

3.0. Die Wurzeln der Architektur des Dopoguerra: Razionalismo, Architettura Organica und Accademismo

Nachfolgend soll eine tabellarische Zusammenstellung der drei Strömungen, die für die unmittelbare Nachkriegszeit von Bedeutung sind, die unterschiedlichen Architekturauffassungen anhand von wesentlichen Einzelaspekten herausstellen.

3.0.1. Vom M.I.A.R. (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) zum M.S.A. (Movimento Studi per l'Architettura)

Tafel 5: Chronologische Entwicklung des Razionalismo:

<p>1926/27</p>	<p>Zusammenschluss von sieben jungen Architekturabsolventen der Hochschule in Mailand unter dem Namen Gruppo 7¹ und Gründung der italienischen Architektur- Bewegung 'Architettura Razionale'² Manifest des italienischen Rationalismus in vier Schriften (4 note) mit dem Titel 'Architektur und eine neue Epoche der Klassik (Architettura e Una nuova epoca arcaica) veröffentlicht in der Zeitschrift 'La Rassegna Italiana' zwischen Dezember 1926 und Mai 1927</p>	<p>Gründungsmitglieder: Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava und Giuseppe Terragni</p>
<p>1928</p>	<p>Umbenennung der Bewegung in M.A.R. Movimento Architettura Razionale (Bewegung der rationalen Architektur)</p>	
<p>1930</p>	<p>Umbenennung der Bewegung in M.I.A.R. Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (Italienische Bewegung für die rationale Architektur)</p>	

¹ Die Gruppo 7 steht dabei für ein Bündnis faschistischer Architekten, wichtig erscheint daher, das klare Miteinbeziehen des faschistischen Regimes in die Programmatik der Gruppo 7 herauszustellen: „Die 'Gruppe 7' blieb zwar vom hegemonialen Rahmen der faschistischen Gesellschaftsorganisation relativ unabhängig, verstand sich aber um so mehr als Avantgarde faschistischen Denkens in der Architektur, forderte strenge ideologische Kontrolle und formulierte ein Kampfprogramm, das Allgemeingültigkeit in Anspruch nahm, die Autorität des Faschismus voraussetzte und alle Andersdenkenden mittels eines Selektionsprozesses zur Marginalität herabzumindern wünschte.“
Pfammatter, Ueli: „Casa del Fascio“ - ein Bau der Moderne? in: Bauwelt 1986, Heft 41/42, S.1560

² Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf ein im Verhältnis zum übrigen Europa verspätetes Entstehen des Razionalismo: So entsteht beispielsweise bereits 1924 das Haus Schröder in Utrecht von Gerrit Thomas Rietveld, 1925/26 werden die Bauhausgebäude in Dessau von Walter Gropius fertiggestellt.
vgl. Joedicke, Jürgen: Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1990, S.12: Die erste Epoche der modernen Architektur 1917-1929

1945	Umbenennung der Bewegung in M.S.A. Movimento Studi per l'Architettura (Bewegung für architektonische Studien)	
------	--	--

Bezeichnend erscheinen vor dem Hintergrund der politischen Entwicklungen und deren Auswirkungen auf die italienische Architektur die mehrmaligen Umbenennungen der 'Architettura Razionale': Aus dem klaren Bekenntnis zur rationalistischen Architektur M.A.R. (Movimento Architettura Razionale) von 1928 wird 1930, im Streben nach einem adäquaten Zuspruch durch das faschistische Regime, das nationale Element, - die *italianità* -, herausgestellt (M.I.A.R.). Die 'italienische' Bewegung der rationalen Architektur wird so zu einer offenkundigen Emphase der nationalen Komponente des *Razionalismo*³.

Die Orientierungslosigkeit und die innere Krise der rationalistischen Bewegung in der unmittelbaren Nachkriegszeit dokumentiert die 1945 vollzogene Umbenennung in das M.S.A. (Movimento Studi per l'Architettura), einer äußerst neutral gehaltenen Formulierung, die als Überbegriff sowohl nationalistische Tendenzen außen vor lässt, als auch sämtliche rationalen Leitbilder und jegliche in den vier Schriften enthaltenen Grundsätze verwässert und sich damit im Grunde nach allen Seiten offen gibt. Das M.S.A. formuliert folgende neue Zielsetzungen: „Die Bewegung wird initiiert von einer Gruppe von Architekten, die sich zu einer gemeinsamen Orientierung auf ihrem Arbeitsgebiet und in der Art und Weise, die Organisationsformen der Gesellschaft zu begreifen, bekennt. Diese gemeinsame Orientierung, die in Werken, Studien und der Zugehörigkeit der Mitglieder der Gruppe zu den lebendigen Strömungen der zeitgenössischen Architektur zum Ausdruck kommt, wird die vitale und einigende Kraft der Bewegung sein. Die Gruppe verpflichtet sich daher, diese immer genauer zu bestimmen und sie konstant im Bewusstsein zu behalten. [...] Ziele der Bewegung: Die Bewegung nimmt sich vor:

- a) die Aktivitäten ihrer Mitglieder sowohl im Bereich der vorbereitenden Studien, der Forschung und Dokumentation als auch bei den Studien, in denen es um die Erkenntnis, Lösung und Projektierung geht, zu koordinieren und die verschiedenen Probleme der Architektur in ein Verhältnis zu den dringendsten Notwendigkeiten des sozialen Lebens zu setzen;
- b) Publikationen zu den abgeschlossenen Studien herauszugeben und mit allen geeigneten Mitteln (Zeitungen, Film, Radio, Konferenzen, Ausstellungen) für deren Verbreitung zu sorgen, damit Fachleute, Politiker und die Masse des Volkes in die Lage versetzt werden, die Probleme der Architektur und insbesondere der menschlichen Behausung mit den besten Lösungen und im vollen und richtigen Licht kennenzulernen, Dinge, die so eng mit der Bildung einer lebenden Gesellschaft verflochten sind.“⁴

Waren also noch für das M.A.R. die Fragen nach der rationalistischen Architektur per se, die sich im Kontext des Faschismus gerade auch in jener Fixierung auf stilistische Probleme der Architektur artikulierte, von vorderster Bedeutung, wird nun, in der Programmatik des M.S.A., eine bestimmte architektonische Haltung nicht nur mit einer kulturellen, sondern gleichsam mit einer politischen Haltung überlagert⁵: Architektur soll nun den veränderten politischen Koordinaten Rechnung tragen und nicht mehr danach trachten, wie noch im Falle des Faschismus, sich mit einem präexistenten politisch-totalitären System zu arrangieren.

³ vgl. hierzu: Doordan, Dennis: Building modern Italy: Italian Architecture 1914-1936, New York 1988 und Etlin, Richard: Modernism in Italian Architecture, 1890-1940, Cambridge 1991

⁴ Baffa, Matilde / Morandi, Corinne / Protasoni, Sara / Rossari, Augusto: Il movimento di studi per l'architettura 1945-1961, Rom-Bari 1995

⁵ vgl.: Gallanti, Fabrizio: 1945-1967. Politische Architektur in Italien, in: Politics-Poetics; das Buch zur documenta X in Kassel, Ostfildern 1997, S.71

3.0.2. Auf der Suche nach Anerkennung durch den Duce: Bedeutende Ausstellungen der Architettura Razionale

Tafel 6

<p>1928</p>	<p>Erste Ausstellung der Architettura Razionale im Palazzo delle Esposizioni in der Via Nazionale in Rom⁶: „Ausgestellt wurden präzise ausgearbeitete Vorschläge für Bauten, die ihre Aufgabe im öffentlichen Bereich und mit propagandistischer Zielsetzung erfüllen sollten, so etwa das Projekt für ein Freizeithaus von Figini-Pollini, ein Gaswerk von Terragni, ein Arbeiterhaus als Typ für Serienproduktion von Sebastiano Larco und Carlo Enrico Rava oder ein Ausstellungspavillon von Libera.“⁷ Mario Ridolfi präsentiert sein Projekt „Torre dei ristoranti“. Organisiert wird die Ausstellung von Adalberto Libera und Gaetano Minucci.</p>
<p>1931</p>	<p>Zweite Ausstellung der ‘Architettura Razionale’ in der Galerie Pier Maria Bardi in der Via Veneto in Rom mit einem an Benito Mussolini gerichteten Manifest, das 6 Punkte umfasst und den ‘Razionalismo’ als die <i>kompatible</i> Architekturform des Faschismus propagiert (publiziert am 31.März 1931)⁸ „Die traditionalistische Architektur gehört der alten bürgerlichen Welt an, während die neue Architektur die revolutionären Ideale des Faschismus auszudrücken vermag.“⁹ [...] „Unsere Bewegung kennt keine andere moralische Verpflichtung als die,“ - lautet Punkt 5 der Erklärung - „in harter Zeit der faschistischen Revolution zu dienen. Wir rufen das Vertrauen Mussolinis an, damit er uns die Möglichkeit gibt, sie zu verwirklichen.“¹⁰</p>

Das Jahr 1928 ist für die Moderne Architektur in Italien von großer Bedeutung¹¹: Giuseppe Terragni erbaut in diesem Jahr mit dem Mehrfamilienhaus *Novocomum* in Como das erste herausragende Gebäude des Rationalismus und mit der Gründung von „*La Casa Bella*“ durch Guido Marangoni und von „*domus*“ durch Giò Ponti (*1891 †1979) entstehen zwei wichtige Foren der ‘Architettura Razionale’¹², deren erste Ausstellung den offiziellen Einzug der Modernen Architektur in Italien markiert.

Die erste Ausstellung der ‘Architettura Razionale’ von 1928 zeichnet sich vor allem durch eine große stilistische Vielfalt aus, die durch das breite Spektrum der vorgestellten Projekte noch verstärkt wird. (So z.B. Ridolfis ‘*Torre dei ristoranti*’ und Piccinatos ‘*Progetto di una stazione*’) Offenkundig wird jedoch, daß der ‘Razionalismo’ eine Architekturbewegung ist, die bereits in ganz Italien ihre Vertreter besitzt. „Trotz der Heterogenität verdeutlichte diese Ausstellung, daß der moderne Wille zur totalen Umwälzung des architektonischen Stils die ganze

⁶ vgl. Zevi, Bruno: Storia dell’Architettura moderna, Turin 1953, S.643: „Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale“ mit einer exakten Dokumentation sämtlicher Teilnehmer

⁷ Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.74

⁸ Eine ungekürzte Fassung des „Manifesto per l’architettura razionale“ ist nachzulesen in: Zevi, Bruno: a.a.O., S.650

⁹ zitiert in: Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.230

¹⁰ ibidem

¹¹ 1928 wurde auch die CIAM (Congrès Internationaux d’Architecture Moderne) gegründet und der erste Kongress, CIAM I, fand in La Sarraz (CH) statt.

¹² Die erste zusammenfassende Publikation über die Moderne Architektur in Italien erscheint 1932 / (1941): ‘Gli elementi dell’architettura razionale / (funzionale)’ von Alberto Sartoris

Architekturszene und alle Regionen erfaßte.“¹³ ¹⁴ Die von den Rationalisten erwartete Resonanz bleibt jedoch aus, auch nach dieser ersten Ausstellung erfährt die ‘Architettura Razionale’ vom Mussolini-Regime keine Unterstützung. Dies führt dazu, daß die Rationalisten bei ihrer zweiten Ausstellung 1931 in die Offensive gehen und sich mit einem Manifest direkt an Benito Mussolini wenden. Darin wird unter anderem darauf aufmerksam gemacht, daß die 50 jungen Architekten der Bewegung innerhalb von vier Jahren (seit der Gründung der ‘Architettura Razionale’) lediglich sechs Gebäude errichten konnten. Daher musste der *Razionalismo* dem Duce im Rahmen dieser zweiten Ausstellung auf eindrucksvolle Weise nahegebracht werden, denn „um eine architektonische Erneuerung zu instaurieren, ist es notwendig zu bauen.“¹⁵ Mussolini nimmt die Einladung zur ‘Seconda esposizione italiana di Architettura Razionale’ an, kommt zur Eröffnungsveranstaltung der Ausstellung am 30. März 1931 und zeigt sich beeindruckt von den Projekten - die Rationalisten ihrerseits offenbaren gerade in der hohen Wertschätzung der von Mussolini propagierten faschistischen Ideale, der *civiltà mussoliniana*, das fundamentale Ziel ihres gesamten Strebens: Die Anerkennung ihrer Architektur durch den faschistischen Führer wird untrennbar von den daran haftenden Ideologien, die sukzessive Gleichschaltung der Architektur, die Egalisierung des ‘Razionalismo’, scheint auch 1931 in ihren Grundsätzen längst vorherbestimmt¹⁶. „Im Kontext des Jahres 1931 bezog die *Architettura Razionale* politisch zum ersten Mal Position; zugleich proklamierte sie sich gegenüber Mussolini als die kommende, faschistische Staatsbaukunst.“¹⁷ Diese Selbsteinschätzung motivierte sich nicht zuletzt aus den kompatiblen Zielsetzungen von *Architettura Razionale* und *Fascismo*, der aus dem Agrarland eine moderne Industriepotenz machen wollte. Der *Fascismo* war - „oder wollte zumindest so erscheinen - eine Massenbewegung mit starken sozialen Inhalten, bei dem die Organisation von Konsens unter Einbeziehung des Volkes in die Konstruktion des Staates übergang. Der Rationalismus wäre die ideale Architektur für dieses Programm gewesen.“¹⁸ Die Moderne Italiens geht jedoch trotz vorhersehbarer Konflikte mit dem Faschismus ein verhängnisvolles Bündnis ein und stellt im Gegenzug den *Accademismo* an den Pranger. Denn, großes Aufsehen erregt bei der zweiten Ausstellung der „tavolo degli orrori“ (Tafel der Scheußlichkeiten), eine Fotomontage, die Projekte von Bassani, Brasini, Giovannoni und Piacentini - den Protagonisten des römischen *Accademismo* - der Lächerlichkeit preisgibt.¹⁹ Dieser direkte Affront gegen den *Accademismo* und die mit ihm verbundene Architekturauffassung löst eine Welle der Empörung aus, die darin kulminiert, daß der M.I.A.R. am 9. Mai 1931 vom Nationalen faschistischen Architektenverband verurteilt und aufgelöst wird.²⁰ „Diese Fotomontage, deren ironische Schärfe in Anbetracht der Wichtigkeit des Anliegens in der damaligen prekären Situation etwas undiplomatisch erscheint, traf nicht nur die arrivierten Architekten um Piacentini, sondern auch die offiziellen Parteiinstitutionen, die eigentlich das Protektorat über die Ausstellung übernommen hatten. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Man distanziert sich offiziell von der Ausstellung und ihrer Organisatoren. Die ausstellenden Architekten werden mit dem Ausschluß aus den Berufsorganisationen der Partei

¹³ Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.74

¹⁴ vgl. Nestler, Paolo: Neues Bauen in Italien, München 1954, S.12: Die Internationalität der Modernen Bewegung schreitet im Verlauf der dreißiger Jahre immer mehr voran. „Betrachtet man darüber hinaus die umfangreiche Literatur und den Beginn einer, im Sinne des modernen Bauens sich anbahnenden durchgreifenden Änderung innerhalb der Lehrpläne der Architekturfakultäten der europäischen Hochschulen, erkennt man die Universalität einer Bewegung, durch die der kulturelle Zusammenschluß Europas bereits gegen Ende der dreißiger Jahre auf jeden Fall erreicht war. Die Arbeit von Le Corbusier und des Bauhauses waren die Strahlungszentren dieses Zusammenschlusses.“

¹⁵ Aus dem Manifest für die Rationale Architektur, zitiert in: Lampugnani, Vittorio Magnago: Die entnazifizierte Baugeschichte, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Heft 5 / 1986, S.14

¹⁶ Im Manifest für die Rationale Architektur wird auf jene fatale Ideologisierung explizit verwiesen: Die Realisierung von Projekten nach den Gestaltungsprinzipien der *Architettura Razionale* soll nicht den monetären Aspekt als inneren Antrieb besitzen, „sondern wir tun es nur, um eine faschistische Idee auszudrücken.“

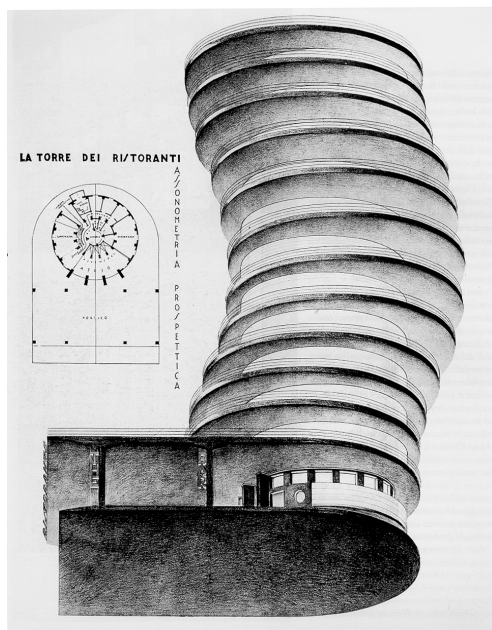
¹⁷ Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.85

¹⁸ Gallanti, Fabrizio: a.a.O., S.68

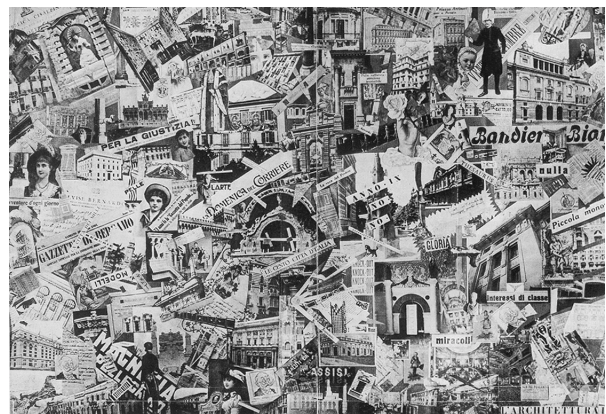
¹⁹ vgl. Danesi, Silvia / Patetta, Luciano: *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venedig 1976, S.75: „La prima esposizione di architettura razionale (1928) e la mostra del M.I.A.R. (1931)“

²⁰ Diese Verurteilung wird in allen italienischen Zeitungen am 9.Mai 1931 publiziert und vom Staatssekretär des Nationalen faschistischen Architektenverbandes, Alberto Calza-Bini, unterzeichnet.

bedroht.“²¹ Vier Tage vor der Auflösung des *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* wird der Zusammenschluß einer neuen Bewegung bekanntgegeben: Der faschistische Architektenverband entzieht der Ausstellung der 'Architettura Razionale' seine Unterstützung und begünstigt hingegen die Gründung des R.A.M.I. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani). Diese neue Vereinigung der italienischen modernen Architekten stellt sich zwischen die Fronten, verurteilt sowohl den „traditionellen Eklektizismus“²² als auch „die Tendenzen, die nichts wissen wollen von den herrlichen und ruhmreichen architektonischen Leistungen unserer Vergangenheit, und in sklavischer Abhängigkeit von den neuen Baustoffen utilitaristische Lösungen suchen, die der Lebensweise unseres Volkes nicht angemessen sind.“²³ Unterzeichnet wird diese Erklärung von 11 Architekten, unter denen Mario De Renzi (*1897 †1967) und Luigi Moretti (*1907 †1973)²⁴ die bekanntesten sind. Gerade durch das Überwechseln zahlreicher Mitglieder des M.I.A.R. zum R.A.M.I. wird die Auflösung der rationalistischen Gruppe forciert. Und diese einsetzende Bewegung des *Überwechselns* erfährt zudem noch eine ganz andere Prägung: „Dem überaus großen Einfluß von Piacentini gelingt es einen Teil der jüngeren Architekten aus den Reihen der MIAR um sich zu gruppieren, indem er ihnen Aufträge innerhalb der Neuplanung der römischen Universitätsstadt zusteuert. Mit dieser geschickten Manipulation, durch die eine Spaltung der Reihen des MIAR erreicht wird, ist das eigentliche Schicksal der rationalistischen Architektur zunächst besiegelt.“²⁵ Und wenn es noch 1931 so aussah, als könnten die Rationalisten tatsächlich nun doch einen Großteil der offiziellen Bauaufgaben übernehmen, so sprechen die nach Kriegsende untersuchten Zahlen eine deutliche Sprache: demnach fielen den Rationalisten lediglich 4% des gesamten Bauvolumens zu, 46% gingen an die Novecento-Architekten und 50% an die reinen Neoklassizisten.²⁶



Erste Ausstellung der *Architettura Razionale* in Rom, Mario Ridolfi: *Torre dei Ristoranti*, 1928



Zweite Ausstellung der *Architettura Razionale* in Rom, Fotomontage 'Tavolo degli orrori'

²¹ Nestler, Paolo: a.a.O., S.18

²² Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.230

²³ ibidem

²⁴ Luigi Moretti wird nicht zuletzt durch seine Bauten in den Fünfziger Jahren einen hohen Bekanntheitsgrad erlangen und von 1950-53 die Architekturzeitschrift 'Spazio' herausgeben.

Mario De Renzi arbeitete in den Zwanziger Jahren sowohl mit Pietro Aschieri (Quartier dell'Artigianato all'Aventino, Rom 1925) als auch mit Adalberto Libera (Mostra della Rivoluzione Fascista, Rom 1932 / Padiglione Italia all'Esposizione di Bruxelles, 1935) zusammen.

²⁵ Nestler, Paolo: a.a.O., S.18

²⁶ Hervorgegangen aus einer Untersuchung von Margrit Estermann.

3.0.3. Mailand statt Monza: Die ersten Mailänder Triennalen

Tafel 7

<p>1933</p>	<p>findet die V. Triennale in Mailand²⁷ statt. Dort werden 40 experimentelle Bauten gezeigt, die - als temporäre Installationen verstanden - eine Auseinandersetzung mit den Themen 'Landhaus' und 'Ökonomisches Einfamilienhaus' suchen. Obgleich diese Triennale längst nicht mehr eine eigene Ausstellung des Razionalismo verkörpert, - immerhin hatte mit Giovanni Muzio ein Protagonist des Novecento das neue Triennale-Ausstellungsgebäude (Palazzo dell'Arte, 1932-33) im Parco di Sempione entworfen -, gehen aus ihr einige wichtige Projekte hervor: So zum Beispiel die 'Villa mit Studio für einen Künstler' von Luigi Figini und Gino Pollini, das 'Sonnabendhaus der Brautleute' (Casa del sabato per gli sposi)²⁸ von der Architektengruppe Banfi, Belgiojoso, Peressutti & Rogers (in Zusammenarbeit mit Piero Portaluppi (!) und der Pressepavillon von Luciano Baldessari. Rationalisten und Novecentisten sind in etwa in gleichem Maße vertreten.</p>
<p>1936</p>	<p>Die VI. Mailänder Triennale von 1936, die als die große Triennale des Rationalismus gilt, tritt vor allem durch drei wichtige Ausstellungen hervor: die erste widmet sich dem Thema des Hauses und dessen Inneneinrichtung, die zweite, die von Bottoni und Griffini geleitet wird, beschäftigt sich mit dem Thema Städtebau und Rahmenpläne und die dritte - von Giuseppe Pagano und Guarniero Daniel zusammengestellt - präsentiert die 'Ländliche Architektur'.²⁹ Herausragende Projekte auf dieser Triennale sind die 'Sala della coerenza' von BBPR und der Pavillon im Park von Giuseppe Pagano. Die Ausstellungsleitung haben Giò Ponti und Giuseppe Pagano.</p>
<p>1939</p>	<p>wird das Eingangsgebäude zur siebten Triennale in Mailand von Giuseppe Pagano entworfen.</p>

Bereits 1933, anlässlich der fünften Triennale, betont Edoardo Persico in einem Beitrag mit dem Titel *L'architettura mondiale* den Stellenwert Frank Lloyd Wrights, „den ein Rezensent dieser Ausstellung gerne durch keinen geringeren als Emil Fahrenkamp ersetzt hätte. Frank Lloyd Wright ist mehr noch als Berlage und Behrens, mehr auch als seine Altersgenossen Wagner oder

²⁷ Vorangegangen waren 1930 die vierte Biennale in Monza (initiiert von Guido Marangoni), die zwar vom „Novecento“ beherrscht wurde, bei der aber Figini-Pollini ihre bedeutende 'Casa elettrica' präsentierten und die 1932 in Rom gezeigte 'Mostra della rivoluzione fascista', bei der ein Pavillon von Terragni und Sironi vorgestellt wurde.

²⁸ Edoardo Persico beschreibt dieses Gebäude wie folgt: „Deutlicher als die „Wohnung in Stahlkonstruktion“ von Vietti und Daneri oder der „Sommersaal“, der dem Vorbild einer 1932 in Berlin ausgestellten Villa von Luckhardt allzu getreu nachempfunden ist, beweist dieser Bau, wieviel ein moderner Stil in Italien zu leisten vermag. An diesem „Sonnabendhaus“ muß man einige geschmackliche Mängel beanstanden, etwa die Marmortreppe im Glaszylinder oder einige „Einfälle“ bei der Einrichtung, aber man muß dem Stil Beifall zollen, mit dem die Entwerfer hier die europäische Absicht des Werkes verwirklicht haben.“ (zitiert in: Polo, Giancarlo: a.a.O., S.176)

²⁹ Das ist für Portoghesi die fragwürdige Wiederentdeckung der bäuerlichen Tradition durch den Rationalist Giuseppe Pagano. (zitiert in: Portoghesi, Paolo: a.a.O., S.45)

Doch diese Hinwendung zur ruralen Architektur ist bei weitem kein Einzelfall, denn auch Carlo Mollino analysiert in mehr als 40 Zeichnungen, die bereits um das Jahr 1930 entstehen, die ländlich-alpine Architektur des Valle di Greysonney und Valtournanche. Dabei reichen seine Untersuchungen von der Blockbauweise der Berghäuser bis hin zu konstruktiven Details, traditionellen Holzmöbeln und schmiedeeisernen Beschlägen.

Boberg, der Lehrmeister der modernen Architektur.³⁰ Persico beobachtet mit äußerster Schärfe die Entwicklungen der neuen Architektur und moniert schon 1933 die ins Leere laufenden Diskussionen zwischen Rationalisten und Neomonumentalisten, die beide Seiten gleichzeitig zu blockieren scheinen und dabei das eigentliche architektonische Ansinnen der beiden Gruppen in den Hintergrund drängen: „Dieses Drama, das nicht, wie die „Rationalisten“ es tun, als ein Gegenüber von antiker Monumentalität und Technik aus Beton und Eisen erklärt werden kann, ist der Streit zweier Welten, die nicht kommunizieren, und der daher auf eine praktische Antithese hinausläuft. Europäischer Geist und akademische Abstraktheit richten sich gegeneinander, ihnen ist kein Streben nach Schönheit mehr gemein, das nach einem absoluten Sieg verlangen würde.“³¹ Interessanterweise stellt gerade Persico die Grundsatzfrage nach der potentiellen Universalität eines architektonischen Stils, denn „ist es möglich, in der Architektur dieser Zeit einen Stil zu finden, welcher der gesamten europäischen Kultur entspricht?“³² Kann es den einen, internationalen Stil überhaupt geben? - Edoardo Persico stellt die Malaise deutlich heraus: „Auch wenn es paradox erscheinen mag, so haben doch alle Tendenzen der neuen Architektur einen gemeinsamen Ursprung: die nationale Tradition. Doch dieser Geist ist verlorengegangen.“³³ Diesen Verlust unter dem Deckmantel des *Rationalismus* in Internationalität zu verkehren, lehnt Persico grundsätzlich ab; er geht sogar noch weiter und konstatiert in einem Artikel vom 6. August 1933: „In unseren Augen ist der Rationalismus tot. Als ein künstliches Bedürfnis nach Neuheit oder als Nachahmung des Auslands entstanden, ist er niemals wirklich von Interesse gewesen, und sein einziges Verdienst ist, daß er eine geistige Unruhe zum Ausdruck gebracht hat, die das Problem jedoch nie klar und konsequent zu erfassen vermochte.“³⁴ Dieser mit dem Titel 'Gli architetti italiani' überschriebene Beitrag löst heftige Reaktionen seitens der Rationalisten aus, da diese sich, im Unterschied zur aufsehenerregenden Ausstellung der M.I.A.R. von 1931, in die Defensive gedrängt und mißverstanden fühlen. Doch Persico macht darüberhinaus auch degressive Momente in der rationalistischen Bewegung aus: „Verglichen mit der „Casa Elettrica“ (in der IV. Ausstellung in Monza) und mit der Anlage De Angeli-Frua ist diese „Villa mit Studio für einen Künstler“ von Figini und Pollini ein Schritt rückwärts. Die Außenmauern, die genauso zufällig sind wie die Asphaltkuppeln der Dorfkirchen im Süden, sind nur ein Vorwand, damit man von einem „mediterranen Charakter“ des Baues sprechen kann.[...] Auf den selben Weg hat sich Giuseppe Terragni mit der Casa del Fascio in Como begeben; dieser Bau leugnet ganz offen die europäische Tendenz seines „trasatlantico“ (Wohnhaus *Novocomum*) und ist in seiner Fixierung auf das „Mediterrane“ eine bloße Wiederholung von Formen, die einige römische Architekten ihrerseits von Adolf Loos übernommen haben.“³⁵ ³⁶ - der Antagonismus der Maximen von Internationalität und Mediterranität wird bereits zu diesem frühen Zeitpunkt evident.

³⁰ zitiert in: Polo, Giancarlo: a.a.O., S.169

³¹ ibidem, S.170

³² ibidem

³³ ibidem

³⁴ ibidem, S.171

³⁵ ibidem, S.173

³⁶ Zur *Casa elettrica* von Figini-Pollini vgl.: Polin, Giacomo: The Electric House, in: *Rassegna*, Heft 63, 1995, S.24

3.0.4. Die *Architettura Razionale*:

Tafel 8

Gründung: 1926 / 1927	Il Razionalismo ³⁷
<p>Charakteristika:</p> <p>Ablehnung des Historismus, dabei im Unterschied zum 'Futurismo' kein Bruch mit der Tradition Adaption der Moderne Berufung auf Behrens, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Gropius, Le Corbusier Reduktion auf elementare geometrische Grundformen Einfache, klare Kuben und Flächen ruhiger Rhythmus von offenen und geschlossenen Ebenen</p>	<p>„Wir wollen keinen Traditionsbruch: Die Tradition selbst ändert sich, sie nimmt neue Züge an, unter denen kaum einer sie wiedererkennt.“^{38 39}</p>
<p>Bezugspunkte in den '4 note' von 1926 / 27:</p> <p>Antike mit ihren kristallklaren geometrischen Figurbildungen, Renaissance Europäische Moderne Nationale Orientierung / <i>romanità</i> und <i>mediterraneità</i> Verzicht auf Individualismus⁴⁰ Perfektion in der Schlichtheit Verwendung des wunderbaren neuen Werkstoffes 'Spannbeton' Entwicklung eines Typen-Hauses (serielle Produktion)</p>	

³⁷ Die Relevanz des Futurismus für die Entwicklung des Razionalismo findet sich im Appendix unter x.xx: Über das Verhältnis zur Tradition: Rationalismus und Futurismus.

³⁸ Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.167

³⁹ Die Assertion der Veränderung der Tradition wird jedoch zum begrifflichen Antagonismus in sich: „Tradition kommt von tradere, weitergeben. Gedacht ist an den Generationszusammenhang, an das, was von Glied zu Glied sich vererbt; wohl auch an handwerkliche Überlieferung.(...) Tradition steht im Widerspruch zur Rationalität, obwohl diese in jener sich bildete. (...) Was immer als Intention der Sachlichkeit sich bezeichnen läßt, hat den traditionsfeindlichen Impuls.“ in: Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild; Parva Aesthetica, Frankfurt 1967, S.29: „Über Tradition“

⁴⁰ Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.186

<i>Razionalismo</i>	moderater <i>Razionalismo</i>
<p>Hauptwerke:</p> <p>Wohngebäude <i>Novocomum</i> in Como (1927-28) Giuseppe Terragni</p> <p>Casa del Fascio in Como (1932-36) Giuseppe Terragni</p> <p>Stazione 'Santa Maria Novella' in Florenz (1933-35) Giovanni Michelucci u.a.</p> <p>Casa al villaggio dei giornalisti in Mailand (1933-34) Luigi Figini</p>	<p>Werke mit regionalistischen und römisch-mediterranen Einflüssen (<i>mediterraneità</i> und <i>romanità</i>):</p> <p>Tuberkuloseklinik (Dispensario Antitubercolare) in Alessandria (1936-38) Ignazio Gardella</p> <p>Bürogebäude <i>Gualino</i> in Turin (1928-29) Giuseppe Pagano⁴¹ Levi Montalcini</p>
<p>Zeitschriften:</p> <p>Casabella⁴²: Chefredakteure: Guido Marangoni (1928-30) / Arrigo Bonfiglioli (1930-32) / Giuseppe Pagano (1933-43) zusammen mit Edoardo Persico (1933-36)⁴³</p>	<p>domus⁴⁴: Chefredakteure: Giò Ponti (1928-40)⁴⁵ / Giuseppe Pagano, Melchiorre Bega (1940-43) / Ernesto Nathan Rogers (1946-47)</p>
<p>Protagonisten des <i>Razionalismo</i>:</p> <p>Giuseppe Terragni Luigi Figini Gino Pollini Adalberto Libera⁴⁶ Pietro Lingeri</p>	<p>Protagonisten des moderaten <i>Razionalismo</i>:</p> <p>Giuseppe Pagano BBPR⁴⁷ Ignazio Gardella Franco Albini</p>

⁴¹ Vollständiger Name: Giuseppe Pagano-Pogatschnig (* 1896 +1945)

⁴² *Casabella*, Verlagsort Mailand, seit 1928: erschien erstmals als „La casa bella“, seit 1933 „Casabella“, 1938 Umbenennung in „Casabella-costruzioni“, 1940 in „Costruzioni-Casabella“, 1954 Umbenennung in „Casabella-Continuità“, 1965 in „Casabella“. Domus Verlag (1998: Elemond spa), Mailand. Nicht erschienen: 1944-1945 und Februar - August 1965.

⁴³ vgl. Polo, Giancarlo: a.a.O., S.15: „Persico hat oft mit Menschen zusammenarbeiten müssen, die sich deutlich zum Faschismus bekannten. Auch seine Zusammenarbeit mit Pagano steht unter diesem Vorzeichen, doch bleibt in ihr stets die Achtung und Wertschätzung bestimmend, die beide für einander hegen.“

⁴⁴ *domus*, Verlagsort Mailand, ebenfalls seit 1928, unveränderter Name, Domus Verlag (Editoriale Domus S.p.a.) Mailand.

⁴⁵ Gio Ponti gründet 1941 in Mailand auch die Zeitschrift für Design „*Stile*“, die er bis 1946 herausgibt.

⁴⁶ Als einer der Protagonisten des Razionalismo und Mitbegründer der Gruppo 7 stellt sich Adalberto Libera (*1903 +1963) jedoch unzweifelhaft ebenso in den Dienst der Monumentalarchitektur des Faschismus: Sowohl in ihren Dimensionen als auch in ihrer rigiden Axialität sind Liberars Entwürfe als opportunistische Assimilation faschistischer Ideale zu lesen. Libera adaptiert mit seiner monumentalistischen Architektursprache das faschistische Thema der singulären Bedeutungslosigkeit und der kollektiven Macht. Nicht zufällig kam Libera als *Rationalist* an einige bedeutende Aufträge (Postgebäude in Rom (1938) / Kongressgebäude auf der E.U.R. in Rom (1942) während der Ära Mussolini heran.

⁴⁷ BBPR steht für die 1932 in Mailand von Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti und Ernesto Nathan Rogers gegründete Architektengemeinschaft.

3.1.0. Die 'Accademici' (Akademisten)

Tafel 9

<p>reduzierter Neoklassizismus:</p> <p>Scuola Romana</p>	<p>Neoklassizismus:</p> <p>Novecento¹:</p>
<p>Entstehung um 1930</p>	<p>Konstitution 1922</p>
<p>Charakteristika:</p> <p>Eklektizistisch monumentaler Baustil Verwendung geometrischer Grundkörper: Vierkantpfeiler ohne Basis und Kapitell anstelle von Säulen, scharfkantige profillose Kolonnaden statt Arkaden</p> <p><i>pseudoantiker</i> Eklektizismus Anlehnung an römische Monumentalbauten in Proportion, Dimension und Ausdruck reduzierter Neoklassizismus</p>	<p>Charakteristika:</p> <p>wiederaufgenommener Klassizismus des Ottocento („italienischer Neoklassizismus“) bei zunehmender Zurücknahme der Ornamentik Dialektisches Selbstverständnis zwischen Modernität und Tradition Berufung auf Giorgio de Chirico² und die <i>pittura metafisica</i>³ Harte Volumina mit wirkungsvollen Fassaden Versuch, die Kontinuität zu bewahren (im Sinne einer Architektur nationaler Prägung, der <i>italianità</i>)</p>
<p>Hauptwerke:</p> <p>Foro Mussolini in Rom (1927-32) Enrico Del Debbio⁴</p> <p>Rektoratsgebäude der Città Universitaria di Roma (1932-35)⁵ Marcello Piacentini</p>	<p>Hauptwerke:</p> <p>Ca'Brütta in der via Moscova in Mailand (1919-22) Giovanni Muzio</p> <p>Casa della Meridiana in der via Marchiondi in Mailand (1924-25) Giuseppe de Finetti</p>

¹ Der Begriff 'Novecento' impliziert dabei nicht die entschiedene Rückkehr zu Vorbildern aus der Vergangenheit, vielmehr bezeichnet das italienische 'Novecento' das 20. Jahrhundert. Die Programmatik des staatlichen Neoklassizismus ist daher mehr aus der ungelösten Frage einer Gewichtung der beiden Pole Vergangenheit und Zukunft im Novecento zu suchen.

² Der 1888 in Volos (Griechenland) geborene Maler und Bühnenbildner Giorgio De Chirico (+1978 in Rom) beteiligt sich 1930 an der *Prima Mostra di pittori italiani a Parigi* in der Galleria del Milione in Mailand. Auch 1933 ist De Chirico im italienischen Saal im Berliner Kronprinzenpalais vertreten, ehe die Nationalsozialisten noch im selben Jahr seine Bilder aus Museen in Essen und Zwickau beschlagnahmen.

³ Von De Chirico stammt auch die Bezeichnung *pittura metafisica*, die er wie folgt beschreibt: „Es ist die Stille und unsinnliche Schönheit der Materie, die mir metaphysisch erscheint und metaphysisch erscheinen mir die Dinge, die durch Klarheit der Farbe und Genauigkeit ihrer Maße die Gegenstücke zu jeder Wirrnis und Verschwommenheit sind.“

zitiert in: Murken, Axel und Christa: Von der Avantgarde bis zur Postmoderne; München 1991, S.96

⁴ Zwischen 1930-32 errichtet Enrico Del Debbio (*1891 in Carrara, +1973 in Rom) auch das Olympische Stadion in Rom.

⁵ Bei der Città Universitaria entwickelte Piacentini den monumental angelegten Bebauungsplan und baute das streng axiale, mit Travertin verkleidete Rektoratsgebäude. Die große Freitreppe, die hohen, über mehrere Stockwerke hinweggehenden quadratischen Eingangspfeiler ohne Basis und Kapitell, die pathetischen, im figurativen Realismus angesiedelten Reliefs und die feierlichen lateinischen Friesinschriften sind typisch für den reduzierten Neoklassizismus der dreißiger Jahre. Jener reduzierte Neoklassizismus bezieht sich dabei auf Piacentinis gefilterte Adaption dieser Stilrichtung unter den klaren Direktiven der 'Scuola Romana'. Bruno Zevi schreibt in 'Storia dell'Architettura moderna' über die Città Universitaria: „Piacentini verteilte die Arbeit der Città Universitaria auf Mitglieder des M.I.A.R., Pagano, Aschieri, Michelucci, Minucci, Capucci und auf die Seinigen, wie Foschini und Rapisardi, mit der Direktive zwar monumental zu bauen, jedoch ohne Bögen und Säulen.“

Tafel 9 (Fortsetzung)

Scuola Romana	Novecento
<p>Zeitschriften:</p> <p>Architettura e arti decorative (Mai 1921 - Dezember 1931) gegründet von Marcello Piacentini und Gustavo Giovannoni (ab 1927 offizielles Organ des Nationalen Faschistischen Architektenverbandes⁶)</p> <p>1932 ersetzt durch: Architettura: Chefredakteur: Marcello Piacentini (Januar 1932 - Dezember 1942)</p> <p>1943 ersetzt durch: Architettura, Rassegna di Architettura: Herausgegeben von Marcello Piacentini (Januar 1943 bis zur letzten Ausgabe Januar/April 1944)</p> <p>La rivista illustrata del <i>Popolo d'Italia</i> (Publikationsorgan unter der Führung Benito Mussolinis)</p>	<p><i>Valori Plastici</i> (1918-22)^{7 8} (Plastische Werte) (Zeitschrift der 'pittura metafisica')</p>
<p>Protagonisten:</p> <p>Marcello Piacentini Enrico del Debbio / Gustavo Giovannoni Pietro Aschieri / Gaetano Minucci Innocenzo Sabbatini / Arnaldo Foschini Cesare Bazzani / Armando Brasini</p>	<p>Protagonisten:</p> <p>Giovanni Muzio Pier Fausto Barelli / Vittorio Colonnese Giuseppe de Finetti / Piero Portaluppi Giò Ponti⁹ / Emilio Lancia</p>

⁶ Mit der Ausgabe September / Oktober 1927.

⁷ Als erste Zeitschrift der *pittura metafisica* erschien 1918 'La Raccolta'. Diese Zeitschrift erscheint jedoch nur für wenige Ausgaben, aus ihr entstehen mit den selben Autoren - den Schriftstellern Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti und den Malern Carlo Carrà, Ardengo Soffici, Giorgio Morandi und Primo Conti - die Kunstzeitschrift 'Valori plastici' und die Literaturzeitschrift 'La Ronda' (1919-22).

⁸ In diesem Zusammenhang ist auch die ambivalente Rolle des Futurismus von Bedeutung: auf der einen Seite wandten sich die Neoklassizisten entschieden gegen den Futurismus, erkannten in ihm fehlende Tiefe, fehlendes humanes Gefühl, fehlende Struktur, falsche Geschichtsinterpretation und gekünstelte Poesie - andererseits sahen gerade die ehemaligen Futuristen den Futurismus als Wegbereiter des Novecento: So beschreibt Cesare De Seta den Novecento als jungfräuliche Eva, die aus der Rippe des futuristischen Adams hervorging.

⁹ Erst 1936, mit der Ausstellung „Mostra della stampa cattolica“ in der Vatikanstadt, gab Giò Ponti die strenge Symmetrie und die Konventionen des Neoklassizismus endgültig auf. Signifikant für Pontis Entwicklung ist dabei auch, daß er später nicht in die M.S.A. (Movimento Studi Per l'Architettura), der 1945 gegründeten, aus dem Razionalismo hervorgegangenen Bewegung, aufgenommen wurde. Seine Nähe zum Neoklassizismus unterstrich Ponti zuvor nicht zuletzt durch seine Zusammenarbeit mit Giovanni Muzio, mit dem er 1926-28 ein Gefallenendenkmal (Sant'Ambrogio) in Mailand errichtete. Als Architekt des Mailänder Novecento war Ponti auf sämtlichen Biennale- und Triennaleausstellungen der zwanziger und dreissiger Jahre vertreten und von 1927 bis 1940 Mitglied der Ausstellungsorganisation.

Architettura e arti decorative - Mailand-Rom

1921 - 1931

1932 Änderung des Titels in "**Architettura**" mit der Januarausgabe

Verlag Editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, Mailand-Rom

Architettura - Mailand-Rom

1932 - 1942

1943 durch "Architettura - Rassegna di Architettura" ersetzt

Verlag Treves-Treccani-Tumminelli, Mailand

3.1.1. Accademismo und Faschismus: Die Architektur Marcello Piacentinis

Christof Thoenes verweist im Zusammenhang mit dem architektonischen Bestrebungen, der Architektursprache der Akademisten auf deren Intention einer Verschmelzung von klassischer Antike und Renaissance¹⁰. Architektur im Zeichen des Faschismus als ein Herausstellen auf die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“, die die Werke auf ihre kategoriale Struktur reduziert, und damit eben beherrschbar macht, für den Künstler wie für den Interpreten“ und er fährt fort, indem er dieses reziproke Verhältnis, diese Affinität zwischen Machtanspruch und Architektursprache offenlegt: „Und es ist ja nicht schwer, in all dem die Parallele zu sehen zur faschistischen Architektur der dreissiger und frühen vierziger Jahre, mit ihren Kuben und Klötzen, Rundstützen und Vierkantpfeilern, profillosen Bögen, Nischen und Giebeln: sozusagen gebaute Grundbegriffe der Architektur, in denen antike und Renaissance-Klassik tatsächlich ineins fallen.“¹¹ Und genau dieser direkte Rekurs auf ein architektonisches Grundvokabular bei gleichzeitiger Verschmelzung zweier herausragender Stile bereitet das Fundament für die von Paolo Portoghesi beschriebene „Mittlerrolle Piacentinis“¹²: Es ist bei weitem kein Zufall, daß gerade Piacentini bei 'seiner' *Città Universitaria* in Rom¹³ mit der Einbindung rationalistischer Architekten - wie etwa Giuseppe Pagano oder Giovanni Michelucci - in das Projekt, den Gleichschaltungs- und Verschmelzungsprozess der italienischen Architektur einleitet. Der so erarbeitete nur scheinbar neue Stil gerät aus seiner Ableitung heraus zur kompatiblen, die kommenden Jahrhunderte überdauernden Größe. Die bedeutungsvolle Koinzidenz zwischen Architektur und Macht hatte sich Piacentini sehr schnell vergegenwärtigt, sein Verhandlungsgeschick und seine gefestigte Position taten ein übriges, um die Hegemonie der Akademisten zu forcieren. Ignaz Miller schreibt über Piacentini: „Kein Zweifel, daß er sich die fettesten Happen schnappte, die ein Architekt in jenen Jahren überhaupt ergattern konnte. Er hatte da einfach einen Vorsprung. Schon sein Vater, Pio Piacentini war ein bekannter Architekt gewesen und hatte es übernommen, das gewaltige Vittorio-Emanuele-Monument an der Piazza Venezia in Rom zu vollenden. Eine unzimperliche Heldeninszenierung inmitten gewachsener Bausubstanz, die nicht ohne Einwände über die Bühne ging und erst 1913 fertig war, nach bald 30 Jahren. Der Sohn hatte sich zunächst im Stil der Wiener Sezession versucht - das Corso-Kino in Rom ist ein gern zitiertes Beispiel für seine frühen Gehversuche - und dabei eine blutige Nase geholt. Danach besann er sich auf den modernen Heimatstil, verfolgte aufmerksam die Arbeiten der *Novecento*-Architekten und der Rationalisten, spannte zeitweise mit ihnen zusammen und bewies insgesamt ein verblüffendes Geschick, den Tagesgeschmack in Beton zu gießen - vom

¹⁰ vgl. Thoenes, Christof: Bramante - Giovanni. Il Rinascimento interpretato dall'architettura fascista, in: *Casabella*, Heft 633, April 1996, S.62

¹¹ Thoenes, Christof: „La grande era bramantesca non è chiusa“, Italienische Renaissance-Architektur aus der Sicht des Faschismus, Vortrag

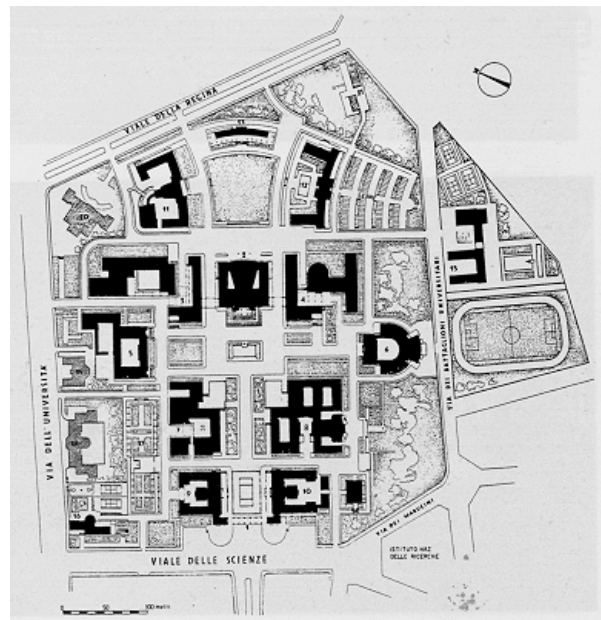
¹² Paolo Portoghesi in einem Gespräch mit dem Verfasser am 10.11.1995 in Rom

¹³ Interessant bei der Frage nach dem eigentlich Neuen der 'faschistischen Staatsbauten' erscheint hierbei der von Ignaz Miller angestellte Vergleich zu der Universität in Köln, die wenige Jahre zuvor von dem Sozialdemokraten Fritz Schuhmacher erbaut wurde und durchaus Affinitäten aufweist.

Triumphbogen in Bozen bis zur EUR 42. (...) Dass Piacentini der Weizen so kräftig blühte, verdankte er natürlich auch seinem ausgeprägten Instinkt für einflussreiche Positionen.“¹⁴ So geraten öffentliche Aufträge für Piacentini in erster Linie zur Konsequenz aus einem Beziehungskartell aus Preisgerichten und Kommissionen, auf dessen Entscheidungen Marcello Piacentini maßgebenden Einfluß nehmen konnte. Doch während Ignaz Miller das faschistische Regime Mussolinis als „kulturell aufgeschlossene Führungsschicht“ ausweist, die Verbindungen zwischen Kunst, Moderne und Faschismus hervorhebt, während er Piacentini tatsächlich in einer Art Mittlerrolle sieht, ergeben sich bei seiner Betrachtung des Zusammenhangs zwischen ideologischem Führungsanspruch und Architektur weitaus weniger direkte Koinzidenzen: „Man kann es drehen und wenden wie man will: es gibt keinen inneren Zusammenhang zwischen dem neuen Bauen und der Demokratie, zwischen Kunst und freier Gesellschaft. Nicht einmal der Umkehrschluss ist möglich: dass die Säulenfassade die „Heil“ brüllende Masse im Gleichschritt bedingt. Die National Gallery of Art in Washington stammt von 1941 und ist ebenso eine neoklassizistische Schöpfung wie Hitlers Haus der Kunst in München.“¹⁵ Bindet man jedoch Piacentinis Bausteine in einen räumlichen Kontext zusammen, betrachtet man also vielmehr den architektonischen Raum, den Piacentini mit seinen scheinbar neutralen Fragmenten entstehen läßt, wird deutlich, weshalb Ueli Pfammatter auf die für ihn offenkundigen Korrelationen zwischen Architektur und politischer Ideologie verweist: „Die Architektur war das Medium, das die Ideologie der faschistischen Massenkultur räumlich definierte, materiell verfestigte und in überdauernde Erinnerung zwang. Marcello Piacentini war einer der ersten Architekten, der dies nach 1922 begriff und für Mussolini vollbrachte.“¹⁶ Insbesondere die räumliche Dimension steht bei dieser Assertion im Vordergrund, der Frage, inwieweit die verwendeten architektonischen Mittel im eigentlichen Sinne per se einen faschistischen Stil definieren, kommt dadurch lediglich sekundäre Bedeutung zu: inwieweit Piacentini ein veritabler Fassadenfaschist war, ob seine mit dem Faschismus assoziierte Architektursprache im Grunde nichts Neues, sondern vielmehr ein geschickt verpacktes Konvolut bereits bekannter Architekturen war, ob dabei Piacentinis Arbeiten grundsätzlich keine genuin ästhetische Erneuerung voransteht, ist dabei für das räumliche Resultat nicht von fundamentaler Relevanz.



Marcello Piacentini: Città Universitaria di Roma, 1932-35
Rektoratsgebäude



Marcello Piacentini: Città Universitaria di Roma, 1932-35
Lageplan

¹⁴ Miller, Ignaz: Architektur im Italien Mussolinis, Neue Zürcher Zeitung 28./29.Mai 1994, S.78

¹⁵ ibidem

¹⁶ Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.30

3.1.2. Traditionalismus und Rationalismus: Die Mittlerrolle Piacentinis

Festzustellen bleibt, dass Piacentini primär eine Mittlerrolle zwischen den Traditionalisten, denen er selbst zunächst nahe stand, und den Rationalisten, deren von Mailand ausgehenden Einflüsse er sich sehr wohl bewußt war, einzunehmen suchte. Die in ihrem Ansatz vermittelnde Architektursprache der abstrahierten Vierkantpfeiler und Kolonnaden, die er dabei wählt und bei der *Città Universitaria* erstmals programmatisch umsetzt¹⁷, proklamieren einerseits das von ihm selbst verkündete Ende der „Säulen- und Bogenarchitektur der Traditionalisten“, - aber ohne sich dabei dezidiert im architektonischen Ausdruck der monumentalen Schwere vom Traditionalismus gänzlich zu lösen - und versuchen andererseits in ihrer bewußten Reduktion und in ihrer klaren Geometrie mit dem aufkeimenden, von Norden kommenden *Razionalismo* in Beziehung zu treten. In einer zeitgenössischen Schilderung der Schriftleitung der Bauwelt¹⁸ wird konstatiert: „Marcello Piacentini, ausgezeichnet durch den Titel Exzellenz, gilt in Italien als der Chefarchitekt der faschistischen Regierung. Bezeichnend ist die stark repräsentative Haltung seiner Bauten; seine Kunst wurzelt in der Überlieferung, sucht aber die Überleitung zum Neuen.[...] In seinem [...] großen Kirchenbau [Chiesa di Cristo Re (HJB)] wird man leicht eine Verwandtschaft mit der Formensprache der deutschen Baukunst jüngstvergangener Zeit erkennen.“¹⁹

Paolo Portoghesi unterstreicht diese opportunistische Entstehung einer architektonischen Haltung und verweist dabei auf deren Einbindung in einen übergeordneten Zusammenhang: „Die Moderne hält erst 1928, also relativ spät, Einzug in Italien. In den Jahren zuvor, während der Dekade der zwanziger Jahre hat die italienische Architektur mit ganz unterschiedlichen Architekturformen experimentiert, die meist durch einen Kompromiss zwischen *modernità* und *tradizione* bestimmt waren. Nach 1928 waren es die jungen Architekten der Gruppe 7, die mit ihrer Architekturauffassung des *Razionalismo* die Moderne Architektur in Italien verbreiteten. Als bald formierten sich dadurch zwei sich stark kontrastierende architektonische Tendenzen: auf der einen Seite die Gruppe 7, die wohlorganisierte und gleichsam resolute Gruppe der jungen Architekten des *Razionalismo*, auf der anderen Seite die Gruppe der Architekten, die sich in erster Linie der Tradition verpflichtet fühlten, die ihre ganz unterschiedlichen Interpretationen ihrer Architektur aus der Tradition ableiteten. Zwischen diesen beiden Fronten gab es eine dritte Gruppe von Architekten, die eine Vermittlung der beiden Tendenzen anstrebte.“²⁰ Diese dritte Gruppe war in ihrem Versuch einer *modernità* jedoch sehr stark dem Klassizismus verhaftet. Zu den römischen Vertretern des *Razionalismo* zählten vor allem Libera und Ridolfi und vielleicht noch Moretti, Piccinato und De Renzi. In der Reihe der Traditionalisten standen Architekten wie Bazzani oder Brasini, die die italienische Tradition weitertrugen. In zentraler Position, als derjenige, der nach einer architektonischen Vermittlung der Strömungen trachtete, befand sich Marcello Piacentini. Dieser hatte bereits in den zwanziger Jahren eine Kirche (Chiesa di Cristo Re / Christus-König Kirche)²¹ im traditionellen Stil errichtet. Als er die Wogen der rationalistischen Bewegung, die sich vor allem aus Richtung Norden, aus Deutschland kommend, in Italien ausbreiteten, wahrgenommen hatte, passte er sich schlagartig jener neuen architektonischen Tendenz an, indem er sein Projekt des Sakralbaus einer kompletten Veränderung unterzog: Aus der traditionalistischen Haltung wurde eine Tendenz mit innovativen vereinfachenden Formen, die bisweilen an die Formensprache eines Architekten wie Dominikus Böhm erinnert. Und tatsächlich scheint Piacentini bei seiner

¹⁷ Überhöht wird die Wirkung des Piacentinischen Rektoratsgebäudes durch die axiale Anordnung der Gesamtanlage: Arnaldo Foschinis Propyläen werden dem Palazzo del Rettorato genau gegenübergestellt, der Städtebau der großen Achsen, dem sich auch die rationalistischen Teilnehmer unterordnen, findet eine emblematische Umsetzung - wohlgemerkt als universitärer Campus und nicht etwa wie im Beispiel Brescia (Piazza della Vittoria, 1928-32) im Kontext einer innerstädtischen Platzgestaltung.

¹⁸ Lenzi, Luigi: Neue Bauten von Marcello Piacentini, in: Bauwelt, Heft 38 / 1934

¹⁹ Die an Größe alle neueren römischen Kirchenbauten überragende Christus-König Kirche wurde von Piacentini auf dem Gebiet eines ehemaligen Exerzierplatzes zum Andenken an die Gefallenen des ersten Weltkrieges errichtet.

²⁰ Paolo Portoghesi in einem Gespräch mit dem Verfasser am 10.11.1995 in Rom

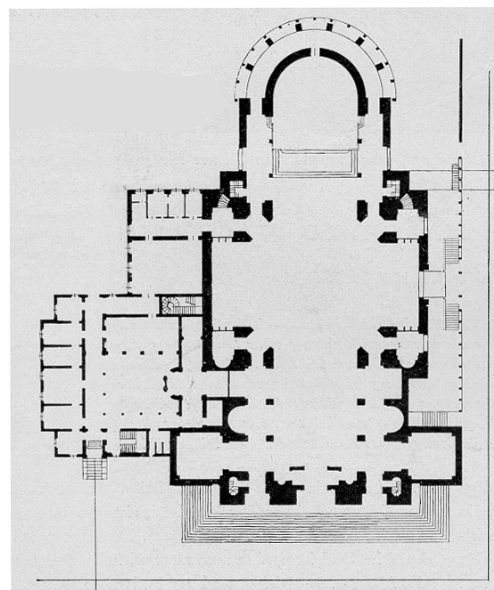
²¹ Die Planungen für die *Chiesa di Cristo Re* in der Viale Mazzini in Rom wurden 1920 begonnen, 1929 unterbrochen und von 1931-34 auf neuer Grundlage realisiert.

Chiesa di Cristo Re von Dominikus Böhm inspiriert worden zu sein. Als Piacentini jene Umwandlung bei seinem Projekt vollzogen hatte, war seine architektonische Intention offenkundig: die jungen Kräfte des *Razionalismo* sollten mit jenen der traditionalistischen Vergangenheit verschmolzen werden, sollten unter einer gemeinsamen Flagge vereint werden. Die *Città Universitaria* in Rom ist die gebaute Umsetzung dieses neuen eklektizistischen Strebens von Piacentini, sie verkörpert jenes Zusammenbinden der innovativen Strömung aus dem Norden Europas mit einer stark nationalen und somit klassisch italienischen Tendenz. Um dieses Ziel zu erreichen, engagierte Piacentini einerseits Architekten aus seiner Gruppe der 'Scuola Romana', wie zum Beispiel Foschini, andererseits aber auch Architekten der neuen Generation, insbesondere Pagano, Michelucci, Ponti und unter den römischen Architekten Capponi und Aschieri, die zusammengenommen als bereits erfahrene und jedweder Innovation offen gegenüberstehende Architekten galten. So kam es, daß die *Città Universitaria* eben auch Bauwerke besitzt, wie zum Beispiel das physikalische Institut von Giuseppe Pagano, die von den Protagonisten des norditalienischen *Razionalismo* errichtet wurden. Als Piacentini die Koordination der an der *Città Universitaria* beteiligten Architekten vornahm, war er kurz zuvor von einer auch in den damaligen Tageszeitungen breit publizierten Architekturdebatte zurückgekehrt. In jener Debatte war Piacentini bereits in die Rolle des Erneuerers geschlüpft, während die konservatorische Architektur der Traditionalisten von Ugo Ojetti, einem Kunstkritiker, verteidigt wurde. Diese bedeutende Debatte um Piacentinis vermeintlich neue Architektur wurde sehr heftig geführt, nicht zuletzt deshalb, weil Piacentini das 'Ende der Arkaden und Säulen' propagierte und an deren Stelle das Prisma im Sinne eines Generators jeglicher architektonischer Formen in den Vordergrund rückte.

Über Jahre hinweg hat man die Architektur der *Città Universitaria* als genuin faschistisch betrachtet, ihr Formenvokabular ausschließlich negativ belegt, heute jedoch, vor allem nach den Entwicklungen der letzten Dekaden ist die Architektur der *Città Universitaria* als überaus interessanter Beitrag auf dem Gebiet der Architektur einzustufen. Piacentini hat damals explizit erklärt, daß das inspirative Motiv des städtebaulichen Organismus der *Città Universitaria* die römische, die christliche Basilika sei, daß sich die gesamte Universitätsstadt auf dieser basilikalen Grundfigur aufbaut. Und tatsächlich kann man am Lageplan sehr deutlich die Institutsgebäude als das Haupt- und das Querschiff und das Rektoratsgebäude Piacentinis als basilikale Apsis ablesen. In gewisser Weise ist dieser Annäherungsversuch Piacentinis, diese Idee des städtischen Raumes unter bestimmten Aspekten mit der architektonischen Vision eines Oswald Matthias Ungers zu vergleichen, der ausgehend von bestimmten Archetypen eine klassische Interpretation des *Razionalismo* anstrebt.



Marcello Piacentini: *Chiesa di Cristo Re* in Rom,



Marcello Piacentini: *Chiesa di Cristo Re* in Rom,

Die Frage nach der 'genuin faschistischen Dimension' des Umschlagpunktes der Città Universitaria impliziert aber auch die Frage nach den Schulterständen Piacentinis: Dabei besitzen die *Sventramenti*, der Abbruch bestehender Stadtquartiere²², die großen Achsenplanungen im Stile Haussmanns und auch die monumentalen Dimensionen der basislosen Vierkantstützen für sich betrachtet ihre direkten Vorbilder. Neu und in diesem Sinne *faschistisch* ist das konkrete Zusammenbündeln, das *fasciare* dieser Architekturen. So wie analog dazu Franz Füeg konstatiert: „Die Merkmale des Modernen sind aber nicht an den Einzelheiten zu erfahren, sondern nur aus der Frage, wie die Gestaltelemente zueinander in Beziehung treten und ihr Gefüge im Gesamten beschaffen ist.“²³

In seiner engen Beziehung zu Mussolini differenzierte sich Piacentini eindeutig von den reinen Neoklassizisten. Er war die richtungsweisende Persönlichkeit und das in seinem Sinne vermittelnde Moment assimilierte ohne größeren Widerspruch die vergleichsweise nahestehenden Maxime der Architektur des Neoklassizismus, der sich, obgleich er in seiner regressiven Wiederaufnahme des Klassizismus von der Auffassung Piacentinis differierte, alsbald unter der akademistischen Begriffsterminologie²⁴ zusammenfassen lässt und fraglos hinter der Bedeutung der 'Scuola Romana' zurücksteht. So besteht die Bewegung des Novecento - und hier vor allem ihr Ausgangspunkt, die Mailänder Gruppe um Giovanni Muzio und Giuseppe de Finetti - zwar fort, übt aber keinen entscheidenden Einfluss auf die zwischen der *Scuola Romana* und den Rationalisten ausgetragenen heftigen Auseinandersetzungen um eine Vormachtstellung aus.²⁵ Vor dem Hintergrund der *pittura metafisica*, der scheinbaren Wahrung der Kontinuität durch Eklektizismen bei gleichzeitiger Zurücknahme der Ornamentik sind diese neoklassizistischen Entwurfsmaxime denn auch zu evaluieren. Es waren die Lehren und die Wiener Beispiele von Otto Wagner und Josef Hoffmann und sogar Adolf Loos, die in den zwanziger und dreißiger Jahren starken Einfluß auf die aktivsten Architekten Norditaliens ausübten, und Giò Ponti, Giuseppe de Finetti sowie Giovanni Muzio (alle aus Mailand) waren die wirklichen, die eigentlichen Protagonisten des italienischen Neoklassizismus, der von jener Mailänder Schule maßgeblich bestimmt war. Ausgehend von dem Nebeneinander von Neoklassizismus und Rationalismus entwickelt Piacentini - nach der Realisierung der ersten Schlüsselwerke dieser beiden Strömungen - das *Filtrat* der römischen Schule.

²² Durch den Abbruch bestehender Stadtteile, der *quartieri popolari* in Zentrumsnähe wurden größere Zwangsumsiedlungsmaßnahmen erforderlich: Die im Zentrum lebende einfache Bevölkerungsschicht, die aus Handwerkern, kleinen Kaufleuten und Gelegenheitsarbeitern bestand, wurde an die Peripherie versetzt, wo auf Veranlassung des *Istituto fascista per le case popolari* die sogenannten *borgate* (barackenähnliche Behausungen untersten Standards) errichtet wurden.

²³ Füeg, Franz: Wohltaten der Zeit, Niderteufen (CH) 1982, S.23

²⁴ Die Ausdifferenzierungen zwischen „akademisch“ und „neoklassizistisch“ erfahren nicht nur in Italien bereits ab den dreißiger Jahren ohnehin eine zunehmende Nivellierung - trotzdem sich im italienischen Kontext die 'Scuola Romana' Piacentinis deutlich von jener der reinen Vertreter des Neoklassizismus (Ponti, Muzio, de Finetti) abhebt.

²⁵ Hinzu kommt, daß die Novecento - Bewegung sehr stark mit Mailand und dem industriellen Norden in Verbindung gebracht wurde, was den Bemühungen des faschistischen Regimes nach einer kulturellen Zentralisierung in Rom, die bereits Ende der zwanziger Jahre eingeleitet wurde, kontradiktorisch war.

3.1.3. Egalisierungsprozesse: Die deutsche und die italienische Architektur unter dem Nationalsozialismus respektive Faschismus

Die Angleichung der italienischen und der deutschen Architektur lässt sich exemplarisch an drei Projektpaaren veranschaulichen:

Der für die Ausstellung 1939 in New York entworfene 'Italienische Pavillon' von Michele Busiri-Vici²⁶ und der deutsche Pavillon von 1937 auf der Ausstellung in Paris von Albert Speer - sowie der *Palazzo dell'Acqua e della Luce* von Petrucci und Tedeschi (Projekt für die E 42) von 1940 und Speers Lichtdom²⁷ offenbaren direkte Analogien in der Entwurfshaltung. Dabei war das Projekt für den *Palazzo dell'Acqua e della Luce* „ein gigantisches Lichtmonument, uneingestandener und möglicherweise unwillkürlicher Ableger des Lichtdoms von Albert Speer, das in der Achse der Via Imperiale die E 42 zum zelebrativen Ort der aufdämmernden Neuen Ära einer nazifaschistischen Weltherrschaft umdeuten sollte.“²⁸ Und auch Marcello Piacentinis Rektoratsgebäude der 'Città Universitaria di Roma' von 1934 und die Tribüne des Zeppelfeldes (1934-36) in Nürnberg von Albert Speer weisen unübersehbare Gemeinsamkeiten im architektonischen Ausdruck auf.²⁹

Darüberhinaus erscheint Wolfgang Koeppens Hinweis auf eines der späten Kinder dieses Zusammenhangs interessant: „Die Via della Conciliazione von Marcello Piacentini, einem Architekten Mussolinis, wie eine Schmähung Berninis erbaut - lässt mit ihren Pylonen an eine Aufmarschallee auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände denken (...)“³⁰ - und dies, obwohl die Via della Conciliazione (Straße der Versöhnung) in Rom erst zwischen 1947 und 1951 ausgeführt wurde. Jene fragwürdige Kontinuität³¹ der 'Scuola Romana' tritt ebenso bei dem beschriebenen Wettbewerb für den Palazzo del Littorio in Rom zu Tage: Für die zweite Stufe dieses Projektes (Wettbewerb 1937), dessen Standort von der Via dell'Imperio in das Foro Mussolini verlegt wurde, empfahl sich als Wettbewerbssieger wiederum Enrico Del Debbio (in Zusammenarbeit mit Foschini und Morpurgo). Trotzdem Del Debbio als einer der Hauptvertreter der akademistischen Staatsarchitekten unter Mussolini galt, war es ihm vorbehalten, 20 Jahre später, 1956-1959 sein Projekt in nahezu unveränderter Form zu realisieren. Nach Kriegsende standen die Akademisten keinesfalls mit leeren Händen da, im Gegenteil, sie hatten trotz ihrer Vergangenheit, Gelegenheit zu praktizieren, sie hatten sich sogar an bedeutenden staatlichen Einrichtungen - und nicht zuletzt auch an Architekturfakultäten der Hochschulen - feste Positionen verschafft. Emblematisch für jene Kontinuität der Akademisten steht dabei das Gemeinschaftsprojekt des *Palazzo dello Sport* von Pier Luigi Nervi und Marcello Piacentini in Rom (1958-60): Exakt an der Stelle, an der auf dem Terrain der für 1942 noch unter Mussolini geplanten Weltausstellung E.U.R. der *Altar der Neuen Ordnung* vorgesehen wurde, am Endpunkt einer gigantischen Magistrale, erhebt sich heute dieser vielbeachtete Rundbau der olympischen Sommerspiele von 1960.

²⁶ vgl. Nestler, Paolo: a.a.O., Abb.4, S.13. Dieser 'Italienische Pavillon' offenbart auch Affinitäten zu dem 1928 entstandenen Ausstellungspavillon in Tripoli im Novecento-Stil.

²⁷ vgl. Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches, Faszination und Gewalt des Faschismus, München 1991: „Lichtdom“ über dem Zeppelfeld in Nürnberg, 1936 und „Lichtdom“ über dem Berliner Olympiastadion bei der Schlußfeier am 16.08.1936.

²⁸ Lampugnani, Vittorio Magnago: Von der E 42 zur EUR, S.170

²⁹ Diese Analogien ergeben sich bisweilen auch mit der Architektur in Frankreich: So erinnert das Museum für Moderne Kunst in Paris, erbaut 1937 von J.C. Dondel, A. Aubert, P. Viard und M. Destuge, sehr stark an die Formensprache von Piacentinis Rektoratsgebäude in Rom.

³⁰ zitiert in: Miller, Ignaz: Architektur im Italien Mussolinis, Neue Zürcher Zeitung, 28./29.Mai 1994, S.77

³¹ Und auch der Kopfbau der Stazione Termini in Rom, eines der Schlüsselbauwerke der italienischen Nachkriegsarchitektur, gehört so gesehen in jene Reihe der fragwürdigen Kontinuitäten: Auch hier avancierte der Wettbewerb von 1936 zur Planungsgrundlage des vierzehn Jahre später realisierten Bahnhofes und auch hier hatten die Preisträger von 1936, Montuori und Calini, lediglich ihre Planungsgruppe mit Vitellozzi, Castellazzi, Fadigati und Pintonello ergänzt, aber keinerlei entscheidende Veränderungen ihres früheren Planungsschemas vollzogen.

vgl. Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.139

**3.1.4. Der Weg zum ersten Staatsarchitekten Mussolinis:
Herausragende Projekte des Architekten Marcello Piacentini (Auswahl)** ³²

Tafel 10

1881	Am 8.Dezember wird Marcello Piacentini als Sohn des Architekten Pio Piacentini (1846-1928) in Rom geboren.
1925-1927	Realisierung des Albergo degli Ambasciatori in der Via Vittorio Veneto in Rom
1929	Piacentini reist nach Berlin. Am 18.März wird er offiziell zum <i>Accademico d'Italia</i> ernannt.
1930	August: Piacentini reist nach Stuttgart. Er besichtigt die von ihm wenig geschätzte Weißenhofsiedlung, das Kaufhaus <i>Schocken</i> von Mendelsohn, den Tagblatt-Turm von Osswald und den Hauptbahnhof von Bonatz - und publiziert anschliessend in einer Ausgabe von <i>Architettura d'oggi</i> seine architektonischen Präferenzen, die sich weitaus mehr an die letztgenannten der Stuttgarter Projekte annähern.
1931	Bei der zweiten Ausstellung der <i>Architettura Razionale</i> , die von dem Kunstkritiker Pier Maria Bardi organisiert wird, werden auf dem <i>Tavolo degli orrori</i> zwei Projekte Piacentinis abgebildet: Der <i>Torre civica</i> in Bergamo und der <i>Torrione</i> in Brescia August: Piacentini reist nach Düsseldorf, Köln, Essen und Frankfurt
1931	Piacentini publiziert in Ugo Ojettis Zeitschrift <i>Dedalo</i> : „Dove è irragionevole l'architettura razionale“ (Wo die rationale Architektur unvernünftig ist): Bei seiner Betrachtung des Razionalismo verweist Piacentini auf den vorwiegenden Gebrauch der Horizontalen, was für ihn bei Arbeiterwohnhäusern (wie z.B. die <i>Hoeck van Holland</i> von J.J.P. Oud) im Sinne eines städtischen Wohnens noch nachvollziehbar erscheint, jedoch für repräsentative Monumentalbauten keine adäquate Umsetzung zulässt. Darüberhinaus stellt Piacentini die technischen und funktionalen Mängel der Gebäude des Kultes der Moderne heraus. So hätten die bei den Häusern der Stuttgarter Weißenhofsiedlung mit Fanatismus lancierten Dogmen der Neuen Kunst bereits nach weniger als 4 Jahren erhebliche Bauschäden aufzuweisen, was im übrigen auch für die Frankfurter Wohnsiedlungen gelte.
1932	April: Piacentini wird mit dem Bau der Città Universitaria di Roma beauftragt. 28.Juli : Piacentini und weitere Accademici (C. Bazzani, A. Brasini, F.T. Marinetti, U. Ojetti, R. Romanelli) werden vom <i>Ministro delle Comunicazioni</i> als Preisrichter für den Wettbewerb des Florentiner Bahnhofs (1932-35) gewählt. Dezember: Piacentini stellt in seiner Zeitschrift ' <i>Architettura</i> ' Bauten und Projekte von Erich Mendelsohn vor. Schon allein die Auswahl eines deutschen Architekten und das mit ihm geführte Gespräch besitzen signifikanten Charakter: Piacentini zeigt sich weltoffen, der modernen Bewegung zugewandt - beklagt gleichzeitig die Entwicklungen in der Sowjetunion und den wenig zufriedenstellenden Wettbewerb für den Sowjetpalast.

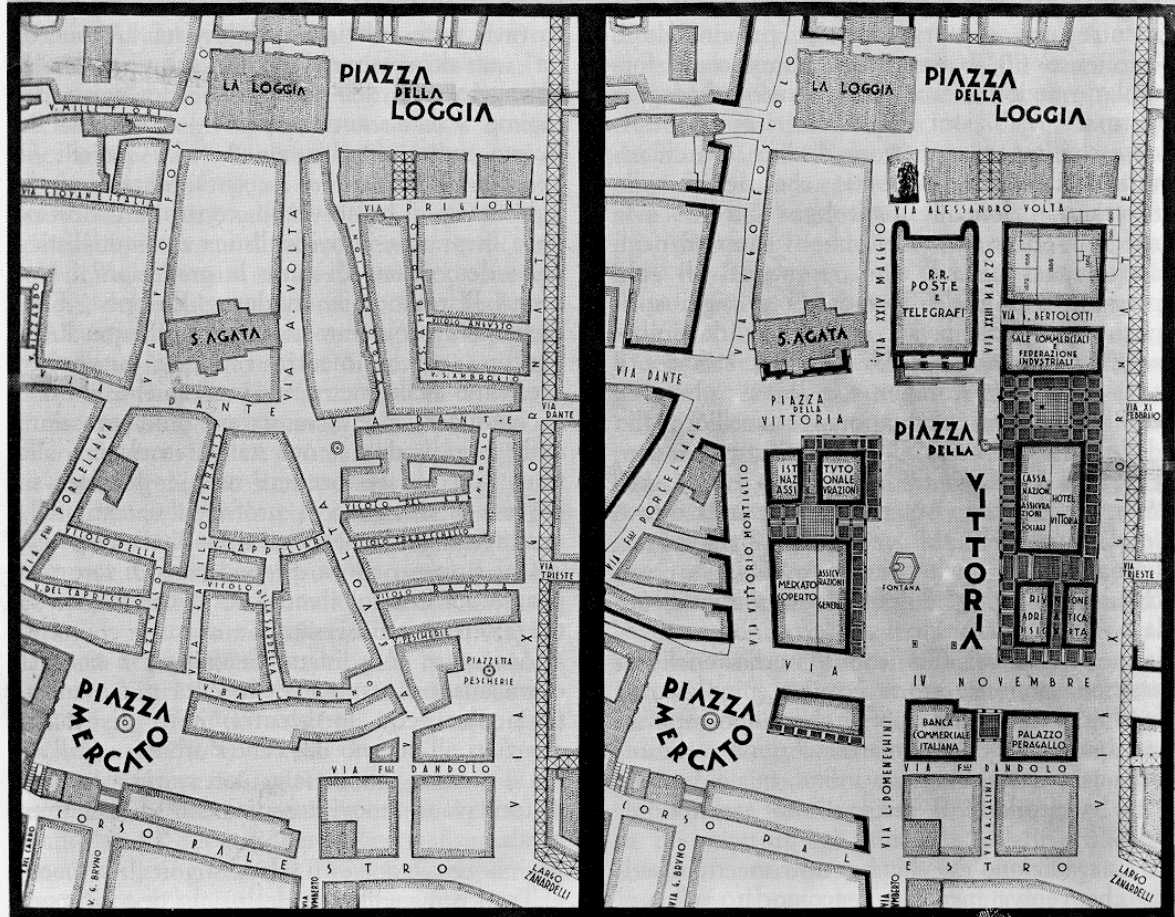
³² Auf die Projekte Piacentinis zwischen 1900 und 1920 sowie seine zahlreichen städtebaulichen Entwürfe wurde im Sinne einer Auswahl bewußt verzichtet - ein vollständiges Werkverzeichnis findet sich in: Lupano, Mario: Marcello Piacentini, Bari 1991

1933	Februar: Ugo Ojetti publiziert in <i>La tribuna</i> ³³ eine scharfe Polemik: Piacentinis Abkehr von den Säulen und Bögen sei ein allzu plötzlicher und opportunistischer Kurswechsel eines neuerlichen Verteidigers der jungen italienischen Architektur. Ojetti bezieht sich dabei vornehmlich auf die Unterstützung des Preisrichters Piacentini für die Architektengruppe um Giovanni Michelucci (entgegen der Einwände Ojettis) bei der Wettbewerbsentscheidung des Florentiner Bahnhofes ³⁴ . Die vielbeachtete Diskussion erweist sich für das faschistische Regime als willkommene Gelegenheit, diesen Pluralismus der kulturellen Positionen als kompatibel mit dem Faschismus hervorzuheben.
1931-1934	Realisierung der Chiesa di Cristo Re in der Viale Mazzini in Rom auf Grundlage einer entschiedenen Überarbeitung des ersten Entwurfes, der 1920 begonnen und 1929 unterbrochen wurde.
1933-1934	Piacentini ist Sekretär und Referent der Jury für den <i>Palazzo del Littorio</i> Wettbewerb
1935	Am 31. Oktober wird in Anwesenheit des Duce die Città Universitaria di Roma offiziell eröffnet. Piacentini wird zum Dekan der Architekturfakultät von Rom ernannt und behält dieses Amt bis zum akademischen Jahr 1943-44.
1936	Piacentini ist Mitglied des Organisationskomitees der VI Triennale di Milano Erste Planungen für die Weltausstellung E.U.R. 1942 in Rom: Vorlage des ersten Bebauungsplanes im April 1937 (mit: G. Pagano, L. Piccinato, E. Rossi und L. Vietti) Monumentalität und Dauerhaftigkeit als von Piacentini ausgegebene Planungsmaxime für alle beteiligten Architekten.
1936-1937	Italienischer Pavillon auf der internationalen Ausstellung 1937 in Paris (mit: Giuseppe Pagano und Cesare Valle)
1947-1951	Planung und Realisierung der Via della Conciliazione in Rom. (Erste Konzeptionen dieses Projektes reichen zurück bis 1934)
1951	Der fast siebzigjährige Piacentini wird erneut zum Dekan der römischen Architekturfakultät gewählt, beendet 1952 seine Lehrtätigkeit am städtebaulichen Lehrstuhl, bleibt jedoch Dekan bis 1953-54.
1955	In Zusammenarbeit mit Pier Luigi Nervi beginnt Piacentini die Arbeiten für den Palazzo dello Sport (1955-60) auf dem Gelände der E.U.R. in Rom.
1960	Am 18. Mai stirbt Piacentini in Rom

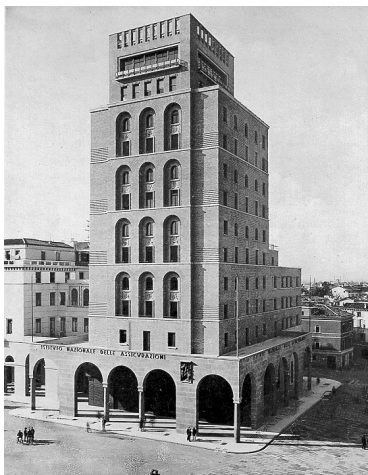
³³ vgl. Ojetti, Ugo: *Lettera a Marcello Piacentini*, in: *La tribuna*, 31.01.1933 (publiziert ebenso in „Pègaso“, Heft V, Februar 1933) und die Antwort Piacentinis: *Gli archi, le colonne e l'italianità di oggi, Marcello Piacentini risponde a Ugo Ojetti*, in: *La tribuna*, 02.02.1933. Als Antwort auf die zweite Veröffentlichung Ojettis (vom 15.02.1933 in der Zeitung „La tribuna“) verfasst Piacentini die Artikel: *La discussione sull'architettura, Marcello Piacentini risponderà* (16.02.1933) und *Archi e colonne. Piacentini dice addio a Ugo Ojetti* (26.02.1933), in: *La tribuna*.

³⁴ vgl. Piacentini, Marcello: *Ancora e sempre sul concorso per la stazione di Firenze*, in: *La tribuna*, 07.03.1933. Der direkte Zusammenhang zwischen der heftigen Debatte zwischen Ojetti und Piacentini sowie der vorangegangenen Wettbewerbsentscheidung in Florenz wird dabei noch einmal verstärkt.

PIANO, REGOLATORE, DI, BRESCIA IL, VECCHIO, CENTRO, IL, NUOVO, CENTRO



Marcello Piacentini: Städtebauliche Neuordnung des Stadtzentrums von Brescia, piazza della Vittoria, 1928-32
Das alte und das neue Zentrum



Marcello Piacentini: Städtebauliche Neuordnung des Stadtzentrums von Brescia, piazza della Vittoria, 1928-32, Ansicht des INA-Gebäudes



Marcello Piacentini: Städtebauliche Neuordnung des Stadtzentrums von Brescia, piazza della Vittoria, 1928-32, Gesamtansicht des Platzes von Süden

3.2.0. Die *Architettura Organica*:

Tafel 11

<p>Gründung der APAO am 15. Juli 1945 in Rom durch Bruno Zevi¹</p>	
<p>Charakteristika:</p> <p>Theoretisch verfasste Maxime: Auf den Menschen bezogene Architektur / intuitiv nicht berechnend / eng mit der Natur verbunden / gegen das Serielle, für das Individuelle / unregelmäßige Formen, dynamische Formen, unabhängig von geometrischen Primärformen / antikompositorisch / realitätsnah / Miteinbeziehung regionaler Bautraditionen statt International Style</p>	<p>‘Architettura organica’ als Antipode zur ‘Architettura formale’²</p>
<p>Hauptwerke:</p> <p>Ospedale Traumatologico in Rom (1948) Giuseppe Samonà</p> <p>Wohnsiedlung ‘La Falchera’ in Turin (1951) Giovanni Astengo u.a.</p> <p>Palazzina in der Via Pisanelli in Rom (1950-52) Bruno Zevi und Silvio Radiconcini³</p>	<p>Theoretisches Hauptwerk:</p> <p>„Verso un’architettura organica“ (1945) von Bruno Zevi⁴ in bewußter Anspielung auf „Vers une architecture“ (1923) von Le Corbusier⁵</p>

¹ Um in die APAO als Mitglied aufgenommen zu werden, musste folgende Erklärung unterschrieben werden: „Der Ursprung der Architektur, an die ich glaube, liegt essentiell im Funktionalismus [...] und nicht in den Strömungen romantischer Stilisierung, nicht im Provinzialismus der minderwertigen Stile.“

² vgl. Zevi, Bruno: *Storia dell’Architettura moderna*, Turin 1953, S.333: tabellarische Gegenüberstellung der ‘Architettura organica’ und der ‘Architettura formale’.

³ Bemerkenswert ist, daß Silvio Radiconcini in Bruno Zevis ‘Storia dell’architettura moderna’ auch unter der Überschrift ‘Architettura *razionalista* in Italia’ erscheint: Abgebildet ist die ‘Biblioteca all’Istituto del Restauro a Roma’ von 1940 (tav. 36)

⁴ vgl. Borngräber, Christian: a.a.O., S.9: „Häring kämpft gegen die Grundprinzipien Le Corbusiers, der 1923 in seinem Buch *Vers une architecture* die Formensprache der Architektur auf die geometrisch reinen Volumen von Zylinder, Pyramide, Kegel, Würfel, Quader und Kugel reduzierte. *Verso un’architettura organica*, für eine organische Architektur kämpft Bruno Zevi zwanzig Jahre später in Italien.“

⁵ Gegen die Aufforderung Le Corbusiers, für die Großindustrie gehe es von nun an darum, sich der seriellen Bauproduktion anzunehmen, gegen diese angestrebte Forderung nach einer Industrialisierung des Bauwesens, richtet sich Zevis polemischer Essay ‘Verso un’architettura organica’.

3.2.0. Die *Architettura Organica*:

Tafel 11 (Fortsetzung)

<p>Zeitschriften:</p> <p>Metron⁶ (1945-54): Chefredakteure Luigi Piccinato und Mario Ridolfi / Bruno Zevi</p> <p>L'Architettura, Cronache e Storia (seit 1954): Chefredakteur Bruno Zevi</p>	
<p>Protagonisten:</p> <p>Bruno Zevi Giuseppe Samonà</p> <p>Enrico Castiglioni (Luigi Moretti⁷) (Carlo Scarpa)</p>	<p>Vorbilder:</p> <p>Frank Lloyd Wright Alvar Aalto (Richard Neutra)</p>

Metron - Rom

1945 - 1954

Verlag Sandron, Rom

ab 1950 Verlag Comunità, Rom

Aufgrund der Problematik einer praktischen Umsetzung der von der organischen Bewegung theoretisch propagierten Maxime, erscheint eine exakte Zusammenstellung der die gebauten Beispiele prägenden Charakteristika, der Hauptwerke sowie der Protagonisten der organischen Architektur in Italien nur begrenzt möglich. Diese Einschränkung resultiert nicht zuletzt aus den sehr unterschiedlichen und häufig sehr individuellen italienischen Beispielen, die einer übergreifenden Zusammenfassung entgegenstehen.

Die in obenstehender *Tafel 13* angeführten italienischen Vertreter der organischen Architektur besitzen - nicht zuletzt durch ihre zweifelhafte Zuordnung zur organischen Architektur - in keiner Weise ähnlichen Vorbildcharakter wie etwa die theoretischen Formulierungen (weniger direkt die Bauten) Frank Lloyd Wrights.

⁶ Die erste Ausgabe von *Metron* erscheint im August 1945

⁷ Luigi Moretti (*1907 †1973) ist dabei sicherlich nicht als ein ausschließlich organisch bauender Architekt zu begreifen, vielmehr wird bei seinen Projekten ein überaus breites Spektrum deutlich: angefangen von dem Akademiegebäude der Fechtschule im Foro Mussolini (Foro Italica) in Rom, erbaut 1934-1936, das sich in seinem architektonischen Ausdruck, in seiner monumentalen Gestik, eher der offiziellen Staatsarchitektur annähert, über seine im Stile des *Dopo-Razionalismo* erbauten Wohnscheiden der Casa-albergo in der via Corridoni in Mailand (1946-48), bis hin zur Auflösung der rigiden Symmetrie und der orthogonalen Baukörper, die Moretti mit der Zurschaustellung einer vom Baukörper schräg abgestellten Fassade bei dem 1950 in Rom erbauten Wohnhaus 'Il Girasole' erreicht. Dieser Weg, diese veränderte Orientierung führt Moretti zu seiner Villa 'La Saracena' in Santa Marinella bei Rom (1954-57), bei der das Wechselspiel von konvex-konkaven Rundungen die Grundrissgeometrie bestimmt, bei der freie Formen, die mit ihren Auskragungen in den Außenraum hineinwirken, jegliche Reste des Razionalismo zurückdrängen und seine Nähe zu Frank Lloyd Wright offenbaren.
vgl. Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.139

3.2.1. Die Neugründung der APAO durch Bruno Zevi Associazione per l'Architettura Organica (Juli 1945)

Im Kontext der unmittelbaren Nachkriegszeit, der ersten Monate nach Kriegsende, gründet Bruno Zevi 1945 die Associazione per l'Architettura Organica (APAO): „Diese Gruppe war in Rom aus den wenigen Architekten entstanden, die für die moderne Architektur gekämpft hatten und aus einigen jungen Leuten, unter denen Bruno Zevi hervorstach.[...] Die APAO hisste die Wrightsche Flagge für eine organische Architektur und bemäntelte sich bei mehreren Gelegenheiten mit der prophetischen und optimistischen Aura des amerikanischen Pioniers, was für die Anhänger zu einer Art Schwur führte, der entfernt an Mazzinis 'Giovane Italia' erinnerte.“⁸ Das Movimento Organico ist zwar bestrebt, sich als die einflussreichste architektonische Bewegung hervorzuheben, doch trotz Zevis großer Bemühungen um eine zentrale Position der Organiker innerhalb der italienischen Nachkriegsarchitektur, stehen der *Razionalismo* und auch noch der *Accademismo* jener dritten liberalen, sozialen und humanen Kraft⁹ in ihrer Bedeutung deutlich voran. Und dies auch, obwohl die APAO im Unterschied zum M.S.A. über eine deutlicher artikulierte Infrastruktur verfügt: „es gab ein Studienzentrum, ein Pressezentrum, eine Bibliothek und die Schule für organische Architektur, die 1944 ihre Arbeit aufnahm.“¹⁰ Dabei sieht sich die APAO als jene entscheidende dritte Kraft, die im wesentlichen Unterschied zu den beiden anderen Architekturbewegungen keine Verflechtungen und chronologischen Kongruenzen mit dem faschistischen Regime besitzt. „Die von Bruno Zevi gegründete 'Vereinigung für organisches Bauen'[...] hatte die besten Kräfte der italienischen Architektur zusammengeführt,“¹¹ und wie Zevi konstatierte, „das architektonische Unwissen in diesem Lande aufgebrochen.“¹² „Mit der Gründung der Zeitschrift 'Metron' und der Vereinigung APAO, wird Bruno Zevi zu einem Hauptvertreter eines Kulturkampfes, dessen politische Aspekte deutlich die Merkmale einer dritten Kraft tragen, die dem überwiegenden Teil der progressistischen Kreise Italiens gemein sind.“¹³ So vollzieht sich für die Architekten des *Movimento Organico* eine entscheidende Umkehrung gegenüber der rationalen Anschauung: „Die Architekten hatten die rationalistischen Ansichten umgestürzt. Nicht mehr Kunst oder Architektur wurden als Lösungskräfte für Widersprüche oder politische Aufgaben angesehen, sondern die Politik selbst wurde zur *conditio sine qua non* von Architektur und Städtebau.“¹⁴ Interessanterweise verbindet sich aber gerade mit der gewollten klaren Abgrenzung der italienischen Organiker von den anderen Gruppen ein äußerst schwierig einzulösender Anspruch. Der 27-jährige Bruno Zevi versucht zwar, mit seinem Essay aus 1945 'Verso una Architettura Organica' in direkter Anspielung auf Le Corbusiers 'Vers une Architecture' (1923) seiner Architekturbewegung ein erstes theoretisches Fundament zu verleihen, er bleibt aber eine genaue Definition des von ihm propagierten 'organischen' Bauens schuldig. „Im Alltagsgebrauch versteht man unter „organisch“ [...] etwas anderes: Formen und Materialien aus der Natur, wuchernd, amorph und manchmal „wie gewachsen“.“¹⁵ Zudem ist das Vorbild Frank Lloyd Wright nur sehr bedingt auf den italienischen Kontext zu applizieren: denn Wrights Arbeiten sind sehr individuell, beziehen sich in hohem Maße auf die Gegebenheiten eines ganz bestimmten Ortes, den naturräumlichen Kontext und leiten daraus den Entwurfsprozess ab; er schreibt „Die Natur ist meine Bibel“.“¹⁶ Die Faszination für die organische Architektur Wrights wird dadurch mehr von einer Aversion gegen die 'normativen' Gestaltungsprinzipien des *Razionalismo*, mehr von einer Begeisterung über die vielfältigen potentiellen Entwicklungen dieser Architekturrichtung, von einer konsequenten Ablehnung der Mechanisierung in der

⁸ Portoghesi, Paolo: a.a.O., S.44

⁹ vgl. Zevi, Bruno: L'Architettura organica di fronte ai suoi critici, in: *Metron*, Heft 23/24 / 1948, S.50

¹⁰ Gallanti, Fabrizio: a.a.O., S.73

¹¹ Scarpa, Ludovica: a.a.O., S.171

¹² zitiert in: Tafuri, Manfredo: Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia, Mailand 1964, S.79

¹³ vgl. Tafuri, Manfredo / Francesco Dal Co: Weltgeschichte der Architektur; Gegenwart, Stuttgart 1988, S.82

¹⁴ Scarpa, Ludovica: a.a.O., S.171

¹⁵ Borngräber, Christian: Stil Novo; Design in den 50er Jahren, Frankfurt 1979, S.9

¹⁶ ibidem

Architektur getragen, denn von einem konstruktiven Umgang, einer konkreten Umsetzung des Organizismus.

3.2.2. Architektur für den Menschen: Zevi's Definition der organischen Architektur

In ihrem Gründungsmanifest definierte die APAO die organische Architektur als eine sowohl technische wie auch künstlerische Tätigkeit, die bestrebt ist, ein Umfeld für eine neue demokratische Bevölkerung zu schaffen. Organische Architektur, so heißt es weiter, bedeutet eine *Architektur für den Menschen*, deren Form sich aus dem menschlichen Maßstab und den geistigen, psychologischen und zeitgemäßen Erfordernissen des sozialisierten Menschen ergibt. Die organische Architektur ist vielmehr die Antithese der Monumentalarchitektur, die der Mystifikation des Staates dient.¹⁷

Doch wird für Zevi die Beantwortung der elementaren Frage nach einer eindeutigen Definition des 'organischen' Bauens immer dringlicher: Genau dieser fundamentalen Fragestellung, - die insbesondere seine Adepten einfordern -, scheint Zevi jedoch nicht ausreichend gewachsen. Seine nach zu vielen Seiten offene Antwort, die organische Architektur sei eine *auf den Menschen bezogene Architektur*, erreicht in diesem Zusammenhang keinerlei Klärung - zumal diese Entwurfshaltung auch die Vertreter des *Razionalismo* für sich beanspruchen. So bleibt die Frage, wodurch sich die organische von der rationalen Architektur dezidiert unterscheidet im Grunde unbeantwortet. "Was ist organische Architektur? Diese Bezeichnung, deren Bedeutung bei Wright eng mit seiner persönlichen Erfahrung verknüpft ist und die schon in der amerikanischen Debatte einen unzutreffenden, übertragenen Wert hat, wird nach ihrer Übernahme durch Italien noch inhaltloser."¹⁸ Auch die Umschreibungen „Ihre post-funktionalistische Botschaft ist die Humanisierung der Architektur“¹⁹ oder etwa „die rationalistische Architektur hat die volumetrischen Wertigkeiten (eines Gebäudes) betont, die organische Bewegung hingegen die räumlichen“²⁰ sind nicht geeignet, letzte Zweifel auszuräumen. Für die Anhänger der APAO, die sich kurz nach Kriegsende vor allem in Rom, Turin und Palermo in Vereinigungen zusammenschliessen, tragen ebensowenig die zahllosen 'beispielhaften' Projekte eines Frank Lloyd Wright (*1867 †1959) oder Alvar Aalto (*1898 †1976) zur Klärung der Kernfrage bei. Im Gegenteil: Die von Zevi vorangestellten Architekten und deren Bauten sind für damalige Verhältnisse sehr entfernt gelegene Beispiele, die für viele seiner Anhänger nur schwerlich zu evaluieren sind. Und auch Alvar Aalto besitzt seine ganz persönliche Auffassung über die 'organische Architektur', er „greift als erster zurück auf die freie Form der Wellenlinie: 1935 läßt er die Holzdecke der Bibliothek in Viipuri wellenförmig durchlaufen, 1939 setzt er eine gewellte Innenwand in den finnischen Pavillon auf der Weltausstellung in New York und krümmt 1947 das gesamte Gebäude des Studentenwohnheims in Cambridge.“²¹ Inwieweit sich die organische Architektur überhaupt exakt definieren lässt, wird dabei von Zevi nur wenig kritisch hinterfragt: die Herausstellung der innenräumlichen Artikulation²², der Entwicklung eines Baukörpers von innen nach aussen, der

¹⁷ vgl. Zevi, Bruno: La costituzione dell'Associazione per l'Architettura Organica a Roma, in: *Metron*, Heft 2 / 1945, S.756

¹⁸ Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.417

¹⁹ Zevi, Bruno: *Saper vedere l'Architettura*, Turin 1948, S.97

²⁰ *ibidem*, S.30

²¹ Borngräber, Christian: a.a.O., S.9

²² vgl. die Ausführungen Zevis über den architektonischen Raum, in: Zevi, Bruno: *Saper veder l'Architettura*, Turin 1948, S.21ff: „Lo spazio, protagonista dell'architettura.“ sowie den 500 Jahre vor Chr. aufgestellten und 1939 von Wright zitierten Leitsatz von Lao Tse, dass die Realität eines Gebäudes nicht aus dem Dach und den Wänden besteht, sondern aus dem umschlossenen Raum, indem man lebt. (Dieser Satz befindet sich, in Stein gemeißelt, in Wrights Schule 'Taliesin West' in Phoenix, Arizona im Theater-Saal.) zitiert in: Zevi, Bruno: *Storia dell'Architettura moderna*, Turin 1953, S.417

Korrelationen von Innen- und Außenräumen und der auf den Menschen bezogene Maßstab reichen als Direktiven nicht aus, um sich entschieden gegen den Rationalismus abzugrenzen.²³ „Die organische Theorie unterscheidet sich nicht von der rationalistischen oder funktionalen Theorie“, resümiert Agnoldomenico Pica,²⁴ „was stark differiert, ist die Poesie; aber die Poesie ist die von Wright und kann als solche nicht wiederholt werden.“ Zevis Insistieren, Entwurfszeichnungen von der Rigidität akademischer Schemata und von den orthogonalen Rastern des *Razionalismo* zu befreien, erschöpft sich vor allem auf formalistischer Ebene, doch im Grunde galt es, genau diese Ansätze inhaltlich zu überbauen²⁵ und eben nicht nur die ‚Liberalisierung der Formen‘ zu avisieren.

3.2.3. Zuordnung a posteriori: Zevis Beispiele für organische Architektur in Italien

Nachdem Zevi erkennen muß, dass die von ihm angeführten Beispiele nicht die erhofften Impulse auslösen, versucht er nachträglich, italienischen Projekten das Etikett des organischen Bauens anzuhängen, um mit diesen wohlvertrauten Gebäuden den Einzug der organischen Architektur in Italien zu manifestieren. Sowohl das *Ospedale Traumatologico* (Entwurf 1948) in Rom von Giuseppe Samonà (*1898 +1983) als auch die *Palazzina in der Via Pisanelli* (1950-52) in Rom von Bruno Zevi und Silvio Radiconcini, aber auch das Städtebauprojekt des *Falchera-Viertels* (1951) in Turin von Giovanni Astengo werden so rückwirkend zu Beispielen organischer Architektur in Italien.²⁶ Mit der Gründung der Zeitschrift ‚*Metron*‘ versucht Bruno Zevi zudem, die Leitbilder und Hintergründe der organischen Architektur auf eine fundierte theoretische Basis zu stellen.²⁷ Dennoch, die dritte Kraft der Organiker, erfährt insgesamt betrachtet nicht den von Zevi erhofften Zuspruch. Zwar gibt es vor allem in den oben angeführten Städten eine große Resonanz auf das *Movimento Organico* doch wirkt sich diese neue und andere Architektur nur in recht bescheidenem Maße auf die Entwicklungen der italienischen Nachkriegszeit aus. „Die Anregungen der APAO erweisen sich jedoch bald vom praktischen Standpunkt aus als undurchführbar,²⁸ die neue Bewegung beschränkt sich vielmehr auf eine Diskussions-Plattform, deren „neue demokratische Kultur“²⁹ sich trotz eines starken theoretischen Fundaments in der Praxis kaum behaupten kann. Auch die „Assimilationsfähigkeit von Einflüssen der drei sich theoretisch streng voneinander abgrenzenden Hauptströmungen,³⁰ die das architektonische Feld der Nachkriegszeit in Italien determinieren, kann in diesen Koordinaten nicht unbedingt als ein positiver Aspekt gelten, denn gerade den Ansatz einer Assimilation an Rationalisten und Akademisten lehnt Zevi programmatisch ab.

²³ Denn auch die Rationalisten rücken das Wesen des Raumes in den Vordergrund, auch Walter Gropius bezeichnet den Raum als das elementare Gestaltungsmittel der Architektur. Und ebenso gilt die Verklammerung von Innen- und Außenraum als Maxime der Rationalisten.

²⁴ Pica, Agnoldomenico: *Recent Italian Architecture (Architettura italiana ultima)*, London / Rom 1959, S.XVI

²⁵ vgl. Tafuri, Manfredo: *History of Italian Architecture (Storia dell'architettura italiana)*, 1944-1985, London / Turin 1986, S.8ff

²⁶ vgl. Zevi, Bruno: *Storia dell'architettura moderna*, Turin 1953, S. 358ff: „Il dibattito culturale in Italia“ und die dazugehörigen Abbildungen, insbesondere die Tafeln 49 u. 49a, überschrieben mit: „Architettura organica italiana e svizzera“ und „Urbanistica e architettura organica inglese, svedese e italiana“.

²⁷ vgl. die Grundsatzklärung der organischen Bewegung, in: *Metron*, Heft 2, September 1945: „La Dichiarazione dei Principi“

²⁸ Scarpa, Ludovica: a.a.O., S.171

²⁹ Unter dem Vorbild Frank Lloyd Wright sollte diese „neue demokratische Kultur“ in einem Manifest verankert werden, in dem die APAO die organische Architektur als eine „soziale, technische und künstlerische Tätigkeit, die auf die Schaffung eines Klimas für eine neue demokratische Kultur abzielt“ definiert. Organische Architektur also sowohl als kultureller wie auch als politischer Erneuerungsprozess verstanden wird. vgl. hierzu: Ockman, Joan (Hrsg.): *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, New York 1993, S.78

³⁰ Hamm, Oliver G.: Die italienische Metamorphose, in: *Bauwelt*, Heft 22, 09.Juni 1995, S.1203

3.2.4. Die politische Vorgabe der APAO: Organische Architektur als Ausdruck demokratischen Bauens

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die politische Couleur der organischen Bewegung Italiens: So ist von Anfang an klar, daß die organische Architektur demokratische Züge trägt, organisches Bauen folgerichtig mit demokratischem Bauen gleichgesetzt wird und damit die Adaption der amerikanischen Architektur Wrights mit der in Italien nach dem langsamen Sterben des Faschismus durchgreifenden Demokratisierungswelle einhergeht. Damit ist die politische Couleur der Organiker nicht zuletzt durch Wrights Buch aus 1939, „An organic Architecture“, das den Untertitel „The Architecture of Democracy“ trägt, vorbestimmt. Während in Deutschland die Moderne mit einer sich dezidiert vom Nationalsozialismus abgrenzenden Bewegung, die weitaus demokratischere Prinzipien zur Grundlage hat, assoziiert wird³¹, kann sich die Moderne Italiens, der *Razionalismo*, durch seine langjährige Coexistenz neben der faschistisch geprägten Regimearchitektur nie als demokratisch firmierte Gegenbewegung verstanden wissen: „demokratischem Bauen“ kann im Nachkriegsitalien lediglich durch die „vom Faschismus befreite“ organische Bewegung entsprochen werden, nur die *Architettura organica* versteht sich als kulturelle Bewegung, welche die allgemeine Hoffnung auf Demokratie explizit zu ihren Maximen erklärt.

Die Gründe für die im Vergleich zu den 30er Jahren weitaus weniger heftig geführten Auseinandersetzungen innerhalb der drei Gruppen sind neben der politisch veränderten Ausgangslage aber geradezu evident: Keine der drei Gruppierungen, weder die Rationalisten noch die Akademisten, noch die neugeformierten Organiker, kann innere Unsicherheiten verbergen, kann über eine innere Zerworfenheit oder Infragestellung eigener immanenter Potentiale hinwegtäuschen. Dennoch, im Unterschied zu Deutschland erlangt die organische Bewegung Italiens, verstanden als ein möglicher Weg, als ein beachtenswertes Leitbild, eine solide Position innerhalb der Architekturbewegungen. Für Italien gilt in keiner Weise, was Paolo Nestler³² über die organische Bewegung im Nachkriegsdeutschland konstatiert: „Kaum ein Architekt hier hat Frank Lloyd Wright richtig zur Kenntnis genommen, mit Ausnahme von Hans Scharoun. Aber nach dem Krieg hatten die Vertreter des Bauhauses eine hegemoniale Stellung in der Architektur, sie waren diejenigen, die die Leitlinien vorgaben und Hans Scharoun war angesehen wirklich ein ‘schwarzes Schaf’.“³³

Die Position der italienischen Organiker scheint demgegenüber weit mehr gefestigt, aber „die Beziehungen zwischen den drei im Grunde gleichrangigen Kräften, den „Accademici“, den Rationalisten und den Organikern, bewirken in den ersten fünfzehn Jahren nach dem Krieg eine Reihe von berechneten Aktionen, wie die Züge einer Schachpartie, ohne jemals zu einem definitivem Schluss zu kommen, wobei nur demonstriert wurde, dass jede Partei in der Lage war, die anderen zu neutralisieren. Die „Accademici“ halten ihre Positionen in den Universitäten und Institutionen fest in der Hand, akzeptieren aber als siegreich die Hypothesen der Modernen Bewegung auf unkritische und pluralistische Art. Die Rationalisten widersetzen sich der „Amerikanisierung“ in der organischen Tendenz, übernehmen aber nach und nach deren kritische Züge, wobei sie aber für sich selbst eine Priorität in der Selbstkritik vom Funktionalismus her fordern.(das geht so weit, dass Pagano bei der Triennale von 1936 die bäuerliche Tradition wiederentdeckt.) Die Organiker andererseits müssen bald feststellen, dass sich ihre „Vis polemica“ abnutzt und ihr innerer Zusammenhalt zerbricht.“³⁴

Die von Zevi organisierte Ausstellung über Frank Lloyd Wright, die 1951 in Florenz im Palazzo Strozzi gezeigt wird, muss in diesem Kontext als letzter Versuch einer Katalyse des ‘movimento

³¹ Trotzdem sie gerade in ihrer politischen Ausrichtung immer wieder changierte - wie das Beispiel des politischen Überbaus des Bauhauses belegt.

³² Paolo Nestler in einem Gespräch mit dem Verfasser am 11. Oktober 1994 in München

³³ Der schwierige Standpunkt der organischen Bewegung in Deutschland wird auch von Christian Borngräber in seinem Buch ‘Stil Novo; Design in den 50er Jahren’ hervorgehoben. Er schreibt: „Die deutschen Architekten können erst nach dem zweiten Weltkrieg an diese Tradition der antifunktionalistischen Kritik wieder anknüpfen, vorbelastet dadurch, daß die Nationalsozialisten das Neue Bauen in seiner Gesamtheit als „kulturbolschewistisch“ diffamierten. Die Vertreter der organischen Architektur haben einen schweren Stand. Die Bauhaus-Kritik von Rudolf Schwarz wird verschwiegen.“

³⁴ Portoghesi, Paolo: a.a.O., S.45

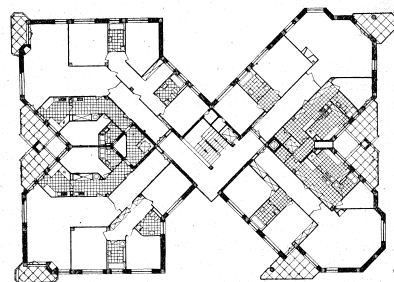
organico' gewertet werden. Doch auch die Florentiner Ausstellung erschöpft sich im wesentlichen lediglich auf theoretischer Ebene, das Wright'sche Œuvre wird zwar den Anhängern der APAO durch die Präsentation nähergebracht und vermittelt, aber für die praktische Umsetzung der organischen Architektur bietet die Ausstellung kaum Anhaltspunkte. So wird die Architektur Frank Lloyd Wrights von den italienischen Organikern enthusiastisch rezipiert, der Impuls, der von der Ausstellung ausgeht, kommt jedoch mehr einem vorübergehenden 'Strohfeuer' gleich, das sich in einem von Wright inspirierten künstlichen Manierismus äußert³⁵, dessen Flammen alsbald erlöschen. Und auch die Ausführungen in dem von Frank Lloyd Wright verfassten Vorwort zur Florentiner Ausstellung bieten dahingehend nur bedingt pragmatische Ansätze, vielmehr wird erneut die politische Dimension organischen Bauens herausgestellt: „Die organische Architektur ist also die einzige Form des künstlerischen Ausdrucks, die man für den menschlichen Glauben, der die Demokratie ja ist, in Betracht ziehen kann. Ich möchte sogar soweit gehen, zu behaupten, daß sie die wahrhaftigste Form zu allen Zeiten und überall von nun an ist.“³⁶ Trotz Zevis großer Anstrengungen für eine Verbreitung seiner organischen Bewegung und die Entwicklung einer neuen vom Faschismus losgelösten Architektur zeichnen sich deren Grenzlinien sehr schnell ab. „Zeviss aggressives und überzeugtes Kulturschaffen bringt keine architektonischen Werke hervor, die in der Lage wären, neue Praktiken einzuführen. Die ersten praktischen Erfahrungen der Gruppe zeigen - mit wenigen Neuheiten - geneigte Flächen und einige spitze und stumpfe Winkel; die abgeflachte Morphologie der derzeitigen Bauten ist aus der Verwässerung der rationalistischen Sprache entstanden. Zevi warnte vor der Imitation der äusserst persönlichen und deshalb nicht nachahmbaren Ausdrucksweise Wrights. Worte in Architektur zu übertragen ist jedoch immer sehr schwierig gewesen. Und wenn man die in der „Storia dell'architettura moderna“ von 1953 angeführten Beispiele - ein Restaurant in Sabaudia, einige mittelmässige Wohnblöcke, die sich heute kaum von der Öde der Vorstadtbauten unterscheiden - anschaut, springt das Scheitern in die Augen.“³⁷

Auch die *dritte Kraft* gerät somit rasch auf unsicheres Terrain, findet sich in einer inneren Krise wieder und muss erkennen, daß das hehre Ziel der Überwindung des Rationalismus unerreichbar bleibt. Im Gegenteil, die Conclusio der aufgezeigten Entwicklungen besteht vielmehr darin, dass sich den beiden Torsi der durch das totalitäre Regime Mussolinis gezeichneten rationalistischen und neoklassizistischen Bewegungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit wenig später ein weiterer, wenngleich aus einem anderen Kontext erwachsender, hinzuzufügen beginnt.

Ein von Bruno Zevi in „Storia dell'architettura moderna“ angeführtes Beispiel der organischen Architektur Italiens:



Silvio Radiconcini und Bruno Zevi: Wohngebäude in der via Pisanelli in Rom, 1950-52
Ansicht



Silvio Radiconcini und Bruno Zevi: Wohngebäude in der via Pisanelli in Rom, 1950-52
Grundriss Normalgeschoss

³⁵ vgl. Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.417

³⁶ zitiert in: Braatz, Wolfgang (Hrsg.): Frank Lloyd Wright, Humane Architektur, Gütersloh / Berlin 1969, S.75

³⁷ Portoghesi, Paolo: a.a.O., S.45