

Wer hat, der muss geben. Kapitalismus und Konfession haben miteinander ursächlich zu tun. Die USA, „das Land, wo Wohlstand ein Zeichen der Gottgefälligkeit ist“, wie es die „Neue Zürcher Zeitung“ kürzlich formulierte, bringt alljährlich ein Budget für die Philantropie-Industrie auf, das der Kriegskasse des Ersten Weltkriegs entspricht. „Es ist nicht verboten, reich zu sein, aber reich zu sterben“, bringt es Urs Frauchiger, Schweizer Musikwissenschaftler und Initiator zahlreicher musikmäzenatischer Projekte, auf den Punkt. In der Kulturgeschichte wurde dieser Grundsatz gern vergessen. Reiche, die gaben, wurden verächtlich gemacht, wenn sie gaben, und ganz besonders, wenn sie nicht mehr gaben.

Maecenas wurde von seinem Zeitgenossen Paterculus „weibischer als ein Weib“ genannt, seiner Kunstförderung wurde Hang zum Luxus unterstellt, seiner Geschenkvergabe Machtgier. Karl Kraus zog über Karl Wittgenstein her, die Familie Lederer als Zielscheibe des Spotts ist dokumentiert. Unterstellt wurden asoziale, wenn nicht krumme Wege des Gelderwerbs, angegriffen wurden die Geldgeber, nicht jene, die nicht gaben. Der österreichische Tagesjournalismus übernahm die Tradition der Häme für Mäzene: Alberto Vilar wurde nach dem New Economy Crash verhöhnt – mehr als jeder andere, der nicht 100 Millionen Dollar für Kultur gespendet hatte. Die fette Häme entlarvt den Neid auf Besitzende, sie schreckt potenzielle Gebende ab, sie übersteigt die mageren Ehren bei Weitem. Geldbesitz vorzuwerfen ist billig, Geld allein macht keinen Mäzen. Unter den vielen sehr Reichen, die an der Zürcher Goldküste, dem rechten Seefeuern leben, sind wenige, die für Philantropie-Projekte zu begeistern sind, bemängelt Urs Frauchiger.

Was Maecenas auszeichnete, war die Kunst, Visionen zu entwickeln und unter den Großen seiner Zeit diejenigen auszuwählen, die seine Visionen zu gestalten vermochten. Die Vision war politisch – im besten Sinne –, machtgeil und künstlerisch. Maecenas gewann unter anderem Vergil und Horaz mit klug dosierten Gaben dafür, in ihren Schriften das Kaisertum des Augustus zu stärken, und machte sich dabei selbst unsterblich. Die Voraussetzung dafür waren seine Position als hoher politischer Funktionär des Kaisers Augustus und seine Abstammung aus der Oberschicht eines etruskischen Geschlechts.

Maecenas und seine Dichter beweisen: Hier entsteht eine Symbiose, ein Austausch, eine Win-win-Situation, ein gutes Geschäft, bei dem sich beide als Gewinner und Gewinnerin fühlen. Dem Mäzen fehlen die Dinge, die nichts kosten – Anerkennung, Lob, Hudelei –, und der Geförderte hat etwas anzubieten, was am Markt noch keinen Wert hat. Das Kunstwerk ist das Ungewünschte, Unverlangte, das Risiko des Marktes, die unsichere Investition. „Wenn man sich nicht an die Menge richtet, ist es richtig, dass man von der Menge nicht bezahlt wird. Das ist politische Ökonomie. Nun halte ich aber aufrecht, dass ein Kunstwerk (dieser Beziehung würdig und mit Gewissenhaftigkeit gemacht) nicht schätzbar ist, keinen Handelswert hat, nicht bezahlt werden kann“, schreibt Gustave Flaubert an George Sand. „Maecenas, meines Daseins erhabene Zierde und Stütze“, dichtete Horaz an Maecenas und hob den Mäzen auf den ihm gebührenden Platz.

Wer, wie Urs Frauchiger, keinen Unterschied zwischen Sponsoring und Mäzenatentum sieht, liegt richtig. Die Spielregeln legen jeweils die Partner fest, zum Geschäft gehört der Geld- oder Sachbesitz-austausch (Horaz bekam das Landgut Sabinum), die Huldigung in Wort und Tat (von Oden bis Logos), die wechselseitige Einschreibung in die Kulturgeschichte, die Verpflichtung des Geför-

Eine Aktie auf die Karrieren von Julian Rachlin, Lang Lang oder Hillary Hahn? Ein gutes Investment: nachhaltig und ökologisch einwandfrei.

derden zur Teilnahme am gesellschaftlichen Leben des Mäzens, die Verpflichtung des Mäzens zur Teilnahme am kulturellen Leben. Es genügt nicht, bloß ein Instrument für die junge Geigerin zu kaufen, es ist Verpflichtung des Investormäzens, auch ihre Konzerte geschlossen zu besuchen und einen Empfang zu geben. Erst wird Vergil von Maecenas profitieren, später wird Vergil Maecenas in die Ewigkeit hinüberretten. Diese Prominenzkette kann man auch mit Lobkowitz und Beethoven, mit Schiele und Rössler, mit Benjamin Schmid und Donald Kahn, mit der Österreichischen Nationalbank und Julian Rachlin spielen. Je besser die Philantropie-Industrie strukturiert ist,



„Es ist nicht verboten, reich zu sein, aber reich zu sterben.“

[Foto: Martin Parr/Magnum]

desto mehr Spielregeln werden entwickelt; rechtlich abgesicherte Modelle erleichtern den Spielgefährten ihre Aktionen. Fürst Maximilian Lobkowitz kannte Abstufungen der Widmung: die Zustimmung des Widmungsträgers betraf die Erlaubnis zur Widmung, verbunden mit Geld- und Goldgeschenken, verbunden mit einer Aufführungssperre, die ein Werk exklusiv auf den Schülern des Auftraggebers eine Zeitlang aufführbar machte. Alle diese Modelle garantierten keine Förderung und schon gar keine Rentenzahlung, wie sie Beethoven bei drei Fürsten seiner Zeit forderte und einlegte. Sie machten die Kunstschaffenden nicht bequem und abgesichert, sicherten keine Privilegien ab, sondern stellten Modelle für Zusammenarbeit vor.

Was Maecenas auszeichnete, gelang auch Paul Sacher. Andere für seine Ideen und Projekte zu gewinnen, darin sieht Ulrich Mosch, Musikwissenschaftler am Paul-Sacher-Archiv, Sachers größte Fähigkeit. Das Musikmäzenatentum der Schweiz, das mit dem Dirigenten Paul Sacher, mit der Cembalistin Antoniette Vischer und dem sich als Dilettanten verstehenden Heinrich Reinhart das Musikland Schweiz als ein Musikproduktionsland etablierte, ist im Vergehen begriffen. 2006, im Jahr der 100. Wiederkehr des Geburtstages von Paul Sacher, sterben die Musikmäzene aus, selbst die Nachfahren Paul Sachers und seiner vermögenden Frau, Maja, investieren in bildende Kunst, oftmals nach dem Modell der Stiftung Paul Sacher. Das Schaulager in Münchenstein bei Basel – gegründet von Maja Sacher-Hofmann im Namen ihres jung verstorbenen ersten Ehemanns, Emanuel – arbeitet nach den Prinzipien, nach denen die Sacher-Stiftung arbeitet: Sammlung für Forschende.

Die Gründe für den Niedergang des Musikmäzenatentums sind vielfältig. Einerseits sind die Modelle der Investition in Musik kaum einem Investor bewusst: Die Investition in ein altes Streichinstrument ist privaten und Firmeninvestoren bekannt. Die Österreichische Nationalbank ging mit gutem breitem Beispiel voran. Kaum eine der großen Interpretinnen und Interpreten, die nicht ihr Instrument einem Mäzen verdanken: Patricia Kopatchinskaja, Heinrich Schiff, Benjamin Schmid, Christian Altenburger, zahlreiche Herren der Wiener Philharmoniker, Amiram Ganz vom Altenberg-Trio verdanken einem Mäzen eines ihrer Instrumente eine Zeit lang.

Investition in Kompositionen ist möglich, wird auch praktiziert, ist aber wesentlich weniger renommiert. Wer mit der veranstaltenden Institution über die Platzierung des Namens des Auftraggebers im Programmheft und über die Freikarten für die Firmenvertreter streiten muss, erkennt: Viel eher findet sich ein Sponsor für ein Foyer oder einen neuen Saal als für ein Musik-

Vielleicht noch eine Billa-Oper

Siemens vergibt einen jährlichen Kompositionsauftrag. Die Strabag investiert in einen „Composer in residence“. Utopisch? Warum eigentlich? Musik und Mäzene: ein Befund.

Von Irene Suchy

Die Wertschöpfung aus der gemeinsamen Komposition ist wenig geübt: Denkbar und auch angewendet in Österreich ist ein Modell, das dem Investor oder der Investorin einen Tantiemenrückfluss über eine gewisse Zeit bis zu einer bestimmten Höhe garantiert. Denkbar sind prominente Platzierungen der Musikstücke bei Konzerten für Österreich und Eröffnungen der Wiener Festwochen, beim Staatsopern-Millennium und bei der Eröffnung der Winterolympiade, bei EU-Vorsitz und Kulturpräsidenschaften. Wo der Bundeskanzler und der Bundespräsident zugegen sind, wo der Nationalrat feiert, da darf das Auftragswerk nicht fehlen – klingende Kunst im öffentlichen Raum, Musik am Bau. Das moderne Österreich präsentiert sich mit moderner Musik.

Das gemeinsame Werk von Komponist und Produzent wird nachweislich als Gemeinsames erlebt: Paul Wittgenstein demonstriert das Selbstbewusstsein des Mäzens im Streit mit Ravel, Nadeshda von Meck und ihr Protegé Tschaikowsky sprechen von „unserer Sinfonie“.

Denkbar sind Inkorporationen des Namens des Auftraggebers in den Titel; wenn es ein UBS-Orchester und einen Credit-Suisse-Preis gibt, kann es auch eine T-Mo-

bile-Sinfonie geben und eine Billa-Oper. Eine Coca-Cola-Oper gibt's schon von Offenbach, eine Singer-Oper von Otto M. Zykan ebenso – beide Male versäumten die Komponisten, den Image-Gewinn für den Namensgeber in bare Münze umzuwandeln, Zykan wurde dafür von der Firma Singer ausgelacht.

Investitionen in Karrieren sind in Sport und Pop (an David Bowie) erprobt, warum nicht auch in Klassikkarrieren? Eine ausschüttende Aktie auf die Karrieren von Julian Rachlin, Lang Lang oder Hillary Hahn wäre ein gutes Investment gewesen: nachhaltig, gut riechend und ökologisch einwandfrei. Die Jahrbücher aus dem 19. Jahrhundert des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde geben gute Ideen: Jede adelige Familie und alle anderen, die auf sich hielten, unterstützten mit Stipendien die Studierenden, ihre Namen standen auf gleicher Höhe mit den Ausgebildeten, gingen mit ihnen in die Musikgeschichte ein.

Dass das klar ist: Es geht immer um Investition, niemals um Bettelei. Ein Cent, investiert in die Musikindustrie, vervierfacht sich in der Wertschöpfung. Die US-amerikanische Sprache hat schon den Begriff für die Mäzenaten-Investoren gefunden: Philantropeneurs. Die Strukturen dieser Karrieren – der eine meist rein kapitalistische vorangegangen ist – sind in Stiftungsrecht, Steuergesetzgebung (wann kommt endlich die lange angekündigte Absetzbarkeit von Kompositionsaufträgen?) und Anreiz zum Gewinn gegeben.

Das US-Recht macht philanthropische Stiftungen in mehreren Varianten möglich, der Unternehmer Richard Branson oder Ebay-Gründer Pierre Omidyar sind erfolgreiche Philantropen, seit sie sich den Gewinn daraus ausrechnen. In Zukunft: keine gemeinnützigen Vereine, die am Ende des Jahres keinen Gewinn gemacht haben dürfen und wo sich die Organisierenden keine Honorare auszahlen dürfen, sondern Kunst- und Musikinvestoren, die ihren Gewinn einstreifen und sich auf die Payroll ihrer Unternehmungen setzen dürfen.

Die durch Internet- und Computerindustrie Reichgewordenen machen nach, was ihnen andere vorgemacht haben. Carnegie, Rothschild, Frau von Meck und Wittgenstein – sie alle wurden reich in Stahl und Eisen und berühmt in Klang und Kultur.

Die Musikgeschichte einmal von dieser Seite betrachtet: Als Gustav Mahler als Dirigent der New Yorker Philharmoniker in die USA reiste, trugen die Kosten diese drei Herren: J. P. Morgan, Andrew Carnegie und Joseph Pulitzer. Pultizers Dollarmillion spielte eine bedeutende Rolle bei der Gründung der New Yorker Philharmoniker. Die Geschichte der US-amerikanischen Orchester und der Opernhäuser ist eng verknüpft mit den Öl-Milliardären, den Minenbesitzern, den Verlagsgründern.

Der Unternehmer Henry Higginson unterstützte das Boston Symphony Orchestra 37 Jahre lang, als Mitbegründer hatte er auch die Idee zu den Boston Pops. Die

Fortsetzung Seite IV

Fortsetzung von Seite III

Geldgeber sind Dramaturgen, Berater und Beraterinnen, sie greifen ein und mischen mit: Davon profitieren die Mondsee-Tage wie die Wiener Philharmoniker.

Mäzen und Sponsor, Mäzenatin und Sponsorin sind die unbedankten Produzenten und Produzentinnen der Musikgeschichte. Hätten sie in Film investiert, wären sie sogar Oscar-gewürdigt worden; hätten sie in bildende Kunst investiert, wären sie schon in die Kunstewigkeit eingegangen, wären ihre Urnen in die Freiräume ihrer nach ihnen benannten und von ihnen geleiteten Museen eingegossen.

Wären sie, die van Swietens und Razumovskys, noch im Jahrbuch der Tonkunst 1796 vermerkt, gleichberechtigt zwischen Interpreten und Komponisten, fielen sie im 20. Jahrhundert aus der Kette der Produzierenden. Ein Grund dafür dürfte in der Gründung der Urheberrechtsgesellschaften zu suchen sein: Seither gibt es in der Regel nur mehr einen einzigen Urheber oder eine Urheberin, das Netzwerk der Mitproduzierenden wurde in eine Hierarchie hinuntergestuft, die den wirtschaftlichen Gewinn aus dem Werk nur mehr einem oder einer Einzelnen zuerkennt. Seither kämpfen Auftraggeber wie Paul Wittgenstein um ihre Rechte und sehen machtlos zu, wenn der von ihnen bezahlte Komponist sein Werk bearbeitet und verändert; in ihrer Hilflosigkeit greifen sie zur letzten Möglichkeit: ihre Werke vor der Musikwelt wegzusperren.

Mäzen und Komponist, Mäzenatin und Komponist – eine gefährliche Liebesschaft: Nicht nur einmal kam es vor, dass der Geförderte sich in die Gattin des Fördernden verliebte: Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, Hugo Wolf und Melanie Köchert, Wladimir Vogel und Aline Valangin, die Frau seines Wohltäters in Bern.

Es muss Liebe sein, diese Macht, die Geld in Kunst verwandelt. Wenn Firmen in Musik und Kunst investieren, ist einer oder eine da, die für Musik brennt. Bei der Credit Suisse ist es Joseph Jung, der mit Urs Frauchiger den „Young Artist Award“ erdacht hat, hoch dotiert und auf prominenter Bühne platziert; beim Lucerne Festival und mit den Wiener Philharmonikern.

Damit es Liebe wird, ein paar Utopien: So wie jede neunte Mineralwasserflasche an die Brustkrebsforschung geht, nascht jede zehnte an einem Kunstprojekt mit. Die österreichischen Notare und Notarinnen könnten einen Promille-Anteil von Erbschaften für eine Investition in Musik vorschlagen. Die österreichische Rechtsanwaltskammer organisiert mit ihren Kanzleien einen Stipendienfonds für die Studierenden der Wiener Musikuniversität. Kollektives Mäzenatentum einer Branche oder eines Investorenkreises investiert gemeinsam in eine Karriere, eine Geige oder in eine Komposition (das Ö1-Publikum machte es vor und auch nur dem Filmemacher Jean Renoir nach). Die Industriellenvereinigung gründet (neben ihrer Stiftung für die neue Elite-Uni Gugging) eine Stiftung für Kompositionsaufträge, wie sie kürzlich das Tonkünstlerorchester Niederösterreich vorstellte; die wird aus Tantiemenrückflüssen gespeist, den Zinsen der Musikwertschöpfung. Von den guten Kontakten der Stiftungsmitglieder profitieren Musikschaffende und Stiftung – von jeder Aufführung fließt etwas zurück.

Oder: Siemens vergibt einen jährlichen Kompositionsauftrag, ein Opernintermezzo, das den Firmennamen im Titel trägt und alljährlich beim Fest der Staatsopereneröffnung uraufgeführt wird. Die Strabag investiert in einen *Composer in residence* für die Gesellschaft der Musikfreunde, das für ihn eigens eingerichtete Wohnatelier wird wie Beethovens Wohnstätte im Theater an der Wien noch Jahrhunderte später von Touristen und Touristinnen besucht. Ein Lilly-Lieser-Mäzenatinnenpreis gedenkt der Verdienste der im KZ ermordeten Schönberg-Mäzenatin, der dieser eine Wohnmöglichkeit und ein Harmonium verdankte. Die Salzburger Festspiele stellen eine Büste der mitbegründenden Berta Zuckerkandl neben jene Alberto Vilars und nehmen jedem Mäzen-Investor wie kürzlich Herbert Liaunig den Wind aus den Segeln, ungeehrt, unbedankt, übergegangen zu sein.

Das Ziel: Es gehört zum guten Ton, Musik und Kunst zu fördern. ■

Ein Vortrag über Architektur soll er in Wien halten. Um elf Uhr abends will er mit dem Zug von Treviso abfahren. Doch wenige Stunden vor seiner Abreise trifft der Architekt Carlo Scarpa einen Schriftsteller, der ihn zum Essen einlädt. Scarpa sagt spontan zu, kommt mit, plaudert und genießt einen geselligen Abend. Als das Taxi da ist, das ihn zum Bahnhof bringen soll, ist der Zug bereits abgefahren. Und der Architekt fährt kurzerhand per Taxi 600 Kilometer aus dem Veneto nach Wien.

„Scarpa hat in jedem Moment genau das gemacht, was er wollte“, erinnert sich Architekt Luciano Gemin, Schüler und Kollege von Carlo Scarpa. „Wenn ein schöner Tag war, dann ist er ans Meer gefahren und hat seine Entwürfe liegen gelassen.“ Luciano Gemin ist 1928 in Treviso geboren und schloss sein Studium der Architektur im Jahr 1953 an der Universität Venedig ab. Als selbstständiger Architekt in Treviso hat Gemin gemeinsam mit Scarpa mehrere Bauwerke und Ausstellungseinrichtungen realisiert. Der internationalen Ausstellungsbauarchitektur habe Scarpa neue Dimensionen geöffnet, meint Gemin augenzwinkernd: „Wenn er eine Ausstellung mit Skulpturen machte, dann rückte er die Statuen in das Zentrum des Raumes, weil eine Skulptur von allen Seiten anders aussieht. Daran hatte vor ihm einfach noch niemand gedacht!“

Ein beeindruckendes Beispiel für Scarpas Kunst, dreidimensionale Werke in das buchstäblich beste Licht zu setzen, ist die Gipsstube in Possagno, dem Geburtsort des klassizistischen Starbildhauers Antonio Canova. 1955 bis 1957 erweiterte Scarpa das Museum, das die Gipsmodelle der berühmten Canova-Statuen in dessen Heimatort beherbergt, um einen lichtdurchfluteten Anbau, der noch heute Pilgerstätte für moderne Museumsgestalter ist.

Geboren wird Carlo Scarpa am 2. Juni 1906 als Sohn von Antonio Scarpa und Emma Novelli. Der Vater ist Schneider, er formt textile Hüllen für Körper in Bewegung. Kostspielige Hüllen, wenn man bedenkt, dass ein Kleid 1906 etwa so viel kostete wie heute ein Auto. Carlo Scarpa absolviert ein technisches Gymnasium und inskribiert an der Accademia delle Belle Arti in Venedig. Während seines Studiums setzt er sich intensiv mit der Ästhetik und dem Werk Josef Hoffmanns auseinander.

Am Anfang Glaskunst

Im Dezember 1926 beantragt Carlo Scarpa, in das Berufsregister der Architekten aufgenommen zu werden. Sein Ansuchen wird abgelehnt, da er mit seinen gerade 20 Jahren das vorgesehene Alter noch nicht erreicht hat. Scarpa heuert in einem Architekturbüro an, doch seine Art zu zeichnen findet keinen Anklang, und Scarpa wendet sich dem Kunsthandwerk zu. Zehn Jahre lang entwirft er auf der Insel Murano Glaskunstwerke für die Firma Venini.

„Ich habe in Brüssel eine Ausstellung mit diesen Glasgefäßen von Carlo Scarpa gemacht. Diese Objekte sind nicht chinesisch, sie sind nicht aus Japan, sondern sie sind in den Zwanzigerjahren in Italien entstanden – das ist unglaublich!“ Luciano Gemins Augen leuchten voller Begeisterung, wenn er in einem Band mit den zeitlos schönen, klaren Glasgefäßen von „Il Professore“ blättert. Und dabei hatte Scarpa mit größten Schwierigkeiten zu kämpfen, als er an der Universität Venedig nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zu unterrichten begann und ab 1950 größere Bauaufträge realisierte. Scarpa war ständigen Angriffen ausgesetzt, da er lediglich einen Abschluss in Architekturdarstellung vorweisen konnte, formal also nicht Architekt war. Erst 1965 legitimierte ein Gerichtsurteil Scarpas Tätigkeit als Architekt.

In Treviso lebt ein weiterer getreuer Weggefährte von Scarpa, der Architekt Giuseppe Davanzo. Auch er hat sein Studium in Venedig 1953 abgeschlossen. „Eines Tages war ich dann in Pieve di Soligo mit Freunden es-

„Er hat in jedem Moment genau das gemacht, was er wollte.“ Die Anfänge auf Murano, die Krawatten von Asolo und ein Grabmal als Testament: Erinnerungen an den Architekten Carlo Scarpa – eine Nachschau im Veneto.

Von Christina Höfferer

Die Schönheit und ihr Preis

sen. Plötzlich kommt Scarpa in das Restaurant, er erkennt mich sofort und klopf mir auf die Schultern, als ob wir uns täglich sehen würden. Aber seit meiner Abschlussprüfung, wo er in der Kommission saß, hatten wir uns nicht getroffen. Und Scarpa sagt, ohne mich auch nur zu begrüßen: „Davanzo, du wirst mein Assistent! Komm morgen zu mir ins Institut.“ Von diesem denkwürdigen Restaurantbesuch an arbeitete Giuseppe Davanzo zwölf Jahre lang als Assistent von Carlo Scarpa. „Scarpa zu assistieren, das war wirklich schwierig“, erinnert sich Davanzo. „Wenn ich einem Studenten sagte: ‚Das kannst du so machen‘, dann hat Scarpa den Entwurf bei der nächsten Gelegenheit in der Luft zerfetzt.“

Und mit Bitterkeit denkt Giuseppe Davanzo auch an das Haus, das er für den Industriellen Aldo Secco gemeinsam mit Scarpa plante. „Plötzlich sagte Scarpa, ich könne das Haus machen, aber warum, das sagte er nicht. Der Grund war, dass Secco eine ganz mühsame Ehefrau hatte.“

Nomade und Seidenweberei

Für Giuseppe Davanzo bestand die größte Schwierigkeit in der Zusammenarbeit mit dem genialen Scarpa, seine eigene architektonische Sprache zu finden und in seinen Entwürfen nicht ein Abklatsch des Meisters zu werden. Was Scarpa betrifft, so erinnert sich der 85-jährige Davanzo am liebsten daran, dass dieser ihm geholfen hat, den Kamin für sein Wohnzimmer in Treviso zu planen.

Scarpa war zudem laut Davanzo ein Nomade, der sich nicht an eine Wohnung binden wollte und im Veneto mehrmals umgezogen ist. In den Sechzigerjahren hatte Carlo Scarpa Wohnung und Atelier im maleri-



„Schwer zu verstehender Exzentriker“? Der Architekt Carlo Scarpa. [Foto: Luciano Svegliardo]

schen Örtchen Asolo am Fuß der trevisanischen Voralpen. Für die Seidenweberei von Asolo entwarf Scarpa höchst ungewöhnliche Stoffmuster, weiß Armen Gurekian zu erzählen. Gurekian, dessen Großvater sich als einziges Mitglied seiner Familie vor dem Genozid der Armenier nach Italien retten konnte, traf Scarpa in den Sechzigern in Asolo. „Ich habe mehrmals Krawatten aus der Seidenweberei von Asolo gekauft, weil Carlo sie entworfen hatte. Und ich trage fast nie Krawatten, aber diese waren so ungewöhnlich und schön, dass nur Carlo sie entwerfen konnte.“ Als Student lehnte Gurekian die kostspielige Materialwahl Scarpas ab. Heute sieht es der über 70-jährige Architekt anders: „Schönheit hat eben ihren Preis.“

In der Ebene von Asolo liegt inmitten von Maisfeldern eines der spektakulärsten Werke Carlo Scarpas: das monumentale Grab, die Tomba der Familie Brion. „Es war ein Skandal! Um einen Dorffriedhof, so klein wie eine Briefmarke, baute Scarpa das dreimal so große Grabmal eines steinreichen Mannes. Und diese Einwände wurden noch verstärkt durch Scarpas Plan, sein eigenes Grab dort zu errichten. Doch schon bei meinem ersten Besuch hat mich die Tomba Brion fasziniert“, sagt Armen Gurekian.

Stehend bestattet?

Die Tomba Brion ist eine Art japanischer Garten. Ein harmonisches Wechselspiel zwischen architektonischen Elementen und Grünflächen bildet ein höchst eigenwilliges Ensemble. Die Architekturhistorikerin Orietta Lanzarini aus Bassano del Grappa hat ihre Dissertation über Scarpa geschrieben und ein Buch über ihn auf der Biennale von Venedig veröffentlicht. Bei einem Spaziergang über die Tomba Brion erklärt sie, warum dieses Werk für sie das Kunstgewordene Testament Scarpas ist. An dem 2000 Quadratmeter großen Grabmal hat der Architekt zehn Jahre lang, bis zu seinem Tod, 1978, gearbeitet. „Hier befindet sich der Ausgangspunkt. Zwei verschiedene Pfade führen von hier weg. Nach rechts durch den Betongang gelangt man zu der Glastüre, die bis hinunter ins Wasser des kleinen Kunstsees reicht. Und diese Türe da führt in den Pavillon der Meditation – einen Ort, der Scarpa selbst vorbehalten war, denn er liebte es, die Tomba Brion zu besuchen.“ Der Ort für die Toten ist für Scarpa ein weitläufiger Garten, nicht jene Anhäufung von Schuhkartons oder Kaninchenkäfigen, als welche er die traditionellen Friedhöfe deklassierte.

Scarpa wollte Wege aufzeichnen, auf denen man dem Tod in einer menschlichen und würdigen Art begegnet. Auf den Wegen und Wiesen der Tomba Brion wandeln Friedhofsbesucher und Scarpa-Fans zwischen den formvollendeten und funktionellen Bestandteilen des Grabbezirkes umher. Im Zentrum der Anlage ruhen die riesigen marmornen Urnen der Auftraggeber. „Giuseppe Brion“ und „Onorina Brion“ ist in elfenbeinernen Lettern auf den Urnen zu lesen. Ein Bogen aus Beton überspannt die beiden Urnen und bildet ein Dach, dessen Unterseite mit reflektierenden farbigen Emailstücken besetzt ist. An den Bogen ranken sich Rosenstöcke.

Aus einem kleinen See erhebt sich eine Kapelle mit Fenstern, die bis zum Wasser reichen. Die Kapelle ist so konstruiert, dass die verschiedenen Stimmungen der Tageszeiten unterschiedliche Lichteffekte hervorrufen. Der Innenraum ist von einer Kuppel aus Birnenholz und Palisander überdacht. Von der Einrichtung ist nur das Weihwasserbecken mit seinem spielerischen Verschlussmechanismus erhalten, der Rest wurde aus Angst vor Dieben demontiert.

Scarpa selbst ist in einer Ecke im Niemandsland seiner Tomba Brion bestattet, stehend mit Blick auf sein Lieblingswerk, wie eine der Mythen, die sich im Veneto um Carlo Scarpa ranken, erzählt. In einem schwarzen Kimono mit blauem Band soll er bestattet worden sein. Ein anderer Mythos weiß von einem rostigen Rohr, das Scarpa in sein Grab stecken lassen wollte, um mit den Besuchern der Tomba Brion nach seinem Tod kommunizieren zu können. Orietta Lanzarini meint: „Jemand hat einmal gesagt, dass es mein Glück ist, dass ich Carlo Scarpa nie kennen gelernt habe. In gewisser Hinsicht stimmt das auch, denn er war wohl ein schwer zu verstehender Exzentriker. Ich bin überzeugt, dass man ihn nur verstehen kann, wenn man seine Bauten betrachtet und durchwandert. Jeder, der diesen Garten sieht, kann einen Sinn darin erkennen, und ich glaube, das ist Scarpas Botschaft an uns. Seine Architekturen lösen noch immer starke Gefühle in uns aus, und genau das ist das schönste Vermächtnis, das er uns hinterlassen hat.“ ■