist er etwa in Fillias publizistischen Projekten ‚La Città Futurista' und ‚La Città Nuova' mit Beiträgen zur Monumentalität repräsentativer Bautypen im Kontext futuristischer Architektur involviert. Mit Gigi Chessa nimmt Sartoris 1928 in Venedig an der Biennale teil und zeigt dort neben anderen futuristischen Arbeiten eine Studie für eine Cappella-bar futurista in Chiavari (1920-

27). Letztere findet hier in ihrer nach neoplastizistischer Art kolorierten Fassung besonders viel Beachtung.

12.6.2 Marinetti, Fillia und der Kult um die Geschwindigkeit: sakral und futuristisch muss es sein

Obwohl schon der erste Futurismus eine dezidiert antiklerikale Position einnimmt, gibt es keine grundsätzliche Negation des Göttlichen.[131] Weshalb zunächst Marinetti, dann aber auch Soffici, Balla und Prampolini mit einer spirituellen Wendung des Futurismus Parallelen zur Religion ziehen können (Dualität *spirito-macchina*). Indem Marinetti 1915 die sechs Jahre zuvor im futuristischen Manifest formulierte Herrlichkeit der Geschwindigkeit aufgreift und sie in Bezug zur Religion stellt, adaptiert er schließlich den ideologischen Überbau des Futurismus für das Engagement futuristischer Künstler im Zeichen einer Erneuerung der Sakralkunst: „Se pregare vuol dire comunicare con la divinità, correre a grande velocità è una preghiera. Santità della ruota e delle rotaie. [...] Nostre sante sono la luce e le onde elettromagnetiche 3×10^{10} metri al secondo.“[132] Ein eindrucksvoller Vorgeschmack dieses Interesses lässt sich indes bereits in Sant'Elias Sakralbaustudien erkennen, dessen originelles Werk aus propagandistischen Gründen von Marinetti für den Futurismus vereinnahmt worden ist. Im Zuge der Lateranverträge wird schließlich auch in futuristischen Kreisen die Auseinandersetzung mit dem sakralen Sujet beflügelt. Davon zeugen die zahlreichen künstlerischen Arbeiten Dottoris, Fillias, Orianis und Pozzos, aber auch Sartoris trägt mit vereinzelten Werken dazu bei.

Im Gegensatz zur politisch zwiespältigen Lage des ersten Futurismus, bemüht sich die zweite Welle unter dem Eindruck der im Februar 1931 einsetzenden Auseinandersetzungen um eine faschistische Staatskunst und -architektur um eine Annäherung an das kulturpolitische Programm des Regimes. Wobei die Frage nach einer universellen Gültigkeit der Avantgarde die Beschäftigung mit der Erneuerung der Sakralkunst im Sinne Ballas und Deperos Manifest einer „Ricostruzione futurista dell'universo“ miteinschließt.[133] Hinzu kommt, dass das sakrale Thema auch für radikale Neuerer wie die Futuristen seine künstlerische Attraktivität nach wie vor nicht eingebüßt hat und die Popularität religiöser Devotionalien zudem eine massenwirksame Verbreitung verspricht. Zwar muss der futuristischen Bewegung eine somit durchaus pragmatisch begründete kontinuierliche Beschäftigung mit sakralen Themen attestiert werden, eine spezifisch politische Dynamik erhält dieser Einsatz für eine Erneuerung der Sakralkunst im Lichte einer zeitgemäßen Darstellungsweise jedoch vor allem im Kontext der *Conciliazione*, da dieser Meilenstein faschistischer Konsenspolitik religiöse und klerikale Aspekte in die Mitte des sozialrevolutionären Programms des Regimes rückt.[134]

Eine unmittelbare Folge ist das im Juli 1931 erschienene ‚Manifesto dell'arte sacra futurista', mit dem Marinetti der zeitbezogenen interpretativen Kompetenz des Futurismus auch die Entwicklung einer zeitgemäßen Sakralkunst zuspricht.[135] Unter dem Vorbehalt, dass sakrale Kunst auch unabhängig von der religiösen Praxis entstehen könne und dass eine Kunst ohne innere Erneuerung zum Aussterben verurteilt sei, offeriere der Futurismus der Sakralkunst eine einmalige Chance: „o rinunciare a qualsiasi azione esaltatrice sui fedeli o rinnovarsi completamente mediante sintesi, trasfigurazione, dinamismo di tempo-spazio compenetrati, simultaneità di stati d'animo, splendore geometrico dell'estetica della macchina.“[136] Tatsächlich intendiert Marinetti mit seinem großspurig formulierten Anspruch offenbar die Sanktionierung einer laizistischen Sakralkunst, die

freilich nicht frei von Widersprüchen ist.[137] In seinem Plädoyer für die Erneuerung sakraler Kunst verweist der Autor auf die inzwischen entstandenen Werke, so etwa auf die „großartigen Malereien" (meravigliose pitture) eines Pioniers wie Gerardo Dottori, auf die Fresken und Mosaiken Gino Severinis für die Pfarrkirchen von Semsales und La Roche im Kanton Fribourg und auf die als futuristisch eingestuften Kirchen aus Stahlbeton, Stahl und Glas in Deutschland und der Schweiz.[138] Nur die entsprechend versierten Künstler des Futurismus vermögen demnach mit ihrer unbegrenzten Vorstellungskraft, ihrem in den kühnen Schwüngen der *Aeropittura* geübten Vogelblick und ihrer Vision eines modernen, schnellen und vielgestaltigen Lebens jene bodenlose Faszination, jene geheiligte Transparenz des Unendlichen, die Präsenz der Heiligen ebenso wie den Flug der Engel, in einem Zeitalter der Maschinen adäquat zu verkörpern. Plastisch, lebendig und sprühend könne nur der futuristische Künstler die magische Einheit von katholischem Kult, – von Trinität, unbefleckter Empfängnis und Kreuzweg – zum Ausdruck bringen: „Soltanto artisti futuristi elettrizzati di ottimismo colore e fantasia […] possono oggi precisare in un'opera d'Arte Sacra la beatitudine del Paradiso, superando nei nervi dei combattenti cattolici la infinita gioia paradisiaca della nostra immensa Vittoria di Vittorio Veneto."[139]

Wie allein schon das ‚personelle Inventar' des Manifests suggeriert, können futuristische Sakralkünstler trotz des Gegensatzes zur konservativen Kunstauffassung des Vatikans seit Mitte der 1920er Jahre Aufträge ausführen.[140] Stimuliert von der starken Präsenz futuristischer Künstler bei der anlässlich des Antonius-Jubiläums in Padua stattfindenden Ausstellung sakraler Kunst (1931) werden Gerardo Dottoris Gemälde ‚Crocifissione'[141], Fillias ‚Natività-morte-eternità' und ‚Madonna', Pippo Orianis ‚Salita al Calvario' und Mino Rossos Plastik ‚Natività' als herausragende Exempel angeführt. In einer Zeit, in der die Erneuerung der Kunst und Architektur zunehmend die Debatten bestimmt, ist es Marinetti, der rechtzeitig die Affinität des Futurismus mit Faschismus und Katholizismus beschwört. Dies geschieht wohlgemerkt im Gegenlicht des Pamphlets einer um die futuristischen Maler Ottone und Bruno Rosai gescharten Fünfergruppe, die zwar mit einer aggressiven ‚Dichiarazione agli italiani' zur Devatikanisierung aufruft, aber nicht die Wirkung der renommierteren Propaganda Marinettis und Fillias zu neutralisieren vermag.[142] Zusammenfassend lässt sich die religiöse Inversion des Futurismus somit auf zwei Motivationsstränge reduzieren: auf der einen Seite eine gesellschaftspolitische Perspektive, die das sakrale Moment des Futurismus pragmatisch begründet (Adams); auf der anderen Seite ein Interesse, das das ästhetisch-spirituelle Moment vor dem Hintergrund eines exaltierten Kultes, einer Sakralisierung von Geschwindigkeit und Maschine hervorhebt (Duranti).[143]

Der sich zuspitzende Kampf um die Gunst des Regimes, die Sympathien des *Duce* für die Moderne und die Bewegung im architektonischen und kirchenbaulichen Diskurs spiegeln sich folglich auch in Marinettis Bezug zur Architektur. Wobei Sartoris in einer virtuellen Nachfolge Sant'Elias wirkungsvoll zum architektonischen Exponenten des Futurismus aufgebaut wird. Demnach habe, zumindest nach Marinettis futuristischer Lesart, eine Architektur, wie sie vor allem von Sartoris in etlichen Studien und unter anderem mit einem Entwurf für eine Kathedrale auch in Padua vertreten wird, die Grundlage für eine agile, neue Architektur aus Stahlbeton und Stahl überhaupt erst geschaffen. So dass die schon vielfältig unter Beweis gestellte erneuernde Kraft des Futurismus (*Aeropittura*, *Rumorarmonio*, *Tattilismo* etc.) nun konsequenterweise auch in der Architektur (*Nuova Architettura*) zu einer eindrucksvollen Äuße-

rung komme. Untermauert wird der futuristische Anspruch mit der Argumentation, dass letztlich nur die Anerkennung für Sant'Elias prototypische Paternität die zweifelsfrei italienische Qualität des *Razionalismo* garantieren könne. Wobei sich aber der Futurismus selbst, dank zahlreicher Ausstellungen und Vernetzungen in ganz Europa, als ein inzwischen transnationales Phänomen erweist.[144]

Freilich können die Vertreter der Avantgarde in der Ausstellung von Padua neue Zuversicht schöpfen, auch im konservativen Feld katholischer Kunst und Architektur einen Sieg davon zu tragen. Die Ernüchterung von La Spezia ist präsent, die Wettbewerbsserie von Messina kündigt sich nur wenige Monate später an und Piacentinis Entwurfskonversion in Rom ebnet tendenziell futuristischen Künstlern wie Achille Funi und Arturo Martini den Weg für einen großen Kirchenbau in der Hauptstadt. Aktivisten des *Razionalismo* wie Terragni, Vaccaro, Minnucci und andere beschäftigen sich mit dem Thema Sakralbau. Futuristische Sakralkunst ist überdies auch bei den vom *Duce* aufmerksam beobachteten Biennalen in Venedig zu sehen. Vor allem aber in Padua, wo im Mai 1931 zu Ehren des Heiligen Antonius eine beispiellose Ausstellung mit mehr als 2.000 Exponaten aller Tendenzen eröffnet wird, können die Futuristen und Rationalisten gleichermaßen eine jeweilige Interpretation des Sakralen offerieren. Vorbereitet wird der Auftritt unter anderem von Fillias Artikel ‚Le nuove finalità religiose del futurismo'.[145] Wie der Titel impliziert, geht es um die Definition einer neuen religiösen Facette des Futurismus, die schließlich in Marinettis Manifest offiziellen Charakter gewinnt. Fillia wiederum, der bis 1926 unter religiöser Kunst noch eine dem Maschinenkult verschriebene Kunst versteht, entdeckt durch die von Maritain und Bergson beeinflussten sakralkünstlerischen Arbeiten Gino Severinis und durch die Sakralbaustudien von Sartoris die christlich-religiöse Dimension moderner Kunst.[146] Erst Ende des Jahres 1932 wird bekanntlich der Papst das Wort gegen diese Einmischung der Avantgarden erheben, ihre Beiträge als Entstellungen und Schändungen diskreditieren. Woraufhin zwar der Grat moderner Sakralkunst und -architektur zwar schmaler aber dennoch nicht unpassierbar wird. Nur dreieinhalb Wochen zuvor versetzt Fillia dem konservativen katholischen Empfinden einen weiteren Hieb, indem er mit einem Plädoyer für eine futuristische Sakralarchitektur ganz aus Glas und Aluminium eintritt.[147] Dabei ist auffällig, wie die Rhetorik der Futuristen Fillia und Sartoris auf Materialien wie Stahl, Glas (*cristallo*) und Aluminium anspielt, während Rationalisten und praktizierende Architekten wie Terragni und Vaccaro ihren Sakralbaustudien stets das Attribut ‚Stahlbeton' als Qualitätsmerkmal anheften. Offenbar drückt sich darin ein Unterscheidungsmerkmal aus, das im Hinblick auf die von Sartoris gebaute Kirche aus Beton und Verputz im Vergleich der Studien mit dem realisierten Bauwerk ebenfalls augenfällig wird. Enrico Agostino Griffini kontert derweil direkt die Kritik des Papstes indem er der vom Vatikan hofierten Architekturmentalität einen inneren Widerspruch unterstellt: „L'opposizione della chiesa dovrebbe essere rivolta non alle forme moderne, che sono una restaurazione dello spirito della classicità e quindi dell'ortodossia, ma ai vecchi avanzi di quegli stili sviluppatisi in tempi delle più violente eresie, e ripresi, per l'aderenza al loro intimo carattere, dal secolo ateo e materialista per eccellenza: l'Ottocento"[148]. Wiederum kurze Zeit später folgen die Publikation einiger Entwürfe junger Architekten für Kirchen im ländlichen Raum, wobei einer der Teilnehmer der Messina-Serie, Angelo Bianchetti, für eine moderne Kirchenarchitektur eintritt.[149] Concezio Petruccis in der ‚Architettura' ausgiebig gewürdigte Kirche S. Michele Arcangelo in Foggia und Daneris Kirche S. Marcellino in Genua dokumentieren derweil,

dass ein moderner Kirchenbau auch in der Praxis möglich und berechtigt ist.[150]

Fillia weist seinerseits auf die Potenziale neuer Materialien und Bautechniken für den Sakralbau hin. Für ihn sind sie der Rohstoff einer neuen Mystik.[151] Es geht darum, moderne Architektur für sakrale Bauwerke sowohl unter dem Aspekt der baulichen wie funktionalen Ökonomie als auch unter dem Aspekt der Ästhetik und Repräsentanz attraktiv zu machen. Ähnlich wie Terragni bemerkt er, dass nach den obligatorischen Scharmützeln der revolutionären Phase, also jener Zeit in der moderne Bautypen der architektonischen Demonstration der Moderne zugespielt haben, nun auch traditionelle, zumal spirituell anspruchsvolle Sujets Aufmerksamkeit verdienten. Allerdings wertet Fillia dabei die Bedeutung der liturgischen Funktionalität ab und versteift sich, ganz im Gegensatz zum funktionalistischen Ansatz der Rationalisten, auf eine ästhetisch-individualistische Sicht, wonach der Kirchenbau angeblich beträchtliche Freiheiten hinsichtlich Gestaltung und Konzeption böte.[152] Ein Missverständnis, das ansatzweise auch bei der Kathedralenstudie von Sartoris offenbar wird. Zugleich erkennt Fillia in den ersten modernen Stadtanlagen und Wohnquartieren eine Analogie zu den kühnen Studien Sant'Elias. Entsprechend ordnet er dem nördlich der Alpen in etlichen Beispielen präsenten modernen Kirchenbau den Visionen Sant'Elias zu. Gleichwohl versäumt er nicht zu bemerken, dass sich diese Kirchenbauten nicht in den italienischen Kontext übertragen ließen, da das romanische Feingefühl eine andere zeitgemäße Interpretationsweise verlange, als die in typologischer und formaler Hinsicht durchaus noch nostalgischen Anlagen nordischen Kirchenbaus suggerierten.[153] Dass Fillia dabei nicht den realisierten Kirchenbau des *Novecento* im Blick hat, sondern den in den Studien italienischer Architekten angelegten ‚Lyrismus' rhythmisch harmonierender Körper, macht abermals die architekturpolitische Kampfhaltung sichtbar: „La cattedrale di Alberto Sartoris è il più grandioso esempio di quale dovrà essere l'architettura della Chiesa moderna: trionfo dell'acciaio e del cristallo, giuoco di volumi che definiscono un ritmo assolutamente originale e che arrivano ad un risultato di severità costruttiva del più alto significato."[154] Wobei Fillia gemeinsam mit Pippo Oriani ebenfalls einen Versuch unternimmt, mit Stahl und Glas einen lichtdurchfluteten Sakralbau zu kreieren, der in augenfälliger Anlehnung an den Entwurf für Notre-Dame du Phare auch an Bartnings später zerstörte ‚Pressa'-Kirche erinnert (Abb. 1628-1630). Eine weitere Studie entwickelt Fillia derweil mit Enrico Prampolini, der 1928 mit dem futuristischen Pavillon bei der Ausstellung im Turiner Valentino-Park für Aufsehen gesorgt hat.[155] In diesem Beitrag wird versucht, das Moment des Fliegens aus der *Aeropittura* in eine Sakralarchitektur zu übertragen: „di interpretare architettonicamente il senso di ‚aereo' che oggi è la più tipica espressione della nostra civiltà."[156]

Letztlich erweist sich der zweite Futurismus versöhnlicher und praktikabler als sein Vorgänger. Sein kreativer Furor spiegelt inzwischen eine ernstgemeinte Absicht, die Physiognomie der vom Menschen geschaffenen Umwelt zu verändern, sie zu ersetzen. In gewisser Weise ist er dem Rationalismus zugeneigt und gewinnt dadurch an Anwendbarkeit. Zugleich verwischen die Grenzen sowohl theoretisch als auch praktisch, wenn es um architektonische Umsetzungen geht. Den Geist eines modernen Lebens sucht man ebenso wie die Rationalisten durch die Exaltation der technischen und materiellen Möglichkeiten auszudrücken. Für den Futurismus heißt es, wie auch für den Rationalismus, seinen Anspruch auf die Repräsentanz des Faschismus mit universaler Gültigkeit unter Beweis zu stellen. Sartoris ist dabei ein seltener Grenzgänger. Seine Studie für eine Kathedrale in Fribourg ist keineswegs

unmissverständlich von einigen Kommentatoren gar als sein letztes futuristisches Werk etikettiert worden, während seine realisierte Kirche in Lourtier als rationalistischer Kirchenbau Anerkennung gefunden hat.

12.6.3 *Amore che viene senza ornato*

Entscheidend für die Positionierung von Alberto Sartoris innerhalb der Strömungen der italienischen Avantgarde sind zunächst pragmatische beziehungsweise taktische Überlegungen, die dem noch sehr jungen und eben erst nach Italien zurückgekehrten Architekten Zutritt zu progressiven Künstlerzirkeln seiner Geburtsstadt verschaffen sollen. Wobei der zwischenzeitliche Ausschlag für das futuristische Milieu vermutlich in den Eindrücken angelegt ist, die die Werke der Futuristen (Boccioni, Balla, Depero, Russolo und Prampolini) bei der 1920 in Genf stattfindenden ‚Exposition internationale d'art moderne' hinterlassen haben. Hinzu kommt Marinettis sicherlich beeindruckender Auftritt im Folgejahr, mit dem er in der mondänen Seestadt das ‚Manifesto del Tattilismo' präsentiert.[157] Tatsächlich wird Sartoris aber erst 1928 von Fillia in die futuristische Bewegung eingeführt, indem dieser ihm die Möglichkeit eröffnet, bei der ‚Prima mostra di architettura futurista' auszustellen. Zuvor aber bewegt sich der junge Architekt in einem eher entgegengesetzten Umfeld. So sammelt er erste Erfahrungen als Mitarbeiter im Büro Annibale Rigottis sowie mit eigenen Arbeiten für den Turiner Unternehmer Riccardo Gualino, in dessen Zirkel er dank der Vermittlung Felice Casoratis eingeführt wird. Gemeinsam gestalten sie für Gualino einen Theatersaal (1923-25). Anschließend wird Sartoris in den von Casorati geführten Kunstverein ‚Antonio Fontanesi' involviert. 1927 zeichnen beide verantwortlich für eine prototypische Metzgerei in der bei der Biennale in Monza ausgestellten Ladenstraße des Unternehmers Fontanesi. Sartoris fertigt außerdem weitere architektonische Arbeiten, wie zum Beispiel eine Künstlervilla in Ligurien (1926), ein Wohnquartier an der Turiner Peripherie (1926-27) und die Neuordnung des Piazzale dello Stadium in Turin (1926). Vornehmlich handelt es sich dabei um Studien, die teilweise auf Eigeninitiative des Architekten entstehen (Abb. 1631-1635).

Es sind aber diese architektonischen Arbeiten, die die Aufmerksamkeit des renommierten Futuristen Fillia auf sich ziehen, der – vermutlich mit Blick auf die ‚Entdeckung' des bis *dato* nur Wenigen erschlossenen Werks Sant'Elias – an einer architektonischen Wendung des Futurismus arbeitet.[158] Doch im Gegensatz zu den Entwürfen und Proklamationen Sant'Elias zeichnen sich die Arbeiten von Alberto Sartoris weniger durch dynamische Schwünge, denn durch strenge kubische Massen unter struktureller wie grafischer Betonung ihrer Orthogonalität aus. Worin Sartoris bereits eine Neigung zur rationalistischen Architektur offenbart, wie sie beispielsweise von Theo van Doesburg, einer der Leitfiguren im Panoptikum Sartoris', als Credo einer funktionalistischen Moderne vertreten wird.[159] Entsprechend erklärt sich Sartoris' späteres Selbstzeugnis, wonach er seine Annäherung an das *Movimento Futurista* vor allem als Sprungbrett für eigene Experimente verstanden hat.[160] Versuche Fillias, ihn für Ausstellungen futuristischer Architektur zu gewinnen, scheitern zunächst. Die Verbindung von Sartoris zu Rigotti und Casorati scheint anfangs einer Annäherung an die Bewegung Marinettis und Fillias im Wege zu stehen. Dies ändert sich, als Sartoris beginnt, sich mit dem als futuristisch etikettierten Werk Sant'Elias zu beschäftigen und darin offenbar eine Chance für seine eigene experimentelle Arbeit in der Tradition einer an den ursprünglichen, klassischen Werten orientierten Architektur erahnt: Der Futurismus trete, so die Einschätzung von Sartoris, in eine klassische Phase ein, in der alle überflüssigen

Elemente verbannt würden.[161] Gleichzeitig würdigt Sartoris das Engagement Fillias mit seinem vor allem in Italien viel beachteten Artikel ‚Architecture futuriste italienne'[162]. Zugleich nutzt er diese Publikation für eine differenzierte Betrachtung der architektonischen Konzeption Sant'Elias, indem er dessen Abwertung orthogonaler Strukturen kritisiert, zugleich aber Sant'Elias geniale Schöpfungen als Pioniertat im Kampf gegen die Persistenz des Traditionalismus bewundert.

Anlässlich der von Fillia 1928 in Turin organisierten Ausstellung futuristischer Architektur figuriert Sartoris schließlich neben ausgewiesenen Vertretern der Bewegung, wie Chiattone, Marchi, Depero und Prampolini, mit den meisten Exponaten, – darunter eine Cappella-bar futurista in Chiavari, die schnell zu einer Ikone der italienischen Moderne wird (Abb. 1636/1637). Im Ausstellungskatalog wird Sartoris von Fillia wegen seiner kompetenten Vielfalt hervorgehoben: „Vediamo infatti progetti di grandi agglomerati e di case popolari: addizione di calcoli economici e pratici, largo movimento di masse, materiali in rapporto a sistemi risolutivi luminosi ed igienici, senso lirico e dinamico in questi giochi architettonici."[163] Trotz der Eloge Fillias sucht man im Werk von Alberto Sartoris dennoch vergeblich nach Indizien für eine substanzielle Konversion zum Futurismus.[164] Ausgerechnet der viel diskutierte, besonders markante und opportun mit dem Attribut ‚futuristisch' versehene Entwurf für eine Cappella-bar verdeutlicht, wie sehr der Architekt von den sich formenden Dogmen der architektonischen Moderne beeinflusst wird. Keineswegs handelt es sich dabei – wie auch in anderen ausgestellten Entwürfen von Sartoris – um ein futuristisches Statement. Vielmehr lässt sich in den klar geschnittenen, gestuften Baukörpern, in der Betonung der Horizontalen bis hinein in den geometrisch minimalisierten dekorativen Apparat und in den schießschartenartigen Fenstern eine Polemik zum Futurismus erkennen, zumal sich Sartoris einer Architektursprache bedient, die Sant'Elia als bedrückend gegeißelt hat.[165]

Eine abenteuerliche Herleitung für die futuristische Vereinnahmung des Entwurfs versucht indessen Ezio Godoli, indem er von Sartoris' Kinobegeisterung eine Analogie zur futuristisch konnotierten Szenografie in Marcel L'Herbiers Film ‚L'Inhumaine' (1923) ableitet.[166] Zweifelsohne hegt der Turiner Architekt Sympathien für das Werk eines ebenfalls futuristisch vereinnahmten Künstlers wie Mallet-Stevens, der gemeinsam mit L'Herbier und Léger für die Ausstattung des Films verantwortlich ist. Eine stichhaltige futuristische Konzeption oder Denkart lässt sich für die Arbeit von Sartoris aber ebensowenig ableiten, wie schon mehr als zehn Jahre zuvor bei Marinettis Versuch der Instrumentalisierung Sant'Elias. Die architektonische, meist grafisch überzeichnete Produktion von Alberto Sartoris folgt anderen Maßstäben und laviert allenfalls zwischen dem was als architektonischer Futurismus von Fillia propagiert und von den Rationalisten als moderne Architektur verkörpert wird. Seine nach visueller Objektivität strebenden axonometrischen Zeichnungen ähneln eher dem Duktus eines technischen Zeichners, als demjenigen toll-dreister Luftmaler, wie sie sich im Milieu der *Aeropittura* profilieren. Freilich, in vielen Entwürfen Sartoris' suggeriert die Aufsicht eine Vogelschau der Architektur, im Wesentlichen handelt es sich aber nicht um *Aeroarchitettura*, sondern um eine rationale Architektur aus rechten Winkeln, Wänden und Stützen. Und eben darin offenbart sich vielleicht ein Grundproblem des futuristischen Zugriffsversuchs auf die Architektur: Natürlich kann ein totalitär veranlagtes Phänomen wie der mit Rückenwind wiedererwachte Futurismus Marinettis nicht auf das wichtige Feld der Architektur verzichten, zumal sich hier eine Entscheidungsschlacht im Kampf um die *arte di stato*

anbahnt, die abgesehen vom kulturideologischen Hegemonialkampf mit handfesten Aufträgen verknüpft ist. Hat man Jahre zuvor in Sant'Elia einen vermeintlich geeigneten Vertreter gefunden, so wird jetzt Sartoris mit der Aufgabe betraut, dem Futurismus eine architektonische Seite zu geben; daneben dilettieren Künstler wie Fillia und Pippo Oriani in der Architektur. Letztlich kommen aber auch sie über eine Nachahmung der Studien von Alberto Sartoris nicht hinaus.[167] Dessen Architektur strebt nach einer dem De-Stijl-Ansatz nahestehenden geometrischen Objektivierung, die allenfalls eine Verknüpfung mit der lyrischen Dynamik des Futurismus einräumt, letztlich aber einem rigorosen Funktionalismus entgegenstrebt.

Der Futurismus offenbart somit ein weiteres Mal seine Begrenztheit, er kann keineswegs, wie seine Protagonisten dies implizieren, alle künstlerischen Äußerungen gleichermaßen umschließen. Die geniale Dynamik eines Dottori-Gemäldes, der spürbare Rausch der Geschwindigkeit, lässt sich nur schwerlich auf funktionsfähige, rationalistische und ökonomische Gebäude übertragen, mag man sie noch so sehr als lyrisch bezeichnen und aufgrund personeller oder referenzieller Verflechtungen, taktischer Überlegungen und Propaganda in den ‚hohen' Stand eines futuristischen Werkes erheben. Diese Grenzen zeigen sich nicht zuletzt auch im futuristischen Pavillon bei der Valentino-Ausstellung in Turin, wo das Konglomerat aneinandergehefteter Baukörper bestenfalls vage in die Richtung russischen Konstruktivismus weist. In der Architektur vermag der beschworene Lyrismus futuristischer Kunst meist nur formalistische Effekte hervorzurufen. Und so offenbart Sartoris seine Natur, als er schließlich über die Comer Gruppe in ein für seine Auffassungen passenderes ‚Lager' findet.[168] Seine divulgative Arbeit im Dienste der Avantgarde, sei es Futurismus, Rationalismus oder was auch immer, bleibt davon unberührt, schließlich geht es darum, die Türen in eine neue Zeit aufzustoßen. Und dies vermag Sartoris aufgrund seiner selbstgewählten Distanz zum italienischen Kontext in besonderer Weise als Bindeglied zu den internationalen Strömungen umzusetzen.

Diese internationalen Strömungen treffen vor allem in La Sarraz und in den Werken Theo van Doesburgs auf die Kreativität des jungen Wahlschweizers.[169] In Fillias Zeitschriften ‚La Città Futurista' und ‚La Città Nuova' figuriert Sartoris vor allem als Propagandist einer rationalen Architektur, wie sie vom CIRPAC (Comité International pour la Réalisation du Problème Architectural Contemporain), dem er als italienischer Delegierter angehört, vertreten wird.[170] Schwerpunkte liegen dabei auf der Darstellung deutscher Baubeispiele und der Verbreitung städtebaulicher Konzeptionen des ‚New Urbanism'.[171] Bis 1934 stellt Sartoris kontinuierlich bei futuristischen Ausstellungen aus, um dann 1941 wieder im futuristischen Diskurs präsent zu sein. Publizistisch bleibt er durchgängig in Marinettis Bewegung aktiv. Gegenüber van Doesburg macht er deutlich, wie wichtig der Futurismus für das Anliegen der architektonischen Moderne ist, distanziert sich jedoch von Marinettis konstitutivem Anspruch: „Que le futurisme ait servi à conduire l'architecture vers sa forme actuelle, il serait ridicule de le nier, mais qu'il ait créé le rationalisme intégral européen est une absurdité que les artistes d'avant-garde, de quelles tendances soient-ils, n'accepteront jamais, et justement."[172] In den 1930er Jahren setzt er sich dabei verstärkt mit Themen der Monumentalität in einer modernen Stadt auseinander.[173] 1932 publiziert Sartoris eine Anthologie moderner Baubeispiele unter dem Titel ‚Gli elementi dell'architettura funzionale', für die Le Corbusier die Einleitung schreibt.[174] Mit ihr illustriert Sartoris noch einmal den funktionalistisch-rationalistischen Konnex, den er in mehreren

Schriften bereits vertreten hat und den er jetzt im Umfeld der Comer Gruppe um Terragni weiterentwickelt: „Sartoris non presenta un campionario di architetture possibili, di pronto impiego, adattabili per ogni situazione, ma vuole affermare che la nuova architettura è in grado di rispondere alle esigenze poste dalla civiltà delle macchine, è capace di soddisfare le nuove sensibilità e i nuovi ideali dell'uomo moderno […] documentando i contributi essenziali dei Maestri“[175].

In seinem Aufsatz ‚Caratteri novatori e manifesto dell'arte sacra'[176] setzt sich Sartoris dann auch dezidiert mit der Frage nach einer modernen Sakralarchitektur auseinander. Als gläubiger Katholik sucht er dabei nach einer Verbindung zwischen den Ansprüchen einer zeitgenössischen Architektur und dem Zusammenhang von Architektur und Religion. Zuvorderst charakterisiert er den Kirchenbau als monumentale Bauaufgabe *par excellence* und findet dann in einem Abschnitt über technische Äquivalenz zu einer zentralen Prämisse, wonach die Architektur niemals technische Gegenleistung des Glaubens sein könne: „Non è in potere dell'architettura religiosa fornire un equivalenza tecnica della fede“[177]. Der Kirchenbau einer vergangenen Epoche könne demnach allenfalls als Ausdruck eines religiösen Gefühls seiner jeweiligen Zeit gewertet werden, weshalb eine etablierte Kirchenarchitektur niemals *per se* religiöser oder der religiösen Funktion angemessener sein könne als eine andere. Folglich kann, ja muss die Gegenwart einen ureigenen Anspruch auf die Repräsentanz religiöser Gefühle erheben. Die Spannung ergibt sich somit vor allem am Übergang, da eine mehrheitlich mit Sakralarchitektur assoziierte religiöse Semantik auf diejenige einer neuen, noch nicht mehrheitlich empfundenen Semantik stößt. Für Sartoris ist entscheidend, dass der Kirchenbau als ein Werkzeug begriffen wird, das dem Glauben dient, also ein Werkzeug der Liturgie ist. Die Äquivalenz der Architektur bezogen auf die Religion beschränkt sich somit auf die Handlung: „l'architettura religiosa, l'architettura di una chiesa, non ha altra missione che offrire un ambiente, fertile e spirituale, alle celebrazioni del divino ufficio.“[178] Sartoris geht es nicht darum, alten Bildern neue Bilder hinzuzufügen, sondern um die schlüssige Assoziation des Werkzeugs mit dessen zugrundeliegendem Prinzip. Im Gegensatz zum Versuch der Kirche, die Kirchenarchitektur der Gegenwart durch Verweise auf das katholische Bauerbe zu bestimmen, verdeutlicht Sartoris, dass sich die monumentale Erhabenheit eines Bauwerks nicht durch dekorative und ornamentale Anreicherungen erreichen lässt, sondern ausschließlich durch die Harmonie des Gebäudes an sich: „la chiesa moderna è edificata per riflettere l'amore che viene senza ornato.“[179] Mit Bezug auf Guardinis ‚Geist der Liturgie' bedeutet religiöse Symbolik für Sartoris somit die Purifikation der Bauteile und Dekorationen einer Kirche, um den Effekt einer illusorischen Täuschung („falsificazioni illusionistiche“[180]), wie sie etwa von sich verselbstständigenden Schöpfungen des Barock ausgehe, zu vermeiden.

Für Sartoris belegt der Purismus Amédée Ozenfants und Le Corbusiers, dass es „valori puri e immutabili“[181] von universaler Gültigkeit gibt, die in identischer Weise auf den Menschen jeglicher Epoche reagieren. Deshalb vermag der Purismus ideale Werke hervorzubringen, die aufgrund ihrer inhärenten Werte und Kräfte eine emotive Eigenschaft besitzen. Auf der Grundlage dieses Purismus vermag Architektur die dynamischen Kräfte ihrer Zeit mit Formen und Typen zu fixieren, ihnen eine Präsenz zu geben, „che rappresenta lo spirito e l'azione del secolo in cui questa forma è nata da un bisogno spirituale preciso.“[182] Die moderne Architektur, so Sartoris, emanzipiere den Kirchenbau von den Fesseln des Akademismus, um ihn den zeittypischen Lebensbedingungen und dem

Empfinden des modernen Menschen anzupassen. Sartoris plädiert dabei für eine neue Typisierung der Kirchenarchitektur, in der die ornamentalen und dekorativen Attribute zurückstehen und nur noch die Farbgebung der plastischen Akzentuierung des ansonsten elementaren Bauwerks zuträgt – Kirchenbau als eine Architektur typisierter Gestaltung, die auf das abstrahierende Potenzial purifizierter Umrisse baut, um somit frei von Ornamentik seine strukturelle Ausdruckskraft voll entfalten zu können. Nur so könne sich letztlich der Geist des Maschinenzeitalters in der Architektur konzentrieren. Geradezu programmatisch fasst Sartoris diese Ästhetik zuvor in seinem Entwurf für das Pariser Atelierhauses des Künstlers Jean-Saladin van Berchem zusammen (1930), ein Entwurf, der bezeichnenderweise von Persico als „una delle più originali creazioni della nuova architettura italiana“[183] gefeiert worden ist, weil hier die Architektur durch die Mittel einer rigoros modernen Konzeption die Schönheit und Erhabenheit der Klassik erreicht habe. In seiner Klarheit (*nitidezza*), so Persico weiter, erinnere der Entwurf sowohl an den Stil Ingres als auch an den Purismus der Werke Ozenfants.

Sartoris nutzt seine internationale Gewandtheit, um den Kontext für die Erneuerung der Sakralarchitektur weiter zu fassen. So führt er den Pariser Erzbischof Louis-Ernest Dubois an, um zu verdeutlichen, dass sich die Vorbedingungen für die Etablierung einer modernen Kirchenarchitektur auch seitens der Kirche in Bewegung befänden. Dass Dubois 1928 die Filmaufnahme einer Hochzeit gestattet habe, deute bereits an, dass die Furcht und Skepsis der Kirche gegenüber den Äußerungen zeitgenössischen Lebens allmählich an Intransigenz verliere und dass die Moderne unweigerlich in die katholischen Sphären Einzug halten werde.[184] In eine ähnliche Richtung weist der bereits erwähnte Beitrag in der Genueser Zeitung ‚Il Lavoro‘ (1932)[185]. Dort verweist der anonyme Verfasser auf die veränderten Lebensgewohnheiten der Gläubigen, die nunmehr Messen im Radio mitverfolgten und mit ihren Pfarrern telefonierten. Ferner verknüpft Sartoris, der bekanntlich weder dem Architektensyndikat noch dem PNF beigetreten ist, implizit die den Faschisten so teure Idee einer neuen Ordnung (*ordine nuovo*) mit dem Schicksal der modernen Architektur, schließlich müsse sich die Politik ebenso wie die Kirche von toter Kultur („culture morte“[186]) befreien.

12.6.4 Bauten und Projekte

Im Februar 1928 zeichnet Sartoris eine erste Kirche. Sie trägt den Titel Notre-Dame du Poteau Indicateur (Abb. 1638).[187] Die in Untersicht mit freier Hand gezeichnete Axonometrie zeigt einen orthogonalen Baukörper mit kreuzförmiger Weitung an einem Ende. Schmale Wandscheiben rhythmisieren das streng geometrische Bauwerk und korrelieren mit den angedeuteten Apsiden. Ein Grundriss ist nicht vorhanden, stattdessen ergänzt Sartoris die Zeichnung um perspektivische Detailstudien, die die Materialübergänge verdeutlichen. Die Konstruktion scheint auf einem Stahlbetonskelett zu beruhen, das dann mit Leichtigkeit suggerierenden, eventuell auch dekorierten Elementen, vermutlich aus Glas, ausgefacht wird. Der später typische, an den Baukörper der Kirche angeschlossene und in seinen Proportionen schwindelerregende Glockenturm („torre campanaria vertiginosa“[188]) ist in dieser ersten Studie bereits angelegt. Wie in Lourtier ist er in diesem Fall direkt mit dem Altarraum verbunden; im Entwurf für eine Kathedrale in Fribourg ist er hingegen mit dem Kirchenschiff und durch dieses mit einem gegenüberliegenden Trakt zu einem kreuzförmigen Erschließungsmuster verknüpft. Als aufstrebendes Element steht er in formalem Bezug zu den vertikalen Strukturen in den Entwürfen Sant’Elias. Ferner werden diese auch im Turmmotiv des futuristischen Pavillons bei der im selben Jahr

stattfindenden Valentino-Ausstellung aufgegriffen.

Vermutlich animiert von den sprichwörtlichen Höhenflügen der *Aeropittura*, die sich anschickt den im Raum offenbarten Geist als Heilstatt der Geschwindigkeit künstlerisch zu fassen, greift Sartoris das Thema der Spiritualität und Religiosität in weiteren Projekten auf und verbindet sie mit Fillias Vision einer futuristischen Stadt.[189] Den unmittelbaren Impuls geben Marinettis im Juni 1931 erschienenes Manifest einer futuristischen Sakralkunst und die breit angelegte Ausstellung sakraler Kunst und Architektur in Padua. María Isabel Navarro bezeichnet Sartoris' Entwurf für die Kathedrale Notre-Dame du Phare in Fribourg (1931) denn auch als letzten von Sartoris gefertigten futuristischen Entwurf (Abb. 1639-1642).[190] Offenbar hat diese Arbeit einen konkreten Hintergrund, jedenfalls verfügt Sartoris über günstige Verbindungen zu hohen Kreisen des katholischen Klerus in der Schweiz; es scheint, als beabsichtige man ernsthaft den Bau einer neuen Kathedrale, für die Sartoris eigene Überlegungen beitragen soll.[191] Zwar bleibt der Entwurf letztlich ebenso wie etliche andere Projekte des Architekten auf dem Papier, doch nur ein Jahr später kann Sartoris dank seiner guten Kontakte besagte Bergkirche im konservativen Kanton Wallis (Lourtier) errichten und ein weiteres Sakralbauprojekt für die benachbarte Gemeinde Sarreyer in Angriff nehmen, wenngleich Letzteres nicht realisiert wird.[192]

Der Entwurf für Notre-Dame du Phare steht, wie bereits angedeutet, im Kontext einer weiter gefassten Auseinandersetzung von Alberto Sartoris mit den monumentalen Elementen einer modernen Stadt, wobei er sich in mehreren Artikeln auch spezifisch zum Thema des modernen Kirchenbaus zu Wort meldet und dabei sein Kathedralenprojekt als Anschauungsmaterial verwendet.[193] Zudem unterstellt er mit seiner Betonung zeitgemäßer Materialien und Techniken eine theologische Überhöhung technischer Formen, die seinen Entwurf als Anlehnung an die von Paul Girkon und Peter Grund 1929 angefertigte Modellkirche aus Stahl-Lamellen und Glas erscheinen lässt. Die darauf basierende, von Peter Grund gemeinsam mit Karl Pinno in Dortmund realisierte Nikolaikirche (1929-30) ist denn auch eine der frühesten Umsetzungen einer unverschalten Betonkirche mit gerasterter Glasummantelung. Ihr konstruktiver Ansatz und die markante kubische Gebäudeform lassen daher vermuten, dass die Dortmunder Kirche als Vorbild für die von Sartoris entworfene Stahl-Glas-Kirche in Fribourg gedient haben könnte.

Erstmals veröffentlicht wird Sartoris' Entwurf in der rumänischen Avantgarde-Zeitschrift ‚Contimporanul'. Ein Umstand, der wiederum Ausdruck weit gespannter Beziehungen ist, aber auch die begrenzte Resonanz von Alberto Sartoris im italienischen Milieu dokumentiert.[194] Wenige Monate später bildet der Entwurf den grafischen Auftakt zu Sartoris' Kirchenbau-Artikel in Fillias Zeitschrift ‚La Città Nuova';[195] einen Monat später dient er als Illustration für den in der Schweizer Sakralkunstzeitschrift ‚Les Echos de Saint Maurice' veröffentlichten Artikel ‚Caractères novateur de l'architecture religieuse'.[196] Ferner wird er in Belgien von Edmond Humeau mit einem kurzen Artikel gewürdigt und in Spanien von Eduardo Westerdahl in dessen Aufsatz über moderne monumentale Architektur aufgenommen. In den italienischen Architekturzeitschriften findet er hingegen, abgesehen von einer Erwähnung in ‚La Casa bella' kaum Beachtung, was bezeichnend für die damalige Positionierung von Sartoris als Mitglied der futuristischen Bewegung und die entsprechende Lagerbildung ist.[197] Da sie aber als sein bisher wichtigstes Werk den Ausgangspunkt für den 1932 von Sartoris erstmals veröffentlichten, umfangreichen Katalog

zur funktionalen Architektur darstellt, gelangt sie schließlich doch noch ins Blickfeld der italienischen Architektur-Avantgarde.[198] Bis heute ist der Entwurf ein Emblem für Sartoris' eigenwilligen Beitrag zur Entwicklung einer modernen Architektursprache in Italien.

Wie schon im Zusammenhang mit Terragnis Kathedralenstudie deutlich geworden ist, kann die Modernebewegung keineswegs nur auf der Grundlage moderner Bautypen auf einen umfänglichen Erfolg hoffen. Entsprechend werden monumentale Sujets beziehungsweise Primärelemente der Stadt zu einem nach 1930 in ganz Europa zunehmend präsenten Thema. Später wird der Entwurf für Notre-Dame du Phare von Sartoris wechselweise dem Futurismus und Rationalismus zugeordnet, tatsächlich handelt es sich um einen sowohl strukturell als auch konzeptionell schwer einzuordnenden Entwurf; denn vielmehr als eine Kirche vermittelt er trotz der impliziten Idealisierung des architektonischen Konzepts den Eindruck eines neoplastizistischen Architekturobjekts.[199] Gerade im Vergleich zu anderen Projekten Sartoris' aus dieser Zeit offenbart sich eine frappierende Analogie zwischen der Kirche und den Geschosswohnungsbauten, die er beispielsweise unter dem Titel Cité-Crémaillère (1931) entwirft. Andererseits soll der Entwurf, getreu dem Grundsatz einer funktionalistischen Konzeption, nicht nur eine Kirche, sondern ein ganzes Kloster oder auch den Verwaltungsbau der Diözese in einen Komplex integrieren, wobei dies in einer überaus originellen Weise geschieht. Einen regelrechten Bruch mit den Bautraditionen der Kirche offenbaren demnach nicht nur der als einfacher Glasquader entworfene Torso der Kirche selbst, sondern vor allem die seitlich und auf dem Dach der Kirche in unterschiedlicher Geschosszahl angeschlossenen Gebäudescheiben und Blöcke. Andererseits reklamiert Sartoris die strikte liturgische Funktionalität seines Entwurfs, wie sie sich zum Beispiel im konservativen Grundriss des Kirchenraums und in der Anordnung der Sakristei äußert.

Sartoris' Entwurf zeigt eine bewegte Komposition unterschiedlich hoher orthogonaler Strukturen, die wie aus einem Baukasten gegriffen aneinandergefügt werden. Als Vorbilder könnten die im französischen und deutschen Kirchenbau bereits erprobten Skeletttragwerke gedient haben. Betont wird das Kompositionsschema von einer nachträglich angefertigten Fassung mit übergangsloser und dadurch sehr kontrastreicher Farbgebung.[200] Eine Technik, die der Architekt vom Neoplastizismus Piet Mondrians abgeleitet und schon bei früheren Studien, wie der Cappella-bar futurista (1920-27) und dem Haus für Henri Ferrare (1930), angewandt hat und inzwischen ein Merkmal seiner geometrisierenden Architekturkonzeption ist.[201] In seiner Entwurfsbeschreibung gibt Sartoris eine kurze Zusammenfassung avantgardistischer Kunstströmungen und überprüft diese unter dem Gesichtspunkt ihrer Brauchbarkeit für eine puristische Architektur. Der Neoplastizismus mit all seiner Einfachheit und den zur Reduktion tendierenden Mitteln der Linie und der Grundfarben erscheint ihm dabei am besten geeignet, um die Sakralarchitektur vom Dekorativismus und Kopismus zu reinigen. Ähnlich wie die Neoplastizisten strebt Sartoris nach einer Architektur, die sich vom Illusorischen löst, um das Wesentliche als etwas Konkretes zu fassen: „Questo mondo astratto non si allontana dalla natura, come si vuol pretendere. Dai vetri del treno che il cielo sinfonizza, attraverso il paesaggio, tutte le forme diventano meno ornamentali, meno decorative: partecipano più intensamente, più intimamente all'architettura precisa del vagone che la velocità sembra aver immobilizzato, all'ambiente moderno che stabilizza le forme e dà loro un valore invariabile, abolendo i motivi e il pittoresco."[202] Sartoris bedient sich dabei eines rigiden Farbkanons: Schwarz, Rot

und Gelb für die vertikalen, Grau und Weiß für die horizontalen Flächen, wobei die Farben Rot und Gelb das Objekt zusätzlich zu den gerundeten Bauteilen und dem wie eine Nadel aufschießenden Glockenturm dynamisieren. Das Stahlskelett scheint dabei die Funktion der rasternden, horizontalen und vertikalen Linien in den Gemälden Mondrians für die dreidimensionale Raumbildung aufzugreifen.[203] Das Flächenteilungsprinzip und das Farbschema des revolutionären holländischen Künstlers werden von Sartoris in eine architektonische Dimension übertragen, ähnlich, wie dies Mies van der Rohe bezogen auf seine fließende und flexible Raumszenerie auf verwandelte Weise tut.

Mehr noch als die Farben charakterisieren enorme gleichmäßige Glasflächen den Kirchenbau und den Turm. Wie in Anlehnung an den futuristischen Sprachgebrauch im Untertitel zum Projekt angekündigt, ist der Entwurf als ein Gebäude aus Stahl, Stahlbeton, Marmor und Kristall gedacht. Die Wände sind, sofern überhaupt vorhanden, mit gleichmäßigen Rhythmen großer Verglasungen aufgelöst. Die futuristische Dynamik einer bewegten Ordnung und der Neoplastizismus der Farben und Linien verschmelzen zu einem geometrisierten Ganzen.[204] Für den Baukörper der Kirche entwirft Sartoris eine doppelte Glashülle.[205] Der Zwischenraum dieser Hülle bildet einen schmalen Umgang, der den Innenraum des Schiffs vollständig einfasst und als Übergangszone zu den anschließenden Gebäudeteilen fungiert. Zugleich bildet sie einen transparenten Puffer zur Außenwelt. Für Sartoris resultiert diese Lösung vor allem aus einer Kritik an den überkommenen Kirchenfenstern, die stets eine richtige und eine verkehrte, rückwärtige Lesart des Glasmosaik böten. So soll die äußere Glashülle mit abstrakten Darstellungen versehen werden, weil diese unabhängig von der Perspektive ihre Bedeutung bewahren können. Die innere Glashülle soll hingegen dem Charakter des Innenraums entsprechend mit figurativen Darstellungen ausgestattet werden, die vom chromatischen Licht der ‚abstrakten' Hülle belebt werden.[206]

Den Eingangsbereich zur Kirche markiert ein zweireihiger Portikus aus Rundstützen, in den schematisch Treppenaufgänge zur Empore und zum höher gelegten Schiff eingefügt sind. Das Kirchenschiff teilt sich in zwei lange schmale Bankreihen, die zu einem erhöhten, aber nicht entrückten Altarraum führen. Ungewöhnlich ist, dass dieser von der Tragstruktur begrenzte Altarraum durch die Glashülle von außen sichtbar ist. Die obligatorischen Seitenaltäre sind derweil unvermittelt, weil rigide dem konstruktiven System untergeordnet, in die Ecken des Presbyteriums gestellt. Dem Baukörper des Glockenturms ist diagonal gegenüberliegend ein kleinerer gerundeter Baukörper zugeordnet, der mit einer Treppe auf das Dach des seitlichen Gebäuderiegels führt. Diese diagonale Gebäudebeziehung, die von Sartoris als eine Variation kreuzförmiger Kirchentypologien verstanden wird, stört die ansonsten strenge Symmetrie des Grundrisses, weshalb Sartoris von einer „asimmetria regolare"[207] spricht. Dass Satoris seine Kirche mit einem flachen Dach abschließt und er diesem zusätzlich zweigeschossige Räumlichkeiten mit eigenen Funktionen (für die Versammlung religiöser Gruppen) aufsetzt, ist überaus ungewöhnlich und aus katholischer Sicht fast schon sakrilegisch. Ein Dachgarten komplettiert das vielfältig nutzbare Ensemble. Wobei sich Sartoris über den semantischen Konflikt, den eine derartige Lösung aufwirft, offenbar ebenso souverän hinwegsetzt, wie mit der totalen Transparenz des Altarraums und folglich des Allerheiligsten. Offensichtlich wird indessen, wie Sartoris hier eine originär neue Interpretationsweise des christlichen Gebäudes anstrebt, es in seiner Struktur erweitert und bisher ungenutzte oder nicht vorhandene Ebenen miteinbezieht:

„Immagino immensi parallelepipedi interamente di vetro che Enrico Prampolini, Carla Prina, Willi Baumeister, Marcello Nizzoli [et al.] popolerebbero di forme pittoriche ed architettoniche, intanto che all'interno le palafitte di acciaio spartirebbero gli ambienti maestosi e raccolti delle cappelle laterali e quelli della navata centrale con imponenti affreschi e vetrate dove Aldo Galli, Gino Severini, Mario G. Dal Monte […] ed altri troverebbero finalmente superfici degne dei loro concetti."[208] Sartoris begreift funktionalistische Architektur als eine „regolamentazione sintetica dell'arte decorativa"[209], die die für das Wirken der Künstler zur Verfügung gestellten Flächen präzise determiniert. Interessanterweise wird dabei ein Bezug zum funktionalistischen Ansatz in der Architekturauffassung Polvaras offenbar. So lässt sich der Entwurf für die Kathedrale in Fribourg als eine radikale Reduktion der von Polvara bereits formulierten rationalistischen Sakralbaukonzeption lesen.[210] Die Architektur wird als beherrschende und bestimmende Gegebenheit über die Werke der bildenden Künste gestellt. Auf ihre strukturellen Eigenschaften und konstruktiven Elemente konzentriert und um verklärende Beigaben bereinigt, schafft sie einen geometrisch objektivierten Rahmen, ein räumliches Raster, für die funktionale Interaktion der im Kirchenbau vorhandenen Kräfte und Werte.

Zur Erweiterung des umbauten Raumes durch strukturelle Tabubrüche kommt die Erweiterung der visuellen Wirkung durch die Mittel der Technik hinzu. Ähnlich wie kurze Zeit später Ridolfi in seinem Messaner Rundbauentwurf bezieht Sartoris die Möglichkeiten elektrischer Beleuchtung für die Monumentalisierung seiner Kathedrale ein: Die hohe Symbolik des Sakralbaus drückt sich demnach für Sartoris im hell erleuchteten Glaskasten der Kirche und deren vollverglasten, einem Wolkenkratzer nacheifernden Campanile aus.[211] Eine Anspielung die Sartoris durch den Rückgriff auf den für Wolkenkratzer üblichen Stahlskelettbau auch strukturell betont. Wie das mit spiegelnden Folien ausgestattete Modell eindrücklich zeigt, soll der Effekt eines nach außen hin glänzenden Baukörpers der Kirche eine weithin sichtbare Präsenz im urbanen Gefüge garantieren (Abb. 1641). Sartoris wendet sich mit seinem Entwurf gegen die Mystik des Halbdunkels und betont stattdessen mit Helligkeit und Transparenz die alles durchdringende Kraft des Sakralen als eine Quelle des Lichts. So erklärt sich schließlich auch die im Namen der Kirche geäußerte Anspielung auf einen Leuchtturm.[212] Wie ein von innen her leuchtendes Gebirge aus Stahl und Glas erhebt sich die Kirche zum metaphorischen Leuchtturm der Stadt. Frei von überkommenem Ornat zelebriert Sartoris durch elementare Einfachheit der Struktur und Potenzierung elementarer Effekte die Größe Gottes mit den Mitteln der Gegenwart.

Sartoris entwirft hier ein liturgisch durchaus funktionales, wenngleich für eine Kirche, zumal eine Kathedrale, nicht hinlänglich definiertes Raumgefüge. So vermittelt der Entwurf den Eindruck, als habe Sartoris seine raffinierteren Entwürfe für Wohnbauten aufgegriffen und um einen neuartigen Glasquader ergänzt, der dann zur Kirche deklariert wird. Andererseits suggeriert die grafische Vollkommenheit des Entwurfs und die symbolische Überspannung der Themen Licht und Transparenz, Klarheit und Logik geradezu eine Sublimation der Materie.[213] Die Praktikabilität dieses überzeichneten Entwurfs steht indes in einem fragilen Spannungsverhältnis, da er einer idealisierten programmatischen Äußerung („ideale concretizzazione ortoprospettica"[214]) untergeordnet wird, die einem kulturellen Umfeld entspringt, das *per se* formal-künstlerische Aspekte über jene des Konstruktiven stellt. Insofern mag dieser Entwurf tatsächlich Sartoris' letzte futuristi-

sche Äußerung sein, denn in der zeitlich folgenden Kirche in Lourtier hebt er diese Gegensätzlichkeit auf und entscheidet sich für eine Hinwendung zum Machbaren. Die Allegorie eines strahlenden Kirchen-Leuchtturms wird dann in einen typologisch zwar ähnlichen, aber formal andersartig interpretierten Betonkasten ‚umgegossen'. Die Verbindung von Sartoris' funktionalistischer Propaganda zu einer funktionalistischen Architektur vollzieht sich somit mit Entwürfen wie jenem für die Kirche in Lourtier und jenem für die Villa des Weinbauern Morand-Pasteur in Saillon (Wallis, 1932-35), mit denen er zudem den Einbruch der Moderne in die konservative Bergwelt des Wallis ermöglicht. Wobei Sartoris in Lourtier mit der vermutlich ersten modernen Bergkirche überhaupt eine Pioniertat vollbringt.[215] Analog dazu wird sich seine Annäherung an das Comer Milieu um Giuseppe Terragni auswirken. Durch diese allmähliche Deckung von persönlicher Geisteshaltung und kulturellem Milieu wird Sartoris' architektonisches Werk schließlich zur Reife gelangen.[216]

Den strengen geometrischen Schematismus, der von der typischen axonometrischen Darstellungsweise überbetont wird, belebt indes die kurze Zeit später für eine kleine Gemeinde im Wallis entworfene Kirche Notre-Dame du Bon Conseil (1932, [Abb. 1643-1652]).[217] Der Entwurf markiert einen Moment des Übergangs im Werk Sartoris'. Von den vornehmlich geometrischen Studien der vorangegangenen Jahre gelangt er jetzt zu einer nicht nur realisierbaren und realisierten, sondern vor allem konsequent den Grundsätzen einer funktionalen und zugleich elementaren Architektur folgenden Sprache; dies im Rekurs auf einen eigenen Artikel, den er im Mai 1930 unter dem Titel ‚Elementarismo' in Bardis Zeitschrift ‚Belvedere' veröffentlicht.[218] Der Text, der zu den wichtigsten Äußerungen Sartoris' gehört, entsteht im Kontext der dritten Biennale in Monza und beinhaltet die Kritik an einigen Ausstellungsobjekten, die er als keineswegs ausreichend modern bewertet. Gleichzeitig betont er den Aspekt einer elementaren Funktionalität. Tatsächlich akzentuiert die Biennale die Phase des Übergangs, in der sich der italienische Kunst- und Architekturdiskurs um 1930 befindet. Zu sehr von Unsicherheiten oder auch Unkenntnis geschürt, versuchen sich die einen in Imitationen transalpiner Kunst und die anderen bleiben noch allzu sehr einer überkommenen Sprache verbunden. Sartoris hingegen formuliert hier einen rigorosen Anspruch auf die Reduktion, ja den Purismus der Formen – eine Reduktion auf das minimal Notwendige, um den funktionalen Erfordernissen gerecht werden zu können.

Entsprechend entpuppt sich die Kirche in Lourtier als eine Kondensation des Entwurfs für die Kathedrale. Die technischen und wohl auch funktionalen Schwierigkeiten, die im Kathedralenentwurf noch unweigerlich mit den großen Glasfronten verbunden waren, sind jetzt pragmatisch gelöst. Die kleine Kirche präsentiert sich als ein kompakter Bau mit harmonischen Proportionen, die sich in die bergige Umwelt des Ortes einfügen. Wie eine orthogonale Zäsur, betont vom hellen Außenputz, markiert sie den Eingriff des Menschen. Der Eingang ist weder prätentiös noch unscheinbar in das abfallende Gelände eingeschnitten; akzentuiert wird er von einer sich formal erklärenden rechtwinkligen Auskragung. Diese wird wiederum von einem vertikalen Element aufgegriffen, aus dem sich ein Kreuz entwickelt; zugleich nutzt der Architekt das Raumteil als Fassung für die Treppe zur Empore. Der aus der Mittelachse des Schiffs herausgedrehte Weg zur Kirche erinnert an ähnliche Eingangslösungen in Terragnis Vorarbeiten zu dessen Kathedralenstudie aus demselben Jahr. Jedenfalls wird dieser Weg in eine plastische, asymmetrische Fassadenkomposition übersetzt, die mit dem zum Berg geneigten Pult-

dach vervollständigt wird. Der Glockenturm ist analog zur Kathedrale Notre-Dame du Phare konzipiert und mit einem niedrigen Verbindungstrakt, der zugleich als Sakristei dient, an die Kirche angeschlossen. Der Innenraum ist nach demselben Prinzip wie die Kathedrale organisiert, nobilitiert wird er von zwei aufwendigen Buntglasfenstern in der Rückwand des Altarraums und von Fillias einzigem, in einer Kirche angebrachten sakralkünstlerischen Werk.[219] Im Gegensatz zur Kathedrale imponiert die in nur wenigen Monaten und mit äußerst sparsamen Mitteln errichtete Kirche durch ihre Einfachheit. Sartoris akzentuiert hier den elementaren Charakter der Kirche als ein Haus, ein Motiv, das er schon der Struktur der Kathedrale zugrunde gelegt hat, dort aber der Aufgabe entsprechend um eine komplexere Konstruktion und vornehmere Materialwahl bereichert hat.

Sartoris' radikal moderne Kirche in einem ausgesprochen konservativen Teil der Schweiz sorgt seinerzeit im Umland für erhitzte Debatten, wird aber von den Einwohnern offenbar wohlwollend aufgenommen.[220] Ein Eindruck der angesichts der kurz darauf folgenden Beauftragung für eine Kirche im benachbarten Sarreyer durchaus zutreffend erscheint (Abb. 1653/1654). Die Kirche, für die Sartoris dieses Mal einen runden Grundriss wählt, wird allerdings aus Kostengründen und vermutlich auch unter dem Eindruck der Polemik um die Kirche in Lourtier nicht ausgeführt.[221] Bereits bei anderen Kirchenentwürfen verwendete formale Themen werden hier nochmals aufgegriffen. Vor allem die Fassadenkonzeption von Lourtier findet gestalterisch Ausdruck in der Betonung der Kuppelkonstruktion. Der runde Kirchenraum wird von einem mit Rundstützen bestandenen Portikus umfangen. Aus diesem steigt der zylindrische Raum der Kirche auf. Die scheibenartigen Strebepfeiler zur Abhängung der Kuppel scheiden im Zenit ein Oberlicht aus; im Rhythmus des Portikus sind sie als Zäsuren integriert. Der Kirchturm ist ebenfalls mit einem Verbindungsbau an die Kirche angeschlossen. Mehr als 20 Jahre später scheint sich die inzwischen älter und wohlhabender gewordene Einwohnergeneration eine stärkere Anpassung an die ländliche Architektur des Wallis zu wünschen. Jedenfalls wird Sartoris 1955 beauftragt, die in ihrem schlichten Stil durchaus an bescheidene Notkirchen wie jene in den *borgate* Roms erinnernde Pfarrkirche entsprechend umzubauen. Das pultförmige Dach und der plane Deckenabschluss des Schiffs werden in ein Satteldach und eine flach gewölbte Holzdecke verwandelt. Der originell in den Berg geschnittene Eingangsbereich erhält einen rustizierten Überbau und geneigte Vordächer, selbst der Kirchturm, der durchaus noch den ursprünglichen Eindruck vermittelt, erhält ein dezentes Dach. Die Zahl der Seitenfenster wird erhöht, der Rhythmus kleinteiliger und mit Wandvorlagen aus Naturstein betont. Die Dynamik, die sich aus der Gegenläufigkeit der kompakten Baumasse zum Gefälle des Bergs ergeben hatte, ist damit aufgehoben und was einst einen Kontrast bildete, fügt sich nun unscheinbar in das Schweizer Bergidyll.

12.6.5 Einordnung

Der Entwurf für Sarreyer zeigt viele Analogien zur Kirche in Lourtier, nimmt aber auch Bezug auf die typologischen Experimente im Entwurf für die Kathedrale in Fribourg. Seine Architektursprache entwickelt Sartoris nun über einem runden Grundriss, entsprechend gleicht der Entwurf für Sarreyer einer runden Übersetzung der Kirche in Lourtier. Die kontinuierliche Modulation, die Sartoris' Kirchenentwürfe charakterisiert, ist dabei Ausdruck einer experimentellen Auseinandersetzung, die den Architekten allmählich von einer vornehmlich grafischen Architekturkonzeption zur Realität des gebauten Werks bringt. Erstaunlicherweise konzentrieren sich Sartoris' frühe Kirchenentwürfe auf

einen begrenzten Zeitraum, in dem die Frage nach den repräsentativen Potenzialen moderner Architektur zu einem wesentlichen Aspekt der Architekturdiskussion wird. Zugleich emanzipiert sich Sartoris vom opportun gewählten Wirkungskreis des Futurismus. Dieser wiederum versucht sich in einer Parallelentwicklung zur allgemeinen Architekturdebatte an einer architektonischen Wendung seiner ästhetischen Konzeptionen, scheitert aber an den unweigerlich funktionalen und konstruktiven Ansprüchen eines in letzter Konsequenz auf Baubarkeit abzielenden Gegenstandes. Ähnlich wie Sant'Elia kann auch Sartoris nur bis zu einem gewissen Grad als Exponent eines architektonischen Futurismus in Anspruch genommen werden. Zunächst lassen Sartoris' axonometrische Studien in ihrem Duktus eine täuschende Analogie zur losgelösten Manier der *Aeropittura* erkennen: „Per alcuni aeropittori, salire in alto con l'aereo o con la fantasia, venne spontanea l'idea di tentare un rinnovamento dell'arte sacra (gli aviatori sono dei credenti o al meno superstiziosi). Perdere di vista le cose della terra, immergersi nell'infinito spazio azzurro, ci si sente più vicini al mistero divino."[222] Mit der von van Doesburg beeinflussten Hinwendung zum Rationalismus und vor dem Hintergrund einer allmählich verstärkten, auch persönlichen Verbindung zur Comer Gruppe wird jedoch Sartoris' wachsende Aufmerksamkeit gegenüber Problemen der Funktionalität deutlich. Der Konflikt zwischen futuristischem Subjektivismus und dem inhärenten Objektivismus der Werke Sartoris' forciert seine Positionierung als Wegbereiter des Funktionalismus in Italien. Gleichwohl verraten seine Kirchenentwürfe ausgerechnet hinsichtlich ihrer Funktionalität merkwürdige Defizite, die als Belege für das Ungleichgewicht von formalistischen und funktionalistischen Ansprüchen im Werk des Architekten gelten können. So ist beispielsweise im Entwurf für Notre-Dame du Phare kein Ort der Wortverkündung (Ambo, Kanzel) ausgewiesen; in Lourtier ist dieser zwar als Ambo definiert, liturgisch konsequent am Übergang von Schiff und Presbyterium angeordnet, aber so weit an die Außenwand geschoben, dass er als eine Nebensächlichkeit erscheint. Hier liegt ein architektonischer, beziehungsweise spezifisch funktionaler Fehler vor, den Sartoris seltsamerweise gut 20 Jahre später beim Umbau der Kirche in Lourtier nicht korrigiert.

Den Wunsch nach einer radikalen Abkopplung, die sich unter anderem in der mitschwingenden Verlorenheit oder auch Losgelöstheit grafischer Übungen beobachten lässt, erscheint umso deutlicher, wenn man die axonometrischen Arbeiten Sartoris' etwa mit denen Terragnis vergleicht. Obwohl auch der Comer Architekt um eine entschiedene Neuerung bemüht ist, löst er sich nicht vollständig von den als universal empfundenen architektonischen Werten.[223] Dies mag auch der Grund sein, warum etwa Sartoris' Kathedralenstudie in architektonischer Hinsicht entrückt erscheinen kann. Obwohl auch Sartoris eine typologisch konventionelle Anlage zugrunde legt, vermittelt sein Entwurf ein phantastisches Gefühl, das von der objektivierenden Darstellungstechnik verstärkt wird. Hinzu kommt, dass das, was bei Sant'Elias fast 20 Jahre älteren Zeichnungen in den Details der Aufrisse noch als eine Art mittelalterlicher Widerhall zu erkennen ist, bei Sartoris einer geometrischen Stereotypie gewichen ist.[224] Sartoris betont, dass die Formen des traditionellen Kirchenbaus (Kuppeln, Rundbögen, Spitzbögen, Säulen etc.) für sich genommen keineswegs katholischer sind, als der orthogonale Stil moderner Architektur.[225] Weshalb er die Legitimität eines Kirchenbaus ausschließlich von der Einhaltung der liturgischen Gesetzmäßigkeiten und von der architektonischen Valenz (in Unterscheidung vom zivilen Bauwerk) abhängig sieht. Folglich distanziert er sich von den irreführenden traditionsbezogenen Automatismen

und plädiert mit seinen eigenen Entwürfen für eine radikale Vereinfachung der Formensprache. Vor allem die neuen, wirtschaftlichen Bautechniken und Materialien böten demnach beste Voraussetzungen für eine lange überfällige Purifikation und Elementarisierung des Kirchenbaus.[226] Entsprechend konzipiert Sartoris seine Kirchen als geometrische Ganzheiten. Technische und gestalterische Kühnheit vereint er mit dem Respekt für die liturgische Praktikabilität und die differenzierende Würde eines Sakralbaus. Konstruktive Klarheit, ausgedrückt vor allem im Skeletttragwerk, determiniert die räumliche Gliederung der Baukörper – nicht Willkür oder Schein, sondern Substanz und Struktur beherrschen seine Entwürfe. Andererseits nutzt er den technischen Fortschritt, um den symbolischen Anspruch eines Sakralbaus ähnlich wie seinerzeit die Gotik zu potenzieren. So wird das Streben nach Höhe und Licht zum konstituierenden Moment seines Kathedralenentwurfs. Eine Beziehung stellt sich somit nicht über die formalen oder typologischen, sondern vor allem über die Einheit der Intention und den logischen Gebrauch der zur Verfügung stehenden Mittel ein. Vor allem in seinem nicht realisierten Entwurf für eine Kathedrale kann Sartoris diesen Ansprüchen mit einer virtuosen, aber auch zum Formalismus neigenden Architektursprache Ausdruck verleihen.

Sartoris bezieht sich mit seinen Kirchenentwürfen aber auch augenfällig auf seine übrigen Projekte. Ebenso wie diese werden sie vom unermüdlichen Spiel mit geometrischen Kompositionen beherrscht, die durch Zusammenfügen, Subtrahieren und Durchdringen geometrischer Grundkörper entwickelt werden. Diese Themen bleiben die ganze Schaffensphase Sartoris' hindurch konstant, spielen aber vor allem im frühen Werk eine wichtige Rolle. Emblematisch mag hierfür auch die Studie für einen Palazzo dell'Arte sein, die Sartoris etwa zur gleichen Zeit entwickelt, wie Muzio seinen Palazzo dell'Arte in Mailand baut. Eine Gegenüberstellung offenbart sofort die Radikalität der architektonischen Konzeption Sartoris' und die starke Beeinflussung vom Futurismus und Kubismus. Architektonische Motive wie der Turm und der *telaio*[227] finden hier wieder Verwendung. Seinen Höhepunkt findet dieses Schaffen jedoch zweifelsfrei in Sartoris' idealtypischem Entwurf für eine Kathedrale.[228] Als von innen her leuchtender und durchsichtiger Körper scheint er buchstäblich jene Religiosität zu stimulieren, die, wie Pannaggi in ‚La Casa bella' seinerzeit bemerkt hat, der hypnotischen Suggestion dunkler und schlecht belüfteter Kirchenräume zu entrinnen sucht und mit klarem Geist und Bewusstsein auflebt.[229] Dem berechtigten Zweifel darüber, ob sich die Gläubigen im Zeitalter von Industrie und Mobilität mit barockem Überfluss, szenischem Blendwerk und mittelalterlicher Opazität begeistern lassen würden, tritt Sartoris mit Klarheit und Aufrichtigkeit von Konstruktion und Struktur entgegen. Seine Kathedrale ist in diesem Sinne vielleicht mehr als alle anderen zeitgenössischen Kirchenbauten ein authentischer Gegenentwurf, der Versuch einer neuen architektonischen Konzeption der Liturgie, funktional wie semantisch.

Das Sakralbauthema bleibt ein beständiger Begleiter im vielgestaltigen Schaffen Sartoris'. In den Entwürfen für Fribourg und das Wallis gelangen sie jedoch zur konkretesten Äußerung. Obwohl diese Studien und Projekte räumlich auf den Schweizer Kontext bezogen sind, müssen sie als außergewöhnliche Beiträge zur italienischen Architekturdebatte berücksichtigt werden. Dies nicht nur weil Sartoris aufgrund seiner betriebsamen Aktivitäten in beiden Ländern eine starke Präsenz erreicht und ein weitläufiges Netzwerk innerhalb der italienischen Moderne aufgebaut hat, sondern vor allem auch deshalb, weil er sich etwa zur selben Zeit wie Terragni und andere

Vertreter der Moderne des monumentalen Themas auf einer anderen Ebene der künstlerischen und architektonischen Auseinandersetzung angenommen hat. Wobei vor allem Sartoris' Entwurf für eine Kathedrale neben Terragnis Studie und im Gegensatz zum Ergebnis von La Spezia einen aufgrund seiner Radikalität und innovatorischen Kraft bereichernden Beitrag zur italienischen Kirchenbaudebatte darstellt, wenngleich er in den spezialisierten Zeitschriften kaum rezipiert worden ist. An die sakralbaulichen Arbeiten Sant'Elias anknüpfend, bringt Sartoris' Entwurf eine singuläre Perspektive in den kirchenbaulichen Diskurs ein, die im Eifer radikaler Abgrenzung und neuernden Strebens zwar das formal-ästhetische Moment überspannt, aber substanziell dem Thema verbunden ist. Entsprechend wird Sartoris' Kathedralenentwurf angesichts des Wettbewerbs für die Kirchen der Diözese Messina in der Zeitschrift *Futurismo* als Messlatte für den modernen Kirchenbau angeführt.[230] Dieser Kathedralenentwurf wird sozusagen zur Ikone des architektonischen Diskurses der neo-futuristischen Bewegung. Im Einklang mit Fillias Postulaten verdeutlicht er, dass das sakrale Bauthema und eine mit modernen Mitteln umgesetzte Architektur keineswegs unvereinbar sind. Darüber hinausgehend formuliert Sartoris sogar eine neuartige Interpretation des Sakralen selbst, indem er seine Kathedrale als einen leuchtenden Turm des Glaubens konzipiert. Die Adaption und Abstraktion des traditionellen kreuzförmigen Grundrissschemas als ordnende Achse im gesamten Ensemble, die Ausscheidung und Begrenzung der Räume und Zonen durch die Logik der Konstruktion und die ebenso originelle wie gewagte Bebauung des Kirchendachs verleihen dem Wunsch nach einer sprichwörtlichen Entfesselung beziehungsweise Befreiung des Sakralbaus aus den widersprüchlichen Fängen eines nur noch sich selbst genügenden Dekorativismus Ausdruck. Wie der Futurismus selbst schlägt aber Sartoris' Kathedrale nur begrenzte Wellen in der Entwicklung der italienischen Architektur. Bezeichnenderweise verlässt Sartoris den von Fillia so hoch gelobten ‚Lyrismus' seiner Kathedrale, um mit der Bergkirche in Lourtier auf der Spur eines „rigido senso razionale"[231] Konkreteres zu schaffen.

Anmerkungen

[1] Vor allem in der Zeit nach 1945, als die Moderne von der Lage einer Unterströmung in die einer Hauptströmung übergegangen ist, wird auch sie nicht mehr frei von Repetition sein. Einmal umfänglich etabliert, ereilt sie in Teilen ein ähnliches Schicksal. Allgemein anerkannte Prinzipien werden zum Reservoir für willkürliche Bedienung, wie zum Beispiel die massenweise in fragwürdiger Qualität entstandenen Hochhaus-Epigonen der zweiten Hälfte des 20. Jh. belegen. Viel zu oft kommen diese als leere Kopien ohne tieferes Verständnis für van der Rohes wegweisende Hochhausarchitektur daher. Dies lässt vermuten, dass in revolutionären Phasen die architektonische Qualität ein höheres Niveau und ein größeres Maß an Seriosität erreichen kann, und dies trotz der inhärenten Unzulänglichkeiten einer im Werden befindlichen Anschauung.

[2] An dieser Stelle sei am Rande bemerkt, dass vergleichbare transitorische Prozesse am Übergang von der analogen zur digitalen Lebenswelt zu beobachten sind. Deren Resonanz in der Architektur (auch im Verhältnis zur Architektur der Klassischen Moderne, also der Moderne des Industriezeitalters bzw. der Maschine) ist noch keineswegs abgeschlossen und hinreichend untersucht. Global betrachtet, besteht auch hier eine extreme Ungleichzeitigkeit.

[3] vgl. Klotz 1983, S. 7-9.

[4] vgl. Marconi 1930-31a, S. 802.

[5] Davon abgesehen verfügt die Novecento-Bewegung über keinerlei Programm, sondern als heterogene und lose Verallgemeinerung bestimmter Tendenzen lediglich über Äußerungen einzelner Architekten (v.a. Muzios und Piacentinis), die programmatische Züge tragen oder programmatisch verstanden werden können. Zum *Novecento* vgl. vor allem die Kap. 8.2 und 9.3.

[6] Plinio Marconi (1893-1974), in Verona geboren, studiert am Turiner Polytechnikum Bauingenieurwesen, bis seine Studien vom Kriegsdienst unterbrochen werden. Nach dem Krieg schließt er sein Studium in Rom ab. Dort wird er 1920 Assistent Giovannonis und lernt Piacentini kennen. Als Mitarbeiter im Istituto Case Popolari (ICP) ist er an Giovannonis Gartenstadtprojekten beteiligt. In der von Giovannoni und Piacentini herausgegebenen Zeitschrift ‚Architettura e arti decorative' (ab 1932 unter dem Titel ‚Architettura') veröffentlicht er mehrere umfangreiche Artikel. Im Verlauf der 1930er Jahre beschäftigt er sich zunehmend mit ländlicher und vernakulärer Architektur und spezialisiert sich in der städtebaulichen Planung. Zahlreiche Stadtentwicklungspläne, die in den 1940er und 1950er Jahren entstehen, tragen seine Handschrift. 1963 wird er Dekan der römischen Architekturfakultät.

[7] Schließlich erscheint der Artikel in der Zeitschrift des Architektenverbandes und ist mit einem Konvolut an typologisch verschiedenen Beispielbauten ausgestattet. Wenngleich repräsentativ, stellt er die Bandbreite der italienischen Architekturavantgarde in den Vordergrund, indem Arbeiten von 39 zeitgenössischen Architekten aus allen Teilen Italiens gezeigt werden: Adolfo Dell'Acqua (*?), Ottorino Aloisio (*1902), Pietro Aschieri (*1889), Luciano Baldessari (*1896), Pietro Bottoni (*1903), Marcello Canino (*1895), Giuseppe Capponi (*1893), Umberto Cuzzi (*1891), Alfio Fallica (*1898), Luigi Figini (*1903), Guido Frette (*1901), Enrico Agostino Griffini (*1887), Gino Levi-Montalcini (*1902), Adalberto Libera (*1903), Pietro Lingeri (*1894), Francesco Mansutti (*?), Giovanni Michelucci (*1891), Gaetano Minnucci (*1894), Gino Miozzo (*1898), Robaldo Morozzo della Rocca (*1904), Ernesto ‚Bruno' La Padula (*1902), Giuseppe Pagano (*1896), Vinicio Paladini (*1902), Mario Paniconi (*1904), Alfeo Pauletta (*1906), Giulio Pediconi (*1906), Gino Pollini (*1903), Ernesto Puppo (*1904), Mario De Renzi (*1897), Mario Ridolfi (*1904), Alberto Sartoris (*1901), Alfredo Scalpelli (*1898), Ettore Sot-Sas (*1892), Giuseppe Terragni (*1904), Giuseppe Tombola (*?), Mario (Mosè) Luciano Tufaroli (*?), Giuseppe Vaccaro (*1894), Giovanni Vedres (*1903), Luigi Vietti (*1903).

[8] Marconi greift dabei hauptsächlich auf Salvatore Vitales Kritik an der vorherrschenden Architektur zurück: Vitale 1928.

[9] Marconi 1930-31a, S. 800.
dt. „mittels der elementarsten und atomischsten, objektivsten und frigidesten plastischen Äußerungen, [...] kurzum mittels der Geometrie und der Mechanik".

[10] vgl. Papini 1932, S. 133-163.

[11] Marconi 1930-31a, S. 800.
dt. „vereinfachende Archaik und abstrahierende Innengewandtheit".

[12] So liegen etwa zwischen den Fagus-Werken und Aschieris Pastificio Pantanella 18 Jahre.

[13] Marconi 1930-31a, S. 790.

[14] Marconi 1930-31a, S. 792.
dt. „Angesichts der gegebenen Kürze sollen an dieser Stelle die Einzelaspekte der bautechnischen Erneuerung übergangen werden. [...] Es wird reichen, darauf hinzuweisen, dass sie von den Auswirkungen allgemeiner Umweltveränderungen beeinflusst werden, wie zum Beispiel vom enormen Bevölkerungswachstum und von veränderten moralischen, sozialen und ökonomischen Grundsätzen, die sich nach dem Ersten Weltkrieg festgesetzt haben und auf eine Neuordnung abzielen, die inzwischen umfassendere Ergebnisse nach sich gezogen hat, als gemeinhin angenommen; außerdem spielen philosophische Haltungen verschiedener Ausrichtung eine Rolle, wie etwa der moderne pragmatische Realismus, der zum maximalen Ausschöpfen der Möglichkeiten des Lebens neigt (und dabei seine wechselseitigen Aspekte, wie beispielsweise die Vorliebe für hohe Ge-

schwindigkeiten und Rekorde, für Wirtschaftlichkeit, für sachliche und praktische Klarheit, für Serienfertigung, Standardisierung und Taylorismus miteinschließt); ferner auch spezifisch technische Aspekte, wie etwa die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse und die aus ihnen resultierenden, bestens bekannten Fortschritte in den Bereichen der Industrie, der Mechanik und der Konstruktion (hier vor allem die vielgenannten neuen Baustoffe: Eisen, Beton, Kunststoffe etc.). Aus der Summe dieser Faktoren erwachsen die Themen, in denen sich die neue Natürlichkeit der Architektur entfaltet, wie zum Beispiel die Architektur der neuen Transportmittel [...]; die Industriearchitektur [...]; die jüngsten Ergebnisse der städtischen Bauwirtschaft, die dazu tendieren, die bisher nur in einzelnen Bauwerken angegangenen praktischen und ästhetischen Fragestellungen auf zusammenhängende Strukturen zu übertragen und woraus der Städtebau als eine neue Disziplin hervorgegangen ist, die sich wiederum in großen Lösungsvorschlägen wie Wohnblöcken, Dienstleistungs- und Industriezentren niederschlägt. Die Gesamtheit dieser Themen trägt dazu bei, den universalen (nicht internationalen) Charakter und das instinktiv gleichzeitige Aufkommen jener bereits angesprochenen, modernen Formensprache zu begründen."

[15] Marconi 1930-31a, S. 808.

[16] Marconi 1930-31a, S. 808f.

dt. „das alles bildet einen feingliedrigen Rohstoff, der architektonisch verarbeitet werden möchte."

[17] vgl. Triennale 1933.

[18] Doch zeigen die Triennalen auch, dass nach Jahrhunderten der kulturgeschichtlichen Dominanz der Kirchenbau nunmehr relegiert ist.

[19] Bei der auf das Jahr 1940 verschobenen VII. Triennale präsentiert sich die Ausstellung vornehmlich unter dem Gesichtspunkt einer Schau des neuen architektonischen Gesichts des Regimes. Vor allem Piacentini und Quaroni, aber auch Pagano, der Ponti in der Leitung der Triennale ersetzt hat, sind für die propagandistische Ausrichtung der einst als klassische Ausstellung verschiedener Metiers konzipierten Veranstaltung verantwortlich.

vgl. Ciucci 2004, S. 479f.

[20] vgl. Patetta 1972, S. 17.

[21] Patetta 1972, S. 17.

dt. „wahre revolutionäre Kraft".

[22] Papini 1932, S. 162.

dt. „leidenschaftlichen Strebens nach dem, was gleichermaßen als modern und italienisch bezeichnet werden kann."

[23] Noch 1932 ist es eine faschistische Regionalgruppe (Circolo fascista G. Mariani), die in Florenz die dritte und letzte größere Ausstellungsplattform für das MIAR schafft, bevor es kurze Zeit später aufgelöst wird.

[24] vgl. Rede Mussolinis vom 13. Mai 1929.

[25] Pfammatter 1948, S. 34.

[26] Zu diesen Ausnahmen gehören die gotisierende Gusseisenkirche St. Eugène (1854), die Neorenaissancekirche St. Augustin (1860-71) und Notre-Dame du Travail (1899-1901) in Paris.

[27] vgl. Kap. 7.2.2.

[28] Pfammatter 1948, S. 37.

[29] vgl. Pfammatter 1948, S. 36.

[30] vgl. Forconi 2005, S. 25.

[31] Jedenfalls ist es der erste derartige Entwurf, der in einer italienischen Architekturzeitschrift dokumentiert wird.

vgl. Architettura e arti decorative 1930-31f, S. 68-72/76+78+79. Identisch mit Kap. 11.4.5 FN 127.

[32] *Ruralesimo* (Ruralismus) bezeichnet eine Gegenbewegung zur Urbanisierung, die auf die Valorisierung des ländlichen Mythos durch Erschließung neuer Gebiete abzielt. Nicht selten werden hierzu Arbeitskräfte aus entfernten italienischen Regionen angeworben oder umgesiedelt.

Zuweilen finden auch die Opfer der *sventramenti* hier eine neue Heimat. Da die Mobilisierung bestimmter Teile der Massengesellschaft im Vordergrund steht, ist sie ein Werkzeug der faschistischen Mobilisierungsstrategie (vgl. Kap. 14.2). In den Kolonien, wo zahlreiche ländliche Siedlungen errichtet werden und der Kulturexport eine eminente Rolle spielt, kommt das Moment der *mediterraneità* hinzu.

[33] vgl. Kap. 4.2.2.

[34] vgl. Kap. 4.2.

[35] Auch wenn die einflussreichsten Rationalisten vertreten sind, gibt die Auswahl nur einen Ausschnitt der breitgefächerten italienischen Modernebewegung wieder. So fehlen etwa die Arbeiten der Mailänder Novecentisten (Muzio, Alpago Novello, Cabiati, De Finetti, Marelli, Portaluppi, Ponti, Lancia, Zanini) oder der Römer Morpurgo (*1890) und Del Debbio (*1891), die um 1930 Erfolge feiern, aber auch jüngerer Architekten wie Samonà (*1898), Piccinato (*1899), Albini (*1905), Moretti (*1906), Montuori (*1907) und Muratori (*1910). Ein vollkommen umfassendes Bild wird erst Picas Katalog der VI. Triennale bieten, also nachdem die architekturpolitischen Anstrengungen zu einer Vereinheitlichung, Abklärung und Intensivierung des Gestaltungswillens geführt haben.

[36] vgl. Kap. 14.3.

[37] vgl. Kap. 12.5.2 (Terragni) und 9.4 (Paniconi/Pediconi).

[38] Vgl. Anhang 2 ‚Personen'.

[39] vgl. Architettura 1939, S. 1-14.

[40] vgl. Piacentini 1932a, S. 513/516. Dass Piacentini dem inzwischen 36-Jährigen einen der seltenen monografischen Artikel der ‚Architettura' widmet, ist ein weiteres Indiz dafür, dass es sich hier um eine Art Lieblingsschüler handelt. Tatsächlich kennt der Lenker der italieni-

schen Architektur den jungen Architekten schon seit seiner Kindheit und sieht seine Hoffnungen und Einschätzungen bestätigt. Vermutlich glaubt Piacentini in Vaccaro jenen Architekten der nachrückenden Generation zu erkennen, der mustergültig die von ihm in den 1930er Jahren forcierte Architektursprache verinnerlicht hat.

dt. „es ist eine starke, durchdachte, unbeschwerte und italienische Modernität, in der die Idee niemals der Technik untergeordnet wird. Eine Modernität, deren Elemente stets ein Gleichgewicht zwischen praktischer und ästhetischer Funktion ausdrücken."

[41] Papini 1932, S. 160.

dt. „auch der Bologneser Architekt Giuseppe Vaccaro hat eine – vor allem in der Fassade – sehr ansehnliche Kirche entworfen, um zu zeigen, dass auch er sich in die Richtung einer Modernität entwickelt, die nach und nach auch die größten Skeptiker erreicht."

[42] vgl. Papini 1932, S. 144f.

[43] Nezi 1934, S. 74.

dt. „perspektivische Lösung von allerhöchstem Interesse".

[44] Die abgeschrägten Laibungen werden derweil als beliebtes Gestaltungsmotiv bei einigen zeitgenössischen Entwürfen aufgegriffen, wie beispielsweise bei den ebenfalls von Marconi gezeigten Arbeiten von Tufaroli für die Casa della Società Autori ed Editori (SIAE) in Rom und der Gruppe Ridolfi/Libera/Fagiolo für die Palazzata in Messina.

[45] vgl. Anhang 2 ‚Personen'.

[46] vgl. Rossi 2012, S. 42.

[47] Schon bei anderer Gelegenheit wurde darauf hingewiesen, wie das Regime formale und typologische Elemente des Katholizismus für seine eigene Selbstdarstellung entfremdet (vgl. Sacrario dei Martiri bei der Mostra della Rivoluzione, 1932).

[48] vgl. Kap. 12.5.4.

[49] Terragni 1940.

dt. „Stolz muss man für ein großartiges Erbe empfinden, jedoch ohne auf ein eigenes Leben zu verzichten. In der Kunst bedeutet dies (wie uns der Duce lehrt), ‚neben dem alten ein neues Patrimonium' zu erschaffen, anstatt es auf den Überresten des alten zu errichten."

[50] vgl. Ciucci 1996a, S. 71.

[51] vgl. Pensabene 1932, S. 626f.

[52] Auf den Verriss der Kathedrale durch Giuseppe Pensabene wurde bereits eingegangen: vgl. Kap. 10.2.6 FN 155.

[53] vgl. L'Architettura. Cronache e storia 1969, S. 29.

[54] Giuseppe Terragni (1904-43), in Meda geboren und in Como aufgewachsen, gehört zu den konsequentesten und einflussreichsten Architekten der italienischen Moderne; vgl. weiterführend Anhang 2 ‚Personen'.

[55] Die Studie wird erstmals abgedruckt in: Marconi 1932, S. 242. Später von der Terragni-Forschung zunächst ignoriert oder lediglich tangiert (Fosso/Mantero 1982, Mariano 1983, Fonatti 1987), dann von Schumacher (1991) im Zusammenhang mit dem Grabmal Sarfatti berücksichtigt, schließlich von Ciucci/Terragni (1996) im Kontext des Gesamtwerks gewürdigt.

[56] ‚Quattro Note' zit.n. Pfammatter 1996, S. 185.

[57] vgl. Ciucci 1996, S. 372.

[58] Ciucci hat darauf hingewiesen, dass Terragni vor seiner Profilierung mit der Casa del Fascio in Como mit mehreren *linguaggi* (wörtl. Sprechweisen) arbeitet, er prinzipiell offen ist und deshalb dem *Novecento* näher steht als dem Futurismus, der bekanntlich jede Tradition negiert. Dabei handelt es sich um eine Einschätzung, die seinerzeit von Persico in dessen Beurteilung des Novocomums aufgeworfen worden ist und die Antonio Saggio in seinem 1995 erschienenen Buch formengeschichtlich nachgewiesen hat. Ellen R. Shapiro attestiert dabei dem Grabmal der Familie Pirovano emblematischen Charakter für das, was Sartoris als Terragnis Ringen um einen Einklang von Moderne und Klassik subsumiert hat. Daneben unterstreicht auch die Präferenz bei der Einbeziehung von Künstlern die Nähe Terragnis zum *Novecento*.

vgl. Ciucci 1996a, S. 42-45; Shapiro 1996, S. 222 und Saggio 2011, S. 24-26;

[59] vgl. Ciucci 1996, S. 395.

[60] Die traditionellen Entwürfe für die Casa del Fascio in Como datieren auf den Zeitraum 1928-32. 1938 greift er im Entwurf für das Parteigebäude in Lissone erneut auf Nobilitierungsmuster aus der Sakralbautradition zurück, „indem er den Bürotrakt nach dem Prinzip von Haupt- und Seitenschiff" in einem langgestreckten Baukörper einander zuordnet und eine Torre Littoria anfügt, die an einen Campanile erinnert.

vgl. Terragni 1991, S. 250-252.

[61] Somit entsteht Terragnis Studie zeitlich etwas später, als die Entwürfe seiner Kollegen Vaccaro und Minnucci, die schon 1931 bei der Mostra di arte sacra in Padua zu sehen sind. Die Ausstellung findet in einem vergleichsweise kleinen Rahmen im Palazzo Feroni statt. Es werden auch Entwürfe für Flugzeuge, Schiffe und Maschinen gezeigt, um den Zusammenhang zwischen technologischem Fortschritt, sich verändernden Lebensgewohnheiten und Architektur zu betonen. In seinem anlässlich der Ausstellung erschienenen Artikel betont Marconi übrigens, wie sehr das MIAR zum Fortschritt der italienischen Architektur beitrage. Dies wohlgemerkt in der Zeitschrift des *Sindacato*, das wenige Monate später das MIAR zur Auflösung treiben wird.

vgl. Marconi 1932, S. 236-247.

[62] Die Studie mitsamt den dazugehörigen Skizzen befindet sich im privat archivierten Terragni-Nachlass in Como (AGT) und ist unter der Projektnummer 18 zu finden. Bezeichnet ist der Entwurf als Studie für eine

Kathedrale aus Stahlbeton mit einem einzigen großen Schiff. Terragnis Auseinandersetzung mit dem Thema Kirchenbau wurde bislang nur wenig beachtet: Franco Fonatti (1987) ignoriert in seiner Analyse beide Kathedralenentwürfe. Bei Fabio Mariano (1983), Fosso/Mantero (1982) und Germer (1991) werden sie nur im Regest angeführt, beziehungsweise der Vollständigkeit wegen gestreift. Zevi ist vermutlich der erste, der in seiner 1980 erschienenen Monografie auf die Projekte eingeht und die Hintergründe beleuchtet.
Bei Ciucci (1996) findet sich schließlich eine dezidiertere Dokumentation. 2015 veröffentlicht Valerio Paolo Mosco eine eigenständige Untersuchung der Kirchenentwürfe Terragnis (Mosco 2015).

[63] Brief Terragnis an Bardi vom 17. Februar 1932 zit.n. Ciucci 1996, S. 372. Das Denkmal, auf das sich Terragni in diesem Brief bezieht, ist der Entwurf für ein hypothetisches Monumento alla bonifica integrale (1932).
dt. „Auch um unseren Ojetti zufriedenzustellen, habe ich begonnen ein monumentales Bauthema zu entwickeln, zumal uns Ojetti vorgeworfen hat, dieses vernachlässigt zu haben. Ich hoffe, dass ich es noch bis zur Ausstellung schaffe, die Studien für ein Denkmal und eine Kathedrale einzureichen."

[64] vgl. Shapiro 1996, S. 219-227.

[65] vgl. Saggio 2011, S. 39.

[66] Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Terragnis Entwurf für den Eingang zum Ausstellungssaal des Schneiderhandwerks bei der IV. Triennale in Monza (1930) aufgrund frappierender Ähnlichkeit Samonàs Wettbewerbsbeitrag für die Kirche S. Filippo Neri in Messina (1932) hinsichtlich der Gestaltung des Baldachins vor dem Portal beeinflusst haben könnte (vgl. Kap. 11.4.3).

[67] vgl. Saggio 2011, S. 39 + FN 28.

[68] Zevi 1989, S. 68.

[69] vgl. Zevi 1989, S. 68.

[70] Schumacher 1991, S. 124.

[71] Ein zentrales Thema der Casa del Fascio ist die Transparenz im metaphorischen Sinne der von Mussolini konstatierten Transparenz des Faschismus („der Faschismus ist ein Haus aus Glas, in das alle hineinblicken können").

[72] Das Thema des Querhauses scheint Terragni besonders zu beschäftigen. Er probiert verschiedene Varianten aus: Unter anderem versucht er, durch U-förmige in den eigentlichen Kirchenraum eingestellte Wände (18/7/B) eine Querachse zu erzeugen. Offenbar unzufrieden, verzichtet er jedoch im weiteren Verlauf des Entwurfsprozesses auf ein Querhaus. Von den konstitutiven Elementen einer konventionellen Wegkirche ist das Querhaus sicherlich das am wenigsten relevante. So hat beispielsweise auch Polvara den Verzicht auf ein Querhaus empfohlen. 1943 greift Terragni das Thema dennoch wieder auf und findet dort zu einer originellen Lösung (s.u.).

[73] Terragni 1931.
dt. „[...] eines der Postulate der rationalistischen Tendenz ist eben jenes, wonach die Formen der neuen Architektur im Rapport von offenen und geschlossenen Körpern, von schweren Massen (Beton, Ziegel, Stein) und leichten Strukturen (Stahl, Glas), den Betrachter ästhetisch berühren sollen".

[74] vgl. Kap. 7.

[75] Eine perspektivische Skizze dieses frühen Entwurfsstadiums hat Terragnis Bruder Attilio 1949 im Rahmen einer ersten Retrospektive ausgestellt.
vgl. Schumacher 1991, S. 124.

[76] vgl. Schumacher 1991, S. 124.

[77] Von Elisabetta Terragni als Pfarrhof (*sagrato*) bezeichnet (zit.n. Ciucci 1996, S. 372), ist dies tatsächlich kaum mehr als ein Antritt. Wichtiger als seine Funktion als Vorplatz erscheint seine Funktion als räumlich niedrigster Bestandteil, also Antritt einer dreidimensionalen ‚Fassadenkomposition'.

[78] In einer ebenfalls ausgestellten Variante, verzichtet Terragni auf den überdachten Durchgang und verlängert stattdessen das Podest, wodurch die extremen Proportionsunterschiede der Türme zum langgezogenen Kirchenraum noch stärker wirken (Abb. 1606).

[79] Die Komposition aus Podest, Quadertürmen, Portikus und Wandscheibe ergibt meines Erachtens einen räumlichen Zusammenhang, der als perspektivisch komplementäre ‚Raum- bzw. Tiefenfassade' bezeichnet werden kann. Die Kathedrale hat ein aus mehreren, unterschiedlich dimensionierten und räumlich differenzierten Bauteilen bestehendes ‚Gesicht', also Fassade.

[80] Die Bögen der Tonnendächer liegen dabei oberhalb des Quadrats.

[81] vgl. Shapiro 1996, S. 221 und Luigi Zuccoli zit.n. Schumacher 1988, S. 11.

[82] vgl. Marconi 1932, S. 242.

[83] Schumacher spricht hier von einem Typus, der traditionell, ja mittelalterlich anmutet, aber ohne archäologischen Rekurs auskommt.
vgl. Schumacher 1991, S. 126.

[84] Eine ähnliche Wirkung, wenngleich in einem vollkommen anderen Kontext, lässt sich bspw. in der Christ-König-Kirche (1931) in Ersingen bei Pforzheim beobachten. Dort hat der Kirchenbaumeister Otto Linder die bestehende Kirche erheblich verlängert und die Längswirkung mit drei langen schmalen Tonnen akzentuiert. Diese sind zwar nicht ganz so lang, wie jene in Terragnis Entwurf, aber sie belegen die funktionale und ästhetische Machbarkeit dieser neuartigen Interpretation der Tonnendecke.

[85] Der Langbau wird mit den Bindern in ebenfalls geometrisch streng definierte Abschnitte unterteilt. Der kürzere Abschnitt im Bereich der Empore, wird im vor-

deren Bereich des Altarraumes wiederholt. Die Mittelteile sind jeweils zu Bereichen aus vier solchen Abschnitten zusammengefasst.

[86] Ebenfalls in Florenz ausgestellt. Beide Entwürfe werden unter anderem in einer objektivierenden Untersicht-Axonometrie in der Art von Auguste Choisy dargestellt.
vgl. Schumacher 1991, S. 124+126.

[87] Terragni ist mit den Entwicklungen der internationalen Moderne bestens vertraut. Wie Antonio Albertini bei der Auswertung der Bibliothek des Architekten festgestellt hat, verfügt das Büro über zahlreiche Publikationen sowohl technischen als auch architekturgeschichtlichen und architekturtheoretischen Interesses aus Deutschland, Frankreich und den USA. Der in Berlin lebende Francesco Scheggia fungiert für Terragni als Mittelsmann, um an deutsche Bücher zu gelangen. Terragni selbst hat 1927 und 1931 Reisen nach Deutschland unternommen.
vgl. Albertini 1996, S. 87-93.

[88] Studi di cattedrale e progetto per una cattedrale in cemento armato a una sola grande navata (Studien für eine Kathedrale und Entwurf einer Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem großen Schiff).

[89] Thomas L. Schumacher sieht hierin stilistische Analogien zur Grabkapelle für Domenico Ortelli, die Terragni 1929 ausgeführt hat (Schumacher 1991, S. 124): Tatsächlich gibt es im Ortelli-Grabmal einen ebenfalls kompakten, geometrisch betonten Raum, der im oberen Abschluss über dem Grabpodest in eine halbrund gebogene Form übergeht. Auch die Gestaltung des Podests, das den Bezirk der Grablege begrenzt, ähnelt der Art, wie Terragni das Presbyterium vom räumlichen Kontinuum der Kathedrale absetzt.

[90] Ein Vorläufer dieser Schirmwand ist in Terragnis Entwurf für die Krypta im Gefallenendenkmal in Como (1930-33) zu sehen.

[91] Saggio 2011, S. 88.
dt. „kontinuierlichen Suche nach Verschmelzung und Wiedererfindung".

[92] Zampa 1984, S. 117.
dt. „Demontage" bzw. „Auseinandernehmen".

[93] Der Vorgang des typologischen und strukturellen Sezierens lässt sich im gesamten Werk Terragnis in unterschiedlich intensiver und variantenreicher Anwendung beobachten. Ein bevorzugtes Mittel Terragnis, um schließlich wieder eine formale Verbindung der Teile herzustellen, ist dabei der *telaio*. In der Casa Giuliani Frigerio in Como (1939-42) bringt Terragni dieses Kompositionsschema zu einer geradezu virtuosen Reife, indem er den komplexen, stellenweise auch unzulänglichen und nur durch einen raffinierten Schnitt plausibel funktionierenden Grundriss mit einer kompositorisch meisterhaften Aufrissgestaltung versieht.
vgl. Saggio 2011, S. 83-86.

[94] vgl. Polvara 1929, S. 184-188.

[95] Sartoris 1996a, S. 16.
dt. „Terragnis Kompositionsmethode folgte den strengen Regeln des Rationalismus. Von den im Innenbau streng geordneten Funktionsbestandteilen gelangte er zu Baukörpern, die diese Bestandteile am Außenbau reflektierten, so dass daraus eine in sich geschlossene Formensprache [Sprache in absoluten Formen] erwachsen konnte."

[96] Brief Sarfattis an Terragni vom 12. März 1932 zit.n. Ciucci 1996, S. 373.
dt. „Deine Kathedrale zeigt einige großartige und wunderschöne Linienführungen, ihre an einen Hangar erinnernden konstruktiven Zusammenhänge müssen sich aber meines Erachtens noch zur Schönheit und dem Ausdruck einer Kirche sublimieren".

[97] vgl. Pannaggi 1932, S. 11-15. Herausragendes Beispiel ist für Pannaggi die von Karl Wach und Heinrich Rosskotten entworfene Matthäikirche in Düsseldorf (1930-31). Eine Kirche, die mit ihrer hohen, natursteinverkleideten Pfeilerhalle in frappierender Weise auf den Duktus der *Città universitaria* verweist.

[98] vgl. Sartoris 1996a, S. 14.

[99] vgl. Zevi 1989, S. 68.

[100] Sartoris 1996a, S. 14.

[101] vgl. Oechslin 2007, S. 27.

[102] vgl. Schumacher 1991, S. 126.

[103] vgl. Ciucci 1996, S. 618f. Die Studie wurde gemäß Enrico Mantero 1953 erstmals veröffentlicht: La Provincia di Como, 19. Juli 1953.

[104] Zu Terragnis letzter Lebensphase vgl. Longatti 1996, S. 638.

[105] Im Gegensatz zu Pagano, der sich 1941 freiwillig für den Kriegseinsatz meldet, versucht Terragni seine Teilnahme am Krieg abzuwenden. Vermutlich spielt dabei auch eine inzwischen eingetretene Skepsis gegenüber Mussolini und dem faschistischen Regime eine Rolle. Nach seiner Berufung zum Wehrdienst, habe er jedenfalls (vergeblich) um eine vorzeitige Entlassung gekämpft. Unter seinen Freunden zirkulierte anscheinend sogar die Idee, ihn durch Cattaneo ersetzen zu lassen.
vgl. Ciucci 1996a, S. 70.

[106] Zevi 1989, S. 196.
Vermutlich bezieht sich Terragni darauf, in den gemeinsamen Arbeiten die kreative Schaffenskraft seiner Freunde und Kollegen, vor allem Pietro Lingeris, zugunsten seiner eigenen Arbeit unterdrückt zu haben. Andererseits haben Giolli, Bardi und andere Freunde Terragnis den einst so energiegeladenen Architekten als leer, ausgezehrt, ja geradezu umnachtet erlebt, der ohne augenscheinlichen Grund jeden um Verzeihung bat (vgl. Longatti 1996, S. 634).

[107] Tatsächlich wird Terragni, der ja bekanntlich ein überzeugter Parteigänger des Faschismus war, mit Ausnahme der Projekte für die Mostra della Rivoluzione

und das Danteum vom *Duce* selbst kaum beachtet. Ein Umstand, der nicht selten als Faktor für Terragnis schwindendes Vertrauen in den Faschismus gewertet worden ist, da sich darin die Ablehnung des *Razionalismo* manifestiert, für den wiederum Terragni – ebenso wie etliche seiner Mitstreiter – eine natürliche Führungsrolle innerhalb der faschistischen Architekturproduktion beansprucht.

[108] vgl. Ciucci 1996, S. 618.

[109] Die Studie umfasst fünf Skizzen und ist im privat archivierten Terragni-Nachlass in Como (AGT) unter der Projektnummer 69 geführt. Bezeichnet ist der Entwurf als Projekt für eine Kathedrale.

[110] vgl. Libeskind 2004, S. 60.

[111] Einen Vorläufer dieses schirmartigen Bauteils zeichnet Terragni in einer früheren Skizze für die Kathedralenstudie aus dem Jahre 1932, als er dem langgestreckten Baukörper zunächst eine schmucklose quadratische Wand vorgeblendet hat. Die Idee, dem Eingang der Kirche eine Schirmwand voranzustellen, die zugleich als Rückwand für das vorgelagerte Podest dient, ist somit schon elf Jahre zuvor angelegt, dann aber verworfen und jetzt als Teil eines komplexeren Gebildes wieder aufgegriffen worden. Ein typisches Merkmal im iterativen Entwurfsprozess von Terragni.

[112] Formale Vorläufer dieses scheibenartigen Gebäudemodells sind im Werk Terragnis häufiger zu sehen, v.a. aber im Entwurf für das Forschungszentrum der Glasindustrie in Rom (E42).

[113] Pagano geht in seinem Artikel ‚Tre anni di architettura in Italia' nochmals auf dieses Gestaltungsmittel ein. Dabei kritisiert er eine funktionale Analogie zwischen dem Rahmenwerk („reticolo di pilastrature") der Casa Rustici und Muzios plastischem Muster („schema plastico") an den Außenwänden des Konvents SS. Antonio e Ambrogio in Cremona. Für Pagano bedienen diese Mittel den gleichen Wunsch nach einer dekorativen Gliederung oder zumindest nach einer strukturellen Akzentuierung, die allerdings der Kompaktheit des Baukörpers abträglich ist (vgl. Kap. 7.4.3).
vgl. Pagano 1937, S. 2.

[114] Giorgio Ciucci stellt die Formensprache der Kathedralenstudie in einen Zusammenhang mit einer ganzen Reihe von Entwürfen, die Terragni zwischen 1926 und 1932 anfertigt. So werden gerundete Elemente in der Tat im Entwurf für ein Kraftwerk, im Novocomum, im Grabmal Ortelli, den Gefallenendenkmälern in Como und Erba und eben der Kathedrale verwendet. Sie sind Teil eines auf eine neue, moderne Welt projektierten Vokabulars, das sich aber der Tradition entlehnt und der funktionalen, kontextuellen und symbolischen Bestimmung des Gebäudes angepasst, unterschiedliche Formensprachen miteinander verknüpft.
vgl. Ciucci 1996a, S. 43f.

[115] Terragni experimentiert in zahlreichen Entwürfen der 1930er Jahre mit gebogenen Wänden. Einen parbelähnlichen katenoiden Querschnitt verwendet er im Entwurf für den Hangar des Comer Flugvereins (Aeroclub Ghislanzoni, 1930-31, Abb. 1608), einen parabolischen Querschnitt zeichnet er für die ‚Krypta' (*sacello*) des Gefallenendenkmals in Como (Abb. 1614).

[116] vgl. Ciucci 1996, S. 619.

[117] Von Elisabetta Terragni wurde die handschriftliche Anmerkung auf dem Skizzenblatt hinsichtlich der in liturgischen Fragen zu konsultierenden Person als ‚don Poliara' gedeutet. Meines Erachtens lautet der Name Polvara. Zwar lässt sich die Kalligrafie ohne grafologisches Gutachten nicht zweifelsfrei deuten, aus dem Kontext heraus erscheint aber der Name Polvara glaubwürdig. Vermutlich wird Terragni das Buch ‚Domus Dei' ebenso gekannt haben, wie Polvaras Bauwerke. Dass sich beide Architekten begegnet sein könnten, liegt ebenfalls nahe, da Polvara im Mailänder Raum auch durch Vorträge in Erscheinung getreten ist. Zum Zeitpunkt von Terragnis Studie ist Polvaras Mailänder Schule etabliert und seine divulgative Arbeit im Dienste einer erneuerten Kirchenkunst ist weithin bekannt. Polvaras rationalistischer Gestaltungsansatz dürfte überdies das Interesse insbesondere sakralkünstlerisch tätiger Rationalisten geweckt haben. Als architektonisch fortschrittlich denkender und sowohl künstlerisch als auch liturgisch versierter Kleriker nimmt er seinerzeit eine Ausnahmestellung ein. Terragni wird Polvaras Anstrengungen, den Stahlbeton als Konstruktionsmittel im Sakralbau durchzusetzen, sicherlich anerkannt haben. Formale Analogien (*telaio*) ließen sich sogar hinsichtlich der an den Außenbauten sichtbar gemachten Struktur und den verwendeten Materialien erkennen. Dass Terragni beabsichtigt, sich mit liturgischen Fragen vorzugsweise an den Mailänder Priester-Architekten zu wenden, als an einen örtlichen, in künstlerischen Fragen weniger geübten noch weitblickenden Priester, liegt auf der Hand.

[118] vgl. Kap. 12.5.4. Wie Forconi verdeutlicht, tritt Cattaneo für eine eigenständige Kunst ein, die nicht als eine von der Architektur abhängige dekorative Zutat verstanden werden dürfe, sondern als ein Mittel zur Vervollkommnung des Gesamtwerks (vgl. Forconi 2005, S. 96f.). Deshalb mag Terragnis Ausdruck *decorazioni* die künstlerische Ausstattung meinen und nicht den (ohnehin abgelehnten) Bauschmuck.

[119] vgl. Forconi 2005, S. 47.

[120] Cattaneo greift das Thema Kirchenbau vermutlich bereits 1936-37 auf; spätestens seit 1939 ist es jedoch Gegenstand einer kontinuierlich verfeinerten analytischen Studie (vgl. Cattaneo-Ausstellung im Archivio Cattaneo in Cernobbio, 2013). Es ist allerdings nicht das erste Mal, dass sich Cattaneo mit dem Thema auseinandersetzt. Bereits in den Jahren 1932 und 1933 beschäf-

tigt er sich mit dem Entwurf für die Kirche S. Agata in seiner Heimatgemeinde Cernobbio. Das Rundbauthema scheint Cattaneo schon zu diesem Zeitpunkt zu faszinieren, ferner nimmt er Bezug auf Sartoris Langbau-Kirche in Lourtier; vgl. http://www.cesarecattaneo.it/archivio_item.php?id=44&search= (30.12.2013).

[121] Cesare Cattaneo (1912-43) ist eine der herausragenden Figuren der zweiten Generation des Comer *Razionalismo*. Schon während seines Studiums wird er Mitarbeiter im Büro von Giuseppe Terragni und Pietro Lingeri. Wie Alessandra Muntoni bemerkt, zeichnet sich Cattaneo vor allem aufgrund seiner plastischen Experimentierfreude und seiner tiefgründigen theoretischen Auseinandersetzungen aus, die er funktional und konstruktiv kohärent in seinen Werken umsetzt. Bei den Littoriali der Jahre 1934 und 1935 kann er mit seinen Entwürfen glänzen. 1935 erlangt er seinen Abschluss am Mailänder Polytechnikum und beginnt unmittelbar im Anschluss daran seine selbstständige Tätigkeit. Zu den Kreisen der Comer Rationalisten und den Vertretern der abstrakten Kunst in der Lombardei unterhält er weiterhin konstanten, zuweilen auch freundschaftlichen Kontakt. In einem Umfeld, in dem Persönlichkeiten wie Terragni, Sartoris, aber auch Manlio Rho und Mario Radice wirken, hat er Zugang zu den seinerzeit fortschrittlichsten Ideen in den Bereichen der Architektur und der Kunst. Trotz seines frühen Todes im Alter von 31 Jahren, kann Cattaneo ein beachtliches Werk hervorbringen, aus dem einige realisierte Bauwerke wie Glanzlichter herausragen. Demnach gehören der gemeinsam mit Luigi Origoni realisierte Kindergarten ‚Giuseppe Garbagnati' in Asnago (1935-37), ein Mietshaus in Cernobbio (1938-39) und der Sitz der Unione die Lavoratori dell'Industria (ULI) in Como (1938-42), den er zusammen mit Lingeri und Origoni errichtet, zu den Höhepunkten der italienischen Moderne der Zwischenkriegszeit. Hinzu kommen zahlreiche Studien und unvollendete oder nicht realisierte Projekte, von denen 2012/2013 annähernd 70 Zeichnungen in der *Accademia di San Luca* in Rom ausgestellt worden sind. Während das Haus in Cernobbio als Meisterwerk des „astrattismo polidimensionale" in die Architekturgeschichte Italiens eingegangen ist, figurieren die von Cattaneo gemeinsam mit Radice entwickelten Studien für eine runde Kirche als visionärer Beitrag zur italienischen Kirchenbaugeschichte. Dabei entwickeln sie, in Anlehnung an die Studien im Wohn- und Städtebau, das Thema der Kirche unter dem Aspekt des Funktionalismus weiter. Terragni würdigt das Bemühen der beiden mit einem handschriftlichen Verweis auf seiner vermutlich letzten Zeichnung, indem er andeutet, Radice und Cattaneo für seine eigene Kathedralenstudie konsultieren zu wollen.
vgl. Radice 1988; Muntoni 2008 und Crippa/Cattaneo 2011.

[122] vgl. Muntoni 2008a, S. 21.

[123] vgl. Radice 1988, S. 17-21.

[124] An dieser Stelle sei angemerkt, dass Radice eine ideologische Verquickung vornimmt, die die Funktionalität eines Zweckbaus in Beziehung zum freien Marktwettbewerb stellt. Genüge ein Gebäude nicht den rationalen Ansprüchen an seine Nutzbarkeit, könne es nur durch künstliche, und so folgert Radice, das heißt negative Eingriffe übergeordneter Organe überdauern.
vgl. Radice 1988, S. 17.

[125] Radice 1988, S. 17.

[126] In den 1930er Jahren, so Radice, verfügten nur die wenigsten der Gehbehinderten über einen Rollstuhl.

[127] Nach der von Radice überlieferten Aussage des Priesters von Castiglione Olona habe der Erzbischof von Mailand, der bereits als sehr fortschrittlich in Erscheinung getretene Ildefonso Schuster, beim Papst die hierzu notwendige Erlaubnis erwirkt. Wodurch erstmals seit der Zeit Masolino da Panicales (1383/84-1440) in Italien wieder eine Messe zum Volk zelebriert worden sei.

[128] Ein wesentlicher Grund für diese Dynamik liegt in der Standhaftigkeit, mit der Terragni auf Kosten eines größeren Wirkungskreises, vor allem bezogen auf die großen öffentlichen Projekte des Regimes, seinen eigenen architektonischen Prinzipien treu bleibt.

[129] Vgl. Anhang ‚Personen'.

[130] Fillia und Sartoris lernen sich 1923 kennen. Ein engerer Kontakt stellt sich aber erst ab 1926 ein.
vgl. Evangelisti, Silvia: Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo. Mailand 1986, S. 65.

[131] vgl. Duranti 2007, S. 25.

[132] Marinetti 1916.
dt. „Wenn Beten das Gespräch mit Gott ist, dann ist der Rausch höchster Geschwindigkeit ein Gebet. Seine Heiligkeit sind die Räder und Schienen. [...] Unsere Heiligen sind das Licht und die elektromagnetischen Wellen mit einer Geschwindigkeit von $3x10^{10}$ m/s."

[133] Balla/Depero 1915.
dt. „Die futuristische Rekonstruktion des Universums".

[134] vgl. Duranti 2007, S. 21.

[135] vgl. Marinetti 1931. Marinetti ist zwar der einzige Unterzeichner, im Text gibt er jedoch zu verstehen, dass Fillia an der Ausarbeitung des Manifests beteiligt gewesen ist. Dessen Manifest für eine futuristische Sakralarchitektur folgt nur wenige Monate später und wird am 2. Oktober 1932 in der römischen Zeitschrift ‚Futurismo' veröffentlicht. Der ligurische Künstler Giovanni ‚Nanni' Servettaz (1892-1973) bringt im selben Jahr in Mailand das Büchlein ‚Architetture razionali religiose' heraus und am 26. November wird in La Spezia die Ausstellung ‚Aeropittura Arte sacra futuriste' eröffnet. Trotz ihres Engagements werden die Futuristen bei der

II Mostra Internazionale d'Arte Sacra in Rom (1933) allerdings nicht berücksichtigt. Dies ist wiederum als eine Folge der Ende Oktober von Pius XI. geäußerten Mahnworte zur Sakralkunst zu bewerten. Pius implizierter Konservatismus – weder passatistisch noch futuristisch solle die Kunst sein (vgl. Vivarelli 1987, S. 253) – verhindert eine breitere, katholische Kulturkreise einschließende Debatte des futuristischen Beitrages.

[136] Marinetti 1931.
dt. „nämlich entweder auf jegliche animierende Wirkung sakraler Kunst zu verzichten, oder sich vollständig durch Synthese und Verwandlung, durch Dynamik in Zeit und Raum, Simultaneität des Empfindens und die geometrische Herrlichkeit der Maschinenästhetik zu erneuern."

[137] vgl. Miracco 2007, S. 13.

[138] Vermutlich bezieht sich Marinetti vor allem auf die Betonskelettkirchen Bartnings (‚Pressa'-Kirche und Auferstehungskirche in Essen, 1928/1930), Mosers Antoniuskirche in Basel (1927), Holzmeisters St. Mariä Himmelfahrt in Hamburg-Blankenese (1929-30) und die Nikolaikirche in Dortmund von Karl Pinno und Peter Grund (1929-30); möglicherweise aber auch auf Herkommers Frauenfriedenskirche in Frankfurt a.M. (1927), Webers St. Bonifazius in Frankfurt a.M. (1925-27), auf Adolf Muesemanns Pfarrkirche in Rosenheim (1928), Carl Anton Meckels St. Konrad in Freiburg i.Br. (1928) und Schwarz' Fronleichnamskirche in Aachen (1930), die inzwischen nicht zuletzt dank der publizistischen Arbeit Piacentinis und Polvaras auch dem italienischen Publikum bekannt sind.

[139] Marinetti 1931.
dt. „Nur die von Optimismus, Farbe und Fantasie elektrisierten Künstler des Futurismus [...] vermögen heutzutage die Seligkeit des Paradieses in ein Werk sakraler Kunst zu setzen, indem sie im Eifer der katholischen Kämpfer jene paradiesische Freude über unseren enormen Sieg von Vittorio Veneto freisetzen."

[140] Futuristische Sakralkunst entsteht faktisch erst Mitte der 1920er Jahre durch die Arbeiten Dottoris. Kulturell vorbereitet wird sie, wie eingangs dargestellt, schon seit Mitte des vorangegangenen Jahrzehnts (Balla, Depero, Marinetti). Exemplarisch sei hier auf einige Arbeiten Dottoris und Fillias verwiesen, von denen Dottoris ‚Crocifissione' (1928) heute sogar in der Galleria d'Arte Religiosa Moderna der Vatikanischen Museen aufbewahrt wird: ‚Annunciazione nel tempio aereo' (Dottori, 1932), ‚L'Adorazione' (Fillia, 1931), ‚L'itinerario della passione' (Fillia, 1933) und ‚L'eternità' (Fillia, 1934).

[141] In den Jahren 1927/28 entstanden und von Dottori selbst als erstes futuristisches Sakralgemälde bezeichnet.

[142] vgl. Svaticanamento: Dichiarazione agli italiani. Florenz. o.J. [1931] (veröffentlicht in: Piety and pragmatism 2007, S. 94-96). Zur unterzeichnenden Gruppe gehören ferner der Literat Remo Chiti sowie die Dramaturgen Emilio Settimelli und Alberto Maurizio.

[143] vgl. Adams 2004, S. 25-29 und Adams 2007, S. 41-46 sowie Duranti 1992, S. 223-231.

[144] Ein Phänomen übrigens, in dem etwa Duranti eine tendenziell gegenläufige Reaktion Marinettis auf die Sympathien des *Duce* für das *Novecento* Sarfattis zu erkennen glaubt.
vgl. Duranti 2007, S. 21f.

[145] vgl. Fillia 1931.

[146] vgl. Duranti 2007, S. 27.

[147] vgl. Fillia 1932.

[148] Griffini 1932, S. 18-21.
dt. „der Widerstand der Kirche sollte sich nicht gegen die moderne Formenwelt richten, zumal diese die Wiederherstellung des klassischen Geistes und somit der Rechtgläubigkeit bedeutet, sondern sich gegen die aus den Zeiten der schlimmsten Ketzerei überkommenen und eben deshalb im atheistischen und materialistischen 19. Jahrhundert bereitwillig übernommenen Stile wenden".

[149] vgl. Bianchetti 1933, S. 36-37 und Bianchetti 1933a, S. 12-17.

[150] vgl. Kap. 13.3.

[151] vgl. Fillia: L'idolo meccanico. In: L'Impero, 16.-20. Juli 1925.

[152] vgl. Fillia 1932.

[153] Fillia bezieht sich hier sicherlich auf die zwischen Expressionismus und religiös gebundener Sachlichkeit oszillierenden Kirchenbauten deutscher Architekten wie etwa Böhm, Herkommer und Fahrenkamp.
vgl. Fillia 1932.

[154] Fillia 1932.
dt. „Alberto Sartoris' Kathedrale ist das großartigste Beispiel dafür, wie eine moderne Kirche zu sein hat: nämlich ein Triumpf von Stahl und Glas, ein Spiel von Baukörpern, die einen vollkommen originellen Rhythmus begründen und zu einer konstruktiven Strenge aufsteigen, die der höchsten Symbolgewalt gerecht wird."

[155] Der Pavillon ist eine Koproduktion Prampolinis mit Fillia und Pino Curtone.
vgl. Mulazzani 2004, S. 105.

[156] Fillia 1932.
dt. „das Wesen des ‚Fluges' architektonisch zu interpretieren, weil es die typischste Ausdrucksform unserer Gesellschaft ist."

[157] vgl. Godoli 1998, S. 32 FN 3.

[158] vgl. Fillia 1926. Fillia plant, zuweilen vergeblich, mehrere Ausstellungen, um eine futuristische Architektur zu lancieren.

[159] vgl. Sartoris 1998, S. 174f.
Sartoris schickt am 15. Januar 1929 ein Manuskript mit dem Titel ‚Le rationalisme italien' an Theo van Doesburg; erstmals von Marina Sommella Grossi veröffentlicht (s.o. S. 171-176/it. 177-178).

[160] vgl. Pianzola 1990, S. 107.
[161] vgl. Sartoris 1927a, S. 184.
[162] vgl. Sartoris 1927, S. 184-185 bzw. Architettura futurista 1928.
[163] Architettura futurista 1928, S. 9.
dt. „Wir sehen große städtische Planungen und Entwürfe für ganze Wohnsiedlungen: Quintessenzen praktischer und wirtschaftlicher Überlegungen, großzügige Bewegungen der Massen, Materialien in Bezug zu hellen und sanitären Systemlösungen, lyrischen Sinn und Dynamik in spielerischer Architektur."
[164] vgl. Godoli 1998, S. 27.
[165] vgl. Sant'Elia, Antonio: Manifesto dell'architettura futurista. In: Magnago Lampugnani 1992, S. 216.
[166] vgl. Godoli 1998, S. 27f.
[167] vgl. Pianzola 1990, S. 100f. Sartoris behauptet im Interview mit Pianzola, dass die Studien mit seiner Unterstützung entstanden seien. Eine plausible Berechtigung hierfür lässt sich in der augenfälligen Ähnlichkeit zu Sartoris' Arbeiten finden.
[168] vgl. Caramel 1998, S. 43-45.
[169] Interessanterweise gehört Sartoris zu den sehr wenigen italienischen Architekten, die das Land während des Faschismus verlassen. Anders verhält es sich im nationalsozialistischen Deutschland, wo viele moderne Architekten auswandern. Auch in diesem Vergleich wird deutlich, wie sich die nationalsozialistische und die faschistische Architekturpolitik und Architekturdebatte unterscheiden.
[170] Architektur primär in Funktion der menschlichen Lebenswelt, Typisierung und Standard in Städtebau, Architektur und Produktdesign, Integration von Konstruktion und Ästhetik etc.
[171] vgl. Sartoris' Beiträge zu ‚La Città Futurista' und ‚La Città Nuova' in den Jahren 1929 bis 1934.
[172] Sartoris 1998, S. 173f.
dt. „Zu bestreiten, dass der Futurismus nützlich gewesen ist, um die Architektur auf ihren jetzigen Stand zu bringen, wäre lächerlich, dass er aber den integralen europäischen Rationalismus begründet habe, ist eine absurde Behauptung, die kein Künstler der Avantgarde, gleich welcher Strömung, jemals akzeptieren werde."
[173] vgl. u.a. Sartoris 1931a, S. 56-59 und 263-265 sowie Sartoris 1937b.
[174] vgl. Sartoris 1932.
[175] Pastore/Ferrari 1990, S. 279.
dt. „Wobei Sartoris damit kein Musterbuch möglicher, unmittelbar anwendbarer und auf jede Situation anpassbarer Architekturen darbringen möchte. Ihm geht es darum, anhand der wesentlichsten Beiträge der Meister zu belegen, dass die neue Architektur in der Lage ist, auf die Bedürfnisse des Maschinenzeitalters zu antworten".
[176] Der 1931 entstandene Artikel erscheint in Italien erst wesentlich später, vermutlich erstmals in einer von Glauco Gresleri herausgegebenen Publikation aus dem Jahre 1991 (I luoghi e lo spirito). 1932 kann ihn Sartoris aber in einem Sonderheft der Walliser Klosterzeitung ‚Les Echos de Saint Maurice' in französischer Sprache veröffentlichen. Die hier verwendete italienische Fassung wurde von Daniela Pastore veröffentlicht und enthält einige Ergänzungen zu den genannten Beispielen und Erläuterungen von Sartoris.
vgl. Sartoris 1997 (1931), S. 21-43 bzw. Sartoris 1932b, S. 137-144.
[177] Sartoris 1997 (1931), S. 23.
dt. „Es liegt nicht in der Macht der religiösen Architektur, einen technischen Gegenwert zum Glauben herstellen zu können".
[178] Sartoris 1997 (1931), S. 25.
dt. „die religiöse Architektur, die Architektur einer Kirche, hat somit keine andere Aufgabe, als ein fruchtbares und andächtiges Umfeld für die Feier der Liturgie zu gewährleisten."
[179] Sartoris 1997 (1931), S. 39.
dt. „die moderne Kirche entsteht, um eine Liebe zu reflektieren, die ohne Verzierung entsteht."
[180] Sartoris 1997 (1931), S. 27.
dt. „verfälschender Zauber".
[181] Sartoris 1997 (1931), S. 27.
dt. „reine und unveränderliche Werte".
[182] Sartoris 1997 (1931), S. 28.
dt. „die den Geist und das Wirken desjenigen Jahrhunderts repräsentiert, das diese Formen und Typen aus einem präzisen inneren Bedürfnis heraus geboren hat."
[183] Persico 1930, S. 78.
dt. „eine der originellsten Schöpfungen der neuen italienischen Architektur".
[184] 1942 wird der Papst dann erstmals in Filmaufnahmen zu sehen sein.
[185] vgl. Il Lavoro, 14. September 1932.
vgl. Kap. 11.4.3.
[186] Sartoris 1997 (1931), S. 30.
[187] Eventuell ein Wortspiel wie später bei der Kathedrale Notre-Dame du Phare (-> *poteau indicateur* – Richtungsweiser, *phare* – Leuchtturm), das auf die Kirche als ein wegweisendes, im urbanen Gefüge Orientierung gebendes Monument anspielt.
[188] Sartoris 1997 (1931), S. 39.
[189] vgl. Pastore 1997.
[190] vgl. Navarro 2000, S. 109.
[191] vgl. Navarro 2000, S. 108.
[192] Sartoris scheint vor allem über gute Verbindungen zum einflussreichen Augustinerkloster Saint Maurice (Sankt Moritz) zu verfügen. Dass die Chorherren bereit sind, in ihrer Klosterzeitung Sartoris' Artikel über avantgardistische Sakralarchitektur zu veröffentlichen, dokumentiert eine Aufgeschlossenheit, die vermutlich die Aufträge in Lourtier und Sarreyer ermöglicht hat.
[193] vgl. Sartoris 1997 (1931), S. 21-23.

[194] vgl. Sartoris 1931b, S. 10.
[195] vgl. Sartoris 1931a.
[196] Jener Artikel, aus dem bereits unter Verwendung einer italienischen Urfassung weiter oben zitiert worden ist. vgl. Sartoris 1932b, S. 137-144.
[197] vgl. Pannaggi 1932, S. 11-15.
[198] Sartoris benutzt die axonometrische Zeichnung bei drei aufeinanderfolgenden Ausgaben von ‚Gli elementi dell'architettura funzionale' für das Buchcover (1932-35). Die Kathedrale ist abgesehen von der Studie aus dem Jahre 1928 das erste Projekt, in dem sich Sartoris mit einem Sakralbau beschäftigt. Sein bisheriger Schwerpunkt lag analog zur Arbeit anderer moderner Architekten auf exklusiven Villen (meist für Künstler) und Geschosswohnungsbauten beziehungsweise Gewerbebauten.
[199] Zu Sartoris' Neoplastizismus siehe Sartoris 1997 (1931), S. 32-34.
[200] vgl. Navarro 2000, S. 109.
[201] Vorbilder bezogen auf Möbel, Raumgebilde und Architekturen finden sich beispielsweise in Theo van Doesburgs und Cor van Eesterens Modell für ein Künstlerhaus (1923, Maison d'Artiste) und natürlich in Rietvelts Schröder-Haus in Utrecht (1924) und dem vom Utrechter Architekten schon 1918 kreierten und 1923 farblich gefassten rot-blauen Lehnstuhl.
[202] Sartoris 1997 (1931), S. 34.
dt. „Entgegen jeder Vorgabe, entfernt sich diese abstrakte Welt nicht von der Natur. Durch die Fensterscheiben des Zuges, die der Himmel zum Einklang bringt, durch die Landschaft erscheinen die Formen der Welt weniger ornamental, weniger dekorativ: intensiver und innerlicher empfunden werden sie Teil der exakten Architektur des Waggons, den die Geschwindigkeit wiederum immobilisiert hat; sie werden Teil eines modernen Umfelds, das die Formen fixiert und ihnen einen unveränderlichen Wert verleiht, indem die Motive und das Malerische verblassen."
[203] Vermutlich bezieht sich Sartoris auf dieses Ordnungs- und Beziehungssystem von Raster und Fläche, wenn er von Typisierung der Architektur spricht.
[204] vgl. Sartoris 1997 (1931), S. 34.
[205] Die nicht unmittelbar aus den Zeichnungen ableitbaren Aussagen über den Entwurf sind Sartoris' Beschreibung entnommen:
vgl. Sartoris 1997 (1931), S. 38f.
[206] Sartoris selbst kann diese im Entwurf für Fribourg angedachte Idee auch später nicht realisieren, weist aber darauf hin, dass Matisse mit der Rosenkranzkapelle in Vence (1947-51) als Erster dieses Konzept zumindest ansatzweise umgesetzt habe.
[207] Sartoris 1997 (1931), S. 39.
[208] Sartoris 1997 (1931), S. 38.
dt. „Ich stelle mir gewaltige, vollständig verglaste Quader vor, die von Enrico Prampolini, Carla Prina, Willi Baumeister, Marcello Nizzoli [u.a.] mit architektonischen und künstlerischen Werken ausgestattet würden, während die Stahlskelettkonstruktion das großartige Volumen in ein zentrales Schiff und abgeschiedene Seitenkapellen so zerteilen würde, dass imposante Wand- und Glasflächen entstünden, die endlich den geeigneten Rahmen für Werke von Aldo Galli, Gino Severini, Mario G. Dal Monte [...] und anderer bieten würden."
[209] Sartoris 1997 (1931), S. 42.
dt. „synthetisierende Regulierung bildender Kunst".
[210] vgl. Kap. 7.
[211] vgl. Sartoris 1997 (1931), S. 38.
[212] vgl. Sartoris 1997 (1931), S. 38.
[213] vgl. Sartoris 1979, S. 48.
[214] Sartoris 1997 (1931), S. 39.
dt. „optimale axonometrische Umsetzung".
[215] vgl. Pastore 1997, S. 63.
[216] Die spätere Hagiografie des Architekten wird seine Zugehörigkeit zur futuristischen Bewegung als vollkommen unabhängig konnotieren.
vgl. Pastore 1997, S. 63.
[217] Mit etwas freier schweifender Interpretation ließe sich hier das Patrozinium ‚Maria vom Guten Rat' als Metapher auf die Rationalität verstehen.
[218] vgl. Sartoris 1930, S. 15.
[219] vgl. Duranti 2007, S. 27.
[220] vgl. Bagnes info 2007, S. 8.
[221] vgl. Bagnes info 2007, S. 9.
[222] Gerardo Dottori zit.n. Duranti 2007, S. 27.
dt. „Einigen Luftmalern kam, nachdem sie im Flug ihrer Fantasie und ihrer Flugzeuge hoch hinaufgestiegen waren, der spontane Wunsch, auch die Sakralkunst zu erneuern (zumal Flieger immer gläubig oder zumindest abergläubisch sind). Indem man im Flug die irdischen Dinge aus dem Blick verliert und sich in das unendliche Blau des Himmels vertieft, fühlt man sich dem göttlichen Mysterium näher."
[223] Sartoris hat selbst darauf hingewiesen, wie wichtig die Auseinandersetzung mit dem klassischen Erbe für Terragnis Modernität gewesen ist.
vgl. Sartoris 1983, S. 15.
[224] vgl. Kap. 4.3.2.
[225] vgl. Sartoris 1997 (1931), S. 25.
[226] vgl. Sartoris 1997 (1931), S. 43.
[227] Eines der frühesten Beispiele dieses Rahmens ist bei Sartoris im Entwurf für ein Künstlerwohnhaus in Ligurien (1926) zu sehen. Motive elementarer geometrischer Körper sind schon weit früher Gegenstand der Entwurfspraxis Sartoris'.
[228] Nach 1932 beschäftigt sich Sartoris weiterhin mit dem Thema Sakralbau: Von 1955 bis 1966 ist er für den rustikalisierenden Umbau der Kirche in Lourtier verantwortlich, 1957 entwirft er für Clarens/Montreux (Waadt) eine Kirche mit Pfarrzentrum. Hinzu kommen der *restauro* der anglikanischen Kirche in Lausanne

(1974) und die Grabkapelle Bobbià in Stabio/Tessin (1984); 1994 nimmt er gemeinsam mit Daniela Pastore am Wettbewerb für die in Tor Tre Teste (Rom) vorgesehene Kirche des neuen Jahrtausends (Dives Misericordiae) teil.
vgl. Pastore 1990 S. 193-278 und Pastore 1997.
[229] vgl. Pannaggi 1932, S. 11-15.
[230] vgl. G.P. 1932.
[231] Fillia 1932.
dt. „strengen Sachlichkeit".

13 MODERNO E ITALIANO II: KIRCHENBAU IM UMFELD DES RAZIONALISMO, BAUBEISPIELE

13.1 Einleitung

Mit dem Rückenwind, den die jüngsten Erfolge rationalistischer Architekten freigesetzt haben, wenden sich die Protagonisten des MIAR dem Thema des Kirchenbaus zu, um endlich die Allgemeingültigkeit ihrer Prinzipien anerkannt zu sehen. Die radikale Moderne kann sich nicht durchsetzen, soviel ist auch den jungen Architekten bewusst, solange sie nicht in einem traditionellen primären Element wie dem Kirchenbau akzeptable Belege ihrer Qualitäten dargebracht hat. Analog zu diesem Verbreitungsbestreben muss Piacentinis* Bemühen gesehen werden, das von der eigenen Entwurfskonversion am Viale Mazzini über sein günstiges Urteil in der Messina-Serie bis zur Unterstützung für das von Luigi Carlo Daneri in Genua verfochtene Kirchenbauprojekt S. Marcellino reicht. Daneris noch junges Werk ist selbst ein Zeugnis dieser dynamischen Phase, präsentiert er doch in La Spezia einen klassizistischen Entwurf, dessen Resonanz in seinem Entwurf für S. Marcellino in Genua (1932-35) allenfalls noch in der Wiederwahl des Zentralbautyps zu spüren ist. Denn inzwischen hat er in seiner Heimatstadt Genua mit zwei größeren Einfamilienhäusern eben jenen Weg beschritten, der von den Pionieren der Moderne vorgezeichnet worden ist und vermutlich seinen Neigungen eher entspricht. Jedenfalls ist es für einen jungen Architekten, der sich anschickt regional der wichtigste Vertreter zeitgenössischer Architektur zu werden,[1] zumindest opportun, die Erfolgswoge des *Razionalismo* zu nutzen, um sich von der Redundanz der eklektisch-historistischen Schleife zu befreien – zumal in einer Stadt und Region, deren Erscheinen wie kaum eine andere von deren Persistenz beherrscht wird.[2]

Im Zuge des Paradigmenwechsels, der am Ausgang jener dynamischen Phase steht, die mit dem feurigen Auftreten der Rationalisten gut fünf Jahre zuvor eingeleitet worden ist, eröffnen sich auch für den Kirchenbau neue Möglichkeiten. Nachdem die von Terragni* angeführten Rationalisten das Bauthema bei verschiedenen Gelegenheiten auf das Tapet ihrer progressiven Debatte gebracht haben und in Rom Piacentini seine bis zur Kämpferlinie im Rohbau stehende Kirche in eine moderne Architektursprache übertragen hat, schlägt nun die Stunde der ersten Verwirklichung von Grund auf modern gedachter Entwürfe. Daneri macht dabei hinsichtlich der Typologie der Pfarrkirche den Auftakt. Bezeichnend ist, dass Piero Barbieri seine 1931 ebenfalls für Genua entworfene Kirche Maria Santissima della Misericordia e Santa Fede (1931-35), vermutlich beeinflusst von der glücklichen Wendung in der Kontroverse um Daneris Entwurf, um alle Dekorationen reduziert (Abb. 1655). Im Gegensatz zur originellen Architektursprache, die Piacentini jedoch in Rom entwickelt, beschränkt sich Barbieri ausschließlich auf Verzicht und Reduktion, so dass seine Kirche am Corso Sardegna wie im Rohbauzustand erstarrt scheint. Deutlich ist am Tambour noch das Palladio-Motiv zu er-

kennen, kleine Rund- und Segmentfenster sowie eine gewaltige Kuppel zeugen fernerhin vom historistischen Ansatz Barbieris.

Mario Labò, ein ehemaliges Mitglied des MIAR, knüpft hingegen, zumindest der Intention nach, an Daneris Vorstoß an, indem er dessen strukturelle Ansätze aufgreift. Seine 1935 fertiggestellte Chiesa delle Suore Crocifisse an der Salita Porta Chiappe in Genua schafft es, mit ihrer nüchternen Formensprache in den repräsentativen Katalog der VI. Triennale aufgenommen zu werden – folglich in jenes Inventar, mit dem Agnoldomenico Pica erklärtermaßen eine Dokumentation der neuen Standards in der italienischen Architektur zusammenstellt (Abb. 1656-1658).[3] Charakteristisch ist der schmucklose, von drei schlanken Rundbögen gebildete Portikus, der sich wie ein kontrastierender Vorhang vor das ornamental aufwendig hervorgehobene Portal stellt. Betont wird die Tiefenwirkung des Ensembles auch vom Schattenwurf, den das deutlich überstehende Flachdach erzeugt. Auf eine Kuppel wird verzichtet, stattdessen ‚stanzt' sich die Decke der Vierung kreisförmig durch die Deckenplatte, so dass im Versatz Fenster angebracht werden können. Wiederum kontrastierend wirkt der in dichtem Verband auf Sicht gemauerte Campanile, wobei sich die helle Flächigkeit des Portikus in starkem Maße von der natürlichen Farbgebung des Ziegelmauerwerks absetzt. Hervorzuheben ist ferner, wie Labò die Kirche mit den Gebäuden des zugehörigen religiösen Instituts verbindet. Die über einem leicht außermittig verschobenen Kreuzgrundriss errichtete Kirche ist U-förmig umbaut, wobei die kurzen Querhausarme am Außenbau nicht abzulesen sind. Zur Belichtung der Kirche dienen, neben den Fenstern der Vierung, die in der Stufe zu den Umbauten in liegenden Rechtecksegmenten angeordneten Fenster. Durch die Verschiebung der Vierung in Richtung des Eingangs ergibt sich eine ungeschickte Zweiteilung des Kirchenraums. Der Innenraum erscheint dabei wie ein Hybrid aus Einheitsraum und Kreuzgrundriss, die Kombination ist möglicherweise auf die doppelte Nutzung der Kirche als Pfarrkirche und hauseigene Kirche des Instituts zurückzuführen. So wird der Öffentlichkeit das von der Straße her zugängliche Langhaus zugedacht und den Schwestern das mit dem Institut verbundene Querhaus. Entsprechende Unterteilungen lassen sich im Grundriss und in der Struktur des Längsschnittes erkennen.

Die Kirche Labòs steht im extremen Gegensatz zu der im selben Quartier von Maurizio Bruzzo im ungeniert neogotischen Stil errichteten Kirche Nostra Signora delle Grazie e San Gerolamo (1929-31) und zur kurze Zeit später von Pietro Fineschi in typologischer Anlehnung an die Romanik entworfenen Kirche S. Paolo (1937/56-59). Die Verarbeitung der aktuellen Architekturentwicklung und die Hartnäckigkeit vergangener Stile bilden somit den in Bewegung begriffenen Hintergrund für die Entstehung von Daneris Kirche S. Marcellino. Der auch andernorts zu beobachtende vermittelnde Ansatz spiegelt sich in den genannten Beispielen; Ähnlichkeiten zur Architektur der Mailänder Novecentisten, wie sie im Kirchenbau von Muzios* S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (1932) geprägt wird, und zur ingeniös-pragmatischen Architektur, wie sie Busiri Vici* und Rossi* in Rom umsetzen, machen augenfällig, dass im Gegensatz zum Vorjahrzehnt der Boden für einen modernen Kirchenbau selbst in einer architektonisch ausgesprochen konservativen Stadt bereitet ist. Daneri kann von einer im Architekturdiskurs entspannten Situation profitieren; die Moderne ist in Italien nunmehr Teil der Wirklichkeit. Wenngleich sie sich flächendeckend zwar noch nicht vollständig durchgesetzt hat, kann ihr ihre Relevanz und Berechtigung nicht mehr abgesprochen werden.

13.2 Ein Prototyp in der Provinz: Gardellas Santoriumskapelle in Alessandria (1930-31)

13.2.1 Integration von Funktion und Ästhetik

Durch den Tod seines Vaters Arnaldo im Jahre 1928 fällt dem nur 23 Jahren alten Studenten des Mailänder Polytechnikums Ignazio Gardella* das Großprojekt für ein Lungensanatorium in Alessandria zu.[4] Ein Projekt, das im Kontext der faschistischen ‚Hygieneoffensive' zur Bekämpfung der in Italien noch weit verbreiteten Tuberkulose steht. Entsprechend der in Handbüchern verbreiteten Typisierung ist der vorgefundene Entwurf von einer monumentalen Disposition geprägt, mit der der junge Architekt zunächst nichts anzufangen weiß. Erst im weiteren Verlauf ebnet sich vor dem Hintergrund der sich verändernden kulturellen Stimmung der Weg für einen an funktionalen und technisch modernen Maßgaben orientierten Zugang zum Thema. So nutzt Gardella die Gelegenheit, um 1933 ein Konzept vorzulegen, das die aktuellen Erkenntnisse der Medizin im Einklang mit einer fortschrittlichen Bauweise zu einer architektonisch vollkommen neuen Auffassung der Heilanstalt aufbereitet. Wichtig ist dabei vor allem der Zuschnitt des Gebäudes auf die Bedürfnisse der Patienten, wie er mustergültig im prominentesten Bestandteil des Sanatoriums, dem Dispensario antitubercolare (1933-38), zur Geltung kommt (Abb. 1659). Anregungen findet Gardella derweil in bekannten zeitgenössischen Beispielen, wie etwa dem Zonnestraal-Sanatorium auf Hilversum (1927-31) von Johannes Duiker und Bernard Bijovoet und dem Paimio-Sanatorium (1929-33) von Alvar Aalto, aber auch dem deutlich älteren Sanatorium in Purkersdorf von Josef Hoffmann (1904).[5]

Bemerkenswert ist, dass sich Gardella mit seinem Entwurf in einer kompromisslosen Weise an der Architektursprache der internationalen Moderne ausrichtet, obwohl gemeinhin sogar in den Kreisen des MIAR die unbestreitbaren *vinculi* der italienischen Bautradition, wenngleich abgeschwächt und zuweilen neu interpretiert, weiterwirken.[6] Da sich die Bauherren von einem modernen, effizienten Sanatorium einen Vertrauensgewinn gegenüber den Patienten erhoffen, gelingt es dem jungen Architekten, sie von den Vorteilen einer sowohl funktionalistisch und technisch zeitgemäßen Konstruktion als auch von einer entsprechend angepassten Ästhetik zu überzeugen.[7] Gardellas Komplex ist somit das Ergebnis einer streng rationalistischen Umsetzung des medizinischen Konzepts, das seinerzeit die Strategie in der Bekämpfung der Tuberkulose bestimmt. Für die Entwicklung des italienischen Kirchenbaus ist das Projekt relevant, weil es eine kleine Krankenhauskapelle miteinschließt, die eines der frühesten, zumal radikalsten, gebauten Beispiele modernen Kirchenbaus in Italien ist. Da es hier nicht um eine Pfarrkirche geht, bleiben Gardella alle Spielräume, die ihm hinsichtlich eines Zweckbaus gewährt sind. Die epochale Bedeutung seines Beitrags verdeutlicht sich indes allein schon im Vergleich mit der Kirche Nostra Signora del Suffragio (1925-32), die Giuseppe und Bartolomeo Gallo im neogotischen Stil in Alessandria errichten.

13.2.2 Konstruktion und Gestalt: Eine Kapelle als Brennpunkt

Für die Kapelle (1930-31) greift der Architekt das volumetrische Thema, das er dem gesamten Ensemble zugrundelegt, auf, um es in einer komplexeren Form zu verdichten (Abb. 1660-1662). Durch die Verschneidung orthogonaler Grundkörper mit der Bauform des Zylinders erzeugt Gardella eine geometrische Synthese, die mit subtiler Sprache den Sakralbau aus dem Gefüge der übrigen, rein zweck-

gebundenen Baukörper hervorhebt. Die im Grundriss vielleicht überraschende Konzession an die Symmetrie, ist in seiner Strenge der seinerzeit für medizinisch relevant befundenen Trennung der Geschlechter geschuldet. Die beiden parallelen Schiffe sind deshalb durch eine raumhohe Wand getrennt und werden nur vom halbrund anschließenden Altarraum miteinander verbunden. Dieser wird durch ein kreisrund in die Flachdecke geschnittenes Oberlicht und die beiden den Hochaltar rahmenden Bänder aus buntem Glas betont.[8] Ansonsten ist die Kirche schmucklos, gleißende weiße Wandflächen und eine dunkler abgesetzte Decke sind dem Spiel des Lichts überlassen. Gardella erzeugt hier einen Raumeindruck, der später von Giuseppe Samonà* und anderen Architekten in den Entwürfen für Messina aufgegriffen wird, indem sie mit formal und technisch ähnlichen Mitteln arbeiten. In der Behandlung der Öffnungen verweist er auf die Kirche S. Felice da Cantalice in Rom, wo die Architekten Paniconi* und Pediconi* vor allem in den Vorentwürfen neue Ideen zur Belichtung ausprobieren.

Im Außenbau artikuliert sich das Gebäude zur Eingangsseite hin mit einem gestuften orthogonalen Baukörper. Die Rundung des Altarraums greift er für eine filigrane Passerelle auf, die, wie eine nüchterne Umwidmung des traditionellen Chorumgangs, die beiden seitlich angeordneten Baukörper für Sakristei und Leichenschauhaus miteinander verbindet, ohne den Kirchenraum einzubeziehen. Der räumlichen Trennung der Schiffe entsprechen in der Vorderansicht je eigene, an den Rand der Gebäudefront geschobene Türen; die mittlere Türe hingegen ist, ihrer untergeordneten Bedeutung entsprechend, von geringerer Höhe. Zwar folgt die Gebäudefront der symmetrischen Anlage des Innenraumes, doch wird sie in ihrer Strukturierung den funktionalen Erfordernissen angepasst, anstatt wie früher einem übergestülpten ästhetischen Konzept (Stil) zu folgen. Den beiden Türen entsprechen runde Fenster, die der Belichtung der ebenfalls geteilten Empore dienen. In der Mitte wird die gestufte Front von einem Stahlbetonrahmenwerk vertikalisiert, das an Terragnis frühe Entwürfe für Industriebauten erinnert. Gardella gibt hier ein Beispiel des schon mehrfach erwähnten und für die Entwicklung der rationalistischen Architektursprache bedeutsamen *telaio*. Glocken werden erst später eingehängt, weshalb anhand der kurz nach der Fertigstellung erstellten Fotos der symbolische und ästhetische Wert des Campanile gut zu erkennen ist; in der Dramaturgie der ansonsten extrem sachlichen Gebäudefront übernimmt der Turm eine wichtige Aufgabe, indem er ihr Spannung verleiht. In der Art, wie Gardella die Vorderseite der Kapelle bezogen auf den Innenraum durchkomponiert und die Tragstruktur zum Gestaltungsmittel erhebt, das sich vom flächig gliedernden zum raumbildenden Element im Turm fortsetzt, schafft er einen neuen Typus der Kirchenfassade. In ihrem Aufbau ähnelt sie bezeichnenderweise der Fassade von Liberas ‚basilikalem' Pavillon für die Weltausstellung in Chicago (1933). Ein Vergleich, der wiederum zeigt, wie sehr sich die architektonische Sprache des mystifizierten Regimes und die Semantik der Kirche zuweilen angenähert haben. Frappierend sind außerdem äußerliche Anspielungen auf die im selben Zeitraum in Norderney von Böhm realisierte Kirche Stella Maris und Sartoris'* Bergkirche in Lourtier (1932). Gegenüber Polvara*, der sich ebenfalls für eine Sichtbarmachung und gestalterische Einbeziehung des Tragwerks ausgesprochen hat, bietet Gardella eine klarer aufeinander abgestimmte Formensprache. In gewisser Weise entwickelt er die Auffassung Polvaras weiter. Dessen Entwürfe sind noch stark am basilikalen Schema ausgerichtet und die Skelettstruktur wird am Außenbau ornamental verschönert. Gardellas Sakralbauidee hingegen ist derart minimalistisch umgesetzt, dass sie sich aus dem anonymen Flimmern

der weißen Sanatoriumsbauten nur in Nuancen abhebt. Sie steht an der Grenze dessen, was einem sakralen Primärelement als Reduktion zugemutet werden kann, ohne dessen Wesen als geheiligten Ort aufzugeben.

Der Campanile ist, wie Guido Montanari bemerkt, das vielleicht innovativste Bauteil der Kapelle.[9] Mit ihm versucht Gardella einen strengen Strukturalismus umzusetzen, der später im größeren Maßstab seinen als provokativ empfundenen Beitrag im Wettbewerb für einen Liktorienturm (Torre littoria) auf dem Mailänder Domplatz (1933) prägen wird.[10] Das in Alessandria noch leere Rahmenwerk wird in Mailand zum rhythmischen Behälter eines gemauerten Schafts. Im Gegensatz zur kompromisslosen Kapelle versucht Gardella hier einen, wenngleich abstrakten, Rekurs auf Motive der Bautradition, indem er das zuvor offene Skelett in einen Pteron umdeutet: „l'ossatura portante esterna non è una semplice maglia strutturale, ma piuttosto un ordine periptero di pilastri ed architravi"[11]. Die Struktur aus Stützen und Balken ist hier nicht mehr als Gitterkäfig (für eine Abfolge von Treppenläufen) gedacht, sondern tatsächlich als eine sich wiederholende Ordnung, die das Thema des griechischen Tempels, die elementare Beziehung von offenem, halboffenem und geschlossenem Raum, in eine vertikale Struktur projiziert. Im Gegenlicht zu diesem Turmentwurf, der in den abstrakt traditionsbezogenen Momenten von Gardellas realisiertem Projekt für das Dispensario antitubercolare in Alessandria nachwirken wird, zeigt sich der angestrebte Bruch mit der Architektursprache der Vergangenheit. Obwohl Gardella um eine Neuinterpretation des Fassadenthemas bemüht und auch der Typus nicht bar jeglichen baugeschichtlichen Verweises ist, fügt sich seine Kapelle in den Charakter der umgebenden Zweckbauten. Sie ist sichtlich das Ergebnis eines noch am Anfang seiner Karriere stehenden jungen Architekten, der erst allmählich einen Weg in der Vermittlung des architektonischen Themas mit den Erfordernissen und Implikationen einer zeitgemäßen Nutzung suchen wird. Im Kontext eines Sanatoriums mag die Kapelle aufgrund ihrer spezifischen Funktion als Krankenhauskapelle noch vertretbar erscheinen, zum Modell einer Pfarrkirche, bezogen auf das offene Umfeld einer Gemeinde, taugt sie freilich nur bedingt. Obwohl Gardella im italienischen Kirchenbau mit seinem Entwurf einen Sprung nach vorne vollzieht, bleibt er weitestgehend unbeachtet. Seinerzeit richtet sich die Aufmerksamkeit auf den medizinisch-technischen Aspekt des Sanatoriums; mit der Beseitigung der Tuberkulose verliert auch das Sanatorium seine Bedeutung und die Kapelle verschwindet mit ihm aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit.[12]

13.2.3 Einordnung

Wie Gardellas folgende Entwürfe für andere Gebäude dokumentieren, kann der in diesem jugendlichen Werk noch ungeniert vorgetragene Bruch mit den Traditionen, der kulturell zwischen Tradition und Moderne gespannten Situation nicht umfänglich gerecht werden. In vielerlei Hinsicht erscheint die Architektursprache der Kapelle verfrüht; Montanari spricht von einer „precoce ricerca di modernità nell'edificio sacro [...] proponendo un'architettura vicina agli stilemi lecorbusiani […] che [però] non ebbe notorietà."[13] Bezeichnend für die nach wie vor zweideutige Situation, ist die noch 1934 aktuelle Gegenüberstellung verschiedener Positionen zur Relevanz der Moderne für das sakrale Bausujet in der französischen Zeitschrift ‚L'Architecture d'aujourd'hui'. Im Juli 1934 widmet die international renommierte Zeitschrift dem Thema zeitgenössische religiöse Architektur eine monografische Ausgabe, in der, neben zahlreichen Beispielen aus Frankreich und Deutschland, Italien nur von Daneris Kirche S. Marcellino vertreten wird. Während Jose Imbert die Auffassung vertritt,

der Kirchenbau spiele im modernen Leben nur noch eine marginale Rolle, ist der Architekt Albert Laprade der Auffassung, dass der Kirchenbau nach wie vor eine Rolle spiele und einen wichtigen Beitrag zum Diskurs leisten könne, wenn man es verstehe, seine berechtigten traditionsbezogenen Momente mit den Potenzialen der Moderne synergetisch zu verbinden. Dahinter verbirgt sich das Konzept, das in Italien unter dem unscharfen Begriff *Novecento* verschiedene Spielarten einer Architektur der Kontinuität hervorgebracht hat. Ein Konzept, das je nachdem welcher Einfluss den Charakter des Entwurfs prägt, zwischen Akademismus und Rationalismus oszilliert. Berücksichtigt man dabei Celso Costantinis* mahnende Worte, wonach die Erneuerung der Kirchenarchitektur nicht als Bruch, sondern als Weiterentwicklung antiker Prinzipien verstanden werden müsse, so erscheint eben dieses *Novecento*, diese im Vergleich zur internationalen oder radikalen Moderne der Rationalisten und Funktionalisten andere Moderne, zum Zeitpunkt einer kulturellen Transition als Kardinalweg des Kirchenbaus.

Entschiedene Versuche in eben diese Richtung unternehmen schließlich auf eindrückliche Weise Luigi Carlo Daneri und Concezio Petrucci*, indem sie die radikalen Ideen eines Gardella oder Terragni mit dem Novecento-Konzept eines Piacentini oder auch Muzio eindrücklich zusammenführen. Vom noch zurückhaltend redundanten Erstlingswerk, dem Entwurf für La Spezia, abgekommen, kann Daneri* sich dem Thema des Sakralen erneut und dieses Mal gestärkt durch die aktuellen Entwicklungen der Architekturdebatte aus dem Bewusstsein eines jungen talentierten Architekten annehmen, der an der Erneuerung der Architektur, ihrer Anpassung an die Möglichkeiten und Erfordernisse aufrichtig interessiert ist und nicht wie viele seiner kirchenbauenden Kollegen aus einer Reaktion auf gängige Postulate heraus agiert. Damit wird eine Perspektive ersichtlich, in der eben Gardella mit seiner Kapelle eines der wenigen Gebäude der faschistischen Epoche schafft, das aufgrund seines reflektierten Funktionalismus als Ausgangspunkt für die Architekturdebatte der zweiten Jahrhunderthälfte fungieren kann. Ähnlich wie im Kirchenbau, manifestiert Gardellas Sanatorium auch im weiteren Kontext der allgemeinen Architekturdebatte die Abkehr von einer primär an repräsentativen Ansprüchen ausgerichteten Entwurfspraxis, hin zu einer im Bewusstsein universaler architektonischer Prinzipien verstandenen Zweckmäßigkeit und Ökonomie, die allerdings später gemeinhin von der Dogmatik des Funktionalismus allzu oft untergraben werden wird.[14] Gardellas Werk ist vorausschauend: Auch wenn der liturgische Raum hier nur eine untergeordnete Rolle spielt, ist die mit einem Stahlbetonskelett umgesetzte Kapelle doch eines der ersten gebauten Beispiele für einen extrem essenzialisierten Sakralbau auf italienischem Boden. Mit einer Architektur der bedingungslosen Einfachheit, ja geradezu Archaik, fügt Gardella die Kapelle in das Ensemble des Sanatoriums ein und stellt damit einen Bezug zu jenem vernakulären Moment her, das urchristlichen Gebetsräumen zu eigen ist. Dabei spitzt Gardella diesen extremen Bezug in einer fünf Jahre später für Varinella bei Alessandria entworfenen, aber erst 72 Jahre später von seinem Sohn Jacopo gebauten Altarkapelle zu (Abb. 1663/1664).[15] Von Pagano als „coraggiosa lezione di modestia“[16] gewürdigt, verkörpert der genügsame Entwurf eine Wirtschaftlichkeit und Einfachheit, wie sie typischerweise in der im ländlichen Raum anzutreffenden vernakulären Bautradition anzutreffen ist.[17] Wobei insbesondere die architektonisch wirksame Fügung unterschiedlicher Materialien zu einer von massiven Bruchsteinmauern gefassten Ziegelschirmwand eine Verbindung zwischen kulturgeschichtlich unterschiedlichen Formen des Purismus schafft, die, entgegen der Konstatie-

rungen katholischer Kulturkreise, eine tatsächliche Chance auf Verknüpfung von Gegenwart und Vergangenheit birgt. Daneri wird diese Elementarität schließlich in der Kirche S. Marcellino mit dem monumentalen Typus der Pfarrkirche verschmelzen.

13.3 Kirchenbau am Scheideweg: Daneris S. Marcellino in Genua (1932-35)

13.3.1 Neues Bauen in Genua

Die ligurische Bautradition der Jahrhundertwende hat mit Architekten wie Dario Carbone, Carlo Fuselli, Riccardo Haupt, vor allem aber mit Gino Coppedè signifikante Vertreter einer zwischen *Liberty* und Eklektizismus oszillierenden Architektursprache hervorgebracht, von denen sich die ihnen nachrückende Generation mit einem zunehmend entgegengesetzten Gestaltungskonzept bewusst abzusetzen sucht.[18] Gerade Coppedè hat in Genua mit seinem ersten Großprojekt, dem fantastischen Castello MacKenzie (1897-1906), ein schlagendes Zeugnis seiner wunderlichen, ja zuweilen auch genialen Montagekunst geschaffen, die wiederum stellvertretend sowohl für das Paradox als auch für die Schöpfungskraft einer stilistischen Epoche stehen kann, die aus der kreativen Nachahmung und Reminiszenz ein Prinzip gemacht hat. Dabei vermittelt das im spezifischen Umfeld einer Architekturwerkstatt entstehende Werk Coppedès eine baumeisterliche Sorgfalt, die, unabhängig von der sprachlichen Kontroverse, hinsichtlich Detaillierung, Material und Ausführung auch auf Architekten der jüngeren Generation abfärben und mitunter deren Zugang zu einer modernen Architektursprache beeinflussen kann. Insbesondere Daneri wird, wie die Kirche S. Marcellino als eines seiner frühen Werke bereits zeigt, die typische Detailsorgfalt und Materialkenntnis Coppedès mit dem allgemein sich durchsetzenden und auch persönlich empfundenen expressiven und bautechnischen Neuerungsmoment vermischen – nicht zuletzt, um die von Rossana Bossaglia zu Recht an der von Coppedè so mustergültig wie meisterhaft vertretenen umbertinischen Architektur festgemachte Widersprüchlichkeit des eklektischen und historistischen Zeitgeschmacks in Genua zu überwinden.[19]

Wie im Falle Daneris kehren einige der jungen Genueser Architekten von ihrer Ausbildung an der römischen Architekturschule zurück. Sie sind geprägt von der sich im Brennglas der Architekturdebatte konkretisierenden Verknüpfung moderner Gestaltungsprinzipien mit den Grundsätzen der Tradition. Diese schon mehrmals angesprochene andere Moderne gelangt aber vor allem in der Person Piacentinis in die ligurische Hauptstadt, da er dort spätestens seit 1923 für größere städtebauliche Planungen verantwortlich ist und mit eigenen Gebäudeplanungen zum neuen Auftritt der Stadt beiträgt.[20] Im Windschatten der Überzeugung, dass es nicht nur einer neuen Architektur bedarf, sondern diese alle Legitimität und Plausibilität besitzt, ist es Piacentini, der den Bemühungen moderner Architekten den Weg bereitet, indem er sie, wie auch schon andernorts, in die von ihm geführten Großprojekte einbindet oder, wie im Falle der Kirche S. Marcellino, bei den örtlichen, meist rückständigen Autoritäten zugunsten moderner Architektur interveniert. Ausgehend von den aktuellen Entwicklungen der Architekturdebatte ist die Erneuerung des Genueser Stadtbildes somit eng mit Piacentini und den öffentlichen Bauvorhaben des Regimes verbunden.

Das dabei größte Projekt betrifft die Anlage der Piazza della Vittoria (1926-39), für die Piacentini den Gesamtplan und einzelne Gebäude bis hin zum Arco dei Caduti entwirft.[21] Folgt Letzterer noch einer allzu zeichenhaften Ausdrucksweise, die an das Bozener Siegesdenkmal erinnert, greift er für die Palazzi zu einer stark vereinfachten, zur Abstraktion neigenden Monumentalsprache, die er im Mailänder Palazzo di Giustizia und im Hauptsitz der Banco di Napoli zur Reife

bringt.[22] Die Piazza della Vittoria definiert einen neuen Maßstab, an dem sich die etwas später nach Plänen des jungen Genueser Architekten Robaldo Morozzo begonnene Piazza Dante (1934-40) misst. Dominiert wird diese neue Platzanlage von Italiens erstem ‚Wolkenkratzer' (*grattacielo*), der nach ihrem Erbauer benannten Torre Piacentini (1935-40), einem über 100 m hohen Büro- und Wohnturm, mit dem der Architekt abermals seine Vielseitigkeit und sein außerordentliches Gespür für Aufgaben und Entwicklungen unter Beweis stellt. Vor diesem Hintergrund entfalten neben Morozzo weitere junge ligurische Architekten, wie Luigi Carlo Daneri, Ernesto Puppo, Eugenio Fuselli, Luigi Vietti und Paride Contri, allmählich eine zeitgemäße Architektursprache. Hervorzuheben sind die puristische Feuerwache von Giulio Zappa (1928-29), Gugliadas Casa Littoria (1928), Viettis Stazione Marittima Andrea Doria (1930-32) und vor allem Contris Schwimmstadion (1930-35), das mit seiner schnörkellosen Linie und der großzügig belichteten Schwimmhalle auf die Architektur Sabaudias vorausblickt. Bemerkenswert sind aber auch die ersten Bauwerke Daneris, der mit der Villa Vitale (1931-36) Le Corbusiers offene Pfeilerkonstruktion adaptiert.[23] Der Hauptsitz der Saponerie Riunite in Cornigliano bei Genua (1928), 1933 in Domus veröffentlicht, aber nur drei Jahre später wieder abgerissen, antizipiert noch zur Zeit da Daneri für den ‚Architekturphantasten' Coppedè arbeitet seinen modernen Anspruch.[24]

Für Daneris Kirchenbauprojekt kommt außerdem hinzu, dass Piacentini selbst mit der Konversion seines Entwurfs für die Kirche Cristo Re und mit der von ihm forcierten dritten Ausstellung sakraler Kunst in Rom auch beispielgebend und konkret an einem Umschwung innerhalb der Kirchenarchitektur arbeitet. So setzt er sich etwa im Rahmen der Ausstellung für die Ausrichtung im illustren Palazzo delle Esposizioni ein und wählt mit Paniconi/Pediconi, Montuori und Moretti wichtige Vertreter der italienischen Moderne für die architektonische Gestaltung aus.[25] Die sich im allgemeinen Diskurs und auch politisch durchsetzende Anerkennung der Moderne findet so ganz direkt und zuweilen auch institutionell befördert als sich etablierende Haltung Eingang in die Kirchenbauproduktion.

Für die Vertreter des *Razionalismo* in Genua ist die Lehre Piacentinis und seiner römischen Kollegen maßgebend. Entsprechend spielen die Identität des Ortes und das gefühlsmäßige Moment der *spiritualità* eine wichtige Rolle.[26] Der Konnex mit dem Bauerbe bleibt, anders als etwa in Gardellas Sanatorium Vittorio Emanuele III in Alessandria, lebendig. Es geht um eine Architektur der Dauerhaftigkeit, die sich der Kopie anderer Stile verweigert, stattdessen universale Werte aufgreift und in einer neuen Sprache Ausdruck verleiht. Daneris Kirche ist als Kirchenbauwerk eine frühe Vergegenwärtigung dieser Haltung. Ein Vorbote lässt sich aber dennoch in der kleinen Kapelle erkennen, die Ignazio Gardella im Rahmen seines Projekts für das Sanatorium in Alessandria realisiert. Zwar ist sie in einem anderen Kontext situiert und übernimmt als Krankenhauskapelle eine spezifische Funktion der Seelsorge, doch in ihrer kompromisslosen Architektursprache bietet sie einen puristischen Eindruck dessen, was Daneri für seine Genueser Pfarrkirche zumindest partiell aufgreifen und in einer synkretistischen Kirchenarchitektur aufgehen lassen wird.

13.3.2 Am Nebenschauplatz der Moderne: Luigi Carlo Daneri

Luigi Carlo Daneri* hat maßgeblich das Gesicht des modernen Genuas geprägt und mit seinen Beiträgen, vor allem im Bereich des Wohnungsbaus, die Entwicklungen im Italien der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit-

bestimmt.[27] Der aus fünf Wohnmaschinen bestehende INA-Wohnkomplex Forte Quezzi (1956-68) ist dabei das sicherlich eindrücklichste Zeugnis seiner langen und produktiven Schaffensphase (Abb. 1665).[28] Gemeinsam mit Eugenio Fuselli obliegt ihm hier die Koordination einer Wohnbebauung für annähernd 10.000 Bewohner, der Entwurf für das sich elegant an den Hang schmiegende Gebäude A stammt ebenfalls von ihm und Fuselli; noch in faschistischer Zeit entwirft Daneri den mehrgliedrig um einen neu geschaffenen rechteckigen Platz angelegten Wohnkomplex Piazzale Rossetti (Case alte alla Foce, 1934-58), der unmittelbar an der *waterfront* gelegen und als Mikrokosmos organisiert, ein neues Stadtkonzept propagiert (Abb. 1666-1668). In ihm lassen sich die Züge von Le Corbusiers Wohnmaschine schon erkennen. Im Verlauf seiner Arbeit entwickelt Daneri eine Architektursprache, die seine Gebäude in ihrer dienenden Funktion charakterisiert; den individuellen kreativen Akt ordnet er dem Anspruch der Funktion unter.[29] Ansätze hierfür lassen sich bereits in seiner Kirche S. Marcellino erkennen, wo er zwar um den repräsentativen Anspruch des Sujets nicht umhin kommt, in der ansatzweisen Symbiose von Form und Konstruktion aber zu einer modernen Äußerung gelangt.

Wie zuvor angesprochen, beginnt Daneri seine selbstständige Tätigkeit mit einem viel beachteten Beitrag zum Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia (Abb. 1669-1671). Sein Entwurf ist, den architektonisch noch unbestimmten Umständen der späten 1920er Jahre geschuldet, eine nüchterne Elaboration klassizistischer Formen. Bemerkenswert ist jedoch, neben dem vergleichsweise sachlichen Klassizismus der Architektur, die Wahl eines Zentralbautyps, um der exponierten Lage der Kathedrale gerecht zu werden. Womit sich sein Entwurf vorteilhaft vom Langbauentwurf des erst später auf einen Zentralbau umschwenkenden ‚Siegers' Del Giudice* abhebt. Daneri beweist schon in diesem frühen Projekt sein Gespür für eine dem Ambiente angepasste Architektur, wobei er die für Ligurien typischen extremen Gefällelagen auszunutzen weiß. Eben seine Kirche in Genua, für die er das in sich ruhende, passive Bild des Zentralbaus aufgreift, wird sich in überzeugenderer Weise aus ihrer städtebaulichen Anlage heraus erklären.

Die Stadt, als lebendiges Gefüge verstanden, und die charakteristische Natur der ligurischen Küstenverläufe fließen bei Daneri mit den Prinzipien einer zweckdienlichen Disposition und Artikulation ebenso bestimmt zusammen, wie mit dem vorbehaltlosen Verständnis der technischen Möglichkeiten. Im Wettbewerb für die Rossetti-Bebauung ist es neben der funktional differenzierten Nutzung und der Aufgliederung des städtischen Raumes in Zonen unterschiedlicher Wertigkeit, vor allem auch die moderne Konstruktionstechnik, die Daneris Wettbewerbsbeitrag von allen anderen abhebt.[30] Bei der V. Triennale präsentiert er hierzu mit einer Gruppe ligurischer Architekten das maßstäblich gefertigte Modell eines sechsgeschossigen Apartmenthauses mit Stahlskeletttragwerk (Abb. 1672).[31] Das speziell für den Genueser Kontext entwickelte Konzept bildet die Grundlage für die ein Jahr später begonnene Planung für die Piazza Rossetti. Aufgrund der vorgeschlagenen wirtschaftlichen Bauweise und der Kooperation mit der Stadtverwaltung und innovativen Unternehmen entwickelt sich das Konzept schnell zu einem Erfolgsmodell.[32] Die revolutionären Qualitäten seines Entwurfs sind dabei ein wesentlicher Grund für die Beauftragung Daneris mit einem derart großen Wohnkomplex an einer so exponierten Stelle der Genueser Promenade, obwohl er im Wettbewerb nur den zweiten Preis erringen kann; entscheidend mögen aber seine guten Beziehungen zu Piacentini gewesen sein, der den Architekten und dessen Projekte bei mehreren Gelegenheiten fördern

wird – wohl auch, um eine bestimmte Idee der Architektur zu propagieren.[33] Denn schließlich erweist sich Daneri als ein Meister der „manipolazione scenografica-monumentalistica degli spazi urbani“[34] und deshalb der piacentinischen Praxis der *sventramenti*, *diradamenti* und *isolamenti* durchaus affin. Daneris Wirken als Architekt basiert auf den innovativen Potenzialen und der baugeschichtlichen (ambientistischen) Sensibilität, die seinen Entwürfen innewohnen und die er in der Kirche S. Marcellino bereits zum Ausdruck bringt. Im Entwurf für die Piazza Rossetti überträgt er sie in einen großstädtischen Maßstab, der von der zeitgenössischen Kritik als erste moderne Platzanlage Italiens gefeiert worden ist.[35] Das Werk wird 1937 bei der Weltausstellung in Paris gezeigt, wo es von Le Corbusier bemerkt wird. In einem Brief an Daneri würdigt er das Projekt als eine grandiose Pioniertat.[36] Eine Einschätzung, die sich vor allem im Vergleich mit Piacentinis Piazza della Vittoria und Morozzos Piazza Dante erklärt.

Daneri steht für eine zusammenhängende Sicht des Umfelds, das sich in einem vom Möbelentwurf über die Beschlagtechnik bis zum Städtebau reichenden integralen Konzept einer neuen Stadt ausdrückt.[37] Dieser Sicht entspricht ein ähnlich kohärentes Verständnis des Bauwerks in allen seinen Facetten, wie es etwa Terragni, Gardella oder Ridolfi* zu eigen ist. Im Gegensatz zu Piacentini zeichnet ihn seine überzeugt moderne Haltung aus, gegenüber jüngeren ligurischen Kollegen offenbart er hingegen die größte visionäre Kraft.[38] Vor allem in der Beherrschung großer Raumprogramme zeigt er seinen Sinn für die Bedürfnisse einer modernen Stadt. Anstatt weiterhin *palazzo* über *palazzo* zu türmen, begreift er die Lektion modernen Massenwohnungsbaus, wie sie sich beispielsweise im Karl-Marx-Hof in Wien (1927-30), der Berliner Siemensstadt (1922-30) und in Le Corbusiers *ville radieuse* (1924) angekündigt hat. Daher überrascht es nicht, dass vor allem auch sein Triennale-Beitrag positive Beachtung bei Sartoris und Fillia findet, die sich ihrerseits mit Fragen einer modernen Stadt beschäftigen.[39] Die Nähe zu Sartoris und der von ihm rezipierten transalpinen Moderne offenbart sich aber auch in kleineren Bauwerken wie der Villa Vitale und der Villa Venturini (1931-35); mit der Villa Domus in Sestri Levante (1938-40) schafft er eines der besten Beispiele des *Razionalismo* in Ligurien.[40] Le Corbusiers Fünf-Punkte-Programm wird geradezu von Daneri aufgesogen, aber auch, wie im Falle der Casa littoria rionale ‚Nicola Bonservizi‘ (1936-38), weitergedacht (Abb. 1673). Hinzu kommen die besonderen Qualitäten, die Daneri aus der Lesart seiner heimatlichen Umgebung herausfiltert. Sie zeugen von einem *Ambientismo*, der weniger mimetisch als vielmehr ein offener, vielfältiger Formenkomplex ist, innerhalb dessen er mit Feingefühl atmosphärische und produktive Aspekte – also Oberflächengestalt, Wegeführungen, aber auch Vorfertigung, Typisierung und Flexibilität – zusammenführt.[41] „In fondo egli è stato uno dei più qualificati e certo più coerente dei razionalisti italiani […], impervio ad ogni suggestione scandinava, ‚neorealista‘ o spontanea, [agli] equivoci della ‘mediterraneità’ e dello spirito latino, [credeva in] interventi che, tutelando il passato, configurassero nuovi scenari“[42].

13.3.3 Ausgangslage und städtebauliche Einbettung

Das Projekt für die Kirche S. Marcellino im Sestiere S. Teodoro ist auf eine Entwicklung zurückzuführen, die uns im Rahmen dieser Untersuchung bereits in Bezug auf andere Kirchenbauprojekte in anderen Städten begegnet ist: In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts lässt sich auch in Genua eine Siedlungsbewegung beobachten, die die Bewohner im Zuge des Stadtumbaus von der Altstadt weg und in neu erschlossene oder

ausgebaute Stadtteile führt. Diese schließen meist an die Altstadt an, um die urbane Expansion in das Genueser Hinterland und entlang der Küste voranzutreiben. Diese Ausdehnung wiederum, wird von einem stetigen Bevölkerungswachstum alimentiert. In städtebaulicher Hinsicht geht es darum, die mit der ersten Eingemeindungswelle im Jahre 1873 begonnene Expansion zur modernen Großstadt im Zeichen von Mussolinis avisierter *Grande Genova* fortzuführen, weshalb 1926 weitere 15 Gemeinden dem Territorium der Stadt angegliedert werden.[43] Doch anders als beispielsweise in Mailand und Rom, wo groß angelegte *sventramenti* das gewachsene Stadtbild massiv verändern, beziehen sich viele der öffentlichen Monumentalprojekte in Genua auf Expansionsgebiete, die nur spärlich oder gar nicht bebaut sind. So etwa im Falle der Piazza della Vittoria, der Case alte alla Foce (Piazza Rossetti) oder des Sestieres S. Teodoro.[44] Andererseits vermag auch die neue zentralistische faschistische Stadtverwaltung (Podestà) die klassenbezogene Zerteilung der wachsenden Stadt nicht zu verhindern. Im Westen (Ponente) bildet sich ein von Arbeitern bevölkertes Industriegebiet heraus (Val Polcevera), das den bürgerlichen Quartieren der Levante (Foce del Bisagno, Albaro) gegenübersteht. Dort wo, wie im Falle der Piazza Dante, bestehende Wohnbebauungen dem Abriss zum Opfer fallen, ist die hier meist sozial schwache Einwohnerschaft gezwungen, mit allen Folgen der Entwurzelung, in Randquartiere auszuweichen, die sich als wenig strukturiert und für deren Aufnahme kaum geeignet erweisen.[45] Umso wichtiger ist der frühzeitige Bau neuer Kirchen, um in den neuen Wohngebieten Orte der Identität zu begründen.[46] Die aufsehenerregenden Monumentalprojekte der Stadtverwaltung bleiben indes den bürgerlichen Quartieren der Levante vorbehalten, während in S. Teodoro einfacher Massenwohnungsbau die für Genua so typischen Hänge hochgetrieben wird.

Die Erweiterung des Stadtgebiets und die Entscheidung, den westlichen Teil des Hafens zum Industriegebiet auszubauen, machen weitergehende infrastrukturelle Maßnahmen erforderlich. Um diese zu bewerkstelligen, wird durch die Abtragung des westlich von S. Teodoro gelegenen Colle S. Benigno der erforderliche Raum geschaffen. Zugleich entsteht hier ein neues Geschäftszentrum, das sich als mittlere Zone zwischen den äußeren Expansionsgebieten etabliert. Sichtbares Zeichen dieser Prozesse sind die 1930 eingeweihte Stazione Marittima di Ponte dei Mille (Ludovico Biondi, 1914-30) und vor allem Viettis moderne Stazione Marittima Andrea Doria (1930-32). Sie bilden vom Meer her das neue Entrée der Stadt. Das Sestiere S. Teodoro geht im Bereich des Hafens in diesen neu geschaffenen urbanen Zusammenhang über. Zum Landesinneren hin bildet es eine wichtige Siedlungsachse. Aus dem *Piano Regolatore* von Piero Barbieri (1937) lässt sich bereits die Absicht einer intensivierten Bebauung im westlichen Teil des Sestieres erkennen, das nunmehr als Scharnier zwischen Altstadt und Ponente fungiert (Abb. 1674-1676). Von der Piazza Dinegro, die das einstige, kaum noch bewohnte Zentrum des Sestieres S. Teodoro (Fassolo) nach Westen hin abschließt, startet die Via Venezia mit der hierher verlegten und nach neuem Entwurf errichteten Kirche S. Teodoro (1871-76).[47] Sie führt, flankiert von fünf- bis sechsgeschossigen Wohnbebauungen, die Besiedlung den Berg hinauf in Richtung des etwas abseits im Hinterland gelegenen Ortsteils Granarolo. Am Ansatz einer Geländestufe, die sich für dichte Wohnbebauungen als ungeeignet erweist, geht die Via Venezia in die Via Bologna über, die mit einer doppelten Kehre den starken Höhenunterschied überwindet und sich schließlich auf einem Zwischenplateau mit dem östlichen Teil des Sestieres verbindet. In der Kehle der zweiten Kehre wird die Kirche S. Marcellino als Pfarrkirche für die überwiegend der Arbeiterschicht angehörenden Bewohner des obe-

ren Teils des Sestieres geplant.[48] Von hier aus nimmt sie eine strategisch geschickte Position ein, indem sie zwischen dem unteren Teil und den oberhalb auf drei Reihen verteilten sechsgeschossigen Wohnblöcken vermittelt.

Das schwierige Grundstück stellt den Architekten vor die Aufgabe, eine Kirche zu entwerfen, die in dem von starken Geländeunterschieden geprägten Gebiet genügend Strahlkraft entwickelt, um sich als visueller und räumlicher Bezugspunkt zu behaupten. Zudem verbietet sich die meist bevorzugte Langbauvariante, da sie mit ihrer Ausrichtung der besonderen Lage nicht gerecht und mit ihrer obligatorischen Ausdehnung das beengte Areal noch weiter verknappen würde. So schöpft das Projekt einen Teil seiner Valenz allein schon aus dem städtebaulichen Zusammenhang, den es zu meistern gilt.[49] Daneri löst das Problem indem er den Zentralbaugrundriss von La Spezia in Gestalt eines Rundbaus aufgreift, der sich dem Straßenverlauf anschmiegt und eine fokussierende Wirkung hat, die – etwas überspitzt – mit der eines Leuchtturms verglichen werden kann. Die Mittelachse, äußerlich vom Eingang und Pfarrplatz bestimmt, wird von Daneri geringfügig aus der Höhenlinie gedreht, um in ihrer Verlängerung eine Freitreppe anlegen zu können, die die Kirche mit der unterhalb verlaufenden Via Venezia verbindet (Abb. 1677-1679). Etwas unscheinbar, hinter einer Stützmauer und Bäumen verborgen, entfaltet sich so eine dennoch monumentale Wirkung, die dem von unten nahenden Besucher die allmählich ‚auftauchende' Kirche noch großartiger erscheinen lässt. In einem schwierigen, beengten Kontext kann Daneri, dank einer szenografisch wirkungsvollen Anlage, die notwendige Aura erzeugen, die die Pfarrkirche als gebotenen Höhepunkt im urbanen Gefüge umfangen sollte. Verstärkt wird dieser Effekt, wie noch zu sehen sein wird, von der plastischen Artikulation des Außenbaus. Daneri beweist hier in kleinerem Maßstab sein schon in La Spezia angeklungenes Gespür im Umgang mit der schwierigen Oberflächengestalt Liguriens.

13.3.4 Entstehungsprozess

In faschistischer Zeit werden in Genua neun neue Pfarrkirchen errichtet.[50] Der Anstieg der Bevölkerung und die fortschreitende Urbanisierung bilden hierfür den Hintergrund. Doch wird, ähnlich wie in La Spezia, auch von der Ausbreitung des Protestantismus beziehungsweise der ökumenischen Bewegung berichtet, der offenbar mit dem Zuzug Auswärtiger einhergeht.[51] Auf der Grundlage eines Bevölkerungswachstums von 112.612 (17%) Einwohnern in der Zeit zwischen 1922 und 1945 ergibt sich ein Durchschnitt von 12.500 Einwohnern je neue Kirche.[52] Gemessen an der vom Mailänder *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi* errechneten Idealrelation von 15.000 Einwohnern je Kirche besteht eine sehr gute Bedarfsdeckung von +16,7%, wobei angemerkt werden muss, dass, von den neun neuen Kirchen der Zwischenkriegszeit, acht Kirchen erst nach der *Conciliazione* errichtet werden.[53] Die im Sestiere S. Teodoro neu entstehende Kirche S. Marcellino ist die fünfte dieser Kirchen – sie erweist sich als die architektonisch bedeutendste, da die übrigen Genueser Kirchenneubauten dieser Zeit lediglich unterschiedlich weit reichende Vereinfachungen unterschiedlicher Stile bieten, die allenfalls annähernd (Labòs Kirche) die räumliche und strukturelle Innovationskraft Daneris erreichen; zusammen mit Daneris Modellhochhaus, einigen Möbelentwürfen und dem Projekt für eine Villa an der Küste, wird der Entwurf bei der V. und in Abbildungen des vollendeten Bauwerks bei der VI. Triennale ausgestellt. 1941 figuriert sie außerdem in Picas Anthologie zur modernen italienischen Architektur – einer Zusammenschau, die sozusagen das Vermächtnis faschistischer Architekturpolitik an die Moderne der zweiten Nachkriegszeit beinhaltet.[54]

Die Kirche in Genua ist das erste öffentliche Neubauprojekt im Werk des jungen Architekten. Bisher hat er vornehmlich kleinere private Aufträge ausgeführt, die er dank seiner Verbindungen ins Umfeld Coppedès von Mitgliedern der elitären Kreise der Stadt erhält. Herausragend sind dabei die Villa Venturini und der Hauptsitz der Saponerie Riunite.[55] Dass Daneri nicht zum MIAR gehört, zeigt derweil, dass der in La Spezia noch mit einem klassizistischen Entwurf aufgewartete Genueser nicht zur revolutionären Avantgarde gehört. Dennoch hegt er, wie Enrico D. Bona angemerkt hat, den Wunsch nach einer neuen Architektur, als Leitbild dient ihm, wie die Villa Venturini bereits erahnen lässt, die von Le Corbusier geprägte Strömung der internationalen Moderne. Für den zögerlichen Start mögen seine in Rom erworbene und im Büro Coppedè weiterentwickelte akademische Ausrichtung und die aufmerksame, sicherlich auch opportune Beobachtung der aktuellen Entwicklungen in der Architekturdebatte ausschlaggebend sein. Schließlich strebt er schon während seiner Jahre in Rom offenbar bewusst die Bekanntschaft mit Piacentini an; eine Bekanntschaft, die ihm später den ein oder anderen Weg in Genua ebnen wird.[56] Daneri jedenfalls konkretisiert seinen Neuerungswillen jedoch eindrucksvoll in der Kirche S. Marcellino, die in der frühen Phase seines Werkes eine Gelenkstellung einnimmt und als Reaktion auf den Riss verstanden werden muss, der zwischen dem Wettbewerb von La Spezia und den Wettbewerben für den neuen Bahnhof in Florenz, die *Città universitaria* und die Postpalazzi in Rom in der italienischen Architekturentwicklung verläuft. Während Piacentini, Vaccaro* und andere laufende Projekte einer Modernisierungskur unterziehen, schafft Daneri *ex novo* eine moderne Kirche, die, augenscheinlich von der maßvollen Modernität eines Capponi beeinflusst, auf der Höhe der Zeit ist.

Die Kirche S. Marcellino übernimmt ihren Titel von einer aus dem 10. oder 11. Jahrhundert stammenden Pfarrkirche.[57] An einem gleichnamigen Platz zwischen Hafen und Altstadt gelegen, verliert sie mit den in faschistischer Zeit durchgeführten Ausdünnungen der Altstadt, der Neufassung der Hafenkante und den damit einhergehenden Neunutzungen ihre Funktion als Pfarrkirche.[58] Von Lazzaro de Simoni wird sie zudem als ein künstlerisch verkümmertes Bauwerk („edificio meschinissimo“[59]) bezeichnet, bestehend aus nur einem Schiff mit drei Altären, feucht und dunkel und ohne jede architektonische Form. Da mit der Expansion in S. Teodoro Bedarf an einer neuen Kirche besteht, entscheidet sich die Diözese im Sinne eines ideellen Fortbestands für einen Umzug des Titels, zumal jahrhundertealte Kirchenpatrozinien eng mit der Volksfrömmigkeit verbunden und weiterhin ein Faktor im urbanen Identifikationsprozess sind.[60] Bauherr ist die Pfarrgemeinde Nostra Signora del Rimedio, vertreten wird sie vom Kanonikus Pietro Bruzzone.[61] Mit dem Neubau wird Luigi Carlo Daneri beauftragt, der der Pfarrgemeinde nahesteht und mit Bruzzone persönlich bekannt ist.[62] Frühere Projekte, die sich mit der Renovierung der alten Kirche beschäftigen, werden relativiert, schließlich steht die Schaffung einer zeitgemäßen kirchenbaulichen Infrastruktur, die sich der tatsächlichen Struktur der Pfarrgemeinden anpasst, im Vordergrund.[63] Die Stadtverwaltung verfügt hierfür über Haushaltsmittel, die im Fondo Culto bereitgestellt werden.[64] Für den Neubau können Spenden in Höhe von 1.050.000 Lire aufgebracht werden, hinzu kommen 150.000 Lire aus dem Verkauf der alten Kirche und das gratis von der Stadt zur Verfügung gestellte Grundstück mit einer Fläche von 1.000 m².[65] Trotz der offenbar guten Ausgangslage, verursacht die Erschließung des schwierigen Geländes zusätzliche Kosten in Höhe von 300.000 Lire, hinzu kommen die Mehrkosten für die Vollendung der Kirche (Abb. 1680/1681): „Il

deficit attuale ascende a lire 300.000, non tenendo conto dei lavori supplementari di rifinitura della costruzione che risponde ad apprezzati concetti di stile architettonico moderno."[66] Da das Spendenaufkommen der Einwohner erschöpft ist, erklärt sich die Stadtverwaltung bereit, die noch erforderlichen Geldmittel beizusteuern und die Vorbereitung des Baugrundes zu übernehmen. Begründet wird das Engagement mit der städtebaulichen Bedeutung der Kirche angesichts des zunehmend intensiver besiedelten Quartiers und mit den architektonischen Qualitäten („pregi artistici"[67]), die die Kirche unbestreitbar vorzuweisen habe.[68]

Diese Aussage täuscht zunächst über den Verlauf des Projekts, das vor allem zu Beginn sowohl in der Stadt- als auch der Diözesanverwaltung auf Widerstand stößt: Am 15. Juni 1932 wird Daneris Entwurf bei den zuständigen Behörden eingereicht. Die Zustimmung des Stadtplanungsamtes und der Gesundheitsbehörde, ja sogar die Zustimmung des meist als Antagonist moderner Entwürfe agierenden *Ufficio Belle Arti* vermögen nicht das Placet der *Commissione Edilizia* zu bewirken. Im Gegenteil, Daneris Entwurf wird am 9. Dezember 1932 abgelehnt – die Zeichnung der Außenansicht rücksichtslos mit einem roten Stift durchgestrichen (Abb. 1682-1685).[69] Dem lapidaren Exitus, den man Daneris Entwurf beschert, entspricht das vorangegangene Urteil der Diözesankommission. Denn offenbar ist man sich einig, dass die moderne Architektursprache, die der Architekt aus Überzeugung und sicher auch in Reaktion auf die negativen Kritiken am Spezzaner Wettbewerb gewählt hat, als dem Zweck nicht angemessen bewertet wird. Man spricht von einer baulichen Unanständigkeit („sconcio edilizio"[70]). Wobei hier das im Oktober desselben Jahres gegen die Moderne in Kunst und Architektur gerichtete Papst-Wort und das damit verbundene Abschmettern der Messaner Initiative sicherlich nachwirken.

Obwohl der Wettbewerb für die Kathedrale im benachbarten La Spezia deutlich gemacht hat, dass es ein pauschales ‚Weiter so' auch im Kirchenbau nicht mehr geben kann, bleibt es schwer, neue Akzente zu setzen. Dass sich aber in der städtischen Baukommission immerhin fünf Mitglieder (einschließlich dem Vorsitzenden) enthalten, macht die Verunsicherung beziehungsweise kippende Stimmung deutlich. Noch stehen die später landesweit rezipierten, Italiens Weg in die Moderne weisenden Großprojekte in Florenz und Rom aber aus, und im Kirchenbau herrscht nach wie vor ein intransigenter Mainstream, der sich nicht ohne retardierende Momente mit dem Umschwung in der faschistischen Architekturpolitik analogisieren lässt. Hierzu bedarf es freilich der kräftigen Impulse, die der junge Architekt und sein Bauherr aber offenbar nicht geben können, sehr wohl aber eine fachliche wie politische Autorität, die das Genueser Terrain bestens kennt und hervorragende Verbindungen in das Rathaus der ligurischen Hauptstadt unterhält. In seiner Not als frei denkender und ambitionierter Architekt und ermutigt von der Avantgarde seines Metiers appelliert Daneri an seinen einstigen Lehrmeister in Rom, Marcello Piacentini.[71] Piacentini selbst ist in Rom der *artefice* eines entschiedenen Statements gegen die Redundanz im italienischen Kirchenbau und daher mit der Problematik vertraut. In Messina ist er bekanntlich der Gewährsmann des Architektensyndikats, um ein progressives Urteil in den Kirchenwettbewerben der Diözese zu garantieren. Als machiavellistischer Lenker der faschistischen Architekturpolitik ist er sich zudem wie kein anderer des imminenten Richtungswechsels bewusst, er selbst der Repräsentant einer neu-

en italienischen Architektur, wenngleich bei den Vertretern der reinen Lehre geächtet.

Am 30. Januar 1933 antwortet Piacentini auf Daneris Anfrage mit einem wohlwollenden Plädoyer für dessen Entwurf (Abb. 1687):

„Stim. Ingegnere,

dietro Sua richiesta ho esaminato con molto interesse il suo progetto per la Chiesa di Nostra Signora Addolorata [e S. Marcellino], in Genova.

Sono lieto di poterLe comunicare che ho ricevuto dal progetto la migliore impressione, perché l'opera appare concepita con elevato senso di serietà artistica e con pretto carattere moderno, come è giusto che si faccia oggi giorno.

Trovo molto indovinato lo studio della pianta che mostra le Cappelle alternate con il motivo delle nicchie esterne; le proporzioni delle masse e delle finestre, la copertura a cupola, il pronao d'ingresso sono motivi che hanno opportune reminiscenze tradizionali, pur essendo genialmente interpretati con spirito attuale.

Voglia gradire l'augurio che questo progetto possa felicemente trovare la sua realizzazione.

Gradisca i miei più cordiali saluti.

Firmato: Marcello Piacentini."[72]

Piacentini macht darin deutlich, dass Daneris Entwurf die gelungene Antwort auf die Frage nach einem zeitgemäßen Kirchenbau ist, da ihn eine Modernität prägt, die einerseits unmissverständlich ist, andererseits Kontinuitäten zur christlichen Bautradition aufrechterhält, für die Daneri bekanntlich sein akademisches Verständnis bereits in La Spezia unter Beweis gestellt hat. Piacentini sieht freilich keinen Grund, warum die Kirche nicht gebaut werden sollte, im Gegenteil, Piacentinis Fürsprache suggeriert, dass die Kirche gebaut werden muss, weil sie dem lebendigen Geist der Zeit, dem Wunsch nach einem umfassenden architektonischen Aufbruch, entspricht. Es ist unklar, inwiefern Piacentini über diesen Brief hinausgehend Einfluss auf den Fortgang des Projekts genommen hat. Naheliegend erscheint jedoch, dass er seine Netzwerke in Genua genutzt haben könnte. Dass Daneri den Brief als eine Art Empfehlungsschreiben verwandt haben mag, erscheint ebenfalls plausibel, zumal er in den Bauakten erscheint. Einerseits unterstreicht das Schreiben Piacentinis außerordentliches Interesse an der baulichen Entwicklung der ligurischen Stadt, andererseits lässt der sachliche und knappe Ton eine Systematik vermuten, die auf eine später noch mehrfach von Piacentini angewandte Praxis der Intervention verweist. Jedenfalls versichert der Podestà Eugenio Broccardi dem Kardinal und Erzbischof von Genua Carlo Dalmazio Minoretti eine spezielle Kommission einsetzen zu wollen, um den Entwurf nochmals prüfen zu lassen.[73] Vermutlich geht dem ein von der Prozedur der städtischen Behörden unabhängiger Austausch zwischen Broccardi und Minoretti voraus, der sich mit dem strittigen Entwurf Daneris beschäftigt und in den Piacentini möglicherweise auch direkt interferiert haben könnte. Pietro D. Patrone, Daneris späterer Mitarbeiter, untermauert die Annahme, dass sich Piacentini an den Podestà gewandt habe, um den Weg für den ursprünglichen Entwurf zu ebnen.[74]

Auf dem Amtsweg wird das Genehmigungsverfahren jedoch zwischenzeitlich ausgesetzt, um dem Bauherren die Möglichkeit zu geben, einen modifizierten Entwurf vorzulegen. Im Juni 1933 wird dann ein von Daneri als Variante A bezeichneter Entwurf von der Diözesankommission genehmigt (Abb. 1688). Dieser zeigt eine vollkommen veränderte Por-

talsituation und insgesamt romanisierende Züge, weshalb vermutet werden muss, dass vor allem der filigrane Portikus mit seinen später als ‚Stelzfüße' bezeichneten Stützen und die glatte Oberfläche des Außenbaus auf Ablehnung gestoßen sind. Tatsächlich lässt Daneri am 3. Juli 1933 die von der Diözese genehmigte Variante A für den Bauantrag beglaubigen, auf deren Grundlage nur drei Tage später die Genehmigung der städtischen Baukommission und anschließend die Baufreigabe durch den Podestà erteilt wird.[75] Die genaue Dynamik der Vorgänge im Beziehungsgeflecht Broccardi-Minoretti-Piacentini-Daneri bleibt allerdings unklar. Gewiss ist nur, dass sich Daneri trotz der Fürsprache Piacentinis dazu veranlasst sieht, eine Variante zu zeichnen, die, dies impliziert Nervi* in seinem 1939 erschienenen Artikel, *pro forma* von den Kommissionen durchgewinkt hätte werden können, um dann beim Bau als Makulatur dem eigentlichen Entwurf Platz zu machen – was bekanntlich einer gängigen Taktik moderner Architekten entspräche.[76] Möglicherweise hat der Pfarrer der auftraggebenden Gemeinde Nostra Signora del Rimedio, Pietro Bruzzone, den Architekten aber auch gedrängt, eine gefälligere Variante zu entwickeln, um endlich dem Baubeginn näher zu kommen.[77] Außerdem mag die auf höchster Ebene und außerhalb des Dienstweges verlaufende Korrespondenz weder Bruzzone noch Daneri in vollem Umfang, falls überhaupt, bekannt gewesen sein. Der Eindruck, der sich bei der Einsicht der Bauakten einstellt, lässt vermuten, dass das Genehmigungsverfahren nachträglich korrigiert worden ist, und zwar nachdem man bereits der Variante A die Baufreigabe erteilt hat. Man kehrt sozusagen auf den Stand vom Dezember des Vorjahres zurück. Merkwürdig ist, dass Minoretti am 3. Januar an den Podestà schreibt, um diesen davon zu unterrichten, dass sowohl die diözesane als auch die städtische Kommission den ursprünglichen Entwurf abgelehnt haben.[78] Worauf der Podestà, wie schon erwähnt, zusagt, persönlich eine neue Kommission einzusetzen, die sich mit dem Fall beschäftigt. Auf dem Brief des Kardinals sind handschriftliche Notizen zu finden, die mit großer Wahrscheinlichkeit vom Podestà selbst stammen, da sie den Inhalt seiner Antwort vorwegnehmen. Dabei notiert Broccardi die Absicht, sich vorher mit dem Ingegnere Capo, Tomaso Badano, besprechen zu wollen. Dieser wiederum hat in der Abstimmung vom 9. Dezember für den ursprünglichen Entwurf gestimmt. Broccardis Wunsch, eine spezielle Kommission einzuberufen, ist also mutmaßlich von den Stellungnahmen Badanos und Piacentinis beeinflusst, die beide den Entwurf Daneris befürworten. Dabei läge schließlich auf der Hand, dass die neue Kommission den Entwurf in seiner ursprünglichen Fassung absegnen soll, was wiederum bedeutet, dass das parallel verlaufende Verfahren zur Genehmigung der Variante A von oben her ausgehebelt wird, um einem Entwurf, der nach Piacentinis Dafürhalten richtig und notwendig ist, den Weg frei zu machen.[79] Für den italienischen Kirchenbau ist dies freilich ein Glücksfall, weil Daneris in der Tat innovativer Entwurf eine Chance erhält. Nur wenige Jahre zuvor wäre er auf unüberwindbare Widerstände gestoßen, jetzt trifft er aber nicht nur den Nerv der Zeit, sondern schafft einen Testfall für die ambitioniertesten Kirchenentwürfe der 1930er Jahre. Ganz unmittelbar steht die Genehmigung von Daneris Entwurf im Einklang mit dem Ziel der Messina-Serie, bei der Piacentini Seite an Seite mit Calza Bini* und dem Messaner Bischof Paino* für einen modernen Kirchenbau eingetreten ist.

13.3.5 Entwurf und Bauwerk

Die ausgeprägte Geomorphologie des Stadtteils und deren Resonanz in der Gesamtanlage der Kirche ergänzen sich zu einem harmonischen Zusammenspiel graziler und zugleich wuchtiger Monumentalität. Die große, drei-

läufige Freitreppe, die Daneri in einer Achse mit dem schlank aufschießenden Portikus szenografisch geschickt plant, fügt sich in eine mächtige Stützmauer aus Bruchsteinmauerwerk, die wiederum in lebendigen Kontrast zu den glatten Oberflächen der Kirche und des Campanile tritt. Die Kirche entfaltet so in der Zusammenschau einen Effekt monumentaler Polychromie. Umso bedauerlicher erscheint dem zurückblickenden Betrachter, dass das Ensemble erst zu Beginn der 1950er Jahre entsprechend dieser szenischen Wegeführung vervollständigt worden ist. Frühe Zeichnungen zeigen, wie eine schmale Serpentine von der Via Venezia in die Via Bologna hätte führen sollen, um dort gegenüber einer halbkreisförmigen, grottenartig inszenierten Freitreppe in die Straße einzumünden (Abb. 1689). Dieser Weg wäre, wie man im Geländemodell sehen kann, von einer geradläufigen Treppe entlang des Sockelpodests der Kirchenebene begleitet worden. Maßnahmen jedenfalls, durch die der Zuweg zur Kirche weniger der Kirche, denn dem oberhalb zu erschließenden Wohnquartier gedient hätte, da die Kirche nur noch *en passant* erreicht worden wäre.[80] Von dieser spätottocentesk anmutenden Stadtanlage zeugen heute nur noch ein Zebrastreifen und die inzwischen verkommene Freitreppe zum Piazzale Valentino Coda – glücklicherweise. Denn Daneris spätere Lösung verankert die an so ausgeprägter Stelle gelegene Kirche ihrer Bedeutung entsprechend als Nukleus ihres Stadtteils: Die unmissverständlich der Kirche zugeordnete Freitreppe führt auf deren Vorplatz, der dann die eigentliche Verbindung mit dem oberen Teil des Quartiers entsprechend der städtebaulichen Wertigkeiten herstellt. Von der Talseite her betrachtet erscheint der kraftvolle, aufgrund seiner ausgeprägten Proportionen an Webers Heilig-Kreuz-Kirche in Frankfurt-Bornheim (1928-29) erinnernde Portikus noch dynamischer und die schiere Masse der Stufen liegt wie ein Teppich ausgebreitet vor dem filigranen und doch kolossalen Baldachin, der den Haupteingang mit einem der Bautradition entlehnten, aber mit modernen konstruktiven und formalen Mitteln interpretierten Motiv markiert. Die strenge orthogonale Struktur, mit der Daneri das bei den Rationalisten ohnehin beliebte Motiv des *telaio* exaltiert, stellt sich dem runden Baukörper der Kirche und dessen Artikulation in tiefen, gebäudehohen halbrunden Nischen entgegen und sublimiert sie zugleich, indem sie die plastische Wirkung ihrer tiefen Schatten fortschreibt; elementare geometrische Formen verschmelzen zu einem Ganzen, einer Einheit, in der die Bauteile (zumindest am Außenbau) gleichberechtigt gefügt, die Kompartimentierungen dekorativistischer Architektur abgeschafft und damit ihrer Obsolenz überführt sind. Was bleibt, ist der reine Rhythmus einer kräftigen Vertikalgliederung, die sich schließlich in einer in die geometrisch extremen Zwischenräumen des Portikus übersetzte Dreifaltigkeitssymbolik verdichtet (Abb. 1690).[81]

Aus der Sicht des Betrachters lässt sich die dünne Schale der Kreissegmentkuppel vom Vorplatz aus nicht mehr erahnen, so dass die Kirche wie flach gedeckt erscheint. Daneri greift auch hier ein Motiv der Bautradition auf, beugt es jedoch und lässt es eins werden mit dem aufragenden Baukörper. Technisch modernisiert er das Motiv der Kuppel zu einer rationellen Stahlbetonschale, die mit ihrer flachen Wölbung die konstruktiven und formgebenden Eigenschaften des Stahlbetons betont; doch geht damit auch eine Veränderung der Semantik einher, indem er das Motiv der Kuppel nicht mehr als einen monumentalen Fingerzeig begreift, sondern als ein in der Wahrnehmung flexibles Mittel der Ambientierung: Indem die Kalotte hinter dem abschließenden Gesims verschwindet und erst mit dem langsamen Umrunden des Grundstücks und in der Betrachtung aus den höheren Lagen des Quartiers wieder sichtbar wird, modifiziert Daneri die tradierte Konno-

tation.[82] Die Kirche entfaltet so, eine je nach Blickwinkel unterschiedliche Silhouette, als wolle sie die Komplexität des Geländes im Wechselspiel unterschiedlicher Eindrücke wiedergeben. Zugleich ist die Masse des Bauwerks überschaubar, es gibt nur eine Ordnung, die sich über die volle Höhe des Bauwerks zieht. Der Portikus stanzt sich oder tritt aus dem Rund des Dachgesimses, das der Kämpferlinie der Kalotte entspricht, heraus; die dünnen Pfeiler fügen sich mit dem Eingangspodest zu einem Ganzen, von dem dann eine kurze Freitreppe die Kirche mit dem Vorplatz verbindet, der wiederum als Scharnier zwischen der Freitreppe und dem oberen Teil des Quartiers fungiert. Der zwischen Innen und Außen abwechselnde Rhythmus aus Nischen löst die Masse des Bauwerks auf, gibt ihr Eleganz und Tiefe und zugleich Raum für Nebeneingänge und Altarnischen. Form und Funktion werden im Einklang mit den ästhetisch-repräsentativen Ansprüchen des Kirchenbaus in ein geometrisch klares Bild gebracht. Der plastische Torso der Kirche, ihr filigraner, wie ein Schleier wirkender Portikus in Verbindung mit der symmetrischen Treppenanlage verschaffen der Kirche eine monumentale Präsenz, wo ornamentale Feuerwerke in den Kontrasten aus Höhenunterschieden und dichter Bebauung untergehen würden (Abb. 1691-1710).

Daneri wählt für die Kirche einen runden Grundriss, dem jedoch ein kaum spürbares Quincunx-Schema einbeschrieben ist (Abb. 1691/1692). Dieses äußert sich im gelängten Presbyterium, den beiden quer zur Hauptachse angeordneten Nebenaltären und dem Haupteingang sowie den dazwischen befindlichen Kapellen. Wobei Altarraum und Eingangsbereich in ihrer Größe einander entsprechen, so dass eine deutliche Betonung auf der Mittelachse liegt, die von der Verlängerung in die Freitreppe noch verstärkt wird.[83] Die Gebäudehülle wird von einer auf beiden Seiten sichtbaren Wechselfolge konvexer und konkaver Wölbungen gebildet. Dadurch wird die Kirche von einem schwungvollen Duktus bestimmt, der an Capponis Palazzina am Lungotevere Arnaldo da Brescia (1926-29) erinnert; ein Bauwerk, mit dem die Moderne in Rom Einzug gehalten hat und das Daneri von seinen Romaufenthalten und den einschlägigen Publikationen bekannt gewesen sein dürfte. Was aber in Rom als eine ortsbildbezogene (ambientistische) Interpretation barocker Lebhaftigkeit erscheint, offenbart sich in der Genueser Kirche als der entfernte Widerhall eines *gusto michelangiolesco*. Dabei handelt es sich um einen stilistischen Bezug, der das Bauwerk in eine baugeschichtliche Kontinuitätslinie stellt, für die Francesco Rosadini Bramantes Tempietto in Rom (S. Pietro in Montorio) als Referenzobjekt anführt.[84] Zugleich realisiert Daneri mit seiner Neuinterpretation des runden Nischengrundrisses aber auch eine Struktur, die – ähnlich wie ein Wellblech – aufgrund ihrer statischen Höhe das eigentliche Tragwerk bildet (Abb. 1693/1694). Dieser durchaus originelle Griff ermöglicht den Verzicht auf verstellende Pfeiler zugunsten einer Tragstruktur, die sich wie eine Membran aus „esili ‚fogli' di cemento armato"[85] um den Raum entfaltet und die dazwischen aufgespannte Kalotte trägt.[86] Darin wird einerseits deutlich, wie Daneri bestrebt ist, die prägenden gestalterischen und funktionalen Entscheidungen im Entwurf mit Aspekten der Konstruktion zu verweben. Andererseits stößt er beim Versuch, die in neuem Lichte aufgeworfenen Fragen der konstruktiven und formalen Harmonie zu beantworten, an die Grenzen seiner eigenen, noch nicht ausgereiften Architektursprache: erscheint die volumetrische Formulierung der gelängten Apsis noch kohärent und im Einklang mit der angeschlagenen Sprache, so wirken Kalotte und Wände wie voneinander unabhängige Bauteile. Zwar lässt sich die Kalotte als ein aufgespanntes Dazwischen auch vor dem Hintergrund der kraftschlüssigen Durchbindung plausibel lesen, doch hält Da-

neri für den Übergang zwischen den Bauteilen keine formale Lösung bereit, die qualitativ mit der Entwicklung der Pendentifs vergleichbar wäre. Dadurch wird die angestrebte und sich in der strukturellen Anlage ankündigende Einheit von Form und Konstruktion in einer Weise abgeschwächt, die dem Vorhaben letztlich einen experimentellen, zuweilen auch collagehaften Charakter verleiht.

Der Einklang von Form und Funktion, der sich aus der Disposition des Grundrisses und seinen eleganten, zugleich in „knappen Formen gehaltenen Architektur“[87] ergibt, findet somit nur partiell ein formal-konstruktives Komplement. Zwar bleibt die Frage der sprachlich kohärenten Verbindung zwischen aufragenden und horizontalen Bauteilen im Hauptraum bisweilen ungeklärt, doch verzichtet Daneri auf rhetorische Kunstgriffe wie sie etwa Busiri Vici anwendet.[88] Der Einsatz des Stahlbetons folgt einem technisch logischen Zusammenhang und die expressiven Mittel stimmen weitestgehend damit überein, so dass die Kirche S. Marcellino trotz ihres sprachlichen Staccato ein gewichtiges Statement gegen jene Absurditäten abgibt, in denen eine akademische Formensprache die statisch-technischen Möglichkeiten des Stahlbetons verschleiert und den wesentlichen Konnex von Form, Funktion und Ästhetik verballhornt. Im Falle der Genueser Kirche bedingt die Lösung der architektonischen Anforderungen handfeste konstruktive und wirtschaftliche Vorteile, wie der von Daneri hinzugezogene Ingenieur Pier Luigi Nervi eindrucksvoll demonstriert, indem er mit einer nur 10 cm dicken Kalotte das Thema der Kuppel in eine neue technische (und auch ökonomische) Dimension hebt (Abb. 1695).[89] Möglich wird dies, weil Nervi hierfür das vom Jenaer Zeiss-Planetarium (1924-26) bekannte und in zahlreichen deutschen Planetariumsbauten inzwischen erprobte Zeiss-Dywidag-Verfahren adaptiert[90] – ein neuartiges Betonaufspritzverfahren, bei dem die Eisenkonstruktion als Schalung und Bewehrung zugleich genutzt wird, um extrem dünne Schalen realisieren zu können.[91] Der im Projekt für die Kirche S. Marcellino in der personellen Zusammenarbeit ebenso wie in der Umsetzung deutlich in Erscheinung tretende Sinn für neue Bautechniken und Materialien äußert sich darüber hinaus in den Stahl-Glas-Elementen, die über dem Portal und in den Nebenaltar-Kreuzarmen in leicht gebogene und im Presbyterium in eine regelgerechte Apsis eingesetzt sind: große Glasflächen, die dem Industriebau entlehnt erscheinen, sorgen für eine vergleichsweise hervorragende Belichtung; im Wechsel mit den fensterlosen Nischen und angesichts des durch eine Laterne einströmenden zenitalen Streiflichts, erhält der Innenraum die sich vom Außenbau her ankündigende räumliche Spannkraft. Weshalb die von Rosadini bemängelte expressive Widersprüchlichkeit nur bedingt ins Gewicht fallen kann.[92]

Für den Hochaltar zeichnet Daneri einen gelängten Altarraum mit Apsis, die sich im Scheitelpunkt der Straßenkurve, flankiert von den beiden Baukörpern des Pfarrhauses, auch städtebaulich markant äußert (Abb. 1704). Der konventionelle Gedanke, der hinter dieser Entscheidung steht, lässt sich im ursprünglichen Entwurf deutlicher ablesen, da in diesem noch eine Apsis mit Halbkuppel vorgesehen ist. Doch zieht Daneri den Altar schließlich weiter nach vorne; durch den Verzicht auf das vorgesehene Ziborium wird er von seiner Isolation befreit und gewinnt durch die verbesserten Sichtachsen an schlichter Präsenz. Die vom traditionell bestuhlten Chor ausgehende Richtungstendenz steht in einem günstigen Verhältnis zur zentralisierenden Wirkung der Altarnischen, der radialen Nebeneingänge und der flachen Deckenschale, so dass die so häufig vorkommende kubische „Verunklärung solcher Zentralanlagen durch viele Annexbauten“[93] hier mit einem stimmigen Raumkonzept

vermieden wird. Zur Rundung der Apsis gegenläufige Formen lassen sich in den parabelförmigen Grundrissen der Sakristei und des Paramentenraumes beobachten. Die Empore über dem Haupteingang nimmt die Rundung des Hauptraumes auf. Durch die geometrisch konsequenten Bezüge zum Rhythmus und zur Gestalt des Hauptraumes, wirken die verschiedenen räumlichen Bereiche wie Ableitungen des zentralen Themas und dessen formaler Spannung. In ihrer symmetrischen Anlage wird derweil erneut das monumentale Moment bekräftigt, auf das Daneris Entwurf bei allem innewohnenden modernen Impetus grundlegend vertraut.

Der große Höhenunterschied im Gelände wird für einen ausgebauten Sockel genutzt, in dem Teile des Pfarrheims und eine von elliptischen Bögen gebildete, stützenlose Krypta angeordnet sind; Letztere dient wiederum als Werktagskapelle und ist dank des Gefälles eigenständig von der Straße aus erschlossen. Daneri kann so die Schwierigkeiten der Lage in Vorteile ummünzen. Die Erschließung des Gebäudes, das in sich die Kirche mit allen zu einer Pfarrei gehörenden Räumen in einer kompakten Einheit vereint, ist schlüssig. Es gibt separate Zugänge für die Gruppenräume und die Pfarrerswohnung, sowie zusätzliche Verbindungen der Räume untereinander und mit dem Außenraum. Wie eine Burg steht das zylindrische Bauwerk inmitten des Quartiers; Straße und Vorplatz verschaffen ihm Luft, so dass der 1953 realisierte, für Genueser Verhältnisse unübliche Campanile nur noch wie eine zwar obligate, aber störende Ergänzung erscheint. In der Tat hat Daneri im ursprünglichen Entwurf keinen Glockenturm vorgesehen, sondern eine einfache Glockenstube in der Verlängerung des vom Portal her betrachteten ersten konvexen Wandabschnitts der Talseite, das somit im Blickfeld der großen Freitreppe wäre (Abb. 1682). Eine Lösung, die einerseits der körperbetonten Struktur des Bauwerks eher entsprochen hätte, als der letztlich an den Rand des Grundstücks gestellte Quader des Glockenturms. Andererseits fungiert dieser als weithin sichtbares städtisches Verbindungselement.

Konstruktiver Höhepunkt ist die von Nervi entworfene Kalotte. Sie steht stellvertretend für die fortschrittliche und wirtschaftliche Bauweise, die die zügige Errichtung der Kirche ermöglicht und deren originelle Gestalt bedingt. Im ersten Entwurf ist hiervon jedoch noch nichts zu sehen, da Daneri zunächst eine mit Kassetten gegliederte doppelschalige Kuppel vorsieht (Abb. 1685). Die Zusammenarbeit mit Nervi setzt erst im weiteren Verlauf der Entwurfsphase ein, vermutlich infolge des breiten Pressechos, das zur Fertigstellung von Nervis Kommunalstadion ‚Berta' in Florenz (1929-32) den Namen seines Urhebers einem größeren Publikum bekannt macht.[94] Der novecentistische Eindruck, den die Präsenz der Kuppel, der Rundbögen der Kreuzarme, der akademischen Apsis, aber auch die beabsichtigte Verkleidung der Innenwände und die symmetrische Disposition des Sakristeibereichs noch im ersten Entwurf versprühen, wird im neuen Entwurf und schließlich im ausgeführten Bauwerk relativiert. Zu verdanken ist dies sicherlich der bewusst gewählten Zusammenarbeit mit Nervi, die aber wiederum auf die erklärtermaßen modernen Absichten des Architekten, aber auch auf dessen Schwierigkeiten bei der Umsetzung dieser Absichten, zurückzuführen ist. Wie Rosadini angemerkt hat, ist der noch junge und in der Hauptsache technisch gebildete und eklektisch geschulte Architekt zu dieser Zeit architektursprachlich noch ungefestigt.[95] Ein nahtloses Anknüpfen an die Spezzaner Erfahrung ist gleichwohl nicht mehr möglich, da die aktuelle Entwicklung jenen Stand längst überholt hat. So präsentiert sich der ursprüngliche Entwurf tatsächlich wie ein Abbild der noch schwankenden Haltung, mit der Daneri verschiedene Eindrücke melangeartig verknüpft. Im neuen Entwurf modifiziert er

den Querschnitt jedoch erheblich und gibt dem Bauwerk ein deutlich moderneres Gepräge. Durch den Beitrag des ebenso brillanten wie schöpferischen Konstrukteurs Pier Luigi Nervi scheint die Dissonanz zwischen Form und Konstruktion nun deutlich abgemildert. Denn anders als Daneri, der noch keine kohärente Sprache für seine konstruktiven Ansprüche gefunden hat, steht Nervi für die ideale Verbindung von Formvollendung und Konstruktion. Indem Nervi diese Aspekte als voneinander abhängig begreift, sie auseinander heraus anstatt nebeneinanderher entwickelt, findet er bezogen auf Daneris Kirchenprojekt schließlich zu einer Neufassung des Kuppelthemas, indem er dessen Ausdruck an die technischen Möglichkeiten der Zeit anpasst. In eben dieser Anpassung, also exemplarisch in Nervis Entwurf für die bereits erwähnte Kalotte, verdichtet sich der ganze Modernisierungsschub, den Daneris Projekt bis hin zur Ausführung erfährt. Nervis Kalotte wirkt wie ein aufgespanntes Tuch, ihre Wirkung entfaltet sie als horizontalen Abschluss und hinsichtlich der Proportionen nimmt sie dem Bauwerk die lastende Schwere der ursprünglich vorgesehenen Kuppel. Das vertikalisierende Moment wird der Folge vertikaler Zäsuren anvertraut, die nun deutlicher ihren kräftig gliedernden Effekt entfaltet. Dass Nervi und dessen Cousin Giovanni Bartoli in das Projekt einbezogen werden, zeugt zudem vom progressiven Ansatz des Projekts, der sich allmählich im Entwurf durchsetzt. Die eklatante Trennung der Sphäre des Ingenieurs von der des Architekten, eine Hinterlassenschaft der dekadenten Epoche, wird hier in einem synergetischen Zusammentreffen aufgehoben. Nicht zuletzt entwickelt sich aus der opportunen Zusammenarbeit auch eine Freundschaft, die Nervi und Daneri durch ihr Schaffen begleiten wird.[96]

Indem Daneri den vermutlich fortschrittlichsten Konstrukteuren Italiens die Bauleitung und Teile der Planung anvertraut, wird die Kirche S. Marcellino auch zum vollkommenen Ausdruck jenes modernen Geistes, der die zunehmende und notwendige Differenzierung des Metiers zwar anerkennt, die Ergebnisse ihrer Arbeit aber nicht mehr verständnislos aneinanderheftet, sondern verschmilzt. Dabei wird eine rationalistische Geisteshaltung betont, die sich auch im modularen System der Konstruktion widerspiegelt: Dem gesamten Bauwerk liegt demnach ein durch drei teilbares Modul von 60 cm zugrunde, das in der Verkleidung des Außenbaus mit weißem Kalkstein aus Finale Ligure (60 x 120 cm) und dem entsprechenden Format der Glasscheiben am deutlichsten zu Tage tritt; der Sockel liegt 1,80 m über dem Niveau des Vorplatzes; der äußere Durchmesser der Kirche beträgt 30 m, der innere 24 m; die Stützen des Portikus messen 60 x 60 cm.[97] Die Abmessungen des Portikus sind auf diejenigen der Fenster abgestimmt, so dass sich eine Relation zwischen offenen, geschlossenen und transparenten Flächen ergibt. Die von Daneri in elementaren Formen entworfenen Kirchenmöbel, allen voran der Hochaltar und die Nebenaltäre, folgen ebenfalls dieser Verhältnisgröße.[98] Ferner ist zu bemerken, dass der Verzicht auf feste Bankreihen und deren Ersatz mit einer losen Bestuhlung den Raumeindruck vorteilhaft beeinflussen.

In der Wahl der Baumaterialien setzt Daneri die typologisch bestimmende Wechselwirkung von Tradition und Moderne fort, indem er schmucklose Putzflächen und Stahlgitter mit gezielt verwendetem Naturstein kombiniert. Offenbar erscheint ihm die Polychromie als angemessenes Mittel, ein volumetrisch konzipiertes Bauwerk zu veredeln, wodurch sich seine Kirche nicht zuletzt von radikaleren Sakralbauentwürfen der Zeit unterscheidet. Betrachtet man die Kirche vom heutigen Standpunkt, so fällt es schwer, sich den kompakten Einheitsraum mit der ursprünglich vorgesehenen Wandverkleidung aus grünem Marmor aus Polcevera und dem beabsichtig-

ten Belag aus rotem und grünem Marmor aus Levanto in einer vergleichbar klaren und offenen räumlichen Qualität vorzustellen. Letztlich werden die Innenwände nur noch verputzt und der Boden mit grünem und weißem Marmor aus Polcevera ausgelegt, so dass sich ein vertretbarer Kontrast zu den homogenen Flächen der Wände und der Kuppel ergibt.[99] Für die Fenster sind ferner Glasbilder und für die Kalotte ein Mosaik vorgesehen, die aber nicht ausgeführt werden und wahrscheinlich ebenso wie die vorgesehene üppige Natursteinverkleidung als Konzessionen an die Gewohnheiten der Auftraggeber zu verstehen sind.[100] Während das farbige Glas mit seinem modulierten Licht die plastischen Reize des Innenraums möglicherweise verstärkt hätte, muss angenommen werden, dass der Architekt den rationellen Verzicht auf das Mosaik als ‚puristische Wendung' eher begrüßt haben mag.

13.3.6 Einordnung

Es mag bezeichnend sein, dass die Kirche S. Marcellino vor allem im Ausland auf positive Resonanz stößt: In den Ausgaben, die die französische Architekturzeitschrift ‚L'Architecture d'Aujourd'hui' zum Thema Moderne und Kirchenbau in den Jahren 1934 und 1938 veröffentlicht, ist Daneris Kirche das einzige Beispiel aus Italien.[101] Hier figuriert sie als italienischer Beitrag im Kontext der von Laprade und Imbert geführten Kontroverse um die Relevanz und Berechtigung der Moderne im Kirchenbau. In Ernst Neuferts 1936 erstmals erschienener *Bauentwurfslehre* figuriert der Grundriss der Genueser Kirche neben Böhms St. Engelbert in Köln-Riehl als Beispiel für einen modernen Zentralbau.[102] Daneben sind die Grundrisse von S. Costanza und S. Maria dei Miracoli zu sehen sowie die Anmerkung, dass der in byzantinischer Zeit und während der Renaissance beliebte Typus sich zwar für Monumentalkirchen, aber nicht für gemeine Kirchen eigne. Antonio Cassi Ramelli zeigt den Grundriss der Kirche zusammen mit einem Ansichtsfoto als Beispiel für moderne Rundbauten in seinem 1946 erschienenen Handbuch für den Kirchenbau.[103] 1948 nimmt Ferdinand Pfammatter das Bauwerk außerdem in seine Dissertation über Betonkirchen in Europa auf, wo er zu einem überwiegend positiven Urteil kommt, das den hohen baugeschichtlichen Stellenwert von Daneris Kirche für den südländischen Kontext hervorhebt. Der Schweizer Kirchenbaumeister Pfammatter bettet Daneris Kirche in einen Streifzug, der quer durch Europa die kirchenbaulichen Errungenschaften in Frankreich, Belgien, den Niederlanden, Deutschland, der Schweiz, Italien und den USA sowie in Exkursen auch in Japan, Portugal, Marokko, Ungarn und der Tschechoslowakei unter dem Aspekt der Bauplanung und der Bautechnik analysiert. In diesem Umfeld bezeichnet er die Kirche in Genua zu Recht als eine sehr neuzeitliche Lösung des Rundbaus. Tatsächlich ist Daneris Beitrag ein gelungener Versuch, den überkommenen Typus wiederzubeleben. Gerade im Vergleich mit anderen zeitgenössischen italienischen Zentralbauten, wie etwa die bereits besprochenen Kirchen S. Leonardo in Moriago della Battaglia (1921-29) und S. Carlo in Monza (1922-25), wird das Verdienst Daneris am Scheideweg zwischen Tradition und Moderne deutlich.[104] Der Typus des Zentralbaus, beziehungsweise des runden Zentralbaus (Rundbau), bietet auf dem Weg zu einer freieren Interpretation des liturgischen Raumes nützliche Ansätze. Freilich kommt Daneri nicht über die schon älteren Bauten dieses Typs innewohnenden Spannungen in der Funktionalität und liturgischen Kohärenz hinaus, doch trägt die Klarheit seines Entwurfs zu einer Betonung der Vorzüge des Zentralbaus bei, vor allem hinsichtlich der ausgewogenen Kombination von Richtungstendenz und Zentralisierung. Dabei gelingt Daneri mit einer insgesamt schlichten Architektur von klarer Strukturierung „ein

ansprechendes gutes Beispiel eines Monumentalbaues, der mit einfacher formaler Durcharbeitung von Grundriß und Aufriß sowie mit entsprechenden Proportionen das erreicht, was in vielen anderen Fällen auch mit raffinierten kunstgewerblichen Kniffen oder unzulänglicher Ausstattungskunst und luxuriösem Material nicht gelungen ist."[105] Wie Pfammatter bemerkt, sind es gerade die knappen Formen ihrer Architektur und der konsequente Verzicht auf historisierende Details, die der Kirche S. Marcellino zu einem überzeugenden, monumentalen Eindruck verhelfen, der durch die prägende Vertikalgliederung der konvexen und konkaven Nischen unterstrichen wird.[106] Dieses findige System, von der Tagespresse als „motivo solenne e grandioso"[107] bezeichnet, das damit verbundene konstruktiv-technische Verständnis der Ästhetik und die hervorragende städtebauliche Einbettung sind denn auch die Gründe, warum Daneris Kirche trotz der erwähnten sprachlichen Unzulänglichkeiten ein Prototyp zeitgemäßer italienischer Kirchenarchitektur ist. Mit einfachen Mitteln erreicht sie eine Monumentalität, die dem Empfinden des modernen Menschen entgegenkommt. Für den katholischen Sakralbau im 20. Jahrhundert bietet sie eine Ausgangslage für weitere Entwicklungen.

Auffällig ist, dass die Kirche – insbesondere im Ausland – fast ausschließlich über ihre typologischen und konstruktiven Qualitäten wahrgenommen wird, wie die überwiegende Abbildung der szenisch sehr gelungenen Frontalansicht bestätigt. Die architektursprachlichen Unzulänglichkeiten werden dabei aber entweder verkannt oder geflissentlich ignoriert, um so dem Moment der technisch-funktionalen Novität stattzugeben, mit dem Daneri das Thema der monumentalen Zentralität mit neuem Leben erfüllt. In der katholischen Presse stößt Daneris Kirche zwar auf Skepsis – nicht zuletzt wirken die strengen Worte des Papstes und das jähe Ende der Messaner Wettbewerbe nach –, doch lenkt sie die Aufmerksamkeit auf den eigentlichen Sakralraum. Die geometrische und konstruktive Klarheit wird auch in konservativen kirchlichen Kreisen als Vorzug anerkannt, insbesondere die Lichtwirkung und die Inszenierung des Innenraums erzeugen demnach eine angemessene mystische Stimmung.[108] Agnoldomenico Pica nimmt die Kirche in den Katalog der VI. Triennale auf, wo sie neben Piacentinis Kirche Cristo Re und Labòs Chiesa delle Suore Crocifisse in Genua zu den wenigen gebauten Beiträgen des Kirchenbaus gehören, die sich mit der programmatischen Präsentation einer neuen italienischen Architektur vereinbaren lassen. Pica legt, ebenso wie Nervi einige Jahre später, sein Augenmerk auf die technischen und strukturellen Aspekte des Bauwerks, ignoriert aber die spezifisch kirchenbaulichen Qualitäten, die sich in der Funktionalität und der sowohl urbanistisch als auch innenarchitektonisch gelungenen Gesamtanlage festmachen lassen. Insbesondere die ondulierte Struktur der Außenwände und die von ihr ermöglichte ökonomische Bauweise und das modulare Maßverhältnis, das sich besonders deutlich in der Relation von Portikus und Fenster widerspiegelt, werden hervorgehoben.[109]

Pica wiederum beschäftigt sich ebenfalls mit dem Thema Kirchenbau, wie eine im Januar 1938 in der ‚Rassegna di architettura' veröffentlichte Studie für die Kirche S. Giovanni Bosco in Mailand zeigt (Abb. 1711/1712).[110] Der junge Architekt, der zur zweiten Generation der Rationalisten gehört, überrascht hier mit einem streng gerasterten würfelförmigen Bau, der hinsichtlich formaler Nüchternheit alle bisherigen Beispiele rationalistischen Kirchenbaus in den Schatten stellt. Über eine breite Freitreppe gelangt der Besucher durch eine schlichte Wandöffnung in den kubischen Raum. Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein schmalerer Bauteil herausgeschoben, um

dem Altarraum Platz zu bieten. Belichtet wird dieser über gebäudehohe Verglasungen, die die Stufe zwischen der Rückwand des Altarraumes und der Wand des Hauptraumes schließen. Diese indirekte Beleuchtung steht im Gegensatz zum Licht, das Pica durch die in drei Reihen in das Raster der Außenhaut eingepassten Fenster direkt einfallen lässt. Neben dem Fugenraster der Verkleidung gehören eine kraftvolle über dem Eingang lastende Inschrift, die plakativ angebrachten Insignien des Christentums sowie zwei auf Stelen platzierte Skulpturen zum minimierten äußerlichen Bauschmuck. An die Front des Gebäudes dockt derweil ein gewaltiger quaderförmiger Campanile an, der die strenge Geometrie des Ensembles zusätzlich betont. In gewisser Weise scheint Pica hier architektonische Gedanken zu antizipieren, die Massimiliano Fuksas viele Jahrzehnte später mit der Kirche S. Paolo Apostolo in Foligno bei Perugia (2001-09) verwirklichen wird. Gleichwohl im Gewande je zeitgenössischer Architektursprache, ist der Ansatz eines vollkommen reduzierten Kubus, dessen Nobilitierung ausschließlich durch die akzentuierte Lichtführung erreicht werden soll, in beiden Entwürfen tragend. Wie aber Vittorio Sgarbi mit Blick auf Fuksas' Kirche deren Absonderlichkeit als Ausdruck einer sträflichen Architekturkonzeption gewertet hat,[111] so ließe sich auch für Picas kühnen Entwurf ein allzu rigoroser Schematismus als Kritikpunkt anführen. Anders jedoch als der Beitrag Fuksas' kann Picas Arbeit, zumindest als einer Form des Protests oder der Proklamation im Kontext der schleppenden kirchenbaulichen Erneuerung seiner Zeit, auch eine gewisse programmatische Rechtfertigung zugesprochen werden. Veröffentlicht wird Picas Studie zusammen mit der Kirche Daneris und einigen weiteren bedeutenden Neuinterpretationen des Themas, wie etwa Muzios Kirche S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa und Piacentinis Cristo Re, der Kirche in Sabaudia und Labòs Kirche in Genua. Sie bezeichnen zu Beginn des Jahres 1938 die öffentlichkeitswirksamen Eckpunkte der fortschrittsorientierten kirchenbaulichen Produktion in Italien.

Pier Luigi Nervi betrachtet Daneris Kirche als künstlerisch vollendeten Ausdruck der Technik. Entsprechend betont er, wie sich aus der Rationalität der gewählten Konstruktion von selbst die notwendigen Kapellen und Nischen ergeben und der architektonische Ausdruck an Expressivität gewinnt: „La qualità più preziosa di un'opera architettonica, ossia il confluire senza sforzo delle varie esigenze planimetriche, tecniche ed estetiche in una soluzione che soddisfi ugualmente bene a tutte, è in questa opera pienamente raggiunta."[112] Nervi selbst feiert die Konstruktion als ein in dieser minimierten Ausführung bislang einzigartiges Werk weitgespannter Radialdecken. Die 24 m durchmessende Kalotte ist nicht nur in der Lage sich selbst, sondern auch die schwere Laterne für die zenitale Belichtung zu tragen. Dass es sich tatsächlich um eine Pioniertat handelt, bestätigt allein der Vergleich mit der zehn Jahre später entstandenen, typologisch sehr ähnlichen Universitätskirche Divina Sapienza in Rom. Piacentini wählt hier ein Skeletttragwerk, bei dem äußere und innere Hülle voneinander getrennt sind. Mag diese ‚klassischere' Konstruktion zum insgesamt moderaten Impetus seiner Kirche passen, Daneri und Nervi befördern freilich eine andere Botschaft: Ihnen geht es um eine Architektur, die sich aus einer mit künstlerischem Sinn empfundenen Technik ergibt, die wiederum mit aller gebotenen Ambition zu neuen Höhen getrieben wird. Nicht zufällig ist ihre Konstruktionstechnik einem Wissenschaftsbau, dem Jenaer Planetarium, entlehnt. Und so steht der Genueser Rundbau auch im Gegensatz zur später von Arnaldo Foschini* für die E42 errichteten Monumentalkirche SS. Pietro e Paolo in Rom. Einerseits bestätigt diese Kirche, in einem ausgesprochen großen Maßstab, die ungebro-

chene Aktualität des Zentralbauschemas – vor allem, wenn es wie hier um die direkte Huldigung des Katholizismus geht. Andererseits vermittelt sie aber auch ein Bild der vereinfachten Reminiszenz, wie sie im Projekt für S. Marcellino allenfalls in den frühesten Entwürfen Daneris zu sehen ist, als dieser das Thema noch mit einem traditionellen Aufbau zu bewältigen sucht. Nervis Materialgerechtigkeit erscheint dabei auch in gestalterischer Hinsicht wie eine ‚Rationalitätsspritze' für Daneris konstruktivistischen Ansatz. Noch Jahrzehnte später wird sich Nervi zu den beständigen Schwierigkeiten der Modernisierung im Kirchenbau äußern, um für eine Architektur einzutreten, die die Bestimmung des Bauwerks mit dem Wesen fortschrittlicher Technik in Einklang bringt. Denn nur dann könne das so schwierig definierbare religiöse Empfinden glaubhaft mit den nüchternen Mitteln der Technik und der Materialien umgesetzt werden.[113]

Noch 1943 betont Gio Ponti die spezifisch italienische Modernität der Kirche, aber auch deren Seltenheit im Panorama des italienischen Kirchenbaus, das nach wie vor von Ressentiments gegenüber neuen Ideen geprägt sei.[114] Eine Einschätzung, die fünf Jahre später im Katalog der Genueser Kirchen widerhallt. Lazzaro de Simoni, offizieller Kirchenbauhistoriker der Diözese kommt in seinem Buch ‚Le chiese di Genova' zu einem sehr kritischen Urteil über Daneris Arbeit.[115] Er geht sogar so weit, sich damit zu trösten, dass sich Daneris moderne Kirche in einem eher entlegenen Stadtteil fernab der wichtigsten öffentlichen Plätze der Stadt befindet. Generalisierend bezeichnet er den Stil der Kirche als *sui generis* – als Stil einer Architektenschaft, der es darum gehe, sich prinzipiell möglichst weit von den Maßgaben einer traditionellen Sakralarchitektur zu entfernen. Die von den Modernisten so gelobte Kalotte deutet er als ein unglückliches Mittelding („una cupola che è tra il sì e il no") und den so markanten Portikus als einen „pronao con poche colonne allungate e smilze che paion zampe di trampoliere."[116] Doch entschuldigt de Simoni den Architekten, für den immerhin ein würdevoller, monumentaler Entwurf für die Kathedrale von La Spezia zu Buche stehe und schiebt stattdessen dem nach dem Krieg ohnehin sehr gelittenen Piacentini die Schuld an diesem vermeintlichen Fehlgriff der Modernebewegung zu. Wobei de Simoni nochmals auf die Angelegenheit anspielt, in der Piacentini einen wichtigen Beitrag geleistet hat, um den modernen Entwurf Daneris vor dem Aus zu bewahren. Dass Piacentini dabei als *Advocatus Diaboli* des *Razionalismo* eine moderat progressive architektonische Idee befördert, die in den 1930er Jahren die faschistische Architekturpolitik im ganzen Land prägen wird und offenbar auch auf den Kirchenbau ausgedehnt werden soll, mag im Nachhinein ambivalent erscheinen; im konkreten kirchlichen Bauprojekt wirkt sie indessen belebend auf den Kirchenbau im Allgemeinen, wie der Kommentar in der katholischen Zeitschrift ‚La Settimana religiosa' bekräftigt, der von einem gelungenen Bauwerk und der genialen Intuition des Architekten spricht.[117]

Trotz seiner grundsätzlichen Kritik, findet de Simoni, dem die Abstraktion Daneris schon viel zu weit gegangen ist, als dass sie für sich genommen einen neuen Wert begründen könne, zu versöhnlichen Worten. Er lobt die Harmonie, mit der sich der Rundbau in die städtebauliche Situation einpasst. Die Praktikabilität der gesamten Kirche, die von der geschickten Nutzung der Hanglage profitiert, und auch die effiziente Nutzung des zur Verfügung stehenden Raumes können den Kleriker überzeugen. Außerdem hebt er die außergewöhnlichen Qualitäten der Krypta hervor, denn anders als dies meist (wenngleich zwangsläufig) der Fall ist, ist sie hier gut belichtet, belüftet und zudem bestens von außen erschlossen. Auch erkennt de Simoni hinsichtlich der liturgischen Nutzbarkeit die

Vorteile der offenen Raumstruktur an. Die statisch minimierte Konstruktion vermeidet Barrieren und sorgt in der Formgebung für ein zentralisierendes Raumgefühl, das die *Communio* betont, das sakrale Raumgefüge ist visuell vollständig erfassbar.

Daneris Kirche S. Marcellino stellt zweifelsohne eine Herausforderung an die vorherrschende Tendenz im italienischen Kirchenbau dar. Selbst im Kontext der ‚piacentinischen Wendung in Rom' (Cristo Re), der Studien so namhafter Rationalisten wie Terragni, Sartoris oder Vaccaro, der progressiven Wettbewerbsserie in Messina und der zaghaften Neuerungsversuche des Mailänder *Novecento* oder des pragmatischen Massenkirchenbaus in Rom, ja selbst vor dem viel weiter gefassten Hintergrund der allgemein sich ändernden Architekturstimmung, von Mussolinis Sympathien für die Moderne und angesichts der Anforderungen eines zunehmend totalitarisierten Umfelds, bleibt Daneris Kirche ebenso wie die vorgenannten Werke eine Episode, die allenfalls ein Präludium dessen gibt, was erst in den folgenden Jahrzehnten allmählich zur Regel werden wird. So ist die Genueser Kirche vor allem eins: ein Brennglas. Die Notwendigkeit einer Anpassung der kirchlichen Architektursprache an die gegebenen Umstände offenbart sich ebenso bereits im ersten Entwurf, wie der entschiedene Wille des jungen Architekten, etwas Modernes schaffen zu wollen. Doch scheint in diesem ersten Entwurf, der bezeichnenderweise ein vernichtendes Urteil in der kirchlichen und städtischen Kommission erfährt, immer noch der für die Kirchenbaudebatte so charakteristische Wankelmut durch. Umso bemerkenswerter ist es, dass Daneri, nachdem sein Entwurf abgelehnt worden ist und er anschließend eine reaktionäre Variante vorgelegt hat, gestärkt durch die Intervention Piacentinis offenbar die Flucht nach vorne antritt, indem er den wegweisenden Ingenieur Pier Luigi Nervi, einen Experten im Umgang mit neuen Bautechniken und -materialien und Verfechter kühner Bauweisen, in das Projekt einbezieht. Die Folge ist ein Entwurf, der die Originalität der Kirche S. Marcellino als eines der frühesten Zeugnisse einer *ex novo* im Geiste der Moderne errichteten Kirche in Italien begründen wird.[118] Die Konversion der Kuppel, Symbol der tridentinischen Kirchenarchitektur schlechthin, in eine große, unprätentiöse aber deshalb nicht weniger atmosphärische Kreissegmentschale ist in dieser umfassenden und für den gesamten Entwurf folgenschweren Weise, zumal für den italienischen Kirchenbau geradezu revolutionär. Sie übertrifft die bei Piacentini und Paniconi/Pediconi angedeutete Modernität des Bauens, auch wenn Schale und Unterbau wie zwei voneinander unabhängige Bauteile ohne angemessene formale Verbindung erscheinen.

Vor allem der erste Entwurf, der bereits die wesentlichen raumbildenden und gestalterischen Ideen formuliert, offenbart eine Spannung zwischen der Intention des Architekten und seinen Schwierigkeiten, diese dem Sujet entsprechend auszudrücken. Trotz stark vereinfachender Maßnahmen und einer technisch innovativen Konstruktion, bleibt letztlich auch im ausgeführten Bauwerk das akademische Konzept des ursprünglichen Entwurfs präsent. Tatsächlich entwickelt Daneri seinen Entwurf für La Spezia weiter. Sowohl typologisch als auch morphologisch gibt es eine starke Kontinuität. Die radikale Einfachheit, mit der sich die Kirche heute präsentiert, ist in ihrer Radikalität eher das Produkt des kontinuierlichen Verzichts, während ihre technische Novität vor allem auf Nervis Beitrag zurückzuführen ist. Daneris augenscheinlich moderne Kirche, Pfammatter widmet ihr mit die meiste Aufmerksamkeit, bleibt der Tradition verpflichtet. Sie entwickelt keine neue Sprache, die als Modell für eine Erneuerung dienen könnte. Vielmehr wirft oder deckt sie architektursprachliche Fragen auf, wo die souveräner gehandhabten

technischen, strukturellen oder auch nur intentionellen Vorstöße des Architekten nach einem entsprechenden Ausdruck verlangt hätten. Gerade auch im Vergleich mit Petruccis zeitgleich entstehender Kirche für die Opera S. Michele in Foggia wird sichtbar, dass sich Ästhetik und Konstruktion bei Daneri allenfalls ergänzen, aber nicht einander bedingen. Auch wenn die Gebäudehülle als eine Art Raumtragwerk neu interpretiert wird, das Formenvokabular assoziiert sich dem nur bedingt. Abgesehen vom kombinierten Zentralbautyp mit seinen symmetrischen Attributen, der strengen Hierarchie von Mittelachse, Querachse und Radialkapellen sowie der sich von der Via Venezia schon ankündigenden monumentalen Außenanlage sind konvexe und konkave Formen zu sehen, die mit ihrer Regelmäßigkeit eine Brücke zum Barock schlagen; die originelle Kalotte wird mit einer Laterne bekrönt, der Altarraum ist zwar offen und gut einsehbar – mit seiner geometrischen Strenge erinnert er an Schwarz' Altar in Aachen –, aber mit Apsis und entsprechendem Gestühl durchaus konventionell ausgelegt.

Am Ende erscheint die aufgrund ihrer schlichten Struktur ungewohnte Kirche wie ein Hybrid aus Altem und Neuem. Daneris Argumentation bleibt auf ihre technische und funktionale Überzeugungskraft beschränkt, sein handwerklich souverän ins Werk gesetzter Pragmatismus vermag den langatmigen, aufwendigen und teuren Ansatz der Traditionalisten auszustechen, eine Transposition der architektonischen Sprache gelingt ihm aber nur bruchstückhaft, während die Grenzen der Kompatibilität von neuer Technik und akademischer Formen- und auch Typenwelt in seiner Kirche besonders deutlich werden. In La Spezia vermag Daneri mit seiner kühlen, klassizistischen Interpretation zumindest in der Vorstellungswelt der Juroren noch zu glänzen; in Genua setzt er zu einem qualitativen Sprung an, bleibt allerdings auf halbem Wege in der Schwebe stehen. Konstruktiv formuliert er ein Versprechen, das er aber sprachlich nicht halten kann. Dieselben Gründe, warum sich seine Kirche einerseits von Gardellas utilitärer ‚Schachtel' und andererseits von den fiktiven Studien der Rationalisten unterscheidet, sorgen dafür, dass sich seine Kirche im Kontext des *Novecento* verortet. Auf den obligatorischen Druck der katholischen Bautradition reagiert Daneri mit einer unschlüssigen Architektursprache, die aber auch als „connubio"[119] von Tradition und Moderne gelesen werden kann. Gerade im Vergleich zu Piacentinis Entwurfskonversion im Projekt für die Kirche Cristo Re wird jedoch klar, worin der Unterschied im Ansatz liegt: Piacentini konzipiert seine Kirche zunächst nach überkommenen Modellen (eine gewisse Analogie zu Daneris erstem Entwurf für S. Marcellino kann dabei unterstellt werden), dann ändert er seinen Entwurf, das transponierte architektursprachliche Konzept folgt aber weiterhin einem kraftvollen Duktus. Er führt zwar technisch neue Aspekte ein, die er selbst hervorhebt, ordnet die Technik aber der monumentalen und auch emotionalen Wirkmacht der Architektur unter. Piacentinis Kategorien und Prioritäten bleiben sichtbar und verhalten sich entgegengesetzt zu denen Daneris. Auch er modifiziert einen akademischeren Entwurf, holt sich dabei sogar die Hilfe Nervis, für den sich die Form aus der Funktion und Konstruktion ableitet und deshalb zu Daneris ausgeprägtem konstruktiven Verständnis passt. Seine Sprache entwickelt nicht die Feinheiten von Piacentinis Architektur, sie bleibt eher roh, unscharf und erzeugt aber gerade dadurch eine Modernität, die auf den ersten Blick auch gewollter erscheinen kann, als sie es vielleicht tatsächlich ist. Daneri und Piacentini bedienen sich beide des Connubio und kommen mit unterschiedlichen Prioritäten und auch Blickwinkeln zu unterschiedlichen Resultaten. In beiden Fällen gibt es aber eine Abkehr vom Dekorativismus zugunsten einer körperbezogenen, bis hin zu einer konstruktivistischen Architektur.

Im Kirchenbau der Zeit sind diese Kirchen Einzelfälle, auf lange Sicht betrachtet gar Meilensteine. Gerade im Vergleich zu Gardellas Sanatoriumskirche und zu den Kirchen in den neuen Städten und Kolonien, die ihrerseits einer rationalistischen Generalplanung entspringen, betonen sie das mystische, monumentalisierende Moment, wie es durch die Tradition und die Bestimmung des Bautyps mit gutem Grund vorgegeben ist (dies belegt auch der bereits angesprochene baugeschichtliche Impetus in der Kathedralenstudie des großen Apostels der italienischen Moderne, Giuseppe Terragni.) In der Folge und bis in die Gegenwart wird der Kirchenbau die unterschiedlichsten Spielarten hervorbringen. Nicht immer, vielleicht sogar immer seltener, wird er dabei den mystischen Gehalt der Liturgie ausdrücken. Daneris Kirche steht am Scheideweg, von wo aus sich die Ausrichtung im Kirchenbau immer mehr verändern und sie zum Spielball der je aktuellen Architekturtendenzen werden wird. Die Frage der baugeschichtlichen und kulturellen Bezogenheit (Herkunftsbezeichnung) bleibt als dauernde Aufgabe zwar präsent, verliert aber zunehmend an Stellenwert.

Daneri wird nach dieser Kirche keine Gebäude mehr entwerfen, die sich im bildlichen Maßstab auf das Vorangegangene beziehen. Nicht zufällig wird sein Augenmerk auf die Typen der modernen Stadt gerichtet sein, mit denen er das Gesicht seiner Heimatstadt als ein geschäftiges Zentrum am Meer in der Sprache eines mediterran kolorierten internationalen Stils prägen wird. Seine Kirche aber vermittelt noch einen sujetbedingten Sinn der *italianità*, der sich aber in seinen nachfolgenden Wohnungsbauprojekten im Einklang mit seinen technischen Stärken in einen ‚europäistischen' Sinn für Form und Konstruktion umkehrt und es bestätigt sich, was Rosadini so treffend zusammengefasst hat: „Del resto, la sua adesione al razionalismo, tardiva e pressoché casuale, lo mette a contatto non tanto con un modo nuovo di *pensare*, quanto piuttosto con un nuovo modo di *fare* le cose: Daneri non aderirà alla concezione ideologica del Bauhaus, intrisa di socialdemocrazia ed egualitarismo, ma sarà invece prontissimo condividerne le soluzioni tecniche e spaziali, che erano gli aspetti verso cui la sua formazione non umanistica era più ricettiva."[120]

13.4 Regionalismus und Modernität: Concezio Petruccis Opera S. Michele in Foggia (1932-37)

13.4.1 Für eine breitere Akzeptanz der Moderne

Anfang des Jahres 1937 widmet die Zeitschrift ‚Architettura' einem Kirchenbauprojekt ungewöhnlich viel Aufmerksamkeit und zwar verbunden mit dem Hinweis, dass die dabei involvierte kirchliche Autorität dem Architekten eine moderne Sprache gestattet habe: „collaborando cordialmente gli hanno permesso di adottare criteri moderni che vorremmo più largamente compresi e consentiti nell'edilizia sacra, per il bene di essa e per quello dell'Architettura italiana generale."[121] Gegenstand der Präsentation ist Concezio Petruccis jüngst fertiggestellte Opera S. Michele Arcangelo in Foggia (1932-37).[122] Dieser Hinweis auf das Wohl des Kirchenbaus und der italienischen Architektur im Allgemeinen im offiziellen von Piacentini kontrollierten Organ des Architektensyndikats bedeutet derweil nichts anderes, als das, was Piacentini mit seiner Intervention zugunsten Daneris Kirchenentwurf für S. Marcellino in Genua schon Jahre zuvor praktisch in die Tat umgesetzt hat: Nämlich die Ausbreitung der im Diskurs geformten und architekturpolitisch vereinnahmten Ansprüche an eine Erneuerung der Architektur in allen Bereichen. Dabei ist es erstaunlich, wie der architekturpolitische Druck auf die hegemonisch gehütete Sphäre des Kirchenbaus ausgedehnt wird. Ein Vorgang, der zweifellos mit der weiter gespannten Idee der Totalität verbunden ist, die im Verlauf der 1930er Jahre auch das kulturelle Auftreten des Regimes zunehmend bestimmt.

Daneris Kirche in Genua bezieht ihre Bedeutung einerseits aus den technisch-gestalterischen Ansätzen – vor allem der innovativen Bauweise – und der schwerpunktmäßigen Berücksichtigung von Funktion und Städtebau, die den Architekten beim Entwurf geleitet haben. Andererseits bezieht sie ihre Bedeutung aber auch aus jenem architekturpolitischen Zusammenhang, der in der soeben zitierten Passage noch einmal klar vor Augen getreten ist. Daneris Entwurf ist der Gegenstand eines direkten Engagements Piacentinis. Nach seiner eigenen Entwurfskonversion im Projekt für Cristo Re, mit der er, wie gezeigt worden ist, im Vorfeld der architekturpolitischen Entscheidungen der Jahre 1932 und 1933 den Weg für eine spezifisch italienische und faschistische Modernität bereitet hat, nimmt er zugunsten eben dieser Architekturneigung Einfluss; eine Neigung, die in eben jenen Jahren mit allerhand propagandistischem Begleitprogramm an Kontur und Zuspruch gewinnt. Die architektonische Bewusstwerdung des Regimes, oder vielmehr das Entfalten eines architektonischen Bewusstseins seitens des Regimes, dehnt sich mit dem Eingriff Piacentinis in den Bereich des Kirchlichen aus. Schon darin drückt sich jenes Begehren aus, das dann im Beitrag der ‚Architettura' zu Concezio Petruccis Pfarrkomplex S. Michele ausdrücklich benannt wird, sich aber auch im faschistischen Kirchenbau in den neuen Städten und Kolonien bereits manifestiert und schließlich in der Kirche für die E42 gipfeln wird. Dabei mag es wie ein vielsagender Zufall erscheinen, dass mit Petrucci ein junger Architekt das Thema Kirchenbau zu neuen Höhen führt, der sich vor allem durch seine Stadtplanungen und Stadtneugründungsprojekte im Dienste des Regimes eine nicht unerhebliche regionale Bekanntheit erworben hat. Projekte freilich, bei denen er *per se* auch mit Fragen des Kirchenbaus konfrontiert wird.[123]

Im Unterschied zu den ultramodernen Aktivisten, die sich meist für großstädtische Zusammenhänge und Massenwohnungsbau begeistern, zeichnet Petrucci ein starker Sinn für das Ländliche und Typische aus, der sich beispielsweise in seinen Kirchenbauprojekten in einer Transposition archetypischer Motive ausdrückt. Augenscheinlich ist die Nähe zum *Ambientismo* seines Lehrmeisters Giovannoni* – wodurch wiederum deutlich wird, wie sich seine Ideen von denen seiner radikaleren Kollegen aber auch von Piacentinis Schützling Luigi Piccinato unterscheiden.[124] Petrucci thematisiert das Ursprüngliche in einer Weise, die mit Blick auf seine Kirchenbauten nicht zufällig und auch nicht ganz unzutreffend mit der Schlichtheit eines Franz von Assisi verglichen worden ist.[125] Fragen moderner Siedlungspolitik bezogen auf die Merkmale der Regionalität, oder auch ganz spezifisch der agrarisch-ländlichen ‚Verheimatung', bilden seine Schwerpunkte. Anders als Daneri legt Petrucci seine Priorität jedoch nicht auf die Technik, auch wenn ausgefeilte Technik für ihn als Mittel der rationellen Funktionserfüllung und der Autarkie eine wichtige Rolle spielt. Für ihn geht es um eine umfassende Effizienz. Die Kohärenz des erzeugten Bildes ist für ihn, der es gewohnt ist, identitätsstiftende Architekturen im Nichts der *campagna* zu erschaffen, ein im Vergleich zu Daneris Genueser Kirche weitaus wichtigerer und auch besser beherrschter Aspekt. Gleichwohl lässt er sich in Gesinnung und Stil, ebenso wie Daneri mit seinem Kirchenprojekt, jener vor allem von Piacentini konturierten ‚anderen Moderne' zuordnen, die im Gegensatz zur Radikalität der engagiertesten Rationalisten nach einer traditionsbewussten Modernität im Sinne einer „fusione di classicità e razionalismo"[126] strebt – einer Verbindung also, wie sie sowohl von Petrucci als auch Piacentini und anderen Architekten des *Novecento* vor allem im deutschen Expressionismus der Weimarer Zeit erkannt worden ist.

Petruccis Entwurf für die Opera S. Michele steht stellvertretend für einen regional bezogenen Zusammenhang von Architektur und (allmählich systematisch betriebenem) Städtebau, der für die Zeit des Faschismus übrigens kaum deutlicher in Erscheinung treten könnte, als im Werk dieses Architekten. Das Thema der Regionalität wird vor allem in den 1930er Jahren, als die Autarkiepolitik des Regimes aufgrund der militärisch-expansionistischen Bestrebungen an Gestalt gewinnt, als eine Art Gegenentwurf zur Urbanisierung verstanden. Dieser zielt auf die Aufwertung des Ländlichen, vor allem durch die Erschließung neuer Gebiete, ab. Nicht selten werden hierzu Arbeitskräfte aus entfernten italienischen Regionen (Veneto und Emilia) angeworben oder umgesiedelt. Zuweilen finden sich auch die Betroffenen der großstädtischen *sventramenti* in den *città di fondazione* und den an den Rändern der Städte geschaffenen *borgate* wieder (Abb. 1713).

Vor dem Hintergrund der politischen Bewusstseinsbildung breiter Teile der agrarisch geprägten Gesellschaftsschichten im Zuge der Weltkriegserfahrungen und der Umwälzungen der frühen faschistischen Epoche sieht sich das Regime in den 1930er Jahren veranlasst, ein Mobilisierungsprogramm aufzulegen, das einigen der grassierenden Probleme, wie Arbeitslosigkeit, Wohnraumknappheit, Versorgungsengpässe etc., begegnen und zugleich zur Konsensherstellung auf dem Land beitragen soll. Infolge dieses Programms entstehen im ganzen Land neue Stadtteile, aber auch neue, vornehmlich agrarische, zuweilen aber auch montane Siedlungen, von denen heute die ‚Pentopoli' (fünf neue Städte) in den pontinischen Sümpfen und Carbonia auf Sardinien die bekanntesten Beispiele sind. Da es auf die Mobilisierung und die anschließende geografische Blockierung bestimmter Teile der Massengesellschaft abzielt, ist es als Äußerung des Regionalismus – im agrarisch-autarkischen Kontext wirtschaftspolitisch ge-

fasst als *ruralesimo* – ein Werkzeug der faschistischen Mobilisierungsstrategie und als solches ein Bestandteil des propagandistisch genutzten Mythengeflechts.[127] Innerhalb dessen steht es wiederum dem kulturalistischen Argument der *mediterraneità* nahe, das insbesondere in den Kolonien, wo zahlreiche ländliche Siedlungen errichtet werden und der Kulturexport eine eminente Rolle spielt, zum kulturell und ästhetisch integrierenden Faktor einer Architektur wird, die zusammenfassend als eine „architettura razionalissima nella sua povertà e ripetitività di moduli costruttivi, purezza dei volumi e biancore accecante degli intonaci“[128] beschrieben werden kann.

Wie Riccardo Mariani eindrücklich gezeigt hat, erweist sich das Konzept des Ländlichen, entgegen aller Agitation, als wenig effizient. Zwar ziehen insbesondere die Wettbewerbe und Bauprojekte für die neuen Städte in der (auch internationalen) Öffentlichkeit große Aufmerksamkeit auf sich und werden noch lange nach dem Ende des Faschismus zu dessen Glanzleistungen gezählt, tatsächlich ist es jedoch gemessen an der ihm zugedachten Aufgabe, von wenigen Ausnahmen und Einzelaspekten abgesehen, gescheitert.[129] Auch können die ländlichen Projekte nie eine auch nur annähernd ähnliche Aufmerksamkeit erfahren, wie sie das Regime und sein Führer den Städten entgegenbringen, weil sich in den größeren Zusammenhängen der Städte die quantitativ wie qualitativ größten Potenziale und Gefahren für den Erfolg des Faschismus kristallisieren.[130] Petruccis gleichwohl gelungenes Kirchenprojekt bettet sich in diesen Kontext ein; nicht zuletzt auch wegen des persönlichen Tätigkeitsumfelds des Architekten selbst, der bekanntlich zu den wichtigsten Planern im ländlichen Raum zählt und mit besonderem Geschick dem Mythos des Ländlichen einen architektonischen Ausdruck verliehen hat. Er offeriert einen Ausdruck, der schließlich in der kontroversen Debatte um die Ausrichtung der nationalen Architektur zu gewisser Anerkennung findet und ebenso wie die Ergebnisse der größer angelegten regionalen Massenmobilisierungskampagnen zumindest belegt, dass sich im Italien der 1930er Jahre tatsächlich eine partikulare Form der „cultura architettonica moderna“[131] etabliert hat.

13.4.2 Ausgangslage, städtebauliche Einbettung und Themenstellung Pfarrei

Ausgangspunkt für den Bau der Kirche ist auch in diesem Fall die kirchenbauliche Expansion, die mit der Stadterweiterung im Zuge eines Piano Regolatore, der zur *Grandezza* der Stadt beitragen soll, einhergeht (Abb. 1714). In einem als degradiert bezeichneten Teil der Stadt werden zwei Kirchen abgerissen, um der Aufwertung durch den Neubau des Rathauses einen Impuls zu geben. Der Bau der Opera S. Michele ist deshalb nicht nur als notwendiger Ersatz für die alten Pfarreien, sondern auch als symbolische Kompensation für den Verlust der beiden alten Kirchen beabsichtigt. Damit reagiert die Diözese auf einen dringenden Bedarf an seelsorgerlichen Einrichtungen, auch um der sich ausbreitenden Häresie entgegenzuwirken.[132] Als Bauherrin wird die Kongregation der Josephiner vom Heiligen Leonardo Murialdo auserkoren, weil der Bischof auf deren Erfahrung in der Seelsorge vertraut. Das Ziel ist nicht nur eine Kirche, sondern – wie in dieser Zeit zunehmend üblich – ein Pfarrzentrum, das die verschiedenen Bereiche des modernen Gemeindelebens bedient. Besonders deutlich wird dies anhand des im Raumprogramm vorgesehenen Sportplatzes und des Theaters, wie es beispielsweise auch von Tullio Rossi für das Pfarrzentrum S. Maria Madre della Misericordia in der *borgata* Gordiani in Rom berücksichtigt worden ist. Das Interesse der Bauherren an einer modernen Architektur lässt sich folglich auch aus der Haltung herauslesen, dem modernen Leben der Gemein-

de mit entsprechenden Konzepten der ausgebauten Seelsorge zu begegnen. Es lässt sich beobachten, wie mit der Veränderung der Architektursprache und der Erweiterung des Angebots ein sich wandelndes Rollenverständnis der Pfarrei einhergeht. Im konkreten Fall der Opera S. Michele wird die Gelegenheit eines Kirchenneubaus für die räumliche Zusammenlegung mit einem ursprünglich auf dem Grundstück vorgesehenen katholischen Gemeindezentrum genutzt.[133]

Die Pfarrei als modernes Gemeindezentrum hat in Italien ihren eigentlichen Ursprung in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Schon kurz nach der Machtübernahme durch die Faschisten und einhergehend mit der vergleichsweise stabilisierenden Wirkung, die das junge Regime im Hinblick auf die tumultuösen Zustände der liberalen Spätphase entfalten kann, steigt auch die Zahl der Priesterberufungen, die während des roten Biennium einen Tiefststand erreicht hatte.[134] Zugleich ändert sich aber auch die soziologische Struktur des Klerus, indem vor allem der kleinbürgerliche Anteil an Neupriestern steigt. Begleitet wird diese Entwicklung von der seit Beginn des Jahrzehnts zunehmend verbreiteten Praxis der Diözesen, wonach die Mitglieder des regelgebundenen Klerus (*clero regolare*), folglich die Mitglieder der Kongregationen und Orden, in die Seelsorge eingebunden werden und zwar vor allem dann, wenn es um die Gründung neuer Pfarreien geht. Es lässt sich somit nicht nur eine Veränderung der sozialen Stratifikation innerhalb des Klerus, sondern auch in der soziologischen Verfasstheit der Seelsorge selbst erkennen, der schließlich auch die konstitutiven Merkmale der Pfarrei und deren Gebäudestruktur angepasst werden. Es geht darum, durch die Pastorale den Kontakt zur Lebenswirklichkeit der Menschen nicht zu verlieren und schrittweise wieder zu stärken. Bezeichnend ist, dass die Wirkungsmacht religiöser Strukturen flächendeckend größer ist, als die des relativ abstrakten und trotz aller Mythen doch sehr flachwurzelnden faschistischen Regimes.[135] Die Annäherung des faschistischen Staates an die Kirche hat nicht zuletzt auch hierin einen ihrer Beweggründe.

In religiöser und sozialer Hinsicht ändert sich die Bestimmung der Pfarrei, sie wird gleichsam modernisiert, das heißt, den modernen Lebensbedingungen auch und vor allem in den sich rasch verändernden Städten mit ihrem hohen Maß an prekären Lebensverhältnissen angenähert. Denn gerade in den städtischen Expansionsgebieten gilt es, einer chronischen Unterrepräsentanz der Pfarreien mit einer eigenen, kirchenbaulichen Expansion zu begegnen: „Infatti i titoli ecclesiastici, le parrocchie e gli edifici sacri erano presenti soprattutto entro le mura dei centri storici, mentre gli stessi scarseggiavano o mancavano del tutto nelle periferie urbane, che si estendevano nelle campagne immediatamente vicine ai centri storici. Di qui la necessità di una imponente e difficile opera di spostamento di beneficio dal centro alla periferia, di costruzione di nuove chiese, di adattamento a parrocchia di quei santuari o chiese conventuali che un tempo erano esclusi dalla cura d'anime."[136] Die Pfarrei wird somit zum Ort, an dem sich das religiöse Leben mehr als bisher verdichten soll. Durch die Steigerung der Attraktivität der Pfarrei, durch ein breiteres Angebot mit entsprechender räumlicher Infrastruktur und die Zusammenziehung der historisch bedingt stark zersplitterten, auf Wallfahrtsorte, Konvente etc. verteilten Aktivitäten, soll das religiöse und kulturelle Leben in der Sphäre der Pfarrei monopolisiert werden. Ihre ästhetische und funktionale Ausprägung hinkt diesem Modernisierungsprozess freilich hinterher und findet erst im weiteren Verlauf zu einer eigenen Gestalt.

Die zunehmende Bedeutung der Seelsorge ist somit – im Zusammenspiel mit der Gewähr

der religiösen Funktionen bis in den entlegensten Winkel – wichtiger Bestandteil der katholischen Rückeroberungsaktion, um im Kontext der Modernisierung und der Faschisierung die Position der Kirche zu festigen. Dabei profitiert das Leben der Pfarrgemeinden von den allmählich statischer werdenden Einwohnerschaften, ein Phänomen, für das die gezielt stabilisierende Politik des Regimes, vor allem im Hinblick auf die Eindämmung der enormen Bevölkerungsfluktuation durch örtliche Anreize aber auch restriktive Gesetzgebungen, wesentlich mitverantwortlich ist. Die Pfarrei wird dabei tatsächlich zum Drehpunkt des sozialen Lebens: „Il diminuito flusso migratorio faceva della parrocchia il centro sociale più saldo della vita di villaggio, attorno al quale ruotava non solo la vita di preghiera e di spiritualità, ma anche l'intera vita sociale di una piccola circoscrizione."[137] Und eben dieses neue Pfarrheim, wie es anhand der in dieser Arbeit untersuchten Architekturbeispiele aus den 1930er Jahren zutage getreten ist, findet exemplarischen Ausdruck in Petruccis Arbeit für S. Michele Arcangelo, wo das Thema des öffentlichen Raumes, um den sich die mediterrane Gemeinde gruppiert und sich ihr Leben entfaltet, ähnlich symbiotisch mit der Sprache der Kirchenarchitektur verknüpft worden ist, wie beispielsweise in Tullio Rossis *chiese di borgata*, wenngleich mit einem anderen morphologischen und auch technischen Anspruch.

13.4.3 Entstehungsprozess

Petrucci beginnt etwa zur selben Zeit wie Daneri mit der Arbeit an dem Projekt für S. Michele. Zuvor werden jedoch die vertraglichen Vereinbarungen mit dem Architekten Egisto Belletti gelöst, da dieser überzogene Forderungen stellt.[138] Auf Empfehlung des Bischofs von Foggia, Fortunato Maria Farina, wenden sich die Bauherren im Mai 1932 schließlich an Concezio Petrucci, der den Auftrag, in seiner Heimat einen Sakralbau zu errichten, mit Dankbarkeit und Freude annimmt.[139] Der erste Entwurf wird ebenso wie Daneris Plan für S. Marcellino bei der V. Triennale in Mailand gezeigt (Abb. 1715/1716). Er steht in vollkommenem Gegensatz zu Bellettis anachronistischem Entwurf, in dem entsprechend der inzwischen überkommenen Mode neoromanische und neogotische Elemente derart miteinander vermischt werden, dass davon offenbar auch der Geschmack der Bauherren empfindlich berührt wird (Abb. 1718-1720). 1934 wird Petruccis moderner Entwurf nochmals modifiziert, die Baumasse durch den Verzicht auf einen Gebäuderiegel verringert. Die ursprünglich U-förmig angelegten Nebengebäude werden auf eine L-förmige Anlage konzentriert, der Kirchenbau bleibt hiervon jedoch unberührt. Wiederum annähernd zeitgleich zur Genueser Kirche erfolgen die Grundsteinlegung (1934) und die Fertigstellung (1936). In der Zwischenzeit ist Petrucci mit etlichen anderen Projekten beschäftigt. Das gute Einvernehmen mit den Bauherren trägt aber dazu bei, dass ihm das wegen des Bauthemas und der Lage ohnehin sehr wichtige Projekt ans Herz wächst. In seiner Arbeit für die Opera di San Michele fokussiert sich Petruccis Leidenschaft und Erfahrung. Von der Intensität, mit der er das Projekt betreut, zeugen seine stete Präsenz auf der Baustelle und ein reger Briefwechsel mit dem engagiertesten Vertreter seiner Auftraggeber, Pietro Fipaldini.[140]

Die Opera S. Michele in Foggia besteht aus einer Pfarrkirche mit Taufkapelle, dem zugehörigen Pfarrheim und den Unterkünften der Kongregation (Abb. 1721-1737).[141] Sie gehört zu den zahlreichen Projekten, die Petrucci in Foggia und Bari ausführt, hebt sich jedoch aufgrund ihrer Reife ab. Diese ist wiederum auf den langwierigen Prozess zurückzuführen, in dem Petrucci, begünstigt von der wohlwollenden Position seiner Auftraggeber, mit aller Sorgfalt an einem ausgewogenen Komplex feilen kann. Offenbar ist er nicht demselben

Druck ausgesetzt, mit dem sich Daneri in Genua konfrontiert sieht, zumal er von Anfang an auf Empfehlung des Bischofs agieren kann. Außerdem findet er in Farina und Fipaldini rasch den notwendigen Zuspruch, um die Kirche nach den Gesichtspunkten einer modernen Architektur zu gestalten. Für Kleriker ihrer Zeit durchaus selten, teilen sie die Ansicht, dass auch die sakrale Kunst ihrer Zeit entsprechen müsse und die Wiederholung vergangener Stile nicht mehr angemessen sei: insofern Petrucci als gläubiger Mensch die notwendige Würde und Vornehmheit des Bauwerks gewährleiste, sind Modernität und Neuartigkeit willkommen.[142] Dem steht jedoch der Einwand Celso Costantinis entgegen. In einem Brief an den Bischof von Foggia schreibt er: „il progetto per l'opera di San Michele Arcangelo […] non rispetta quelle tradizioni venerande che secondo la parola del Santo Padre devono presiedere alle opere di Arte Sacra".[143] Im Einvernehmen mit der Päpstlichen Kommission gibt Costantini zu bedenken, dass sich der Architekt besser andere Vorbilder suche: „Vagga il progettista di ispirarsi con profonda sincerità a quei monumenti di arte sacra che anche in cotesta regione ha avuto nobili espressioni."[144]

Im September 1934 bestätigt Bischof Farina die Gründung einer Diözesankommission für christliche Kunst, vermutlich infolge des Bestrebens der Päpstlichen Kommission, Petruccis Projekt auf die vermeintlich richtige Bahn zu lenken. Doch offenbar verbindet Farina damit auch die Möglichkeit, sich gegen weitere Einmischungen der Päpstlichen Kommission zu schützen. In einem Brief an Costantini hebt Farina jedenfalls hervor, dass auch klerikale Mitglieder der Kommission für den modernen Entwurf gestimmt hätten, woraufhin sich keine weitere Korrespondenz mehr im Archiv der Päpstlichen Kommission finden lässt.[145] Währenddessen fährt der Bischof im Folgemonat mit der Grundsteinlegung fort, wohl in der Absicht, die Päpstliche Kommission ebenso wie den zweiflerischen Teil der Öffentlichkeit mit vollendeten Tatsachen zu düpieren.[146] Ein Sachverhalt, der in der Zusammenschau verdeutlicht, dass das Papstwort aus dem Jahr 1932 zwar weiterhin seine Wirkung entfaltet, dass aber auch Spielräume bestehen, in denen die Bauherren moderne Entwurfsansätze befördern können.[147] Schließlich dokumentieren zahlreiche Verfeinerungen Petruccis leidenschaftlichen Perfektionismus bei diesem zentralen Bauwerk seiner kurzen aber intensiven Schaffensphase. Die Kongregation der Josephiner erweist sich bis zuletzt als kongenialer Bauherr. Die Wahl eines jungen Architekten, der seine architektonische und städtebauliche Sensibilität im Umgang mit provinziellen Bauaufgaben bereits unter Beweis gestellt hat, passt zum Programm einer Kongregation, die sich auf die Seelsorge und Erziehungsarbeit in den unteren sozialen Schichten spezialisiert hat und dabei ein besonderes Augenmerk auf Kinder und Jugendliche legt. Das Projekt für die Opera S. Michele ist somit nicht nur Ausdruck einer harmonischen Beziehung von Tradition und Moderne, sondern auch Ausdruck einer auf Gegenwart und Zukunft gerichteten Perspektive, hin zu einer Architektur für die Menschen ihrer Zeit und weg vom konservativen Lehrbild katholischer Kunstdogmatik.

13.4.4 Entwurf und Bauwerk

Der zweite Entwurf ist folglich maßgebend für die Ausführung des Bauwerks (Abb. 1721-1725). Dem rigorosen Spardiktat wird der westliche Flügel mit den Gruppenräumen und Zellen geopfert, außerdem wird das zugehörige Theater erheblich verkleinert und die Geschosszahl des Nebengebäudes verringert. Der ursprünglich additiv gegliederte Grundriss, in dem die verschiedenen Funktionen klar voneinander geschieden waren, wird durch eine komplexere Verteilung ersetzt. Durch die Verringerung des Volumens ver-

dichtet Petrucci den zur Verfügung stehenden Raum, so werden etwa die Gruppenräume des westlichen Flügels in den bisher nur als Säulengang vorgesehenen Trakt längs der Kirche und in das Erdgeschoss des Theaterbaus verlagert. Das Theater wird durch die Verkürzung des Bühnenbaus und den Verzicht auf eine eigene Vorhalle in immer noch sehr stattlichen Abmessungen, einschließlich Galerie und Kulissenturm, erhalten. Trotz der starken Veränderungen im Bauvolumen bleibt die Gesamtanlage ausgewogen, in der letztlich ausgeführten Fassung erscheint das Verhältnis zwischen Kirche und Nebengebäuden durch die Reduzierungen sogar erheblich verbessert. So spricht etwa die Casabella hinsichtlich der Kubatur des von ihr insgesamt wohlwollend kommentierten ersten Entwurfs noch von bizarren Volumen und allzu harten Lichtkontrasten[148] – durchaus berechtigte Einwände, die Petrucci im endgültigen Entwurf aber zweifelsfrei ausräumt, indem er dem Komplex zu einer beispielgebenden Harmonie verhilft, die sich nicht zuletzt in den vielen perspektivischen Zeichnungen widerspiegelt, mit denen Petrucci die Volumetrie und deren Artikulation im Detail überprüft.

Das schon im ersten Entwurf rhythmisch gliedernde Motiv des durchlaufenden Säulengangs, der auf der Seite des inneren Hofes die Gebäudeteile des Komplexes miteinander verbindet, wird als Thema beibehalten (Abb. 1730). Dass Petrucci die verschiedenen Teile als volumetrische Gesamtkomposition begreift, wird vom Portikus und der markanten Horizontalgliederung der Kirche veranschaulicht (Abb. 1736). Es ist dies eine Andeutung des toskanischen *volumetrismo*, die vermutlich mit Petruccis Interesse an der romanischen Architektur zusammenhängt.[149] Grundlegend für diese Anordnung ist die städtebauliche Ausgangslage, auf die Petrucci in seiner im Januar 1937 in der ‚Architettura' veröffentlichten Projektbeschreibung eingeht. Tatsächlich ist die städtebauliche Wirkung des Baugefüges ein Kernaspekt im Werk des Architekten. Für die Anordnung rekurriert er auf seine eigenen Stadtplanungen und passt diese der Situation durch zahlreiche perspektivische Studien an, in denen er die Staffelung der Volumen in verschiedenen Einstellungen überprüft und verfeinert (Abb. 1737). Auffällig ist dabei die Nähe zur Malerei De Chiricos, die die unweigerlich metaphysische Wirkung der wie ein Gemälde akribisch komponierten und durch tiefenwirksame Kolonnaden durchgebundenen Anlage versprüht.[150]

Die Baukörper sind an dem von einer Straßenecke gebildeten Grundstück so gestellt, dass ein zur Ecke offener Vorplatz für die Kirche und das Theater entsteht. Im rückwärtigen Bereich, also hinter den Gebäuden, befindet sich der Hof, der den Bewohnern und Besuchern des Pfarrheims vorbehalten ist. Zugänglich ist dieser Hof über die Säulengänge, in die man durch den im rechten Winkel zum Kirchenportal angeordneten Haupteingang gelangt. In der Spitze der L-förmig verlaufenden Gänge gelegen, dient er als zentraler Verteiler für die Nebengebäude. Entlang der Gänge befinden sich die Zugänge zum Theater und zu den Gruppenräumen sowie zum Sanitärbereich, außerdem lässt sich die als eigenständiges Bauwerk entworfene Sakristei am Ende des auf der Kirchenseite liegenden Ganges erreichen.[151] Dieses Sakristeigebäude offenbart in seiner archetypischen Kubatur einen erstaunlichen Vorgriff auf Aldo Rossis Teatro del Mondo (1979), gleichwohl davon auszugehen ist, dass Rossi das Foggianer Gebäude nicht gekannt haben wird. Denn tatsächlich gibt Rossi für seinen Entwurf einen baugeschichtlich vollkommen anderen Bezugsrahmen an.[152] Im Prinzip des archetypischen und morphologischen Rekurses ähneln sich jedoch die beiden Gestaltungsansätze.

Petrucci bezieht sich in seinem eigentümlichen, aber wie Cucciolla bemerkt, durchaus gefälligen Entwurf für die Sakristei auf das Pisaner Baptisterium und die kegelförmigen Dächer der apulischen Trulli.[153] Verkleidet wird das Dach mit grünen Majoliken aus Vietri sul Mare, die Petrucci der mediterranen Bautradition entlehnt.[154] Eine weitere Besonderheit stellt der Zielpunkt des in Achse mit dem Eingang beziehungsweise quer zur Kirche verlaufenden Ganges dar. Diesen schließt Petrucci mit einer durchlässigen Scheidewand ab, die den Rahmen für eine Skulptur des Heiligen Michael bildet. Die Erschließung des Obergeschosses erfolgt über das Treppenhaus des Campanile, der quer zur Fassadenebene der Kirche als kraftvoller Quader angelegt den Gelenkpunkt („fulcro“[155]) der verschiedenen Baukörper bildet und die jeweiligen Eingangsbereiche stadträumlich akzentuiert. Durch die funktionelle Überlagerung von Flächen werden die Räume miteinander verzahnt, es ergibt sich eine im Vergleich zum ersten Entwurf wesentlich dichtere Grundrisskomposition. Ausgangspunkt ist dabei die Einbindung des ursprünglich vorangestellten Theatervorraumes in den Korridor. Das verbindende Element der Kolonnade erlaubt eine je optimierte Dimensionierung der von ihr erschlossenen Räume, ohne dass die elegante Linienführung beeinträchtigt wird. Hinzu kommt die wohlüberlegte Differenzierung bei den verwendeten Materialien. So werden beispielsweise die Gesimse durch die Verwendung eines heimischen Kalksteins (Pietra di Trani) vom ‚anonymen‘ Putz der Wände abgesetzt. Dies bewirkt eine dezente Polychromie, die die strukturelle Ordnung und Plastizität der Baukörper zusätzlich unterstreicht. Petruccis Originalität bei der Detaillierung bereichert die schlichte volumetrische Sprache, so dass ohne aufgesetzte und kopierte Stilmittel ein in seiner Bescheidenheit dennoch monumentales Bauwerk entsteht.

Der Einsatz der Materialien folgt aber nicht nur einer gestalterischen Intention, sondern ist auch Ergebnis einer konsequenten Anpassung an die Vorgaben der Autarkiepolitik. Zum Campanile bemerkt Piemontese, dass seine stilistische Anlehnung an die in den neuen Städten sprießenden Liktorientürme auch ein Ergebnis der vom Regime propagierten Autarkiepolitik sei, die vor allem gegenüber untergeordneten Bauprojekten zum Tragen komme.[156] Eine Politik, die Mischbauweisen ebenso Vorschub leistet, wie dem Verzicht auf aufwendige (ressourcenintensive) architektonische Elemente, wie etwa horizontale Fensterbänder, aber auch überbordende Ornamentik. Der spezifische Aufschwung der Modernität im Italien der 1930er Jahre muss somit auch vor dem Hintergrund wirtschaftspolitischer Überlegungen gesehen werden. Ein Zusammenhang zur einschiffigen, kompakten Gestaltung des Kircheninnenraumes mag aber im Gegensatz zu Piemonteses Argumentation dennoch nicht einleuchten. Sicherlich hat die einschiffige Anlage in konservativen kirchlichen Kreisen auch aus Gründen der Sparsamkeit an Sympathien gewonnen, im Falle der Opera S. Michele spricht allerdings Petruccis rationalistischer Impetus für eine bewusste architektonische Entscheidung. In seiner Baubeschreibung macht er mehrmals deutlich, wie wichtig ihm der rationelle Einsatz der gestalterischen und technischen Mittel ist. Es geht ihm nicht nur darum, einen Kirchenkomplex zu entwerfen, der stilistisch zu seiner Zeit passt, sondern eine logische Kontinuität zwischen Konstruktion, Funktion, Ästhetik und Ambiente herzustellen, die den ökonomischen Einsatz von Technik und Material in einer entsprechenden Gestalt gebietet.[157]

Petruccis gekonnte Verknüpfung traditioneller und moderner Ideen steht für eine zweifelsfreie Modernität, von der nicht zuletzt auch die Publikation der Kirche in Paganos und Persicos Casabella zeugt (Abb. 1738).

Dies ist umso bemerkenswerter, da sich die Zeitschrift hinsichtlich des Kirchenbaus bislang sehr zurückhaltend gezeigt hat: In der Mailänder Zeitschrift wird Petruccis Kirche zusammen mit den beiden Messaner Wettbewerbsentwürfen der Architekten Galmanini und Pea abgebildet, um zu verdeutlichen, dass auch der italienische Kirchenbau allmählich zu Äußerungen findet, die – ähnlich wie die großartigen Beiträge deutscher Provenienz – dem Religiösen einen modernen Ausdruck verleihen. Mit ihren im Oktober und November 1933 aufeinanderfolgenden Artikeln zum Thema Sakralbau, konstatiert die Zeitschrift solch radikaler Modernisten wie Pagano, Persico und Palanti – exakt ein Jahr nach den reaktionären Verlautbarungen des Papstes und dem jähen Ende der Messaner Wettbewerbe – die Relevanz des Kirchenbaus für den Erfolg der Modernebewegung. Wie schon Terragni mit seiner Kathedralenstudie vertritt, vermag die Moderne nur dann neben allen anderen Stilepochen zu bestehen, wenn auch sie dem Religiösen zu einem gültigen Ausdruck verhilft.[158]

Bezeichnenderweise wird Petruccis Opera S. Michele für die italienische Sektion der internationalen Architekturausstellung ausgewählt, die im Rahmen der Weltausstellung in Brüssel stattfindet.[159] Das Interesse, das Petruccis Kirche innerhalb der italienischen Modernebewegung entgegen gebracht wird, ist denn auch eines der wesentlichen Argumente, das Architekt und Bauherr ins Felde führen können, um gegen die negativen Kritiken der lokalen Presse anzugehen. So würdigt etwa Aldo Taronna in der Lokalausgabe des ‚Giornale d'Italia' die „grandezza e modernità di vedute"[160] mit der das Werk realisiert worden sei. Bezeichnend ist ferner, dass Petruccis Entwurf in der Monatszeitschrift des von den Josephinern geführten Waisenhauses ‚Maria Cristina di Savoia' in Foggia veröffentlicht wird; wohingegen die Kunstzeitschrift des Vatikans noch eineinhalb Jahre später ihre Skepsis hinsichtlich der sakralkünstlerischen Verlässlichkeit moderner Formensprachen bekundet. Das vollkommen moderne Gewand, in dem sich Petruccis Werk präsentiere, offenbare eine umstrittene Form der Sakralarchitektur, über die ein abschließendes Urteil noch verfrüht wäre. Doch erklärt sich die Redaktion immerhin bereit – und das ist ein Zeugnis, dass sich auch im Vatikan eine langsame Öffnung vollzieht –, ein paar Bilder der Opera S. Michele zusammen mit einer vom Architekten verfassten Beschreibung zu veröffentlichen.[161]

Die Kirche ist für 1.000 Besucher ausgelegt. Die Grundlage bildet ein geometrisch klar konzipierter kreuzförmiger Grundriss, den Petrucci wohl in Bezug zur katholischen Bautradition wählt, doch passt er ihn den Anforderungen großer Menschenmengen und den Möglichkeiten der Bautechnik an.[162] Mit seiner Dreikonchenanlage im Bereich der Altarräume erinnert der Grundriss an frühchristliche Vorbilder, insbesondere aber an die durch den justinianischen Umbau in der Geburtskirche in Bethlehem zustande gekommene Kombination mit einem Langbau. Durch den Verzicht auf verstellende Elemente und ein ausgeklügeltes Belichtungssystem schafft er es, den konventionellen Typus neu zu fassen. Indem er den Raum gleichmäßig und kraftvoll aber indirekt belichtet, wird den Kirchenbesuchern eine optimale Sicht auf den Hochaltar geboten.[163] Es gibt nur ein Schiff; das Querhaus ist auf die Anbetung an den Nebenaltären ausgerichtet. Erweitert wird der Kirchenraum um die drei zusätzlich gestaffelten Konchen für die drei geforderten Altäre. Auf Seitenkapellen und weitere Nebenaltäre wird verzichtet, stattdessen nutzt Petrucci den dadurch freiwerdenden Raum für sägeförmig strukturierte Außenwände. Dabei bietet die Schrägstellung der Wände die Voraussetzung für eine wirkungsvolle indirekte Belichtung von Norden und trägt außerdem zur Verbesserung der Akustik bei. Für die Lichtschlitze

verwendet Petrucci miteinander verkittete Glasbausteine; sie sind vor dem Betrachter verborgen und sorgen für eine zum Hochaltar hin fokussierte Belichtung. Petrucci betont dabei, nicht den Fehler einiger radikaler Neuerer zu begehen, die es mit der Belichtung allzu gut meinen, indem sie sich für Vollverglasungen entscheiden, die das Gebäude unter Umständen zu sehr aufheizen lassen und die Gläubigen durch den vollen Lichteinfall blenden könnten.[164] Vermutlich bezieht er sich auf bekannte Beispiele aus Deutschland. Dort hat beispielsweise Otto Bartning mit seinen großzügig verglasten Kirchen zwar entscheidend zur Überwindung des Historismus im Kirchenbau beigetragen – sein von Perret entlehntes Modell der aufgelösten Wände mag aber Petrucci in einem mediterranen Kontext als ungeeignet erschienen sein. Aber auch im Vergleich zu Daneris Kirche in Genua, in der für italienische Verhältnisse außergewöhnlich viel Glas verwendet wird, erscheint Petruccis Lösung überlegter.

Petrucci nutzt den überkommenen Typus der Basilika für die Transposition in eine kompakte Durchdringung von lang und quer verlaufenden Einheitsräumen. Das Streiflicht erzeugt, wie Petrucci angemerkt hat, einen würdevollen Rahmen für das Allerheiligste („quadro luminoso“[165]). Nach demselben Prinzip sind die Rückwände der Konchen zurückversetzt, so dass die Altarräume in seitlich und von oben einfallendes Licht getaucht werden, wobei Petrucci stets auf die bauliche Unterscheidung zwischen den verschiedenen Altarbereichen bedacht ist. Bei den nachfolgenden Kirchenprojekten wiederholt Petrucci das Gesamtschema mit dem um Einrückungen erweiterten Einheitsraum ohne Säulen und Pfeiler und der indirekten Lichtführung, erreicht aber bei keinem der Entwürfe die Originalität der Kirche in Foggia. In Aprilia und Segezia zum Beispiel werden die zum Altar konvergierenden Wände durch Nischen ersetzt und das Äußere erscheint in seinen Großformen konventioneller, auch wenn es, wie in Segezia, sehr akkurat und einfallsreich komponiert ist (Abb. 1740-1744). Der Widerhall romanischer Motive ist bei den späteren Entwürfen bestimmend.

Es ist bemerkenswert, wie Petruccis Suche nach architektonischen Verbesserungen im Gegensatz zum Mangel an sprachlicher Finesse in Daneris Kirche steht. Der bewegte Verlauf der Außenwände, im Material und den Details sowohl innen wie außen betont, die sorgfältig bedachte Stellung der Wandscheiben und die geschickte Lösung der Anschlüsse zeugen von Petruccis Aufmerksamkeit gegenüber den architektonischen Fragen, die sich im Zusammenhang mit den funktionalen und konstruktiven Entscheidungen ergeben. Wie Pfammatter hervorgehoben hat, bewältigt Petrucci die sich ergebende, durchaus „gewagte Raumform“[166] mit überzeugender und straffer Hand. Die einheitlich ‚durchfließende‘ Flachdecke der Kirche wird mit Perrets bewehrtem Hohlziegeldeckensystem ausgeführt und durch dessen Struktur gegliedert. Den problematischen Übergang der schräg gestellten Wände an die geometrisch strenge Flachdecke löst er mit einem achsenparallelen geraden Sturz, in den runde Fenster eingelassen sind, die den Rhythmus des Innenraumes aufgreifen. Am Außenbau mildert er den Aufbau durch ein elegant durchlaufendes Dachgesims ab. Eben diese originelle und zugleich zweckdienliche Verwendung eines obergadenähnlichen Elements zeigt beispielhaft, wie Petrucci das Bauerbe organisch formt und weiterdenkt, wohingegen Daneris Fügung unterschiedlicher Bauteile bisweilen Brüche verrät. Funktionale Qualitäten werden von Petrucci sprachlich so gefasst, dass sie eine Einheit bilden. Gleiches gilt für den Außenbau, wo Petrucci die großen leeren Flächen, ähnlich wie bei seiner Kirche S. Michele in Aprilia, mit im Material abgesetzten

Bändern zu einem markanten Bild ‚verschnürt' (Abb. 1745-1747).

Im Innenraum offenbaren sich, je nach Blickrichtung, zwei grundverschiedene Raumeindrücke, wie sie in ihrer Klarheit nur selten in einem italienischen Kirchenbau des frühen 20. Jahrhunderts erreicht oder auch nur angestrebt worden sind. Der Innenraum reflektiert geradezu die strukturellen Wogen des Außenbaus: Zum Altar hin erscheint der Raum sehr kompakt, auf den elegant aus der Apsis heraustretenden Altarraum fokussiert. Zum Portal hin, also beim Hinausgehen und Zurückgehen nach der Kommunion, zeigt sich eine streng gegliederte Struktur aus Feldern und Linien. Dem indirekten, mystifizierenden Lichteinfall zum Allerheiligsten hin steht das direkte Licht beim Zurückgehen entgegen; Eintreten, Ankommen, Andacht und Gebet sowie Aufbruch haben in der räumlichen Atmosphäre der Kirche eine Entsprechung. Die Differenzierung der Raumeindrücke und die bewusste Wahl von verbindenden Formelementen erzeugen eine spannende Einheit, die dem Besucher bereits vom auf Sicht gemauerten Campanile, der plastisch formulierten Fassade und dem Rhythmus der gezackten Außenwand angekündigt wird. Petrucci erreicht in seinem Bauwerk eine harmonische Ordnung, in die sich sogar die schwierigen Anschlüsse der Kirche, insbesondere der schräggestellten Scheiben, an den längs der Westseite verlaufenden Gebäuderiegel scheinbar selbstverständlich einpassen. Durch Rücksprünge und sanfte Rundungen der Ecken, wie sie bei Petrucci immer wieder anzutreffen sind (zum Beispiel am Sitz der ONC in Foggia), werden sprachliche Facetten weiterentwickelt und in vielen Skizzen und Detailzeichnungen perfektioniert, die dem Gebäudekomplex letztlich seine Eleganz und der Kirche ihre Würde verleihen.

Die Fassade wird gegenüber der ersten Fassung deutlich verbessert (Abb. 1748). Der ursprünglich vor eine gerahmte Fassadenwand gestellte *telaio* wird durch einen in Höhe und Tiefe gestaffelten Aufbau abgelöst. Die Fassade präsentiert sich nun vielschichtiger. Den ursprünglich nur im Material abgesetzten Rahmen hat Petrucci kraftvoller gestaltet. Die Laibungen sind geschrägt und fokussieren auf das scheinbar einzige Portal. Dieses durchbricht eine nach hinten versetzte, von Amedeo Vecchi gestaltete Reliefwand aus Pietra di Trani, die von zwei mit dünnformatigen Ziegeln auf Sicht gemauerten Wandstreifen gerahmt wird. In deren Versatz zur Mittelpartie sind die Nebeneingänge ‚versteckt' und dadurch auch räumlich dem Haupteingang nachgeordnet. So ergibt sich eine nicht nur flächige, sondern auch in der Tiefe wirksame Gliederung der Fassade, in der die funktionalen und ästhetischen Aspekte einander bedingen, eine hierarchische Anordnung folglich, die Petrucci für die Kirche S. Michele in vereinfachter Form wieder aufgreift.[167] Die stehende Gliederung der Fassade erzeugt zudem einen Kontrast zur horizontalen Einteilung des Außenbaus. Durch die Rahmung und die pointierte Gestaltung der Gesamtanlage und der Details wird der Moment des Eintretens, für den der Campanile bereits den städtebaulichen Fingerzeig bewirkt, hervorgehoben. Einem ähnlich sorgfältigen Kompositionswillen folgt die Fassade des Theaters, wo Petrucci entsprechend seiner Architektursprache stehende und runde Fenster zu einem Gesamtbild fügt. Demgegenüber erscheint die Gestaltung des Eingangsbereichs der Nebengebäude wie eine nüchterne Zäsur zwischen Kirche und Theater.[168]

13.4.5 Einordnung

Zwar bleiben dem Projekt die üblichen Anfeindungen und Kritiken, mit denen für gewöhnlich ein Teil der Öffentlichkeit auf moderne Kirchenbauprojekte reagiert, nicht erspart, doch muss Petrucci weder wie sein Kollege Daneri an Piacentini appellieren noch

dekorativistische Überarbeitungen ins Spiel bringen. Die Resonanz in einigen, auch kirchennahen und lokalen Zeitungen ist durchaus positiv, wenn es um die Anerkennung der objektiven Qualitäten des Bauwerks geht. So werden die städtebauliche Anlage und das Gefüge der Baukörper ebenso wie die zweckdienliche Gliederung der Grundrisse und die Schaffung eines abgeschirmten, inneren Hofes, der für religiöse Feiern im Freien genutzt werden kann, gelobt. Vor allem aber die Bezüge zur regionalen Kultur werden hervorgehoben: „La grande prevalenza dei pieni suoi vuoti, i grandi spazi nudi e piccoli aggetti, le coperture a terrazza, le chiare tinteggiature, tutto corrisponde armonicamente a quei caratteri così fortemente espressi e diffusi nelle assolate città pugliesi."[169] Aber auch die Klarheit der Volumen und der Purismus der Formen finden Beifall: „Le nuove strutture cementizie trovano nella Chiesa e nel campanile la loro espressione schietta e palese e pure non contrastante col carattere ambientale."[170]

Insgesamt betrachtet spiegelt sich in dem sehr fein komponierten Entwurf für die Opera S. Michele die Intensität, mit der Petrucci das Thema der Identität ländlicher Städte und Ortschaften in seinen Plänen für Stadterweiterungen, Stadtneugründungen, deren Primärelemente und einzelne repräsentative Gebäude entwickelt. Ausgehend von einer modernen, strikt am Einklang von Gebrauch und Wirkung orientierten Volumenkomposition, setzt er sorgsame Verfeinerungen ins Werk, die gleichsam der Ambientierung und der Konnotation der Bauwerke dienen. Im Vergleich zu Daneris Kirche, die hier wegen ihrer architekturpolitischen und technischen Relevanz ausführlicher behandelt worden ist, erweist sich die Opera S. Michele in der Tat als das akkurate Ergebnis eines längeren entwerferischen Reifeprozesses, sowohl bezogen auf das einzelne Bauwerk, als auch auf das gesamte Werk des Architekten. So wie man der Kirche S. Marcellino anmerkt, dass der Architekt noch am Anfang seiner Tätigkeit steht, seine architektursprachliche Entwicklung bislang noch keine Richtschnur gefunden hat – wodurch sich der experimentelle Charakter der Kirche erklären lässt –, so strahlt die Opera S. Michele jene Souveränität und Seriosität aus, die aus einer sehr konzentrierten und konsequenten Auseinandersetzung erwächst. Weshalb es aber umso mehr verwundert, dass das Bauwerk offenbar dem Auge Agnoldomenico Picas entgangen ist. Denn mit Leichtigkeit hätte dieses Baubeispiel in Picas Anthologie moderner italienischer Architektur einen Platz neben Daneris und Piacentinis Kirchenbauten behaupten können.

Im regionalen Kontext wird Petruccis Ensemble hingegen zu einem Vorbild. Das darin ausgedrückte Bekenntnis zur modernen Architektur macht es zugleich zu einem Quell' der Inspiration für eine ganze Reihe von neuen Landkirchen, die mit unterschiedlicher Intensität ihre gleichwohl unverkennbare „impostazione modernista"[171] zum Ausdruck bringen. Petruccis Kirche geht aber zweifellos weiter; sie ist keine Reinterpretation der gegenreformatorischen Architektur aus Kuppeln und Laternen, noch rezykliert sie überkommene Techniken und architektonische Lokutionen. Petrucci verbannt die altbekannten, vertrauten, untrennbar mit der glorreichen Kulturgeschichte des Landes verbundenen, aber auch auf einer organischen Weiterentwicklung ihrer Kunst lastenden Stileme und schafft neue Formen, die zuweilen auch alte Aufgaben mit anderen Mitteln übernehmen, so zum Beispiel die Mystifikation des Kirchenraumes durch die Lichtführung. Er plädiert nicht für den Bruch, sondern für eine Wiederaufnahme der organischen Entwicklung in der Architektur, erweitert ihren Horizont um das tiefe Verständnis einer neuen Disziplin – des Städtebaus. Die Kirche wird zum Teil eines soziokulturell interaktiven Pfarrzentrums, eines Pfarrheims, einer Heimstatt der Pfarrgemein-

de, um die das öffentliche und halböffentliche Leben der Menschen sich entfalten kann; sie verändert ihre Aufgabe, wird lebendiger Teil der modernen Gesellschaft, wird Teil der modernen Stadt, moderne Architektur und letztlich als solche Teil eines Netzes moderner Architekturen. Der Kirchenbau vernetzt sich, er vernetzt sich als Teil des Pfarrheims immateriell beziehungsweise semantisch auf der Ebene der Menschen und materiell auf der Ebene des Gebauten. Darin drückt sich – gewendet auf die Architektur der Kirche – eine verständliche, ja organische Modernität aus. Verständlich, weil es ihr trotz aller Transition nicht an den unmissverständlichen Insignien einer in der Volkskultur verankerten Vorstellung vom Gotteshaus fehlt. Im Vergleich mit den apulischen Landkirchen in Borgo Mezzanone (Domenico Sandri), Borgo Cervaro (Vincenzo Chiaia), Borgo di Tavernola (Mario Quaglini) und dem eher schematischen Entwurf für eine Kirche in der nicht ausgeführten apulischen Planstadt Daunilia beeindruckt der Komplex S. Michele Arcangelo mit originellen Ideen und eleganten Lösungen für alte und neue Fragestellungen (Abb. 1749-1753), wobei der Raumeindruck der Kirche sicherlich den Höhepunkt darstellt und stellvertretend für den modernen Impetus in Petruccis Arbeit gelten kann.[172]

Petruccis Kirche nährt sich an den Erfahrungen, die er bei etlichen regionalen Projekten erworben hat. Typologisch hält sie zwar keine Neuerungen vor, in der Interpretation des Bewährten übertrifft sie allerdings alle bisher behandelten Kirchenbauten des italienischen *Novecento*: „è un opera che pure nel gusto più vivo e moderno, tiene conto della tradizione; per cui accanto alle pareti lisce, ed alla ‚serie' delle finestre, si svolgono ampie e solenni forme cilindriche dell'abside, e le navate si spezzano in gioco continuo di piani".[173] Mit seiner Synthese aus Form und Funktion, deren Verknüpfung mit Themen der regionalen Identifikation und den Maßnahmen einer feinfühligen ästhetischen Akzentuierung dürfte er selbst Celso Costantinis 1935 veröffentlichte Pauschaläußerung relativiert haben, wonach die Moderne mit dem Sakralen nicht vereinbar sei, weil sie angeblich die Prinzipien vergangener Architektur außer Acht lasse, um den bloßen Gebrauchswert zum eigentlich anzustrebenden ästhetischen Wert zu erheben.[174] Gerade Petruccis Kirche in Foggia macht deutlich, wie der von Polvara auf einer Linie mit den katholischen Bautraditionen interpretierte Rationalismus der Moderne weitergedacht werden kann, hin zu einer baugeschichtlich konsequenten, den Gläubigen der Zeit vermittelbaren Wendung der radikalen Abstraktion: „Il progetto dell'architetto Petrucci costituisce uno dei più felici, per quanto rarissimi, tentativi rivolte a creare in Italia – seguendo l'esempio d'insigni costruttori stranieri – una moderna architettura sacra, la quale sappia unire, accanto ad una dignitosa espressione religiosa, un'originale e attraente novità di linee architettoniche pur senza discostarsi troppo visibilmente dalla tradizione che proprio in Italia è certamente più vivo che altrove."[175]

Mitte der 1930er Jahre scheint die Schwelle zum radikalen, zuweilen auch arbiträren Kirchenbau der zweiten Jahrhunderthälfte erreicht. Vergegenwärtigt man sich nochmals die am Ende der faschistischen Epoche wegweisende Studie Mario Radices und Cesare Cattaneos, die am Anfang der architekturpolitischen Wende stehende Kirche Cristo Re in Rom und die von Muzio so vornehm vertretene Architektur des Mailänder *Novecento*, dann wird deutlich, dass der Connubio von Tradition und Moderne hier, in einer apulischen Kleinstadt, im Entwurf eines heute fast vergessenen Protagonisten des architektonischen Regionalismus seine Vollendung gefunden hat. Petrucci gehört, ebenso wie Daneri, Paniconi, Pediconi und andere Architekten der um 1900 geborenen Generation,

nicht zu jenen Architekten, die wie etwa Muzio, Piacentini und Foschini vom Bewusstsein der Tradition beziehungsweise von der akademischen Mode der umbertinischen Epoche ausgehend zu einer modernen Deklination beziehungsweise Abstraktion des Bekannten gelangen. Denn anders als diese starten sie mit einer der Nachkriegsjugend eigenen Vorstellung von Modernität. Meist angeregt durch die Arbeiten ihrer fortschrittlichsten Kollegen und durch die Wirkung einer bahnbrechend neuen Kunst, sind sie die Protagonisten einer Modernität, die weniger zur Beugung als zur Streckung neigt, folglich zu einem traditionellen und ambientalistischen Timbre innerhalb der Moderne führt, in dem Technik und Funktion den monumentalen Anspruch dominieren, der beispielsweise in den Arbeiten eines Muzio oder Piacentini nach wie vor den Ausgangspunkt für den Entwurf eines Primärelements darstellt. Doch sind beide Tendenzen auf ihre je eigene Art und Herangehensweise Unterströmungen ein und desselben *Novecento*, also vielmehr Ausdruck eines Weges oder Prozesses, der ohne Dogmatik eher schleichend zu einem gültigen architektonischen Ausdruck zu gelangen sucht. Neben den bereits aufgeführten Beispielen, die aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften, ihrer Relevanz für die gesamte Entwicklung, ihrer Entstehungsgeschichte oder ihres Kontexts hier behandelt worden sind, gibt es weitere Bauwerke, die den Eingang in die Debatte der Zeit allerdings nicht gefunden haben. Gerade auch die weniger bekannten Arbeiten – wie beispielsweise Mario Cereghinis Chiesa degli Istituti Riuniti Airoldi-Muzzi in Lecco (1937-40)[176] mit ihrem abgestimmten Bezug von Licht und Baukörper oder der nicht ausgeführte Entwurf Gentilomos für eine Pfarrkirche in Massasco (1937)[177] oder der bereits erwähnte Entwurf Otto Marainis – veranschaulichen, dass sich die Ausrichtung der Kirchenarchitektur in Italien im Verlauf der 1930er Jahre verändert (Abb. 1755-1763). Neue Generationen und neue Leitbauten, ihre Ideen und Konfrontationen finden nunmehr Niederschlag in einer Architektur, die – wenn auch vor allem äußerlich und nur in manchen experimentellen Fällen auch typologisch – als Wegbereiter einer erst später substanziell reformierten Kirchenarchitektur einen hervorgehobenen Platz im Fluss der Baugeschichte beanspruchen darf.

Anmerkungen

[1] vgl. Duranti 2004, S. 26.
[2] vgl. Patrone 1982, S. 9.
[3] vgl. Pica 1936, S. 162.
[4] s. Anhang 2 ‚Personen'.
[5] vgl. Montanari 2000, S. 126f.
[6] Vor allem Gardellas Dispensario, ein unbestrittenes Meisterwerk der italienischen Architektur jener Zeit, ist von bahnbrechender Modernität. Es mag deshalb nicht verwundern, dass der junge Mailänder Architekt bei Vollendung des Gebäudes eine derart heftige Reaktion freisetzt, dass er die Verbannung riskiert.
vgl. Montanari 2000, S. 141 FN 33.
[7] vgl. Montanari 2000, S. 132.
[8] Das Oberlicht wird, ähnlich wie später bei der Labòs Chiesa delle Suore Crocifisse in Genua, durch einen Fensterring geschaffen, der mit einem größeren Durchmesser als die Deckenöffnung auf das Dach gesetzt ist.
[9] vgl. Montanari 2000, S. 135.
[10] Bekanntlich wird Muzio ein paar Jahre später an derselben Stelle den Arengario errichten. Mit seinem essenzialisierten Klassizismus hebt er sich von Gardellas kühnem Turmentwurf sichtlich ab und manifestiert zugleich das gezügelte Verständnis von Modernität, das dem *Novecento* und *Stile Littorio* innewohnt.
[11] Ignazio Gardella zit. n. Buzzi Ceriani 1992, S. 58.
dt. „das äußere Tragwerk ist nicht bloß eine strukturelle Hülle, sondern vielmehr eine peripterale Ordnung aus Pfeilern und Architraven".
[12] Gardellas Kapelle und Sanatorium waren bis zur Jahrtausendwende dem Verfall preisgegeben, während das Dispensario Anfang der 1990er Jahre von Ignazio Gardella selbst restauriert worden ist und bis heute genutzt wird. War der Komplex in faschistischer Epoche als fortschrittliches Bauwerk des Gesundheitswesens Gegenstand zahlreicher technischer und medizinischer Abhandlungen, scheint er mit der Beseitigung der Krankheit in Vergessenheit geraten zu sein. In der Bauforschung ist das Sanatorium lange Zeit unbeachtet geblieben. Lediglich Argan hat in seiner 1970 erschienenen Geschichte moderner Kunst (L'arte moderna, 1770-1970. Florenz 1970) ein Foto des Sanatoriums veröffentlicht, das er jedoch irrtümlicherweise mit dem Dispensario assoziiert. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Sanatorium beginnt der Turiner Bauforscher Guido Montanari im Zuge seiner Studie zur Moderne in Alessandria (1989). Seitdem war es immer wieder Gegenstand einer Debatte um die Sanierung von Bauwerken der architektonischen Moderne; allmählich wurde es auch in die Untersuchungen zum Werk Gardellas einbezogen. Erstaunlicherweise findet es aber noch 1992 in der monografischen Ausstellung zum Werk Gardellas im Mailänder Padiglione d'arte contemporanea keine Berücksichtigung. Weiterhin bleibt das Interesse auf einen lokalen bis regionalen Zusammenhang beschränkt. Wenn überhaupt wurde bisher vor allem das Sanatorium beachtet, die Kapelle hingegen bis heute kaum wahrgenommen. Zu den Anfängen der Moderne in Alessandria und zum Beitrag Gardellas hat Guido Montanari mehrere Veröffentlichungen vorgelegt, auf ihn ist auch die wissenschaftliche Berücksichtigung der Kapelle zurückzuführen (1989). Sergio Boidi hat 1997 in der Denkmalschutzzeitschrift ‚Ananke' einen Aufsatz über die Kapelle veröffentlicht, eine erste Einordnung in den Kontext der kirchenbaulichen Erneuerung hat Montanari in seinem 2003 erschienenen Aufsatz unternommen: Montanari 2003, S. 419; Montanari 2000, S. 125-143; Montanari/Mantelli 1993 und Montanari 1989; Boidi 1997, S. 160-166.
[13] Montanari 2003, S. 419.
dt. „vorzeitigen Äußerung sakraler Modernität […] durch eine Architektur, die den Grundsätzen Le Corbusiers nahe kommt, [jedoch] keine Nachahmer gefunden hat."
[14] vgl. Ciucci 2005, S. 199f.
[15] vgl. Gardella 2009.
[16] Pagano 1937a, S. 4-5.
dt. „mutige Lektion der Bescheidenheit".
[17] vgl. Sabatino 2013, S. 191.
[18] Wie beispielsweise im Falle von Riccardo Haupt und Carlo Fuselli sind es sprichwörtlich die Söhne, Renato und Eugenio, die sich von der Architektur ihrer Väter emanzipieren.
[19] vgl. Bossaglia 1968, S. 48f. und Meeks 1966, S. 259.
[20] 1923 gewinnt Piacentini den Wettbewerb für die Gestaltung der Spianata del Bisagno. Über einen Teil des Projekts entfaltet sich eine Kontroverse, die zu einem von Gaetano Moretti präsidierten Gegenwettbewerb des ‚Giornale Mercantile' führt. Dank seiner bereits starken Position in der Stadt kann Piacentini in allen zentralen Projekten seine eigenen Entwürfe oder zumindest seinen Einfluss durchsetzen. Es ist bemerkenswert, wie Piacentini nicht nur in Rom, sondern auch in anderen Städten durch seine frühzeitige Präsenz und Geschicklichkeit seine Machtposition ausbauen kann. In Genua ist er jedenfalls als städtebaulicher und architektonischer Berater des Podestà maßgebend und kann, nicht zuletzt auch dank dieser direkten Verbindung, Daneris Projekt für die Kirche unterstützen. Noch bevor es eine Tendenz in der faschistischen Architekturpolitik gibt, ist Piacentini vor Ort und hält die Fäden in der Hand. Ähnliches wird sich bekanntlich in Brescia, Bergamo und anderen Städten ereignen.
[21] Zu Piacentinis städtebaulichem Wirken in Genua vgl. Beese 2013, S. 316-323 und 331-340.
[22] Der erste Entwurf für den Triumphbogen geht auf das Jahr 1924 zurück und wird zwei Jahre später nochmals

modifiziert, indem Piacentini die Architektur vereinfacht.

[23] Die Modernität des offenen Grundrisses mag sich auch heute noch, da das Haus verunstaltet worden ist, in seiner Fähigkeit zur Umnutzung in einen Kindergarten ausdrücken.

[24] vgl. Rosadini 2003, S. 89.

[25] Dass es mit dieser Ausstellung dann schließlich ganz anders kommt, sie in die Valle Giulia ‚zurückgestuft' und ‚nur' von Vittorio Paron, einem eher unbekannten Architekten, ausgestattet wird, darf dabei nicht täuschen. Denn mit der Qualität ihrer maßvoll modernen Gestaltung setzt sie noch einmal einen Akzent auf das erneuernde Potenzial im italienischen Kirchenbau.
vgl. III mostra internazionale d'arte sacra in Roma. In: Architettura, 13.1934, S. 480-486.

[26] vgl. Duranti 2004, S. 25.

[27] Gemäß Rosadini hat, abgesehen vom omnipräsenten Wirken des ‚*grande risanatore urbano*' Marcello Piacentini, kein anderer einzelner Architekt das Gesicht einer italienischen Großstadt so geprägt wie Daneri (Rosadini 2003, S. 5). Zu Daneri s. Anhang 2 ‚Personen'.

[28] Hierzu weiterführend: Brandolisio/Vido 1990a, S. 80-88 und Dell'Aira 1999, S. 4-15.

[29] vgl. Paneri 1997, S. 4.

[30] vgl. Patrone 1982, S. 65.

[31] Zur Gruppe gehören Giuseppe Crosa, Alfredo Fineschi, Renato Haupt, Robaldo Morozzo, Giacomo Nicoli, Luigi Vietti und Giulio Zappa. Für Daneri ist es die erste Gelegenheit, seine Arbeit innerhalb der italienischen Architekturdebatte zu präsentieren, da er bei den beiden Ausstellungen des MIAR nicht vertreten ist. Sein Beitrag im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia lässt zwar ein gewisses innovatorisches Potenzial vermuten, voll zum Ausdruck kommt es aber erst mit dem Modellprojekt für die Triennale.

[32] Das U-förmig geplante Areal entwickelt sich in den folgenden Jahrzehnten zum Motor eines der wichtigsten Genueser Expansionsgebiete der Nachkriegszeit. Die Neudefinition der Promenade, die infrastrukturelle Anbindung und die Einrichtung eines Stadtstrands prägen noch heute das Bild. Für Daneri bedeutet der Auftrag außerdem zahlreiche Folgeaufträge, die auch Einrichtungen des öffentlichen Lebens betreffen.

[33] vgl. Patrone 1982, S. 65f. Morozzo gewinnt den Wettbewerb vor Daneri.

[34] Bona 1982, S. 10.
dt. „szenografisch-monumentalistischen Manipulation der städtischen Räume".

[35] vgl. Podestà 1941, S. 14-19.

[36] vgl. Forte 2004, S. 54, FN 3.

[37] Daneris Wettbewerbsbeitrag trägt das Motto ‚Città Nuova'. Derselbe Name wird 1937 für eine neugegründete Immobiliengesellschaft übernommen, in der Daneri eine führende Rolle spielen wird (Bona 1982, S. 65-73).

[38] So stammt von ihm auch die Studie für einen Wolkenkratzer aus Stahl und Glas, die er 1935 in enger Zusammenarbeit mit einem ortsansässigen Unternehmen für die Piazza Dante entwickelt.
vgl. Daneri 1935.

[39] vgl. Patrone 1982, S. 63.

[40] vgl. Barisione 2004, S. 169.

[41] vgl. Tafuri 2002, S. 45.

[42] Zevi 1973, S. 501.
dt. „Im Grunde war er einer der qualifiziertesten, und ganz gewiss der kohärenteste, aller italienischen Rationalisten [...], sich jeglicher skandinavischen, ‚neorealistischen' oder spontanen Faszination ebenso verwehrend, wie den Widersprüchen der ‚mediterraneità' und des römischen Geistes, [glaubte er] an ein architektonisches Konzept, das – gleichwohl es die Bausubstanz respektierte – neue Erscheinungsbilder hervorbringen konnte".

[43] S. Teodoro gehört zu den historischen Stadtteilen Genuas (Sestieri), präsentiert sich aber zu Beginn der 1930er Jahre als weitestgehend ländliche Gemarkung. Die Stadt konzentriert sich zu diesem Zeitpunkt noch auf die mittelalterliche Altstadt am Porto Antico und die neueren Stadtteile der Levante (Foce del Bisagno, Albaro), die eine moderne orthogonale Stadtstruktur mit großen Straßen aufweisen. 1873 werden sechs Vororte im Osten (Foce, S. Fruttuoso, Staglieno, Marassi, S. Martino, Albaro) und 1926 15 Vororte im Westen, Norden und Osten angegliedert. Zur Modernisierung Genuas in der Zwischenkriegszeit vgl. Bottini 2004, S. 356-359 und Lagomarsino 2004, S. 37-42.

[44] Für die Neuordnung des Küstenverlaufs und die damit verbundene infrastrukturelle Durchbindung aller Stadtteile entlang der Wasserkante werden dennoch umfangreiche *sventramenti* durchgeführt. Diese beziehen sich aber auf die Teile der Altstadt, die an den Hafen grenzen. Heute begegnet uns die Stadt entlang dieser Strecke mit einem dominanten Straßensystem, das als Ergebnis eines enthusiastischen Ausbaus der großen Verkehrswege eine nunmehr chaotische und zuweilen auch entstellte Situation hinterlassen hat, indem sich auf mehreren Ebenen gewaltige Straßentrassen durch den engen Raum zwischen der ohnehin landschaftlich eingeengten Stadt und der mit Hafenanlagen versiegelten Küste zwängen.

[45] vgl. Lagomarsino 2004, S. 40.

[46] vgl. ASD GE, Fondo Parrocchia S. Marcellino: Erzbischöfliches Dekret zur Errichtung der Pfarrei S. Marcellino, 11. April 1936.

[47] Die alte Kirche, die dem Stadtteil seinen Namen gibt, wurde 1870 im Zuge der Erweiterung der Hafenanlagen abgerissen.

[48] Eine weitere und bisher letzte Pfarrkirche entsteht 30 Jahre später im südwestlichen Teil des Sestieres S. Teodoro (S. Maria della Vittoria, 1961-65). Da sich die übrigen Pfarrkirchen im alten Teil des Sestieres befinden, ist S. Marcellino die einzige Pfarrkirche, die den intensiv bebauten oberen Stadtteil versorgt.

[49] Neben der plastischen Artikulation des Bauwerks findet die herausragende städtebauliche Anlage den meisten Anklang in der öffentlichen Wahrnehmung der Zeit: vgl. Il Cittadino, 4. März 1934, S. 3 und Giornale di Genova, 4. März 1934, S. 6.

[50] In chronologischer Folge sind dies: N. S. di Lourdes e S. Giuseppe di Prato (1925), Maria Santissima della Misericordia e Santa Fede (1931-35), N. S. delle Grazie e San Gerolamo (1929-31), N. S. del SS. Sacramento (1929-36), S. Marcellino (1932-35), Diecimila Martiri Crocifissi (1933-34), S. Sabina (1933-34), Chiesa delle Suore Crocifisse (1935), Gesù Adolescente (1938-39).
Quelle: Schriftliche Anfrage an die Diözese Genua im November 2006. Die Angabe basiert auf einer 2006 von der CEI zwecks Erstellung einer Datenbank angeordneten Erhebung der beweglichen und unbeweglichen kirchlichen Kulturgüter in Italien (Inventario dei beni storici e artistici delle diocesi italiane).

[51] vgl. ASV, Congr. Concist. Relat. Dioec., Januen (Genua): Jahresbericht an die Kurie 1931.

[52] Errechnet aus den Ergebnissen der Volkszählungen in den Jahren 1921 (541.562 Einw.) und 1951 (688.447 Einw.).
vgl. Censimenti Genua 2011.

[53] Zu den Berechnungen und Maßgaben des Mailänder Comitato s. Kap. 8.1.4.

[54] vgl. Pica 1941, S. 72f.

[55] Rosadini verzeichnet den Hauptsitz der Saponerie Riunite in Cornigliano bei Genua (1928) als Werk Daneris. Es ist eines der ersten Neubauprojekte des Architekten. Bis 1929 arbeitet Daneri für das Büro Coppedè. Die näheren Umstände der Beauftragung durch die Saponerie Riunite sind unklar, doch ist sie vermutlich auf Bekanntschaften zur Kundschaft des Büros zurückzuführen. Es ist davon auszugehen, dass Daneri das Projekt für die Saponerie Riunite parallel zu seiner abhängigen Bürotätigkeit ausgeführt hat. Das überaus moderne Gebäude wird aber nur wenige Jahre nach der Fertigstellung abgerissen. Daneri selbst hat sein Privatarchiv einer rigorosen Selektion unterzogen, über deren Eckpunkte die Werkschau seines späteren Mitarbeiters Pietro D. Patrone Aufschluss gibt. Der Gewerbebau figuriert darin ebenso wenig wie weitere, stilistisch eher unbestimmte Frühwerke aus der Zeit um 1930. Doch belegt eben dieses Bauvorhaben, in einem Nachbarort situiert und noch in der Zeit vor dem Entwurf für die Kathedrale durchgeführt, Daneris progressives Interesse an der Architektur, das aber, wie der erste Entwurf für die Kirche S. Marcellino ebenso wie die meisten seiner frühesten Werke zeigt, noch keinesfalls gefestigt ist.

[56] vgl. Bona 1982, S. 10.

[57] vgl. La Settimana religiosa, 26. November 1916, S. 523f.

[58] In dem von Piero Barbieri ausgearbeiteten Plan (Progetto di diradamento della Genova medievale, 1936) befindet sich die alte Kirche nunmehr in einer Randlage; aufgrund fehlender Geldmittel wird sie säkularisiert und anschließend verkauft, um mit dem Erlös (150.000 Lire) einen Teil des Neubaus der Kirche S. Marcellino an der Via Bologna zu finanzieren. Der vollständige Titel der Kirche lautet Nostra Signora Addolorata e S. Marcellino. Wobei die zusätzliche Widmung an Maria Mater Dolorosa auf besonderen Wunsch der größten Spender erfolgt. Die alte Kirche ist heute noch erhalten, sie wird als Veranstaltungsort genutzt; als Taufstätte von Giovanni Battista Cibo, dem
späteren Papst Innozenz VIII. (1484-92), ist sie weiterhin im Kollektivgedächtnis der Stadt präsent. Die Idee, die Kirche beim Verkauf als Veranstaltungsort anzupreisen, stammt vermutlich von Daneri und dem Pfarrer der Gemeinde, Pietro Bruzzone. Auf Wunsch Bruzzones steuert Daneri 1935 sogar einen Plan bei, der die Nutzungsmöglichkeiten der alten Kirche illustrieren soll.
vgl. ASC GE, Archivio Generale: Fondo Culto, 1910-1940, Cart. 535: Chiese: Nr. 34: S. Marcellino.

[59] De Simoni 1948, S. 46.

[60] vgl. ASD GE, Fondo Parrocchia S. Marcellino: Erzbischöfliches Dekret zur Errichtung der Pfarrei S. Marcellino, 11. April 1936.

[61] Die neue Kirche wird erst nach deren Fertigstellung und Weihe zur neuen Pfarrei S. Marcellino erhoben.
vgl. ASD GE, Fondo Parrocchia S. Marcellino: Erzbischöfliches Dekret zur Errichtung der Pfarrei S. Marcellino, 11. April 1936.

[62] Daneri, der in Portofino wohnt und nach Genua zur Arbeit pendelt, hat sein Büro in der Via XX Settembre 14/17. Die Straße entsteht am Ende des 19. Jahrhunderts aus den bestehenden Straßen Via Giulia und Via della Consolazione, indem sie nach Plänen Cesare Gambas zu einer prächtigen Ost-West-Achse ausgebaut wird. Sie verbindet die Altstadt mit den Expansionsgebieten im Osten. Die erste Kirche im Umfeld der neu geschaffenen Straße ist die Kirche N. S. del Rimedio, die in den Jahren 1900 bis 1904 von den Architekten Natale Gallino und Giovanni Battista Odero im neobarockem Stil errichtet wird. Antonio Gallino, wahrscheinlich ein Nachfahre von Natale Gallino, gehört in der *Commissione Edilizia* zu jener Minderheit, die am 9. Dezember 1932 für Daneris ursprünglichen Entwurf stimmen wird. Vermutlich ist er Bruzzone ähnlich verbunden, wie der junge Daneri, jedenfalls kennen sich der Pfarrer und der Architekt persönlich; einige Jahre

später wird Bruzzones Amtsnachfolger Andrianopoli Daneris Tochter Anna in der Kirche S. Marcellino taufen. Die Zeitung ‚Il Cittadino' berichtet derweil, dass Daneri auf das Honorar verzichtet habe (Il Cittadino, 4. März 1934, S. 3).

[63] Aus einem Bauantrag des Pfarrers Pietro Bruzzone vom 19. Januar 1935 geht hervor, dass man trotz des Neubaus versucht, die alte Pfarrkirche zu restaurieren. Da der zusätzliche Aufwand jedoch die Mittel der Pfarrei übersteigen würde, beschließt man die alte Kirche aufzugeben.

[64] vgl. ASC GE, Archivio Generale: Fondo Culto, 1910-1940: Deliberazione della Giunta Municipale vom 4. März 1920. Diese Haushaltsmittel werden für fünf Jahre gewährt und regelmäßig verlängert sowie dem Bedarf angepasst.

[65] Pica beziffert die Kosten für die Kirche auf 1.340.000 Lire (~1,5 Mio. €).
vgl. Pica 1936, S. 32.

[66] ASC GE, Archivio Generale: Fondo Culto, 1910-1940, Cart. 535: Chiese: Nr. 34: S. Marcellino: Aktennotiz Podestà vom 28. April 1938. Die Pläne für die städtebauliche Gestaltung des Areals werden im November 1934 und am 10. Juli 1935 in einer Variante vorgelegt, die vom Ufficio Tecnico genehmigt wird. Der Rohbau der Kirche ist zu diesem Zeitpunkt vollendet.
dt. „Das aktuelle Defizit beläuft sich auf 300.000 Lire, beinhaltet jedoch nicht die zusätzlichen Kosten, die für die Vollendung der anerkennenswert modernen Architektur der Kirche anfallen."

[67] ASC GE, Archivio Generale: Fondo Culto, 1910-1940, Cart. 535: Chiese: Nr. 34: S. Marcellino: Aktennotiz Podestà vom 28. April 1938.

[68] 1938 leben 4.460 Menschen im Bereich der neuen Pfarrei.
vgl. ASC GE, Archivio Generale: Fondo Culto, 1910-1940, Cart. 535: Chiese: Nr. 34: S. Marcellino: Aktennotiz Podestà vom 28. April 1938.

[69] Mit 4:3 Stimmen und 5 Enthaltungen (darunter auch der Vorsitzende der Kommission) wird der vorgelegte Entwurf nach nur kurzer, aber kontroverser Diskussion abgelehnt. Für das Projekt stimmen der Ingegnere Capo del Comune, Tomaso Badano, der Architekt Giuseppe Crosa di Vergagni und der Ingenieur Antonio Gallino (Abb. 1686).
vgl. ASC GE, 162/1933: Protokoll der Sitzung der Commissione Edilizia vom 9. Dezember 1932.

[70] Nervi 1939, S. 630.

[71] Piacentini veröffentlicht zu Studienzeiten Daneris in der ersten Ausgabe der ‚Architettura e arti decorative' im Jahre 1921 einen Aufsatz über die Situation der ausländischen Architektur. In diesem Aufsatz erklärt er die chaotische Architektur des 19. Jahrhundertes und ihre flüchtigen Nachfolgetendenzen, wie etwa den Stile *Liberty*, für überholt. Er plädiert und lobt zugleich die Rückkehr einer Architektur des Elementaren und des Rationalen. In einem Manuskript aus den 1970er Jahren, das im Nachlass Daneris aufbewahrt ist, wird aus diesem Artikel Piacentinis zitiert. Zum einen zeigt dieser Artikel, dass Piacentini schon früh für eine Modernisierung der Architektur eingetreten ist, zum anderen legt das späte Zitat im Zusammenhang mit dem Werk Daneris nahe, dass der Text den jungen Daneri nachhaltig beeinflusst haben könnte. Tatsächlich gehört Daneri zu den Rationalisten beziehungsweise modernen Architekten, die weder zu den *Hardlinern* des MIAR noch zu den Wechslern des RAMI gehören, vielmehr positioniert er sich im Fahrwasser Piacentinis, indem er immer wieder dessen Fürsprache suchen wird (Rosadini 2003, S. 10). Dass sich Daneri bei einem Großprojekt wie der Bebauung der Piazza Rossetti gegen den im Wettbewerb erstplatzierten Beitrag durchsetzen kann, mag angesichts seiner guten Beziehungen zu Piacentini, der wiederum in Genua die städtebaulichen und architektonischen Fäden zieht, nicht mehr zu verwundern.

[72] ASC GE, 162/1933: Brief von Piacentini an Daneri vom 30. Januar 1933.
dt. „Geschätzter Herr Ingenieur, wie von Ihnen erbeten, habe ich mit großem Interesse Ihren Entwurf für die in Genua zu errichtende Kirche Nostra Signora Addolorata [e S. Marcellino] geprüft. Es freut mich, Ihnen mitteilen zu dürfen, dass ich von Ihrem Entwurf einen vorzüglichen Eindruck erhalten habe, weil er von hohem künstlerischem Sinn und Ernst zeugt und, wie es sich für die heutige Zeit geziemt, von echter Modernität geprägt ist. Sehr gut geraten ist der Grundriss mit den Kapellen, die sich mit den Außennischen abwechseln; die Proportionen der Massen und der Fenster, die Kuppel und der Portikus stellen derweil einen angemessenen Bezug zu den Bautraditionen her, obwohl sie auf geniale Weise mit dem Geist der Zeit interpretiert sind. Mit den besten Wünschen für die glückliche Verwirklichung dieses Projekts, grüße ich Sie herzlichst. Unterzeichnet: Marcello Piacentini."

[73] vgl. ASC GE, 162/1933: Brief von Broccardi an Minoretti vom 7. Januar 1933.

[74] vgl. Patrone 1982, S. 60.

[75] vgl. ASC GE, 162/1933.

[76] vgl. Nervi 1939, S. 630.

[77] Dies lässt sich aus einem Brief herauslesen, den Bruzzone am 3. Juli 1933, also nachdem die Diözesankommission die Variante A genehmigt hat, an den Podestà schreibt.
vgl. ASC GE, 162/1933: Brief von Bruzzone an Broccardi vom 3. Juli 1933.

[78] vgl. ASC GE, 162/1933: Brief von Minoretti an Broccardi vom 3. Januar 1932 [muss 3. Januar 1933 heißen, da sich Broccardi in seinem Brief vom 7. Januar 1933 auf dieses Datum bezieht; offenbar wurde hier we-

gen des Jahreswechsels ein Flüchtigkeitsfehler begangen].

[79] In den Bauakten findet sich ein Vorentwurf (*minuta*) der Baugenehmigung, in den mehrere Anmerkungen und Verweise mit freier Hand eingetragen sind. Auffällig ist außerdem das Attribut ‚Attenzione', mit dem die Akte versehen ist. Die letztliche Baufreigabe durch den Podestà (Proposta n. 1710) nimmt Bezug auf ein Urteil der *Commissione Edilizia* vom 3. Dezember 1932, die Kommission ist jedoch am 9. Dezember zusammengetreten, was in der Akte durch eine handschriftliche Randnotiz sogar bestätigt wird. Möglicherweise handelt es sich um einen Tippfehler.
vgl. ASC GE, 162/1933: Atti del Podestà.

[80] Den Hintergrund für diese (provisorische) Planung bildet die Weigerung der Stadtverwaltung, den aufwendigen Bau einer Stützmauer durchzuführen. Erst das spätere Einlenken der Stadtverwaltung ermöglicht die getreue Umsetzung der Freitreppe und des Vorplatzes.
vgl. De Simoni 1948, S. 48.

[81] Dem gegenüber steht ein viergeschossiger Turmbau, mit dem Daneri nach der Ablehnung seines ersten Entwurfes versucht, das Gefallen der Kommissionen zu erobern, indem er ihn anstelle des filigranen Portikus platziert. In ihm manifestiert sich das Thema der Dreifaltigkeit in einer Folge von Rundbögen, die zudem in unterschiedlichen Formaten und mit unterschiedlichen Funktionen versehen eher verlegen wirken. In Verbindung mit dem Bruchsteinmauerwerk, mit dem Daneri das präzise Raster der ursprünglich vorgesehenen Platten ersetzt, sorgt die Schwere des Turms für einen rustikalen Eindruck, der weder in das urbane Ambiente noch in die Dynamik der Architekturdebatte passt. Zudem hebt der Portikus in dieser Variante den gefälligen Effekt der Polychromie auf.

[82] Eine Intention, die schon im ursprünglichen Entwurf zum Ausdruck kommt, da Daneri die hier noch vorgesehene Kuppel mit einer hohen Wandschürze zu reduzieren sucht.

[83] Wie Pfammatter bemerkt, begünstigt hier die Wahl des Zentralbautyps auch die in südlichen Ländern besonders wichtige Heiligenverehrung und private Andacht, die ihrerseits nach mehreren Nischen und Nebenaltären verlangt (Pfammatter 1948, S. 84). Grundsätzlich hat diese spezifische Form der Devotion sicherlich in größerem Maße zur Persistenz traditioneller Kirchenmodelle in Italien beigetragen.

[84] vgl. Rosadini 2003, S. 10.

[85] Rosadini 2003, S. 10.
dt. „zarten ‚Blättern' aus Stahlbeton".

[86] Tatsächlich sind die Außenwände gemauert und mit ‚Stahlbetonankern' verstärkt, um die erforderliche Aussteifung mit schmal dimensionierten Bauteilen zu erzielen.
vgl. Nervi 1939, S. 627.

[87] Pfammatter 1948, S. 84.

[88] Hier bezogen auf die konsolenartig abgeknickten Wände in S. Roberto Bellarmino in Rom (1931-33); vgl. Kap. 9.4.3.

[89] Daneri beginnt hier seine erfolgreiche Zusammenarbeit mit Nervi. Dass die Kalotte eine moderne und gleichermaßen wirtschaftliche ‚Alternative' zur Kuppel sein kann, deutet sich in Piacentinis Kirche Cristo Re an. Dass Brasinis* gewaltige Kirche in Rom letztlich mit einer Kalotte ‚gedeckelt' werden muss, um den anachronistischen Bau überhaupt zu Ende bringen zu können, spricht indes für sich selbst. Es sei noch angemerkt, dass Nervis dünne Schale im Zweiten Weltkrieg zwei nahen Bombenexplosionen und mehreren Einschlägen standhält. Nervi wiederum schafft Ende der 1970er Jahre mit der Kirche S. Gaspare Del Bufalo al Tuscolano in Rom (1976-81) eine kühne zeltartige Zentralbaukonstruktion, die in überzeugender Weise mit die liturgischen Neuerungen des Konzils reflektiert.

[90] vgl. Il Secolo XIX, 4. März 1934, S. 6.

[91] vgl. Pehnt 2006, S. 174.

[92] vgl. Rosadini 2003, S. 10.

[93] Pfammatter 1948, S. 84.

[94] s. Anhang 2 ‚Personen'.

[95] Zeugnis über das heterogene Spektrum seiner Frühwerke geben die Villa Foppiano in Torriglia (1928-30), der Palazzo Contardo in Genua (1930-31), der Sitz des Genueser Ruderclubs (1929) und eben der Hauptsitz der Saponerie Riunite in Cornigliano (1928).
vgl. Rosadini 2003, S. 6-9.

[96] vgl. Patrone 1982, S. 12.

[97] vgl. Pica 1936, S. 32.

[98] Heute zeigt der Innenraum die üblichen ‚Überfrachtungen' mit allerhand Zubauten, Kunstwerken etc. Sie verschleiern den schlichten Charakter des Bauwerks. Ferner wurden die Innenwände in der Höhe der Fenstersimse ‚zäsiert', indem ein schmaler aufgerauter Streifen nachträglich eingebracht worden ist und wodurch der von außen her sichtbare Rhythmus der vertikal betonten Abschnitte konterkariert wird (Stand Juli 2012).

[99] Im Zuge einer gemeindeseitigen ‚Verschönerungsmaßnahme' wurde die Unterseite der Kalotte jüngst mit einem hellen Gelbton gestrichen (Stand Juli 2012).

[100] vgl. De Simoni 1948, S. 48.

[101] vgl. L'Architecture d'Aujourd'hui 1934 und L'Architecture d'Aujourd'hui 1938. Die Zeitschrift wird 1930 von dem Architekten André Bloc gegründet und gehört zu den Sprachrohren der mitteleuropäischen Architekturavantgarde.

[102] Die erste italienische Ausgabe erscheint 1949 bei Hoepli in Mailand.
vgl. Neufert 1949, S. 268.

[103] Der Grundriss wird neben den oktogonalen Grundrissen der Kirchen St. Bonifatius in Frankfurt am Main (Martin Weber, 1925-27) und S. Pio V in Desio (Cabia-

ti, 1935) abgebildet. Außerdem ist der dreieckige Grundriss der Dreieinigkeitskirche in Halle/Saale (Wilhelm Ulrich, 1929-30) und der Grundriss des Baptisteriums der Arianer in Ravenna (5. Jh.) zu sehen.
vgl. Cassi Ramelli 1946, S. 71.

[104] S. Leonardo in Moriago wurde von den Mailänder Novecentisten Alpago Novello* und Cabiati*, S. Carlo von dem Mailänder Priester-Architekten Polvara entworfen. Originellere, zuweilen auch experimentelle Beiträge zu dem Thema bietet die bereits dargestellte Wettbewerbsserie in Messina, vor allem mit den Arbeiten Samonàs, Ridolfis und Paniconi/Pediconis.
vgl. Kap. 6, 7 und 12.

[105] Pfammatter 1948, S. 84.

[106] Pfammatter 1948, S. 84.

[107] Il Cittadino, 4. März 1934, S. 3; Il Secolo XIX, 4. März 1934, S. 6; Giornale di Genova, 4. März 1934, S. 6 und La Settimana religiosa, 11. März 1934, S. 117f.
dt. „erhabenes und grandioses Motiv".

[108] vgl. Patrone 1982, S. 62.

[109] vgl. Pica 1936, S. 32 und Nervi 1939, S. 627-630.

[110] vgl. Rassegna di architettura 1938, S. 18.

[111] vgl. Ippolito 2009.

[112] Nervi 1939, S. 630.
dt. „Die wertvollste Qualität eines architektonischen Werkes ist in dieser Arbeit voll erreicht, nämlich die mühelose Verschmelzung der unterschiedlichen planimetrischen, technischen und ästhetischen Anforderungen in einer einzigen Lösung, die allen Anforderungen gleichermaßen gerecht wird."

[113] vgl. Fede e Arte 1964, S. 20f.

[114] vgl. Ponti 1943, S. 10-20.

[115] In seinem Text bezieht er sich zuweilen wörtlich auf seinen 1940 veröffentlichten Artikel in der Genueser Tageszeitung *Il Nuovo Cittadino*.
vgl. De Simoni 1940, S. 3.

[116] De Simoni 1948, S. 45.
dt. „eine Kuppel, die zwischen einem Ja und einem Nein schwankt"; „eine Vorhalle mit wenigen, langgestreckten und schmächtigen Stützen, die wie die Beine eines Stelzvogels wirken."

[117] vgl. La Settimana religiosa, 8. Dezember 1935, S. 584.

[118] Der Bezug zum Geist der Moderne erfolgt hier vor allem unter dem Aspekt, wonach sowohl Form als auch Konstruktion der Zeit entsprechend formuliert und zueinander in Bezug gestellt werden. Für die Kirche S. Marcellino ist dies gegeben, obwohl Daneri noch keinen Einklang von Sprache und Technik erreichen kann.

[119] Nachlass Luigi Carlo Daneri (privat), Genua: Nicht veröffentlichtes Manuskript.

[120] Rosadini 2003, S. 11.
dt. „Im Übrigen begründet sein verspätetes und eher zufälliges Engagement für den Rationalismus bei ihm weniger eine neue Art des Denkens, als eine neue Art die Dinge zu tun: Tatsächlich wird Daneri nicht so sehr auf die ideologischen und kulturellen Gehalte des Bauhauses eingehen, die von sozialer Demokratie und Egalität geprägt sind, sondern bevorzugt seine technischen und räumlichen Konzepte verinnerlichen, also jene Aspekte des Modernen, die seiner zumal nicht humanistisch geprägten Ausbildung entgegenkommen."

[121] Architettura 1937a, S. 1.
dt. „mit wohlwollender Unterstützung haben sie ihm gestattet, moderne Maßstäbe anzulegen. Maßstäbe, von denen wir uns wünschen, dass sie im Bereich des sakralen Bauens mehr berücksichtigt und verstanden würden, und zwar zum Wohle des Sakralbaus und der italienischen Architektur im Allgemeinen."

[122] Obwohl der Beitrag Petruccis im Kontext der Architekturgeschichte der faschistischen Epoche kaum berücksichtigt worden ist, gibt es mehrere Bücher, die sich mit seinem Leben und Werk beschäftigen. 2002 ist zudem in einem Regional-Verlag eine von Gianfranco Piemontese verfasste, sehr anschauliche Monografie über Petruccis Projekt für die Opera erschienen, für die das einschlägige Archivmaterial ausgewertet worden ist und auf die ich deshalb für Details verweise.

[123] S. Anhang 2 ‚Personen'.

[124] In der Riege der Nachwuchsarchitekten sind Petrucci und Piccinato als Urbanisten nicht nur Gegenspieler zur Truppe der Radikalen um Pagano und Bardi, sondern auch untereinander von unterschiedlichen Ansätzen und Hintergründen geleitet.
vgl. Spiegel 2010, S. 223-233.

[125] „povertà francescana, quasi primitive".
Il Popolo Nuovo, 1. Juli 1935.

[126] De Angelis 2005, S. 8.
dt. „Verschmelzung von Klassizität und Razionalismo".

[127] Das Phänomen des Ruralismus ist als Konstruktionstechnik von Heimat in vielen Ländern präsent und wesentlicher Bestandteil des Prozesses der Nationenbildung und kulturellen Modernisierung (vgl. Figes 2011, S. 88f und Weber 1976). In Italien wird er in einem Gesetz gegen den Urbanismus legislativ gefasst. Hier dient er, entgegen der vom Regime verbreiteten Auslegung, als ideologische Grundlage vor allem der Aus- und Umsiedlung und anschließenden Blockierung bestimmter Bevölkerungsschichten auf dem Land: zum einen, um den Zufluss zu den Städten stärker zu kontrollieren, zum anderen um den Rückfluss vom neu erschlossenen Land in die Städte zu verhindern. Folglich handelt es sich im faschistischen Kontext um eine typische Äußerungen seiner gebrauchsorientierten Ideologie. In letzter Konsequenz bedeutet der faschistische Ruralismus forcierte Ansiedlung durch strikte Bindung des Siedlers (*colono*) an die Scholle (vgl. Mariani 1982, S. 22). Im Verlauf der 1930er Jahre besteht ein Teil des traditionsbezogenen Moments der italienischen Architekturdebatte im Regionalismus der faschistischen Architekturpolitik weiter. Dabei beschränkt sich das

Konzept nicht nur auf die Gründungen neuer Städte, Dörfer und Stadtteile, sondern wird auch auf Einzelbauten und Stadtsanierungsprojekte, wie beispielsweise dem Quartier Salicotto in Siena, ausgedehnt (vgl. hierzu: Tragbar 2012, S. 143-166).

[128] vgl. Marconi 1983, S. 8.
dt. „in der Einfachheit und Wiederholbarkeit ihrer konstruktiven Module, ihrem Purismus der Baukörper und der blendenden Helligkeit ihrer Verputze als vollkommen rationalistische Architektur".

[129] vgl. weiterführend Mariani 1982b, S. 285-310.

[130] vgl. Veneruso 2001, S. 193.

[131] Mariani 1982b, S. 299.
dt. „moderne architektonische Kultur".

[132] vgl. Fiorita d'anime, 15. Oktober 1934.

[133] Das Grundstück befindet sich schon seit den 1910er Jahren im Besitz der Diözese, um hier ein Gemeindezentrum für die Arbeiterschicht zu errichten: ein sogenanntes ‚Ricreatorio religioso per i figli del popolo'.
vgl. Il Popolo Nuovo, 1. Juli 1935.

[134] vgl. Veneruso 2001, S. 183.

[135] Hierüber geben beispielsweise Ignazio Silones zeitgenössische Erzählungen einen lebendigen Eindruck.

[136] Veneruso 2001, S. 185.
dt. „In der Tat befanden sich die kirchlichen Titel, die Pfarr- und Sakralbauten meist innerhalb der Mauern der Altstädte, während sie in den Vororten, die sich in das angrenzende Umland ausbreiteten, entweder zu wenige waren oder gar ganz fehlten. Ausgehend von dieser Lage bedurfte es somit einer gewaltigen und zugleich schwierigen Verschiebung der Pfründe vom Zentrum in die Peripherie, des Baus neuer Kirchen und der Umfunktionierung bestehender Sanktuarien und Klosterkirchen, die bisher von der Seelsorge ausgeschlossen waren."

[137] Veneruso 2001, S. 184. dt. „Der verringerte Migrationsfluss machte die Pfarrei zum stabilsten gesellschaftlichen Mittelpunkt eines Wohngebiets, um den nicht nur das religiöse, sondern auch das ganze Sozialwesen eines Sprengels rotieren konnte."

[138] Der aus Cesena stammende Belletti, ein ehemaliger Schüler der Josephiner, wird beauftragt, sein nicht realisiertes Projekt für eine Kirche in Codigoro (Ferrara) in einen Entwurf für die Opera S. Michele in Foggia umzuarbeiten. Als dieser jedoch für den verhältnismäßig geringen Arbeitsaufwand versucht, ein volles Honorar abzurechnen, fühlen sich die Auftraggeber betrogen.
vgl. Briefwechsel mit Belletti, in Piemontese 2002, S. 91f.

[139] In einem Brief bezeichnet Petrucci den Bischof von Foggia als „mio buon Padre spirituale" (meinen guten geistlichen Vater).
vgl. Brief von Petrucci an Fipaldini vom 30. Mai 1932, in: Piemontese 2002, S. 93.

[140] Der Briefwechsel zwischen Petrucci und Fipaldini ist von Gianfranco Piemontese dokumentiert worden.
vgl. Piemontese 2002, S. 89-112.

[141] Der etwas ungewöhnliche Namenszusatz ‚Opera' (wörtlich: Hilfswerk) soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich im Grunde um einen Auftrag für ein Pfarrheim mit Kirche handelt. Wie in Italien in vielen Fällen üblich, wird die Aufgabe der Errichtung und Unterhaltung einer Pfarrei auch hier einer Kongregation übertragen.
vgl. Piemontese 2002.

[142] vgl. Brief von Fipaldini an Petrucci vom 17. Juni 1932, in: Piemontese 2002, S. 94.

[143] ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia: b. 111, fasc. 1, Protokoll 374/1933.
dt. „der Entwurf für die Opera S. Michele Arcangelo [...] respektiert nicht die ehrwürdigen Traditionen, die nach den Worten des Heiligen Vaters die sakralen Kunstwerke bestimmen sollen".

[144] ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia: b. 111, fasc. 1, Protokoll 374/1933.
dt. „Der Architekt sollte sich mit tiefster Hingebung an jenen Monumenten sakraler Kunst inspirieren, von denen es auch in dieser Region vortreffliche Beispiele gibt."

[145] vgl. ASV, Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia: b. 111, fasc. 1, 619/34.

[146] Eine keineswegs unübliche Praxis. In den Akten der Päpstlichen Kommission finden sich zahlreiche Hinweise darauf, dass die örtlichen Priester, aber auch die Bischöfe und Diözesankommissionen nicht selten die Einmischung der Päpstlichen Kommission mit findigen Tricks oder schlicht durch Außerachtlassen und Zeitspiel zu umgehen suchen und dabei auch Erfolg haben. Schließlich ist es mehr als unwahrscheinlich, dass ein einmal vollendetes kirchliches Bauwerk von der Kommission dem Abriss preisgegeben oder mit kostenintensiven Umarbeitungen belastet wird. Es muss angenommen werden, dass, zumindest in der Zeit des Faschismus, die meisten kirchlichen Bauprojekte ohnehin ohne jegliches Wissen der Päpstlichen Kommission durchgeführt werden. Wie im Übrigen die vielen Lücken in den Bauakten, beziehungsweise die fehlenden Dokumentationen im Archiv der Kommission belegen. Analog gilt der Sachverhalt bezogen auf die untergeordnete Ebene, also auf die Beziehung der Pfarreien und deren Bauherrenschaft (*fabbricerie*) zu den Diözesankommissionen. Hier lassen sich die gleichen Praktiken beobachten.

[147] Getreu dem geflügelten Wort, dass wenn der Architekt der Vater seiner Werke ist, die Bauherren ihre Mutter sind.

[148] vgl. Casabella 1933.

[149] vgl. De Angelis 2005, S. 8.

[150] In Aprilia beispielsweise entscheidet sich Petrucci für Arkaden, die den Bezug zu den Piazze d'Italia in De Chiricos metaphysischer Kunst noch deutlicher unterstreichen.
[151] Den Typus der Sakristei übernimmt Petrucci nahezu identisch für seine Kirche in Aprilia.
[152] vgl. Rossi 1987, S. 153f.
[153] vgl. Architettura 1937a, S. 6.
[154] vgl. Architettura 1937a, S. 6.
[155] Fiorita d'anime, 15. Oktober 1934.
[156] vgl. Piemontese 2002, S. 31.
[157] Zur Bautechnik und dem Einsatz moderner Materialien – wie etwa des jüngst entwickelten Anstrichs ‚Titlac' – vgl. Architettura 1937a, S. 11 und Piemontese 2002, S. 85-88.
[158] vgl. Casabella 1933c und Casabella 1933.
[159] Die Berücksichtigung Petruccis erfolgt in Abstimmung mit Marcello Piacentini.
vgl. Brief von Giulia Barella an Petrucci vom 3. Juli 1935, in: Piemontese 2002, S. 101.
[160] Taronna 1935.
dt. „Großartigkeit und Modernität der Anschauung".
[161] vgl. La Fiaccola 1934 und L'Illustrazione Vaticana, 16. November 1937.
[162] Die Gemeinde gehört, nach dem Abriss der Pfarrkirche S. Angelo, zu den größten der Stadt.
vgl. Piemontese 2002, S. 22.
[163] vgl. Architettura 1937a, S. 3. Dass Petrucci dem Thema des natürlichen Lichteinfalls besondere Aufmerksamkeit schenkt, lässt sich unter anderem auch an der Decke der Aula Magna der Scuola Superiore di Scienze Economiche e Commerciali in Foggia erkennen (Abb. 1739).
[164] vgl. Architettura 1937a, S. 3.
[165] Architettura 1937a, S. 3.
dt.„leuchtendes Bild".
[166] Pfammatter 1948, S. 79.
[167] In Segezia entscheidet sich Petrucci für ein einziges Hauptportal, ordnet aber an der zur Straße stehenden Längsseite drei repräsentative Nebeneingänge an, die von den Strebewänden gerahmt werden.
[168] Heute ist die in historischen Bildern so deutlich zutage tretende Harmonie und Sorgfalt dieser Architektur nur noch zu erahnen. Der gesamte Komplex ist überformt, bisweilen auch verunstaltet – trotz oder wegen der kontinuierlichen Nutzung, ist er in manchen Teilen dem Verfall preisgegeben. Insbesondere das für eine Pfarrei sehr elegant entworfene Theater fristet ein erbärmliches Dasein. Im Vergleich zu anderen, im Rahmen dieser Forschungsarbeit untersuchten Kirchenbauten, haben die Qualitäten von Petruccis Werk besonders stark gelitten.
[169] Fiorita d'anime, 15. Oktober 1934.
dt. „Die überwiegende Geschlossenheit der Baukörper, die großen, leeren Flächen und die nur knappen Vorsprünge, die flache Deckung und die hellen Anstriche, stimmen harmonisch mit jenen Charakteristika überein, die in vielen Bauwerken der sonnenbeschienenen Städte Apuliens ausgeprägt sind."
[170] Fiorita d'anime, 15. Oktober 1934.
dt. „Die neuen Betonbauweisen finden in der Kirche und dem Glockenturm zu ihrem eigenen unverblümten und klaren Ausdruck, ohne jedoch in Widerspruch zur Umwelt zu geraten."
[171] Piemontese 2002, S. 78.
dt. „modernistischen Ansatz".
[172] Zum Kirchenbau in den neuen Siedlungen Apuliens vgl. Scionti 2007, S. 138-151.
[173] Casabella 1933.
dt. „sie stellt ein Werk dar, das selbst in seinem klaren Bekenntnis zum Geschmack der Moderne die Tradition im Blick behält, weshalb sich, neben den glatten Wänden und den Fensterfolgen, die erhabene Gestalt der Apsis zeigt und sich Lang- und Querhaus im durchgehenden Verlauf der Gesimse durchdringen".
[174] vgl. Costantini 1935.
[175] Il Popolo Nuovo, 1. Juli 1935.
dt. „Petruccis Projekt stellt einen der glücklichsten, wenn auch sehr seltenen, Versuche dar – entsprechend der Beispiele ausgezeichneter ausländischer Baumeister –, auch in Italien eine moderne Sakralarchitektur zu erschaffen, die es vermag, eine ebenso originelle wie verlockende Neuartigkeit architektonischer Formen mit dem würdevollen Ausdruck des Religiösen zu vereinen, und dies, ohne sich allzu ersichtlich von der Tradition zu entfernen, die in Italien gewiss lebendiger ist, als anderswo."
[176] vgl. Domus 2000, S. 135.
[177] vgl. T.P. 1937, S. 18-19.

14 FASCHISTISCHER KIRCHENBAU?

14.1 Einleitung

Die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen steht in Italien im Zeichen des Faschismus. Dies bedeutet aber nicht zwangsläufig die Existenz einer faschistischen Architektur. Vielmehr stellen sich die Fragen, wodurch Architektur faschistisch wird und unter welchen Umständen sie entsteht. In der Architekturgeschichtsschreibung ebenso wie in der Architekturdebatte wird immer wieder versucht, Architektur als faschistisch zu deklarieren, wenn sie einem antiautoritären Weltbild zuwiderzulaufen droht; oder es wird geflissentlich angenommen, Architektur sei bereits dann faschistisch, wenn sie wie auch immer geartete faschistoide Züge trägt. So wird etwa in der hitzigen Debatte um das Stuttgarter Großprojekt ‚S21' der Bestandsbahnhof von Paul Bonatz als ‚faschistoid' oder ‚protofaschistisch' bezeichnet, weil man mit der Architektur nichts anderes anzufangen weiß, als sie wegen ihrer Größe und Schwere mit dem Negativum des Faschistischen in Verbindung zu bringen, und dies, obwohl das Bauwerk am 23. Oktober 1922 eröffnet wurde – acht Tage vor Mussolinis* Machtübernahme, doch wer wäre so dreist, dieser Gleichzeitigkeit einen sachlichen Zusammenhang zu unterstellen? Allerdings könnte man mit einem etwas weiter gefassten Begriff in der Tat einen Zusammenhang oder Analogien zwischen Zügen und Merkmalen des Faschismus und denen bestimmter Architekturen erkennen. Eines der wesentlichen Merkmale wäre dabei der Anspruch von Größe in Verbindung mit einem ausgeprägten nationalen Bewusstsein ausgedrückt in einem kulturellen Code, der sich wiederum in der Architektur erkennen ließe. Ganz zweifellos ist aber Architektur erst dann faschistisch, wenn sie mit der Praxis eines faschistischen Regimes einen aktiven Zusammenhang bildet. Das faschistische Regime in Italien ist jedoch trotz einer anderslautenden Propaganda und Selbstdarstellung erst im weiteren Verlauf seiner Genese in einen Zustand getreten, in dem es nicht mehr nur einen totalitären Anspruch vertritt, sondern die Realität in zunehmend totalitärer Weise bestimmt. Das heißt, fragt man nach einer faschistischen Architektur im engeren Sinne, so ist die Antwort eng mit dem Faschisierungsprozess verbunden, der mit der totalitären Beschleunigung des Regimes in den 1930er Jahren einhergeht.[1]

Wie in den Kapiteln zur Geschichte des mussolinischen Regimes und zu den Interpretationsweisen des Faschismus dargelegt worden ist, hängt diese Totalisierung wiederum mit der institutionellen und politischen Konsolidierung und der großen Konsensbildung zusammen, die das Regime um 1930 für erreicht glaubt und dem Anschein nach auch tatsächlich erreicht hat. Sie bildet die unmittelbare Vorbedingung für eine Politik, die von nun an auf einer immer radikaleren, schließlich totalitären Erfassung aller gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereiche abzielt – das heißt den Gebrauch der in den 1920er Jahren geschaffenen Herrschaftsinstrumente für die Totalisierung des Lebens mit dem Ziel des Machterhalts und der Expansion durch kontinuierliche Mas-

senmobilisierung praktiziert. Und in eben diese Umlaufbahn gerät die Architektur als *Instrumentum regni*. Der Staat, namentlich Mussolini, der einst noch erklärt hat, von Architektur nichts zu verstehen, wendet sich nach 1929 mit immer größerem Eifer der Manipulation der Architektur zu.[2] Faschistische Architekturpolitik hat nach dem Jahrzehnt des Stilpluralismus oder auch des architektonischen *laissez faire* ihren Ursprung weniger in der Fassung einer klaren Architekturdogmatik, zumal der Faschismus selbst kaum auf eine klar definierte Ideologie zurückgreifen kann, sondern in der politischen Beeinflussung architektonischer Prozesse. Die korporative Neuordnung des Berufsstandes der Architekten, die Umstrukturierung des daraus resultierenden Architektensyndikats beim Kongress im Juli 1931, die Neuausrichtung der Zeitschrift ‚Architettura', Mussolinis eigenes, von Paolo Nicoloso in seinem Buch ‚Mussolini architetto' so eindrücklich dokumentiertes Interesse an der Architektur, die Einbindung der Rationalisten bei der Gestaltung der ‚Mostra della Rivoluzione', die massive Konditionierung und Instrumentalisierung der großen Wettbewerbe in Florenz und Rom, sie alle markieren den Beginn einer faschistischen Architekturpolitik im eigentlichen Sinne, gelenkt an allererster Stelle von Marcello Piacentini*, Alberto Calza Bini* und dem *Duce* selbst. Eine Architekturpolitik, die darauf abzielt, das im Mai 1928 beim Kongress des Architektensyndikats formulierte Ziel zu erreichen, nämlich die Begründung einer faschistischen Architektur, – „di ricercare e definire ... lo stile dell'era in cui viviamo"[3].

Die Antwort gibt schließlich das Regime selbst. Ob kommunal, regional, national oder kolonial, überall dort, wo der Staat plant, baut, Wettbewerbe initiiert und Aufträge vergibt, gilt: Faschistische Architektur ist in allererster Linie jene Architektur, auf die das Regime seine eigene Hand legt. Sie ist es, die in der zweiten Hälfte des *Ventennio* die Blätter der Architekturzeitschriften füllt und in den Ausstellungen, vor allem bei den Triennalen der Jahre 1933 bis 1940, zur Schau getragen wird; sie ist es, die das Gesicht des faschistischen Italien prägen soll und die Bühne für die Verherrlichung des neuen Italiens und seines Führers bereitet. Die Affirmation des Faschismus als ein Medium zwischen Moderne und Historie erfolgt nicht zuletzt in der Sprache der Architektur. Die faschistische Architekturpolitik strahlt zugleich aus auf die Debatte, bedingt sie und tritt in Wechselwirkung mit ihr und ihren Resultaten, sie affektiert sogar einen ansonsten autonomen Bereich wie den der religiösen Architektur. Zentrale Beispiele sind Piacentinis Kirche Cristo Re in Rom, die Wettbewerbsserie in Messina und der von Piacentini geförderte Entwurf für die Kirche S. Marcellino in Genua. Gleichwohl es sich um kirchliche Auftragsbauten handelt, sind sie personell und ideologisch vom Faschismus beeinflusst. Und doch unterscheidet sich dieser ‚gewöhnliche' oder ‚reguläre' Kirchenbau, der in der Essenz seiner Entstehung der absoluten Mehrzahl aller vorangegangenen und nachfolgenden Kirchenbauten entspricht, von dem minoritären Kirchenbau, den das Regime selbst konditioniert, für den es die Voraussetzungen und urbanen Rahmenbedingungen, ja den Bedarf unmittelbar schafft, das Geld bereitstellt, die Architekten auswählt und die stilistischen Leitplanken umreißt sowie die Umsetzung kontrolliert – Kirchenbauten, die unmittelbar in einem vom Regime gesteuerten, gewollten und verwirklichten Kontext stehen und folglich dem planerischen Einfluss der Kirche entzogen oder zumindest entfernt sind, beziehungsweise die Kirche dem Staat das Feld überlässt, weil diese Kirchen auf seine Initiative zurückgehen.[4] Dieser Kirchenbau, der mit der aktiven faschistischen Architekturpolitik und dem damit verbundenen Bauprogramm staatlicher Einrichtungen beginnt, ist faschistisch. Er ist kulturell weit enger, ja so-

zusagen organisch mit dem Bild verbunden, das den Kuratoren vorschwebt, wenn sie bei der V. Triennale das Motto ‚L'Italia che verrà' ausgeben und dann einige Jahre später die entsprechende Architektur als die Architektur eines Italiens der Gegenwart sowie als die gleichwohl von faschistischer Architekturpolitik beeinflussten Kirchenbauten der Kirche proklamieren, die allenfalls in einem sehr weit gefassten Sinne als faschistisch bezeichnet werden können.

Zwischen faschistisch beeinflusstem Kirchenbau und faschistischem Kirchenbau besteht ein Unterschied, der sich analog zum Unterschied zwischen faschistischer Architektur und vom Faschismus beeinflusster Architektur verhält. Dennoch kommt eine Untersuchung des italienischen Kirchenbaus der faschistischen Epoche nicht umhin, zumindest einen Seitenblick auf die vom Faschismus in Auftrag gegebene und durchgeführte Kirchenarchitektur zu werfen. Im Folgenden sollen deshalb einige der signifikantesten Beispiele angesprochen werden, zumal sich daraus wiederum neue Fragestellungen und Blickwinkel ergeben, die zusammenhängend noch nicht erforscht worden sind und die durch die vorliegende Arbeit in einen Bezug zum allgemeinen Kirchenbau gebracht werden können. Das sicherlich sichtbarste und bekannteste, bisher auch am eindringlichsten untersuchte Beispiel sind die Kirchen, die das Regime im Zuge seiner Stadtneugründungen und Siedlungsplanungen in Italien und den italienischen Kolonien realisiert oder zumindest geplant hat.[5] Hier tritt das Regime, vertreten von der *Opera Nazionale Combattenti (ONC)* als Aufgabensteller und Bauherr auf. Ferner gehören – analog zu den nicht realisierten Entwürfen und Studien für konkrete und fiktive Kirchenbauten der Kirche, die gleichsam wesentlicher Bestandteil der Debatte um die Entwicklung des Kirchenbaus sind – auch jene Entwürfe zum faschistischen Kirchenbau, die 1937 im Zuge der Littoriali dell'Arte entstehen und publiziert werden. Eine weitere Facette stellt zweifelsohne das interessante, aber folgenlose Projekt für eine Kirche dar, die als Bestandteil des neuen Bahnhofs Termini in Rom Planungsbestandteil eines der größten und ehrgeizigsten Infrastrukturprojekte des Regimes gewesen ist. Und schließlich findet der italienische Kirchenbau in der für die geplante Weltausstellung E42 vorgesehenen Kirche SS. Pietro e Paolo zu einer unmittelbaren Verschmelzung des faschistischen Anspruchs und Mythengeflechts mit dem säkularen Mythos des Katholizismus, indem hier, beim ultimativen Repräsentativprojekt des faschistischen Regimes, eine Kirche in Reverenz an die faschistische Trinität der *romanità* als wesentlicher Bestandteil des größten zusammenhängenden architektonischen Fußabdrucks des Faschismus gebaut wird.

14.2 Kirchenbau in den neuen Städten des *Duce* und in den Kolonien

Die Beiträge junger Architekten haben bereits gezeigt, wie die Debatte um die Erneuerung der italienischen Kirchenarchitektur zu Beginn der 1940er Jahre fortgeführt wird und in eine neue Phase tritt, die nicht zuletzt dadurch charakterisiert ist, dass sich das Regime in bestimmten Fällen seiner totalitären Expansionsbestrebungen nun auch direkt um kirchenbauliche Projekte kümmert und die Kirche selbst dabei nur noch eine vergleichsweise passive Rolle übernimmt.[6] Sind die Wettbewerbe in La Spezia und Messina bezeichnend für einen Wandel innerhalb der Kirchenbaudebatte und Piacentinis Cristo-Re-Kirche ein Brennglas desselben, so stellen vor allem die vom *Duce* initiierten Stadtgründungen, die zahlreichen Siedlungen in den Kolonien und die neu errichteten und mit Kathedral- und Kirchenbauten ausgestatteten Diözesen in Bengasi, Tripolis, Addis Abeba, Asmara, Massaua, Mogadischu und Rhodos einen neuen Hintergrund für die kirchenbauliche Entwicklung. Sie komplettieren die städtebauliche Offensive des Regimes, die durch groß angelegte Zentrumsumbauten und Stadterweiterungen die bauliche Verwandlung des Landes eindrücklich verändert.

Die neuen Städte (*città di fondazione*) sind Teil einer innenpolitischen Strategie, mit der Mussolini versucht, verschiedene Probleme, wie beispielsweise eine sehr hohe Arbeitslosigkeit, wachsende Bevölkerungsdichten in den Städten und die letztliche Begrenztheit des italienischen Territoriums mit siedlungspolitischen Maßnahmen propagandistisch wirksam in den Griff zu bekommen. In dem schließlich 136 neue Siedlungen und Städte hervorbringenden Programm äußert sich der Mythos des tatkräftigen Führers und leistungsstarken Staates, zugleich veranschaulicht es die spätestens seit 1935 immer klarer werdende Lebensraum-Politik des zwischenzeitlich militärisch-expansionistisch orientierten Regimes.[7] Dass das Großprojekt trotzdem scheitert, ist aber, wie schon angedeutet wurde, auf das Fehlen eines Generalplanes zurückzuführen. Denn die neuen Siedlungen werden vielmehr im Zuge einer systematischen Improvisation jeweils dort aus dem Boden gestampft, wo es aus den unterschiedlichsten Gründen besonders dringlich erscheint. Ähnlich verhält es sich mit den Ansiedlungen in den italienischen Kolonien, die mit großem Aufwand in zuweilen unwirtlichen Gebieten errichtet werden, aber nach dem Ende des Faschismus kaum noch überlebensfähig sind.[8]

Das entscheidende Merkmal, das die vom Regime in den neuen Städten und Siedlungen errichteten Kirchen vom ‚regulären' Kirchenbau unterscheidet, ist, dass sie frei von einem unmittelbaren, vorgegebenen baulichen Kontext erdacht werden. Ein kultureller Bezugsrahmen besteht nur in der weitergespannten Sphäre nationaler oder regionaler Kultur. Es gibt kein historisches städtebauliches Ambiente, denn dieses wird erst im Zuge einer Planung geschaffen, die wiederum die Kirche als einen spezifischen Aspekt der Planung miteinschließt. Die Kirche wird so über ihre rein religiöse Funktion hinaus wesentlicher Bestandteil des „polo generatore della città"[9]. Ganz im Zeichen des revolutionären Moments der faschistischen Massenbewegung bilden die neuen Ansiedlungen einen besonders sichtbaren Baustein der vom Faschismus angestrebten neuen gesellschaftlichen Ordnung. Der Mythos des neuen Menschen, wie ihn die faschistische Gebrauchsideologie propagiert, findet gerade in der Siedlungspolitik des Regimes spezifischen Ausdruck. Es geht darum, neue Orte zu schaffen, Orte allerdings, die für sich genommen zunächst keinerlei urbane Bedeutung besitzen, weshalb den konstitutiven Elementen einer Gemeinde,

zu denen die Kirche *par excellence* gehört, große Bedeutung zukommt. Dieser konstitutive Charakter der Kirche konnte bereits an den meisten der hier behandelten Beispiele beobachtet werden, da sie in den städtischen Expansionsgebieten oft für längere Zeit den einzigen kulturellen Bezugspunkt bilden. In den Kirchen der neuen Städte und Kolonien ist dieser Aspekt derweil in verstärkter Weise zu erkennen, da sie zusammen mit den anderen Primärelementen die Aufgabe übernehmen, eine örtliche Identität überhaupt erst zu erzeugen, das heißt das Gefühl von Stadt überhaupt erst aufkommen zu lassen. Im Falle der Kolonien geht es dabei auch um nationale Identität, um eine Verbindung des fremden kulturellen Umfelds mit dem der Heimat; außerdem um einen Prozess, der vom Regime als ‚Zivilisierung' etikettiert wird und innerhalb dessen die Missionierung eine wichtige Aufgabe übernimmt.[10] Dabei ist es durchaus erstaunlich, wie die italienischen Architekten vor allem in Nordafrika das Formenvokabular der Region einbeziehen und mit der seinerzeit in den Fachzeitschriften häufig besprochenen vernakulären Architektur der italienischen Inseln assoziieren (Abb. 1764-1766). Eine Verknüpfung, die augenscheinlich auch genutzt wird, um die bisher wahllos in die Kolonialarchitektur verpflanzten historisierenden Motive zu überwinden, die wie im Falle der 1922 im neoromanischen Stil errichteten Kathedrale von Asmara (Eritrea) bizarre Gegensätze zum kulturellen Umfeld bilden (Abb. 1767).[11] Die Tatsache, dass es sich sowohl bei den Stadtneugründungen in Italien als auch bei den Siedlungen in den Kolonien um neu zusammengesetzte Bevölkerungen, zum Teil zwangsumgesiedelte Arbeiter handelt, verstärkt diesen Effekt zusätzlich. Mit Blick auf die Kolonien lässt sich zudem eine ideologische Verbindung zu der von Pius XI. geförderten Akkommodation an die einheimischen Kulturen vermuten.

Die Architekten, die die Kirchen für die Neugründungen entwerfen, entwerfen sie meist in einer Einheit mit den anderen Elementen einer funktionsfähigen Siedlung; nicht selten werden sie geradezu schematisch in einen Dreiklang aus Parteizentrale, Rathaus und Kirche ‚hineinentworfen', der als typologische Grundordnung einer Stadt allerdings geschichtlich verankert ist.[12] Die Aufgabe einer modernen Planstadt stellt neue Anforderungen an die Urbanistik und rückt diese noch junge Disziplin in einen bisher ungeahnten Fokus, der wiederum den in dieser Hinsicht besonders aufmerksamen Kräften der nachrückenden Architektengeneration zuspielt. Dieser werden damit großzügigere und kulturell weniger begrenzte Spielräume eröffnet, die für architektonische und urbane Experimente genutzt werden können. Ausgehend von dieser Prämisse erschließt sich somit, warum die Aufgabe der Neustadtgründung und Kolonialisierung *per se* einer rationalistischen Planung zugänglicher ist als etwa die urbane Expansion bestehender Städte, und dies, obwohl Motive einer vage empfundenen *mediterraneità* auch hier für eine semantische Voreingenommenheit sorgen; eine Voreingenommenheit, die bei Abwesenheit einer starken Architekturkonzeption leicht in eine babylonische Verwirrung umschlagen kann.[13] So birgt etwa Littoria (heute Latina) als die erste Stadt dieser langen Planungsreihe noch etliche der Unzulänglichkeiten, die mit der rationalistischen Planung späterer Projekte zugunsten eines einheitlicheren und funktional schlüssigeren Bildes ausgemerzt werden können. Und auch die bereits erwähnten Kirchen in der Capitanata (Apulien) zeugen – trotz ihres gleichwohl wichtigen Beitrages zur Modernisierung des ländlichen Raumes in Apulien – von einem heterogenen Bezugsrahmen, innerhalb dessen von der pragmatischen ‚Gebetsschachtel' eines Mario Quaglini bis zum modernen Manierismus eines Concezio Petrucci* in Segezia alles möglich erscheint (Abb. 1770-1772).

Die lange Serie neuer Siedlungen hat ihren Auftakt in den Pontinischen Sümpfen, wo der Auftrag für die erste Stadt der späteren *Pentopoli* noch direkt an einen unbekannten Architekten vergeben und unter nahezu geheimen Bedingungen entwickelt wird. Offenbar möchte das Regime sicherstellen, dass der Feldversuch seiner Siedlungspolitik nicht als Kampfobjekt des einen oder anderen Lagers in den Mühlen der rasenden Architekturpolemik aufgerieben wird. Entsprechend medioker ist das Ergebnis gemessen am Stand, den die Architekturdebatte schon zu Beginn des Jahrzehnts erreicht hat und der sich vielmehr in der zweiten pontinischen Neustadt (Sabaudia) widerspiegelt, die zu Recht zu einem Modell rationalistischer Stadtplanung avanciert.[14] Anstatt einer integralen Planung, in die die aktuellen Ideen zur Stadt prägenden Eingang finden könnten, legt Oriolo Frezzotti für Littoria einen als rückständig zu bezeichnenden, den Idealstadtschemata der Renaissance entlehnten radiozentrischen Stadtentwicklungsplan vor, der schließlich in der Weitervergabe der Teilplanungen zu einer „moderaten, zeitlosen Mischarchitektur“[15] führt, die auf italienischen Traditionen fußt und nur wenige moderne Einflüsse aufnimmt. Die außerordentlich kurze Planungszeit mag dabei die Banalität der Planungen befördert haben. Anders verhält es sich hingegen mit Sabaudia, für die ein viel beachteter Wettbewerb ausgelobt wird und den eine talentierte Gruppe bestehend aus vier jungen Architekten um Luigi Piccinato gewinnt.[16]

Wie die späteren Neustädte Guidonia und Carbonia (Sardinien) gehört Sabaudia dank einer integralen, an der Funktion orientierten architektonischen und städtebaulichen Planung zu den bemerkenswertesten Ergebnissen der faschistischen Stadtplanungspolitik. Das unbestimmte, ja bedächtige Konzept von Littoria wird nun von einer Planung abgelöst, die infrastrukturelle und landschaftliche Aspekte unter Einbeziehung von landschaftlichen Besonderheiten miteinander verbindet. Auch wenn viele der in ganz Italien nachfolgenden Stadtneugründungen nur noch entfernt das Niveau Sabaudias erreichen werden, sie wie beispielsweise Predappio Nuova oder die neuen Weiler in Apulien eher zwischen den Formensprachen lavieren, als sie zu vereinheitlichen, trägt die mit Sabaudia initiierte Tendenz wesentlich dazu bei, dass der Sprachschatz der Moderne zum prägenden Ausdrucksmittel neuer italienischer Städte wird, wobei das funktionalistische Moment insbesondere in den Planungen für die Siedlungen in den Kolonien Niederschlag findet (Abb. 1773). Charakteristisch bleiben zwar die bewährten Elemente traditioneller italienischer Stadtanlagen, wie etwa die Piazza und das aus der Antike übernommene orthogonale Hauptachsensystem, doch werden sie nun in einen modernen städtischen Kontext transponiert und mit zeitgemäßer Gestaltungskraft umgesetzt. Die seinerzeit als bolschewistisch und deutsch verunglimpfte moderne Architektur Sabaudias wird durch die Audienz der Architektengruppe beim *Duce* von höchster Stelle aus rehabilitiert und mit Beifall bedacht. Dabei handelt es sich um einen typischen Schachzug Mussolinis, der schließlich das Überleben einer rationalistischen Unterströmung im Kontext der faschistischen Architekturpolitik gewährleistet und zwar vor allem dann, wenn es um Projekte in der Provinz oder den Kolonien geht, während in den Großstädten auf das römisch-monumentale Moment des *Stile Littorio* bestanden wird. Nach der liberalen Phase des Stilpluralismus sichert sich Mussolini durch die damit verbundene geschickte Aufteilung der Aufgabenfelder alle kreativen Kräfte im Land und sorgt gemeinsam mit Piacentini und Calza Bini für deren Andienung an die jeweiligen Interessen des totalitären, aber nach wie vor ohne stringente Ideologie navigierenden Regimes.[17]

Hinsichtlich der Entwicklung der Kirchenarchitektur knüpfen die fortschrittlichsten Beispiele des Kirchenbaus in den neuen Städten und Kolonien an die Erfahrungen der Messaner Wettbewerbe an. Nach deren erfolglosem Ende bieten die Neustadtgründungen eine neue Projektionsfläche der in Messina umrissenen Ideen einer starken bis extremen gestalterischen Reduktion und führen zur endgültigen Aufgabe des Dekorativismus als Leitmotiv. Kennzeichnend ist die Exaltation geometrischer Grundkörper und die plastische Betonung der Baukörper durch das Spiel von Fülle und Leere anstatt durch komplexe dekorative Mittel (Abb. 1774/1775); der Traditionsbezug konzentriert sich auf die Weiterverwendung der Typen, so lassen sich vor allem vereinfachte Langbauten, zuweilen aber auch mehrschiffige und kapellenflankierte Kirchenräume verzeichnen, die aber befreit von überfeinerten und auch willkürlichen Detail- und Zierformen konzipiert werden. Die Präsenz des *tiburio*, der Rundbögen und Kreuzgänge in einigen Beispielen verraten einen nach wie vor persistenten historischen Rekurs, doch offenbart sich dieser Rückgriff auf vertraute Elemente nunmehr in einer zeitgemäßen Betonung der funktionalen Aspekte und einer sprachlichen Neufassung, die sich von der Wiederholung des architektonischen Bildes zugunsten einer stärkeren räumlich-funktionalen Orientierung verschiebt. Zudem findet die im Zusammenhang mit Petruccis Kirche in Foggia angesprochene Neufassung der Pfarrei als stadträumlich und soziologisch aktives Element in den Neustadtkirchen einen besonderen Ausdruck, wie ihre integrale Planung im Zusammenhang mit anderen Primärelementen zeigt. Die Kirche und ihr Pfarrkomplex werden als wesentlicher Bestandteil der modernen Stadt begriffen. Eine Folgerung wiederum, die etwa im Gegensatz zu ideologisch motivierten Extremen, wie beispielsweise die kirchenfreie ‚Stadt des KdF-Wagens bei Fallersleben' (Wolfsburg), steht und deshalb in deren Gegenlicht noch einmal die besondere Rolle der Kirche und ihrer architektonischen Repräsentation im faschistischen Italien unterstreicht, wobei derartig radikale Planungen nicht über die gleichwohl umfangreiche kirchliche Planungs- und Bauaktivität im nationalsozialistischen Deutschland hinwegtäuschen dürfen.[18]

In Sabaudia wird die Kirche erstmals für eine faschistische Stadtgründung in ein gleichrangiges Doppelplatzensemble komponiert, während in Littoria noch der primitive Ansatz dominiert, wonach die Stadt dem totalitären Weltbild des Faschismus entsprechend ausschließlich auf dessen bauliche Symbole ausgerichtet wird (Abb. 1776-1778). Denn dort ordnet Frezzotti die Kirche dem politisch-administrativen Zentrum – symbolisiert von der namensgebenden Torre Littoria – unter, indem er sie in der Nähe einer der Radialstraßen platziert.[19] Demgegenüber profitiert die Kirche in Littoria von einer vergleichsweise autonomen Stellung im städtischen Gefüge. Der ihr vorgelagerte viereckige Platz hat den Charakter eines Nebenzentrums, wodurch der Kirche die so oft geforderte starke Präsenz garantiert wird. Andererseits handelt es sich in einer radialen Stadtanlage, wo es nur ein geometrisches Zentrum geben kann, definitiv um einen zweitrangigen Platz, weshalb die Kirche in der radiozentrischen Syntax der Stadtstruktur dem politischen Zentrum sichtbar untergeordnet wird. In diesem Sinne wird in Littoria – vielleicht unbewusst – noch eine laizistische Konzeption der Stadt vertreten, die bei den folgenden Planstädten der pontinischen Sümpfe aufgehoben wird, indem die Kirche zusammen mit dem Parteigebäude und dem Rathaus am wichtigsten Platz der Stadt, meist durch entsprechende Sichtbezüge zum Umland betont, errichtet wird. Während Littoria noch einem überkommenen Bild der Idealstadt nachhängt, beinhaltet Sabaudia bereits das Plädoyer für eine faschistische Lösung des städtisch-architektonischen Problems, indem hier Elemente der Stadtbau-

geschichte mit einer Architektur kombiniert werden, für die das Regime eine gewisse Form der Urheberschaft oder Originalität beansprucht. Denn eben darin besteht der Wert des *Razionalismo* für den ansonsten um aufgetragene Geschichtsbezüge nicht verlegenen Faschismus. Andererseits teilt sich eine so in Beziehung gestellte Kirche die Aufmerksamkeit mit den baulichen Insignien des Staates. Ein Sachverhalt, der letztlich auch die konsenspolitische Inanspruchnahme der religiösen Sphäre betont: „L'urbanistica nel tracciare i piani delle nuove città, non può ignorare la chiesa: sono felicemente tramontati i tempi in cui il settarismo massonico imperversava anche nell'edilizia civile, ostentando di ignorare le chiese, mentre provvedeva a tutto ciò che era richiesto dall'espansione della città. Oggidì si fondano in Italia città nuove: Littoria, Sabaudia, Aprilia, Guidonia, città dell'Esposizione Universale a Roma, ecc; e lo stile dei nuovi tempi rende omaggio all'idea cristiana, riservando alle chiese un degno posto accanto al palazzo podestarile e ad altri edifici pubblici. Così ci ricolleghiamo alla bella tradizione delle nostre antiche città, in cui i Comuni o le Signorie consideravano come un dovere e un vanto di collaborare con l'Autorità Ecclesiastica a che le chiese riuscissero insigni monumenti di bellezza. L'ottanta per cento dei monumenti d'Italia è costituito da opere d'arte cristiana."[20]

In der Architektur der Kirche S. Marco in Littoria spiegelt sich in der mit Naturstein versetzten Einfachheit ihrer Formensprache noch ein entferntes Echo des ursprünglich beabsichtigten ländlichen Gepräges, das die Stadt als Objekt des faschistischen *ruralesimo* hätte charakterisieren sollen, aber schon rasch in der Urbanisierung Littorias zur Hauptstadt einer neuen Provinz verlorengegangen ist (Abb. 1779/1778).[21] Zwar erscheint die Kirche in Littoria keineswegs harmonisch, vielmehr wie ein unbestimmtes Kompositum. Die hohen schmalen Bögen der Fassade, für sich genommen ein beliebtes und auch wirkungsvolles Motiv um die Präsenz der Kirche zur Stadt zu definieren, werden von den Eckbaukörpern geschwächt; der Aufbau der Fassade erscheint im Verhältnis der Bogenzone zur gesamten Höhe und insbesondere hinsichtlich der großen leeren Fläche zwischen Bogenzenit und Dreiecksgiebel unausgewogen. Frezzottis Kirche vermittelt ein Gefühl der Unentschiedenheit, die das alte Dilemma des Einklangs von Tradition und Moderne verrät. Demgegenüber scheint Petruccis Kirche S. Benedetto in Pomezia mit ihrem klaren Rekurs auf romanische Motive, vielleicht in Anspielung auf die Herkunft der Bewohner, zumindest kompositorisch ausgewogen (Abb. 1781). Von gänzlich anderer Qualität ist indessen die Kirche SS. Annunziata in Sabaudia (1934-35, Abb. 1782-1794). Nicht zufällig wird ihr Entwurf bei der dritten ‚Mostra Internazionale d'Arte Sacra' in Rom entsprechend der sakralkünstlerischen Dialektik der Zeit kontrovers aufgenommen.[22] In ihr übersetzen die Architekten ihre Sprache in einen typologisch und funktional konsequenten Kirchenbau, den Riccardo Mariani als eine betonte Dekomposition ihrer verschiedenen Bestandteile gelesen hat. In der Tat sorgen die baulich klar voneinander geschiedenen Baukörper des Pfarrkomplexes für eine großzügige offene und einladende Atmosphäre, die sich in die Atmosphäre der morphologisch abgestimmten Stadtanlage einfügt. In Verbindung mit der von den Gebäuden des Komplexes gebildeten Platzanlage übernimmt die Kirche eine wesentliche ordnende Aufgabe innerhalb des Stadtgefüges (Abb. 1782-1785). Im Ausführungsplan wird die Anlage denn auch gleich an zweiter Stelle und aufgeschlüsselt nach ihren wichtigsten Funktionsbereichen aufgeführt, was wiederum verdeutlicht, dass die Architekten den Pfarrkomplex als eine mikrourbane Struktur mit stadträumlich ordnender Funktion begreifen: Kirche, Pfarrhaus, Gemeinderäume, Kindergarten und Unterkunft der Schwesternschaft gruppieren

sich als Abfolge um einen offenen Pfarrhof, der von der freistehenden Taufkapelle zur offenen Seite hin gefasst wird, so dass Durchlässigkeit und Abschirmung gleichermaßen gewährleistet sind. Ein geschlossener Hof an der Rückseite des Pfarrheims bietet derweil einen offenen Rückzugsbereich.

Die einzelnen Baukörper sind sehr einfach und entsprechen in ihrer fast schmucklosen Kompaktheit dem rationalistischen Gestaltungsansatz der gesamten Stadtanlage. Ihre Expressivität beziehen sie aus dem plastischen Spiel von Offenheit und Geschlossenheit und der rhythmischen Betonung sich halbrund aus den Seiten der Kirche stülpender Seitenkapellen, die ihrerseits in einen formalen Bezug zum Baptisterium treten, dessen Spannung durch die Materialverschiedenheit erhöht wird (Abb. 1794). Durch das Aneinandersetzen geometrischer Grundkörper wird die Kirche von einer unmittelbaren Schlichtheit charakterisiert, die sich in der Artikulation ihrer Details fortsetzt. Das additive Kompositionsschema bestimmt das klar gegliederte Gefüge der Baukörper, das mit dem imposanten Fassadenbauwerk – einem stehenden Quader, der in der Mitte von einem hohen, schmalen rechteckigen Einschnitt aufgebrochen wird, der in der unteren Zone einen dreifach geöffneten Portikus bildet – seinen Höhepunkt erreicht. Bemerkenswert ist die nach innen gekurvte Fläche, mit der die Plastizität des Fassadeneinschnitts zusätzlich betont und die einladende Geste dieses Gebäudeteils verstärkt wird. Der Fassadeneinschnitt sorgt allerdings für eine Vertikalisierung, die die Spannung zum Campanile verringert; bezeichnenderweise ist er im ursprünglichen Entwurf nicht vorgesehen. Demzufolge hätte lediglich ein Relief und ein Kreuz die ansonsten schmucklose Wandfläche über dem Portikus zieren sollen, so dass sich der geometrisch steigernde Aufbau der gesamten Anlage noch besser entfaltet hätte. Denn so wie die Wölbungen der Seitenkapellen in Beziehung zur Taufkapelle stehen, so wird der Fassadenbau szenisch wirksam mit dem quaderförmigen Campanile und der Allee, die die Kirche mit dem Rathausplatz verbindet, in Bezug gesetzt. Es ergeben sich vielfältige Sichtbezüge, die ohne dekorative Überformung eine stadträumliche Monumentalität bedingt, die mit der des Campo dei Miracoli in Pisa zu vergleichen ist. Trotz ihrer sichtbaren Kontinuität zur kirchenbaulichen Tradition stellt sie als eine zutiefst im urbanen und landschaftlichen Kontext gedachte Kirchenanlage einen originellen Beitrag zum italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit dar. Die Vertrautheit kirchenbaulicher Erfahrung geht nicht verloren, vielmehr belegt sie, dass sakrale Monumentalität auch in einem streng rationalistisch-funktionalistisch gefassten Stadtkontext möglich ist und zwar ohne einen anachronistischen sprachlichen Kontrast eingehen zu müssen. Der von klerikaler Seite häufig gescholtene Purismus der Formen und die körperbetonte Fügung der Bauwerke ohne verschleiernden Zierrat sind es, die auch hier die notwendige Erhabenheit erzeugen – eine Erhabenheit, die sich im großzügigen Innenraum der Kirche fortsetzt. Der Kirchenraum ist von der klaren Zuordnung der Räume geprägt, die sich bereits am Außenbau ankündigt.

Im Pfarrkomplex von Sabaudia konkretisieren sich die verschiedenen Ideenstränge, mit denen in Messina und in den verschiedenen Studien moderner Architekten Versuche unternommen worden sind, die technisch-konstruktiven Möglichkeiten und formalen Bedürfnisse der Zeit in eine zeitgemäße kirchliche Architektur zu übertragen. Dabei mag es vielsagend erscheinen, dass diese schwierige Umsetzung ausgerechnet in einem so emblematischen faschistischen Projekt erreicht worden ist. In ihm verdichtet sich der transitorische Charakter, den die politisch vereinnahmte Architektur der faschistischen

Epoche in der historischen Perspektive der ihr nachfolgenden Architekturentwicklung annimmt. Für die nach 1945 mit großer Intensität aufgenommenen Debatte um die Modernisierung der Kirchenarchitektur bedeutet das Ende des Faschismus eine von starker äußerer Instrumentalisierung befreite Fortführung der angestoßenen Entwicklung. Innerhalb des allgemeinen wie auch kirchenbauspezifischen Diskurses hat sie allerdings mit der Affirmation einer selektiven Modernität durchaus erneuernd und belebend gewirkt. Für den sakralkünstlerischen Bereich vermögen derweil die ‚staatliche' Kirche in Sabaudia und die ‚päpstliche' Kirche Cristo Re in Rom diesen Sachverhalt beispielhaft, ja geradezu programmatisch zu fassen. Während beide Kirchen im klerikalen Milieu auch auf Anfeindungen oder zumindest negative Kritik stoßen, markiert ihre großzügige Publikation im Zentralorgan der faschistischen Architekturpolitik, dass sie als Teil einer umfassenden Erneuerung begriffen werden. Die Kirche bleibt auch architektonisch gewendet ein wesentlicher, weil sichtbarer Bestandteil des von Mussolini angestrebten neuen Italien.

Die enorme kirchenbauliche Expansion, die sich nach 1945 infolge der beschleunigten städtebaulichen Transformation und des Wiederaufbaus ereignet, folgt derweil einem anderen Rhythmus. Wie der besonders engagierte Bischof von Bologna, Giacomo Lercaro, konstatiert, entstehen die Kirchen nunmehr inmitten der Häuser der Gläubigen; sie erscheinen wie eine Gabe von außen, die von der Gemeinde am Ort erst angenommen werden muss und deshalb für die Verknüpfung des Kirchenbaus mit der vorgefundenen Situation besonders wichtig ist. In faschistischer Zeit hält die kirchenbauliche Expansion mit dem urbanen Ausbau Schritt, als Primärelement geht sie in vielen Fällen sogar den Einrichtungen des Staates voraus. In den neuen Städten und Kolonien sind die Kirchen dann im Idealfall Teil einer integralen Planung, während sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts trotz des gestiegenen Bedarfs und der Existenz koordinierender Einrichtungen meist spät in voll funktionsfähige Stadtteile nachziehen, was sich wiederum in einem veränderten Prozess ihrer ‚Sozialisation' widerspiegelt.[23] Für die Stadtneugründungen und Kolonien gilt indes, dass sie der Ausgangspunkt zivilisatorischer und kultureller Anreize sind und sich als solche auch stadträumlich als ordnendes Element artikulieren. Sie sind der Brennpunkt einer neuen Ansiedlung, von ihnen geht die Entfaltung eines erzieherischen, religiösen und spirituellen Impulses aus, sie sind es, die die urbane Landschaft zusammenhalten.[24]

14.3 Kirchen für das Impero bei den Littoriali della cultura e dell'arte in Neapel (1937)

In die Erfahrungen des Kirchenbaus in den neuen Städten und Kolonien fügt sich eine spezifisch faschistische Begebenheit ein, die die komplementäre Seite in den Beziehungen von Kirche und Staat architektonisch gewendet nochmals zum Ausdruck bringt. Bot die vom Bischof Angelo Paino* initiierte Wettbewerbsserie in Messina einer ganzen Generation junger Architekten die Gelegenheit das Bausujet zu beleben, so sind es im Jahre 1937 die Littoriali della cultura e dell'arte, die das Thema des Sakralbaus ins Blickfeld der talentiertesten Architekturstudenten des Landes bringen.

Vom faschistischen Studentenverband Gruppi Universitari Fascisti (GUF) werden seit 1932 jährlich sogenannte Littoriali ausgelobt. Dabei handelt es sich zunächst um sportliche Wettkämpfe der studentischen Jugend, die mit dem Ziel verbunden sind, sie im Geiste des von Mussolini vorgelebten Fitnesskults zu mobilisieren. Seit 1934 werden diese sportlichen Wettkämpfe um die Littoriali della cultura e dell'arte erweitert, bei denen es um eine Zurschaustellung der musischen und intellektuellen Leistungsfähigkeit der faschistischen Jugend geht.[25] Diese Littoriali schließen die Austragung eines alljährlich stattfindenden Architekturwettbewerbs für Studenten ein, bei dem eine spezifische Bauaufgabe als Thema gestellt wird; im Jahre 1937 ist dies der Entwurf einer Kirche mit Pfarrheim in Italienisch-Ostafrika (AOI). Bisher waren die architektonischen Themen meist auf öffentliche Bauten des Staates oder der Partei fokussiert. Dass es dieses Mal um einen Sakralbau geht, lässt sich zum einen auf das jüngst ausgerufene Impero und die damit verbundene Frage der Missionierung zurückführen.[26] Zum anderen aber versuchen die Veranstalter allzu angeheizte politische Debatten durch allgemein und vage gehaltene Aufgabenstellungen zu vermeiden.[27] Aus diesem Grund lässt sich die Wahl des Kirchenbauthemas möglicherweise in seiner Eigenschaft als ‚neutrales' Feld mit nur äußerem Bezug zur militärischen Expansion erklären. Der Sachverhalt, wonach das Regime in eben jenem Jahr die großzügige Einbeziehung des Katholizismus in die E42 forciert, lässt ferner vermuten, dass auch die gespannten Beziehungen zur Kirche eine Rolle gespielt haben könnten.

Die Idee zu einem nationalen kulturellen und künstlerischen Wettstreit der Studenten geht auf Giuseppe Bottai zurück, seinerseits einer der wichtigsten faschistischen Intellektuellen und Faschist der ersten Stunde. Die tiefgreifende Beeinflussung des öffentlichen Bewusstseins durch die Mobilisierung der zukünftigen Führungselite im Zeichen einer inhaltlich wie methodisch zielgerichteten Annäherung der Jugend an die Inhalte der faschistischen Ideologie ist dabei das erklärte Ziel, weshalb die Littoriali wichtiger Bestandteil der Faschisierungsstrategie sind.[28] Jährlich werden hierzu Tausende von Studenten zur Teilnahme aufgefordert. Die von den Jurys auserkorenen, beziehungsweise in den sportlichen Wettkämpfen ermittelten Sieger werden als Helden des Faschismus ausgezeichnet, womit die Littoriali innerhalb der faschistischen Elitenbildung quasi den Stellenwert einer mobilen Kaderschmiede einnehmen.[29] Ihre politische Bedeutung beziehen sie aus der unmittelbaren Beförderung faschistischer Mythen, wie etwa der Wettbewerbsfähigkeit und physischen wie psychischen Leistungsbereitschaft, der Betonung der Gemeinschaft im *culto del littorio*, der Selektivität und über allem des Kultes um die Jugend und die selbsterneuernde Kraft der faschistischen Revolution – unübertroffen verkörpert in der allseits propagierten Aktivität und Genialität ihres Führers, auf die die Teilnehmer im Vor-

feld feierlich mit einem Schwur verpflichtet werden: „Combatterò per superare tutte le prove, per conquistare tutti i primati. Con il vigore sui campi agonali, con il sapere negli arenghi scientifici. Combatterò per vincere nel nome d'Italia. Così combatterò come il DUCE comanda: Lo giuro!"[30]

Jenseits der Propaganda erweisen sich die kulturellen Littoriali allerdings gerade in Abwesenheit eines politischen Pluralismus auch als antifaschistische Keimzellen. Denn schließlich ermöglichen sie die Begegnung der potenziell nachrückenden Kräfte und den damit verbundenen, relativ offenen, geistig anregenden Austausch der Studenten verschiedenster Regionen. Es offenbart sich, wie sich das einst als Monopolist jugendlichen Elans gebarende Herrschaftssystem mit fortschreitendem Alter und steigernder Totalitarisierung über die Summierung seiner Widersprüche schließlich die eigene Basis entzieht. Die Littoriali sind zwar selbst kein Faktor für den Niedergang des Faschismus, tatsächlich bleibt das faschistisch indoktrinierende Klima aufrecht, aber als Forum bieten sie Raum für das Heranreifen einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Regime, was sich auch darin ausdrückt, dass die verbotene kommunistische Partei Italiens ihre jungen Mitglieder zur Teilnahme an den Littoriali ermutigt, um durch das dort vertretene Substrat der italienischen Jugend Verbindungen in die faschistischen Unterorganisationen knüpfen zu können.[31] Für Zevi sind sie gar wiederkehrende Treffs der antifaschistischen Jugend.[32] Wobei vor allem die Littoriali des Jahres 1937 unter dem Eindruck der Afrikaexpansion und des Spanischen Bürgerkrieges eine wichtige Etappe in der Organisation der jugendlichen Dissidenz markieren.[33] In architektonischer Hinsicht bieten sie indessen die Möglichkeit, über die Rhetorik des faschistischen Staatsmonumentalismus hinausgehende Ideen zu formulieren, auch wenn es dabei zu mitunter tumultuösen Zusammenstößen der Studenten mit ihren Lehrmeistern kommt.[34] Von einer bemerkenswerten Dynamik zeugen derweil nicht zuletzt die erfolgreichen Teilnahmen eines so talentvollen Studenten wie Cesare Cattaneo.[35]

Bezogen auf die Architekturdebatte werden die Littoriali von Paolo Nicoloso als ‚Gegenaltar' zu den akademischen Sentenzen gewertet und tatsächlich lässt sich beobachten, wie die Studenten versuchen, sich im Windschatten der universitären Kirchturmpolitik gegen die Korsettstangen der politisierten akademischen Lehre durchzusetzen. Befeuert wird diese Tendenz von Giuseppe Pagano, der als Kommissionsmitglied die Littoriali als Bühne nutzt, um seine in der Casabella formulierten Attacken auf die Architekturschulen zu verstärken und für eine von der faschistischen Gängelei emanzipierte Architektur einzutreten.[36] Eine Situation, die sich 1937 anlässlich der Littoriali in Neapel zuspitzt, indem Pagano als Vorsitzender der nationalen Auswahlkommission das Urteil der Prelittoriali kippt.[37] Im Jahr nach der Ausrufung des Impero besitzt das ausgegebene Entwurfsthema besondere Sprengkraft. So wird in der römischen Vorausscheidung Luigi Vagnettis gemeinsam mit Leonardo Fodera eingereichter Entwurf für ein Pfarrzentrum in der ostafrikanischen Provinz als bester Beitrag ausgezeichnet, während er auf nationaler Ebene auf den sechsten Platz relegiert und stattdessen der zuvor sechstplatzierte Entwurf von Ugo Sissa und Valeria Caravacci auf das höchste Podest gehoben wird.[38] Das neuerliche Autoritätsgefecht, bei dem sich Piacentini selbstredend aufgefordert fühlt, zugunsten des römischen Urteils einzuschreiten, erinnert an die scharfen Polemiken im Zusammenhang mit der Ausrichtung der Architektur zu Beginn des Jahrzehnts und belegt, wie aktuell die Architekturkontroverse trotz aller Gleichschaltungs- und Beruhigungsversuche nach wie vor ist. Im Schmelztiegel der kolonialen

Expansion werden noch einmal alle tendenziellen Ansprüche verschärft.

Der architekturpolitische Hintergrund darf aber freilich nicht über die augenscheinlichen Unterschiede der beiden entgegengestellten Entwürfe täuschen. Vagnetti und Fodera präsentieren eine Architektur, die sich mustergültig in die Vorstellungen einer *Roma Imperiale* einfügt, während der Entwurf von Sissa und Caravacci ganz bewusst auf den kulturellen und geografischen Kontext der Kolonien eingeht. Entsprechend antizipiert Piacentini eine fragwürdige Wertstellung, wenn er in der ‚Architettura' im Vorwort zur Präsentation der Entwürfe erklärt, dass eine Kirche für Weiße auch die Ansprüche der römischen Baupolitik erfüllen müsse, wohingegen Sissa/Caravacci eine folkloristische Kirche vorgelegt hätten, die einem Tukul ähnlich sehe, den jeder abessinische Maurer besser machen könne als ein Italiener.[39] Eine Aussage, die bei aller architekturkritischen Brisanz vor allem auch eine Vorahnung der kurze Zeit später erlassenen Rassengesetze und der damit an das Deutsche Reich angelehnten Rassenpolitik verrät. Jedenfalls macht Piacentini deutlich, dass die architekturpolitische Macht für einen bewussten Umgang mit der Wirklichkeit afrikanischer Kolonien keinerlei Verständnis aufbringt, zumal dadurch Ansprüche der eigenen zivilisatorischen Größe berührt werden, wobei dies eine Argumentation ist, der Giolli eine gewisse Doppelmoral unterstellt, da man in den italienischen Neuen Städten durchaus bereit sei, regionale Einflüsse zu gewähren, die man in den Kolonien allerdings strikt ablehne.[40]

Von den Teilnehmern der Littoriali in Neapel werden Ugo Sissa und Luigi Vagnetti später zu den Protagonisten der italienischen Kulturszene gehören, wobei sich Sissa der Malerei und Vagnetti verstärkt dem Kirchenbau zuwenden wird, wo er wesentlich zur Entwicklung einer liturgisch reformierten Kirchenarchitektur beitragen wird.[41] Sissas und Caravaccis Entwurf verdient nicht nur deshalb Aufmerksamkeit, weil er von Pagano in einer durchaus polemischen Auseinandersetzung zum Sieger erkoren worden ist, sondern weil er in der Tat für eine Architekturauffassung steht, die die Belange der Architektur gegenüber der politischen Instrumentalisierung verteidigt.[42] Sissa und Caravacci wählen für ihren Entwurf eines kolonialen Pfarrzentrums ein Grundstück in Gonder, der Hauptstadt der Provinz Amhara im heutigen Äthiopien. Das Grundstück liegt an einer wichtigen Verbindungsstraße, die den Bezirk der mittelalterlichen Burgen vom geplanten italienischen Viertel scheidet. Offenbar wählen die beiden Studenten das Grundstück bewusst an einer Gelenkstellung zwischen einem symbolisch bedeutenden Ort der heimischen Kultur und dem Siedlungsgebiet der Kolonisten, da sie in ihrem Entwurf das Thema der kulturellen Vermittlung und des Einklangs hervorheben. Die respektvolle Beziehung zu den vorgefundenen Kulturschätzen drückt sich darin aus, dass sie auf Formen verzichten, die allzu klar auf die italienische Bautradition verweisen. Stattdessen streben sie nach einer Architektur, die sowohl von den italienischen Siedlern als auch von der heimischen Bevölkerung verstanden und folglich angenommen werden kann – ein vermittelnder Entwurfsansatz, mit dem sie zugleich den grundlegenden missionarischen Impetus der Themenstellung reflektieren.

Die Tatsache, dass es sich um eine Missionssiedlung handelt, drückt sich vor allem in der elementaren Formensprache aus, die sich, so die Verfasser, in ihrer franziskanischen Bescheidenheit an der Mystik der ersten Kirchen orientiert. Sissa und Caravacci finden im Bezug zur ‚Kirchenarchitektur' der ersten Christen eine Analogisierung des missionarischen Prozesses in ihrem Entwurf. In diesem Bezug sehen sie denn auch das vermittelnde Potenzial, das beispielsweise einem eher imperati-

ven Entwurf, wie ihn Vagnetti und Fodera vorlegen, fehlt. Sissa und Caravacci distanzieren sich vom Konzept der Kultursuprematie beziehungsweise des Kulturexports, das bislang prägend für die Kolonialarchitekturen ist, um für ein entschieden moderneres und, wie Piacentinis Kommentar verrät, auch durchaus antifaschistisches Konzept des respektvollen und anerkennenden Umgangs einzutreten. Ein Aspekt, in dem sich auch eine Form des Kulturrationalismus äußert, der entsprechend dem Rationalismus in der Architektur nicht nach künstlicher Aufsetzung ideologisch vorgeprägter Bilder strebt, sondern nach vernunftmäßiger Aufgabengerechtigkeit durch Absorption der am Ort bestimmenden Faktoren – oder wie Sissa es in der von ihm verfassten Entwurfsbeschreibung ausdrückt: „abbiamo cercato di esprimere, mediante un insieme planimetrico di francescana umiltà, la poesia dell'ambiente."[43]

Ausgehend von einer Reduktion und Konzentration der einzelnen Gebäude auf ihre typischste und unmittelbarste Ausdrucksform entwerfen Sissa und Caravacci einen nach funktionalen Kriterien gegliederten Lageplan, der sich in der strengen Logik der Grundrisse fortsetzt und sich, wie Giolli bemerkt hat, wie ein abstraktes Gemälde in den Beziehungen seiner Einzelteile als ein lebendiges Ganzes lesen lässt (Abb. 1795-1799).[44] Dabei wenden sie eine Methode der typologischen Auftrennung an, indem sie den parochialen Organismus durch die Isolierung seiner verschiedenen Teilbereiche partikularisieren. Ein Vorgehen, das Riccardo Mariani bezogen auf das Pfarrzentrum SS. Annunziata in Sabaudia als Dekomposition bezeichnet hat.[45] Das heißt, die verschiedenen Funktionsbereiche werden in je eigenen und klar voneinander geschiedenen Baukörpern gefasst; vermutlich beziehen sich Sissa und Caravacci mit dem Hinweis auf die Unmittelbarkeit ihrer Architektur auch auf diesen verständlichen Kontext einer mikrourbanen Struktur, man könnte auch von einer Form der stadträumlichen Transparenz sprechen. Dabei ist die funktionsbezogene Zergliederung des Zusammenhangs keinesfalls nüchtern. Die Elementarität der geometrischen Körper und die harmonischen, auf ein konstantes Modul bezogenen Proportionen sind Exponenten der bereits mehrfach angesprochenen Ästhetik und Erhabenheit des Wesentlichen, auf die die Architektur der klassischen Moderne schließlich basiert.

Ähnlich wie in Sabaudia wird der öffentliche Raum durch eine Taufkapelle verankert. Zwischen Kirche und Straße angeordnet, stellt sie die Verbindung her und thematisiert zugleich den christlichen, für eine missionarische Aktion entsprechend eminenten Initiationsritus. Baulich steht sie in einer direkten, durch die lineare Achse betonten Beziehung zur Kirche als Zielort des Getauften. Quer dazu ist in einiger Entfernung ein Gefallenenmahnmal vorgesehen, das mit seiner halbrunden Rückwand abschirmend zum Pfarrkomplex positioniert ist. Die Sakristei des kompakten Kirchenbaukörpers ist mittels einer Passerelle mit dem streng orthogonalen Pfarrheim verbunden, das sich im Rekurs auf antike römische Villen um einen von Stützen gesäumten Innenhof bildet. Den vertikalen Kontrapunkt zu den in der Horizontalen betonten und so auf die flache Landschaft bezogenen Gebäuden bildet der Campanile, der geometrisch auf den pergolaartigen Portikus der Kirche und den äußeren Trakt des Pfarrheims ausgerichtet, einen etwas privateren Bereich in dem sehr offen strukturierten Areal bezeichnet. Es wird deutlich, wie aufmerksam Sissa und Caravacci die Komposition der Gebäude auf dem Grundstück entwickeln, die Beziehungen der Baukörper und ihrer Funktionen zueinander studieren und dadurch einen tatsächlichen Zusammenhang herstellen, der einladend und transparent wirkt, so wie es einer Kirchengemeinde, zu deren Aufgaben auch ganz gezielt die Gewinnung neuer Gläu-

biger gehört, zustehen kann. Andererseits sorgt die konkrete Verteilung der Gebäude mit ihrer Zerteilung des Areals für eine gewisse Unruhe, die hinsichtlich des erklärten Harmoniestrebens der beiden Studenten noch Unzulänglichkeiten in der Umsetzung verrät. Diese Unruhe wird verstärkt von der ästhetischen Unausgewogenheit der ansonsten unter funktionalem und symbolischem Aspekt gelungenen Auflösung des Bauprogramms in einzelne Baukörper. Denn diese werden vielmehr als Solitäre charakterisiert, denn als isolierte, aber zugleich organische Teile eines Ganzen. Die geometrische und gestalterische Interaktion der Baukörper ist hinsichtlich ihrer Harmonie in der Tat bei Vagnetti/Fodera besser umgesetzt. Die ästhetische Zusammenhangslosigkeit, die im Entwurf Sissa/Caravaccis mitschwingt, steht der perfekt abgestimmten, aber übertriebenen *austeritas* der Komposition des zurückgestuften Duos entgegen.

In technischer Hinsicht setzen Sissa und Caravacci ihren die örtlichen Bedingungen reflektierenden (ambientistischen) Ansatz fort.[46] Sie richten die Kirche senkrecht zur Hauptwindrichtung aus, um dadurch die Belüftung des Gebäudes in den heißen Monaten zu verbessern. Der Kirchenbau ist in zwei Baukörpern artikuliert. Der stehende Quader bildet den festen Rückhalt der Kirche und verbindet sie mit dem Pfarrheim. In ihm befindet sich der von einer halbkreisförmigen Rückwand gebildete Altarraum, der sich zum Schiff mit einer kräftigen volumetrischen Geste öffnet. Der obere Teil dieses Baukörpers wird als Lichtraum für die mystische Raumwirkung hin zum Altar genutzt. Da es keine Seitenkapellen gibt und die Sicht unverstellt ist, der Raum der Gemeinde mit einem trapezförmigen Grundriss die Sogwirkung zum Allerheiligsten verstärkt, erscheint das liturgische Thema der Wegkirche mit lobenswerter Klarheit umgesetzt. Die Belichtung des Hauptraumes erfolgt über einen zierlichen Fensterkranz, der das sanft gebogene Leichtdach zum Schweben bringt. Den starken Temperaturunterschieden von Tag zu Nacht begegnet Sissa mit einem dicken Mauerwerk aus örtlichem Tuff mit seinen guten Wärmespeicher- und Dämmeigenschaften. Während die sekundären Gebäude verputzt sind, ist die Kirche in Sichtmauerwerk ausgeführt. Die leichte Stahlkonstruktion des Portikus, der vielmehr in Gestalt einer Zeltpergola frei vor die extrem schlichte Front der Kirche gestellt ist, unterstreicht die von Piacentini persiflierte Ortsbezogenheit. Um die großen Niederschlagsmengen zu bewältigen, die in der warm-gemäßigten Zone des äthiopischen Hochlandes anfallen, entscheiden sich Sissa und Caravacci bei allen Gebäuden für auskragende, flach gekrümmte oder leicht geneigte und mit Eternit gedeckte Dächer mit gelenkig gelagerten Stahlunterkonstruktionen. Auf Holz wird wegen der aggressiven Insekten verzichtet, zudem sind alle Gebäude vom Boden abgehoben, so dass der Komplex hinsichtlich der verwendeten Materialien und Konstruktionstechniken besonders widerstandsfähig und klimagerecht erscheint. Insgesamt vervollständigt sich damit das Bild von einem primär nach rationalen, von den örtlichen Gegebenheiten abgeleiteten Entwurf, bei dem die semantischen Aspekte gleichrangig, wenn nicht gar nachrangig behandelt werden. Jedenfalls steht der Entwurf des Duos Sissa/Caravacci in augenfälligem Kontrast zum Entwurf Vagnetti/Fodera und auch von den übrigen Beiträgen hebt er sich dank seiner außerordentlichen, vielleicht auch weiblich beeinflussten Sensibilität für das Ambiente und seiner Ernsthaftigkeit in der Umsetzung der gesteckten Maßgaben ab.[47] Architektonisch ist das Urteil von Pagano gerechtfertigt. Architekturpolitisch gewertet, zeigt Sissa/Caravaccis Entwurf, wie weit das Interesse an einer imperialen Repräsentationsarchitektur die Architektur selbst von ihrem idealen Wesen als Einklang von

Funktion, Konstruktion und Ästhetik abbringen kann.

Allein die planimetrische Anlage im Entwurf der Studenten Vagnetti und Fodera verrät einen kraftvollen, von Giolli als erdrückend bezeichneten Gestus (Abb. 1800-1802).[48] Wo bei Sissa und Caravacci Grünflächen und großzügige Abstandsflächen dominieren, entwerfen Vagnetti und Fodera einen harten, ja maskulinen Platz aus Stein, der von hermetischen Quadern beherrscht wird, die vielmehr an die Architektur eines Krematoriums erinnern, als an die einer Mission. Die Baukörper sind für sich genommen ausgewogen proportioniert, das Spiel der geschlossenen und zäsierten Flächen erzeugt eine extreme Spannung und auch die formalen Lösungen offenbaren, wie im Falle der sanften Kuppel der Taufkirche und des luftig den Innenhof durchschreitenden Laufgangs, gefällige Ideen. Doch analog zu den sie einhegenden, rigiden Baumwänden erweist sich die Architektur als beengend. Das strenge Maß am Außenbau des Kirchenbaus akzentuiert zwar die Robustheit der Gesamtanlage, lässt sie aber auch abweisend erscheinen. Im Innenraum ist der Altarraum vom Chor in der gelängten Apsis von eingestellten Baukörpern regelrecht abgetrennt, die zunächst findige Anordnung der Treppenanlagen in der Ebene des Altarraums entpuppt sich als liturgisch unglücklich und auch der von Vagnetti und Fodera zeichnerisch hervorgehobene Sichtwinkel des Altars kann nicht über eine vergleichsweise rigide Ordnung hinwegtäuschen, die zudem von vier unvermittelt eingestellten Stützen unterstrichen wird. Lobenswert ist der Verzicht auf seitliches Ablenkungsmaterial in Form von Kapellen, offenbar lösen sich die jungen Architekten von den überreichen Kapellengrundrissen zugunsten einer körperhaften Raumwirkung.

Die übrigen in Neapel eingereichten Kirchenentwürfe sind keineswegs weniger interessant, sie bergen viele Ideen, die hinsichtlich Architektursprache und volumetrischer Anlage neue Impulse für den italienischen Kirchenbau darstellen (Abb. 1803-1823). Im zweitplatzierten Entwurf von Luigi Pagani lässt sich, wie Flavio Mangione konstatiert, sogar eine reife Rezeption der klassischen Moderne erkennen (Abb. 1810-1814).[49] So zeigt der Entwurf des Mailänder Studenten einen kühnen, langgezogenen Baukörper mit geschwungenen Dachformen, origineller Belichtung des Altarraumes und einer insgesamt vollkommen neuartigen Interpretation der verschiedenen Elemente eines Kirchenbaus, wie etwa die Vorrichtung des Glockengeläuts und die zum abgeknickten Vordach reduzierte Portikusfunktion veranschaulichen. Die Originalität der extrem gerichteten, von Pagani dynamisch auf den Altar fokussierten Raumatmosphäre ist dabei nur mit Terragnis* Studien aus den Jahren 1932 und 1943 sowie der späteren ‚Gebetsmaschine' von Cattaneo und Radice vergleichbar.[50] Doch erreicht keiner dieser Entwürfe die den Ort reflektierende (ambientistische) Feinsinnigkeit des Entwurfs von Sissa und Caravacci. Zuweilen erinnern die Beiträge an transplantierte römische Verwaltungsbauten oder Parteigebäude, die im Duktus eher in die Wettbewerbe für den Palazzo del Littorio oder die Gebäude der E42 passen würden. Sie unterscheiden sich auch deutlich von den Architekturen, die im Zusammenhang mit den neuen Städten in Italien entwickelt werden, offenbar weil sich die jungen Architekten in einer orthodoxen Auslegung des *Stile Littorio* versuchen, was mit Blick auf zukünftige Aufträge sicherlich nicht ungeschickt ist. Ein ausgesprochener Matador der Littoriali wie Cesare Cattaneo ist 1937 nicht mehr dabei, wird aber nur kurze Zeit später mit Mario Radice die bereits besprochene Studie für eine Rundkirche entwickeln, die mit ihrer strukturellen Balance und liturgischen Kohärenz ebenfalls einen Gegensatz zu den meist wuch-

tigen Kirchenentwürfen der Littoriali offenbart.

Hervorzuheben ist der Entwurf des Bologneser Alfredo Leonati, der eine Kirche mit enorm vertikalisierendem, parabelförmigem Querschnitt präsentiert (Abb. 1815-1818). Die großartige Folge sich am Außenbau abzeichnender Bogenträger läuft gegen eine überhöhte perforierte Wand, die mit einem extrem niedrigen Portikus verbunden ist, dessen Funktion unklar bleibt. Leonatis Kirche ist ein ausgewiesener Solitär, der mit der Umgebung keinerlei einfühlende Beziehung eingeht, sondern auf den Kontrast setzt, auch scheint das Problem des Pfarrheims nicht angegangen worden zu sein, so dass es funktionale Defizite gibt. Andererseits ist der Entwurf in seiner stark körperbetonten Struktur und äußersten Reduktion der Form auf die raumbildenden konstruktiven Elemente von einer für die italienischen Verhältnisse der Zeit vollkommen neuartigen Einfachheit und Radikalität. In dieser Hinsicht verweist das hangarartige Gebäude auf parabelförmige Kirchen mitteleuropäischer Provenienz.[51] Das Thema eines solchen Querschnitts bleibt das ganze Jahrhundert hindurch aktuell und kehrt später in zahlreichen Entwürfen und Bauwerken in vielen verschiedenen Ländern wieder; in Italien beispielsweise in Ildo Avettas Kirche Sacro Cuore di Gesù Agonizante in Rom (1953-55).

Der Entwurf von Luigi Vignali und Gildo Scagliarini zeigt einen langgestreckten Komplex, in dem die Kirche über zwei gebogene Portiken mit den beiden vorangestellten Kirchtürmen verbunden ist (Abb. 1819-1821). Im Gegensatz zum Beitrag des Duos Sissa und Caravacci sind die verschiedenen Gebäude der Anlage durchgängig miteinander verbunden, das Grundstück wird nicht mit netzartig verbundenen Gebäuden strukturiert, sondern folgt einer typischen linearen Anlage. Die Baukörper sind gleichwohl klar konturiert, wobei die Länge des Kirchenbaus etwas überzogen scheint. Originell ist indessen die Idee, mit der die Studenten das Doppelturmthema in eine neue Struktur transponieren, in der die Türme und die Seitenarme des Vorplatzes nicht mehr orthogonal zum Kirchenbau stehen. Der Innenraum zeigt indes eine ähnlich spannende Lichtstimmung, wie sie etwa in den Messaner Entwürfen Ridolfis und Samonàs* zu sehen ist, also ein durch zenitales Licht mystifizierter Altarraum, dessen schmucklose Wände die Kubatur betonen. Zusätzlich wird das Schiff über Glasbausteine belichtet.

Gastone Simbolotti und Cesare Ligini exaltieren das Thema des *telaio*, den sie der Fassade in voller Höhe als Raumstruktur vorstellen (Abb. 1822/1823). Er bildet den Filter für ein großformatiges Kunstwerk, das mit der auf dem Platz aufgestellten Skulptur korreliert. Im Vergleich zu den Konkurrenten gehören Simbolotti und Ligini zu den wenigen, die Kunstwerke aktiv in den Entwurf einbeziehen. Der Innenraum ist sehr kompakt, das Schiff geht nahtlos in die Rundung der Apsis über, der Altarraum ist frei eingestellt und von einem zeltartigen Baldachin betont, der vermutlich eine Reminiszenz an die Nomadenzelte ist. Den Rhythmus des Schiffes erzeugen schmale Quader, die an die Stelle von Rundstützen oder Säulen getreten sind. Auch in diesem Fall bildet die Kirche mit dem Pfarrheim eine strukturelle Einheit. Ortsbezogene Aspekte lassen sich wenn überhaupt nur marginal ausmachen, die meisten Entwürfe scheinen weder in der Materialität noch in der Form auf die Besonderheit der exotischen Lage einzugehen. In der Summe präsentieren die Littoriali eine dennoch interessante Mischung aus Eindrücken und Ideen. Handwerklich überzeugen sie durch Sorgfalt und Detailliebe in den Zeichnungen und Modellen. Im Kontext des Kirchenbaus erscheinen sie belebend, bleiben aber ohne größere Wirkung auf die Kirchenbaudebatte,

was angesichts der Tatsache, dass es sich um Studentenentwürfe handelt, nicht weiter überrascht. Als sich die Generation der Littoriali anschickt, den Staffelstab zu übernehmen, neigt sich außerdem die Zeit des Faschismus dem Ende zu und Italien droht in einem fatalen Bündnis mit Deutschland und Japan in den Wirren eines neuerlichen Weltkrieges, der dann auch das Ende des Imperialismus bedeuten wird, zu zerschellen. Heute spielen die Kolonialkirchen Italiens, sofern sie nicht verkommen sind, keine nennenswerte Rolle mehr im kulturellen Leben der Einheimischen, zumal der allergrößte Teil der ehemaligen Kolonisten schon rasch während und nach dem Krieg abwandern wird und sich die in die Freiheit entlassenen Kolonien mit ihren je eigenen Problemen in andere Richtungen entwickeln werden.

14.4 Bahnhofskirche Termini

Die markante Erscheinung des Hauptbahnhofs von Rom geht – auch wenn die zahlreichen heute üblichen kommerziellen Zubauten es zu verschleiern drohen – auf einen kombinierten Entwurf der Architekten Eugenio Montuori, Leo Calini und Annibale Vitellozzi zurück. Die elegante Dachform, erzeugt durch die als ‚Dinosaurier' bezeichneten Träger, ist dabei das Charakteristikum des Bauwerks, das heute wegen der besonderen Atmosphäre seiner technisch reizvollen Eingangshalle zu den bedeutendsten Baubeispielen des italienischen Rationalismus zählt. Das 1950 fertiggestellte Gebäude verrät nichts über den kolossalen Entwurf Angiolo Mazzonis, der in faschistischer Zeit entsprechend der hochfliegenden Ambitionen des Regimes als Front des Bahnhofs hätte realisiert werden sollen, mit dem Ende des Faschismus und der zunehmenden Kriegslast jedoch aufgegeben worden ist. Von den enormen Ausmaßen dieser ursprünglichen Planung zeugen heute nur noch die als Quartiersmarkierungen über die ganze Stadt verteilten Säulenstümpfe, die einst als endlose Travertin-Kolonnade den Kopfbau des Hauptstadtbahnhofs als monumentales Entree der *Roma Imperiale* hätten markieren sollen. Im Jahre 1939 jedoch, als die nunmehr ‚neoklassizistisch' überarbeitete dritte Version von Mazzonis Entwurf genehmigt und im Rahmen eines Sonderhefts der ‚Architettura' als Baustein der Urbe des *Duce* von Piacentini der Öffentlichkeit vorgestellt worden ist, hätte dieser riesige Bahnhofsbau die Leistungsstärke des Regimes unter Beweis stellen und das virtuelle Tor zu der im Zeichen eines dritten Roms geplanten Weltausstellung im Jahre 1942 bilden sollen.[52] Tatsächlich orientiert sich Mazzonis mit klassischen Zitaten gespickter Entwurf an der für die E42 nunmehr sanktionierte Sprache in Verweisen auf die Antike („stile dell'E42"[53]). Während heute weithin sichtbar ist, wie das Regime seine Beziehungen zur katholischen Kirche mit einem großartigen Kirchenbau für die E42 in Szene zu setzen beabsichtigt hat, ist kaum bekannt, dass der ursprüngliche Entwurf für den Neubau der Stazione Termini mit einer überraschend großen, unterirdischen Kirche ausgestattet worden ist. Einer Kirche, die sich mit ihrem adaptierten Basilikatypus in den antikisierenden Rekursrahmen der Kolonnaden eingefügt hätte.

Mazzonis Bahnhofsentwurf wird der Öffentlichkeit in einem von Piacentini verfassten langen und reich bebilderten Artikel erklärt (Abb. 1824-1831). In den großformatig abgedruckten Plänen figuriert an einer relativ exponierten Stelle des Unterbaus eine zwei Geschosse einnehmende Kirche. Sie ist unterhalb des Kopfbaus der U-förmigen Gesamtanlage angeordnet und zieht sich mit ihrem Altarraum bis unter die monumentale Freitreppe. Mazzoni wählt für die Kirche einen strengen kreuzförmigen Grundriss, der aufgrund der für eine basilikale Grundstruktur vergleichsweise geringen Höhe in der Perspektive wie eine Krypta wirkt. Dass es sich gleichwohl um eine besondere Kirche handelt, die in der Tat nicht mit einer gewöhnlichen Pfarrkirche zu vergleichen ist, suggerieren nicht nur die wertvollen Materialien, sondern vor allem der für einen beengten, unterirdischen Kontext durchaus raumgreifende Aufbau, so als wolle der Architekt die zwangsläufig fehlende Höhe durch die Weiläufigkeit der Raumfolgen kompensieren. Ein extrem langer Gang führt auf den unmittelbar vor der Kirche quer verlaufenden Gang, der in der Achse der oberirdischen Eingangshalle liegt. Von hier aus tritt man durch zwei Stichtreppen in eine in die Breite gezogene Vorhalle, die mit ihrem Raumteiler an das Foyer eines Theaters erinnert. Der schmale, dem eigentlichen Kirchenraum vorgelagerte Teil der Vorhalle endet zu den Seiten in halbrunden Nischen, die bereits die dichte Folge von Seitenkapellen antizipieren. Zwei Türen erschließen den Kirchenraum,

der von mächtigen natursteinverkleideten Rundstützen gesäumt wird, die in die flachen Wölbungen der Decke übergehen. Die Seitenschiffe gehen nahtlos in einen gerundeten Chorumgang über. Als Schiffe bilden sie zugleich einen Vorbereich für die tiefen Kapellen. In der Querachse des Altarraums befinden sich kreuzförmige Verlängerungen, in denen sich zwei separierte Nebenkapellen befinden. In ihrer Architektur reflektiert die Kirche die Gestaltung des Oberbaus, der bestimmt wird von vereinfachten Säulen, Stützen und Rundbögen, die vor allem durch ihre exzessive großmaßstäbliche Wiederholung den von Piacentini hervorgehobenen herrschaftlichen Rhythmus erzeugen.

Mit dem Ende des Faschismus und des Krieges verliert Mazzonis überdimensionales Infrastrukturkonstrukt seine Berechtigung. Die politische Polung Italiens hat sich verändert und wohl auch der architekturpolitische Anspruch, sofern es einen solchen gibt. Am frühesten kommt der architektonische Paradigmenwechsel vielleicht in der Architekturgeschichtsschreibung von Persönlichkeiten wie Zevi und Melograni zum Ausdruck, die zu den hauptamtlichen ‚Stigmateuren' der faschistischen Architekturpolitik avancieren. Zudem steht die Marginalisierung Piacentinis, zu dem nicht zuletzt ein akademisches Lehrverbot beiträgt, stellvertretend für die veränderte Situation. Doch ist es gerade Piacentini, der – inzwischen dank weiterhin guter Beziehungen zur Kirche in der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst untergeschlüpft – dem Vorsitzenden der Kommission, Giovanni Costantini*, zur Seite springt, wenn es darum geht, das Bahnhofskirchenprojekt zu verteidigen.

Als der Krieg Mazzonis Projekt ein Ende bereitete, sind Teile des Bahnhofs, vor allem die Seitenflügel und weite Teile des Unterbaus bereits errichtet. Der Bau der kryptaähnlichen Kirche im ersten Untergeschoss wurde ebenfalls bereits begonnen, wird aber für die Fertigstellung des Bahnhofs nicht mehr weitergeführt, weshalb Giovanni Costantini eine Denkschrift (Pro Memoria) verfasst, mit dem er für einen kirchlichen Raum im neuen Bahnhof eintritt: „Sarebbe inspiegabile che, mentre in tutto il mondo si è pensato a un luogo dedicato al culto nell'ambito delle principali stazioni, tale importante servizio venisse dimenticato proprio a Roma. Si spera perché il silenzio sia dovuto al fatto che l'Amministrazione Ferroviaria intende destinare a chiesa o cappella qualcuno dei locali esistenti nelle aule già costruite e si gradirebbe in proposito un autorevole chiarimento."[54] Aus einem Brief, den Piacentini im Mai 1947 – vermutlich an den kommunistischen Transportminister Giacomo Ferrari – schreibt, geht hervor, dass Mazzonis Werkplan eine großzügige und repräsentative Kirche vorgesehen habe, die mit Marmor und Mosaiken reichhaltig und dem besonderen Zweck angemessen hätte ausgestattet werden sollen, während man nun offenbar beabsichtige, den Maßstab irgendeiner Stadtrandpfarrei anzulegen.[55] Obwohl bereits die Grundmauern der Kirche errichtet und ein Teil der dekorativen Ausstattung bereitstünde, habe man für die Fortführung des Bahnhofsbaus von einer kirchlichen Einrichtung gänzlich abgesehen und damit nicht nur die kirchliche Autorität, sondern auch die Gläubigen brüskiert, die enthusiastisch den ursprünglichen Plan einer Bahnhofskirche begrüßt hätten.[56] Piacentini weist nochmals auf die imminente Bedeutung hin, die ein Sakralraum im Bahnhof Roms unweigerlich besitze. Er erklärt, dass auch eine kleine Kapelle, kleiner als die ursprünglich vorgesehene Kirche ausreichen würde. Daran knüpft ein im Juni 1947 verfasstes Schreiben Florestano di Faustos an, in dem nochmals darauf hingewiesen wird, dass man die Kirche alternativ im Erdgeschoss eines der bereits vollendeten Bauwerke des Mazzoni-Plans einrichten könnte. Außerdem regt der einst einflussrei-

che Kolonialarchitekt und mittlerweile christdemokratische Abgeordnete einen eigenen Wettbewerb für die Bahnhofskirche an.[57] Doch alle Appelle bleiben letztlich wirkungslos. Mazzonis inzwischen anachronistisches Kirchenprojekt wird mitsamt seinem Entwurf für die Bahnhofsempfangshalle verworfen und der Weg für einen neuen Wettbewerb bereitet.[58]

Die Absicht, in einem derartig großen und propagandistisch aufgeladenen Einzelbauprojekt Italiens eine Kirche vorzusehen, ist seinerzeit keineswegs ungewöhnlich und angesichts der schieren Ausmaße des gesamten Bahnhofskomplexes mag auch die Größe von Mazzonis Bahnhofskirche nicht allzu sehr überraschen. Später wird der Kirchenbau im 1947 ausgeschriebenen Wettbewerb für den neuen Bahnhof allerdings nicht mehr einbezogen. Für die Planung des neuen Kopfgebäudes, die Seitenbauten wurden bereits nach Mazzonis Plan realisiert, spielt der Sakralbau keine Rolle. Stattdessen präsentiert sich im Wettbewerbsreigen und vor allem im letztlich ausgeführten Bauwerk einer der bedeutendsten Kraftakte, mit denen nach dem Krieg ein Neustart in der italienischen Architekturdebatte unternommen wird. Im Fokus steht die Modernisierung der Architektur, die mit ihrer entschiedenen Abkehr von den monumentalistischen Mythen des Faschismus das republikanische Zeitalter einläuten soll. Vielleicht findet die Kirche auch wegen ihrer stellenweise beträchtlichen Nähe zum Regime keinen Platz in diesem frühen Nachkriegspa-

radebauwerk; möglicherweise ist es auch die natürliche Traditionsbezogenheit und der stockende kirchenbauliche Modernisierungsprozess, der die Berücksichtigung eines Sakralraumes aus dem Blickfeld verschwinden lässt. Heute jedenfalls gibt es lediglich einen Andachtsraum, den man allerdings in den wirren Gängen des ineinander verschachtelten unterirdischen Reiches der U-Bahn-Station lange suchen muss, nur um letztlich einen unscheinbaren Raum zu finden, auf dessen besondere Funktion allenfalls die Namensgebung noch einen Hinweis gibt – ein Raum, zu dem es architektonisch nichts zu bemerken gibt, da er kaum mehr ist, als ein umdeklarierter Wartesaal. Auch daran, wie aus einer dreischiffigen repräsentativen Bahnhofskirche ein anonymer Andachtsraum geworden ist, lässt sich der Wandel der Zeit ablesen. Der Stellenwert einer Kirche innerhalb des größten Bahnhofsprojekts hat sich nach dem Ende des Faschismus offenbar verändert. Zur Zeit des Regimes war der Kirchenbau bei faschistischen Bauplanungen freilich präsent, was nicht zuletzt von Foschinis* großartiger Kuppelkirche für die E42 belegt wird. Anders als im Falle der Bahnhofskirche geht hier der Bau einer letztlich den römischen Stadtheiligen geweihten Kirche den Bauarbeiten zur Weltausstellung voraus und so gehört die Kirche zu den ersten vollendeten Projekten der E42 und ist heute wegen seiner kraftvollen Präsenz als Kirche des Quartiers EUR ein – wenngleich verkannter – Höhepunkt der gesamten römischen Kircheninfrastruktur.

14.5 Eine Kirche für den Faschismus: Die Kirche SS. Pietro und Paolo für die E42 (1937-43/47-59)

14.5.1 Von der *Conquista dell'Urbe* zur *Conquista della civiltà mondiale*

Die Idee, im Rahmen der geplanten Weltausstellung eine gewaltige Kuppelkirche zu bauen, ist keineswegs von Anfang an gegeben, zumal sich die zeitgenössische Kirchenarchitektur der Hauptstadt auch unter dem Wirken Piacentinis allmählich vom akademischen Kirchenbild entfernt. So gehört die Errichtung eines religiösen Bauwerks zunächst nicht zum Komplex jener Gebäude, die als bauliche Klammern des neuen monumentalen Quartiers der *Roma Imperiale* vorgesehen sind.[59] Klar ist jedoch, dass die als universale Olympiade der Welt propagandistisch höchst bedeutende E42 eine würdige katholische Präsenz erhalten soll. Schließlich möchte man innerhalb des Ausstellungsgeländes eine Ausstellung des Katholizismus (Mostra Cattolica) einrichten, die die weltweite Relevanz Roms als Zentrum des Katholizismus herausstellt und der wichtigen gesellschaftlichen Rolle der Religion gerecht wird.[60] Die nicht zuletzt infolge der Kriegsaktivitäten und der Rassengesetze eingetrübte Beziehung zur Kirche soll, vermutlich durch die Integration des Katholizismus im E42-Projekt und die sukzessive Ausweitung der katholischen Ausstellungssektion bis hin zum Bau einer der größten Kirchen Roms, zumindest augenscheinlich verbessert werden. Jedenfalls ist es beachtlich, wie sich das Projekt von einer kleinen Kapelle innerhalb der ‚Mostra Cattolica' zu einem das gesamte Areal der Weltausstellung beherrschenden Bauwerk entwickelt, das der ‚Tetralogie des Impero' weder in seiner städtebaulichen Präsenz noch in seiner kulturalistischen Rhetorik nachsteht. Trotz der totalitären Beschleunigung des Regimes in jenen Jahren, wird schließlich an exponiertester Stelle eine monumentale Kirche zu Ehren der Apostel Petrus und Paulus errichtet, die in Berlin oder Moskau „undenkbar"[61] gewesen wäre und gerade deshalb noch einmal die besondere Funktion von Religion und Kirche für die faschistische Machtentfaltung untermauert – zumal sie im Einvernehmen mit dem Vatikan geplant wurde.

Während für die zentralen Bauwerke der E42 jeweils nationale Wettbewerbe ausgeschrieben werden, die in der sie begleitenden Auseinandersetzung maßgeblich zur Vereinheitlichung der architektonischen Tendenzen führen, wird der Auftrag für die Kirche direkt an Piacentinis Vertrauten Arnaldo Foschini vergeben, der zudem durch die Arbeit an der Restaurierung von S. Paolo fuori le Mura im Vatikan Anerkennung genießt.[62] Als verdientes Mitglied des Establishments muss dieser keine großen Anstrengungen unternehmen, um sich in die inzwischen für die E42 sanktionierte Ausdrucksweise, den *Stile Littorio* oder auch *Stile E42*, einzupassen.[63] Foschini unterhält (wie Piacentini) trotz seiner freimaurerischen Vergangenheit gute Beziehungen zum Vatikan.[64] Seine Beauftragung ist letztlich seiner privilegierten Stellung und der spezifischen Dynamik der katholischen Präsenz bei der E42 zuzuschreiben, wobei er, wie noch zu sehen sein wird, auf die zurückliegende Entwurfserfahrung im Projekt für eine wichtige Zentralbaukirche in Foggia zurückgreifen kann.

Das Regime erfährt, wie schon mehrfach bemerkt worden ist, im Verlauf der 1930er Jahre eine beschleunigte Totalitarisierung, die auch den Prozess der Faschisierung auf neue Höhen treibt. Die Ausrufung des Impero und der massenwirksame Ausbau Roms zur Kapitale des *Impero* stellen einen symbolträchtigen Wendepunkt dar. Dieser leitet den Schwenk des faschistischen Italiens in die fatale Spirale der Kriege und Bündnisse an der Seite des

nationalsozialistischen Deutschlands und des japanischen Kaiserreichs ein. Zutiefst überwältigt von der Tatkraft und Jugend, die Hitlers Regime bei den Olympischen Spielen von 1936 der ganzen Welt demonstriert, erfahren die ohnehin ehrgeizigen, wenngleich nicht hinreichend koordinierten Großstadtplanungen der Faschisten einen zusätzlichen Schub. Die E42 steht folglich vor dem Hintergrund dieser Radikalisierungsprozesse. Sie bildet den Höhepunkt im „aggiustamento di rotta“[65], das sich bereits quer durch das Land in zahlreichen öffentlichen Bauprojekten beobachten lässt und der „accelerazione identitaria“[66], also der beschleunigten Identitätsstiftung durch baukulturelle Maßnahmen, dient, wobei diese Entwicklung als das konsequente Ergebnis des von Mussolini bereits im April 1924 angekündigten Programms zur sichtbaren Erneuerung Roms und des ganzen Landes im Zeichen einer neoimperialen, totalitär-faschistischen Grandezza keineswegs überraschend ist. Und so lässt sich denn auch die Entwicklung der faschistischen Architekturpolitik in Analogie zu seiner politischen Entwicklung als ein wechselvoller Prozess kontinuierlicher Steigerung und Verdichtung charakterisieren.

Auf der anderen Seite spitzt sich das Verhältnis zur katholischen Kirche zu. Es zeigt sich umso deutlicher, dass Pius XI. eine antitotalitäre Haltung vertritt, die im Vertrauen auf die Rekatholisierung des Landes vor allem in Sozialfragen das Regime herausfordert. Hinzu kommen nur schwer zu überbrückende Gegensätze hinsichtlich des Rassismus und Nationalismus des zunehmend kriegslüsternen, expansionistischen Regimes. Dabei sei im Kontext des Kolonialismus daran erinnert, dass es Pius XI. ist, der für eine Akkommodation an die einheimischen Kulturen der Kolonien eintritt, während Mussolini nach einer Wiedergeburt des römischen Imperiums strebt. Zudem protestiert Pius XI. vehement gegen den sich abzeichnenden Antisemitismus der Faschisten, wenn er erklärt, alle Christen seien Juden. Andererseits begreift sich der *Duce* in seiner virtuellen Herrlichkeit als ein zweiter Augustus. Die Aktivitäten zum Jubiläum des ersten römischen Kaisers offenbaren denn auch eine verstärkte ikonologische Einfluchtung der offiziellen Kultur in die Perspektive des Antiken; Mussolinis Besuch der römischen Hinterlassenschaften in Libyen im Jahre 1936 verstärkt diese Empfindung zusätzlich und der *Duce* zeigt sich zunehmend von der Notwendigkeit und Plausibilität eines antik-römischen Rekurses überzeugt. Denn nur eine Architektur, die möglichst nah an der Architektur der römischen Antike orientiert sei, vermöge, so die wachsende Einsicht des *Duce*, dem italienischen Volk eine kraftvolle Identität zu vermitteln. Ojettis* nur scheinbar oder vorübergehend düpierte Polemik gegenüber der Moderne erfährt so neuen Auftrieb und schließlich ist es Piacentini selbst, der in den Forderungen des Florentiners den Wunsch des *Duce* erkennt: „Ad una visione di Roma non più soltanto Capitale d’Italia, ma umanistico centro della Romanità, doveva necessariamente corrispondere nel piano della realtà architettonica una città dalle linee, dai volumi e dagli spazi assolutamente classici.“[67] Ojetti und Piacentini werden dadurch zu relativ einmütigen Advokaten jener Säulen und Bögen, die noch 1932 unter dem Druck der rationalistischen Rhetorik und Bottais einflussreicher Fürsprache ‚glattgebügelt‘ worden sind, jetzt aber von Mussolini ausdrücklich bevorzugt werden: „Io amo le colonne“[68]. Bezeichnend ist die Umgestaltung der Piazza Augusto Imperatore in Rom, wo Morpurgos ursprünglich mit Pfeilern gesäumte Anlage mit römischen Säulen dem Diktat der *romanità* angepasst wird.[69] Derweil sind jetzt auch in Piacentinis 1938 vollendetem zweiten Abschnitt der neuen Via Roma in Turin blank polierte Marmorsäulen zu sehen. Andererseits bietet die langwierige Debatte um die Via della Conciliazione einen

weiteren Testlauf für die zunehmend einvernehmliche Arbeit Ojettis und Piacentinis am allgemeinverständlichen, die Kontinuität römischer Suprematie exaltierenden Staatsmonumentalismus der E42. So wird Ojetti, nach anfänglicher Opposition gegen den mit der Prachtstraße verbundenen Abriss der Spina di Borgo, spätestens nach der Genehmigung des Entwurfs von Spaccarelli und Piacentini durch den *Duce* und den Papst vom Gegner zum Befürworter und Unterstützer. Entscheidende Modifikationen, vor allem hinsichtlich des problematischen Übergangs der neuen Straße zum Petersplatz (Piazza Rusticucci, heute Pio XII), werden schließlich entsprechend den Empfehlungen Ojettis vorgenommen.[70]

Politisch kristallisiert sich seit der Eroberung Abessiniens eine Situation heraus, die in gewisser Hinsicht jener zu Beginn der faschistischen Herrschaft ähnelt. Denn es geht darum, noch einmal den Konsens der Massen und der Eliten zu beschwören, um die hochfliegenden Ziele der nahezu zwangsläufig in territorialer Expansion mündenden Totalitarisierung zu erreichen. Die zeitweilig guten Beziehungen zur Kirche sind durchaus gefährdet, die Konkurrenz von Kirche und Staat hinsichtlich der mythischen Hegemonie und sozialen Führungsrolle evident.[71] Der Bau der Via della Conciliazione unter der Regie Piacentinis – eine seit Berninis Tagen in Rom präsente und seit 1929 wieder konkret aufgegriffene Idee – und nicht zuletzt die Einbeziehung des katholischen Universalismus in die ‚Esposizione Universale del 1942' offenbaren dabei ganz natürlich Analogien zu jenen Aktivitäten, mit denen das Regime nach 1929 der *Conciliazione* weithin sichtbare Symbole zu geben versucht.[72] Schließlich erkennt Mussolini die Universalität des Katholizismus als Fortführung der Universalität des Kaiserreiches an. Nach Mussolinis Überzeugung ist das Christentum seit Paulus ‚römisch' und gehört dadurch wesentlich zu Rom und dem Mythos der *romanità*.[73] Und in eben dieser Perspektive begreift der *Duce* die Geschichtsmacht Roms. Daher das systematische Bestreben des *Duce*, den Katholizismus in die eigene totalitäre Konzeption zu integrieren. So bezieht der Mythos des dritten Roms seinen eigentlichen Sinn aus der Reflexion und Projektion seiner beiden Vorgänger. Auch wenn sich keine wörtlichen Beweise für diesen Konnex finden lassen, drängt sich doch der Eindruck auf, dass die großartige Kirche Foschinis am Ende das Produkt einer Strategie ist, die darauf abzielt, den ‚Geist der *Conciliazione*' wiederaufleben zu lassen und mit dem der *romanità* in Einklang zu bringen, um für die große bevorstehende Anstrengung, die Schaffung einer neuen Ordnung (und sei es mit kriegerischen Mitteln), die symbolischen Voraussetzungen zu schaffen: „la nuova chiesa ben rappresenta, insieme all'intervento piacentiniano di via della Conciliazione, del recente, rinnovato e ritrovato rapporto tra lo Stato Italiano e la Chiesa di Roma."[74]

Giorgio Ciucci, ein herausragender Kenner der faschistischen Architekturpolitik, hat indessen den Zusammenhang zwischen den mussolinischen Großmachtphantasien und der – zwar partikularen aber in der Summe dennoch schlüssigen – Planung für das imperiale Rom als einen gewaltigen urbanen Organismus herausgestellt, der sich von Tor di Quinto bis ans Meer erstreckt.[75] Die ‚Rückkehr' oder vielmehr die sichtbare Vehemenz, mit der seit Mitte der 1930er Jahre die faschistischen Mythen der *romanità* und *italianità* betont werden, finden ihren Niederschlag in den Kriterien, mit denen vor allem die römischen Bauprojekte des Regimes angeleitet werden. Noch einmal schlägt das Pendel der faschistischen Architekturpolitik aus, um die Suche nach einer Architektur für die italienisch-faschistische Identität auf den Punkt zu bringen.[76] Es ist diese „condizione Imperiale"[77], die in Italien nochmals die Rahmenbe-

dingungen für die Architekturschaffenden verändert. Doch muss dieser Vorgang, wie Pietro Ostilio Rossi angemerkt hat, auch im größeren Zusammenhang der sich zwischenzeitlich in einigen Ländern ereignenden tiefgreifenden politischen Umbrüche gesehen werden, vor deren Hintergrund sich in ganz Europa eine tendenziell erstarrende (vielleicht auch abwartende) Architekturdebatte mit respektiver Renaissance klassizistischer Themen beobachten lässt.[78] Die Architektur im faschistischen Italien der imperialen Phase ist somit gebettet in den Kontext der zunehmenden Politisierung der Architektur auch außerhalb Italiens. Es stellt sich ein neuer, anderer Internationalismus ein, der im Wettbewerb systemähnlicher Regime zum Tragen kommt. Projekte wie jene für die Neugestaltung des Augustus-Areals, die Via della Conciliazione, die Stazione Termini und die E42 weisen, wie Ojetti 1940 zusammenfasst, insofern in die für das Regime richtige Richtung, als dass sie mit Blick auf die italienische und römische Architekturtradition die Vision des *Duce* verkörpern, in der sich die Zukunft und die Kontinuität Roms zu einem einzigen Gedanken verweben.[79]

Vor diesem Hintergrund verwundert es schließlich kaum noch, dass, nachdem Tullio Rossi* und Clemente Busiri Vici* für die Kirchen der Stadtränder – teils pragmatisch teils kulturell motiviert – die Abkehr vom akademischen Monumentalismus der Bautradition vor Augen geführt haben und nachdem Piacentini im Großprojekt für die Kirche Cristo Re den Primat der Kuppel und die typologische Orthodoxie abgeschwächt hat, erneut eine großartige Kuppel in Rom errichtet wird.[80] Während sich für die 1930er Jahre in ganz Italien, vor allem aber auch in Rom, zahlreiche Kirchenbauvorhaben beobachten lassen, bei denen das funktionalistische Moment der Religion für die architektonische Interpretation allmählich in den Vordergrund geschoben wird, zielt die Kirche für die E42 primär auf die zu Stein gewordene Beschwörungskraft des katholischen Mythos ab. Ganz so, wie es in den Projekten für das Augustus-Jubiläum und die E42 vorgegeben wird: Der von Ojetti stets angeführte, unsterbliche Geist des antiken Roms wird im Bereich der Verschneidung von politischer und katholischer Religion umgedeutet in den Geist der typisch römischen Kuppelarchitektur. Noch einmal wird das substanzialistische Moment des Kirchenbaus über das eben erst im Einklang mit dem modernen Denken ‚wiederentdeckte' funktionale Moment erhoben und im Rekurs auf die Geschichte zugleich das kulturelle Erbe Roms im Sinne eines von Rom ausgehenden Universalismus bemüht. Ein Vorgang, der sich aber auch mit der von Pius XI. 1932 betonten Hegemonie der Tradition deckt und sich auf die katholischen Kulturkreise bezogen schon 1933 und 1934 in den Tatsachen widerspiegeln, dass sich die seitdem in Italien veranstalteten internationalen Ausstellungen sakraler Kunst vom Appellativum ‚moderno' verabschieden und anders als noch 1931 in Padua traditionalistisch orientierte Exponate wieder an Boden gewinnen.[81] Hinzu kommt, dass der Papst sich auch direkt zu Foschinis Projekt äußert, indem er nochmals die Bedeutung der Kanons betont:

„Il chiaro architetto Foschini capì che in questo agitato periodo di ricerche e di tentennamenti artistici, la chiesa doveva avere bensì un chiaro e vivido senso moderno, ma non poteva, non doveva essere presa come un tema di experimentum in corpore vili. In un udienza, che ebbi lo scorso settembre, presso il S. Padre Pio XI, il grande Papa si interessò vivamente al progetto dell'architetto Foschini e mi fece questa raccomandazione: ‚Dica all'architetto Foschini che non voglia mettersi in gara con Michelangelo … Dica che ci sono dei monumenti bellissimi, che pure sono semplici, come per esempio, il Palazzo Venezia. Può dire a Foschini e anche agli altri artisti che ci sono certi canoni artistici espressi da

Orazio e Manzoni press'a poco con le stesse parole; e vi intercorrono dall'uno all'altro circa duemila anni: ciò significa che questi canoni sono eterni. C'è un detto di Orazio molto significativo: ‚Simplex dumtaxat et unum.' [sii soltanto coerente ed unico] L'architetto Foschini realizza nel suo concetto architettonico questo precetto, ma la semplicità non è povertà, è sintesi, è bellezza.'"[82]

14.5.2 Vorbedingungen: Die ‚Mostra Cattolica'

Die Repräsentanz des Katholizismus durch eine große Kirche bei der E42 hat ihren Ausgangspunkt in der vom Regime in Absprache mit dem Heiligen Stuhl geplanten ‚Mostra Cattolica' (Abb. 1832).[83] Um diese zu beherbergen, sollen zunächst zwei temporäre Pavillons mit einer kleinen dazwischenliegenden Kapelle beziehungsweise einem Sakralraum errichtet werden. Das Ausstellungsprogramm umfasst die Ikonografie der Stadtheiligen und die Ausbreitung des Katholizismus in der Welt.[84] Spätestens mit der Fokussierung der Ausstellung auf die Apostel Roms und die ausgehend von ihrem Wirken entstehende Weltkirche wird der Hintergedanke offenbar, den das Regime hinsichtlich der Verquickung des katholischen Universalismus mit dem faschistischen Expansionismus hegt: „Volontà del Capo è che la Mostra riesca grandiosa, degna dell'Impero da Lui voluto ed attuato."[85] Vor allem aber Ojettis Vorschlag, die Ausstellung um eine ‚Mostra Paolina' zu erweitern, verkörpert den Gedanken der Faschisten und Kleriker zugleich, Imperium und Religion in eine unmittelbare Beziehung beziehungsweise Perspektive zu stellen: „Non mancheranno […], riferimenti palpitanti alla realtà del Regime Fascista come quella offerta dal passaggio dell'Apostolo attraverso le Paludi Pontine, e sopratutto la rievocazione della grandezza imperiale di Roma, la sua preparazione provvidenziale come veicolo dell'idea cristiana, il lealismo verso l'autorità imperiale predicato e praticato da San Paolo (sopratutto attraverso l'appello a Cesare), il significato e valore della conquista ideale cristiana che rese possibile a Roma la conservazione dell'Impero del mondo, anche quando le era venuta a mancare la forza materiale per mantenerla."[86] Parallel zur ‚Mostra Cattolica' soll schließlich auch im Vatikan eine Ausstellung stattfinden: „Così le due esposizioni, pur rimanendo distinte si aiuteranno a vicenda, in uno spirito di alta collaborazione. E V.E. non sfugge l'alto significato morale di questa intesa."[87]

Mussolini selbst äußert vermutlich schon Mitte oder Ende des Jahres 1936 die Absicht, Christentum und Kirche in die E42 zu involvieren, wobei unklar ist, inwieweit Cini, Ojetti oder auch Costantini diese Absicht beeinflusst haben könnten. Es liegt angesichts der Rhetorik jener Tage nahe, anzunehmen, dass Mussolini die Einbeziehung der Kirche in die E42 schon verhältnismäßig früh ins Spiel gebracht haben wird. Denn für eine Weltausstellung, die nach seinem Willen als universale Zurschaustellung sowohl der Errungenschaften des faschistischen Regimes als auch dessen alle Gesellschaftsbereiche durchdringender kultureller Bedeutung dienen soll, wäre es offensichtlich abwegig, die katholische Kraft auszuschließen: „la pacificazione religiosa [...] farà sentire il suo salutare influsso anche in occasione della grande Esposizione mondiale"[88]. Zu Beginn des Jahres 1937 lassen sich dann verschiedene Vorstöße beobachten, die sich allesamt auf Weisungen des *Duce* berufen. So wird Senator Amedeo Giannini, Präsident der *Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia*, beauftragt, eine internationale Sakralkunstausstellung im Rahmen der E42 in die Wege zu leiten, hierzu die Zustimmung des Papstes einzuholen und kompetentes Personal aus dem klerikalen Umfeld zu gewinnen.[89] Vittorio Cini wiederum, Generalkommissar des mit der Durchführung der E42 beauftragten ‚Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma', arbeitet sei-

nerseits mit einem Team an einer kirchlichen Ausstellung im Rahmen der E42. Es ist anzunehmen, dass die *Opera* aufgrund ihrer Nähe zum Vatikan separat angesprochen worden ist, um das Wohlwollen des Papstes zu gewährleisten und dadurch möglichem Dissens vorzubeugen. Und tatsächlich bestätigt schon bald darauf Giannini, dass der Papst seinen Vertrauten Guido Anichini angewiesen habe, in den Angelegenheiten der Ausstellung mit den Veranstaltern zusammenzuarbeiten. Man habe auch bereits Arnaldo Foschini und Tullio Rossi mit den Entwürfen für die Gebäude betraut.[90] Der Vorschlag, die Ausstellung nicht in einem Gebäude zu konzentrieren, sondern in einem Ensemble mehrerer Pavillons zu realisieren, wird bereits im Januar 1937 von Giannini eingebracht.[91] Im Frühjahr 1937 gelingt es, die beiden Organisationsströme zusammenzuführen und mit der Ausarbeitung eines konkreten Ausstellungsprogramms zu beginnen.[92] Zu diesem Zeitpunkt ist aber lediglich von einem temporär zu nutzenden Sakralgebäude die Rede, das den Besuchern der Weltausstellung die Möglichkeit der Andacht und der Teilnahme an kleinen Messfeiern bieten soll.

In der Folge erweisen sich die Verhandlungen zwischen den Vertretern des Staates und denen der Kirche vor allem wegen der Fragen zur Finanzierung als langwierig und schwierig. Cini wendet sich dabei zuerst an den Kardinalstaatssekretär Eugenio Pacelli und den Kardinalvikar Francesco Marchetti Selvaggiani, anschließend direkt an den Papst. Ihm unterbreitet er ein von Mussolini autorisiertes Angebot, wonach eine im Rahmen der Nachnutzung der für die E42 vorgesehenen Pfarrkirche vom ‚Ente Autonomo' finanziert werden soll.[93] An den Gesprächen beteiligt sind außerdem der Präfekt der Propaganda Fide, Pietro Fumasoni Biondi, dessen Sekretär Celso Costantini sowie Eugène Tisserant, inzwischen Präfekt der Kongregation für die Ostkirchen.[94] Cini erstattet derweil direkt dem *Duce* Bericht. Vor allem Costantini wird im weiteren Verlauf unmittelbaren Einfluss auf das Programm der Ausstellung und die Auswahl der Künstler und Werke ausüben. Aufgrund der großen Bedeutung, die Cini der katholischen Präsenz bei der E42 ganz im Einklang mit dem *Duce* zuschreibt, mag diese Großzügigkeit im Nachhinein kaum noch überraschen, zu seiner Zeit ist sie freilich hart errungen und von höchst symbolischer Bedeutung. Insbesondere da hinsichtlich dieser Präsenz das finanzielle Engagement des Regimes weiter ‚hochverhandelt' wird: „Dato l'alto valore ideale e l'importanza politica che assume la partecipazione della Santa Sede, l'Ente propone di provvedere a proprie spese alla organizzazione della Mostra stessa."[95] Letztlich bewilligt der *Duce* die volle Kostenübernahme in Höhe von annähernd 10 Millionen Lire.[96]

An der konkreten Organisation der Ausstellung sind neben Cini, Piacentini, Oppo, Puppo und Ojetti auch die hochrangigen Kleriker Lanzani, Tragella, Pucci und wiederum vor allem Celso Costantini* beteiligt.[97] Der Papst selbst verfolgt die Planungen mit, wobei er mehrere Berichterstatter hat, von denen Celso Costantini aufgrund seiner Kenntnisse und Vernetzungen vermutlich der wichtigste ist. Er ist es auch, der das Ausstellungsprogramm ausarbeitet, das im Juni 1938 von Mussolini genehmigt wird. Dabei kommt es durchaus zu Spannungen zwischen den Organisatoren der E42 und den vatikanischen Delegaten: So bemerkt Cipriano Efisio Oppo, als Vize-Präsident des ‚Ente Autonomo' mit der künstlerischen Oberleitung betraut, gegenüber Costantini, dass die mehrheitlich vatikanischen oder vatikannahen Vertreter in den Kuratorien Künstler bevorzugen würden, die mit dem Programm der E42 nicht vereinbar seien. Als Geldgeber beanspruche der Veranstalter deshalb mehr Mitsprache und Entscheidungsgewalt. Dabei wird zum einen deutlich, wie der Vatikan versucht, das Er-

scheinen der Ausstellung zu bestimmen, und dass Costantini, obwohl hochrangiger Kleriker, in beiden Lagern über genügend Anerkennung verfügt, um als Korrektiv zu fungieren. Zum anderen wird offenbar, dass das Regime auf eine zeitgemäße und qualitativ hochwertige Auswahl der Künstler und Werke bedacht ist und in eben diesem Bereich grassierende Inkompetenz seitens der Kleriker befürchtet: „Siamo i pagatori, abbiamo un certo diritto di sceglierci i nostri uomini. Con tutto il tatto che va usato, bisognerebbe però farglielo capire. I nomi di artisti già inclusi dimostrano una tendenza verso il gusto delle statue di gesso colorato e dei santini che i frati regalano ai bambini e alle pinzochere."[98]

Weitere und durchaus größere Probleme kündigen sich indes mit der seit der Spanien-Intervention wachsenden Annäherung Mussolinis an Adolf Hitler und dessen aggressiver Politik an. Am 4. März 1937 erscheint die in enger Absprache mit den deutschen Bischöfen verfasste Enzyklika ‚Mit brennender Sorge'. Mit ihr verurteilt Pius XI. öffentlich den „Kampf des Dritten Reiches gegen die katholische Kirche"[99] und die ihm zugrunde liegende völkisch-rassistische Weltanschauung. Den totalen Zugriff des Regimes auf die Menschen erklärt er für „unvereinbar mit der katholischen Auffassung von Mensch, Geschichte und Gesellschaft."[100] Nur wenige Tage später veröffentlicht der Papst mit der Enzyklika ‚Divini Redemptoris' ein weiteres Dokument, das sich in derselben Perspektive gegen Kommunismus und Bolschewismus wendet. Wenngleich direkte Hinweise auf das faschistische Regime noch ausbleiben, implizieren beide Rundschreiben eine entschiedene Argumentation gegen totalitäre Praktiken und ihre Folgen, die beim *Duce* alles andere als Wohlwollen entfacht haben dürfte. Denn schon im September reist Mussolini nach Deutschland, um sich mit Hitler zu treffen und im Mai des Folgejahres ist dieserin Rom zu Besuch. Eine Annäherung beider Regime erscheint inzwischen nicht mehr nur ideologisch wahrscheinlich, sondern zunehmend als eine logische Folge der außenpolitischen Programmatik, selbst wenn es Mussolini noch im September gelingt, sich in der Sudetenkrise als Friedensstifter zu geben. Im August 1938 finden sich dann im Tagebuch Galeazzo Cianos Einträge, die bezeugen, dass Mussolini Pius' Versuche der Einflussnahme als lästig beurteilt und die Kirche insgesamt für überflüssig erklärt. Eine Einschätzung, die sich zum Jahresende dahingehend verschärft, dass Mussolini sich das baldige Ableben des Papstes wünscht.[101]

Trotz des Streits zwischen Staat und Kirche genehmigt Mussolini im Juni 1938 das Ausstellungsprogramm. Die daraufhin von Oppo in einem Brief an Cini aufgeworfene Frage nach einer Relativierung der katholischen Präsenz bei der E42 bleibt zwar für den Kirchenbau ohne Folgen, veranschaulicht aber das gespannte Beziehungsgeflecht: „si potrebbe legittimamente domandare che cosa potrebbe avvenire oggi dopo l'offensiva razzista e la polemica Vaticano-Regime. È implicita nella Mostra la propaganda missionaria che implica il concetto cattolico di Super-razzismo. Mi sembra che sia opportuno preoccuparsi del fatto nuovo che si è prodotto e domandare in alto la linea di condotta da seguire."[102] Interessant erscheint derweil in diesem Zusammenhang, dass 1940, also zu einem Zeitpunkt, da die große Kirche der E42 bereits sichtbar Gestalt angenommen hat, Luigi Moretti den ‚Sacrario dei martiri fascisti' im Foro Mussolini vollendet. Ein Bauwerk, das ursprünglich Teil des Palazzo Littorio an der Via dell'Impero hätte sein sollen und nun als Teil der ‚Forma Ultima Fori' einen neuen Standort gefunden hat. Als profanes Heiligtum des faschistischen Kultes steht es, wie ein spöttischer Kontrapunkt, der ‚Chiesa della Conciliazione' entgegen.[103]

Offensichtlich ist Mussolini aber trotz der sich auch darin spiegelnden Kontroversen weiterhin bereit, an der katholischen Präsenz innerhalb der E42 festzuhalten. Zumal sie im November 1937 in einem ausführlichen Artikel des ‚Osservatore Romano' bereits der Öffentlichkeit angekündigt worden ist.[104] Eine wie von Oppo implizierte Relativierung derselben, würde denn auch zu einem in der Öffentlichkeit nur schwer zu vermittelnden Schlingerkurs führen, der das ursprüngliche Anliegen untergrübe. Bemerkenswert ist allerdings, dass sich das Projekt trotz der schwierigen Beziehungen der beteiligten Spitzen noch weiter auswächst. Denn am 16. Oktober ist in den großen katholischen Zeitungen bereits die Rede von einer monumentalen Kirche, die das Ausstellungsareal bereichern soll.[105] Die Sitzungsprotokolle der Jahre 1939 und 1940 dokumentieren derweil eine weitestgehend harmonische Zusammenarbeit der involvierten klerikalen und faschistischen Delegationen.[106]

14.5.3 Monumentalisierung: Von der Kapelle zur Kirche

Eine Kirche für das E42-Quartier wird bereits im ersten Entwurf berücksichtigt, den Mussolini im April 1937 genehmigt (Abb. 1833-1835).[107] Insbesondere in den Modellfotos lässt sich ein Gebäudeensemble erkennen, das dem Typus einer Langhauskirche mit Apsis und freistehendem Glockenturm entspricht (Abb. 1836).[108] Diese Kirche ist bereits an jener exponierten Stelle angeordnet, an der später dann tatsächlich die Kirche SS. Pietro e Paolo (1937-43/47-59) errichtet werden wird. Gleichwohl wird im beschreibenden Text lediglich vage auf diese Kirche als ein Bauwerk verwiesen, das irgendwann in der Zukunft errichtet werden soll, um das zum Stadtteil bestimmte Ausstellungsgelände zu vervollständigen.[109] Diese Aussage deckt sich mit dem, was hinsichtlich der Verhandlungen um die ‚Mostra Cattolica' bereits deutlich geworden ist: Eine Pfarrkirche gehört – anders als beispielsweise in Hitlers neugegründeter ‚Stadt des KdF-Wagens bei Fallersleben' (Wolfsburg) – für die Planer der E42 dazu, ist aber zunächst nicht für die eigentliche Weltausstellung vorgesehen. Hinsichtlich dieser konzentriert man sich zunächst auf die großen Plätze, Grünanlagen und Ausstellungsgebäude. Ein Minimum religiöser Funktion soll dabei durch die Kapelle der ‚Mostra Cattolica' gewährleistet werden. Im Verlauf des Jahres ändert sich jedoch die Sachlage, denn spätestens im Oktober ist von einer unmittelbar für die Ausstellung zu errichtenden, dauerhaften Pfarrkirche die Rede.[110] Den Entschluss fasst offenbar Mussolini selbst. Er ist es auch, der sich für eine großartige Lösung ausspricht. Der Vorschlag stößt wiederum auf die vollste Zustimmung des Papstes.[111] Vermutlich ist diese Entwicklung im Zusammenhang sowohl mit den politischen Ereignissen als auch mit der allgemein klassizistischen Wende, die das E42-Vorhaben nimmt, zu sehen.[112] Denn jetzt wird nach einer Kirche verlangt, die sich in die Kirchenbautradition Roms ebenso spektakulär einfügt, wie die gesamte Einfluchtung der E42-Stadterweiterung in die Kontinuität der römischen Architektur- und Stadtbaugeschichte: „Rifanno tutti i palazzi con colonne e decorazioni e soprastrutture e serpentoidi e baldacchini, perché il gran Marcello si è convertito improvvisamente al ... barocco"[113].

Im viersprachig erscheinenden Sonderheft der ‚Architettura' des Spätjahres 1938 wird dann der neue Entwurf für die E42 vorgelegt, einschließlich der später realisierten Monumentalkirche SS. Pietro e Paolo. Interessanterweise wird dem Katholizismus die größte Kuppel des neuen Stadtteils vorbehalten, während Hitlers Konkurrenzprojekt mit einer gigantischen Halle des Volkes aufwartet. Überhaupt wird im Hinblick auf die Einbeziehung und Repräsentanz der Religion in die E42 der Unterschied hinsichtlich deren Rolle innerhalb der beiden totalitären Regime

sichtbar. Es mag dabei bezeichnend sein, dass die Kirche SS. Pietro e Paolo an jener Stelle erstehen wird, die – ganz zu Beginn der Planungen – wegen ihrer landschaftlich herausragenden Lage angeblich Mussolinis Mausoleum hätte aufnehmen sollen.[114] Von der Planung einer Begräbnisstätte des *Duce* wird aber offenbar schneller Abstand genommen, als dass der Gedanke hätte publik werden können, wenngleich allein die Idee im Nachhinein – zugegebenermaßen kühne – Spekulationen über eine mögliche Nach- oder Umnutzungsabsicht der von Foschini als Zentralbau angelegten Kirche als Ruhestätte Mussolinis erlaubt.[115] Das für die Kirche und die zugehörigen Pavillons vorgesehene Grundstück befindet sich an der zweithöchsten Stelle des gesamten Areals, unmittelbar oberhalb der entlang des Tibers verlaufenden Eisenbahnlinie Rom-Ostia. In nächster Nachbarschaft ist die lockere Wohnbebauung der ‚Mostra dell'abitazione' vorgesehen, die ebenso wie die Pfarrkirche selbst, noch einmal die Perspektive der Weltausstellung als zukünftigem Quartier im Süden Roms unterstreicht (Abb. 1837). Als dominantes Höhenelement steht es als symbolischer Gegenpol in direktem Bezug zum Palazzo della Civiltà, dem an der höchsten Stelle des Areals gelegenen Hauptgebäude faschistischer Verklärung in der E42, und dem nicht realisierten Monumentalbogen Liberas (Abb. 1838-1842). Die Verortung einer Kirche an dieser exponierten Stelle ist nicht nur aufgrund ihrer spezifischen Lage, sondern auch historisch begründet. So befand sich an dieser Stelle einst eine den Heiligen Aposteln geweihte Kirche, die der Bruderschaft der Allerheiligsten Dreifaltigkeit der Pilger gehörte.[116] Die Wahl des Zentralbautyps kann denn auch im Zusammenhang mit dieser herausragenden Gesamtsituation gesehen werden. So weist etwa Claudio Cristallini darauf hin, dass der klassizistisch-monumentale Impetus der zweiten, von Piacentini in Übereinstimmung mit den neuen Direktiven des *Duce* entwickelten E42-Planung, die Anlage der Kirche als kuppelbekrönten Zentralbau impliziere und der Typus gerade wegen seiner szenischen Qualitäten die Kirche als visuellen Bezugspunkt charakterisiere.[117] Piacentini erkennt dabei der Kirche ausdrücklich den Wert eines essenziellen Bestandteils des zukünftigen Stadtteils zu.[118] Und schließlich ist es Oppo, der 1941 noch einmal zusammenfassend das Wesen der Bauaufgabe unterstreicht und die Trefflichkeit von Foschinis Entwurf betont: „Il compito affidato a Foschini era stato quello di immaginare per il quartiere monumentale dell'Esposizione una chiesa che per le sue linee e le sue proporzioni fosse degna della grandiosa impresa urbanistica. E bisogna dire subito che egli ha veduto grande."[119]

Im Oktober 1938 wird bekannt, dass der Papst selbst über das Patrozinium der neuen Kirche entschieden habe. Nicht nur, dass Petrus und Paulus als Schutzpatrone der *Urbs aeterna* in der städtischen Tradition eine wichtige Präsenz einnehmen, als *Princeps Apostolorum* steht Petrus für die „podestà universale" der Päpste, während Paulus als *Doctor Gentium* die missionarische Verbreitung des christlichen Glaubens in der Welt repräsentiert.[120] In ihrer Symbolik ist die neue Kirche somit im Kontext der Cristo-Re-Kirche am Viale Mazzini zu sehen, denn zusammengenommen verleihen sie dem Herrschaftsanspruch der Kirche eine kaum übersehbare Gegenwart im städtischen Kontext. Mit der Via della Conciliazione bilden sie sogleich einen Dreiklang, der ebenso wie die gesamte katholische Präsenz bei der E42 die untrennbare Verbindung Roms mit dem Katholizismus hervorhebt. Der italienische Faschismus kann, selbst in der Hochphase seiner zwanzigjährigen Herrschaft, nicht um die Gegenwart und Signifikanz des Katholizismus umhin. Und es ist Pius XI., der anders als sein Nachfolger diesen Sachverhalt nutzt, um in der Öffentlichkeit immer neue, entschiedene Zeichen zu setzen, die entgegen der

mehrfach betonten Harmonie den ideologischen Dissens beider Mächte und die nach wie vor beträchtliche Macht der Kirche anzeigen. Wie fragil der faschistische Totalitarismus tatsächlich ist, wird sich spätestens ab dem 10. Juni 1940 erweisen, wenn sich nämlich der ganze Eifer einer zwanzigjährigen Massendynamik als fatale Illusion entpuppt. Vielsagend erscheint dabei, dass die von Costantini als „atto di pace“[121] gepriesene Kirche der E42 zu den wenigen bereits in faschistischer Zeit errichteten Bauwerken des neuen Stadtteils gehören wird. Sie überdauert trotz der kriegsbedingten Engpässe und Unterbrechungen Krieg und Faschismus und wird in den 1950er Jahren als Symbol einer überdauernden Kirche vollendet werden.

14.5.4 Entwurf und Bauwerk

Mit dem Entwurf der Kirche wird Arnaldo Foschini beauftragt, der bereits mit den Planungen der Ausstellungsräume für die ‚Mostra Cattolica‘ beschäftigt ist. Unterstützt wird er außerdem von einer Gruppe Architekten, zu der neben Tullio Rossi auch Costantino Vetriani, Alfredo Energici und Sergio Mezzina gehören, wobei Mezzina nur für die Planung der Ausstellungsräume in den Seitenpavillons einbezogen wird.[122] Die Zusammenarbeit kirchlicher und staatlicher Autoritäten, die anhaltende Arbeit am Ausstellungsprogramm und dem letztlich festzulegenden Umfang der Räumlichkeiten gipfeln schließlich in der päpstlichen Audienz einer von Costantini angeführten hochrangigen Delegation.[123] Am 30. September 1938 ist es noch einmal Pius XI., der beeindruckt vom Modell der großartigen Zentralbaukirche, die neue Kirche trotz der bestehenden politischen Spannungen zum Symbol des Einvernehmens erhebt.[124] Doch nur vier Monate später stirbt der Papst der *Conciliazione*, sein Nachfolger wird Eugenio Pacelli. Dieser ist bereits in die Vorverhandlungen zur ‚Mostra Cattolica‘ involviert und garantiert nun mit den moderateren Tönen seines Pontifikats auch den Fortgang der Planungen für die neue Monumentalkirche. Die Arbeiten werden trotz des Kriegseintritts bis ins Frühjahr 1943 weitergeführt und am 1. Mai wird die Kuppel fertiggestellt.[125] Dann kommen sie kriegsbedingt zum Erliegen und werden erst 1952 wieder aufgenommen. 1955 wird die Kirche schließlich geweiht und für die Gemeinde des neuen Stadtteils geöffnet, 1959 wird sie vollendet.[126]

Das Grundstück befindet sich an der zweithöchsten Stelle des gesamten Baugebiets (Abb. 1843). Es schließt das Gelände nach Osten ab, wo ein Abhang zum Tiber hin abfällt. Auf der gegenüberliegenden Seite, durch einen Ost-West-Boulevard miteinander verbunden, ist der Palazzo delle Forze Armate e Corporazioni e dell‘Autarchia vorgesehen, für den De Renzi, Figini und Pollini den Wettbewerb mit einem streng symmetrischen, U-förmig angelegten Säulenbau gewinnen.[127] Beide Gebäudekomplexe werden durch ansteigende Rampen erschlossen, wobei der Zuweg der Kirche als baumgesäumte, flache und sehr langgezogene Freitreppe besonders eindrucksvoll gefasst wird, an deren Ende – thronend und von großen Statuen der Apostel gerahmt – die Kirche emporragt (Abb. 1844/1845). Foschini beherzigt dabei den monumentalen Anspruch, den sowohl die faschistische als auch die klerikale Seite mit dem in Sichtweite des Palazzo della Civiltà stehenden Bauwerk assoziieren (Abb. 1846). Flankiert wird die Kirche von zwei dreigeschossigen Arkaden, die die Pavillons der geplanten, aber nie verwirklichten ‚Mostra Cattolica‘ miteinander verbinden.[128] Als durchgängige Fronten umfassen sie den achsensymmetrisch aufgeteilten Platz der Kirche. Dieser erhebt sich auf einem geschosshohen, quadratischen Sockel, der nach drei Seiten als Freitreppe ausgebildet ist, während er zur Tiberseite mit einer abstrahierten Balustrade abschließt. An der Rückseite der Kirche schafft Foschini somit eine als Pfarrhof die-

nende Terrasse mit Blick auf die in faschistischer Zeit urbanisierte Valle Galeria. Unterhalb der Terrasse befinden sich die Zugänge zum Sockelgeschoss, das für die Krypta und weitere Räume der Pfarrei genutzt wird (Abb. 1847). Eine Lösung, die katholisch-konservativen Kreisen in anderen Fällen auch als unvereinbar mit der Sakralität der Kirche erschienen ist und deshalb durchaus als originelle Konzession an die Gemeindegerechtigkeit des Komplexes verstanden werden kann. Ursprünglich war die rechteckig geschlossene Fassung der Kirche mit jeweils U-förmig an die Kirche herangeführten Konventgebäuden vorgesehen.[129] Die damit beabsichtigte Schaffung eines vom übrigen Quartier abgesonderten Bereichs wird jedoch nicht umgesetzt, stattdessen ist die Kirche vollkommen freistehend der E42 zugewandt. Städtebaulich steht die Kirche SS. Pietro e Paolo somit ganz im Gegensatz zur städtebaulichen Praxis der liberalen Epoche, in der jegliche axiale Beziehung auf die Peterskirche und somit auf die Kirche vermieden worden ist.

Architektonisch und städtebaulich fügt sich die Kirche in das System der großen Gesten ein, das als Folge der klassizistischen Wende des E42-Projekts die zunächst moderne Handschrift Paganos empfindlich relativiert (Abb. 1833/1848-1861). Foschini reagiert seinerseits mit einer maßvollen Sprache, die vor allem in der Klarheit der Anlage und Schlichtheit der Formen die gewaltigen Dimensionen des Bauwerks in einen ruhigen, aber dennoch wirkungsvollen Ausdruck überträgt: „ha cercato ogni mezzo perchè quanto stava per fare apparisse ovvio, scontato, scaturito dalla stessa logica deterministica dei presupposti oggettivi del tema“[130]. Der über einem griechischen Kreuz errichtete Bau betont mit seiner Gesamthöhe von 114,60 m die ihm als Kirche der E42 zufallende Eigenschaft als stadträumlich prägendes Bauwerk. Dabei ist es erstaunlich, dass das Regime einen sakralen Bau solchen Ausmaßes und körperbetonter Expressivität zulässt: Zwar knüpft die Kirche offenkundig an Zentralbautraditionen der Kirchenbaugeschichte an, und ist damit auch architektonisch anders verortet. In ihrer geometrisch geschärft formulierten Zusammensetzung großformatiger elementarer Baukörper tritt sie aber durchaus in Konkurrenz zur minimalistischen Rhetorik des Palazzo della Civiltà.

Die Grundrissidee übernimmt der Architekt von seinem 1928 angefertigten, aber nicht realisierten Entwurf für die neue Pilgerkirche (Sanktuarium) des Klosters Santa Maria Incoronata bei Foggia (Abb. 1862).[131] Diese typologische Nähe charakterisiert nochmals die besondere Themenstellung, mit der Foschini hinsichtlich der Kirche SS. Pietro e Paolo konfrontiert wird.[132] Da sich Foschini auch im Rahmen seiner Arbeiten für die *fabbriceria* von S. Paolo fuori le Mura mit einem Baptisterium beschäftigt, trifft er jedenfalls nicht unvorbereitet auf die Bauaufgabe, die sich ihm in der E42 stellt. Während die Zentralbauaufgabe für Foschini somit keineswegs neu ist, verhält es sich derweil anders mit dem zeitgenössischen Kirchenbau. Zwar kommt es in Messina zu einigen, auch forcierten Experimenten mit Zentralbaukirchen und im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia spielt dieser Typus ebenfalls eine Rolle, doch insgesamt bleibt seine Wahl ein Sonderfall, auch wenn Giuseppe Torres der im Bau befindlichen Votivkirche am venezianischen Lido eine – gemessen am ursprünglichen Entwurf – bemerkenswerte moderne Wendung verleiht und Daneri* an einem der Genueser Abhänge ein gelungenes Beispiel moderner Zentralbaukirchenarchitektur gibt. Stattdessen werden zunehmend einfache Langbauten, wie sie etwa Rossi in Rom errichtet, bevorzugt. Selbst für die E42 ist zunächst ein frühchristlich inspirierter Langbau angedacht.[133] Lediglich der talentierte Nachwuchsarchitekt Cesare Cattaneo kann gemeinsam mit Mario Radice gegen Ende des Jahrzehnts

ernsthafte Versuche einer fundierten Modernisierung des Typs vorweisen. Eine breitere Novellierung des Zentraltyps, der durchaus eine Verbesserung der liturgischen Teilhabe verspricht, wird sich erst allmählich einstellen. Begünstigt durch die Liturgiereform, bilden sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine Vielzahl von Spielarten heraus, mit denen versucht wird, dem Moment der *participatio actuosa* eine neue architektonische Entsprechung zu geben. Demgegenüber schlägt die Kirche SS. Pietro e Paolo freilich noch einmal als kräftiger Akkord der jahrhundertealten Tradition christlicher Zentralbauten zu Buche, wenngleich Foschini eine schlüssige Transposition des Themas gelingt.

Tatsächlich lässt sich vor allem in Bezug auf den Entwurf für die Pilgerkirche erkennen, dass Foschini schon früh nach einer maximalen Klarheit und Ruhe der baulichen Anlage strebt. Das austarierte Verhältnis von Architektur und dekorativer Akzentuierung ist für den Architekten der persönliche Weg zu einer behutsamen Erneuerung der Architektursprache. So sind denn die Analogien zwischen der Incoronata-Kirche und der Kirche der E42 zunächst frappierend. Der Vergleich beider Entwürfe dokumentiert allerdings den stilistischen und dekorativen Simplifizierungsprozess, der sich in der Zwischenzeit ereignet hat, als eine persönliche Entwicklung.[134] Anders als im Falle Piacentinis ereignet sich dieser Prozess bei Foschini nicht sprunghaft und reaktiv, sondern, wie Vagnetti herausstellt, in sich kohärent. Im Windschatten des Großmeisters faschistischer Architekturpolitik muss er aber dennoch wie eine tendenzielle Beeinflussung erscheinen. Andererseits vermutet etwa Michele Giorgini, dass die jüngst von Bazzani* in Addis Abeba fertiggestellte Kathedrale als stilistische Inspiration gedient haben könnte (Abb. 1863).[135] Schließlich stellt diese einen ersten größeren Versuch der architektonischen Verwertung der ‚imperialen' Vorstellungen Mussolinis dar. Eine direkte Beeinflussung lässt sich somit nicht gänzlich ausschließen. Weit zutreffender als einzelne Faktoren mag letztlich jedoch die Gemengelage sein, die für die öffentlichen Projekte der faschistischen Spätphase immer mehr zum Richtmaß wird. Foschinis Architektur entwickelt sich im Gegenlicht der Dynamik des Architekturdiskurses der Zeit langsam, vergleichsweise gelassen, keineswegs kühn und auch nicht herausragend originell. Und so ist die Präsenz der Kirche SS. Pietro e Paolo als eine monumentale Erscheinung vor allem eins, nämlich eingepasst in das programmatisch motivierte Gefüge der E42. Selbst wenn Vagnetti postum die architektonische Eigenständigkeit seines Lehrmeisters hervorzuheben sucht, bleibt die auffällige Unauffälligkeit seiner Kirche ihre größte Qualität. Angesichts der schieren Größe und stadträumlichen Dominanz des Bauwerks verbietet sich zwar von Unscheinbarkeit und Bescheidenheit zu sprechen, aber Zurückhaltung und Augenmaß lassen sich Foschinis Kirche sehr wohl zusprechen. Diese Haltungsmerkmale, die Foschini Ende der 1930er Jahre in seine Kirchenarchitektur übersetzt, sind es, die die Kirche der E42 heute noch als ein schlüssiges Glied im Stadtgewebe erscheinen lassen.

Aufgrund der geometrischen Strenge und plastisch pointierten Betonung ihrer kubischen Struktur sowie der zurückhaltendenden Dekoration gibt Foschinis Kirche ein in ihrer massigen Gegenwart durchaus feinsinniges Statement für den Katholizismus ab. Der kreuzförmige Grundriss des Sakralraumes wird mit ineinander übergehenden, zueinander diagonal in Beziehung stehenden Räumen unterschiedlicher Größe und Qualität umfasst. Im Zentrum erhebt sich die Kuppel derweil nicht über einem quadratischen Grundriss, sondern über einem hochgeführten Zylinder. Im Außenbau wird dieses Gefüge jedoch von einer volumetrischen

Komposition aus innerem, kuppelbekröntem Kubus und quaderförmig sich vorschiebenden Vorbauten kaschiert. Es entsteht ein insbesondere in der Übereck-Perspektive eindrucksvoller, gestaffelter Baukörper, der durch die horizontale Gliederung und die großformatigen Flächen der Wände in seiner Körperhaftigkeit zusätzlich betont wird. Den Kreuzarmen des Innenraumes entsprechen im Außenbau die in die Baumasse ‚gegrabenen' Einschnitte, während die in diagonaler Beziehung darübergelegten kleineren Sakralräume sich im Außenbau den Ecken des großen Kubus entsprechen. In ihren Massen harmonisch abgestimmt präsentiert sich die Kirche als ein mit Bedacht proportioniertes, streng hierarchisiertes Gebirge aus Stein und Beton, das seiner stadträumlichen Funktion vollkommen gerecht wird. Die aus gegeneinander verdrehten Kreuzschemata erzeugte Raumfolge, mit der die Kreuzarme des Sakralraumes umgeben sind, nimmt die Sakristei, den Paramentenraum, Kapellen, Nebeneingänge, aber auch ein oktogonales Baptisterium und Räumlichkeiten des Pfarrheims auf. Foschini übersetzt – ähnlich wie Del Giudice* und Daneri in ihren Entwürfen für die Spezzaner Kathedrale – das Raumprogramm in einen kompakten Baukörper, in dem alles der Betonung der Kirche als Landmarke untergeordnet wird (Abb. 1864/1865). Dieser Kompaktheit, die die Kirche nach außen hin mit einem harmonischen Spiel aus scharfkantigen Körpern, Einschnitten und Rundungen äußert, entspricht im Inneren eine organische Komposition, in der die aufwendig aus Stahlbeton gefertigte Kuppel ohne vermittelndes Bauteil direkt aus dem als Zylinder ausgebildeten Hauptraum entwickelt wird. Die Verlängerung der Wände in eine Obergaden-Ringwand wird lediglich durch eine doppelreihige, an einer Auskragung aufragende Balustrade aus geometrischen Ornamenten zäsiert.[136]

Foschini adaptiert für seinen Kirchenbau zwar einen traditionellen Typus und damit auch verschiedene Elemente seiner Strukturierung und Dekoration, allerdings verlieren sie in der äußerst reduzierten Ausführung zuweilen ihre Berechtigung oder zumindest ihre ursprüngliche Bedeutung. Andererseits versäumt der Architekt die Chance, eine wirklich neue Interpretation des kuppelbekrönten Rundbaus zu geben. Der sich am Außenbau ankündigenden Raffinesse steht ein nüchterner, ja architektonisch armseliger Innenraum gegenüber. Auch wenn Giuseppe Zander der Auflösung des Unterbaus mit großen Nischen und dessen Kontinuität mit der Kuppel eine gewisse Originalität zuspricht, weil sich Foschini mit dieser Durchgängigkeit vom augenscheinlichen Vorbild der Renaissance löst, um sogleich eine tiefere Verwurzelung in der vor- und frühchristlichen Architektur zu suggerieren, wird doch die konstruktiv legitimierte und architektonisch von Foschini angedeutete Einheit von Kirchenraum und Kuppelraum als architektonisches Thema nur ansatzweise genutzt.[137] Da das von Foschini vorgesehene synthetisierende Konzept aus reicher künstlerischer Ausstattung und wirkungsvoller Raumgeometrie in der Realisation des Innenraums nicht aufgeht, hinterlässt die ‚allein' verbleibende, sehr zurückhaltende Architektur einen – allerdings zwangsläufig – leeren Raumeindruck.[138] So verwundert es nicht, dass letztlich die Kuppel nicht nur das beherrschende, sondern auch das einzig vorherrschende atmosphärische Element ist. Bezeichnend ist dabei, dass die wie eine Stickerei überaus fein ausgeführte Balustrade ihre Wirkung nur im Zusammenspiel mit der geometrisch strukturierten Kuppelinnenseite, und diese auch nur in der zentralen Untersicht, entfaltet. Ohne die als integrale Bestandteile gedachten Kunstwerke entspricht der systematischen Inszenierung des Außenbaus im Inneren nur noch ein fraktionierter Raumeindruck.

Derweil wird im Vergleich mit Daneris Kathedralenentwurf die Entwicklung sichtbar, die sich in den dazwischenliegenden acht Jahren ereignet hat. In beiden Fällen handelt es sich um kreuzförmige Zentralbauten. Doch während sich Daneri sowohl hinsichtlich Typus als auch baulicher Gliederung nah an den bedeutenden Vorbildern orientiert, diese sogar kopiert, entfernt sich Foschini von dem in Mode gekommenen Prozess einer modernistischen Vereinfachung. So verzichtet er etwa auf Apsiden, komplexe Gliederungselemente und Bauschmuck; anstatt der Kirche einen Portikus mit Säulen vorzustellen, betont er das Hauptportal durch eine Vertiefung im ansonsten hermetischen Baukörper; für die Kunstwerke sind eindeutige Bereiche ausgewiesen; ein Ausufern wird bewusst vermieden.[139] Die Kirche erinnert, wenngleich im Typus vollkommen verschieden, in ihrer Sprache an Beispiele des deutschen Expressionismus: Das Gebäude wird als volumetrisch kraftvoller Block verstanden, der weniger bezeichnet, denn im übertragenen Sinn graviert und geformt wird (Abb. 1866/1867). Betont wird diese Körperhaftigkeit durch die Geschlossenheit der Körper. So gibt es neben den in Wandvertiefungen gefassten Rundfenstern der Obergaden-Ringwand und den Portaleinschnitten nur noch schmale Folgen übereinander gelagerter Fenster in den Ecken der Vorbauten, die mit ihren tiefen Schatten die Blässe der Baukörper kontrastieren. Das durch die Dominanz der Geschlossenheit über die Offenheit sowohl innen als auch außen erzeugte „movimento plastico“[140] ist der Grund, warum Innen- und Außenbau trotz der räumlichen Unterschiede Kohärenz vermitteln. Kranzgesimse aus Travertin akzentuieren diesen Effekt nochmals, indem sie die Kontur der Baukörper hervorheben und der horizontalen Gliederung des Außenbaus Tiefe verleihen. Hinzu kommt der von der Marmortextur abgesetzte Fries aus Travertin.[141] Die ursprünglich um die Ecken der Portaleinschnitte ‚gezogenen‘ Reliefs werden in der ausgeführten Fassung (1939) von wesentlich einfacheren, mittels Vertikalfugen von den Wandflächen abgesetzten Travertinstreifen bezeichnet, die sich mit dem Fries zu einer triumphbogenartigen Grafik vervollständigen. Es ergibt sich somit ein System aus vertikalen und horizontalen Elementen, das sich in den Wänden der Portaleinschnitte in orthogonalen Reliefkassetten fortsetzt (Abb. 1868). Zusammenfassend zielt die von Foschini gewählte Architektursprache auf die Betonung der Körper, die damit verbundene physische Präsenz und das Verständnis der Kirche als ein Bauwerk transzendentaler Beziehungen ab, in dem die Kuppel als tradiertes Symbol der Göttlichkeit in einem streng und klar strukturierten Aufbau emporgehoben wird. Foschini greift damit aber auch die unmittelbar präsente Architektursprache von Piacentinis Kirche Cristo Re auf, wo dieselben expressionistischen Einflüsse verarbeitet und einem römischen Kontext durch zeittypische Vereinfachungen von Struktur und Form angepasst werden.[142] Eine ähnliche Prozedur der Simplifizierung lässt sich bekanntlich an den anderen Vorzeigebauten der E42 beobachten, indem diese einer vergleichbaren Kanonisierung unterzogen werden. Bestes Beispiel hierfür ist Liberas zweiter Entwurf für den Palazzo dei Ricevimenti e Congressi.[143]

Der Innenraum geht im immensen Rund des Hauptraumes auf (Abb. 1869). Geradezu symbolisch erhebt sich über diesem eine Kuppel, die in ihren Abmessungen nur derjenigen der Peterskirche untergeordnet bleibt.[144] Belichtet wird dieser Raum durch die acht Rundfenster im Unterbau der Kuppel. Ursprünglich waren für diese auch innenseitige Wandvertiefungen geplant, die denen am Außenbau entsprochen und den Unterbau zusätzlich gegliedert hätten. Stattdessen wird die Obergaden-Ringwand innen flächig ausgeführt. Am Außenbau lässt sich hingegen der beabsichtigte Rhythmus erkennen, so dass die Tiefe der Konstruktion zumindest hier

spürbar bleibt. Die Kreuzarme wirken in dem flächig ausgeführten Zylinder des Hauptraumes wie große Nischen, die jedoch am Außenbau nicht sichtbar werden, da sie hier in der bereits erwähnten kubischen Struktur aufgehen. In der Achse des Hauptportals befindet sich der Hochaltar; der Kuppelraum wird nicht radial, sondern längsgerichtet genutzt, so dass sich hier das übliche Problem der katholischen Rundbauten einstellt. Einen anderen, funktionalen Ansatz werden bekanntlich Cattaneo und Radice in ihrer radial organisierten Rundbaustudie (‚Gebetsmaschine') vertreten.[145] Das in der Hochaltarnische vorgesehene Fenster wird ebenso wenig ausgeführt, wie die aufwendigen künstlerischen Gestaltungen der Nischenwände. Eine Entwurfszeichnung Foschinis zeigt, dass diese mit Reliefs gestalteten und in der Systematik der Außennischen gegliederten Bereiche gemeinsam mit dem Gesims am Kuppelunterbau die ansonsten verputzten Flächen des Innenraumes (*stucco romano*) hätten kontrastieren und dadurch beleben sollen (Abb. 1849). Letztlich wird nur die Verkleidung des Sockelbereichs mit Botticino-Kalkstein ausgeführt. Die ursprünglich zur Verherrlichung Roms und des Kreuzes vorgesehenen, aber nicht ausgeführten Dekorationen Giovanni Brancaccios und die von Foschini bereits eingeplanten Kreuzwegskulpturen werden von den etwas verloren wirkenden Evangelisten-Reliefs Coccias (1941) und einem 1991 ausgeführten Kreuzwegfries aus Bronze sowie großformatigen Mosaik-Altarbildern (1955-55) nur ansatzweise kompensiert; an der Stelle des Hochaltarfensters befindet sich eine von Attilio Selva 1950 geschaffene Darstellung des Christus-Königs.[146] Die Kuppel wird in der ausgeführten Fassung mit einem abgesetzten Muster aus Kreuzen und Quadraten strukturiert. Eine Maßnahme, die zwar der Wirkung der Kuppel hilft, im Gegenlicht der ansonsten eher vereinfachten Bauteile des Innenraumes aber auch als überzeichnet gelesen werden kann. Der Gedanke, wonach diese Struktur in Verbindung mit der gurtartigen Balustrade steht, bleibt aber nachvollziehbar. Interessant sind ferner die gerundeten Ecken der Durchgänge im Sockelbereich. So entsteht in dieser Zone nochmals eine Tiefenwirkung, die allerdings umso mehr die Leere zwischen Kuppel und Sockelverkleidung spüren lässt.

14.5.5 Foschinis Kirche ein Rückblick und ein Blick voraus

Erlebt man Foschinis Monumentalkirche als Kirchenbesucher, so erhärtet sich allerdings Piacentinis These von der über den Besucher ‚hereinbrechenden' Kuppel.[147] Die Kirche wirkt wie ein großer leerer Raum, in dem sich Sparsamkeit und Einfachheit vermengen. Zweifelsohne bezieht die Kirche SS. Pietro e Paolo ihre größten Qualitäten aus der Außenwirkung. Es wird deutlich, dass das Bauwerk entsprechend dem monumentalistischen Programm der E42 vor allem als stadträumliche Inszenierung angelegt worden ist. Die durchaus vorhandenen Ideen für einen lebendigen Innenraum bleiben, wie so oft bei langwierigen Kirchenbauten, im Entstehungsprozess auf der Strecke. Denn tatsächlich zeugen die Dokumente im Bestand des ‚Ente Autonomo' von zahlreichen geplanten Werken namhafter Künstler, von denen allerdings nur wenige zur Ausführung gelangt sind.[148] Daher auch der etwas steife Eindruck des Innenraums. Pio Emer, Pfarrer der Gemeinde, spricht beispielsweise von einer noch jungfräulichen Kirche, in der noch viel für die Suggestivkraft des Innenraumes zu tun sei.[149] Foschinis bereits erwähnte Innenraumperspektive zeigt, wie das Gesamtkonzept für die Kirche eine schlüssige Einheit aus Bauwerk und künstlerischer Ausgestaltung hätte eingehen sollen. Mehr noch als in Piacentinis Kirche Cristo Re, wo die exponierten Beiträge namhafter Künstler bereits in Abstimmung mit der Architektur gedacht sind, schöpft Foschinis Architektur ihre Qualitäten ausdrücklich aus dem Zusammenspiel mit den genau

platzierten und proportionierten Kunstwerken. Meist als Relief oder Fresko konzipiert, dient diesen die inzwischen als *Stile Littorio* zur allgemeinen Richtschnur erhobene, klassizistisch-moderne Sprache der Architektur als Hintergrund. Foschini scheint dabei von Polvaras Forderungen geleitet zu sein, wonach die Kirche als Gesamtkunstwerk keineswegs ausgedient habe, es weiterhin vornehmliche Aufgabe des Kirchenbaus sei, die Werke der bildenden Künste mit der Architektur zusammenzudenken.[150] Eben dieser Kontinuität mit den besten Beispielen einer Symbiose aus Kunst und Architektur sieht sich Foschini in seinem Entwurf offenbar verpflichtet. Innen- und Außenbau sind mit demselben künstlerischen Schema bedacht. Die sich innen und außen abzeichnenden Nischen werden als Träger klar strukturierter Kunstwerke für die atmosphärische Wirkung ‚aktiviert', der Architekt selbst kümmert sich in Absprache mit Oppo bis ins Detail um die Wahl der Werke und ihrer Künstler.[151]

So wie der Eindruck der Kirche allerdings unter der nur unzureichenden Umsetzung der gesamtkünstlerischen Vorgaben leidet, so wirkt sich mancher Verzicht aber auch positiv aus. Daher fällt es einerseits beispielsweise schwer, sich die im sanften Grau der Schieferschuppen mit den Außenwänden harmonierende Kuppelverkleidung in der ursprünglich angedachten, bossierten Leichtklinkereindeckung in Goldfarbe vorzustellen, die allenfalls als Reverenz gegenüber der Autarkiepolitik des Regimes hätte sinnvoll erscheinen können.[152] Andererseits verrät Foschinis Kirche als monumentaler Kirchenbau die Verbindung des Sakralbauthemas mit dem kühlen Prunk des faschistischen Staatsmonumentalismus. Dass mit ihr schließlich der Kampf um eine moderne Ausstellungsarchitektur besiegelt ist, dokumentiert derweil Giuseppe Terragni: Als er auf Einladung Piacentinis das Modell der E42 in Augenschein nimmt, verharrt er still, lediglich eine Bemerkung entgleitet ihm, die ihn allerdings um jede Möglichkeit bringt, selbst einen Beitrag zur E42 zu leisten, und zwar als er die Kirche Foschinis als Teufelei bezeichnet.[153] Und tatsächlich treten die architektonischen Defizite von Foschinis Bau denn auch im Vergleich zu Daneris konstruktiv und ästhetisch wirklich moderner Kirche S. Marcellino in Genua besonders deutlich zu Tage. Denn eben hier hat der Architekt (wohlgemerkt mit der Unterstützung eines genialen Ingenieurs) eine originelle räumliche Struktur geschaffen, die für sich spricht und sich selbst erklärt.[154] Noch einmal wird deutlich, dass die Kirche SS. Pietro e Paolo nicht irgendeine Kirche, sondern ein – vielleicht der einzige – faschistische Kirchenbau ist: Als großartige Kirche innerhalb der geplanten Weltausstellung soll sie noch einmal die *Conciliazione* beschwören. Mit ihrer erkalteten Architektursprache und ihrem leeren, weiten Innenraum vermittelt sie aber auch ein Gefühl für den allmählich sinkenden Stern des in die Wirren des Krieges entschwindenden faschistischen Mythos.

Zurück bleibt, selbst zum Zeitpunkt der offiziellen Vollendung, ein Bauwerk, das vor allem im unvollendeten Innenraum den Einschnitt des Krieges dokumentiert. Die akkreditierten Künstler werden zuweilen zu den Waffen gerufen, die Baumaterialien sind zunehmend schwerer zu beschaffen und es kommt zu zahlreichen Verspätungen bei der Anlieferung, bis schließlich das Regime, das sich aus opportunen Gründen für die *Conciliazione* und deren architektonische Artikulation eingesetzt hat, selbst kollabiert. Die E42 wird zwar nicht mehr stattfinden, ihr Erbe jedoch als Stadtteil bis heute von der faschistischen Epoche zeugen; John Hejduk spricht diesbezüglich von einer „rovina ideologica appoggiata sul suolo"[155]. Die mit großem Enthusiasmus angegangene Präsenz des Katholizismus und schließlich dessen Würdigung mit einer großen, vor allem stadträumlich wirkungsvollen Kirche fokussiert noch einmal

das Thema der historischen Kontinuität, das in faschistischer Zeit zum Programm erhoben, noch heute und wohl auch für die Zukunft den Charakter der Ewigen Stadt am Tiber prägen wird. Neuerliche Bauaufgaben, wie das Museum für die Ara Pacis oder die von Papst Johannes Paul II. initiierte Peripheriekirche Dives Misericordiae, zuletzt die auf Michelangelo verweisende Neugestaltung der Piazza San Silvestro oder der Neubau eines nach computergenerierten Formen geschaffenen Kongresszentrums just im Quartier der ehemaligen E42, sind allesamt Belege für eine überaus gegenwärtige, aber auch problematische Auseinandersetzung an der Schnittstelle von Altem und Neuem. Foschinis Kirche positioniert sich dabei als weithin sichtbarer, vorläufiger Schlussakkord im Prozess der langwierigen Erneuerung des italienischen Kirchenbaus, weist aber bereits voraus auf die im römischen Kirchenbau überaus produktive Zeit der 1950er bis 1990er Jahre. Ihre ideologische wie typologische Fortsetzung findet die vielsagend auch als ‚Chiesa della Conciliazione' titulierte Kirche der Stadtpatrone schließlich in Rapisardis Kirche S. Giovanni Bosco und in der ebenfalls bereits erwähnten Kirche Richard Meiers. Das Thema der Kirche bleibt also auch im Rom des 21. Jahrhunderts weit über seine funktionale Aufgabe hinaus aktuell.

Anmerkungen

[1] Zu den Auswirkungen der zunehmenden totalitären Herrschaftspraxis des Regimes im Bereich der Architektur vgl. Kap. 4.1.2.

[2] vgl. hierzu vor allem die Kapitel 4 und 9.3.4.

[3] vgl. Architettura e arti decorative 1927-28 (Supplement), o.S.

[4] Wobei eine Einschränkung gemacht werden muss für die Kolonien, wo der mit der Missionierung beauftragte Franziskanerorden in den Prozess des Kirchenbaus involviert ist und der Kirchenbau daher nicht mehr exklusive Aufgabe der ONC ist.

[5] Zusätzlich zu den Kirchen, die in den neu angelegten Kolonialsiedlungen entstehen, baut das Regime Kirchen in Expansionsgebieten bestehender Siedlungen und Städte sowie Kathedralen und größere Kirchen in den Großstädten Griechenlands, Libyens und Äthiopiens. Beispiele sind die im Stile eines orientalisierenden *Novecento* entworfenen Kathedralen in Bengasi und Addis Abeba – beides Städte, für die das Regime Stadtentwicklungspläne erarbeiten lässt, die auch den Umbau bestehender Stadtteile miteinschließen und somit die Kirchen integrieren. Aus diesem Grund stammen die Entwürfe meist von denselben Architekten, die auch den Stadtentwicklungsplan konzipiert haben.

[6] Die Planung und Errichtung der neuen Siedlungen in Italien und in den Kolonien erfolgt durch die Apparate des Staates, indem er entweder direkt durch seine Bauämter (*Genio civile*) oder durch nationale Verbände wie die ONC agiert. Für die Kolonien kommt hinzu, dass Mussolini 1928 eine Kommission für Kunst und Bauwesen am Kolonialministerium einrichtet, auch um den folkloristischen Entwurfsansätzen der bisherigen italienischen Kolonialarchitektur Einhalt zu gebieten. Ausgangspunkt der jeweiligen Planungen sind die Verkehrswege und die Primärelemente (*impianti urbani*), zu denen neben den zivilen Dienst- und Verwaltungsbauten (Rathaus, Parteigebäude, Carabinieri-Posten, Post- und Fernmeldeamt, Krankenhaus, Schule) vor allem auch die Pfarrkirche gehört. Die Kirche mischt sich in diesen Prozess nicht ein. Sie erscheint erst, wenn es darum geht, die Gebäude in Betrieb zu nehmen; auf die kulturelle Beeinflussung in Konzeption und Gestaltung wird verzichtet und auch an den der Planung und Umsetzung vorausgehenden Entscheidungen ist sie nicht beteiligt. Der Grund für diese Passivität ist vermutlich darin zu suchen, dass die Kirche sich mit der Inklusion der Pfarrkirchen in die Generalplanung und deren Umsetzung auf Kosten des Staates zufrieden gibt. Für gewöhnlich werden vor dem Bau neuer Pfarrkirchen erst Pfarreien errichtet oder bestehende Pfarreien beauftragt, die Planung und den Bau der Pfarrkirche als Bauherren durchzuführen. Das heißt, es gibt bereits vorher eine seelsorgerische Einrichtung, die in irgendeiner Weise mit dem neuen Kirchenbau verbunden ist. Die Finanzierung erfolgt meist durch direkte Spendenakquise und auch die Wahl des Architekten erfolgt auf Initiative des beauftragten Pfarrers. In den Stadtneugründungen ist der Prozess invertiert. Es werden zuerst die Städte gegründet und gebaut, anschließend die Menschen angesiedelt, sofern sie nicht bereits am Bau beteiligt sind. Die Kirche kommt dann hinzu, wenn die Infrastruktur errichtet ist. Indem sie sich passiv und abwartend verhält, hat sie einen minimalen Aufwand. Auch in den Kolonien, wo die Zusammenarbeit der staatlichen Behörden und nationalen Verbände mit dem Franziskanermissionen enger verbunden ist, ist der einschneidende Einfluss dem staatlichen Bauherrn der Siedlungen vorbehalten. Entsprechend dieser Praxis finden sich in den kirchlichen Archiven kaum Hinweise auf die kirchenbaulichen Aktivitäten in den neuen Städten, zumal die Zuständigkeit der Diözesen bezogen auf die Pfarreien in den neuen Städten in Italien zunächst offen ist. Die kirchenseitige Dokumentation zum Kirchenbau in den Kolonien konzentriert sich derweil auf die Archive des Franziskanerordens.
Für eine Auswertung des Archivmaterials zum Kirchenbau in den italienischen Neustädten und den Kolonien vgl. Gresleri, Glauco; Giuliano Gresleri und Pasquale Culotta (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007. Zur Geschichte der italienischen Expansion: Labanca, Nicola: Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana. Bologna 2007.

[7] vgl. Mariani, Riccardo: Latina, storia di una città. Florenz 1982, S. 15. Für eine vollständige Liste der 136 neu gegründeten Städte, Dörfer und Weiler Italiens und der 60 neuen Kolonialsiedlungen sowie eine detaillierte Untersuchung zum Kirchenbau in den neuen Städten und Kolonien vgl. Gresleri, Glauco; Giuliano Gresleri und Pasquale Culotta (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007.

[8] An dieser Stelle muss hinzugefügt werden, dass das Regime in den nordafrikanischen Kolonien auch Siedlungen für die moslemische Bevölkerung errichtet und dabei Moscheen analog zu den Kirchen einplant.

[9] Gresleri Glauco 2007, S. 48.
dt. „die Stadt erzeugenden Pole".

[10] vgl. Formigoni 1998, S. 55.

[11] Die von Scanavini entworfene Kathedrale S. Giuseppe unterscheidet sich ebenso wenig wie die kurze Zeit später in Tripolis gebaute Kathedrale Saffo Panteris von den in den 1920er Jahren im Rahmen des Wiederaufbaus im Triveneto errichteten Kirchen (vgl. Kap. 6). Vermutlich ist die inzwischen als Moschee genutzte Kathedrale von Tripolis das plakativste Beispiel des an Merkwürdigkeiten und Widersprüchen so reichen Historismus und in keiner Weise mit der religiösen Um-

widmung frühchristlicher Kirchen im Orient zu vergleichen, die
von einer mit der örtlichen Kultur vereinbarten Architektursprache profitieren können. Einen entsprechenden Weg schlägt erst die Novecento-Gruppe um Alpago Novello* ein, indem sie sich im Rahmen ihrer Planungen für die städtebauliche und architektonische Umgestaltung von Bengasi intensiv mit der vorgefundenen Ästhetik der Stadt auseinandersetzt. Das Ergebnis schlägt sich dabei auch in ihren Einzelbauentwürfen für die libysche Hafenstadt nieder, allen voran in der von Cabiati* und Ferrazza* entworfenen Kathedrale, die Bezüge zur orientalischen Sakralarchitektur offenbart (Abb. 1768/1769).
Weiterführend: Alpago Novello, Alberto; Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: Relazione sul Piano Regolatore della Città di Bengasi. Mailand 1930.

[12] Als Vorbilder ließen sich etwa das Markt- und Schlossplatzensemble in Karlsruhe oder auch die von Wiegand und Schrader rekonstruierte Stadtanlage von Priene anführen. Bemerkenswert ist, dass bei den Stadtneugründungen in Italien die Kirche meist seitlich angelegt ist (zum Beispiel Sabaudia), während in den typischen Siedlungen der italienischen Kolonien U-förmige Anlagen hervortreten, bei denen die Kirche den Ausgangspunkt, sozusagen den Kopf der Platzanlage besetzt. Eine Besonderheit, die sicherlich mit der größeren Bedeutung des missionarischen Moments zusammenhängt. Sind es in Italien fast ausschließlich die Organe der ONC, die für die Besiedlung zuständig sind, so werden diese in den Kolonien vom Franziskanerorden flankiert. Zur strukturellen Gliederung neuer Städte vgl. Gresleri Giuliano 2007, S. 14-43.

[13] Den Mythos und Anspruch eines kulturell integrierten Mittelmeerraums (*mediterraneità*) in der faschistischen Politik hat zuletzt Michelangelo Sabatino herausgearbeitet: Sabatino 2010a, S. 41-64.

[14] vgl. Mariani 2007, S. 13.

[15] Spiegel 2009, S. 117.

[16] Zur Gruppe gehören außerdem Gino Cancellotti, Alfredo Scalpelli und Eugenio Montuori.

[17] Ein Grund übrigens, warum es in Italien keine breitere Exilbewegung unter den modernen Architekten gibt.

[18] Für die noch im Anfang befindlichen Untersuchungen zum Kirchenbau im nationalsozialistischen Deutschland verweise ich auf folgende Aufsätze im Jahrbuch ‚Kunst und Kirche' der Guernica-Gesellschaft 2013 sowie auf den 2008 erschienenen Ausstellungskatalog ‚Christenkreuz und Hakenkreuz': Rossié, Beate: Der Berliner Kirchenbau in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013, S. 55-65 und Manthey, Konstantin: Der erste Diözesanbaurat Carl Kühn (1873-1942) und der Kirchenbau im Bistum Berlin zwischen 1933 und 1939. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013, S. 67-81 sowie Endlich, Stefanie, Monika Geyler-von Bernus und Beate Rossié (Hg.): Christenkreuz und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus. Ausstellungskatalog. Berlin 2008. Einen Eindruck der Thematik gibt derweil ein Exkurs zur Kirche St. Petrus Canisius in Augsburg-Hochfeld von Fritz Kempf (1934): vgl. Kap. 16.

[19] Immerhin wird die urbane Struktur hier durch eine eigens für die Kirche geschaffene Platzsituation aufgebrochen. Im Bezug zum zentrisch fokussierten Stadtzentrum bleibt es jedoch eine Nebenlage. In Sabaudia wird dieser klare Unterschied in der urbanen Wertigkeit durch eine orthogonal gerichtete Stadtstruktur abgefangen.

[20] Costantini 1939.
dt. „Beim Entwurf der neuen Städte kommt die Stadtplanung nicht umhin, die Kirche einzubeziehen: Glücklicherweise ist die Zeit vorbei, in der das Sektierertum der Freimaurer auch im öffentlichen Bauwesen wütete, indem man sich beharrlich weigerte, die Kirchen zu berücksichtigen, während man ansonsten an alle anderen Dinge dachte, die für die Ausdehnung der Städte von Bedeutung sein konnten. Heutzutage werden neue Städte in Italien gegründet: Littoria, Sabaudia, Aprilia, Guidonia, die E42 in Rom etc.; dabei ist die Praxis der Neustadtgründungen der neuen Zeit eine Hommage an das Christentum, indem er der Kirche einen würdigen Platz neben dem Rathaus und anderen öffentlichen Bauwerken des Staates vorbehält. Dadurch steht die Stadtplanung der Gegenwart im Einklang mit der guten Tradition der älteren Städte, in denen die Stadtverwaltungen es seit jeher als ihre Pflicht und ihr Vorrecht ansehen, mit den kirchlichen Einrichtungen zusammenzuarbeiten, um zu gewährleisten, dass die Kirchenbauten bedeutende und schöne Kulturzeugnisse sind. Schließlich sind 80 Prozent der Kulturdenkmäler in Italien Werke der christlichen Kunst."

[21] Wiederum ein Beispiel für Mussolinis unstetes Programm. Sowohl die Idee Littorias als einem kleinen ländlichen Weiler als auch die Idee, die Stadt zur Hauptstadt zu erheben, sind auf den *Duce* zurückzuführen.

[22] vgl. Architettura 1934, S. 481.

[23] vgl. Gresleri 2007a, S. 45.

[24] Gresleri 2007a, S. 48.

[25] Die Littoriali finden jährlich an einem bestimmten, zuvor festgelegten Ort statt. Veranstaltet werden sie vom GUF und dessen Sektion am Austragungsort; die Finanzierung übernimmt der PNF. Ihnen gehen mit derselben Themenstellung die Prelittoriali als Ausscheidungskämpfe an den jeweiligen Universitäten voraus. Die Themen werden von der *Segreteria centrale dei GUF* aus den Vorschlägen ausgewählt, die zuvor von Persönlichkeiten des kulturellen und politischen Lebens eingereicht worden sind. 1940 wurden erstmals auch

Littoriali für Studentinnen und Littoriali in den Kolonien durchgeführt. Die Littoriali selbst sind der Kulminationspunkt eines langwierigen und vielgliedrigen Prozesses der intellektuellen Jugendmobilisierung, der im Falle der Littoriali della cultura e dell'Arte bis zu 18.000 Studenten involviert. Zu den illustren Teilnehmern gehören, um nur wenige Namen zu nennen, Michelangelo Antonioni, Aldo Moro, Renato Guttuso und Bruno Zevi sowie Pietro Ingrao und Giaime Pintor als Exponenten des Kommunismus in Italien. Die Kommissionen werden aus vier Vertretern der politischen und kulturellen Eliten sowie dem Vorjahressieger gebildet, die vom Vorsitzenden des nationalen GUF nominiert werden; im architektonischen Bereich gehört selbstredend Marcello Piacentini als einflussreichstes Kommissionsmitglied, hinzu kommen vorwiegend Mitglieder des akademischen Establishments, wie Giovannoni*, Michelucci und Portaluppi, aber auch ‚Konvertiten' wie Pensabene und ein ausgesprochener Rationalist wie Pagano. Die Dokumentation der Littoriali ist insgesamt eher dürftig gemessen an der Bedeutung, die sie seinerzeit hatten. Es gibt keinen in sich geschlossenen Archivbestand zu den Littoriali und die Dokumente im zentralen Staatsarchiv beschränken sich weitestgehend auf Materialien zu Durchführungsmodalitäten. Zwar gibt es Kataloge, die die Beiträge der Architekten und Künstler dokumentieren, eine kritische Auseinandersetzung lässt sich aber allenfalls aus der Presse ableiten. Aber auch hier finden sich nur wenige Hinweise. Kirchliche Institutionen und Organe haben sich trotz des für sie interessanten Themas nicht mit den Littoriali des Jahres 1937 beschäftigt. Eine systematische und flächendeckende Untersuchung zu den Architektur-Littoriali steht gleichwohl aus.
Weiterführend vgl. Alfassio Grimaldi, Ugoberto und Marina Addis Saba: Cultura a passo romano. Mailand 1983; La Rovere 2003, S. 265-289 und Muntoni 2008, S. 6-15.

[26] In allen Sektionen der in diesem Jahr ausgetragenen Littoriali della cultura e dell'arte werden ebenfalls Aufgaben mit Bezug zum Impero gestellt.

[27] vgl. Soffitta 2008, S. 11.

[28] vgl. La Rovere 2003, S. 278.

[29] Die GUF-Sektion, die bei den Littoriali die nach einem Punktesystem bewerteten besten Platzierungen erreicht, darf sich ‚GUF-Littore' nennen und das Monogramm des *Duce* (M) im Emblem führen.
vgl. Regolamento Littoriali 1939, S. 23-26.

[30] G.U.F. Napoli 1937, o.S.
dt. „Ich werde kämpfen, um alle Prüfungen zu meistern und alle Rekorde zu erringen; mit Stärke auf den Feldern des körperlichen Wettstreits und mit dem Geist in den Arenen der Wissenschaft. Ich werde kämpfen, um im Namen Italiens zu obsiegen. Ich werde kämpfen, wie mein Führer befiehlt: Das schwöre ich!"

[31] vgl. La Rovere 2003, S. 280-289 und Urso 2003, S. 371.

[32] vgl. Zevi 1977, S. 72.

[33] vgl. Soffitta 2008, S. 11.

[34] vgl. Nicoloso 2004, S. 185.

[35] vgl. Muntoni 2008, S. 55-57.

[36] vgl. Nicoloso 2004, S. 185.

[37] Neben Pagano gehören Melchiorre Bega, Raffaello Fagnoni, Pietro Angelini und Franco Petrucci der Kommission an.

[38] Ein offenkundiger Konter Paganos, der mit der Zurückstufung Vagnettis und Bevorzugung Sissas das akademische Establishment herausfordert, zumal es mit Vagnetti sogar den Sohn eines Professors der römischen Architekturschule trifft.
vgl. Nicoloso 2004, S. 186.

[39] vgl. Piacentini 1937, S. 354f. Um zu vermeiden, dass die Littoriali zu einem Ventil für den offenen Protest der Studenten gegen die Ausrichtung der Lehre an Piacentinis Schule degradieren, versucht Piacentini die Teilnahme einzuschränken und für Themenstellungen mit weniger Sprengkraft zu werben, kann sich jedoch nicht durchsetzen. Bei der letzten Austragung der Littoriali, bevor der Kriegseintritt dem Projekt ein Ende bereitet, wird denn erneut ein explosives Thema ausgegeben, mit dem Pagano ganz offensichtlich auf ein erneutes Kräftemessen mit Piacentinis Apparat abzielt. So nutzt er die Polemik um den Entwurf für einen in der E42 situierten Palazzo dei GUF für eine der letzten Attacken auf die akademische Architekturkonzeption der römischen Architekturschule, indem er die Klarheit des prämierten Entwurfs der Studenten Garau und Stella den Säulenorgien der offiziellen E42-Architektur gegenüberstellt. vgl. Nicoloso 2004, S. 186.

[40] vgl. Giolli 1937, S. 22.

[41] vgl. Tiozzi 2003 und Cataldi/Rossi 2000.

[42] Giolli verdeutlicht in seinem Kommentar der Littoriali noch einmal den internationalen und individuellen Charakter der Moderne, indem er gegen einen neuen zusammenhangslosen Kolonialstil argumentiert.
vgl. Giolli 1937, S. 20-25.

[43] Ugo Sissa zit.n. G.U.F. Napoli 1937, S. 565.
dt. „wir haben versucht, die Poetik des Ambientes durch einen planimetrischen Zusammenhang auszudrücken, der von franziskanischer Demut inspiriert ist."

[44] vgl. Giolli 1937, S. 24.

[45] vgl. Mariani 2007, S. 12 und Kap. 14.2.

[46] Eine indirekte aber sehr treffende Beschreibung dieses Ansatzes gibt Raffaello Giolli: vgl. Giolli 1937, S. 22-24.

[47] Die Präsenz weiblicher Architekten ist seinerzeit generell und im Bereich des Kirchenbaus insbesondere so gering, dass hier ein Zusammenhang zwischen dem kulturellen Ansatz des Entwurfs und der Tatsache, dass eine Frau maßgeblich an seiner Entwicklung beteiligt ist, eine gewisse Berechtigung haben kann.

[48] vgl. Giolli 1937, S. 24.

[49] vgl. Mangione 2008a, S. 57.
[50] vgl. Kap. 12.5.
[51] Auf Wahlmans Engelbrekt-Kirche in Stockholm (1914), Webers St. Bonifatius in Frankfurt-Sachsenhausen (1925-27), Böhms Kirche St. Engelbert (1930-32) und Högers spitzbogige Kirche am Hohenzollernplatz (evangelisch, 1930-33) wurde bereits hingewiesen. Italienische Vorbilder sind derweil in Terragnis Entwurf für eine Stahlbetonkirche zu sehen, den Leonati bei der Ausstellung moderner Architektur in Florenz gesehen haben könnte, sowie in Capponis Entwurf für eine Markthalle in Pavia (1934). Die gestalterische Einbindung einer Stahlbeton-Konstruktion hat derweil schon Polvara in den 1920er Jahren an seinen Kirchenbauten erprobt.
[52] vgl. Piacenti, S. 72-94 und E.P.: La sistemazione dei servizi ferrovieri dell'Urbe. Capitolium, 16.1938/8 (August), S. 375-385. Weiterführend: Godoli 2004, S. 283-316 sowie die 2014 an der ETH Zürich vorgelegte Dissertation ‚Angiolo Mazzoni. Bauten für das Bahn- und Postwesen in Italien zur Zeit des Faschismus' von Katrin Albrecht.
[53] Nicoloso 2011, S. 229.
[54] ASV (Archivio Segreto Vaticano), Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 1, fasc. 58.
dt. „Es wäre unerklärlich, wenn ausgerechnet im Bahnhof von Rom vergessen würde, einen Ort für die religiöse Andacht vorzusehen, während man in den größten Bahnhöfen der Welt stets an einen solch wichtigen Ort gedacht hat. Wir hoffen, dass die Funkstille der Eisenbahnverwaltung darauf zurückzuführen ist, dass sie bereits beabsichtigt, einen der bestehenden Räume für die religiöse Andacht zu bestimmen, jedenfalls wünschen wir uns eine entsprechende Klärung der Situation."
[55] vgl. ASV (Archivio Segreto Vaticano), Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 1, fasc. 58.
[56] Ein Dokument des Transportministeriums belegt im Juli 1946, dass bereits Onyx für die Wandverkleidungen und verschiedene Marmorarten für die Verkleidung der Säulen bereit stehen und auch ein Großteil der künstlerischen Arbeiten bereits vergeben wurde. Interessanterweise ist dem Dokument ein Extrakt der einstigen Ausschreibung zum Wettbewerb für den Bahnhof von Florenz beigelegt, offenbar als Vorlage für den beabsichtigen Termini-Wettbewerb.
vgl. ASV (Archivio Segreto Vaticano), Fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, b. 1, fasc. 58.
[57] Florestano di Fausto ist außerdem während der kurzen Publikationszeit der Zeitschrift ‚Arte Sacra' von 1931 bis 1934 Mitglied im Beirat der von kirchlicher Seite herausgegebenen Zeitschrift. Spätestens dort trifft di Fausto auf Giovanni Battista Montini (später Paul VI.), der ebenfalls dem Redaktionsbeirat angehört und sich schon früh für eine Vermittlung zwischen der Kirche und den zeitgenössischen Künstlerkreisen engagiert. Als Erzbischof von Mailand (1954-63) wird er, an die Arbeit von Ildefonso Schuster knüpfend, die kirchenbauliche Expansion der Stadt vorantreiben und den Diskurs um die Erneuerung der Kirchenkunst und Kirchenarchitektur entscheidend beeinflussen (Sanson 2008, S. 59-61). Es liegt nahe, dass di Faustos Interesse am Erhalt einer Kirche in der Stazione Termini mit Montinis Politik zur Stärkung der christlichen Kunst und Architektur in Verbindung steht.
[58] Mazzonis Versuch, mit einer Erklärung das ursprüngliche Bahnhofsprojekt zu retten, scheitert.
vgl. Mazzoni 1947, S. 27-34.
[59] Dieser Komplex besteht aus dem Palazzo dei Congressi, dem Palazzo della Civiltà Italiana, der Piazza Imperiale und den Musei delle Communicazioni, zwei Jahre später kommt noch der Palazzo dell'Acqua e della Luce hinzu. Für diese Bauwerke werden zwischen Juni und Oktober 1937 (bzw. für Letzteren im Februar 1939) jeweils nationale Wettbewerbe ausgeschrieben, die mit viel Aufmerksamkeit verfolgt werden. Die mit ihnen verbundene Debatte führt unter dem Druck Ojettis und Piacentinis zur Wiederbelebung der klassizistisch-modernen Architektursprache als offizielle architektonische Lesart des Faschismus. Zugleich betont sie das Einvernehmen der beiden einstigen Antagonisten in der Frage der architektonischen Repräsentanz des nunmehr imperialistisch ausgerichteten totalitären Regimes. Zu den allgemeinen Aspekten des E42-Projekts als Taktgeber der faschistischen Architekturpolitik vgl. Kap. 4.3.10.
[60] vgl. La Mostra Cattolica all'Esposizione Universale del '42. In: L'Osservatore Romano, 30. April 1939. Eine ‚Sala del Cristianesimo' wird bereits bei der ‚Mostra Augustea' 1937/38 eingerichtet.
[61] Lill 2002, S. 210.
[62] Foschini ist außerdem Mitglied der Päpstlichen Akademie der schönen Künste und der Literatur.
[63] Zur Person siehe Anhang 2.
[64] Beide werden sie spätestens 1945 in die Päpstliche Kommission für christliche Kunst berufen, der neben anderen auch Oppo, Giovannoni, Libera* und Caronti angehören.
vgl. BST Florenz: Architettura, Fondo Marcello Piacentini, Filza 84.
[65] Nicoloso 2012a, S. 107.
dt. „Anpassung der Ausrichtung".
[66] Nicoloso 2012a, S. 107.
dt. „identitätsstiftende Beschleunigung".
[67] Piacentini 1940, S. 23.
dt. „Einer über ihren Sinn als Hauptstadt Italiens hinausreichenden Vision Roms, einem Rom als Zentrum der *romanità*, musste in den architektonischen Planungen ganz zwangsläufig eine Stadt mit klassischen Zügen, klassischen Linien, Baukörpern und Räumen entsprechen."

[68] Mussolini (1937) zit. n. Ojetti 1954, S. 475.
dt.: „Ich liebe Säulen".
[69] vgl. Petrin 2012, S. 216.
[70] vgl. Bassi/Petrin 2012, S. 200.
[71] Kaum zufällig, um ein Beispiel zu nennen, wird Semerias 1930 erschienenes Werk ‚La famiglia umana e cristiana' 1938 nochmals aufgelegt.
[72] Hier sei auf die Kathedrale von La Spezia, die damit verbundene Gründung der neuen Diözese, die Initiative des Bischofs von Messina und etliche weitere größere und kleinere Beispiele aus dem Bereich des Bauwesens verwiesen, die Gegenstand dieser Dissertation sind.
[73] vgl. Mussolini/Ludwig 1932, S. 180.
Hierzu muss angemerkt werden, dass Mussolini diese Überzeugung einem deutschen Journalisten zu Papier gibt und dies nicht für die Veröffentlichung in Italien gedacht ist. Tatsächlich erscheint eine italienische Übersetzung des Gesprächs erst 1950.
[74] Muratore 2006, S. 16.
dt. „gemeinsam mit Piacentinis Via della Conciliazione repräsentiert die neue Kirche bestens die jüngst erneuerte und wiedergefundene Beziehung des italienischen Staates zur römischen Kirche."
Außerdem heißt es in einem Papier aus dem Jahre 1937, man wolle in der Zusammenarbeit von Staat und Kirche bei der E42 ein Zeugnis vollkommener Eintracht (piena e completa concordia) geben: vgl. ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, OA.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.5: Da „La Corrispondenza" vom 23. April 1937 (Agenzia Ufficiosa S.C.V.).
[75] Giorgio Ciucci: Vortrag ‚Gli architetti, l'urbanistica e il fascismo'' bei der Tagung ‚L'urbanistica a Roma durante il Ventennio fascista' der Hertziana in Rom am 13. Juni 2013.
[76] vgl. Nicoloso 2012.
[77] Rossi 2012, S. 135.
dt. „imperialistische Bedingung".
[78] vgl. Rossi 2012, S. 135.
[79] vgl. Bassi/Petrin 2012, S. 202.
[80] 1933 wird mit Calza Binis Kirche S. Francesco Saverio die vorerst letzte Kuppelkirche in Rom vollendet. Eine Kirche, die sichtlich auf Magnis Kirche am Lido di Ostia (1917-28) und wie diese auf historische Vorbilder rekurriert. SS. Pietro e Paolo wird derweil nicht der letzte Neubau einer Kuppelkirche in Rom bleiben. Mit der 1942 begonnenen Kirche S. Eugenio (Galeazzi/Redini) kehrt selbst der Barock auf die Bühne der römischen Architektur zurück und mit der von Foschinis Vertrautem, Gaetano Rapisardi, entworfenen Kirche S. Giovanni Bosco (1953-58) wird sogar die Größe von seiner Kuppelkirche übertroffen.
[81] Tatsächlich belegen einige Beiträge aus katholischen Kulturkreisen (‚Arte Cristiana', Päpstliche Akademie der Künste, Vatikanische Museen) eine gewisse Skepsis gegenüber der Umsetzung des sich in der E42-Planung verwirklichenden Akts der Anerkennung und Ehrerbietung des Regimes gegenüber der Kirche. So wird befürchtet, dass es bei den kirchenbezogenen künstlerischen und architektonischen Maßnahmen möglicherweise zu Widersprüchen zwischen dem architekturpolitischen Anspruch der E42 und den päpstlichen Empfehlungen zur Sakralkunst kommen könnte.
vgl. Vivarelli 1987; Guidoni 1987 und Landini 1996.
[82] ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, O-A.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 G: Maschinenschriftliche Vorlage für den Artikel ‚La Mostra Cattolica all'Esposizione Universale del' 42' im ‚Osservatore Romano' vom 30. April 1939.
dt. „Der hellsichtige Architekt Foschini hat es sehr wohl verstanden, dass in dieser unruhigen Zeit der künstlerischen Versuche und Schwankungen die Kirche durchaus eine klare und lebendige Modernität ausdrücken muss, doch hat er auch verstanden, dass sie nicht als Anlass eines *experimentum in corpore vili* aufgefasst werden kann und darf. Bei einer päpstlichen Audienz im September letzten Jahres interessierte sich der große Papst Pius XI. wärmstens für den Entwurf des Architekten Foschini und gab mir deshalb folgende Empfehlung: ‚Sagen Sie dem Architekten, er solle sich nicht in Konkurrenz zu Michelangelo begeben... Sagen Sie ihm, dass es auch schlichte Monumente von wunderbarer Qualität gebe, wie zum Beispiel den Palazzo Venezia. Sie können Foschini und auch den anderen Architekten ausrichten, dass es bestimmte künstlerische Kanons gibt, die schon Horaz und Manzoni – wohlgemerkt im Abstand von etwa zweitausend Jahren – mit ähnlichen Worten ausgedrückt haben und die deshalb als von ewigem Bestand betrachtet werden können. Dazu gibt es ein äußerst eindrückliches Sprichwort von Horaz: ›Simplex dumtaxat et unum‹ [sei es nur stimmig und eins] Möge Foschini in seinem Entwurf dieses Gebot beherzigen, denn Einfachheit ist nicht gleichzusetzen mit Armut, sondern ist Synthese, – ist Schönheit.'"
[83] Die ‚Mostra Cattolica' in der E42 trägt indes zunächst die Bezeichnung ‚Mostra della Cristianità'. Schon bald wird sie auf Vorschlag Ojettis um eine ‚Mostra Paolina' erweitert, um, angeregt von der bisherigen Bezeichnung des Baugebiets der E42, der besonderen Geschichte des Orts Rechnung zu tragen. Tatsächlich wird der Ort, an dem sich das Gelände der E42 befindet, seit jeher als ‚Zona Ostiense' beziehungsweise als ‚Zona Paolina' bezeichnet. Letzteres, weil sich dort das Martyrium des Apostels Paulus ereignet hat. Versinnbildlicht wird dies durch den Bereich der ‚Tre Fontane', der übrigens durch das E42-Projekt aufgewertet werden soll. Die Relevanz der Ausstellung am Ort des Martyriums des „Apostels des Evangeliums für die Völker" (Gal 1,15) wird von Mussolini anerkannt, insbesondere nachdem sowohl Ojetti und Oppo, als auch der Kleriker Enrico Pucci die symbolische Bedeutung des Paulus-

Martyriums in die Perspektive des römischen Imperiums und der mit ihm verbundenen katholischen Weltkirche stellen.
vgl. ACS, EUR, SOM, Mostra Cattolica, OA.B/2.1, b. 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Brief von Celso Costantini an Vittorio Cini vom 16. März 1938; Brief vom Präsidenten der *Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia*, Amedeo Giannini, an Cini vom 3. Mai 1937 und Brief von Mons. Enrico Pucci an Oppo vom 25. Oktober 1937.

[84] Für jede der beiden Ausstellungssektionen ist ein eigener Pavillon vorgesehen. Die Originalbezeichnungen lauten: ‚Iconografia dei Santi Apostoli Pietro e Paolo' und 'Espansione della Chiesa nel mondo'.

[85] ACS, EUR, SOM, Mostra Cattolica, OA.B/2.1, b. 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Brief vom Präsidenten der Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia, Amedeo Giannini, an Cini vom 3. Mai 1937.
dt. „Es ist der Wunsch des Duce, dass die Ausstellung großartig und sich dem von ihm gewollten und geschaffenen Impero würdig erweisen wird."

[86] ACS, EUR, SOM, Mostra Cattolica, OA.B/2.1, b. 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Brief von Mons. Enrico Pucci an Oppo vom 25. Oktober 1937, S. 2.
dt. „Reizvolle Bezüge zur Wirklichkeit des faschistischen Regimes werden [...] nicht zu kurz kommen, so zum Beispiel der Verweis auf die Durchreise des Apostels durch die Pontinischen Sümpfe, die von Paulus gelehrte Loyalität gegenüber den kaiserlichen Herren (vor allem durch den Appell an Cäsar), vor allem aber würde die kaiserliche Größe Roms und seine Bestimmung zum Überbringer der christlichen Idee wieder wachgerufen und jene Bedeutung und der Bestand des christlichen Siegeszuges verdeutlicht werden, die das Überleben des römischen Kaisereichs in der Welt gewährleistet hat, selbst dann noch, als Rom seine physische Kraft verloren hat, um dieses aufrechtzuhalten."

[87] ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, O-A.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Brief von Celso Costantini an Cini vom 16. März 1938.
dt. „Im Geiste höchstlöblicher Zusammenarbeit werden beide Ausstellungen – obwohl voneinander verschieden – einander unterstützen. Dabei mag Eurer Exzellenz die hohe moralische Bedeutung dieses Einvernehmens nicht entgehen."
Diese vom Vatikan schon im Laufe des Jahres 1936 angedachte Ausstellung wird zunächst als ‚III Mostra Internazionale d'Arte Sacra' angesetzt (tatsächlich ist es die vierte Ausstellung dieser Art), später aber in ‚Mostra d'Arte Missionaria' abgeändert (vgl. Nuova iniziativa del Santo Padre per le missioni e per l'arte. Un'Esposizione d'Arte Cristiana Indigena in Vaticano. In: L'Osservatore Romano, 27. Juni 1937 und Apostolisches Schreiben Pius XI. vom 17. September 1937). Die Organisation obliegt den Kongregationen für die Glaubensverbreitung (Propaganda Fide, Ostkirchen). Sie ist für 1940 geplant, wird dann aber wegen des chinesisch-japanischen Krieges und im Hinblick auf eine von beiden Seiten begrüßte Überlagerung mit der E42 auf das Jahr 1942 verschoben. Ihre Kernthemen sind die Kreuzzüge, das Konzil von Trient (1545-63), die Schlacht von Lepanto (1571), der Sieg Karl Martells über die Araber bei Poitiers (732) und die Mailänder Vereinbarung (313). Wie jedoch verschiedenen Ankündigungen der Presse zu entnehmen ist, soll offenbar auch die indigene Sakralkunst berücksichtigt werden. Eine Besonderheit, die sicherlich auf Pius XI. antirassistische Akkommodationspolitik zurückzuführen ist.

[88] ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, O-A.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.5: Da „La Corrispondenza" vom 23. April 1937 (Agenzia Ufficiosa S.C.V.).
dt. „die religiöse Befriedung [...] wird ihre heilsame Wirkung auch bei der Weltausstellung spüren lassen".

[89] Als nationale Wohlfahrtsorganisation wird die *Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia* schon 1930 als Schirmherrin für ‚Prima Mostra d'Arte Sacra Internazionale' bestimmt. Diese Ausstellung, steht, wie im Begleittext des Katalogs bemerkt wird, noch ganz unter dem Eindruck der *Conciliazione*. Sie soll dem Interesse des Regimes an der sakralkünstlerischen Erneuerung Ausdruck verleihen.
vgl. Mostra Arte Sacra 1930, S. 15+17.

[90] Tullio Rossi ist in den 1930er Jahren für die nahezu gesamte kirchenbauliche Expansion des Vikariats verantwortlich (vgl. Kap. 9.4.5).

[91] vgl. ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, O-A.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/1/4: Briefe von Giannini an Cini vom 18. Januar 1937 und 14. März 1937 sowie Brief von Cini an Giannini vom 26. Januar 1937.

[92] vgl. ACS, EUR, SOM: Mostra Cattolica, OA.B/2.1, b. 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Appunto per il Duce vom 31. März 1937.

[93] vgl. ACS, EUR, SOM: Mostra Cattolica, OA.B/2.1, b. 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Appunto per il Duce vom 22. Januar 1938.

[94] Zu Tisserant, der sich in Frankreich schon früh für eine Normalisierung der Beziehungen von Staat und Kirche eingesetzt hat, ist zu bemerken, dass er als Präfekt der Kongregation für die Ostkirchen und zudem als ausgewiesener Orient-Experte die Kommission auch fachlich bereichert. Costantinis *per se* imminente Rolle wird in ähnlicher Weise dadurch begünstigt, dass er – als China-Experte des Vatikans – aus erster Hand Aspekte der Weltmission vertreten kann. Die Bedeutung des katholischen Universalismus für die E42 spiegelt sich somit auch in den persönlichen Hintergründen der Beteiligten und dem Fokus der Ausstellung auf die Weltkirche.

[95] ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, O-A.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Programma per la Mostra Cattolica vom 21. Juni 1938 (mit Vermerk über die erfolgte Genehmigung durch den *Duce*).
dt. „Angesichts des hohen ideellen Werts und der politischen Bedeutung, die die Teilnahme des Heiligen Stuhls darstellt, empfiehlt das ‚Ente Autonomo', die Ausstellung auf eigene Kosten durchzuführen."
[96] vgl. ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, O-A.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): ‚Programma per la Mostra Cattolica' vom 21. Juni 1938 (mit Vermerk über die erfolgte Genehmigung durch den *Duce*).
[97] Für die beiden Teile der Ausstellung werden separate Kuratorien eingesetzt, verantwortlich für die Auswahl ist Kardinalvikar Marchetti Selvaggiani. Celso Costantini ist zur Zeit des E42-Projekts Sekretär der Propaganda Fide. Zu Oppo und Ojetti hat er gute Verbindungen, die zum Teil in die erste Nachkriegszeit zurückdatieren. Hinsichtlich der Planungen zur katholischen Präsenz bei der E42 nimmt er die Schlüsselfunktion ein.
vgl. ACS, EUR, SOM, Mostra Cattolica, OA.B/2.1 und Archiv der Pfarrei SS. Pietro e Paolo: Carte Costantini.
[98] ACS, EUR, (52/25,4) Busta 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Notiz von Oppo für Costantini vom 10. Juni 1938.
dt. „Wir sind diejenigen, die bezahlen, deshalb haben wir ein gewisses Recht, uns unsere Leute selbst auszusuchen. Mit all dem gebotenen Takt sollte man ihnen dies zu verstehen geben. Die bereits vorgesehenen Künstler offenbaren eine Neigung zum Stil farbiger Gipsfiguren und bunter Heiligenbilder, wie sie für gewöhnlich von den Brüdern an Kinder und Frömmler verteilt werden."
[99] Lill 2006, S. 147f.
[100] Lill 2006, S. 148.
[101] vgl. De Felice/Ciano 1990, S. 163 (8. August 1938) und S. 223 (14. Dezember 1938); vgl. Kap. 4.3.9.
[102] ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, OA.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Brief Oppo an Cini, 5. August 1938.
dt. „nach der rassistischen Offensive und der Kontroverse zwischen Vatikan und Regime könnte man berechtigterweise fragen, wie es jetzt weitergehen soll. Schließlich suggeriert die Ausstellung missionarischer Kunst das ultra-rassistische Konzept der katholischen Kirche. Meines Erachtens wäre es angemessen, die veränderte Situation zu bedenken und an höchster Stelle nachzufragen, wie man sich verhalten soll."
[103] Es sei noch einmal daran erinnert, dass dasselbe Bauthema 1932 noch einen Altar und ein Kreuz, jetzt aber nur noch einen Altar beinhaltet (vgl. Kap. 4.3.6 FN 130).
[104] vgl. Costantini 1937.
[105] vgl. Il Messaggero, 16. Oktober 1938 und L'Osservatore Romano, 16. Oktober 1938.
[106] vgl. ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, OA.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/1/2 D: Protokolle der Sitzungen des *Comitato Generale* und der *Comitati esecutivi della Mostra Cattolica* vom 6. Juni 1939 und vom 19. Februar 1940.
[107] Dabei handelt es sich bereits um eine von Piacentini erheblich abgewandelte Version des allerersten Entwurfs, der noch die Vision einer von den Ideen Paganos und Viettis durchwirkten modernen Stadt aus Stahl und Glas aufzeigt. Dieser erstarrt jedoch infolge von Mussolinis wieder aufblühender Vorliebe für die Architektur der Kaiserzeit allmählich zum Entwurf einer steinernen Stadt aus Bögen, Säulen und Exedren (vgl. Kap. 4.3.10). Die Ausstellung ist zu diesem Zeitpunkt noch für das Jahr 1941 geplant, weshalb die Bezeichnung E42 eigentlich unzutreffend ist, hier aber der besseren Übersicht wegen durchgängig verwendet wird. Im Entwurf der Gruppe Pagano-Piacentini aus dem Jahre 1937 ist noch keine Kirche vorgesehen. Dies ändert sich mit dem im selben Jahr von Marcello Piacentini und dem Ufficio Tecnico Esposizione Universale redigierten Plan.
[108] Der Stil dieser Kirche wird als ‚frühchristlich' bezeichnet, was angesichts des Ortsbezugs zum Paulus-Martyrium naheliegend erscheint. Anhand der Modellfotos lässt sich dies allerdings nicht überprüfen.
[109] vgl. Architettura 1937b, S. 188.
[110] vgl. ACS, EUR, SOM, Mostra Cattolica, OA.B/2.1, b. 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Brief von Mons. Enrico Pucci an Oppo vom 25. Oktober 1937, S. 2.
[111] vgl. ACS, EUR, SOM, Mostra Cattolica, OA.B/2.1, b. 987 fasc. 9768/Sottofasc.1/Ins.2 (A): Brief von Celso Costantini an Cini vom 16. März 1938.
[112] Zur Rolle Mussolinis und Piacentinis in diesem Prozess vgl. Nicoloso, Paolo: Gli architetti di Mussolini. Mailand 2011, S. 200-204 und 223-225.
[113] Carlo Belli zit. n. Terragni 1996, S. 281. Im Original: AGT, Carteggio personale, 1939: Brief von Carlo Belli an Giuseppe Terragni vom 4. Oktober 1939.
dt. „alle Palazzi werden nunmehr mit Säulen und Dekorationen, Aufbauten, Zierformen und Baldachinen hergerichtet, weil der große Marcello plötzlich zum Barock konvertiert ist".
[114] Dies wird jedenfalls erzählt, doch gibt es bislang keine Beweise dafür. Der Pagano-Plan vom Februar 1937 weist jedenfalls kein Mausoleum – und übrigens auch keine Kirche – aus.
[115] Diese Frage nach der letzten Ruhestätte Mussolinis wird das gesamte *Ventennio* hindurch offiziell nicht erörtert, hätte sich aber irgendwann unweigerlich gestellt. Ebenso bleibt die Regelung einer Nachfolge aus. Es gibt keinen Stellvertreter des *Duce* (vgl. Mack Smith 2004, S. 272-274). Schließlich ist Mussolini davon überzeugt, dass der mit ihm „geborene" Faschismus mit seinem

Tod auch enden werde (vgl. Mack Smith 1982b, S. 1537). Möglicher Standort für das Mausoleum hätte auch das höchstgelegene, für den Palazzo della Civiltà vorgesehene Grundstück sein können. Da dessen Konzeption älter ist als die der Kirche, ließe diese Annahme über den Palazzo della Civiltà vermuten, dass der Standort der Kirche und später die Kirche selbst ein Ersatz sein könnte.

[116] vgl. Rendina 2007, S. 291.

[117] vgl. Cristallini 1987, S. 442.

[118] vgl. Piacentini 1940/1, S. 28.

[119] Oppo 1941, S. 5.
dt. „Die an Foschini übertragene Aufgabe war es, für den aus der Weltausstellung erwachsenden monumentalen Stadtteil eine Kirche zu ersinnen, die sich in ihren Linien und Proportionen der großartigen städtebaulichen Unternehmung würdig erweisen würde. Und es muss sogleich vorausgeschickt werden, dass er sich in der Tat Großartiges vorgestellt hat."

[120] vgl. Il Messaggero, 16. Oktober 1938.
dt. „Universalherrschaft".

[121] ACS, EUR, SOM (52/25,4), Mostra Cattolica, O-A.B/2.1, Busta 987 fasc. 9768/1/2 D: Protokoll der gemeinsamen Sitzung des *Comitato Generale* und der *Comitati esecutivi della Mostra Cattolica* vom 19. Februar 1940.
dt. „Akt des Friedens".

[122] vgl. Oppo 1941, S. 12 und De Dominicis/De Luca/Torelli Landini 1987, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, S. 445.
Costantino Vetriani (1885-1968) beginnt seine Tätigkeit als Hochschullehrer und ist von 1931 bis 1938 Assistent am Lehrstuhl Foschinis. Von seiner praktischen Tätigkeit zeugen in Rom vor allem die Wohngebäude in der Via Minghetti (1930) und der Via Orvieto (1934). Sein bekanntestes Werk ist jedoch das 1938 in Athen errichtete Denkmal zu Ehren König Konstantins I. Die 1930er Jahre hindurch sind Vetrianis Entwürfe von einem akademischen Stil geprägt, erst nach dem Krieg wendet er sich dem Rationalismus zu. Später wird Vetriani Professor in Neapel, wo er von 1940 bis 1966 an der Accademia di Belle Arti das Fach ‚Szenografie' unterrichtet. Über Alfredo Energici ist hingegen kaum mehr bekannt, als dass er in Rom gemeinsam mit Ruggero Ricci für die Baufirma ‚Societa per Imprese Romane Edilizie' an der Neugestaltung des Lungotevere in Augusta e Marzio, der Via della Croce und der Freilegung des Augustus-Mausoleums beteiligt ist. Sein bekanntestes Bauwerk ist der Sitz der Sparkasse in Fermo (1940er Jahre). Sergio Mezzina ist in faschistischer Zeit vor allem in der Provinz als Architekt verschiedener Case del Fascio tätig; von ihm stammen die Entwürfe für die Casa del Fascio in Margherita di Savoia (1933), Vitorchiano (1942) und Moena (1942). Ferner werden noch die Künstler Vittorio Grassi und Nello Ena als Mitarbeiter angeführt. Mit der technischen Ausführung sind Foschinis Bruder, Alberto, und Aristide Giannelli betraut.

[123] Dieser gehören neben Foschini die Verantwortlichen der E42 (Cini, Oppo, Bonomi und Piacentini) an.

[124] vgl. Archiv der Pfarrei SS. Pietro e Paolo, Rom: Carte Costantini: nicht datierte Notiz zur Audienz vom 30. September 1938 in Castelgandolfo.

[125] vgl. La Torre 1987, Bd. 2, S. 444.

[126] Als Träger der 1958 offiziell eingerichteten Pfarrei werden die Franziskaner-Minoriten bestimmt, auf die 1952 das Eigentum an der Kirche vom ‚Ente Autonomo' übergegangen ist. Mehrere Päpste besuchen in der Folge die auch religiös bedeutsame Kirche. 1965 wird sie zum Kardinalstitel und zwei Jahre später zur Basilika erhoben. Ende 1998 ist die Pfarrei Gastgeber der Diözesansynode. Mehr als 70 Jahre nach Projektbeginn erweist sich die Kirche als ein über die Grenzen der Pfarrei hinausreichendes, vitales Zentrum im katholischen Leben der Stadt.

[127] Heute befindet sich in diesem Gebäudekomplex die Zweigstelle des staatlichen Zentralarchivs.

[128] Heute beherbergen diese das Pfarrheim und einen Kindergarten.

[129] Diese Gebäude hätten während der E42 die ‚Mostra Cattolica' aufnehmen sollen und wären anschließend einem zum Träger der Pfarrei bestimmten Orden als Konvent zugefallen.

[130] vgl. Vagnetti 1979, S. 28.
dt. „er hat mit allen Mitteln versucht, sein Werk als etwas Offensichtliches, Selbstverständliches erscheinen zu lassen, das sich als Folge der sich aus der Themenstellung ergebenden, bestimmenden Logik erklärt".

[131] Das neue Heiligtum wird schließlich in den 1950er Jahren von Luigi Vagnetti, einem Schüler Foschinis, realisiert. Ebenfalls vom Schema eines griechischen Kreuzes ausgehend, entwirft Vagnetti eine weitläufige Anlage, die sich mit ihrer Architektursprache an die vernakuläre Bautradition Apuliens anlehnt.

[132] Möglicherweise ist es Piacentini, der den Incoronata-Entwurf vor Augen eine typologisch ähnliche Lösung für die E42 empfiehlt. Es liegt nahe, dass Piacentini den Entwurf des Freundes schon seinerzeit gekannt haben könnte, da er aus einer Zeit stammt, in der Piacentini hinsichtlich der von ihm entworfenen Cristo Re-Kirche mit Fragen eines modernen Kirchenbaus unmittelbar konfrontiert ist.

[133] vgl. Cristallini 1987, S. 441f.

[134] vgl. Vagnetti 1979, S. 26.

[135] vgl. Giorgini 1988, S. 73.

[136] Ursprünglich hätte diese Unterbrechung als Reliefzyklus ausgebildet werden sollen, der sich vom Stuck der ansonsten nicht dekorierten Flächen abgesetzt und somit dem Anlass einer kaschierenden Gliederung besser entsprochen hätte. In der ausgeführten Version

wirkt das rechtwinklig über einen kleinen Vorsprung an die Wand schließende Element eher wie ein umgürtender Ring, dessen filigrane Ausführung zudem einen abrupten Gegensatz zu den Putzflächen der Wände bildet.

[137] Als Vorbild für die Kombination eines griechischen Kreuzes mit einem zylindrischen, kuppelbekrönten Baukörper nennt Zander die frühchristliche Kirche S. Andrea in Rimini (zerstört). Außerdem verweist er auf das ebenfalls in Verlängerung eines zylindrischen Baukörpers überwölbte Caldarium der Konstantinstherme auf dem Quirinal (ebenfalls zerstört).
vgl. Zander 1960, S. 46f.

[138] Foschinis Versuch, ganz im Sinne der katholischen Kulturrhetorik, sakrale Kunst und Architektur in einem Kirchenbau wieder zusammenzuführen, scheitert am schwierigen Entstehungsprozess. Der sich allmählich und vor allem nach dem Krieg Bahn brechende Rationalismus wird diese traditionelle Synthese noch stärker zugunsten architektonischer Expressivität verschieben (man denke nur an Sandro Benedettis Kirche SS. Gioacchino e Anna, 1981-83). Doch finden sich in dieser Hinsicht gerade in Rom weitere Versuche. So etwa die bereits erwähnten Kirchen S. Maria Mediatrice (Muzio, 1942-50) und S. Eugenio (Galeazzi/Redini, 1942-51) sowie S. Gregorio VII (Paniconi/Pediconi, 1958-61).

[139] Pio Emer, Ende der 1990er Jahre Pfarrer von SS. Pietro e Paolo, bezeichnet die Kirche gar als Festung.
vgl. Emer, Pio: Introduzione. In: Parrocchia SS. Pietro e Paolo o.J., S. 1.

[140] Zander 1960, S. 46.
dt. „körperhafte Bewegtheit".

[141] Die Außenwände der Kirche sind in vierreihigen Verbänden mit einem strohgelben Marmor verkleidet (Chiampo paglierino di Vicenza), zäsiert werden sie von einreihigen Travertinverkleidungen.
vgl. Cristallini 1987, S. 443.

[142] Auffällig ist jedoch, dass die für die Kirche der E42 ausgewählten Künstler (zum Beispiel Francesco Coccia) nicht den Avantgardisten angehören. Demgegenüber konnte Piacentini inmitten des Richtungsstreits der Jahrzehntwende für die Kirche Cristo Re sogar Künstler wie Funi und Martini einbeziehen, die dem Umfeld des Neofuturismus zuzurechnen sind.

[143] vgl. 4.3.10.

[144] Der Durchmesser der Kuppel beträgt innen 28 m. Wie schon erwähnt, wird Foschinis Kuppel erst von Rapisardis Kirche S. Giovanni Bosco (1953-58) übertroffen, die mit einem Durchmesser von 40 m aufwartet.

[145] vgl. Kap. 12.5.4.

[146] Zu den geplanten und ausgeführten Kunstwerken vgl. Parrocchia SS. Pietro e Paolo o.J., S. 12-18.

[147] vgl. Piacentini 1934c, S. 524. Außerdem Kap. 9.3.3.

[148] vgl. Guidoni/Calvesi 1987, S. 444-466 und Borghi 1966, S. 35-38.

[149] vgl. Emer, Pio: Introduzione. In: Parrocchia SS. Pietro e Paolo o.J., S. 1f.

[150] vgl. Kap. 7.

[151] vgl. De Dominicis/De Luca/Torelli Landini 1987, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, S. 446f.

[152] Das Thema der Kuppeleindeckung scheint den Architekten mehrfach zu beschäftigen. Neben der Variante mit den bossierten Steinen gibt es ein weiteres Modell mit einer von dünnen Aufkantungen rippenartig gegliederten, bündigen Eindeckung. Letztlich setzt sich die geschuppte Schieferdeckung aus praktischen Gründen durch (Abb. 1870).

[153] vgl. Zuccoli 1968, S. 11.

[154] vgl. Kap. 13.3.

[155] Hejduk 1980.
dt. „auf dem Boden abgelegten ideologischen Ruine".

15 EXKURS I: ITALIENISCHER KIRCHENBAU NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Zwischen Liturgiereform und Expansion

Den ersten konkreten Anhaltspunkt für den Beginn einer neuen Phase der kirchenbaulichen Erneuerung markiert die Berufung Giovanni Costantinis zum Präsidenten der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst im Juli 1943.[1] Dass ihm der neue Papst dasselbe Vertrauen entgegenbringt wie sein Vorgänger einst bei der Gründung der Spezzaner Diözese, ist das Ergebnis seiner langjährigen Erfahrungen im Ausbau kirchlicher Infrastrukturen. Pius XII. mag dabei schon zum Zeitpunkt der faschistischen Niederlage abgesehen haben, dass am Ende des militärischen Konflikts eine gewaltige Bauaufgabe auf die Kirche warten würde. Tatsächlich wird es darum gehen, nicht nur zerstörte Kirchen wieder aufzubauen oder durch neue zu ersetzen[2], sondern mit einer noch nie dagewesenen, durch den intensivierten sozialen Wohnungsbau und die Agrarreform geförderten Expansion in Stadt und Land Schritt zu halten.[3] Zwar hat das Zusammenspiel von kirchenbaulicher Erneuerungsdebatte und staatlich wie kirchlich unterstützten Bauprojekten bereits in der Zwischenkriegszeit viele und zuweilen auch kulturell signifikante Sakralbauwerke hervorgebracht, doch die bevorstehende Aufgabe impliziert hinsichtlich ihres Umfangs, ja ihrer Totalität, mit der sie das ganze Land betrifft, die Notwendigkeit einer tiefgreifenden, institutionell enger gefassten Zusammenarbeit von Staat und Kirche. Hierzu erweisen sich die kirchenbaulichen Aktivitäten der faschistischen Zeit im Nachhinein als Vorläufer. Denn tatsächlich ist es dem unermüdlichen Ringen Costantinis und der von ihm geführten Päpstlichen Kommission zu verdanken, dass die neu gegründete Republik am 18. Dezember 1952 ein bislang beispielloses Gesetz erlässt, das unter dem Titel ‚Concorso dello Stato nella costruzione di nuove chiese' den staatlichen Beitrag zur Errichtung neuer Kirchen und damit zur flächendeckenden Gewähr religiöser Funktionen festschreibt.[4] Damit übernimmt der Staat, in Kompetenz des *Ministero dei Lavori Pubblic*i (i.w.S. Bauministerium), für alle neu zu errichtenden Kirchenbauten die technische Durchführung und Finanzierung des Rohbaus, „per assicurare ai cittadini italiani l'esercizio del culto, di cui non può certo disconoscersi la pubblica utilità e l'alta funzione sociale e morale in una Nazione che ha profondi e sentiti sentimenti cattolici."[5]

Aus den Trümmern des Weltkrieges ersteht das Land als Republik. Von einem bis weit ins neue Jahrhundert hinein agrarisch geprägten Nachzügler der industriellen Revolution avanciert Italien allmählich zu einem Land des Aufschwungs, in dessen Folge die Urbanisierung entsprechend der steigenden Landflucht und der Süd-Nord-Bewegung rapide zunimmt. Die Entvölkerung ganzer Landstriche nimmt hier ihren Anfang, während die industriellen Zentren des Nordens bis in die 1960er/1970er Jahre hinein enorm anwachsen. Der Ausbau der Städte, aber auch die Besiedlung neuer Gebiete, wird begleitet von einem umfangreichen öffentlichen Baupro-

gramm, das wiederum wesentlich zur wirtschaftlichen Leistungssteigerung beiträgt. Damit geht eine Renaissance des Architekturwettbewerbs einher. Denn dieser wird nun als Chance begriffen, als demokratischer Gegenpol zur einst zunehmend dirigistischen Architekturpolitik des faschistischen Regimes die Architekturdebatte in einer Breite wieder anzufachen, die schließlich zur endgültigen Etablierung einer pluralistischen Moderne führt. In deren Schlepptau wird die kirchenbauliche Erneuerungsdebatte – durch zahlreiche Wettbewerbe für neue Kirchen in neuen Siedlungen, durch Ausstellungen, Konferenzen und Publikationen wiederbelebt – energisch vorangetrieben.[6] Weshalb zu den positiven Wechselwirkungen der kirchenbaulichen Erneuerungsdebatte mit den architektonischen Entwicklungen der Nachkriegszeit der Beitrag der zahlreich anstehenden kirchlichen Wettbewerbe und Aufträge zum „rilancio della professione architetto“[7] gehört. Emblematisch für den neuen Geist steht indes die von Ugo Zanchetta entworfene und 1955 eröffnete Kirche S. Leonardo Murialdo in Mailand (Abb. 1871). Denn hier hat der renommierte Mailänder Kirchenbaumeister, der zuvor über Jahrzehnte Musterbeispiele architekturgeschichtlicher Melangen geschaffen hat, eine in Teilen durchaus moderne Interpretation des Themas vorgenommen.

Entscheidend wirkt sich dabei aber vor allem die durch die Zäsur des Zweiten Weltkrieges wiederbelebte Liturgische Bewegung auf die Reform des Kirchenbaus aus.[8] Mit der im November 1947 von Pius XII. gegebenen Enzyklika ‚Mediator Dei‘ erfahren die inzwischen mehrere Jahrzehnte andauernden Bestrebungen der Liturgischen Bewegung einen beträchtlichen Schub, indem sie jene liturgischen Reformen anregt, die schließlich in einer neuen Liturgiekonstitution aufgehen werden. Diese wiederum bildet die Grundlage für den katholischen Kirchenbau, wie er bis heute praktiziert wird. Mit ihr vollzieht sich die von progressiven Kulturkreisen lange angestrebte umfängliche Öffnung gegenüber zeitgenössischen Kunst- und Kulturauffassungen. Aus diesem Prozess erwächst die gesamte Kirchenbaudebatte, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer tatsächlichen, grundlegenden Erneuerung des Kirchenbaus führen wird, weil durch sie die funktionalen Voraussetzungen des Kirchenbaus überhaupt erst neu definiert worden sind. Damit wird das entscheidende Problem überwunden, das zuvor tiefergreifende Entwicklungen des Typus verhindert und die Erneuerung vor allem auf den Bereich des Formalen beschränkt hat.

Die Vehemenz, mit der die neue Liturgiekonstitution in die bisherige liturgische und kirchenbauliche Praxis einschneidet, wird bereits in den Bestimmungen deutlich, die sich aus dem Wunsch einer umfänglichen Revision ergeben. Würdige und zweckentsprechende Kirchenbauten seien demnach keineswegs an bestimmte Stile gebunden, sondern stets als „Sonderart eines jeden Zeitalters je nach Eigenart und Lebensbedingungen der Völker zu begreifen.“[9] Solange Kunst und Architektur der Kirche als Haus Gottes und dessen Verehrung mit der gebührenden Ehrfurcht und Ehrerbietung dienten, seien die Strömungen der Gegenwart zulässig. Damit kündigen sich die Voraussetzungen für eine neue künstlerische Freiheit und Zeitbezogenheit an, die weit über die Lippenbekenntnisse jener Zeit hinausgehen, als noch allein oder vor allem die Imitation vergangener Stile als Garant der Kontinuität und Kohärenz verstanden worden ist. Damit birgt die Liturgiekonstitution ein positives Moderneverständnis, das zu Recht als Grundvoraussetzung für die umfängliche Neuordnung des liturgischen Raumes und seiner Gestalt gelten muss. Die Kirche kommt, gleichwohl verspätet, im Zeitalter der modernen Massengesellschaft an, daher auch die wichtige Scharfstellung des kirchenbaulichen Themas

darauf, dass das Bauwerk der Gemeinde gerecht werden muss. Die liturgische Funktionalität und die unabdingbare Zeichenhaftigkeit der Kirche als Symbol überirdischer Wirklichkeit werden in den neuen Bestimmungen wieder zusammengeführt. Eine Novität, die zugleich den Rekurs oder vielmehr die Rückbesinnung auf eine frühchristliche Anlage der Kirche als Hauskirche beinhaltet. Gemeinschaft und Transzendenz werden nunmehr als gleichrangige Gehalte kirchenräumlicher Äußerung behandelt.

Die neue Konstitution lenkt die Aufmerksamkeit auf den aus der räumlichen Wendung der liturgischen Betrachtungen erwachsenden Dreiklang aus Liturgiegerechtigkeit, Gemeindegerechtigkeit und Zeichenhaftigkeit. Dabei bildet ein der Gemeinde zugewandter, entgegenkommender, als Tisch des gemeinsamen Mahles verstandener Altar den Rotationspunkt für den im Sinne der Konstitution liturgiegerecht gedachten Kirchenraum. Der Altar soll dabei gut sichtbar und mit genügend Freiraum für liturgische Handlungen positioniert sein; der Ambo, als Ort der Verkündung, soll an der zentrierenden Stellung des Altars teilhaben. Anstatt mehrerer Altäre kommt es auf den funktionalen und symbolischen Zusammenhang der zentralen liturgischen Orte innerhalb des Kirchenraumes an. Die Gemeindegerechtigkeit betont derweil die Überwindung der sich über Jahrhunderte eingeschlichenen arkanischen Tendenz, wonach der Kirchenraum und vor allem der Altar zunehmend von der Gemeinde entrückt und entfremdet worden ist. Mit der neuen Konstitution wird die Gemeinde wieder an jene Stelle gerückt, an der sie sich gemäß der in Matthäus 18,20 überlieferten Worte Jesu befindet: „Denn wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen." Der dritte Aspekt, also jener, der das Moment der feierlichen Repräsentanz der Kirche als Symbol und Zeichen des Überirdischen betrifft, ist derjenige, der ganz zwangsläufig in der Konstitution Beachtung findet, für die Erneuerung des Kirchenbaus aber die geringste Bedeutung besitzt, weil er seit der Erhebung des Christentums zur römischen Staatsreligion (380) als zentrale Anforderung an den Kirchenbau zu allen Zeiten überdauert hat. Dennoch bietet aber eben dieser Aspekt mit die meisten Streitpunkte im modernen Kirchenbau, weil er nur bedingt funktional gefasst werden kann. Gerade hinsichtlich des hier verankerten festlich-erhebenden Gepräges lassen sich im zeitgenössischen Kirchenbau Defizite beobachten, die auf eine allzu eng ausgelegte Dogmatik der Moderne oder ein im Kirchenbau zuweilen fehlleitendes Multifunktionskonzept zurückzuführen sind. So hat etwa die christologisch durchaus faszinierende Purismus-Idee so manchen ungastlichen, lieblosen, niederdrückenden, kalten oder leeren Kirchenbau hervorgebracht, – oder die hinsichtlich der Gemeindegerechtigkeit attraktive Idee des Mehrzweckbaus zur Auflösung des eigentlichen, sakral-liturgischen Anliegens geführt. Der während der Not der Wiederaufbauphase sicherlich opportune Scharfsinn für das Wesentliche kann in Zeiten des Wohlstands als unangemessen erscheinen. Schließlich obliegt es Kirchenbauten über Generationen, die Gläubigen anzusprechen, weshalb es immer darum gehen muss, die Würde der Gemeinde und der Liturgie gleichermaßen und im Einklang miteinander zu symbolisieren, den Anforderungen der Raumgestalt, der Lichtführung, Farbwahl und künstlerischen Ausstattung entsprechend zu begegnen. So mag die Herausstellung dieses Gesichtspunkts den eigentlichen Erneuerungsprozess vergleichsweise nachrangig berührt haben, für die Kohärenz eines sakralen Bauwerks ist er jedoch unabdingbar.

Die in der Zeit zwischen dem Ende des Krieges und dem Beginn des Zweiten Vatikanums angestoßene kirchliche Bauaktivität sorgt bis in die 1990er Jahre für einen steten sakralen

Bauboom. Die sich zahlreich stellenden Aufgaben erweisen sich als Testfelder immer wieder neuer Formgebungen und typologischer Anlagen. Allesamt auf der Suche nach einer gültigen oder sei es nur originellen Interpretation der auf mehr Teilhabe fokussierten Liturgiereform.[10] Als die aktivsten Diözesen erweisen sich Genua, Turin und vor allem Mailand und Bologna, wo herausragende Persönlichkeiten wie Giovanni Battista Montini und Giacomo Lercaro den besten Kräften der italienischen Architektenschaft kirchenbauliche Aufgaben anvertrauen. Dazu gehören Architekten, die wie Gardella, Ponti, Quaroni, Muratori, Nicolosi, Vaccaro, Figini und Pollini bereits in faschistischer Zeit zum architektonischen Diskurs des Landes beigetragen haben, von denen aber freilich nur Gardella, mit der wenig bekannten Sanatoriumskapelle in Alessandria, einen Pionierbau moderner italienischer Sakralarchitektur geleistet hat.[11] In Bologna ist es der Bischof Lercaro, der eine Bewegung zur Erneuerung des Kirchenbaus anstößt, die aus der eher provinziellen Stadt zeitweilig ein Zentrum der Debatte machen wird. Die Gründung eines spezialisierten Studienzentrums und die Herausgabe der Zeitschrift ‚Chiesa e Quartiere' (1955-68) animiert junge Architekten wie Glauco Gresleri und Giorgio Trebbi, das jahrhundertealte Bauthema auf den Prüfstein der neuen liturgischen Anforderungen zu stellen. In Mailand ist es hingegen der spätere Papst Paul VI., der sich sehr dafür einsetzt, die schon Jahrzehnte zuvor bemängelte Kluft zwischen zeitgenössischer Architektur und Kunst und dem Verständnis der Kirche zu überwinden. Dabei ist es bezeichnend, dass es der kunstverständige Montini sein wird, der als Papst der Liturgiekonstitution zum Durchbruch verhilft und durch die Berufung Giacomo Lercaros zum Vorsitzenden des ‚Rates zur Ausführung der Liturgiekonstitution' dessen Erfahrung für die Konkretisierung der Konstitution in Fragen der kirchenräumlichen Neuausrichtung nutzt. Aus dieser Arbeit geht schließlich die ‚Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch' hervor, die die neuen liturgischen Bestimmungen für den konkreten Gebrauch zusammenfasst (AEM, V. Kapitel , Nr. 253-280). Herausragend für diese ‚heroische' Phase einer durchgreifenden kirchenbaulichen Erneuerung ist schließlich Giovanni Micheluccis expressiv-organische Autobahnkirche S. Giovanni Battista in Campi Bisenzio (1959-66, Abb. 1872). Eine Kirche, die innerhalb des italienischen Kontexts eine mit Le Corbusiers weltweit rezipierter Kirche in Ronchamp vergleichbare Bedeutung besitzt.

Giacomo Lercaro, 1952 zum Bischof der Diözese Bologna berufen und ein Jahr später zum Kardinal ernannt, ist der erste hochrangige Kleriker, der sich nach 1945 in Italien des Sakralbauthemas mit einer eigenen Programmatik annimmt und dadurch ganz konkret den Bau moderner Kirchenbauten forciert. 1955 veranstaltet er einen wegweisenden Kongress zum Thema sakrale Architektur.[12] Begleitet wird dieser von einer Ausstellung, die die kirchenbauliche Produktion des zurückliegenden Jahrzehnts veranschaulicht. Zu den Referenten der Tagung zählen die anerkannten Architekten Michelucci und Quaroni sowie die Liturgiker Bevilacqua und Piccari. Die Ansprache Lercaros wird derweil, wie Virgilio Sansòn bemerkt, zu einem Meilenstein des italienischen Kirchenbaudiskurses; Glauco Gresleri, damals 25-jähriger Absolvent der Florentiner Architekturschule und späterer Protagonist der italienischen Kirchenbaudebatte, erinnert sich mit Begeisterung an jenen Vortrag.[13] Lercaro betont dabei die herausragende Bedeutung der *communio*. Als liturgisches Bauwerk müsse die Kirche vor allem dem Anspruch der Begegnung des Gläubigen mit Gott in der Liturgie entsprechen.[14] Die liturgische Funktion wird nun zur primären Aufgabe des Kirchenbaus erhoben; die über Jahrhunderte geförderte, zunächst im Einklang mit der tri-

dentinischen Liturgie stehende, dann aber zunehmend verselbstständigten Repräsentanz des substanzialistischen Moments der Religion wird nun relativiert. Dabei bewegt sich Lercaro beiläufig und vermutlich unbeabsichtigt auf die zur selben Zeit in Italien sich etablierende funktionalistische Ästhetik zu. In jedem Fall fokussiert der Bologneser Bischof als eine der ersten kirchlichen Autoritäten das, was zuweilen auch als funktionalistischer Zeitgeist gelten kann in einer liturgischen, sakralen Perspektive. Damit öffnet er den Kräften der zeitgenössischen Architektur die Tore. Polvaras in den 1920er Jahren formulierte Eintracht von Technik und Gestalt, die Architektur als räumliche Vergegenwärtigung der Liturgie als Gebet des Menschen findet ihre Fortführung in einem größeren, die in der ‚Scuola Beato Angelico' angedeutete interdisziplinäre Zusammenarbeit begrüßenden Rahmen. Quaroni betont dabei noch einmal, dass die Moderne eine Chance bietet und nicht als Gefahr verstanden werden dürfe. Die Kirche wird nicht mehr primär als Haus Gottes, sondern als Haus der vor Gott versammelten Gemeinde verstanden, weshalb auch die in den Jahrzehnten zuvor immer noch sehr weit verbreitete kreuzförmige Anlage und strenge Symmetrie ausgedient habe (Abb. 1873).[15]

In Mailand setzt Giovanni Battista Montini die Tradition seines illustren Vorgängers Ildefonso Schuster fort, indem er den Fragen der Sakralkunst besondere Aufmerksamkeit widmet und den Ausbau der kirchlichen Infrastruktur in der Lombardei nicht nur quantitativ vorantreibt, sondern auch als Chance der Annäherung an die zeitgenössischen Tendenzen begreift. Durch die Modernisierung des Kirchenbaus soll der Verbreitung und Festigung des Glaubens in der modernen Massengesellschaft Vorschub geleistet werden. Ein Thema, das weiter gefasst zum Grundgedanken des Zweiten Vatikanums wird. Denn die von ihm beförderte Reform der Liturgie zielt auf eben diese Verbindung der Kirche und der liturgischen Praxis mit der Lebenswirklichkeit der Gegenwart ab. Hinzu kommt aber auch das Interesse an einer qualitativen Hebung der Kirchenarchitektur, deren weit verbreitete Mangelhaftigkeit ja bereits Persönlichkeiten wie die Brüder Costantini oder Giuseppe Polvara beschäftigt hat. So verwundert es nicht, dass die kirchenbaulichen Leistungen von Montinis Mailänder Amtszeit vor allem im Bereich der liturgischen Funktion anzutreffen sind. Denn hier sind tatsächlich einige originelle Lösungen zu beobachten, die darauf abzielen, Gemeinde und Zelebrant anzunähern und tradierte Elemente wie die Apsis neu zu definieren (Abb. 1874). Montini gelingt es, die missionarischen und pastoralen Bedürfnisse mit der sozialen Wirklichkeit der Gläubigen zu verbinden.[16] Nicht mehr Ressentiments, sondern eine Kultur der Neugier und der Anerkennung gegenüber den modernen künstlerischen Strömungen kennzeichnen seine Amtszeit. Die Initiative Lercaros dient Montini ebenso als Ansporn, wie die weltweite Aufmerksamkeit, die das Thema Kirchenbau erfährt. Wie sein Bologneser Kollege gründet er ein Studienzentrum und fördert mit verschiedenen Veranstaltungen und Initiativen die Diskussion. Ein umfangreiches Bauprogramm sorgt für zahlreiche baupraktische Möglichkeiten der Überprüfung und Entwicklung moderner Konzeptionen. Die 1936 von Schuster lancierte Initiative des *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi* wird von Montini neu organisiert und als *Ufficio per le Nuove Chiese* für die immense Bauaufgabe der Nachkriegszeit ausgerichtet. Es lässt sich ein ähnlicher Geist verspüren, wie nach dem Ersten Weltkrieg, als die Brüder Costantini unter den günstigen Bedingungen der venezianischen Erzdiözese den Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto organisiert haben.[17] Doch gerade im Vergleich mit diesem Wiederaufbauprogramm zeigt sich, dass sich inzwischen ein weit offenerer und tiefer

greifender Diskurs entfaltet. Und bezeichnenderweise werden es Montini und Lercaro sein, die später im Rahmen des Konzils als Protagonisten an der Schaffung jener liturgischen Gewissheiten beteiligt sind, deren Fehlen zur Zeit ihrer diözesanen Aktivitäten noch Unwägbarkeiten bedingt hat.

Bei alledem wird jedoch deutlich, wie sehr in Italien die Entwicklung des sakralen Bauthemas an die kirchliche Autorität geknüpft ist. Denn anders als in Deutschland, Frankreich, Belgien oder der Schweiz, bleibt die Liturgische Bewegung in Italien aufgrund fehlender Persönlichkeiten und koordinierender Kräfte vergleichsweise schwach. In Italien wird einer vollkommen neuen Denkweise des Kirchenbaus erst durch das Vatikanum der Weg geebnet.[18] Und tatsächlich, während der Wiederaufbauphase der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte bleibt der noch zuvor die kirchenbauliche Produktion bestimmende, 1932 von Pius XI. bekräftigte, kanonische Ansatz vorherrschend. Die vermittelnde Architektursprache bedeutender Kirchen wie Cristo Re und SS. Pietro e Paolo und der utilitäre Ansatz eines Tullio Rossi gibt, wie etwa die Beispiele der vom Bauministerium 1959 herausgegebenen Zwischenbilanz veranschaulichen, zunächst weiter den Ton an. Die Architekten neigen nur dort, wo sie von den diözesanen Autoritäten ermutigt werden, zu freieren Auseinandersetzungen mit dem Thema (Abb. 1875-1878). Entsprechend einschneidend ist die Wirkung des Zweiten Vatikanischen Konzils, wenn es innerhalb der von kirchlicher Seite stets heftig beschworenen Kontinuität eine Novellierung vollzieht. Zwar wird diese, wie man heute mehr als ein halbes Jahrhundert später konstatieren muss, nur partiell umgesetzt, aber auf dem Gebiet der Kirchenarchitektur entfaltet sie eine der nachhaltigsten Entwicklungen ihrer Wirkungsgeschichte. Entscheidend sind dabei die Aspekte, die zur funktionalen und symbolischen Neubestimmung des sakralen Raumes und dessen objektiver Neuordnung führen. Die Aufmerksamkeit der Liturgie wird auf die Gemeinschaft der Gläubigen gelenkt und damit auch der Kirchenraum neu ausgerichtet. Zugleich wird klargestellt, dass die stets von der antimodernen Phalanx befürchtete Zweckentfremdung des Sakralraumes zu vermeiden ist, obwohl künstlerische Freiheit keineswegs vor Fehlentwicklungen schützt. Etliche Beispiele zeigen, wie durch den Modernisierungsprozess zuweilen aber auch der bisher tradierte Sinn für das Geweihte, Heilige der Kirchen abhanden gegangen ist, indem sie als selbstverherrlichende Kunstwerke oder mehrdeutige Zweckbauten konzipiert worden sind oder sich im Rahmen eines komplexen, zunehmend demokratisierten Entstehungsprozesses allmählich verzerren.

Der bereits angesprochene neue Weg schlägt sich je nach Diözese unterschiedlich Bahn. Nach wie vor ist der qualitative Prozess an einzelne Persönlichkeiten geknüpft. Auch wenn die kirchliche Autorität vertreten durch Kommissionen im Verlauf der nachkonziliaren Jahrzehnte an systematischer Kompetenz und Schlagkraft gewonnen hat. Die von der Päpstlichen Kommission in den 1950er und 1960er Jahren herausgegebene Zeitschrift ‚Fede e Arte' ist dabei ein wichtiger Gradmesser und didaktisches Instrument, ebenso wie die in dieser Zeit von der Kommission veranstalteten alljährlichen Tagungswochen. Doch bleibt das grundlegende Problem der Spannungen zwischen den übergeordneten, kulturellen und intellektuellen Interessen dieser Organe, den von pragmatischen Fragen beherrschten Wirklichkeiten der einzelnen Pfarreien und der Dogmatik vorherrschender Moden als gravierendes Hemmnis bestehen. Weshalb sich bis heute beobachten lässt, dass die Disziplin, mit der die Bauherrenschaften die vernetzte Kompetenz kirchenkünstlerischer Institutionen abfragt, höchst schwankend ist.[19] Angesichts der immensen Bauproduktion, die durch den Be-

darf neuer oder angepasster alter Kirchen entstanden ist, lässt sich somit systembedingt eine deutlichere Tendenz zur Quantität als zur Qualität erkennen.[20] Erst in den 1990er Jahren wird die italienische Bischofskonferenz schließlich verbindliche Handreichungen zur baulichen und künstlerischen Interpretation der Liturgiereform herausgeben. Aus derselben Zeit stammen die ersten Initiativen zu einem systematischen Fort- und Weiterbildungsangebot für die im Kirchenbau involvierten Planer und einer damit verbundenen engeren Zusammenarbeit von Liturgikern, Künstlern und Architekten.[21] So wiederholt sich in gewisser Weise ein Prozess, den man – wenngleich in weit geringerem Umfang –bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts versucht hatte anzustoßen. Das Ergebnis mag aber heute im Kontext der Zeit, angesichts einer offeneren, breiteren und schnelleren, zuweilen auch interdisziplinären Kommunikation weiter greifen zu können, als einst die zaghaften, meist im Diskurs erstickten Impulse Einzelner.[22] Bemerkenswert ist dabei, dass am Ausgang dieses pluralistischen Prozesses eine Kirchenarchitektur steht, die sich vom zwischenzeitlich als Erneuerung verstandenen funktionalistischen Ansatz wieder zum transzendenten, zelebrativen Aspekt verschiebt. Der Kirchenbau bleibt damit, wie schon Jahrhunderte zuvor, eine bleibende Aufgabe, die immer wieder neue Herausforderungen und Herangehensweisen provoziert und eine stete Kurskorrektur verlangt, auch wenn das eigentliche Thema von herausragender Universalität geprägt ist.

Anmerkungen

[1] vgl. Alfano 1953, S. 21.

[2] Allein für die Jahre 1944 bis 1947 werden von der Kommission 3.500 wiederaufgebaute beziehungsweise reparierte Kirchenbauten gezählt, sowie 2.100 weitere kirchliche Einrichtungen (Alfano 1953, S. 21).

[3] In der städtebaulichen Gesetzgebung sind Kirchenbau und Pfarrei als sekundäre Urbanisierungseinheiten verankert.
vgl. Santi 2011, S. 66.

[4] Die Beteiligung des italienischen Staates an den kirchlichen Bauprojekten ist nicht neu. Seit 1866 gibt es den staatlichen Immobilienfonds ‚Fondo per il Culto'. Außerdem können Behörden der regionalen und lokalen Verwaltungsebene eigene Mittel zur Unterstützung bewilligen, so dass zuweilen auch eine Mehrfachförderung möglich ist. In Einzelfällen engagiert sich der Staat mit Bauhilfen, Finanzhilfen, aber auch Grundstücksdonationen und Steuererleichterungen bis hin zu Steuererlässen. Das 1952 erlassene und später mehrfach modifizierte Gesetz ist insofern beispiellos, als dass es eine grundsätzliche Förderung des Rohbaus jeder neu zu errichtenden Kirche garantiert. Die überdies im ‚Fondo per il Culto' vorgesehenen Mittel können derweil auch für andere Typen kirchlicher Bauten verwendet werden. Damit ist das Gesetz 2522/1952 auf den Auf- und Ausbau der ‚sakralen' Infrastruktur gerichtet und eng mit dem Prozess der Urbanisierung verbunden. Im Zuge der Novellierung des Konkordates durch die Regierung Craxi wird das Gesetz aufgehoben und der ‚Fondo per il Culto' durch den ‚Fondo Edifici di Culto' abgelöst, der vor allem auf den Erhalt des kirchlichen Bauerbes gerichtet ist (Gesetze 206 und 222/1985). Damit reflektiert die neue Praxis der Förderung, die sich verschiebende Aktivität der Kirche vom Neubau zur Altbauinstandhaltung.
Quelle: E-Mail-Auskunft des italienischen Wirtschafts- und Finanzministeriums auf Anfrage des Verfassers, 31. März 2011. Für eine Betrachtung der Kirchengüter unter dem Gesichtspunkt der juristischen Beziehungen zwischen Staat und Kirche verweise ich auf die im akademischen Jahr 2008/09 von Anna Acquaviva an der Universität ‚Tor Vergata' in Rom vorgelegte Dissertation ‚Gli 'edifici' e i ‚luoghi' del culto tra Stato, Chiesa Cattolica e confessioni di minoranza'.

[5] Togni 1959, S. 5.
dt. „um den Bürgern Italiens die Ausübung der Religion zu garantieren, – einer Religion freilich, deren öffentlicher Nutzen und hehre soziale wie moralische Aufgabe man in einer Nation mit so tiefgreifenden und intensiven katholischen Empfindungen keineswegs verkennen darf."

[6] So zum Beispiel die Wettbewerbe für 22 neue Kirchen anlässlich der Eröffnung des Zweiten Vatikanums (Chiese del Concilio, 1962-63) oder die Wettbewerbsserie für 130 neue Kirchen in der Diözese Rom (1967).
vgl. Chiese nuove 1968; Santi 1994, S. 34;

[7] Nicoloso 2001, S. 82f.
dt. „Relaunch des Architektenberufs".

[8] vgl. Cattaneo 1978, S. 606.

[9] Adam 1984, S. 77.

[10] Zur Einführung: Liturgische Kommission der Bischofskonferenzen Deutschlands (Hg.): Die Konstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils über die Heilige Liturgie. Münster 1964; Congregatio Rituum (Hg.): Instruktion zur ordnungsgemäßen Durchführung der Konstitution über die heilige Liturgie vom 26. September 1964. Regensburg 1964; Liturgisches Institut (Hg.): Allgemeine Einführung in das Römische Messbuch. Trier 1970; Bugnini, Annibale: Die Liturgiereform. Freiburg i. Br. 1987; Ronig, Franz: Liturgiereform – Architektur, Kunstwerke im liturgischen Raum. Opole 1999; Debuyst, Frédéric: Chiese : arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000. Mailand 2003; Gerhards, Albert u.a. (Hg.): Communio-Räume: auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie. Regensburg 2003; van Bühren, Ralf: Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils. Paderborn 2008 und Gerhards, Albert: Erneuerung kirchlichen Lebens aus dem Gottesdienst. Beiträge zur Reform der Liturgie. Stuttgart 2012.

[11] vgl. Kap. 13.3.

[12] vgl. Centro di Studio 1956.

[13] Glauco Gresleri im Gespräch mit dem Verfasser am 27. Januar 2009.

[14] vgl. Prolusione del Cardinale Giacomo Lercaro. In: Centro di Studio 1956, S. 18.

[15] vgl. Abruzzini 1996, S. 242.

[16] vgl. Crippa/Santi 1983, S. 31.

[17] vgl. Kap. 6.1.

[18] vgl. Santi 2011, S. 73f.

[19] Eines der jüngsten Beispiele hierzu ist die 1996 von der italienischen Bischofskonferenz (CEI) initiierte digitale Inventarisierung aller kirchlichen Kulturgüter. Quer durch die Kirchenprovinzen lassen sich erheblich Unterschiede hinsichtlich der Effizienz und Zuverlässigkeit der Erhebungen erkennen.

[20] An herausragenden Beispielen fehlt es gleichwohl nicht. Zuletzt hat der von Papst Johannes Paul II. initiierte Wettbewerb für die Kirche des neuen Jahrtausends mit dem Siegerbeitrag Richard Meiers eine gelungene Interpretation des Themas der Peripheriekirche gegeben und Fuksas auratischer Sakralkubus in Foligno führt Themen des Minimalismus und der Technik mit den Anforderungen der Mystik zusammen.
Angelo Mangiarottis Alabaster-Kirche Mater Misericordiae in Branzate, Renzo Pianos gewaltige Pilgerkirche in S. Giovanni Rotondo oder die Paul VI. (Montini) gewidmete Kirche SS. Giovanni e Paolo von Figi-

ni/Pollini in Mailand sowie Vaccaros die participatio actuosa in einem originellen Rundbau konkretisierende Kathedrale von La Spezia sind nur einige der nennenswerten Ergebnisse einer äußerst umfangreichen Bauaktivität. Zu der auch etliche nicht realisierte Entwürfe, wie beispielsweise Aldo Rossis Neuinterpretation des Klosterthemas und Luigi Morettis gescheiterter Entwurf für die Konzilskirche Sancta Mater Ecclesiae gehören. Zum Kirchenbau vom Zweiten Weltkrieg bis in die Gegenwart sind zahlreiche, sehr umfangreiche und detaillierte Publikationen erschienenen, die sowohl monografische Werkbetrachtungen als auch theoretische Grundlagen und kirchenkunstpolitische Prozesse behandeln. Als maßgebend für einen Einstieg seien folgende Titel empfohlen: Prima Mostra Nazionale d'Arte Sacra contemporanea. Bologna 1954; Gherardi, Luciano: Dieci anni di architettura sacra in Italia. 1945-1955. Bologna 1955; Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia (Hg.): Chiese Nuove. VIII settimana d'arte sacra. 2 Bd. Vatikanstadt 1956-57; Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia (Hg.): Pio XII, Vescovo di Roma. Rom 1956; Faccioli, Arturo (Hg.): Le chiese di Milano, 1950-1960. Mailand 1957; Ministero dei Lavori Pubblici (Hg.): Nuove chiese in Italia. Rom 1959; Santi, Giancarlo: Nuove chiese italiane. Mailand 1962; Ceschi, Carlo: Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961. Rom 1963; Montini, Giovanni Battista: Le sue chiese. Mailand 1964; Chiese nuove 1968; Benedetti, Sandro: Architettura e riforma cattolica in Italia. Rom 1976; G.B. Montini Arcivescovo. Mailand 1983; Gresleri, Glauco: Parole e linguaggio dell'architettura religiosa 1963-1983. Venti anni di realizzazioni in Italia. Faenza 1983; Crippa, Maria Antonietta: L'architettura postconciliare in Italia: un caso nella diocesi di Milano. In: Il Sacro. L'architettura sacra oggi (atti del convegno di Pescara, 27.-29.1.1989). Rimini 1990, S. 193-205; Gresleri, Glauco: Architettura sacra in Italia dal dopoguerra al Concilio Vaticano II. In: Il Sacro. L'architettura sacra oggi (atti del convegno di Pescara, 27.-29.1.1989). Rimini 1990, S. 181-191; Ratti, Pierino: Guida alle nuove chiese di Roma. Rom 1990; Gennaro, Paola (Hg.): Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992; Arte e liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal Concilio. Mailand 1993; De Carli, Cecilia (Hg.): Le nuove chiese della diocesi di Milano, 1945-1993. Mailand 1994; Benedetti, Sandro: Architettura sacra oggi. Rom/Reggio Calabria 1995; Benedetti, Sandro: Architettura sacra oggi. Evento e progetto. Rom 1995; Benedetti, Sandro: L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano. Mailand 2000; Debuyst, Frédéric: Il genius loci cristiano. Mailand 2000; Segni del '900. Architettura e arti per la liturgia in Italia. Varese 2001; Gresleri, Glauco: Le Corbusier, il programma liturgico. Bologna 2001; Gabetti, Roberto und Giuseppe Varaldo: Comunità, chiese, culture. Turin 2001; Debuyst, Frédéric: Chiese: arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000. Mailand 2003; Belli, Gemma: Luigi Moretti – il progetto dello spazio sacro. Florenz 2003; De Seta, Cesare: Architettura della fede in Italia. Mailand 2003; Forconi, Donatella: Il sacro e l'architettura. Materiali per il progetto della chiesa contemporanea. Rom 2006; Mavilio, Stefano (Hg.): Guida all'architettura sacra a Roma. 1945-2005. Mailand 2006; Sansòn, Virginio: Architettura sacra nel novecento. Padua 2008 und Santi 2011.

[21] vgl. Santi 2011, S. 79.

[22] Wobei gerade aus dieser Perspektive Polvaras Gründung der ‚Scuola Beato Angelico' rückblickend als visionärer Meilenstein gewürdigt werden muss (vgl. Kap. 7).

16 EXKURS II: KATHOLISCHER KIRCHENBAU IM DRITTEN REICH

Katholischer Kirchenbau im Dritten Reich am Beispiel der Kirche St. Canisius in Augsburg / Fritz Kempf (1932-34)[1]

Die Untersuchung des italienischen Kirchenbaus der faschistischen Epoche zeigt auch, dass im internationalen Kontext des frühen 20. Jahrhunderts sowohl Frankreich als auch Deutschland für die voranschreitende kirchenbauliche Erneuerung maßgebend sind. Unterzieht man die Entwicklung des katholischen Kirchenbaus im Europa der Zwischenkriegszeit einer vergleichenden Betrachtung, dann wird jedoch deutlich, dass sich in Frankreich eine relativ homogene, vor allem an den technisch-konstruktiven Möglichkeiten der Moderne ausgerichtete Erneuerung ereignet, wohingegen sich in Deutschland eine in stärkerem Maße stilistisch und funktional begründete Entwicklung beobachten lässt, die zudem qualitativ zweigeteilt entlang der Bruchlinie zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich verläuft. Die Ursachen für diese Differenzierung sind in der vorausgehenden jüngeren Baugeschichte zu finden: So verzeichnet Frankreich eine geradezu pioniermäßige Leistung im Bereich der Konstruktionstechnik, unterdessen Deutschland durch das lebendige Fermentieren neuer Architektursprachen im Zusammenwirken mit einer ausgesprochen starken liturgischen Reformbewegung zum Zentrum eines Gestalt und Funktion durchdringenden Experimentierens aufrückt. Während also beispielsweise die Brüder Perret mit ihren filigranen Betonkirchen die schöpferische Übersetzung hergebrachter Vorbilder mit den Mitteln moderner Technik bewerkstelligen und dabei ein bemerkenswert reifes Gespür für die ästhetischen Qualitäten zeitgemäßer Materialien entwickeln, zeichnet sich gerade der Kirchenbau der Weimarer Zeit durch seine expressive Architektursprache einerseits und seine innovativen Momente in der liturgischen Raumgestaltung andererseits aus. Mit den Arbeiten des kongenialen Duos Guardini-Schwarz, den vielseitigen Raumschöpfungen Dominikus Böhms – die bis zur kühnen Modernität der kleinen Pfarrkirche Stella Maris in Norderney reichen – über die expressionistischen Arbeiten Hans Herkommers oder Emil Fahrenkamps bis hin zu Martin Webers Heilig-Geist-Kirche in Frankfurt-Riederwald – mit der sogar der Prototyp eines Kirchenraumes realisiert wird, in dem die Gläubigen ganz im Sinne ursprünglicher Liturgie zu *Circumstantes* (Umstehenden) werden – gelingen beachtliche Lösungen, wie sie im nationalsozialistischen Deutschland kaum noch möglich sein werden. Aufgrund seiner sowohl ästhetische als auch konstruktive und funktionale Neuerungsprozesse integrierenden Qualitäten stellt der deutsche Kirchenbau der Weimarer Zeit einen eigenständigen Beitrag zur allgemeinen architektonischen Erneuerungsdebatte dar. Seine Wirkung reicht im Kontext der europäischen Avantgarde über die Grenzen des kirchenbaulichen Diskurses hinaus und ist Teil eines generellen Aufbruchs, der nach den Erschütterungen des Ersten Weltkrieges zunehmend an Kontur gewinnt.[2]

Aufgrund der vergleichsweise ausgeprägten Wirkung der liturgischen Reformbewegung auf die funktionalen Aspekte der Typologie und dank der gestalterischen Rezeption der Moderne erweist sich der deutsche Kirchenbau der Weimarer Zeit in doppelter Hinsicht als wegweisend: sowohl in seiner äußeren Ausprägung als auch in seinen konstitutiven Elementen; mit der Aussicht auf die Liturgiereform und das Zweite Vatikanum spricht Karl Adam gar von einer „machtvollen Aufbauphase".[3] Die bekanntesten Beispiele werden in der internationalen Fachdebatte wahrgenommen, zuweilen auch diskutiert. Selbst dort, wo das Hauptaugenmerk wie in Italien auf dem Umgang mit überkommenen Formen und deren sehr zögerlichen Transposition in eine gegenwartsnahe Ästhetik und Technik verweilt, lassen sich die Einflüsse der deutschen Kirchenbauentwicklung erkennen.[4]

Ganz anders verhält es sich mit dem Kirchenbau der nationalsozialistischen Zeit. Selbst für den Diskurs im faschistischen Italien scheint dieser keinerlei Rolle mehr zu spielen. Ein Umstand, der bei näherem Blick auf die architekturpolitische Dynamik des mussolinischen Regimes allerdings nicht überrascht. Denn gerade im Verlauf der 1930er Jahre wirkt sich diese Dynamik fördernd auf die Entwicklung der Architektur und Kirchenarchitektur in Italien aus, indem zumindest ansatzweise ein allgemein anerkannter Zugang zu den Konzeptionen der Moderne gelegt wird. In Deutschland verhält es sich derweil umgekehrt. Die Architekturpolitik Hitlers, weit dirigistischer ausgelegt als die seines südlichen Gesinnungsgenossen, drängt durch ihre starken Vorbehalte gegenüber der architektonischen Moderne die vielversprechenden Entwicklungen der deutschen Kirchenarchitektur indirekt zurück.[5] Hinzu kommt eine stadtplanerische Programmatik, die wie etwa am Beispiel der Stadt des KdF-Wagens bei Fallersleben (Wolfsburg) nach einer urbanen Ausgrenzung der Kirche strebt, wie sie in ihrer ideologischen Verhärtung zuletzt zu Zeiten des Kulturkampfes aufgetreten ist. Eine Tendenz, die sicherlich im zunehmend gespannten und grundsätzlich agonalen Verhältnis zwischen NS-Regime und Vatikan eine ausschlaggebende Ursache hat. Gleichwohl sind im Nationalsozialismus Kirchen gebaut worden – und keineswegs wenige, wie zuletzt eine Ausstellung des Berliner Forums für Geschichte und Gegenwart gezeigt hat: „Mehr als tausend Kirchenneubauten, Umgestaltungen und neue Gemeindehäuser widerlegen die verbreitete Ansicht, dass Kirchenbau und Kirchenkunst für beide Konfessionen in der NS-Zeit nahezu zum Erliegen gekommen seien."[6] Bis zum Verbot aller ‚nicht kriegswichtigen' Neubauten im Jahr 1939 lässt sich überdies eine steigende kirchliche Bautätigkeit feststellen, wobei vor allem in Berlin, Bayern, Westfalen und im Rheinland viele neue Kirchen und Pfarrheime errichtet werden.[7] Die Genehmigung und tatkräftige Unterstützung von Kirchenbauprojekten entpuppt sich als wichtiger Bestandteil der Diplomatie des NS-Staates gegenüber den Kirchen,[8] wobei dies im Gegenlicht der ‚kirchenfreien' Stadt bei Fallersleben eine typische Widersprüchlichkeit totalitärer Herrschaftspraktiken offenbart, die sich aus zustimmungsorientierten Ideologiemodifikationen ableiten lässt.

Begünstigt werden die kirchenbaulichen Aktivitäten auch von der allgemeinen Funktionalisierung des Bauwesens für die arbeits- und wirtschaftspolitischen Ziele, die das NS-Regime in Reaktion auf die Folgen der Wirtschaftskrise ausgegeben hat. Kirchliche Bauvorhaben profitieren zeitweise von der Arbeitsbeschaffungspolitik, was sich letztlich auch in finanziellen Zuwendungen ausdrückt.[9] Zudem können sich prominente Architekten der Moderne, die wie Böhm, Holzmeister und Bartning bereits während der Weimarer Zeit als Architekten neuer Kirchen hervorgetreten sind, auch unter der NS-

Herrschaft ausgiebig im Kirchenbau betätigen. Das einst herausragende experimentelle Potenzial wird allerdings von einer Doppeldeutigkeit aus Anpassung und Widersetzlichkeit absorbiert.[10] Im Zuge der politisch motivierten und von reaktionären Kirchenleitungen erbötig begrüßten Absage an die Moderne bewegt sich die deutsche Kirchenarchitektur nunmehr in einem Spektrum, das von Holger Brülls als „bornierter Pluralismus“[11] treffend charakterisiert worden ist. Dieses reicht von der vor allem durch Böhm und Boßlet in wuchtigen Formen fortgesetzten Neoromanik über neoklassizistische Anklänge, eine verhaltene Restpräsenz der Weimarer Modernität bis zu einem regionalistischen, bäuerlich-bodenständigen Heimatstil (Abb. 1879/1880).[12] Eine Bandbreite freilich, die den aus gesellschaftspolitischen Gründen tolerierten und zuweilen auch geförderten Kirchenbau in die Perspektive des von der nationalsozialistischen Baupolitik propagierten Traditionalismus einfluchtet, aber zugleich die zeichenhafte Behauptung der christlichen Präsenz in einem heidnisch-germanische Mythen beschwörenden Staat garantiert.[13]

Einen Eindruck der Dynamik im deutschen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit gibt die Augsburger Kirche St. Canisius, da sie noch im kulturpolitisch offenen Klima der Weimarer Zeit konzipiert und erst durch zwischenzeitliche Umplanungen in die Vorstellungswelt des nationalsozialistischen Deutschlands verlagert worden ist. An ihr lässt sich der Paradigmenwechsel nachvollziehen, der den Übergang zum Kirchenbau der NS-Zeit begleitet hat. Zugleich wird das kulturelle Substrat sichtbar, aus dem sich die nationalsozialistische Kunst- und Architekturpolitik bedienen wird. Dabei ist es bezeichnend, dass der ursprüngliche Entwurf des unter den Wettbewerbsteilnehmern letztlich ausgewählten jungen Architekten Fritz Kempf in seiner Diktion eine Analogie zum mediativen Kirchenbau des italienischen *Novecento* suggeriert. Dieses *Novecento* wird im zeitgenössischen Deutschland zwar kaum als stilistische Tendenz wahrgenommen, sein in den 1920er Jahren entwickeltes Prinzip einer anderen, zwischen Tradition und Gegenwart lavierenden Moderne ist aber allgegenwärtig und als Ausdruck einer kompromissorientierten Gestaltungsstrategie in vielen Ländern das Sinnbild einer Zeit, in der die Notwendigkeit einer Anpassung und Aktualisierung nahezu Gemeinplatz ist, die richtigen Mittel aber gerade im Hinblick auf repräsentative Bauaufgaben noch unklar sind. In eben dieser Perspektive lässt sich zum Beispiel auch die Ähnlichkeit verstehen, mit der die Fassadengestaltung in Kempfs erstem Entwurf auf Muzios etwa zeitgleich entworfene Kirche S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa in Mailand verweist. Doch während sich die traditionsbezogene, stilassoziierende Spielart des italienischen *Novecento* noch in den erkalteten Formen der offiziellen Architektur der faschistischen Spätphase wiedererkennen lässt, macht der Fall der Augsburger Kirche deutlich, wie die gemäßigte Modernität des Wettbewerbsentwurfs durch die Mühlen des Konservatismus allmählich zu einem baugeschichtlich abgeleiteten Rundbogenstil verklärt wird.

Den Anlass für den Bau der Kirche bietet – ähnlich wie für die meisten Kirchenneubauprojekte dieser Zeit – die urbane Expansion. Durch die allmähliche Verbesserung der infolge des Krieges angeschlagenen wirtschaftlichen Lage kann die Stadt Augsburg wesentliche Schritte zum Ausbau des städtischen Siedlungsgebiets unternehmen. In diese Zeit fällt auch die Verdichtung des Augsburger Hochfelds durch die Neubauten der städtischen Wohnungsbaugesellschaften. Damit wächst die Siedlung allmählich zu einem Stadtteil heran, der zwar pastoral noch bis 1938 zum Sprengel der Pfarrei St. Ulrich und Afra gehört, aber bereits im April 1928 mit

der Gründung eines Kirchenbauvereins den Wunsch nach einer eigenen Expositur unterstreicht.[14] Das Grundstück für das neue Pfarrheim wird von der Gesamtkirchenverwaltung durch Zusammenkauf mehrerer Wiesen geschaffen. 1932 lobt man eigens einen Wettbewerb aus, bei dem Fritz Kempf mit seinem Entwurf allerdings nur den vierten Platz belegt (Abb. 1883).[15]

Mit einer nüchternen Anordnung klar geschnittener Baukörper ohne historisierende Formen oder Ornamente versucht der Architekt an die fortschrittlichen, an Material- und Funktionsgerechtigkeit ausgerichteten Kirchenbauten der Avantgarde anzuknüpfen.[16] Der ambitionierte Entwurf stößt jedoch im Bayrischen Kultusministerium auf den Widerstand des von katholisch-konservativen Parteien dominierten Kunstausschusses. Noch vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten und die damit verbundene Gleichschaltung des Freistaates Bayern lassen sich in dieser Ablehnung Vorbehalte erkennen, die später Teil der nationalsozialistischen Kulturideologie werden. Mit seinen offenkundigen Ressentiments gegenüber einer Architektursprache, die im Kontext der Weimarer Moderne keineswegs mehr kühn oder neuartig erschienen sein kann (man denke nur an Böhms vielbeachtete Kirche in Norderney), gibt dieser kulturell verankerte Konservatismus der bayrischen Behörden bereits eine Vorahnung dessen, was sich später in der NS-Baupolitik als ‚heimatschützender' Traditionalismus durchsetzen wird. Jedenfalls vertreten die staatlichen Autoritäten eine weit weniger offene Sicht auf die architektonischen Entwicklungen als die Vertreter der Pfarrgemeinde, als sie den Entwurf Kempfs trotz der schlechteren Wettbewerbsplatzierung für die Realisation auswählen.[17] Dass die Umsetzung der ursprünglichen Planung an der Renitenz der bayrischen Behörden scheitert, der eingereichte Entwurf im September 1932 endgültig verworfen wird, setzt einen charakteristischen Prozess der Umarbeitung in Gang, der sich in den verschiedenen Entwurfsstadien, die Kempf bis zum Bau der Kirche vorlegt, niederschlägt.[18]

Kempfs Wettbewerbsbeitrag zeigt einen kubischen Langbau mit einer entsprechend eingepassten, filigranen Pfeilerhalle, die vermutlich von Wach/Rosskottens Matthäikirche in Düsseldorf (1930-31, Abb. 1884) angeregt worden ist.[19] Auffällig ist, dass der Architekt diesen offenen Vorbau mit einer asymmetrischen Ordnung aus fünf hohen Feldern gliedert, bei der das linke, als Zäsur fungierende Feld geschlossen bleibt. Die verbleibenden vier offenen Felder stehen dadurch in einem starken Spannungsverhältnis zum Glockenturmquader, der mit seiner schlanken, zum Kreuz stilisierten Vertikalgliederung zwar die Formen der Vorhalle aufgreift, aber zugleich deren Offenheit mit seiner fein strukturierten Geschlossenheit gegenbalanciert.[20] Durch die Öffnung des Portikus zur Seite des Pfarrhofes wird die L-förmige Gesamtanlage in ihrer Zweckmäßigkeit akzentuiert. Die Fenster des Langbaus sind als schmale Rechtecke auf die Gliederungen der Gebäudefront abgestimmt, wobei auch hier das Verhältnis von geschlossener und geöffneter Fläche klar formuliert ist. Das bislang im Kirchenbau bestimmende akademische Vokabular wird von einem sowohl flächigen als auch körperlichen Spiel mit den geometrischen Eigenheiten ersetzt, in dem sich die Suche nach einer körperbetonten Ästhetik ausdrückt. Die vielversprechende Reverenz gegenüber den Forderungen der Avantgarde wird von den Baubehörden allerdings abgewiesen, weder der Charakter einer Vorstadtkirche noch die gebotene Sakralität seien ausreichend berücksichtigt, insbesondere die für Augsburger Verhältnisse neuartige Nutzung des Untergeschosses als Pfarrheim sei eine unerträgliche Profanisierung.[21] Dabei handelt es sich um eine funktionale Lösung, die beispielsweise bei der zur selben Zeit entstehenden Kirche S. Marcellino in Genua und

der nur wenige Jahre später in Rom errichteten faschistischen Prestigekirche SS. Pietro e Paolo für keinerlei Aufregung sorgt. Ein Sachverhalt, der die Inversion der kirchenbaulichen Dynamiken im Deutschland und Italien der Zwischenkriegszeit veranschaulicht. Das von Kempf vorgeschlagene Pfarrheim im Untergeschoss wird dank der vehementen Fürsprache von Msgr. Hartmann dennoch umgesetzt. Für einen späteren Erweiterungsbau (1938) wird Kempf allerdings nicht mehr berücksichtigt, entsprechend errichtet man diesen in einem Stil, der unmissverständlich zur nunmehr auch kulturpolitisch gestützten Vorstellung eines ‚deutschen Gotteshauses' passt.

Das im Winter 1933/34 umgeplante und letztlich ausgeführte Bauwerk schwenkt in Typus und Form auf die plakative Aktualisierung mittelalterlicher Bautraditionen ein (Abb. 1885-1891). Die hallenartige Kirche des Wettbewerbsentwurfs wird in ein basilikales Schema abgeändert, das erhöhte Mittelschiff von hohen Rundbogenfenstern gegliedert, die sich auf die drei terrakottabeschlagenen Rundbögen der Vorhalle beziehen. Die Seitenschiffe folgen dem Mittelschiff und erschließen die den Altarraum umfassende Sakristei und die seitlich anschließende Kapelle. Diese Gebäudeteile sind mit Rundfenstern im Bereich der Seitenschiffe und ansonsten mit rechteckigen und rundbogigen Fenstern ausgestattet. Rechts des Kirchenbaukörpers ragt ein massiger, mit Zeltdach abgeschlossener Glockenturm empor, diesem links gegenüber schließt sich die Taufkapelle an. Die Schallöffnungen des Turms sind ebenso wie alle anderen Öffnungen des Bauwerks in sichtbar belassenem Mauerwerk ausgeführt und dadurch von den schmucklosen Putzflächen abgesetzt; formal beziehen sie sich auf die von Heinrich Pittroff kunstvoll mit Terrakotta ausgestatteten Portale. Sie sind das ‚Überbleibsel' der zeitweise für das ganze Bauwerk angedachten ziegelsichtigen Ausführung. Im Kontrast mit den geweißten Flächen der Außenwände verstärken sie jedoch die robuste Wirkung der an trutzig-wehrhafte Gottesburgen erinnernden Kirche.[22] Ferner beleben wenige figürliche Darstellungen am Außenbau das ansonsten strenge Bauwerk, das sich in seiner Westansicht geradezu wie ein öffentlicher Zweckbau ausnimmt (Abb. 1890).

Der Innenraum wird am Übergang zum breit öffnenden Altarraum von einem Triumphbogenmotiv beherrscht, das den typologischen Bezug zur frühchristlichen Architektur unterstreicht (Abb. 1891). Der eingezogene, leicht eingeschnürte und in einer Apsis schließende Chor bekräftigt die historisierende Disposition des Bauwerks. Der Grundriss offenbart indes ein strenges Erschließungssystem, das der Architekt in ein klar gegliedertes, die Funktionalität betonendes Raumgefüge übertragen hat. Bemerkenswert ist die Querachse, die durch die Vorhalle gelegt ist und die zylindrische Taufkapelle mit dem für die Krippe genutzten quaderförmigen Erdgeschoss des Turms verbindet.[23] An den Übergängen befinden sich jeweils unterschiedlich gestaltete, trichterförmige Treppenanlagen. Kempf schafft damit einen dem Kirchenraum vorgeschalteten Raumzusammenhang, der sich von außen zwar nicht erahnen lässt, im Inneren jedoch als initiierende Überleitung vom Stadtraum in den Sakralraum dient. Die Verlängerung der Portale im Sinne einer ‚dreischiffigen' Vorhalle ist ein Vorgriff auf die dreischiffige Anlage des Kirchenraumes. Dieser wird von kräftigen, „grabgewölbeartigen"[24] Pfeilerarkaden rhythmisiert, die zugleich die unterste der drei horizontal verlaufenden Zonen im Aufbau der Mittelschiffwände bilden. Der mit kleinen Seitenemporen flankierte Altarraum wird vom großzügigen, zweigeschossigen Sakristeibau umschlossen. Das linke Schiff, mit einem repräsentativen Seiteneingang zusätzlich erschlossen, führt in

die mit dem Altarraum verbundene Seitenkapelle.

Möglicherweise diente dem jungen Architekten die von Otho Orlando Kurz entworfene Kirche St. Sebastian in München (1928-29, Abb. 1892) als Vorbild, denn in der Struktur des Innenraums lässt sich trotz des Rundbogenstils eine vergleichbar moderne Artikulierung des frühchristlichen Bauschemas erkennen. So lässt sich die Modernität des ursprünglichen Entwurfs vor allem aus der räumlich strengen Gliederung des Bauwerks herauslesen. Auch die vom Preisgericht grundsätzlich anerkannte Architektur klarer, einfacher Linien und wuchtiger, geschlossener Baumassen scheint im realisierten Bau durch, obwohl die Veränderungen sich wie Verformungen und Verschiebungen auf den Gesamtorganismus ausgewirkt haben. Insbesondere die markante Stellung und Gestaltung des Turmes als städtebaulich wirksame Platzdominante verliert im realisierten Außenbau an Elan. Die Tatsache, dass das Bauwerk auf der Westseite wie ein Rathaus oder ähnliches erscheint, ist indessen irritierend und lässt – etwas zugespitzt formuliert – eine symbolische Zurückstufung der Religion im Stadtbild vermuten. Der von einer hohen Treppe mit dem Kirchenschiff verbundene Altarraum ist sehr gut einsehbar und ergibt mit der ihn rahmenden Fassung aus Apsis und Triumphbogen eine stimmige, aber einschließlich der hohen, barriereartigen Treppenanlage eine auch allzu eingängige Erscheinung, die im Rekurs auf die mittelalterlich-strenge Hierarchisierung der Kirchengemeinde im Gegensatz zu den Zielen der liturgischen Reformbewegung steht. Insgesamt offenbart Kempfs Kirche einen für die Entstehungszeit weit verbreiteten Typus der Pfarrkirche in dem sich Ökonomie, Modernismus und Tradition zu einer einfachen, verständlichen Gesamterscheinung vereinen, die die allgemeinen Tendenzen der Zeit zusammenfasst und auf ein in der Breite gebrauchsfähiges Niveau herunterbricht. Zugleich verrät sie aber auch den Prozess, mit dem eine durchaus moderne Raumstruktur in ihrer Formensprache dem allmählich maßgebenden und in der konservativen Kulturideologie bereits angelegten völkisch-heimatlichen Stil der NS-Zeit angedient wird.

Anmerkungen

[1] Eine weiterentwickelte Fassung dieses Exkurses wurde vom Verfasser in folgendem Aufsatz veröffentlicht: Kirchen bauen im Dritten Reich. Die Inversion der kirchenbaulichen Erneuerungsdynamik am Beispiel der von Fritz Kempf entworfenen Kirche St. Canisius in Augsburg. In: Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 68.2015/1 (April), S. 74-82.

[2] Für die Entwicklung des Kirchenbaus in Deutschland ist die wechselseitige Beeinflussung von protestantischer und katholischer Sphäre nicht unerheblich, weshalb hier auf die Genese des modernen protestantischen Kirchenbaus in der Weimarer Zeit kurz eingegangen werden soll. 1922 markiert Otto Bartnings expressionistisches Sternkirchen-Projekt den Auftakt für eine radikale Wandlung im protestantischen Kirchenbau. Im Fahrwasser neuer ästhetischer Strömungen experimentiert der Architekt mit einer amphitheatralischen Zentralraumidee. Wenige Jahre später erfährt diese funktionale Neuausrichtung in der von Theodor Fischer gebauten Waldkirche in Planegg (1925-26) eine überaus konsequente Umsetzung, indem der Altar über oktogonalem Grundriss vollständig mit ansteigenden Sitzreihen und einer Empore umgeben wird. Mit der Gustav-Adolf-Kirche (1929-34) realisiert Bartning indes eine Kirche über fächerförmigem Grundriss. In ihrer Intention zielen diese Beispiele auf die im Wiesbadener Programm (1891) geforderte bessere Sichtbeziehung zwischen Altar, Kanzel und Gemeinde sowie auf die Umsetzung einer gottesdienstlich-gemeindlichen Raumvorstellung ab. Die Neigung zu einer ausgesprochen starken Gemeindeausrichtung im Kirchenbau findet zudem in den Überlegungen von Emil Sulze, dem Begründer der Gemeindebewegung, eine unmittelbare theologische Grundlage.
Seine Arbeiten führen das Wiesbadener Programm fort und bilden die Voraussetzung für die Wandlung des protestantischen Gotteshauses in ein Haus für die darin praktizierende Gemeinde. In Verbindung mit Otto Marchs ‚Gruppenbau-Konzept' (Vereinigung der Kirche mit den Räumen und Baulichkeiten des Gemeindelebens) findet diese Anlage schließlich zu einer als Gemeindehaus konzipierten ‚Kirche', wie sie bis heute in der Diskussion um evangelische Gemeindezentren nachwirkt. Die auf katholischer Seite vor allem von Böhm und Weber vorangetriebene Circumstantes-Idee findet derweil auch in Gestalt eines Kombinationsgrundrisses Ausdruck: So lässt beispielsweise Martin Elsaesser in der Südkirche in Esslingen (1919-25) den zentralisierten Feierraum mit der längs gerichteten Predigtkirche im Altarbereich zusammentreffen. Eine Idee, die übrigens Schinkel in seinem Entwurf für eine Kirche auf dem Spittelmarkt in Berlin bereits 1819 angerissen hat. Dank der sich nun auch im Kirchenbau allmählich durchsetzenden konstruktiven Möglichkeiten entwickelt sich im Einklang mit den funktionalen Novitäten nun auch ein neues ästhetisches Empfinden, das die programmatische Abkehr vom Historismus mit der Hinwendung zu expressionistischen und rationalistischen Gestaltungsansätzen ausgleicht. So sind in technisch-konstruktiver Hinsicht die 1928 in Köln errichtete Pressa-Kirche und die zwei Jahre später fertiggestellte Auferstehungskirche in Essen als funktionalistische Kirchenbauten neuen Stils hervorzuheben. Mit ihnen überträgt Bartning die „sakrale Kraft transzendentaler Höhenspannung" (Schwebel 2006, S. 150) in moderne Konstruktionen aus Beton, Stahl und Glas. Eine weitere bedeutende Pionierkirche realisieren derweil Karl Pinno und Peter Grund mit der Nikolaikirche in Dortmund (1929-30). In der mit großen Glasflächen ummantelten Kirche wird die konstruktive Idee der Pressa-Kirche erstmals in Deutschland auf einen Betonbau angewandt. Ihren gedanklichen Vorläufer hat sie indes in einer von Peter Grund gemeinsam mit dem Theologen Paul Girkon entworfenen Modellkirche (1929). Der mit seiner filigranen Stahl-Glas-Umhüllung auf Bruno Tauts Kölner Glaspavillon verweisende Einheitsraum stellt eine originelle, geradezu kühne räumliche Beziehung zwischen Theologie und Metaphysik her.
vgl. Schwebel 2006, S. 148-165 und Nierste 2010.

[3] Adam 1984, S. 72.

[4] Der überaus engagierte Priester und Architekt Giuseppe Polvara publiziert in der ‚Arte Cristiana' neben den französischen Betonkirchen etliche Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum und Marcello Piacentini rezipiert in seiner für die Entwicklung des italienischen Kirchenbaus maßgeblichen Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom (1931-34) den Ziegelsteinexpressionismus der deutschen Beispiele (vgl. Kap. 7 und 9.3).

[5] Trotz der Vorbehalte kann die weitverbreitete Auffassung einer totalen Ablehnung der Moderne jedoch nicht aufrecht gehalten werden. Vielmehr handelt es sich um eine Marginalisierung der radikalen Moderne. Wie Joachim Petsch herausgestellt hat, lässt sich während des Dritten Reichs eine Ausdifferenzierung der Architektur je nach Bauaufgabe beobachten: neoklassizistischer Monumentalismus für die öffentlichen Repräsentationsbauten des Staates und der Partei; ‚deutschtümelnder' Heimatstil für Bauten des sozialen Lebens und eine Restpräsenz des ‚sachlichen Baustils' für Industrie- und Ingenieursbauten. Eine bautypische Differenzierung, die – freilich mit anderen Ausprägungen – übrigens auch im faschistischen Italien stattfindet.
vgl. Petsch 1994, S. 20 und Tragbar 2004a, S. 82.

[6] Endlich/Rossié 2008, S. 17. Der Kirchenbau während des Dritten Reiches ist bisher nur von Holger Brülls in einem größeren Zusammenhang untersucht worden. In

seinem 1994 erschienenen Buch ‚Neue Dome' widmet er sich vor allem der Wiederaufnahme romanischer Bauformen im Kontext der antimodernen Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit. Davon abgesehen wurde der Kirchenbau der nationalsozialistischen Zeit in monografischen Betrachtungen zu einzelnen Architekten und Baubeispielen und regionalen Untersuchungen berücksichtigt. Die von Endlich, Geyler-von Bernus und Rossié initiierte Ausstellung hat indessen vor dem Hintergrund der Denkmalpflege ein stichprobenartiges Augenmerk auf das Gesamtphänomen gelenkt. Derzeit sind mehrere Forschungsarbeiten mit einer Aufarbeitung beschäftigt, so zum Beispiel die laufende Forschung von Sandra Wagner-Conzelmann zum Engagement Otto Bartnings für das Außenamt der Evangelischen Kirche während des Dritten Reiches. So konnte Frau Wagner-Conzelmann inzwischen die erste Ausstellung hervorbringen, die sich dem Gesamtwerk Bartnings widmet und damit auch seinen umfangreichen Kirchenbau im Werkkontext zeigt. Unter dem Titel ‚Otto Bartning – Architekt einer sozialen Moderne' ist sie von März 2017 bis März 2018 nacheinander in Berlin, Karlsruhe und Darmstadt zu sehen, zugleich ist ein die Ausstellung begleitender Katalog erschienen. Weitere Untersuchungen haben Beate Rossié und Konstantin Manthey unternommen, die in ihren Dissertationsprojekten den Kirchenbau der NS-Zeit im Berliner Raum zum Gegenstand haben. Beiträge aus diesen Arbeiten und aus Untersuchungen zur Kirchenkunstpolitik und Kirchenkunst der NS-Zeit sind im Jahrbuch 2013 der Guernica-Gesellschaft veröffentlicht. Diesem Themenschwerpunkt ging eine im November 2012 vom Institut für Kunst- und Baugeschichte Karlsruhe veranstaltete Tagung zum Thema ‚Kunst und Kirche im Nationalsozialismus' voraus: vgl. Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013.

[7] vgl. Stock 2006, S. 20 und Rossié 2013, S. 55.

[8] vgl. Brülls 2008, S. 92.

[9] Zur finanziellen Förderung durch den NS-Staat vgl. Rossié 2013, S. 56.

[10] vgl. Brülls 2008, S. 85f.

[11] Brülls 2008, S. 90.

[12] Als Musterbeispiel für die wehrhaft-mittelalterliche Kirchenarchitektur der NS-Zeit gilt die von Albert Boßlet entworfene Benediktinerabtei Münsterschwarzach bei Würzburg (1935-38). Im evangelischen Kirchenbau ist hingegen Curt Steinbergs Martin-Luther-Gedächtniskirche in Berlin-Mariendorf (1930-35) als bedeutendes Bauwerk anzuführen. Auch wenn bei Letzterer die Planungen in die Weimarer Zeit zurückreichen, verkörpern Monumentalität und Form des Innenraums bereits charakteristische Merkmale der NS-Architektur, weshalb die Kirche zuweilen als ‚Nazi-Kirche' stigmatisiert worden ist.

[13] Im katholischen Österreich ergibt sich derweil für die Zeit der autoritären Ständeherrschaft (1934-38) ein baupolitisch anderes Bild, da sich das Regime im Gegensatz zum Nationalsozialismus auf den Katholizismus beruft – die Förderung des Kirchenbaus damit zum staatlichen Selbstverständnis gehört. Doch findet der Austrofaschismus zu keiner eigenen architektonischen Äußerung, weshalb sich hier auch im Kirchenbau der für das nationalsozialistische Deutschland typische Zwiespalt zwischen monumentalen Großformen und regionalistischer Biederkeit beobachten lässt. Als herausragender Kirchenbau aus der Zeit des Ständestaats kann die von Holzmeister entworfene Christkönigskirche in Wien (1933-34, Abb. 1881/1882) gelten. Hier wird eine sachlich-moderne, klosterähnliche Anlage mit Elementen eines traditionellen Kirchenbildes zu einem großzügigen und zugleich schlichten Gesamteindruck verwebt. Originell ist dabei vor allem die als zentraler Verteiler angelegte Pfeilerhalle, von der aus man seitlich entweder in den Kirchenbau oder das Pfarrheim gelangt.
vgl. Stock 2006, S. 20.

[14] Eine Einrichtung, die mit der italienischen *fabbriceria* vergleichbar ist.

[15] Den ersten und dritten Platz erreicht der in Augsburg und Umgebung überaus renommierte und vielbeschäftige Kirchenarchitekt Michael Kurz, dessen Werk eine ungeniert große Bandbreite der seinerzeit gebräuchlichen Stile bemüht.
Zusammen mit Thomas Wechs reicht er zwei Entwürfe mit jeweiligen Varianten ein, die aufgrund ihrer Schlichtheit und Ökonomie hervorgehoben werden. Den zweiten Platz belegt Ludwig Niederhofer mit einem städtebaulich gut gruppierten Entwurf, der allerdings im Innenraum und in der Detaillierung noch zu wünschen übrig lässt. Zu Fritz Kempfs Beitrag bemerkt das Preisgericht, dass sowohl das innere als auch das äußere Erscheinen etwas fremdartig sei. Insgesamt werden 13 Arbeiten eingereicht, von denen allein Kurz und Wechs vier Entwürfe verfasst haben. Das Preisgericht wird angeführt von dem Münchner Architekturlehrer Robert Vorhölzer, ferner gehören ihm der Domkapitular und Kunstreferent Otto Jochum, der Domkapitular Prälat Johann Deller, der Stadtdekan Blödt, Stadtpfarrer und Vertreter der Bauherrengemeinde Msgr. Hartmann, Expositus Karl Mayer und der Augsburger Regierungsbaurat Klug an. Bereits die Wahl Vorhölzers unterstreicht den in der Ausschreibung formulierten Wunsch der Bauherren nach einer wirtschaftlichen, schlichten und zugleich würdigen Architektur unter Einbeziehung neuer Konstruktionstechniken und Materialien. Schließlich steht Vorhölzer für einen entschieden modernen Standpunkt, wie er ihn vor allem in seinen funktionalistischen Postbauten der 1920er Jahre anschaulich vertreten hat.

vgl. Nerdinger 2005, S. 205f.

[16] vgl. Roll 2004, S. 21.

[17] Warum Kempfs Entwurf letztlich für den Bau ausgewählt worden ist, lässt sich zunächst aus einem Gerücht erklären, wonach der Stadtpfarrer und Hauptverantwortliche der örtlichen Kirchenverwaltung, Msgr. Franz Xaver Hartmann, Kempf bereits im Vorfeld den Auftrag zugesichert haben soll (Herdegen 2004, S. 6). Eine Annahme, die von der Tatsache gestützt wird, dass der junge Architekt nur wenige Wochen vor dem Wettbewerbsentscheid bereits mit dem Bau einer provisorischen Holzkirche am Rand des vorgesehenen Grundstücks beauftragt worden ist. Derweil ist aber auch belegt, dass Hartmann einer ökonomischen und funktionsgerechten, schlichten Bauweise offen gegenüberstand, eine Vorliebe, die sich auch in seiner vehementen Fürsprache für das von der Kunstkommission so heftig beanstandete Pfarrheim im Untergeschoss der geplanten Kirche geäußert hat.
Unterstützung erfährt Hartmann vom Bischöflichen Ordinariat, das sowohl die geschickte Ausnutzung der Hanglage durch den Einbau des Pfarrheims als auch die „billige" Betonbauweise als Entscheidungskriterien der Kirchenverwaltung beim Kultusministerium verteidigt. In der Frage nach dem Stil wird indes ein Kompromiss erreicht, der sich – wie Kempfs annähernd zeitgleich im Augsburger Stadtteil Oberhausen-Nord realisierte Kirche St. Martin zeigt – als typisch für den Kirchenbau im Dritten Reich erweisen wird: Angesichts der vom Bau zahlreicher neuer Kirchen gebotenen Wirtschaftlichkeitsanforderungen setzt sich eine ästhetisch maßvolle und technisch opportune Transposition baugeschichtlich vertrauter Lösungen durch.

[18] Auffällig ist, dass etwa zur gleichen Zeit im faschistischen Italien Entwürfe für verschiedenste Bauaufgaben in die genau umgekehrte Richtung umgearbeitet werden. So beispielsweise die bereits erwähnte Kirche Piacentinis in Rom und Giuseppe Vaccaros Postbau in Neapel.

[19] Im italienischen Kirchenbau derselben Zeit begegnet uns das Motiv einer derart vereinfachten Pfeilerhalle als Adaption des von den Rationalisten gerne verwendeten *telaio* – einer minimalistischen Stützen-Balken-Konstruktion, die der räumlichen Gliederung dient; baugeschichtlich fungiert es als moderierendes Bindeglied zur dekorativen Tradition. Vor allem Giovanni Muzio hat es in seinen Kirchenprojekten häufig verwendet; exemplarisch ist seine Kirche SS. Antonio e Ambrogio in Cremona (1936-39), deren Portikus große Ähnlichkeit zu den hier angesprochenen deutschen Baubeispielen hat (vgl. Kap. 8.3.2).

[20] Diese Beziehung scheint dem Preisgericht entgangen zu sein, zumal es den Außenbau als befremdlich bewertet. Insbesondere der Turm sei zu hart und beeinträchtige daher die Wirkung des an sich „stark sprechenden Motivs" der Vorhalle.
vgl. Nerdinger 2005, S. 205f.

[21] vgl. Herdegen 2004, S. 6.

[22] vgl. Roll 2004, S. 21.

[23] Die Taufkapelle dient seit 1963 als Gedächtniskapelle. Im Bereich des Turmes befindet sich der Aufgang zur Empore.

[24] Endlich/Rossié 2008, S. 55.

LA FORZA DEL CONTESTO
DER ITALIENISCHE KIRCHENBAU IN DER ZEIT DES FASCHISMUS ZWISCHEN ANTAGONISMUS UND INTEGRATION

Signore!
Fa della Tua Croce l'insegna che precede il labaro della mia legione.
È salva l'Italia nel DUCE sempre e nell'ora di nostra bella morte.
Così sia.

„Herr! Mach aus Deinem Kreuz das Zeichen, das der Standarte meiner Legion vorangeht. Und errette Italien im DUCE. Jetzt und immer und in der Stunde unseres schönen Todes. So sei es!“[1] Allein der hier vorangestellte Teil eines Gebets der faschistischen Milizionäre lässt bereits erahnen, dass sowohl die Rolle als auch die Entwicklung des Kirchenbaus in seiner Eigenschaft als weithin sichtbares Zeichen der katholischen Kirche im faschistischen Italien einen ebenso reizvollen wie drängenden Sachverhalt darstellt. Doch noch bevor die spezifischen Beziehungen von faschistischem Staat und katholischer Kirche als Faktoren ins Gewicht fallen, ist der Druck der modernen Transformationsprozesse auf Kultur, Gesellschaft, Staat und Kirche im Zusammenspiel mit dem noch jungen Phänomen der Massenmobilisierung und Massenkultur der eigentliche Auslöser und Antrieb moderner Kirchenarchitektur. Die tiefgreifenden Veränderungen des sogenannten ‚langen‘ 19. Jahrhunderts sind Ausdruck einer mächtigen Bewegung, die auch der Kirche eine Anpassung abverlangt. Zugleich bewirkt diese Bewegung das Aufkommen moderner Massenbewegungen – zu denen die faschistische Bewegung zweifelsfrei gehört – als eine Reaktion auf die Veränderungen und als ein Träger progressiver Entwicklung. Es ist diese im Ersten Weltkrieg voll aufbrechende Dynamik, die in ihren Wechselwirkungen von Destruktivität und Produktivität letztlich aus sich selbst heraus und in ihren entsprechenden Auswirkungen in Faschismus und Kirche nicht spurlos an einem der bedeutendsten, vielleicht dem bedeutendsten Thema der Baugeschichte vorbeigehen kann: dem Sakralbau – und auf Italien bezogen, dem allgegenwärtigen katholischen Kirchenbau. Es sind die vom faschistischen Regime orchestrierte und auch den Kirchenbau begünstigende historische Aussöhnung von katholischer Kirche und italienischem Staat (*Conciliazione*) und der besondere kulturelle Druck, der vom faschistischen Regime ausgeht und allmählich die Architekturentwicklung vereinnahmt, die den Kirchenbau als baulichen Ausdruck der sakralkünstlerischen Anpassungsleistung der Kirche zum Objekt einer vom Faschismus geprägten Zeit werden lassen.

Einordnung

Die Verwandlung der Welt, wie es Jürgen Osterhammel mit dem gleichlautenden Titel seines Buches so treffend bezeichnet hat, sprudelt ins neue Jahrhundert, um die Quintessenzen jener Prozesse zu ziehen, die sie in mehr als 150 Jahren in Gang gesetzt haben. Politische und industrielle Revolution, gesellschaftliche und kulturelle Umbrüche fordern ihre Tribute auch von der Kirche und so findet sie sich, nach Jahrzehnten der Kulturkämpfe und Säkularisationen, in einer Situation wieder, in der sie mit gesellschaftlichen Erscheinungen zu konkurrieren hat, die ihre überkommene Deutungshoheit über die Wahrheit und ihre privilegierte Stellung als gesellschaftlicher Fokus herausfordern. Dass dabei der Kirchenbau als ihr großes äußeres Zeichen ebenfalls vor neue Herausforderungen gestellt wird, liegt auf der Hand, doch sind es jetzt nicht mehr Rathäuser und Schlösser, mit denen er sich architektonisch und symbolisch zu messen hat, sondern die neuen Kathedralen und Kirchen des modernen Lebens: Amts- und Postgebäude, Bahnhöfe, Hallen, Sportstätten, Ferienheime, aber auch Parlamentsgebäude, Fabrikbauten und nicht zuletzt die Heimstätten der Gliederungen moderner Massenbewegungen (z.B. für Parteien, Nachwuchsorganisationen, Kampfbünde). Die Frage nach dem Kirchenbau ist daher zu Beginn des 20. Jahrhunderts und vor allem nach den (auch moralischen und ästhetischen) Erschütterungen des Ersten Weltkrieges aktueller denn je, und zwar in doppelter Hinsicht: einerseits als Exponent einer sozialen und kulturellen Neuverortung von Religion und Kirche innerhalb der modernen Gesellschaft und andererseits als Exponent einer Begegnung und Beeinflussung von Faschismus und Kirche in der Dualität von Faschismus und Religion, Faschismus und Kirche, Faschismus und Architektur sowie Architektur und Kirche. Wobei sich dieses Spektrum letztendlich im epochalen Aufeinandertreffen von Tradition und Moderne fokussiert.

Im In- und Ausland wird Mussolini als Restaurator der religiösen und moralischen Ordnung bewundert. Papst Pius XI. verklärt ihn als Mann der Vorsehung, der Italien an Gott zurückgegeben habe, und selbst der Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer verlautbart in einem privaten Glückwunschtelegramm an Mussolini, dass sein Name in goldenen Buchstaben in die Geschichte der katholischen Kirche einzutragen sei.[2] Der Kirche erscheint der Faschismus als Garant einer politisch-sozialen Ordnung, die – allerdings mitnichten gänzlich frei von Fehleinschätzungen – als Voraussetzung für die seit dem 19. Jahrhundert angestrebte Renaissance ihrer gesellschaftlichen Hegemonie angesehen wird. Die Praxis der faschistischen Totalitarisierung, der Gleichschaltung der Medien, der Zerschlagung der Gewerkschaften etc. und die damit verbundene Bekämpfung einer pluralistischen Gesellschaft lässt sich durch die Logik der gemeinsamen Feindbestimmung mit dem der Kirche eigenen absoluten und restriktiven Herrschaftsanspruch tatsächlich vereinbaren. So kann der Vatikan einerseits die Wiederherstellung seiner Herrschaft auf der Grundlage eines von Opposition befreiten, geistig totalitarisierten und formal abgeschlossenen, der Kirche politisch zugeneigten Systems verfolgen und die *Conciliazione* andererseits für das Regime die Möglichkeit bieten, die Kirche auf die Funktion einer Hüterin der geistigen Ordnung und des Gehorsams zu begrenzen. Für den Faschismus ist, wie Giovanni Miccoli bemerkt hat, die Verständigung mit der Kirche ein Mittel, um den Konsens der Bevölkerung dort sicherzustellen, wo es den faschistischen Strukturen nicht oder nur unzureichend gelingt. Die Kirche wiederum positioniert sich mit den Lateranverträgen *vis à vis* dem Faschismus und kann dadurch selbstständig und mit dem ihr eigenen Langmut an der Katholisierung der modernen Gesellschaft arbeiten. Es ist diese von einer „instrumentellen Hassliebe“[3] geprägte philofaschistische

Einstellung der Kirche, die letztlich auch die Voraussetzungen für eine beträchtliche kirchenbauliche Expansion schafft.

Die besondere Frage nach der Entwicklung des Kirchenbaus im Italien der Zwischenkriegszeit beziehungsweise des Kirchenbaus im Italien des Faschismus schöpft folglich aus der Dynamik wechselvoller und umfassender Veränderungen ihre Berechtigung. Dabei lässt sich die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen in vielerlei Hinsicht als eine Schwelle bezeichnen, denn nach 1918 ist die Welt nicht mehr dieselbe wie vor dem Krieg – und Gleiches gilt für die Zeit nach 1945. Überträgt man diese Feststellung auf den Kirchenbau und wie im vorliegenden Fall auf den italienischen Kirchenbau, dann lassen sich dieselben Zäsuren erkennen. Vor dem Krieg verläuft er sozusagen linear, ist er in seiner Ausdrucksfähigkeit und seiner funktionalen wie technischen Konzeption eine (geistige) Verlängerung der Entwicklungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Äußere Einflüsse quantitativer und qualitativer Natur haben noch nicht die Kraft, die sie im Strudel der Nachkriegszeit erreichen werden. Sicher, die Städte wachsen auch im liberalen Zeitalter (1861-1922) und die Frage nach einer zeitgemäßen Form wird progressiv denkende Kleriker und Kirchenbauer bereits berührt haben, aber weder das eine noch das andere ist bereits so stark, so prägend, dass es zu einer grundlegenden Neuorientierung im Entwurf eines so alten Bauthemas wie dem der Kirche führen würde.[4] Hinzu kommt, dass die katholische Kirche durch die Gründung des liberal-laizistischen Einheitsstaates (1861) und das damit verbundene Ende ihrer weltlichen Herrschaft (1871) sowie durch die kulturellen und gesellschaftlichen Transformationsprozesse der jüngeren Neuzeit ihren Platz in dieser ‚verwandelten' Welt erst noch finden und festigen muss, wobei ihr aufgrund ihrer ausgesuchten Modernefeindlichkeit – es sei nur an Phänomene wie das ‚Verzeichnis der Irrtümer' (*Syllabus Errorum*, 1864) und den Antimodernisteneid (1910) erinnert – die Mittel für eine zwanglosere Auseinandersetzung fehlen. Gerade in Italien fühlt sie sich, wie insbesondere das Pontifikat Pius IX. und die seit der Eingliederung Roms schwelende Frage nach ihrer Rehabilitation zeigen, herausgefordert und bedroht. Dass dann sowohl das tradierte Bild als auch die überkommene Funktionalisierung des Kirchenbaus keiner tiefgreifenden Veränderung unterzogen werden, verwundert daher nicht. Im Gegenteil, der politische Konservatismus der katholischen Kirche findet im Kirchenbau seine symbolische Feste.

Eine beträchtliche Spannung zwischen dem, was ist, und dem, was sein soll und sein kann, ist aber dennoch spürbar, so äußern einige Vertreter der klerikalen Kreise bereits um die Jahrhundertwende die Notwendigkeit einer Erneuerung, einer Aktualisierung. An der Peripherie der katholischen Hierarchien treten in Reaktion auf die Moderne verstärkt Bewegungen zur liturgischen Erneuerung auf.[5] Doch während diese in Mitteleuropa an Einfluss gewinnen – man denke nur an Anselm Schotts Vesperbuch oder die Rede Lambert Beauduins von der Demokratisierung der Liturgie – und mit Romano Guardini und Rudolf Schwarz ein für die Entwicklung des Kirchenbaus geradezu kongeniales Duo hervorbringen, können sie sich in Italien nicht gegen die hochmittelalterlichen Kirchentraditionen und die Persistenz des Tridentinischen Ritus durchsetzen.[6] Gleichwohl geht von ihnen ein Impuls aus, der zumindest das Bewusstsein, die Sakralkunst und Kirchenarchitektur an die sich verändernden gesellschaftlichen Verhältnisse anzupassen, fördert. Die 1903 von Papst Pius X. gegebene Konstitution zur Erneuerung der Kirchenmusik (Tra le sollecitudini) ist denn auch ein erstes sichtbares Zeichen, dass sich dieses Bewusstsein allmählich auch in den höchsten Kreisen der Kirche einstellen und gestaltgebende Kraft annehmen kann. Bis zur grundlegenden Reform, der offiziellen (Wieder-)Hinwendung der

Liturgie zum Menschen, ist aber generell und in Italien im Besonderen noch ein langer Weg zurückzulegen; erst 1946 wird Papst Pius XII. eine Kommission für die umfängliche Erneuerung der Liturgie einsetzen und in den 1960er Jahren das Zweite Vatikanum zu entsprechend weitreichenden Beschlüssen kommen. Zieht man die Geschichte ihrer Umsetzung mit in Betracht und berücksichtigt man die Kontroverse, die der 2007 von Benedikt XVI. erleichterte Gebrauch der Tridentinischen Liturgie ausgelöst hat, so bleibt freilich festzustellen, dass es sich trotz großer Fortschritte um eine bleibende Aufgabe handelt. Im Kirchenbau haben diese Prozesse aber tiefgreifenden Eindruck hinterlassen. Daher ist der Kirchenbau der jüngsten Reform- und Konzilszeit keinesfalls zufällig so reich an Ausdrucksformen und typologischen Konzeptionen und noch heute bietet die Aufgabe Kirchenbau den Architekten große Entfaltungsmöglichkeiten. Für die Zeit zwischen den Kriegen ist dies allerdings auf einem vergleichsweise begrenzten Niveau meist nur am Rande der fortschrittlichsten Strömungen und innerhalb günstiger Konstellationen gegeben. Dass sich die Erforschung des modernen Kirchenbaus bislang auf die Phasen und Teilbereiche der größten liturgischen Dynamik konzentriert hat, ist deswegen nicht überraschend.

Die kirchenbaulichen Veränderungen im Italien der Zwischenkriegszeit sind im Vergleich zur liturgisch neu ausgerichteten Kirchenarchitektur der Reformzeit vor allem auf das Äußerliche konzentriert und in dieser Hinsicht gar als ‚Anhängsel' der allgemeinen Architekturentwicklung zu betrachten. Nicht zufällig findet man den letzten größeren und auch über das Thema hinaus stilbildenden Neuerungsschub im italienischen Kirchenbau eben in jener Zeit, da Tridentinisches Konzil und Gegenreformation sowohl die Funktion als auch die Symbolik des Kirchenbaus erneuert haben. Schon der Klassizismus hat im Kirchenbau nicht mehr *das* maßgebende Bauthema und in Italien nicht mehr seine Mitte.

Tatsächlich kommen im Klassizismus neue Bauaufgaben hinzu, zu denen vor allem auch die Repräsentations- und Funktionsbauten der Bürgergesellschaft gehören. In den Kreisen der englischen und französischen Aufklärung wird der Klassizismus aber auch zu einem bevorzugten Mittel, um den als „unnatürlich, schwulstig, sinnlos und [als] ein Vehikel des Aberglauben[s]"[7] empfundenen Barock zu überwinden. Zwar liegt der Schwerpunkt der klassizistischen Architektur im profanen Bereich, aber gerade in Frankreich, wo sie eine weit prägendere Rolle spielt als in Italien, kommt es unter anderem dank der Vorarbeiten des Jesuitenpaters Marc-Antoine Laugier zu einer zumindest in konzeptioneller Hinsicht nennenswerten Weiterentwicklung des Kirchenbaus durch Rückbesinnung auf die Strenge und Geschlossenheit der antiken und frühchristlichen Basilika. So werden hier bereits die Vereinfachungstendenzen des modernen Kirchenbaus sichtbar und auch das Bemühen, wieder mehr Klarheit in den Kirchenraum zu bringen. Dies lässt sich an Beispielen wie Soufflots Kirche Ste-Geneviève, Chalgrins St-Philippe-du-Roule und Vignons realisiertem Entwurf für Ste-Marie-Madeleine in Paris eindrücklich beobachten. Kirchenbauten von ähnlich hoher architektonischer Qualität lassen sich aber auch in Deutschland finden, so etwa in Franz I. M. Neumanns Deutschordenskirche St. Elisabeth in Nürnberg, Schinkels Potsdamer Nikolaikirche und Weinbrenners Stadtkirchen in Karlsruhe. In Italien ist eine vergleichbar motivierte Abkehr von den mit St. Peter, Il Gesù, S. Agnese in Agone etc. begründeten gegenreformatorischen Traditionen nicht zu erkennen. Zu den wenigen signifikanten Beispielen eines klassizistischen Kirchenbaus gehören Valadiers S. Cristina in Cesena, Carlo Amatis vergleichsweise späte Kirche S. Carlo al Corso in Mailand und Pietro Nobiles S. Antonio Taumaturgo im habsburgisch beherrschten Triest sowie die Kirchenbauten Cantonis und Cagnolas in der lombardischen Provinz. Zu nennen ist ferner der vom Pantheon inspirierte Tempio in Possagno von

Antonio Canova. Meist beschränkt sich die Relevanz des Klassizismus im italienischen Kirchenbau auf Fassadengestaltungen. Selbst in Mailand, der „Hauptstadt des italienischen Klassizismus" (Treccani), spielt er im Kirchenbau eine untergeordnete Rolle. Von größerer Bedeutung ist im italienischen Kontext der Umgang mit dem kirchlichen Baubestand, der auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmend bleibt und letztlich nur wenig Raum für stilistisch belebende Tendenzen lässt. Die ständige Auseinandersetzung mit dem reichen Bauerbe und das schwierige Verhältnis von katholischer Kirche und italienischem Staat fördern zudem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Rückbesinnung auf die für den italienischen Kirchenbau fruchtbarsten Epochen. Neben der in Rom dominierenden Architektur der Gegenreformation bleibt der Kirchenbau auch dort, wo das Bauerbe des Frühchristentums und des Mittelalters als Vorbild dient (insb. Mailand) oder die Architektur Palladios das große Beispiel vorgibt (Veneto), einem rückwärtsgewandten und beharrenden Akademismus verbunden. Der Referenzrahmen des italienischen Kirchenbaus ist noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein weitgespannter Bogen, der vom Frühchristentum bis zum Barock reicht und die in der Neogotik ausgedrückte Idealisierung des Mittelalters miteinschließt. Erste nach-tridentinische Reformbestrebungen, wie sie sich mit den herausragenden europäischen Kirchenbauten des Klassizismus verknüpfen lassen, fallen in Italien nahezu aus. Die allgemeine Tendenz zur Nachahmung historischer Baustile im Historismus und Eklektizismus begünstigt zudem diese Entwicklung, während die allmähliche Herausbildung und Stärkung des Nationalismus eine umfassende Auseinandersetzung mit den tendenziell supranationalen und ausländischen Modernebewegungen behindert. Bezeichnenderweise präsentiert sich Italien noch bei der 1911 in Rom stattfindenden ‚Esposizione Internazionale d'Arte' mit dem vollmundig aus der Kunstgeschichte Roms schöpfenden Architektur- und Kunstprogramm, welches das nach drei Jahrzehnten Bauzeit fertiggestellte Denkmal für Viktor Emanuel II. (Vittoriano) als eklektische Ode an die Nation charakterisiert. Nur wenige Kirchen, zu denen Mezzanottes und Talamonas Kirchen in Mailand und Torres' erste Entwürfe für den Tempio am Lido in Venedig gehören, lassen sich dem insgesamt nur gering verbreiteten *Liberty* (entsp. Jugendstil) zuordnen.

Die Transformationen der Neuzeit schlagen sich somit auch in der Relegation des Kirchenbaus als stilbildendes Thema und in der Zurückstufung Italiens als Träger architektonischer Entwicklung nieder. So findet sich der italienische Kirchenbau der Zwischenkriegszeit ganz zwangsläufig als letzter Abschnitt zwischen den liturgisch weitreichenden Reformen des tridentinischen und des zweiten vatikanischen Konzils wieder; sozusagen an der Schwelle gelegen und von Unsicherheiten geprägt, hat er im Hinblick auf den großen Entwicklungsschritt der Reformzeit vermittelnden (mediativen) Charakter, mehr aber auch nicht. Denn in dem Moment, da sich die liturgische und damit funktionale und symbolische Grundlage nicht ändert, kann sich die architektonische Umsetzung einer Erneuerung nur innerhalb der ästhetischen und konstruktiven Bandbreiten bewegen. Genau in dieser Facette ist aber schließlich die Lektion des italienischen Kirchenbaus in der vom Faschismus geprägten Zwischenkriegszeit zu suchen und genau in dieser Facette des Ästhetischen und Konstruktiven wird der ‚Einschlag' des Faschismus als mythenbasierte, ideologisch suggestive, teils traditionsbezogene teils fortschrittsorientierte Massenbewegung sichtbar: Ähnlich wie die Kirche nimmt er für sich eine eigene Semantik in Anspruch und strebt danach, eine Szenerie für seine Wirklichkeit zu schaffen, indem er – wie die Kirche – sichtbare Zeichen im städtischen (und ländlichen) Gewebe platziert. Davon kann natürlich die Frage nach einer Modernisierung der Architektur im Allgemeinen nicht unberührt bleiben, selbst wenn man den zum Suprematskult neigenden Kulturkonservatismus und Traditionalismus der faschis-

tischen Ideologie berücksichtigt; Niederschlag findet diese Dialektik aus Fortschritt und rückwärtsgewandter Verklärung, aus Moderne und Tradition, vor allem im Ringen der faschistischen Architekturpolitik um eine moderne Monumentalität. Durch die Verstrickungen der Architekten, der Protagonisten im Architekturdiskurs, aber auch die Verbindungen der um Kunst und Architektur bemühten Kleriker, Intellektuellen und Funktionäre bleibt die Frage nach der Modernisierung des Kirchenbaus nicht unberührt, insbesondere dann nicht, wenn sich wie infolge der Zerstörungen des Ersten Weltkriegs und der enormen städtischen und später auch ländlichen Expansion zahlreiche Bauaufgaben eröffnen, ja aufdrängen.

Die beiden unbestreitbaren Zentren Mailand und Rom veranschaulichen exemplarisch, wie sich das (verspätete) Eingreifen Italiens in die Modernisierungsprozesse des ‚langen' 19. Jahrhunderts in einem bemerkenswerten Wachstum und Umgestaltungsprozess der Städte niederschlägt.[8] Ein stetes Bevölkerungswachstum und der infolge von Landflucht wachsende Druck auf die Städte erfordern im Zusammenwirken mit veralteten Infrastrukturen zahlreiche Stadtumbau- und Stadterweiterungsmaßnahmen. Es entstehen neue Quartiere und was vorher eine Ansammlung von Bauernhöfen (Rom) oder ein Ring alter Dörfer (Mailand) war, wird in die wachsende Stadt integriert, ausgebaut und verdichtet; alte Stadtteile werden als Wohngebiete aufgegeben oder verlieren ihren Zusammenhalt; gewachsene Wohnquartiere weichen großen Straßenfluchten und neuen repräsentativen Gebäuden, alte Kirchen verlieren ihre Pfarrgemeinden, während anderswo in der Stadt der Bedarf neuer Pfarrkirchen entsteht. Was sich hier im Brennglas der Nation ereignet, lässt sich auch in anderen Städten beobachten, so zum Beispiel in Genua, La Spezia oder Foggia. Das ganze Land scheint in Bewegung geraten und gleicht, insbesondere nachdem das faschistische Regime ein ehrgeiziges Bauprogramm aufgelegt hat, einer großen rauchenden Baustelle: ‚Ausdünnen, ausweiden, vorrücken' lautet die Devise. Es soll Platz geschaffen werden für ein neues, modernes, faschistisches Italien in dem spätestens seit der *Conciliazione* auch der Kirche wieder ein bevorrechtigter Platz vorbehalten ist, den es nicht zuletzt auch mit adäquaten Kirchenbauten auszufüllen gilt.

Der Aus- und Umbau der Städte zieht folglich viele neue Kirchenbauprojekte nach sich. Hinzu kommt der Wiederaufbau der kirchlichen Infrastruktur im kriegszerstörten Triveneto. Es bieten sich viele Möglichkeiten aber auch Zwangslagen, um die inzwischen artikulierte Suche nach einem zeitgemäßen Kirchenbau auf den Prüfstand zu stellen. Damit verbunden ist die Weiterentwicklung der Pfarrkirche zum Kernelement eines modernen Pfarrheims mit Gemeinschaftsräumen (auch Schulen und Kindergärten), Veranstaltungssälen (bis hin zum Kino), Küchen, Gasträumen, Sportplätzen etc. Die Kirche nimmt ihren von der *Conciliazione* gestärkten Anspruch einer katholischen Rückeroberung der Gesellschaft wahr, indem sie ihr Angebot erweitert und hierfür die notwendigen Räume schafft. So wie sich die Kirche allmählich dem modernen Leben zuwendet, so reift die Pfarrei in den Jahren der kirchenbaulichen Expansion von einer bloßen Kirche mit Pfarrhaus zu einem Ensemble, als welches es heute noch den vitalen Mittelpunkt italienischer Gemeinden bildet. Die neuen Kirchen sind dabei meist für mehr Besucher ausgelegt, als die alten Innenstadt- oder Landkirchen, die sie ersetzen. Dort wo die traditionellen, in einen meist engen, verwinkelten Mikrokosmos gebetteten Kirchen nicht als bauliches Zeugnis inmitten neuer Dienstleistungszentren überleben, verschwinden sie. Die städtebauliche Einfügung der neuen Kirchen ist jedoch schwierig. Wie in Mailand und Rom gibt es zunächst keine Abstimmung zwischen den Stadtplanungsbehörden und den kirchlichen Trägern, die mit dem koordinierten Vorgehen beim Wiederaufbau im Triveneto vergleichbar wäre. So be-

klagt beispielsweise Luigi Dodi in seiner städtebaulichen Studie die geradezu willkürliche Anlage neuer Kirchen in Mailand, wonach weder die Lage und die infrastrukturelle Anbindung noch die Beschaffenheit des Einzugsgebietes und die Wirkung der Kirche als Primärelement hinreichend in die Planungen einbezogen seien, wobei dies nicht nur mit der fehlenden Sensibilität für die stadträumlichen Belange der Kirche zusammenhängt, sondern vor allem mit der gängigen Praxis organische Stadtplanungen den Interessen der Renditenmaximierung zu opfern, sofern sie nicht ohnehin einer chaotischen Planungsstruktur zum Opfer fallen. Erst allmählich gelingt es kirchlichen oder kirchennahen Institutionen durch präzise Bedarfsermittlungen und Mitsprache bei der Erstellung und Ausführung der Stadtentwicklungspläne diese Mängel zumindest ansatzweise zu beheben. Vom Staat wird der Ausbau der kirchlichen Infrastruktur derweil durch die meist kostenlose Überlassung von Grundstücken und durch steuerliche Entlastungen beim Bau und Betrieb unterstützt. Bei prestigereichen Kirchenprojekten, wie der als Symbol der *Conciliazione* intendierten Kathedrale von La Spezia und dem kurzerhand zum Gefallenenmahnmal erklärten Tempio Votivo am Lido in Venedig, erweist sich das Regime sogar überaus großzügig, indem es die Projekte mit Finanzhilfen in Millionenhöhe fördert.[9] Auch daran lässt sich erkennen, wie bereitwillig das Regime den Geist der *Conciliazione* nutzt, um das faschistische Mythengeflecht mit der Bedeutung von Religion und Kirche zu verknüpfen und aufzuwerten. Tatsächlich wirkt sich der Ausgleich zwischen Regime und Kirche stimulierend auf die Kirchenbaupraxis aus: Allein in Mailand verdoppelt sich die Zahl der neuen Pfarrkirchen, während sie in Rom auf das beinahe Siebenfache ansteigt. Es ist sogar anzunehmen, dass Gelder aus der Finanzkonvention der Lateranverträge durch das Kapital der vom Vatikan kontrollierten *Società Generale Immobiliare* auf indirekten Wegen in den Kauf von Baugrundstücken für neue Kirchen in Rom fließen. Ein möglicher Zusammenhang lässt sich vor allem bei den repräsentativen Kirchenbauvorhaben in bürgerlichen Stadtteilen beobachten, da hier die Grundstücke von der *Società Generale Immobiliare* erworben werden. In den vom Regime eilends zusammengezimmerten Schlichtwohnsiedlungen der römischen Peripherie (*borgate*) entpuppen sich derweil bescheidene aber voll funktionsfähige Pfarrzentren als Orte sozialer Integration, wo die Menschen ansonsten sich selbst überlassen bleiben würden. Sie stellen einen bemerkenswerten Kontrast zu den monumentalen Kirchenneubauten der Zeit dar. Insbesondere die von Tullio Rossi in Rom errichteten Kirchen sind als Versuch anzuerkennen, durch die Entwicklung einer ‚Volkskirche' den Menschen näher zu kommen und die Lücke zu füllen, die die urbanen Faschisierungsstrategien in diesen Elendsvierteln hinterlassen haben.

Nimmt man schließlich das quantitativ und qualitativ begründete Anliegen einer kirchenbaulichen Aktualisierung vor dem Hintergrund des notwendigen, ja geradezu zwangsläufigen Aufbruchs in die architektonische Moderne wahr, so ist die Erneuerung der Kirchenarchitektur nicht nur die zentrale sich für die steigende kirchenbauliche Produktion des frühen 20. Jahrhunderts stellende Aufgabe, sondern auch die Maßgabe ihrer Entwicklungsmöglichkeiten. Das Neuerungsmoment ist auch für die spätneuzeitliche Kirche eine wichtige Antwortstrategie, um auf die in Italien zwar verspätete, aber deshalb nicht weniger zwingende Herausbildung einer Massengesellschaft und Massenkultur reagieren zu können. Dies gilt umso mehr, als sich die beharrenden Mittel des Historismus als ungeeignet erweisen.[10] Zieht man den zeitgeschichtlichen Rahmen in Europa und im Besonderen in Italien hinzu, so verdichtet sich diese Aufgabe, der auf sie bezogene Druck und das sie betreffende Potenzial in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die Einrichtung diözesaner Kommissionen zur Pflege, Förderung und Propagierung kirchlicher Kulturgüter datiert sogar in das Jahr 1907 und unterstreicht das Interesse der Kirche an Kunst und

Architektur. Die Gründung von Gesellschaften zur Pflege und Förderung christlicher Kunst ergänzt nicht nur das Spektrum der Kunstvereine, sondern betont die Entschlossenheit, mit der Teile der katholischen Kulturkreise eine Erneuerungsdebatte anstoßen und führen wollen. Die im Bereich der christlichen Künste verstreuten Einzelinitiativen sollen konzentriert und ein interdisziplinärer Diskurs zwischen Kirchenführung, Klerus und Künstlern etabliert werden, um so auch in Italien die als überfällig empfundene Renaissance der Sakralkunst durch Annäherung an die Gegenwart zu ermöglichen. Aus diesen Gesellschaften gehen wiederum wichtige Liturgie- und Sakralkunstzeitschriften wie die ‚Rivista Liturgica' (1914) und die ‚Arte Cristiana' (1913) hervor und schon bald übernehmen diese als Sprachrohre und Foren der katholischen Erneuerungsdebatte eine zentrale Rolle in der Entwicklung. Persönlichkeiten wie die Kleriker Celso und Giovanni Costantini, die ‚Priester-Architekten' Giuseppe Polvara und Agostino Gemelli sowie der Liturgiker Emanuele Caronti und der bedeutende Sakralkünstler Biagio Biagetti – um nur die wichtigsten zu nennen – treten hier in den Vordergrund und werden in der Folge über Jahrzehnte bei verschiedenen Gelegenheiten die Erneuerungsdebatte prägen. Die Gründung einer Schule für sakrale Kunst und Architektur in Mailand durch Giuseppe Polvara (1921, *Scuola Beato Angelico*), die Einsetzung einer Päpstlichen Kommission für christliche Kunst in Italien (1924, *Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia*) und nicht zuletzt die von dem Barnabiten Giovanni Semeria angestoßene Gründung der einflussreichen Zeitschrift ‚Domus' kennzeichnen eine rege Aktivität, die sich spätestens 1931 in die von Pius XI. ausdrücklich bekräftigte christliche Rückeroberung der Gesellschaft auch ideologisch einfluchten lässt.[11]

In der Praxis der kirchenbaulichen Erneuerung greift der angestoßene strukturelle Prozess allerdings zu kurz: Die diözesanen Kommissionen, als eine Art kirchliche Denkmalschutzbehörde und Bauaufsicht intendiert, werden – sofern sie nicht nur auf dem Papier bestehen – zuweilen als ‚Parkplatz' für Honoratioren missbraucht und erweisen sich überdies im Fachgebiet nicht selten als engsichtig oder gar inkompetent. Ferner ist das Engagement der Pfarrer, wenn es um die Konsultation der Diözesankommissionen geht, als mangelhaft zu bewerten, ebenso die Disziplin der Diözesankommissionen hinsichtlich ihrer Zusammenarbeit mit der Päpstlichen Kommission. Allzu gerne versuchen Pfarrer ihre Projekte unabhängig von fachkundiger Begutachtung umzusetzen, was in vielen Fällen sogar so weit geht, dass sie eigene Entwürfe anfertigen und diese einem ortsansässigen Maurer zur Ausführung in die Hände geben. Es verwundert zwar nicht, dass die Kirche schon früh versucht in diese misslichen Umstände einzugreifen, es verwundert aber auch nicht, dass das Fehlen einer klaren und plausiblen inhaltlichen Richtschnur ihre Durchsetzungskraft verringert. Hinzu kommt, dass die Päpstliche Kommission ihre volle Operationskraft erst in den 1950er Jahren erlangt, wenn nämlich die 1952 eingeführte staatliche Subventionierung kirchlicher Bauwerke an das Verdikt der Kommission gebunden wird. Solange der Großteil der kirchenbaulichen Aufgaben vom zweckgebundenen Spendenaufkommen der Pfarrgemeinde bestritten wird, gibt es keinen zwingenden Grund, sich an die Vorgaben diözesaner oder päpstlicher Kommissionen zu halten – zumal deren Äußerungen keinerlei rechtlich bindenden Charakter haben. Diejenigen Konsultationen, die in den Archiven der Kommissionen dokumentiert sind, machen deutlich, dass sich die Pfarrer meist nur dann an die sakralkünstlerischen Gremien wenden, wenn sie sich in der Sache allzu unsicher fühlen oder nach Argumentationshilfen für eigene Vorstellungen suchen. Der wohlgemeinte und sachlich begründete Zentralisierungsversuch der Kirchenhierarchie scheitert an den Eigenheiten kirchenbaulicher Praxis. Gleiches gilt im Hinblick auf die Vergabe, Ausführung und Abnahme sakralkünstlerischer Arbeiten. So gewendet sind die angestoßenen Initiativen gemessen am Anspruch einer qualitativen Er-

neuerung kaum mehr als gute Vorsätze. Hinsichtlich eines Mindestmaßes an gutachterlicher Qualitätssicherung lassen sich aber immerhin der Wiederaufbau der Kirchen im kriegsbedingt zerstörten Triveneto, die Koordination der kirchenbaulichen Expansion durch die 1930 vom Papst gegründete *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma* und das 1936 gegründete *Comitato Cittadino per i Nuovi Templi* in Mailand als größere Erfolge anführen, während unter qualitativem Gesichtspunkt das Wirken Giuseppe Polvaras genannt werden kann. Als Priester, Architekt, Chefredakteur der ‚Arte Cristiana' und Leiter der *Scuola Beato Angelico* baut er sozusagen aus der Mitte des sakralkünstlerischen Diskurses heraus Kirchen, die das ansonsten nicht genauer definierte Anliegen der Erneuerung auch substanziell, das heißt durch dezidiert moderne Sichtweise und logischen Gebrauch neuer Materialien und Techniken, zu verkörpern suchen. Zudem ist es Polvara, der das Anliegen einer zeitgemäßen, authentischen Kirchenarchitektur im Dialog mit allen Beteiligten, insbesondere den Pfarrern, voranzubringen versucht. Alle anderen wichtigen Etappen der kirchenbaulichen Entwicklung ereignen sich aus je eigenen Dynamiken und nicht infolge einer von den kirchlichen und kirchennahen Initiativen bestimmten Ausrichtung; und selbst im Triveneto, in Mailand und Rom ist die Leistung der genannten Einrichtungen vor allem technischer und organisatorischer Natur. Der Diskurs in den katholischen Kulturzirkeln bleibt in der Summe trotz des divulgativen Engagements, das bis zur Ausschreibung von Wettbewerben und zur Durchführung von Ausstellungen reicht, von der Praxis der Pfarreien weitestgehend abgekoppelt.

*

Während die architektonische Moderne in Italien durch die programmatische Arbeit des *Gruppo 7* und des von ihm begründeten *Movimento Italiano per l'Architettura Razionalista (MIAR)* vorangetrieben wird, fehlt dergleichen im Kirchenbau. Es gibt keine vergleichbaren Forderungen, Programme, Direktiven, die den italienischen Kirchenbau in eine engere Beziehung zu den Themen der Avantgarde stellen.[12] Einer der hierfür wesentlichen Gründe stellt der zentrale Begriff der Rationalität dar, den die Vertreter des *Razionalismo* programmatisch für sich beanspruchen. Als Rationalität im Sinne einer vernunftmäßigen Konzeption und Umsetzung kann sie aber keineswegs ausschließlich für die Moderne vereinnahmt werden. Vielmehr ist sie als unverzichtbare Grundlage guter Architektur allen Epochen eigen. Auf klerikaler Seite wird hierzu oft die Architektur der Gotik als Modell eines vollkommen vernunftbasierten (rationalistischen) Kirchenbaus angeführt. Gleichzeitig verkennen die gerade auf Seiten der Kirche sehr zahlreichen Kritiker avantgardistischer Äußerungen, dass es ihren Streitern nicht darum geht, historische Epochen als unvernünftig auszuschließen, sondern darum, aus ihnen lernend die Unvernunft eines letztlich anachronistischen und willkürlichen ‚Zusammenschusterns' vergangener Stilelemente und Typen abzulehnen und aus dieser Ablehnung den Boden für etwas Neues, dem zeitgenössischen Empfinden und den gegenwärtigen Anforderungen Näheres, zu bereiten. Auf dieser Grundlage wäre eine Annäherung, in Verlängerung der Gedanken Polvaras, auch auf Seiten der Kirche vorstellbar. Da aber die Frage der Rationalität im Bereich des Kirchenbaus darauf reduziert wird, ob es zeitgemäß sei, entweder eine Kirchenarchitektur in Kontinuität mit den Bautraditionen zu entwickeln – so wie etwa bei den Mailänder Novecentisten – oder den (vermeintlich) epochalen, moralischen und typologischen Bruch, den die Moderne generell in der Kunst und Architektur vollzieht, auf den Kirchenbau zu übertragen, wird jede Möglichkeit einer gegenseitigen Befruchtung bis auf Weiteres verspielt. Die Erneuerung und Anpassung bleibt Einzelnen überlassen, die diese in ihrer jeweiligen Situation aus den je eigenen Überzeugungen heraus in Abhängigkeit von

den ihnen gewährten Möglichkeiten gestalten; es fehlt der Überblick und eine kohärente Programmatik. In ihrer Qualität bleibt die sakralkünstlerische und kirchenbauliche Erneuerungsbewegung daher die gesamte Zwischenkriegszeit hindurch lediglich ein Impuls. Versuche einer weitergehenden Objektivierung scheitern an der liturgischen Starre und katholischen Kulturintransigenz. Angelo Painos vielversprechende Forderung nach einer „ausdrücklichen Modernität“[13] in den Wettbewerben für mehrere neue Kirchen in der Diözese Messina findet gemeinhin Anerkennung, prallt jedoch an der Beharrlichkeit des Heiligen Stuhles ab und vermag deshalb keinen entschiedeneren Weg hin zu einer rationalistischen und damit auch abstrakteren Durchdringung des Kirchenbauthemas zu eröffnen. Dass sich die Kirche im Zuge der Liturgiereform und des Zweiten Vatikanums (Ereignisse, mit denen die liturgischen und damit funktionalen Grundlagen des Kirchenbaus verändert beziehungsweise dem Zeitempfinden konsequent angenähert werden) an vorderster Stelle mit Richtlinien, Wettbewerben und Bauprogrammen an einem entsprechenden Findungsprozess beteiligt, unterstreicht im Nachhinein die Notwendigkeit grundsätzlicher und verbindlicher Aussagen. Bis dahin bleiben die Architekten aber zwangsläufig verunsichert, weshalb sie im Zweifel den alten Mustern und dem alten Verständnis folgen oder sich – wie etwa Michelucci, Vaccaro oder Libera – bewusst der Bauaufgabe bis auf Weiteres fernhalten. Um das vorausgesetzte Verlangen nach einem vertrauten Bild vom Kirchenbau zu erfüllen, perpetuiert die Vorstellung sakraler Erhabenheit und baugeschichtlicher Kontinuität als monumentale, leicht nachvollziehbare Äußerung. Eine Weitung der engen Klammern lässt sich erst mit dem Pontifikat Pius XII. erkennen, doch ist es vor allem die Wahl des in künstlerischen Dingen progressiv denkenden und in Mailand als Erzbischof entsprechend vorbildlich wirkenden Kardinals Montini zum Papst (1963, Paul VI.), die der Sakralkunst und Sakralarchitektur vollkommen neue Wege eröffnet.[14]

*

Die Frage der qualitativen Erneuerung beherrscht in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts zwar als Problemstellung den Diskurs, wie sie aber konkret umgesetzt werden soll, bleibt offen. Es scheint, als habe man Scheu sich festzulegen, da sich im Gegensatz zu vergangenen Epochen keine organische Entwicklung mehr erkennen lässt. Gewiss ist nur, dass der Kirchenbau nicht mit den Traditionen der Kirche brechen darf; die Wiedererkennbarkeit und Vertrautheit der Formen muss gewährleistet sein, schließlich sollen die Gläubigen nicht mit modernen Abstraktionen verstört werden. Immer wieder wird deshalb von kirchlicher Seite betont, dass eine Kirche kein Tanzsaal, Bahnhof oder Hangar sei und daher entsprechend würdig gestaltet werden müsse; wobei die Permanenz der Kirchenbaugeschichte als Garant dieser Würde verstanden wird. In diesem Zusammenhang erweisen sich die großen Beispiele der katholischen Kirchenbautradition als die meist verlässlichste Quelle, um Streitfällen aus dem Weg zu gehen. Dabei ist es vor allem die Kirchenarchitektur des Frühchristentums und der Romanik, die neben der Architektur der Gegenreformation in hohem Ansehen steht. Daher darf es kaum verwundern, dass noch weit in die 1930er Jahre hinein die Auftragsvergabe immer wieder mit einem spezifischen Stilwunsch des Bauherrn verbunden wird. In der Regel ist das der Wunsch des Pfarrers, der die Pfarrgemeinde und deren Vermögensverwaltungsbeirat (*fabbriceria*) als Bauherr vertritt, und auch die Wahl des Architekten ist – neben den üblichen Kriterien der Reputation und Referenz – zuweilen von der Übereinstimmung seines Stilrepertoires mit den jeweiligen Stilvorlieben abhängig. So lässt sich auch erklären, wie annähernd zeitgleich zu den innovativen Kirchenstudien eines Giuseppe Terragni oder Cesare Cattaneo das Thema Kirchenbau mit einem Abguss von ‚Il Gesù‘ in Angriff

genommen werden kann (S. Eugenio in Rom, 1942-51). In jedem Fall, das zeigt vor allem die kirchenbauliche Praxis der 1920er Jahre im Triveneto, in Mailand und Rom, wird die Baugeschichte lange noch als ein nach Belieben verwertbarer Baukasten verstanden. Die erklärte Ablehnung des sinn- und zweckentleerten Kopismus und Akademismus wird durch das tief verwurzelte und natürliche Verhältnis zum Bauerbe, dessen Wirkungsmacht und die Furcht vor Unverständnis derart verengt, dass Neues nur sehr zögerlich und meist nur im Sinne einer schematischen Vereinfachung zum Zuge kommen kann.

Vor dem Hintergrund des schwierigen Aufbruchs tritt indes ein weiterer Aspekt zutage, der die Anliegen von Kirche und Faschismus zueinander in Beziehung stellt: Gibt es auf der einen Seite den gemeinsamen – wenngleich unterschiedlich intensiv empfundenen – Anspruch auf Modernisierung, Aktualität und Zeitbezogenheit – ein Anspruch also, der die Kopie des Alten verbietet und Neues (zumindest) prinzipiell ermöglicht, so gibt es auf der anderen Seite den ähnlich empfundenen Anspruch auf Wiedererkennbarkeit, Vertrautheit und Kulturhoheit, der den sichtbaren Bezug zum kulturellen Substrat verlangt. Gerade die interferierenden Qualitäten verschiedener, teils stark stilisierter Mythen als Klammern hegemonialer Deutungsschemata, in deren Fokus letztlich sowohl für das Regime als auch für die Kirche die Integration des Einzelnen in einen Gesamtzusammenhang von unermesslicher Bedeutung steht, schaffen die Voraussetzungen für eine semantische Korrespondenz: Wenngleich von den Faschisten als *italianità* und *romanità* und von der Kirche als ehrwürdige Traditionen (*venerande tradizioni*) unterschiedlich konnotiert, gibt es für beide eine Übereinstimmung darin, eine wie auch immer geartete Beziehung zu den konkreten oder auch idealisierten Ausdrucksformen eigener Größe und Identität zu erhalten. Da dies für die kulturalistische Argumentation des Regimes den Mythos des Römischen, das heißt den Mythos eines großen und dominanten Roms, einschließt, hängt die Annäherung von Faschismus und Kirche letztlich auch mit der Anerkennung der katholischen Tradition Roms durch die Faschisten zusammen. Ein sichtbares Zeichen hierfür ist die Via della Conciliazione, die Mussolini im Einvernehmen mit dem Papst zur Peterskirche durchbrechen lässt; aber auch die Einbeziehung einer großartigen Kirche (SS. Pietro e Paolo) in die für das Jubiläum der Machtübernahme geplante Weltausstellung (E42) unterstreicht diese Nähe. Dabei tritt eine weitere Parallelität auf: Zwischen Kirche und faschistischem Regime gibt es tendenzielle Übereinstimmungen beziehungsweise Analogien in der Dialektik von Tradition und Moderne. Und so tritt im Oktober 1932 derselbe Papst an die Öffentlichkeit, der wenige Monate zuvor die von Leo XIII. initiierte Rückeroberung der Gesellschaft bekräftigt hat, um jetzt mit der Autorität des katholischen Lehramtes die Gültigkeit der katholischen Bau- und Kunsttraditionen herauszustellen. Vorausgegangen ist die Zuspitzung der allgemeinen Architekturdebatte mit der Anerkennung einer radikalen Unterströmung durch Mussolini und deren Resonanz im Wettbewerb für mehrere neue Kirchen in der Diözese Messina. Spätestens jetzt wird deutlich, dass das Thema Sakralkunst und Sakralarchitektur höchst lebendig und zugleich in seiner Ausrichtung sehr umstritten ist. Gerade Letzteres spiegelt sich auch darin wider, dass sich die fortschrittlichsten Kräfte der allgemeinen Architekturdebatte (die jungen Architekten des MIAR) nur für kurze Zeit mit dem Thema Sakralbau beschäftigen; zumal vornehmlich unter dem Eindruck des Zusammenpralls der Rationalisten mit dem Establishment der Akademisten, als es darum geht, die Valenz der radikalen Moderne auch an monumentalen Bauaufgaben zu belegen.

Die Art und Weise, wie Aktualisierung und Anpassung im kirchenkünstlerischen Bereich umgesetzt werden sollen, ist zu Beginn der 1930er Jahre also alles andere als klar und fest umrissen, le-

diglich die Bedeutung des Traditionsbewusstseins und des Traditionsbezuges sowie die Abwehr allzu radikaler Tendenzen sind nach dem Auftritt des Papstes als Leitplanken schärfer zu erkennen, während im Hinblick auf die Modernisierung allenfalls eine allgemeine Neigung zur Vereinfachung und eine Verbesserung der Teilhabe durch ‚Entrümpelung' des Kirchenraumes (Verzicht auf Nebenaltäre, Seitenkapellen, Seitenschiffe etc.) zu Buche schlagen, wobei sich Letzteres nur bei Polvara auf eine bewusste konzeptionelle Auseinandersetzung mit dem Kirchenraum als liturgischem Raum zurückführen lässt. Wurde die Entwicklung in den 1920er Jahren von kirchlicher Seite zwar diffus aber zumindest mit offenem Ende betrieben, so ist sie nach 1932 wie eingeschläfert. Insbesondere klerikale Vertreter wie die Brüder Costantini sind nunmehr zurückhaltend und konservativ ausgerichtet, während die Gestaltungskraft auf außerkirchliche Akteure und Tendenzen übergeht. Die Jahre 1931/32 erweisen sich dabei als Schlüsseljahre; sie markieren zum einen den Schritt der Kirche in die gestalterische Passivität und zum anderen den architekturpolitischen Auftritt des Regimes, das nicht zuletzt durch die geschickte Anerkennung und Integration der verschiedenen, auch radikal-modernen Tendenzen die gestalterische Oberhand übernimmt. Architektonisch drückt sich dies ganz unmittelbar und weithin sichtbar in der akademischen Redundanz der Ergebnisse und dann auch in der praktischen Umsetzung des ausgewählten Entwurfs des gescheiterten Wettbewerbs für die Kathedrale von La Spezia (1929/31) und in der päpstlichen Ablehnung der vom Bischof Angelo Paino forcierten Modernität der Wettbewerbsserie von Messina (1932) aus. Auf die Frage nach einem zeitgemäßen Kirchenbau geben beide Initiativen trotz großer Aufmerksamkeit keine tragfähige Antwort: In La Spezia bremst die augenscheinliche Aussichtslosigkeit der stilistischen Wiederholung den anfänglichen Enthusiasmus ab und in Messina stoßen die vielversprechenden Entwürfe junger Architekten auf den Widerstand des Papstes. Dass sich das Gros der fortschrittlichsten Kräfte in der Folge der Messaner Wettbewerbe vom Bauthema Kirchenbau abwendet, ist eine Reaktion auf die hier zum Ausdruck kommenden Vorbehalte.[15] So lassen sich weitergehende Experimente im Bereich des italienischen Kirchenbaus, bei denen neuartige typologische Lösungen versucht und moderne Materialien gestaltgebend einbezogen werden, erst zu Beginn der 1940er Jahre beobachten, wenn mit Giuseppe Terragni und Cesare Cattaneo zwei der wichtigsten Vertreter der Comer Rationalistengruppe das Thema – bezeichnenderweise aus persönlichem Antrieb – wieder aufgreifen. Doch bleiben diese Versuche unvollendet und sicherlich auch aufgrund des kriegsbedingten Einschnitts ohne Folgen.

Das Durchwirken der faschistischen Architekturpolitik in die italienische Architekturdebatte und durch sie in die Kirchenarchitektur findet indes in Marcello Piacentinis großem Kirchenprojekt Sacro Cuore di Cristo Re in Rom exemplarischen Ausdruck. Das seit 1919 über einen langen Zeitraum in verschiedenen Entwurfsstadien entwickelte Projekt wird ohne willentliches Zutun der katholischen Kulturkreise zum Wendepunkt in der italienischen Kirchenarchitektur. Es dokumentiert, wie die für die Erneuerung des Kirchenbaus erforderliche Initiative auf einen allgemeinen, außerhalb der Kirche stehenden Diskurs übergeht, der wiederum durch die Planungs- und Bautätigkeit einzelner Architekten Eingang in den Kirchenbau findet. Durch die radikalen Veränderungen, denen Piacentini sein unter sichtlicher Einbeziehung etlicher Vorbilder gestartetes Projekt während einer Baupause in den Jahren 1928 bis 1931 unterzieht, wird dem Kirchenbau und der allgemeinen Architekturentwicklung in Italien ein dritter Weg eröffnet. Ein Weg, der zwischen den weiterhin dominierenden und für die eigene kulturelle Identität bedeutsamen, zwischen sklavischer Kopie und Stilrezeption durch schöpferische Stilassoziation schwingenden Traditionen und der fortschrittsrelevanten Radikalität der italienischen Avantgarde erfolgreich

vermittelt. Piacentinis ebenso geschickter wie opportuner *trasformismo architettonico* absorbiert den wechselvollen Gang der italienischen Architekturdebatte jener Jahre, die mit einer Konfrontation der akademischen, novecentistischen und rationalistischen Tendenzen den Übergang vom Stilpluralismus der 1920er Jahre in die vom faschistischen Staatsmonumentalismus geprägte „andere Moderne“[16] der 1930er Jahre vollzieht. In einer Reihe weiterer wegweisender Entscheidungen – allein im Biennium 1933/34 werden im ganzen Land mehr als 100 Wettbewerbe vom Regime ausgelobt – wird allmählich in die Tat umgesetzt, was im Juli 1931 durch die körperschaftliche (korporative) Neuordnung des Architekten(zwangs)verbands (*Sindacato Nazionale Architetti Fascisti*) vorbereitet worden ist: Das Regime stellt die Weichen für eine faschistische Architektur, deren Wesensmerkmal ein aus dem kulturgeschichtlichen Substrat geschöpfter Einklang von Tradition und Moderne ist.

In quantitativer Hinsicht können zwar im Zuge der *Conciliazione* neugegründete kirchliche Institutionen die Bauproduktion ausweiten und verbessern und der bloße Bedarf an neuen Kirchen kann – wie im Falle der vielen Kirchen Busiri Vicis und Rossis in Rom sehr gut zu erkennen ist – die Akzeptanz moderner Bautechniken und Baumaterialien befördern, eine harmonische Durchdringung hin zur Synthese aus zeitgemäßer Konstruktion, zeitgemäßer Funktion und zeitgemäßer Ästhetik (sowie zeitbezogener Semantik) mit der bau- und kulturgeschichtlichen Konsequenz des sakralen Bauthemas bleibt aber auf sehr wenige Einzelfälle beschränkt. In gestalterischer Hinsicht ist die Entwicklung stark von der Ausrichtung der faschistischen Architekturpolitik abhängig, zumal sie das Wesen und die Wahrnehmung der italienischen Architektur der 1930er Jahre bestimmt. Durch ihren Einfluss auf die Architekturdebatte und die Architekturpraxis wirkt sie für den Kirchenbau konditionierend. Manchmal kann sie sogar, wie im Falle von Piacentinis erfolgreichem Eingreifen zu Gunsten eines zuvor von der Diözesankommission abgelehnten innovativen Betonkirchenentwurfs in Genua, sogar direkten Einfluss ausüben. Demgegenüber verwaltet die Kirche sozusagen das, was an Ideen durch Architekten wie Muzio, Cabiati, Piacentini, Busiri Vici, Rossi, Daneri, Petrucci etc. in den Kirchenbaudiskurs ‚hineingetragen‘ wird, ohne es – wie beispielsweise noch in der Messaner Wettbewerbsserie – explizit einzufordern oder zu fördern. Im Gegenteil, im weiteren Verlauf wird die Kirche sogar den Bau zahlreicher Kirchen in den zahlreich sprießenden Neustadtgründungen den vom Regime beauftragten Gliederungen überlassen, ohne je einen ernstzunehmenden Anspruch der Mitsprache zu erheben; vermutlich auch, weil das Regime diese Bauwerke als Teil seiner Großprojekte vollständig finanziert.[17]

Die von den Rationalisten propagierte und in Daneris Kirche mustergültig realisierte Einheit aus zeitgemäßer Konstruktion, zeitgemäßer Funktionalität und zeitgemäßer Ästhetik lässt sich im italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit nur sehr selten erreichen. Auch der Anspruch der Vereinfachung wird nicht kategorisch mit den elementaren Mitteln der Gruppierung, der Proportion und der Lichtführung verbunden, sondern vielmehr als einfaches Weglassen verstanden. Auch Polvaras bestimmte und durchaus wegbereitende Architektur ist letztlich kaum mehr als eine typologische Konzentration auf die Einheitlichkeit des Raumes (Einheitsraum) als Ausdruck einer gottesdienstlich-gemeindlichen Vorstellung des Sakralbaus, die Abkehr vom Historismus und Eklektizismus durch Reduktion der gestalterischen Mittel auf ein schematisches Sichtbarmachen von Konstruktionsteilen und die vorbehaltlose Verwendung von Stahlbeton.[18] Im italienischen Kontext der Zeit ist dies freilich sehr viel, aber im Vergleich zur internationalen Entwicklung eher Ausdruck einer gewissen Schwerfälligkeit. Denn letztlich gelingt eine die Kontinuität der Kirchenbaugeschichte wahrende Umsetzung moderner Architekturprinzipien nur in

der herausragenden Kirche S. Marcellino in Genua. Die architektonisch überzeugende Art, mit der hier Rundbautypus, Kuppelthema und zeitgemäße Konstruktionstechnik miteinander zu einer körperbetonten Ästhetik und einem klaren Raumeindruck verbunden werden, macht sie zur vermutlich ersten wirklich modernen Pfarrkirche Italiens. Bezeichnend für ihren Stellenwert ist die Tatsache, dass sie als einzige italienische Kirche der Zeit Beachtung im internationalen Architekturdiskurs findet.[19] Der Kirchenbau entwickelt sich in architektonischer Hinsicht – trotz des erklärten kirchlichen Neuerungsbewusstseins und Neuerungswillens – somit sprunghaft von Episode zu Episode und bleibt im Ergebnis von spezifischen Konstellationen am Ort der jeweiligen Aufgabe und dem Gang der allgemeinen Architekturdebatte abhängig, weshalb auch die vorliegende Untersuchung sich auf herausragende Ereignisse und Sachverhalte konzentriert, die aus je eigenen Dynamiken heraus die institutionell nur vage umrissene Aufgabe der kirchenbaulichen Erneuerung im Italien der Zwischenkriegszeit nachvollziehbar machen.

Themen

Den ersten baulichen Prüfstein für die angestoßene Debatte um die Erneuerung der italienischen Kirchenarchitektur bietet der 1918 begonnene und sich bis ans Ende der 1920er Jahre ziehende Wiederaufbau von mehr als 600 Kirchen im kriegsbedingt verwüsteten Triveneto. Dabei wird bereits mit der Fragestellung, nach welchen Grundsätzen der Wiederaufbau der kirchlichen Infrastruktur umgesetzt werden soll, die für den italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit prägende Polarität von Tradition und Moderne anschaulich: Einerseits plädiert der einflussreiche Kunstkritiker Ugo Ojetti für einen Wiederaufbau nach dem Grundsatz des *tali e quali*, folglich dafür, dass die vom Krieg beschädigten und zerstörten Kirchen möglichst wieder so aufgebaut werden sollen, wie sie vor dem Krieg waren.[20] Dem steht andererseits der von Celso Costantini vertretene Anspruch gegenüber, wonach diese Gelegenheit genutzt werden müsse, um mit den ‚Verhunzungen' eines – insbesondere im ländlichen Raum – weit verbreiteten, verwässerten und ärmlichen Barocks und eines verfälschten Neoklassizismus aufzuräumen. Das Ergebnis ist eine Vielfalt an Bezügen, die meist zwischen dem positiv besetzten Kirchenbau des Frühchristentums und dem des Mittelalters oszilliert oder wie im Veneto das palladianische Erbe bemüht. Die Beiträge des Wiederaufbaus zur Erneuerungsdebatte sind daher vor allem hinsichtlich Qualität und Reinheit der Bezüge und hinsichtlich des Grades der Vereinfachung zu suchen.

Die konservative Grundtendenz der Wiederaufbauleistung im Triveneto spiegelt sich im überschwänglichen Lob wider, mit dem 1923 der Entscheid im Wettbewerb für den Wiederaufbau des Doms von Monfalcone aufgenommen wird (Abb. 136ff). Der prämierte und auch ausgeführte Entwurf der Architekten Benigni und Leoni bedient mit seinem ungenierten Rückgriff auf die Typologie und Formensprache ravennatischer Vorbilder den Wunsch der Kirche nach einer christlichen Architektur im Geiste des frühen Christentums. Wohingegen die im Hinblick auf die Gesamtentwicklung eigenständigsten Beiträge zum Wiederaufbau der trivenetischen Kirchen in den Arbeiten einer Mailänder Architektengruppe um Alberto Alpago Novello zu erkennen sind (Abb. 146ff).[21] Ihre lombardo-romanischen Stilassoziationen können zwar im venetischen Kontext durchaus befremdlich wirken, doch bedeuten sie einen wichtigen Schritt weg vom inhaltsleeren, aber weiterhin beliebten Dekorativismus. Vor dem Hintergrund ihrer eigenen und auch der allgemeinen Entwicklung gehen ihre trivenetischen Arbeiten der modernen Konzeption der zunehmend vereinfachte und zeitgemäße Bautechniken einbeziehenden Architektur des *Novecento* voraus. Aufgrund ihres dennoch engen baugeschichtlichen Bezuges – bekannte Stile und Typen

bleiben ebenso charakterisierend, wie das tradierte Formenvokabular – erreichen sie noch nicht die Originalität ihrer späteren Arbeiten. Dabei erscheint es nachvollziehbar, dass die nach wie vor persistente und vom Dilemma einer antiquierten Architektenausbildung verfestigte eklektische und historistische Architekturauffassung keine Experimente erlaubt. Der identitätsstiftende Wert der Kirche ist gerade vor dem Hintergrund der Kriegs- und Irredentaerfahrung im Triveneto von noch größerer Bedeutung, zudem wird er nationalistisch verstärkt. Neben den sorgfältig gearbeiteten und als Entwicklungsschritt bedeutenden Arbeiten der Mailänder Gruppe heben sich vor allem die Kirchen in Candelù (Del Giudice) und Chiesanuova (Torres) als eigenwillige Stilinterpretationen ab (Abb. 167f).[22] Liturgisch innovative Beiträge wie Bartnings 1922 entworfene Sternkirche oder die wegweisende Kirche Notre-Dame-de-Raincy (1922-23) der Brüder Perret haben im Wiederaufbau der Kirchen des Triveneto keinerlei Widerhall. Auf einen vergleichbaren „Übergang von der Formenwelt eines entfalteten Stiles zu neuerlicher Vereinfachung, in deren Verlauf sich unvermerkt neue Anliegen geltend machen und so einen neuen Stil einleiten“,[23] muss in Italien noch bis in die 1930er Jahre hinein gewartet werden. Entsprechende Beispiele lassen sich im Triveneto erst mit den beiden modernen Pfarrkirchen Fausto Scudos in Selva del Montello (1931-32) und Volpago del Montello (1937-39) beobachten, die ihre Wirkung ganz ohne unnötiges dekoratives Beiwerk im Vertrauen auf die Eleganz der Proportionen und Klarheit der Konturen und Körper entfalten (Abb. 171f). Gerade die Kirche in Volpago schafft mit ihrer klaren, dynamischen Formensprache, die an einige der besten Beispiele der Messaner Wettbewerbsserie (1932) erinnert, einen lebendigen Kontrast zu den nach dem Ersten Weltkrieg fertiggestellten Kirchen der Nachbargemeinden. Somit bewegt sich die stilistische Entwicklung der Kirchenarchitektur der im Triveneto errichteten Kirchen in den für die italienische Architektur der 1920er Jahre nach wie vor charakteristischen Bahnen. Unter dem Eindruck ökonomischer, bürokratischer und politischer Einflüsse schwankt sie zwischen massenweise minutiösen Rekonstruktionen, willkürlich anmutenden Stilassoziationen und einigen wenigen sorgsam konturierten Kirchenbauten wie jenen in Ponte di Piave, Moriago oder Candelù. Eine Weitung erfährt sie erst im Zuge der diskursiv und architekturpolitisch verschärften Konfrontation mit dem Problem der akademisch interpretierten Tradition und ihrer stark vom Äußeren, von der Fassade und dem dekorativen Reichtum her gedachten Architektur.

Ein Beispiel, das in seiner Entstehungsgeschichte diesen im Wiederaufbauwerk angedeuteten Spannungsbogen zwischen Fortführung und Erneuerung in sich trägt und zugleich zeigt, wie die Veränderungen in der Architekturdebatte und Architekturpolitik mit der kirchenbaulichen Produktion koinzidieren und das Regime in den religiösen Deutungsbereich eindringt, ist hingegen der Tempio Votivo am Lido in Venedig (Abb. 233ff). Mit der Einlösung eines Gelübdes beginnt 1919 die lange Bau- und Planungsphase, in der der Entwurf mehrfach verändert und formal enthaltsamer wird. In seiner Bedeutung mutiert das Projekt von einer Pfarr- zur Votivkirche und allmählich auch zu einem Ossuarium für alle italienischen Gefallenen des Ersten Weltkrieges, bis es schließlich in den 1930er Jahren als Denkmal des gewonnenen Krieges mit massiver Unterstützung des Regimes zu Ende geführt wird. Der Entwurf des venezianischen Architekten Giuseppe Torres steht als Zentralbau typologisch in einer Kontinuitätslinie mit dem großen Votivkirchen-Vorbild S. Maria della Salute. Mehr noch bezieht er sich aber auf klassische beziehungsweise klassizistische Beispiele wie den Tempietto Bramantes und den ihm zugrundeliegenden Tholos sowie frühchristliche Vorbilder wie S. Costanza und S. Stefano Rotondo, von denen er typologische Merkmale und die Formensprache übernimmt.[24] In der Art, wie Torres das im Tempietto exerzierte Spiel der räumlichen Schichtung aufgreift und in ein räumlich flexibles und

perspektivisch reizvolles Ensemble aus offenen, halb offenen und geschlossenen Räumen überträgt, wird eine klassizistische Modernität vorbereitet, die im schließlich von Fantucci realisierten Bau der Oberkirche als monumentale Körperhaftigkeit vor Augen tritt und sich dem *Stile Littorio* der faschistischen Staatsarchitektur annähert.[25]

Im Hinblick auf die Bautechnik wählt Torres, unterstützt von dem jungen Ingenieur Umberto Fantucci, eine Mischbauweise aus Mauerwerksbau und dem in katholischen Kreisen bislang als „pietra artificiosa“[26] verpönten Beton.[27] Mit seiner pragmatischen Nüchternheit wird der Tempio zum Symbol für den architektonischen Wandel zu Beginn der 1930er Jahre und zum Prototyp eines formal modernen italienischen Kirchenbaus. Gleichwohl beinhaltet auch er keinerlei liturgische Alternative zu den tradierten Konzepten, wodurch der konservative liturgische Impetus des italienischen Sakralbaus nochmals bekräftigt wird. Im historischen Zusammenhang kann der Tempio, seiner doppelten Bedeutung als Votivkirche und militärisches Heiligtum entsprechend, als Versuch gedeutet werden, Kirche und Staat symbolisch zu versöhnen, noch bevor dies 1929 politisch und institutionell gelingt. Der Tempio wird dabei aber auch zum Abbild der Existenzbedingungen der Kirche im faschistischen Italien: So wie die Zukunft des Tempio offenbar nur mit der Umwidmung in ein militärisches Heiligtum gewährleistet werden kann, so muss auch die Annäherung der Kirche an den Faschismus als Weg zur Persistenz der Kirche innerhalb der faschistischen Staats- und Gesellschaftsordnung angesehen werden. Der Tempio Votivo veranschaulicht daher sinnbildlich den Prozess der faschistischen Vereinnahmung religiöser Elemente.[28]

Einen Sonderweg stellt das Wirken von Giuseppe Polvara dar. Er ist einer der ersten kirchenbauenden Architekten Italiens, der sich von den bislang vorherrschenden Stilimitationen absetzt, ohne jedoch durch Radikalität zu provozieren. Seine Bauten bleiben verständlich, das Bauerbe wiedererkennbar. Obwohl sich Polvara sichtlich um eine neue Formensprache bemüht, dominiert das Bewusstsein für die ungebrochene Kontinuität der Kirchenbautradition; davon zeugen das frühchristliche Idealbild seiner Entwürfe ebenso wie das strenge Proportionsschema und der regional charakteristische *tiburio*. Die stark künstlerischen Ansätze des MIAR sind ihm ebenso fremd, wie die mit monumentalen Ansprüchen aufgeputschte faschistische Architekturvorstellung. Vielmehr antizipiert Polvara den für die Zwischenkriegszeit prägenden Mittelweg des *Novecento*, jedoch mehr durch die typologische und funktionale Purifikation denn durch die stilistische Assoziation, wie sie beispielsweise die Kirchen des *Novecento Milanese* kennzeichnet.[29]

Parallel zu seiner Baupraxis entfaltet Polvara eine intensive divulgative Tätigkeit. Das Anliegen einer zeitgemäßen, authentischen Kirchenarchitektur versucht er im Dialog mit allen Beteiligten, insbesondere den Pfarrern, voranzubringen. Dabei gelingt es ihm, die Tradition der mittelalterlichen Bauhütten wiederzubeleben, indem er in der von ihm gegründeten, klösterlich verfassten *Scuola Beato Angelico* einen gesamtkünstlerischen Ansatz verfolgt, der dem landläufig verbreiteten Sammelsurium sakraler Kunst zumindest im Rahmen ihres Wirkungskreises erfolgreich entgegenwirkt. Zudem leisten Polvaras Äußerungen in der Fachzeitschrift ‚Arte Cristiana‘ und im 1929 veröffentlichten Buch ‚Domus Dei‘ einen gewichtigen Beitrag zur Durchsetzung moderner Gestaltungsansprüche im Kirchenbau. Das handbuchartige Werk schließt seinerzeit eine Lücke und dient vielen kirchenbauenden Architekten, allen voran Piacentini, der das Buch ausdrücklich weiterempfiehlt, als Orientierung.

Für Polvara stellt die fortwährende theoretische Auseinandersetzung mit dem Bauthema den Ausgangspunkt für seine eigenwillige Weiterentwicklung des Kirchenbaus dar. So liegt sein Augenmerk auf einem kompakten, einachsigen Langbau, den er aufgrund seiner starken Ausrichtung auf den Altarraum bevorzugt. Den liturgischen Raum versucht Polvara mittels klarer Raumaufteilung, Barrierefreiheit und guter Sichtbarkeit zu verbessern.[30] Durch den bewussten Einsatz des Stahlbetons formuliert er zudem den Willen zu einer neuen Ästhetik im italienischen Kirchenbau. So tritt er für eine vorbehaltlose Auseinandersetzung mit zeitgemäßen Bautechniken und Baumaterialien ein. Als Vorbilder dienen ihm vor allem die Betonkirchen Anatole de Baudots und der Brüder Perret in Frankreich sowie Karl Mosers Antoniuskirche in Basel, die er in Italien bekannt macht. Diese von Adolf Adam wegen ihrer Fortschrittlichkeit zu Recht als Pionier- oder Wiegenkirchen bezeichneten Kirchenbauten inspirieren Polvara zu einer sparsamen Skelettbauweise, in der die Konstruktionstechnik zugleich als ästhetisches Mittel verstanden wird. Unmittelbaren Ausdruck findet dies in dem von ihm in Anlehnung an den Stahlbinderbau entwickelten und häufig gebrauchten polygonal geknickten Stahlbetonfachwerkträger. Dieser ist der markanteste Teil eines einheitlichen konstruktiven Systems, das sich in vielen seiner Kirchen an den Außenwänden als orthogonales Muster abzeichnet. Die polygonale Form der Träger kehrt indes als gestalterisches Motiv im gesamten Bauwerk wieder und stärkt die Einheit des Raumeindrucks. Daraus ergibt sich die für Polvaras Kirchenbauten charakteristische Beziehung aus Konstruktion und Gestalt, indem die Gliederung und Akzentuierung des Baukörpers aus dem Tragwerkssystem abgeleitet scheint.[31]

Dass die Begründung einer rationalen Ästhetik bei Polvara aber kaum mehr als einen Ansatz darstellt, wird in seiner programmatischen Kirche S. Maria Beltrade deutlich (Abb. 382ff). Denn hier erscheint die Konstruktion am Außenbau ohne überzeugenden strukturellen Zusammenhang; ganz anders hingegen in den Kirchenentwürfen Terragnis und in Daneris Kirche S. Marcellino, wo die ästhetischen Qualitäten mit denen der Konstruktion in enger Beziehung stehen. Insofern stellt Polvaras Werk einen vor allem konzeptionell und methodisch bedeutsamen Ansatzpunkt dar, um die von Baudot und anderen Modernisten vertretene Lehre einer sich ganz zwangsläufig aus der Anwendung neuer konstruktiver Methoden ergebenden neuen Architektur als für die Entwicklung des Kirchenbaus notwendige Aufgabe anzunehmen und in einem nächsten Schritt weiterzuentwickeln. Polvaras Beitrag zur Erneuerung der italienischen Kirchenarchitektur liegt folglich in der Theorie und Praxis durchdringenden Formulierung und Auseinandersetzung einer auf die Liturgie und die Kirchenbaugeschichte bezogenen und zugleich konstruktiv aufgeschlossenen Modernisierung. Im Gegensatz zu anderen engagierten Priesterkollegen, wie Celso und Giovanni Costantini, hebt sich Polvara durch eine konkrete Vorstellung ab, wo in der Kirchenbaudebatte sonst Postulate vorherrschen. Seine über das Baubeispiel hinausgehende Bedeutung belegt letztlich seine beratende Rolle bei den ambitionierten Kirchenbaustudien Cesare Cattaneos und Giuseppe Terragnis zu Beginn der 1940er Jahre.

In liturgischer Hinsicht erweist sich Polvara als überaus aufmerksamer Architekt, doch ist auch er kein radikaler Neuerer; mit den Forderungen der liturgischen Bewegungen deckt sich sein Programm nur im Hinblick auf die Bereinigung des liturgischen Raumes, ihre tiefer greifenden Reformmomente schlagen sich in seinem Kirchenbau nicht nieder. Polvaras Architektur muss demnach als eine vernunftorientierte Anpassung überlieferter architektonischer Werte verstanden werden, die sich weder auf die selbstgerechte Durchsetzung moderner Konstruktionstechniken, noch auf einen elitären Ästhetizismus oder eine ideologisch begrün-

dete Monumentalrhetorik einlässt. Die von technischen Errungenschaften gebotenen Möglichkeiten begreift er vor allem als Chance, um ein immer noch gültiges Raumkonzept zeitgemäß zu übersetzen. Als fachkundiger Optimierer markiert er die bis zur Liturgiereform geltende Grenze im Spektrum der liturgischen Möglichkeiten zeitgemäßer italienischer Kirchenbaupraxis.

Der kontinuierlich untermauerte Anspruch einer Aktualisierung der italienischen Kirchenarchitektur findet abgesehen von Polvaras programmatischen Bemühungen nur sehr zaghaft Eingang in die kirchenbauliche Produktion. Angesichts der begrenzten Möglichkeiten im Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto und der kontroversen Ereignisse im Umfeld der beiden großen Kirchenbauwettbewerbe in La Spezia und Messina lässt sich beobachten, dass ohne durchschlagende liturgische Erneuerungsbewegung und ohne entschiedene Abkehr von der nach wie vor maßgeblichen Traditionsverbundenheit der theoretisch gebildete Anspruch allein nicht ausreicht, um die italienische Kirchenarchitektur – und im Übrigen auch die Sakralkunst – in die Gegenwart zu führen. Gerade Polvaras Wirken macht deutlich, dass der größte Schub nicht von der liturgischen Verfassung des Kirchengebäudes, sondern von einer offenen Auseinandersetzung mit den konstruktiven und ästhetischen Möglichkeiten der Zeit zu erwarten ist. Und auch die Kirche und ihre Fachorgane vermögen nach dem Eingreifen des Papstes (1932) keine progressive Debatte mehr zu befördern und breitenwirksame Impulse zu geben. Entsprechend steht die fortschrittliche Äußerung im Kirchenbau der 1930er Jahre in engem Zusammenhang mit einzelnen Initiativen und Konstellationen. Sowohl in Mailand als auch in Rom ist es die vergleichsweise offene Haltung erst kürzlich berufener Würdenträger, die den Architekten – freilich ohne dezidierte Einflussnahme – größere Spielräume eröffnet, als dies noch in den 1920er Jahren der Fall war oder die Haltung des Papstes vermuten ließe. Gleichwohl bleibt der Kirchenbau in seiner Entwicklung vielmehr das Objekt der allgemeinen Entwicklung, als dass er – wie in den 1950er Jahren durch die Initiativen der Bischöfe Lercaro und Montini ganz eindrücklich geschehen – von einer eigenen, lebendigen und offenen inneren Auseinandersetzung profitieren könnte.

Der Mailänder Kirchenbau, wie er zum Teil aus der weiteren Entwicklung der bereits im Triveneto in Erscheinung getretenen Architekten Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza erwächst, muss denn auch in dieser Perspektive als Abdruck einer äußerlichen Entwicklung gewertet werden. Gemeinsam mit Giovanni Muzio und dem Umfeld seines Architekturbüros in der Via Sant'Orsola entwickelt sich aus dem gedanklichen Austausch und der Zusammenarbeit eine moderne architektonische Praxis, die sich in Mailand mit zunehmender inhaltlicher Konvergenz als wirkungsvoller Gegenentwurf zum Akademismus positioniert. Anders als die späteren Protagonisten des MIAR bildet sich diese Gruppe junger Architekten noch in der Zeit vor und während des Ersten Weltkrieges, so dass der Einschnitt des Krieges nicht mit derselben, alles hinweg spülenden Unruhe empfunden wird. Gleichzeitig vermögen sie eine Architektursprache zu formulieren, die dem moderat erneuernden Interesse des Bischofs (Ildefonso Schuster) entgegenzukommen vermag. Bezeichnenderweise beziehen sie einen Teil ihrer künstlerischen Inspiration aus der metaphysischen Malerei, in der vertraute Formen und klassische Schönheitsideale den Maßstab bilden. Deren Bewusstsein für eine durch den modernen Klassizismus ewiger und absoluter Formen verstandene Lebenswelt deckt sich mit dem von der Mailänder Architektengruppe vertretenen romantisch-bürgerlichen Ansatz einer um Authentizität und kulturelle Identität bemühten, modernen Architektur. Auf die von ungeahnter Geschwindigkeit und Zer-

störung getriebene, kulturell entwurzelte Lebenswelt der futuristischen Wahrnehmung reagieren sie mit einer Rückkehr zur Ordnung typisch italienischer Werte. Ihre Abkehr vom sinnentleerten Historismus und Eklektizismus begleitet die scharfe Abgrenzung von den als antinationalistisch gebrandmarkten ausländischen Moden. Den fortschrittsästhetischen Auswüchsen der Futuristen halten sie die kreative Wiederbelebung klassischer Gestaltungsideale unter Einbeziehung der technischen Möglichkeiten entgegen – maßgeblich verkörpert in Muzios komfortablem Apartmenthaus in der Via Moscova in Mailand (sgn. Ca‘ Brütta, 1922, Abb. 453). Im Kirchenbau mündet diese Haltung in einem essenzialisierten Bezug zur lombardischen Romanik, die in den illustren Baubeispielen von S. Ambrogio, S. Lorenzo und dem Kloster Chiaravalle eine für den Mailänder Raum vergleichbar maßgebende Wirkung entfaltet, wie etwa Sankt Peter und Il Gesù in Rom. Plätschert folglich der Kirchenbau der 1920er Jahre sowohl in Mailand als auch in allen anderen Teilen des Landes entsprechend der Spielarten nahezu willkürlich imitierter Stile dahin, so bildet sich in der Folge eines wachsenden Bedarfs an Kirchen eine von der Kirchenbaudebatte unabhängige, schon seinerzeit als *Novecento* bezeichnete, aber erst deutlich später als *Novecento Milanese* gefasste architektonische Strömung, die durch die Kirchenbauten ihrer Protagonisten zum prägenden Moment im Mailänder Kirchenbau der 1930er Jahre aufrückt.[32] Fördernd für die Entwicklung und Ausbreitung dieser spezifisch lombardischen moderaten Moderne im Kirchenbau wirkt indes der 1929 zum Erzbischof von Mailand berufene ehemalige Leiter der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst, Ildefonso Schuster. Denn er ist es, der Giovanni Muzio bei der Gründung des *Comitato Cittadino per i Templi Nuovi* unterstützt und den von diesem koordinierten Ausbau der kirchlichen Infrastruktur mit verständiger Aufmerksamkeit begleitet.

Charakteristisch für die Kirchenarchitektur der Mailänder Novecentisten ist eine der Romanik vergleichbare Schwere und Plastizität additiv komponierter Grundkörper. Mit maßvollen Strukturierungen durch abwechselnd zurückgesetzte, feinmaßstäbliche Ziegelsteinschichten und bandartig verwendeten hellen Naturstein – meist Travertin – schaffen sie ein mit dem lombardo-romanischen Bauerbe verbundenes Formenvokabular, das sich für eine vermittelnde Architektursprache nutzen lässt. Der Eingangsbereich wird entsprechend der von Polvara erneuerten Empfehlungen als wichtiges, einer repräsentativen Formensprache weiterhin zugängliches Bauteil am Übergang vom Stadtraum in den Kirchenraum mit besonderem Bedacht aktualisiert. Dabei kann das Eingangsbauwerk von einer ausdrucksvollen Kontrastierung der gegliederten Körperhaftigkeit bis zu einem wuchtig-trutzigen, auf Motive des deutschen Ziegelsteinexpressionismus (u.a. Herkommer, Fahrenkamp) verweisenden Bollwerk reichen. Diesbezüglich veranschaulichen gerade Muzios feingliedrige Portiken mit Serliana-Variationen, Cabiatis an die frühchristliche Architektur angelehnte Fassaden mit zuweilen eingeschlossenen Portiken und Marellis zwischen zwei Ziegelsteintürme ‚geklemmter‘ Rücksprung an der Kirche S. Elena beispielhaft den assoziativen Charakter der Mailänder Novecento-Architektur und deren Bandbreite, aber auch Begrenzung im Umgang mit dem baulichen Erbe (Abb. 523ff). Die Grundrissdisposition folgt in der Regel einer dreischiffigen Anlage, wobei Muzio und Marelli dazu neigen, die Seitenschiffe zu Laufgängen zu reduzieren und die Querwirkung der Joche zu verstärken, so dass im Querschnitt hallenartige Räume entstehen; auf Querhäuser wird meist verzichtet. Die Schiffe werden mit Säulen (Cabiati, Muzio) oder pfeilerartigen perforierten Wänden beziehungsweise nach innen gestellten Pfeilern (Marelli, Muzio) geschieden. Das in den meisten Fällen in eine Apsis mündende Presbyterium ist nur leicht erhöht und in den eigentlichen Kirchenraum eingeschoben; häufig findet sich auch ein Ziborium wieder. Zur Betonung des Übergangs vom Schiff zum Chor wird in manchen Fällen ein dem Vierungsturm ähnlicher *tibu-*

rio errichtet. Zu bemerken ist außerdem die teilweise Verwendung von Stahlbeton und der Einsatz bewehrten Mauerwerks. Die damit verbundene Verfeinerung der Tragstruktur lässt sich in stark vereinfachten Säulen, den nach innen gestellten Pfeilern und Bogengliederungen sowie filigranen Längs- und Quertonnen wiedererkennen.

Insgesamt unterscheidet sich die Kirchenarchitektur der Mailänder Novecentisten von der Formensprache Polvaras und den radikaleren Vorschlägen der Rationalisten durch ihren stärker wahrzunehmenden Bezug zur Baugeschichte. Der Wille zu einer konsequenten Anpassung des Kirchenbaus an die Möglichkeiten und Erfordernisse der Zeit scheint hingegen in Polvaras Werk stärker zum Ausdruck zu kommen. Entsprechend erweisen sich die Kirchen der Novecentisten stilistisch beherrschter und auch im Raumeindruck harmonischer. Auf die Fragen nach einer erneuerten Formensprache vermögen die Novecentisten verständlichere Antworten zu geben: Die bislang allzu prägende und meist auch überbordende Ornamentik wird durch das wirkungsvolle plastische Spiel einfacher Formen und struktureller Akzente dem neuzeitlichen Empfinden angenähert, ohne das jahrhundertelang eingeübte Kirchenbild zu verzerren. Mit ihren Neuinterpretationen und Neuzusammenfügungen des als universal gültig Anerkannten und Bewährten offerieren sie eine assoziative Architektur, die nicht nur den in katholischen Kreisen gefürchteten stilistischen Bruch vermeidet, sondern mit ihrem hohen Identifikationspotenzial auch der für die faschistische Kulturideologie typischen Sehnsucht nach einer zeitgemäßen Ausdrucksform italienischer Kultursuprematie entgegenkommt. Der abstrahierte Klassizismus der Novecentisten findet in der lombardo-romanischen Stilassoziation zu einer angemessenen Antwort auf die von Mario Tanci als kleinbürgerlich-späthistoristisch gebrandmarkte Baumentalität, die noch bis weit in die 1920er Jahre hinein den Kirchenbau nicht nur in der lombardischen Metropole beherrscht. Dass im Zuge der unter der Ägide des *Comitato Cittadino per i Templi Nuovi* forcierten kirchenbaulichen Expansion im Mailand der 1930er Jahre die Kirchenbauten der Novecento-Bewegung die Richtung bestimmen, erklärt sich folglich aus ihrer mediativen Architekturtheorie und ihren allgemein verständlichen architektonischen Qualitäten.

Mehr noch als in Cabiatis schon 1927 begonnener Kirche in Giussano findet der Gang der allgemeinen Architekturentwicklung Niederschlag in der Übernahme des Kirchenbauprojekts S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa durch Giovanni Muzio. Das in neoromanischem Stil von Franco Della Porta 1925 begonnene Kirchenbauprojekt am Rande Mailands dokumentiert, wie mit Muzio die Architektursprache einer ‚anderen', mediativen Moderne Einzug in den Mailänder Kirchenbau hält. Eine Umorientierung lässt sich derweil auch in anderen Städten und Regionen Italiens beobachten, maßgebend ist jedoch die Entwicklung in Rom, wo der Architekturdiskurs durch zahlreiche Manifestationen besonders dynamisch ist und die Kirchenbauproduktion die größte Intensität erreicht. Verschiebt sich in Mailand die Architektur von der Neoromanik zur lombardo-romanischen Stilassoziation, so weicht die in den 1920er Jahren noch ungeniert in Rom grassierende gegenreformatorische Opulenz erst durch die zahlreichen Kirchenbauten Clemente Busiri Vicis und Tullio Rossis einer stark vereinfachten und stilistisch weniger gebundenen Architektur. Als Wegbereiter fungiert Marcello Piacentini, der zum Zeitpunkt der Konfrontation im italienischen Architekturdiskurs sein eigenes Kirchenbauprojekt Sacro Cuore di Cristo Re einer entscheidenden, sowohl architektursprachlich als auch technisch bemerkenswerten Konversion unterzieht (Abb. 939ff). Indem er seinen wechselweise an Vorbildern wie S. Andrea della Valle, Il Gesù, S. Agnese in Agone aber auch an neueren Kirchen wie Abadies Pariser Kirche Sacré-Cœur und Magnis S. Maria della Pace am Lido di Ostia (Abb. 758ff) ausgerich-

teten Entwurf mit skrupelloser Radikalität vom architekturgeschichtlichen Abstellgleis nimmt, gelingt es ihm, dem Bauwerk einen gänzlich anderen, modernen Charakter aufzudrücken und damit den Weg für eine gemäßigte Modernität im römischen Kirchenbau zu ebnen. Aufgrund der Rechtzeitigkeit und herausragenden Stellung Piacentinis steht dieser Umschwung in enger Verbindung mit jenen Ereignisse, die Italiens architekturpolitisch beeinflussten Eintritt in die architektonische Moderne bestimmen: Noch bevor in Florenz und Rom mittel spektakulärer Wettbewerbsentscheide die Weichen für eine gemäßigte Moderne gestellt und die Gleichschaltung der Strömungen in der korporativen Neuordnung des Berufsstandes vollzogen werden, präsentiert sich Piacentinis nunmehr auf reine geometrische Formen konzentrierter Kirchenbau als Prototyp eines *trasformismo architettonico*, der in der Folge für die italienische Architekturproduktion der totalitären Regimephase charakteristisch sein wird. Im römischen Kirchenbau löst er freilich den totgelaufenen Anachronismus ab, der von den akademisch sorgsam fundierten Elaboraten eines Gustavo Giovannoni (SS. Angeli Custodi, 1922-25), dem überbordenden Schwulst des bislang sehr erfolgreichen Passatisten Armando Brasini (Sacro Cuore Immacolato di Maria, 1923/39-54) und dem konfektionierten Historismus Cesare Bazzanis (Gran Madre di Dio, 1930-33) ausstrahlt (Abb. 770ff, 820ff, 887ff). Begünstigt wird der Umschwung vom neuen Generalvikar Francesco Marchetti Selvaggiani, der sich ähnlich wie Ildefonso Schuster in Mailand und Angelo Paino in Messina für eine Kirchenarchitektur modernen Stils einsetzt.

Piacentinis Kirchenbau am Viale Mazzini in Rom geht in seinem letztlich realisierten Zustand nicht auf einen in sich geschlossenen, großen Wurf zurück, sondern ist das Ergebnis eines langen Prozesses in dem die Reflexion aktueller Entwicklungen den Ausschlag für eine grundlegende Umgestaltung gibt. Piacentini akzeptiert nunmehr die zentrale Forderung der Rationalisten nach einer radikal vereinfachten, auf die Wirkungskraft ihrer Geometrien konzentrierten und damit abstrakteren Architektur, sieht aber zugleich in den tradierten ästhetischen Konzepten von Proportion, Sinnlichkeit und Symbolik weiterhin die Maßgaben architektonischer Wertschöpfung.[33] Dabei spiegelt insbesondere die Fassade der Cristo-Re-Kirche den im Innenraum spürbaren, aus den ursprünglich gewählten baugeschichtlichen Vorbildern abgeleiteten typologischen Synkretismus von Longitudinalität und Zentralität, Horizontalem und Vertikalem: Piacentini verdichtet ihn zu einer spannenden Komposition aus Türmen und Mittelbau, vertikalisierenden Vertiefungen und horizontalisierendem Gesims.[34] Das im Entwurfsprozess allmählich überwundene Formenvokabular ersetzt Piacentini mit einer schlichten Diktion aus Proportion, Farbe und Material, die das additive Spiel der Volumen spannungsreich artikuliert. Die Mauern erscheinen wie gefräst, der gesamte Baukörper der Kirche wie eine scharrierte Skulptur. Zudem wirkt der ausgeklügelte, an Bauwerke der Amsterdamer Schule erinnernde Mauerwerksverband wie ein metaphorischer Verweis auf das *Non-finito* der großen italienischen Kathedralen mittelalterlicher Bautradition, so als wolle Piacentini mit dieser raffinierten Andeutung baugeschichtlicher Wurzeln eine Rüge am allzu freimütigen Kopismus seiner Kollegen üben.

Die Stasis im italienischen Kirchenbau macht verständlich, warum Piacentinis vollkommen umgekrempelte Kirche von Zeitgenossen wie Renato Pacini als erster Erfolg der neuen italienischen Sakralarchitektur gefeiert worden ist. Bei der wegweisenden VI. Triennale (1936) bildet sie unter dem Ausstellungstitel ‚Neue italienische Architektur' gar den Auftakt der Exponate und Carlo Ceschi bestätigt sie 1963 als den Beginn einer neuen architektonischen Ära in der Geschichte der italienischen Sakralarchitektur. Im Gegensatz zu den Arbeiten der Mailänder Novecentisten, deren unverkennbaren Regionalismus Piacentini selbst kritisiert, deutet er seine Kirche Cristo Re

als Ausdruck eines nationalen *Novecento*. Für die Neudefinition des italienischen Sakralbaus ist Piacentinis Kirche tatsächlich von größter Bedeutung, denn im formbezogenen Reigen der kirchenbaulichen Erneuerungsdebatte markiert sie die Überwindung der bislang dominierenden passatistischen Tendenzen. Durch Piacentini erhält die bislang allzu rückwärtsgewandte Auseinandersetzung mit den kanonischen Vorbildern einen plausiblen Gegenwartsbezug, in dem die Ursprünge und Entwicklungen italienischer Sakralbaugeschichte sichtbar bleiben. Mit seiner Kirche verwirklicht Piacentini jene Verbindung von Tradition und Moderne, die der Moderne eine breite Akzeptanz bescheren wird und der Tradition ihre Aktualität erhält. Selbst Mussolinis Vorstellungen von Architektur scheinen sich in dieser Kirche widerzuspiegeln, wenn er sie als beispielhaftes, schönes und seinem Zweck vollkommen angemessenes Werk moderner Architektur preist. Für einen kurzen Moment erscheint das Thema Sakralbau auf dem Kamm der sich im Kampf um eine italienische Architekturmoderne aufbauenden Woge.[35]

Vor dem Hintergrund der systematischen Auseinandersetzung mit den pastoralen Bedürfnissen der wachsenden Städte kann die kirchenbauliche Expansion in Städten wie Mailand und Rom in beträchtlichem Maße vorangetrieben werden. Während sich die Kirchenarchitektur der Mailänder Novecentisten in den 1930er Jahren als allgegenwärtiges stilistisches Vorbild für zahlreiche weitere Kirchenbauprojekte anderer Architekten erweist, liegt die Wirklichkeit des römischen Kirchenbaus in den Händen von nur zwei Bauschaffenden. Zu Beginn des vierten Jahrzehnts wird der bestens in die römische Gesellschaft eingeführte Ingenieur Clemente Busiri Vici mit mehreren Kirchenbauten betraut, bevor dann der junge Florentiner Tullio Rossi bis in die 1940er Jahre hinein als verantwortlicher Architekt des Vikariats fast alle weiteren Kirchen der Hauptstadt errichtet. Zuerst ist es jedoch Clemente Busiri Vici, der mit seiner konstruktiv empfundenen Kirchenarchitektur den von Piacentini eröffneten Weg abseits des Akademismus beschreitet. Seine Arbeiten heben sich durch technische und gestalterische Experimentierfreude ab. Die Innenräume entwirft er weiträumig und belichtet sie großzügig; auf die überkommene Ornamentik verzichtet er. Hinsichtlich des Raumgefüges gelangt er zu neuen Interpretationen, so wird beispielsweise in der Kirche S. Ippolito (Abb. 1172ff) der ebenso charakteristische wie problematische Übergang von Chor und Schiff mit dem Kontrast eines nur schwach belichteten Querschiffs zum deutlich helleren und dadurch visuell entrückten Chor gelöst, ohne auf das traditionelle, vor allem bei Polvara noch sehr gebräuchliche Mittel der Chorverengung mit Chorbogen zurückzugreifen. Tullio Rossi löst diesen zuweilen auch manieristisch wirkenden Sinn für neue Formfindungen mit einem pragmatischen, je nach Kontext und Budget anpassungsfähigen Repertoire ab. Sein umfangreiches kirchenbauliches Werk gibt dabei durchaus die frenetische Bauwut wieder, mit der Rom in den 1930er Jahren zur Hauptstadt des Faschismus umgebaut wird. In den an den Rändern entstehenden Elendsvierteln (*borgate*) sieht er sich gar mit deren negativen Begleiterscheinungen konfrontiert.

Rossi stellt die serienmäßige Verwertbarkeit von Stil und Typus in den Vordergrund seines kirchenbaulichen Schaffens. Seine Entwurfsmethode geht dabei stets von einer starken Präsenz der kirchenbaulichen Traditionen aus, und strebt nach deren Vereinfachung sowie Reduktion auf die sie konstituierenden Elemente, ohne jedoch zu einer substanziellen Erneuerung zu gelangen. Den tradierten Typus der Basilika bricht er bis zur minimalistischen Notkirche herunter. Für den schwierigen städtebaulichen Kontext, der sich zwischen den unter dem Druck der Spekulation rasch wachsenden Bürgerquartieren und den eilig zusammengezimmerten *borgate* ergibt, ‚schleift' er die Elemente des kirchenbaulichen Baukastens und überträgt sie in drei- oder ein-

schiffige Langbauten ohne Kuppel. Der Bogen reicht dabei je nach örtlicher Situation von größeren Kirchen wie S. Emerenziana und S. Galla über gut organisierte Einheiten fast ländlichen Zuschnitts bis zu ärmlichen Notbehelfen mit Vordach (Abb. 1238ff). Das identitätsstiftende Leitmotiv bleibt dabei stets das Bild der Basilika. Trotz der inneren Stimmigkeit seiner meisten Entwürfe, bietet Rossi jedoch kaum mehr als eine zweckdienlich zwischen Tradition und Moderne lavierende Auffrischung des Altbekannten. Das architektonische Modell bleibt innerhalb eines engen, traditionalistisch inspirierten Rahmens begrenzt und auch die städtebauliche Differenzierung geht über die Dualität städtisch-ländlich, *quartiere-borgata*, kaum hinaus. Jedoch stellt Rossis Werk den ersten und auch für die spätere Zeit noch seltenen Versuch dar, dem modernen Phänomen der bevölkerungsintensiven Stadtexpansion in agrarisch verwurzelte Gebiete ein eigenes Kirchenmodell zuzuordnen – ähnlich, wie es mit den Sozialwohnungsbauten der Moderne im Bereich der Wohnarchitektur geschieht. Außerhalb von kriegsbedingter Not schafft Rossi elementarisierte Kirchen, die als Modelle einer ‚gemeinen' Volkskirche eine Antwort auf die Verwerfungen der modernen Stadt beinhalten. Wie Busiri Vici verzichtet er auf die überkommene Ornamentik, behält aber vertraute Motive, wie zum Beispiel den die gesamte Zeit hindurch im italienischen Kirchenbau beliebten Rundbogen, bei. Gelegentlich versucht er wie bei der Kirche S. Galla ein sich in der Fassade abzeichnendes Flachdach zu realisieren, doch stößt dies in den kirchlichen Gremien auf zu große Ablehnung. Zwar sind Rossis Kirchen keine Imitationen mehr, doch bleiben sie hinter den architektonischen und insbesondere konstruktiven Möglichkeiten zurück; in stilistischer Hinsicht sind sie (insbesondere in den repräsentativeren Fällen) der assoziativen Architekturkonzeption des *Novecento* zuzuordnen, ohne jedoch von prägender Bedeutung zu sein. Rossis größtes Verdienst ist vielmehr die Entwicklung einer Kirche, die im Sinne einer Elementarkirche mit einem Minimum an Würde in den Elendsvierteln Roms voll funktionsfähige Pfarrzentren als Orte sozialer Integration charakterisiert. Gerade dort, wo die Menschen ansonsten sich selbst überlassen wären, erweisen sie sich mit ihrer einfachen und unmissverständlichen Sprache als würdevoll-bescheidene Horte der Pastoralen.

Am Ende der faschistischen Epoche wird zwar mit der von Galeazzi und Redini entworfenen Kirche S. Eugenio in Rom (Abb. 1283) ein Kirchenbau errichtet, der mit seiner unverhohlenen Reverenz an Il Gesù immer noch den Geist einer akademisch empfundenen Tradition aufrecht erhält, doch mit der technischen und schematischen Deklination von Stil und Typus in der schnellen und wirtschaftlichen Großproduktion neuer Kirchen wird eine zumindest äußerliche Modernisierung vollzogen, die als Ausdruck einer neuen Zweckmäßigkeit in die Zukunft blicken kann.

Gegen Ende der 1920er Jahre setzt, wie schon mehrfach angesprochen, sowohl im Architekturdiskurs als auch in der Kirchenbaudebatte eine neue Dynamik ein. Dabei entspannt die *Conciliazione* den Gegensatz von materialistisch-positivistischer Bürgerkultur und moderneskeptischer Kirche und führt zu einer nach 1929 konkreteren Kirchenbaupolitik, die unter anderem auch die großen Bauprogramme in Mailand und Rom nach sich zieht. Ganz unmittelbare Konsequenzen der verbesserten Beziehungen von katholischer Kirche und faschistischem Staat sind jedoch die Errichtung einer neuen Diözese in La Spezia und das dazugehörige, vom Regime beförderte Projekt für den Bau einer neuen Kathedrale. Zur selben Zeit unterzieht bekanntlich Piacentini sein römisches Kirchenbauprojekt Sacro Cuore di Cristo Re einer radikalen Überarbeitung und in Mailand wird dem wichtigsten Vertreter des Mailänder *Novecento*, Giovanni Muzio, ein Kirchenbauprojekt übertragen, um es entsprechend den Vorstellungen des neuen Erzbischofs Ildefonso Schuster in einer zeitgemäßen Architektursprache umzugestalten. Während diese

entsprechend der allgemeinen Debatte überaus dynamische Phase eine anhaltende Verlagerung in der Tendenz des Kirchenbaus bewirkt, berührt sie in der vom faschistischen Architektenverband durchgeführten Wettbewerbsserie für mehrere neue Pfarrkirchen in der Diözese Messina einen spektakulären Höhepunkt.

Zunächst ist es aber der Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia, der – schon kurz nach den Lateranverträgen ausgelobt – einen Kristallisationspunkt in der italienischen Kirchenbaudebatte markiert. Allerdings scheitert er an seinen inneren Widersprüchen und allzu hohen Erwartungen: Zum einen wünscht man sich – der modernen Strömung entsprechend – eine Abkehr von der als Irrweg empfundenen Imitation vergangener Stile, zum anderen verhindern der mit kanonischen Ratschlägen gespickte Ausschreibungstext und die konservative Zusammensetzung des Preisgerichts unter dem Vorsitz Ugo Ojettis die Teilnahme der vielversprechendsten Kräfte. Paradoxerweise sorgt gerade die Modalität des Wettbewerbs für große Zurückhaltung bei den Teilnehmern, weshalb der hohe Anspruch einer fanalartigen Antwort auf die drängenden Fragen der kirchenbaulichen Aktualisierung letztlich ausbleibt. Der Wunsch nach einer großartigen und magniloquenten Architektur in der überaus exponierten Lage am Golf von La Spezia produziert einen eklektischen *pasticcio* einerseits und akademisch raffinierte Zitationen andererseits; am Ende bleibt nur eine vage Neigung zur Vereinfachung der Formen. Das Ergebnis erscheint wie eine krampfhafte Suche nach Monumentalität und Sakralität unter Bemühung – mitunter auch Verdrehung – des baugeschichtlichen Erbes. So ist denn auch der Beitrag des ambitionierten sizilianischen Architekten Giuseppe Samonà der einzige Entwurf, der unter dem Gesichtspunkt einer glaubhaften und für die Zukunft tragfähigen Modernisierung des italienischen Kirchenbaus zu Buche schlagen kann (Abb. 1347ff). Bezeichnend ist hingegen der Boykottentwurf Giuseppe Pensabenes, der sozusagen als Verneinung jeglicher architektonischer Gestaltung ein merkwürdig abstraktes Liniengebilde abgibt (Abb. 1350ff). Als Einziger wagt folglich Samonà eine schlüssige Interpretation des Themas, die sich merklich vom Altbekannten und allzu Vorhersehbaren löst und dennoch mit viel Feingefühl einen Bruch mit der Baugeschichte vermeidet. Der gestaffelte, die Horizontale betonende Aufbau nimmt die von schlichten Elementarkörpern erzeugte Monumentalität des *Stile Littorio* vorweg und schafft eine erhabene, geradezu archaische Atmosphäre, wie sie beispielsweise einige Jahre später von Giovanni Greppi im Gefallenenmahnmal in Redipuglia auf die Spitze getrieben wird. Durch den Verzicht auf die scheinbar obligatorische Kuppel wird der großartige Fingerzeig der übrigen Entwürfe auf eine mystische Äußerung klarer Volumen reduziert, die in ihrer geometrischen Einfachheit an prähistorische Heiligtümer erinnert, in ihrer Raumwirkung indes auf die komplexe Raumgestalt islamischer Sakralbauten verweist. Doch sind es vielleicht gerade diese ‚exotischen' Bezüge, die ein Weiterkommen Samonàs in die zweite Wettbewerbsrunde verhindern. Stattdessen werden unter den 92 Beiträgen fünf Entwürfe ausgewählt, deren Qualität sich wie beispielsweise bei Tomaso Buzzi in der möglichst originellen Steigerung des bekannten Vokabulars oder im Akademismus des zeitweilig favorisierten, dann als unselbstständig bezeichneten und deshalb fallengelassenen Entwurfs von Daneri erschöpft (Abb. 1356ff).

Während der mit viel Aufwand betriebene und landesweit beachtete Wettbewerb um 1930 in die zweite Runde geht, ändern sich jedoch mit dem erfolgreichen Auftreten der Rationalisten (MIAR) die allgemeinen Rahmenbedingungen. Selbst die konservative Jury muss eingestehen, dass der Wettbewerb in La Spezia keinen Sprung nach vorne, sondern allenfalls einen Sprung auf der Stelle bedeutet; es kommt zu Verzögerungen bei der Durchführung des zweiten Durchgangs,

der erst gegen Ende des Jahres 1931 entschieden wird. Ojetti suggeriert sogar, das gesamte Ergebnis abzuhaken und Piacentini direkt zu beauftragen – es wird deutlich, dass der Wettbewerb in eine Sackgasse steuert. Da man aber einen Sieger benötigt, entscheidet man sich – um das Gesicht zu wahren – für den schon seit den gemeinsamen Erfahrungen beim Wiederaufbau im Triveneto in der Gunst des Spezzaner Bischofs (Giovanni Costantini) stehenden venezianischen Architekten Brenno Del Giudice (Abb. 1404). Doch trotz massiver finanzieller und organisatorischer Unterstützung durch das Regime und Mussolini selbst, wird das Projekt über Jahre verschleppt; während die komplizierte Hanglage für die Bebauung hergerichtet wird, schwindet das Interesse an dem einstigen Prestigevorhaben, neue Herausforderungen treten in den Vordergrund und mit der Abberufung Costantinis nach Rom im Jahre 1943 sowie dem Einschnitt des Krieges wird das Projekt vorerst stillgelegt, um dann gegen Ende der 1950er Jahren, nachdem sowohl der Architekt als auch der ehemalige Bischof verstorben sind, in einem neuen Anlauf wieder aufgenommen zu werden. Dieses Mal wird der Auftrag direkt vergeben und zwar an Adalberto Libera. Allein schon an der Wahl des Architekten ist abzulesen, dass sich inzwischen die architektonische Ausrichtung im italienischen Kirchenbau vollkommen verändert hat. Die Moderne hat umfänglichen Einzug gehalten, die Debatte kreist nicht mehr um die Konfrontation und Aussöhnung von Tradition und Gegenwart, sondern um die adäquate Umsetzung der aktuellsten Reformbemühungen im Vorfeld des Zweiten Vatikanums. Und tatsächlich gelingt es dem seit seinen Anfängen mit geschwungenen Formen experimentierenden Libera seine Rundbaustudien in einen Kathedralenentwurf zu übertragen, der mit seinem schlichten, runden, um den Altar entwickelten Raum einen für die Anliegen der Reform geradezu programmatischen Standpunkt vertritt (Abb. 1436ff). Der Gegensatz zu den Ergebnissen des einstigen Wettbewerbes könnte dabei kaum auffälliger sein – wie im Brennglas erscheint der Prozess, den die Auseinandersetzung mit dem Kirchenbau seitdem vollzogen hat. Die einstigen Einschränkungen der tridentinischen Liturgie sind den neuen Möglichkeiten der Liturgiereform gewichen und die Möglichkeiten moderner Architektur treffen auf jenen vorbehaltlos offenen Geist, der die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem beispiellosen Laboratorium der Kirchenarchitektur werden lässt. Von all der Kraft, die diese Entwicklung schließlich entfalten wird, lässt sich zu Beginn der 1930er Jahre freilich kaum etwas erahnen, zu verschieden ist der Kontext und zu festgefahren die Ausgangslage. Weshalb die Impulse zunehmend aus der Initiative des Regimes erwachsen, das getrieben vom Wunsch nach einer monumentalen, geschichtsträchtigen und zugleich pseudojugendlich-progressiven Selbstinszenierung die architektonische Wirklichkeit des Landes in den Griff nimmt.

Nur kurze Zeit nachdem in La Spezia zu Gunsten Del Giudices entschieden worden ist, treten erste Studien in Erscheinung, die die Verwendung des Stahlbetons zum Kirchenbauthema erheben; sie tragen die Handschrift junger talentierter Architekten. Zu ihnen gehören mit Gaetano Minnucci, Adalberto Libera, Ernesto Puppo und Giuseppe Terragni namhafte Vertreter des MIAR, mit Manlio Costa und Giuseppe Vaccaro aber auch ehemalige Teilnehmer des Spezzaner Kathedralenwettbewerbs (Abb. 1587ff). Im Klima der Konfrontation und im Ringen um Anerkennung entfaltet das alte Thema Kirchenbau genügend Attraktivität, um zumindest für kurze Zeit das Interesse der italienischen Architekturavantgarde auf sich zu ziehen. Es geht um den Anspruch der Universalität, den die Rationalisten für ihre Architektur erheben. Um das Verlangen Mussolinis nach nationaler Größe zu bedienen, bedarf es freilich monumentaler Qualitäten – Qualitäten, die der avantgardistischen Architekturproduktion bislang mit gutem Grund abgesprochen werden konnten. Um die repräsentativen Potenziale rationalistischer Architektur zu

‚belegen', zeichnet deshalb Terragni eigens für die von Michelucci und Libera organisierte dritte Ausstellung rationalistischer Architektur eine Kathedrale aus Stahlbeton (Abb. 1590ff). Von Ojetti zu dieser Stellungnahme genötigt, entwirft er ein wahrhaft monumentales Bauwerk, indem er den Typus der Wegkirche exaltiert. Das Raumproblem löst er mit einer dynamischen Einheit aus filigraner Struktur und ungehindertem Raumfluss; Polvaras Forderung nach der Einheit des Raumes verleiht er so einen unmittelbaren und unmissverständlichen, ausschließlich auf den Altar gerichteten Ausdruck. Die Fassade löst er derweil in eine dreidimensionale Volumenkomposition auf, die mit ihrer spannungsgeladenen Tiefe eine tatsächlich neue Antwort bereithält. Obwohl sich deutliche Verweise auf die Kirchenbautradition finden lassen, besitzt dieser Entwurf genügend Eigenschaften, die einem konservativen katholischen Betrachter als Affront erscheinen müssen: Zu sehr erinnert Terragnis langer, luftiger und heller Raum an einen Hangar.

Etwa zur selben Zeit drängt sich bereits ein neuer Kirchenwettbewerb in den Vordergrund. Entsprechend den aktuellen Entwicklungen weist er in eine vollkommen andere Richtung, als der Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia. In der Diözese Messina geht es um den Wiederaufbau der kirchlichen Infrastruktur, nachdem sie 1909 (!) bei einem Erdbeben weitestgehend zerstört worden ist. Der Bischof Angelo Paino – es heißt, er sei mit Mussolinis Zutun nach Messina ‚berufen' worden, um den sich hinziehenden Wiederaufbau in Angriff zu nehmen – wünscht sich ausdrücklich eine zeitgemäße Kirchenarchitektur und vertraut daher die Durchführung dem von Calza Bini geführten Architektenverband an. Für diesen ist es die erste Gelegenheit einer direkten Einflussnahme auf architektonische Entscheidungen, weshalb die Wettbewerbsserie für 20 Pfarrkirchen als erste Etappe der sogenannten *stagione dei concorsi* gezählt werden muss, also jenem Reigen von Architekturwettbewerben, mit dem das Regime zu einer einheitlichen stilistischen Tendenz drängen wird. Mit der Serie wendet sich erstmals eine italienische Kircheninstitution direkt den aktuellen Entwicklungen der allgemeinen Architekturdebatte zu. Anders als noch in La Spezia, setzt sich das Preisgericht nicht mehr aus Vertrauten des Bischofs zusammen, sondern wird unter der Führung von Calza Binis Freund Piacentini mit Mitgliedern des Architektenverbands und der römischen Architekturschule (darunter Aschieri und Foschini) besetzt. Der Schulterschluss der Diözese mit dem Architektenverband steht somit stellvertretend für den Beginn einer aktiven faschistischen Architekturpolitik; als deren unbestrittener Lenker soll Piacentini ein anachronistisches Debakel wie in La Spezia verhindern und als Garant einer zeitgemäßen Entscheidung fungieren. Ein Vertrauen, das in jedem Fall begründet erscheint, denn wie er mit seiner eigenen, bemerkenswerten Entwurfskonversion im Projekt für die Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom unter Beweis stellt, bürgt er tatsächlich für Italiens Weg in eine gemäßigte und zudem für die Kirche durchaus gangbare Moderne. Eine Moderne, die italienisch genug ist, um sich von der internationalen Moderne der Rationalisten zu unterscheiden und zugleich progressiv genug ist, um mit der Imitation des Vergangenen aufzuräumen und das Selbstverständnis des Regimes als eine dynamische und geniale Kraft zu verkörpern. In diesen Kontext begibt sich die Kirche in dem Moment, da Paino die Wettbewerbsserie dem Architektenverband anvertraut.

Im Gegensatz zu La Spezia sind es nun vor allem junge Teilnehmer mit vergleichsweise wenig Erfahrung im Kirchenbau. Entsprechend den Voraussetzungen und den Hintergründen ergibt sich ein vollkommen anderes Bild. Die Entwürfe machen die Suche nach einer neuen Sprache sichtbar, auch wenn in typologischer Hinsicht weiterhin weitgehend am Bekannten festgehalten wird. Interessant ist dabei vor allem die vergleichsweise starke Präsenz von Rundbauten, denn offenbar

traut man dem funktional anspruchsvollen Typus ein hohes Maß an Originalität zu.[36] Außerdem bestätigt die Wettbewerbsserie den bereits angeklungenen Aspekt der kirchenbaulichen Entwicklung, wonach die Pfarrkirche zunehmend als Zentrum einer Pfarrgemeinde verstanden wird, da alle Kirchen in ein Gemeindezentrum eingebettet sind. Wie weit sich die Teilnehmer inzwischen vorwagen können, macht derweil Ridolfis spöttisch als *panettone* bezeichneter Rundbauentwurf anschaulich (Abb. 1504ff). Mit seiner auskragenden Deckenplatte in Gestalt eines stilisierten Heiligenscheins, der über einer Betonglaszäsur zu schweben scheint, dem am Außenbau umlaufenden *telaio* (Balken-Stützen-Rahmen) und dem wie eine Scheibe geschnittenen Glockenturm weckt der kühne Rundbau Befremden und Neugier zugleich. Als Vorlage dient ihm derweil sein eigener Diplomentwurf, in dem er für ein Seebad in Castel Fusano eine radikal vereinfachte Interpretation der Rundkirche mit Umgang geboten hat (Abb. 1508ff). Mit exzessiver Vereinfachung schafft Ridolfi einen kompakten, ja vergleichsweise intimen Raum, in dem die Gemeinde dem Altarraum direkt und nah gegenübersitzt. Es gibt keine Nebenaltäre, der Sakralraum wird in nur einem Brennpunkt fokussiert. Findig und zugleich versöhnlich ist die Idee, die Unterseite der Gloriole mit einem goldenen Mosaik zu besetzen, das reizvolle Lichtspiele ermöglicht. Befremdlich wirken hingegen die Fenstergruppen, die sich aus dem Duktus des Entwurfs nicht erklären lassen; die hinter dem Altarraum liegenden Schlafräume und Sanitäranlagen müssen dem katholischen Auge indes wie eine Beleidigung erscheinen. Auch wenn das kraftvolle Bild mit einigen Problemen hinsichtlich der Praktikabilität ‚erkauft' wird, ist der Entwurf ein belebender Kontrast zur bislang im Kirchenbau vorherrschenden Richtung. Die schlichte aber wirkungsvolle Systematik, mit der Ridolfi die atmosphärische Dichte des Bauwerks auf das Spiel des Lichts mit den geometrisch klar differenzierten Körpern konzentriert, weckt – so Paola Zampa – Erinnerungen an die großen Vorbilder der Frührenaissance. Eine Verbindung von Tradition und Moderne ist der Intention nach gegeben und eine praktikable Lösung scheint greifbar nahe, insbesondere im Hinblick auf den Tenor der übrigen Beiträge, die allesamt das kirchenbauliche Thema mit einer in Italien bisher nicht möglichen Experimentierfreude weiterentwickeln, ohne es jedoch aus seinen Angeln zu heben.

Demgemäß sticht beispielsweise in einem anderen Wettbewerb der Serie der Entwurf Giuseppe Pellegrinis für eine Kirche in Messina-Giardini heraus (Abb. 1533ff). Er gehört zu den Entwürfen, die am meisten positiven Anklang finden, weil er auf interessante und nachvollziehbare Weise Motive der Bautradition mit der Absicht einer ausgesuchten Modernität verbindet. Auf einem optimal ausgenutzten, spitz zulaufenden Grundstück entwirft er ein Ensemble, in dem die Baukörper Kirche und Campanile in wirkungsvolle Spannung gesetzt werden, während das Pfarrheim durch eine Passerelle mit der Kirche und dem Außenraum verbunden wird. Pellegrini löst sich von der strengen kubischen Form, die bei anderen Entwürfen bestimmend ist, und verleiht mit sanften Rundungen und Wölbungen dem Langbau Dynamik, so dass es zu einer harmonischen Verschneidung von Innen und Außen kommt: Portalbau, Passerelle und Chorumgang fügen sich als Elemente einer klaren Raumgestaltung zusammen und das mediterran anmutende Zinnenmotiv der wellenförmigen Wandabschlüsse suggeriert einen mit Gespür aufgenommenen Bezug zur regionalen Architektur. Im Innenraum greifen die Quertonnen den Rhythmus dieser Wellen auf; ein ähnliches Motiv erscheint später in den Kirchenbauten Muzios in Cremona und Marellis in Mailand. An den Seiten greifen sie wiederum in den Rhythmus der konkaven Wandabschnitte, wodurch die Einheit des Raumes verstärkt wird. Dass die Radialtonnen über dem gerundeten Altarraum und der stark abstrahierte Triumphbogen den Übergang zum Allerheiligsten allzu hart inszenieren, offenbart hingegen gewisse Unzulänglichkeiten bei der Umsetzung des an-

spruchsvollen architektonischen Vorhabens. Von positiver Bedeutung ist hingegen der freistehende Altar, der – auf einem runden Podest ruhend – vollständig umschritten werden kann. Insgesamt sind die Messaner Entwürfe, von denen hier exemplarisch nur zwei der vergleichsweise zahlreichen nennenswerten Beispiele erwähnt werden, von bemerkenswerter Qualität und lassen erahnen, welche Möglichkeiten selbst im italienischen Kontext der Zeit für den Kirchenbau bestehen können. In der Fachpresse und zahlreichen Tageszeitungen wird das Ergebnis der Wettbewerbsserie entsprechend gefeiert; der ‚Osservatore Romano' spricht hingegen von vergegenständlichten Gotteslästerungen (*bestemmie illustrate*) und der Papst, der sich in sakralkünstlerischen Fragen bislang zurückgehalten hat, stoppt die Initiative, indem er einen resoluten Mahnbrief an den Bischof verschicken lässt.

Die Wettbewerbsergebnisse in Messina sind für Pius XI. Anlass, die Moderne als krampfhafte Suche nach dem Neuen um des Neuen willen zu verurteilen und aus dem Spektrum der Kirche auszublenden. Statt die Gelegenheit für eine kadenzierte Ermutigung zu nutzen, entgegnet er mit Verweisen auf das kanonische Recht und die thomasischen Schönheitsideale auf das, was sich in einem weitsichtigeren Betrachtungsraum unweigerlich als ein drängendes Problem der Aktualisierung darstellt. Die Erneuerung der Sakralkunst müsse, so der Papst, in getreuer Fortführung des Erbes erfolgen; eine konkrete Vorstellung darüber, wie dies im Einklang mit den Strömungen einer verwandelten und energisch in die Zukunft blickenden Gesellschaft realisiert werden könnte, bleiben aber sowohl er als auch die Organe der Kirche weiterhin schuldig. Klar ist nur, dass es keinen Bruch geben darf, das Bild der Kirche muss erkennbar und auf einfache Weise nachvollziehbar bleiben. Der Versuch, in Messina den sich allgemein abzeichnenden architektonischen Paradigmenwechsel auf die Kirchenarchitektur zu übertragen, wird durch das Papstwort abgebremst, in seinem Vorwärtsdrang aber nicht verhindert. Was aber verhindert wird, sind Experimente, die an die Kirchenentwürfe der Rationalisten anknüpfen könnten. Ein allzu klarer Gegensatz zum vertrauten Bild der Kirche beziehungsweise dessen Weiterentwicklung unter kreativer Einbeziehung moderner Bautechniken und zeitgemäßen Empfindens ist daher kaum noch möglich und die Kirche verspielt ihre Chance auf eine aktivere Rolle bei der Aktualisierung des Kirchenbaus, womit sie diese völlig den Einflüssen der architekturpolitischen Entwicklung aussetzt. Der Diskurs in katholischen Kreisen erlahmt, wie die Aufgabe der kurz nach der *Conciliazione* mit viel Elan gegründeten Zeitschrift ‚Arte Sacra' emblematisch veranschaulicht.

Innerhalb der vom kanonischen Recht beschriebenen Bahnen einer sichtbaren Reverenz an das vorbildhafte Bauerbe bleibt eine moderate Aktualisierung aber weiterhin möglich und wird angesichts drängender Bauaufgaben auch tatsächlich vorangebracht. Wie jedoch Piacentinis Eingreifen in Genua oder die Kirche des Architektenduos Paniconi/Pediconi in Rom oder auch Petruccis Kirche in Foggia und die – ohne Zutun der Diözesen – von der *Opera Nazionale Combattenti* (ONC) im architektonischen Kontext der Neustadtgründungen errichteten Kirchen (z.B. SS. Annunziata in Sabaudia) zeigen, sind es aber vor allem partikulare Konstellationen und örtliche Gegebenheiten, die die Entwicklung voranbringen (Abb. 1113ff, 1709ff, 1776ff). Eine weitere Initiative wie in Messina bleibt aus, ebenso verhält es sich mit prestigeträchtigen Kirchenbauwettbewerben. Die Gelegenheit einer nach vorne gerichteten Richtungsentscheidung wird versäumt, stattdessen auf alten Positionen beharrt. Die Folge ist, dass sich die progressivsten Kräfte vom Thema Sakralbau entfernen, die kirchlichen Kommissionen und Bauherren weiterhin ohne greifbare Vorstellungen von Erneuerung agieren und sich das qualitative Problem zu einem vornehmlich quantitativen Problem der Bedarfsdeckung reduziert. Diese Passivität – in den Neu-

en Städten und Kolonien ist es gar die Abwesenheit – der Kirche hinsichtlich der qualitativen Entwicklung des Kirchenbaus, öffnet ganz zwangsläufig Räume der Einflussnahme, in die die von Piacentini gelenkte und kontinuierlich konkretisierte Architekturpolitik mit ihrem Wunsch nach einem integralen Abbild der faschistischen Fortschrittsbemühungen gewollt oder ungewollt eindringen und die prägende Rolle übernehmen kann. So ist es sogar Marcello Piacentini selbst, der beim Bischof von Genua zu Gunsten des abgelehnten, als bauliche Unanständigkeit (*sconcio edilizio*) bezeichneten, ursprünglichen Entwurfs des Rationalisten Luigi Carlo Daneri eingreift. Dessen Kirche S. Marcellino präsentiert sich als ein städtebaulich perfekt eingepasstes Bauwerk, das als Rundbau die exponierter Hanglage und die kurvenreiche Wegeführung zusätzlich betont und seine Symbolkraft als Kirche unterstreicht (Abb. 1671ff). Außen wie innen ist diese Kirche plastisch durchgebildet; die Wellenstruktur der Außenwände ist zugleich die Tragstruktur der bemerkenswert dünnen, von Pier Luigi Nervi entworfenen Deckenschale. Vermutlich schaffen Daneri und Nervi hier den ersten konsequenten Stahlbeton-Kirchenbau in Italien, bei dem sich moderne Konstruktionstechnik und Ästhetik einander bedingen; von den kirchlichen Kontrollorganen wäre er freilich beinahe verhindert worden. In kongenialer Weise übertragen Architekt und Ingenieur die Anliegen der Avantgarde auf einen Kirchenbau und setzen zugleich Polvaras rationalistisches Anliegen mit einem strukturell und gestalterisch ebenso schlüssigen wie baugeschichtlich ‚verstehbaren' Bauwerk um. Ähnliches gelingt dem früh verstorbenen apulischen Architekten Concezio Petrucci. In der scharf geschnittenen Raumgestalt seiner Kirche S. Michele Arcangelo in Foggia setzt er durch sägeförmig versetzte Wände und den mit Glasbausteinen aufgefüllten Zwischenräumen eine wirkungsvolle Indirektbelichtung um, die dem sakral-mystischen Thema eine gewagte und dennoch überzeugende Wendung entgegenbringt. Doch bleiben solche Kirchen, in denen moderne Bautechniken im Einklang mit einer körperbetonten und versachlichten aber zugleich dennoch geschichtlich verortbaren Gestaltung zu modernen Interpretationen des alten Bauthemas heranreifen, eine höchst seltene Ausnahme. Entsprechend ambitionierte Projekte, wie Gentilomos Entwurf für eine Kirche in Massasco oder die Entwürfe, mit denen sich der junge Turiner Architekt Otto Maraini Jr. vergeblich um kirchliche Aufträge bewirbt, verpuffen sprichwörtlich in den Zirkeln der Avantgarde, die sich selbstredend auf echte moderne Bauaufgaben konzentrieren wird, anstatt sich von der Kirche mit antiquierten Vorstellungen gängeln zu lassen (Abb. 714ff, 1753ff). Die Zeit, sich von einem dogmatisch verstandenen Bild der Kirche zu entfernen, ist weder gekommen noch scheint es tatsächlich der richtige Zeitpunkt für ein echtes Probieren zu sein. So entwickelt sich der italienische Kirchenbau entsprechend den Papstworten hauptsächlich in den Bahnen einer gemäßigten Moderne, die zwischen den in La Spezia und Messina beschriebenen Polen laviert und daneben auch weiterhin den Historismus als Möglichkeit erhält.

*

Trotz des Fehlens einer grundlegenden Reformwilligkeit wird deutlich, dass sich eine zumindest äußere Veränderung im Kirchenbau vollzieht. Neben dem Kirchenbau, der sich auf Aktivitäten der Kirche zurückführen lässt und den mit Abstand größten Teil der Kirchenbauproduktion einnimmt, gibt es jedoch auch einen Kirchenbau, den nicht die Kirche als Institution ins Werk setzt, sondern der unmittelbar von faschistischen Bauaktivitäten ausgeht und vom Regime finanziert wird. Ein Zusammenhang folglich, in dem von einem ‚faschistischen' Kirchenbau gesprochen werden kann. Dieser Kirchenbau stellt aufgrund seiner reichen Implikationen und meist direkten Bezüge zur faschistischen Architekturpraxis eine eigenständige Äußerung im Themenfeld Kir-

chenbau dar. Mit ihm lassen sich weiterführende Fragestellungen verbinden, die in weit stärkerem Maße in die Gegebenheiten und Mechanismen der faschistischen Architekturpolitik führen. So zum Beispiel die Fragen nach welchen Maßgaben ein faschistisches Kirchenbauprojekt angegangen wird, welche Gremien und Institutionen beteiligt sind, welchen Stellenwert der Kirchenbau innerhalb weitergesteckter faschistischer Rahmenplanungen einnimmt und wie die Arbeit der Architekten beeinflusst wird, wenn sie in direktem Zusammenhang mit dem faschistischen Auftraggeber stehen. Ferner wäre ihr Beitrag zur Entwicklung des Kirchenbaus durch eine entsprechende Einordnung in den hier dargelegten Kontext zu überprüfen. Diese und weitere Aspekte verlangen nach einer tiefer greifenden und vergleichenden Untersuchung unter vollständiger Einbeziehung der Aktenlage. Das Themenfeld stellt ein eigenständiges wissenschaftliches Desiderat dar und würde daher als solches im Kontext der vorliegenden Forschungsarbeit zu weit führen. Um das gesamte Panorama in den Blick zu nehmen und eine Ausgangslage für weitere Forschungen zu schaffen, erscheint es im Rahmen dieser Dissertation jedoch angebracht, zumindest auf jene Teilaspekte einzugehen, die sich bei der Untersuchung des ‚kirchlichen' Kirchenbaus als bemerkenswerte Erscheinungen gezeigt haben.

In der Hauptsache betrifft dieser faschistische Kirchenbau den Kirchenbau in den Hunderten neuer Städte und Siedlungen in Italien und den Kolonien. In beiden Fällen sind es faschistische Gliederungen, die den Kirchenbau im Einklang mit der Konsenspolitik des Regimes in den Rahmen ihrer stadtplanerischen und siedlungspolitischen Aktivitäten einbeziehen. In den Kolonien kommt ferner die Kooperation mit dem missionarisch tätigen Klerus des Franziskanerordens hinzu, wohingegen auf italienischem Boden keine vergleichbare Zusammenarbeit mit kirchlichen Einrichtungen zu erkennen ist.[37] Eine erste Annäherung an diesen ‚Regelfall' faschistischen Kirchenbaus bietet derweil das von Glauco und Giuliano Gresleri mit Pasquale Culotta publizierte Buch ‚Città di fondazione e plantatio ecclesiae'.[38] Dabei präsentiert sich der faschistische Kirchenbau als ein vielgestaltiger und vielschichtiger Komplex zahlreicher Kirchenneubauten, für den in architekturpolitischer Hinsicht im weitesten Sinne der Grundsatz der im öffentlichen Baubereich zu beobachtenden allgemeinen Aufgabenverteilung zum Tragen kommt. Das heißt, je weniger repräsentativ und je entlegener ein Projekt ist, desto einfacher und schlichter sind die Entwürfe, während umgekehrt die Intensität der Bezüge zur Bautradition zunehmen. Bekanntestes Beispiel ist die Kirche SS. Annunziata in Sabaudia, mit der die Architekten die rationalistische Architektursprache ihrer gleichwohl konservativ angelegten Stadtneugründung für den Sakralbau adaptieren und hierfür die Anerkennung des *Duce* ernten; weniger bekannt, aber mit ihrer Mischung aus Orientalismus und faschistischem Staatsmonumentalismus beispielhaft für die insgesamt hybride, aber mitnichten von kulturimperialistischen Zügen freien Kirchenarchitektur in den Kolonien, ist hingegen die von Cabiati und Ferrazza entworfene Kathedrale von Bengasi (Abb. 1762f).

Bei der großartigen Planung für den neuen Bahnhof Termini in Rom, der als Entrée zur E42 von Mazzoni in großen schwerfälligen Formen entworfen wird, ist ebenfalls eine Kirche vorgesehen. Als dreischiffige unterirdische Basilika folgt sie strikt dem monumentalistischen Ansatz des Gesamtentwurfs (Abb. 1823ff). Bei dem alljährlich stattfindenden Architekturwettbewerb unter den faschistischen Studentenvereinigungen (Littoriali dell'arte) wird indes im Jahre 1937, also im Jahr nach der Ausrufung des Impero, das Thema eines Kirchenbaus mit Pfarrheim in Italienisch-Ostafrika ausgegeben. Eine sicherlich ebenso berechnende Themenstellung wie die Planung einer Kirche im Prestigeprojekt des römischen Bahnhofs, die vor dem Hintergrund der kriselnden Be-

ziehungen zur Kirche und den imminenten expansionistischen Erfolgen des Regimes als erneuter Hinweis auf die Notwendigkeit der Konkordanz zu verstehen ist. In architekturpolitischer Hinsicht ist dabei der abermalige Konflikt zwischen Pagano und Piacentini zu bemerken, da Ersterer das Urteil der Vorausscheidungen aus Kritik an der von Piacentini dominierten Architekturschule in Rom kippt. Pagano tritt demnach für einen der kolonialen Wirklichkeit entgegenkommenden, regionale Motive einbeziehenden Entwurf ein, während Piacentini den kulturalistischen Imperativ der *romanità* im zuvor in Rom ausgezeichneten Entwurf Luigi Vagnettis und Leonardo Foderas honoriert. Der letztlich vom Preisgericht – Piacentini gehört ihm nicht an, während Pagano den Vorsitz führt – ausgezeichnete Entwurf der Studenten Ugo Sissa und Valeria Caravacci wird entsprechend postwendend von Piacentini als ein folkloristisches *Tukul* diffamiert (Abb. 1789ff). In kirchenbaugeschichtlicher Hinsicht sind die Entwurfsbeiträge vor allem aufgrund ihrer relativen Freiheit im Umgang mit dem Thema hervorzuheben.[39] Da sie aber aus verständlichen Gründen weder die architektonische Organik noch die publizistische Resonanz der besten Messaner Wettbewerbsentwürfe erreichen, spielen sie für die Entwicklung des Kirchenbaus kaum eine Rolle. Daher wäre vor allem zu überprüfen, inwiefern sie – eventuell auch durch personelle Verflechtungen – den Kirchenbau in den Kolonien beeinflussen.[40] Die unmittelbare Bedeutung dieses Studentenwettbewerbs liegt tatsächlich in dem Umstand, dass das Regime den Kirchenbau weiterhin als Teil seines eigenen Erscheinungsbildes begreift; vermutlich soll die besondere Themenstellung dazu beitragen, die militärische Expansion in Afrika bei der außenpolitisch eher opponierenden Kirche populär zu machen. Ähnliches geschieht mit der großen Kirche, die das Regime für die E42 errichtet, und mit der Via della Conciliazione in Rom. Beides Großprojekte, mit denen das Regime ganz augenscheinlich das Ziel einer konsensorientierten Erneuerung verfolgt, um das Land auf die bevorstehenden, weit kriegerischeren Aktivitäten einzustimmen.

Den weithin sichtbaren Schlussakkord sowohl des faschistischen Kirchenbaus als auch der kirchenbaulichen Entwicklung in der vom Faschismus geprägten Zwischenkriegszeit setzt die vom Regime für die geplante Weltausstellung E42 in Rom errichtete Kirche SS. Pietro e Paolo (Abb. 1835ff). Sie ist das bis heute überdauernde monumentale Beispielwerk einer im Sinne des faschistischen Staatsmonumentalismus verstandenen Kirchenarchitektur. Als solches steht sie ideologisch in deutlichem Gegensatz zu Rossis ‚Volkskirche' und verkörpert, knapp ein Jahrzehnt nach Piacentinis Entwurfskonversion, die Annäherung der Kirchenarchitektur an die für Monumentalprojekte allmählich herausgefilterte Architektur des *Stile Littorio*.[41] Im Vorausblick auf die Weltausstellung beabsichtigt das Regime mit dieser Kirche noch einmal den einvernehmlichen Geist der *Conciliazione* zu beschwören. Tatsächlich erwächst sie in ihrer Größe aus einer komplizierten Operation, in die höchste Stellen des Vatikans (auch der Papst wird einbezogen) und des Regimes involviert sind. Von der ursprünglich vorgesehenen kleinen Ausstellungskapelle mutiert sie mit der damals zweitgrößten Kirchenkuppel zu einer gewaltigen Hommage an den römischen Katholizismus. Allzu mustergültig interpretiert Piacentinis Gewährsmann Arnaldo Foschini den kuppelbekrönten Zentralbautypus mit der kühlen, fast emotionslosen Sprache des späten faschistischen Staatsmonumentalismus. Als eines der sichtbarsten baulichen Zeichen, die das faschistische Regime hinterlassen hat, schließt sie sichtlich den Spannungsbogen einer kirchenbaulichen Entwicklung, die in hohem Maße von den architekturpolitischen Umständen der italienischen Architekturdiskussion geprägt worden ist. Dass sie dabei nie den Bezug zum römischen und italienischen Erbe aus dem Blick verliert, lässt sie schließlich ganz als Abbild ihrer Zeit erscheinen. Einer Zeit, in der die kulturideologische Nähe von Kirche und Regime sich eindrucksvoll im gemeinsamen Auftritt bei der E42 hätte niedergeschlagen sollen.

Schlussbemerkung

Der Spannungsbogen des italienischen Kirchenbaus der Zwischenkriegszeit offenbart eine wechselvolle Entwicklung, die sich als Streben nach einer zwischen Tradition und Moderne vermittelnden Architektursprache bei gleichzeitigem Behaupten und Ausbauen der räumlichen Präsenz der Kirche charakterisieren lässt. Dieser Prozess ist auf Seiten der Kirche von einer zunehmend strukturierten Baupraxis und einem lebendigen, wenngleich befangenen und spätestens nach 1932 stagnierenden Diskurs geprägt. Die guten Beziehungen zwischen Kirche und Staat gewähren augenfällige Vorteile beim Ausbau der kirchenbaulichen Infrastruktur und die faschistische Architekturpolitik sorgt indirekt für eine gewisse Akzeptanz moderner Gestaltungsprinzipien und die Konturierung einer zeitgenössischen Kirchenarchitektur. Blickt man aber über Italien hinaus, lässt sich gegenüber den Ländern Mittel- und Nordeuropas eine gewisse Rückständigkeit oder Langsamkeit nicht leugnen. So fällt beispielsweise gegenüber Deutschland eine Art Inversion der Entwicklung auf, denn bis zur Machtübernahme durch die Nationalsozialisten dringt die deutsche Kirchenbaupraxis mit Beispielen, die von der archaischen Schwere im Ziegelsteinexpressionismus eines Hans Herkommer bis zur Leichtigkeit einer lichtdurchfluteten Leere in den Bauten eines Rudolf Schwarz oder Dominikus Böhm reichen, bis weit ins 20. Jahrhundert vor. In liturgischer Hinsicht wird mit Martin Webers Heilig-Geist-Kirche in Frankfurt-Riederwald sogar der Prototyp eines Kirchenraumes realisiert, in dem die Gläubigen ganz im Sinne ursprünglicher Liturgie zu *Circumstantes* (Umstehenden) werden – eine beachtliche Lösung, die in Italien nicht einmal ansatzweise zu erkennen ist. Zu übermächtig und zu dominant bleibt der Anspruch an Wiedererkennbarkeit und Vertrautheit des Kirchenbildes. Tradierte ästhetische Konzepte von Proportion, Sinnlichkeit und Symbolik bleiben weiterhin die Maßgaben kirchenbaulicher Wertschöpfung, während die räumlich-funktionale Disposition durch die Wirkmacht der tridentinischen Liturgie und die spezifisch südländische Bedeutung der Heiligenverehrung und privaten Andacht sprichwörtlich fixiert wird. Anders als im Weimarer Deutschland, wo die kriegsbedingten Erschütterungen der bürgerlichen Selbstgewissheiten einer starken Avantgarde zum Siegeszug im Kunst- und Kulturbetrieb verhelfen und vor dem Hintergrund eines beachtlichen Kulturprotestantismus im Zusammenspiel mit der liturgischen Erneuerungsbewegung auch im Kirchenbau neue Wege aufscheinen lassen, verzehrt sich die italienische Entwicklung zwischen Modernisierungsrückstand und totalitärem Eifer. Der italienische Kirchenbau der Zwischenkriegszeit erfährt denn auch seinen größten Modernisierungsschub in den 1930er Jahren, also gerade dann, als die totalitäre Beschleunigung des Regimes anzieht und dieses mit zunehmendem Interesse und Lenkungswillen in den architektonischen Diskurs eingreift. Die ideologisch und praktisch motivierte Anerkennung einer maßvoll modernen Tendenz geht damit einher und bewirkt im Hinblick auf die passiv ‚mitgetragene' kirchenbauliche Entwicklung schließlich auch ein Gegenteil von dem, was sich im nationalsozialistischen Deutschland als Hinwendung zu einer am Heimatschutz orientierten Kirchenarchitektur beobachten lässt, die die weitreichendsten Errungenschaften des Kirchenbaus der Weimarer Zeit marginalisiert.

Mario Tancis 1934 vorgebrachte Einschätzung, wonach seine Zeit eine für den italienischen Kirchenbau transitorische Phase sei, lässt sich, erweitert um ihre Eigenschaft als eine vom Faschismus akzentuierte Übergangszeit, bestätigen. Zugleich ist sie tatsächlich Ausdruck der für sie typischen Widersprüche. Diese präsentieren sich auch in der Architektur als Ergebnis einer zuweilen konfusen Interaktion von Modernität und Tradition. Das Thema der Monumentalität und der würdigen Repräsentanz ist dabei von zentraler Bedeutung. Hierum kreisen die Diskussionen

und Streitfälle sowohl im sakralen als auch im profanen Architekturbereich. Doch ist die Kirche bereit, sich von überzogenen Forderungen an die Monumentalität zu distanzieren und im Hinblick auf die Bereinigung des Kirchengebäudes in gewissem Maße die Lektion des Purismus anzunehmen, ohne sie jedoch für eine kirchenbauspezifische Antwort auf zeitbezogene Problemstellungen weiterzuverarbeiten. Von entscheidender Bedeutung bleiben indes die im Akademismus und Historismus des 19. Jahrhunderts bereits maßgebende Wiedererkennbarkeit, die Familiarität und Vertrautheit des Kirchenbildes als Leitmotive der kirchenbaulichen Orientierung. Das Erneuerungsanliegen der katholischen Kulturkreise wird – ob intuitiv oder bewusst – stets mit diesem Paradigma der leichten Erkenn- und Zuordenbarkeit abgeglichen. Gerade das, was Henry-Russell Hitchcock in seiner Einschätzung des Traditionalismus im 20. Jahrhundert als „Langeweile exzessiver Familiarität" und „statische Vergewisserung"[42] bezeichnet hat, wird im italienischen Kirchenbau der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts als Tugend angenommen. Die verheißungsvolle Dynamik und Dramatik der zeitgenössischen Aufbruchsstimmung findet daher nur gebremst durch die Persistenz der Tradition als Maßgabe des Vertrauten und Einfachen Niederschlag in der italienischen Kirchenbaupraxis der Zwischenkriegszeit. Freilich ist der Bezugsrahmen für diese Traditionen sujetbedingt weiter gefasst und greift tief in die Kirchenbaugeschichte bis zum Frühchristentum hinein; eklektische Exzesse werden durch die Anerkennung formaler Bescheidenheit abgedämpft. Die allmähliche, aber ideologisch weiterhin kontroverse Öffnung der Kirche gegenüber den zunächst verpönten zeitgemäßen Techniken und Materialien erfolgt hingegen unter dem pragmatischen Druck eines großen Bedarfs an neuen Kirchen. Weshalb die Kirche zwar Technik und Material akzeptiert, aber keine daraus konsequent abgeleitete Konzeption und Ästhetik anerkennt.

Der italienische Kirchenbau der Zwischenkriegszeit ist, trotz des damals im Kern unveränderlichen und unveränderbaren Inhalts und trotz der (naturgemäßen) Schwierigkeiten der katholischen Kirche im Umgang mit den Modernisierungstendenzen einer pluralistischen Massengesellschaft, Teil eines zeitbezogenen Bauerbes geworden. Auch wenn die allerneuesten architektonischen Überzeugungen aufgrund des besonderen Wesens sakraler Architektur nur bedingt und keineswegs tiefgreifend auf den Kirchenbau der Zwischenkriegszeit einwirken können, offenbaren insbesondere die Kirchenbauten der 1930er Jahre ein bemerkenswertes und in seiner Ausprägung ausgesprochen eigentümliches und zumindest ansatzweise innovatives Bemühen, sich von der zunehmend als überkommen empfundenen akademischen und allzu traditionsgebundenen Rhetorik zu distanzieren. Der italienische Kirchenbau der 1930er Jahre ist gekennzeichnet von einer durch moderne Materialien und Techniken beeinflusste, aber nur selten vollständig und konsequent auf sie abgestimmte Ästhetik der Würde und des Rhythmus. Er ist nicht experimentell und auch nicht kühn, er ist – bis auf sehr wenige Ausnahmen – weder von tragender Bedeutung für die allgemeine Entwicklung noch hat er prototypischen Charakter für das, was schließlich nur die Reform der Liturgie im Kirchenbau bewirken kann. Ebenso wie die faschistische Herrschaftspraxis und Architekturvorstellung ist er vielmehr reich an Widersprüchen und keineswegs homogen. Viele Facetten und Kontroversen prägen das Bild eines lebendigen und bis zuletzt spannungsgeladenen, wenngleich in seiner Intensität abnehmenden Diskurses, der stets zwischen den in Theorie und Praxis formulierten Polen schwingt. Die Kontinuität mit dem kulturellen und insbesondere auch gebauten Erbe ist für die Kirche weiterhin von entscheidender Bedeutung, während die faschistische Architekturpolitik mit ihrer hybriden Kulturideologie einen für kirchliche Bauherren zunehmend annehmbaren Ausgleich von Fortschritt und Geschichtsbezug begünstigt. Als typischer Ausdruck der *medietà* ist er für den Zeitgenossen

Piacentini ein wesentlicher Bestandteil der von den Faschisten propagierten und in der Folge von Stetigkeit und Erneuerung empfundenen *rinascita nazionale* (nationalen Wiedergeburt); rückblickend offenbart er sich indes als stark von außerhalb der Kirche beeinflusstes und auf äußerliche Merkmale konzentriertes Fahrwasser für die volle Entfaltung liturgischer und architektonischer Erneuerung in der Zeit der Liturgiereform und des Zweiten Vatikanums.

Gemessen an der Tatsache, dass im klerikalen Umfeld der Zwischenkriegsjahrzehnte moderne Kirchen meist mit Hangars und Tanzsälen verglichen worden sind und Gustavo Giovannoni noch 1935 konstatiert, dass ein Kirchenbau ohne konstitutiven Bezug zur Baugeschichte ein Werk des Teufels sei, hat sich in dieser Zeit doch einiges im italienischen Kirchenbau bewegt. Dass die Kirche das Thema der Erneuerung als Aufgabe erkannt und angenommen hat, ist nunmehr unbestreitbar und in seinen Bemühungen und Problemen dargelegt worden, dass die Kirche derweil zu keiner offiziellen Position gefunden hat, gründet zum einen auf den zwiespältigen Interpretationsmustern im Umgang mit den Forderungen und Möglichkeiten der Moderne, zum anderen aber – und das ist der Hauptgrund – auf einem substanziellen Mangel, der jegliche entschiedenere Äußerung verhindert. Dabei ist es bezeichnend, dass dieses Grundproblem bereits im Jahr der Papstrede von Goffredo Bellonci auf den Punkt gebracht worden ist, indem er die wichtigste Voraussetzung für eine umfängliche kirchenbauliche Erneuerung erkannt und zugleich ihre seinerzeit geltenden Grenzen benannt hat: „L'architettura sacra rinascerà quando lo spirito contemporaneo avrà riacquistata la propria potenza di creazione innalzandosi a Dio."[43]

Anmerkungen

[1] Der hier zitierte Abschnitt ist ein Teil des von Umberto Bottone (Auro d'Alba) verfassten Gebets ‚La preghiera del legionario'.
[2] Interessant und zugleich relativierend ist in diesem Zusammenhang, dass Franklin Delano Roosevelt im März 1933, also nur wenige Tage nach seinem Amtsantritt als US-amerikanischer Präsident, in der Öffentlichkeit ebenfalls als Mann der Vorsehung gefeiert wird (vgl. Smith 2008, S. 316).
[3] Kunow 2008, S. 32.
[4] Außerhalb Italiens ist eine gewagtere, experimentierfreudigere Annäherung an das Thema Kirchenbau gleichwohl anzutreffen. So zeigt beispielsweise die Kirche Notre-Dame-du-Travail (1899-1902) im ehemaligen Pariser Vorort Plaisance eine im Innenraum offene Eisenkonstruktion und Anatole de Baudot verwendet bereits um die Jahrhundertwende Eisenbeton für die Mischbauweise der Kirche St-Jean de Montmartre (1894-1904). Theodor Fischer setzt beim Bau der Garnisonkirche in Ulm (1910, Pauluskirche) erstmals im evangelischen Kirchenbau Eisenbeton ein, um einen weitgespannten (27,5 m) saalartigen Kirchenraum zu verwirklichen. Lars Israel Wahlman realisiert indes in der Stockholmer Engelbrechtkirche (1914) ein Tragwerk aus bis auf den Boden herabgezogenen parabelförmigen Granitbögen, das eine bislang ungewohnte Raumgestalt erzeugt.
[5] Die Erneuerung der Liturgie ist das zentrale Thema der kirchlich-religiösen Erneuerungsbewegung. Im Sinne einer tieferen Erkenntnis des von der Liturgie ausgehenden Mysteriums wird sie als spirituelle Quelle für die Erneuerung des gläubigen Menschens und der Kirche betrachtet. Der Kirchenbau ist als baulicher Ausdruck der Liturgie somit eng an die Entwicklung ihrer Form gebunden. Als lehramtlich festgelegte Ordnung hat sie für den im Gotteshaus (Kirche) ausgeübten Gottesdienst eine grundlegende Bedeutung. Der Gottesdienst wiederum wird in der katholischen Glaubenslehre sowohl als Dienst der Gläubigen an Gott als auch als dessen Dienst am Volk der Gläubigen verstanden. In diesem doppelten Sinn ist das aus der Liturgie resultierende architektonische Programm unabdingbare Grundlage für die Konzeption eines funktionsfähigen Kirchenbaus. Einer anschaulichen Definition des Guardini-Schülers Burkhard Neunheuser (1903-2003) zufolge ist die Liturgie als Gedächtnis Gottes zu verstehen; sie überwindet die zeitliche Distanz zu Jesus Christus und verschafft seiner Heilstatt Präsenz. Mit der Liturgie, den Sakramenten und den Worten wird Christus in der Heiligen Messe gegenwärtig. In ihr erhält die Begegnung mit Gott einen Raum, einen Ort. Die Liturgie ist folglich die Verwirklichung des immerwährenden Gedächtnisses Jesu Christi – die Kirche sein mystischer Leib, der Kirchenbau heiliger Ort der liturgischen Handlung, deren ursprünglichste Form das letzte Abendmahl Jesu Christi ist. Seit der Wende zum 20. Jahrhundert hat die Liturgie zunehmende Veränderungen erfahren, vor allem um sie durch Einführung der Landessprache und Ausrichtung des Zelebranten zur Gemeinde hin den ursprünglichen Intentionen näher zu bringen und den religiösen Anforderungen einer modernen Gesellschaft anzupassen. Aber auch der Verzicht auf Nebenschauplätze (Nebenaltäre, Seitenkapellen etc.), die Reduktion der (ablenkenden) Dekorationen und die Verbesserung der Einsehbarkeit des Altarraums durch kompakte Räume zielen auf die Klärung des Wesentlichen und die Steigerung der Teilhabe ab. Dabei wird deutlich, dass eine substanzielle Erneuerung des Kirchenbaus ohne Erneuerung der Liturgie nicht möglich ist.
vgl. Kap. 5.1.
[6] Im Kirchenbau bedeutet dies die unverbrüchliche Gültigkeit der Vorschriften und Richtlinien der katholischen Kirche, wie sie sich aus der Tridentinischen Liturgie ableiten lassen und von Karl Borromäus in seinen ‚Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae' (1577) gefasst worden sind. Das kanonische Recht (CIC 1917, can. 1162, 1268, 1279, 1296, 1164) verpflichtet zu einer würdigen Gestaltung und Ausstattung der Kirchen und bekräftigt den Altar als exklusiven Ort des Allerheiligsten. Die Gesamtheit tradierter Formen und Stile des Kirchenbaus und der Kirchenkunst wird damit als ein abgeschlossenes, bewährtes und somit universalgültiges Bezugssystem verankert, an dem sich die zeitgenössische Produktion auszurichten hat. In seiner Ansprache zur Eröffnung der Vatikanischen Pinakothek am 27. Oktober 1932 bestätigt Pius XI. die Legitimität der tradierten liturgischen Ordnung und betont den konstanten Vorbildcharakter des katholischen Bauerbes. Innerhalb dieser Richtlinien sind nur leichte äußerliche Variationen möglich, die liturgische und damit funktionale Substanz bleibt unverändert; gezielte Eingaben, die die Einheit des Raumes und die uneingeschränkte Visibilität des Altars ausdrücklich fordern, um die Einheit der Gemeinde zu bekräftigen, finden sich nur bei Giuseppe Polvara.
[7] Adam 1984, S. 61.
[8] Wobei Rom in der Architektur deutlich stärker zu einer Kultur des Kompromisses und der Machtgefälligkeit tendieren wird als das industriell geprägte Mailand.
vgl. Valeriani 1991, S. 11.
[9] Bemerkenswert ist ferner die Zusage, beim Wiederaufbau der Kirchen in der Diözese Messina 50 bis 75% der jeweiligen Bausumme zu übernehmen. Außerdem wird der Kauf und Verkauf von kirchenbezogenen Grundstücken sowie

deren Bebauung vereinfacht und von Steuern und Gebühren befreit. Eine Entwicklung, mit der auch die stellenweise Rückführung einst säkularisierter Immobilienwerte einhergeht.

[10] Zwar muss konstatiert werden, dass der Historismus und Eklektizismus Beispiele von herausragender architektonischer Qualität hervorgebracht und insbesondere der philologisch korrekte Bezug zu großen historischen Vorbildern den Kirchenbau vor allzu großen Missgriffen bewahrt hat; die flächendeckende Redundanz der Architektursprache und der kontinuierliche Affront der Material- und Werkgerechtigkeit bis hin zur billigen Imitation offenbaren jedoch allzu schonungslos die Grenzen dieser Tendenz. Die Tatsache, dass die liturgischen Reformbewegungen den Aufbruch zur Überwindung der historisierenden Kirchenarchitektur miteinschließen oder zumindest begünstigen und neue Möglichkeiten im Bereich der Bautechnik nach neuen Ideen der Formfindung verlangen, betonen das Gebot, aus dem „Dilemma der auswählenden Imitation" (Adam 1984, S. 63) einen Ausweg zu suchen.

[11] Bekanntlich ist es Leo XIII., der die katholische Rückeroberung als Strategie zur Bewältigung der politischen und sozialen Wirklichkeit formuliert hat (vgl. Kap. 3.1).

[12] Doch gilt es hier zu berücksichtigen, dass Grundsätze, die für neu aufkommende oder funktional beziehungsweise gestalterisch neu interpretierbare Bautypen gelten, nicht ohne Weiteres auf funktional unveränderte Bausujets – wie den Kirchenbau der vorreformerischen Zeit – übertragen werden können.

[13] vgl. Architettura e arti decorative 1930-31, S. 700 und La Scintilla, 17. März 1963.

[14] Exemplarisch sei auf Montinis Gründung des Centro studi d'architettura per la comunità cristiana (1957) hingewiesen. Eine Einrichtung, der unter anderem Protagonisten der italienischen Nachkriegsmoderne wie Luigi Caccia Dominioni, Luigi Figini und Ludovico Barbiano di Belgioioso angehören werden.

[15] Wie Libera und Vaccaro wenden sich manche der fortschrittlichsten Architekten der Zeit dem Thema Kirchenbau erst wieder zu, als die Stimmungslage im Umfeld der Liturgiereform eine in ihrer Offenheit vollkommen neue Art der Auseinandersetzung erlaubt.

[16] Crippa 2010, S. 19.

[17] Entsprechend findet sich das dokumentierende Material nicht in den Diözesanarchiven, sondern in den staatlichen Archiven: vgl. Gresleri/Gresleri/Culotta 2007, S. 4.

[18] Wobei angemerkt werden muss, dass Polvara mit seiner für den katholischen Klerus ungewöhnlich offenen künstlerischen Haltung anderen, radikaleren Architekten ermutigend zur Seite stehen kann; so wird er beispielsweise von Giuseppe Terragni auf einem Plan seines letzten Kirchenentwurfs als Ansprechpartner in liturgischen Fragen vermerkt (vgl. Kap. 12.5.3). Bezeichnend ist ferner, dass sich Polvara gerade mit der Einheitlichkeit des Raumes in das Fahrwasser des Wiesbadener Programms von 1891 begeben hat, mit dem im evangelischen Kirchenbau die vom Eisenacher Regulativ (1861) ausgehende katholisierende Umgestaltung zurückgedrängt werden sollte. Ebenso bezeichnend ist aber auch, dass Polvara diese grundsätzliche Anlehnung im katholischen Geiste vollzieht, indem er beispielsweise das Problem der Sichtbarkeit durch die Erhöhung des Altars bewerkstelligt, was ja wiederum eine Forderung des Regulativs war. Hinsichtlich des Verzichts auf die Scheidungen des Kirchenraumes ist er wiederum nah am Wiesbadener Programm.

[19] vgl. L'Architecture d'aujourd'hui 1934.

[20] Das Begriffspaar wurde im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau des Markusturms in Venedig (1903-12) zu einem Leitwort.

[21] Alpago Novello und Cabiati sind es auch, die im Rahmen des Wiederaufbauwerks die einzige Zentralbaukirche realisieren und damit zumindest im Ansatz eine Lösung abseits des basilikalen Schemas versuchen.

[22] Dementsprechend würdigt Paolo Mezzanotte die Arbeiten dieser Architekten bei den 1920 und 1922 von der *Opera di Soccorso* in Venedig und Mailand veranstalteten Ausstellungen sakraler Kunst als meistversprechende Beiträge, konstatiert aber zugleich, dass die kirchenbauliche Erneuerung in Italien noch ganz am Anfang stehe.

[23] Muck 1961, S. 33.

[24] Versetzt mit flamboyanten Zugaben, die Torres aus seinen vom sezessionistischen Umfeld der Ca' Pesaro beeinflussten Erfahrungen früherer Bauwerke schöpft.

[25] Unter dem Eindruck der 1933 aktuellen Architekturdebatte äußert sich Ugo Ojetti sehr ablehnend gegenüber dem Dekorativismus im ursprünglichen Entwurf und stellt damit in opportuner Weise das Verdienst von Fantucci heraus.

[26] Architettura e arti decorative 1928-29, S. 384 (Art. 8).
dt. „künstlicher Stein".

[27] Diese Mischtechnik wird aus Wirtschaftlichkeitsgründen zunehmend von der faschistischen Baupolitik favorisiert. Im Kirchenbau kommt sie im Verlauf der 1930er Jahre bei zahlreichen Kirchenbauprojekten, darunter Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom, zur Anwendung.

[28] Eindrücklich wird dies, indem bei der Einweihung eines von der ONC gestifteten Leuchters eine Analogie zwischen den Märtyrern des Vaterlandes und den Märtyrern der Kirche hergestellt wird. Weitere Beispiele sind indes der von

Libera und De Renzi in Gestalt eines Altarraumes mit Kreuz realisierte Sacrario dei Martiri bei der ‚Mostra del Decennale della Rivoluzione'. Libera greift diese Idee in seinem Entwurf für den Palazzo del Littorio wieder auf. Für den italienischen Pavillon bei der Weltausstellung in Chicago verwenden Libera und De Renzi eine auffallend kirchenähnliche Typologie. Acht Jahre nach der ‚Mostra della Rivoluzione' – unter ganz anderen politischen Rahmenbedingungen – ist das Konzept, die Symbole des Faschismus und des Katholizismus architektonisch miteinander zu verknüpfen, freilich nicht mehr aktuell: Denn für den Sacrario dei martiri im Foro Mussolini realisiert Moretti einen Gedenkraum, in dem es weder Kreuze noch Fasces oder Schriftzüge mehr gibt, stattdessen erscheint alles aufgelöst in der Mystik des zur absoluten Religion erhobenen Faschismus; einzig ein mächtiger monolithischer Altar scheint darauf zu warten, dass das faschistische Volk das letzte Opfer zu dessen Ruhme erbringt.

[29] Wobei der Grund hierfür sicherlich in dem aus seinem priesterlichen Werdegang herrührenden Verständnis für die Liturgie zu suchen ist, während die kirchenbaulichen Ideen seiner Architektenkollegen einen wesentlichen Teil ihrer Originalität aus der Entwicklung der Architektenausbildung, der sich wandelnden Architektenpraxis sowie der Architekturdebatte und Architekturpolitik beziehen.

[30] Polvaras Forderungen zielen auf mehr Klarheit und Reinheit sowie die Einheit der Gemeinde in der Einheit des Raumes ab, womit er im italienischen Kirchenbau Forderungen erhebt, die etwa mit denen des ‚Wiesbadener Programms' und des Magdeburger Kongresses (1928) für den reformierten Kirchenbau in Deutschland vergleichbar sind.

[31] Polvaras Aufgeschlossenheit drückt sich auch darin aus, dass er in enger Zusammenarbeit mit dem französischen Glashersteller Saint-Gobain hexagonal geformte, in fünfeckige Fensteröffnungen eingepasste Glasbausteine entwickelt, die er beispielsweise für die Kapelle des erzbischöflichen Seminars in Saronno verwendet.

[32] vgl. hierzu die hervorragende und nach wie vor maßgebliche Studie von Annegret Burg: Burg, Annegret: Stadtarchitektur Mailand 1920-1940. Die Bewegung des *Novecento Milanese* um Giovanni Muzio und Giuseppe de Finetti. Basel 1992.

[33] Er ähnelt darin der Konzeption der Mailänder Novecentisten so sehr, dass in der Forschung bisweilen auch von *novecento piacentiniano* gesprochen wird.

[34] Anregungen für die vergleichsweise innovative Interpretation des Glockenturmthemas rühren vermutlich von Rudolf Schwarz' Fronleichnamskirche in Aachen und den gravitätischen Türmen der Kirchen Emil Fahrenkamps her.

[35] So erklärt beispielsweise Mussolini in den 1920er Jahren, dass er nichts von Architektur verstehe; in der von 1925 bis 1934 währenden Phase der Anbahnung einer faschistischen Architekturpolitik und des Auftritts der Avantgarde bis hin zur Konfrontation äußert sich Mussolini nur wenig und meist widersprüchlich zum Thema Architektur und Stil. Während der zweiten Hälfte der 1930er Jahre und insbesondere nach dem gewonnenen Krieg in Äthiopien ändert sich dies, indem seine Positionierung sichtlicher und eindeutiger wird. Seine spontane Aussage zu Piacentinis Kirche ist entsprechend zu gewichten. vgl. Nicoloso 2008, S. XXII.

[36] Es wird eigens ein Wettbewerb ausgelobt, in dem ein Rundbau verlangt wird. Hierzu sei angemerkt, dass der Zentralbau vielleicht mehr als andere Kirchenbautypen seine Berechtigung aus der ihm eigenen monumentalen Ausdrucksfähigkeit schöpft. Der in ihm vollzogene massive Eingriff in die liturgische Funktionalität nach Tridentinischem Ritus kann daher nur durch zwingende Ansprüche an die spezifische Gestalt begründet werden. Dies ändert sich jedoch mit der neuen Ausrichtung der Liturgie in den 1950er und 1960er Jahren. Deshalb sind Zentralbauten abseits besonderer Ansprüche an Symbolik und stadträumliche Wirkung in dieser vorreformerischen Zeit als Besonderheiten und im günstigsten Fall sogar als Ausdruck einer gewissen ‚Experimentierfreude' anzuerkennen.

[37] Offenbar werden die Kirchenbauten und Pfarrheime nach Fertigstellung der Diözese übergeben und von dieser einem kirchlichen Träger – meist sind es Ordensgemeinschaften – zugewiesen.

[38] vgl. Gresleri/Gresleri/Culotta 2007.

[39] So präsentiert etwa Alfredo Leonati einen Entwurf (Abb. 1809ff), bei dem er mit einem parabelförmigen Querschnitt eine in italienischen Kirchenentwürfen bislang noch nicht gesehene Raumgestalt erzeugt, die erst gut 16 Jahre später von seinem Altersgenossen Ildo Avetta mit der Kirche Sacro Cuore di Gesù Agonizante in Rom realisiert wird. Aber auch die gelungene Gesamtanlage und Konzeption als Pfarrheim im Siegerentwurf von Sissa/Caravacci verdient besondere Aufmerksamkeit, ebenso wie der wohlgewählte Maßstab und die Verwendung örtlicher Baumaterialien und Techniken, die einen belebenden Gegensatz zur steinverkleideten Schwere im Entwurf Vagnetti/Foderas darstellen.

[40] Zudem ist anzumerken, dass Luigi Vagnetti in der Nachkriegszeit zu einem führenden Kirchenbaumeister avanciert. Weshalb auch die Frage nach der werkgeschichtlichen Einordnung dieser frühen kirchenbaulichen Äußerung von Bedeutung ist.

[41] Zugleich verkörpert sie exemplarisch den vornehmlich konditionierenden Charakter faschistischer Architekturpolitik und deren Rückwirkung auf die Entwicklung der Kirchenarchitektur. Im spezifischen Kontext der E42 verdichtet sich, was seit Jahren im ganzen Land als ein entscheidendes Mittel der Konsensherstellung herausgebildet worden ist,

nämlich die wirkungsvolle Einflussnahme durch Organisation und Durchführung der Planungs- und Bauaktivitäten bei gleichzeitiger Organisation der Fachwelt in Berufsverbänden, Fachzeitschriften und Institutionen.

[42] Hitchcock 1987, S. 531.

[43] Bellonci 1932, S. 55. dt. „Die Sakralarchitektur wird neu erstehen, wenn der Zeitgeist seine eigene kreative Kraft durch die Hinwendung zu Gott wiedererlangt haben wird."

Anhang

1 REGISTER DER ANGEFÜHRTEN KIRCHENBAUTEN

Die Liste der im Haupttext angeführten italienischen Kirchenbauten wurde unter Berücksichtigung aller dem Verfasser verfügbaren Informationen erstellt. Insbesondere die Angaben zur Entstehungszeit variieren jedoch je nach Quelle stark. Je nachdem ob das Jahr der Grundsteinlegung oder des tatsächlichen Baubeginns bzw. das Jahr der Einweihung oder des Abschlusses der letzten Arbeiten genannt wird, kann das Jahr der Fertigstellung weit nach dem Beginn der Planungen oder des Baus liegen, obwohl die eigentliche Bauzeit evtl. deutlich kürzer ist. Zwar bezieht sich das Register auf Italien, doch wurden die von Alberto Sartoris für die Schweiz errichteten bzw. entworfenen Kirchen und Polvaras Kirche in Buenos Aires aus Gründen der thematischen Kohärenz aufgenommen. Das hier angeführte Register soll als Orientierung dienen und erhebt trotz seines Umfangs keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

[Name der Kirche]
[Anschrift (Stadtteil bzw. Provinz)]
[Entstehungszeit]
[Architekt]
[ggf. Anmerkungen]

*Bauten, die keine Pfarrkirche sind, sind mit * markiert.*

Kirchenbauten

Agrate Brianza

Sant'Eusebio
Piazza S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza)
1924
Giuseppe Polvara

Ala di Trento

Sacro Cuore
Marani di Ala di Trento/Ahl am Etsch (Trient)
1914-22
Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza

Alessandria

Capella del Sanatorio Borsalino*
(Krankenhauskapelle)
Alessandria
1930-31
Ignazio Gardella

Aprilia

San Michele Arcangelo
Piazza Roma 22, Aprilia (Latina)
1935
Concezio Petrucci

Arcade

San Lorenzo
Piazza Vittorio Emanuele III, Arcade (Treviso)
nach 1920
Giuseppe Scattolin

Bagnes (Schweiz)

Notre-Dame du Bon Conseil*
(Kapelle)
Bagnes-Lourtier (Wallis/Schweiz)
1932
Alberto Sartoris

Buenos Aires (Argentinien)

Figlie di Santa Maria Immacolata
Andalgalá 2284, Buenos Aires (Argentinien)
1931-34
Giuseppe Polvara

Busto Arsizio

Sant'Edoardo
Via Sondrio 11, Busto Arsizio (Varese)
1935
Giuseppe Polvara

Caravaggio

San Vitale
Via Rubini 1, Masano di Caravaggio (Bergamo)
1926-28
Giuseppe Polvara

Chiasso (Schweiz)

Santa Teresa del Bambino Gesù
Via Campagna 66, Seseglio di Pedrinate (seit 1975 zu Chiasso)
1928
Giuseppe Polvara

Chiesanuova
-> San Donà di Piave

Cimnago
->Lentate sul Seveso

Como

Santa Maria Nascente
Via Canali 1, Como
1939-42
Ottavio Cabiati

Crocetta del Montello

Sant'Andrea Apostolo
Piazza IV Novembre 60, Nogarè di Crocetta del Montello (Treviso)
nach 1920
[-]

Eraclea

Santa Maria Concetta
Via Fratelli Bandiera 5, Eraclea (Venedig)
nach 1920
Giuseppe Berti und Silvio Lorenzetti

Fagarè
->San Biagio di Callalta

Foggia

San Michele Arcangelo
Piazza Murialdo, Foggia
1932-37
Concezio Petrucci

Fontigo

San Nicola Vescovo
Via della Chiesa 29, Fontigo di Salgareda della Battaglia (Treviso)
1922-26
Ottavio Cabiati, Guido Ferrazza und Alberto Alpago Novello

Formia

San Giovanni
Heute Santi Lorenzo e Giovanni Battista
Piazza S. Giovanni, Formia (Latina)
1936
Gustavo Giovannoni

Gallarate

Sant'Alessandro
Via Verbano 2, Gallarate (Varese)
1930
Giuseppe Polvara

Genua

San Marcellino
Via Bologna 8, Genua (San Teodoro)
1932-35
Luigi Carlo Daneri

Suore Crocifisse
Salita a Porta delle Chiappe, Genua (Staglieno)
1935
Mario Labò

Giussano

Santa Margherita
Via S. Margherita 1, Paina di Giussano (Monza-Brianza)
1936
Ottavio Cabiati

Santi Filippo e Giacomo
Via Alberto da Giussano, Giussano (Monza-Brianza)
1927-32/54
Ottavio Cabiati

Grezzago

San Martino
Piazza S. Martino 9, Grezzago (Mailand)
1936
Ottavio Cabiati

La Spezia

Cristo Re dei Secoli
(Kathedrale)
Piazzale Giovanni XXIII, La Spezia
1956-75
Adalberto Libera und Cesare Galeazzi

Latina (Littoria)

San Marco
(Kathedrale)
Piazza S. Marco, Latina
1932-35
Oriolo Frezzotti

Lentate sul Seveso

San Vincenzo
Via S. Michele del Carso 30, Cimnago di Lentate sul Seveso (Monza-Brianza)
1924-28
Giuseppe Polvara

Longare

San Michele*
(Kapelle)
Costozza di Longare (Vicenza)
1924
Giuseppe Polvara
Pfarrei S. Mauro di Costozza

Lourtier (Schweiz)
->Bagnes

Mailand

Battistero della Basilica dei SS. MM. Nereo e Achilleo*
(Kapelle)
Viale Argonne 56, Mailand (Città Studi)
1938
[Giovanni Maggi?]
Pfarrei SS. MM. Nereo e Achilleo

Beata Vergine Immacolata e Sant'Antonio
Viale Corsica 68, Mailand (Città Studi)
1929[?]-1941
Luigi und Felice Nava

Cappella del Sacro Cuore*
(Kapelle der Università Cattolia del Sacro Cuore)
Via Santa Valeria, Mailand (Sant'Ambrogio)
1930-32
Giovanni Muzio
Universitätskapelle

Madonna di Lourdes*
(Privatkapelle, heute Centro pastorale)
Via Delle Forze Armate 179, Mailand (Baggio)
1933
-
Pfarrei Madonna dei Poveri

Sacro Cuore di Gesù*
(Klosterkirche)
Viale Piave 2, Mailand (Monforte)
1906-14
Paolo Mezzanotte

Sacro Volto
Via Sebenico 31, Mailand (Zara)
1934-36
Ottavio Cabiati

San Barnaba al Gratosoglio
Via Feraboli 27, Mailand (Gratosoglio)
1942-46
Giuseppe Polvara/Giacomo Bettoli

San Benedetto*
(Klosterkirche)
Via Bellotti 10, Mailand (Porta Monforte)
1921
Spirito Chiappetta

San Camillo de Lellis
(auch Madonna della Salute)
Piazza S. Camillo de Lellis 1, Mailand (Stazione Centrale)
1900-12
Spirito Chiappetta

San Carlo*
(Schulkapelle)
Piazza S.Gerolamo 15, Mailand (Città Studi)
1932
-
Pfarrei SS. MM. Nereo e Achilleo

San Carlo di Casoretto*
(Schulkapelle)
Piazza S.Materno 15, Mailand (Casoretto)
1933
-
Pfarrei S. Maria Bianca della Misericordia

San Dionigi in Santi Clemente e Guido
Via Suzzani 75, Mailand (Pratocentenaro)
1938-40
Piero Palumbo

San Giovanni Battista alla Bicocca
Via La Farina 15, Mailand (Bicocca)
1924
Ambrogio Annoni/Enrico Meizza

San Giovanni in Laterano
Via Pinturicchio 35, Mailand (Città Studi)
1926-28
Oreste Scanavini

San Giuseppe dei Morenti
Via Celentano 12, Mailand (Cimiano-Rottole)
1939-41
Umberto Del Corno

San Giuseppe della Pace
(auch San Giuseppe alla Bullona)
Via Piero della Francesca 47, Mailand (Sempione)
1927
Federico Talamona
1965 säkularisiert; Neubau von Aurelio Romani in der Via Salvioni (1972-75)

San Gregorio Magno
Via Settala 25, Mailand (Porta Venezia)
1903-08
F. Solmi

San Martino in Lambrate
Via dei Canzi 33, Mailand (Lambrate)
1913-28
Ugo Zanchetta

San Michele Arcangelo e Santa Rita
Piazza Gabriele Rosa, Mailand (Gamboloita)
1930-33
Felice Pasquè

San Nicola Vescovo in Dergano
Via Livigno 21, Mailand (Dergano)
1938-39[47]
Nino Zanotta
Erster Entwurf von Michele Speranza (1900) nicht ausgeführt

San Paolo al Villaggio dei Giornalisti
Via Asmara 2, Mailand (Villaggio dei Giornalisti)
1927-30[34?]
Piero Palumbo

San Pietro in Sala
Piazza Wagner 2, Mailand (Fiera)
1907-11
Antonio Casati und Oreste Benedetti

San Protaso
Via Osoppo 2, Mailand (San Siro)
1930-33
Luigi und Felice Nava

San Romano alla Torrazza
Via Consolini 3, Mailand (Musocco)
1939-40
Michele Marelli

San Vito al Giambellino
Via Vignoli 35, Mailand (Giambellino)
1935-37
Giuseppe Polvara

Sant'Agostino ai Salesiani
Via Copernico 9, Mailand (Ponte Seveso)
1900-26
Cecilio Arpesani

Sant'Andrea
Via Crema 22, Mailand (Porta Vigentina)
1930
Cesare Nava

Sant'Antonio di Padova*
(Klosterkirche)
Via Farini 10, Mailand (Sempione)
-
Paolo Cesa Bianchi

Sant'Apollinare in Baggio
Piazza S. Apollinare 7, Mailand (Baggio)
1938-41
Abramo Egidio Aresi
Erster Entwurf von Ugo Zanchetta (1928) nicht ausgeführt

Sant'Elena
Piazza S. Elena 5, Mailand (Quarto Cagnino)
1936-40
Michele Marelli

Santa Croce
Via Goldoni 75, Mailand (Città Studi)
1914-17
Cecilio Arpesani

Santa Giustina
Piazza Santa Giustina 15, Mailand (Affori)
1930
Paolo Moraglia

Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa
Via Neera 42, Mailand (Chiesa Rossa)
[1925]-1932
Giovanni Muzio; erster Entwurf von Franco della Porta (1925)

Santa Maria Annunciata in Niguarda*
(Krankenhauskapelle)
Piazza Ospedale Maggiore 3, Mailand (Niguarda)
1939
[Belloni?]
Cappellania Santa Maria Annunciata in Niguarda

Santa Maria Assunta in Quintosole
Via Quintosole 40, Mailand (Quintosole)
1928-36
[-]

Santa Maria Beltrade
Via Oxilia 8, Mailand (Turro)
1926-28
Giuseppe Polvara

Santa Maria del Buon Consiglio
Via Ricotti 10, Mailand (Bovisa)
1908-09
Spirito Chiappetta

Santa Maria del Rosario
Via Solari 22, Mailand (Porta Genova)
1911-12
Enrico Locatelli

Santa Maria delle Grazie al Naviglio
Alzaia al Naviglio Grande 34, Mailand (Porta Genova)
1901-09
Cesare Nava

Santa Maria di Caravaggio
Via Brioschi 38, Mailand (Conchetta)
1907-11
Cecilio Arpesani

Santa Maria di Lourdes
Via Induno 12, Mailand (Bullona)
1903
Alfredo Campanini
1926 (Fassade) Federico Talamona [1]

Santa Maria Segreta
Via Bazzoni 2, Mailand (Porta Magenta)
1918-20
Augusto Brusconi

Santa Teresa del Bambin Gesù
Via Aristotele 2, Mailand (Gorla)
1927-31
Pedrazzini, Guglielmo [Scuola Beato Angelico]

Santi Marcellina e Giuseppe alla Certosa
Viale Espinasse 85, Mailand (Cagnola)
1923
Spirito Chiappetta

Santa Rita da Cascia
(bis 1959 Klosterkirche)
Via S. Rita 22, Mailand (Barona)
1939-54
Giuseppe Invitti

Santi Martiri Nabore e Felice
Via Gulli 62, Mailand (San Siro)
1930-38
Giuseppe Polvara

Santi Martiri Nereo e Achilleo
Viale Argonne 56, Mailand (Città Studi[2])
1938-40
Giovanni Maggi

Santi Monica e Rita*
(Klosterkriche Monastero delle Agostiniane)
Via Giuseppe Ponzio 46, Mailand (Città Studi)
1934-35
Giuseppe Invitti (SBA?)

Santi Pio V e Maria in Calvairate
Via Lattanzio 60, Mailand (Calvairate)
1927-29
Enrico Mariani

Santi Silvestro e Martino
Viale Lazio 19, Mailand (Romana)
1936-39; 1945-72
Mario Cavallé; Ottavio Cabiati/Luigi Brambilla

Santissimo Nome di Maria
Via Pitteri 54, Mailand (Lambrate)
1929-32
[-]

Maraini
->Ala di Trento

Masano
->Caravaggio

Maserada sul Piave

Santi Filippo e Giacomo
Piazza S. Pio X 1, Candelù di Maserada sul Piave (Treviso)
nach 1920
Brenno Del Giudice

Monfalcone

Sant'Ambrogio
(Kathedrale)
Vicolo dei Rettori 1, Monfalcone (Gorizia)
1923-29
Gino Benigni und Francesco Leoni

Montevecchia

San Giovanni Battista
Via Belvedere 33, Montevecchia (Lecco)
1925-32
Ottavio Cabiati

Monza

Kapelle der Baumwollspinnerei Cederna*
Via Cederna 1, Monza
1930
Giuseppe Polvara
inzwischen abgerissen

San Carlo
Via Volturno 38, Monza
1921-25
Giuseppe Polvara

Sacra Famiglia
Piazza S. Caterina, Monza
1937
Giuseppe Polvara

Moriago della Battaglia

San Leonardo
Via Roma, Moriago della Battaglia (Treviso)
1921-29
Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati

Musile di Piave

San Donato
Via Libertà 1, Musile di Piave (Treviso)
1920-23
Gian Battista Schiratti und Giovanni Possamai

Negrisia
->Ponte di Piave

Nogarè
->Crocetta del Montello

Noventa di Piave

San Mauro
Via Chiesa 19, Noventa di Piave (Treviso)
nach 1920
Giuseppe Possamai

Ormelle

Santa Fosca
Piazza Caduti 2, Roncadelle di Ormelle (Treviso)
nach 1920
Gian Battista Schiratti

Paina
->Giussano

Pescara

San Cetteo
(Kathedrale)
Via S. Benedetto da Norcia 1, Pescara
1933-36
Cesare Bazzani

Pieve di Santo Stefano

Santa Maria della Pace
Sigliano di Pieve Santo Stefano (Arezzo)
1919-21
Giuseppe Torres

Pisticci

San Rocco
Piazza Plebiscito, Pisticci (Matera)
1930-34
La Padula, Bruno

Pomezia

San Benedetto Abate
Via Filippo Re 4, Pomezia (Rom)
1937-38
Concezio Petrucci

Ponte di Piave

San Romano
Via Chiesa 58, Negrisia di Ponte di Piave (Treviso)
nach 1920
Domenico Rupolo

San Tommaso di Canterbury
Via Roma 64, Ponte di Piave (Treviso)
1920-26
Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati

Pontinia

Sant'Anna
Piazza Pio VI, Pontinia (Latina)
1934
Oriolo Frezzotti und Alfredo Pappalardo

Predappio Nuova

Sant'Antonio da Padova
(vormals Santa Rosa da Lima)
Piazza S. Antonio 4, Predappio (Forlì)
1925-36
Cesare Bazzani

Prezzo

San Giacomo Maggiore
Via Chiesa 2, Prezzo/Pretz (Trento)
nach 1920
Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza

Riva di Solto

Santi Ippolito e Cassiano
Via Principale 25, Riva di Solto (Bergamo)
1920-24
Giovanni Muzio

Rom

Beata Vergine Maria del Carmelo
Via Sforza Pallavicini 10, Rom (Prati)
1925
Edmond Sanjust di Teulada
sehr kleine Kirche, inzwischen geschlossen

Cappella della Divina Sapienza*
Piazzale Aldo Moro, Rom (Tiburtino)
1947-52
Marcello Piacentini
Universitätskapelle

Gran Madre di Dio
Via Cassia 1, Rom (Vittoria)
1931-33
Cesare Bazzani/Clemente Busiri Vici

Natività di Nostro Signore Gesù Cristo
Via Urbisaglia 2, Rom (Appio-Latino)
1936-37
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Nostra Signora di Guadalupe a Monte Mario
Piazza N.S. di Guadalupe 12, Rom (Suburbio Della Vittoria)
1928-32
-

Preziosissimo Sangue di Nostro Signore
Via Flaminia 732/T, Rom (Tor di Quinto)
1940-43 [?]
Ing. Leonori

Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace
Via del Sacro Cuore di Maria 5, Rom (Pinciano)
1923/39-54
Armando Brasini

Sacro Cuore di Cristo Re
Viale Mazzini 32, Rom (Vittoria)
1919-29/31-34
Marcello Piacentini

Sacro Cuore di Gesù a Ponte Mammolo
Via di Casal de' Pazzi 88, Rom (Ponte Mammolo)
1936
Tullio Rossi/Francesco Fornari

San Benedetto
Via del Gazometro 23, Rom (Ostiense)
1935-36/49-53
Clemente Busiri Vici
im Krieg zerstört, 1949-53 verändert wiederaufgebaut

San Felice da Cantalice
Piazza San Felice da Cantalice 20, Rom (Centocelle)
1931-34
Mario Paniconi/Giulio Pediconi

San Francesco Saverio alla Garbatella
Via Daniele Comboni 4, Rom (Ostiense)
1931-33
Alberto Calza Bini/Clemente Busiri Vici

San Fulgenzio (vormals SS. Annunziata)
Via della Balduina 296, Rom (Trionfale)
1932
Clemente Busiri Vici

San Giovanni Battista de Rossi
Via Cesare Baronio 127, Rom (Appio-Latino)
1939-65
Tullio Rossi/Francesco Fornari

San Giuda Taddeo
Via Rovereto, Rom (Trieste)
1930
Giorgio Biusio

Sant'Ippolito
Via di Sant'Ippolito 56, Rom (Nomentano)
1933-34
Clemente Busiri Vici

San Leonardo da Porto Maurizio
Via Ludovico Antonelli 1, Rom (Zona Acilia Sud)
1936
Francesco Fornari
ehemals *borgata ufficiale* Acilia

San Leone
Largo Boccea 69, Rom (Aurelio)
1930-31
Clemente Busiri Vici
erstes Kirchenneubauprojekt der Opera

San Michele Arcangelo a Pietralata
Largo Geltrude Comensoli 6, Rom (Pietralata)
1938
Tullio Rossi/Francesco Fornari
ehemals *borgata ufficiale* Pietralata

San Roberto Bellarmino
Via Panama 13, Rom (Parioli)
1931-33
Clemente Busiri Vici

San Saturnino
Via Avigliana 3, Rom (Trieste)
1935-40
Clemente Busiri Vici

San Tarcisio
Largo Padre Leonardo Bello 12, Rom (Appio-Pignatelli)
1938-39
Tullio Rossi/Francesco Fornari

San Tommaso Moro
Via dei Marruccini 1, Rom (Tiburtino)
1921-26
Giuseppe Gualandi

Sant'Andrea Apostolo
Via Cassia 731, Rom (Zona Tomba di Nerone)
1940-41
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Sant'Antonio da Padova a Via Salaria
Via Sant'Antonio di Padova 6, Rom (Zona Marcigliana)
1938
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Sant'Emerenziana
Piazza S. Emerenziana, Rom (Trieste)
1940-42
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Sant'Eugenio
Viale delle Belle Arti 10 , Rom (Pinciano)
1942-50
Enrico Galeazzi/Mario Redini

Santa Galla
Circonvallazione Ostiense 195, Rom (Ostiense)
1936-40
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Santa Giovanna Antida Thouret
Circonvallazione Clodia 169, Rom (Vittoria)
1940
Guglielmo Palombi

Santa Lucia
Via Santa Lucia 5, Rom (Vittoria)
1938
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Santa Maria Assunta e San Giuseppe a Primavalle
Piazza Clemente XI, Rom (Primavalle)
1933-37
Tullio Rossi/ Mario Conti

Santa Maria Ausiliatrice
Piazza Santa Maria Ausiliatrice 54, Rom (Tuscolano)
1931-36
Nicola Mosso/Giulio Pallotti

Santa Maria Causa Nostrae Laetitiae
Piazza Siderea 1/A, Rom (Zona Torre Gaia)
1939-41
Tullio Rossi/Francesco Fornari
Nicht zu verwechseln mit der offiziell gleich titulierten Capella Doria Pamphilj (Odoardo Collamarini, 1896-1902) im Viale del Maglio

Santa Maria Consolatrice
Via Casal Bertone 80, Rom (Tiburtino)
1942-45
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Santa Maria del Carmine e San Giuseppe al Casaletto
Via del Casaletto 691, Rom (Gianicolense)
1934
Tullio Rossi/Mario Conti

Santa Maria del Soccorso
Via del Badile 1, Rom (Collatino)
1937-38
Tullio Rossi/Francesco Fornari
ehemals *borgata ufficiale* S. Maria del Soccorso (Tiburtino III)

Santa Maria della Fiducia
Via Casilina 1837, Rom (Zona Borghesiana)
1940
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Santa Maria delle Grazie al Trionfale
Piazza Santa Maria delle Grazie 5, Rom (Trionfale)
1940-41
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Santa Maria Immacolata a Grottarossa*
Via Flaminia 994, Rom (Zona Grottarossa)
1935
-

Santa Maria Janua Coeli
Via Cornelia 89, Rom (Suburbio Aurelio)
1941
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Santa Maria Madre della Misericordia
Via dei Gordiani 365, Rom (Prenestino-Labicano)
1937
Tullio Rossi/Francesco Fornari
ehemals *borgata ufficiale* Gordiani

Santa Maria Madre della Provvidenza
Via di Donna Olimpia 35, Rom (Gianicolense)
1937
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Santa Maria Mediatrice
Via di S. Maria Mediatrice, Rom (Prenestino-Labicano)
1942-50
Giovanni Muzio

Santa Maria Regina Apostolorum
Via Giuseppe Ferrari 1, Rom (Vittoria)
1936
Luigi Francassini Guidi

Santa Maria Regina Pacis a Monte Verde
Via Maurizio Quadrio 21, Rom (Gianicolense)
1932-42
Tullio Rossi [mit Mario Conti?]

Santa Maria Regina Pacis a Ostia Lido
Piazza Regina Pacis 19, Rom (Lido di Ostia Levante)
1917-28
Giulio Magni

Santa Teresa del Bambin Gesù
Viale Alessandrino 675, Rom (Alessandrino)
1928-32
San Parisi
ehemals *borgata ufficiale* Quarticciolo

Santa Teresa del Bambin Gesù in Panfilo
Via Gaspare Spontini 17, Rom (Pinciano)
1929-32
Guglielmo Palombi
seit September 2011 säkularisiert

Santi Angeli Custodi
Piazza Sempione, Rom (Monte Sacro)
1922-25
Gustavo Giovannoni

Santi Fabiano e Venanzio
Via Terni 92, Rom (Tuscolano)
1935-36
Clemente Busiri Vici

Santi Filippo Neri alla Pineta Sacchetti
Via Martino V 28, Rom (Primavalle)
1934-37
Tullio Rossi/Mario Conti

Santi Francesco e Caterina Patroni d'Italia
Circonvallazione Gianicolense 12, Rom (Gianicolense)
1940-42
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Santi Marcellino e Pietro ad Duas Lauros
Via Casilina 641, Rom (Prenestino-Labicano)
1922
Guglielmo Palombi

Santi Pietro e Paolo
Piazzale dei Santi Pietro e Paolo 8, Rom (Europa)
1937-43/47-59
Arnaldo Foschini/Tullio Rossi

Santissimo Crocifisso
Via di Bravetta 332, Rom (Gianicolense)
1936-37
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Tempio di Gesù Buon Pastore alla Montagnola
Via Luigi Perna 3, Rom (Ardeatino)
1937-59
Giuseppe Forneris/Carlo Bodini

Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo
Piazza della Trasfigurazione, Rom (Gianicolense)
1934-36
Tullio Rossi/Francesco Fornari

Roncadelle
->Ormelle

Sabaudia

Santissima Annunziata
Piazza Regina Margherita, Sabaudia (Latina)
1934-35
Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato, Alfredo Scalpelli

Salgareda

San Michele Arcangelo
Via Roma 41, Salgareda (Treviso)
1920-26
Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati

San Biagio di Callalta

Sant'Andrea Apostolo
Via Mazzini 23, Sant'Andrea di Barbarana di San Biagio di Callalta (Treviso)
1920-24
Francesco Gusso

San Marco Evangelista
Via IV Novembre 1, Fagarè della Battaglia di San Biagio di Callalta (Treviso)
nach 1920
Valentino Canever

San Donà di Piave

San Carlo Vescovo
Via Chiesanuova 70, Chiesanuova di San Donà di Piave (Venedig)
nach 1920
Giuseppe Torres und Umberto Fantucci

Sant'Andrea di Barbarana
->San Biagio di Callalta

Saronno

Kapelle des bischöflichen Seminars*
Piazzale Santuario 7, Saronno (Varese)
1929
Giuseppe Polvara
das Seminar wurde 1998 aufgegeben

Seseglio di Pedrinate (Schweiz)
->Chiasso

Sigliano
->Pieve di Santo Stefano

Terni

Sant'Antonio da Padova
Via S. Antonio 21, Terni
1923-35
Cesare Bazzani

Treia

Santissimo Crocifisso
Via SS. Crocifisso 1, Treia (Macerata)
1903-28
Cesare Bazzani

Venedig

Tempio Votivo per la Pace
Riviera S. Maria Elisabetta 2, Venedig (Lido di Venezia)
1919-35
Giuseppe Torres

Verano Brianza

Santi Nazario e Celso
Piazza Cardinale Schuster, Verano Brianza (Monza-Brianza)
(1930) 1934-46
Ottavio Cabiati

Vercelli

Sant'Eusebio
Piazza Sant'Eusebio, Vercelli
1926
Giuseppe Polvara

Volpago del Montello

Santa Maria della Vittoria
Via Cal Trevigiana 2, Volpago del Montello (Treviso)
1937-39
Fausto Scudo

Zenson di Piave

San Benedetto Abate
Via Isola di Sotto 3, Zenson di Piave (Treviso)
nach 1920
Ing. Melchiori

Wichtige Entwürfe und Studien

Cabiati, Ottavio und Guido Ferrazza

Entwurf für San Marco Evangelista in Fagarè (S. Biagio di Callalta), 1920

Cattaneo, Cesare

Studie für eine Kirche (gemeinsam mit Mario Radice), um 1940

Costa, Manlio

Studie für eine kleinen antonianische Kirche (Mostra internazionale d'arte sacra in Padua, 1931)

Ferrazza, Guido und Ottavio Cabiati

Entwurf für San Marco Evangelista in Fagarè (S. Biagio di Callalta), 1920

Gentilomo, Giorgio

Entwurf für eine Kirche und Schule in Massasco/Casarza Ligure (GE) / Wettbewerbsbeitrag, 1937

Libera, Adalberto

Entwürfe für Kirchen in Libyen, 1931[?]

Maraini Jr., Otto

Entwurf für eine Kirche, ohne Ort, 1940

Mazzoni, Angiolo

Entwurf für eine Bahnhofskirche in Rom (Termini), 1939[?]

Minnucci, Gaetano

Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, 1931[?]

Muzio, Giovanni

Entwurf für den Templum Reginae Pacis Augustae in der Piazza da Vinci, Mailand (Città Studi), 1939[3]

Pica, Agnoldomenico

Entwurf für S. Giovanni Bosco in Mailand, um 1938

Polvara, Giuseppe

Entwurf für eine Filialkirche in Lalatta di Palanzano (Parma), 1919[?]

Entwurf für eine Pfarrkirche in Talamona (Sondrio), 1924

Entwurf für eine Pfarrkirche in Novate Milanese (Mailand), vor 1929

Puppo, Ernesto

Entwürfe für Kirchen in Libyen, 1931[?]

Radice, Mario

Studie für eine Kirche (gemeinsam mit Cesare Cattaneo), um 1940

Sartoris, Alberto

Entwurf für Notre-Dame du Poteau Indicateur (ohne Ort), 1928

Entwurf für Notre-Dame du Phare in Fribourg (Schweiz), 1931

Studie für eine Zentralbau-Kirche mit Kuppel in Sarreyer (Schweiz, Wallis), 1932

Terragni, Giuseppe

Studie für eine Kathedrale aus Stahlbeton, 1932

Studie für eine Kathedrale, 1943

Vaccaro, Giuseppe

Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, 1931[?]

Anmerkungen

[1] Rechststreit mit Federico Talamona, der 1926 mit dem Entwurf angefangen hat.
vgl. ASD, Arte Sacra, Cart. 11. 1908-1945, Milano, santa Maria di Lourdes. 1926. Progetto per il completamento del santuario dell'arch. Federico Talamona (n. 12 disegni) und Cart. 21. 1937/2, 62/1937: Milano, santa Maria di Lourdes. Carteggio della Fabbriceria per la causa con l'arch. Talamona.
[2] Città Studi erfährt in faschistischer Zeit die größte Dichte an Sozialwohnungsbauten (case popolari), wie aus einem Plan des Istituto Fascista Autonomo Case Popolari (IFACP) von 1929 hervorgeht.
vgl. Grandi, Maurizio und Attilio Pracchi: Milano. Guida all'architettura moderna. Bologna 1980, S. 190.
[3] Wegen des Krieges nicht realisiert, stattdessen später unter gleichem Namen von Valerio Vigorelli (SBA) an der Via Kant im Quartier Boldinasco realisiert (1966-67), an der Piazza da Vinci wird hingegen von Giuseppe Chinigher die Kirche Pio X (1955) errichtet.

2 ARCHITEKTEN, PRIESTER, FUNKTIONÄRE UND EIN DIKTATOR

Aus redaktionellen Gründen wurde darauf verzichtet, die biografischen Skizzen der wichtigsten Personen in den Anmerkungen der jeweiligen Kapitel anzuführen. Erstnennungen der hier (alphabetisch) angeführten Personen wurden in den jeweiligen Kapiteln mit einem * gekennzeichnet, in den Anmerkungen wurde auf diesen Anhang verwiesen.

Alpago Novello, Alberto

Alberto Alpago Novello (1889-1985) wird in Feltre geboren und kommt wie Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza zum Studium nach Mailand. Dort lernen sie sich als Studienkollegen im Architekturkurs des Regio Istituto Tecnico Superiore (später Polytechnikum) in Mailand kennen. Ihre Studien können sie noch vor dem Krieg und dem damit zusammenfallenden Wehrdienst abschließen. Nach dem Krieg kommt es in der lombardischen Metropole zur Wiederbegegnung. Dort gründen Alpago Novello und Cabiati schon 1919 ein gemeinsames Büro, dem sich Ferrazza kurze Zeit später anschließt. Zeitweise arbeiten auch Minali und Gadola im selben Büro. Zu ihren ersten Bauaufgaben gehören einige Entwürfe und Ausführungen im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau der Kirchen im heimatlichen Triveneto. Dort können sie sich mit einem sorgfältig gearbeiteten lombardo-romanisch inspirierten Stil von der Masse der meist kopierenden Entwürfe absetzen. Ihre charakteristische stilistische Abstraktion, mit der sie die in den folgenden 15 Jahren für Mailand prägende Architektur mitbegründen, wird in dieser Zeit geformt. Durch den Mailänder Kulturzirkel der *Associazione fra i Cultori dell'arte e dell'architettura* kommt es zur Begegnung und Zusammenarbeit mit Giovanni Muzio und dessen Kollegen aus dem gemeinsam geführten Büro in der Via Sant'Orsola. Die Zusammenarbeit erwächst dem gemeinsamen Empfinden für eine Erneuerung, die sich ohne Bruch mit den Traditionen aus dem Bewusstsein einer kreativen Stilassoziation ergibt. Vor der Herausforderung der anstehenden Stadtumgestaltungen Mailands schließen sich die Architekten beider Büros im Club degli Urbanisti Milanesi zusammen, um eine gegenüber dem Baubestand respektvollere aber dennoch moderne Alternative zu den *sventramenti* der Stadtverwaltung anzubieten. Ihr für die italienische Urbanistik bedeutsamer Beitrag im Wettbewerb für den neuen *Piano Regolatore* Mailands (Forma Urbis Mediolani) wird allerdings nicht ausgeführt, findet aber aufgrund seiner Sensibilität Anerkennung in fortschrittlichen Fachkreisen. Ein weiteres Projekt, das sie in Zusammenarbeit mit der Muzio-Gruppe entwickeln und den Erfolg ihrer später als *Novecento Milanese* eingeordneten Konzeption ausdrückt, ist die Planung und der Bau des Monumento ai Caduti in Mailand. Es gehört zu jenen Projekten, die den spezifischen Mailänder Neoklassizismus als einen maßvollen Weg Italiens in die Moderne mitgestalten. Später führen Alpago Novello und Ferrazza die gemeinsame Bürotätigkeit fort und sind vor allem in den nordafrikanischen Kolonien als Stadtplaner tätig. Ottavio Cabiati spezialisiert sich indessen in seiner Heimatregion der Brianza auf Kirchenbauten. Beim Kathedralenprojekt in Bengasi ist er vermutlich an der Arbeit von Alpago Novello und Ferrazza beratend beteiligt. 1946 wird Alpago Novello Direktor des Stadtarchivs seiner Geburtsstadt. Zu seinen wichtigsten Bauwerken gehören die Kathedrale von Bengasi, der Sitz des Banco di Roma in Tripolis sowie der Postpalazzo und der Sitz der Provinzverwaltung in Belluno.[1]

Bazzani, Cesare

Der in Rom geborene Cesare Bazzani (1873-1939) gehört in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. zu den allgegenwärtigen und besteingeführten Architekten Roms, unter anderem unterhält er gute Beziehungen zum Königshaus und ist lange Zeit Stadtrat im Nathan-Block. Mit der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz (1903) und der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom (1908) werden ihm infolge gewonnener Wettbewerbe zwei der bedeutensten öffentlichen Projekte im Italien der Ära Giolitti übertragen. Bei einer internationalen Ausstellung in Venedig (1908) und der Weltausstellung in Rom (1911) werden ihm allerhöchste Auszeichnun-

gen zuteil. 1914 beginnt er seine Bauaktivität in Libyen. In der Folge werden ihm zahlreiche öffentliche Ämter und Beraterstellen angetragen, darunter die Funktion eines städtebaulichen Beraters im Kolonialministerium und die Mitgliedschaft im Bauausschuss Roms. So gehört Bazzani zum Zeitpunkt der faschistischen Machtübernahme zu den arrivierten Architekten der Hauptstadt. Sich selbst sieht er als Faschisten der ersten Stunde. Als Garant einer monumentalen und unmissverständlich italienischen Architektur steht er vom Anfang der faschistischen Herrschaft an im Vordergrund der italienischen Architektenszene. Massaretti und Scionti bezeichnen ihn gar als ‚offiziellen' Architekten *par excellence*. Die pluralistische architektonische Stimmung der 1920er Jahre erlaubt ihm, ebenso wie seinem Kollegen Brasini, zunächst ungestört und unermüdlich im eklektischen und historistischen Stil weiterzubauen, bevor er im Kontext der Konfrontation der Tendenzen, mit wenngleich etlichen Aufträgen ausgestattet, in die Provinz ‚abgedrängt' wird (darunter zahlreiche öffentliche Bauten und allein elf Postpalazzi).Gekrönt wird seine Tätigkeit mit der Aufnahme in die Accademia d'Italia (1929), die ihm auch die Präsenz als Preisrichter bei zahlreichen wichtigen Aufträgen einbringt. Weitere wichtige Bauwerke Bazzanis sind die Kirche Gran Madre di Dio, die Kathedrale S. Cetteo in Pescara (1933-39), eine koptischen Kirche in Asmara und der Umbau der Kathedrale von Addis Abeba (1938) sowie der Palazzo delle Poste in Forlì (1930-32), die Casa del Fascio in Macerata (1928-34), der Palazzo del Governo in Terni (1930-36) und der an Palladios Palazzo del Capitaniato angelehnte Palazzo delle Poste in Tarent (1937). Eines der wenigen realisierten Gebäude, für die er sich an einer dezidiert modernen Formensprache orientiert, ist die Stazione Marittima in Neapel (1934-36). Ebenso wie Brasini gehört Bazzani zu den Hauptvertretern des im Kirchenbau der 1920er Jahren noch vorherrschenden Akademismus.[2]

Brasini, Armando

Armando Brasini (1879-1965) tritt in der römischen Architektenszene als ein energischer Autodidakt auf, der ohne den Rückhalt einer einflussreichen Familie aus eigener Kraft zu einem der bekanntesten Architekten der Kapitale aufsteigt. Bevor er sich dem Bauen widmet, arbeitet er als Kupferstecher und Stuckateur. Das dabei verfeinerte handwerkliche Verständnis fließt in seine architektonische Praxis ein. Entscheidend für den zeitweilig ausgesprochen großen Erfolg Brasinis ist vermutlich die radikale Art, mit der er schon 1916 in seinem Entwurf *Urbe Massima* die maßlosen Hauptstadtvisionen Mussolinis in einer Variante zum *Piano Regolatore* antizipiert (Orano, Paolo: L' Urbe massima : l'architettura e la decorazione di Armando Brasini. Rom 1916). Folgerichtig figuriert er später an der Spitze der Burbera-Gruppe. Ferner ist er für städtebauliche und architektonische Planungen in den italienischen Kolonien verantwortlich (Tripolis, Tirana, Durrës). Seine Vorliebe für monumental übersteigerte Entwürfe bringt ihm zu Beginn der faschistischen Herrschaft die Sympathien des *Duce* ein. Doch kehren sich diese mit der sich ändernden architekturpolitischen Stimmung allmählich ins Gegenteil um, da sich Brasini, im Gegensatz etwa zu Piacentini, nicht anpassen kann. Zu seinen Hauptwerken gehören, neben der Kirche Sacro Cuore Immacolato di Maria, der Palazzo INAIL (1928-32) und der Gebäudekomplex Buon Pastore (1929-43) in Rom, der Palazzo del Governo (1934) in Tarent sowie der Ponte Flaminio (1938-51) über den Tiber und ein Entwurf für die Brücke über die Meerenge von Messina (1957). Bazzani gehört wie Brasini zu den Hauptvertretern des im Kirchenbau der 1920er Jahren noch vorherrschenden Akademismus.[3]

Busiri Vici, Clemente

Clemente Busiri Vici (1887-1965) wird in Rom als Sohn des Architekten Carlo Busiri Vici in die älteste Architektendynastie Roms geboren. Der Stammbaum der italienisch-französischen Familie (Beausire und Vici) reicht bis weit in das 17. Jahrhundert zurück. Zu seinen Vorfahren gehören sowohl römische als auch Pariser Architekten, die in den höchsten Kreisen von Staat und Kirche verkehrt haben. Darunter Andrea Vici, ein Schüler Vanvitellis und erster Architekt an der Peterskirche, sowie dessen Enkel und Nachfolger als Baumeister von St. Peter, Andrea Busiri Vici. Vor allem Clementes jüngerer Bruder Michele wird im Verlauf des 20. Jahrhunderts als Architekt zahlreicher Villen und Ferienanlagen an der Costa Smeralda und als Stadtplaner größere Bekanntheit erlangen. Seine praktische Tätigkeit beginnt Clemente mit einer im weiteren Verlauf prägenden Schwerpunktsetzung auf den ingeniösen Teil seiner Ausbildung, indem er sich mit der Entwicklung und Patentierung rationeller Konstruktionstechniken auseinandersetzt. Erst im Verlauf der 1920er Jahre wendet er sich verstärkt der Architektur zuwendet. So arbeitet zunächst überwiegend für private Bauherren, übernimmt aber dann zunehmend öffentliche Aufträge und wird unter anderem in Ägypten und Brasilien tätig. Vermutlich privilegiert durch die traditionell hervorragenden Verbindungen seiner Familie zum Heiligen Stuhl, respektive seine Mitgliedschaft in der Päpstlichen Akademie der schönen Künste und der Literatur sowie seine Bautätigkeit für die Propaganda Fide, ist er während der ersten Hälfte der 1930er Jahre zunächst für die *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede* als Kirchenbaumeister in Rom tätig, bevor er bei dieser Aufgabe von seinem ehemaligen Mitarbeiter Tullio Rossi abgelöst wird. Seine erste konkrete Auseinandersetzung

mit einem Kirchenbau betrifft die Restauration der Kirche S. Saba. Etwa zur gleichen Zeit (1929-35) ist er Mitglied der Consulta di Roma, einem Beraterstab des *Governatorato*, der zumindest kraft Gesetz eine Opposition zur Allmacht des Gouverneurs verkörpert. Es ist bezeichnend, dass die im Zeitalter des Kirchenstaats an vorderster Stelle agierende Architektendynastie der Busiri Vici im liberalen Zeitalter und der daran anschließenden faschistischen Epoche immer wieder anderen Persönlichkeiten den Vortritt lassen muss, so zum Beispiel Marcello Piacentini. Entsprechend spielt keiner der Busiri Vici beim faschistischen Aufrüstungsprogramm in Rom eine tragende Rolle (Clemente baut hier lediglich infolge eines zusammen mit seinem Bruder Andrea gewonnenen Wettbewerbs das Istituto Luce). Selbst als Mitglied der Commissione Ministeriale, die mit der Erarbeitung des neuen *Piano Regolatore* beauftragt wird, hat Clemente Busiri Vici lediglich beratende Funktion. Beim Großprojekt E42 kann lediglich Michele als Mitarbeiter Piccinatos bei der Gestaltung der Gärten mitwirken. Der Wirkungskreis Busiri Vicis bleibt in der Folge merklich auf provinzielle Schauplätze und das Ausland beschränkt (italienische Botschaft in London, Ehrensaal im italienischen Pavillon bei der Weltausstellung in New York, italienische Schulen in Alexandria, Kairo, Port Said, Rio de Janeiro, Lugano und Konstanza). Der Gang der italienischen Architekturdebatte und der faschistischen Architekturpolitik bemüht andere Persönlichkeiten, um dem Faschismus sichtbare Zeichen zu setzen. Im Kirchenbau des modernen Roms kann er dafür umso mehr Spuren hinterlassen. Bei der VII. Triennale in Mailand ist Busiri Vici, unter anderem neben Alpago Novello, Cabiati, Muzio, Cassi Ramelli, Petrucci und Foschini, Mitglied im Kuratorium der Abteilung für Sakralkunst. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gehört er dem Beirat der von Giovanni Costantini neu formierten Päpstlichen Kommission für christliche Kunst an.[4]

Cabiati, Ottavio

Ottavio Cabiati (1889-1956) stammt aus der lombardischen Region Brianza und kommt wie Alberto Alpago Novello und Guido Ferrazza zum Studium nach Mailand. Dort lernen sie sich als Studienkollegen im Architekturkurs des Regio Istituto Tecnico Superiore in Mailand kennen (später Polytechnikum). Ihre Studien können sie noch vor dem Krieg abschließen, bevor sie zum Wehrdienst eingezogen werden. Nach dem Krieg kommt es in der lombardischen Metropole zur Wiederbegegnung. Dort gründen Alpago Novello und Cabiati schon 1919 ein gemeinsames Büro, dem sich Ferrazza kurze Zeit später anschließt. Zu ihren ersten Bauaufgaben gehören einige Entwürfe und Ausführungen im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto. Ottavio Cabiati stammt aus einer besonders frommen Region (Paolo Favole), in der die Religion besonders gepflegt wird und es zwischen 1920 und 1940 aufgrund zahlreicher ‚Eigengewächse' sogar mehr Priester als Bürgermeister beziehungsweise Podestà gibt. Daher vielleicht auch das besondere Augenmerk, mit dem sich Cabiati schon früh dem Kirchenbau zuwendet und das Thema zu seinem Arbeitsschwerpunkt macht.[5]

Calza Bini, Alberto

Alberto Calza Bini (1881-1957), wie Piacentini und Foschini in Rom geboren und mit diesen befreundet, gehört ebenfalls der Freimaurerei an, ist weit weniger als diese durch eigene Architekturprojekte in Erscheinung getreten. Vielmehr ist er der führende Organisator der faschistischen Architekturpolitik; gemeinsam mit Piacentini setzt er die Neuordnung des Architektenberufes und der Architektenausbildung durch. Außerdem spielt er als Präsident des Nationalen Städtebauinstituts (INU) eine tragende Rolle für die Entwicklung faschistischer Städtebaukonzeptionen. In seinen verschiedenen Funktionen als Parlamentsabgeordneter, Leiter des Instituts für Wohnungsbau (ICP, 1922-43) und vorsitzender Generalsekretär des faschistischen Architektenverbands sowie als Mitgründer und Direktor des INU und Mitglied der Kommission für den neuen *Piano Regolatore* Roms ist er maßgeblich an der Entwicklung der faschistischen Architekturpolitik und der Architekturdebatte in Italien beteiligt. Unter den einflussreichsten Funktionären der faschistischen Architekturpolitik gilt er als überzeugter Faschist, schließlich gründet er schon 1921 in Calvi einen Fascio di Combattimento. Sein Bruder Gino ist in der Anfangszeit des Faschismus Kampfgefährte Giuseppe Bottais und einer der führenden Squadristen Roms. Obwohl Calza Bini auf Empfehlung Papinis mit dem Gruppo Aschieri als Vertreter der Moderne in Rom an der Weißenhofausstellung in Stuttgart teilnimmt, bleibt er dem traditionalistischen Architekturansatz seiner Generation verbunden, oder vielmehr einer gemäßigten Moderne, wie sie vor allem von Piacentini vertreten wird. Allerdings hält ihn dies nicht davon ab, bei der historischen Parlamentsdebatte zum Palazzo Littorio am 20. Mai 1934, neben Oppo und Mariani, als einer von nur drei Abgeordneten Partei für eine moderne Architektur zu ergreifen. Calza Binis Sohn Giorgio (1908-99) leistet hingegen im Umfeld der jüngeren Generationen als hauptsächlich verantwortlicher Planer mit der Stadtgründung Guidonia einen Beitrag zur Architektur des *Razionalismo*; seine dort realisierte Kirche gehört zu den seinerzeit anerkannten Beiträgen modernen italienischen Kirchenbaus (Pica 1941, S. 423). Ferner nimmt Giorgio 1933 an dem vom Architektenverband organisierten Studentenwettbewerb der Diözese Messina teil. Nach dem Krieg wird Calza Bini für kurze Zeit in einem englischen Lager bei Padula inhaftiert; kurze Zeit später

jedoch rehabilitiert und als Dekan der Architekturfakultät der Universität Neapel wieder eingesetzt, wo er sich vor allem für die Etablierung der Urbanistik als eigenständiges Lehrgebiet einsetzt. Insolera gibt die Restaurierung des Marcellustheaters (1926, 1932) als sein wichtigstes Projekt an. Weitere nennenswerte Bauwerke sind, neben der Kirche S. Francesco Saverio in der Garbatella (1931-33), der Kindergarten S. Spirito (1907) in Livorno, ein Wohngebäude der Kooperative ‚Leonardo' (1919) in Rom, das Waisenhaus INADEL (1926) in Anagni, der Hauptsitz des ICP (1928) in Rom und ein INA-Komplex (1932-35) in Bari. Außerdem wirkt er bei der Erarbeitung der Stadtentwicklungspläne für Salerno, Tarent und Bari und des Siedlungsplans für Capri mit.[6]

Calza Bini, Giorgio

Giorgio Calza Bini (1908-99) wird in der Folge ein vielfältig beschäftigter Architekt sein, wobei sein Hauptaugenmerk auf dem Städtebau liegt. 1935 tritt er als Planer der faschistischen Neugründung Guidonia in Erscheinung, der er die Gestaltungsgrundsätze des Funktionalismus zugrunde legt und bspw. für das Rathaus die Formensprache Le Corbusiers reflektiert (*pilotis*). Es folgen die erfolgreichen Teilnahmen an nahezu allen Wettbewerben für die Stadterweiterungspläne italienischer Städte. Ferner realisiert er neben Wohngebäuden, Theaterbauten, Schulen, Krankenhäusern und Hotels auch einige Kirchen, darunter die Pfarrkirchen Madonna di Loreto (1936-37) in Guidonia sowie S. Alfonso de' Liguori (1956-69) und S. Giuseppe Artigiano (1959) in Foggia. Von 1951 bis 1955 ist er Direktor des Ente EUR, Mitglied des INU, usw.; 1960 wird er beratendes Mitglied der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst. Roberto Nicolini (1909-77) wird im Verlauf der 1930er Jahre, nachdem Alberto Calza Bini die Leitung des ICP übernommen hat, verantwortlicher Planer für den Bau zahlreicher Sozialwohnungskomplexe in Rom (u.a. Quarticciolo). 1959 nimmt er gemeinsam mit Mario De Renzi am Wettbewerb für die neue Staatsbibliothek in Rom teil.[7]

Costantini, Celso

Celso Costantini (1876-1958) wird ebenso wie sein vier Jahre jüngerer Bruder Giovanni in Castions di Zoppola in der Provinz Pordenone geboren. 1899 in Portogruaro zum Priester geweiht, führt ihn eine seiner ersten Aufgaben nach Aquileia, wo er als Interimspfarrer mit den Restaurierungsarbeiten an der Basilika in Berührung kommt. Dort begegnet er vermutlich erstmals Ugo Ojetti, der von staatlicher Seite mit der Aufsicht über das bedeutende Bauwerk beauftragt ist. 1918 wird Costantini zum Generalvikar der Diözese Concordia berufen und 1920 als apostolischer Verwalter nach Fiume entsandt, wo er unmittelbar auf die Irredentabewegung um Gabriele D'Annunzio trifft. 1922 schickt ihn der Papst als Legat nach China, um dort in der Missionierung des Landes tätig zu werden. Von 1935 bis 1953 ist er Sekretär der Kongregation für die Evangelisierung der Völker, 1953 macht ihn Pius XII. zum Kardinal. Costantini wird ein wesentlicher Einfluss auf jene um Ökumene und Dialog bemühten Kreise zugesprochen, die im Umfeld des späteren Papstes Johannes XXIII. das Zweite Vatikanische Konzil vorbereiten werden (vgl. hierzu einen Brief Costantinis vom 15. Februar 1939 mit dem Titel ‚Il Concilio. Sulla convenienza di convocare un Concilio Ecumenico' zit.n. Roncalli, Marco: Giovanni XXIII - Angelo Giuseppe Roncalli. Una vita nella storia. Mailand 2007 sowie Butturini, Giuseppe: Alle origini del Concilio Vaticano secondo. Una proposta di Celso Costantini. Pordenone 1988). Costantini bleibt aber weiterhin der Missionsarbeit verbunden, mehrmals wird er vom Papst nach Asien und Afrika beordert. Im Kontext seiner Missionsarbeit beschäftigt sich er sich zudem intensiv mit den Fragen einer missionsspezifischen Sakralkunst beziehungsweise mit indigener Sakralkunst. Wie sein Bruder Giovanni ist Celso am Beginn seiner Laufbahn auch als Bildhauer tätig gewesen.[8]

Costantini, Giovanni

Giovanni Costantini (1880-1956) ist der jüngere Bruder von Celso Costantini. 1905 in Venedig zum Priester geweiht, übernimmt er dort schon bald eine Lehrtätigkeit an der Theologischen Fakultät, zudem wird er während des Krieges als Feldgeistlicher tätig. Im weiteren Verlauf seines beruflichen Wirkens wird er Sekretär des Patriarchen von Venedig, Pietro La Fontaine. In dieser Funktion gründet er die *Opera di Soccorso* für den Wiederaufbau der Kirchen im Triveneto; 1924 wird Costantini in Venedig zum Professor für Sakralarchitektur berufen. Drei Jahre später schickt ihn Pius XI. nach Ligurien, um dort die mit dem Tod des Bischofs eingetretene Sedisvakanz der Diözese Luni-Sarzana e Brugnato zu beenden. 1927 zum Administrator der Diözese bestellt, wird er mit der geo-pastoralen und administrativen Neuordnung des Gebiets beauftragt. Aus dieser geht schließlich die neu zugeschnittene Diözese Luni-La Spezia-Sarzana-Brugnato (kurz La Spezia) hervor. Am 15. März 1929 wird Giovanni Costantini zum Bischof von La Spezia berufen. In dieser Funktion ist er hauptverantwortlich für die Durchführung des zweistufigen Architekturwettbewerbs für die neue Kathedrale. Die Auftragsvergabe an Brenno Del Giudice, den er seit der Zusammenarbeit in Venedig kennt, erfolgt auf seinen Wunsch. In La Spezia verbleibt er bis zu seiner Abberufung in die Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, deren Leitung er am 26. Juli 1943 als Nachfolger Spirito Chiappettas übernimmt. Nach

dem Zweiten Weltkrieg gehört er zum engsten Kreis der für den kirchenbaulichen Wiederaufbau verantwortlichen Persönlichkeiten. Auf sein Betreiben erlässt die italienische Republik ein Gesetz, das den Staat an den Rohbaukosten neu zu errichtender Kirchen beteiligt und damit wesentlich den expansiven Kirchenbau der 1950er und 1960er Jahre befördert. In seiner Funktion als Leiter der Päpstlichen Kommission ist er zudem von 1953 bis 1956 der erste Herausgeber der zu dieser Zeit einflussreichsten italienischen Kirchenkunstzeitschrift ‚Fede e Arte'. Zum kunstpolitischen Wirken Costantinis gehört unter anderem auch seine Arbeit im Kuratorium der Mostra Internazionale di Arte Sacra in Rom (1934).[9]

Daneri, Luigi Carlo

Luigi Carlo Daneri (1900-72) wird in Borgo Fornari bei Genua geboren. Er studiert in Rom Ingenieurwesen und erwirbt an der *Scuola Superiore di Ingegneria* im Fachbereich Architektur einen Abschluss (1923), was ihn zur Führung beider Berufsbezeichnungen, Architekt und Ingenieur, berechtigt. In Rom lernt er Marcello Piacentini kennen, der im Verlauf der Zwischenkriegszeit mehrere Male in Genua tätig sein und überdies Daneri im Projekt für die Kirche S. Marcellino (1932-35) unterstützen wird. Im Anschluss an sein Studium arbeitet Daneri im Genueser Büro der florentinischen Architektengemeinschaft Coppedè, wo er hauptsächlich mit eklektischen Entwürfen beschäftigt ist, zugleich aber, dank der Arbeitsweise des von Gino Coppedè werkstattähnlich geführten Büros, sein vom Ingenieursstudium vorgeprägtes Gespür für Technik und Material weiterentwickelt; 1929 macht er sich in Genua selbstständig. Dabei profitiert er von den Kontakten, die er während der Zeit im Büro Coppedè zu den vornehmen Auftraggebern des Büros knüpfen kann. Schon zur Zeit seiner abhängigen Beschäftigung fallen für ihn deshalb Aufträge für kleinere Arbeiten einflussreicher Bauherren ab, die ihre größeren Projekte dem renommierten Büro Coppedè anvertrauen. 1931 nimmt Daneri gemeinsam mit Zappa und Viale am XIII. Städtebaukongress in Berlin teil und besichtigt bei dieser Gelegenheit die Deutsche Bauausstellung, wo er die großen Wohnbauprojekte von Gropius und Taut kennenlernt. In seinem Erstlingswerk, dem Beitrag für die Kathedrale von La Spezia, offeriert er einen maßvollen Klassizismus, der vermutlich als eine Art Gegenreaktion auf die exzessive Architektursprache seiner Arbeitgeber verstanden werden muss. Ferner offenbart die Sprache seines Entwurfes zu diesem Zeitpunkt eine Möglichkeit, den Wunsch der jungen Architektengeneration nach einer vereinfachten und zeitgemäßen Formensprache mit den nach wie vor verbreiteten Vorlieben für historische Stilarchitekturen zu vereinbaren. Mit der Kirche S. Marcellino bietet sich ihm gut drei Jahre nach dem ersten Entwurf für La Spezia jedoch die Möglichkeit, in einem neu entstehenden Stadtteil eine Architektur zu entwickeln, die sich von geschichtlichen Vorlagen emanzipiert. Bei den beiden Ausstellungen des MIAR ist er nicht vertreten, seinen ersten öffentlichen Auftritt hat er bei der V. Triennale (1933), wo er mit einem experimentellen Wohnungsbaumodell beeindrucken kann. Sein Interesse an der noch jungen Urbanistik findet derweil in der Anlage der Kirche einen ersten konkreten Niederschlag, bevor es im Großprojekt für die Wohnbebauung an der Piazza Rossetti (1934-58) zu einem architektonischen Programm heranreift. Einem Programm, das zeitlebens in besonderem Maße von der Architekturtheorie Le Corbusiers beeinflusst sein wird. Rosadini bezeichnet ihn gar als den treuesten italienischen Anhänger des großen Schweizers (Rosadini 2003, S. 73). In der Folge entwickelt sich Daneri zu einem Spezialisten für großmaßstäbliche Wohnkomplexe in Ligurien, wobei sein Schwerpunkt stets auf Genua liegen wird. Hier avanciert er, neben Luigi Vietti, zum einflussreichsten Vertreter der Moderne. Das vom Wiederaufbau der Nachkriegszeit forcierte Großprojekt Forte Quezzi für die INA-Casa in Genua (1956-68), für dessen Gesamtanlage und einen Gebäuderiegel Daneri gemeinsam mit Eugenio Fuselli verantwortlich zeichnet, gehört aufgrund seines Umfangs, seiner Funktionalität und der besonderen Beziehung zur Topographie zu den herausragenden Beiträgen der italienischen Moderne. 1948 wird Daneri Mitglied des CIAM, die hier propagierte Architektur adaptiert Daneri für den ligurischen Kontext. Hieraus resultiert schließlich seine spezifische, gelegentlich auch organische Architektursprache, die in starker Beziehung zum Ambiente, dem Meer, den Bergen und dem Gefüge der Stadt steht. Sein architektonisches Denken reflektiert dabei eben jenen Sinn für das, was in der modernen Architektur als organisch bezeichnet worden ist: Tradition, Natur und Modernität fließen in seinem Werk zusammen; einen lebendigen Eindruck dieser Mentalität gibt auch seine Lebensweise: in seiner Präferenz für einen fernab der Großstadt gelegenen Wohnsitz in Portofino und den Verzicht auf einen Führerschein vermag sich ein untrüglicher Sinn für das Ursprüngliche, Essenzielle widerzuspiegeln (Rosadini 2003, S. 73f). Von Pagano wird Daneri in der ‚Costruzioni-Casabella' zu jenen Architekten gezählt, die aufgrund ihrer Modernität dem Land zur Ehre gereichen (Ciucci 2004, S. 491). Einer jüngeren Einschätzung Sergio Porettis folgend, gehört Daneri neben Luigi Cosenza und Luciano Baldessari zu den ‚europäischsten' Vertretern der italienischen Moderne (Poretti 2004, S. 448). Obwohl Zevi (1975) und Tafuri (1986) den Genueser Architekten wegen der Kohärenz seiner Architektursprache und den landschaftlichen Qualitäten seiner Wohnkomplexe würdigen, findet er in den Gesamtdarstellungen von Leonardo Benevolo (2003) und Marco Biraghi (2008) keine Berücksichtigung. Daneris Kirche S. Marcellino wurde zwar seinerzeit von der in-

ternationalen Fachpresse und von Ernst Neufert anerkannt, in Italien allerdings im Schatten seiner großartigen Wohnungsbauprojekte bislang weitestgehend ignoriert. Für den italienischen Kirchenbau der Zwischenkriegszeit ist sie nicht zuletzt wegen der von Daneri und Nervi ausgeklügelten Harmonie von zeitgemäßer Konstruktion und Ästhetik ein wichtiger Orientierungspunkt.[10]

Del Giudice, Brenno

Brenno Del Giudice (1888-1956) wird in Venedig geboren. Seine Laufbahn beginnt er 1910 mit einem Ausstellungsbeitrag in der Ca' Pesaro und wird nach dem Krieg zunächst Mitarbeiter im Büro von Giuseppe Torres. Dem in der Ca' Pesaro versammelten Milieu der venezianischen Sezession gehört auch sein späterer Schwager, der Künstler Guido Cadorin (1892-1972) an, der Del Giudice bei vielen Projekten, insbesondere aber bei dessen Entwurf für die Kathedrale in La Spezia, flankieren wird. Cadorins Vater Vincenzo ist zudem Mitglied im *Consiglio direttivo* der *Opera di Soccorso*. Trotz beider Architekten Begegnung mit dem Jugendstil weist nur Del Giudices Werk deutlichere sezessionistische Züge auf; in Torres' Arbeit bleibt der eklektische Impetus vorherrschend. Während seiner beruflichen Anfänge kann Del Giudice die Beziehungen Vincenzo Cadorins nutzen, um gute Verbindungen zur Kurie des venezianischen Patriarchats zu knüpfen, dort lernt er auch Giovanni Costantini kennen, der seinerzeit als Sekretär von Pietro La Fontaine maßgeblich in die Wiederaufbauarbeit der *Opera di Soccorso* involviert ist. Del Giudice ist während der 1920er und 1930er Jahre ein in Venedig und der Region Veneto sehr gefragter Architekt. Zu seinen Werken gehören – neben einigen Provinzkirchen – die sich mit einer simplifizierten Architektursprache in das Stadtbild Venedigs einfügende Feuerwache (1928-34), der Padiglione Venezia und die Gartenanlage der Biennale (1931-32) sowie ein rationalistischer Industriepavillon auf dem Messegelände in Padua (1932). Im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia kann er dank des guten Verhältnisses zu Costantini den Auftrag erringen, doch wird sein Entwurf aufgrund der sich verändernden Rahmenbedingungen nie ausgeführt.[11]

Foschini, Arnaldo

Arnaldo Foschini (1884-1968) gehört wie Piacentini zu den höchst etablierten Architekten Roms. Mit Piacentini verbindet ihn eine lange Freundschaft, außerdem gehört er wie dieser der Freimaurer-Loge Ferraris an (Nicoloso 2004, S. 58). 1909 erwirbt Foschini seinen Abschluss als Architekturzeichner und beginnt schon bald eine akademische Laufbahn. Mehr denn als planender und bauender Architekt wirkt er als Architekturlehrer und Funktionär. So nimmt er etwa aktiv am Diskurs um die Neuordnung der Architektenausbildung und der Gründung der römischen Architekturschule teil. In den 1920er Jahren gehört er zu den Ersten, die in der Architektenausbildung auf die Entwicklung einer persönlichen Sprache, anstatt stilistische Dogmatik setzen (Vagnetti 1979, S. 38). Dabei zeigt er sich in der Lehre weit offener und experimentierfreudiger als in seiner eigenen Architektur, wo er sich gegenüber neuen Tendenzen und Moden zurückhaltend verhält. Daher sicherlich auch sein Versuch, mit der Kirche SS. Pietro e Paolo eine ‚klassische' Einheit aus Architektur und Kunst anzustreben. Bei der ‚Einheitsausstellung' im Jahr 1911 realisiert er den Eingangspavillon im Gebiet der Piazza d'Armi. In der Folge trägt er mit zahlreichen *villini* und der zum Teil gemeinsam mit Attilio Spaccarelli entworfenen Planung für das Quartier Sebastiani zur Stadtentwicklung Roms bei. In den Jahren von 1926 bis 1930 ist er für die Komplettierung des Wiederaufbaus der 1823 durch Brand zerstörten Papstbasilika S. Paolo fuori le Mura und deren Erweiterung um einen vorgelagerten Hof verantwortlich. Von ihm stammt auch der Entwurf des Baptisteriums. 1928 entwirft er für Foggia eine Zentralbaukirche, die allerdings nicht gebaut wird (Santuario dell'Incoronata), ihm aber als unmittelbare Vorlage für die Kirche der E42 dient. 1929 ist er Mitglied der Burbera-Gruppe um Giovannoni. An der Neuausrichtung der Zeitschrift ‚Architettura e arti decorative' ist er maßgeblich beteiligt. Seine Aufgabe ist es, den schwierigen Übergang von der Co-Direktion Giovannoni-Piacentini zur alleinigen Leitung Piacentinis umzusetzen. Dieser wiederum delegiert ihm wichtige organisatorische und planerische Aufgaben im Rahmen des Projekts für die Città universitaria. Bei den Großvorhaben, die mit den Umgestaltungen im Zentrum Roms in Zusammenhang stehen, erweist sich Foschini als verlässliche Stütze im ‚System Piacentini'. Piacentini wiederum, der sich beim Projekt für die Città universitaria als äußerst fähiger Organisator die Gunst des *Duce* sichern kann, etabliert in den Projekten für die Piazza Augusto Imperatore, den Corso Rinascimento und die Via della Conciliazione definitiv seine Vorrangstellung als Interpret der mussolinischen Bauabsichten. Da Foschini dem inneren Kreis der sogenannten *cerchia piacentiniana* angehört (Treccani *ad vocem* ‚Arnaldo Foschini'), fungiert er bei den architekturpolitischen Manövern Piacentinis als ein zuverlässiger und einflussreicher Begleiter. Als Unterstützer, Mitarbeiter und Auftragnehmer ist er bei den meisten Stadtumbaumaßnahmen Piacentinis beteiligt. So entwirft er beispielsweise das erste Gebäude am neuen Corso del Rinascimento und ist für die Instandsetzung der tangierten Kirche N.S. del Sacro Cuore zuständig. Als Mitglied der Päpstlichen Akademie der schönen Künste und der Literatur unterhält er zudem ebenso wie Piacentini gute Beziehungen zum päpstli-

chen Umfeld. Dass beide einst der Freimaurerei angehört haben, scheint dabei ebenso wenig hinderlich zu sein, wie ihr Engagement für den Faschismus. Vor diesem Hintergrund verwundert es daher kaum, dass der mit der architektonischen Gesamtleitung betraute Piacentini das E42-Kirchenprojekt seinem Freund und Vertrauten überträgt, zumal sich Piacentini dieses Mal als Entwerfer – anders als noch bei der Città universitaria – bei den Hochbauprojekten zurückhält. Nach dem Krieg wird Foschini einem Berufsverbotsverfahren ausgesetzt, jedoch freigesprochen. An der römischen Architekturfakultät kann er seine einflussreiche Position halten; er unterrichtet dort bis 1954. Am Wiederaufbau beziehungsweise Ausbau der Stadt ist Foschini als Protagonist beteiligt. 1945 erscheint er unter anderem neben Piacentini und Oppo als Mitglied der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst. 1949 wird er zum Direktor der Sozialbaugesellschaft INA-Casa berufen. Unter seiner Führung werden unter anderem Libera, De Renzi, Ridolfi, Del Debbio und Daneri mit sozialen Wohnungsbauprojekten betraut. In den 1950er Jahren ist Foschini dann nochmals mit kirchlichen Bauwerken beschäftigt. So realisiert er in Rom die Kirche SS. Immacolata am EUR (1955-58) und wird mit der Restauration und Erweiterung des Santuario della Madonna del Divino Amore (1956-68) beauftragt. Zu den wichtigsten Bauwerken Foschinis gehören, neben den bereits genannten, die Restauration des Palazzo Pio IV in Rom (mit Spaccarelli, 1920), der Palazzo Littorio (heute Farnesina, 1935-59), das Eingangsbauwerk zur Città universitaria sowie zwei Institutsgebäude und die nahe der Universität gelegene zahnmedizinische Klinik ‚George Eastman', Letztere schließt eine Krankenhauskapelle mit ein.[12]

Ferrazza, Guido

Guido Ferrazza (1887-1961) wird im Trentino geboren und kommt wie Ottavio Cabiati und Alberto Alpago Novello zum Studium nach Mailand. Dort lernen sie sich als Studienkollegen im Architekturkurs des Regio Istituto Tecnico Superiore in Mailand kennen (später Polytechnikum). Ihre Studien können sie noch vor dem Krieg und bevor sie zum Wehrdienst eingezogen werden abschließen,. Ferrazza beginnt bereits während des Krieges eine zeitweilige Arbeit als Redakteur der ‚Arte Cristiana'. Nach dem Krieg kommt es in der lombardischen Metropole zur Wiederbegegnung mit Alpago Novello und Cabiati. Diese gründen schon 1919 ein gemeinsames Büro, dem sich Ferrazza kurze Zeit später anschließt. Zeitweise arbeiten auch Minali und Gadola im selben Büro. Zu ihren ersten Bauaufgaben gehören einige Entwürfe und Ausführungen im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau der Kirchen im heimatlichen Triveneto. Dort können sie sich mit einem sorgfältig gearbeiteten lombardo-romanisch inspirierten Stil von der Masse der meist kopierenden Entwürfe absetzen. Hier bildet sich zugleich ihre charakteristische stilistische Abstraktion, mit der sie die in den folgenden 15 Jahren für Mailand prägende Architektur mitbegründen. Nach dem Ausscheiden Cabiatis führen Alpago Novello und Ferrazza die gemeinsame Bürotätigkeit fort und sind vor allem in den nordafrikanischen Kolonien als Stadtplaner tätig, wobei Ferrazza bis 1943 in Nordafrika bleibt und dort zu einem der am meisten beschäftigen italienischen Architekten der faschistischen Periode avanciert. Von ihm stammen auch einige Siedlungs- und Stadtplanungen. Zu seinen Hauptwerken gehören die Kathedrale von Bengasi (1929-39), der Postpalazzo in Asmara (1935-37) und eine Klosterkirche in Buenos Aires (1951).[13]

Gardella, Ignazio

Ignazio Gardella (1905-99) studiert am Polytechnikum seiner Heimatstadt Mailand Ingenieurwesen. Seine Ausbildung gestattet ihm, ähnlich wie im Falle von Clemente Busiri Vici, schon während des Studiums ein besonderes Interesse am Zusammenhang von Konstruktion und Ästhetik zu entwickeln. 1929 erlangt er seinen Abschluss; in den 1930er Jahren studiert er außerdem Architektur am Polytechnikum in Mailand, ein Diplom in Architektur erwirbt er jedoch kriegsbedingt erst 1949 in Venedig. Er gehört zum Kern der Mailänder Rationalistengruppe, die in regem Austausch untereinander und in mehreren gemeinsamen Projekten das Programm einer radikalen Moderne in Italien auch unter dem Gesichtspunkt einer neuen Form von Kollaboration vertritt. Die von Gardella entworfene Villa Borletti in Mailand (1935-36) und das Dispensario antitubercolare in Alessandria (1933-38) gehören neben der Olivetti-Fabrik in Ivrea (Figini/Pollini, 1934-35) und der Colonia elioterapica in Legnano (BBPR, 1938) zu den bis heute viel beachteten Hauptwerken der Mailänder Rationalisten. Gardella ist zudem als Mitarbeiter von Paganos ‚Casabella' auch Akteur der rationalistischen Architekturkritik. Im ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit legt Gardella ein besonderes Augenmerk auf den Bau von Einrichtungen für das Gesundheitswesen, vor allem indem er an die guten Beziehungen seines Vaters zur Unternehmerfamilie Borsalino knüpfend, die von ihnen protegierten Bauprojekte in Alessandria ausführt. Mit Luigi Vietti erringt er den zweiten Preis im Wettbewerb für die Casa del Fascio in Oleggio; der Entwurf wird 1936 von Pica in den Katalog zur neuen italienischen Architektur als eines der wenigen nicht realisierten Projekte aufgenommen. 1933/34 nimmt er am Wettbewerb für die Torre littoria in Mailand teil; beim Wettbewerb für den Fleischmarkt in Alessandria erringt er den ersten Preis. Mit Albino, Palanti und Romano reicht er einen Beitrag zum Wettbewerb für den Palazzo dei Ricevimenti der E42 ein. Ferner stellt er bei der V.

und VI. Triennale verschiedene Metallobjekte aus. In seinem Werk wird Gardella immer wieder ein besonderes Gespür für den Einklang von Ortsbezogenheit, Funktionalität und Materialität unter Beweis stellen. Nicht zuletzt auch mit einem topografisch komplexen Gebäude wie der Architekturfakultät in Genua (1975-89). Von 1981 bis 1990 arbeitet er gemeinsam mit Aldo Rossi am Neubau des Teatro Carlo Felice in Genua. Das Theater stellt den Versuch dar, im historischen Stadtkern ein öffentliches Bauwerk zu verwirklichen, das den Charakter der Altstadt mit dem Anspruch der Modernität auch unter Zuhilfenahme der Zitation und des Artefakts verbindet. Das stark von einem früheren Entwurf Carlo Scarpas und von der Handschrift Aldo Rossis beeinflusste Theater offenbart sich als eine Durchdringung verschiedener architektonischer Themen, sozusagen als eine Synthese der langen Schaffensphase Gardellas. Der Stadt Genua ist er in besonderer Weise verbunden, da er als Baumeister in vierter Generation eine Tradition fortführt, die auf seinen gleichnamigen Urgroßvater zurückgeht, der im 19. Jh., zunächst als Schüler Carlo Barabinos und dann als selbstständiger Architekt, wesentlich zur Umgestaltung der ligurischen Hauptstadt. beigetragen hat.[14]

Giovannoni, Gustavo

Gustavo Giovannoni (1873-1947) ist als Architekt hauptsächlich mit den Bebauungsplänen für die römischen Gartenstadt-Quartiere Monte Sacro und Garbatella in Erscheinung getreten. Vielmehr als durch seine Entwürfe und Bauten übt er in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Theoretiker entscheidenden Einfluss auf das architektonische Denken in Italien aus. Mit zahlreichen Schriften, allen voran ‚Vecchie città ed edilizia nuova' (1913 erstmals als Aufsatz, 1931 monografisch), sowie als Architekturlehrer an der *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, deren Mitgründer er ist, prägt er eine ganze Generation von Architekten, die während des Faschismus das Architekturbild Italiens mitbestimmen wird. Stets an den vertrauten Leitlinien der italienischen Kunst- und Architekturgeschichte orientiert, entwickelt er die ‚restauratorische' Theorie einer traditionsbewussten nationalen Architektur der Kontinuität, die dem jeweiligen Ambiente unmittelbaren, gestaltprägenden Einfluss auf den Entwurf zuspricht (*Ambientismo*). Zeitlebens steht Giovannoni im Gegensatz sowohl zur Instrumentalisierung der Architektur während des späten Faschismus als auch zur Architektur der radikalen Moderne, die sich in Italien wiederum selbst dazu berufen fühlt, Ausdruck einer faschistischen Architektur zu sein. So wird beispielsweise Giovannonis 1913 anlässlich seiner Planungen für das Quartier Rinascenza in Rom formuliertes Konzept des *diradamento* (das das behutsame Ausdünnen historischer Bausubstanz zugunsten ihrer Modernisierung vorsieht) von den Faschisten für die radikalen Stadtumbauten des römischen Stadtkerns (*sventramenti*) missbraucht. In architekturpolitischer Hinsicht steht seinem zu Beginn des 20. Jahrhunderts großen Einfluss die schrittweise Marginalisierung im Verlauf der 1930er Jahre gegenüber: Während man Piacentini infolge maßgeblichen Zutuns Calza Binis 1929 in die vom Regime eben erst gegründete Accademia d'Italia aufnimmt, wird Giovannoni diese Ehre verweigert. Als Direktor der römischen Architekturschule kann er zwar bei der vom *Sindacato* gemeinsam mit der Diözese Messina ausgelobten großen Kirchenbauwettbewerbsserie nicht übergangen werden, doch der Vorsitz wird Piacentini übertragen. Als Verfechter einer baugeschichtlichen Orthodoxie, so verweigert Giovannoni etwa die Aufnahme von Le Corbusiers Buch ‚Vers une architecture' in die Bibliothek der römischen Architekturschule und lässt Entwürfe allzu radikal gesinnter Studenten durchfallen, gerät er allmählich an den Rand der Debatte; seine Deutungshoheit in der italienischen Architekturdebatte verliert er an Piacentini.

Für den Kirchenbau hat er mit der neobarocken Kirche SS. Angeli Custodi in Rom (1922-25) einen für sein Werk typischen Beitrag geleistet, der den historisierenden Tendenzen des 19. Jahrhunderts nachhängt. Herausragend ist jedoch vor allem seine vielseitige baugeschichtliche Kompetenz; wobei er insbesondere zur Antikenforschung maßgebende Beiträge geleistet und hier auch fundierte Untersuchungen zum römischen Kuppelbau vorgelegt hat (vgl. unter anderem den 1904 erschienenen Aufsatz ‚La sala termale della villa liciniana e le cupole Romane' sowie das 1925 erschienene Buch ‚La tecnica della costruzione presso i romani').[15]

Libera, Adalberto

Adalberto Libera (1903-63), in faschistischer Zeit einer der Protagonisten des MIAR, kann nach dem Krieg seine überaus produktive Tätigkeit wie so viele seiner in den 1930er Jahren aufgestiegenen Kollegen nahezu ungehindert fortführen. Foschini überträgt ihm 1949 die Aufgabe, einen Typenkatalog für das INA-Casa-Bauprogramm zu erarbeiten. Gleichzeitig setzt er die Zusammenarbeit mit De Renzi und Ridolfi fort. 1954 wird ein von ihm entworfener Wohnkomplex (1950-54) im Quartier Tuscolano in Rom vollendet. Im selben Jahr beginnt er eine Lehrtätigkeit in Florenz, wo er bis zu seinem Umzug nach Rom im Jahre 1962 einen Lehrstuhl für Entwerfen innehat. Es folgen zahlreiche Aufträge in ganz Italien, darunter auch erfolgreiche Wettbewerbsteilnahmen. 1955 nimmt er am Einladungswettbewerb für den Hauptsitz der DC im EUR teil. 1959-60 realisiert er das Olympische Dorf für die Spiele in Rom. Sein letztes größeres Projekt, bevor er

1963 überraschend stirbt, ist eben der Entwurf für die Kathedrale in La Spezia. Das begonnene Projekt wird von Cesare Galeazzi vollendet.[16]

Magni, Giulio

Giulio Magni (1859-1930) wird in Velletri geboren und ist der Sohn des seinerzeit renommierten Kunsthistorikers Basilio Magni. Giulios Großvater ist Giuseppe Valadier, der als einer der einflussreichsten und meist beschäftigten Architekten Roms die neoklassizistische Architektur der Stadt geprägt hat. Schon früh setzt er sich, beeinflusst vom Vater, mit der Kunst und Architektur des Barock auseinander. Gemeinsam mit Pio Piacentini, Basile, Koch und Sacconi gehört er zu den Gründern der konservativen *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* in Rom. Erste praktische Erfahrungen sammelt er bereits mit 20 Jahren beim Umbau eines Klosters. Mit einem prämierten Beitrag im Wettbewerb für den Palazzo di Giustizia (1883-87) tritt er erstmals öffentlich in Erscheinung. In der Folge ist er als Berater und Projektleiter des ICP am Auf- und Umbau der Hauptstadt beteiligt, indem er einige Arbeitersiedlungen und *fabbricati* in konventionellem Stil realisiert. Die erfolgreichen Teilnahmen an mehrere Wettbewerben für öffentliche Bauten in der rumänischen Hauptstadt Bukarest geben ihm die Möglichkeit als Leiter des Bauamtes nach Rumänien zu gehen. Während der zehn Jahre seines Auslandsaufenthalts realisiert er, nunmehr beeinflusst von der offenen Bukarester Kulturszene, einige seiner originellsten Bauwerke. 1904 kehrt Magni nach Rom zurück. Dort ist er hauptsächlich für private Bauherren tätig (*villini*, *palazzi*, Landgüter und Parkanlagen), gelangt aber aufgrund seiner hervorragenden gesellschaftlichen Vernetzung immer wieder an größere öffentliche Aufträge (u.a. für das Marineministerium). Demgegenüber hat er im Sakralbau, abgesehen von einigen Grabbauten und Altären, nur eine Kirche im rumänischen Konstanza und die hier besprochene Kirche mit zugehörigem Konvent am Lido vorzuweisen. Als Bauhistoriker verfasst er ein überaus einflussreiches, dreibändiges Werk über den römischen Barock (Il Barocco a Roma, 3 Bde. Turin 1911-13), das den Architekten der nachfolgenden Generation, zu der unter anderem Piacentini, Brasini, Bazzani und Clemente Busiri Vici gehören, als Studiervorlage dient und die intellektuelle Grundlage für die Herausbildung der *Scuola Romana* und des *Barocchetto* bildet.[17]

Minnucci, Gaetano

Gaetano Minnucci (1896-1990), in den Marken geboren, kommt nach Rom, um dort Bauingenieurwesen zu studieren. Wenige Monate nach seinem Abschluss (1920) lernt er während eines Urlaubsaufenthalts im adriatischen Seebad Senigallia die holländische Künstlerin Iete van Begue kennen, die er kurze Zeit später heiraten wird. Von 1921 bis 1930 arbeitet Minnucci im Ingenieurbüro Ugo Gennari. Hauptsächlich beschäftigt sich das Büro mit Villenprojekten und vornehmen Hotels in Rom, Neapel und Capri. Gemeinsam nehmen sie 1928 an der ersten Ausstellung des MIAR teil, zudem ist er an deren Organisation beteiligt. Minnucci gehört zu den Gründungsmitgliedern der römischen MIAR-Sektion und ist, bis zur Auflösung des MIAR, deren Vorsitzender. 1931 schreibt sich Minnucci in die Architektenliste ein und gründet sein eigenes Büro. Wichtig für die frühe berufsspezifische Bildung Minnuccis sind die allmählich engen Kontakte zur holländischen Architekturavantgarde. Gemeinsam mit seiner Frau ist er zwischen 1921 und 1926 mehrere Male und für längere Zeiträume in Den Haag, wo er freundschaftliche Beziehungen zu Willem Dudok und J.J.P. Oud aufbauen kann. 1924 und 1926 veröffentlicht er in der ‚Architettura e arti decorative' signifikante Artikel und außerdem ein Buch über die neue holländische Architektur und macht sie so einem breiteren Publikum in Italien bekannt (Jahre später wird Piacentini für die Außenbaugestaltung seiner Kirche Sacro Cuore di Cristo Re am Viale Mazzini in Rom auf die von Minnucci illustrierte Architektur der Amsterdamer Schule rekurrieren können). Holländische Einflüsse lassen sich derweil in Minnuccis realisiertem Entwurf für ein Wohnhaus in der Via Carini in Rom aus dem Jahre 1926 und im Edificio del Dopolavoro universitario (1933-34, heute Teatro Ateneo) erkennen. Das Haus in der Via Carini ist dabei eines der wenigen gebauten Beispiele, das bei der ersten Ausstellung des MIAR gezeigt wird. In der Folge wird er bei mehreren Gelegenheiten mit eigenen Exponaten bei Veranstaltungen des MIAR präsent sein. 1929 gehört er zu den von Sartoris und Rava für eine Ausstellung in Genf ausgewählten ‚21 Artistes du Novecento Italien'. Zu Minnuccis thematischen Schwerpunkten gehören Stadtplanung, Zweckbau und Bautechnik bezogen auf die neuesten Errungenschaften und Erkenntnissen. Sein städtebauliches Interesse kanalisiert er gemeinsam mit Luigi Piccinato in der Gründung des Gruppo Urbanisti Romani (GUR), zu dem auch Gino Cancellotti und Giuseppe Nicolosi gehören, der sich in der Folge mit einem progressiven Alternativvorschlag für den Piano Regolatore von Rom hervortun wird. Minnucci gehört somit zu jener Sphäre junger Architekten und Urbanisten, die Piacentini durch geschickte Netzwerke an sich bindet. Vermutlich infolge der guten Beziehungen zu Piacentini, kann Minnucci trotz der offiziellen Niederlage des MIAR weitere berufliche Erfolge verzeichnen. 1932 wird er von Piacentini in die Bauleitung der Città Universitaria berufen, später dann auch in den Stab der E42-Behörde; als Assistent Giovanni Battista Milanis beginnt er seine akademische Laufbahn am Lehrstuhl für Bautechnik in Rom, 1939

wird er zu Milanis Nachfolger berufen. 1961 wird er Direktor des Instituts für Baukonstruktion der römischen Architekturfakultät. Parallel entfaltet Minnucci eine rege publizistische Tätigkeit; unter anderem arbeitet er an der ‚Enciclopedia Italiana' mit, wo er für den bautechnischen Teil zuständig ist. Nach 1945 kann Minnucci unter anderem 14 Sozialwohnungsbauprojekte (INA-Casa) realisieren. Gemeinsam mit seinem Partner Cigni entwirft er etliche Stadterweiterungspläne, Zweckbauten und unter anderem das Gemelli-Krankenhaus in Rom. Zu seinen wichtigsten Bauwerken gehören, neben den bereits erwähnten, der Sitz der E42-Behörde am Viale Adriatico (1937-38), das nautische Gymnasium in Brindisi (1934), der Sitz der GIL im römischen Stadtteil Montesacro (1935) sowie die Tiberstaudämme in Nazzano und Castel Giubileo und der Sitz der Banca popolare in Ancona.[18]

Montuori, Eugenio

Eugenio Montuori (1907-82) erwirbt 1932 zusammen mit Petrucci seinen Abschluss an der römischen Architekturschule. Von seinem Lehrmeister Piacentini wird ihm umgehend die Koordination der bei den Planungen der Città Universitaria involvierten Architekten übertragen. Ein Jahr später nimmt er gemeinsam mit Aschieri (Jurymitglied in Messina!) am Wettbewerb für den Bahnhof in Florenz teil. 1934 wird er Mitglied des INU. Gemeinsam mit Piccinato, Cancellotti und Scalpelli gehört er jener Planungsgruppe an, die mit der städtebaulichen und architektonischen Planung Sabaudias einen Höhepunkt rationalistischer Stadtplanung schafft, der überdies die höchste Anerkennung des *Duce* erfährt. Nach dem Krieg gewinnt er mit Vitellozzi u.a. den neuen Wettbewerb für die Stazione Termini. Franco Petrucci (1905-80) gehört wie Montuori zu den Rationalisten der Generation Terragni. Schon früh gewinnt er etliche Wettbewerbe u.a. für einen Postpalazzo am Viale Mazzini in Rom. Im Wettbewerb für den Palazzo Littorio gehört er zu den Finalisten. Nach dem Krieg ist er v.a. mit der Ausstattung von Ausstellungen (u.a. Interbau 1957) sowie den it. Pavillons bei den Weltausstellungen in Brüssel, Montreal und Osaka beschäftigt.[19]

Mussolini, Benito

Benito Mussolini (1883-1945) wird in Dovia, einem Ortsteil Predappios, geboren. Schon in jungen Jahren bekennt sich Benito zu revolutionären und sozialistischen Ideen. Von seinem Vater, einem politisch aktiven, militant antiklerikalen und atheistischen Schlosser, beeinflusst, übernimmt er auch dessen gefühlsbetonten, keineswegs systematischen Zugang zum Sozialismus. Ein Umstand, der selbst als er für gut zwei Jahrzehnte die Herrschaft in Italien ausüben wird, ein Merkmal seiner ideologisch unpräzisen, eher intuitiven und zuweilen auch sprunghaften politischen Ausrichtung sein wird. Begünstigt wird Benitos Politisierung zudem von dem ohnehin linken und aufständischen Umtrieben zugeneigten Umfeld seiner Heimatregion, der Romagna. Ein weiterer Faktor in der Erziehung des junge Benito ist die nur partielle Religiosität seiner Eltern. Bezeichnenderweise hängt im Schlafzimmer seiner Eltern kein Kreuz oder Heiligenbild, sondern ein Porträt Garibaldis. So ist es denn auch dem Drängen der Mutter, Rosa Maltoni, zuzuschreiben, dass der junge Mussolini zunächst nach Faenza in ein Salesianer-Internat geschickt wird. Dort macht er allerdings derart negative Erfahrungen mit der strengen Ordnung der Kleriker, dass sich seine ohnehin ausgeprägte Abneigungen gegen die Kirche noch weiter verstärkt. Bezeichnend ist, dass er bereits in jungen Jahren mehrere literarische Arbeiten verfasst, in denen er den vom Vater übernommenen Antiklerikalismus schamlos manifestiert. Im Hinblick auf Religion und Kirche bleibt Mussolini zeitlebens ein reiner Ordnungspositivist. Die Kirche erkennt er als eine Organisation mit sozialer Macht an und bindet sie als solche funktional in sein Herrschaftskonzept ein, doch als Institution des Glaubens und der Gläubigen findet sie nur seine Ablehnung (Meier 1995, S. 17).

In eine verarmte Bauernfamilie hineingeboren, versucht sich Mussolini zunächst als Volksschullehrer, merkt jedoch schnell, dass der Beruf seiner Mutter keineswegs zu seinem rebellischen, ja auch gewaltsam zur Aktion drängenden Temperament und seinen Ambitionen, etwas Größeres zu vermögen, passt. 1902 siedelt er, um der Wehpflicht zu entgehen, in die Schweiz über. Dort kommt er mit einer Gruppe intellektueller Sozialisten zusammen und unternimmt erste Versuche, eine journalistische Laufbahn einzuschlagen. Aus dieser Zeit datiert auch ein öffentliches Streitgespräch Mussolinis mit einem evangelischen Pfarrer, in dem er die Religion als eine dem Volk schadende Krankheit bezeichnet und die Existenz Gottes bestreitet (Mattioli 2005, S. 124). Nach mehreren Zusammenstößen mit der schweizerischen Autorität kehrt Mussolini jedoch 1905 wieder zurück nach Italien, um nochmals für kurze Zeit als Lehrer zu arbeiten, bevor er von dem Trentiner Irredentisten Cesare Battisti zum Chefredakteur der sozialistischen Zeitung ‚Avvenire del lavoratore' berufen wird. Nachdem er jedoch wegen Agitation aus Österreich ausgewiesen wird, kehrt er erneut in seine Heimat zurück. Von da an gelingt ihm als „entschiedener Verfechter gewaltsamer Revolution" (Payne 2006, S. 114) ein rascher Aufstieg innerhalb der Hierarchien der Sozialistischen Partei (PSI). In Forlì wird Mussolini schließlich Funktionär der örtlichen Sektion des PSI. In jenen Jahren lernt er auch Rachele Guidi kennen, die er 1915 heiratet. Aus der Ehe gehen die Kinder Edda, spätere Ehefrau Galeazzo Cianos, Vittorio, Bruno, Anna Maria und

Romano hervor. Letzterer ist der Vater der rechtspopulistischen Politikerin und derzeitigen Senatorin des PDL Alessandra Mussolini (*1962). 1912 spricht sich Mussolini, inzwischen Exponent des revolutionären Flügels des PSI, gegen den Militäreinsatz in Libyen aus. Aufgrund seiner rhetorischen und journalistischen Fähigkeiten wird er noch im selben Jahr Mitglied der Führungsspitze der Partei. Im Dezember ernennt man ihn zum Herausgeber des ‚Avanti', der offiziellen sozialistischen Zeitung des Landes. 1914 geht Mussolini beim Kongress in Ancona als „beherrschende Gestalt der Partei" hervor (Payne 2006, S. 116).

Zu Beginn des ersten Weltkrieges vertritt Mussolini noch eine strenge Neutralität, von der er aber mit einer überraschenden Kehrtwende am 18. Oktober desselben Jahres zum Lager der linken Interventionisten übergeht. Offenbar enttäuscht vom Scheitern eines Generalstreiks verliert er das Zutrauen in das revolutionäre Potenzial des italienischen Proletariats (Leonhard 2014, S. 311f). Die damit verbundene Konversion vom marxistisch-internationalistischen Sozialismus zu einem eklektischen und revolutionären Nationalismus wird sich für seine gesamte nachfolgende politische Karriere als ein prägendes Element erweisen (Gentile 2007, S. 8f). Aufgrund seiner den Kriegseintritt befürwortenden Haltung, wird Mussolini umgehend aus der Partei ausgeschlossen und die Leitung des ‚Avanti' entzogen (nach anderen Aussagen soll Mussolini zurückgetreten sein). Doch kaum einen Monat später bringt er mit dem ‚Popolo d'Italia' seine eigene, den Interventionismus befürwortende, Tageszeitung heraus. Inzwischen trifft Mussolini, der sich selbst als autoritären und aristokratischen Sozialisten bezeichnet, mit seiner elitären und antiparlamentarischen, auf erneuernde Gewalt setzenden Auffassung den Nerv einer heterogenen, aber wachsenden Schar von Anhängern und Verbündeten. Die in jungen Jahren in der Schweiz entwickelte Faszination für die Elitentheorie Vilfredo Paretos und den revolutionären Syndikalismus Georges Sorels formt sich allmählich zu einer politischen Alternative. 1915 nimmt er an dem von ihm so vehement geforderten Kriegseinsatz teil, wird jedoch 1917 bei einer Übung verletzt und nach Hause geschickt, eine Episode, die in faschistischer Zeit verzerrt und zur Heldentat stilisiert wird. Am 23. März 1919 gründet Mussolini in Mailand die nationalistischen ‚Fasci di combattimento', eine aggressive politische Vereinigung, die aus dem in Versailles ‚verstümmelten' Sieg Italiens eines ihrer politischen Kernanliegen formuliert. Als Sammelbecken für frustrierte, ambitionierte oder auch nur überaktive Gegner der bestehenden Ordnung entwickelt sich der Kampfbund zu einem heterogenen Gemisch sozialistischer und nationalistischer Ideen und Konzepte, wobei in Mussolinis Denken nunmehr der Primat der Nation über die Belange der Klasse triumphiert, er eine Herrschaft jener anstrebt, die für diese Nation im Ersten Weltkrieg gekämpft haben.

In den Jahren des politischen Kampfes und des Ringens um die Übernahme der Macht in dem von den liberalen Regierungen ruinierten politischen System Italiens, gelingt es der von Mussolini gegründeten faschistischen Partei (PNF) und den mit brutaler Härte agierenden faschistischen Schlägertrupps (*squadre*), die sozialistischen Bastionen zu zerschlagen und sich selbst als neuen Garanten der Ordnung bei den etablierten Mächten ins Spiel zu bringen. Es bildet sich eine komplexe Gemengelage, in der der von weiten Teilen der Wirtschaft und der bürgerlichen Mittelschicht unterstützte Faschismus sowohl für den Staat als auch die Monarchie und die Kirche als antisozialistische und antiproletarische Alternative anerkannt wird. 1922 zum Ministerpräsidenten ernannt, tritt Mussolini schließlich ein Mandat an, das er selbst und entgegen der Erwartungen des Establishments schon bald seiner verfassungsrechtlichen Bindungen entheben wird. Spätestens 1924, als die aventinische Opposition im Parlament mit der Ermordung des sozialistischen Politiker Giacomo Matteotti kaltgestellt wird, wird deutlich, dass Mussolini einen faschistischen Staatsumbau mit diktatorischen und später auch totalitären Zügen im Sinn hat. Die 1920er Jahre sind denn auch vom Aufbau einer faschistisch-korporativen Wirtschaftsordnung und einer auf Mussolini als unfehlbaren Führer (*Duce*) ausgerichteten Verwaltung und Politik sowie deren Konsolidierung durch verschiedene politische, wirtschaftliche und kulturelle Maßnahmen geprägt, darunter die opportune Aussöhnung mit der katholischen Kirche (Conciliazione, 1929). Die Annäherung an die Kirche wird schon bald von Mussolini mithilfe verschiedener politischer und symbolischer Maßnahmen vorbereitet. So etwa durch die Zustimmung zu Rekatholisierungstendenzen im Schulwesen und die Verschärfung der Buch- und Filmzensur. Dass Mussolini 1923 seine Kinder taufen und seiner Ehe 1925 den kirchlichen Segen erteilen lässt, trägt außerdem dazu bei, den neuen Führer in den Augen der Kirche als einen vom Saulus zum Paulus konvertierten Hoffnungsträger, für die seit langem von der Kirche angestrebte Rekatholisierung der italienischen Gesellschaft erscheinen zu lassen (Mattioli 2005, S. 128). Seit 1929, also jenem Jahr, in dem er durch die historische Aussöhnung mit der Kirche zu den allerhöchsten Weihen eines charismatischen Führers aufsteigt, setzt eine zunehmende ‚Divinisierung' Mussolinis ein. Als Göttlicher Cäsar, Erretter und Mann der Göttlichen Vorsehung zelebriert, entzieht er sich allmählich dem bisher recht flexiblen Kontakt mit der Öffentlichkeit. An dessen Stelle tritt eine formalisierte, ja papstähnliche Verehrung. Mussolini macht sich allmählich zum Kultobjekt einer faschistischen Liturgie, von der beispielsweise die Direktive zeugt, wonach alle Appellative des *Duce* analog zu denen Gottes mit Groß-

buchstaben zu beginnen sind (Mack Smith 2004, S. 272-274). Aber auch die zahlreichen Reisen, bei denen er vor allem die öffentlichen Bauprojekte persönlich in Augenschein nimmt und eine ganze Entourage aus Architekten und Funktionären mit sich zieht, sind Teil eines littorischen Kultes um Mussolini als den Erbauer einer neuen Wirklichkeit. Parallel dazu lässt sich in den 1930er Jahren eine totalitäre Beschleunigung der faschistischen Herrschaftspraxis beobachten. Mussolini begreift sich als Nachfolger der großen römischen Kaiser und tatsächlich bedingt der mythische Rekurs auf das antike Rom einen Grundgedanken seiner politischen Praxis. In derselben Perspektive steht die nach den Feierlichkeiten zum zehnjährigen Jubiläum der Machtübernahme allmählich drängende territoriale Expansionen im Mittelmeerraum. Der Kult um seine Person, durch omnipräsente Aktivität, sportlichen Übereifer und demagogische Verklärung gefördert, wird zum zentralen Antriebsmittel der faschistischen Massenbewegung.

Mussolinis Regime ist geprägt, von einer vollkommen auf die Aktion ausgerichteten Politik. Seine schon vom Vater geprägte Gleichgültigkeit gegenüber formulierten politischen Ideen drückt sich in Mussolinis vorrangigem Bestreben aus, sich selbst als einen Mann der Tat zu inszenieren. Daher auch die zahlreichen Darstellungen bei körperlichen Betätigungen, wie etwa dem Niederriss der Spina di Borgo in Rom oder auf den Getreidefeldern der ‚Battaglia del Grano' beziehungsweise beim Sport oder als Pilot. Seine intellektuellen Interessen konzentrieren sich auf jene Ideen, die sich seiner Aktion andienen lassen, um ihr den Charakter einer kulturell gefestigten Handlung zu verleihen. Von Bedeutung ist für ihn sowohl die mythische Rückkoppelung seiner Politik als auch die Betonung ihrer jugendlich-erneuernden, schöpferischen Kraft und Modernität. So bewegt sich denn auch das propagandistische Programm, mit dem er die Massen zu beeindrucken sucht, innerhalb eines Konglomerats aus zuweilen pittoresk ausstaffierten Auftritten und zwischen Tradition und Moderne oszillierenden Äußerungen intellektuellen Anstrichs, wobei er vor allem der Architektur als *instrumentum regni* zunehmend wachsende Bedeutung für die Festigung seiner Herrschaft beimisst. Wenngleich er anders als Hitler keinerlei weiterreichende Berufung für die bildenden Künste und die Architektur verspürt, widmet er sich, wie Paolo Nicoloso sehr anschaulich zusammengefasst hat, in den 1930er Jahren sehr intensiv dem Bauprogramm, für dessen architektonische Kohärenz er auf eine von Marcello Piacentini geschickt gesteuerte Balance der Kräfte vertraut. Dieses Programm bleibt aber, als Spielfeld verschiedener Leitgedanken, ebenso vage wie die faschistische Gebrauchsideologie insgesamt. Weshalb Moderne und Tradition tatsächlich nebeneinander existieren können, auch wenn sich seit der Mitte des Jahrzehnts wieder eine stärkere Fokussierung auf das römische Kulturmoment beobachten lässt. Eben dieser moderne Grundton hebt Mussolini von anderen Herrschern der Zeit ab. Und obwohl er politisch auf die Tat ausgerichtet ist, bemüht er sich, in seinen zahlreichen Ansprachen, einen ideologisch kohärenten Gedanken zu formulieren. Dieser lässt sich aber letztlich nur in einigen substantivierten Adjektiven, die als Klammern fungieren, fassen. Entsprechend versuchen die verschiedenen Kräfte stets an den *Duce* direkt zu appellieren, was wiederum den Führerkult festigt. Emilio Gentile hat für diese fluktuierende Ideenwelt Mussolinis dennoch sechs, zuweilen tief verwurzelte Fixpunkte identifiziert, die aus der Persönlichkeit Mussolinis abgeleitet, das Profil einer faschistischen Ideologie hervortreten lassen: Mussolinis politische Idee lässt sich demnach als eine intuitive Anwendung von Herrschergewalt, gleichsam einer Kunst des Regierens begreifen. Übergeordnete Ideen werden auf ihren mythischen Gehalt reduziert oder ‚mystifiziert', um die Massen zu begeistern, zu gewinnen und zu mobilisieren. Andererseits Ablehnung der Masse als emanzipiertes Subjekt einer Selbstbeherrschung. Ferner eine in Zyklen verstandene Deutung der Geschichte als kontinuierliche Folge herrschender Eliten. Damit verbunden, eine übergeordnete erneuernde Kraft, die von diesen Eliten und ihren Führern ausgehend die Voraussetzungen für einen ‚Neuen Menschen' schaffen kann. Und zuletzt das machiavellistische Verständnis des Menschen als ein notwendigerweise von oben autoritär zu regierendes Wesen (Gentile 1996, S. 63).

1935 beschließt Mussolini den Einmarsch in Abessinien, 1936 die Intervention an der Seite Francos in Spanien. 1937 ruft er das ‚Impero' als eine Wiedergeburt des römischen Weltreiches aus. 1939 schließlich die fatale Annäherung an das nationalsozialistische Deutschland, nachdem die Dynamik verschiedener Ereignisse das international zunehmend isolierte Regime in Zugzwang gebracht hat. Doch zögert Mussolini mit dem Eintritt in den von Deutschland begonnenen Krieg, bis er sich eines deutsches Sieges sicher wähnt. Am 10. Juni 1940, nach den beeindruckenden Erfolgen der Wehrmacht in Frankreich, erfolgt die Kriegserklärung an die alliierten Westmächte. Unter dem Druck eines für die italienischen Truppen ungünstigen Kriegsverlaufs, wird Mussolini aber am 24. Juli 1943 abgesetzt, einen Tag später auf Befehl des Königs verhaftet und nach Campo Imperatore verbracht. Von deutschen Spezialeinheiten kurze Zeit später im Rahmen des Unternehmens ‚Eiche' befreit, wird Mussolini, inzwischen schwer gezeichnet von den zurückliegenden Ereignissen, befreit und, um die kriegswichtigen Industriegebiete Norditaliens nicht zu verlieren, als Präsident einer deutschen Marionettenrepublik mit Sitz in Salò am Gardasee eingesetzt. Infolge des alliierten Vormarsches bricht die neu gegründete

Repubblica Sociale Italiana (RSI) aber schon bald zusammen und Mussolini versucht, vermutlich über die Schweiz nach Spanien zu entkommen. Kurz vor der Grenze, nahe Dongo, wird er zusammen mit seiner Geliebten, Claretta Petacci, von Partisanen der Brigade ‚Luigi Clerici' gestellt und zwei Tage später in Giulino di Mezzegra hingerichtet.[20]

Muzio, Giovanni

Der in Mailand geborene Giovanni Muzio (1893-1982) erlangt 1915 seinen Abschluss am Regio Istituto Tecnico Superiore (später Polytechnikum) seiner Heimatstadt. Nur kurze Zeit später nimmt er am Ersten Weltkrieg teil und kehrt erst mit dessen Ende nach Mailand zurück. Als Mitglied einer militärischen Delegation wird er zu den Friedensvertragsverhandlungen nach Paris entsandt. Die dortige Tätigkeit lässt ihm jedoch genügend Freiraum für Reisen durch Europa, so dass er mit der mitteleuropäischen Avantgarde in Berührung kommen und zugleich auch die besten Beispiele der Gotik besuchen kann. Sein Wunsch nach schöpferischer Selbstständigkeit einerseits und nach Erforschung der Wurzeln italienischer Tradition andererseits erwächst - einer eigenen Aussage zufolge – aus diesen frühen internationalen Erfahrungen. Tatsächlich stellt Muzios frühes Schaffen ein gestalterisch uneinheitliches Werk verschiedener Einflüsse dar. 1920 gründet er zusammen mit Mino Fiocchi, Gio Ponti, Emilio Lancia und dem Loos-Schüler Giuseppe De Finetti ein Architekturbüro in der Via Sant'Orsola, das zusammen mit dem Büro von Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza maßgeblich die Entwicklung einer modernen Mailänder Architektur beeinflussen wird. Der Austausch wird zudem durch das Engagement im Mailänder Kulturzirkel der *Associazione fra i Cultori di Architettura* beflügelt, bevor er 1924 durch die Zusammenlegung der Büros in die Gründung des Club degli Urbanisti und die damit verbundene gemeinsame Teilnahme am Wettbewerb für den neuen *Piano Regolatore* mündet. Diese Begebenheiten führen letztlich zur personellen als auch konzeptionellen Kristallisation einer als *Novecento Milanese* bezeichneten und vom künstlerischen *Novecento* Margherita Sarfattis geprägten architektonischen Strömung. Zu den wichtigsten Bauwerken Muzios aus dieser Schaffensphase gehören das seinerzeit bahnbrechend komfortable Apartmenthaus in der Via Moscova (Ca' Brütta, 1922), ein Tennis-Clubhaus in Mailand sowie das mit Alpago Novello, Buzzi, Cabiati und Ponti entworfene Gefallenendenkmal an der Piazza S. Ambrogio in Mailand (1927-29). Gegen Ende der 1920er Jahre führt ihn seine langjährige Zusammenarbeit mit dem Franziskanerorden zum Großprojekt für den neuen Sitz der Katholischen Universität in Mailand ‚Sacro Cuore'. Mit dem Erfolg des Gefallenendenkmals und dem Voranschreiten der Arbeiten an der Universität bildet sich schließlich eine eigene kraftvolle Architektursprache, die als moderne Neuinterpretation klassischer und romanischer Traditionen verankert ist und insbesondere im Mailänder Kirchenbau der 1930er großen Einfluss entfaltet. In der Folge errichtet Muzio mehrere Kirchenbauten, darunter die Kirche S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (1932), für die er ein älteres Projekt von Franco Della Porta übernimmt und in einen wesentlich vereinfachten und mit modernen Verfeinerungen bereicherten Entwurf umarbeitet. Weitere Kirchenbauten sind unter anderem die Kirchen SS. Antonio e Ambrogio in Cremona (1936-39), S. Maria Mediatrice in Rom (1942-50), S. Giovanni Battista alla Creta in Mailand (1956-58) und die Verkündigungsbasilika in Nazareth (1959-69). Von Muzio stammt auch der Entwurf für den Palazzo dell'Arte in Mailand (1931-33), der bis heute Sitz der Triennale ist. Mit seiner Fertigstellung wurde das Ausstellungsformat von Monza in die lombardische Hauptstadt verlegt und in den Folgejahren der Fokus insbesondere auf die Fortschritte der italienischen Architektur gelegt (Triennalen V und VI). Muzio hat sich außerdem als Architekturkritiker und Redakteur betätigt und bis 1963 am Polytechnikum seiner Heimatstadt unterrichtet. Während der 1950er Jahre verfasst er mehrere Artikel für die von der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst herausgegebene Fachzeitschrift ‚Fede e Arte'.[21]

Nervi, Pier Luigi

Pier Luigi Nervi (1891-1979) gehört in Italien zu den Pionieren weitgespannter Konstruktionstechniken, insbesondere des Spannbetonbaus. Zum Ingenieur ausgebildet, hebt er sich von seinen Kollegen durch seine Sensibilität für die Architektur ab. Als Ingenieur arbeitet er von Beginn an mit den führenden Mitgliedern der italienische Architektur-Avantgarde zusammen, so zum Beispiel mit Giuseppe Capponi beim Bau der Palazzina am Lungotevere Arnaldo da Brescia in Rom (auch Palazzina Nervi-Nebbiosi, 1926-29), die für den architektonischen Aufbruch Roms von großer Bedeutung ist. Schon früh kann er mit dem Stadio Berta in Florenz (1929-32) einen Glanzpunkt moderner Ingenieursarchitektur setzen. Nervis Werk wird charakterisiert vom Streben nach der Widerherstellung der Einheit von konstruktiven und formalen Elementen; es zeigt eindrücklich, dass ästhetische und ökonomische Ansprüche einander nicht ausschließen. Eine Haltung, für die er von herausragenden italienischen wie ausländischen Architekten sehr geschätzt wird und die ihm die Mitarbeit an einigen der wegweisenden Projekte des 20. Jahrhunderts einbringt. Gemeinsam mit seinem Cousin Giovanni Bartoli eröffnet er 1932 in Rom ein Ingenieurbüro; zu seinen Projektpartnern gehören bedeutende Vertreter ihres Metiers, wie unter anderem Gio Ponti, Annibale Vitellozzi, Luigi Moretti, Jean Prouvé und

Marcel Breuer. In den 1960er Jahren gehört Nervi zu den Beratern der Päpstlichen Kommission für christliche Kunst. Während seiner langen Schaffensphase ist er an zahlreichen Projekten beteiligt, die wie das Mailänder Pirelli-Hochhaus (1955-58) und der Palazzetto dello Sport in Rom (1956-57) zu den Glanzstücken italienischer Betonarchitektur gehören. Weitere wichtige Arbeiten sind der Sitzungssaal im UNESCO-Hauptgebäude in Paris (1953-57), dessen Decke er mit statisch optimierten Faltelementen überspannt hat, eine Papierfabrik in Mantua (1964-65) mit einer großen, an Pylonen aufgehängten Decke sowie der 15.000 Zuschauer fassende Palazzo dello Sport im EUR in Rom (1958-60), dessen flache Kalotte mit einer Spannweite von 58 m aus vorfabrizierten Bauelementen zusammengesetzt ist. Nervis Vorliebe für weitgespannte und zugleich elegante Tragwerke aus Stahlbeton kündigt sich im Entwurf der Kalotte für S. Marcellino an (1932-35). Eine nicht unbedeutende Zusammenarbeit, in der Nervi das Thema der flachgespannten Kalotte umsetzt. Nur kurze Zeit nach dem Kirchenprojekt entwickelt er, im Zuge seiner Teilnahme am Wettbewerb für einen Flugzeughangar, ein Tragwerk aus sich kreuzenden Betonträgern mit sehr massiven, strebebogenartigen Eckstützen. In Orbetello wird dieses System 1936 erstmals umgesetzt, 1939 erfolgt die Weiterentwicklung mit vorgefertigten Betonelementen. In den 1950er Jahren führt Nervi diese Arbeiten mit der aufwendigen Deckenkonstruktion für Vaccaros wegweisenden Kirchenentwurf Sacro Cuore Immacolato di Maria in Borgo Panigale bei Bologna (1950-55) weiter. Diese Rundkirche, die mit der Unterstützung des Bologneser Bischofs, Giacomo Lercaro, unter dem Eindruck der Liturgiereform entwickelt wird, ist aufgrund ihrer vorbildlichen räumlichen Umsetzung der *participatio actuosa* für die weitere kirchenbauliche Entwicklung in Italien von entscheidender Bedeutung. So kann etwa Libera in seinem Entwurf für die Kathedrale in La Spezia hinsichtlich der Raumgestaltung und Lichtführung, aber auch im Hinblick auf die von Nervi entwickelte Konstruktionstechnik, auf diese Arbeit zurückgreifen (vgl. Kap. 10.4.2).[22]

Ojetti, Ugo

Über diese Lichtgestalt moderner italienischer Kultur ist bereits viel geschrieben und diskutiert worden. Tatsache ist, dass er mit seiner weithin anerkannten Autorität selbst dann noch (wenngleich schwindenden) Einfluss auf die Kulturdebatten des *Ventennio* ausüben kann, als die Entscheidungen des Regimes bereits eine andere Marschrichtung vorgeben. Dies mag mit der grundsätzlichen Ambivalenz des faschistischen Kulturdiskurses zusammenhängen, einerseits den leicht verständlichen Rekurs auf kulturelle Epochen italienischer Überlegenheit zu befördern und anderseits dem stets virulenten Wunsch nachzugeben, etwas Neues begründen zu wollen. Ugo Ojetti (1871-1946), in Rom geboren, zeitlebens jedoch Florenz und der Geisteswelt des Rinascimento eng verbunden, kann hinsichtlich Kultiviertheit, Gewandtheit und Autorität sicherlich mit Benedetto Croce, der großen geistigen Instanz der Ära Giolitti, verglichen werden. Ojettis Aktivität reicht von der Literatur über die Kunst- und Kulturkritik bis zum Journalismus und der Publizistik. Für die beiden Verlagshäuser Treves und Rizzoli lanciert er erfolgreiche Klassikerreihen. Als Journalist arbeitet er für die wichtigsten Zeitungen des Landes, vor allem aber für den ‚Corriere della Sera'; als Schriftsteller veröffentlicht er mehrere Romane und in seiner Eigenschaft als Beobachter der italienischen Kultur entwickelt er gute Beziehungen zu den bedeutensten Vertretern der Literatur seiner Zeit: Fogazzaro, Carducci und den ‚Tribun von Fiume' D'Annunzio. Als Kunstkritiker bringt er mehrere Kataloge mit Schwerpunkt auf der Kunst der Renaissance heraus. Ferner gründet er kulturkritische Zeitschriften wie ‚Dedalo' und ‚Pégaso', die zwar nur verhältnismäßig kurze Laufzeiten haben, aber dafür mit anerkannten Autoren umso einflussreicher auf die Debatte einwirken können. 1925 gehört er zu den Unterzeichnern des ‚Manifesto degli intellettuali fascisti' wodurch er in Opposition zu Gentile und Croce gerät; 1930 wird er in die Accademia d'Italia aufgenommen, den Olymp der offiziellen akademischen Autorität des *Ventennio*, für manchen anachronistischen Altmeister aber auch eine Art Altenteil (im Sinne eines Sammelbeckens für Passatisten wie Brasini und Bazzani). Die Dynamik der Architekturdebatte sieht ihn als Gegenspieler Piacentinis, indem er auf eine passatistische Kulturkonzeption beharrt, als diese bereits von einer zwischen Tradition und Moderne vermittelnden Politik überholt wird. In politischer Hinsicht wird er von Antonio Cederna als faschistischster aller faschistischen Intellektuellen bezeichnet; Ellen Shapiro hingegen bezweifelt diese Einschätzung und sieht in Ojetti vor allem einen gewandten Opportunisten. Tatsache ist, dass er erst 1926 dem PNF beitritt, als kurzzeitiger Chef des ‚Corriere della Sera' auch talentierten Journalisten des antifaschistischen Spektrums zu Arbeit verhilft und die Einmischung des Regimes in die Arbeit der Zeitung kritisiert. Daneben muss jedoch bedacht werden, dass er 1943 die rassistische Ideologie der Repubblica di Salò stützt und diesem letzten Gebilde Mussolinischer Herrschaft beitritt. Die architekturpolitische Auffassung der Rationalisten, allen voran Terragnis, wonach sich eine zeitgemäße Architektur als Ausdruck des Faschismus ableiten lassen müsse, teilt Ojetti indessen nicht. Für Ojetti steht stets das italienische beziehungsweise römische Erbe im Vordergrund.[23]

Paino, Angelo

Angelo Paino (1870-1967) wird 1909 zum Bischof der sizilianischen Diözese Lipari bestellt. Vermutlich beabsichtigt Pius X. den jungen Theologieprofessor für das Amt des Bischofs von Messina vorzubereiten. Im Oktober 1916 wird er auf Wunsch des Erzbischofs von Messina, Letterio D'Arrigo Ramondini, zum Weihbischof derselben Diözese. 1921 ernennt ihn der Papst zum Titularbischof von Antinoë sowie Koadjutor mit Recht auf Amtsnachfolge in der Erzdiözese Messina. Nach dem Tod Ramondinis bekleidet er während der Sedisvakanz das Amt des Kapitularvikars, bevor ihn Pius XI. am 10. Februar 1923 zum neuen Erzbischof der Diözese Messina beruft. Das Amt bekleidet er bis zu seinem altersbedingten Rücktrittsgesuch 40 Jahre lang, während derer er landesweite Beachtung als tatkräftiger Vorsteher der vom schweren Erdbeben des Jahres 1908 lange gezeichneten Region erlangt. Während seines Episkopats, dem längsten in der Geschichte Messinas, hat er, dank seiner organisatorischen Fähigkeiten, seiner Hartnäckigkeit und nicht zuletzt dank seiner besonderen Verbundenheit gegenüber der heimatlichen Region, ein immenses Bauprogramm umgesetzt, sich als fachkundiger Förderer von Kunst und Kultur engagiert und im Zeichen des Zweiten Vatikanums die Pastorale gefördert, wodurch er im ganzen Gebiet bleibende Spuren hinterlassen hat. Seine Initiative zur Messaner Wettbewerbsserie stellt während der Zwischenkriegszeit einen der wenigen Vorstöße seitens der Kirchenhierarchie dar, die Modernebewegung bewusst in die Weiterentwicklung des Kirchenbaus einzubeziehen.[24]

Paniconi, Mario und Giulio Pediconi

Mario Paniconi (1904-1973) erlangt 1929 seinen Abschluss, Giulio Pediconi (1906-1999) ein Jahr später. Paniconis Abschlussarbeit wird als beste mit dem Premio Valadier ausgezeichnet. 1931 gründen die beiden in Rom eine Bürogemeinschaft. Paniconi wird außerdem als Redakteur für Piacentinis Architettura tätig und ist Mitgründer des INU, dem später auch Pediconi beitritt. Paniconi gehört gemeinsam mit Petrucci und Libera als Vertreter der jungen Architektengeneration dem Direktorium des Architektensyndikats an, als dieses im Sommer 1931 die korporative Verfassung der Architektur beschließt, die wiederum der faschistischen Architekturpolitik den Weg ebnet. Pediconi arbeitet indessen als Redakteur für die ‚Rassegna di Architettura'. Beide Architekten übernehmen führende Funktionen im regionalen Architektensyndikat und lehren als Assistenten an der römischen Architekturfakultät. In der Folge erringen sie bei zahlreichen Wettbewerben Preise und Anerkennungen. Trotz ihrer modernen Architekturauffassung identifizieren sie sich nicht mit dem ideologischen Radikalismus der Rationalisten. Als Gründer des RAMI spielen sie eine zentrale Rolle bei der Herausbildung des *Stile Littorio*, ohne jedoch der rigiden architekturpolitischen Linie Piacentinis allzu eng verbunden zu sein. Zu ihren Hauptwerken gehören neben der Kirche in Centocelle, der Palazzo dell'Economia Corporativa in Pesaro (1933-36), der Kugelbrunnen am Foro Mussolini (1934), eine Strandkolonie in Tirrenia (1935), ein INA-Wohnhaus in Littoria (1938-39), vor allem aber das mit Muzio für die E42 entworfene Doppelbauwerk der Palazzi INPS und INA (1938-40) und der neue Hauptsitz des INPS am EUR (1957-67). Schon früh setzen sich die Architekten im Rahmen der Messaner Wettbewerbe (1932) und ihres Projekts in Centocelle mit dem Kirchenbau auseinander, werden aber anschließend erst 1955 wieder mit der Bauaufgabe konfrontiert. Von da an realisieren sie bis 1981 fünf weitere Kirchen in Rom. Während des Faschismus treten sie außerdem als Entwerfer einiger meist nicht realisierter Case dei Balilla in Erscheinung (Ancona, Pesaro, Frosinone, Catanzaro und Pescara).[25]

Pensabene Giuseppe

Giuseppe Pensabene (1898-1968) wird in Palermo zunächst als Ingenieur ausgebildet, erwirbt aber nur kurze Zeit später auch ein Diplom als Architekturzeichner. Auffällig ist, dass er sich schon mit seinen frühen Arbeiten von der in Sizilien dominierenden dekorativen Architektur Ernesto Basiles distanziert und nach neuen Ausdrucksformen sucht, wobei ihm sicherlich seine Ausbildung zum Ingenieur zugutekommt, wenn es darum geht, mit neuen Baumaterialien zu experimentieren.[26]

Petrucci, Concezio

Concezio Petrucci (1902-46) wird in Apulien, im nahe bei Foggia gelegenen S. Paolo di Cvitate geboren. An der römischen Architekturschule studiert er unter anderem bei Gustavo Giovannoni, dessen Lehre vom *Ambientismo* er zur Grundlage seines Schaffens macht. Anders als die radikalsten seiner Altersgenossen, wird er sich Ende der 1920er Jahre nicht gegen den illustren Akademisten stellen. Sein treues Vertrauen auf die Ideale Giovannonis, wird ihm zeitlebens dessen Unterstützung bei zahlreichen städtebaulichen Wettbewerben einbringen. Giovannoni ist es auch, der Petrucci eine Professur für Urbanistik in Florenz verschafft. Vermutlich infolge des Auftrags für den Plan zur Umgestaltung der Altstadt von Bari – den Petrucci auf Fürsprache Giovannonis erhält – freundet sich Petrucci mit dem einflussreichen, ebenfalls aus Apulien stammenden Politiker Araldo di Crollalanza an, der sich während seiner Zeit als Podestà von Bari und später als Bauminister des Landes und seit 1935 als Vorsitzender der ONC intensiv mit städtebaulichen Fragen beschäftigt und in diesem

Zusammenhang die Karriere des jungen Stadtplaners fördert. Crollalanza ist es, der Petrucci an die ONC annähert, die ihrerseits für die Stadtneugründungen und Kolonisierung verantwortlich ist. Im Verlauf seiner Tätigkeit wird Petrucci, der nur vereinzelt Hochbauprojekte ausführt, zum Spezialisten für das Planen und Bauen im ländlichen Raum. Trotz seiner nur kurzen Schaffensphase, entwickelt sich Petrucci rasch zum Prototypen eines modernen Technikerbeamten, der, mit großem Gespür für die örtlichen Zusammenhänge von Altem und Neuem, maßgeblich an den regionalen Stadtentwicklungsprojekten des Regimes beteiligt ist. Von 1930 bis 1933 ist er Leiter des Stadtbauamtes von Bari. Während dieser Zeit verlagert er seinen Tätigkeitsschwerpunkt nach Apulien. So wird er beispielsweise von der Kongregation der Josephiner beauftragt, ein neues Gemeindezentrum mit Pfarrkirche in einem neu angelegten Stadtteil Foggias zu entwerfen, die Opera S. Michele Arcangelo (1932-37). Außerdem stammen von ihm die Pläne für die neuen Agrarsiedlungen Aprilia und Pomezia in den Pontinischen Sümpfen (1935/1937) sowie Fertilia in Sardinien (1936) und Segezia in Apulien (1939-42). Von seiner regen Tätigkeit als einer der führenden Urbanisten Italiens zeugen die Stadtentwicklungspläne für Foggia, Cagliari, Pisa, Bari, Verona, Castel Fusano, Chieti Scalo, Catanzaro, Lanciano, Fregene und Cassino. Schon die Ortsnamen machen deutlich, dass Petruccis Augenmerk auf kleinere Städte und Dörfer ist. Zu seinen wenigen Hochbauprojekten, die nicht Teil eines von ihm entworfenen Ensembles sind, gehören, neben der Opera S. Michele, der Sitz der ONC in Foggia (1938-41) sowie das Gymnasium Cirillo (1932), die Scuola Superiore di Scienze Economiche e Commerciali (1934-37) und die Villa Cernò (1937) in Bari. Petruccis Architektur ist geprägt von einem traditionsbewussten, regionaltypischen Moderneverständnis, das ihn von seinen meist radikaleren Altersgenossen unterscheidet. Daher steht er der Modernerezeption Piacentinis nahe, der mit seinem Konzept eines dritten Weges erfolgreich nach der Vereinbarkeit von Tradition und Moderne strebt. Vor dem selben Hintergrund steht Petruccis Zusammenarbeit mit Vertretern des RAMI, unter anderem mit Paniconi, Pediconi und Tufaroli. Bei der VII. Triennale gehört er neben Muzio, Cassi Ramelli, Foschini, Clemente Busiri Vici u.a. dem Kuratorium der Abteilung für Sakralkunst an. 1943 weigert sich Petrucci der Einladung Crollalanzas zu folgen und sich der RSI anzuschließen. Mit seiner aus Deutschland stammenden, jüdischen Ehefrau Hilde Brat flüchtet er in die Macchia, um in den letzten Kriegsjahren der Verfolgung durch Faschisten und Nazis zu entgehen. Nur kurz nach dem Krieg stirbt Petrucci in Rom an den Folgen einer Verletzung, die ihm durch einen versehentlich von einer Tiber-Brücke herab geworfenen Stein zugefügt wird. Bisher wurde das Werk Petruccis von der Forschung weitestgehend ignoriert. Von seinem Leben berichten allerdings zwei literarische Bearbeitungen, die seine Tochter Flaminia (Uova di luce, 2004) und deren Ehemann Enzo Siciliano (La notte matrigna, 1973) verfasst haben. Piemontese, Cucciolla und De Angelis haben indessen mit ihren Veröffentlichungen eine monografische Aufarbeitung seines Werkes begonnen. Eine weitergehende Einordnung in den Kontext der Architekturgeschichte in faschistischer Zeit steht noch aus.[27]

Piacentini, Marcello

Marcello Piacentini (1881-1960), gebürtiger Römer, wird bereits mit 30 Jahren künstlerischer Leiter der römischen Sektion der häufig als ‚Esposizione Universale' bezeichneten Ausstellung zum 50. Jahrestag der Staatsgründung (1911). Als Architekt tritt er dort mit einem eklektischen Pavillon in Erscheinung. Zuvor gewinnt er mit dem italienischen Pavillon bei der Weltausstellung in Brüssel (1910) den im Bereich Architektur vergebenen *Grand Prix*! Sein Vater Pio Piacentini ist ein arrivierter Architekt, der maßgeblich an der Vollendung des ‚Vittoriano' mitwirkt und Mitglied der Freimaurer-Loge Ettore Ferraris ist; zu der wohl, wie aus einigen Hinweisen hervorgeht, auch Marcello Bezüge hat. 1906 wird Marcello Piacentini als Architekturzeichner diplomiert; schon während seines Studiums arbeitet er im Büro seines Vaters und assistiert diesem bei seinem kulturellen Engagement. Marcellos Interesse für die Kunst- und Architekturkritik drückt sich indessen bereits in seiner Tätigkeit für die Zeitung ‚Popolo Romano' aus (1907-12). Von 1909 bis 1919 arbeitet Piacentini in einer Büropartnerschaft mit seinem Vater, übernimmt aber auch selbstständig Aufträge oder geht Kooperationen mit anderen Partnern ein (so zum Beispiel in den Jahren 1912-14 mit Brasini). Schon früh ist Marcello in die römische Gesellschaft eingeführt: 1905 wird er Mitglied in der *Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, wo er vermutlich Giovannoni kennenlernt; 1909 wird er zum Ritter des Königlichen Ordens ernannt. Ferner frequentiert er die sezessionistische Szene Roms, wo er übrigens seiner späteren Frau, der Künstlerin Matilde Festa, begegnet. Mit der Mailänder Architektenszene um Giovanni Muzio und Gio Ponti kommt Piacentini schon 1910 im Zuge seiner Arbeiten für das Stadtzentrum von Bergamo in Kontakt. Seine umfassende Bildung vervollständigt er mit den Erfahrungen zahlreicher Auslandsreisen nach Amerika und innerhalb Europas. Von 1915 bis 1918 dient Marcello im Ersten Weltkrieg fernab der Front als Offizier der Pioniere in Rom. Beeindruckt von der Wiener Sezession entwirft er während dieser Zeit ein Kino am Corso in Rom (1915-18/19), dessen Jugendstil-Fassade er aber nach heftigen Anfeindungen auf eigene Kosten umbauen lassen muss. Der Stil wird als unpassend betrachtet und dem Architekten eine in Kriegszeiten verräterische

‚Deutschtümelei' (*tedeschismo*) unterstellt. Daraufhin wendet sich Piacentini einem vielgestaltigen Schaffen zu, in dem er bei seinen eigenen privaten Bauten durchaus den Prinzipien einer schmucklosen und sachlichen Moderne entgegen kommt, während er für öffentliche Bauwerke eine in ihrer Intensität schwankende Ausrichtung an den pittoresken Moden der frühen 1920er Jahre offenbart (vgl. vor allem das Albergo Ambasciatori in Rom).

In stadtplanerischer Hinsicht versucht sich Piacentini ab 1915/16 an einer großartigen Planung für das Zentrum Roms, die sich an den renommierten Vorbildern der europäischen und amerikanischen Metropolplanung orientiert und auf das Gleichgewicht von Schutz und Ausbau der Stadt fokussiert ist. Dabei mag es bezeichnend sein, dass er neben seiner Rolle in der Kommission für einen neuen Stadtregulierungsplan (*Variante generale*) auch eine eigene Interpretation unter dem Titel ‚La Grande Roma' ausarbeitet (1924-26). Doch erst nach Mussolinis Kapitols-Rede am 31. Dezember 1925, mit der das *Governatorato* über Rom feierlich eingeleitet und deren Ausbau zu einer großartigen, mächtigen Stadt proklamiert wird, überdenkt Piacentini seine eigenen Planungen zu Gunsten eines monumentalen Eingriffs in die Stadtstruktur, indem er in Ergänzung seines 1925 veröffentlichten Plans ein Foro Littorio vorschlägt. Piacentini erkennt zu diesem Zeitpunkt, dass Mussolini und das inzwischen fest installierte Regime nach einer originären städtebaulichen Handschrift verlangen. Piacentinis Antwort ist jedoch zunächst eine sehr symbolische Sprache, die die Rhetorik des von ihm entworfenen Bozener Siegesdenkmals (1926-28) auf städtischen Maßstab überträgt (gleiches gilt für seine Planungen zur Piazza della Vittoria in Genua, 1926-39). Es ist dies der Moment, in dem Piacentini das mussolinische Regime als Wirklichkeit akzeptiert und beginnt, sich diesem gezielt anzudienen. Aus dem überzeugten Freimaurer und Sohn eines Großbürgers wird ein sich an das Regime schmiegender Machtpolitiker der Architektur; besonders eindrücklich wird diese Wandlung durch sein Bozener Siegesdenkmal, das in fast kindlich-zeichenhafter Manier die Symbole des Regimes zu einer architektonischen Ordnung stilisiert (*ordine littorio*). Auch wenn Piacentinis Foro Littorio an den allzu offensichtlichen Bezügen zur neokonservativen Stadtplanung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts scheitert („troppo foro, poco littorio"), beginnt er im Frühjahr 1926 seinen erfolgreichen Aufstieg zum Lenker der faschistischen Architekturpolitik. Dabei ist zu bemerken, dass einige der jüngeren Protagonisten der italienischen Architektur der 1930er Jahre – darunter zahlreiche Absolventen und Assistenten der römischen Architekturschule, wie beispielsweise Giuseppe Vaccaro – als Mitarbeiter Piacentinis erste Erfahrungen sammeln und wichtige Verbindungen knüpfen können.

Piacentini fällt während seiner Laufbahn immer wieder mit wechselnden und den jeweiligen Situationen geschickt angepassten Positionen zu Architektur und Städtebau auf. Anders als Giovannoni bleibt er beispielsweise seiner ursprünglich dezentralisierenden Städtebautheorie nicht treu und ist während des Faschismus einer der größten ‚Sventratori' (dt. ‚Entrümpler'; it. sventrare = ausweiden, ausnehmen, einreißen), wie er beispielsweise in den Stadtkernen Roms (Via della Conciliazione) und Brescias (Piazza della Vittoria) unter Beweis stellt. Andererseits gelingt es ihm, als Mitglied der Königlichen Akademie (Accademico d'Italia), Hochschullehrer, Publizist, omnipräsenter Stadtplaner und Architekt in der Gunst des *Duce* derart aufzusteigen, dass er zum Exekutor faschistischer Architekturpolitik avanciert. Vor diesem Hintergrund wird Piacentinis Charakter als „compromissorio, cinico, insensibile e spregiudicato" beschrieben (De Rose 1995, S. 98; dt. „schiedsrichterlich, zynisch, kaltherzig und skrupellos"). Als architektonischer Leiter der Esposizione Universale 1942 erreicht er seinen persönlichen Höhenpunkt mit der Etablierung der von ihm forcierten Architektur eines Mittelweges zwischen klassizistischem *Novecento* und *Razionalismo*. Im Bereich des Kirchenbaus schafft er mit der Kirche Cristo Re und der Universitätskirche Divina Sapienza (beide in Rom) bemerkenswerte Sakralbauten, die den kontroversen Geist der Zeit überaus deutlich manifestieren. Dem Erfolg der Zwischenkriegszeit steht nach Ende der faschistischen Epoche die sprichwörtliche Marginalisierung gegenüber. An der Hochschule wird über ihn eine Berufsverbot verhängt; ‚Unterschlupf' findet er derweil in der seit 1943 von Giovanni Costantini geleiteten Päpstlichen Kommission für christliche Kunst, der er nach dem Zweiten Weltkrieg angehört. Als deren Mitglied setzt er sich unter anderem vergeblich für den Erhalt der in der ursprünglichen Planung der Stazione Termini von Mazzoni vorgesehenen Bahnhofskirche ein.

Die italienische Architekturkritik der 1950er und 1960er Jahre, von ehemals antifaschistischen Aktivisten wie Bruno Zevi und Carlo Melograni beherrscht, ignoriert Piacentinis Werk weitestgehend oder stigmatisiert es. Erst Mitte der 1990er Jahre wird durch die Arbeiten von Arianna De Rose, Mario Lupano und Mario Pisani dem vielgestaltigen Wirken Piacentinis ein differenziertes wissenschaftliches Interesse zuteil. Indes wird Piacentini von Sandro Benedetti als der neben Muzio einflussreichste und angesehenste Architekt der Jahrzehnte von 1920 bis 1950 anerkannt. Er verweist hierfür auf die weniger ideologisch eingetrübte Wahrnehmung Piacentinis in den Forschungen ausländischer Wissen-

schaftler, wie beispielsweise Richard Etlin und Henry-Russell Hitchcock, und eben auf die jüngeren Untersuchungen der italienischen Forschung.[28]

Polvara, Giuseppe

Der in Pescarenico nahe der norditalienischen Stadt Lecco geborene Giuseppe Polvara (1884-1950) wird 1909 in Mailand zum Priester geweiht, zwei Jahre später schließt er an der Accademia di Brera seine Ausbildung zum Architekturzeichner erfolgreich ab. In der selben Zeit arbeitet er im Büro des Mailänder Architekten Angelo Cattaneo sowie als Zeichenlehrer am erzbischöflichen Seminar in Saronno, bevor er 1917 zum Redakteur der ‚Arte Cristiana' berufen wird, deren Leitung er ein Jahr später auf Wunsch des Mailänder Erzbischofs und Kardinals Andrea Carlo Ferrari übernimmt und bis zu seinem Tode innehat. In seiner Eigenschaft als Chefredakteur der seinerzeit einflussreichsten sakralkünstlerischen Zeitschrift Italiens nimmt Polvara mit zahlreichen Artikeln und Vorträgen an der regen Debatte um die Erneuerung der italienischen Kirchenkunst und Kirchenarchitektur teil und forciert gemeinsam mit Biagio Biagetti und den Brüdern Costantini die Gründung der *Scuola Beato Angelico*; derweil erlangt er 1920 an der Akademie in Bologna ein Diplom in Architektur. Mit der Gründung der *Scuola* übernimmt er unmittelbar deren Leitung und erarbeitet ein bis heute in der Schule nachwirkendes Programm. Es folgen zahlreiche Publikationen, darunter Lehrbücher und Abhandlungen, die vom künstlerischen Handbuch bis zur rationalistischen Polemik reichen. 1921 kann Polvara schließlich erste Kirchenentwürfe realisieren, die er entweder alleine oder in Zusammenarbeit mit Kollegen und Schülern an der *Scuola* entwickelt. Tatsächlich ist es heute nicht mehr bei allen Kirchenbauten einwandfrei nachweisbar, in welchem Maße Polvara an den einzelnen Architekturprojekten der *Scuola Beato Angelico* beteiligt gewesen ist, da ein kollaboratives Arbeiten zu den Grundzügen der *Scuola* gehört und die Schüler meist in die Werke ihrer Lehrer einbezogen werden. Der zunächst zum Maler ausgebildete Polvara entscheidet sich bewusst für die Architektur; um sein Anliegen an einer Aussöhnung von Moderne und Sakralität möglichst umfassend zu verwirklichen, vereint er in seinem Wirken den – seinem Selbstverständnis zufolge – impliziten pädagogischen Auftrag eines modernen Kirchenbaumeisters und die ihn inspirierende Überzeugung, Architektur müsse unbedingt rational sein. Zur didaktisch wirksamen Geltung kommt dieser Konnex in seinen theoretischen Hauptwerken ‚Domus Dei' (1929) und ‚Trattazione teorico-pratica dei principi estetici' (1936-42). Zu seinen Hauptwerken gehören die Kirchen S. Maria Beltrade (1926) und SS. Nabore e Felice (1930) in Mailand sowie S. Maria Immacolata in Buenos Aires (1931).

Es ist außerdem anzunehmen, dass Polvara unter dem Pseudonym ‚Padre Aurea' über Jahre hinweg besonders kritische Artikel in der ‚Arte Cristiana' veröffentlicht. Die Frequenz der Beiträge, der Schwerpunkt auf Fragen der Liturgie und der Konstruktion gleichermaßen, die Vorliebe für Beton und die rigorose Ablehnung des Rundbaus im Zusammenhang mit den unter dem selben Namen kritisierten Wettbewerben in Messina sind allzu deutliche Hinweise darauf, dass es sich bei Padre Aurea um Giuseppe Polvara handelt. Nicht nur, dass Polvara als Chefredakteur der ‚Arte Cristiana' eine herausragende Stellung innehat, sondern auch die Tatsache, dass sich in den Positionen Padre Aureas exakt die Gedanken spiegeln, die Polvara in ‚Domus Dei' äußert, unterstreichen die Annahme, dass Polvara und Aurea ein und dieselbe Person sind.[29]

Ridolfi, Mario

Mario Ridolfi (1904-84) nimmt an beiden Ausstellungen des MIAR teil, 1928 sogar schon als Student. Bei frühen Entwürfen arbeitet er u.a. mit Libera und Fagiolo zusammen. Gemeinsam mit Aschieri [!], Cancellotti, Capponi, Marletta, Michelucci, Minnucci und Rosi tritt er im Mai 1931 in einem offenen Brief (Difesa del Razionalismo) an den ‚Giornale d'Italia' für die Eigenständigkeit und *italianità* der italienischen Avantgarde ein. Während der 1930er Jahre erfährt er jedoch die Anerkennung Piacentinis für eine gegenüber dem römischen Bauerbe umsichtige und sensible Interpretation der Moderne (v.a. Beitrag im Wettbewerb für den Palazzo Littorio). Zu seinen wichtigsten Frühwerken gehören neben dem Postpalazzo die *palazzine* in der Via Massimo (1934-36) und der Via S. Valentino (1936). Hervorzuheben ist auch Ridolfis Interesse an der deutschen Moderne, deren Studium er 1933 durch eine Reise nach Deutschland intensiviert. Zudem gehört der deutsche Exilarchitekt Wolfgang Frankl zu seinen ersten Mitarbeitern. Nach 1945 ist Ridolfi Protagonist des Wiederaufbaus und der städtebaulichen Expansion in Rom und eine der Leitfiguren nachrückender Architektengenerationen, zu denen u.a. auch Bruno Zevi gehört.[30]

Rossi, Tullio

Der gebürtige Römer Tullio Rossi (1903-1997) schließt 1928 sein Studium an der Architekturschule in Rom ab. Seine Abschlussarbeit wird als beste des Jahrgangs mit dem Premio Valadier ausgezeichnet. Anschließend wird er Mitarbeiter von Clemente Busiri Vici, in dessen Büro er bis zum Beginn seiner beruflichen Selbstständigkeit im Jahre 1930 verbleibt. Zu seinem Repertoire gehören von Beginn an hauptsächlich Projekte für vornehme Villen (in Rom, verschiedenen Badeorten und der elitä-

ren Bezirksgemeinschaft Olgiata) sowie Bauaufgaben mit religiösem Hintergrund. Seit Mitte der 1930er Jahre ist er offizieller Architekt der *Pontificia Opera per la Preservazione della Fede*. In dieser Funktion realisiert er – meist gemeinsam mit Francesco Fornari, dem Architekten des *Ufficio Tecnico* des Vikariats – in den 1930er und 1940er Jahren den größten Teil seines im weiteren Verlauf auf annähernd 40 Kirchenneubauten ansteigenden Kirchenrepertoires. Ende der 1930er Jahre unterstützt er Foschini bei der Arbeit am Projekt für die Kirche SS. Pietro e Paolo auf dem Gelände der geplanten E42. Von ihm stammen die Entwürfe für die Altäre und die Beichtstühle. Nach dem Niedergang des Faschismus verlegt Rossi seinen Wohnsitz von Rom nach Florenz, wo er 1945 gemeinsam mit Pietro Berardi ein neues Büro gründet. Sein Schwerpunkt liegt weiterhin auf dem Wohnhausbau, wohingegen er seine weiteren Aktivitäten vom Kirchenbau zum Bau von Büro- und Industriegebäuden verlagert. Da das Verzeichnis aller Kirchenbauten Rossis während der Überschwemmungen des Jahres 1966 in Florenz verloren gegangen ist, kann der gesamte Umfang der kirchenbaulichen Produktion Rossis nicht mehr nachvollzogen werden. Eine Liste der für die faschistische Epoche von mir recherchierten 25 Kirchenbauten lässt sich Anhang 1 entnehmen. Zur besseren Unterscheidung wird das bis zum Umzug Rossis hervorgebrachte kirchenbauliche Werk als Frühwerk, das nach dem Krieg entstandene Werk hingegen als Spätwerk bezeichnet. Tatsächlich lässt sich hinsichtlich der traditionsverbundenen Konzeption der Kirchenbauten im gesamten kirchenbaulichen Werk Rossis eine gewisse Kontinuität erkennen. Andererseits gibt es je eigene Besonderheiten, die eine derartige Unterscheidung auch hinsichtlich der Genese des Werks plausibel machen.[31]

Samonà, Giuseppe

Giuseppe Samonà (1889-1983) schließt 1922 in Palermo sein Ingenieursstudium ab. Parallel zur praktischen Tätigkeit als Architekt und Stadtplaner beginnt er seine akademische Laufbahn 1926 in Messina, wo er, von Enrico Calandra gefördert, zum Dozenten berufen wird. Tatsächlich wird Samonà im weiteren Verlauf seiner Karriere verhältnismäßig wenige Bauwerke realisieren, umso prägender ist hingegen seine akademische Tätigkeit. Zu den Schwerpunkten seiner wissenschaftlichen Arbeiten gehört vor allem das intensive Studium der Baugeschichte, in deren Rahmen er auch zahlreiche Bauaufnahmen und *restauri* durchführt. Die frühe Auseinandersetzung mit dem Bauerbe wird charakteristisch für seine gegenüber dem Bauerbe sensible und aufmerksame Modernität. 1931 setzt er seine Lehrtätigkeit an der inzwischen dank Piacentinis Intervention von Calza Bini präsidierten Architekturschule in Neapel (1931-36) fort, um schließlich, nach einer gescheiterten Bewerbung in Rom, in Venedig (1936-71) einen Lehrstuhl zu übernehmen. Dort wird er über Jahrzehnte die Lehre prägen. Infolge seiner Teilnahme am Wettbewerb für den Genfer Völkerbundpalast (1927) lernt er von Nahem die Arbeiten der internationalen Moderne um Le Corbusier kennen. 1928 zeichnet er noch historisierende Entwürfe für Kirchen in Reggio Calabria (S. Domenico), Condera und Gazzi bei Messina. 1929 nimmt er am Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia teil, wo ihm der fortschrittlichste Entwurf der gesamten Konkurrenz – ein zwischen Strukturalismus und romanonormannischen Vorbildern schwingender Hybrid – zumindest eine lobende Anerkennung einbringt. Bei den 1932 in Messina ausgelobten Wettbewerben für neue Kirchen gehört er zu den fleißigsten Teilnehmern und erringt dort unter den annähernd 100 Wettbewerbern die meisten Preise. Im selben Jahr nimmt er neben Vaccaro, De Renzi, Rava, Larco, Paniconi/Pediconi und Concezio Petrucci und anderen an der Ausstellung des RAMI in Rom teil. 1936 realisiert Samonà einen der römischen Postpalazzi (Via Taranto), der zusammen mit Ridolfis Palazzo an der Piazza Bologna und dem Palazzo Liberas am Aventin das moderne Kontrastprogramm faschistischer Architekturpolitik konstatiert (Tafuri). 1937 schafft er mit dem Entwurf für die Casa Littoria in Rom einen ersten, wenngleich nicht gebauten Höhepunkt seines Schaffens. Außerdem gewinnt er den aufsehenerregenden Wettbewerb für die Palazzata in Messina, deren langwierige Baugeschichte ihn bis zur Fertigstellung im Jahre 1958 zwanzig Jahre lang in Anspruch nehmen wird. Im Übrigen gehört sein Sohn Alberto zu den späteren Protagonisten der römischen Architekturszene. Der Name Samonà ist untrennbar mit der Geschichte der italienischen Moderne verbunden.[32]

Sartoris, Alberto

Alberto Sartoris (1901-1998) wird in Turin geboren, wächst jedoch in Genf auf, wo sein Vater ein Bildhaueratelier eröffnet hat. Die künstlerische Arbeitswelt wird dem jungen Sartoris durch die Arbeit seines Vaters schon früh vertraut. Von 1916 bis 1919 besucht er die École des Beux-Arts in Genf; nach dem Abschluss arbeitet er kurze Zeit für die Architekten Revilliod/Turrettini, um dann nach Zürich ans Polytechnikum zu wechseln; dort muss er jedoch seine Ambitionen auf ein Architekturstudium aufgrund wirtschaftlicher Not und allerhand anderer Widrigkeiten, zu denen die gesellschaftspolitisch angespannte Lage in der Stadt beiträgt, vorzeitig aufgeben; noch im selben Jahr kehrt er nach Genf zurück, von wo aus seine berufliche Entwicklung einen anderen Lauf nimmt. Im Zuge einer Ausstellung in Genf, bei der er sich mit Studienarbeiten beteiligt, kommt er mit den internationalen Strömungen der Moderne in Berührung. Erste,

wenngleich zunächst folgenlose Kontakte mit dem Futurismus, ergeben sich 1920 in Genf anlässlich einer Ausstellung moderner Kunst und ein Jahr später bei Marinettis Präsentation des ‚Manifesto del Tattilismo'. Um seinen Wehrdienst anzutreten, reist Sartoris 1922 nach Turin, wo er in das Büro von Annibale Rigotti eintritt. Bis 1926 arbeitet er für den seinerzeit fortschrittlichen, dem Liberty nahestehenden Turiner Architekten. Während dieser Zeit erfährt Sartoris seine eigentliche Ausbildung zum Architekten, entwickelt aber zugleich eine Vorliebe für die darstellende Geometrie, die in der Entwicklung seiner Entwürfe und grafischen Studien allmählich zu seinem bevorzugten konzeptionellen Werkzeug heranreift. Mitunter kommt es während dieser Zeit auch zur Mitarbeit an Projekten des Liberty-Großmeisters Raimondo D'Aronco in Udine. Seit Mitte der 1920er Jahre agiert Sartoris mit steigender Frequenz als Organisator diverser Ausstellungen und Propagandist der Moderne. Casorati bringt Sartoris in den Kreis des Turiner Mäzenen Gualino, für den sie gemeinsam ein Privattheater einrichten (1923-25); 1927 wird Sartoris von Fillia in die neofuturistische Bewegung eingeführt, die in Turin ihr Zentrum hat; zu Fillia entwickelt Sartoris rasch eine enge Freundschaft; der Kontakt zu Marinetti verfestigt sich. Im selben Jahr veröffentlicht Sartoris in der Schweizer Zeitschrift ‚Das Werk' einen Artikel über futuristische Architektur in Italien und begründet damit seine Gelenkstellung zwischen der italienischen und internationalen Avantgarde. In La Sarraz gehört Sartoris zu den Unterzeichnern der CIAM-Erklärung, spätestens hier kommt er mit dem Comer Architekten Carlo Enrico Rava zusammen, der wiederum gemeinsam mit Terragni den Kern des Gruppo 7 bildet. Sartoris weigert sich, dem PNF und dem *Sindacato* beizutreten, woraus ihm berufliche Nachteile erwachsen. Vor dem Hintergrund des Richtungsstreits um die Bebauung der Via Roma in Turin verlässt Sartoris 1928 seine Heimatstadt in Richtung Genf, hier kommt er mit Theo van Doesburg in Kontakt, der ihn dem Rationalismus näher bringt. Van Doesburg und Mondrian beeinflussen auch maßgeblich Sartoris' neoplastizistische Darstellungsweise. Sukzessive verlagert Sartoris seinen Wohn- und Arbeitsort nach Glérolles (Lausanne) und schließlich nach Cossonay (Waadt). Zwar bleibt er institutionell und geografisch marginalisiert („isolati per vocazione", Ciucci 2005, S. 41), aber aufgrund seiner divulgativen Leistung und dank eines weitgespannten, geschickt genutzten Netzwerks im Brennpunkt der italienischen Modernediskussion. 1928 führt er die kleine Turiner Delegation (Chessa, Guzzi, Gyra) bei der ersten Ausstellung des MIAR an. 1932 veröffentlicht er in Mailand mit dem reich illustrierten Buch ‚Gli elementi dell'architettura funzionale' eine erfolgreiche Anthologie internationaler Architektur. Bardi verschafft ihm daraufhin die Teilnahme an der zweiten Ausstellung des MIAR. Mit Pagano kommt es indessen zum Konflikt. Ab 1935 bildet sich zwischen Sartoris und Terragni eine allmählich inniger werdende Freundschaft, die sich beruflich bei einigen Projekten, vor allem aber in vielen Diskussionen und gemeinsamen Äußerungen ausdrücken wird. Sartoris gehört schließlich zu jenen, die Terragni kompetent zur Seite springen, als er wegen des internationalen Stils seiner Casa del Fascio und des Novocomums harsch angegangen wird. Es ist mitunter Sartoris, der die Entkräftung der Plagiatsvorwürfe Ojettis und anderer organisiert. Gleichwohl werden die Arbeitsbedingungen in Italien schwieriger, weshalb er gemeinsam mit Terragni eine Ausreise nach Argentinien erwägt, wo er infolge eigener Reisen Kontakte knüpfen konnte. Daraus wird jedoch nichts. Für Terragni bessert sich die Auftragslage (u.a. Danteum) und Sartoris intensiviert seine publizistische Tätigkeit zur Verteidigung der Moderne. Interessanterweise ist Sartoris einer der wenigen italienischen Architekten, der während des Faschismus das Land verlässt. Ein Umstand, der die Zuversicht, aber auch die wechselseitige Anpassungsfähigkeit der italienischen Modernebewegung gegenüber der faschistischen Architekturpolitik verdeutlicht. Nach dem Zweiten Weltkrieg lehrt Sartoris vor allem in den USA, in Italien und in der Schweiz. In seiner langen Schaffenszeit hat der Wahlschweizer vergleichsweise wenig gebaut. Zu seinen wichtigsten realisierten Bauwerken gehören die Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil in Lourtier (Wallis, 1932), ein Geschosswohnungsbau in Vevey (1932-33), die Weinberg-Villa Morand-Pasteur in Saillon (Wallis, 1932-35) und der Gewerbebau Lesieur in Labeyrie bei Biarritz (1983-88) sowie die mit Terragni realisierte Arbeitersiedlung in der Via Anzani in Como (1938-43). Deutlich umfangreicher ist sein theoretisches und publizistisches Werk, mit dem er wesentlich zur Verbreitung einer funktionalistischen Architekturauffassung beigetragen hat. Seine Bedeutung wird außerdem auch von den zahlreichen Beiträgen der Forschung zu seinem Wirken unterstrichen. Von besonderem Interesse sind vor allem aber auch Sartoris' grafische Arbeiten, mit denen er zeitlebens eine auf nüchterne, ja harte axonometrische Zeichnungen basierte Vision einer futuristisch konnotierten, rationalistischen Architektur verfochten hat. Hier gehören die Studie für eine Cappella-bar futurista in Chiavari (1920-27) und die Projekte für das von Persico hochgelobte Haus des Malers Jean-Saladin van Berchem in Auteuil (1930) und die Kathedrale Notre-Dame du Phare in Fribourg (1931) zu seinen originellsten Arbeiten.[33]

Sottsass, Ettore

Ettore Sottsass senior (1892-1954) ist beim Wettbewerb in Messina und in verschiedenen Publikationen auch mit der Namensschreibung Sot-Sas verzeichnet. Während der Wiederaufbauphase im Triveneto realisiert

Sottsass einige Kirchen, in denen er nach einer Verbindung der Tiroler Bautradition zu sezessionistischen Einflüssen strebt. Im weiteren Sinne ließe er sich inzwischen einem regional eingefärbten *Novecento* zuordnen. Umso überraschender ist sein Entwurf für Messina. Zusammen mit Mucchi und Pellegrini gehört er zu den Teilnehmern aus dem Umfeld der Mailänder Triennale. Sein Sohn ist der Architekt und Designer Ettore Sottsass junior (1917-2007), der in den 1960er Jahren v.a. durch seine Zusammenarbeit mit Olivetti zu Berühmtheit gelangt (u.a. Schreibmaschine Valentine); als Mitglied der Designergruppe Memphis (u.a. Hollein, Branzi, Isozaki, De Lucchi) gehört Sottsass junior später zu den wichtigsten Vertretern der Postmoderne.

Terragni, Giuseppe

Giuseppe Terragni (1904-43), in Meda geboren und in Como aufgewachsen, gehört zu den konsequentesten und einflussreichsten Architekten der italienischen Moderne; von Saggio wird er als der talentierteste und innovativste moderne Architekten des Landes bezeichnet (Saggio 2011, S. 83). Seine Genialität wurde indes schon zu Lebzeiten auch außerhalb Italiens anerkannt (u.a. Le Corbusier); Sartoris sieht in ihm einen der ersten europäischen Architekten und zugleich Fortführer der glorreichen italienischen Tradition. Als Sohn eines Bauunternehmers kommt Terragni früh mit der Bauaktivität seiner Comer Heimat, der er stets verbunden bleiben wird, in Berührung. Schon während der Schulzeit lernt Terragni später bedeutende Künstler wie Manlio Rho und Mario Radice kennen. Am Polytechnikum in Mailand studiert er Architektur und kehrt nach seinem Abschluss nach Como zurück, um dort gemeinsam mit seinem Bruder Attilio, einem Ingenieur, ein Büro zu eröffnen. 1926 gehört Terragni zu den Mitgründern des Gruppo 7, einer Comer Architekten- und Künstlergruppe, die unter der Ägide Carlo Enrico Ravas mit ihrer Streitschrift ‚Quattro Note' den Weg für eine radikale moderne Architekturtendenz in Italien bereitet (MIAR). In der Folge wird Terragni zum prominentesten und einflussreichsten Vertreter dieser Bewegung (*Razionalismo*). Bei den beiden Ausstellungen des MIAR ist er mit zahlreichen Arbeiten vertreten, 1932 wird er berufen, die Sala O der Mostra della Rivoluzione Fascista zu gestalten. Terragnis frühen Werke sind je nach Aufgabe noch zwischen neoklassizistischen Grundtönen und orthodoxem Rationalismus positioniert; spätestens mit der Vollendung seines Hauptwerks, der Casa del Fascio in Como, festigt er jedoch seine um klare und logische Materialanwendung, Konstruktion und Rationalität bemühte Architektursprache. Terragnis Radikalität verhindert jedoch, vielleicht mit Ausnahme des Danteums, größere öffentliche Beauftragungen – vor allem in Rom. 1936 beabsichtigt er daher, wegen der harschen Anfeindungen und mangelnden Aufträge, mit Sartoris nach Buenos Aires auszuwandern. Obwohl Terragni an nahezu allen großen Wettbewerben des Regimes teilnimmt, konzentriert sich sein Schaffen letztlich auf Como und Mailand, wo er zusammen mit Pietro Lingeri einige wegweisende Wohnbebauungen realisieren kann (u.a. Casa Rustici). Terragnis Architektur ist inspiriert von den modernen Architekturbewegungen in Deutschland, Österreich, Frankreich und den USA. Aber auch der russische Konstruktivismus wird, wie Terragnis eigene Bibliothek unterstreicht, systematisch rezipiert. Bei Reisen nach Deutschland in den Jahren 1927 und 1931 sucht er außerdem den direkten Zugang zu den Arbeiten der Avantgarde. Terragnis Apartmenthaus Novocomum in Como (1927-29) ist vermutlich das erste gebaute Zeugnis einer konsequent auf ornamentlose Eleganz, Schlichtheit und klare Proportionen basierenden und um technische wie strukturelle Fortschrittlichkeit bemühten Architektur in Italien. Weitere Hauptwerke sind in Como die bereits erwähnte Casa del Fascio, der Kindergarten Sant'Elia und das Gefallenendenkmal, die in Mailand mit Lingeri realisierten Geschosswohnungsbauten sowie die Villa Bianca in Seveso und die Casa Giuliani Frigerio in Como. In der kurzen Spanne seines Schaffens hat sich Terragni vor allem am Anfang viel mit Grab- und Denkmälern beschäftigt, mit dem Kirchenbau hingegen nur zweimal: 1932 entwickelt er eigens für eine Ausstellung eine Studie und 1943 setzt er sich in seinem letzten Entwurf mit einer nicht näher bestimmten Kathedrale auseinander. Zu Terragnis Mitarbeitern und Projektpartnern gehören unter anderem Alberto Sartoris, Luigi Zuccoli, Pietro Lingeri, Cesare Cattaneo, Mario Cereghini, Luigi Figini, Gino Pollini, Gabriele Mucchi, Piero Bottoni, Luigi Vietti, Antonio Carminati sowie die Künstler Manlio Rho, Mario Radice, Mario Sironi und Marcello Nizzoli; mit Margherita Sarfatti verbindet ihn eine lange Freundschaft. Infolge seiner Einberufung zum Militär, gerät Terragni im Russlandfeldzug unmittelbar an die Front. Schwer gezeichnet, kehrt er 1943 nach Como zurück und stirbt nur kurze Zeit später auf dem Weg zur Wohnung seiner Verlobten an einem Gehirnschlag.[34]

Vaccaro, Giuseppe

Giuseppe Vaccaro (1896-1970) stammt aus Bologna, wo er an der Militärschule zum Ingenieur ausgebildet wird. Anschließend arbeitet er zunächst als Hochschullehrer. Bereits im Alter von 12 Jahren wird er Piacentini vorgestellt, der schon bald große Wertschätzung für den talentierten Zeichner hegt. 1923 kommt Vaccaro nach Rom, um als Mitarbeiter im Büro Piacentinis praktische Erfahrungen zu sammeln; unter anderem wirkt er beim Projekt für den Palazzo delle Corporazioni mit. Gleichzeitig beginnt er eine selbstständige Arbeit und avanciert rasch zu einem der wichtigsten Mitglieder der

römischen Architektenszene. Sein erster großer Erfolg ist die Auszeichnung beim Wettbewerb für den Völkerbundpalast in Genf (1926). Zwei Jahre später gewinnt er den ersten Preis im Wettbewerb für den Palazzo delle Poste in Neapel (1928). Der Entwurf wird mehrere Male umgearbeitet, um schließlich vollkommen verändert gebaut zu werden. Das Projekt, eines der symbolträchtigsten der revolutionären Phase der italienischen Moderne, markiert Vaccaros Abkehr von der *Scuola Romana* und die Hinwendung zum *Razionalismo*. Diese drückt sich neben dem veränderten Entwurf für den Postpalazzo auch in etlichen Studien zu Stahlbetonkonstruktionen aus, darunter auch Entwürfe für Kirchen, die er unter anderem bei Ausstellungen in Rom und Padua zeigt. Im Gegenlicht erscheint hingegen sein prämierter Beitrag im Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia (1929/31). Zur selben Zeit beendet Vaccaro im Streit über die Urheberschaft des Entwurfs für das Korporationsministerium seine Mitarbeit bei Piacentini. Es folgen weitere Großaufträge des Regimes, unter anderem die AGIP-Ferienkolonie in Cesenatico (1938), die als eine der Paradebauten der italienischen Moderne gilt. Gegen Ende der faschistischen Epoche dehnt er seine Aktivität ins Ausland aus. So kann er beispielsweise infolge eines gewonnen Wettbewerbs das Denkmal für Kemal Atatürk in Ankara (1942) realisieren. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist er einer der Protagonisten des Wiederaufbaus. Von ihm stammen unter anderem der Zentralbahnhof in Neapel (1954) und der Flughafen Fiumicino (1958).[35]

Anmerkungen

[1] vgl. Ferrazza, Guido: La pagina dei giovani. Alberto Alpago Novello. In: Arte Cristiana, 4.1916/Nr.12, S. 379f; Ferrazza, Guido: La pagina dei giovani. Ottavio Cabiati. In: Arte Cristiana, 8.1920/Nr. 2, S. 54-56; Nezi, Antonio: Nostri architetti d'oggi: Ottavio Cabiati. In: Emporium, 75.1932, S. 156-173; Claut, Sergio (Hg.): Studi e ricerche. Autori per Alberto Alpago Novello (1889-1985). Feltre/Belluno 1988; Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati e il suo tempo. Besana Brianza 1991; Zanella, Francesca: Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935. Mailand 2002; Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati, architetto. 1889-1956. Sonderheft ‚I Quaderni della Brianza'. Monza 2006; Franco Cajani und Alessia Galimberti: Ottavio Cabiati : architetto, 1889-1956. Desio 2006.

[2] vgl. Piacentini, Marcello: Cesare Bazzani (1879-1939). Mailand 1939; Giorgini, Michele und Valter Tocchi (Hg.): Cesare Bazzani. Un accademico d'Italia. Perugia 1988; Cesare Bazzani dall'archivio dei disegni alla città costruita, 1901-1939. Terni 2006 und Massaretti, Pier Giorgio und Mauro Scionti: Note biografiche degli architetti. In: Gresleri, Glauco; Culotta, Pasquale und Giuliano Gresleri (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007, S. 295.

[3] vgl. Orano, Paolo: L' Urbe massima : l'architettura e la decorazione di Armando Brasini. Rom 1916; Brasini, Luca (Hg.): L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini. Dall'urbe massima al ponte sullo stretto di Messina. Corigliano Calabro 1979; Pisani, Mario: Architetture di Armando Brasini. Rom 1996; Ranisi, Mariano: Armando Brasini. Quattro architetture per la Regia aeronautica. Rom 2008; Micalizzi, Paolo: L'"altra" modernità di Armando Brasini. In: Docci, Marina und Maria Grazia Turco (Hg.): L'architettura dell'"altra" modernità : atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007. Rom 2010, S. 414-423; Pisani, Mario: L'architettura di Armando Brasini : dal barocco magniloquente alla progressiva semplificazione del linguaggio. In: Docci, Marina und Maria Grazia Turco (Hg.): L'architettura dell'"altra" modernità : atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007. Rom 2010, S. 424-431.

[4] vgl. Pica, Agnoldomenico: Nuova architettura italiana. Mailand 1936, S. 101 und Mangione, Flavio: Clemente Busiri Vici. In: CESAR, 2.2008 (Juli/August), S. 1, ad vocem Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 15. Rom 1972, S. 541 sowie verschiedene Dokumente der Päpstlichen Kommission im Archiv Piacentinis: BST Florenz: Architettura, Fondo Marcello Piacentini, Filze 299 (1945-1951) und 300 (1953-59).

[5] vgl. Favole, Paolo: L'architettura delle chiese di Ottavio Cabiati. In: Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati e il suo tempo. Besana Brianza 1991, S. 104f; Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati, architetto. 1889-1956. Sonderheft ‚I Quaderni della Brianza'. Monza 2006; Franco Cajani und Alessia Galimberti: Ottavio Cabiati : architetto, 1889-1956. Desio 2006.

[6] vgl. Insolera, Italo: Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970. Turin 20083 (2001), S. 111 FN, Ciucci, Giorgio: Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944. Turin 20052 (1989), S. 46 und ad vocem Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 17. Rom 1974, S. 50-52.

[7] vgl. Bizzotto, Renata und Alessandra Muntoni (Hg.): 50 anni di professione. 1930-1940. Rom 1983, S. 65.

[8] vgl. Bonfigli, Casimiro: La diocesi della Spezia e il suo artefice. Rom 1984 und Simonato, Ruggero: Celso Costantini. Tra rinnovamento cattolico in Italia e le nuove missioni in Cina. Pordenone 1985 sowie für eine aktuelle Biografie Celso Costantinis: Pighin, Bruno Fabio: Per una biografia del cardinale Celso Costantini. In: Goi, Paolo (Hg.): Il cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo. Pordenone 2008, S. 21-44 sowie Ders.: Ai margini della guerra (1938-1947). Diario inedito del Cardinale Celso Costantini. Venedig 2010, S. 21-67 und Rosalen, Enrico: Celso Costantini, testimone di dialogo tra culture e religioni. Pordenone 2008. Zu Giovanni Costantini: Cabano, Paolo: Mons. Giovanni Costantini nei suoi diari. In: Goi, Paolo (Hg.): Il cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo. Pordenone 2008, S. 255-278 und Pighin, Bruno Fabio: Ai margini della guerra (1938-1947). Diario inedito del Cardinale Celso Costantini. Venedig 2010, S. 83 FN 7.

[9] vgl. Il I° Vescovo della Spezia. Mons. Costantini. In: L'Opinione, 8. April 1929; Bonfigli, Casimiro: La diocesi della Spezia e il suo artefice. Rom 1984 und Simonato, Ruggero: Celso Costantini. Tra rinnovamento cattolico in Italia e le nuove missioni in Cina. Pordenone 1985 sowie für eine aktuelle Biografie Celso Costantinis: Pighin, Bruno Fabio: Per una biografia del cardinale Celso Costantini. In: Goi, Paolo (Hg.): Il cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo. Pordenone 2008, S. 21-44 sowie Ders.: Ai margini della guerra (1938-1947). Diario inedito del Cardinale Celso Costantini. Venedig 2010, S. 21-67 und Rosalen, Enrico: Celso Costantini, testimone di dialogo tra culture e religioni. Pordenone 2008. Zu Giovanni Costantini: Cabano, Paolo: Mons. Giovanni Costantini nei suoi diari. In: Goi, Paolo (Hg.): Il cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo. Pordenone 2008, S. 255-278 und Pighin, Bruno Fabio: Ai margini della guerra (1938-1947). Diario inedito del Cardinale Celso Costantini. Venedig 2010, S. 83 FN 7.

[10] vgl. Pica, Agnoldomenico: Nuova architettura italiana. Mailand 1936, S. 31; Selem, Hilda: Opere dell'architetto Luigi Carlo Daneri, 1931-1960. In: L'Architettura : cronache e storia, 6.1960/Juni; Bona, Enrico D.: Introduzione. In: Patrone, Pietro D.: Daneri. Genua 1982, S. 9-44; Cevini, Paolo: Genova anni '30: da Labò a Daneri. Genua 1989; Brandolisio, Marco und Marco Vido: Daneri e Genova. In: Domus, 63.1990/718 (Juli/August), S. V-VIII; Rosadini, Francesco: Luigi Carlo Daneri: razionalista a Genova. Turin 2003; Forte, Riccardo: Il discepolo di Le Corbusier. Luigi Carlo Daneri e l'utopie radieuse del moderno. In: Barisione, Silvia u.a. (Hg.): Architetture in Liguria dagli anni venti agli anni cinquanta. Mailand 2004, S. 51-54. Elisa Boeri hat 2012 eine Diplomarbeit über das Werk Daneris vorgelegt, in der sie systematisch das Archivmaterial aufbereitet hat; vgl. Luigi Carlo Daneri nella cultura architettonica italiana. Mailand 2012 (Tesi di laurea, Politecnico di Milano, a.a. 2011/12).

[11] vgl. Grassetto, Marina: Architettura veneziana del Novecento : Brenno Del Giudice. (Tesi di laurea, IUAV, a.a. 1983/84) und Bianchi, Giovanni: Brenno Del Giudice: una 'moderna' tradizione. In: Docci, Marina und Maria Grazia Turco (Hg.): L'architettura dell'"altra" modernità : atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007. Rom 2010, S. 268-280.

[12] vgl. Pirazzoli, Nello (Hg.): Arnaldo Foschini : didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del '900. Faenza 1979 und Rizzo, Francesca: Arnaldo Foschini. 1884-1968. (Tesi di laurea, La Sapienza Roma, a.a. 1991/92).

[13] vgl. Ferrazza, Guido: La pagina dei giovani. Alberto Alpago Novello. In: Arte Cristiana, 4.1916/Nr.12, S. 379f; Ferrazza, Guido: La pagina dei giovani. Ottavio Cabiati. In: Arte Cristiana, 8.1920/Nr. 2, S. 54-56; Nezi, Antonio: Nostri architetti d'oggi: Ottavio Cabiati. In: Emporium, 75.1932, S. 156-173; Claut, Sergio (Hg.): Studi e ricerche. Autori per Alberto Alpago Novello (1889-1985). Feltre/Belluno 1988; Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati e il suo tempo. Besana Brianza 1991; Zanella, Francesca: Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935. Mailand 2002; Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati, architetto. 1889-1956. Sonderheft ‚I Quaderni della Brianza'. Monza 2006; Franco Cajani und Alessia Galimberti: Ottavio Cabiati : architetto, 1889-1956. Desio 2006.

[14] vgl. Pica, Agnoldomenico: Nuova architettura italiana. Mailand 1936, S. 78; Zermani, Paolo: Ignazio Gardella. Rom/Bari 1991; Buzzi Ceriani, Franco (Hg.): Ignazio Gardella : progetti e architetture 1933-1990. Kat. Mailand 1992. Venedig 1992; Guidarini; Stefano: Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999, Mailand 2002; Casamonti, Marco (Hg.): Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità. Genua 2006-07. Kat. Mailand 2006; Ciarcia, Saverio: Architettura di Ignazio Gardella : il pensiero e le opere. Neapel 2012.

[15] vgl. Insolera, Italo: Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970. Turin 20083 (2002), S. 108 FN. Außerdem: Zucconi, Guido (Hg.): Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città. Mailand 1997.

[16] vgl. Quilici, Vieri: Adalberto Libera : l'architettura come ideale. Rom 1981; Adalberto Libera. Opera completa. Mailand 1989 und Surhone, Lambert M. (Hg.): Adalberto Libera. Beau Bassin 2010.

[17] vgl. Artibani, Mauro: Giulio Magni, 1859-1930 : opere e progetti. Rom 1999, der hier auch die Etikettierung „michelangeloscher Eklektizismus" zitiert (S. 94). Ferner sei Magnis Fotodokumentation zum Kirchenbau des Barock in Rom erwähnt, die für die Vertreter des barocchetto als Anschauungsmaterial dienen: Ders.: Il barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa. 3 Bd. Turin 1911-13, Bd. 1: Chiese. Turin 1911. Zur Rolle Magnis im Umfeld der Scuola Romana vgl. Muratore, Giorgio: Uno sperimentalismo eclettico. In: Ciucci, Giorgio und Giorgio Muratore (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento. Mailand 2004, S. 29-35.

[18] vgl. Pica, Agnoldomenico: Architettura moderna in Italia. Mailand 1941, S. 115 und Capanna, A.: Gaetano Minnucci. In: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 74 (2010).

[19] vgl. Pica, Agnoldomenico: Architettura moderna in Italia. Mailand 1941; Di Noto, Anna (Hg.): Eugenio Montuori progetti disegni acquarelli olii. Rom 2007.

[20] vgl. De'Rossi dell'Arno, Giulio: Pio XI e Mussolini. Rom 1954; De Begnac, Yvon und Francesco Perfetti: Taccuini mussoliniani. Bologna 1990; Gariboldi, Giulio Angelozzi: Pio XII, Hitler e Mussolini. Il Vaticano fra le dittature. Mailand 1995; Mussolini, Benito: La mia vita. Mailand 2001[3] (1999); Smith, Denis Mack: Mussolini. Mailand 2004[12] (1983); Petacco, Arrigo: L'uomo della provvidenza. Mailand 2004; De Luna, Giovanni: Mussolini. Reinbek bei Hamburg 2006[5] (1978); Fattorini, Emma: Pio XI, Hitler e Mussolini. Turin 2007, De Felice, Renzo: Mussolini. 7 Bd. Turin 1996-2008.

[21] Die Literatur zum Wirken Muzios ist sehr umfangreich, daher sei stellvertretend auf folgende Monografien verwiesen: Muzio, Giovanni und Piero Torriano: Giovanni Muzio. Genf 1931; Mezzanotte, Gianni: Giovanni Muzio : architetture francescane. Mailand 1974; Contessi, Gianni (Hg.): Giovanni Muzio. Architetture civili 1921-40. Mailand 1979; Gambirasio, Giuseppe (Hg.): Giovanni Muzio. Opere e scritti. Mailand 1982; Irace, Fulvio: Giovanni Muzio 1893-1982. Opere. Mailand 1994 sowie Boidi, Sergio (Hg.): Muzio. L'architettura di Giovanni Muzio. Mailand 1994.

[22] vgl. Pica, Agnoldomenico: Architettura moderna in Italia. Mailand 1941; Pier Luigi Nervi : architettura come sfida. Mailand 2010.

[23] vgl. Ojetti, Ugo: I taccuini, 1914-43. Florenz 1954; Shapiro, Ellen R.: Ojetti e Terragni: classicismo, razionalismo, fascismo. In: Ciucci, Giorgio (Hg.): Giuseppe Terragni. Opera completa. Mailand 1996, S. 219-227; Nezzo, Marta: Critica d'arte in guerra, Ojetti 1914-1920. Vicenza 2003; De Lorenzi, Giovanna: Ugo Ojetti, critico d'arte. Dal 'Marzocco' a 'Dedalo'. Florenz 2004 und Canali, Ferruccio (Hg.): Ugo Ojetti (1871-1946) critico : tra architettura e arte. Florenz 2008; Rosalen, Ennio: Celso Costantini, testimone di dialogo tra culture e religioni. Pordenone 2008, S. 7-14.

[24] vgl. Gulletta, Letterio (Hg.): Angelo per Messina. Catalogo dell'Esposizione di preziosi documenti dell'Arcivescovo Angelo Paino, nel 40° anniversario della sua morte vigilia del centenario del terremoto del 1908. Messina 2007.

[25] Pica, Agnoldomenico: Nuova architettura italiana. Mailand 1936, S. 87; Bizzotto, Renata und Alessandra Muntoni (Hg.): 50 anni di professione. 1930-1940. Rom 1983, S. 109, Muntoni, Alessandra: Lo studio Paniconi e Pediconi, 1930-1984. Rom 1987, S. 205 und v.a. Villani, Marcello: Giovanni Muzio e lo studio Paniconi-Pediconi all'E 42. In: Docci, Marina und Maria Grazia Turco (Hg.): L'architettura dell''altra' modernità : atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007. Rom 2010, S. 440-451.

[26] vgl. Pensabene, Giuseppe: Può oggi esistere l'architettura? Palermo 1930; Pensabene, Giuseppe: La nuova cattedrale di Avezzano. In: Architettura, 11.1932, S. 626-627; Pensabene, Giuseppe: Il libro giallo dell'architettura italiana. VI Conclusioni. In: Il Tevere, 7. Januar 1933; Pensabene, Giuseppe: Sabaudia. In: Casabella, 7.1933/10 (Oktober), S. 30-35; Pensabene, Giuseppe: Significato estetico del razionalismo. In: Quadrante, 1.1933/1 (Mai), S. 6-7.

[27] vgl. De Angelis, Daniela: Note su Concezio Petrucci. In: De Angelis, Daniela (Hg.): Note su Concezio Petrucci. L'architetto delle 'Città Nuove'. Rom 2005, S. 6-33 sowie Cucciolla, Arturo: Vecchie città, città nuove. Concezio Petrucci 1926-1946. Bari 2006 und Piemontese, Gianfranco: Concezio Petrucci e il progetto dell'opera San Michele a Foggia. Architettura sacra nell'Italia degli anni Trenta. Bari 2002.

[28] Die Literatur zum Wirken Piacentinis ist sehr umfangreich, daher sei stellvertretend auf die Monografien von Mario Lupano: Marcello Piacentini. Rom 1991, S. 181-188, Mario Pisani (Hg.): Marcello Piacentini : Architettura moderna. Venedig 1996 und Ders.: Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre. Rom 2004 verwiesen.

[29] vgl. Lovati, Silvia: Verso una biografia di Mons. G. Polvara. Breve biografia. In: L'Amico dell'arte cristiana, 57987/4, S. 79-85; Dotta, Cesare: Il sacerdote Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 38.1950/3-4, S. 21-23 und Bettoli, Giacomo: Il Sacerdote dell'Arte. Nachdruck in: L'Amico
dell'arte cristiana, 81.2010/4, S. 75. Außerdem: Bossi, Paolo: Giuseppe Polvara e l'espressione della modernità nell'architettura religiosa milanese. In: Docci, Marina und Maria Grazia Turco (Hg.): L'architettura dell'"altra" modernità : atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007. Rom 2010, S. 234-245.

[30] vgl. Brunetti, Fabrizio: Mario Ridolfi. Florenz 1985; Bellini, Federico: Mario Ridolfi. Rom/Bari 1993; Palmieri, Valerio: Mario Ridolfi. Guida all'architettura. Venedig 1996 und Mario Ridolfi architetto 1904-2004. Atti del Convegno (Roma, 9 dicembre 2004; Terni, 10 dicembre 2004). Mailand 2006.

[31] vgl. Bizzotto, Renata und Alessandra Muntoni (Hg.): 50 anni di professione. 1930-1940. Rom 1983, S. 129.

[32] vgl. Giuseppe Samonà, 1923-1975. Cinquant'anni di architetture. Rom 1975; Tentori, Francesco: I Samonà : fusioni fra architettura e urbanistica. Turin 1996; Kim, Ilhyun: Giuseppe Samonà 1927-1940 : la formazione professionale tra architetto militante e professore universitario. In: Cortese, Guido u.a. (Hg.): Giuseppe e Alberto Samonà, 1923-1993. Inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l'archivio progetti. Padua 2003, S. 27-65 und Marras, Giovanni (Hg.): Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia : archivio progetti. Padua 2006.

[33] vgl. Pica, Agnoldomenico: Architettura moderna in Italia. Mailand 1941, S. 132f; Casanova, Maria (Hg.): Alberto Sartoris, 1901-1998 : la concepción poética de la arquitectura (IVAM, Centre Julio González, 27 julio - 24 septiembre 2000). Valencia 2000, S. 258-261; Sommella Grossi, Marina (Hg.): Alberto Sartoris. L'immagine razionalista, 1917-1943. Mailand 1998, S. 179-181 und Gubler, Jacques und Alberto Abriani: Alberto Sartoris. Dall'autobiografia alla critica. Mailand 1990. Zum Turiner Milieu vgl. Ciucci, Giorgio: Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944. Turin 20052 (1989), S. 37-56 und Mulazzani, Marco: Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura. In: Ciucci, Giorgio und Giorgio Muratore (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento. Mailand 2004, S. 102-109.

[34] Die Literatur zum Wirken Terragnis ist sehr umfangreich, daher sei stellvertretend auf die zeitgenössische Note in Pica, Agnoldomenico: Architettura moderna in Italia. Mailand 1941, S. 134f und auf Longatti, Alberto: Giuseppe Terragni, la vita. In: Ciucci, Giorgio (Hg.): Giuseppe Terragni. Opera completa. Mailand 1996, S. 634-638.

[35] vgl. Pica, Agnoldomenico: Architettura moderna in Italia. Mailand 1941, S. 135. Weiterführend: Mazzotti,

Davide: Giuseppe Vaccaro, architetto. Cesena 2000 und Mulazzani, Marco (Hg.): Giuseppe Vaccaro. Mailand 2002.

3 VERZEICHNIS DER ARCHIVE

ACS
Archivio Centrale dello Stato, Rom.

ACS, EUR
Archivio Centrale dello Stato, fondo Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma – EUR (1935-1951), Rom.

ACS, PCM
Archivio Centrale dello Stato, fondo Presidenza del Consiglio dei Ministri, Rom.

ACS, MIM
Archivio Centrale dello Stato, fondo Ministero dell'Interno, Rom.

ACSSA
Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Rom.

ACSSA, Gustavo Giovannoni
Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondo disegni Gustavo Giovannoni, Rom.

ASD-PN
Archivio Storico Diocesano di Concordia-Pordenone, Pordenone.

ASD-PN, Giovanni Costantini
ASD-PN, fondo Giovanni Costantini, Pordenone.

AP
Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Venedig.

AP, Giuseppe Torres
Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giuseppe Torres, Venedig.

ASC
Archivio Storico Capitolino, Rom.

ASC, IE
Archivio Storico Capitolino, fondo Ispettorato Edilizio, Rom.

ASC-GE
Archivio Storico del Comune, Genua.

ASC-GE, AG, Culto 1910-1940
Archivio Storico del Comune, Archivio Generale, fondo Culto, 1910-1940, Genua.

ASC-GE, Atti del Podestà
Archivio Storico del Comune, Atti del Podestà, Genua.

ASD-GE
Archivio Storico Diocesano di Genova, Genua.

ASD-GE, San Marcellino
Archivio Storico Diocesano di Genova, fondo Parrocchia San Marcellino, Genua.

ASD-GE, Ufficio fiscale 1910-1940
Archivio Storico Diocesano di Genova, fondo Ufficio fiscale, 1910-1940, Genua.

ASD-LT
Archivio Storico della Diocesi di Latina/Terracina/Sezze-Priverno

ASD-MI

Archivio Storico Diocesano di Milano, Mailand.

ASD-MI, Arte Sacra

Archivio Storico Diocesano di Milano, fondo Arte Sacra, Mailand.

ASD-VeSe

Archivio Storico della Diocesi di Velletri/Segni

ASM

Archivio di Stato, Mailand.

ASM, Prefettura I 1922-1938

Archivio di Stato, fondo Gabinetto di Prefettura I 1922-1938, Mailand.

ASP

Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, Venedig.

ASP, Curia

Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, fondo Curia patriarcale di Venezia, Venedig

AS-SP

Archivio dello Stato, La Spezia.

AS-SP, Casimiro Bonfigli

Archivio dello Stato, fondo Casimiro Bonfigli, La Spezia.

AS-SP, Cesare Galeazzi

Archivio dello Stato, fondo Cesare Galeazzi, La Spezia.

AS-TV

Archivio di Stato, Treviso.

AS-TV, Prefettura 1911-1949

Archivio di Stato, fondo Prefettura di Treviso 1911-1949, Treviso.

ASV

Archivio Segreto Vaticano, Vatikanstadt.

ASV, CCRD

Archivio Segreto Vaticano, fondo Congr. Concist. Relat. Dioec., Januen [Genua], Vatikanstadt.

ASV, PCCASI

Archivio Segreto Vaticano, fondo Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia, Vatikanstadt.

BNCF

Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz.

BNCF, Ugo Ojetti

Biblioteca Nazionale Centrale, fondo Ugo Ojetti, Florenz.

BST

Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Florenz.

BST, Marcello Piacentini

Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, fondo Marcello Piacentini, Florenz.

BST, Roberto Papini

Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, fondo Roberto Papini, Florenz.

CSAC

Università degli Studi di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma.

CSAC, Alpago Novello/Cabiati/Ferrazza

Università degli Studi di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, fondo Alpago Novello, Cabiati, Ferrazza, Parma.

GNAM

Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.

GNAM, Ugo Ojetti

Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, fondo Ojetti, Rom.

SMB

Staatliche Museen zu Berlin.

SMB, Fritz Höger

Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Nachlass Fritz Höger: Brief Ernst-Erik Pfannschmidts an Eckhardt Berckenhagen vom 29. Juni 1977: http://miami.uni-muenster.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-1584/19_Quellen.PDF (11.04.2012).

UTV

Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

UTV, Arnaldo Foschini

Università degli Studi di Roma Tor Vergata, facoltà di ingegneria, dipartimento di ingegneria civile, fondo Arnaldo Foschini, Rom.

Pfarrarchive

Pfarrei San Giovanni Battista in Trenno

Archiv der Pfarrei San Giovanni Battista in Trenno, Piazza S. Giovanni 4, Mailand.

Pfarrei Sankt Canisius

Archiv der Pfarrei Sankt Canisius, Hochfeldstraße 63, Augsburg.

Pfarrei Santi Pietro e Paolo

Archiv der Pfarrei Santi Pietro e Paolo, Piazzale dei SS Pietro e Paolo 8, Rom.

Private Archive

Ansaldo

Fondazione Ansaldo, fondo Ansaldo, Genua.

PA Muzio

Soprintendenza Archivista per la Lombardia, Privatarchiv Giovanni Muzio, Mailand.

PA Daneri

Soprintendenza Archivista per la Liguria, Privatarchiv Luigi Carlo Daneri, Genua.

4 LITERATURVERZEICHNIS

Sortierung chronologisch/alphabetisch; am Ende des Verzeichnisses steht die Literatur ohne Jahresangabe.

Borromäus 1577
Borromäus, Karl: Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae. 1577, Liber 1, Cap. III.: URL: http://zbubblespace.info/2011/scritti-borromeo-clhr/ (05.07.2011); dt. Kultgegenstände der Kirche. Trier 1874. In neuerer englischer Übersetzung von Evelyn C. Voelker 1977 als Dissertation vorgelegt und 1998 veröffentlicht: Charles Borromeo's ‚Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae', 1577 : a translation with commentary and analysis. Ann Arbor 1998.

Clasen 1655
Clasen, Daniel: De religione politica. Magdeburg 1655, Kap. V, S. 65, zit.n. Seitschek, Hans Otto: Frühe Verwendungen des Begriffs ‚Politische Religion': Campanella, Clasen, Wieland. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bände. Paderborn 1996-2003. Bd. 3: Deutungsgeschichte und Theorie (2003), S. 115.

Fontana 1694
Fontana, Carlo: Templum Vaticanum et ipsius origo. Rom 1694.

Bugati 1782
Bugati, Gaetano: Memorie storico-critiche intorno le reliquie ed il culto di S. Celso Martire con un'appendice nella quale si spiega un dittico d'avorio della chiesa metropolitana di Milano. Mailand 1782.

Viollet-le-Duc 1863-72
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: Entretiens sur l'architecture. 3. Bde. Paris 1863-72.

Quanta Cura 1864
Pius IX.: Quanta Cura (Enzyklika), 8. Dezember 1864. Rom 1864.

Boito 1872
Boito, Camillo: L'architettura della nuova Italia. In: La Nuova Antologia, 19.1872/4 (April), S. 755-773.

Cavour 1872
Rede Cavours vom 27. März 1861 im Parlament von Turin. In: Cavour, Camillo di: Discorsi parlamentari del conte Camillo di Cavour. 11 Bände. Rom 1863-1872. Bd. 11 (1872)

Morris 1879
Morris, William: The art of the People (1879). In: On art and socialism : essays and lectures. London 1947.

Boito 1880
Boito, Camillo: Architettura del Medio Evo in Italia. Mailand 1880.

Morris 1881
Morris, William: The prospects of architecturein civilization (1881). In: Ders.: On art and socialism : essays and lectures. London 1947, S. 245.

Boito 1882
Boito, Camillo: I principi del disegno e gli stili dell'ornamento. Mailand 1882.

Melani 1884
Melani, Alfredo: Architettura italiana antica e moderna. 2 Bände. Mailand 1884.

Scaduto 1884
Scaduto, Francesco: Guarentigie Pontificie e relazioni tra stato e chiesa. (Legge 13 maggio 1871). Turin u.a. 1884.

Sitte 1889
Sitte, Camillo: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien 1889.

Ceradini 1890
Ceradini, Mario: L'architettura italiana alla Prima Esposizione d'Architettura a Torino. Turin/Palermo 1890.

Reycend 1890
Reycend, Giovanni Angelo: Discorso inaugurale. Prima Esposizione Italiana di Architettura in Torino. Turin 1890.

Rerum Novarum 1891
Leo XIII.: Rerum Novarum (Enzyklika), 15. Mai 1891. Rom 1891.

Schott 1893
Schott, Alfons: Vesperbuch (Vesperale Romanum). Lateinisch und deutsch. Enthaltend die Vespern des Kirchenjahres. Freiburg i. Br. 1893.

Königliches Dekret 1895/362
Königliches Dekret, 20. Januar 1895, Nr. 362.

Magani 1897-99
Magani, Francesco: L'antica liturgia romana. 3 Bände. Mailand 1897-99.

Ojetti 1901
Ojetti, Ugo: Per amor di Firenze. In: Corriere della Sera, 11-12. Januar und 8-9. Februar 1901.

Ojetti 1901a
Ojetti, Ugo: Per amor di Firenze. In: Corriere della Sera, 8-9. Februar 1901.

Societa storica messinese 1901-35
Societa storica messinese (Hg.): Archivio storico messinese. Erschienen von 1901-1935. (trimestral).

Opera per la preservazione della fede 1902
Opera della preservazione della fede [in Roma] sotto la celeste tutela della b. Vergine Immacolata e dei ss. Apostoli Pietro e Paolo, Benedetta e voluta dal sommo pontefice Leone XIII : [statuto]. Rom 1902.

Giovannoni 1902
Giovannoni, Gustavo: Edifici centrali cristiani. Rom 1902.

Leo XIII. 1902
Leo XIII.: Litteras ante annos. Rom, 25. November 1902.

Giovannoni 1904
Giovannoni, Gustavo: La sala termale della villa liciniana e le cupole Romane. In: Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani, 19.1904/3, S. 165-201.
Il fermo proposito 1905
Pius X.: Il fermo proposito (Enzyklika), 11. Juni 1905. Rom 1905.
Latham 1906
Latham, Edward: Famous sayings and their authors. London 1906.
Milano 1906
Guida-album di Milano e dell'Esposizione, 1906. Mailand 1906.
Mazzini 1907 I
Mazzini, Giuseppe: Istruzione generale per gli affratellati nella Giovine Italia (1831). In: Mazzini, Giuseppe: Scritti politici editi ed inediti di Giuseppe Mazzini. 2 Bände. Imola 1907, Bd.1.
Corradini 1908
Corradini, Enrico: L'ombra della vita. Neapel 1908.
Orano 1908
Orano, Domenico: Per la dignità di Roma, case non baracche. Rom 1908.
Torres 1908
Giuseppe Torres. In: L'Architettura Italiana, 3.1908/12, S. 50-51.
Le Figaro, 20. Februar 1909
Le Figaro, 20. Februar 1909.
Marinetti 1909
Marinetti, Filippo Tommaso: Le Futurisme. In: Le Figaro, 20. Februar 1909.
Ceriani 1910
Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di Mons. Antonio Maria Ceriani. Mailand 1910.
Opera di Soccorso 1910-19
L' Opera di Soccorso per le Chiese rovinate dalla guerra. Palazzo Patriarcale-Venezia: Statistica delle Chiese rovinate dalla guerra. Venedig 1910-1919.
Calza 1911
Calza, Arturo: Roma moderna. Rom 1911.
Magni 1911
Magni, Giulio: Il barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa. 3 Bd. Turin 1911-13, Bd. 1: Chiese. Turin 1911.
Penzig 1911
Penzig, Rudolph: Der Anti-Modernisteneid. Berlin 1911.
Pavia/Masera 1912
Pavia, Angelo und Giovanni Masera: Piano generale edilizio e di ampliamento della città di Milano, Relazione. In: Atti del Comune di Milano,. Mailand 1899-1925. Bd. 14: 1909-1910. Mailand 1912.
Arte Cristiana 1913
Per l'insegnamento della storia dell'arte nei seminari. In: Arte Cristiana, 1.1913/8, S. 256.
Arte Cristiana 1913a
Qualche quesito pratico. In: Arte Cristiana Jhrg. 1.1913/Nr. 1, S. 32 (Frage).
Costantini 1913
Costantini, Celso: Il rinascimento dell'architettura medioevale. In: Arte Cristiana, 1.1913/7, S. 193-204.
Crispolti 1913
Crispolti, Filippo: Il nostro programma. In: Arte Cristiana, 1.1913/1, S.1-2.
Festugière 1913
Festugière, Maurice (Abtei Maredsous): La liturgie catholique. Essai de synthèse suivi de quelques développements. Maredsous 1913.
Giovannoni 1913
Giovannoni, Gustavo: Il 'diradamento' edilizio dei vecchi centri : il quartiere della Rinascenza in Roma. In: Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti, 48.1913, S. 53-76.
Giovannoni 1913a
Giovannoni, Gustavo: Vecchie città ed edilizia nuova. In: Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti, 48.1913/5-6, S. 449-472.
Janssens 1913
Janssens, Laurent: L'arte della Scuola benedettina di Beuron. In: Arte Cristiana, 1.1913/6, S. 161-184.
Piacentini 1913
Piacentini, Marcello: L'edilizia moderna. L'opera di Joseph Olbrich. In: Emporium, 19.1913/227 (November), S. 350-369.
Piacentini 1913a
Piacentini, Marcello: L'edilizia moderna: l'opera di Raimondo D'Aronco. In: Emporium, 19.1913/220 (April), S. 243-261. (Text wieder abgedruckt in Pisani 1996b, S. 69-74)
Società Arte Critstiana 1913
Società degli Amici dell'Arte Cristiana. Art. 2. In: Arte Cristiana, 1.1913/1, S. 25-26.
Ad Beatissimi Apostolorum 1914
Benedikt XV.: Ad Beatissimi Apostolorum (Enzyklika), 1. November 1914. Rom 1914.
Beauduin 1914
Beauduin, Lambert (Abtei Chevetogne): La piété de l'église. Principes et faits. Louvain 1914.
Bertarelli 1914
Bertarelli, Luigi V.: Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Mailand 1914, Bd. 1: Piemonte, Lombardia, Canton Ticino, Mailand 1914.
Ferrazza 1914
Ferrazza, Guido: L'architetto Cecilio Arpesani. In: Arte Cristiana, 2.1914/Nr. 11, S. 328f.
Polvara 1914
Polvara, Giuseppe: L'altare secondo le prescrizioni liturgiche. Polemica cortese. Arte Cristiana, 2.1914/1, S. 26-29.
Polvara 1914a
Polvara, Giuseppe: L'altare secondo le prescrizioni liturgiche. Polemica cortese. Arte Cristiana, 2.1914/5, S. 148-149.
Polvara 1914b
Polvara, Giuseppe: L'altare secondo le prescrizioni liturgiche. Polemica cortese. Arte Cristiana, 2.1914/7, S. 215-220.
Sant'Elia 1914
Sant'Elia, Antonio: L'architettura futurista : Manifesto, 11. Juli 1914. In: Magnago Lampugnani, Vittorio (Hg.): Antonio Sant'Elia. Gezeichnete Architektur. München 1992, S. 214-217.
Balla/Depero 1915
Balla, Giacomo und Fortunato Depero: Ricostruzione futurista dell'universo. Mailand, 11. März 1915.
Margotti 1915
Margotti, Francesco: Le nuove correnti dell'arte cristiana moderna. In: Arte Cristiana, 3.1915/4, S.12-17.
Margotti 1915a
Margotti, Francesco: Un sacerdote pittore e architetto: G. Polvara. In: Arte Cristiana, 3.1915, S. 311-313.
Piacentini 1915
Piacentini, Marcello: L'Italia all'Esposizione di San Francisco. In: Emporium, 61.1915, S. 77-80.

Baudot 1916
Baudot, Anatole de: L'architecture. Le passè – le presente. Paris 1916.
Ferrazza 1916
Ferrazza, Guido: La pagina dei giovani. Alberto Alpago Novello. In: Arte Cristiana, 4.1916/Nr.12, S. 379f.
Ferrazza 1916a
Ferrazza, Guido: La pagina dei giovani. Romeo Moretti. In: Arte Cristiana 4.1916/Nr. 4, S. 153-154.
Giovannoni 1916
Giovannoni, Gustavo: Gli architetti e gli studi di architettura in Italia. Rom 1916.
Marinetti 1916
Marinetti, Filippo Tommaso: La nuova religione della velocità. In: L'Italia futurista, 1. Juni 1916.
Nathan 1916
Nathan, Ernesto: La Terza Roma. In: Nuova Antologia, 1. August 1916.
Orano 1916
Orano, Paolo: L' Urbe massima : l'architettura e la decorazione di Armando Brasini. Rom 1916.
Piacentini 1916
Piacentini, Marcello: Sulla conservazione della bellezza di Roma e sullo sviluppo della città moderna. Rom 1916.
La Settimana religiosa, 26. November 1916
La chiesa di S. Marcellino e la regione del Campo. In: La Settimana religiosa, 26. November 1916, S. 523-524.
Arte Cristiana 1917
Cronaca. Il voto di Venezia. In: Arte Cristiana, 5.1917/Nr. 1, S. 25f.
Arte Cristiana 1917a
Pagine da rileggere (dedicate agli architetti che studieranno il disegno del nuovo tempio di Venezia). In: Arte Cristiana, 5.1917/Nr. 2, S. 55-58.
Arte Cristiana 1917b
Un architetto: Per una Scuola d'Arte Cristiana. In: Arte Cristiana, 5.1917/9, S. 238-239.
Biagetti 1917
Biagetti, Biagio: Per una Scuola d'Arte Sacra. In: Arte Cristiana, 5.1917/7, S. 178-184.
Bollettino d'arte 1917
Heftbeilage 'Protezione dei monumenti' in: Bollettino d'arte, 11.1917/8-12, S. 180-312.
Costantini 1917
Costantini, Celso: L'opera di soccorso per le chiese devastate sul fronte francese e l'esposizione d'arte liturgica al Louvre. In: Arte Cristiana, 5.1917, S. 186.
Costantini 1917
Costantini, Celso: Per una Scuola di Arte Sacra. In: Arte Cristiana, 5.1917/7, S. 184-186.
Degani 1917
Degani, Ernesto: L'opera di soccorso per le chiese devastate sul fronte francese e l'esposizione d'arte liturgica al Louvre. In: Arte Cristiana, 5.1917/2, S. 186f.
Gasparri 1917
Gasparri, Pietro (Hg.): Pius X., Benedikt XV. : Codex Iuris Canonici. Rom 1917.
Ojetti 1917
Ojetti, Ugo: I monumenti italiani e la guerra. Mailand 1917.
Polvara 1917
Polvara, Giuseppe: Per una Scuola d'arte cristiana. In: Arte Cristiana, 5.1917/9, S. 236-238.
Torres 1917
Un architetto [Giuseppe Torres]: Per una scuola d'arte cristiana. In: Arte Cristiana, 5.1917/Nr. 9, S. 236-239.
Arte Cristiana 1918
Opera di Soccorso. In: Arte Cristiana, 6.1918/Nr. 12, S. 174.
Bernareggi 1918
Bernareggi, Adriano: Le prescrizioni del codice di diritto canonico nel campo dell'arte sacra. In: Arte Cristiana, 6.1918/8, S. 98-105.
Costantini 1918
Costantini, Celso: La gran pietà delle nostre chiese sul fronte. In: Arte Cristiana, 6.1918/3, S. 33-44.
Costantini 1918a
Costantini, Celso: Per la rinascita delle chiese. In: Arte Cristiana, 6.1918/3, S. 41-44.
Costantini 1918b
Costantini, Celso: Per le chiese devastate. In: Arte Cristiana, 6. 1918/7, S. 108-112.
Costantini 1918c
Costantini, Celso: L'esodo da Aquileia. In: Arte Cristiana, 6.1918/3, S. 45-47.
Ojetti 1918
Ojetti, Ugo: Per le chiese devastate. In: Corriere della Sera, 20. Juli 1918.
Opera di Soccorso 1918
L'Opera di Soccorso per le Chiese rovinate dalla guerra. In: Arte Cristiana, 6.1918/12, S. 174.
Piacentini 1918
Piacentini, Marcello: Roma città morta? In: Il Messaggero, 1. März 1918.
Arte Cristiana 1919
Opera di Soccorso. In: Arte Cristiana, 7.1919/Nr. 1, S. 15f.
Bartning 1919
Bartning, Otto: Vom neuen Kirchenbau. Berlin 1919.
Cardarelli 1919
Cardarelli, Vincenzo: Prologo in tre parti. In: La Ronda, 1.1919.
Caronti 1919
Caronti, Emanuele: Per la rinascita dell'arte liturgica. In: Arte Cristiana, 7.1919/, S. 81.
Costantini 1919
Costantini, Giovanni: Il nuovo Tempio Votivo che Venezia erigerà nell'isola di Lido. In: Arte Cristiana, 7.1919/7, S. 103-120.
De Chirico 1919
De Chirico, Giorgio: Il ritorno al mestiere. In: Valori Plastici, 2.1919/11-12.
Gesetz 1919/426
Gesetz vom 27. März 1919, Nr. 426.
Gesetz 1919/925
Gesetz vom 8. Juni 1919, Nr. 925.
Gesetz 1919/2094
Gesetz vom 6. Oktober 1919, Nr. 2094.
Il Popolo d'Italia, 6. Juni 1919
Programma dei fasci italiani di combattimento. In: Il Popolo d'Italia, 6. Juni 1919.
Königliches Dekret 1919/2593
Königliches Dekret vom 31. Oktober 1919, Nr. 2593: Istituzione della Regia Scuola Superiore di Architettura in Roma.
Opera di Soccorso 1919
Opera di Soccorso per i paesi devastati dalla guerra. Padua 1919.

Opera di Soccorso 1919a
L' Opera di Soccorso per le Chiese rovinate dalla guerra. Palazzo Patriarcale-Venezia: Statistica delle campane asportate dalle provincie venete dai germanici e dagli Austro-ungarici. Venedig 1919.
Polvara 1919
Polvara, Giuseppe: L'Arte Sacra all'ultima nazionale di Brera. In: Arte Cristiana, 7.1919/1, S. 12-16.
Arte Cristiana 1920
Relazione della giuria sul concorso per una chiesa parrocchiale da erigersi a Padova. In: Arte Cristiana, 8.1920/3, S. 140-147.
Arte Cristiana 1920a
Relazione sul concorso per le chiese da riedificare al fronte, Progetti di chiese approvati. In: Arte Cristiana, 8.1920/3, S. 65-72.
Arte Cristiana 1920b
Primo convegno pro arte cristiana. Roma 12-13 Marzo 1920. In: Arte Cristiana, 8.1920/1, S. 12.
Barin 1920
Barin, Luigi: Catechismo liturgico : ad uso dei seminari, del giovane clero e dei rettori di chiese. Rovigo 1920.
Brentari 1920
Brentari, Ottone: C.O.S.C.G. In: La Libertà, 03.11.1920.
Caronti 1920
Caronti, Emanuele: La pietà liturgica. Turin 1920.
Cecchelli 1920
Cecchelli, Carlo: Per l'Arte Cristiana. Questioni del giorno. In: Arte Cristiana, 8.1920/Nr. 10, S. 185-187.
Costantini 1920
Costantini, Celso: Sugli indirizzi dell'arte moderna – Posizioni ed atteggiamenti dell'arte cristiana. In: Vita e Pensiero, 6.1920/4, S. 272-281.
Costantini 1920a
Costantini, Giovanni: Atti e documenti dell'opera si soccorso per le Chiese rovinate dalla guerra. In: Arte Cristiana, 8.1920/4, S. 73-87.
Damerini 1920
Damerini, Gino: L'esposizione d'arte sacra nel Palazzo Reale di Venezia. In: Emporium, 52.1920, S. 206-211.
Deville 1920
Deville, Rinaudo: Ricostruire… In: Il Carroccio. The Italian review. Rivista di coltura, propaganda e difesa italiana in America, 6.1920/1, S. 68.
Fabre 1920
Fabre, Abele: Problemi d'architettura (A proposito delle chiesa da rifare). In: Arte Cristiana, 8.1920/Nr. 1, S. 18-22.
Ferrazza 1920
Ferrazza, Guido: La pagina dei giovani. Ottavio Cabiati. In: Arte Cristiana, 8.1920/2, S. 54-56.
La Fontaine/Rosadi 1920
La Fontaine, Pietro und Giovanni Rosadi: Inaugurandosi la Mostra Nazionale d'Arte Sacra a Venezia. 9 settembre 1920. In: Arte Cristiana, 8.1920, S. 162-166.
Mostra d'arte sacra 1920
Mostra nazionale d'arte sacra. Venezia, Palazzo Reale, settembre-ottobre 1920 (catalogo). Kat. Venedig 1920.
Ojetti 1920
Ojetti, Ugo: Arte sacra? In: Corriere della Sera, 19. Oktober 1920.
Opera di soccorso 1920
Opera di soccorso per le chiese. Venedig 1920.
Opera di Soccorso 1920a
L'Opera di Soccorso per le chiese rovinate dalla guerra (Palazzo Patriarcale, Venezia). Venedig 1920.
Raccolta di leggi 1920
Raccolta di leggi, decreti reali, decreti luogotenenziali, decreti ministeriali, circolari e decisioni di massima pubblicati nel quinquennio 1915-1919 ed in vigore al 1 gennaio 1920 : (Appendice alla raccolta pubblicata nel 1915). Rom 1920.
Sertor 1920
Sertor, Jeft: I dieci principi : parole dell'eterno : queste dissertazioni sono svolte sui dieci principi di Padre Antonio. Venedig 1920.
Torres 1920
Sertor, Jeft [Giuseppe Torres]: I dieci principi : parole dell'eterno : queste dissertazioni sono svolte sui dieci principi di Padre Antonio. Venedig 1920.
Zanzi 1920
Zanzi, Emilio: Arte cristiana e arte cattolica all'Esposizione Nazionale di Torino. Novembre 1919. In: Arte Cristiana, 8.1920/Nr. 4, S. 88-93.
Architettura e Arti Decorative 1921
Arte Moderna. In: Architettura e Arti Decorative, 1.1921, S. 91f.
Arte Cristiana 1921
Programma della Scuola Superiore d'Arte Cristiana ‚Beato Angelico'. In: Arte Cristiana, 9.1921/11, S. 351-352.
Costantini 1921
Costantini, Celso: Atti del II. Congresso d'arte cristiana a Ravenna (10.-12. Sett. 1921). Convegni cristiani per artisti. In: Arte Cristiana, 9.1921, S. 365-368.
Emo 1921
Emo, C.: Le chiese del Lido. In: Gazzetta di Venezia, 15. Januar 1921.
Ferrazza 1921
Ferrazza, Guido: La pagina dei giovani. Emilio Lancia. In: Arte Cristiana, 9.1921/Nr. 7, S. 247-250.
Giovannoni 1921
Giovannoni, Gustavo: L' architettura italiana nella storia e nella vita. Prolusione inaugurale della nuova Scuola Superiore d'Architettura in Roma letta il 18 dicembre 1920. Rom 1921.
Giovannoni 1921
Giovannoni, Gustavo: Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo. In: Architettura e arti decorative, 1.1921, S. 418-438.
Königliches Dekret 1921/1255
Königliches Dekret vom 2. Juni 1921, Nr. 1255: Regolamento per la Regia Scuola Superiore di Architettura in Roma.
La Madonna di Lido 1921
Il simbolismo nel Tempio di Lido. In: La Madonna di Lido, 1.1921/6, S. 3.
Mezzanotte 1921-22
Mezzanotte, Paolo: La prima mostra d'architettura promossa dalla Famiglia Artistica di Milano. In: Architettura e Arti decorative, 1.1921-22/3, S. 298-304.
Muzio 1921
Muzio, Giovanni: L'architettura a Milano intorno all'Ottocento. In: Emporium. 54.1921, S. 241-258.
Opera di Soccorso 1921
Opera di Soccorso. Circolari 9-14. Venedig 1921 .
Papini 1921
Papini, Roberto: La Prima Biennale Romana. In: Rassegna italiana politica letteraria ed artistica, 4.1921, S. 499-508.

Piacentini 1921
Piacentini, Marcello: Considerazioni sul concorso per il monumento al Fante. In: Architettura e arti decorative, 1.1921, S. 215f.
Piacentini 1921a
Piacentini, Marcello: Il momento architettonico all'estero. In: Architettura e arti decorative, 1.1921, S. 32-76.
Piacentini 1921b
Piacentini, Marcello: La Mostra di Architettura alla I Biennale romana. In: Architettura e Arti decorative, 1.1921/3, S. 284-297.
Polvara 1921
Polvara, Giuseppe: Prima Mostra di architettura alla 'Famiglia Artistica' di Milano. In: Arte Cristiana, 9/1921/6, S. 187-190.
Schuster 1921
Schuster, Ildefonso: Una lettera del Card. I. Schuster per l'arte sacra e per un museo artistico nella diocesi di Milano. In: Arte Cristiana, 9.1921, S. 68-70.
Talenti 1921
Talenti, Achille: Come si crea una città: il Lido di Venezia. La storia, la cronaca, la statistica. Padua 1921.
Torres 1921
Torres, Giuseppe: L'architettura all'esposizione d'arte sacra in Venezia. In: Architettura e Arti decorative, 1.1921/1, S. 100-111.
Architettura e arti decorative 1922-23
Il concorso per il duomo di Monfalcone. In: Architettura e arti decorative, 2. 1922-23, S. 40-46.
Arpesani 1922
Arpesani, Cecilio: Criteri di selezione per la Prima Mostra di Arte Cristiana. In: Arte Cristiana, 9.1922/4, S. 100-104.
Bellotti 1922
Bellotti, L.: Le nuove costruzioni al Lido. In: Il Gazzettino, 28. Januar 1922.
Belvederi 1922
Belvederi, Giulio: Atti del II. Congresso d'arte cristiana a Ravenna (10.-12. Sett. 1921). Esperienza di dieci anni di lotta per il risorgimento dell'Arte Cristiana. In: Arte Cristiana, 10.1922/1, S. 18-20.
Boselli 1922
Boselli, Paolo: Commemorazione di Marco Magistretti. Turin 1922.
Casagrande 1922
Casagrande, Vincenzo: Libertà e doveri dell'arte cristiana. In: Arte Cristiana, 10.1922, S. 342-343.
Crispolti 1922
Crispolti, Filippo: Parole inaugurali alla mostra di Arte Cristiana. In: Arte Cristiana, 10.1922/Nr. 5, S. 165-170.
Gesetz 1922/1722
Gesetz vom 10. Dezember 1922, Nr. 1722
Giovannoni 1922
Giovannoni, Gustavo: Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo. Mailand/Rom 1922.
Macchiavelli/Oppel-Bronikowski 1922
Machiavelli, Nicolò: Discorsi. Politische Betrachtungen über die alte und die italienische Geschichte. Übersetzt und eingeleitet von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Berlin 1922.
Mezzanotte 1922
Mezzanotte, Paolo: L'architettura alla Mostra d'Arte Sacra nel chiostro delle Grazie a Milano. In: Arte Cristiana, 10.1922/6, S. 161-164.
Mezzanotte 1922-23
Mezzanotte, Paolo: La prima mostra nazionale d'arte sacra a Milano. In: Architettura e arti decorative, 2.1922-23, S. 22-45.
Ojetti 1922
Ojetti, Ugo: Ancora del monumento al Fante. In: Corriere della Sera, 9. Dezember 1922.
Ojetti 1922-23
Ojetti, Ugo: Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Roncade. In: Dedalo, 3.1922-23.
Mezzanotte/Piacentini 1922
Mezzanotte, Paolo und Marcello Piacentini: Edilizia milanese. In: Architettura e arti decorative, 2.1922/10, S. 84f.
Mussolini 1922
Mussolini, Benito: Vincolo di sangue. In: Il Popolo d'Italia. 19. Januar 1922.
Mussolini 1922a
Mussolini, Benito: Passato e avvenire. In: Popolo d'Italia, 21. April 1922.
Piacentini 1922
Piacentini, Marcello: Edilizia milanese. In: Architettura e arti decorative, 2.1922, S. 84-87.
Puricelli 1922
Puricelli, Dionigi: Le parate alle chiese. In: Arte Cristiana, 10.1922/5, S. 171-174.
Santacroce 1922
Santacroce, Livio: Il concorso per tipi di chiesette rurali del suburbio di Roma. In: Architettura e arti decorative, 2.1922, S. 149bis-173bis.
Sarfatti 1922
Sarfatti, Margherita: Cronache d'Arte. Il Monumento al Fante. In: Il Popolo d'Italia, 15. Dezember 1922.
Torres 1922
Torres, Duilio: Le nuove costruzioni e la commissione all'ornato. In: Rivista di Venezia, 6.1922/6, S. 20-25.
Ubi Arcano Dei 1922
Pius XI.: Ubi Arcano Dei Consilio (Enzyklika), 23. Dezember 1922. Rom 1922.
Vita e Pensiero 1922
Una nostra inchiesta: la decadenza dell'arte cristiana. In: Vita e Pensiero, 8.1922/8-12, S. 474-752.
Wenter-Marini 1922-23
Wenter-Marini, Giorgio: Architetti trentini. In: Architettura e Arti decorative, 2.1922-23/4, S. 377-390.
Architettura e arti decorative 1923-24
Una nuova chiesa dell'architetto Franco Oliva: S. Michele Arcangelo in Bottagne (La Spezia) In: Architettura e arti decorative. 3.1923-24, S. 91/93.
L'Architettura Italiana 1923
Progetto del Tempio dedicato al 'Cuore Immacolato di Maria e dai Quattro Evangelisti' da costruirsi a Roma. In: L'Architettura Italiana, 18.1923, S. 25-30.
Biennale 1923
I Mostra biennale delle arti decorative internazionali. Bergamo 1923.
Candelù di Piave 1923
La Chiesa di SS. Filippo e Giacomo in Candelù di Piave. Treviso 1923.
Chimenton 1923
Chimenton, Costante: La chiesa di Santa Maria Assunta in Cusignana di Arcade. Vedelago 1923.
Chimenton 1923a
Chimenton, Costante: La chiesa di Sant'Urbano P.M. in Bavaria di Nervesa. Treviso 1923.

Gesetz 1923/1395
Gesetz vom 24. Juni 1923, Nr. 1395: Tutela del titolo e dell'esercizio professionale degli Ingegneri e degli Architetti.
Il Giornale d'Italia, 30. November 1923
Una nuova Chiesa a Terni. In: Il Giornale d'Italia, 30. November 1923.
Königliches Dekret 1923/2943
Königliches Dekret, 23. Dezember 1923, Nr. 2943.
Marangoni 1923
Marangoni, Guido: La 1. mostra internazionale delle arti decorative nella villa reale di Monza, 1923 : notizie - rilievi – risultati. Bergamo 1923.
Ojetti 1923
Ojetti, Ugo: Arte, chiesa e fede. In: Corriere della Sera, 31. Januar 1923.
Polvara 1923
Polvara, Giuseppe: Memorie Manzoniane. Mailand 1923.
Sette 1923
Sette, Luigi: Rassegna d'arte 1919-1922. In: Studi Trentini, IV, 2. Trimester, 1923, S. 140-148.
Sindacato Architetti 1923
Sindacato Nazionale Architetti Italiani: Regolamento. Rom 1923.
Torres 1923-24
Torres, Giuseppe: Il concorso per il Duomo di Monfalcone. In: Architettura e Arti decorative, 3.1923-24/1, S. 40-46.
Venturi 1923
Venturi, Ghino: La scuola superiore di architettura. In: Architettura e Arti Decorative, 3.1923/3, S. 107-125.
Architettura e arti decorative 1924-25
Per la sistemazione edilizia di Milano. In: Architettura e arti decorative, 4.1924-25, S. 45-48.
Arte Cristiana 1924
La Commissione Centrale Pontificia per l'Arte Sacra. In: Arte Cristiana, 12.1924/10, S. 289-291.
Bernareggi 1924
Bernareggi, Adriano: La Scuola Superiore di arte cristiana 'beato Angelico' di Milano. In: Arte Cristiana, 12.1924/5, S. 149-158.
Biagetti 1924
Biagetti, Biagio: Per una Commissione Centrale dell'Arte Ecclesiastica e per una Scuola d'Arte Sacra. In: Arte Cristiana, 12.1924/5, S. 129-144.
Biagetti 1924a
Biagetti, Biagio: Per una Commissione Centrale dell'Arte Ecclesiastica e per una Scuola d'Arte Sacra. In: Arte Cristiana, 12.1924/6-7, S. 181-185.
Brasini 1924
Brasini, Armando: Il progetto del Tempio Votivo. Rom 1924.
Brasini 1924a
Brasini, Armando: La grande basilica ai Pairoli. In: Italia, 8.1924, S. 4f.
Chimenton 1924
Chimenton, Costante: La chiesa dei SS. Fosca e Maurizio in Roncadelle. Vedelago 1924.
Commissariato riparazioni 1924
Commissariato per le riparazioni dei danni di guerra: Le ricostruzioni nelle terre liberate. Rom 1924.
Corriere d'Italia, 20. März 1924
Una nuova Chiesa a Terni. In: Corriere d'Italia, 20. März 1924.
Corriere d'Italia, 21. Dezember 1924
La nuova chiesa di S. Antonio a Terni. In: Corriere d'Italia, 21. Dezember 1924.
Il Gazzettino, 10. September 1924
Il nuovo tempio votivo dei veneziani. Questioni di estetica e di struttura. In: Il Gazzettino, 10. September 1924.
Il Gazzettino, 18. September 1924
Il nuovo tempio. La vicenda di un concorso. Una lettera dell'archit. Berti. In: Il Gazzettino, 18. September 1924.
Il Giornale d'Italia, 24. Mai 1924
La chiesa di S. Lorenzo. In: Il Giornale d'Italia, 24. Mai 1924.
Il Giornale d'Italia, 14. September 1924
Bellezze umbre. Terni: Nuova Chiesa. In: Il Giornale d'Italia, 14. September 1924.
Il Giornale d'Italia, 24. Dezember 1924
La cerimonia della prima pietra per la nuova chiesa di Sant'Antonio. In: Il Giornale d'Italia, 24. Dezember 1924.
Il Popolo Veneto, 1. Februar 1924
Per il Tempio Votivo al Lido di Venezia. In: Il Popolo Veneto, 1. Februar 1924.
L'Italia, 2. November 1924
L'Università Cattolica, trionfo del S. Cuore, realizza le aspirazioni di mezzo secolo. In: L'Italia, 2. November 1924.
La Madonna di Lido 1924
Il Tempio Votivo nel concetto Artistico dell'Architetto Progettista. In: La Madonna di Lido, 4.1924/11, S. 1f.
Piacentini 1924-25
Piacentini, Marcello: Concorso per il monumento ai Caduti di Milano. In: Architettura e arti decorative, 4.1924-25, S. 410-422.
Polvara 1924
Polvara, Giuseppe: L'arte e la Chiesa. In: Arte Cristiana, 12.1924/4, S. 115-121.
Seldes 1924
Seldes, George: The Vatican, yesterday, today, tomorrow. London 1924.
Torres 1924
Torres, Giuseppe: Il nuovo tempio votivo di Lido. In: Rivista mensile della città di Venezia, 3.1924/11, S. 68-73.
Torres 1924-25
Torres, Giuseppe: Recenti opere di architetti lombardi e delle Venezie (Veneti). In: Architettura e Arti decorative, 1.1924-25/4, S. 305-317.
van Doesburg 1924
van Doesburg, Theo: Tot een beeldende Architectura. In: De Stijl, 6.1924/6-7, S. 78-83.
Zanchetta 1924
Zanchetta, Ugo: La nuova chiesa prepositurale di san Martino in rep.to Lambrate di Milano. Mailand 1924.
Biennale 1925
II Mostra biennale delle arti decorative internazionali. Bergamo 1925.
Cecchelli 1925
Cecchelli, C.: Recenti opere di architetti lombardi e delle Venezie. In: Architettura e arti decorative, 5.1925/3, S. 299-304.
Chimenton 1925
Chimenton, Costante: La chiesa dei Santi Filippo e Giacomo in Candelù di Piave. Treviso 1925.
Chimenton 1925a
Chimenton, Costante: La chiesa di San Bartolomeo apostolo in Ormelle. Vedelago 1925.
Disposizioni pontificie 1925
Disposizioni pontificie in materia d'arte sacra. Rom 1925.

Dölger 1925
Dölger, Franz Joseph: Sol salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum; mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie. Münster 1925² (1920).
Fillia 1925
Fillia: L'idolo meccanico. In: L'Impero, 16.-20. Juli 1925.
Giovannoni 1925
Giovannoni, Gustavo: Questioni di architettura nella storia e nella vita. Rom 1925.
La Madonna di Lido 1925
Il cantiere dei lavori del tempio Votivo. In: La Madonna di Lido, 5.1925/8-10, S. 1.
La Madonna di Lido 1925a
La esaltazione del voto nella solenne benedizione delle fondazioni del Tempio Votivo. In: La Madonna di Lido, 5.1925/12, S. 1-6.
La Madonna di Lido 1925b
L'Architetto Prof. Giuseppe Torres. In: La Madonna di Lido, 5.1925/6, S. 1f.
Mostra arti decorative 1925
Seconda [II] mostra internazionale delle arti decorative, maggio-ottobre 1925. Ausstellungskatalog. Mailand 1925
Muñoz 1925-26
Muñoz, Antonio: Marcello Piacentini. In: Architettura e arti decorative, 5.1925-26, S. 3-96.
Mussio 1925
Mussio, Giuseppe: Il Monumento ai Caduti. I bozzetti prescelti e quelli esclusi. In: L'Italia, 22. März 1925.
Mussolini 1925
Mussolini, Benito: Rede vom 31. Dezember 1925. In: Susmel, Edoardo und Duilio (Hg.): Benito Mussolini : Opera omnia. 36 Bd. Florenz 1951-63, Bd. 22. Florenz 1957, S. 48. Auch URL: http://www.dittatori.it/discorso31dicembre1925.htm (05.08.2011).
Ojetti 1925-26
Ojetti, Ugo: L'architettura (Commenti). In: Dedalo, 6.1925-26, S. 412.
Papini 1925-26
Papini, Roberto: Le arti a Parigi nel 1925: L'architettura. In: Architettura e arti decorative, 6.1925-26, S. 201-233.
Piacentini 1925
Piacentini, Marcello: La Grande Roma. In: Capitolium, 1.1925, S. 413-420.
Polvara 1925
Polvara, Giuseppe: La ricerca del tipo per una chiesa ideale. In: Arte Cristiana, 13.1925, S. 108-111.
Polvara 1925a
Polvara, Giuseppe: La scelta dello stile [I]. In: Arte Cristiana, 13.1925, S. 148-150.
Polvara 1925b
Polvara, Giuseppe: La scelta dello stile [III]. In: Arte Cristiana, 13.1925, S. 201-203.
Polvara 1925c
Polvara, Giuseppe: La scelta dello stile [VI]. In: Arte Cristiana, 13.1925, S. 317-319.
Polvara 1925d
Polvara, Giuseppe: La scelta dello stile [VII]. In: Arte Cristiana, 13.1925, S. 341-347.
Torriano 1925
Torriano, Piero: Il concorso di primo grado per il monumento ai caduti di Milano. In: Emporium, 61.1925, S. 198-206.
Arte Cristiana 1926
Norme e suggerimenti pratici per le Commissioni Diocesane, Interdiocesane o regionali per l'Arte Sacra. In: Arte Cristiana, 14.1926, S. 28-32.
Chimenton 1926
Chimenton, Costante: Negrisia di Piave la nuova chiesa di San Romano. Treviso 1926.
Chimenton 1926a
Chimenton, Costante: Ponte di Piave e la nuova chiesa di San Tommaso. Treviso 1926.
Fillia 1926
Fillia: Vedute di Torino. In: L'Impero, 23. November 1926.
Gesetz 1926/563
Gesetz vom 3. April 1926, Nr. 563: Disciplina giuridica dei rapporti collettivi del lavoro.
La Madonna di Lido 1926
I lavori della palificata di fondazione ultimati. L'inizio dei getti di bettonata. In: La Madonna di Lido, 6.1926/4, S. 1.
La Rassegna Italiana 1926
Gruppo 7: Architettura. In: La Rassegna Italiana, 9.1926/103 (Dezember).
Linati 1926
Linati, Carlo: Sulle orme di Renzo. Mailand 1926.
Milano 1926
Milano MCMXXVI (1926). Mailand 1926.
Mostra Novecento 1926
Catalogo della prima mostra del Novecento italiano. Mailand 1926.
Nezi 1926
Nezi, Antonio: Le sistemazioni metropolitane moderne: ‚La grande Roma' di Marcello Piacentini. In: Emporium, 62.1926, S. 254-263.
Novecento 1926
Catalogo della prima mostra del Novecento italiano. Kat. Mailand 1926.
Polvara 1926
Polvara, Giuseppe: Come si deve attendere alla costruzione della Casa del Signore. In: Arte Cristiana, 14.1926, S. 271-274 und S. 314f.
Polvara 1926a
Polvara, Giuseppe: La planimetria di una chiesa moderna. In: Arte Cristiana, 14.1926, S. 348f.
Polvara 1926b
Polvara, Giuseppe: La scelta dello stile [X]. In: Arte Cristiana, 14.1926, S. 119-123.
Polvara 1926c
Polvara, Giuseppe: La scelta dello stile [XII]. In: Arte Cristiana, 14.1926, S. 178-181.
Polvara 1926d
Polvara, Giuseppe: La scelta dello stile [XIII]. In: Arte Cristiana, 14.1926, S. 211-214.
Polvara 1926e
Polvara, Giuseppe: La scelta dello stile [XIV]. In: Arte Cristiana, 14.1926, S. 243-246.
Sarfatti 1926
Sarfatti, Margherita: Alcune considerazioni intorno alla prima Mostra del Novecento Italiano. In: Il Popolo d'Italia, 12. Februar 1926.
Sturzo 1926
Sturzo, Luigi: Italien und der Fascismus. Köln 1926, S. 207, zit.n. Petersen 1996, S. 23.

Voltaire 1926
Voltaire: Troppo foro, poco littorio. In: L'Impero, 14. Mai 1926.
Architettura e arti decorative 1927-28 (Supplement)
Il Congresso nazionale dei sindacati fascisti degli architetti in Roma. In: Architettura e arti decorative, 7.1927-28/9 (Supplement: Pagine di vita sindacale), o.S.
Arte Cristiana 1927
La nuova chiesa parrocchiale di S. Maria Beltrade a Milano. In: Arte Cristiana, 15.1927, S. 256-258.
Arte Cristiana 1927a
Una chiesuola di campagna di carattere economico e di soluzione moderna. In: Arte Cristiana, 15.1927, S. 128-129.
Biennale 1927
III Mostra biennale delle arti decorative internazionali. Bergamo 1927.
Buzzi 1927-28
Buzzi, Tommaso: Il concorso per il piano regolatore di Milano. In: Dedalo, 8.1927-28, S. 199f.
Calza Bini 1927
Calza Bini, Alberto: Il fascismo per le case del popolo : l' opera dell'Istituto per le case popolari in Roma nel primo quinquennio d'amministrazione fascista. Rom 1927.
Cingria 1927
Cingria, Alexander: Der Verfall der kirchlichen Kunst. Augsburg 1927 (Original: La décadence de l'art sacré. Lausanne 1917).
La Fontaine 1927
La Fontaine, Pietro: Discorso di S. Em. il Patriarca. In: Relazione 1927, S. 20.
Forma urbis mediolani 1927
Forma urbis mediolani : Relazione [di progetto]. Mailand 1927.
Giolli 1927
Giolli, Raffaello: Cronache milanesi: Piano Regolatore. In: Emporium, 66.1927/391, S. 53-56.
Il Comune della Spezia, 10./11. Oktober 1927
Saggio di Urbanistica. In: Il Comune della Spezia, 10./11. Oktober 1927.
L'Illustrazione Italiana, 3. Juli 1927
Il progetto vincitore del concorso per il piano regolatore di Milano. In: L'Illustrazione Italiana, 3. Juli 1927, S. 9-13.
Marangoni 1927
Marangoni, Guido: La II mostra internazionale delle arti decorative nella villa reale di Monza, 1925 : notizie - rilievi – risultati. Bergamo 1927.
Marangoni 1927a
Marangoni, Guido: La III mostra internazionale delle arti decorative nella villa reale di Monza, 1927 : notizie - rilievi – risultati. Bergamo 1927.
Il Messaggero, 10. August 1927
Per la nuova chiesa di Sant'Antonio. In: Il Messaggero, 10. August 1927.
Mostra arti decorative 1927
[III] Mostra internazionale delle arti decorative 1927. Ausstellungskatalog. Mailand 1927.
Olgiati 1927
Olgiati, Francesco: La vita dell'Università del Sacro Cuore. In: L'Italia, 3. April 1927.
Pasquè 1927
Pasquè, Felice: La nuova chiesa monumentale di S. Pio V in Calvairate. In: Arte Cristiana, 15.1927, S. 18.
Piacentini 1927-28
Piacentini, Marcello: Il concorso nazionale per lo studio di un progetto di piano regolatore e di ampliamento per la città di Milano. In: Architettura e arti Decorative, 7.1927-28/11-12, S. 132-182.
Piacentini 1927-28a
Piacentini, Marcello: Prima internazionale architettonica. In: Architettura e arti decorative, 7.1927-28, S. 544-562.
Piacentini 1927-28b
Piacentini, Marcello: Problemi reali più che razionalismo preconcetto. In: Architettura e arti decorative, 7.1927-28, S. 103-113.
Piano regolatore 1927
Progetto del nuovo piano regolatore di Milano: aprile 1927. o.O. 1927.
Piccinato 1927
Piccinato, Luigi: Albergo degli Ambasciatori in Roma. In: L'Architettura Italiana, 22.1927/8 (August), S. 85-92.
Polvara 1927
Polvara, Giuseppe: Come si deve attendere alla costruzione della Casa del Signore. In: Arte Cristiana, 15.1927, S. 280-282.
Polvara 1927a
Polvara, Giuseppe: Il Santuario. In: Arte Cristiana, 15.1927, S. 158f.
Polvara 1927b
Polvara, Giuseppe: L'atrio [I]. In: Arte Cristiana, 15.1927, S. 19-21.
Polvara 1927c
Polvara, Giuseppe: L'atrio [II]. In: Arte Cristiana, 15.1927, S. 59f.
Polvara 1927d
Polvara, Giuseppe: Le elevazioni delle nave [I]. In: Arte Cristiana, 15.1927, S. 305-309.
Portaluppi 1927
Portaluppi, Piero: Milano com'è ora, come sarà. Mailand/Rom 1927.
Reggiori 1927
Reggiori, Ferdinando: Il monumento ai caduti milanesi. In: L'Illustrazione Italiana, 54.1927, S. 44-47.
Relazione 1927
Relazione della seduta di chiusura dell'opera di Soccorso per le chiese rovinate dalla guerra tenuta il 10 gennaio 1927 in Palazzo Patriarcale a Venezia. Venedig 1927.
Sartoris 1927
Sartoris, Alberto: Architecture futuriste italienne. In: Das Werk, 14.1927/6 (Juni), S. 184-185.
Sartoris 1927a
Sartoris, Alberto: Projets de l'architecte Antonio Sant'Elia. In: Das Werk, 14.1927/6 (Juni), S. 184-185.
S.T.A 1927
S.T.A.: Arte e Fede: La chiesa di Santa Maria Beltrade. In: L'Italia, 16. Oktober 1927.
Albertini 1928
Albertini, Cesare: Si chiacchiera del piano regolatore del centro… In: Milano, 2.1928/2, S 20-26.
Architettura e arti decorative 1928-29
Bando di concorso per la cattedrale della Spezia. In: Architettura e arti decorative. 8.1928-29, S. 383-385.
Architettura futurista 1928
Architettura futurista: prima mostra sotto l'alto patronato di S.E. Mussolini. Turin 1928.

Buzzi 1928
Buzzi, Tomaso: Trascrizione moderna di un antico disegno. In: Domus, 1.1928/12, S. 20ff.
Chimenton 1928
Chimenton, Costante: E Ruinis Pulchriores. La Ricostruzione delle Chiese nei paesi del Lungo Piave e l'Opera del Governo Nazionale. Treviso 1928.
Chimenton 1928a
Chimenton, Costante: La ricostruzione delle chiese nei paesi del Lungo Piave e l'opera del Governo Nazionale. Treviso 1928.
Chimenton 1928b
Chimenton, Costante: San Donà di Piave e le succursali di Chiesanuova e Passerella. Treviso 1928.
Cucchetti 1928
Cucchetti, Gino: Il nostro Monumento. In: La Rivista della Venezia Tridentina, 1928/ 7, S. 11-27.
Giedion 1928
Giedion, Siegfried: Bauen in Frankreich – Eisen, Eisenbeton. Leipzig/Berlin 1928.
Giovanni Gentile 1928
Gentile, Giovanni: Fascismo e cultura. Mailand 1928.
Giuliani 1928
Giuliani, S.: Le 19 provincie create dal Duce. La ricostruzione di Reggio e Messina. Mailand 1928.
Il Giornale d'Italia, 19. Oktober 1928
La Cattedrale della Spezia. In: Il Giornale d'Italia, 19. Oktober 1928.
Il Nazionale, 20. Oktober 1928
Architettura futurista italiana. In: Il Nazionale, 20. Oktober 1928.
Il Secolo XIX, 31. Oktober 1928
Il Podestà all'opera. Il bilancio di previsione dell'anno 1929. In: Il Secolo XIX, 31. Oktober 1928.
L'Avvenire, 17. Oktober 1928
L'interessamento di S.E. Mussolini per la nuova cattedrale della Spezia. In: L'Avvenire d'Italia, 17. Oktober 1928.
La fiera di Milano 1928
La fiera di Milano : rassegna della fiera campionaria internazionale di Milano, 1.1928.
Libera 1928
Libera, Adalberto: Arte e razionalismo. In: Rassegna italiana, 1928.
Moschetti 1928-31
Moschetti, Andrea: I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale 1915-1918. 5 Bd. Venedig 1928-31.
Mussolini 1928
Mussolini, Benito: Cifre e deduzioni. Sfollare le città. In: Popolo d'Italia, 22. Dezember 1928.
Ojetti 1928
Ojetti, Ugo: Il monumento di Milano ai caduti. In: Corriere della Sera, 4. November 1928.
P. M. 1928-29
P. M. [Plinio Marconi?]: Architettura moderna veneziana. In: Architettura e Arti decorative, 8.1928-29/3, S. 127-139.
Polvara 1928
Polvara, Giuseppe: Come si deve attendere alla costruzione della Casa del Signore. Conclusione. In: Arte Cristiana, 16.1928, S. 251-253.
Polvara 1928a
Polvara, Giuseppe: La vita della Scuola Beato Angelico di Milano. In: Arte Cristiana, 16.1928/10, S. 273-276.
Sarfatti 1928
Sarfatti, Margherita: Nel Decennale: il Tempio della Vittoria a Milano. In: Il Popolo d'Italia, 4. November 1928.
Schwarz 1928
Schwarz, Rudolf: Vom Sterben der Anmut. In: Die Schildgenossen, 8.1928/3
S.T.A 1928
S.T.A.: La nuova chiesa Santa Maria alla Rossa in Milano. In: Italia sacra : le chiese d'Italia illustrate. 1.1928/1-2, S. 139-141.
Vitale 1928
Vitale, Salvatore: Estetica dell'architettura. Bari 1928.
Albertini 1929
Albertini, Cesare: Il piano regolatore del centro di Milano. In: Rassegna di architettura, 1.1929/1, S. 14-20.
Architettura e arti decorative 1929-30/3 (Suplement)
Architettura e arti decorative, 9.1929-30/3 (Supplement: Pagine di vita sindacale), o.S.
Architettura e arti decorative 1929-30
Il concorso per la cattedrale della Spezia. In: Architettura e arti decorative, 9.1929-30, S. 385-426.
Arte Cristiana 1929
Bando di concorso per la cattedrale della Spezia. In: Arte Cristiana, 17.1929, S. 153-158.
Arte Cristiana 1929a
La chiesa parrocchiale di Agrate Brianza. In: Arte Cristiana, 17.1929/9, S. 245-252.
Buzzi 1929
Buzzi, Tomaso: Antico progetto d'architettura. In: Domus, 2.1929/2, S. 14f.
Calza Bini 1929-30
Calza Bini, Alberto: A proposito dell'esito di recenti concorsi. Deplorevoli strascichi del concorso per la cattedrale della Spezia (Pagine di vita sindacale). In: Architettura e arti decorative. 9.1929-30, S. 577.
Carpi 1929
Carpi, Aldo: La seconda mostra del '900 Italiano. In: L'Italia, 3. März 1929.
Chimenton 1929
Chimenton, Costante: Mons. Andrea Giacinto Longhin arcivescovo di Patrasso e vescovo di Treviso e le chiese del lungo Piave. In: Numero unico pubblicato in occasione del 25° anniversario di episcopato di S. Ecc. Mons. Andrea Giacinto Longhin, 17. April 1929.
Chimenton 1929a
Chimenton, Costante: San Michele di Piave e la sua nuova chiesa. Treviso 1929.
Corriere Mercantile, 30./31. Oktober 1929
Per la Cattedrale della Spezia. Il progetto di un architetto genovese. In: Corriere Mercantile, 30./31. Oktober 1929.
Dedalo 1929-30
Di Giovanni Muzio (Commenti). In: Dedalo, 10.1929-30, S. 787f.
Dedalo 1929-30a
Su Bergamo rinnovata (Commenti). In: Dedalo, 11.1929-30, S. 394.
De Felice 1929
De Felice, Gaetano: La 'Conciliazione'. In: Emporium, 69.1929/2, S. 67-80.
Divini Illius Magistri 1929
Pius XI.: Divini Illius Magistri (Enzyklika), 31. Dezember 1929. Vatikanstadt 1929.
Gesetz 1929/810
Gesetz vom 27. Mai 1929, Nr. 810 Art. 29 (h).

Gesetz 1929/848
Gesetz vom 27. Mai 1929, Nr. 848: Disposizioni sugli enti ecclesiastici e sulle amministrazioni civili dei patrimoni destinati a fini di culto.
Gesetz 1929/1613
Gesetz vom 4. Juni 1929, Nr. 1613.
Giovanni Gentile 1929
Gentile, Giovanni: Origini e dottrine del fascismo. Rom 1929.
Giovannoni 1929
Giovannoni, Gustavo: Questioni di architettura nella storia e nella vita. Edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti. Rom 1929.
Giuria esaminatrice 1929-30
La giuria esaminatrice [Ugo Ojetti]: Concorso per la cattedrale di La Spezia. In: Architettura e arti decorative. 9.1929-30/5, S. 385-426.
Il Secolo XIX, 25. Januar 1929
La Diocesi di Spezia. In: Il Secolo XIX, 25. Januar 1929.
Il Secolo XIX, 28. September 1929
Monografia spezzina : Il convento e il forte dei Cappuccini. In: Il Secolo XIX, 28. September 1929.
Il Telegrafo, 15. März 1929
La deliberazione podestarile per il contributo di un milione per l'erigenda Cattedrale. In: Il Telegrafo, 15. März 1929.
Il Telegrafo, 4. April 1929
La Costituzione Apostolica per la Diocesi di Luni e il Bando di concorso per la Cattedrale. In: Il Telegrafo, 4. April 1929.
Il Telegrafo, 18. April 1929
Una nota dell''Osservatore' sulla Cattedrale di Spezia. In: Il Telegrafo, 18. April 1929.
Il Telegrafo, 7. Mai 1929
Monsignor Costantini consacrato Vescovo. In: Il Telegrafo, 7. Mai 1929.
Il Telegrafo, 18. Oktober 1929
La Cattedrale della Spezia. Novanta architetti hanno presentato i progetti di concorso. In: Il Telegrafo, 18. Oktober 1929.
Il Telegrafo, 19. Oktober 1929
Nonvantotto progetti per la Cattedrale presentati da novantun concorrenti. In: Il Telegrafo, 19. Oktober 1929.
Il Telegrafo, 15. November 1929
Il Concorso per la Cattedrale. I bozzetti dei progetti saranno esposti alla 'Croce di Malta'. In: Il Telegrafo, 15. November 1929.
Il Telegrafo, 5. Dezember 1929
La Relazione alla Camera sull'area per la Cattedrale. In: Il Telegrafo, 5. Dezember 1929.
L'Italia, 24. März 1929
Cattolici lombardi, date oggi il vostro voto al Regime restauratore dei valori morali e religiosi. In: L'Italia, 24. März 1929.
L'Italia, 15. Februar 1929
Dai primi colloqui al convegno del Laterano. In: L'Italia, 15. Februar 1929.
L'Italia, 14. März 1929
I commenti della stampa estera. In: L'Italia, 14. März 1929.
L'Italia, 14. März 1929a
I giornali romani e milanesi. In: L'Italia, 14. März 1929.
L'Italia, 2. März 1929
La seconda Mostra del '900 Italiano. In: L'Italia, 2. März 1929.
L'Italia, 6. März 1929
L'attività svolta dalla Commissione per l'Arte Sacra, dal 1924 al 1928. In: L'Italia, 6. März 1929.
L'Italia, 14. März 1929
La copertura del Naviglio di Milano. In: L'Italia, 14. März 1929.
L'Italia, 7. April 1929
L'Università Cattolica e la sua 'Giornata' nella parola del Santo Padre. In: L'Italia, 7. April 1929.
L'Italia, 7. April 1929a
Per l'Università Cattolica del Sacro Cuore i cattolici oggi daranno il loro obolo. In: L'Italia, 7. April 1929.
L'Italia, 1. Mai 1929
Il testo dei disegni di legge per l'applicazione del Concordato. In: L'Italia, 1. Mai 1929.
L'Opinione, 8. April 1929
Il I° Vescovo della Spezia. Mons. Costantini. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 8. April 1929.
L'Opinione, 16. September 1929
Verso il termine del concorso per la cattedrale. Per evitare equivoci e sconfinamenti. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 16. September 1929.
L'Opinione, 14. Oktober 1929
Le vicende e le glorie dell'Episcopato di Luni, Sarzana e Brugnato. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 14. Oktober 1929.
L'Opinione, 21. Oktober 1929
Il Destino della Spezia. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 21. Oktober 1929.
L'Opinione, 11. November 1929
Il carro davanti ai buoi. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 11. November 1929.
L'Opinione, 25. November 1929
La Cattedrale a Cristo Re. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 25. November 1929.
Larco 1929
Larco, Renzo: L'Italia più nuova e il suo codice rurale, alle basi della bonifica integrale. In: Emporium, 70.1929, S. 284-298.
Libera/Piacentini 1929
Libera, Adalberto und Marcello Piacentini: Discussioni artistiche del razionalismo in architettura. In: Rassegna italiana, 12.1929/4 (April), S. 440-441.
Pius XI. 1929
Pius XI.: Parole pontificie sugli accordi del Laterano. Rom 1929[2].
Polvara 1929
Polvara, Giuseppe: Domus Dei. Mailand 1929.
Polvara 1929a
Polvara, Giuseppe: Manuale teorico-pratico di geometria descrittiva secondo il metodo seguito nella scuola sup. d'arte cristiana 'Beato Angelico'. Mailand 1929.
Rassegna di architettura 1929
La scuola di architettura in Roma. In: Rassegna di architettura, 1.1929, S. 41-51.
Samonà 1929
Samonà, Giuseppe: Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico. In: Rassegna di architettura, 1.1929, S. 97-104.
Vian 1929
Vian, Cesco: 26 marzo, Giornata dell'Università Cattolica. In: L'Italia, 26. März 1929.
Zentralblatt der Bauverwaltung 1929
S. Felice in Rom, Paniconi und Pediconi. In: Zentralblatt der Bauverwaltung, 1938/47 (November), S. 1929.
Alpago Novello 1930-31
Alpago Novello, Alberto: Novità edilizie a Milano. In: Dedalo, 11.1930-31, S. 841-870.

Alpago Novello/Cabiati/Ferrazza 1930
Alpago Novello, Alberto; Cabiati, Ottavio und Guido Ferrazza: Relazione sul piano regolatore della città di Bengasi. Mailand 1930.

Architettura e arti decorative 1930-31
Concorsi in vista in Sicilia. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 700.

Architettura e arti decorative 1930-31a
Il concorso per la cattedrale di La Spezia. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 385-426.

Architettura e arti decorative 1930-31b
Il concorso per la sistemazione di Piazza della Cattedrale in Tripoli. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 436-451.

Architettura e arti decorative 1930-31c
Il consiglio nazionale del Sindacato fascista degli architetti - (17 luglio 1931). In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 631-640.

Architettura e arti decorative 1930-31d
Il nuovo palazzo dell'università cattolica di Milano. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 840-850.

Architettura e arti decorative 1930-31e
F.R. [Ferdinando Reggiori?]: Il progetto per una nuova chiesa nel bergamasco: Kirche von Gorno (Val del Riso) (Arch. G. Pizzigoni). In: Architettura e arti decorative. 10.1930-31, S. 361-364.

Architettura e arti decorative 1930-31f
Lavori di laurea della Scuola Superiore di Architettura in Roma. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 61-89.

Architettura e arti decorative 1930-31g
Riunione del Direttorio Nazionale. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 871-872.

Aurea [Polvara] 1930
Aurea, P. [Giuseppe Polvara?][1]: Progetti per la cattedrale della Spezia. In: Arte Cristiana, 18.1930, S. 105-112; 140-145; 175-179; 208-212.

Biaggini 1930
Biaggini, Duilio: Chi edificherà la Cattedrale della Spezia. In: Il Giornale d'Italia, 28. Februar 1930.

Biaggini 1930a
Biaggini, Duilio: Spezia avrà la sua grande cattedrale. In: Il Giornale d'Italia, 8. Februar 1930.

Brasini 1930
Brasini, Armando: Relazione sul progetto di Piano Regolatore di Roma studiato dal 1925 al 1930. Rom 1930.

Calza Bini 1930-31
Calza Bini, Alberto: A proposito della mostra di architettura razionale. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31

Casti Connubii 1930
Pius XI.: Casti Connubii (Enzyklika), 31. Dezember 1930. Vatikanstadt 1930.

Chimenton 1930
Chimenton, Costante: L'Opera di soccorso e la ricostruzione delle chiese nei paesi del Lungo Piave. Treviso 1930.

Comune della Spezia 1930
La Relazione del Comitato per le onoranze a S.E. Monsignor Giovanni Costantini primo Vescovo della Diocesi della Spezia, Conte di Luni. In: Il Comune della Spezia. Atti e statistiche. 1930/1-3, S. 1-12.

Dedalo 1930-31
Dell'architettura razionale (Commenti). In: Dedalo, 11.1930-31, S. 951-952.

Fichera 1930-31
Fichera, Francesco: L'Esposizione internazionale di architettura moderna in Budapest. In: Architettura e arti decorative, 10.1930/31, S. 195-292.

Hoffmann 1930-31
Hoffmann, Richard: Die St. Sebastians-Kirche in München. In: Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, 27.1930-31, S. 250-263.

Il Giornale d'Italia, 5. Februar 1930
In attesa della Esposizione dei progetti della Cattedrale. In: Il Giornale d'Italia, 5. Februar 1930.

Il Telegrafo, 23. Januar 1930
Il Concorso per la Cattedrale di Spezia e il Bozzetto per il monumento ad Anita Garibaldi. In: Il Telegrafo, 23. Januar 1930.

Il Telegrafo, 8. Februar 1930
L'inaugurazione della Mostra dei progetti per la Cattedrale. In: Il Telegrafo, 8. Februar 1930.

L'Opinione, 13. Januar 1930
Il concorso per la cattedrale. Verso la mostra dei progetti. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 13. Januar 1930.

L'Opinione, 3. Februar 1930
Il 9 febbraio si inaugurerà la Mostra dei progetti per la Cattedrale a Cristo Re dei Secoli. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 3. Februar 1930.

L'Opinione, 10. Februar 1930
La mostra per la Cattedrale a Cristo Re. Impressioni e commenti. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 10. Februar 1930.

L'Opinione, 17. Februar 1930
La mostra per la Cattedrale a Cristo Re. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 17. Februar 1930.

L'Opinione, 3. März 1930
Libero commento all'esito del Concorso per la Cattedrale. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 3. März 1930.

L'Opinione, 26. Mai 1930
Il Duce e la tradizione. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 26. Mai 1930.

La Madonna di Lido 1930
La inaugurazione dell'Ossario nella Cripta del Tempio Votivo. In: La Madonna di Lido, 9.1930/10, S. 1f.

[1] Es ist anzunehmen, dass sich Polvara hinter dem Pseudonym ‚Padre Aurea' verbirgt. Die Frequenz der Beiträge, der Schwerpunkt auf Fragen der Liturgie und der Konstruktion gleichermaßen, die Vorliebe für Beton und die rigorose Ablehnung des Rundbaus im Zusammenhang mit den unter dem selben Namen kritisierten Wettbewerben in Messina sind allzu deutliche Hinweise darauf, dass es sich bei Padre Aurea um Giuseppe Polvara handelt. Nicht nur, dass Polvara als Chefredakteur der ‚Arte Cristiana' eine herausragende Stellung inne hat, sondern auch die Tatsache, dass sich in den Positionen Padre Aureas exakt die Gedanken aus Polvaras ‚Domus Dei' spiegeln, unterstreichen die Annahme, dass Polvara und Aurea ein und dieselbe Person sind. Offenbar bevorzugt Polvara das Pseudonym immer dann, wenn es um eine besonders scharfe Kritik bestimmter Themen geht, die in kirchlichen Kreisen sehr kontrovers betrachtet werden.

Marconi 1930-31
Marconi, Plinio: L'architettura e l'arredamento dell'ambiente all'esposizione internazionale di arte sacra cristiana moderna a Padova. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 720-735.
Marconi 1930-31a
Marconi, Plinio: I recenti sviluppi dell'architettura italiana in rapporto alle loro origini. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 761-816.
Marconi 1930-31b
Marconi, Plinio: Il concorso nazionale per il progetto della nuova Palazzata di Messina. Relazione della giuria. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 583-614.
Mostra Arte Sacra 1930
I Mostra Internazionale d'Arte Sacra sotto gli auspici dell'Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia. Roma MCMXXX – Anno IX. Rom 1930.
Mostra La Spezia 1930
Mostra del concorso nazionale per la cattedrale della Spezia (catalogo ufficiale). Kat. La Spezia 1930.
Marconi 1930-31
Marconi, Plinio: Il concorso nazionale per il progetto della nuova Palizzata di Messina. Relazione della giuria. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 583-614.
Marconi 1930-31a
Marconi, Plinio: I recenti sviluppi dell'architettura italiana in rapporto alle loro origini. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 761-816.
Marconi 1930-31b
Marconi, Plinio: L'architettura e l'arredamento dell'ambiente all'esposizione internazionale di arte sacra cristiana moderna a Padova. In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31, S. 720-735.
Muzio 1930-31
Muzio, Giovanni: Alcuni architetti d'oggi in Lombardia. In: Dedalo, 11.1930-31, S. 1082-1120.
Nezi 1930
Nezi, Antonio: Libri: Piacentini, Marcello: 'Architettura d'oggi'. Roma 1930. In: Emporium, 72.1930, S. 255-256.
Papini 1930
Papini, Roberto: Bilancio dell'Esposizione di Monza 1930. In: L'Illustrazione italiana, 57.1930/ 45, S. 638-640.
Papini 1930a
Papini, Roberto: Le arti d'oggi. Mailand 1930.
Pensabene 1930
Pensabene, Giuseppe: Può oggi esistere l'architettura? Palermo 1930.
Persico 1930
Persico, Edoardo: Un progetto di villa dell'architetto Sartoris al concorso di Monza. In: La Casa bella, 3.1930/34 (Oktober), S. 78.
[Persico] 1930
Leader [Persico, Edoardo]: Tendenze e realizzazioni. In: La casa bella, 3.1930/27 (März), S. 37.
Piacentini 1930
Piacentini, Marcello: Architettura d'oggi. Rom 1930 (2009 nachgedruckt).
Piacentini 1930-31
Piacentini, Marcello: Dove è irragionevole l'architettura razionale. In: Dedalo, 11.1930-31, S. 527-540.
Pius XI. 1930
Pius XI.: In Allocutions habita, Vatikanstadt, 5. August 1930.
Polvara 1930
Polvara, Giuseppe: Come si deve attendere alla decorazione della casa del Signore: La tecnica della decorazione pittorica. In: Arte Cristiana, 18.1930/, S. 263-265.
Prima mostra d'arte sacra 1930
Prima mostra internazionale d'arte sacra (Roma, novembre-dicembre 1930 : Palazzo governatorale delle esposizioni). Kat. Rom 1930.
Rassegna di architettura 1930
Concorsi e concorrenti: La Spezia. In: Rassegna di architettura, 2.1930/9, S. 358.
Rassegna di architettura 1930a
Concorso Nazionale per la Cattedrale della Spezia. In: Rassegna di architettura, 2.1930/4, S. 117-132.
Sartoris 1930
Sartoris, Alberto: Elementarismo. In: Belvedere, 2. 1930/5-6.
Tantardini 1930
Tantardini, Mario: La nostra raccolta internazionale a Milano. In: Arte Cristiana, 12.1930/12, S. 345-346.
Tridenti 1930
Tridenti, Carlo: Architettura italiana alla prova. In: Il Giornale d'Italia, 12. Februar 1930.
Tridenti 1930a
Tridenti, Carlo: Una cattedrale per la Spezia. In: Il Giornale d'Italia, 18. Februar 1930.
Architettura e arti decorative 1930-31
Pagine di vita sindacale: Il consiglio nazionale del Sindacato fascista degli architetti - (17 luglio 1931). In: Architettura e arti decorative, 10.1930-31.
Arte Cristiana 1931
La mostra internazionale d'arte cristiana inaugurata a Milano con l'intervento del Card. Schuster. In: Arte Cristiana, 19.1931/12, S. 322-325.
Arte Cristiana 1931a
La mostra internazionale d'arte sacra a Roma. In: Arte Cristiana, 19.1931/2, S. 44-52.
Arte Sacra 1931
Arte sacra e arte applicata. Esposizioni d'arte sacra. Imitazioni e modernità. In: Arte Sacra, 1.1931, S. 34-36.
Arte Sacra 1931a
Cattedrale della Spezia (Cronache). In: Arte Sacra, 1.1931, S. 175.
Arte Sacra 1931b
Statuto della 'Pro Arte Sacra'. In: Arte Sacra, 1.1931, S. 27-30.
Arte Sacra 1931c
Programma. In: Arte Sacra, 1.1931.
Bardi 1931
Bardi, Pietro Maria: Architettura, arte di stato. In: L'Ambrosiano, 31. Januar 1931.
Bardi 1931a
Bardi, Pietro Maria: La mostra di architettura razionalista. In: L'Ambrosiano, 31 März 1931.
Bardi 1931b
Bardi, Pietro Maria: Rapporto sull'architettura (per Mussolini). Rom 1931.
Bardi 1931c
Bardi, Pietro Maria: Razionale, parola disgraziata. In: L'Ambrosiano, 27. April 1931.
Beltramelli 1931
Beltramelli, Antonio: L'uomo nuovo: Benito Mussolini. Mailand 1931[4] (1926).

Bettoli 1931
Bettoli, G.: A proposito della nostra adunata per l'Arte Sacra a Milano. In: Arte Cristiana, 19.1931/1-2, S.12-15 und S. 41-43.
Bianchi-Cagliesi 1931
Bianchi-Cagliesi, Vincenzo: Italianità e cristianesimo in arte. In: Arte Sacra, 1.1931, S. 53-55.
Capitolium 1931
Le case convenzionate. In: Capitolium, 7.1931, S. 70-83.
Capponi 1931
Capponi, Giuseppe: L'architettura è espressione istintiva e originale di un ambiente spirituale e materiale, o non è architettura. In: La Tribuna, 13. März 1931.
Casagrande 1931
Casagrande, Vincenzo: L' arte a servizio della Chiesa. 2 Bd. Turin 1931-32, Bd. 1: La casa di Dio : nozioni generali, costruzione, decorazione, arredamento. Turin 1931.
Chimenton 1931
Chimenton, Costante: Passerella di sopra e la nuova chiesa. Treviso 1931.
Corriere della Sera, 6. Juni 1931
La seconda esposizione dell'architettura razionale italiana. In: Corriere della Sera, 6. Juni 1931.
Fillia 1931
Fillia: Le nuove finalità religiose del futurismo. In: La Gazzetta del Popolo della sera, 3. April 1931.
Giovannoni 1931
Giovannoni, Gustavo: Architettura e politica. In: Università fascista, 2.1931/2, S. 7-10.
Giovannoni 1931a
Giovannoni, Gustavo: Contributi allo studio della tecnica delle costruzioni romane. Rom 1931.
Governatorato di Roma 1931
Governatorato di Roma (Hg.): Piano Regolatore di Roma, 1931. Mailand/Rom 1931.
Il Comune della Spezia 1931
Per la Cattedrale della Spezia. In: Il Comune della Spezia. Atti e statistiche. 1931/10-12.
Il Lavoro, 22. November 1931
Il Concorso per la Cattedrale di La Spezia. Le deliberazioni della Giuria. In: Il Lavoro, 22. November 1931.
Il Lavoro Fascista, 21. Mai 1931
Le idee del R.A.M.I. In: Il Lavoro Fascista, 21. Mai 1931.
L'Almanacco di Milano 1931
Il Tempio della Vittoria. Monumento ai milanesi caduti in guerra. In: L'Almanacco di Milano, 4.1931, S. 127-138.
L'Opinione, 2. Februar 1931
Il Piano Regolatore e la fisionomia del capoluogo. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 2. Februar 1931.
L'Opinione, 9. November 1931
La Spezia innanzi agli aspetti e ai problemi più urgenti del suo avvenire. Una grande piazza e la Cattedrale Cristo Re. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 9. November 1931.
L'Opinione, 9. November 1931a
Una grande piazza e la Cattedrale a Cristo Re. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 9. November 1931.
L'Opinione, 23. November 1931
Il piano regolatore generale della Spezia. La piazza del Littorio dovrà essere vasta o limitata. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 23. November 1931.
L'Opinione, 30. November 1931
Circa la Cattedrale a Cristo Re dei Secoli. L'esito del Concorso e alcuni vivaci episodi polemici. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 30. November 1931.
L'Opinione, 14. Dezember 1931
Il Vescovo Costantini ricevuto dal Duce. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 14. Dezember 1931.
Margotti 1931
Margotti, Francesco: Orientamenti. L'azione cattolica degli Artisti Cristiani. In: Arte Cristiana Jhrg. 19.1931, S. 84-88.
Marinetti 1931
Marinetti, Filippo Tommaso: Manifesto dell'arte sacra futurista. In: Gazzetta del Popolo, 23. Juni 1931.
Montini 1931
Montini, Giovanni Battista: Su l'arte sacra futura. In: Arte Sacra, 1.1931, S. 39-45.
Moretti 1931
Moretti, Luigi und Mario Paniconi: Per una nuova architettura italiana. In: Il Tevere, 10. Mai 1931.
Muzio/Torriano 1931
Muzio, Giovanni und Piero Torriano: Giovanni Muzio. Genf 1931.
Nezi 1931
Nezi, Antonio: Nostri architetti d'oggi: Giovanni Muzio. In: Emporium, 74.1931, S. 195-212.
Non abbiamo bisogno 1931
Pius XI.: Non abbiamo bisogno (Enzyklika), 29. Juni 1931. Vatikanstadt 1931.
Ojetti 1931
Ojetti, Ugo: La disputa sull'architettura. In: Corriere della Sera, 22. Mai 1931 (auch in Cennamo 1976).
Pagano 1931
Pagano Pogatschnig, Giuseppe: Arte Sociale. In: La Tribuna, 8. April 1931.
Pavolini 1931
Pavolini, Alessandro: Architettura fascista. In: Il Bargello, 8. Mai 1931.
Persico 1931
Persico, Edoardo: Arte sacra a Padova. In: La casa bella, 4.1931, S. 88-89.
Persico 1931a
Persico, Edoardo: Mostra d'arte sacra a Padova. In: La casa bella, 4.1931/8, zit.n. Mariani, Riccardo: Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere. Mailand 1977, S. 35-37.
Piacentini 1931
Piacentini, Marcello: Difesa dell'architettura italiana. In: Il Giornale d'Italia, 2. Mai 1931.
(Wiedergegeben in: Pisani 1996b, S. 168-173).
Ponti 1931
Ponti, Gio: Palazzina al lungotevere Arnaldo da Brescia in Roma architettata da Giuseppe Capponi. In: Domus, 4.1931/1 (Januar), S. 15-23.
Porcella 1931
Porcella, Amadore: La Mostra d'Arte Sacra a Roma. In: Arte Cristiana, 19.1931/2, S. 45-52.
Quadragesimo Anno 1931
Pius XI.: Quadragesimo Anno (Enzyklika), 15. Mai 1931. Vatikanstadt 1931.
Rava 1931
Rava, Carlo Enrico: Panorama del razionalismo I: Svolta pericolosa. In: Domus, 4.1931, S. 39-44.

Rivista Diocesana Milanese 1931
Regolamento dell'Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra. In: Rivista Diocesana Milanese. 22.1931/7 (Juli), S. 398-400.
Sartoris 1931
Sartoris, Alberto: Caratteri novatori e manifesto dell'arte sacra. [1931] In: Pastore, Daniela (Hg.): Alberto Sartoris, chiese 1920-1995. Dalla Cappella Bar a Tor Tre Teste – Roma. Rom 1997, S. 21-43.
Sartoris 1931a
Sartoris, Alberto: Costruzioni monumentali e Giardini. In: Fillia (Hg.): La nuova architettura. Turin 1931, S. 56-59.
Sartoris 1931b
Alberto Sartoris (Elvetia) – Elementele Architectutii functionale. In: Contimporanul, 10.1931.
Scarpetta 1931
Scarpetta, Ferdinando: I progetti per la chiesa a Cristo Re nel concorso di secondo grado a La Spezia. In: Giornale di Genova, 8. November 1931.
Tea 1931
Tea, Eva: Il primo decennio della Scuola Beato Angelico. In: Arte Cristiana, 19.1931, S. 313-320.
Terragni 1931
Terragni, Giuseppe: Lettera sull'architettura. In: L'Ambrosiano, 26. Februar 1931.
Terragni 1931a
Terragni, Giuseppe: Per una architettura italiana moderna. In: La Tribuna, 23. Mai 1931.
Torriano 1931
Torriano, Piero: Giovanni Muzio. Genf 1931.
Allori 1932
Allori, F.M.: Architettura ecclesiastica. In: La Tribuna, 22. September 1932.
Architettura 1932
Bando per una serie di concorsi per chiese da erigersi sul territorio della diocesi di Messina. In: Architettura, 11.1932, S. 100-101.
Architettura 1932a
Concorsi e progetti di chiese da erigersi nel territorio della diocesi di Messina. In: Architettura, 11.1932 (Sonderheft), S. 1-68.
Architettura 1932b
Concorso per le chiese della Diocesi di Messina. In: Architettura, 11.1932, S. 49.
Architettura 1932c
Esito del concorso di II grado per il progetto della cattedrale de La Spezia. In: Architettura, 11.1932, S. 49.
Architettura 1932d
La cattedrale della Spezia. In: Architettura, 11.1932, S. 69-71.
Architettura 1932e
Progetto di una cattedrale in cemento armato. In: Architettura, 11.1932/5.
Architettura 1932f
Prossimi concorsi per le chiese di Messina. In: Architettura, 11.1932, S. 49.
Architettura 1932g
Riunione del Direttorio Nazionale. In: Architettura, 11.1932/1, S. 50-51.
Architettura 1932h
Tre nuovi concorsi per le chiese di Messina. In: Architettura, 11.1932, S. 158-159.
Arte Sacra 1932
Bestemmie illustrate. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 437-443.
Arte Sacra 1932a
Cronache. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 461-464.
Arte Sacra 1932b
Cronache: Predappio Nuova. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 118.
Arte Sacra 1932c
Il manifesto dell'Arte Sacra futurista. In: Arte Sacra, 2.1932/1, S. 89-92.
Arte Sacra 1932d
Dopo la parola del Santo Padre. In: Arte Sacra, 2.1932/3-4, S. 303-306.
Arte Sacra 1932e
La parola del Santo Padre sull'Arte Sacra. In: Arte Sacra, 2.1932/3-4, S. 291-295. Außerdem ebd. S. 295-297, 298-299, 303-306.
Bardi 1932
Bardi, Pietro Maria: Mostra dell'architettura italiana d'oggi. o. O. 1932.
Bellonci 1932
Bellonci, Goffredo: Il problema dell'architettura religiosa. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 48-55.
Cafiero 1932
Cafiero, Vittorio: Il Concorso per le chiese di Messina. In: L'Impero, 17. September 1932.
Cafiero 1932a
Cafiero, Vittorio: Sempre a proposito delle Chiese di Messina. In: L'Impero, 1. Oktober 1932.
Calandra 1932
Calandra, Enrico: Moderna architettura ramo d'ingegneria? In: Rinascita : rassegna tecnica mensile, 1.1932/1, S. 4-10.
Casabella 1932
Ancora sull'arte sacra. In: Casabella, 6.1932/11 (November).
Casabella 1932a
Arte sacra. In: Casabella, 6.1932/10 (Oktober).
Corriere della Sera, 27. Mai 1932
Una lampada votiva nell'Ossario di Lido inaugurata dal Duca di Genova. In: Corriere della Sera, 27. Mai 1932.
Dalla Torre 1932
Dalla Torre, Giuseppe: Bestemmie illustrate. In: L'Osservatore Romano, 7. Dezember 1932.
Dalla Torre 1932a
Dalla Torre, Giuseppe: I termini d'una questione. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 307-310.
D'Avila 1932
D'Avila, Alèmo: Liturgia e architettura. In: L'Impero, 24. September 1932.
Dedalo 1932
Papini, Roberto: Architetti giovani in Roma. In: Dedalo, 12.1932, S. 133-163.
De Mattei 1932
De Mattei, Rodolfo: Fede e Novecento. In: Il Tevere, 16. September 1932.
De Mattei 1932a
De Mattei, Roberto: Liturgia e architettura. In: Il Tevere, 20. September 1932.
De' Rossi 1932
De' Rossi dell'Arno, Giulio: Cattolicesimo e fascismo. Plebiscito di vescovi per il regime. Rom 1932.
Domus 1932
Caratteri di nuove architetture religiose in Italia. In: Domus, 5.1932/52, S. 196-198.

Fillia 1932
Fillia: L'architettura sacra futurista (predominio del vetro e dell'alluminio). In: Futurismo, 2. Oktober 1932.
Futurismo 1932
G.P.: Il concorso per le chiese di Messina. In: Futurismo, 2. Oktober 1932.
Gabrielli 1932
Gabrielli, Anna: Architettura e religione. In: Il Tevere, 27. September 1932.
Giovannoni 1932
Giovannoni, Gustavo: La Scuola di Architettura di Roma. Rom 1932.
G.P. 1932
G.P. [Giovanni Pellegrini?]: Il concorso per le chiese di Messina. In: Futurismo, 2. Oktober 1932.
Griffini 1932
Griffini, Enrico Agostino: A. Sartoris, una chiesa di montagna in Svizzera. In: Casabella, 5.1932, S. 18-21.
Il Gazzettino, 22. Mai 1932
La lampada dei Combattenti pro Tempio Votivo del Lido. In: Il Gazzettino, 22. Mai 1932.
Il Gazzettino, 5. Juli 1932
Lido: antichi e nuovi allori. In: Il Gazzettino, 5. Juli 1932.
Il Giornale d'Italia, 15. September 1932
Il Giornale d'Italia, 15. September 1932.
Il Lavoro, 14. September 1932
Liturgia e architettura. In: Il Lavoro, 14. September 1932
Il Popolo di Roma 1932
Il Popolo di Roma, 14. Oktober 1932.
Il Lavoro, 14. September 1932
Liturgia e architettura. In: Il Lavoro (GE), 14. September 1932.
L'Architettura Italiana 1932
Progetto di Chiesa per Milazzo. In: L'Architettura Italiana 1932/12.
L'azione del governo 1932
L'azione del governo fascista per la ricostruzione delle zone danneggiate da calamità. Rom 1932.
L'Eroica 1932
Architettura sacra di oggi. In: L'Eroica, 01.11.1932, S. 2-9.
L'Opinione, 16. Januar 1932
L'arte e il Duce. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 16. Januar 1932.
L'Osservatore Romano, 13. Dezember 1932
Bestemmie illustrate. In: L'Osservatore Romano, 13. Dezember 1932.
La Gazzetta, 15. September 1932
La Gazzetta, 15. September 1932.
La Gazzetta, 15. Oktober 1932
Il concorso per le chiese e una lettera all'Osservatore. In: La Gazzetta, 15. Oktober 1932.
La Tribuna, 29. September 1932
Progetti di chiese per la Diocesi di Messina. In: La Tribuna, 29. September 1932.
Lancellotti 1932
Lancellotti, Arturo: Il concorso per le chiese di Messina. In: Giornale di Sicilia, 05. Oktober 1932.
Luperini 1932
Luperini, C.: I progetti per le Chiese di Messina. In: L'Artigiano, 8. Oktober 1932.
La Madonna di Lido 1932
Una lampada per la Cripta del Tempio offerta dai Combattenti di Venezia. In: La Madonna di Lido, 11.1932/6, S. 1f.
La Scintilla, 22. September 1932
La Scintilla, 22. September 1932.
La Tribuna, 15. September 1932
La Tribuna, 15. September 1932.
La Tribuna, 3. Dezember 1932
Un' milione dal governo fascista per la costruzione del tempio votivo di Lido. In: La Tribuna, 3. Dezember 1932.
Marconi 1932
Marconi, Plinio: Fiera nazionale dell'artigianato. Esposizione di architettura razionale a Firenze. In: Architettura, 11.1932/5, S. 236-247.
Mendelsohn 1932
Mendelsohn, Erich: Il bacino mediterraneo e la nuova architettura. In: Architettura, 11.1932/12, S. 647.
Mezzana 1932
Mezzana, Corrado: Un duplice dono del Pontefice: La nuova Pinacoteca Vaticana. Il discorso sull'arte sacra. In: Arte Cristiana, 20.1932, S. 322-336.
Michelucci 1932
Michelucci, Giovanni: Fonti della moderna architettura italiana. In: Domus, 5.1932/ 8, S. 460f.
Moschetti 1932
Moschetti, Andrea: I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale 1915-1918. Venedig 1932.
Mussolini/Ludwig 1932
Mussolini, Benito: Mussolinis Gespräche mit Emil Ludwig. Berlin 1932.
Neppi 1932
Neppi, Alberto: Verso una moderna architettura sacra: La Mostra dei progetti per le nuove chiese di Messina. In: Il Lavoro Fascista, 21. September 1932.
Nezi 1932
Nezi, Antonio: Nostri architetti d'oggi: Ottavio Cabiati. In: Emporium, 75.1932, S. 156-173.
Ojetti 1932
Ojetti, Ugo: Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi. In: Pégaso, 5.1932, S. 213-215.
P.Ma. 1932
P.Ma. [Marcello Piacentini]: Esempi di architettura religiosa in Germania. In: Architettura, 11.1932, S. 413-421.
Pacini 1932
Pacini, Renato: La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini. Mailand 1932.
Pannaggi 1932
Pannaggi, Ivo: Architettura religiosa. In: La casa bella, 5.1932/54, S. 10-15.
Papini 1932
Papini, Roberto: Architetti giovani in Roma. In: Dedalo, 12.1932, S. 133-163.
Pensabene 1932
Pensabene, Giuseppe: La nuova cattedrale di Avezzano. In: Architettura, 11.1932, S. 626-627.
Piacentini 1932
Piacentini, Marcello: Il nostro programma. In: Architettura, 11.1932, S. 1-2.
Piacentini 1932a
Piacentini, Marcello: Opere di Giuseppe Vaccaro. In: Architettura e arti decorative, 11.1932/10, S. 513-548.
Piacentini 1932b
Piacentini, Marcello: Recensioni di libri: Mons. Arch. G. Polvara: Domus Dei. In: Architettura, 11.1932, S. 633.

Piacentini 1932c
Piacentini, Marcello: Una mostra di architettura moderna e arredamento in Roma. In: Architettura, 11.1932, S. 331-353.
Piacentini 1932d
P.Ma. [Marcello Piacentini?]: Esempi di architettura religiosa in Germania. In: Architettura, 1932/8, S. 413-422.
Piacentini 1932e
Piacentini, Marcello: Il nuovo centro di Brescia. Rom 1932.
Pius XI. 1932
Allokution *Abbiamo poco* [Wir haben wenig] Pius XI. bei der Eröffnung der Vatikanischen Pinakothek (27. Oktober 1932).
Polvara 1932
Polvara, Giuseppe: Arte, arte cristiana, arte liturgica. Mailand 1932.
Rassegna di architettura 1932
La nuova chiesa parrocchiale di Giussano in Brianza. In: Rassegna di architettura, 4.1932/9, S. 363-368.
Rassegna di architettura 1932a
La nuova chiesa parrocchiale di S. Pietro all'Olmo. In: Rassegna di architettura, 4.1932/2, S. 357-362.
Rassegna di architettura 1932b
Progetti per nuove chiese nell'Arcidiocesi di Messina. In: Rassegna di architettura, 4.1932/12, S. 531-537.
Rassegna di architettura 1932c
Progetto di chiesetta antoniana. Arch. Manlio Costa. Rassegna di architettura, 2.1932/11, S. 469.
Relazione concorso 1932
Realzione sul concorso di II° grado pel progetto della cattedrale de La Spezia. La Spezia 1932.
Rivista Diocesana Milanese 1932
Rivista Diocesana Milanese, 23.1932/6, S. 244-245.
Rivista Diocesana Milanese 1932a
Rivista Diocesana Milanese, 23.1932/12, S. 441-445.
Rossi 1932
Rossi, M.: Architettura nudista. In: Arte Sacra, 2.1932, S. 445-448.
Sartoris 1932
Sartoris, Alberto: Gli elementi dell'architettura funzionale. Mailand 1932.
Sartoris 1932a
Sartoris, Alberto : La nuova architettura delle chiese. In: La Città Nuova, 15. März 1932.
Sartoris 1932b
Sartoris, Alberto: Caractères novateur de l'architecture religieuse. In: Les Echos de Saint Maurice, 31. 1932, S. 137-144.
Scarpa 1932
Scarpa, Pietro: I progetti per le nuove chiese della diocesi di Messina. In: Il Messaggero, 15. September 1932.
Sturzo 1932
Sturzo, Luigi: Kirche und Staat. Augsburg 1932.
Treccani/Mussolini 1932
Mussolini, Benito: La dottrina del fascismo. In: Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. (Treccani). 35 Bde., Rom 1929-37, Bd. 14: Eno-Feo, Stichwort 'Fascismo', Rom 1932, S. 847-851.
Architettura 1933
Il discorso dell'onorevole Arch. Alberto Calza Bini per l'inaugurazione dell'anno accademico della Scuola Superiore di Architettura di Firenze ed i suoi rapporti con recenti polemiche. In: Architettura, 12.1933/3, S. 196-199.
Architettura 1933a
Il discorso di Alberto Calza Bini per l'inaugurazione dell'anno accademico della Scuola Superiore di Architettura di Firenze ed i suoi rapporti con recenti polemiche. In: Architettura, 11.1933, S. 196-199.
Arte Sacra 1933
Cronache. In: Arte Sacra, 3.1933, S. 375-379.
Arte Sacra 1933a
L'impossibile: Conciliazione del sacro coll'arte moderna. In: Arte Sacra, 3.1933, S. 263.
Arte Sacra 1933b
Seconda Mostra internazionale d'arte sacra a Roma (Cronache). In: Arte Sacra, 3.1933, S. 108-109.
Arte Sacra 1933c
Tradizione e novità nell'arte sacra. Nostra intervista con il conte Dalla Torre. In: Arte Sacra 3.1933/3-4, S. 8-18.
Arte Sacra 1933d
Tradizione e novità nell'arte sacra. Nostra intervista con il Segretario del Sindacato nazionale fascista ingegneri on. Edmondo Del Bufalo. In: Arte Sacra, 3.1933/2, S. 140-144.
Arte Sacra 1933e
In occasione dell'Anno Santo. In: Arte Sacra, 3.1933, S. 377-378.
Aurea [Polvara] 1933
Aurea, P. [Giuseppe Polvara?]: Il concorso per la chiesa di Messina. Arte razionale? In: Arte Cristiana, 21.1933/2, S. 48-51.
Bagni 1933
Bagni, A.: Architettura cristiana tedesca. In: Arte Cristiana, 21.1933/10, Oktober, S. 271-274.
Bardi 1933
Bardi, Pietro Maria: Tavola degli orrori. In: Quadrante, 1.1933/2 (Juni), S. 10.
Bellonci 1933
Bellonci, Goffredo: La chiesa di Littoria e le tendenze dell'architettura moderna. In: Arte Sacra, 3.1933/4, S. 325-331.
Bianchetti 1933
Bianchetti, Angelo: Arte sacra. In: Casabella, 6.1933, S. 36-37.
Bianchetti 1933a
Bianchetti, Angelo: Ancora sull'arte sacra. In: Casabella, 6.1933, S. 12-17.
Bianchi-Cagliesi 1933
Bianchi-Cagliesi, Vincenzo: Arte sacra e coscienza cristiana. In: Arte Sacra, 3.1933, S. 19-24.
Casabella 1933
Ancora sull'arte sacra: Opera parrocchiale di S. Michele Arcangelo. In: Casabella, 6.1933/11 (November).
Casabella 1933a
L'architettura mondiale. In: Casabella, 6.1933/11 (November), S. 47-50.
Casabella 1933b
Arte Sacra. In: Casabella, 6.1933/11, S. 36-37.
Casabella 1933c
Arte sacra: Opera parrocchiale di S. Michele Arcangelo. In: Casabella, 6.1933/10 (Oktober).
Ciocca 1933
Ciocca, Gaetano: (Servizi a Mussolini) Il teatro di masse. In: Quadrante, 1933/3 (Juli), S. 7-10.
Civis 1933
Civis, Civiltà a sviluppo del Capoluogo. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 23. Oktober 1933.
Domus 1933
L'arte sacra alla Triennale, In: Domus, 6.1933/1, S. 257.
Il Bargello 1933
Criteri del progetto premiato. Parlano gli autori. In: Il Bargello, 5. März 1933.

Il Comune della Spezia 1933
Relazione del gruppo degli Urbanisti romani. Il Piano Regolatore della città. In: Il Comune della Spezia. Rassegna municipale, 1933.
Il Telegrafo, 28. März 1933
La Cattedrale della Diocesi. In: Il Telegrafo, 28. März 1933.
Il Telegrafo, 29. April 1933
I lavori ai Cappuccini. In: Il Telegrafo, 29. April 1933.
Il Telegrafo, 31. Juli 1933
Da Piazza Verdi al Quartiere del Poggio. In: Il Telegrafo, 31. Juli 1933.
Il Telegrafo, 5. Dezember 1933
Pensare al domani. La sistemazione della Piazza del Littorio. In: Il Telegrafo, 5. Dezember 1933.
L'Italia, 10.Oktober 1933
La settimana d'arte sacra inaugurata a Roma. In: L'Italia, 10. Oktober 1933.
L'Opinione , 3. April 1933
La Cattedrale a Cristo Re dei Secoli. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 3. April 1933.
L'Opinione, 17. April 1933
Per l'area della Cattedrale. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 17. April 1933.
L'Opinione, 1. Mai 1933
Allacciamento di Via dei Colli con San Cipriano. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 1. Mai 1933.
La Nazione, 4. März 1933
La polemica sugli archi e le colonne. Ugo Ojetti risponde a Del Bufalo e Piacentini. In: La Nazione, 4. März 1933.
La Tribuna, 8. Dezember 1933
La nuova parrocchia di Ponte Milvio, l'inaugurazione del tempio della 'Gran Madre di Dio'. In: La Tribuna, 8. Dezember 1933.
Marconi 1933
Marconi, Plinio: Concorso tra studenti della Scuola d'Architettura di Roma per chiese rurali nell'arcidiocesi di Messina. In: Architettura, 12.1933, S. 644-650.
Marinetti 1933
Marinetti, F.T.: Conclusioni sulla polemica dell'architettura. In: Futurismo, 26. Februar 1933.
Morello 1933
Morello, Vincenzo: Der Konflikt nach der Versöhnung. Berlin 1933[3].
Moretti 1933
Moretti, Bruno: Dispareri in materia di architettura. In: L'Italia, 17. August 1933.
II mostra d'arte moderna 1933
II mostra d'arte moderna. Mostra retrospettiva d'arte sacra. Avellino 1933.
Muñoz/Bianchi 1933
Muñoz, Antonio und Arturo Bianchi: La Roma di Mussolini: Il piano regolatore; Via dell'Impero. In: Emporium, 78.1933, S. 203-247.
Mussolini 1933
Mussolini, Benito: Der Geist des Faschismus. München 1933[5].
Nezi 1933
Nezi, Antonio: Battesimo dell'architettura moderna in Italia: L'opere e gli artefici. In: Emporium, 78.1933/465 (September), S. 139-160.
Ojetti 1933
Ojetti, Ugo: Ancora le colonne e gli archi. Risposta a Marcello Piacentini… e a Massimo Bontempelli. In: Pégaso, 5.1933/3 (März), S. 358-364.
Ojetti 1933a
Ojetti, Ugo: Il concorso per la stazione di Firenze. In: Corriere della Sera, 10. März 1933.
Ojetti 1933b
Ojetti, Ugo: Lettera a Marcello *Piacentini*, sulle *colonne* e gli archi. In: Pègaso, 5.1933, S. 213-215.
Orsini 1933
Orsini, Giovanni: Discussioni sull'arte sacra. In: La Sera, 14. Januar 1933.
Orsini 1933a
Orsini, Giovanni: Il Tempio Votivo del Lido di Venezia dell'arch. G. Torres. In: Rassegna di architettura, 5.1933/3, S. 116ff.
Paladini 1933
Paladini, Vinicio: Imborghesimento del Razionalismo. In: Quadrante, 1.1933/3 (Juli), S. 36.
Papini 1933
Papini, Roberto: Cronache artistiche romane: Il grandioso progetto della città universitaria. In: Emporium, 77.1933, S. 177-182.
Pensabene 1933
Pensabene, Giuseppe: Il libro giallo dell'architettura italiana. VI Conclusioni. In: Il Tevere, 7. Januar 1933.
Pensabene 1933a
Pensabene, Giuseppe: Sabaudia. In: Casabella, 7.1933/10 (Oktober), S. 30-35.
Pensabene 1933b
Pensabene, Giuseppe: Significato estetico del razionalismo. In: Quadrante, 1.1933/1 (Mai), S. 6-7.
Per l'arte sacra 1933
L'arte sacra quale la vuole la Chiesa dopo la parola del Papa. In: Per l'arte sacra, 10.1933/1, S. 6-9.
Per l'arte sacra 1933a
Parole di Sua Santità in risposta al discorso del Comm. Bartolomeo Nogara nell'inaugurazione della nuova Pinacoteca Vaticana. In: Per l'arte sacra, 10.1933/1, S. 3-5.
Persico 1933
Persico, Edoardo: L'arte sacra alla Triennale. In: L'Italia Letteraria, 18. Juni 1933.
Piacentini 1933
Piacentini, Marcello: Archi e colonne. In: La Tribuna, 26. Februar 1933.
Piacentini 1933a
Piacentini, Marcello: La polemica sull'architettura. Gli archi, le colonne e l'italianità di oggi. Marcello Piacentini risponde a Ugo Ojetti. In: La Tribuna, 2. Februar 1933.
Piacentini 1933b
Piacentini, Marcello: Piacentini dice addio a Ojetti. In: La Tribuna, 26. Februar 1933.
Polvara 1933
Polvara, Giuseppe: Architettura razionale. Polemica tra Giuseppe Polvara ed Bruno Moretti pubblicata sul giornale 'L'Italia' di Milano. Mailand 1933.
Polvara 1933a
Polvara, Giuseppe: Quesito pratico: Architettura razionale. (Risposta) In: Arte Cristiana, 21.1933, S. 191.
PCCASI 1933
Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra: Il monito del sommo Pontefice in materia di arte sacra. Vatikanstadt 1933.
Rassegna di architettura 1933
Il Concorso Nazionale per la nuova Stazione di Firenze. In: Rassegna di architettura, V, n.6, 15. Juni 1933, S. 277-285.

Ricci 1933
Ricci, Corrado: Via dell'impero. Rom 1933.
Rossi 1933
Rossi, M.: Schermaglie e rilievi. In: Arte Sacra, 3.1933, S. 196-199.
Spano 1933
Spano, Nicola: La Città universitaria di Roma. Rom 1933.
The Fortnightly Review 1933
Art, Sacred and Profane. In: The Fortnightly Review, 40.1933, S. 107-108.
Triennale 1933
V Triennale di Milano. Architettura, Abitazione, Arti Decorative e Industriali. Mailand 1933.
Albertini 1934
Albertini, Cesare: Criteri e caratteristiche del nuovo piano regolatore. In: L'Italia, 17. Januar 1934.
Architettura 1934
III mostra internazionale d'arte sacra in Roma. In: Architettura, 13.1934, S. 480-486.
L'Architettura Italiana 1934
Chiesa parrocchiale di S. Roberto Bellarmino, Roma. In: L'Architettura Italiana, 29.1934/4 (April), S. 126-127.
Arte Cristiana 1934
La cappella del Collegio Arcivescovile di Saronno. In: Arte Cristiana, 22.1934/5, S. 151-154.
Aurea [Polvara] 1934
Aurea, P. [Giuseppe Polvara?]: La II mostra internazionale di arte sacra a Roma. In: Arte Cristiana, 22.1934, S. 141-147.
Bardi 1934
Bardi, P.M.: Il concorso del Palazzo del Littorio. In: Quadrante, 2.1934/16-17 (August/September), S. 1.
Bardi 1934a
Bardi, P.M.: Il concorso del Palazzo del Littorio. In: Quadrante, 2.1934/18 (Oktober), S. 10-14.
Bernareggi 1934
Bernareggi, Adriano: L'indirizzo liturgico della Scuola 'Beato Angelico'. In: Arte Cristiana, 22.1934/12, S. 342-343.
Casabella 1934
Mussolini salva l'architettura italiana. In: Casabella, 7.1934/6, S. 2-3.
Chimenton 1934
Chimenton, Costante: E ruinis pulchriores. Perdite e risarcimenti artistici nelle chiese del lungo Piave. Relazione sui danni di guerra e sulle nuove opere artistiche fornite alle chiese della diocesi di Treviso e documenti interessanti le nuove ricostruzioni. Treviso 1934.
Del Bufalo 1934
Del Bufalo, Edmondo: Concorso per due chiese da erigersi nella diocesi di Messina. In: L'Ingegnere, 8.1934/2, S. 54-66.
Del Bufalo 1934a
Del Bufalo, Edmondo: Concorso per due chiese da erigersi nella diocesi di Messina. In: L'Ingegnere, 8.1934/3, S. 106-115.
Fagnoni 1934
Fagnoni, R.: I Littoriali dell'Architettura. In: Architettura, 13.1934/7, S. 399-413.
Fiorini 1934
Fiorini, Guido: Lezioni di Viollet-le-Duc. In: Quadrante, 2.1934/11 (März), S. 40-42.
Fiorita d'anime, 15. Oktober 1934
La posa della prima pietra dell'Opera Parrocchiale di S. Michele Arcangelo in Foggia. In: Fiorita d'anime, 15. Oktober 1934.
Gallian 1934
Gallian, Marcello: Tre tempi: 1914 – 1924 – 1934. In: Quadrante, 2.1934/18 (Oktober), S. 9f.
Giovanni Gentile 1934
Gentile, Giovanni: Origini e dottrina del fascismo. Rom 1934.
Giornale di Genova, 4. März 1934
La posa della prima pietra della Chiesa parrocchiale di via Bologna. In: Giornale di Genova, 4. März 1934, S. 6.
Griffini 1934
Griffini, Eugenio: Dizionario dei nuovi materiali per l'edilizia. Mailand 1934.
Il Cittadino, 4. März 1934
L'odierna cerimonia per la posa della prima pietra su cui sorgerà la nuova Chiesa parrocchiale dedicata a San Marcellino. In: Il Cittadino, 4. März 1934, S. 3.
Il Popolo d'Italia, 29. September 1934
Fra i progetti del Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione fascista in Via dell'Impero a Roma. In: Il Popolo d'Italia, 29. September 1934.
Il Secolo XIX, 4. März 1934
La posa della prima pietra della Chiesa di Via Bologna. In: Il Secolo XIX, 4. März 1934, S. 6.
L'Architecture d'Aujourd'hui 1934
Architecture religieuse. Eglise catholique en construction à Genes. In: L'Architecture d'Aujourd'hui, 5.1934/7 (Juli).
La Fiaccola 1934
Opera S. Michele Arcangelo. In: La Fiaccola, 1934.
La Madonna di Lido 1934
La visita del capo del governo al cantiere dei lavori del tempio votivo. In: La Madonna di Lido, 13.1934/6, S. 1.
La Settimana religiosa, 11. März 1934
La posa della prima pietra della nuova Chiesa Maria SS. Addolorata e S. Marcellino. In: La Settimana religiosa, 11. März 1934, S. 117-118.
Lipinsky 1934
Lipinsky, Angelo: La Germania alla II[a] mostra internazionale di arte sacra in Roma – 1934. In: Per l'arte sacra, 11.1934/1, S. 3-23.
Minozzi 1934
Minozzi, Giovanni: II Mostra internazionale d'arte sacra in Roma (Austellungskatalog). Rom 1934.
Mussolini 1934
Mussolini, Benito: Scritti e discorsi. 14 Bände. Mailand 1934-1940, Bd. 7 (1934): Dal 1929 al 1931.
Nezi 1934
Nezi, Antonio: Nostri architetti d'oggi: Giuseppe Vaccaro. In: Emporium, 80.1934/8, S. 72-79.
Ojetti 1934
Ojetti, Ugo: Il concorso pel Palazzo del Littorio e per la Mostra della Rivoluzione. In: Corriere della Sera, 25. September 1934.
Pacini 1934
Pacini, Renato: Cronache romane. La chiesa di Cristo Re. In: Emporium, 80.1934, S. 41-44.
Pacini 1934a
Pacini, Renato: La mostra dei progetti per il Palazzo Littorio a Roma. In: Emporium, 80.1934, S. 233-237.
Persico 1934
Persico, Edoardo: Punto e a capo per l'architettura. In: Domus, 7.1934/83.
Piacentini 1934
Piacentini, Marcello: Il Tempio votivo della Pace dedicato a Cristo Re. In: La Tribuna, 10. März 1934.

Piacentini 1934a
Piacentini, Marcello: La chiesa di Cristo Re tempio internazionale della Pace. In: Il Giornale d'Italia, 19. März 1934.
Piacentini 1934b
Piacentini, Marcello: Sabaudia (Arch. Gino Cancellotti, Montuori, Piccinato, Alfredo Scalpelli). In: Architettura, 13.1934, S. 321-357.
Piacentini 1934c
Piacentini, Marcello: Tempio Votivo Internazionale della Pace dedicato al Sacro Cuore di Cristo Re. In: Architettura, 13.1934, S. 513-531.
Piacentini 1934d
Piacentini, Marcello: Un grande avvenimento architettonico in Russia. Il palazzo dei sovieti a Mosca. In: Architettura, 13.1934, S. 129-140.
Quadrante 1934
Un gruppo di laureandi: Nuovo accademismo architettonico. In: Quadrante, 2.1934/14-15 (Juni/Juli), S. 53f.
Rivista Diocesana Milanese 1934
Commissione diocesana per l'arte sacra, dicembre 1932-dicembre 1933. In: Rivista Diocesana Milanese. 25.1934/3 (März), S. 92-102.
Sarfatti 1934
Sarfatti, Margherita: La Chiesa di Cristo Re. In: La Stampa, 4. April 1934.
Savaldi 1934
Savaldi, Bruno: La Fabricceria parrocchiale nelle provincie lombardo-venete. Mailand 1934.
Tanci 1934
Tanci, Mario: Le chiese dei nuovi quartieri. In: Milano. Rivista mensile del comune, 9.1934/9 (September), S. 433-439.
Anichini 1935
Anichini, G.: Modernità e tradizione nella nuova Chiesa di S. Felice a Centocelle. In: Architettura, 14.1935, S. 385-393.
Architettura Italiana 1935
Santa Maria in Chiesa Rossa – Milano. In: Architettura Italiana, 30.1935/7, S. 230-232.
Arioli 1935
Arioli, Giulio: Considerazioni sul tempio di Cristo Re a Roma. In: Arte Cristiana, 23.1935, S. 174-182.
Arte Cristiana 1935
Un voto della pontificia accademia dei virtuosi al Panteon sugli indirizzi moderni dell'arte sacra. In: Arte Cristiana, 23.1935, S. 156.
Astorri 1935
Astorri, Giuseppe: Architettura sacra generale. Rom 1935.
Casabella 1935
Architettura italiana dell'anno XIV: La stazione di Firenze; La città universitaria di Roma; La città di Sabaudia. In: Casabella, 8.1935/11, S. 2-7.
Case d'Oggi 1935
Chiesa di Cristo Re a Roma. In: Case d'Oggi : Tutta l'architettura moderna, 3.1935/Supplement Nr. 1,
S. 49-50.
Cattaneo/Latis 1935
Cattaneo, Cesare und Vito Latis: Scuole d'architettura. In: Quadrante, 3.1935/27-28, S. 25-33.
Chimenton 1935
Chimenton, Costante: Perdite e risarcimenti artistici nelle chiese del lungo Piave. Treviso 1935.
Costantini 1935
Costantini, Celso: Arte sacra e novecentismo. Rom 1935.
Daneri 1935
Daneri, Luigi Carlo: Progetto di grattacielo a scheletro d'acciaio. Genua 1935.
Dimier 1935
Dimier, Louis: L'Église et l'Art. Paris 1935.
Della Morte/Lissoni 1935
Della Morte, Sirio und Osvaldo Lissoni: La Milano voluta dal Duce e la vecchia Milano. Mailand 1935.
Giovannoni 1935
Giovannoni, Gustavo: Sulla moderna architettura ecclesiastica. In: Costantini, Celso: Arte sacra e novecentismo. Rom 1935.
Il Popolo, 2. Dezember 1935
La Cattedrale avrà un'altezza di 90 metri. In: Il Popolo, 2. Dezember 1935.
Il Popolo Nuovo, 1. Juli 1935
Istituzioni educative. I.P.P. Giuseppini e l'Opera S. Michele di Foggia. In: Il Popolo Nuovo, 1. Juli 1935.
Muratori 1935
Muratori, Saverio: I Littoriali del 1935-XIII. In: Architettura, 14.1935/5, S. 257-276.
Oppo 1935
Oppo, Efisio Cipriano: La Fontana Monumentale del Foro Mussolini a Roma. In: Rassegna di architettura, 7.1935/4, S. 125-127.
O.S. 1935
O.S.: La sistemazione dei borghi per l'accesso a S. Pietro. In: Architettura, 14.1935, S. 21-53.
PCCASI 1935-38
Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia (Hg.): Atti delle Settimane di Arte Sacra per il Clero. 1933-37. Bde. 1-4. Rom 1935-38.
Pensabene 1935
Pensabene, Giuseppe: Note al congresso degli architetti (Cronache romane). In: Emporium, 82.1935, S. 337-338.
Polvara 1935
Polvara, Giuseppe: Veritatem facente in charitate. Mailand 1935.
Rassegna di architettura 1935
Colonia marina 28 ottobre a Cattolica pei figli degli italiani all'estero. In: Rassegna di architettura, 7.1935, S. 11-15.
Rassegna di architettura 1935a
Nuova chiesa parrocchiale in Roma dedicata a San Felice da Cantalice. In: Rassegna di architettura, 7.1935/7, S. 257-261.
Rassegna di architettura 1935b
Nuova chiesa parrocchiale in Sassari. In: Rassegna di architettura, 7.1935, S. 57-59.
Rempel 1935
Rempel', Lazar' Izrailevi: Architektura poslevoennoj Italii [Italienische Architektur d. Nachkriegszeit]. Moskau 1935.
Rogers 1935
Rogers, Paolo N.: I Littoriali. In: Quadrante, 3.1935/25 (Mai), S. 27-28.
La Settimana religiosa, 8. Dezember 1935
La nuova Chiesa di S. Marcellino. In: La Settimana religiosa, 8. Dezember 1935, S. 584.
Sorrentino 1935
Sorrentino, L.: Fondazione di Guidonia. In: Quadrante, 3.1935/25 (Mai), S. 27.
Taronna 1935
Taronna, Aldo: La nuova Chiesa parrocchiale di S. Michele Arcangelo. In: Giornale d'Italia (edizione di provincia), 22. November 1935.

Amadei 1936
Amadei, Emma: Via dell'Impero. Rom 1936.
Anceschi 1936
Anceschi, Luciano: Tradizione e arte. In: Quadrante, 4.1936/31-32, S. 27.
Architettura 1936
Studi degli architetti Piacentini e Spaccarelli per l'accesso a S. Pietro precedenti al progetto approvato. In: Architettura, 15.1936, Sonderheft 'Roma Mussoliniana', S. 40-47.
Architettura 1936a
Progetto di sistemazione approvato (Arch. Marcello Piacentini e Attilio Spaccarelli). In: Architettura, 15.1936, Sonderheft 'Roma Mussoliniana', S. 48-53.
Beckerath/Röhrbein/Berger 1936
Beckerath, Erwin, Erich Röhrbein und Ernst Ed. Berger (Hg.): Benito Mussolini : Vom Kapitalismus zum korporativen Staat : Reden und Gesetze. Stuttgart 1936.
b. m.1936
b.m. [Bruno Moretti?]: La chiesa del Santo Volto in Milano. In: Rassegna di architettura, 8.1936/8-9, S. 271-275.
Boccoleri 1936
Boccoleri, Cesare: La cattedrale nella vita religiosa e civile del popolo. In: Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra (Hg.): Atti della terza settimana d'arte sacra per il clero. Ferrara 13-20 Ottobre 1935. Vatikanstadt 1936, S. 218-233.
Cardarelli/Reggiori 1936
Cardarelli, Vincenzo und Ferdinando Reggiori: Architetture di Giovanni Muzio. Mailand/Genf 1936.
Cirilli 1936
Cirilli, Guido: In memoriam Giuseppe Torres. In: Rassegna di architettura, 8.1936, S. 160.
Commissione lavori tempio votivo 1936
Tempio votivo a Lido di Venezia. Relazione a cura della Commissione per i lavori al Tempio. Venedig 1936.
Dell'Acqua 1936
Dell'Acqua, Gian Alberto: La chiesa cattolica di D. Boehm a Norderney. In: Casabella, 9.1936/2, S. 12-17.
Giovanni Gentile 1936
Gentile, Giovanni: Grundlagen des Faschismus. Stuttgart 1936.
Giovannoni 1936
Giovannoni, Gustavo: I temi dell'architettura religiosa moderna e gli esempi dell'architettura romanica. In: Atti della Terza Settimana d'Arte Sacra per il Clero. Vatikanstadt 1936, S. 236-251.
L'Architettura Italiana 1936
La nuova chiesa parrocchiale di S. Ippolito Martire a Roma/viale delle Provincie. In: L'Architettura Italiana, 31.1936/5 (Mai), S. 97-105.
L'Architettura Italiana 1936a
GUF: Littoriali dell'Architettura e dell'Arte. Anno XIV. Concorso di Architettura. Caserma di artiglieria divisionale. In: L'Architettura Italiana, 31.1936/3, S. 49.
Marconi 1936
Marconi, Plinio: Littoriali d'architetura 1936. In: Architettura, 15.1936/9, S. 417.
Mussolini 1936
Mussolini, Benito: Nascita di Pontinia. In: Quadrante, 4.1936/31-32, S. 2.
Nezi 1936
Nezi, Antonio: Battesimo dell'architettura moderna in Italia: L'opere e gli artefici. In: Emporium, 78.1936/465 (September), S. 139-160.
Nezi 1936a
Nezi, Antonio: La città universitaria di Roma – grandiosa affermazione dell'architettura. In: Emporium, 83.1936, S. 18-24.
Ojetti 1936
Ojetti, Ugo: Arte sacra e arte nuova. In: Ders.: Ottocento, novecento e via dicendo. Mailand 1936[3] (1936), S. 257-263.
Ojetti 1936a
Ojetti, Ugo: Supplica alla fantasia. In: Corriere della Sera, 8. November 1936.
Pagano 1936
Pagano, Giuseppe: Architettura rurale italiana. Mailand 1936.
Pasquali 1936
Pasquali, A.: Littoriali di architettura. In: Casabella, 10.1936/4, S. 18f.
Piacentini 1936
Piacentini, Marcello: Prefazione. In: Pica, Agnoldomenico: Nuova architettura italiana. Mailand 1936, S. 6f.
Pica 1936
Pica, Agnoldomenico: Nuova architettura italiana. Mailand 1936.
Polvara 1936-42
Polvara, Giuseppe: Trattazione teorico pratica di principi estetici. 2 Bde. Mailand 1936-42.
Quadrante 1936
Documentario sulla Casa del Fascio di Como, Quadrante, 4.1936/35-36 (Sonderheft).
Quadrante 1936a
Documentario sulla casa del fascio di Como. Sonderheft, 1936/35 (Oktober).
Reggio 1936
Reggio, Giulio: Il nuovo regime delle fabbricerie : col testo del Decr. 26 sett. 1935 sulle fabbricerie completato con le disp. del Reg. 2 dic. 1929 e la Circol. M. Interni 13 dic. 1935. Turin 1936.
Reggiori 1936
Reggiori, Ferdinando: Architetture di Giovanni Muzio. Mailand 1936.
Stile Littorio 1936
Il nuovo stile Littorio. I progetti per il Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione Fascista in Via del Impero. Mailand/Rom 1936.
Valugani 1936
Valugani, Pasquale: Un santuario a Cremona in onore a Sant'Antonio di Padova. In: L'Osservatore Romano, 25. Juni 1936.
Apollonj 1937
Apollonj, Bruno Maria: L'attuale momento edilizio della Libia. In: Architettura, 16.1937, S. 793-818.
Architettura 1937
A proposito di un'intervista dell'‘Urbe' con Le Corbusier (Commenti e polemiche). In: Architettura, 16.1937, S. 52.
Architettura 1937a
Opera San Michele Arcangelo a Foggia. Arch. Concezio Petrucci. In: Architettura, 16.1937/1, S. 1-11.
Architettura 1937b
Piano dell'esposizione universale di Roma. In: Architettura, 16.1937, S. 181-192.
L'Architettura Italiana 1937
Littoriali della cultura e dell'arte – sezione architettura. Anno XV. Chiesa francescana in Dessiè, XXXVII (1937), In: L'Architettura Italiana, 32.1937/6, S. 168-172.

Casabella 1937
Una chiesa e scuola rurale. In: Casabella, 10.1937, S. 18-19.
Chiappetta 1937
Chiappetta, Spirito: Prescrizioni ecclesiastiche circa l'architettura sacra. In: PCCASI 1935-38, Bd. 3: Atti della III Settimana di Arte Sacra per il Clero. Rom 1937.
Civico 1937
Civico, Vincenzo: La metodica attuazione del Piano Regolatore e le relative disposizioni legislative. In: Capitolium, 15.1937/12 (Dezember), S 608-614.
Costantini 1937
Costantini, Celso: La Mostra Cattolica all'Esposizione Universale del 1942. In: L'Osservatore Romano, 18. November 1937.
Divini Redemptoris 1937
Pius XI.: Divini Redemptoris (Enzyklika), 19. März 1937. Vatikanstadt 1937.
Giolli 1937
Giolli, Raffaello: Littoriali 1937. Progetto di chiesa per l'A.O. In: Casabella, 11.1937/9, S. 20-25.
G.U.F. Napoli 1937
G.U.F. Napoli (Hg.): I littoriali della cultura e dell' arte dell'anno XV. Neapel 1937.
Innocenzo Costantini 1937
Costantini, Innocenzo: La popolazione governata ed educata dall'Istituto fascista autonomo per le case popolari della provincia di Roma. Rom 1937.
L'Illustrazione Vaticana, 16. November 1937
L'opera parrocchiale di S. Michele a Foggia. In: L'Illustrazione Vaticana, 16. November 1937.
L'Osservatore Romano, 27. Juni 1937
Nuova iniziativa del Santo Padre per le missioni e per l'arte. Un'Esposizione d'Arte Cristiana Indigena in Vaticano. In: L'Osservatore Romano, 27. Juni 1937.
L'Osservatore Romano, 18. November 1937
La Mostra Cattolica all'Esposizione Universale del 1942. In: L'Osservatore Romano, 18. November 1937.
Littoriali 1937
Catalogo delle mostre d'arte: Littoriali della cultura e dell'arte : mostra Internazionale d'arte studentesca. Neapel 1937.
Missiroli 1937
Missiroli, Mario: Was Italien Mussolini zu verdanken hat. Rom 1937.
Mit brennender Sorge 1937
Pius XI.: Mit brennender Sorge (Enzyklika), 14. März 1937. Vatikanstadt 1937.
Morris 1937
Morris, Joan (Hg.): Novecento Sacro, annuario d'arte sacra internazionale. Rom 1937.
Novecento sacro 1937
Arte sacra moderna in Roma. In: Novecento sacro : annuario d'arte sacra internazionale, 1.1937, S. 13-15.
Pagano 1937
Pagano, Giuseppe: Tre anni di architettura in Italia. In: Casabella, 10.1937/110, S. 2-5.
Pagano 1937a
Pagano, Giuseppe: Una lezione di modestia. In: Casabella, 10.1937/110, S. 4-5.
Pallottino 1937
Pallottino, Massimo: La Mostra Augustea della Romanità. In: Capitolium, 15.1937/10 (Oktober), S 519-528.
Piacentini 1937
Piacentini, Marcello: Esito dei Littoriali per l'architettura. In: Architettura, 16.1937/6, S. 354-363.
Piacentini 1937a
Piacentini, Marcello: Il progetto definitivo della casa Littoria a Roma. In: Architettura, 16.1937/12, S. 699-752.
Piacentini 1937b
Piacentini, Marcello: Littoriali della Cultura e dell'Arte. Sezione Architettura. Anno XV. In: L'Architettura Italiana, 32.1937/6, S. 168-172.
Polvara 1937
Polvara, Giuseppe: L'incarnazione del Verbo, libretto per un 'mistero'. Mailand 1937.
Sartoris 1937
Sartoris, Alberto: Nuova architettura religiosa. In: Artecrazia, 6.1937
Sartoris 1937a
Sartoris, Alberto: La Casa del Fascio di Como e il Padiglione Italiano per l'Esposizione di Parigi del 1937. Terragni plagia Terragni o i doveri dell'onestà. In: L'Italia, 17. Januar 1937.
Sartoris 1937b
Sartoris, Alberto: Architettura monumentale. In: Artecrazia, 8. August 1937.
Talarico 1937
Talarico, Vincenzo: La Mostra della Rivoluzione Fascista in Valle Giulia. In: Capitolium, 15.1937/10 (Oktober), S 513-518.
Terragni 1937
Terragni, Giuseppe: Confronti utili: chi plagia? In: La Sera, 6. Januar 1937.
T.P. 1937
T.P.: Una chiesa scuola rurale. In: Casabella, 1937, S. 18-19.
Architettura 1938
La chiesa dei SS. Pietro e Paolo all'E. 42. In: Architettura, 17.1938, S. 811-814.
Bontempelli 1938
Bontempelli, Massimo: L'avventura novecentista : selva polemica, 1926-1938 : dal realismo magico allo stile naturale, soglia della terza epoca. Florenz 1938.
Camelli 1938
Camelli, I.: L'architettura del tempio. In: Vita Cattolica, 10. Juni 1938.
Cattedrale Cristo Re 1938
Cattedrale a Cristo Re dei Secoli in costruzione a La Spezia, nuova sede di Diocesi. La Spezia 1938.
Costantini 1938
Costantini, Celso: L'esposizione di Arte Sacra indetta nel Vaticano pel 1940. In: Arte Cristiana, 26.1938, S. 32.
Dodi 1938
Dodi, Luigi: L'ambiente urbanistico delle chiese di Milano. In: Rassegna di architettura, 10.1938/1, S. 23-31.
E.P. 1938
E.P.: La sistemazione dei servizi ferrovieri dell'Urbe. Capitolium, 16.1938/8 (August), S. 375-385.
Governatore di Roma 1938
Governatore di Roma (Ufficio Propaganda) (Hg.): Documentazione fotografica delle più importanti opere di trasformazione edilizia e di sistemazione archeologica volute dal Duce per il maggiore splendore di Roma (realizzate a cura del Governatore). Rom 1938.
Il Gazzettino di Treviso, 30. März 1938
M.V.: A Sernaglia vent'anni dopo. In: Il Gazzettino di Treviso. 30. März 1938.
Il Messaggero, 16. Oktober 1938
Una Mostra Cattolica all'Esposizione Universale. In: Il Messaggero, 16. Oktober 1938.

L'Architecture d'Aujourd'hui 1938
Architecture religieuse. Eglise S. Marcellino à Genes. In: L'Architecture d'Aujourd'hui, 9.1938/7 (Juli).
L'Architettura Italiana 1938
La nuova chiesa di S. Saturnino a largo Tupino a Roma. In: L'Architettura Italiana, 33.1938/6 (Juni), S. 190.
L'Italia, 21. September 1938
Tappe del Duce in terra veneta nel ventennale della vittoria. In: L'Italia, 21. September 1938.
L'Italia, 3. Oktober 1938
Baluardi spirituali alla periferia. In: L'Italia, 3. Oktober 1938.
L'Italia, 22. Dezember 1938
L'inizio dei lavori di un'altra delle quattordici chiese alla periferia: San Apollinare. In: L'Italia, 22. Dezember 1938.
L'Opinione, 8. Januar 1938
La prima pietra. In: L'Opinione. Settimanale politico amministrativo, 8. Januar 1938.
L'Osservatore Romano, 16. Oktober 1938
La Mostra Cattolica all'Esposizione Universale del 1942. In: L'Osservatore Romano, 16. Oktober 1938.
Innocenzo Costantini 1938
Costantini, Innocenzo: Le borgate popolari : comunicazione al 5. Congresso di studi romani. Rom 1938.
Moretti 1938
Moretti, Bruno: Il problema dell'architettura sacra moderna. Un libro e un clima. In: Rassegna di architettura, 10.1938/1, S. 1-5.
Nervi 1938
Nervi, Pier Luigi: Problemi economici delle costruzioni e la politica dell'architettura. In: Il Giornale d'Italia, 23. Juli 1938.
Piacentini 1938
Piacentini, Marcello: Per l'autarchia. Politica dell'architettura. I – Bilancio del razionalismo. In: Il Giornale d'Italia, 13. Juli 1938.
Piacentini 1938a
Piacentini, Marcello: Per l'autarchia. Politica dell'architettura. II – Nuova rinascita. In: Il Giornale d'Italia, 15. Juli 1938.
Piacentini 1938b
Piacentini, Marcello: Per l'autarchia. Politica dell'architettura. III – Riforme concrete. In: Il Giornale d'Italia, 17. Juli 1938.
Pius XI. 1938
Pius XI.: Discorso agli iscritti alla Federazione francese dei sindacati cristiani, 18. September 1938.
Rassegna di architettura 1938
Alcuni recenti edifici sacri italiani. In: Rassegna di architettura, 10.1938/1, S. 5-22.
Rassegna di Architettura 1938a
Il Piano Regolatore di Milano e le opere previste per il quadriennio 1939-1942 XVII-XXI E. F. In: Rassegna di architettura, 10.1938, S. 463-465.
Rassegna di architettura 1938b
Sistemazioni di piano regolatore a la Spezia. In: Rassegna di architettura, 10.1938/9, S. XVII.
Rivista Diocesana Milanese 1938
Rivista Diocesana Milanese. 28.1938/3, S. 161.
Völckers 1938
Völckers, Otto.: Neues Bauen in Italien. In: Bauwelt. Zeitschrift für das gesamt Bauwesen, 29.1938/ 2, S. 1-5.
A.S. 1939
A.S.: Nasce l''Olimpiade della Civiltà'. Il panorama dell'E. 42. In: L'Italia, 6. Mai 1939.
Architettura 1939
La colonia ‚Sandro Mussolini' dell'A.G.I.P. a Cesenatico. In: Architettura, 18.1939, S. 1-14.
Böhm 1939
Böhm, Dominikus: Meine Kirchenbauten. Ein Brief. Kommentiert von A. Leitl. In: Die neue Saat, 2.1939, s. 10-15.
Brasini 1939
Brasini, Armando: Relazione del nuovo progetto per il Tempio dedicato al 'Cuore Immacolato di Maria'. Rom 1939.
Chimenton 1939
Chimenton, Costante: Chiesa di S. Maria della Vittoria sul Montello (Arch. Fausto Scudo). In: Architettura, 18.1939, S. 374-378.
Comitato per i nuovi templi 1939
Comitato per i nuovi templi (Hg.): Un urgente problema della più grande Milano. Mailand 1939.
Corriere della Sera, 27. Dezember 1939
Le esigenze religiose e l'arte sacra. In: Corriere della Sera, 27. Dezember 1932.
Corsetti 1939
Corsetti, G.: Il sistema delle strade di accesso all'Esposizione Universale del 1942. In: Capitolium, 17.1939/8-9 (August/September), S. 397-414.
Costantini 1939
Costantini, Celso: Il problema dell'arte cristiana in Etiopia. In: L'Osservatore Romano, 24. September 1939.
Costantini 1939a
Costantini, Celso: L'esposizione d'arte Missionaria al Vaticano nel 1942. In: Arte Cristiana, 27.1939, S. 109-112.
Corriere della Sera, 14. Juni 1939
La sovrana inaugurerà sabato la chiesa di Sant'Elena Imperatrice. In: Corriere della Sera, 14. Juni 1939.
Florio 1939
Florio, Giovanni: La Mostra dell'abitazione dell'E'42. In: Capitolium, 17.1939/8-9 (August/September), S. 371-396.
Gesetz 1939/956
Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia, 12. Juli 1939: Gesetz vom 29. Mai 1939, n. 956.
Giolli 1937
Giolli, Raffaello: Littoriali 1937. Progetto di chiesa per l'A.O. In: Casabella, 11.1937/9, S. 22.
L'Italia, 15. Januar 1939
Werbung für die E42-Lotterie. In: L'Italia, 15. Januar 1939.
L'Italia, 4. Juni 1939
Alla periferia di Milano il Cardinale ha benedetto le fondamenta di un nuovo grandioso tempio. In: L'Italia, 4. Juni 1939.
L'Italia, 14. Juni 1939
Il nuovo tempio in onore di S. Elena è ora pronto per essere aperto al culto. In: L'Italia, 14. Juni 1939.
L'Italia, 1. Juli 1939
Oggi S.E. il Card. Schuster benedirà le fondamenta della nuova chiesa di S. Giuseppe. In: L'Italia, 1. Juli 1939.
L'Osservatore Romano, 30. April 1939
La Mostra Cattolica all'Esposizione Universale del '42. In: L'Osservatore Romano, 30. April 1939.
Moretti 1939
Moretti, Bruno: Lo stile e la forma costruttiva della nuova chiesa di S. Elena oggi consacrata dal Cardinale. In: L'Italia, 24. Juni 1939.
Nervi 1939
Nervi, Pier Luigi: Chiesa di San Marcellino a Genova (Arch. Luigi Carlo Daneri). In: Architettura, 18.1939/10, S. 627-630.

Nicolosi 1939
Nicolosi, Giuseppe: La tradizione nella moderna architettura italiana. In: Atti della riunione. Bd. 28,3. Rom 1939, S. 299-326.
Patriarcato di Venezia 1939
Patriarcato di Venezia (Hg.): Tempio Votivo a Maria Immacolata nel Lido di Venezia. Relazione. Venedig 1939.
Piacentini 1939
Piacentini, Marcello: Cesare Bazzani (1879-1939). In: Architettura, 18.1939, S. 331-338.
Piacentini 1939a
Piacentini, Marcello: La chiesa del santuario di Sant'Antonio in Cremona. In: Architettura, 18.1939/3, S. 133-142.
Piacentini 1939b
Piacentini, Marcello: La nuova stazione di Roma imperiale. In: Architettura, 18.1939 (Sonderheft: L'Urbe di Mussolini), S. 72-94.
Piacentini 1939c
Piacentini, Marcello: Premesse e caratteri dell'architettura attuale tedesca. In: Architettura, 18.1939/8, S. 467-468.
Piacentini 1939d
Piacentini, Marcello: Städtegründungen des Faschismus. In: Die Kunst im Dritten Reich. Ausgabe B. die Baukunst, 3. April 1939, S. 163-173.
Pizzolari 1939
Pizzolari, G.L.: I Concordati di Pio XI. In: L'Italia, 12. Februar 1939.
Pontificia Opera per la Preservazione della Fede 1939
Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e per la provvista di nuove Chiese in Roma: 5 Agosto 1930-31 Dicembre 1939. Rom 1939.
Ponzoni 1939
Ponzoni, Carlo: Le chiese di Milano. Mailand 1930.
Quaroni 1939
Quaroni, Ludovico: I Littoriali di architetture per l'anno XVII. In: Architettura, 18.1939/10, S. 618-629.
Regolamento Littoriali 1939
Regolamento dei Littoriali maschili della cultura e dell'arte dell'anno XVIII (05.12.1939).
Rivista Diocesana Milanese 1939
Rivista Diocesana Milanese. 29.1939/5, S. 248-256.
Rivista Diocesana Milanese 1939a
Rivista Diocesana Milanese. 29.1939/7, S. 358-359.
Schuster 1939
Schuster, Ildefonso: Il monumento dell'arcidiocesi di Milano alla memoria di Pio XI nel decennale della Conciliazione. In: L'Italia, 2. April 1939.
SS. Ambrogio e Antonio 1939
Solenne inaugurazione della Chiesa di s. Ambrogio e s. Antonio: Cremona: numero unico, 1939.
Vicariato 1939
Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e per la provvista di nuove Chiese in Roma: 5 Agosto 1930 – 31 Dicembre 1939. Rom 1939
Arte e Restauro 1940
La Triennale di Milano nel pensiero di Raffaele Calzini. In: Arte e Restauro (vormals 'Per l'arte sacra), 17.1940/ 1-3, S. 2-5.
Bagnoli 1940
Bagnoli, Raffaele: L'arte cristiana alla VII Triennale. In: Pro Familia, 40.1940, S. 281.
Calzini 1940
Calzini, Raffaele: La Triennale di Milano nel pensiero di Raffaele Calzini. In: Arte e Restauro (vormals Per l'arte sacra), 17.1940/1-3, S. 2-5.
Chioma 1940
Chioma, Giorgio: Meteorologia dell'architettura. In: Origini, 4.1940/Mai, S. 6-7.
Cini 1940
Cini, Vittorio: Significato e aspetti dell'esposizione Universale di Roma. In: Civiltà, 1.1940/1, S. 11-14.
De Simoni 1940
De Simoni, Lazzaro: Dal vecchio al nuovo S. Marcellino. In: Il Nuovo Cittadino, 28. August 1940, S. 3.
Giovannetti 1940
Giovannetti, Eugenio: Il Palazzo dei ricevimenti e congressi. In: Civiltà, 1. Juni 1940/ 2, S. 57-64.
Mastrigli 1940
Mastrigli, Federico: La Stazione di Termini. In: Capitolium, 18.1940/10 (Oktober), S. 820-828.
Ojetti 1940
Ojetti, Ugo: La settima Triennale. In: Corriere della Sera, 6. April 1940.
Pagano 1940
Pagano, Giuseppe: Littoriali di Architettura. A. XVIII. In: Costruzioni-Casabella, 13.1940/154 (Oktober), S. 34.
Piacentini 1940
Piacentini, Marcello: Classicità dell'E'42. In: Civiltà, 1.1940/1, S. 23-30.
Rassegna di architettura 1940
La Chiesa di Sant'Elena a Milano. In: Rassegna di architettura, 1940/5, S. 137-140.
Rattu 1940
Rattu, S.: I Littoriali di architettura per l'anno XVIII. In: L'Architettura Italiana, 35.1940/9, S. 227-230.
Terragni 1940
Terragni, Giuseppe: Discorso ai comaschi. In: L'Ambrosiano, 1. März 1940.
Chimenton 1941
Chimenton, Costante: La nuova chiesa di Selva del Montello. In: Arte Cristiana, 29.1941, S. 9-13.
Giovannoni 1941
Giovannoni, Gustavo: La cupola di S. Pietro. Florenz 1941.
Oppo 1941
Oppo, Cipriano Efisio: La chiesa dei SS. Pietro e Paolo all'EUR. In: Civiltà, 2.1941/4, S. 5-12.
Pagano 1941
Pagano, Giuseppe: Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali? In: Costruzioni-Casabella, 14.1941/1, S. 2-7.
Pagano 1941a
Pagano, Giuseppe: Le occasioni perdute. In: Costruzioni-Casabella, 14.1941/158, S. 7-23.
Piacentini 1941
Piacentini, Marcello: Onore dell'architettura italiana. In: Architettura, 20.1941, S. 263-273.
Pica 1941
Pica, Agnoldomenico: Architettura moderna in Italia. Mailand 1941.
Podestà 1941
Podestà, Arturo: Case alte a Genova. In: Casabella, 14.1941/165, S. 14-19.
Tea 1941
Tea, Eva: Arte italiana. Critica e storia. Mailand 1941.

Curia generalizia 1942
La curia generalizia dei minori francescani e chiesa di Santa Maria Mediatrice a Roma. Rom 1942.
Ojetti 1942
Ojetti, Ugo: In Italia, l'arte ha da essere italiana? Mailand 1942.
Pagano 1942
Pagano, Giuseppe: Presagi per la città di domani, in occasione del progetto di 4 moderni quartieri milanesi. In: Costruzioni-Casabella, 15.1942/176 (August), S. 2f.
Salvatorelli 1942
Salvatorelli, Luigi: Geschichte Italiens. Berlin 1942.
Sormanti 1942
Sormanti, Gioachino: Le fabbricerie in Italia prima e dopo il concordato. Rom 1942.
Terragni 1942
Terragni, Giuseppe: L'architettura di Sant'Elia invano rosicchiata Ugo Ojetti. In: Origini, 5. April 1942.
Arte Cristiana 1943
Il nuovo presidente della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra. In: Arte Cristiana, 31.1943/8-9-10, S. 131-132.
Giovannoni 1943
Giovannoni, Gustavo: Il diradamento edilizio ed i suoi problemi nuovi. Rom 1943.
Invitti 1943
Invitti, G.: A proposito dell'arte sacra all'ultima quadriennale romana. In: Arte Cristiana, 31.1943/11-12, S.133-138.
Mussolini 1943
Mussolini, Benito: Der Geist des Faschismus. München 1943[5] (1933).
Pagano 1943
Pagano, Giuseppe: Indice delle arti: La modernità maledetta. – E Noi: Zitti? – Un pompiere ha perduto l'elmo. In: Costruzioni-Casabella, 15.1943, S. 29-33.
Pius XII 1943
Pius XII.: Mystici Corporis. Vatikanstadt 29. Juni 1943.
Ponti 1943
Ponti, Gio: Lo stile di Daneri. In: Lo Stile, 3.1943/2, S. 10-20.
Vagnetti 1943
Vagnetti, G.: Concorsi per un teatro sperimentale in un parco. Littoriali di architettura . Anno XIX. In: Architettura, 22.1943/2, S. 55-59.
Giovanni Gentile 1944
Gentile, Giovanni: I profeti del Risorgimento italiano. Florenz 1944[3] (1923).
Caracciolo 1945
Caracciolo, E.: L'architetto Giuseppe Pagano. In: Accademia, 1945/Nr. 9-10, S. 43-44.
Costantini 1945
Costantini, Giovanni: Presentazione al libro di Goffredo Mariani. In: Mariani, Goffredo: La legislazione ecclesiastica in materia d'arte sacra. Rom 1945, S. V-VI.
Costantini 1945-49
Costantini, Giovanni und Celso: Fede e Arte. Manuale per gli artisti, 3 voll. [I. L'artista cristiano; II. Costruzione degli edifici sacri; III. Decorazione e arredamento delle chiese], Roma 1945-49.
Gangulee 1945
Gangulee, Nagendranath (Hg.): Giuseppe Mazzini Selected Writings. London 1945.
Mariani 1945
Mariani, Goffredo: La legislazione ecclesiastica in materia d'arte sacra. Rom 1945.
Albini/Palanti 1946
Albini, Franco und Giancarlo Palanti (Hg.): Giuseppe Pagano. In: Casabella-Costruzioni (numero monografico), 19.1946/Nr. 12.
Annoni 1946
Annoni, Ambrogio: Scienza ed arte del restauro architettonico. Mailand 1946.
Cassi Ramelli 1946
Cassi Ramelli, Antonio: Edifici per il culto : chiese cattoliche, protestanti e ortodosse, moschee, sinagoghe, costruzioni monastiche e cimiteriali. Mailand 1946.
Invitti 1946
Invitti, G. Mostra d'arte sacra all'Angelicum. In: Arte Cristiana, 34.1946/7-8, S. 37-45.
Polvara 1946
Polvara, Giuseppe: XXV di fondazione della Scuola Superiore d'arte cristiana B. Angelico. In: Arte Cristiana, 34.1946/5-6, S. 25-34.
Albini 1947
Albini, Franco u.a. (Hg.): Giuseppe Pagano Pogatschnig, architetture e scritti. Mailand 1947.
Arte Cristiana 1947
Suprema Santa Congregazione del Santo Offizio per la deformazione dell'arte sacra. In: Arte Cristiana, 35.1947/1-2, S. 1-2.
Ingegneria ferroviaria 1947
Estratto: Fascicolo dedicato alla stazione di Roma Termini. In: Ingegneria ferroviaria. Rivista dei trasporti, 1947/12 (Dezember).
Labò 1947
Labò, Mario: Giuseppe Terragni. Mailand 1947.
Mazzoni 1947
Mazzoni, Angiolo: Il mio progetto per la stazione di Roma Termini. In: L'Urbe, 3.1947/(Nov./Dez.), S. 27-34.
Podestà 1947
Podestà, A.: Ricordo di Pagano. In: Emporium, 1947/Nr. 6, S. 260-261.
Polvara 1947
Polvara, Giuseppe: Un nuovo Rinascimento? Arte Cristiana 35.1947/9-10 und 5-6/1948.
Reggiori 1947
Reggiori, Ferdinando: Milano 1800-1943. Itinerario urbanistico edilizio. Mailand 1947.
Schwarz 1947
Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche. Heidelberg 1947.
Zevi 1947
Zevi, Bruno: Gustavo Giovannoni. In: Metron : rivista bimestrale di architettura, 3.1947, S. 2-8.
Ambrosi 1948
Ambrosi, Guido u.a. (Hg.): Milano 1848-1948. Mailand 1948.
Arte Cristiana 1948
Libertà all'arte. In: Arte Cristiana, 36.1948, S.59-60.
Bagnoli 1948
Bagnoli, Raffaele: Le chiese. In: Ambrosi, Guido u.a. (Hg.): Milano 1848-1948. Mailand 1948, S. 73-76.
De Simoni 1948
De Simoni, Lazzaro: Le chiese di Genova : storia, arte, folclore. 2 Bde., Genua 1948, Bd. 2.
Ingegneria ferroviaria 1948
Fascicolo dedicato alla stazione di Roma Termini. In: Ingegneria ferroviaria. Rivista dei trasporti, 1948/9 (September).
Pfammatter 1948
Pfammatter, Ferdinand: Betonkirchen. Zürich 1948.

Sedlmayr 1948
Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte : die bildende Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit. Salzburg/Wien 1948.
Tantardini 1948
Tantardini, Mario: In margine alla Enciclica di S.S. Pio XII sulla Sacra Liturgia. [Mediator Dei] Arte Cristiana 36.1948/5-6.
Arte Cristiana 1949
Esposizione internazionale di Arte Sacra. In: Arte Cristiana, 37.1949/3-4, S. 30-32.
Cassi Ramelli 1949
Cassi Ramelli, Antonio: Edifici per il culto. Mailand 1949.
Gigli 1949
Roma : indicatore Gigli delle borgate, piazze, ponti, vie, viali, vicoli dell'urbe del lido e dell'agro romano : trasporti pubblici uffici, notizie. Rom 1949.
Lercaro1949
Lercaro, Giacomo: Attualità della liturgia. In: Settimana liturgica nazionale sull'enciclica 'Mediator Dei' (1949: Parma) (Hg.): Atti della Settimana liturgica nazionale sull'enciclica 'Mediator Dei'. Bergamo 1949, S. 81-89.
Neufert 1949
Neufert, Ernst: Enciclopedia per progettare e costruire. Mailand 1949.
Prandi 1949
Prandi, Adriano: L'architettura della chiesa oggi. In: Rassegna di architettura, 1949, S. 3-33.
Schwarz 1949
Schwarz, Rudolf: Von der Bebauung der Erde. Heidelberg 1949.
Settimana liturgica 1949
Settimana liturgica nazionale sull'enciclica 'Mediator Dei' (1949: Parma) (Hg.): Atti della Settimana liturgica nazionale sull'enciclica 'Mediator Dei'. Bergamo 1949.
Terragni 1949
Prima mostra commemorativa di Giuseppe Terragni. Catalogo della mostra (Como, Broletto). Como 1949.
Arte Cristiana 1950
In memoria di Don Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 38.1950/3-4, Sonderheft zum Tode Polvaras.
Bettoli 1950
Bettoli, Giacomo: L'architetto Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 38.1950/3-4, S. 27-29.
Chimenton 1950
Chimenton, Costante: Crocetta del Montello e la sua nuova chiesa. Vedelago 1950.
Colombi 1950
Colombi, P.G.: I. Congresso Mondiale di Artisti Cattolici a Roma. In: Arte Cristiana, 38.1950/9-10, S. 71-74.
Dotta 1950
Dotta, Cesare: Il sacerdote Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 38.1950/3-4, S. 21-23.
Edallo 1950
Edallo, Amos: Urbanistica a Milano. o.O. 1950.
Eisenhofer 1950
Eisenhofer, Ludwig: Grundriss der Liturgik des römischen Ritus. Freiburg i. Br. 1950[5].
Esposizione internazionale d'arte sacra 1950.
Esposizione internazionale d'arte sacra (catalogo della mostra). Rom 1950.
Franco 1950
Franco, F.: Giuseppe Pagano-Pogatschnig. Triest 1950.
Guardini 1950
Guardini, Romano: Das Ende der Neuzeit. München 1950.
Moretti 1950
Moretti, Luigi: Studio per una piccola chiesa. In: Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura. 1.1950/Nr. 2, S. 60.
Polvara 1950
Polvara, Giuseppe: La preghiera rappresentata. In: Settimana Liturgica Nazionale (Hg.): Atti della Settimana liturgica nazionale sull'Enciclica 'Mediator Dei'. Parma 1950, S. 375-378.
Zevi 1950
Zevi, Bruno: Storia dell'architettura moderna. Turin 1950.
Amendola 1951
Amendola, Giovanni: La nuova democrazia. (1951), S. 240, zit.n. Vollnhals 2006.
Berra 1951
Berra, Luigi: La chiesa di S. Maria Mediatrice in Roma e la curia generalizia dei Minori. In: Arte Cristiana, 38.1951, S. 31-56.
Bolis 1951
Bolis, Bruno: Edifici per i trasporti. Mailand 1951.
Castelli 1951
Castelli, G.: La chiesa e il fascismo. Rom 1951.
Enciclopedia Italiana 1951
Enciclopedia Italiana. 35 Bde. (ohne Anhänge). Rom 1951 (Edition 1949).
Nicolai 1951
Nicolai, Raniero: La nuova chiesa di Santa Maria Mediatrice. In: Capitolium, 27.1951/5-6, S. 99-111.
Susmel 1951-63
Susmel, Edoardo und Duilio (Hg.): Benito Mussolini : Opera omnia. 36 Bd. Florenz 1951-63.
Tea 1951
Tea, Eva: La Mostra Internazionale d'Arte Sacra a Roma. In: Arte Cristiana, 39.1951/1-2, S. 2-11.
Treccani/Mussolini 1951
Mussolini, Benito: La dottrina del fascismo. In: Enciclopedia Italiana (Treccani). 35 Bde. (ohne Anhänge), Rom 1951 (Edition 1949), Bd. 14: Stichwort 'Fascismo', S. 847-851.
Vigorelli 1951
Vigorelli, Valerio: Materia e forma dell'architettura sacra. In: Arte Cristiana, 39.1951/5-6, S. 52-56.
Volpe 1951
Volpe, Gioacchino: Storia del fascismo. In: Enciclopedia Italiana (Treccani). 35 Bde. (ohne Anhänge). Rom 1951 (Edition 1949), Bd. 14: Stichwort 'Fascismo', S. 851-876.
Volpe 1951a
Volpe, Gioacchino: Realizzazioni del fascismo. In: Enciclopedia Italiana (Treccani). 35 Bde. (ohne Anhänge). Rom 1951 (Edition 1949), Bd. 14: Stichwort 'Fascismo', S. 876-884.
Arte Cristiana 1952
La mostra retrospettiva del trentennio. In: Arte Cristiana, 40.1952/1, S.18-19.
Bernareggi 1952
Bernareggi, Adriano: Mons. Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 40.1952/1, S. 3-17.
Marino 1952
Marino, Giovanni: L'Istituto Beato Angelico di Roma. In: Arte Cristiana, 40.1952/7-8, S. 121-123.
Pacaccio 1952
Pacaccio, Michele: Venticinquennio della parrocchia di Cristo Re in Roma. In: L'Osservatore Romano, 26. Oktober 1952.

Piacentini 1952
Piacentini, Marcello: Le vicende edilizie di Roma dal 1870 a oggi. Rom 1952.
Pica 1952
Pica, Agnoldomenico: Chiesa di Recoaro Terme. In: Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura. 3.1952/Nr. 7, S. 49-54.
Vardanega 1952
Vardanega, Alessandro: All'Italia una rassegna più Cristiana. Conclusioni derivate dalla XXVI Biennale. In: Arte Cristiana, 40.1952/12, S. 195-196.
Alfano 1953
Alfano, Mario: L'attività della pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia. In: Fede e Arte, 1.1953/1 S. 21-25.
Bertocchi 1953
Bertocchi, P.: L'architetto di chiese. In: Arte Cristiana, 41.1953/4, S.66-67.
Costantini 1953
Costantini, Celso: L'arte sacra ancella nobilissima della Sacra Liturgia. In: Fede e Arte, 1.1953/10; S. 290-318.
Costantini 1953a
Costantini, Celso: Norme pratiche per l'ordinazione e l'esecuzione delle opere d'arte sacra. In: Fede e Arte, 1.1953/5, S. 149-151.
Galassi Paluzzi 1953
Galassi Paluzzi, Carlo: Come nacque la Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia. In: Fede e Arte, 1.1953/7, S. 202-209.
Galassi-Paluzzi 1953a
Galassi-Paluzzi, Carlo: Essenza e funzionalità dell'arte della riforma cattolica. In: Fede e Arte 1.1953, S. 42-51.
Levi Montalcini 1953
Levi Montalcini, G.: Ettore Sottsass. In: Metron. 48, 1953, S. 49-52.
Piacentini 1953
Piacentini, Marcello: Considerazioni sull'Urbanistica e sull'Architettura a Roma e altrove. Rom 1953.
Piacentini 1953a
Piacentini, Marcello: Le chiese inquadrate nell'urbanistica. In: Fede e Arte, 1.1953/2, S. 34-41.
Piacentini 1953b
Piacentini, Marcello: Osservazioni su talune impostazioni geometriche delle chiese. In: Fede e Arte, 1.1953, S. 130-138.
La Provincia di Como, 19. Juli 1953
Progetto di una cattedrale. In: La Provincia di Como, 19. Juli 1953.
Sapori 1953
Sapori, Francesco: Architettura in Roma, 1901-1950. Rom 1953.
Veronesi 1953
Veronesi, Giulia: Difficoltà politiche dell'architettura italiana. 1920-1940. Mailand 1953.
Vigorelli 1953
Vigorelli, Valerio: Trecento chiese in otto anni (immane compito di una commissione). In: Arte Cristiana, 41.1953/1, S. 12-18.
Vigorelli 1953a
Vigorelli, Valerio: Come vorrei la mia chiesa parrocchiale. In: Arte Cristiana, 41.1953/9, S. 162-164.
Andreossi 1954
Andreossi, E.: Alberto Sartoris. Madrid 1954.
Arte Cristiana 1954
La discussione sull'architettura sacra (Interventi). In: Arte Cristiana, 42.1954/3-4, S. 52-55.
Berra 1954
Berra, Luigi: Architettura religiosa moderna. In: Arte Cristiana, 42.1954/2, S. 26-28.
De' Rossi 1954
De' Rossi Dell'Arno, Giulio: Pio XI e Mussolini. Rom 1954.
Levi Montalcini 1954
Levi Montalcini, G.: Ettore Sottsass 12.41892-5.10-1953. In: Urbanistica. 14, 1954, S. 118-119.
Ojetti 1954
Ojetti, Ugo: I Taccuini, 1914-1943. Florenz 1954.
Piacentini 1954
Piacentini, Marcello: Una nuova chiesa romana dell'architetto Giovanni Muzio. In: Fede e Arte, 2.1954/1, S. 1-10.
Rivista Diocesana Milanese 1954
Rivista Diocesana Milanese, 53.1954/3, Supplement: L'attività del comitato per le nuove chiese nell'arcidiocesi di Milano.
Strazzullo 1954
Strazzullo, Franco: Mostra d'arte sacra contemporanea a Napoli. In: Arte Cristiana, 42.1954/11, S. 233-236.
Vigorelli 1954
Vigorelli, Valerio: Chiesa atto di culto (conclusioni della nostra polemica sull'architettura sacra. In: Arte Cristiana, 42.1954/12, S. 251-252 und S. 269.
Apollonj Ghetti 1955
Apollonj Ghetti, Bruno Maria: Per una chiesa di massa. In: Fede e Arte, 3.1955/6, Juni, S. 169-176.
Arte Cristiana 1955
Secondo Congresso Internazionale degli Artisti Cattolici di Pax Romana. In: Arte Cristiana, 43.1955/9-10, S.142-150.
Arte Cristiana1955a
Primo Congresso d'architettura Sacra. Bologna. September 1955. In: Arte Cristiana, 43.1955/9-10, S. 151-156.
Fede e Arte 1955
Possibilità dell'architettura moderna nell'arte sacra (Text einer Radiodiskussion mit: Arch. Ildo Avetta, Arch. Giulio Pediconi, Arch. Rodolfo Salvagni, Prof. Mino Borghi und Mons. Giovanni Fallani). In: Fede e Arte, 3.1955/7, S. 205-207.
Fede e Arte 1955a
L'alto magistero del Santo Padre Pio XII in materia di arte sacra. In: Fede e Arte, 3.1955/10, S. 294.
Guardini 1955
Guardini, Romano: Das Erwachen der Kirche in der Seele. In: Guardini, Romano: Vom Sinn der Kirche. Mainz 1955[4] (1922).
Hölzle 1955
Hölzle, Erwin: Formverwandlung der Geschichte. Das Jahr 1917. In: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte 6 (1955), S. 329-344.
Lercaro 1955
Lercaro, Giacomo: Prolusione al Primo congresso d'architettura sacra. In: Arte Cristiana, 43.1955, S. 151-156.
In Nomine Domini 1955
In Nomine Domini. Mailand 1955.
Melograni 1955
Melograni, Carlo: Giuseppe Pagano. Mailand 1955.
Montini 1955
Montini, Renzo: Architettura sacra contemporanea. In: Fede e Arte, 3.1955/11, S. 338-340.
Reinold 1955
Reinold, Ludwig: L'architettura sacra in Germania. In: Fede e Arte, 3.1955/1, S. 15-17.
Savioli 1955
Savioli, Antonio: A proposito del prossimo congresso di Architettura Sacra. In: Arte Cristiana, 43.1955/3-4, S. 32-33.

Trebbi 1955
Trebbi, Giorgio: Solo l'autentica architettura moderna ci darà le Chiese del nostro tempo. In: Arte Cristiana, 43.1955/6, S. 81-82.
Vigorelli 1955
Vigorelli, Valerio: Per il congresso nazionale di architettura sacra. Bologna. In: Arte Cristiana, 43.1955/5, S. 58-61.
Vigorelli 1955a
Vigorelli, Valerio: A proposito del congresso di Architettura Sacra. Architetti e Sacerdoti. In: Arte Cristiana, 43.1955/7, S. 107-109.
Vigorelli 1955b
Vigorelli, Valerio: Osservazioni contro la chiesa rotonda in margine al congresso bolognese. In: Arte Cristiana, 43.1955/9-10.
Alfano 1956
Alfano, Mario: Dopo l'VIII Settimana di Arte Sacra. In: Fede e Arte, 4.1956/12, Dez., S. 396-399.
Bruschi 1956
Bruschi, A.: L'architettura religiosa in Italia. In: La Casa, 1956/6, S. 376-385.
Caronti 1956
Caronti, Emanuele: Arredamento liturgico della chiesa. L'altare. In: Fede e Arte, 4.1956/4, S. 98-101.
Centro di Studio 1956
Centro di Studio e Informazione per l'Architettura Sacra (Hg.): Dieci anni di architettura sacra in Italia, 1945-1955. Bologna 1956.
Cherubini 1956
Cherubini, D. Andrea: Si parla di Ronchamp. In: Arte Cristiana, 44.1956/3, S. 34-35.
Chiesa e Quartiere 1956
Bando di concorso nazionale. Nuovo complesso parrocchiale di S. Vincenzo De' Paoli alla periferia di Bologna. In: Chiesa e Quartiere, 1956/1-2, S. 23-26.
Chiese Nuove 1956
Chiese Nuove. VIII settimana di arte sacra. 2 Bde. Vatikanstadt 1956.
Costantini 1956
Costantini, Celso: Nuovi moniti del Santo Padre Pio XII sulle arti figurative. In: Fede e Arte, 4.1956/3, S. 68-81.
Fallani 1956
Fallani, Giovanni: Nella chiesa: liturgia e arte. In: Fede e Arte, 4.1956/9-10-11, S. 260-266.
Fede e Arte 1956
Cappella dello Studium Urbis dedicata all'eterna Sapienza (Divina Sapienza) In: Fede e Arte, 4.1956, S. 342-343.
Fede e Arte 1956a
Chiese Nuove I, VIII Settimana d'Arte Sacra. In: Fede e Arte, 4.1956/9-10-11; numero speciale.
Il Tirreno 1956
La Cattedrale, Piazza Italia e… i tubi al cloruro di polivinile. In: Il Tirreno, 18. Dezember 1956.
PCCASI 1956
Centro di studio e informazione per l'architettura sacra (Hg.): Dieci anni di architettura sacra in Italia. 1945-1955. Bologna 1956.
Pediconi 1956
Pediconi, Giulio: La chiesa 'macchina' per pregare? In: Fede e Arte, 4.1956/1, S. 22-24.
Piccinato 1956
Piccinato, Luigi: Guardare Milano. In: Urbanistica, 1956/18-19, S. 5-8.
Pontificia Opera 1956
Pontificia Opera per la preservazione della Fede e la costruzione di nuove chiese in Roma (Hg.): Pio XII. Vescovo di Roma. Vatikanstadt 1956.
Portoghesi 1956
Portoghesi, Paolo: La vicenda romana. In: La Casa, 2.1956, s. 42-95.
Reinold 1956
Reinold, Ludwig: L'architettura sacra in Germania: Paderborn. In: Fede e Arte, 4.1956/4, S. 102-110.
Savioli 1956
Savioli, Antonio: Aspetti del problema dei rapporti fra chiesa e collettività. In: Chiesa e Quartiere, 3-4-5/1956, S. 29-33 und 1/1957, S. 47-50.
Torres 1956
Torres, Duilio: Secessione, Liberty e architetti italiani dell'epoca. In: Rivista di ingegneria, 12.1956/12, S. 1448-1464.
Comune di Roma 1956
Regolamento generale edilizio del Comune di Roma : approvato con Deliberazione n. 5261 del 18 agosto 1934 e nn. 6032 e 6033 del 29 settembre 1934 : Legge che approva il piano regolatore, norme per l'attuazione, norme per le borgate. Rom 1956.
Ufficio tecnico organizzativo arcivescovile 1956
Ufficio tecnico organizzativo arcivescovile (Hg.): Dieci anni di architettura sacra in Italia. 1945-1955. Bologna 1956.
Bognetti 1957
Bognetti, Gian Piero: L'Abbazia benedettina di Civate. Civate 1957.
Chiesa e Quartiere 1957
Concorso nazionale per il complesso di San Vincenzo dè Paoli in Bologna. In: Chiesa e Quartiere, 1957/2, S. 32-53.
Costantini 1957
Costantini, Celso: La nuova legislazione ecclesiastica sull'arte. In: Fede e Arte, 5.1957/10-11, numero speciale.
Faccioli 1957
Faccioli, Arturo (Hg.): Le chiese di Milano, 1950-1960. Mailand 1957.
Faccioli 1957a
Faccioli, Arturo (Hg.): Milano cristiana e le sue chiese. Mailand 1957.
Fede e Arte 1957
Chiese Nuove II, VIII Settimana d'Arte Sacra. In: Fede e Arte, 5.1957/1-2; numero speciale.
Gresleri 1957
Gresleri, Glauco; Daini, Umberto und Nevio Parmeggiani: Chiesa della B.V. Immacolata a Bologna. Chiesa e Quartiere, 3, 1957/9, S. 36-42.
Lercaro 1957
Lercaro, Giacomo: Posizione attuale dell'architetto di fronte al tema sacro. In: Chiesa e Quartiere, 2/1957.
Magi 1957
Magi, Filippo: Bartolomeo Nogara. In: Gnomon, 29.1957/4.
Muratori 1957
Muratori, Saverio: Tradizione e novità nell'architettura sacra. In: Quaderni di chiesa e quartiere. Il tema sacro nell'architettura minore del mediterraneo. 1.1957/3, S. 13-15.
Muzio 1957
Muzio, Giovanni: Aspetti positivi e negativi dell'architettura sacra contemporanea. In: Fede e Arte, 5.1957,1, S. 13ff.
Pica 1957
Pica, Agnoldomenico: Storia della Triennale di Milano, 1918-1957. Mailand 1957.

Schwarz 1957
Schwarz, Rudolf: Il problema dell'architettura sacra. In: Fede e Arte, 5.1957/7-8-9, S. 251-253.
Trebbi 1957
Trebbi, Giorgio: Esperienze d'architettura sacra a Bologna. In: Chiesa e Quartiere, 3, 1957/9, S.47-48.
Vigorelli 1957
Vigorelli, Valerio: Dieci anni di architettura sacra in Italia. In: Arte Cristiana, 45.1957/1-2, S. 2-3.
Vigorelli 1957a
Vigorelli, Valerio:Mostra nazionale d'architettura sacra. In: Arte Cristiana, 45.1957/11, S. 195-197.
Arte Cristiana 1958
Dagli insegnamenti di Pio XII per l'arte sacra. In: Arte Cristiana, 46.1958, S. 180-181.
Burckhardt 1958
Burckhardt, Titus: Principes et méthodes de l'art sacré. Lyon 1958 (it. Principi e metodi dell'arte sacra. Rom 2004).
Castagnoli 1958
Castagnoli, Ferdinando u.a. (Hg.): Topografia e urbanistica di Roma. Bologna 1958, S. 602; 639: zur Entwicklung des Agro Romano seit der Unità.
Chiesa e Quartiere 1958
Direttive dell'episcopato tedesco in materia di edifici sacri. In: Chiesa e Quartiere, 6/1958, S. 14-16.
Colarizi 1958
Colarizi, Giorgio: Due chiese e la ricostruzione di un duomo. In: L' architettura : cronache e storia, 4.1958/34 (August), S. 242-249.
Costantini 1958
Costantini, Celso: In difesa dell'arte cristiana. Mailand 1958.
Fallani 1958
Fallani, Giovanni: Chiese nuove dell'ultimo decennio. In: Fede e Arte, 6.1958/12, S. 432-435.
Fallani 1958a
Fallani, Giovanni: Neue christliche Kunst in Italien. In: Das Münster, 12.1958/9-10, S. 308 und 314f.
Fede e Arte 1958
L'arte liturgica del magistero di Pio XII. In: Fede e Arte, 6.1958/10, S. 352-353.
Giovannoni 1958
Giovannoni, Gustavo u.a. (Hg.): Topografia e urbanistica di Roma. Rom 1958.
Lercaro 1958
Lercaro, Giacomo: Chiesa e Quartiere. In: Chiesa e Quartiere, 5, 1958/5, S. 25-34.
Lercaro 1958a
Lercaro, Giacomo: Architettura e Liturgia. In: Chiesa e Quartiere, 1958/8, S. 33-37.
Manhattan 1958
Manhattan, Avro: Der Vatikan und das XX. Jahrhundert. Berlin 1958.
Papa 1958
Papa, Emilio R.: Storia di due manifesti. Il fascismo e la cultura italiana. Mailand 1958.
Von Branca 1959
Von Branca, Alexander Freiherr: Architettura sacra nel dopoguerra in Germania. In: Fede e Arte 7.1959, S. 318-339.
Casabella-Continuità 1959
Chiesa a Baranzate presso Milano. In: Casabella-Continuità, 1959/224.
Ceschi 1959
Ceschi, Carlo: Architettura sacra contemporanea. In: Fede e Arte, 7.1959/4-6.
Il Paese, 21. November 1959
Ancora polemiche per la Cattedrale. Una lettera al Sindaco dell'avvocato Carlo Beverini presidente della 'Pro Spezia'. In: Il Paese, 21. November 1959.
Il Secolo XIX, 3. November 1959
Si continua a lavorare in silenzio per il nuovo progetto della cattedrale. In: Il Secolo XIX, 3. November 1959.
L'Unità, 24. Dezember 1959
La cattedrale sta diventando un vero 'affare'. In: L'Unità, 24. Dezember 1959.
La Nazione, 23. November 1959
Cattedrale o 'surrogato'? In: La Nazione, 23. November 1959.
Collins 1959
Collins, Peter: Concrete : the vision of a new architecture : a study of Auguste Perret and his precursors. London 1959.
Domus 1959
Una chiesa di vetro in Lombardia. In: Domus, 1959/351.
Ferrari 1959
Ferrari, Virgilio: Milano: il piano regolatore generale 1953. Mailand 1959.
Mensching 1959
Mensching, Gustav: Die Religion. Erscheinungsformen, Strukturtypen und Lebensgesetze. Stuttgart 1959.
MLLPP 1959
Ministero dei Lavori Pubblici (Hg.): Nuove chiese in Italia. Rom 1959.
Pacelli 1959
Pacelli, Francesco: Diario della Conciliazione. Vatikanstadt 1959.
Sturzo 1959
Sturzo, Luigi: Chiesa e Stato: studio sociologico-storico. 2 Bde. Bologna 1959.
Togni 1959
Togni, Giuseppe: Prefazione. In: Ministero dei Lavori Pubblici (Hg.): Nuove chiese in Italia. Rom 1959, S. 5.
Tonon 1959
Tonon, F.: Il Tempio Votivo di Lido ceduto al Demanio diverrà un Cimitero-Ossario militare. In: Il Minosse, 14. November 1959.
Villa 1959
Villa, Enrico: Liturgia, storia, architettura. In: Chiesa e Quartiere, 9-10/1959, S. 108-111.
Bonfiglioli 1960
Bonfiglioli, Giuseppe: Valore urbanistico ed estetico del porticato nel progetto della Cattedrale. In: Giornale del Mattino, 6. Januar 1960.
Chiaradia 1960
Chiaradia, Giovanni : Dimensione divina e umana nel progetto di una nuova chiesa. Considerazione di un sacerdote sulla Cattedrale. In: La Nazione, Februar 1960.
Chiesa e Quartiere 1960
Lettere: echi e commenti all'articolo di 'Casabella n.238'. In: Chiesa e Quartiere, 14/1960, S. 16 und 19-22.
Dizionario biografico 1960
Stichwort 'Ottavio Cabiati'. In: Dizionario biografico degli italiani. 78 Bde. flfd., Rom 1960-, Bd. 2: Albicante-Ammannati, Rom 1960, S. 699-701.
Fede e Arte 1960
Il nuovo progetto per la Cattedrale de La Spezia. In: Fede e Arte, 8.1960/1-3 (Januar-März), S. 20-27.

L'Unità 6. Januar 1960
'Sì' della Commissione per la Cattedrale. In: L'Unità, 6. Januar 1960.
Schwarz 1960
Schwarz, Rudolf: Kirchenbau vor der Schwelle. Heidelberg 1960.
Selem 1960
Selem, Hilda: Opere dell'architetto Luigi Carlo Daneri, 1931-1960. In: L'architettura. Cronache e storia, 6.1960/6 (Juni).
Silli 1960
Silli, Antonino: L'architettura sacra e l'epoca moderna. In: Fede e Arte, 8.1960/7-9, S. 242-255.
SS. Nabore e Felice 1960
Traslazione delle insigni reliquie dei SS. MM. Nabore e Felice nella loro chiesa parrocchiale di P.le Perrucchetti. Mailand 1960.
Ufficio statistica e censimenti 1960
Ufficio statistica e censimenti (Hg.): Roma, popolazione e territorio dal 1860 al 1960 : con la distribuzione territoriale dei risultati dei censimenti. Rom 1960.
Zander 1960
Zander, Giuseppe: Chiese a simmetria centrale. Introduzione all'iconografia oggi. In: Fede e Arte, 8.1960/1-3 (Januar-März), S. 34-69.
Zevi 1960
Zevi, Bruno: La piazza nascosta dalla cattedrale. In: L'Espresso, 31. Januar 1960.
Ceschi 1961
Ceschi, Carlo: Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961. Rom 1961.
Chiesa e Quartiere 1961
Atto costitutivo dell'Istituto di cultura denominato 'Centro Arcivescovile Bolognese di studio e informazione per l'Architettura sacra' con sede a Bologna. In: Chiesa e Quartiere, 1961/9, S. 48-50.
Chiesa e Quartiere 1961a
Convegno di studio per i corrispondenti dei quaderni di 'Chiesa e Quartiere'. 1 maggio 1956. In: Chiesa e Quartiere, 19, 1961/9, S. 43-47.
Chiesa e Quartiere 1961b
Il dibattito su 'Arte, chiesa e popolo' alla sala Bossi in Bologna (1956). Esigenza di un'architettura specchio della nuova religiosità. In: Chiesa e Quartiere, 19, 1961/9, S. 61.
Chiesa e Quartiere 1961c
L'architettura sacra in un incontro genovese. In: Chiesa e Quartiere, 19, 1961/9, S. 62-63.
Chiesa e Quartiere 1961d
La Direzione dell'Ufficio Nuove Chiese: Ai Sacerdoti della periferia a ai progettisti. In: Chiesa e Quartiere, 19, 1961/9, S. 6.
Chiesa e Quartiere 1961e
Chiesa e complesso parrocchiale della Beata Vergine Maria architetto Glauco Gresleri. In: Chiesa e Quartiere, 20, 1961, S. 25-74.
Chiesa e Quartiere 1961f
Chiesa e Complesso Parrocchiale del Cuore Immacolato di Maria [Bologna]. In: Chiesa e Quartiere. 5.1961/Nr. 12, S. 75-98.
Gresleri 1961
Gresleri, Glauco: Chiese di quartiere e piano di ridimensionamento parrocchiale della collina bolognese. In: Chiesa e Quartiere, 19, 1961/9, S. 90-98.
Lercaro 1961
Lercaro, Giacomo: Rapporto su Bologna. Chiese. In: Chiesa e Quartiere, 19, 1961/9, S. 11-37.
Mazzoli 1961
Mazzoli, Aleardo: Elementi e criteri informatori di un 'planning' parrocchiale. In: Chiesa e Quartiere, 19, 1961/9, S. 69-89.
Muck 1961
Muck, Herbert: Sakralbau heute. Aschaffenburg 1961.
Piacentini/Prandi/Zambetti 1961
Piacentini, Marcello; Prandi, Adriano und Beniamino Zambetti: Il tempio di Cristo Re. In: Le chiese di Roma illustrate 65. Rom 1961.
Prandi 1961
Prandi, Adriano: Il Tempio Votivo di Cristo Re. L'opera d'arte. In: Piacentini, Marcello; Prandi, Adriano und Beniamino Zambetti: Il tempio di Cristo Re. (Le chiese di Roma illustrate n. 65). Rom 1961, S. 42-72.
Talmon 1961-63
Talmon, Jacob L.: Die Ursprünge der totalitären Demokratie. Köln 1961; Die Geschichte der totalitären Demokratie. 2 Bde. Köln 1961-1963.
Trebbi 1961
Trebbi, Giorgio: I due templi. In: Chiesa e Quartiere, 19, 1961/9, S. 38.
Caselli 1962
Caselli, Virgilio: Visite a chiese romane. Rom 1962.
Chiesa e Quartiere 1962
Chiesa e complesso parrocchiale al quartiere INA CASA ingegneri Federico Gorio e Marcello Vittorini. In: Chiesa e Quartiere, 21, 1962/3, S. 51-64.
Chiesa e Quartiere 1962a
Chiesa e complesso parrocchiale al quartiere INA CASA S. Donato cooperativa architetti e ingegneri di Reggio Emilia. In: Chiesa e Quartiere, 22, 1962/6, S. 20-24.
Frutaz 1962
Frutaz, Armando Piero (Hg.): Le piante di Roma. Rom 1962.
Lercaro 1962
Lercaro, Giacomo: Domus Dei. In: Chiesa e Quartiere, 21/1962, S. 5-10.
Miliani 1962
Miliani, A.: Il Cantiere dell'arcivescovo di Milano. In: Arte e Fede. 1962/7-9 (Juli-September).
Santi 1962
Santi, Giancarlo: Nuove chiese italiane. Mailand 1962.
Vigorelli 1962/63
Vigorelli, Valerio: Contributo all'evoluzione dell'architettura chiesastica nell'opera dell'architetto Mons. G. Polvara tra le due guerre. Mailand 1962-63 (Tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, a.a. 1962-63). Veröffentlicht in: Miscellanea liturgica in onore di Sua Eminenza il Cardinale Giacomo Lercaro. 2 Bände. Rom u.a. 1966-67. Bd. 1. Rom 1966.
Canella/Gregotti 1963
Canella, Guido und Vittorio Gregotti: Il novecento e l'architettura. In: Edilizia Moderna XVII, 81, 1963 (numero monografico).
Ceschi 1963
Ceschi, Carlo: Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961. Rom 1963, S. 195-197.
La Scintilla, 17. März 1963
S.E. Mons. Paino si dimette da Arcivescovo. In: La Scintilla. Settimanale cattolico di Messina, 17. März 1963.

Nolte 1963
Nolte, Entst: Der Faschismus in seiner Epoche. Action francaise – Italienischer Faschismus – Nationalsozialismus. München 1963.
Talmon 1963
Talmon, Jacob L.: Die Geschichte der totalitären Demokratie. 2 Bde. Köln 1961-1963.
Vaccaro 1963
Vaccaro, Giuseppe: Adalberto Libera. In: L'Architetto. 1963/Nr. 5-6, k.A..
Bottari 1964
Bottari, Stefano: Presentazione. In: Ders.: ll mito del classicismo nel seicento. Florenz 1964, S. 101-123.
Chiesa e Quartiere 1964
Istruzione per l'applicazione della costituzione conciliare di Sacra Liturgia. In: Chiesa e Quartiere, 33.1964, S. 11;13;15;17;19.
Ciralli 1964
Ciralli, Armando: Disciplina giuridica delle fabbricerie e degli enti ecclesiastici. Florenz 1964.
Fede e Arte 1964
Sette risposte ad una domanda: Fino a che punto l'architettura moderna può abbandonare la tradizione. In: Fede e Arte, 12.1964/1, S. 18-23.
Gatti Perer 1964
Gatti Perer, Maria Luisa: Le 'Istruzioni' di San Carlo e l'ispirazione classica nell'architettura religiosa del seicento in Lombardia. In: Bòttari, Stefano (Hg.): Il mito del classicismo nel seicento. Florenz 1964, S. 101-123.
Montini 1964
Montini, Giovanni Battista: Le sue chiese. Mailand 1964.
Paul VI. 1964
Paul VI.: Omelia di Paolo VI nella messa degli artisti. 7. Mai 1964. In: Arte Cristiana, 52.1964, S. 134-138.
L'Architetto 1965
L'opera dell'architetto Clemente Busiri Vici. In: L'Architetto, 10.1965/12, S. 40-43.
Bottai 1965
Bottai, Giuseppe: Scritti. Bologna 1965.
Gramsci 1965
Gramsci, Antonio: lettera nº 54: 17 ottobre 1927 : a Tatiana [Tania Schucht]. In: Ders.: Lettere dal carcere. Turin 1965.
L'architetto 1965
L'opera architettonica dell'architetto Clemente Busiri Vici (1887-1965). In: L'architetto, 10.1965/12 (Dezember), S. 42.
Manfredini 1965
Manfredini, Enea: Riflessi della riforma liturgica sull'architettura della chiesa. In: Fede e Arte, 13.1965/2, S.246-247.
Muck 1965
Muck, Herbert: Der neue katholische Kirchenbau um 1930. Wien 1965[?].
Nußbaum 1965
Nußbaum, Otto: Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahr 1000. Eine archäologische und liturgiegeschichtliche Untersuchung. 2 Bde. Bonn 1965.
Aleri/Clerici/Palpacelli/Vaccaro 1966
Aleri, A.; Clerici, M.; Palpacelli, F. und G. Vaccaro (Hg.): Adalberto Libera (1903-1963). Le opere. 1966/Nr. 1-11.
Alfano 1966
Alfano, Mario: L'architettura sacra dalla seconda metà del Settecento ad oggi. In: Fede e Arte, 14.1966, S. 314.
Borghi 1966
Borghi, Mino: S.S. Pietro e Paolo all'Eur. Rom 1966.
Borsi 1966
Borsi, Franco: L'architettura dell'unità d'Italia. Florenz 1966.
Guardini 1966
Guardini, Romano: Liturgie und liturgische Bildung. Würzburg 1966.
Marini 1966
Marini, Giuseppe Luigi (Hg.): Catalogo Bolaffi dell'Architettura Italiana, 1963-1966. Turin 1966.
Meeks 1966
Meeks, Carroll L.V.: Italian architecture 1750-1914. New Haven 1966.
Orlando 1966
Orlando, Bruno: Documentazioni della seconda mostra internazionale d'arte sacra. Triest 1966.
Trebbi 1966
Trebbi, G.: Una chiesa per la rinnovata liturgia [Recoaro Terme, Vaccaro]. In: Il resto del Carlino. 2. Januar 1966.
Vaccaro 1966
Vaccaro, Giuseppe: Adalberto Libera (1903-1963). In: L'architettura, cronache e storia. 1966/Nr. 1, S. 618-624 und 1966/Nr. 11, S. 478-484.
Vergani 1966
Vergani, Maria: La Famiglia Religiosa Beato Angelico. In: L'Amico dell'arte cristiana, 37.1966/2.
Veronesi 1966
Veronesi, Giulia: Stile 1925 : ascesa e caduta delle ‚Arts Deco'. Florenz 1966.
Vigorelli 1966
Vigorelli, Valerio: Contributi all'evoluzione dell'architettura chiesastica nell'opera dell'arch. Giuseppe Polvara...In: Miscellanea liturgica in onore di Sua Eminenza il Cardinale Giacomo Lercaro. 2 Bände. Rom u.a. 1966-67. Bd. 1. Rom 1966, S. 689-735.
Villa 1966
Villa, Enrico: Le nuove chiese di Milano: chiese per il dialogo. Metodologia dell'Urbanistica Pastorale. In: Nuove Chiese (3-4/1966).
Vita e Pensiero 1966
Vita e Pensiero: 1914-1964. Mailand 1966.
Wenter 1966
Wenter, Giorgio (Hg.): Gigiotti Zanini. Architetto. Trient 1966.
Eco 1967
Eco, Umberto: Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive. Mailand 1967.
Eco 1967a
Eco, Umberto: Proposte per una semiologia dell'architettura. In: Marcatrè, 5.1967/12.
Scoppola 1967
Scoppola, Pietro: Chiesa e stato nella storia d'Italia. Storia documentaria dall'Unità alla Repubblica. Bari 1967.
Bossaglia 1968
Bossaglia, Rossana: Il Liberty in Italia. Mailand 1968.
Bottoni 1968
Bottoni, Piero: Ricordi e testimonianze. In: Zevi, bruno (Hg.): Omaggio a Terragni. Mailand 1968, S. 6.
Chiese nuove 1968
Chiese nuove in Roma. 130 progetti di un Concorso. Rom 1968.

Debuyst 1968
Debuyst, Frédéric: Modern architecture and christian celebration. Richmond 1968.
De Felice 1968
De Felice, Renzo: Mussolini il fascista. L'organizzazione dello Stato fascista. 1925-1929. Turin 1968.
Foti 1968
Foti, Giuseppe: Un console per Messina : mons. Angelo Paino arcivescovo e archimandrita. Messina 1968.
Gregotti 1968
Gregotti, Vittorio: New directions in italian architecture. New York 1968.
Koenig 1968
Koenig, Giovanni Klaus: Architettura in Toscana, 1931-1968. Turin 1968.
L'architettura. Cronache e storia 1968
L'eredità di Terragni e l'architettura italiana (Sonderheft). In L'architettura. Cronache e storia, 15.1968/Mai.
L'architettura. Cronache e storia 1968a
Omaggio a Terragni (Sonderheft). In L'architettura. Cronache e storia, 14.1968/Juli.
Pastorino 1968
Pastorino, Tomaso: Dizionario delle chiese di Genova. Genua 1968.
Portoghesi 1968
Portoghesi, Paolo: L'eclettismo a Roma, 1870-1922. Rom 1968.
Rassegna di arti figurative 1968
Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina: Giugno-luglio 1968: Palazzo delle Esposizioni, Roma. Rom 1968.
Rogers 1968
Rogers, Ernesto Nathan: Editoriali di architettura. Testimonianza sugli architetti del ventennio. Turin 1968.
Roig 1968
Roig, A.: Temas Italianos. Las Iglesias del cardenal Lercaro. In: ARA arte religioso actual, 1968/7-9, S. 84-97.
Veronesi 1968
Veronesi, Giulia (Hg.): Edoardo Persico : Scritti d'architettura. Florenz 1968.
Vigorelli 1968
Vigorelli, Valerio: Un maestro dell'architettura sacra: Mons. Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 56.1968, S. 47-79.
Zuccoli 1968
Zuccoli, Luigi: Ricordi e testimonianze. In: Zevi, Bruno (Hg.): Omaggio a Terragni. Mailand 1968, S. 11.
L'architettura. Cronache e storia 1969
L'eredità di Terragni e l'architettura italiana (Sonderheft). In: L'architettura. Cronache e storia, 15.1969/Mai.
Bottoni 1969
Bottoni, Piero: Intervento. In: L'architettura - cronache e storia, 15.1969/163 (Mai): L'eredità di Terragni e l'architettura italiana 1943-1968. (Atti del convegno di studi, Como, 14-15 settembre 1968). Rom 1969, S. 9-10.
De Finetti 1969
De Finetti, Giuseppe: Milano, costruzione di una città. Mailand 1969.
Fallani 1969
Fallani, Giovanni: Orientamenti dell'arte sacra dopo il Vaticano II. Bergamo 1969.
Mantero 1969
Mantero, Enrico: Giuseppe Terragni e a città del razionalismo italiano. Bari 1969.
Maretto 1969
Maretto, Paolo: Venezia. Architettura del XX secolo in Italia. Genua 1969.
Marinetti 1969
Marinetti, Filippo Tommaso: La grande Milano tradizionale e futurista. Mailand 1969.
Matteocci 1969
Matteocci, Giuseppe: Chiesa monumentale del Sacro Cuore Immacolato. Rom 1969.
Ruffini 1969
Ruffini, G.: Costruire chiese. Palermo 1969.
Tasca 1969
Tasca, Angelo: Glauben, gehorchen, kämpfen. Wien 1969.
Ufficio studi arcivescovile di Milano 1969
Ufficio studi arcivescovile di Milano (Hg.): Pio 11. nel trentesimo della morte (1939-1969). Raccolta di studi e di memorie. Mailand 1969.
Valentini/Caronia 1969
Valentini, G. und A. Caronia: Domus Ecclesiae. L'edificio sacro cristiano. Morfologia-Funzioni-Espressione. Bologna 1969.
Ventidue chiese 1969
Ventidue chiese per ventidue concili. Mailand 1969.
Lo Bello 1970
Lo Bello, Nino: Die Milliarden des Vatikans. Das Finanzimperium des Heiligen Stuhls. In: Der Spiegel, 18. Mai 1970, S. 159-172.
Parmiani 1970
Parmiani, Valentino: Architettura. In: Milano 70/70. Un secolo d'arte (catalogo della mostra). 3 Bd. Mailand 1970-72, Bd. 1: Dal dall'Unità al 1914. Mailand 1970, S. 30-45.
Polvara 1970
Giuseppe Polvara: Domine, dilexi decorem domus tuae….In: Profili di liturgisti. Rom 1970, S. 66-69.
Vigorelli 1970
Vigorelli, Valerio: Mons. Giuseppe Polvara. In: Profili di liturgisti. Rom 1970, S. 66-69.
Accasto 1971
Accasto, Gianni u.a.: L' architettura di Roma capitale, 1870-1970. Rom 1971.
Beales 1971
Beales, Derek: The Risorgimento and the Unification of Italy. London 1971.
Buratti 1971
Buratti, A.: L'architetto Giuseppe Vaccaro. L'attività degli anni trenta. Bologna 1971 (Tesi di laurea, Facoltà di Magistero, Università di Bologna, 1971).
Gori Montanelli 1971
Gori Montanelli, Lorenzo: La tradizione architettonica toscana. Florenz 1971.
Gregotti 1971
Gregotti, Vittorio: Architettura. In: Milano 70/70. Un secolo d'arte (catalogo della mostra). 3 Bd. Mailand 1970-72, Bd. 2: Dal 1915 al 1945. Mailand 1971, S. 23-38.
Lo Bello 1971
Lo Bello, Nino: L'oro del Vaticano. Mailand 1971.
Passarelli/Spaccarelli 1971
Passarelli, Vincenzo und Attilio Spaccarelli: L'edilizia sacra. In: De Paolis, Saverio und Armando Ravaglioli (Hg.): La Terza Roma. Lo sviluppo Urbanistico, Edilizio e Tecnico di Roma capitale. Rom 1971, S. 119-128:).

Pevsner 1971
Pevsner, Nikolaus: Der Beginn der modernen Architektur und des Design. Köln 1971.
Scoppola 1971
Scoppola, Pietro: La Chiesa e il fascismo. Documenti e interpretazioni. Bari 1971.
De Seta 1972
De Seta, Cesare: La cultura architettonica in Italia tra le due guerre. Rom/Bari 1972.
Favole 1972
Favole, Paolo: Stichwort 'Ottavio Cabiati'. In: Dizionario biografico degli italiani. Bd. 15. Rom 1972, S. 699-701.
Foti 1972-75
Foti, Giuseppe: Chiese di Messina. In: Bollettino Ecclesiastico Messinese, 1972-75.
Franchi 1972
Franchi, Dario: Interventi edilizi e piani regolatori a Milano 1923-1934. In: Franchi, Dario und Rosa Chiumeo: Urbanistica a Milano in regime fascista. Florenz 1972, S. 5-116.
Franchi/Chiumeo 1972
Franchi, Dario und Rosa Chiumeo: Urbanistica a Milano in regime fascista. Florenz 1972.
Greiffenhagen 1972
Greiffenhagen, Martin: Totalitarismus: zur Problematik eines politischen Begriffs. München 1972.
Patetta 1972
Patetta, Luciano: L'architettura in Italia, 1919-1943. le polemiche. Mailand 1972.
Persico 1972
Persico, Edoardo: Gli architetti italiani. In: Patetta 1972, S. 246-251.
Rapp 1972
Rapp, Urban: Le arti figurative e la Chiesa. In: Bilancio della teologia nel XX secolo. Rom 1972, Bd. 1, S. 79-102.
Romanelli 1972
Romanelli, Giandomenico: Architetti e architetture a Venezia tra Otto e Novecento. In: Antichità viva, 11.1972/5, S. 25-48.
Addis Saba 1973
Addis Saba, Marina: Gioventù italiana del littorio. Mailand 1973.
Cennamo 1973
Cennamo, Michele (Hg.): Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima Esposizione italiana di architettura razionale. Neapel 1973.
Manzotti 1973
Manzotti, Fernando: Partiti e gruppi politici dal Risorgimento al Fascismo. Florenz 1973.
Mezzanotte 1972
Mezzanotte, Gianni: Virginio Muzio, 1864-1904. Mailand 1972.
Miccoli 1973
Miccoli, Giovanni: La Chiesa e il fascismo. In: Quazza, Guido (Hg.): Fascismo e società italiana. Turin 1973 (Nachdruck Turin 1985). (dt.: Miccoli, Giovanni: Kirche und Faschismus. Das Problem einer Allianz. Wiesbaden 1977).
Minnucci 1973
Minnucci, Gaetano: Presentazione. In: Cennamo, Michele (Hg.): Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MIAR. Neapel 1973.
Quazza 1973
Quazza, Guido (Hg.): Fascismo e società italiana. Turin 1973 (Nachdruck Turin 1985).
Silva 1973
Silva, Umberto: Kunst und Ideologie des Faschismus. Mailand 1973.
Sottana 1973
Sottana, Ottorino und Francesco Montagner: Fagarè della Battaglia, si rivede nel tempo. Treviso 1973.
Stella 1973
Stella, Giuseppe: La cattedrale di Cristo Re. La Spezia 1973.
Zevi 1973
Zevi, Bruno: Luigi Carlo Daneri. Unico italiano fedele a Le Corbusier. In: Ders.: Cronache di architettura. Bari 1973, S. 500-501.
Busiri Vici 1974
Busiri Vici, Saverio: L' architettura di Saverio Busiri Vici e cenni su alcuni altri architetti della sua famiglia. Bd. 1: 1651-1974. Rom 1974.
Fagiolo dell'Arco 1974
Fagiolo dell'Arco, M.: Alle origini del Razionalismo italiano. Disegni inediti di Sartoris (1920-1930). In: Ottagono, 1974/35, S. 20-35.
Hubertus 1974
Hubertus, Günther: Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios Drittem Buch. In: Studi Bramanteschi : atti del congresso internazionale Milano, Urbino, Roma, 1970. Rom 1974, S. 483-501 + Tafeln. URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-12493 (08.10.2010).
Il Secolo XIX, 21. November 1974
La Spezia: troppo cara (due miliardi) la cattedrale che sembra un gasometro. In: Il Secolo XIX, 21. November 1974.
La Nazione, 26. November 1974
Sdegno del vescovo per le voci sul costo della nuova cattedrale. In: La Nazione, 26. November 1974.
Mezzanotte 1974
Mezzanotte, Gianni: Giovanni Muzio : architetture francescane. Mailand 1974.
Panicali 1974
Panicali, Anna: Le riviste del periodo fascista. Florenz 1974.
Pedroli 1974/75
Pedroli, Alberto: Architettura religiosa a Milano tra la prima e la seconda guerra mondiale. Mailand 1975 (Facoltà di Lettere, Università Statale di Milano, a.a. 1974/75).
Varaldo 1974
Varaldo, G.: La chiesa casa del popolo di Dio. Liturgia e architettura. Leumann (TO) 1974.
L'Avvenire, 3. Mai 1975
Cattedrale: una realtà. Viene consacrata oggi a Spezia. Qualifica il vescovato di mons. Stella. In: L'Avvenire, 3. Mai 1975.
Gaggini 1975
Gaggini, Roberto: Si consacra a La Spezia la cattedrale contestata. In: Il Telegrafo, 3. Mai 1975.
Grossi 1975
Grossi, Carlo: Inaugurata il 3 maggio a La Spezia l'unica Cattedrale del XX secolo. In : Il Cittadino, 23. Mai 1975.
Il Lavoro, 4. Mai 1975
Consacrata dal cardinale Siri la nuova cattedrale. In: Il Lavoro, 4. Mai 1975.
Il Secolo XIX, 3. Mai 1975
Costruita secondo criteri d'avanguardia. Si inaugura oggi alla Spezia la cattedrale contestata. In: Il Secolo XIX, 3. Mai 1975.
Il Secolo XIX, 4. Mai 1975
Cattedrale di Cristo Re : una festosa inaugurazione. In : Il Secolo XIX, 4. Mai 1975.

Il Secolo XIX, 4. Mai 1975a
La Spezia, inaugurata la cattedrale mentre la polizia presidiava la città. In: Il Secolo XIX, 4. Mai 1975.
Il Telegrafo, 4. Mai 1975
Inaugurata la Cattedrale. In: Il Telegrafo, 4. Mai 1975.
Kammerer-Grothaus 1975
Kammerer-Grothaus, Helke: Der Deus Rediculus im Triopion des Herodes Atticus. Untersuchung am Bau und zu polychromer Ziegelarchitektur des 2. Jahrhunderts n. Chr. in Latium (Dissertation, Universiät Köln, 1974). In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung, 1975/81, S. 131-252.
La Nazione, 3. Mai 1975
Oggi la solenne consacrazione della cattedrale di Cristo Re. In: La Nazione, 3. Mai 1975.
La Nazione, 4. Mai 1975
Consacrata la cattedrale di Cristo Re. In: La Nazione, 4. Mai 1975.
Lovero 1975
Lovero, Pasquale (Hg.): Giuseppe Samonà. L'unità architettonica - urbanistica. Scritti e progetti 1932-1973. Mailand 1975.
Massa 1975
Massa, Luigi: È nata una cattedrale. In: Informazione religiosa, 4. Mai 1975.
Patetta 1975
Patetta, Luciano: L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900. Mailand 1975.
Spadolini 1975
Spadolini, Giovanni: Le due Rome. Chiesa e Stato fra '800 e '900. Florenz 1975.
Tafuri 1975
Tafuri, Manfredo: Gli anni dell 'attesa': 1922-45. In: Giuseppe Samonà, 1923-1975. Cinquant'anni di architettura. Rom 1975, S. 9-17.
Il Telegrafo, 4. Mai 1975
Inaugurata la Cattedrale. In: Il Teelgrafo, 4. Mai 1975.
Berlinguer/Della Seta 1976
Berlinguer, Giovanni und Piero Della Seta: Borgate di Roma. Rom 1976.
Cennamo 1976
Cennamo, Michele (Hg.): Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il MIAR. Neapel 1976.
Ciucci 1976
Ciucci, Giorgio: L'urbanista negli anni '30: un tecnico per L'organizzazione del consenso. In: Patetta, Luciano und Silvia Danesi (Hg.): Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo. Venedig 1976, S. 28-31.
Compagnin/Mazzola 1976
Compagnin, Loredana und Maria Luisa Mazzola: La nascita delle scuole superiori di architettura in Italia. In: Patetta, Luciano und Silvia Danesi (Hg.): Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo. Venedig 1976, S. 194-196.
Enrichetto 1976
Enrichetto, Martina: Genesi e lettura comparata dello sviluppo urbano di 12 città europee. Pisa 1976.
ISTAT 1976
ISTAT (Hg.): Sommario di statistiche storiche dell'Italia, 1861-1975. Rom 1976.
La città di Michelucci 1976
La città di Michelucci. Fiesole 1976.
Mariani 1976
Mariani, Riccardo: Il fascismo e città nuove. Mailand 1976.
Mercandino/Mercandino 1976
Mercandino, Cesare und Augusto Mercandino: Storia del territorio e delle città d'Italia. Dal 1800 ai giorni nostri. Mailand 1976.
Patetta/Danesi 1976
Patetta, Luciano und Silvia Danesi (Hg.): Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo. Venedig 1976.
Piccinato 1976
Piccinato, Luigi: Presentazione. In: Cennamo 1976, S. XVI.
Rémond 1976
Rémond, Rene: Introduzione alla storia contemporanea. 3 Bde. Mailand 1976, Bd. 2: Il XX secolo.
Rogers 1976
Rogers, Ernesto Nathan: L'esperienza degli architetti. In: Fascismo e antifascismo. Mailand 1976.
Romanelli 1976
Romanelli, Giandomenico: L'architetto Torres e il Liberty. In: Bossaglia, Rossana u.a. (Hg.): Situazione degli studi sul Liberty : atti del Convegno internazionale, Salsomaggiore Terme. Florenz 1976, S. 245-252.
Tafuri 1976
Tafuri, Manfredo: Architettura nazionale e architettura di regime. In: Tafuri, Manfredo und Francesco Dal Co: Architettura contemporanea. Mailand 1976, S. 281-294.
Weber 1976
Weber, Eugen: Peasants into Frenchmen, the modernization of rural France, 1870-1914. Stanford 1976.
Baumgart 1977
Baumgart, Fritz: Stilgeschichte der Architektur. Köln 1977.
Fritz Höger 1977
Berlin, Kunstbibliothek, Nachlass Fritz Höger: Brief Ernst-Erik Pfannschmidts an Eckhardt Berckenhagen vom 29. Juni 1977: http://miami.uni-muenster.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-1584/19_Quellen.PDF (11.04.2012)
Kultermann 1977
Kultermann, Udo: Architektur im 20. Jahrhundert. Köln 1977.
Mariani 1977
Mariani, Riccardo (Hg.): Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere. Mailand 1977.
Persico/Mariani 1977
Persico, Edoardo: Sant'Elia, oggi. In: La casa bella, 3.1930/ 6. und in: Mariani, Riccardo (Hg.): Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere. Mailand 1977, S. 20f.
Persico/Mariani 1977a
Persico, Edoardo: il monumento di Como (I). In: La casa bella, 3.1930/10 und in: Mariani, Riccardo (Hg.): Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere. Mailand 1977, S. 21f.
Persico/Mariani 1977b
Persico, Edoardo: il monumento di Como (II). In: La casa bella, 3.1930/ 12. und in: Mariani, Riccardo (Hg.): Edoardo Persico. Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere. Mailand 1977, S. 22.
Piccinato 1977
Piccinato, Luigi: Relazione al piano regolatore dell'EUR, 1940. In: Relazioni 1977, S. 147-166.
Relazioni 1977
Relazioni ai Piani Regolatori, 1926-1974. Rom 1977.
Vigotti 1977
Vigotti, Gualberto: Calvairate. Note storiche. Mailand 1977.
Zevi 1977
Zevi, Bruno: Zevi su Zevi. Mailand 1977.

Cattaneo 1978
Cattaneo, Enrico: Il culto cristiano in Occidente : note storiche. Rom 1978.
Croce 1978
Croce, Benedetto: Geschichte Italiens. 1871-1914. Berlin 1978.
Cuomo 1978
Cuomo, Alberto: Alberto Sartoris. L'architettura italiana fra tragedia e forma. Rom 1978.
De Seta 1978
De Seta, Cesare: La cultura architettonica in Italia tra le due guerre. Rom/Bari 1978.
Dean/Grottanelli 1978
Dean, Michele und Eduardo Grottanelli: Spunti per la storia della vita materiale dei ceti popolari in Milano, 1860-1880. In: Storia Urbana, 2.1978/4, 21-62.
Limongelli 1978/79
Limongelli, Vincenzo: Giuseppe Torres architetto veneziano (1872-1935). Catalogo delle opere. Venedig 1978-79 (Tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1978-79).
Millon 1978
Millon, Henry A. und Linda Nochlin: Art and Architecture in Service of Politics. Cambridge/London 1978.
Mioni 1978
Mioni, Alberto: Le città e l'urbanistica durante il fascismo. In: La rivista, 1978/ 2-3, S. 31-64.
Nicoletti 1978
Nicoletti, Manfredi: L'architettura liberty in Italia. Rom/Bari 1978.
Papa 1978
Papa, Emilio R.: Fascismo e cultura. Venedig 1978.
Rebecchini 1978
Rebecchini, Marcello: Il fondamento tipologico dell'architettura. 1978.
Rossi 1978
Rossi, Aldo: Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese. In: Ders.: Scritti scelti sull'architettura e la città. Mailand 1978, S. 1-24.
Totalitarismus 1978
Totalitarismus und Faschismus. München 1978.
Weber 1978
Weber, Christoph: Kardinäle und Prälaten in den letzten Jahrzehnten des Kirchenstaates. Stuttgart 1978.
Angeletti 1979
Angeletti, Paolo: Alberto Sartoris, un architetto razionalista. Rom 1979.
Arte Cristiana 1979
La nuova cattedrale di la Specia: cattedrale di Cristo Re. In : Arte Cristiana, 67.1979, S. 145-152.
Bergius 1979
Bergius, Burkhard u.a. (Hg.): Architektur, Stadt und Politik. Julius Posener zum 75. Geburtstag. Gießen 1979.
Bonfigli 1979
Bonfigli, Casimiro: Mons. Giovanni Costantini artefice della Diocesi della Spezia : rievocazioni nel cinquantenario della Diocesi. La Spezia 1979.
Bossaglia 1979
Bossaglia, Rosanna: Il Novecento italiano, 1923-1933 : storia, documenti, iconografia. Mailand 1979.
Brasini 1979
Brasini, Luca (Hg.): L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini. Dall'urbe massima al ponte sullo stretto di Messina. Corigliano Calabro 1979.
Brasini 1979a
Brasini, Armando: Variante e il definitivo progetto, Roma 13 aprile 1939. In: Brasini, Luca (Hg.): L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini. Dall'urbe massima al ponte sullo stretto di Messina. Corigliano Calabro 1979, S. 118-121.
Cederna 1979
Cederna, Antonio: Mussolini urbanista. Rom/Bari 1979.
Comune di Milano 1979
Comune di Milano (Hg.): 28/78 Architettura. Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978. Mailand 1979.
Contessi 1979
Contessi, Gianni (Hg.): Giovanni Muzio. Architetture civili 1921-40. Mailand 1979.
Delpini 1979
Delpini, F.: Il Card. A.I. Schuster legislatore. In: Il cardinale Alfredo Ildefonso Schuster. Mailand 1979, S. 30-67.
Ildefonso Schuster 1979
Il cardinale Alfredo Ildefonso Schuster. Mailand 1979.
Immagine di popolo 1979
Immagine di popolo e organizzazione del consenso in Italia negli anni Trenta e Quaranta (catalogo della mostra). Kat. Venedig 1979.
Lazzari 1979
Lazzari, Giovanni: I littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo. Neapel 1979.
Lovati 1979/80
Lovati, Silvia: Lo spirito liturgico di Mons. Giuseppe Polvara. Mailand 1979-80 (Tesi di laurea, Università Cattolica Sacro Cuore, Mailand, a.a. 1979-80).
Marinetti/Salinari/Ricci 1979
Marinetti, Filippo Tommaso: Manifesto del Futurismo. In: Salinari, Carlo und Carlo Ricci: Storia della letteratura italiana. Con antologia degli scrittori e dei critici. 3 Bde. Rom/Bari 1979[7] (1962), Bd. 3.2.
Mioni 1979
Mioni, Alberto: Le città e l'urbanistica durante il fascismo. In: La rivista, 1978/2-3, S. 31-64.
Pedroli 1979
Pedroli, Alberto: Chiesa e arte moderna. Il dibattito dopo la prima guerra mondiale. In: Città e società, 10.1979/1-3, S. 111-119.
Pirazzoli 1979
Pirazzoli, Nullo (Hg.): Arnaldo Foschini. Didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento. Faenza 1979.
Salinari/ Ricci 1979 Ottocento
Salinari, Carlo und Carlo Ricci: Storia della letteratura italiana. Con antologia degli scrittori e dei critici. 3 Bde. Rom/Bari 1979[7] (1962), Bde. 3.1: L'ottocento.
Salinari/ Ricci 1979 Novecento
Salinari, Carlo und Carlo Ricci: Storia della letteratura italiana. Con antologia degli scrittori e dei critici. 3 Bde. Rom/Bari 1979[7] (1962), Bde. 3.2: Il novecento.
Sartoris 1979
Alberto Sartoris, un architetto razionalista. (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, 19. Dezember 1979 – 27. Januar 1980). Rom 1979.
Vagnetti 1979
Vagnetti, Luigi: Arnaldo Foschini, 1884-1968. In: Pirazzoli, Nullo (Hg.): Arnaldo Foschini. Didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento. Faenza 1979, S. 26-51.

Barilli/Solmi 1980
Barilli, Renato und Franco Solmi (Hg.): La Metafisica. Gli anni Venti (catalogo della mostra). Bologna 1980.
Corradini 1980
Corradini, Enrico: Scritti e discorsi. 1901-1914. Turin 1980.
Cresti 1980
Cresti, Carlo: Metafisica del provinciale: l'Italia dei monumenti ai caduti. In: Barilli, Renato und Franco Solmi (Hg.): La Metafisica. Gli anni Venti (catalogo della mostra). Bologna 1980.
Fregna 1980
Fregna, R.: Classicismo o autarchiche tentazioni dell'architettura. In: Barilli, R. und F. Solmi (Hg.): La Metafisica: gli anni Venti. Bologna 1980, S. 129-130.
Ghirardo 1980
Ghirardo, Diane: Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building. In: Journal of the Society of Architectural Historians, 2.1980/5, S. 109-127.
Ginzburg 1980
Ginzburg, Carlo: Volksbrauch, Magie und Religion. In: Maek-Gérard, Eva (Hg.): Ruggiero Romano u.a.: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Fünf Studien zur Geschichte Italiens. Frankfurt a. M. 1980.
Grandi 1980
Grandi, Maurizio und Attilio Pracchi: Milano. Guida dell'architettura moderna. Bologna 1980.
Hejduk 1980
Hejduk, John: Adalberto Libera e Villa Malaparte. In: Domus, 53.1980/4 (April), zit.n. Domusweb.it, URL: http://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/07/21/adalberto-libera-e-villa-malaparte.html (20.03.2014).
Inglott 1980
Inglott, Serracino: L'arte segno della mortalità della morte. Per una ripresa dell'estetica teologica di Giuseppe Polvara nel 30° della sua morte. In: Arte Cristiana, 68.1980/3-4, S. 59-68.
Insolera 1980
Insolera, Italo: Roma, immagini e realtà dal X al XX secolo. Bari 1980.
La Stella 1980
La Stella, Antonio: La 'scuola romana' tra accademia e innovazione. In: Barilli, Renato und Franco Solmi (Hg.) La Metafisica: gli Anni Venti. 2 Bde. Bologna 1980, Bd. 2, S. 81-126.
Maek-Gérard 1980
Maek-Gérard, Eva (Hg.): Ruggiero Romano u.a.: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Fünf Studien zur Geschichte Italiens. Frankfurt a. M. 1980.
Piantoni 1980
Piantoni, Gianna (Hg.): Roma 1911. Rom 1980.
Portoghesi 1980
Portoghesi, Paolo: L'irresistibile ascesa di Marcello Piacentini. In: La Repubblica, 23. August 1980.
Reichlin 1980
Reichlin, Bruno: Le assonometrie di Alberto Sartoris. In: Rivista tecnica, 1980/6.
Rhodes 1980
Rhodes, Anthony: Der Papst und die Diktatoren. Der Vatikan zwischen Revolution und Faschismus. Wien u.a. 1980.
Ricci 1980
Ricci, E.: La costituzione della diocesi di Spezia. Rom 1980.
Salvatorelli/Mira 1980
Salvatorelli, Luigi und Giovanni Mira: Storia d'Italia nel periodo fascista. Turin 1980[6] (1956).
Sartoris 1980
Alberto Sartoris. Catalogo della mostra (Lisbona). Kat. Lissabon 1980.
Schmied 1980
Schmied, Wieland: De Chirico : Leben und Werk. München 1980.
Serracino Inglott 1980
Serracino Inglott, Peter: L'eredità di Giuseppe Polvara. In: L'Amico dell'Arte Cristiana, 51.1980.
Serracino Inglott 1980a
Serracino Inglott, Peter: L'arte segno della mortalità della morte. Per una ripresa dell'estetica teologica di Giuseppe Polvara nel 30° della sua morte. In: Arte Cristiana, 68.1980/3-4, S. 59-68.
Airoldi 1981
Airoldi, Renato: 'Forma Urbis Mediolani': un'illusione aristocratica. In: Casabella, 45.1981/468 (April), S. 34-43.
Cederna 1981
Cederna, Antonio: Mussolini urbanista : lo sventramento di Roma negli anni del consenso. Bari 1981.
Contessi 1981
Contessi, Gianni: Marcello Piacentini, architetto : l'eredità difficile. o.O. 1981.
Henze 1981
Henze, Anton: Rom und Latium : Kunstdenkmäler und Museen. Reclams Kunstführer Italien, 5. Stuttgart 1981.
Il Politecnico di Milano 1981
Il Politecnico di Milano. Una scuola nella formazione della società industriale 1863-1914. Mailand 1981.
Prendin 1981/82
Prendin, Anna: Giovanni Muzio : progetti 1920-1940. Venedig 1981-82 (Tesi di laurea, IUAV, a.a. 1981-82).
Quilici 1981
Quilici, Vieri: Adalberto Libera : l'architettura come ideale. Rom 1981.
Richter 1981
Richter, Klemens: Liturgie. Dialog zwischen Gott und Mensch. Freiburg i. Br. 1981.
Traniello/Campanini 1981
Traniello, Francesco und Giorgio Campanini: Dizionario storico del movimento cattolico in Italia. 1860-1980. 3 Bände. Turin 1981-1982, Bd. 1,1: I fatti e le idee. Turin 1981.
Traniello/Campanini 1981a
Traniello, Francesco und Giorgio Campanini: Dizionario storico del movimento cattolico in Italia. 1860-1980. 3 Bände. Turin 1981-1982, Bd. 1,2: I fatti e le idee. Turin 1981.
Woolf 1981 I
Woolf, Stuart J: Il Risorgimento italiano. 2 Bde., Turin 1981, Bd 1: Dall'età delle riforme all'Italia napoleonica.
Woolf 1981 II
Woolf, Stuart J: Il Risorgimento italiano. 2 Bde., Turin 1981, Bd 2: Dalla Restaurazione all'Unità .
Vannelli 1981
Vannelli, Valter: Economia dell'architettura in Roma fascista. Rom 1981.
Zacchiroli 1981
Zacchiroli, M.: Giuseppe Vaccaro Ingegnere Architetto. Florenz 1981 (Tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Università di Firenze, 1981).
Zeppegno 1981
Zeppegno, Luciano: Le chiese di Milano. Rom 1981.

Assirelli 1982
Assirelli, Alessandro: Un secolo di manuali Hoepli. 1875-1971. Mailand 1982.
Barilli 1982
Barilli, Renato: Perché gli anni Trenta. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 7-12.
Bona 1982
Bona, Enrico D.: Introduzione. In: Patrone, Pietro D.: Daneri. Genua 1982, S. 9-44.
Borgogelli 1982
Borgogelli, Alessandro: La rivolta antinovecento nei primi anni Trenta. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 105-130.
Bortolotti 1982
Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982 .
Bortolotti 1982a
Schede: L'architettura e la grafica industriale. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 542-576.
Brivio 1982
Brivio, Erminio: Nuove chiese per la diocesi. In: Cardinale a Milano. L'episcopato di Giovanni Colombo. Mailand 1982, S.
Canella 1982
Canella, Guido: Idea e costruzione dello spazio pubblico. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 253-284.
Caroli 1982
Caroli, Flavio: Anni Trenta, anni Quaranta. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 13-14.
Cattaneo 1982
Cattaneo, Enrico: Arte e liturgia dalle origini al Vaticano II. Mailand 1982.
Città veneta 1982
Progetti per la città veneta, 1926-1981. Ausstellungskatalog. Vicenza 1982.
Comune di Milano 1982
Comune di Milano (Hg.): Gli Annitrenta. Mailand 1982.
Dardano 1982
Dardano, Maurizio (Hg.): Dizionario della lingua italiana. 2 Bde. Rom 1982.
Del Bufalo 1982
Del Bufalo, Alessandro: Gustavo Giovannoni. Rom 1982.
Delpini 1982
Delpini, F.: Il Sinodo e l'attività legislativa. In: Cardinale a Milano. L'episcopato di Giovanni Colombo. Mailand 1982, S.
De Seta 1982
De Seta, Cesare: 'Gaddus': oltre l'architettura degli anni Trenta. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 213-216.
Dickmann 1982
Dickmann, Elisabeth: Die Rezeption Mazzinis im Faschismus. Bremen 1982.
Disertori 1982
Disertori, Andrea: Ricordi di Giovanni Muzio. In: La Martinella di Milano, 36.1982/9-10, S. 193.
Estermann-Juchler 1982
Estermann-Juchler, Margrit: Faschistische Staatsbaukunst. Zur ideologischen Funktion der öffentlichen Architektur im faschistischen Italien. Köln u.a. 1982.
Fagone 1982
Fagone, Vittorio: Arte, politica e propaganda in Italia negli anni Trenta. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 43-78.
Fagone 1982a
Fagone, Vittorio: L'arte all'ordine del giorno: gli anni Trenta in Italia. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 15-18.
Fiori 1982
Fiori, Leonardo (Hg.): Il palazzo dell'arte. Mailand 1982.
Fosso/Mantero 1982
Fosso, Mario und Enrico Mantero (Hg.): Giuseppe Terragni, 1904-1943. Como 1982.
Fraticelli 1982
Fraticelli, Vanna: Roma 1914-1929 : la città e gli architetti tra la guerra e il fascismo. Rom 1982.
Gambi/Gozzoli 1982
Gambi, Lucio und Maria Cristina Gozzoli (Hg.): Milano. Rom/Bari 1982.
Gambirasio 1982
Gambirasio, Giuseppe (Hg.): Giovanni Muzio. Opere e scritti. Mailand 1982.
Guerri 1982
Guerri, Giordano Bruno: 'Venti anni di fascismo non sono passati invano nella vita italiana ed è umanamente impossibile cancellarli' (Mussolini, 26.6.1943). In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 19-42.
Irace 1982
Irace, Fulvio: La casa sospesa. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 217-236.
La Stella 1982
La Stella, Antonio: Gli anni Trenta: sei opere. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 237-252.
Lunardi 1982
Lunardi, Giovanni: Uomo di Dio e della Chiesa : Ab. Emanuele Caronti O.S.B. Noci 1982.
Mack Smith 1982
Mack Smith, Denis: La Marcia su Roma. In: Petacco, Arrigo (Hg.): Storia del fascismo. 6 Bde. Rom 1982, Bd. 1, S. 18f.
Mack Smith 1982a
Mack Smith, Denis: Gli anni del consenso. In: Petacco, Arrigo (Hg.): Storia del fascismo. 6 Bde. Rom 1982, Bd. 2, S. 440f.
Mack Smith 1982b
Mack Smith, Denis: Il crollo del fascismo. In: Petacco, Arrigo (Hg.): Storia del fascismo. 6 Bde. Rom 1982, Bd. 5, S. 1537.
Mariani 1982
Mariani, Riccardo: Latina, storia di una città. Florenz 1982.
Mariani 1982a
Mariani, Riccardo: 'Ruralesimo' e città. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 285-310.
Mariani 1982b
Mariani, Riccardo: Trasformazione del territorio e città di nuova fondazione. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 285-310.
Milano moderna 1982
La Costruzione della Milano moderna. Mailand 1982.
Nicoletti 1982
Nicoletti, Manfredi: D'Aronco e l'architettura liberty. Rom 1982.

Pansera 1982
Pansera, Any: Le Triennali del regime: un occhio sull'oltralpe. In: Bortolotti, Nadine (Hg.): Gli annitrenta : arte e cultura in Italia. Mailand 1982, S. 311-324.
Patrone 1982
Patrone, Pietro D.: Daneri. Genua 1982.
Petacco 1982
Petacco, Arrigo (Hg.): Storia del fascismo. 6 Bde. Rom 1982.
Piazzo 1982
Piazzo, Pietrenzo: Roma : la crescita metropolitana abusiva. Rom 1982.
Polin 1982
Polin, Giacomo: La Casa Elettrica. Rom 1982.
Rosa 1982
Rosa, Giovanna: Il mito della capitale morale : letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento. Mailand 1982.
Traniello/Campanini 1982
Traniello, Francesco und Giorgio Campanini: Dizionario storico del movimento cattolico in Italia. 1860-1980. 3 Bände. Turin 1981-1982, Bd. 2: I protagonisti. Turin 1982.
Vagnetti 1982
Vagnetti, Luigi: Architetti romani tra Ottocento e Novecento, i due Piacentini. In: Caronia, Giuseppe (Hg.): Vittorio Ziino architetture e scritti in suo onore. Palermo 1982.
Alfassio Grimaldi/Addis Saba 1983
Alfassio Grimaldi, Ugoberto und Marina Addis Saba: Cultura a passo romano. Mailand 1983.
Babonaux 1983
Babonaux, Anne-Marie Seronde: Roma: dalla città alla metropoli. Rom 1983.
Barroero 1983
Barroero, Liliana: Via dei fori imperiali la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale. Venedig 1983.
Bellicini 1983
Bellicini, Lorenzo: La costruzione della campagna : ideologia agraria e aziende modello nel Veneto, 1790-1922. Venedig 1983.
Bizzotto/Muntoni 1983
Bizzotto, Renata und Alessandra Muntoni (Hg.): 50 anni di professione. 1930-1940. Rom 1983.
Ciucci 1983
Ciucci, Giorgio: Il dibattito sull'architettura e le città fasciste. In: Il Novecento. Turin 1983, S. 263-391.
Crippa 1983
Crippa, Maria Antonietta: Un esempio lombardo del neogotico transalpino: note sull'opera di S.M. Chiappetta. In: Arte Cristiana, 71.1983/9-10, S. 277-286.
Crippa/Santi 1983
Crippa, Maria Antonietta und Giancarlo Santi: G.B. Montini e le nuove chiese di Milano. In: Gresleri, Glauco (Hg.): Parole e linguaggio dell'architettura religiosa, 1963-1983. Venti anni di realizzazioni in Italia. Faenza 1983, S. 31-47.
De Carli 1983
De Carli, Cecilia: Le chiese di Giovanni Muzio: il catalogo e le sue ragioni. In: Arte Cristiana, 71.1983, S. 166-186.
De Michelis 1983
De Michelis, Marco: Italienische Architektur in der Zeit des Faschismus. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar, 29.1983/5-6, S. 381-386.
Deutsche und Berliner Bischofskonferenz 1983
Deutsche und Berliner Bischofskonferenz (Hg.): Johannes Paul II. : Codex des kanonischen Rechtes. Kevelaer 1983.
Doordan 1983
Doordan, Dennis Paul.: Architecture and politics in fascist Italy : il movimento per l'architettura nazionale, 1928 -1932. New York 1983.
Doordan 1983
Doordan, Dennis Paul: The Political Content in Italian Architecture during the Fascist Era. In: Art Journal. 1983/Nr. 43, S. 121-131.
Fera 1983
Fera, Amelio: La Spezia. Rom/Bari 1983.
Foti 1983
Foti, Giuseppe: Storia, Arte e Tradizione nelle Chiese di Messina. Messina 1983.
Ghisalberti 1983
Ghisalberti, Carlo: Storia costituzionale d'Italia. 1848/1949. Rom/Bari 1983[3] (1981).
Godoli 1983
Godoli, Ezio: Il futurismo. Rom 1983.
Grassetto 1983/84
Grassetto, Marina: Architettura veneziana del Novecento : Brenno Del Giudice. Venedig 1983-84 (Tesi di laurea, IUAV, a.a. 1983-84).
Gresleri 1983
Gresleri, Glauco: Parole e linguaggio dell'architettura religiosa 1963-1983. Venti anni di realizzazioni in Italia. Faenza (RA) 1983.
Klotz 1983
Klotz, Heinrich: Gropius – Ein Wechsel der Blickrichtung. In: Jahrbuch der Architektur 1983. Braunschweig/Wiesbaden 1983, S. 7-9.
Mantero 1983
Mantero, Enrico: Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano. Bari 1983.
Marconi 1983
Marconi, Paolo: La Scuola Romana a cinquant'anni di distanza. In: Bizzotto, Renata und Alessandra Muntoni (Hg.): 50 anni di professione. 1930-1940. Rom 1983, S. 7-17.
Mariano 1983
Mariano, Fabio (Hg.): Terragni. Poesia della razionalità. Rom 1983.
Marino 1983
Marino, Giuseppe Carlo: L'autarchia della cultura: intellettuali e fascismo negli anni trenta. Rom 1983.
Menozzi 1983
Menozzi, Luciana: Architettura e 'regime': Reggio Calabria negli anni venti. Rom 1983.
Montini 1983
G.B. Montini Arcivescovo. Mailand 1983.
Neunheuser 1983
Neunheuser, Burkhard: Storia della liturgia attraverso le epoche culturali. Rom 1983[2].
Romanelli/Pavanello 1983
Romanelli, Giandomenico und Giuseppe Pavanello: Venezia Ottocento. Immagini e mito. Ausstellungskatalog. Mailand 1983.
Sartoris 1983
Sartoris, Alberto: Terragni, architetto europeo. In: Mariano, Fabio (Hg.): Terragni, poesia della razionalità. Rom 1983, S. 15-18.

Schieder 1983
Schieder, Wolfgang (Hg.): Faschismus als soziale Bewegung. Deutschland und Italien im Vergleich. Göttingen 1983[2] (1976).
Severati 1983-94
Severati, Carlo: Arnaldo Foschini (1884-1968). Rom 1983-94.
Spadolini/ Ceccutti 1983
Spadolini, Giovanni und Cosimo Ceccutti: Chiesa e Stato dal Risorgimento alla Repubblica. Florenz 1983.
Adam 1984
Adam, Adolf: Wo sich Gottes Volk versammelt. Gestalt und Symbolik des Kirchenbaus. Freiburg i. Br. 1984.
Alpago Novello 1984
Alpago Novello, Adriano (Hg.): Salvatore Saponaro. Scultore tra gli architetti del 'Novecento Milanese'. Varese 1984.
Barbone/Pirelli 1984
Donato Barbone (Hg.): Arturo Pirelli – Taccuini, 1922/1943. Bologna 1984.
Barucci 1984
Barucci, Clementina: Strumenti e cultura del progetto. Manualistica e letteratura tecnica in Italia, 1860-1920. Rom 1984.
Bilancioni 1984
Bilancioni, Guglielmo: Brasini, il racconto di un antico. In: Eupalino, 2.1984, S. 41-42.
Bonfigli 1984
Bonfigli, Casimiro: La diocesi della Spezia e il suo artefice. Rom 1984.
Bossaglia 1984
Bossaglia, Rossana: L'Art Déco. Guida all'architettura moderna. Rom/Bari 1984.
Cevini 1984
Cevini, Paolo: La Spezia. Genua 1984.
Cocchioni/De Grassi 1984
Cocchioni, Cristina und Mario De Grassi: La casa popolare a Roma : trent'anni di attività dell'ICP. Rom 1984.
Consoli 1984
Consoli, Gian Paolo: La passione del troppo grande. In: Eupalino, 2.1984, S. 43-45.
Di Leo/Lo Curzio 1984
Di Leo, Laura und Massimo Lo Curzio (Hg.): Messina, una città ricostruita : materiali per lo studio di una realtà urbana. Bari 1984.
Fagiolo 1984
Fagiolo Dell'Arco, Maurizio: Giorgio De Chirico. L'opera completa. 1908-1924. Mailand 1984.
Ferrario/Mazzoli 1984
Ferrario, Luigi und Andrea Mazzoli (Hg.): Riccardo Gualino: architetture da collezione. Rom 1984.
Guida 1984/85
Guida, M.: L'architettura del Lido di Venezia dal Liberty al Decò. Vendig 1984-85 (Tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1984-85).
Irace 1984
Irace, Fulvio: Giovanni Muzio, 1893-1982. Opere. Mailand 1984.
Neunheuser 1984
Neunheuser, Burkhard: Der Beitrag Odo Casels zum Verständnis der Gegenwart Christi und seiner Heilstat in der liturgischen Feier. In: Lies, Lothar (Hg.): Festschrift Johannes Betz zum 70. Geburtstag dargebracht von Kollegen, Freunden, Schülern. Düsseldorf 1984, S. 278-292.
Paolino 1984
Paolino, Francesca: Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria. Reggio Calabria 1984.
Saggio 1984
Saggio, Antonio: L' opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura. Bari 1984.
Sartore 1984
Sartore, Domenico (Hg.): Nuovo Dizionario di Liturgia. Rom 1984
Silone 1984
Silone, Ignazio: Fontamara. Mailand 1984.
Warnke 1984
Warnke, Martin (Hg.): Politische Architektur vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft. Köln 1984.
Zampa 1984
Zampa, Paola: Architettura religiosa negli anni '30. La Spezia e Messina, due concorsi a confronto. In: Rassegna di architettura e urbanistica, 1984/58-60, S. 110-135.
Bach 1985
Bach, Hedwig: Karl Borromäus: Leitbild für die Reform der Kirche nach dem Konzil von Trient. Köln 1985.
Bairati 1985
Bairati, Eleonora u.a. (Hg.): Il Liberty in Italia. Rom/Bari 1985.
Bognetti 1985
Bognetti, Gian Piero: L'Abbazia benedettina di Civate. Civate 1985.
Brunetti 1985
Brunetti, Fabrizio: Mario Ridolfi. Florenz 1985.
Collins 1985
Collins, Peter: La visione di una nuova architettura: saggio su Auguste Perret e i suoi precursori. Mailand 1985.
De Marchi 1985
De Marchi, Emilio: Demetrio Pianelli. Mailand 1985.
De Michelis 1985
De Michelis, Marco: Italienische Architektur in der Zeit des Faschismus. In: Frank, Hartmut (Hg.): Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa. 1930 bis 1945. Hamburg 1985, S. 22-41.
Fillia 1985
Fillia: Chiese. In: Gabetti, Roberto (Hg.): La nuova architettura e i suoi ambienti. Testi e illustrazioni raccolti da Fillia. Turin 1985, S. 64-67.
Fiorio 1985
Fiorio, Maria Teresa: Santa Maria Assunta (Rossa). In: Dies. (Hg.): Le chiese di Milano. Mailand 1985, S. 198.
Fiorio 1985a
Fiorio, Maria Teresa: Santa Maria Beltrade In: Dies. (Hg.): Le chiese di Milano. Mailand 1985, S. 335.
Frank 1985
Frank, Hartmut (Hg.): Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa. 1930 bis 1945. Hamburg 1985.
Gerl 1985
Gerl, Hanna-Barbara: Romano Guardini. 1885-1968. Leben und Werk. Mainz 1985.
Gesetz 1985/121
Gesetz vom 25. März 1985 Nr. 121.
Gesetz 1985/222
Gesetz vom 20. Mai 1985, Nr. 222.
Guidoni/Sennato 1985
Guidoni, Enrico und Marina Regni Sennato (Hg.): 1935/1985. La 'Sapienza' nella Città Universitaria. Rom 1985.

Jencks 1985
Jencks, Charles: Modern movements in architecture. Harmondsworth 1985² (1973).
Menna 1985
Menna, Filiberto: Marcello Piacentini o l'architettura della mediazione. In: Guidoni/Sennato 1985, S. 77-79.
Montuori 1985
Montuori, Marina (Hg.): L'insegnamento di Giovanni Muzio. Venedig 1985.
Morolli 1985
Morolli, Gabriele: Il Ministero della Marina. In: Borsi, Franco und Gabriele Morolli (Hg.): I Palazzi della Difesa. Rom 1985.
Pollard 1985
Pollard, John F.: The Vatican and Italian Fascism, 1929-32. Cambridge u.a. 1985.
Racheli 1985
Racheli, Alberto Maria: Corso Vittorio Emanuele II : urbanistica e architettura a Roma dopo il 1870. Rom 1985.
Romanelli 1985
Romanelli, Giandomenico: Il sogno secessionista di Giuseppe Torres. In: Puppi, Lionello (Hg.): Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier. Ausstellungskatalog. Mailand 1985, S. 260-265.
Simonato 1985
Simonato, Ruggero: Celso Costantini. Tra rinnovamento cattolico in Italia e le nuove missioni in Cina. Pordenone 1985.
Trudo 1985/86
Trudo, Gigliola: Architettura sacra del '900 a Milano. Mailand 1985-86 (Tesi di laurea, Politecnico di Milano, a.a. 1985-86).
Testo Unico 1985/917
Testo Unico delle imposte sui redditi (TUIR) respektive Decreto Presidenziale 22. Dezember 1985 Nr. 917 Art. 87 Ziffer 1 (c). (T.U. 917/1985).
Touring Club Italiano 1985
La chiesa e il convento francescano di S. Angelo. In: Touring Club Italiano: Guida d'Italia. Milano. Mailand 1985.
Vescovi 1985
Vescovi, Claudio (Hg.): Sant'Ambrogio. Un edificio da conoscere. Cremona 1985.
Balboni 1986
Balboni, Dante (Hg.): Lezioni di Arte Sacra. 6 Bde. Rom 1986-88, Bd. 3: Idee e problemi. Rom 1986.
Benotti 1986
Benotti, Mario: Storia di una chiesa. In: Avvenire, 4. Mai 1986.
Boriani 1986
Boriani, Maurizio: Milano contemporanea. Itinerari di architettura e urbanistica. Turin 1986.
Butturini 1986
Butturini, Giuseppe: Per un concilio di riforma: una proposta inedita (1939) di Celso Costantini. In: Cristinaesimo nella storia. Ricerche storiche esegetiche teologiche. **???** 1986, S. 87-103 und das nachgedruckte Pro Memoria 'Sede Vacante' S. 104-139.
Campos Venuti 1986
Campos Venuti, Giuseppe: Un secolo di urbanistica a Milano. Mailand 1986.
Casavecchia 1986
Casavecchia, Massimiliano (Hg.): Ernesto B. La Padula, opere e scritti 1930-1949. Venedig 1986.
Colombo/Pirola 1986
Colombo, F. und S. Pirola: Orientamenti dell'architettura sacra nel periodo tra la fine della seconda guerra mondiale e l'apertura del Concilio Vaticano II. In: Arte Cristiana, 74.1986/4-5, S. 95-132.
Conforti 1986
Conforti, Claudia: La formazione e i progetti tra le due guerre. In: Belluzzi, Amedeo und Claudia Conforti (Hg.): Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere. Mailand 1986, S. 7-13.
Cresti 1986
Cresti, Carlo: Architettura e fascismo. Florenz 1986.
Della Peruta 1986
Della Peruta, Franco u.a. (Hg.): Milano e il suo territorio. Mailand 1986.
De Rosa 1986
De Rosa, Gabriele: Giuseppe Sacchetti e la pietà veneta. Rom 1986.
Di Majo/Insolera 1986
Di Majo, Luigi und Italo Insolera: L'Eur e Roma dagli anni Trenta al Duemila. Rom/Bari 1986.
Evangelisti 1986
Evangelisti, Silvia: Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo. Mailand 1986.
Gerhards 1986
Gerhards, Albrecht: Von der Synode in Pistoia (1786) zum Zweiten Vatikanischen Konzil? Zur Morphologie der Liturgiereform im 20. Jahrhundert. In: Liturgisches Jahrbuch Münster, 36.1986/1, S. 28-45.
Insolera/Di Majo 1986
Insolera, Italo und Luigi Di Majo: L' Eur e Roma dagli anni Trenta al Duemila. Rom/Bari 1986.
Lill 1986
Lill, Rudolf: Geschichte Italiens in der Neuzeit. Darmstadt 1986³ (1980).
Mariani 1986
Mariani, Riccardo: Città e campagna in Italia (1917-1943). Mailand 1986.
Mariani 1986a
Mariani, Riccardo: Il caso 'Bergamo Nuova'. In: Mariani 1986, S. 37-40.
Mioni 1986
Mioni, Alberto: Urbanistica fascista. Ricerche e saggi sulle citta e il territorio e sulle politiche urbane in Italia tra le due guerre. Mailand 1986.
Missori 1986
Missori, Mario: Gerarchie e statuti del PNF. Rom 1986.
Progetto Bicocca 1986
Progetto Bicocca. Mailand 1986.
Rodiek 1986
Rodiek, Thorsten: Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II in Rom. Frankfurt a. M. / Bern 1986.
Seiler 1986
Seiler, Florian: Die griechische Tholos. Main 1986
Tesei 1986
Tesei, Giovanni Paolo: Le chiese di Roma. Rom 1986.
Trudo 1986
Trudo, Gigliola: Architettura sacra del '900 a Milano. Mailand 1986 (Tesi di dottorato, Politecnico di Milano, 1986).
Bandini 1987
Bandini, Francesco (Hg.): La stazione di Santa Maria Novella (1935-1985). Italo Gamberini e il ‚Gruppo Toscano'. Florenz 1987.
Behnken 1987
Behnken, Klaus (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin 1987.

Bocca/Ferrari 1987
Bocca, Lorenzo und Enrico Maria Ferrari (Hg.): Alberto Sartoris. Opere 1920 - 1985 ; mostra dell'opera grafica ; Crema, Centro Culturale S. Agostino - Museo Civico, 19 settembre - 3 ottobre 1987. Cremona 1987.
Bona 1987/88
Bona, Andrea: Il novecento milanese e la città. 1924-1931. Venedig 1987-88 (Tesi di laurea, IUAV, a.a. 1987-88).
Borsi 1987
Borsi, Franco: Die monumentale Ordnung. Architektur in Europa 1929-1939. Stuttgart 1987.
Bossaglia 1987
Bossaglia, Rossana (Hg.): Archivi del Liberty. Mailand 1987.
Casciato/de Wit 1987
Casciato, Mariastella und Wim de Wit (Hg.): Expressionismus in Holland – The Amsterdam School, die Architektur der Amsterdamer Schule. Stuttgart 1987.
Cometa 1987
Cometa, M. (Hg.): Alberto Sartoris: opere 1920-1986. Cefalù 1987.
Cristallini 1987
Cristallini, Claudio: Chiesa dei SS. Pietro e Paolo. Il progetto. In: Guidoni/Calvesi 1987, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, S. 441-443.
De Dominicis/De Luca/Torelli Landini 1987
De Dominicis, Daniela; Martina De Luca und Enrica Torelli Landini: Chiesa dei SS. Pietro e Paolo. La decorazione. In: Guidoni/Calvesi 1987, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, S. 444-447.
De Maria 1996
De Maria, Luciano (Hg.): Filippo Tommaso Marinetti: Teoria e invenzione futurista. Mailand 1996[3] (1968).
De Seta 1987
De Seta, Cesare: Architetti italiani del Novecento. Rom/Bari 1987.
Dizionario ambrosiano 1987-93
Dizionario della Chiesa ambrosiana. 6 Bd. Mailand 1987-93.
Ferlenga 1987
Ferlenga, Alberto (Hg.): Aldo Rossi, architetture 1959-1987. Mailand 1987.
Figini 1987
Figini, Giorgio: Apollinare in Baggio, chiesa di S. In: Dizionario della Chiesa ambrosiana. 6 Bde. Mailand 1987-93, Bd. 1: A-Cam. Mailand 1987.
Fonatti 1987
Fonatti, Franco: Giuseppe Terragni. Poet des Razionalismo. Wien 1987.
Gottschall 1987
Gottschall, Walter: Politische Architektur. Frankfurt am Main u.a. 1987.
Gregotti 1987
Gregotti, Vittorio: Milano e la cultura architettonica tra le due guerre. In: De Seta, Cesare (Hg.): Edoardo Persico. Neapel 1987, S. 101-108.
Guidoni 1987
Guidoni, Enrico: L'E 42, città della rappresentazione: Il progetto urbanistico e le polemiche sull'archiutettura. In: Guidoni/Calvesi 1987, Bd. 1: Ideologia e programma dell'olimpiade della civiltà, S. 17-82.
Guidoni/Calvesi 1987
Guidoni, Enrico und Maurizio Calvesi (Hg.): E 42. Utopia e scenario del regime. 2 Bände. Venedig 1987.
Hitchcock 1987
Hitchcock, Henry-Russell: Architecture: Nineteenth an twentieth centuries. New Haven/London 1987.
La Torre 1987
La Torre, Antonella: Chiesa dei SS. Pietro e Paolo. Archivio Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma. In: Guidoni/Calvesi 1987, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, S. 443-444.
Longoni 1987
Longoni, Giuseppe Maria: La Fiera nella storia di Milano. Mailand 1987.
Lovati 1987
Lovati, Silvia: Verso una biografia di Mons. G. Polvara. Breve biografia. In: L'Amico dell'arte cristiana, 57.1987/4, S. 79-85.
Marcianò 1987
Marcianò, Ada Francesca: Giuseppe Terragni : opera completa, 1925-1943. Rom 1987.
Mariani 1987
Mariani, Riccardo: E 42. Un progetto per l''Ordine Nuovo'. Mailand 1987.
Mariani/Cocconi 1987
Mariani, Stefano und Corrado Cocconi (Hg.): Una famiglia di costruttori a Roma, 1887-1987. Rom 1987.
Muntoni 1987
Muntoni, Alessandra: Lo studio Paniconi e Pediconi, 1930-1984. Rom 1987.
Pediconi 1987
Pediconi, Giulio: Per uno studio professionale. In: Muntoni 1987, S. 7-9.
Ponge 1987
Ponge, Geneviève: Jacques Droz, architecte (1882-1955). Paris 1987.
Rossi 1987
Rossi, Aldo: Il teatro del Mondo a Venezia, 1979. In: Ferlenga, Alberto: Aldo Rossi, architetture 1959-1987. Mailand 1987, S. 153-162.
Sartoris 1987
Sartoris, Alberto: Alberto Sartoris. Madrid 1987.
Talamo/Bonetta 1987
Talamo, Giuseppe und Gaetano Bonetta: Roma nel Novecento : da Giolitti alla repubblica. Bologna 1987.
Vivarelli 1987
Vivarelli, Pia: Dibattito sull'arte sacra in Italia nel primo novecento. In: Guidoni/Calvesi 1987, Bd. 2: Urbanistica, architettura, arte e decorazione, S. 249-260.
Banham 1988
Banham, Reyner: Maschinenästhetik. In: Arch+, 19.1988/93, S. 48-53.
Bilancioni 1988
Bilancioni, Guglielmo: Potenza e debolezza di Cesare Bazzani. In: Giorgini/Tocchi 1988, S.149-152.
Bugnini 1988
Bugnini, Annibale: Die Liturgiereform 1948-1975. Zeugnis und Testament. Freiburg i. Br. 1988 (it. Bugnini, Annibale: La riforma liturgica, 1948-1975. Rom 1983).
Butturini 1988
Butturini, Giuseppe: Alle origini del Concilio Vaticano secondo. Una proposta di Celso Costantini. Pordenone 1988.
Caramel 1988
Caramel, Luciano (Hg.): L'arte e l'ideale. La tradizione cristiana nell'opera di Cesare Cattaneo e Mario Radice. Mailand 1988.

Claut 1988
Claut, Sergio (Hg.): Studi e ricerche. Autori per Alberto Alpago Novello (1889-1985). Feltre/Belluno 1988.
Consoli 1988
Consoli, Gian Paolo: La Medietà del costruire. In: Giorgini/Tocchi 1988, S.153-159.
De Seta 1988
De Seta, Cesare: Cultura e architettura in Italia tra le due guerre: continuità e discontinuità. In: Patetta/Danesi 1988, S. 7-12.
Doordan 1988
Doordan, Dennis P.: Building modern Italy, 1914-1936. New York 1988.
Ernesti 1988
Ernesti, Giulio (Hg.): La costruzione dell'utopia : architetti e urbanisti nell'Italia fascista. Rom 1988.
Ernesti 1988a
Ernesti, Giulio: La formazione dell'urbanistica in Italia (1900-1950). Intersezioni di discipline, conflitti. Fra utopia e realtà. In: Ernesti 1988, S. 163-173.
Falco 1988
Falco, Luigi: La formazione della disciplina e la nascita della 'corporazione' degli urbanisti. In: Ernesti 1988, S. 197-206.
Fiori 1988
Fiori, Leonardo: L'architettura semplice. Luogo e produzione nella costruzione del progetto. Alcuni progetti di Giovanni Muzio. In: Montuori, Marina (Hg.): Lezioni di progettazione. 10 maestri dell'architettura italiana. Mailand 1988, S. 162-188.
Giorgini 1988
Giorgini, Michele: Cesare Bazzani. Un academico d'Italia. Perugia 1988.
Giorgini 1988
Giorgini, Michele: Con l'arte, per l'arte : ingegner Cesare Bazzani, architetto. In: Giorgini/Tocchi 1988, S. 15-82.
Giorgini/Tocchi 1988
Giorgini, Michele und Valter Tocchi (Hg.): Cesare Bazzani. Un accademico d'Italia. Perugia 1988.
Guidoni 1988
Guidoni, Enrico: L'archivio e l'opera di Adalberto Libera. In: Metamorfosi. 1988, S. 76-82.
Habermas 1988
Habermas, Jürgen: Nachmetaphysisches Denken: Philosophische Aufsätze. Frankfurt am Main 1988.
Lovati 1988
Lovati, Silvia: Breve biografia e scritti di Mons. Polvara: Domus Dei (1929). In: L'Amico dell'arte cristiana. 58.1988/ 1, S. 12-17.
Lovati 1988a
Lovati, Silvia: Architettura Razionale (1933). In: L'Amico dell'arte cristiana, 58.1988/2, S. 36-39.
Lunardon 1988/89
Lunardon, Pierluigi: Villa Tretti dal 1500 all'opera dell'architetto Giuseppe Torres. Venedig 1988-89 (Tesi di laurea, IUAV, a.a. 1988-89).
Marino/Milella 1988
Marino, Angela und Ornella Milella (Hg.): La catastrofe celebrata : Architettura e città a Reggio dopo il 1908. Rom 1988.
Musolino 1988
Musolino, Giovanni: Pietro La Fontaine : patriarca di Venezia, 1915-1935. Venedig 1988.
Patetta/Danesi 1988
Patetta, Luciano und Silvia Danesi (Hg.): Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo Venedig 1988.
Picone/Pessolano/Bianco 1988
Picone Petrusa, Mariantonietta; Pessolano, Maria Raffaella und Assunta Bianco: Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale. Neapel 1988.
Radice 1988
Radice, Mario: La macchina per pregare. In: L'arte e l'ideale. Mailand 1988, S. 17-21.
Sartoris 1988
Alberto Sartoris: architetture 1920-1985 (catalogo della mostra, Lecco). Kat. Lecco 1988.
Schumacher 1988
Schumacher, Thomas L.: Terragni and Classicism: Fence sitting at the Barricades. In: Journal of Architectural Education, 4.1988, S. 11-19.
Tocchi 1988
Tocchi, Valter: La poetica e l'opera di Cesare Bazzani. In: Giorgini/Tocchi 1988, S. 83-121.
Adalberto Libera 1989
Adalberto Libera. Opera completa. Mailand 1989.
Boito/Crippa 1989
Boito, Camillo: Sullo stile futuro dell'architettura italiana. In: Crippa, Maria Antonietta (Hg.): Camillo Boito: il nuovo e l'antico in architettura. Mailand 1989, S. 3-30.
Bossaglia/Terraroli 1989
Bossaglia, Rossana und Valerio Terraroli (Hg.): Il neogotico nel IX e XX secolo. Mailand 1989.
Canfora 1989
Canfora, Luciano: Le vie del classicismo. Rom/Bari 1989.
Cevini 1989
Cevini, Paolo: Genova anni '30, da Labò a Daneri. Genua 1989.
Conforti 1989
Conforti, Claudia: Alcune architetture del dopoguerra. In: Adalberto Libera 1989, S. 94-103.
Crippa 1989
Crippa, Maria Antonietta (Hg.): Camillo Boito: il nuovo e l'antico in architettura. Mailand 1989.
Figini 1989
Figini, Giorgio: Apollinare in Baggio, chiesa di S. In: Dizionario della Chiesa ambrosiana. 6 Bde. Mailand 1987-93, Bd. 3: Gal-Mari. Mailand 1989, S. 1484.
Ghirardo 1989
Ghirardo, Diane Y.: Building New communities: New Deal America and Facist Italy. Princeton 1989.
Hobsbawm 1989
Hobsbawm, Eric J.: The Age of Empire. 1874-1914. New York 1989.
Johannes Paul II. 1989
Johannes Paul II.: Lettera Apostolica in forma di Motu Proprio con la quale si da nuovo nome e nuova configurazione alla 'Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma'. Vatikanstadt, 1. Juli 1989.
Lahuerta 1989
Lahuerta, Juan José: 1927 : la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras. Barcelona 1989.
Libera 1989
Adalberto Libera: Opera completa. Mailand 1989.
Lovati 1989
Lovati, Silvia: La situazione liturgica negli ultimi vent'anni del XIX secolo. In: L'Amico dell'arte cristiana, 59.1989/2.
Montanari 1989
Montanari, Guido: Razionalismo in Alessandria: città e architetture del Regime. Alessandria 1989.

Montanaro 1989-90
Montanaro, Giovanni: L'opera dell'architetto romano Tullio Rossi. Rom 1989-90 (Tesi di laurea Università La Sapienza a.a. 1989-90).
Muntoni 1989
Muntoni, Alessandra: 1926-28: Dalla Scuola di architettura di Roma alla Prima esposizione di architettura razionale. In: Adalberto Libera 1989, S. 39-43.
Poleggi/Cevini 1989
Poleggi, Ennio und Paolo Cevini: Genova. Rom/Bari 1989.
Rabitti 1989
Rabitti, P.: La tutela dei beni artistici al servzio della missione pastorale della Chiesa, in "L'Osservatore Romano" del 15.12.1989.
Richter 1989
Richter, Klemens: Was die sakramentalen Zeichen bedeuten: zu Fragen aus der Gemeinde von heute. Freiburg i.Br. 1989.
Schieder 1989
Schieder, Theodor: Italien vom Ersten zum Zweiten Weltkrieg (1915-1945). In: Seidlmeyer 1989, S. 447-498.
Seidlmeyer 1989
Seidlmeyer, Michael: Geschichte Italiens. Vom Zusammenbruch des Römischen Reiches bis zum ersten Weltkrieg. Stuttgart 1989^{2} (1962).
Strappa 1989
Strappa, Giuseppe (Hg.) : Tradizione e innovazione nell'architettura di Roma Capitale. 1870-1930. Rom 1989.
Wippermann 1989
Wippermann, Wolfgang: Faschismustheorien. Zum Stand der gegenwärtigen Diskussion.
Darmstadt 1989^{5} (1972).
Zevi 1989
Zevi, Bruno: Giuseppe Terragni. Zürich 1989.
Abitare 1990
Abitare a San Siro. Mailand 1990.
Aymonino 1990
Aymonino, Carlo: Progettare Roma capitale. Rom/Bari 1990.
Brandolisio/Vido 1990
Brandolisio, Marco und Marco Vido: Daneri e Genova. In: Domus, 63.1990/718 (Juli/August), S. V-VIII.
Quarta Biennale dell'Arte Sacra. Pescara 1990.
Brandolisio/Vido 1990a
Brandolisio, Marco und Marco Vido: Edifici alla foce del Bisagno. In: Domus, 63.1990/718 (Juli/August), S. 80-88.
Buscioni 1990
Buscioni, Maria Cristina: Esposizioni e stile nazionale (1861-1925) Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi Kermesse nazionali e internazionali. Florenz 1990.
Caprioli 1990
Caprioli: Diocesi di Milano. Bd. 2. Brescia 1990.
Crippa 1990
Crippa, Maria Antonietta: L'architettura postconciliare in Italia: un caso nella diocesi di Milano. In: L'architettura sacra oggi. Rimini 1990, S. 193-205.
Cristiano 1990
Cristiano, Flavia: Alberto Sartoris e il '900. Rom 1990.
Dellwing 1990
Dellwing, Herbert: Die Kirchenbaukunst des späten Mittelalters in Venetien. Worms 1990.
De Felice 1990
De Felice, Renzo: Mussolini l'alleato, Bd.I/2: Crisi e agonia del regime. Turin 1990.
De Felice/Ciano 1990
De Felice, Renzo (Hg.): Ciano, Galeazzo: Diario, 1937-1943. Mailand 1990.
De Seta 1990
De Seta, Cesare: Fillia, Chiattone e Sartoris : dal secondo futurismo alla poetica metafisica dell'assonometria. In: Alberto Sartoris e il '900. Rom 1990, S. 91-98.
Ferlenga 1990
Ferlenga, Alberto: La rossa cattedrale tedesca. In: Ferlenga, Alberto (Hg.): Aldo Rossi. Deutsches Historisches Museum, Berlino. Mailand 1990, S. 9-15.
Figini 1990
Figini, Giorgio: Nereo e Achilleo, chiesa dei SS. In: Dizionario della Chiesa ambrosiana. 6 Bde. Mailand 1987-93, Bd. 4: Mari-Pe. Mailand 1990, S. 2454f.
Franck 1990
Franck, Louis: Il corporativismo e l'economia dell'Italia fascista. Turin 1990.
Gatti Perer 1990
Gatti Perer, Maria Luisa (Hg.): Dal monastero di Sant'Ambrogio all'università Cattolica. Mailand 1990.
Gresleri 1990
Gresleri, Glauco: Architettura sacra in Italia dal dopoguerra al Concilio Vaticano II. In: Il sacro. L'architettura sacra oggi. Rimini 1990.
Guadalupi/Liaci 1990
Guadalupi, Gianni und Paolo Liaci: Milano : i quartieri. Mailand 1990.
Guida alle nuove chiese 1990
Pontificia opera per la preservazione della fede e la provvista di nuove chiese in Roma (Hg.): Guida alle nuove chiese di Roma. Rom 1990.
Guidoni 1990
Guidoni, Enrico: L'urbanistica di Roma tra miti e progetti. Rom/Bari 1990.
Lovati 1990
Lovati, Silvia: Come gradualmente si concretizzò l'ideale liturgico di Mons. Giuseppe Polvara: La Scuola 'Beato Angelico'. In: L'Amico dell'arte cristiana, 60.1990/3, S. 32-39.
Lovati 1990a
Lovati, Silvia: Come gradualmente si concretizzò l'ideale liturgico di Mons. Giuseppe Polvara: La Famiglia religiosa 'Beato Angelico'. In: L'Amico dell'arte cristiana, 60.1990/4, S. 63-70.
Neunheuser 1990
Neunheuser, Burkhard: Architettura sacra tedesca. Il ruolo del rinnovamento liturgico. In: Quarta Biennale dell'Arte Sacra. Pescara 1990, S. 33-38.
Pastore 1990
Pastore, Daniela: Sartoris architetto. In: Alberto Sartoris e il '900. Rom 1990, S. 193-278.
Pastore/Ferrari 1990
Pastore, Daniela und Enrico M. Ferrari: Gli elementi dell'architettura funzionale. In: Alberto Sartoris e il '900. Rom 1990, S. 279-285.
Perfetti 1990
Perfetti, Francesco (Hg.): Taccuini mussoliniani. Bologna 1990.
Pfammatter 1990
Pfammatter, Ueli: Moderne und Macht. Italienische Architekten 1927-1942. Braunschweig u.a. 1990.

Pianzola 1990
Pianzola, Luisa: Alberto Sartoris, da Torino all'Europa. La formazione torinese e il problema dell'integrazione delle arti nell'architettura. Mailand 1990.
Ratti 1990
Ratti, Pierino: Guida alle nuove chiese di Roma. Rom 1990.
Romanelli 1990
Romanelli, Giandomenico: Tra gotico e neogotico: Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal. Venedig 1990.
Il sacro 1990
Il sacro. L'architettura sacra oggi. Rimini 1990.
Scalesse 1990
Scalesse, Tommaso: Architettura sacra in Germania 1945-1962. In: Quarta Biennale di Arte Sacra. Pescara 1990. S. 265-293.
Scalesse 1990a
Scalesse, Tommaso: Chiese in Europa nel dopoguerra : note sull'opera di Dominikus e Gottfried Boehm. In: L'Architettura sacra oggi. Atti del Congresso internazionale (Pescara 1989). Rimini 1990. S. 173-179.
Strappa 1990
Strappa, Giuseppe: Il Ministero della Marina e l'opera architettonica di Giulio Magni. Rom 1990.
Tempo dell'architettura 1990
Tempo dell'architettura, tempo dell'arte. Turin 1990.
Tentori 1990
Tentori, Francesco: P.M. Bardi con le cronache de 'L'Ambrosiano' 1930-1933. Mailand 1990.
Arendt 1991
Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft. München 1991[2] (1986).
Barbiellini Amidei 1991
Barbiellini Amidei, Rosanna: La ripresa di un discorso interrotto: il quartiere della Vittoria. In: La capitale a Roma : città e arredo urbano, 1870-1990. 2 Bände, Bd. 1: 1870-1945. Rom 1991, S. 271-277.
Burg 1991
Burg, Annegret: Novecento Milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940. Mailand 1991.
Cajani 1991
Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati e il suo tempo. Besana Brianza 1991.
Cajani 1991a
Cajani, Franco: Ottavio Cabiati seregnese illustre. In: Ders. (Hg.): Ottavio Cabiati e il suo tempo. Besana Brianza 1991, S. 7-46.
Cajani/Dell'Aquila 1991
Cajani, Franco und Raffaele Dell'Aquila: Antologia delle opere di Ottavio Cabiati. In: Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati e il suo tempo. Besana Brianza 1991, S. 205-491.
Calvino 1991
Calvino, Italo: L'entrata in guerra. Mailand 1991.
Cuccia 1991
Cuccia, Giuseppe: Urbanistica edilizia infrastrutture di Roma capitale 1870-1990. Una cronologia. Rom/Bari 1991.
Einheitsübersetzung 1991
Katholische Bibelanstalt Stuttgart: Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift: Das Neue Testament. Stuttgart 1991[8].
Etlin 1991
Etlin, Richard A.: Modernism in Italian Architecture. 1880-1940. Cambridge/London 1991.
Ettore Sottsass sr. 1991
Ettore Sottsass senior architetto. Ausstellungskatalog (Trient, Palazzo delle Albere, 3. Mai – 18. August 1991). Mailand 1991.
Favole 1991
Favole, Paolo: L'architettura delle chiese di Ottavio Cabiati. In: Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati e il suo tempo. Besana Brianza 1991, S. 101-112.
Folli 1991
Folli, Maria G.: Tra Novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940. Mailand 1991.
Gatti 1991
Gatti, Vincenzo: L'arredo liturgico nello spirito dei documenti della riforma conciliare e dei Praenotanda dei libri liturgici. In: Rivista liturgica, 78.1991, S. 32ff.
Germer/Preiß 1991
Germer, Stefan und Achim Preiß (Hg.): Giuseppe Terragni, 1904-1943. Moderne und Faschismus in Italien. München 1991.
Ghirardo 1991
Ghirardo, Diane: Politik und Architektur im faschistischen Italien. In: Germer, Stefan und Achim Preiß (Hg.): Giuseppe Terragni. 1904-1943. München 1991.
Gresleri 1991
Gresleri, Glauco (Hg.): I luoghi e lo spirito. Venedig 1991.
Isnenghi 1991
Isnenghi, Mario: Il ruralesimo nella cultura italiana. In: Bevilaqua, Piero (Hg.): Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea. 3 Bd. Venedig 1989-91, Bd. 3: Mercati e istituzioni. Venedig 1991, S. 877-910.
Centesimus Annus 1991
Johannes Paul II.: Enzyklika Centesimus Annus von Papst Johannes Paul II. zum hundersten Jahrestag von Rerum Novarum, 1. Mai 1991. Bonn 1991.
Lovati 1991
Lovati, Silvia: Verso una biografia di Mons. G. Polvara. L'amore per la tradizione. In: L'Amico dell'arte cristiana, 61.1991/2, S. 23-29.
Lupano 1991
Lupano, Mario: Marcello Piacentini. Rom 1991.
Muzj 1991
Muzj, Maria Giovanna: La chiesa di S. Roberto Bellarmino in Roma. Rom 1991.
Ordine degli architetti di Roma 1991
Ordine degli architetti di Roma (Hg.): Giulio Pediconi : decano 1991. Rom 1991.
Pavone 1991
Pavone, Claudio: Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza. Turin 1991.
Polano 1991
Polano, Sergio: Guida all'architettura del Novecento. Mailand 1991.
Polano/Mulazzani 1991
Polano, Sergio und Marco Mulazzani: Guida all'architettura italiana del Novecento. Mailand 1991.
Ratti 1991
Ratti, Marzia: Futurismo e architettura alla Spezia. Il Palazzo delle Poste di Angiolo Mazzoni. In: Acordon, Angela (Hg.): Futuristi alla Spezia. La Spezia 1991, S. 82-96.
Rizzo 1991-92
Rizzo, Francesca: Arnaldo Foschini. 1884-1968. Rom 1991-92 (Tesi di laurea, Università La Sapienza Roma, a.a. 1991/92).

Sartoris 1991
Sartoris, Alberto: Caratteri novatori e manifesto dell'arte sacra (1930). In: Tempo dell'architettura, tempo dell'arte. Turin 1990 und In: Gresleri, Glauco (Hg.): I luoghi e lo spirito. Venedig 1991, S. 73-85.
Schumacher 1991
Schumacher, Thomas L.: Surface & symbol. Giuseppe Terragni and the architecture of Italian Rationalism. New York 1991.
Scirocco 1991
Scirocco, Alfonso: L'Italia del Risorgimento, 1800-1860. Bologna 1991.
Severati 1991
Severati, Carlo: 1923-32. Architettura di 'regime' tra Roma e Messina. In: Currò, Giusi (Hg.): La Trama della ricostruzione : Messina, dalla città dell'ottocento alla ricostruzione dopo il sisma del 1908. Rom 1991, S. 62-71.
Surchamp 1991
Surchamp, A.: L'arte religiosa. In: Guasco, M.; Guerriero, E. und F. Traniello: I cattolici nel mondo contemporaneo (1922-1958) (Storia della Chiesa XXIII). Cinisello Balsamo (MI) 1991.
Terragni 1991
Terragni, Elisabetta: Giuseppe Terragni : die letzten Projekte. In: Germer/Preiß 1991, S. 250-252.
Valeriani 1991
Valeriani, Enrico: Architetti a Roma: Giuseppe Capponi e altri. In: Cortese, Paolo und Isabella Sacco (Hg.): Giuseppe Capponi (1893-1936). Rom 1991, S. 11-13.
Acerbi 1992
Acerbi, Eleonora: Le arti visive. In: Gamberini, Spartaco (Hg.): La Spezia. Volti di un territorio. Rom/Bari 1992, S. 725-812.
Amendolagine 1992
Amendolagine, Francesco: Giovanni Muzio: il sacro come architettura indisponente. In: Minetto, Renato und Paola Gennaro (Hg.): Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992, S. 168-171.
Annuario 1992
Annuario pontificio 1992. Vatikanstadt 1992.
Architettura e spazio sacro 1992
Architettura e spazio sacro nella modernità (Biennale di Venezia), Abitare Segesta Cataloghi, Milano 1992.
Benedetti 1992
Benedetti, Sandro: Il 'caso serio' dell'architettura sacra nel tempo del dopo Concilio. In: Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992, S. 49-53 (neu aufgelegt in: Architettura sacra oggi, Rom 1995, S. 191-207).
Benevolo 1992
Benevolo, Leonardo: Roma dal 1870 al 1990. Rom/Bari 1992.
Bianchetti 1992
Bianchetti, Cristina (Hg.): Città immaginata e città costruita. Forma, empirismo e tecnica tra Otto e Novecento. Rom 1992.
Bohn 1992
Bohn, Jutta: Das Verhältnis von katholischer Kirche und faschistischem Staat in Italien und die Rezeption in deutschen Zentrumskreisen (1922-1933). Frankfurt am Main u.a. 1992.
Boidi 1992
Boidi, Sergio: L'architettura religiosa italiana tra Fascismo e Concilio. In: Minetto, Renato und Paola Gennaro (Hg.): Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992, S. 172-176.
Bona 1992
Bona, Andrea: Il club degli urbanisti: una battaglia per Milano. In: Urbanistica, 1990/101, S.20-31 und in: Bianchetti, Cristina (Hg.): Città immaginata e città costruita. Forma, empirismo e tecnica tra Otto e Novecento. Rom 1992.
Bucciarelli 1992
Bucciarelli, Piergiacomo: Architettura sacra nella Germania degli anni Venti: tra rinnovamento liturgico e spirito del Gotico. In: Minetto, Renato und Paola Gennaro (Hg.): Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992, S. 148-154.
Bucciarelli 1992a
Bucciarelli, Piergiacomo: Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister 1877-1949. Berlin 1992.
Burg 1992
Burg, Annegret: Stadtarchitektur Mailand 1920-1940. Die Bewegung des 'Novecento Milanese' um Giovanni Muzio und Giuseppe de Finetti. Basel 1992.
Buzzi Ceriani 1992
Buzzi Ceriani, Franco (Hg.): Ignazio Gardella : progetti e architetture 1933-1990. Kat. Mailand 1992. Venedig 1992.
Capitanucci 1992-93
Capitanucci, Maria Vittoria: Architettura in Sicilia dal 1920 al 1950. Mailand 1992-93 (Tesi di laurea, Politecnico Milano, a.a. 1992-93).
Ciucci 1992
Ciucci, Giorgio u.a. (Hg.): Gigiotto Zanini, pittore e architetto. Ausstellungskatalog (Trient). Mailand/Florenz 1992.
Clemente 1992
Clemente, Elisabetta: Le istituzioni religiose. In: Gamberini, Spartaco (Hg.): La Spezia. Volti di un territorio. Rom/Bari 1992, insb. S. S. 282-285.
Della Peruta 1992-94
Della Peruta, Franco (Hg.): Storia illustrata di Milano. 11 Bd. Mailand 1992-94.
De Michelis 1992
De Michelis, Marco: Das Europa des Sant'Elia. In: Magnago Lampugnani, Vittorio (Hg.): Antonio Sant'Elia. Gezeichnete Architektur. München 1992, S. 69-80.
De Stefani 1992
De Stefani, Lorenzo: Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933. Mailand 1992.
Duranti 1992
Duranti, Mario: Arte sacra futurista. Ricerca di una nuova spiritualità fra meccanicismo e naturalismo. In: Quinta biennale d'arte sacra : Beata passio. Teramo 1992, S. 223-231.
Engelmann 1992
Engelmann, Roger: Provinzfaschismus in Italien. Politische Gewalt und Herrschaftsbildung in der Marmorregion Carrara. 1921-1924. München 1992.
Fergonzi 1992
Fergonzi, Flavio: Dalla monumentomania alla scultura monumentale. In: Fossati, Paolo (Hg.): La scultura monumentale negli anni del fascismo. Turin 1992, S. 133-199.
Finizio 1992
Finizio, E. u.a.: Il Comando generale della Guardia di Finanza (A. Foschini, 1913-1915, Roma). Rom 1992.
Folli 1992
Folli, Maria Grazia: Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940. Mailand 1992.
Foti 1992
Foti, Giuseppe: Storia, Arte e Tradizione nelle Chiese dei Casali di Messina. Messina 1992.
Gamberini 1992
Gamberini, Spartaco (Hg.): La Spezia. Volti di un territorio. Rom/Bari 1992.

Gatti 1992
Gatti, Vincenzo: Il Concilio Vaticano II nel magistero episcopale per l'arte liturgica. In: Arte Cristiana, 80.1992/9/10 .
Gesetzesdekret 1992/504
Decreto Legislativo 504/1992 Art. 7 (i).
Hearder 1992
Hearder, Harry: Italy in the Age of the Risorgimento. 1790-1870.London 1992[6] (1983).
Hobsbawm 1992
Hobsbawm, Eric J.: The invention of tradition. Cambridge 1992.
Laan 1992
Laan, Hans van der: Der architektonische Raum. Leiden 1992.
L'idea del classico 1992
L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti (catalogo della mostra). Kat. Mailand 1992.
Magnago Lampugnani 1992
Magnago Lampugnani, Vittorio (Hg.): Antonio Sant'Elia. Gezeichnete Architektur. München 1992.
Magnani 1992
Magnani, Franca: Una famiglia italiana. Mailand 1992. (dt. Eine italienische Familie. Köln 2001).
Menozzi 1992
Menozzi, Luciana: Le rovine nell'immagine del territorio calabrese. Rom 1992.
Minetto/Gennaro 1992
Minetto, Renato und Paola Gennaro (Hg.): Architettura e spazio sacro nella modernità. Mailand 1992.
Muntoni 1992
Muntoni, Alessandra: Giovanni Muzio: la chiesa di Santa Maria Mediatrice e la casa generalizia dei francescani. Roma 1942-1950. In: Casciato, Mariastella u.a. (Hg.): 150 anni di costruzione edile in Italia. Rom 1992, s. 223-231.
Neri 1992
Neri, G.: Convento di Sant'Angelo e Centro culturale Angelicum 1939-1947. In: Folli, Maria Grazia: Tra novecento e razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940. Mailand 1992.
Onorato 1992
Onorato, Fortunato: Regime giuridico delle fabbricerie : gestione patrimoniale degli enti ecclesiastici :
analisi storica e giuridica del regime delle fabbricerie e del nuovo Concordato. Santa Cristina Gela 1992.
Patetta 1992
Patetta, Luciano: L'architettura dell'eclettismo : fonti, teorie, modelli 1750-1900. Mailand 1992 (1975).
Pevsner/Honour/Fleming 1992
Pevsner, Nikolaus; Hugh Honour und John Fleming (Hg.): Lexikon der Weltarchitektur. München 1992[3] (1971).
Rinaldi 1993
Rinaldi, Luca: Gaetano Moretti. Mailand 1993.
Sanfilippo 1992-94
Sanfilippo, Mario: La costruzione di una capitale. 3 Bde. Mailand 1992-94.
Sanfilippo 1992
Sanfilippo, Mario: La costruzione di una capitale. 3 Bde. Mailand 1992-94, Bd. 1: Roma, 1870-1911. Mailand 1992.
Tarchanow/Kawtaradse 1992
Tarchanow, Alexej und Sergej Kawtaradse: Stalinistische Architektur. München 1992.
Virilio 1992
Virilio, Paul: Bunker-Archäologie. München 1992.
Visser 1992
Visser, Romke: Fascist doctrine and the cult of the Romanità. London 1992.
Whyte 1992
Whyte, Iain Boyd: Ein Wagnerschüler in absentia. In: Magnago Lampugnani, Vittorio (Hg.): Antonio Sant'Elia. Gezeichnete Architektur. München 1992, S. 57-67.
Zahner 1992
Zahner, Walter: Rudolf Schwarz – Baumeister einer anderen Moderne. Ein Beitrag zum Gespräch zwischen Liturgietheologie und Architektur in der Liturgischen Bewegung. Altenberge 1992.
Zucconi 1992
Zucconi, Guido: Neo-medievalismo e città. In: Urbanistica, 1988/ 91, S. 37-45 und in: Bianchetti, Cristina (Hg.): Città immaginata e città costruita. Forma, empirismo e tecnica tra Otto e Novecento. Rom 1992.
Bellini 1993
Bellini, Federico: Mario Ridolfi. Rom/Bari 1993.
Bouyer 1993
Bouyer, Louis: Liturgie und Architektur. Einsiedeln 1993.
Brox 1993-99
Brox, Norbert u.a. (Hg.): Kommentar zu den Apostolischen Vätern. 8 Bde. Göttingen 1993-99.
Brunetti 1993
Brunetti, Fabrizio: Architetti e fascismo. Florenz 1993.
Cannistraro/Sullivan 1993
Cannistraro, Philip V. und Brian R. Sullivan: Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce. Mailand 1993.
Cardullo 1993
Cardullo, Francesco: La ricostruzione di Messina 1909-1940: l'architettura dei servizi pubblici e la città. Rom 1993.
Carozzi 1993
Carozzi, Carlo: La crescita urbana dall'Unità ad oggi. In: Della Peruta, Franco (Hg.): Storia illustrata di Milano. 11 Bd. Mailand 1992-94, Bd. 7, Mailand 1993.
Della Peruta 1993
Milano moderna. In: Della Peruta, Franco (Hg.): Storia illustrata di Milano. 11 Bde. Mailand 1992-94, Bd. 5, Mailand 1993.
Deschner 1993
Deschner, Karlheinz: Kirche und Faschismus. Rastatt 1993.
Farnedi 1993
Farnedi, Giustino (Hg.): Giovanni XXIII, Lettere familiari: 152 inediti dal 1911 al 1952. Casale Monferrato 1993.
Figini 1993
Figini, Giorgio: Silvestro e Martino, chiesa dei SS. In: Dizionario della Chiesa ambrosiana. 6 Bde. Mailand 1987-93, Bd. 6: Sev-Z, Appendici. Mailand 1993, S. 3440.
Mangiarotti/Morassutti 1993
Mangiarotti, Angelo und Bruno Morassutti: Una casa di luce. In: Chiesa oggi, 1993/5.
Menozzi 1993
Menozzi, Daniele: La Chiesa cattolica e la secolarizzazione. Turin 1993.
Montanari/Mantelli 1993
Montanari, Guido und Mario Mantelli: Ritratti di architetture. Sessant'anni di attività di Ignazio Gardella ad Alessandria (catalogo della mostra, 23 gennaio-21 febbraio). Kat. Alessandria 1993.
Muntoni 1996
Muntoni, Alessandra (A.M.): 1937-1938 Progetto di concorso di primo e secondo grado per il Palazzo dei ricevimenti e

congressi all'E42. In: Ciucci, Giorgio (Hg.): Giuseppe Terragni : opera completa. Mailand 1996, S. 530-541.
Opitz 1996
Opitz, Peter J.: Nachwort. In: Voegelin, Eric: Die politischen Religionen (1996[2]), S. 69-74.
Pianzola 1993
Pianzola, Luisa (Hg.): Prima del progetto. Disegni della formazione di Alberto Sartoris 1914-1926. Mailand 1993.
Polo 1993
Polo, Giancarlo (Hg.): Edoardo Persico. Die Freiheit des Geistes. Architekturkritik im faschistischen Italien. Basel u.a. 1993.
Sanfilippo 1993
Sanfilippo, Mario: La costruzione di una capitale. 3 Bd. Mailand 1992-94, Bd 2: Roma, 1911-1945. Mailand 1993.
Sanfilippo 1993a
Sanfilippo, Mario: Le tre città di Roma. Lo sviluppo urbano dalle origini a oggi. Rom/Bari 1993.
Soragni 1993
Soragni, Ugo: Il Monumento alla Vittoria di Bolzano. Vicenza 1993.
Tiepolo 1993
Tiepolo, M.: L'urbanistica milanese dal 1876 ai giorni nostri. In: Della Peruta, Franco (Hg.): Storia illustrata di Milano. 11 Bd. Mailand 1992-94, Bd. 9, Mailand 1993.
Ulfig 1993
Ulfig, Alexander: Lexikon der philosophischen Begriffe. Eltville am Rhein 1993.
Zucconi 1993
Zucconi, Guido: Architekturführer Venedig. Stuttgart 1993.
Boidi 1994
Boidi, Sergio (Hg.): Muzio. L'architettura di Giovanni Muzio. Mailand 1994.
Bossaglia 1994
Bossaglia, Rossana u.a. (Hg.): Torino 1902, le arti decorative internazionali del nuovo secolo. Mailand 1994.
Bricchetti 1994
Bricchetti, Edo: Terre di confine…: i borghi milanesi di Turro, Gorla, Precotto, Greco, Crescenzago. Mailand 1994.
Brülls 1994
Brülls, Holger: Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit. Berlin 1994.
Cardini/Allam 1994
Cardini, Franco und Khaled Fouad Allam (Hg.): La città e il sacro. Mailand 1994.
Colonna/Costantini 1994
Colonna, Flavia und Stefania Costantini (Hg.): Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredita della 'scuola romana'. (Tagungsband, Rom 26.-28. März 1992). Rom 1994.
Concorso Europeo 1994
Concorso Europeo. 50 chiese per Roma 2000. Bologna 1994.
De Carli 1994
De Carli, Cecilia (Hg.): Le nuove chiese della diocesi di Milano, 1945-1993. Mailand 1994.
Gregotti 1994
Gregotti, Vittorio: Muzio, la rivincita del 'brutto'. In: Corriere della Sera, 24. November 1994.
Guerri 1994
Guerri, Giordano Bruno: L'architettura del Novecento a Milano e in Lombardia: committenza pubblica, privata e religiosa di Giovanni Muzio. In: Boidi 1994.
von Hagen 1994
von Hagen, Bernt: Denkmäler in Bayern (VII.83: Stadt Augsburg). München 1994.
Irace 1994
Irace, Fulvio (Hg.): Giovanni Muzio 1893-1982. Opere. Mailand 1994.
Koch 1994
Koch, Wilfried: Baustilkunde. München 1994.
Longheu 1994
Longheu, Vittorio: Chiesa del Santuario di Sant'Antonio, Cremona, 1935-1960. In: Boidi 1994, S. 206-209.
Malacarne 1994
Malacarne, Gino: Convento Sant'Angelo e Angelicum, Milano, 1939-1958. In: Boidi 1994.
Muntoni 1992
Muntoni, Alessandra: Giovanni Muzio: la chiesa di Santa Maria Mediatrice e la casa generalizia dei francescani. Roma 1942-1950. In: Casciato, Mariastella u.a. (Hg.): 150 anni di costruzione edile in Italia. Rom 1992, S. 223-231.
Muzio 1994
Muzio. L'architettura di Giovanni Muzio. Mailand 1994.
Papini 1994
Papini, Giovanni: Passato remoto (1885-1914). Mailand 1994.
Petsch 1994
Petsch, Joachim: Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik. Köln 1994.
Pisani 1994
Pisani, Mario: Il Tempio di Cristo Re di Marcello Piacentini. In: Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro, 6.1994/13, S. 91-98.
Portoghesi 1994
Portoghesi, Paolo: La cultura architettonica in Europa durante il primo dopoguerra e l'idea del 'ritorno al ordine' tra neoclassicismo e protorazionalismo. In: Boidi, Sergio (Hg.): Muzio. L'architettura di Giovanni Muzio. Mailand 1994, S.
Rumi/Vercelloni 1994
Rumi, Giorgio und Virgilio Vercelloni (Hg.): Milano durante il fascismo 1922-1945. Mailand 1994.
Santi 1994
Santi, Giancarlo: Il ruolo della committenza nella diocesi ambrosiana. In: De Carli, Cecilia (Hg.): Le nuove chiese della diocesi di Milano, 1945-1993. Mailand 1994, S. 27-38.
Sozi 1994
Sozi, Giovanni: Montesacro, antico e nuovo. Rom 1994.
Spagnesi 1994
Spagnesi, G.: Arnaldo Foschini e il Corso del Rinascimento. Ders. (Hg.): Il quartiere del Rinascimento. Rom 1994.
Suitner Nicolini 1994
Suitner Nicolini, Gianna: Romanisches Venetien: mit Südtirol. Würzburg 1994.
Thoma/ Wetzet 1994
Thoma, Heinz und Hermann H. Wetzet: Novecento. In: Kapp, Volker (Hg.): Italienische Literaturgeschichte. Stuttgart/Weimar 1994[2] (1992), S. 328-350.
Turi 1994
Turi, Gabriele: Libere professioni e fascismo. Mailand 1994.
Vigorelli 1994
Vigorelli, Valerio: Giuseppe Polvara e le origini della Scuola Beato Angelico. In: Arte Cristiana, 82.1994/12, S. 505-508.
Visser 1994
Visser, Romke: Storia di un progetto mai realizzato: il Centro Internazionale di Studi Romani. Rom 1994.

Vitale 1994
Vitale, Daniele: Trasformazione e restauro nell'opera di Giovanni Muzio. Gli interventi sul Monastero di Sant'Ambrogio. In: Boidi 1994, S. 91-97.
Zucconi 1994
Zucconi, Guido: Il 'Novecento lombardo': equivoci e vocazioni dell'architettura. In: Boidi, Sergio (Hg.): Muzio. L'architettura di Giovanni Muzio. Mailand 1994, S. 45-50.
Arrighini 1995
Arrighini, Angelo: Basilica di Cristo Re, 1920-1995. Rom 1995.
Art and Power 1995
Art and Power: Europe under the Dictators. 1930-1945. London 1995.
Barbiellini Amidei 1995
Barbiellini Amidei, Rosanna: Una grandiosa basilica moderna. In: Arrighini 1995, [S. 8-10].
Bastianello 1995
Bastianello, Marta (Hg.): Progetto Bicocca : un contributo per Milano policentrica. Mailand 1995.
Benedetti 1995
Benedetti, Sandro: Architettura sacra oggi. Evento e progetto. Rom 1995. Darin enthalten: L'architettura religiosa: I momenti del Tridentino e del Vaticano II, S. 39-72.
Ciucci 1995
Ciucci, Giorgio (Hg.): Classicismo-Classicismi. Architettura Europa/America. 1920-1940. Mailand 1995.
Colombo 1995
Colombo, Gianni: La celebrazione liturgica come luogo dell'immagine cristiana. In: Chiesa e arte. Mailand 1995, S. 22-30.
Concina 1995
Concina, Ennio: Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo. Mailand 1995.
Cornoldi 1995
Cornoldi, A.: L'architettura dell'edificio sacro (Manuale di progettazione architettonica). Rom 1995.
Da Costa Meyer 1995
Da Costa Meyer, Esther: The work of Antonio Sant'Elia: retreat into the future. New Haven 1995.
Del Boca/Legnani/Rossi 1995
Del Boca, Angelo; Legnani Massimo und Mario G. Rossi: Il regime fascista. Storia e storiografia. Rom/Bari 1995.
De Luna/Revelli 1995
De Luna, Giovanni und Marco Revelli: Fascismo/antifascismo. Florenz 1995.
De Rose 1995
De Rose, Arianna Sara: Marcello Piacentini. Opere 1903-1926. Modena 1995.
Fagiolo 1995
Giorgio De Chirico – gli anni trenta. Mailand 1995.
Franzinelli 1995
Franzinelli, Mimmo: Il clero fascista. In: Del Boca, Angelo; Legnani Massimo und Mario G. Rossi: Il regime fascista. Storia e storiografia. Rom/Bari 1995, S. 182-202.
Gerola 1995
Gerola, Giuseppe: Le direttive dell'architettura nella Venezia Tridentina. In: Rivista dell'Alto-Adige, 1925/1-2, S. 31-35. In: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche (Hg.): Scritti di Giuseppe Gerola, Bd. 2: 1921-1929. Trient 1995.
Giovannoni 1995 (1931)
Giovannoni, Gustavo: Vecchie città ed edilizia nuova. Mailand 1995 (Turin 1931).
Kimpel 1995
Kimpel, Dieter und Robert Suckale: Die gotische Architektur in Frankreich. 1130-1270. München 1995.
Kuß 1995
Kuß, Stephan: Römische Kurie, italienischer Staat und faschistische Bewegung. Frankfurt am Main u.a. 1995.
Maier 1995
Maier, Hans: Politische Religionen: die totalitären Regime und das Christentum. Freiburg i. Br. 1995.
Malgeri 1995
Malgeri, Francesco: Chiesa cattolica e regime fascista. In: Del Boca, Angelo; Legnani Massimo und Mario G. Rossi: Il regime fascista. Storia e storiografia. Rom/Bari 1995.
Mignacca Del Grande 1995
Mignacca Del Grande, Angela: Il terremoto del 1908: bibliografia ragionata. In: Rivista Storica Calabrese, 16.1995/1-2, S. 45-76.
Muratore 1995
Muratore, Giorgio (Hg.): Cantieri romani del Novecento, maestranze, materiali, imprese, architetti, nei primi anni del cemento armato. Rom 1995.
Pizzigoni 1995
Pizzigoni, Attilio: Classicismo lombardo di Giovanni Muzio. Una mostra e un libro celebrano il grande architetto milanese, 1.1995, S. 44.
Pohlmann 1995
Pohlmann, Friedrich: Marxismus – Leninismus – Kommunismus – Faschismus. Aufsätze zur Ideologie und Herrschaftsstruktur der totalitären Diktaturen. Pfaffenweiler 1995.
Portoghesi 1995
Portoghesi, Paolo: Prefazione. In: De Rose, Arianna: Marcello Piacentini. Opere 1903-1926. Modena 1995, S. 7-9.
Scriba 1995
Scriba, Friedemann: Augustus im Schwarzhemd? Die 'Mostra Augustea della Romanità' in Rom 1937/38. Frankfurt a.M. [u.a.] 1995.
Sepe 1995
Sepe, Elvira: La legislazione per la ricostruzione degli edifici di culto dopo il terremoto del 1908. In: Rivista Storica Calabrese, 16.1995/1-2, S. 31-44.
Strappa 1995
Strappa, Giuseppe: Caratteri dell'opera architettonica di Giulio Magni. In: Il Palazzo della Marina. Rom 1995.
Zanella 1995
Zanella, Francesca: La ricostruzione delle chiese del Piave nel primo dopoguerra: la permanenza del revival. In: Venezia Arti, 9.1995, S. 77-88.
Abruzzini 1996
Abruzzini, Eugenio: Gli anni Sessanta in Italia. In: Apa, Mariano (Hg.): Profezia di bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto : pittura, scultura, architettura, 1945-1995. Rom 1996, S. 241-245.
Albertini 1996
Albertini, Antonio: La biblioteca di Giuseppe Terragni. In: Ciucci 1996, S. 87-93.
Arambasin 1996
Arambasin, Nella: La conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914. Genf 1996.
Capitani 1996
Capitani, Cinzia: Ostia : Chiesa Regina Pacis. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio : 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 124.

Chenis 1996
Chenis, Carlo: I 'beni culturali' a servizio della Chiesa. Il ruolo della 'Pontificia Commissione'. Rivista Liturgica, 83.1996, S. 102-117.
Ciucci 1996
Ciucci, Giorgio (Hg.): Giuseppe Terragni. Opera completa. Mailand 1996.
Ciucci 1996a
Ciucci, Giorgio: Terragni e l'architettura. In: Ciucci 1996, S. 19-73.
Culot 1996
Culot, Maurice (Hg.): Ebenfalls weiterführend: Dom Bellot: moine-architecte : 1876-1944. Paris 1996.
Deschner 1996
Deschner, Karlheinz: Abermals krähte der Hahn. München 1996.
Di Brigida 1996
Di Brigida, Monica: Roma : Chiesa di Sant'Ippolito Martire. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio : 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 188.
Firnkes 1996
Firnkes, Manfred: Die politischen Verhältnisse in Europa. In: Pleticha, Heinrich (Hg.): Weltgeschichte in 12 Bänden. Gütersloh 1996, Bd. 7: Entdecker und Reformatoren. Die Welt im 17. Jahrhundert, S. 133-169.
Gardella 1996
Gardella, Ignazio: Un ricordo. In: Ciucci, Giorgio: Giuseppe Terragni. Opera completa. Mailand 1996, S. 7-8.
Giappicucci 1996
Giappicucci, Andrea: Roma : Chiesa di San Bellarmino. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio : 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 188.
Grasso 1996
Grasso, Gabriele: Roma : Intervento ICP – Montesacro III – Città giardino Aniene. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio, 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 166ff.
Guglielmotti 1996
Guglielmotti, Marco: Roma : Chiesa di San Saturnino. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio : 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 207.
Hobsbawm 1996
Hobsbawm, Eric J.: The Age of Revolution. 1789-1848. New York 1996.
Hobsbawm 1996a
Hobsbawm, Eric J.: The Age of Capital. 1848-1875. New York 1996.
Hobsbawm 1996b
Hobsbawm, Eric J.: The Age of Extremes. A history of the world. 1914-1991. New York 1996.
Hover 1996
Hover, Winfried: Schrecken und Heil. Aspekte politischer Zeiterfahrung bei Romano Guardini. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bände. Paderborn 1996-2003. Bd.1 (1996), S. 171-181.
Hürten 1996
Hürten, Heinz: Waldemar Gurian und die Entfaltung des Totalitarismusbegriffs. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bde. Paderborn 1996-2003, Bd. 1: Konzepte des Diktaturvergleichs (1996), S. 59-70.
Iermano 1996
Iermano, Laura: Roma : Chiesa dei SS. Apostoli Pietro e Paolo. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio : 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 219.
Iermano 1996a
Iermano, Laura: Roma : Chiesa del Cristo Re. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio : 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 157.
Landini 1996
Landini, Enrica Torelli: La vicenda della decorazione della chiesa dei SS. Pietro e Paolo all'Eur come modello della disputa sull'arte sacra. In: Quilici, Vieri und Patrizia Capolino: E42-EUR un centro per la metropoli. Rom 1996, S. 65-68.
Lercaro 1996
Lercaro, Giacomo: La chiesa nella città. Discorsi e interventi sull'architettura sacra. Cinisello Balsamo (MI) 1996.
Longatti 1996
Longatti, Alberto: Giuseppe Terragni, la vita. In: Ciucci 1996, S. 634-638.
Macioti 1995
Macioti, Maria Immacolata: Ernesto Nathan il sindaco che cambio il volto di Roma : attualità di un esperienza. Rom 1995.
Maier 1996
Maier, Hans: ‚Totalitarismus' und ‚Politische Religionen'. Zwei Konzepte des Diktaturvergleichs. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bde. Paderborn 1996-2003, Bd. 1: Konzepte des Diktaturvergleichs (1996), S. 233-250.
Malara 1996
Malara, Empio: Milano città porto. Mailand 1996.
Marconi 1996
Marconi, Paolo: Il regionalismo italiano degli anni '20 e '30 e la borgata giardino 'La Garbatella' a Roma. In: Prisco, Luigi: Architettura moderna a Roma e nel Lazio, 1920-1940 : conoscenza e tutela. Rom 1996, S. 43-49.
Militello 1996
Militello, Cettina: Verso una comunità ‚concelebrante'. In: La vita in Cristo e nella Chiesa, 46.1996/3, S. 52-55.
Muntoni 1996
Muntoni, Alessandra: 1937-1938 Progetto di concorso di primo e secondo grado per il Palazzo dei ricevimenti e congressi all'E42. In: Ciucci, Giorgio (Hg.): Giuseppe Terragni : opera completa. Mailand 1996, S. 530-541.
Muntoni 1996a
Muntoni, Alessandra: Progetto di Concorso di primo e secondo grado per il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi all'E42. In: Ciucci 1996.
Neunheuser 1996
Neunheuser, Burkhard: A proposito di... In: La vita in Cristo e nella Chiesa, 1996/3, S. 59. (vgl. La Vita in Cristo e nella Chiesa, 46/1996/1, S. 52-55)
Parisi 1996
Parisi, Ico: Con Terragni. In: Ciucci, Giorgio (Hg.): Giuseppe Terragni. Opera completa. Ciucci: Mailand 1996, S. 9-12.
Pepponi 1996
Pepponi, Laura: Roma : Chiesa di San Felice da Cantalice. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio : 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 206.
Perone 1996
Perone, Cristina: Roma : Interventi ICP – Garbatella Lotti I, II, III, IV; Dies.: Roma : Alberghi suburbani alla Garbatella; Dies.: Lotto 24 alla Garbatella. In: Strappa 1996, S. 148-155.

Petersen 1996
Petersen, Jens: Die Geschichte des Totalitarismusbegriffs in Italien. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bde. Paderborn 1996-2003, Bd. 1: Konzepte des Diktaturvergleichs (1996), S. 15-35.
Piacentini 1996
Piacentini, Marcello: Architettura moderna. Venedig 1996.
Piacentini 1996a
Piacentini, Marcello: L'edilizia moderna: l'opera di Raimondo D'Aronco. In: Pisani, Mario (Hg.): Marcello Piacentini: Architettura moderna. Venedig 1996, S. 69-74.
Piacentini 1996b
Piacentini, Marcello: Onore all'architettura italiana. In: Pisani, Mario (Hg.): Marcello Piacentini: Architettura moderna. Venedig 1996, S. 255-263.
Pisani 1996
Pisani, Mario: Architetture di Armando Brasini. Rom 1996.
Pisani 1996a
Pisani, Mario: Gli scritti di Marcello Piacentini sull'architettura del Novecento. In: Pisani 1996b, S. 19-65.
Pisani 1996b
Pisani, Mario (Hg.): Marcello Piacentini. Architettura moderna. Venedig 1996.
Pleticha 1996 VII
Pleticha, Heinrich (Hg.): Weltgeschichte in 12 Bänden. Gütersloh 1996, Bd. 7: Entdecker und Reformatoren. Die Welt im 17. Jahrhundert.
Pleticha 1996 VIII
Pleticha, Heinrich (Hg.): Weltgeschichte in 12 Bänden. Gütersloh 1996, Bd. 8: Aufklärung und Revolution. Europa im 17. und 18. Jahrhundert.
Pleticha 1996 X
Pleticha, Heinrich (Hg.): Weltgeschichte in 12 Bänden. Gütersloh 1996, Bd. 10: Fürstenhöfe und Fabriken. Die Welt im Zeitalter des Imperialismus.
Pfammatter 1996
Pfammatter, Ulrich: Moderne und Macht. ‚Razionalismo': Italienische Architekten 1927-1942. Braunschweig u.a. 1996^2 (1990).
Quilici/Capolino 1996
Quilici, Vieri und Patrizia Capolino: E42-EUR un centro per la metropoli. Rom 1996.
Ranisi 1996
Ranisi, Mariano: G. Muzio e M. Piacentini. Le chiese di Cristo Re e di Santa Maria Mediatrice in Roma. In: Costruire con laterizio, 9.1996, S. 116-123.
Saccà 1996
Saccà, Raffaele: Roma : Chiesa dell'Immacolato Cuore di Maria. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio : 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 157.
Sartoris 1996
Alberto Sartoris (catalogo della mostra, Atene). Kat. Athen 1996.
Sartoris 1996a
Sartoris, Alberto: Giuseppe Terragni dal vero. In: Ciucci 1996, S. 13-16.
Schäfer 1996
Schäfer, Michael: Luigi Sturzo als Totalitarismustheoretiker. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bände. Paderborn 1996-2003. Bd.1 (1996), S. 37-47.
Schumacher 1996
Schumacher, Thomas L.: Terragni's Danteum. Princeton 1996.
Shapiro 1996
Shapiro, Ellen R.: Ojetti e Terragni: classicismo, razionalismo, fascismo. In: Ciucci 1996, S. 219-227.
Stabile 1996
Stabile, Romana: La borgata giardino 'Garbatella' 1920-1929. In: Prisco, Luigi: Architettura moderna a Roma e nel Lazio, 1920-1940 : conoscenza e tutela. Rom 1996, S. 151-152.
Strappa 1996
Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio, 1920-1945 : Atlante. Rom 1996.
Tentori 1996
Tentori, Francesco: I Samonà: fusioni fra architettura e urbanistica. Turin 1996.
Terragni 1996
Terragni, Emilia: Gli anni della guerra nel carteggio di Giuseppe Terragni. In: Ciucci 1996, S. 281-293.
Toman 1996
Toman, Rolf (Hg.): Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei. Köln 1996
Torresi 1996
Torresi, Giuseppe (Hg.): Marcello Piacentini e Roma. Roma vista dal protagonista dell'architettura razionalista. Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura 'La Sapienza' N. 53. Rom 1996.
Trame 1996
Trame, Umberto (Hg.): La fabbrica dell'Abbazia di Sesto: disegni rilievi e restauri del '900. Pordenone 1996.
Varì 1996-97
Varì, Maria Rosaria: L'architettura sacra a Roma. Le cappelle degli Istituti religiosi dagli anni venti al Concilio Vaticano II. Rom 1996-97 (Tesi di laurea, Università La Sapienza, Bib. Valle Giulia, a.a. 1996-97).
Veneruso 1996
Veneruso, Danilo: L'Italia fascista. 1922-1945. Bologna 1996^2 (1981).
Vigorelli 1996
Vigorelli, Valerio: La Famiglia Beato Angelico: Il suo fondatore e la Scuola dell'Arte cristiana. In: Profezia di Bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto. Pittura, Scultura, Architettura. Rom 1996, S. 97-103.
Vittorini 1996
Vittorini, Rosalia: Roma : Chiesa di Santa Maria Mediatrice e casa generalizia dei Francescani. In: Strappa, Giuseppe (Hg.): Architettura moderna a Roma e nel Lazio : 1920-1945 : Atlante. Rom 1996, S. 225.
Vocke 1996
Vocke, Roland: Europa von der ‚Französischen Revolution' bis zum Sturz Napoleons. In: Pleticha, Heinrich (Hg.): Weltgeschichte in 12 Bänden. Gütersloh 1996, Bd. 8: Aufklärung und Revolution. Europa im 17. und 18. Jahrhundert, S.290-326.
Vocke 1996a
Vocke, Roland: Europäische Politik zwischen 1871 und 1918. In: Pleticha, Heinrich (Hg.): Weltgeschichte in 12 Bänden. Gütersloh 1996, Bd. 10: Fürstenhöfe und Fabriken, S. 202-232.
Voegelin 1996
Voegelin, Eric: Die politischen Religionen. München 1996^2 (1993).
Weckmeister 1996
Weckmeister, Otto Karl: Der Sowjetpalast in Moskau und die große Kuppelhalle in Berlin als projektierte Bauten einer totalitären Volksrepräsentation. In: Dolff-Bonekämper, Gabi und Hiltrud Kier (Hg.): Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert. München/Berlin 1996, S. 113-130.

Zizzi 1996
Zizzi, Caterina: L'architettura sacra a Roma. Le parrocchie dagli anni venti al Concilio Vaticano II. Rom 1995-96 (Tesi di laurea, Università La Sapienza, Bib. Valle Giulia, a.a. 1995-96).
Zucconi 1996
Zucconi, Guido (Hg.): Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città. Mailand 1996.
Alberigo 1997
Alberigo, Giuseppe: Il cristianesimo in Italia. Rom/Bari 1997.
Behrens 1997
Behrens, Mathias: ‚Politische Religion' – eine Religion? Bemerkungen zum Religionsbegriff. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bände. Paderborn 1996-2003. Bd. 2 (1997), S. 249-269.
Boidi 1997
Boidi, Sergio: Gardella dimenticato. La chiesetta del sanatorio Borsalino ad Alessandria. In: Ananke, 20.1997/17-18, S. 160-166.
Cacciagli/Ceresoli 1997-99
Cacciagli, Mario und Jacqueline Ceresoli (Hg.): Milano. Le chiese scomparse. 3 Bd. Mailand 1997-99.
Carpaneto 1997
Carpaneto, Giorgio: *I quartieri di Roma. Rom 1997.*
D'Amelio 1997
D'Amelio, Maria Grazia: I progetti di Armando Brasini per la cupola del tempio votivo internazionale del Cuore Immacolato di Maria a Roma. In: Conforti, Claudia (Hg.): Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento. Mailand 1997, S. 302-309.
De Simone 1997
De Simone, Rosario: Architettura e Arti Decorative tra le due guerre mondiali. Florenz 1997.
Drago 1997
Drago, Marco (Hg.): I giorni della storia d'Italia. Dal Risorgimento a oggi. Cronaca quotidiana dal 1815. Novara 1997.
Frediani 1997
Frediani, G.: Le chiese (Guide per progettare). Rom/Bari 1997[2] (1977).
Ley/ Schoeps 1997
Ley, Michael und Julius Schoeps: Der Nationalsozialismus als politische Religion. Bodenheim b. Mainz 1997.
Maier 1997
Maier, Hans: ‚Totalitarismus' und ‚Politische Religionen'. Zwei Konzepte des Diktaturvergleichs. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bde. Paderborn 1996-2003, Bd. 2: Konzepte des Diktaturvergleichs (1997).
Paneri 1997
Paneri, Valentina: L'architetto Carlo Daneri (e il razionalismo a Genova). In: Liguria, rassegna mensile dell'attività ligure, 60.1997, S. 4.
Pastore 1997
Pastore, Daniela (Hg.): Alberto Sartoris, chiese 1920-1995. Dalla Cappella Bar a Tor Tre Teste – Roma. Rom 1997.
Pehnt 1997
Pehnt, Wolfgang: Rudolf Schwarz. 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne. Stuttgart 1997.
Pirelli 1997
Pirelli 1872-1997. centoventicinque anni di imprese. Mailand 1997.
Raith 1997
Raith, Frank-Bertolt: Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik. Berlin 1997.
Rubini 1997
Rubini, W.: Fra tradizione e modernità: l'impegno discreto di Giuseppe Vaccaro tra le due guerre. Florenz 1997 (Tesi di laurea, Facoltà di Architettura, Università di Firenze, 1997).
Santucci 1997
Santucci, Antonio A. (Hg.): Antonio Gramsci. Le opere. La prima antologia di tutti gli scritti. Rom 1997.
Sartoris 1997 (1931)
Sartoris, Alberto (1931): Caratteri novatori e manifesto dell'arte sacra. In: Pastore, Daniela (Hg.): Alberto Sartoris, chiese 1920-1995 : dalla cappella bar a Tor Tre Teste. Rom 1997, S. 21-43.
Söllner 1997
Söllner, Alfons, Ralf Walkenhaus und Karin Wieland (Hg.): Totalitarismus: eine Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts. Berlin 1997.
Strappa 1997
Strappa, Giuseppe: Onore all'architetto 'maledetto'. In: La Repubblica, 4. April 1997, S. VII.
Vittorini 1997
Vittorini, Elio: Il garofano rosso. Mailand 1997 (dt. Die rote Nelke. Berlin 2008).
Wippermann 1997
Wippermann, Wolfgang: Totalitarismustheorien. Die Entwicklung der Diskussion von den Anfängen bis heute. Darmstadt 1997.
Zucconi 1997
Zucconi, Guido (Hg.): Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città. Mailand 1997.
Zucconi 1997a
Zucconi, Guido: L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale. 1855-1890. Venedig 1997.
Benedetti 1998
Benedetti, Sandro: Piacentini, il Tema, il Luogo: la sede della 'Divina Sapienza'. In: Benedetti, Sandro und Mariano Apa (Hg.): La Cappella della Divina Sapienza nella città universitaria di Roma. Rom 1998, S. 57-76.
Benedetti/Apa 1998
Benedetti, Sandro und Mariano Apa (Hg.): La Cappella della divina sapienza nella città universitaria di Roma. Rom 1998.
Benevolo 1998
Benevolo, Leonardo: L'Architettura nell'Italia contemporanea. Rom/Bari 1998.
Berg/Grüttemeier 1998
Berg, Hubert van den und Ralf Grüttemeier (Hg.): Manifeste : Intentionalität. Amsterdam 1998.
Bischof 1998
Bischof, Franz Xaver: Ignaz Heinrich von Wessenberg (1774-1860) – Kirchenreformer im frühen 19. Jahrhundert. In: Leimgruber, Stephan und Bruno Bürki (Hg.): Theologische Profile. Schweizer Theologen und Theologinnen im 19. und 20. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 1998, S. 19-33.
Bonfigli 1998
Bonfigli, Casimiro: Il terreno e il primo progetto. In: Cristo re dei secoli. La Chiesa Cattedrale della Spezia e il suo Capitolo. La Spezia 1998, S. 44-48.
Campagna/Molonia 1998
Campagna Cicala, Francesca und Giovanni Molonia (Hg.): Terremoto di Messina : opere d'arte recuperate. Palermo 1998.
Caramel 1998
Caramel, Luciano: I rapporti con il 'Gruppo Como'. In: Sommella Grossi, Marina (Hg.): Alberto Sartoris. L'immagine razionalista, 1917-1943. Mailand 1998, S. 43-45.

Chenis 1998
Chenis, Carlo: La Cappella dello *Studium Urbis*. Un dono del Papa, un segno di cultura cristiana. In: Benedetti/Apa 1998, S. 9-56.
Chupungo 1998
Chupungo, A.J. (Hg.): Scientia Liturgica. Manuale di Liturgia. Bd. 5: Tempo e spazio liturgico. Casale Monferrato (AL) 1998.
Cola 1998
Cola, Simone: Giovanni Muzio e il Palazzo del Governo di Sondrio. Mailand 1998.
Collins 1998
Collins, Peter: Changing ideals in modern architecture. 1750-1950. Montreal 1998.
Cristo re dei secoli 1998
Cristo re dei secoli. La Chiesa Cattedrale della Spezia e il suo Capitolo. La Spezia 1998
Formigoni 1998
Formigoni, Guido; L'Italia dei cattolici. Fede e nazione dal Risorgimento alla Repubblica. Bologna 1998.
Gentile 1997
Gentile, Emilio: La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo. Mailand 1997.
Godoli 1998
Godoli, Ezio: Sartoris e il movimento futurista. In: Sommella Grossi, Marina (Hg.): Alberto Sartoris. L'immagine razionalista, 1917-1943. Mailand 1998, S. 25-34.
Grünsteudel 1998
Grünsteudel, Günter (Hg.): Augsburger Stadtlexikon. Augsburg 1998.
Isastia 1998
Isastia, Anna Maria (Hg.): Scritti politici di Ernesto Nathan. Foggia 1998.
Longatti 1998
Longatti, Alberto: Con Terragni al tempo delle battaglie. In: Sommella Grossi, Marina (Hg.): Alberto Sartoris. L'immagine razionalista, 1917-1943. Mailand 1998, S. 35-42.
Mantelli 1998
Mantelli, Brunello: Kurze Geschichte des italienischen Faschismus. Berlin 1998.
Militello 1998
Militello, Cettina: Teologia dello spazio liturgico. In: Chupungo, A.J. (Hg.): Scientia Liturgica. Manuale di Liturgia. Bd. 5: Tempo e spazio liturgico. Casale Monferrato (AL) 1998, S. 437-454.
Münkler/Grünberger/Mayer 1998
Münkler, Herfried; Hans Grünberger und Kathrin Mayer: Nationenbildung. Die Nationalisierung Europas im Diskurs humanistischer Intellektueller. Italien und Deutschland. Berlin 1998.
Pehnt 1998
Pehnt, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus. Ostfildern-Ruit 1998[3] (1973).
Pisani 1998
Pisani, Mario: Marcello Piacentini. L'architettura negli anni del dopoguerra. In: Benedetti, Sandro und Mariano Apa (Hg.): La Cappella della Divina Sapienza nella città universitaria di Roma. Rom 1998, S. 119-162.
Pollard 1998
Pollard, John F.: The Fascist Experience in Italy. London 1998.
Polvara 1998 (1940)
Polvara, Giuseppe: Il Beato Angelico della preghiera rappresentata (1940). Nachdruck in: Arte Cristiana, 86.1998/3-4, S. 81-88.
Regenbogen 1998
Regenbogen, Arnim und Uwe Meyer (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hamburg 1998.
Rossi 1998
Rossi, Aldo: Die Architektur der Stadt. München 1998. (Nachdruck der dt. Ausg. Düsseldorf, 1973 mit dem Bildmaterial der ital. Ausg. von 1969).
Sartoris 1998
Sartoris, Alberto: Le rationalisme italien. In: Sommella Grossi, Marina (Hg.): Alberto Sartoris. L'immagine razionalista, 1917-1943. Mailand 1998, S. 174-175.
Schwarz 1998
Schwarz, Rudolf: Vom Bau der Kirche. Salzburg 1998.
Sedlmayr 1998
Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1998[11].
Silone 1998
Silone, Ignazio: Vino e pane. Mailand 1998.
Sommella Grossi 1998
Sommella Grossi, Marina (Hg.): Alberto Sartoris. L'immagine razionalista, 1917-1943. Mailand 1998.
Stone 1998
Stone, Marla: The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy: Art and Politics in Fascist Italy. Princeton 1998.
Toschi 1998
Toschi, Livio: Edilizia economica e popolare a Roma durante l'amministrazione Nathan. In: Storia urbana, 22.1998/1-2, S. 67-86.
Valenziano 1998
Valenziano, V.: Architettura liturgica. In: Chupungo, A. J. (Hg.): Scientia Liturgica. Manuale di Liturgia. Bd. 5: Tempo e spazio liturgico. Casale Monferrato (AL) 1998, S. 421-436.
Vannelli 1998
Vannelli, Valter: Roma, architettura. Da città dei Papi a capitale d'Italia. Rom 1998.
Wolf 1998
Wolf, Hubert (Hg.): Antimodernismus und Modernismus in der katholischen Kirche: Beiträge zum theologiegeschichtlichen Vorfeld des II. Vatikanums. Paderborn u.a. 1998.
Zevi 1998
Zevi, Bruno: Zevi su Zevi. In: Zangrandi, R.: Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Mailand 1998, S. 131f.
Artibani 1999
Artibani, Mauro: Giulio Magni, 1859-1930 : opere e progetti. Rom 1999.
Caracciolo 1999
Caracciolo, Alberto: Roma capitale : dal Risorgimento alla crisi dello stato liberale. Rom 1999[5] (1956).
Dal Lago 1999
Dal Lago, Paola: Verso il regime totalitario: il plebiscito fascista del 1929. Padua 1999.
Dell'Aira 1999
Dell'Aira, Paola Veronica: Architettura e città nella Genova di Daneri: riflessione sugli interventi residenziali di Forte Quezzi e della Foce del Bisagno. In: Edilizia popolare, 47.1999/263, S. 4-15.
Dogliani 1999
Dogliani, P.: L'Italia fascista, 1922-1940. Mailand 1999.
Ferlenga 1999
Ferlenga, Alberto (Hg.): Aldo Rossi. Tutte le opere. Mailand 1999.

Fontana 1999
Fontana, Vincenzo: Profilo di architettura italiana del Novecento. Venedig 1999.
Galeotti 1999
Galeotti, Carlo: Credere, obbedire, combattere. I catechismi del fascismo. Viterbo 1999.
Jesse 1999
Jesse, Eckhard (Hg.): Totalitarismus im 20. Jahrhundert. Bonn 1999[2].
Mantelli 1998
Mantelli, Brunello: Kurze Geschichte des italienischen Faschismus. Berlin 1998.
Pehnt 1999
Pehnt, Wolfgang: Gottfried Böhm. Basel/Berlin 1999.
Portoghesi 1999
Portoghesi, Paolo: I grandi architetti del Novecento. Rom 1999.
Ratti 1999
Ratti, Marzia (Hg.): Cesare Galeazzi. Tarsie, disegni, sculture e vetrate (1927-1999). o.O. 1999.
Reinhardt 1999
Reinhardt, Volker: Geschichte Italiens. München 1999.
Rossi 1999
Rossi, Aldo: Autobiografia scientifica. Mailand 1999.
Santi 1999
Santi, Giancarlo: Magistero e committenza ecclesiastica nel periodo postconciliare. In: Chenis, Carlo (Hg.): L'arte per il culto nel contesto postconciliare. Bd. 2: L'iconografia. San Gabriele (TE) 1999.
Scarocchia 1999
Scarocchia, Sandro: Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni trenta. Mailand 1999.
Spiegel 1999
Spiegel, Daniela: Sabaudia. Eine Stadtgründung der dreißiger Jahre in Italien. Berlin 1999. (Magisterarbeit Technische Universität Berlin 1999).
Touring Club Italiano 1999
Touring Club Italiano (Hg.): Guida d'Italia : Lombardia. Mailand 1999[10].
Washburn Child 1999
Washburn Child, Richard (Hg.): Benito Mussolini : La mia vita. Mailand 1999 (1928).
Apa 2000
Apa, Mariano: 'Identità dell'Arte in Mons. Polvara'. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4, S. 143-149.
Arte Cristiana 2000
La Famiglia 'Beato Angelico'. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4, S. 118.
Arte Cristiana 2000a
La Scuola d'Arte cristiana 'Beato Angelico'. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4, S. 117.
Bergdoll 2000
Bergdoll, Barry: European Architecture, 1750-1890. Oxford 2000.
Bertelli 2000
Bertelli, Sergio (Hg.): Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento. Rom 2000.
Besco 2000
Besco, R.: La chiesa di S. Antonio Abate a Recoaro terme. Valdagno 2000.
Camillo Boito 2000
Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita. Venedig 2000.
Casanova 2000
Casanova, Maria (Hg.): Alberto Sartoris, 1901-1998 : la concepción poética de la arquitectura (IVAM, Centre Julio González, 27 julio - 24 septiembre 2000). Valencia 2000.
Cataldi/Rossi 2000
Cataldi, Giancarlo und Michela Rossi: Luigi Vagnetti architetto (Roma, 1915-1980). Disegni, progetti, opere. Florenz 2000.
Catella 2000
Catella, Alceste: Il pensiero e l'opera di mons. Giuseppe Polvara nel movimento liturgico italiano. In: AC, 88.2000/3-4, S. 121-128.
Cavagna 2000/01
Cavagna, Elisa: Il sacro come liturgia: la chiesa di S. Ambrogio e S. Antonio a Cremona, 1935-1938 : l'architettura di Giovanni Muzio tra nostalgie storicistiche e Modernismo inquieto / relatore Francesco Amendolagine ; laureanda Elisa Cavagna. – IUAV aa 2000/01 [2002].
Colarizi 2000
Colarizi, Simona: L'opinione degli italiani sotto il regime 1929-1943. Bari/Rom 2000.
Conrads 2000
Conrads, Ulrich: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Braunschweig u.a. 2000 (Nachdruck der 2. Auflage von 1981).
Crippa 2000
Crippa, Maria Antonietta: Il razionalismo costruttivo e il rapporto architettura-liturgia nel pensiero e nella produzione di Polvara. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4, S. 129-136.
Crivelli 2000
Crivelli, Luigi: La prolusione di Mons. Luigi Crivelli. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4, S. 120.
Debuyst 2000
Debuyst, Frédéric: Chiese : arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000. Mailand 2003.
Debuyst 2000a
Debuyst, Frédéric: Il genius loci cristiano. Mailand 2000.
De Nevi 2000
De Nevi, Paolo (Hg.): 1933-1965. Dal Futurismo ai contemporanei. Storia del Premio Nazionale di Pittura 'Golfo della Spezia'. La Spezia 2000.
Domus 2000
Cereghini a Lecco. In: Domus, 73.2000/826, S. 131-137.
Erhart 2000
Erhart, Ernst: Eisenbahnknoten Augsburg - Drehscheibe des Eisenbahnverkehrs. München 2000.
Fagiolo 2000
Fagiolo Dell'Arco, Maurizio (Hg.): De Chirico : la metafisica del paesaggio. 1909-1970. Bologna 2000
Franzinelli 2000
Franzinelli, Mimmo: Postfazione. In: Rossi, Ernesto: Il manganello e l'aspersorio. Mailand 2000.
Galeotti 2000
Galeotti, Carlo: Achille Starace. Vademecum dello stile fascista. Soneria Mannelli 2000.
Galeotti 2000a
Galeotti, Carlo: Mussolini ha sempre ragione. I decaloghi del fascismo. Mailand 2000.
Halder 2000
Halder, Alois: Philosophisches Wörterbuch. Freiburg im Breisgau 2000.
Heiß 2000
Heiß, Ulrich: Schwäbischer Architekten- und Ingenieursverein (Hg.): Architektur in Augsburg 1900-2000. Augsburg 2000.

Hirschberger 2000 I
Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. 2 Bde. Freiburg im Breisgau 2000, Bd. 1: Altertum und Mittelalter.
Hirschberger 2000 II
Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. 2 Bde. Freiburg im Breisgau 2000, Bd. 2: Neuzeit und Gegenwart.
Hintzen-Bohlen 2000
Hintzen-Bohlen, Brigitte: Rom. Köln 2000.
Inglott 2000
Inglott, Serracino: L'Estetica emergente degli scritti di Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4, S. 137-142.
Kallis 2000
Kallis, Aristotle A.: Fascist Ideology: Territory and Expansionism in Italy and Germany, 1922-1945. London 2000.
Laan 2000
Laan, Hans van der: La forma. Natura, cultura e liturgia nella vita umana. Cinisello Balsamo (MI) 2000.
Linz 2000
Linz, Juan J.: Totalitarian and Authoritarian Regimes. Boulder 2000.
Longo 2000
Longo, Gisella: L'Istituto Nazionale Fascista di Cultura. Da Giovanni Gentile a Camillo Pelizzi (1925-1943). Rom 2000.
Mack Smith 2000
Mack Smith, Denis: Mazzini. Mailand 2000.
Marinelli/Della Torre/Borromäus 2000 (1577)
Marinelli, Massimo und Stefano Della Torre:Karl Borromäus: Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II (1577). Vatikanstadt 2000.
Martini 2000
Martini, Carlo M.: Pastore della bellezza. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4, S. 115-116.
Mazzi 2000
Mazzi, Euro: Chiesa e fascismo a La Spezia : l'episcopato di mons. Costantini nella diocesi di Luni, 1927-1943. Florenz 2000 (Tesi di laurea, Università degli Studi Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000).
Mazzotti 2000
Mazzotti, Davide: Giuseppe Vaccaro, architetto. Cesena 2000.
Merkel 2000
Merkel, Ettore: Il liberty e le avanguardie sugli inizi del Novecento a Venezia. In: Vivere a Venezia. Rivista di architettura e arte, 21.2000/1-2, S. 28-39.
Messina 2000
Messina, Maria Grazia: L'orma fermata nella pietra. Il concorso per il palazzo del Littorio del 1934. In: Bertelli, Sergio (Hg.): Il teatro del potere. Scenari e rappresentazione del politico fra Otto e Novecento. Rom 2000, S. 117-147.
Miccoli 2000
Miccoli, Giovanni: I dilemmi e i silenzi di Pio XII. Mailand 2000.
Montanari 2000
Montanari, Guido: Il sanatorio Borsalino di Gardella: dalla costruzione all'attuale recupero. In: Comoli Mandracci, Vera (Hg.): Alessandria e Borsalino : città, architettura, industria. Alessandria 2000, S. 125-143.
Navarro 2000
Navarro, María Isabel: La concepción poética de la arquitectura. In: Casanova, Maria (Hg.): Alberto Sartoris, 1901-1998 : la concepción poética de la arquitectura (IVAM, Centre Julio González, 27 julio - 24 septiembre 2000). Valencia 2000, S. 15-145.
Olmo 2000-2001
Olmo, Carlo (Hg.): Dizionario dell'architettura del XX secolo. Turin/London 2000-2001.
Ostilio Rossi 2000
Rossi, Piero Ostilio: Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2000. Rom/Bari 2000.
Paiano 2000
Paiano, Maria: Liturgia e società nel Novecento. Percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione. Rom 2000.
Panizza 2000
Panizza, Mario: Inserto 1: Gli sventramenti e le borgate ufficiali. In: Rossi, Pietro Ostilio: Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2000. Rom/Bari 2000, S. 74-78.
Petersen 2000
Petersen, Jens: Mussolini – der Mythos des allgegenwärtigen Diktators. In: Nippel, Wilfried (Hg.): Virtuosen der Macht. Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao. München 2000, S. 155-171.
Quintavalle 2000
Quintavalle, Arturo Carlo (Hg.): Le vie del Medioevo : atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998. Mailand 2000.
Racheli 2000
Racheli, Alberto Maria: Restauro a Roma, 1870-2000. Architettura e città. Venedig 2000.
Rendina 2000
Rendina, Claudio: Le Chiese di Roma. Rom 2000.
Rossi 2000
Rossi, Ernesto: Il manganello e l'aspersorio. Mailand 2000.
Sarfatti 2000
Sarfatti, Michele: Gli ebrei nell'Italia fascista. Turin 2000.
Savorra 2000
Savorra, Massimiliano: Enrico Agostino Griffini: la casa, il monumento, la città. Neapel 2000.
Scuola Arte Cristiana 2000
La Scuola d'Arte Cristiana 'Beato Angelico'. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4.
Vigorelli 2000
Vigorelli, Valerio: Introduzione al Convegno di studio al Museo Diocesano di S. Eustorgio 'La figura, l'opera e l'attualità del fondatore della Scuola e della Famiglia Beato Angelico. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4, S. 119.
Vigorelli 2000a
Vigorelli, Valerio: L'attualità di Mons. Giuseppe Polvara. In: Arte Cristiana, 88.2000/3-4, S. 150-155.
Wolf 2000
Wolf, Barbara: Wohnarchitektur in Augsburg - Kommunale Wohnbauten der Weimarer Republik. Augsburg 2000.
Zucconi/Castellani 2000
Zucconi, Guido und Francesca Castellani (Hg.): Camillo Boito : un'architettura per l'Italia unita. Venedig 2000.
Bartolini 2001
Bartolini, Francesco: Roma borghese : la casa e i ceti medi tra le due guerre. Rom/Bari 2001.
Crippa 2001
Crippa, Maria Antonietta: Chiesa di Nostra Signora della Misericordia. In: Ufficio Nazionale per i Beni Ecclesiatici (Hg.): Segni del 9cento : architettura e arti per la liturgia in Italia (mostra fotografica itinerante). Kat. Caselle di Sommacampagna (VR) 2001, S. 56.

Crippa 2001a
Crippa, Maria Antonietta: Chiesa parrocchiale di Santa Maria Beltrade. In: Ufficio Nazionale per i Beni Ecclesiatici (Hg.): Segni del 9cento : architettura e arti per la liturgia in Italia (mostra fotografica itinerante). Kat. Caselle di Sommacampagna (VR) 2001, S. 46.
De Carli 2001
De Carli, Cecilia: Istallazione luminosa. S. Maria in Chiesa Rossa. In: Ufficio Nazionale per i Beni Ecclesiatici (Hg.): Segni del 9cento : architettura e arti per la liturgia in Italia (mostra fotografica itinerante). Kat. Caselle di Sommacampagna (VR) 2001, S. 179.
De Guttry 2001
De Guttry, Irene: Guida di Roma moderna : architettura dal 1870 a oggi. Rom 2001.
Die andere Moderne 2001
Die andere Moderne. Ostfildern-Ruit 2001.
Domenichini 2001
Domenichini, Riccardo (Hg.): Giuseppe Torres (1872-1935) : inventario analitico dell'archivio. Padua 2001.
Domenichini 2001a
Domenichini, Riccardo: Introduzione. In: Ders. (Hg.): Giuseppe Torres (1872-1935) : inventario analitico dell'archivio. Padua 2001, S. 31-56.
Finelli/Foà Di Castro 2001
Finelli, Luciana und Fiorella Foà Di Castro (Hg.)**:** Giulio Pediconi : un testimone imparziale. Rom 2001.
Fogazzaro 2001
Fogazzaro, Antonio: Piccolo mondo antico. Mailand 2001.
Franchetti Pardo 2001
Franchetti Pardo, Vittorio (Hg.): La Facoltà di architettura dell'Università 'La Sapienza' dalle origini al Duemila: discipline, docenti, studenti. Rom 2001.
Gatti 2001
Gatti, Vincenzo: Liturgia e arte. I luoghi della celebrazione. Bologna 2001.
Gentile 2001
Gentile, Emilio: La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo stato nel regime fascista. Rom 2001.
Gentile 2001a
Gentile, Emilio: Le origini dell'ideologia fascista. 1918-1925. Bologna 2001.
Gresleri/Gresleri 2001
Gresleri, Glauco und Giuliano Gresleri: Le Corbusier. Il programma liturgico. Bologna 2001.
Insolera 2001
Insolera, Italo: Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce. Rom 2001.
Insolera 2001a
Insolera, Italo: Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970. Turin 2001.
Milelli 2001
Milelli, Gabriele: Architettura per il consenso. In: Le nuove provincie del fascismo. Pescara 2001, S. 13-26.
Nicoloso 2001
Nicoloso, Paolo: Gli architetti: il rilancio di una professione. In: Di Biagi, Paola (Hg.): La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta. Rom 2001, S. 77-97.
Patetta 2001
Patetta, Luciano (Hg.): Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia, 1480-1500. Mailand 2001.
Phayer 2001
Phayer, Michael: The Catholic Church and the Holocaust, 1930-1965. Bloomington 2001.
Rizzi 2001
Rizzi, Vivina: Quale architettura sacra oggi? Riflessioni a fondamento di un'architettura per l'uomo, Rom 2001.
Santi 2001
Santi, Giancarlo: Tra magistero e committenza dal concilio Vaticano II in poi. Orientamenti bibliografici. In: Rivista liturgica, 88.2001, S. 585-606.
Timmermann 2001
Timmermann, Nicola: Repräsentative Staatsbaukunst im faschistischen Italien und im nationalsozialistischen Deutschland. Stuttgart 2001.
UNBCE 2001
Ufficio Nazionale per i Beni Ecclesiatici (Hg.): Segni del 9cento : architettura e arti per la liturgia in Italia (mostra fotografica itinerante). Kat. Caselle di Sommacampagna (VR) 2001.
Vannelli 2001
Vannelli, Valter: Roma, architettura. La città tra memoria e progetto. Rom 2001.
Veneruso 2001
Veneruso, Danilo: L'Italia fascista. 1922-1945. Bologna 2001 (1981).
Virogrelli 2001
Virogrelli, Valerio: Ricerca crisi o perdita d'identità nelle chiese della seconda metà del XX secolo? In: AC, 89.2001/9-10.
Zucconi 2001
Zucconi, Guido: Un architetto veneziano di transizione. In: Domenichini, Riccardo (Hg.): Giuseppe Torres (1872-1935) : inventario analitico dell'archivio. Padua 2001, S. 11-27.
Alberigo/Wohlmuth 2002
Alberigo, Giuseppe und Josef Wohlmuth (Hg.): Dekrete der ökumenischen Konzilien. 3 Bände. Paderborn 1998-2002, Bd. 3: Konzilien der Neuzeit. Paderborn 2002.
Barbera 2002
Barbera, Paola: Architettura in Sicilia tra le due guerre. Palermo 2002.
Barucci 2002
Barucci, Clementina (Hg.): I progetti per le chiese della Diocesi di Messina nel Concorso del 1932. Rom 2002.
Beales/Biagini 2002
Beales, Derek und Eugenio Biagini: The Risorgimento and the Unification of Italy. London 2002^{2} (1971).
Belardinelli 2002
Belardinelli, Sergio: Giovanni Gentile und das Christentum. In: Luks, Leonid (Hg.): Das Christentum und die totalitären Herausforderungen des 20. Jahrhunderts. Köln u.a. 2002, S. 61-72.
Besana 2002
Besana, Renato (Hg.): Metafisica costruita : le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare ; dagli Archivi Storici del Touring Club Italiano e dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente e dai fondi locali. Mailand 2002.
Bossaglia 2002
Bossaglia, Rossana: Ritratto di un'idea : arte e architettura nel Fascismo ; 11 maggio - 21 luglio 2002, Palazzo Valentini, Piccole Terme Traianee. Mailand 2002.
Busani 2002
Busani, Giuseppe: Architettura e liturgia: incontro tra Schwarz e Guardini. In: Sansòn, Virginio: Lo spazio sacro. Architettura e liturgia. Padua 2002, S. 91-99.

Capitanucci 2002
Capitanucci, Maria Vittoria: Agnoldomenico Pica, 1907-1990: la critica dell'architettura come 'mestiere'. Benevento 2002.
Casciato 2002
Casciato, Mariastella: Palazzo della Civiltà Italiana: cronaca del concorso. In: Poretti, Sergio und Mariastella Casciato (Hg.): Il Palazzo della Civiltà Italiana. Architettura e costruzione del Colosseo quadrato. Mailand 2002, S. 39-65.
Cavazza 2002
Cavazza, Silvano: Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935. Mailand 2002.
Cipriani 2002
Cipriani, Roberto: Il fenomeno religioso oggi. Tradizione, mutamento, negazione. Vatikanstadt 2002.
Ciucci 2002
Ciucci, Giorgio: Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944. Turin 2002[2] (1989).
Di Genova 2002
Di Genova, Giorgio: Per una classicità moderna. L'altra faccia del Rinascimento. Bologna 2002.
Eco 2002
Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. Stuttgart 2002[9] (1972).
Frings 2002
Frings, Marcus (Hg.): Die Sternkirche von Otto Bartning. Weimar 2002.
Gerhards 2002
Gerhards, Albert: Versus orientem – versus populum. Zum gegenwärtigen Diskussionsstand einer alten Streitfrage. In: Theologische Revue, 98.2002/1, S. 15-22.
Gramigna/Mazza 2002
Gramigna, Giuliana und Sergio Mazza: Milano : un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca. Mailand 2002.
Guidarini 2002
Guidarini; Stefano: Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999, Mailand 2002.
Hürten 2002
Hürten, Heinz: Die Kirchenpolitik des ‚Dritten Reiches'. In: Luks, Leonid (Hg.): Das Christentum und die totalitären Herausforderungen des 20. Jahrhunderts. Köln u.a. 2002, S. 217-226.
Klöckener 2002
Klöckener, Martin und Benedikt Kranemann (Hg.): Liturgiereformen. Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes. Münster 2002.
Lektorskij 2002
Lektorskij, Vladislav: Christliche Werte, Liberalismus, Totalitarismus, Postmoderne. In: Luks, Leonid (Hg.): Das Christentum und die totalitären Herausforderungen des 20. Jahrhunderts. Köln u.a. 2002, S. 297-308.
Lill 2002
Lill, Rudolf: Die katholische Kirche im faschistischen Italien. In: Luks, Leonid (Hg.): Das Christentum und die totalitären Herausforderungen des 20. Jahrhunderts. Köln u.a. 2002, S. 205-216.
Minniti 2002
Minniti, Fortunato: Il Piave. Bologna 2002.
Moro 2002
Moro, Renato: La Chiesa e lo sterminio degli ebrei. Bologna 2002.
Mosse 2002
Mosse, George L.: Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti. Rom/Bari 2002.
Mulazzani 2002
Mulazzani, Marco (Hg.): Giuseppe Vaccaro. Mailand 2002.
Oliva 2002
Oliva, Federico: L' urbanistica di Milano. Quel che resta dei piani urbanistici nella crescita e nella trasformazione della città. Mailand 2002.
Piemontese 2002
Piemontese, Ginafranco: Concezio Petrucci e il progetto dell'opera San Michele a Foggia. Architettura sacra nell'Italia degli anni Trenta. Bari 2002.
Pigafetta 2002
Pigafetta, Giorgio u.a. (Hg.): Architettura tradizionalista : architetti, opere, teorie. Mailand 2002.
Ponte di Piave 2002
La Chiesa Parrocchiale e il suo Santo Patrono. Ponte di Piave. Ponte di Piave 2002.
Poretti 2002
Poretti, Sergio und Mariastella Casciato (Hg.): Il Palazzo della Civiltà Italiana. Architettura e costruzione del Colosseo quadrato. Mailand 2002.
Rebecchini 2002
Rebecchini, Marcello: Architetti italiani. 1930-1990. Giovanni Michelucci, Adalberto Libera, Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, Giancarlo De Carlo, Carlo Aymonino, Aldo Rossi. Rom 2002.
Sansòn 2002
Sansòn, Virginio (Hg.): Lo spazio sacro. Architettura e liturgia. Padua 2002.
Schröder 2002
Schröder, Jochen: Die Baugestalt und das Raumprogramm des Berliner Doms als Spiegel der Ansprüche und Funktionen des Bauherrn Kaiser Wilhelms II. (Dissertation, Universität Marburg 2002).
Tafuri 2002
Tafuri, Manfredo: Storia dell'architettura italiana. 1944-1985. Turin 2002.
Vahlefeld 2002
Vahlefeld, Hans-Wilhelm: Deutschlands totalitäre Tradition. NS und SED-Sozialismus als politische Religionen. Stuttgart 2002.
Vidotto 2002
Vidotto, Vittorio (Hg.): Roma capitale. Rom/Bari 2002.
Zanella 2002
Zanella, Francesca: Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza. 1912-1935. Mailand 2002.
Zucconi/Serena 2002
Zucconi, Guido und Tiziana Serena (Hg.): Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano. Venedig 2002.
Baldissara 2003
Baldissara, Luca: Resistenza. In: De Bernardi, Alberto und Scipione Guarracino (Hg.): Dizionario del fascismo. Mailand 2003, S. 476-480.
Baltzer 2003
Baltzer, Nanni: Fotografie und Architektur im Faschismus. In: Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, 49.2003/4, S. 174-186.
Belli 2003
Belli, Gemma: Luigi Moretti - il progetto dello spazio sacro. Florenz 2003.
Benedetti 2003
Benedetti, Simona: Significative realizzazioni di opere religiose a Roma negli anni tra le due guerre. In: Franchetti Pardo, Vittorio (Hg.): L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta. Mailand 2003, S. 182-189.

Botti 2003
Botti, Alfonso: Chiesa e fascismo (storiografia). In: De Bernardi, Alberto und Scipione Guarracino (Hg.): Dizionario del fascismo. Mailand 2003, S. 204-206.
Bruno 2003
Bruno jr., Andrea: L'architettura al servizio dell'arte. L'opera di Otto Maraini a Torino. In: Pardo, Vittorio Franchetti (Hg.): L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni venti agli anni ottanta. Mailand 2003, S. 38-44.
Canavero 2003
Canavero, Alfredo: Alcide De Gasperi. Soveria Mennelli 2003.
Castronovo 2003
Castronovo, Valerio: L'industria italiana dall'ottocento a oggi. Mailand 2003[5] (1990).
Ciagà 2003
Ciagà, Graziella Leyla (Hg.): Gli archivi di architettura in Lombardia. Censimento delle fonti. Mailand 2003.
Comadini 2003
Comadini, F.: Progettare una chiesa. Introduzione all'architettura liturgica. Rom 2003.
Corgnati/Poli 2003
Corgnati, Martina und Francesco Poli: Arte. In: De Bernardi, Alberto und Scipione Guarracino (Hg.): Dizionario del fascismo. Mailand 2003, S. 165-169.
Cortese 2003
Cortese, Guido (Hg.): Giuseppe e Alberto Samonà 1923-1993: inventario analitico dei fondi documentari conservati presso l'archivio progetti. Venedig 2003.
De Bernardi 2003
De Bernardi, Alberto: Il fascismo e le sue interpretazioni. In: De Bernardi, Alberto und Scipione Guarracino (Hg.): Dizionario del fascismo. Mailand 2003, S. 1-135.
De Bernardi/Guarracino 2003
De Bernardi, Alberto und Scipione Guarracino (Hg.): Dizionario del fascismo. Mailand 2003.
Debuyst 2003
Debuyst, Frédéric: Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000. Cinisello Balsamo (MI) 2003.
De Felice 2003
De Felice, Renzo: Mussolini il duce. Gli anni del consenso. 1929-1936. Turin 2003[4] (1974).
Eaton 2003
Eaton, Ruth: Die ideale Stadt. Von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 2003.
Ferber 2003
Ferber, Rafael: Philosophische Grundbegriffe, Bd. 2 München 2003.
Franchetti Pardo 2003
Franchetti Pardo, Vittorio (Hg.): L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta. Mailand 2003.
Gatti 2003
Gatti, Vincenzo: La riforma incompiuta. Gli elementi della celebrazione e l'adeguamento al dettato conciliare a quarant'anni dalla 'Sacrosantum Concilium'. In: Il regno/Attualità, 48.2003/917, 15. Januar 2003.
Gerhards 2003
Gerhards, Albert: Wort und Sakrament – Zur Bipolarität von Liturgie und Kirchenraum. In: Gerhards, Albert; Sternberg, Thomas und Walter Zahner (Hg.): Communio-Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie. Regensburg 2003, S. 10-26.
Kallis 2003
Kallis, Aristotle A.: The Fascism Reader. London 2003.
Kim 2003
Kim, Ilhyun: Giuseppe Samonà 1927-1940 : la formazione professionale tra architetto militante e professore universitario. In: Cortese 2003, S. 27-65.
Lamberini 2003
Lamberini, Daniela: Teorie e storia del restauro architettonico. Florenz 2003.
La Rovere 2003
La Rovere, Luca: Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista (1919-1943). Turin 2003.
Linz 2003
Linz, Juan J.: Faschismus und nicht-demokratische Regime. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bde. Paderborn 1996-2003. Bd. 3: Deutungsgeschichte und Theorie (2003), S. 247-326.
Maier 2003
Maier, Hans: Einführung: Zur Deutung totalitärer Herrschaft. 1919-1989. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bände. Paderborn 1996-2003. Bd. 3 (2003), S. 9-28.
Mangione 2003
Mangione, Flavio (Hg.): Le case del Fascio in Italia e nelle terre d'oltremare. Rom 2003.
Marcucci 2003
Marcucci, Laura: Giovannoni e Piacentini dal ‚Corso-Cinema-Teatro' all'Istituto Nazionale di Istruzione Professionale. Per alcune riflessioni sul dibattito architettonico in Italia intorno agli anni venti. In: Opus. Quaderni di storia dell'architettura e restauro, 7.2003, S. 467-502.
Masonero 2003
Masonero, Ada: Umberto Boccioni : La città che sale. Cinisello Balsamo (MI) 2003.
Messner 2003
Messner, Reinhard: Gebetsrichtung, Altar und die exzentrische Mitte der Gemeinde. In: Gerhards, Albert; Sternberg, Thomas und Walter Zahner (Hg.): Communio-Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie. Regensburg 2003, S. 27-36.
Mey 2003
Mey, Katrin: Übergreifende Ansätze: Leo Strauss und Hannah Arendt. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bde. Paderborn 1996-2003. Bd. 3: Deutungsgeschichte und Theorie (2003), S. 193-214.
Mey 2003a
Mey, Katrin: Interpreten des Totalitarismus: eine lexikalische Übersicht. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bde. Paderborn 1996-2003. Bd. 3: Deutungsgeschichte und Theorie (2003), S. 327-384.
Montanari 2003
Montanari, Guido: Tra sacro e moderno. La committenza della Chiesa nel periodo delle avanguardie. In: Pardo, Vittorio Franchetti (Hg.): L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta. Mailand 2003, S. 418-424.
Pardo 2003
Pardo, Vittorio Franchetti (Hg.): L'architettura nelle città italiane del XX secolo. Dagli anni venti agli anni ottanta. Mailand 2003.
Pletsch 2003
Pletsch, Alfred: Frankreich : mit 45 Tabellen. Darmstadt 2003.

Poleggi/Cevini: 2003
Poleggi, Ennio und Paolo Cevini: Genova. Rom/Bari 2003.
Pontiggia 2003
Pontiggia, Elena (Hg.): Il novecento italiano. Mailand 2003.
Puzzuoli 2003
Puzzuoli, Paola (Hg.): La Società Generale Immobiliare – Sogene. Storia, Archivio, Testimonianze. Rom 2003.
Reinhardt 2003
Reinhardt, Volker: Geschichte Italiens. Von der Spätantike bis zur Gegenwart. München 2003.
Rossini 2003
Rossini, Giorgio (Hg.): Venezia fra arte e guerra|1866 - 1918 ; opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi. Mailand 2003.
Rosadini 2003
Rosadini, Francesco: Luigi Carlo Daneri : razionalista a Genova. Turin 2003.
Salsano 2003/04
Salsano, Fernando: Il ventre di Roma. Trasformazione monumentale dell'area dei fori e nascita delle borgate negli anni del Governatorato fascista (Tesi di dottorato, Università degli Studi Tor Vergata Roma, a.a. 2003/04).
Sant'Elia 2003
Antonio Sant'Elia. Düsseldorf 2003.
Schnapp 2003
Schnapp, Jeffrey T.: Anno X. La mostra della Rivoluzione fascista del 1932. Pisa/Rom 2003.
Seitschek 2003
Seitschek, Hans-Otto: Die Deutung des Totalitarismus als Religion. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bde. Paderborn 1996-2003. Bd. 3 (2003), S. 129-177.
Seitschek 2003a
Seitschek, Hans Otto: Exkurs: Eric Voegelins Konzept der ‚Gnosis'. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bände. Paderborn 1996-2003. Bd. 3 (2003), S. 214-221.
Seitschek 2003b
Seitschek, Hans Otto: Frühe Verwendungen des Begriffs ‚Politische Religion': Campanella, Clasen, Wieland. In: Maier, Hans (Hg.): Totalitarismus und Politische Religionen. 3 Bände. Paderborn 1996-2003. Bd. 3: Deutungsgeschichte und Theorie (2003), S. 109-120.
Tiozzi 2003
Tiozzi, Maria Angela (Hg.): Ugo Sissa. Catalogo generale dei dipinti. Ponzano 2003.
Tramonti 2003
Tramonti, Ulisse (Hg.): Vincenzo Pilotti, 1872-1956 : città immaginata, città costruita. Florenz 2003.
Ugolini 2003
Ugolini, Romano: Ernesto Nathan tra idealità e pragmatismo. Rom 2003.
Urso 2003
Urso, Simona: Littoriali. In: De Bernardi, Alberto und Scipione Guarracino (Hg.): Dizionario del fascismo. Mailand 2003, S. 370-371.
Zanchi 2003
Zanchi, G.: Lo Spirito e le cose. Luoghi della liturgia. Vita e pensiero. Mailand 2003.
Alemanno 2004
Alemanno, Massimo: Le chiese di Roma moderna. 4 Bde., Rom 2004-2010, Bd. 1: Il centro e quartiere di Roma nord, 2004.
Adams 2004
Adams, Christopher: Futurist Sacred Art: Piety or Pragmatism. In: Miracco, Renato (Hg.): Futurist skies : Italian Aeropainting. Mailand 2004, S. 25-29.
Avarello 2004
Avarello, Paolo u.a. (Hg.): Il quadrante Ostiense tra Otto e Novecento. Rom 2004.
Avarello 2004a
Avarello, Paolo: Il Piano del 1931 e la legge urbanistica del 1942. In: Avarello, Paolo u.a. (Hg.): Il quadrante Ostiense tra Otto e Novecento. Rom 2004, S. 215-236.
Avon 2004
Avon, Annalisa: La casa all'italiana. In: Ciucci, Giorgio und Muratore, Giorgio (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento. Mailand 2004, S. 162-179.
Barisione 2004
Barisione, Silvia (Hg.): Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta. Mailand 2004.
Benedetti 2004
Benedetti, Sandro: Un'altra modernità. In: Pisani 2004, S. 7-17.
Ben-Ghiat 2004
Ben-Ghiat, Ruth: Fascist Modernities: Italy, 1922-1945. Berkley 2004.
Bilancioni 2004
Bilancioni, Guglielmo: Labò moderno. In: Barisione, Silvia u.a. (Hg.): Architetture in Liguria dagli anni venti agli anni cinquanta. Mailand 2004, S. 29-36.
Bona 2004
Bona, Andrea: Città e architettura a Milano da Novecento al razionalismo: 1921-33. In: Ciucci/Muratore 2004, S. 126-161.
Bottini 2004
Bottini, Fabrizio: Dalla periferia al centro: idee per la città e la city. In: Ciucci/Muratore 2004, S. 346-371.
Bruno 2004
Bruno jr., Andrea:: Otto Maraini : architetto-artista. Turin 2004.
Burckhardt 2004
Burckhardt, Titus: Principi e metodi dell'arte sacra. Rom 2004.
Cani/Rostagno 2004
Cani, Fabio und Chiara Rostagno: Oltre Terragni : la cultura del razionalismo a Como negli anni Trenta. Como 2004.
Casciato 2004
Casciato, Mariastella: I concorsi per gli edifici pubblici: 1927-36. In: Ciucci/Muratore 2004, S. 208-233.
Cassetti 2004
Cassetti, Roberto: Roma e Lazio: idee e piani, 1870-2000. Rom 2004.
Cerrato 2004
Cerrato, Rocco: Ernesto Buonaiuti nella crisi del primo dopoguerra. In: Menozzi, Daniele und Renato Moro (Hg.): Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia). Brescia 2004, S. 275-309.
Ciucci 2004
Ciucci, Giorgio: Gli architetti e la guerra. In: Ciucci, Giorgio und Muratore, Giorgio (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento. Mailand 2004, S. 476-501.
Ciucci 2004a
Ciucci, Giorgio: Roma capitale imperiale. In: Ciucci, Giorgio und Muratore, Giorgio (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento. Mailand 2004, S. 396-415.

Ciucci/Muratore 2004
Ciucci, Giorgio und Giorgio Muratore (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento. Mailand 2004.
Dal Co/Mulazzani 2004
Dal Co, Francesco und Marco Mulazzani: Stato e regime. In: Ciucci/Muratore 2004, S. 234-259.
Del Campo 2004
Del Campo, Marcello: Edoardo Persico : scritti di architettura. Turin 2004.
De Felice 2004
De Felice, Renzo: Autobiografia del fascismo. Antologia di testi fascisti. 1919-1945. Turin 2004.
De Lorenzi 2004
De Lorenzi, Giovanna: Ugo Ojetti, critico d'arte. Dal 'Marzocco' a 'Dedalo'. Florenz 2004.
Duranti 2004
Duranti, Giovanni: Appunti sulle origini dell'architettura contemporanea ligure. In: Barisione, Silvia (Hg.): Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta. Mailand 2004, S. 23-36.
Forte 2004
Forte, Riccardo: Il discepolo di Le Corbusier. Luigi Carlo Daneri e l'*utopie radieuse* del moderno. In: Barisione, Silvia u.a. (Hg.): Architetture in Liguria dagli anni venti agli anni cinquanta. Mailand 2004, S. 51-54.
Ferrone 2004
Ferrone, Vincenzo (Hg.): La chiesa cattolica e il totalitarismo. Florenz 2004.
Franzin 2004
Franzin, Elio: Luigi Piccinato e l'antiurbanistica a Padova, 1927-1974. Saonara 2004.
Godoli 2004
Godoli, Ezio: Roma Termini dai progetti di Mazzoni al concorso del 1947. In: Godoli, Ezio und Antonietta Iolanda Lima (Hg.): Architettura ferroviaria in Italia. Novecento. Palermo 2004, S. 283-316.
Kaczynski/Hünermann 2004
Kaczynski, Reiner; Sander, Hans-Joachim und Peter Hünermann: Sacrosanctum Concilium. Inter mirifica. Lumen gentium. Freiburg i. Br. 2004.
Kieckhefer 2004
Kieckhefer, Richard: Theology in Stone: Church Architecture From Byzantium to Berkeley. Oxford 2004, S. 229-264 (Rudolf Schwarz: Modern Churches in a Modern Culture)
Handlin 2004
Handlin, David P.: American Architecture. London 2004.
Herdegen 2004
Herdegen, Martin: Pfarrkirche St. Canisius Augsburg-Hochfeld. In: Katholische Stadtpfarrei St. Canisius Augsburg (Hg.): Pfarrkirche St. Canisius, Augsburg-Hochfeld. Augsburg 2004, S. 3-10.
Hünermann 2004
Hünermann, Peter und Bernd Jochen Hilberath (Hg.): Herders theologischer Kommentar zum Zweiten Vatikanischen Konzil. 5 Bände. Freiburg i. Br. 2004.
Kruft 2004
Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. München 2004[5] (1985).
Lagomarsino 2004
Lagomarsino, Luigi: Lo sviluppo urbanistico di Genova nel periodo 1925-1955. In: Barisione, Silvia u.a. (Hg.): Architetture in Liguria dagli anni venti agli anni cinquanta. Mailand 2004, S. 37-42.
La Rovere 2004
La Rovere, Luca: Giovinezza in marcia. Le organizzazioni giovanili fasciste. Novara 2004.
Libeskind 2004
Libeskind, Daniel: Life after life. In: Terragni, Attilio (Hg.): Atlante Terragni : architetture costruite. Mailand 2004, S. 54-61.
Mack Smith 2004
Mack Smith, Denis: Mussolini. Mailand 2004[12] (1983).
Magnago Lampugnani 2004
Magnago Lampugnani, Vittorio u.a. (Hg.): Architekturheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste. Ostfildern-Ruit 2004.
Menozzi 2004
Menozzi, Daniele: La dottrina del regno sociale di Cristo tra autoritarismo e totalitarismo. In: Menozzi, Daniele und Renato Moro (Hg.): Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia). Brescia 2004, S. 17-55.
Millefiore 2004
Millefiore, Pietro: Genova: architettura di regime e architettura del moderno. In: Barisione, Silvia u.a. (Hg.): Architetture in Liguria dagli anni venti agli anni cinquanta. Mailand 2004, S. 43-49.
Milza/Berstein 2004
Milza, Pierre und Serge Berstein: Storia del fascismo. Mailand 2004.
Moro 2004
Moro, Renato: Il mito dell'impero in Italia fra universalismo cristiano e totalitarismo. In: Menozzi, Daniele und Renato Moro (Hg.): Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia). Brescia 2004, S. 311-371.
Mulazzani 2004
Mulazzani, Marco: Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura. In: Ciucci/Muratore 2004, S. 100-125.
Muntoni 2004
Muntoni, Alessandra: Architetti e archeologi a Roma. In: Ciucci, Giorgio und Muratore, Giorgio (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento. Mailand 2004, S. 260-293.
Muratore 2004
Muratore, Giorgio: Edilizia e architetti a Roma negli anni venti. In: Ciucci/Muratore 2004, S. 74-99.
Muratore 2004a
Muratore, Giorgio: Uno sperimentalismo eclettico. In: Ciucci/Muratore 2004, S. 10-37.
Neudecker 2004
Neudecker, Edith: Der italienische Postbau während des Faschismus (1922 - 1944). 2 Bde. München 2004 (Dissertation, Technische Universität München, 2004).
Nicoloso 2004
Nicoloso, Paolo: Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime. Mailand 2004[2] (1999).
Nicoloso 2004b
Nicoloso, Paolo: Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-28. In: Ciucci/Muratore 2004, S. 56-73.
Nicoloso 2004c
Nicoloso, Paolo: Il restauro dei monumenti. In: Ciucci, Giorgio und Muratore, Giorgio (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento. Mailand 2004, S. 294-305.

Niederkorn-Bruck 2004
Niederkorn-Bruck, Meta: Papst Gregor I. in liturgischen und liturgie-theoretischen Quellen des Hochmittelalters. In: Pohl, Walter (Hg.): Die Suche nach den Ursprüngen : von der Bedeutung des frühen Mittelalters. Wien 2004, S. 317-329.
Paiano 2004
Paiano, Maria: Liturgia e regime fascista: l'apostolato liturgico di Emanuele Caronti tra le due guerre. In: Menozzi, Daniele und Renato Moro (Hg.): Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia). Brescia 2004, S. 127-170.
Palazzo/Zampa 2004
Palazzo, Anna Laura und Federica Zampa: Cronologia del piano regolatore del 1908-1909. In: Roma moderna e contemporanea, 12.2004/1-2, S. 347-350.
Pansera 2004
Pansera, Anty (Hg.): 1923 - 1930 : Monza verso l'unità delle arti ; oggetti d'eccezione dalle esposizioni internazionali di arti decorative ; [Monza, Arengario, 14 marzo - 9 maggio 2004]. Cinisello Balsamo 2004.
Petsch 2004
Petsch, Martin: Die Architektur des Rationalismus und Faschismus im „Großvenedig" der 1930er Jahre. (Magisterarbeit) Norderstedt 2004.
Pisani 2004
Pisani, Mario: Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre. Rom 2004
Poretti 2004
Poretti, Sergio: Modernismo e autarchia. In: Ciucci/Muratore 2004, S. 442-475.
Ratti 2004
Ratti, Marzia: Franco Oliva a La Spezia. In: Barisione, Silvia u.a. (Hg.): Architetture in Liguria dagli anni venti agli anni cinquanta. Mailand 2004.
Richter/Sternberg 2004
Richter, Klemens und Thomas Sternberg (Hg.): Liturgiereform - eine bleibende Aufgabe. 40 Jahre Konzilskonstitution über die heilige Liturgie. Münster 2004.
Roll 2004
Roll, Carmen: Pfarrkirche St. Canisius. In: Katholische Stadtpfarrei St. Canisius Augsburg (Hg.): Pfarrkirche St. Canisius, Augsburg-Hochfeld. Augsburg 2004, S. 16-34.
Roma 2004
Roma. Architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale. Atti della Giornata di studio (24 gennaio 2003). Rom 2004.
Otto 2004
Otto, Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. München 2004.
Sansòn 2004
Sansòn, Virginio: L'architettura sacra in Italia dal Vaticano II ad oggi. Normative ecclesiali e dibattito teologico. In: Notiziario dell'Ufficio Nazionale Beni Culturali Ecclesiastici, 3.2004/8 (Quaderni della Segreteria Generale CEI, XX), S. 48-107.
Sansòn 2004a
Sansòn, Virginio (Hg.): L'edificio cristiano. Architettura e liturgia. Padua 2004.
Saverino 2004
Saverino, Flora: Il tempio votivo del Lido: monumento di fede e patriottismo. Venedig 2004 (Tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004).
Schnapp 2004
Schnapp, Jeffrey T. (Hg.): In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Venedig 2004.
Tagliaferri 2004
Tagliaferri, Maurizio: La messa all'Indice delle Opere di Alfredo Oriani: condanna dello Stato totalitario? In: Menozzi, Daniele und Renato Moro (Hg.): Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia). Brescia 2004, S. 197-222.
Terragni 2004
Terragni, Attilio (Hg.): Atlante Terragni : architetture costruite. Mailand 2004.
Torelli Landini 2004
Torelli Landini, Enrica: Nathan e il sistema misto di gestione dei pubblici servizi. In: Avarello, Paolo u.a. (Hg.): Il quadrante Ostiense tra Otto e Novecento. Rom 2004, S. 97-126.
Tragbar 2004
Tragbar, Klaus: Graben, bauen und rekonstruieren im Zeichen der ‚romanità'. In: Rheidt, Klaus und Ernst-Ludwig Schwandner (Hg.): Macht der Architektur – Architektur der Macht. Mainz 2004, S. 309–320.
Tragbar 2004a
Tragbar, Klaus: 'Romanità', 'italianità', 'ambientismo'. Kontinuität und Rückbesinnung in der italienischen Moderne. In: Koldewey-Gesellschaft e.V. (Hg.): Bericht über die 42. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung. Bonn 2004, S.72-83.
Urso 2004
Urso, Simona: L'aquila imperiale e il veltro dantesco. Il fascismo come orizzonte messianico, universalista e cattolico. In: Menozzi, Daniele und Renato Moro (Hg.): Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia). Brescia 2004, S. 247-275.
Vian 2004
Vian, Giovanni: Considerazioni intorno al pensiero di alcuni vescovi italiani su 'autorità' e 'potere' nei primi anni del Novecento. In: Menozzi, Daniele und Renato Moro (Hg.): Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia). Brescia 2004, S. 57-74.
Zampa 2004
Zampa, Federica: Organizzare l'azione urbanistica: Edmondo Sanjust di Teulada e il Piano di Roma del 1909. In: Avarello, Paolo u.a. (Hg.): Il quadrante Ostiense tra Otto e Novecento. Rom 2004, S. 175-196.
Adam 2005
Adam, Adolf: Grundriss Liturgie. Freiburg i. Br. u.a. 2005[8] (1985).
Architettura e liturgia 2005
Architettura e liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto. Rovereto (TN) 2005.
Benedetti 2005
Benedetti, Sandro: Marcello Piacentini : tradizione e/o 'altra' modernità. In: Bertozzi, Paolo u.a. (Hg.): Le forme della tradizione in architettura. Esperienze a confronto. Mailand 2005, S. 429-442.
Braccini 2005
Braccini, Annamaria: La Beato Angelico a Milano. Scuola d'arte da 60 anni, tra insegnamento e testimonianza cristiana. (Interview mit dem aktuellen Leiter der Schule Vincenzo Gatti) In: Incrocinews. Settimanale online della diocesi di Milano, 1.2005/12. URL: http://www.chiesadimilano.it/or4/or?uid=ADMIesy.main.index&oid=230024 (04.11.2009).

Buzzi 2005
Buzzi, Vittore und Claudio: Le vie di Milano, dizionario di toponomastica milanese. Mailand 2005.
Carli 2005
Carli, Carlo Fabrizio u.a. (Hg.): E42-EUR. Segno e sogno del Novecento. Rom 2005.
Cassetti 2005
Cassetti, Roberto: Roma e Lazio 1870-1945. La costruzione della capitale e della sua regione. Rom 2005.
Catella 2005
Catella, A.: La preparazione [alla SC]. Il movimento liturgico in Italia e l'arte. In: Notiziario dell'Ufficio Nazionale Beni Culturali Ecclesiastici. Nr. 12 (1/2005), S. 5-16. (Quaderni della Segreteria Generale CEI, IX).
Cheret 2005
Cheret, Peter: Wertewandel der Begriffe. In: ach, 3.2005/18 (Dezember).
Cicchitti 2005
Cicchitti, Filomena: La cattedrale di San Cetteo in Pescara. Pescara 2005.
Ciranna 2005
Ciranna, Simonetta: Abruzzo - architetture a confronto. Rom 2005.
Ciucci 2005
Ciucci, Giorgio: Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944. Turin 2005[2] (1989).
Ciucci 2005a
Ciucci, Giorgio: Il dibattito sull'architettura e le città fasciste. In: Storia dell'arte italiana. Teil 2: Dal Medioevo al Novecento. Bd. 3: Il Novecento. Turin 1982 (Vorlage für: Ciucci, Giorgio: Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944. Turin 2005[2] (1989)).
De Angelis 2005
De Angelis, Daniela: Note su Concezio Petrucci. In: De Angelis, Daniela (Hg.): Note su Concezio Petrucci. L'architetto delle 'Città Nuove'. Rom 2005, S. 6-33.
Dirotti 2005
Dirotti, Giuditta: Lo spazio sacro nel moderno. Edifici di culto del Novecento. Genua 2005 (Tesi di dottorato, Facoltà degli studi, Genua 2005).
Fava 2005
Fava, Franco: Storia di Milano. Mailand 2005.
Fiorese/Grandi 2005
Fiorese, Giorgio und Maurizio Grandi: Il villaggio dei giornalisti e altri villaggi di casette. Mailand 2005.
Forconi 2005
Forconi, Donatella: Il sacro e l'architettura : materiali per il progetto della chiesa contemporanea. Rom 2005.
Gentile 2005
Gentile, Emilio: Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista. Rom/Bari 2005[3] (2001).
Griffin 2005
Griffin, Roger: Fascism, totalitarianism and political religion. London 2005.
Holzhey 2005
Holzhey, Magdalena: Giorgio de Chirico. 1888-1978. Der moderne Mythos. Köln u.a. 2005.
ISTAT 2005
ISTAT (Hg.): Popolazione residente e abitazioni nelle province italiane : Milano. Rom 2005.
Kaminski 2005
Kaminski, Marion: Venedig. Kunst & Architektur. Köln 2005.
Kirk 2005 I
Kirk, Terry: The Architecture of Modern Italy. 2 Bd. Bd. 1: The Challenge of Tradition 1750-1900. Princeton 2005.
Kirk 2005 II
Kirk, Terry: The Architecture of Modern Italy. 2 Bd. Bd. 2: Visions of Utopia, 1900-Present. Princeton 2005.
Libreria Editrice Vaticana 2005
Libreria Editrice Vaticana (Hg.): Trattato e Concordato fra la Santa Sede e l'Italia (1929). Rom 2005.
Manfredi 2005
Manfredi, Tommaso: Luigi Carlo Daneri allievo di Gustavo Giovannoni, storia e progetto nell'architettura italiana del Novecento. In: Sette, Maria Piera: Gustavo Giovannoni : riflessioni agli albori del XXI secolo ; giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (1928-2002). Rom 2005, S. 113-120.
Manghetti 2005
Manghetti, Gloria: "...Farò un epistolario bilaterale..." : le carte Ojetti all'Archivio
Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. In: Nuova Antologia, 2005/Nr. 2234 (April-Juni), S. 349-361.
Mattioli 2005
Mattioli, Aram: „E salva l'Italia nel Duce". Die katholische Kirche im faschistischen Italien 1922-1938. In: Faber, Richard (Hg.): Katholizismus in Geschichte und Gegenwart. Würzburg 2005, S. 121-141.
Montanelli 2005
Montanelli, Indro: L'Italia del Risorgimento. Mailand 2005[10] (1998).
Nerdinger 2005
Nerdinger, Winfried (Hg.): Thomas Wechs 1893-1970. Architekt der Moderne in Schwaben. Berlin 2005.
Norman 2005
Norman, Edward: The House of God: Church Architecture, Style and History. London 2005.
Painter 2005
Painter, Borden: Mussolini's Rome. Rebuilding the Eternal City. New York 2005.
Pigafetta 2005
Pigafetta, Giorgio: Profilo critico del tradizionalismo critico. In: Bertozzi, Paolo u.a. (Hg.): Le forme della tradizione in architettura. Esperienze a confronto. Mailand 2005, S. 401-412.
Restucci 2005
Restucci, Amerigo (Hg.): Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento. Mailand 2005.
Roy 2005
Roy, Ronald J.: EUR (Esposizione Universale di Roma) – an Architectural Product of the Fascist Era. Greater Sudbury 2005
.
Sabatino 2005
Sabatino, Michelangelo: Italian modern architecture and the vernacular tradition. 2 Bde. (Diss.)
Seitschek 2005
Seitschek, Hans Otto: Politischer Messianismus. München 2005.
Sette 2005
Sette, Maria Piera (Hg.): Gustavo Giovannoni : riflessioni agli inizi del XXI secolo ; atti della giornata di studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (1928 - 2002). Rom 2005.
Gli spazi 2005
Gli spazi della celebrazione rituale. Rom 2005[2].

Thomann 2005
Thomann, Mirjam: Ich baue, was ich glaube. Dominikus Böhm – Moderner Kirchenbau und die Nachfolge. In: ach, 3.2005/17 (September-Oktober), S. 9-12.
Vergani 2005
Vergani, Maria: La passione di Mons. Polvara. La 'Famiglia Beato Angelico'. Mailand 2005.
Agostino Fossati 2006
Agostino Fossati 1830-1904. Sarzana 2006.
Alemanno 2006
Alemanno, Massimo: Le chiese di Roma moderna. 4 Bde., Rom 2004-2010, Bd. 2: Quartieri Prati, delle Vittorie, Trionfale, Primavalle, Aurelio, Portuense, Gianicolense, 2006.
Altripp/Nauerth 2006
Altripp, Michael und Claudia Nauerth (Hg.): Architektur und Liturgie. Wiesbaden 2006.
Architetture e statue 2006
Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei monumenti ai Caduti. Florenz 2006.
Arocena 2006
Arocena, Félix María: El altar cristiano. Barcelona 2006.
Augros 2006
Augros, Robert: The definition of beauty. In: Saint Anselm philosophy blog (01.10.2006). URL: http://www.anselmphilosophy.com/read/?p=10#_ftn1 (15.12.2010).
Bremer 2006
Bremer, Thomas: Das Denkmal des jungen Nationalstaats. Zu Architektur, Programmatik und Restaurierung des ‚Vittoriano' in Rom. In: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur, 25.2006/1, S. 9-21.
Brunetti/Vassalli 2006
Brunetti, Bruno und Giuseppe Vassalli (Hg.): Architettura littoria a Milano, anni 1920-1930. Mailand 2006.
Cajani 2006
Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati, architetto. 1889-1956. Sonderheft 'I Quaderni della Brianza'. Monza 2006.
Carocci 2006
Carocci, Giampiero: Il Risorgimento. Rom 2006.
Casamonti 2006
Casamonti, Marco (Hg.): Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità. Mailand 2006.
Casciato 2006
Casciato, Mariastella (Hg.): Giuseppe Vaccaro. Architetture per Bologna. Bologna 2006.
Christova 2006
Christova, Christiana: Zwischen Totalitarismus, Moderne und Postmoderne. Zum Wandel der Interpretationen des Sowjetsystems mit besonderer Berücksichtigung des Poststalinismus. Diss. Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt (2006).
Cialoni 2006
Cialoni, Donatella: Roma nel XX secolo. Fotocronaca dal cielo di una città in trasformazione. Rom 2006.
Cigada 2006
Cigada, Oliviero: Expo 2015 : l'Esposizione Internazionale di Milano 1906. o.O. 2006.
Conferenza su Daneri 2006
1936-2006: 70° anniversario della Parrocchia di San Marcellino. Conferenza su Luigi Carlo Daneri e la chiesa di San Marcellino. Genua, 3. Oktober 2006.
Conforti 2006
Conforti, Claudia u.a. (Hg.): Giovanni Michelucci, 1891-1990. Mailand 2006.
Conti 2006
Conti, Fulvio: Storia della massoneria italiana. Dal Risorgimento al fascismo. Bologna 2006.
Cresti 2006
Cresti, Carlo: Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei monumenti ai Caduti. Florenz 2006.
Cucciolla 2006
Cucciolla, Arturo: Vecchie città, città nuove. Concezio Petrucci 1926-1946. Bari 2006.
De Luna 2006
De Luna, Giovanni: Mussolini. Reinbek 2006[5] (1978).
du 2005
Architektur und Macht. Eine monumentale Verführung. Thema in: du, 65.2005/ 3 (April).
Dulio 2006
Dulio, Roberto: ‚quel moderno che gli fo io': la fortuna critica. In: Conforti, Claudia u.a. (Hg.): Giovanni Michelucci. 1891-1990. Mailand 2006, S. 39-59.
Fenoglio 2006
Fenoglio, Beppe: I ventitré giorni della città di Alba. Turin 2006.
Fiorio 2006
Fiorio, Maria Teresa: Introduzione. In: Dies. (Hg.): Le chiese di Milano. Mailand 2006[2] (1985), S. 9-17.
Fiorio 2006a
Fiorio, Maria Teresa (Hg.): Le chiese di Milano. Mailand 2006.
Galimberti 2006
Franco Cajani und Alessia Galimberti: Ottavio Cabiati : architetto, 1889-1956. Desio 2006.
Gerhards 2006
Gerhards, Albert: Die Aktualität der Avantgarde. Katholische Liturgie und Kirchenbau von 1900 bis 1950. In: Stock, Wolfgang Jean (Hg.): Europäischer Kirchenbau 1900-1950. Aufbruch zur Moderne. München u.a. 2006, S. 70-89.
Giannantonio 2006
Giannantonio, Raffaele: La Chiesa, le chiese e il fascismo. In: Ders. (Hg.): La costruzione del regime: urbanistica, architettura e politica nell'Abruzzo del fascismo. Lanciano 2006, S. 293-379.
Giannantonio 2006a
Giannantonio, Raffaele (Hg.): La costruzione del regime: urbanistica, architettura e politica nell'Abruzzo del fascismo. Lanciano 2006.
Gresleri 2006
Gresleri, Glauco: Giuseppe Vaccaro e lo spazio liturgico conciliare. In: Casciato, Mariastella (Hg.): Giuseppe Vaccaro. Architetture per Bologna. Bologna 2006, S. 143-159.
Italia dei monumenti 2006
Architetture e statue per gli eroi: l'Italia dei monumenti ai Caduti. Florenz 2006.
Kim 2006
Kim, Ilhuyn: Alcuni episodi della biografia intellettuale di Samonà. In: Marras, Giovanni (Hg.): Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia : archivio progetti. Padua 2006, S. 61-92.
La Città visibile 2006
La Città visibile. La Spezia 1805-1940. Sarzana 2006.
Lill 2006
Lill, Rudolf: Die Macht der Päpste. Kevelaer 2006.
Maier 2006 I
Maier, Hans: Gesammelte Schriften: Politische Religionen. 2 Bde. München 2006, Bd 1: Revolution und Kirche.

Marras 2006
Marras, Giovanni (Hg.): Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia : archivio progetti. Padua 2006.
Mattioli 2006
Mattioli, Aram: ‚Lebensraum' in Afrika. In: Die Zeit, 16. März 2006/12
Mavilio 2006
Mavilio, Stefano (Hg.): Guida all'architettura sacra a Roma. 1945-2005. Mailand 2006.
Meduri 2006
Meduri, Giuseppe: Il dibattito sull'architettura sacra del Novecento (1908-1940) e la ricostruzione dell'edilizia di culto a Reggio Calabria. Reggio Calabria 2006 (Tesi di dottorato, Università degli studi Mediterranea, Reggio Calabria 2006).
Militello 2006
Militello, Cettina: La casa del popolo di Dio. Modelli ecclesiologici, modelli architettonici. Bologna 2006.
Muratore 2006
Muratore, Giorgio: Architetti romani del Novecento nella metamorfosi dello spazio sacro. In: Mavilio, Stefano (Hg.): Guida all'architettura sacra a Roma. 1945-2005. Mailand 2006, S. 11-21.
Nicoloso 2006
Nicoloso, Paolo: Piacentini e Mussolini nella Città universitaria di Roma: 1932-35. In Mazzi, Giuliana (Hg.): L'Università e la città. Il ruolo di Padova e degli altri Atenei italiani nello sviluppo urbano. Bologna 2006, S. 231-247.
Pagani 2006
Pagani, Fabrizio: Architettura religiosa nella Diocesi di Milano e attività di Ottavio Cabiati nella commissione d'arte sacra. In: Cajani, Franco (Hg.): Ottavio Cabiati architetto, 1889 – 1956. Desio 2006, S. 91-142.
Payne 2006
Payne, Stanley: Geschichte des Faschismus. Wien 2006.
Pehnt 2006
Pehnt, Wolfgang: Deutsche Architektur seit 1900. München 2006[2] (2005).
Pollard 2006
Pollard, John F.: L' obolo di Pietro. Le finanze del papato moderno: 1850-1950. Mailand 2006.
Rovi 2006
Rovi, Alberto: L'architettura dell'eclettismo e le chiese del Novecento. In: Fiorio, Maria Teresa (Hg.): Le chiese di Milano. Mailand 2006[2] (1985), S. 448-465.
Saberschinsky 2006
Saberschinsky, Alexander: Der gefeierte Glaube. Einführung in die Liturgiewissenschaft, Freiburg i. Br. u.a. 2006.
Salvatori 2006
Salvatori, Paola: Il Governatorato di Roma. L'amministrazione della capitale durante il fascismo. Mailand 2006.
Schwebel 2006
Schwebel, Horst: Liturgie als Bauherr. Wandlungen im protestantischen Kirchenbau zwischen 1900 und 1950. In: Stock 2006, S. 148-165.
Stock 2006
Stock, Wolfgang Jean: Aufbrüche und Rückfälle. Europäischer Kirchenbau zwischen 1900 und 1950. In: Stock 2006a, S. 8-25.
Stock 2006a
Stock, Wolfgang Jean (Hg.): Europäischer Kirchenbau : 1900-1950. Berlin u.a. 2006.
Vidotto 2006
Vidotto, Vittorio: Roma contemporanea. Rom/Bari 2006.
Vollnhals 2006
Vollnhals, Clemens: Der Totalitarismusbegriff im Wandel. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Das Parlament, Nr.39 (25.09.2006): URL: http://www.bundestag.de/dasparlament/2006/39/Beilage/004.html.
Adams 2007
Adams, Christopher: A Leap of Faith: Futurism, Fascism and the 'Manifesto of Futurist Sacred art'. In: Piety and pragmatism : spiritualism in Futurist art (London, 26 September-23 December 2007). Rom 2007, S. 41-46.
Alemanno 2007
Alemanno, Massimo: Le chiese di Roma moderna. 4 Bde., Rom 2004-2010, Bd. 3: I Rioni Ripa e Testaccio e i quartieri del quadrante sud-est, 2007.
Bacchelli 2007
Bacchelli, Riccardo: Il mulino del Po. Mailand 2007[7] (1997).
Bachmann 2007
Bachmann, Wolfgang: Tischrücken. In: Der Baumeister, 104.2007/9, S. 1.
Bagnes info 2007
Églises et chapelles, joyaux du patrimoine bagnard. In: Bagnes info. Journal de l'administration communale, 1.2007 (September), S. 8-9.
Baldauf 2007
Baldauf, Valentina: Faschistische Stadtplanung in Rom. Planungs- und Ausführungskonzepte von E42. Magisterarbeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München. München 2007.
Banti/Ginsborg 2007
Banti, Alberto Mario und Paul Ginsborg (Hg.): Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento. Turin 2007.
Benedikt XVI. 2007
Benedikt XVI.: Der Geist der Liturgie. Eine Einführung. Freiburg i. Br. 2007.
Benzi 2007
Benzi, Fabio (Hg.): Liberty e Déco: mezzo secolo di stile italiano (1890-1940). Mailand 2007.
Boatti 2007
Boatti, Antonello: Urbanistica a Milano. Sviluppo urbano, pianificazione e ambiente tra passato e futuro. Novara 2007.
Bodenschatz 2007
Bodenschatz, Harald: Metafisica, Futurismo, Razionalismo, Mediderraneità…Die Architektur des italienischen Faschismus und ihre unkritische Rezeption. In: Bauwelt, 98.2007/6, S. 8-10.
Canali 2007
Canali, Ferruccio: Attorno Predappio. In: Gresleri, Glauco; Giuliano Gresleri und Pasquale Culotta (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007, S. 124-135.
Caracozzi 2007
Caracozzi, Antonietta (Hg.): L'architettura del Novecento a Foggia e in Capitanata. Conoscenza e conservazione. Foggia 2007.
Carraro 2007
Carraro, Martina: La prima guerra mondiale: monumenti commemorativi e scenari urbani. In: Giuffrè, Maria (Hg.): L'architettura della memoria in Italia : cimiteri, monumenti e città, 1750 – 1939. Mailand 2007, S. 349-355.
Cassetti 2007
Cassetti, Roberto: Roma e Lazio: L'urbanistica. Idee e piani dall'Unità ad oggi. Rom 2007.

Ciani 2007
Ciani, Nadia: Da Mazzini al Campidoglio. Vita di Ernesto Nathan. Rom 2007.
Costantini 2007
Costantini, Celso: Il Concilio. Sulla convenienza di convocare un Concilio Ecumenico. (Brief vom 15. Februar 1939) zit. n.: Roncalli, Marco: Giovanni XXIII - Angelo Giuseppe Roncalli. Una vita nella storia. Mailand 2007.
Duranti 2007
Duranti, Mario: Spiritualità ed arte sacra futuriste. In: Piety and pragmatism : spiritualism in Futurist art (London, 26 September-23 December 2007). Rom 2007, S. 21-39.
Eliade 2007
Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt 2007 (1998)-
Fahr-Becker 2007
Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Potsdam 2007.
Fini 2007
Fini, Marcello: Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia. Bologna 2007.
Franke 2007
Franke, Sebastian: Vergleichende Anwendung der Totalitarismuskonzepte von C.J. Friedrich und Juan J. Linz am Beispiel Nordkorea: URL:http://heidelberg.sicherheitspolitik.org/Totalitarismus%20Nordkorea.pdf (26.10.2007).
Forster 2007
Forster, Kurt W. (Hg.): Bulding a new Europe. Portraits of modern architects. Essays by George Nelson, 1935-36. New Haven 2007.
Futurismi 2007
Futurismi. Aeropittura, Aeropoesia, Architettura nel Golfo della Spezia. La Spezia 2007.
Gentile 2007
Gentile, Emilio: Fascismo. Storia e interpretazione. Rom/Bari 2007[3] (2005).
Gentile 2007a
Gentile, Emilio: Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi. Rom/Bari 2007.
Giuffrè 2007
Giuffrè, Maria (Hg.): L'architettura della memoria in Italia : cimiteri, monumenti e città, 1750 – 1939. Mailand 2007.
Gresleri/Gresleri/Culotta 2007
Città, villaggi, borghi di fondazione in Italia 1928-1942. In: Gresleri, Glauco; Giuliano Gresleri und Pasquale Culotta (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007, S. 290-291.
Gresleri Giuliano 2007
Gresleri, Giuliano: Ordine e destino della città fondata. In: Gresleri, Glauco; Giuliano Gresleri und Pasquale Culotta (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007, S. 14-43.
Gresleri Glauco 2007
Gresleri, Glauco: Una storia da approfondire. In: Gresleri, Glauco; Giuliano Gresleri und Pasquale Culotta (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007, S. 44-55.
Gulletta 2007
Gulletta, Letterio (Hg.): Angelo per Messina. (catalogo dell'Esposizione di preziosi documenti dell'Arcivescovo Angelo Paino, nel 40° anniversario della sua morte vigilia del centenario del terremoto del 1908). Kat. Messina 2007.
Heidegger 2007
Heidegger, Martin: Die Kunst und der Raum. Frankfurt a.M. 2007.
Jung 2007
Jung, Wolfgang: Architektur der Hochrenaissance und des Manierismus in Rom und Mittelitalien. In: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. Potsdam 2007, S. 130-155.
Kohl 2007
Kohl, Jeanette: Architektur der Spätrenaissance in Venedig und im Veneto. In: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Potsdam 2007, S. 156-175.
Jung 2007
Jung, Wolfgang: Architektur der Hochrenaissance und des Manierismus in Rom und Mittelitalien. In: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Potsdam 2007, S. 130-155.
Mack Smith 2007
Mack Smith, Denis: Garibaldi. Mailand 2007[8] (1993).
Maier 2007 II
Maier, Hans: Gesammelte Schriften: Politische Religionen. 2 Bde. München 2007, Bd 2: Politische Religionen.
Mariani 2007
Mariani, Riccardo: Città nuove e spazio sacro. In: Gresleri, Glauco; Giuliano Gresleri und Pasquale Culotta (Hg.): Città di fondazione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007, S. 12-13.
Mestre Novecento 2007
Mestre Novecento. Il secolo breve della città di terraferma. Venedig 2007.
Miracco 2007
Miracco, Renato: Dalla velocità al sacro: la nuova estetica futurista. In: Piety and pragmatism : spiritualism in Futurist art (London, 26 September-23 December 2007). Rom 2007, S. 13-19.
Mussi/Tuci 2007
Mussi, Patrizia R. und Paolo Tuci: Il battistero della Basilica dei santi martiri Nereo e Achilleo in Milano: storia, arte, catechesi. Mailand 2007.
Neudecker 2007
Neudecker, Edith: Gli edifici postali in Italia durante il fascismo (1922-1944). Latina 2007.
Oechslin 2007
Oechslin, Werner: Begleittext zur Ausstellung ‚Die Basilika. Ein herausragender Bautypus der europäischen Architekturgeschichte' (Einsiedeln, 20. September 2007 bis 1. Oktober 2008), S. 27, URL:http://www.bibliothek-oechslin.ch/pdf/basilika_begleittext_1 (07.12.2012).
Painter 2007
Painter, Borden: Mussolini's Rome: Rebuilding the Eternal City. New York 2007.
Pecorai/Pecorai 2007
Pecorai, Giorgio und Patrizia Pecorai: Lido di Venezia, oggi e nella storia. Venedig 2007.
Pietrogrande 2007
Pietrogrande, Enrico (Hg.): La costruzione della città. Architettura a Padova nei primi quarant'anni del Novecento. Padua 2007.
Piety and pragmatism 2007
Piety and pragmatism : spiritualism in Futurist art (London, 26 September-23 December 2007). Rom 2007.

Rasch/Arbeiter 2007
Rasch, Jürgen J. und Achim Arbeiter: Das Mausoleum der Costantina in Rom. Spätantike Zentralbauten in Rom und Latium, 4. Mainz 2007
Ratti 2007
Ratti, Marzia: Le sculture di Corrado Vigni del Palazzo delle Poste e i ripensamenti progettuali futuristi di Angiolo Mazzoni. In: Futurismi 2007, S. 97-99.
Rendina 2007
Rendina, Claudio: Le chiese di Roma. Rom 2007.
Rivella 2007
Rivella, Mauro: Le fabbricerie nella legislazione concordataria. (Intervento tenuto nella giornata di studio 'Le fabbricerie, diritto, cultura, religione', Ravenna 10 dicembre 2005). Außerdem in: Perez, Jose Ignacio Alonso (Hg.): Le fabbricerie : diritto, cultura, religione ; atti della giornata di studio ; Ravenna, 10 dicembre 2005. Bologna 2007.
Roncalli 2007
Roncalli, Marco: Giovanni XXIII - Angelo Giuseppe Roncalli. Una vita nella storia. Mailand 2007.
Saage 2007
Saage, Richard: Faschismus. Konzeptionen und historische Kontexte. Eine Einführung. Wiesbaden
2007.
Scardilli 2007
Scardilli, Pietro Damiano: I nuclei ecclesiologici nella costituzione liturgica del Vaticano II. Rom 2007.
Scionti 2007
Scionti, Mauro: La colonizzazione in Capitanata. Dai consorzi di bonifica all'Opera Nazionale Combattenti (ONC). In: Gresleri, Glauco; Giuliano Gresleri und Pasquale Culotta (Hg.): Città di fondzaione e plantatio ecclesiae. Bologna 2007, S. 138-151.
Spe Salvi 2007
Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz (Hg.): Enzyklika SPE SALVI von Papst Benedikt XVI. an die Bischöfe, an die Priester und Diakone, an die gottgeweihten Personen und an alle Christgläubigen über die christliche Hoffnung, 30. November 2007. Bonn 2007.
Storia Università Cattolica 2007-09
Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. 6 Bd. Mailand 2007-09.
Toman 2007
Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. Potsdam 2007
Tragbar 2007
Tragbar, Klaus: Das dritte Rom. Vom ‚caput mundi' zur ‚capitale d'Italia'. In: Strunck, Christina (Hg.): Rom – Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Petersberg 2007, S. 468–484.
Voegelin 2007
Voegelin, Eric: Die politischen Religionen. München 2007[3] (1993).
Analfabeti 2008
URL: http://www.bibliolab.it/scuola/analfabeti_italia.htm (22.01.2008).
Apa 2008
Apa, Mariano: Costantini e la 'severa meditazione' della 'schola beuronensis'. In: Goi, Paolo (Hg.): Il cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo. Mailand 2008, S. 203-218.
Argenio 2008
Argenio, Alessandra: Il mito della romanità nel ventennio fascista. In: Coccia, Benedetto (Hg.): Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo. Rom 2008, S. 81-177.
Baglione 2008
Baglione, Chiara: Casabella, 1928-2008. Mailand 2008.
Banti 2008
Banti, Alberto Mario: Il Risorgimento italiano. Bari/Rom 2008.
Bernabei 2008
Bernabei, Roberta: Chiese di Roma. Mailand 2008.
Biraghi 2008 I
Biraghi, Marco: Storia dell'architettura contemporanea. 2 Bde. Bd. 1: 1750-1945. Turin 2008.
Biraghi 2008 II
Biraghi, Marco: Storia dell'architettura contemporanea. 2 Bde. Bd. 2: 1945-2008. Turin 2008.
Brülls 2008
Brülls, Holger: ‚Deutsche Gotteshäuser'. Kirchenbau im Nationalsozialismus: ein unterschlagenes Kapitel der deutschen Architekturgeschichte. In: Endlich, Stefanie, Monika Geyler-von Bernus und Beate Rossié (Hg.): Christenkreuz und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus. Ausstellungskatalog. Berlin 2008, S. 85-95.
Cabano 2008
Cabano, Paolo: Mons. Giovanni Costantini nei suoi diari. In: Goi, Paolo (Hg.): Il cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo. Pordenone 2008, S. 255-278.
Canali 2008
Canali, Ferruccio: Gustavo Giovannoni e Ugo Ojetti amicissimi. In: Canali, Ferruccio (Hg.): Ugo Ojetti (1871-1946) critico : tra architettura e arte. Florenz 2008, S. 69-93.
Canali 2008a
Canali, Ferruccio (Hg.): Ugo Ojetti (1871-1946) critico : tra architettura e arte. Florenz 2008.
Capomolla 2008
Capomolla, Rinaldo u.a. (Hg.): Case del balilla. Architettura e fascismo. Mailand 2008.
Cassani 2008
Cassani, Alberto Giorgio (Hg.): Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti (1900-1981). Mailand 2008.
Ciammaruconi 2008
Ciammaruconi, Clemente: Latina – Terracina – Sezze-Priverno. In: Mezzadri, Luigi u.a. (Hg.): Le diocesi d'Italia. 3 Bd. Mailand 2007-08, Bd. 2: A - L. Mailand 2008, S. 620-622.
Ciucci 2008
Ciucci, Giorgio: Stili estetici nel regime fascisti. In: Gentile, Emilio (Hg.): Modernità totalitaria : il fascismo italiano. Rom/Bari 2008, S. 100-112.
Costanzo/De Propris 2008
Costanzo, Michele und Maria De Propris: Sant'Elia e Boccioni: le origini dell'architettura futurista. Rom 2008.
Cresti 2008
Cresti, Carlo (Hg.): Futurismo e architettura. Florenz 2008.
D'Azeglio 2008
Lemma ‚Massimo D'Azeglio' in Wikiquote.it: URL: http://it.wikiquote.org/wiki/Massimo_D'Azeglio (22.01.2008).
Daum 2008
Daum, Werner: Neue Perspektiven der Risorgimento-Forschung im Italien der „Zweiten Republik" 1992-2002. In: historicum.net, URL: http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/1578/ (01.02.2008).

De Seta 2008
De Seta, Cesare (Hg.): Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo. Mailand 2008.
Egalitarismus 2008
Lemma ‚Egalitarismus' bei Wikipedia.de: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Egalitarismus (22.01.2008).
Endlich/Rossié 2008
Endlich, Stefanie und Beate Rossié: Christenkreuz und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus. In: Stefanie Endlich, Monika Geyler-von Bernus und Beate Rossié (Hg.): Christenkreuz und Hakenkreuz. Kirchenbau und sakrale Kunst im Nationalsozialismus. Ausstellungskatalog. Berlin 2008, S. 15-82.
Feldbauer 2008
Feldbauer, Gerhard: Geschichte Italiens. Vom Risorgimento bis heute. Köln 2008.
Franceschini/Libera 2008
Franceschini, Alessandro (Hg.): Adalberto Libera: "La mia esperienza di architetto". Lavis (Trient) 2008.
Gentile 2008
Gentile, Emilio: Fascismo di pietra. Rom/Bari 2008[3] (2007).
Gentile 2008a
Gentile, Emilio (Hg.): Modernità totalitaria : il fascismo italiano. Rom/Bari 2008.
Gerhards 2008
Gerhards, Albert (Hg.): Ein Ritus - zwei Formen. Die Richtlinie Papst Benedikts XVI. zur Liturgie. Freiburg i. Br. 2008.
Giuffrè 2007
Giuffrè, Maria (Hg.): L'architettura della memoria in Italia : cimiteri, monumenti e città, 1750 – 1939. Mailand 2007.
Goi 2008
Goi, Paolo (Hg.): Il cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo. Pordenone 2008.
Insolera 2008
Insolera, Italo: Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970. Turin 2008[3] (2001), S. 157-174.
Kunow 2008
Kunow, Fabian: Ernst Noltes Einführung des Faschismusbegriffs. In: AIB, 78.2008/1, S. 32-35.
Landi 2008
Landi, Aldo: Enciclopedia storica della città della Spezia. La Spezia 2008, S. 162-164.
Mangione 2008
Mangione, Flavio: Clemente Busiri Vici. In: CESAR, 2.2008 (Juli/August), S. 1-9.
Mangione 2008a
Mangione, Flavio: I Littoriali di architettura. In: Muntoni, Alessandra u.a. (Hg.): Cesare Cattaneo e i littoriali della cultura e dell'arte 1934 e 1935. Cernobbio 2008, S. 52-65.
Marcocchi 2008
Marcocchi, Massimo: Cristianesimo e cultura nell'Italia del Novecento. Brescia 2008.
Mattioli 2008
Mattioli, Aram: Im Freihlichtmuseum der Macht. In: Süddeutsche Zeitung, 30. Juli 2008.
Melograni 2008
Melograni, Carlo: L'architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica monumentale. Turin 2008.
Mitrano 2008
Mitrano, Ida: La Sapienza, 1932-1935. Arte, architettura e storia ; i documenti del Consorzio per l'Assetto Edilizio della Regia Università di Roma. Rom 2008.
Mozzoni/Santini 2008
Mozzoni, Loretta und Stefano Santini (Hg.): Architettura dell'eclettismo : il rapporto con le arti nel XX secolo. Neapel 2008.
Muntoni 2008
Muntoni, Alessandra u.a. (Hg.): Cesare Cattaneo e i littoriali della cultura e dell'arte 1934 e 1935. Cernobbio 2008.
Muntoni 2008a
Muntoni, Alessandra: I due progetti di Cesare Cattaneo per i Littoriali del 1934 e del 1935. In: Muntoni, Alessandra (Hg.): Cesare Cattaneo e i Littoriali della Cultura e dell'Arte 1934 e 1935. Como 2008, S. 16-51.
Mussolini 2008
Die Rede Mussolinis vom 3. Januar 1925: URL: http://it.wikisource.org/wiki/Italia_-_3_gennaio_1925,_Discorso_sul_delitto_Matteotti (02. Februar 2008).
Mussolini2008a
Rede Mussolinis vom 16. März 1938. URL: http://www.dittatori.it/discorso11marzo1938.htm (02.04.2008).
Nicoloso 2008
Nicoloso, Paolo: Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista. Turin 2008.
Patetta 2008
Patetta, Luciano: L'architettura dell'eclettismo : fonti, teorie, modelli 1750-1900. Santarcangelo di Romagna (RN) 2008.
Pennacchi 2008
Pennacchi, Antonio: Fascio e martello. Viaggio per le città del duce. Rom/Bari 2008.
Pevsner 2008
Pevsner, Nikolaus: Geschichte der europäischen Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 2008.
Pighin 2008
Pighin, Bruno Fabio: Per una biografia del cardinale Celso Costantini. In: Goi, Paolo (Hg.): Il cardinale Celso Costantini e la Cina. Un protagonista nella Chiesa e nel mondo del XX secolo. Pordenone 2008,
S. 21-44.
Pollard 2008
Pollard, John F.: Catholicism & Modernistn Italy: Religion, Society and Politics, 1861 to the Present. London 2008.
Pollard 2008a
Pollard, John F.: Money and the Rise of the Modern Papacy: Financing the Vatican, 1850-1950. Cambridge u.a. 2008.
Poretti 2008
Poretti, Sergio: Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento. Rom 2008.
Ranisi 2008
Ranisi, Mariano: Armando Brasini. Quattro architetture per la Regia aeronautica. Rom 2008.
Rizzo/Sirchia 2008
Rizzo, Eugenio und Maria Cristina Sirchia: Liberty: album del nuovo stile. Palermo 2008.
Rosalen 2008
Rosalen, Enrico: Celso Costantini, testimone di dialogo tra culture e religioni. Pordenone 2008.

S. Protaso 2008
Pfarrei S. Protaso (Hg.): Settantacinque anni di parrocchia San Protaso. Mailand 2008
Sansòn 2008
Sansòn, Virginio: Architettura sacra nel Novecento. Esperienze, ricerche e dibattiti. Padua 2008.
Scalesse 2008
Scalesse, Tommaso: Architettura sacra dal secondo dopoguerra ad oggi. In: Verdon, T. (Hg.): L'Arte cristiana in Italia. Età moderna e contemporanea, Bd. III. Mailand 2008. S.327-381.
Schieder 2008
Schieder, Wolfgang: Faschistische Diktaturen: Studien zu Italien und Deutschland. Göttingen 2008.
Schöffmann 2008
Schöffmann, Ralf: Die Liturgiereform des 2. Vatikanischen Konzils: Die wichtigsten Beschlüsse der Liturgiekonstitution Sacrosanctum Concilium. München 2008.
Smith 2008
Smith, Jean Edward: FDR. New York 2008.
Soffitta 2008
Soffitta, Andrea: Il Littoriali della cultura e dell'arte 1934-1941. In: Muntoni, Alessandra u.a. (Hg.): Cesare Cattaneo e i littoriali della cultura e dell'arte 1934 e 1935. Cernobbio 2008, S. 6-15.
SS. Ambrogio e Carlo al Corso 2008
SS. Ambrogio e Carlo al Corso. In: Guida d'Italia. Roma. Mailand 2008, S. 251f.
Statuto 2008
Statuto Albertino: URL: http://www.quirinale.it/costituzione/Preunitarie-testi.htm (28.01.2008).
Uras 2008
Uras, Alessandro: (Rez.) Giovanna De Lorenzi: Ugo Ojetti critico d'arte. Dal 'Marzocco' a 'Dedalo'. (2004). In: Canali, Ferruccio (Hg.): Ugo Ojetti (1871-1946) critico : tra architettura e arte. Florenz 2008, S. 194-195.
Veronesi 2008
Veronesi, Giulia: Difficoltà politiche dell'architettura italiana. 1920-1940. Mailand 2008 (1953).
Vidotto 2008
Vidotto, Vittorio: La Roma di Mussolini. In: Gentile, Emilio (Hg.): Modernità totalitaria : il fascismo italiano. Rom/Bari 2008, S. 159-171.
Volta 2008
Volta, Valentino (Hg.): Rotonde d'Italia: analisi tipologica della pianta centrale. Mailand 2008.
Aeropittura 2009
Futurismo! Da Boccioni all'aeropittura. (catalogo della mostra, Parma, 6 settembre-8 dicembre 2009). Kat. Cinesello Balsamo 2009.
Angenendt 2009
Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter. Darmstadt 2009.
Architekturlexikon 2009
Architektenlexikon, Wien 1880-1945. URL: http://www.architektenlexikon.at/de/451.htm (01.12.2009).
Asbahs/Steinacher 2009
Asbahs, Alexander de und Gerald Steinacher: Die Totenburgen des italienischen Faschismus. Beinhäuser und politischer Gefallenenkult. In: Mattioli/Steinacher 2009, S. 239-258.
Bader 2009
Bader, Simone: Faschistische Moderne in Afrika : Auto und Architektur in Asmara. In: Mattioli/Steinacher 2009, S. 353-372.
Bauer 2009
Bauer, Franz J.: Rom im 19. und 20. Jahrhundert – Konstruktion eines Mythos. Regensburg 2009.
Benzi 2008
Benzi, Fabio: Il futurismo. Mailand 2008.
Betti 2009
Betti, Fabio: Via dell'Impero: nascita di una strada. Rom 2009.
Blom 2009
Blom, Philipp: Der taumelnde Kontinent: Europa 1900-1914. München 2009.
Bodenschatz 2009
Bodenschatz, Harald: Diktatorischer Städtebau der Zwischenkriegszeit. Besonderheiten Italiens mit Blick auf das nationalsozialistische Deutschland und die Sowjetunion. In: Mattioli/Steinacher 2009, S. 45-64.
Carfagna 2009
Carfagna, Daniela (Hg.): Sabaudia tra sogno e realtà. Rom 2009.
Cornelißen 2009
Cornelißen, Christoph: Zur Rezeption der italienischen Architektur im "Dritten Reich". In: Mattioli/Steinacher 2009, S. 373-395.
Debuyst 2009
Debuyst, Frédéric: Romano Guardini. Einführung in sein liturgisches Denken. Regensburg 2009.
Dulio 2009
Dulio, Roberto: Zevi – Brasini – Zevi. In: Portfolio, S. 37-43.
Futurismo 2009
Futurismo. 1909-2009. Velocità + Arte + Azione. Mailand 2009.
Gardella 2009
Gardella, Jacopo: Two wars: one chapel. In: Domus, 7. Januar 2009, URL: https://www.domusweb.it/it/architettura/2009/01/07/two-wars-one-chapel.html (02.08.2013).
Ippolito 2009
Ippolito, Nino: No alle new town in Abruzzo (25.06.2009), URL: http://www.guidasicilia.it/do/news/35600/no-alle-new-town-in-abruzzo (12.04.2013).
Lecis 2009
Lecis, Marco: Il paesaggio dei fori e gli architetti moderni. Florenz 2009.
Le Bon 2009
Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen. Hamburg 2009 (1938)
Magnago Lampugnani 2009
Magnago Lampugnani, Vittorio: Die Città universitaria in Rom, die Mostra d'Oltremare in Neapel und die E42. Städtebauliche Strategien im Italien des Faschismus. In: Mattioli/Steinacher 2009, S. 87-110.
Mai 2009
Mai, G. Matteo: Muzio ArchiScrittore. Intorno all'architettura e ad alcuni scritti di Giovanni Muzio. Mailand 2009.
Marinetti 2009
F.T. Marinetti = Futurismo (catalogo della mostra, Milano, 12 febbraio-7 giugno 2009). Kat. Mailand 2009.

Mattioli 2009
Mattioli, Aram: Architektur und Städtebau in einem totalitären Gesellschaftsprojekt. In: Mattioli/Steinacher 2009, S. 13-43.
Mattioli/Steinacher 2009
Mattioli, Aram und Gerald Steinacher (Hg.): Für den Faschismus bauen. Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis. Zürich 2009.
Montanari 2009
Montanari, Guido (Hg.): Architettura e città nel Novecento : i movimenti e i protagonisti. Rom 2009.
Mussolini 2009
URL: http://www.dittatori.it/discorso20settembre1920.htm (30.04.2009).
Nordhofen 2009
Nordhofen, Eckhard: Tridentinische Messe - ein Streitfall: Reaktionen auf das Motu proprio ‚Summorum Potificum' Benedikts XVI. Kevelaer 2009.
Osterhammel 2009
Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. München 2009.
Peghin/Sanna 2009
Peghin, Giorgio und Antonella Sanna: Carbonia, città del Novecento : guida all'architettura moderna della città di fondazione. Mailand 2009.
Pertici 2009
Pertici, Roberto: Chiesa e Stato in Italia dalla grande guerra al nuovo concordato (1914-1984). Bologna 2009.
Pisani 2009
Pisani, Mario (Hg.): Piacentini, Marcello: Architettura d'oggi. Melfi 2009.
Pius X. 2009
Enzyklika ‚Tra le sollecitudini', veröffentlicht auf der Internetseite des Vatikans: URL: http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_it.html (01.09.2009).
Posener 2009
Posener, Alan: Benedikts Kreuzzug: Der Angriff des Vatikans auf die moderne Gesellschaft. Berlin 2009.
Procida 2009
Procida, Elisabetta (Hg.): La sede storica dell'INAIL a Roma. Mailand 2009.
Rossi/Rovetta 2009
Rossi, Marco und Alessandro Rovetta (Hg.): La fabbrica perfetta e grandiosissima. Il complesso monumentale dell'Università cattolica del Sacro Cuore. Mailand 2009.
Sacrosanctum 2009
Konstitution ‚Sacrosanctum Concilium', veröffentlicht auf der Internetseite des Vatikans:
URL:
http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html (04.11.2009).
SBA 2009
URL: http://www.scuolabeatoangelico.it/architettura.html (28.10.2009).
Schwarz 2009
Schwarz, Maria: Bericht über die Planung des Bauens und Gestaltens einer Reihe von Taufstellen von Rudolf Schwarz. In: Das Münster, 62.2009/3, S. 204-207.
Spiegel 2009
Spiegel, Daniela: Die neuen Städte in den Pontinischen Sümpfen. Zu Stein gewordene Architekturpolemik des Faschismus. In: Mattioli/Steinacher 2009, S. 111-136.
Alemanno 2010
Alemanno, Massimo: Le chiese di Roma moderna. 4 Bde., Rom 2004-2010, Bd. 4: Centro e periferia, le altre confessioni, dopo il 1960, 2010.
L'Amico dell'arte cristiana 2010
Nel LX anniversario della morte di Monsignor Giuseppe Polvara. In: L'Amico dell'arte cristiana, 81.2010/4, S. 73-76.
Angenendt 2010
Angenendt, Arnold: Lobpreis der Alten Liturgie. In: Stimmen der Zeit, 136.2010/10 (Oktober), S. 651-662.
Armillotta 2010
Armillotta, Fabio: Il piano urbanistico per la Capitanata di Concezio Petrucci e le borgate rurali. In: Docci/Turco 2010, S. 568-577.
Benedetti 2010
Benedetti, Sandro: Marcello Piacentini : "il mio moderno". In: Docci/Turco 2010, S. 62-79.
Benedetti 2010a
Benedetti, Simona: Contaminazione di tradizione e modernità nei quartieri popolari a Roma : 1920-30. In: Docci/Turco 2010, S. 334-353.
Bettoli 2010
Bettoli, Giacomo: Il Sacerdote dell'Arte. Nachdruck in: L'Amico dell'arte cristiana, 81.2010/4, S. 75-76.
Bianchi 2010
Bianchi, Giovanni: Brenno Del Giudice : una 'moderna' tradizione. In: Docci/Turco 2010, S. 268-279.
Bossi 2010
Bossi, Paolo: Giuseppe Polvara e l'espressione della modernità nell'architettura religiosa milanese. In: Docci/Turco 2010, S. 234-245.
Briganti/Mazza 2010
Briganti, Anna Paola und Alessandro Mazza (Hg.): Roma : architetture, biografie, 1870-1970. Rom 2010.
Canella 2010
Canella, Guido: Architetti italiani nel Novecento. Mailand 2010.
Capanna 2010
Capanna, A.: Gaetano Minnucci. In: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 74 (2010), URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-minnucci_%28Dizionario-Biografico%29/ (31.01.2012).
Capresi 2010
Capresi, Vittoria: Utopia costruita. Centri rurali di fondazione in Libia (1934-1940). Bologna 2010.
Cassese 2010
Cassese, Sabino: Lo Stato fascista. Bologna 2010.
Castaldo/ Lo Bianco 2010
Castaldo, Giovanni und Giuseppe Lo Bianco (Hg.): L'Archivio della Nunziatura Apostolica in Italia, Bd. 1 (1929-1939). Cenni storici e inventario. Vatikanstadt 2010.
Crippa 2010
Crippa, Maria Antonietta: L'"altra" modernità : esplorazione di possibili significati. In: Docci/Turco 2010, S. 18-25.
De Chirico 2010
Giorgio De Chirico. Un maestoso silenzio. Cinisello Balsamo (MI) 2010.

De Angelis 2010
De Angelis, Daniela (Hg.): Arte sacra a Pomezia. La questione dell'intitolazione della Chiesa della quinta «città nuova» a San Benedetto (1938-1939). Rom 2010.
Di Vita 2010
Di Vita, Stefano: Milano Expo 2015 : un'occasione di sviluppo sostenibile. Mailand 2010.
Docci/Turco 2010
Docci, Marina und Maria Grazia Turco (Hg.): L'architettura dell'"altra" modernità : atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007. Rom 2010.
Donati 2010
Donati, Chiara: Città di fondazione. La Pentapoli pontina. In: InStoria. Rivista online di storia e informazione, 2010/36 (Dezember), URL: http://www.instoria.it/home/citt%C3%A0_fondazione_fascista.htm (02.05.2013).
Dunajtschik/Mattioli 2010
Dunajtschik, Harald und Aram Mattioli: Eroberung durch Architektur. Die faschistischen Um- und Neugestaltungsprojekte in Bozen. In: Terhoeven, Petra (Hg.): Italien, Blicke. Neue Perspektiven der italienischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Göttingen 2010, S. 87-106.
Festa/Tognoli 2010
Festa, Lodovico und Carlo Tognoli: Milano e il suo destino : dalla città romana all'Expo 2015. Mailand 2010.
Fontana 2010
Fontana, Vincenzo: L'architettura delle Tre Venezie fra le due guerre : un profilo sintetico. In: Docci/Turco 2010, S. 256-267.
Frampton 2010
Frampton, Kenneth: Modern architecture. A critical history. London 2010[4] (1980).
Gatti 2010
Gatti, Vincenzo: Il carisma di Mons. Giuseppe Polvara nella Scuola Beato Angelico. In: L'Amico dell'arte cristiana, 81.2010/4, S. 81-85.
Grisanti 2010
Grisanti, Ezio: (Rez.) Muzio, Giovanni: Alcuni architetti d'oggi in Lombardia. In: Dedalo, 11(1931). In: Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 1.2010, S. 93-100.
Langé 2010
Langé, Santino: 'Forme nuove di città moderne'. Rapporti tra un'altra cultura milanese e internazionale nell'urbanistica e nell'architettura. In: Docci, Marina und Maria Grazia Turco (Hg.): L'architettura dell''altra' modernità : atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007. Rom 2010, S. 119-129.
Marziliano 2010
Marziliano, M. Giulia: L'Italia che si rinnova. Contributo al quadro interpretativo delle dinamiche di trasformazione nella cultura tecnologica del progetto 1922-1945. Santarcangelo di Romagna (RN) 2010.
McCarter 2010
McCarter, Robert: Ein Leben für die Architektur. Frank Lloyd Wright. München 2010.
Micalizzi 2010
Micalizzi, Paolo: L'"altra" modernità di Armando Brasini. In: Docci/Turco 2010, S. 414-423.
Muntoni 2010
Muntoni, Alessandra: Roma tra le due guerre, 1919-1944. Rom 2010.
Mussolini 2010
Rede Mussolinis vom 9. Mai 1936 anlässlich der Ausrufung des Imperiums: URL: http://it.wikisource.org/wiki/Italia_-_9_maggio_1936,_Discorso_di_proclamazione_dell%27Impero (25.03.2010).
Nierste 2010
Nierste, Ulrike: Expressionismus und Neue Sachlichkeit : Die Gustav-Adolf-Kirche von Otto Bartning und der Kirchenbau in der Weimarer Republik. (Dissertation, FU Berlin, 2010). – elektronische Ressource. URL: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000020412 (04.08.2015)
Pane 2010
Pane, Giulio: L'architettura vernacolare e il primo movimento moderno : fortuna di una dialettica. In: Docci/Turco 2010, S. 524-537.
Pennacchi 2010
Pennacchi, Arturo: Fascio e martello. Viaggio per le città del duce. Rom/Bari 2010[2].
Perer 2010
Perer, Corona: Quando l'architettura serve al regime. o.J.: URL:http://www.giornalesentire.it/2008/aprile/446/quandol-architetturaservealregime.html (16.09.2010).
Perin 2010
Perin, Raffaella: L'atteggiamento della Chiesa Cattolica verso ebrei e protestanti da Pio X a Pio XI. (Tesi di dottorato, Università degli Studi Padova, 2010).
Pighin 2010
Pighin, Bruno Fabio: Ai margini della guerra (1938-1947). Diario inedito del Cardinale Celso Costantini. Venedig 2010.
Pisani 2010
Pisani, Mario: L'architettura di Armando Brasini : dal barocco magniloquente alla progressiva semplificazione del linguaggio. In: Docci/Turco 2010, S. 424-431.
Reparationen 2010
Lemma ‚Deutsche Reparationen' in Wikipedia.de: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Reparationen_nach_dem_Ersten_Weltkrieg#Tabellen (16.08.2010).
Sabatino 2010
Sabatino, Michelangelo: Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy. Toronto 2010.
Sabatino 2010a
Sabatino, Michelangelo: The Politics of Mediterraneità in Italian Modernist Architecture. In: Sabatino, Michelangelo und Jean-François Lejeune (Hg.): Modern architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities. London 2010, S. 41-64.
Scalesse 2010
Scalesse, Tommaso: Il dibattito sull'architettura sacra negli anni tra le due guerre. In: Docci/Turco 2010, S. 80-95.
Spagnesi 2010
Spagnesi, Pietro: Roma 1921-43. I concorsi di architettura. In: Docci, Marina und Maria Grazia Turco (Hg.): L'architettura dell''altra' modernità : atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007. Rom 2010, S. 354-375.
Spiegel 2010
Spiegel, Daniela: Die Città Nuove des Agro Pontino im Rahmen der faschistischen Staatsarchitektur. Petersberg 2010.
Surhone 2010
Surhone, Lambert M. (Hg.): Adalberto Libera. Beau Bassin 2010.

Vannelli 2010
Vannelli, Valter: Marcello Piacentini e la grande Roma : il protagonista, i progetti, gli scritti saggi, 1979-2009. Rom 2010.
Villani 2010
Villani, Marcello: Giovanni Muzio e lo studio Paniconi-Pediconi all'E 42. In: Docci/Turco 2010, S. 440-451.
Zagnoni 2010
Zagnoni, Stefano: L''altra' modernità di Giuseppe Vaccaro in Africa. In: Docci/Turco 2010, S. 716-729.
Archivio Storico Civico di Milano 2011
Archivio Storico Civico di Milano: Palazzo di Giustizia. URL:www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/3m080-00054/ (11.02.2011).
Belardi 2011
Belardi, Paolo: L'altra modernità : l'architettura in Umbria tra le due guerre. In: Belardi, Paolo (Hg.): Semplice semplice ma italiano italiano. Foligno 2011, 55-65.
Benevolo 2011
Benevolo, Leonardo: Storia dell'architettura moderna. Rom/Bari 2011[31] (1960).
Bodenschatz/Spiegel 2011
Bodenschatz, Harald und Daniela Spiegel (Hg.): Städtebau für Mussolini: Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien. Berlin 2011.
Censimenti Genua 2011
Censimenti popolazione Genova 1861-2011, URL: http://www.tuttitalia.it/liguria/45-genova/statistiche/censimenti-popolazione/ (20.03.2013).
Censimenti Mailand 2011
Censimenti popolazione Milano 1861-2011, URL: http://www.tuttitalia.it/lombardia/18-milano/statistiche/censimenti-popolazione/ (20.03.2013).
Cioli 2011
Cioli, Monica: l fascismo e la «sua» arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento (Inediti). Florenz 2011.
Crippa/Cattaneo 2011
Crippa, Maria Antonietta und Damiano Cattaneo (Hg.): È Dio il vero tema. Cesare Cattaneo e il sacro. Cernobbio 2011.
De Chirico 2011
De Chirico, Giorgio: Das Geheimnis der Arkade: Erinnerungen und Reflexionen. München 2011.
De Simone 2011
De Simone, Rosario: Il razionalismo nell'architettura italiana del primo Novecento. Rom/Bari 2011.
Dergano 2011
Nicht datiertes Internetdokument der Pfarrei: URL: http://www.dergano.org/storiaParrocchia.doc (15.04.2011).
Figes 2011
Figes, Orlando: Die Tragödie eines Volkes. Die Epoche der russischen Revolution 1891 bis 1924. Berlin 2011[2] (2008).
Gigante 2011
Gigante, Claudio: 'Fatta l'Italia, facciamo gli Italiani.' Appunti su una massima da restituire a d'Azeglio. In: Incontri, Rivista europea di studi italiani, 26.2011/2, S. 5-14.
Gilmour 2011
Gilmour, David: Pursuit of Italy. A history of a land, its regions and their peoples. London 2011.
Groll 2011
Groll, Thomas: St. Ulrich und Afra als Mutterpfarrei von St. Anton, St. Canisius und St. Wolfgang. In: Weitlauff, Manfred (Hg.): Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg. 2 Bde., Augsburg 2011, Bd. 1: Textband, S. 1296-1357.
Kallis 2011
Kallis, Aristotle A.: 'In miglior tempo … ': what fascism did not build in Rome. In: Journal of Modern Italian Studies, 16.2011/1, S. 59-83.
Maulsby 2011
Maulsby, Lucy: The Piazza degli Affari and the Contingent Nature of Urbanism in Fascist Milan. In: Urban History, 28.2011/Mai, S. 65-83.
Massari 2011
Massari, Stefania (Hg.): La festa delle feste.Roma e l'esposizione internazionale del 1911. Rom 2011.
Nicoloso 2011
Nicoloso, Paolo: Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista. Turin 2011.
Pennacchi 2011
Pennacchi, Arturo: Canale Mussolini. Mailand 2011.
Rifkind 2011
Rifkind, David: Gondar : architecture and urbanism for Italy's Fascist Empire. In: Journal of the Society of Architectural Historians, 70.2011/4, S. 492-511.
Saggio 2011
Saggio, Antonio: Giuseppe Terragni, vita e opere. Rom/Bari 2011[4] (1995).
Sale 2011
Sale, Giovanni: La Chiesa di Mussolini. Mailand 2011.
Santi 2011
Santi, Giancarlo: Nuove chiese italiane (1861-2010). Sette lezioni. Mailand 2011.
Scardigli 2011
Scardigli, Pier Gino: 1849-1902. Con l'unità d'Italia la Marina Militare nel Golfo e le prime istituzioni imprenditoriali spezzine. La Spezia 2011.
Scherzberg 2011
Scherzberg, Lucia: Karl Adam und der Nationalsozialismus. Saarbrücken 2011.
Arthurs 2012
Arthurs, Joshua: Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy. Ithaca 2012.
Bassi/Petrin 2012
Bassi, Elena und Marta Petrin: La via della Conciliazione a Roma, 1936-1950. In: Nicoloso, Paolo: Architetture per un'identità italiana. In: Nicoloso 2012, S. 187-207.
Bodenschatz/Welch Guerra 2012
Bodenschatz, Harald und Max Welch Guerra: Guernica / Gernika: Bild, Zerstörung und Wiederaufbau. In: Forum Stadt, 39.2012/3, S. 279-292.
Ciucci/Lux/Purini 2012
Ciucci, Giorgio; Lux, Simonetta und Franco Purini (Hg.): Marcello Piacentini architetto : 1881-1960. Rom 2012.
Cohen 2012
Cohen, Jean-Louis: The future of architecture, since 1889. London 2012.
Hobsbawm 2012
Hobsbawm, Eric J.: Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality. Cambridge 2012[2] (1992) (dt. Nationen und Nationalismus: Mythos und Realität seit 1780. Frankfurt/New York 2005).
Kossel 2012
Kossel, Elmar: Die Piazza della Vittoria in Brescia und Bozen : Beispiele für Strategien räumlicher Inbesitznahme und historischer Legitimation während des Faschismus in Italien. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 39.2012, S. 227-256.

La Sepzia 2012
Lemma ‚La Spezia' in Wikipedia.it: URL: http://it.wikipedia.org/wiki/La_Spezia#Evoluzione_demografica (27.03.2012).
Morgera 2012
Morgera, Alessandro: Identità e immagine : l'architettura delle stazioni nelle città di frontiera: Bolzano, Trento e Trieste. In: La panarie, 45.2012/173, S. 69-74.
Nicoloso 2012
Nicoloso, Paolo (Hg.): Progetti e opere per fare gli italiani fascisti. Udine 2012.
Nicoloso 2012a
Nicoloso, Paolo: Architetture per un'identità italiana. In: Nicoloso 2012, S. 15-133.
Nüßlein 2012
Nüßlein, Timo: Paul Ludwig Troost (1878-1934). Wien u.a. 2012.
Ostilio Rossi 2012
Rossi, Piero Ostilio: Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011. Rom/Bari 2012.
Petrin 2012
Petrin, Marta: L'isolamento del sepolcro d'Augusto e il padiglione dell'Ara Pacis, 1936-1941. In: Nicoloso 2012, S. 209-223.
Pucci 2012
Pucci, Paola: I piani regolatori in Italia dal dopoguerra agli anni '80. URL: http://www.netdiap.polimi.it/Didattica/pucci/lezioni/documenti/prg60.pdf (03.09.2012).
Rossi 2012
Rossi, Pietro Ostilio: Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011. Rom/Bari 2012.
San Benedetto 2012
URL: http://www.parrocchie.it/roma/sanbenedetto/pagina.htm (09.05.2012).
Tiburio 2012
Lemma ‚tiburio' in der Enzyklopädie ‚Treccani': vgl. URL: http://www.treccani.it/vocabolario/tiburio/ (07.03.2012)
Tragbar 2012
Tragbar, Klaus: Der Quartiere Salicotto in Siena. Eine Stadtsanierung der 1930er Jahre in Italien, in: Kai Krauskopf, Hans-Georg Lippert und Kerstin Zaschke (Hg.): Neue Tradition 3. Europäische Architektur im Zeichen von Traditionalismus und Regionalismus. Dresden 2012, S. 143-166.
Tragbar 2012a
Tragbar, Klaus: Dorisch, ionisch, korinthisch – liktorisch? Anmerkungen zur Idee einer faschistischen Architekturordnung. In: Svenshon, Helge; Marion Boos und Franziska Lang (Hg.): Werkraum Antike. Beiträge zur Archäologie und antiken Baugeschichte. Darmstadt 2012, S. 229–246.
Tragbar 2012b
Tragbar, Klaus: Die Erben Vitruvs. Schlaglichter zum Beruf des Architekten in Italien im 19. und 20. Jahrhundert. In: Nerdinger, Winfried: Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes. München 2012, S. 195-204.
Tragbar 2012c
Tragbar, Klaus: Eine verpasste Chance : zur Planungs- und Baugeschichte der Stazione Santa Lucia in Venedig. In: Koldewey-Gesellschaft (Hg.): Bericht über die 46. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung. Dresden 2012, S. 55-64.
Tschudi 2012
Tschudi, Victor Plahte: Plaster Empires : Italo Gismondi's Model of Rome. In: Journal of the Society of Architectural Historians, 71.2012/3, S. 386-403.
Villani 2012
Villani, Luciano: Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana**.** Mailand 2012.
Abram 2013
Abram, Joseph: Auguste Perret. Paris 2013.
Baltzer 2013
Baltzer, Nanni: Architekturfotografie im Faschismus. In: Zibaldone, 55.2013, S. 21-38.
Beese 2013
Beese, Christine: 'Nuovi orizzonti nell'edilizia cittadina' : Die Form der Stadt bei Marcello Piacentini (1881-1960). Dortmund 2013 (Dissertation, Technische Universität, Dortmund 2013).
Bodenschatz 2013
Bodenschatz, Harald: Städtebau für Mussolini. Auf dem Weg zu einem neuen Rom. Berlin 2013.
Brandenburg 2013
Brandenburg, Hugo: Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert : der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst. Regensburg 2013[3] (1979).
Carrera 2013
Carrera, Manuel (Hg.): Sapienza razionalista: l'architettura degli anni '30 nella città universitaria. Rom 2013.
Dal Co 2013
Dal Co, Francesco: Architettura e olio di ricino : vita ed opere di Marcello Piacentini. In: Casabella, 77.2013/826, S. 94-103.
Dobler 2013
Dobler, Ralph-Miklas: Vom Ersten Weltkrieg in den Faschismus : Architektur und Ausstattung am Beispiel von Marcello Piacentini. In: Dombrowski 2013, S. 265-283.
Dombrowski 2013
Dombrowski, Damian (Hg.): Kunst auf der Suche der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus. Berlin 2013.
Manthey 2013
Manthey, Konstantin: Der erste Diözesanbaurat Carl Kühn (1873-1942) und der Kirchenbau im Bistum Berlin zwischen 1933 und 1939. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013, S. 67-81.
Monzo 2013
Monzo, Luigi: trasformismo architettonico – Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom im Kontext der kirchenbaulichen Erneuerung im faschistischen Italien. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013, S. 83-100.
Münkler 2013
Münkler, Herfried: Der Große Krieg. Die Welt 1914 bis 1918. Berlin 2013.
Rossié 2013
Rossié, Beate: Der Berliner Kirchenbau in der Zeit des Nationalsozialismus. In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 15.2013, S. 55-65.
Sabatino 2013
Sabatino, Michelangelo: Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare. Mailand 2013.
Tragbar 2013
Tragbar, Klaus: *Fatta l'Italia, bisogna fare* ... eine nationale italienische Architektur. In: Dombrowski 2013, S. 102-119.

Tramonti 2013
Tramonti, Ulisse: Instrumentum Regni : il ruolo dell'architettura nella costruzione della nuova civiltà fascista. In: Mazzocca 2014, S. 43-57.
Bottone 2014
Bottone, Umberto (Auro d'Alba): La preghiera del legionario. zit.n. www.legionetagliamento.com: URL: http://www.legionetagliamento.com/legione/preghiera.html (08.12.2014).
Cruciani Fabozzi 2014
Cruciani Fabozzi, Mario: Mario Palanti: un architetto tra eclettismo e fascismo. Florenz 2014.
Leonhard 2014
Leonhard, Jörn: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München 2014.
Maulsby 2014
Maulsby, Lucy M.: Fascism, Architecture, and the Claiming of Modern Milan, 1922-1943. Toronto 2014.
Maulsby 2014a
Maulsby, Lucy: Giustizia Fascista: The Representation of Fascist Justice in Marcello Piacentini's Palace of Justice, Milan 1932. In: Journal of the Society of Architectural Historians, 73.2014/3, S. 312-327.
Maulsby 2014b
Maulsby, Lucy: Transformation of Public Space in Fascist Italy. In: Chattopadhyay, Swati und Jeremy White (Hg.): City Halls and Civic Materialism: Toward s a Global History of Urban Public Space. London 2014.
Mazzocca 2014
Mazzocca, Fernando (Hg.): Novecento - arte e vita in Italia tra le due guerre. Cinisello Balsamo 2014.
Pagano 2014
Pagano, Giuseppe: Piano regolatore della città italiana dell'economia all'Esposizione Universale di Roma 1942. [wiederentdecktes und erstmals veröffentlichtes Faszikel] In: Casabella, 79.2014/842 (Oktober).
Pius X. 2014
Der vollständige Text der Enzyklika ‚Il fermo proposito' (Die feste Absicht) wurde auf der Internetseite des Vatikans veröffentlicht: URL: http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_11061905_il-fermo-proposito_it.html (08.12.2014).
Quattrini 2014
Quattrini, Ramona: Disegnare l'architettura non costruita : progetti di Mario Ridolfi tra le due guerre. Rom 2014.
Syllabus Errorum 2014
‚Syllabus Errorum' in deutscher Sprache: www.domus-ecclesiae.de: URL: http://www.domus-ecclesiae.de/magisterium/syllabus-errorum.teutonice.html (08.12.2014).
Tooze 2014
Tooze, Adam: The Deluge. The Great War and the Remaking of Global Order. London 2014. (dt. Sintflut: Die Neuordnung der Welt 1916-1931. München 2015)
Tragbar 2014
Tragbar, Klaus: "Der Geist der Tradition": Anmerkungen zu Historizität und Erinnerung in der italienischen Moderne. In: Kappel, Kai und Matthias Müller (Hg.): Geschichtsbilder und Erinnerungskultur in der Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts. Regensburg 2014, S. 59-74.
Bemnedikt XV. 2014
Benedikt XV.: Friedensnote ‚Dès le début', 1. August 1917. In: Acta Apostolicae Sedis, 9.1917, S. 421-423, beziehungsweise URL: http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xv/apost_exhortations/documents/hf_ben-xv_exh_19170801_des-le-debut_it.html (08.12.2014).
Bertolaccini 2015
Bertolaccini, Laura P.: Ridolfi – De Renzi – Libera. Ricerche d'archivio. In: Accademia Nazionale di San Luca (Hg.): Annali delle arti e degli archivi. Rom 2015, S. 199-206.
Blom 2015
Blom, Philipp: Der taumelnde Kontinent. Europa 1900-1914. München 2015^{7} (2011).
Bodenschatz/Sassi/Guerra 2015
Bodenschatz, Harald; Piero Sassi und Max Welch Guerra (Hg.): Urbanism and Dictatorship: A European Challenge. Gütersloh/Berlin 2015.
D'Amelio 2015
D'Amelio, Maria Grazia: Alle porte di Roma. Il progetto di Gino Peressutti per Cinecittà (1935-1937). In: Roma moderna e contemporanea, 22.2015/1, S. 113-131.
Flavia/Gwynne 2015
Flavia, Marcello und Paul Gwynne: Speaking from the walls : militarism, education, and romanità in Rome's Città Universitaria. In: Journal of the Society of Architectural Historians, 74.2015/3, S. 323-342.
Kallis 2015
Kallis, Aristotle A.: The Third Rome, 1922-1943: The Making of the Fascist Capital. Basingstoke 2015.
Lauster 2015
Lauster, Jörg: Die Verzauberung der Welt. Eine Kulturgeschichte des Christentums. München 2015^{3} (2014).
Monzo 2015
Monzo, Luigi: Kirchen bauen im Dritten Reich. Die Inversion der kirchenbaulichen Erneuerungsdynamik am Beispiel der von Fritz Kempf entworfenen Kirche St. Canisius in Augsburg. In: Das Münster : Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 68.2015/1 (April), S. 74-82.
Monzo 2015a
Monzo, Luigi: Im Schatten der Arkade. Italiens architektonischer Aufbruch ins 20. Jahrhundert zwischen Stillleben und urbaner Wirklichkeit. In: Expressionismus, 1/2015/1 (Mai), S. 81-96.
Monzo 2015b
Monzo, Luigi: (Rez.) Michelangelo Sabatino: Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare (2013). In: Zibaldone, 30.2015/58 (Herbst 2014), S. 138-141.
Mosco 2015
Mosco, Valerio Paolo: L'ultima cattedrale. Genua 2015.
Peperoni 2015
Peperoni, Gian Matteo: L'ampliamento del regio Istituto Magistrale di Forlimpopoli (1931-1938) : architettura e regime, un rapporto complesso. In: Forlimpopoli, 26.2015, S. 215-245.
Quilici 2015
Quilici, Vieri: EUR : una moderna città di fondazione. Rom 2015.
Vidotto 2015
Vidotto, Vittorio (Hg.): Esposizione universale di Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60. Rom 2015.
Winkler 2015
Winkler, Heinrich August: Geschichte des Westens. Die Zeit der Weltkriege, 1914-1945. München 2015^{2} (2011).

Bader 2016
Bader, Vera Simone: Moderne in Afrika. Asmara – Die Konstruktion einer italienischen Kolonialstadt, 1889–1941. Berlin 2016.
Beese 2016
Beese, Christine: Grand Tour in Reverse: Marcello Piacentini's Tour of Germany in 1930 and 1931. In: Architectural Histories, 4(1): 16, 2016, S. 1–18. DOI: http://dx.doi.org/10.5334/ah.197
Beese 2016
Beese, Christine: Marcello Piacentini. Moderner Städtebau in Italien. Berlin 2016.
Beevor 2016
Beevor, Antony: Der Zweite Weltkrieg. München 2016.
Kershaw 2016
Kershaw, Ian: To Hell and Back. Europe, 1914-1949. London 2016.
Kertzer 2016
Kertzer, David I.: Der erste Stellvertreter. Papst Pius XI. und der geheime Pakt mit dem Faschismus. Darmstadt 2016.
Monzo 2016
Monzo, Luigi: (Rez.) Christine Beese: Marcello Piacentini. Moderner Städtebau in Italien (2016). In: architectura : Zeitschrift für Geschichte der Baukunst, 45.2015/1 (erschienen im Oktober 2016), S. 88-91.
Kinzel 2016
Kinzel, Sarah: Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915. Bern 2016.
Wehrens 2016
Wehrens, Hans Georg: Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. bis zum 9. Jahrhundert. Ein Vademecum. Freiburg i.Br. 2016.
Woller 2016
Woller, Hans: Mussolini. Der erste Faschist. München 2016.
Tesch 2016
Tesch, Sebastian: Albert Speer (1905-1981). Wien u.a. 2016.
Tragbar 2016
Tragbar, Klaus: Die Entdeckung des ambiente. Gustavo Giovannoni und sein europäischer Kontext. In: Enss, Carmen M. und Gerhard Vincken (Hg.): Produkt Altstadt. Historische Stadtzentren in Städtebau und Denkmalpflege. Bielefeld 2016, S. 29-43.
Volpi 2016
Volpi, Cristiana: Il Palazzo delle Poste di Alessandria: Franco Petrucci architetto negli anni del regime. Rom 2016.
Albrecht 2017
Albrecht, Katrin: Angiolo Mazzoni. Architekt der italienischen Moderne. Berlin 2017.
Enss 2017
Enss, Carmen Maria: Ambiente – Theodor Fischers und Gustavo Giovannonis frühe Aneigungen der alten Stadt für die moderne Großstadt nach 1890. In: Altrock, Uwe; Huning, Sandra (Hg.): Die schöne Stadt. Begriffe und Debatten, Theorie und Praxis in Städtebau und Architektur, Berlin 2017 (Reihe Planungsrundschau, Ausgabe 24), S. 143–169.
Maulsby 2017
Maulsby, Lucy: Expressions of Political Powe: Case del Fascio. Modernism, and Vernacular Tradition. In: Haughey, Patrick (Hg.): Across Space and Time. Architecture and the Politics of Modernity. New Brunswick 2017.
Santa Maria Beltrade o.J.
Antica e nuova Santa Maria Beltrade: due chiese, un'unica devozione. o.O. u.J.
Birolli o.J.
Birolli, Zeno (Hg.): Miti del '900. Letteratura – Arte.
Gori o.J.
Gori, Patrizia: Il fondo documentario dell'Ispettorato Edilizio. URL: http://www.archiviocapitolino.it/files/archivio/ripartizione_v_lavori_pubblici_-_ispettorato_edilizio.pdf (28.04.2017).
Guadagnini o.J.
Guadagnini, Domenico: Le industrie caratteristiche delle Tre Venezie e la prima Mostra biennale internazionale delle arti decorative in Monza. o.O. o.J.
Istituto di Studi Romani o.J.
Istituto di Studi Romani (Hg.): I Santi Angeli Custodi a Montesacro. Rom o.J.
Lido o.J.
Il Lido di Venezia. Splendido nella sua storia. Stazione climatica-balneare. Venedig o.J.
Nicola Gentile o.J.
Gentile, Nicola: La carta della scuola: commento, dottrina, problemi : premessa storica sulla politicità e socialità della scuola e sulla teoria e pratica del lavoro : principi, fini e metodi dell'educazione romana, cristiana e fascista. Bitonto o.J.
Opera di Soccorso o.J.
Opera di Soccorso (Hg.): Statistica delle chiese rovinate dalla guerra. Venedig o.J.
Parrocchia SS. Pietro e Paolo o.J.
Parrocchia SS. Pietro e Paolo (Hg.): La Basilica dei SS. Pietro e Paolo all'EUR. Roma. Rom o.J.
S. Maria Beltrade o.J.
Antica e nuova Santa Maria Beltrade: due chiese, un'unica devozione. o.O. o.J.
SS. Nabore e Felice o.J.
SS. Nabore e Felice alle caserme. Mailand o.J.
Torres o.J.
[Torres, Giulia]: Sette puntate del giornale: La riscossa. Otto ore e un voto. Storia del Tempio votivo del Lido di Venezia. o.O. o.J.
Zaffaroni o.J.
Zaffaroni, Giovanni (Hg.): Santa Rita a Milano. Mailand o.J.


CROCI
FASCI
LUIGI MONZO
Der italienische Kirchenbau
in der Zeit des Faschismus
1919
1945
BAND II

Luigi Monzo

croci e fasci

Der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus 1919-1945

I
Einführung, Hintergrund, Panorama, Themen und Exkurse

II
Abbildungen

Zur Erlangung des akademischen Grades

eines Doktor-Ingenieurs

von der Fakultät für Architektur des

Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)

genehmigte Dissertation

von

Luigi Monzo

Hauptreferent: Prof. Dr. phil. Johann Josef Böker
Korreferent: Prof. Dr.-Ing. Klaus Tragbar
Tag der mündlichen Prüfung: 12. Januar 2017

Für Anke

INHALT

Band I

1. Einführung 18

HINTERGRUND

2. Interpretation und Wirkung des Faschismus: Totalitarismus und politische Religion 46

3. Katholische Kirche und italienischer Staat 121

PANORAMA

4. Architektur und Faschismus 151

5. Entwicklungslinien des italienischen Kirchenbaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts 179

THEMEN I: Kirchenbau im Wirkungskreis von regionaler Kultur und Programmatik

6. Erste Versuche einer architektonischen Erneuerung im italienischen Kirchenbau 229

7. Liturgische Architektur: Der Kirchenbau Giuseppe Polvaras und der *Scuola Beato Angelico* 289

THEMEN II: Kirchenbau in Mailand und Rom

8. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne I: Kirchenbau in Mailand 330

9. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne II: Kirchenbau in Rom 437

THEMEN III: Kirchenbauliche Kristallisationspunkte

10. *La ricerca dello stile I:* Der Wettbewerb für die Kathedrale von La Spezia (1929/31) 630

11. *La ricerca dello stile II:* Die Wettbewerbe für neue Kirchen in der Diözese Messina (1931-33) . 699

THEMEN IV: Kirchenbau im Wirkungskreis von Avantgarde und Politik

12. *Moderno e italiano I: Razionalismo* und Kirchenbau, Studien und Projekte 770

13. *Moderno e italiano II: Razionalismo* und Kirchenbau, Baubeispiele 840

14. Faschistischer Kirchenbau? 891

EXKURSE

15. Italienischer Kirchenbau nach dem Zweiten Weltkrieg 938

16. Kirchenbau im Dritten Reich am Beispiel der Kirche St. Canisius in Augsburg (1932-34) 947

ZUSAMMENFASSUNG

La forza del contesto: Der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus zwischen Antagonismus und Integration 956

ANHANG

1 | Register der angeführten Kirchenbauten 995
2 | Personen 1005
3 | Quellenverzeichnis 1031
4 | Literaturverzeichnis 1034

Band II

Abbildungen 8

Band II

Abbildungen

INHALT

Band II

Die einführenden Kapitel 1-3 sowie das Fazit (Kapitel 17) wurden nicht mit Abbildungen versehen.

4. Architektur und Faschismus 8
5. Entwicklungslinien des italienischen Kirchenbaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts 36
6. Erste Versuche einer architektonischen Erneuerung im italienischen Kirchenbau 38
7. Liturgische Architektur: Der Kirchenbau Giuseppe Polvaras und der *Scuola Beato Angelico* 69
8. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne I: Kirchenbau in Mailand 102
9. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne II: Kirchenbau in Rom 179
10. *La ricerca dello stile I*: Der Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia 301
11. *La ricerca dello stile II*: Die Wettbewerbe für neue Kirchen in der Diözese Messina 343
12. *Moderno e italiano I*: Kirchenbau im Umfeld des Razionalismo, Studien und Projekte 369
13. *Moderno e italiano II*: Kirchenbau im Umfeld des Razionalismo, Bauten 385
14. Faschistischer Kirchenbau? 410
15. Exkurs I: Italienischer Kirchenbau nach dem Zweiten Weltkrieg 439
16. Exkurs II: Kirchenbau im Dritten Reich / St. Canisius in Augsburg 442

Abbildungsnachweis

Die hier zusammengestellten Abbildungen wurden auf der Grundlage des wissenschaftlichen Bildzitatrechts ausschließlich zur Erläuterung des Inhalts in die Arbeit aufgenommen. Der Abbildungsnachweis wird in der jeweiligen Bildunterschrift als Bildzitat (Kurztitel, Seitenzahl), Originalquelle (Archivname: Fundus) oder Autorenfotografie (Vor- und Zuname, Jahreszahl) geführt. Für die Auflösung der Nachweise siehe Band 1 Abkürzungen und Literaturverzeichnis. Nicht oder nicht korrekt benannte Rechteinhaber werden gebeten, sich an den Verfasser zu wenden.

Die Titelseite wurde von Ismenia Keck gestaltet; unter Verwendung einer Fotografie von Luigi Monzo, die einen Ausschnitt des Innenraumes der Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom zeigt (2015).

4. Architektur und Faschismus



Abb. 1 Marcello Piacentini als Princeps der Città universitaria in einer Präsentation der Zeitschrift 'Capitolium', 1933. (Capitolium 1933, S. 607)



Abb. 2 Marcello Piacentini: Padiglione delle Feste bei der Jubiläumsausstellung in Rom, 1911. (Ciucci/Muratore 2004, S. 30)



Abb. 3 Ulisse Stacchini: Zentralbahnhof (Stazione Centrale), Mailand, 1912-31. (Ciucci/Muratore 2004, S. 51)



Abb. 4 Ulisse Stacchini: Zentralbahnhof (Stazione Centrale), Mailand, 1912-31. Empfangshalle. (Ciucci/Muratore 2004, S. 51)



Abb. 5 Gruppenbild zur Eröffnung der Prima Esposizione di Architettura Razionale in Rom [MIAR I], 29. März 1928. In der ersten Reihe von links sind Minnucci, Oppo, Staatssekretär Emilio Bodrero, Calza Bini und Libera zu sehen. (Ciucci/Muratore 2004, S. 67)

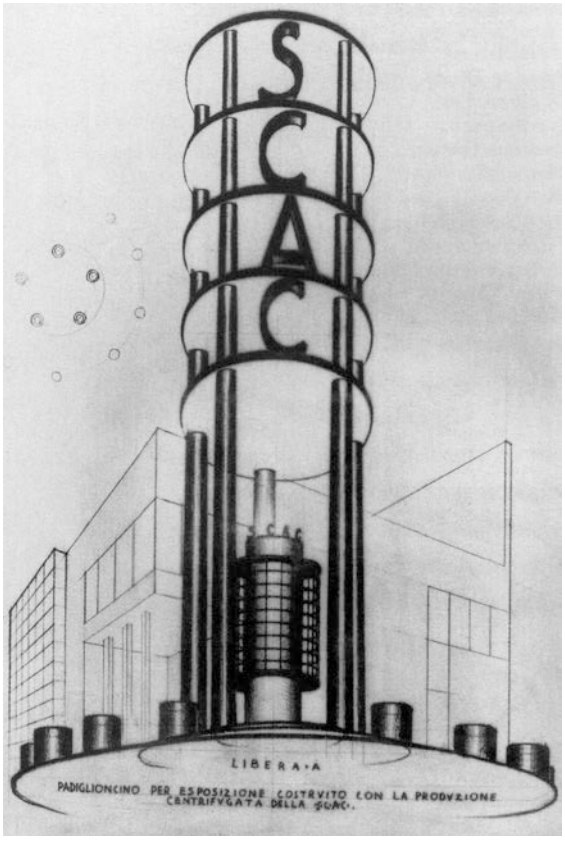


Abb. 6 Adalberto Libera: Entwurf eines Werbeturms für den Auftritt des Unternehmen SCAC bei einer Messe in Mailand, MIAR I, Rom, 1928. (Ciucci/Muratore 2004, S. 68)

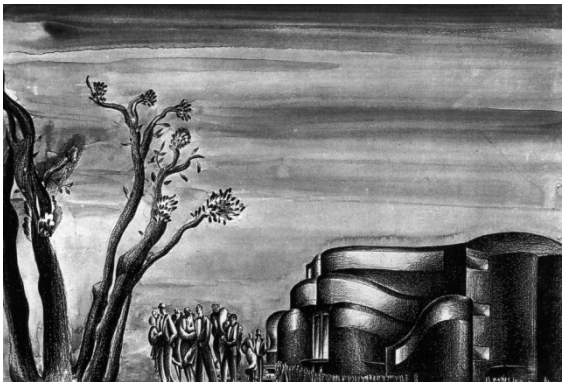


Abb. 7 Luigi Vietti: Entwurf für ein Großtheater, MIAR I, Rom, 1928. (Ciucci/Muratore 2004, S. 69)

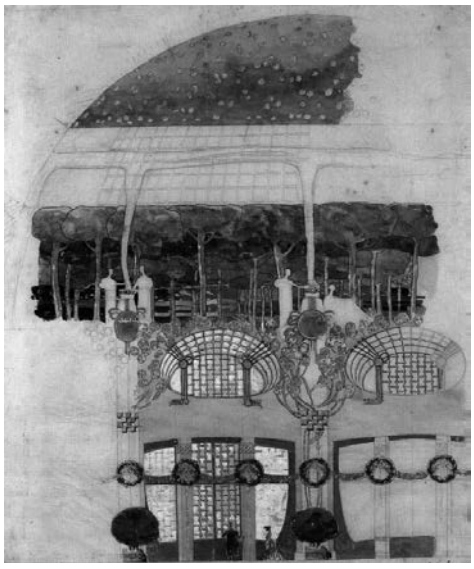


Abb. 8 Raimondo D'Aronco: Detailzeichnung der Rotunde am Eingangsbauwerk bei der Esposizione Internazionale di Arti Decorative, Turin, 1902. (Ciucci/Muratore 2004, S. 13)



Abb. 9 Ernesto Basile: Palazzo del Parlamento, Rom, 1903-18. Plenarsaal. (Kirk 2005 II, S. 23)



Abb. 10 Giuseppe Sommaruga: Palazzo Castiglioni, Mailand, 1901-03. (Kirk 2005 II, S. 20)



Abb. 11 Pio Piacentini: Palazzo delle Esposizioni, Rom, 1878-82. (Kirk 2005 I, S. 251)



Abb. 12 Cesare Bazzani: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, 1908-11. (Kirk 2005 I, S. 257)

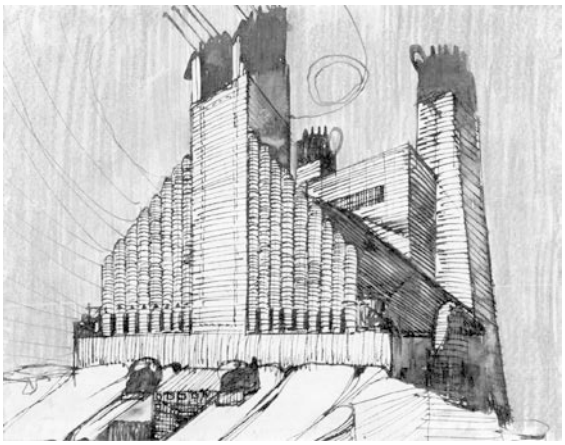


Abb. 13 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, 1914. (Magnago Lampugnani 1992, S. 165)

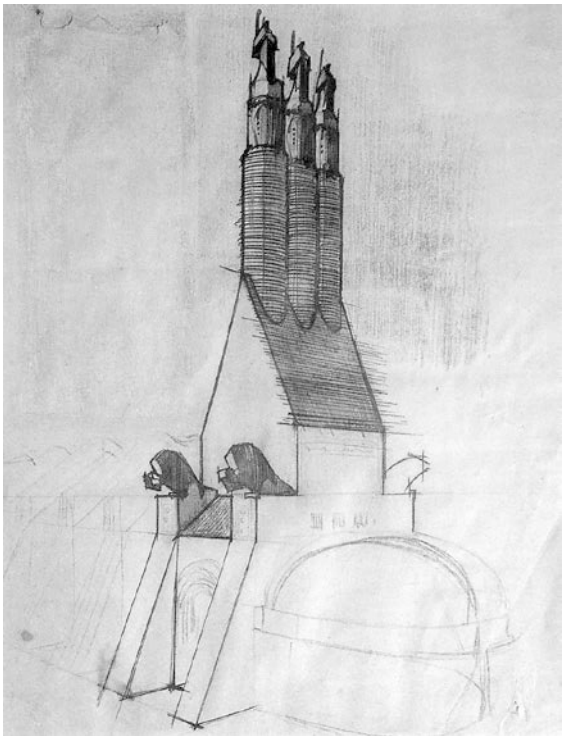


Abb. 14 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, 1914[?] (Magnago Lampugnani 1992, S. 164)

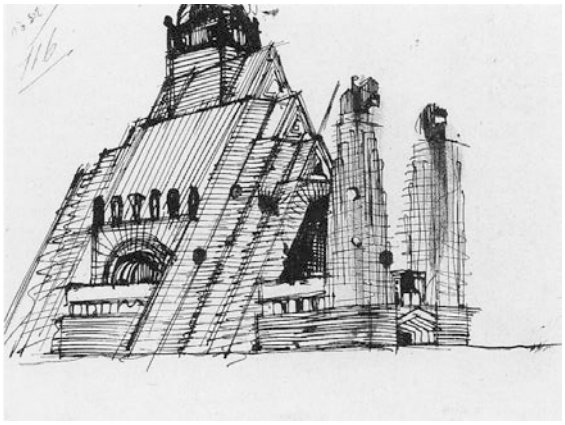


Abb. 15 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirchen, 1915. (Magnago Lampugnani 1992, S. 201)



Abb. 16 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, 1915. (Magnago Lampugnani 1992, S. 201)



Abb. 17 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, 1914-15. (Magnago Lampugnani 1992, S. 204)



Abb. 18 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, 1915. (Magnago Lampugnani 1992, S. 200)

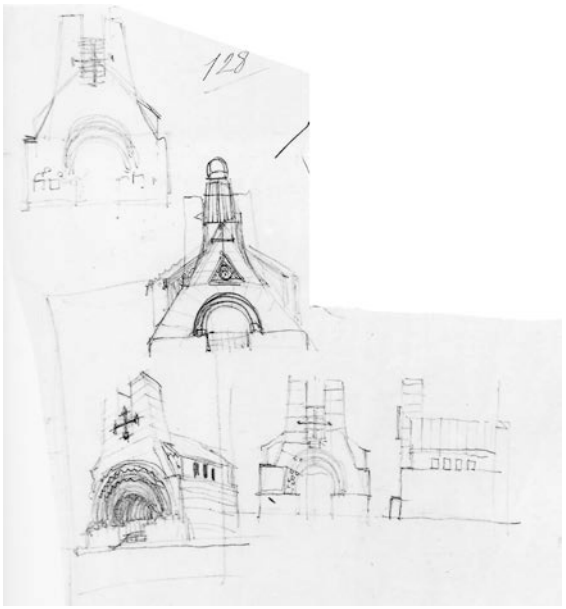


Abb. 19 Antonio Sant'Elia: Studien für Kirchen oder Kapellen, 1914-15[?] (Magnago Lampugnani 1992, S. 203)

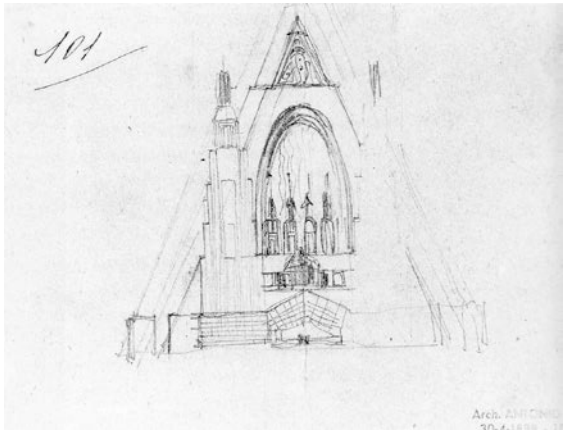


Abb. 20 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, 1915. (Magnago Lampugnani 1992, S. 206)

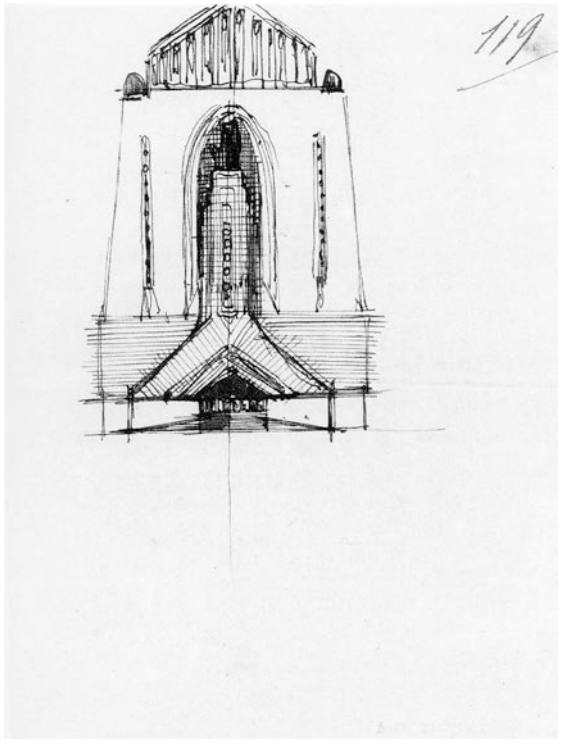


Abb. 21 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, 1915[?] (Magnago Lampugnani 1992, S. 207)



Abb. 22 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, vermutlich in Verbindung mit dem Wettbewerb für eine Kirche in Salsomaggiore (PR), 1914[?] (Magnago Lampugnani 1992, S. 199)



Abb. 23 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, vermutlich in Verbindung mit dem Wettbewerb für eine Kirche in Salsomaggiore (PR), 1914[?] (Magnago Lampugnani 1992, S. 198)



Abb. 24 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, vermutlich in Verbindung mit dem Wettbewerb für eine Kirche in Salsomaggiore (PR), 1914[?] (Magnago Lampugnani 1992, S. 198)



Abb. 25 Antonio Sant'Elia: Studie für eine Kirche, vermutlich in Verbindung mit dem Wettbewerb für eine Kirche in Salsomaggiore (PR) (PR), 1914[?] (Magnago Lampugnani 1992, S. 200)

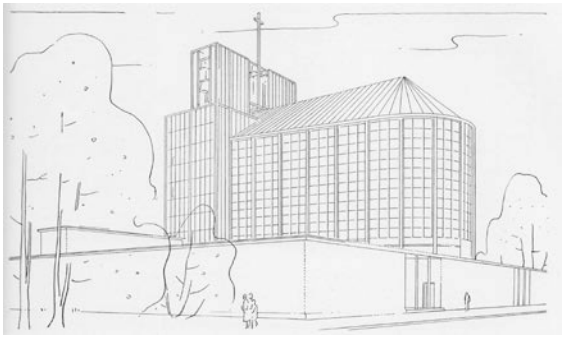


Abb. 26 Otto Bartning: Kirche bei der Pressa-Ausstellung in Köln, 1928. (Pfammatter 1948, S. 67)

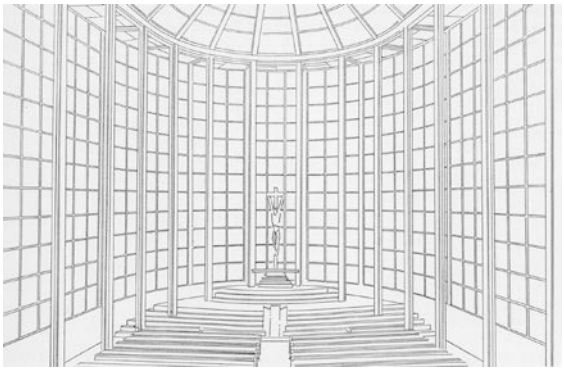


Abb. 27 Otto Bartning: Kirche bei der Pressa-Ausstellung in Köln, 1928. (Pfammatter 1948, S. 67)

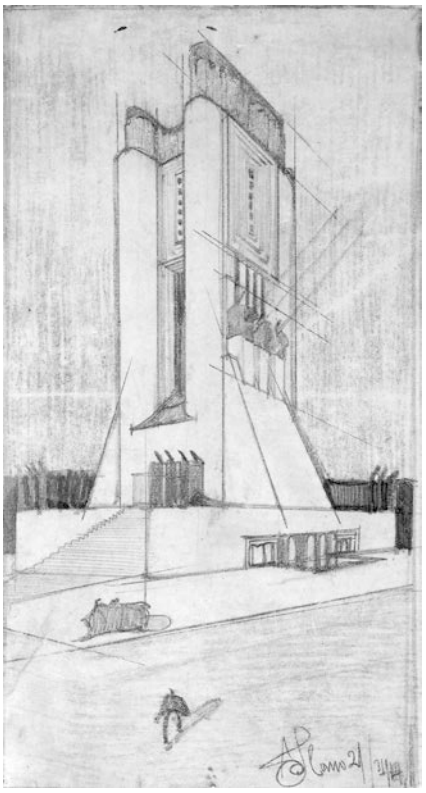


Abb. 28 Antonio Sant'Elia: Studie für ein Elektrizitätswerk oder einen Leuchtturm, 1914. (Magnago Lampugnani 1992, S. 157)



Abb. 29 Giuseppe Terragni: Monumento ai Caduti, Como, 1930-33. (Dimitrios Thalassinos, 2013)

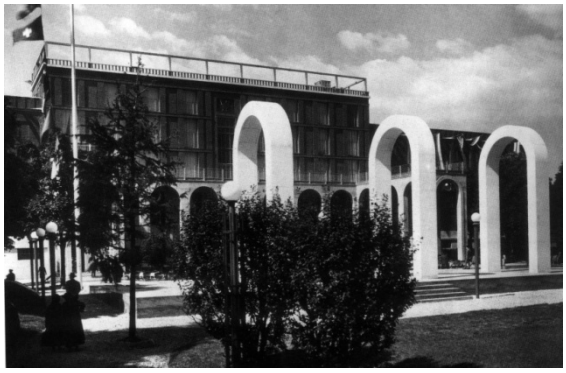


Abb. 30 Giovanni Muzio: Palazzo dell'Arte, Mailand, 1931-33. (Ciucci/Muratore 2004, S. 158)



Abb. 31 Giovanni Muzio: Palazzo dell'Arte, Mailand, 1931-33. Detail des Treppenraumes. (Luigi Monzo, 2009)

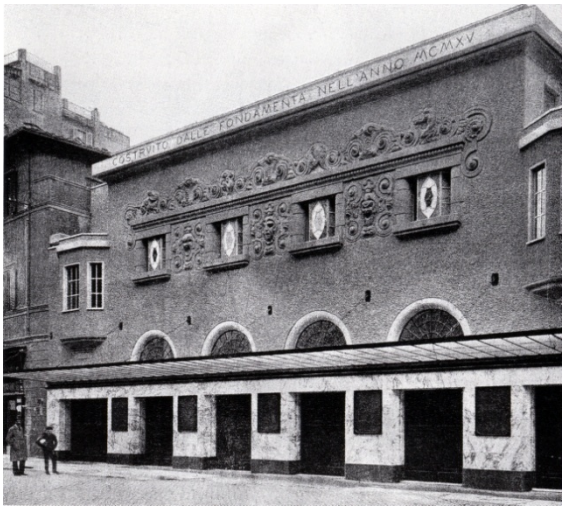


Abb. 32 Marcello Piacentini: Cinema Corso, Rom, 1915-18/19. Ansicht der Fassade vor der Umarbeitung. (Ciucci/Muratore 2004, S. 76)



Abb. 33 Marcello Piacentini: Banca d'Italia, Rom, 1916-18. (Kirk 2005 II, S. 86)



Abb. 34 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VII/1925c. (Arrighini 1995)

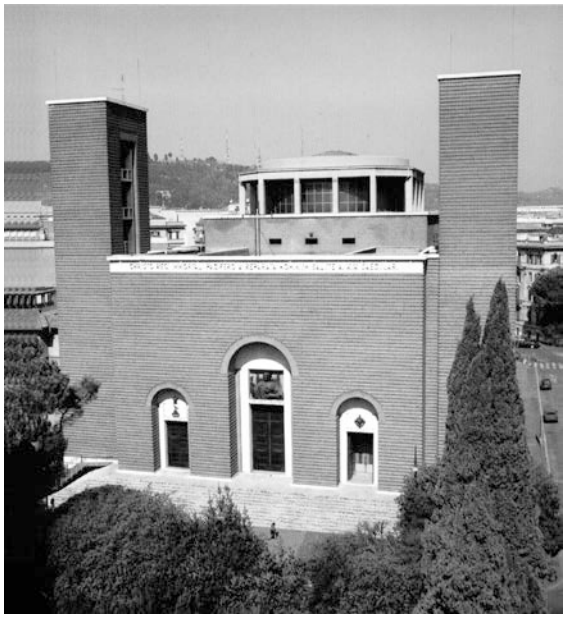


Abb. 35 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Ausgeführter Bau. (Arrighini 1995)



Abb. 36 Marcello Piacentini: Casa Madre dei Mutilati, Rom, 1924-28/34-36. Zweiter Bauabschnitt (1934-36). (Luigi Monzo, 2012)

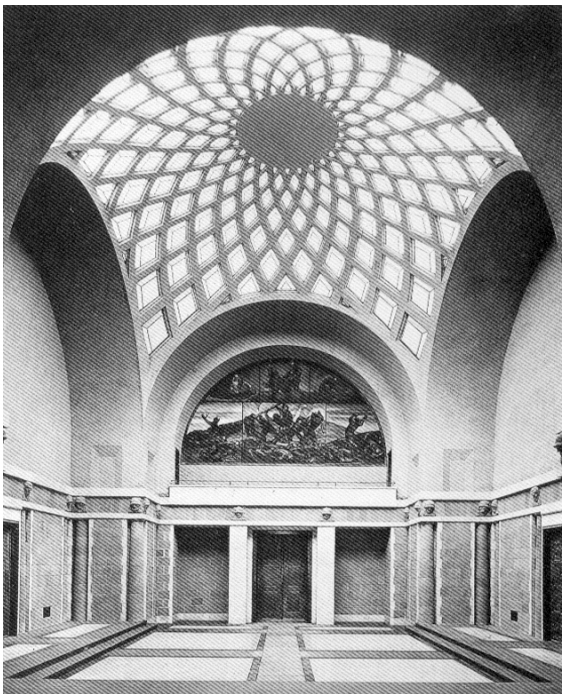


Abb. 37 Marcello Piacentini: Casa Madre dei Mutilati, Rom, 1924-28/34-36. Erster Bauabschnitt (1924-28). Versammlungsraum. (Pisani 2004, S. 60)

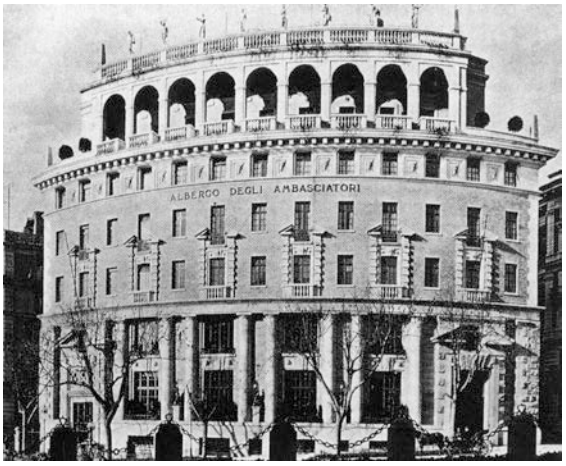


Abb. 38 Marcello Piacentini: Albergo Ambasciatori, Rom, 1925. (De Rose 1995, S. 173)



Abb. 39 Fori Imperiali, Rom. Aufnahme der Baustelle vom Vittoriano aus, 1932. (Ciucci/Muratore 2004, S. 271)



Abb. 40 Via dell'Impero, Rom. Luftaufnahme, 1937. (Ciucci/Muratore 2004, S. 271)



Abb. 41 Mario Marchi: Villino della cooperativa 'Voluntas et Labor', Rom, 1924. (Ciucci/Muratore 2004, S. 87)



Abb. 42 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Palazzina in einem der neuen Stadtteile Roms. Wettbewerbsbeitrag, 1927. (Ciucci/Muratore 2004, S. 85)

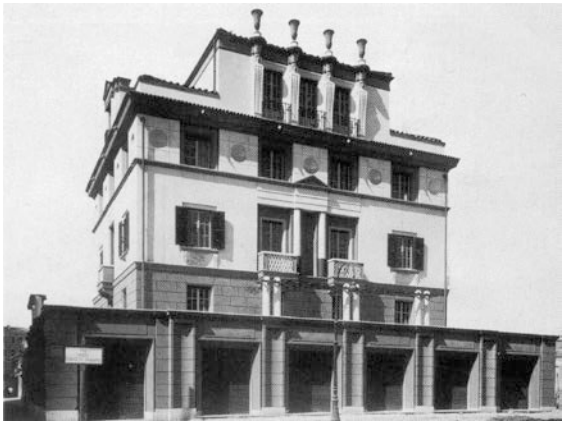


Abb. 43 Mario De Renzi: Villino Cappellini, Rom, 1928-30. (Ciucci/Muratore 2004, S. 90)



Abb. 44 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. (Luigi Monzo, 2009)

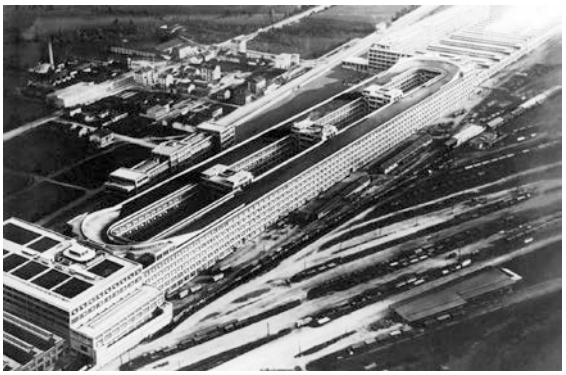


Abb. 45 Giacomo Mattè-Trucco: FIAT-Lingotto-Werk, Turin, 1914-23. (Kirk 2005 II, S. 59)

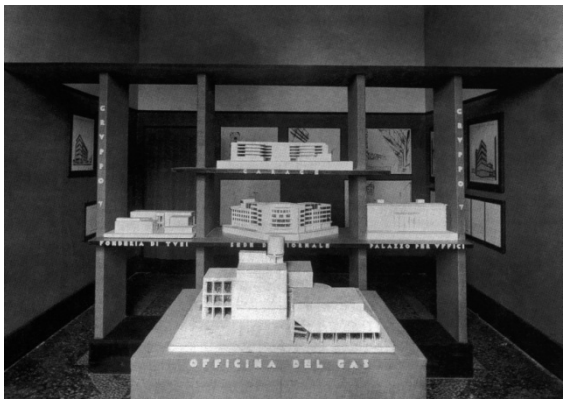


Abb. 46 Ausstellungsraum des Gruppo 7 bei der III. Biennale in Monza, 1927. Im Vordergrund das Modell von Terragnis Officina del gas. (Ciucci/Muratore 2004, S. 115)



Abb. 47 Gigi Chessa: Apotheke in der Strada dei Negozi bei der III. Biennale in Monza, 1927. (Ciucci/Muratore 2004, S. 111)



Abb. 48 Giuseppe Terragni: Wohnungsbau Novocomum, Como, 1927-29. (Dimitrios Thalassinos, 2013)



Abb. 49 Marcello Piacentini: Monumento alla Vittoria, Bozen, 1926-28. (Kirk 2005 II, S. 100)



Abb. 50 Leone Battista Alberti: S. Andrea in Mantua, beg. 1472. (Wikimedia Commons, gemeinfrei)

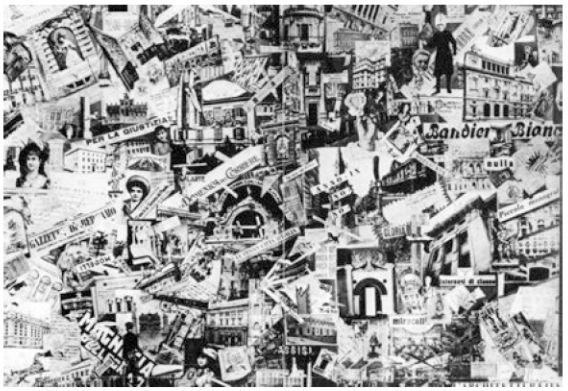


Abb. 51 Pietro Maria Bardi: 'Tavolo degli orrori' bei der ersten Ausstellung des MIAR, 1931. (Accasto 1971)



Abb. 52 Giuseppe Vaccaro und Gino Franzi: Palazzo delle Poste, Neapel, 1928. Wettbewerbsbeitrag. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 3)



Abb. 53 Giuseppe Vaccaro und Gino Franzi: Palazzo delle Poste, Neapel, 1932-36. Ausgeführter Entwurf. (Daneri/Patetta 1988, S. 142)



Abb. 54 Pio Piacentini: Palazzo delle Esposizioni, Rom, 1878-82. Foto mit Bleistiftskizzen von Enrico Del Debbio zur Verkleidung des Bauwerks für die Mostra della Rivoluzione Fascista, 1931/32[?] (Ciucci/Muratore 2004, S. 308)



Abb. 55 Adalberto Libera und Mario De Renzi: Temporäre Verkleidung des Palazzo delle Esposizioni für die Mostra della Rivoluzione Fascista, Rom, 1932. (Ciucci/Muratore 2004, S. 308)



Abb. 56 Alfredo Scalpelli: Temporäre Verkleidung des Palazzo delle Esposizioni für die Mostra Augustea della Romanità, Rom, 1937. (Ciucci/Muratore 2004, S. 308)

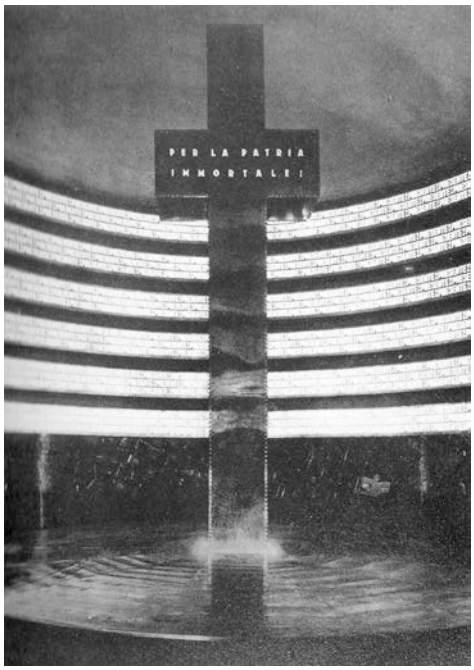


Abb. 57 Adalberto Libera und Antonio Valente: Sacrario dei martiri bei der Mostra della Rivoluzione Fascista im Palazzo delle Esposizioni, Rom, 1932. (Ciucci 1996, S. 245)

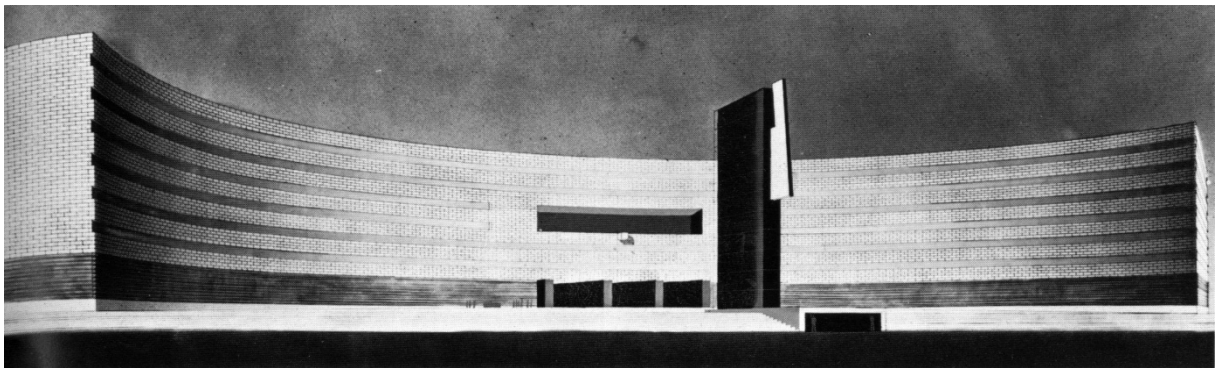


Abb. 58 Adalberto Libera und Mario De Renzi: Palazzo del Littorio, Rom, 1934. Wettbewerbsbeitrag. (Daneri/Patetta 1988, S. 155)

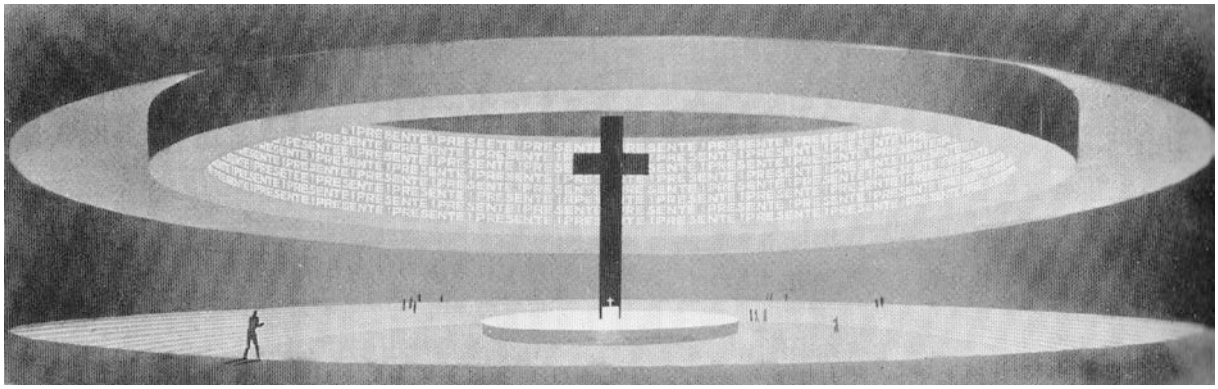


Abb. 59 Adalberto Libera und Mario De Renzi: Palazzo del Littorio, Rom, 1934. Wettbewerbsbeitrag. Innenraumperspektive des Sacrario dei martiri. (Schnapp 2004, S. 40)

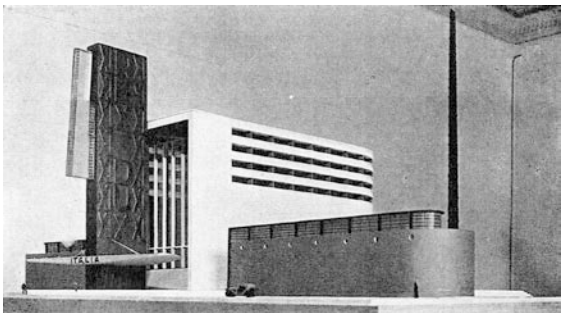


Abb. 60 Adalberto Libera und Mario De Renzi: Italienischer Pavillon bei der Weltausstellung in Chicago, 1933. Modellfoto. (Architettura 1933, S. 317)

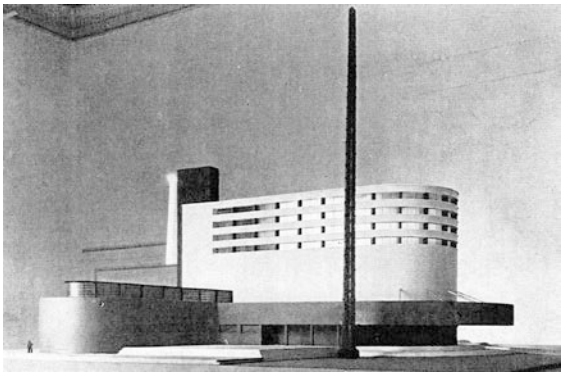


Abb. 61 Adalberto Libera und Mario De Renzi: Italienischer Pavillon bei der Weltausstellung in Chicago, 1933. Modellfoto. (Architettura 1933, S. 317)



Abb. 62 Oriolo Frezzotti: S. Marco, Littoria (heute Latina), 1932-35. (Gresleri 2007, S. 89)

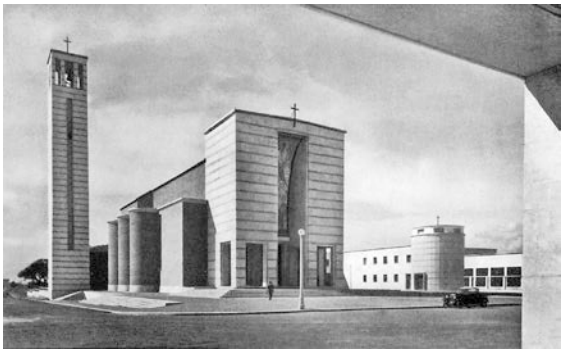


Abb. 63 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. (Gresleri 2007, S. 69)



Abb. 64 Giovanni Michelucci und Gruppo Toscano: Stazione S. Maria Novella, Florenz, 1932-35. (Conforti/Duilio 2006, S. 132)



Abb. 65 Giovanni Michelucci und Gruppo Toscano: Stazione S. Maria Novella, Florenz, 1932-35. (Conforti/Duilio 2006, S. 139)

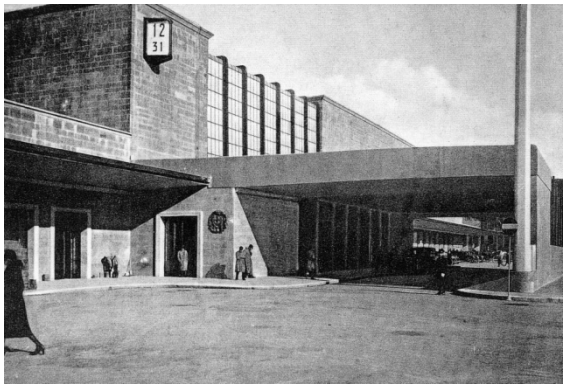


Abb. 66 Giovanni Michelucci und Gruppo Toscano: Stazione S. Maria Novella, Florenz, 1932-35. (Conforti/Duilio 2006, S. 139)



Abb. 67 Giovanni Michelucci und Gruppo Toscano: Stazione S. Maria Novella, Florenz, 1932-35. (Conforti/Duilio 2006, S. 140)



Abb. 68 Giovanni Michelucci und Gruppo Toscano: Stazione S. Maria Novella, Florenz, 1932-35. (Conforti/Duilio 2006, S. 140)



Abb. 69 Giovanni Michelucci und Gruppo Toscano: Stazione S. Maria Novella, Florenz, 1932-35. Wettbewerbsbeitrag, 2. Durchgang, 1933. (Conforti/Duilio 2006, S. 136)

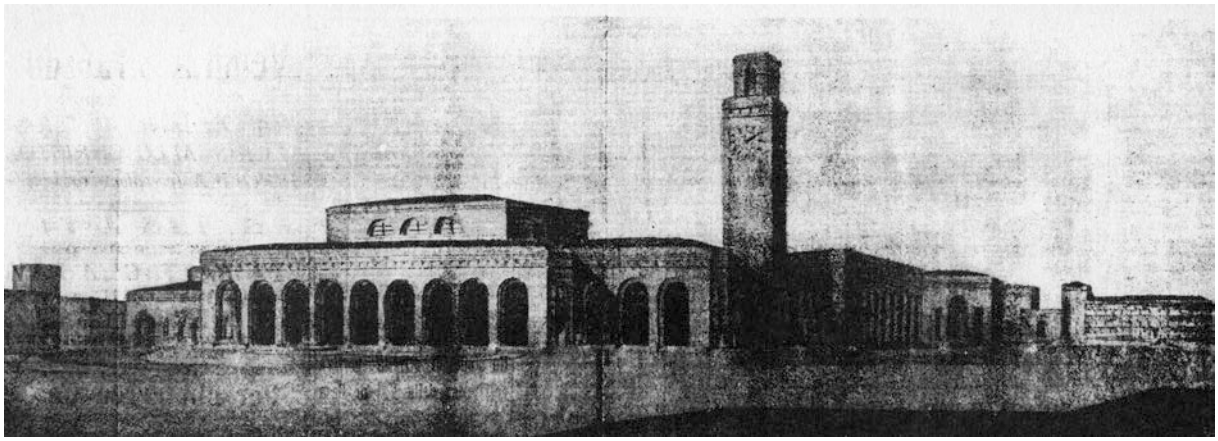


Abb. 70 Angiolo Mazzoni: Stazione S. Maria Novella, Florenz, 1932-35. Wettbewerbsbeitrag, 2. Durchgang, 1933. (Bandini 1987, S. 25)



Abb. 71 Sonderausgabe der Zeitschrift 'Architettura' anlässlich der Messina-Serie, 1932. Titelseite.

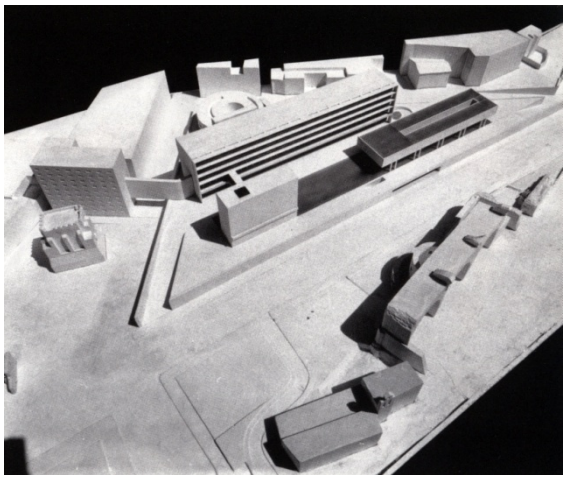


Abb. 72 BBPR: Palazzo del Littorio, Rom, 1934. Wettbewerbsbeitrag. (Ciucci/Muratore 2004, S. 272)

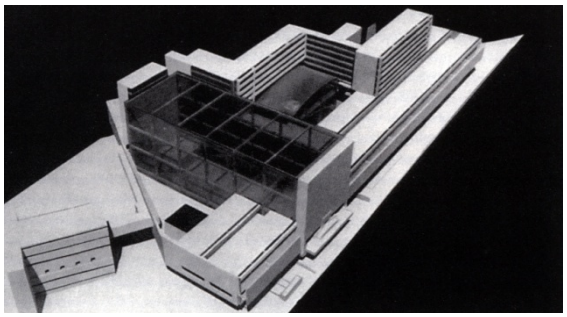


Abb. 73 Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Luigi Vietti, Marcello Nizzoli und Mario Sironi: Palazzo del Littorio, Rom, 1934. Wettbewerbsbeitrag, Progetto B. (Ciucci/Muratore 2004, S. 273)

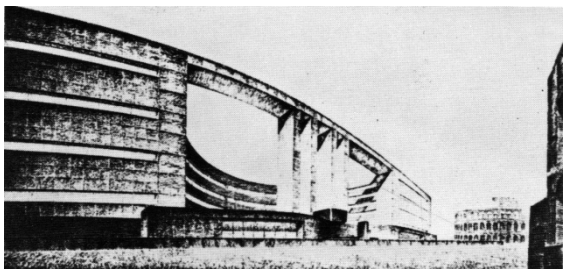


Abb. 74 Giuseppe Samonà: Palazzo del Littorio, Rom, 1934. Wettbewerbsbeitrag. (Daneri/Patetta 1988, S. 156)

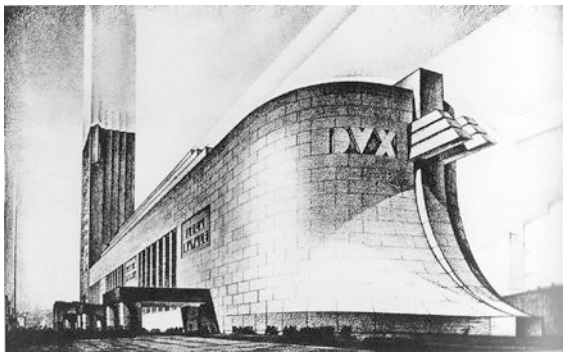


Abb. 75 Mario Palanti: Palazzo del Littorio, Rom, 1934. Wettbewerbsbeitrag. (Kirk 2005 II, S. 111)



Abb. 76 Arnaldo Foschini, Enrico Del Debbio und Vittorio Ballio Morpurgo: Palazzo del Littorio, Rom, 1934. Wettbe-werbsbeitrag. (Kirk 2005 II, S. 113)



Abb. 77 Arnaldo Foschini, Enrico Del Debbio und Vittorio Ballio Morpurgo: Palazzo del Littorio (seit 1940 als Sitz des Ministero degli Affari Esteri geplant; heute Palazzo della Farnesina), Rom, 1938-43/46-59.



Abb. 78 Giuseppe Terragni: Casa del Fascio, Como, (1928) 1932-36. (Dimitrios Thalassinos 2013)



Abb. 79 Giuseppe Terragni: Casa del Fascio, Como, (1928) 1932-36. Blick auf den Dom und die Piazza del Popolo (vormals Piazza dell'Impero) vom Foyer aus (Mantero 1969, S. 137)

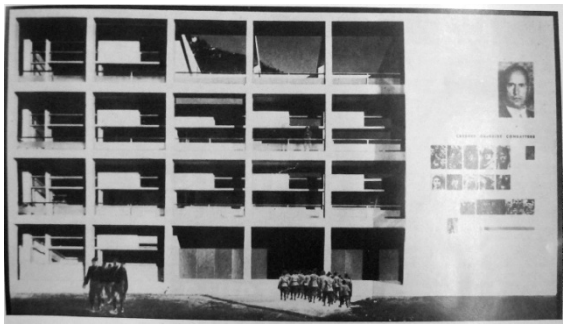


Abb. 80 Giuseppe Terragni: Casa del Fascio, Como, (1928) 1932-36. Fotomontage mit den künstlerischen Applikationen Marcello Nizzolis (Quadrante 1936/35, S. 33)

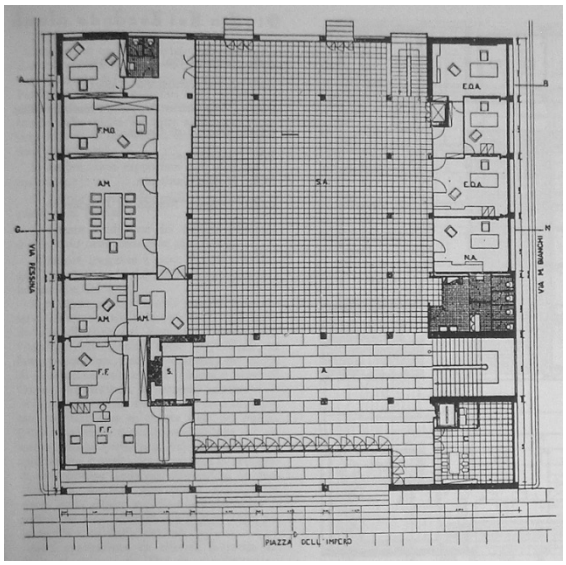


Abb. 81 Giuseppe Terragni: Casa del Fascio, Como, (1928) 1932-36. Grundriss (Quadrante 1936/35, S. 39)



Abb. 82 Titelblatt der monografischen Ausgabe der Zeitschrift 'Quadrante' im Oktober 1936.

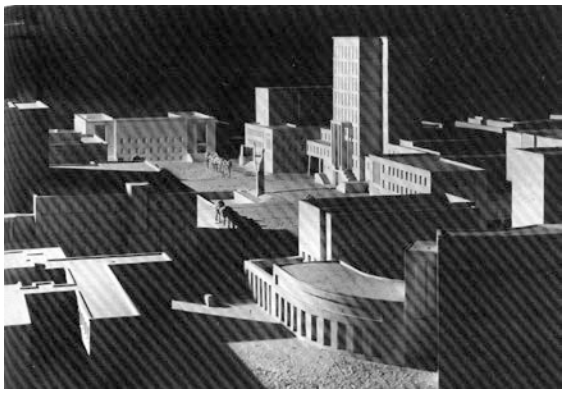


Abb. 83 Marcello Piacentini und Giuseppe Pagano (Projektleitung): Città universitaria, Rom, 1932. Modell des ersten Entwurfs. (Lupano 1991 fig. 121)

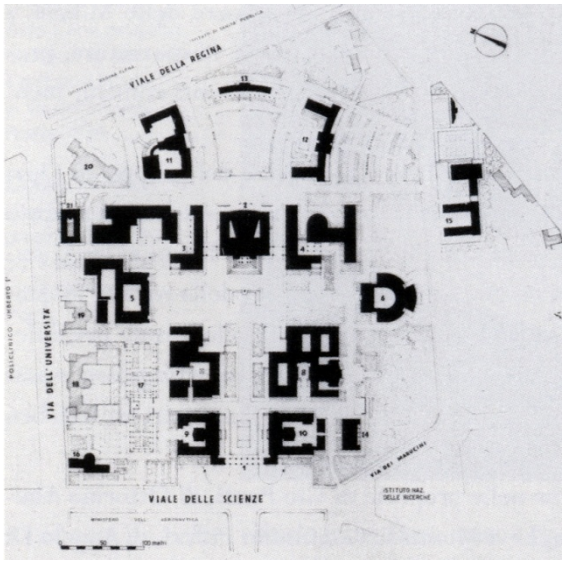


Abb. 84 Marcello Piacentini und Giuseppe Pagano (Projektleitung): Città universitaria, Rom, 1933-35. Lageplan. (Ciucci/Muratore 2004, S. 276)

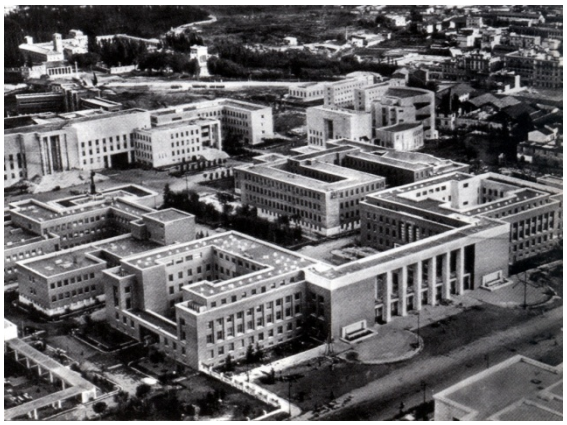


Abb. 85 Marcello Piacentini und Giuseppe Pagano (Projektleitung): Città universitaria, Rom, 1933-35. Luftaufnahme. (Ciucci/Muratore 2004, S. 276)



Abb. 86 Marcello Piacentini: Rektoratsgebäude, Città universitaria, Rom, 1933-35. Gebäudefront. (Ciucci/Muratore 2004, S. 277)



Abb. 87 Marcello Piacentini: Rektoratsgebäude, Città universitaria, Rom, 1933-35. Rückseite. (Ciucci/Muratore 2004, S. 277)



Abb. 88 Giuseppe Capponi: Istituto di Botanica, Città universitaria, Rom, 1933-35. Gebäudefront. (Ciucci/Muratore 2004, S. 280)



Abb. 89 Giuseppe Pagano: Istituto di Fisica, Città universitaria, Rom, 1933-35. Eingangsbereich. (Ciucci/Muratore 2004, S. 278)

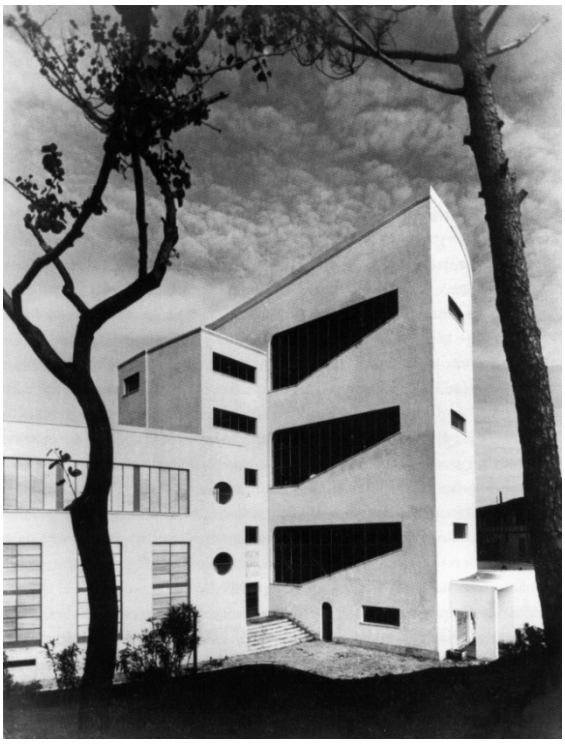


Abb. 90 Gio Ponti: Istituto di Matematica, Città universitaria, Rom, 1933-35. Gebäudefront. (Ciucci/Muratore 2004, S. 279)

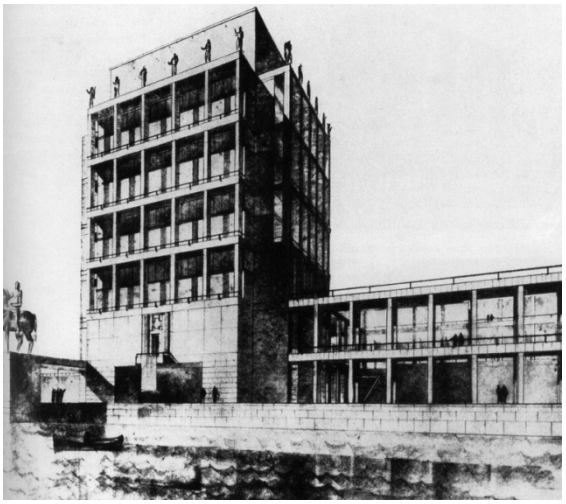


Abb. 91 Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano und Cesare Valle: Italienischer Pavillon bei der Weltausstellung in Paris, 1937. (Kirk 2005 II, S. 89)

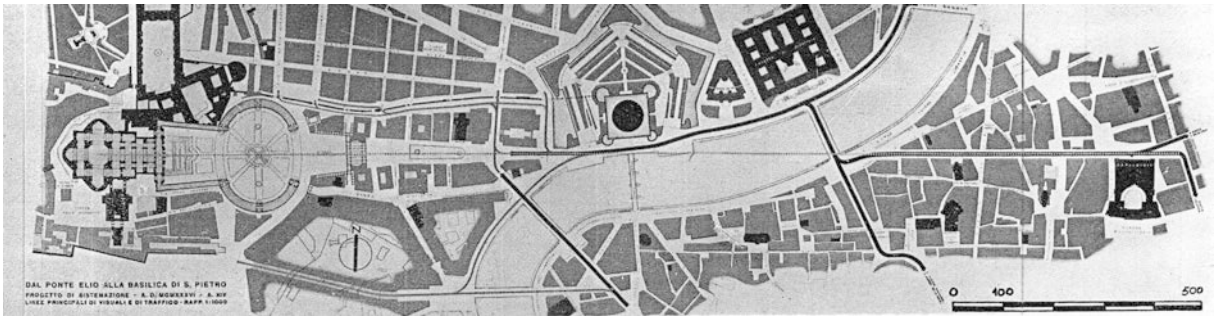


Abb. 92 Marcello Piacentini und Attilio Spaccarelli: Sistemazione dei Borghi und Zugang zu Sankt Peter, Rom, 1936. Genehmigter Gesamtplan mit der axialen Abfolge von Sankt Peter, Engelsburg, Justizpalast und Parlamentsgebäude (v.l.n.r.). Noch ist die Zäsur zwischen Via della Conciliazione und Piazza Rusticucci zu sehen. (Architettura 1936, S. 49)

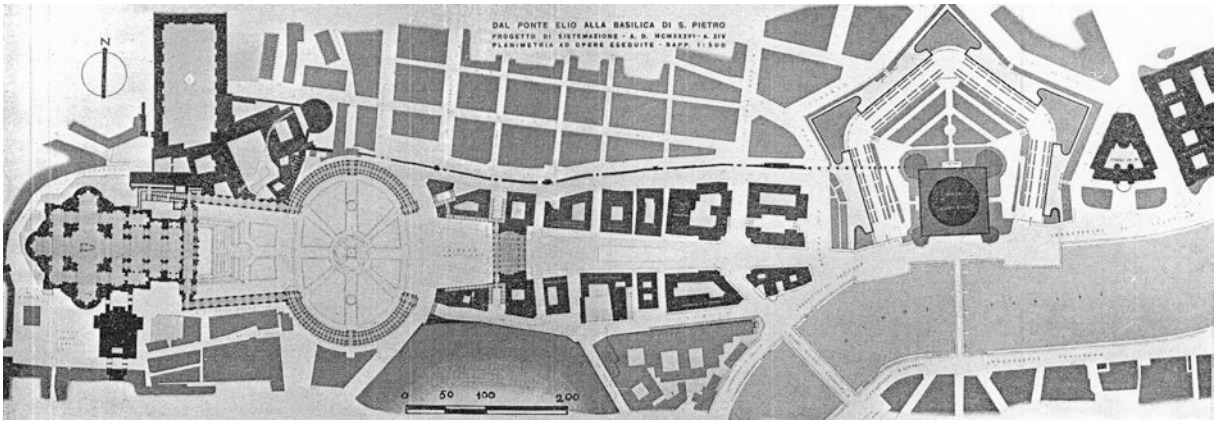


Abb. 93 Marcello Piacentini und Attilio Spaccarelli: Sistemazione dei Borghi und Zugang zu Sankt Peter, Rom, 1936. Vergrößerter Planausschnitt mit der Zäsur zwischen der Via della Conciliazione und der Piazza Rusticucci im Vorfeld der Piazza S. Pietro. (Architettura 1936, S. 49)

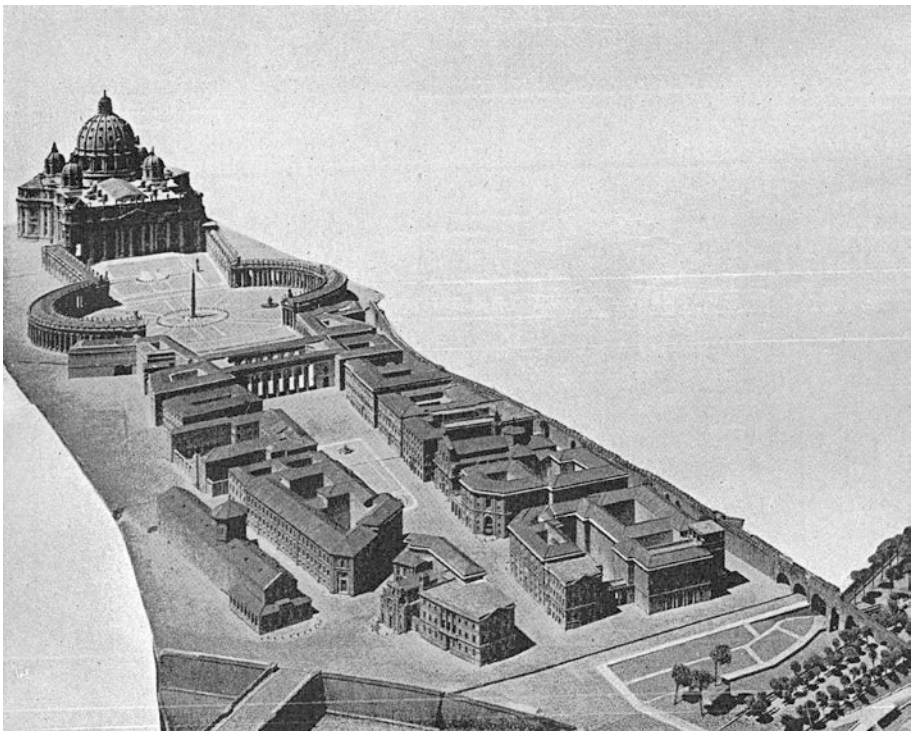


Abb. 94 Marcello Piacentini und Attilio Spaccarelli: Sistemazione dei Borghi und Zugang zu Sankt Peter, Rom, 1936. Modellfoto der genehmigten Fassung. (Architettura 1936, S. 48)



Abb. 95 Via della Conciliazione, Rom. (Lupano 1991, fig. 188)

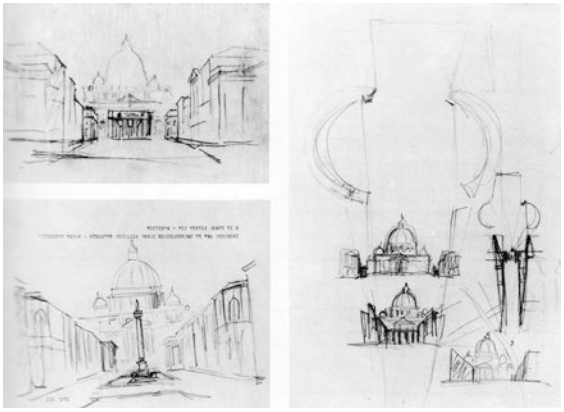


Abb. 96 Marcello Piacentini und Attilio Spaccarelli: Studien zur Lösung des Übergangs von der Via della Conciliazione zur Piazza Rusticucci. (Lupano 1991, fig. 184-186)



Abb. 97 Marcello Piacentini und Attilio Spaccarelli: Bewegliches Propylon-Modell am Übergangs von der Via della Conciliazione zur Piazza Rusticucci. (Lupano 1991, fig. 183)

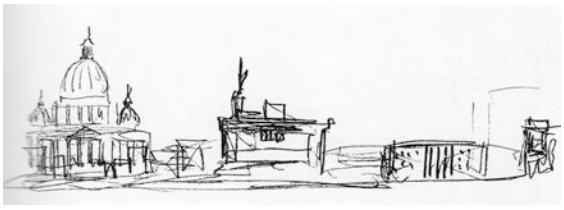


Abb. 98 Marcello Piacentini und Attilio Spaccarelli: Skizze mit der Abfolge der Monumente. (Lupano 1991, fig. 187)

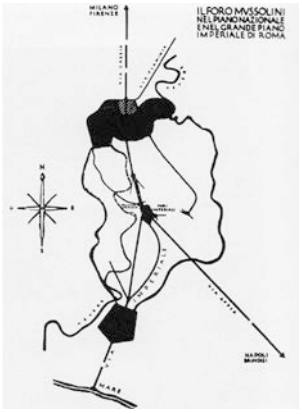


Abb. 99 Luigi Moretti: Das Foro Mussolini im Konzext des Piano Nazionale und des Grande Piano Imperiale di Roma, 1942. Die Planung verbindet Rom mit dem Meer und hat in der E42 und dem Foro Mussolini seine beiden Pole, während die Kaiserforen und Piazza Venezia als Gelenk fungieren. Das faschistische Rom rotiert sozusagen um das antike Rom, um die Vision der *Roma al mare* zu verwirklichen. (Ciucci/Muratore 2004, S. 406)



Abb. 100 Luigi Moretti: Foro Mussolini, Rom, 1936. Modell. Rechts im Hintergrund das nicht ausgeführte Aufmarschfeld Arengo delle Nazioni. (Ciucci/Muratore 2004, S. 405)



Abb. 101 Eingang zum Foro Mussolini (Foro Italico), Rom: Fontana della Sfera von Paniconi/Pediconi (1934) und Piazzale dell'Impero von Luigi Moretti (1937). Blick nach Südosten, hinter dem Obelisken ist Vincenzo Fasolos Ponte Duca d'Aosta (1939-42) zu erahnen, der das Forum über den Tiber hinweg mit dem Quartier Flaminio verbindet. (Ciucci/Muratore 2004, S. 248)

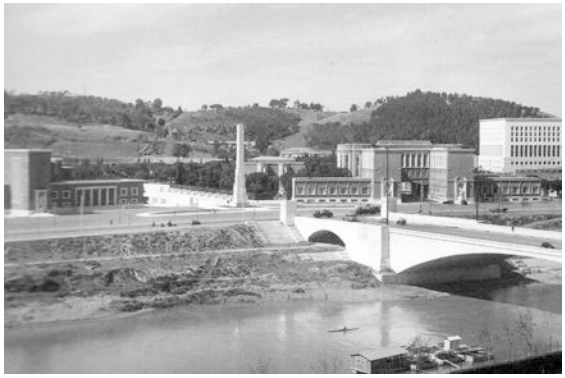


Abb. 102 Eingang zum Foro Mussolini, Rom. Blick nach Nordosten vom Lungotevere Flaminio aus. (Ciucci/Muratore 2004, S. 406)

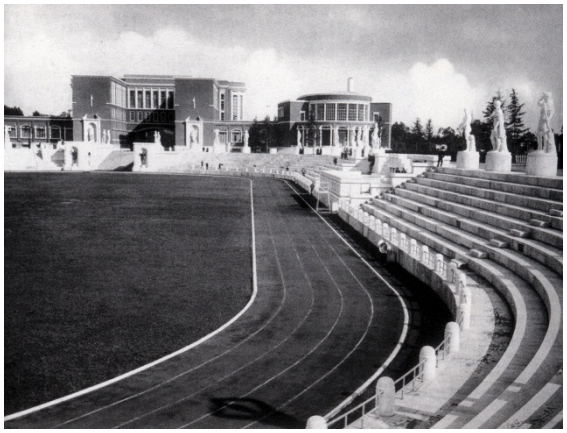


Abb. 103 Enrico Del Debbio: Stadio dei Marmi und Accademia di Educazione Fisica am Foro Mussolini, Rom, 1928-32.

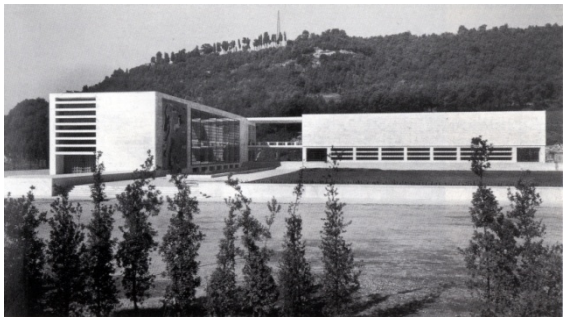


Abb. 104 Luigi Moretti: Casa delle Armi (Accademia della Scherma) am Foro Mussolini, Rom, 1933-36. (Ciucci/Muratore 2004, S. 253)

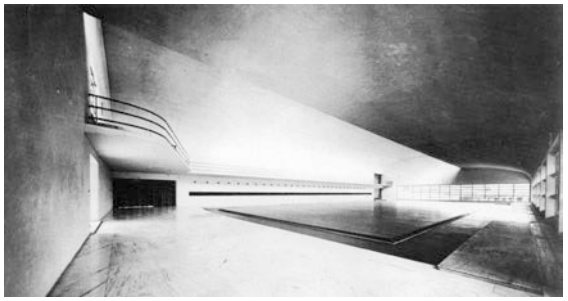


Abb. 105 Luigi Moretti: Casa delle Armi (Accademia della Scherma) am Foro Mussolini, Rom, 1933-36. Fechthalle. (Accasto 1971, S. 461)

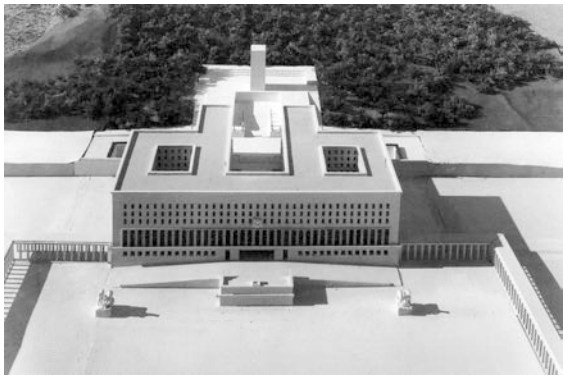


Abb. 106 Arnaldo Foschini, Enrico Del Debbio und Vittorio Ballio Morpurgo: Palazzo del Littorio, Rom, 1938. Modell der Ausführungsplanung. (Ciucci/Muratore 2004, S. 405)

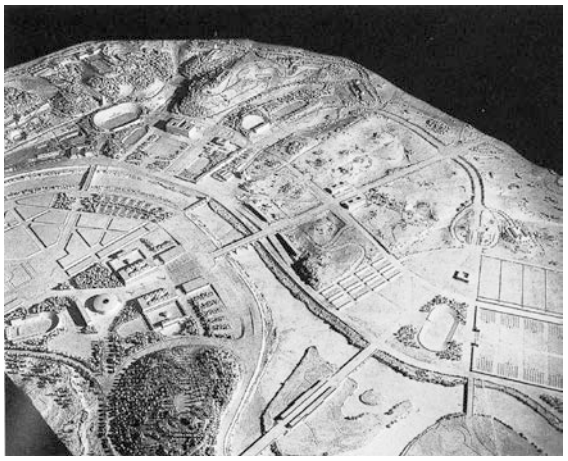


Abb. 107 Luigi Moretti: Forma ultima Fori, Rom, 1940-41. Modellfoto. (Ciucci/Muratore 2004, S. 406)



Abb. 108 Foro Mussolini (Foro Italico), Rom, 1928-60. Plan der bis zu den Olympischen Spielen ausgeführten Bauwerke. (Ciucci/Muratore 2004, S. 404)



Abb. 109. Bodenmosaik des Piazzale dell'Impero im Foro Mussolini (Foro Italico), Rom, 1928-60. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 110 Der Bereich der Borghi vor und nach dem Bau der Via della Conciliazione. (Melograni 2008, S. 128)

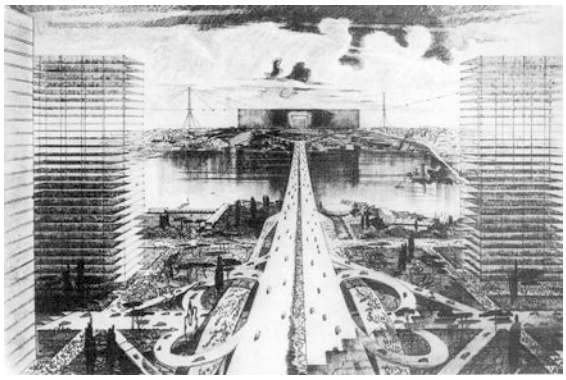


Abb. 111 Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Ettore Rossi und Luigi Vietti: Erste Studien zur Esposizione Universale di Roma 1941-42 . Perspektive der zentralen Straßenachse, 1937. (Ciucci/Muratore 2004, S. 409)

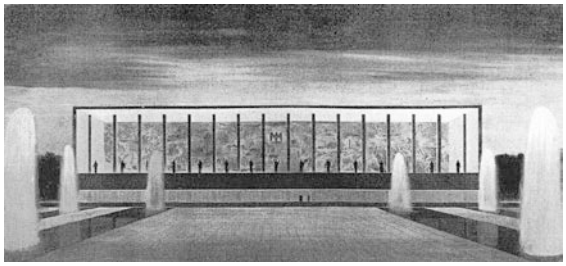


Abb. 112 Adalberto Libera: Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, E42, Rom (Eur), 1938. Wettbewerbsbeitrag, Frontalansicht. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 831)

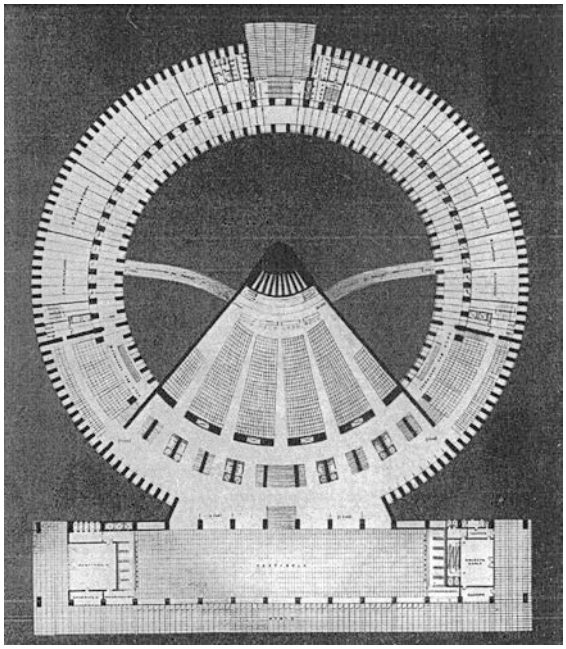


Abb. 113 Adalberto Libera: Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, E42, Rom (Eur), 1938. Wettbewerbsbeitrag, Grundriss. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 831)

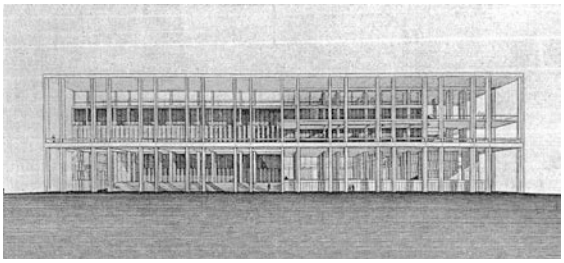


Abb. 114 Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri und Cesare Cattaneo: Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, E42, Rom (Eur), 1938. Wettbewerbsbeitrag, Frontalansicht. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 844)

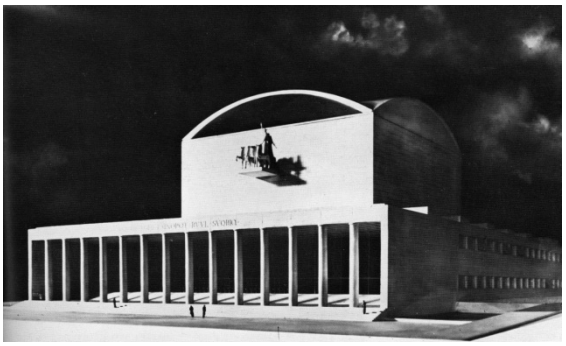


Abb. 115 Adalberto Libera: Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, E42, Rom (Eur), 1938. Neuer Entwurf (Daneri/Patetta 1988 S. 187)



Abb. 116 Adalberto Libera: Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, E42, Rom (Eur), 1938-52. Dem neuen Entwurf entsprechend ausgeführtes Bauwerk. (Luigi Monzo, 2009)

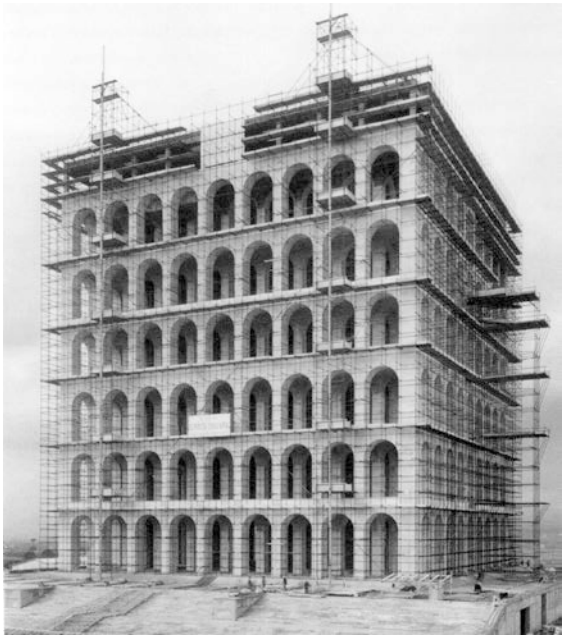


Abb. 117 Giuseppe Guerrini, Ernesto La Padula und Mario Romano: Palazzo della Civiltà del Lavoro (heute Palazzo della Civiltà Italiana), E42, Rom (Eur), 1937-53. Baustelle. (Ciucci/Muratore 2004, S. 469)



Abb. 118 Mario Ridolfi: Palazzo delle Poste an der Piazza Bologna, Rom, 1933-35. Baustelle. (Ciucci/Muratore 2004, S. 446)

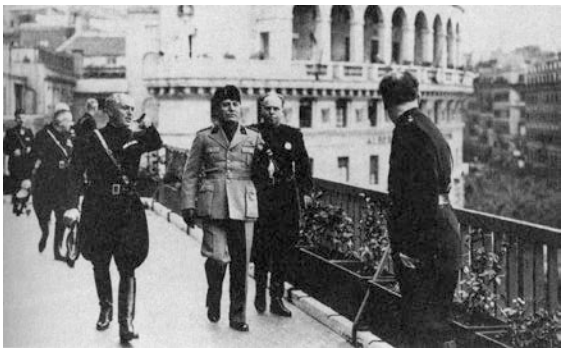


Abb. 119 Mussolini schreitet mit Piacentini die Terrasse der neuen Banca Nazionale del Lavoro in der Via Veneto ab. Im Hintergrund das ebenfalls von Piacentini errichtete Albergo Ambasciatori, Rom, 5. Mai 1937. (Nicoloso 2011, S. 57)



Abb. 120 Piacentini, Oppo (mit Mütze), Mussolini, Cini (re. in weißer Uniform), Minnucci (re. hinten), vor dem Modell der E42, Rom, 6. Juli 1938. (Nicoloso 2011, S. 63)



Abb. 121 Mussolini besichtigt mit Piacentini und Spaccarelli den Abriß der Spina di Borgo, Rom, 8. Oktober 1938. (Nicoloso 2011, S. 60)



Abb. 122 Mussolini bearbeitet im nach ihm benannten Foro Mussolini den Boden, auf dem der Palazzo del Littorio errichtet werden soll, Rom, 28. Oktober 1937. In der zweiten Reihe der Uniformierten befinden sich Del Debbio und Foschini. (Nicoloso 2011, S. 61)



Abb. 123 Mario Ridolfi: Palazzo delle Poste an der Piazza Bologna, Rom, 1933-35. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 124 Viale Civiltà del Lavoro mit dem Palazzo della Civiltà del Lavoro (heute Palazzo della Civiltà Italiana) als Fluchtpunkt, E42, Rom (Eur), 1937-53. (Luigi Monzo, 2009)

5. Entwicklungslinien des italienischen Kirchenbaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts



Abb. 125 Giuseppe Polvara: Erweiterung der Scuola Beato Angelico, Mailand, 1939. (Foto: Luigi Monzo, 2009)



Abb. 126 Giuseppe Polvara: Erweiterung der Scuola Beato Angelico, Mailand, 1939. Atelier. (Foto: Luigi Monzo, 2009)

6. Erste Versuche einer architektonischen Erneuerung im italienischen Kirchenbau

Opera di Soccorso | Ponte di Piave | Tempio Votivo



Abb. 127 Giovanni Greppi und Giannino Castiglioni: Sacrario Militare, Fogliano Redipuglia (Gorizia), 1938. (Flora Saverino, 2013)



Abb. 128 Alfredo Torresi und Annibale Zucchini: Beitrag zum Ideenwettbewerb der Opera di Soccorso, 1919. (Arte Cristiana 1920, S. 75)



Abb. 129 Vito Rastelli: Beitrag zum Ideenwettbewerb der Opera di Soccorso, 1919. (Arte Cristiana 1920, S. 76)

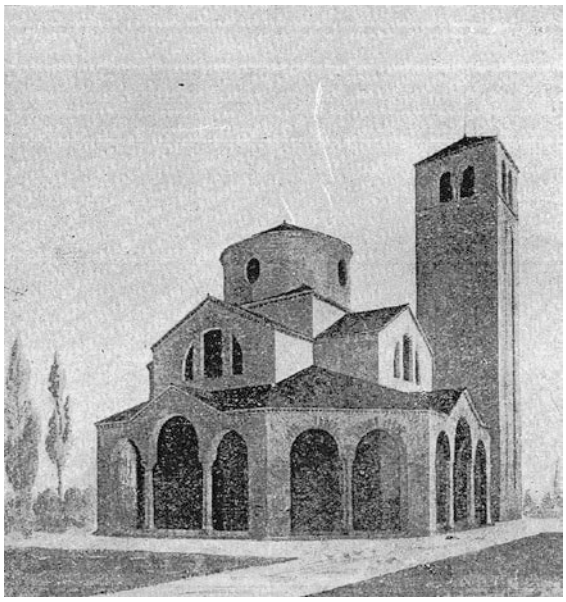


Abb. 130 E. Caraman: Beitrag zum Ideenwettbewerb der Opera di Soccorso, 1919. (Arte Cristiana 1920, S. 81)

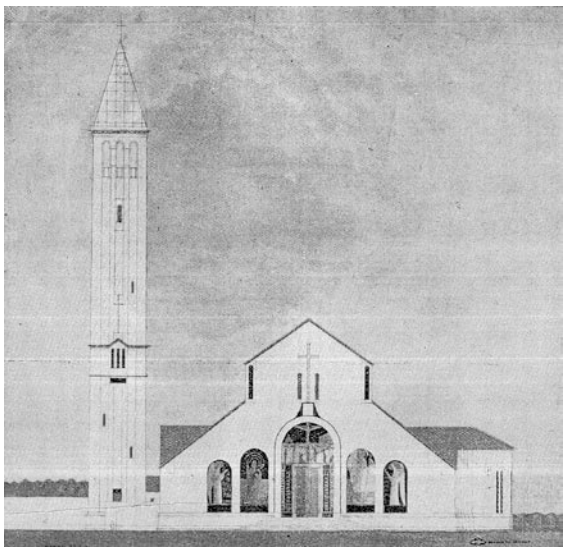


Abb. 131 Brenno Del Giudice: Beitrag zum Ideenwettbewerb der Opera di Soccorso, 1919. (Arte Cristiana 1920, S. 78)

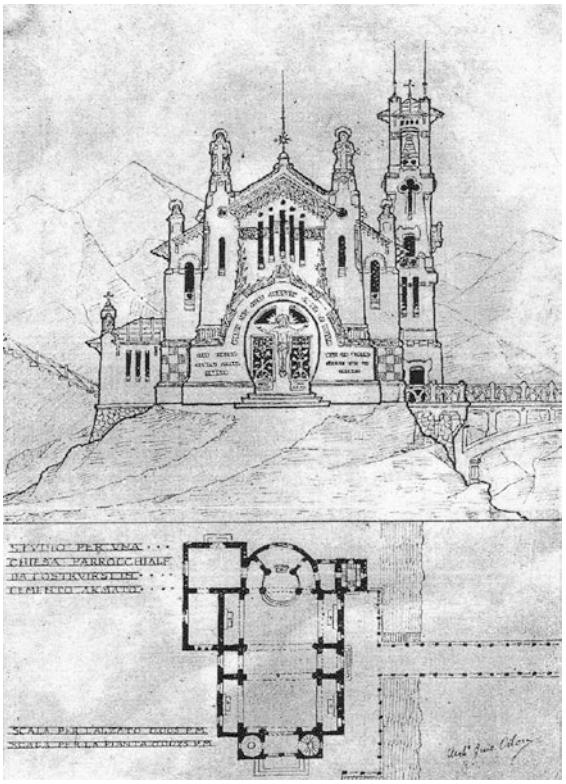


Abb. 132 Giuseppe Odoni: Beitrag zum Ideenwettbewerb der Opera di Soccorso, 1919. (Arte Cristiana 1920, S. 83)

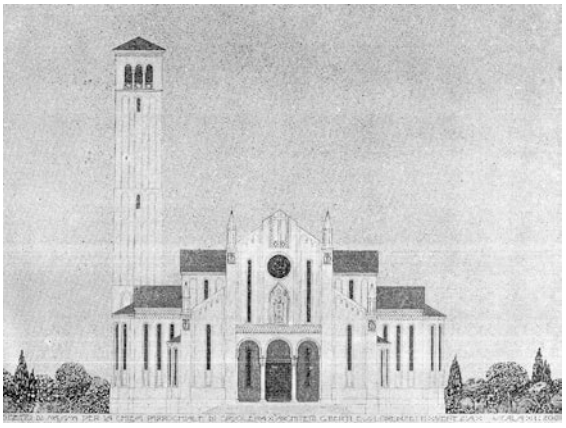


Abb. 133 Giuseppe Berti und Silvio Lorenzetti: Santa Maria Concetta, Grisolera (heute Eraclea), nach 1920. (Arte Cristiana 1920, S. 85)

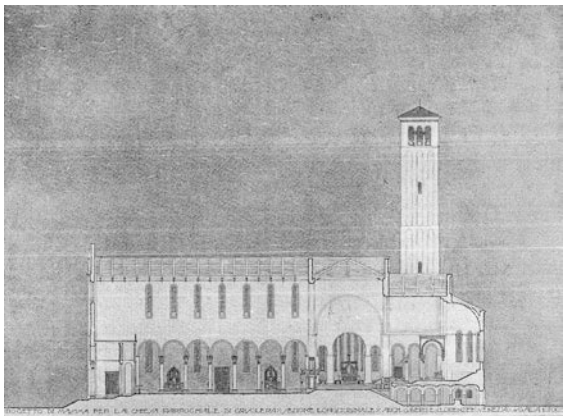


Abb. 134 Giuseppe Berti und Silvio Lorenzetti: Santa Maria Concetta, Grisolera (heute Eraclea), nach 1920. Längsschnitt. (Arte Cristiana 1920, S. 87)

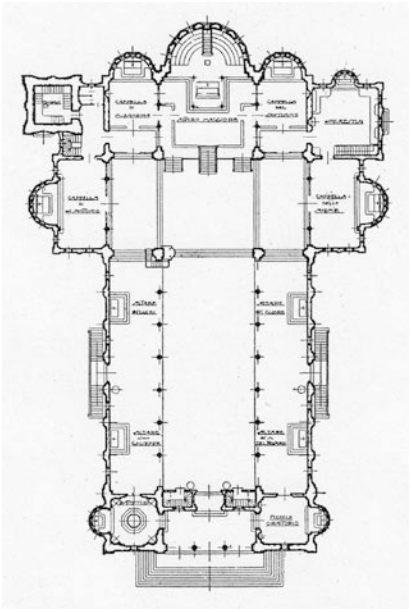


Abb. 135 Giuseppe Berti und Silvio Lorenzetti: Santa Maria Concetta, Grisolera (heute Eraclea), nach 1920. Grundriss. (Arte Cristiana 1920, S. 86)



Abb. 136 Gino Benigni und Francesco Leoni: Dom Sant'Ambrogio, Monfalcone, 1923-29. (Architettura e arti decorative 1923-24, S. 41)

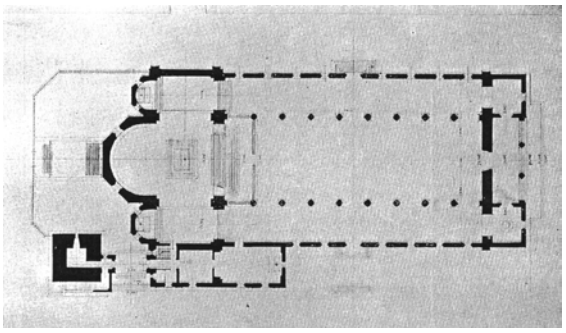


Abb. 137 Gino Benigni und Francesco Leoni: Dom Sant'Ambrogio, Monfalcone, 1923-29. (Architettura e arti decorative 1923-24, S. 45)

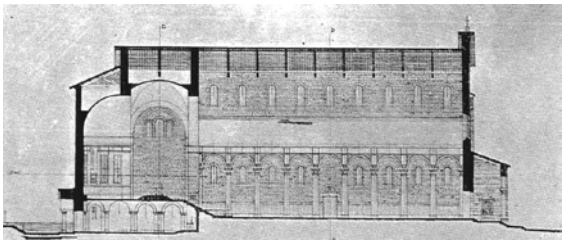


Abb. 138 Gino Benigni und Francesco Leoni: Dom Sant'Ambrogio, Monfalcone, 1923-29. (Architettura e arti decorative 1923-24, S. 46)

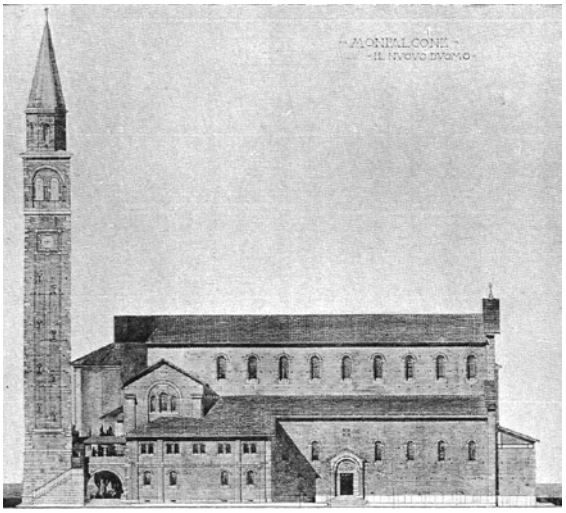


Abb. 139 Gino Benigni und Francesco Leoni: Dom Sant'Ambrogio, Monfalcone, 1923-29. (Architettura e arti decorative 1923-24, S. 40)

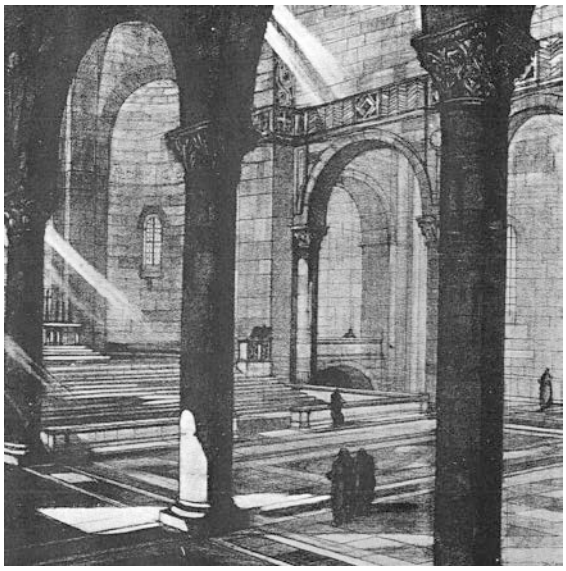


Abb. 140 Gino Benigni und Francesco Leoni: Dom Sant'Ambrogio, Monfalcone, 1923-29. Innenraumperspektive, Blick zum Altarraum. (Architettura e arti decorative 1923-24, S. 41)

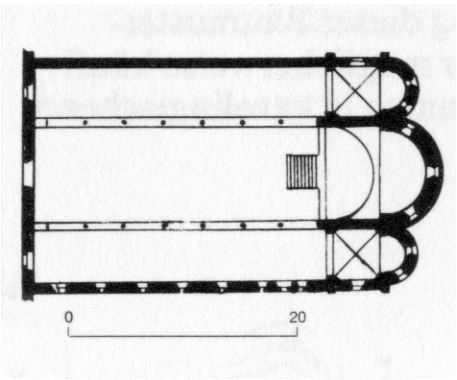


Abb. 141 Basilika SS. Pietro e Paolo, Agliate bei Monza, 824-59. (Koch 1994, S. 66)



Abb. 142 Klosterkirche in Pomposa (Ferrara), 9.-11. Jh. (Toman 1996, S. 78)

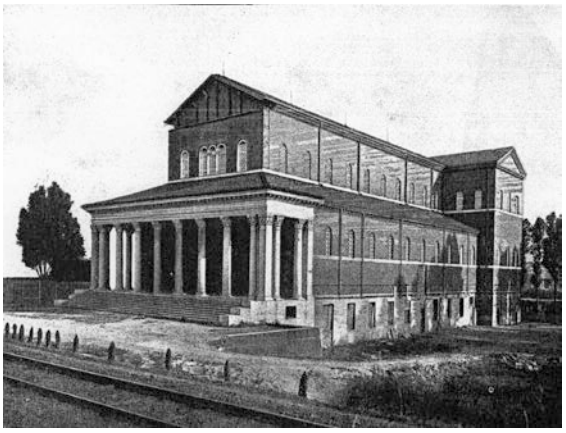


Abb. 143 Cecilio Arpesani: Santa Croce, Mailand, 1914-17. (Arte Cristiana 1922, S. 161)



Abb. 144. Cecilio Arpesani: Santa Croce in Mailand, 1914-17. (Arte Cristiana 1922, S. 162)



Abb. 145 Sant'Andrea Apostolo, Nogarè di Crocetta del Montello (Treviso), nach 1920. (Gianni Desti Baratta, 2006)



Abb. 146 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Michele Arcangelo, Salgareda (Treviso), 1920-26. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 147 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Michele, Salgareda (Treviso), 1920-26. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 148 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Michele, Salgareda (Treviso), 1920-26. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 149 Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedig, 1250-1338. (Kaminski 2005, S. 230)



Abb. 150 San Zanipolo (SS. Giovanni e Paolo), Venedig, 1234-1430. (Kaminski 2005, S. 469)



Abb. 151 Gian Battista Schiratti und Giovanni Possamai: San Donato, Musile di Piave (Venedig), 1920-23. (Zanella 1995, S. 78)



Abb. 152 Domenico Rupolo: San Romano, Negrisia di Ponte di Piave (Treviso), nach 1920. (Zanella 1995, S. 80)



Abb. 153 Gian Battista Schiratti: Santa Fosca, Roncadelle di Ormelle (Treviso), nach 1920. (Zanella 1995, S. 79)



Abb. 154 Giuseppe Scattolin: San Lorenzo, Arcade (Treviso), nach 1920. (Zanella 1995, S. 78)



Abb. 155 Giuseppe Possamai: San Mauro, Noventa di Piave (Venedig), nach 1920. (Zanella 1995, S. 80)



Abb. 156 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Leonardo, Moriago della Battaglia (Treviso), 1921-29. (Gianni Desti Baratta, 2007)



Abb. 157 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Leonardo, Moriago della Battaglia (Treviso), 1921-29. (Gianni Desti Baratta, 2007)



Abb. 158 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Leonardo, Moriago della Battaglia (Treviso), 1921-29. (Gianni Desti Baratta, 2007)



Abb. 159 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Tommaso di Canterbury, Ponte di Piave (Treviso), 1920-26. (Gianni Desti Baratta, 2008)



Abb. 160 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Tommaso di Canterbury, Ponte di Piave (Treviso), 1920-26. (Gianni Desti Baratta, 2008)



Abb. 161 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Tommaso di Canterbury, Ponte di Piave (Treviso), 1920-26. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 162 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Tommaso di Canterbury, Ponte di Piave (Treviso), 1920-26. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 163 Ing. Melchiori: San Benedetto Abate, Zenson di Piave (Treviso), nach 1920. (Zanella 1995, S. 80)



Abb. 164 Francesco Gusso: Sant'Andrea Apostolo, Sant'Andrea di Barbarana di San Biagio di Callalta (Treviso), 1920-24. (Zanella 1995, S. 81)

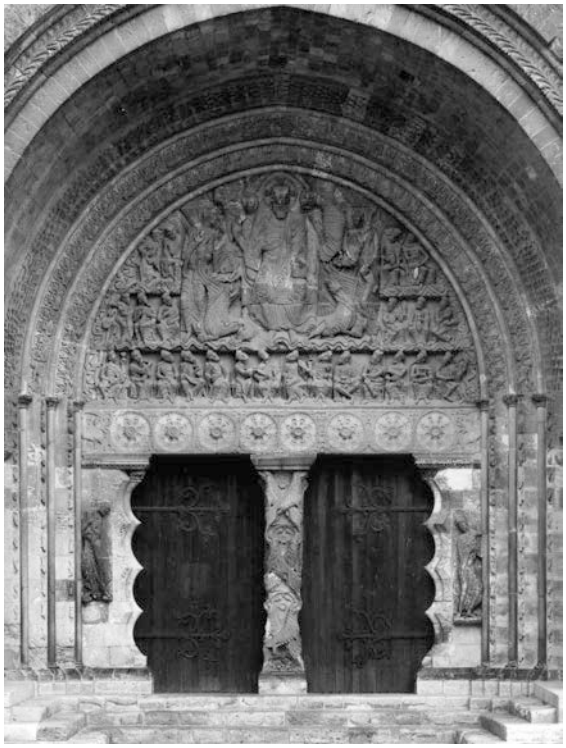


Abb. 165 Portal der Abteikirche Saint-Pierre, Moissac (Tarne-et-Garonne), 1120-35. (Toman 1996, S. 261)



Abb. 166 Abteikirche Saint-Gilles-du-Gard, Gard bei Arles, 12. Jh. (Toman 1996, S. 282)



Abb. 167 Brenno Del Giudice: SS. Filippo e Giacomo minore, Candelù di Maserada sul Piave (Treviso), nach 1920. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 168 Giuseppe Torres: San Carlo Vescovo, Chiesanuova di San Donà di Piave (Venedig), nach 1920. (Zanella 1995, S. 84)



Abb. 169 Otto Bartning: Entwurf einer Sternkirche, 1922 (nicht realisiert). Modellfoto. (Frings 2002, S. 35)



Abb. 170 Auguste und Gustave Perret: Notre-Dame, Le Raincy (bei Paris), 1922-23. (Pfammatter 1948, fig. 1)



Abb. 171 Fausto Scudo: S. Maria della Vittoria, Volpago del Montello (Treviso), 1937-39. (Gianni Desti Baratta, 2006)



Abb. 172 Fausto Scudo: S. Maria della Vittoria, Volpago del Montello (Treviso), 1937-39. (Gianni Desti Baratta, 2006)

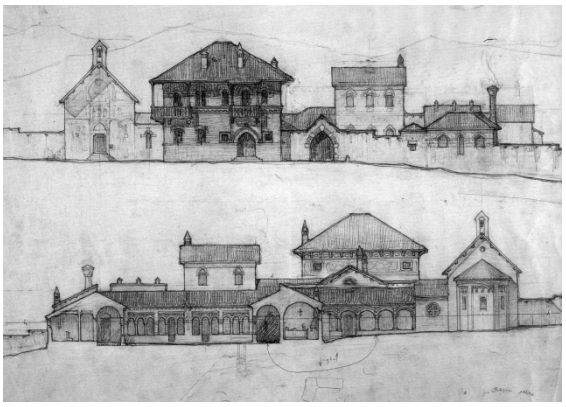


Abb. 173 Alberto Alpago Novello: Entwurf für ein Kloster in den Alpen, Studienarbeit am Polytechnikum Mailand, 1912. (Zanella 2002, S. 52)

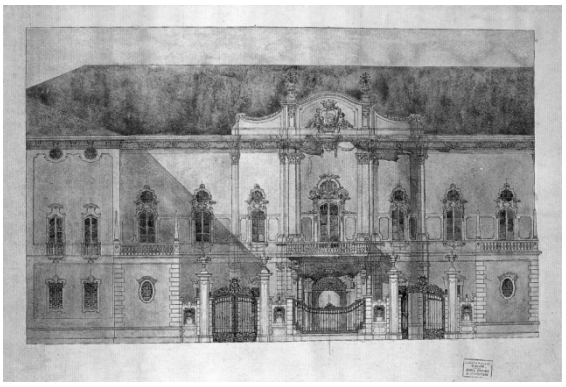


Abb. 174 Alberto Alpago Novello: Entwurf für ein privates Theater, Studienarbeit an der Accademia di belle arti (Brera) Mailand, 1913. (Zanella 2002, S. 53)

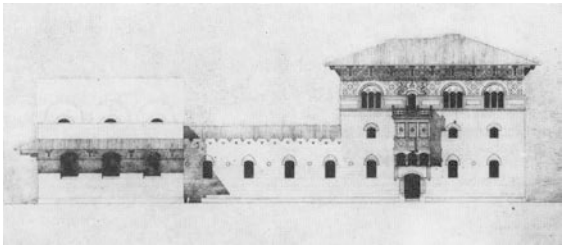


Abb. 175 Ottavio Cabiati: Officina per vetri d'arte, Studienarbeit am Polytechnikum Mailand, 1912. (Cajani 1991, S. 208)

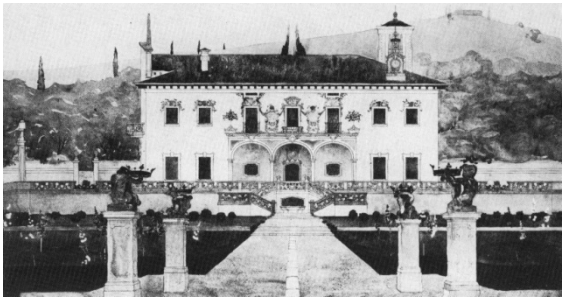


Abb. 176 Ottavio Cabiati: Villa in Brianza per un vecchio diplomatico, Studienarbeit an der Accademia di belle arti (Brera) Mailand, 1913. (Cajani 1991, S. 211)



Abb. 177 Ottavio Cabiati: Entwurf einer Kirche, ohne Ort, 1915. (Zanella 2002, S. 54)

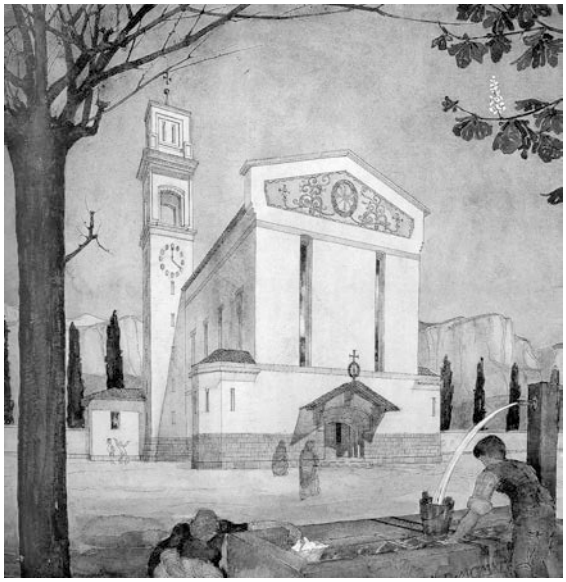


Abb. 178 Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: Sacro Cuore, Marani di Ala di Trento (Trient), 1914-22. Nicht ausgeführter Entwurf (Zanella 2002, S. 55)

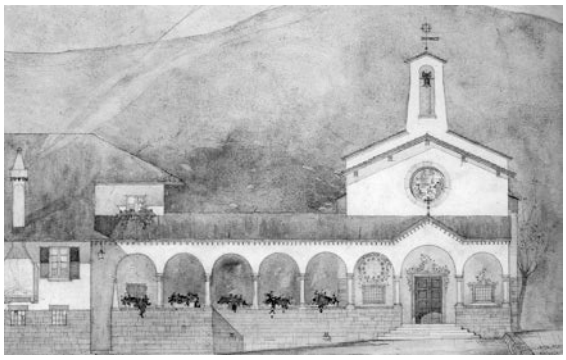


Abb. 179 Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: Entwurf einer Kirche in den Bergen, ohne Ort, 1915. (Zanella 2002, S. 56)

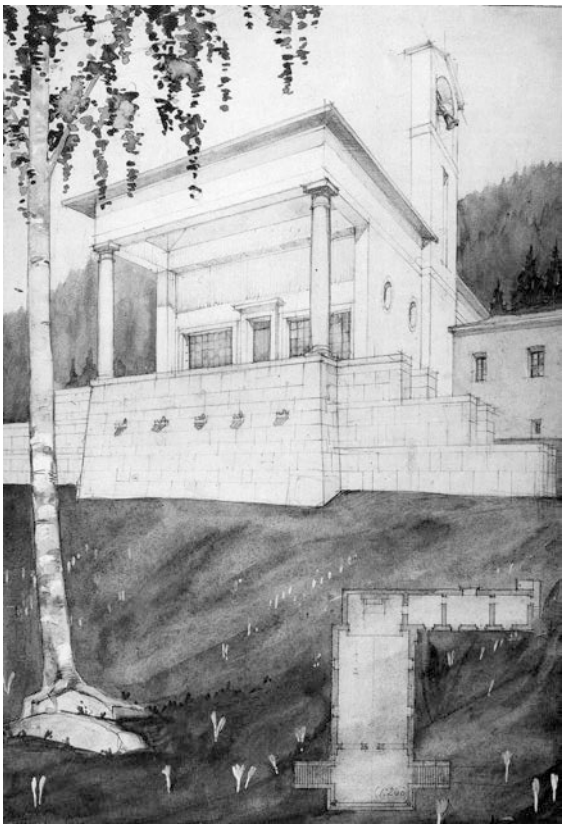


Abb. 180 Ottavio Cabiati: Entwurf einer Kirche in den Bergen, ohne Ort, 1920. (Zanella 2002, S. 66)



Abb. 181 [Büro Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza]: Privat finanzierte Kirche, Lanzo d'Intelvi (Como), ca. 1920. (Zanella 2002, S. 58)

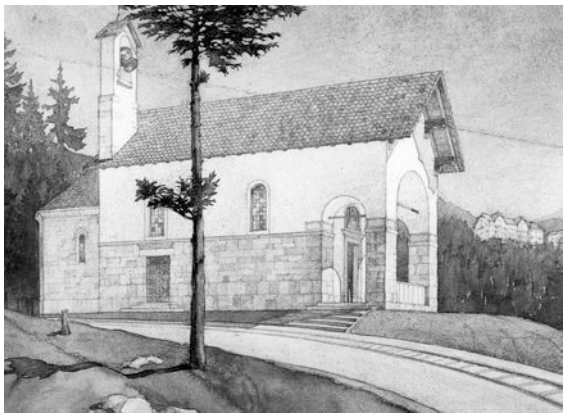


Abb. 182 Guido Ferrazza: Kirche, Mendola (Trient), ca. 1920. (Zanella 2002, S. 67)



Abb. 183 Guido Ferrazza: Wiederaufbau der Pfarrkirche San Giacomo maggiore, Prezzo (Trient), 1920. (Zanella 2002, S. 73)

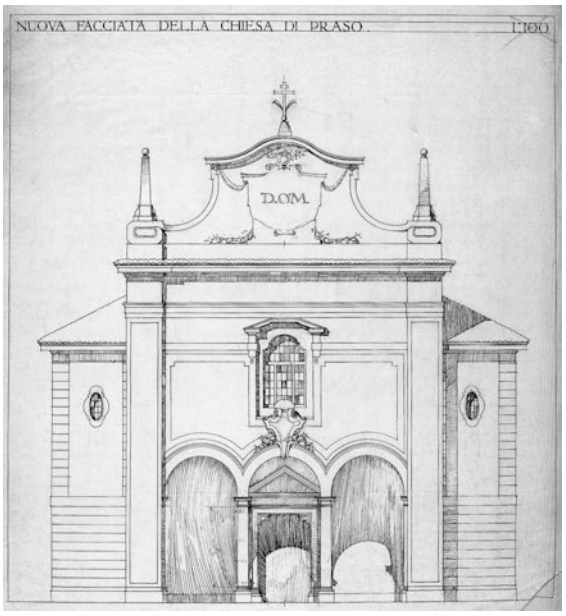


Abb. 184 Guido Ferrazza: Neue Fassade der Pfarrkirche San Pietro, Praso (Trient), 1920. (Zanella 2002, S. 76)



Abb. 185 Emilio Lancia und Gio Ponti: Haus in der Via Randaccio, Mailand, 1924-25. (Burg 1991, S. 58)

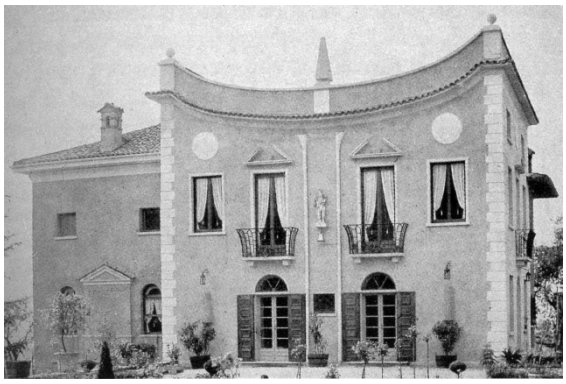


Abb. 186 Michele Marelli: Villa Brigatti, Castello di Carvico (Bergamo), 1927. (Burg 1991, S. 69)



Abb. 187 Zeitgenössische Aufnahme der Apsis der Kirche in Ponte di Piave (Treviso), um 1919. (CSAC Università di Parma, Sezione Progetto)

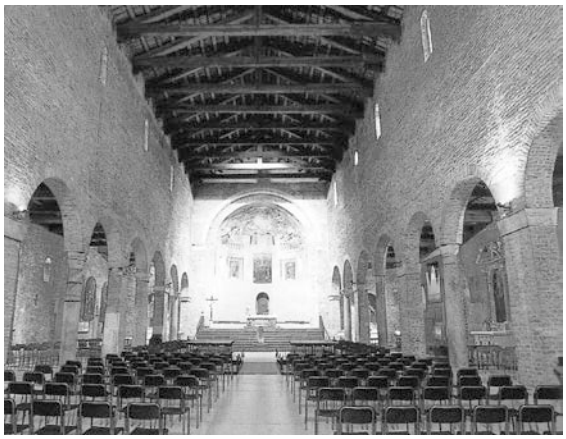


Abb. 188 SS. Felice e Fortunato, Vicenza, 10. Jh. (Hamel 2009, S. 40)

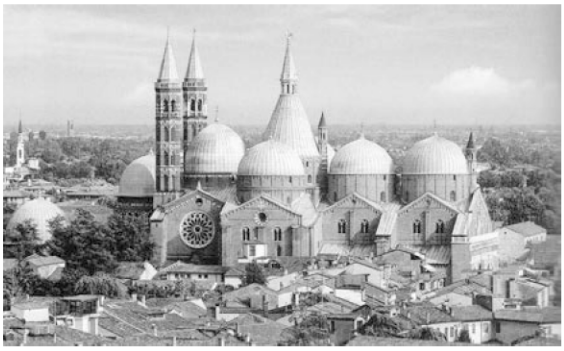


Abb. 189 Basilica del Santo, Padua, 1232-1310. (Hamel 2009, S. 40)



Abb. 190 Chiesa degli Eremitani, Padua. 1273. (LV, Wikimedia Commons, gemeinfrei)



Abb. 191 Palazzo della Ragione, Padua, 12.-14. Jh. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 192 San Francesco, Treviso, 1231-70. (Didier Descouens, 2011, Wikipedia)

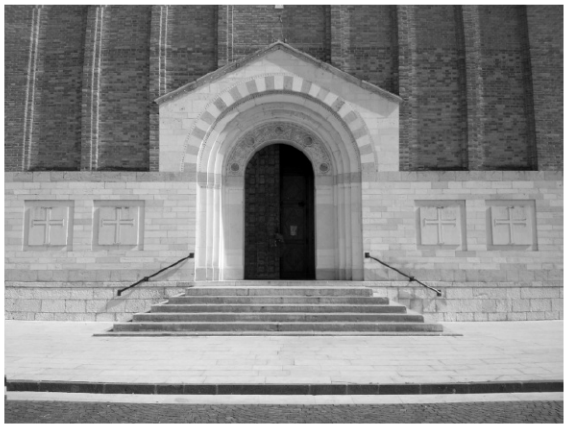


Abb. 193 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Tommaso di Canterbury, Ponte di Piave (Treviso), 1920-26, Portal und Sockel. (Luigi Monzo, 2010)

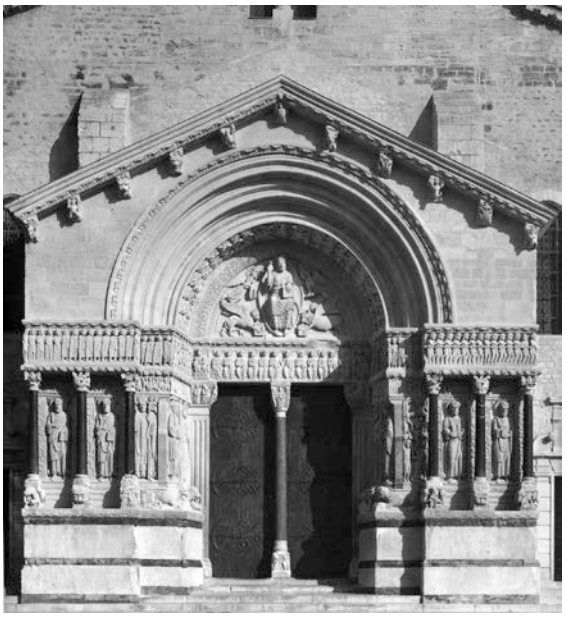


Abb. 194 Portal der Abteikirche Saint-Trophime, Arles (Bouches-du-Rhône), 12. Jh. (Toman 1996, S. 287)

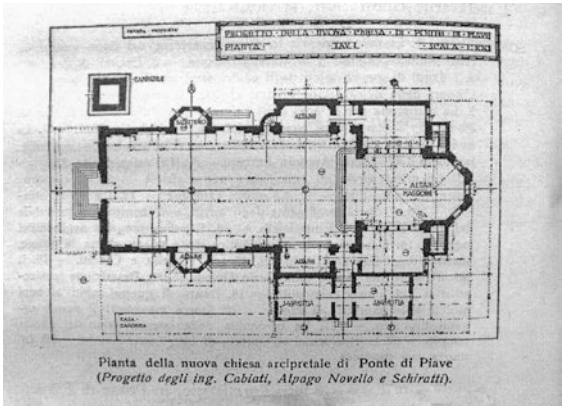


Abb. 195 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: San Tommaso di Canterbury, Ponte di Piave (Treviso), 1920-26, Grundriss des Neubaus. (Chimenton 1926, S. 156)

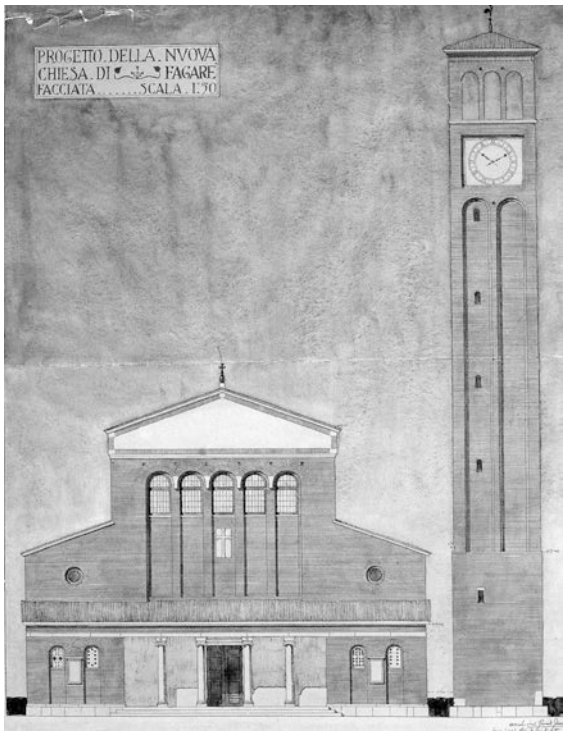


Abb. 196 Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: S. Marco Evangelista, Fagarè della Battaglia di San Biagio di Callalta (Treviso), 1920. Nicht realisierter Entwurf. (Zanella 2002, S. 77)



Abb. 197 Valentino Canever: S. Marco Evangelista, Fagarè della Battaglia di San Biagio di Callalta (Treviso), nach 1920. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 198 Karte der Bombeneinschläge in Venedig während des Ersten Weltkriegs. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 26)

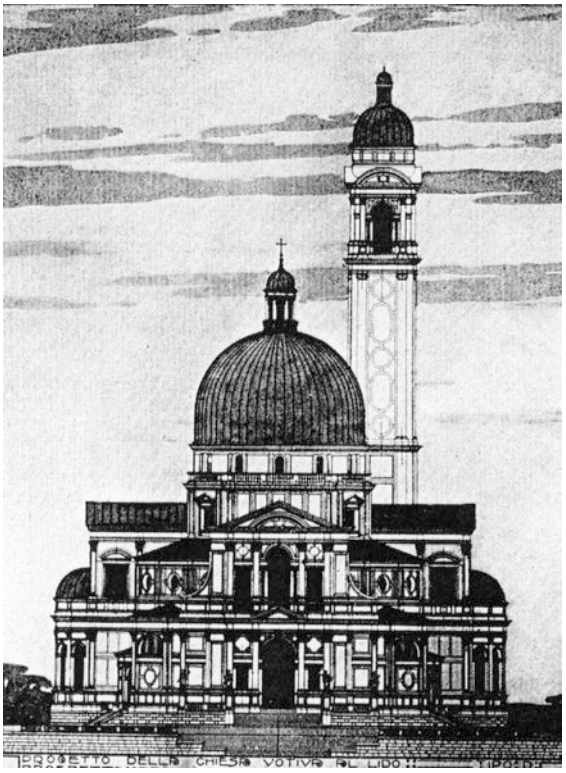


Abb. 199 Giuseppe Berti: Abgelehnter Entwurf für den Tempio Votivo am Lido, Venedig, um 1917/18. (Architettura e arti decorative 1921, S. 108)

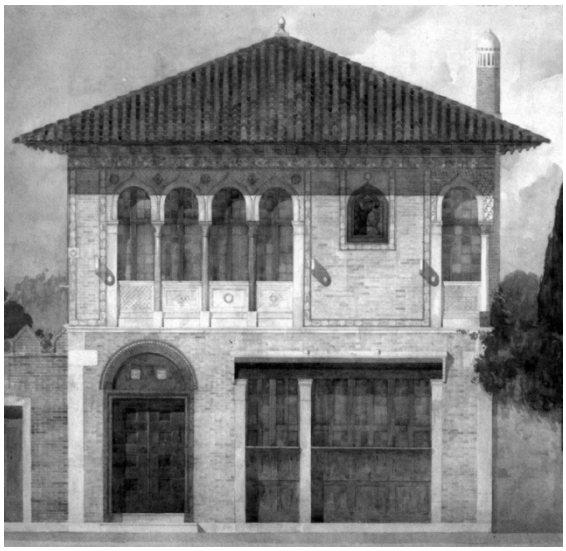


Abb. 200 Giuseppe Torres: *Casa bizantina*, Venedig, 1905. (Domenichini 2001, S. 15)



Abb. 201 Ca' Dario, Venedig, um 1487. (Kaminski 2005, S. 75)

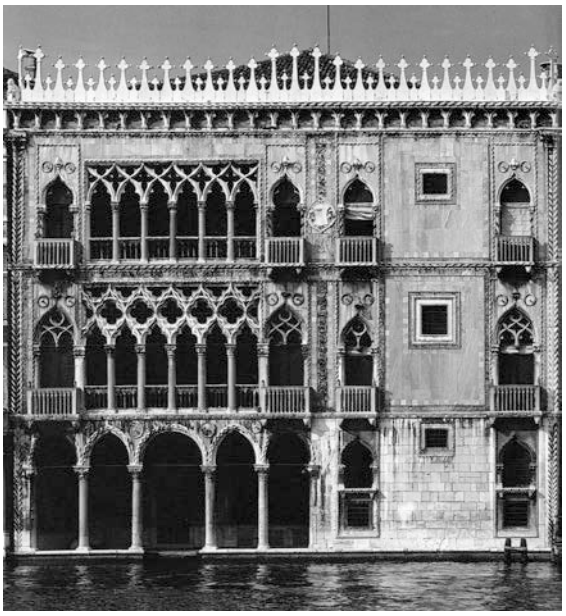


Abb. 202 Ca' d'Oro, Venedig, 1421-40. (Kaminski 2005, S. 46)



Abb. 203 Giuseppe Torres: Villa Tretti, Bevadoro (Padua), 1907. (Domenichini 2001, S. 182)

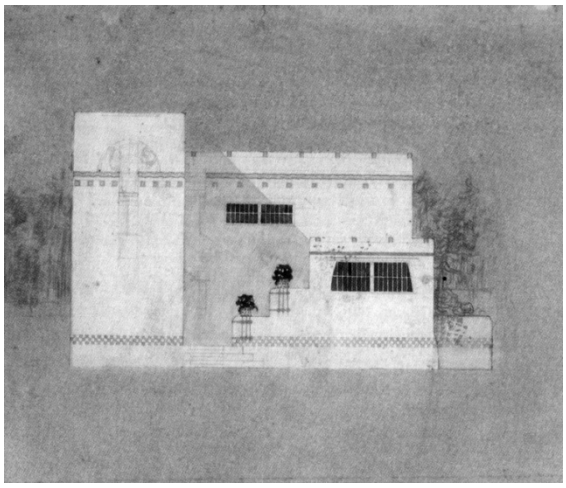


Abb. 204 Giuseppe Torres: Casa del Silenzio, ohne Ort, 1908, Studie für L'Architettura Italiana. (Domenichini 2001, S. 19)



Abb. 205 Giuseppe Torres: Casa del Poeta, ohne Ort, 1908, Studie für L'Architettura Italiana. (Domenichini 2001, S. 78)



Abb. 206 Giuseppe Torres: Remise Marcon, Mestre, 1907. (Domenichini 2001, S. 177)

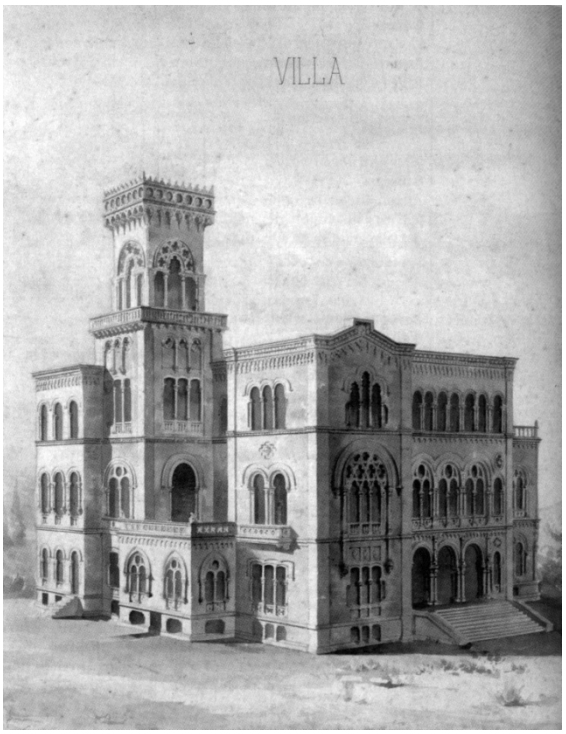


Abb. 207 Giuseppe Torres: *Villa romanica*, ohne Ort, 1892. (Domenichini 2001, S. 118)

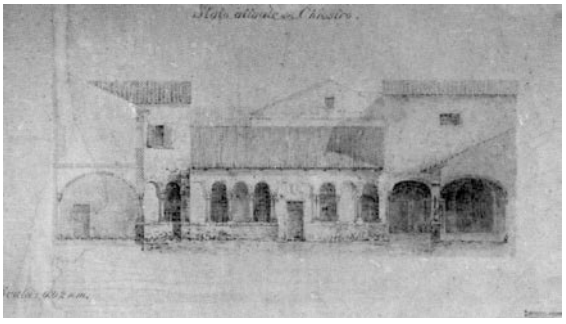


Abb. 208 Giuseppe Torres: Restaurierung des Kreuzgangs im Kloster S. Maria, Follina (Treviso), 1897, Bestandsaufnahmen. (Domenichini 2001, S. 121)

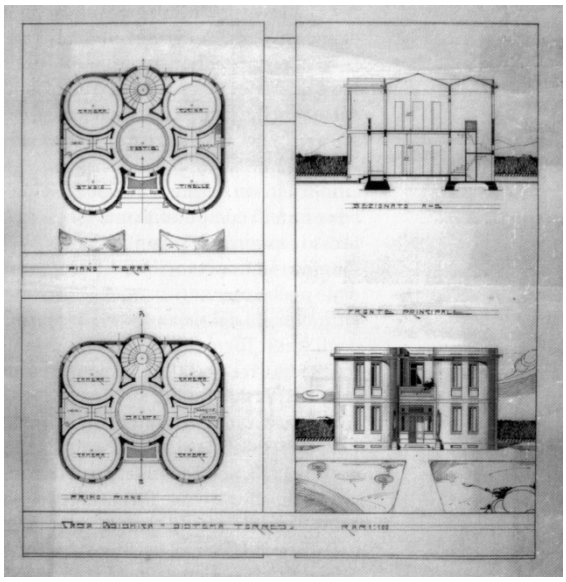


Abb. 209 Giuseppe und Duilio Torres: Runde erdbebensichere Häuser: System Torres, 1910-15. (Domenichini 2001, S. 21)

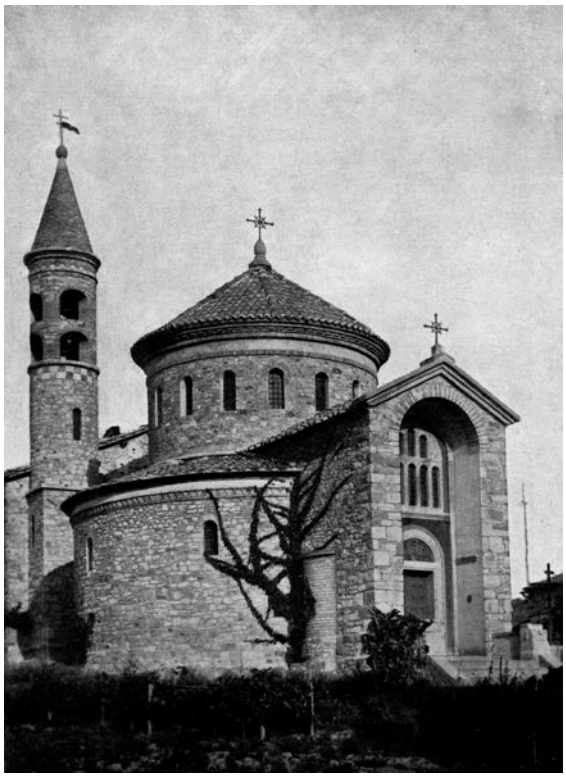


Abb. 210 Giuseppe Torres: S. Maria della Pace, Sigliano di Pieve Santo Stefano (Arezzo), 1919-21. (Architettura e arti decorative 1928-29, S. 134)

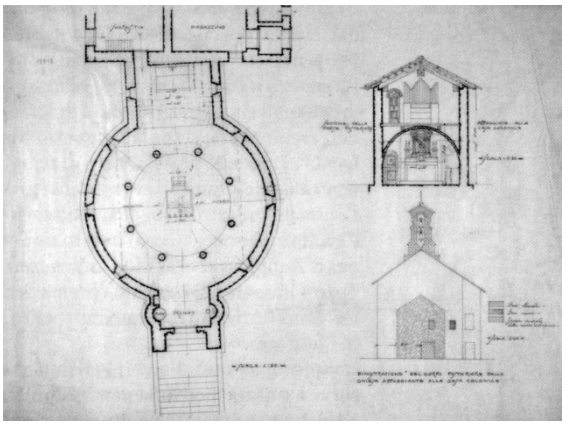


Abb. 211 Giuseppe Torres: S. Maria della Pace, Sigliano di Pieve Santo Stefano (Arezzo), 1919-21, früherer Entwurf. (Domenichini 2001, S. 21)

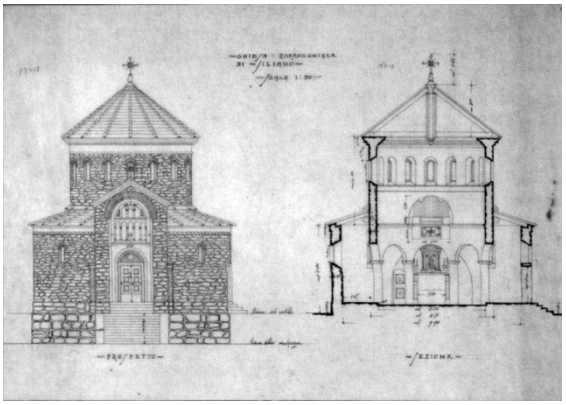


Abb. 212 Giuseppe Torres: S. Maria della Pace, Sigliano di Pieve Santo Stefano (Arezzo), 1919-21, realisierter Entwurf. (Domenichini 2001, S. 148)

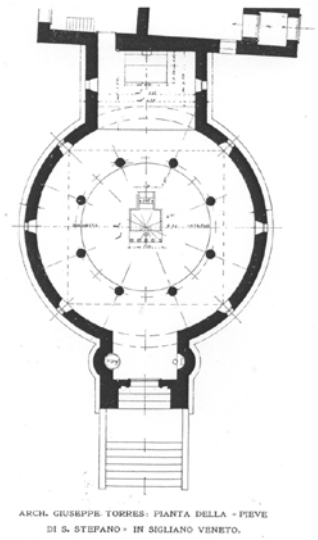


Abb. 213 Giuseppe Torres: S. Maria della Pace, Sigliano di Pieve Santo Stefano (Arezzo), 1919-21, Grundriss realisierter Entwurf. (Architettura e arti decorative 1928-29, S. 133)



Abb. 214 Giuseppe Torres: S. Maria della Pace, Sigliano di Pieve Santo Stefano (Arezzo), 1919-21, Innenansicht Hauptraum. (Architettura e arti decorative 1928-29, S. 135)

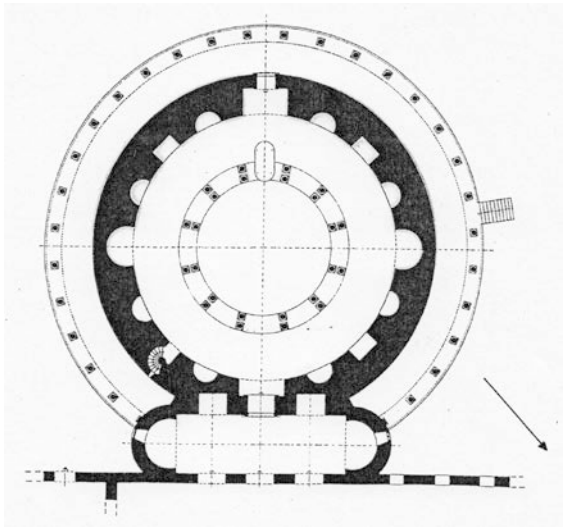


Abb. 215 Santa Costanza, Rom, ca. 340-345, Grundriss. (Rasch/Arbeiter 2007)

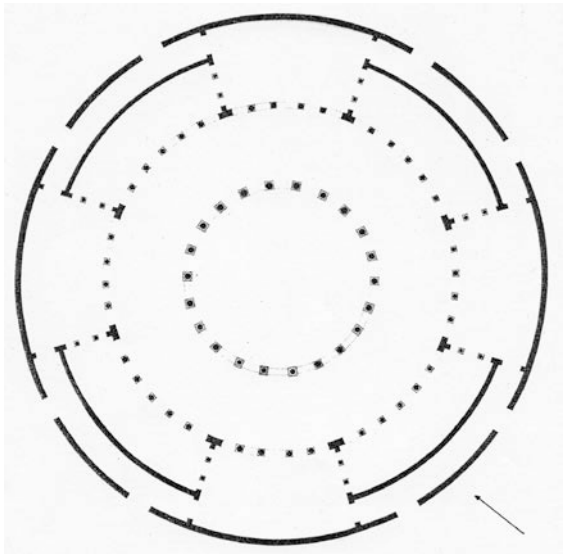


Abb. 216 Santo Stefano Rotondo, Rom, ca. 430-470, Grundriss. (Rasch/Arbeiter 2007)



Abb. 217 Santa Costanza, Rom, ca. 340-345. (Rasch/Arbeiter 2007)

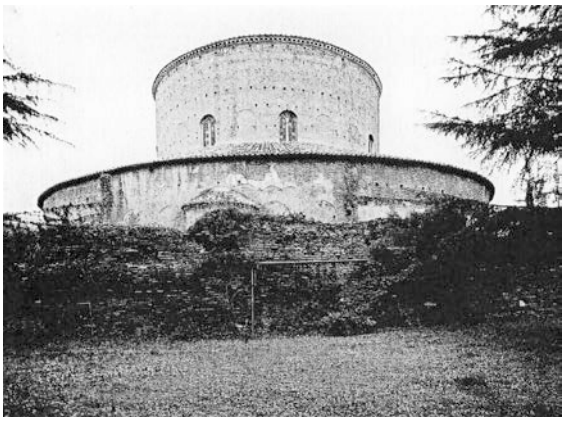


Abb. 218 Santo Stefano Rotondo, Rom, ca. 430-470. Die im heutigen, auf das Zentrum, den nordöstlichen Kreuzarm und den ersten Umgang beschränkten Zustand. (Rasch/Arbeiter 2007)

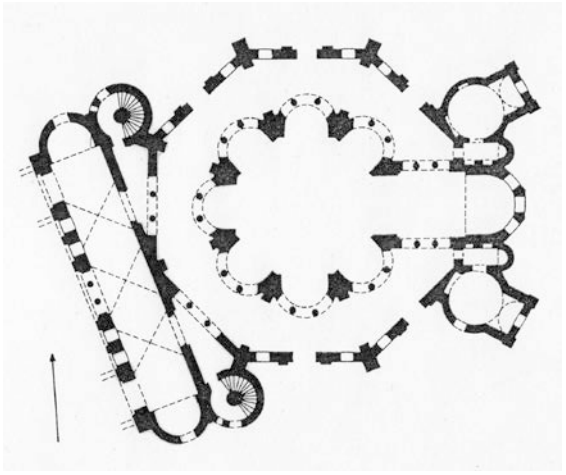


Abb. 219 San Vitale, Ravenna, 537-47, Grundriss. (Rasch/Arbeiter 2007)



Abb. 220 San Vitale, Ravenna, 537-47. (Toman 1995, S. 77)



Abb. 221 Baptsiterium des Klosters San Giovanni in Vigolo Marchese (Piacenza), 11. Jh. (Toman 1995, S. 80)



Abb. 222 San Tomaso in Limine (San Tomè), Almenno San Bartolomeo (Bergamo), 12. Jh. (Toman 1995, S. 81)

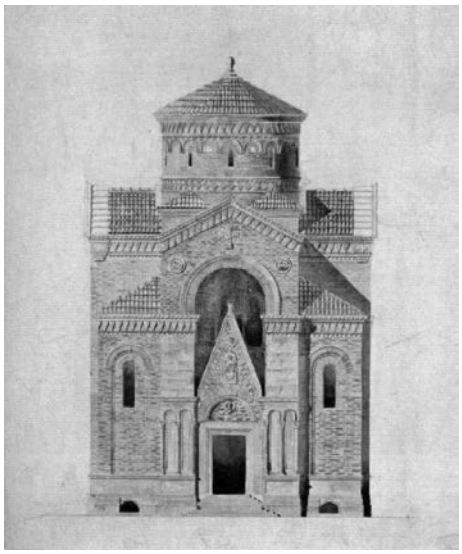


Abb. 223 Giuseppe Torres: Cappella bizantina, ohne Datum, Reduzierung der Friedhofskapelle in Mantua. (Domenichini 2001, S. 95)

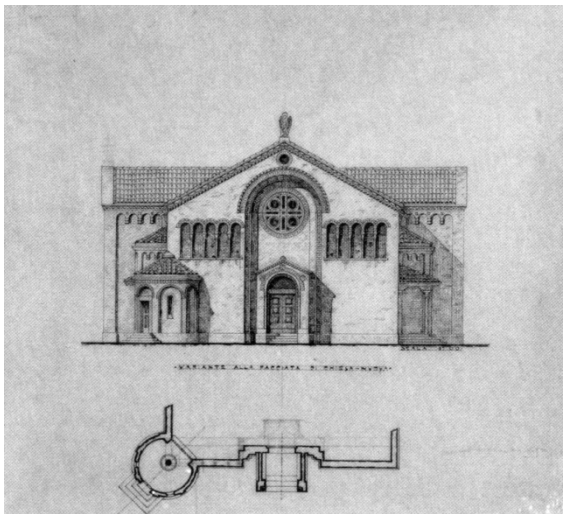


Abb. 224 Giuseppe Torres: San Carlo Vescovo, Chiesanuova di San Donà di Piave (Venedig), nach 1920, nicht realisierte Variante. (Domenichini 2001, S. 148)

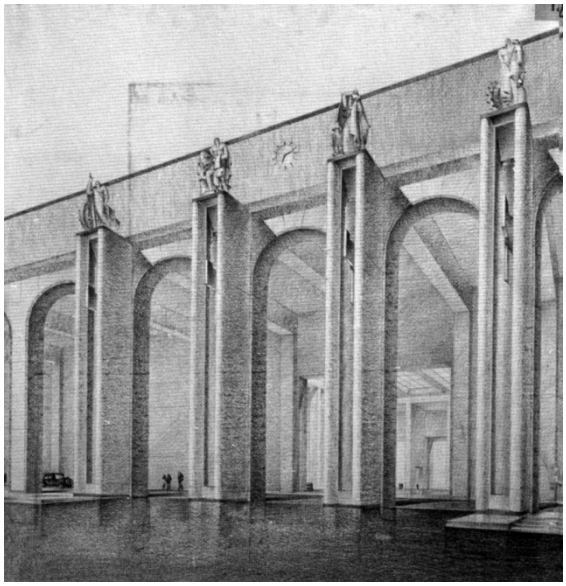


Abb. 225 Giuseppe Torres: Bahnhof Santa Maria Novella, Florenz, 1933, Wettbewerbsbeitrag. (Domenichini 2001, S. 92)

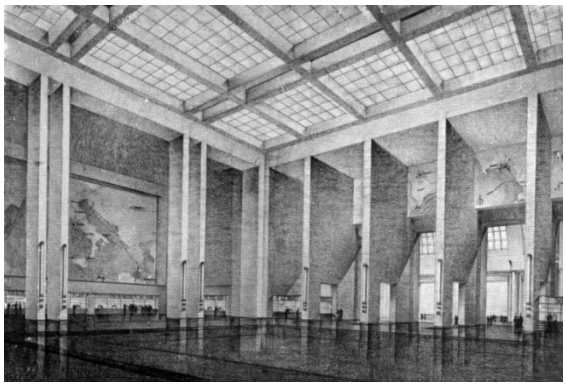


Abb. 226 Giuseppe Torres: Bahnhof Santa Maria Novella, Florenz, 1933, Wettbewerbsbeitrag, Perspektive der Schalterhalle. (Domenichini 2001, S. 92)

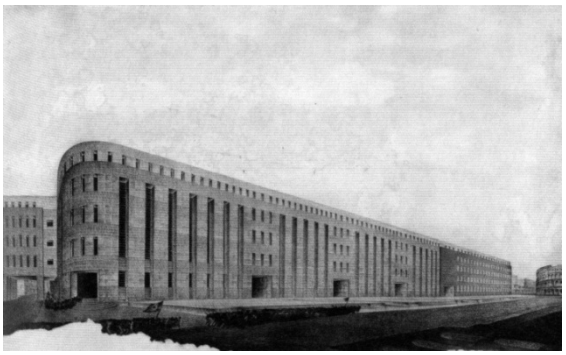


Abb. 227 Giuseppe Torres: Palazzo del Littorio, Rom, 1934, Wettbewerbsbeitrag. (Domenichini 2001, S. 93)



Abb. 228 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, Weihe der Fundamente am definitven Grundstück, 8. Dezember 1925, v.l.n.r. Kardinal La Fontaine, König Vittorio Emanuele II, Duca d'Aosta (stehend), Giuseppe Giuriati. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 48)

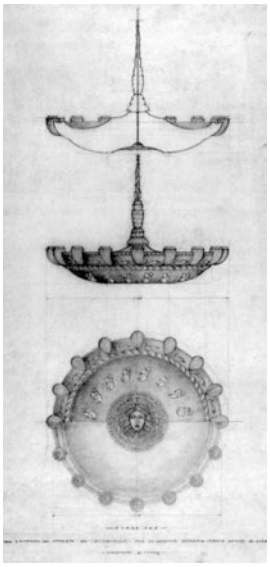


Abb. 229 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, Krypta, Votiv-Leuchter (1932-33), realisierter Entwurf. (Domenichini 2001, S. 147)



Abb. 230 Andrea Palladio: SS. Redentore, Venedig, 1577-92. (Kaminski 2005, S. 345)



Abb. 231 Baldassare Longhena: Santa Maria della Salute, Venedig, 1631-87. (Kaminski 2005, S. 76)

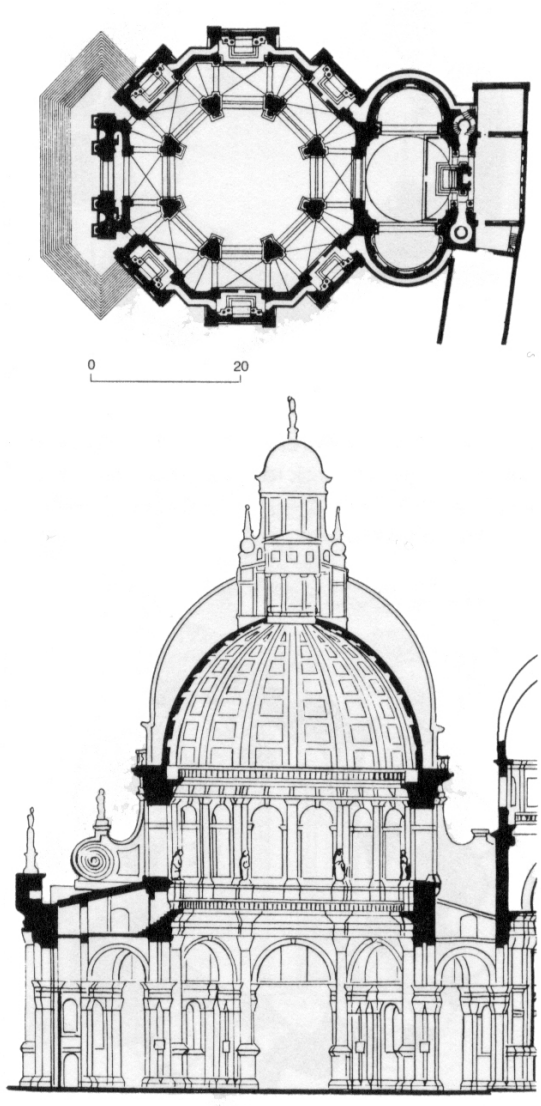


Abb. 232 Baldassare Longhena: Santa Maria della Salute, Venedig, 1631-87, Grundriss und Querschnitt. (Koch 1994, S. 256)

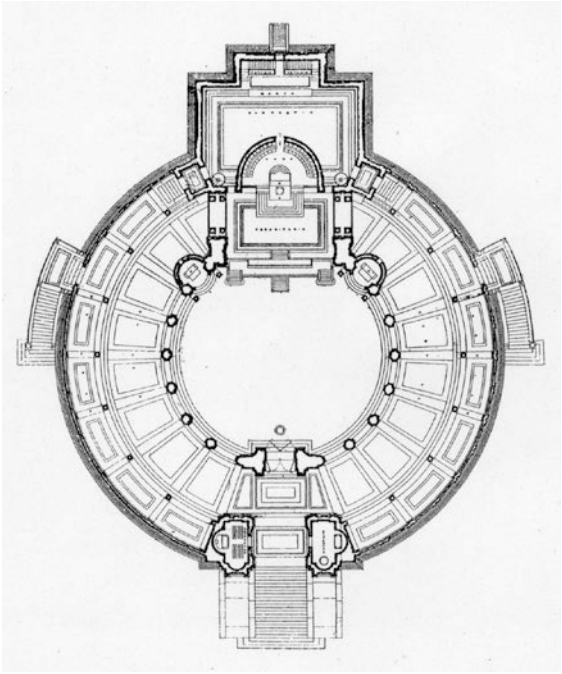


Abb. 233 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, erster Entwurf (1919). Grundriss der Oberkirche. (Arte Cristiana 1919, S. 109)

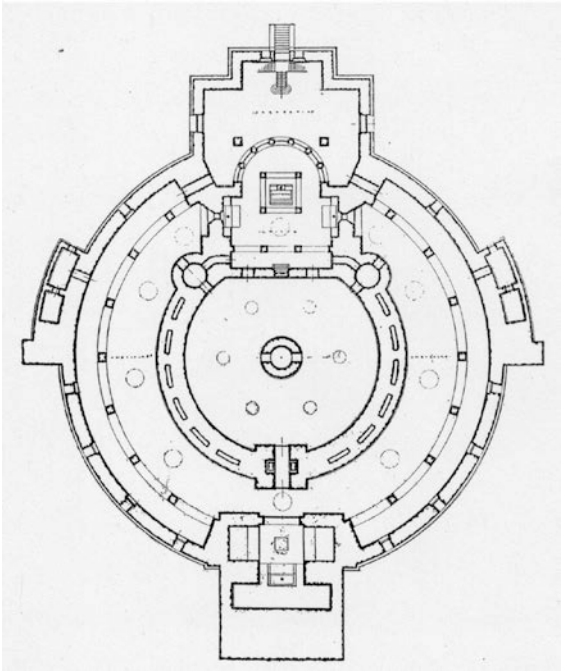


Abb. 234 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, erster Entwurf (1919). Grundriss der Krypta. (Arte Cristiana 1919, S. 108)



Abb. 235 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, erster Entwurf (1919). Ansicht von der Lagune aus. (Arte Cristiana 1919, S. 103)



Abb. 236 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, erster Entwurf (1919), Querschnitt. (Arte Cristiana 1919, S. 104)

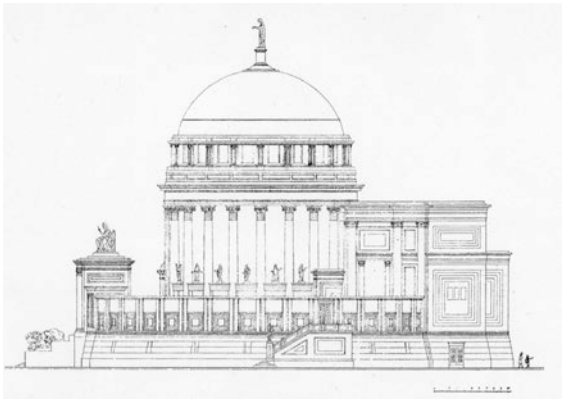


Abb. 237 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, erster Entwurf (1919), Seitenansicht. (Arte Cristiana 1919, S. 106)

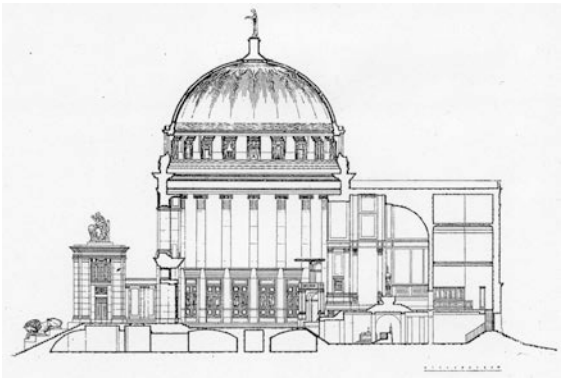


Abb. 238 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, erster Entwurf (1919), Längsschnitt. (Arte Cristiana 1919, S. 107)

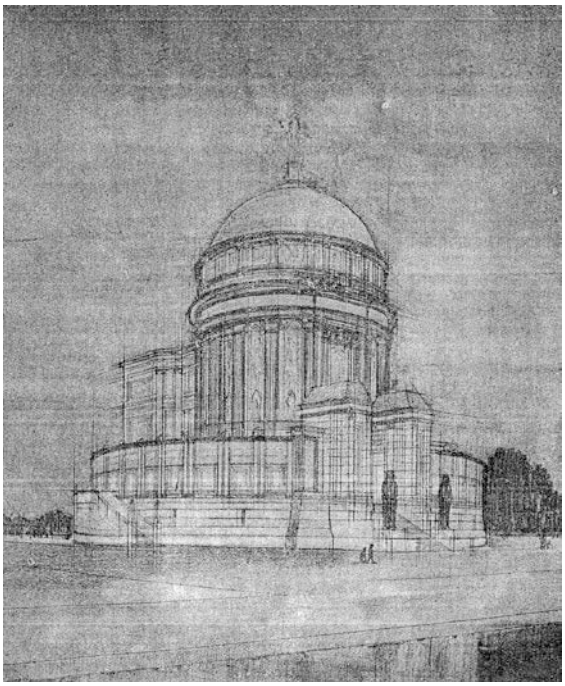


Abb. 239 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, erster Entwurf (1919). Perspektive von der Lagune aus. (Arte Cristiana 1919, S. 110)



Abb. 240 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, Variante zum ersten Entwurf (1919), im dritten Entwurf (1927) aufgegriffen. (Arte Cristiana 1919, S. 112)

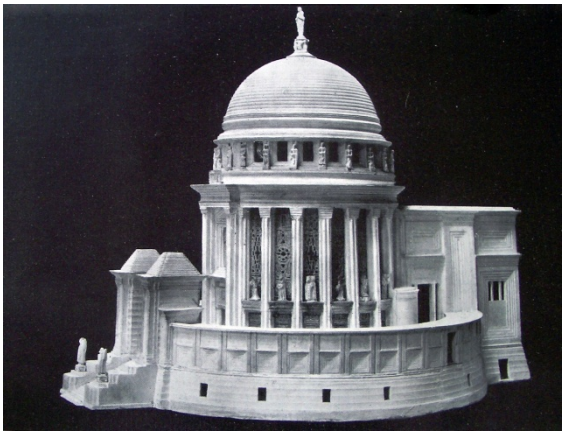


Abb. 241 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, Variante zum ersten Entwurf (1919), im dritten Entwurf (1927) aufgegriffen. Gipsmodell. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 18)



Abb. 242 Donato Bramante: Oratorium (Tempietto) im Hof des Klosters S. Pietro in Montorio, Rom, 1502. (Hintzen-Bohlen 2000, S. 430)

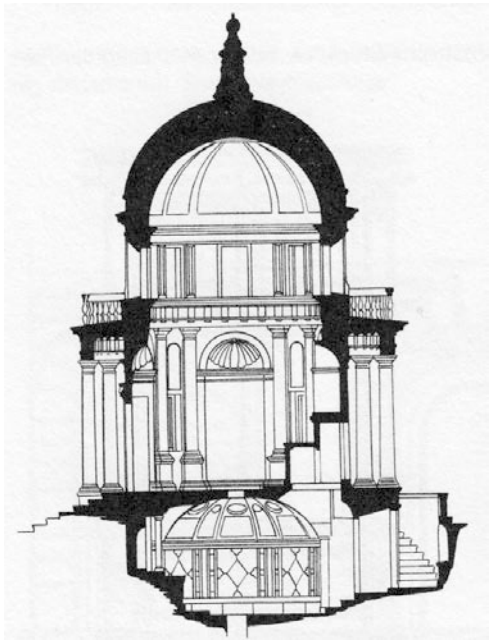


Abb. 243 Donato Bramante: Oratorium (Tempietto) im Hof des Klosters S. Pietro in Montorio, Rom, 1502. Schnittzeichnung. (Koch 1994, S. 226)

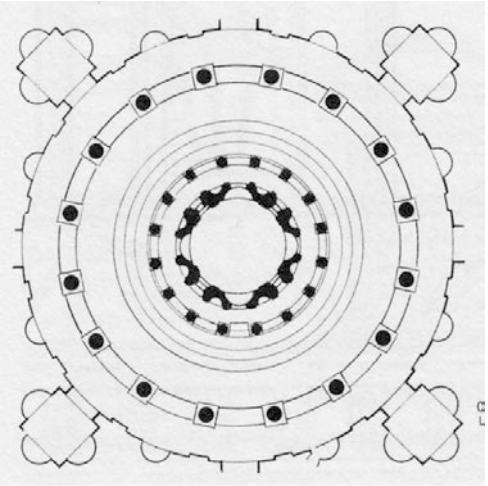


Abb. 244 Donato Bramante: Oratorium (Tempietto) im Hof des Klosters S. Pietro in Montorio, Rom, 1502. Grundriss. (Koch 1994, S. 226)

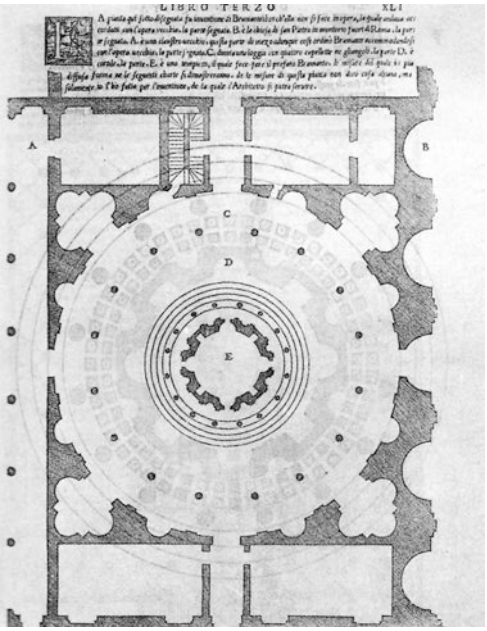


Abb. 245 Zeichnung der von Bramante geplanten aber nicht realisierten Hofanlage des Tempietto, nach Zeichnungen in Sebastiano Serlios Sieben Büchern zur Architektur, 1545. (Toman 2007, S. 131)

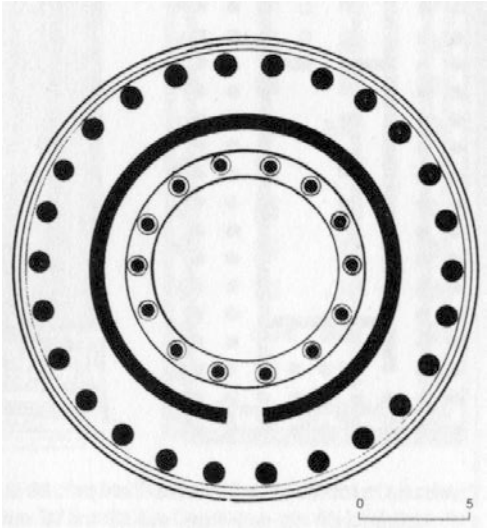


Abb. 246 Tholos im Asklepieion, Epidauros, ca. 370-340 v. Chr. (Koch 1994, S. 20)

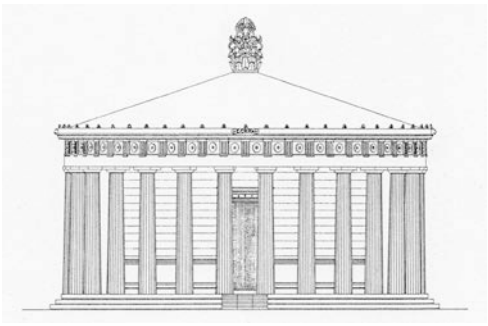


Abb. 247 Tholos im Asklepieion, Epidauros, ca. 370-340 v. Chr. Von G. Roux rekonstruierte Ansicht der Thymele. (Seiler 1986, S. 76)

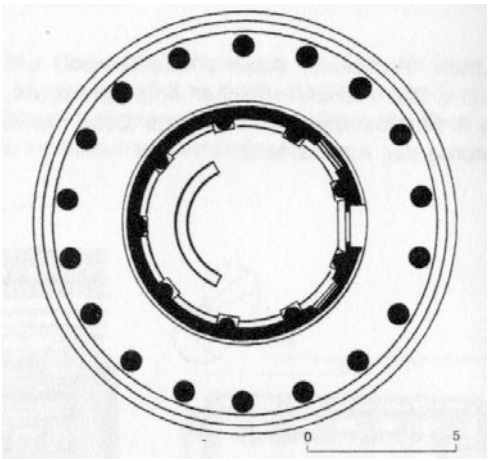


Abb. 248 Philippeion, Olympia, 338 v. Chr. (Koch 1994, S. 20)

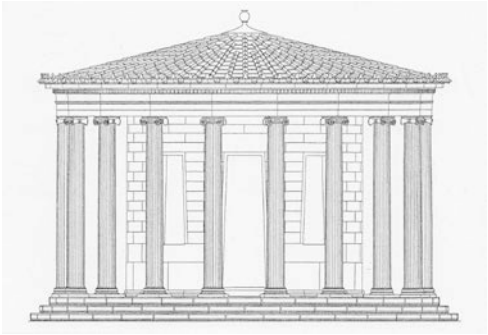


Abb. 249 Philippeion, Olympia, 338 v. Chr. Von H. Schleif rekonstruierte Ansicht. (Seiler 1986, S. 94)



Abb. 250 Rundtempel am Tiber, Rom (Forum Boarium), 2. Jh. v.Chr. (Luigi Monzo, 2013)

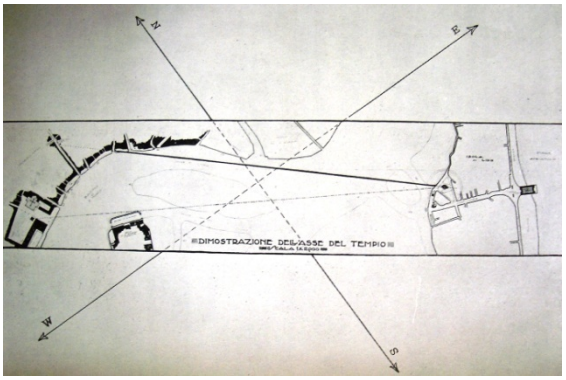


Abb. 251 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, zweiter Entwurf (1924), Sichtachsen zum San-Marco-Becken. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 36)

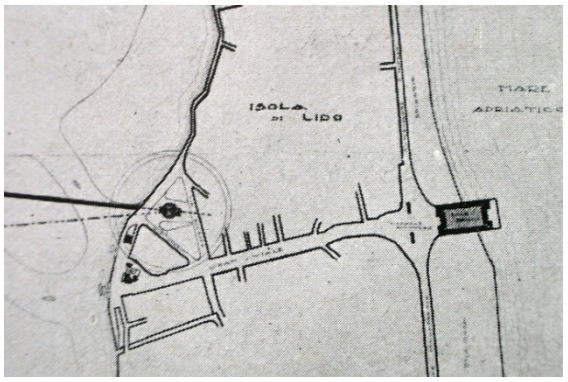


Abb. 252 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, zweiter Entwurf (1924), Sichtachsen zum San-Marco-Becken, Ausschnitt Lido. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 36)

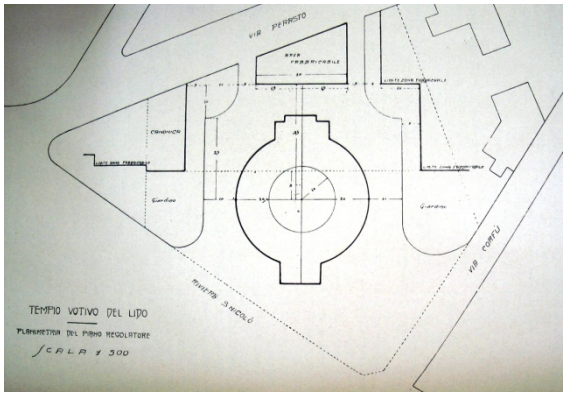


Abb. 253 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, zweiter Entwurf am neuen Grundstück [1924], Lageplan. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 34)

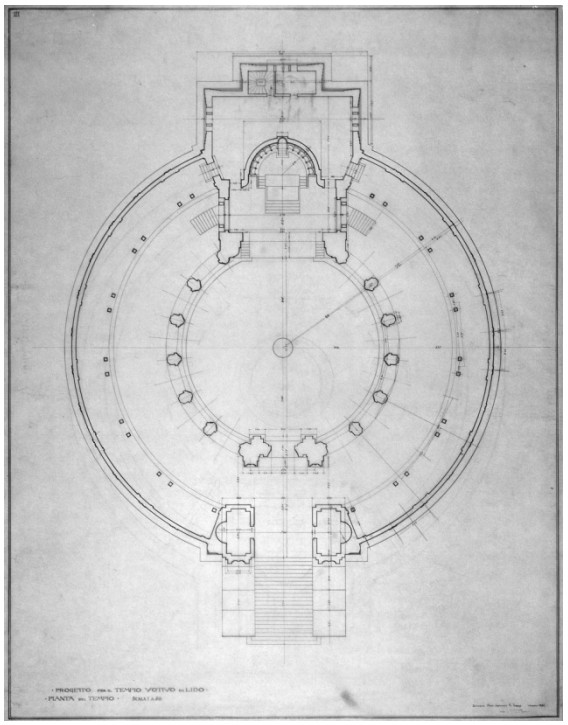


Abb. 254 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, zweiter Entwurf (1924),

Grundriss Oberkirche. (Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giuseppe Torres)

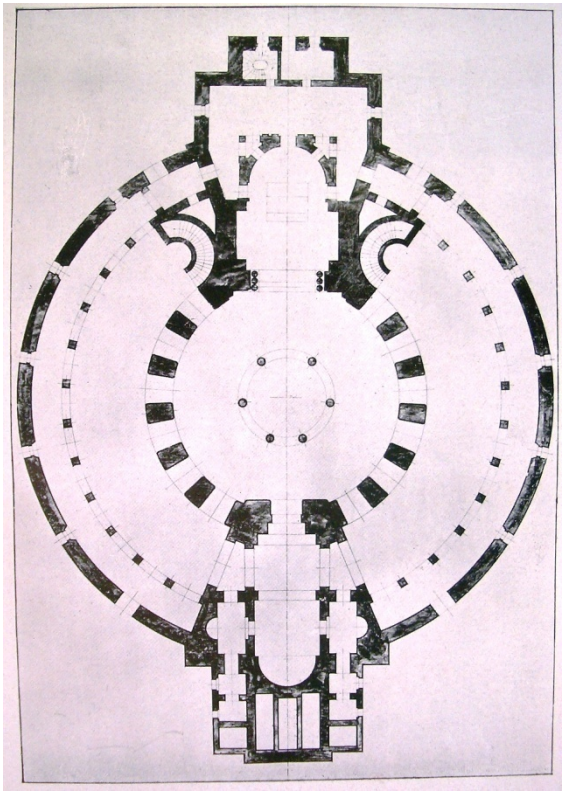


Abb. 255 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, realisierter Entwurf für die Krypta [1924], Grundriss. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 79)

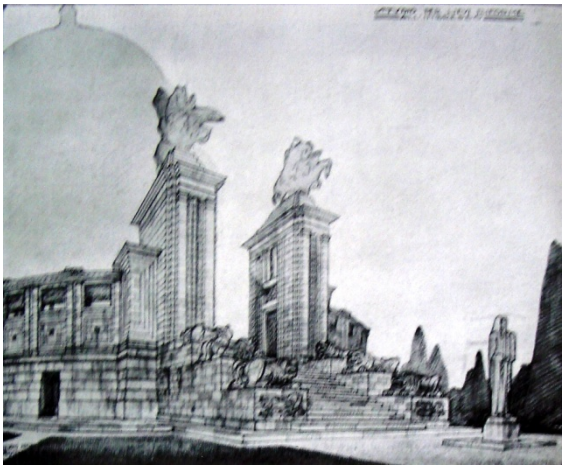


Abb. 256 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, zweiter Entwurf (1924), Eingangssituation mit projizierter Kuppel. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 22)

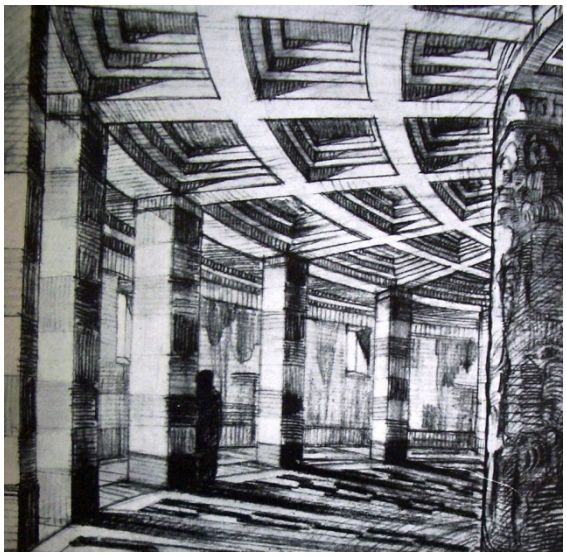


Abb. 257 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, zweiter Entwurf (1924), Umgang Krypta. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 23)



Abb. 258 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, zweiter Entwurf (1924), Krypta. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 24)

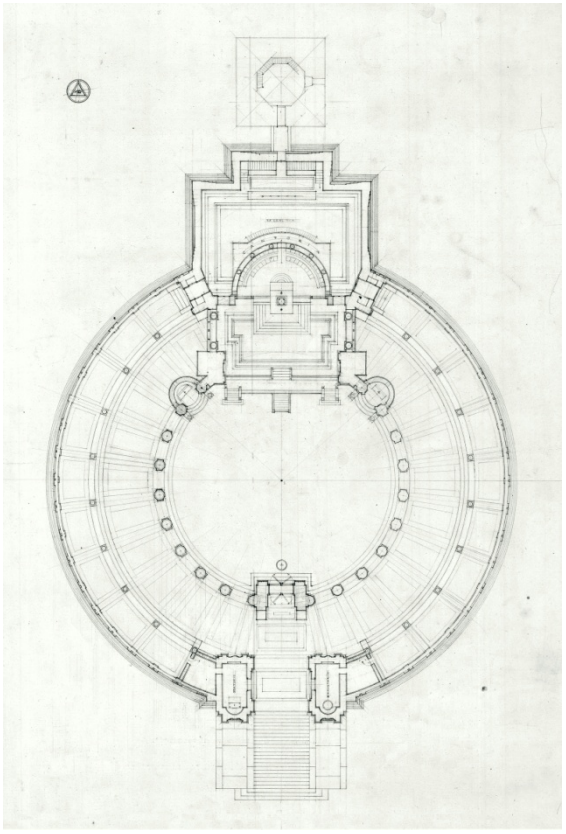


Abb. 259 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, dritter (sog. definitver) Entwurf (1927), Grundriss Oberkirche. (Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giuseppe Torres)



Abb. 260-139 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, Baustellenfotos, Baustelle am 12. Mai 1926, Fundamentierung. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 64)



Abb. 261 Baustelle am 19. April 1927, Krypta. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 76)

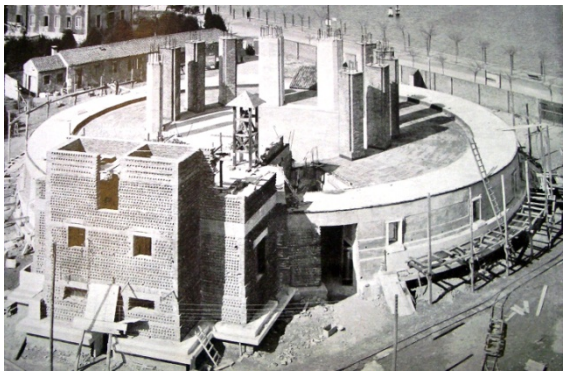


Abb. 262 Baustelle am 22. April 1933, Oberkirche und Sakristeibau. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 128)

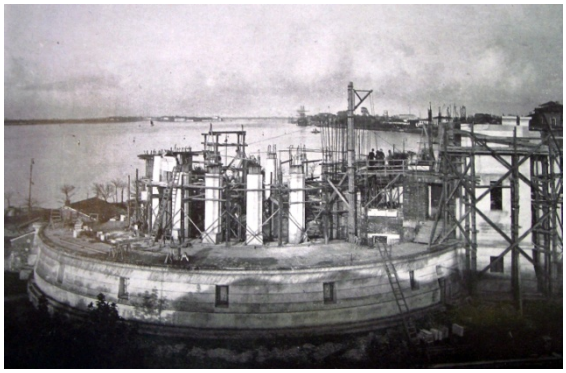


Abb. 263 Baustelle am 17. November 1933, Oberkirche mit Blick zum San-Marco-Becken. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 224)

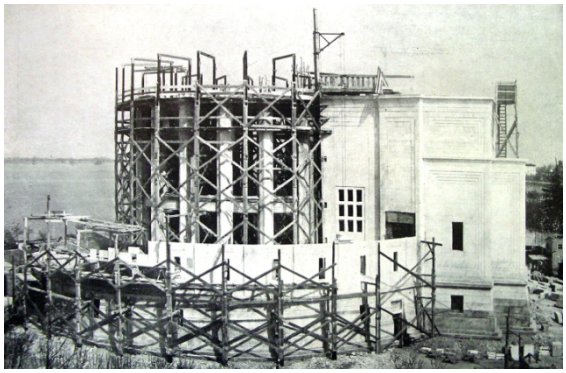


Abb. 264 Baustelle am 1. Mai 1935, Oberkirche und Sakristeibau. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 243)

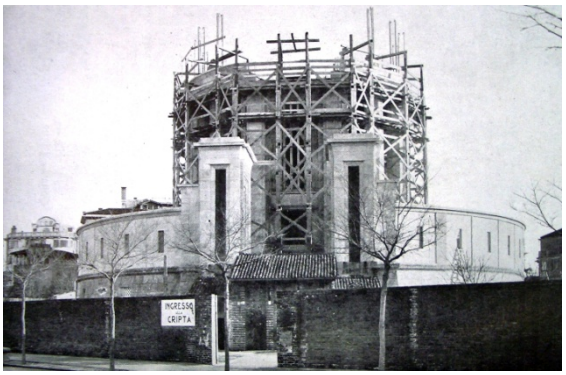


Abb. 265 Baustelle am 31. Dezember 1935, Oberkirche. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 246)



Abb. 266 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, fertiggestellte Krypta, 1930. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 109)



Abb. 267 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, fertiggestellte Krypta, Umgang mit *loculi*, 1930. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 116)



Abb. 268 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, Krypta, Blick in den Umgang mit den loculi. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 110)

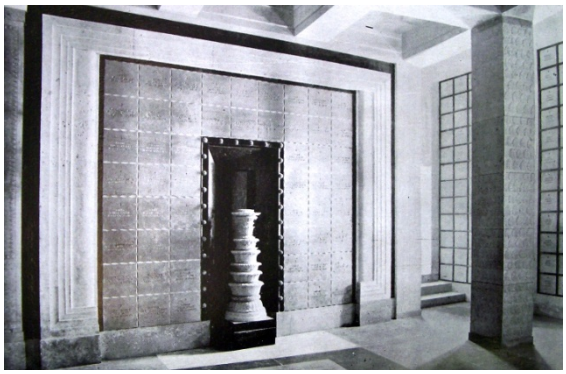


Abb. 269 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, Krypta, *loculi* mit Vase. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 117)



Abb. 270 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, fertiggestellte Krypta, Altarraum, 1930. (Patriarcato di Venezia 1939, S. 88)



Abb. 271 Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, fotografiert im April 2010. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 272 Tempio Votivo per la Pace am Lido, Venedig, 1919-35, fotografiert im April 2010, Haupttreppe. (Luigi Monzo, 2010)

7. Liturgische Architektur

Der Kirchenbau Giuseppe Polvaras und der Scuola Beato Angelico

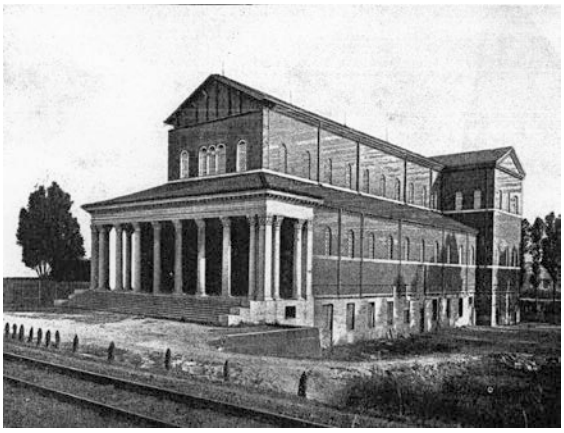


Abb. 273 Cecilio Arpesani: Santa Croce, Mailand, 1914-17. (Arte Cristiana 1922, S. 161)



Abb. 274 Cecilio Arpesani: Santa Croce, Mailand, 1914-17. (Arte Cristiana 1922, S. 162)



Abb. 275 Anatole de Baudot : St.-Jean de Montmartre, Paris, 1894-1904. (Luigi Monzo, 2014)



Abb. 276 Anatole de Baudot : St.-Jean de Montmartre, Paris, 1894-1904. (Luigi Monzo, 2014)

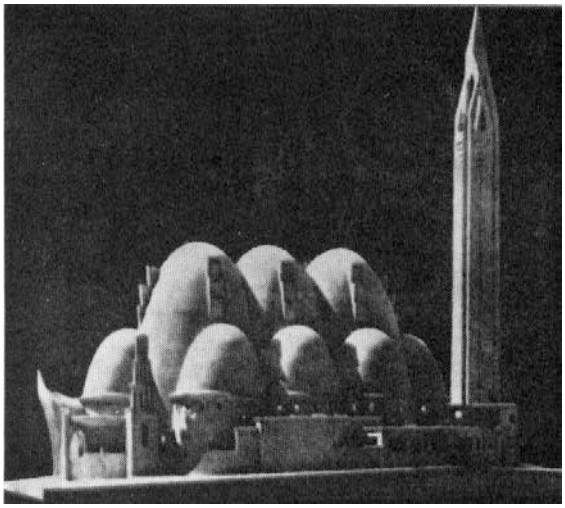


Abb. 277 Jacques Droz : St.-Jeanne-d'Arc, Nizza, 1914-34 (Kirche, 1932-34). (Arte Cristiana 1968, S. 52)

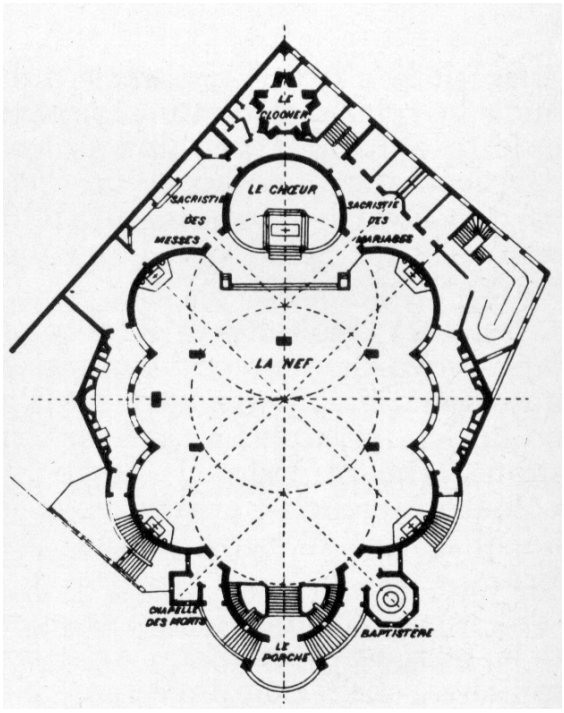


Abb. 278 Jacques Droz : St.-Jeanne-d'Arc, Nizza, 1914-33. (Arte Cristiana 1968, S. 52)

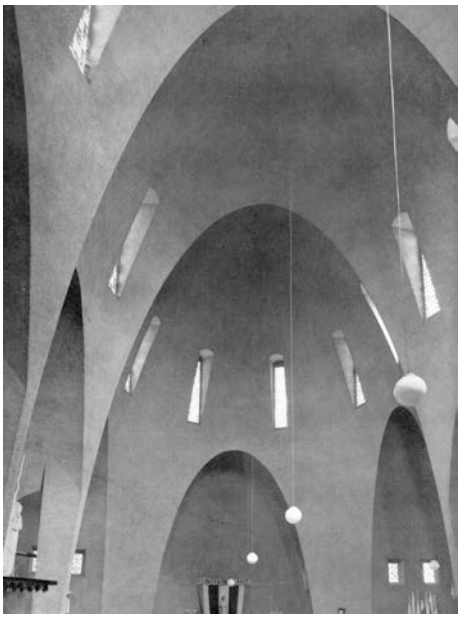


Abb. 279 Jacques Droz : St.-Jeanne-d'Arc, Nizza, 1914-33. (Pfammatter 1948, fig. 19)



Abb. 280 Auguste und Gustave Perret: Notre Dame, Le Raincy (bei Paris), 1922-23. (Pfammatter 1948, fig. 1)



Abb. 281 Auguste und Gustave Perret: Notre Dame, Le Raincy (bei Paris), 1922-23. (Pfammatter 1948, fig. 5)



Abb. 282 Auguste und Gustave Perret: Notre Dame, Le Raincy (bei Paris), 1922-23. Detail des farbig verglasten Gitterwerks der Außenwände (Innenseite). (Luigi Monzo, 2014)

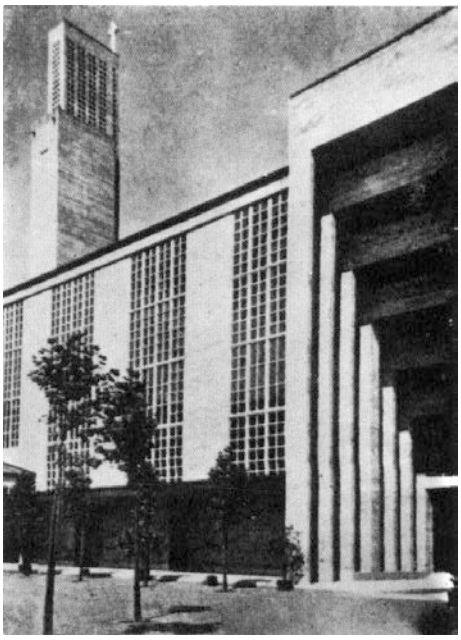


Abb. 283 Karl Moser: St. Antonius, Basel, 1925-27. (Arte Cristiana 1968, S. 52)

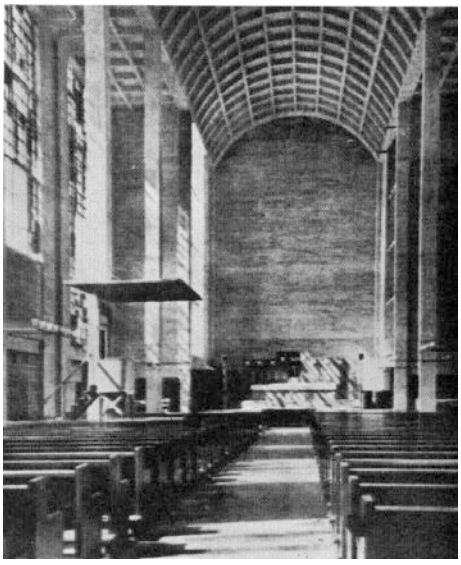


Abb. 284 Karl Moser: St. Antonius, Basel, 1925-27. (Arte Cristiana 1968, S. 52)

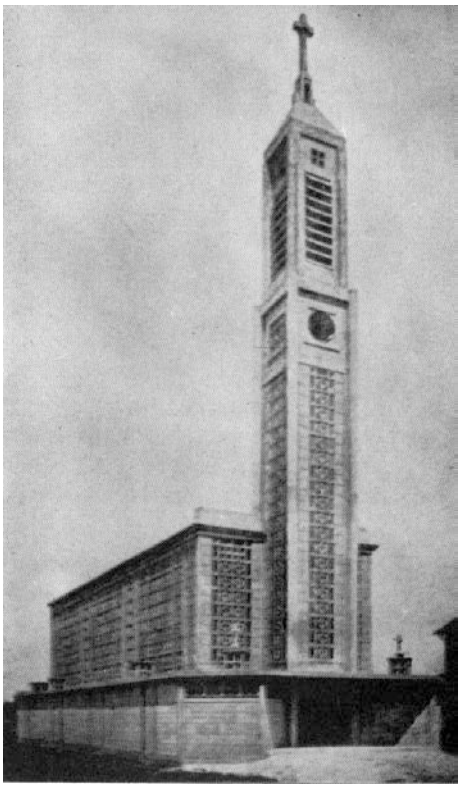


Abb. 285 Auguste und Gustave Perret: St.-Thérèse-de-Lisieux, Montmagny (Val-d'Oise/Ile-de-France), 1926-27. (Arte Cristiana 1968, S. 53)

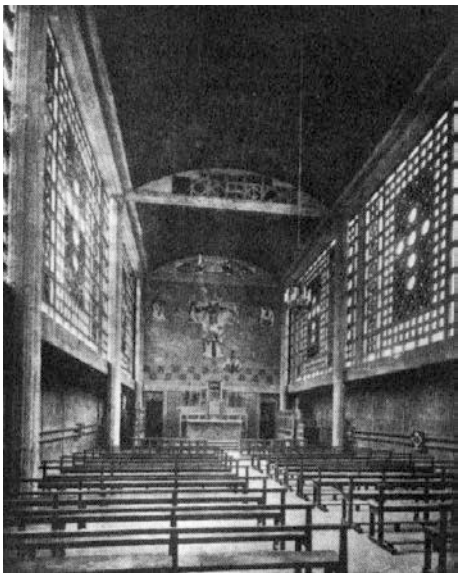


Abb. 286. Auguste und Gustave Perret: St.-Thérèse-de-Lisieux, Montmagny (Val-d'Oise/Ile-de-France), 1926-27. (Arte Cristiana 1968, S. 52)

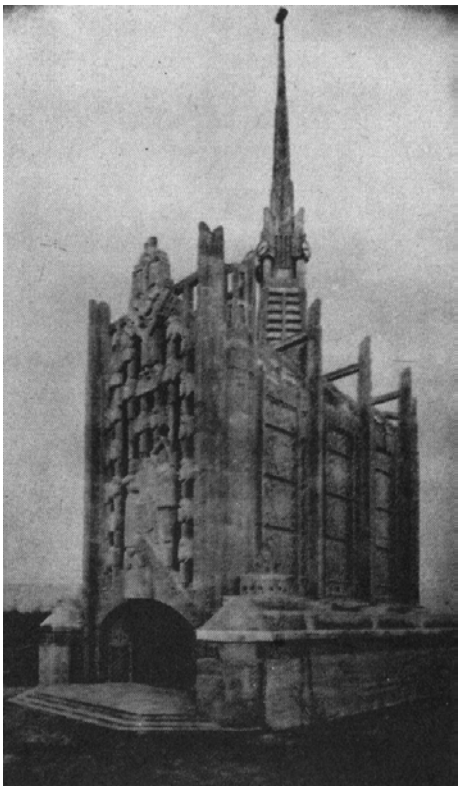


Abb. 287 Paul Tournon: St.-Therese-de-l'Enfant-Jésus, Elisabethville (Yvelines/Ile-de-France), 1927-28. (Arte Cristiana 1968, S. 53)

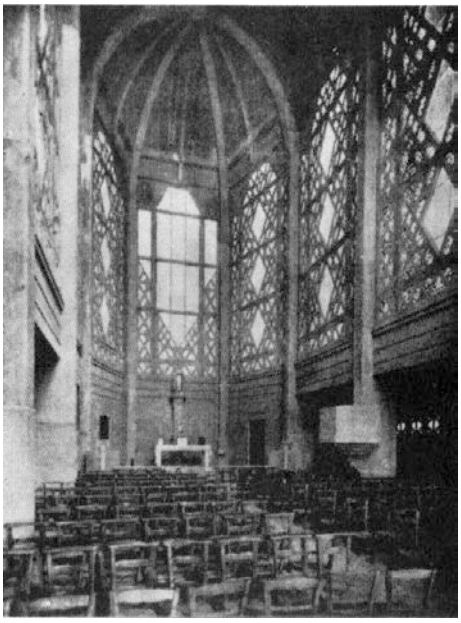


Abb. 288 Paul Tournon: St.-Therese-de-l'Enfant-Jésus, Elisabethville (Yvelines/Ile-de-France), 1927-28. (Arte Cristiana 1968, S. 53)



Abb. 289 Angelo Mangiarotti und Bruno Morassutti: Nostra Signora della Misericordia, Baranzate (Mailand), 1957. (UNBCE 2001, S. 56)



Abb. 290 S. Paolo fuori le mura, Rom, 4. Jh. Christozentrische Darstellung im Apsisgewölbe und am Triumphbogen (12. Jh). (Luigi Monzo, 2009)

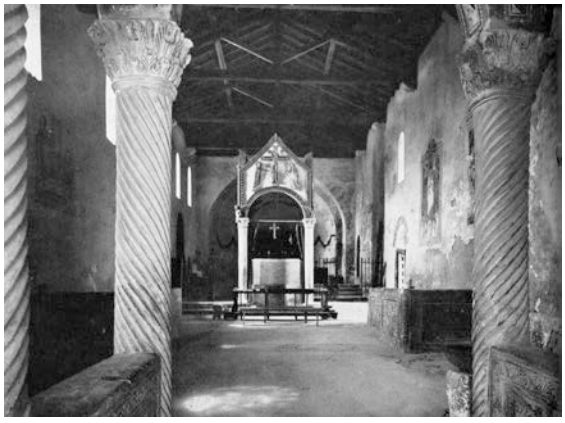


Abb. 291 S. Pietro al Monte, Civate (Lecco), 11. Jh. (Bognetti 1957, S. 78)

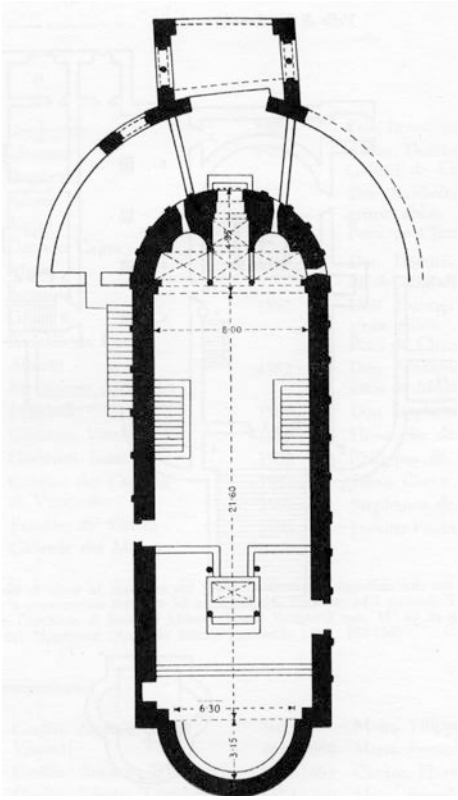


Abb. 292 S. Pietro al Monte, Civate (Lecco), 11. Jh., Grundriss. (Bognetti 1957, S. 262)

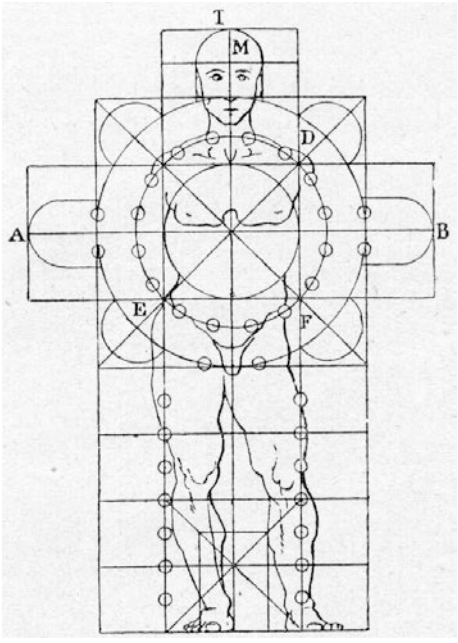


Abb. 293 Francesco di Giorgio Martini: Grundrissschema einer Basilika über menschlichem Körper, 15. Jh. (Domus Dei, S. 89)

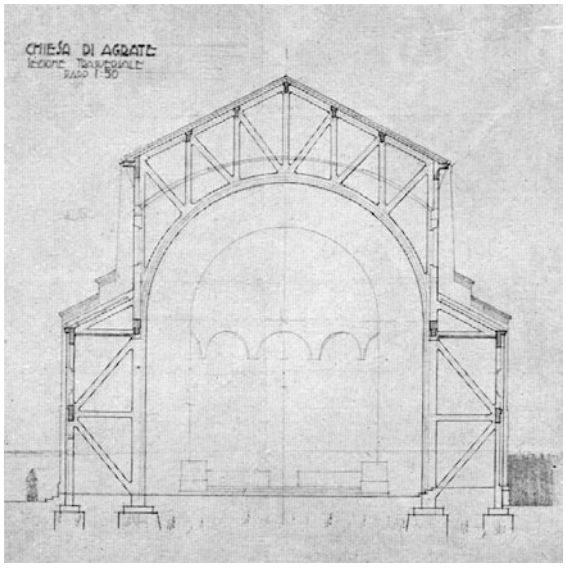


Abb. 294 Giuseppe Polvara (Scuola Beato Angelico): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924. Schnitt des Tragwerks. (Domus Dei, S. 124)

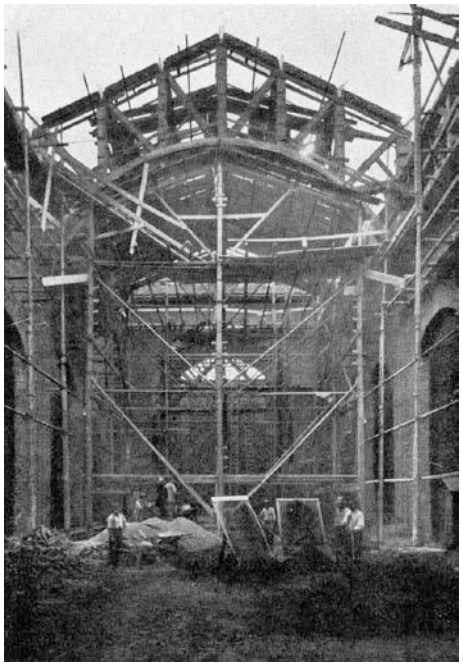


Abb. 295 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924. Mischbauweise: Träger aus Stahlbeton, Wände aus Mauerwerk. (Domus Dei, S. 125)

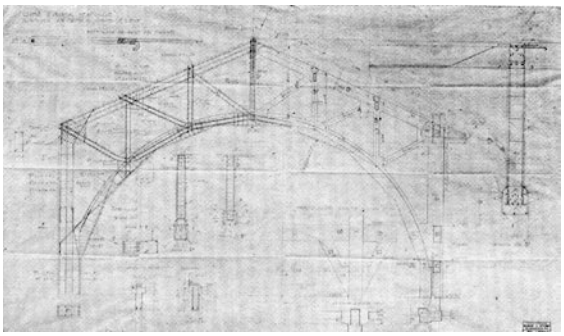


Abb. 296 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Aufriss eines Stahlbetonfachwerkträgers. (Domus Dei, S. 126)

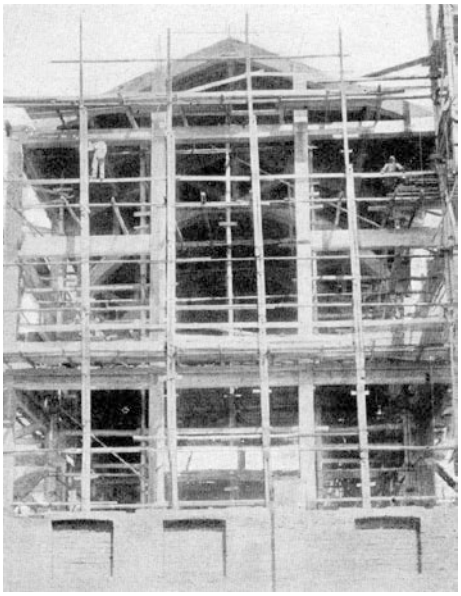


Abb. 297 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28. Eingerüstetes Stahlbetonskelett. (Domus Dei, S. 127)



Abb. 298 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28. Detail eines eingerüsteten Stahlbetonfachwerkträger. (Domus Dei, S. 128)

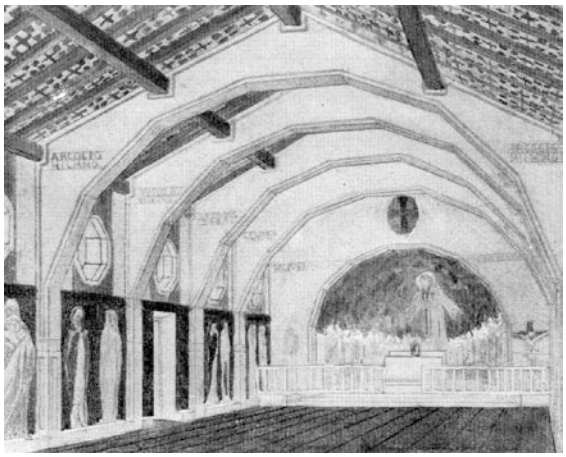


Abb. 299 Giuseppe Polvara (SBA): Kapelle in Saronno (Varese), erster Entwurf (nicht ausgeführt), 1929. Perspektive des Innenraums; typisch sind die Träger mit polygonalen Unterkanten. (Domus Dei, S. 192)

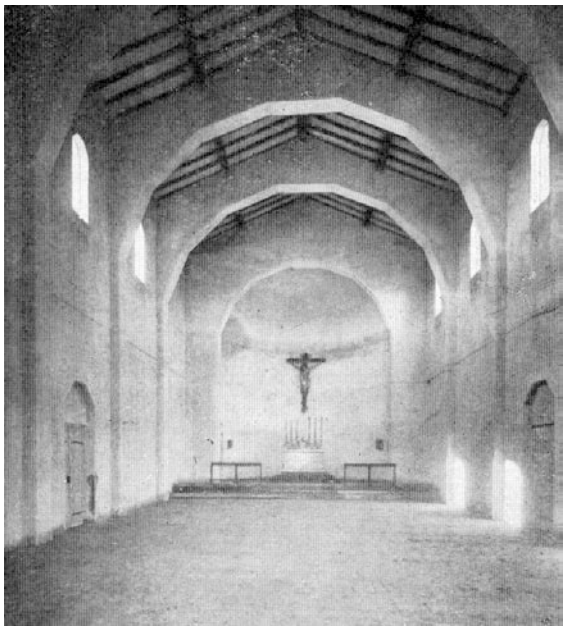


Abb. 300 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vincenzo, Cimnago di Lentate sul Seveso (Monza-Brianza), 1924-28. (Domus Dei, S. 195)

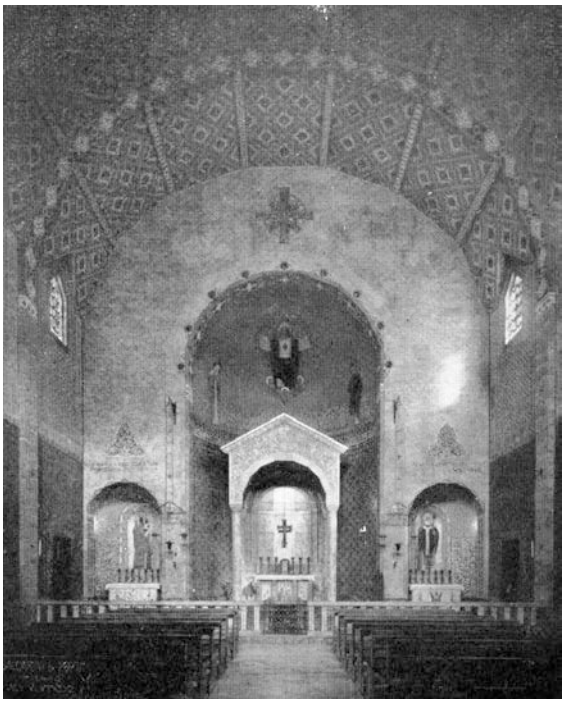


Abb. 301 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Vercelli, 1926. (Domus Dei, S. 198)

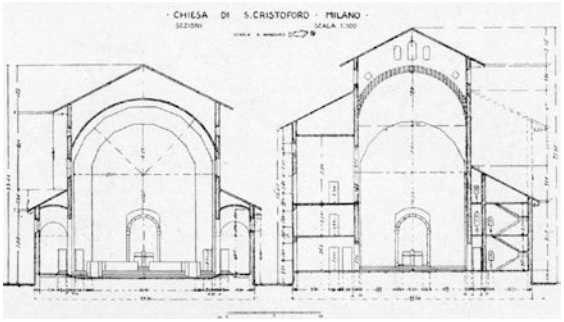


Abb. 302 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vito in S. Cristoforo, Mailand, 1927-42, Querschnitte. (Domus Dei, S. 226)

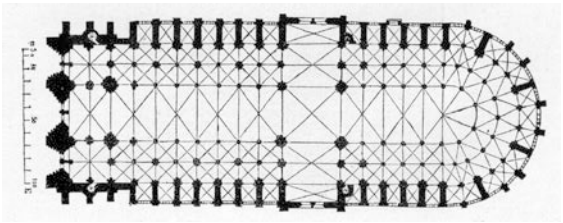


Abb. 303 Kathedrale Notre-Dame, Paris, 1163-1250, Grundriss. (Domus Dei, S. 56)

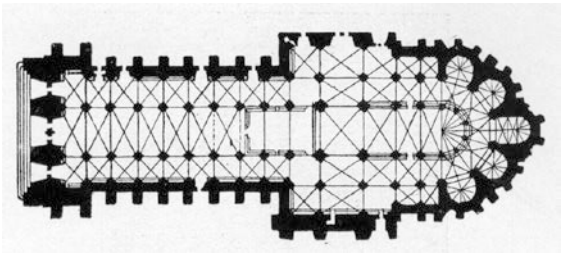


Abb. 304 Kathedrale Notre-Dame, Reims, 13.-19. Jh., Grundriss. (Domus Dei, S. 59)

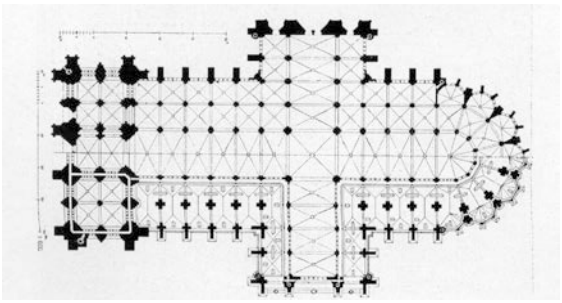


Abb. 305 Dom St. Peter und Maria, Köln, 12. Jh., Grundriss. (Domus Dei, S. 63)

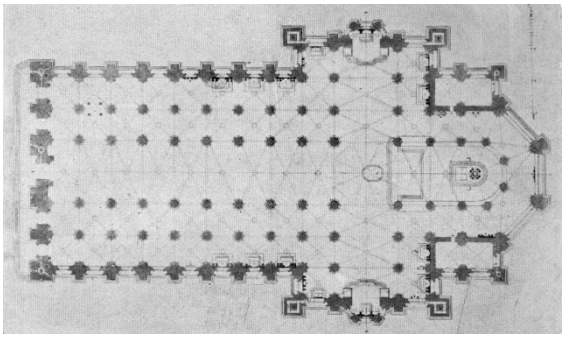


Abb. 306 Dom S. Maria Nascente, Mailand, 1386-1858, Grundriss. (Domus Dei, S. 69)

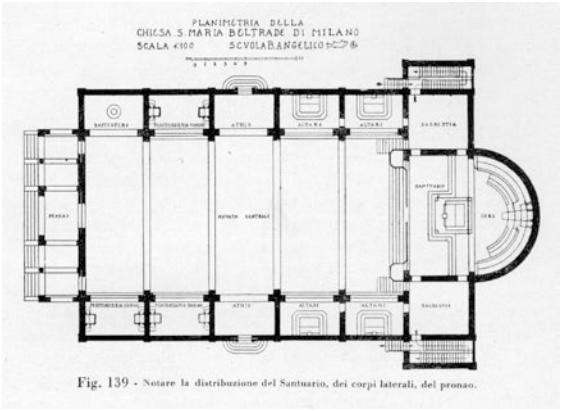


Abb. 307 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Grundriss (Domus Dei, S. 215)

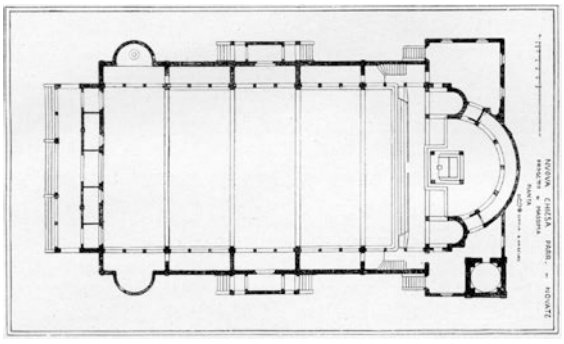


Abb. 308 Giuseppe Polvara (SBA): Pfarrkirche in Novate Milanese (Mailand), vor 1929, Grundriss (Domus Dei, S. 219)

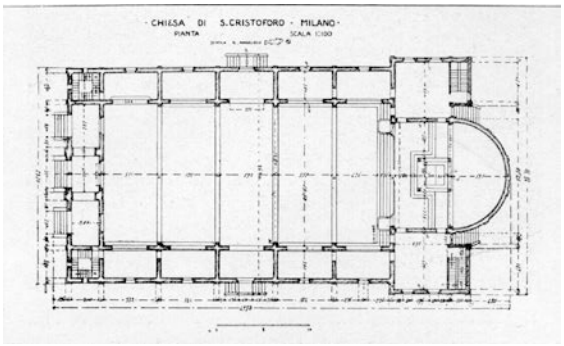


Abb. 309 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vito in S. Cristoforo, Mailand, 1927-42, Grundriss. (Domus Dei, S. 227)

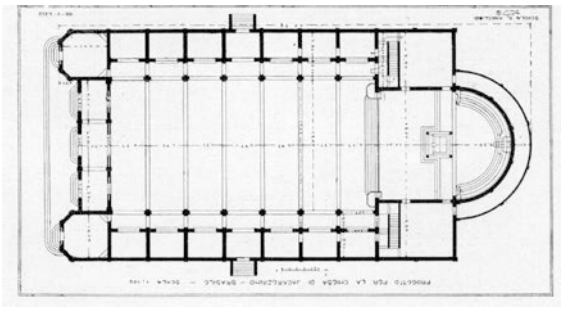


Abb. 310 Giuseppe Polvara (SBA): Entwurf für eine Kirche in Brasilien, vor 1929, Grundriss. (Domus Dei, S. 144)

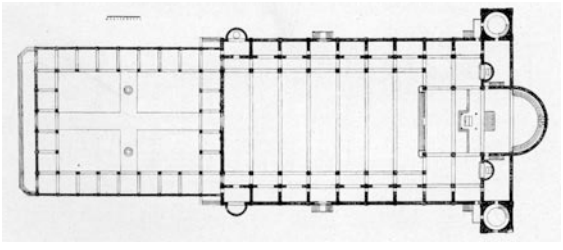


Abb. 311 Giuseppe Polvara: Studie für eine Kathedrale, vor 1929, Grundriss. (Domus Dei, S. 227)

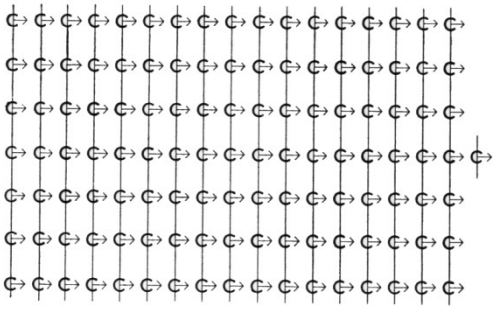


Abb. 312 Rudolf Schwarz: Vom Bau der Kirche (1938): Idealplan einer Wegkirche: "Heilige Fahrt" (Der Weg). (Stock 2006, S. 76)



Abb. 313 S. Ambrogio, Mailand, 11. Jh., Vorhof (Paradies). (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 314 S. Ambrogio, Mailand, 11. Jh., Längsschnitt. (Domus Dei, S. 41)

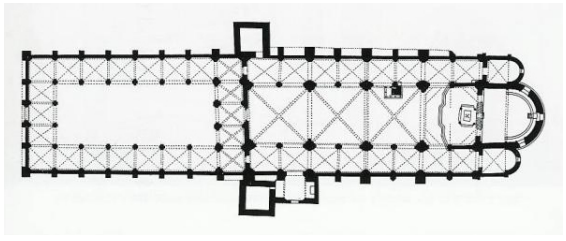


Abb. 315 S. Ambrogio, Mailand, 11. Jh., Grundriss. (Koch 1994, S. 132)



Abb. 316 S. Maria Assunta, Cremona, 12. Jh., Portikus. (Domus Dei, S. 146)



Abb. 317 S. Fosca, Torcello (Venedig), 12. Jh., Portikus. (Domus Dei, S. 149)

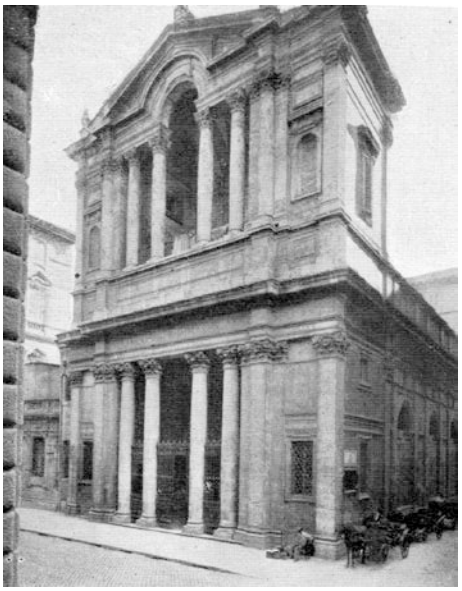


Abb. 318 Pietro da Cortona: S. Maria in via Lata, Rom, 1658-60, Portikus. (Domus Dei, S. 157)



Abb. 319 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Sanktuarium (Altarraum + Apsis). (Domus Dei, S. 168)

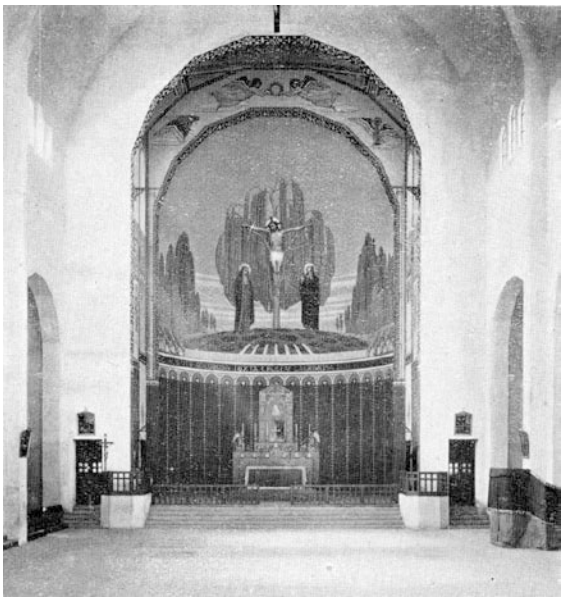


Abb. 320 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Apsisdekoration. (Domus Dei, S. 214)

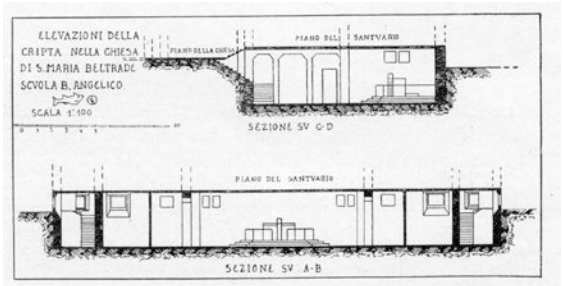


Fig. 199 - Studio in elevazione della cripta di S. Maria Beltrade - Milano.

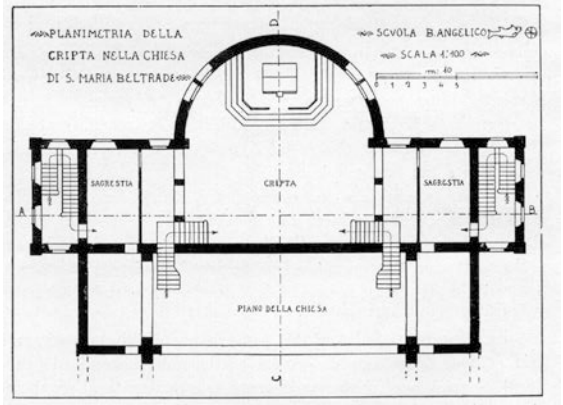


Abb. 321Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Krypta als Werktagskapelle (Grundriss und Aufriss). (Domus Dei, S. 236)

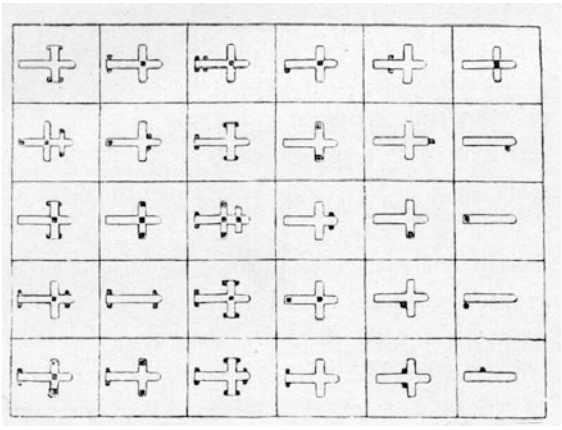


Abb. 322 Giuseppe Polvara: Domus Dei (1929), Schema möglicher Kirchturmanordnungen. (Domus Dei, S. 170)

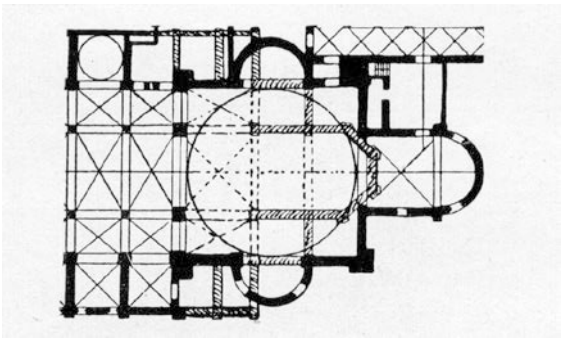


Abb. 323 Bramante: Entwurf für S. Maria delle Grazie, Mailand, 15. Jh., Grundriss. (Domus Dei, S. 92)

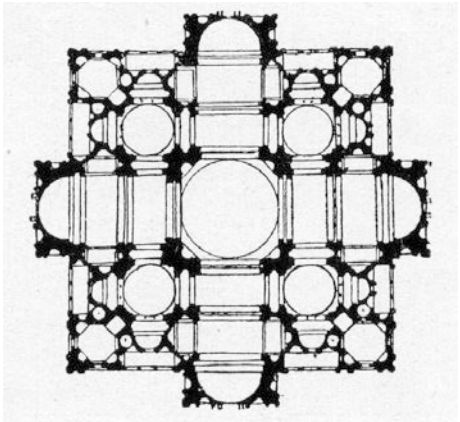


Abb. 324 Donato Bramante: Entwurf für S. Pietro (nicht realisiert), Rom, nach 1506, Grundriss. (Domus Dei, S. 93)

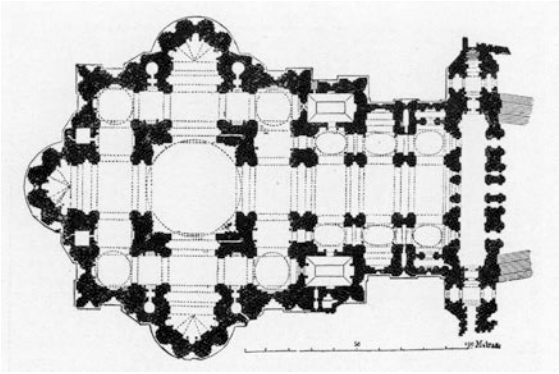


Abb. 325 Carlo Maderna: realisierter Entwurf für das an den Plan Michelangelos anschließende Langhaus von S. Pietro, Rom, 1607-26, Grundriss. (Domus Dei, S. 97)

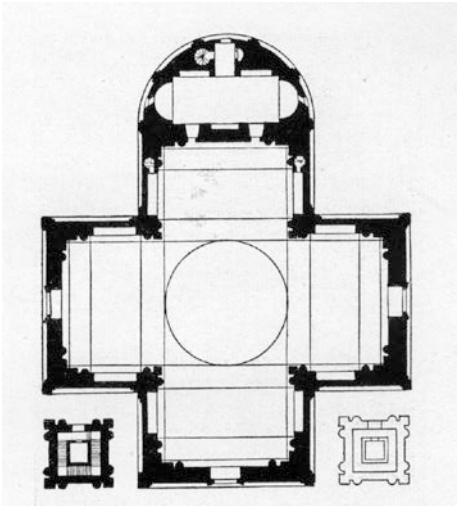


Abb. 326 Antonio da Sangallo d.Ä.: S. Biagio, Montepulciano, 1518, Grundriss. (Domus Dei, S. 83)



Abb. 327 Filippo Brunelleschi: Cappella dei Pazzi, Florenz, 1429. (Luigi Monzo, 2011)

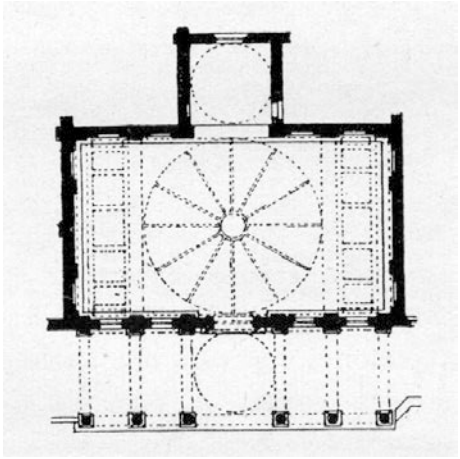


Abb. 328 Filippo Brunelleschi: Cappella dei Pazzi, Florenz, 1429, Grundriss. (Domus Dei, S. 81)

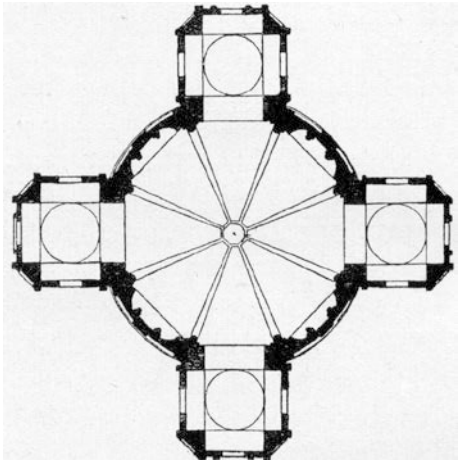


Abb. 329 S. Maria della Croce, Crema, o.J., Grundriss. (Domus Dei, S. 86)

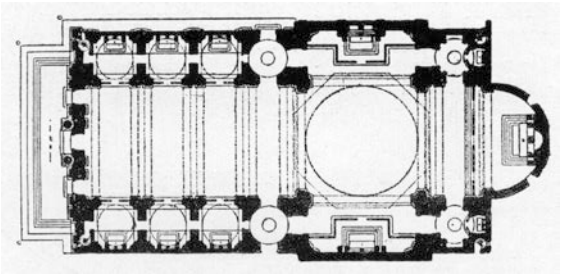


Abb. 330 Vignola: Il Gesù, Rom, 1554-84, Grundriss. (Domus Dei, S. 102)

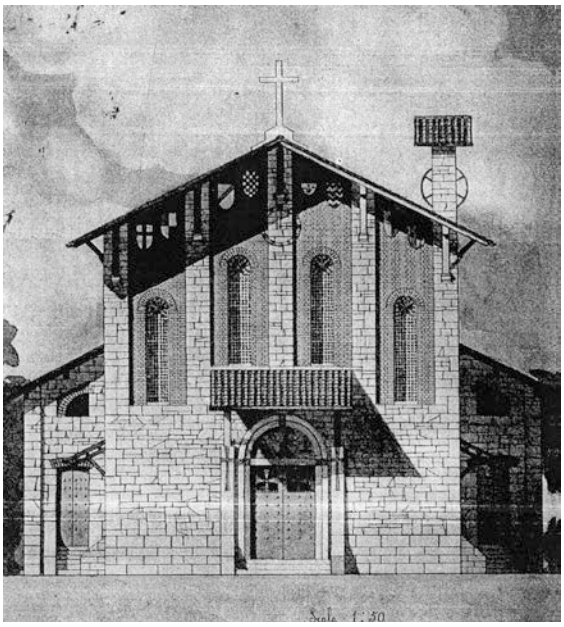


Abb. 331 Giuseppe Polvara: Filialkirche in Lalatta-Palanzano (Parma), 1919[?] (Arte Cristiana 1924, S. 131)

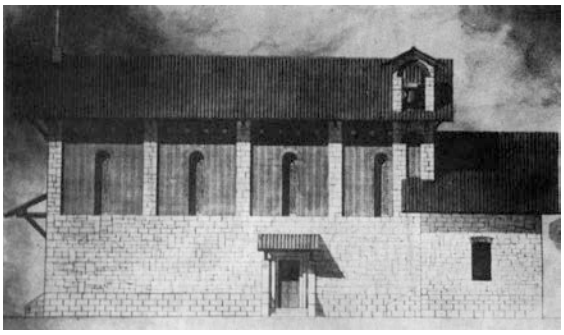


Abb. 332 Giuseppe Polvara: Filialkirche in Lalatta-Palanzano (Parma), 1919[?](Arte Cristiana 1919, S. 57)

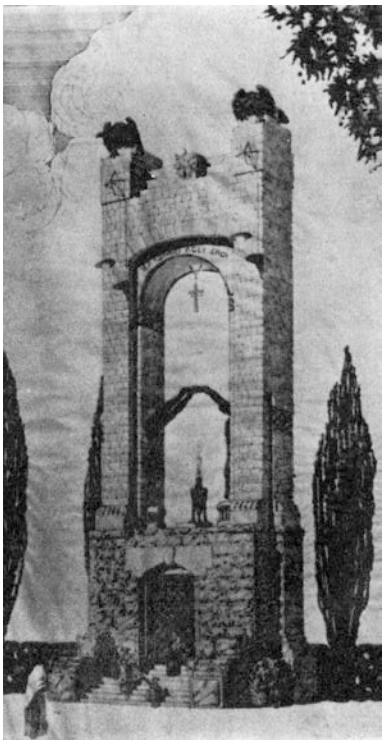


Abb. 333 Giuseppe Polvara: Entwurf für das Monumento ai Caduti in Saronno (Varese), 1922, nicht realisiert. (Arte Cristiana 1968, S. 58)



Abb. 334 Giuseppe Polvara (SBA): Pfarrkirche in Talamona (Sondrio), 1924, Seitenansicht. (Arte Cristiana 1968, S. 58)



Abb. 335 Giuseppe Polvara (SBA): Kapelle des bischöflichen Seminars in Saronno (Varese), 1929. (Arte Cristiana 1968, S. 59)



Abb. 336 Giuseppe Polvara (SBA): Kapelle des bischöflichen Seminars in Saronno (Varese), 1929. (Arte Cristiana 1968, S. 59)



Abb. 337 Giuseppe Polvara: Kapelle (rechts) und Arbeiterunterkünfte der Baumwollspinnerei Cederna, Monza, 1930. (Arte Cristiana 1968, S. 59)

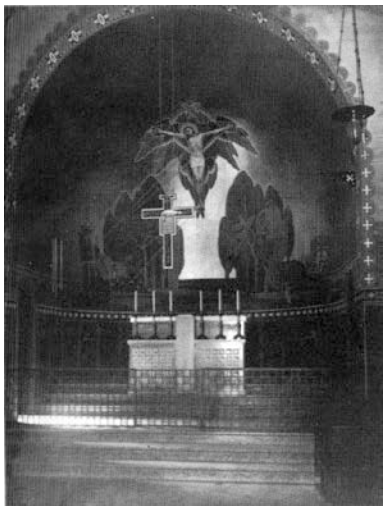


Abb. 338 Giuseppe Polvara (SBA): Kapelle der Baumwollspinnerei Cederna, Monza, 1930. (Arte Cristiana 1968, S. 59)

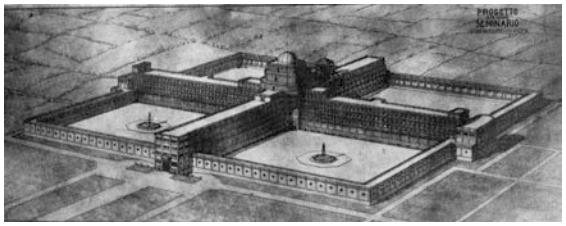


Abb. 339 Giuseppe Polvara (SBA): Entwurf für den Hauptsitz des erzbischöflichen Seminars (nicht realisiert), nahe Mailand, 1928? (Arte Cristiana 1968, S. 60)

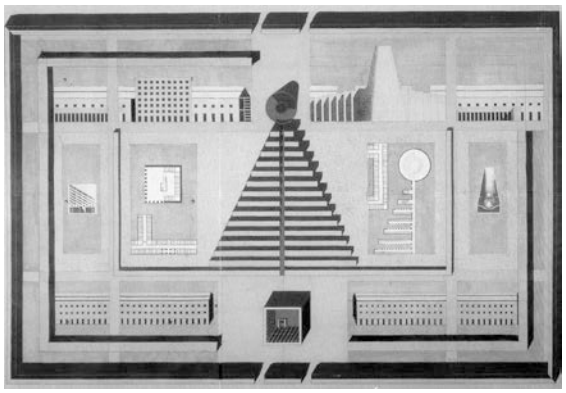


Abb. 340 Aldo Rossi: Friedhof S. Cataldo, Modena, 1971-78, Lageplan. (Ferlenga 1999, S. 52)

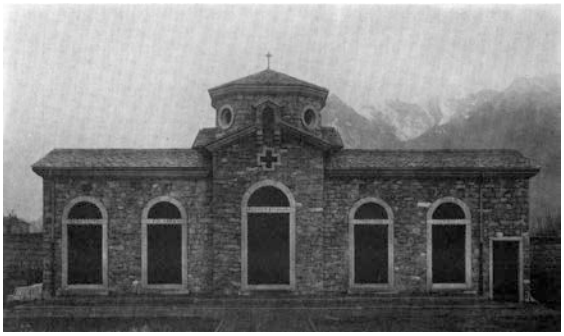


Abb. 341 Giuseppe Polvara (SBA): Friedhof in Malgrate (Lecco), 1923. (Arte Cristiana 1968, S. 58)

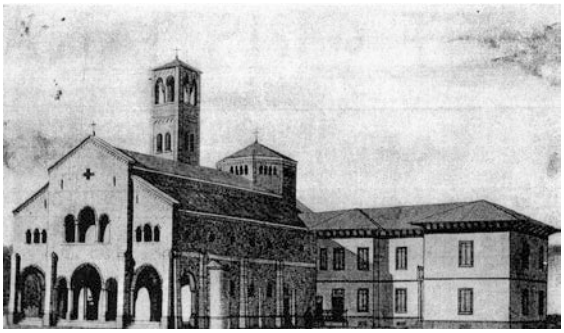


Abb. 342 Giuseppe Polvara (SBA): Pfarrkirche in Costozza di Longare (Vicenza), 1924. (Arte Cristiana 1924, S. 130)

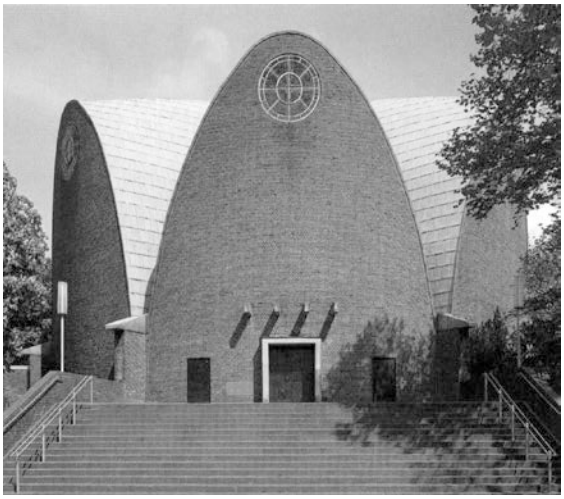


Abb. 343 Dominikus Böhm: St. Engelbert, Köln, 1932. (Stock 2006, S. 160)

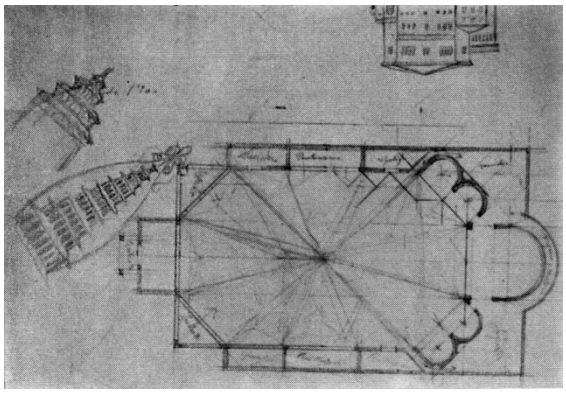


Abb. 344 Giuseppe Polvara: S. Carlo, Monza, 1921-25, erster Entwurf, 1921. (Arte Cristiana 1968, S. 61)

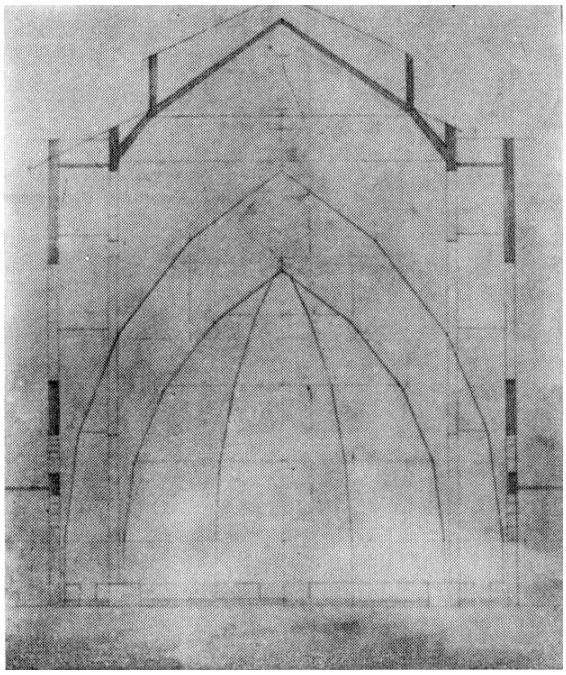


Abb. 345 Giuseppe Polvara: S. Carlo, Monza, 1921-25, vermutlich eine Schnittstudie zum ersten Entwurf, 1921. (Arte Cristiana 1968, S. 61)

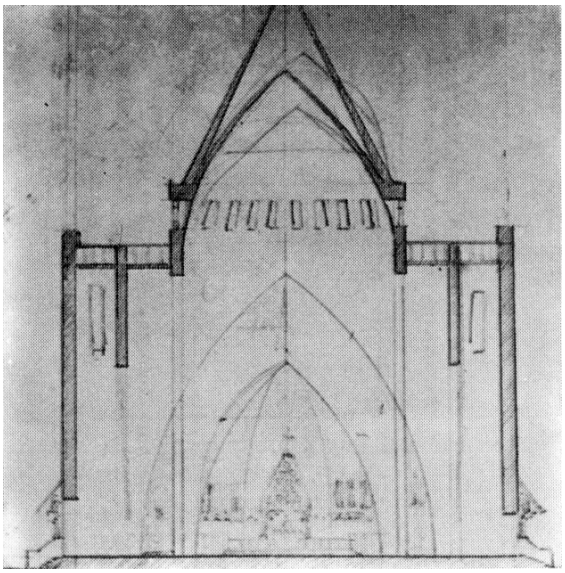


Abb. 346 Giuseppe Polvara: S. Carlo, Monza, 1921-25, vermutlich eine Schnittstudie zum ersten Entwurf, 1921. (Arte Cristiana 1968, S. 61)

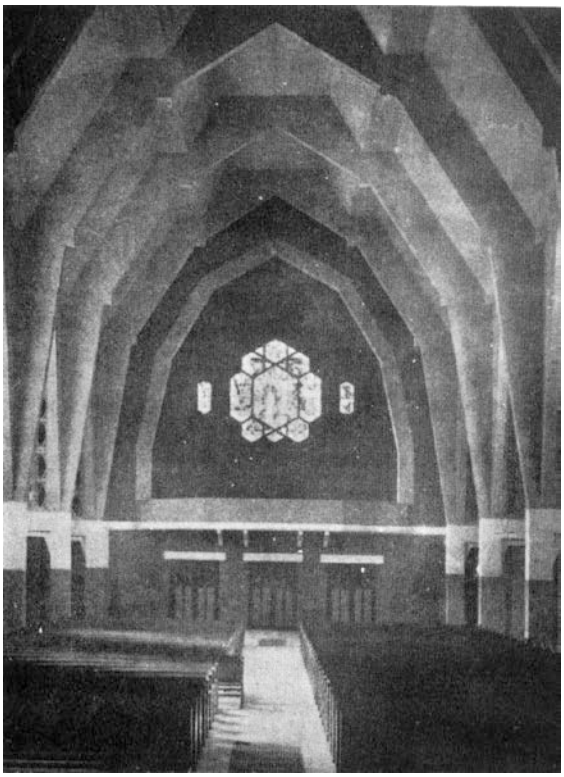


Abb. 347 Paul Bellot: Notre-Dame de l'Immaculée Conception, Audincourt (Doubs), 1930-32. (Arte Cristiana 1968, S. 64)

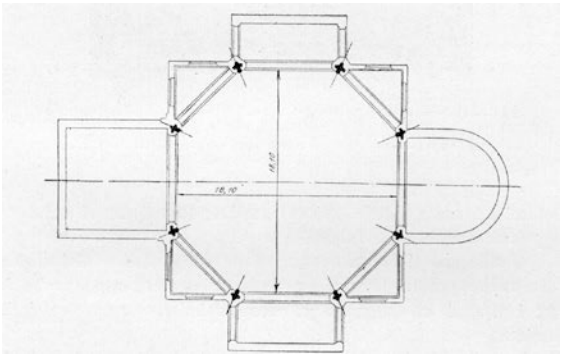


Abb. 348 Giuseppe Polvara: S. Carlo, Monza, 1921-25, Studie zum zweiten Entwurf, 1921. (Arte Cristiana 1968, S. 62)

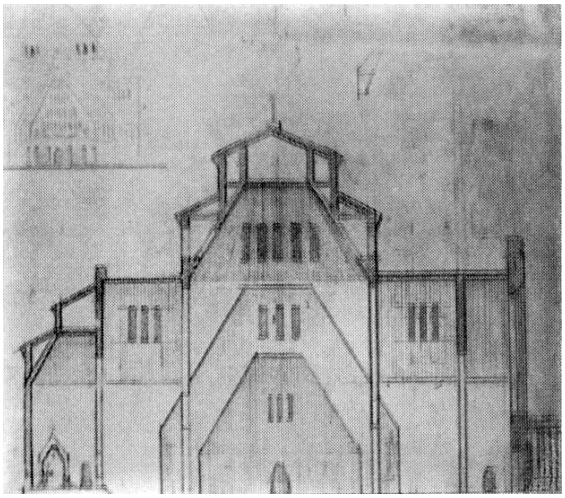


Abb. 349 Giuseppe Polvara: S. Carlo, Monza, 1921-25, vermutliche Schnittstudie zum zweiten Entwurf, 1921. (Arte Cristiana 1968, S. 61)

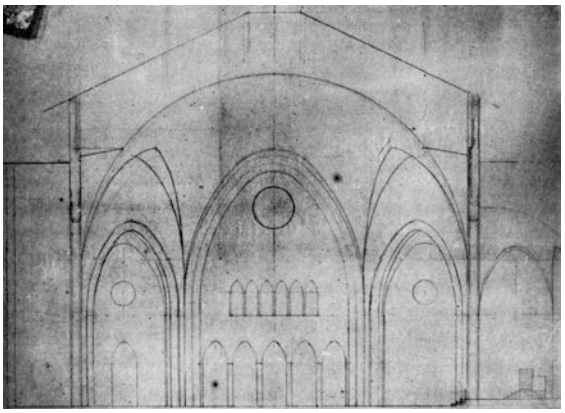


Abb. 350 Giuseppe Polvara: S. Carlo, Monza, 1921-25, Schnittstudie zum zweiten Entwurf, 1921. (Arte Cristiana 1968, S. 62)

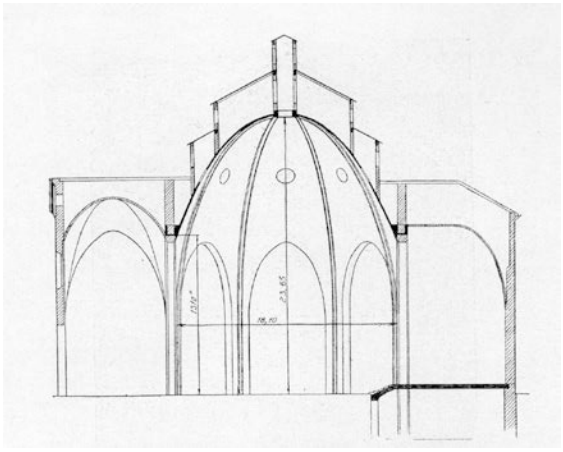


Abb. 351 Giuseppe Polvara: S. Carlo, Monza, 1921-25, Schnittstudie zum zweiten Entwurf, 1921. (Arte Cristiana 1968, S. 61)

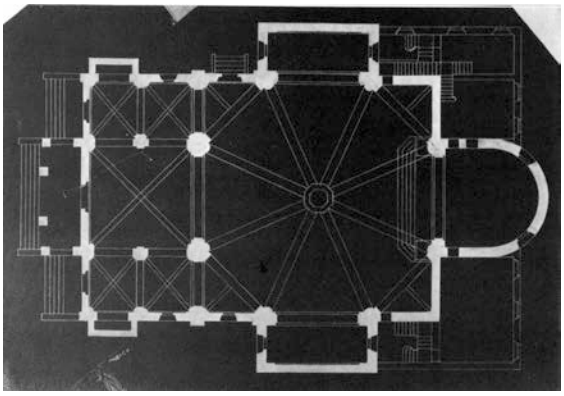


Abb. 352 Giuseppe Polvara mit Angelo Banfi: S. Carlo, Monza, 1921-25, Grundriss des Wettbewerbsentwurfs, 1921. (Arte Cristiana 1968, S. 61)

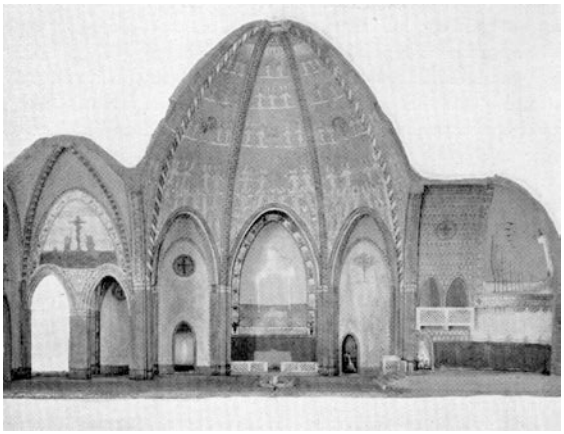


Abb. 353 Giuseppe Polvara mit Angelo Banfi: S. Carlo, Monza, 1921-25, Schnittmodell des Wettbewerbsentwurfs, 1921. (Domus Dei 1929, S. 133)



Abb. 354 Giuseppe Polvara mit Angelo Banfi: S. Carlo, Monza, 1921-25, Perspektive des Wettbewerbsentwurfs, 1921. (Domus Dei 1929, S. 132)

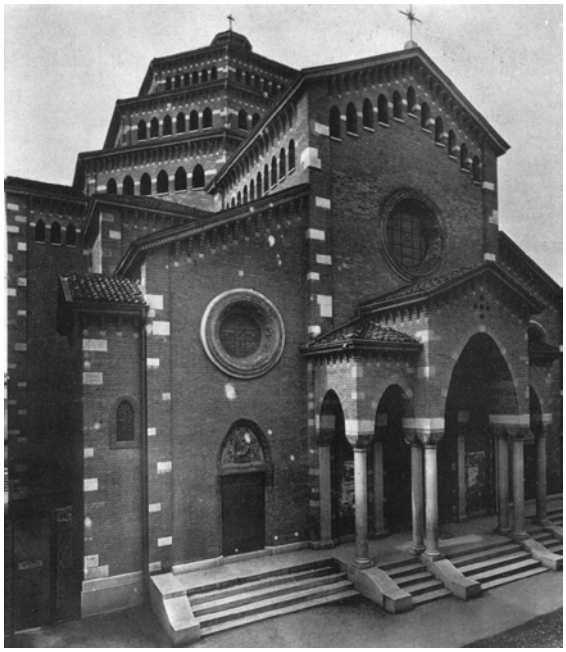


Abb. 355 Giuseppe Polvara mit Angelo Banfi: S. Carlo, Monza, 1921-25.



Abb. 356 Giuseppe Polvara mit Angelo Banfi: S. Carlo, Monza, 1921-25. (Arte Cristiana 1968, S. 63)



Abb. 357 S. Maria delle Grazie, Mailand, *tiburio* (um 1500). (Dimitrios Thalassinos, 2013)



Abb. 358 Sant'Ambrogio, Mailand, 11. Jh., *tiburio*. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 359 Giuseppe Polvara mit Angelo Banfi: S. Carlo, Monza, 1921-25. (Arte Cristiana 1968, S. 64)

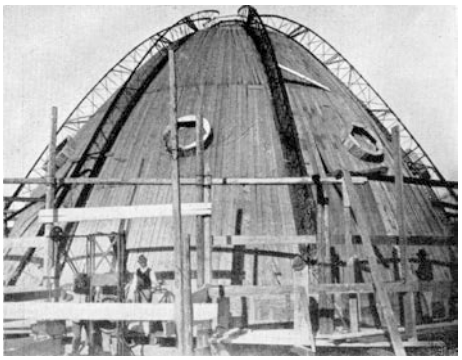


Abb. 360 Giuseppe Polvara mit Angelo Banfi: S. Carlo, Monza, 1921-25, Schalung der Kuppel. (Arte Cristiana 1968, S. 61)

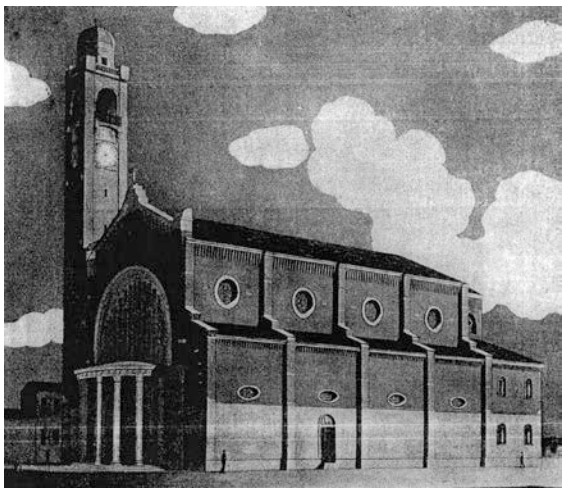


Abb. 361 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924. (Arte Cristiana 1924, S. 132)

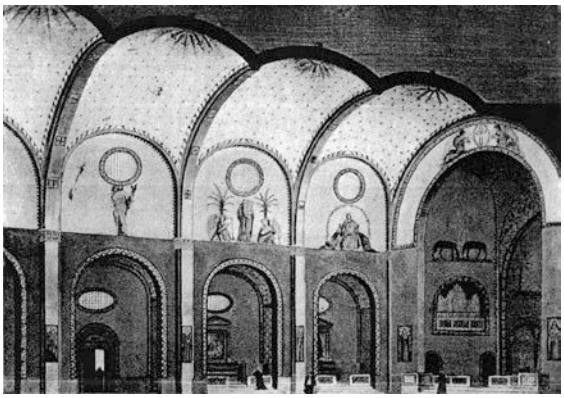


Abb. 362 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924. (Arte Cristiana 1924, S. 133)

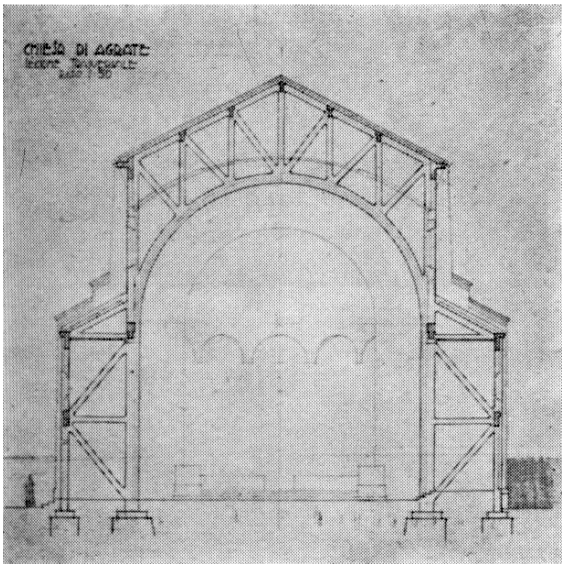


Abb. 363 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924, Tragkonstruktion. (Domus Dei 1929, S. 124)



Abb. 364 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924. (Arte Cristiana 1968, S. 65)



Abb. 365 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924. (Arte Cristiana 1968, S. 65)



Abb. 366 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924. (Domus Dei 1929, S. 200)

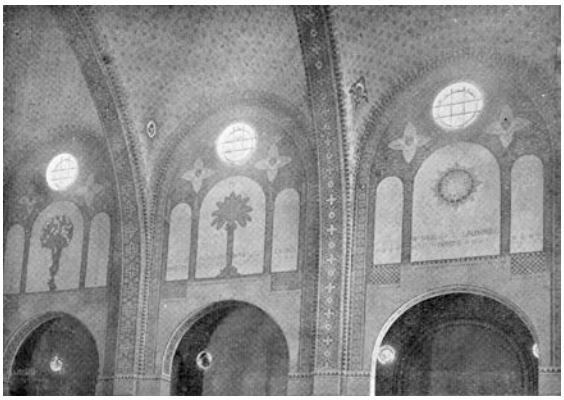


Abb. 367 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924, Hängekuppeln, Dekorationen. (Domus Dei 1929, S. 124)

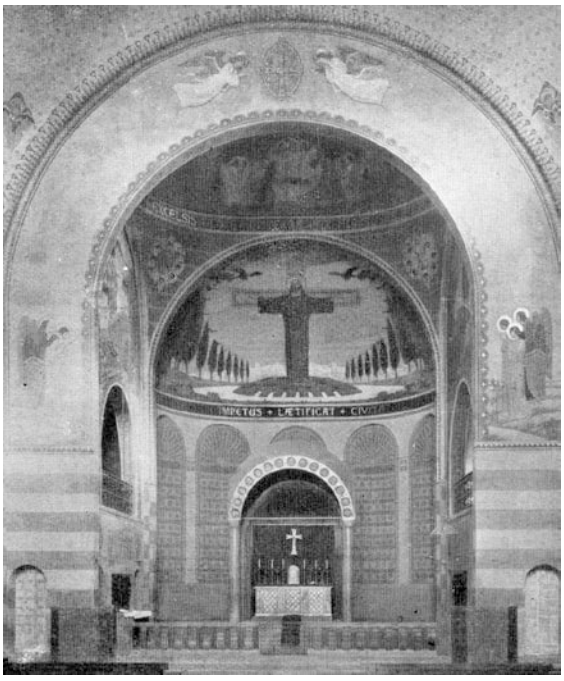


Abb. 368 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924, Sanktuarium (Triumphbogen, Altarraum, Apsis). (Domus Dei 1929, S. 202)



Abb. 369 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924, 'kommentierende' Dekorationen. (Domus Dei 1929, S. 204)

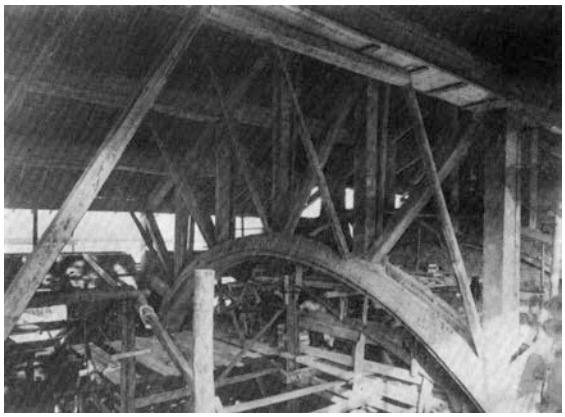


Abb. 370 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924, Stahlbetonfachwerkträger. (Arte Cristiana 1968, S. 64)

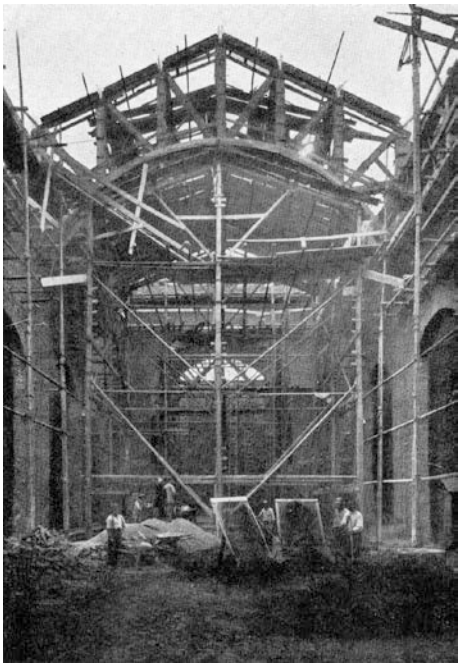


Abb. 371 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Agrate Brianza (Monza-Brianza), 1924, Baustelle. (Domus Dei 1929, S. 125)

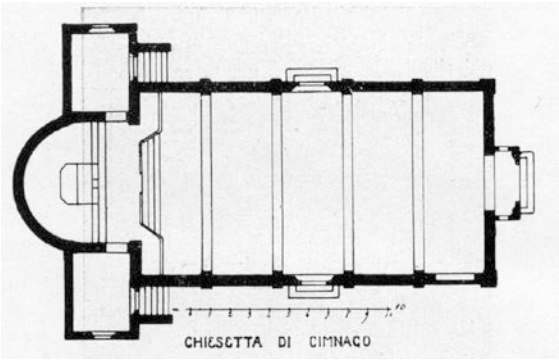


Abb. 372 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vincenzo, Cimnago di Lentate sul Seveso (Monza-Brianza), 1925. (Domus Dei 1929, S. 140)

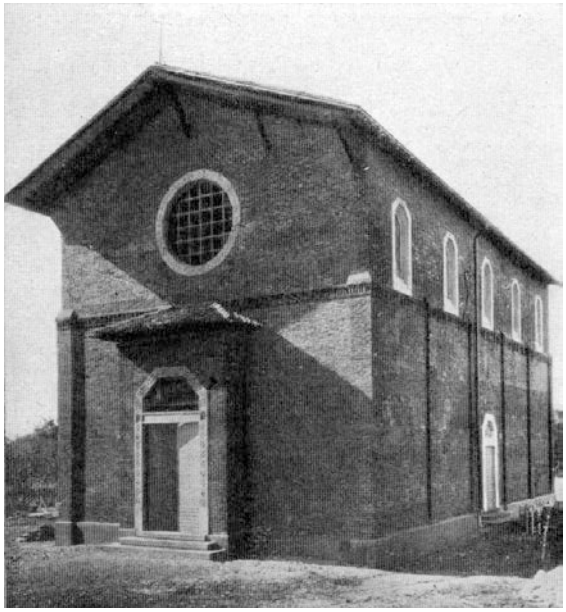


Abb. 373 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vincenzo, Cimnago di Lentate sul Seveso (Monza-Brianza), 1925. (Domus Dei 1929, S. 194)



Abb. 374 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vincenzo, Cimnago di Lentate sul Seveso (Monza-Brianza), 1925. (Arte Cristiana 1968, S, 66)

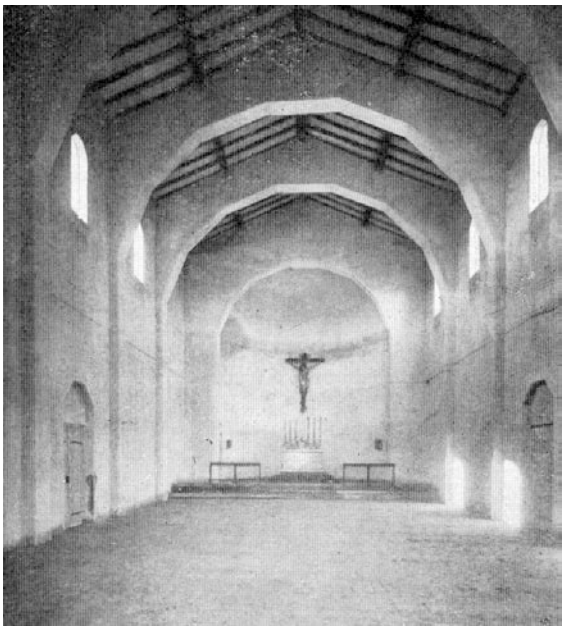


Abb. 375 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vincenzo, Cimnago di Lentate sul Seveso (Monza-Brianza), 1925. (Domus Dei 1929, S. 195)



Abb. 376 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vitale, Masano di Caravaggio (Bergamo), 1926-28. (Domus Dei 1929, S. 207)



Abb. 377 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vitale, Masano di Caravaggio (Bergamo), 1926-28, der in der Perspektive gezeigte Portalvorbau ist inzwischen realisiert. (Arte Cristiana 1968, S. 66)

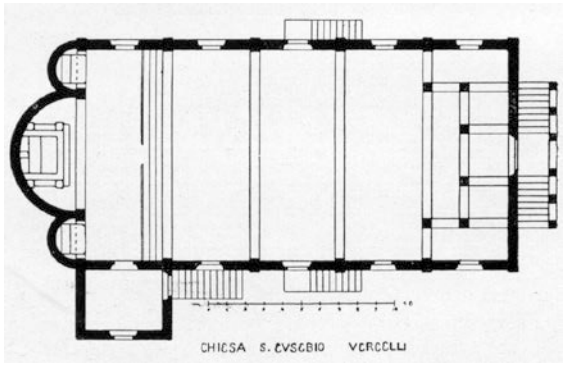


Abb. 378 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Vercelli, 1926. (Domus Dei 1929, S. 198)

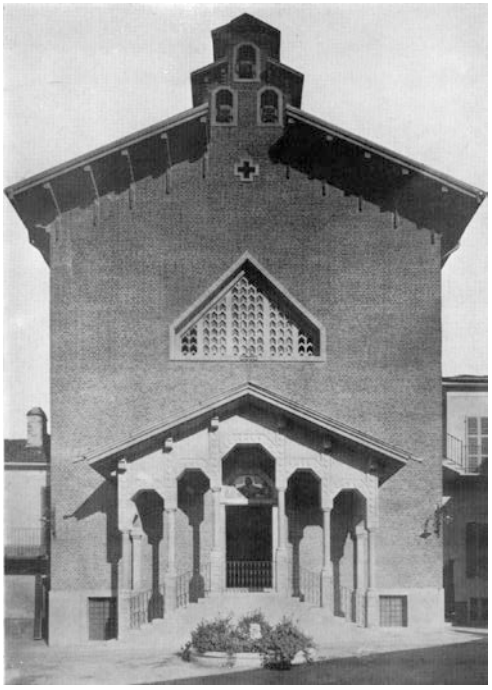


Abb. 379 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Vercelli, 1926. (Domus Dei 1929, S. 197)

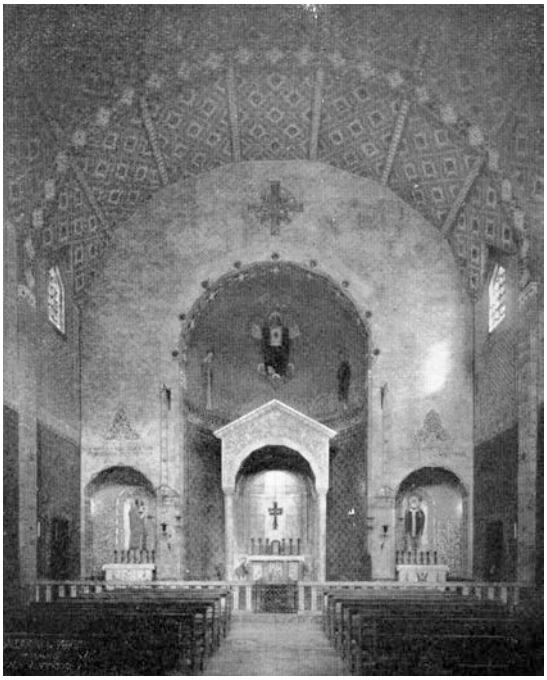


Abb. 380 Giuseppe Polvara (SBA): S. Eusebio, Vercelli, 1926. (Domus Dei 1929, S. 198)



Abb. 381 Giuseppe Polvara (SBA): Pfarrkirche in Seseglio di Pedrinate (Tessin), 1928. (Arte Cristiana 1968, S. 67)

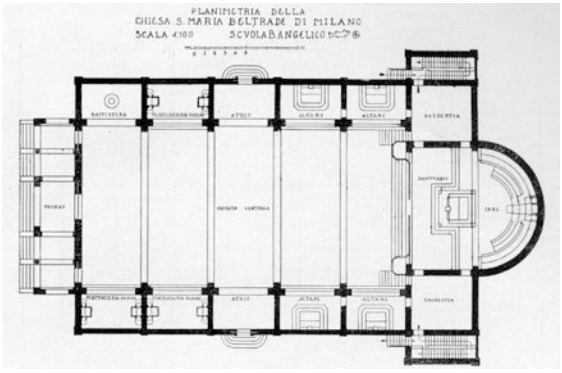


Abb. 382 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Grundriss. (Domus Dei 1929, S. 215)



Abb. 383 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Grundriss des Sanktuariums (Altarraum + Apsis). (Domus Dei 1929, S. 168)

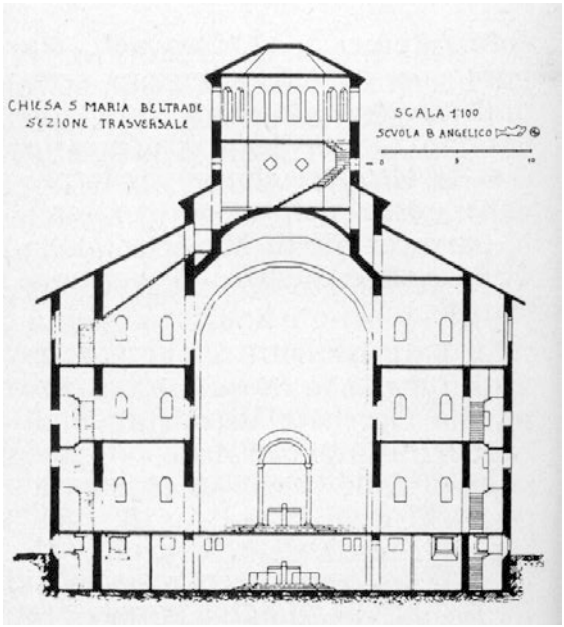


Abb. 384 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28-28. (Domus Dei 1929, S. 230)

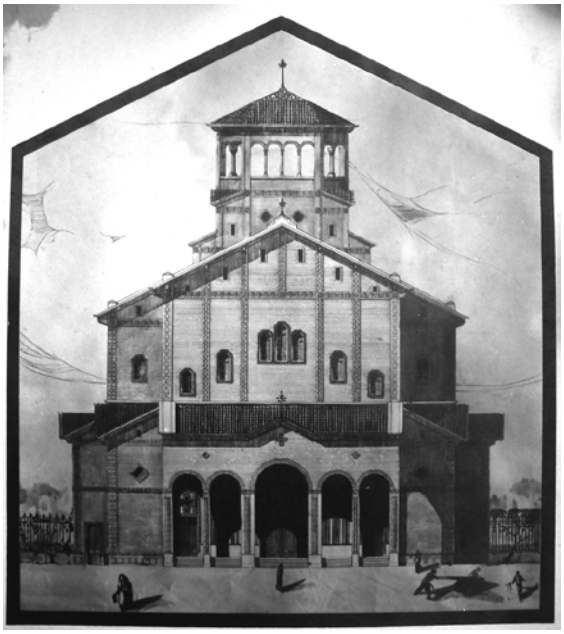


Abb. 385 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Zeichnung der Fassade. (Domus Dei 1929, S. 210)



Abb. 386 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Modell. (Luigi Monzo, 2009)

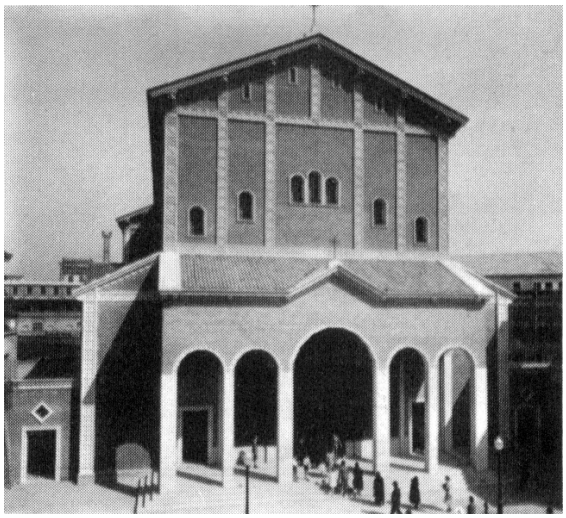


Abb. 387 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28-28. (Arte Cristiana 1968, S. 69)

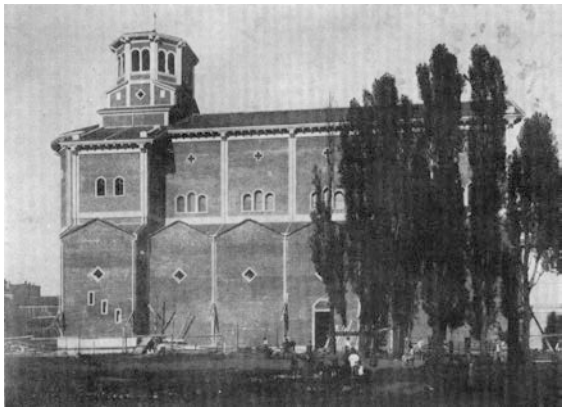


Abb. 388 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28-28. (Domus Dei 1929, S. 212)

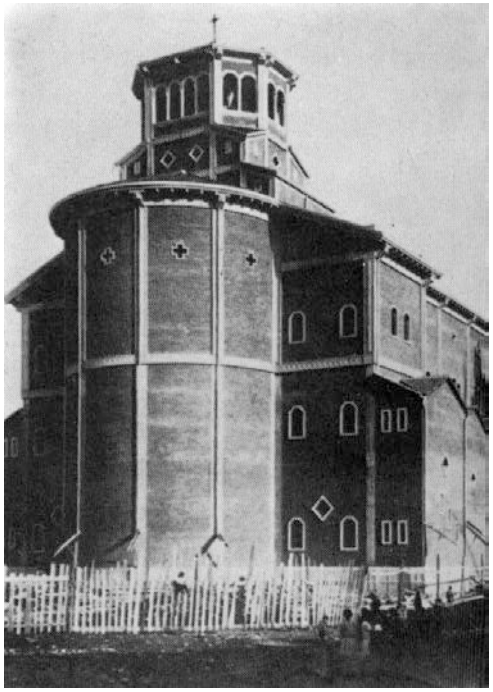


Abb. 389 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Apsis. (Arte Cristiana 1968, S. 68)

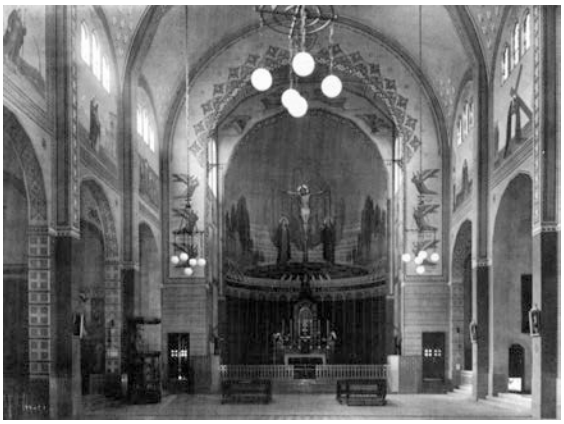


Abb. 390 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Triumphbogen und Apsis nach Fertigstellung der Dekorationen. (Arte Cristiana 1968, S. 69)



Abb. 391 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, polygonal geknickte Bögen, Seitenräume, Dekorationen. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 392 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Belichtung. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 393 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Taufkapelle, Beispiel

kommentierender Dekorationen im Einklang mit der Architektur. (Luigi Monzo, 2009)

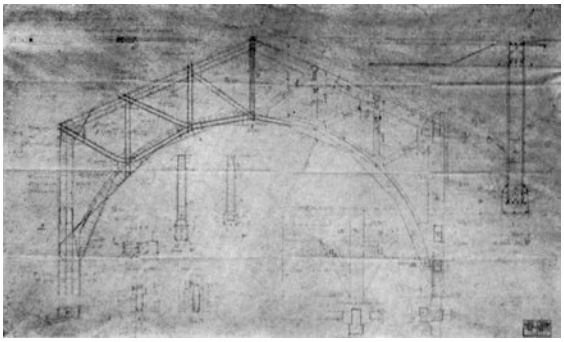


Abb. 394 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Stahlbetonfachwerkträger. (Domus Die 1968, S. 126)

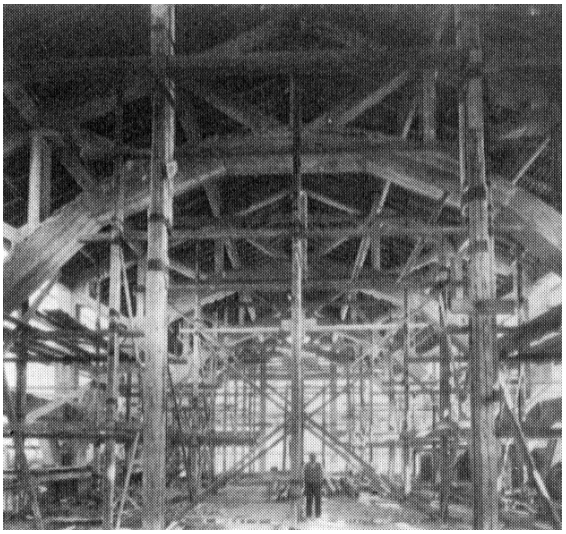


Abb. 395 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Schalung der Stahlbetonfachwerkträger. (Domus Die 1929, S. 128)



Abb. 396 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28, Ornamente an der Außenfassade. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 397 Giuseppe Polvara (SBA): S. Maria Beltrade, Mailand, 1926-28. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 398 Fritz Höger: Kirche am Hohenzollernplatz, Berlin, 1933. (Stock 2006, S. 146)



Abb. 399 Peter Grund und Karl Pinno: St. Nikolai, Dortmund, 1929-30. (Stock 2006, S. 160)



Abb. 400 Egon Eiermann: Gedächtniskirche, Berlin, 1963. (Stock 2006, S. 161)



Abb. 401 Lars Israel Wahlman: Engelbrechtkirche, Stockholm, 1914, herabgezogene spitze Bögen. (Stock 2006, S. 68)



Abb. 402 Otto Bartning: Auferstehungskirche, Essen, 1930. (Stock 2006, S. 118)

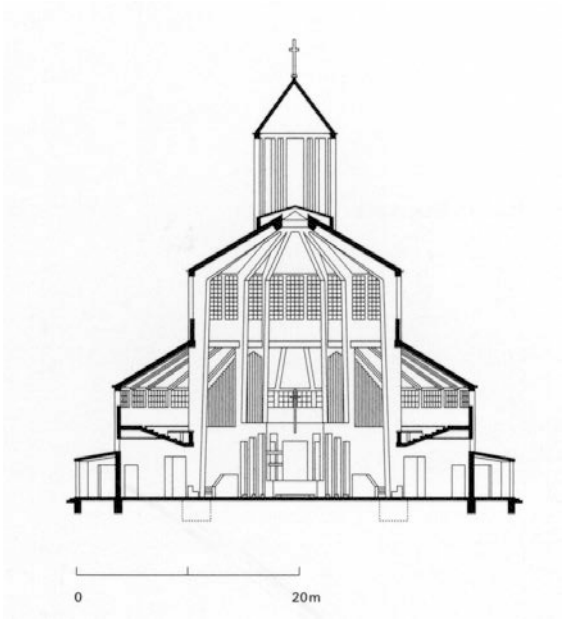


Abb. 403 Otto Bartning: Auferstehungskirche, Essen, 1930. (Stock 2006, S. 123)

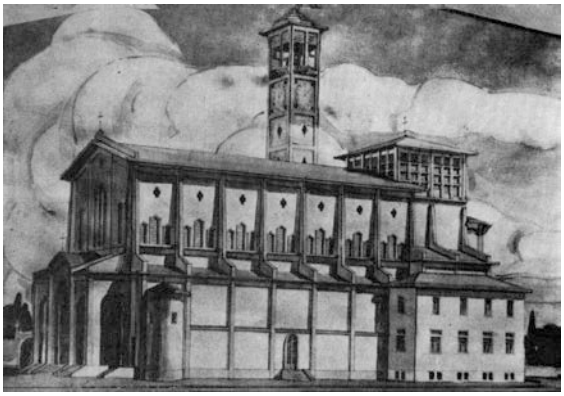


Abb. 404 Giuseppe Polvara (SBA): SS. Nabore e Felice, Mailand, 1930. (Arte Cristiana 1968, S. 72)



Abb. 405 Giuseppe Polvara (SBA): SS. Nabore e Felice, Mailand, 1930. (Arte Cristiana 2000, S. 134)

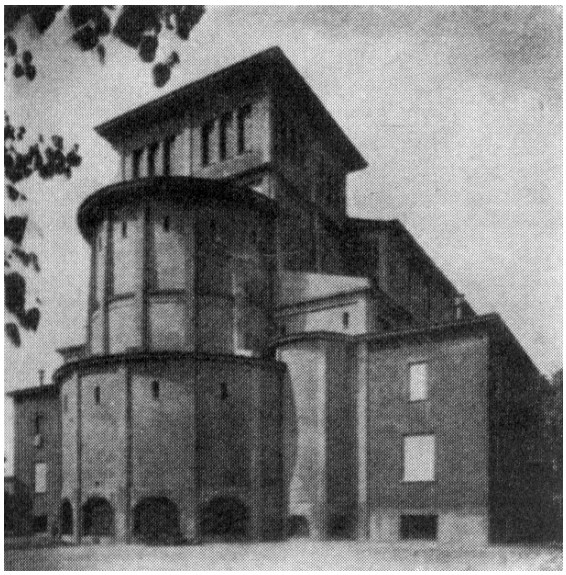


Abb. 406 Giuseppe Polvara (SBA): SS. Nabore e Felice, Mailand, 1930. (Arte Cristiana 1968, S. 73)



Abb. 407 Giuseppe Polvara (SBA): SS. Nabore e Felice, Mailand, 1930. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 408 Giuseppe Polvara (SBA): SS. Nabore e Felice, Mailand, 1930. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 409 Giuseppe Polvara (SBA): SS. Nabore e Felice, Mailand, 1930. (Luigi Monzo, 2009)

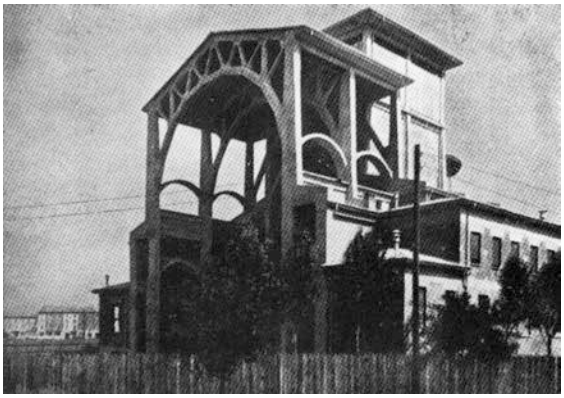


Abb. 410 Giuseppe Polvara (SBA): SS. Nabore e Felice, Mailand, 1930. (Arte Cristiana 2000, S. 134)

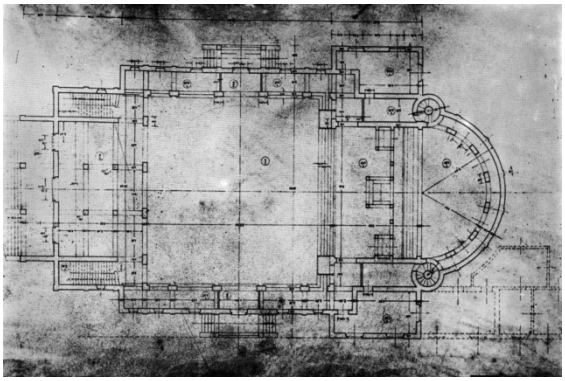


Abb. 411 Giuseppe Polvara (SBA): Figlie di S. Maria Immacolata, Buenos Aires, 1931-34, Grundriss. (Arte Cristiana 1968, S. 71)

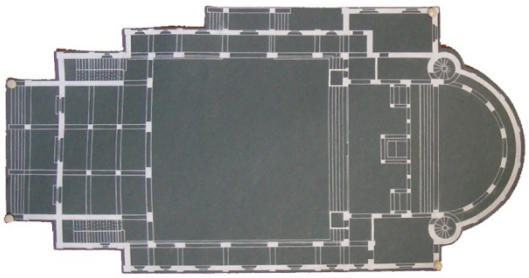


Abb. 412 Giuseppe Polvara (SBA): Figlie di S. Maria Immacolata, Buenos Aires, 1931-34, Grundriss. (Luigi Monzo, 2009)

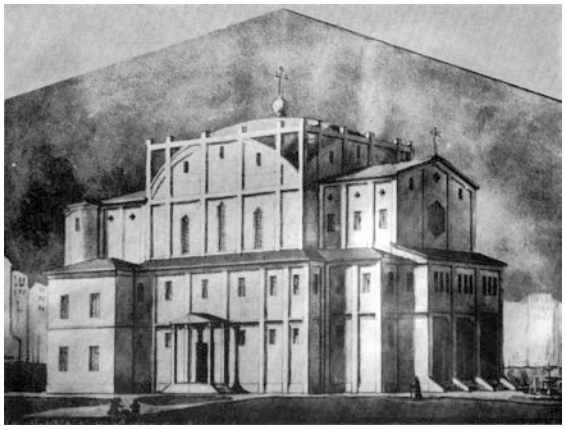


Abb. 413 Giuseppe Polvara (SBA): Figlie di S. Maria Immacolata, Buenos Aires, 1931-34. (Arte Cristiana 1968, S. 73)

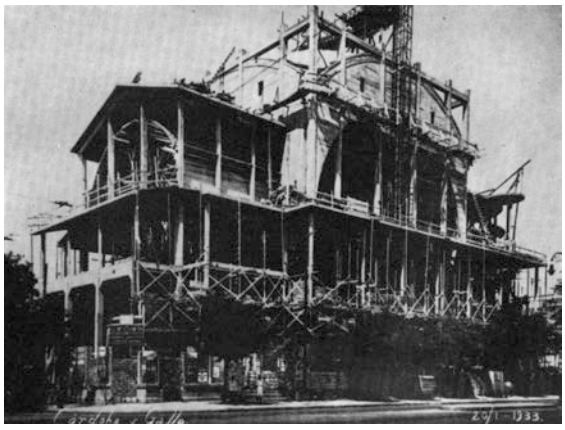


Abb. 414 Giuseppe Polvara (SBA): Figlie di S. Maria Immacolata, Buenos Aires, 1931-34. (Arte Cristiana 2000, S. 133)



Abb. 415 Brenno Del Giudice: Kathedrale Cristo Re, La Spezia, 1930. (Architettura 1932, S. 69)

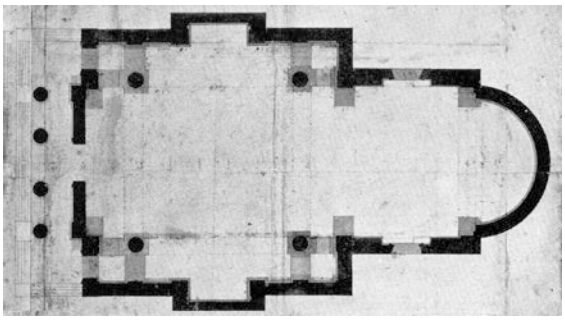


Abb. 416 Arch. Boara: S. Antonio abate, Valmadrera (Lecco), erste Hälfte 19. Jh.[?] (Domus Dei 1929, S. 113)

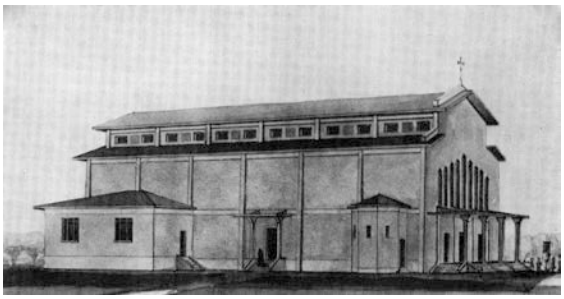


Abb. 417 Giuseppe Polvara (SBA): Nicht realisierter Entwurf für die Kirche Sacra Famiglia, Monza-Cederna, 1931. (Arte Cristiana 1968, S. 73)

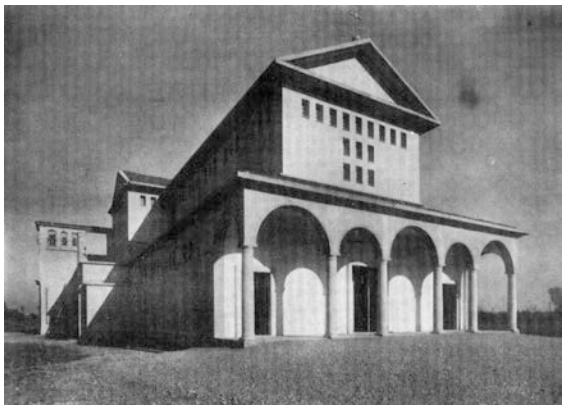


Abb. 418 Giuseppe Polvara (SBA): Sacra Famiglia, Monza-Cederna, 1937-40. (Arte Cristiana 1968, S. 74)



Abb. 419 Giuseppe Polvara (SBA): Sacra Famiglia, Monza-Cederna, 1937-40. (Arte Cristiana 1968, S. 74)

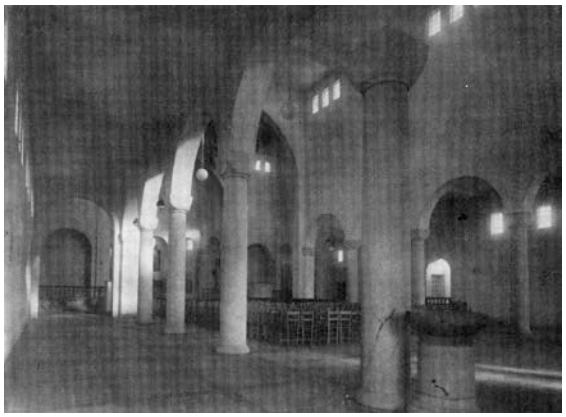


Abb. 420 Giuseppe Polvara (SBA): Sacra Famiglia, Monza-Cederna, 1931-40. (Arte Cristiana 1968, S. 75)



Abb. 421 Giuseppe Polvara (SBA): S. Alessandro, Gallarate (Varese), 1930-34. (Arte Cristiana 1968, S. 73)

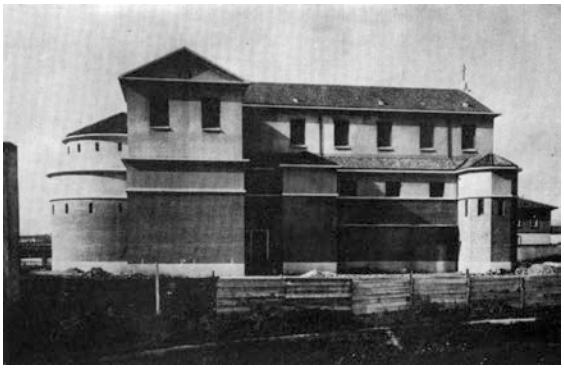


Abb. 422 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vito al Giambellino, Mailand, 1935. (Arte Cristiana 1968, S. 75)

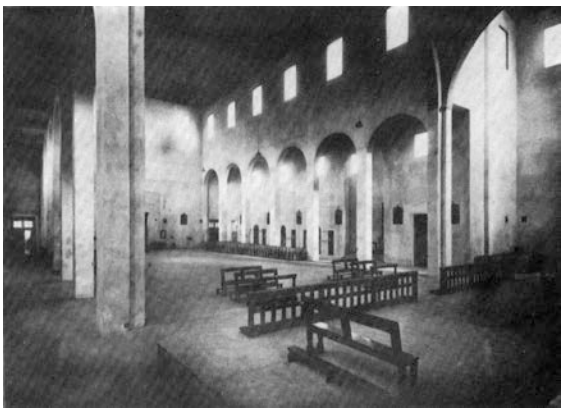


Abb. 423 Giuseppe Polvara (SBA): S. Vito al Giambellino, Mailand, 1935. (Arte Cristiana 1968, S. 75)

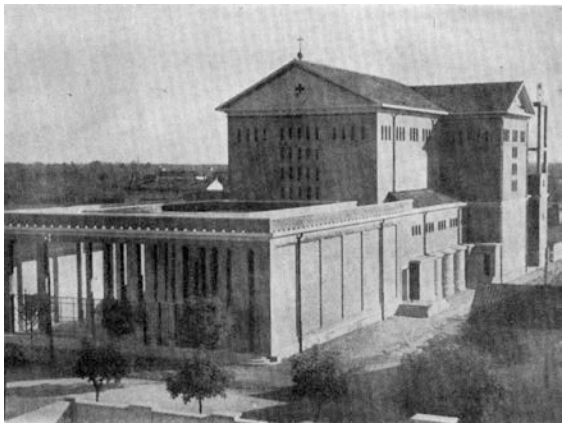


Abb. 424 Giuseppe Polvara (SBA): S. Edoardo, Busto Arsizio (Varese), 1937. (Arte Cristiana 1968, S. 76)

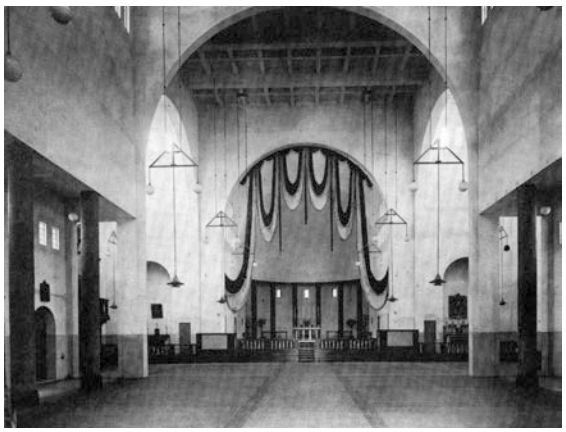


Abb. 425 Giuseppe Polvara (SBA): S. Edoardo, Busto Arsizio (Varese), 1937. (Arte Cristiana 1968, S. 76)

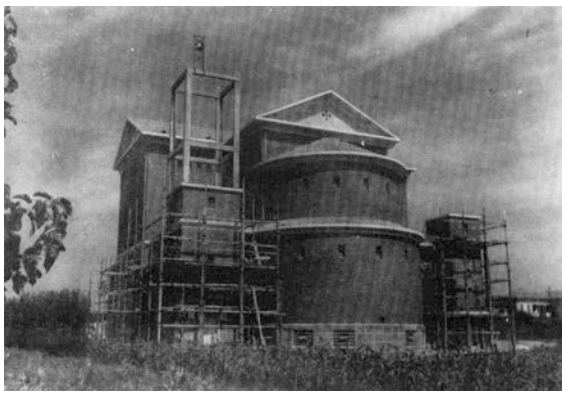


Abb. 426 Giuseppe Polvara (SBA): S. Edoardo, Busto Arsizio (Varese), 1937. (Arte Cristiana 1968, S. 76)



Abb. 427 Giuseppe Polvara: S. Barnaba in Gratosoglio, Mailand, 1942-46. (De Carli 1994, S. 114)

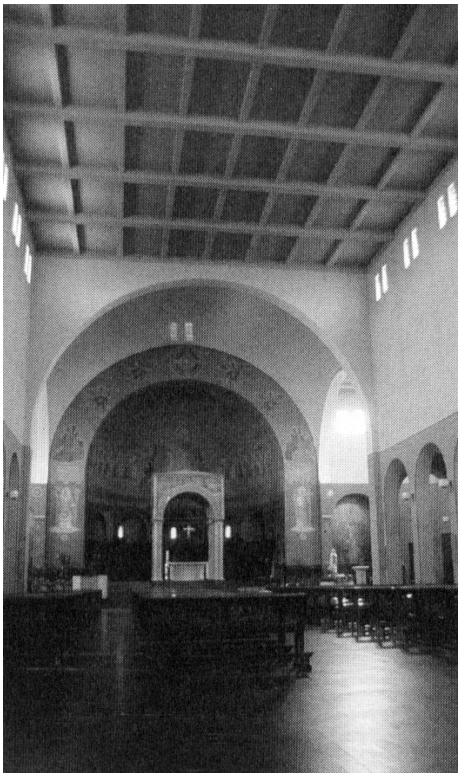


Abb. 428 Giuseppe Polvara: S. Barnaba in Gratosoglio, Mailand, 1942-46. (De Carli 1994, S. 114)

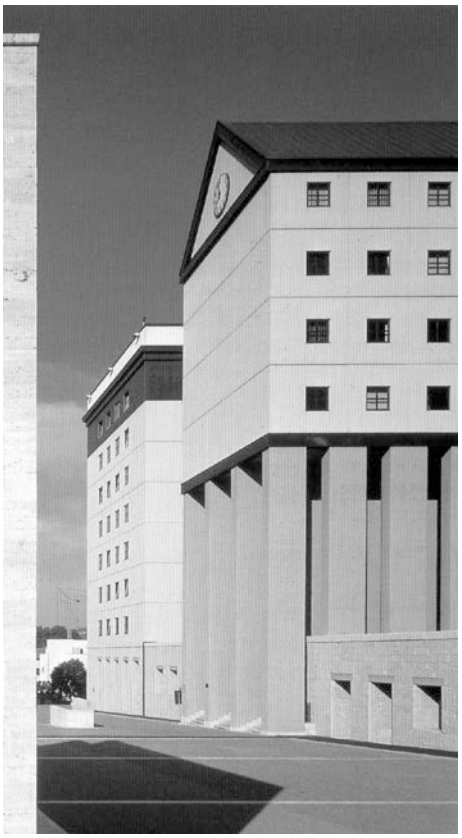


Abb. 429 Aldo Rossi: Palazzo della Regione, Perugia, 1982. (Ferlenga 1999, S. 114)

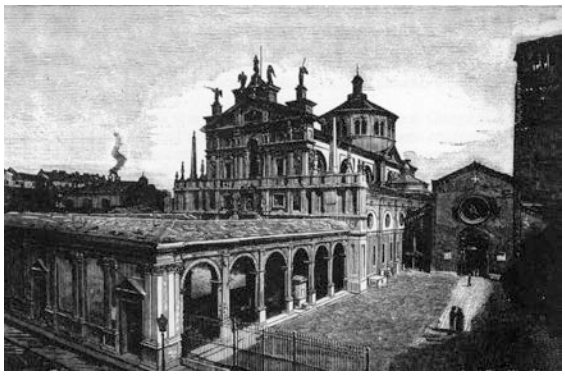


Abb. 430 S. Maria dei Miracoli presso S. Celso, Mailand, beg. 1493. (Zeppegno 1981, S. 260)

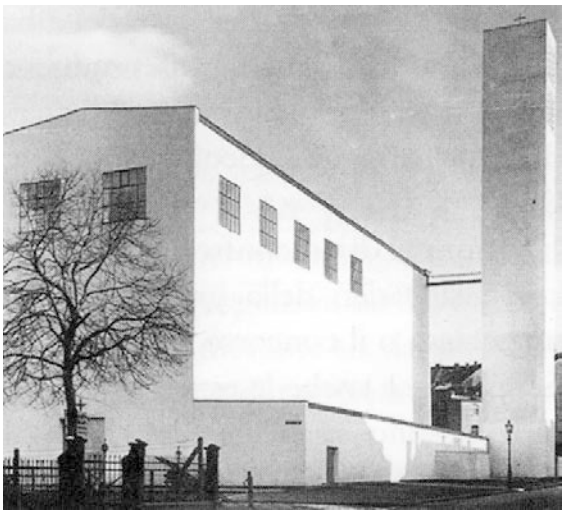


Abb. 431 Rudolf Schwarz: St. Fronleichnam, Aachen, 1930. (Forconi 2005, S. 38)



Abb. 432 Rudolf Schwarz: St. Fronleichnam, Aachen, 1930. (Stock 2006, S. 80)



Abb. 433 Richard Meier: Pfarrkirche Dives Misericordiae, Rom, 1998-2003. (Luigi Monzo, 2010)

8. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne I: Kirchenbau in Mailand

Ausgangspunkte | Novecento Milanese | Kirchenbau des Novecento Milanese | Überblick

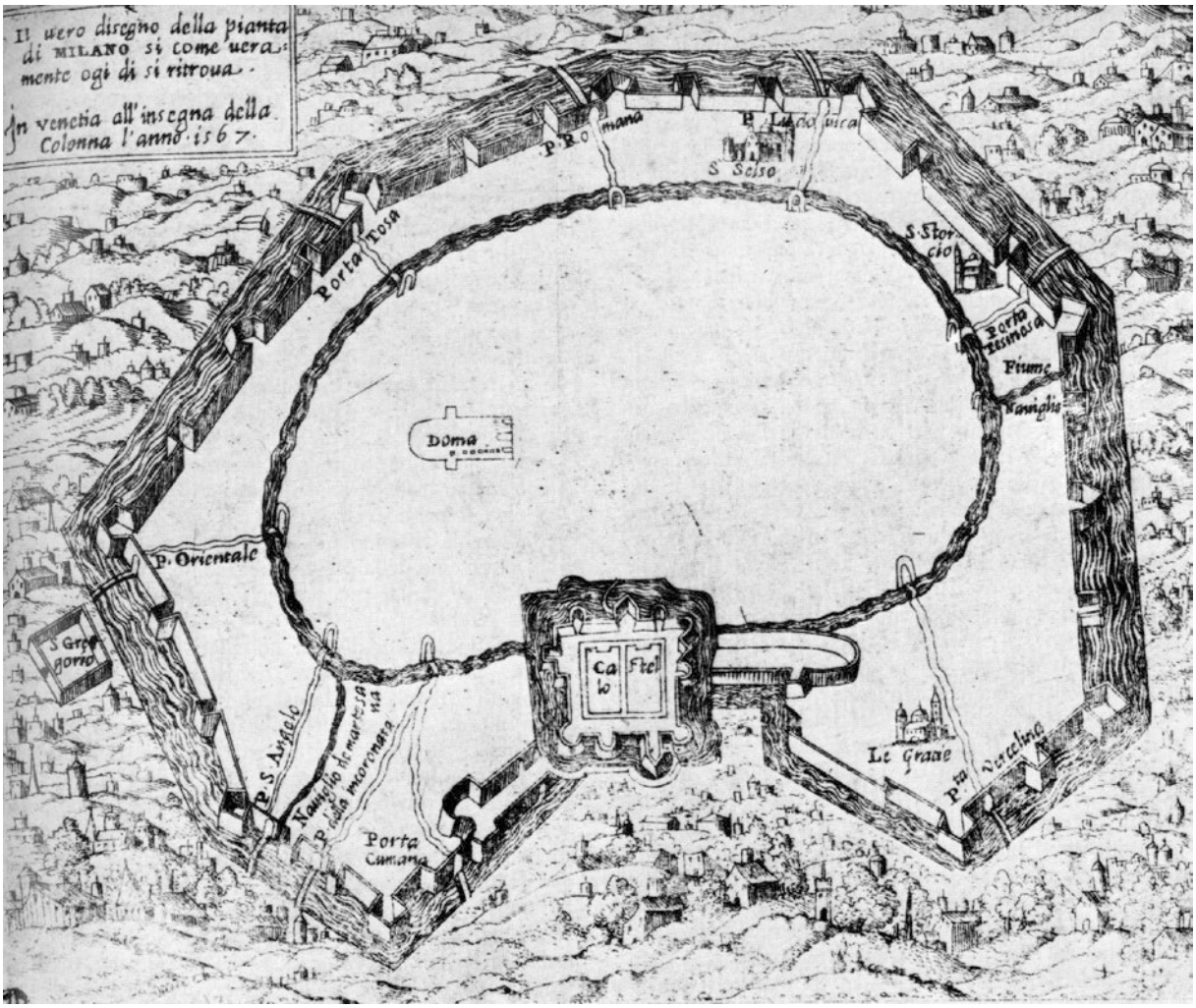


Abb. 434 Giulio Ballino: Mailand, 1569. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 47)



Abb. 435 Jean Bleau: Mailand vor 1672. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 101)

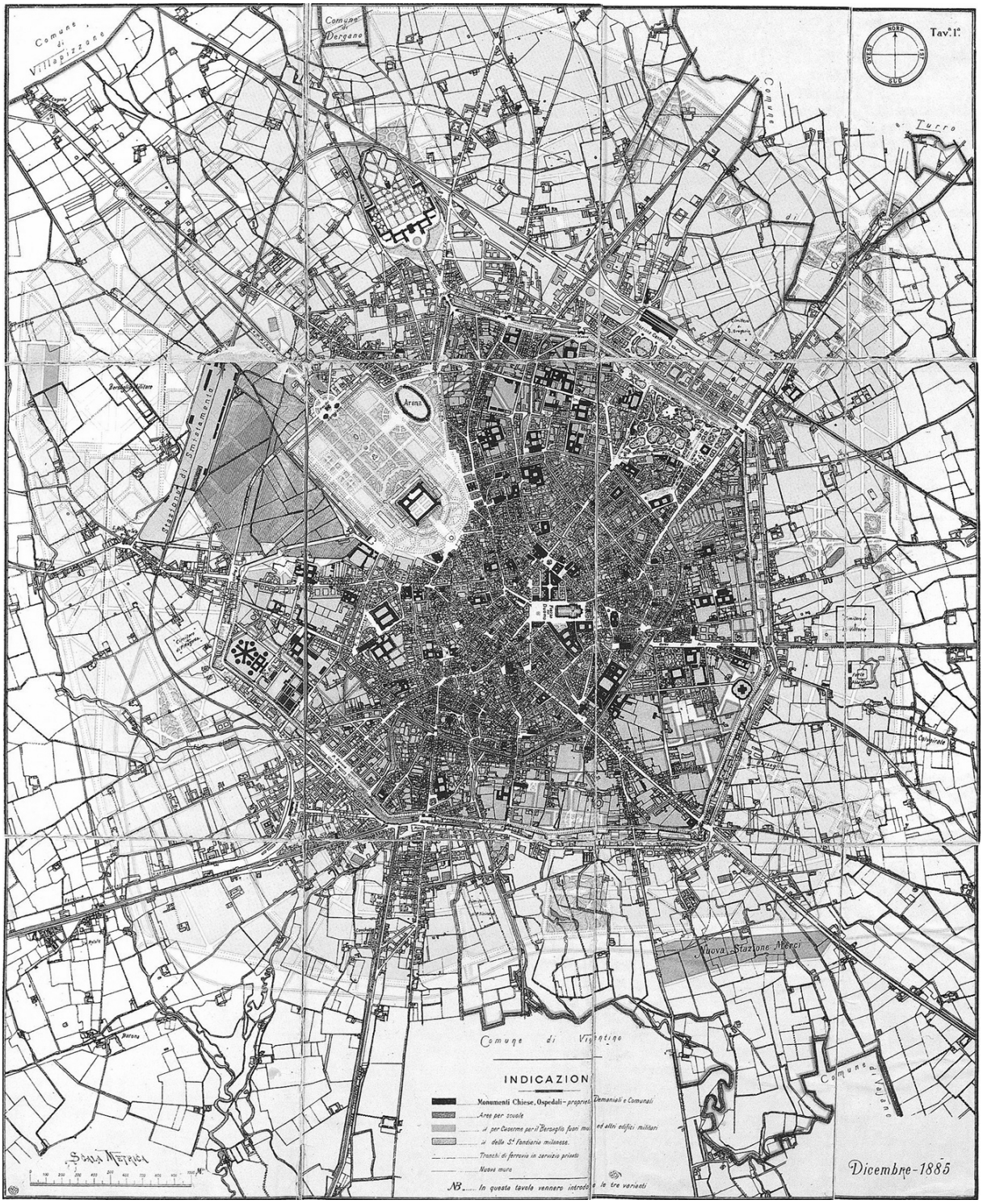


Abb. 436 Cesare Beruto: Erster Piano Regolatore für Mailand, 1885. (Gambi/Gozzoli 1982)



Abb. 437 Domenico Manzoni: Mailand, 1844. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 226)

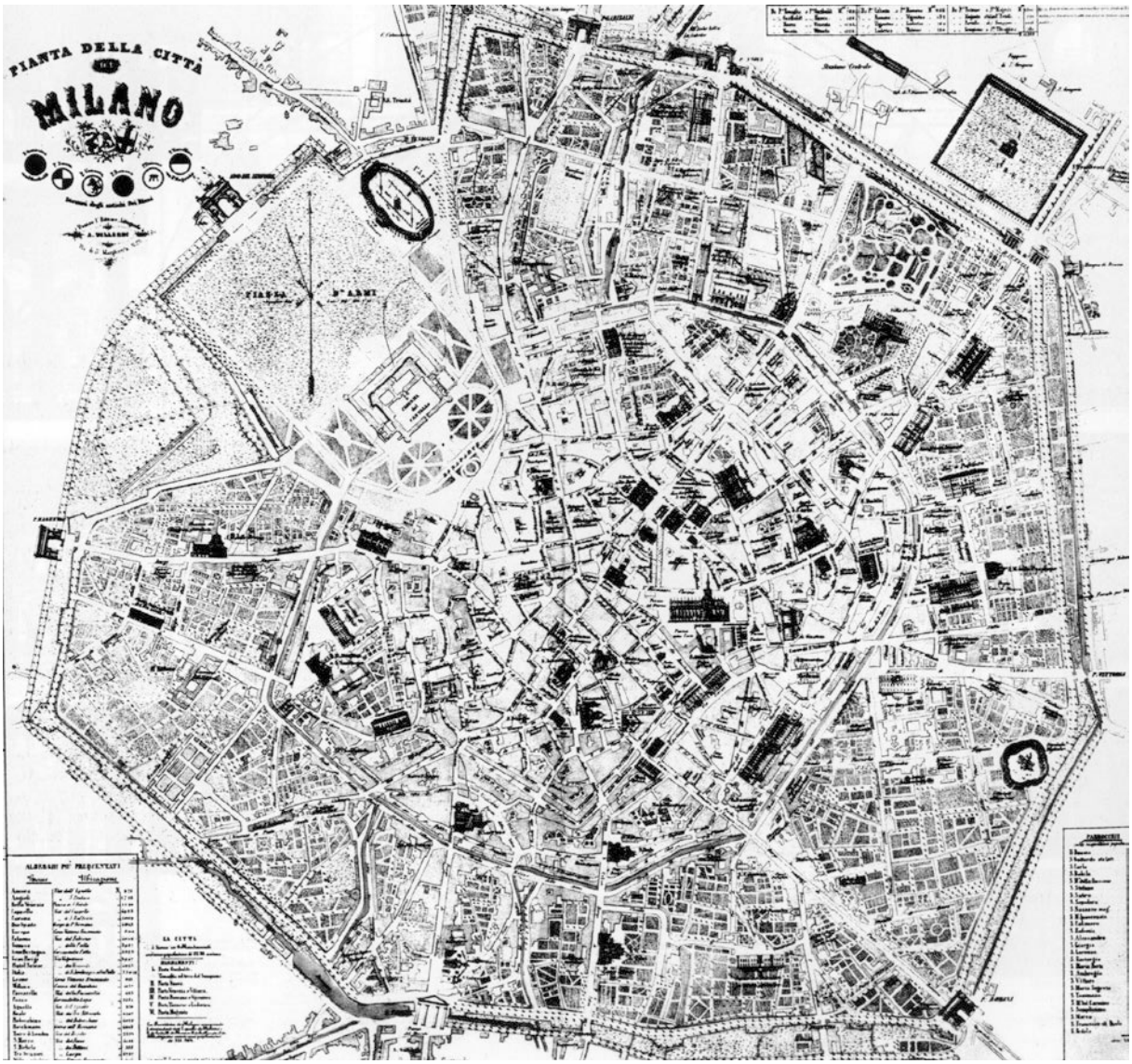


Abb. 438 Carlo und Filippo Neymiller: Mailand, 1855. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 235)

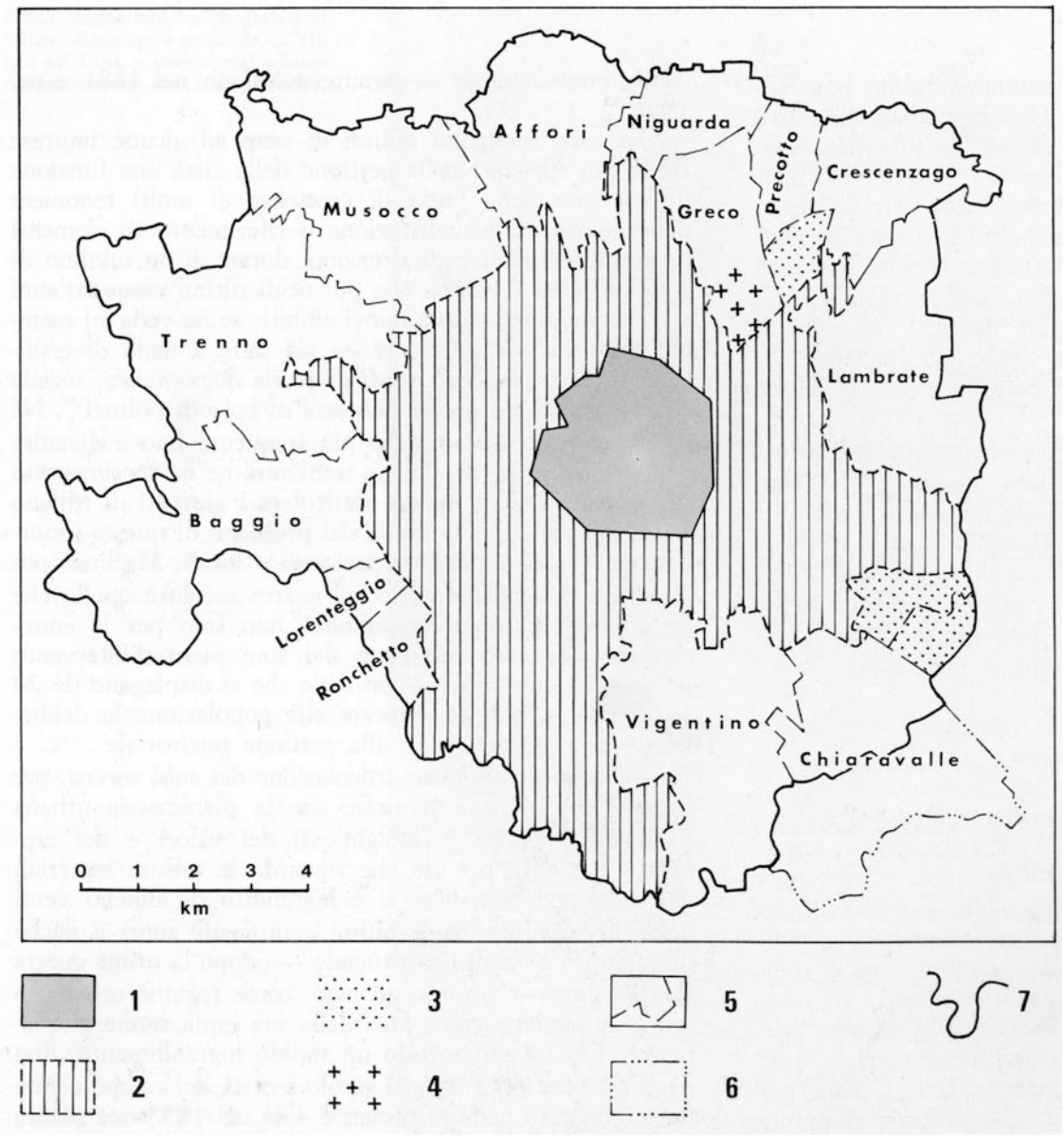


Abb. 439 Erweiterungen des Mailänder Stadtgebiets nach 1861: 1) Zum Zeitpunkt der Staatsgründung reicht das Stadtgebiet bis zu den Spanischen Mauern zuzüglich der außerhalb gelegenen Piazza d'Armi aus napoleonischer Zeit; 2) Annexion der Corpi Santi, 1873; 3) Eingliederung eines Teils der der Gemeinde Greco, 1904; 4) Eingliederung der Gemeinde Turro, 1918; 5) 1923 Annexion von 11 Gemeinden: Affori, Baggio, Chiaravalle, Crescenzago, Gorla-Precotto, Greco, Lambrate, Musocco, Niguarda, Trenno e Vigentino; 6) Eingliederung des Rests von Chiaravalle. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 292)



Abb. 440 Michele Dean/Edoardo Grottanelli: Verteilung der gewerblichen Aktivitäten entlang der großen Straßenachsen, 1841. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 294)



Abb. 441 Michele Dean/Edoardo Grottanelli: Verteilung der gewerblichen Aktivitäten entlang der großen Straßenachsen, 1861. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 296)



Abb. 442 Michele Dean/Edoardo Grottanelli: Verteilung der gewerblichen Aktivitäten entlang der großen Straßenachsen, 1881. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 297)

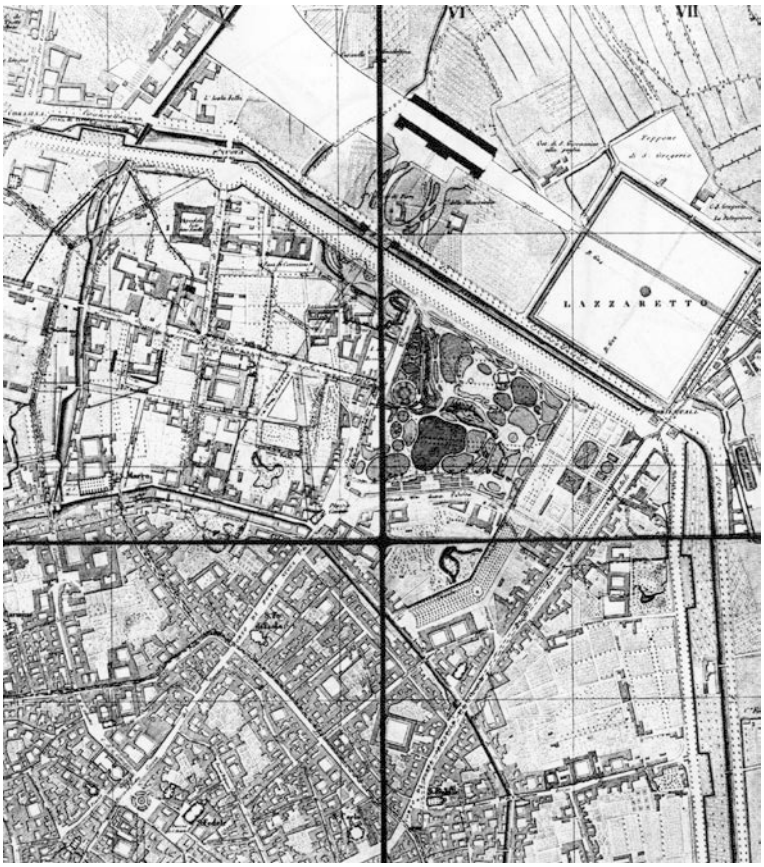


Abb. 443 Giovanni Brenna: Lageplan des alten Bahnhofs mit daneben dem Lazarett, 1897. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 298)



Abb. 444 Giovanni Brenna: Sukzessive Bebauung des Lazarettareals, 1897. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 299)



Abb. 445 Cesare Beruto: Entwurf für den Piano Regolatore, Mailand, 1884. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 302)

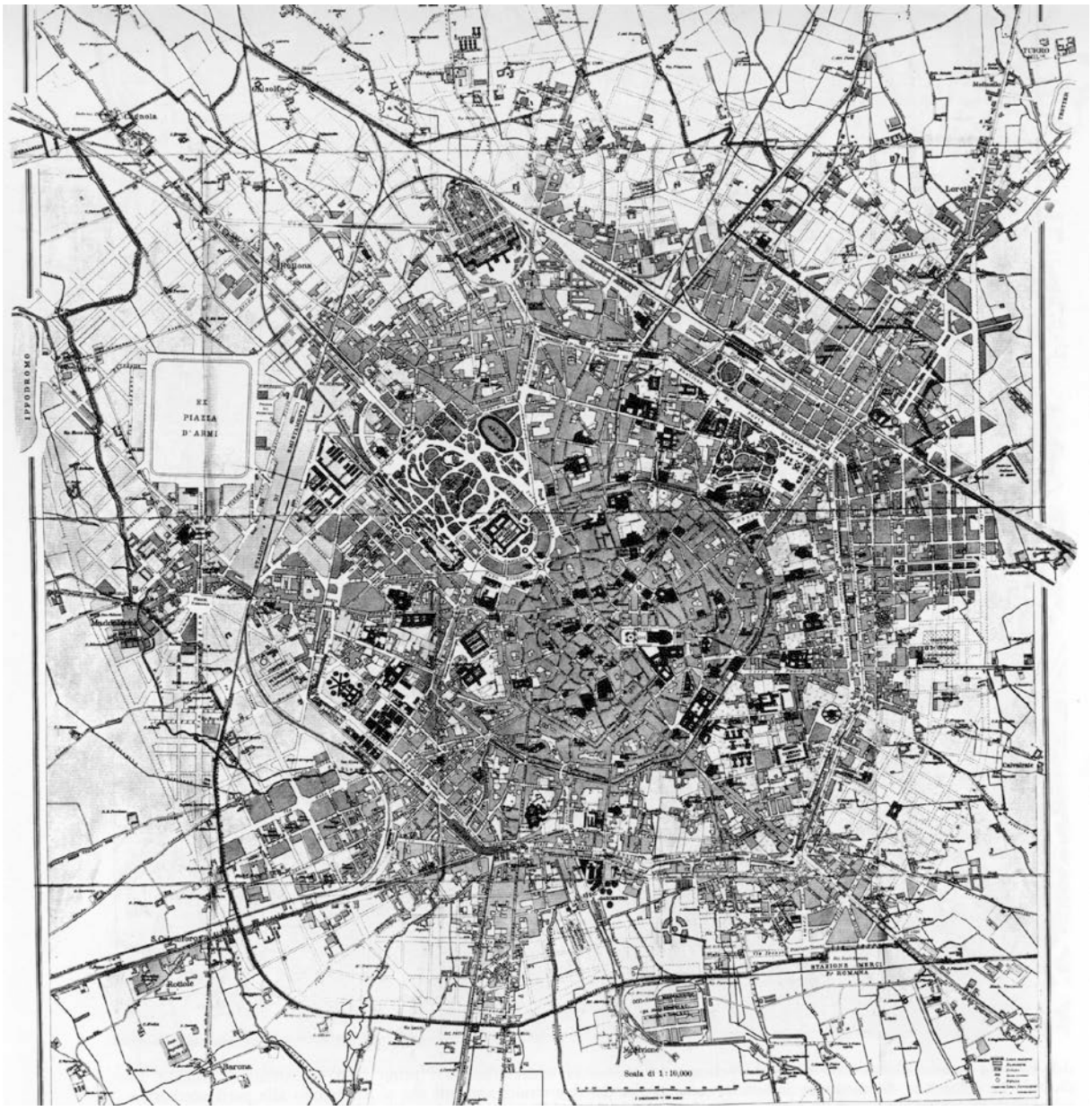


Abb. 446 Plan der für die Weltausstellung 1906 (Thema Verkehr) in Mailand vom Istituto De Agostini angefertigt worden ist und die Entwicklungen nach dem Beruto-Plan zeigt. Ergänzungen der Jahre 1907 und 1908 sind in dieser Fassung berücksichtigt. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 305)



Abb. 447 Die linke Grafik zeigt die Eisenbahn auf der Grundlage des kurz nach der Einheit entstandenen Gleisrings im Zustand der 1880er Jahr. Der rechte Grafik zeigt, wie Pavia und Masera den Gleisring aufgebrochen und einen neuen Hautbahnhof angelegt, etc. haben, 1911. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 309)



Abb. 448 Muzio-Gruppe: *Forma Urbis Mediolani*, 1926. (Ciucci/Muratore 2004, S. 147)



Abb. 449 Portaluppi/Semenza, 1926. (Ciucci/Muratore 2004, S. 148)

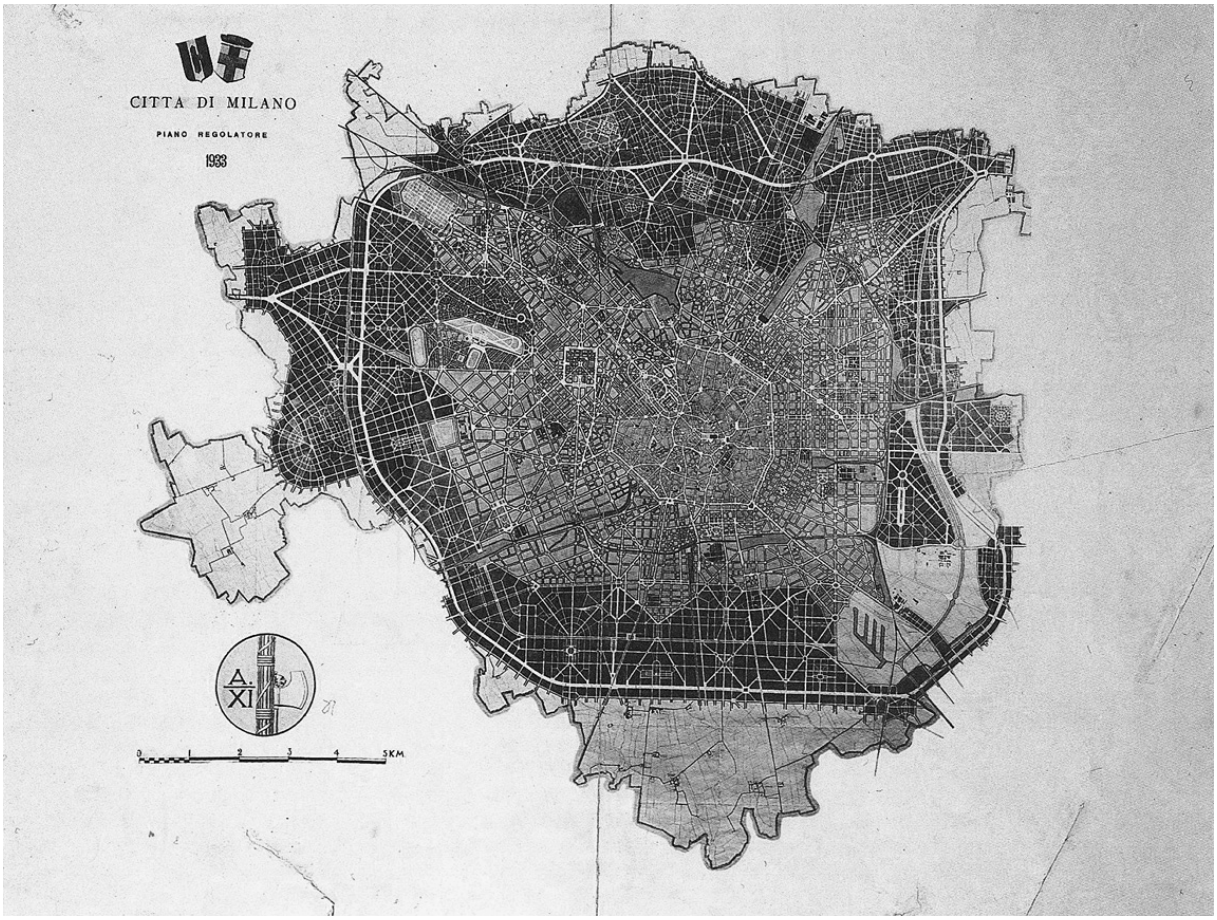


Abb. 450 Cesare Albertini: Piano Regolatore e di Ampliamento, Mailand, 1934. (Gambi/Gozzoli 1982, S. 318)

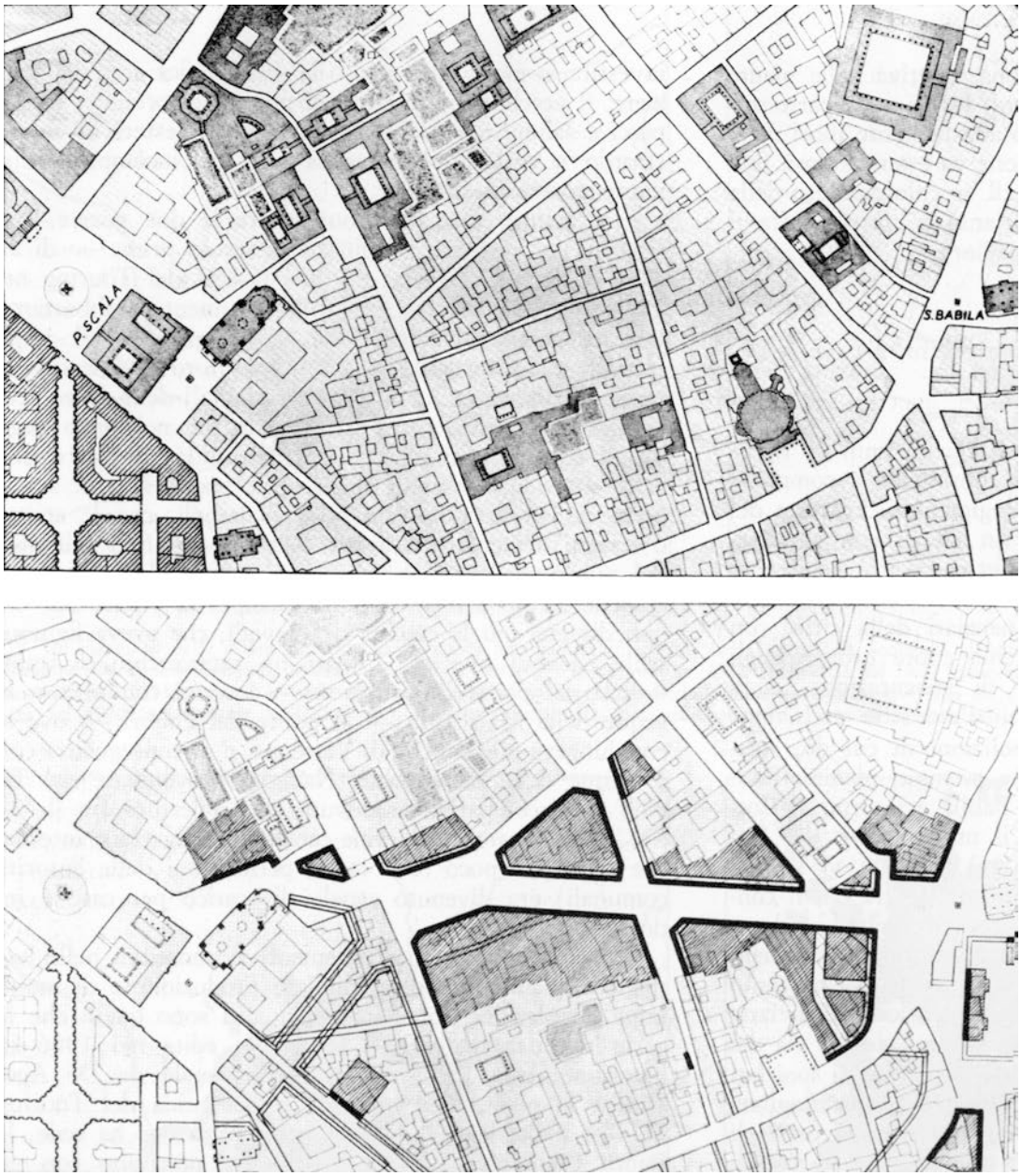


Abb. 451 Vergleich vorher-nachher der Albertini-Planungen für eine (1910 bereits von Pavia/Masera angedachte) und während des Faschismus verwirklichte Verbindung der Piazza San Babila mit der Piazza della Scala mittels Rettifilio (Corso del Littorio). (Gambi/Gozzoli 1982, S. 322)



Abb. 452 Abriss des ehemaligen Marktes für Gemüse- und Obsthandel Verziere. (Ciucci/Muratore 2004, S. 149)



Abb. 453 Giovanni Muzio: Wohnhaus in der Via Moscova (Ca' Brütta), 1922. (Ciucci/Muratore 2004, S. 135)

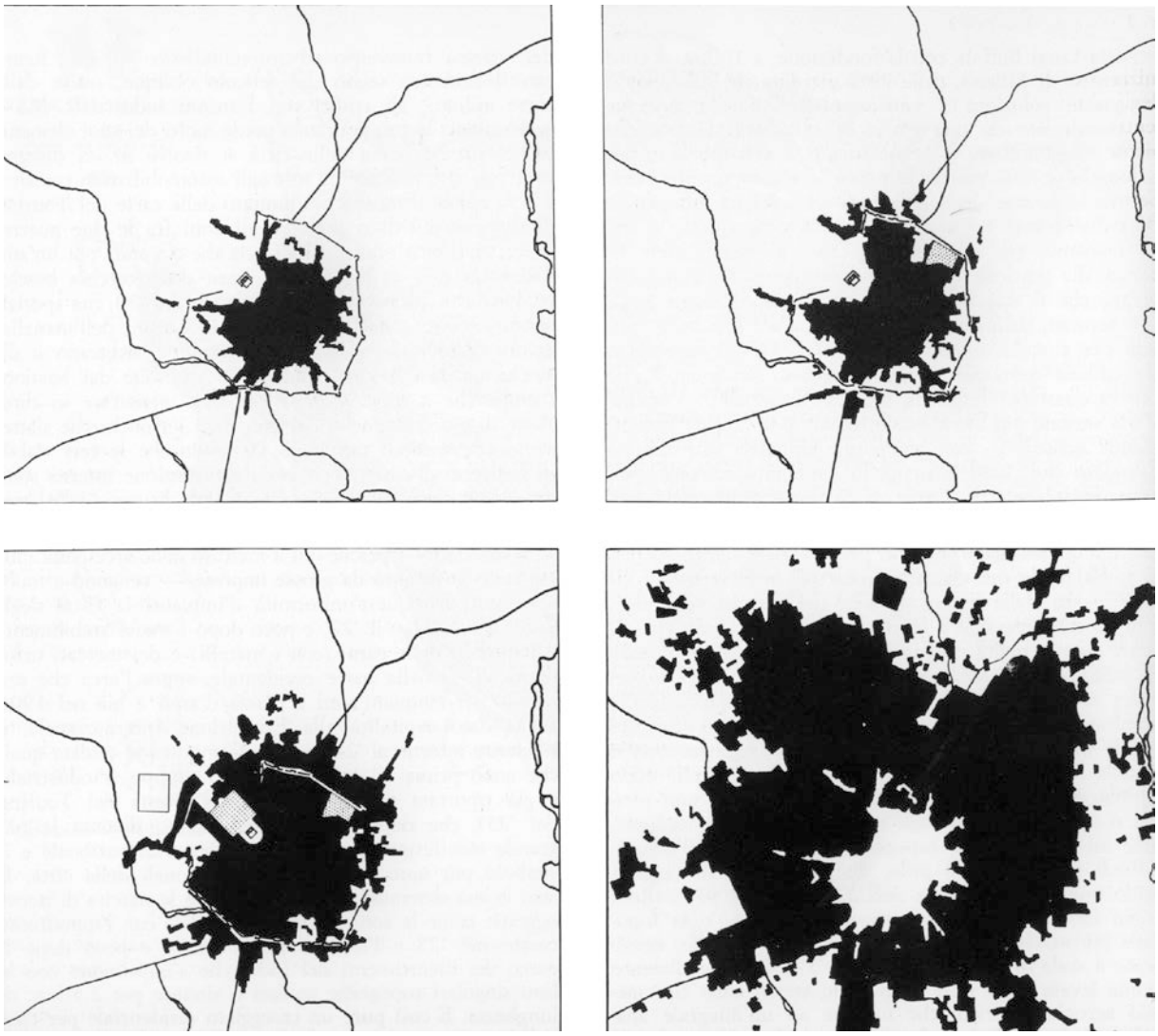


Abb. 454 Expansion Mailands von 1800 bis 1940. (De Finetti 1969, S. 430f.



Abb. 455 Karte der pastoralen Gliederung in Pfarreien (nach Reggiori 1947). (Reggiori 1947, S. 353)



Abb. 456 Lageplan der Pfarrei SS. Nabore e Felice. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 457 In der Häuserflucht eingezwängte Kirche Sacro Volto. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 458 Lageplan SS. Nabore e Felice. (Rassegna di architettura, 10.1938/1, S. 30)



Abb. 459 Lageplan SS. Michele e Rita. (Rassegna di architettura, 10.1938/1, S. 30)

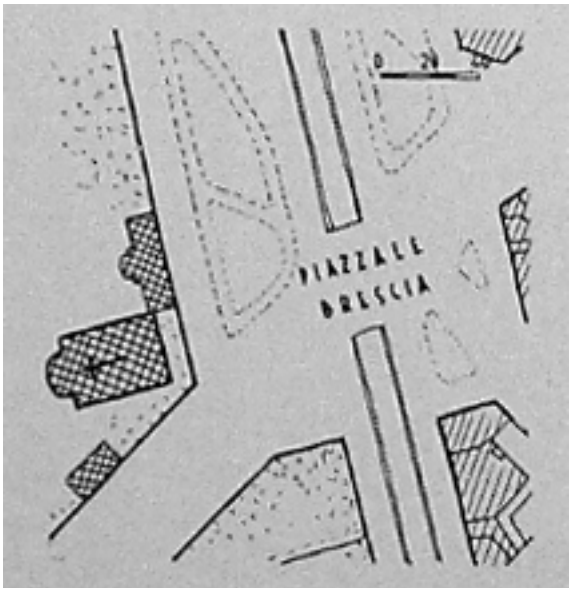


Abb. 460 Lageplan S. Protaso. (Rassegna di architettura, 1938, S. 30)



Abb. 461 Lageplan S. Croce. (Rassegna di architettura, 1938, S. 29)

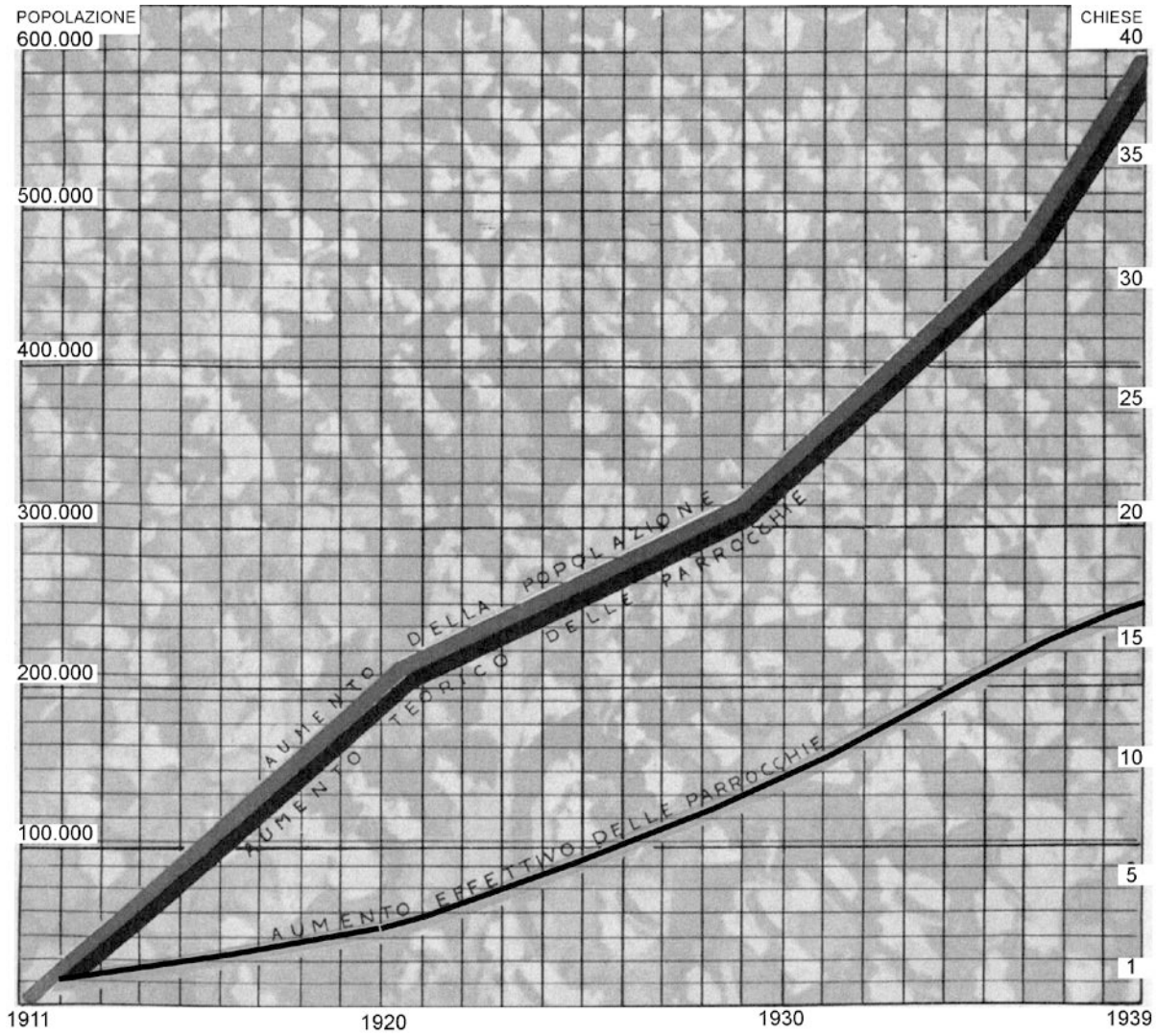


Abb. 462 Grafik über den Verlauf der Bevölkerungsentwicklung, die theoretische Zunahme der Pfarreien und die tatsächliche Zunahme der Pfarreien (Stand 1939). (Comitato per i nuovi templi 1939, S. 5)



Abb. 463 Verteilung der neuen und geplanten Kirchen in fünf Zonen, 1939. (Comitato per i nuovi templi 1939, Anhang)

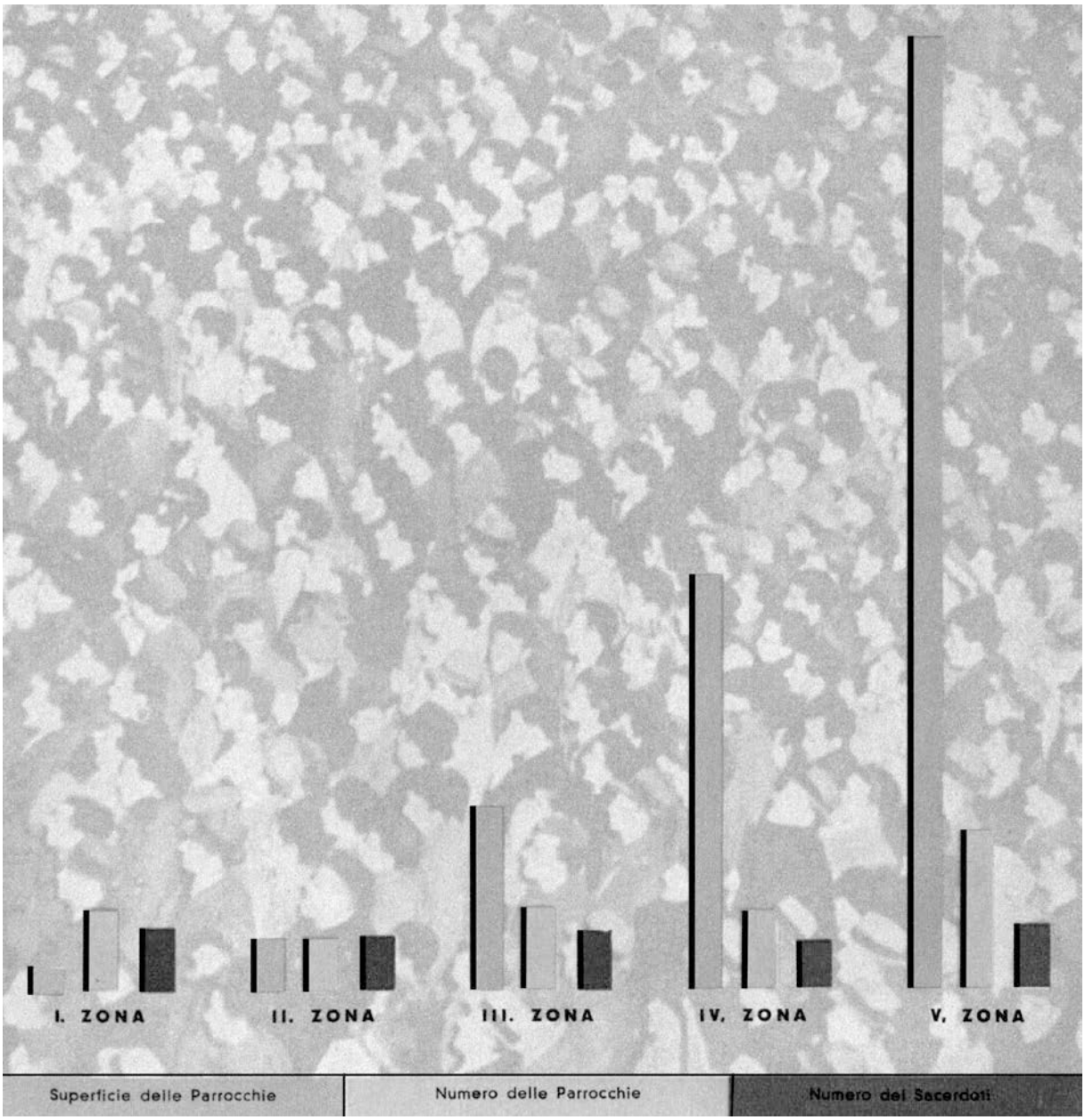


Abb. 464 Relationen der Flächenausdehnung der Pfarreien, der Zahl der Pfarreien und der Zahl der Priester, 1939. (Comitato per i nuovi templi 1939, S. 4)

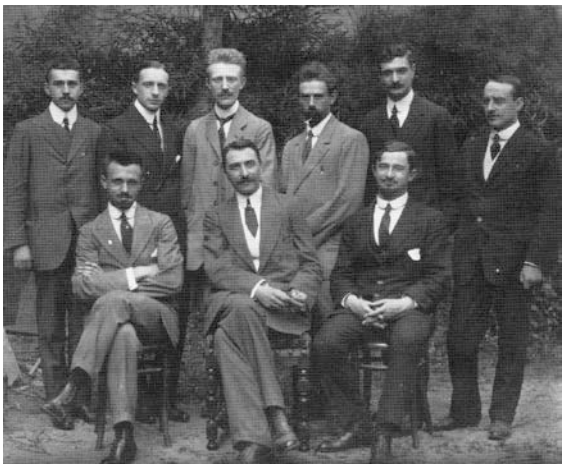


Abb. 465 Cabiati, Alpago Novello, Portaluppi, Moretti, Ferrazza, Gadola, et.al. als Studenten am Politecnico in Mailand, 1912. (Cajani 1991, S. 18)

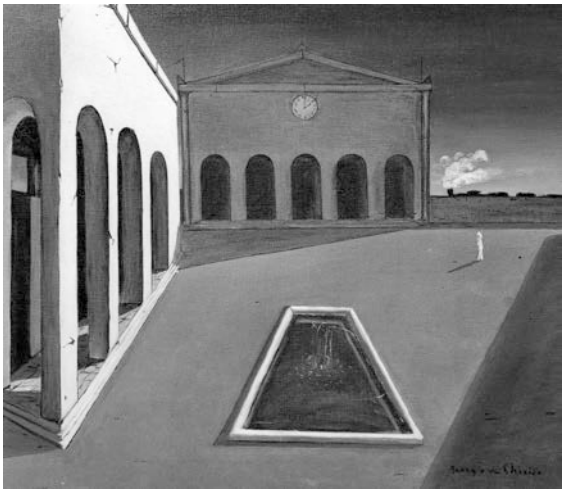


Abb. 466 Giorgio De Chirico: I piaceri del poeta (Die Freuden des Dichters), 1912. (Holzhey 2005, S. 24)



Abb. 467 Gio Ponti und Emilio Lancia: Haus in der Via Randaccio in Mailand, 1926. (Burg 1991, S. 58)

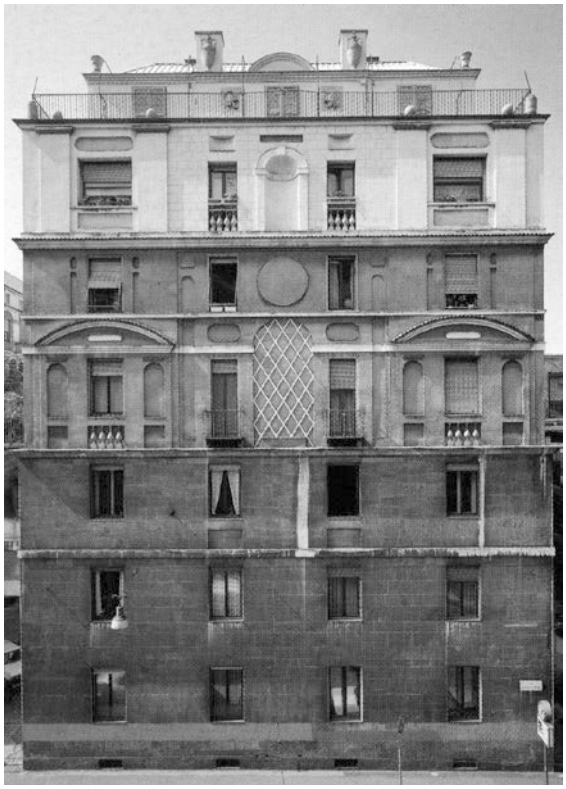


Abb. 468 Giovanni Muzio: Ca' Brütta in der Via Moscova in Mailand, 1922. (Burg 1991, S. 33)

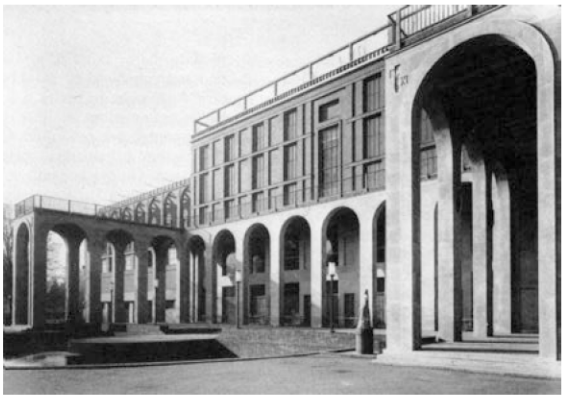


Abb. 469 Giovanni Muzio: Palazzo dell'Arte in Mailand, 1931-33. Ansicht der Gartenseite. (Grandi/Pracchi 1980, S. 224)

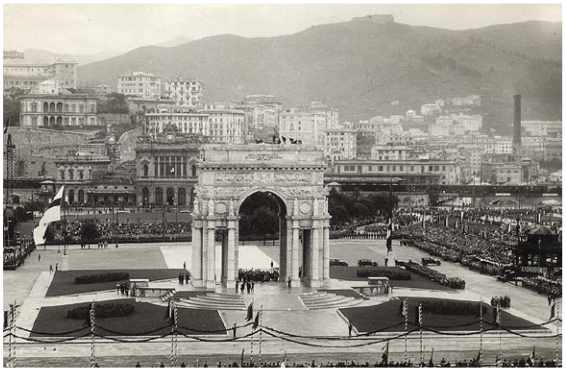


Abb. 470 Marcello Piacentini: Arco della Vittoria in Genua, 1924-31. Die Piazza della Vittoria während ihrer Einweihung am 31. Mai 1931. (Wikipedia, gemeinfrei)



Abb. 471 Marcello Piacentini: Arco della Vittoria in Bozen, 1926-28. (Kirk 2005 II, S. 100)

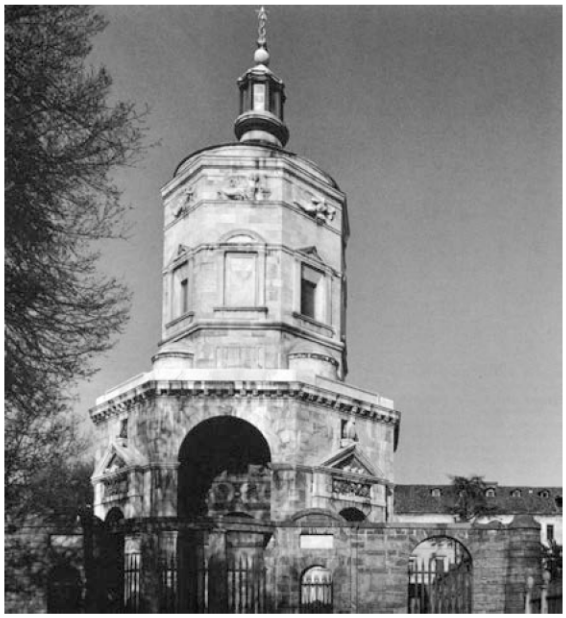


Abb. 472 Giovanni Muzio u.a.: Monumento ai Caduti in Mailand, 1926. (Irace 1994, S. 90)



Abb. 473 Giuseppe Torres: Tempio Votivo per la Pace in Venedig, 1919-37. (Luigi Monzo, 2010)

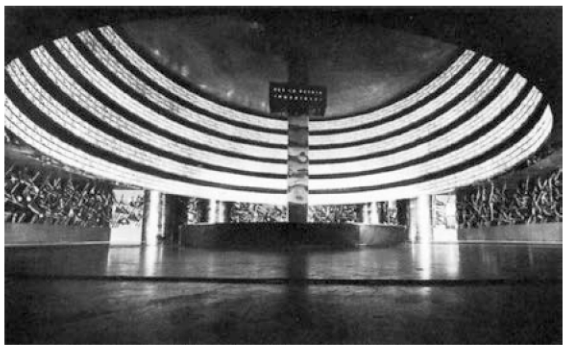


Abb. 474 Mario de Renzi und Adalberto Libera: Sacrario dei Martiri bei der Mostra della Rivoluzione Fascista in Rom (Palazzo delle Esposizioni), 1932. (Kirk 2005 II, S. 90)

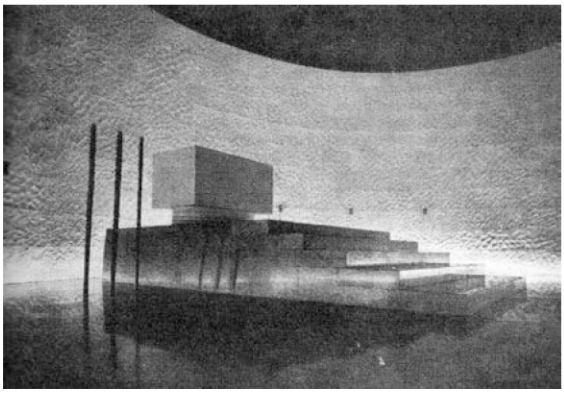


Abb. 475 Luigi Moretti: Sacrario dei Martiri im Foro Mussolini in Rom, 1940. (Nicoloso 2011, S. 117)

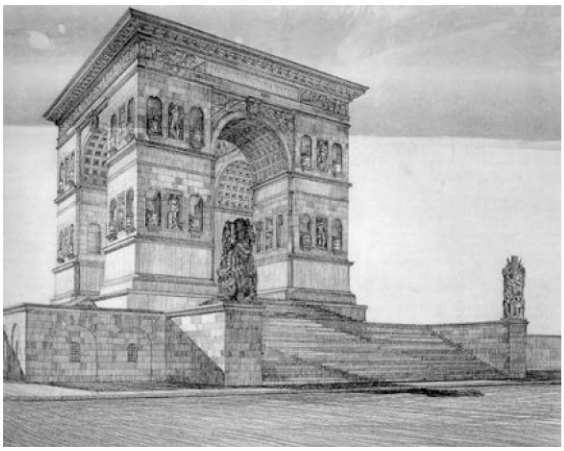


Abb. 476 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: Monumento ai Caduti in Mailand (Wettbewerbsbeitrag), 1924. (Zanella 2002, S. 115)



Abb. 477 Giovanni Muzio: Monumento ai Caduti in Mailand (Wettbewerbsbeitrag), 1924. (Architettura e arti decorative 1924-25, S. 420)

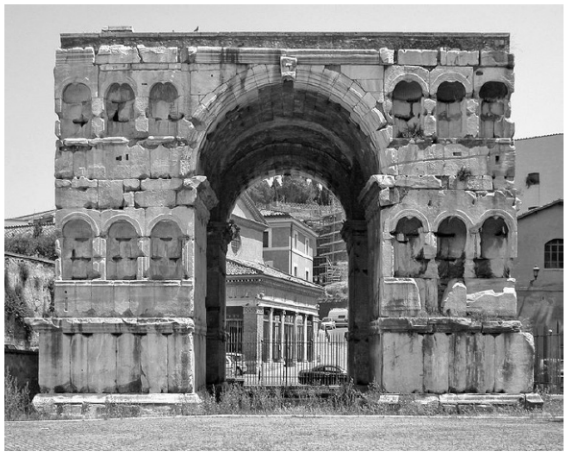


Abb. 478 Bogen des Janus in Rom, 4. Jh. (Wikipedia, gemeinfrei)

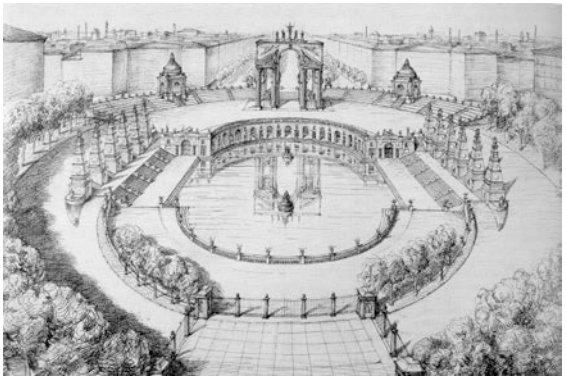


Abb. 479 Giovanni Muzio: Monumento ai Caduti in Mailand (Wettbewerbsbeitrag), 1924. (Irace 1994, S. 94)

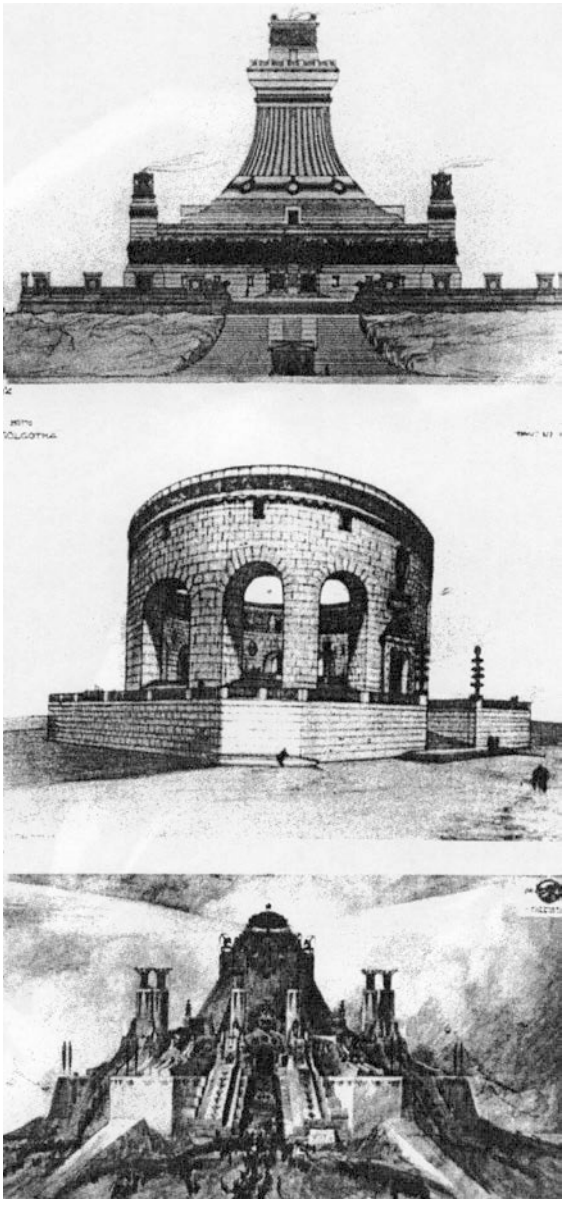


Abb. 480 Verschiedene Entwürfe im Wettbewerb für das Monumento al Fante auf dem Monte S. Michele (Gorizia), 1920. (Fergonzi/Fossati 1992, S. 153)



Abb. 481 Giovanni Muzio: Studien für das Monumento ai Caduti in Mailand, 1926. (Irace 1994, S. 97)

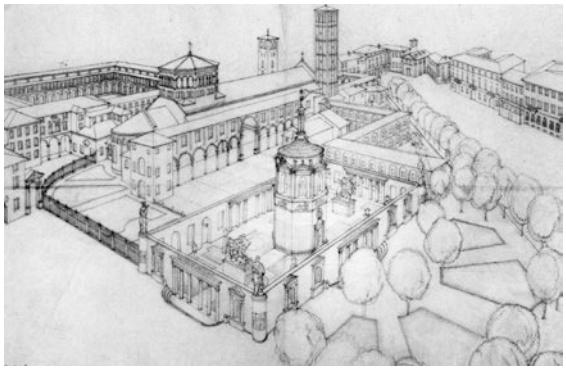


Abb. 482 Giovanni Muzio: Planimetrische Studie für das Monumento ai Caduti in Mailand, 1926. (Irace 1994, S. 95)



Abb. 483 Giovanni Muzio: Gesamtanlage des Monumento ai Caduti in Mailand, 1926. (Irace 1994, S. 96)

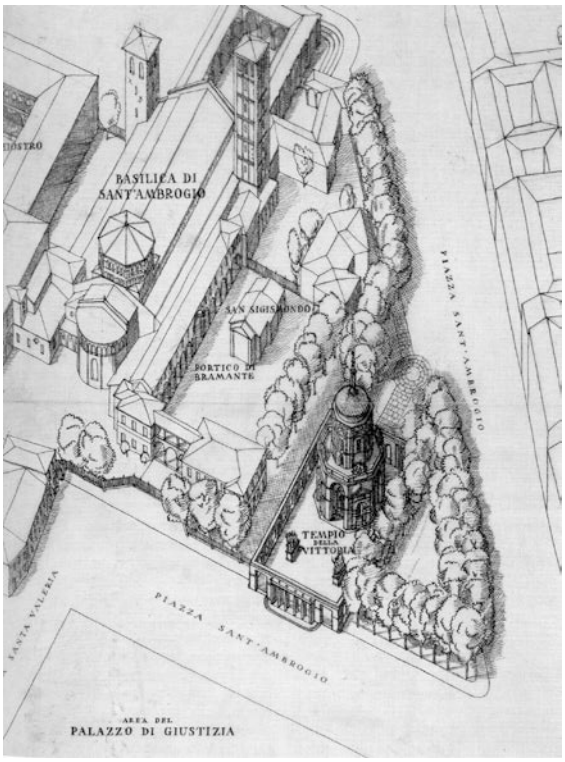


Abb. 484 Giovanni Muzio: Gesamtanlage des Monumento ai Caduti in Mailand im Kontext der Kirche S. Ambrogio und des Porticato di Bramante mit Sigismondokapelle, 1926. (Irace 1994, S. 97)

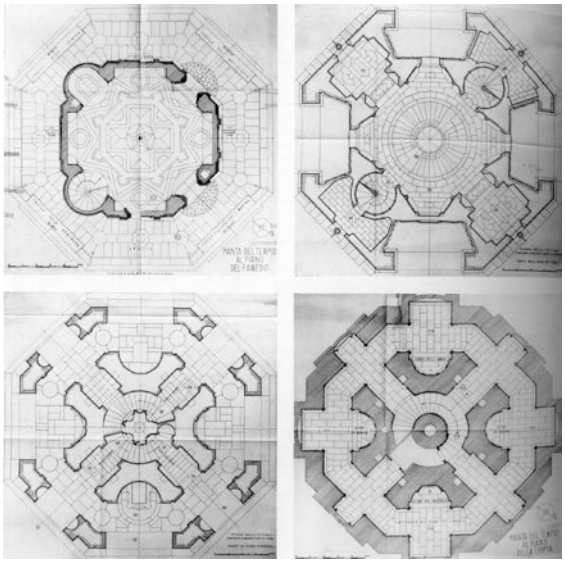


Abb. 485 Giovanni Muzio: Grundrisse des gebauten Entwurfs für das Monumento ai Caduti in Mailand, 1926. (Boidi 1994, S. 176)

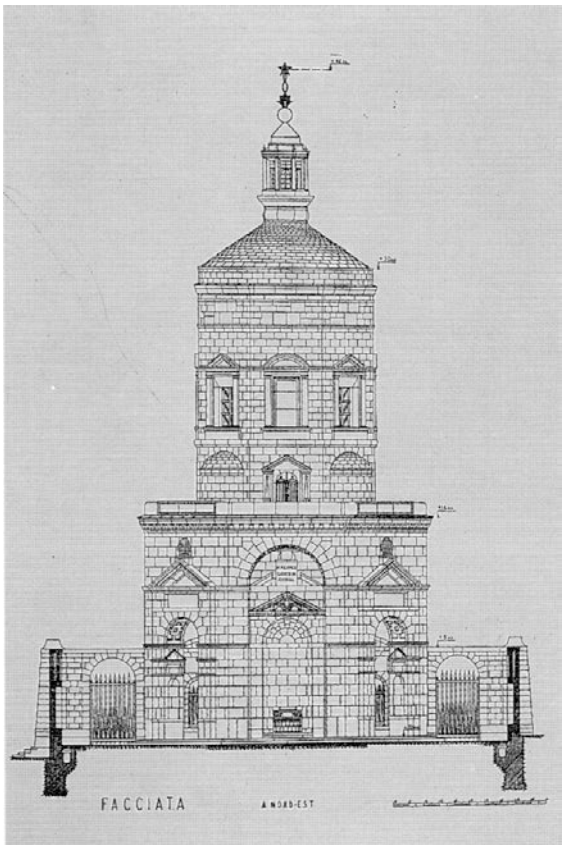


Abb. 486 Giovanni Muzio: Ansicht des ausgeführten Entwurfs des Monumento ai Caduti in Mailand, 1926. (Irace 1994, S. 100)

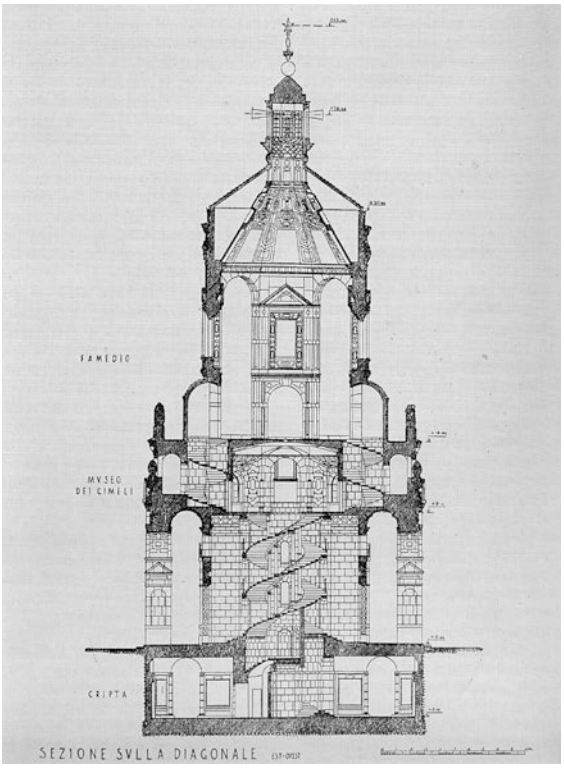


Abb. 487 Giovanni Muzio: Querschnitt des ausgeführten Entwurfs des Monumento ai Caduti in Mailand, 1926. (Irace 1994, S. 100)



Abb. 488 Giovanni Muzio: Monumento ai Caduti in Mailand, 1926. (Boidi 1994, S. 55)



Abb. 489 Giovanni Muzio: Monumento ai Caduti und Portalbau der Università Cattolica in Mailand, 1926. (Boidi 1994, S. 41)

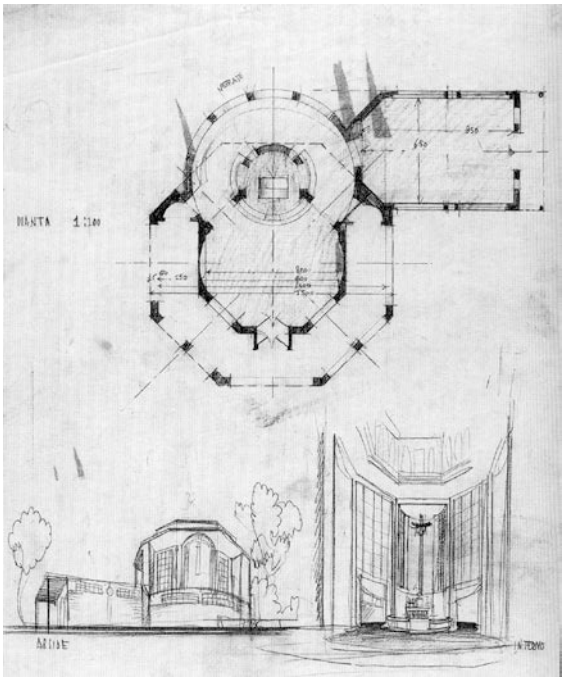


Abb. 490 Alberto Alpago Novello und Ottavio Cabiati: Studie für einen nicht näher bestimmten oktogonalen Sakralbau, 1925-30. (Zanella 2002, S. 132)

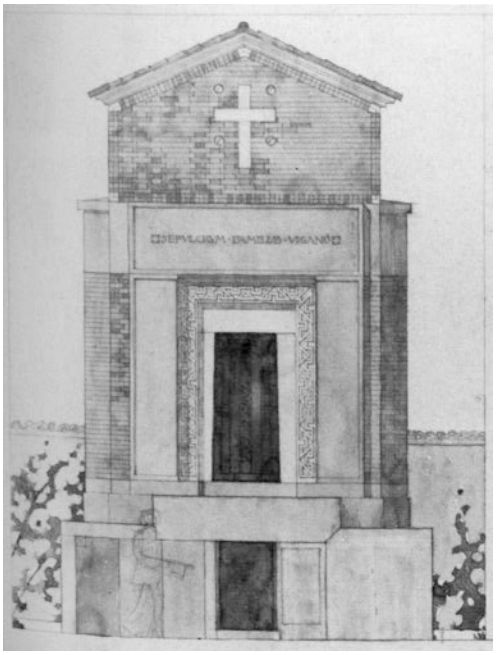


Abb. 491 Ottavio Cabiati: Grabkapelle Viganò in Giussano (MB), 1922. (Cajani 1991, S. 239)



Abb. 492 Ottavio Cabiati: Grabkapelle Longoni in Desio (MB), 1929. (Cajani 1991, S. 261)



Abb. 493 Ottavio Cabiati: Studie für einen sakralen Rundbau, 1930. (Zanella 2002, S. 133)



Abb. 494 Giovanni Muzio: Pfarrkirche von Zorzino in Riva di Solto (BG), 1920-24. (De Carli 1983, S. 173)

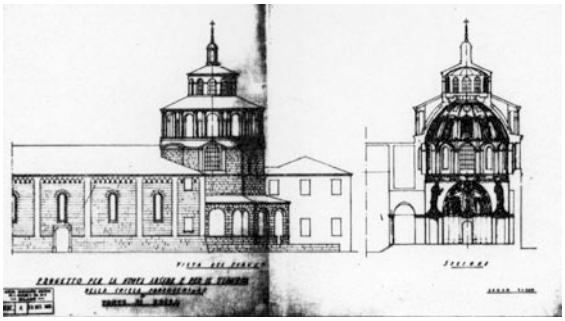


Abb. 495 Giovanni Muzio: Pfarrkirche in Ponte Nossa (BG), 1923. (De Carli 1983, S. 174)

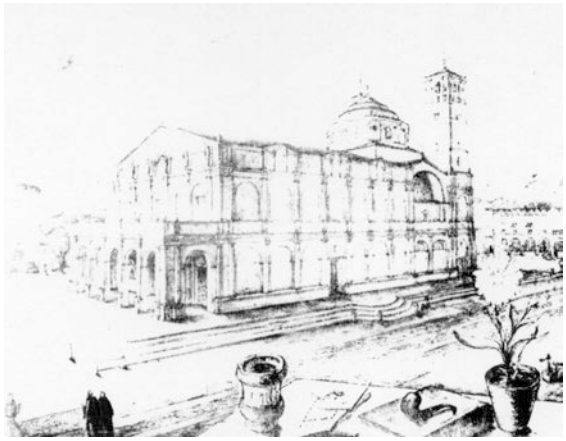


Abb. 496 Giovanni Muzio: Entwurf für eine Basilika, 1920. (De Carli 1983, S. 173)

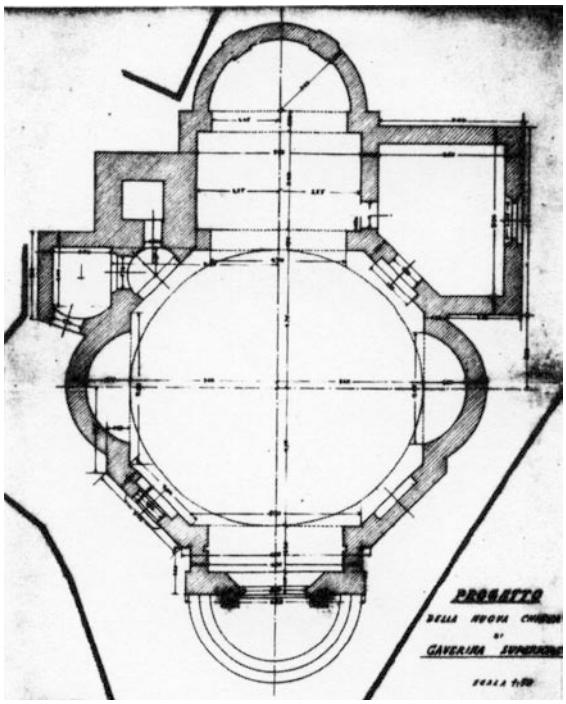


Abb. 497 Giovanni Muzio: Pfarrkirche in Gaverina Superiore (BG), 1924. (De Carli 1983, S. 175)

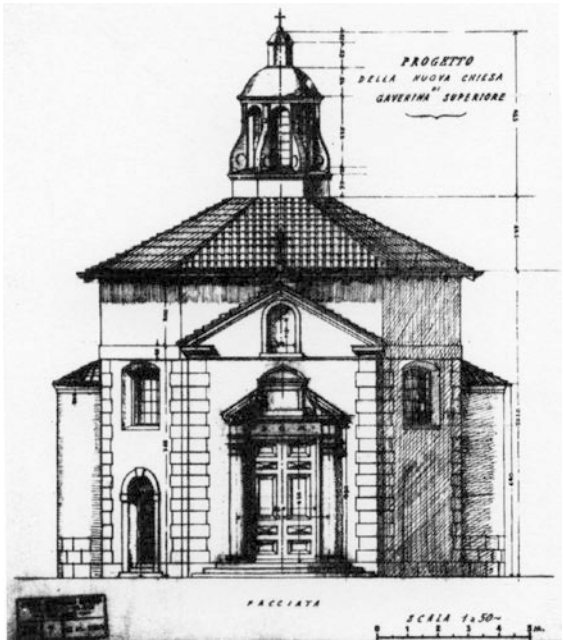


Abb. 498 Giovanni Muzio: Pfarrkirche in Gaverina Superiore (BG), 1924. (De Carli 1983, S. 175)



Abb. 499 Giovanni Muzio: Entwurf für eine Kirche in Padua, 1924. (De Carli 1983, S. 175)

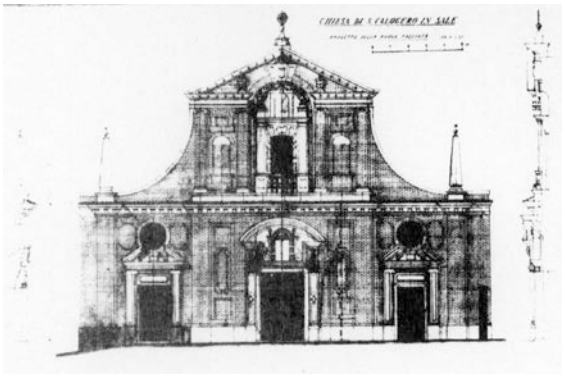


Abb. 500 Giovanni Muzio: S. Calogero in Sale (AL), 1925. (De Carli 1983, S. 176)



Abb. 501 Giovanni Muzio: Pfarrkirche in Sotto al Monte (BG), 1928. (De Carli 1983, S. 176)

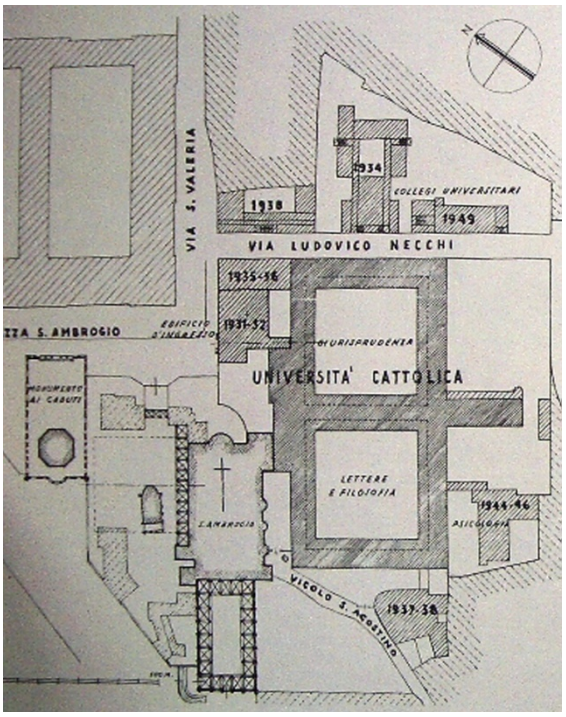


Abb. 502 Giovanni Muzio: Lageplan der Università Cattolica del Sacro Cuore in Mailand, 1927-49. Links ist das Monumento ai Caduti, in der unteren Bildmitte hingegen die Kirche S. Ambrogio zu sehen. (Mezzanotte 1974, S. 24)



Abb. 503 Donato Bramante: Chiostro di Bramante im Konvent S. Ambrogio in Mailand. (Boidi 1994, S. 93)

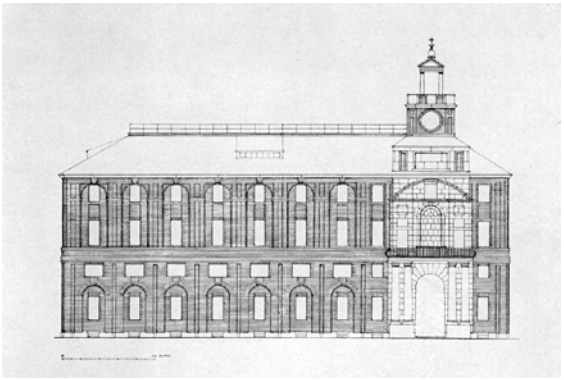


Abb. 504 Giovanni Muzio: Portalbau der Università Cattolica in Mailand, 1927-49. (Mezzanotte 1974, S. 25)



Abb. 505 Giovanni Muzio: Portalbau der Università Cattolica in Mailand, 1927-49. (Irace 1994, S. 96)

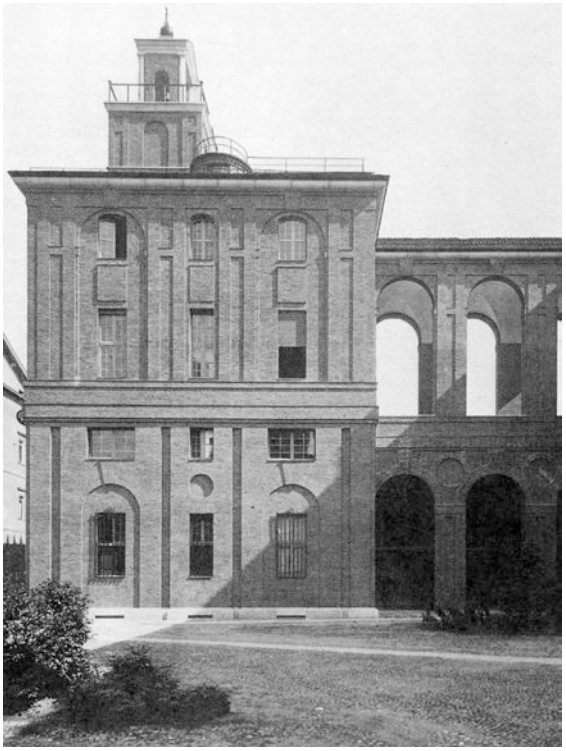


Abb. 506 Giovanni Muzio: Anschluss (loggiato) des Portalbaus an die Klosterhöfe der Università Cattolica in Mailand, 1927-49. (Irace 1994, S. 111)



Abb. 507 Giovanni Muzio: Capella del Sacro Cuore in der Università Cattolica in Mailand, 1931-32. (De Carli 1983, S. 176)

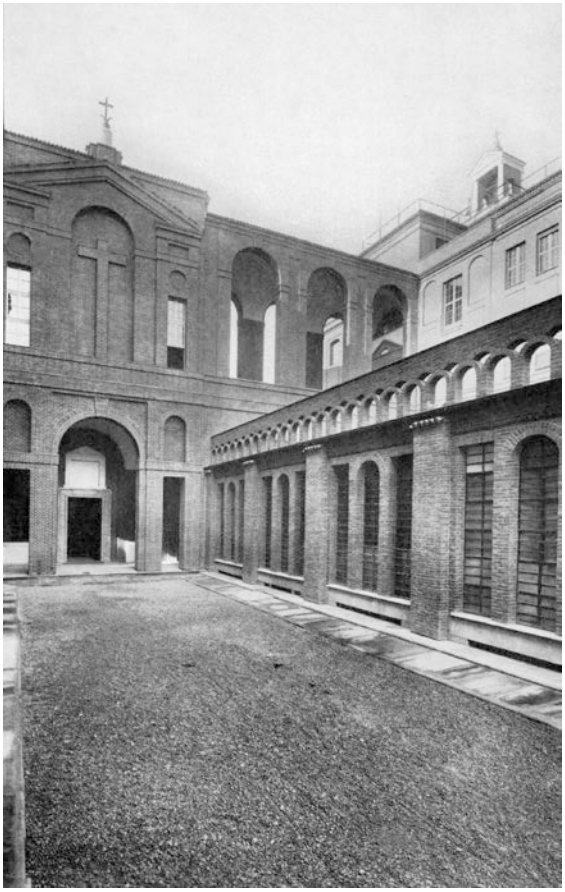


Abb. 508 Giovanni Muzio: Innenhof der Capella del Sacro Cuore in der Università Cattolica in Mailand, 1931-32. (Mezzanotte 1974, S. 33)

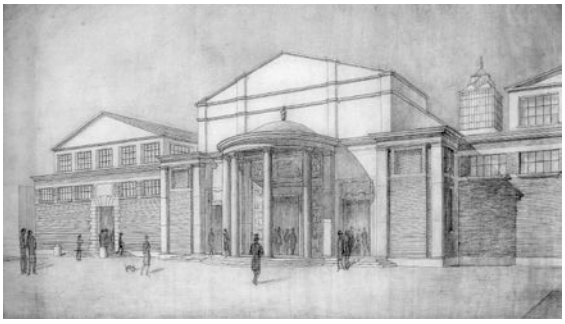


Abb. 509 Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: Padiglione delle Cinque Gallerie, 1927-28 (abgerissen). (Zanella 2002, S. 129)

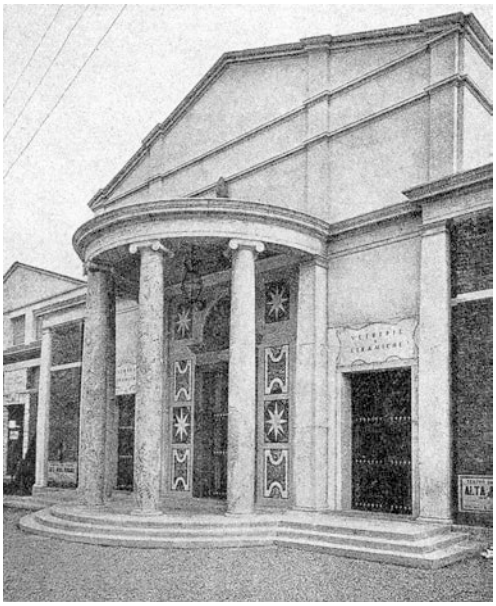


Abb. 510 Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: Padiglione delle Cinque Gallerie, 1927-28 (abgerissen). (Burg 1991, S. 128)



Abb. 511 Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: Padiglione delle Cinque Gallerie, 1927-28 (abgerissen). (Zanella 2002, S. 129)

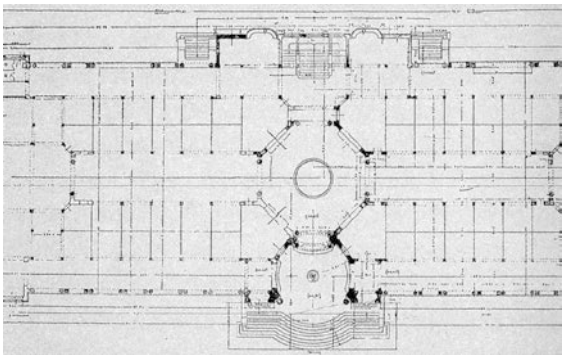


Abb. 512 Gio Ponti und Emilio Lancia: Padiglione della Industria Grafica, 1926-27 (abgerissen). (Burg 1991, S. 126)



Abb. 513 Gio Ponti und Emilio Lancia: Padiglione della Industria Grafica, 1926-27 (abgerissen). (Burg 1991, S. 126)

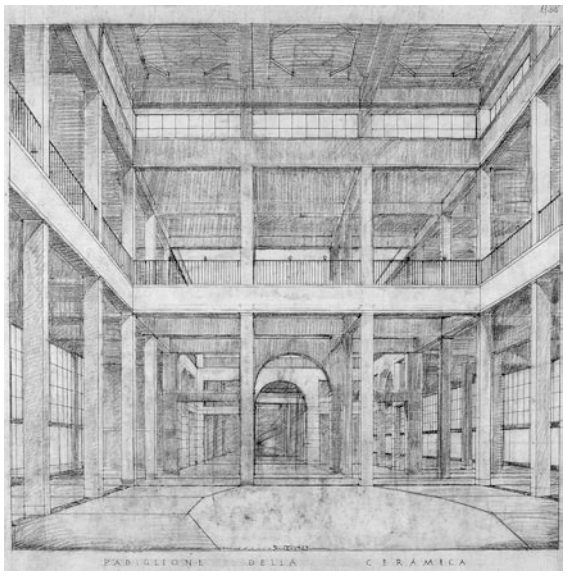


Abb. 514 Gio Ponti: Padiglione delle Industrie Ceramiche Ginori, 1928 (abgerissen). (Zanella 2002, S. 130)



Abb. 515 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Mailand, 1932. (Boidi 1994, S. 140)



Abb. 516 Giovanni Muzio: SS. Ambrogio e Antonio in Cremona, 1936-39. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 517 Ottavio Cabiati: SS. Filippo e Giacomo in Giussano (MB), 1927-32. (Cajani 1991, S. 249)



Abb. 518 Giuseppe Polvara: S. Maria Beltrade in Mailand, 1926-34. (Arte Cristiana 1968, S. 69)



Abb. 519 Giuseppe Polvara: SS. Nabore e Felice in Mailand, 1930-38. (Luigi Monzo, 2009)

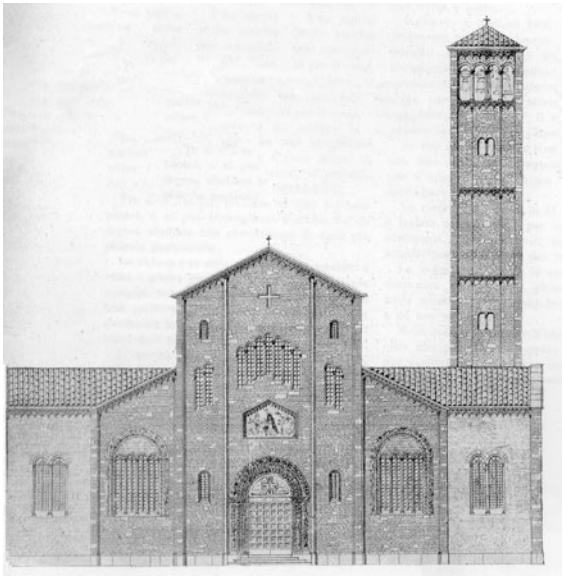


Abb. 520 Franco Della Porta: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Mailand, 1925, Fassade. (S.T.A. 1928, S. 139)

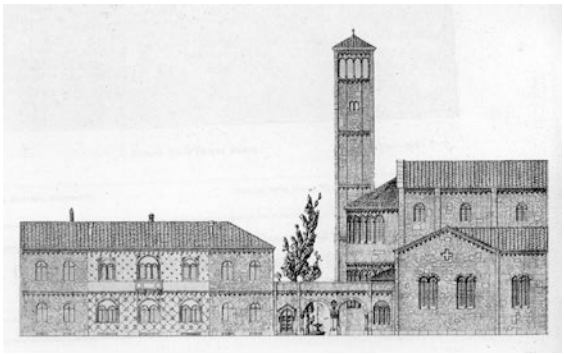


Abb. 521 Franco Della Porta: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Mailand, 1925: Pfarrhaus und Kirche. (S.T.A. 1928, S. 140)

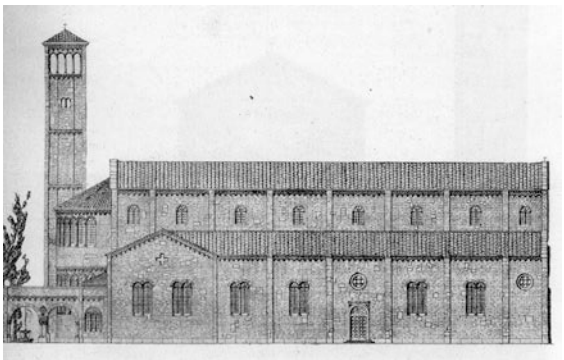


Abb. 522 Franco Della Porta: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Mailand, 1925. (S.T.A. 1928, S. 141)



Abb. 523 Anschluss des Pfarrhauses von Della Porta an die Kirche von Muzio. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 524 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Mailand, 1932. Fassade. (Boidi 1994, S. 196)

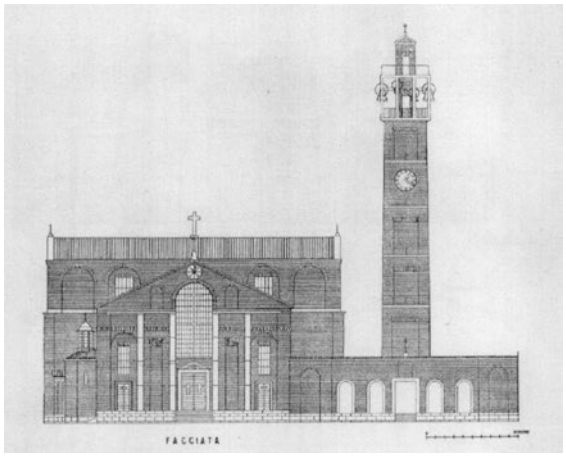


Abb. 525 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Mailand, 1932. (Cardarelli/Reggiori 1936, S. 47)

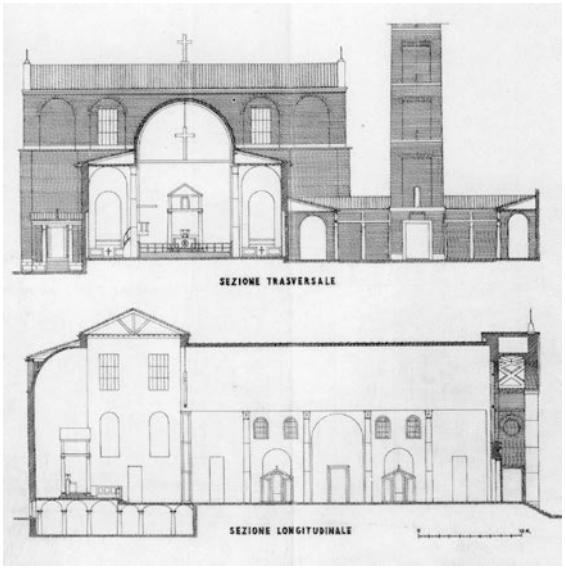


Abb. 526 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Mailand, 1932. Schnittzeichnungen. (Cardarelli/Reggiori 1936, S. 48)

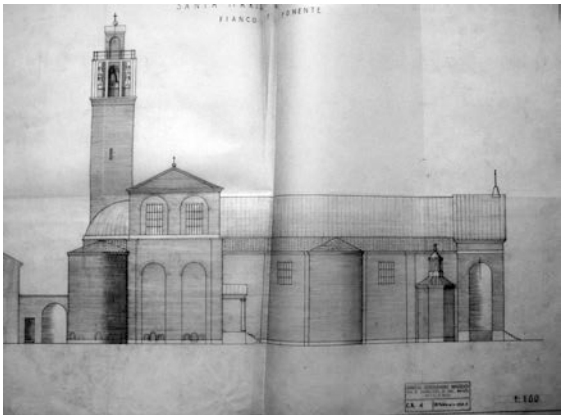


Abb. 527 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (Mailand). Seitenansicht zur Via Neera. (Privatarchiv Muzio: © ArchivioMuzio)

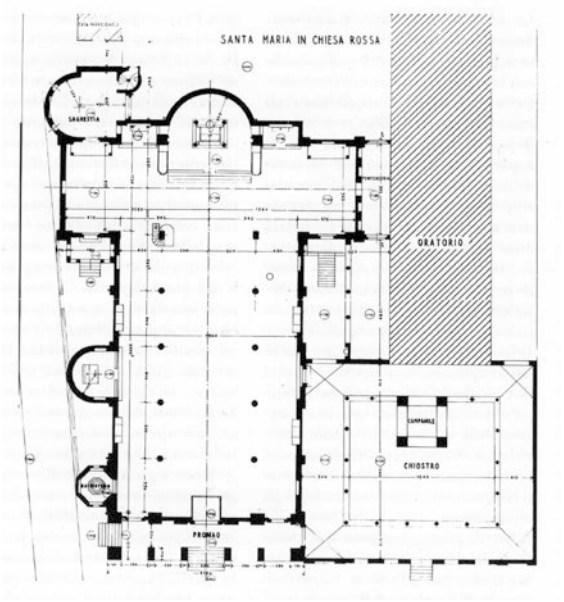


Abb. 528 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Mailand, 1932. Grundriss. (Boidi 1994, S. 197)



Abb. 529 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (Mailand) zum Zeitpunkt der Fertigstellung ohne den erst in den 1960er Jahren ausgeführten Portikus. (Tanci 1934, S. 437)



Abb. 530 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (Mailand) mit Portikus. (Irace 1994, S. 202)



Abb. 531 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (Mailand). Portikusfassade. (Boidi 1994, S. 140)



Abb. 532 Leone Battista Alberti: S. Andrea, Mantua, 1472. (Wikimedia Commons, gemeinfrei)



Abb. 533 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (Mailand). Blick zum Altarraum. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 534 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (Mailand). Querhaus. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 535 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (Mailand). Altarraum. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 536 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa (Mailand). Blick in den Altarraum. (Rassegna di architettura 1938, S. 9)



Abb. 537 Hans Herkommer: Frauenfriedenskirche, Frankfurt am Main, 1927-29. (Melkom, 2006, Wikimedia Commons)

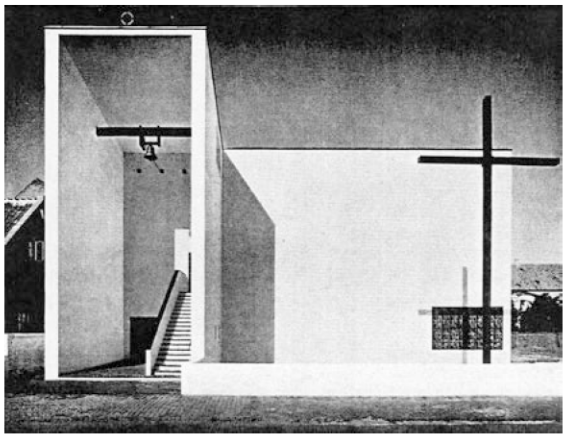


Abb. 538 Dominikus Böhm: Stella Maris, Norderney, 1930-31. (Architettura 1932, S. 418)

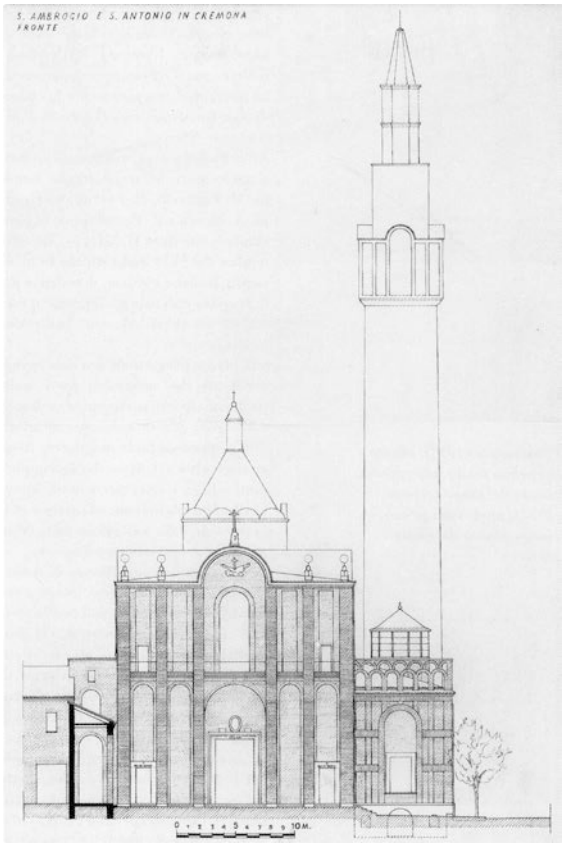


Abb. 539 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. (Mezzanotte 1974, S. 56)

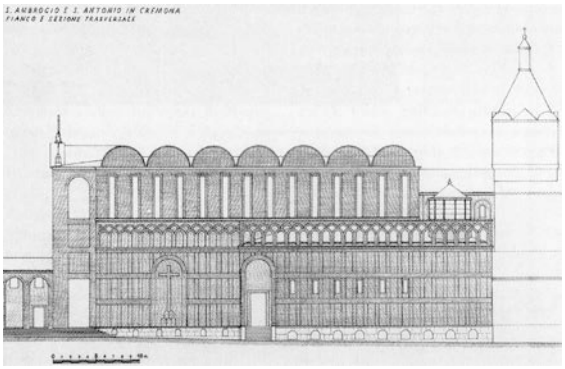


Abb. 540 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. (Mezzanotte 1974, S. 58)

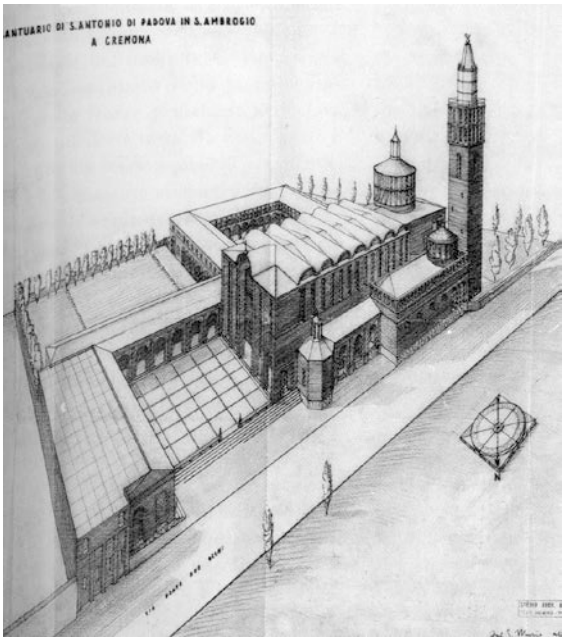


Abb. 541 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. (Boidi 1994, S. 207)

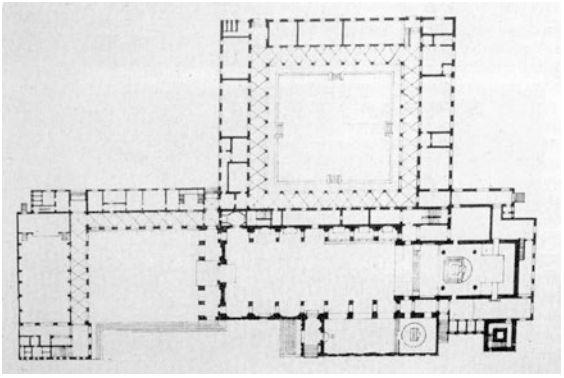


Abb. 542 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. Gesamtanlage mit verlängertem Chor. (Irace 1994, S. 209)

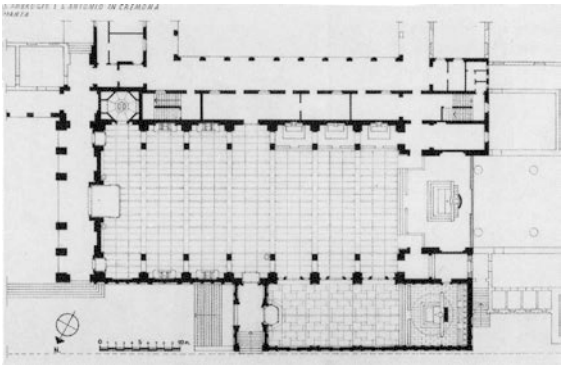


Abb. 543 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. Kirche mit verkürztem Chor. (Boidi 1994, S. 208)

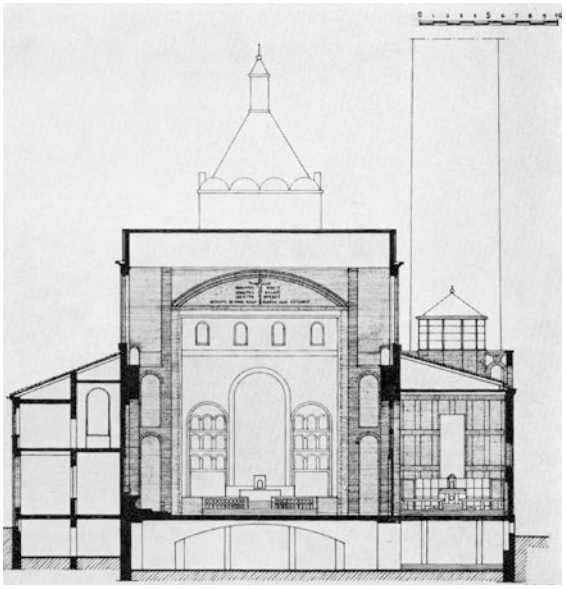


Abb. 544 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. Querschnitt Kirche und Werktagskapelle. (Mezzanotte 1974, S. 60)

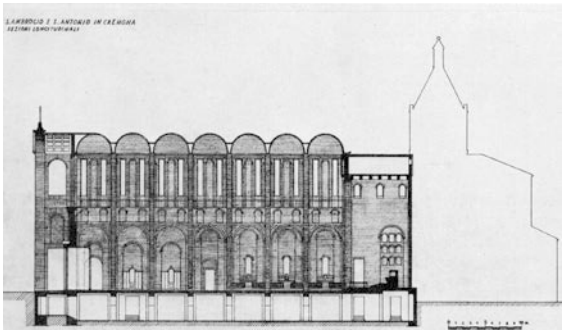


Abb. 545 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. Längsschnitt. (Mezzanotte 1974, S. 58)

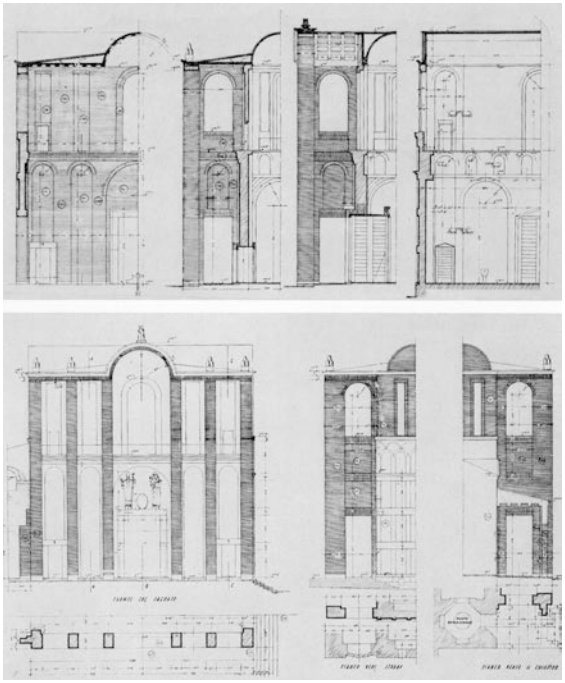


Abb. 546 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. Ansichten und Details. (Mezzanotte 1974, S. 59)

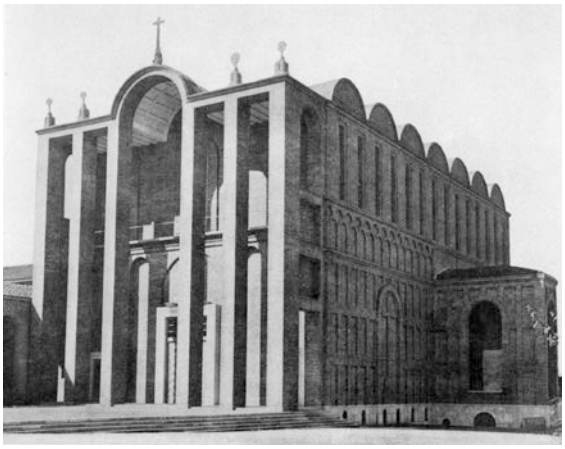


Abb. 547 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. (Mezzanotte 1974, S. 55)

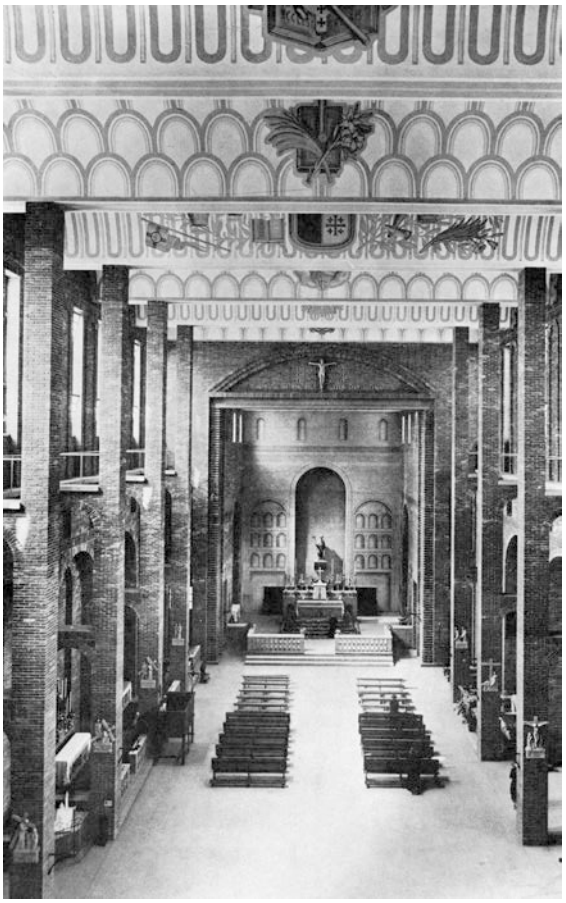


Abb. 548 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. (Mezzanotte 1974, S. 61)



Abb. 549 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 550 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. (UNBCE 2001, S. 52)



Abb. 551 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. Außenwand Werktagskapelle. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 552 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Cremona, 1936-39. Eingang Werktagskapelle. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 553 Dominikus Böhm: St. Josef, Zabrze/Polen. (PetrusSilesius, 2007, Wikimedia Commons)

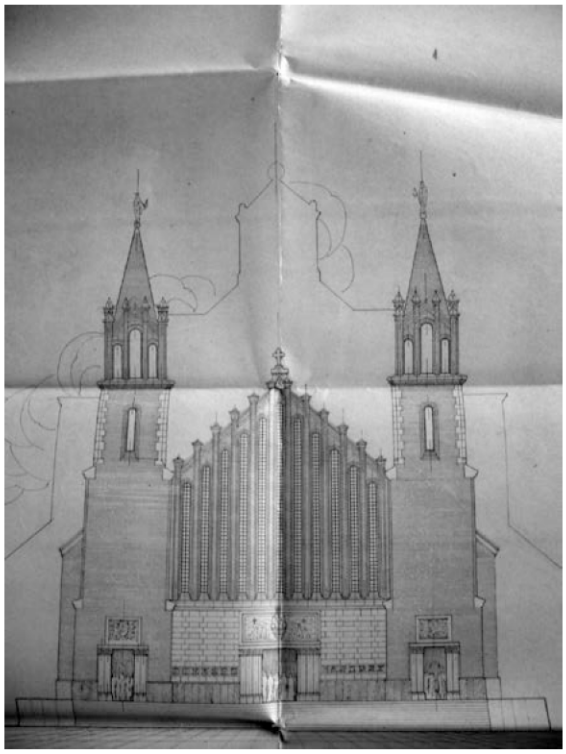


Abb. 554 Arturo Monticelli und Mario Perlasca: Entwurf für die Kirche S. Elena, Mailand, 1929. (ASD Mailand, Arte Sacra, 2009, Cart. 11)

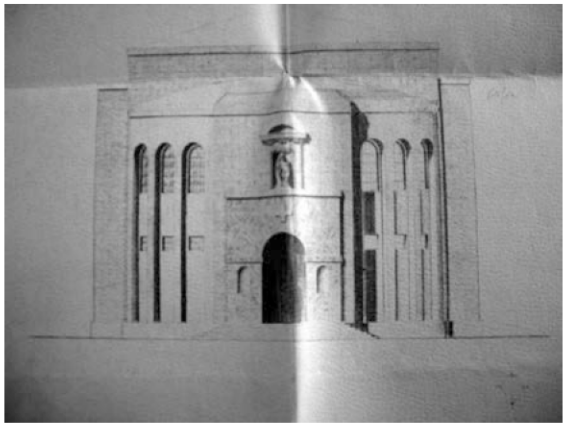


Abb. 555 Michele Marelli: Erster Entwurf für die Kirche S. Elena, Mailand, nicht datiert. (ASD Mailand, Arte Sacra, 2009, Cart. 11)

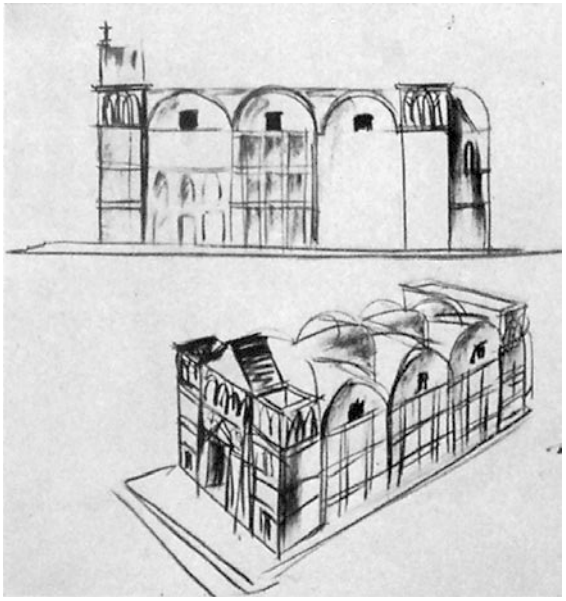


Abb. 556 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. Ausgeführter Entwurf, Skizzen. (ASD Mailand, Arte Sacra, 2009, Cart. 19)

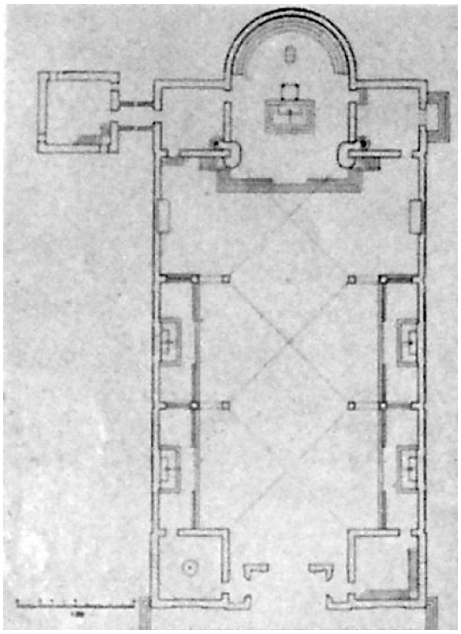


Abb. 557 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

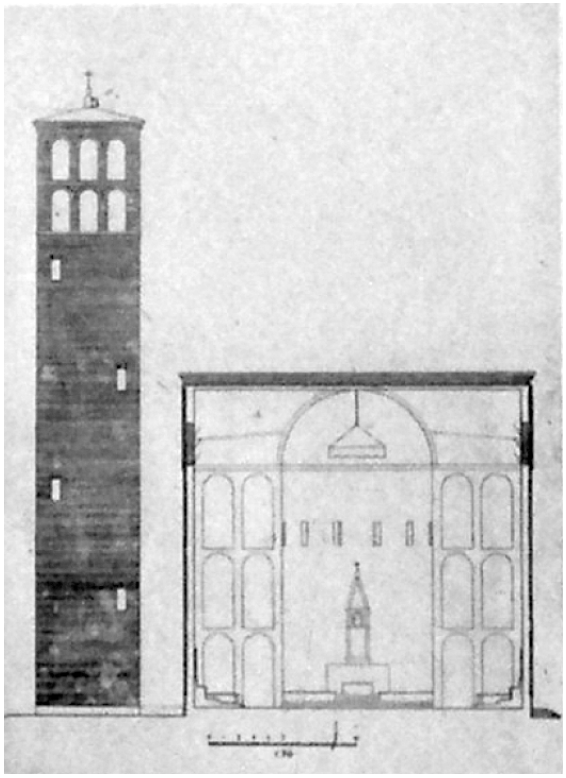


Abb. 558 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

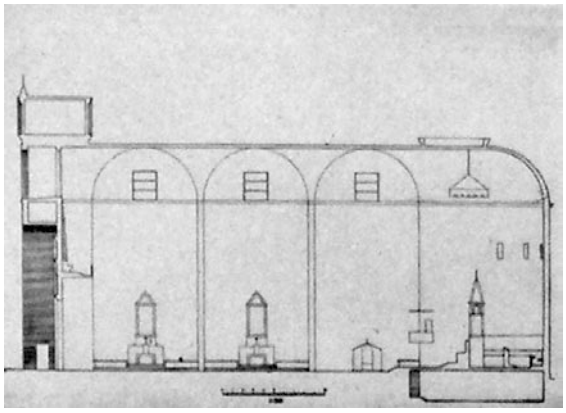


Abb. 559 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

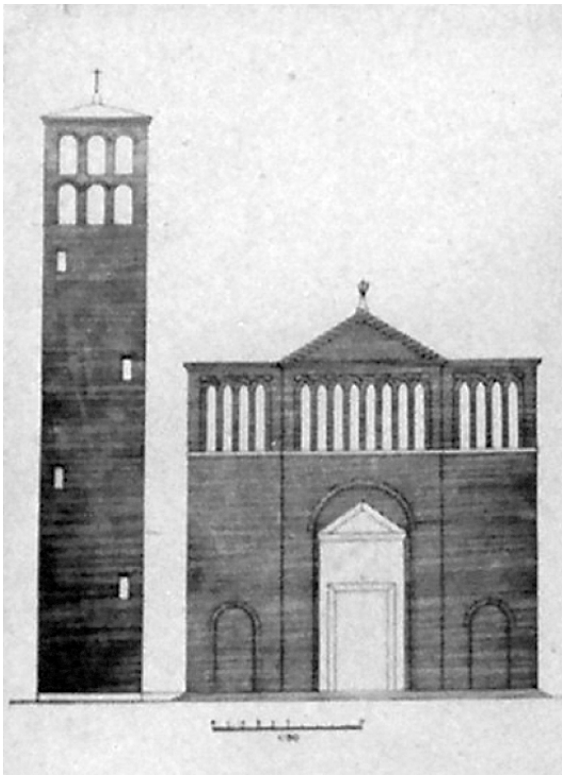


Abb. 560 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

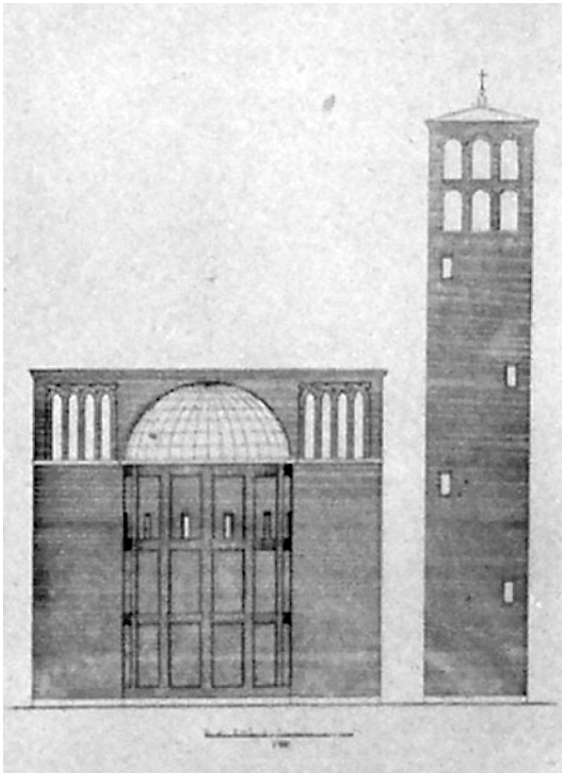


Abb. 561 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

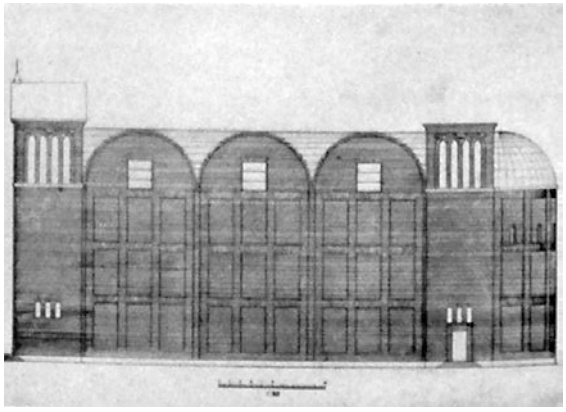


Abb. 562 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

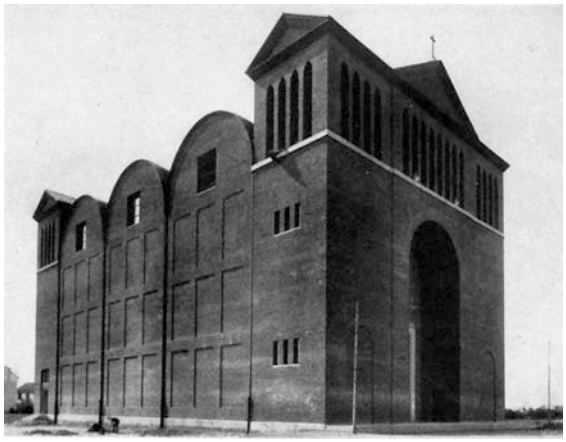


Abb. 563 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

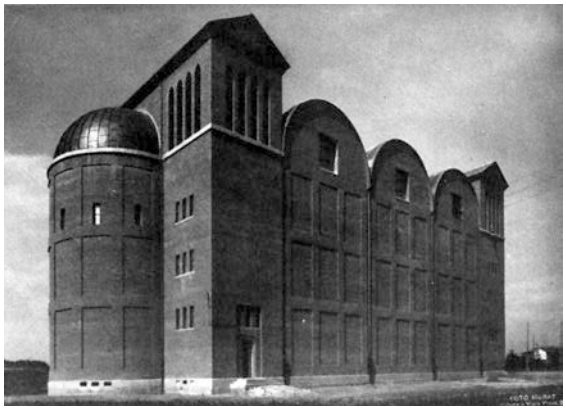


Abb. 564 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

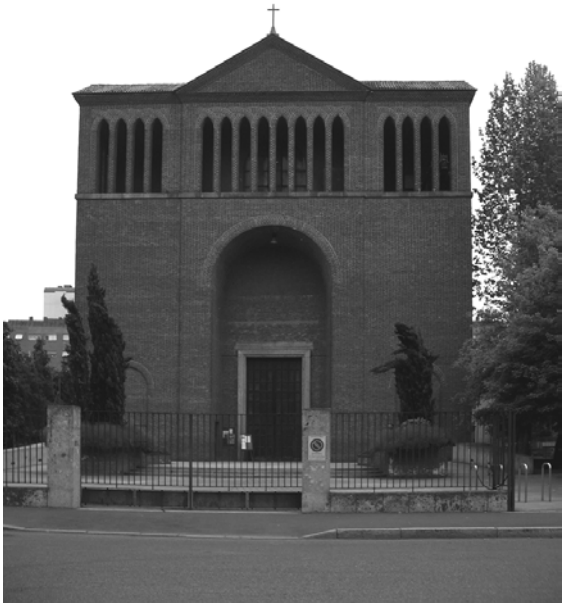


Abb. 565 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 566 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 567 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Luigi Monzo, 2009)

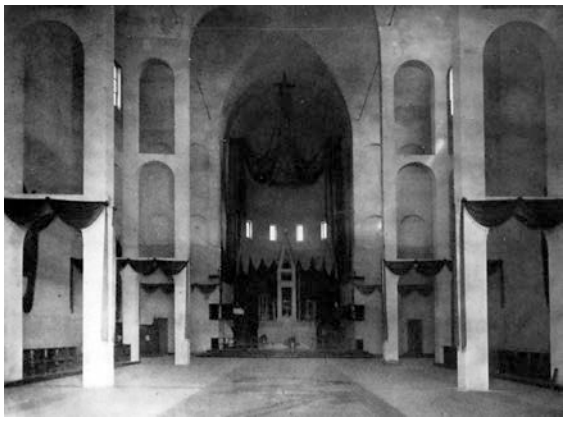


Abb. 568 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

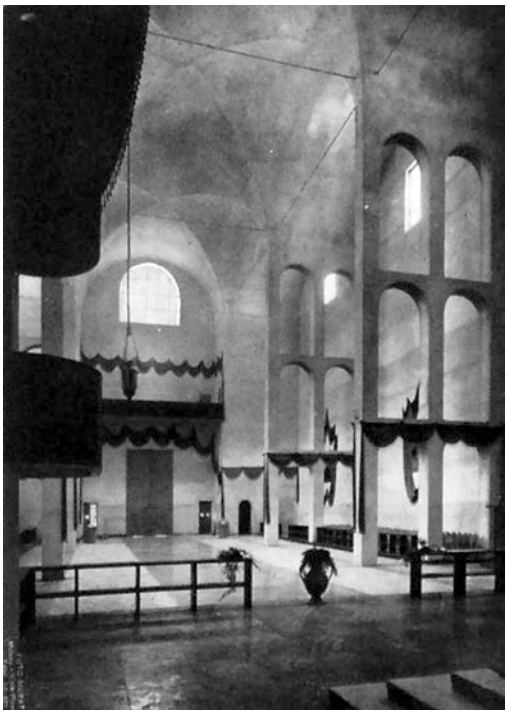


Abb. 569 Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936-40. (Rassegna di architettura 1940, S. 137-140)

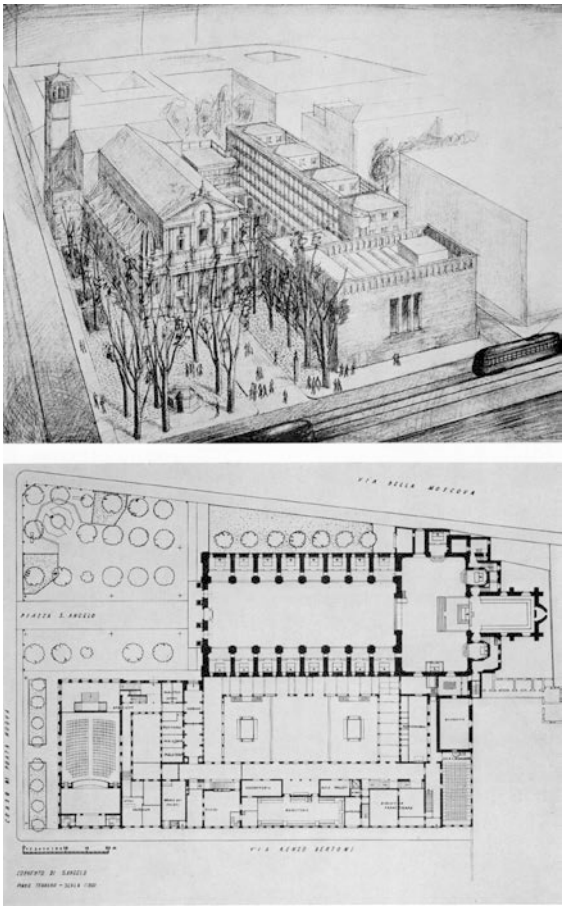


Abb. 570 Giovanni Muzio: Konvent S. Angelo, Mailand, 1939-58. Gesamtanlage mit bestehender Kirche. (Boidi 1994, S. 226)

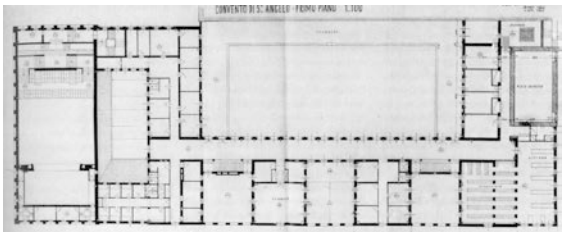


Abb. 571 Giovanni Muzio: Konvent S. Angelo, Mailand, 1939-58. Grundriss Neubau. (Boidi 1994, S. 227)

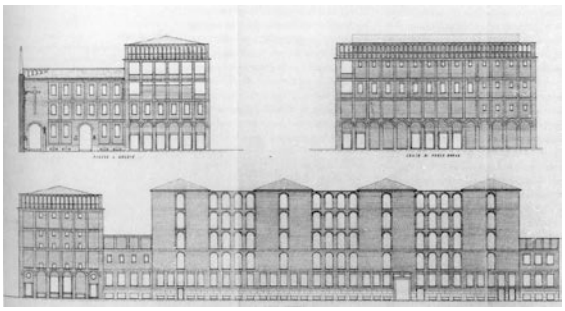


Abb. 572 Giovanni Muzio: Konvent S. Angelo, Mailand, 1939-58. Ansichten Neubau. (Boidi 1994, S. 227)



Abb. 573 Giovanni Muzio: Konvent S. Angelo, Mailand, 1939-58. (Luigi Monzo, 2009)

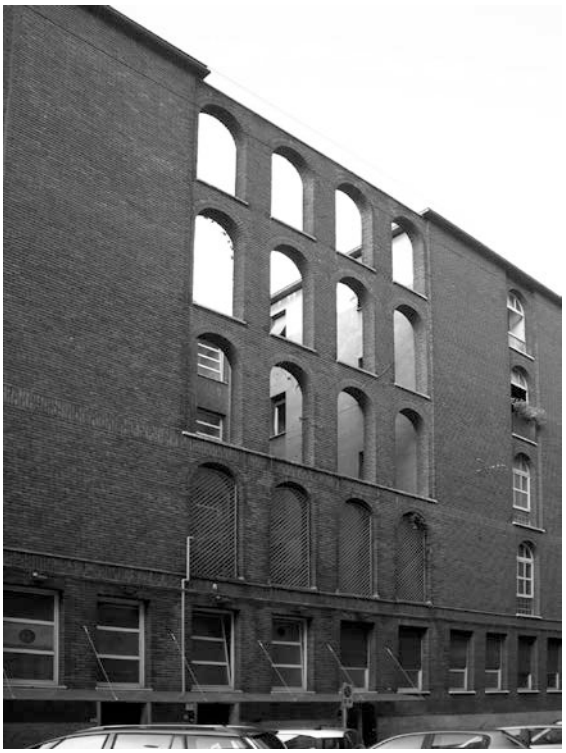


Abb. 574 Giovanni Muzio: Konvent S. Angelo, Mailand, 1939-58. (Luigi Monzo, 2009)

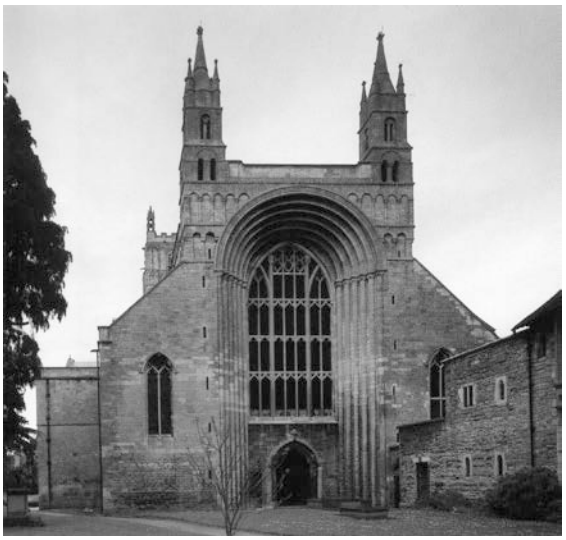


Abb. 575 Klosterkirche Blessed Virgin Mary, Tewkesbury (England), 12. Jh. (Toman 1996, S. 232)



Abb. 576 Michele Marelli: S. Romano alla Torrazza, Mailand, 1939-40. (Archiv der Pfarrei)

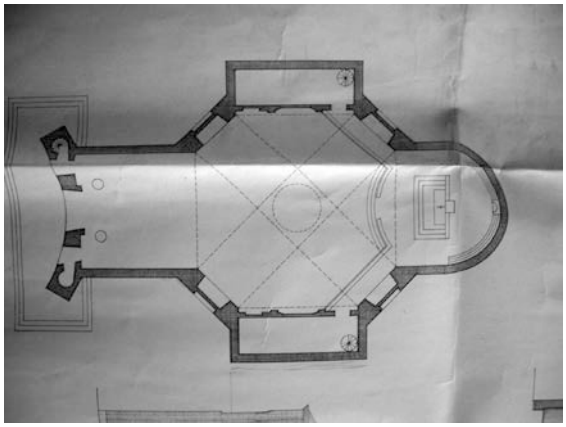


Abb. 577 Michele Marelli: Entwurf für eine nicht näher bestimmte Kirche, 1940. (ASD Mailand, Arte Sacra, Cart. 10)

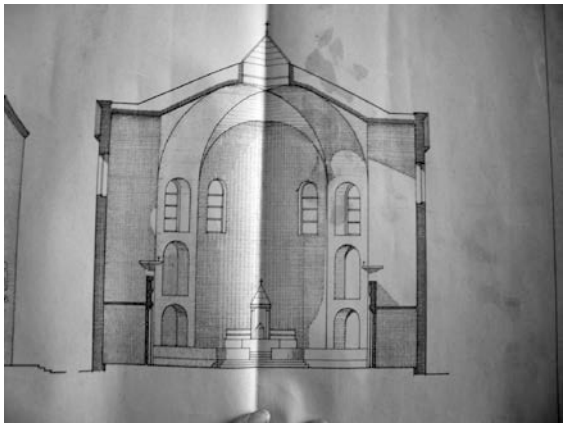


Abb. 578 Michele Marelli: Entwurf für eine nicht näher bestimmte Kirche, 1940. (ASD Mailand, Arte Sacra, Cart. 10)

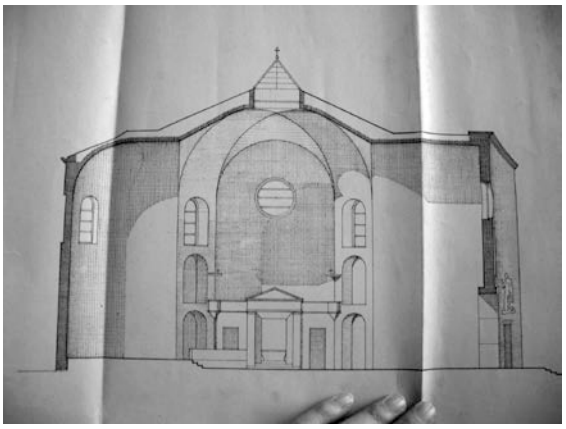


Abb. 579 Michele Marelli: Entwurf für eine nicht näher bestimmte Kirche, 1940. (ASD Mailand, Arte Sacra, Cart. 10)

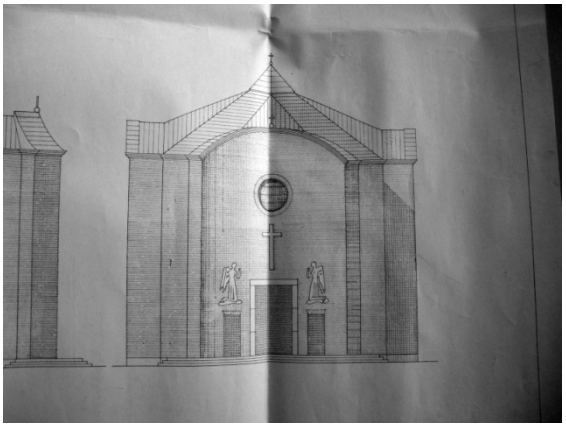


Abb. 580 Michele Marelli: Entwurf für eine nicht näher bestimmte Kirche, 1940. (ASD Mailand, Arte Sacra, Cart. 10)

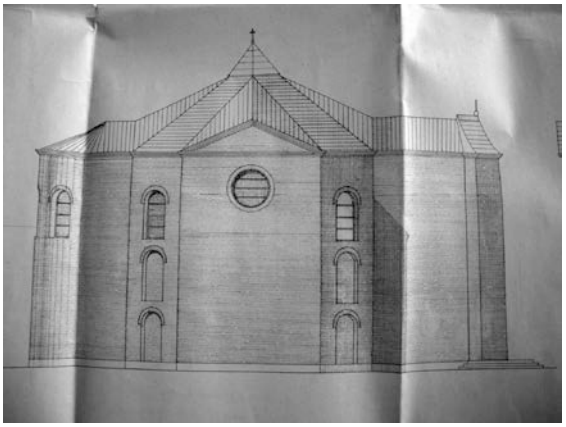


Abb. 581 Michele Marelli: Entwurf für eine nicht näher bestimmte Kirche, 1940. (ASD Mailand, Arte Sacra, Cart. 10)

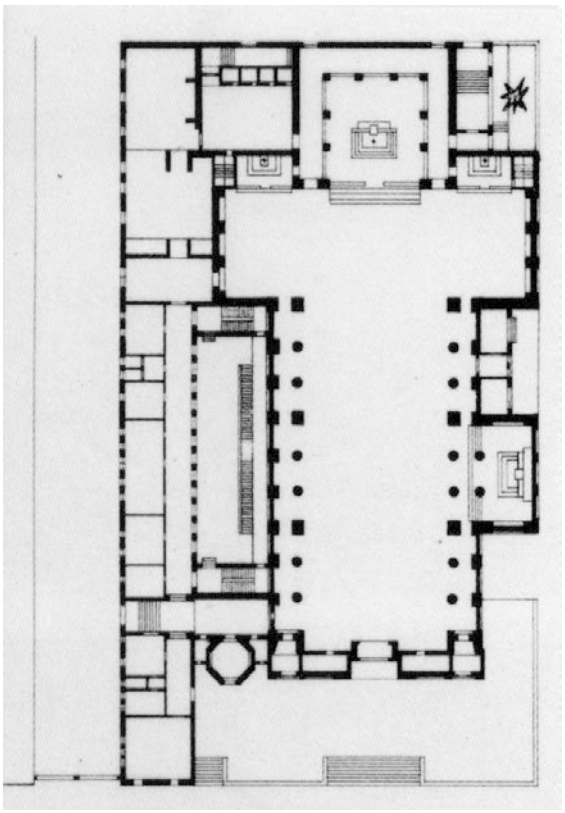


Abb. 582 Giovanni Muzio: Entwurf für das Templum Reginae Pacis Augustae in der Città Studi, Mailand, 1939. (Irace 1994, S. 212)



Abb. 583 Giovanni Muzio: Entwurf für das Templum Reginae Pacis Augustae in der Città Studi, Mailand, 1939. (Irace 1994, S. 211)

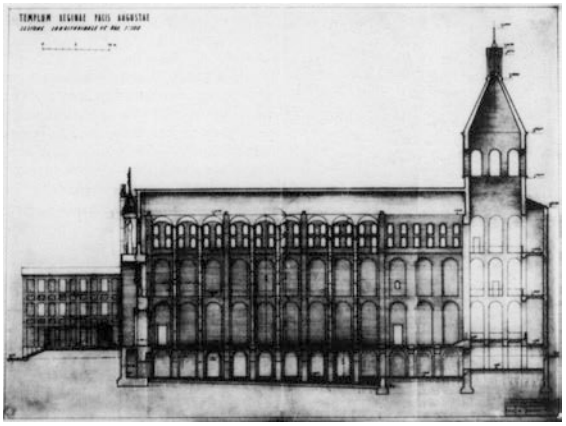


Abb. 584 Giovanni Muzio: Entwurf für das Templum Reginae Pacis Augustae in der Città Studi, Mailand, 1939. (Irace 1994, S. 211)

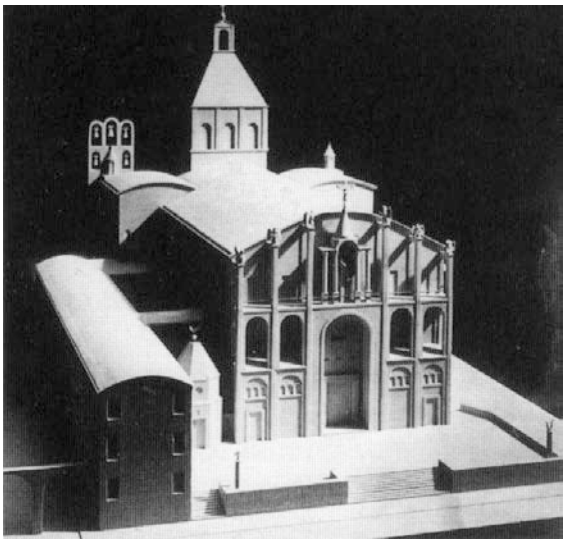


Abb. 585 Giovanni Muzio: Entwurf für den Templum Reginae Pacis Augustae in der Città Studi, Mailand, 1939. Modell. (Irace 1994, S. 211)



Abb. 586 Giovanni Muzio: Garage Barnabone, Lodi, 1933. (Boidi 1994, S. 198)

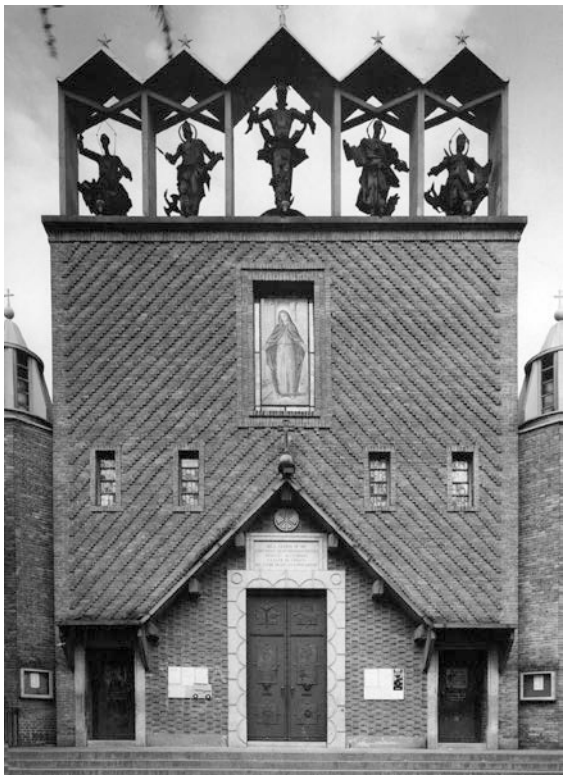


Abb. 587 Giovanni Muzio: Chiesa dei Quattro Evangelisti, Mailand, 1954-55. (Boidi 1994, S. 145)



Abb. 588 Valerio Vigorelli (SBA): Regina Pacis, Mailand, 1966-67. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 589 Ottavio Cabiati: Scuole Tecniche, Seregno (MB), 1914-15. (Cajani 1991, S. 215)

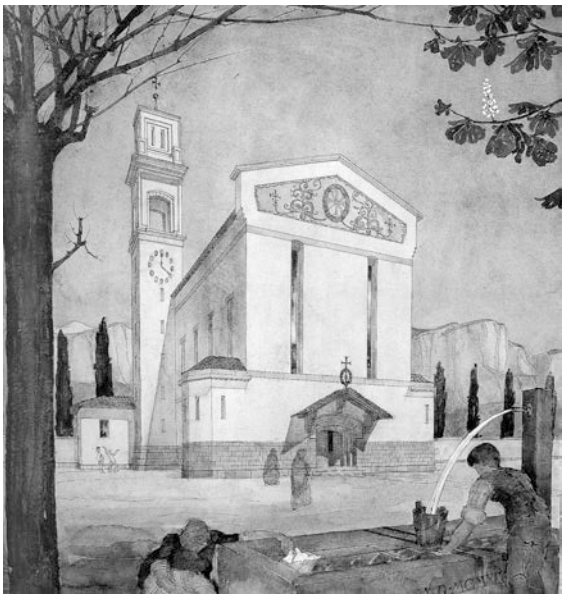


Abb. 590 Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: Chiesa dei Maraini in Ala di Trento, 1919. (Zanella 2002, S. 55)

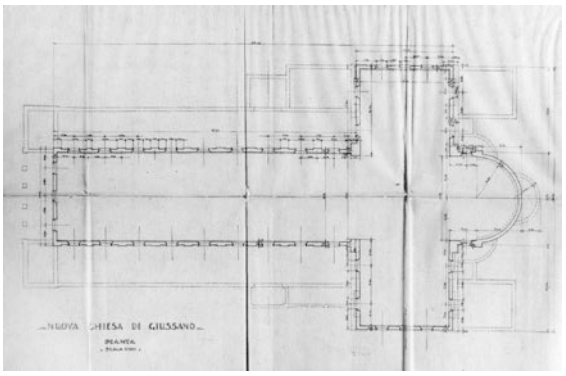


Abb. 591 Ottavio Cabiati: SS. Filippo e Giacomo, Giussano (MB), 1927-32. (Cajani 1991, S. 251)

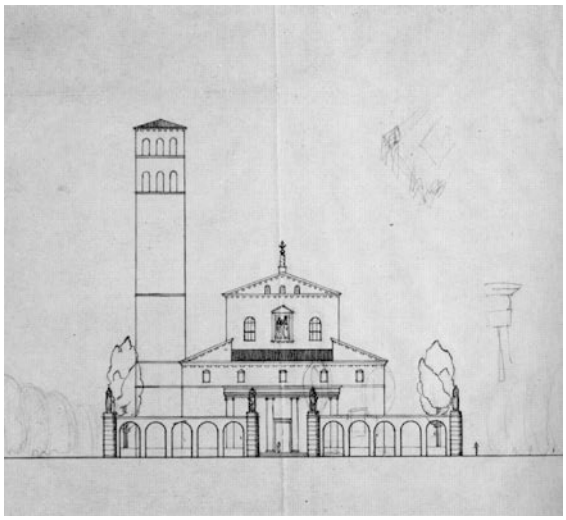


Abb. 592 Ottavio Cabiati: SS. Filippo e Giacomo, Giussano (MB), 1927-32. Ansicht mit eingefasstem Pfarrhof. (Cajani 1991, S. 250)

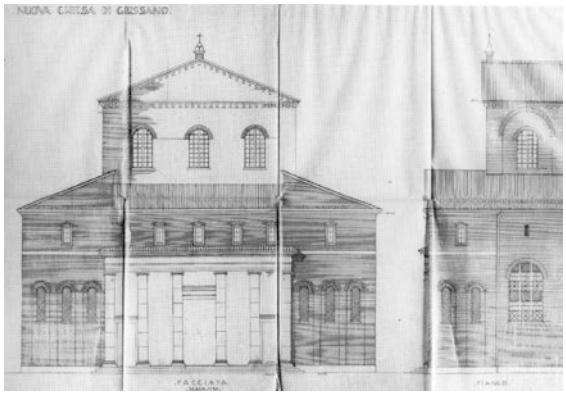


Abb. 593 Ottavio Cabiati: SS. Filippo e Giacomo, Giussano (MB), 1927-32. (Cajani 1991, S. 251)

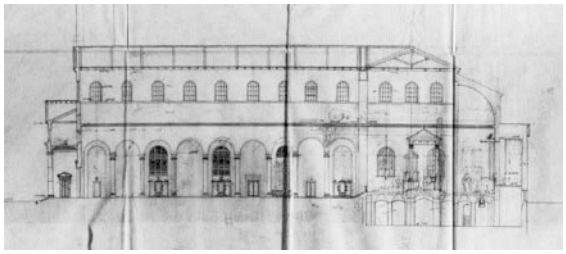


Abb. 594 Ottavio Cabiati: SS. Filippo e Giacomo, Giussano (MB), 1927-32. (Cajani 1991, S. 252)

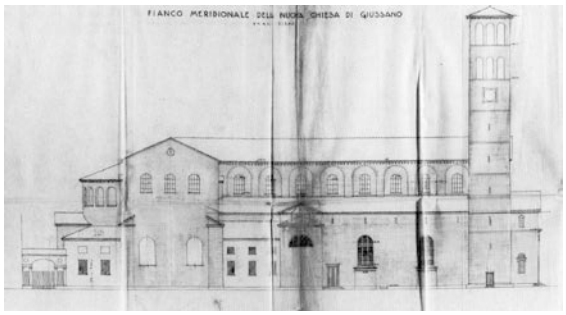


Abb. 595 Ottavio Cabiati: SS. Filippo e Giacomo, Giussano (MB), 1927-32. (Cajani 1991, S. 252)

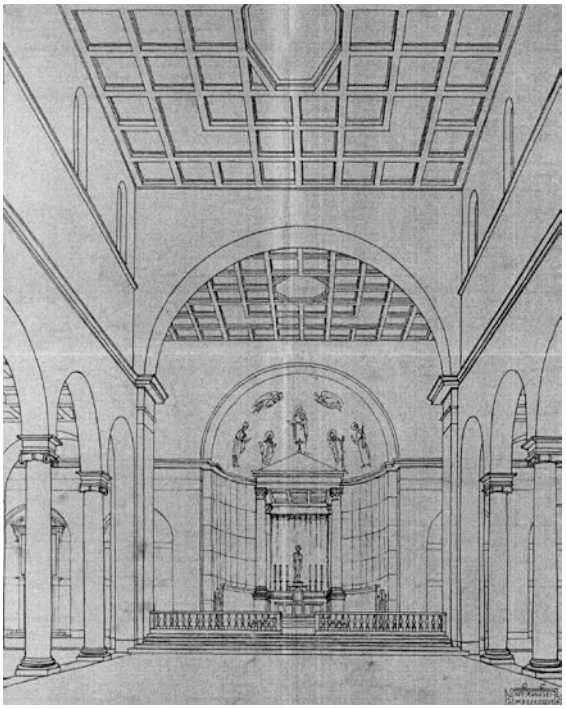


Abb. 596 Ottavio Cabiati: SS. Filippo e Giacomo, Giussano (MB), 1927-32. (Cajani 2006, S. 152)

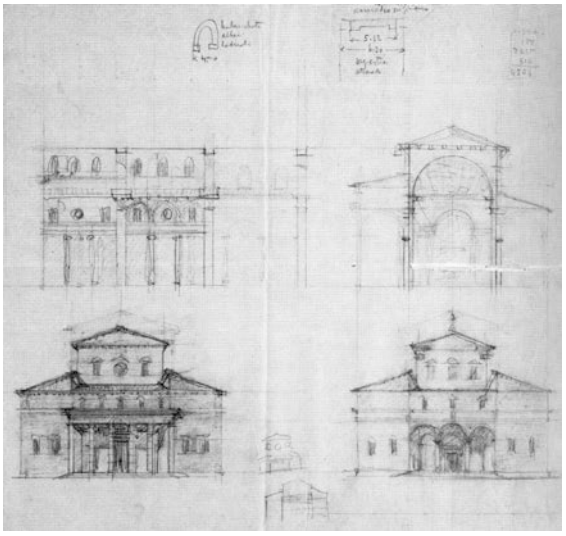


Abb. 597 Ottavio Cabiati: SS. Filippo e Giacomo, Giussano (MB), 1927-32. Studien. (Cajani 1991, S. 248)



Abb. 598 Ottavio Cabiati: SS. Filippo e Giacomo, Giussano (MB), 1927-32. (Cajani 1991, S. 249)

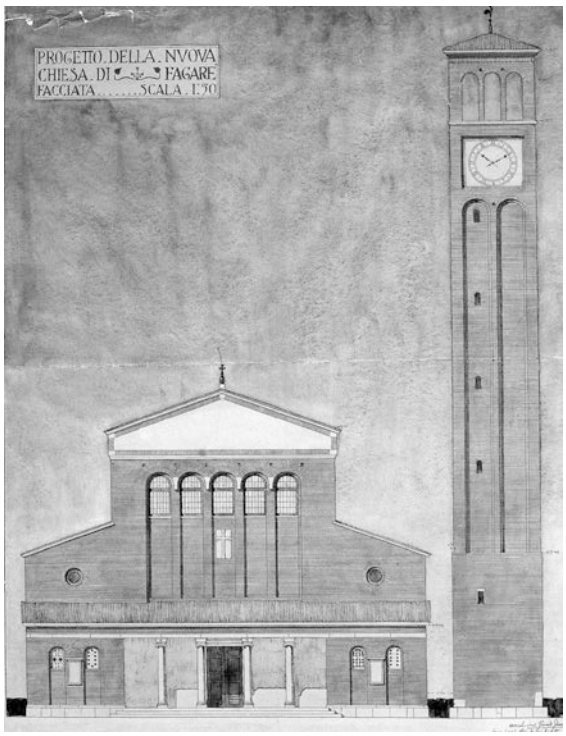


Abb. 599 Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: nicht realisierter Entwurf für die Pfarrkirche in Fagarè, vermutlich um 1920. (Zanella 2002, S. 77)



Abb. 600 Giovanni Perego: Palazzo Belloni, Mailand, 1812. (Kirk 2005 I, S. 97)



Abb. 601 S. Maria in Via Lata, Rom, 17. Jh. (Domus Dei 1929, S. 157)

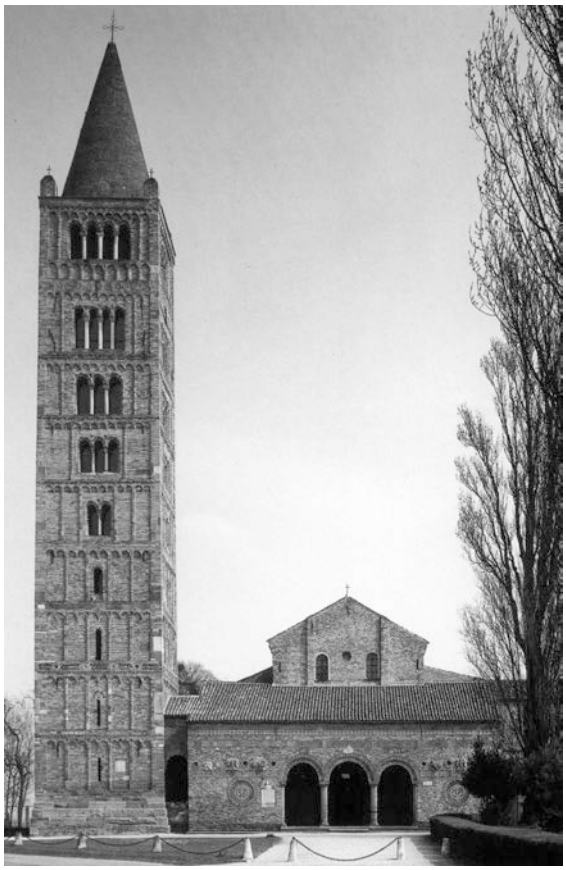


Abb. 602 Klosterkirche in Pomposa (Ferrara), 9.-11. Jh. (Toman 1996, S. 78)



Abb. 603 S. Maria in Trastevere, Rom, 12. Jh. Die Vorhalle wurde 1702 von Carlo Fontana begonnen. (Hintzen-Bohlen 2000, S. 425)

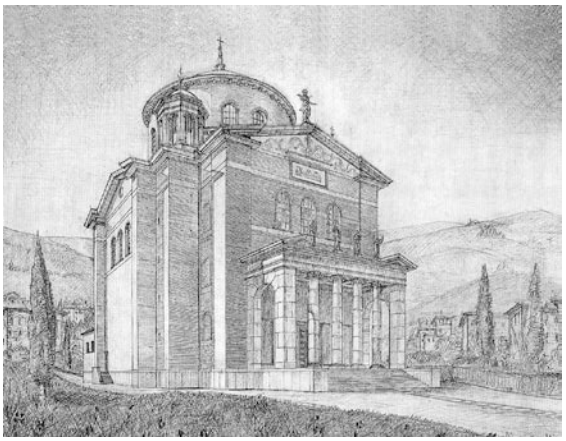


Abb. 604 Ottavio Cabiati: Wettbewerbsentwurf für eine Kirche in Salsomaggiore (PR), 1926. (Zanella 2002, S. 125)



Abb. 605 Ottavio Cabiati: Pfarkirche, Montevecchia (LC), 1925-32. (Cajani 1991, S. 244)



Abb. 606 S. Maria della Pace, Rom, 15.-17. Jh. Die Fassade stammt von Pietro da Cortona, 1556-67. (Hintzen-Bohlen 2000, S. 168)



Abb. 607 Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati und Guido: Padiglione delle Cinque Gallerie, 1927-28 (inzwischen abgerissen). (Zanella 2002, S. 129)

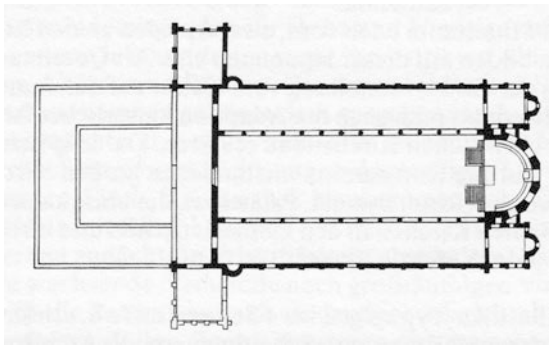


Abb. 608 S. Apollinare in Classe, Ravenna, 535-49, Grundriss. (Koch 1994, S. 44)

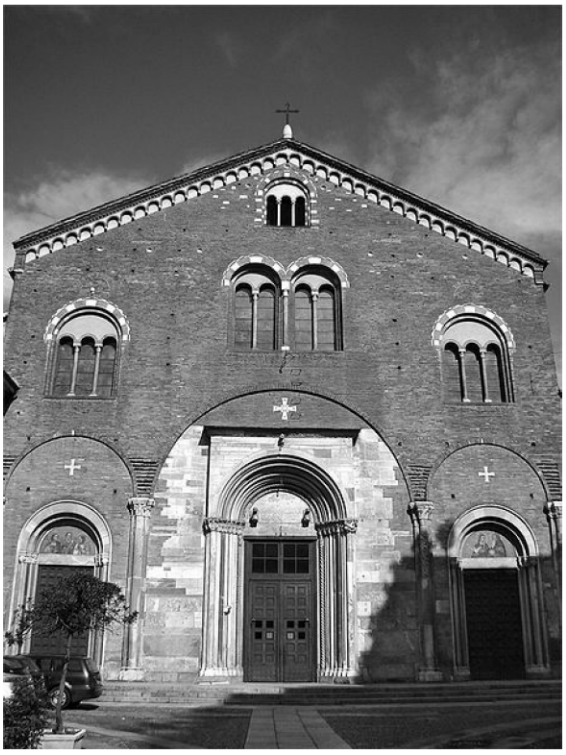


Abb. 609 S. Simpliciano, Mailand. (Tango7174, 2007, Wikipedia)

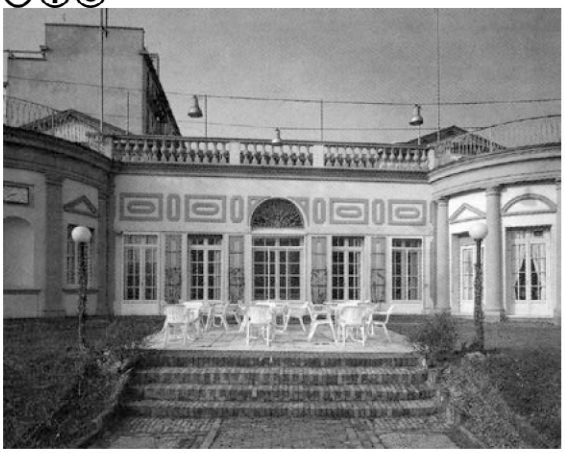


Abb. 610 Giovanni Muzio: Tennis-Club-Haus, Mailand, 1923-31. (Burg 1991, S. 174)

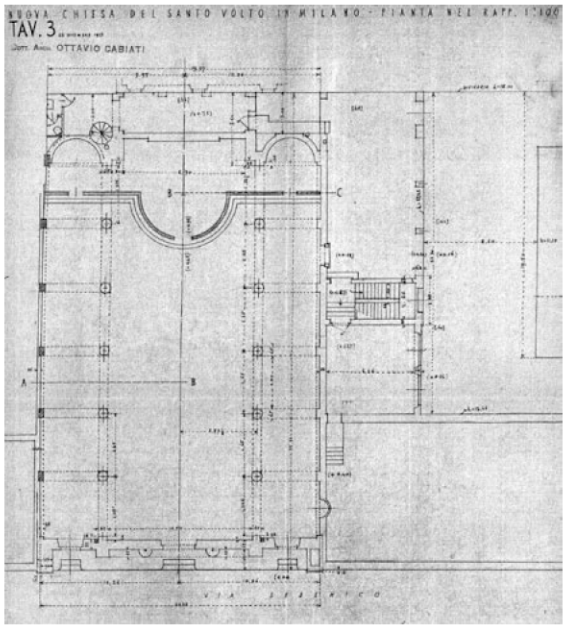


Abb. 611 Ottavio Cabiati: Sacro Volto, Mailand, 1934-35. (Cajani 2006, S. 150)

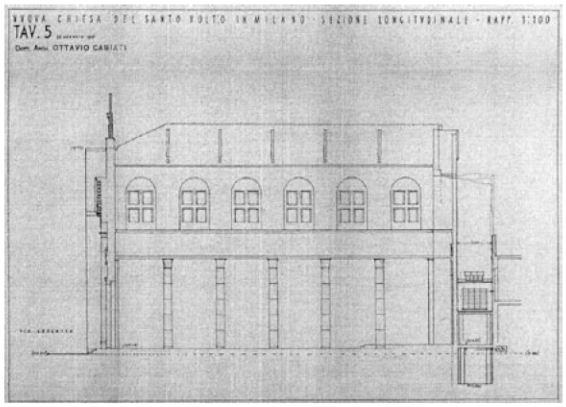


Abb. 612 Ottavio Cabiati: Sacro Volto, Mailand, 1934-35. (Cajani 2006, S. 149)

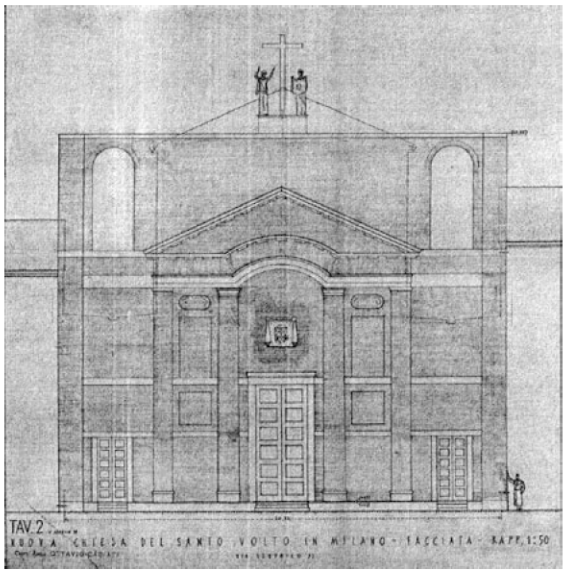


Abb. 613 Ottavio Cabiati: Sacro Volto, Mailand, 1934-35. (Cajani 2006, S. 149)

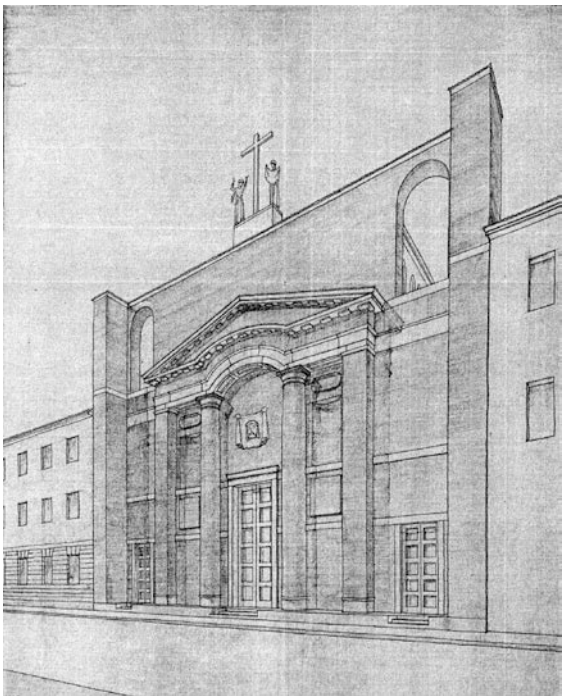


Abb. 614 Ottavio Cabiati: Sacro Volto, Mailand, 1934-35. (Cajani 2006, S. 148)



Abb. 615 Ottavio Cabiati: Sacro Volto, Mailand, 1934-35. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 616 Ottavio Cabiati: Sacro Volto, Mailand, 1934-35. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 617 Ottavio Cabiati: Sacro Volto, Mailand, 1934-35. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 618 Ottavio Cabiati: Sacro Volto, Mailand, 1934-35. Detail Presbyterium. (Luigi Monzo, 2010)

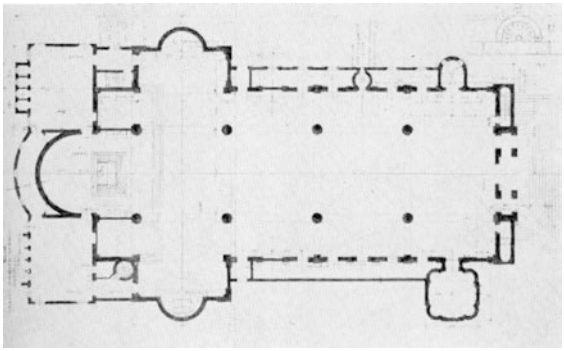


Abb. 619 Ottavio Cabiati: SS. Nazaro e Celso, Verano Brianza (MB), 1935-46. (Cajani 1991, S. 301)

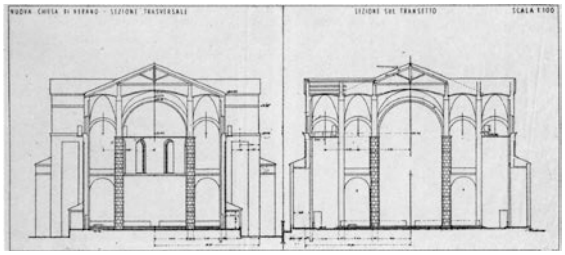


Abb. 620 Ottavio Cabiati: SS. Nazaro e Celso, Verano Brianza (MB), 1935-46. (Cajani 1991, S. 301)

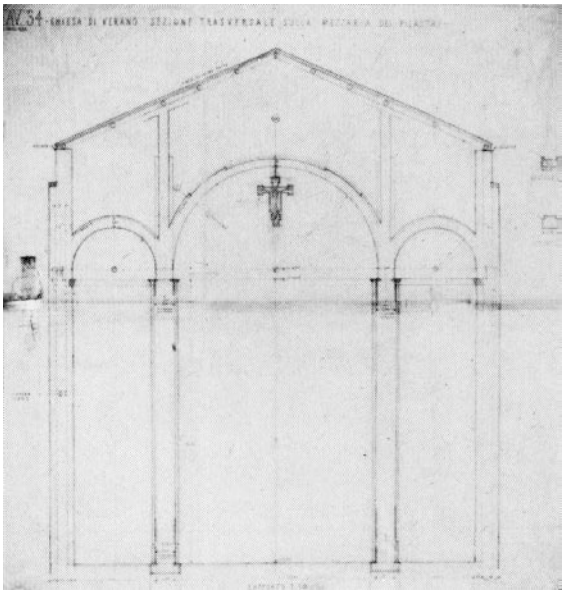


Abb. 621 Ottavio Cabiati: SS. Nazaro e Celso, Verano Brianza (MB), 1935-46. (Cajani 1991, S. 298)

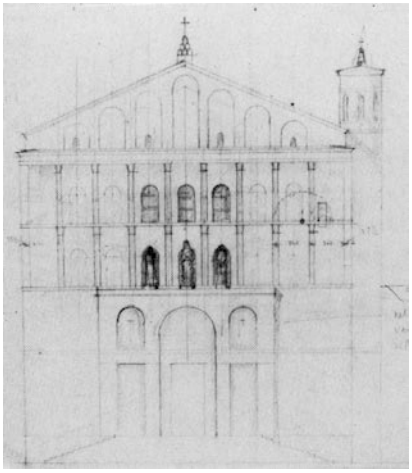


Abb. 622 Ottavio Cabiati: SS. Nazaro e Celso, Verano Brianza (MB), 1935-46. (Cajani 1991, S. 302)



Abb. 623 Ottavio Cabiati: SS. Nazaro e Celso, Verano Brianza (MB), 1935-46. (Cajani 1991, S. 299)

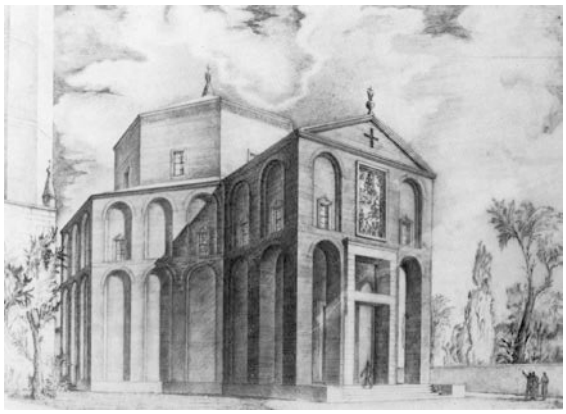


Abb. 624 Ottavio Cabiati: S. Pio V, Desio (MB), 1935. (Cajani 1991, S. 296)

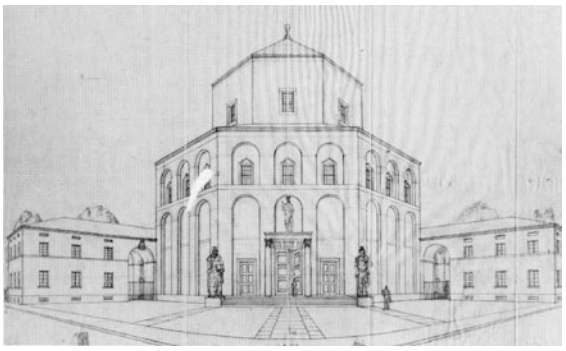


Abb. 625 S. Maria Nascente, Cabiate (CO), 1939-42. Fassadenvariante. (Cajani 1991, S. 325)



Abb. 626 S. Maria Nascente, Cabiate (CO), 1939-42. Fassadenvariante. (Cajani 1991, S. 325)



Abb. 627 S. Maria Nascente, Cabiate (CO), 1939-42. Variante für die Fassade. Fassadenvariante. (Cajani 1991, S. 325)

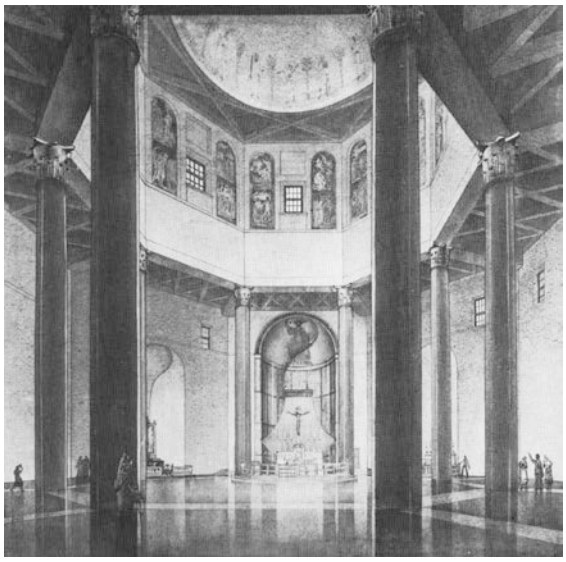


Abb. 628 S. Maria Nascente, Cabiate (CO), 1939-42. (Cajani 1991, S. 326)



Abb. 629 S. Maria Nascente, Cabiate (CO), 1939-42. (Cajani 1991, S. 324)



Abb. 630 Spirito Chiappetta: S. Camillo de' Lellis, Mailand (Stazione Centrale), 1900-12. (UNBCE 2001, S. 45)



Abb. 631 Spirito Chiappetta: S. Maria del Buon Consiglio, Mailand (Bovisa), 1908-09. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 632 Cesare Nava: S. Maria delle Grazie al Naviglio, Mailand (Porta Genova), 1901-09. (Parrocchiemap.it/Mailand)

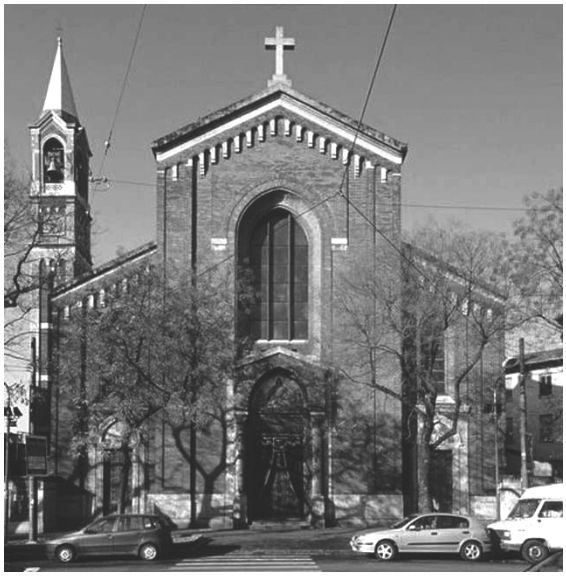


Abb. 633 S. Maria del Rosario, Mailand (Porta Genova), 1911-12. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 634 Cecilio Arpesani: S. Agostino ai Salesiani, Mailand (Ponte Seveso), 1900-26. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 635 Cecilio Arpesani: S. Maria di Caravaggio, Mailand (Conchetta), 1907-11. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 636 Cecilio Arpesani: S. Pietro in Sala, Mailand (Fiera), 1907-11. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 637 Ugo Zanchetta: S. Martino, Mailand (Lambrate), 1913-28. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 638 Augusto Brusconi: S. Maria Segreta, Mailand (Porta Magenta), 1918-20. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 639 Paolo Mezzanotte: Klosterkirche Sacro Cuore di Gesù, Mailand (Monforte), 1906-14. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 640 Spirito Chiappetta: SS. Marcellina e Giuseppe alla Certosa, Mailand (Cagnola), 1923. Fassade von Carlo Ramous, 1956. (MLLPP 1959, S. 124)



Abb. 641 Ambrogio Annoni/Enrico Meizza: S. Giovanni alla Bicocca, Mailand (Bicocca), 1924. Die Fassade wurde in deutlich späterer Zeit verändert. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 642 Oreste Scanavini: S. Giovanni in Laterano, Mailand (Città Studi), 1926-28. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 643 S. Giovanni in Laterano, Mailand (Città Studi), 1964-65. (Parrocchiemap.it/Mailand)

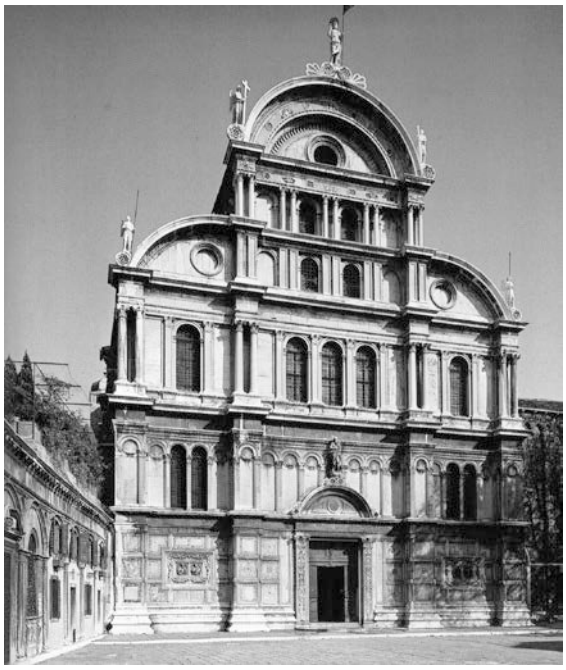


Abb. 644 Mauro Codussi: S. Zaccaria, Venedig, 15. Jh. (Kaminski 2005, S. 421)



Abb. 645 S. Michele alla Chiusa, Mailand (Porta Ticinese), 16. Jh. (Fiorio 1986, S, 340)



Abb. 646 Alfredo Campanini: S. Maria di Lourdes, Mailand, 1903. Fassade von Federico Talamona, 1926. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 647 Aurelio Romani: S. Giuseppe della Pace, Mailand (Sempione), 1975. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 648 Enrico Mariani: SS. Pio V e Maria Immacolata in Calvairate/Mailand, 1927-29. (Parrocchiemap.it/Mailand)

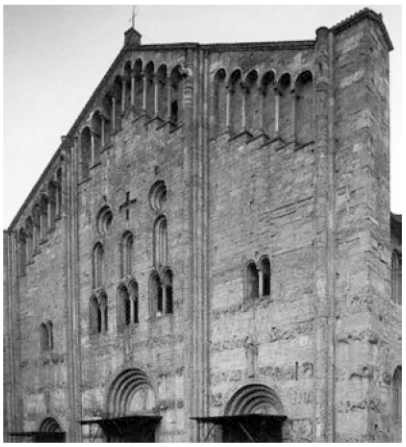


Abb. 649 S. Michele, Pavia, 11./12. Jh. (Toman 1996, S. 23)



Abb. 650 S. Giovanni in Conca, Mailand, Rekonstruktion der Fassade aus dem 11. Jh. (Wikimedia Commons, gemeinfrei)



Abb. 651 Piero Palumbo: S. Paolo al Villaggio dei Giornalisti, Mailand, 1927-30. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 652 Giuseppe Polvara: S. Carlo, Monza, 1922-25. (Arte Cristiana 1968, S. 63)



Abb. 653 Guglielmo Pedrazzini (SBA): S. Teresa del Bambino Gesù, Mailand (Gorla), 1927-31. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 654 SS. Nome di Maria, Mailand (Lambrate), 1929-32. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 655 S. Babila, Mailand (Centro Storico), spätes 19. Jh. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 656 S. Agabio, Novara, spätes 19. Jh. (Diocesi di Novara - Ufficio Beni Culturali Ufficio Inventario)



Abb. 657 Luigi und Felice Nava: B.V. Immacolata e S. Antonio, Mailand (Città Studi), 1929-41. (Parrocchiemap.it/Mailand)

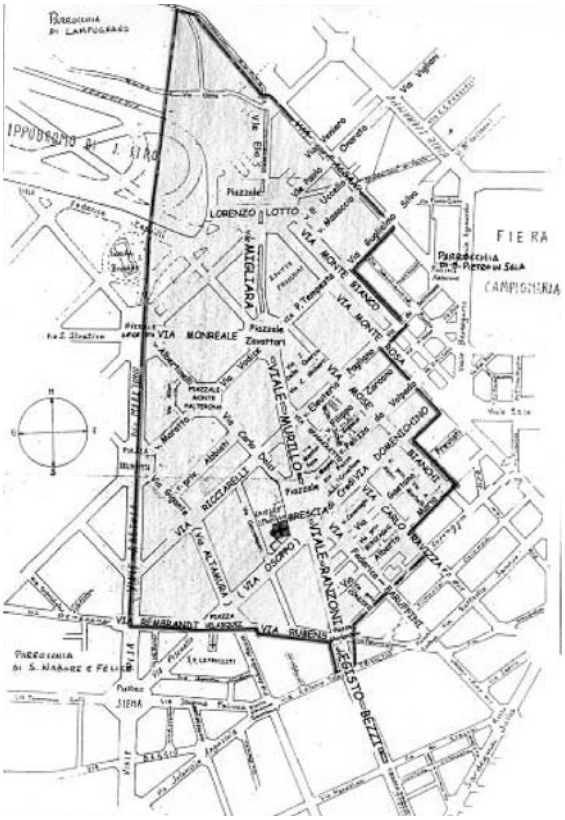


Abb. 658 Einzugsgebiet der Pfarrei S. Protaso. Die Kirche befindet sich in der Mitte des unteren Bilddrittels. (S. Protaso 2008, S. 15)

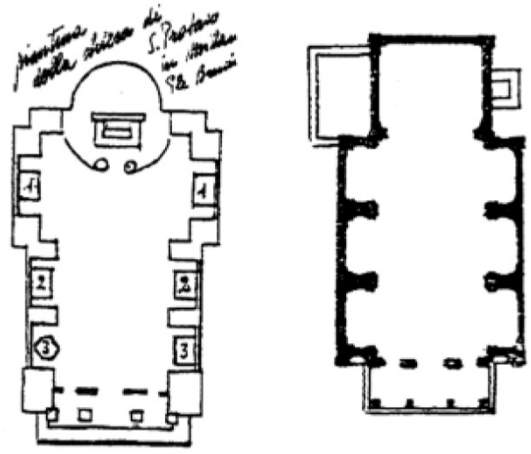


Abb. 659 Der Grundriss der Gebrüder Nava (links) im Vergleich im S. Protaso ad Monacos. (S. Protaso 2008, S. 10)

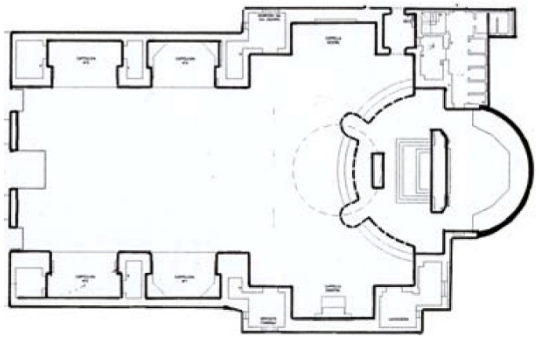


Abb. 660 Luigi und Felice Nava: S. Protaso in Mailand (San Siro), 1930-33. (S. Protaso 2008, S. 5)

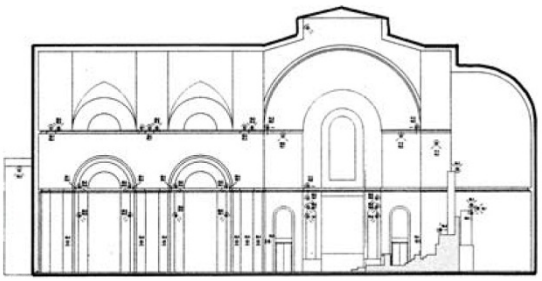


Abb. 661 Luigi und Felice Nava: S. Protaso, Mailand (San Siro), 1930-33. (S. Protaso 2008, S. 5)



Abb. 662 Luigi und Felice Nava: S. Protaso, Mailand (San Siro), 1930-33. Ursprüngliche Fassung. (S. Protaso 2008, S. 8)

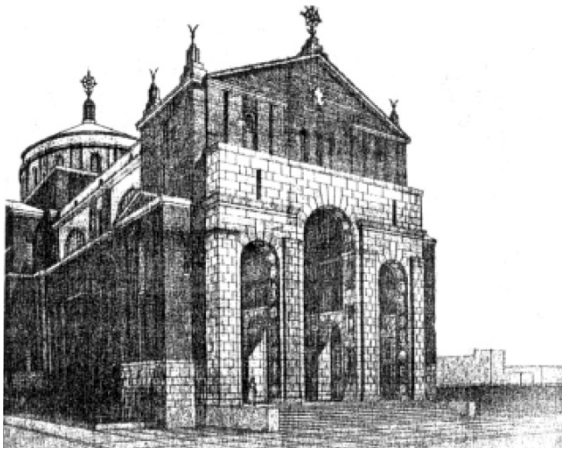


Abb. 663 Luigi und Felice Nava: S. Protaso, Mailand (San Siro), 1930-33. Ursprüngliche Fassung. (S. Protaso 2008, S. 9)



Abb. 664 S. Protaso kurz nach ihrer Fertigstellung. (Tanci 1934, S. 434)



Abb. 665 S. Eustorgio in Mailand. Fassade aus dem 19. Jh. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 666 Paolo Mezzanotte: Entwurf für die Pfarrkirche von S. Pietro all'Olmo, 1932[?] (Rassegna di architettura 1932, S. 358)

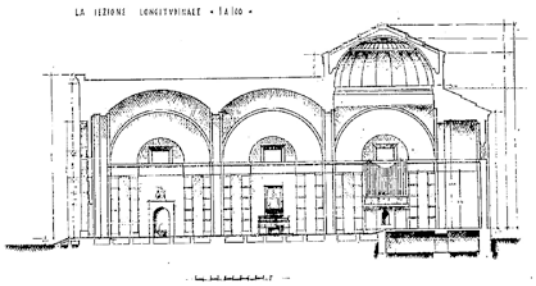


Abb. 667 Paolo Mezzanotte: Entwurf für die Pfarrkirche von S. Pietro all'Olmo, 1932[?](Rassegna di architettura 1932, S. 358)



Abb. 668 S. Rocco al Gentilino, Mailand (Conchetta), 1947. (De Carli 1994, S. 116)



Abb. 669 Piazzale Gabriele Rosa mit der Kirche (rechts unten am Ring). (Archiv der Pfarrei)



Abb. 670 Piazzale Gabriele Rosa heute mit der Kirche (links oben am Ring). (Archiv der Pfarrei)

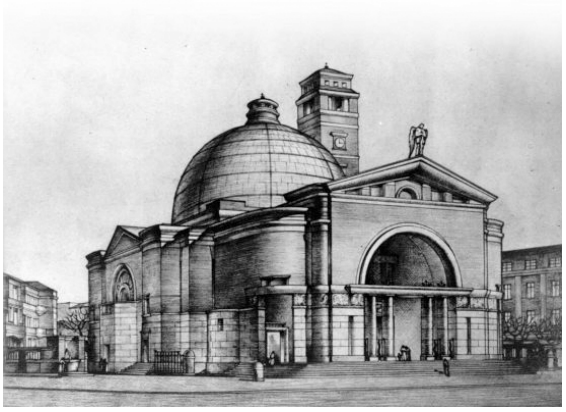


Abb. 671 Felice Pasquè: S. Michele Arcangelo e S. Rita, Mailand, ursprünglicher Entwurf. (Archiv der Pfarrei)

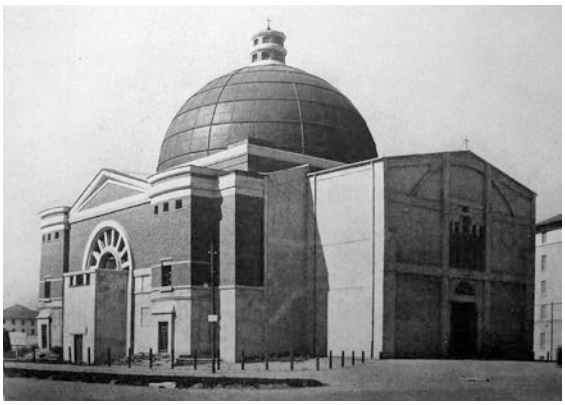


Abb. 672 Felice Pasquè: S. Michele Arcangelo e S. Rita, Mailand, 1930-33. Aufnahme aus dem Jahre 1941, allerdings ohne Fassade. (Tanci 1934, S. 438)



Abb. 673. Felice Pasquè: S. Michele Arcangelo e S. Rita, Mailand, heute. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 674 Felice Pasquè: S. Michele Arcangelo e S. Rita, Mailand, 1930-33. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 675 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom, 1919-1934. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 676 Giuseppe Polvara: SS. MM. Nabore e Felice, Mailand (Forze Armate), 1930-38. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 677 Giuseppe Polvara: S. Maria Beltrade, Mailand (Turro), 1926-27. (Arte Cristiana 1968, S. 69)

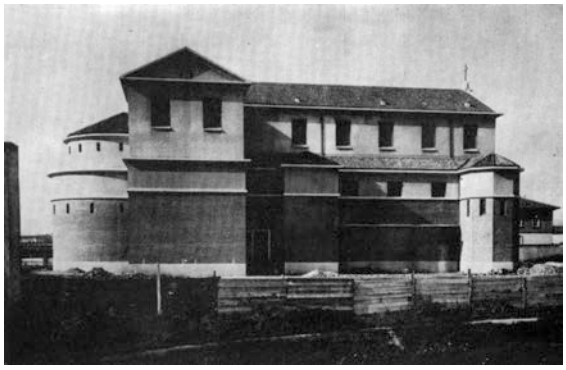


Abb. 678 Giuseppe Polvara: S. Vito al Giambellino, Mailand (San Cristoforo), 1935-37. (Arte Cristiana 1968, S. 75)



Abb. 679 Giuseppe Polvara: S. Barnaba al Gratosoglio, Mailand, 1942-46. (De Carli 1994, S. 114)



Abb. 680 Abb. 681 Mario Cavallé; Ottavio Cabiati/Luigi Brambilla: SS. Silvestro e Martino, Mailand (Romana), 1936-39/1945-72. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 682 Ottavio Cabiati: S. Margherita, Paina di Giussano (MB), 1938-49. (Cajani 1991, S. 111)

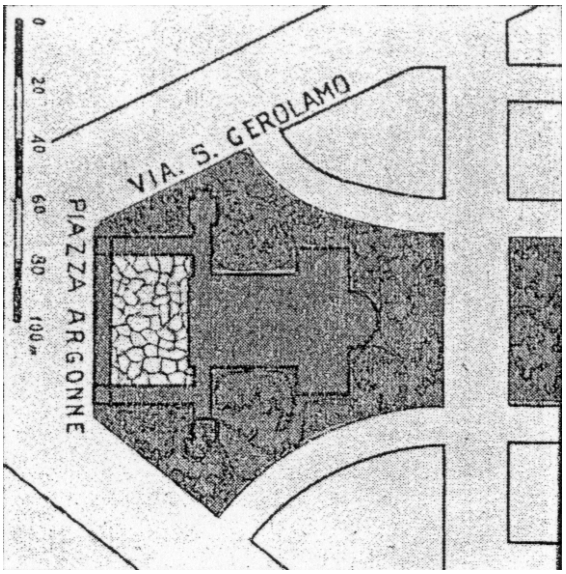


Abb. 683 Lageplan der neuen Kirche SS. Nereo e Achilleo, Mailand (Città Studi), 1938-40. (Reggiori 1947, S. 359)



Abb. 684 Giovanni Maggi: SS. Nereo e Achilleo, Mailand (Città Studi), 1938-40. Modell. (Comitato 1939, S. 6)



Abb. 685 Giovanni Maggi: SS. Nereo e Achilleo, Mailand (Città Studi), 1938-40. (Parrocchie-map.it/Mailand)



Abb. 686 Giovanni Maggi: S. Giulio Prete, Castellanza (VA), 1926. (De Carli 1994, S. 111)

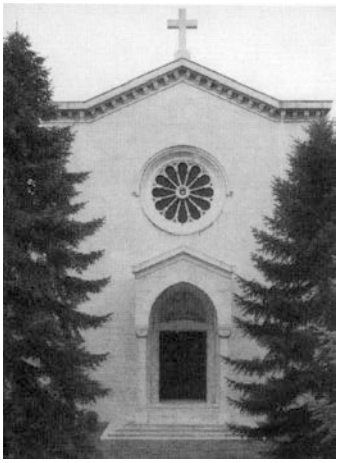


Abb. 687 Giovanni Maggi: Sacro Cuore Immacolato di Maria, Mailand, 1957-59. (De Carli 1994, S. 142)



Abb. 688 Giovanni Maggi: Sacro Cuore Immacolato di Maria, Mailand, 1957-59. (De Carli 1994, S. 142)

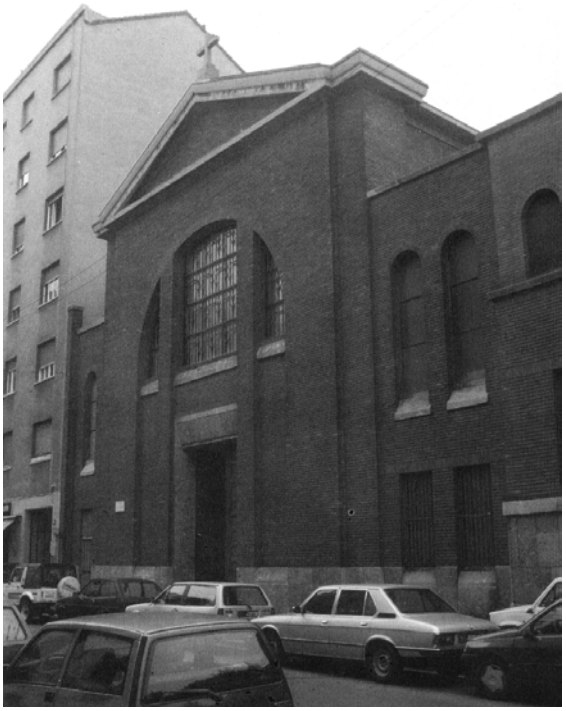


Abb. 689 Giovanni Maggi: S. Maria Assunta, Mailand (Città Studi), um 1950. (De Carli 1994, S. 118)

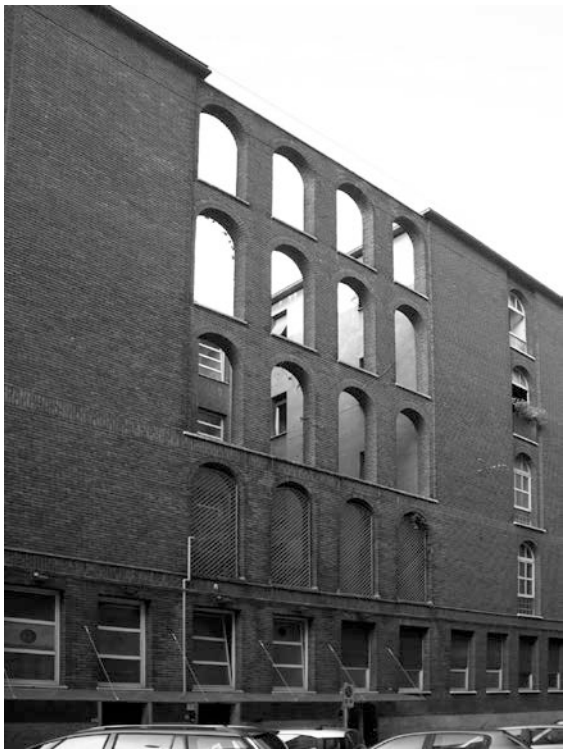


Abb. 690 Giovanni Muzio: Konvent S. Angelo, Mailand, 1939-58. (Luigi Monzo, 2009)

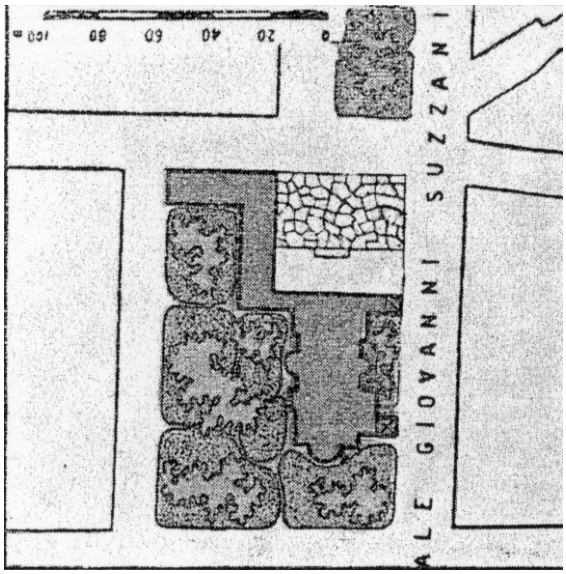


Abb. 691 Lageplan der neuen Kirche S. Dionigi in SS. Clemente e Guido, Mailand (Pratocentenaro), 1938-40. (Reggiori 1947, S. 359)



Abb. 692 Piero Palumbo: S. Dionigi in SS. Clemente e Guido, Mailand (Pratocentenaro), 1938-40. (Parrocchiemap.it/Mailand)

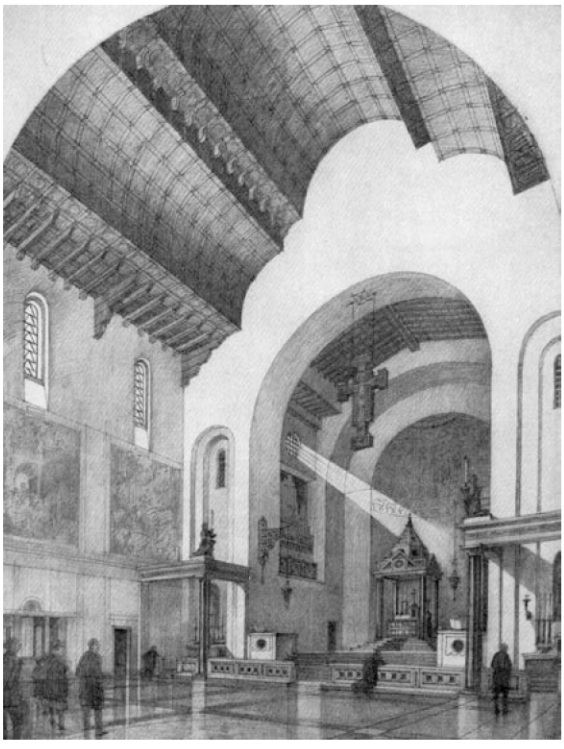


Abb. 693 Piero Palumbo: S. Dionigi in SS. Clemente e Guido, Mailand (Pratocentenaro), 1938-40. (Comitato 1939, S. 12)



Abb. 694 S. Maria Assunta, Aquileia (UD), 11. Jh. (Wikimedia Commons, gemeinfrei)

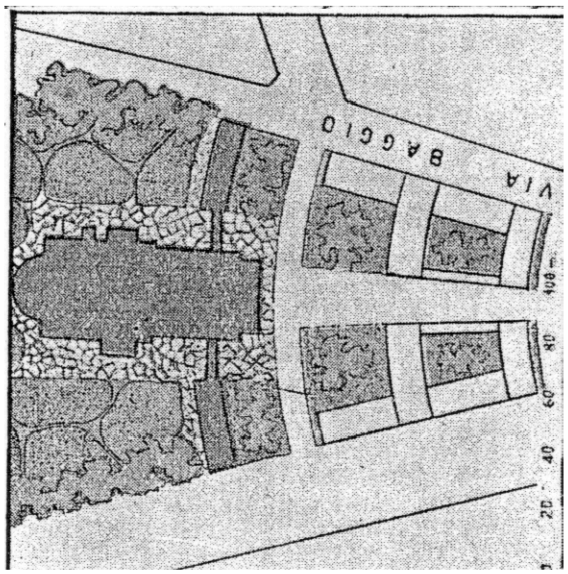


Abb. 695 Lageplan der neuen Kirche S. Apollinare in Baggio, Mailand (Baggio), 1938-41. (Reggiori 1947, S. 359)



Abb. 696 Abramo Egidio Aresi: S. Apollinare in Baggio, Mailand (Baggio), 1938-41. (Parrocchiemap.it/Mailand)



Abb. 697 Frühere Kirche S. Nicola V. in Dergano, Mailand (Dergano), inzwischen abgerissen. (Comitato 1939, S. 23)

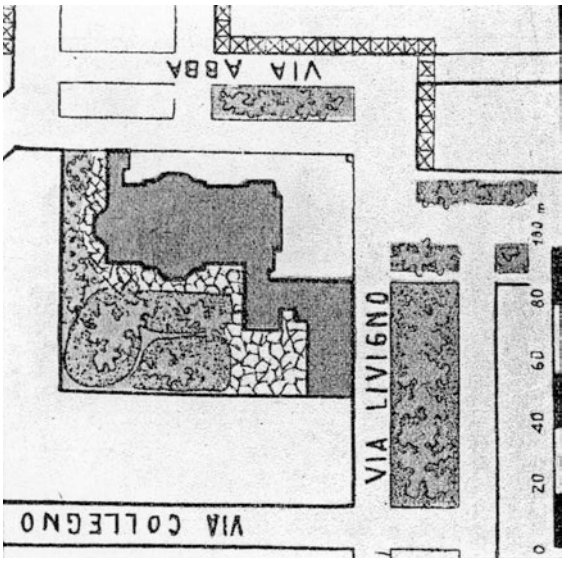


Abb. 698 Lageplan der neuen Kirche S. Nicola V. in Dergano, Mailand (Dergano), 1938-39[47]. (Reggiori 1947, S. 359)

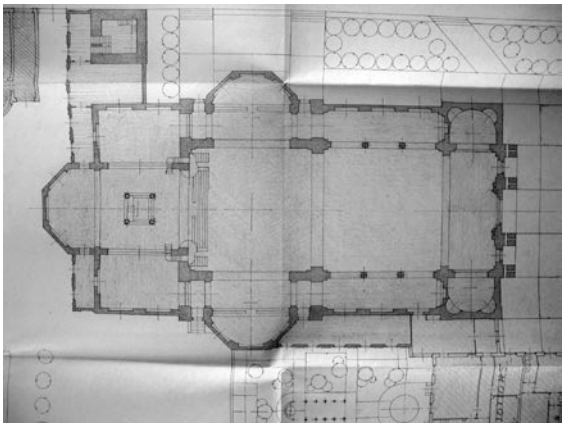


Abb. 699 Nino Zanotta: S. Nicola V. in Dergano, Mailand (Dergano), ursprünglicher Entwurf (1938). (ASD Mailand, Arte Sacra, Cart. 33)



Abb. 700 Nino Zanotta: S. Nicola V. in Dergano, Mailand (Dergano), ursprünglicher Entwurf (1938). (Comitato 1939, S. 25)



Abb. 701 Nino Zanotta: S. Nicola V. in Dergano, Mailand (Dergano), ursprünglicher Entwurf (1938). (Archiv der Pfarrei)



Abb. 702 Nino Zanotta: S. Nicola V. in Dergano, Mailand (Dergano), 1938-39[47]. (Parrocchie-map.it/Mailand)



Abb. 703 Vorgängerbau S. Carlo alle Rottole, Mailand (Cimiano-Rottole), inzwischen abgerissen. (Comitato 1939, S. 15)

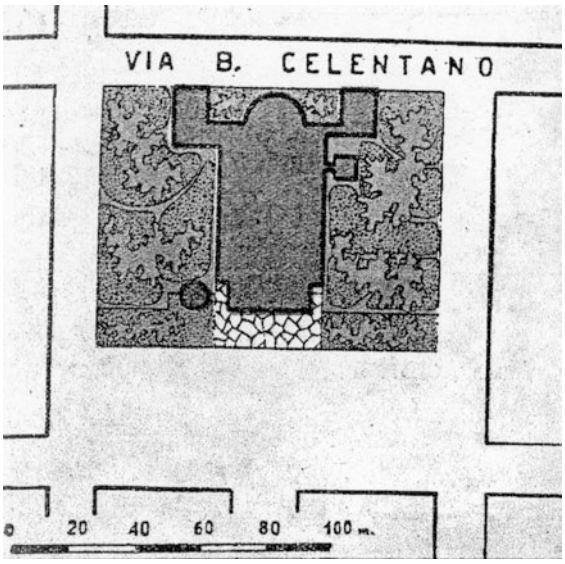


Abb. 704 Lageplan der neuen Kirche S. Giuseppe dei Morenti, Mailand (Cimiano-Rottole), 1939-41. (Reggiori 1947, S. 359)



Abb. 705 Umberto Del Corno: S. Giuseppe dei Morenti, Mailand (Cimiano-Rottole), 1939-41. (Comitato 1939, S. 19)



Abb. 706 Umberto Del Corno: S. Giuseppe dei Morenti, Mailand (Cimiano-Rottole), 1939-41. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 707 Umberto Del Corno: S. Giuseppe dei Morenti, Mailand (Cimiano-Rottole), 1939-41. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 708 Tullio Rossi/Francesco Fornari: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 709 Blick über den Pfarrhof auf die heute der Kirche S. Giuseppe dei Morenti gegenüberliegenden Wohnblöcke. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 710 Giuseppe Invitti (SBA?): Klosterkirche SS. Monica e Rita, Mailand (Città Studi), 1934-35. (Tanci 1934, S. 435)



Abb. 711 Giuseppe Invitti (SBA?): Klosterkirche SS. Monica e Rita, Mailand (Città Studi), 1934-35. (Tanci 1934, S. 435)



Abb. 712 Serbisch-orthodoxer Tempio SS. Trinità, Triest, 1869. (User:Zinn, 2005, Wikipedia)

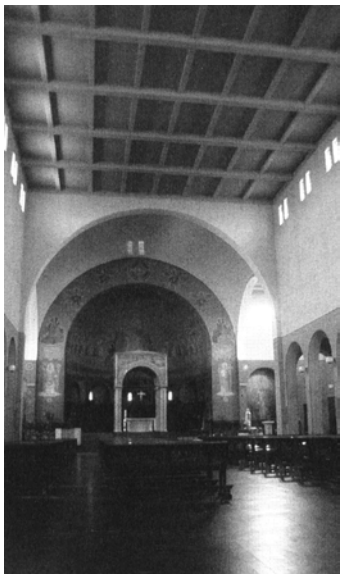


Abb. 713 Giuseppe Polvara: S. Barnaba al Gratosoglio, Mailand, 1942-46. (De Carli 1994, S. 114)



Abb. 714 Otto Maraini Jr.: Entwurf für eine Kirche, um 1940. (ASD Mailand, Arte Sacra, Cart. 32)

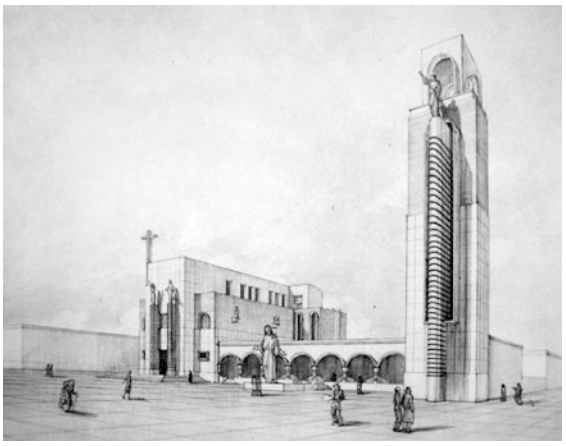


Abb. 715 Otto Maraini Jr.: Entwurf für eine Kirche, um 1940. (ASD Mailand, Arte Sacra, Cart. 32)

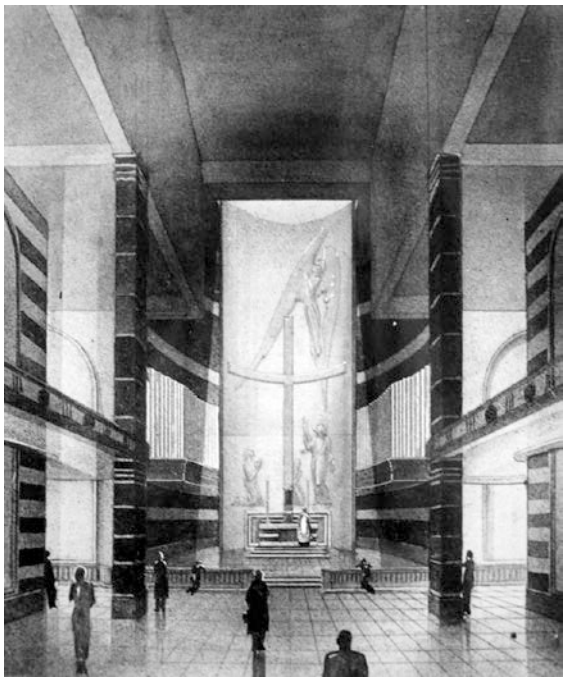


Abb. 716 Otto Maraini Jr.: Entwurf für eine Kirche, um 1940. (ASD Mailand, Arte Sacra, Cart. 32)

9. Sakralarchitektur zwischen Tradition und Moderne II: Kirchenbau in Rom

Ausgangspunkte | Tradition | Aufbruch | Vorstoß | ricordo dell'antico | ‚Volkskirche'

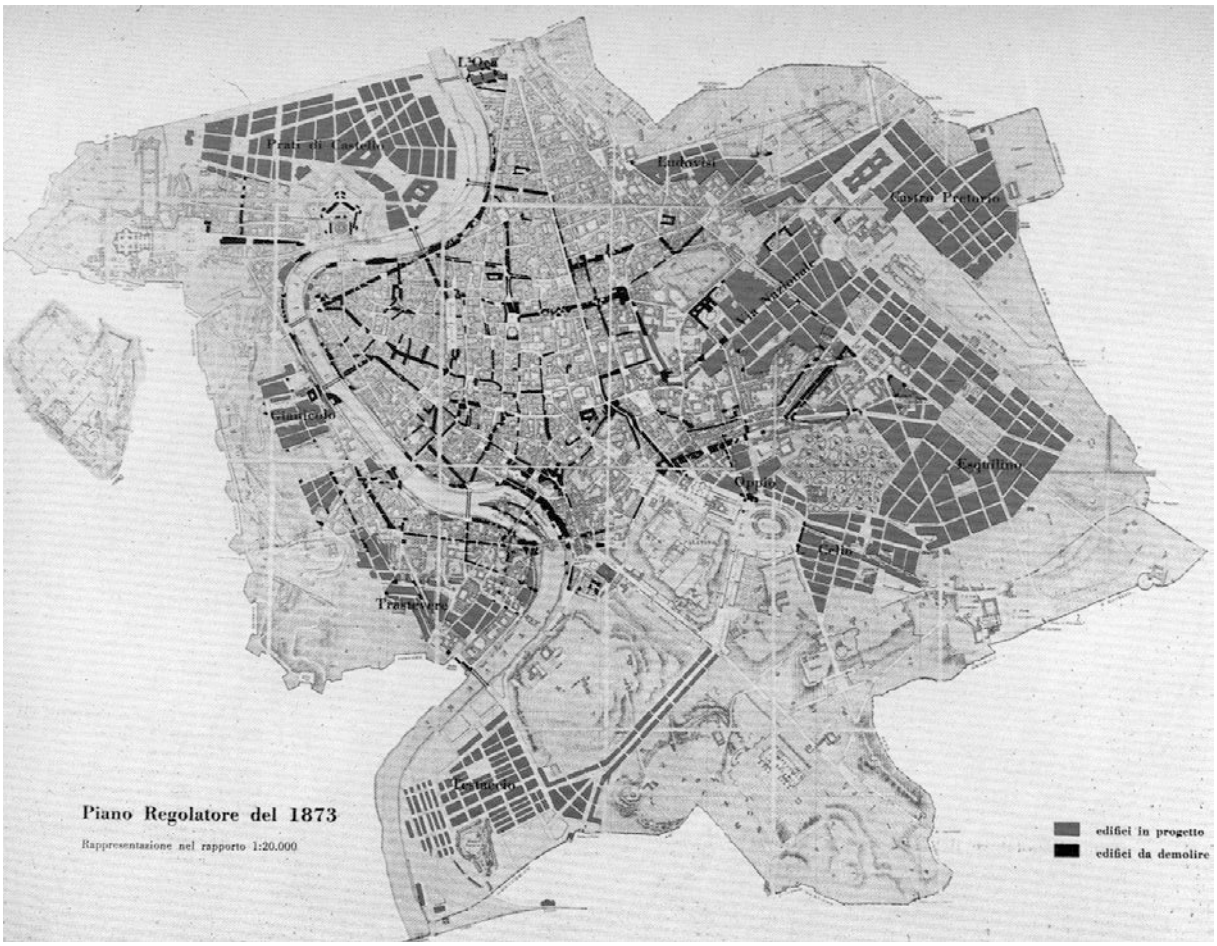


Abb. 717 Alessandro Viviani: Piano Regolatore (P.R.), Rom, 1873. (Insolera 1980, S. 368f.)

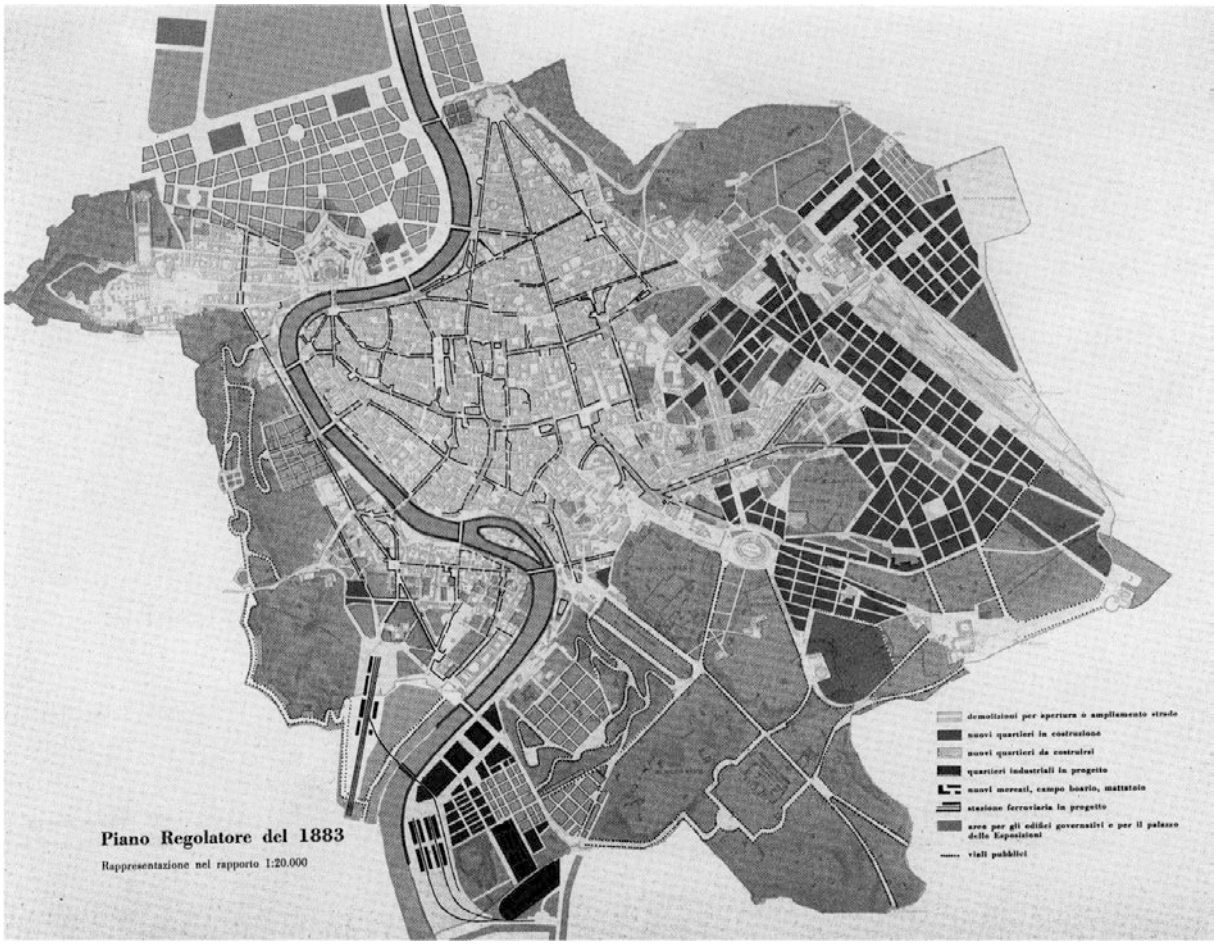


Abb. 718 Alessandro Viviani: Piano Regolatore, Rom, 1883. (Benevolo 1992, S. 122)



Abb. 719 Guglielmo Calderini: Palazzo di Giustizia, Rom (Prati), 1888-1910. (Kirk 2005 I, S. 247)



Abb. 720 Francesco Vespignani: Sacro Cuore di Gesù al Castro Pretorio, Rom, 1879-87. (Alemanno 2004, S. 28)

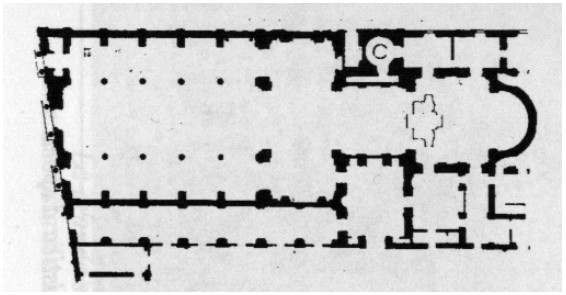


Abb. 721 Francesco Vespignani: Sacro Cuore di Gesù al Castro Pretorio, Rom, 1879-87. (Alemanno 2004, S. 27)

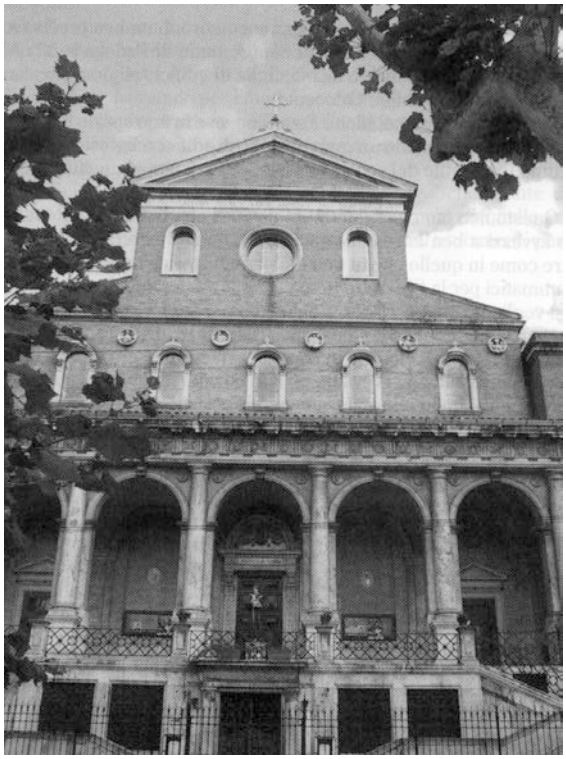


Abb. 722 Luca Carimini: S. Antonio da Padova, Rom (Esquilin), 1884-88. (Alemanno 2004, S. 24)

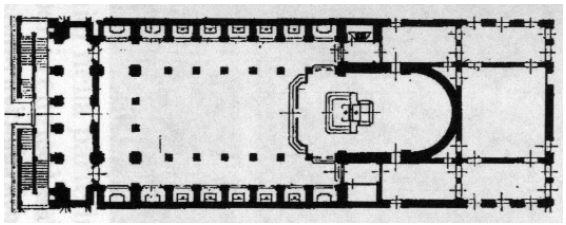


Abb. 723 Luca Carimini: S. Antonio da Padova, Rom (Esquilin), 1884-88. (Alemanno 2004, S. 23)

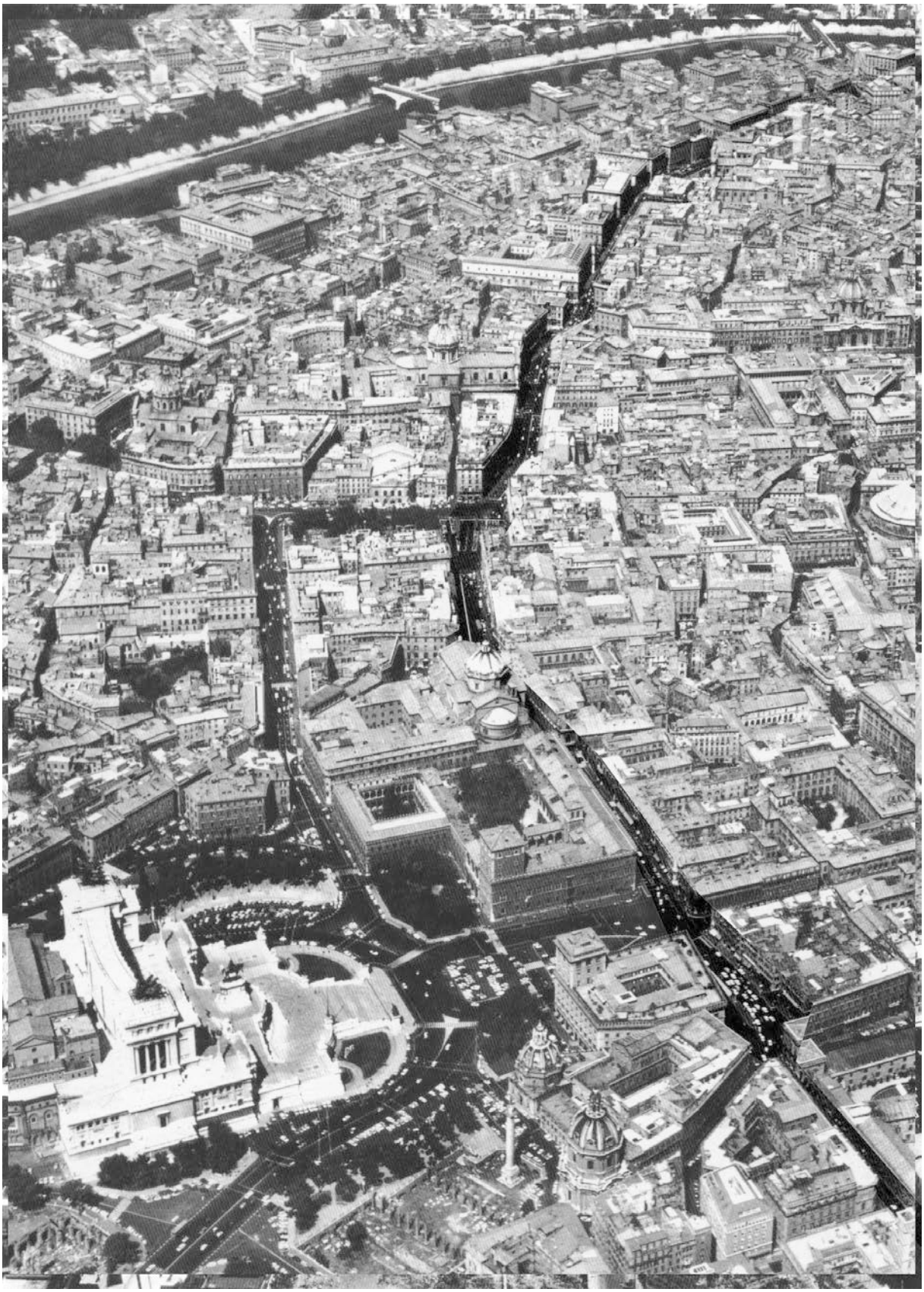


Abb. 724 Piazza Venezia mit Vittoriano (links). Der Corso Vittorio Emanuele II ist deutlich im Verlauf in Richtung Tiber zu erkennen. (Benevolo 1992, S. 47)

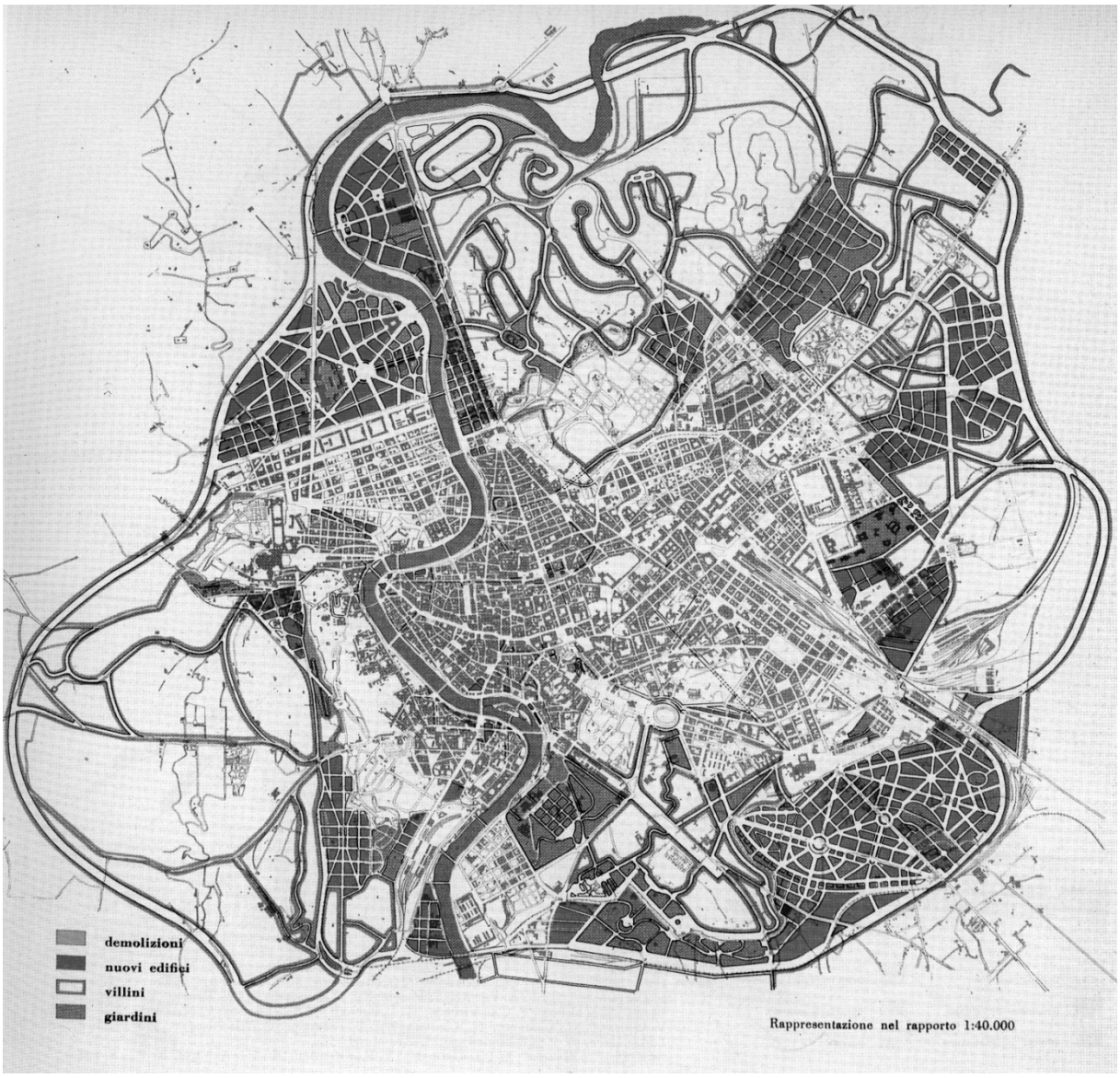


Abb. 725 Edmondo Sanjust di Teulada: Piano Regolatore, Rom, 1909. (Cuccia 1991, tav. III)



Abb. 726 Marcello Piacentini: Villino Allegri, Rom, 1913-19. (Lupano 1991, fig. 35)

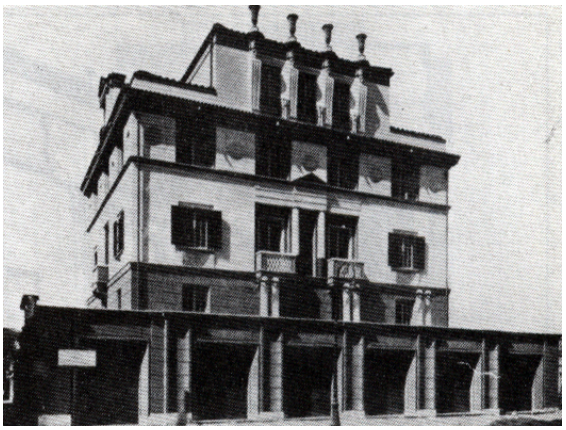


Abb. 727 Mario De Renzi: Villino Cappellini, Rom, 1930. (Ostilio Rossi 2012, S. 57)



Abb. 728 Giuseppe Capponi und Pier Luigi Nervi: Palazzina am Lungotevere Arnaldo da Brescia (auch Palazzina Nervi-Nebbiosi), Rom, 1926-29. (Ciucci/Muratore 2004, S. 93)

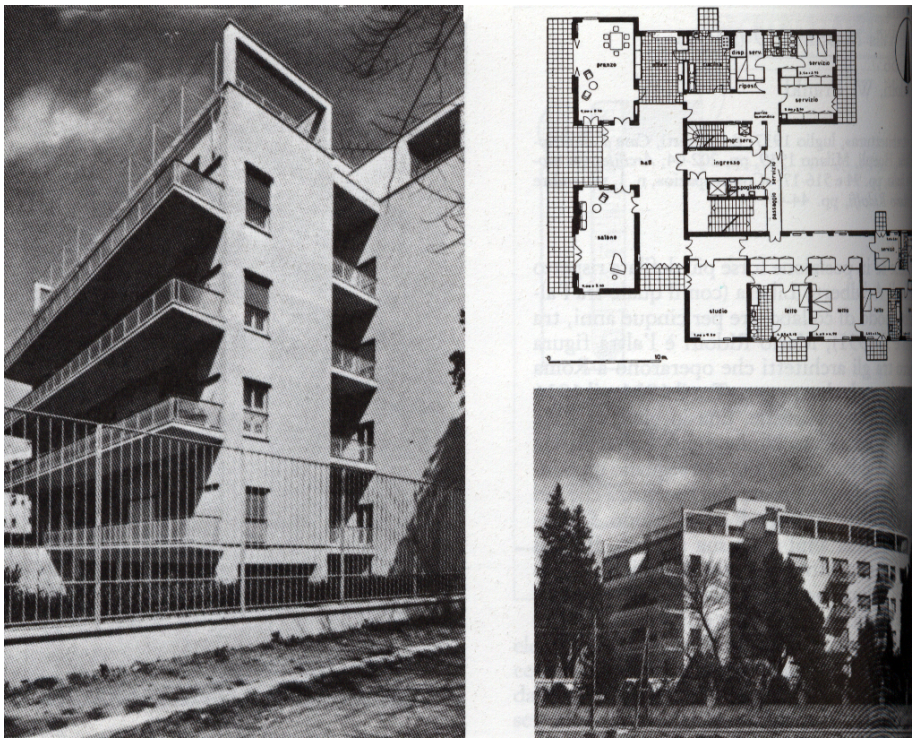


Abb. 729 Mario Ridolfi: Palazzina in der Via S. Valentino, Rom, 1936. (Ostilio Rossi 2012, S. 116)

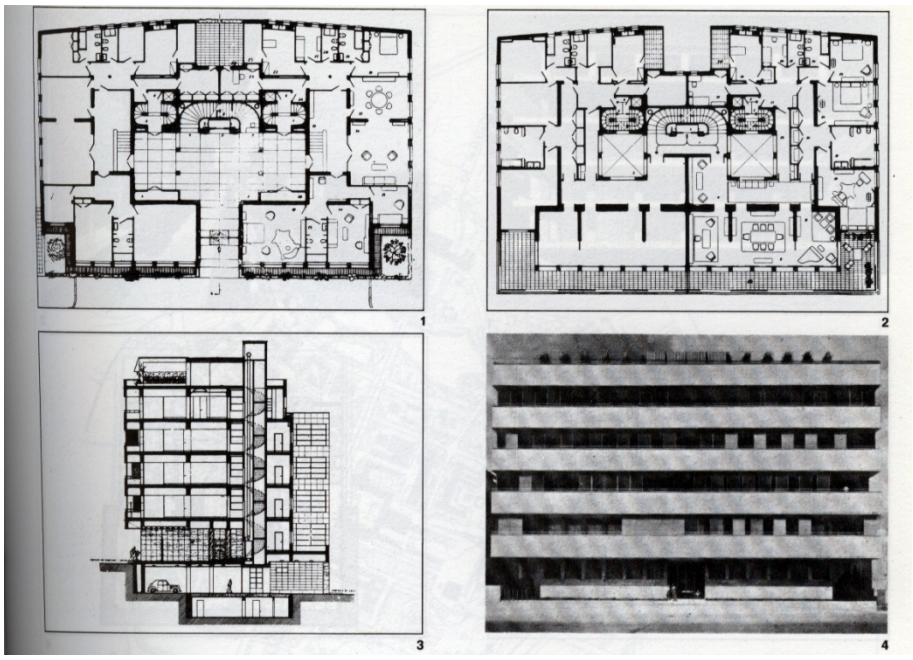


Abb. 730 Mario De Renzi mit Pietro Sforza und Giorgio Calza Bini: Palazzina Furmanik, Rom, 1935-40. (Ostilio Rossi 2012, S. 131)



Abb. 731 Flächendeckende Bebauung mit *palazzine*, Rom. (Benevolo 1992, S. 154)



Abb. 732 Tullio Passarelli: S. Camillo de' Lellis, Rom (Ludovisi), 1906-14. (Alemanno 2004, S. 44)

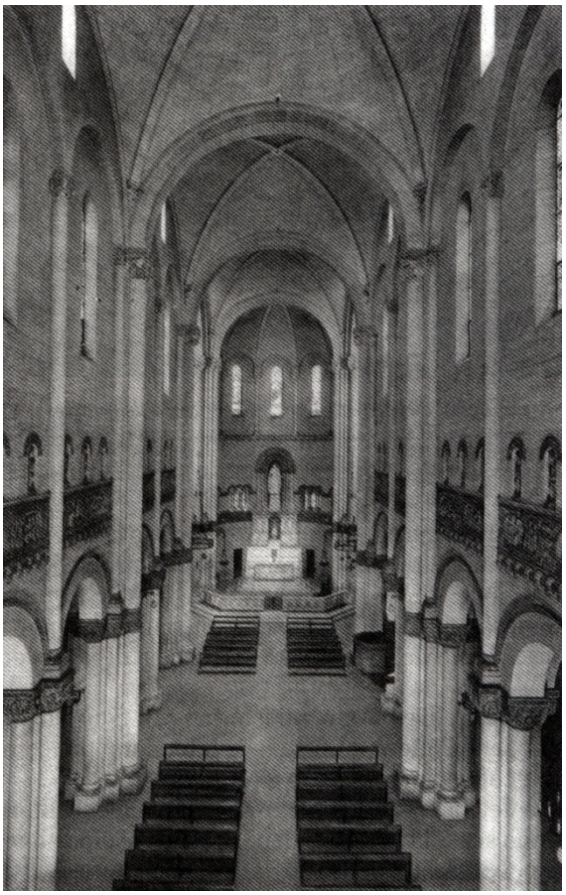


Abb. 733 Tullio Passarelli: S. Camillo de' Lellis, Rom (Ludovisi), 1906-14. (Alemanno 2004, S. 43)

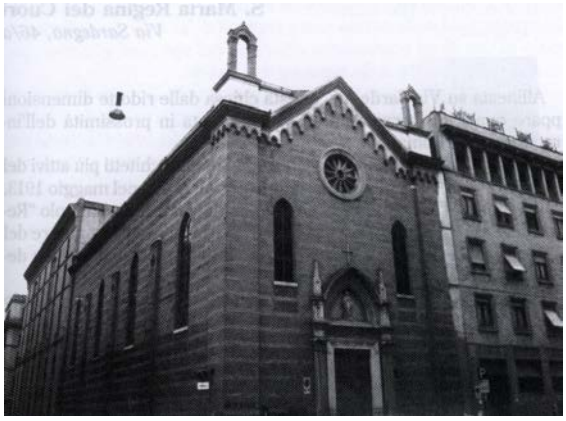


Abb. 734 Arch. Cucco: SS. Redentore e S. Francesca Saverio Cabrini, Rom (Ludovisi), 1902-06. (Alemanno 2004, S. 53)



Abb. 735 Piacentini, Giovannoni u.a.: Variante generale del Piano Regolatore 1909, Rom, 1925/26. (Ostilio Rossi 2012, S. 39)

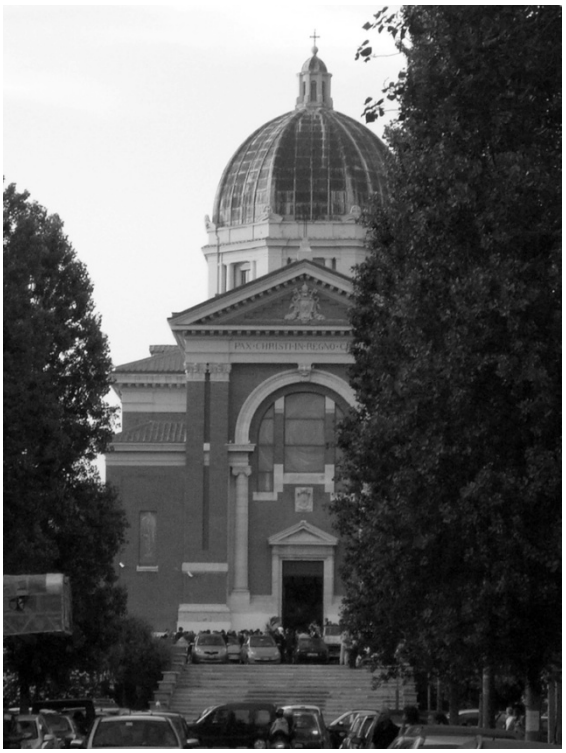


Abb. 736 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1916-28. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 737 Beispiel eines Unterzentrums: Città giardino Garbatella, Rom (Ostiense), ab 1920. (Ostilio Rossi 2012, S. 29)

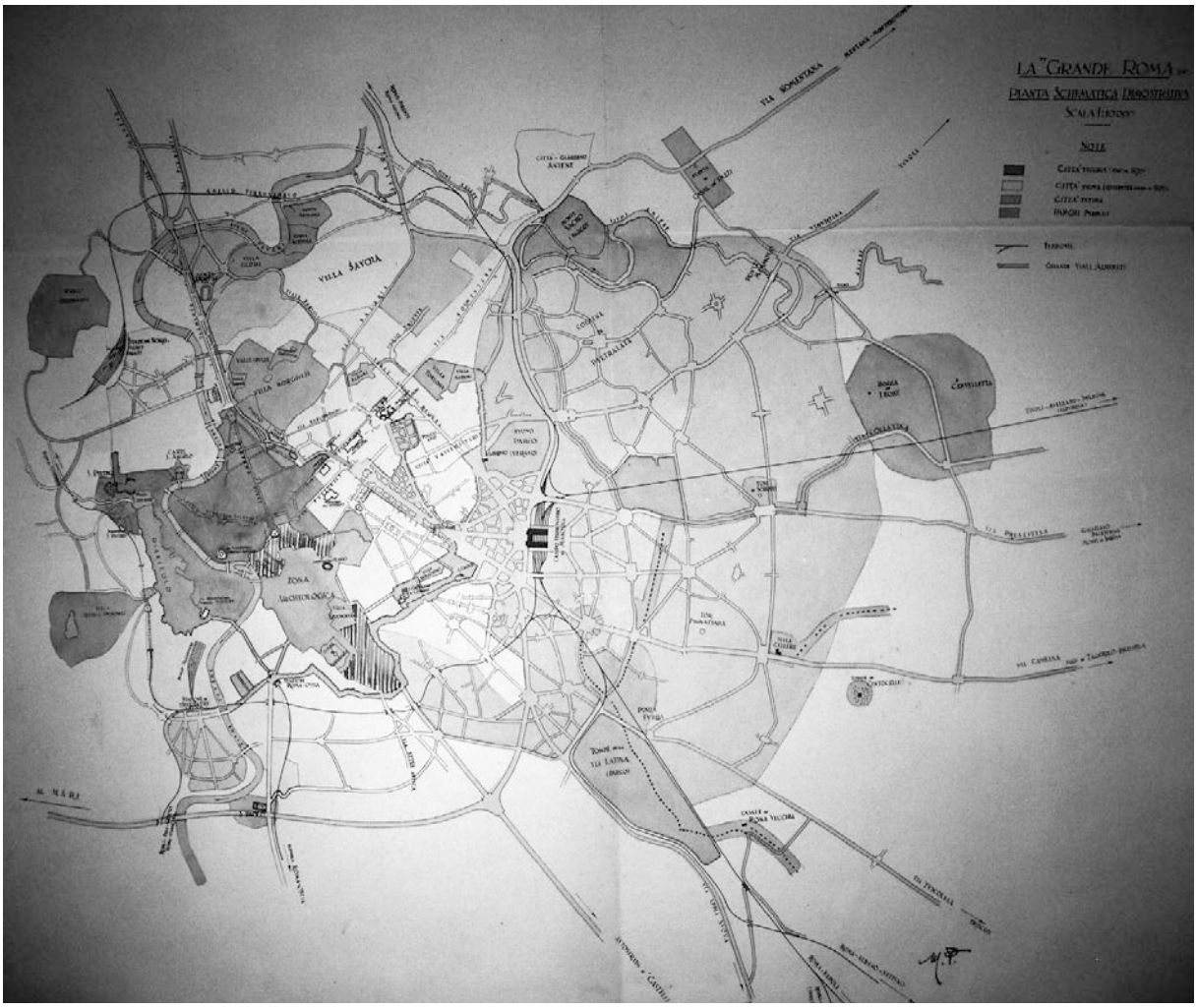


Abb. 738 Marcello Piacentini: La Grande Roma. Infrastrukturplan, Rom, 1925. (BST Florenz, Fondo Piacentini, filza 56)

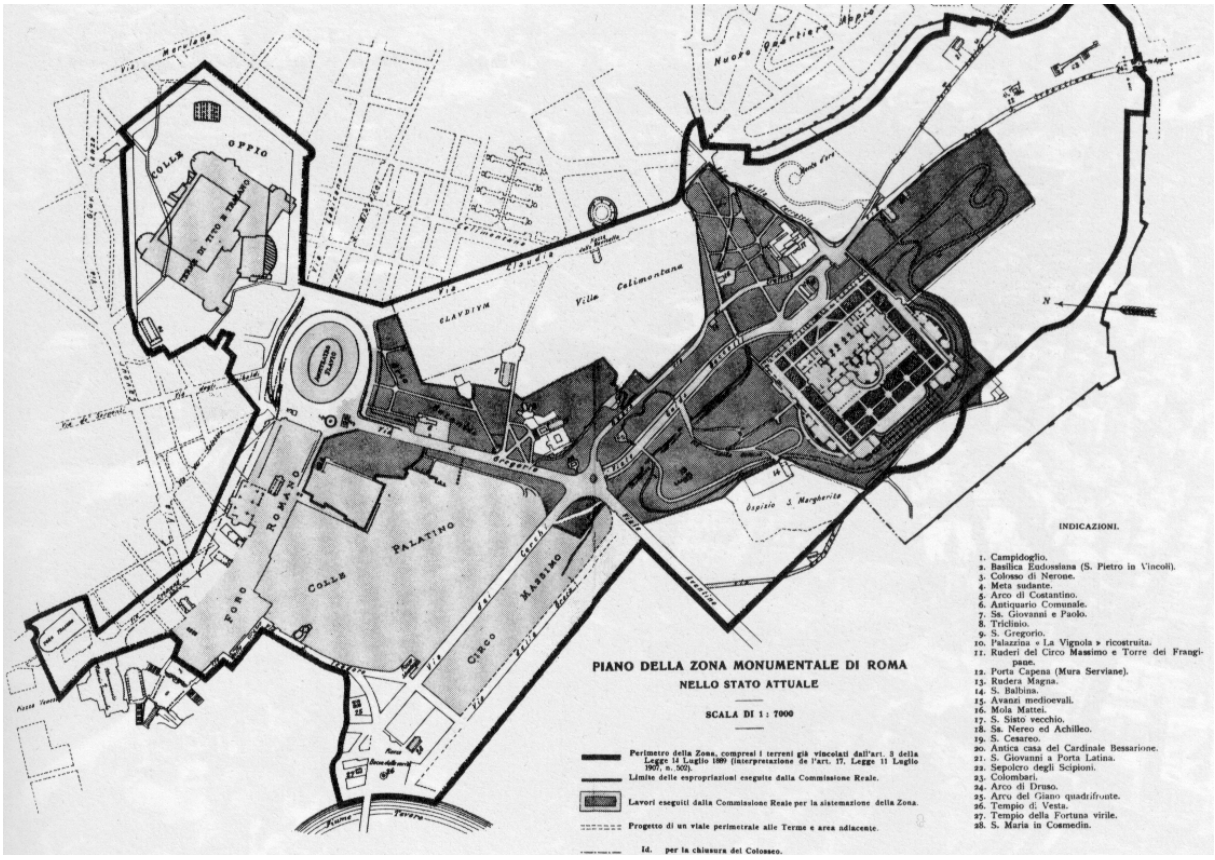


Abb. 739 Entwurf für einen archäologischen Park (*passeggiata archeologica*), Rom, 1929. (Ostilio Rossi 2012, S. 7)

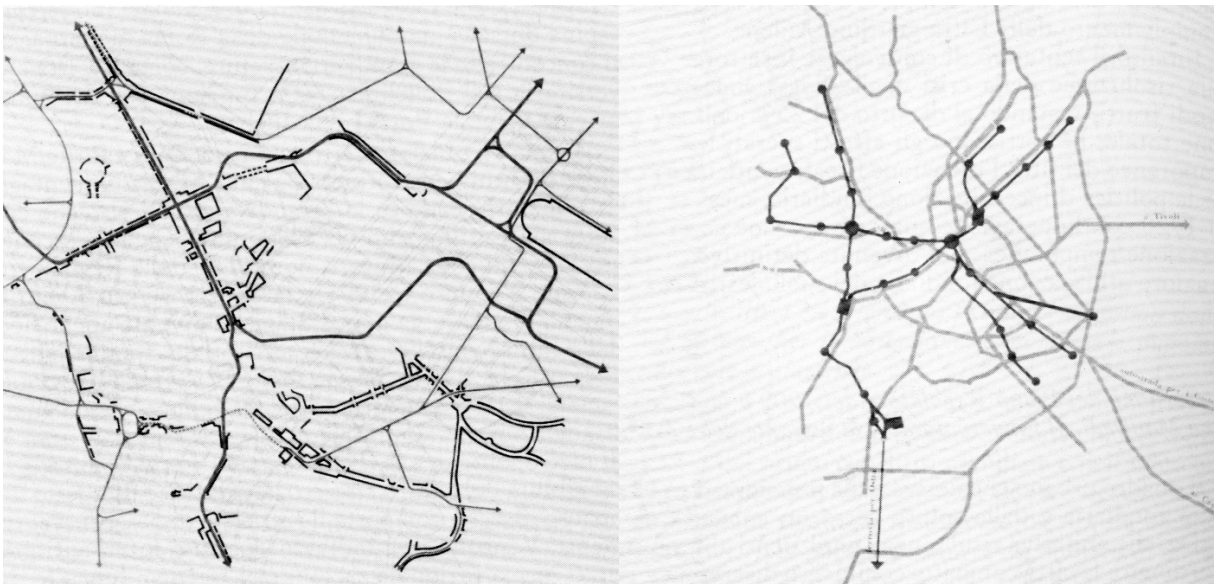


Abb. 740 Infrastrukturpläne auf der Grundlage des Piano Regolatore 1909: links der Vorschlag der Gruppe La Burbera; rechts der Vorschlag des GUR. (Cuccia 1991, S. 112)

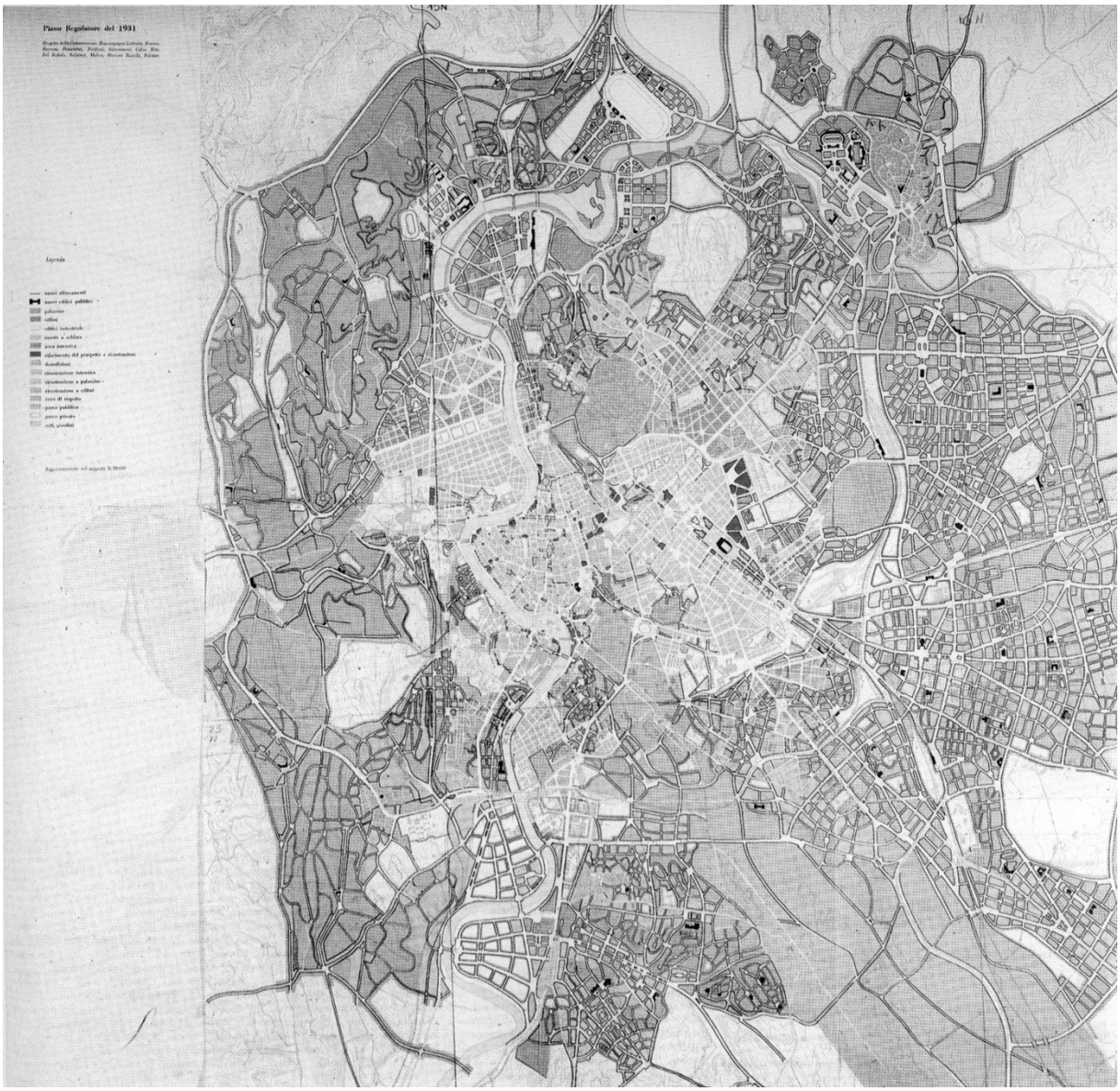


Abb. 741 Piano Regolatore, Rom, 1931. (Cuccia 1991, tav. V)



Abb. 742 *Sventramenti* und *diradamenti* (Fotocollage). (Baltzer 2003, S. 181)

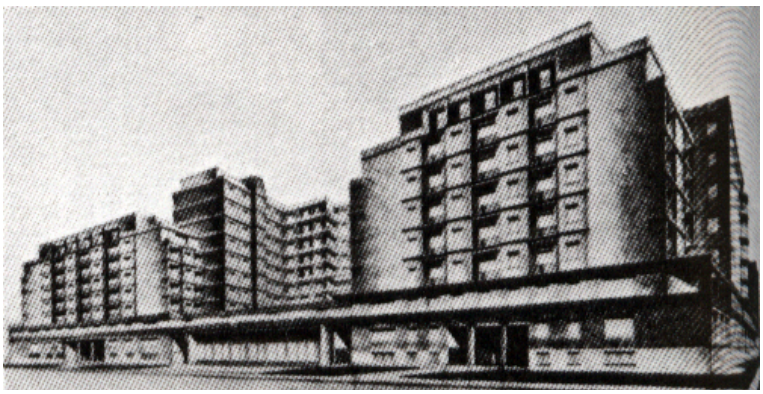


Abb. 743 Mario De Renzi: Casa convenzionata im Viale XXI aprile, Rom, 1931-37. (Ostilio Rossi 2012, S. 118)



Abb. 744 Mario De Renzi: Casa convenzionata im Viale XXI aprile, Rom, 1931-37. (Sanfilippo 1993, S. 99)

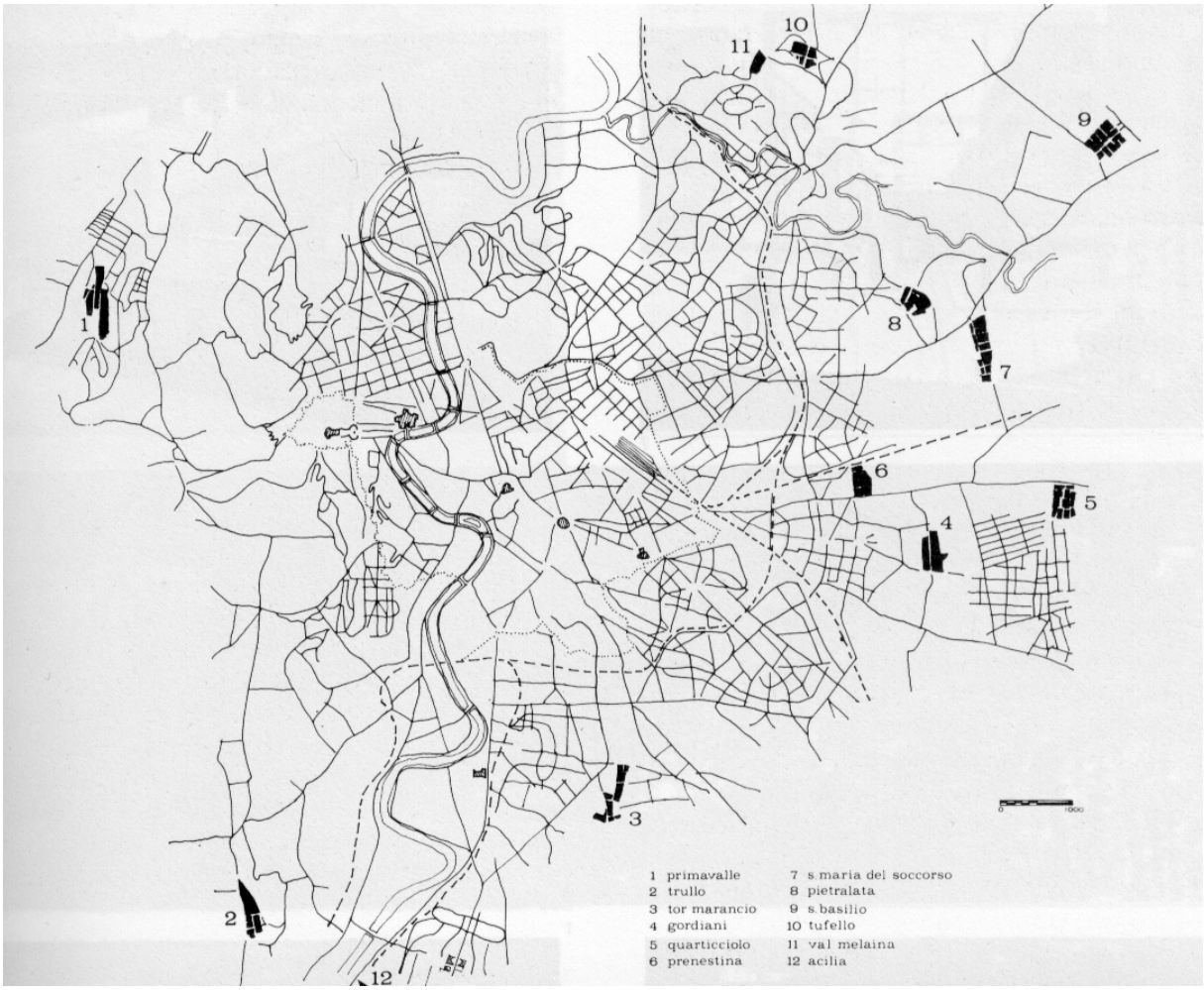


Abb. 745 Lageplan der 12 *borgate ufficiali*. (Ostilio Rossi 2012, S. 77)



Abb. 746 Borgata Tiburtino III, Rom. (Ostilio Rossi 2012, S. 77)



Abb. 747 Borgata Trullo (1939), Rom. (Ostilio Rossi 2012, S. 105)

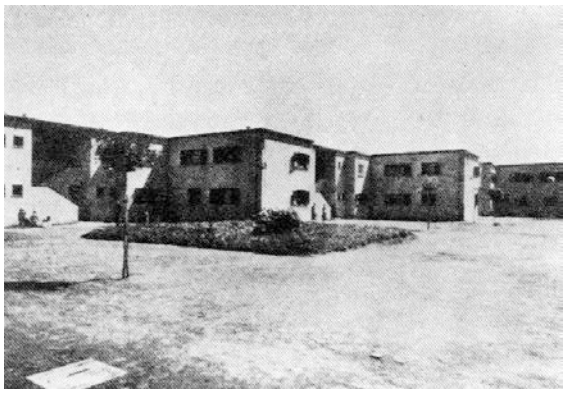


Abb. 748 Behausungen in der *borgata* Pietralata I, Rom. (Sanfilippo 1993, S. 103)



Abb. 749 Gemeindehaus in der borgata Tormarancio (1937), Rom. (Sanfilippo 1993, S. 103)



Abb. 750 Giuseppe Gualandi: S. Tommaso Moro, Rom (Tiburtino), 1921-26. (Wikipedia, gemeinfrei)



Abb. 753 Nicola Mosso: S. Maria Ausiliatrice, Rom (Tuscolano), 1931-36. (Wikipedia, gemeinfrei)



Abb. 751 Edmondo Sanjust di Teulada: Beata Vergine del Carmelo, Rom (Prati), 1925. (Wikipedia, gemeinfrei)



Abb. 754 Giambattista Piranesi: S. Maria al Priorato, Rom, 1764-68. (Toman 2004, S. 73)



Abb. 752 Giorgio Biusio: S. Giuda Taddeo, Rom (Trieste), 1930-31. (Croberto68, Wikipedia)

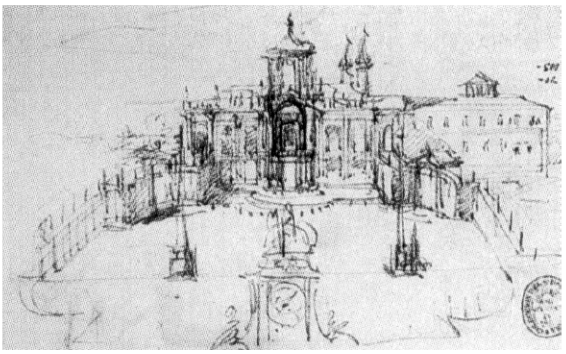


Abb. 755 Filippo Juvarra: Studie zur Fassade von S. Giovanni in Laterano mit vorgelagertem Platz, Rom, o.J. (Toman 2004, S. 30)



Abb. 756 Cesare Bazzani: Palazzo delle Poste, Tarent, 1937. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 128)



Abb. 757 Armando Brasini: Palazzo del Governo, Tarent, 1934. (Pisani 1996, S. 95)



Abb. 758 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1917-28. (Alemanno 2007, o.S.)

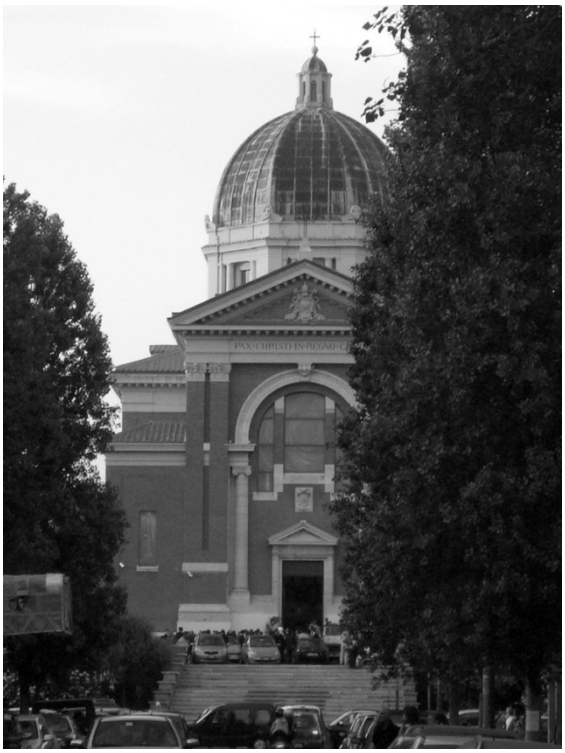


Abb. 759 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1917-28. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 760 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1917-28. Fassade. (Alemanno 2007, o.S.)



Abb. 761 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1917-28. Kirchenschiff. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 762 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1917-28. Inneraum, Blick zum Eingang und der Orgelempore, Seitenkapellen. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 763 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1917-28. Seitenkapelle. (Luigi Monzo, 2009)

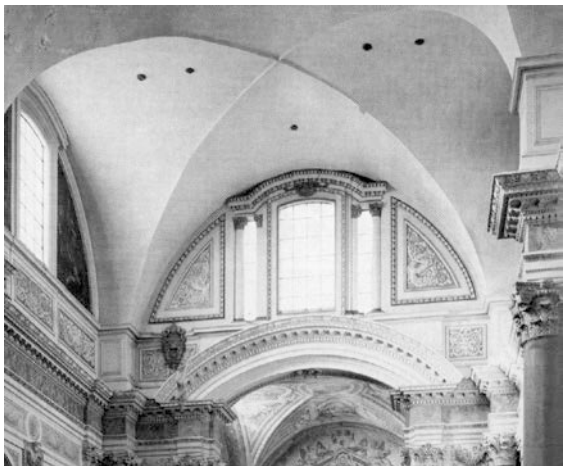


Abb. 764 S. Maria degli Angeli e dei Martiri (Diokletiansthermen), Rom. Detail der Fenster (Michelangelo/Vanvitelli). (Hintzen-Bohlen 2000, S. 272)



Abb. 765 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1917-28. Kuppel. (Luigi Monzo, 2009)

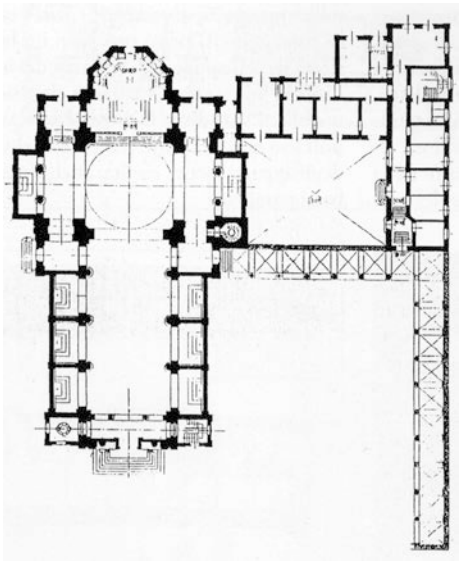


Abb. 766 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1917-28. Grundriss; zu beachten ist die *quincunx*-Gestalt der Zentralraumpartie (Mailänder Schema). (Strappa 1996, S. 124)

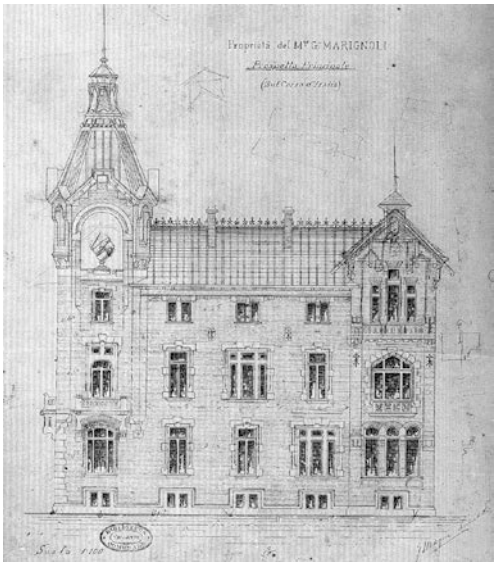


Abb. 767 Giulio Magni: Villa Marignoli, Rom, 1907. Entwurf. (Artibani 1999, S. 74)

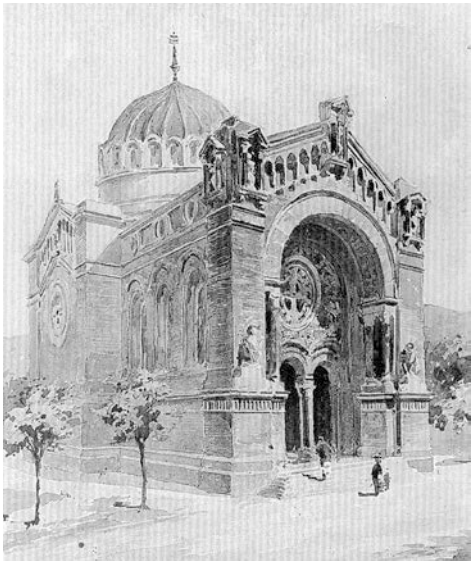


Abb. 768 Giulio Magni: Russisch-orthodoxe Kirche, Bukarest, 1893. Entwurf. (Artibani 1999, S. 38)



Abb. 769 Giulio Magni: Russisch-orthodoxes Seminar, Bukarest, 1898. (Artibani 1999, S. 39)



Abb. 770 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 771 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. Fassade. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 772 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. Ansicht der Apsis. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 773 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. Detail der Nebengebäude (Torbau). (Luigi Monzo, 2009)

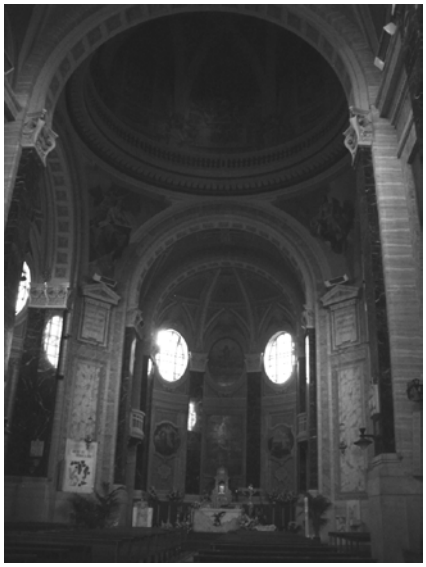


Abb. 774 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. Innenraum, Blick in das Presbyterium. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 775 Innocenzo Costantini, Alfredo Energici, Innocenzo Sabbatini: Umliegende Wohnbebauung der Piazza Sempione, Rom (Monte Sacro), 1920er Jahre. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 776 Innocenzo Costantini, Alfredo Energici, Innocenzo Sabbatini: Palazzo delle Poste an der Piazza Sempione, Rom (Monte Sacro), 1920er Jahre. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 777 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. (Luigi Monzo, 2009)

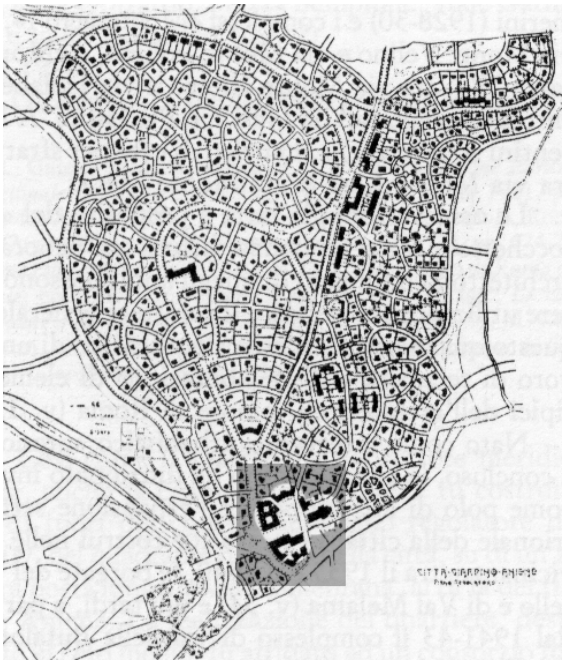


Abb. 778 Gustavo Giovannoni: Città Giardino Aniene, Rom (Monte Sacro), 1920. Lageplan (die Hervorhebung markiert die Piazza Sempione). (Ostilio Rossi 2012, S. 34)



Abb. 779 Gustavo Giovannoni: Città Giardino Aniene, Rom (Monte Sacro), 1920. Typenstudie. (Ostilio Rossi 2012, S. 34)

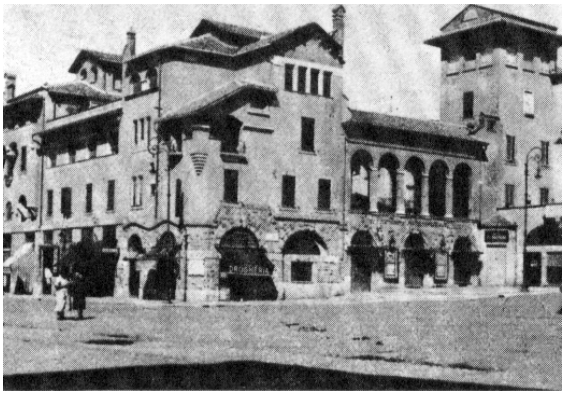


Abb. 780 Gustavo Giovannoni: Città Giardino Aniene, Rom (Monte Sacro), 1920. (Ostilio Rossi 2012, S. 34)



Abb. 781 Gustavo Giovannoni: Città Giardino Aniene, Rom (Monte Sacro), 1920. Luftaufnahme. (Ostilio Rossi 2012, S. 33)

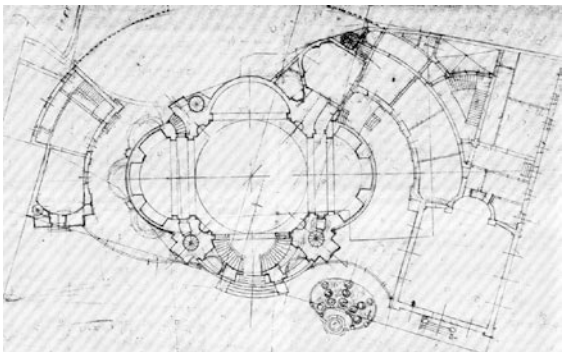


Abb. 782 Gustavo Giovannoni: Entwurf für die Kirche Sacro Cuore, Salerno, 1922 (nicht ausgeführt). Grundriss. (Del Bufalo 1982, fig. 105)



Abb. 783 Gustavo Giovannoni: Entwurf für die Kirche Sacro Cuore, Salerno, 1922 (nicht ausgeführt). Fassade. (Del Bufalo 1982, fig. 106)



Abb. 784 Gustavo Giovannoni: Entwurf für die Kirche Sacro Cuore, Salerno, 1922 (nicht ausgeführt). Aufriss Fassade und Querschnitt Kuppel. (Del Bufalo 1982, fig. 107)

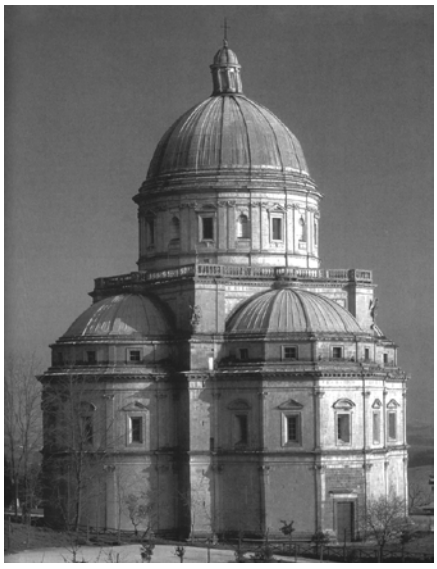


Abb. 785 Cola di Caparola: S. Maria della Consolazione, Todi, 1508. (Toman 2007, S. 135)

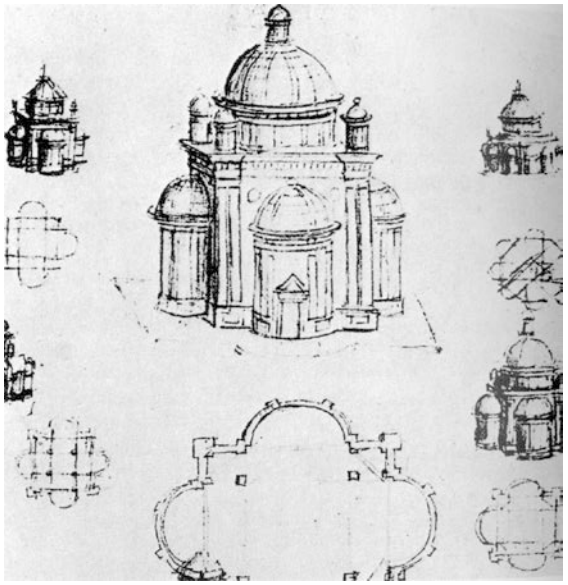


Abb. 786 Leonardo da Vinci: Zentralbaustudien, um 1498 oder später. (Toman 2007, S. 134)



Abb. 787 Antonio da Sangallo d.Ä.: S. Biagio, Montepulciano, 1518-48. (Toman 2007, S. 134)

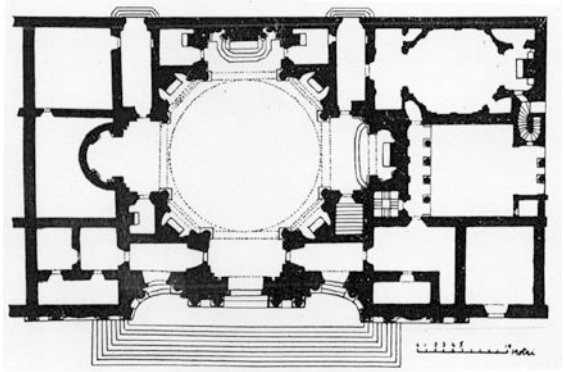


Abb. 788 Francesco Borromini: S. Agnese in Agone, Rom, 1652-72. Grundriss. (Architettura 1934, S. 514)

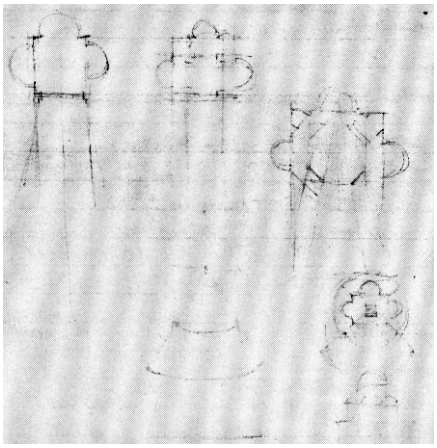


Abb. 789 Gustavo Giovannoni: S. Giovanni, Formia, 1936. Studien zum Grundriss. (Del Bufalo 1982, fig. 117)

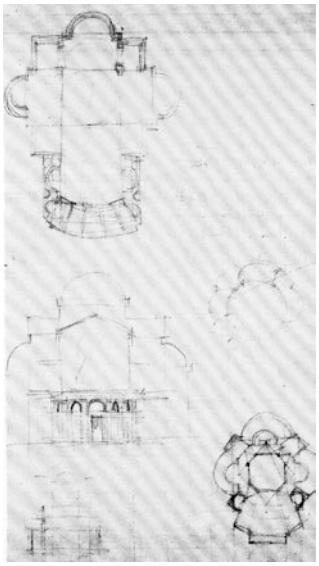


Abb. 790 Gustavo Giovannoni: S. Giovanni, Formia, 1936. Studien zum Grundriss. (Del Bufalo 1982, fig. 118)

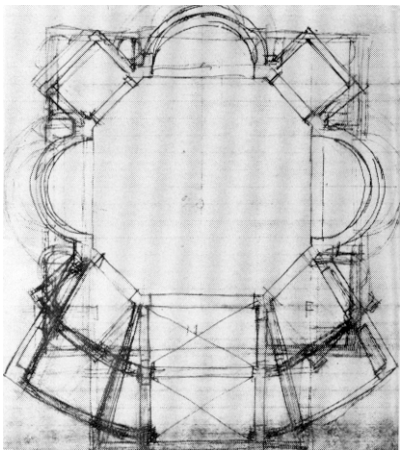


Abb. 791 Gustavo Giovannoni: S. Giovanni, Formia, 1936. Studie zum Grundriss. (Del Bufalo 1982, fig. 119)

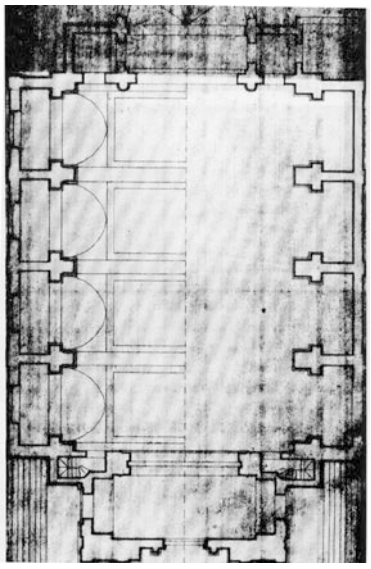


Abb. 792 Gustavo Giovannoni: S. Giovanni, Formia, 1936. Endgültige Fassung für den Grundriss (nicht realisiert). (Del Bufalo 1982, fig. 120)

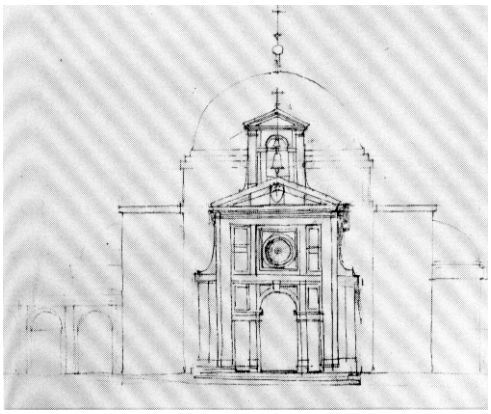


Abb. 793 Gustavo Giovannoni: S. Giovanni, Formia, 1936. Studie zur Fassade. (Del Bufalo 1982, fig. 121)

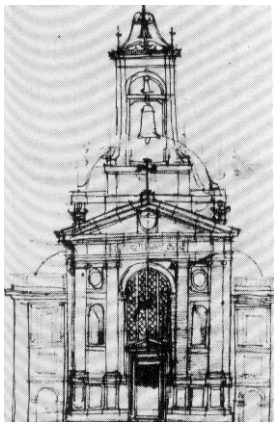


Abb. 794 Gustavo Giovannoni: S. Giovanni, Formia, 1936. Studie zur Fassade. (Del Bufalo 1982, fig. 123)

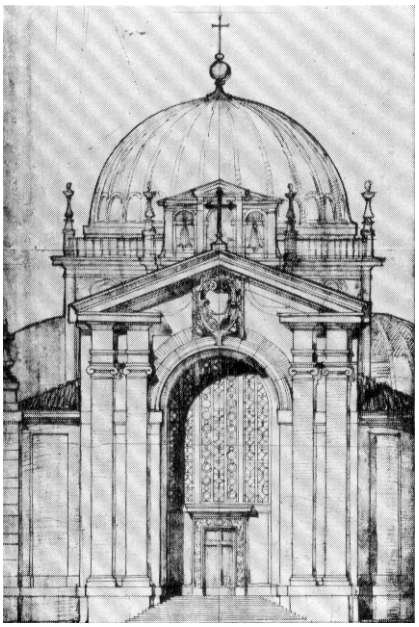


Abb. 795 Gustavo Giovannoni: S. Giovanni, Formia, 1936. Studie zur Fassade. (Del Bufalo 1982, fig. 125)

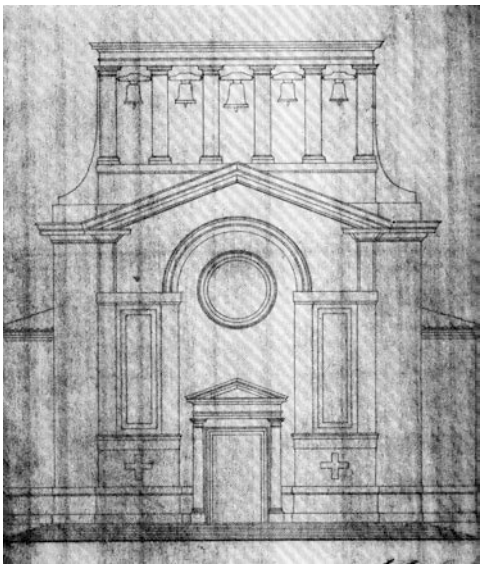


Abb. 796 Gustavo Giovannoni: S. Giovanni, Formia, 1936. Endgültige Fassung der Fassade (nicht realisiert). (Del Bufalo 1982, fig. 126)

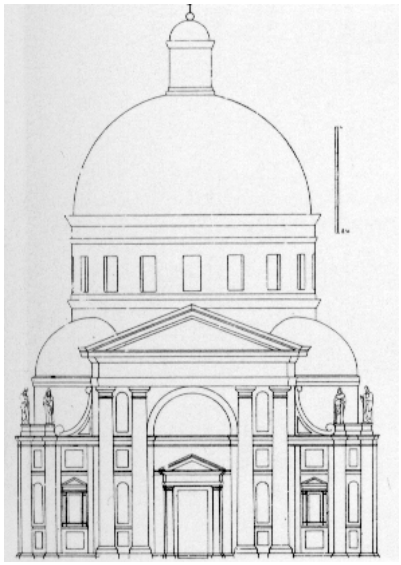


Abb. 797 Antonio da Sangallo d.J.: S. Marco, Florenz, o.J. Unrealisierter Entwurf. (Del Bufalo 1982, fig. 124)

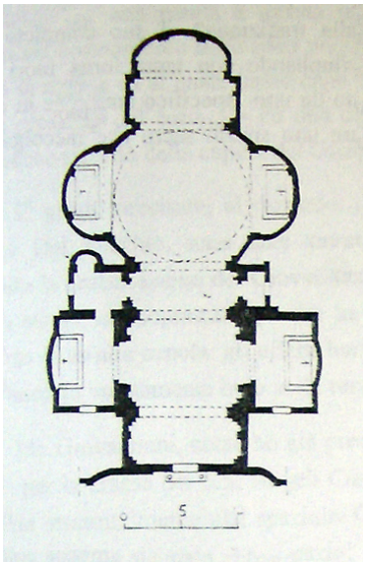


Abb. 798 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. Grundriss. (Istituto di Studi Romani, o.J.)

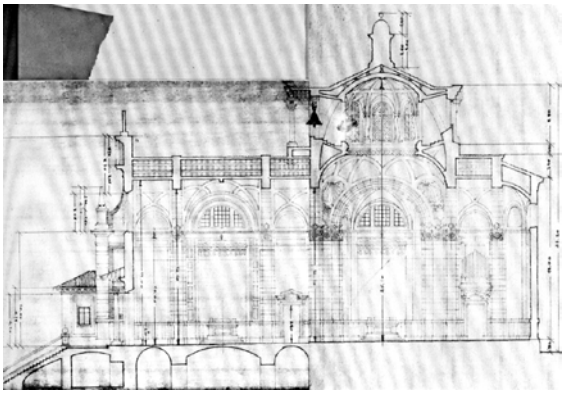


Abb. 799 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. Querschnitt. (Del Bufalo 1982, fig. 116)

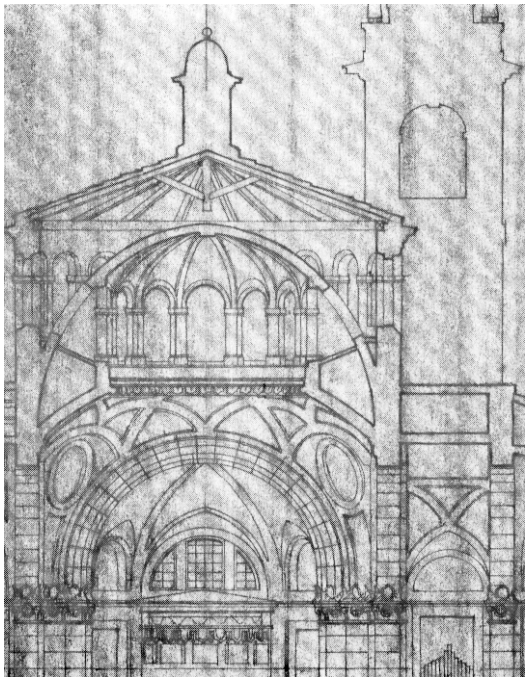


Abb. 800 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. Konstruktion der Kuppel und des *tiburio*. (Del Bufalo 1982, fig. 112)

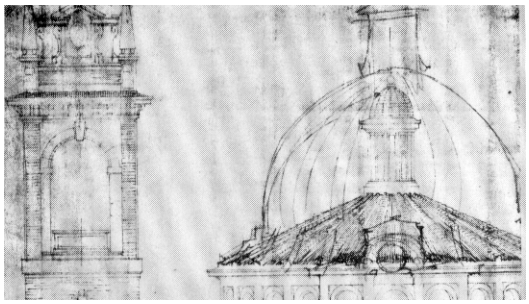


Abb. 801 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. Studie zur Kuppelkonstruktion. (Del Bufalo 1982, fig. 109)

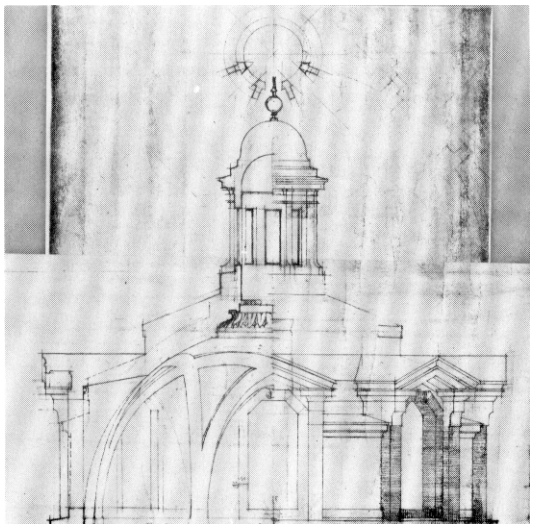


Abb. 802 Gustavo Giovannoni: SS. Angeli Custodi, Rom (Monte Sacro), 1922-25. Studie zur Kuppelkonstruktion. (Del Bufalo 1982, fig. 110)



Abb. 803 Armando Brasini: Palazzo INAIL, Rom, 1928-32. (Pisani 1996, S. 83)



Abb. 804 Armando Brasini: Casa provinciale della Congregazione di N.S. della Carità del Buon Pastore di Augiere, Rom, 1929-43. Haupteingang. (Pisani 1996, S. 107)



Abb. 805 Armando Brasini: Casa provinciale della Congregazione di N.S. della Carità del Buon Pastore di Augiere, Rom, 1929-43. Kirche. (Brasini 1979, S. 229)

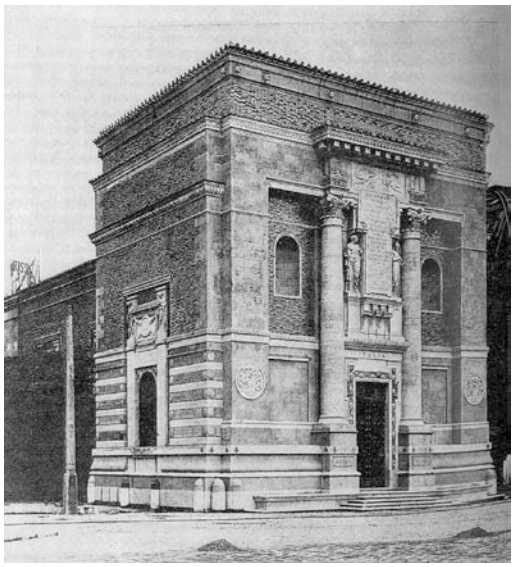


Abb. 806 Armando Brasini: Italienischer Pavillon bei der Weltausstellung in Paris,1925. Fassade. (Pisani 1996, S. 54)



Abb. 807 Armando Brasini: Italienischer Pavillon bei der Weltausstellung in Paris,1925. Innenraum. (Pisani 1996, S. 55)

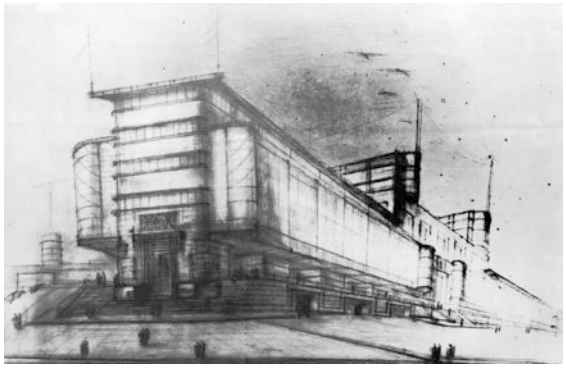


Abb. 808 Armando Brasini: Palazzo delle Poste, Tarent, 1930er Jahre [?]. Studie. (Brasini 1979, S. 63)

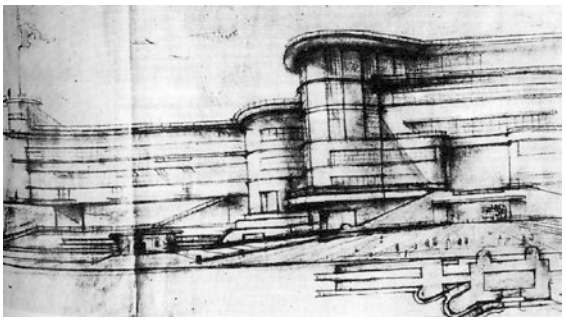


Abb. 809 Armando Brasini: Studie für eine Kaserne, o.O., 1920er Jahre. (Pisani 1996, S. 13)

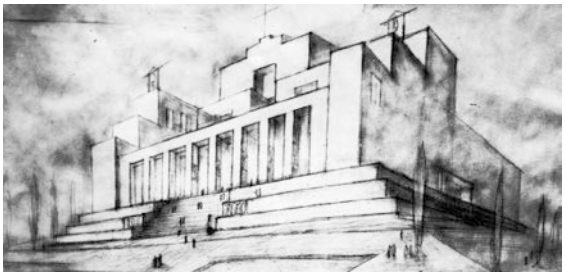


Abb. 810 Armando Brasini: Studie für eine Kirche, o.O., 1920er Jahre. (Brasini 1979, S. 66)

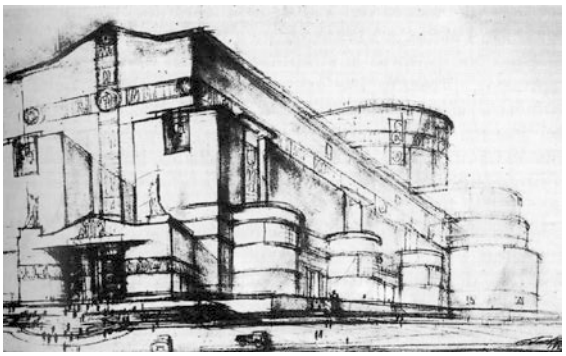


Abb. 811 Armando Brasini: Studie für eine Kirche, o.O., 1920er Jahre. (Brasini 1979, S. 63)



Abb. 812 Armando Brasini: Istituto della Previdenza Sociale (heute BNL), Rom, 1933-38. (Brasini 1979, S. 330)

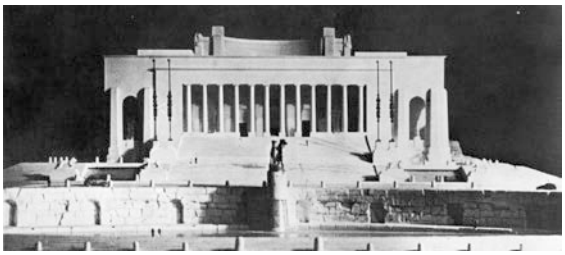


Abb. 813 Armando Brasini: Istituto Forestale, Rom, 1938-42. (Brasini 1979, S. 324)



Abb. 814 Armando Brasini: Villa Flaminia, Rom, 1920-25. (Pisani 1996, S. 57)

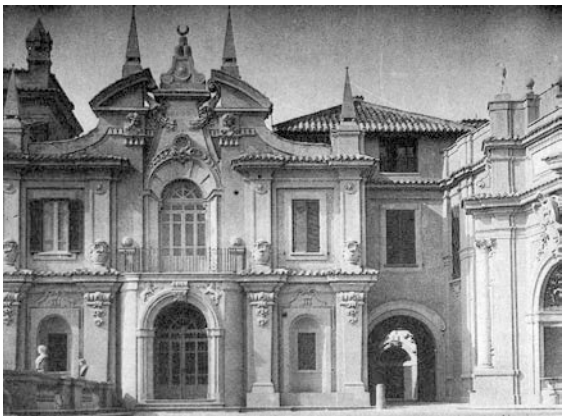


Abb. 815 Armando Brasini: Villa Augusta, Rom, 1932-35. (Pisani 1996, S. 57)



Abb. 816 Armando Brasini: Studie für die Piazza Pia, Rom, o.J. (Pisani 1996, o.S.)

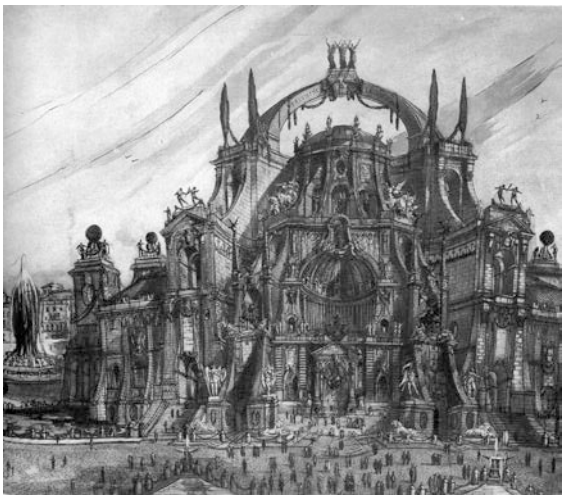


Abb. 817 Armando Brasini: Studie für einen Tempio Universale, Rom, o.J. (Pisani 1996, o.S.)

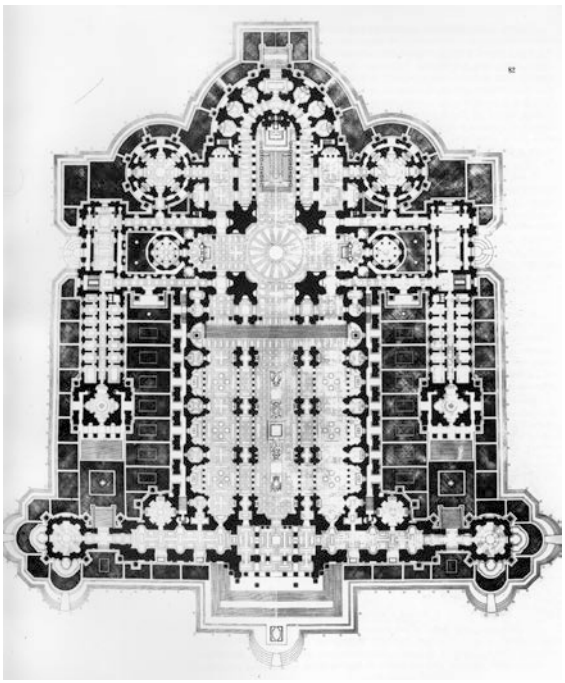


Abb. 818 Armando Brasini: Entwurf Tempio Votivo Universale Cattolico, Rom, 1944. Grundriss. (Brasini 1979, S. 141)

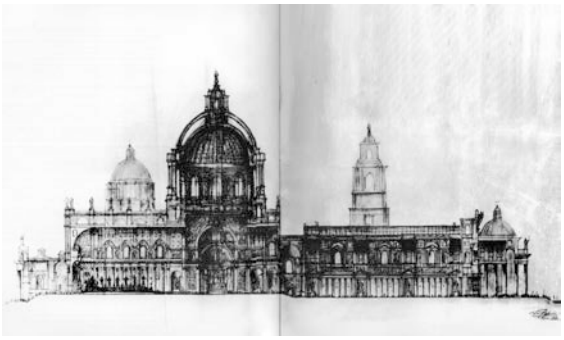


Abb. 819 Armando Brasini: Entwurf Tempio Votivo Universale Cattolico, Rom, 1944. Längsschnitt. (Brasini 1979, S. 145)

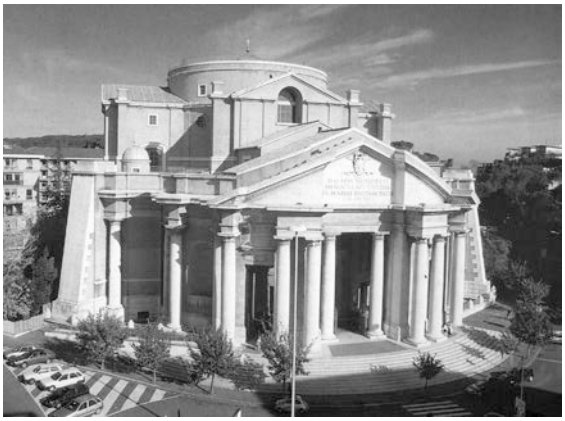


Abb. 820 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. (Pisani 1996, S. 131)



Abb. 821 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Skizze *ex temporae*. (Brasini 1979, S. 23)

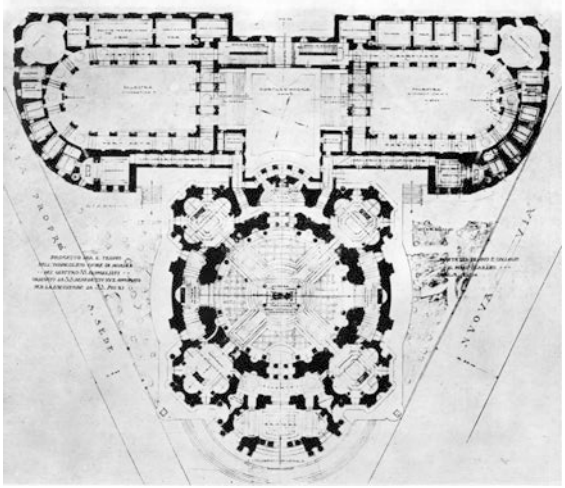


Abb. 822 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Erster Entwurf (nicht realisiert), Grundriss. (Brasini 1979, S. 112)



Abb. 823 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Erster Entwurf (nicht realisiert), Vedute. (Brasini 1979, S. 110)



Abb. 824 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Erster Entwurf (nicht realisiert), Vedute. (Brasini 1979, S. 110)



Abb. 825 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Erster Entwurf (nicht realisiert), Glockenturm. (Brasini 1979, S. 117)



Abb. 826 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Erster Entwurf (nicht realisiert), Kuppel. (Brasini 1979, S. 113)



Abb. 827 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Erster Entwurf (nicht realisiert), Seite. (Brasini 1979, S. 114)

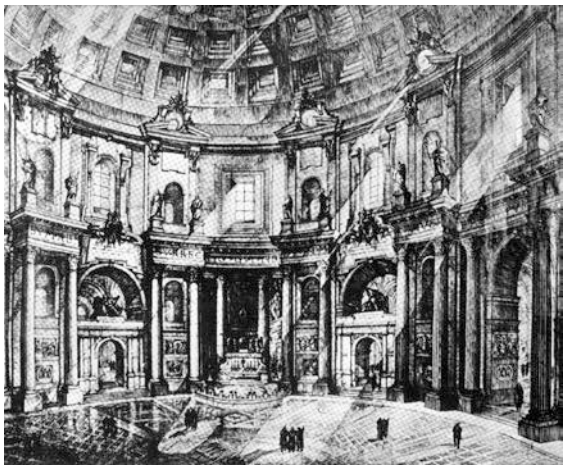


Abb. 828 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Erster Entwurf (nicht realisiert), Innenraum. (Brasini 1979, S. 115)



Abb. 829 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Erster Entwurf (nicht realisiert), Modell. (Brasini 1979, S. 111)

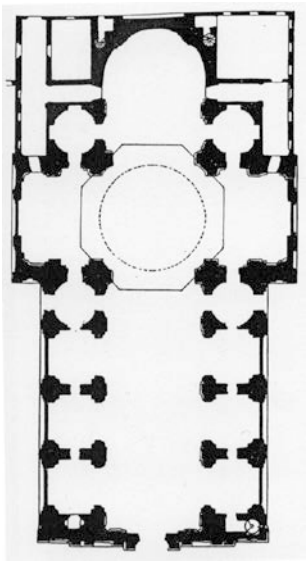


Abb. 830 Giacomo Della Porta; Francesco Grimaldi; Carlo Maderno: S. Andrea della Valle, Rom, 1590-1650. Grundriss. (Architettura 1934, S. 514)

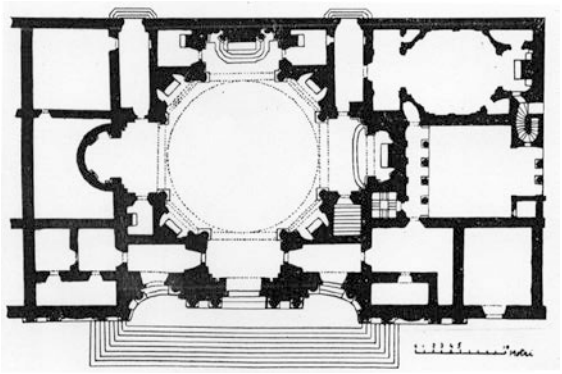


Abb. 831 Girolamo Rainaldi; Francesco Borromini; Carlo Rainaldi: S. Agnese in Agone, Rom, 1652-72. Grundriss. (Architettura 1934, S. 514)

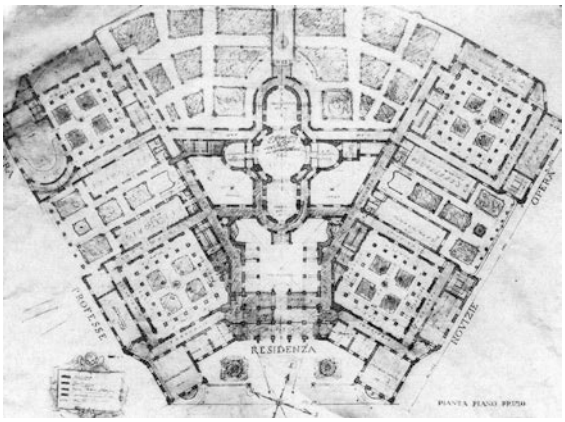


Abb. 832 Armando Brasini: Casa provinciale della Congregazione di N.S. della Carità del Buon Pastore di Augiere, Rom, 1929-43. Grundriss. (Pisani 1996, S. 108)

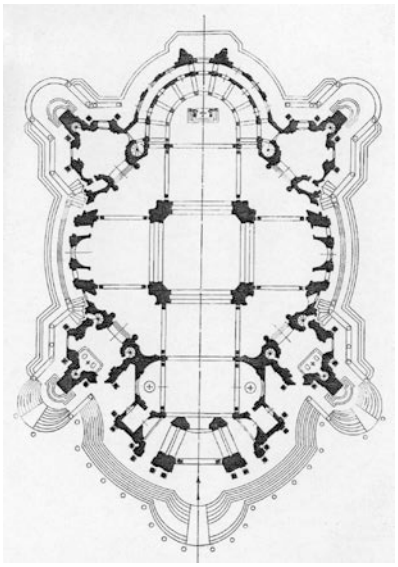


Abb. 833 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Zweiter Entwurf (z.T. ausgeführt), Grundriss. (Strappa 1996, S. 157)

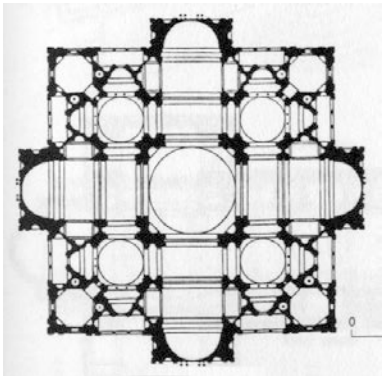


Abb. 834 Donato Bramante: S. Pietro, Rom, 1506. Entwurf Grundriss (Bramante-Plan). (Koch 1994, S. 227)

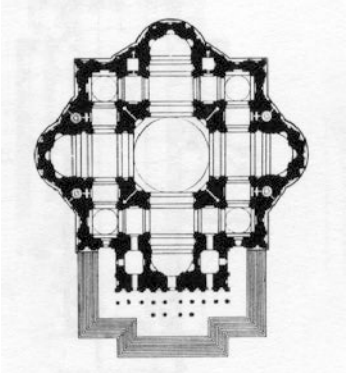


Abb. 835 Michelangelo Buonarroti: S. Pietro, Rom, 1546-64. Entwurf Grundriss (Michelangelo-Plan). (Koch 1994, S. 227)



Abb. 836 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Zweiter Entwurf (z.T. ausgeführt), Fassade. Version ‘Arte Sacra 1933’. (Arte Sacra 1933, S. 194)

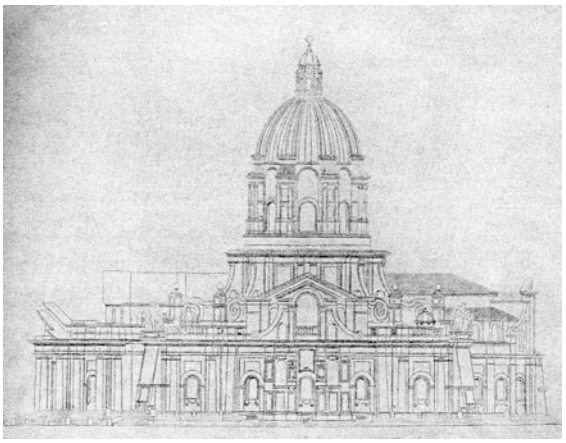


Abb. 837 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Zweiter Entwurf (z.T. ausgeführt), Seitenansicht. Version 'Arte Sacra 1933'. (Arte Sacra 1933, S. 195)

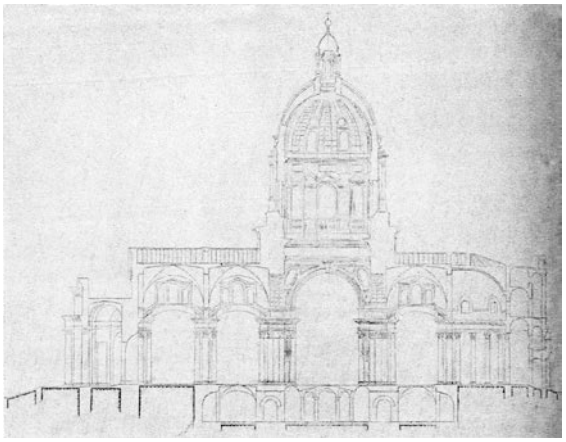


Abb. 838 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Zweiter Entwurf (z.T. ausgeführt), Längsschnitt. Version 'Arte Sacra 1933'. (Arte Sacra 1933, S. 196)

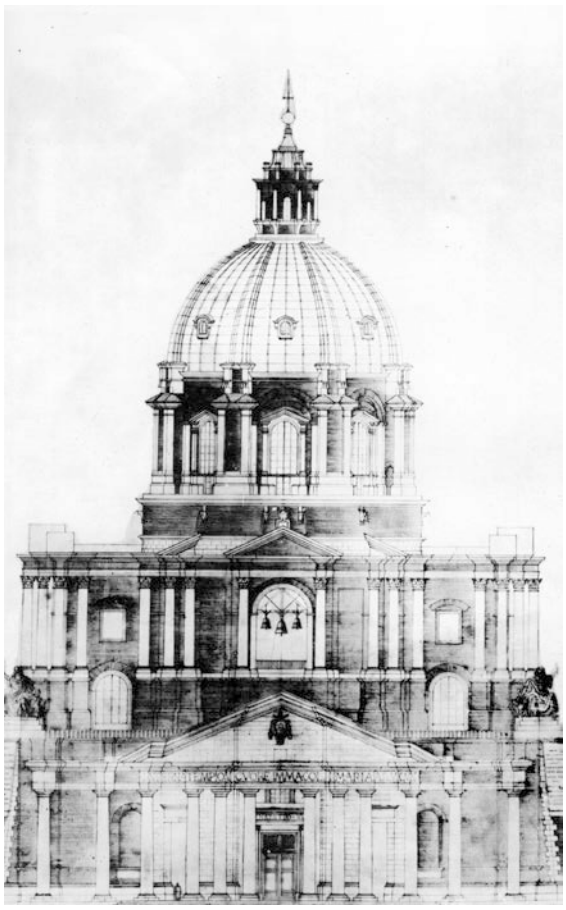


Abb. 839 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Zweiter Entwurf (z.T. ausgeführt), Variante im Bereich der zweiten Ordnung (nicht ausgeführt). (Brasini 1979, S. 124)



Abb. 840 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Zweiter

Entwurf (z.T. ausgeführt), Modell. Tambour und Kuppel nicht realisiert. (Brasini 1979, S. 120)



Abb. 841 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Zweiter Entwurf (z.T. ausgeführt), Fassade (bis zum Abschluss des unteren Tambour realisiert). (Brasini 1979, S. 123)

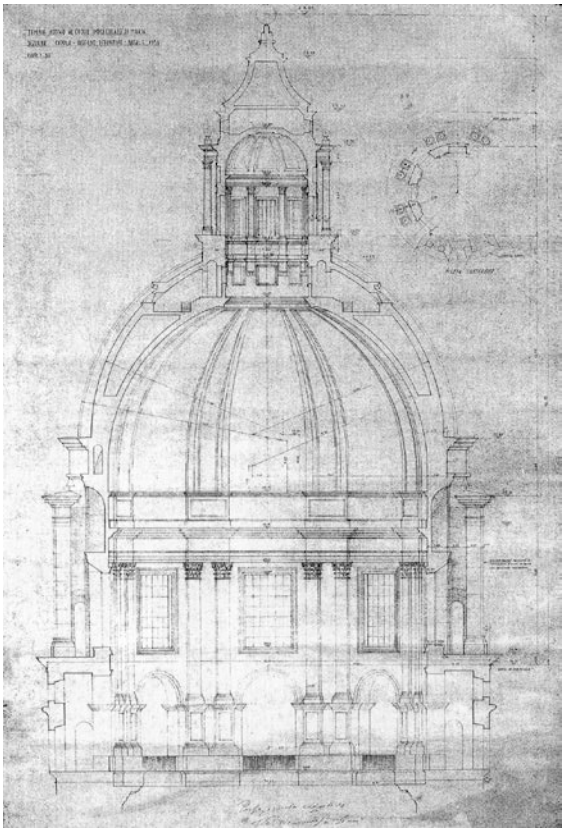


Abb. 842 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Zweiter Entwurf (z.T. ausgeführt), Kuppelkonstruktion (nicht ausgeführt). (Pisani 1996, S. 129)



Abb. 843 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 844 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Verkröpfungen. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 845 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Innenraum, Blick zum Presbyterium. (Brasini 1979, S. 300)



Abb. 846 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Innenraum, Blick zum Haupteingang. (Brasini 1979, S. 301)



Abb. 847 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Innenraum, Blick in den rechten Querarm. (Brasini 1979, S. 302)



Abb. 848 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Innenraum, Detail. (Brasini 1979, S. 303)



Abb. 849 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Innenraum, Umgang Hauptraum. (Brasini 1979, S. 305)



Abb. 850 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Innenraum, Blick in die Kalotte. (Brasini 1979, S. 306)



Abb. 851 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Innenraum, Blick in den Umgang des Hauptraums. (Brasini 1979, S. 304)



Abb. 852 Armando Brasini: Sacro Cuore Immacolato di Maria per la Pace, Rom (Pinciano), 1923/39-54. Altarraum. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 853 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 111)



Abb. 854 Cesare Bazzani: Palazzo delle Poste, Pescara, 1926-29. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 109)



Abb. 855 Cesare Bazzani: Palazzo delle Poste, Forlì, 1930-33. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 67)

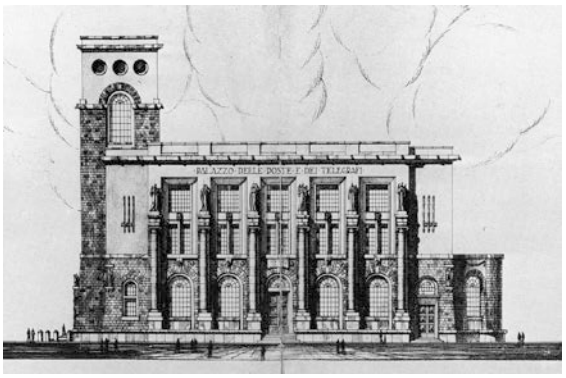


Abb. 856 Cesare Bazzani: Palazzo delle Poste, Tarent, 1932-35. Entwurf, Fassade. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 223)



Abb. 857 Cesare Bazzani: Palazzo delle Poste, Tarent, 1932-35. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 128)

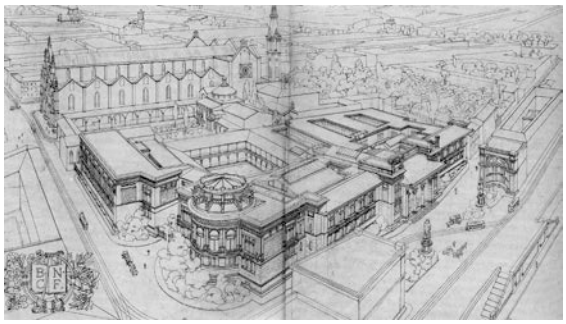


Abb. 858 Cesare Bazzani: Nationalbibliothek, Florenz, 1903-35. Vogelperspektive des Entwurfs. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 88)



Abb. 859 Cesare Bazzani: Nationalbibliothek, Florenz, 1903-35. Perspektive, links im Vordergrund die Tribuna Dantesca. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 90)

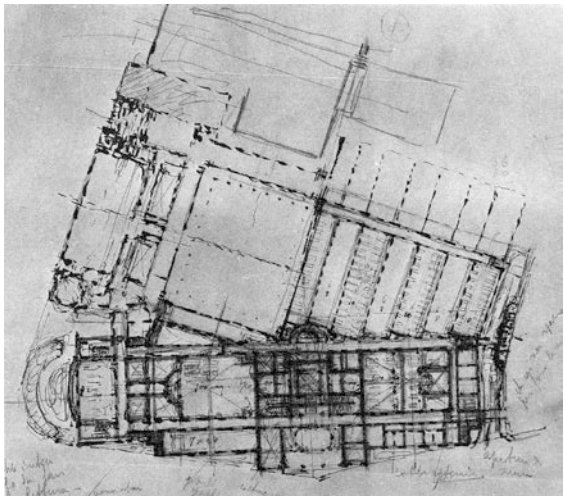


Abb. 860 Cesare Bazzani: Nationalbibliothek, Florenz, 1903-35. Grundriss, links unten die Tribuna Dantesca. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 89)



Abb. 861 Cesare Bazzani: Nationalbibliothek, Florenz, 1903-35. Portikus. (Luigi Monzo, 2011)

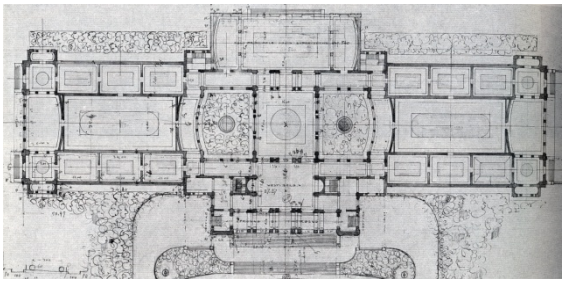


Abb. 862 Cesare Bazzani: Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM), Rom, 1908-11. Grundriss. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 94)

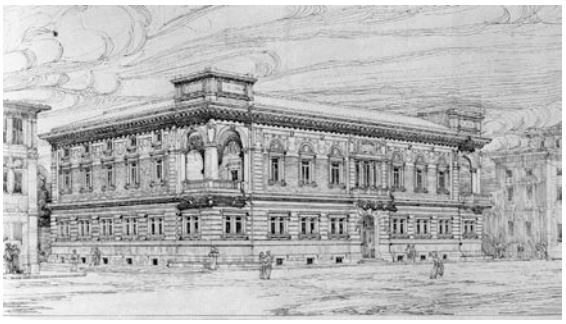


Abb. 863 Cesare Bazzani: Cassa di Risparmio, Ascoli Piceno, 1912-14. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 177)

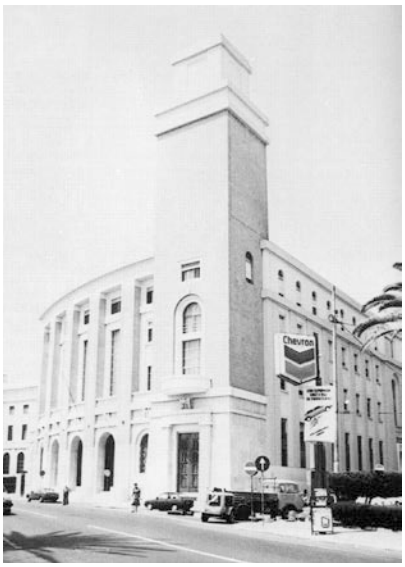


Abb. 864 Cesare Bazzani: Casa del Fascio, Terni, 1935-36. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 66)

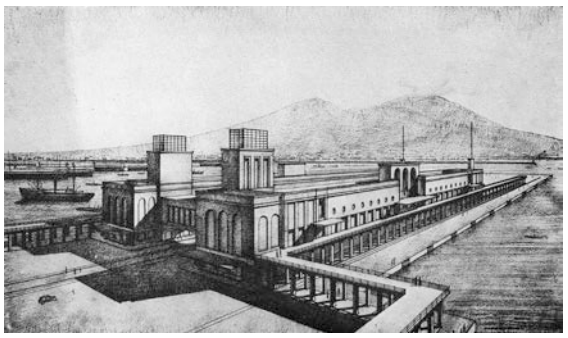


Abb. 865 Cesare Bazzani: Stazione Marittima, Neapel, 1934-36. Perspektive. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 117)



Abb. 866 Cesare Bazzani: Stazione Marittima, Neapel, 1934-36. (Luigi Monzo, 2011)

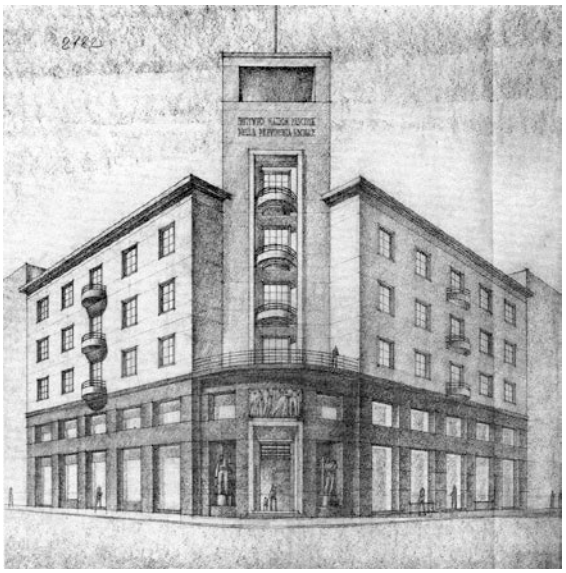


Abb. 867 Cesare Bazzani: Palazzo INFPS, L'Aquila, 1934-36. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 193)

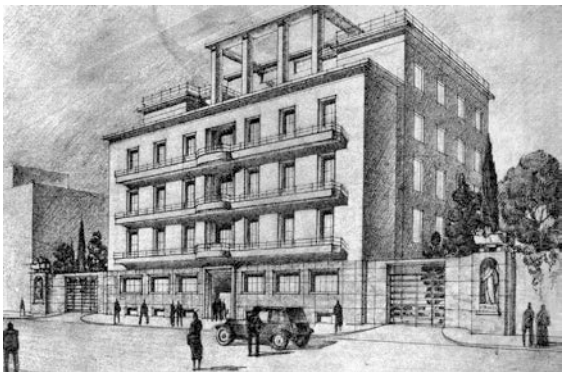


Abb. 868 Cesare Bazzani: Albergo Beta, Terni, 1935-36. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 234)



Abb. 869 Cesare Bazzani: Palazzo del Governo, Terni, 1930-36. Loggia. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 124)



Abb. 870 Cesare Bazzani: Palazzo del Governo, Terni, 1930-36. Fassadendetail. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 123)

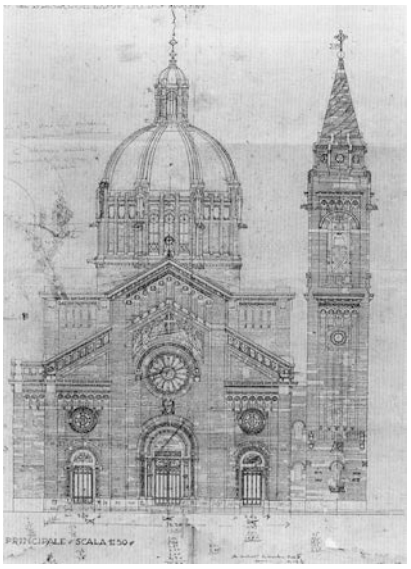


Abb. 871 Cesare Bazzani: SS. Crocifisso, Treia (Macerata), 1903-28. Entwurf, Fassade. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 236)



Abb. 872 Cesare Bazzani: S. Antonio da Padova, Terni, 1923-35. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 227)



Abb. 873 Cesare Bazzani: S. Antonio da Padova, Terni, 1923-35. Fassade. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 133)



Abb. 874 Cesare Nava: S. Andrea, Mailand, 1900-04. (Parrocchiemap.it/Mailand)

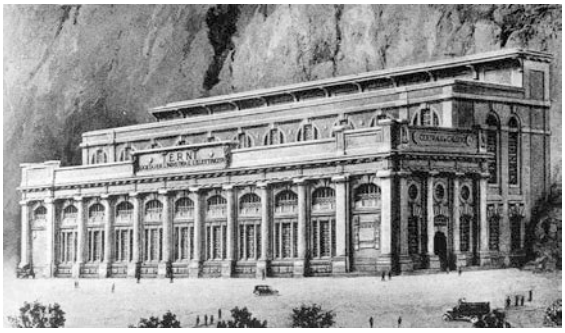


Abb. 875 Cesare Bazzani: Centrale Idroelettrica (Wasserkraftwerk), Galletto (Terni), 1929. Entwurf. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 107)

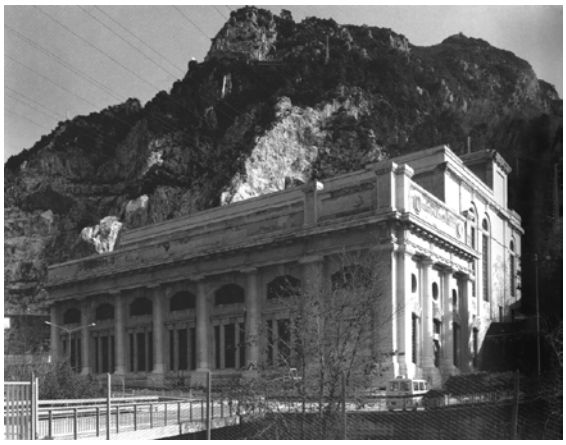


Abb. 876 Cesare Bazzani: Centrale Idroelettrica (Wasserkraftwerk), Galletto (Terni), 1929. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 138)

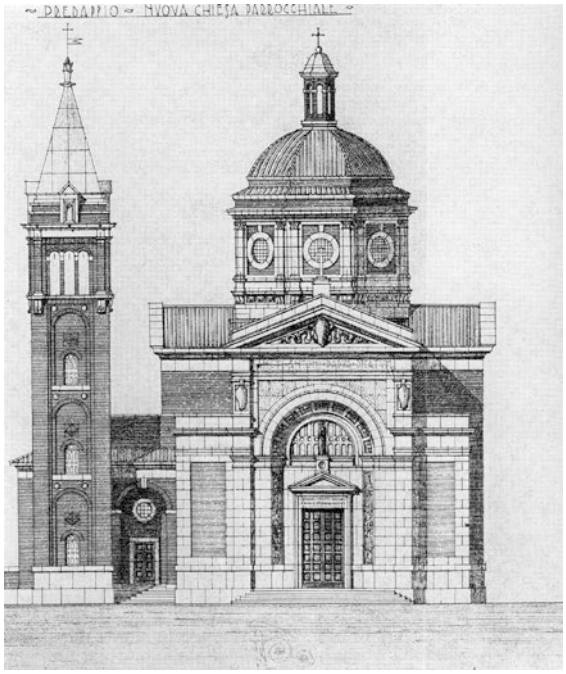


Abb. 877 Cesare Bazzani: S. Antonio da Padova, Predappio Nuova (Forlì), 1926-36. Entwurf. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 208)



Abb. 878 Cesare Bazzani: S. Antonio da Padova, Predappio Nuova (Forlì), 1926-36. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 73)



Abb. 879 Cesare Bazzani: S. Antonio da Padova, Predappio Nuova (Forlì), 1926-36. Innenraum. (Wikipedia, gemeinfrei)

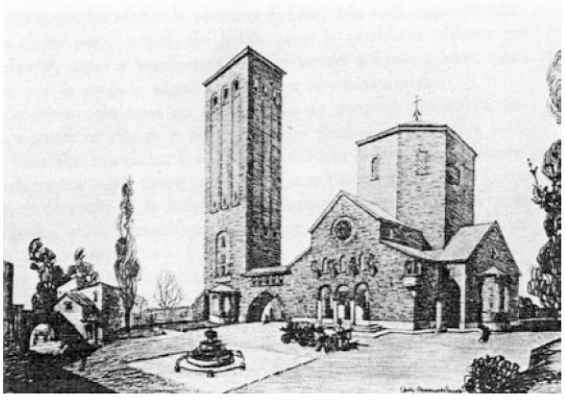


Abb. 880 Florestano di Fausto: S. Antonio da Padova, Predappio Nuova (Forlì), 1926. Entwurf. (Arte Sacra 1932, S. 48)



Abb. 881 Cesare Bazzani: S. Caterina, Messina, 1926-29. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 197)

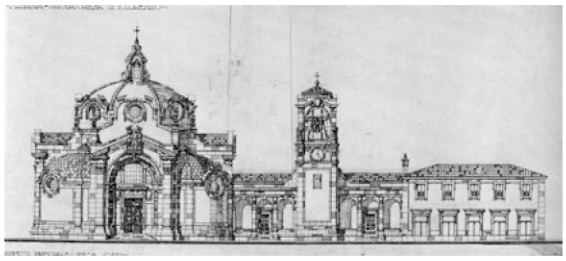


Abb. 882 Cesare Bazzani: S. Maria del Carmelo (urspr. S. Lorenzo), Messina, 1928-31. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 198)



Abb. 883 Cesare Bazzani: S. Maria del Carmelo (urspr. S. Lorenzo), Messina, 1928-31. (Stadio93, Wikipedia)



Abb. 884 Cesare Bazzani: Kathedrale S. Cetteo, Pescara, 1933-36. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 206)



Abb. 885 Carlo Rainaldi: S. Maria in Montesanto (1675) und S. Maria dei Miracoli (1678). Piazza del Popolo, Rom. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 886 Ferdinando Fuga: Chiesa dei Girolamini, Neapel, 1780 (Fassade). (Armando Mancini, 2009, Wikipedia)



Abb. 887 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. (Vicariato 1939, fig. 8)

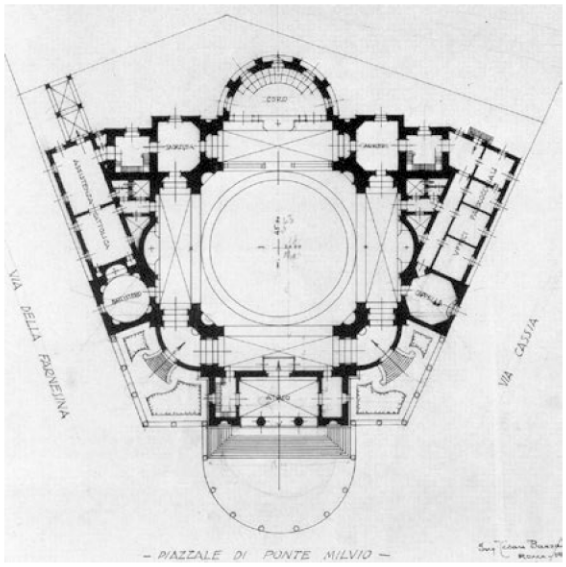


Abb. 888 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Grundriss. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 111)



Abb. 889 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Entwurf, Fassade. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 111)



Abb. 890 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Fassade. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 891 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 892 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Nebeneingang. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 893 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Nebenbau und Glockenturm, Via Farnesina. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 894 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Nebenbau, Via Cassia. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 895 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Innenraum, Blick ins Presbyterium. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 896 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Innenraum, Kirchenschiff, Blick in den Kuppelraum und die Zwickel der Pfeiler. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 897 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Kuppel und Tambour. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 898 Via degli Orti della Farnesina mit Casa littoria rionale (zeitgenössische Aufnahme vom Glockenturm aus).



Abb. 899 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Baustelle, um 1933.



Abb. 900 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. Cesare Bazzani (mit Hut und Krawatte) im Rohbau der Laterne.



Abb. 901 Cesare Bazzani: Gran Madre di Dio, Rom (Vittoria), 1930-33. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 902 Cesare Bazzani: Kathedrale S. Cetteo, Pescara, 1933-36. Entwurf. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 74)



Abb. 903 Cesare Bazzani: Kathedrale S. Cetteo, Pescara, 1933-36. Fassade. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 206)



Abb. 904 Cesare Bazzani: Kathedrale S. Cetteo, Pescara, 1933-36. Innenraum. (Giovanni Lattanzi, foto.inabruzzo.it, http://foto.inabruzzo.it)



Abb. 905 S. Maria in Collemaggio, L'Aquila, o.J. (Fregiampi, 2007, Wikimedia Commons)

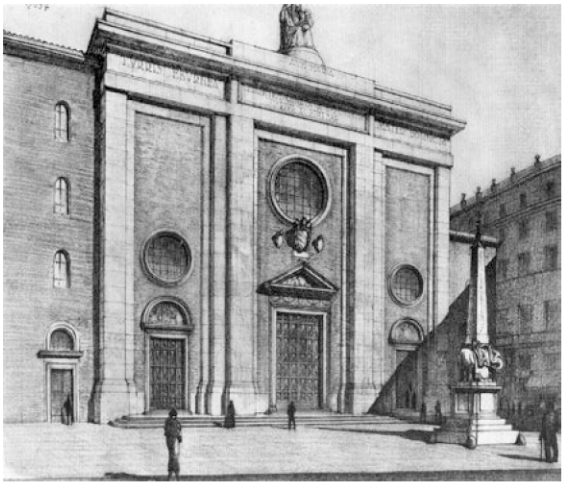


Abb. 906 Cesare Bazzani: Entwurf für die Fassade der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom (nicht ausgeführt), um 1935. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 74)



Abb. 907 Galeazzo Alessi: Kathedrale S. Rufino, Assisi. Umgestaltung des Innenraums, 1571. (Berthold Werner, 2009, Wikimedia Commons)

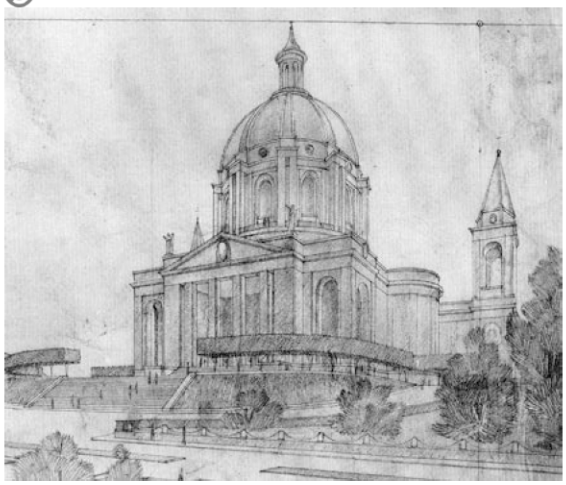


Abb. 908 Cesare Bazzani: Kathedrale S. Giorgio, Addis Abeba (Äthiopien), 1937. (Giorgini/Tocchi 1988, S. 74)



Abb. 909 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. (Vicariato 1939, fig. 6)



Abb. 910 Luftaufnahme der Garbatella (*villini*), 1920er Jahre. (Ostilio Rossi 2012, S. 29)



Abb. 911 *Villini* in der Garbatella, 1920er Jahre. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 912 Innocenzo Sabbatini: Casa albergo (sogn. *intensivi*) per gli sfrattati alla Garbatella (Piazza E. Biffi), Rom (Ostiense), 1927-29. (Ostilio Rossi 2012, S. 43)



Abb. 913 Vincenzo Fasolo: Grundschule ‚Cesare Battisti', Rom, o.J. Im Vordergrund die Piazza Damiano Sauli, die der Kirche (links, nicht im Bild) vorgelagert ist. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 914 Wohn- und Geschäftsgebäude gegenüber der Grundschule ‚Cesare Battisti'. (Luigi Monzo, 2009)

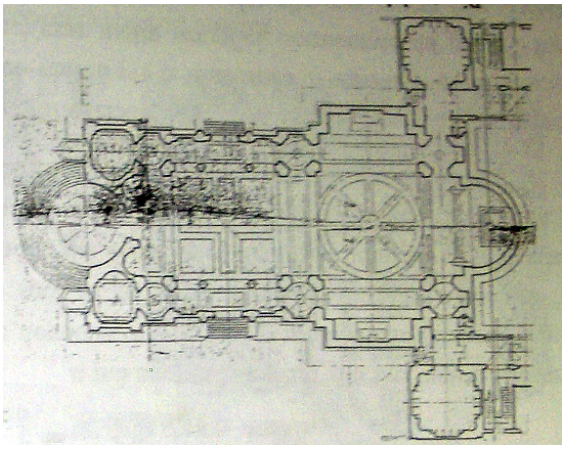


Abb. 915 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Grundriss. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 916 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 917 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 918 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Innenraum. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 919 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Innenraum, Blick in das südliche Seitenschiff. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 920 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Kuppel. (Luigi Monzo, 2009)

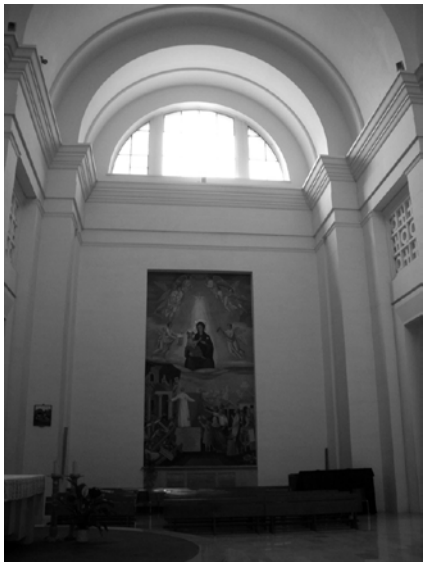


Abb. 921 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Detail, halbkreisförmige Fenster, wie sie von der Kirche S. Maria degli Angeli (Diokletiansthermen) immer wieder abgeleitet worden sind (u.a. Magni, Giovannoni). (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 922 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Detail des kassettierten Tonnengewölbes. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 923 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Detail der Taufkapelle. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 924 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Detail der Dekorationen. (Luigi Monzo, 2009)

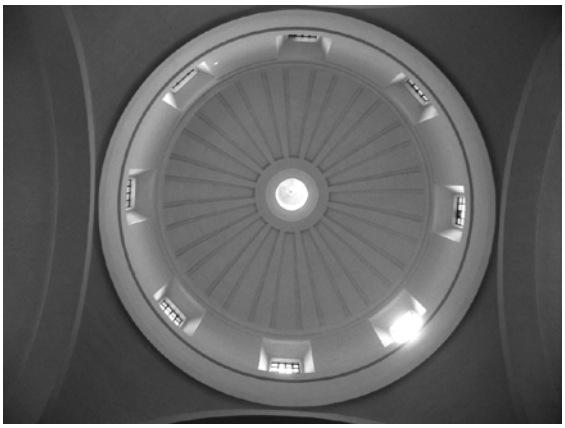


Abb. 925 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Kuppel. (Luigi Monzo, 2009)

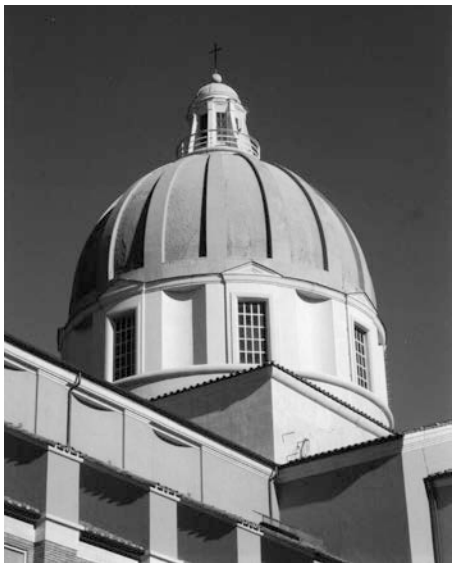


Abb. 926 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Außenbau, Kuppel. (Alemanno 2007, o.S.)



Abb. 927 Giulio Magni: S. Maria Regina Pacis, Rom (Lido di Ostia), 1917-28. Außenbau, Kuppel. (Alemanno 2007, o.S.)



Abb. 928 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Apsis und Kreuzgang. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 929 Alberto Calza Bini: S. Francesco Saverio, Rom (Ostiense), 1931-33. Entwurf, Ansicht der Apsis. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 930 Marcello Piacentini: Casa Madre dei Mutilati, Rom, 1924-28/34-36. (Luigi Monzo, 2012)

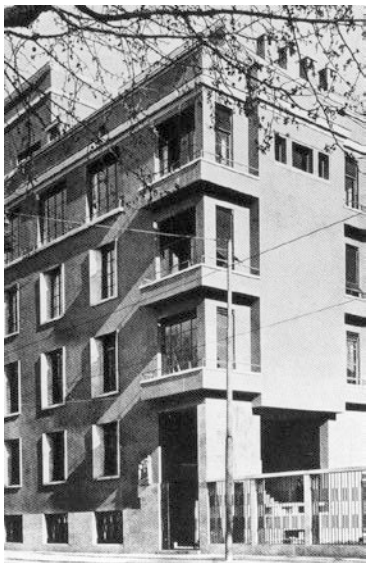


Abb. 931 Marcello Piacentini: Palazzina am Lungotevere Tor di Nona, Rom, 1929-31. (Pisani 2004, S. 97)

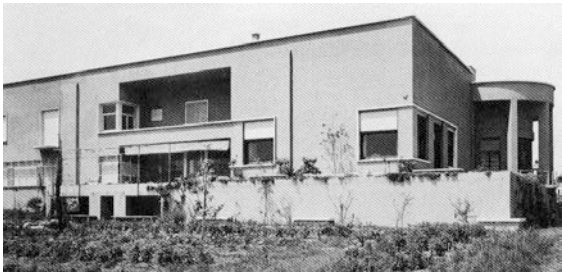


Abb. 932 Marcello Piacentini: Villa Piacentini alla Camilluccia, Rom, 1932. (Pisani 2004, S. 102)

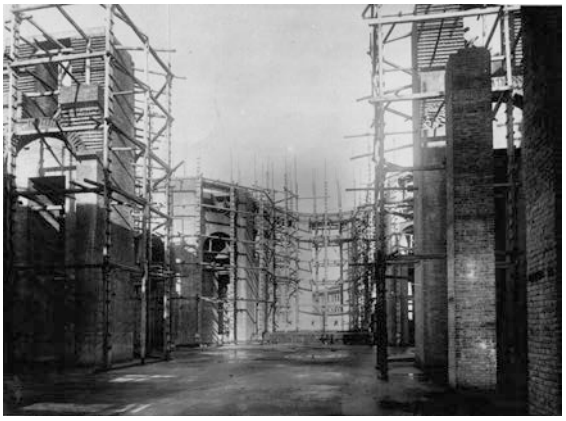


Abb. 933 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re[1], Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Rohbau der Kirche, um 1930. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio 14865/1928)



Abb. 934 Marcello Piacentini: Wohngebäude in der Via Flaminia, Rom, 1923. (Lupano 1991, fig. 45)

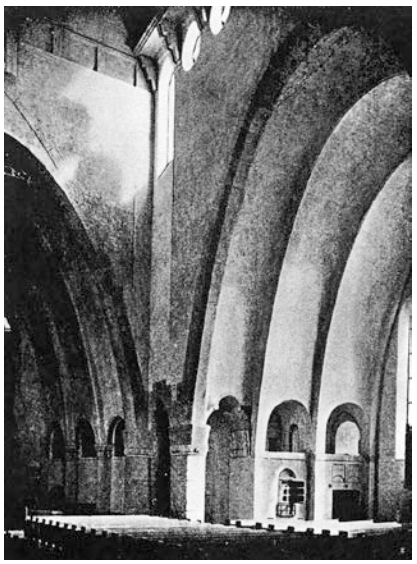


Abb. 935 Lars Israel Wahlman: Engelbrekt-Kirche (Engelbrektskyrken), Stockholm, 1914. (Architettura e arti decorative 1921, S. 41)



Abb. 936 Fritz Höger und Ossip Klarwein: Ev. Kirche am Hohenzollernplatz, Berlin, 1930-33. (Stock 2006, S. 146)

[1] Ursprünglich Tempio Votivo Internazionale per La Pace. Hier zur Vereinfachung ausschließlich Sacro Cuore di Cristo Re genannt.

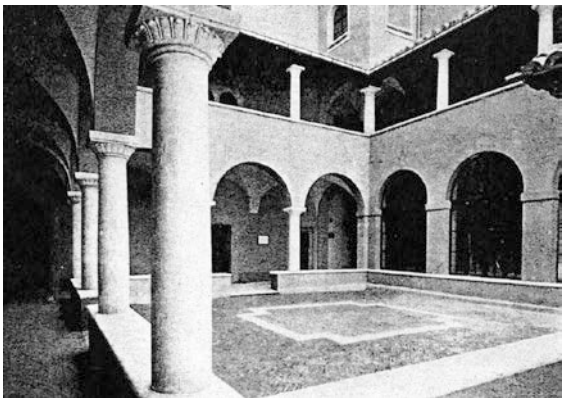


Abb. 937 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Pfarrhaus mit Hof, 1922. (Architettura e arti decorative 1925-26, S. 47)

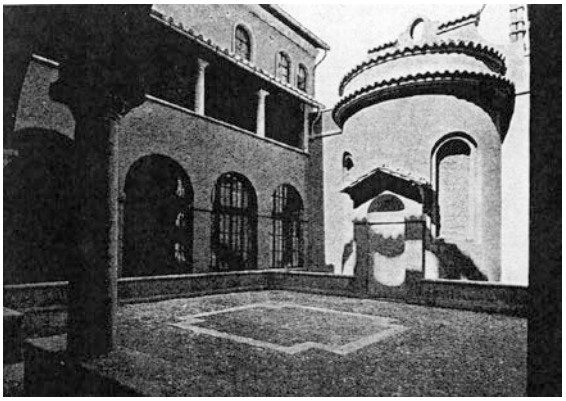


Abb. 938 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Pfarrhof, Apsis der Werktagskapelle, 1922. (Architettura e arti decorative 1925-26, S. 47)

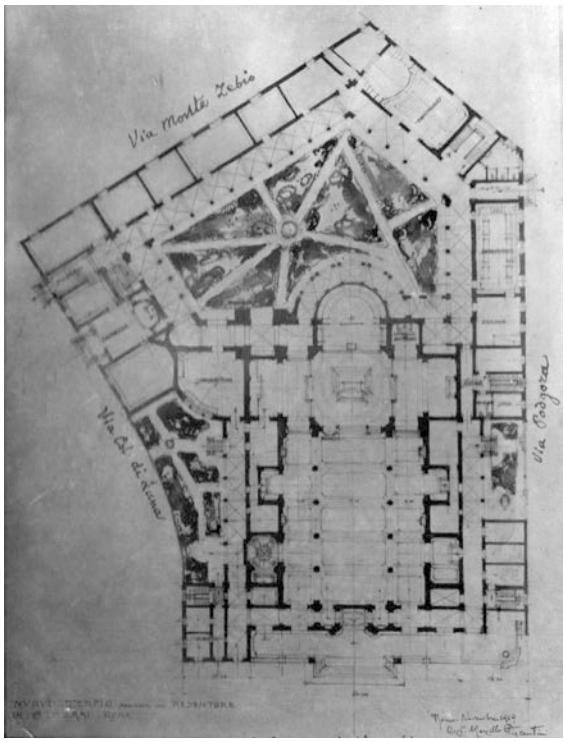


Abb. 939 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf I/1919. Grundriss, November 1919. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 4377/1920)



Abb. 940 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. *Primissimi bozzetti* (früheste Studien). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 4377/1920)



Abb. 941 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. *Primissimi bozzetti* (früheste Studien). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 4377/1920)



Abb. 942 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. *Primissimi bozzetti* (früheste Studien). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 4377/1920)

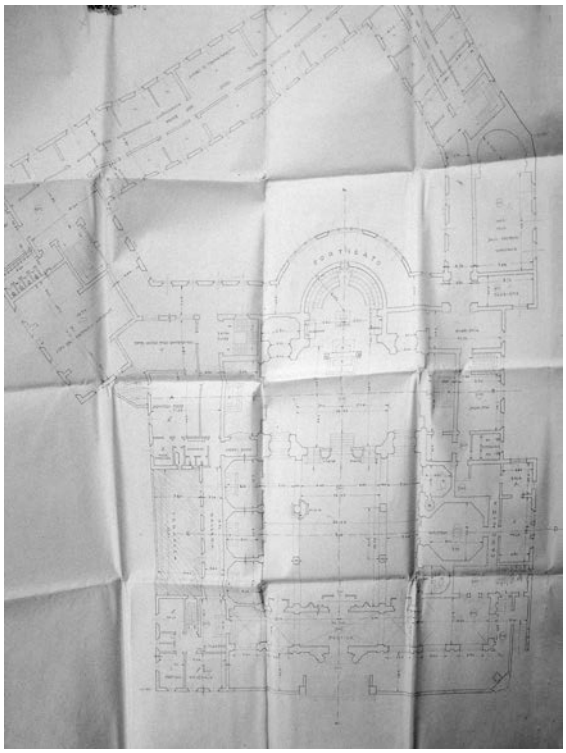


Abb. 943 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf II/1920. Grundriss, September 1920. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 5792/1921)



Abb. 944 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf II/1920. Ansicht, September 1920. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 5792/1921)

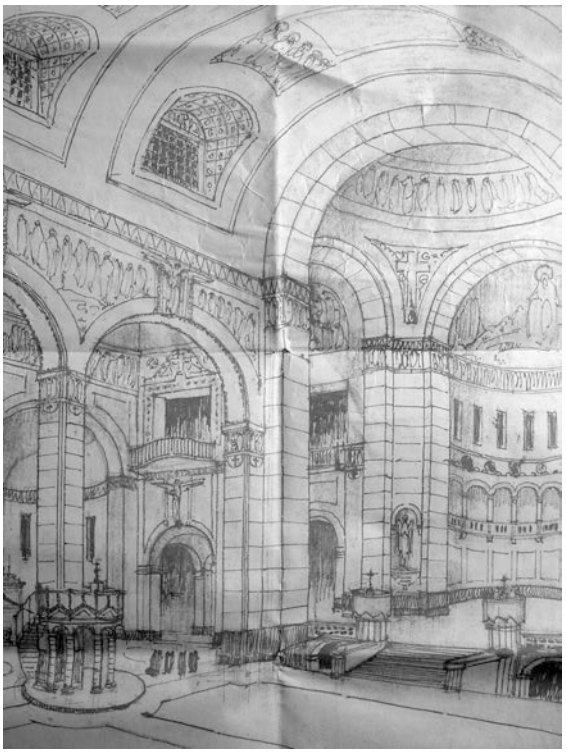


Abb. 945 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf II/1920. Innenraum, September 1920. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 5792/1921)

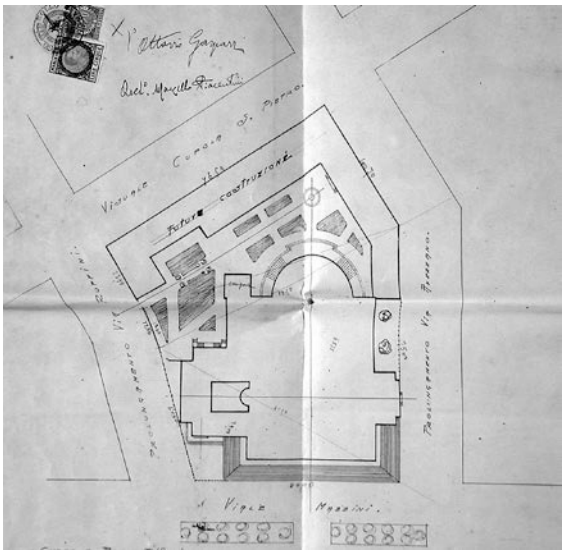


Abb. 946 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922 (genehmigt am 26. Januar 1922). Lageplan. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

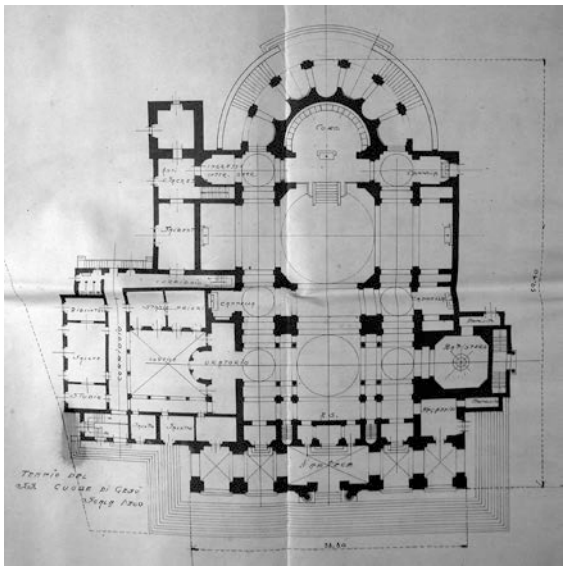


Abb. 947 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Grundriss. Pfarrhaus im vierten Bildquadranten (genehmigt am 26. Januar 1922). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

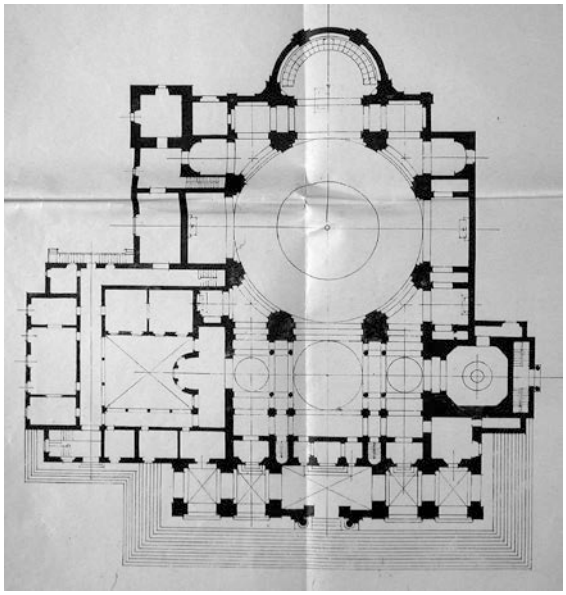


Abb. 948 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf IV/1922b, Variante mit vergrößertem Kuppelraum. Grundriss. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

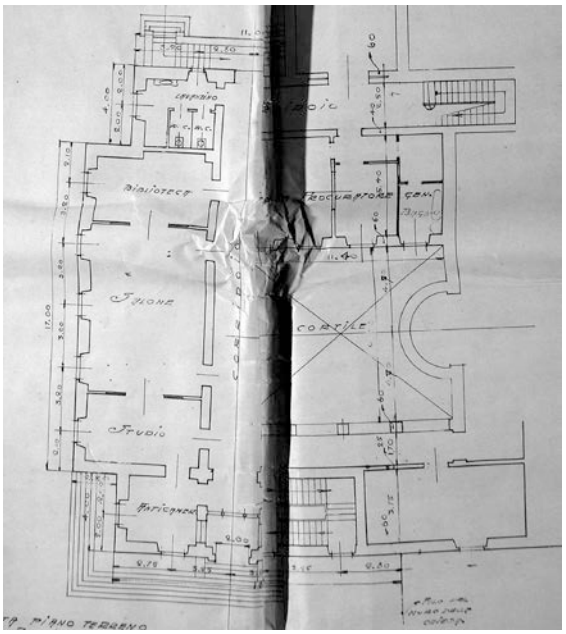


Abb. 949 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Grundriss des Pfarrhauses (Erdgeschoss). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

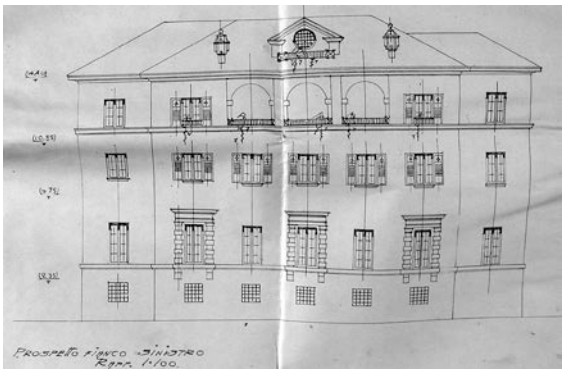


Abb. 950 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Seitenansicht des Pfarrhauses (Via Col di Lana). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

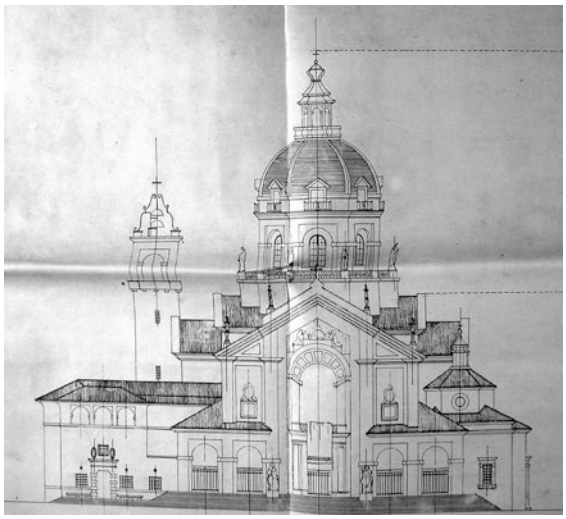


Abb. 951 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Frontalansicht (Viale Mazzini). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

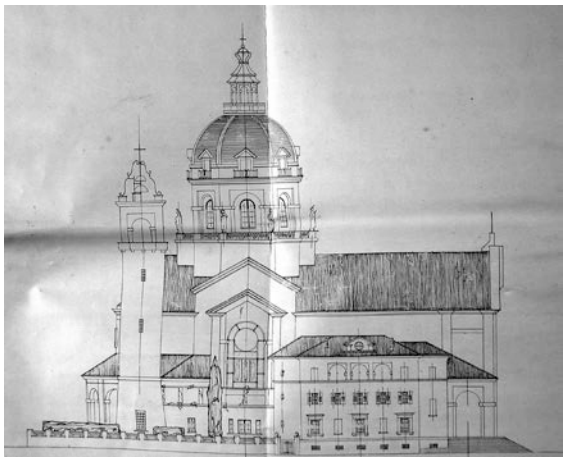


Abb. 952 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Seitenansicht mit Ansicht des Pfarrhauses. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

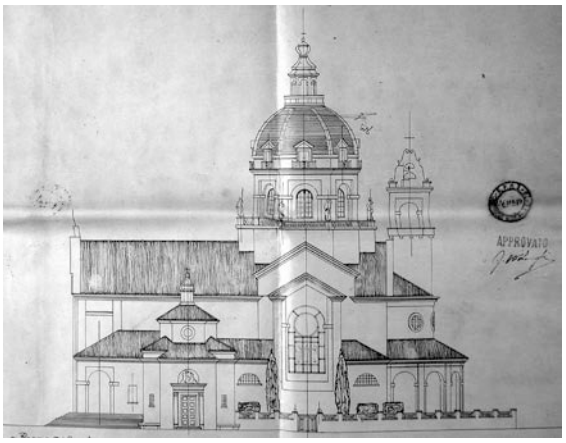


Abb. 953 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Seitenansicht (Via Podgora). Das Baptisterium ist als eigenständige Kapelle deutlich zu erkennen. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio)

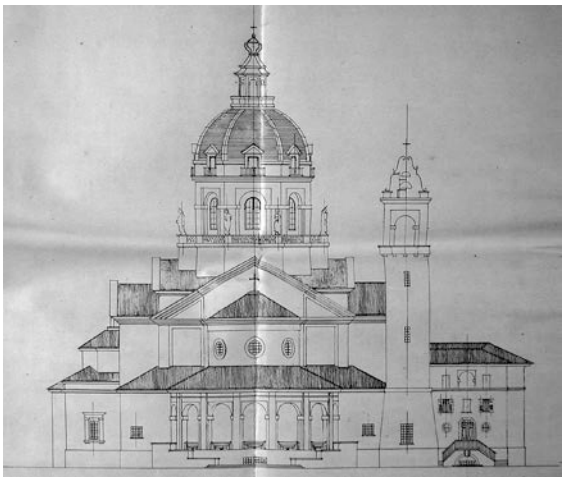


Abb. 954 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Ansicht der Apsispartie. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

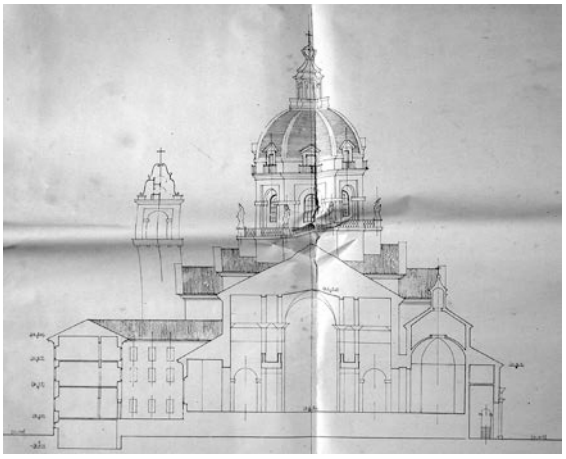


Abb. 955 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Querschnitt Langhaus. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

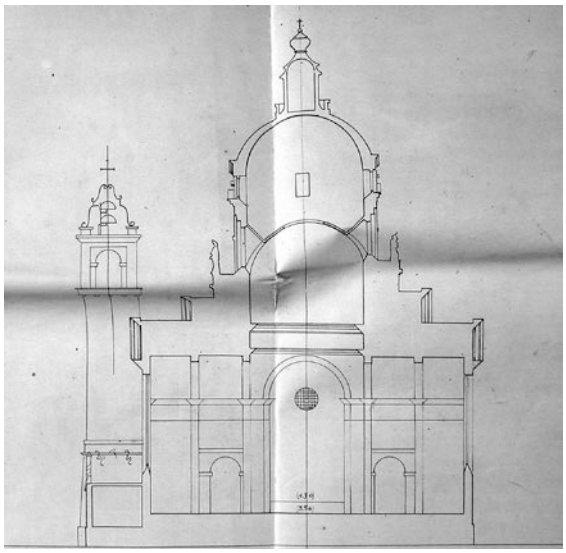


Abb. 956 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Längsschnitt des Querhauses mit Kuppelaufbau. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

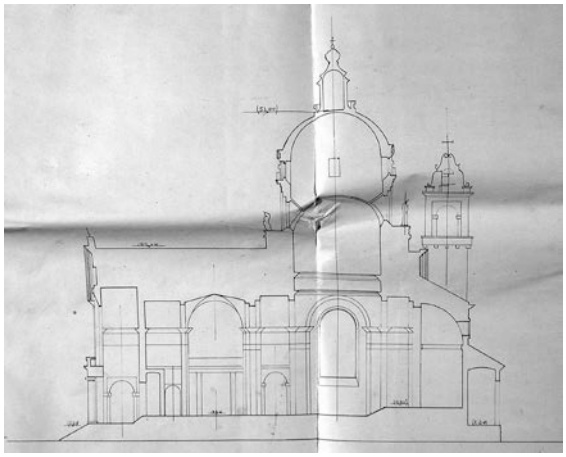


Abb. 957 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Längsschnitt. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)



Abb. 958 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Aquarellierte Ansicht. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)



Abb. 959 Mario De Renzi und Romolo Remotti: Entwurf für eine Landkirche im Agro Romano (Wettbewerbsbeitrag), 1922. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio)

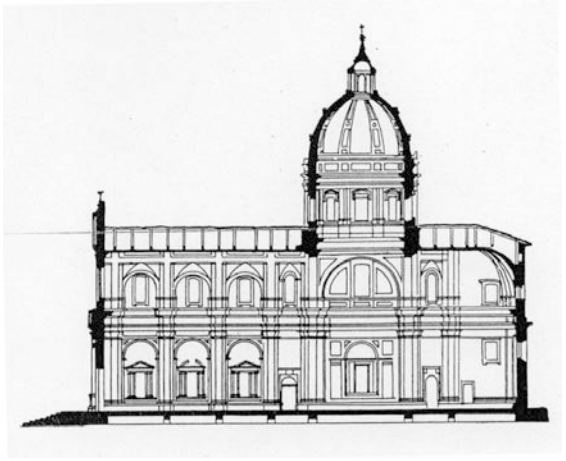


Abb. 960 Giacomo Della Porta; Francesco Grimaldi; Carlo Maderno: S. Andrea della Valle, Rom, 1590-1650. Längsschnitt. (Architettura 1934, S. 514)

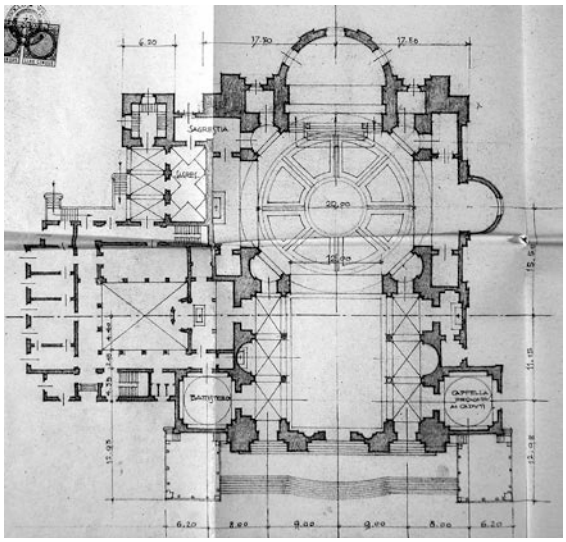


Abb. 961 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf V/1925 (in der Architettura e arti decorative 1925 veröffentlicht). Grundriss. Gleich hinter der Fassade die Querachse mit dem Baptisterium (links) und der Gefallenenkapelle (rechts). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

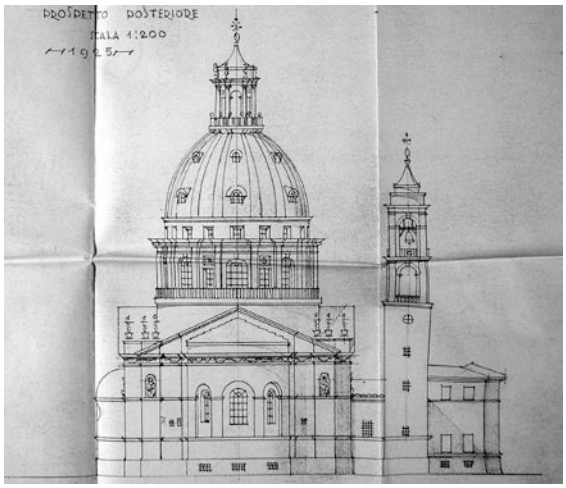


Abb. 962 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf V/1925. Ansicht der Apsispartie. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

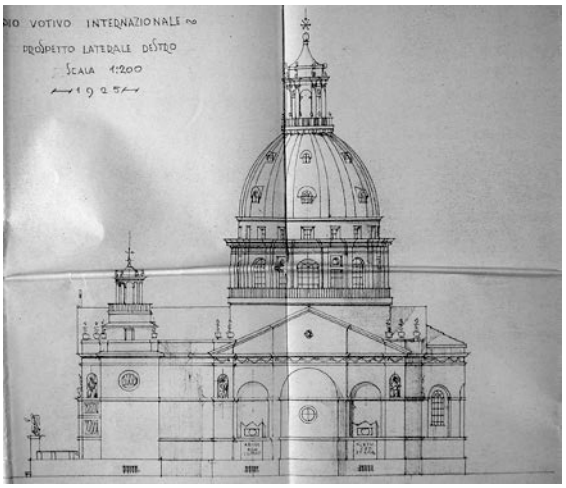


Abb. 963 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf V/1925. Seitenansicht (Via Podgora). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

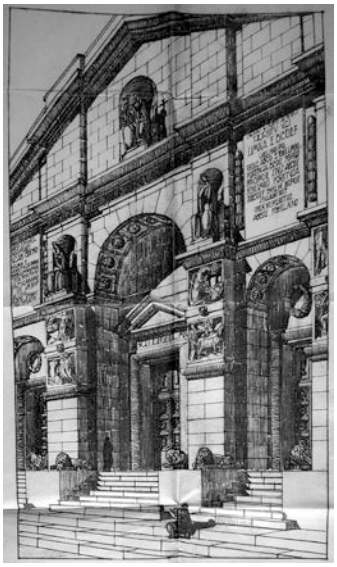


Abb. 964 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf V/1925. Fassade. (Architettura e arti decorative 1925-26, S. 44)

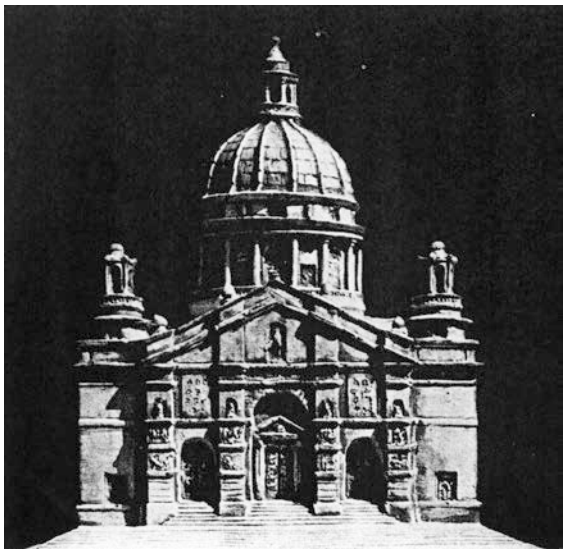


Abb. 965 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf V/1925. Gipsmodell. (Architettura e arti decorative 1925-26, S. 43)

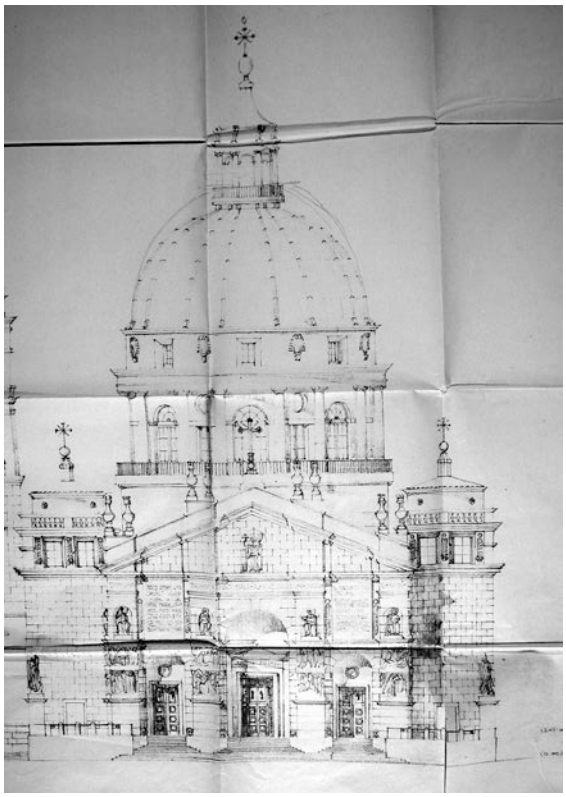


Abb. 966 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VI/1925b, Variante mit veränderten Fassadentürmen und Kuppel ohne Fenster. Ansicht. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)



Abb. 967 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VI/1925b, Variante mit veränderten Fassadentürmen und Kuppel ohne Fenster. Axonometrie über die Ecke Podgora/Castelgomberto. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)



Abb. 968 S. Maria dell'Orto, Rom, 1489-1567. (LPLT, 2010, Wikipedia)

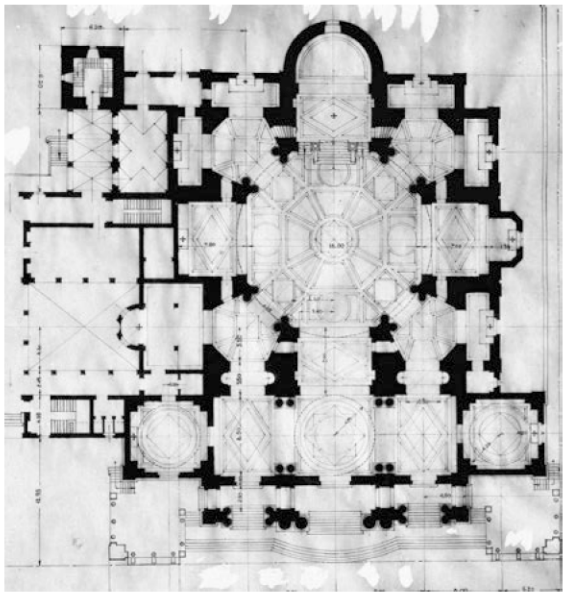


Abb. 969 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VII/1925c. Grundriss.

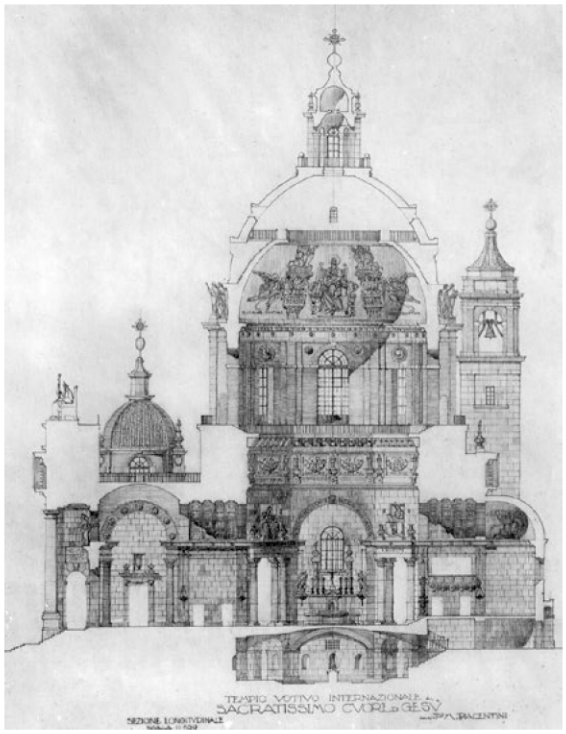


Abb. 970 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VII/1925c. Längsschnitt. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

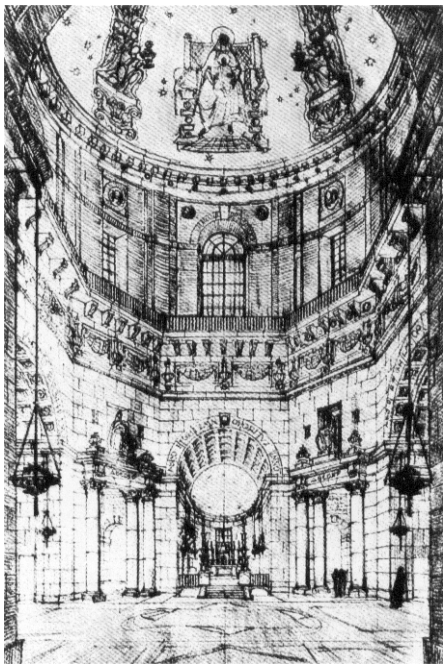


Abb. 971 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VII/1925c. Innenraumperspektive. (Architettura e arti decorative 1925-26, S. 45)



Abb. 972 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VII/1925c. Frontalansicht (Viale Mazzini). (Arrighini 1995, o.S.)



Abb. 973 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VII/1925c. Perspektive. (Arte Cristiana 1935, S. 175)

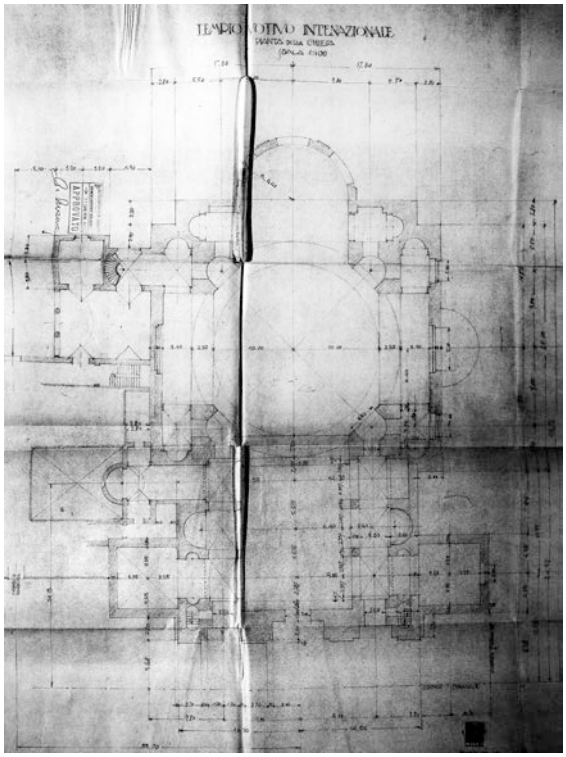


Abb. 974 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VIII/1928 (genehmigt am 31. Juli 1928). Grundriss. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

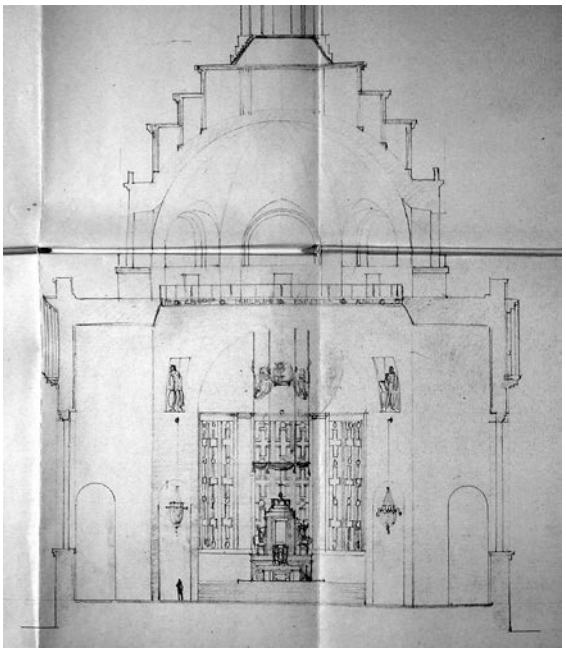


Abb. 975 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VIII/1928. Querschnitt. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

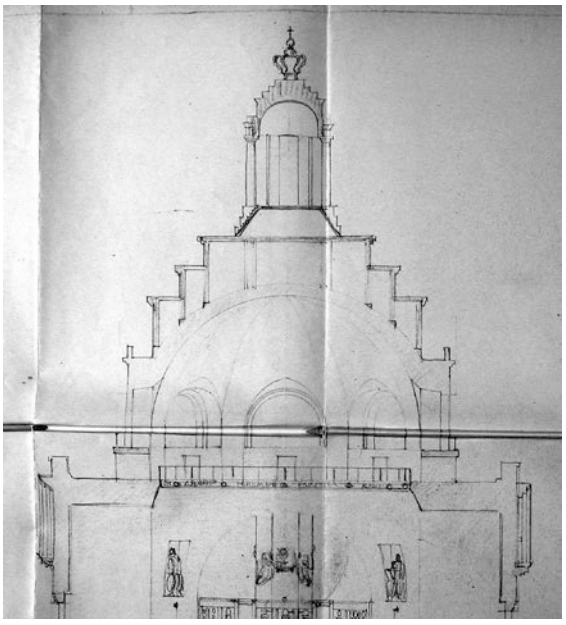


Abb. 976 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VIII/1928. Querschnitt der Kuppel. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

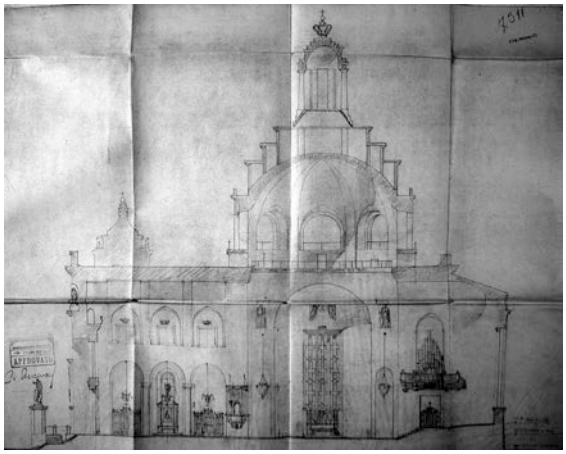


Abb. 977 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VIII/1928. Längsschnitt. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

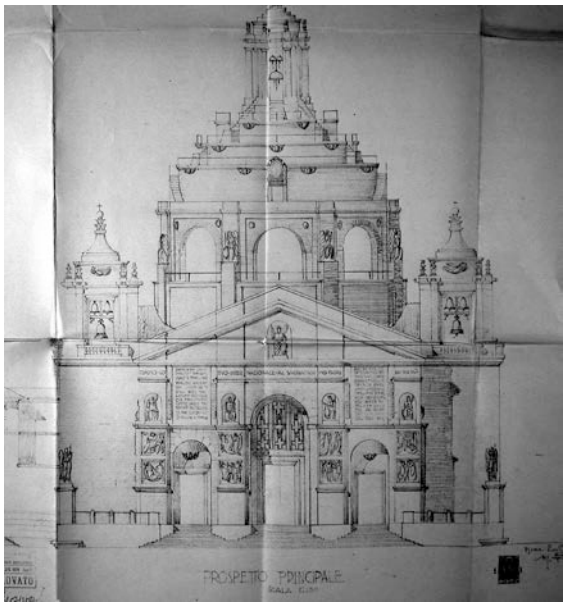


Abb. 978 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VIII/1928. Frontalansicht (Viale Mazzini). (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)



Abb. 979 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Gipsmodell (Ansicht von der Seite, Via Podgora). Datierung nicht möglich, vermutlich zwischen 1926 und 1928. (Arrighini 1995, o.S.)



Abb. 980 Marcello Piacentini: Banca d'Italia, Rom, 1914-23. (De Rose 1995, S. 133)

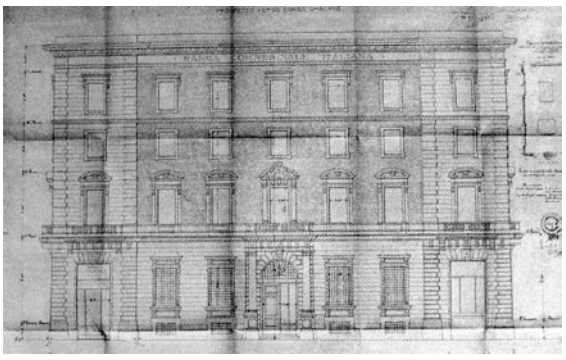


Abb. 981 Marcello Piacentini: Banca Commerciale Italiana, Rom, 1916-18. (De Rose 1995, S. 134)



Abb. 982 Marcello Piacentini: Villino Gasparri, Rom, 1911-13. (Lupano 1991, fig. 33)



Abb. 983 Marcello Piacentini: Palazzina Allegri in der Via Nicotera, Rom, 1913-19. (Lupano 1991, fig. 35)

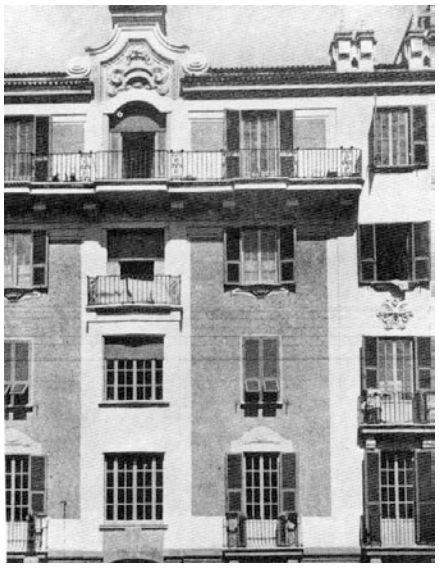


Abb. 984 Marcello Piacentini: Wohnhaus in der Via Depretis, Rom, 1914-17. (Lupano 1991, fig. 39)



Abb. 985 Marcello Piacentini: Palazzina im Viale Regina, Rom, 1915-16. (Lupano 1991, fig. 41)



Abb. 986 Marcello Piacentini: Palazzina in der Via Savoia, Rom, 1920. (Lupano 1991, fig. 38)

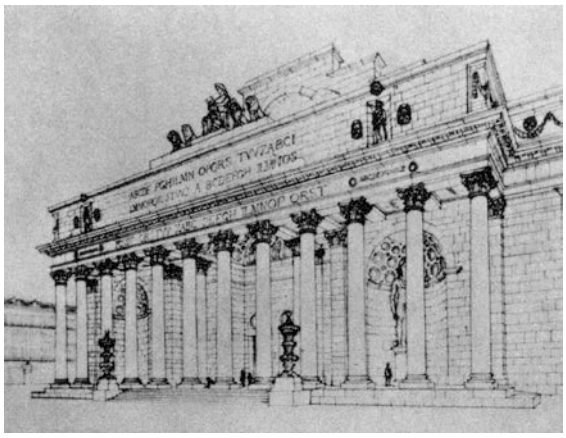


Abb. 987 Marcello Piacentini: Entwurf für das Teatro Massimo, Rom, 1923. (De Rose 1995, S. 163)



Abb. 988 Marcello Piacentini: Entwurf für den Sitz der Chicago Tribune (Wettbewerbsbeitrag), 1922. (De Rose 1995, S. 156)

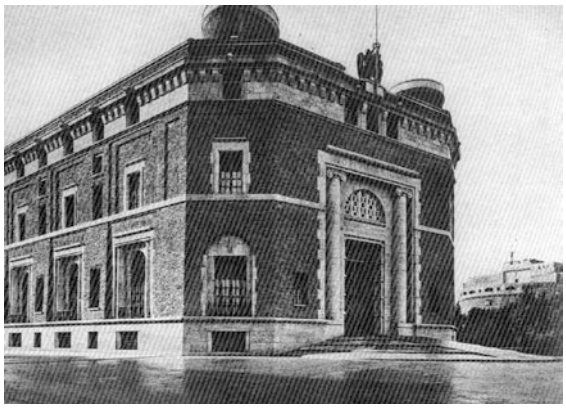


Abb. 989 Marcello Piacentini: Casa Madre dei Mutilati, Rom, 1924-28/34-36. Erster Bauabschnitt. (Lupano 1991, fig. 75)

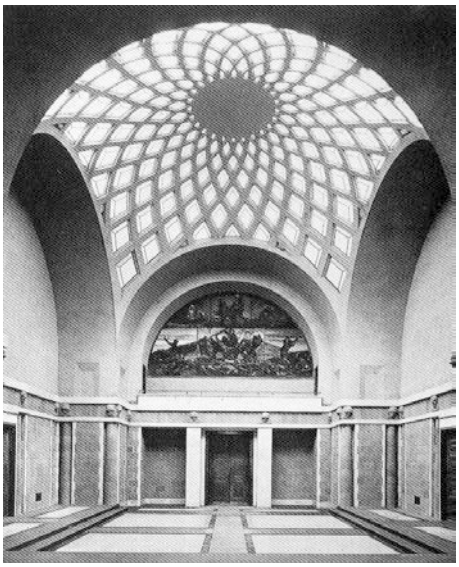


Abb. 990 Marcello Piacentini: Casa Madre dei Mutilati, Rom, 1924-28/34-36. Erster Bauabschnitt (1924-28). Versammlungsraum. (Lupano 1991, fig. 77)



Abb. 991 Marcello Piacentini: Casa Madre dei Mutilati, Rom, 1924-28/34-36. Zweiter Bauabschnitt (1934-36). Zu beachten v.a. das Rahmenwerk am Turmaufbau. (Kirk 2005 II, S. 96)

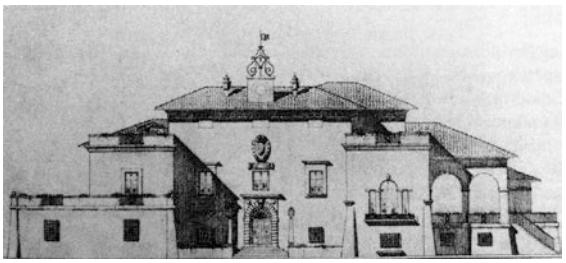


Abb. 992 Marcello Piacentini: Casale Fogaccia, Rom, 1922-29. Ursprünglicher Entwurf. (De Rose 1995, S. 162)



Abb. 993 Marcello Piacentini: Casale Fogaccia, Rom, 1922-29. (De Rose 1995, S. 74)

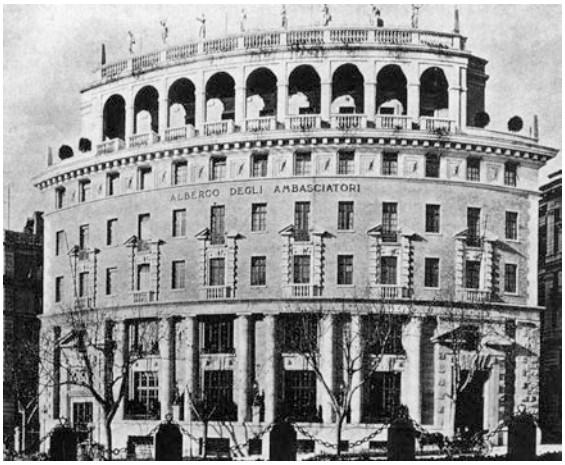


Abb. 994 Marcello Piacentini: Albergo Ambasciatori, Rom, 1925. (De Rose 1995, S. 173)

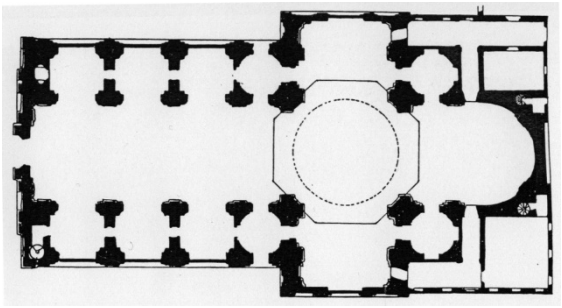


Abb. 995 Giacomo Della Porta; Francesco Grimaldi; Carlo Maderno: S. Andrea della Valle, Rom, 1590-1650. Grundriss. (Architettura 1934, S. 514)

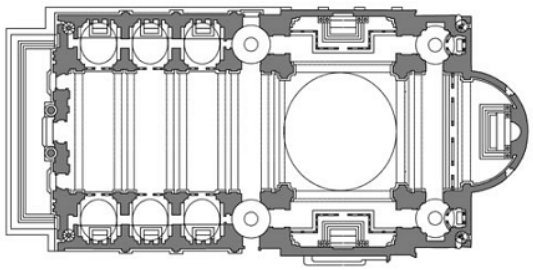


Abb. 996 Vignola; Giacomo Della Porta: Il Gesù, Rom, 1568-80. Grundriss. (Domus Dei 1929, S. 102)

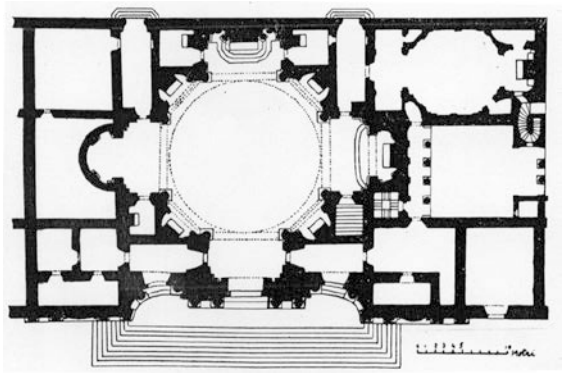


Abb. 997 Girolamo Rainaldi; Francesco Borromini; Carlo Rainaldi: S. Agnese in Agone, Rom, 1652-72. Grundriss. (Architettura 1934, S. 514)

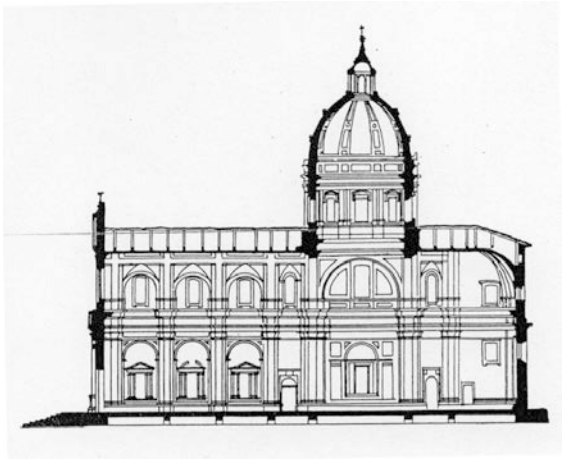


Abb. 998 Giacomo Della Porta; Francesco Grimaldi; Carlo Maderno: S. Andrea della Valle, Rom, 1590-1650. Längsschnitt. (Architettura 1934, S. 514)

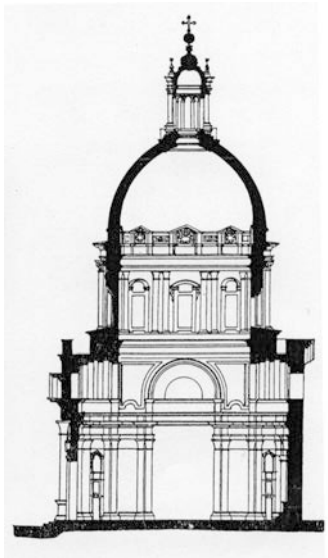


Abb. 999 Girolamo Rainaldi; Francesco Borromini; Carlo Rainaldi: S. Agnese in Agone, Rom, 1652-72. Längsschnitt. (Architettura 1934, S. 514)

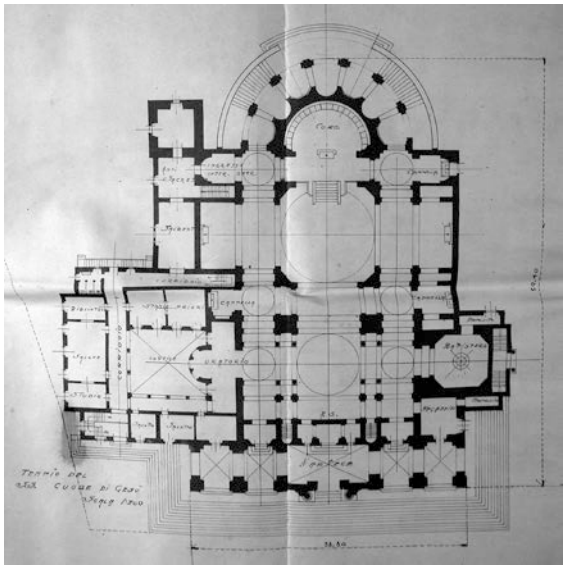


Abb. 1000 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf III/1922. Grundriss. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

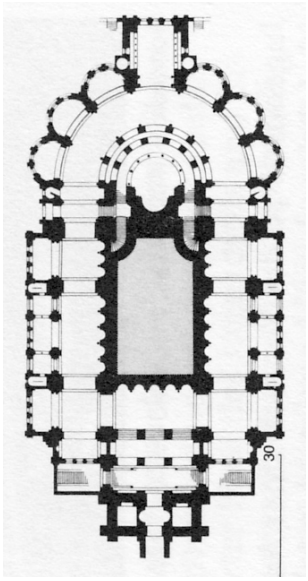


Abb. 1001 Paul Abadie: Sacré-Cœur de Montmartre, Paris, 1875-1919. Grundriss. (Koch 1994, S. 273)



Abb. 1002 Mario Ridolfi: Palazzina in einem der neuen Quartiere Roms, Wettbewerbsentwurf, 1927. (Ciucci/Muratore 2004, S. 85)

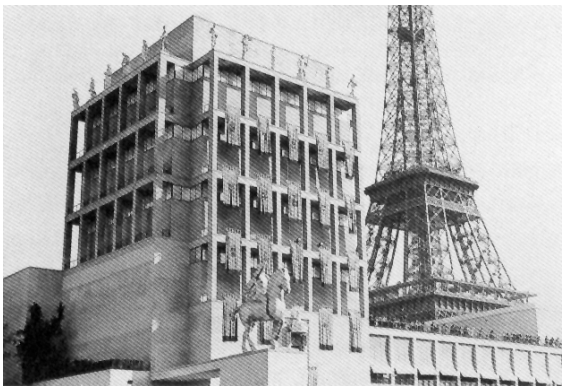


Abb. 1003 Marcello Piacentini und Giuseppe Pagano: Italienischer Pavillon bei der Weltausstellung in Paris, 1936-37. (Pisani 2004, S. 137)

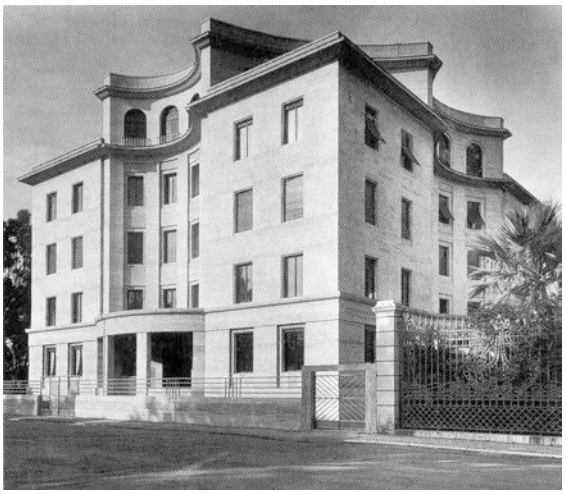


Abb. 1004 Giuseppe Capponi und Pier Luigi Nervi: Palazzina am Lungotevere Arnaldo da Brescia (auch Palazzina Nervi-Nebbiosi), Rom, 1926-29. (Ciucci/Muratore 2004, S. 93)

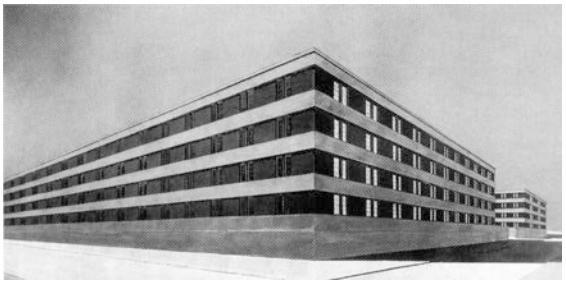


Abb. 1005 Giuseppe Capponi: Manifattura Tabacchi, Rom, 1928. Entwurf. (Ciucci/Muratore 2004, S. 93)



Abb. 1006 Pietro Aschieri: Palazzina de'Salvi, Rom, 1929-31. (Ciucci/Muratore 2004, S. 93)



Abb. 1007 Gino Franzi: Palazzina in der Via Archimede, Rom, 1930. (Ostilio Rossi 2012, S. 59)



Abb. 1008 Pietro Aschieri: Casa di Lavoro dei Ciechi di Guerra, Rom, 1930-31. (Ciucci/Muratore 2004, S. 94)



Abb. 1009 Giuseppe Capponi: Botanisches Institut auf dem Campus der Città universitaria, Rom, 1933-35. (Ciucci/Muratore 2004, S. 280)



Abb. 1010 Marcello Piacentini: Rektoratsgebäude der Città universitaria, Rom, 1932-35. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1011 Marcello Piacentini: Palazzo di Giustizia, Mailand, 1931-40. (Ciucci/Muratore 2004, S. 378)



Abb. 1012 Marcello Piacentini: Hauptsitz des Banco di Napoli, Neapel, 1939-40. (Lupano 1991, fig. 181)



Abb. 1013 Marcello Piacentini: Ministero delle Corporazioni, Rom, 1927-32. Modell des ursprünglichen Entwurfs. (Lupano 1991, fig. 89)

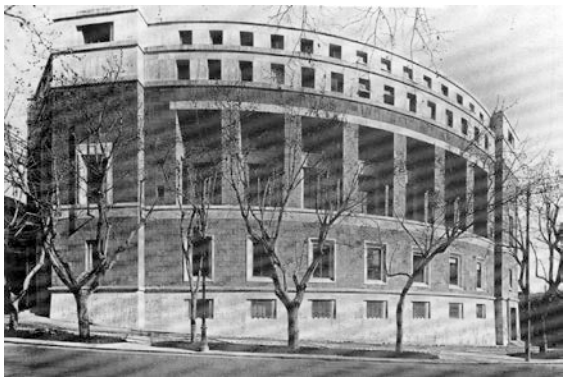


Abb. 1014 Marcello Piacentini: Ministero delle Corporazioni, Rom, 1927-32. (Lupano 1991, fig. 92)



Abb. 1015 Giuseppe Vaccaro und Gino Franzi: Palazzo delle Poste, Neapel, 1928-29. Wettbewerbsentwurf. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 3)



Abb. 1016 Giuseppe Vaccaro und Gino Franzi: Palazzo delle Poste, Neapel, 1932-36. Ausgeführter Entwurf. (Luigi Monzo, 2007)



Abb. 1017 Giuseppe Vaccaro und Gino Franzi: Palazzo delle Poste, Neapel, 1932-36. Ausgeführter Entwurf. Haupteingang. (Luigi Monzo, 2007)



Abb. 1018 Marcello Piacentini: ICP-Quartier Pamphily, Rom, 1932-37. (Ciucci/Muratore 2004, S. 196)



Abb. 1019 Marcello Piacentini: ICP-Quartier Pamphily, Rom, 1932-37. (Ciucci/Muratore 2004, S. 196)

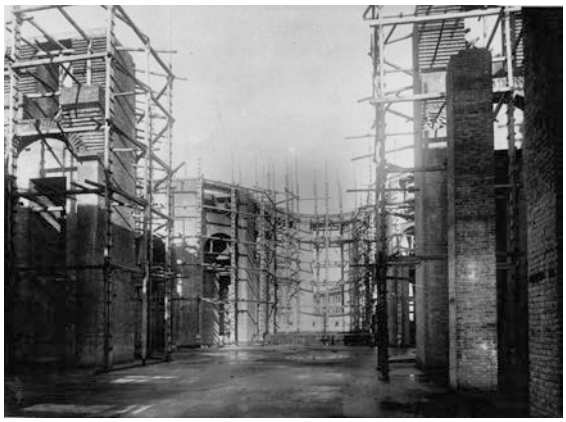


Abb. 1020 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Baustellenfoto, um 1930. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

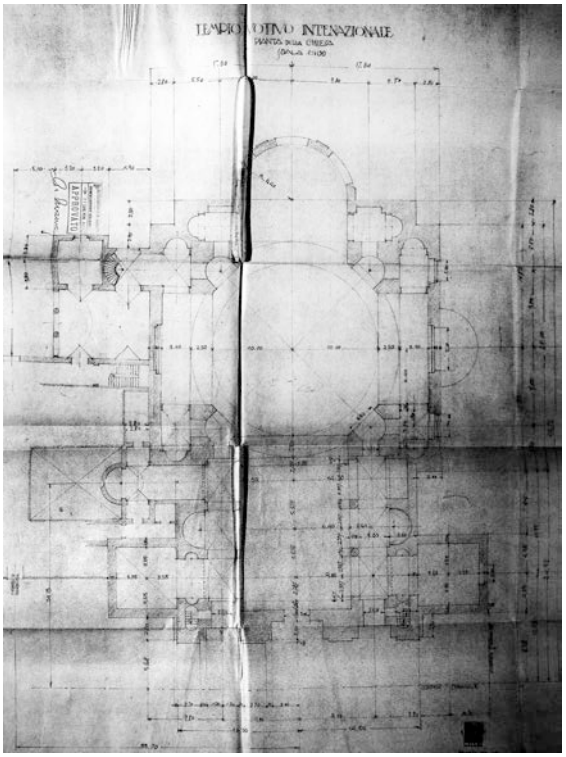


Abb. 1021 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf VI/1928 (genehmigt am 31. Juli 1928). Grundriss. (ASC Rom, Ispettorato Edilizio, 14865/1928)

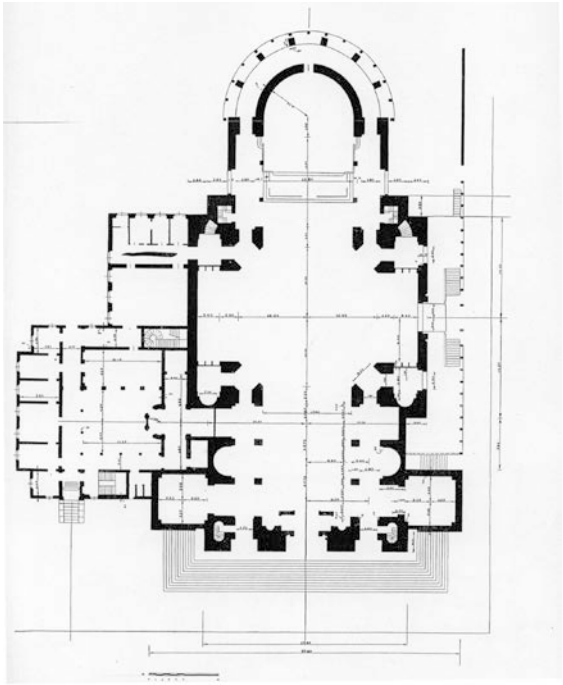


Abb. 1022 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf IX/1931. Grundriss. (Architettura 1934, S. 515)

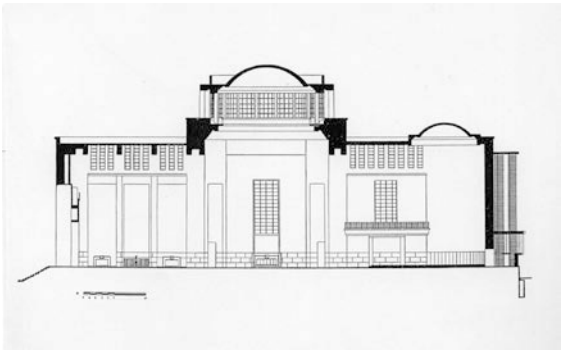


Abb. 1023 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf IX/1931. Längsschnitt. (Architettura 1934, S. 517)

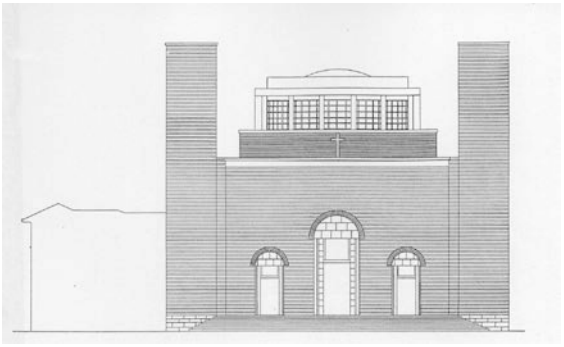


Abb. 1024 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf IX/1931. Frontalansicht (Viale Mazzini). (Architettura 1934, S. 516)

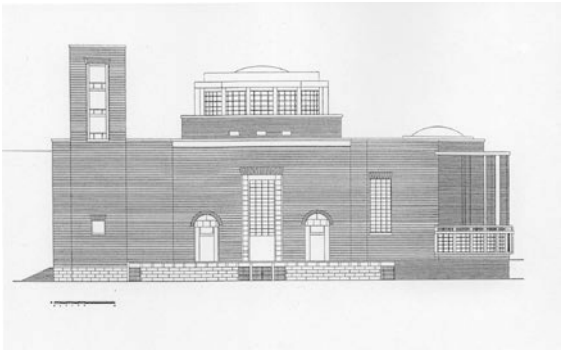


Abb. 1025 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf IX/1931. Seitenansicht (Via Podgora). (Architettura 1934, S. 517)

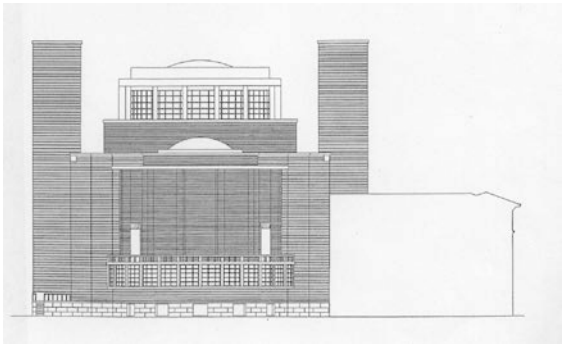


Abb. 1026 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf IX/1931. Ansicht der Apsispartie. (Architettura 1934, S. 516)

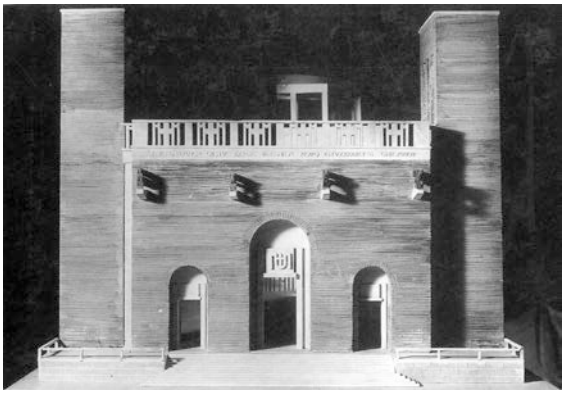


Abb. 1027 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf IX/1931. Holzmodell. Hier ist die Fassade noch mit Plastiken der Evangelisten und einer hohen Attika über dem stilisierten Fries geschmückt. (Arrighini 1995, o.S.)



Abb. 1028 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Entwurf IX/1931. Schnitt durch das Holzmodell. (Arrighini 1995, o.S.)

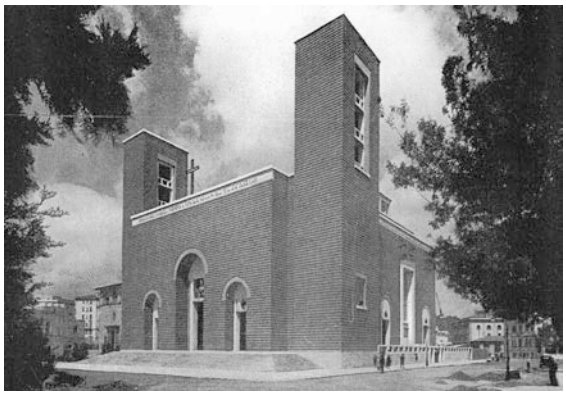


Abb. 1029 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Fassade. (Architettura 1934, S. 513)



Abb. 1030 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Ecke Podgora/Castelgomberto. (Architettura 1934, S. 518)

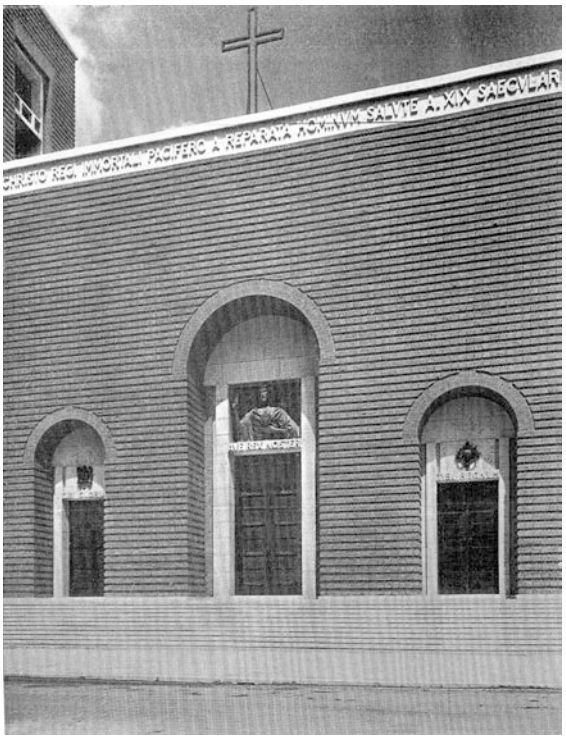


Abb. 1031 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Fassadenportale und stilisierter Fries. (Architettura 1934, S. 520)



Abb. 1032 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Hauptportal mit der Herz-Jesu-Plastik von Arturo Martini. (Arte Cristiana 1935, S. 182)

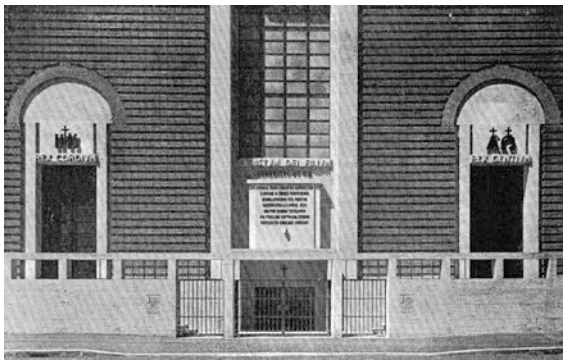


Abb. 1033 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Seitenportale (Via Podgora). (Architettura 1934, S. 519)

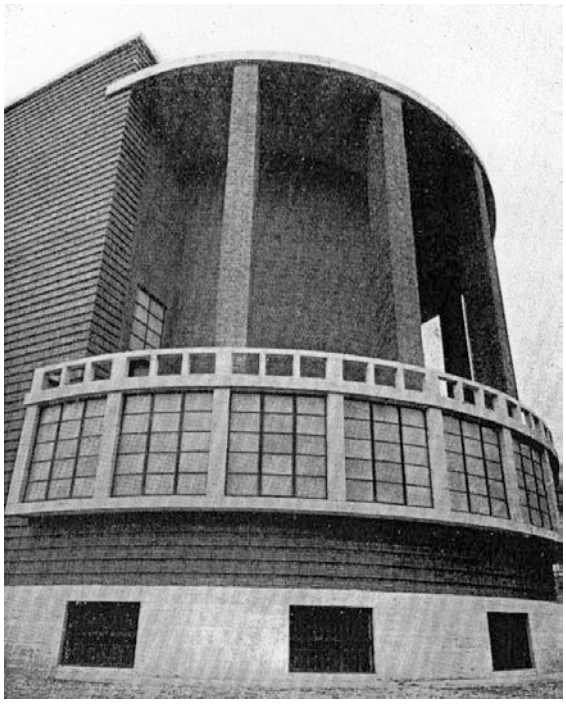


Abb. 1034 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Pfeilerkranz der Apsis und Fensterband. (Architettura 1934, S. 519)

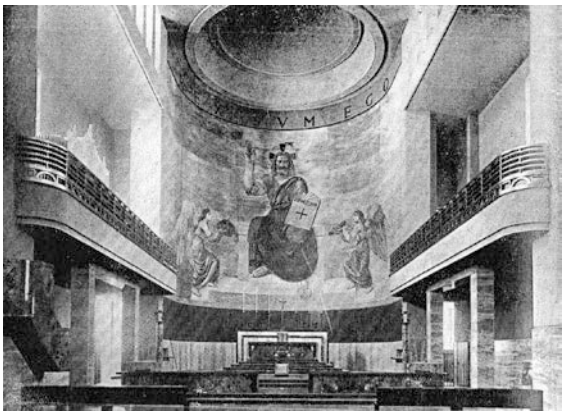


Abb. 1035 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Altarraum mit Emporen und großem Christuskönig-Fresko von Achille Funi. (Arte Cristiana 1935, S. 178)

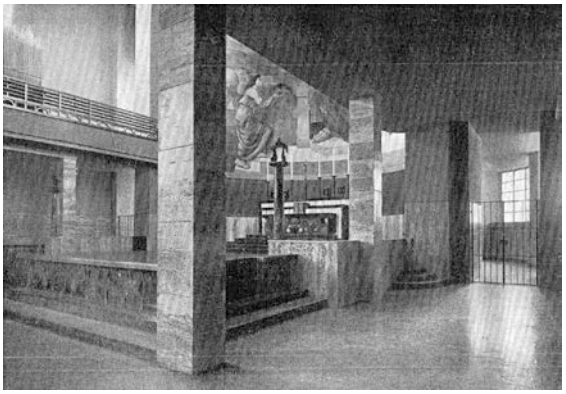


Abb. 1036 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Blick in den Altarraum und den Umgang der Chorumgang. (Architettura 1934, S. 526)

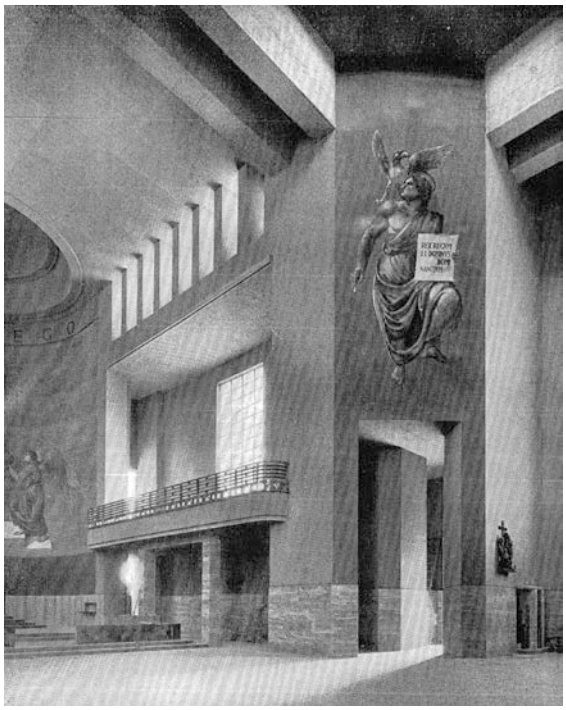


Abb. 1037 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Altarraum, Empore und Raumpfeiler. Zu beachten, die Lichtschlitze und die Flächenverglasung. (Architettura 1934, S. 525)



Abb. 1038 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Kanzel aus grünem Marmor. (Architettura 1934, S. 526)



Abb. 1039 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. blick vom Raum unter der Kalotte in den Altarraum. (Architettura 1934, S. 522)



Abb. 1040 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Raumpfeiler mit den Fresken der Evangelisten (Achille Funi), aufgedoppelte Stahlbetonträger, abgestuftes Tambourauflager, Tambour mit Fensterband, Kalotte. (Architettura 1934, S. 523)

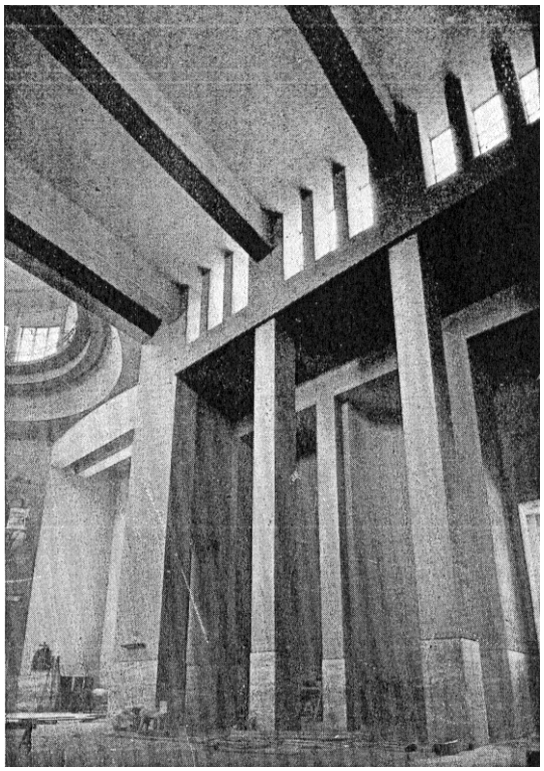


Abb. 1041 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Blick in das rechte Seitenschiff. (Arte Cristiana 1935, S. 181)

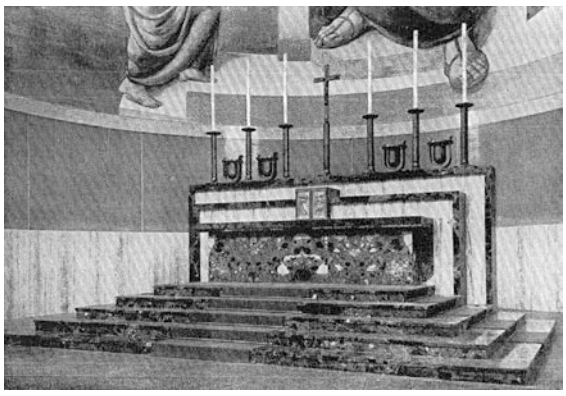


Abb. 1042 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Hochaltar. (Architettura 1934, S. 527)

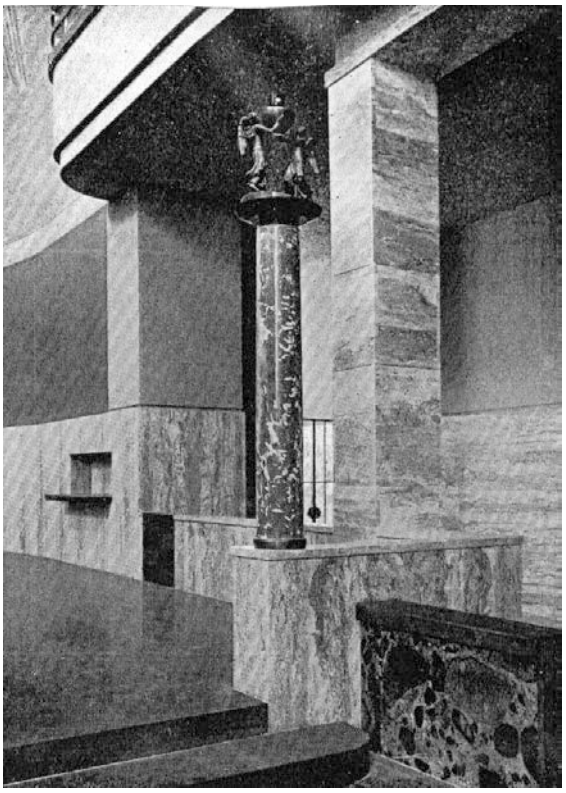


Abb. 1043 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Verkleidung der unteren Zonen mit Naturstein. (Architettura 1934, S. 527)

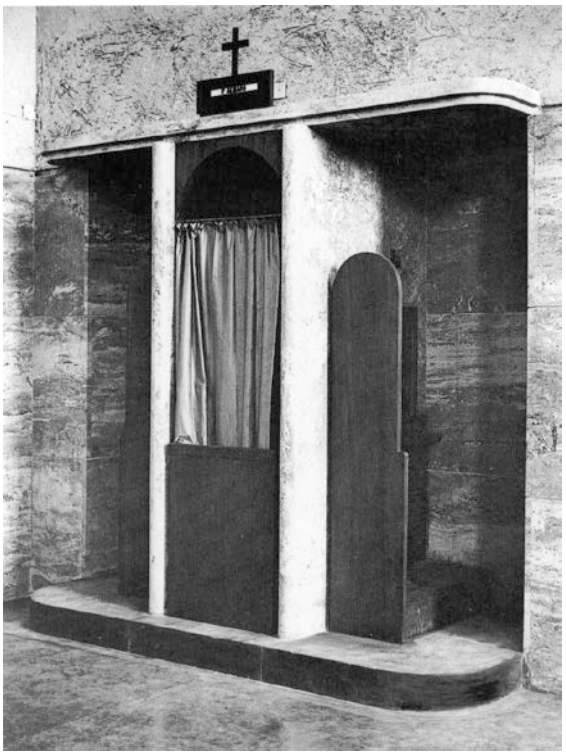


Abb. 1044 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme kurz nach der Fertigstellung. Beichtstuhl. (Arrighini 1995, o.S.)



Abb. 1045 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme um 1995. Krypta. (Arrighini 1995, o.S.)

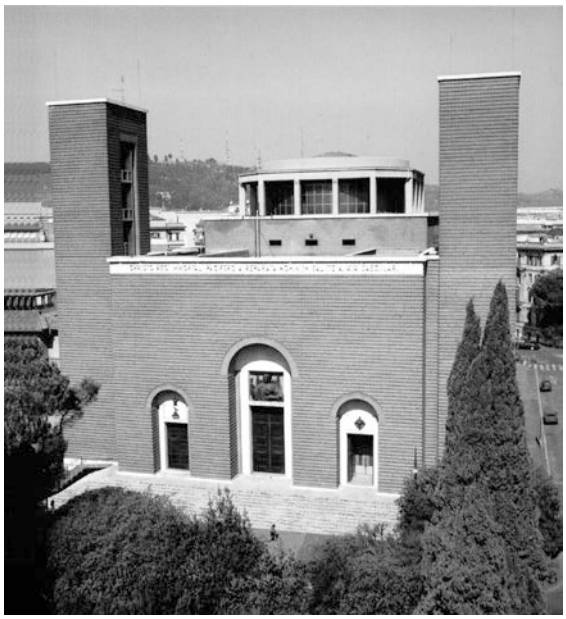


Abb. 1046 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme um 1995. (Arrighini 1995, o.S.)



Abb. 1047 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Aufnahme um 2012. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1048 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Mauerwerksverband. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1049 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Mauerwerk, Epigraf, Rahmentragwerk und Glastambour. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1050 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Hauptportal mit der Herz-Jesu-Plastik von Arturo Martini. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1051 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Seitenansicht (Via Podgora). (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1052 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Apsis. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1053 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Detail des Pfeilerkranzes der Apsis und des Fensterbandes. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1054 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Pfarrhof, Apsis der Werktagskapelle. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1055 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Blick in den Altarraum. (UNBCE 2001, S. 50)



Abb. 1056 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Kalotte und 'Lichtschlitze' über dem Altarraum. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1057 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Kalotte und 'Lichtschlitze' über dem Altarraum. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1058 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Empore, Kuppelraum und Blick in das Querhaus. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1059 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Blick in das Langhaus. Zu beachten, die inzwischen unabdingbaren Stahlkörbe der Träger. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1060 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Kuppelraum. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1061 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Kalotte. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1062 Marcello Piacentini: Sacro Cuore di Cristo Re, Rom (Vittoria), 1919-29/31-34. Obergaden Langhaus. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1063 Bruno Taut: Glaspavillon bei der Kölner Werkbundausstellung, 1914. (Kulterman 1977, S. 41)

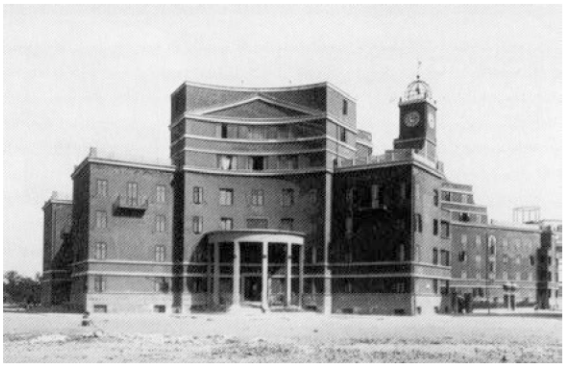


Abb. 1064 Innocenzo Sabbatini: ICP Garbatella, albergo suburbano in Piazza Michele Carbonara, Rom, 1927. (Ostilio Rossi 2012, S. 43)

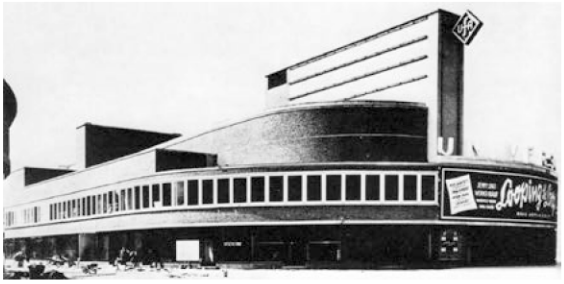


Abb. 1065 Erich Mendelsohn: WOGA-Komplex, Berlin, 1926-31. (Kultermann 1977, S. 58)



Abb. 1066 Hans Herkommer: Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main, 1927-29. (Melkom, 2006, Wikimedia Commons)

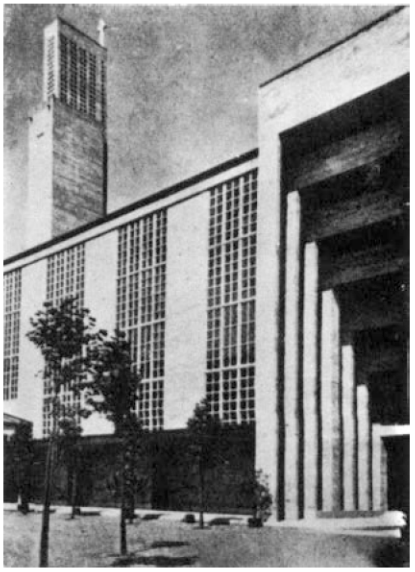


Abb. 1067 Karl Moser: St. Antonius, Basel, 1925-27. (Arte Cristiana 1968, S. 52)



Abb. 1068 Fritz Höger: Haus Neuerburg (später Reemtsma-Gebäude), Hamburg, 1926-29. Fassadendetail. (Wolfgang Meinhart, 2005, Wikipedia)

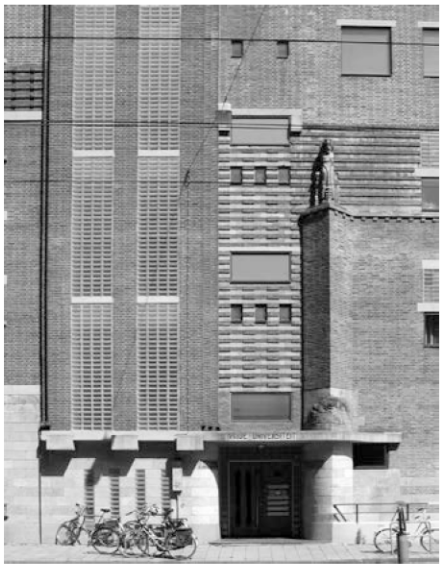


Abb. 1070 Berend T. Boeyinga: Laboratoriengebäude, Amsterdam, 1930-32. Fassadendetail. (Vincent Steenberg, 2008, Wikimedia Commons)



Abb. 1069 Fritz Höger: Bürohaus Henry B. Sloman (gen. Chilehaus), Hamburg, 1921-24. (Emporium 1928, S. 105)

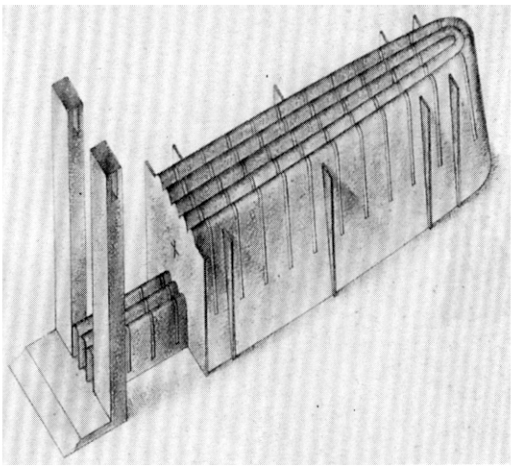


Abb. 1071 Giuseppe Terragni: Studie für eine Kathedrale aus Stahlbeton, 1932. (Saggio 2011, fig. 58)

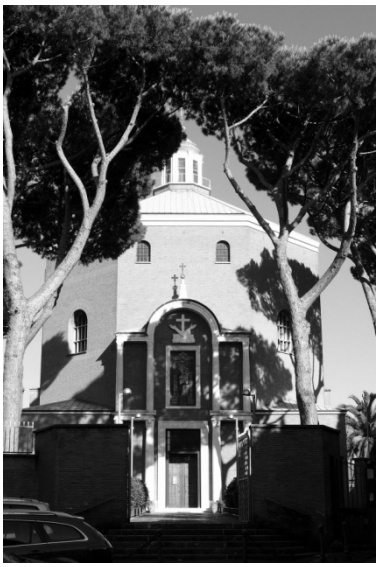


Abb. 1072 Giovanni Muzio: S. Maria Mediatrice, Rom, 1947-50. (Luigi Monzo, 2015)



Abb. 1073 Giovanni Muzio: S. Maria Mediatrice, Rom, 1947-50. (Ceschi 1963, fig. 255)



Abb. 1074 Giovanni Muzio mit Enrico Agostino Griffini und Pier Giulio Magistretti: Palazzo dell'Arengario, Mailand, 1937-43. (Ciucci/Muratore 2004, S. 479)



Abb. 1075 Giovanni Muzio mit Paniconi/Pediconi: Palazzo INA für die E42, Rom (Eur), 1939-43. (Ciucci 2005, fig. 120)



Abb. 1076 Giovanni Muzio: S. Giovanni Battista alla Creta, Mailand, 1956-58. (Boidi 1994, S. 148)



Abb. 1077 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1078 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. Krypta. (Benedetti 1998, S. 69)

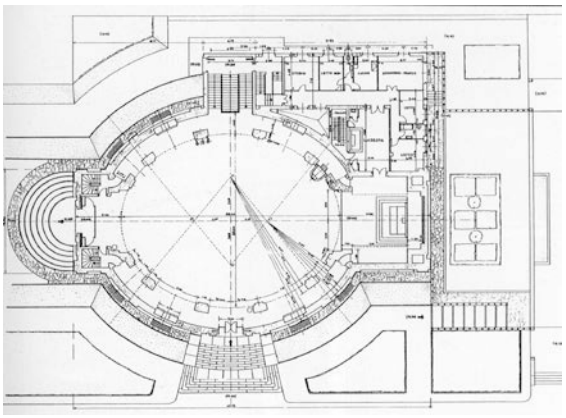


Abb. 1079 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. Grundriss des ausgeführten Entwurfs. Zu beachten, der direkte Zugang vom Kirchenraum zur darunter liegenden Krypta mit dem Gefallenenmahmal (sacrario). (Benedetti 1998, S. 67)

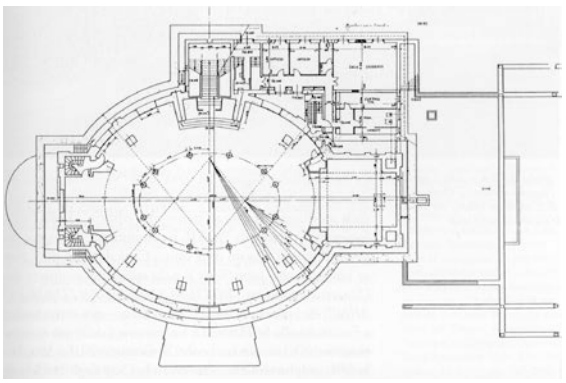


Abb. 1080 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. Grundriss des ausgeführten Entwurfs. Krypta. Zu beachten, die in die Krypta ausladende Treppe. (Benedetti 1998, S. 67)

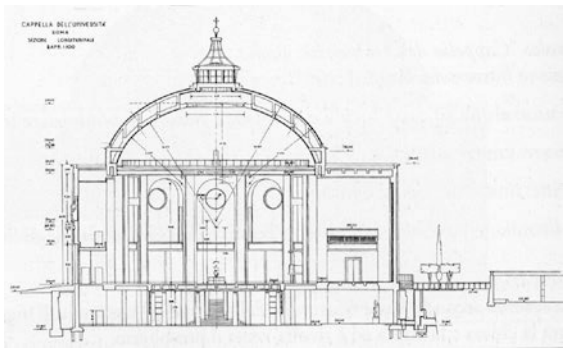


Abb. 1081 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. Längsschnitt in der ausgeführten Fassung. (Benedetti 1998, S. 116)

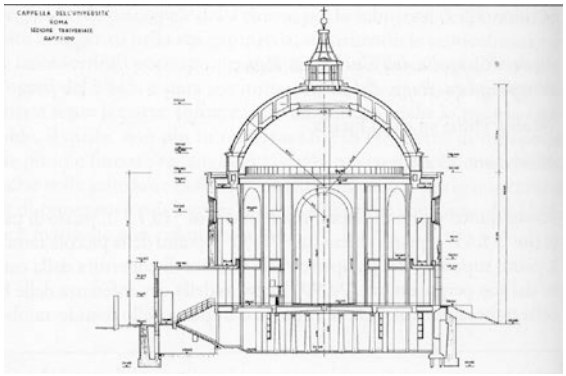


Abb. 1082 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. Querschnitt in der ausgeführten Fassung. (Benedetti 1998, S. 116)

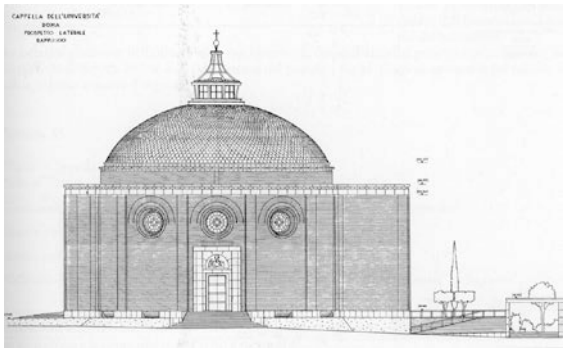


Abb. 1083 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. Seitenansicht in der ausgeführten Fassung. (Benedetti 1998, S. 113)

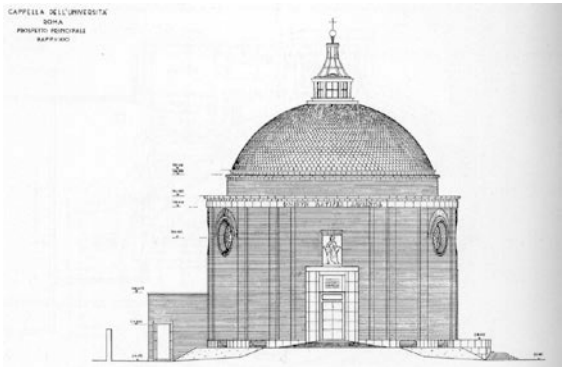


Abb. 1084 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. Frontalansicht in der ausgeführten Fassung. (Benedetti 1998, S. 112)



Abb. 1085 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. (Benedetti 1998, S. 61)

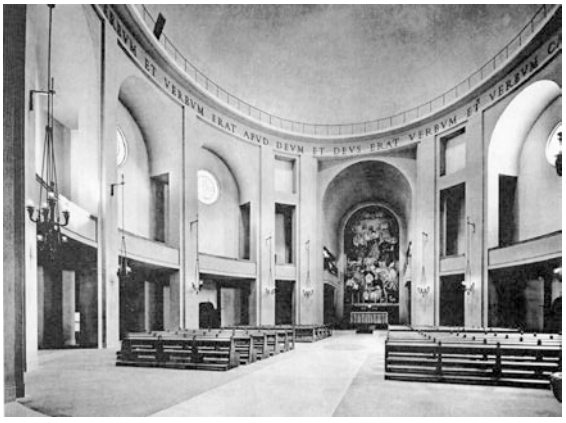


Abb. 1086 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. (Benedetti 1998, S. 71)

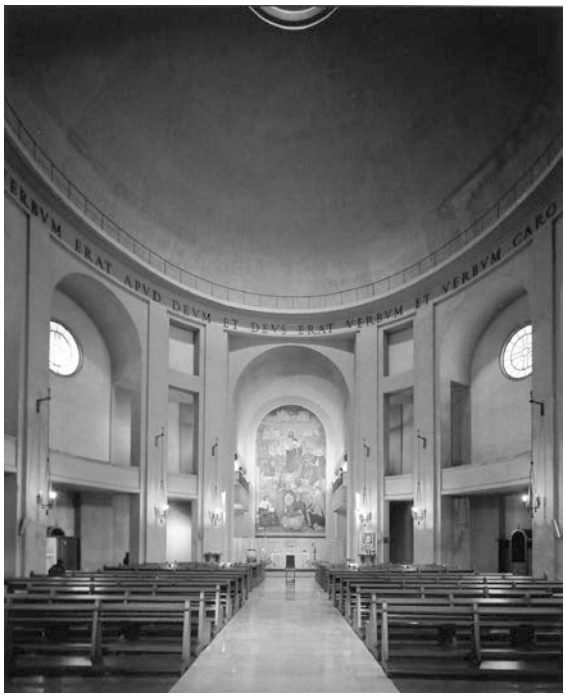


Abb. 1087 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. Blick zum Altarraum. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1088 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. (Benedetti 1998, S. 73)



Abb. 1089 Francesco Capriani da Volterra; Carlo Maderno: S. Giacomo degli Incurabili, Rom, 1592-1602. (Benedetti 1998, S. 66)

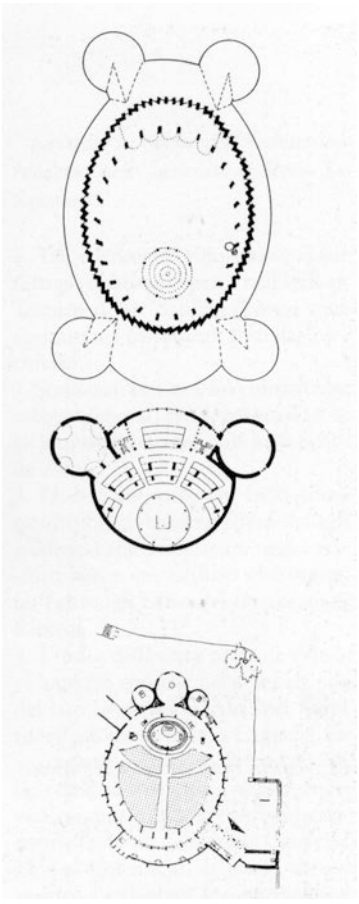


Abb. 1090 Rudolf Schwarz: Studien (biede oberen Zeichnungen); Dominikus Böhm: Circumstances (1928) mit Pfeilerumgang. (Benedetti 1998, S. 75)



Abb. 1091 Marcello Piacentini: Studien für Kirchenbauten, nach 1952. (Benedetti 1998, S. 70)

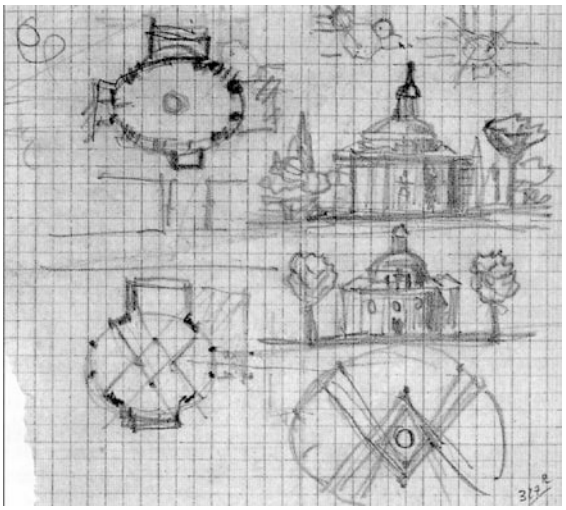


Abb. 1092 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, 1947-52. Frühe Skizzen. (Benedetti 1998, S. 118)

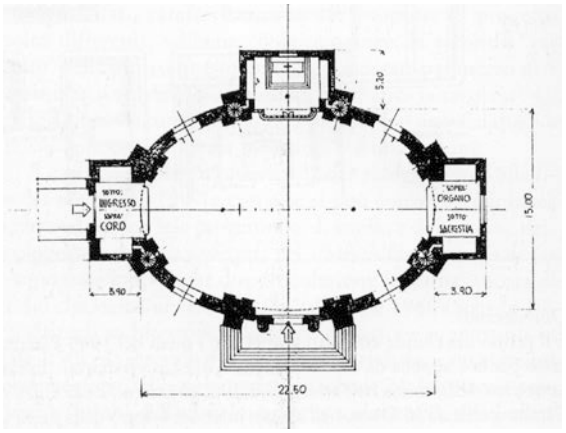


Abb. 1093 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, erste Entwurfsidee (April 1945). Grundriss. (Benedetti 1998, S. 80)

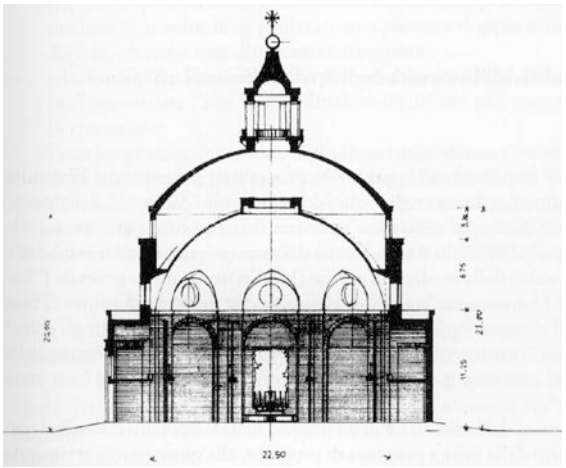


Abb. 1094 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom, erstes Entwurfsidee (April 1945). Schnittzeichnung. (Benedetti 1998, S. 83)

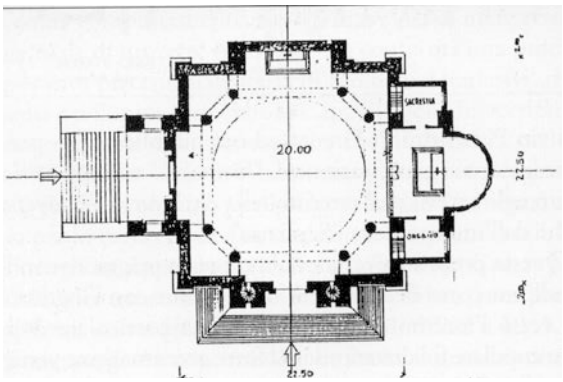


Abb. 1095 Marcello Piacentini: Universitätskapelle Divina Sapienza in der Città universitaria, Rom. Variante zur ersten Entwurfsidee (April 1945). Diese Raumanordnung wird für den ausgeführten Entwurf aufgegriffen. (Benedetti 1998, S. 85)

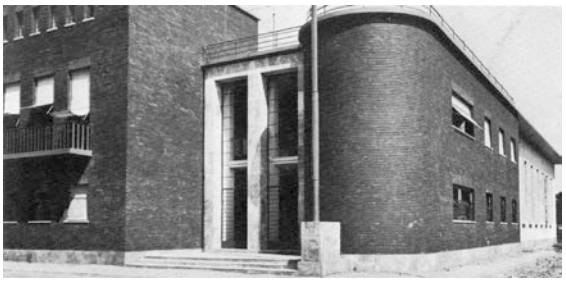


Abb. 1095 Mario Paniconi/Giulio Pediconi: Casa dei Balilla, Pescara, 1933. (Muntoni 1987, S. 176)



Abb. 1096 Paniconi/Pediconi: Palazzo dell'Economia Corporativa, Pesaro, 1933-36. (Muntoni 1987, S. 176)



Abb. 1097 Paniconi/Pediconi: Fontana della Sfera im Foro Mussolini (heute Foro Italico), Rom, 1934. (Muntoni 1987, S. 60)

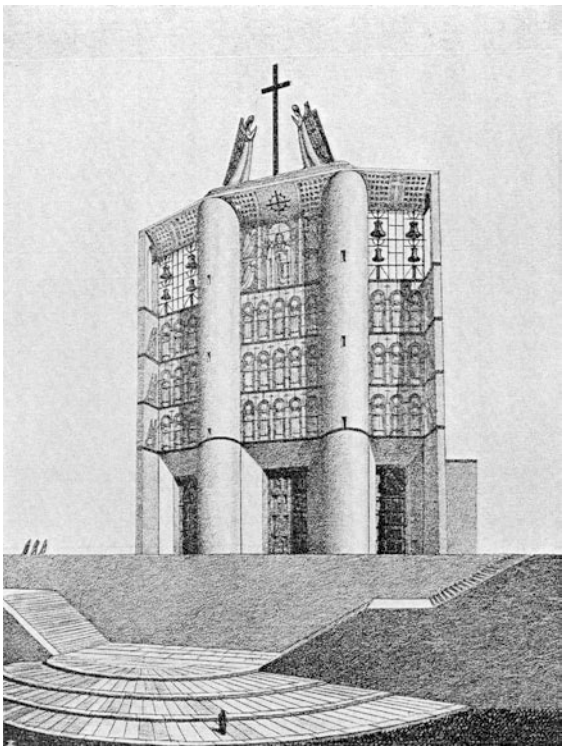


Abb. 1098 Giuseppe Vaccaro: Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton, ohne Ort, um 1931. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 805)

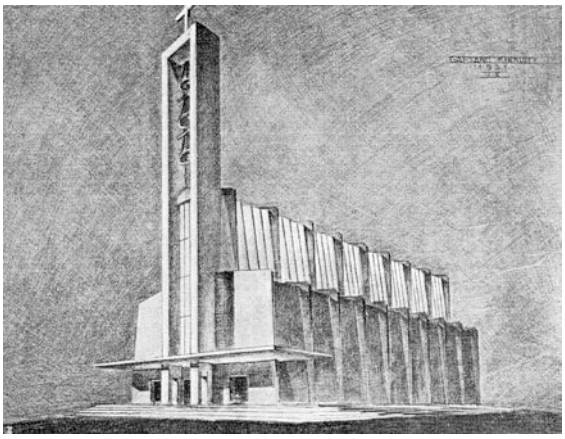


Abb. 1099 Gaetano Minnucci: Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, ohne Ort, um 1931. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 804)

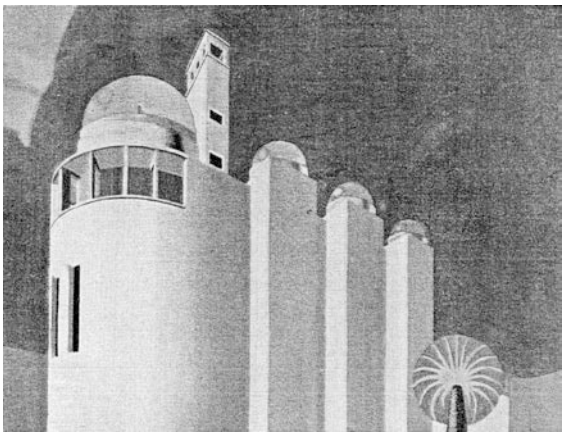


Abb. 1100 Ernesto Puppo: Kirche in Libyen, um 1931. Entwurf. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 806)

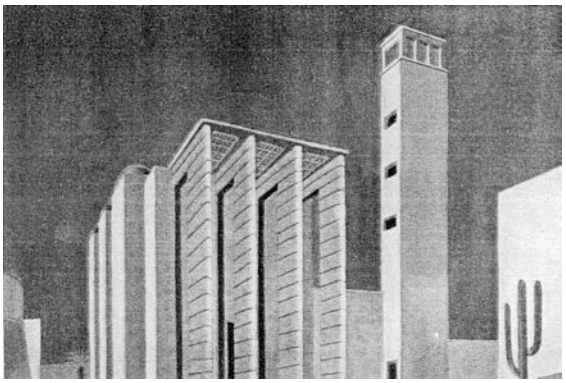


Abb. 1101 Ernesto Puppo: Kirche in Libyen, um 1931. Entwurf. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 806)

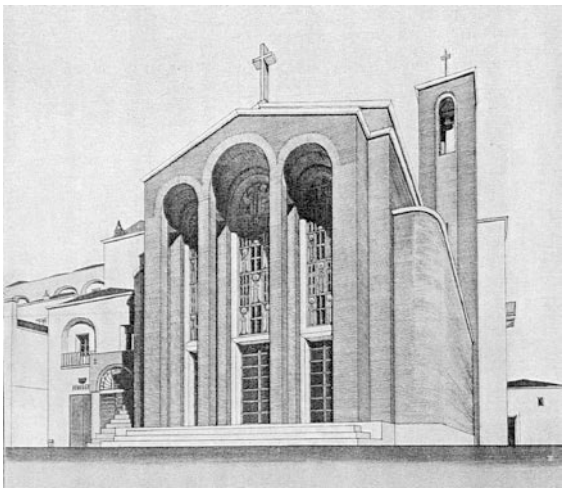


Abb. 1102 Bruno La Padula: S. Rocco, Pisticci (Matera), um 1931. Entwurf. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 809)

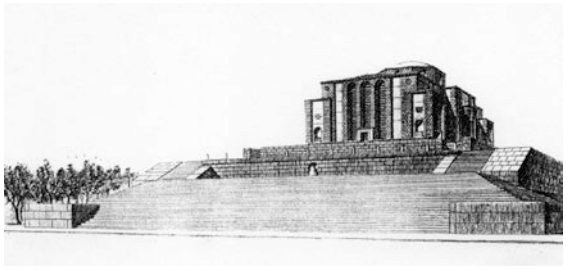


Abb. 1103 Giuseppe Samonà: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 422)

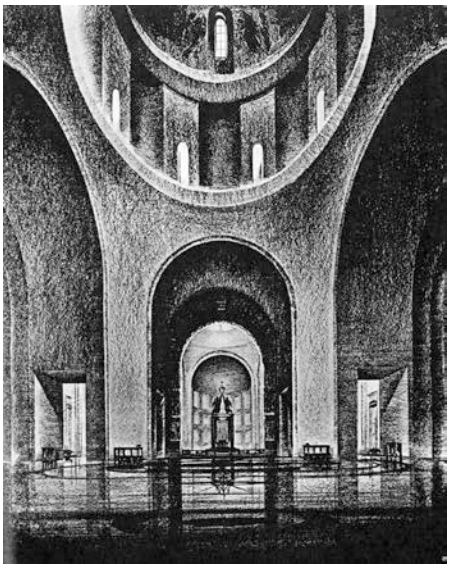


Abb. 1104 Giuseppe Vaccaro: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, S. 337)

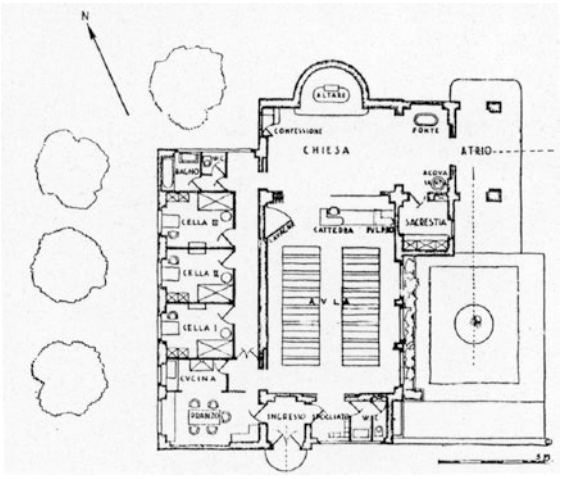


Abb. 1105 Paniconi/Pediconi: Studie für eine *chiesa rurale nella campagna romana* mit Schule, o.O. 1931/32. Entwurf A. (Architettura 1932, S. 343)

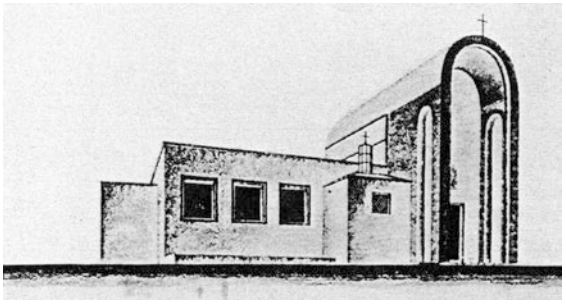


Abb. 1106 Paniconi/Pediconi: Studie für eine chiesa rurale nella campagna romana mit Schule, o.O. 1931/32. Entwurf A. (Architettura 1932, S. 343)

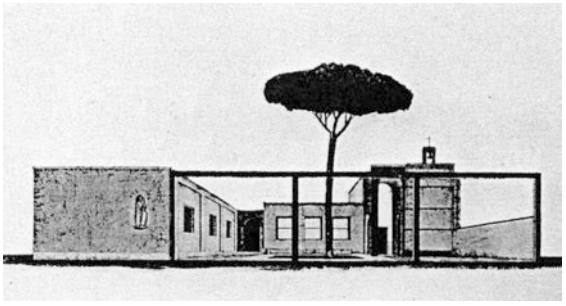


Abb. 1107 Paniconi/Pediconi: Studie für eine chiesa rurale nella campagna romana mit Schule, o.O. 1931/32. Entwurf A. (Architettura 1932, S. 343)

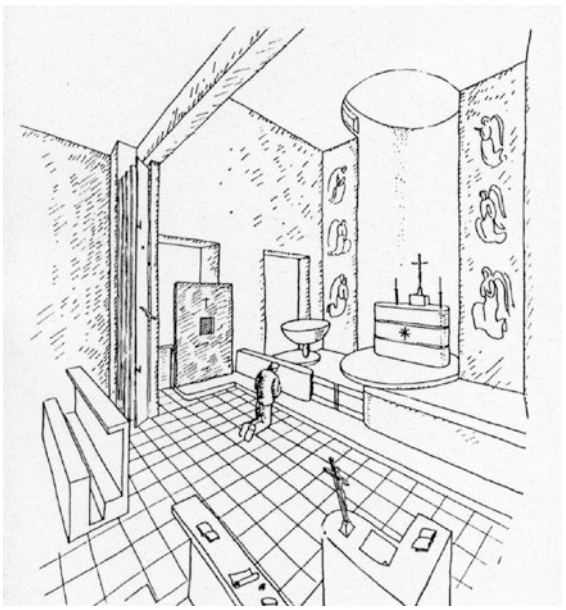


Abb. 1108 Paniconi/Pediconi: Studie für eine chiesa rurale nella campagna romana mit Schule, o.O. 1931/32. Entwurf A. Altarraum. (Architettura 1932, S. 343)

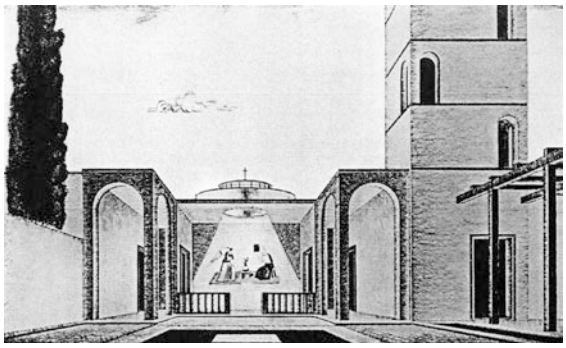


Abb. 1109 Paniconi/Pediconi: Studie für eine chiesa rurale nella campagna romana mit Schule, o.O. 1931/32. Entwurf B. (Architettura 1932, S. 342)

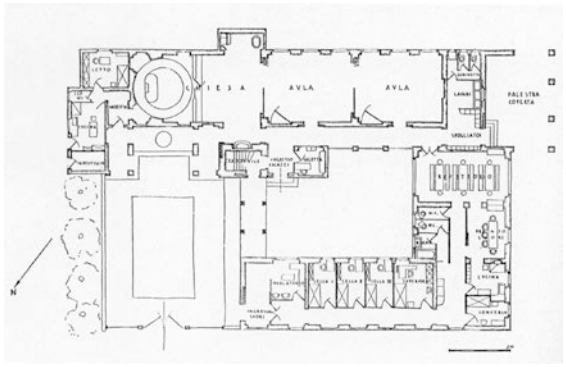


Abb. 1110 Paniconi/Pediconi: Studie für eine chiesa rurale nella campagna romana mit Schule, o.O. 1931/32. Entwurf B. (Architettura 1932, S. 342)



Abb. 1111 Fra Angelico: Verkündigung, 1442-43. Fresko im Museo di S. Marco, Florenz. (Partsch 2009, S. 97)



Abb. 1112 Paniconi/Pediconi: Wettbewerbsbeitrag für einen Wohnkomplex des INCIS, Rom (via Loviano), 1931. (Muntoni 1987, S. 172)

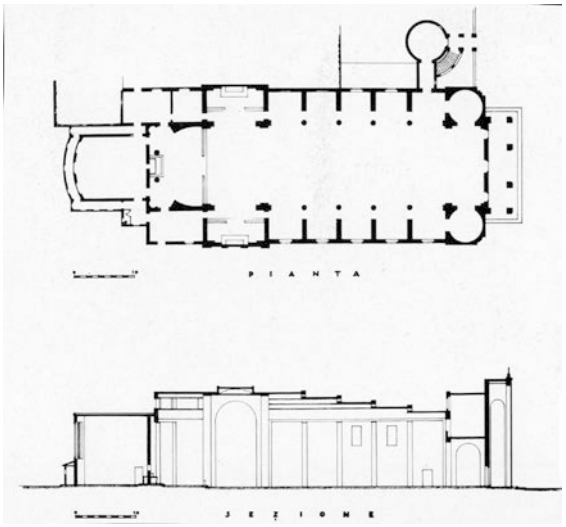


Abb. 1113 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Entwurf,Grundriss, Längsschnitt. (Muntoni 1987, S. 64)

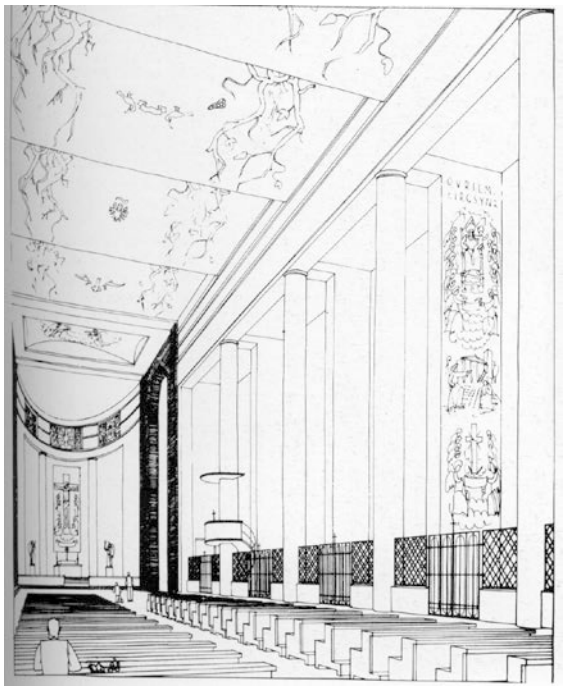


Abb. 1114 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Entwurf, Perspektive des Innenraums. (Muntoni 1987, S. 65)

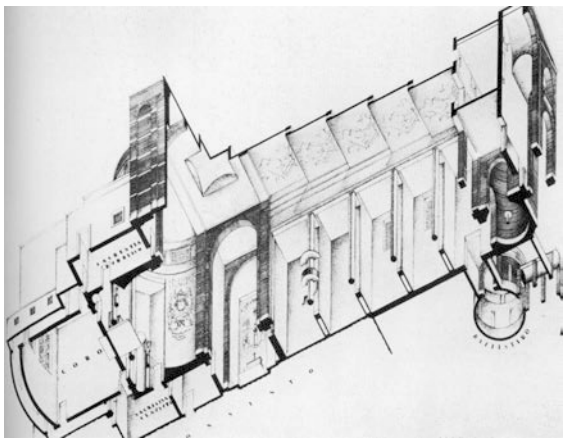


Abb. 1115 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Entwurf, axonometrische Untersicht. (Muntoni 1987, S. 65)

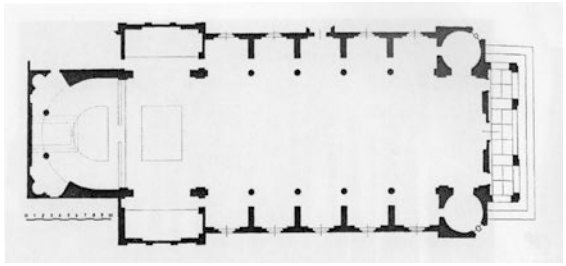


Abb. 1116 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Entwurf (ausgeführt). (Architettura 1935, S. 388)

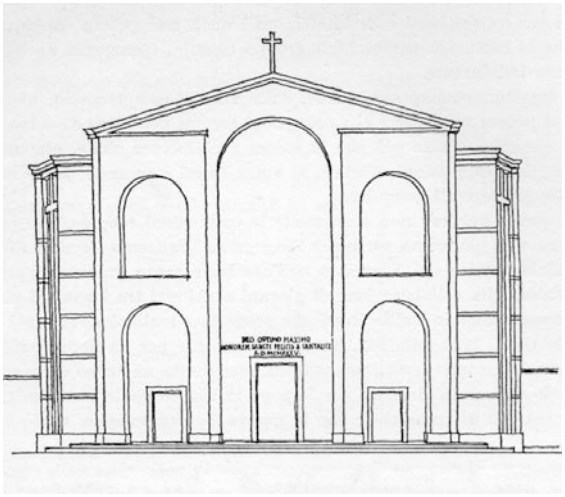


Abb. 1117 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Entwurf (ausgeführt), Fassade. (Ceschi 1963, S. 193)

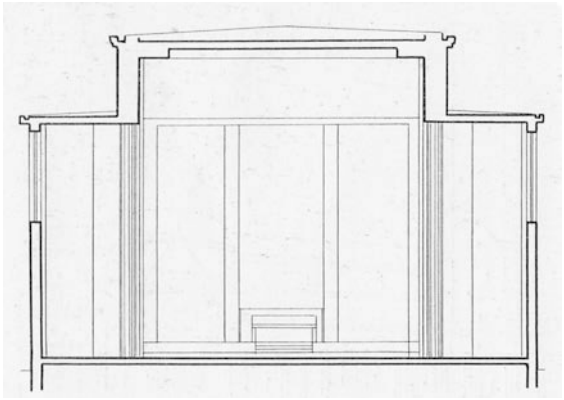


Abb. 1118 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Entwurf (ausgeführt), Querschnitt. (Pfammatter 1948, S. 80)



Abb. 1119 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Fassade. (Muntoni 1987, S. 177)



Abb. 1120 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Zeitgenössische Aufnahme. (Architettura 1935, S. 386)



Abb. 1121 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Zeitgenössische Aufnahme. (Pfammatter 1948, fig. 27)



Abb. 1122 Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Mailand, 1932/1960 (Portikus). (Boidi 1994, S. 140)



Abb. 1123 Giovanni Muzio: SS. Antonio e Ambrogio, Mailand, 1936-39. (UNBCE 2001, S. 52)



Abb. 1124 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Aufnahme um 1939. (Vicariato 1939)

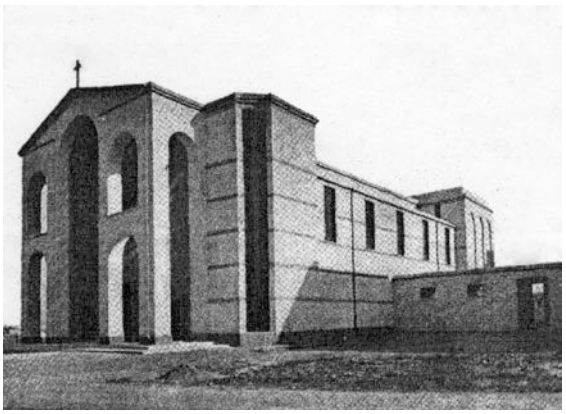


Abb. 1125 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Zeitgenössische Aufnahme. (Architettura 1935, S. 386)

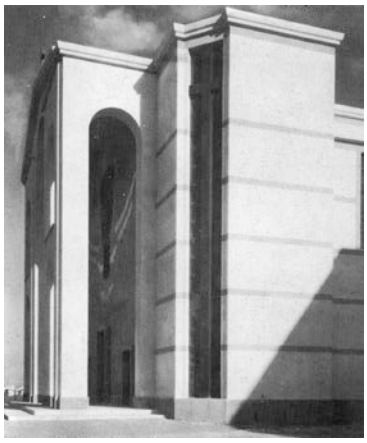


Abb. 1126 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Portikus und Taufkapelle. (Architettura 1935, S. 386)

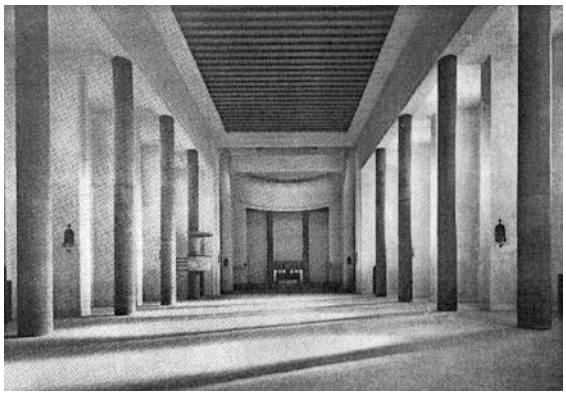


Abb. 1127 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Innenraum. (Architettura 1935, S. 387)

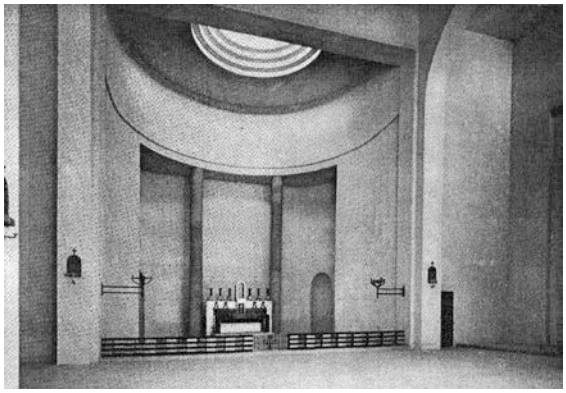


Abb. 1128 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Altarraum. (Architettura 1935, S. 387)

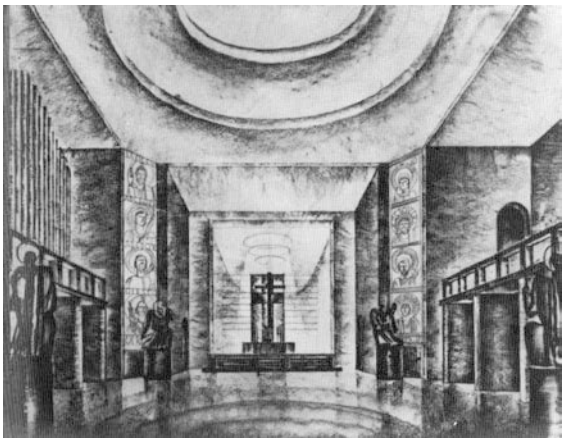


Abb. 1129 Paniconi/Pediconi: Studie für eine Kirche. Mostra internazionale di arte sacra Rom, 1934. (Muntoni 1987, S. 179)



Abb. 1130 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Kanzel. (Muntoni 1987, S. 67)

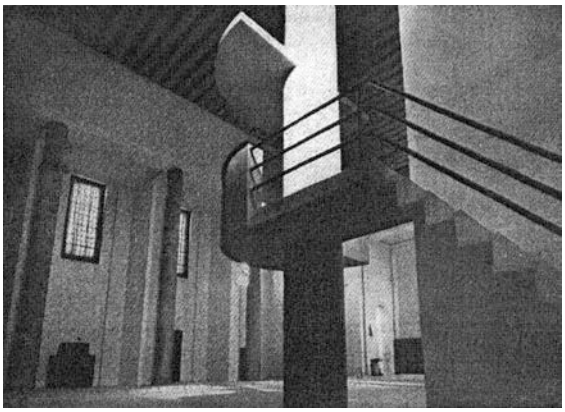


Abb. 1131 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Kanzel und Kirchenschiff. (Architettura 1935, S. 389)



Abb. 1132 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Taufkapelle. (Architettura 1935, S. 391)

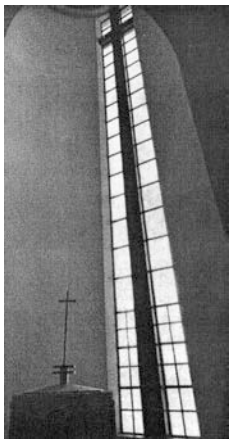


Abb. 1133 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Taufkapelle, Fensterkreuz. (Architettura 1935, S. 391)



Abb. 1134 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Innenraum, Blick zum Eingang. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 1135 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Oberlicht des Altarraums. (Luigi Monzo, 2010)

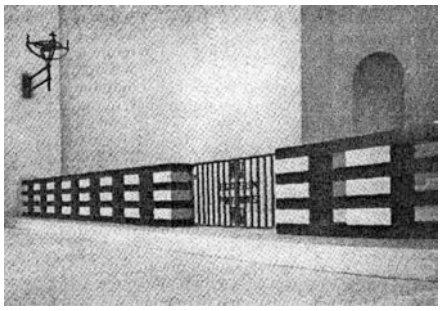


Abb. 1136 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. Chorschranken. (Architettura 1935, S. 390)



Abb. 1137 Marcello Piacentini: Palazzo di Giustizia, Mailand, 1931-40. (Ciucci/Muratore 2004, S. 378)

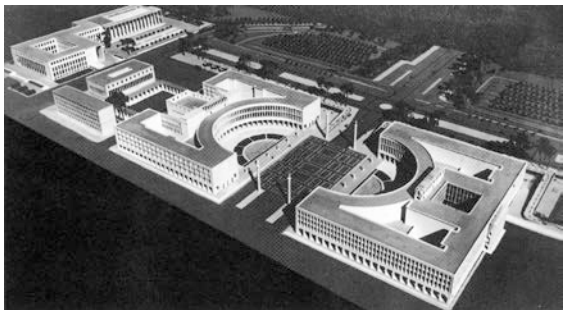


Abb. 1138 Giovanni Muzio mit Paniconi/Pediconi: Palazzi INA e INFPS für die E42, Rom (Eur), 1939-43. Modell. (Muntoni 1987, S. 84)



Abb. 1139 Giovanni Muzio mit Paniconi/Pediconi: Palazzi INA e INFPS für die E42, Rom (Eur), 1939-43. Innenhof. (Muntoni 1987, S. 87)

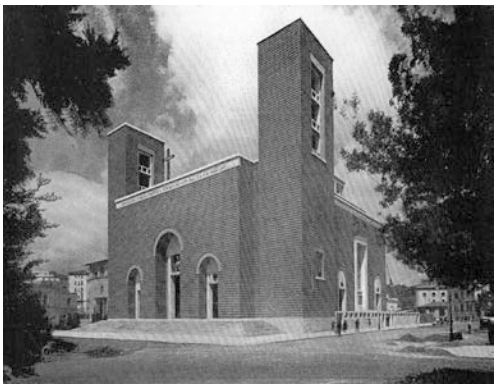


Abb. 1140 Marcello Piacentini: Cristo Re, Rom (Della Vittoria), 1919-29/31-34. (Architettura 1934, S. 513)



Abb. 1141 Giovanni Muzio: Palazzo dell'Arengario, Mailand, 1937-42. (Ciucci/Muratore 2004, S. 479)



Abb. 1142 Saverio Busiri Vici: S. Maria della Visitazione (Hl. Mariä Heimsuchung), Rom (Collatino), 1965-71. Außenbau. (Busiri Vici 1979, S. 119)



Abb. 1143 Saverio Busiri Vici: S. Maria della Visitazione (Hl. Mariä Heimsuchung), Rom (Collatino), 1965-71. Innenraum. (Busiri Vici 1979, S. 128)

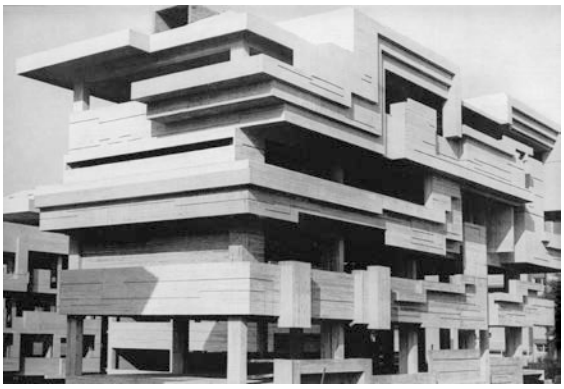


Abb. 1144 Saverio Busiri Vici: Edificio pluriusi im Viale Ionio (Mehrzweckgebäude), Rom, 1972. (Busiri Vici 1979, S. 160)



Abb. 1145 Clemente Busiri Vici: S. Giuseppe a via Nomentana, Rom (Nomentano), 1904-05. Fassade. (Ceschi 1963, fig. 186)



Abb. 1146 Clemente Busiri Vici: S. Giuseppe a via Nomentana, Rom (Nomentano), 1904-05. Innenraum. (Ceschi 1963, fig. 187)

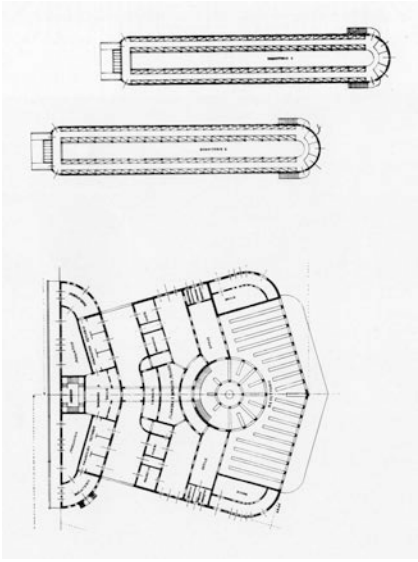


Abb. 1147 Clemente Busiri Vici: Colonia marittima XXVIII ottobre (Ferienheim), Cattolica (Rimini), 1933. Grundrisse des Hauptgebäudes (unten) und der Schlafpavillons ‚Dormitorien' (oben). (Busiri Vici 1979, S. 46)



Abb. 1148 Clemente Busiri Vici: Colonia marittima XXVIII ottobre (Ferienheim), Cattolica (Rimini), 1933. Hauptgebäude 'Refektorium' (‚Mutterschiff mit Brücke').(Busiri Vici 1979, S. 46)

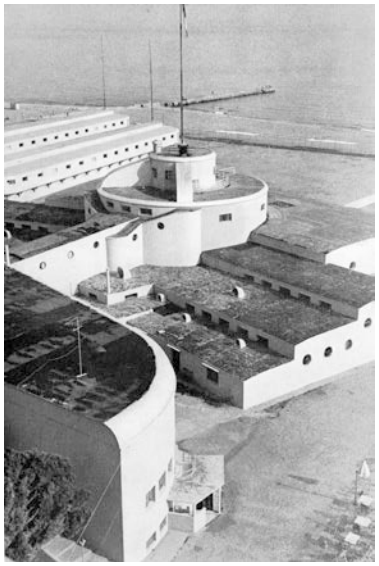


Abb. 1149 Clemente Busiri Vici: Colonia marittima XXVIII ottobre (Ferienheim), Cattolica (Rimini), 1933. Blick über das Hauptgebäude. Links oben die Schlafpavillons. (Busiri Vici 1979, S. 48)

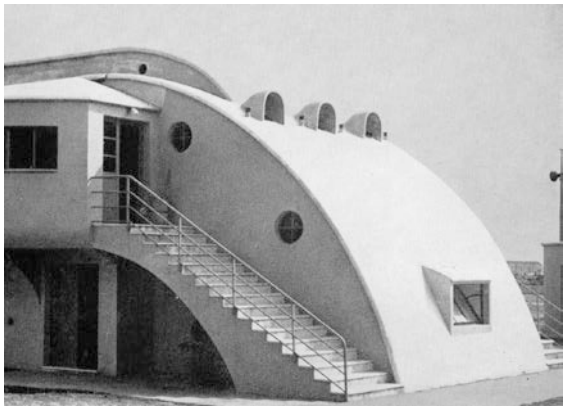


Abb. 1150 Clemente Busiri Vici: Colonia marittima XXVIII ottobre (Ferienheim), Cattolica (Rimini), 1933. ‚Bug' eines Schlafpavillons. (Busiri Vici 1979, S. 53)



Abb. 1151 Clemente Busiri Vici: Colonia marittima XXVIII ottobre (Ferienheim), Cattolica (Rimini), 1933. ‚Heck' eines Schlafpavillons. (Busiri Vici 1979, S. 53)



Abb. 1152 Clemente Busiri Vici: Heilanstalt San Vito (ehemals Villa Gualino), Turin, 1928-32. Rohbau. (Busiri Vici 1979, S. 41)



Abb. 1153 Clemente Busiri Vici: Heilanstalt San Vito (ehemals Villa Gualino), Turin, 1928-32. Rohbau, Haupttreppe. (Busiri Vici 1979, S. 41)



Abb. 1154 Giuseppe Pagano und Gino Levi-Montalcini: Palazzo Gualino, Turin, 1929-30. (Ciucci 2002, fig. 31)

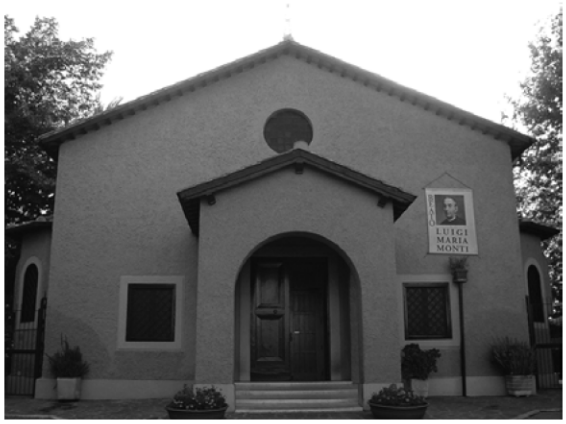


Abb. 1155 Clemente Busiri Vici: S. Leone, Rom (Aurelio), 1931-32. (Croberto68, Wikimedia Commons, gemeinfrei)



Abb. 1156 Clemente Busiri Vici: S. Fulgenzio (urspr. SS. Annunziata), Rom (Trionfale), 1932. (Luigi Monzo, 2012)

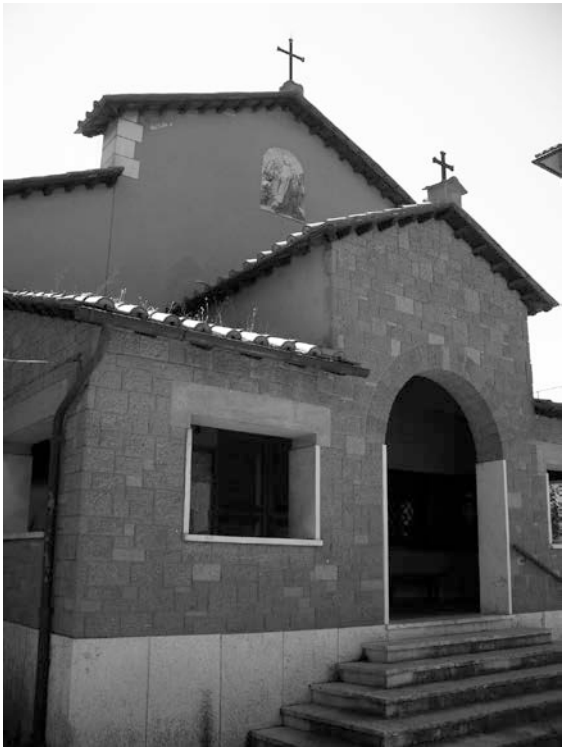


Abb. 1157 Clemente Busiri Vici: S. Fulgenzio (urspr. SS. Annunziata), Rom (Trionfale), 1932. Portikus. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1158 Clemente Busiri Vici: S. Fulgenzio (urspr. SS. Annunziata), Rom (Trionfale), 1932. Detail, Vordach Nebeneingang. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1159 Clemente Busiri Vici: S. Fulgenzio (urspr. SS. Annunziata), Rom (Trionfale), 1932. Innenraum. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1160 Clemente Busiri Vici: S. Fulgenzio (urspr. SS. Annunziata), Rom (Trionfale), 1932. Innenraum, Nischen. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1161 Umberto Del Corno: S. Giuseppe dei Morenti, Mailand, 1939-41. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 1162 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1163 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1164 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Fassade. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1165 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Westflanke und *tiburio*. (Luigi Monzo, 2009)

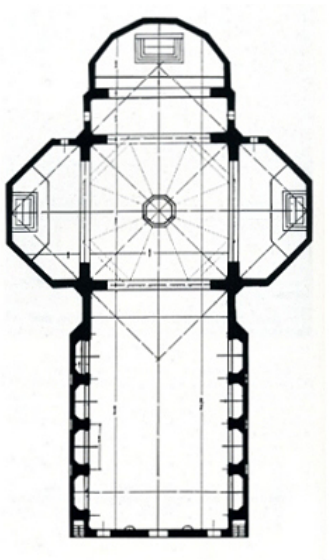


Abb. 1166 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Grundriss (unvollständig). (Archiv der Pfarrei)



Abb. 1167 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Blick in den Altarraum. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1168 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Blick vom Altarraum zum Haupteingang. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1169 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Struktur der Außenwand. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1170 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Detail der abgeknickten Wandpfeiler. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1171 Clemente Busiri Vici: S. Roberto Bellarmino, Rom (Parioli), 1931-33. Zwickel am Übergang von den Wänden zur polygonalen Decke der Vierung. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1172 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1173 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1174 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Aufnahme von 2009. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1175 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Seitenansicht. (Luigi Monzo, 2009)

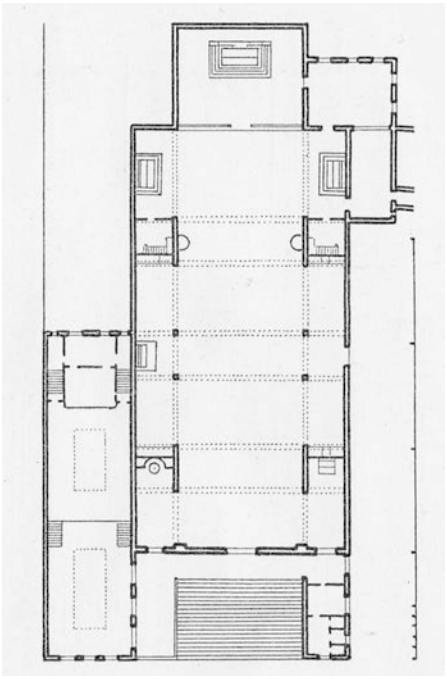


Abb. 1176 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Grundriss. (Pfammatter 1948, S. 82)

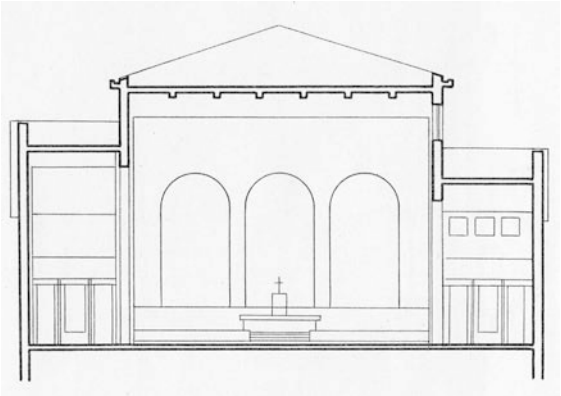


Abb. 1177 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Querschnitt vor dem Altarraum. (Pfammatter 1948, S. 82)

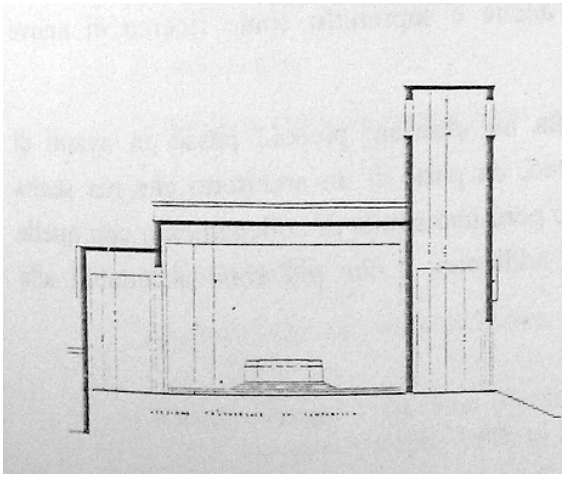


Abb. 1178 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Querschnitt mit Turm. (L'Architettura italiana 1936, S. 105)

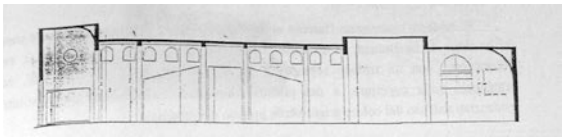


Abb. 1179 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Längsschnitt (Eingangsbauwerk links verzerrt). (L'Architettura italiana 1936, S. 105)



Abb. 1180 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Innenraum, Blick zum Portal (zeitgenössische Aufnahme). (Pfammatter 1948, fig. 31)



Abb. 1181 Clemente Busiri Vici: S. Ippolito, Rom (Nomentano), 1933-34. Innenraum, Blick in die Seitenschiffe. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1182 Clemente Busiri Vici: S. Saturnino, Rom (Trieste), 1935-40. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1183 Clemente Busiri Vici: S. Saturnino, Rom (Trieste), 1935-40. Piazza Saturnino/Via Topino. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1184 Clemente Busiri Vici: S. Saturnino, Rom (Trieste), 1935-40. Via Avigliana. (Luigi Monzo, 2009)

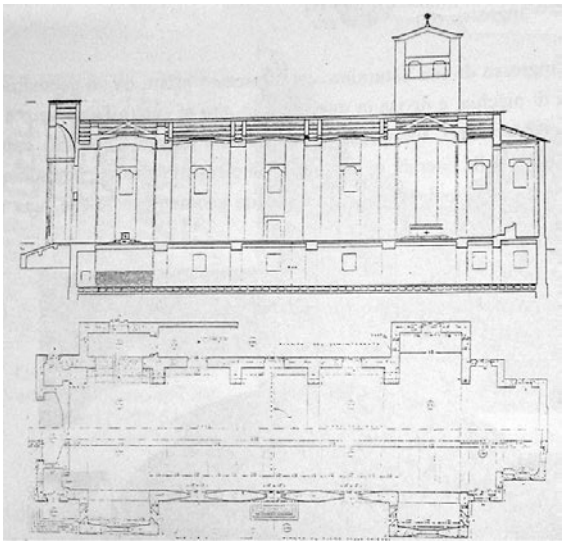


Abb. 1185 Clemente Busiri Vici: S. Saturnino, Rom (Trieste), 1935-40. Längsschnitt und Grundriss. (L'Architettura italiana 1938, S. 189)

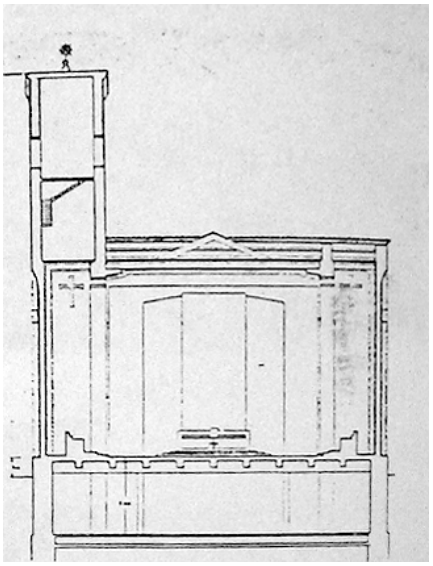


Abb. 1186 Clemente Busiri Vici: S. Saturnino, Rom (Trieste), 1935-40. Querschnitt. (L'Architettura italiana 1938, S. 189)



Abb. 1187 Clemente Busiri Vici: S. Saturnino, Rom (Trieste), 1935-40. Innenraum, Blick zum Presbyterium. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1188 Clemente Busiri Vici: S. Saturnino, Rom (Trieste), 1935-40. Detail Betonornamentik: ‚gestufter Sturz' als oberer Abschluss der Querarme. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1189 Clemente Busiri Vici: SS. Fabiano e Venanzio, Rom (Tuscolano), 1935-36. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1190 Clemente Busiri Vici: SS. Fabiano e Venanzio, Rom (Tuscolano), 1935-36. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1191 Clemente Busiri Vici: SS. Fabiano e Venanzio, Rom (Tuscolano), 1935-36. Innenraum, Mittelschiff mit Blick zum Presbyterium. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1192 Clemente Busiri Vici: SS. Fabiano e Venanzio, Rom (Tuscolano), 1935-36. Innenraum, Blick aus dem rechten Seitenschiff. (Luigi Monzo, 2012)

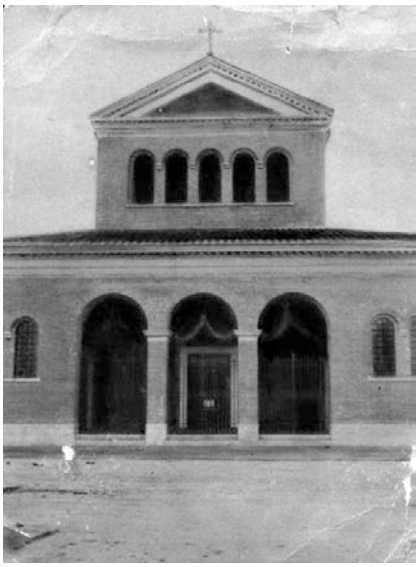


Abb. 1193 S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1922-25. Vorgängerbau von unbekanntem Architekten. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 1194 Klosterkirche in Pomposa (Ferrara), 9.-11. Jh. (Toman 1996, S. 78)



Abb. 1195 Ottavio Cabiati: Sacro Volto, Mailand, 1934-35. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 1196 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36. Aufnahme von 1939.

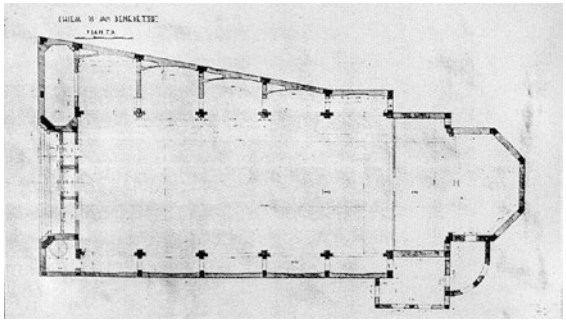


Abb. 1197 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36. Grundriss 1935.



Abb. 1198 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36/49-53. Heutiger Zustand. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1199 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36/49-53. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1200 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36/49-53. Innenraum, Blick zum Presbyterium. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1201 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36/49-53. Innenraum, Blick zur Empore über den Eingängen. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1202 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36/49-53. Innenraum, Blick in die Kapellennischen auf der schmaleren rechten Seite. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1203 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36/49-53. Innenraum, Blick in die breiteren Kapellennischen der sich trapezförmig weitenden linken Seite. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1204 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36/49-53. Altarraum. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1205 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36/49-53. Empore und Rundfenster. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1206 Clemente Busiri Vici: S. Benedetto, Rom (Ostiense), 1935-36/49-53. Wandpfeiler. (Luigi Monzo, 2009)

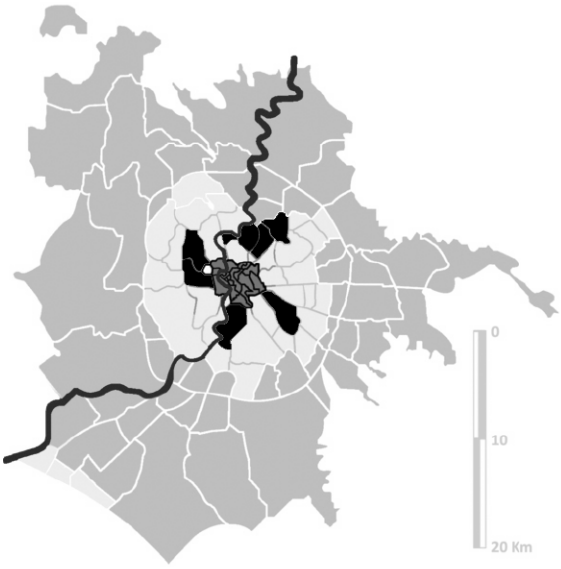


Abb. 1207 Quartiersmäßige Verteilung der Kirchen Clemente Busiri Vicis, 1930-35. (eingezeichnet in eine Vorlage von Number55, 2010, Wikimedia Commons)

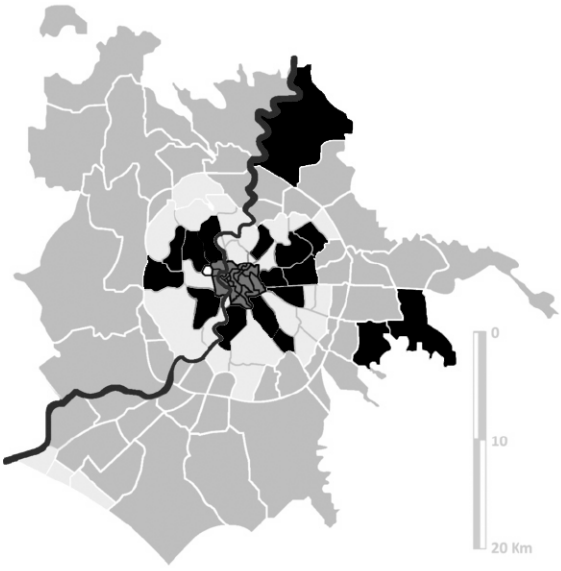


Abb. 1208 Quartiersmäßige Verteilung der Kirchen Clemente Busiri Vicis, 1932-42. (eingezeichnet in eine Vorlage von Number55, 2010, Wikimedia Commons)



Abb. 1209 Tullio Rossi: S. Maria Regina Pacis a Monte Verde, Rom (Gianicolense), 1933-42. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1210 Tullio Rossi: S. Maria Regina Pacis a Monte Verde, Rom (Gianicolense), 1933-42. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1211 Tullio Rossi: S. Maria Regina Pacis a Monte Verde, Rom (Gianicolense), 1933-42. Blick auf die im Seitenschiff liegenden Zugänge zur Werktagskapelle. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1212 Tullio Rossi: S. Maria Regina Pacis a Monte Verde, Rom (Gianicolense), 1933-42. Detail des Obergadens und des dekorativen Kreuzweggemäldes; rechts die Untersicht des Emporenbalkons. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1213 Tullio Rossi: S. Maria Regina Pacis a Monte Verde, Rom (Gianicolense), 1933-42. Vorhalle. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1214 Tullio Rossi: S. Maria Assunta e S. Giuseppe a Primavalle, Rom (Primavalle), 1933-37. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1215 Tullio Rossi: S. Maria Assunta e S. Giuseppe a Primavalle, Rom (Primavalle), 1933-37. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1216 Tullio Rossi: S. Filippo Neri alla Pineta Sacchetti, Rom (Primavalle), 1934-37. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1217 Tullio Rossi: S. Filippo Neri alla Pineta Sacchetti, Rom (Primavalle), 1934-37. Fassade und Pfarrhof. Der Portikus wurde inzwischen mit Naturstein verkleidet. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1218 Tullio Rossi: S. Filippo Neri alla Pineta Sacchetti, Rom (Primavalle), 1934-37. Apsis und Campanile. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1219 Tullio Rossi: S. Filippo Neri alla Pineta Sacchetti, Rom (Primavalle), 1934-37. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1220 Tullio Rossi: SS. Maria del Carmine e Giuseppe al Casaletto, Rom (Gianicolense), 1934. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1221 Tullio Rossi: Sacro Cuore di Gesù a Ponte Mammolo, Rom (Ponte Mammolo), 1936. (Croberto68, Wikimedia Commons)



Abb. 1222 Tullio Rossi: Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo, Rom (Gianicolense), 1934-36. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1223 Tullio Rossi: Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo, Rom (Gianicolense), 1934-36. (Croberto68, Wikimedia Commons, gemeinfrei)



Abb. 1224 Tullio Rossi: Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo, Rom (Gianicolense), 1934-36. (Croberto68, Wikimedia Commons, gemeinfrei)



Abb. 1225 Tullio Rossi: Natività di Nostro Signore Gesù Cristo, Rom (Appio-Latino), 1936-37. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1226 Tullio Rossi: Natività di Nostro Signore Gesù Cristo, Rom (Appio-Latino), 1936-37. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1227 Tullio Rossi: Natività di Nostro Signore Gesù Cristo, Rom (Appio-Latino), 1936-37. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1228 Tullio Rossi: Natività di Nostro Signore Gesù Cristo, Rom (Appio-Latino), 1936-37. Kreuzgratgewölbe über dem Seitenschiff. Beichtstuhl. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1229 Tullio Rossi: Natività di Nostro Signore Gesù Cristo, Rom (Appio-Latino), 1936-37. Detail der Binderauflage mit vereinfachtem Wandpfeilerkapitell. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1230 Tullio Rossi: S. Maria Madre della Misericordia, Rom (Prenestino-Labicano), 1937. Aufnahme von 1939.



Abb. 1231 Tullio Rossi: S. Maria del Soccorso, Rom (Collatino), 1937-38. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1232 Tullio Rossi: S. Antonio da Padova a Via Salaria, Rom (Zona Marcigliana), 1938. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1233 Tullio Rossi: S. Michele Arcangelo a Pietralata, Rom (Pietralata), 1938. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1234 Tullio Rossi: S. Lucia, Rom (Della Vittoria), 1938. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1235 Tullio Rossi: S. Lucia, Rom (Della Vittoria), 1938. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1236 Tullio Rossi: S. Lucia, Rom (Della Vittoria), 1938. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1237 Tullio Rossi: S. Lucia, Rom (Della Vittoria), 1938. Blick in den Altarraum. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1238 S. Lucia, Rom (Della Vittoria), 1938. Seitenschiff mit den Zugängen zur Werktagskapelle. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1239 Tullio Rossi: S. Maria delle Grazie al Trionfale, Rom (Trionfale), 1940-41. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1240 Tullio Rossi: S. Maria delle Grazie al Trionfale, Rom (Trionfale), 1940-41. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1241 Tullio Rossi: S. Maria delle Grazie al Trionfale, Rom (Trionfale), 1940-41. Seitenschiff. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1242 Tullio Rossi: S. Maria delle Grazie al Trionfale, Rom (Trionfale), 1940-41. Detail der Dekoration. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1243 Tullio Rossi: S. Maria delle Grazie al Trionfale, Rom (Trionfale), 1940-41. Detail eines dekorierten Pfeilers. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1244 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. Fassade. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1245 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1246 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. Portikus. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1247 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. Portikus, Blick auf den Vorplatz und die Circonvallazione Ostiense. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1248 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. Innenraum, Blick zum Presbyterium. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1249 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. Innenraum, blick aus dem rechten Seitenschiff. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1250 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. Detail einer Basis aus Travertin. (Luigi Monzo, 2009)

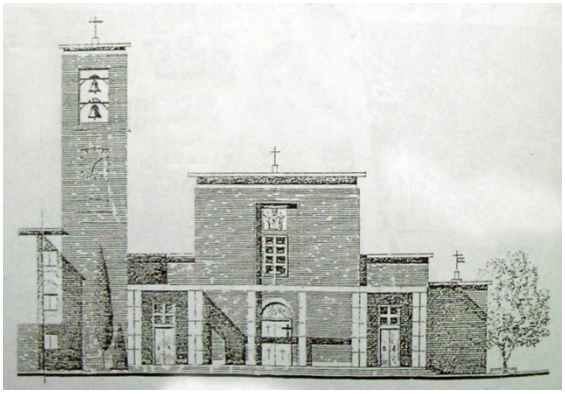


Abb. 1251 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. Fassade (ursprünglicher Entwurf). (Archiv der Pfarrei)

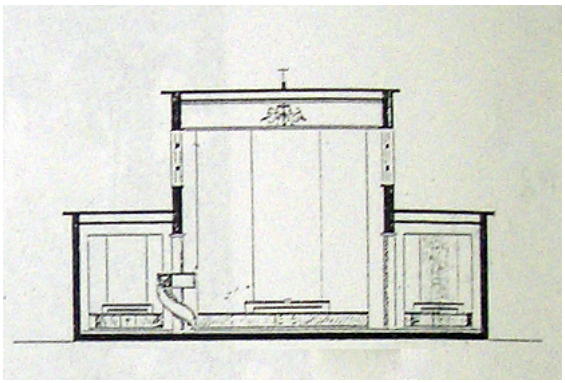


Abb. 1252 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. Querschnitt. (Archiv der Pfarrei)

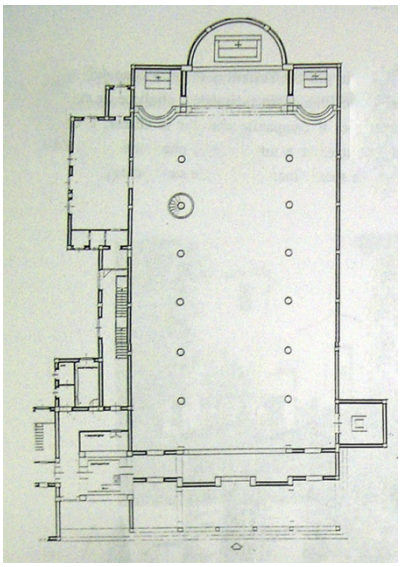


Abb. 1253 Tullio Rossi: S. Galla, Rom (Ostiense), 1936-40. Grundriss. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 1254 Eugenio Montuori, Luigi Piccinato, Gino Cancellotti, Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia, 1934. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 1255 Die Häuserflucht des Viale Eritrea mit der Kirche im Hintergrund auf der linken Seite. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1256 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Bauliches Umfeld. Aufnahme von 1954. (Roma Sparita)



Abb. 1257 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1258 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Nebengebäude der Pfarrei vom Viale Eritrea aus betrachtet. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1259 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Apsispartie von der Via Lucrino, die rechts in den Viale Eritrea mündet. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1260 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Fassadendetail. (Luigi Monzo, 2009)

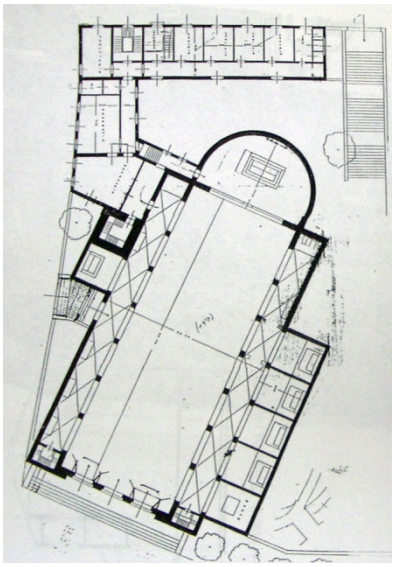


Abb. 1261 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Grundriss. (Ufficio Edilizia di Culto, Vicariato di Roma)

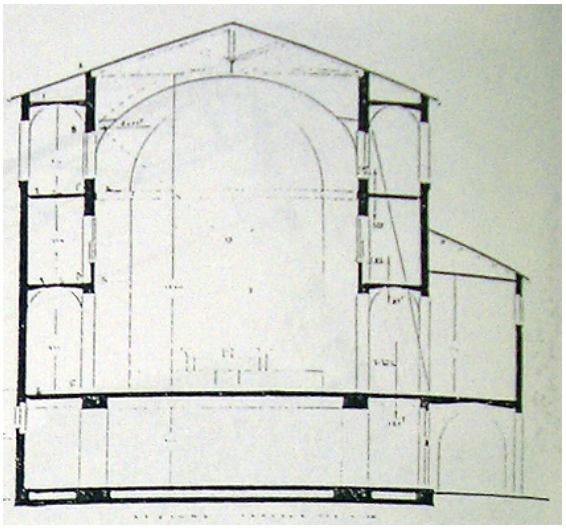


Abb. 1262 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Querschnitt. (Ufficio Edilizia di Culto, Vicariato di Roma)



Abb. 1263 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Blick zum Altarraum. (Luigi Monzo, 2009)

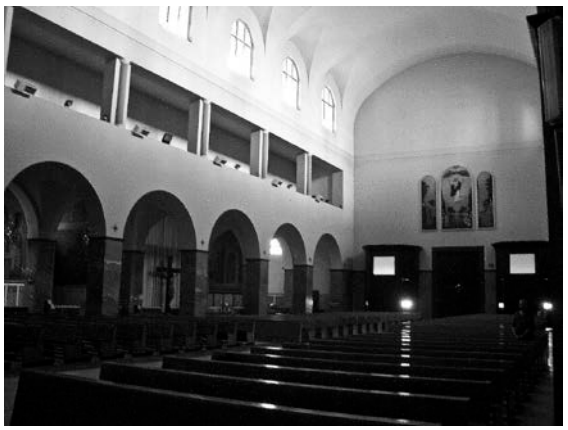


Abb. 1264 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Innenraum mit Blick zu den Eingängen. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1265 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Blick in das linke Seitenschiff und die Empore. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1266 Tullio Rossi: S. Emerenziana, Rom (Trieste), 1936-40. Blick in das rechte Seitenschiff. Detail der Pfeiler. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1267 Tullio Rossi: SS. Francesco e Caterina, Rom (Gianicolense) 1940-42. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1268 Tullio Rossi: SS. Francesco e Caterina, Rom (Gianicolense) 1940-42. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1269 Tullio Rossi: SS. Francesco e Caterina, Rom (Gianicolense) 1940-42. Detail des 'Gebälks'. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1270 Tullio Rossi: SS. Francesco e Caterina, Rom (Gianicolense) 1940-42. Typischer 'Wandscheibencampanile'. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1271 Tullio Rossi: S. Maria Consolatrice, Rom (Tiburtino), 1942-45. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1272 Tullio Rossi: S. Maria Consolatrice, Rom (Tiburtino), 1942-45. Rechts im Bild die heute als Oratorium genutzte provisorische Kirche. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1273 Tullio Rossi: S. Maria Consolatrice, Rom (Tiburtino), 1942-45. Detail der Fassade und des Obergadens. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1274 Tullio Rossi: S. Maria Consolatrice, Rom (Tiburtino), 1942-45. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1275 Tullio Rossi: S. Maria Consolatrice, Rom (Tiburtino), 1942-45. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1276 Tullio Rossi: S. Maria delle Grazie, Rom (Pietralata), 1936. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)

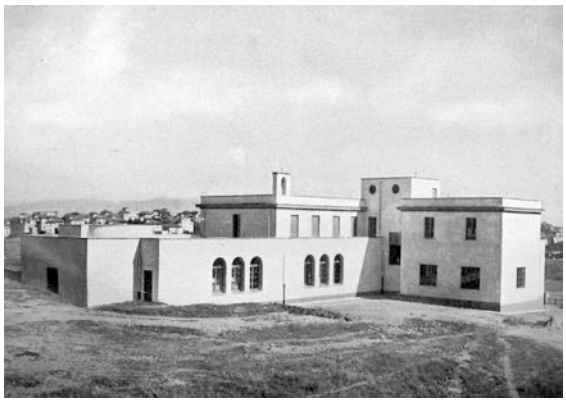


Abb. 1277 Tullio Rossi: SS. Redentore, Rom (Zona Val Melaina), 1935. Inzwischen abgerissen. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1278 Tullio Rossi: S. Antonio da Padova a Settebagni, Rom (Zona Marcigliana), 1938. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1279 Tullio Rossi: S. Antonio da Padova a Settebagni, Rom (Zona Marcigliana), 1938. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1280 Tullio Rossi: S. Maria Madre della Misericordia, Rom (Prenestino-Labicano), 1937. Pfarrheim. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1281 Tullio Rossi: S. Maria Madre della Misericordia, Rom (Prenestino-Labicano), 1937. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1282 Tullio Rossi: S. Maria Madre della Provvidenza, Rom (Gianicolense), 1937. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1283 Tullio Rossi: S. Andrea Apostolo, Rom (Zona Tomba di Nerone), 1933. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1284 Tullio Rossi: S. Andrea Apostolo, Rom (Zona Tomba di Nerone), 1933. Aufnahme von 2012. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1285 Tullio Rossi: S. Andrea Apostolo, Rom (Zona Tomba di Nerone), 1933. Aufnahme von 2012. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1286 Tullio Rossi: SS. Crocifisso, Rom (Suburbio Gianicolense), 1936-37. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1287 Tullio Rossi: SS. Crocifisso, Rom (Suburbio Gianicolense), 1936-37. Innenraum. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 1288 Tullio Rossi: S. Antonio da Padova a Settebagni, Rom (Zona Marcigliana), 1938. Aufnahme von 1939. (Vicariato 1939)



Abb. 1289 Enrico Galeazzi und Mario Redini: S. Eugenio, Rom (Pinciano), 1942-50. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1290 Enrico Galeazzi und Mario Redini: S. Eugenio, Rom (Pinciano), 1942-50. Pfarrhof. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1291 Chiesa di borgata: Gottesdienst in der Kirche SS. Crocifisso im Suburbio Gianicolense. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 1292 Bau einer *borgata* und ihrer Kirche. In der Mitte der Glockenturm der Kirche SS. Crocifisso. (Archiv der Pfarrei)

10. La ricerca dello stile I: Der Wettbewerb für die Kathedrale in La Spezia

Rahmenbedingungen | Der Wettbewerb | Die Entscheidung | Nach dem Wettbewerb

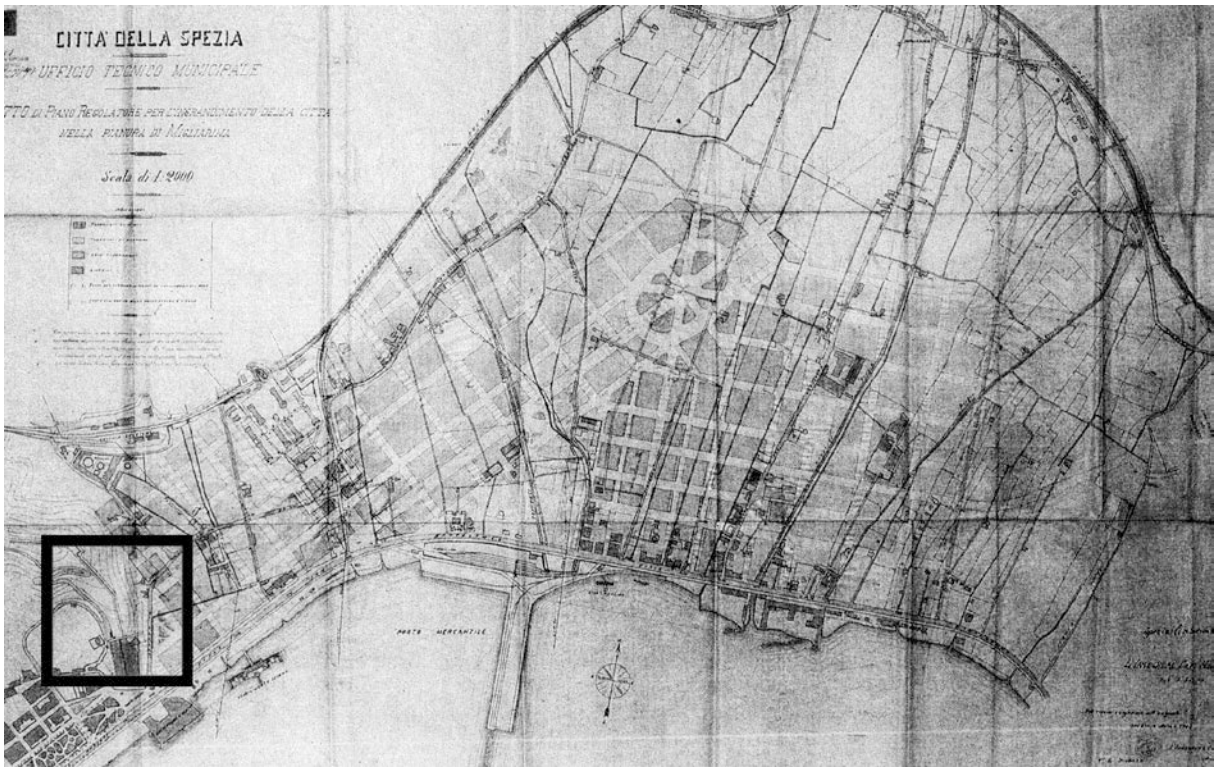


Abb. 1293 Antonio Farina: Piano Regolatore La Spezia, 1908. Die Lage des Colle dei Cappuccini wurde vom Verfasser gekennzeichnet. (Cevini 1984, S. 150)

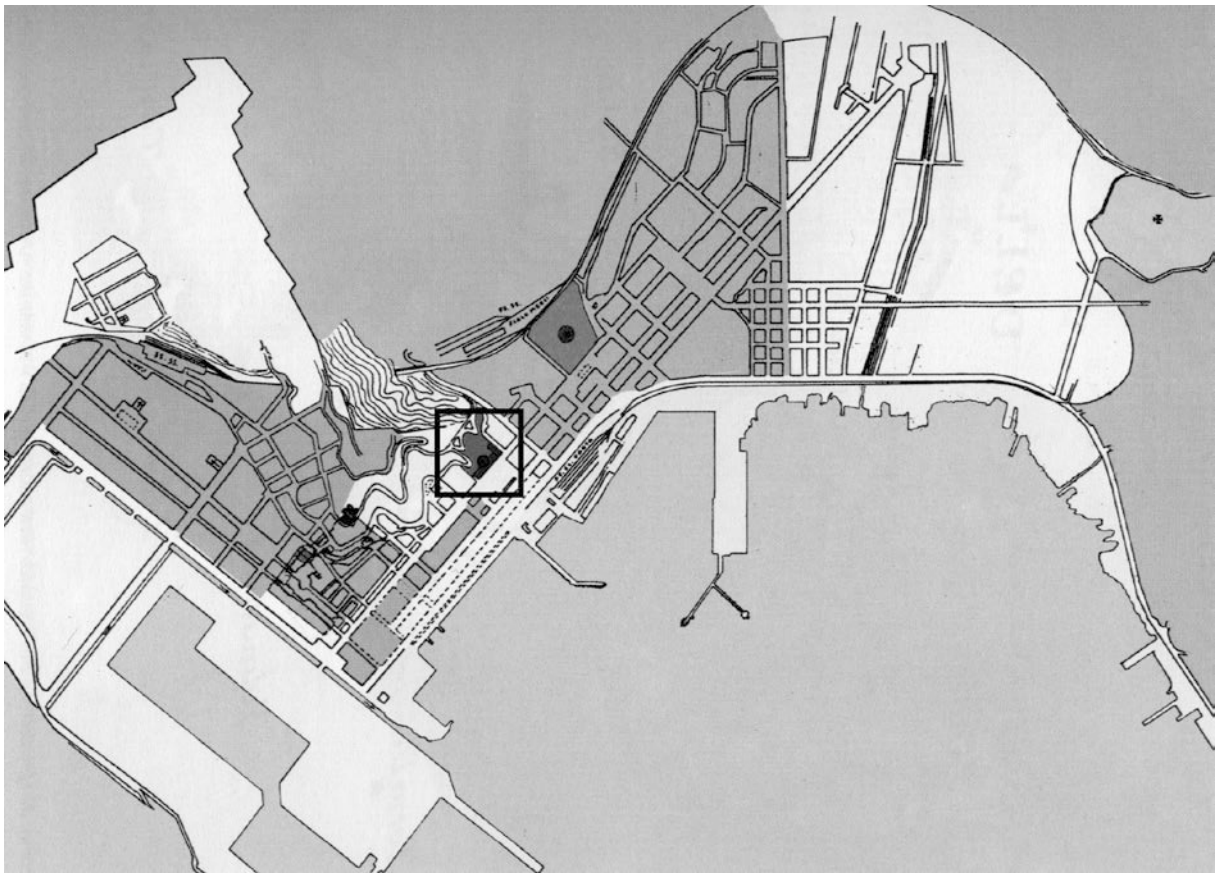


Abb. 1294 Lageplan La Spezia, 1998. Lage der Kathedrale. Die Lage des Colle dei Cappuccini wurde vom Verfasser gekennzeichnet. (Cristo re die secoli 1998, S. 5)

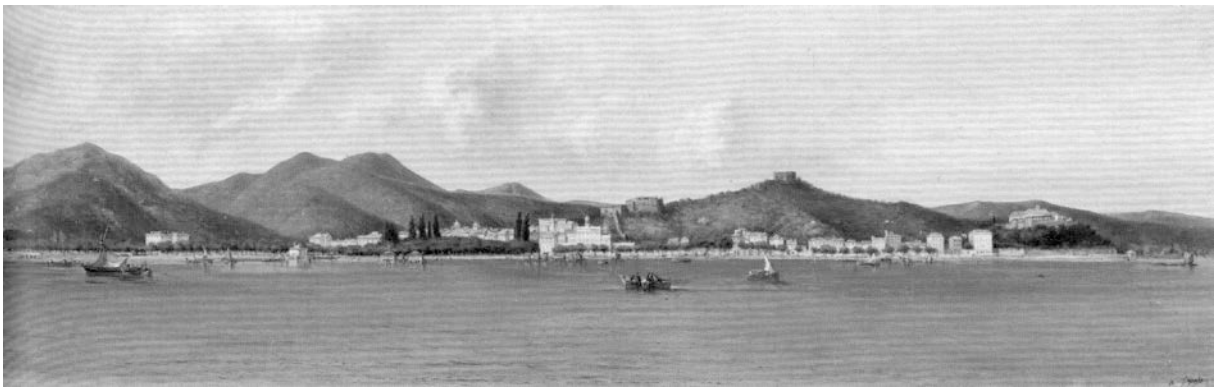


Abb. 1295 Agostino Fossati: Panorama della Spezia dal mare, o.J. [19. Jh.] (Fossati 2006, S. 173)



Abb. 1296 Agostino Fossati: La marina di Spezia dall'Hotel Croce di Malta alla collina dei Cappuccini, o.J. [19. Jh.] (Fossati 2006, S. 182)

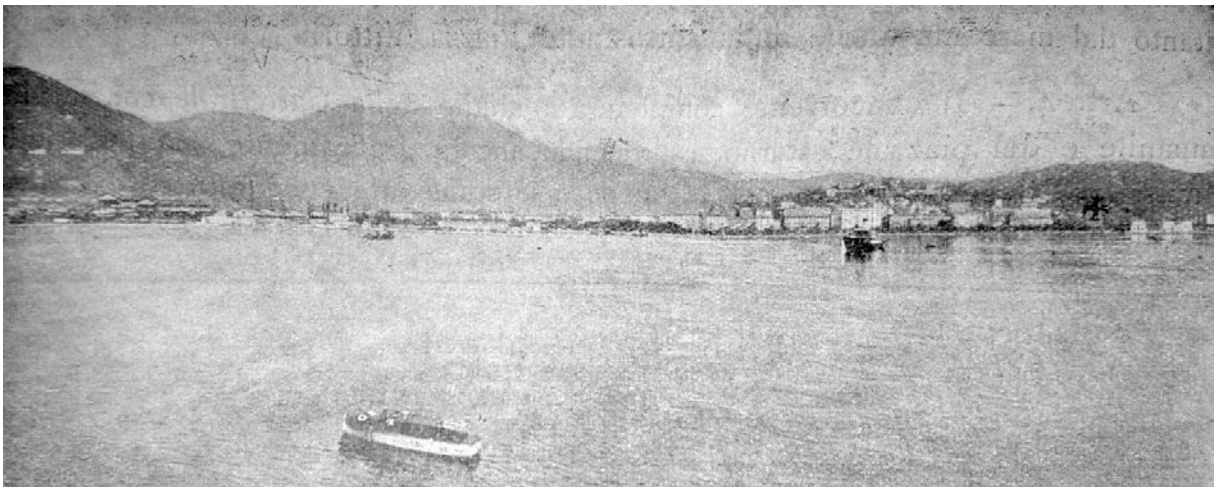


Abb. 1297 La Spezia, Ansicht von Westen, 1929. Rechts im Bild die Stelle an der die Kathedrale errichtet werden soll. (BST Florenz, Fondo Papini, filza 467)

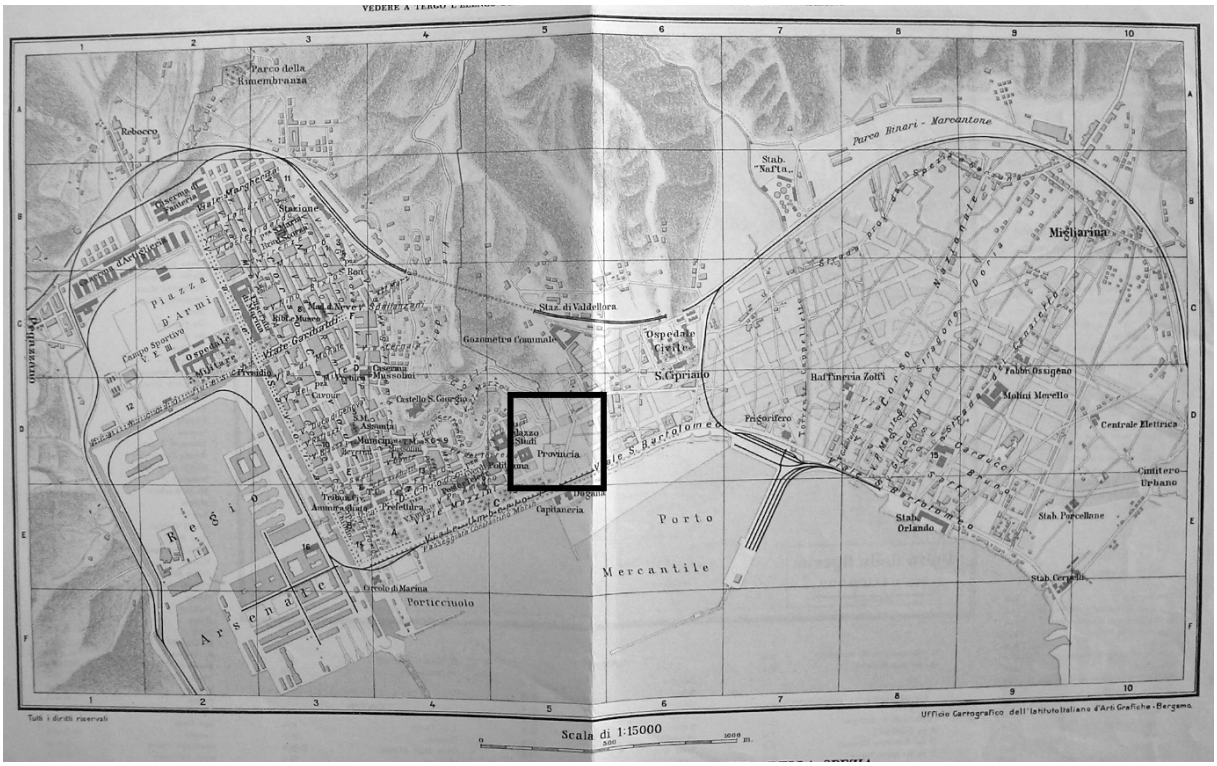


Abb. 1298 Stadtplan von La Spezia, 1926. In der Bildmitte wurden der Ausläufer des Colle dei Cappuccini und die Piazza vom Verfasser gekennzeichnet. (bearbeitet LM; Edizione della Camera di Commercio e Industria della Spezia 1926)



Abb. 1299 Golf von La Spezia, 1938. Im Bild ist das Areal gekennzeichnet, an dem die Kathedrale vorgesehen ist. (bearbeitet LM; Cattedrale Cristo Re 1938)

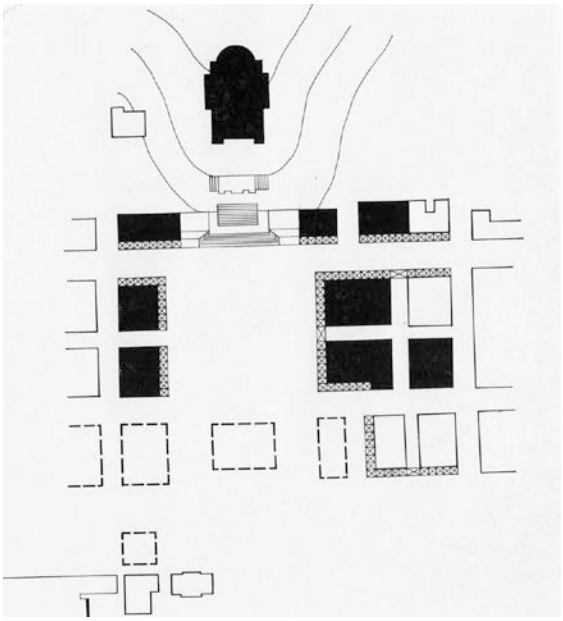


Abb. 1300 Piazza della Cattedrale, 1939. schwarz: geplante Gebäude. (Fara 1983, S. 93)

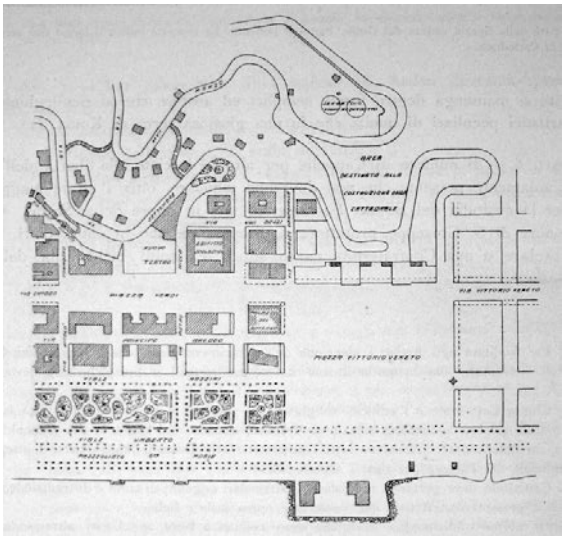


Abb. 1301 Piano Regolatore La Spezia. Vorlage für den Wettbewerb, 1929-30. (BST Florenz, Fondo Papini, filza 467)



Abb. 1302 Ranieri M. Apolloni und Enrico Fontemaggi: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Mostra La Spezia 1930, S. 30)

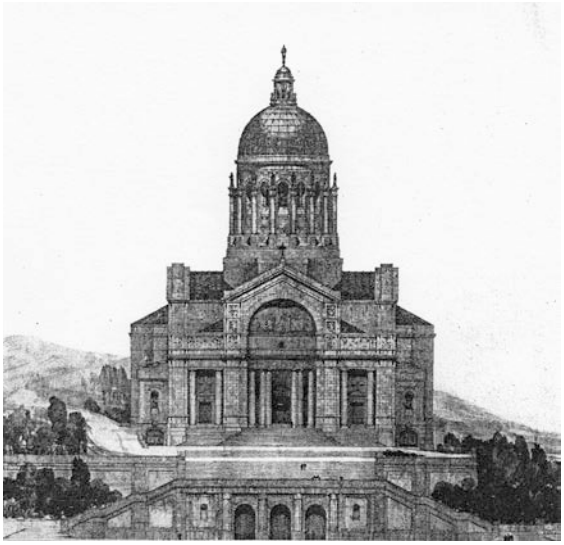


Abb. 1303 Gino Benigni und Francesco Leoni: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 405)

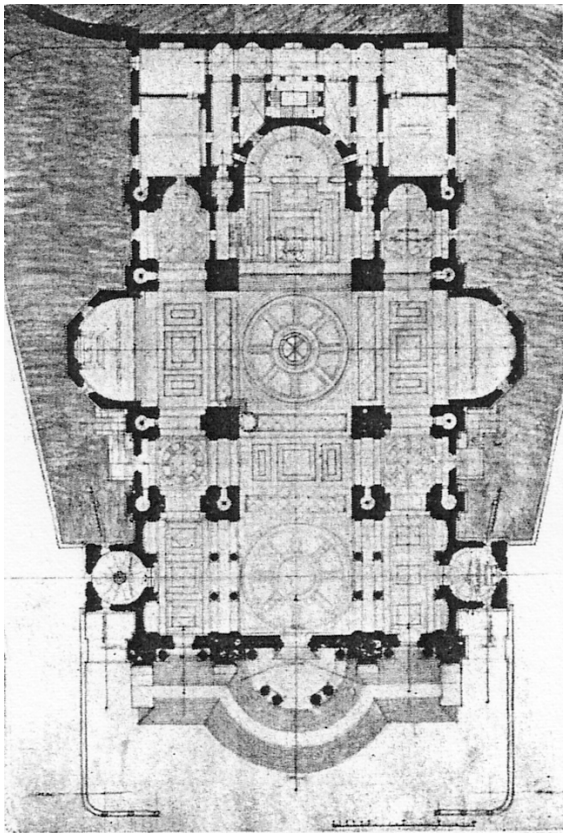


Abb. 1304 Gino Benigni und Francesco Leoni: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 405)

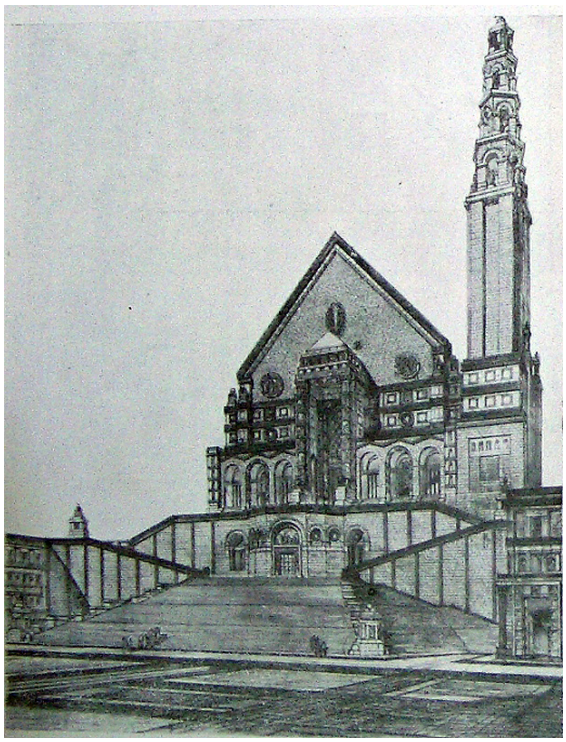


Abb. 1305 Raffaele Bibbiani und Franco Oliva: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Mostra La Spezia 1930, S. 56)

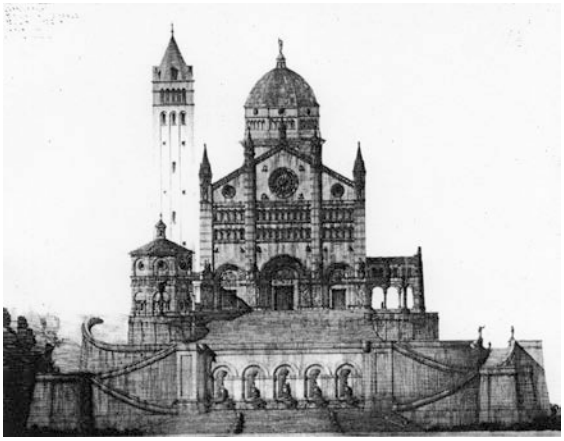


Abb. 1306 Fernando Biscaccianti: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 406)



Abb. 1307 Fernando Biscaccianti: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 406)

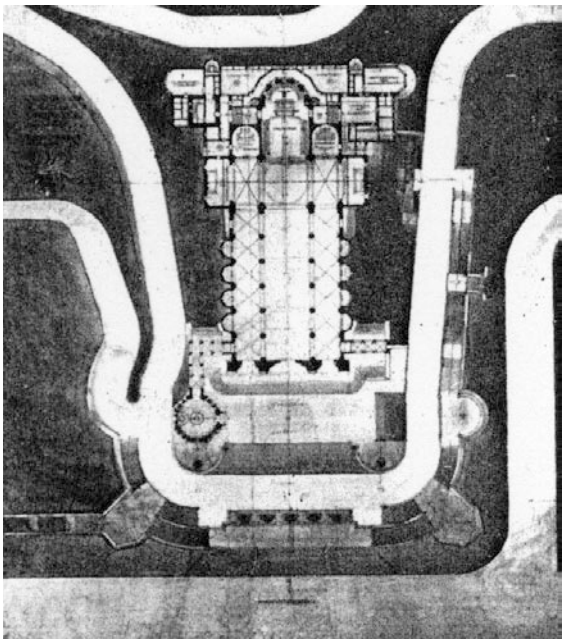


Abb. 1308 Fernando Biscaccianti: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 406)

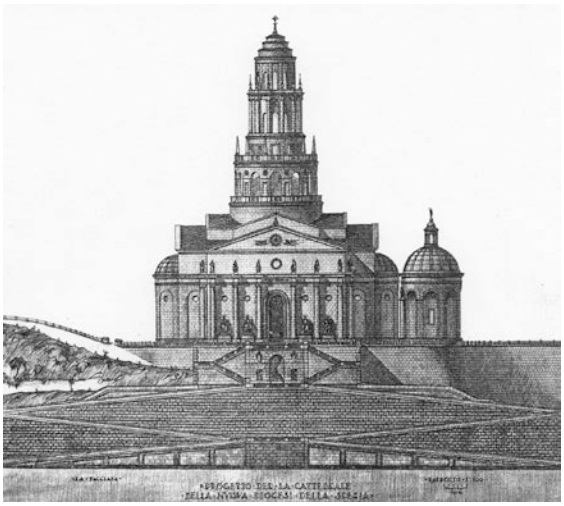


Abb. 1309 Giuseppe Boattini und Pietro Pasquinelli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 409)

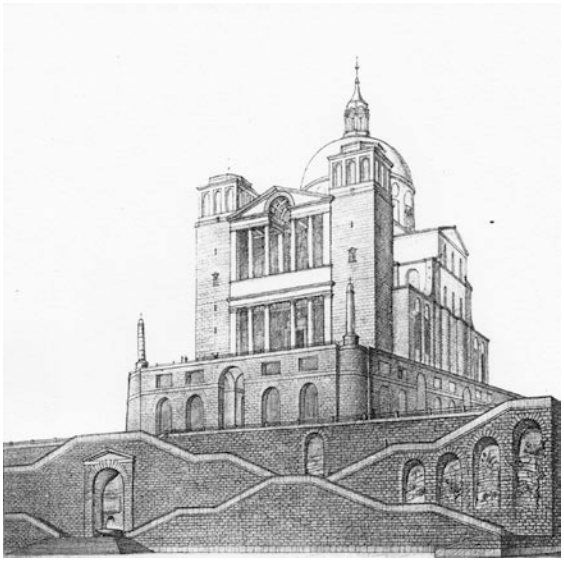


Abb. 1310 Ottavio Cabiati: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 407)

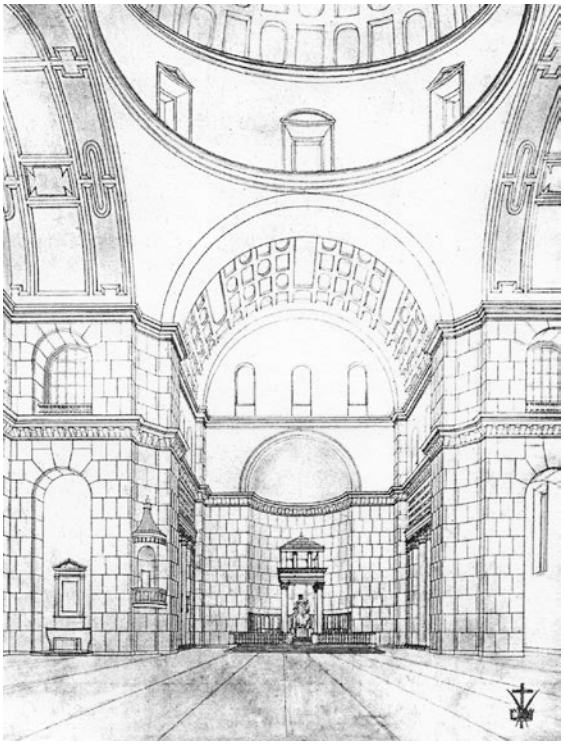


Abb. 1311 Ottavio Cabiati: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 408)

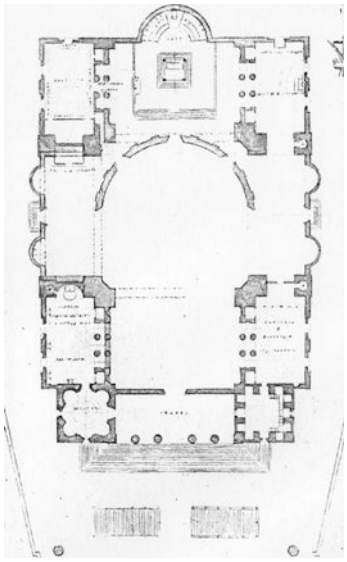


Abb. 1312 Ottavio Cabiati: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 407)

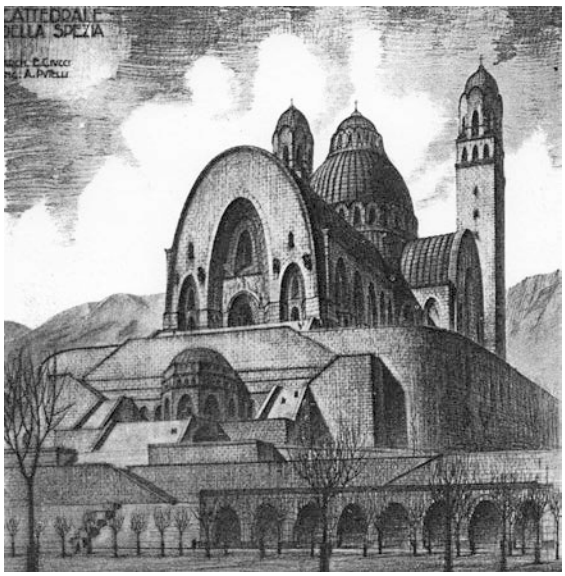


Abb. 1313 Emidio Ciucci und Aldo Putelli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf A. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 413)

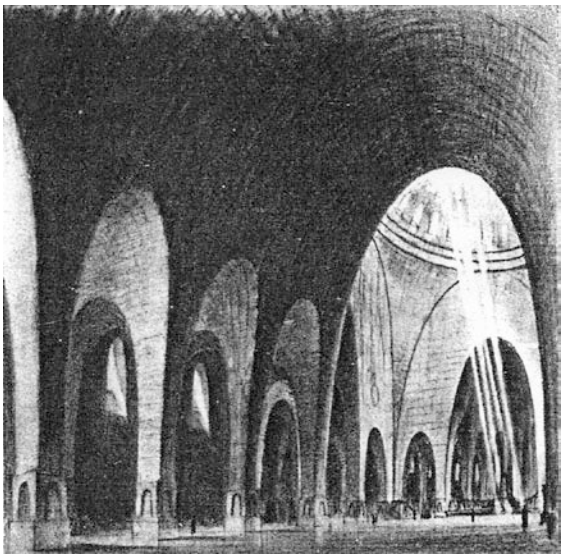


Abb. 1314 Emidio Ciucci und Aldo Putelli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf A, Innenraumperspektive. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 413)

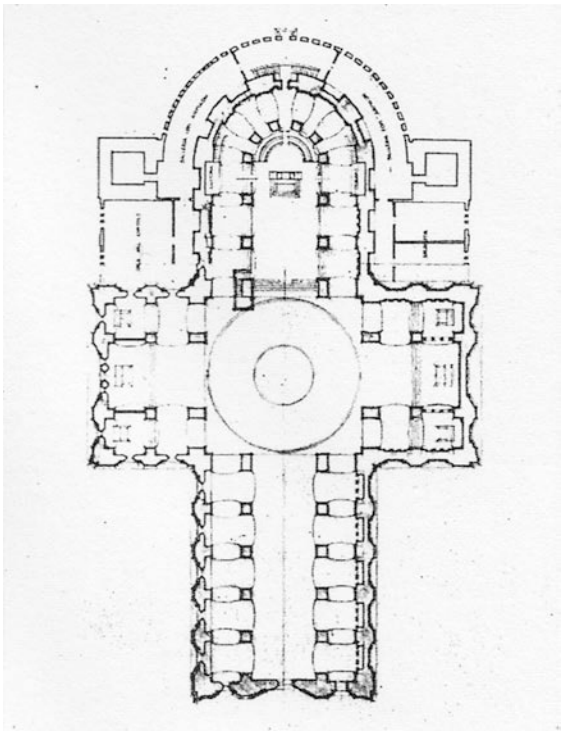


Abb. 1315 Emidio Ciucci und Aldo Putelli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf A, Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 413)



Abb. 1316 Emidio Ciucci und Aldo Putelli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf B. (Mostra La Spezia 1930, S. 82)

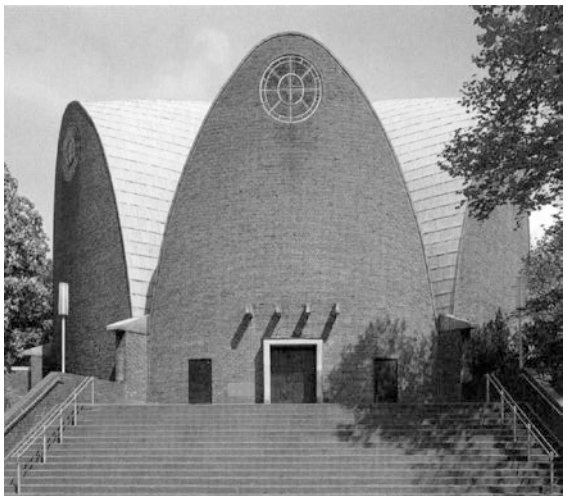


Abb. 1317 Dominikus Böhm: St. Engelbert, Köln, 1932. (Stock 2006, S. 136)

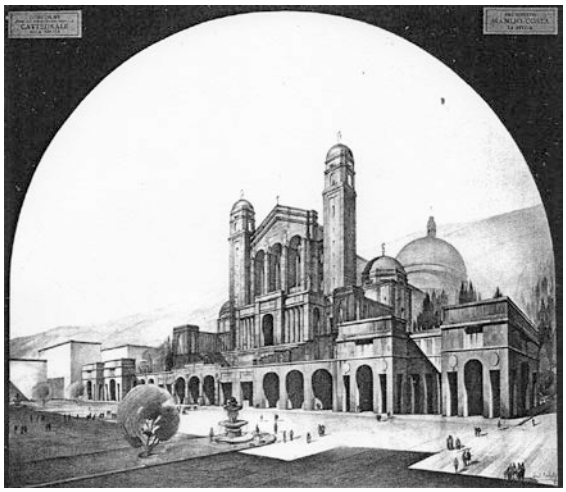


Abb. 1318 Manlio Costa: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 410)

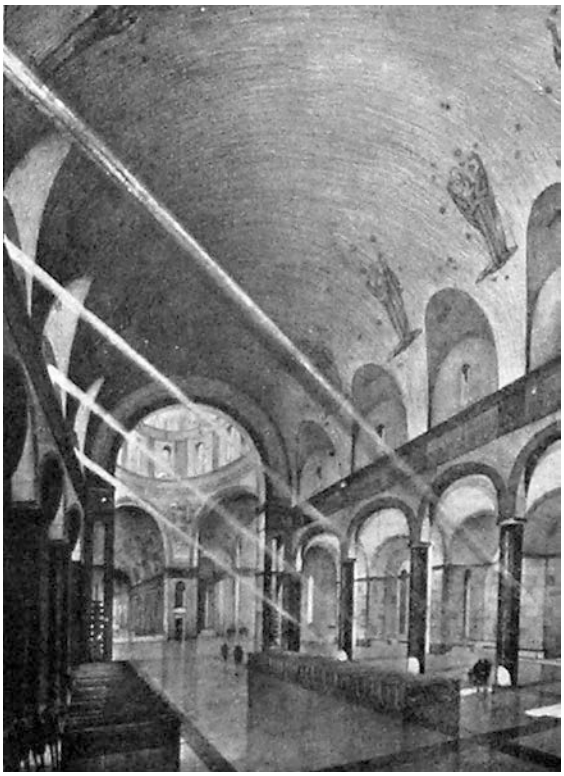


Abb. 1319 Manlio Costa: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 91)

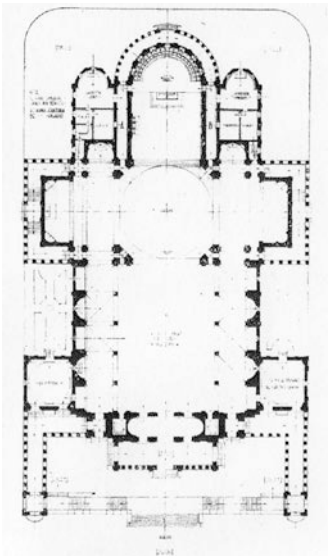


Abb. 1320 Manlio Costa: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 410)

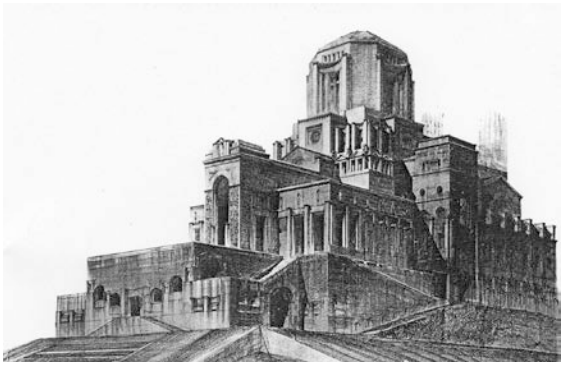


Abb. 1321 Vincenzo Fasolo: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 411)

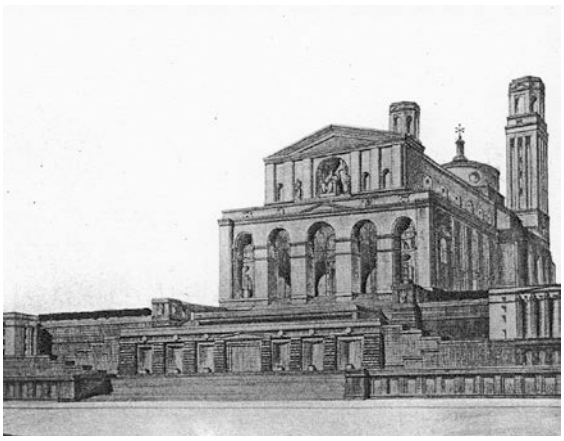


Abb. 1322 Nino Gallimberti und Gino Miozzo: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 414)

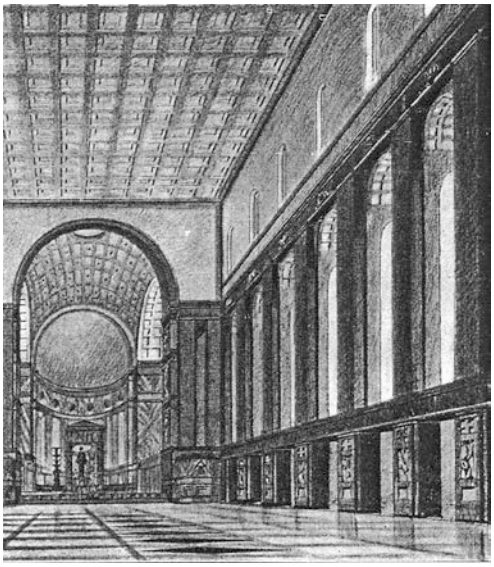


Abb. 1323 Nino Gallimberti und Gino Miozzo: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 414)

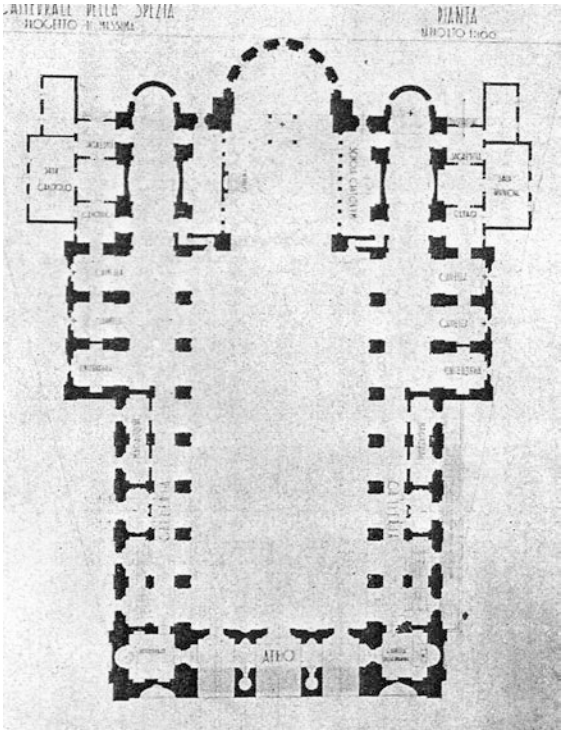


Abb. 1324 Nino Gallimberti und Gino Miozzo: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 414)

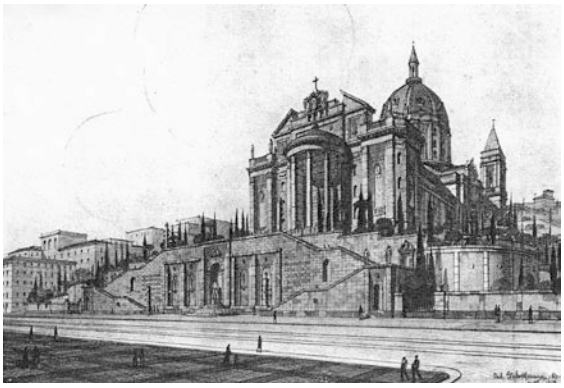


Abb. 1325 Italo Mancini: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 417)



Abb. 1326 Italo Mancini: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 127)

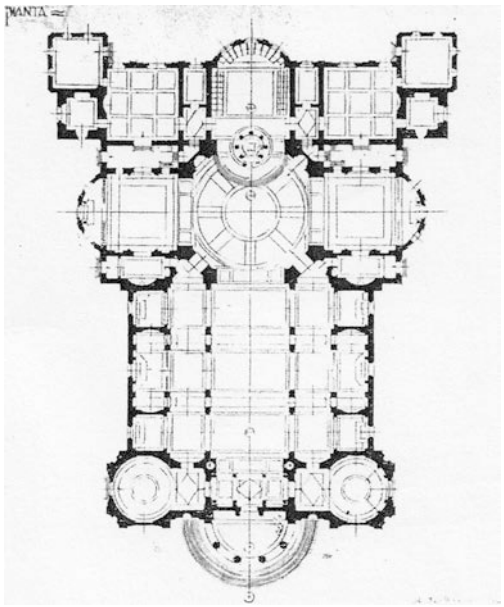


Abb. 1327 Italo Mancini: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 417)



Abb. 1328 Pietro da Cortona: S. Maria della Pace, Rom. Fassade (1655-67). (Hintzen-Bohlen 2000, S. 168)



Abb. 1329 Pio Montesi: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 418)



Abb. 1330 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, Rom, 1937-43/47-59. (Luigi Monzo, 2009)

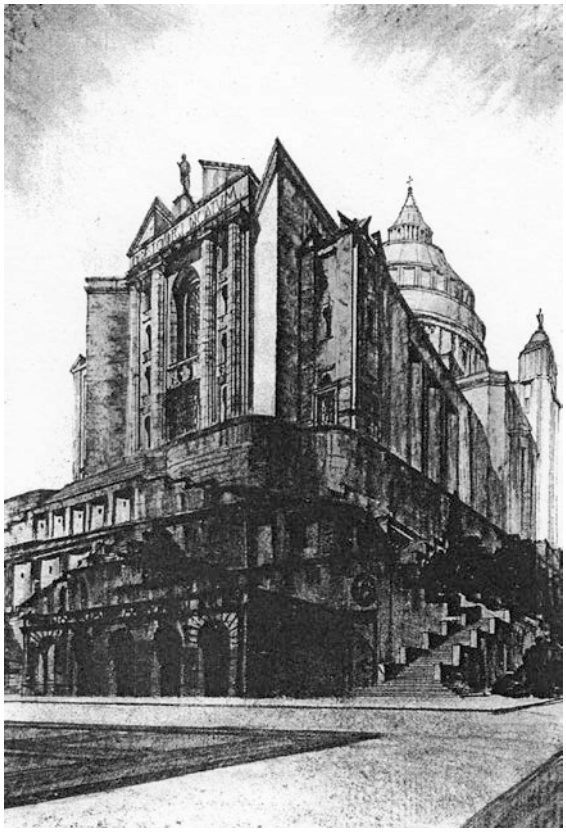


Abb. 1331 Oscar Prati: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 418)

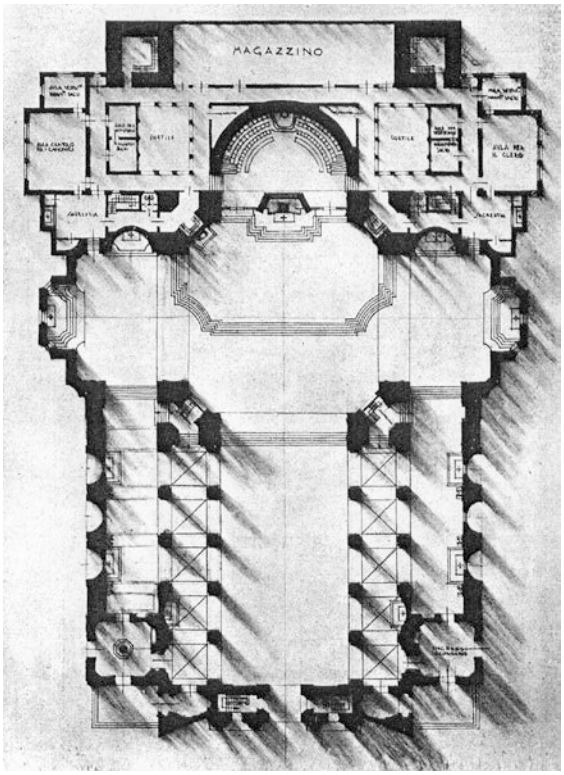


Abb. 1332 Oscar Prati: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 417)

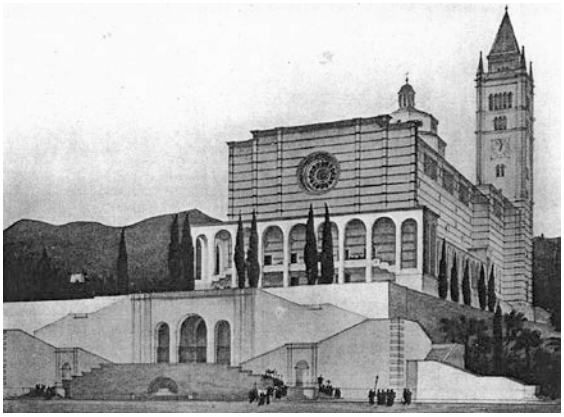


Abb. 1333 Annibale und Giorgio Rigotti sowie Aldo Morbelli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 420)

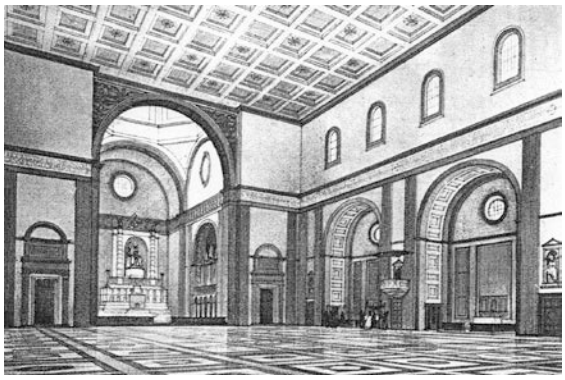


Abb. 1334 Annibale und Giorgio Rigotti sowie Aldo Morbelli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 420)



Abb. 1335 Ernesto Salviati: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 421)

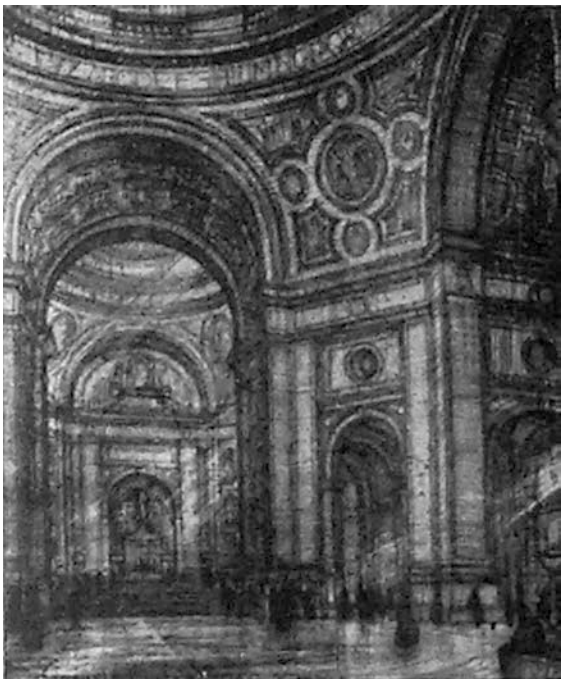


Abb. 1336 Ernesto Salviati: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 169)

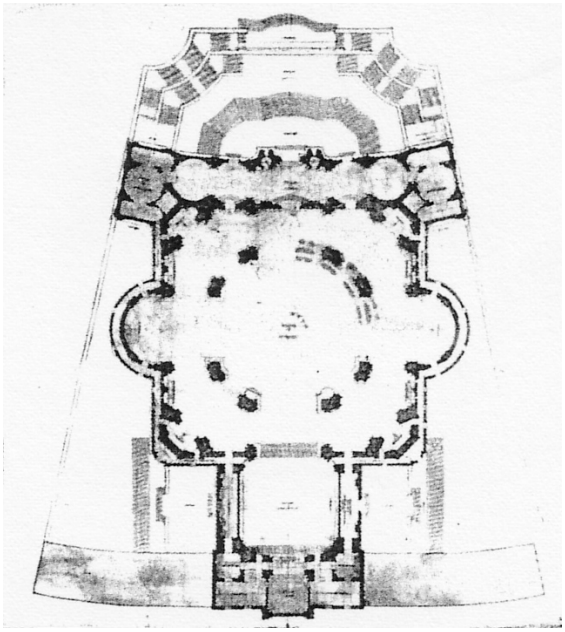


Abb. 1337 Ernesto Salviati: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 421)



Abb. 1338 Duilio Torres: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 423)

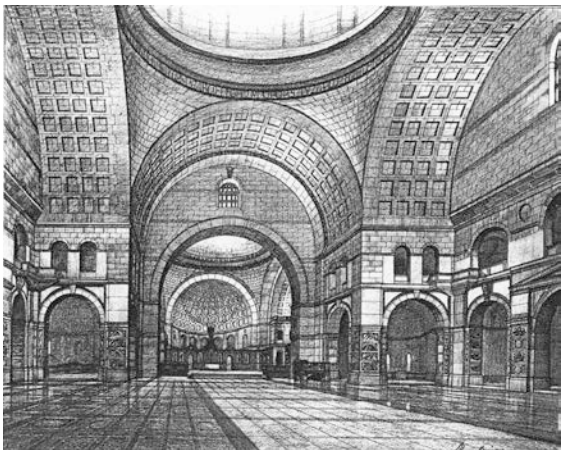


Abb. 1339 Duilio Torres: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 424)

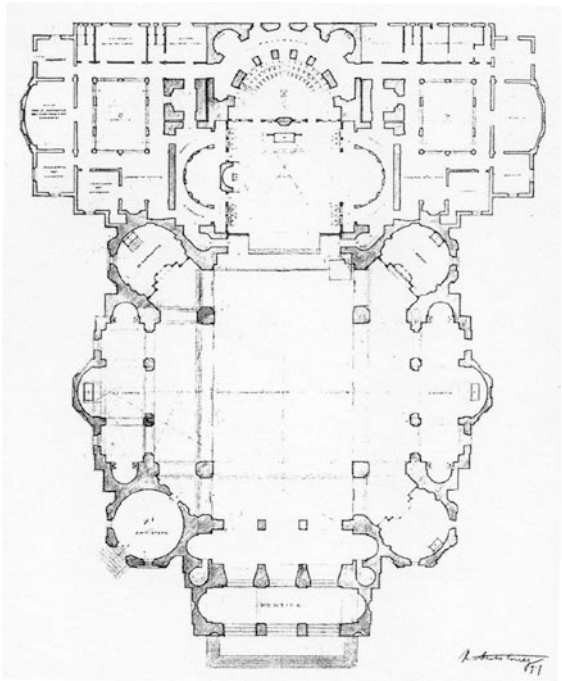


Abb. 1340 Duilio Torres: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 423)



Abb. 1341 Ugo Zanchetta: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 425)

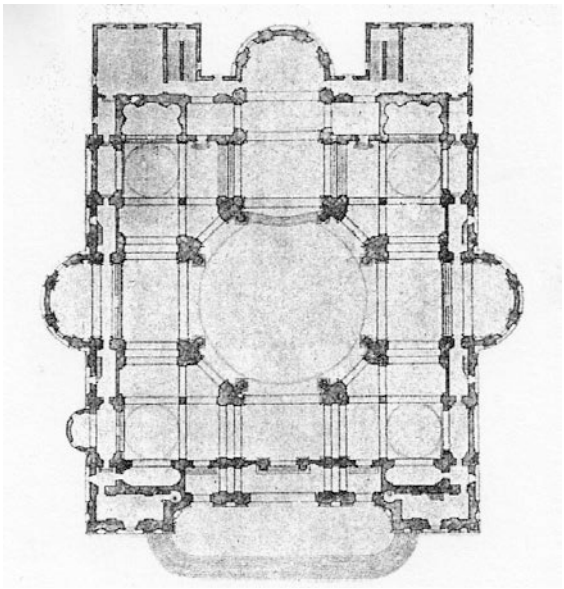


Abb. 1342 Ugo Zanchetta: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 425)



Abb. 1343 Luigi Barabino: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Mostra La Spezia 1930, S. 38)

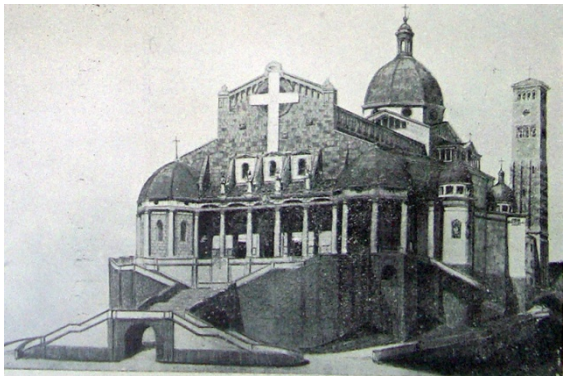


Abb. 1344 Pietro Motta und Sirio Suatoni: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Mostra La Spezia 1930, S. 140)

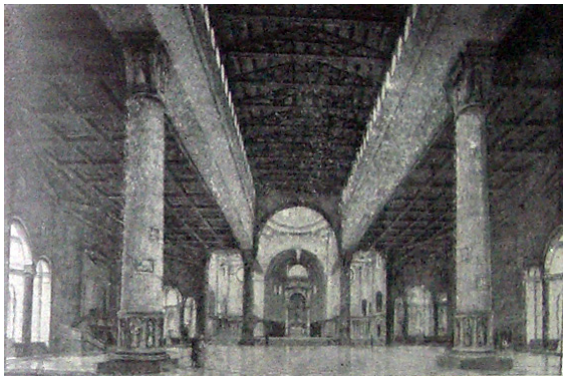


Abb. 1345 Pietro Motta und Sirio Suatoni: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 140)

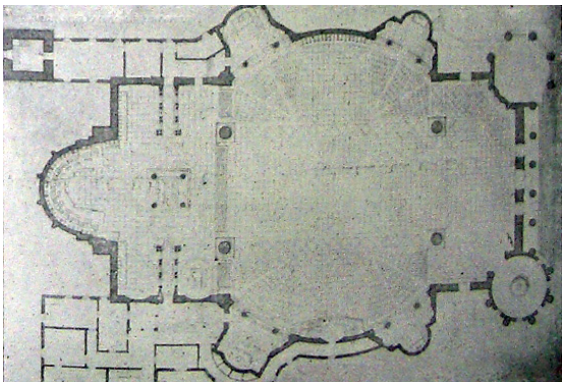


Abb. 1346 Pietro Motta und Sirio Suatoni: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Mostra La Spezia 1930, S. 140)

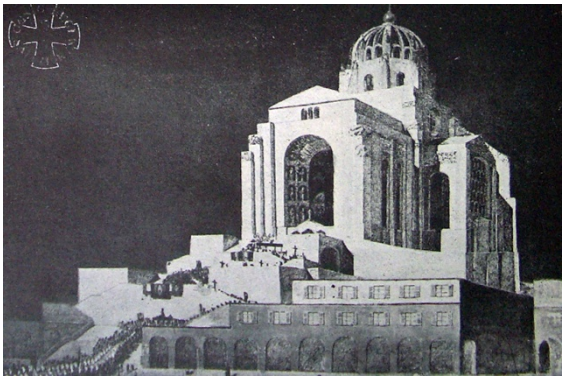


Abb. 1347 B. Eric Ernst [Ernst-Erik Pfannschmidt?]: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Mostra La Spezia 1930, S. 104)

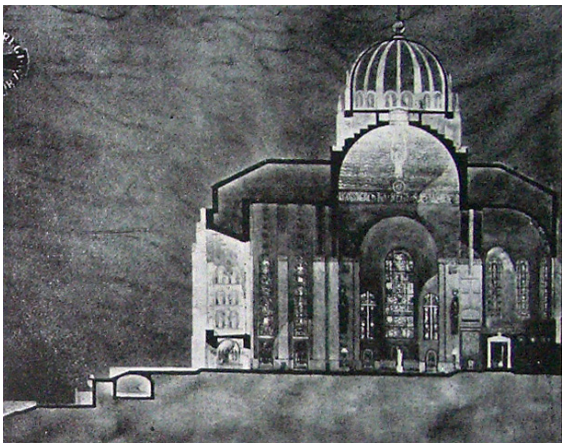


Abb. 1348 Eric Ernst [Ernst-Erik Pfannschmidt?]: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 105)

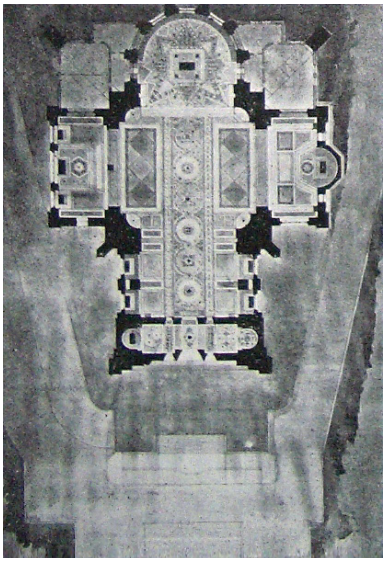


Abb. 1349 Eric Ernst [Ernst-Erik Pfannschmidt?]: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Mostra La Spezia 1930, S. 105)

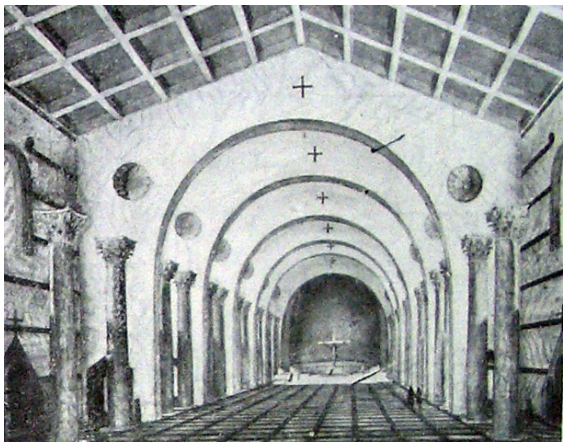


Abb. 1350 Riccardo Bertoia: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 53)

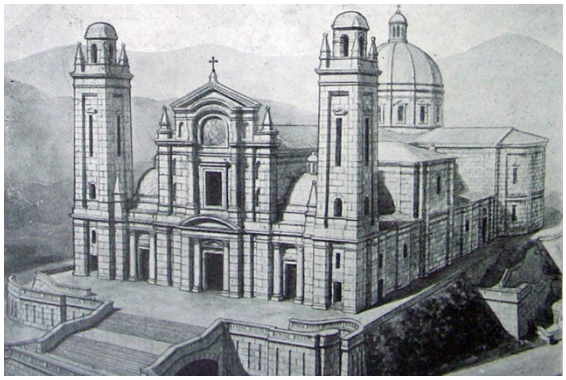


Abb. 1351 Costantino Ecchia und G. Rivani: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Mostra La Spezia 1930, S. 102)

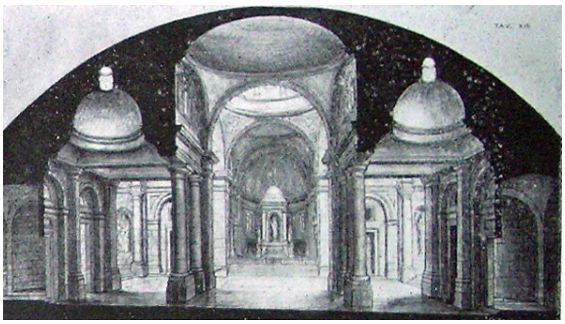


Abb. 1352 Costantino Ecchia und G. Rivani: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 103)

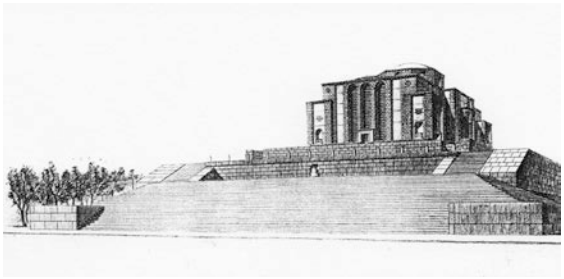


Abb. 1353 Giuseppe Samonà: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 422)

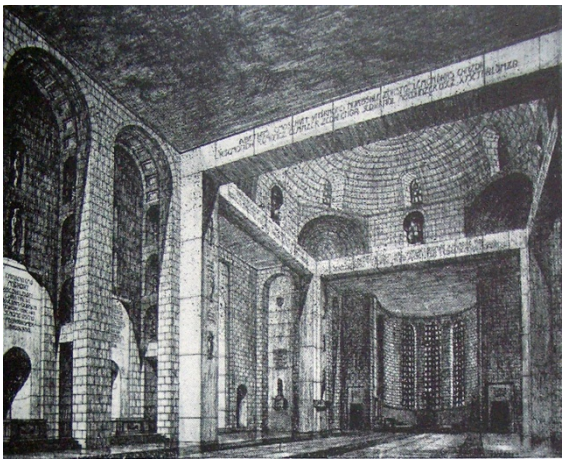


Abb. 1354 Giuseppe Samonà: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 171)

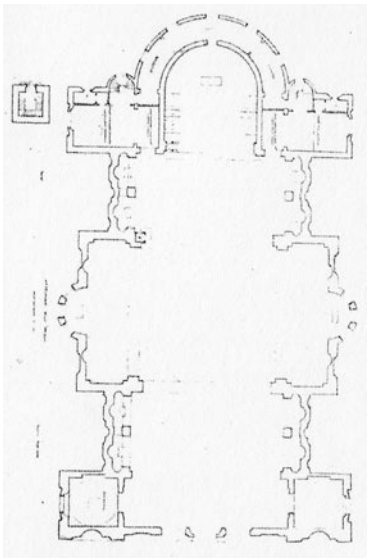


Abb. 1355 Giuseppe Samonà: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 422)

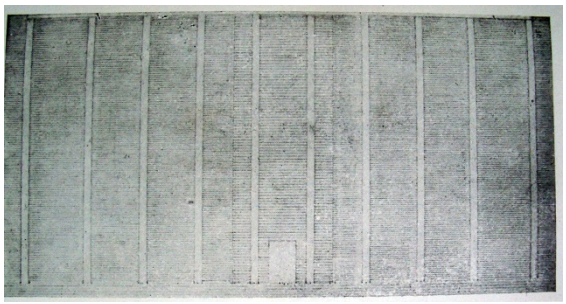


Abb. 1356 Giuseppe Pensabene: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Ansicht. (Mostra La Spezia 1930, S. 146)

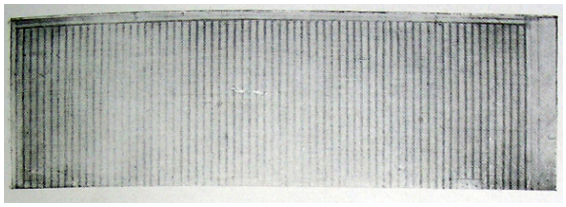


Abb. 1357 Giuseppe Pensabene: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Seitenansicht [?](Mostra La Spezia 1930, S. 147)

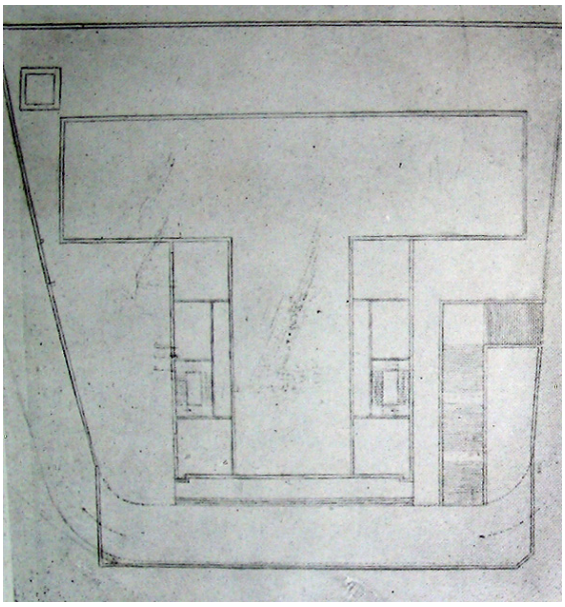


Abb. 1358 Giuseppe Pensabene: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Mostra La Spezia 1930, S. 147)



Abb. 1359 Francesco De Angeli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Mostra La Spezia 1930, S. 94)



Abb. 1360 Francesco De Angeli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 95)

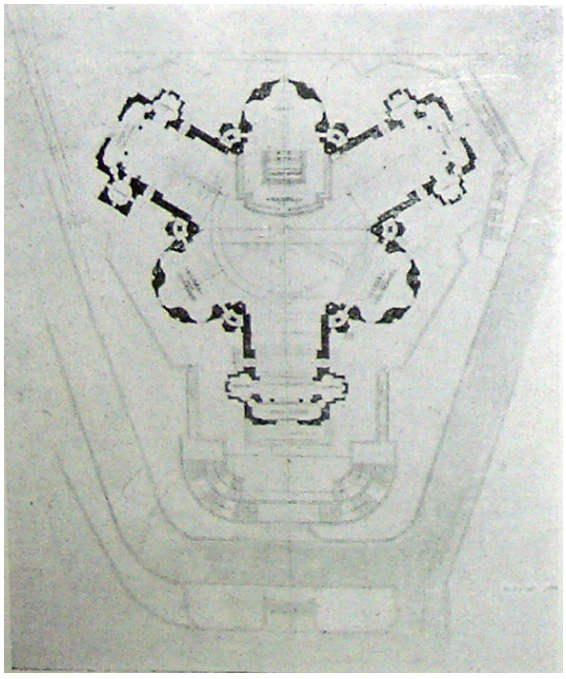


Abb. 1361 Francesco De Angeli: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Mostra La Spezia 1930, S. 95)



Abb. 1362 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Mostra La Spezia 1930, S. 92)



Abb. 1363 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Ansicht von Süden. (Mostra La Spezia 1930, S. 93)

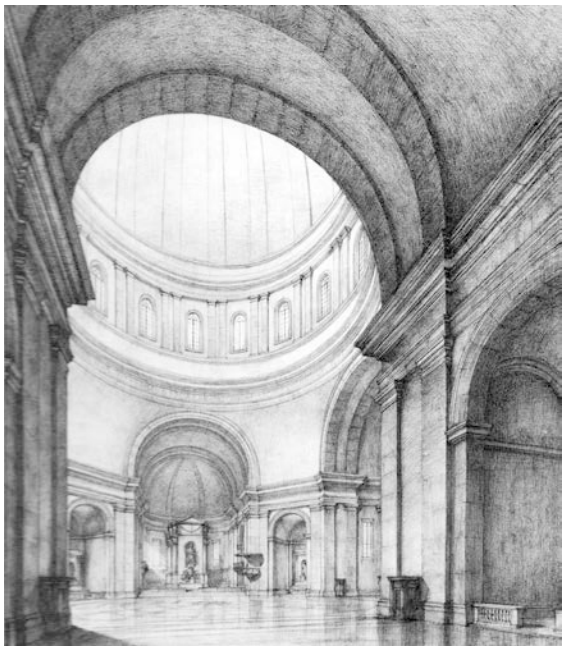


Abb. 1364 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 93)

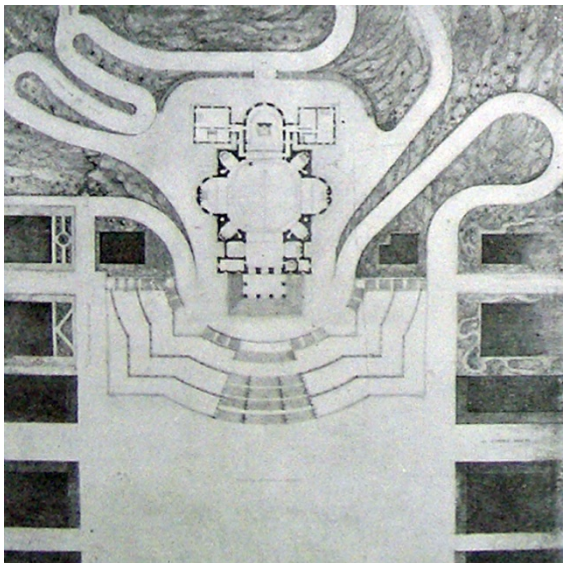


Abb. 1365 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Lageplan. (Mostra La Spezia 1930, S. 93)

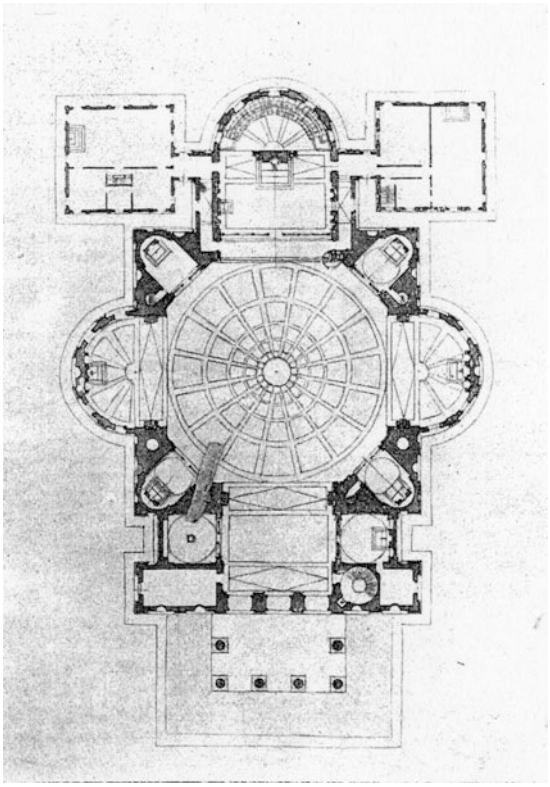


Abb. 1366 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 390)

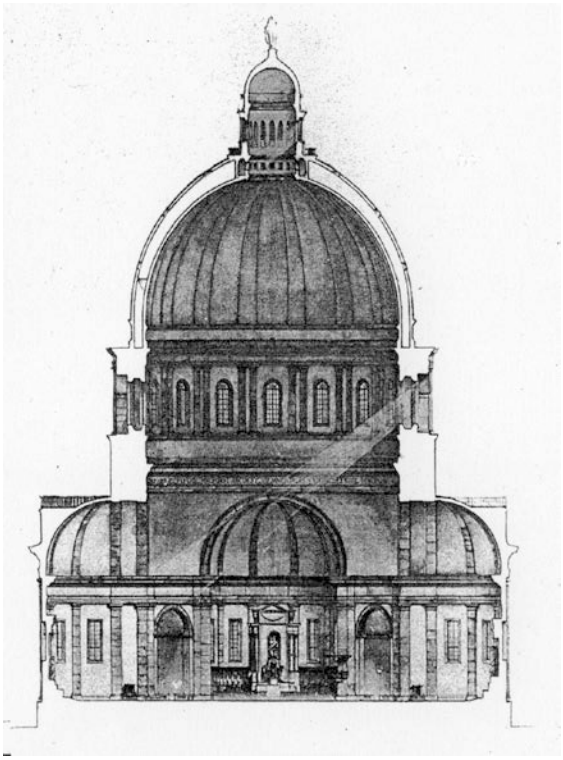


Abb. 1367 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Querschnitt. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 392)



Abb. 1368 Tomaso Buzzi: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 388)

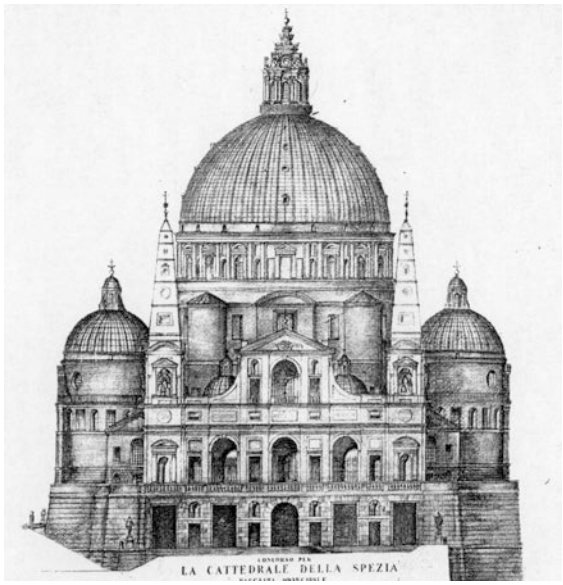


Abb. 1369 Tomaso Buzzi: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Fassade. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 385)



Abb. 1370 Tomaso Buzzi: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Seitenan-

sicht von Westen. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 387)

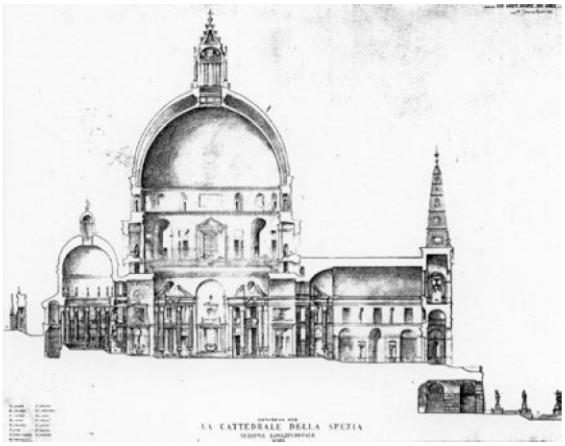


Abb. 1371 Tomaso Buzzi: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Längsschnitt. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 387)

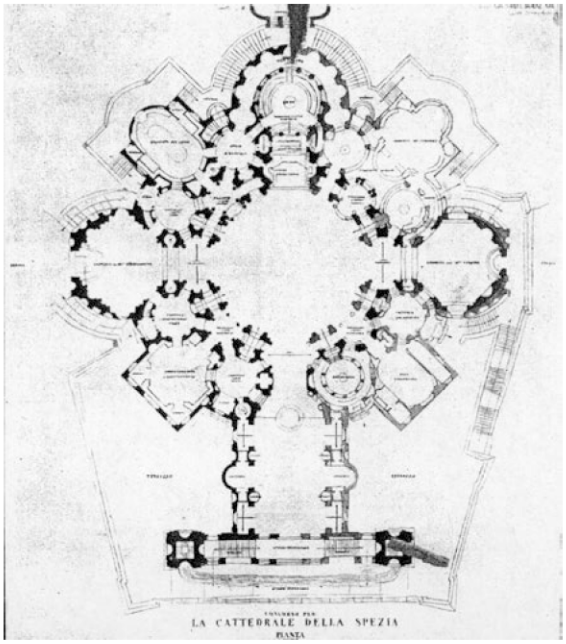


Abb. 1372 Tomaso Buzzi: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss.

(Architettura e arti decorative 1929-30, S. 386)



Abb. 1373 Tomaso Buzzi: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 67)



Abb. 1374 Giulio Romano: Restaurierung des Benediktinerklosters S. Benedetto in Polirone, S. Benedetto Po (MN), 1540-44. (Zavijavah, Wikimedia Commons)

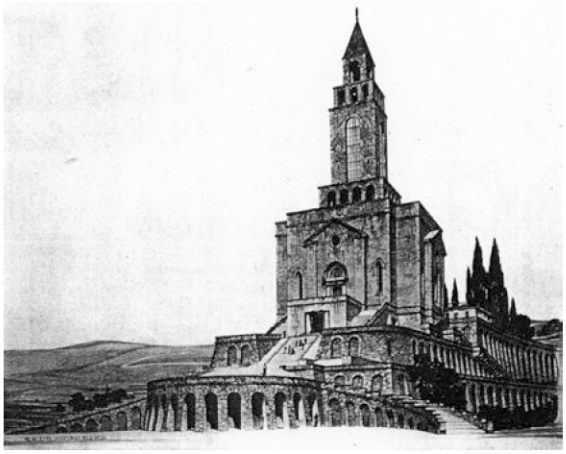


Abb. 1375 Vincenzo Pilotti und Domenico Sandri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf A. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 396)



Abb. 1376 Vincenzo Pilotti und Domenico Sandri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf B. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 398)

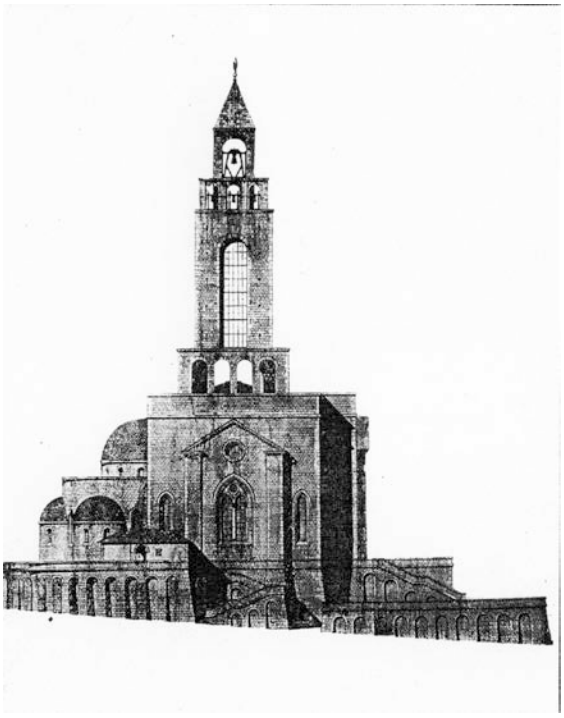


Abb. 1377 Vincenzo Pilotti und Domenico Sandri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf A. Seitenansicht von Westen. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 397)

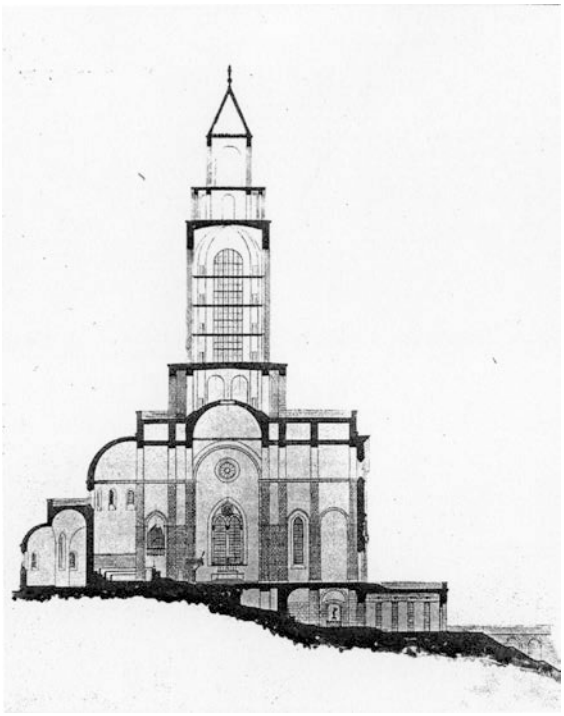


Abb. 1378 Vincenzo Pilotti und Domenico Sandri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf A. Längsschnitt. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 397)

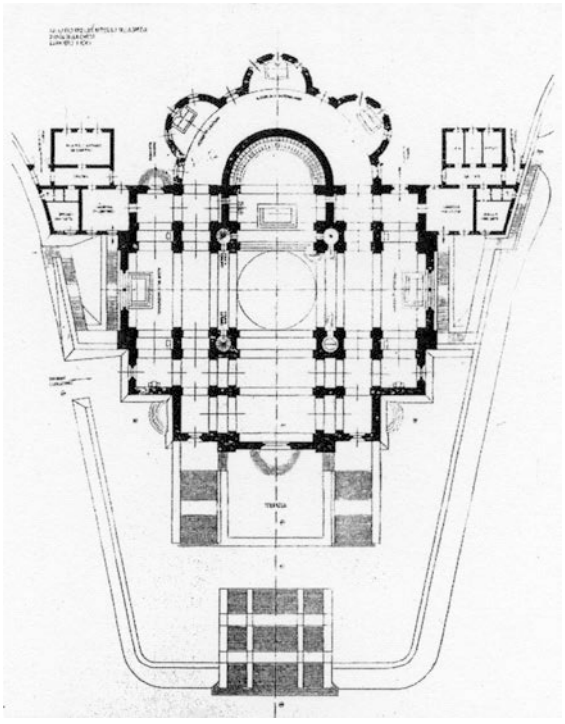


Abb. 1379 Vincenzo Pilotti und Domenico Sandri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf A. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 395)



Abb. 1380 Vincenzo Pilotti und Domenico Sandri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Entwurf A. Innenraumperspektive. (Mostra La Spezia 1930, S. 151)



Abb. 1381 Domenico Sandri: Pfarrkirche, Borgo Mezzanone (FG), 1933-40. (Piemontese 2002, S. 76)



Abb. 1382 Auguste und Gustave Perret: Notre-Dame, Le Raincy (bei Paris), 1922-23. (Pfammatter 1948, fig. 1)

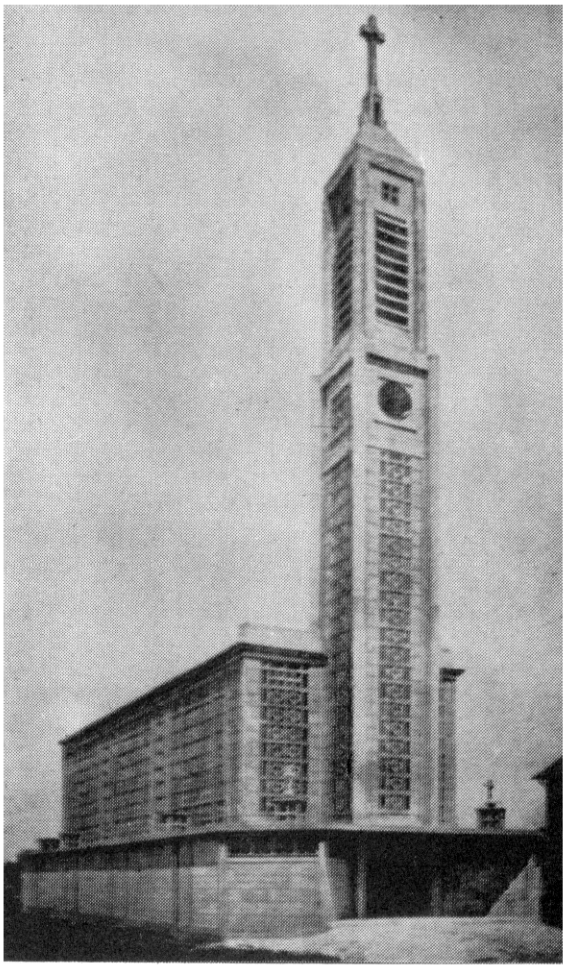


Abb. 1383 Auguste und Gustave Perret: St.-Thérèse-de-Lisieux, Montmagny (Val-d'Oise/Ile-de-France), 1926-27. (Arte Cristiana 1968, S. 53)



Abb. 1384 Gaetano Chiaveri: Hofkirche Hl. Deifaltigkeit, Dresden, 1739-55. (Heinz-Josef Lücking, Wikipedia)



Abb. 1385 Giuseppe Vaccaro und Emanuele Cito Filomarino: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 399)



Abb. 1386 Giuseppe Vaccaro und Emanuele Cito Filomarino: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Ansicht von Süden. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 400)

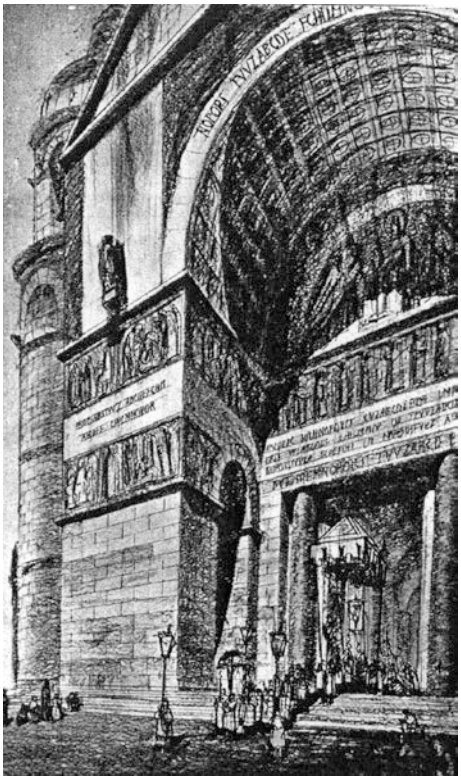


Abb. 1387 Giuseppe Vaccaro und Emanuele Cito Filomarino: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Detail des Portals. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 401)

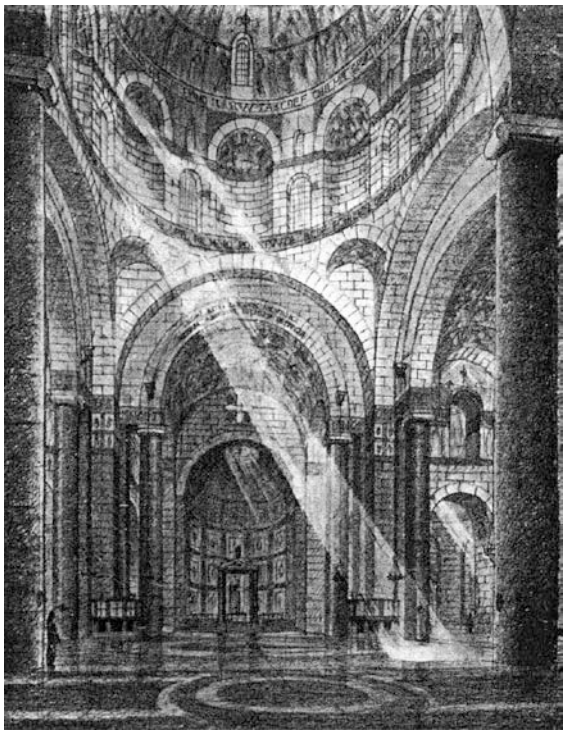


Abb. 1388 Giuseppe Vaccaro und Emanuele Cito Filomarino: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 401)

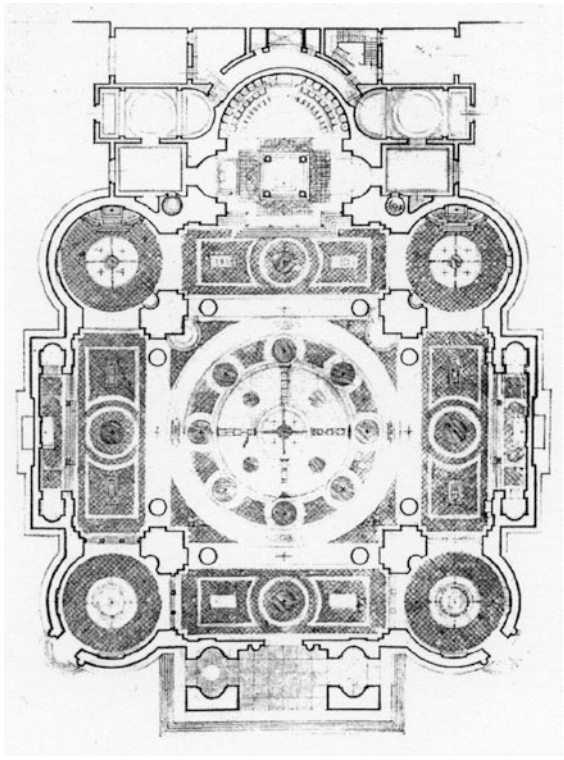


Abb. 1389 Giuseppe Vaccaro und Emanuele Cito Filomarino: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 399)

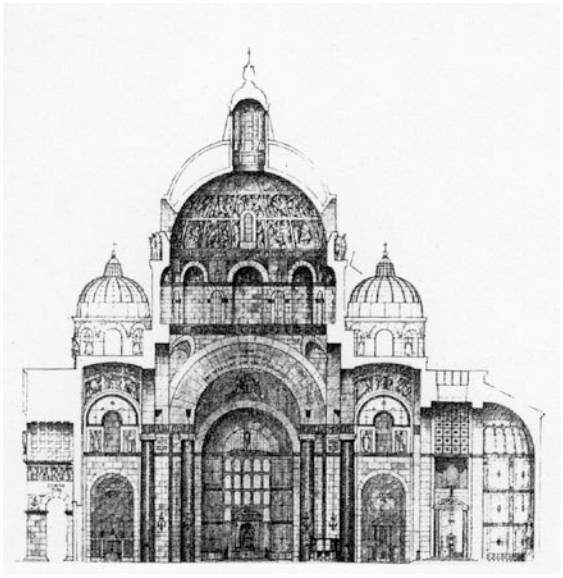


Abb. 1390 Giuseppe Vaccaro und Emanuele Cito Filomarino: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Längsschnitt. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 400)

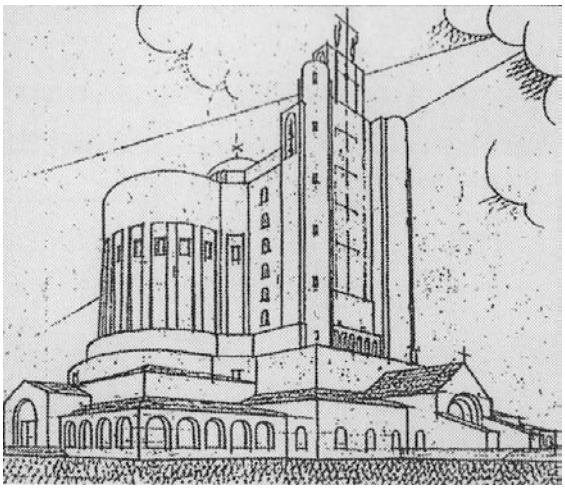


Abb. 1391 Giuseppe Vaccaro: Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, ca. 1931. (Mazzotti 2000, S. 151)

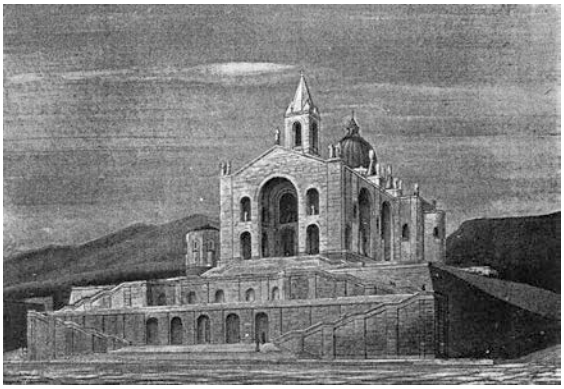


Abb. 1392 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 393)

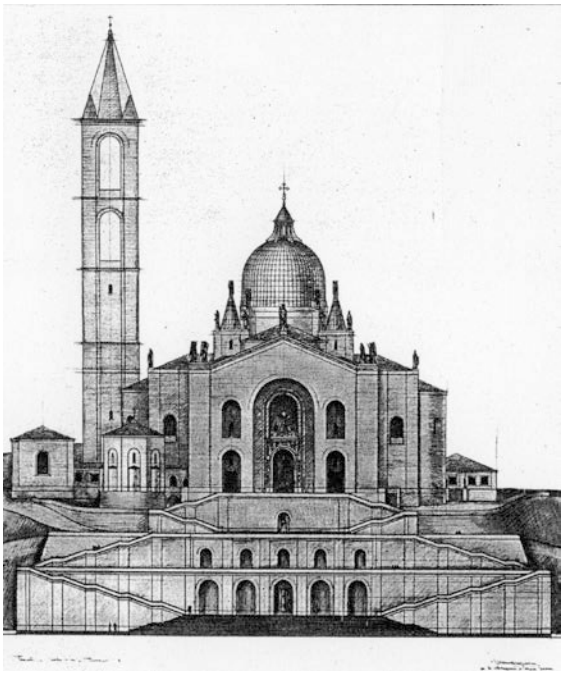


Abb. 1393 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Ansicht von Süden. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 395)

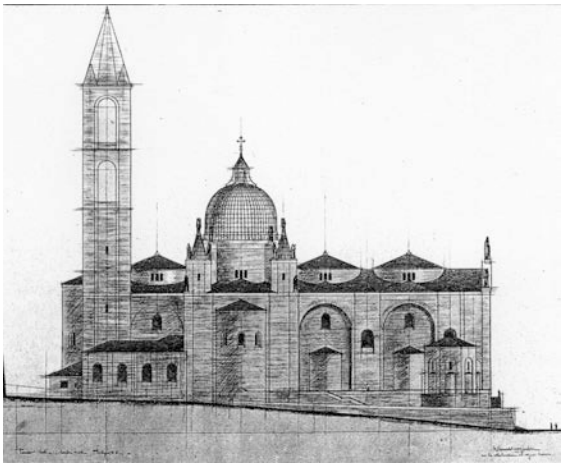


Abb. 1394 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Seitenansicht von Westen. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 394)

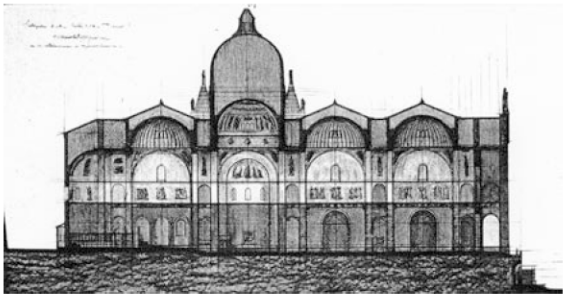


Abb. 1395 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Längsschnitt. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 394)

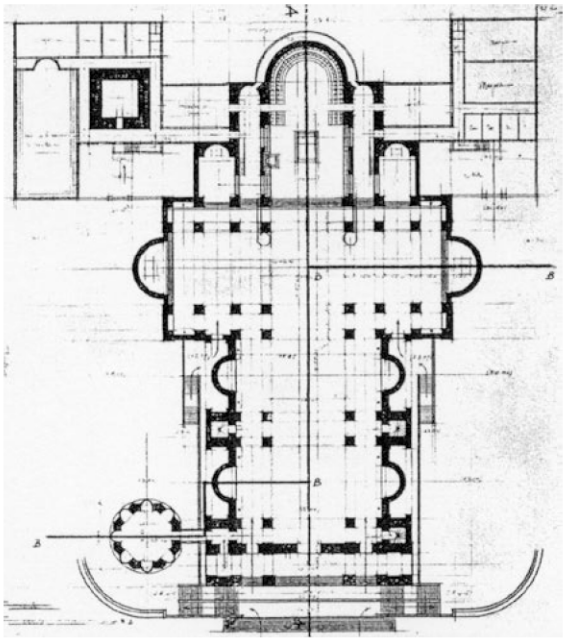


Abb. 1396 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 393)



Abb. 1397 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Innenraumperspektive. (Architettura e arti decorative 1929-30, S. 395)



Abb. 1398 Leone Battista Alberti: S. Andrea in Mantua, 1472. (Wikimedia Commons, gemeinfrei)



Abb. 1399 Paniconi/Pediconi: S. Felice da Cantalice, Rom (Centocelle), 1931-33. (Muntoni 1987, S. 177)

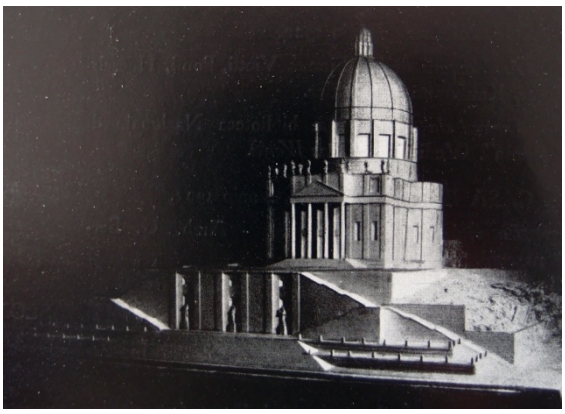


Abb. 1400 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Modellfoto. (Rassegna di architettura, 1932, S. 89)



Abb. 1401 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Ansicht von Süden. (Privatarchiv Daneri, Genua)



Abb. 1402 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Variante der Treppenanlage. (Patrone 1982, S. 48)

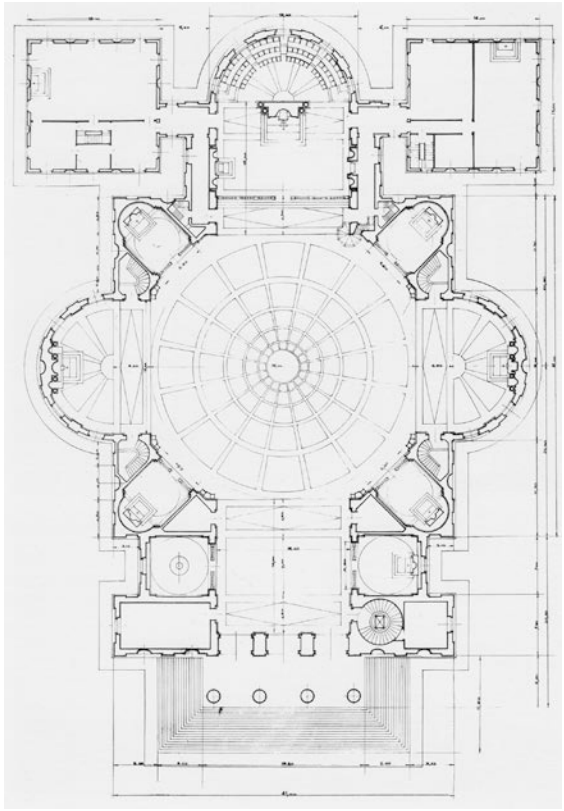


Abb. 1403 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Grundriss. (Patrone 1982, S. 47)

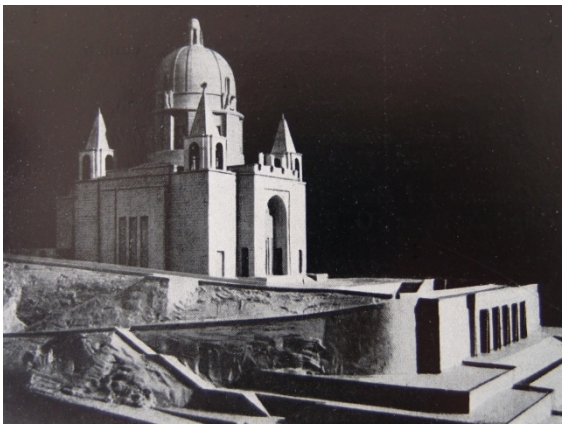


Abb. 1404 Giuseppe Vaccaro: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Modellfoto. (Rassegna di architettura, 1932, S. 89)

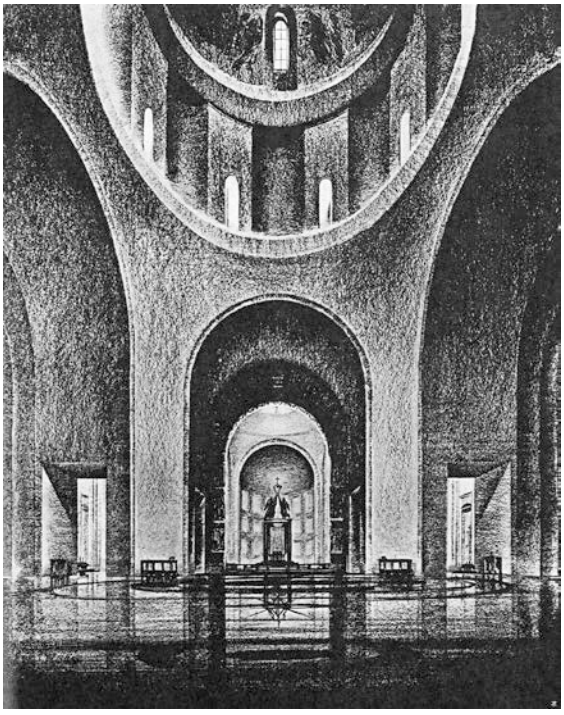


Abb. 1405 Giuseppe Vaccaro: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, S. 337)

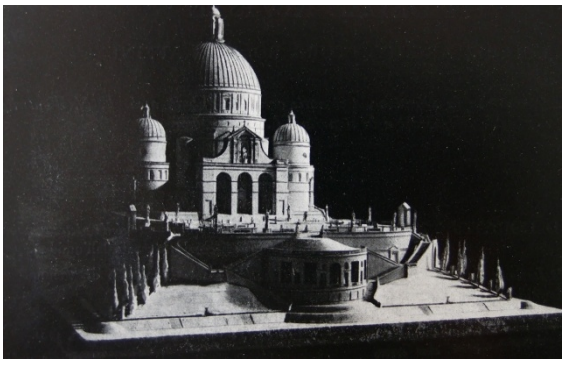


Abb. 1406 Tomaso Buzzi: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Modellfoto. (Rassegna di architettura, 1932, S. 89)

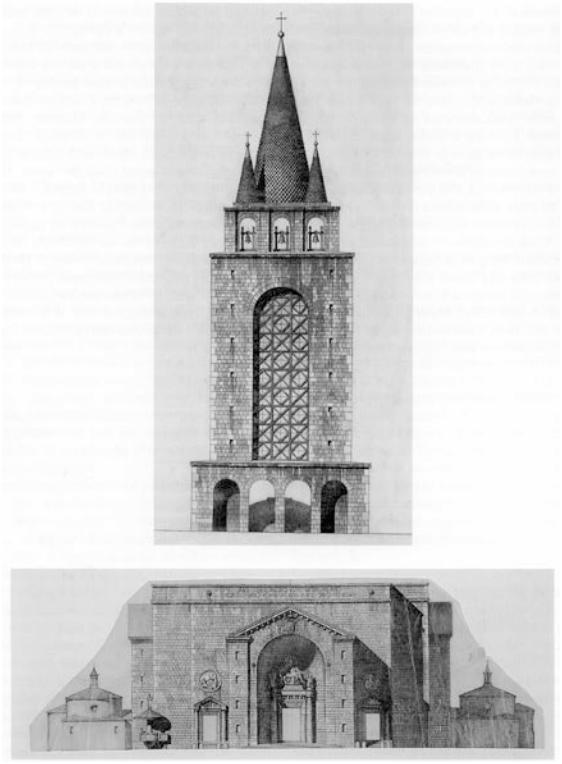


Abb. 1407 Vincenzo Pilotti und Domenico Sandri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Detail des *tiburio* und des Portals. (Tramonti 2003, S. 30)

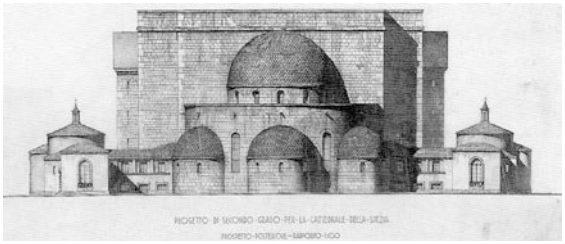


Abb. 1408 Vincenzo Pilotti und Domenico Sandri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Apsispartie. (Tramonti 2003, S. 73)

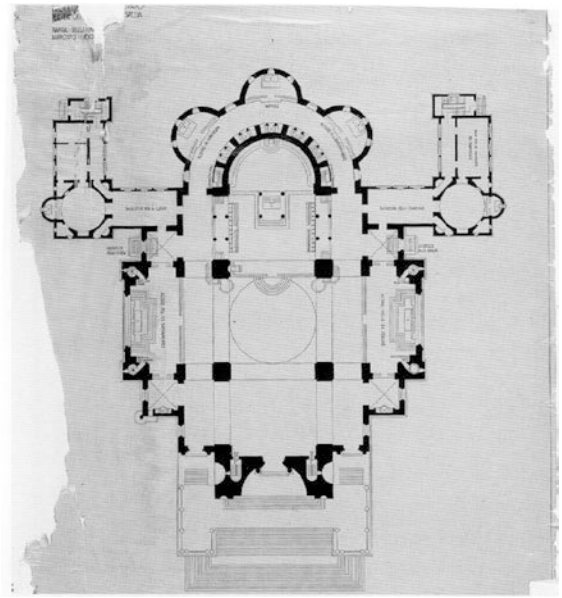


Abb. 1409 Vincenzo Pilotti und Domenico Sandri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Grundriss. (Tramonti 2003, S. 73)

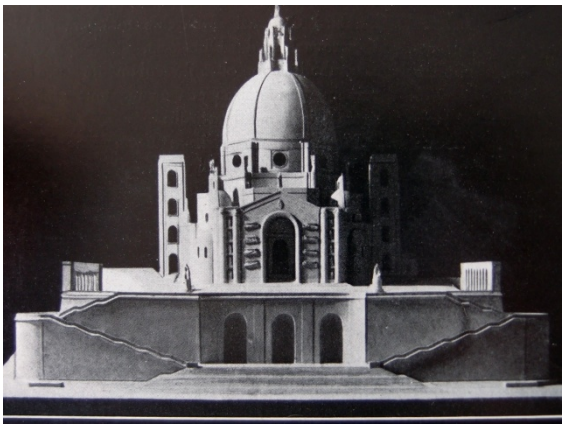


Abb. 1410 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Modellfoto. (Rassegna di architettura, 1932, S. 88)

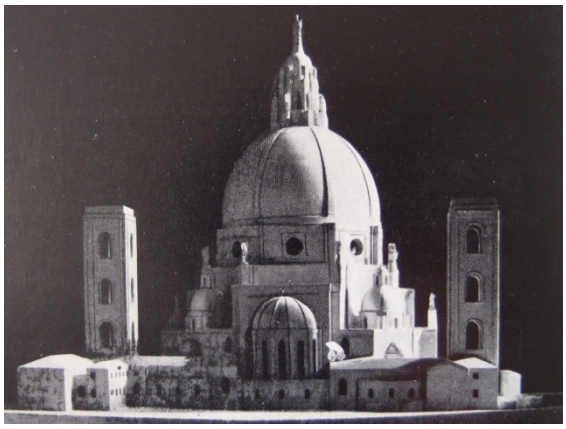


Abb. 1411 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Modellfoto. Ansicht von Norden (Apsis). (Rassegna di architettura, 1932, S. 88)



Abb. 1412 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. (Architettura 1932, S. 69)

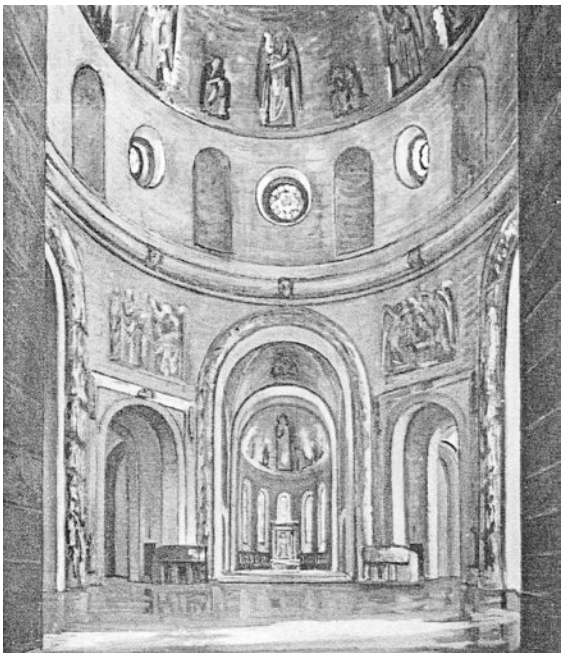


Abb. 1413 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, S. 71)

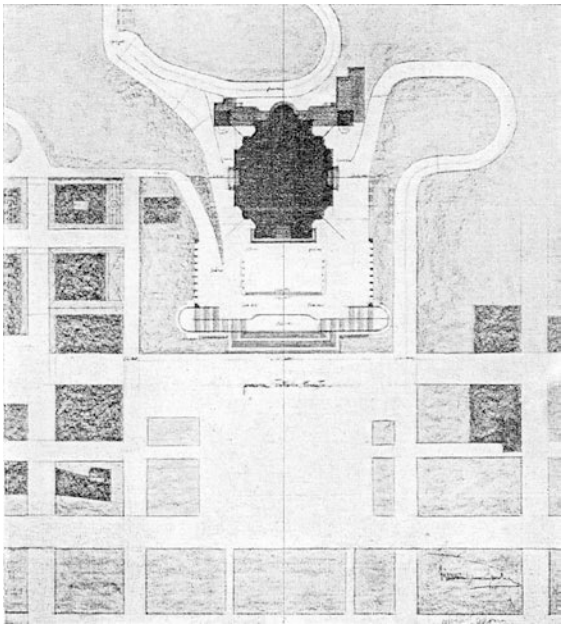


Abb. 1414 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Lageplan. (Architettura 1932, S. 70)

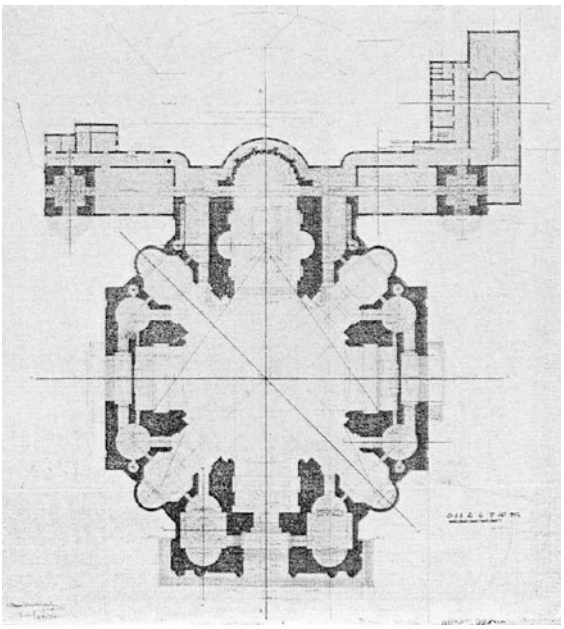


Abb. 1415 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Grundriss. (Architettura 1932, S. 70)

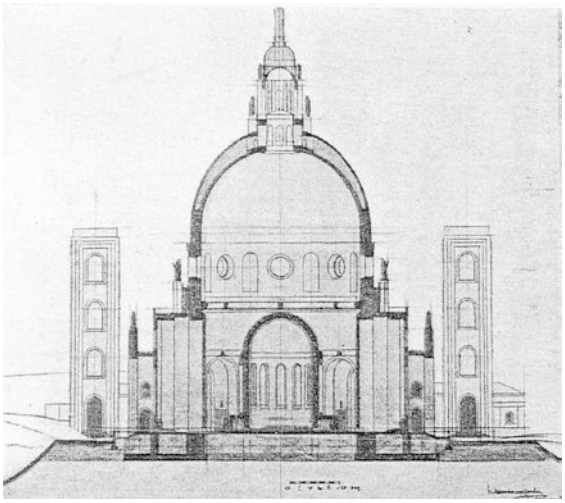


Abb. 1416 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Querschnitt. (Architettura 1932, S. 71)

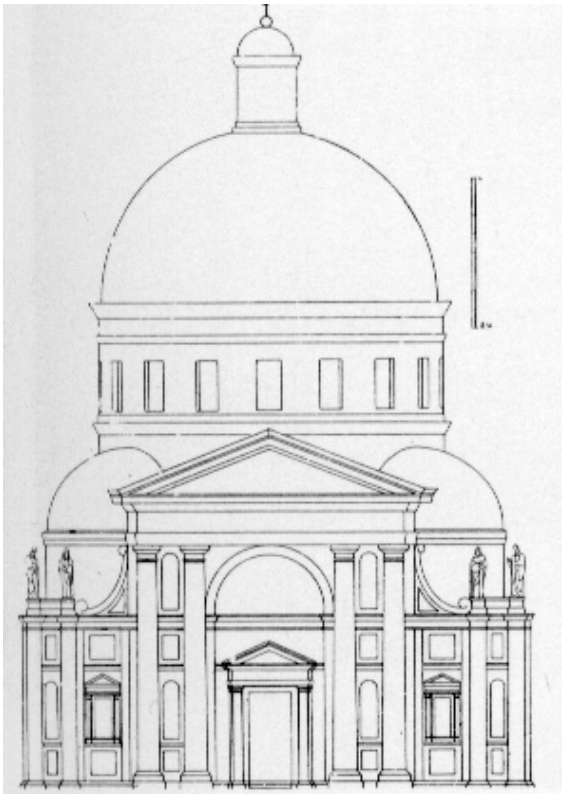


Abb. 1417 Antonio da Sangallo d.J.: S. Marco, Florenz, o.J. Nicht realisierter Entwurf. (Del Bufalo 1982, fig. 124)

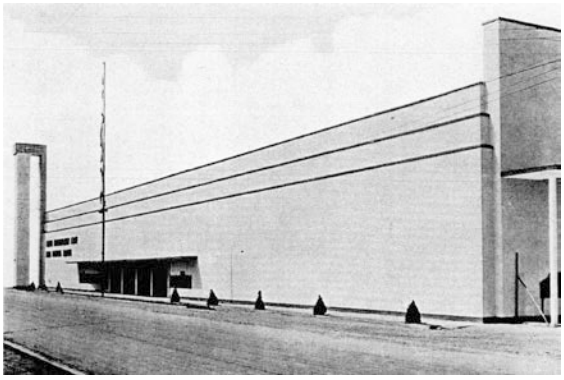


Abb. 1418 Gino Miozzo, Francesco Mansutti und Nino Gallimberti: Pavillon der Mostra internazionale d'arte sacra in Padua, 1931. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 720)

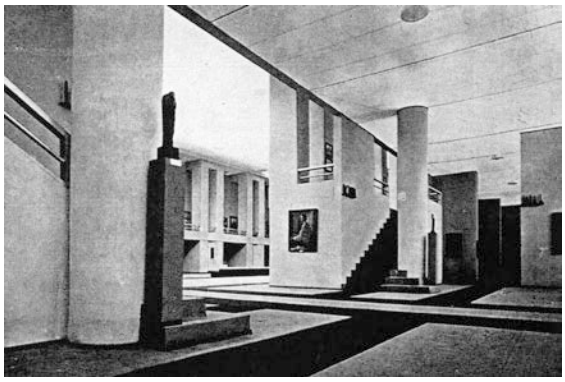


Abb. 1419 Gino Miozzo, Francesco Mansutti und Nino Gallimberti: Pavillon der Mostra internazionale d'arte sacra in Padua, 1931. Innenraum. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 721)

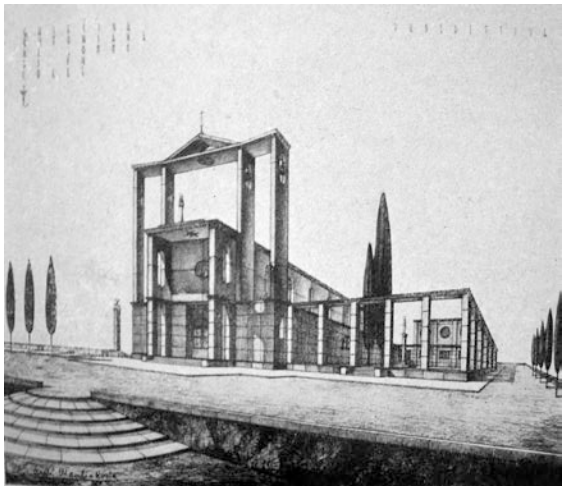


Abb. 1420 Manlio Costa: Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, 1931. (Rassegna di architettura 1932, S. 469)

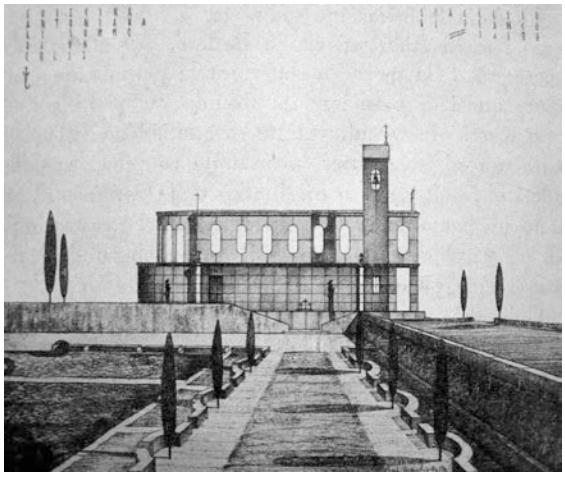


Abb. 1421 Manlio Costa: Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, 1931. Seitenansicht. (Rassegna di architettura 1932, S. 469)

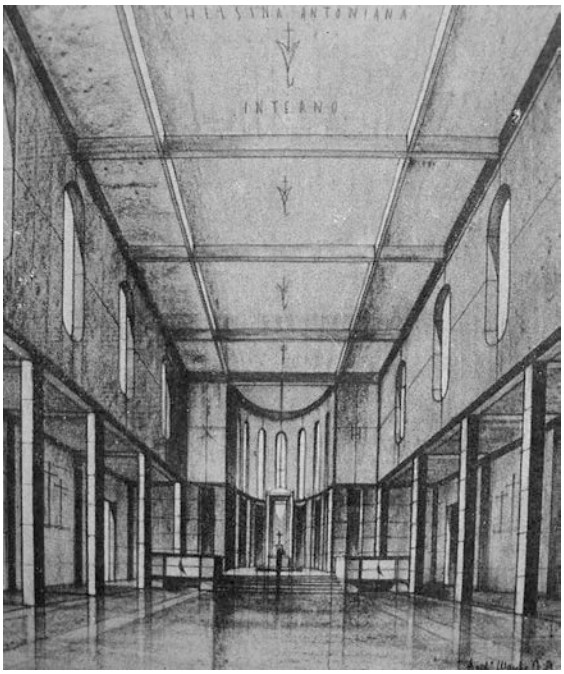


Abb. 1422 Manlio Costa: Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, 1931. Innenraumperspektive. (Rassegna di architettura 1932, S. 469)

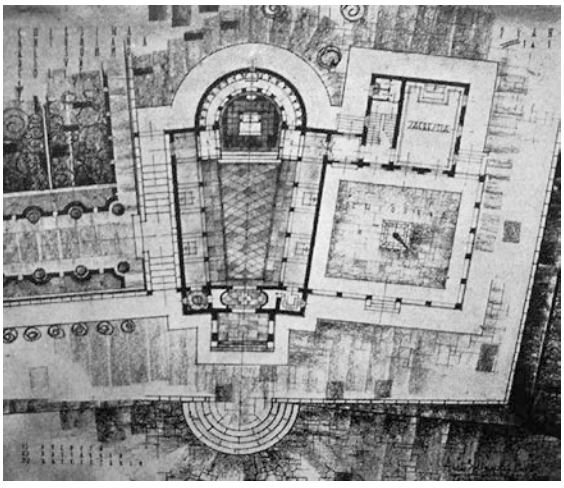


Abb. 1423 Manlio Costa: Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, 1931. Grundriss. (Rassegna di architettura 1932, S. 469)



Abb. 1424 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. (Patrone 1982, S. 13)



Abb. 1425 Angiolo Mazzoni: Palazzo delle Poste, La Spezia, 1930-33. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1426 Franco Oliva: S. Maria Assunta, La Spezia, Umbau, Renovierung und Neugestaltung der Fassade, 1927-54. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 1427 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1938 (Zeichnung von G.B. Conti). (Cattedrale Cristo Re 1938)



Abb. 1428 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1938 (Zeichnung von G.B. Conti). Ansicht von Süden. (Cattedrale Cristo Re 1938)



Abb. 1429 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1938 (Zeichnung von G.B. Conti). Ansicht von Nordwesten. (Cattedrale Cristo Re 1938)



Abb. 1430 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1938 (Zeichnung von G.B. Conti). Ansicht von Osten. (Cattedrale Cristo Re 1938)

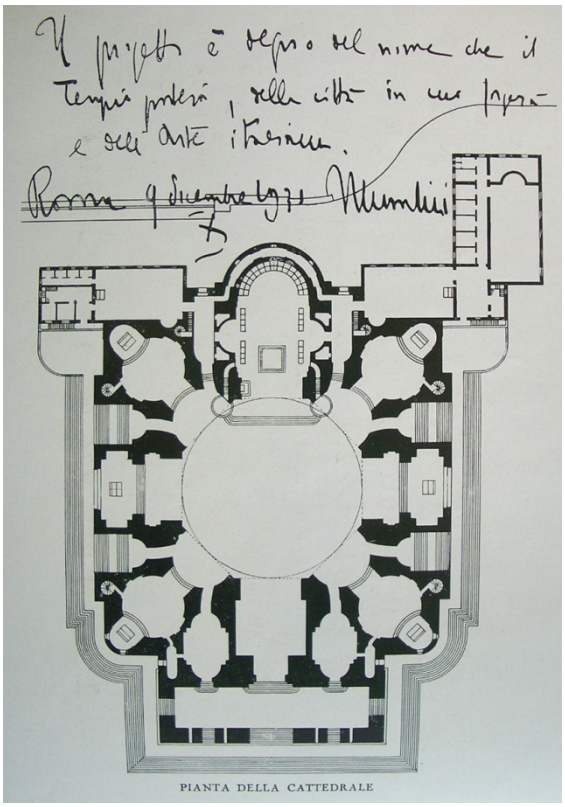


Abb. 1431 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1938 (Zeichnung von G.B. Conti). Grundriss mit handschriftlichem Kommentar Mussolinis vom 9. Dezember 1931: „Il progetto è degno del nome che il Tempio porterà, della città in cui sorgerà e dell'arte italiana."[1] (Cattedrale Cristo Re 1938)



Abb. 1432 Paul Abadie: Sacré-Cœur de Montmartre, Paris, 1875-1919. (Luigi Monzo, 2014)

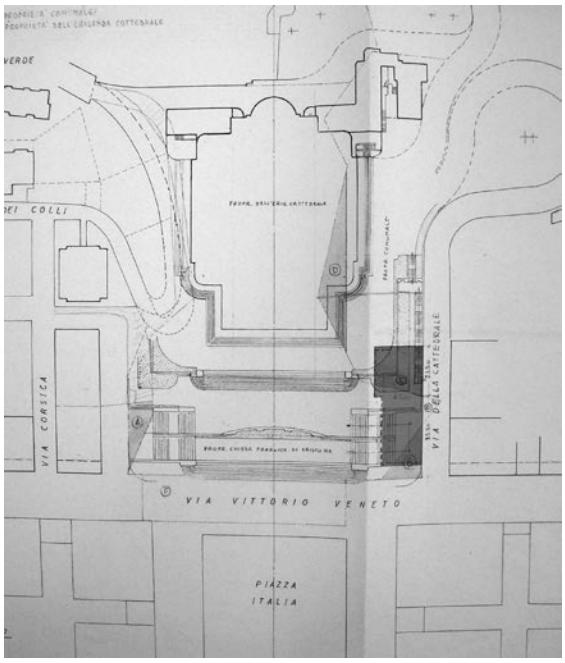


Abb. 1433 Brenno Del Giudice: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1938. Lageplan mit eingezeichneter Fläche für die Krypta. (Archivio di Stato della Spezia, ASSP, Fondo Galeazzi)

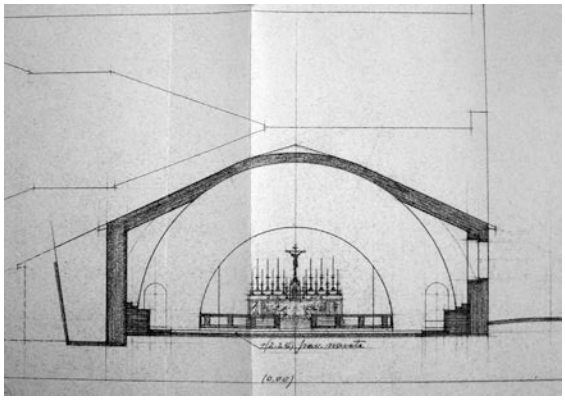


Abb. 1434 Brenno Del Giudice: Krypta der Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1938. Querschnitt. (ASSP, Fondo Galeazzi)

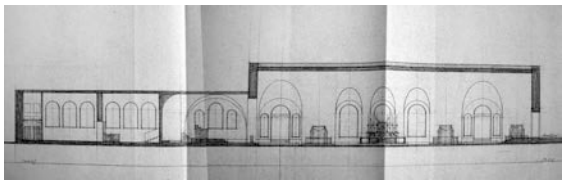


Abb. 1435 Brenno Del Giudice: Krypta der Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1938. Längsschnitt. (ASSP, Fondo Galeazzi)

[1] dt. „Der Entwurf ist sowohl des Namens der Kathedrale als auch der Stadt in der sie errichtet werden wird und der italienischen Kunst angemessen."

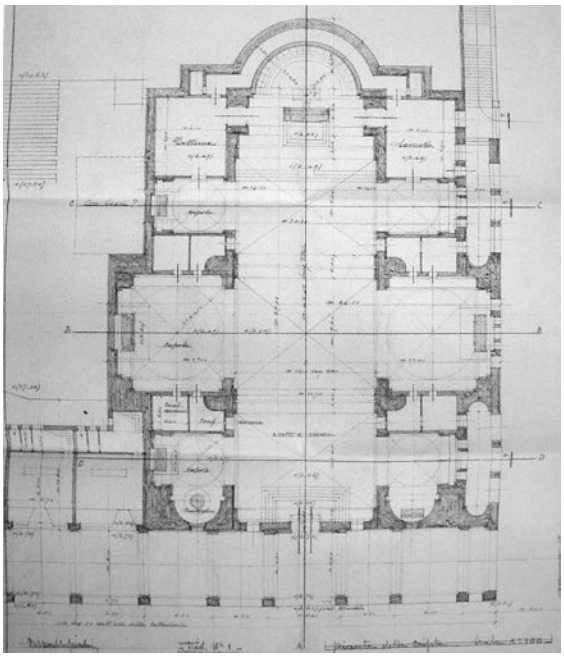


Abb. 1436 Brenno Del Giudice: Neuer Entwurf für die Krypta/Pfarrkirche der Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1955-58 (nicht ausgeführt). Grundriss mit neuem Portikus. (ASSP, Fondo Galeazzi)

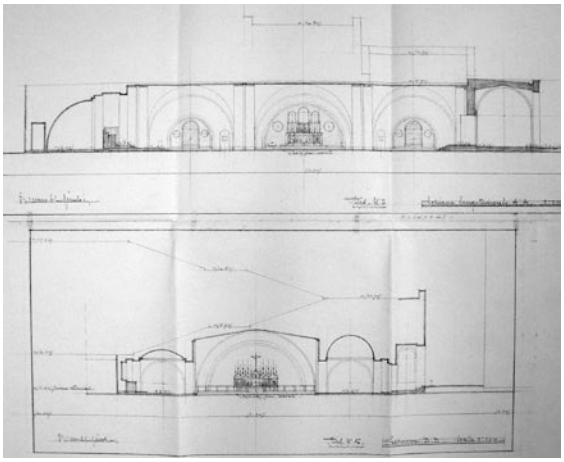


Abb. 1437 Brenno Del Giudice: Neuer Entwurf für die Krypta/Pfarrkirche der Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1955-58 (nicht ausgeführt). Längsschnitt und Querschnitt erste Achse. (ASSP, Fondo Galeazzi)

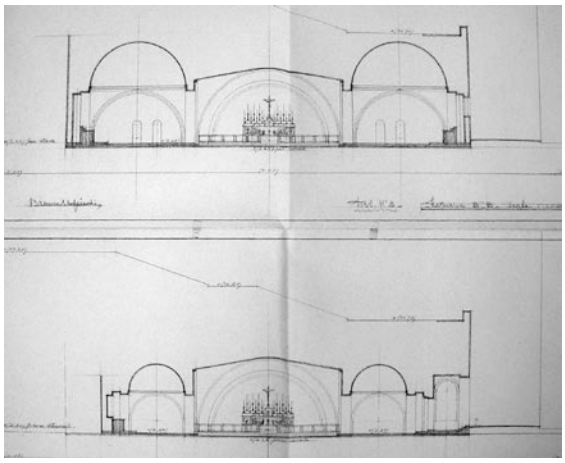


Abb. 1438 Brenno Del Giudice: Neuer Entwurf für die Krypta/Pfarrkirche der Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1955-58 (nicht ausgeführt). Querschnitt Mittelachse und Querschnitt dritte Achse. (ASSP, Fondo Galeazzi)



Abb. 1439 Brenno Del Giudice: Pfarrkirche unterhalb der Kathedrale Cristo Re dei Secoli und Pfarrkirche, La Spezia, Heutiger Zustand, von Galeazzi nach dem ursprünglichen Entwurf Del Giudices für die Krypta (1938) ausgeführt. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1440 Cesare Galeazzi: Neuer Portikus an der Via Vittorio Veneto, La Spezia, 1957. Dahinter di Spianata del Colle dei Cappuccini auf der die Katehdrale errichtet werden soll. (Fede e Arte 1960, S. 22)



Abb. 1441 Spianata del Colle dei Cappuccini. Blick nach Süden. (Fede e Arte 1960, S. 21)



Abb. 1442 Giuseppe Vaccaro mit Adalberto Libera und Pier Luigi Nervi: Sacro Cuore Immacolato di Maria, Borgo Panigale (BO), 1950-55. (UNBCE 2001, S. 55)

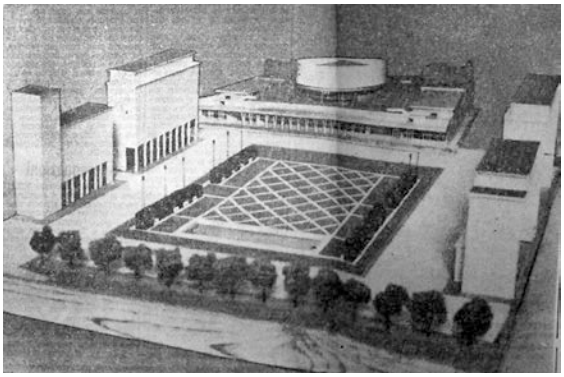


Abb. 1443 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Modell der Gesamtanlage. (La Nazione, 13. Januar 1960)

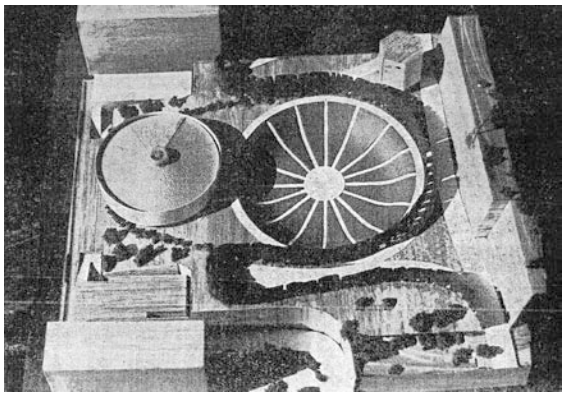


Abb. 1444 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Modell der Gesamtanlage, Aufsicht von Osten. (Fede e Arte 1960, S. 22)

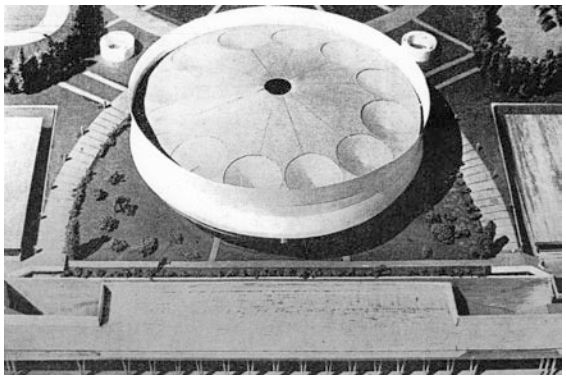


Abb. 1445 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Modell der Kathedrale, Blick von Süden. Deutlich zu sehen, die Kulen der Gelenkstützenkonstruktion. (Fede e Arte 1960, S. 24)



Abb. 1446 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Modellfoto. (ASSP, Fondo Galeazzi)

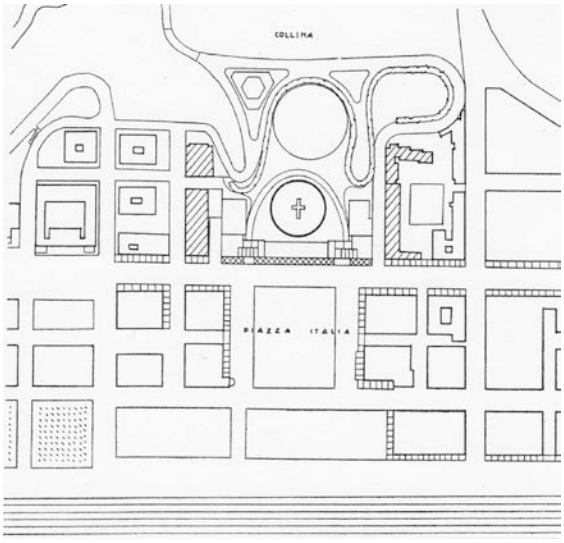


Abb. 1447 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Lageplan Umfeld. (Fede e Arte 1960, S. 21)

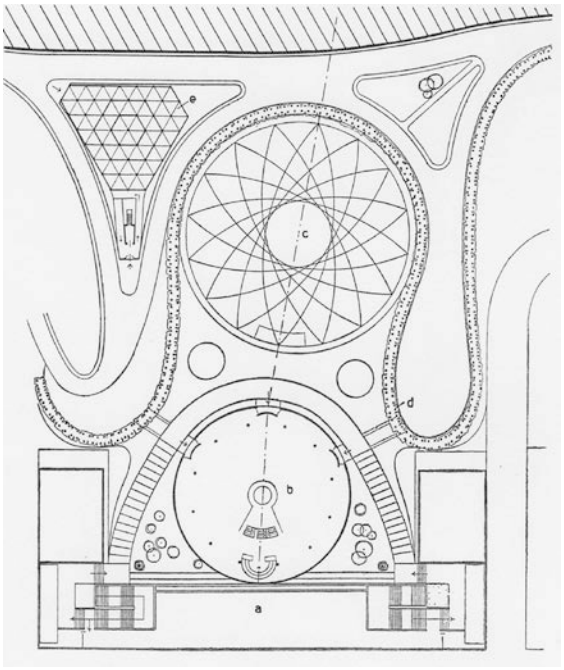


Abb. 1448 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Lageplan Kathedrale mit Piazza Italia und Portikus. (Fede e Arte 1960, S. 22)

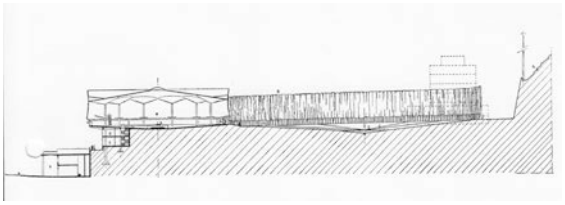


Abb. 1449 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Geländeschnitt. (Fede e Arte 1960, S. 25)

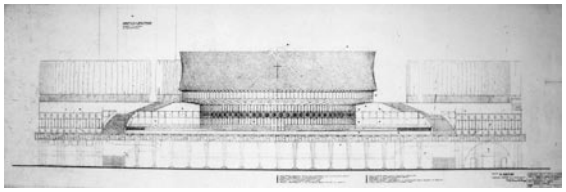


Abb. 1450 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Gesamtanlage, Frontalansicht. (ASSP, Fondo Galeazzi)

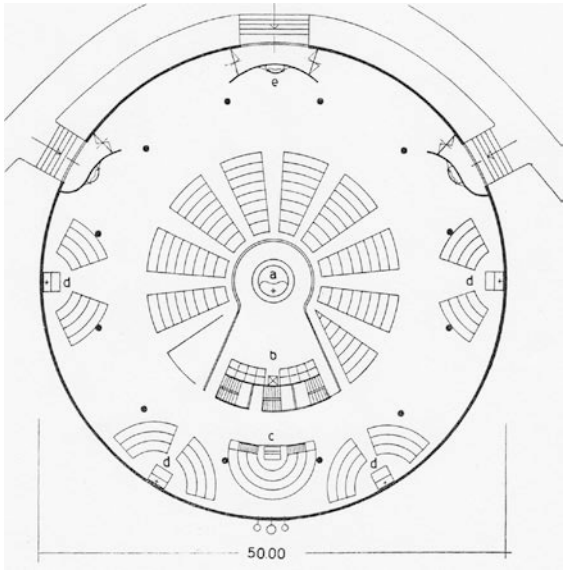


Abb. 1451 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Grundrissschema. (Fede e Arte 1960, S. 24)

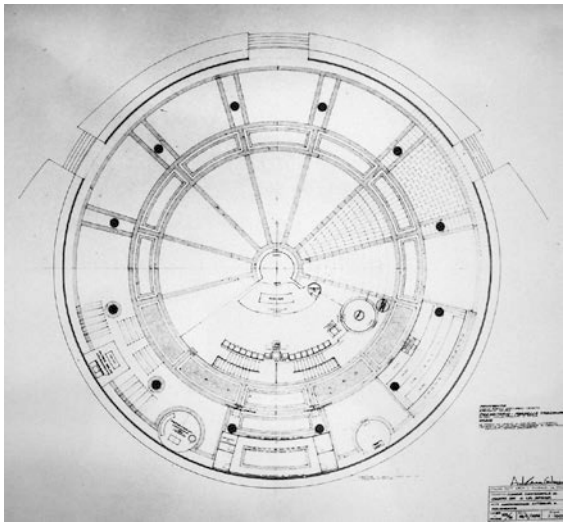


Abb. 1452 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Grundriss EG (Kirchenraum).

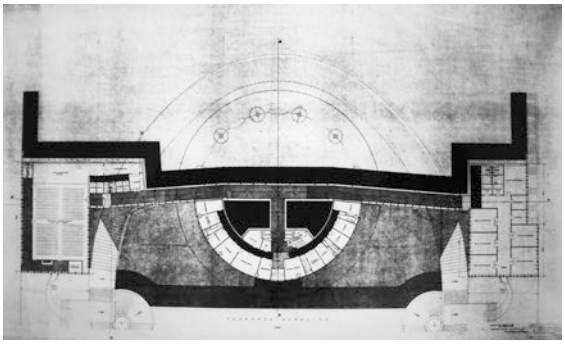


Abb. 1453 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Grundriss UG Kirche (Sakristei, Paramenten) und Sockelbauten (Büros, Wohnung). (ASSP, Fondo Galeazzi)

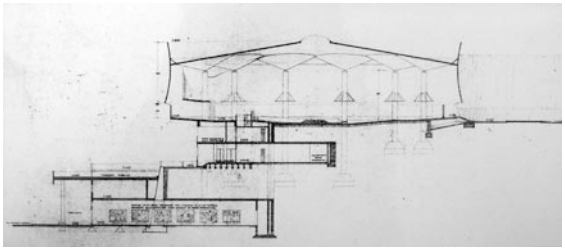


Abb. 1454 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Längsschnitt. (ASSP, Fondo Galeazzi)

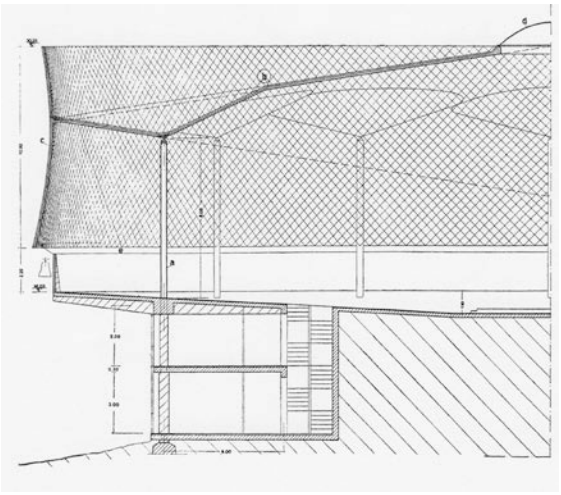


Abb. 1455 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Kathedrale, Schnittzeichnung. Deutlich zu sehen, der Verlauf der Deckenlinie und der Kraftschluss mit den Gelenkstützen (System RIV-SKF). (Fede e Arte 1960, S. 26)

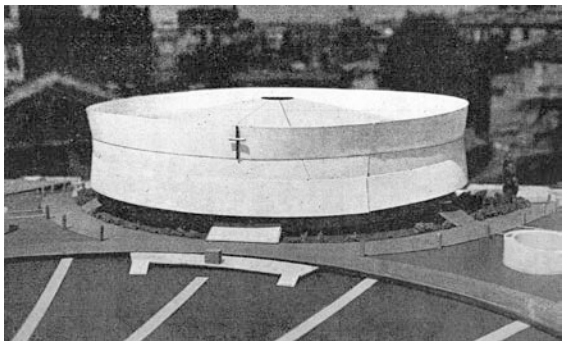


Abb. 1456 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Modell der Kathedrale, Ansicht von Norden (Piazza Italia und Haupteingang). (Fede e Arte 1960, S. 26)



Abb. 1457 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Ansicht von der Piazza Europa aus. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 1458 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Ansicht von der Via Vittorio Veneto aus mit Portikus und Kathedrale aus. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1459 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Portikus. (Luigi Monzo, 2010)



Abb. 1460 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Kathedrale. (Luigi Monzo, 2010)

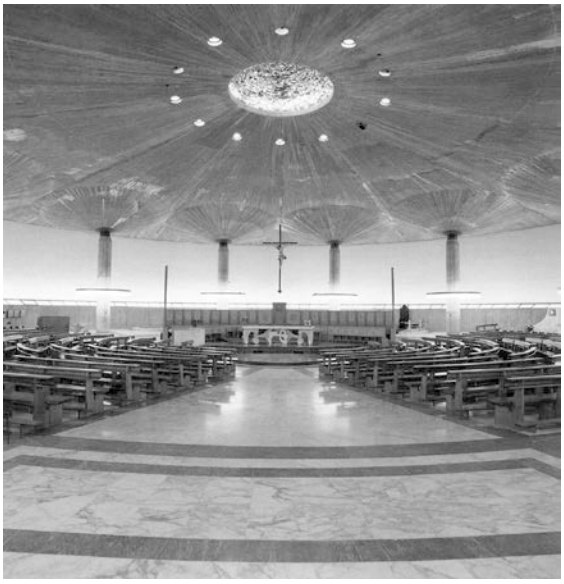


Abb. 1461 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Kathedrale, Innenraum. (UNBCE 2001, S. 62)



Abb. 1462 Adalberto Libera und Cesare Galeazzi: Kathedrale Cristo Re dei Secoli, La Spezia, 1956-75. Kathedrale, Innenraum. Detail des Fensterbands. (Luigi Monzo, 2010)

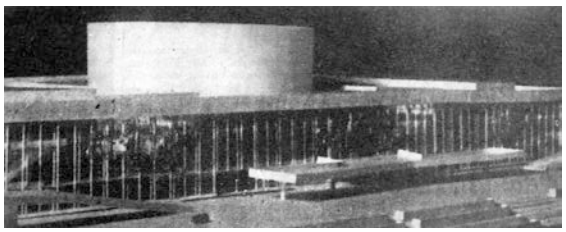


Abb. 1463 Barkhin, Novikov, Datink und Krivuscenko: Entwurf für den Palast der Sowjets, Moskau. Beitrag zum zweiten Wettbewerb, 1957-59. (ASSP, Fondo Galeazzi)

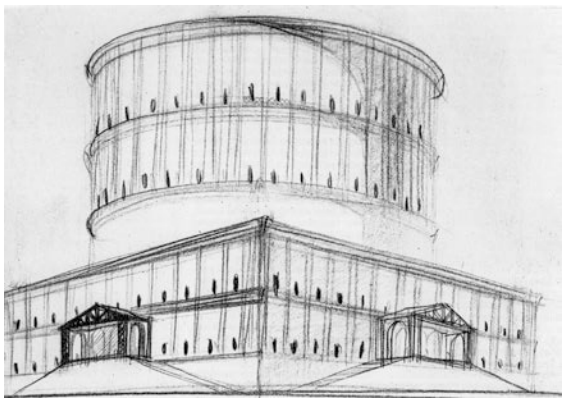


Abb. 1464 Adalberto Libera: Studie für ein Gebäude mit zylindrischem und quaderförmigem Baukörper, 1926. (Libera 1989, S. 217)

11. La ricerca dello stile II: Die Wettbewerbe für neue Kirchen in der Diözese Messina

Wettbewerbe I-VI | Studentenwettbewerb

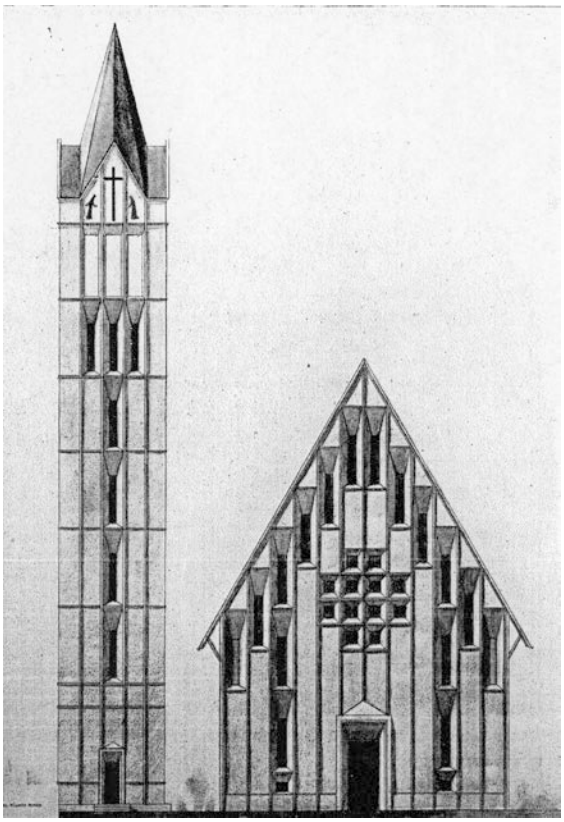


Abb. 1465 Riccardo Bertoia: Entwurf für eine Kirche, Mostra internazionale d'arte cristiana in Mailand, 1931. (Arte Cristiana 1931, S. 323)

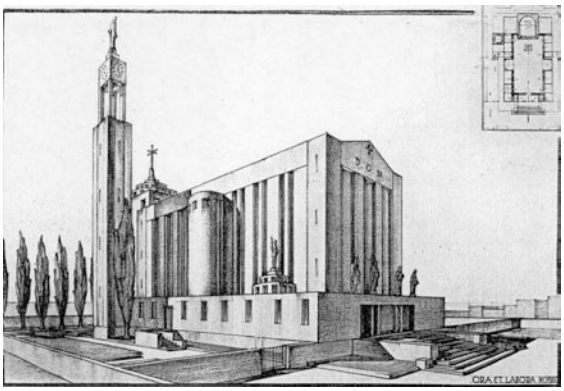


Abb. 1466 Vincenzo Bonato: Entwurf für eine Kirche, ausgestellt bei Mostra internazionale d'arte cristiana in Mailand, 1931. (Arte Cristiana 1931, S. 325)

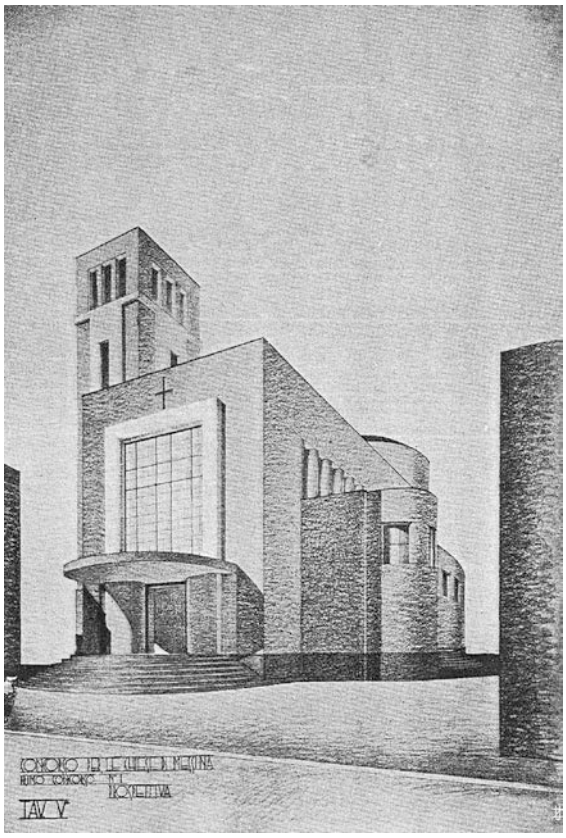


Abb. 1467 Luigi Epifanio: Entwurf für eine Kirche in Spadafora (ME), 1. Wettbewerb, 1932. 2. Preis. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 12)

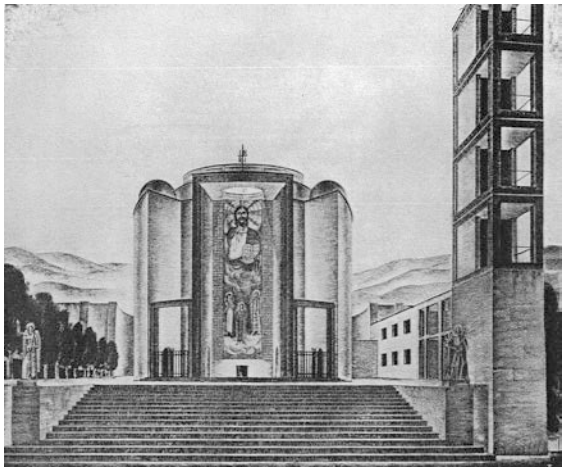


Abb. 1468 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 7)

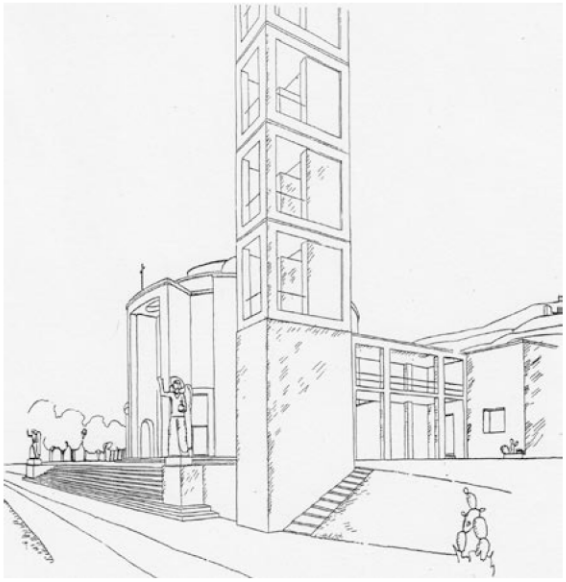


Abb. 1469 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 9)

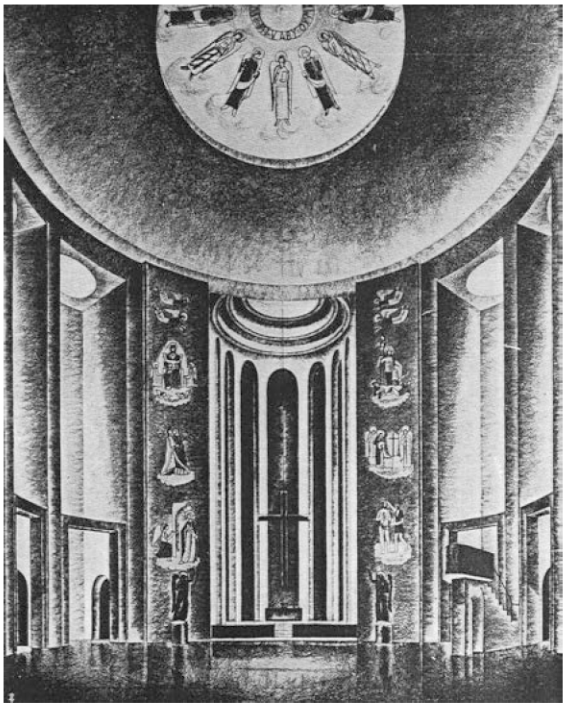


Abb. 1470 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 8)

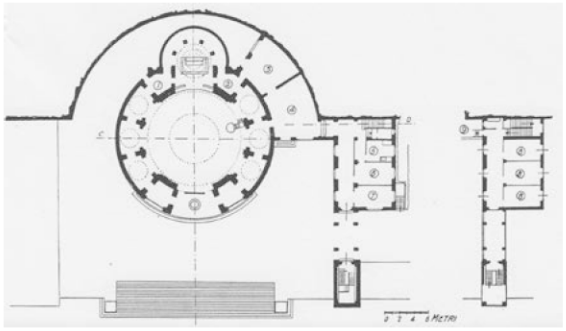


Abb. 1471 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 7)



Abb. 1472 Gian Lorenzo Bernini: Collegiata di S. Maria Assunta, Ariccia (RM), 1663-65. (LPLT, 2010, Wikimedia Commons)

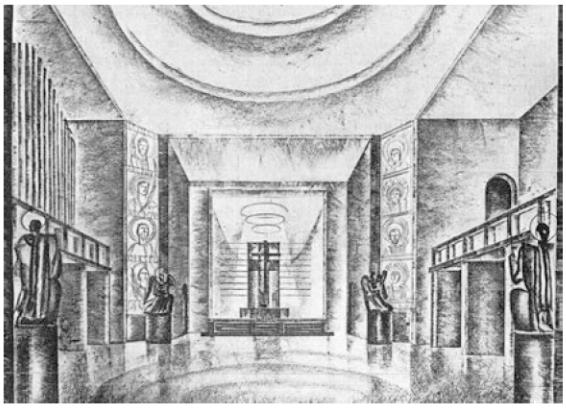


Abb. 1473 Mario Paniconi/Giulio Pediconi mit Eugenio Montuori und Luigi Moretti: Entwurf für den als Kirche gestalteten Hauptraum der III Mostra internazionale d'arte sacra in Rom (Palazzo delle Esposizioni), 1934. Nicht ausgeführt. (Architettura 1934, S. 480)

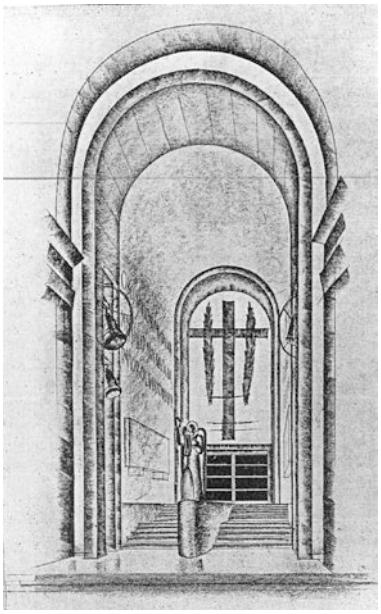


Abb. 1474 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: III Mostra internazionale d'arte sacra in Rom (Palazzo delle Esposizioni), 1934. Eingangsbereich. Nicht ausgeführt. (Architettura 1934, S. 481)

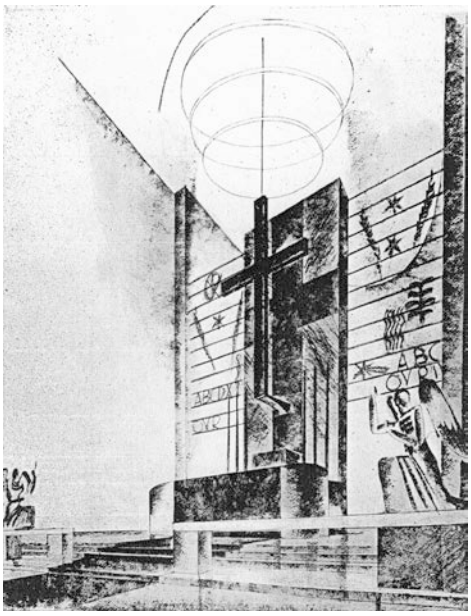


Abb. 1475 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: III Mostra internazionale d'arte sacra in Rom (Palazzo delle Esposizioni), 1934. Hochaltar. Nicht ausgeführt. (Architettura 1934, S. 483)

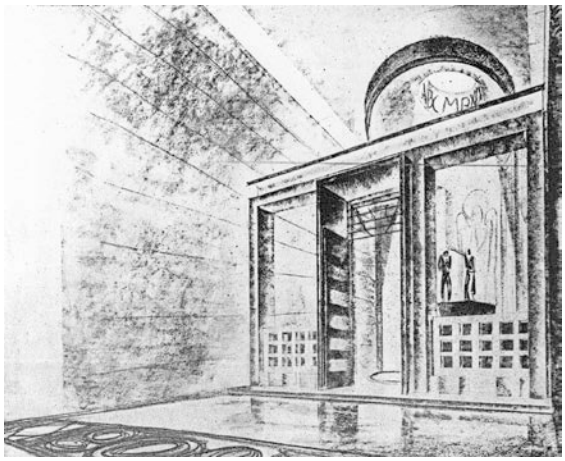


Abb. 1476 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: III Mostra internazionale d'arte sacra in Rom (Palazzo delle Esposizioni), 1934. Taufkapelle. Nicht ausgeführt. (Architettura 1934, S. 484)

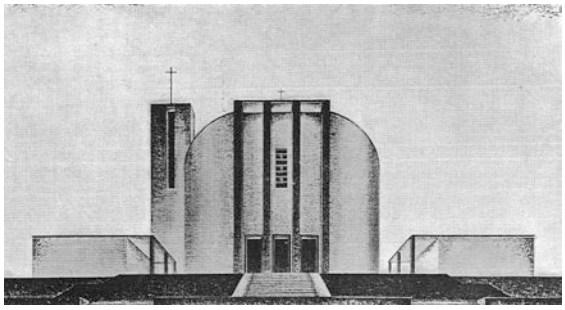


Abb. 1477 Giuseppe Samonà: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. 2. Preis. Frontalansicht. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 10)

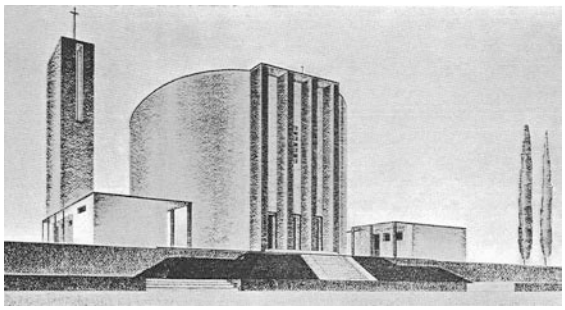


Abb. 1478 Giuseppe Samonà: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. 2. Preis. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 10)

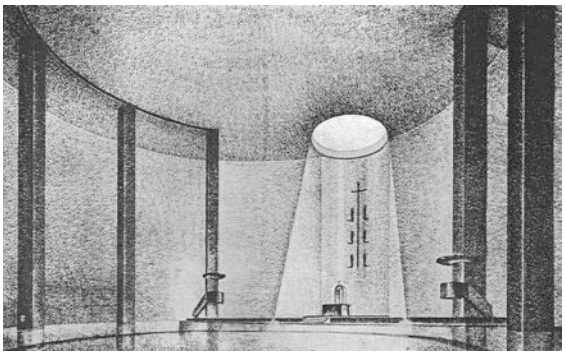


Abb. 1479 Giuseppe Samonà: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. 2. Preis. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 11)

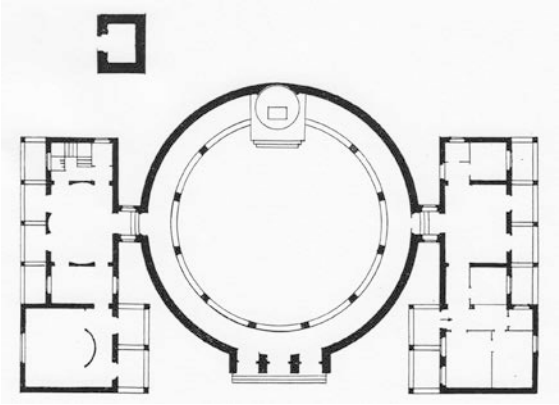


Abb. 1480 Giuseppe Samonà: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. 2. Preis. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 11)

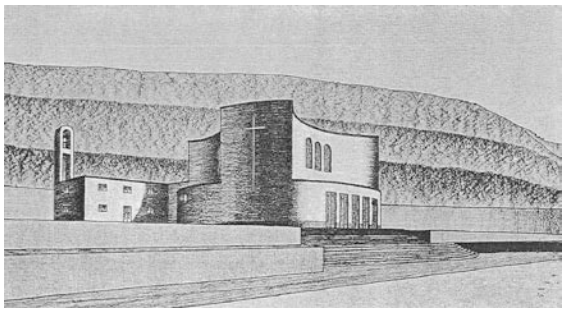


Abb. 1481 Anna Gabrielli: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 12)

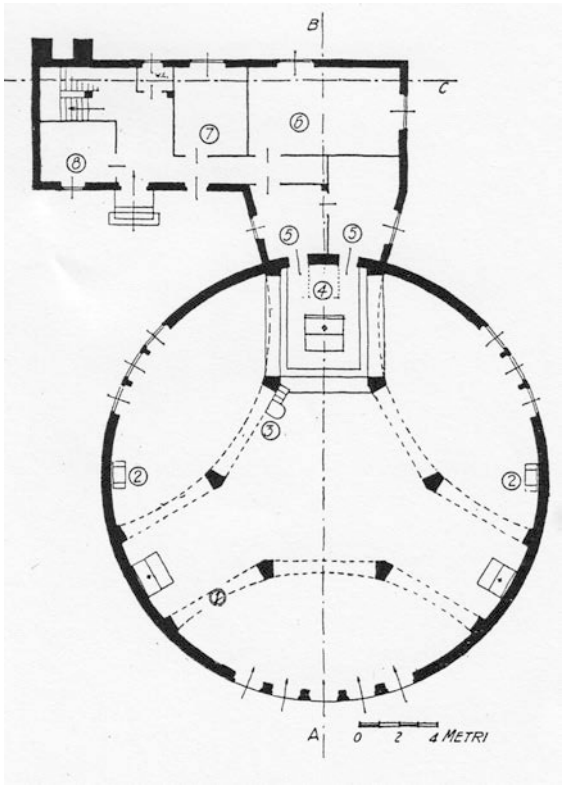


Abb. 1482 Anna Gabrielli: Entwurf für eine Kirche in Paradiso (ME), 1. Wettbewerb, 1932. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 13)

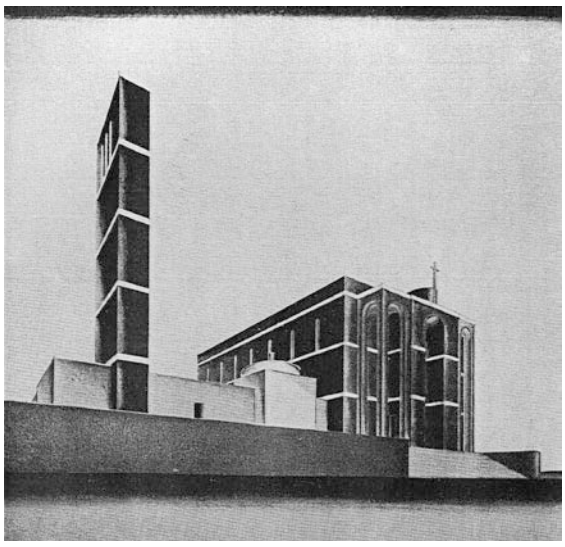


Abb. 1483 Bruno La Padula, Adriano Morabito und Mario Romano: Entwurf für eine Kirche in Castroreale Bagni (ME), 2. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 15)

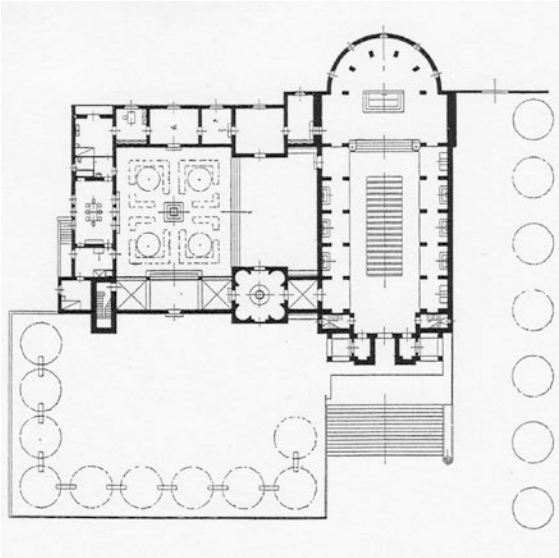


Abb. 1484 Bruno La Padula, Adriano Morabito und Mario Romano: Entwurf für eine Kirche in Castroreale Bagni (ME), 2. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 15)

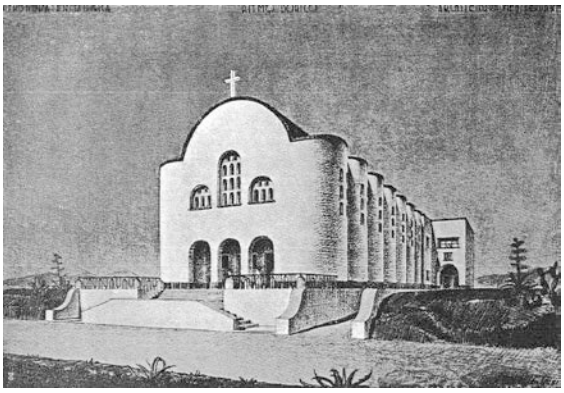


Abb. 1485 Emidio Ciucci: Entwurf für eine Kirche in Castroreale Bagni (ME), 2. Wettbewerb, 1932. 2. Preis. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 19)

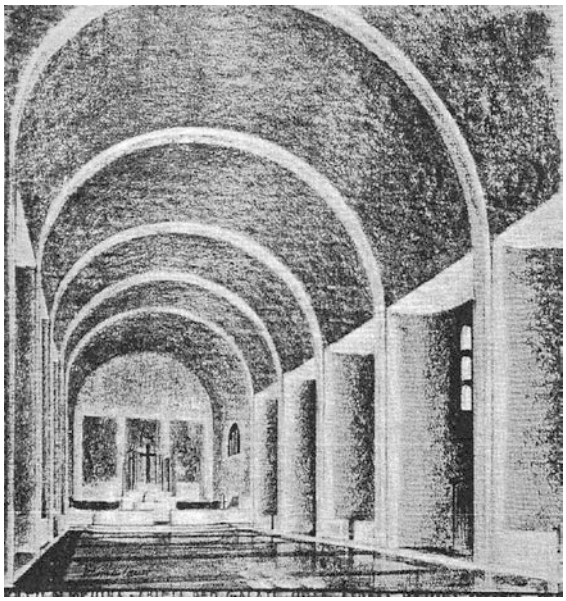


Abb. 1486 Emidio Ciucci: Entwurf für eine Kirche in Castroreale Bagni (ME), 2. Wettbewerb, 1932. 2. Preis. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 19)

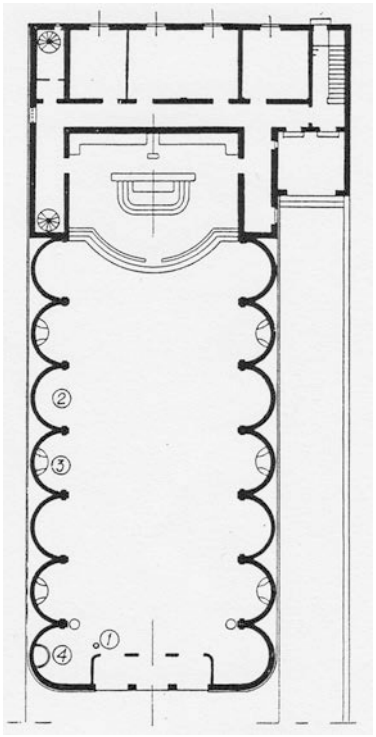


Abb. 1487 Emidio Ciucci: Entwurf für eine Kirche in Castroreale Bagni (ME), 2. Wettbewerb, 1932. 2. Preis. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 19)

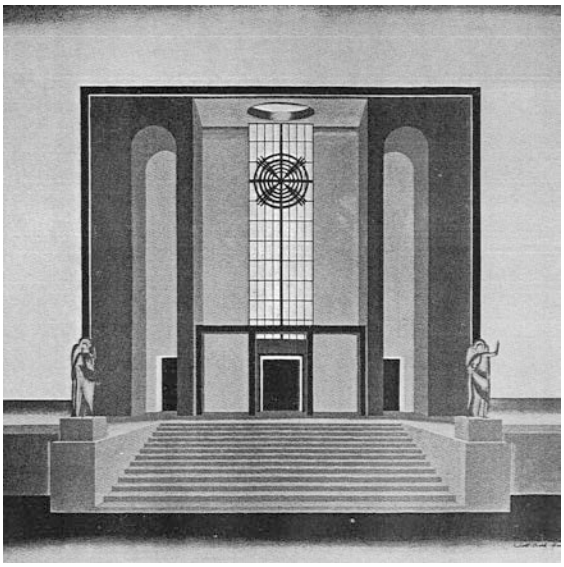


Abb. 1488 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: Entwurf für eine Kirche in Galati (ME), 2. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Fassade. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 16)

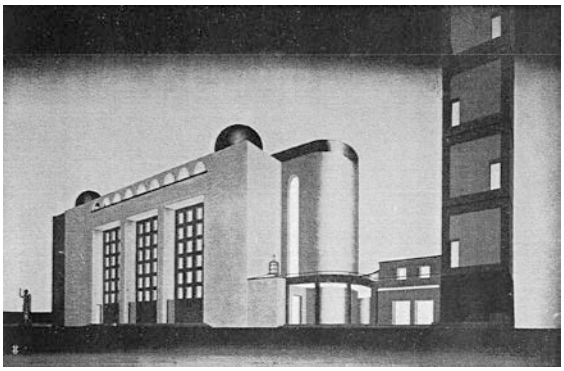


Abb. 1489 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: Entwurf für eine Kirche in Galati (ME), 2. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 18)

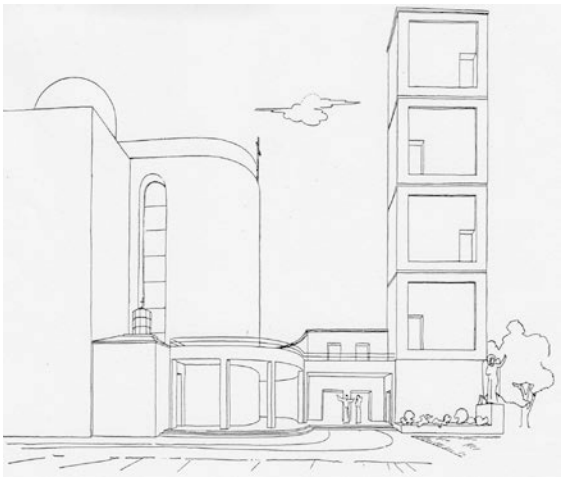


Abb. 1490 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: Entwurf für eine Kirche in Galati (ME), 2. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Apsispartie. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 18)

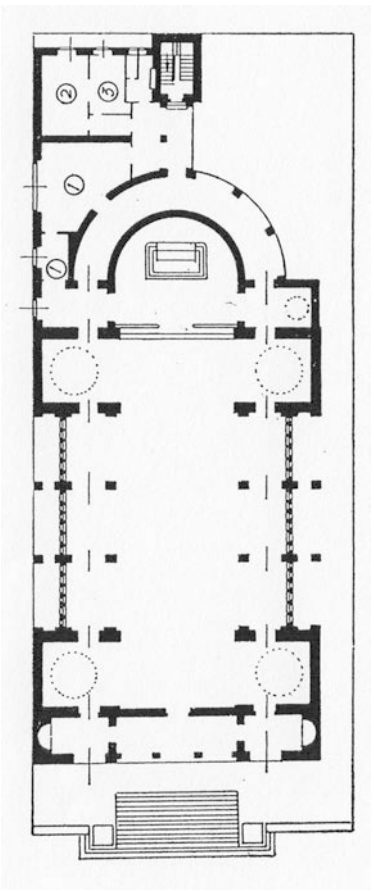


Abb. 1491 Mario Paniconi und Giulio Pediconi: Entwurf für eine Kirche in Galati (ME), 2. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 16)

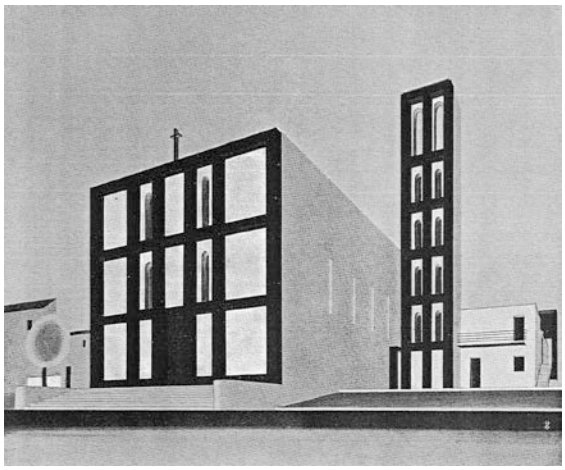


Abb. 1492 Bruno La Padula und Mario Romano: Entwurf für eine Kirche in Galati (ME), 2. Wettbewerb, 1932. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 20)

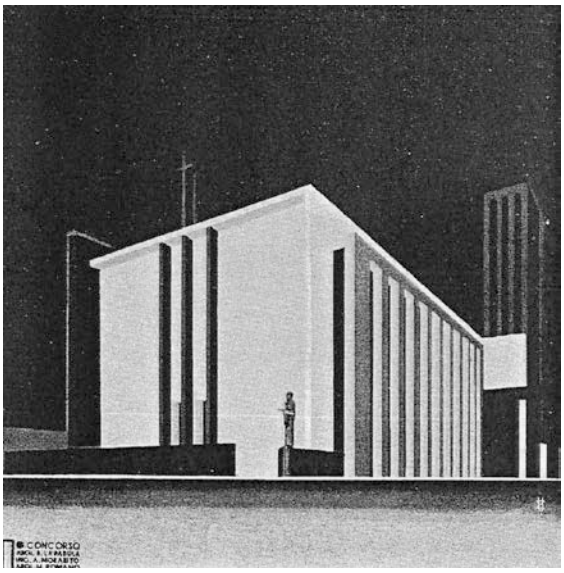


Abb. 1493 Bruno La Padula und Mario Romano: Entwurf für eine Kirche in Galati (ME), 2. Wettbewerb, 1932. Variante. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 20)

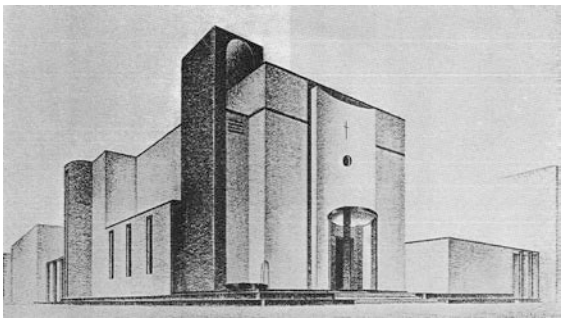


Abb. 1494 Giuseppe Samonà: Entwurf für die Kirche S. Filippo Neri in Messina, 3. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 22)

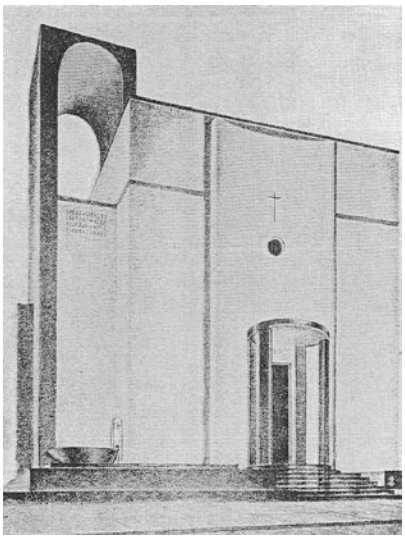


Abb. 1495 Giuseppe Samonà: Entwurf für die Kirche S. Filippo Neri in Messina, 3. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Fassade. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 22)

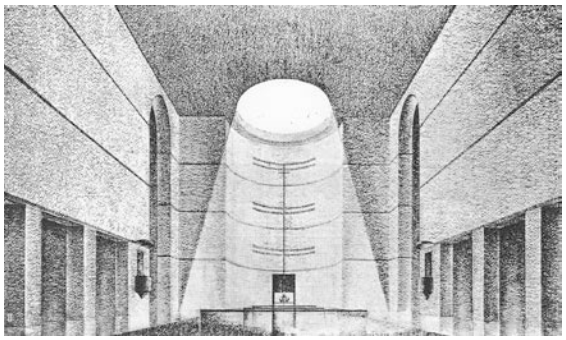


Abb. 1496 Giuseppe Samonà: Entwurf für die Kirche S. Filippo Neri in Messina, 3. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 23)

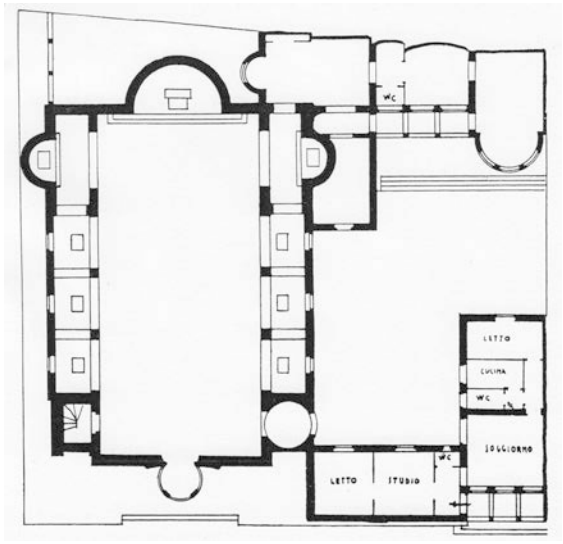


Abb. 1497 Giuseppe Samonà: Entwurf für die Kirche S. Filippo Neri in Messina, 3. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 23)

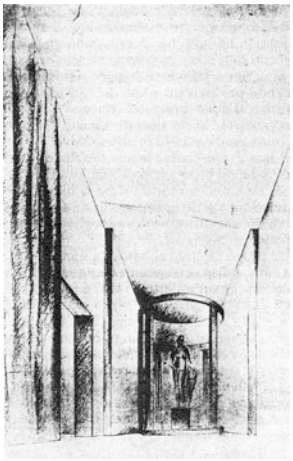


Abb. 1498 Giuseppe Terragni: Entwurf für den Eingang Ausstellungsraum des Schneiderhandwerks (*sartoria moderna*) bei der IV. Triennale in Monza, 1930. Skizze. (Terragni 2004, S. 105)

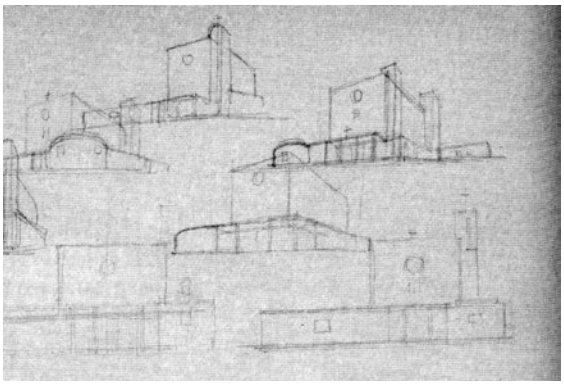


Abb. 1499 Giuseppe Samonà: Entwurf für die Kirche S. Filippo Neri in Messina, 3. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Studien zur Volumetrie. (Cortese 2003, S. 40)

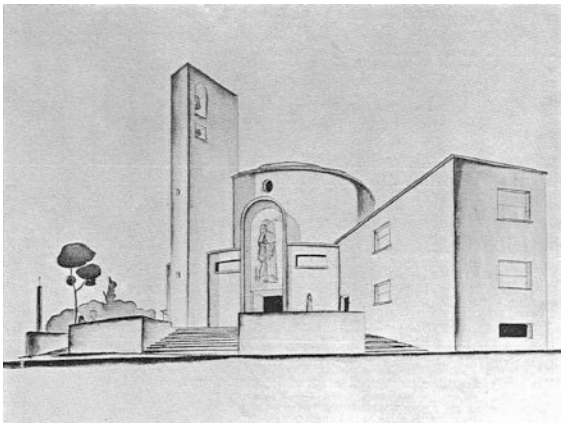


Abb. 1500 Eugenio Montuori und Franco Petrucci: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Perspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 28)

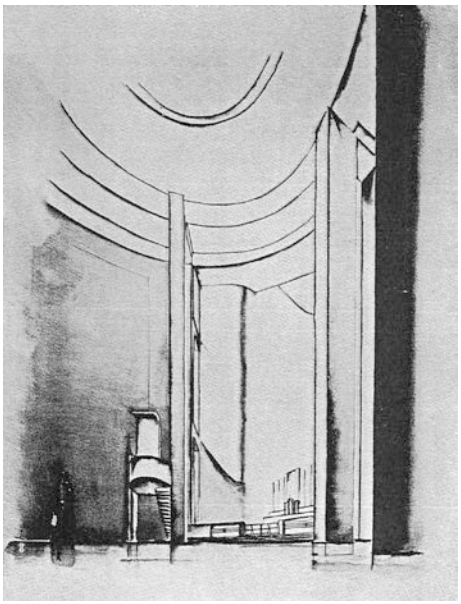


Abb. 1501 Eugenio Montuori und Franco Petrucci: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 30)

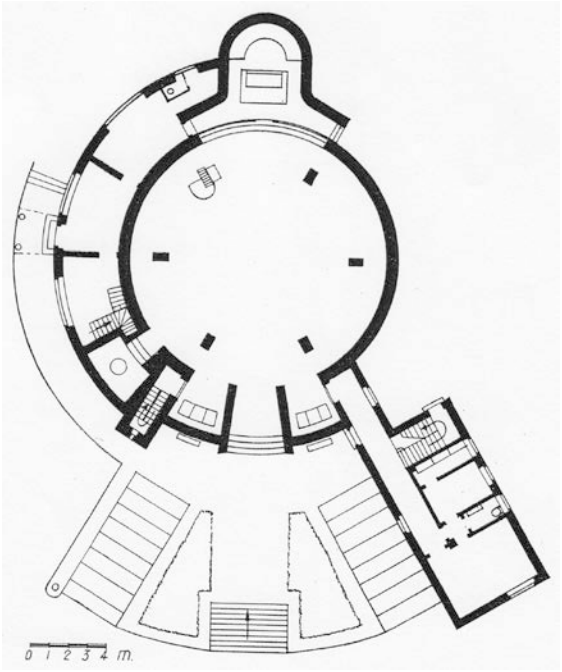


Abb. 1502 Eugenio Montuori und Franco Petrucci: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 29)

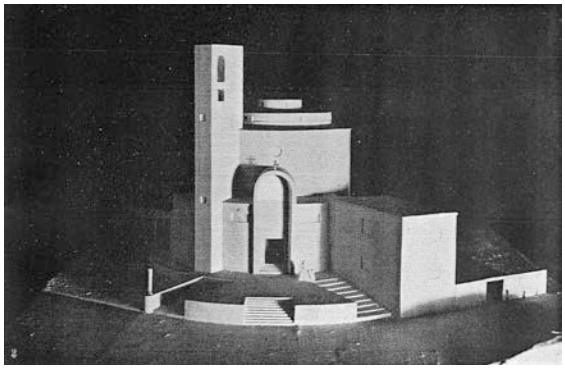


Abb. 1503 Eugenio Montuori und Franco Petrucci: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Modell Vorderseite. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 28)

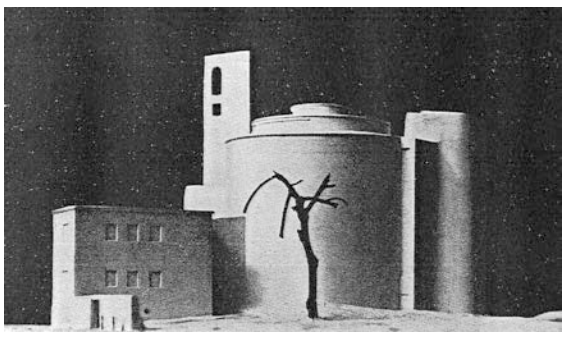


Abb. 1504 Eugenio Montuori und Franco Petrucci: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*.

Modell Rückseite. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 29)

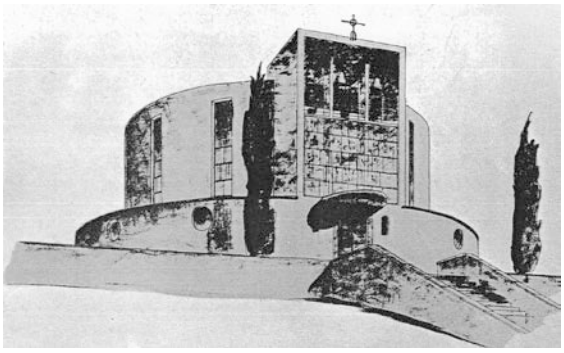


Abb. 1505 Ettore Sot-Sas: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 31)

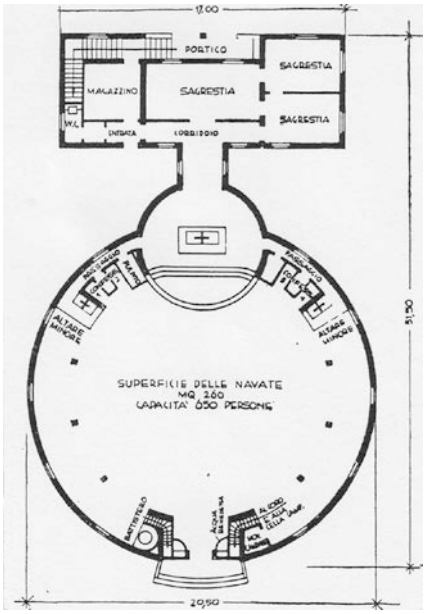


Abb. 1506 Ettore Sot-Sas: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 31)

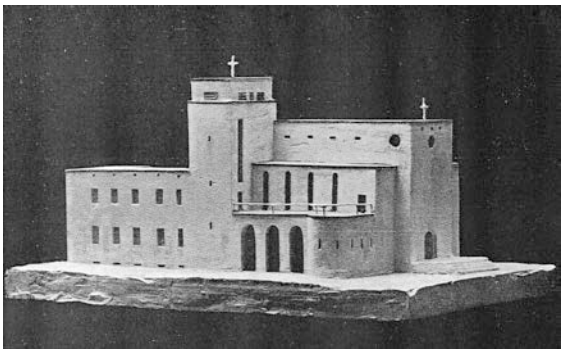


Abb. 1507 Gabriele Mucchi: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Modell. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 33)

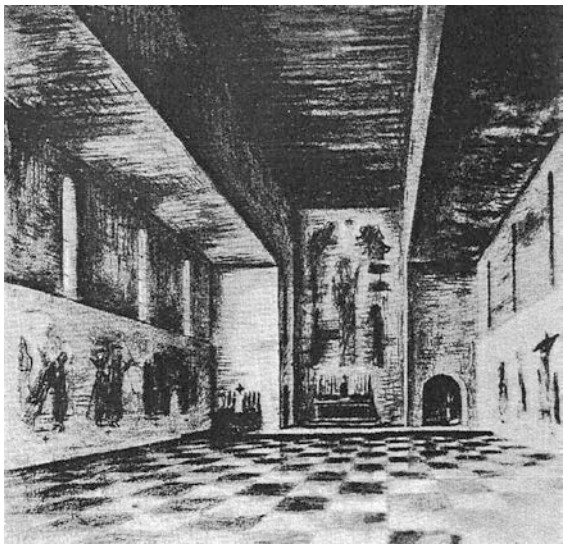


Abb. 1508 Gabriele Mucchi: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 33)

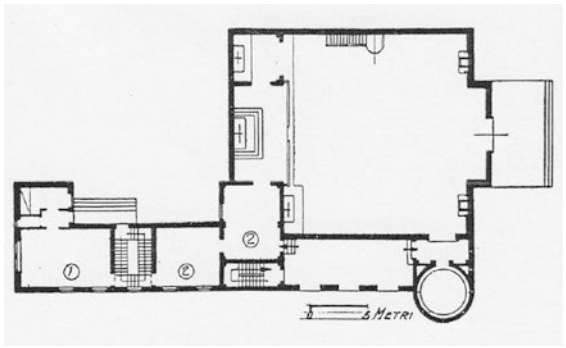


Abb. 1509 Gabriele Mucchi: Entwurf für eine Kirche an beliebiger Stelle in Messina, 4. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 33)

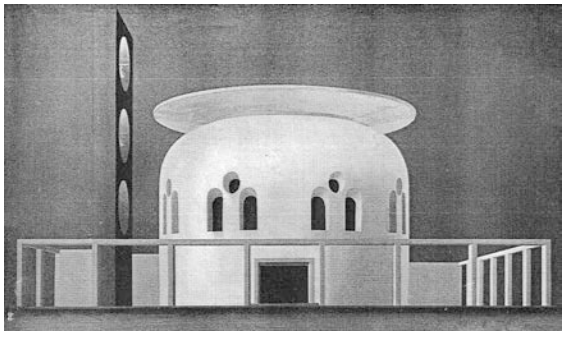


Abb. 1510 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Rundbaukirche, 5. Wettbewerb, 1932. Zentralperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 41)

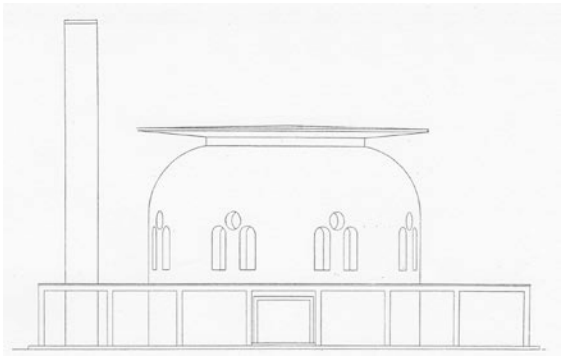


Abb. 1511 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Rundbaukirche, 5. Wettbewerb, 1932. Frontalansicht. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 40)

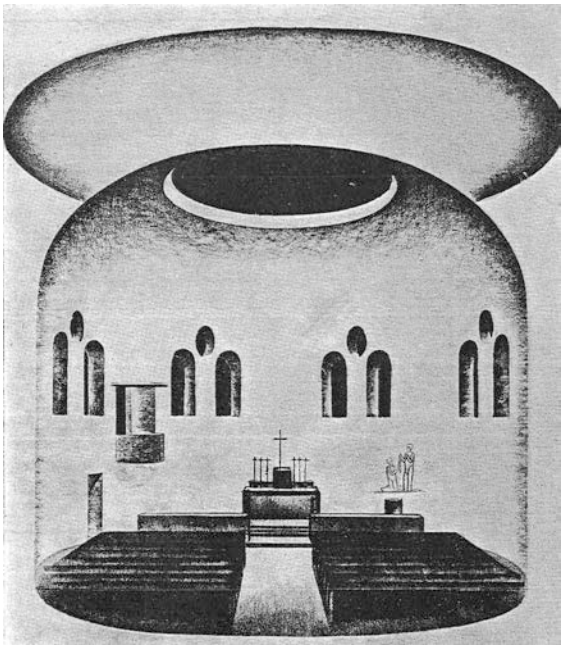


Abb. 1512 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Rundbaukirche, 5. Wettbewerb, 1932. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 41)

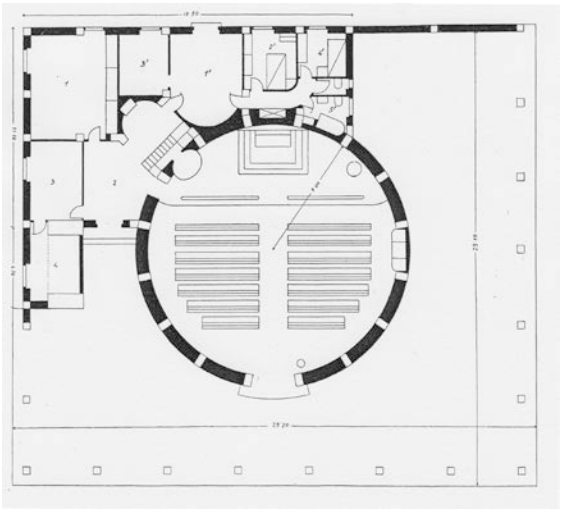


Abb. 1513 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Rundbaukirche, 5. Wettbewerb, 1932. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 40)

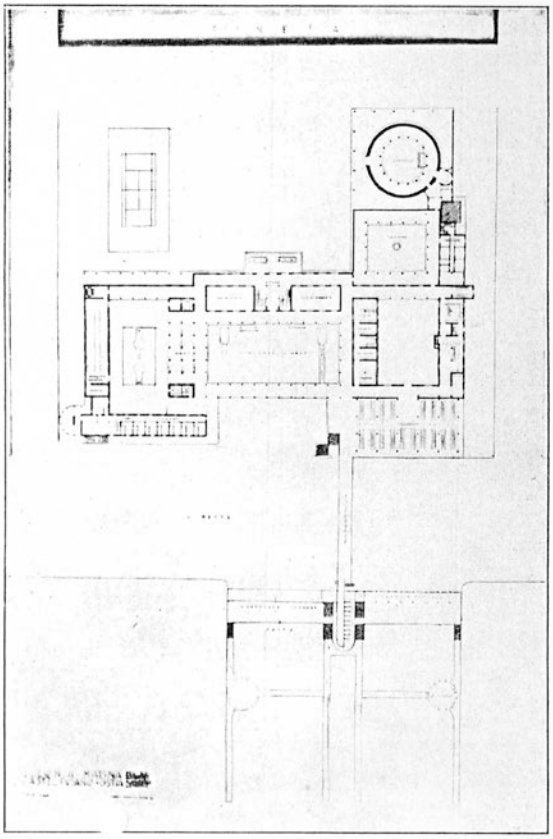


Abb. 1514 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Ferienkolonie (Seebad) in Castel Fusano (RM), Diplomarbeit, 1929. Grundriss. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 68)

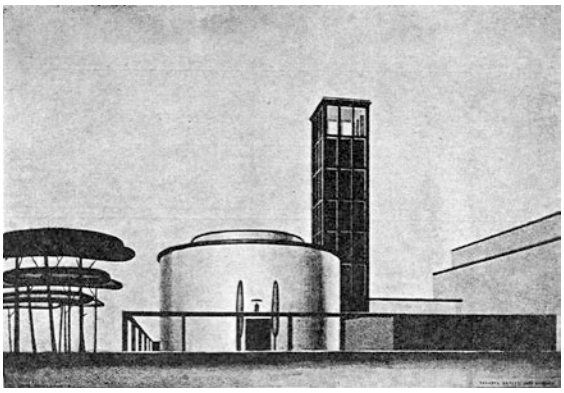


Abb. 1515 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Ferienkolonie (Seebad) in Castel Fusano (RM), Diplomarbeit, 1929. Kirche. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 72)

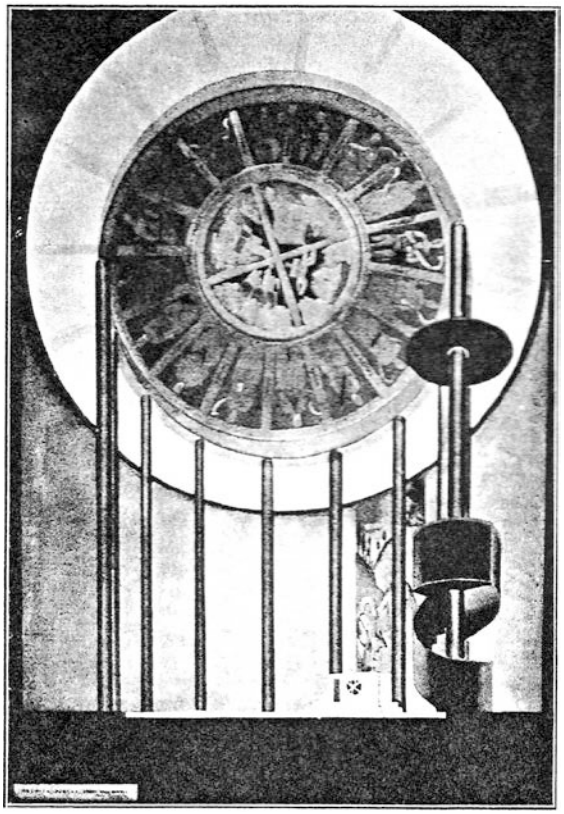


Abb. 1516 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Ferienkolonie (Seebad) in Castel Fusano (RM), Diplomarbeit, 1929. Innenraum der Kirche. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 71)

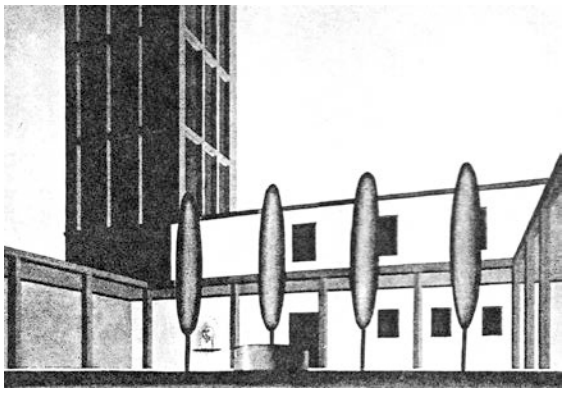


Abb. 1517 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Ferienkolonie (Seebad) in Castel Fusano (RM), Diplomarbeit, 1929. Pfarrhof und Campanile. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 72)

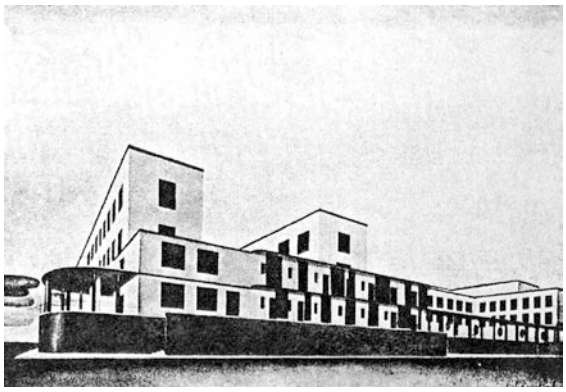


Abb. 1518 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Ferienkolonie (Seebad) in Castel Fusano (RM), Diplomarbeit, 1929. Lehrerhaus. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 69)

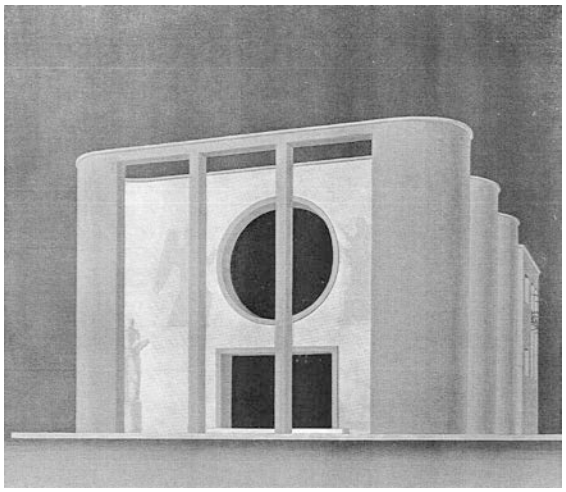


Abb. 1519 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 37)

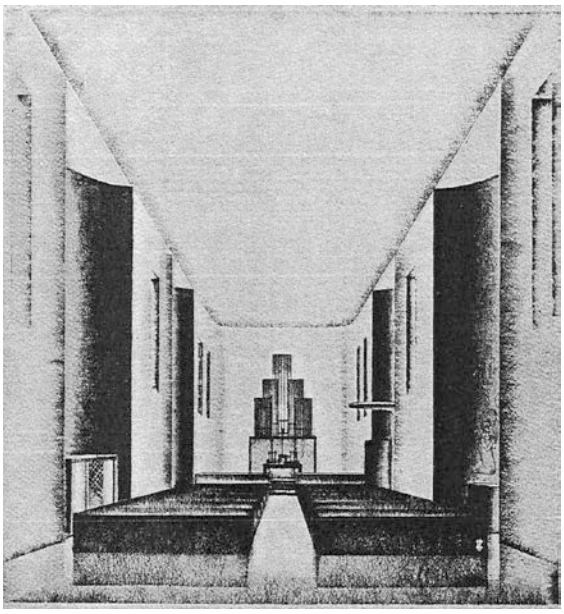


Abb. 1520 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 39)

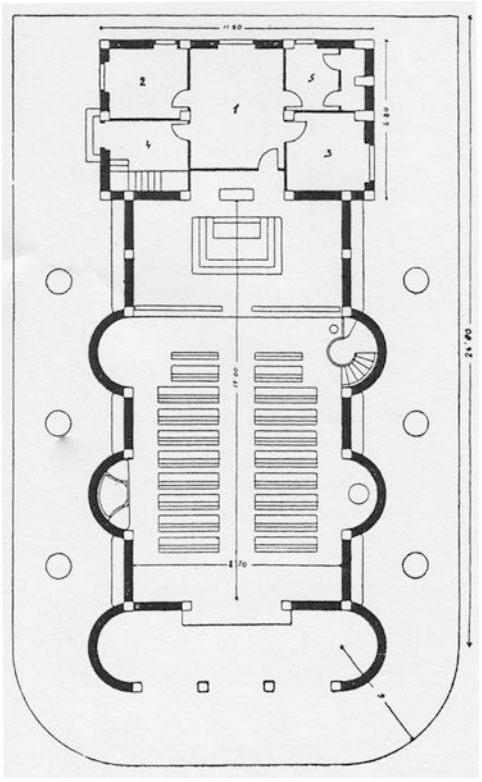


Abb. 1521 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 39)

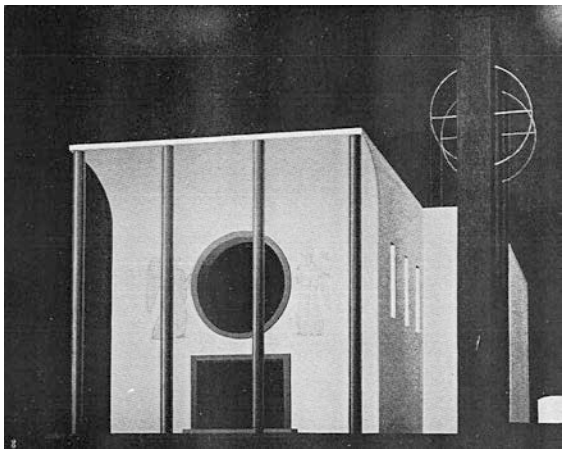


Abb. 1522 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. Variante. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 36)

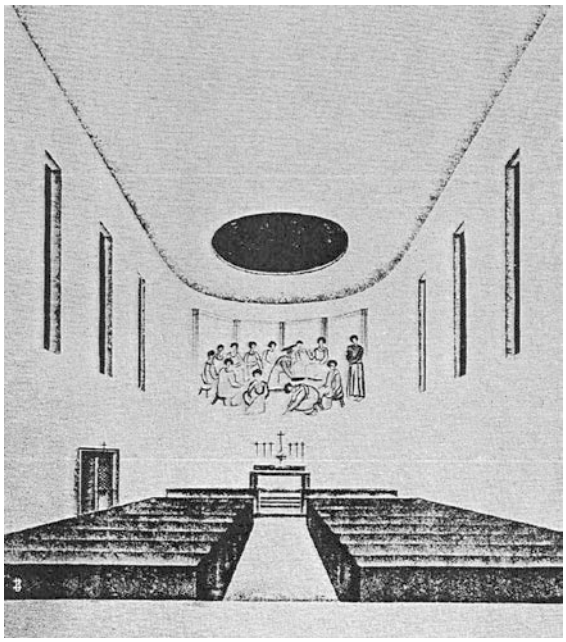


Abb. 1523 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. Variante. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 36)

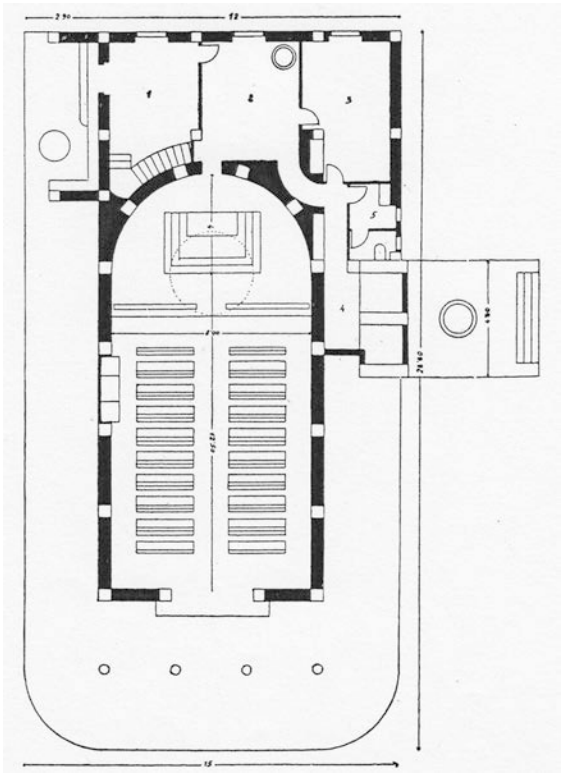


Abb. 1524 Mario Ridolfi: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. Variante. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 36)

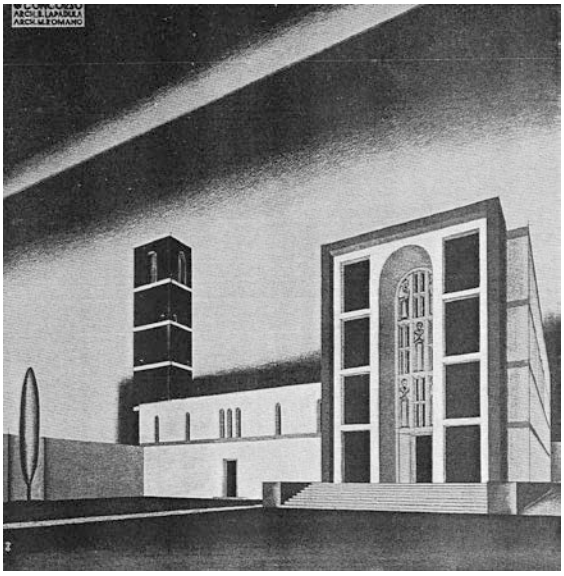


Abb. 1525 Bruno La Padula und Mario Romano: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 42)

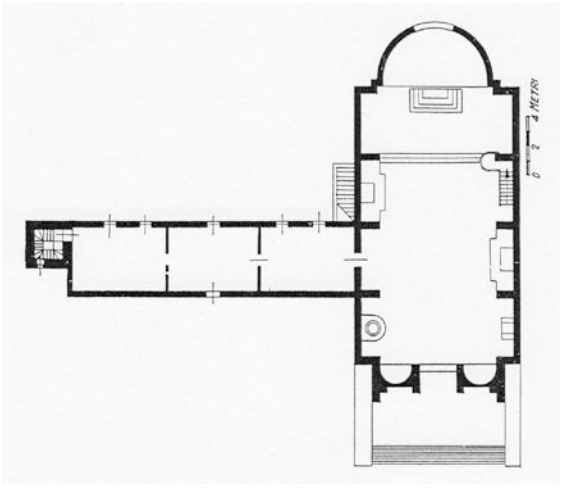


Abb. 1526 Bruno La Padula und Mario Romano: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. 1. Preis ex aequo. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 42)

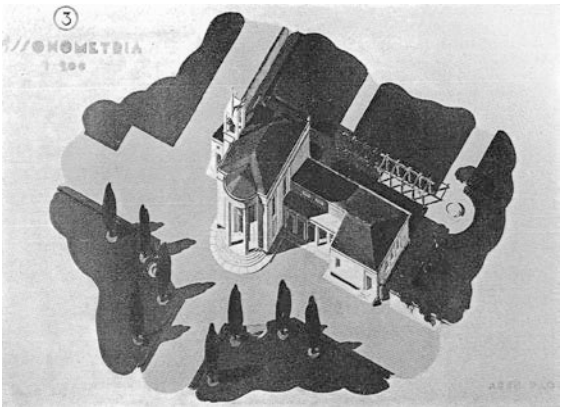


Abb. 1527 Arch. Perilli: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. Axonometrie. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 45)

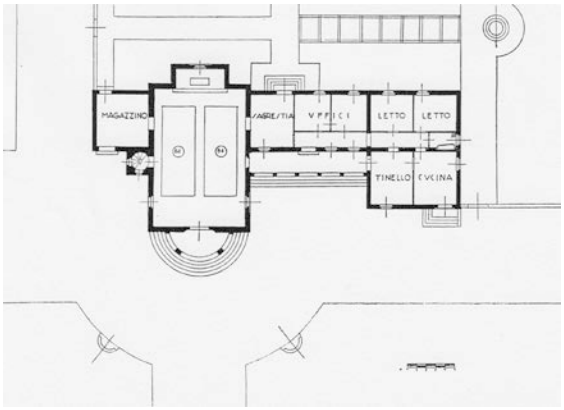


Abb. 1528 Arch. Perilli: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 45)

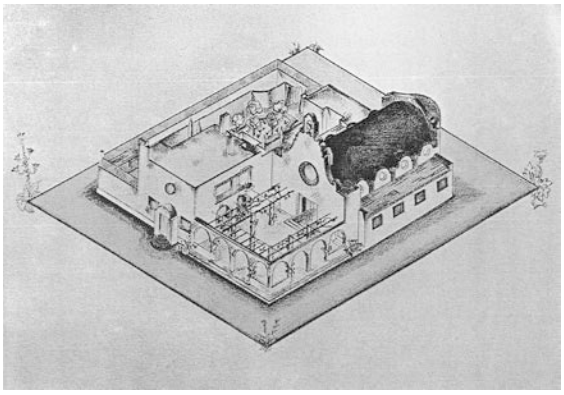


Abb. 1529 Giovanni Battista Ceas: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. Axonometrie. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 47)

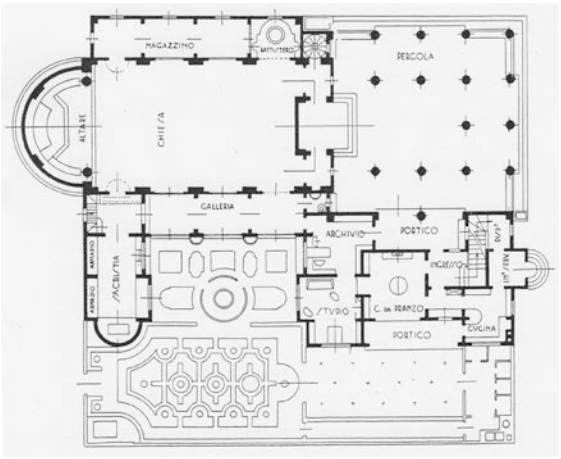


Abb. 1530 Giovanni Battista Ceas: Entwurf für eine Kirche, 5. Wettbewerb, 1932. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 47)

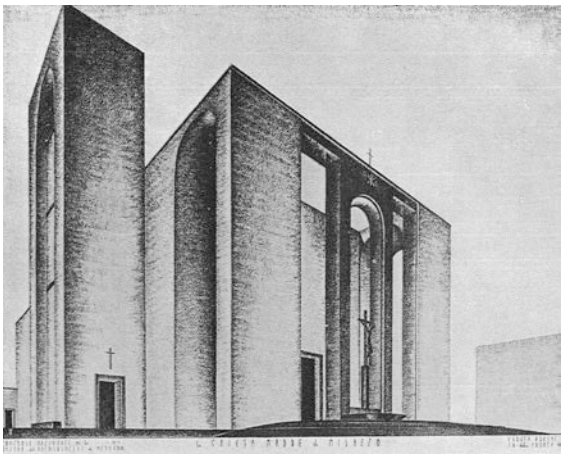


Abb. 1531 Giuseppe Samonà: Entwurf für eine Kirche in Milazzo (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 50)

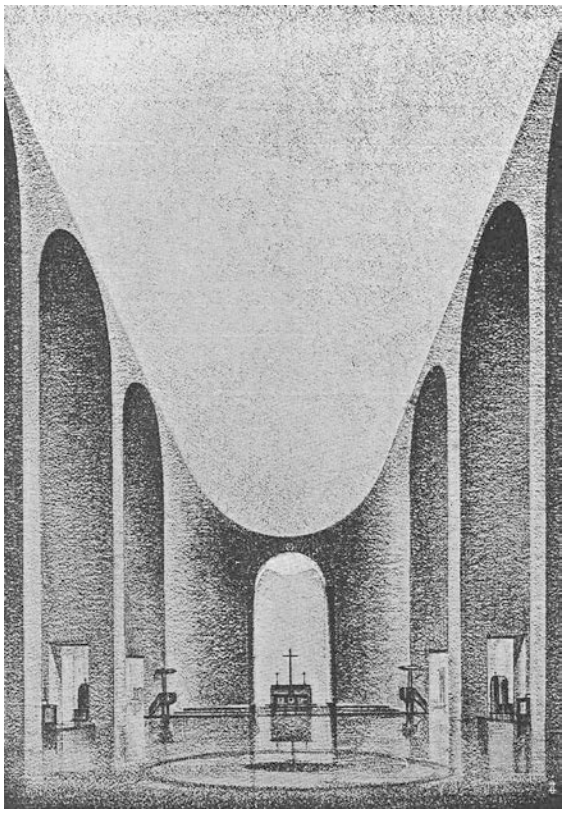


Abb. 1532 Giuseppe Samonà: Entwurf für eine Kirche in Milazzo (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 51)

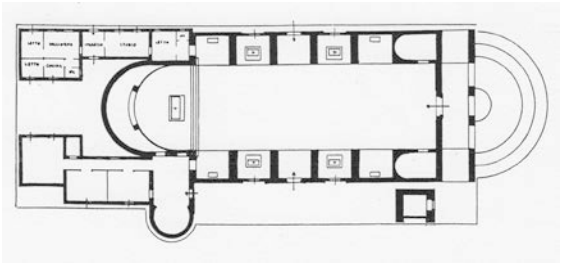


Abb. 1533 Giuseppe Samonà: Entwurf für eine Kirche in Milazzo (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 51)

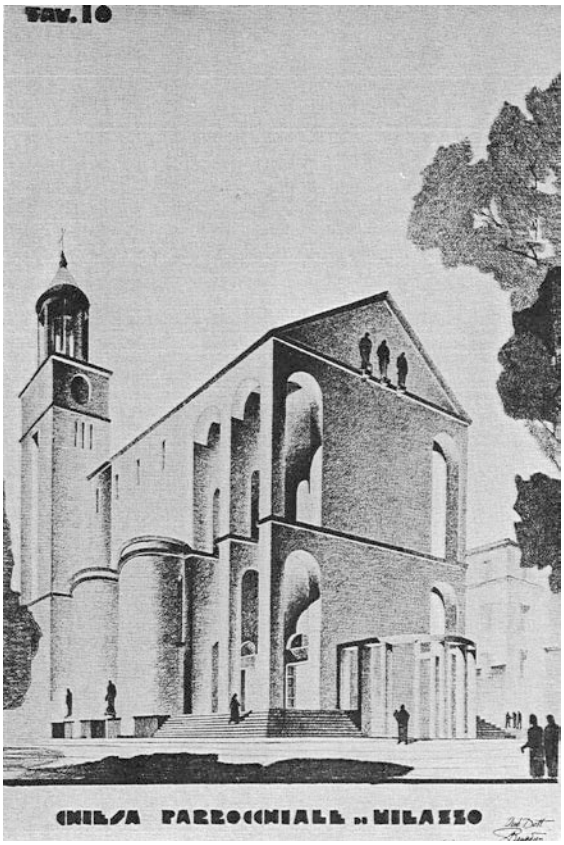


Abb. 1534 Paolo Benadusi: Entwurf für eine Kirche in Milazzo (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 52)

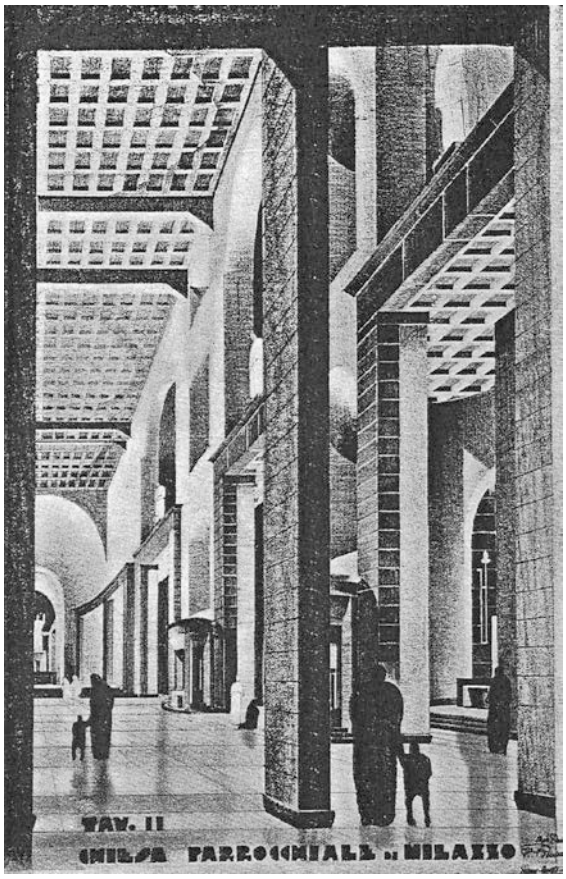


Abb. 1535 Paolo Benadusi: Entwurf für eine Kirche in Milazzo (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 53)

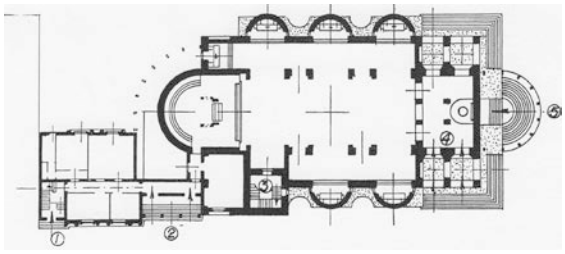


Abb. 1536 Paolo Benadusi: Entwurf für eine Kirche in Milazzo (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 53)

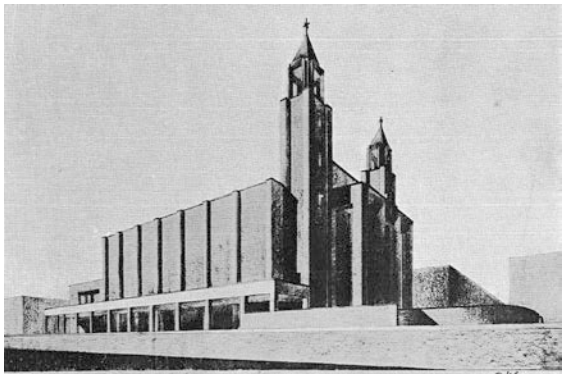


Abb. 1537 Giuseppe Wittinch: Entwurf für eine Kirche in Milazzo (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 3.

Preis. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 54)

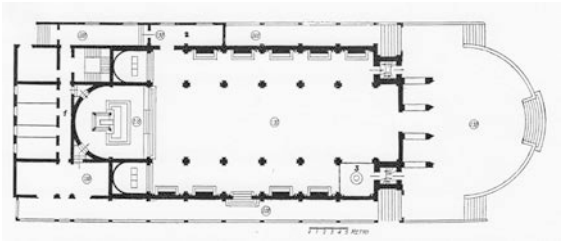


Abb. 1538 Giuseppe Wittinch: Entwurf für eine Kirche in Milazzo (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 3. Preis. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 54)

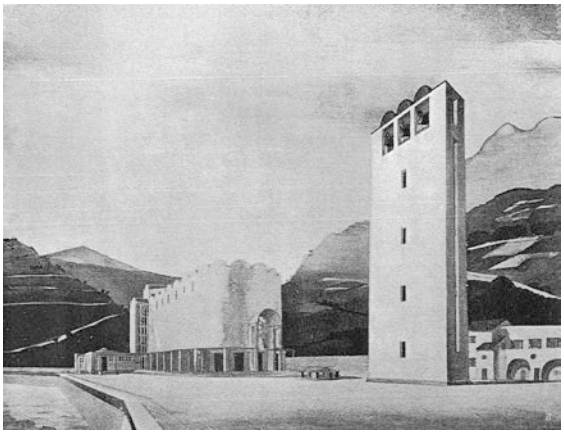


Abb. 1539 Giovanni Pellegrini: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 57)

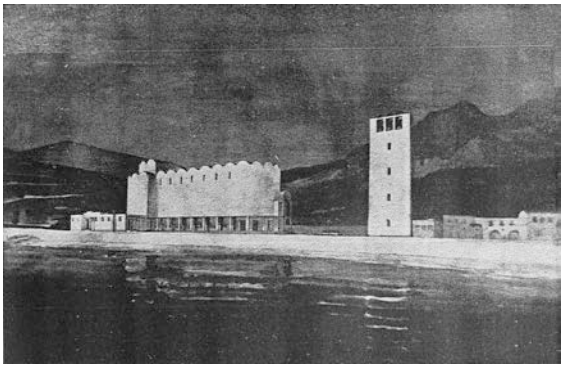


Abb. 1540 Giovanni Pellegrini: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Panorama. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 58)

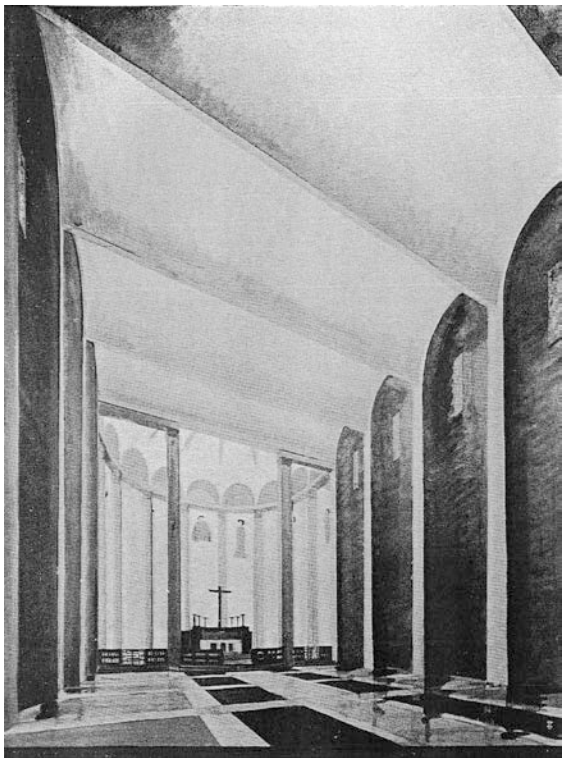


Abb. 1541 Giovanni Pellegrini: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 59)

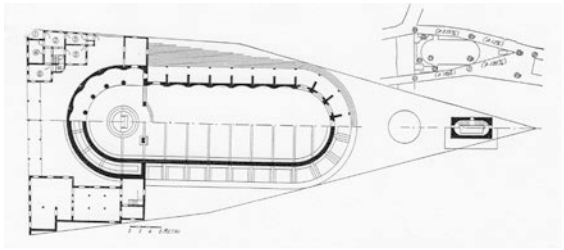


Abb. 1542 Giovanni Pellegrini: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 57)

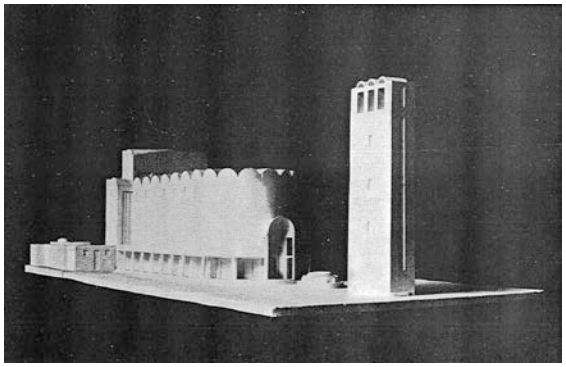


Abb. 1543 Giovanni Pellegrini: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Modell. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 58)



Abb. 1544 Saint Philibert in Tournus (Frankreich), 11. Jh. Quertonnen über dem Mittelschiff. (Wikimedia Commons)



Abb. 1545 Gaetano Chiaveri: Katholische Hofkirche in Dresden, 1739-55. Blick in den Chorraum. (Gryffindor, 2008, Wikimedia Commons)

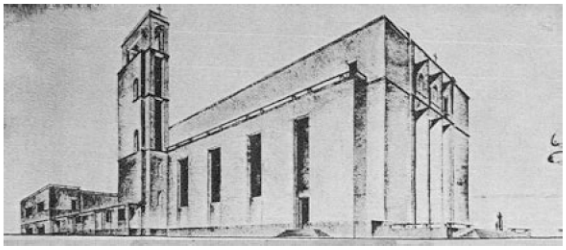


Abb. 1546 Carlo Vannoni und Arch. Panaro: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 60)

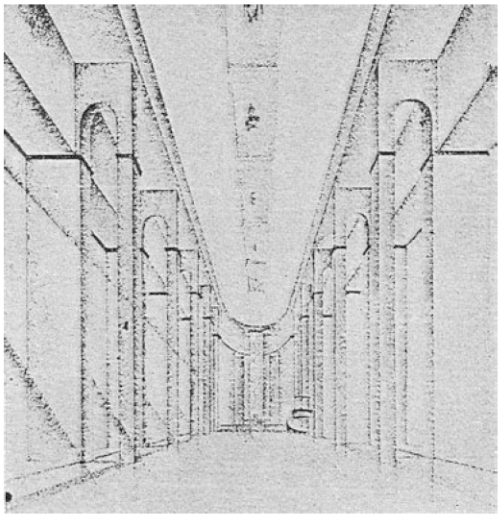


Abb. 1547 Carlo Vannoni und Arch. Panaro: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 60)

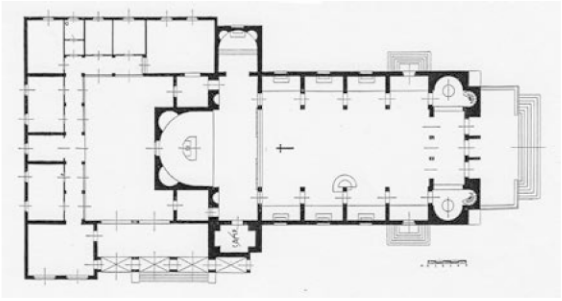


Abb. 1548 Carlo Vannoni und Arch. Panaro: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 60)



Abb. 1549 Domenico Sandri: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 3. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 61)

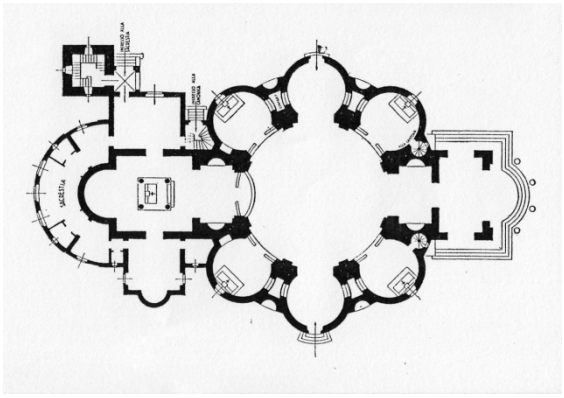


Abb. 1550 Domenico Sandri: Entwurf für eine Kirche in Giardini (ME), 6. Wettbewerb, 1932. 3. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 61)



Abb. 1551 Domenico Sandri: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 2. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 68)

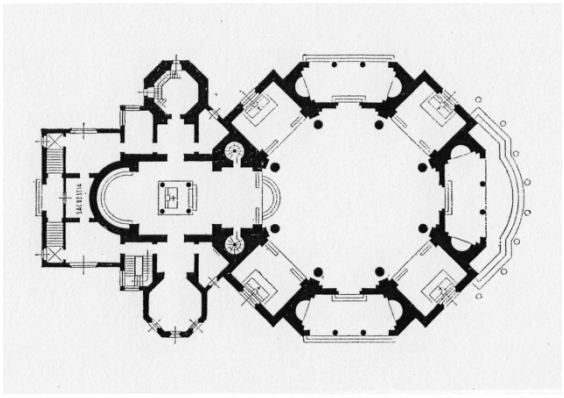


Abb. 1552 Domenico Sandri: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 2. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 68)

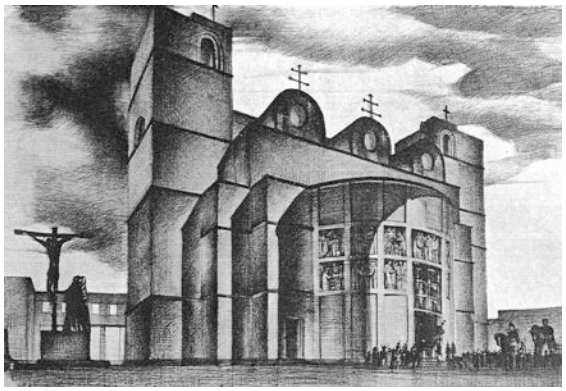


Abb. 1553 Marcello Canino: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 62)

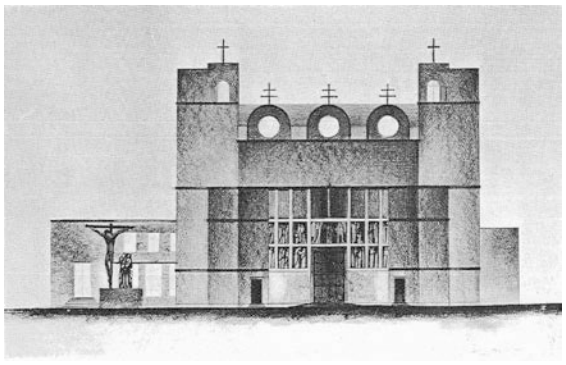


Abb. 1554 Marcello Canino: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Vorderansicht. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 62)

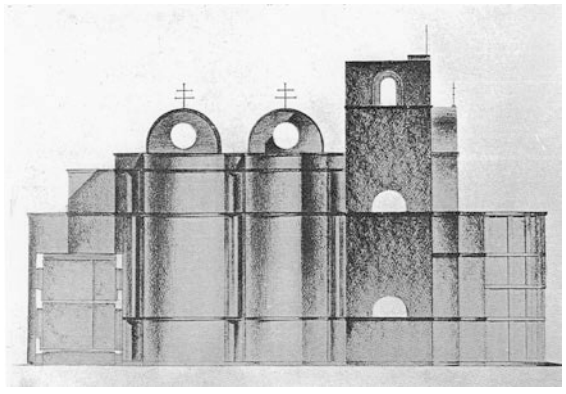


Abb. 1555 Marcello Canino: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Seitenansicht. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 63)

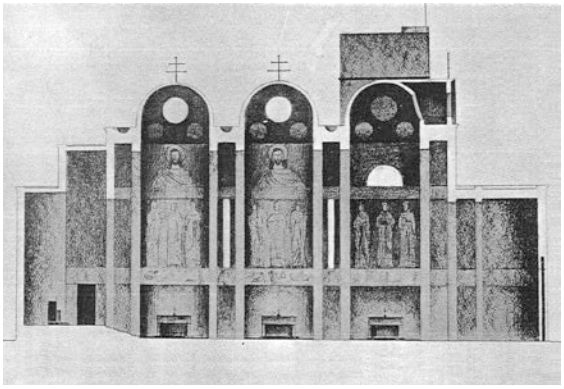


Abb. 1556 Marcello Canino: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Längsschnitt. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 63)

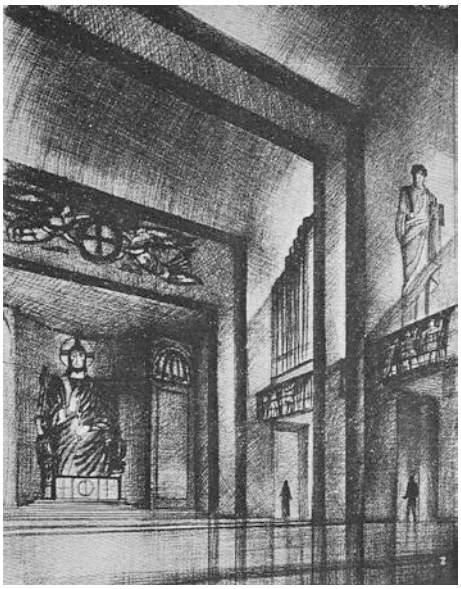


Abb. 1557 Marcello Canino: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 64)

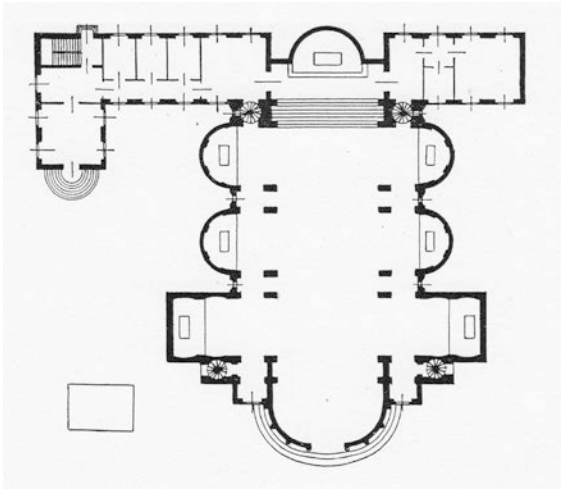


Abb. 1558 Marcello Canino: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 1. Preis. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 64)

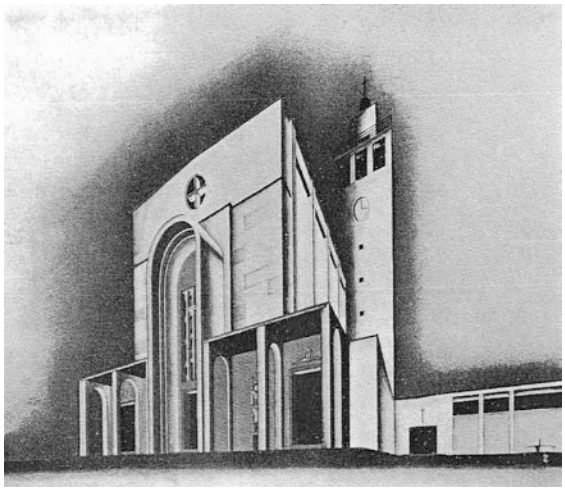


Abb. 1559 Franco Petrucci und Saldo D'Angelo: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 2. Preis ex aequo. Seitenperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 65)

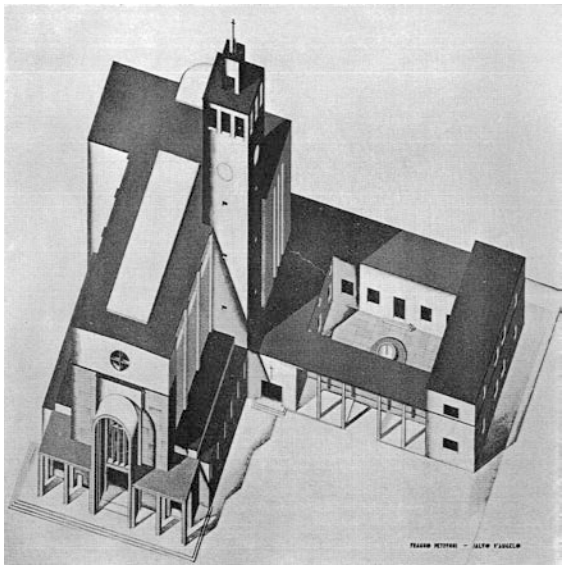


Abb. 1560 Franco Petrucci und Saldo D'Angelo: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 2. Preis ex aequo. Axonometrie. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 67)

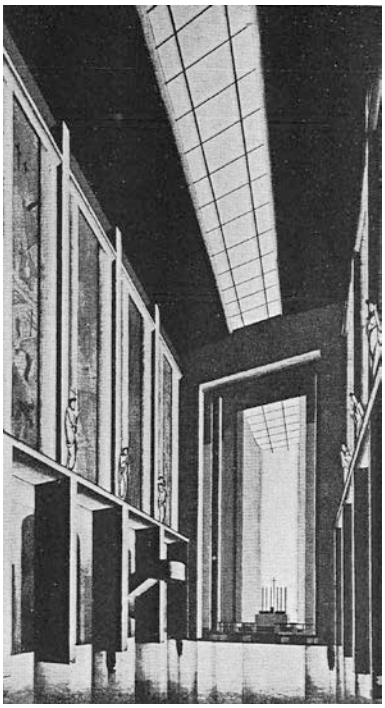


Abb. 1561 Franco Petrucci und Saldo D'Angelo: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 2. Preis ex aequo. Innenraumperspektive. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 66)

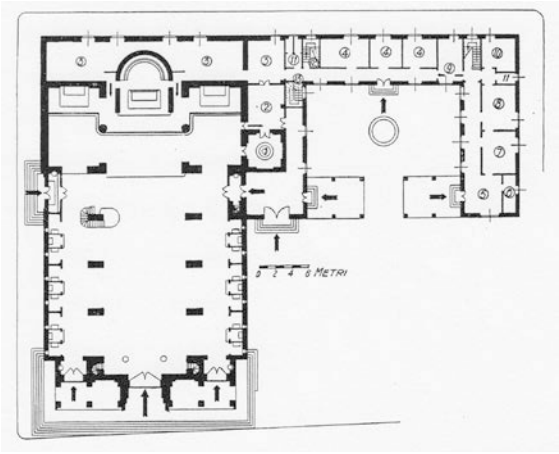


Abb. 1562 Franco Petrucci und Saldo D'Angelo: Entwurf für den Neubau der Chiesa della Maddalena in Messina, 6. Wettbewerb, 1932. 2. Preis ex aequo. Grundriss. (Architettura 1932, Sonderheft, S. 65)

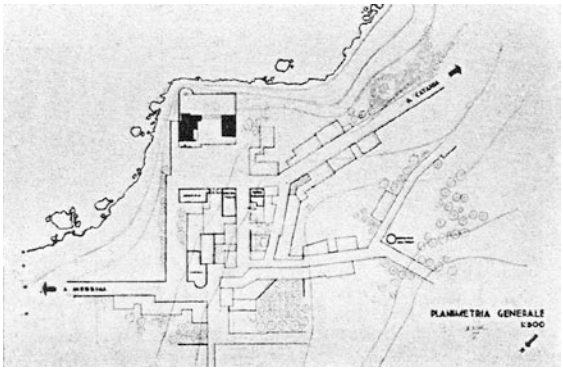


Abb. 1563 Roberto Nicolini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 1. Preis. Lageplan. (Architettura 1933, S. 644)

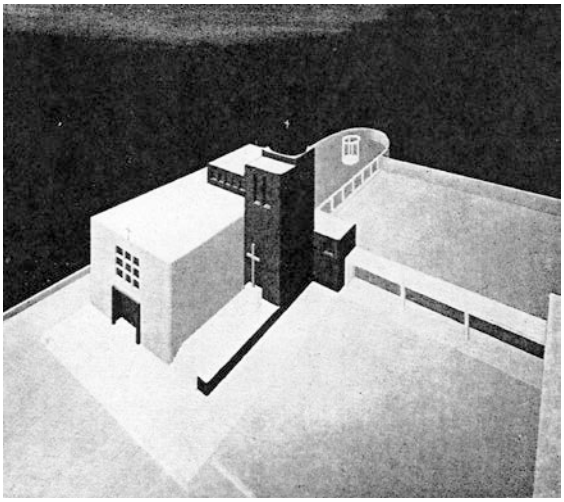


Abb. 1564 Roberto Nicolini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 1. Preis. Seitenperspektive von vorne. (Architettura 1933, S. 645)

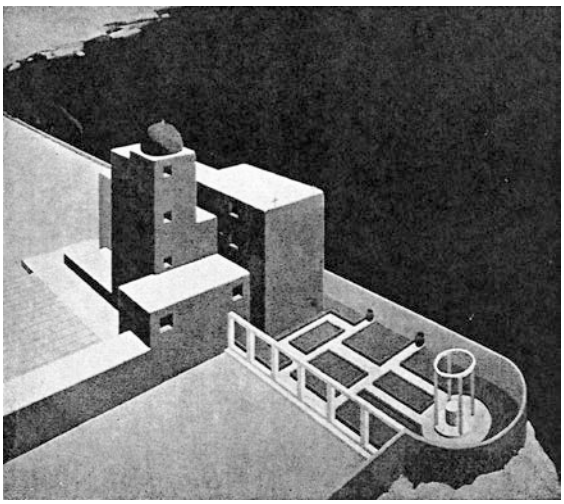


Abb. 1565 Roberto Nicolini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 1. Preis. Seitenperspektive von hinten. (Architettura 1933, S. 645)

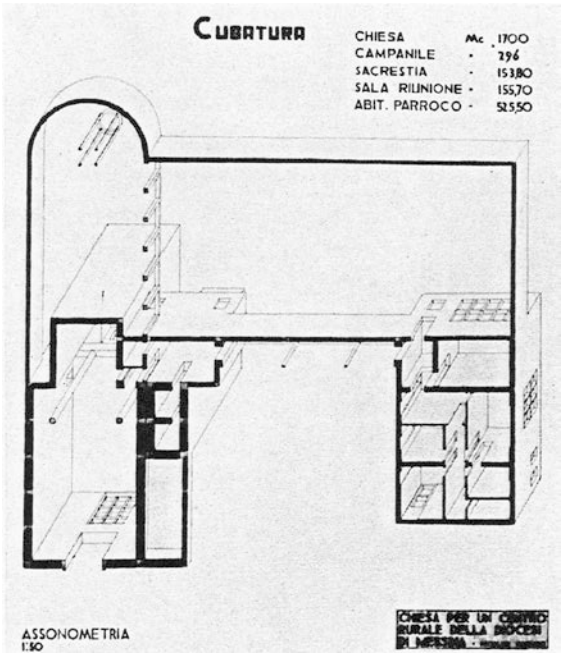


Abb. 1566 Roberto Nicolini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 1. Preis. Axonometrische Untersicht. (Architettura 1933, S. 644)

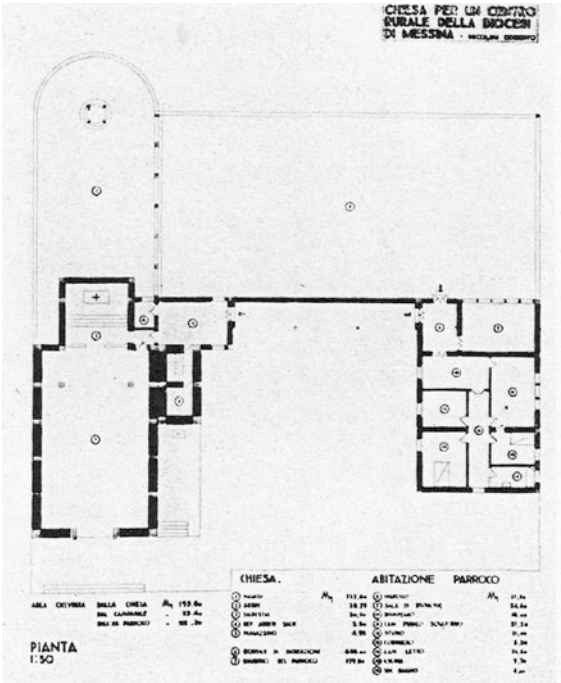


Abb. 1567 Roberto Nicolini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 1. Preis. Grundriss. (Architettura 1933, S. 644)

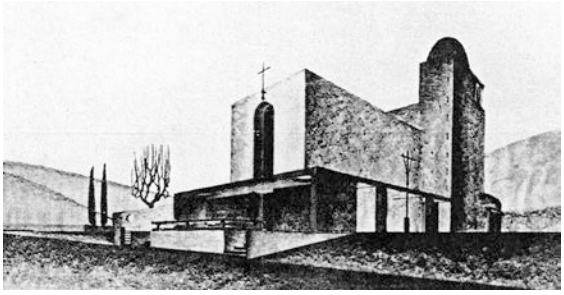


Abb. 1568 Giorgio Calza Bini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 2. Preis *ex aequo*. Seitenperspektive. (Architettura 1933, S. 646)

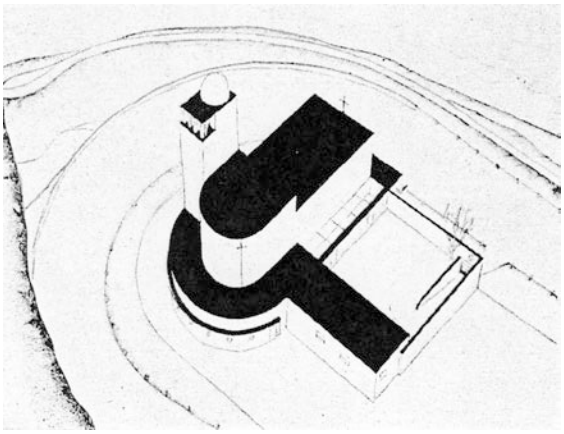


Abb. 1569 Giorgio Calza Bini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 2. Preis *ex aequo*. Axonometrie. (Architettura 1933, S. 646)

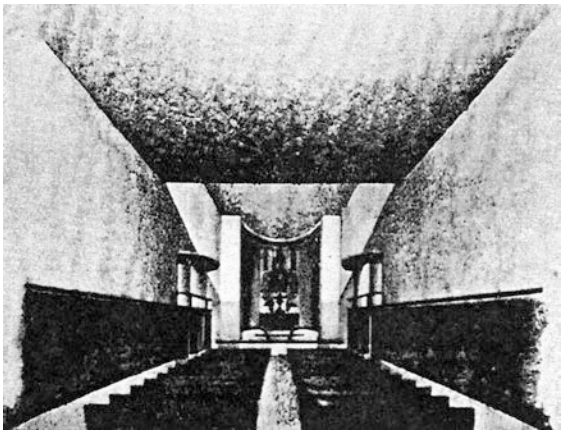


Abb. 1570 Giorgio Calza Bini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 2. Preis *ex aequo*. Innenraumperspektive. (Architettura 1933, S. 646)

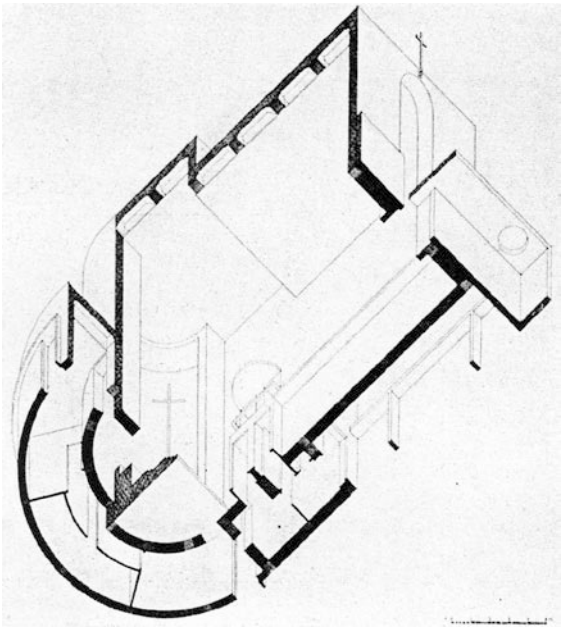


Abb. 1571 Giorgio Calza Bini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 2. Preis *ex aequo*. Axonometrische Untersicht. (Architettura 1933, S. 646)

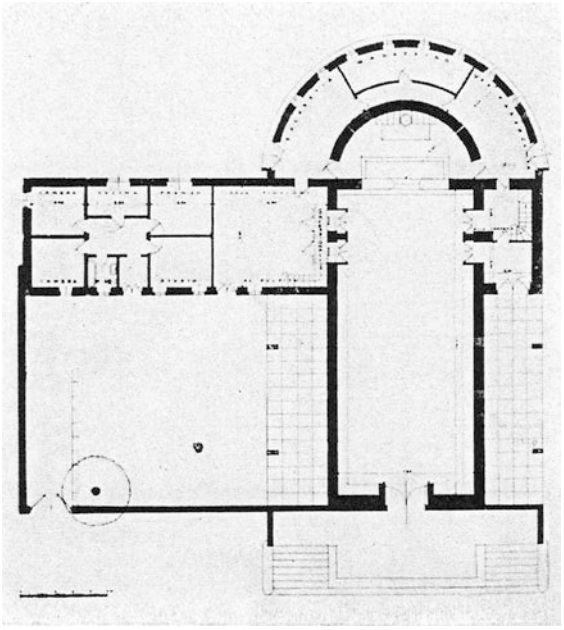


Abb. 1572 Giorgio Calza Bini: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 2. Preis *ex aequo*. Grundriss. (Architettura 1933, S. 646)

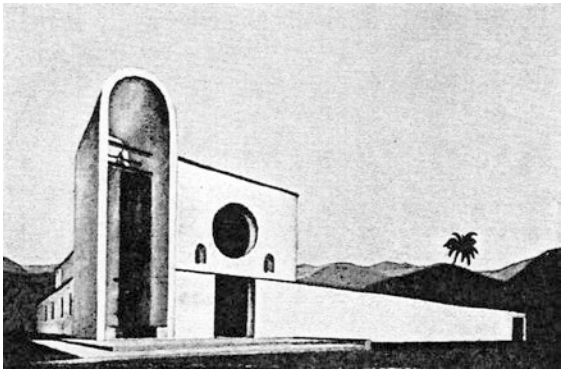


Abb. 1573 Anna Anastasi und C. Longo: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. Seitenperspektive. (Architettura 1933, S. 648)

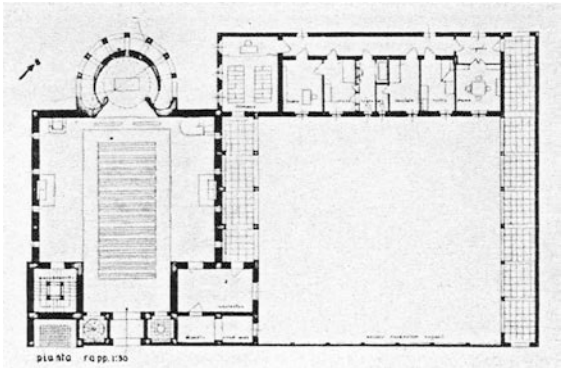


Abb. 1574 Anna Anastasi und C. Longo: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. Grundriss. (Architettura 1933, S. 648)

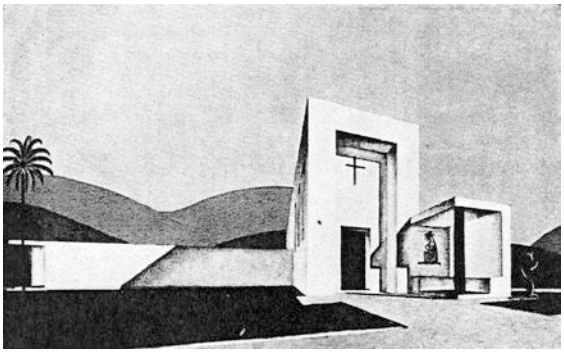


Abb. 1575 Anna Anastasi: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. Seitenperspektive von vorne. (Architettura 1933, S. 650)

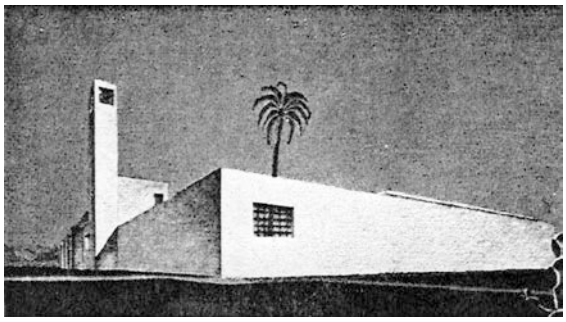


Abb. 1576 Anna Anastasi: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. Seitenperspektive von hinten. (Architettura 1933, S. 650)

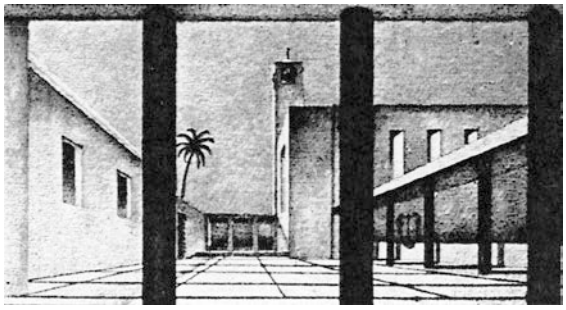


Abb. 1577 Anna Anastasi: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. Zentralperspektive des Pfarrhofs. (Architettura 1933, S. 650)

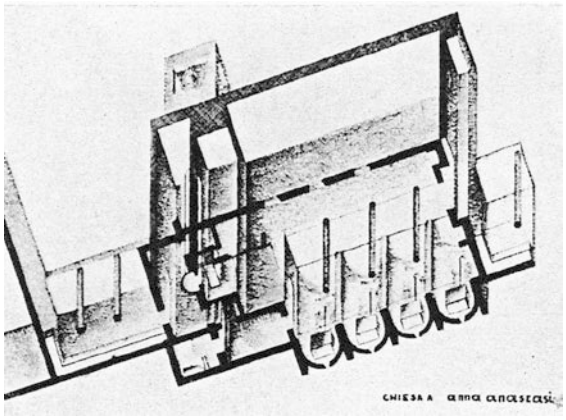


Abb. 1578 Anna Anastasi: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. Axonometrische Untersicht. (Architettura 1933, S. 650)

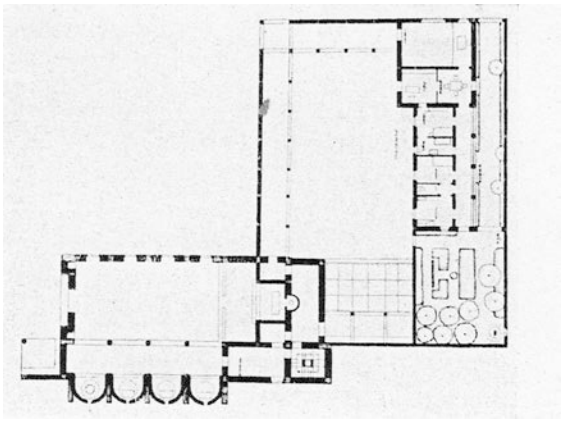


Abb. 1579 Anna Anastasi: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. Grundriss. (Architettura 1933, S. 650)

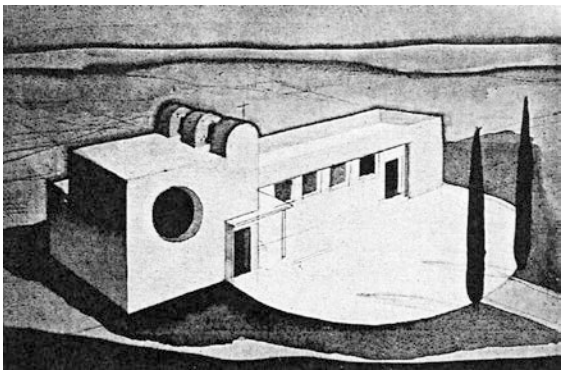


Abb. 1580 Giulio Roisecco: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 3. Preis. Seitenperspektive von vorne. (Architettura 1933, S. 649)

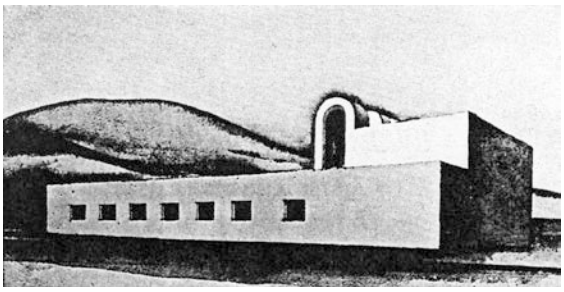


Abb. 1581 Giulio Roisecco: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 3. Preis. Seitenperspektive von hinten. (Architettura 1933, S. 649)

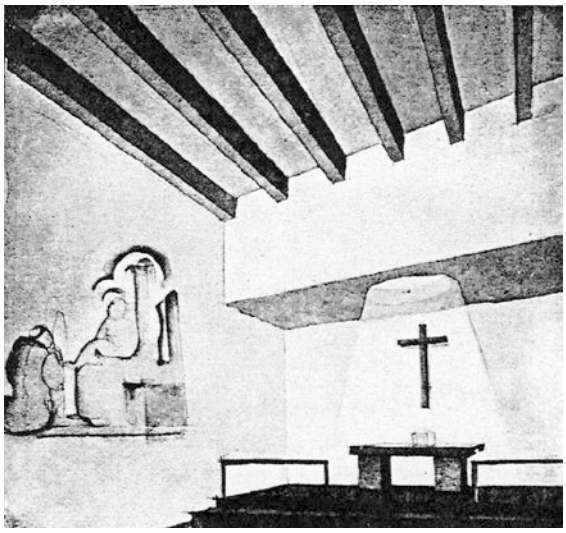


Abb. 1582 Giulio Roisecco: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 3. Preis. Innenraumperspektive. (Architettura 1933, S. 649)

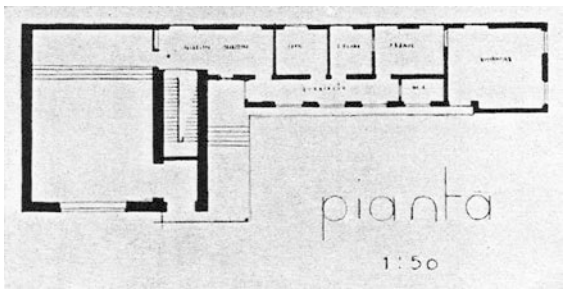


Abb. 1583 Giulio Roisecco: Kirche mit Pfarrzentrum. Studentenwettbewerb der Messina-Serie, 1933. 3. Preis. Grundriss. (Architettura 1933, S. 649)

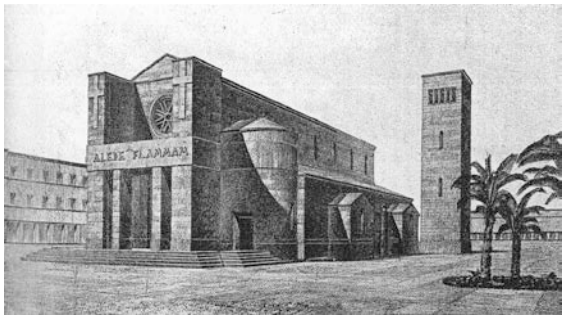


Abb. 1584 Arch. Zunico: Entwurf für eine Kirche in Castroreale Bagni (ME), 2. Wettbewerb, 1932. Seitenperspektive. (Arte Cristiana 1933, S. 49)



Abb. 1585 Riccardo Bertoia: Entwurf für eine Kirche in Milazzo (ME), 6. Wettbewerb, 1932. Seitenperspektive. (Arte Cristiana 1933, S. 51)

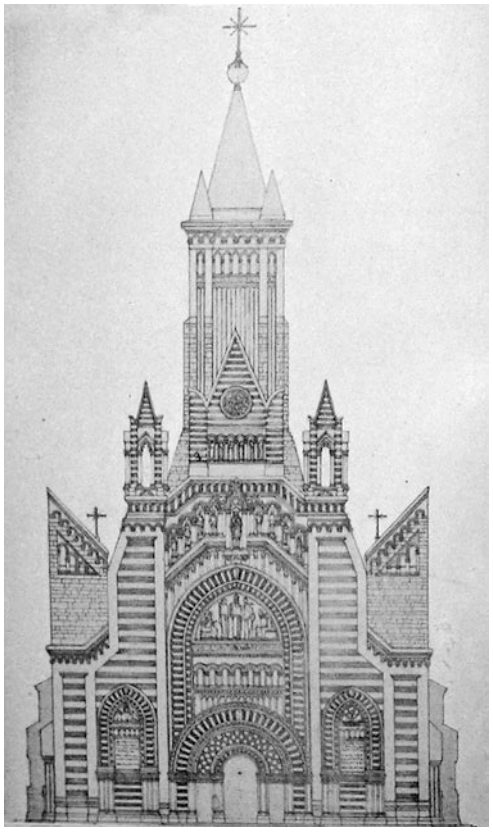


Abb. 1586 Gino Beghè: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. Fassade. (Mostra La Spezia 1930, S. 48)

12. Moderno e italiano I: Kirchenbau im Umfeld des Razionalismo
Studien und Projekte
Vaccaro/Minnucci | Giuseppe Terragni | Cattaneo/Radice | Alberto Sartoris

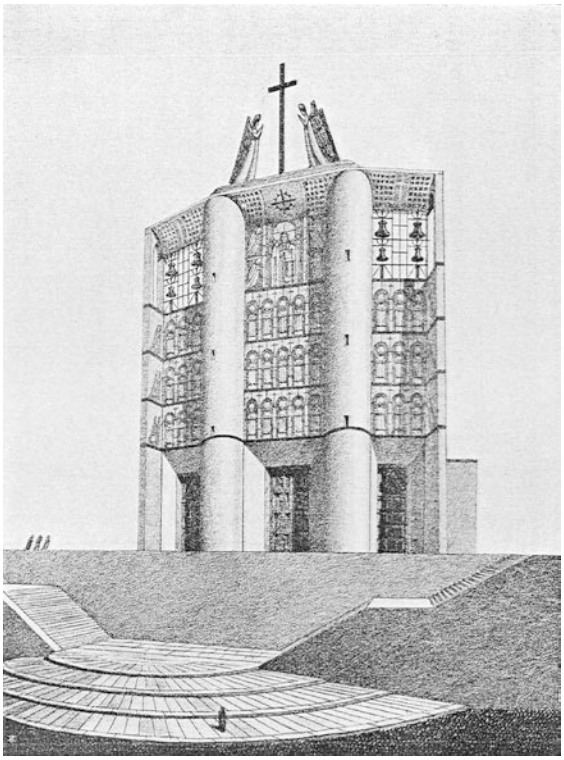


Abb. 1587 Giuseppe Vaccaro: Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton, ohne Ort, um 1931. (Architettura e arti decorative 1930-31, S. 805)

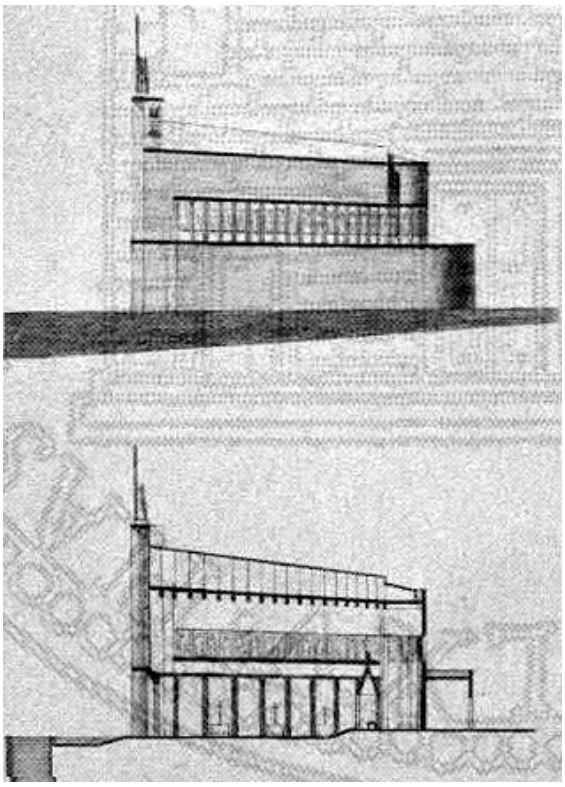


Abb. 1588 Giuseppe Vaccaro: Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton, ohne Ort, 1931. Seitenansicht und Längsschnitt. (Architettura 1932, S. 538) [Quelle: BiASA Rom]

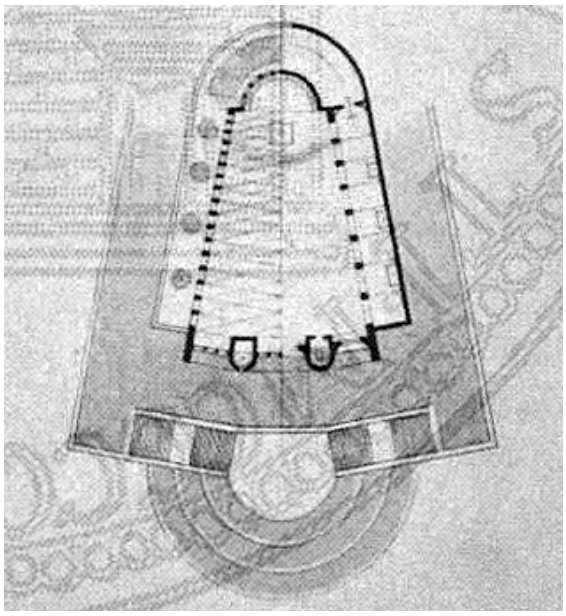


Abb. 1589 Giuseppe Vaccaro: Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton, ohne Ort, 1931. Grundriss. (Architettura 1932, S. 538) [Quelle: BiASA Rom]

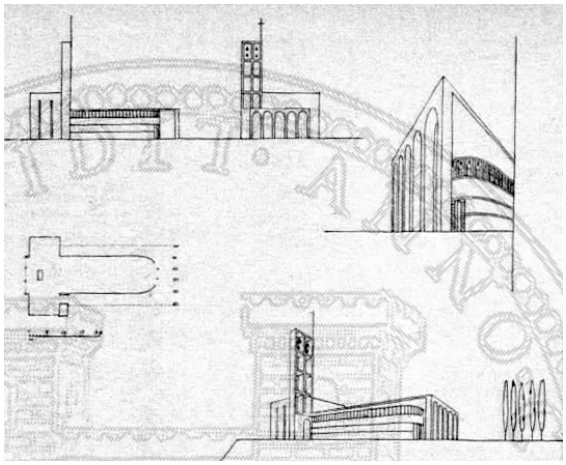


Abb. 1590 Giuseppe Vaccaro: Studie für eine Kirche, ohne Ort, 1932[?]. Grundriss, Ansichten und Perspektiven. (Architettura 1932, S. 538) [Quelle: BiASA Rom]



Abb. 1591 Giuseppe Vaccaro: Fakultät für Ingenieurwesen, Bologna, 1931-35. (Pica 1941, S. 449)



Abb. 1592 Giuseppe Vaccaro und Gino Franzi: Palazzo delle Poste, Neapel, 1932-36. Ausgeführter Entwurf. Haupteingang. (Luigi Monzo, 2007)

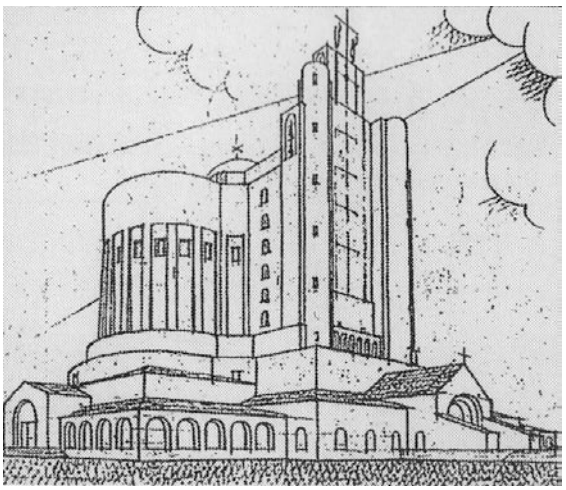


Abb. 1593 Giuseppe Vaccaro: Studie für eine Kirche, ohne Ort, 1917. (Mazzotti 2000, S. 151)

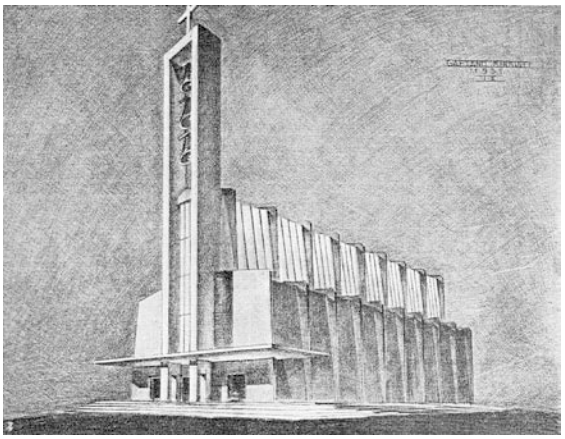


Abb. 1594 Gaetano Minnucci: Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, ohne Ort, um 1931. (Architettura 1930-31, S. 804)

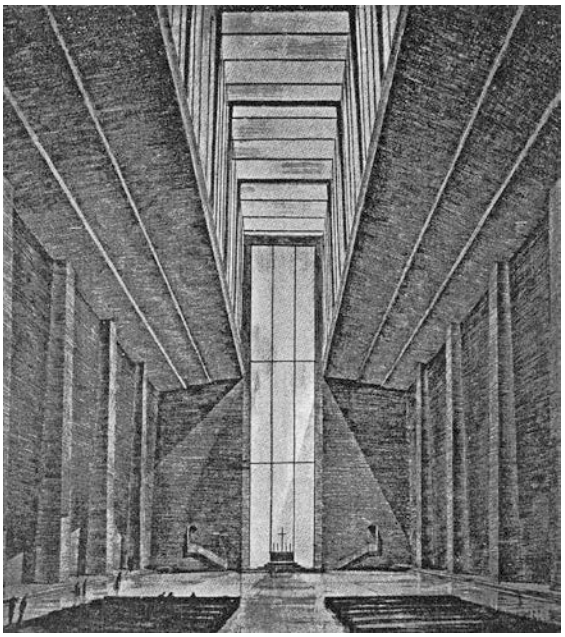


Abb. 1595 Gaetano Minnucci: Studie für eine Kirche aus Stahlbeton, ohne Ort, um 1931. Innenraumperspektive. (Dedalo 1932, S. 160)

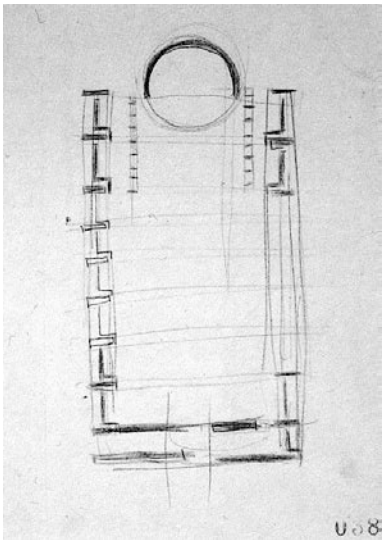


Abb. 1596 Giuseppe Terragni: Studien für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Grundriss AGT[1], 18/1/B). (Ciucci 1996, S. 373)

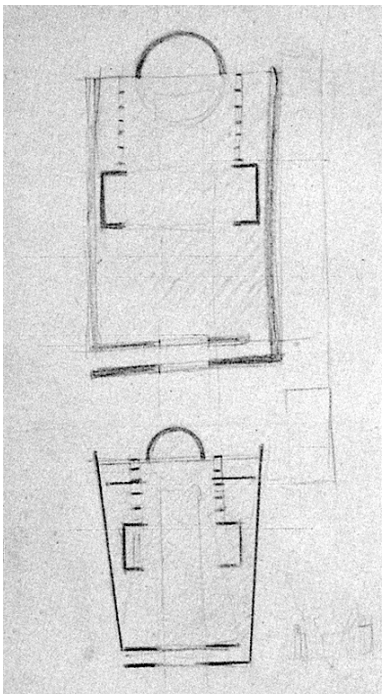


Abb. 1597 Giuseppe Terragni: Studien für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Grundrissvariante mit angedeutetem Querhaus (AGT, 18/10/B). (Ciucci 1996, S. 374)

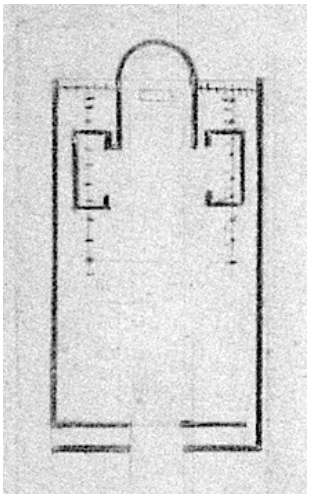


Abb. 1598 Giuseppe Terragni: Studien für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Grundrissvariante mit angedeutetem Querhaus (AGT, 18/8/B). (Ciucci 1996, S. 374)

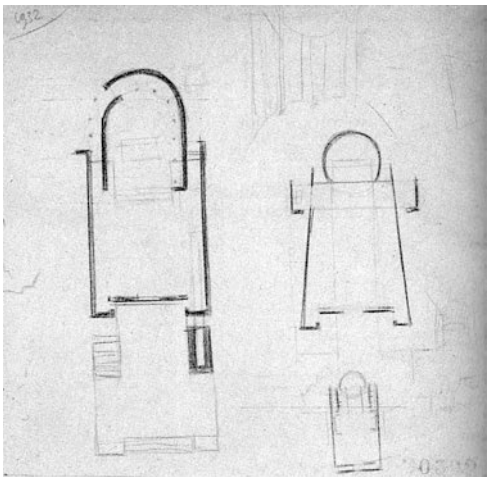


Abb. 1599 Giuseppe Terragni: Studien für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Grundrissvariante mit und ohne angedeutetem Querhaus (AGT, 18/7/B). (Ciucci 1996, S. 374)

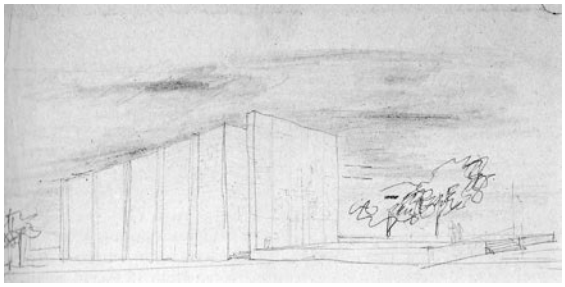


Abb. 1600 Giuseppe Terragni: Studien für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Perspektive mit geschlossener Front (AGT, 18/1/D). (Ciucci 1996, S. 223)

[1] Zur besseren Unterscheidung der Blätter wurde die Inventarnummer des Privatarchivs (Archivio Giuseppe Terragni) so übernommen, wie sie in Ciucci 1996 angegeben ist.

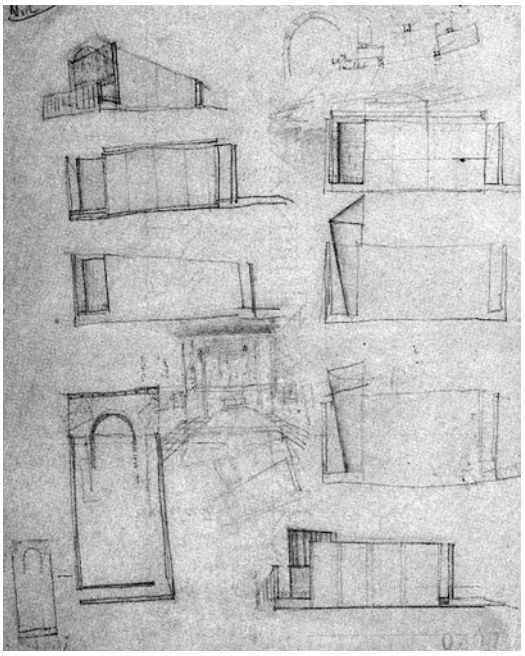


Abb. 1601 Giuseppe Terragni: Studien für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Skizzen zu Grund- und Aufriss (AGT, 18/9/B). (Ciucci 1996, S. 374)

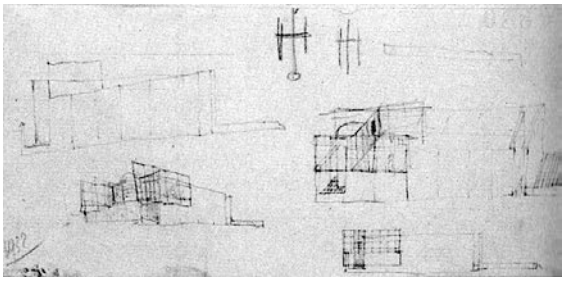


Abb. 1602 Giuseppe Terragni: Studien für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Perspektivische Skizzen mit ‚aufgelöster' Apsis (links und rechts unten) (AGT, 18/3/D). (Ciucci 1996, S. 374)

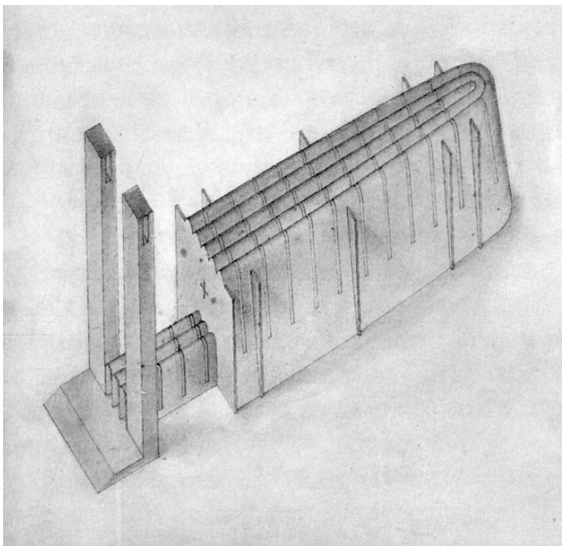


Abb. 1603 Giuseppe Terragni: Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Axonometrie (AGT, 18/4/D). (Ciucci 1996, S. 372)

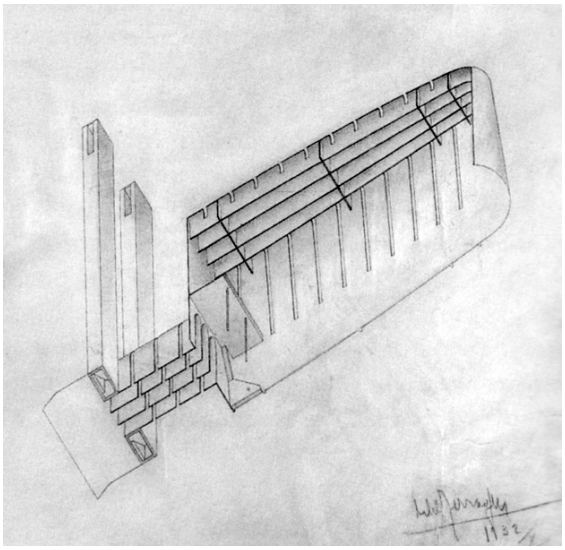


Abb. 1604 Giuseppe Terragni: Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Axonometrische Untersicht (AGT, 18/4/D). (Ciucci 1996, S. 372)

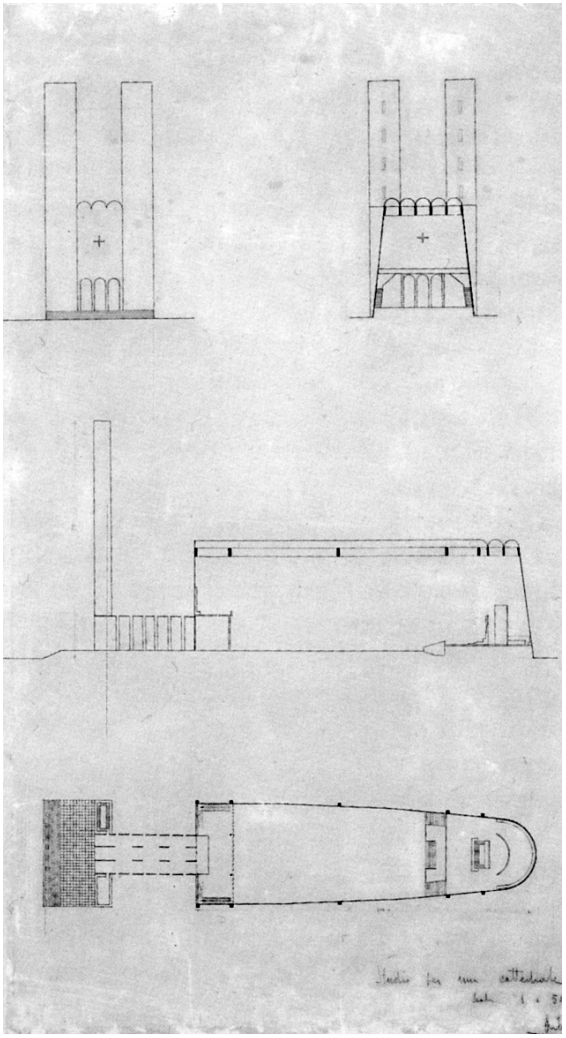


Abb. 1605 Giuseppe Terragni: Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Grundriss, Seitenansicht, Schnitte (AGT, 18/12/B). (Ciucci 1996, S. 372)

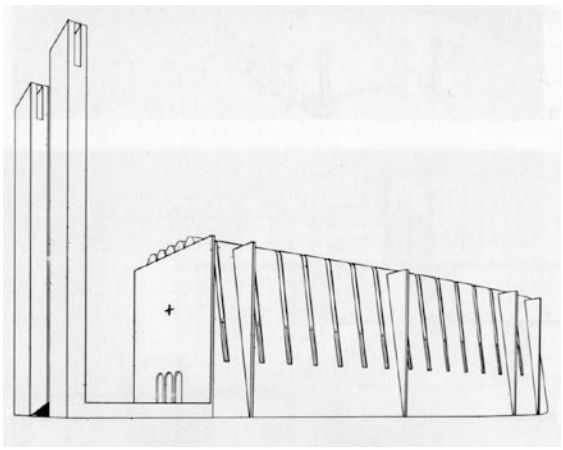


Abb. 1606 Giuseppe Terragni: Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton mit nur einem Schiff, 1932. Seitenperspektive der Variante mit verändertem Zugang. (Zevi 1989, S. 68)

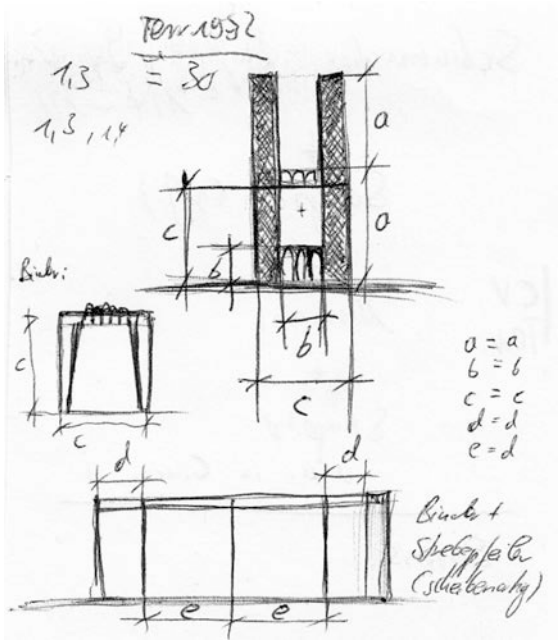


Abb. 1607 Luigi Monzo: Skizzen zu den Maßverhältnissen in Terragnis Entwurf für eine Kathedrale aus Stahlbeton (1932), 2013.

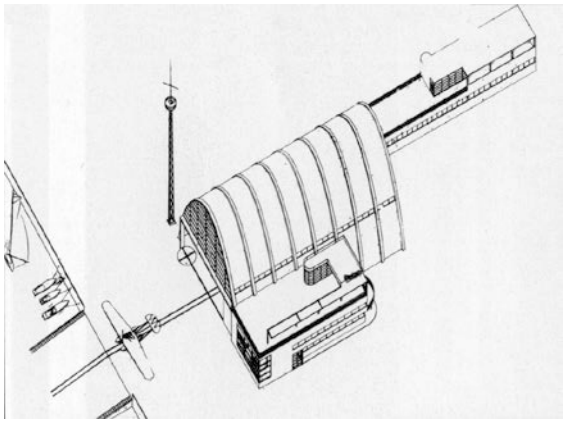


Abb. 1608 Giuseppe Terragni: Aeroclub Ghislanzoni, Como, 1930-31. Axonometrie. (Zevi 1989, S. 53)

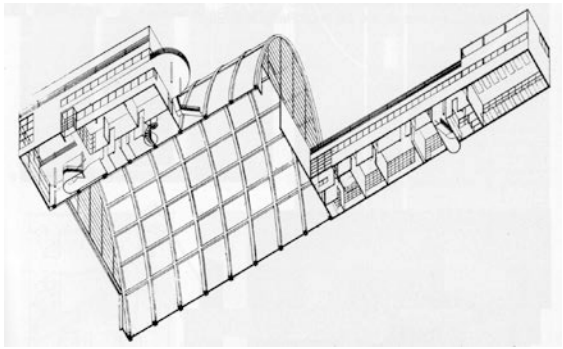


Abb. 1609 Giuseppe Terragni: Aeroclub Ghislanzoni, Como, 1930-31. Axonometrische Untersicht. (Zevi 1989, S. 53)

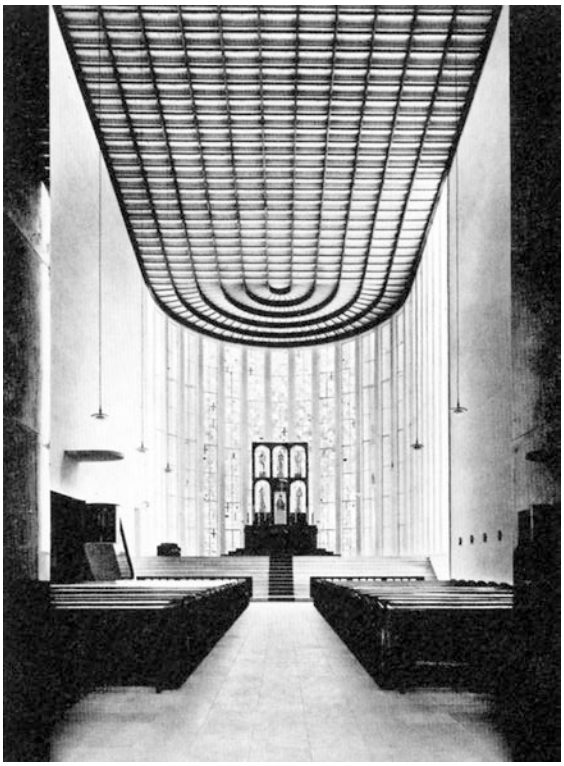


Abb. 1610 Dominikus Böhm: St. Kamillus, Mönchengladbach, 1928-31. Blick in den Altarraum. (Stock 2006, S. 84)

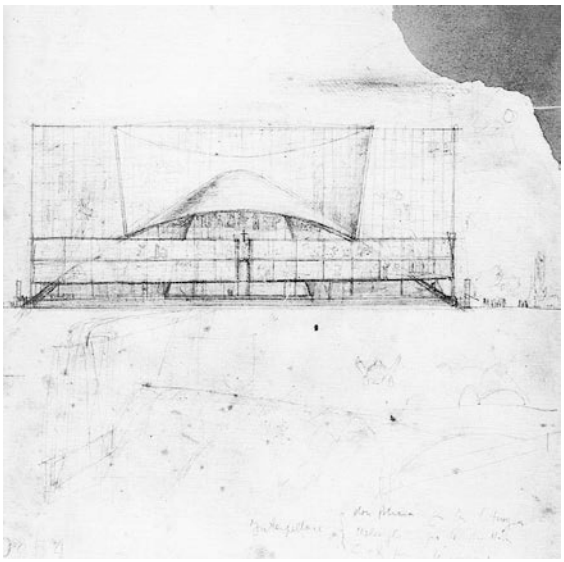


Abb. 1611 Giuseppe Terragni: Entwurf für eine Kathedrale, ohne Ort, 1943. Ansicht (AGT 69/1/B). (Ciucci 1996, S. 619)

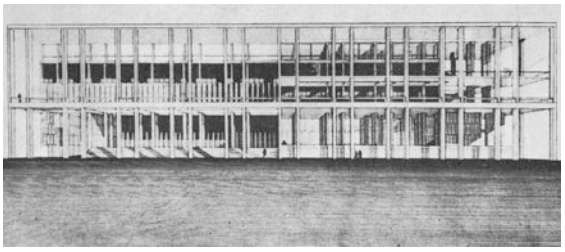


Abb. 1612 Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri und Cesare Cattaneo: Entwurf für den Palazzo dei Ricevimenti e Congressi (E42), Rom, Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1938. Fassade. (Architettura 1938, Sonderheft zur E42, S. 844)

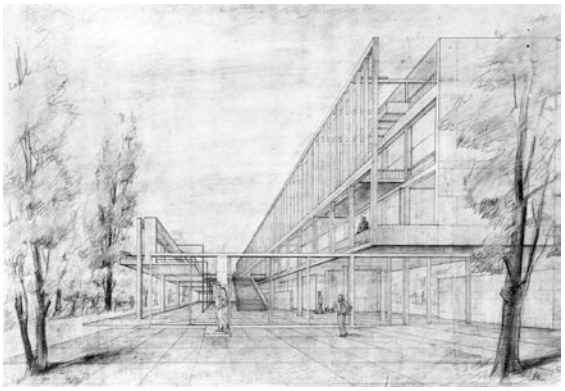


Abb. 1613 Giuseppe Terragni. Pietro Lingeri, Gino Pollini, Luigi Figini und E. Mariani: Entwurf für den neuen Sitz der Accademia di Brera, Mailand, 1938. Zentralperspektive. (Ciucci 1996, S. 489)

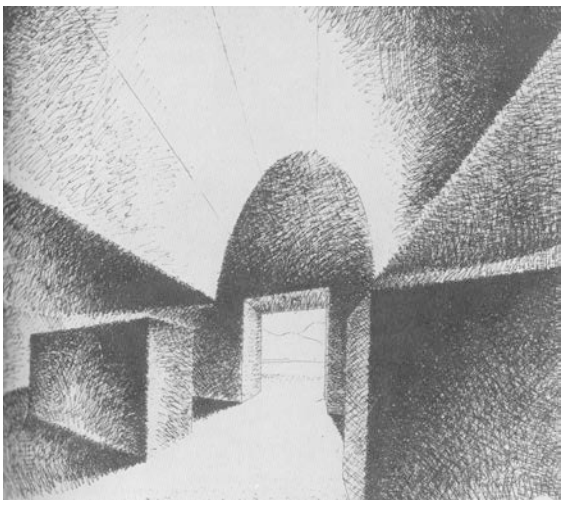


Abb. 1614 Giuseppe Terragni: Monumento ai Caduti, 1930/1931-33, Como. Entwurf für die als Sacellum bezeichnete ‚Krypta' (nicht ausgeführt). Innenraumperspektive. (Mantero 1969, S. 77)

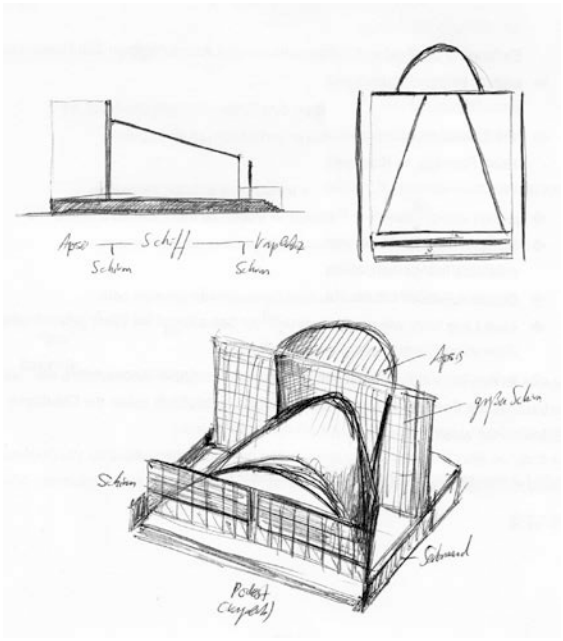


Abb. 1615 Luigi Monzo: Interpretative Skizzen nach Terragnis Entwurf für eine Kathedrale (2013)

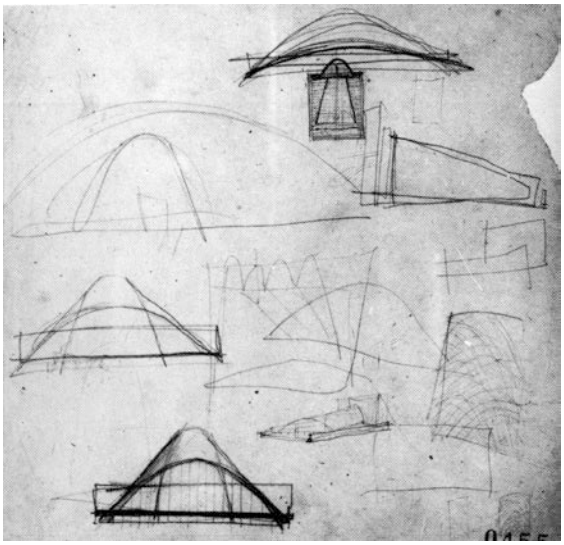


Abb. 1616 Giuseppe Terragni: Entwurf für eine Kathedrale, ohne Ort, 1943. Studien. (Zevi 1989, S. 196)



Abb. 1617 Cesare Cattaneo und Luigi Origoni: Apartmenthaus, Cernobbio (CO), 1938-39. (Melograni 2008, S. 232)

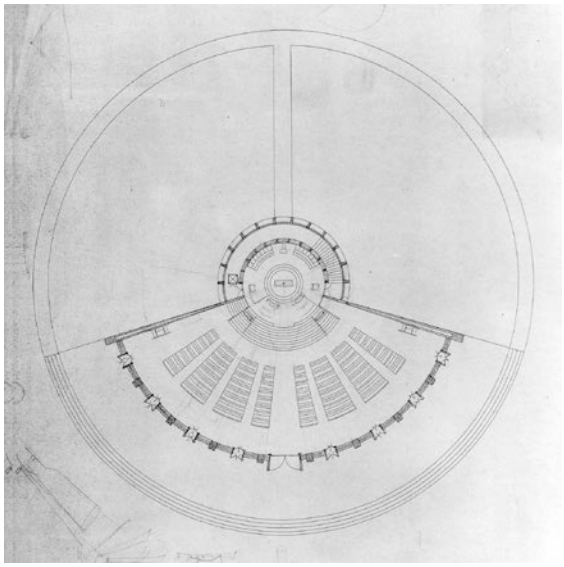


Abb. 1618 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Grundriss. (Caramel 1988, S. 32)

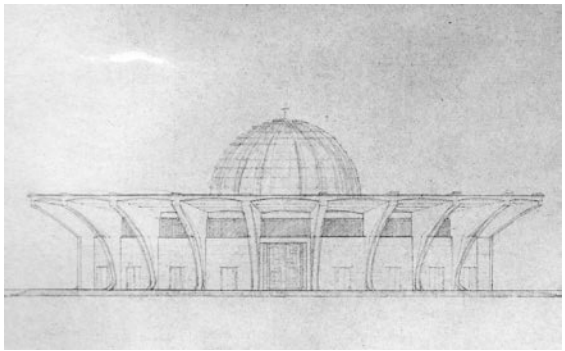


Abb. 1619 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Frontalansicht. (Caramel 1988, S. 45)

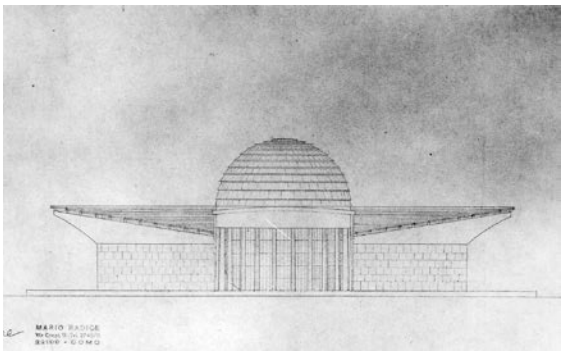


Abb. 1620 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Ansicht der Rückseite. (Caramel 1988, S. 48)

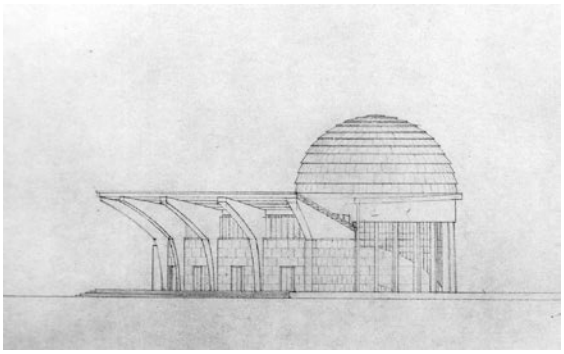


Abb. 1621 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Seitenansicht. (Caramel 1988, S. 47)

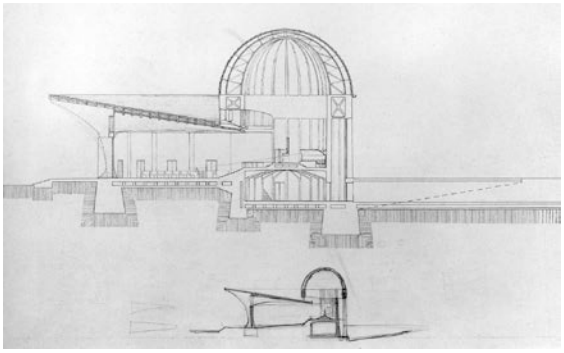


Abb. 1622 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Längsschnitt. (Caramel 1988, S. 37)

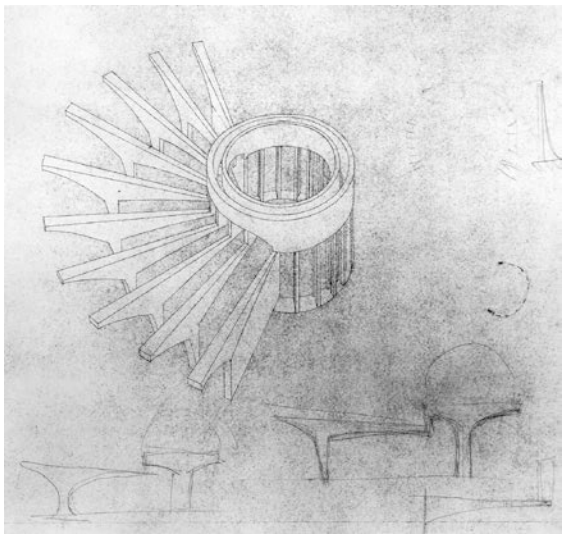


Abb. 1623 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Axonometrie der Struktur. (Caramel 1988, S. 50)

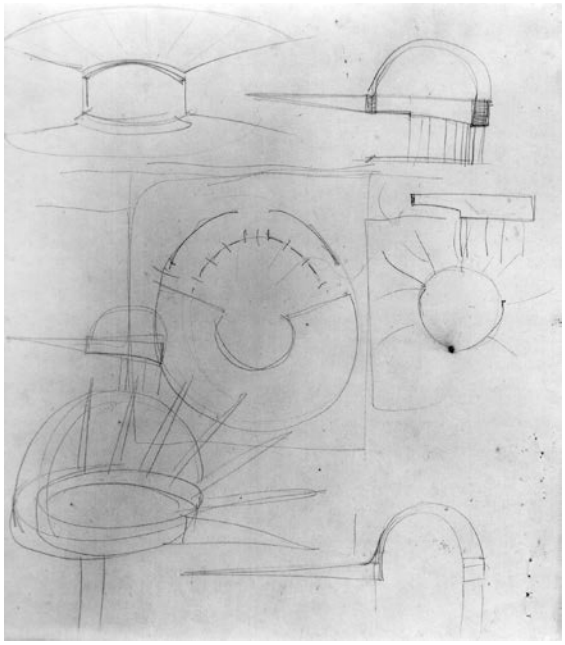


Abb. 1624 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Skizzen. (Caramel 1988, S. 27)

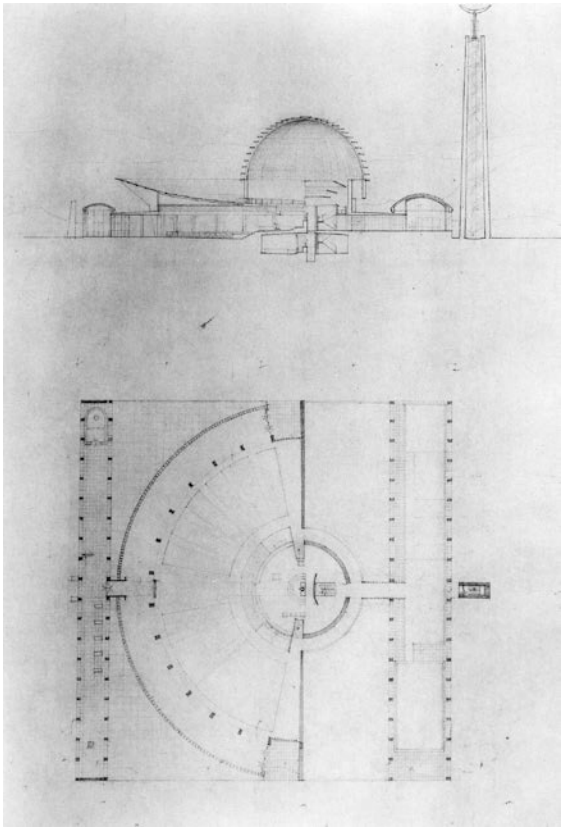


Abb. 1625 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Grundriss und Längsschnitt der Variante mit Glockenturm und Pavillonbauten. (Caramel 1988, S. 38)

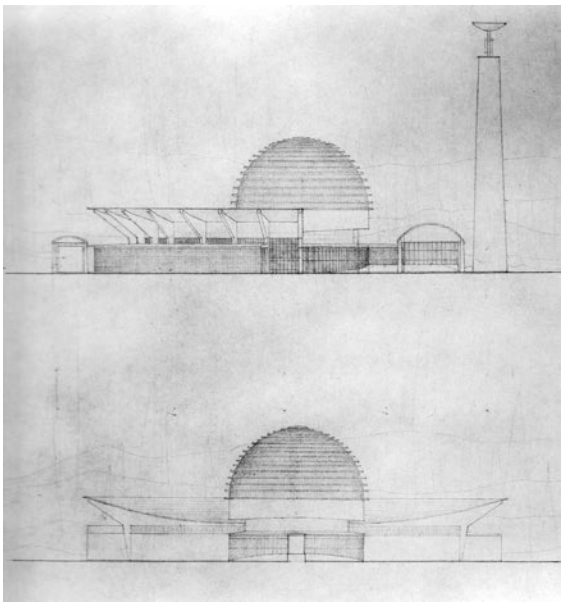


Abb. 1626 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Ansichten der Variante mit Glockenturm und Pavillonbauten. (Caramel 1988, S. 39)

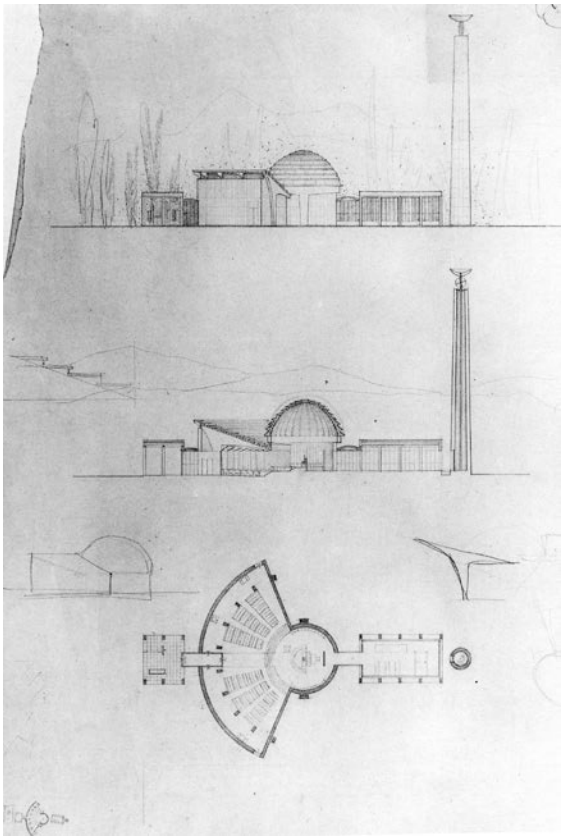


Abb. 1627 Cesare Cattaneo und Mario Radice: Macchina per pregare. Entwurf für eine Rundbaukirche, ohne Ort, 1939-43. Ansicht, Schnitt und Grundriss einer Variante mit kleineren Zubauten. (Caramel 1988, S. 42)

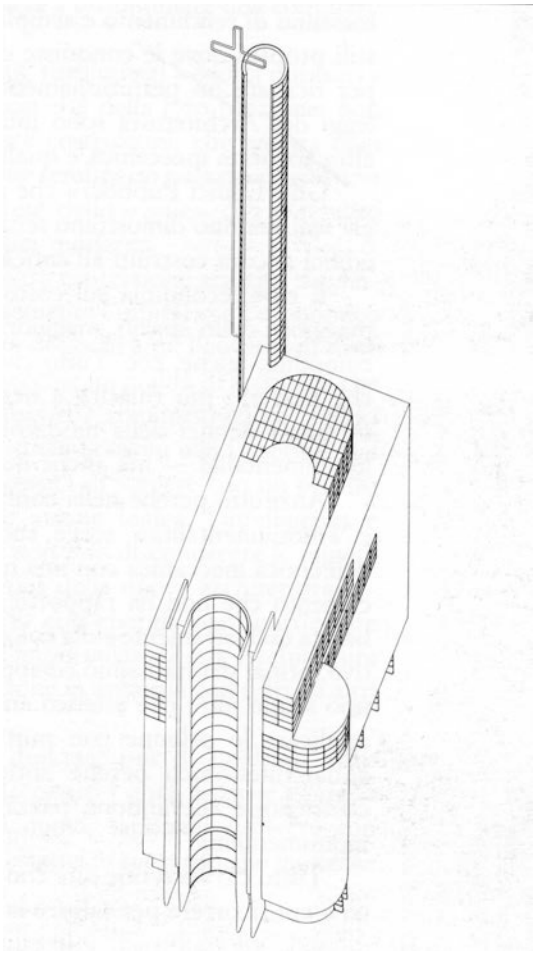


Abb. 1628 Fillia und Pippo Oriani: Entwurf für eine futuristische Kirche aus Stahl und Glas, ohne Ort, 1932[?]. Axonometrie. (Fillia 1985, S. 67)

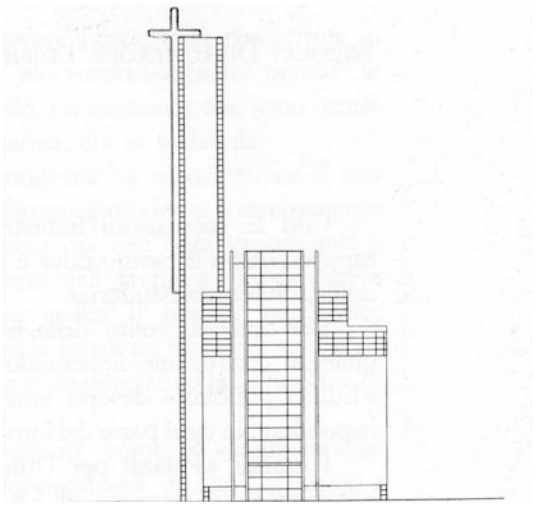


Abb. 1629 Fillia und Pippo Oriani: Entwurf für eine futuristische Kirche aus Stahl und Glas, ohne Ort, 1932[?]. Frontalansicht. (Fillia 1985, S. 67)

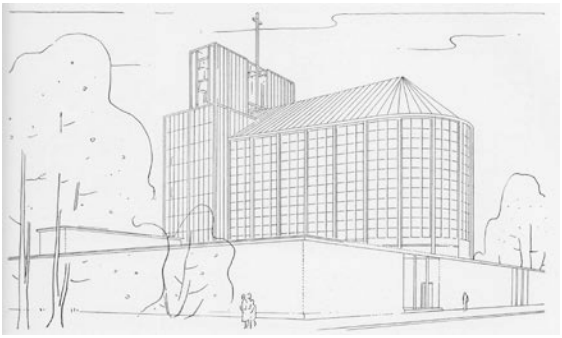


Abb. 1630 Otto Bartning: Doppeltürmige Kirche aus Stahl und Glas bei der ‚Pressa'-Ausstellung, Essen-Altendorf, 1928. (Pfammatter 1948, S. 67)

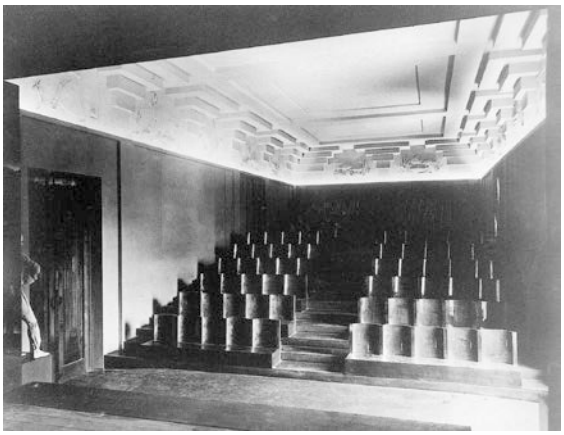


Abb. 1631 Alberto Sartoris: Theaterraum in der Villa Gualino, Turin, 1924-25. (Sartoris 1998, S. 62)

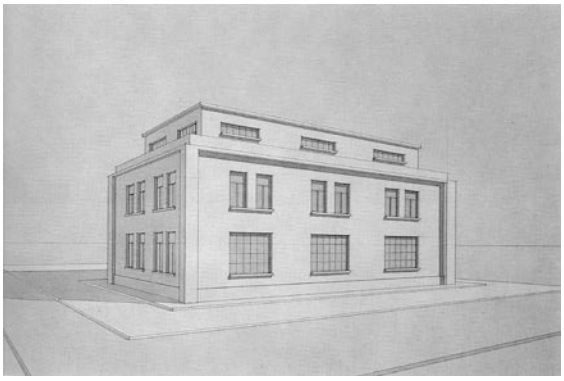


Abb. 1632 Alberto Sartoris: Entwurf für eine Künstlervilla, Ligurien, 1926. (Sommella Grossi 1998, S. 63)

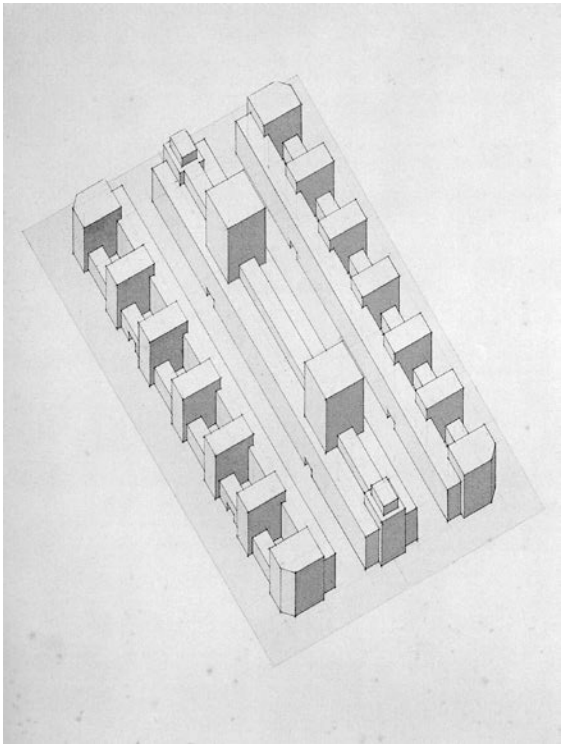


Abb. 1633 Alberto Sartoris: Entwurf für die Neuordnung des Piazzale dello Stadium, Turin, 1926. Axonometrie. (Sartoris 1998, S. 65)

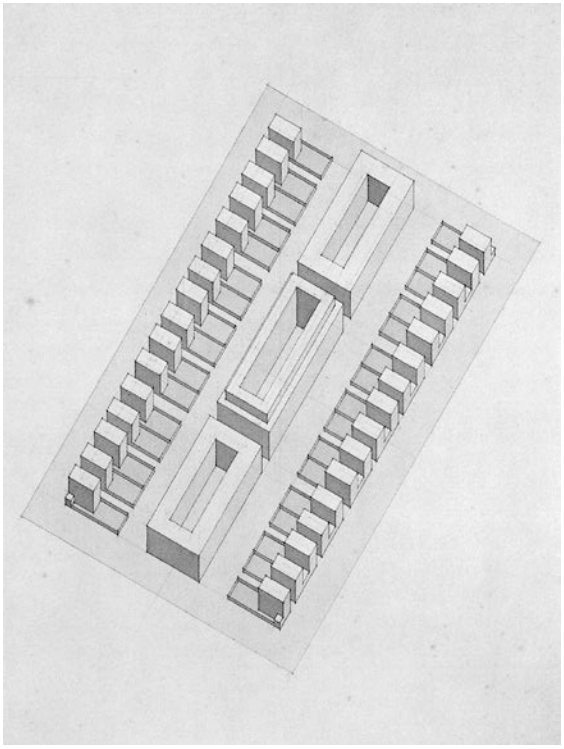


Abb. 1634 Alberto Sartoris: Entwurf für die Neuordnung des Piazzale dello Stadium, Turin, 1926. Axonometrie. (Sartoris 1998, S. 65)



Abb. 1635 Alberto Sartoris und Felice Casorati: Metzgerei in der Ladenstraße Fontanesi, Installation bei der III. Biennale in Monza, 1927. (Sartoris 1998, S. 74)

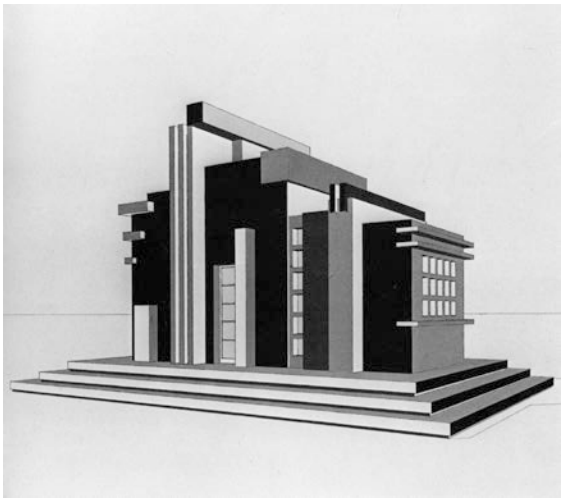


Abb. 1636 Alberto Sartoris: Cappella-bar futurista, Chiavari (GE), 1920-27. Perspektive. (Bocca/Ferrari 1987, o.S.)

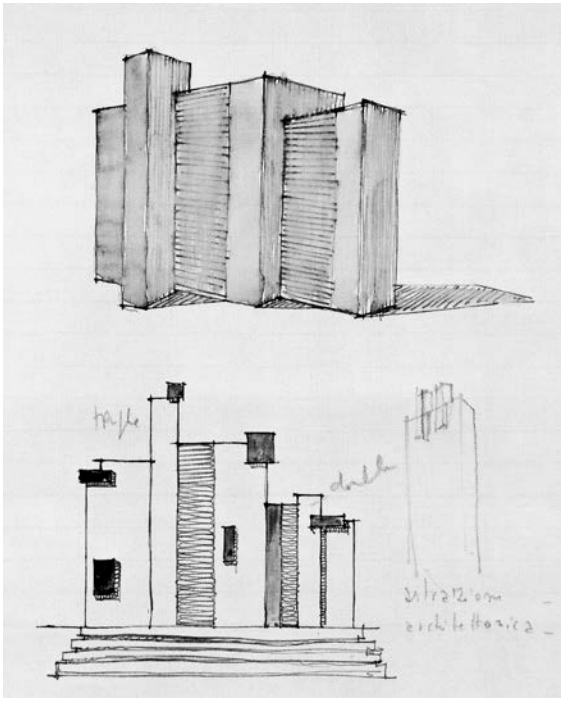


Abb. 1637 Alberto Sartoris: Cappella-bar futurista, Chiavari (GE), 1920-27. Skizzen.

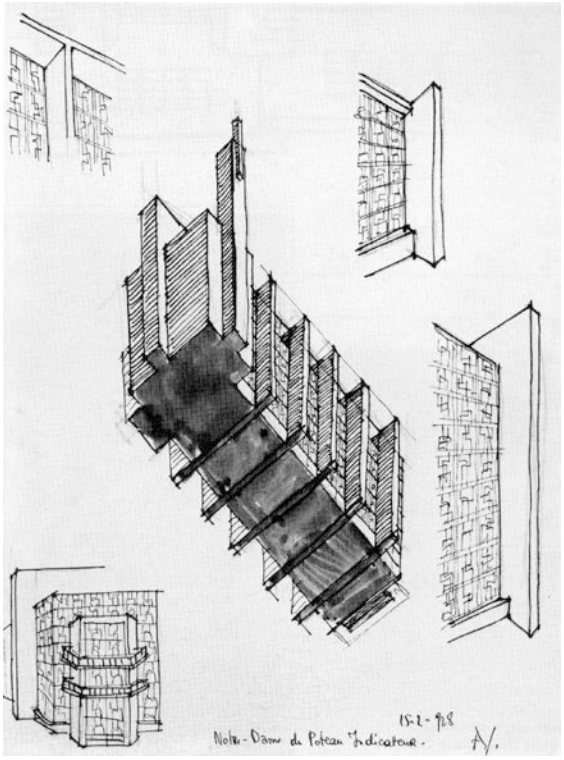


Abb. 1638 Alberto Sartoris: Entwurf Notre-Dame du Poteau Indicateur, ohne Ort, 1928. Axonometrische Untersicht und Detailstudien. (Sartoris 1990, S. 271)

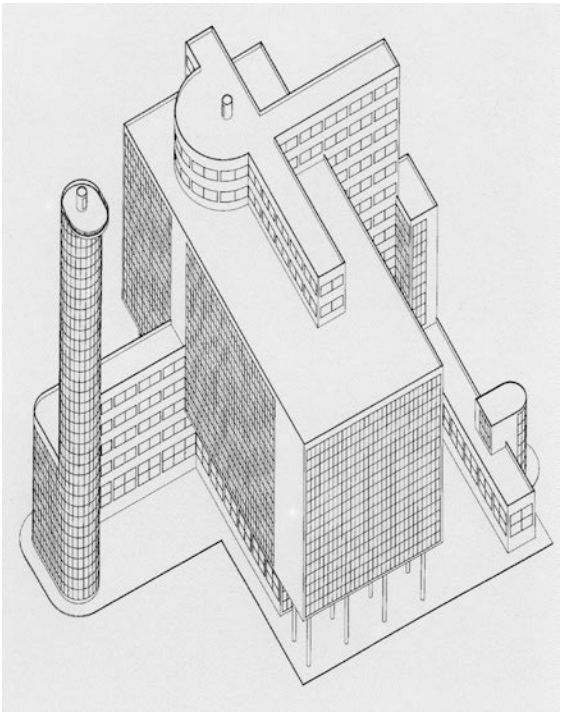


Abb. 1639 Alberto Sartoris: Entwurf Notre-Dame du Phare, Fribourg, 1931. Axonometrie. (Sommella Grossi 1998, S. 112)

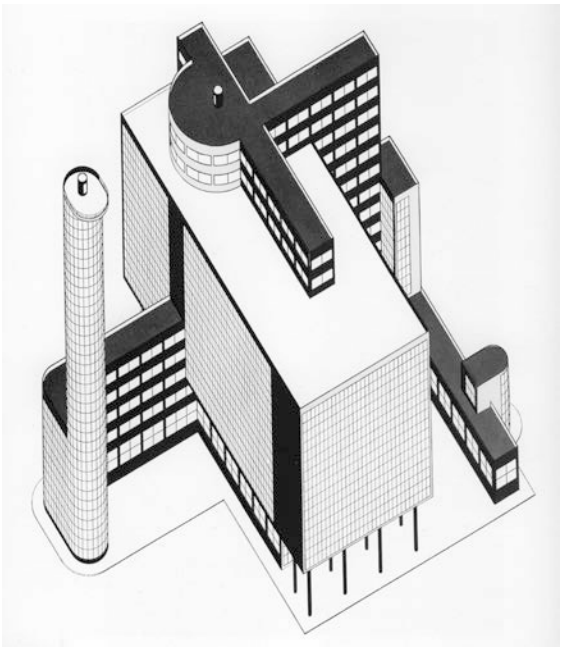


Abb. 1640 Alberto Sartoris: Entwurf Notre-Dame du Phare, Fribourg, 1931. Axonometrie. Kolorierte Fassung. (Sommella Grossi 1998, S. 113)

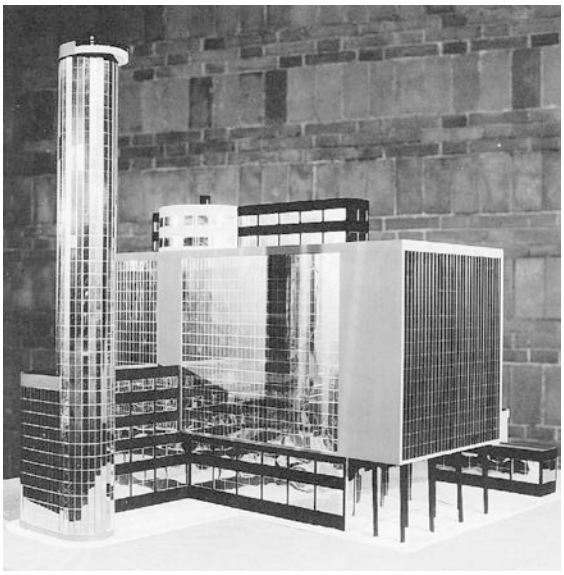


Abb. 1641 Alberto Sartoris: Entwurf Notre-Dame du Phare, Fribourg, 1931. Modell. (Pastore 1997, S. 11)

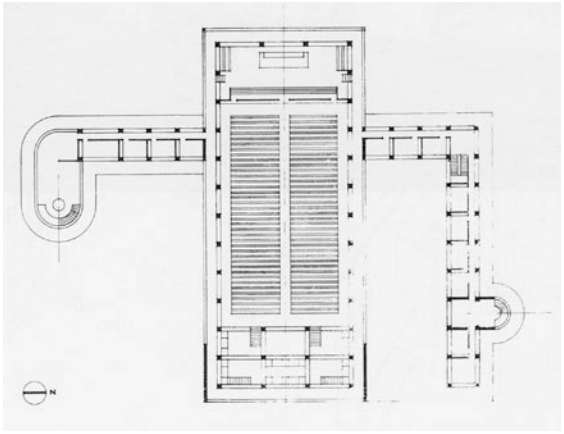


Abb. 1642 Alberto Sartoris: Entwurf Notre-Dame du Phare, Fribourg, 1931. Grundriss. (Sommella Grossi 1998, S. 112)

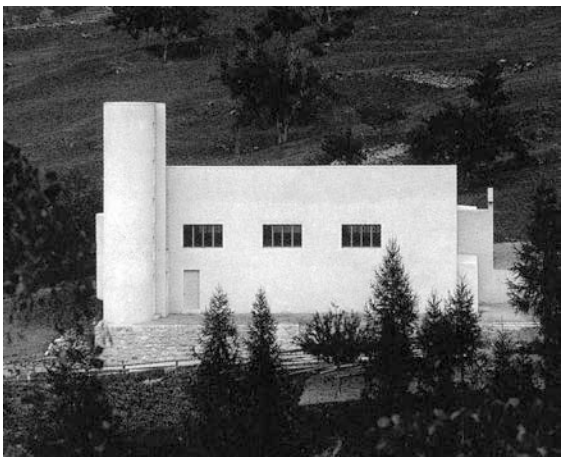


Abb. 1643 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. (Sommella Grossi 1998, S. 117)



Abb. 1644 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. Ansicht von Südosten. (Bocca/Ferrari 1987, o.S.)

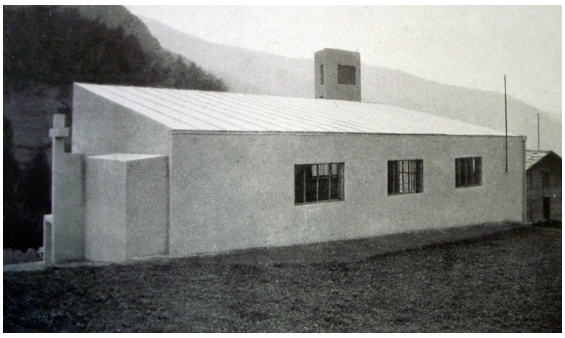


Abb. 1645 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. Ansicht von Nordosten. (Rassegna di architettura 1932, S. 467)



Abb. 1646 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. Innenraum, Blick zum Altarraum. (Rassegna di architettura 1932, S. 468)

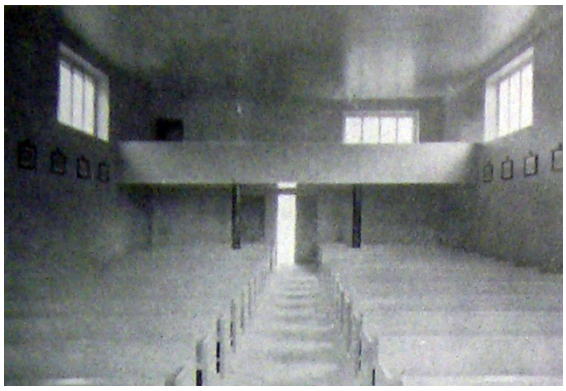


Abb. 1647 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. Innenraum, Blick zum Eingang. (Rassegna di architettura 1932, S. 468)

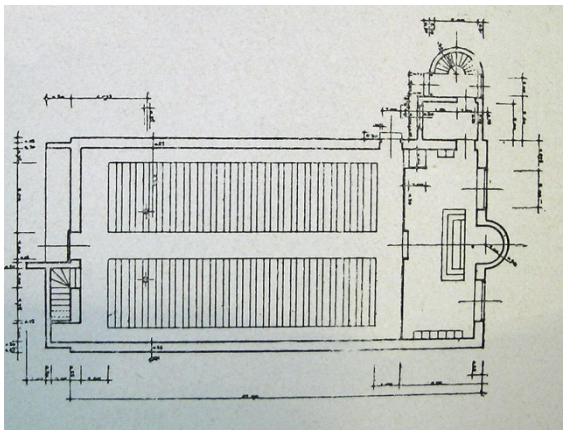


Abb. 1648 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. Grundriss. (Rassegna di architettura 1932, S. 467)

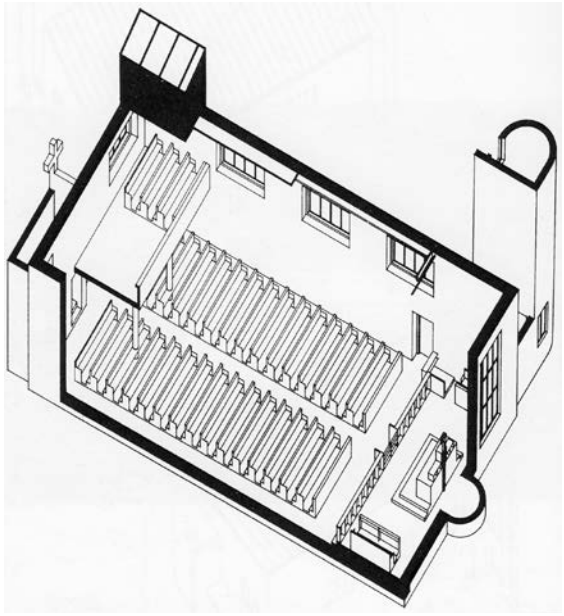


Abb. 1649 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. Angeschnittene Axonometrie. (Pastore 1997, S. 14)

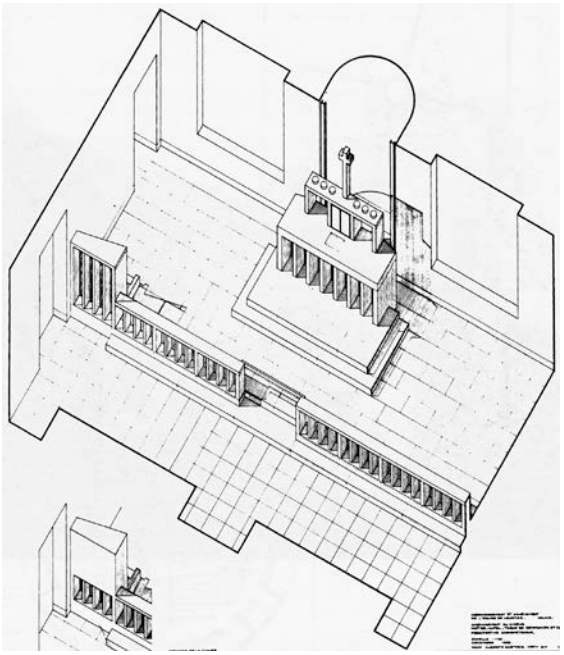


Abb. 1650 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. Axonometrie Altarraum. (Pastore 1997, S. 15)

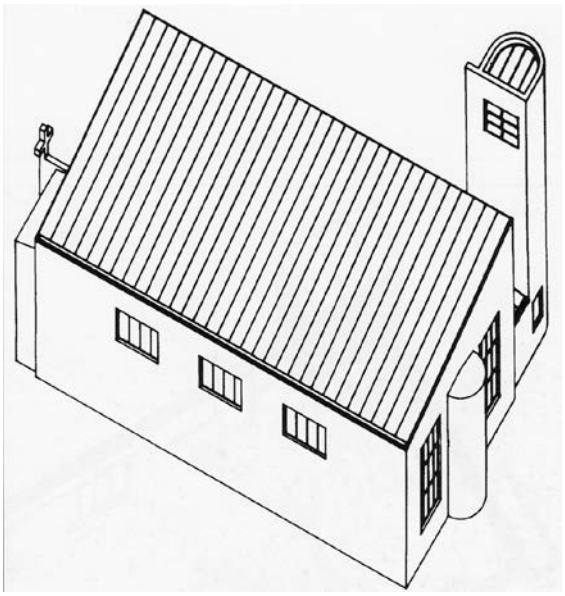


Abb. 1651 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. Axonometrie, Nordwesten. (Pastore 1997, S. 13)

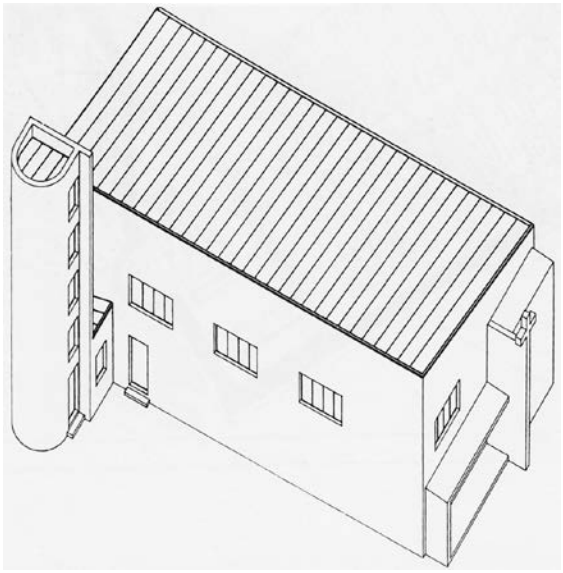


Abb. 1652 Alberto Sartoris: Bergkirche Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier (Wallis), 1932. Axonometrie, Südosten. (Pastore 1997, S. 13)

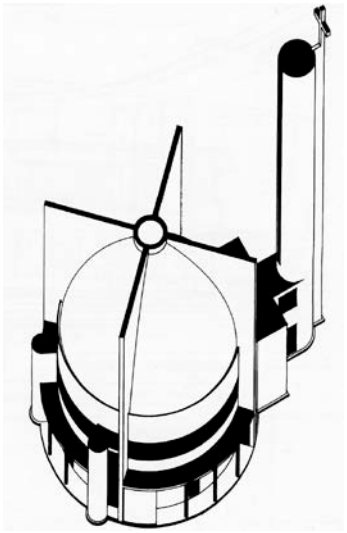


Abb. 1653 Alberto Sartoris: Entwurf für eine Rundkirche mit abgehängter Kuppel, Sarreyer (Wallis), 1932 (nicht ausgeführt). Axonometrie. (Pastore 1997, S. 17)

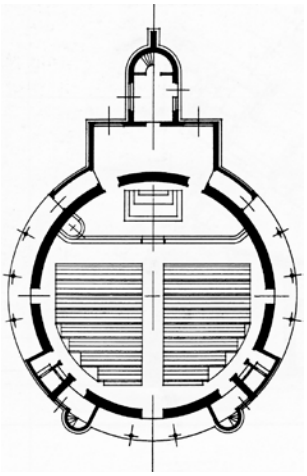


Abb. 1654 Alberto Sartoris: Entwurf für eine Rundkirche mit abgehängter Kuppel, Sarreyer (Wallis), 1932 (nicht ausgeführt). Grundriss. (Pastore 1997, S. 17)

13. Moderno e italiano II: Kirchenbau im Umfeld des Razionalismo, Bauten

Sanatoriumskapelle in Alessandria | S. Marcellino in Genua | S. Michele Arcangelo in Foggia

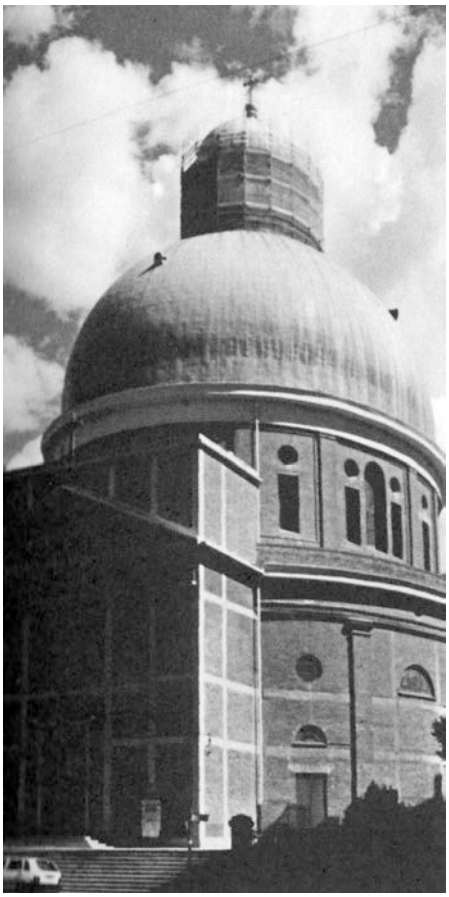


Abb. 1655 Piero Barbieri: Maria Santissima della Misericordia e Santa Fede, Genua, 1931-35. (Barisione 2004, S. 127)

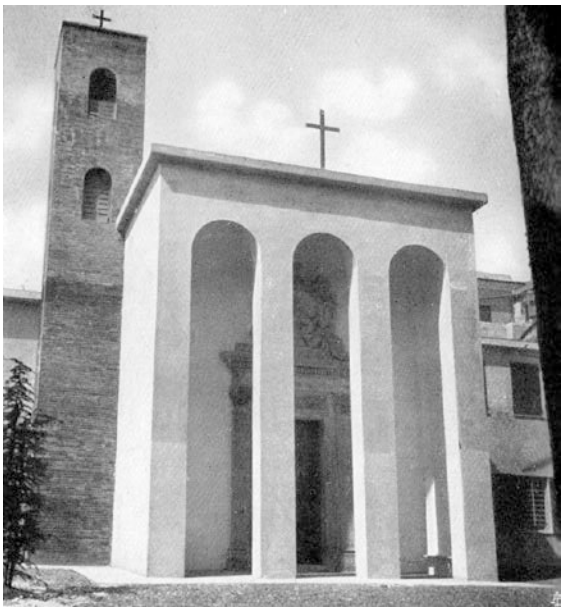


Abb. 1656 Mario Labò: Chiesa delle Suore Crocifisse an der Salita Porta Chiappe, Genua, 1935. (Pica 1936, S. 162)

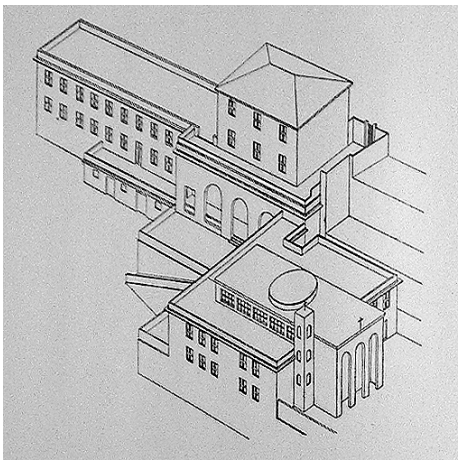


Abb. 1657 Mario Labò: Chiesa delle Suore Crocifisse an der Salita Porta Chiappe, Genua, 1935. Axonometrie. (Rassegna di architettura 1938, S. 22)

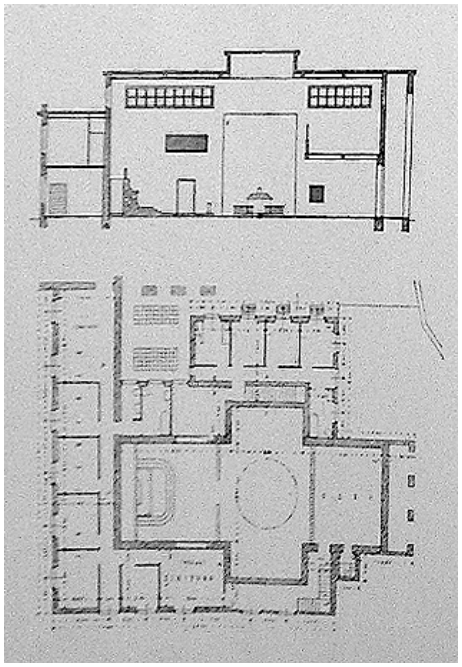


Abb. 1658 Mario Labò: Chiesa delle Suore Crocifisse an der Salita Porta Chiappe, Genua, 1935. Grundriss und Querschnitt. (Rassegna di architettura 1938, S. 22)

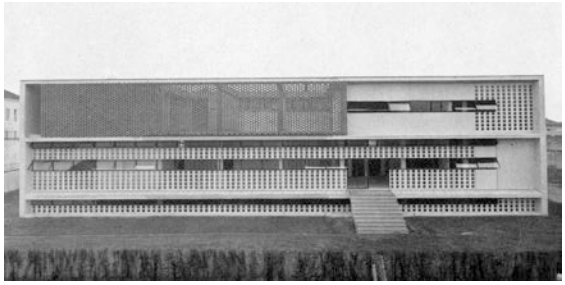


Abb. 1659 Ignazio Gardella: Lungensanatorium 'Teresio Borsalino', Alessandria, 1928-38. Dispensario antitubercolare (1933-38). (Pica 1941, S. 218)



Abb. 1660 Ignazio Gardella: Lungensanatorium 'Teresio Borsalino', Alessandria, 1928-38. Kapelle (1930-31). Fassade. (Comoli 2000, S. 135)



Abb. 1661 Ignazio Gardella: Lungensanatorium 'Teresio Borsalino', Alessandria, 1928-38. Kapelle (1930-31). Rückseite. (Comoli 2000, S. 136)

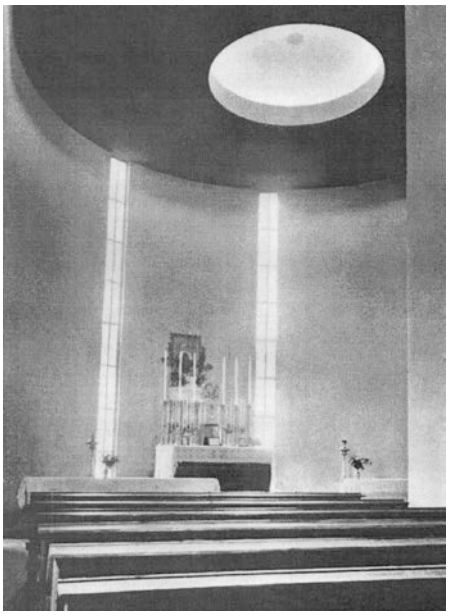


Abb. 1662 Ignazio Gardella: Lungensanatorium 'Teresio Borsalino', Alessandria, 1928-38. Kapelle (1930-31). Innenraum. (Comoli 2000, S. 134)

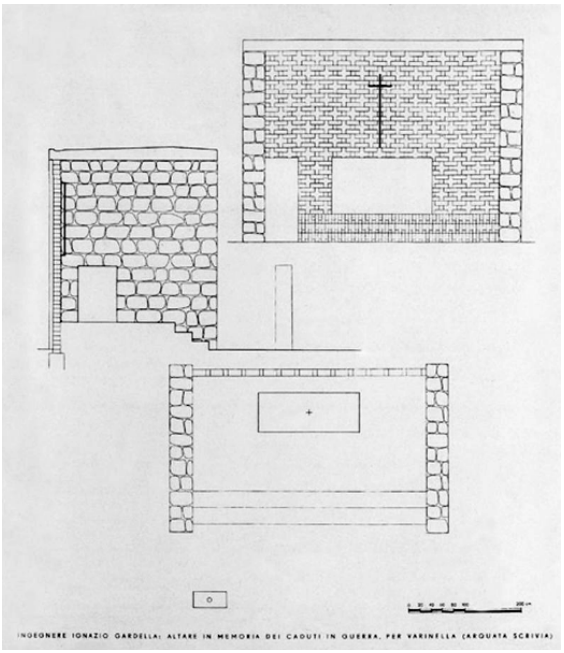


Abb. 1663 Ignazio Gardella: Altarkapelle für die im Krieg Gefallenen, Varinella bei Arquata Scrivia (AL), 1936/2008. Entwurf (1936). (Domus 2009/1[1])



Abb. 1664 Ignazio Gardella: Altarkapelle für die im Krieg Gefallenen, Varinella bei Arquata Scrivia (AL), 1936/2008. (Domus 2009/1[2])

[1] URL: http://www.domusweb.it/it/architettura/2009/01/07/two-wars-one-chapel.html (07.01.2009).

[2] URL: http://www.domusweb.it/it/architettura/2009/01/07/two-wars-one-chapel.html (07.01.2009).

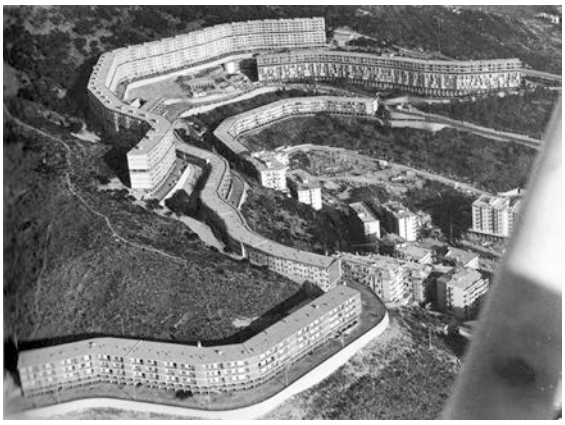


Abb. 1665 Luigi Carlo Daneri und Eugenio Fuselli: INA-Wohnkomplex Forte Quezzi, Genua, 1956-68. Luftaufnahme. (Patrone 1982, S. 135)

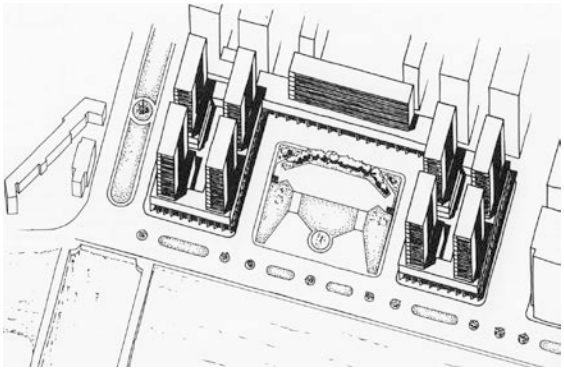


Abb. 1666 Luigi Carlo Daneri und Eugenio Fuselli: Wohnkomplex Piazzale Rossetti (Case alte alla Foce), Genua, 1934-58. Axonometrie. (Patrone 1982, S. 68)



Abb. 1667 Luigi Carlo Daneri und Eugenio Fuselli: Wohnkomplex Piazzale Rossetti (Case alte alla Foce), Genua, 1934-58. Ansicht von der Mole aus über den Corso Guglielmo Marconi. (Patrone 1982, S. 67)



Abb. 1668 Luigi Carlo Daneri und Eugenio Fuselli: Wohnkomplex Piazzale Rossetti (Case alte alla Foce), Genua, 1934-58. Ansicht von der Via delle Brigate Partigiane aus. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1669 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Seitenperspektive. (Patrone 1982, S. 48)

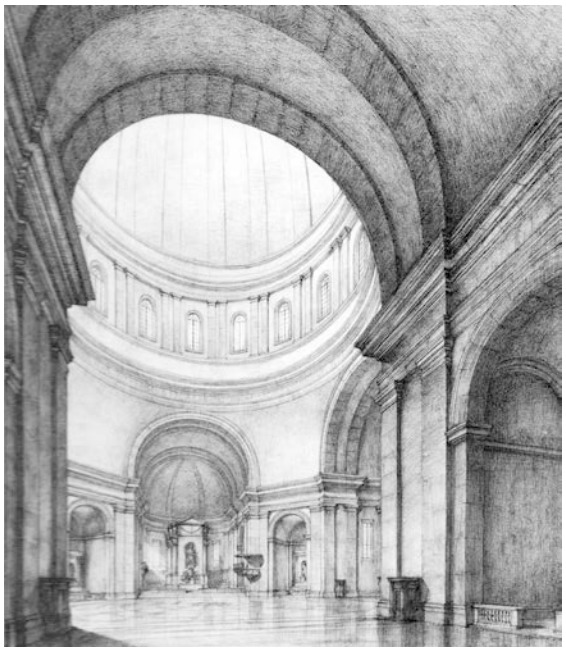


Abb. 1670 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Innenraumperspektive. (Patrone 1982, S. 48)

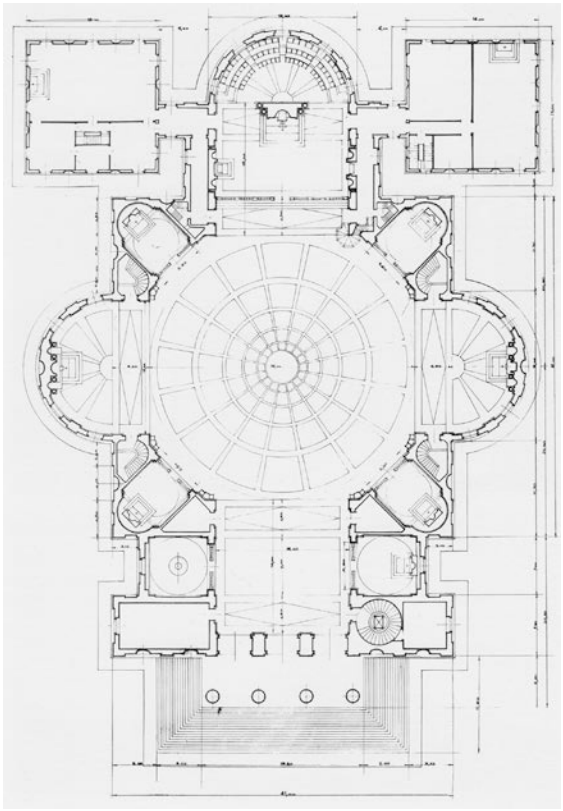


Abb. 1671 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. Grundriss. (Patrone 1982, S. 47)

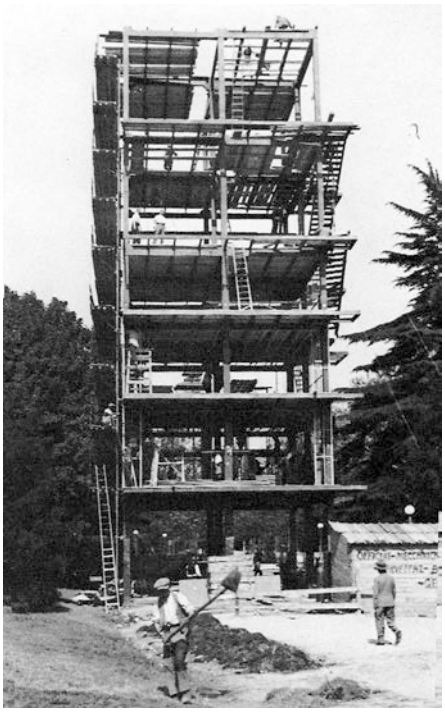


Abb. 1672 Luigi Carlo Daneri, Giuseppe Crosa, Alfredo Fineschi, Renato Haupt, Robaldo Morozzo, Giacomo Nicoli, Luigi Vietti und Giulio Zappa: Prototyp eines Apartmenthauses in Stahlskelettbauweise (Casa alta) bei der V. Triennale in Mailand, 1933. (Patrone 1982, S. 63)



Abb. 1673 Luigi Carlo Daneri: Casa littoria rionale ‚Nicola Bonservizi', Genua, 1936-38. (Patrone 1982, S. 77)

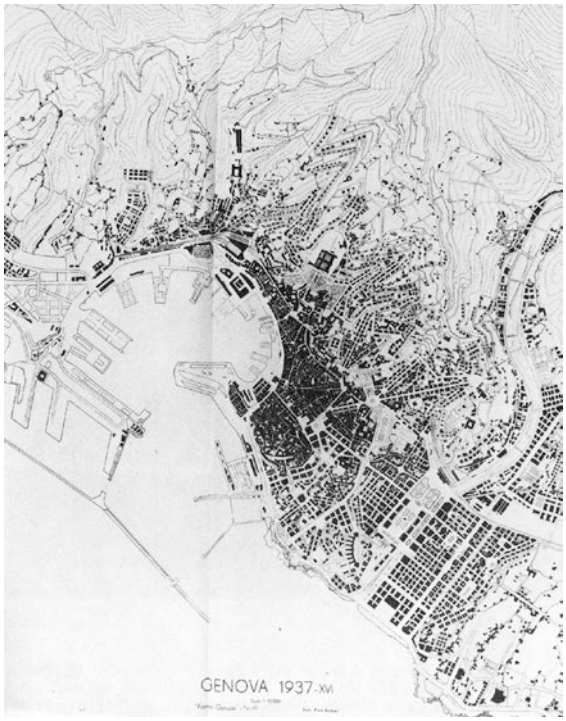


Abb. 1674 Piero Barbieri: Piano Regolatore, Genua, 1937. Das Gebiet des Stadtteils (*Sestiere*) S. Teodoro liegt im ersten Bildquadranten. (Poleggi 1989, fig. 151)

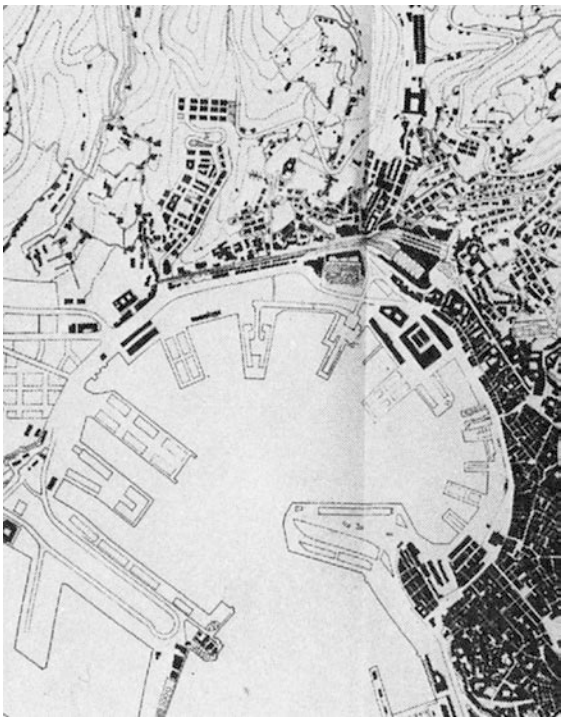


Abb. 1675 Piero Barbieri: Piano Regolatore, Genua, 1937. Planausschnitt Borgo Fassolo, S. Teodoro, Lagaccio, Oregina und das alte Hafenbecken. (Poleggi 1989, fig. 151, Ausschnitt)



Abb. 1676 Piero Barbieri: Piano Regolatore, Genua, 1937. Planausschnitt S. Teodoro. (Poleggi 1989, fig. 151, Ausschnitt)



Abb. 1677 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Freitreppe zur Via Venezia. (Patrone 1982, S. 61)



Abb. 1678 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Freitreppe zur Via Venezia. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1679 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Stützmauer zur Via Venezia. (Luigi Monzo, 2012)

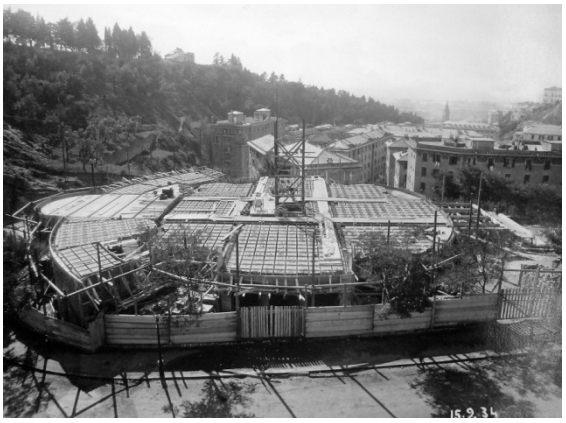


Abb. 1680 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Baustelle, 1934. (A.S.C.G., fasc. 162/1933)



Abb. 1681 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Baustelle, 1935. (A.S.C.G., Fondo Culto, 1910-1940, Cart. 535/34)

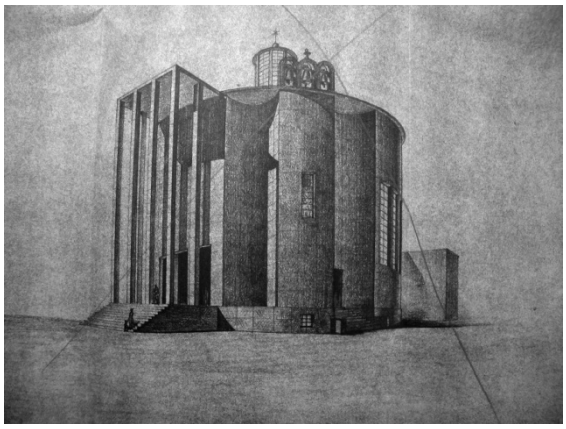


Abb. 1682 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Baueingabeplan, 15.Juni 1932 (abgelehnt). (A.S.C.G., fasc. 162/1933)

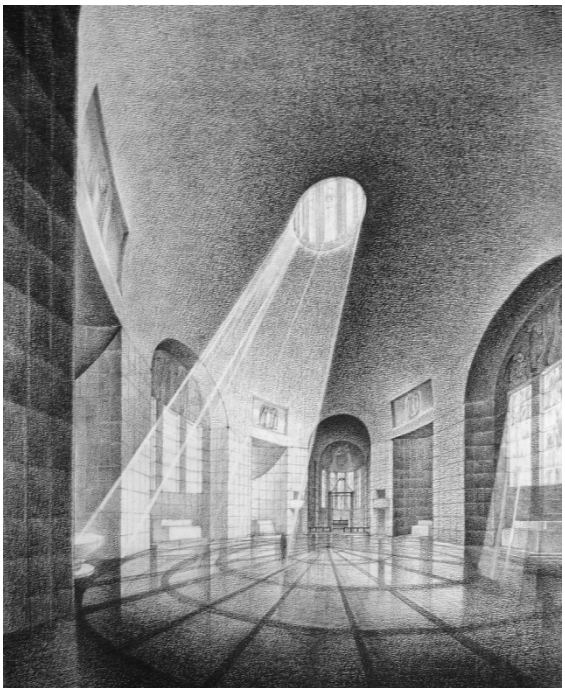


Abb. 1683 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Baueingabeplan, 15. Juni 1932 (abgelehnt). Innenraumperspektive. (Privatarchiv Daneri)

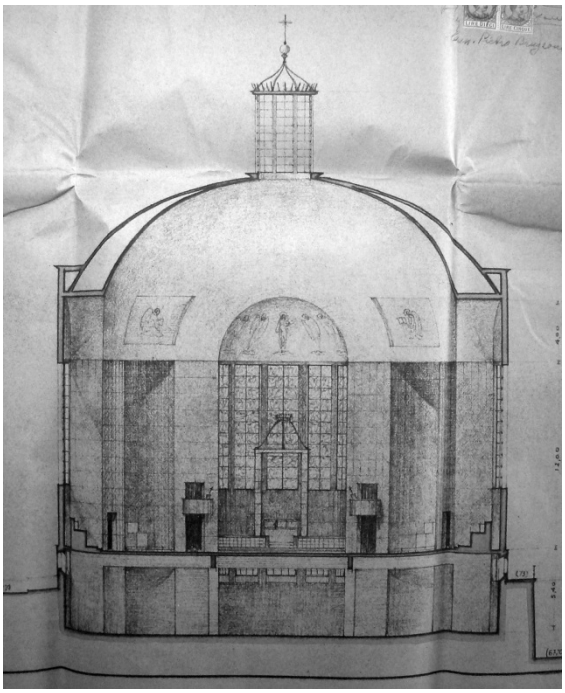


Abb. 1685 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Baueingabeplan, 15. Juni 1932 (abgelehnt). Querschnitt. (A.S.C.G., fasc. 162/1933)

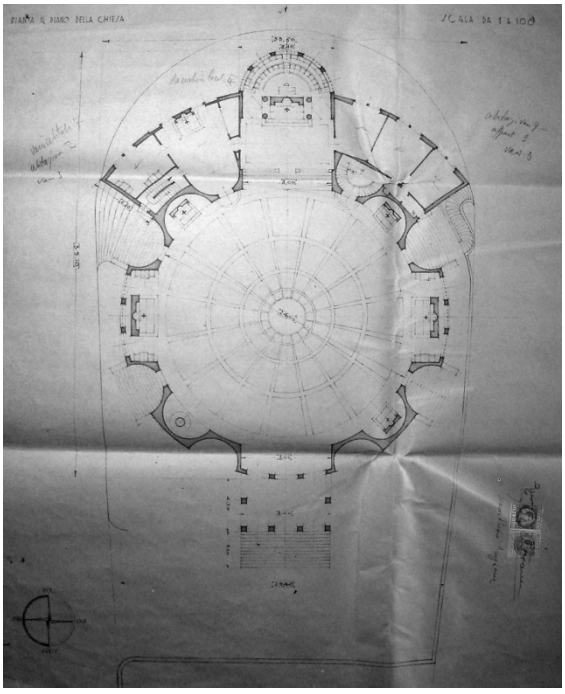
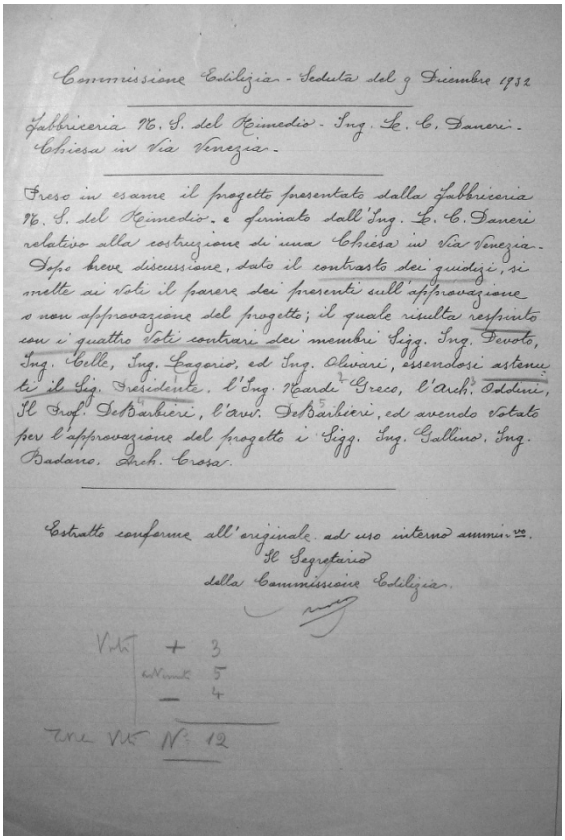


Abb. 1684 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Baueingabeplan, 15. Juni 1932 (abgelehnt). Grundriss. (A.S.C.G., fasc. 162/1933)



Commissione Edilizia - Seduta del 9 Dicembre 1932

Fabbriceria N. S. del Rimedio - Ing. L. C. Daneri - Chiesa in Via Venezia -

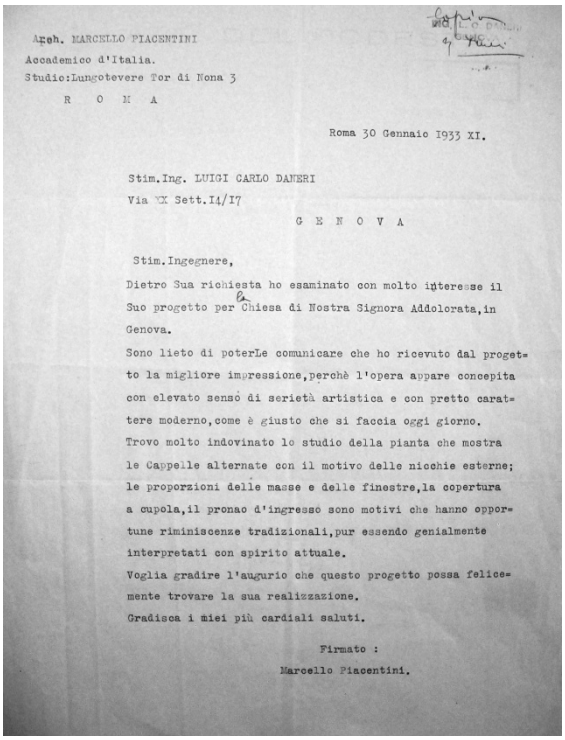
Preso in esame il progetto presentato dalla Fabbriceria N. S. del Rimedio e firmato dall'Ing. L. C. Daneri relativo alla costruzione di una Chiesa in Via Venezia - Dopo breve discussione, dato il contrasto dei giudizi, si mette ai voti il parere dei presenti sull'approvazione o non approvazione del progetto; il quale risulta respinto con i quattro voti contrari dei membri Sigg. Ing. Devoto, Ing. Celle, Ing. Lagorio, ed Ing. Olivari, essendosi astenuti il Sig. Presidente, l'Ing. Nardi Greco, l'Arch. Oddini, Il Prof. DeBarbieri, l'Avv. DeBarbieri, ed avendo votato per l'approvazione del progetto i Sigg. Ing. Gallino, Ing. Badano, Arch. Crosa.

Estratto conforme all'originale ad uso interno ammin.vo.
Il Segretario
della Commissione Edilizia.

Voti + 3
astenuti 5
— 4

Tre Voti N° 12

Abb. 1686 Commissione Edilizia, Protokoll der Sitzung vom 9. Dezember 1932. Das Abstimmungsergebnis ist unten links mit Bleistift notiert. Quelle: A.S.C.G.. (A.S.C.G., fasc. 162/1933)



Arch. MARCELLO PIACENTINI
Accademico d'Italia.
Studio:Lungotevere Tor di Nona 3
R O M A

Roma 30 Gennaio 1933 XI.

Stim.Ing. LUIGI CARLO DANERI
Via XX Sett.14/17
G E N O V A

Stim.Ingegnere,

Dietro Sua richiesta ho esaminato con molto interesse il Suo progetto per Chiesa di Nostra Signora Addolorata,in Genova.

Sono lieto di poterLe comunicare che ho ricevuto dal progetto la migliore impressione,perchè l'opera appare concepita con elevato senso di serietà artistica e con pretto carattere moderno,come è giusto che si faccia oggi giorno.

Trovo molto indovinato lo studio della pianta che mostra le Cappelle alternate con il motivo delle nicchie esterne; le proporzioni delle masse e delle finestre,la copertura a cupola,il pronao d'ingresso sono motivi che hanno opportune riminiscenze tradizionali,pur essendo genialmente interpretati con spirito attuale.

Voglia gradire l'augurio che questo progetto possa felicemente trovare la sua realizzazione.

Gradisca i miei più cordiali saluti.

Firmato :
Marcello Piacentini.

Abb. 1687 Brief von Piacentini an Daneri, 30. Januar 1933. Quelle: A.S.C.G.. (A.S.C.G., fasc. 162/1933)

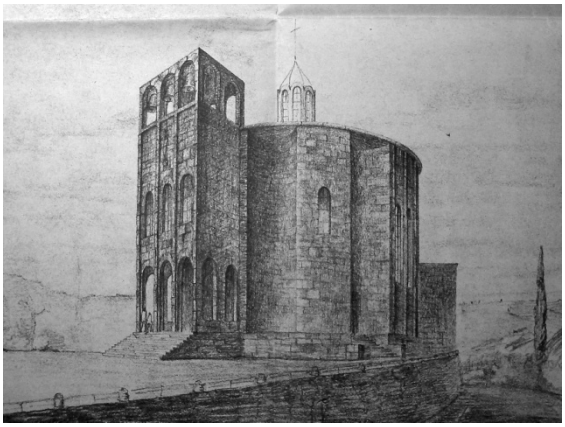


Abb. 1688 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Variante A, 20. Juni 1933. (A.S.C.G., fasc. 162/1933)

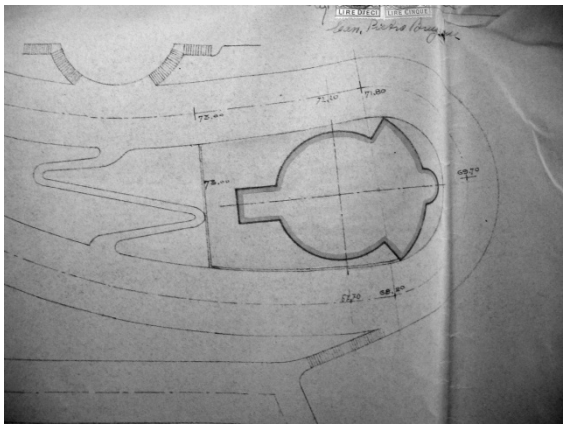


Abb. 1689 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Baueingabeplan, 15. Juni 1932. Lageplan. (A.S.C.G., fasc. 162/1933)

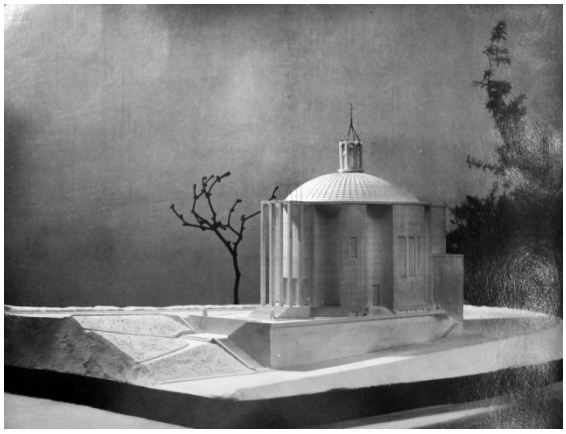


Abb. 1690 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Modell. (A.S.C.G., fasc. 162/1933)

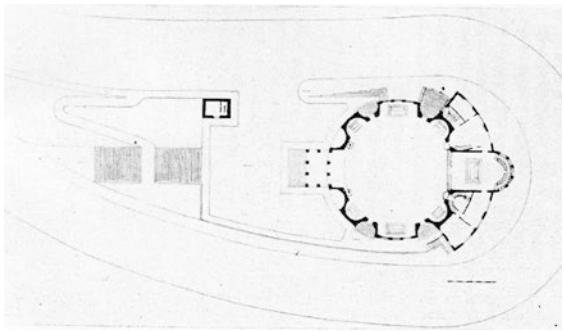


Abb. 1691 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Grundriss und Gesamtanlage. (Architettura 1939, S. 626)

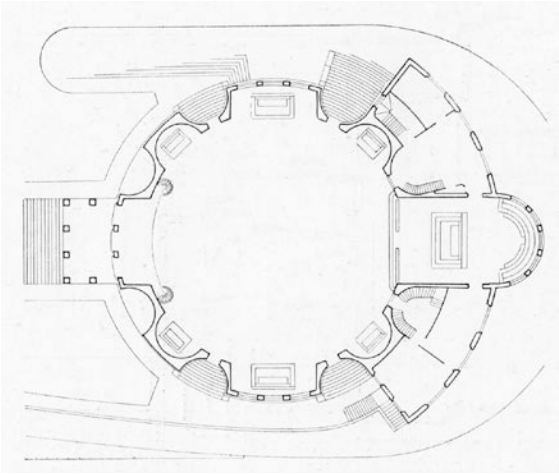


Abb. 1692 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Grundriss. (Pfammatter 1948, S. 84)

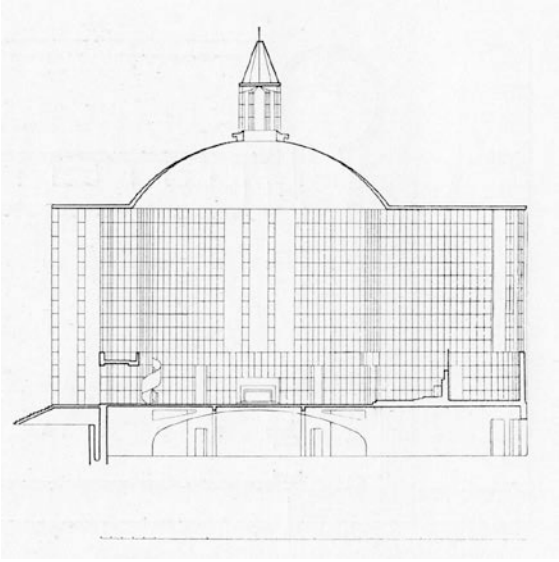


Abb. 1693 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Längsschnitt. (Pfammatter 1948, S. 84)

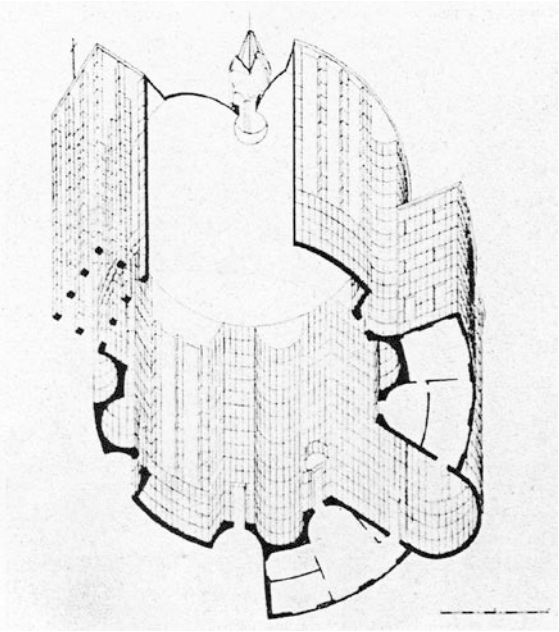


Abb. 1694 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Axonometrische Untersicht. (Architettura 1939, S. 630)

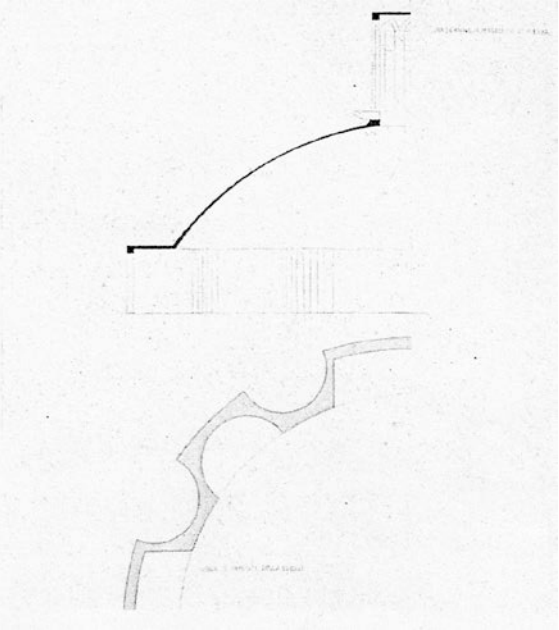


Abb. 1695 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Detail der Kuppelschale und ondulierten Wände. (Architettura 1939, S. 630)



Abb. 1696 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Ansicht von der Via Venezia aus. (Architettura 1939, S. 627)



Abb. 1697 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Ansicht von der Via Bologna aus. (Architettura 1939, S. 628)

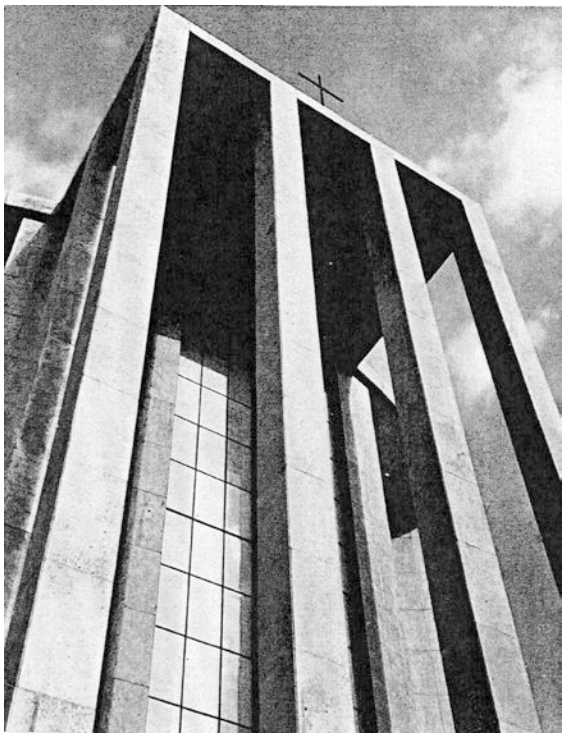


Abb. 1698 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Portikus. (Architettura 1939, S. 629)

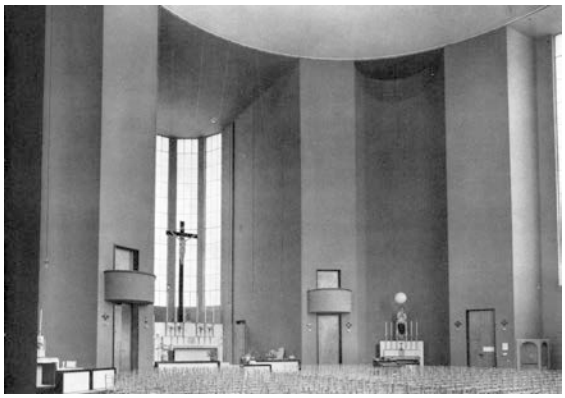


Abb. 1699 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Innenraum. (Pfammatter 1948, fig. 33)



Abb. 1700 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Ansicht von der Via Faenza aus. (Luigi Monzo, 2012)

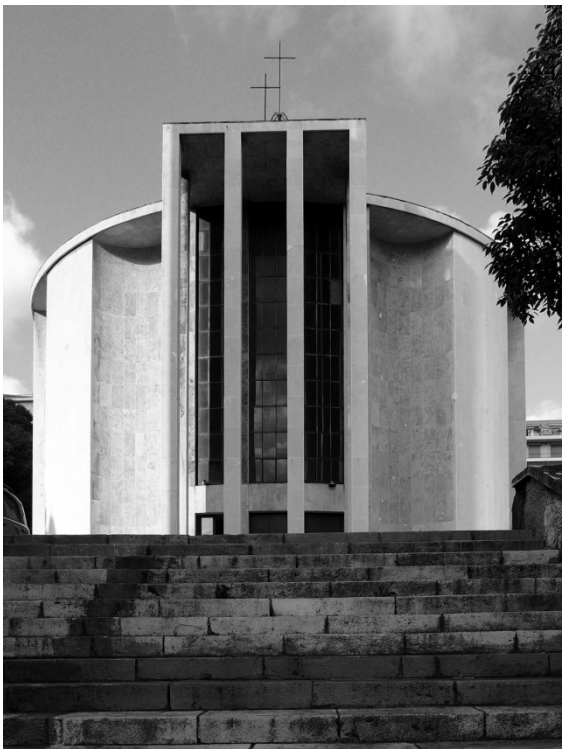


Abb. 1701 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Frontalansicht mit Freitreppe. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1702 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Ansicht von der Via Venezia aus. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1703 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Ansicht von der Via Bologna aus. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1704 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Ansicht der Apsis und des Pfarrheims. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1705 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Innenraum. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1708 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Außenbau, Detail. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1706 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Innenraum, Detail. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1709 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Außenbau, Detail. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1707 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Apsisfenster. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1710 Luigi Carlo Daneri: S. Marcellino, Genua, 1932-35. Untersicht Portikus. (Luigi Monzo, 2012)

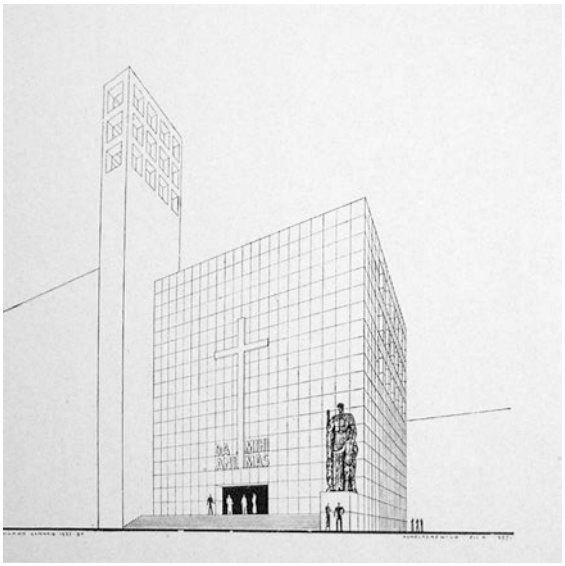


Abb. 1711 Agnoldomenico Pica: Studie für S. Giovanni Bosco, Mailand, 1937/38. Frontalansicht. (Rassegna di architettura 1938, S. 18)

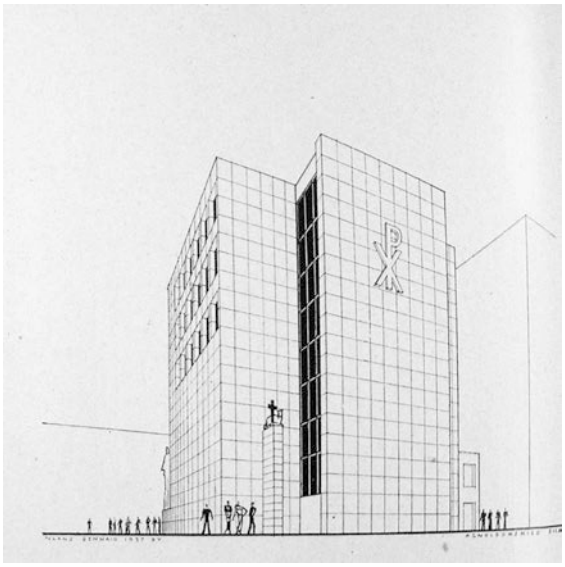


Abb. 1712 Agnoldomenico Pica: Studie für S. Giovanni Bosco, Mailand, 1937/38. Ansicht der Rückseite. (Rassegna di architettura 1938, S. 18)

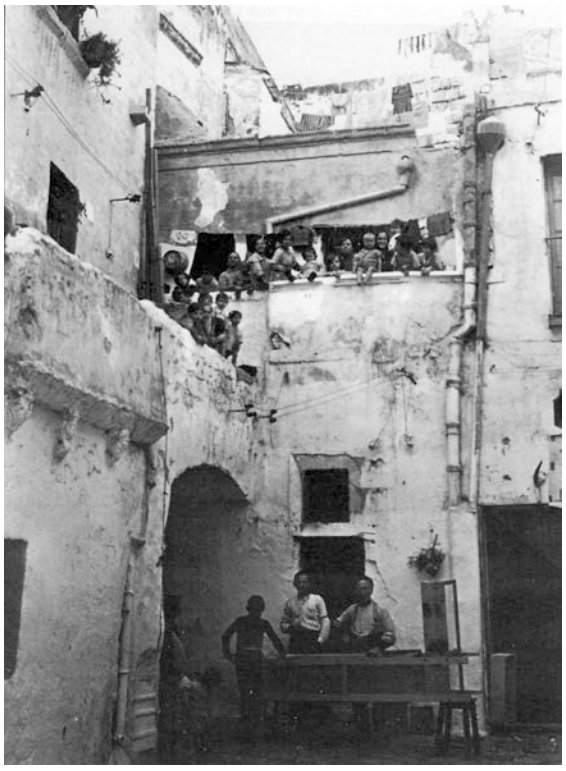


Abb. 1713 Foggia, Vicolo Annunziata, 1930er Jahre. (Cucciolla 2006, S. 107)



Abb. 1714 Foggia, Expansionsgebiete im Südwesten der Stadt, 1930er Jahre. Luftaufnahme. (Piemontese 2002, S. 21)

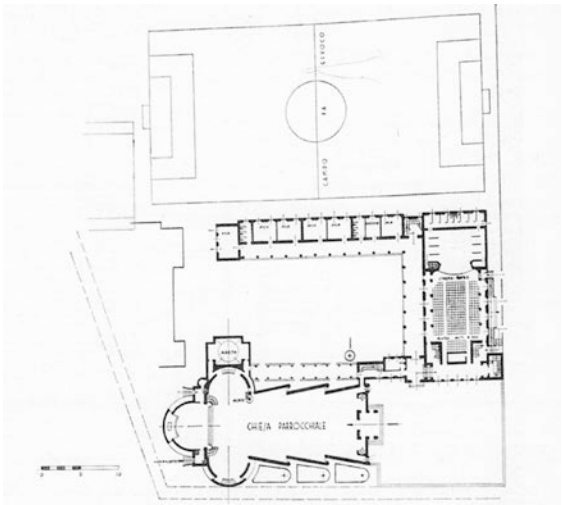


Abb. 1715 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Grundriss (1. Entwurf). (Piemontese 2002, S. 44)



Abb. 1716 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Modell (1. Entwurf). (Piemontese 2002, S. 47)

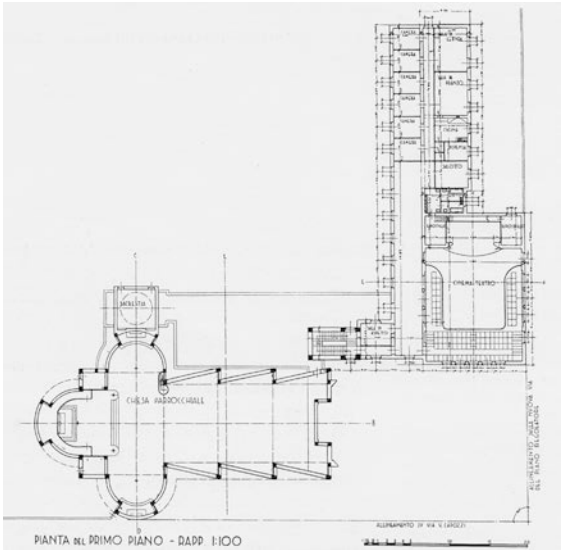


Abb. 1717 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Grundriss (2. Entwurf, ausgeführt). (Piemontese 2002, S. 47)



Abb. 1718 Egisto Belletti: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1931 (nicht ausgeführt). Fassadenansicht. (Piemontese 2002, S. 25)

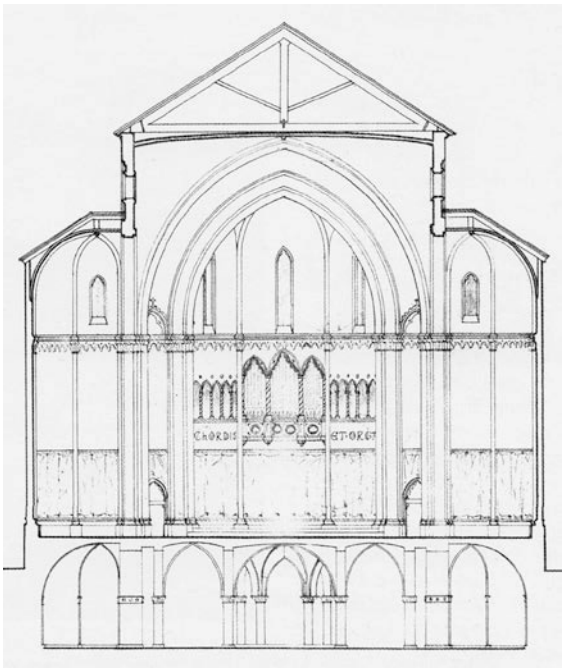


Abb. 1719 Egisto Belletti: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1931 (nicht ausgeführt). Querschnitt. (Piemontese 2002, S. 25)

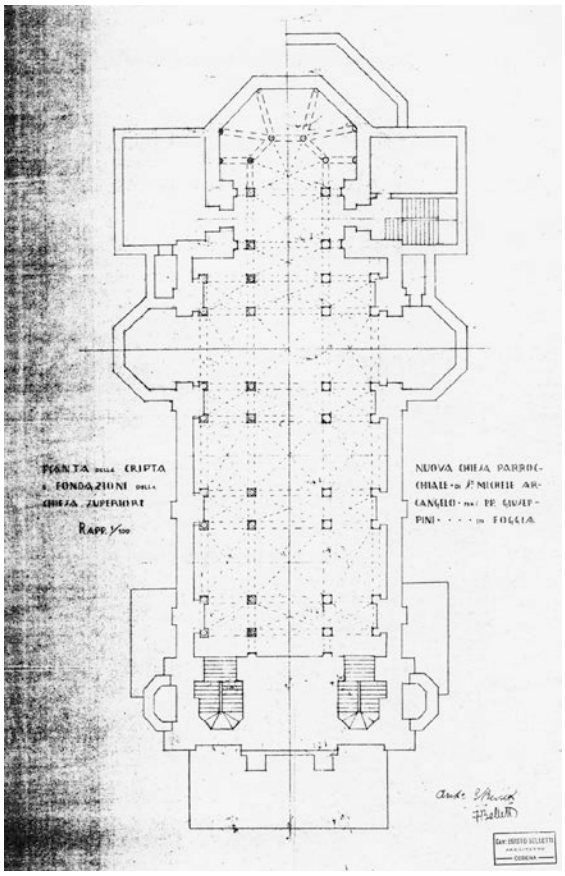


Abb. 1720 Egisto Belletti: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1931 (nicht ausgeführt). Grundriss. (Piemontese 2002, S. 23)

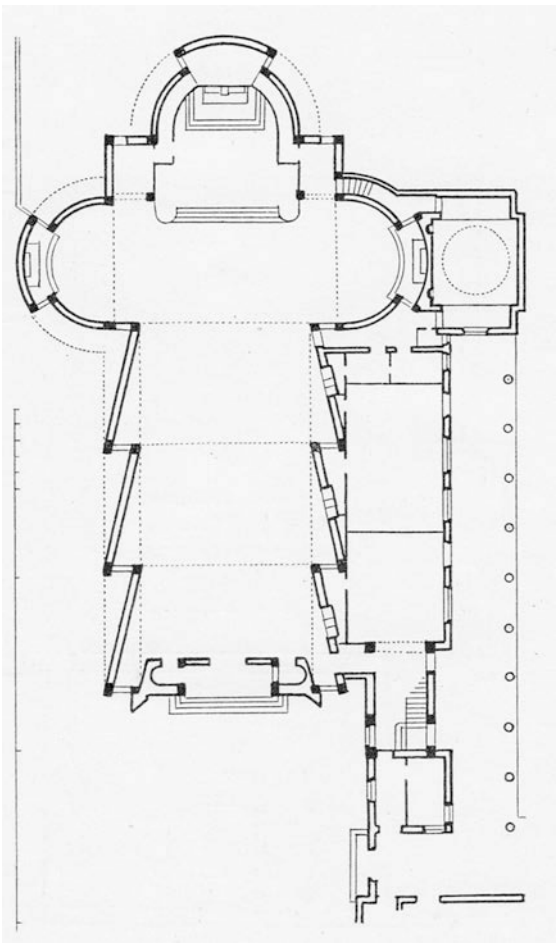


Abb. 1721 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Grundriss der Kirche. (Pfammatter 1948, S. 79)

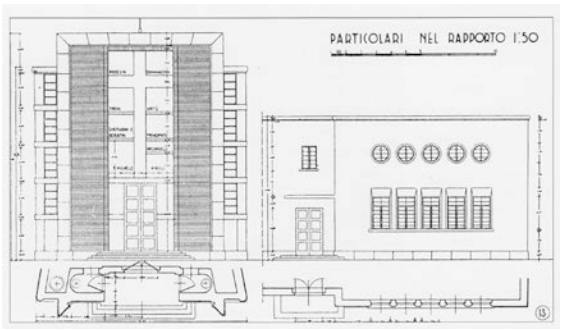


Abb. 1722 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Separierte Frontalansichten der Kirche und des Theaters mit Grundrissdetail. (Piemontese 2002, S. 44)

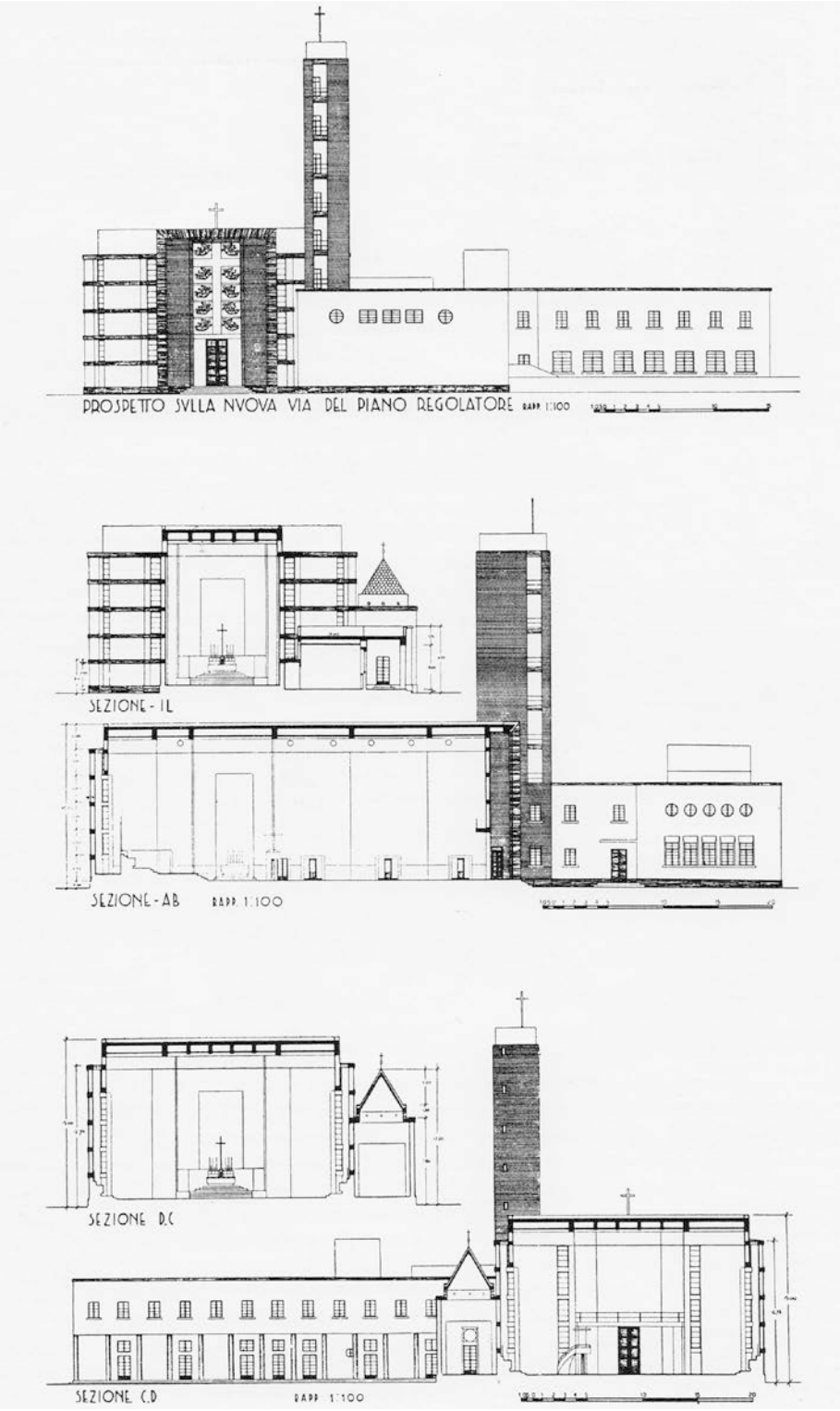


Abb. 1723 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Ansichten und Schnitte. (Architettura 1937, S. 4)

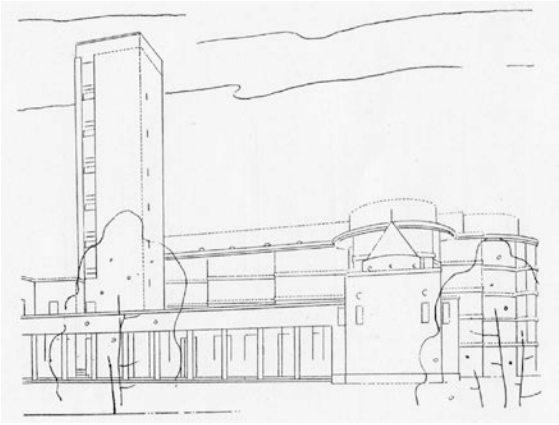


Abb. 1724 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Seitenperspektive. (Pfammatter 1948, S. 79)

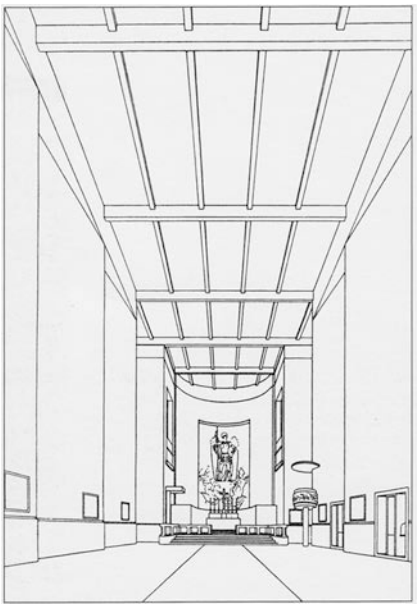


Abb. 1725 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Innenraumperspektive. (Pfammatter 1948, S. 79)

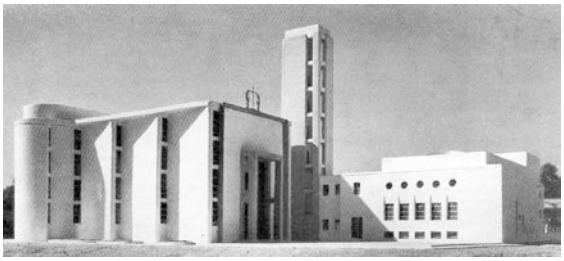


Abb. 1726 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Modell, Ansicht von der Via Vincenzo Capozzi aus. (Piemontese 2002, S. 49)

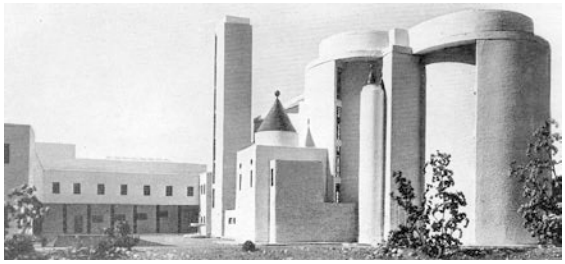


Abb. 1727 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Modell, Ansicht von Westen. (Piemontese 2002, S. 49)



Abb. 1728 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Luftaufnahme (1936). (Piemontese 2002, S. 22)

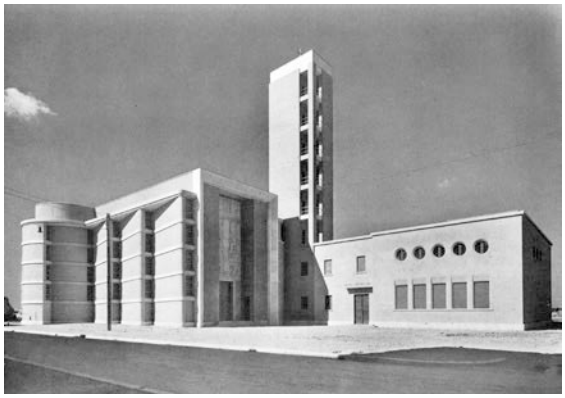


Abb. 1729 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Ansicht von der Via Vincenzo Capozzi aus. (Pfammatter 1948, fig. 24)



Abb. 1730 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Ansicht vom Säulengang des Pfarrheims aus. (Architettura 1937, S. 11)



Abb. 1731 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Säulengang des Pfarrheims. (Architettura 1937, S. 9)



Abb. 1732 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Innenraum, Blick zum Hochaltar. (Piemontese 2002, S. 65)



Abb. 1733 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Innenraum, Blick zum Haupteingang. (Architettura 1937, S. 7)

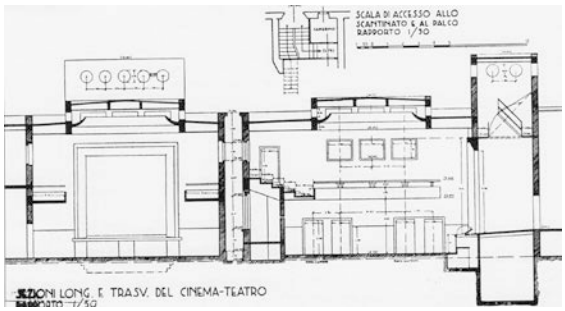


Abb. 1734 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Theatersaal, Quer- und Längsschnitt. (Piemontese 2002, S. 43)

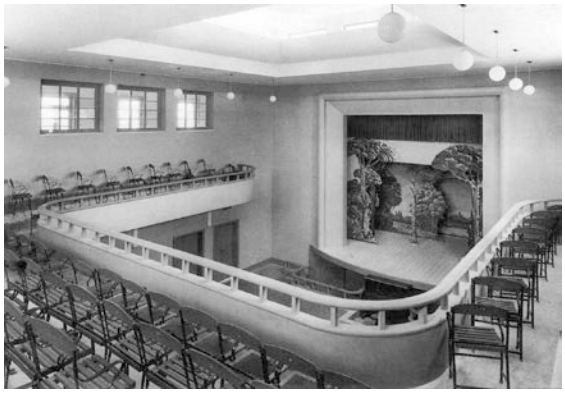


Abb. 1735 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Theatersaal. (Piemontese 2002, S. 43)



Abb. 1736 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Ansicht der Seitenapsis und der Taufkapelle vom Dach des Pfarrheims aus. (Cucciolla 2006, S. 291)

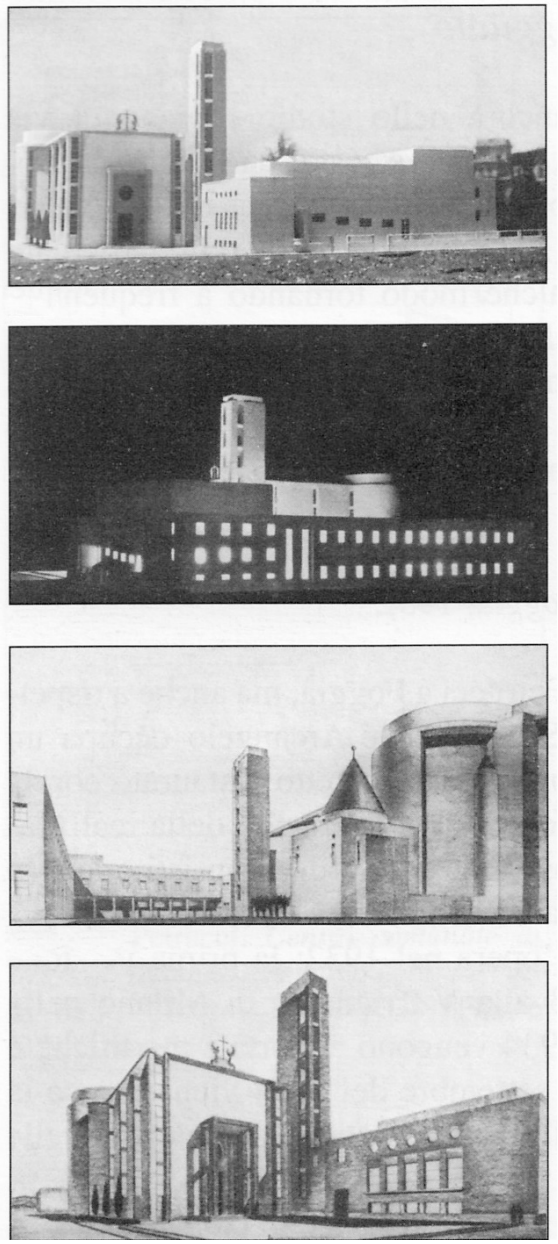


Abb. 1737 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Studien zur perspektivischen Wirkung. (Cucciolla 2006, S. 290)

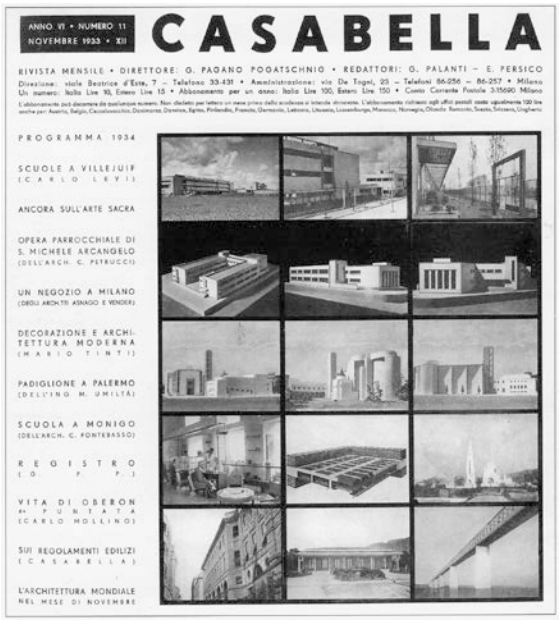


Abb. 1738 Casabella, 6.1933/11, Titelseite. In der mittleren Reihe die Kirche in Foggia. (Casabella 1933, S. 50)



Abb. 1739 Scuola Superiore di Scienze Economiche e Commerciali, Foggia, 1934-37. Decke der Aula Magna. (Cucciolla 2006, S. 183)

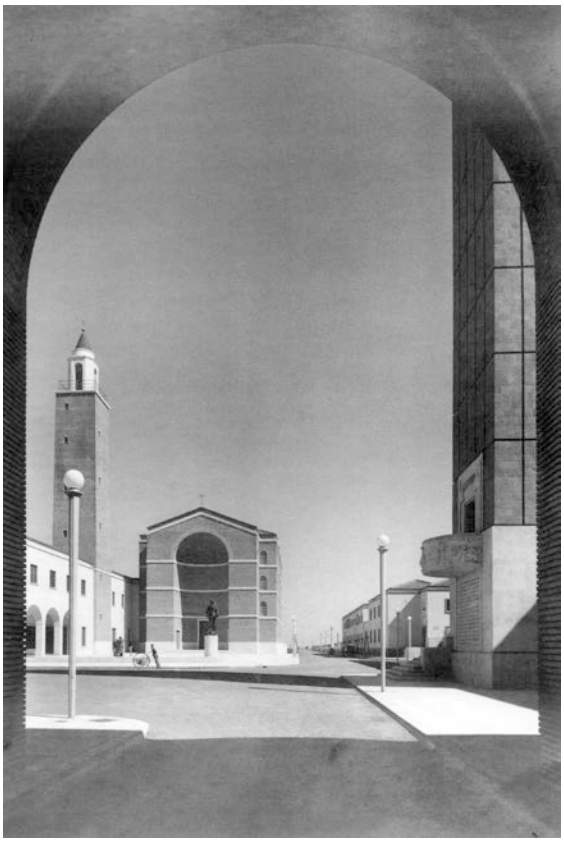


Abb. 1740 Concezio Petrucci: S. Michele, Aprilia (LT), 1935. (Piemontese 2002, S. 71)

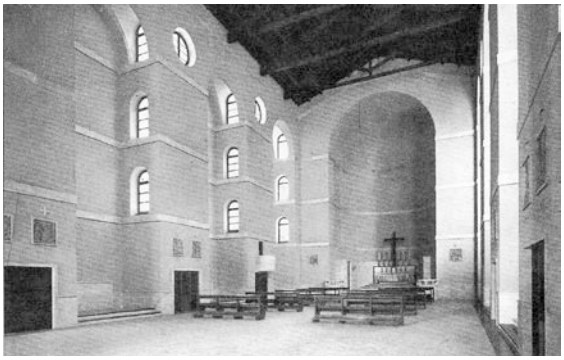


Abb. 1741 Concezio Petrucci: S. Michele, Aprilia (LT), 1935. (Piemontese 2002, S. 70)

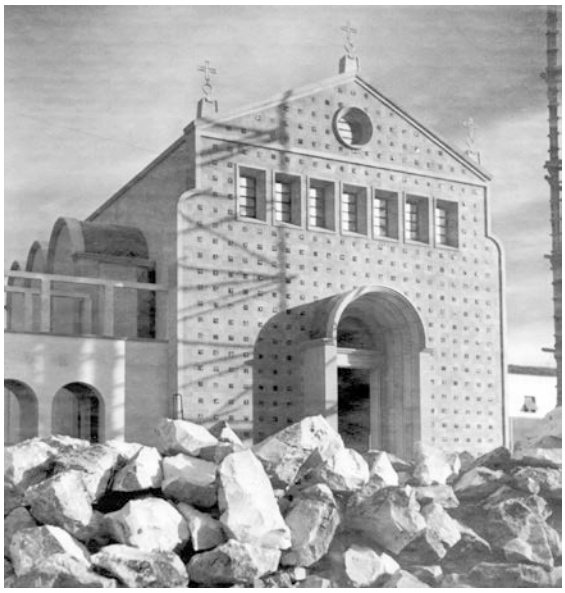


Abb. 1742 Concezio Petrucci: N.S. di Fatima, Segezia (FG), 1937-42. (Piemontese 2002, S. 73)



Abb. 1743 Concezio Petrucci: N.S. di Fatima, Segezia (FG), 1937. (Piemontese 2002, S. 71)

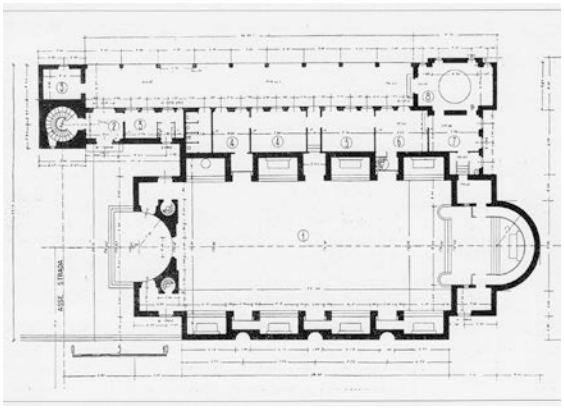


Abb. 1744 Concezio Petrucci: N.S. di Fatima, Segezia (FG), 1937. Grundriss. (Piemontese 2002, S. 74)

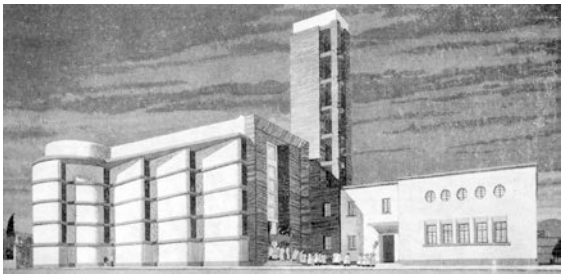


Abb. 1745 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Ansicht von der Via Vincenzo Capozzi aus. (Piemontese 2002, S. 27)

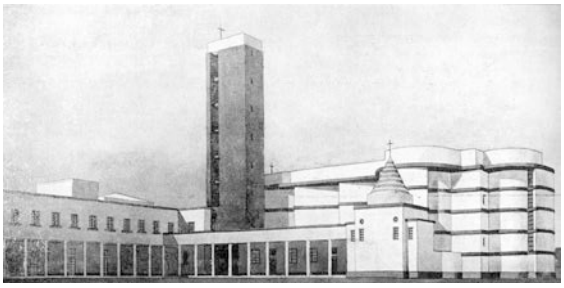


Abb. 1746 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. 2. Entwurf (ausgeführt). Ansicht von Westen. (Piemontese 2002, S. 26)

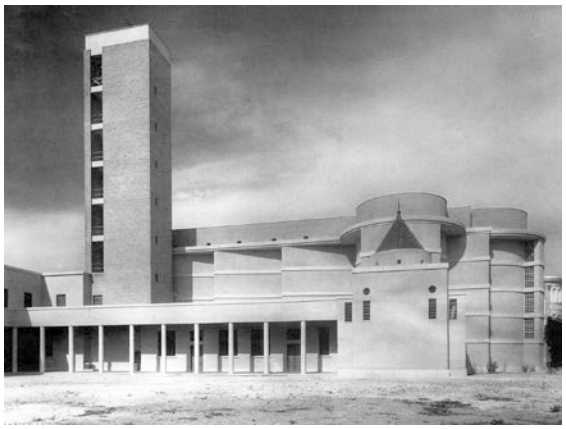


Abb. 1747 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Ansicht von der Hofseite aus. (Piemontese 2002, S. 66)



Abb. 1748 Concezio Petrucci: Opera S. Michele Arcangelo, Foggia, 1932-37. Fassade der Kirche. (Piemontese 2002, S. 58)

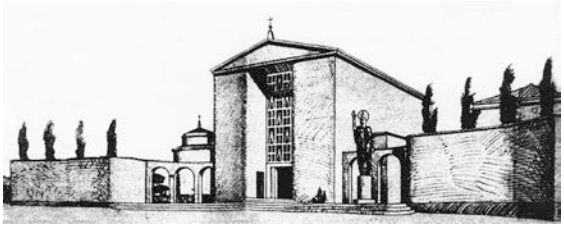


Abb. 1749 Concezio Petrucci: Fertilia (SS). (Piemontese 2002, S. 80)



Abb. 1750 Domenico Sandri: Madonna del Grano, Borgo Mezzanone (FG), 1938. (Piemontese 2002, S. 76)

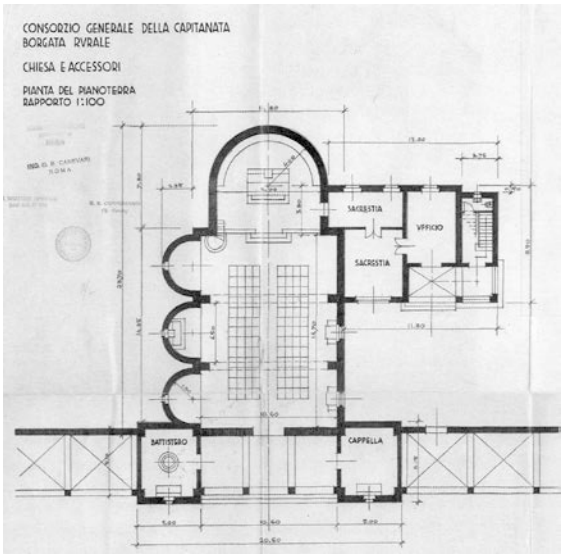


Abb. 1751 Domenico Sandri: Madonna del Grano, Borgo Mezzanone (FG), 1938. Grundriss. (Piemontese 2002, S. 79)

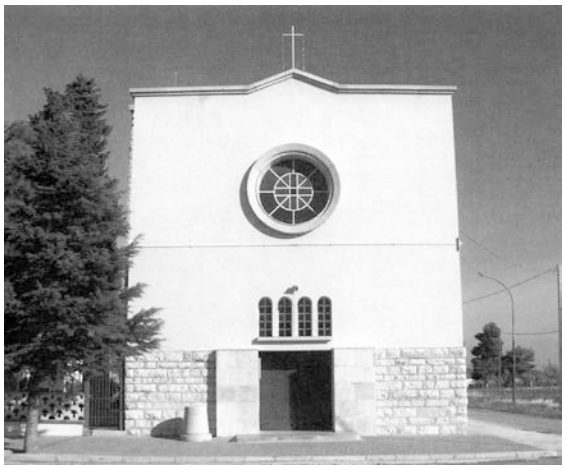


Abb. 1752 Marino Lopopolo: Pfarrkirche, Borgo Giardinetto Stazione di Troia (FG), 1930er Jahre. (Piemontese 2002, S. 77)



Abb. 1753 Vincenzio Chiaia: Borgo Cervaro (FG): S. Giuseppe, 1930er Jahre. (Piemontese 2002, S. 77)



Abb. 1754 Mario Quaglini: Pfarrheim, Borgo Tavernola (FG), 1930er Jahre. Entwurf (ausgeführt). (Piemontese 2002, S. 79)

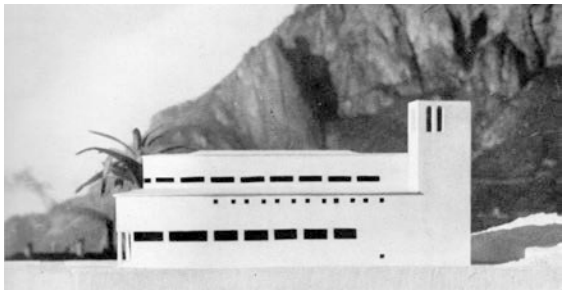


Abb. 1755 Mario Cereghini: Chiesa degli Istituti Riuniti Airoldi-Muzzi, Lecco, 1937-40. Modell. (Pica 1941, S. 321)

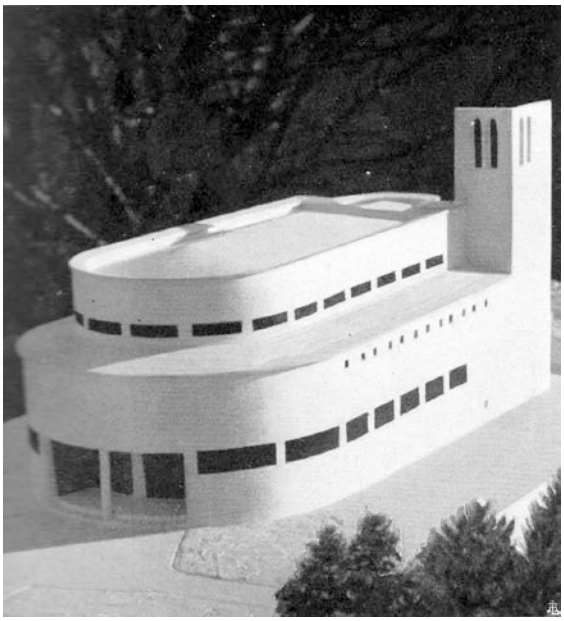


Abb. 1756 Mario Cereghini: Chiesa degli Istituti Riuniti Airoldi-Muzzi, Lecco, 1937-40. Modell. (Pica 1941, S. 321)

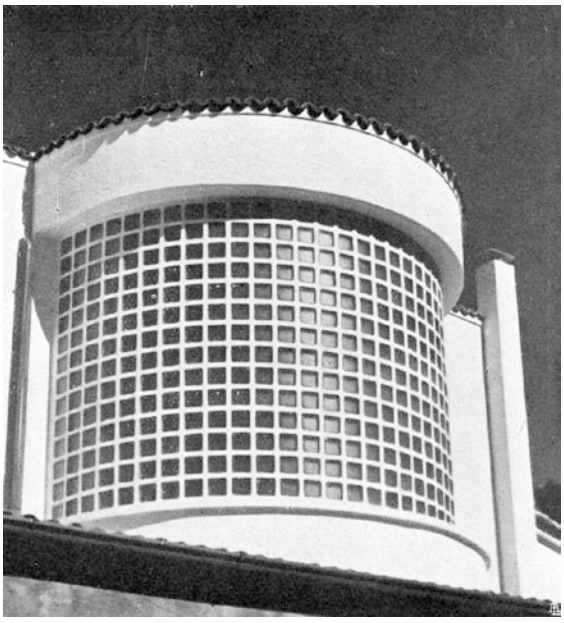


Abb. 1757 Mario Cereghini: Chiesa degli Istituti Riuniti Airoldi-Muzzi, Lecco, 1937-40. Detail der Apsis. (Pica 1941, S. 321)

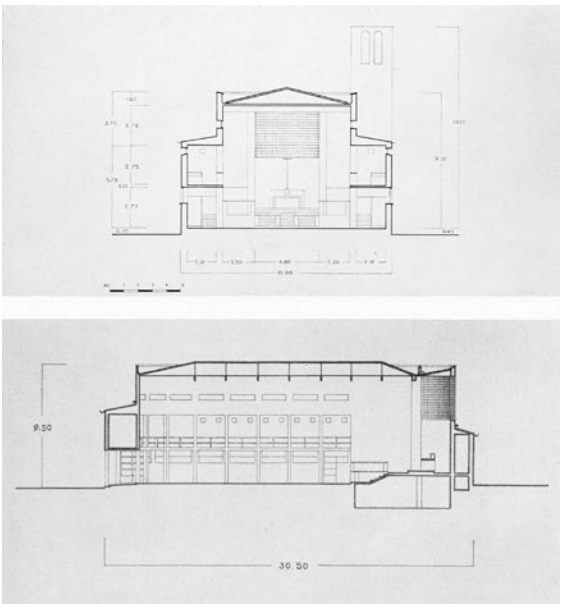


Abb. 1758 Mario Cereghini: Chiesa degli Istituti Riuniti Airoldi-Muzzi, Lecco, 1937-40. Schnittzeichnungen. (Pica 1941, S. 320)

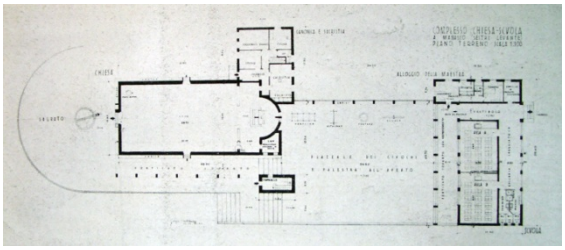


Abb. 1759 Giorgio Gentilomo: Entwurf für ein Pfarrzentrum mit Schule auf dem Land, Massasco (GE), 1937 (nicht ausgeführt). Grundriss. (Casabella 1937)

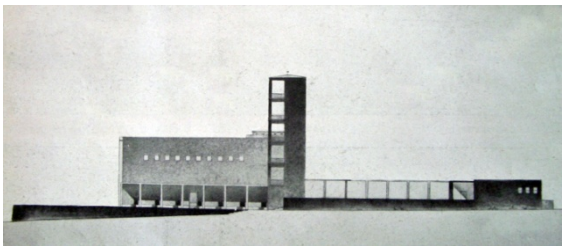


Abb. 1760 Giorgio Gentilomo: Entwurf für ein Pfarrzentrum mit Schule auf dem Land, Massasco (GE), 1937 (nicht ausgeführt). Ansicht der Straßenseite. (Casabella 1937)

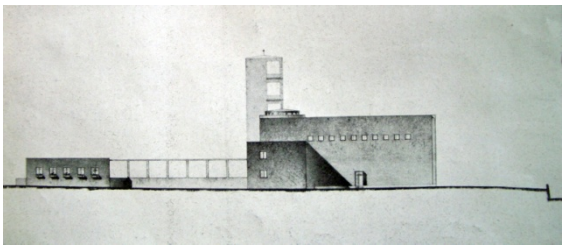


Abb. 1761 Giorgio Gentilomo: Entwurf für ein Pfarrzentrum mit Schule auf dem Land, Massasco (GE), 1937 (nicht ausgeführt). Ansicht der Rückseite. (Casabella 1937)

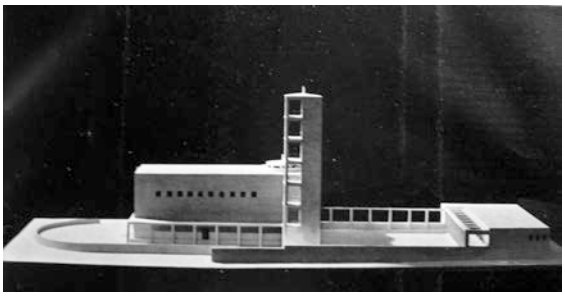


Abb. 1762 Giorgio Gentilomo: Entwurf für ein Pfarrzentrum mit Schule auf dem Land, Massasco (GE), 1937 (nicht ausgeführt). Modell. (Casabella 1937)

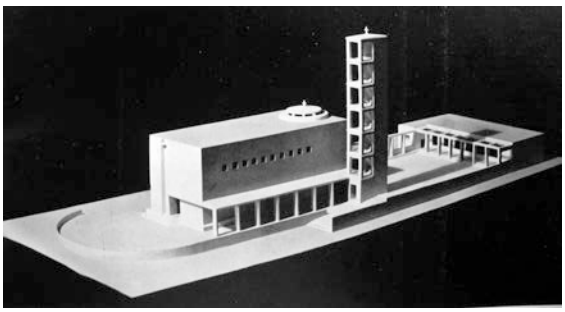


Abb. 1763 Giorgio Gentilomo: Entwurf für ein Pfarrzentrum mit Schule auf dem Land, Massasco (GE), 1937 (nicht ausgeführt). Modell. (Casabella 1937)

14. Faschistischer Kirchenbau?

Neue Städte und Kolonien | Littoriali 1937 | Stazione Termini | SS. Pietro e Paolo (E42)

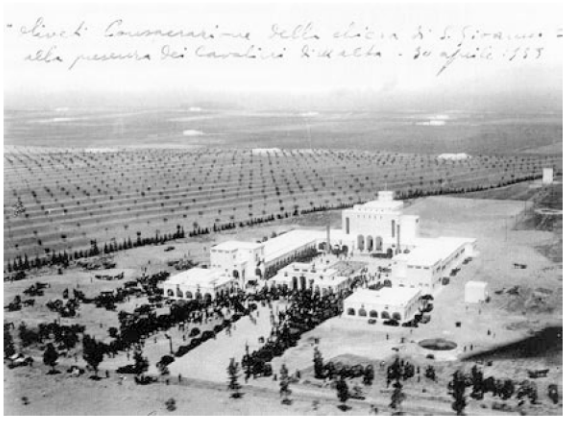


Abb. 1764 Gründung des Villaggio Oliveti mit der Pfarrkirche S. Giovanni als Mittelpunkt, Libyen, 30. April 1939. (Gresleri 2007, S. 229)



Abb. 1765 S. Giovanni, Villaggio Oliveti (Libyen), 1939. (Gresleri 2007, S. 228)



Abb. 1766 Pfarrkirche im Villaggio S. Benedetto, Rhodos (Griechenland), o.J. (Gresleri 2007, S. 263)



Abb. 1767 Oreste Scanavini: S. Giuseppe, Kathedrale von Asmara (Eritrea), 1916-22. (meg and rahul, 2005, Wikimedia Commons)

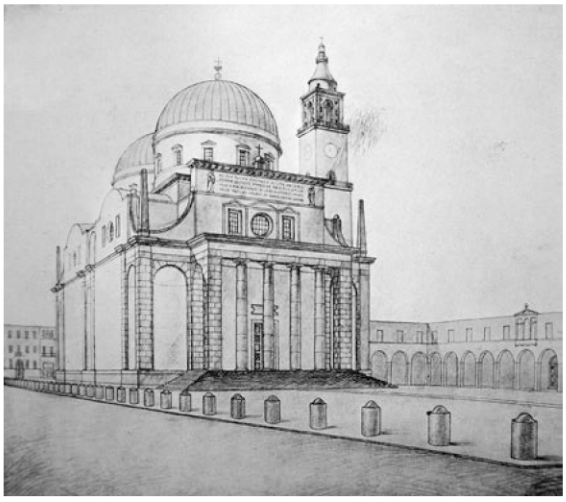


Abb. 1768 Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: Kathedrale von Bengasi (Libyen), 1929-39. Perspektivische Zeichnung, um 1930. (Alpago Novello/Cabiati/Ferrazza 1930, S. 18)

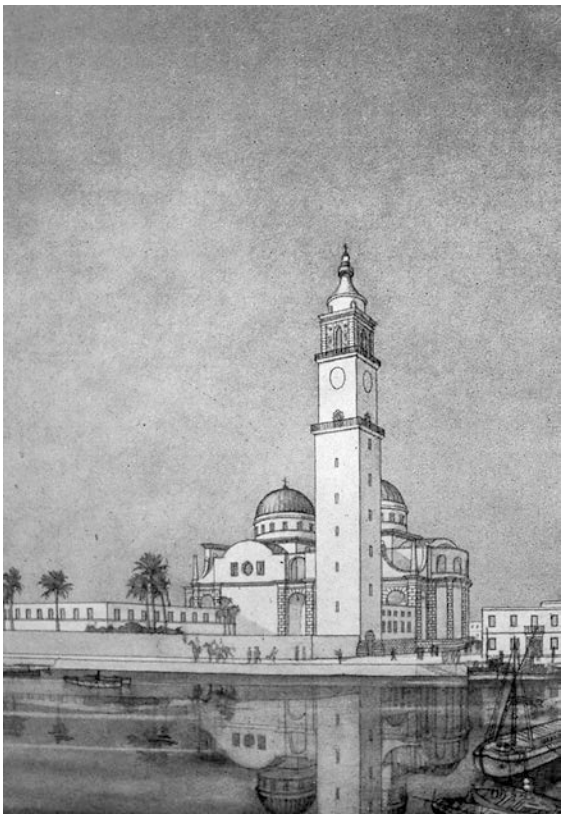


Abb. 1769 Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza: Kathedrale von Bengasi (Libyen), 1929-39. Perspektivische Zeichnung, um 1930. (Alpago Novello/Cabiati/Ferrazza 1930, S. 18)

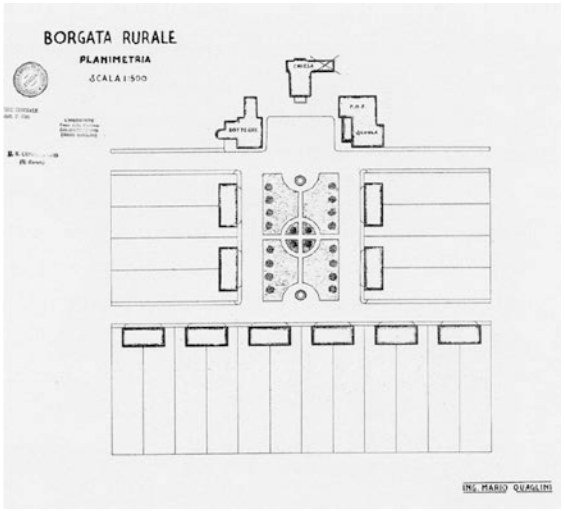


Abb. 1770 Mario Quaglini: Schematische Anlage einer *borgata rurale* mit der Kirche als Zentrum, um 1932-33. (Gresleri 2007, S. 139)

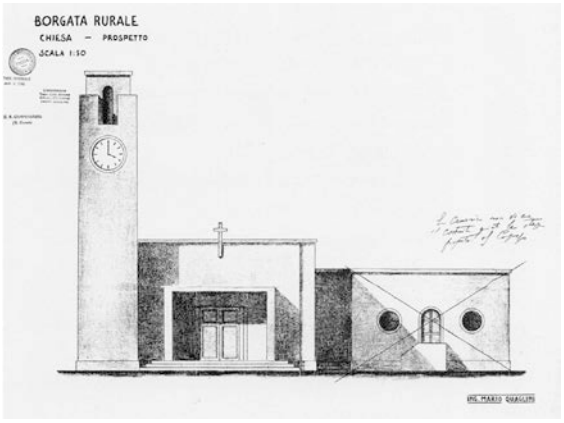


Abb. 1771 Mario Quaglini: Standardisierte Pfarrkirche einer *borgata rurale*, um 1932-33. (Gresleri 2007, S. 139)

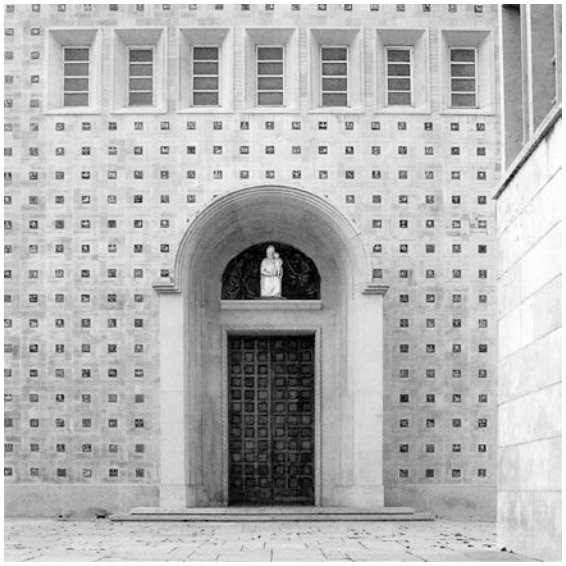


Abb. 1772 Concezio Petrucci: N.S. di Fatima, Segezia (FG), 1937-42. (Gresleri 2007, S. 147)



Abb. 1773 Pfarrkirche im Villaggio Giordani (Libyen), 1939. (Gresleri 2007, S. 227)



Abb. 1774 Armando Bernabiti: S. Francesco (heute S. Nicola), Portolago (Lakki) auf der Insel Leros (Griechenland), 1935-39. (Gresleri 2007, S. 272)



Abb. 1775 Armando Bernabiti: S. Francesco, Rhodos (Griechenland), um 1939. (Gresleri 2007, S. 273)



Abb. 1776 Sabaudia (LT), Blick vom Rathausplatz am Corso Vittorio Emanuele II zur Kirche SS. Annunziata. (Luigi Monzo, 2010)

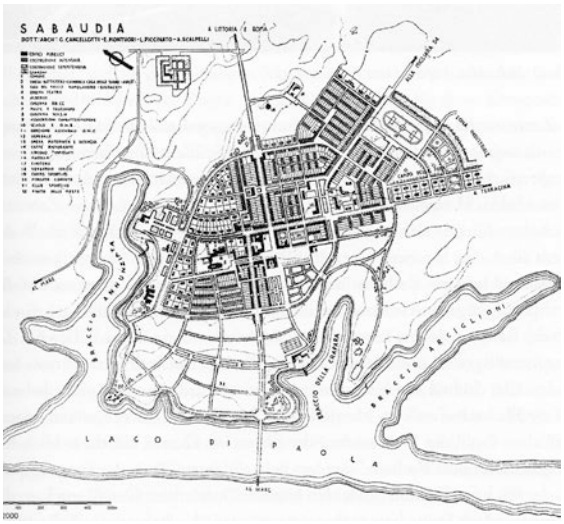


Abb. 1777 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: Sabaudia (LT), Gesamtplan, 1934. (Architettura 1934, S. 329)

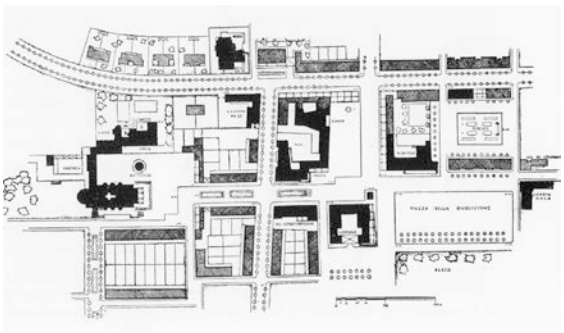


Abb. 1778 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: Sabaudia (LT), Anlage des Zentrums, 1934. Links ist die Kirche zu sehen. (Architettura 1934, S. 328)



Abb. 1779 Oriolo Frezzotti: S. Marco, Littoria (heute Latina), 1932-35. Entwurf, 1932. (Gresleri 2007, S. 59)



Abb. 1780 Oriolo Frezzotti: S. Marco, Littoria (heute Latina), 1932-35. (Gresleri 2007, S. 89)



Abb. 1781 Concezio Petrucci: S. Benedetto, Pomezia (RM), 1937-38. (Gresleri 2007, S. 99)

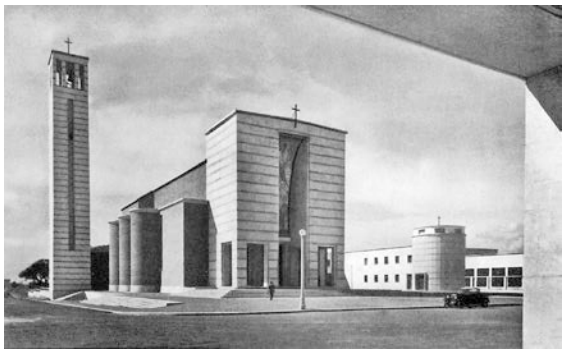


Abb. 1782 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. (Gresleri 2007, S. 69)



Abb. 1783 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Blick durch die Via Oddone auf die Fassade der Kirche. (Pfammatter 1948, fig. 28)

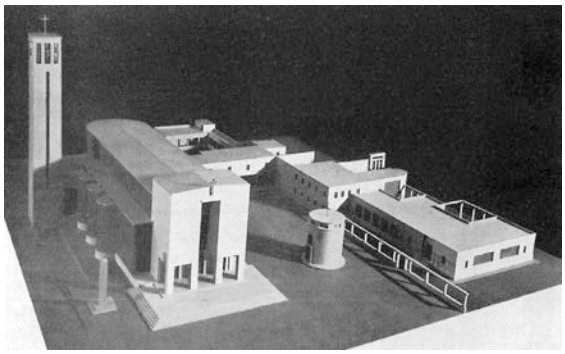


Abb. 1784 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Modell der Gesamtanlage, 1934. (Architettura 1934, S. 334)

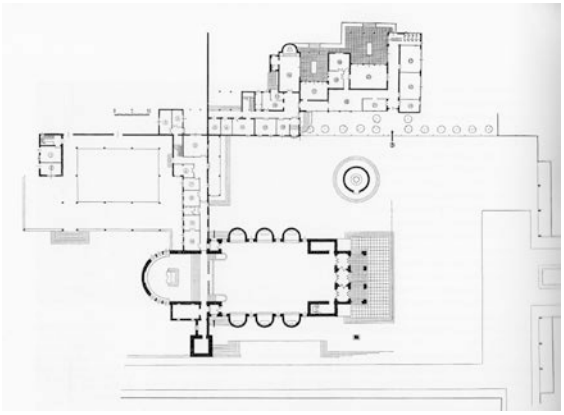


Abb. 1785 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Grundriss der Gesamtanlage, 1935. (Gresleri 2007, S. 68)

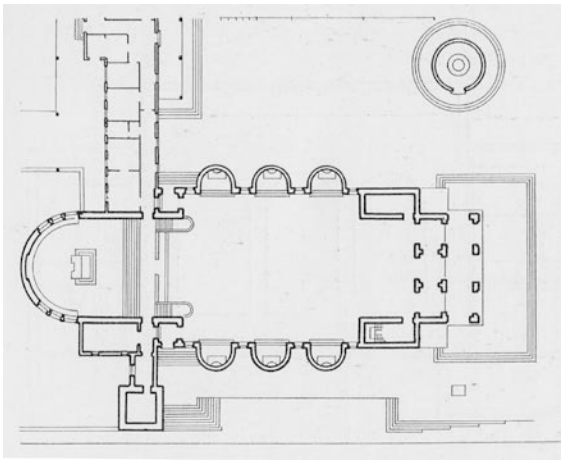


Abb. 1786 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Grundriss der Kirche und des Baptisteriums. (Pfammatter 1948, S. 81)

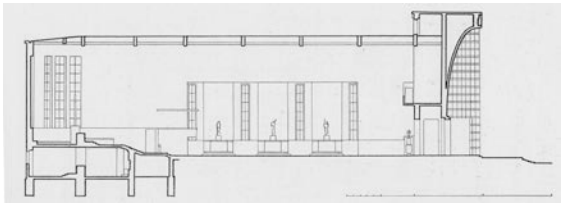


Abb. 1787 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Längsschnitt. (Pfammatter 1948, S. 81)

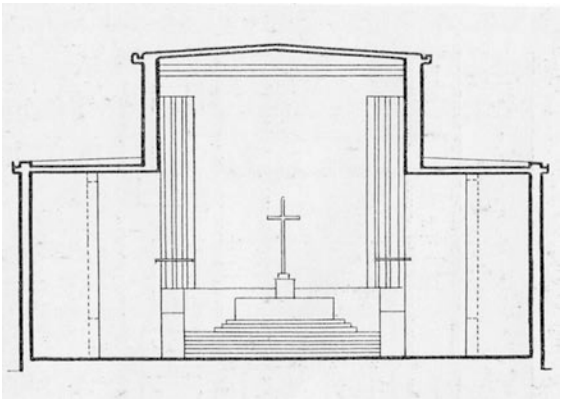


Abb. 1788 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Querschnitt. (Pfammatter 1948, S. 81)

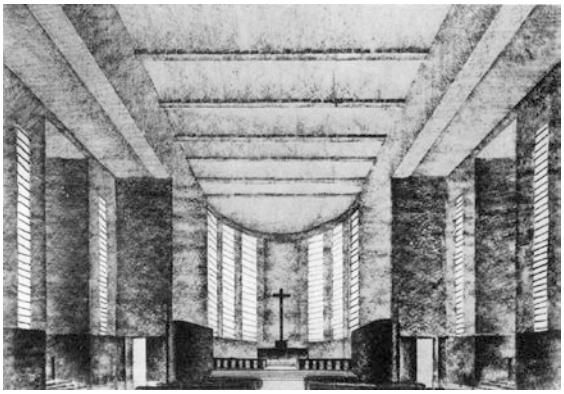


Abb. 1789 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Innenraumperspektive. (Gresleri 2007, S. 66)



Abb. 1790 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Fassade. (UNBCE 2001, S. 51)



Abb. 1791 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Kirchenschiff, Blick zum Altarrraum. (Luigi Monzo, 2010).



Abb. 1792 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Detail der Übereckssituation am Pfarrhof. (Michael Merrill, 2009)



Abb. 1793 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Baptisterium. (Michael Merrill, 2009)



Abb. 1794 Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato und Alfredo Scalpelli: SS. Annunziata, Sabaudia (LT), 1934-35. Außenabwicklung der Seitenkapellen. (Michael Merrill, 2009).

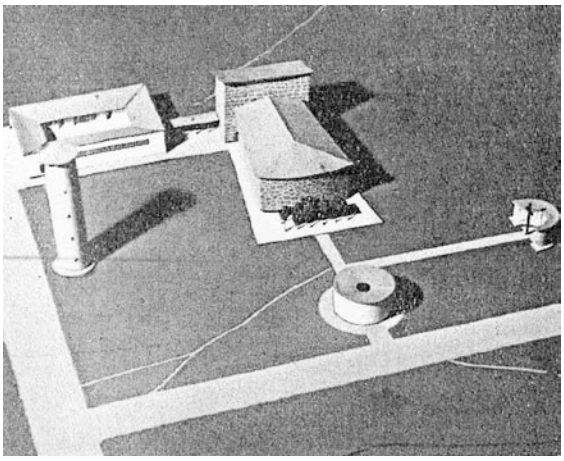


Abb. 1795 Ugo Sissa und Valeria Caravacci (GUF Rom): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937, 1. Platz. Modellfoto. (Architettura 1937, S. 355)

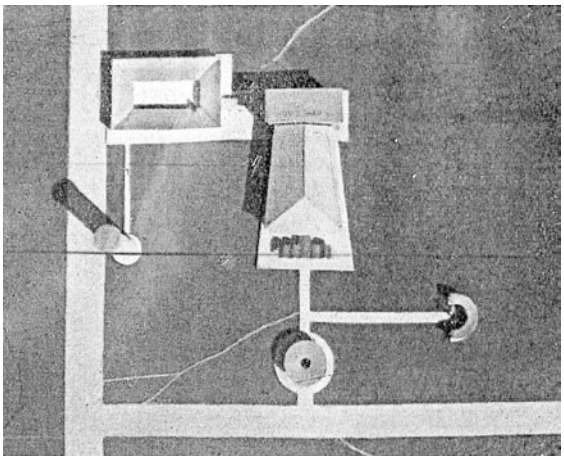


Abb. 1796 Sissa/Caravacci, Littoriali 1937, 1. Platz. Aufsicht des Modells. (Architettura 1937, S. 355)

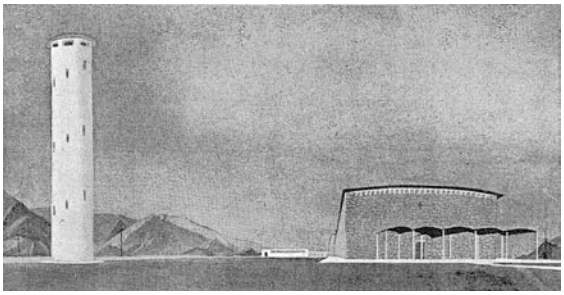


Abb. 1797 Sissa/Caravacci, Littoriali 1937, 1. Platz. Perspektivische Ansicht. (Architettura 1937, S. 354)

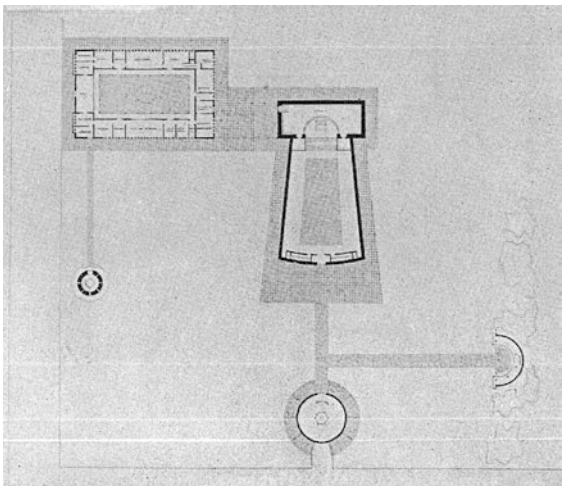


Abb. 1798 Sissa/Caravacci, Littoriali 1937, 1. Platz. Grundriss. (Architettura 1937, S. 354)

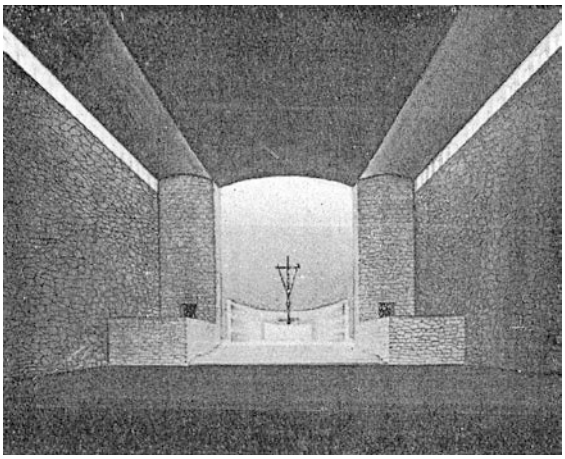


Abb. 1799 Sissa/Caravacci, Littoriali 1937, 1. Platz. Innenraumperspektive. (Architettura 1937, S. 355)

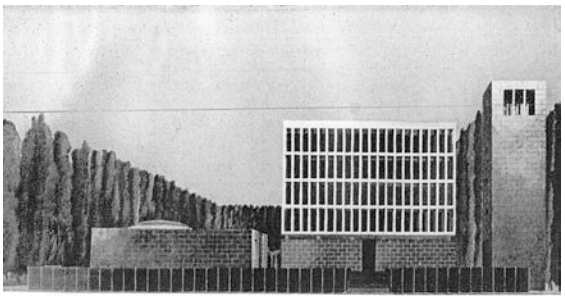


Abb. 1800 Luigi Vagnetti und Leonardo Fodera (GUF Rom): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937, 6. Platz. Frontalansicht. (Architettura 1937, S. 361)

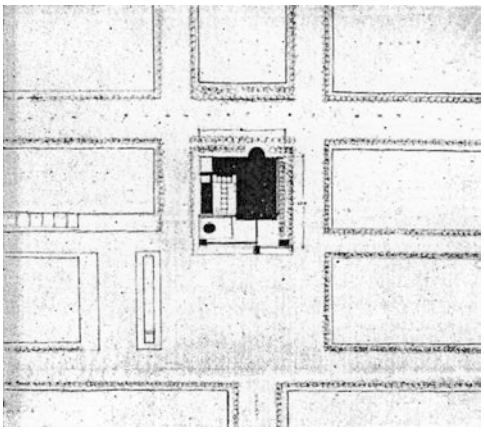


Abb. 1801 Vagnetti/Fodera, Littoriali 1937, 6. Platz. Lageplan. (Architettura 1937, S. 361)

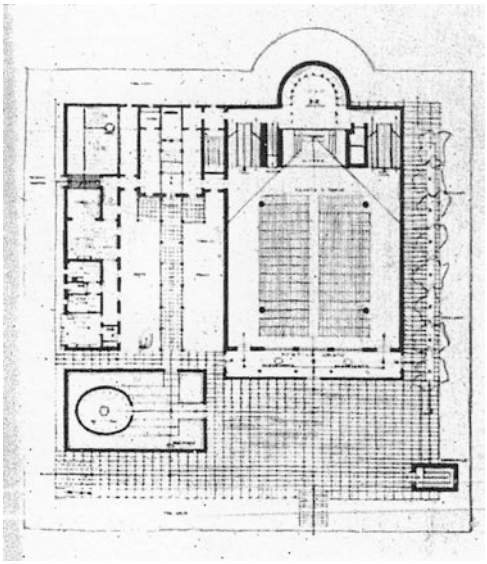


Abb. 1802 Vagnetti/Fodera , Littoriali 1937, 6. Platz. Grundriss. (Architettura 1937, S. 361)

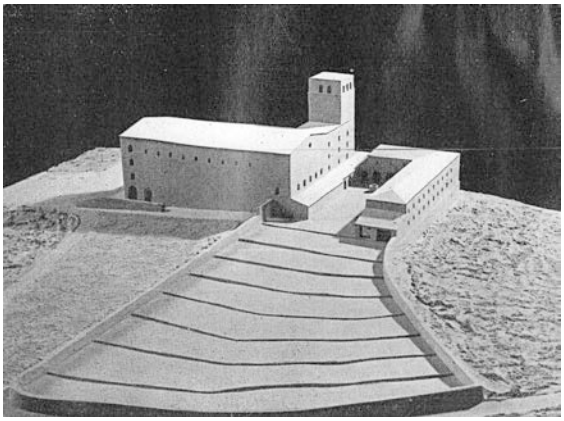


Abb. 1803 Domenico Cardini und Velio Mazzei (GUF Florenz): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937, 4. Platz. Modellfoto. (Architettura 1937, S. 358)

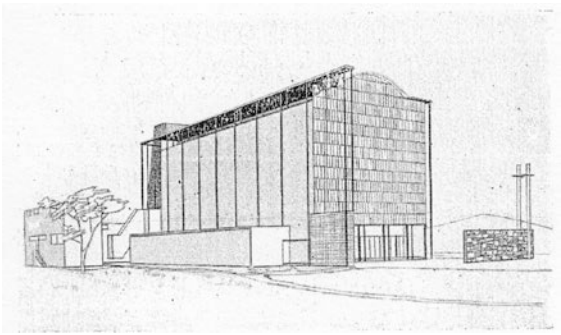


Abb. 1804 Augusto Magnaghi und Mario Terzaghi (GUF Mailand): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937. Perspektivische Ansicht. (Architettura 1937, S. 359)

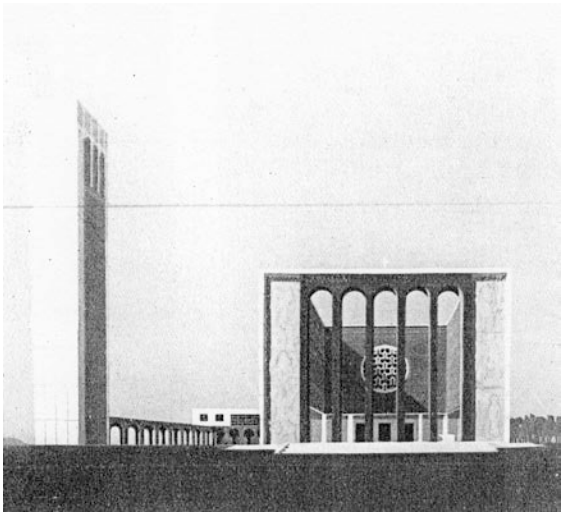


Abb. 1805 Francesco Della Sala und Cristiano Papale (GUF Neapel): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937, 9. Platz. Frontalansicht. (Architettura 1937, S. 363)

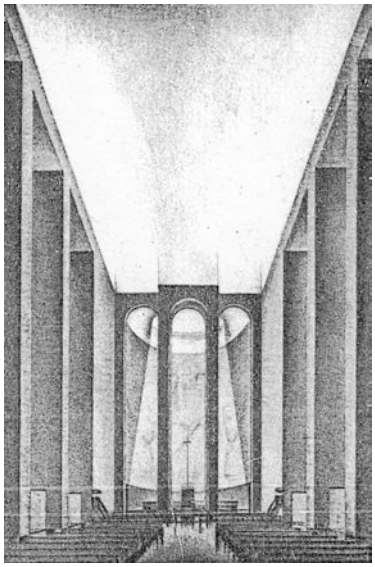


Abb. 1806 Della Sala/Papale, Littoriali 1937, 9. Platz. Innenraumperspektive. (Architettura 1937, S. 362)

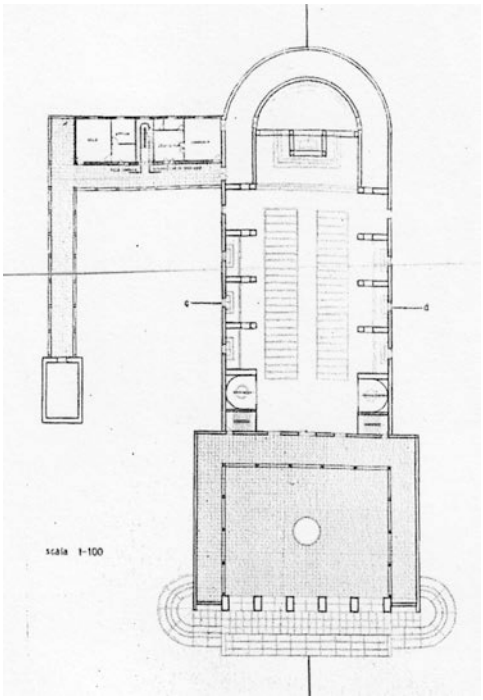


Abb. 1807 Della Sala/Papale, Littoriali 1937, 9. Platz. Grundriss. (Architettura 1937, S. 363)

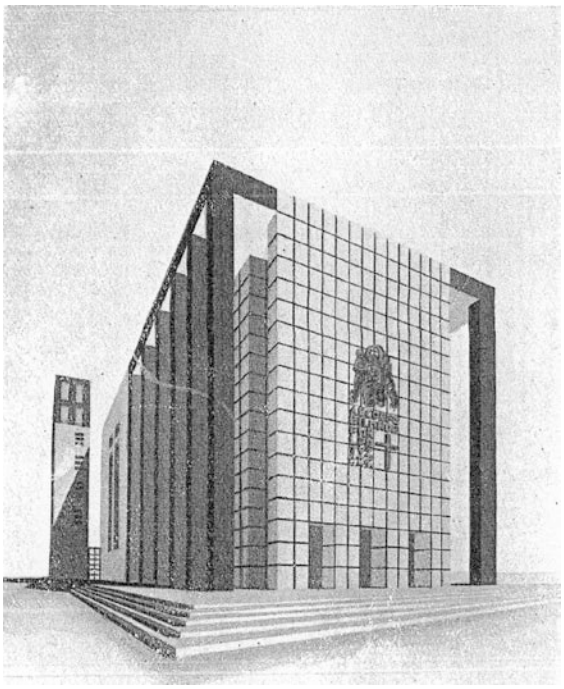


Abb. 1808 Idalgo Palazzetti und Guardabassi (GUF Perugia): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937, 10. Platz. Perspektivische Ansicht. (Architettura 1937, S. 363)

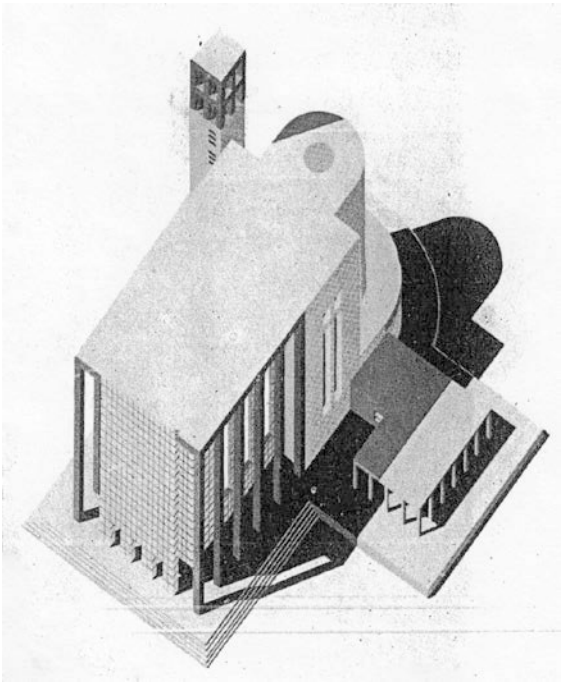


Abb. 1809 Palazzetti/Guardabassi, Littoriali 1937, 10. Platz. Axonometrie. (Architettura 1937, S. 363)

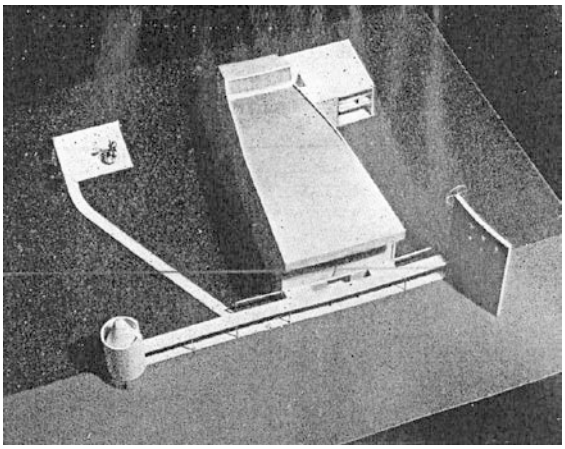


Abb. 1810 Luigi Pagani (GUF Mailand): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937, 2. Platz. Aufsicht des Modells. (Architettura 1937, S. 356)

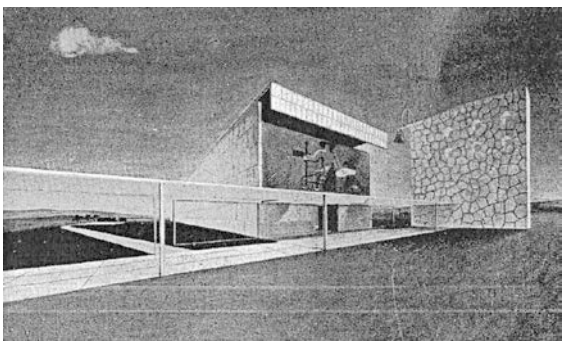


Abb. 1811 Pagani, Littoriali 1937, 2. Platz. Perspektivische Ansicht. (Architettura 1937, S. 356)

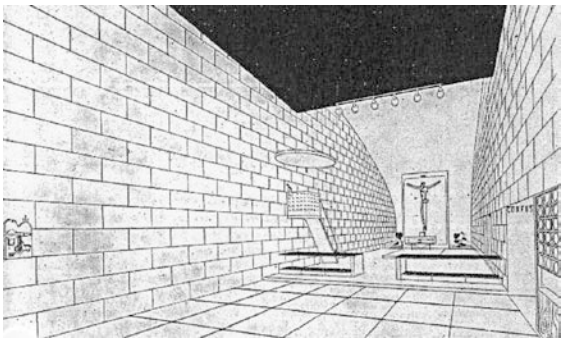


Abb. 1812 Pagani, Littoriali 1937, 2. Platz. Innenraumperspektive. (Architettura 1937, S. 356)

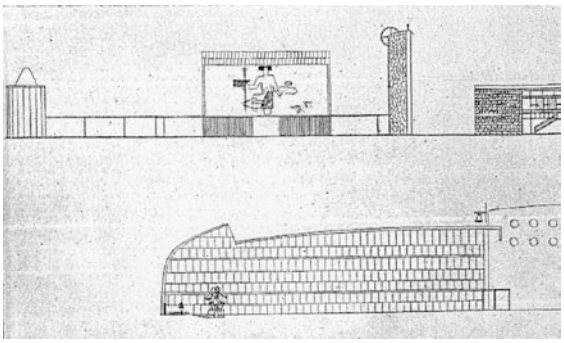


Abb. 1813 Pagani, Littoriali 1937, 2. Platz. Ansichten. (Architettura 1937, S. 356)

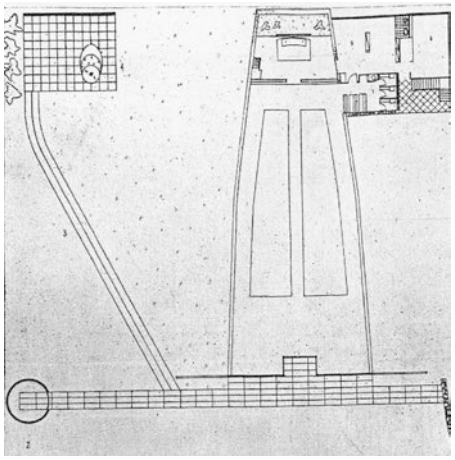


Abb. 1814 Pagani, Littoriali 1937, 2. Platz. Grundriss. (Architettura 1937, S. 356)

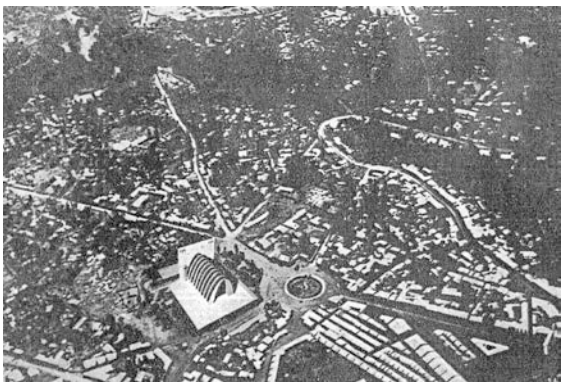


Abb. 1815 Alfredo Leonati (GUF Bologna): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937, 8. Platz. Fotomontage mit Modellfoto bezogen auf Addis Abeba. (Architettura 1937, S. 362)

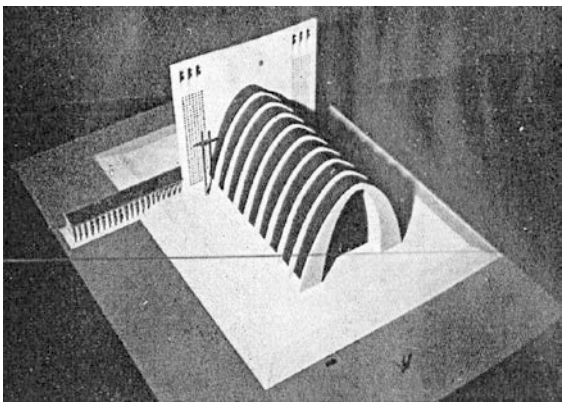


Abb. 1816 Leonati, Littoriali 1937, 8. Platz. Schräge Aufsicht des Modells. (Architettura 1937, S. 362)

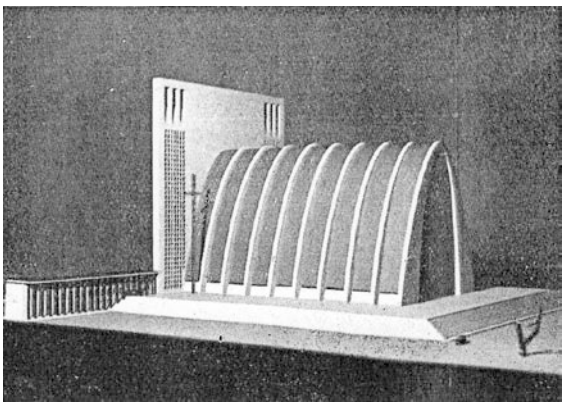


Abb. 1817 Leonati, Littoriali 1937, 8. Platz. Seitenansicht des Modells. (Architettura 1937, S. 362)

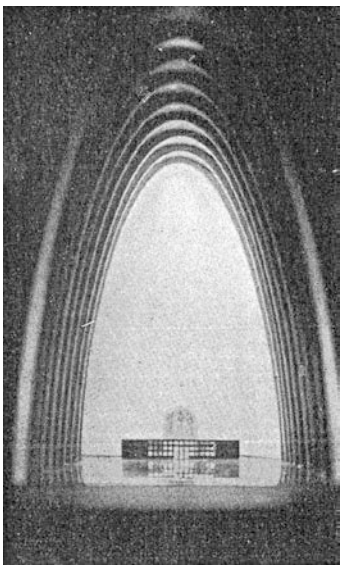


Abb. 1818 Leonati, Littoriali 1937, 8. Platz. Innenraumperspektive. (Architettura 1937, S. 362)

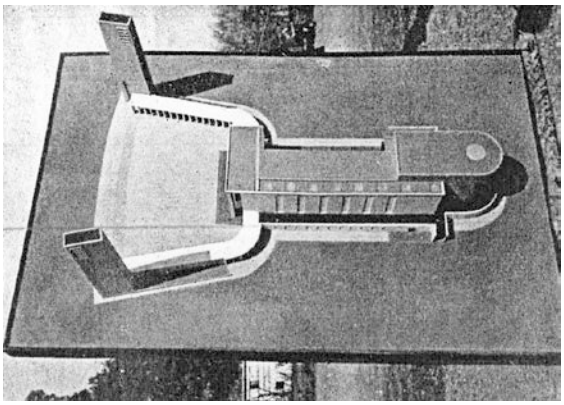


Abb. 1819 Luigi Vignali und Gildo Scagliarini (GUF Bologna): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937, 3. Platz. Aufsicht des Modells. (Architettura 1937, S. 357)

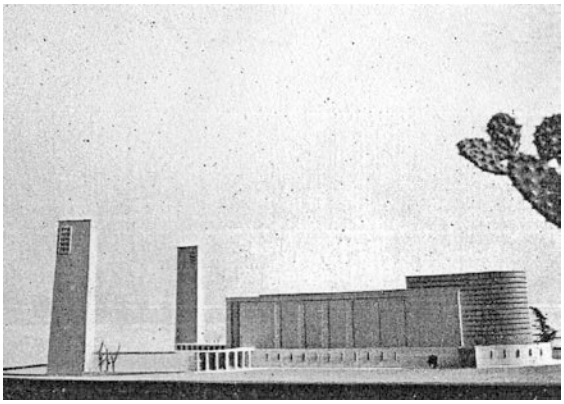


Abb. 1820 Vignali/Scagliarini, Littoriali 1937, 3. Platz. Seitenansicht des Modells. (Architettura 1937, S. 357)

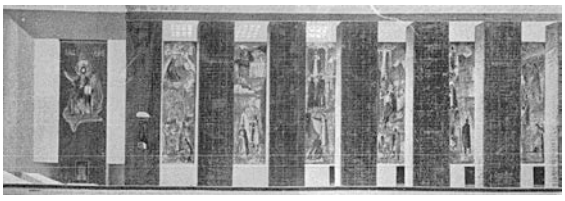


Abb. 1821 Vignali/Scagliarini, Littoriali 1937, 3. Platz. Innenraumperspektive. (Architettura 1937, S. 357)

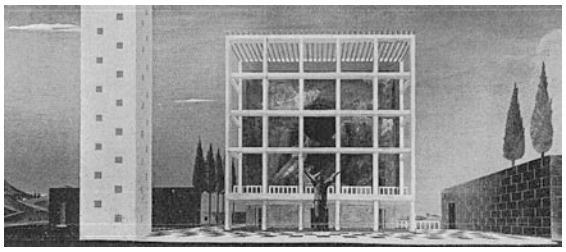


Abb. 1822 Gastone Simbolotti und Cesare Ligini (GUF Rom): Entwurf für eine Kirche in Italienisch-Ostafrika (AOI), Littoriali della cultura e dell'arte 1937, 7. Platz. Frontalansicht. (Architettura 1937, S. 360)

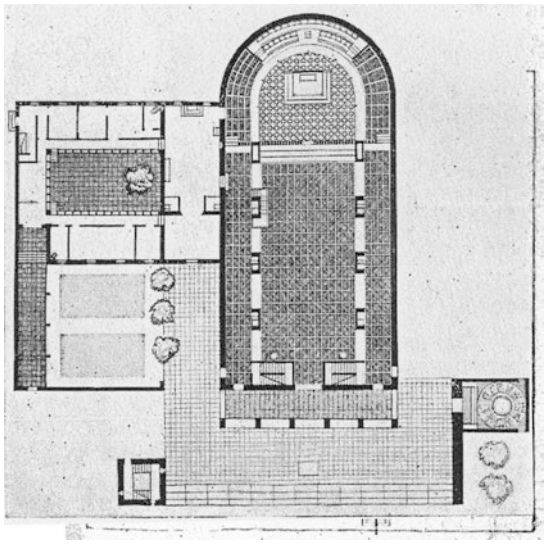


Abb. 1823 Simbolotti/Ligini, Littoriali 1937, 7. Platz. Grundriss. (Architettura 1937, S. 360)

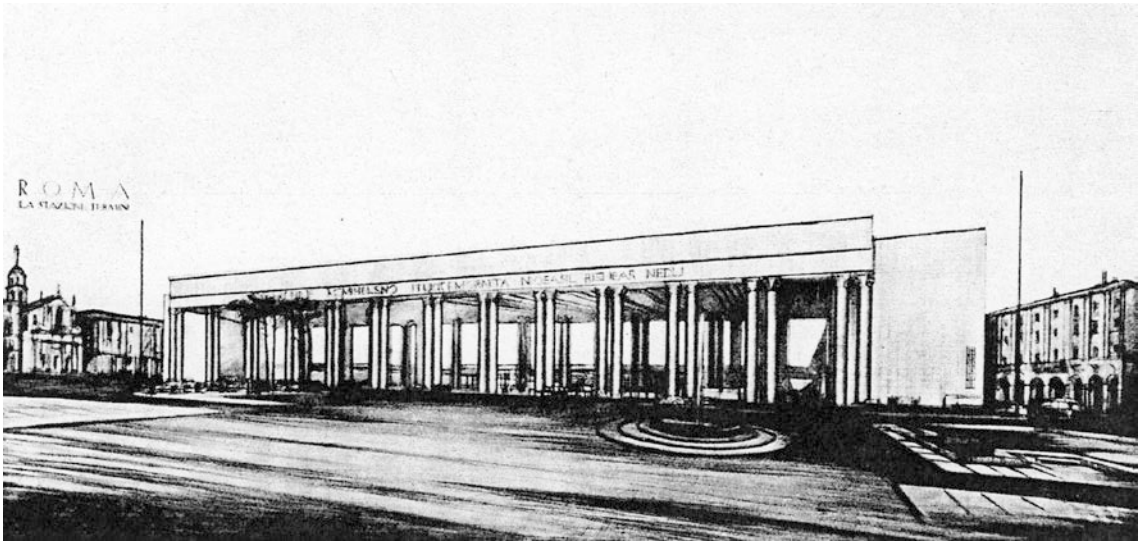


Abb. 1824 Angiolo Mazzoni: Entwurf für den neuen Bahnhof Termini, Rom, 1939. Perspektivische Ansicht des Eingangsbauwerks von der neuen Piazza dei Cinquecento aus. (Architettura 1939, S. 73)

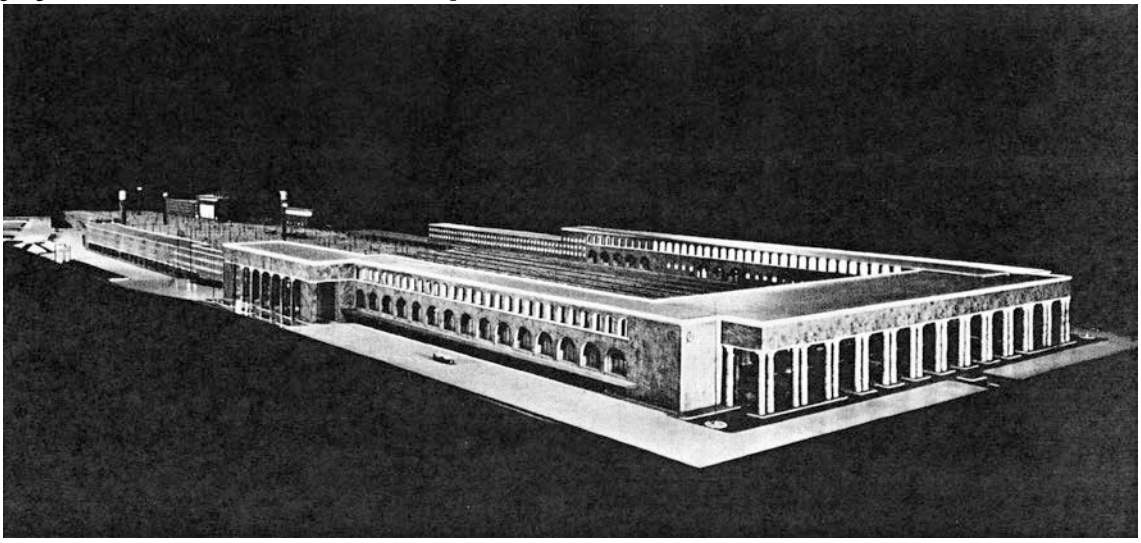


Abb. 1825 Angiolo Mazzoni: Entwurf für den neuen Bahnhof Termini, Rom, 1939. Modellfoto, Ansicht des Eingangsbauwerks an der Piazza dei Cinquecento und des Seiteneingangs an der Via Marsala. (Architettura 1939, S. 74)

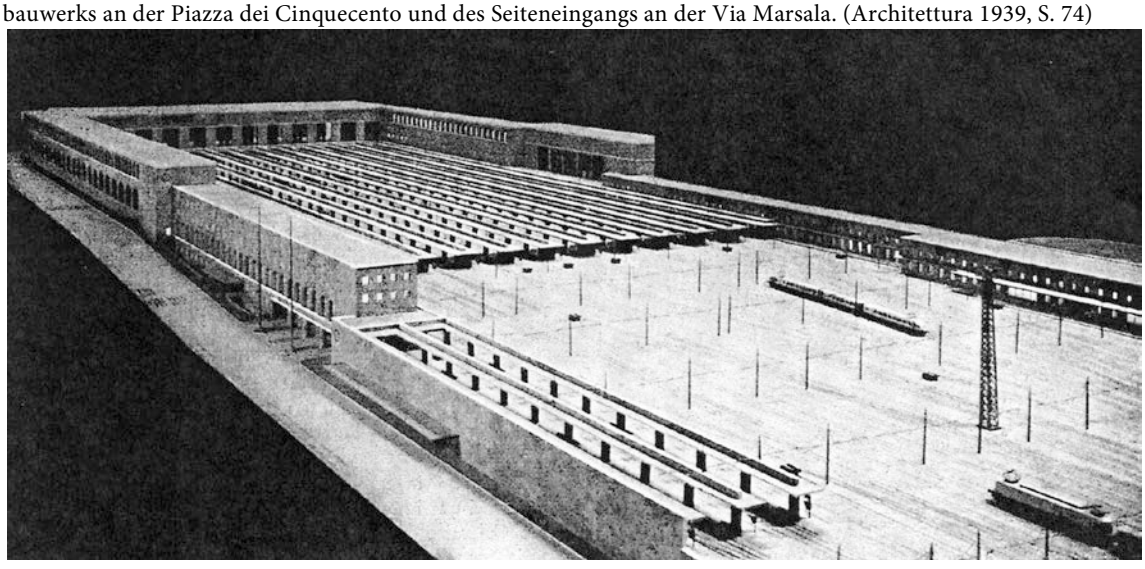


Abb. 1826 Angiolo Mazzoni: Entwurf für den neuen Bahnhof Termini, Rom, 1939. Modellfoto, Ansicht der Bahnsteige vom Viale Principe di Piemonte aus. (Architettura 1939, S. 78)

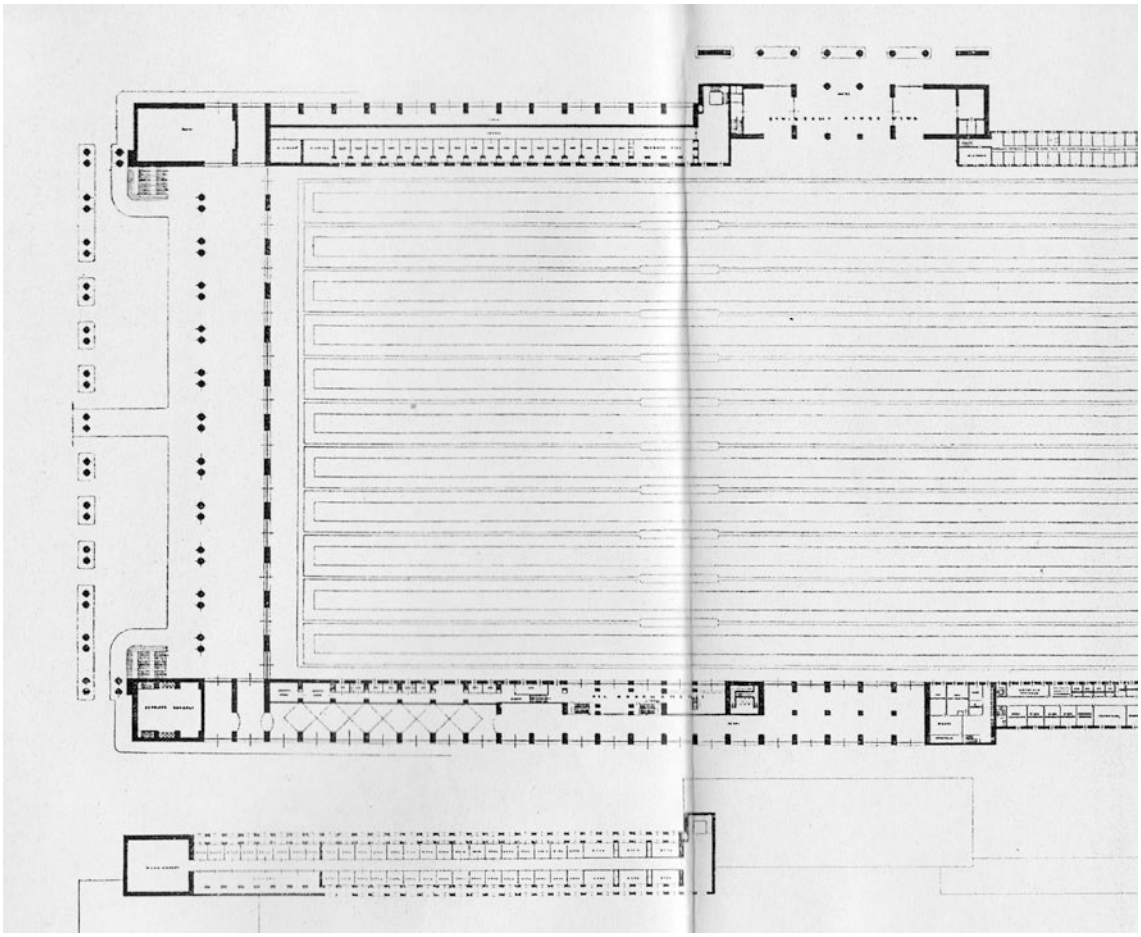


Abb. 1827 Angiolo Mazzoni: Entwurf für den neuen Bahnhof Termini, Rom, 1939. Grundriss Erdgeschoss (Ausschnitt), links das Eingangsbauwerk. (Architettura 1939, S. 76)

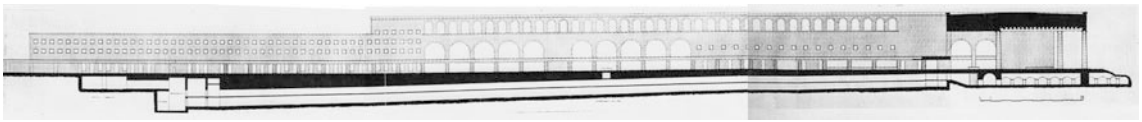


Abb. 1828 Angiolo Mazzoni: Entwurf für den neuen Bahnhof Termini, Rom, 1939. Längsschnitt, rechts unterhalb des Eingangsbauwerks und der Freitreppe ist die Kirche zu sehen. (Architettura 1939, S. 76f.)

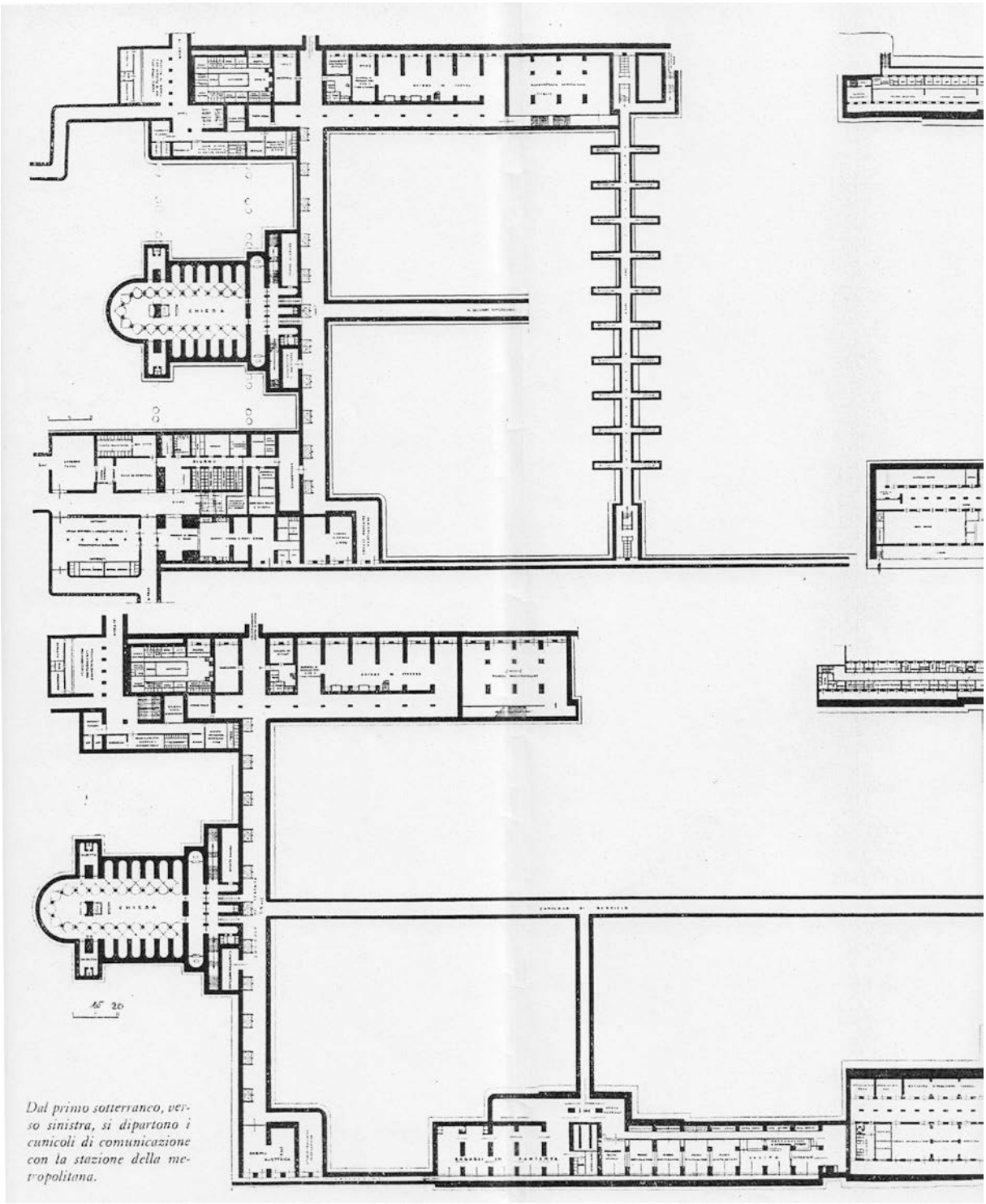


Abb. 1829 Angiolo Mazzoni: Entwurf für den neuen Bahnhof Termini, Rom, 1939. Grundriss der ersten beiden Untergeschosse im Bereich der Serviceeinrichtungen, links der kreuzförmige Grundriss der doppelgeschoßhohen Kirche. (Architettura 1939, S. 80)

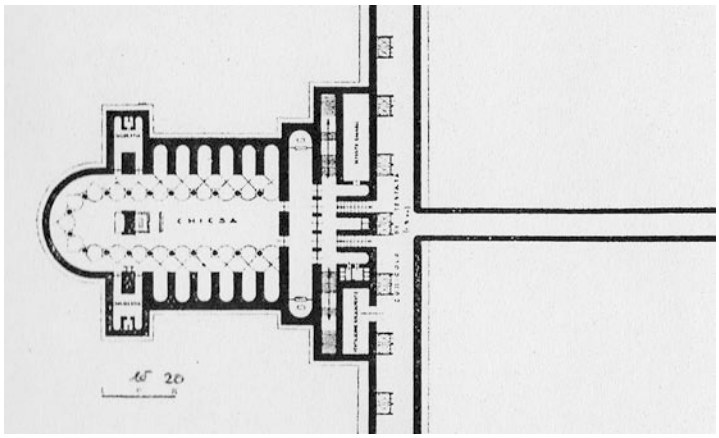


Abb. 1830 Angiolo Mazzoni: Entwurf für den neuen Bahnhof Termini, Rom, 1939. Ausschnitt: Grundriss der Kirche. (Architettura 1939, S. 80)

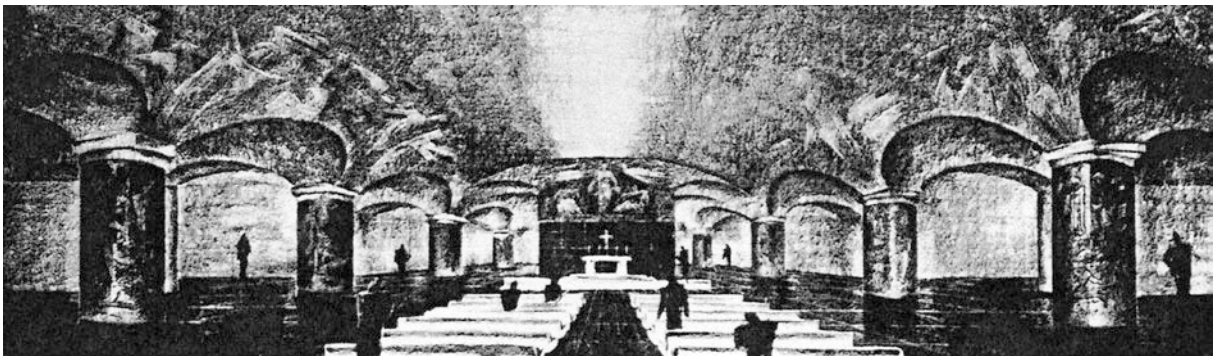


Abb. 1831 Angiolo Mazzoni: Entwurf für den neuen Bahnhof Termini, Rom, 1939. Innenraumperspektive der Kirche. (Architettura 1939, S. 85)



Abb. 1832 Eine Vorstellung der geplanten Mostra Cattolica gibt die Mostra d'arte missionaria in den Vatikanischen Museen, 1938-39. Ansichtskarte eines Ausstellungsraumes. (ACS Rom, EUR)

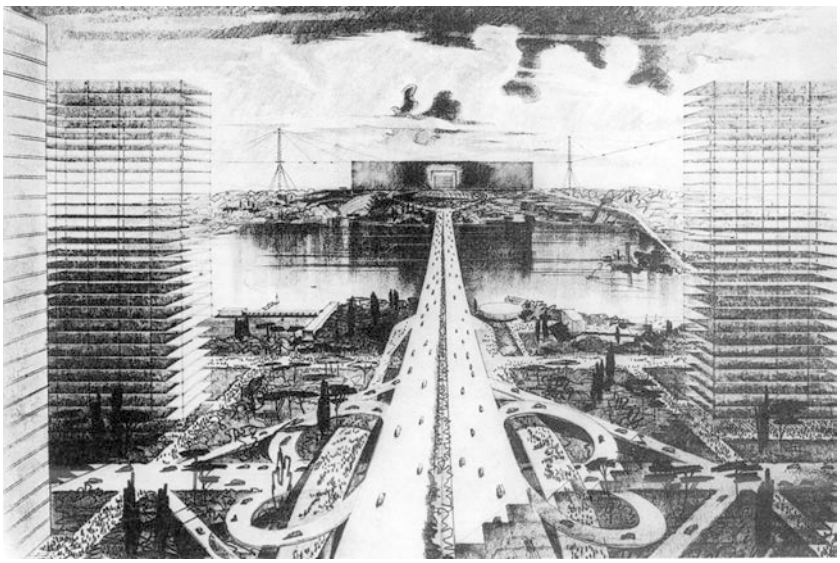


Abb. 1833 Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Ettore Rossi und Luigi Vietti: Erste Studien zur Esposizione Universale di Roma 1941-42 . Perspektive der zentralen Straßenachse, 1937. (Ciucci/Muratore 2004, S. 409)

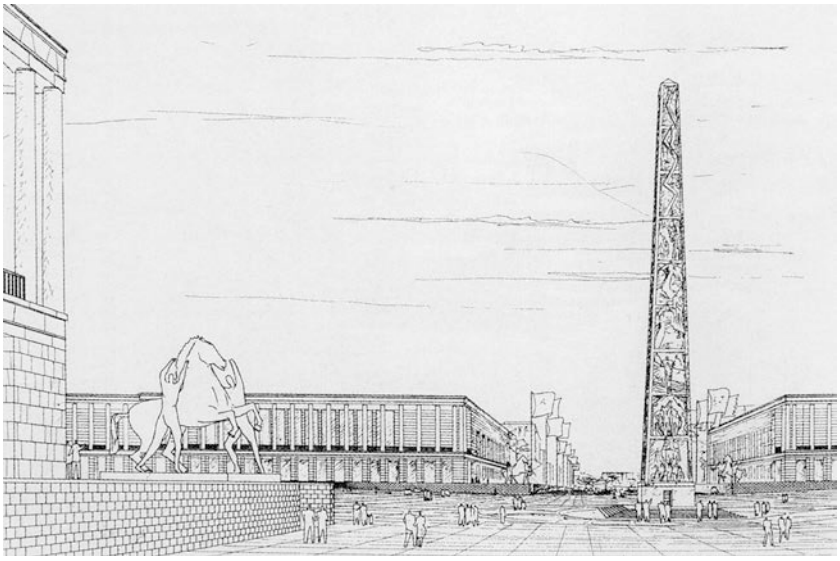


Abb. 1834 Francesco Fariello, Ludovico Quaroni und Saverio Muratori: Piazza Imperiale, E42, Rom (Eur), 1938. (Ciucci/Muratore 2004, S. 409)

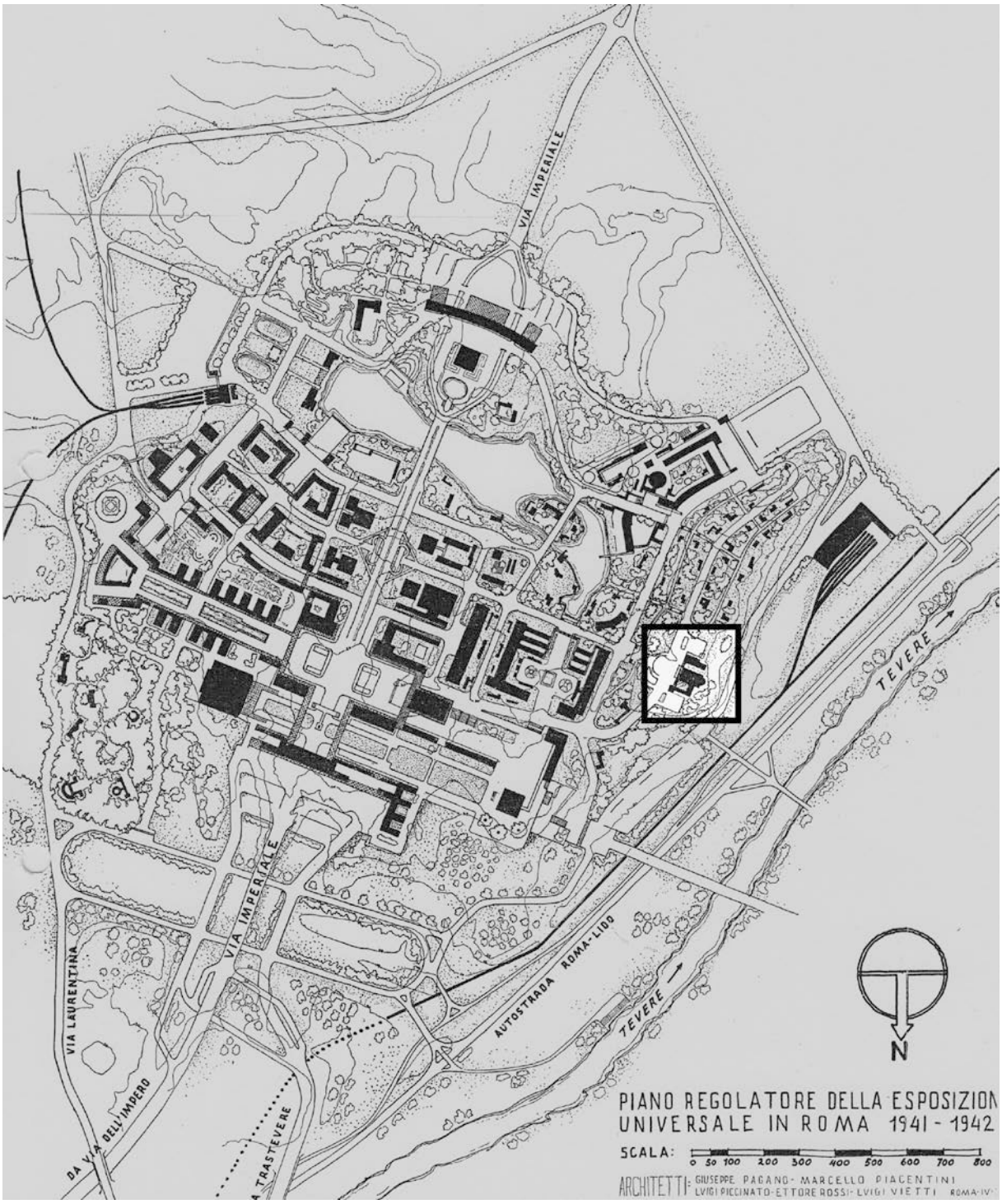


Abb. 1835 Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Ettore Rossi und Luigi Vietti: Piano Regolatore der Esposizione Universale di Roma 1941-42[1]. Lageplan, April 1937. Die Lage der Kirche ist vom Verfasser hervorgehoben. (Architettura 1937, S. 182)

[1] Zu diesem Zeitpunkt ist die Ausstellung noch für das Jahr 1941 geplant.

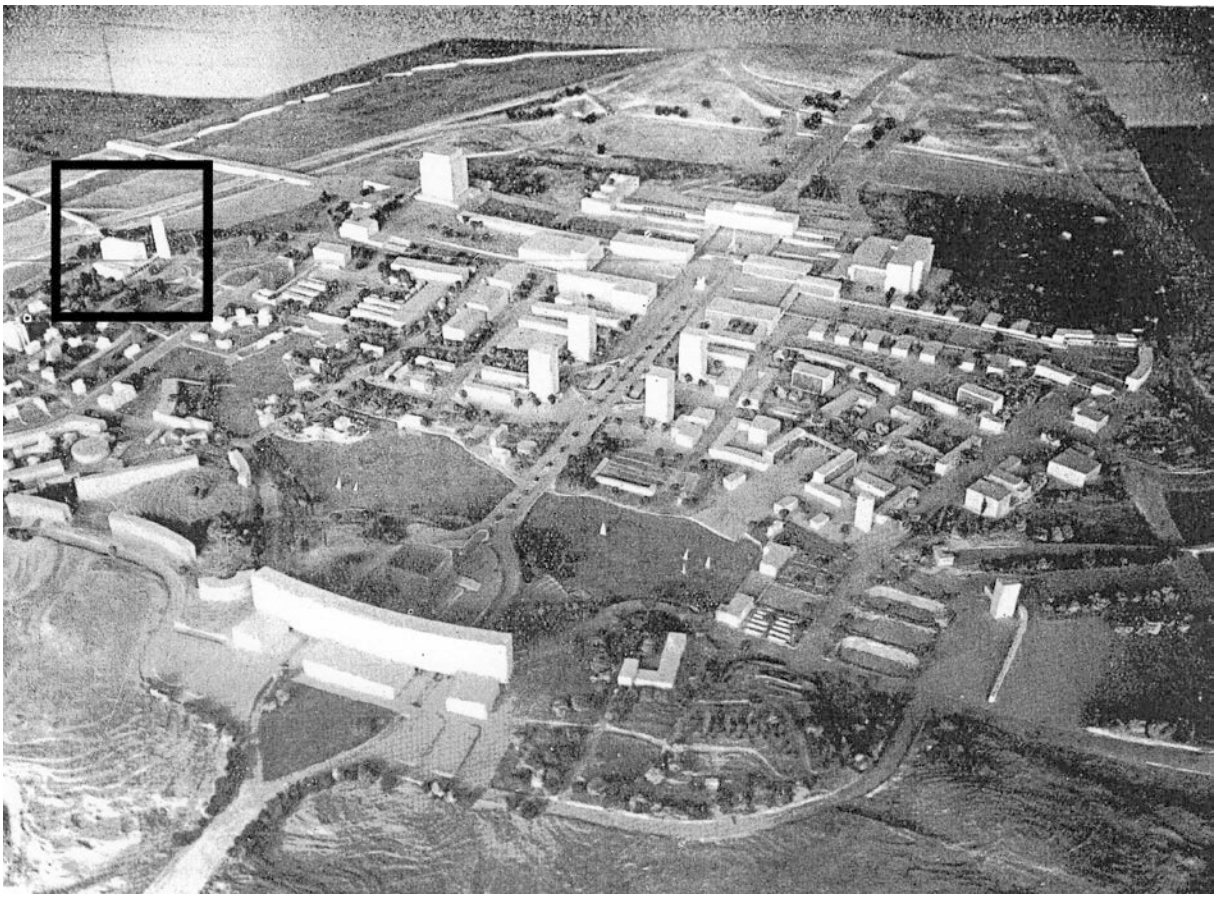


Abb. 1836 Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Ettore Rossi und Luigi Vietti: Esposizione Universale di Roma 1941. Modellfoto, 1937. Die Lage der Kirche ist vom Verfasser hervorgehoben. (Architettura 1937, S. 185)

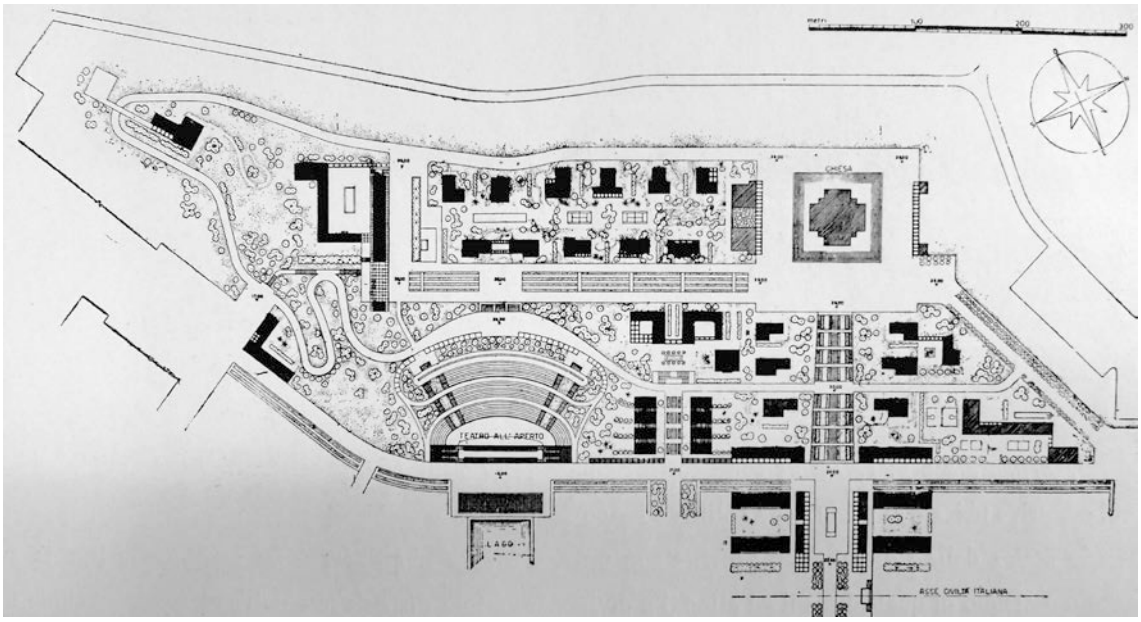


Abb. 1837 Lageplan der Mostra dell'abitazione mit der Kirche SS. Pietro e Paolo und der alleeartigen Treppenrampe, 1939. (Capitolium 1939, S. 383)

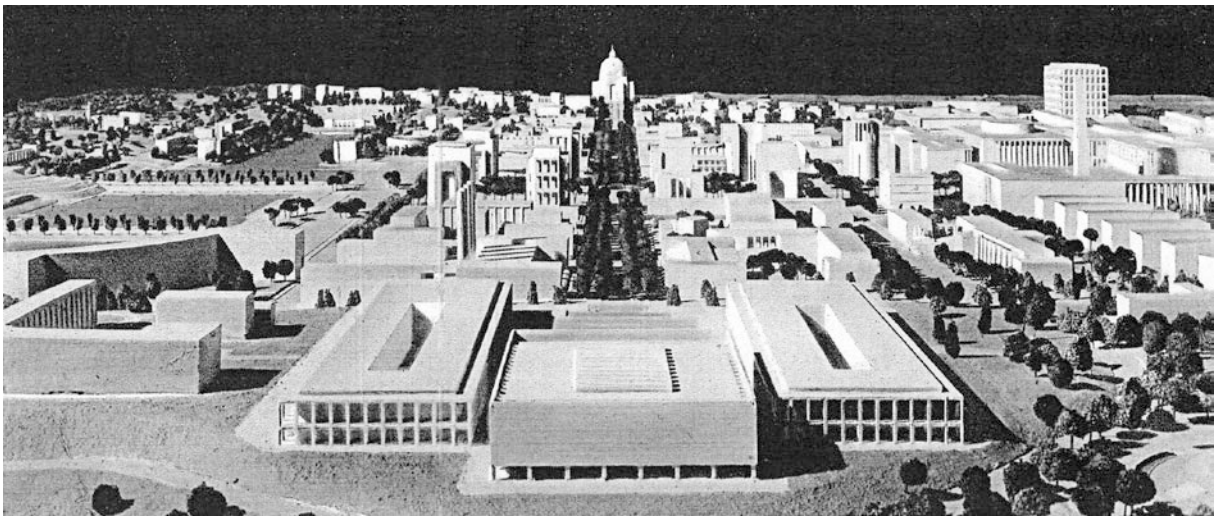


Abb. 1838 Marcello Piacentini und Ufficio Tecnico dell'E42: Esposizione Universale di Roma 1941. Modellfoto, 1939. In der Mittelachse im Bildhintergrund die Kirche SS. Pietro e Paolo. (Civiltà 1940, S. 27)

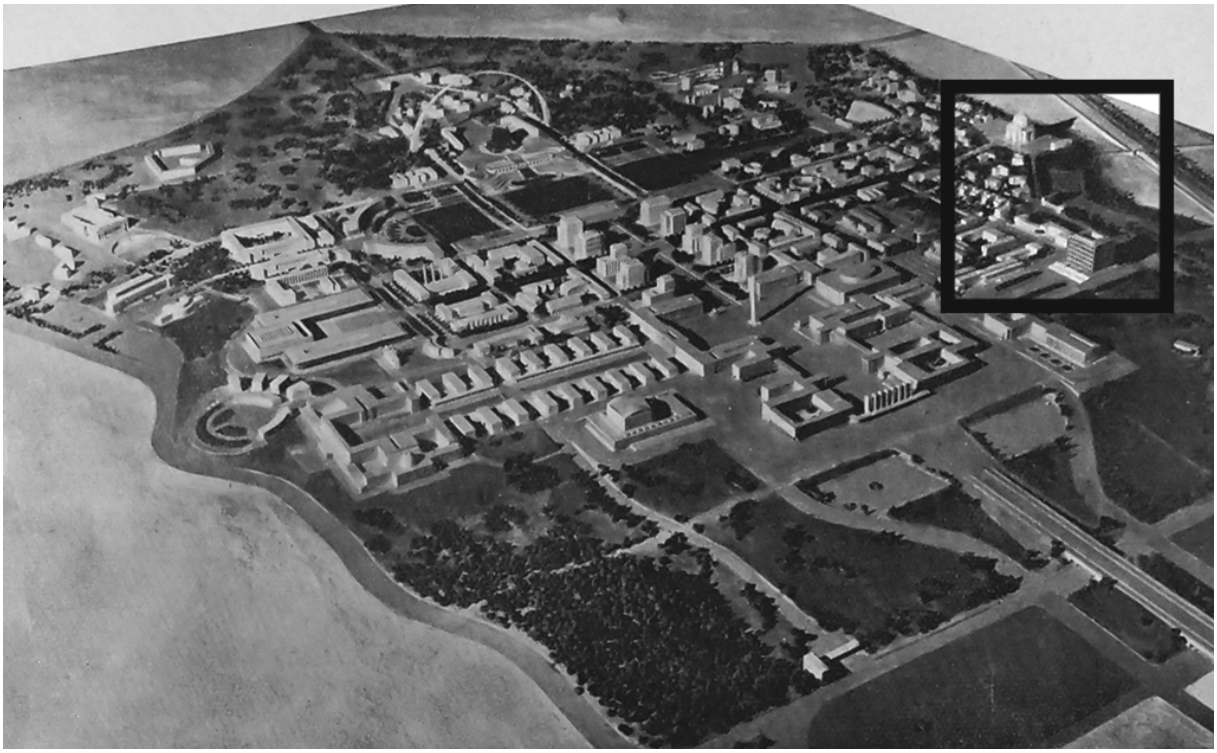


Abb. 1839 Marcello Piacentini und Ufficio Tecnico dell'E42: Esposizione Universale di Roma 1941. Modellfoto, 1939. Die Kirche SS. Pietro e Paolo und der Palazzo della Civiltà wurden vom Verfasser hervorgehoben. (Capitolium 1939, S. 373)

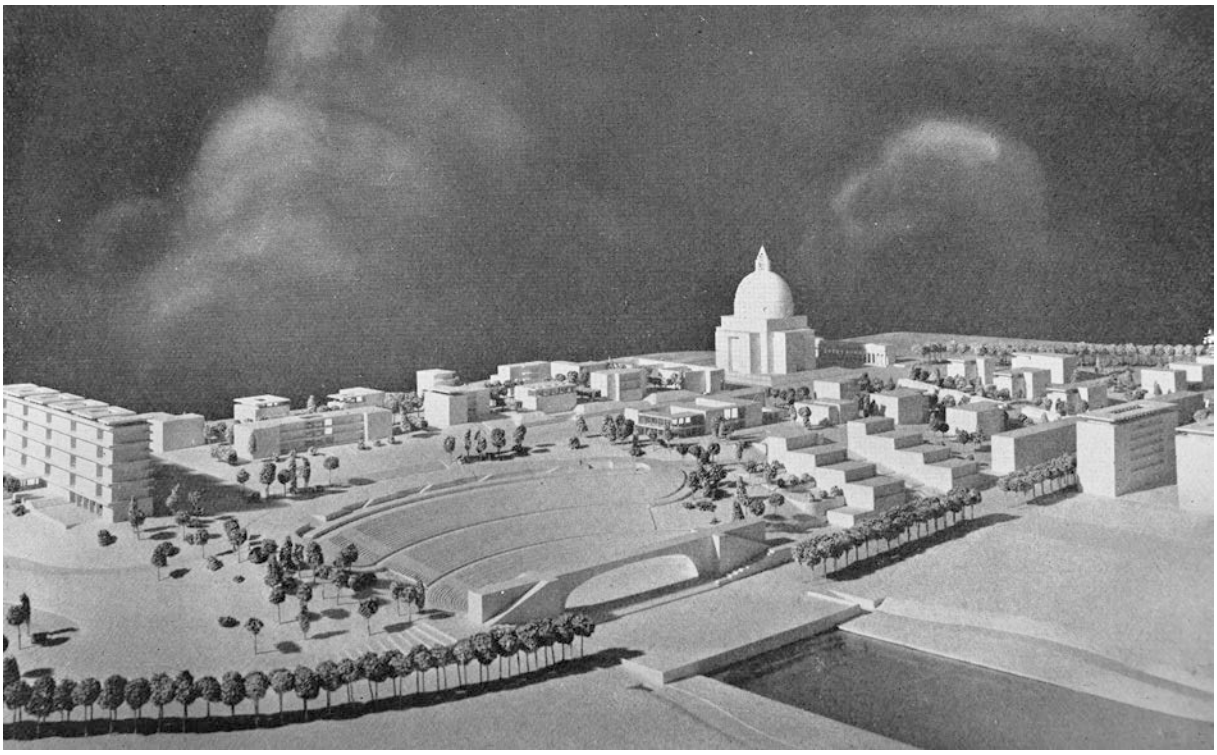


Abb. 1840 Marcello Piacentini und Ufficio Tecnico dell'E42: Esposizione Universale di Roma 1941. Modellfoto, 1939. Überarbeiteter Zustand der Mostra dell'abitazione und des Teatro all'aperto. (Capitolium 14.1939, S. 377)

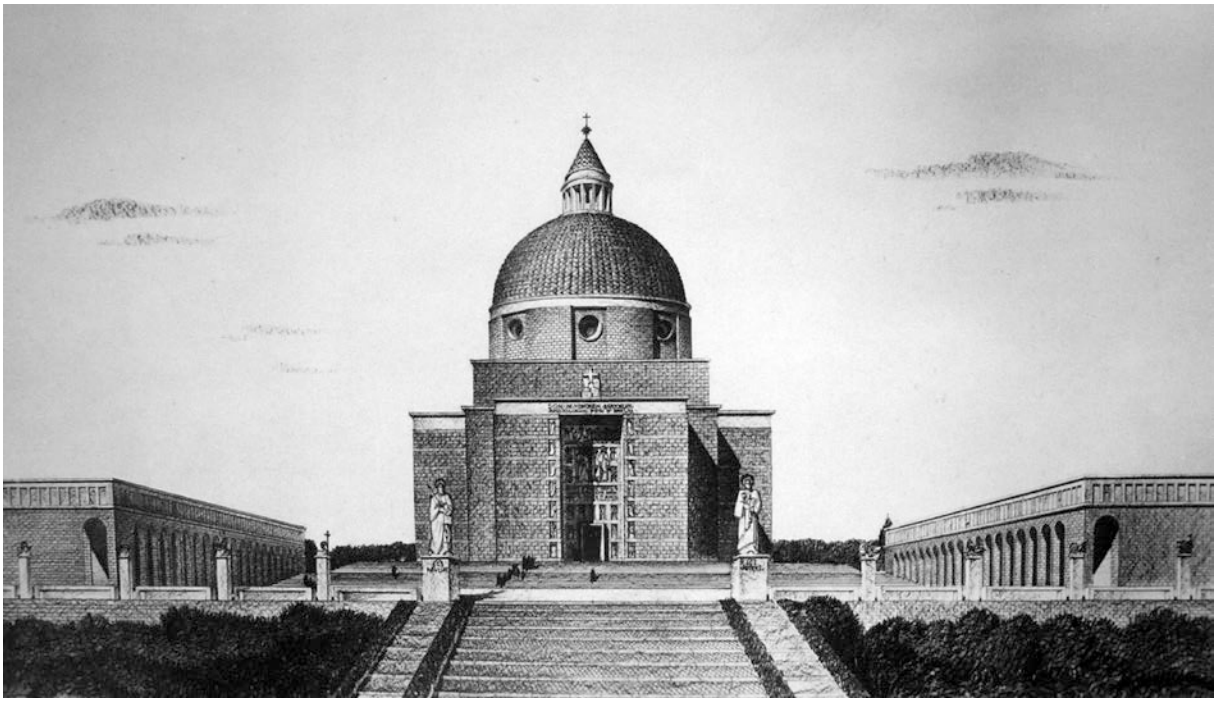


Abb. 1841 Arnaldo Foschini[2]: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Zentralperspektive der Gesamtanlage. (Civiltà 1941, S. 5)

[2] Beteiligt sind außerdem Tullio Rossi, Costantino Vetriani, Alfredo Energici und Sergio Mezzina.

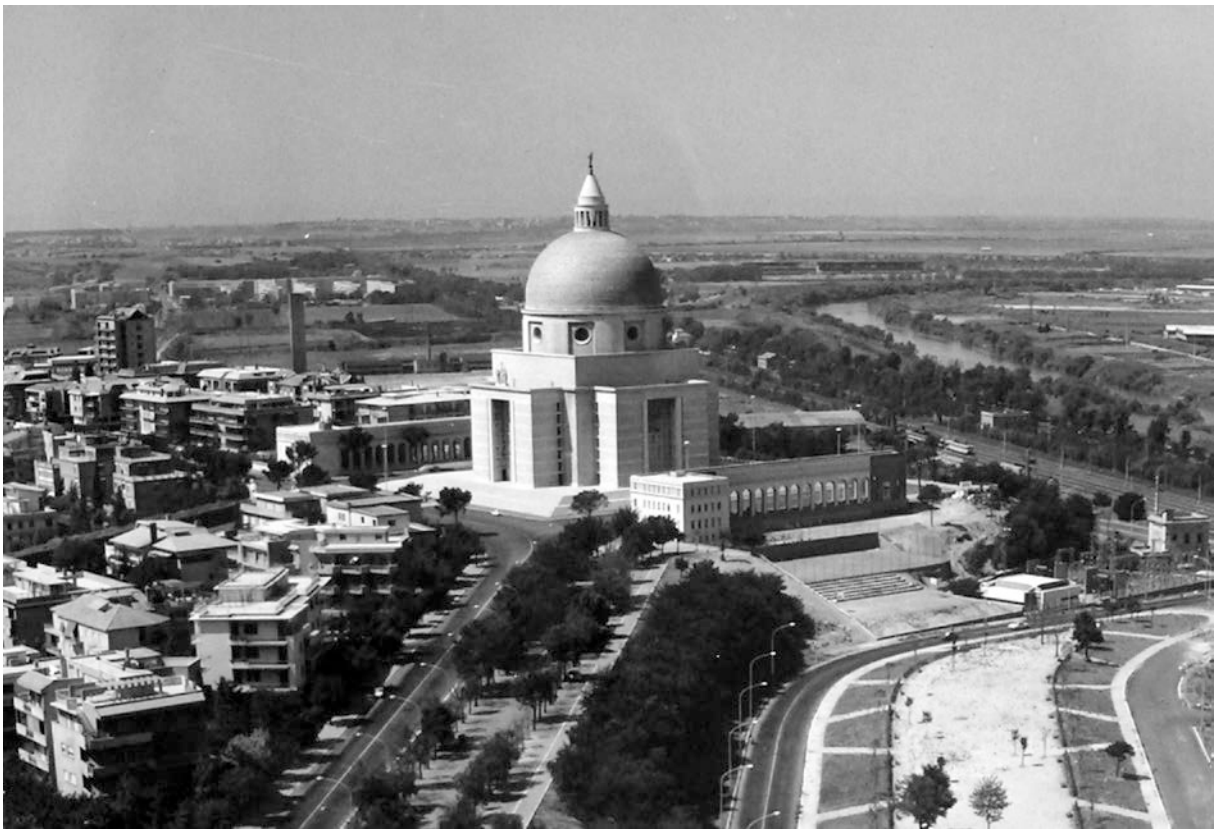


Abb. 1842 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Blick vom Palazzo della Civiltà aus (im Hintergrund ist der Tiber zu sehen). (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Fondo Arnaldo Foschini)

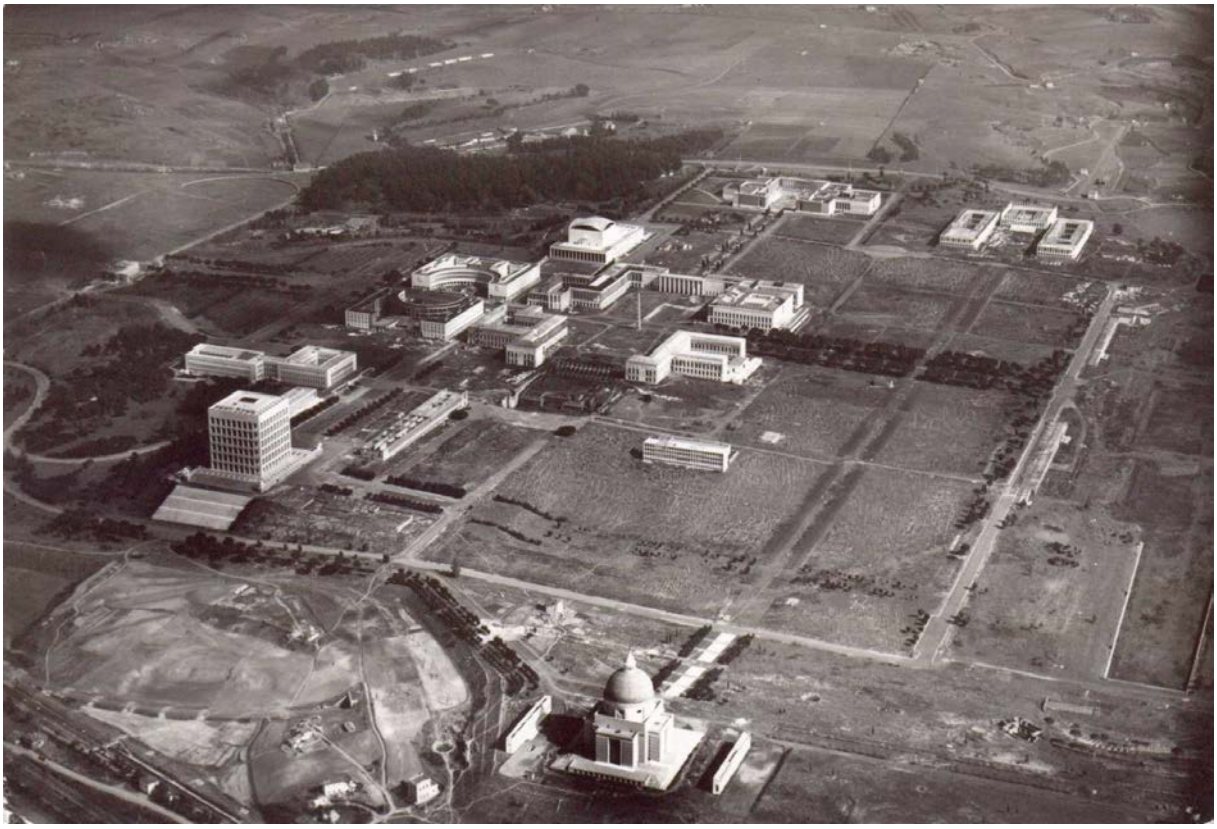


Abb. 1843 Das Gelände des inzwischen in Eur umbenannten Areals der E42 im Jahre 1953. Im Vordergrund ist die Kirche zu sehen, links davon der Palazzo della Civiltà und die in Bau befindliche Achse Viale Civiltà del Lavoro und

die Palazzi INFPS und INAIL sowie der Palazzo Ricevimenti e Congressi und der Palazzo delle Forze Armate. Letzterer liegt in einer Achse mit der Kirche. (Wikipedia, gemeinfrei)



Abb. 1844 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Ansicht vom Viale Europa aus, 1950er Jahre. (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Fondo Arnaldo Foschini)



Abb. 1845 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Ansicht von der Ecke Viale Europa/Viale Tupini aus. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1846 Giuseppe Guerrini, Ernesto La Padula und Mario Romano: Palazzo della Civiltà del Lavoro (heute Palazzo della Civiltà Italiana), E42, Rom (Eur), 1937-53. Ansicht vom Viale Romolo Murri aus. (Luigi Monzo, 2009)



Abb. 1847 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Ansicht von der Via Eufrate aus. (Luigi Monzo, 2009)

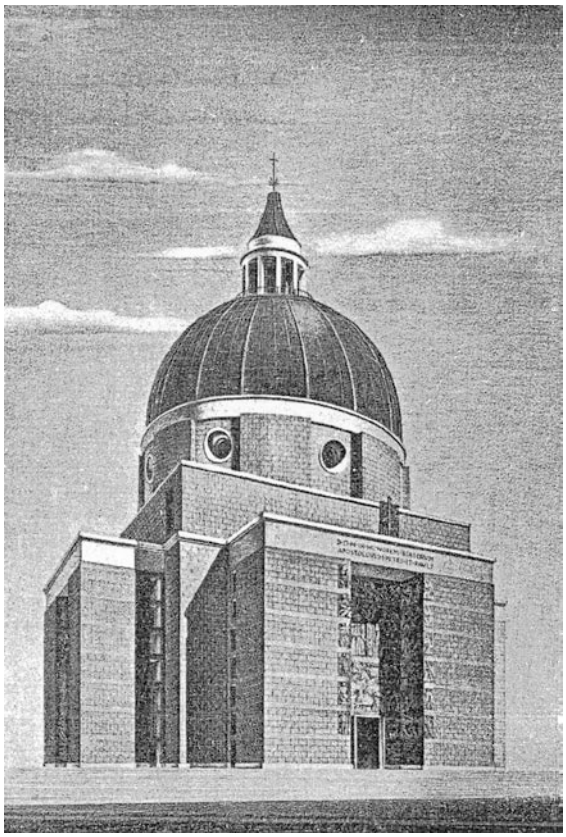


Abb. 1848 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Perspektivische Ansicht, 1938. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 813)

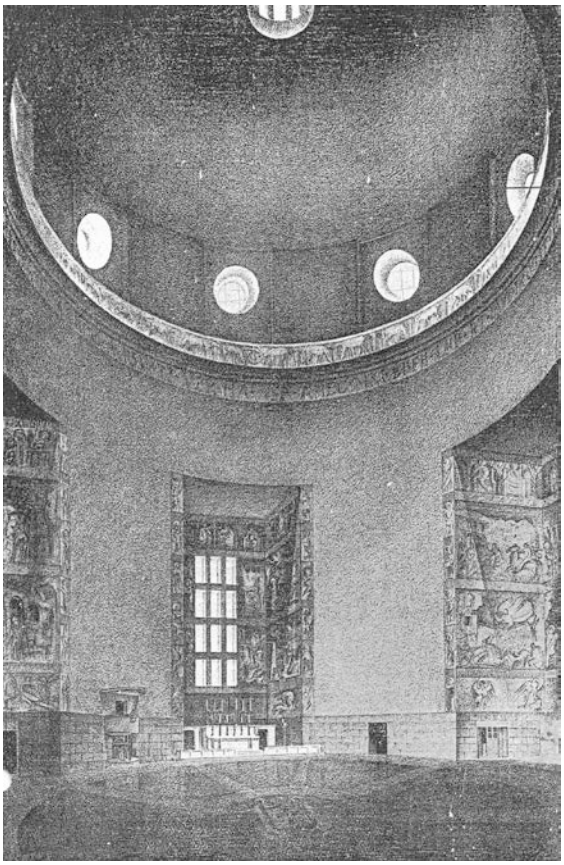


Abb. 1849 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Innenraumperspektive, 1938. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 812)

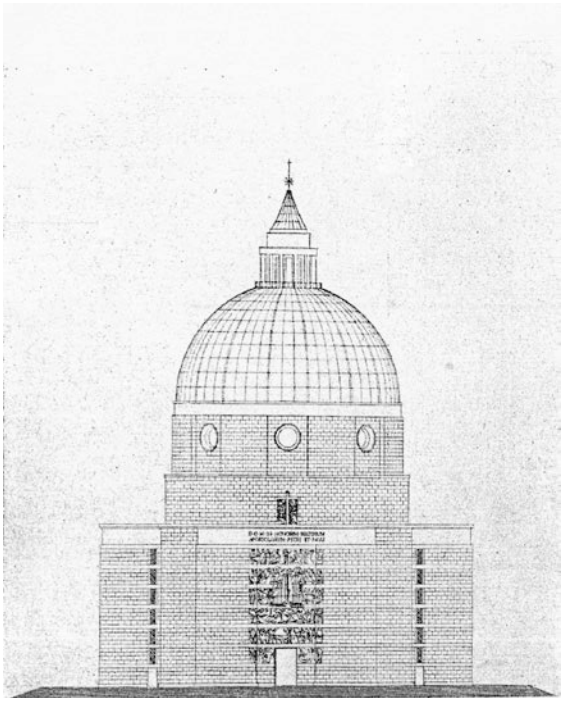


Abb. 1850 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Fassade, 1938. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 813)

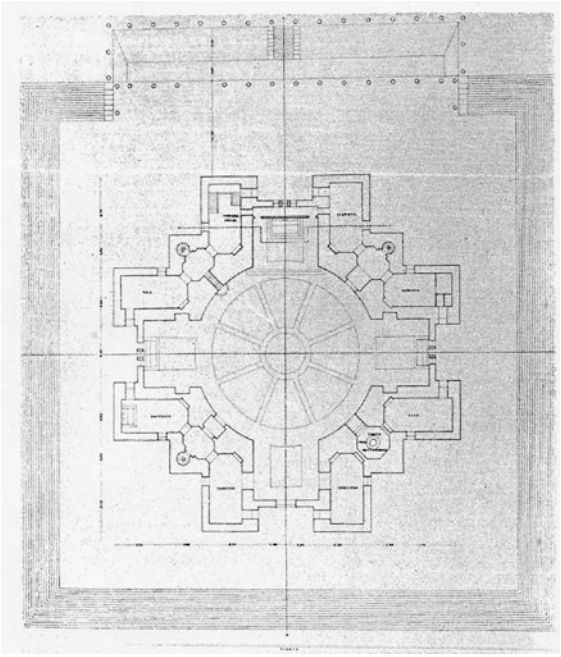


Abb. 1851 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Grundriss, 1938. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 813)

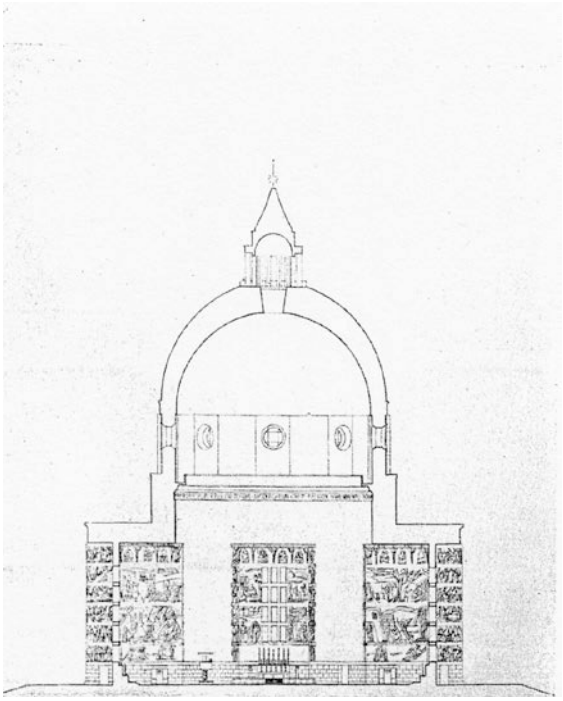


Abb. 1852 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Querschnitt, 1938. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 813)

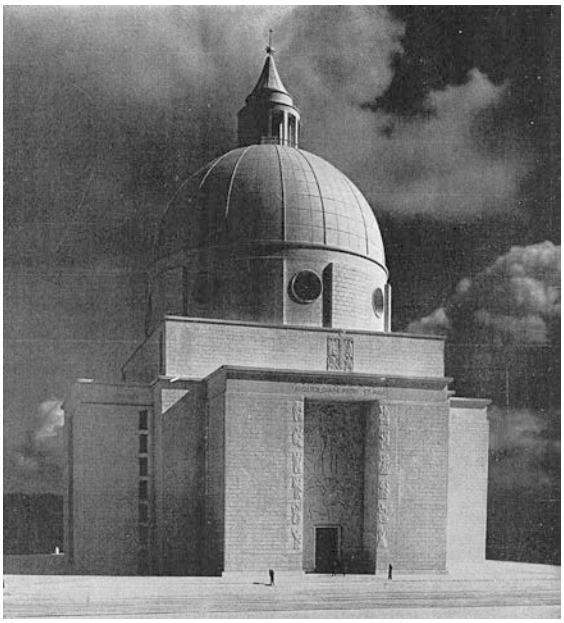


Abb. 1853 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Modellfoto, 1938. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 811)

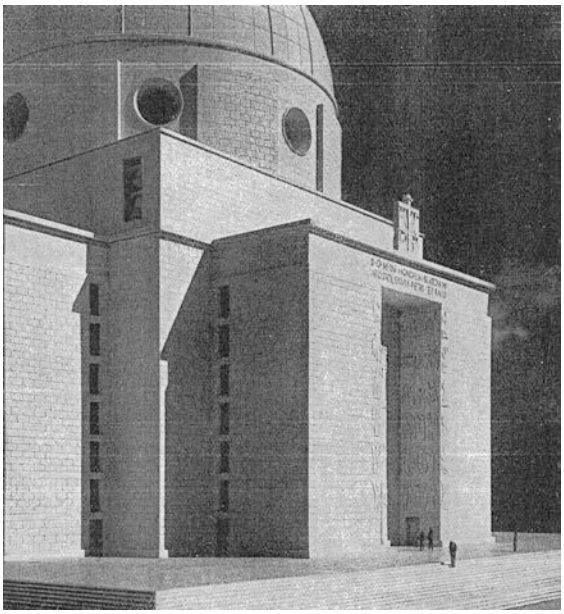


Abb. 1854 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Detailansicht des Modells, 1938. (Architettura 1938, Sonderheft E42, S. 814)



IL SECOLO d'Italia

NEL COMPLESSO DELL' E. 42

LA CHIESA DELL'ARCHITETTO FOSCHINI RIAFFERMA LA TRADIZIONE UMANISTICA

La chiesa dei Santi Pietro e Paolo

Abb. 1855 Il Secolo d'Italia, 1938: „Die Kirche des Architekten Foschini bestätigt die humanistische Tradition". (Il Secolo d'Italia, 29. Juni 1951)

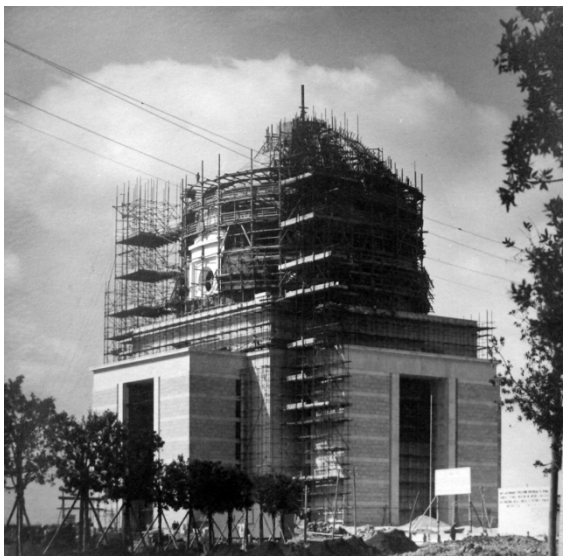


Abb. 1856 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Baustelle, 1940er Jahre. (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Fondo Arnaldo Foschini)

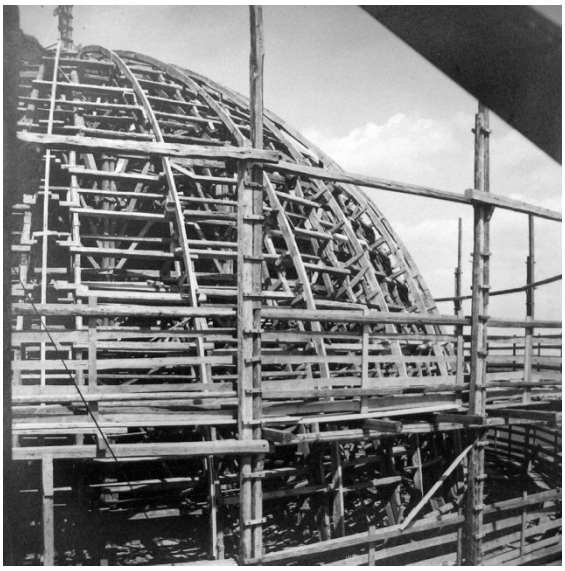


Abb. 1857 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Baustelle, 1940er Jahre. Kuppelkonstruktion. (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Fondo Arnaldo Foschini)



Abb. 1858 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Außenbau mit den flankierenden Statuen der Heiligen, 1950er Jahre. (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Fondo Arnaldo Foschini)



Abb. 1859 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Ansicht vom Piazzale dei SS. Pietro e Paolo aus, 1950er Jahre. (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Fondo Arnaldo Foschini)



Abb. 1860 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Blick in die Kuppel, 1950er Jahre. (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Fondo Arnaldo Foschini)



Abb. 1861 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Blick in den Kirchenraum von der Balustrade aus, 1950er Jahre. (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Fondo Arnaldo Foschini)



Abb. 1862 Arnaldo Foschini: Klosterkirche S. Maria Incoronata, Foggia, 1928. (Gresleri 2007, S. 138)

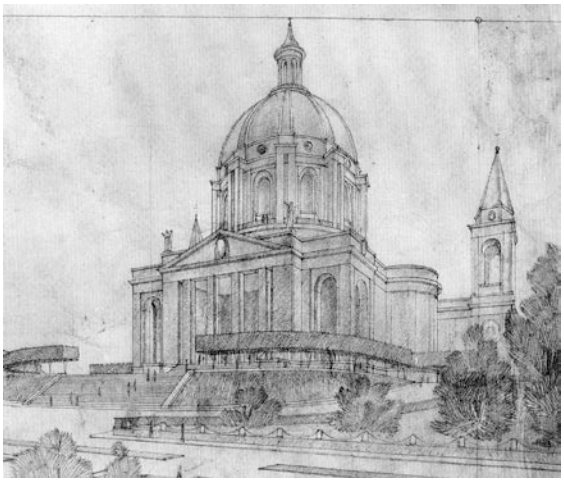


Abb. 1863 Cesare Bazzani: Kathedrale S. Giorgio, Addis Abeba (Äthiopien), 1937. (Giorgini/Tocchi, S. 74)



Abb. 1864 Brenno Del Giudice und Guido Cadorin: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (2. Durchgang), 1931. (Architettura 1932, S. 69)



Abb. 1865 Luigi Carlo Daneri: Kathedrale von La Spezia. Wettbewerbsbeitrag (1. Durchgang), 1929. (Architettura e arti decorative, 1929-30, S. 390)



Abb. 1866 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Ansicht vom Viale dei SS. Pietro e Paolo aus, 1990er Jahre. (Broschüre der Pfarrei Pietro e Paolo, S. 19)

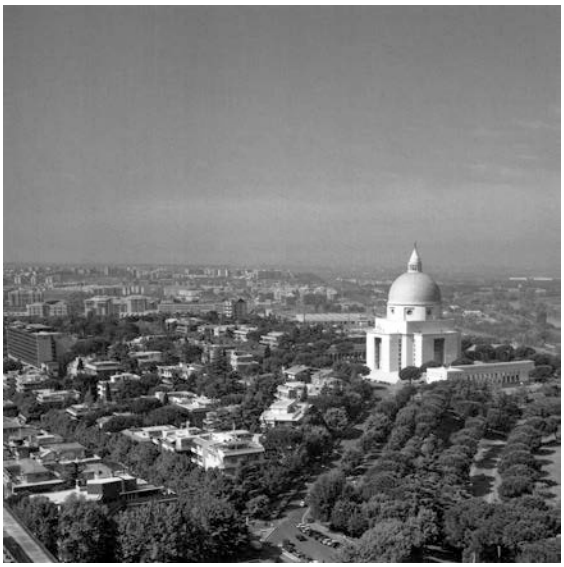


Abb. 1867 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Blick vom Palazzo della Civiltà aus, 1990er Jahre. (Broschüre der Pfarrei Pietro e Paolo, S. 13)

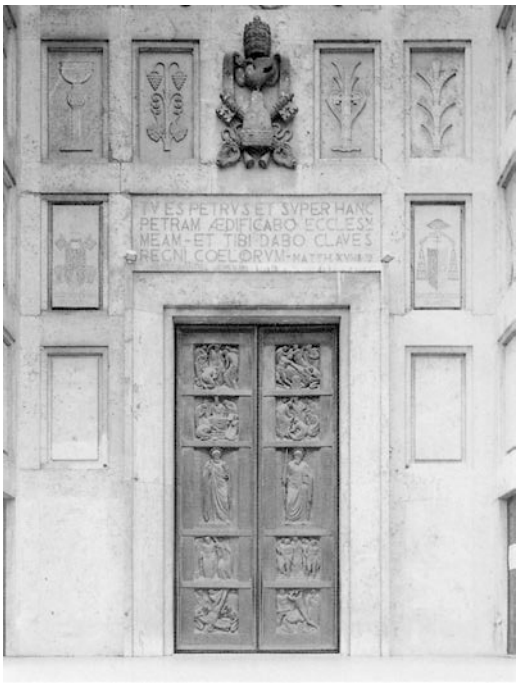


Abb. 1868 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Detail des Hauptportals, 1990er Jahre. (Broschüre der Pfarrei Pietro e Paolo, S. 9)



Abb. 1869 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Hauptraum. (Luigi Monzo, 2009)

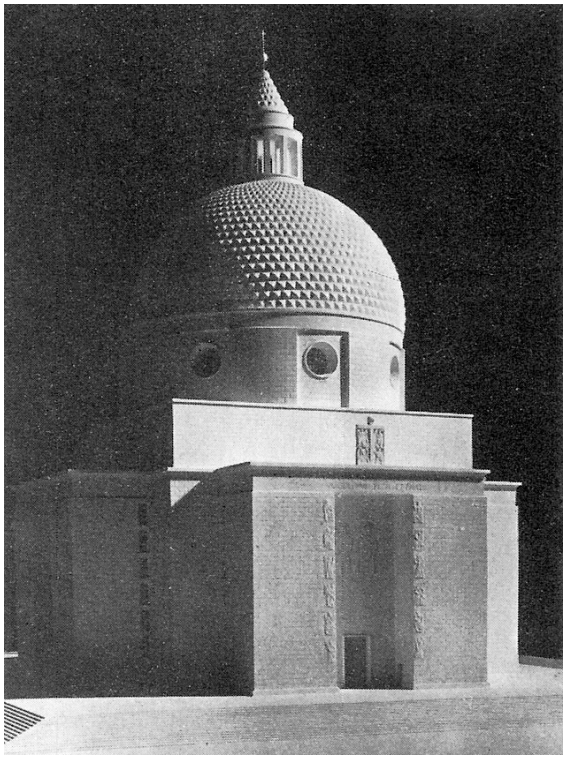


Abb. 1870 Arnaldo Foschini: SS. Pietro e Paolo, E42, Rom (Eur), 1937-43/47-59. Modellfoto der Variante mit bossierter Kuppeleindeckung, o.J. (Utopia e Scenario 1987 II, S. 443)

15. Exkurs I: Italienischer Kirchenbau nach dem Zweiten Weltkrieg



Abb. 1871 Ugo Zanchetta: S. Leonardo Murialdo, Mailand, 1955. (Archiv der Pfarrei)



Abb. 1872 Giovanni Michelucci: S. Giovanni Battista, Autobahnkirche an der A1 (Autostrada del Sole), Campi Bisenzio (FI), 1959-66. (UNBCE 2001, S. 66)



Abb. 1873 Giuseppe Vaccaro: Chiesa del Cuore Immacolato di Maria, Borgo Panigale (BO), 1950-55. (UNBCE 2001, S. 55)



Abb. 1874 Angelo Mangiarotti und Bruno Morassutti: Nostra Signora della Misericordia, Baranzate (MI), 1956-57. (UNBCE 2001, S. 56)

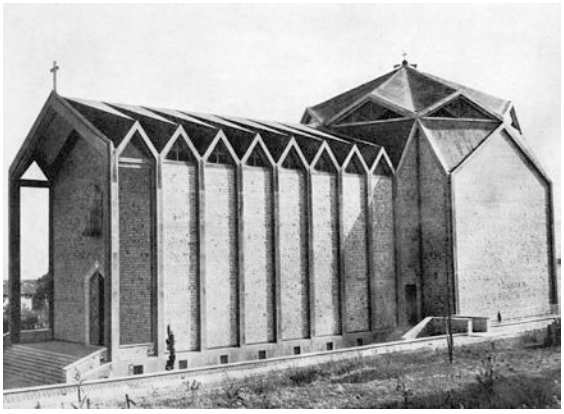


Abb. 1875 Alberto Betti: Chiesa della Beata Vergine del SS. Rosario, Falconara del Marittima (AN), 1951-58. (MLLPP 1959, S. 15)



Abb. 1876 Lando Bartoli: SS. Gervasio e Protasio, Florenz, 1952-57. (MLLPP 1959, S. 83)

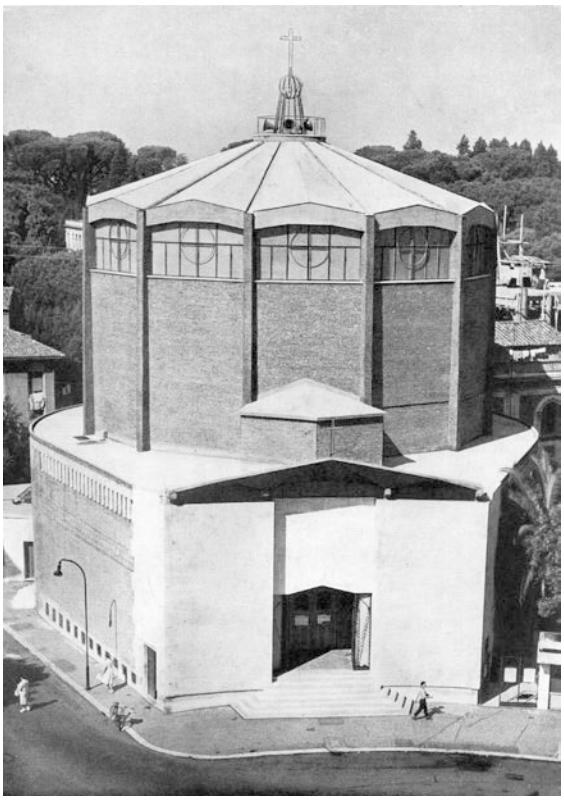


Abb. 1877 Alberto Tonelli: Sette Santi Fondatori, Rom, 1955-56. (MLLPP 1959, S. 170)

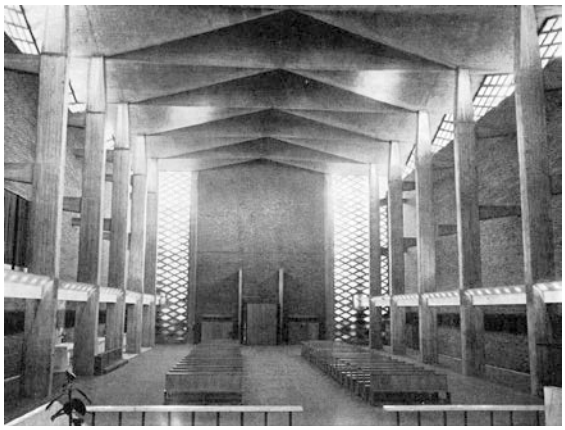


Abb. 1878 Lucio und Vincenzo Passarelli: S. Luca Evangelista, Rom, 1955-58. (MLLPP 1959, S. 179)

16. Exkurs II: Kirchenbau im Dritten Reich / St. Canisius in Augsburg



Abb. 1879 Albert Boßlet: Benediktinerabtei Münsterschwarzach bei Würzburg, 1935-38. (Stock 2006, S. 20)



Abb. 1880 Curt Steinberg: Martin-Luther-Gedächtniskirche, Berlin-Mariendorf , 1930-35. (Endlich/Geyler/Rossié 2008, S. 25)

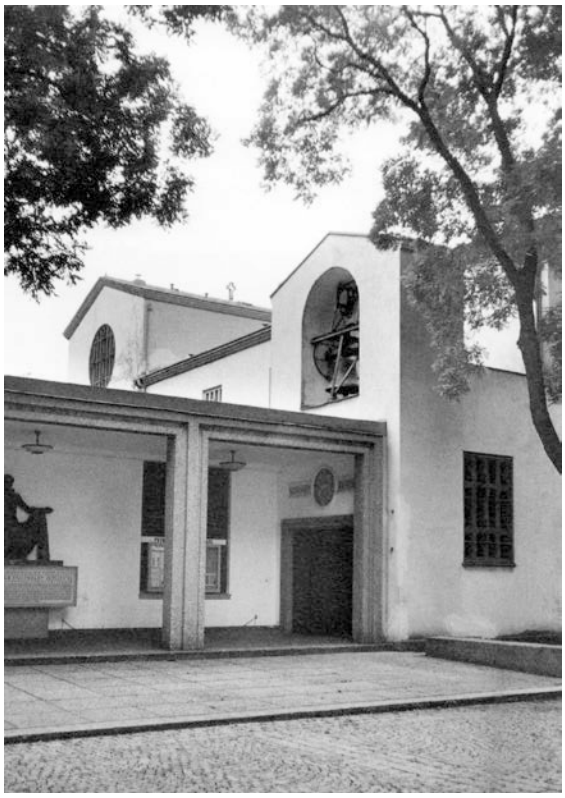


Abb. 1881 Clemens Holzmeister: Christkönigskirche (auch Seipel-Dollfuß-Kirche), Wien, 1933-34. (Stock 2006, S. 21)

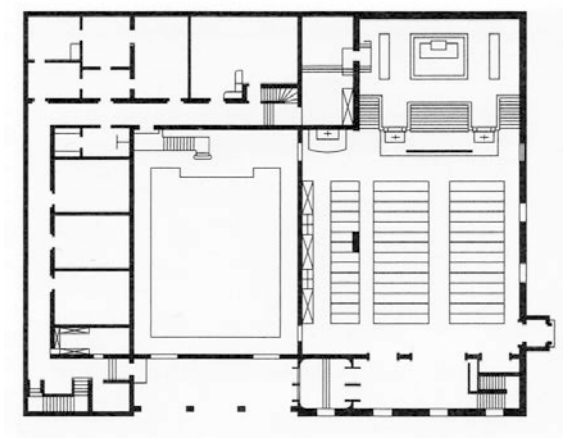


Abb. 1882 Clemens Holzmeister: Christkönigskirche (auch Seipel-Dollfuß-Kirche), Wien, 1933-34. Grundriss. (Stock 2006, S. 21)



Abb. 1883 Fritz Kempf: St. Petrus Canisius, Augsburg-Hochfeld, 1932. Wettbewerbsbeitrag, 4. Preis. (Herdegen 2004, S. 4)



Abb. 1884 Karl Wach und Heinrich Rosskotten: Evangelische Matthäikirche, Düsseldorf, 1930-31. (Jörg Wiegels, 2009, Wikipedia)



Abb. 1885 Fritz Kempf: St. Petrus Canisius, Augsburg-Hochfeld, 1932-34. Ansicht von der Hochfeldstraße aus. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1886 Fritz Kempf: St. Petrus Canisius, Augsburg-Hochfeld, 1932-34. Fassade. (Luigi Monzo, 2012)



Abb. 1887 Fritz Kempf: St. Petrus Canisius, Augsburg-Hochfeld, 1932-34. Innenraum. (Luigi Monzo, 2012)

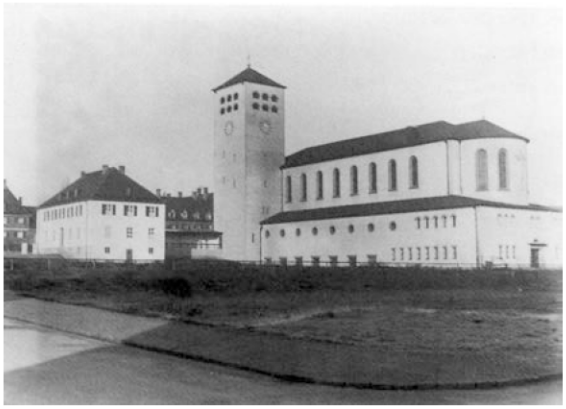


Abb. 1888 Fritz Kempf: St. Petrus Canisius, Augsburg-Hochfeld, 1932-34. Ansicht von der Bauernfeindstraße aus. (Endlich/Geyler/Rossié 2008, S. 56)

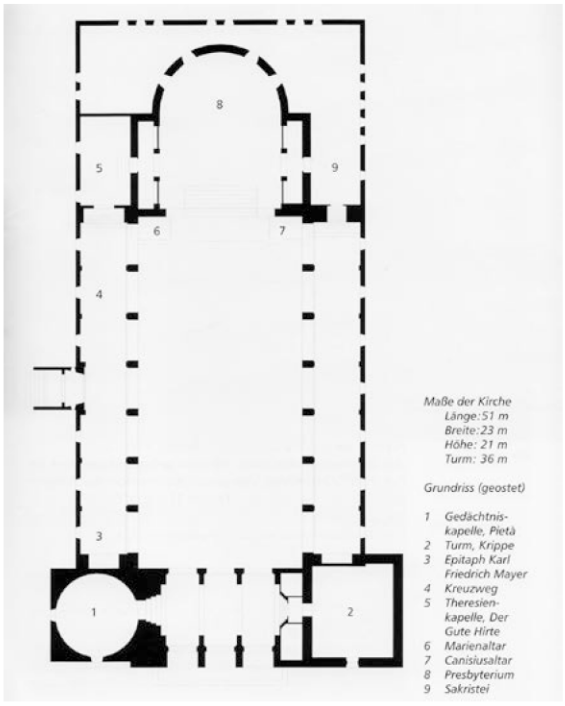


Abb. 1889 Fritz Kempf: St. Petrus Canisius, Augsburg-Hochfeld, 1932-34. Grundriss. (Roll 2004, S. 33)



Abb. 1890 Fritz Kempf: St. Petrus Canisius, Augsburg-Hochfeld, 1932-34. Westansicht. (Roll 2004, S. 22)



Abb. 1891 Fritz Kempf: St. Petrus Canisius, Augsburg-Hochfeld, 1932-34. Innenraum. (Roll 2004, S. 18+19)



Abb. 1892 Otho Orlando Kurz und Eduard Herbert: St. Sebastian, München, 1928-29. (CineAmigo, 2012, Wikipedia)