

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

Luigi Monzo

trasformismo architettonico – Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom im Kontext der kirchenbaulichen Erneuerung im faschistischen Italien¹

Architektur für ein neues Italien

»Die höchste unter allen Künsten [...] ist für mich die Architektur, denn sie faßt alles zusammen.«² Zum Zeitpunkt, da Mussolini dem deutschen Schriftsteller Emil Ludwig diesen Satz in den Block diktiert, werden die Weichen für die faschistische Architekturpolitik gestellt. Nachdem das Regime während der Phase seines Herrschaftsaufbaus den mehr oder weniger progressiven Strömungen in Kunst und Architektur freien Lauf gewährt hat, erkennt es nun, in der Perspektive seiner »totalitären Beschleunigung«³, die instrumentelle Bedeutung der Architektur. Mit der Konsolidierung des faschistischen Staatswesens, bestärkt durch die historische Aussöhnung von Staat und Kirche im Jahre 1929 (Conciliazione), kündigen sich zu Beginn des neuen Jahrzehnts große staatliche Bauprogramme an, um dem selbsterklärten Regime einer neuen Ordnung sichtbare Zeichen zu errichten.⁴ Die Architektur wird vom Mittel der Konsensherstellung zum Mittel der Totalitarisierung, indem sie als unmittelbares Verständigungsmittel der Herstellung eines pädagogischen Kommunikationszusammenhangs mit den Massen dienstbar gemacht wird.⁵ Mit architektonischer Suggestivkraft sollen die Massen im Geiste des Faschismus zu »neuen Menschen« geformt werden – zum Menschen einer faschistischen Ordnung, Vorkämpfer mystifizierter Werte und Erbauer eines neuen Italiens zugleich.⁶

Semantisch aufgeladen wird das faschistische Interesse an der Architektur durch die Mythen der *romanità* und *italianità*.⁷ Das in faschistischer Auslegung vermutlich erstmals von Margherita Sarfatti in ihrer Mussolini-Biografie (1926) beschriebene Konzept der *romanità* steht dabei stellvertretend für die relativ diffuse Kulturideologie des Faschismus, wonach man die Kopie des Alten zwar ablehnt, die eigene Innovationskraft betont, aber dennoch der Größe der Nation wegen einen sichtbaren Bezug zum kulturellen Substrat Italiens anstrebt. Sie bilden die Kategorien für ein traditionsbezogenes faschistisches Kunstverständnis, das in seiner spezifisch römischen und universalen Dimension die Sphäre des katholischen Supremats miteinschließt. Unabdingbar für die faschistische Ideologie kommt jedoch der Mythos des Fortschrittsbezogenen hinzu, und zwar vor allem dann, als sich das gefestigte Regime seiner Projektion auf Gegenwart und Zukunft zuwendet. In diesem Kontext erhält die zunächst als ausländische Mode empfundene Avantgarde eine faschistische Wendung, die sich in der temporären Sympathie des Duce für die Architektur der jungen Rationalisten des

MIAR ausdrückt.⁸ Sie ist das Ergebnis eines »leidenschaftlichen Strebens nach dem, was gleichermaßen als modern und italienisch bezeichnet werden kann.«⁹ Ihre Wurzeln hat sie in der linkssyndikalistischen Tradition des frühen Faschismus; unter der Patronage so entgegengesetzter Politikerpersönlichkeiten wie Roberto Farinacci und Giuseppe Bottai kann sie bis in die totalitäre Spätpphase des Regimes überdauern.¹⁰

Die Jahre zwischen 1928 und 1934 sind in der italienischen Architekturdebatte von einer großen Dynamik bestimmt, die allmählich auch die lahmende Entwicklung im italienischen Kirchenbau erfasst. Da die Notwendigkeit einer zeitgemäßen Ausdrucksweise des Sakralen zwar erkannt, aber noch keineswegs gültig umgesetzt worden ist, wird sich Piacentinis Jahrzehntewährendes Projekt für die große Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in doppeltem Sinne als ein Seismograph für den Aufbruch Italiens in die architektonische Moderne erweisen.

Architektur und Kirchenbau in Rom

Im selben Jahr, da Walter Gropius den Auftrag für die epochemachenden Fagus-Werke (1911) erhält, präsentiert sich Italien bei der Weltausstellung im eigenen Land mit einem Nationaldenkmal (Vittoriano), das mit seiner akademischen Architektur die Rückständigkeit der noch jungen Nation dokumentiert. Es ist das größte sichtbare Zeichen eines aufgrund der konservativ geprägten Ausbildung und Praxis der Architekten und des an zahlreichen Baudenkältern geschulten Geschmacks noch weit in die Zwischenkriegszeit hineinwirkenden Nachhalls der umbertinischen Epoche. Noch 14 Jahre später zeigt sich Italien in Paris mit einem gekünstelten Pavillon, den Armando Brasini als Ausdruck der Größe italienischer Kulturtradition zum Besten gibt. Die allgemein verbreitete Tendenz folgt unbeirrt dem sich gegen die Äußerungen der Moderne formenden Traditionalismus; zwangsläufig spiegelt sie sich in der Kirchenbauproduktion der 1920er Jahre wider.

Eines der ersten in Rom nach dem Krieg begonnenen Kirchenbauprojekte ist die Kirche Sacro Cuore di Cristo Re am Viale Mazzini (1919–29/31–34). Während der fast ein Jahrzehnt dauernden ersten Phase ihrer Entstehung reflektiert sie emblematisch die Eigenart des römischen Kirchenbaus dieser Zeit. Unfähig, eine neue Architektursprache zu finden, folgt dieser meist dem Vorbild der Renaissance und des Barock. So strebt beispielsweise Armando Brasini mit der Herz-Mariä-Kirche Sacro Cuore Immacolato di Maria nach einer riesenhaften Konkurrenz mit allem bisher Dagewesenen. Über einem Durchmesser von 60 m plant er eine gewaltige Barockkuppel, von der am Ende nur noch ein Stumpf zurückbleiben wird, der die Kirche als ein merkwürdig erratisches Gebilde im Kontext der modernen Stadt erscheinen lässt. Noch 1942, nachdem Architekten wie Clemente Busiri Vici und Tullio Rossi mit pragmatischen Betonkirchen zögerliche Experimente unternommen haben, demonstrieren Enrico Galeazzi und Mario Redini mit ihrer dreischiffigen Basilika Sant’Eugenio, wie sehr die akademische Interpretation des Sakralbauthemas in Rom gegenwärtig ist. Die Stigmata gegenreformatorischer Kirchenarchitektur bleiben die gesamte Zwischenkriegszeit aktuell und werden allenfalls von ökonomischen Zwangslagen, persönlichen Initiativen oder, wie im Falle von Piacentinis Kirche, von architekturpolitischen Überlegungen zurückgedrängt.

Eine moderne Sprache für den italienischen Sakralbau lässt trotz der vielen Fachdiskussionen bis zum allgemeinen Umbruch in der italienischen Architekturdebatte auf sich warten. Selbst dann aber wird er kaum über eine Modernisierung der Architektursprache auf der Grundlage geläufiger Typologien hinausgehen. Deren Erneuerung vertagt sich in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, da sie an die weit schwierigere Erneuerung der Liturgie geknüpft ist. Die Stasis im italienischen Kirchenbau macht derweil verständlich, warum Piacentini schließlich radikal umgekämpftes Kirchenprojekt von Renato Pacini als »erster Erfolg der neuen italienischen Sakralarchitektur«¹¹ gefeiert wird und rückblickend als das Bauwerk gelten kann, in dem sich die kontroversen Auseinandersetzungen der Zeit exemplarisch verdichten.¹² Bei der wegweisenden VI. Triennale bildet sie unter dem Ausstellungstitel »Neue italienische Architektur« den Auftakt und Carlo Ceschi sieht in ihr sogar den »Beginn einer neuen architektonischen Ära in der Geschichte der Sakralarchitektur«¹³.

Marcello Piacentini

Tatsächlich wird das instruktive Potenzial der sich ankündigenden faschistischen Architektur kaum sichtbarer als in diesem von Marcello Piacentini im Auftrag der Kirche geschaffenen Prototypen einer anderen Moderne. Da es sich nicht um einen staatlichen Bauauftrag handelt, lässt sich seine Signalwirkung nur mit der illustren Autorenschaft und der Tempestivität der Entwurfskonversion erklären. Wäre der Architekt dieser Kirche nicht Marcello Piacentini, bliebe die Wirkung dieser Kirche vermutlich auf den Bereich des Sakralbaus beschränkt. Erst mit Piacentini erhalten die Äußerungen der Zeitgenossen und Architekturhistoriker ihre Berechtigung, wird diese Kirche zum frühesten Referenzobjekt einer vermittelnden Architektur. Es ist dieser Mann mit den vielen Gesichtern, der durch einen Mix aus persönlicher Ambition und Gespür die unterschiedlichen Kräfte bündeln kann und dadurch einen für das Regime möglicherweise folgenschweren Bruch vermeidet.

Seinen Umschwung orchestriert Piacentini, indem er sich früh für die Vermittlung ausländischer Architekturbestrebungen einsetzt.¹⁴ Beeinflusst von jüngst unternommenen Reisen nach Amerika und Deutschland nutzt er die 1929 eingetretene Zwangspause im Projekt für die Kirche in Rom, um unter dem Titel »Architettura d'oggi« eine »offizielle« Lesart der Moderne zu publizieren.¹⁵ Mit mehr als 300 Schriftstücken erarbeitet sich Piacentini neben seiner umfangreichen Planungs- und Bauaktivität auch im Bereich der Architekturkritik eine starke Präsenz. Die darin manifeste Auseinandersetzung mit den architekturnspezifischen Problemen und Tendenzen der Zeit verdeutlicht, wie sich Piacentini der Rückständigkeit der italienischen Architekturproduktion bewusst wird und woraus er die Notwendigkeit einer Erneuerung ableitet. Anlässlich der ersten Ausstellung des MIAR wirbt er für die innovative Leistung der jungen Rationalisten, mahnt sie jedoch, den mitteleuropäischen Moden nicht schematisch nachzu-eifern. Die Architektur könne sich in Italien, wo die Schauplätze architektonischer Eingriffe meist von historisch relevanten baulichen Zeugnissen geprägt seien, nicht der fruchtbaren Auseinandersetzung mit dem Vorgefundenen verweigern.¹⁶

Als enger Freund Alberto Calza Binis, des Chefs des Architektenzyndikats, ist Piacentini zudem maßgeblich an der korporativen Verfassung des Berufsstandes, der Neuordnung des Wettbewerbswesens und der Umstrukturierung der römischen Archi-

tektschule beteiligt, womit die Weichen für eine dezidiert faschistische Architekturenpolitik überhaupt erst gestellt werden. In Mailand ist er der einzige Architekt in der Geschäftsführung der Triennale, dem architektonischen Schaukasten des Regimes. Gemessen an der Zahl persönlicher Audienzen findet er mit Abstand am häufigsten das Gehör des Duce.¹⁷ Seine umfangreiche eigene Bautätigkeit erfüllt er hingegen zunehmend als universell einsetzbarer »Joker« des Regimes und gelangt wie etwa in Brescia und Mailand (Piazza della Vittoria, Palazzo di Giustizia) zu direkten Beauftragungen, nachdem vorhergehende Wettbewerbe (meist ist er Mitglied der Jury) entweder ergebnislos geblieben oder kurzerhand ausgehebelt worden sind. In anderen Fällen schließt er sich mit jüngeren Kollegen zusammen, jedenfalls entsteht kaum noch ein öffentliches Bauwerk, bei dem Piacentini nicht beteiligt ist. Die Grande Dame der italienischen Kunstkritik, Margherita Sarfatti, bezeichnet Piacentini denn auch in ihrem anerkennenden Kommentar zur Kirche Cristo Re gar als den besten aller gegenwärtigen italienischen Architekten.¹⁸

Nachdem sich Piacentini mit neobarocken Variationen und sezessionistischen Vorstößen aus den neoklassizistischen Fängen der Vittoriano-Architektur befreit hat, holt er, um nur die wichtigsten Eckpunkte seines zwischenzeitlichen Schaffens zu nennen, mit einer am Art Déco inspirierten Palazzina Allegri, einem an Muzios Ca' Brüttia orientierten Geschosswohnungsbau in der Via Flaminia und den rhetorischen Formenspielen des Albergo Ambasciatori bis hin zur plakativen *romanità* des Bozener Siegesdenkmals durch die 1920er Jahre, wobei er in den Projekten für die Casa Madre dei Mutilati und das Landhaus Fogaccia mit einer schlichten Gestaltung und klaren Volumetrie auch zu modernen Äußerungen findet – architektonische Kapriolen freilich, die am langwierigen Projekt für die Kirche am Viale Mazzini nicht spurlos vorübergehen. Erst mit dessen Konversion leitet er eine homogenere Schaffensphase ein, die mit ihrer Kompromissarchitektur für den faschistischen Staatsmonumentalismus (Stile Littorio) prägend sein wird.

Piacentini vermeint die allgemeine Orientierungslosigkeit der italienischen Architekturedebatte mit einem dehbaren Verständnis ihrer vagen mythischen Klammer und den auf Reisen rezipierten Eindrücken der europäischen Moderne zu einer persönlichen Konstruktion apodiktischen Charakters. Dank seines vielfältigen Schaffens gelingt es ihm, sich im Sinne einer traditionsbewussten Moderne zwischen dem überkommenen Traditionalismus der Altvorderen und dem radikalen Razionalismo der Schülergeneration als Schiedsrichter zu positionieren. Piacentini wird zum einflussreichsten Exponenten eines »klassischen Modernismus«¹⁹. Dabei mag es nicht verwundern, dass ausgerechnet die metaphysische Kunst, mit ihrer klassischen Art der Abstraktion und Entrückung, ihrem Prozess der Essenzialisierung, ja »Metaphysierung« der Formen entsprechend große Anziehungskraft auf Piacentini ausübt. Seine letztlich realisierte Kirche und vor allem die zeitlich folgenden Bauten schließen jedenfalls an die wesenhaften Darstellungen klassischer Mythen in den Gemälden eines Giorgio De Chirico oder Mario Sironi an. Sie gleichen in ihrer Zusammenführung von funktionalen Notwendigkeiten und architektonischem Kompositionswillen zunehmend der gesetzten Monumentalität in deren Kunst.

Cristo Re, 1919–29

Die Idee, im noch jungen Stadtteil Piazza d'Armi eine großartige Kirche zu errichten, geht auf den Herz-Jesu-Priester Ottavio Gasparri zurück. Ausgangspunkt ist der noch junge Friedensschluss, so dass die Kirche als Votivkirche für den Frieden und als Denkmal für die Opfer des Ersten Weltkrieges konzipiert wird. Als Vorbild dient die politisch wie religiös bedeutsame Pariser Kirche Sacré-Cœur. 1919 eingeweiht, schlägt sie sich in Piacentini's erstem Entwurf mit Bezügen zur romano-byzantinischen Architektur nieder. Rasch findet das Projekt den Zuspruch des Papstes. Es geht darum, in Rom das Montmartre der Welt zu errichten.²⁰ Zwischenzeitlich zur Pfarrei erhoben, erhält die Herz-Jesu-Kirche nach Einführung des Christkönigs-Fests im Jahre 1925 eine zusätzliche Widmung, die ihr, als erste Christkönigs-Kirche Roms, ein Alleinstellungsmerkmal verleiht. Das neue Patrozinium verdichtet die Symbolik der Kirche zu einer architektonischen Affirmation gegen Führerkult, Laizismus und Zerstörung, zumal in einem einst den Insignien des kirchenfeindlichen liberalen Staates vorbehaltenen Stadtraum zwischen Tiber und Monte Mario.²¹

Im Frühjahr 1920 erfolgt die Grundsteinlegung für das Pfarrheim.²² Die Arbeit an der eigentlichen Kirche beginnt erst 1924. Zunächst zeichnet Piacentini verschiedene Skizzen einer an die großen römischen Kuppelbasiliken angelehnten Langbaukirche mit kuppelbekrönter Vierung. Dabei überrascht es nicht, dass Piacentini bei diesem ersten von insgesamt nur zwei Kirchenbauprojekten in seinem ansonsten reichen Œuvre in einer Art reagiert, wie vermutlich jeder römische Architekt so kurz nach dem Krieg und in einer kulturell unsicheren Zeit der Neubestimmung auf eine derartige Aufgabe reagiert hätte, nämlich indem er sich an diejenigen historischen Vorbilder anlehnt, die allgemein als Maßstab anerkannt sind. Tatsächlich weist der erste genehmigte Entwurf für die Kirche typologische und formale Ähnlichkeiten zur im Bau befindlichen Kirche S. Maria Regina Pacis am Lido di Ostia auf, die sich ihrerseits auf Modelle der Gegenreformation beruft.²³ Auch wenn sich der Grundriss von Piacentini's Kirche bis zur letztlich ausgeführten Version mehrfach und mitunter tiefgreifend ändert wird, bleibt die von Il Gesù abgeleitete Raumidee bis zum Schluss ihrem Wesen nach erhalten.

Die frühesten Ideen des Architekten sind von Vermischungen verschiedener Stilreminiszenzen geprägt. So etwa im Innenraum Anleihen barocker Provenienz (Stichkappen), im Außenbau hingegen mit Triforien und Biforien gegliederte Ansichten bis hin zu einer ›umbertinischen‹ Version mit rustifiziertem Portalbau.²⁴ Der für die Grundsteinlegung verwendete Entwurf von 1920 zeigt indessen einige für die folgenden Entwürfe maßgebliche Veränderungen (Abb. 1): Der Typus der Kirche als basilikaler Langbau wird zwar beibehalten, neu ist jedoch die Einführung der später so charakteristischen queraxialen Raumbeziehungen und die Reduzierung der Jocheinteilung des Langhauses, so dass der Raum weniger gestreckt wirkt. Piacentini verwirklicht darin seine Vorstellung von einem idealen Kirchenraum, der, nach eigener Aussage, durch die synkretische Perfektionierung jener Grundrissarten entstehe, die den Glanzlichtern des römischen Kirchenbaus zugrunde liegen – folglich durch die Verschmelzung des lateinischen Kreuzgrundrisses von Sant'Andrea della Valle, Il Gesù oder auch S. Carlo al Corso mit dem griechischen Kreuzgrundriss von Sant'Agnese in Agone. Im Zentrum seiner Entwurfsidee steht die Kuppel und deren Wirkung als alles überragendes

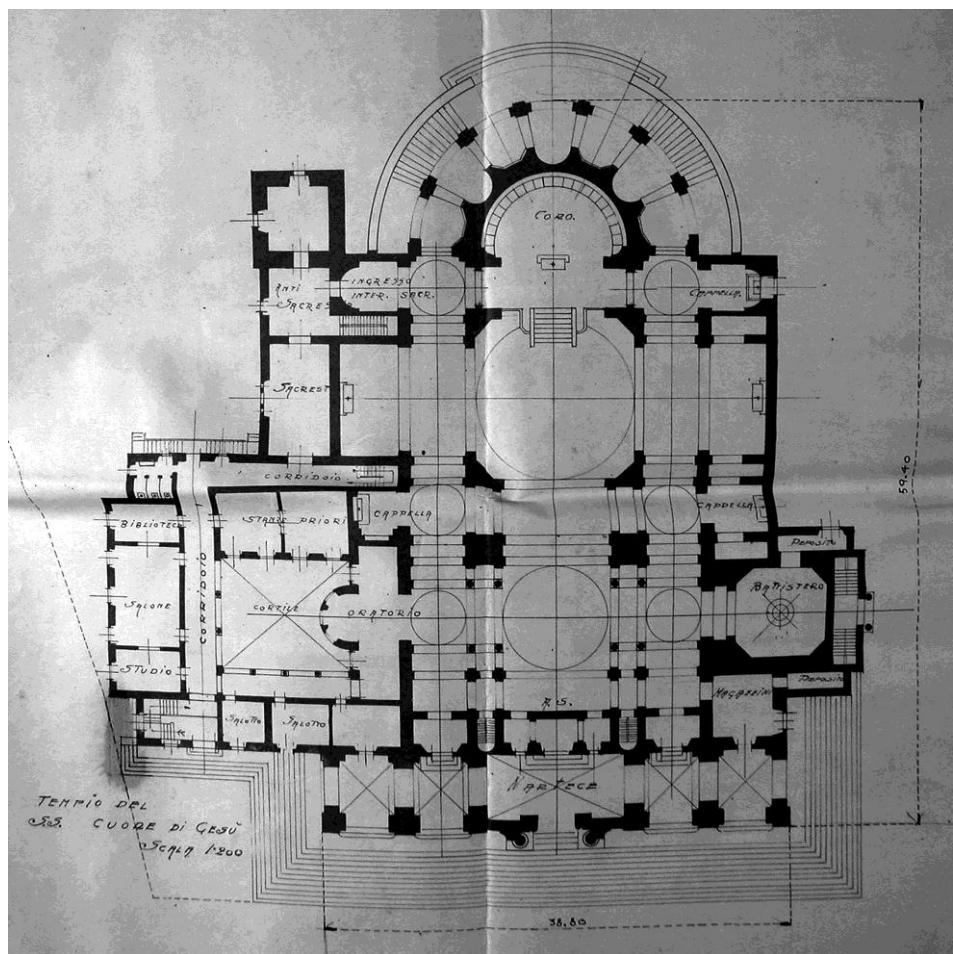


Abb. 1: Marcello Piacentini: *Sacro Cuore di Cristo Re*, 1919–29/31–34. Entwurf 1922, Grundriss

Symbol göttlicher Größe und Würde. Um sie zu betonen, erscheint Piacentini weder die um die Länge des Langbaus entrückte und damit geschmälerte Wirkung der Vierungskuppel noch die unmittelbar über den Besucher hereindrückende Zentralbaukuppel geeignet. Erst durch die Verbindung der beiden Schemata, so Piacentini, werde die Wirkung der Kuppel optimiert, da sie weder zu früh noch zu spät in Erscheinung trete.²⁵

Nachdem aber erst im März 1922 die Grundstücksgrenzen und die maximalen Bauhöhen festgelegt worden sind, verändert Piacentini noch einmal den Plan der Gesamtanlage so, dass die Kirche nicht mehr aus dem blockrandartig entworfenen Pfarrheim »herauswächst«, sondern frei neben ihm emporragen kann, wodurch der Votivcharakter der Kirche betont wird. Die Durchbindung der verschiedenen Raumzusammenhänge ist stärker herausgearbeitet, die konsequente Erschließung und klare Ordnung der

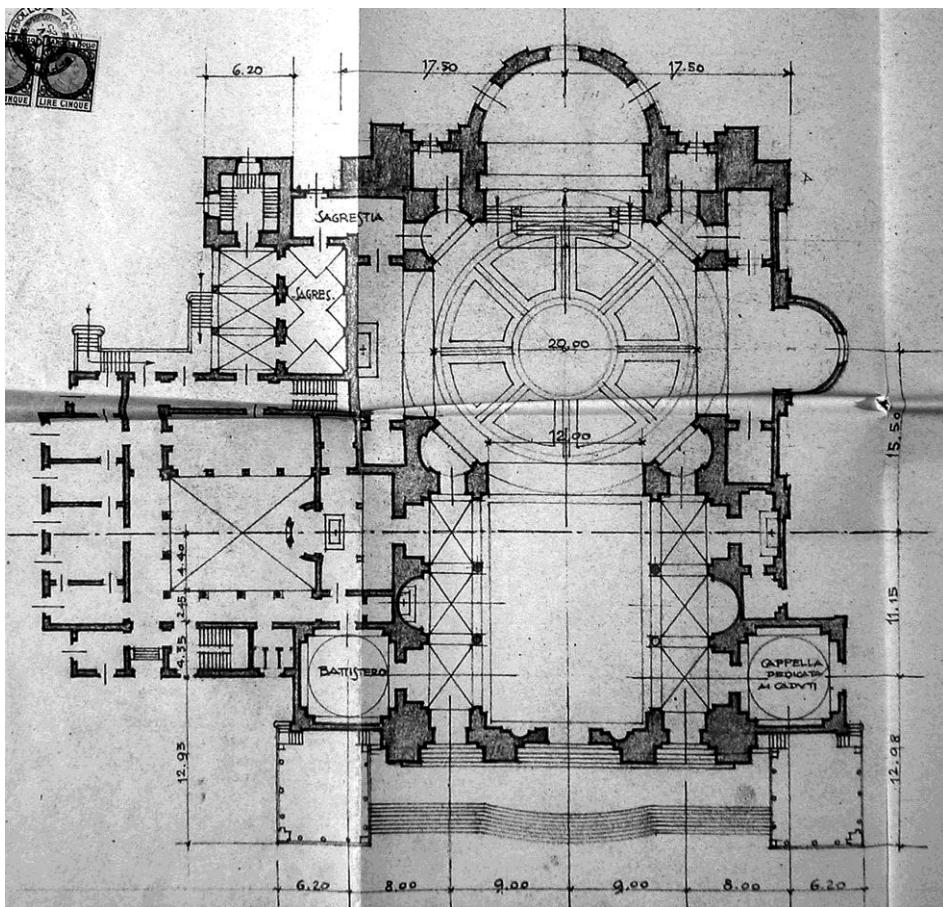


Abb. 2: Marcello Piacentini: *Sacro Cuore di Cristo Re*, 1919–29/31–34. Entwurf 1925, Grundriss

Räume ist für große Kirchenbaukomplexe des frühen 20. Jahrhunderts selten. Während die Kirche im Bereich des Presbyteriums und der Apsis Analogien zu Sacré-Cœur aufrechterhält, offenbart der doppelquerachsige Grundriss Ähnlichkeiten zur Leipziger Peterskirche, die von August Hartel und Constantin Lipsius etwa zur selben Zeit wie Paul Abadies Pariser Kirche im neogotischen Stil gebaut wird.²⁶ Sichtlich erweitert Piacentini den Referenzrahmen vom Barock in die Gegenwart, indem er jüngere Beispiele verarbeitet.²⁷

1925 legt Piacentini einen neuen Grundriss für die Kirche vor (Abb. 2 + 3). In ihm resultieren die Proportionen merklich verschoben und die ursprünglich vorgesehene transversale Durchbindung zum Pfarrhaus durch den Verzicht auf die bislang kraftvolle Herausbildung der Taufkirche geschwächt.²⁸ Erklären lassen sich diese einschneidenden Veränderungen mit einem grundlegend veränderten Kuppelkonzept. Offenbar von Brasinisi gigantischem Projekt für die Herz-Mariä-Kirche zu einem Wettstreit

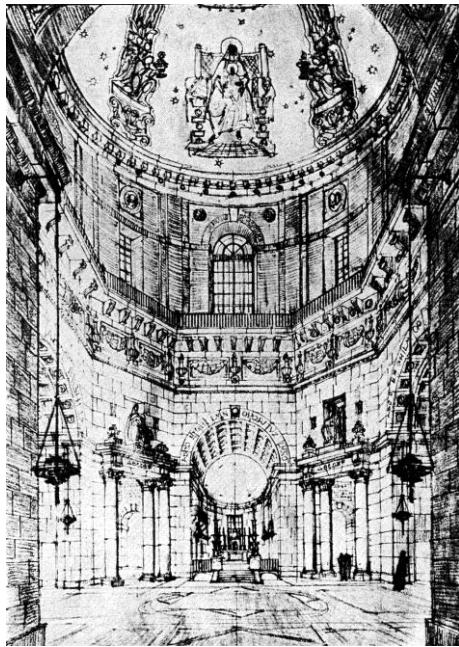


Abb. 3: Marcello Piacentini: *Sacro Cuore di Cristo Re*, 1919-29/31-34. Entwurf 1925, Blick durch den Kuppelraum in den Altarraum

angeregt, vergrößert Piacentini den Durchmesser seiner Kuppel um 67% auf 20 m, indem er die Vierungspfeiler eliminiert und die Kuppel bis an die Nebenaltarräume führt,²⁹ eine Modifikation am Typus, der zwangsläufig auch das Querhaus zum Opfer fällt und die das von Il Gesù übernommene Raumgefüge empfindlich stört, vor allem, da nun Kuppelraum und Langhaus unvermittelt aneinander stoßen. Unvermeidlich setzt sich diese Störung im Aufriss fort. Die bisher schlank aufragende Kuppelkonstruktion mit indirekter Lichtführung und die Systematik kleinerer Kuppeln für die Verbindungsräume weichen einer einzigen schwer aufsitzenden Kuppel, so dass sich die Gestaltung einer harmonischen Außenansicht als entsprechend schwieriges Problem erweist. In allen von jetzt an bis zur Unterbrechung vorgelegten Entwürfen und ihren Varianten ist Piacentini damit beschäftigt, die durch die erheblich vergrößerte Kuppel brachial herbeigeführte, letztlich überzeichnete Hervorhebung des Kirchenbaus architektonisch schlüssig zu fassen. Dabei führen seine entwerferischen Überlegungen zu einer von Bramantes Entwurf für St. Peter inspirierten Doppelturmfrontfassade, die den Unterbau kräftigt und den mit der Kuppel konkurrierenden Campanile überflüssig macht.³⁰

Die in zahlreichen, teils widersprüchlichen, heute kaum noch chronologisch exakt zu ordnenden Entwürfen und Varianten durchgespielte Formensprache lässt sich auf die bereits angesprochenen Schwankungen im architektonischen Duktus von Piacentinis Profanbauprojekten der 1920er Jahre zurückführen. Die Vermengung verschiedener Einflüsse führt zu einer zwischen dekorativistischen Moden und *romanità* lavierenden Zierarchitektur. Wobei insbesondere der inflationäre Gebrauch von Skulpturen und Reliefs zu bemerken ist, mit dem Piacentini die Gliederung und Bekrönung der sichtbar dem Bozener Triumphbogenmotiv angenäherten Fassade unternimmt. In dieser Hinsicht mag die 1929 angebrochene Zwangspause auch als ›Katharsis‹ für das Projekt gewirkt haben, indem sie den Verwirrungen und Irrungen der Varianten ein Ende gesetzt hat.

Cristo Re, 1931–34

Vor dem Hintergrund der sich schwungvoll verlagernden Architekturdebatte bewegt sich Piacentini mit seiner 1928 genehmigten letzten Entwurfssatzung auf einem Abstellgleis. Die vom Tod Ottavio Gasparris und finanziellen Engpässen ausgelöste Zäsur gibt Piacentini die Möglichkeit, das Projekt grundsätzlich zu überdenken und seinen

über die Jahre gewonnenen Einsichten, aber auch den veränderten Rahmenbedingungen italienischer Architektur anzupassen. Hinzu kommt, dass im Mai 1931 mit Francesco Marchetti Selvaggiani ein neuer Kardinalvikar ernannt wird, der sich gegenüber modernen Architekturauffassungen offen zeigt, indem er anregt, den Bau »in ein Gebäude modernen Stils«³¹ abzuändern. Damit trifft er den Nerv der Zeit, zumal im Juli 1931, unter maßgeblichem Zutun Piacentini und Calza Bini, der Kongress des Architekten-syndikats das Bekenntnis der faschistischen Autorität zum neuen Stil (*stile nuovo*) und die daraus abgeleitete Begründung und Notwendigkeit einer substantiellen Anpassung der architektonischen Leitlinien an die technischen, funktionalen und gestalterischen Bedürfnisse der Zeit proklamiert.

Freilich ist der Rohbau der Kirche inzwischen weit vorangeschritten, doch bleibt genügend Spielraum, um die Architektsprache mithilfe einer rigorosen Simplifizierungsoperation umzuschwenken. So präsentiert sich die Kirche bei ihrer Weihe im Jahre 1934 vollkommen verändert (Abb. 4–7). Dem Architekten gelingt es mit skrupellosem Radikalität, dem Bauwerk einen gänzlich anderen Charakter aufzudrücken. In eben dieser Radikalität lässt sich die Dramatik jener Jahre, aber auch die Signifikanz der »piacentinischen Wendung« erahnen. Forciert von der aktuellen Debatte und gestärkt von der Kenntnis der jüngsten mitteleuropäischen, vor allem deutschen Kirchenarchitektur gelingt Piacentini ein echter Connubio von traditioneller Typologie und zeitgemäßem Ausdruck.³² Dabei vermag vor allem das moderne Raumverständnis und die Expressivität des Äußeren sowohl den Zeitgenossen als auch den heutigen Betrachter zu überraschen.³³ Anders als bei den Entwurfskonversionen, denen um 1930 großangelegte Projekte wie das Korporationsministerium in Rom und der Postpalazzo in Neapel unterzogen werden, erscheint er in einem von langer Bautradition »vorbelasteten« Bausujet authentischer.

Mit dem 1931 vorgelegten neuen Entwurf schlägt er im vom Liberty und Eklektizismus geprägten Quartier eine Bresche für zukünftige Bebauungen im Geiste der architektonischen Moderne.³⁴ Zugleich bewerkstellt Piacentini das, was seit Beginn der Modernisierungsdebatte in den katholischen Kulturkreisen des Landes zwar vage umschrieben, aber von den etablierten Kirchenbaumeistern der liberalen Epoche nicht erreicht worden ist, nämlich die Befreiung von überkommener Rhetorik und die Behauptung eines sakralen Leitbaus. In seiner Radikalität schafft Piacentini den

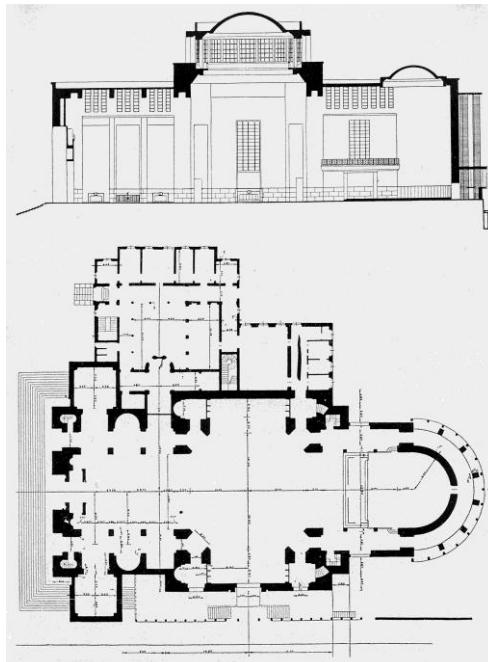


Abb. 4: Marcello Piacentini: *Sacro Cuore di Cristo Re*, 1919-29/31-34. Entwurf 1931, Grundriss und Längsschnitt

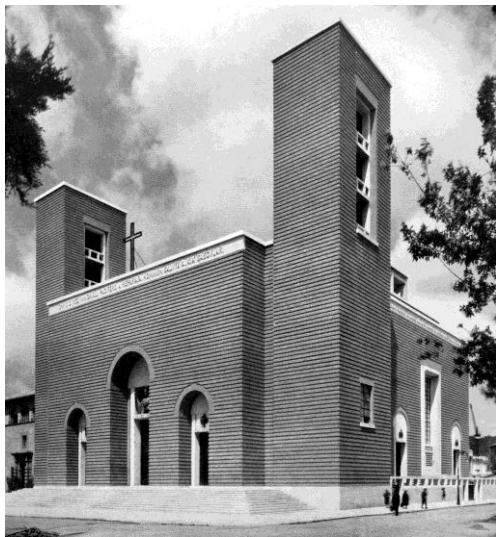


Abb. 5: Marcello Piacentini: *Sacro Cuore di Cristo Re*, 1919-29/31-34. Ansicht von Südosten

ersten Entwürfe Piacentinis zurückkehrt, wird allerdings deutlich, wie der Architekt den Umschwung ins Werk gesetzt hat. Mit einer Operation, die man als »micro-sventramento« in den Kontext piacentinischer Städtebaupraxis stellen könnte, wird der alte Entwurf von jeglichem als überkommen empfundenen dekorativen Ballast gesäubert. Eine Depuration, die mitunter auch im Zusammenhang mit den Folgen der Wirtschaftskrise als Ausdruck der Zurückhaltung gelesen werden ist.³⁶ Der einst an Zitaten reiche Bauschmuck wird zurückgefahren: »die [...] architektonischen Elemente gehorchen einem Konzept unbedingter konstruktiver Notwendigkeit und ihr ästhetischer Gehalt ist vollkommen der ihnen eigenen Logik anvertraut.«³⁷ Doch scheut sich Piacentini nicht, sich zum Interpreten einer anderen Moderne aufzuschwingen, wenn er beispielsweise von diesem Grundsatz abweichend den im Entwurf von 1922 schon angelegten Arkadenkranz der Apsis in Gestalt einer schlichten Pfeilerkolonnade wieder aufgreift bzw. auf den Zwillingstürmen der Fassade beharrt, obschon beide Elemente sich eher aus dem Gestaltungswillen des Architekten denn aus ihrer Funktionalität erklären. Auch darin wird die Andersartigkeit dieser »piacentinischen« Modernität deutlich, die sich von der reinen Lehre des Funktionalismus und Rationalismus dahingehend unterscheidet, dass mit der Übersetzung tradierter Elemente deren bauschichtliche Berechtigung nicht gänzlich abgesprochen und das Diktat der Funktion und Rationalität über die atmosphärischen Qualitäten monumental erhabenheit, der Symmetrie und harmonischen Ordnung nicht anerkannt wird. Was sich hier unter architekturgeschichtlichem Gesichtspunkt verheißungsvoll ankündigt, weil es für die schwierige Transition einen Kompromiss offeriert, stößt bei konservativen Kritikern wie Adriano Prandi durchaus auf Skepsis. Stellvertretend für das katholische Kulturmilieu trauert dieser dem barocken Impetus der ersten Entwürfe nach und spricht mitunter spöttisch von Piacentinis »geometrischen Essenzialisierungen«³⁸, von Pilastern,

Prototypen eines auf »reine geometrische Formen«³⁵ konzentrierten Kirchenbaus, so wie er beispielsweise im Verlauf der 1930er Jahre in den neuen Städten zum Zuge und schließlich in Foschinis Kirche SS. Pietro e Paolo für die E42 gipfeln wird. In Messina agiert er indessen als Juryvorsitzender und fordert mit den dort prämierten Entwürfen junger Rationalisten sogar die höchsten kirchlichen Autoritäten heraus. Es wird deutlich, dass der in der Architekturgeschichte nicht ganz unzutreffend als Wendehals titulierte Piacentini inzwischen den architektonischen Positionen der Rationalisten näher steht als denen des Traditionalismus.

Sobald sich die erste Verwunderung über diesen erstaunlichen Kirchenbau gelegt hat und die Erinnerung an die

die zu Prismen werden, von einem Tambour, der sich auf Ringe vermindert und von einer Kuppel, die zum Lichtkörper abstrahiert wird.

Mit dem neuen Entwurf korrigiert Piacentini die Verzerrungen früherer Versionen. Aufgrund der vergrößerten Kuppel verschwimmt die Vierung jedoch definitiv zu einem großen Raum unterhalb der inzwischen zu einer flachen Stahlbetonkalotte reduzierten Kuppel. Zu einer gedachten Halbkugel verlängert, ergibt die Kalotte im Verschnitt mit dem geometrisch abgestimmten, vollverglasten Stahl-Tambour eine Einheit (Lichtraum), die als moderne Übersetzung die Funktion des alten Themas überzeugend erfüllt, indem die gestalterischen Eigenschaften des Fließmaterials Beton und die Großzügigkeit moderner Verglasungen genutzt werden.³⁹ Der neu definierte ›Kuppelraum‹ wird zur Apsis hin mit einem verlängerten Chor und zur Front hin mit einem kurzen Schiff gelängt. Dieses geht seinerseits im Fassadenbau in einer Querachse auf, deren Pole die beiden Türme bilden. Im zweiten Joch stehen indessen zwei einander gegenüberliegende Apsiden die Kräftepunkte einer weiteren, jedoch weniger wirkungsvollen Querachse dar. Im dritten Joch befindet sich dann die Achse, die die Kirche mit der Werktagskapelle im Pfarrhof verbindet. Diese von den alten Entwürfen vorgegebene Abfolge unterschiedlich wertiger Querachsen trägt auch im modernen Bau zur räumlichen Spannung bei. Durch sie, so Piacentini, erfährt der Zentralraum unter der Kuppel eine optische Weitung, die dem Eintretenden unmittelbar erlaube, nahezu den gesamten Hauptaum bis hin zur Kalotte in einem angenehmen Blickwinkel von 30° zu erfassen.⁴⁰ Tatsächlich sorgt die Reduktion der einst von Dekorationen zerklüfteten Volumen auf ihre geometrische Essenz für eine perspektivisch wirkungsvolle Konzentration der Wahrnehmung auf die wesentlichen Elemente verräumlichter Liturgie.⁴¹ Die einst grundlegenden Ideen zur typologischen Verschneidung und der Einzug kräftiger Querachsen werden in der vereinfachten Sprache des neuen Entwurfs wieder sichtbar.

Streng, geometrisch, bestimmt

Im Außenbau präsentiert sich die Kirche als bares, aber keineswegs sprachloses Spiel der Massen. Mithilfe harmonischer Proportionen, pointierter Feinheiten in Konstruktion und Materialität, kompositorischer Spannungen und maßvollen, bishin subtilen Akzentuierungen vermag Piacentini der Kirche Suggestivkraft zu verleihen. Die Eloquenz des Gebäudes konzentriert er auf eine geradezu sezierende Behandlung der Körper. Der traditionell für die plastische Durchgestaltung dienende Bauschmuck ist zurückgefahren, wo er überlebt, tut er dies in radikal geometrisierter Form. Wie Mario



Abb. 6: Marcello Piacentini: *Sacro Cuore di Cristo Re*, 1919-29/31-34. Blick vom Portal in die Kirche



Abb. 7: Marcello Piacentini: *Sacro Cuore di Cristo Re*, 1919-29/31-34. Seitenansicht von Westen (Ecke Podgora/Castelgomberto)

Pisani bemerkt, wird die Kirche komprimiert, geradezu in einen puristischen Block gefroren, der dem Zeitgenossen Giulio Arioli allerdings zu schwerfällig erscheint.⁴² Mit einem ironischen Unterton interpretiert derweil Adriano Prandi den Prozess der geometrischen Vereinfachung als ein bloßes Umhüllen von Großformen; die Komprimierung einer stilistisch reifen Fassade stellt für ihn eine Verarmung, die Nullifizierung ihres Reichtums, einen Verlust der Fantasie zu Gunsten des Modischen dar.⁴³

Piacentini ersetzt das traditionelle Formenvokabular mit einer schlichten Diktion aus Proportion, Farbe und Material, die das additive Spiel der Volumen betont. Für die Außenwände verwendet er einen von Travertinpartien grafisch bezeichneten Ziegelvorhang.⁴⁴ Die dünnformatigen, handgestrichenen Ziegel sind in sich abwechselnden doppelten und dreifachen Lagen gemauert. Dies verleiht den monolithisch wirkenden Ansichten eine plastische Rhythmisierung. Die Mauern erscheinen wie gefräst, der gesamte Baukörper wie eine scharrierte Skulptur. Für Giorgio Muratore muten sie wie ein metaphorischer Verweis auf das Non-finito der großen italienischen Kathedralen mittelalterlicher Bautradition an, als wolle der Architekt in die raffinierte Andeutung baugeschichtlicher Wurzeln eine Rüge am Kopismus der Akademisten implizieren.⁴⁵ Im Zusammenspiel mit dem kontrastierenden Travertin geht der Ziegel eine auf wesenhafte Effekte konzentrierte, puristische Symbiose mit den Zügen des Bauwerks ein, die Piacentini »als naturgemäßer Ausdruck moderner Architekturauffassung«⁴⁶ bezeichnet. Eine Natürlichkeit, die er im Innenraum auch mit dem Druckluftmeißel, einem seinerzeit neuen Gerät, anstrebt, indem er die Tragglieder aus Stahlbeton so aufrauen lässt, dass sie wie aus Stein gebraben wirken.⁴⁷

Die atmosphärische Dichte des Gesamtbauwerks streicht derweil Adriano Prandi heraus. Er weist darauf hin, wie die Pluralität der Materialien im Innenraum, deren Stofflichkeit in das durch den Tambour einströmende Licht getaucht ist, mit dem Sfumato der

Fresken zu einer ungewissen, ja mystischen Stimmung verschwimmt. Ihre Unschärfe steht in lebendigem Kontrast zum »strengen Spiel der Proportionen«⁴⁸, zur steifen geometrischen Bestimmtheit der Volumen und deren Exaltation am Außenbau.

Rational, aber nicht rationalistisch

Piacentinis Verhältnis zur Moderne drückt sich in seiner Kirche als ein wechselvolles Umarmen und Abstoßen ihrer Prinzipien aus. Zwar sucht er, wie die formale Differenzierung der Konstruktion nach vertikal und horizontal belasteten Baugliedern zeigt, nach einer funktionsbezogenen Rationalität und artikuliert das Gebäude entsprechend seiner volumetrischen Qualitäten, anstatt es dekorativ zu überzeichnen, doch bleibt die akademische Mentalität des Architekten in der Manier seiner Konversion spürbar. Er akzeptiert die zentrale Forderung der Rationalisten nach einer vereinfachten, auf ihre Geometrien konzentrierten, körperhaften Architektur und materialgerechten Ästhetik, sieht aber in den tradierten ästhetischen Konzepten von Proportion, Sinnlichkeit und Symbolik weiterhin die Maßgaben architektonischer Wertschöpfung.⁴⁹

Die Verneinung des Monumentalen in der nüchternen Sprache der Rationalisten ist ihm fremd, weshalb selbst die mit rigorosem Schliff modernisierte Architektursprache der Kirche Cristo Re immer noch eine klassische Größe und Erhabenheit auszustrahlen vermag, die an die großen alten Beispiele der Sakralarchitektur erinnert.⁵⁰ Die gezügelte Modernität des piacentinischen Kirchenbaus ist das Ergebnis einer steten Rückkopplung der Gestaltungsmuster; sie soll verhindern, dass der Bau in einen als zweifelhaft konnotierten Internationalismus abdriftet, und zugleich garantieren, dass sie als ein nationales Werk wahrgenommen werden kann. Dem entsprechend, so Renato Pacini, knüpfe sie wieder an die 150 Jahre lang von plumpen Imitationen unterbrochene Tradition an und führe den an Glanzpunkten so reichen römischen Kirchenbau standesgemäß in die künstlerische Epoche des 20. Jahrhunderts.⁵¹ Auch dann noch, wenn Ugo Ojetti Piacentinis von Säulen, Bögen und alten Ordnungen befreite Architektursprache »scharf, grundsätzlich und moralisch«⁵² verurteilt, was aber wiederum im Umkehrschluss umso mehr deren Modernität konstatiert.⁵³ Nicht zuletzt stellt Margherita Sarfatti eben jene Qualitäten heraus, die Piacentinis Kirche Cristo Re zum beeindruckenden und kraftvollen Beispiel einer plausiblen Verknüpfung ruhmreicher Traditionen und zeitbezogener Gestaltung erheben.⁵⁴

Vor diesem Hintergrund erweisen sich die von Muñoz schon 1925 formulierten Worte über den »architektonischen Heilsbringer« Piacentini als eine Offenbarung. Die dort etwas voreilig gepriesene Verschmelzung von Moderne und Tradition – Rationalität und Monumentalität – wird mit der Kirche am Viale Mazzini eingelöst, aber auch entlarvt:

»Das Streben nach dem Neuen und die furchtsame Ergebenheit gegenüber dem Alten wird im Geiste dieses edlen Künstlers zu einer perfekten Verschmelzung beider Tendenzen, zu einer ausgewogenen Harmonie, zu einer weisen Durchdringung. Dies gilt umso mehr, wenn er sich mit Bauaufgaben konfrontiert sieht, deren monumentalier Anspruch vor dem Hintergrund des nüchternen Strukturalismus der neuen Architektur einer Bereicherung mit Tönen größerer Würde bedarf.«⁵⁵

Was hier als Kardinalsweg anklingt, kristallisiert sich angesichts des zwischenzeitlichen Erfolgs der Rationalisten aber auch als eine neue Form eklektischer Methode. In

einer von Propaganda und staatlicher Selbstdarstellungssucht durchdrungenen Zeit wird der Mangel an Monumentalität als die entscheidende Schwäche des Razionalismo angesehen. Dieses Manko auszugleichen, schickt sich Piacentini mit einer wachsenden Heerschar von auftragshungrigen Jüngern an. Der dabei angewandte und von Muñoz angedeutete Prozess der Nobilitierung durch monumentalisierende Beigaben bis hin zur Rehabilitierung der ›verteufelten‹ Säulen und Bögen zeichnet sich schon an der Kirche am Viale Mazzini ab. Denn in dieser Perspektive bedeutet sie nicht mehr nur das Aufkochen überkommener Formen in ›rationalisiertem‹ Gewand, sondern auch das Aufgreifen jener eklektischen Methode, die man eigentlich überwinden wollte. Indem ein Architekt seinem nach sachlichen Kriterien entworfenen oder wie im Falle der Kirche umgestalteten Gebäude ein buchstäblich monumentalisierendes Gewand aus Symmetrie, Getragenheit, Formzitat, etc. überstreift, handelt er in letzter Konsequenz ebenso vordergründig, wie die als Dekorateure beschäftigten Architekturzeichner der dekadenten Epoche. Eben hierin spiegelt sich das ganze Dilemma einer zwischen Tradition und Moderne lavierenden Repräsentationsarchitektur. Doch während sich die radikalen Vertreter des einen oder anderen Lagers in ideologischen Debatten aufreihen, vermag gerade Piacentini sich dieser stilistischen Zwangslage zu entziehen. Dank geschickter Anpassungsleistungen an das politisch und ästhetisch Erwünschte erweist er sich ein ums andere Mal als der treffsichere Deuter mussolinischer Vorstellungen. Denn nicht zuletzt ist es Mussolini selbst, der beim Versuch ein in seinem Sinne beispielhaftes, schönes und seinem Zweck vollkommen angemessenes Werk moderner Architektur aufzuzeigen, eben Piacentinis Kirche Cristo Re nennt.⁵⁶ Noch bevor die prestigeträchtigen Wettbewerbe für den neuen Bahnhof in Florenz, die Partezentrale (Palazzo Littorio) und die Postpalazzi an der Via Marmorata und der Piazza Bologna in Rom sowie die Neustadtgründung Sabaudia die »Anerkennung der Äquivalenz von moderner Architektur und faschistischer Architektur«⁵⁷ sanktionieren, ist es schließlich ein Sakralbau, der die Entwicklung der faschistischen Architektur zu einem moderat modernen Staatsmonumentalismus antizipiert.

¹ Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit einem thematischen Ausschnitt einer breit angelegten Forschungsarbeit zum italienischen Kirchenbau, die der Verfasser im Rahmen seiner Dissertation *Der italienische Kirchenbau während des Faschismus* voraussichtlich im Winter 2013/14 veröffentlichen wird. Betreuer der Dissertation sind Prof. Dr.-Ing. Jürgen J. Rasch (Karlsruhe) und Univ.-Prof. Dr.-Ing. Klaus Tragbar (Innsbruck).

² Benito Mussolini zit. n. *Mussolinis Gespräche mit Emil Ludwig*. Berlin 1932, S. 211.

³ »accelerazione totalitaria«, Emilio Gentile: *Fascismo. Storia e interpretazione*. Rom/Bari 2007 (2005), S. 27 f. Anmerkung: Fremdsprachliche Zitate werden im Haupttext in deutscher Übersetzung angegeben. Sämtliche Übersetzungen stammen vom Verfasser. Die Bezeichnungen *Sacro Cuore di Cristo Re*, *Cristo Re* und *Kirche am Viale Mazzini* bezeichnen ein und dasselbe Bauwerk.

⁴ Die Aussöhnung von Staat und Kirche gilt als Glanzleistung der faschistischen Herrschaft. Mit ihr gelingt es Mussolini, den seit der Einigung Italiens (1861–71) währenden Konflikt mit dem Papsttum, das mit der Entstehung der italienischen Nation einen Großteil seiner weltlichen Macht eingebüßt hat, aufzulösen. Außerdem regeln die Vertragswerke der

Conciliazione (Lateranverträge) nicht nur die territoriale Neuordnung und die finanzielle Entschädigung für die während der Säkularisation erlittenen Eigentumsverluste, sondern auch die gesellschaftliche Rolle von Religion und Kirche hinsichtlich der Ehe, der Kinder- und Jungenderziehung etc. Auf den Kirchenbau wirkt sie stimulierend, da sie die Rahmenbedingungen für die notwendige kirchenbauliche Expansion verbessert.

⁵ Vgl. Paolo Nicoloso: *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Turin 2011, S. XIV.

⁶ »uomo nuovo«, vgl. Gentile 2007 (wie Anm. 3), S. 235–264.

⁷ Gemeint ist der Rekurs auf die realen und verklärten Glanzmomente italienischer Beziehungsweise römischer Geschichte und Kultur. In ihnen wird der Mythos des unfehlbaren Führers mit der universalen Strahlkraft italienischer und römischer Größe verdichtet. Zentrales Bild ist die Periodisierung des faschistischen Roms als drittes Rom (nach dem der Kaiser und dem der Päpste). Die *mediterraneità* wiederum ist mit dem Kult der *romanità* verknüpft, indem sie auf eine besondere Charakteristik des Mittelmeerraumes verweist, die in Verbindung mit dem expansionistischen Moment römischer und italienischer Kultur steht.

⁸ Das *Movimento Italiano per l'Architettura Razionalista (MIAR)* kann in den Jahren von 1928 bis 1932 eine starke Position in der Architekturdebatte erobern. Bei der *Mostra della Rivoluzione Fascista* in Rom auf seinem Höhepunkt angelangt, wird es nach heftigen Auseinandersetzungen mit dem akademischen Establishment aufgelöst und zum Teil im *Raggruppamento Architetti Moderni Italiani (RAMI)* absorbiert, einem von Piacentini gegründeten Auffangbecken junger moderner Architekten unter dem Einfluss des korporativ verfassten Architektensyndikats (*Sindacato Nazionale Architetti Fascisti*).

⁹ »appassionata ricerca di ciò che possa dirsi insieme moderno e italiano«, Roberto Papini: »Architetti giovani in Roma« In: *Dedalo*, 12. Jg. 1932, S. 162.

¹⁰ Vgl. Luciano Patetta: *L'architettura in Italia, 1919–1943. Le polemiche*. Mailand 1972, S. 17.

¹¹ »prima affermazione della nuova architettura religiosa italiana«, Renato Pacini: »Cronache romane. La chiesa di Cristo Re« In: *Emporium*, 80. Jg. 1934, S. 42.

¹² Vgl. Giorgio Muratore: »Architetti romani del Novecento nella metamorfosi dello spazio sacro« In: Stefano Mavilio (Hg.): *Guida all'architettura sacra a Roma. 1945–2005*. Mailand 2006, S. 15.

¹³ »l'inizio di una nuova era architettonica nel campo dell'architettura religiosa«, Carlo Ceschi: *Le chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961*. Rom 1963, S. 184.

¹⁴ Ausländische Architekturbeispiele, darunter eine Innenansicht der parabelförmigen Engelbrekt-Kirche in Stockholm (1914), werden von Piacentini angeführt, um zu demonstrieren, wie fernab des Kopismus eine zeitgemäße Architektur entwickelt werden kann, die einerseits der konstruktiven Vernunft folgend das Überflüssige zu reduzieren sucht, andererseits die Beziehung zum Ambiente aufrecht erhält und die Verbindung zur Tradition nicht gänzlich abreißen lässt. Der pauschal als »Deutschschizismus« (*tedeschismo*) verpönten ausländischen Moderne will er den Schrecken nehmen, indem er deren Beziehungen zur italienischen Architekturgeschichte herausarbeitet und zugleich der zeitgenössischen italienischen Produktion eine mindestens 20-jährige Rückständigkeit attestiert. Vgl. Marcello Piacentini: »Il momento architettonico all'estero« In: *Architettura e arti decorative*, 1. Jg. 1921, S. 72–75.

¹⁵ Vgl. Marcello Piacentini: *Architettura d'oggi*. Rom 1930 (1994 und 2009 als Nachdruck herausgegeben von Mario Pisani).

- ¹⁶ Vgl. Marcello Piacentini: »Prima internazionale architettonica« In: *Architettura e arti decorative*, 7. Jg. 1927/28, S. 555–562. Piacentini greift hier für seine Argumentation Giovannonis *ambientismo* (Ambientismus) auf. Allerdings wird er mit seinen radikalen Stadtumbauten (*sventramenti*) oft genug dessen Grundsätze ignorieren. Es ist offensichtlich, dass Piacentini schon hier an einer nationalen, italienischen Moderne arbeitet, für die das italienische Erbe Pate stehen soll.
- ¹⁷ Vgl. Nicoloso 2011 (wie Anm. 5), S. 175–181.
- ¹⁸ Vgl. Sarfatti (1934) zit. n. Jeffrey T. Schnapp (Hg.): *In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti*. Venedig 2004, S. 149.
- ¹⁹ »modernismo classico«, Mario Pisani (Hg.): *Marcello Piacentini : Architettura moderna*. Venedig 1996, S. 17.
- ²⁰ Vgl. Angelo Arrighini: *Basilica di Cristo Re, 1920–1995*. Rom 1995, o. S. [1].
- ²¹ Bezeichnenderweise entsteht die Kirche auf einem vom Staat gratis zur Verfügung gestellten 6.700 m² großen Grundstück an der nach dem großen Ideologen des Risorgimento benannten Prachtstraße Viale Mazzini.
- ²² Der erste Bauabschnitt sieht die Errichtung des Pfarrhauses mit einer dazugehörigen kleinen Kapelle vor. 1922 wird diese als provisorische Kirche geöffnet.
- ²³ Architekt ist der Altmeister Giulio Magni, einer der damals anerkanntesten Akteure der römischen Architektenzene.
- ²⁴ Diese ersten Überlegungen gelangen allerdings nicht zur Umsetzung, finden jedoch teilweise Niederschlag in der Architektur des Pfarrhauses.
- ²⁵ Vgl. Marcello Piacentini: »Tempio Votivo Internazionale della Pace dedicato al Sacro Cuore di Cristo Re« In: *Architettura*, 13. Jg. 1934, S. 524. Das Thema der typologischen Kombination beschäftigt etwa zur selben Zeit auch andere römische Kirchenbauer wie Giovannoni (SS. Angeli Custodi) und Brasini (Sacro Cuore Immacolato di Maria), erreicht aber am Ende bei keinem eine ähnlich originelle und schlüssige Umsetzung wie in Piacentinis vollendetem Bau.
- ²⁶ Die Anklänge sind dabei so frappierend, dass Piacentini hier vermutlich Eindrücke verarbeitet, die auf seinen Aufenthalt in Leipzig im Jahre 1913 zurückzuführen sind.
- ²⁷ Sein neuer Plan bleibt das gesamte Projekt hindurch maßgebend für die Verteilung auf dem Grundstück und bestimmt weitestgehend die Perimeter der Hochbauten. In seinen wesentlichen Zügen lässt er sich noch heute im realisierten Bau wiedererkennen.
- ²⁸ Die Funktion der Taufkirche wird allmählich in eine kleine Taufkapelle im Fassadenbereich verlagert.
- ²⁹ Im ersten Entwurf (1924 veröffentlicht) legt Brasini seiner Kuppel einen Durchmesser von 42 m (!) zugrunde und bleibt damit wohl nur aus Anstand knapp unter dem der Peterskirche. Piacentinis Entwurf von 1922 weist hingegen nur 12 m auf, der von 1925 indessen besagte 20 m. Zum Vergleich: Die barocken Referenzkirchen *S. Andrea della Valle*, *Il Gesù*, *S. Carlo al Corso* und *S. Carlo ai Catinari* liegen bei etwa 17 m. Während Piacentini seine Kuppel sukzessive vergrößert, muss Brasini seine verkleinern. Beide Architekten realisieren am Ende, wenngleich aus unterschiedlichen Gründen, nur noch Kalotten.
- ³⁰ Die Bezüge zu *Sacré-Cœur* sind bis zur Unkenntlichkeit aufgezehrt; verglichen mit dem Entwurf von 1922 liegt nun ein reich dekoriertes Sammelsurium von einzelnen Raumideen vor.
- ³¹ »costruzione di stile moderno«, Arrighini 1995 (wie Anm. 20), o. S. [2].
- ³² Tatsächlich bringt Piacentini 1932 einen von ihm selbst verfassten Artikel über zeitgenössische deutsche Kirchenarchitektur, versehen mit Bildmaterial zu Kirchenbauten Böhms und

- Herkommers. Vgl. P. Ma. [Marcello Piacentini]: »Esempi di architettura religiosa in Germania« In: *Architettura*, 11. Jg. 1932, S. 413–421.
- ³³ Der neue Stil der Kirche macht aus der Resonanz des europäischen Expressionismus, der insbesondere im Deutschland der 1920er Jahre Niederschlag im Kirchenbau gefunden hat, kein Geheimnis; er reflektiert Piacentinis in *Architettura d'oggi* zusammengetragenen Beobachtungen.
- ³⁴ Vgl. Rosanna Barbiellini Amidei: »La ripresa di un discorso interrotto: il quartiere della Vittoria« In: *La capitale a Roma: città e arredo urbano, 1870–1990*, 2 Bände, Bd. 1: 1870–1945. Rom 1991, S. 271–277.
- ³⁵ »pure forme geometriche«, Ceschi 1963 (wie Anm. 13), S. 185.
- ³⁶ Vgl. Rosanna Barbiellini Amidei: »Una grandiosa basilica moderna« In: Arrighini 1995 (wie Anm. 20), o. S. [9].
- ³⁷ »le [...] masse architettoniche obbediscono ad un concetto fondamentale di necessità costruttiva: il loro contenuto estetico è affidato per intero alla loro ragione logica.« Piacentini 1934 (wie Anm. 25), S. 524.
- ³⁸ »essenzializzazioni geometriche«, Adriano Prandi: »Il Tempio Votivo di Cristo Re. L'opera d'arte« In: Marcello Piacentini, Adriano Prandi und Beniamino Zambetti: *Il tempio di Cristo Re. (Le chiese di Roma illustrate n. 65)*. Rom 1961, S. 51.
- ³⁹ Die vollständige Ausfachung des Rahmenwerks mit Glaspaneelen erinnert an Bruno Tauts Glaspavillon für die Kölner Werkbundausstellung im Jahre 1914, während der vorspringende Betonring einen Restbestand barocker Szenografie suggeriert. Die Komprimierung des Kupelpelauftaus in eine Einheit aus Schale und Glaszyylinder findet indes keinen Zuspruch in katholischen Kreisen, die die ehrwürdigen Traditionen des Kirchenbaus verraten sehen; vgl. Giulio Arioli: »Considerazioni sul tempio di Cristo Re a Roma« In: *Arte Cristiana*, 23. Jg. 1935, S. 180.
- ⁴⁰ Vgl. Piacentini 1934 (wie Anm. 25), S. 524.
- ⁴¹ Für die wenigen Kunstwerke vertraut Piacentini auf Künstler aus dem Umfeld des Futurismus. So unterstützt das von Achille Funi auf einen kräftig blauen Hintergrund aufgebrachte Christuskönigsbildnis mit seiner unkonventionellen Wesenhaftigkeit die Frontalwirkung des Altarraums, während die Darstellungen der Evangelisten die Kompaktheit der Pfeiler betonen, die wiederum im Gegensatz zu den sonst aufwendig skandierten Wandflächen barocker Kirchen stehen. In der Fassade korreliert eine über dem Hauptportal angebrachte Herz-Jesu-Plastik Arturo Martinis mit dem Christus-Fresco; Schmiedearbeiten Isnaldo Petrossis und ein über dem Risalit verlaufender Epigraph aus Travertin runden den überschaubaren dekorativen Apparat ab, der stets der Körperhaftigkeit untergeordnet bleibt. Kanzel und Kirchenmöbel werden analog zur Kirche auf geometrische Grundformen beschränkt.
- ⁴² Vgl. Mario Pisani: »Il Tempio di Cristo Re di Marcello Piacentini« In: *Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro*, 6. Jg. 1994, Heft 13, S. 93 und Arioli 1935 (wie Anm. 39), S. 177.
- ⁴³ Vgl. Prandi 1961 (wie Anm. 38), S. 43.
- ⁴⁴ Ohnehin spiegelt Piacentini mit dem hier verwendeten Sichtmauerwerk offenbar einen Trend wieder, der sich zu Beginn der 1930er Jahre in Rom ausbreitet. So etwa durch einige Institutsbauten auf dem Campus der neuen *Città universitaria*, deren bauliche Leitung bekanntlich Piacentini und Pagano obliegt.
- ⁴⁵ Vgl. Muratore 2006 (wie Anm. 12), S. 15.

- ⁴⁶ »Tutte le strutture portanti sono di mattoni e i mattoni appariscono nelle superfici esterne con una sincerità ed una evidenza di masse che mi sembra la più reale espressione della concezione architettonica moderna [...]«, Piacentini 1934 (wie Anm. 25), S. 524.
- ⁴⁷ Vgl. Pacini 1934 (wie Anm. 11), S. 42. Sarfatti bezeichnet diese aufgerauten Flächen in ihrem Kommentar zur Kirche als »rusticated concrete«, Sarfatti (1934) zit. n. Schnapp 2004 (wie Anm. 18), S. 149.
- ⁴⁸ »rigido gioco di proporzioni«, Prandi 1961 (wie Anm. 38), S. 52.
- ⁴⁹ Als Beispiel sei Piacentinis Rekurs auf das Bild des römischen Triumphbogens angeführt, um die »königliche Würde Jesu« (»regalità di Cristo«) zu betonen; Piacentini 1934 (wie Anm. 25), S. 524.
- ⁵⁰ In gewissem Sinne weckt Piacentinis Kirche Erinnerungen an die volumetrisch klare Gliederung der Gebäude auf dem *Campo dei Miracoli* in Pisa. Zwar sind die formalen Mittel offensichtlich verschieden, doch dienen sie in beiden Fällen der Betonung der Baukörper (volumetrismo).
- ⁵¹ Vgl. Pacini 1934 (wie Anm. 11), S. 42.
- ⁵² Ulrich Pfammatter: *Moderne und Macht. Italienische Architekten 1927–1942*. Braunschweig u.a. 1996² (1990), S. 100.
- ⁵³ Vgl. Ugo Ojetti: »Lettera a Marcello Piacentini sulle colonne e gli archi« In: *Pegaso*, 5. Jg. 1932, S. 213–215.
- ⁵⁴ Vgl. Sarfatti (1934) zit. n. Schnapp 2004 (wie Anm. 18), S. 149.
- ⁵⁵ »l’aspirazione verso il nuovo e il timoroso ossequio all’antico, è risultata invece nello spirito di questo nobile artista una perfetta fusione delle due tendenze, una equilibrata armonia, una sapiente compenetrazione, specialmente quando egli si è trovato di fronte a problemi di indole monumentale, dove per necessità la sobria razionalità strutturale della nuova arte doveva essere arricchita e resa più solenne da qualche nota di più ampia tonalità.« Antonio Muñoz: »Marcello Piacentini« In: *Architettura e arti decorative*, 5. Jg. 1925–26, S. 74.
- ⁵⁶ Vgl. Paolo Nicoloso: *Gli architetti di Mussolini*. Mailand² 2004 (1999), S. 165 f.
- ⁵⁷ »riconoscimento dell’equivalenza ›architettura moderna = architettura fascista‹« Martina Carraro: »Tavole sinottiche« In: Giorgio Ciucci und Giorgio Muratore (Hg.): *Storia dell’architettura italiana. Il primo novecento*. Mailand 2004, S. 529.