

Vorwort

Nördlich der Alpen wundern sich viele über die politischen Eskapaden in der europäischen Sonnenstube, darüber, dass jemand anscheinend nur mit Hilfe des Fernsehen Ministerpräsident werden kann, und dass dieser mit Glanz und Glorie Gewählte schon nach wenigen Monaten im Regen stehengelassen wird. Wenn Italiener und Italienerinnen etwas beherrschen, dann ist es das raffinierte und für uns kaum durchschaubare Spiel der Verführung. Leidenschaft ist mit Rationalität, mit analytischem Kalkül inkompatibel. Wer sich hingeben will beziehungsweise wer erobern will, muss die Kniffe der Lockungen, der gespielten Enttäuschungen, der Scheinangriffe kennen, er oder sie muss blenden, überraschen, übersättigen, berauschen, muss sich aber gleichzeitig bewusst sein, dass die Verführung nur ein Hauch ist, einen kurzen Moment der Ekstase schenkt, dass danach die Schmähungen folgen, die Langeweile, die Kaltschnäuzigkeit. Wie drückte es Tommaso di Lampedusa im Roman «Il Gattopardo» so treffend aus: «1 Jahr Feuer und Glut, 30 Jahre Asche.» Die Italiener tun alles, damit dieses Feuer, und sei es nur für eine verschwindend kurze Zeit, prächtig lodert. Kontinuität ist keine Stärke von Italien, hingegen kann kein Volk, die Lateinamerikaner vielleicht ausgenommen, den Rausch so intensiv inszenieren wie das italienische.

«kunst und kirche» wendet den Blick erstmals nach Süden und widmet Italien und seiner Kultur dieses Spezialheft. In einem Land, das 50 % der europäischen Kulturgüter sein eigen nennen darf, würde eine ganze Bibliothek nicht reichen, um alle Aspekte italienischer Kunst und Architektur darzustellen. Beschränkung ist deshalb angesagt. So leitete das Thema der Verführung, das dasjenige des Verführtwerden miteinschliesst, meine Auswahl der Autoren und Autorinnen und deren Betrachtungsgegenstände. Eingeleitet wird die zugegebenermassen ausgesprochen subjektive Sicht der italienischen Dinge mit einem Essay über den liebenswürdigsten und zugleich hinterhältigsten aller italienischen Verführer, Federico Fellini, der uns auch nach seinem Tod wie kein zweiter italienischer Filmregisseur in seinen Bann zieht (Beitrag von Thomas Bodmer)

Wie geht Italien mit dem immensen Schatz der Kunst- und Kulturdenkmäler um? Die Last der Vergangenheit wird immer unerträglicher; dazu kommt die Erwartungshaltung der Kunsthistorikerzunft, die von Italien das fordern, was sie zuhause sowieso nicht durchzusetzen imstande ist, die sorgfältige Pflege und Instandstellung der wertvollen Zeugnisse der Menschheitsgeschichte. Jeder vernunftbegabte Mensch wird beim Vergleich zwischen dieser Forderung und der schieren Masse des zu Erhaltenden erkennen, dass Italien dem nicht nachkommen kann. So engagieren sich Grosskonzerne – in unserem Beispiel schwang sich Olivetti bei der Restaurierung der Kapelle Brancacci in Florenz als Mäzen auf –, um einige Vorzeigeobjekte ohne Rücksicht auf die Kosten auf Vordermann zu bringen (Beitrag von Umberto Baldini). Der grosse Rest wartet auf Idealisten wie den Schweizer Restaurator Weddigen, der in einem kleinen Nest an der ehemaligen Klosterkirche einen «restauro povero» vollzog (Beitrag von Lukas Vogel).

Kulissen bestehen oder werden geschaffen. Die «Traumstadt» Sabbioneta wurde in den letzten Jahren für die kunsthungrigen Pfadfinder auf der Suche nach exzentrischen Spuren individualistischer Blender neu entdeckt und in zahlreichen Essays auch besungen. Rachel Hartmann wagt einen Brückenschlag zwischen dieser Stätte der perfekten Theaterinszenierung eines allmächtigen Renaissancefürsten zu den Aktivitäten einer skurrilen Theatergruppe, die sich zum Ziel gesetzt hat, die architektonische Verführung an anderen Stätten neu zu praktizieren, aber nur für eine Woche.

Es gibt keine Stadt auf der Welt, die sich dermassen dem Spiel der Verführung hingibt wie Venedig, eine fast irrealer Welt, in der man sich nicht anders geben kann als unsterblich verliebt. Hier findet alle zwei Jahre die wohl wichtigste italienische Kunstschau statt, die Biennale von Venedig, und dies seit genau 100 Jahren. Kunstkritiker tun sich bei jeder neuen Auflage schwer, bei der Besprechung der Nationenschau den richtigen Ton zu erwischen, und es vergeht keine Vernissage, an der der Biennale nicht der endgültige Tod

prophezeit wird. Aber eben, auch die Biennale hat das Verführen noch nicht verlernt (Beitrag von Cécile Anderhub).

Was die moderne Kunst betrifft, kann Italien derzeit mit anderen Ländern nicht konkurrenzieren. Die vielgerühmte «arte povera» gehört bereits der Vergangenheit an und leistet dort dem Rationalismus, dem Futurismus und dem Surrealismus Gesellschaft. Aber eine nach wie vor uneinholbare Spitzenposition besetzt Italien auf dem Gebiet der Kunstpräsentation. Anders als in Deutschland etwa werden bei bedeutenden Veranstaltungen renommierte Architekten engagiert, die einen subtilen Weg anlegen und die Exponate so platzieren, dass sie sich auch tatsächlich als Einzelereignisse einprägen. In diesem Heft werden die Bemühungen im Palazzo Grassi aufgelistet, einer von FIAT unterstützten Institution, die mit Ausstellungen wie «Die Phönizier» und «Futurimus» nicht nur eine überragend intellektuelle Leistung vollbrachte, sondern das Thema auch visuell ausgeprochen «erotisch» zur Schau stellte (Beitrag von ... Viti). Dort, wo FIAT seinen Hauptsitz hat, in Turin, laden (mindestens) zwei weitere Tempel der Verführung zu vielfältigen Kulturbegegnungen ein. Das Castello Rivoli ist einmal ein Vorzeigeobjekt, wenn es darum geht, kreativ und frech mit historischer Bausubstanz umzugehen, dann aber auch, zumindest noch unter der Leitung von Rudi Fuchs, ein ganz wichtiges Fenster der zeitgenössischen Kunst in Italien. Der Lingotto, die brachgelegte FIAT-Fabrik, mutierte zum gewaltigen Kulturpalast, dessen Bewährungsprobe allerdings noch bevorsteht (Beitrag von Rahel Hartmann).

Dem Titel «kunst und kirche» sollen die drei folgenden Beiträge gerecht werden: Die neuen Friedhöfe in Italien sind veritable Totenstädte, und auf ihre Weise Orte der Verführung, besser Entführung, Orte, die Leben andeuten, es aber verborgen halten (Beitrag von Fabrizio Brentini). Die neue Kirche Santa Lucia in Gemona von Augusto Romano Burelli empfängt die Besucher mit einer riesigen Scheinfassade, die einen Rundbau kaschiert. Auf wie Grundriss sind von einer verwirralichen Vielfalt. Da war ein souveräner Jongleur am Werk, der mit kindlicher und zugleich listiger Freude Stilzitate zu einem alles in allem neugierweckenden Konglomerat zusammenfügte. Barock-imperial hingegen gebärdert sich die neue Moschee, ein Luxusobjekt, gedacht als Vorposten einer Kultur, die nicht umsonst seit Jahrhunderten die Phantasie westlicher Länder mit der üppigen und aufreizenden Bilderschatz aus aus 1001 Nacht anregt.

Kunst und Kultur ist auf Vermittlung angewiesen. Dieser Aufgabe kommen nicht nur die Konservatoren und die Kunstkritikerinnen nach, sondern auch die Kunstverlage, die mit ihren Programmen den berühmten Zeitgeist wenn nicht lenken, so doch zumindest beeinflussen. 1995 feierte der Electa-Verlag, der wahrscheinlich präsenteste auf dem Gebiet von Kunst und Architektur in Italien, sein 50-jähriges Jubiläum. Electa ist mehr als ein Verlag, die Abkürzung Et, in einer schwungvoll-dynamischen kursiven Antiqua gesetzt, ist zum Synonym für hervorragend gestaltete und wissenschaftlich hochstehende Publikationen geworden. Kurz, «Et» ist so etwas wie das Markenzeichen eines Imperiums geworden, das der Institution Kirche nicht unähnlich mit Geduld, Hartnäckigkeit und mit viel Selbstbewusstsein in der italienischen Kunstszene unverzichtbar geworden ist.

Städte für die Toten. Einige neuere italienische Friedhöfe

Das Leben geht weiter, auch nach dem Tod, unerbittlich. Zurück bleiben eine gemeinsame Geschichte und das Gefühl, dass dies nicht alles gewesen sein kann. Friedhöfe sind das sichtbarste Zeichen der vielfältigen Beziehung der Menschen zu ihrer letzten Grenze. Nördlich der Alpen fällt die Aufgabe der Friedhofgestaltung den Landschaftsarchitekten zu, die eine vorgegebene Topographie mit dem geforderten System von Wegen und Gräberfeldern verschmelzen und die ganze Anlage anschliessend mit vielen Pflanzen künstlich orchestrieren. Der Friedhof wird zum gepflegten Garten, als Typus gewachsen aus einer bestimmten, romantisch geprägten Tradition des 19. Jahrhunderts, welche die Stätte der letzten Ruhe ausschliesslich mit Natur assoziiert. Zweifelsohne weist die Friedhofkultur nördlich der Alpen bemerkenswerte Zeugnisse vor, so etwa die weiten Gräberfelder englischer Friedhöfe. Aber allzuoft erstickt die verwaltungstechnische Aufgabe zur reibungslosen Entsorgung das kulturelle Potential, das im Umgang mit dem Tod stecken kann.

Nicht dass es in Italien nur funkelnde Juwelen der Friedhofkultur gäbe – das Chaos von Platten, Kreuzen, Sarkophagen und Familienkapellen ist zum Teil erschreckend –, wohl in den seltensten Fällen jedoch lassen einen die südlichen Zonen des Schweigens unberührt. Das andere, wohl direktere Verhältnis zum Tod bei den Italienern äussert sich im verschwenderischen Pathos der Grabgestaltung mit den goldenen Blumen und Emblemen, mit den konservierten Fotos der Dahingeshiedenen, mit den protzigen Schriftzügen, mit den Plastikblumen, elektrischen Lämpchen und was sonst noch dazu gehört. Und es äussert sich auch in einer diametral entgegengesetzten Architektur. Die Toten liegen nicht wie nördlich der Alpen mehr oder weniger anonym in der Natur, sie wohnen vielfach in Gebäuden. Italienische Friedhöfe bilden die Architektur des Wohnens ab und dokumentieren dadurch, dass die Ahnen weiterhin einen festen Platz im Gefüge der Lebenden in Anspruch nehmen. Friedhöfe sind denn auch eine interessante Aufgabe in der allgemeinen Architekturszene. Die Liste der seit den 80er Jahren in Angriff genommenen Anlagen führen San Vito d'Altivole und Modena an, geschaffen von den berühmtesten Exponenten der italienischen Architektur des Novecento, von Carlo Scarpa und von Aldo Rossi.

Cimitero Brion in San Vito d'Altivole (1970/75)

In San Vito d'Altivole, etwa 50 km nördlich von Venedig, erhielt Carlo Scarpa freie Hand, um für das Ehepaar Brion ein Gelände in eine tiefgründige Grabstätte mit dichtester Architektur zu verwandeln. Der Perfektionist Scarpa, der jedes Detail mit unzähligen Zeichnungen gestaltete und wohl wegen dieser aufwendigen Arbeitsweise nicht zu vielen öffentlichen Bauten gelangte, setzte hier seine «Summa» der Erkenntnisse aus der lebenslangen Auseinandersetzung mit Architekturtheorien um. Die 2000 Quadratmeter umfassende Anlage ist Ruhestätte, Teegarten, Park, Spielwiese und Sanktuarium in einem. Die schräge Mauer, die das ganze Gelände nach aussen abschirmt, lässt nur die schlanken Zypressen und die Silhouette der Kapelle herausragen. Die Gebeine des 1968 verstorbenen Giuseppe Brion bettete Scarpa in einen antikisierenden Sarkophag, der leicht aus dem Lot fällt und sich zum Pendant neigt, das dereinst die sterblichen Überreste von Onorina Brion, die den Friedhof ihrem Manne widmete, aufnehmen wird. Darüber wölbt sich ein breiter Bogen von bizarrer Fülle. Diese Arkade mit den durch Stufen vertieften Sarkophagen ist das Gelenk der ganzen Anlage, zentral in der Bedeutung und in der architektonischen Regieführung und doch so unauffällig vom Grün der Wiese umgeben. An den beiden Eckpunkten des winkelförmigen Grundrisses des ganzen Friedhofes stehen eigenartige Sanktuarien. Beim Eingang kann der geschlossene, übereck gestellte Würfel als Kapelle, Kaaba, Tabernakel oder als japanisches Teehaus gelesen werden. Durch eine Rundöffnung gelangt man in den stillen Raum, in dessen Ecke sich das Altarpodest befindet. Über der Tischplatte öffnet sich die pyramidal gestufte Decke zu einer fernen Spitze. Gegenüber dem Eingang weisen Trittplächen in einem Bassin auf einen mit Bäumen bepflanzten Hain. Vom Würfel führt ein Gang entlang der Mauer, die das Brion-Mahnmal vom Gemeindefriedhof trennt. Man durchschreitet offene und geschlossene Zonen und gewahrt eine immense Materialvielfalt an den Wän-

den, die zum haptischen Ereignis werden. Im rechten Winkel biegt der innere Gang zum anderen Sanktuarium ab. Auf dem Weg öffnet er sich in der Mitte mit einem Riesentor zum Gemeindefriedhof, von dem aus zwei ineinander verschränkte offene Kreise die dahinterliegende Landschaft fokussieren. Nebst dem eigentlichen Grabmal ist diese Doppelöffnung das symbolträchtigste Element. Ein schmaler Steg endet auf einer Insel inmitten eines grossen Beckens. Auf dieser Insel ruht ein Holzkubus auf freien Stützen – ein unantastbarer Kasten, der Raum erahnen, aber nicht wahrnehmbar machen lässt. Scarpa soll vor diesem Objekt häufig meditiert haben.

Scarpa verwirklichte in San Vito d'Altivole sein Bild der totalen Architektur, zu der er sich ein Leben lang hinsehnte. Angesichts des Todes verliert jede Frage nach Zweck und Funktion ihre Berechtigung. So durfte Scarpa seiner immensen Phantasie freien Lauf lassen, durfte in einem grossartigen Panoptikum zweckfreie Architektur um ihrer selbst willen umsetzen. Das Werk ist ein Zeugnis eines schwierigen Balanceaktes, eines Sehns nach dem Ausloten der Kräfte des Chaos. Es ist das Dokument eines Lebenden, der im Bewusstsein der Grenzen des Daseins sich trotzdem gegen die Vergänglichkeit auflehnt, der mit eisernem Willen Herr über Licht und Schatten, Weg und Gefäss, Innen und Aussen sein möchte, der sich verbunden fühlt mit der kulturellen Fülle der Menschheitsgeschichte. Es scheint, als ob Scarpa hier ein letztes Aufbäumen inszenierte und mit einem kreativen Kraftakt dem Unvermeidlichen entgegentrat. 1978, drei Jahre nach Vollendung des Werkes, verstarb er (ausgerechnet in Japan) und wurde an einem abgeschiedenen Ort seines Friedhofes begraben. Die einfache Grabplatte mit dem Namen, den Lebensdaten und einem sich mit Stufen vertiefenden Loch, das die saugende Gewalt des Nichts veranschaulicht, ist der denkbar grösste Gegenpol zur verwirrenden Ganzheit des Gesamtkunstwerkes.

San Cataldo in Modena (begonnen 1972)

In Modena erhielt der italienische Stararchitekt Aldo Rossi den Auftrag für die Erweiterung des Friedhofes San Cataldo in Modena. Mit Bezug auf die alte Anlage konzipierte er von 1972 an einen riesigen Flügelbezirk mit zwei zeichenhaften Objekten im inneren Gebiet. Vom alten Friedhof aus durchschreitet man vorerst den jüdischen Teil, bevor man unter der gespenstisch leeren Pfeilerhalle des ersten Flügels steht. Die Kühle der kahlen Betonflächen, der Eindruck des Unfertigen, die lähmende Kraft der Wiederholung, dies alles bereitet den Besucher auf das Erschauernde vor, das ihn beim Eindringen ins Innere des zweiten Flügels befällt. Auf drei Seiten wird der Friedhof, wenn er einmal beendet sein wird, von diesem inneren Gürtel fugenlos eingerahmt sein. Im Innern besteht die Möglichkeit, auf jedem Stockwerk den Rahmen gänzlich abzuschreiten. Vom Treppenaufgang aus verliert sich der Blick im unendlich fern scheinenden Fluchtpunkt. Auf beiden Seiten türmen sich die mit Marmorplatten verschlossenen Grabnischen auf. Rossi wuchtete eine Stadt der Toten hin. Die Architektur der Flügel mit den Fenstern und Satteldächern gleicht den gesichtslosen Wohnblöcken neuer Quartiere, wie sie in Aussenbezirken italienischer Städte üblich sind. Die Besonderheit dieser geschlossenen Totenstadt unterstrich Rossi mit einem Torsegment, das er in die Mitte des Flügels der Langseite schob. Davor steht ein rötliches, mehrstöckiges Monument, perforiert durch regelmässig angeordnete Quadrate. Im Innern erschliessen mit Stahlpfeilern gestützte Treppen die Rampen der einzelnen Stockwerke. Das Gebäude dient vor allem als Aufbewahrungsort der Gebeine der Kriegstoten.

Der Kernbereich ist erst ansatzweise vorhanden. Eine weitere Umfriedung mit zusätzlichen Grabnischen wird später eine Querriegelreihe einzäunen, die sich horizontal von einer breiten Grundlinie zu einem Punkt zusammenziehen und vertikal zu einem Pfeiler aufschwingen wird, um mit dem hohen Konus für das Gemeinschaftsgrab als Gegenstück zum Kubus abgeschlossen zu werden. Die beklemmend und morbid wirkende Architektur wirft den Besucher mit aller Kraft auf die nicht zu verdrängende Tatsache zurück, dass am Ende unserer Zeit nichts anderes übrigbleibt als eine Grabplatte im riesigen anonymen Heer der endgültig Versorgten.

Voltabarozzo (1982–1995) und Ciampino (1982–1987)

Von den rund fünfzehn weiteren neuen Friedhöfen, die in Architekturzeitschriften Aufnahme fanden, verdienen insbesondere die verwinkelte, fast labyrinthische Anlage in Voltabarozzo südlich von Padua und der rund 500 Meter lange, leicht gekrümmte Flügel von Ciampino unweit Rom unsere besondere Aufmerksamkeit. In Voltabarozzo wird der Friedhof, zwischen 1982 und 87 von Giancarlo Rosa und Adriano Cornoldi entworfen und errichtet, ähnlich wie Rossis Werk von hohen Mauern eingeschlossen. Doch fallen hier die seltsamen «blinden» Elemente auf, etwa die zwei freien Säulen vor dem Eingang, ein Zitat des salomonischen Tempels, oder die ockergelb eingefärbte, abgelöste Südwand. Das illusionistische Spiel wird im Innern fortgeführt und intensiviert. Eine Galerie an der Innenseite des freien Mauerzuges endet abrupt und wird lediglich imaginär jenseits einer Abschrankung mit einem luftigen Gerüst fortgeführt. Eine Art Pergolagang verbindet den vorderen Teil mit dem hinteren, der insbesondere für die kubischen, rasterartig angelegten Familieingrabeinheiten konzipiert ist. Dieser offene Gang erfährt durch einen zweiten gedeckten eine eigenartige Verdoppelung. Die an und für sich strenge Symmetrie wird nahe beim Eingang durch einen um 45 Grad abgewinkelten offenen Baldachin gestört. In der Mitte des ganzen Friedhofes verläuft eine massive Querverbindung, in die ein Rundbau mit einer Halbkugelwölbung einverleibt ist. In der «Stadtmauer» fehlt im Bereich der Kuben ein Zwischenglied. Hier ist der einzige Ort, der eine Art Klammer zwischen Innen und Aussen bildet. Die Irreführung als architektonisches Prinzip ist der Parameter des ganzen Planes, dessen Quelle die Architekten im berühmten Projekt «Danteum» von 1938 des italienischen Rationalisten Giuseppe Terragni angeben. Die Verzahnung von Innen und Aussen, von Positiv und Negativ, von Durchgang und Abschluss sollen andeuten, dass sich hier das Leben am Limit befindet, wo ehemals Geordnetes aufgelöst wird, wo keine Sicherheit, keine Orientierung, kein Ziel mehr garantiert werden kann.

Ciampino, ein Werk von Luca Berretta, Stefano Cordeschi und Fabio Quattrini, das 1982 in Angriff genommen wurde, ist hingegen eindeutig und übersichtlich. Als westliche Begrenzung des Gemeindefriedhofes erhebt sich ein langer, dreistöckiger und in einer sanften Kurve verlaufender Trakt, der aussen mit Ausnahme von winzigen Öffnungen hermetisch abgeschlossen ist. Ganz anders präsentiert sich die Innenseite. Über dem wuchtigen Sockel aus Zementsteinen werden die beiden oberen Geschosse mit einer engen Säulenreihe aufgerissen. Wohl nicht zufällig wurde hier eine moderne Interpretation des Camposanto, es sei derjenige von Pisa in Erinnerung gerufen, gewagt. Vor der konkav geführten Fassade stehen zwei Rundgebäude für die Urnen und zwei weitere Zylinder für die Aufsicht und für das Materialdeponitorium. Hier äussert sich die Todessymbolik im Non-Finito-Charakter der flachen Rundung, die auf beiden Seiten mit hohen Stirnwänden aufgehoben wird.

Civita Castellana (begonnen 1985)

Zu den innovativsten Friedhofarchitekten arrivierten Massimiliano Fuksas und Annamaria Sacconi, die nebst dem im folgenden beschriebenen, unvollendeten Gemeindefriedhof von Civita Castellana noch die Totenstädte von Acuto (nach 1978), Paliano (1978–86), Orvieto (nach 1983) und Cotronei (nach 1984) entwarfen. Für sie charakteristisch ist das Anlegen eines Kreises, der aber vielfach dadurch zerstört wird, dass er in einem Falle nicht ganz geschlossen wird oder dass eine Achse das ganze Gelände durchschneidet. Der neue Friedhof in Civita Castellana, einem kleinen Städtchen im hügeligen Gebiet nördlich von Rom, befindet sich unmittelbar unter dem Damm der Bahnlinie. Der Plan sieht ein Oval vor, das drei schwer entzifferbare Pavillons einschliesst, und durch das eine lange Gerade mit «Brückenköpfen», einem Tor und einem Tunnel, führt. Ein Augenschein vor Ort deckt aber auf, dass der 1985 begonnene Bau wohl kaum zu Ende geführt wird. Verwirklicht sind lediglich eine Ovalhälfte und die Pavillons, die aber ungenutzt wohl vergeblich auf bessere Zeiten warten. Diese Pavillons sind denn auch die skurrilsten Bauteile. Auf freien Stützen stehen die gänzlich in silbernem Wellblech eingekleideten Kammern, die teilweise nur über steile, für Gehbehinderte unüberwindliche Treppen erreicht werden können. Im torähnli-

chen Doppelgebilde am Anfang der Achse etwa sind die Toiletten und das Büro des Friedhofverwalters eingebaut(!). Der Turm, der nicht zufälligerweise nach einem Fernmeldekomplex aussieht, dient der Aufnahme der Urnen. Der langgezogene und hohe Kasten, der die Assoziation Kornspeicher zulässt, soll dereinst als Kapelle fungieren. Es sind Zitate aus der Baukultur der Lebenden, doch hier so verfremdet, dass die Besucher deren Nutzlosigkeit gewahr werden, weil in der Totenstadt andere Gesetze gelten.

Das Tremendum, das all diesen neuen Friedhöfen anhaftet wird dadurch erträglich gemacht, dass Beheimatung angesagt ist. Die Hausform verbindet sich mit der Stadtarchitektur. Im Grunde bleibt Italien seinen historischen Quellen treu, denn schon die Etrusker sahen den engen Zusammenhang zwischen der menschlichen Behausung und dem Grab, das ein exaktes Abbild der Hausform ist. Eine kleine Beobachtung unterstreicht diesen Aspekt: Zwar werden heute vermehrt Beinhäuser für Urnenbestattungen eingeplant, doch die Fächer bleiben meistens leer. Für den Italiener ist die Vorstellung, dass in die Totenstadt ein Gefäß mit Asche überführt werden soll, unerträglich.

Die beste Zusammenstellung zu den neueren Friedhöfen bildet folgendes Buch, das als Katalog einer Ausstellung erschienen ist:

Vincenzo Pavan (Hrsg.), *Ultime dimore*, 1987 Arsenale Editrice, S. Marco 4708, I-30124 Venezia. ISBN 88-7743-020-6. Lit. 35000.

Die neue Moschee in Rom

Das islamische Denkmal am nördlichen Stadtrand von Rom ist unter zwei Gesichtspunkten zu betrachten, einem politischen und einem architektonischen. Der politische kristallisiert sich bereits bei der Aufarbeitung der Chronologie der Entstehung heraus. Zu Beginn der 70er Jahre tastete sich die islamische Gemeinschaft in der italienischen Kapitale vor, um ein eigenes Zentrum zu verwirklichen. Erstaunlich dabei ist, dass sich bald einmal namhafte Politiker der Democrazia Cristiana, der inzwischen aufgelösten Hauspartei der katholischen Kirche, für das Zustandekommen der Moschee einsetzten. Unter ihnen befand sich kein Geringerer als Giulio Andreotti, der nach einem Besuch des saudiarabischen Königs im Jahre 1973 seine aktive Unterstützung zusagte. Als Bauparzelle für das Projekt von Paolo Portoghesi, das dank der finanziellen Zusicherung der reichen arabischen Ölstaaten immer grössere Dimensionen annahm, wurde ein Grundstück in der Nähe des vornehmen Parioli-Quartiers ins Auge gefasst, ein Grundstück notabene, das die Stadt der Bauherrschaft unentgeltlich zur Verfügung stellte. Damit aber wurde eine intensive Diskussion über den Stellenwert des ganzen Vorhabens und dessen gesellschaftspolitische Implikationen vom Zaune gerissen. Der wichtigste Aspekt betraf die Frage nach der nicht garantierten Reziprozität der freien Kulturausübung. War es gerechtfertigt, den islamischen Gläubigen in solch grosszügiger Weise entgegenzukommen, während in Saudiarabien etwa einem katholischen Priester nicht einmal in einem Privathaus das Feiern der Messe erlaubt war? Und hatte man nicht destabilisierende Aktivitäten zu befürchten, zumal es nicht nur um den Bau eines kulturellen Raumes, sondern auch um die Errichtung eines islamischen Forschungs- und Tagungszentrums ging? Die Fragen erübrigen sich natürlich, denn in einem humanistisch geprägten Staate mit garantierter Religionsfreiheit darf das Religionsverbot in einem anderen Lande kein Argument für oder gegen eine Niederlassung dieser objektiv betrachtet intoleranten religiösen Gemeinschaft innerhalb der eigenen Grenzen sein. Man würde zudem leicht auf eine schiefe Ebene geraten, denn das Christentum vertritt in den Grundzügen mit dem Anspruch des «extra ecclesia nulla salus» ebenfalls ein Prinzip der Ausschliesslichkeit. Das lange Hin und Her um die endgültige Bewilligung verzögerte die Inangriffnahme der Bauarbeiten um Jahre. Erst 1984 konnte der Grundstein gelegt werden. Und es vergingen noch einmal elf Jahre, bis das Zentrum der Öffentlichkeit übergeben werden konnte. Ich meine, nicht der Umstand, dass eine Moschee in der Hauptstadt des Christentums gebaut wurde, ist der springende Punkt, sondern dass sie so gross gebaut wurde. Das Gelände ist mit einer hohen Abschränkung ausgezont. Für die Römer und Römerinnen bleibt das ganze Zentrum mit Ausnahme von wenigen Besuchsstunden unzugänglich. Der Islam setzte hier ein triumphalistisches und selbstbewusstes Zeichen, das der zunehmenden Präsenz der Moslems in der westlichen Gesellschaft Rechnung tragen möchte. Dem ist nichts entgegenzuhalten, aber man muss ehrlicherweise beifügen, dass dies ihnen weniger aufgrund der Ehrfurcht der christlichen Politiker vor einer fremden Kultur, denn wohl eher aufgrund des wirtschaftlichen Kalküls ermöglicht wurde. Man ist halt immer noch vom Öl aus dem Nahen Osten abhängig.

Die Architektur spricht eine laute und monumentale Sprache. Identifizierende Zeichen sind das nun 39 Meter hohe Minarett, das ursprünglich 80 Meter hoch geplant war, aber wegen des anhaltenden Protestes der Anwohner gestutzt werden musste, und die Kuppelbedachung der Moschee, die mit dem islamischen Halbmond bekrönt wird. Zwei lange Achsen, die im Erdgeschoss Konferenzräumlichkeiten beherbergen, sind auf dem Niveau des Einganges zur Moschee zu leicht gekrümmten Wandelgängen ausgebildet, deren enge Stützenstellung eine betörende Perspektivwirkung erzielt. Schon hier wird das formal überbordende Formenvokabular angedeutet, das im Innenraum der Moschee zur vollen Entfaltung gelangt. Die Art und Weise, wie Portoghesi die Säulen zur organisch anmutenden Gebilden gestaltet, erinnert an Santiago Calatrava, dessen filigrane Gerüste, wo immer sie zur Anwendung gelangen, explizit auf den Skelettbau der Säugetiere zurückgeführt werden. Ganz sicher Pate stand der Turiner Barockvirtuose Guarino Guarini, über den Portoghesi eine beachtliche Monographie verfasst hatte. (Die lange Aufzählung historischer Vorbilder in sei-

nem Kommentar bestätigt den Ruf Portoghesis als italienischer Vordenker der Postmoderne.) Das mit einem türkisblauen Teppich ausgelegte Innere, das Platz für nicht weniger als 2000 Gläubige anbietet, erhebt sich über einem quadratischen Grundriss. Das zugrunde gelegte geometrische Raster ist am Gewölbe ablesbar, das aus 16 kleineren Kuppeln besteht, die um die 25 Meter breite Hauptkuppel gruppiert sind. 32 schlanke Pfeilerbündel, die sich oben knospenartig öffnen, setzen sich in den Kuppeln als Rippen fort und verweben die ganze Decke zu einem irritierenden und gleichwohl rhythmisch-dynamischen Netz, zu einer Synthese von Kreis und Quadrat. Die bläuliche Farbe rührt vom entsprechend eingefärbten Beton her, der im Dialog mit dem raffiniert in das Innere geführte Licht «belebt» wird (dieses dringt hauptsächlich über Fenster, die sehr niedrig angebracht sind, nebensächlich über kleine Schlitze in den Abtreppungen der Kuppeln in den Raum). Die Diskrepanz zwischen Aussen und Innen ist nicht zufällig. Aussen gibt sich die Moschee trutzig, burghaft und in einem gewissen Sinne abweisend und abwehrend. Die fast kompakten Sichtmauerwerk-wände werden von einem schweren, wenn auch stark plastischen Bleidach eingedeckt. Innen hingegen entführt die Architektur die Betenden in eine andere Welt, die den Blick ins Jenseits antizipieren soll.

Architekt: Paolo Portoghesi unter Mithilfe von Sami Mousawi und Vittorio Gigliotti.

Lit: Pisani, Mario, Paolo Portoghesi. Opere e progetti (Documenti di architettura), Electa Mailand 1992.