

Die Schule Guarinis

Doctoral Thesis

Author(s):

Anderegg-Tille, Maria

Publication date:

1962

Permanent link:

<https://doi.org/10.3929/ethz-a-000113895>

Rights / license:

In Copyright - Non-Commercial Use Permitted

Prom. Nr. 2968

DIE SCHULE GUARINIS

VON DER
EIDGENÖSSISCHEN TECHNISCHEN
HOCHSCHULE IN ZÜRICH
ZUR ERLANGUNG
DER WÜRDE EINES DOKTORS DER
TECHNISCHEN WISSENSCHAFTEN
GENEHMIGTE
PROMOTIONSARBEIT

vorgelegt von
MARIA ANDEREGG-TILLE
Dipl.-Architektin E.T.H.
von Wangen a. d. A. (Kt. Bern)

Referent: Herr Prof. Dr. L. Birchler
Korreferent: Herr Prof. Charles-Edouard Geisendorf

VERLAG P. G. KELLER WINTERTHUR 1962

Leer - Vide - Empty

VORWORT

Diese Arbeit wurde unternommen auf Anregung von Herrn Prof. Dr. Linus Birchler, und es sind auch die wertvollen Hinweise und Ratschläge von Herrn Prof. Birchler, die die Ausarbeitung entscheidend förderten. Ihm habe ich deshalb an erster Stelle meinen Dank abzustatten. Ich danke aber auch Herrn Prof. Charles-Edouard Geisendorf, der die Arbeit einer gründlichen Prüfung unterzog und mir wichtige Anregungen gab. Eine besonders wertvolle und freundliche Hilfe wurde mir im Piemont zuteil durch Herrn Prof. Dr. Mario Passanti vom Politecnico di Torino; Herr Prof. Passanti hat meine Untersuchungen an Ort und Stelle durch seinen Ratschlag wesentlich bereichert und erleichtert. Es sei ihm deshalb besonders angelegentlich gedankt. Ebenso Herrn Prof. Dr. G. Cento vom Politecnico di Torino, dem ich wertvolle Aufnahmen verdanke. Mein Dank gebührt auch Herrn Architekt Domenico Prola, der mir als Kenner des Piemont wichtige Hinweise gab. Weiterhin bin ich zu Dank verpflichtet Herrn Dr. P. Scherrer, Direktor der Bibliothek der ETH, und Herrn A. Jaeggli, der sich ganz besondere Mühe gab, mir die wichtigen und schwer auffindbaren alten Bücher für die hier wiedergegebenen Aufnahmen verfügbar zu machen. Das sehr seltene Werk von Guarini, *Architettura civile* stammt aus dem Gewerbemuseum Basel, dessen Direktor, Herrn Berchthold von Grünigen, ich dafür bestens danke.

Zürich, im Mai 1962

Maria Anderegg-Tille

Leer - Vide - Empty

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	9
A. Das Zeitalter des Barock	9
B. Der geschichtliche Hintergrund des Piemonteser Barock	11
C. Geschichtlicher Überblick über die barocke Baukunst des Piemont	14
Die Raumkontrapunktik	23
Santuario della Beata Vergine, Oropa	25
San Giacomo Maggiore, Campertogno	28
San Gaetano, Nizza Marittima	30
Santa Maria in Piazza, Turin	34
San Michele della Maternità, Turin	37
Chiesa della Misericordia, Turin	37
Santissima Trinità, Turin	39
Capella Reale della Santa Sindone	41
Capella della Visitazione bei Vallinotto	46
Raumdurchdringungen	49
A. Die Raumdurchdringungen in den Zentralbauten	51
San Gaetano, Vicenza	54
San Lorenzo, Turin	54
San Michele, Borgo d'Alè	59
B. Die Raumdurchdringungen in den Longitudinalbauten	60
San Filippo Neri, Turin	60
Santa Maria di Ettinga, Prag	63
Chiesa dell'Immacolata Concezione, jetzt Capella Arcivescovile, Turin	66
Santa Maria della Divina Provvidenza, Lissabon	69
Chiesa della Confraternità di San Rocco, Cumiana	74

Die Kapelle bei Gerbido	77
Santa Marta, Agliè	80
Projekt für den Umbau einer Franziskanerkirche, Nizza	83
Santa Croce, Villanova di Mondovì	86
Sant'Antonio Abate, Chieri	87
Die Raumerweiterung	90
Santa Croce, Cavallermaggiore	93
Santa Maria Maddalena, Alba	93
Santa Chiara, Turin	95
Chiesa del Rosario, Strambino	95
Santa Chiara, Brà	99
San Giovanni Battista, Carignano	100
Chiesa del Carmine, Turin	101
San Bernardino, Chieri	102
Nachwort	106
Abbildungen	111
Literaturnachweis	123

EINLEITUNG

A. Das Zeitalter des Barock

Schon im 16. Jahrhundert kündigt sich in Italien ein neuer Stil an, der im 17. Jahrhundert allgemeine Bedeutung erreicht und uns unter dem Namen „Barock“ bekannt ist. Diese Bezeichnung hatte anfangs einen abschätzigen Sinn. Sie leitet sich von dem portugiesischen Wort „barroco“ ab, welches „unregelmässige Perle, Perle minderen Wertes“ bedeutet. Schon im Mittelalter war das Wort entlehnt worden für einen Modus der Logik, der besonders ausgefallen und abwegig erschien.

Das Zentrum des neuen Stils wurde zuerst Rom; dort sammelten sich die Künstler. Neben den mächtigen Adelsfamilien waren es vor allem die Päpste, die sie unterstützten. Die Päpste waren nicht mehr — wie oftmals in der Renaissance — aus persönlichem Kunstsinn Mäzenaten; sie zeigten sich vielmehr als Oberhaupt der „Christenheit“, sie verkörperten die Macht und den Glanz einer Kirche, die manche Gefahren durchstritten hatte: die unmittelbare Bedrückung durch die Reformation im Norden war gewichen. Eine neue Bewegung hatte die Kräfte der Kirche gesammelt und zum Gegenstoss geführt; ihr diente vor allem der Orden des Ignatius von Loyola, der das religiöse Leben von den Grundlagen des Katholizismus her neu gestaltete und seine Ideale weitergab. Er verkörperte die Intensität des tätigen, machtvollen Glaubens. Der Wahlspruch seines Ordens war: „Omnia ad maiorem Dei gloriam“ — Alles zur grösseren Ehre Gottes. Dieses „Omnia“ heisst alles, was menschenmöglich ist an Erkenntnis und Kunstform, an Spekulation und Darstellungsfülle.

Dieses „Alles“ bedeutete in Rom etwas anderes als in der spanischen Heimat des Ignatius, die man das Land ohne Renaissance nennt. In Rom gehört zu „Omnia“ das reiche Erbe der Renaissance. Es hatten sich in der Renaissance neue Erkenntnisse entwickelt. In den Künsten hatte man das Augenmerk dem Tatsächlichen zugewandt. Die Perspektive war entwickelt worden; die Werke der Malerei und Plastik verraten die anatomischen Kenntnisse ihrer Schöpfer; die Bauten erreichten eine Harmonie, deren Voraussetzung stets mathematische Berechnung ist.

Das alles gehörte zu „Omnia“. Der Orden der Jesuiten nahm es auf, gemäss seiner geistigen Zucht und Schulung, doch nicht mehr um der irdischen Künste selbst willen wie die Renaissance. Der Geist war neu: es musste der „gloria“ Gottes dienen; alles war auf Gott hingerrichtet. Der Mensch war nicht

mehr das Mass der Dinge; die aufbäumende, sich steigernde Kraft sollte die Wendung zur Herrlichkeit Gottes sein; das „*ad maiorem Dei gloriam*“ zeigt den ewigen Komparativ, den nie ein klassisches „genug“ zufriedenstellt. In den Bühnenbildern der Renaissance, vor denen die nach antiken Mustern geformten „menschlichen“ Tragödien spielten, war der Schnittpunkt der Fluchtlinien verdeckt durch ein Gebäude, ein Tor: der Mensch sollte in seinem Kreis sich finden. Das barocke Bühnenbild zeigt dieses Schnittpunkts gedachte Unerreichbarkeit offen: dem Menschen soll schwindeln vor dem Nicht-mehr-Irdischen, Unendlichen. Man verwendet so die mathematische Möglichkeit der Renaissance, die Perspektivendarstellung, in einem neuen und eigenen Sinn.

Das war notwendig geworden: für die Ehre, den Ruhm Gottes musste alles aufgeboten werden. Das mönchische Gebet konnte nicht mehr genügen, auch nicht das Suchen des Ebenbildes in der eigenen Seele. Die Kirche musste sich neu beweisen: den nicht mehr „Rechtgläubigen“, den Protestanten, musste sie die ganze Kraft ihres Ruhms, der für sie ja der Ruhm Gottes war, in irdischer Möglichkeit darstellen; sie musste zu einer neuen Repräsentation finden, d. h. in der diesseitigen Welt ihre Macht zu erkennen geben. Den nicht mehr Starkgläubigen in den eigenen Reihen musste sie den Schauer vor der Erhabenheit Gottes wieder einflößen, die Seele neu erschüttern und aufwühlen in ihrer Art, wie es Luther in seiner Art unternommen hatte.

Dies alles gab den Künstlern starken Impuls. Die Regeln der Renaissance waren streng begrenzt. Nun wurde dazu Neues verlangt; nicht mehr Mass, sondern Wirkung war geboten, nicht mehr Vollendung, sondern der Schwung zum Unendlichen. Dieser Schwung sollte nicht nur innerlich sein, er sollte alle irdischen Möglichkeiten einbeziehen. Der ideale Ausdruck dieser geistigen Manifestation ist die Kunst Berninis, die das barocke Rom prägte.

Die Bedeutung dieser neuen geistigen Kraft war gross: die angestrebte Wirkung wurde vielfach erreicht. Auch der Stil dieser geistigen Bewegung breitete sich aus: in den katholischen Ländern wuchsen ungezählte Kirchen in den neuen Stilformen: die Bischofs- und Abteikirchen in aller Pracht, schlichter in ihrer Ausführung die Dorfkirchen. Der Staat übernahm die neue Gestaltungsweise, sei es aus der Idee des Gottesgnadentums heraus, sei es auch nur in der Begierde, zu repräsentieren.

Die Verbreitung freilich blieb abhängig von der politischen Lage des Landes, seiner Stellung in den Glaubenskämpfen, seiner Baulust und nicht zuletzt von seinen finanziellen Möglichkeiten.

B. Der geschichtliche Hintergrund des Piemonteser Barock¹

Im Piemont, dem nordwestlichen Winkel der italienischen Länder, entwickelte sich ein Zentrum des Hochbarock. Das scheint verwunderlich, denn das Land hatte bisher keine künstlerische Bedeutung gehabt: es war arm gewesen; ständig von Kriegen geplagt, war es ihm bisher nicht gelungen, eine eigenständige Bedeutung zu erlangen.

Dies änderte sich nun. 1563 verlegte *Emanuele Filiberto*, Herzog von Savoyen, seinen Regierungssitz von Chambéry nach Turin. Und mit dem Hause Savoyen sollte die Geschichte des Piemont verbunden bleiben bis zum Jahre 1870, als die Piemontesen Rom eroberten und das Haus Savoyen zum Königshaus von Italien wurde.

Im 16. Jahrhundert kam Emanuele Filiberto in ein armes, von Kriegen bedrohtes Land. Es war die Zeit der Italienkriege: Spanien, das Süditalien und Sizilien besass, kämpfte mit Frankreich um italienisches Gebiet. Die Lage des Piemont macht es zum Durchgangsland, zum ständigen Schlachtfeld. Emanuele Filiberto versuchte nun, seinen Leuten Rettung und Vorteil zu bringen, indem er die beiden grossen Gegner gegeneinander ausspielte. Er stellte sich bald auf die eine, bald auf die andere Seite, je nach dem Nutzen, der sich ihm bot. Zugleich machte er sich an den inneren Aufbau des Landes. Das Piemont zerfiel damals noch in viele kleinere Herrschaften, die ohne sonderlichen Zusammenhang geblieben waren. Die adeligen Herren hatten bisher vielfach ausserhalb des Landes gelebt. Emanuele Filiberto zwang sie, im Lande zu bleiben. Er bildete Turin zu einem Mittelpunkt aus, zu einer Hauptstadt: dort waren die wichtigen Staatsämter, dorthin wurde die Universität von Mondovì verlegt.

Diese neue Ordnung war aber nur die Grundlage für das Ziel Emanuele's: das Land musste eine Militärmacht werden. Die ersten Bauten des neuen Herrschers waren Befestigungsbauten. Es musste ein Heer aufgestellt werden, das es jedem der beiden grossen Mächte verlockend erscheinen liess, mit dem Herzog von Savoyen ein Bündnis zu schliessen. Die Grundlage des piemontesischen Staates war gelegt, als Emanuele Filiberto starb.

Sein Nachfolger, *Carlo Emanuele I.* (1580—1630), setzte das Werk seines Vorgängers mit wechselndem Glück fort. Der nächste Herzog, *Vittorio Amedeo I.* (1630—1637), verschlimmerte die Lage. Nach seinem Tode führte *Maria Cristina* aus dem Hause Bourbon die Regentschaft für ihren unmündigen Sohn. Sie wird von den spanienfreundlichen Brüdern des toten Herzogs bekämpft: es kommt zum Bürgerkrieg. Erst mit *Carlo Emanuele II.*

1) Als Grundlage zur Geschichte des Piemont diene L'architettura in Piemonte von Mario Passanti.

(1648—1675) hellt sich der Horizont auf. Über diesen Herzog schrieb der venezianische Gesandte, er sei der einzige Herrscher Italiens, der den „antiken Wert der Nation“ in seinem Volke lebendig erhalte, der eine solch grosse Zahl an Soldaten hätte, dass er nach Frankreich vor jedem anderen Staate den Vorzug verdiene.

Der Gesandte mag wohl an Sparta und das alte Rom mehr als an Athen gedacht haben, als er das Wort „antik“ verwendete. Im Piemont gab es keine gebildete Schicht von Gelehrten und Wissenschaftern; der Adel war durch die Kriege verarmt; ein Bürgertum hatte sich infolge des Mangels an Handelsbeziehungen nicht entwickeln können. Es gab höchstens einige Juristen. Doch neben dem Militär und mit ihm hatte ein Beruf eine Vormachtstellung erreicht: die Befestigungsingenieure. Selbst Adelige ergreifen diesen so notwendigen Beruf. Auch ein späterer Herrscher, Carlo Emanuele III., studierte Mathematik und Militärbaukunst. Halb Architekten, halb Soldaten, machten sie Piemont stark zum Widerstand und — wie es aus den Worten des Gesandten deutlich wird — begehrenswert als Bundesgenossen. Ihre Werke sollten sich noch bewähren und dem Lande Bedeutung geben.

Vittorio Amedeos II. Herrschaft (1675—1730) wurde die Blütezeit des Piemont. Im spanischen Erbfolgekrieg stellte er sich bald auf die Seite des Habsburgers, des Kaisers Leopold II. Die Franzosen unter dem General Vendôme rücken gegen den ehemaligen Bundesgenossen vor. Doch dank der genialen Befestigung des Ingenieurs Antonio Bertola hält Turin dem Ansturm stand. Damit hatte Piemont seine militärische Bedeutung bewiesen; im Piemont stand die Nützlichkeit und Notwendigkeit des Festungsbaus fest. Beim Friedensschluss (1713) erzielte das Haus Savoyen einen grossen territorialen Gewinn; es erhält sowohl norditalienische Gebiete wie Sizilien, das ihm die Königswürde einbringt. Später tauscht der Herzog von Savoyen Sizilien gegen Sardinien und nennt sich nun König von Sardinien (1720).

Es folgt eine Periode der Beruhigung und inneren Entwicklung. Die wirtschaftliche Situation verbessert sich, das Staatseinkommen hat sich seit 1680 fast verdoppelt. Vittorio Amedeo schaffte als erster europäischer Monarch die Steuerprivilegien des ersten und zweiten Standes ab: die Grundsteuer wurde gleichmässig von allen Besitzern erhoben. Gleichzeitig mit dieser Neuregelung liess der König das Land vermessen; dies erforderte eine Vertiefung der geometrischen Bildung. Die Kunst der Landesvermessung ist maurischer Herkunft und kam über Sizilien, das ja jetzt vorübergehend unter Vittorio Amedeos Herrschaft stand, nach Europa. Wie Emanuele Filiberto versuchte der König, die Adligen im Lande zu halten, und er bildete aus ihnen die Verwaltung des Staates.

Unter seinem Nachfolger *Carlo Emanuele III.* (1730—1773) begannen wieder Kriege. Im polnischen Erbfolgekrieg kämpft Piemont auf der Seite

Frankreichs und erobert die Lombardei, im österreichischen auf der Seite der Maria Theresia. Diesmal überfluteten die Feinde das Land, doch die Piemontesen geben sich nicht geschlagen. Diese Standhaftigkeit verdanken sie dem taktischen Geschick des Marchese d'Ormea und des Barons Leutrum. Erst die Allianz zwischen Frankreich und Österreich vom Jahre 1758 sollte dem Lande Frieden bringen; zugleich ist aber damit die Tendenz der bisherigen Politik unmöglich geworden, und kein weiterer Landgewinn kann mehr erwartet werden. Diese Zeit von knapp zweihundert Jahren (seit Emanuele Filiberto) hatte viel geleistet für den Glanz des Hauses Savoyen und für den Aufbau einer eigenen Kultur des Landes.

Der französische Einfluss ist unverkennbar: man schrieb zwar italienisch, doch man sprach französisch. Der König fördert aus dem Gedanken nationaler Eigenständigkeit heraus den bodenständigen Dialekt. Das Land ist noch nicht reich, ist nicht an Luxus gewöhnt. Carlo Emanuele III. bleibt äusserst sparsam: manche Ämter bleiben längere Zeit unbesetzt, damit man die Gehälter einsparen könne.

Einzig die Leistung der Architekten fand früh eine unumstrittene Anerkennung: Unter der Leitung des verdienten Antonio Bertola entstand 1739 in Turin die „Regia Scuola teoretica e pratica di Artiglieria e Fortificazione“, die königliche Schule für theoretischen und praktischen Unterricht im Artilleriewesen und Festungsbau. Der Ruf der Schule war sehr gut. Die bildenden Künste hatten im Kanzler d'Ormea einen Förderer gefunden, auf sein Anraten hin wurde eine Kunstakademie gegründet. Ihr Leiter war der Maler Claudio de Beaumont, ein Turiner französischer Abstammung. War die Universität bisher mehr ein Symbol für die Eigenständigkeit des Landes gewesen, so wurde sie nun eine Bildungsstätte höheren Ranges, an der Lagrange und Avogadro lehrten. Unbeachtet blieben Literatur und Poesie. Die grössten kulturellen Leistungen sind auf dem Gebiet der Baukunst zu suchen.

Was mochte den jungen Staat bewegen, dies Gebiet so zu fördern? Es gibt dafür äusserliche Gründe: Die Fähigkeit zu bauen war gegeben durch die grossartige Festungsanlage des Antonio Bertola. Diese Kunst hatte sich im Krieg bewährt, mochte sie nun im Frieden blühen. Das Interesse war vorhanden, die Ingenieure, die auch gute Mathematiker waren, blieben am Ort. Und weil der Zeitstil Barock war, so baute man eben barock.

Doch es gab dafür tiefere Gründe: Piemont hatte — bis auf einen unbedeutenden Dom aus dem Quattrocento — keine Renaissance. Diese Kunst-richtung, die durch ihre Ebenmässigkeit immer dem barocken Aufschwung ein Gegengewicht gab, war also kaum vorhanden. Die technischen und mathematischen Grundlagen der Renaissance aber, ohne die Barockbaukunst nicht entstehen konnte, waren besser gegeben als anderswo.

Dazu tritt die Stellung des jungen Fürstenhauses. Sein Ruhm und sein Land waren rasch gewachsen und so noch traditionslos. Es musste das übrige Italien einholen, musste sich politisch und repräsentativ beweisen. Dies konnte nicht nur ein Stil, sondern auch eine Kunstgattung, die nach aussen wirkt: so bildete sich im Piemont eine Schicht guter Architekten, doch keine bedeutenden Maler und Bildhauer traten auf. Die Architektur war die Kunst, die am meisten beachtet wurde. Ein Besucher musste nicht als Kenner die Museen aufsuchen; jeder Durchreisende und Gesandte fremder Länder wird von der äusseren Pracht beeindruckt werden. Diese „Wirkung“ mag eine Säkularisierung des religiösen Grundgedankens des Barock zu sein scheinen. Doch war damals Politisches und Religiöses noch eng verbunden. Der Fürst, der mit einem herrlichen Kirchenbau Gott dankte für seinen Sieg, beeindruckte damit zugleich seine Gegner.

C. Geschichtlicher Überblick über die barocke Baukunst des Piemont

Die Hauptstadt Turin bot der Bautätigkeit einen grossen Raum. Die Stadt hatte ein rechtwinkeliges Grundrissnetz aus der Römerzeit. Ausser dem oben erwähnten Dom fehlten grössere Gebäude. Der erste Bau der Savoyer war die Kirche SS. Martiri, für die Emanuele Filiberto den Baumeister Pelegrino Tibaldi gerufen hatte, der noch der manieristischen Schule nahestand.

Die eigentliche Bautätigkeit beginnt mit dem Auftreten von *Ascanio Vitozzi*, der 1584 von Carlo Emanuele I. zum „ingeniere ducale“ ernannt wurde. Vitozzi (1539—1615) entstammte einer adeligen Familie von Orvieto. Von Beruf war er Soldat und Befestigungsingenieur. Er hatte in Tunis, Neapel und Toledo gekämpft und nahm sogar an der Seeschlacht von Lepanto teil. Auch in Turin baute er Festungen und nahm an den Feldzügen teil.

1596 — also 24 Jahre nach Vignolas Anna dei Palafrenieri — entwirft er den Grundriss für den Santuario della Beata Virgo in Vicoforte bei Mondovì. Dieser Grundriss ist längselliptisch und gemahnt in seinen grossen Ausmassen an die römische Architektur. Die Kuppel, die aber erst Gallo erstellte, ist die grösste nach St. Peter in Rom.

Vitozzis Meisterwerk wurde SS. Trinità in Turin; auf diese Kirche wird später noch eingegangen werden. Daneben baut er die Kirche des Monte Capuccini, die grosse Bewunderung hervorrief. Der Grundriss ist das griechische Kreuz mit vier kurzen Halbkreisarmen. Diejenigen der Längsachse, die den Eingangsraum und das Presbyterium bilden, sind tiefer als die Seitenaltarnischen der Querachse. Die Ecken des Mittelquadrates sind abgeschrägt; über dem Zentralraum erhebt sich eine Achteckkuppel auf hohem Tambour.

Dieser Kirchentyp wurde im Piemont öfters wiederholt. Besonders die Kuppelkonstruktion — ein typisch barockes Stilelement — findet Interesse.

Vitozzi wurde nachgeahmt von *Lanfranchi*, der S. Rocco in Turin¹ und S. Rocco in Carmagnola errichtete, und von dem unbekanntem Architekten, der S. Spirito in Carignano sowie S. Margherita e S. Caterina di Siena in Chieri errichtete. Doch noch blieb Vitozzi ein Einzelfall; die eigentliche Blütezeit der Architektur hatte noch nicht begonnen.

Noch um 1650 war neben Vitozzis Bauten nur das Castello del Valentino wichtig, das mit seinen in Italien einmaligen steilen Dächern französischen Einfluss verrät.

Weitaus bedeutender offenbart sich der Sinn des neu arrivierten Herrscherhauses in der grossartigen Stadtplanung Turins: Die beiden ingenieri ducali *Castellamonte*, der Vater Carlo und der Sohn Amedeo, entwarfen eine breite Anlage, die den repräsentativen Ansprüchen der Herrscher entsprach: Carlo di Castellamonte entwarf die Piazza Reale, die noch heute unter dem Namen Piazza S. Carlo das Zentrum der Stadt bildet. Ein Haus dieser Anlage, das im Krieg zerstört wurde, wird soeben in der alten Bauweise wiedererrichtet. Amedeo di Castellamonte, der Sohn, erweiterte die Stadt in der Richtung zum Po hin, seine Hauptplanung war die Via Po, die zusammen mit den Portici eine Nutzfläche von 28 m in der Breite aufweist.

Es entsprach der Politik des Hauses Savoyen, dass die Stadt Turin nicht einfach wuchs, sondern, was selten ist, willentlich geplant und angelegt wurde, dass der ingeniere ducale die Fassaden für die Bürgerhäuser entwarf, ja, dass der Fürst die Besitzer der Grundstücke zwang, überhaupt und dann gerade nach den Entwürfen des Hofarchitekten zu bauen.

Waren die Castellamonte auch gute Städteplaner, so blieben ihre Einzelbauten (z. B. S. Cristina von Carlo di Castellamonte) durchschnittlich.

Hier trat erst eine Änderung ein, als im Jahre 1666 Carlo Emanuele II. *Guarino Guarini* nach Turin berief und zum ingeniere ducale ernannte.

Guarini wurde am 17. Januar 1624 in Modena geboren. Als Novize des Theatinerordens hält er sich zwischen 1640—47 in Rom auf. Hier mag auch die Kunst Borrominis auf ihn einen entscheidenden Einfluss ausgeübt haben. Frühe Bauten in Modena sind ihm nicht sicher zuzuschreiben. Später baute er in Messina und Lissabon. Hier übt die maurische Vergangenheit einen gewissen Einfluss auf ihn aus, der sich aber auf die Ornamentik beschränkt und keineswegs das eigentlich Stilbildende seiner Architektur erklären kann. Um 1665 baut er die Kirche S. Anna in Paris. Hier erscheint auch sein Werk „*Placita Philosophica*“, das letzte, das sich mit philosophischen Problemen befasst. In Turin entstanden nur Schriften naturwissenschaftlichen, mathematischen und technischen Inhalts: Drei handeln von Astronomie, drei von

1) Brinckmann gibt als Architekten Castellamonte an.

Mathematik und Ingenieurwissenschaft. In der „Architettura civile“ stellt er die Grundlagen der Architektur (die sich nicht mit Festungsbau befasst) dar. Guarini war seiner Begabung nach Mathematiker: „L’architettura dipende dalla matematica“, dies ist die Grundvorstellung seiner Baukunst. Er versucht, durch genaue Berechnungen grosse Wirkungen zu erzielen. Seine Bauten sind Durchdringungen und Verschmelzung, sind Zusammenschluss von Raumkörpern, Aufhebung von vertikalen und horizontalen Unterschieden: Nichts entsteht unwillkürlich, hinter allem steht ein genau berechnender Wille; dies verlangt vom Architekten zweierlei Wissen. Für den Entwurf des Planes bedeutet es genaue Kenntnis der darstellenden Geometrie (eine Wissenschaft, die es damals noch gar nicht offiziell gab; in der „Architettura civile“ finden wir jedoch komplizierte Schnitte von Kegeln und Zylindern, die Kurven vierten Grades als Schnittlinien ergeben). Die Ausführung verlangt ein hervorragendes Verständnis der statischen Gesetze. Aus diesem Aspekt erklären sich architektonische Neuheiten. Guarini konstruierte schon schwierige Kuppeln, für die er bereits Eisenversteifungen verwendete, während man sonst in Italien noch sichtbare Zügbänder benützte. Wie sehr hier noch manches Experiment ist, wie sehr sich auch Guarini täuschen kann, bezeugt der Einsturz von S. Filippo in Turin.

Die Bedeutung dieser Raumkompositionen lässt Vorläufer und Parallelen suchen. Doch die einzig adäquaten Grundrisse verweisen uns auf die altrömische Zeit; gemeint ist die Villa Hadriana in Tivoli. Doch selbst wenn man annimmt, dass Guarini die altrömischen Bauten besser verstand als wir heute, können sie kaum seinen Konstruktionen als Grundlage gedient haben.

Wie die absolute Beherrschung der musikalischen Regeln, der Harmonielehre, die handwerksmässige Grundlage der musikalischen Kontrapunktik ist, so ist diese mathematische Genauigkeit, diese rechnerische Begabung der Ausgangspunkt der guarinischen *Raumkontrapunktik*. Hier wie dort aber löst sich die abstrakte Berechnung in künstlerische Wirkung auf den Menschen, den Hörer oder Beschauer, auf. Bei dem Betreten der Kirchen Guarinis spricht uns eine ausgeprägte Raumstimmung an. Es sind barocke Räume. Doch ist es kein lichter und lieblicher Barock, kein heiterer Jubel, sondern es herrscht eine makabre Stimmung vor. Manches mutet gespenstisch an. Es ist ein Spiel des Lichts mit der Dunkelheit; ein Licht, dessen Eingang in den Raum verborgen bleibt, spielt mit einer fast berausenden Dunkelheit. Selbst dort, wo der Raum Abbild himmlischer Wonne ist, selbst dort macht Guarini die Tragik fühlbar, dass im Irdischen die Sehnsucht nicht Erfüllung findet. So hat jede Raumgestaltung zwei Aspekte: die mathematische Grundlage, die sauber berechnet ist, und die optische Wirkung, der man die Gesetzmässigkeit nicht mehr anmerkt.

Was dieser Kunst den Akzent des Schmerzlichen gab, ist schwer zu sagen. Nicht die politische Unsicherheit, nicht der Kampf um die Seelen erklärt sie

ganz. Guarinis Wesen müssen die tragischen Züge der Zeit besonders entsprechen haben.

Guarini ist der grosse Wegbereiter der piemontesischen Baukunst, und er bleibt der bedeutendste Architekt des Landes bis zu seinem Tod am 6.3.1683. Seine Berechnungen und seine Denkart sind viel zu kompliziert, um von seinen Bauführern Garue und Baroncelli verstanden zu werden.

Er hatte zwar einen Einfluss, der weit über die Grenzen des Piemont hinausreichte, so dass er von den Kunsthistorikern zuerst in Böhmen und Wien festgestellt wurde. Erst Brinckmann entdeckte im Piemont eine erstaunlich grosse Anzahl von Bauten, die nach dem guarinesken Prinzip konzipiert waren.

Doch im Piemont dauerte es eine Zeit, bis ein neuer Architekt die junge Tradition fortführte. Es war *Filippo Juvarra*. Als Vittorio Amedeo König von Sizilien wurde, lernte er diesen Künstler in Messina kennen und ernannte ihn zum königlichen Architekten. Juvarra stammte aus einer Goldschmiedsfamilie spanischer Herkunft (der ursprüngliche Name war Guevara). In Rom studierte er Theologie und schloss an der Akademie von S. Luca als Architekt ab. Später arbeitete er bei Carlo Fontana. Er hat für das Puppentheater Ottoboni Kulissen entworfen und blieb sein Leben lang der Kunst des Bühnenbilds treu.

Als Künstler war er ein ganz anderer Typ als Guarini. Wenn man die Vollkommenheit der Superga oder die Kirche S. Filippo, die er nach dem Einsturz der guarinischen aufrichtete, betrachtet, spricht ein ganz anderer Geist; man wird an Carlo Fontana, ja an Werke der französischen Klassik erinnert. Juvarra war sicher dem barocken Stil verpflichtet; dafür spricht seine absolute Sicherheit bei der Planung grosszügiger Anlagen, die wir in den Reihen seiner Szenerie-Entwürfe finden. Seine Räume sind nicht von der gleichgültigen Kälte einer gewissen Vollkommenheit. Sie erlauben reizvolle Durchblicke, täuschen Tiefen vor. Doch Guarinis tragischer Akzent fehlt völlig. Juvarra wurde wohl beeinflusst von dessen Kunst der Raumdurchdringung; das bekannteste Beispiel dafür ist der grosse Mittelsaal in Stupinigi, weniger bekannt ist die Kirche S. Antonio in Chieri, die erst nach seinem Tod (1773) vollendet wurde. Doch während Guarini mit einzelnen Raumzellen arbeitet, führt Juvarra eine neue Methode ein: *die Raumdivision* (Frankl). Sind bei Guarini einzelne Raumzellen einander zugeordnet, die dann eine Gesamtheit ausmachen, so konzipiert Juvarra von Anfang an den Raum als Einheit. In diesen einen Raum werden dann erst einzelne raumtrennende und -aufteilende Elemente (Bogen und dgl.) hineingehängt. Der von Anfang an feststehende Raum wird so durch vielfache Möglichkeiten reizvoll aufgeteilt. Das Wagnis ist ausgeklammert, der Spielraum für die vielfachen Möglichkeiten der Phantasie ist geschaffen. Hier verrät sich deutlich Juvarras Herkunft vom Bühnenbild, das eine räumliche Vorstellungskraft verlangte und eine unend-

liche Reihe der möglichen Illusionen zuließ. Die schönsten Skizzen dieser Art hinterliess Juvarra: die illusorischen Räume seiner perspektivischen Prospekte offenbaren die grenzlose Phantasie des Künstlers.

Juvarra war weit über die Grenzen des Piemont hinaus berühmt. (Er starb 1736 in Madrid beim Bau des königlichen Palastes.) Er war innerhalb der Barockzeit der äusserste Gegensatz zu Guarini. Beide aber hoben die Baukunst des Piemont, wohin sie — die Fremden — ein Fürst berief, aus der provinziellen Beschränkung. Es waren die Jahre 1670 bis 1730, in denen Piemont in Europas Kunst eine bedeutende und führende Rolle spielte. Von hier aus trat der guarineske Barock seinen Siegeszug an.

Nun war die Zeit für einheimische Piemonteser Künstler gekommen. Sie trugen das Erbe der Grossen weiter; daraus ergeben sich schon die beiden Tendenzen ihrer Kunst: die einen folgten Guarini, die anderen Juvarra. Zur ältesten Generation gehören Gallo da Mondovì (geb. 1672). Vittone und Alfieri sind um 1700 geboren. Dann folgt die Generation von Michela, Rana, Nicolis de Robillant. Quarini, Birago di Borgaro und Castelli erreichen schon Zeit und Stil des Klassizismus.

Francesco Gallo da Mondovì entstammte einer adeligen Offiziersfamilie. Er studierte Militärbaukunst und sah einer Karriere als Offizier entgegen. Als er aber bei Orbassano schwer verwundet wurde, wandte er sich ganz dem Studium zu. Sein Lehrer war Antonio Bertola, der selbst sich mitunter der „architettura civile“ widmete. Gallo erbaute die Kirche S. Croce in Cuneo nach einem von Bertola entworfenen Plan. Selbständig arbeitete er — wie sein Lehrer — als Befestigungsingenieur und bei der Landvermessung. Daneben aber baute er sehr viele Kirchen im Monregalese. Sein Hauptwerk war die Vollendung des Santuario della Beata Virgo in Vicoforte bei Mondovì. Er unternahm eine Studienreise nach Rom. Viele Skizzen, die uns überliefert sind, bezeugen seine Beschäftigung mit statisch-konstruktiven Problemen, wie sie auch zur Vollendung der riesigen ellipsenförmigen Kuppel des Santuario nötig war. Im ganzen gesehen ist er kein Freund des Experimentes; er zieht die Regel der Möglichkeit einer Ausnahme vor. Seine ausgeführten Bauten in ihren schönen Proportionen und einer noblen, eher zurückhaltenen Ornamentik verraten den Einfluss Juvarras.

Bernardo Antonio Vittone neigte eher zur Tradition Guarinis. Die Familie des geborenen Turiners stammte aus Mathi im Canavese. Er studierte nicht an der noch unbedeutenden Universität seiner Heimatstadt, sondern ging nach Rom und wurde dort — wie Juvarra — ein Accademico di merito an der Accademia di S. Luca. Seine Prüfungsaufgabe war dort die Darstellung eines Projektes für eine Hafenstadt mit Befestigungen gewesen. Der unverheiratete Vittone lebte in Turin. Besonders gute Beziehungen unterhielt er mit dem dortigen Klerus, der auch sein wichtigster Bauherr war.

1737 gab er Guarinis „Architettura civile“ heraus. Mit seinen „Istruzioni“ schuf er als erster Piemontese selbst ein Werk über die theoretischen Grundlagen der Architektur.

Obwohl er ein halbes Jahrhundert später wirkte, kam er von Guarini her. Seine Kirchen bieten klug konstruierte Durchblicke; Raumformen durchdringen einander; die Wände öffnen sich über den Bögen zu geheimnisvollen Räumen, aus denen Licht strömt, während die Fenster ungesehen bleiben. Seine Lichtführung gehört zu der ausgebildetsten, die der italienische Barock kennt. Dies alles ist Erbe und Weiterführung — bedeutende Weiterführung — der Kunst Guarinis, dessen Sinn für mathematische Kompositionen er besass.

Nicht aber besass er Guarinis Geist, seinen tragischen Aspekt. Alles wird — und das verrät den Einfluss Juvarras — schwebend und leicht. Sein Motto ist: „godersi per ogni parte della chiesa“, mit jedem Teil des Anblicks einer Kirche zu erfreuen: den Besucher zu erfreuen ist das Ziel seiner Raumgestaltung. Dies lässt ihn nie im Dekorativen steckenbleiben, sondern immer wieder Neues erfinden. Doch so leicht und schwebend seine Kunst auch ist, so bleibt sie doch immer Hochbarock. Fast scheint Vittono 30 Jahre zu spät geboren zu sein, denn in Frankreich und Deutschland blüht schon die Kunst des Rokoko. Doch im Piemont gab es kein Rokoko: mag der geistige Grund in der politischen Lage des Landes liegen, das — jung wie es war — noch ernst war und keine Zeit für die leichte Spielart hatte; mag es daran liegen, dass es mit der Wiederholung des Barock auch seine Blüte zu wiederholen schien, und es so im Wechsel der Politik die Dauer eines Wohlstandes vortäuschte, sei es, dass für die Piemontesen Architektur eben Barockarchitektur blieb aus Mangel an anderer Tradition, genug, es steht fest, dass man noch um 1780 im Piemont barocke Bauten antrifft.

Doch der barocke Stil hatte nicht die Alleinherrschaft. Der klare Juvarra war nicht so ausschliesslich Barockkünstler gewesen wie Guarini. Er hatte bereits Elemente der römischen Vorklassik im Piemont eingeführt, so etwa in der Superga. Er blieb nicht ohne Nachfolger. *Benedetto Alfieri* war ein Zeitgenosse Vittones. Sein Vater, Antonio, entstammte einer adeligen Familie aus Asti. Er übergab die Rechte des Erstgeborenen seinem Bruder und zog nach Rom, wo Benedetto geboren wurde. Der Vater verliess Rom bald zu neuen Abenteuern. Der Knabe blieb im Collegio dei Gesuiti zurück; dort erlernte er Zeichnen und Mathematik. Mit 22 Jahren kam Benedetto nach Turin und wurde ins Collegio dei Nobili aufgenommen. Er studierte Jurisprudenz und arbeitete nach Abschluss seiner Studien bei einem Advokaten in Asti. Jetzt begann er auch — man bedenke, es ist die Zeit, da Juvarra im Piemont wirkt —, sich mit der Architektur zu beschäftigen, in Rom Erlernetes anzuwenden. Er baut für seine adeligen Verwandten. Als Carlo Emanuele III. nach dem Tode Juvarras einmal den Marchese Ghilini besuchte, war er von

dessen Palast, den Alfieri erbaut hatte, so begeistert, dass er den Künstler als Juvarras Nachfolger zum königlichen Architekten ernannte.

Die Kunst Alfieris ist in vielen Punkten eine Nachfolge Juvarras. Die Räume sind im römischen Stil gross und mächtig; die Säulen plaziert er mit sicherem Gefühl für kulissenartige Wirkung; die Ornamentik wirkt kühl. Dennoch spricht ein guarinesker Geist aus Alfieris Meisterwerk, dem Duomo di Carignano; die Durchdringung der Räume, die Entwicklung neuer Raumformen beherrschen seine Entwürfe für den Turiner Dom. Doch viele seiner Stilelemente sind Vorausahnungen des späteren Klassizismus und beeinflussen die kommende Generation.

Noch weitaus mehr als Vittone ist *Costanzo Michela* ein Nachfolger Guarinis. Leider existiert über ihn keine Monographie oder grössere Darstellung. Wir wissen nur, dass er ein Adliger aus Agliè war. Doch dürften Nachforschungen in den Archiven mehr ergeben. Seine Kirche, S. Marta in Agliè, gehört zu den grossartigsten Schöpfungen des Piemonteser Barock; sie verrät eine innigere Verbundenheit mit dem Stil Guarinis, als es die Kunst Vittones war.

Der bedeutendste Vertreter der nächsten, jüngeren Generation ist *Carlo Andrea Rana*. Seine Familie stammte aus Moncalieri, er aber wurde 1715 in Susa geboren. Er studierte Mathematik und wurde schon mit 22 Jahren in den Corpo dei Ingegneri Topografici aufgenommen, mit dem er topographische Aufnahmen im ganzen Piemont anstellte. 1755 wurde er Professor für Mathematik an der Regia Scuola di Artiglieria e Fortificazione. Damals wurde diese Schule beauftragt, eine Enzyklopädie über den Festungsbau und das Befestigungswesen auszuarbeiten. Rana verfasste den ersten Band „Della fortificazione regolare“ und den vierten „Della Fortificazione irregolare“. Dies Werk wurde die Grundlage dieser ganzen Wissenschaft; es wurde in fünf Sprachen übersetzt.

Ranas schöpferisches Interesse galt den verschiedensten Gebieten. Von ihm stammt eine Sammlung von 21 Stichen: „L'alfabeto in prospettive“. Hier sind Theaterprospekte in einer etwas manierierten Weise — nach der Folge des Alphabets — zusammengestellt: so z. B. a — amfiteatro, i — ingresso etc.

Rana wirkte auch als Architekt: seine Chiesa del Rosario in Strambino wird von Brinckmann zusammen mit Michelas S. Marta in Agliè als die äusserste Leistung des Barock auf italienischem Boden bezeichnet. Nichts lässt bei diesem Werk auf einen Dilettanten schliessen, alles ist äusserst durchdacht. Von der Mathematik hat Rana seine formale Sicherheit, mit der er alles beherrscht. Seine zweite Kirche, S. Bonino Abate in Settimo Rottaro, wurde 1790 vollendet: das deutet schon auf eine andere Zeit hin; es ist ein klassizistisches Langhaus mit vier Seitenkapellen. Besonders fällt eine monumentale Aussentreppe auf.

Neben Rana gibt es eine Reihe weniger bedeutender Architekten. Der beste unter ihnen ist *Filippo Nicolis de Robillant* (1723—1783). Er stammte aus einer Adelsfamilie, in der Gelehrte mit Offizieren abwechselten. (Sein Sohn wurde General, ein Bruder war Mineraloge.) Er arbeitete als Architekt und leitete den Consiglio degli Edili. *Birago di Borgaro*, Oberstleutnant der Artillerie, wurde als Alfieris Nachfolger königlicher Architekt. Von ihm stammt die Chiesa Parochiale in Agliè, ein schon klassizistisches Werk. Klassizistisch baut auch *Mario Quarini*, der Schüler Vittones. Einzig *Pietro Bonvicino*, Vittones Bauführer, blieb dem Barock treu: er baute in diesem Stil 1784 S. Michele della Maternità in Turin. Als Schüler Alfieris wirkten *Francesco Martinez*, ein Neffe Juvarras, *Aliberti* und *Ravelli*. Die *Conti Magnocavalli* und *Francesco Valleriano Dellala di Beinasco* betrieben Architektur als adelige Dilettanten.

Doch jetzt, da Piemont eine stattliche Anzahl heimischer Architekten aufweisen kann, ist schon die Zeit der Blüte vorbei. Es beginnt der Klassizismus, und die treue Kopie der Alten ist das uns heute nicht mehr völlig ansprechende Ideal. Piemont hatte seinen Höhepunkt überschritten. Doch hat es in seiner Art und in seiner Zeit mehr geleistet als die anderen italienischen Provinzen. Es fällt auf, dass fast alle Piemonteser Architekten vom Festungsbau zur reinen Baukunst kommen. Viele unter ihnen waren Offiziere (*Vitozzi*, *Gallo* und *Birago di Borgaro*), andere Mathematiker (*Guarini*, *Rana*). Reine Architektur hatten nur *Juvarra* und *Vittone* studiert. Selbst die Juristen sind unter den Architekten vertreten (*Bertola*, *Castellamonte* und *Alfieri*), jedoch keiner der Architekten war zugleich Bildhauer oder Maler. Dies beweist, wie sehr die Prachtentfaltung von der äusseren Lage des Piemont abhing. Von der Kunst der „fortificazione“ her hatten die Architekten die genaue Kenntnis der mathematischen Konstruktionsprobleme. Sie wandten das in der Notwendigkeit der Landesverteidigung erworbene Wissen für den Überfluss ihrer Kirchen an. Die Ingenieurwissenschaft hatte die statisch-konstruktive Grundlage geliefert. Wie das Befestigungswesen für die Verteidigung nach aussen war die Vermessung für die innere Ordnung notwendig.

Wir sehen, dass die künstlerische Blüte in der politischen Situation den Ausgangspunkt hatte. Der Aufschwung des Landes war nur möglich aus Voraussetzungen heraus, die zugleich die Grundlage für die Grösse und Wirkung der Baukunst bildeten. Die beiden Entfaltungen entwickelten sich parallel.

Die junge Macht des Piemont konnte sich nicht die Intensivierung der spanischen Barockmalerei leisten. Die Kunst musste die nach aussen wirkende Macht manifestieren. Wie die in ihrer Bedeutung als Glaubensmacht wiedererstandene Kirche Wirkung hervorzubringen versuchte, wollte auch Piemont seine neue Bedeutung repräsentiert sehen. Wie die Kirche auch eine neue Ordnung in ihre inneren Reihen tragen wollte, so ging es im Piemont darum, dem Staat einen inneren Zusammenhang zu geben.

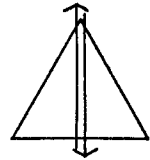
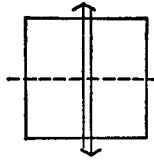
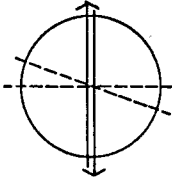
Die barocken Kirchen des Piemont sind ins Zentrum der Ortschaft gelegt. Auf einem wichtigen Platz oder auf einem erhöhten Plateau mit Ausstertreppen sind sie ein sogleich erkennbares Zeichen für die Ortschaft. Dabei verband sich städtebaulicher und landschaftlicher Planungssinn: so erhebt sich in der lieblich derben Landschaft des Monferrato auf jedem Hügel ein Kirchturm, und es scheint, als ob in der Ebene die Bäume planmässig gepflanzt seien. In Campertogno (im Projekt) wird die Kirche mit einem Versammlungslokal, Portici und Läden verbunden, so dass sie in jeder Beziehung das Zentrum der Gemeinde ist. Dies alles gibt dem Land ein einheitliches Gepräge. Als eine von königlichen Architekten entworfene Kunst weist alles auf die grösseren Städte, zuletzt Turin, hin. Die kleinste Dorfkirche ist eine Verästelung der grossen Zweige der Kunstrichtungen des Piemont und Turins, wie das kleinste Dorf das letzte Ende einer Verästelung der königlichen Macht ist. Der damals entwickelten künstlerischen Richtung blieb Piemont treu. Es gibt bis heute keine berühmten Piemonteser Maler und Bildhauer, keine Philosophen. Doch es entstammt dem Piemont der Mathematiker Lagrange, der Physiker Avogadro. Antonelli, der berühmteste italienische Architekt des 19. Jahrhunderts, war Piemontese.

DIE RAUMKONTRAPUNKTIK

Bei Guarini, der ja Mathematiker war, spielen die Beziehungen der Zahlen zueinander eine wichtige Rolle; seine Architektur geht von einem abstractum aus, ist zuerst die stereometrische Anwendung der Zahlenverhältnisse. Kirchen werden auf vielfach polygonalem Grundriss aufgebaut. Die Anwendung geht dabei von abstrakter mathematischer Forschung und Darstellung aus. Guarini bildet für sich die Zahlenverhältnisse in abstrakt-rechnerischer Weise aus und überträgt sie dann auf den real-wirklichen Raum. Nicht die Vision einer Form scheint für den Architekten hier das erste zu sein, sondern eine mathematische Spekulation. Um seinen Kompositionen näherzukommen, wollen wir hier einige Grundrissarten betrachten und ihre Wirkung abzuleiten versuchen.

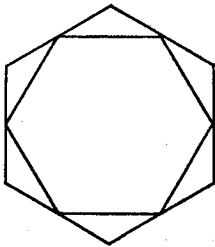
Der Kreis stellt das völlig neutrale Gebilde dar. Selbst einzelne Unterbrechungen seines Umfangs können nicht die notwendige dynamische Spannung dem Raumgebilde verleihen, die wohl durch eine andere Form zu erreichen ist. Diese ist der *polygonale Raum*: er hat zuerst einmal immer eine Richtung. Wohl wird in der ausgeführten Kirche auch das Kreisgebilde durch die Lage von Eingang und Presbyterium eine Richtung bekommen, die aber nie die Intensität der polygonalen hat. Denn hier ist sie durch den Grundriss gegeben und bestimmt von vorneherein die Lage der Nebenräume. Die Richtung des polygonalen Raumes ist seine Symmetrieachse. Sie teilt den Raum in zwei gleiche Hälften. Bei ungeraden Polygonalen liegt dem Eingang am anderen Ende der Symmetrieachse eine Spitze, bei geraden Polygonalen wieder eine Seite gegenüber. Der erste Fall trägt einen stark dynamischen Akzent, durch die Spannung Seite—Spitze. Der Raumeindruck wird beim Betreten der Kirche ein anderer sein als beim Verlassen. Dieser Wechsel des Eindrucks ist wiederum bezeichnend barock, da der Raum als solcher nicht mehr im Mittelpunkt der Bemühungen steht, sondern eine möglichst intensive Wirkung erzielt werden soll. Und je vielfältiger diese ist, desto besser. Nach diesem Prinzip kämen dem Barockbaumeister besonders die ungeraden, polygonalen Gebilde entgegen. Mit dem Wechsel Seite—Spitze wären das Dreiecke, Fünfecke usw. Dies würde freilich eintönig wirken. So bietet sich neben dem Grundriss durch den Aufbau eine weitere Möglichkeit, das Raumgefüge zu variieren. Der Aufbau ist mit dem Grundriss nicht mehr übereinstimmend, keine schematische Fortsetzung desselben. Man nimmt für Grundriss und Aufbau zwei verschiedene Gebilde, die zueinander in einem Spannungsverhältnis stehen. Die nun entstehende Aufgabe der Superposition wird oftmals gelöst, indem die Spitze des Aufbaupolygons auf einer Seite des

RAUMWIRKUNG VERSCHIEDENER STEREOMETRISCHER GEBILDE

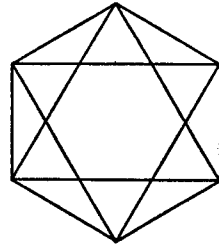


(NACH PASSANTI)

**RAUMKONTRAPUNKTIK DURCH VERSCHIEBEN DES OBEREN GESCHOSSES
IM GRUNDRISSEN:**

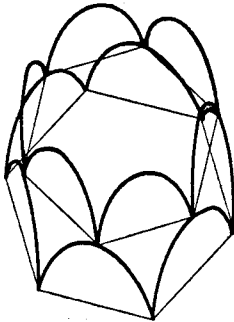


**1, EINSCHREIBEN EINES KLEINEREN
POLYGONS**

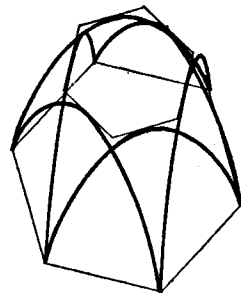


2, MIT STERN

IM AUFBAU:



**WABENGEWÖLBE
SS. SINDONE, TURIN**



**STERNGEWÖLBE
PADRI SOMASI MESSINA**

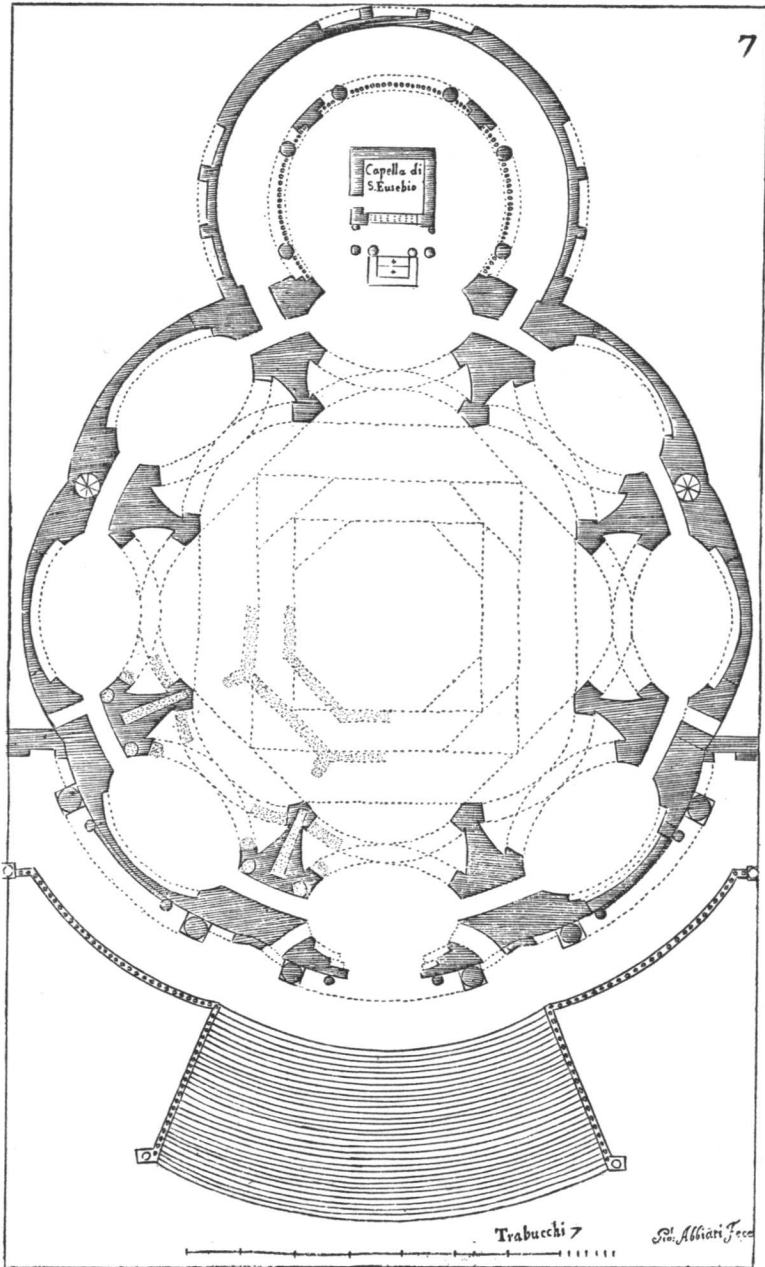
Grundrisspolygons ruht. Die Wirkung ist gesteigert auch für gerade polygonale Räume: man betritt eine Kirche, sieht zuerst dem Eingang gegenüber wieder eine Seite, auf der aber die Spitze eines zweiten Raumgebildes ruht. So durchdringen sich zwei Räume in einer kontrapunktischen Spannung zueinander, die den grössten Effekt beim Beschauer erzielt.

Auf zwei Weisen erzielt Guarini diese Beziehungen: die erste ist einfach, indem er in einen polygonalen Grundriss ein kleineres gleichartiges Polygon einbaut, das gegenüber dem ersten in der Weise verschoben ist, dass seine Spitze auf der Mitte der Seite steht. In der Ausführung wird das zu einem Wechsel von Bogenfuss und Bogenscheitel. Die zweite, kompliziertere Art ist der Einbau eines Sterns. In den Grundriss wird ein Stern eingezeichnet, etwa in ein Sechseck ein Stern mit sechs Spitzen, die mit den Ecken des Grundrisses zusammenfallen; durch die Verbindungslinien zwischen den Sternspitzen bildet sich in der Mitte ein kleineres Polygon, in unserem Fall wieder ein Sechseck, das wie in der ersten Ausführung auf den Seiten des Grundrisses seine Spitzen hat. Wenn Guarini beide Ausbildungen auch von mathematischer Berechnung ableitet, in der formalen Wirkung erinnern sie an maurisch-spanische Gebäude, wie sie Guarini von Sizilien und Portugal her kannte. Das Bogenscheitelsystem hat seine Entsprechung im arabischen Wabengewölbe, das Sterngeflecht findet man bereits im 9. Jahrhundert im dritten Mihrab in Cordoba und fast gleichzeitig in armenischen Bauten in Akhpat. Guarinis Suchen nach neuem, ja exotischem Ausdruck lässt ihn zu derartig berechneten Formen greifen. In der reinsten und klarsten Form wendet er das Bogenscheitelsystem in S. Sindone an, auch im Entwurf für das Santuario della Beata Vergine dell' Oropa stützt er sich darauf. Hier wechseln Oktogone mit Quadraten.

Santuario della Beata Vergine, Oropa

Bereits 1680 entwarf Guarini für das wundertätige Marienbild eine Kuppelkirche, die jedoch nicht ausgeführt wurde. Für die Jubiläumsfeier 1720 zeichnete Juarra die Dekorationen. Schliesslich befasst sich mit dieser Aufgabe auch Vittone. Sein Plan (Tafel 79) lehnt sich stark an Guarini an. Er übernimmt das Achteck, lässt es zwar nicht mehr gleichschenkelig, und übernimmt den runden Chor.

Bei Guarini ist der Grundriss achteckig, dem entsprechen acht ovale Seitenkapellen, deren eine der Eingangsraum ist sowie die gegenüberliegende das Verbindungsglied zum runden Chor. Gegenüber dem Hauptraum sind die Kapellenbögen konvex, und sie finden in den Bögen des Hauptraumes eine konkave Gegenbewegung. Das Hauptgesims macht diese Bewegung mit. Im nächsten Geschoss sind die Bögen eben, ihre Grundrissprojektion ergibt ein



Santuario della Beata Vergine, Oropa

Achteck. Vom Spiel der übereckstehenden Pfeiler ging hier Guarini zur starren Ausführung der mathematischen Form über. Im folgenden, dritten Geschoss wird das Oktogon von einem Viereck abgelöst. Der Bogenfuss liegt auf dem Bogenscheitel der Diagonalseiten, so bleibt die Hauptrichtung sich gleich, nur die Diagonalseiten sind aufgehoben. Das folgende Gebilde ist wieder ein Oktogon, der Übergang wird durch ein Pendentif möglich. Die Bögen verjüngen sich gegen aussen und haben Kassettenschmuck. Durch dessen perspektivische Verkleinerung wird ein Raum ausserhalb der Raumschale vortäuscht. Auf dieses Achteck folgt wieder ein Viereck, das auf den Diagonalseiten ruht. Das letzte Polygon, die Lanterna, ist wieder parallel zum Grundriss; es ist wieder ein Achteck.

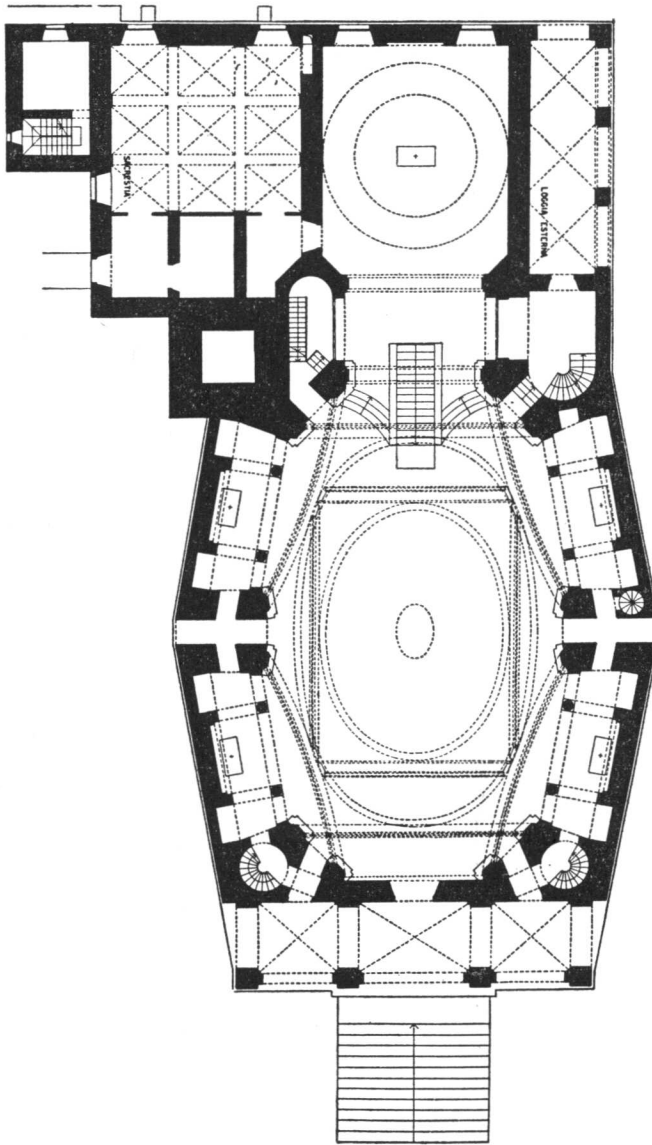
Die Aussenseite der Kirche macht den Wandel nicht deutlich, denn alle vier Geschosse haben hier einen achteckigen Grundriss. Angedeutet wird die Verschiebung nur, wenn im dritten und vierten Geschoss wohl die Seiten der vier Hauptachsen durch Halbkreisfenster angegeben werden, die Seiten der Diagonalen aber ohne Fensteröffnungen bleiben. Erst die Lanterna, das letzte, oberste Achteck hat wieder Ovalfenster auf allen Seiten.

Im Gesamtaufbau ist dieser Kirche ein Holzmodell stark verwandt, das sich in Campertogno in der oberen Valsesia befindet:

San Giacomo Maggiore, Campertogno

Die ursprüngliche Kirche von Campertogno, erbaut 1415, mag den lombardischen Kirchen ähnlich gewesen sein. Im Pfarrarchiv befindet sich eine Notiz aus dem Jahr 1697, in der die Hoffnung ausgesprochen wird, bald mit dem Bau einer neuen Kirche beginnen zu können. Aus dieser Zeit stammt auch das Holzmodell: es ist ein grossangelegter Komplex, der ausser der Kirche selbst noch Versammlungssäle und in Arkaden Läden und Loggias umfassen sollte. Das Modell war ein Ausführungsprojekt, darauf weist die Andeutung der Mauerstärke hin. Aus technischen Gründen blieb es dann wohl unausgeführt: es sieht ein Backsteingewölbe vor, in der oberen Valsesia ist aber kieselartiger Naturstein das einzige Baumaterial. Erst 1723 wird dann der Bau einer neuen Kirche in Angriff genommen. Wahrscheinlich stammen die Pläne für diesen Bau von Juvarra, der auch Ratschläge für die Fundationsarbeiten gibt. Die neue Kirche wiederholt das langgestreckte Achteck des Holzmodell-Grundrisses, bringt dann aber einen ganz anderen Aufbau. Die übliche Angabe Vittones als Architekt ist wegen des Datums des Baubeginns nicht glaubwürdig.

Der Grundriss des Holzmodells beruht auf einem langgestreckten, unregelmässigen Achteck. Die Seiten, die zur Hauptrichtung geradestehen sind sehr lang, die Seiten, die der Querachse entsprechen, sind demgemäss kurz



San Giacomo Maggiore, Campertogno
(Aufnahme L. Benevolo in Palladio)

gehalten. Die Diagonalseiten sind wenig schräg, diesen Umstand versuchen schon die ersten Bögen zu korrigieren, die in die Eingangs- und Chorseite gerückt sind. So gestalten sich auf Kosten der Länge dieser zwei Seiten die Diagonalseiten der Bögen etwas schräger. Die vier Diagonalbögen des Achtecks beruhen auf Pfeilern in der Mitte der Kirche, die zugleich die kleine Längsseite des Achtecks nachvollziehen, während die Seiten in der Richtung der Hauptquerachse als Bögen geöffnet sind und sich mit den Diagonalbögen durchflechten. Diese erreichen in ihrer leicht konvexen Biegung einen elastischen Eindruck. Zwischen den Scheiteln der Bögen ist eine Ellipse eingebaut, die eine Art Hauptgesims darstellen sollte. Von ihr aus spannen sich vier Bögen in rechteckiger Form, die auf dem Scheitel der Diagonalbögen ruhen. Mit Hilfe von Pendentifs geht der Architekt wieder zu einer Ellipse über, die sich schliesslich in der Lanterna wiederholt.

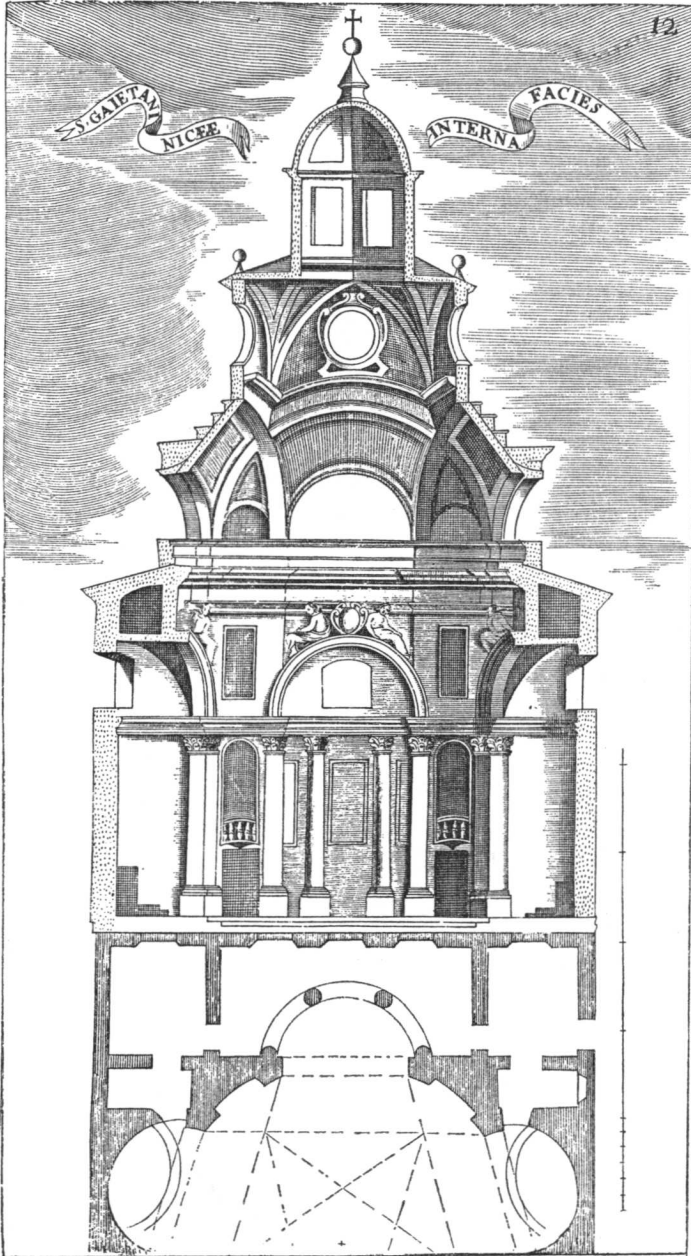
Das Verhältnis der stereometrischen Formen zueinander ist hier nicht so klar wie im Santuario dell' Oropa. Dort fand ein rhythmischer Wechsel von Acht- und Viereck statt, hier geht man vom unregelmässigen Achteck zu sechs Bögen, dann zu einer Ellipse über. Ihr folgt ein Rechteck, bis das Modell in Ellipsenform sich vollendet. Der Autor des Holzmodells ist unbekannt. Leonardo Benevolo möchte Guarini annehmen, und sicher gehört es in dessen Formvorstellung. Dabei stört freilich der „unsaubere“ Formenwechsel: so die sechs Bögen im Achteck-System, selbst wenn man diese etwas mühsam als vier und zweimal zwei auffasst (die vier Diagonalbögen entsprechen dem Grundriss, ebenso die zwei, die Eingang und Chor abgrenzen, die letzten zwei Seiten des Achtecks sind im Bogensystem zu Pfeilern geworden). Doch Guarini ist der einzige Architekt um diese Zeit, bei dem Bogenscheitel und Bogenfuss einander abwechseln. Diese Vorstellungsart, diese durchdachte Form ist zu der Zeit keinem anderen piemontesischen Architekten zuzuschreiben.

Das Sternsystem tritt bei Guarini in zahlreichen Varianten auf, und zwar bei fünfeckigem Grundriss (S. Gaetano in Nizza), bei sechseckigem (Padri Somasi, Messina) und bei achteckigem (S. Lorenzo, Turin und S. Anna, Paris).

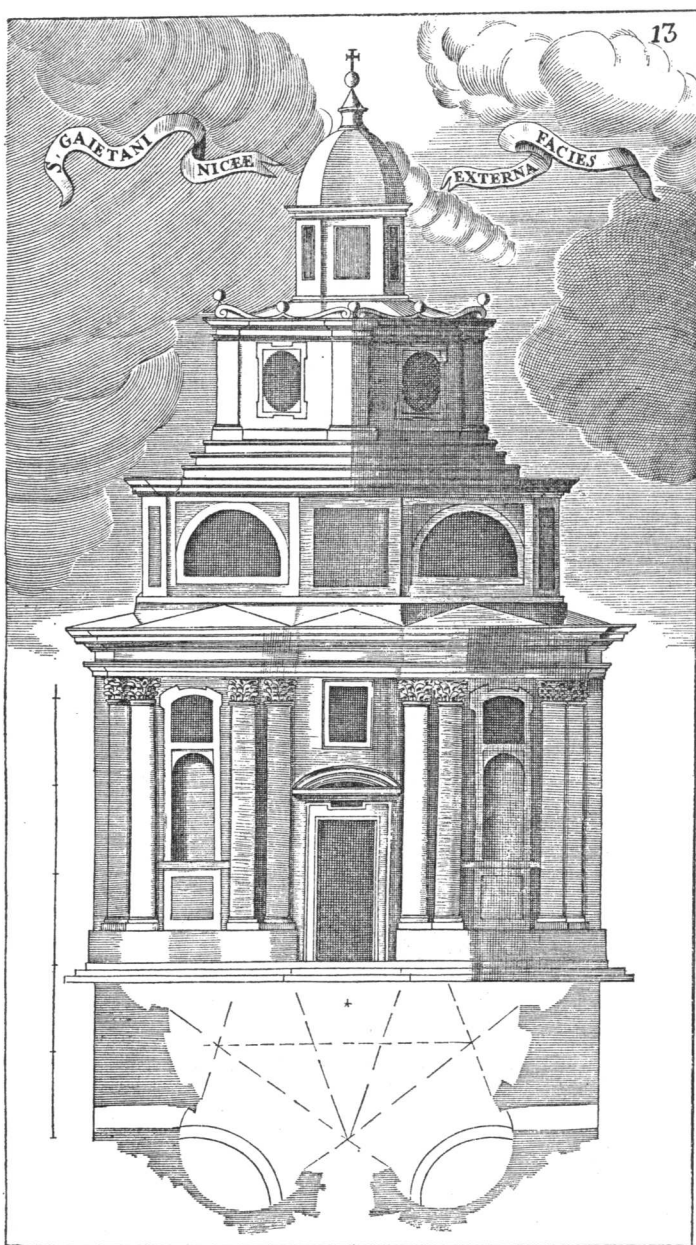
San Gaetano, Nizza Marittima

Für diese Kirche arbeitete Guarini ein Projekt aus, das aber wegen Kriegswirren nicht ausgeführt wurde. Später musste Vittone einen neuen Entwurf liefern, da das Programm erweitert wurde. Für diese Erweiterung war der Bauplatz sehr eng, und Vittone beklagt sich darüber. Seine Kirche ist im Gegensatz zu Guarini auf elliptischem Grundriss aufgebaut und hat im Obergeschoss einen Umgang.

Guarinis Projekt hat als Ausgangspunkt einen fünfeckigen Grundriss. Der Eingang fällt auf den Scheitel einer Seite. Auf den fünf Seiten sind



San Gaetano, Nizza Marittima



San Gaetano, Nizza Marittima

Bogenöffnungen angeordnet, deren Grösse etwas über die halbe Seitenlänge beträgt. Die Ecken des Fünfecks zwischen den Bögen werden abgekantet von Kreisbögen. So entsteht ein System von zweimal fünf. Die Bogenöffnungen bilden fünf Seitenkapellennischen (die Öffnung für den Hauptaltar führt weiter zu einem rechteckigen Chor, der rechts und links von je einer Sakristei begrenzt wird). In den fünf Kreisabschnitten befinden sich fünf flache Nischen mit Coretti. Dies System wird durch ein mächtiges Hauptgesims abgeschlossen. Über demselben spannen sich fünf mächtige einander schneidende Bögen. Das von ihnen begrenzte kleinere Fünfeck liegt parallel zum Grundrissfünfeck. Die Dreieckszwickel zwischen den fünf Kreisbögen, die das erste Fünfeck abkanten, sind von einer Art Pendentif ausgefüllt. So ist eine reine Form des Fünfecks erreicht gegenüber dem Grundriss, der durch die fünf Kreisteile in einer Weise durchbrochen war, die zu einem unregelmässigen Zehneck tendierte. Indem der Scheitel des Fünfecks des ersten Obergeschosses über den Seiten des Fünfersystems der Halbkreise liegt, findet bereits hier ein Wechsel statt. Von Scheitel zu Scheitel spannen sich jetzt je zwei Bögen in sternförmiger Anordnung. In der Mitte dieses Sterns bildet sich ein kleineres Fünfeck, das nun aber mit der Spitze auf den Seiten des vorhergehenden zu liegen kommt. Eine Fünfecklanterna beschliesst den Aufbau.

Die Beziehung der Polygonen wird auf der Aussenseite sehr deutlich. Der Bau ist in vier Geschosse eingeteilt. Gemäss dem Grundriss lässt der unterste noch zwei Seitenkapellennischen erkennen an der Fassade, und auch die Eingangspartie ist konvex geschwungen. Schon im ersten oberen Geschoss geht Guarini zu genau abgegrenzten geometrischen Formen über: erst ein unregelmässiges Zehneck, dann ein Fünfeck, dessen Seiten den längeren des Zehnecks entsprechen, und zuletzt ein auf die Spitzen gestelltes Fünfeck.

Ähnliche Kompositionen, wie hier aus dem Fünfeck sich entwickeln, hat Guarini auch auf dem Sech- und Achteck aufgebaut. Die Kirche der Padri Somasi zu Messina, die 1908 durch ein Erdbeben zerstört wurde, geht von einem Sechseck aus. Ein Raum mit sechs gleichen ovalen Nebenräumen, wird über dem Hauptsims mit einem Sechseckstern überspannt, in dessen Mitte sich eine auf die Spitze gestellte Lanterna befindet. In S. Lorenzo ist ein Achteckstern angewendet². In S. Anna sind acht Säulen unter dem kreisförmigen Tambour angebracht, freilich in unregelmässigen Abständen. Von diesen spannen sich Gurte aus, die in der Mitte ein unregelmässiges Achteck bilden, ohne jedoch einen Stern gebildet zu haben.

Guarini ist nicht allein der Erfinder der Raumkontrapunktik, er ist der einzige Architekt, der sie sauber in der Berechnung und virtuos in der Ge-

2) Siehe weiter unten, S. 54.

staltung anwenden kann. Er fand hierin kaum Nachfolger. Bei Guarini werden die Zahlen in einem Projekt zusammengestellt, die zueinander Multiple sind, so 3 — 6 — 9 — 18 oder 4 — 8 oder 5 — 10. Der Aufbau endet meist in einem Gebilde, das dem Grundriss gleich ist. Lanterna und Grundriss haben die gleiche stereometrische Form. Wenn er von einem Kreis ausgeht und zu Polygonen kommt, so bleibt das Polygon, in das der Kreis aufgeteilt ist, die Grundlage der Variationen. Durch das Wort Kontrapunktik ist schon der Vergleich mit der Musik gegeben, ihm entspricht auch die strenge Gesetzmässigkeit der Variationen. Der Architekt, der innerhalb der mathematischen Beziehungen variiert, gleicht einem Tonkünstler, der dadurch einen Zusammenhang zwischen den Tonfolgen festhält, dass er sie den mathematisch genauen Regeln der harmonischen Beziehung unterwirft.

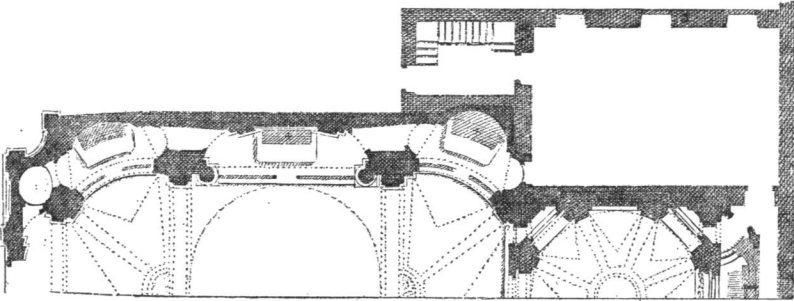
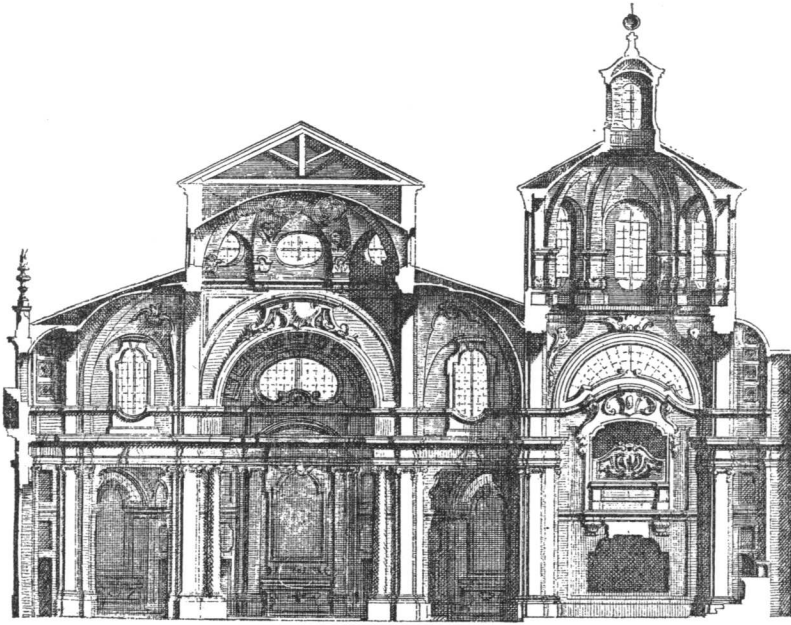
Doch hier bleibt Guarini allein, in Juvarra konnte er kaum einen Nachfolger finden. Dieser zog die malerische Wirkung dem abstrakt-mathematischen Bezug vor. Vittone hat in einigen Projekten Guarinis freie sich verflechtende Sternurte nachgeahmt. Die Kapelle in Vallinotto wurde in dieser Art ausgeführt, dagegen blieb das geniale Projekt für S. Chiara in Alessandria unausgeführt, ebenso das Projekt Taf. 81. In einer Kuppelkonstruktion hat aber Vittone Guarinis Prinzip auf eigene Art weiterentwickelt. Es ist der Übergang eines Quadrats in ein Oktogon mit Hilfe einer Art Pendentif-Kuppel. Diese Komposition wandte Vittone des öfteren an, er empfand sie wohl — mit Recht — als gelungen. Man findet sie beim Presbyterium der S. Maria in Piazza, Turin, im Ospizio di Carità in Carignano. Die Turiner Kirche S. Antonio Abate, die 1830 zerstört wurde, und die von Gallo begonnene Kirche in Mondovì Breo, die Kirche SS. Pietro e Paolo, haben die gleiche Struktur.

Santa Maria in Piazza, Turin

Die Kirche stammt aus dem Jahr 1751, die Fassade wurde jedoch erst 1830 von Panizza vollendet.

Der Grundriss wird von einem Querrechteck gebildet. In der Längsachse schliessen sich an die längeren Seiten des Rechtecks zwei halbovale Joche an, in der Querachse zwei flache, ovale Nischen. Die halbovalen Joche erhalten in den vier Diagonalrichtungen vier tiefere Halbkreisnischen. Der Eingangsraum bildet eine flache, ovale Nische, die denjenigen in der Querrichtung entspricht. Das kleine Presbyterium ist quadratisch.

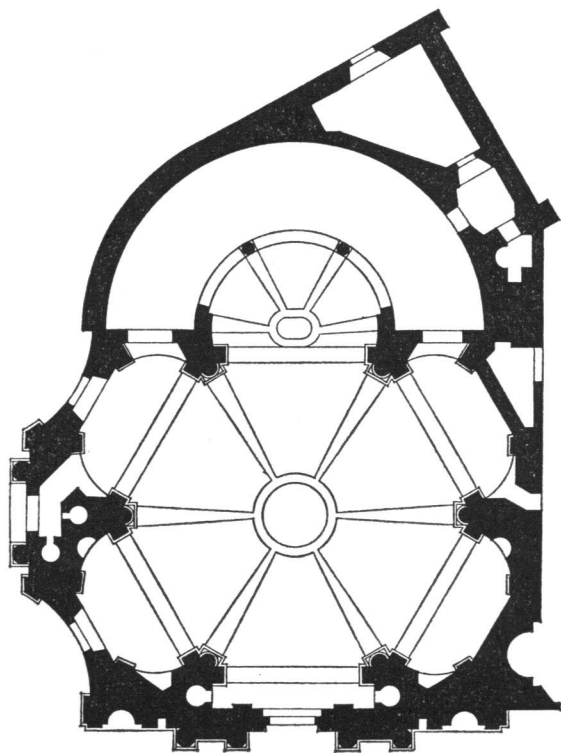
Besonders interessant ist das Gewölbe, das das System der Hagia Sophia aufnimmt. Vittone verstand es, eine abwechslungsreiche, kulissenartige Wirkung herauszuholen. Die Bögen, die die Wölbung darstellen, haben verschiedene Scheitelhöhen, wodurch erstens die Vorstellung einer Tiefe entsteht, zweitens eine wohlabgewogene Abwechslung erreicht wird. Am niedrigsten ist der Triumph- und der entsprechende Eingangsbogen, dadurch erhalten



Santa Maria in Piazza, Turin

die beiden Halbovale das Ansehen einer grösseren Tiefe. Diese sind mit viertelsphärischen Kuppeln bedeckt, in die die Lunetten über den Diagonalkapellen tief einschneiden. Höher als der Triumphbogen sind die Bögen der flachen Seitennischen angebracht. Über diesen verläuft nun ein zweiter Bogen, der von der gleichen Ebene ausgeht, aber die Scheitelhöhe der Querbögen des zentralen Rechtecks erreicht. Die elliptische Kuppel hat acht Halbkreisfenster mit Lunetten, sie ist der hellste Teil der Kirche und erscheint so leicht und schwebend über dem Kirchenraum.

Der Wechsel der Zahlen, die Kontrapunktik, bleibt dem Gewölbe des Presbyteriums vorbehalten. Über dem Quadrat des Grundrisses ist auf Pententifs eine Kuppel angebracht. In diese schneiden auf der Höhe des Kranzgesimses tiefe Kreisbögen Einbuchtungen ein. Der Teil über den Bogen-scheiteln wird etwas konkav geschwungen, an den Kanten werden Lisenen angebracht, die leicht schräg in den Tambourraum hineinstehen, die Fenster machen diese konkave Bewegung mit. Im Aussenbau kann nun Vittone zu einem Oktagon übergehen, und als ein solcher wird auch der Raum überwölbt. Von den insgesamt acht Tambourfenstern können nur drei geöffnet werden, so dass der Raum dunkel wirkt. Die Presbyteriumskuppel ist höher als die elliptische Kuppel; sie wurde auch zuerst gebaut, und man wollte wohl die spätere Kuppel niedriger halten, damit sie mit der ersten nicht konkurriere.



San Michele della Maternità, Turin
(Aufnahme aus dem Institut von Prof. Cento)

Neben dieser einen Ausnahme bei Vittone sind die anderen nachguarinesken Bauten keineswegs mehr so durchdacht und wohlgeordnet.

San Michele della Maternità, Turin

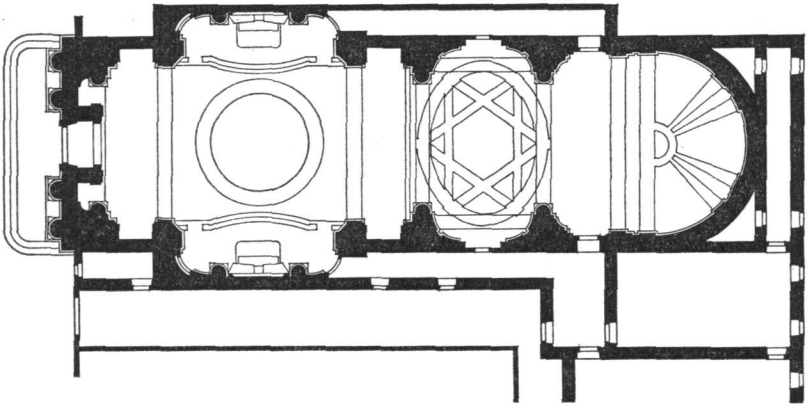
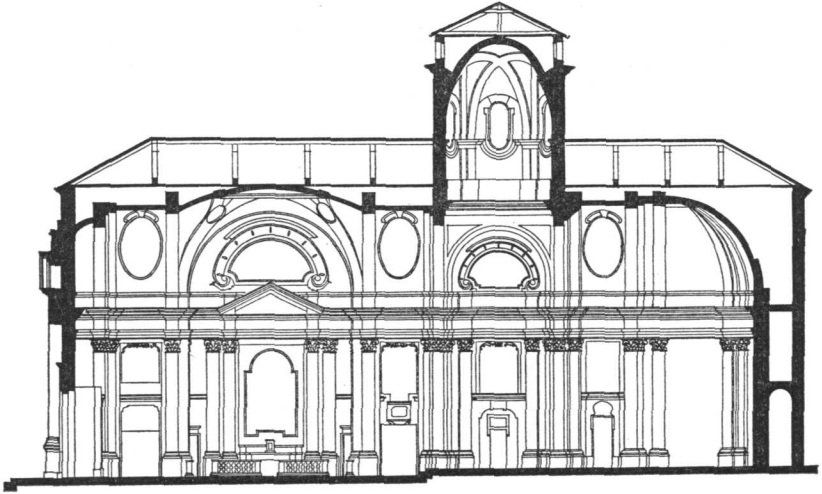
Diese Kirche wurde 1784 von Pietro Bonvicino erbaut. Wenn es schon von Haus aus Vittones Bauführer schwer war, sich in die kompliziert-spekulative Denkart Guarinis hineinzusetzen, so kam hier noch die ungünstige Lage der Kirche dazu. S. Michele steht nur an zwei Seiten frei, an zwei Seiten ist sie in den Gebäudekomplex der Maternità eingebaut. Im Aussenbau scheint das Presbyterium bereits diesem anzugehören. Die Ecke zwischen den zwei freien Fronten ist stark abgekanzelt. Wenn man das Gebilde ergänzt, kommt man auf ein Oktogon. Doch der stark zurückgesetzte Tambour ist sechseckig, dies bedeutet einen Verstoss gegen die „Tonart“, denn sechs und acht stehen in keinem wirksamen Verhältnis zueinander. Dieser Verstoss wird evident, wenn dadurch auf den Haupteingang (die Eingänge sind gemäss dem Oktogon angebracht) wohl eine Seite des Sechsecks zu stehen kommt, dadurch aber der Nebeneingang auf eine Spitze, d. h. auf einen Pfeiler trifft, denn im Innenraum finden wir bereits im Erdgeschoss eine Sechserteilung. Es ist hier kein bewusster Dualismus zwischen Aussen- und Innenform, sondern eine Verlegenheitslösung, diktiert von der Raumnot und ausgeführt durch ein nicht völlig erfasstes Prinzip. So verzichtet Bonvicino auch auf jede Ausgestaltung der „falschen“ Spannung acht—sechs, sondern baut, um die sechs Ecken zu verbinden, einen Kreis ein, der sich auch in der Lanterna wiederholt. Der Eingangsraum ist sehr flach: die Fassade schliesst fast unmittelbar an den Kreis an, ihm gegenüber liegt das halbkreisförmige Presbyterium.

Auch Guarinis Sternsystem findet sich weiterhin im Piemont, doch es baut nicht mehr auf die Spannungen zwischen den Zahlen auf, es hat seinen konstruktiven Grund verloren. Die sich verflechtenden Sterngurte sind an einer ellipsoiden Kuppel angebracht und zeichnen rein dekorativ einen Sechseck-Stern ab. Sie entsprechen keinem sechseckigen Grundriss. In dieser Funktion als Gewölbedekoration findet man den Stern in der

Chiesa della Misericordia, Turin

Diese Kirche wurde von Nicolis de Robillant 1755 erbaut, ihre Fassade stammt aus dem Jahr 1828.

Die Kirche steht schon am Ende des Barocks, der Barockstil hat bereits seine Intensität verloren. Wohl sind die Formen noch barock ausgestaltet, doch es fehlt der Wille und die Kraft zur einheitlichen Ausbildung. Statt



Chiesa della Misericordia, Turin
(Aufnahme aus dem Institut von Prof. Cento)

Raumdurchdringungen wird nur noch eine rhythmische Reihung geboten. Es bleiben noch Elemente wie die perspektivische Tiefenwirkung, der kulissenartige Wechsel von Pilastern und Dreiviertelsäulen, die unerwartete Höhe der Presbyteriumskuppel. Die Reihe der Räume ist im Grundriss von einem griechischen Kreuz angeführt, dessen Mittelraum von einer Flachkuppel überwölbt ist. Die Vierungspfeiler springen in den Raum vor und verschnüren ihn schwach in der Querrichtung. Es folgt ein ovaler Raum mit der sehr

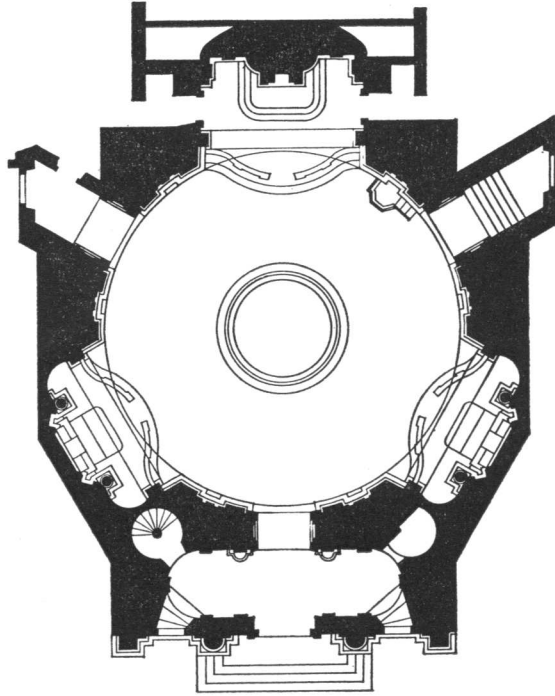
hohen elliptischen Kuppel, die von dem dekorativen Sechseckstern verziert wird. Daran schliesst sich ein Rechteck an, dessen Ecken gegen den Ovalraum abgerundet sind. Den Abschluss bildet ein Halbkreischor. Der Ovalraum ist von vier Dreiviertelsäulen flankiert, die tiefer in den Raum vorspringen als die Vierungspfeiler. So entsteht das Gefühl einer Rhythmisierung des Raumes gemäss dem Fortschreiten der Längsachse. Das Nachlassen der stilistischen Kraft ist in dieser späten Raumaddition ebenso deutlich wie durch die rein dekorative Anwendung von Motiven, die bei Guarini noch einen Kompositionssinn hatten.

Eine besonders ausgezeichnete Form des Vielecks war das Dreieck. Seine Deutung ging von der Hl. Dreifaltigkeit aus. Nicht umsonst ist das bekannteste Beispiel für diese Bauart in Deutschland die Dreifaltigkeitskapelle in Waldsassen. So fand diese Form auch in Turin ihre Anwendung beim Bau der Kirche Santissima Trinità. Es war gewissermassen ein typisch barocker Gedanke. Wie die Scholastik, die Erkenntnis- und Geisterkräfte des Menschen auf die Dreizahl hin ordnete und Analogien zur Trinität darin suchte (etwa Petrus Abaelard), musste im Barock die innere Kraft der Dreizahl, die sie von der göttlichen Dreiheit hatte, nach aussen sichtbar, wirksam, repräsentativ werden. Schon in einem Entwurf befasste sich Peruzzi mit der Dreiecksform, später taucht sie in Borrominis S. Ivo auf. Die besten piemontesischen Architekten, Vitozzi, Guarini und Vittone, befassten sich mit dieser Aufgabe. Ihre Lösungen sind Zeugnisse für die Entwicklungsstufen des Barocks: Vitozzi durchdenkt sein System bis ins letzte Detail; Guarini berechnet in einer weit angelegten Kontrapunktik die vielfache Beziehung der Zahl; Vittone bleibt konsequent in der Berechnung, doch er wendet sich schon dem malerischen Effekt zu.

Santissima Trinità, Turin

Die Kirche wurde für die Confraternità oder Compagnie della Santissima Trinità, welche 1577 in Turin gegründet wurde, erbaut. Ein Wettbewerb brachte kein genügendes Projekt, und so wurde „confratello“ Ascanio Vitozzi berufen, und sein Projekt fand Zustimmung. Der Hauptaltar stammt von Carlo Morello (1702), Juvarra errichtete mit seinem Schüler Agiandi di Tavigliano die beiden Seitenaltäre.

Zur Deutung der „Trinità“ trat als Nebenfaktor noch die Lage der Kirche, die ein Dreieckschema angezeigt sein liess. So ist der Hauptraum der Kirche ein Kreiszyylinder mit drei Türöffnungen: eine führt zum Eingangsvestibül, die andere zur Sakristei, die dritte war als Nebeneingang bestimmt, sie hat



Santissima Trinità, Turin
(Aufnahme aus dem Institut von Prof. Cento)

aber heute nur noch untergeordnete Bedeutung. Wenn man die Mitten dieser drei Öffnungen verbindet, ergibt sich ein gleichseitiges Dreieck. Gegenüber dem Eingang befindet sich unter einem grossen Bogen der Hauptaltar. Zwischen dem Eingang und den beiden Nebenöffnungen befinden sich unter zwei gleich grossen Bögen die Nebenaltäre. Die Verbindung dieser Altaröffnungen ergibt wieder ein Dreieck, das dem ersten gleich ist. Das Verhältnis zwischen Nischen und Wandabschnitten ist wohl abgewogen, es beträgt ungefähr 2 : 3. Diese Wandabschnitte sind erneut durch vier Pilaster rhythmisch geteilt, je zwei von ihnen flankieren die Nischen, zwei die Türen mit Coretti. Auf diesen Pilastern ruht ein Hauptgesims mit reichem goldenem Fries, über dem sich eine Balustrade befindet. Darüber erhebt sich der ebenfalls mit Lisenen dekorierte Tambour mit sechs rechteckigen Fenstern, die dem Raum genügend Licht geben. Über ihm wölbt sich die Halbkreiskuppel. Sie wird beschlossen von einer Lanterna, deren Kreisöffnung gegenwärtig zugemauert ist. Hinter dem Hauptaltar befindet sich noch auf erhöhtem Geschoss ein rechteckiger Chor mit vier Fenstern. Die Dekoration der Altäre ist beachtlich.

Der Aussenbau entspricht in seinem heutigen Zustand wenig der grossartigen Anlage des Vitozzi. Die klassizistische Fassade (1830 wahrscheinlich von Angelo Marchini errichtet) ist zwar korrekt, stimmt aber mit Vitozzis Architektur nicht überein. Die Kreiskuppel ist nicht gedeckt, sondern provisorisch von einem Zeltdach mit 16 Seiten geschützt. Dieses wenig würdige Dach wird von 16 Backsteinpilastern gestützt, die auf der Kuppelkrümmung ruhen.

Die Kirche SS. Trinità ist die am meisten durchdachte Komposition, die vor Guarini im Piemont geschaffen wurde, und sie ist zugleich eine Vorstufe für Guarinis S. Sindone.

Cappella Reale della Santa Sindone

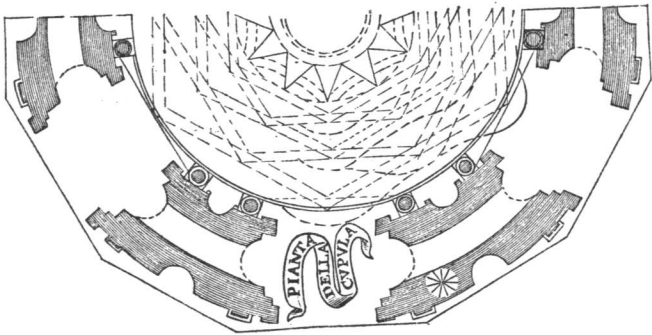
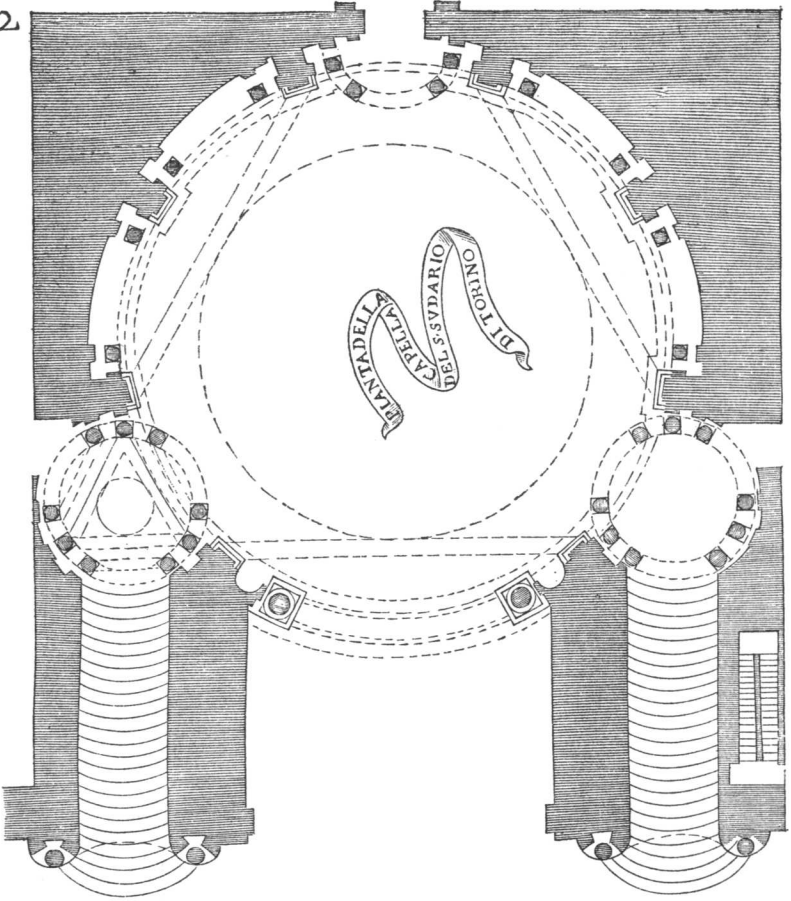
Die Reliquie des Hl. Grabtuches, die S. Sindone, war bereits seit 1452 im Besitz des Hauses Savoyen. Nachdem die Herzöge ihren Sitz nach Turin verlegt hatten, kam ihnen der Gedanke, dieser Reliquie einen würdigen Raum zu widmen, der auch die Grabstätte ihrer Familie werden sollte. Das erste Projekt lieferte Carlo di Castellamonte für Carlo Emanuele I. Kriegswirren verhinderten die Ausführung. 1655 liefert Amedeo di Castellamonte ein zweites Projekt für Carlo Emanuele II., und 1666 wird mit dem Bau begonnen. Als Guarino Guarini ingeniere ducale wird, entwirft er ein neues Projekt, dass auch ausgeführt und 1694 vollendet wird.

Die Wahl der Dreizahl als Grundton für diese Kirchenkomposition scheint zuerst rein äusserlicher Natur zu sein. Die Kirche lag zwischen dem Dom und dem königlichen Palast, war hier Verbindungsglied. Sie musste einen Eingang vom Palast aus haben und zwei vom Dom aus, d. h. je einen in der Achsenlinie der Seitenschiffe. Der Zugang vom Palast aus liegt auf der Hauptachse des Doms. Durch die beiden Zugänge von dem Dom aus war eine gewisse Regelung auch an Hauptbesuchstagen möglich (Eingang—Ausgang). Die Kapelle liegt auf der Höhe des Piano Nobile des Palastes, höher als die Grundebene des Domes, so dass die beiden Zugänge von Treppen bestimmt sind.

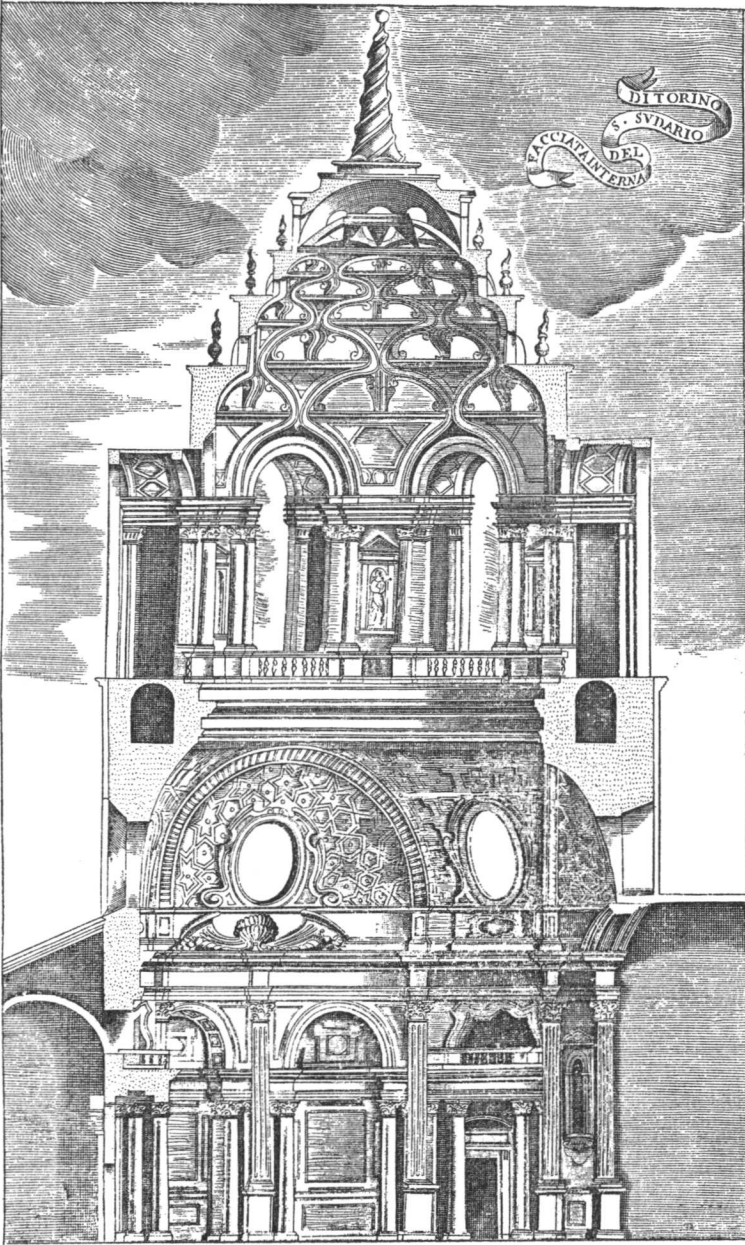
Die Form der Kapelle ist ein Kreis, der durch die drei Eingänge in drei gleiche Teile geteilt wird. Durch diese Anlage ist die Dreizahl gegeben. Wie weit spekulative Deutungen dieser Zahl als Trinitätssymbol eine Rolle spielten, wissen wir nicht. Sicher aber kam sie durch ihre vielfache dynamische Möglichkeit dem barocken Temperament des Guarini entgegen. Ein dreigeteilter Raum wird immer auf den Beschauer dynamisch, lebendig wirken, er läuft nie neben ihm her. Das ganze Grundrissystem baut man auf der Zahl drei und ihrer Multiplen auf.

Der Kreis wird in neun Teile geteilt durch die Pilaster, die auch die drei Eingangsachsen flankieren. Die Öffnungsbreite der Eingänge macht je ein Neuntel, die der Wandabschnitte je zwei Neuntel aus. Über den Wandabschnitten erheben sich ebene Bögen, die das Kuppelkranzgesims tragen. Auch

2.



Capella Reale della Santa Sindone



Capella Reale della Santa Sindone

diese Bögen ergeben, wenn man sie im Grundriss verlängert, ein gleichseitiges Dreieck. Durch die Spitzen dieses Dreiecks und dessen Schnittpunkte mit dem Kreis des Grundrisses werden die zwei Eingangsräume zum Dom hin in ihrer Grösse bestimmt. Zu ihnen gelangt man aus der erwähnten schachtartigen Treppe aus den Seitenschiffen des Domes. Über diesen Kreisen erhebt sich ein Monopteros von je dreimal drei Säulen getragen, der mit einem Drittel in den Hauptraum eindringt und von ihm ein Neuntel ausfüllt. Zwischen den Säulen des Monopteros spannen sich Gurte und teilen die Decke in ein gleichseitiges Dreieck ein. Dessen Seiten bestimmen der Treppenlauf, der Eingang in die Sakristei und der Eingang in den Hauptraum. Der Effekt dieser Anlage ist durchaus auf den Beschauer angeordnet: beim Steigen der Treppe erkennt man zuerst die Säulen, und erst nach und nach erblickt man den Hauptraum, so dass dessen visuelle Wirkung durch allmähliches Zeigen gesteigert ist. Der Monopteros über dem Palasteingang ist nur zu einem Drittel ausgeführt, da er zum Kreis nicht ergänzt werden konnte; dieses Drittel wirkt aber im Raum so, dass sich der Besucher automatisch die Ergänzung dazudenkt. Eine andere Freiheit erlaubt sich Guarini, wenn er den neunten Pfeiler des Grundrisskreises auslässt und so den Durchblick in den Domraum gewinnt.

Das Kranzgesims stützt sich – wie schon festgestellt – auf die drei Bögen, die über den Wandabschnitten verlaufen. Zwischen den Bögen liegt über den Monopteren je ein Pendentif, das eigentlich aus den Pfeilern emporsteigen sollte. Hier aber setzt ein barockes Stilelement ein: man will die architektonische Bedeutung verdecken, Notwendigkeit und Zufall verschieben. Passanti macht hier auf den bewussten Widerspruch zwischen Tragendem und Getragenen aufmerksam. Unter den Bögen erwartet man Öffnungen und findet Mauern, unter den Pendentifs erwartet man Mauern und findet Öffnungen vor. Die gleichen Fenster sind in den Kuppelbögen und den Pendentifs angebracht, so suggeriert Guarini eine gleiche Funktion dieser Bauteile, während sie in der wirklichen Architektur eine widersprechende haben. Freilich wird dieser Widerspruch bei den dekorativen Unterbauten der Fenster wieder offenbar: unter den nur füllenden Bögen befinden sich elastische Voluten, unter den Pendentif-Fenstern nur ein füllendes Panneau.

Durch die sechs Kreisfenster ist schon die Sechserteilung der Kuppel vorweggenommen. Über dem Kranzgesims erhebt sich ein sehr hoher Tambour, der sich in sechs, durch Säulen getragenen Bögen öffnet. Der Abstand dieser Säulen beträgt ein Neuntel des Kreises und entspricht so der Neunteilung über den Monopteren. Die Achtzehntelabschnitte zwischen den Bögen sind von Aediculanischen verziert. Von einem Scheitel dieser Neuntelbögen zum anderen spannen sich Sechstelbögen, von deren Scheitel wieder weitere Bogensysteme. Das wiederholt sich sechsmal bis zur kreisförmigen Lanternabasis. Aus dem Spiel der Bögen über den Scheiteln ergibt sich ein System von zwölf

Meridianen, diese bilden das wirklich tragende Kuppelsystem. Im Aussenbau werden sie durch Vasenaufbauten betont. Im Innern verschwinden sie ganz im Spiel der Bögen. Erst in der Lanternazone wird die Zwölferteilung sichtbar, wenn die zwölf Meridiane als tragende Rippen erscheinen und von einem Ring aufgenommen werden. Die Lanterna steigt noch weiter, erhält noch Licht, bevor sie mit einer Flachkuppel abschliesst.

Die Durchdringung der Zahlenbeziehungen ist also vollkommen. Guarini beginnt mit einem Kreis, in dem durch die drei Achsen der Eingänge bereits der Grundton drei gegeben ist. Die drei Bögen wiederholen das Dreieck in grösserem Massstab. In dem Kuppelgesims, wie mit den kleinen Kreisen bei den Eingängen, wird der Kreis des Grundrisses wieder aufgenommen. Die Pilaster teilen den Kreis durch neun, aber es gibt über ihnen nur zweimal drei Elemente: drei Kuppelbögen, drei Zwickel. Die Kuppel hat eine Sechseinteilung, der Tambour vermittelt zwischen oben und unten: je dreimal setzen seine bogentragenden Säulen die Ordnung der Pilaster, die die Eingänge flankieren, fort; seine sechs Bögen weisen nach oben. Die Aedicularen betragen je ein Achtzehntel. Das Sechserystem der Kuppel trägt in sich bzw. wird architektonisch getragen von einem Zwölfersystem, das endlich in einem Kreis, der Lanterna, schliesst und die Bewegung der drei Achsen aus dem Kreis heraus so in diesen zurückführt. Die Superposition der Geschosse ist bei aller Verschiedenheit geregelt durch die Beziehung zur Zahl Drei, die als echter Grundton das Verhältnis der anderen Werte zueinander durch den gemeinsamen Bezug auf den Ausgang, sie selbst, ordnet. Auch der guarineske Wechsel Seite—Spitze findet hier seine Anwendung. Die Eingangsachsen stossen auf die Mitte der fiktiven Neuneckseiten auf, über den Tambourbögen stehen an dieser Stelle Spitzen. Die Konsequenz des Wechsels ist in der Kuppel erreicht. Doch darf man nicht annehmen, Guarini habe das Zahlenverhältnis um seiner selbst willen angebracht. Die Durchschaubarkeit der spekulativ ermittelten Formen liegt nicht in seinem Interesse. So hat er die architektonische Folge eines Pendentifs bewusst überspielt, indem er Fenster anbringt. Es kommt ihm auf den Effekt an: seine bizarren Formen sollen unbegreiflich wirken, und sie bringen nur die makabre und dumpfe Grabesstimmung zur Geltung, die dem Raum in doppelter Beziehung angemessen ist. Materialwahl und eine bizarre Ornamentik unterstreichen diese Bedeutung: der Teil bis zum Kranzgesims ist aus schwarzem Marmor mit Goldornamenten. Ihn nimmt man nach den Säulen des Eingangs zuerst wahr, wenn man von unten kommt. Zuletzt erkennt man die Kuppel, die im Gegensatz zum Schwarz in Grautönen gehalten ist und von vielen Fenstern (auch unter den Korbbögen sind noch welche angebracht) erhellt wird. Sie schwebt wie ein Nebel über dem unteren Teil und wirkt ganz losgelöst. Die Beziehung der Zahlen war Guarini nur ein Mittel, um einen erstaunlichen und fremdartig unfassbaren Raum zu schaffen.

Auch Guarinis Schüler und Nachfolger Vittone versuchte sich mit der Zahl Drei auseinanderzusetzen, doch sein Ergebnis ist anders als das Guarinis.

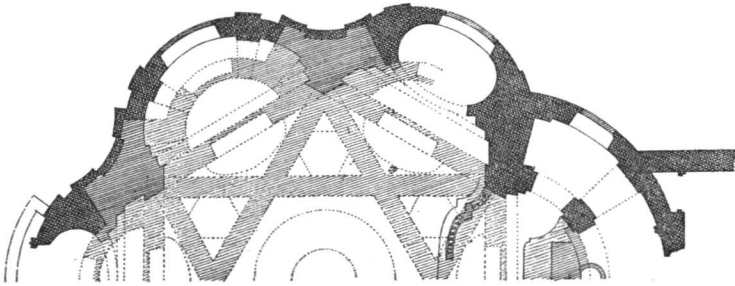
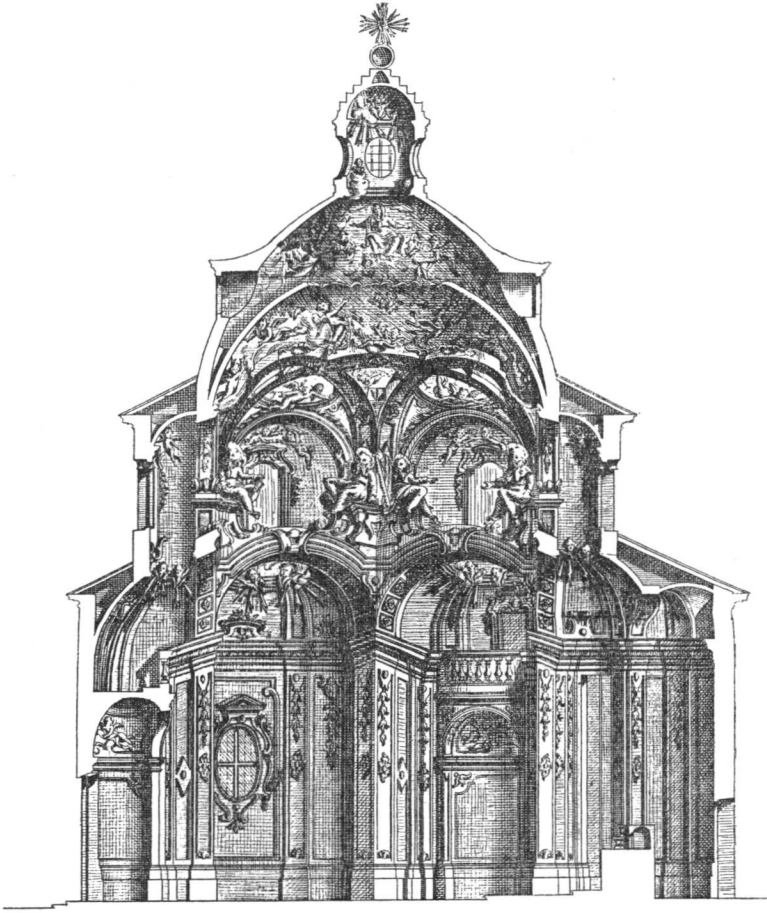
Cappella della Visitazione bei Vallinotto

Die Kapelle der Heimsuchung Elisabeths ist wahrscheinlich eine der ersten Bauten Vittones. Er hat sie 1738–1739 für den Bankier Antonio Facio erbaut.

Der Grundriss wird von zwei Dreiecken gebildet, die sich in einem sechseckigen Stern schneiden. Die Spitzen desjenigen Dreiecks, das mit einer Seite gegen den Eingang liegt, also mit der Spitze zum Hauptaltar, sind zu Halbkreisnischen abgerundet. An den Spitzen des anderen Dreiecks findet man elliptische Zylinder, die in den Raum konvex hineinragen. Sie sind von einer halbovalen Wölbung abgegrenzt, auf der sich eine — ebenfalls konvexe — Balustrade befindet, mit der Coretti vorgetäuscht werden sollen. Wahrscheinlich waren diese vorgewölbten Eingänge beeinflusst von den Monopteren in Guarinis S. Sindone. Doch Vittone lässt sie nicht unmittelbar in den Hauptraum dringen, sondern plaziert sie ähnlich wie Borromini in S. Ivo. Die drei Nischen des ersten Dreiecks sind dagegen bis zum Hauptgesims hochgeführt, welches sich knapp hinter der Balustrade befindet. Das Hauptgesims wird an diesen Stellen leicht nach hinten geneigt, um eine grössere Tiefe vorzutäuschen. Die Rückwand der Altarnische ist von einer Serliana³ durchbrochen, die zu einem hinteren ringförmigen Raum führt.

Der Grundriss hatte als Zahlengrundlage das Verhältnis zweimal drei, noch im Hauptgesims ist diese Spannung vorhanden: es verkröpft sich dreimal über den Nischen, gegen die fingierten Coretti verläuft es gerade. Doch nun wird die Spannung aufgelöst in ein reines Sechsystem: sechs gleichgestaltete Bögen grenzen den zentralen sechseckigen Raum ab, in den Mauerflächen über ihnen befinden sich Öffnungen, die nicht gegen aussen, sondern gegen einen schmalen Umgang führen. Nach dem Prinzip der fiktiven Raumerweiterung ist dieser ganze Teil von einer zweiten Mauerschicht umgeben, die das Licht einlässt. Von der Kapelle aus werden so die Lichtquellen nicht gesehen, und sie wird nur von diffus reflektiertem Licht erhellt. So werden aus den sechs Nischen im oberen Wölbungsteil hohe Lanternen. Diese haben die Funktion der Lichtdiffusion: einerseits wird der Raum durch die Öffnungen über den sechs Hauptbögen erhellt, andererseits erhalten die Nischen ein Licht von oben. Beide Systeme der Beleuchtung aber werden von einer Lichtquelle gespeist. Bei der Gestaltung der Decke greift Vittone zu einer Vielzahl von Schichten: die erste ist von sechs sich verflechtenden Sternurten gebil-

3) Bogenöffnung zwischen je zwei Säulen, die unter sich mit einem geraden Gebälk verbunden sind, vgl. S. 55.



Capella della Visitazione bei Vallinotto

det; zwischen den Gurten entstehen zwei Systeme von Dreiecken, die jedoch blind bleiben. (Vittone beabsichtigte, die Öffnungen über den Hauptbögen bis zu den Sterngurten zu führen und so Restflächen zu vermeiden.) In der Mitte der Sterngurte öffnet sich ein Sechseck, das nach dem System Seite—Spitze übereck gestellt worden war. Die nächste Schicht wird von einer flachen Kalotte gebildet, die in der Mitte eine grosse Kreisöffnung aufweist, das Sechsystem findet hier seine Anwendung in den sechs kleinen Kreisöffnungen, die den Hauptraum umgeben. Hier beginnt nun die Kuppel mit der abschliessenden, kreisförmigen Lanterna.

Auch im Aussenbau wird der Wechsel der Formen und Formsysteme wiedergegeben. Das unterste Geschoss ist ausschliesslich von konvexen und konkaven Gebäudeteilen gebildet. Das nächstobere Geschoss hat konkave Ausbuchtungen bei den Fenstern, die verbindenden Pilonen sind nur leicht konkav gehalten. Das dritte Geschoss endlich ist aus Geraden gebildet, die Pilonen wiederholen sich, auch ihre Verbindung wirkt gerade. Die Lanterna zuoberst ist rund. Dadurch, dass jedes Geschoss etwas zurückversetzt wird, bietet der Bau einen starken Effekt durch die verschiedenartigen Linien und ihre Überschneidungen.

Vittones Variante des Dreiersystems hat nicht die kühne Konsequenz von S. Sindone. Die Kreisöffnung in der Kalotte ist keine Wiederaufnahme der Ausgangsform, sie wirkt wie beliebig gewählt. Im Aussenbau wird nur ein durchgehendes Sechsystem angedeutet, die Spannung des zweimal drei ist fallengelassen worden. Die Wirkung des Raumes ist lieblich intim, Vittone hat nichts mehr vom Grauen Guarinis. Wohl will er erstaunen, doch nicht mehr erschrecken. Und so unterstreichen die Farben Rosa und Grau einen lieblichen Charakter, der den Bau zu einem heiteren Barockjuwel macht.

RAUMDURCHDRINGUNGEN

Das Verhältnis des Architekten zum Raum hat sich auf dem Wege von der Renaissance zum Barock grundlegend geändert. Der Raum der Renaissance ist streng gegliedert, und die Glieder werden aneinandergereiht. Die Räume sind einander genau untergeordnet. Es herrscht das Prinzip der Subordination. Der Hauptraum ist dominierend, ihm sind die Nebenräume genau untergeordnet. In dieser Beziehung bleiben sie in ihrer stereometrischen Form unangetastet. Wenn die straffe Subordination einmal gelockert wird, muss der selbständigere Nebenraum zu einem eigenen Nebenzentrum werden. Jedes Raumglied ist in sich geschlossen und hat seine eigene Form. Die Renaissance kennt keine Stiehkappen und Rippengewölbe, sie kennt keine Umgänge. Alles, was dieses ruhende, ruhige Sein stören oder unterbrechen könnte, wird vermieden; jede Komplikation, die die Klarheit des Raumes stören könnte, wird abgelehnt. Jeder Raum ist sogleich beim ersten Sehen erkennbar, seine Form ist ablesbar. Eine leichte, rhythmische Gruppierung der Nebenräume gibt dem Raumgefüge deutlich gliedernde Einschnitte.

Diese Form konnte dem Barock nicht genügen. Diese Zeit einer dauernden Intention auf das Überirdische hin konnte im ruhenden Sein kein Genüge finden. Die ausgewogene, in sich geschlossene Form, dies Symbol des ruhenden Seins, war nicht anzustreben, sondern der Prozess des Werdens, des Nicht-Vollendeten und Nicht-Vollendbaren, fand seinen Ausdruck in der Bewegung. Kein Glied ruht mehr in der Statik des Seins, alles ist in einer Kette dynamischer Bezogenheiten. Ein Raum dringt in den andern, die trennenden Linien verschwinden, der Raum selbst scheint sich zu bewegen.

Zuerst sind es einzelne Formelemente des Innenraumes; sie dienten bisher als Trennungselemente, die nun entsprechend dem neuen Gesetz angewendet werden. So erhalten die seitlichen Emporen Balkone, die sich in den Hauptraum drängen und so schon an zwei Räumen Anteil haben (wie in der Kirche Il Gesù, Rom). Die vorgestellten Säulen (in Rainaldis Santa Maria in Campitelli, Rom) gehören zwei Räumen an und verklammern so beide. Freilich erzeugt diese Form erst eine geringe Spannung, das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenraum hat sich dadurch nicht wesentlich verändert.

Dies blieb der radikalen Barockzeit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorbehalten. Die grossen Schrittmacher dieser Entwicklung waren *Borromini* und *Guarini*. Sie wenden ihr Interesse der Spannung zwischen den Gebilden und nicht mehr der einzelnen Form zu.

Borromini erfasst das Problem vom Grundriss her: in seinem Frühwerk *S. Carlo alle Quattro Fontane* ist ein neues Raumprinzip herrschend. Brinckmann beschreibt den Grundriss als Raute, in deren vier Ecken Ellipsen eindringen. Doch das Gewölbe hält die Räume wieder auseinander, die Ellipsen schneiden hier nicht in den Hauptraum mehr ein, sondern sind von ihm durch ebene Gurte getrennt. Der Hauptraum ist von einer elliptischen Pendantkuppel überwölbt. Neu aber ist die Auflösung der Isolierung der Nebenräume, neu ist, wie weit sie in den Hauptraum schneiden. Auch eine optische Annäherung an die vollendete Raumdurchdringung ist gewagt: die ebenen Gurte sind in einer Weise abgeschrägt, dass sie windschief erscheinen.

Ähnlich ist *S. Ivo alla Sapienza*: Im Grundriss überschneiden sich zwei Dreiecke; bei einem ersetzen drei Halbkreisapsiden die Spitzen, beim zweiten drei zylinderartige Körper, die konvex in den Raum eindringen. Doch auch hier wird in der Wölbung die Durchdringung aufgelöst, der erste Teil der Wölbung ist zwar über den konvexen Einschnitten nochmals konvex, doch im Lauf der Steigung wird die Einwölbung immer mehr abgeflacht bis zum Kreisring der Lanterna. Sedlmayr leitet daraus ab, Borromini habe seine Schöpfungen bewusst als Zusammensetzungen einzelner, von der Architektur abstrahierter, plastischer Gebilde konzipiert. Eine Fassade, eine Fensterumrahmung können ausgetauscht werden, sie können wie Wandabschnitte eines Raumes wirken, der primär durch sie gegeben ist.

Neben Borromini erscheint *Guarini* völlig andersartig. Er bemüht sich nicht um die Auflösung der Raumgrenze, primär sieht er den Raum nicht vom Grundriss, sondern von seiner Dreidimensionalität her, die auch die Wölbung miteinschliesst. Er nimmt einzelne Raumzellen, die man sich fertig gewölbt auch vorzustellen habe, und komponiert mit ihnen. In der Art der Komposition liegt die grossartige Neuerung Guarinis: er verlässt das Renaissance-Prinzip der Subordination, die einen Raum dem anderen hinzufügte; er stösst die Räume zuerst fest ineinander, die nächste Entwicklungsstufe ist bei ihm dann eine bewusste Durchdringung. Bei dieser Art der Verbindung werden natürlich einzelne Teile der Raumzellen verlorengehen, da sie ja mit anderen zusammenfallen. Und unser Interesse wendet sich der Beobachtung zu, was von den zwei Gebilden erhalten bleibt. Der Hauptraum hat seine dominierende Stellung verloren, als Raumform der reinen Art ist er nur noch als Fragment anzusprechen, die Ausgangsform ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen. Die Nebenräume haben zwar ihre eigene Form aufgegeben, doch sie werden einbezogen in das Gefüge des Hauptraums, womit sie auch die Untergeordnetheit verloren haben. Es gibt keine ganzen Einzelformen mehr, doch die Teile, die Überreste der „reinen“ Formen bilden ein neues, andersgeartetes Ganzes.

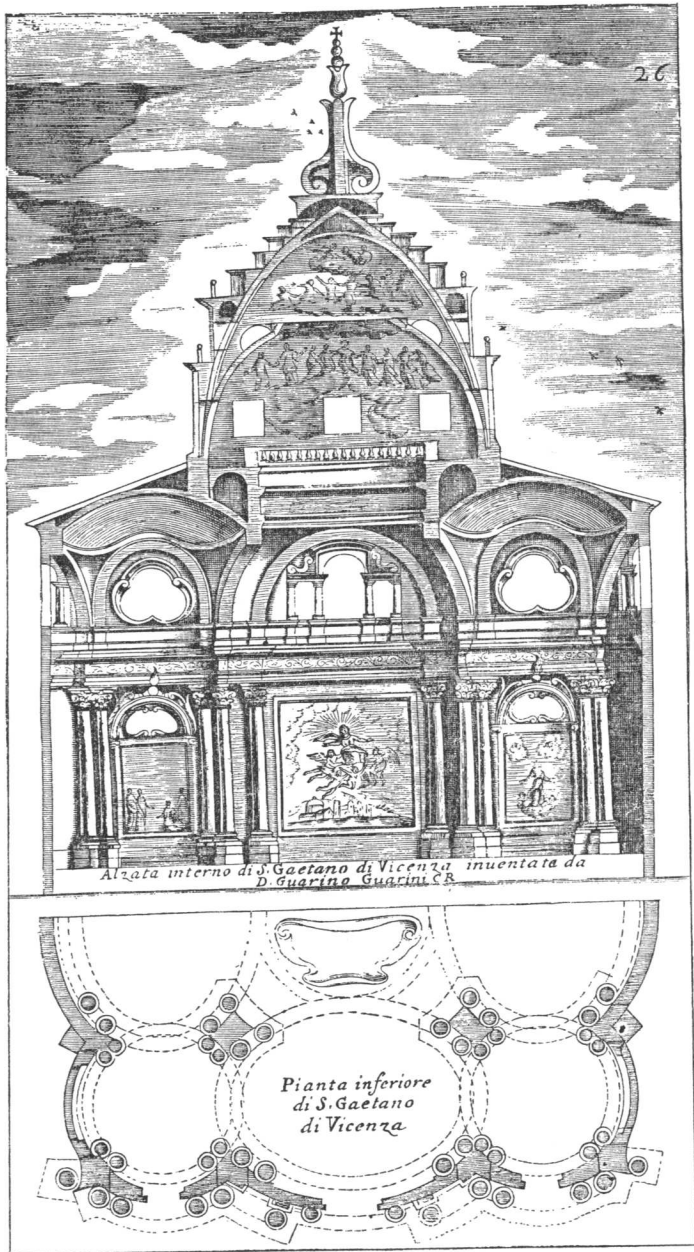
Das ist nun der vereinheitlichte Raum. Die Quer- und Seitenschiffe, die Altarnischen und Seitenkapellen haben eine Funktion für den Hauptraum

bekommen, die Través stehen sich nicht mehr isoliert gegenüber, sondern überfassen einander. Das Endziel ist — und das gibt der Auflösung der reinen Form die Berechtigung — *ein* Raum. Die Teile sind nicht mehr klar getrennt, doch der Raum ist *ein* Gebilde. Diese Vereinheitlichung mag eine Erscheinung der Spätstile sein. Man denkt an die Saalkirchen der Spätgotik. Der Späthellenismus ist in seiner Bauweise weniger bekannt. Doch sicher fand diese Tendenz die stärkste Ausbildung bei dem Barock Guarinis. Guarini bot dieser Stiltendenz die nötige technische Voraussetzung; das waren seine mathematische Bildung, seine Fähigkeit, abstrakt zu denken, seine Kenntnis der Stereometrie. Er brachte in seine Raumdurchdringungen die rettende Logik und erreichte so das Ziel reiner Unfassbarkeit. So kompliziert das vollendete Gebilde wirkt, so einfach ist doch das System in seinem Prinzip. Guarini unterscheidet in seinen „Disegni“ zwischen Langhaus- und Zentralkirchen. Bei jeder Gruppe finden wir in Guarinis Aufzeichnungen eine Entwicklungslinie, die es leicht erscheinen lässt, den Werdegang seines Schaffens zu verfolgen.

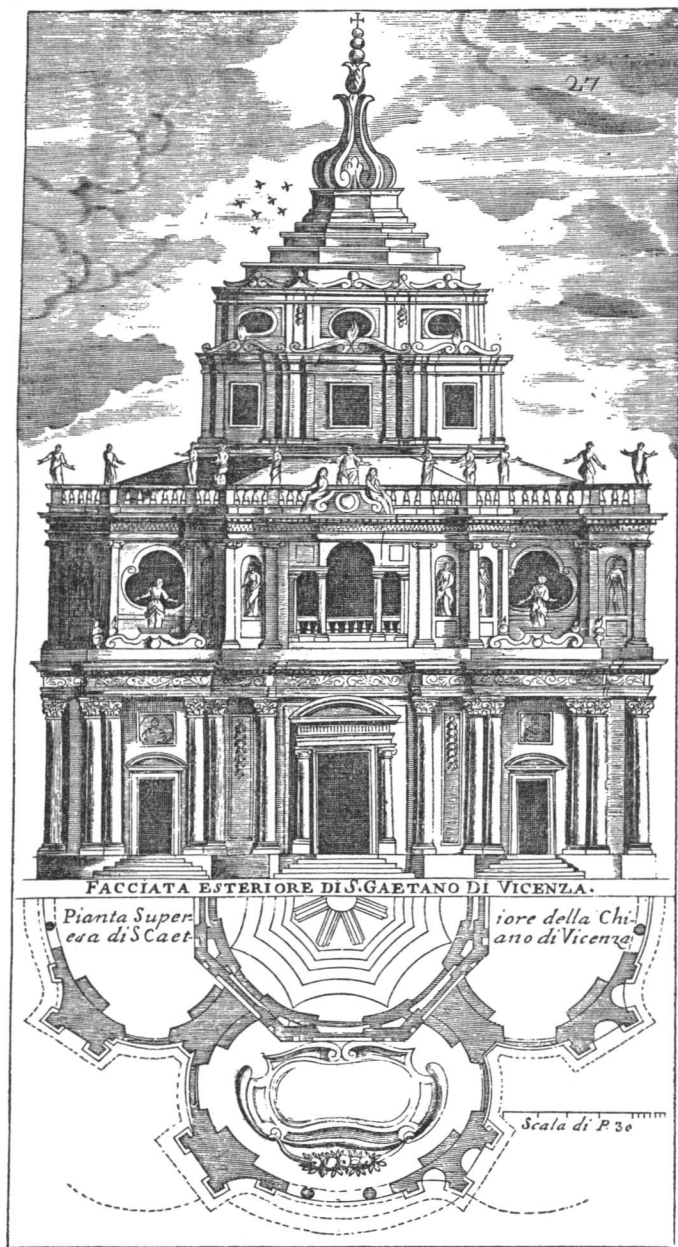
A. Die Raumdurchdringungen in den Zentralbauten

Als Guarini im Piemont ankam, fand er eine gewisse Tendenz des Kirchenbaus vor: man hatte eine Vorliebe für Zentralbauten, besonders für das griechische Kreuz⁴. Bisher hatte man dabei die verschiedenen Raumelemente aneinandergereiht. Guarini brachte — entsprechend seiner barocken Art — hier ein neues Element in den piemontesischen Baustil: er stösst die verschiedenen Raumzellen ineinander, so dass diese sich durchdringen. Damit ergaben sich neue Möglichkeiten der Raumwirkung, doch auch neue Schwierigkeiten. Es entsprach der Natur Guarinis, nicht nur im Grundriss die geometrischen Formen ineinanderzustossen, sondern den Bau der Raumzellen konsequent durchzuführen, so dass auch in der Kuppelzone die Formen sich überschneiden. Wenn sich im Grundriss zwei Kreise schneiden, so ist dieser Schnitt relativ einfach: es entsteht eine ebene Schnittkante. Doch Guarini verwendete neben dem Kreis auch die Ellipse, diese typisch barocke Form, als Grundlage. Die Schnittkante zweier Ellipsoide oder eines Ellipsoids mit einer Kreiskuppel bildet nun im allgemeinen Fall eine Kurve vierten Grades; sie wird jetzt zuerst als trennende Kante zwischen zwei Raumzellen angewandt. In der Benennung der Gurte, die dieser Kante entsprechen, ist sich die Wissenschaft nicht einig: man findet die Bezeichnung „windschief“ (Hempel), „sphärisch“, „einspringend“ (Franz). Wir wollen sie nach ihrem Schöpfer die *guarinischen Gurte* nennen.

4) Vitozzi: Kirche des Monte Cappuccini.



San Gaetano, Vicenza



San Gaetano, Vicenza

Den Ausgangspunkt der Entwicklungsreihe in den Zentralbauten finden wir in dem Projekt für die Kirche:

San Gaetano, Vicenza

In den zentralen Kreisraum schneiden vier Ellipsen ein: der Eingangsraum, das Presbyterium und zwei Seitenkapellen. Diese Nebenräume verzehren fast den kleingehaltenen Hauptraum. Hier zeigt sich auch eine barocke Tendenz, die Mitte verliert an Bedeutung; die Grundrissanordnung wird immer mehr zentrifugal⁵. Die Nebenräume sind mit Ellipsoiden überwölbt, deren Schnittlinien mit den Pendentifs des Hauptraums S-förmige, guarinische Gurte ergeben müssten. Doch hier versagt zum ersten Mal das Vorstellungsvermögen Guarinis vor der Kühnheit seiner Entwürfe. Die Tafel der Disegni mit dem Schnitt durch die Kirche zeigt: die Bögen sind hier nur in einer Richtung geschwungen. Die Transkription dieses Schnittes bei Passanti gibt die S-förmige Linie, die der architektonischen Realität entspricht.

In den Ecken wollte Guarini kreisförmige Seitenkapellen anbringen. Über den Gurten war ein mächtiges Kranzgesims geplant, das von einer Balustrade abgeschlossen werden sollte. Die Kuppel, die in der Form einer Parabel aufsteigt, hat einen bedeutend weiteren Durchmesser. In diese — echte — Kuppel ist eine Schale mit dem gleichen Durchmesser gehängt, die, oben geöffnet, den Blick in die Kuppel selbst freigibt.

Die erste ausgeführte Kirche Guarinis in dieser Art ist

San Lorenzo, Turin

Diese Kirche geht auf ein Gelübde des Emanuele Filiberto zurück. Er hatte in der Schlacht vom 10. August 1557 bei San Quintino dem Tagesheiligen, St. Laurentius, die Erbauung einer Kirche gelobt. Doch erst 1634 wurde der Grundstein gelegt, und der Geldmangel liess nicht viel mehr entstehen. Als dann Guarini 1666 aus Paris kam, konnte er von vorne beginnen, und nun wurde die Kirche rasch bis 1687 beendet.

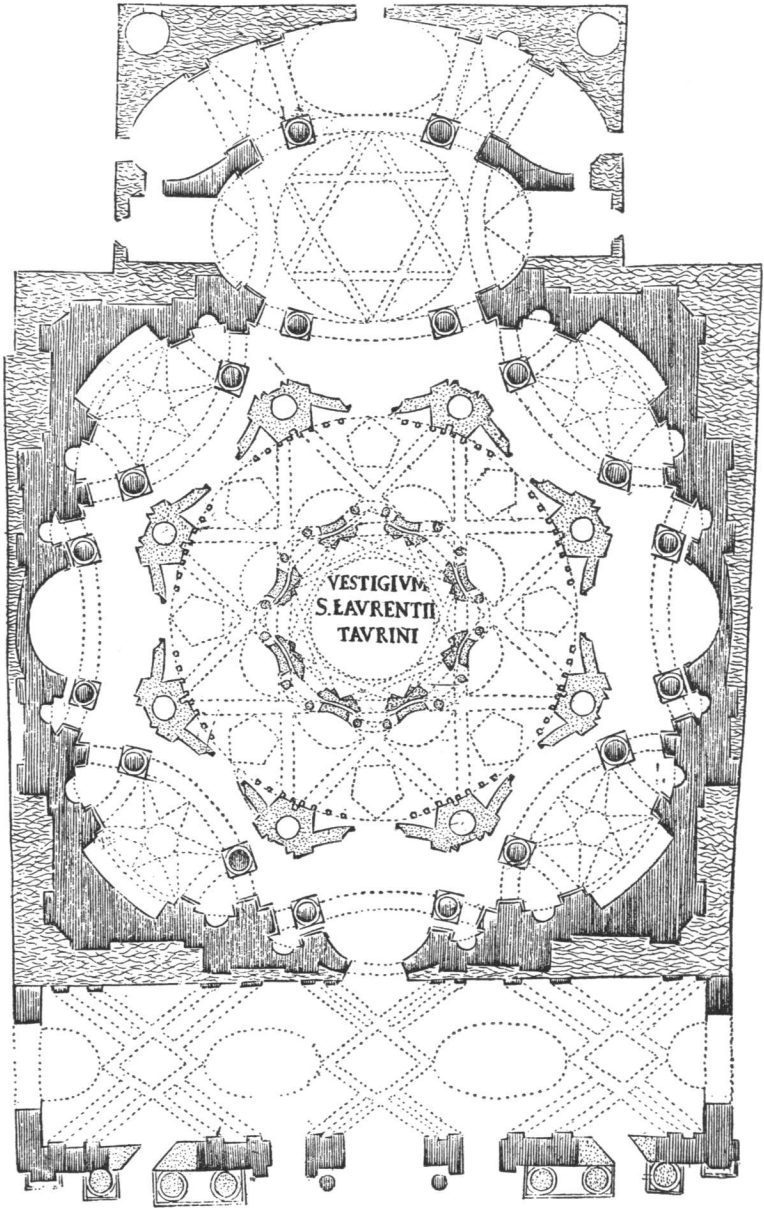
Man kann diese Kirche Guarinis Meisterwerk nennen. Er vereint hier seine Ideen und entfaltet seine Formwelt in ihrer ganzen Kompliziertheit. Man beachte nur die ausgeprägte Raumkontrapunktik, die deutliche Trennung in Geschosse, die geradezu geniale Kuppelkonstruktion. Hier scheint Guarini sein ganzes Können zu vereinen und auf einen Höhepunkt zu führen.

⁵) Wie J. Burckhardt die Kirche Santa Maria dei Miracoli in Brescia charakterisiert. Cicerone II Architektur, S. 183.

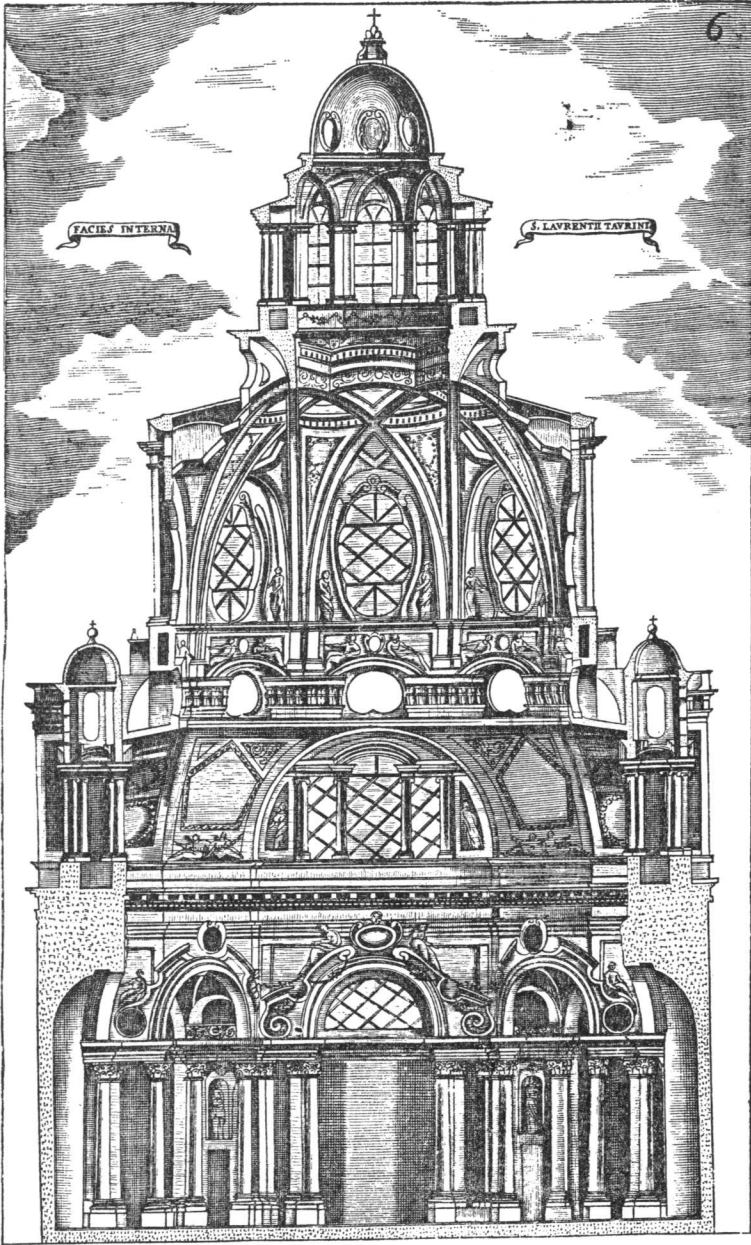
Es ist interessant, dass zwei Kunsthistoriker, Brinckmann und Passanti, die Anlage von verschiedener Höhe aus analysiert haben: Brinckmann legt das Erdgeschoss, Passanti den Schnitt auf Pendentifhöhe der Beurteilung zugrunde: wenn wir uns ihm anschliessen und auf Pendentifhöhe beginnen, so ist die Ausgangsform Guarinis ein griechisches Kreuz, diese traditionelle Form des Piemont, mit abgeschrägten Ecken. Doch hat es der Künstler so abgewandelt, dass nicht einmal die Substanz dieser Form erhalten bleibt. Es wirkt, als habe man die Kreuzarme von aussen zusammengepresst: die Seiten erscheinen nicht mehr parallel, sondern verjüngen sich nach aussen. Die Querseiten drängen sich konvex in den Hauptraum. Die Bögen, die die kurzen Stücke des Armes vom Hauptraum trennen, sind *guarinische Gurte*. Die Kreuzarme werden von einem elliptischen Kegelteil überwölbt, denn auch ihre Höhe verkleinert sich gegen aussen. So sind die guarinischen Gurte diesmal Schnittkurven der elliptischen Kegel mit der Kugelfläche der Pendentifs. Eine solche Schnittkurve kann nun aber nicht eben sein. In der Skizze der Tafel 6, Disegni, macht Guarini den gleichen Fehler wie bei San Gaetano: der Gurt erscheint im Aufriss nicht S-förmig. So verläuft das Hauptgesims unterhalb des Pendentifs als Gerade, ebenso die Kreuzarmfragmente; die Kreuzarmrückwand erscheint als konvexe Kurve. Doch schon auf der Höhe dieses Gesimses vollzieht sich ein grosser Wechsel zum System des Erdgeschosses: die Linie unter dem Pendentif verschmilzt mit der Kreuzarmwand zu einer Einheit, die durch die Zusammensetzung der drei Geraden in eine gleichfalls konvexe Kurve übergeht. Die Rückwand des Kreuzarmes löst sich von dieser Zusammensetzung und bildet eine eigene Einheit. So ergibt sich, dass der Kreuzarm im Erdgeschoss sich in zwei Systeme teilt.

Man erwartet unter den Pendentifs Pfeiler, findet jedoch in den Diagonalen Bogenöffnungen über je zwei Säulen, von denen aus ein gerades Gebälk zu den Eckpfeilern führt⁶. Hier wird das Gefühl für die Tektonik aufgehoben, denn die Bogenöffnungen sind gleich gehalten mit denen in der Hauptachse. Auch ihre Stützen, Säulen und Eckpfeiler sind gleich. Wo auf Hauptgesimshöhe eine zweimal gebrochene Linie ist, sehen wir im Erdgeschoss konvexe Kurven. Der Raum erscheint als Quadrat, in das ein Achteck mit konvex geschwungenen Seiten eingeschrieben ist (Brinckmann). Was setzt nun diese Bogenöffnungen fort? In der Querrichtung schliessen sich Halbkreisnischen an. In der Längsrichtung ist einerseits der halbkreisförmige Eingang, andererseits schliesst sich das elliptisch gehaltene Presbyterium an. Dies ist niedrig. Es empfängt sein Licht nicht nur von einer eigenen Lanterna, sondern hinter dem Altar in einem ringförmigen Umgang befindet sich eine zweite Lanterna, so dass der Raum hinter dem Altar nochmals gesondert

6) Dieser Teil wird in der italienischen Literatur als *Serliana* bezeichnet, vgl. S. 46.



San Lorenzo, Turin



San Lorenzo, Turin

erhellte wird. In den diagonalen Richtungen, also unter den Pendentifs, findet man hinter den Bögen tiefere Kapellen, deren konkav geschwungene Rückwand der konvexen Bewegung der Bogenöffnungen entspricht. Ihre Seiten sind durch Gurte abgegrenzt, die im Grundriss eine illusorische Fortsetzung der vier guarinischen Gurte über dem Hauptgesims ergeben. Diese Betonung der Bögen unter den Pendentifs macht den tektonischen Widerspruch nochmals deutlich, der so weit geht, dass sich hinter den Diagonalbögen ein tieferer Raum öffnet als hinter den Kreuzarmrückwänden. Zwischen den Gurten der Diagonalnischen und den Eckpfeilern bleiben dreieckige Resträume übrig, die von einer geraden Decke ausgefüllt werden. Von ihren Gurten aus spannen sich Bögen; über diesen begrenzt ein Segelgewölbe die Diagonalkapellen. In diesen Kapellen wurden die Pfeiler zu Pfeilerkörpern, die in den Diagonalen in den Hauptraum eindringen und so dessen Form mitbestimmen. So erhalten nicht allein die Nebenzellen, sondern die Pfeiler selbst eine Funktion für den Hauptraum.

Das Verhältnis der Geschosse zueinander wird von der Raumkontrapunktik beherrscht. Im Erdgeschoss erscheint der Grundriss als Achtersystem, doch ist er durch die Diagonalkapellen vom Rhythmus 2 mal 4 bestimmt. Über dem Hauptgesims wird dieser Rhythmus deutlich, während die Kuppel von einem reinen Achtersystem ausgeht. In ihr wird die Kontrapunktik ausserordentlich deutlich: der Kreis des Kuppelkranzgesimses wird zunächst durch Pilonen in acht Teile geteilt. Diese Pilonen bewirken im Aussenbau eine konvexe Buchtung der Tambourwände. Nun spannen sich von jedem Pfeiler zu dem drittnächsten Sterngurte, wodurch vier Parallelenpaare (4 mal 2) gebildet werden. Durch diese Bildung entstehen drei Systeme von Dreiecken und in der Mitte ein Achteck, das parallel zum Ausgangs-Achteck läuft. Das erste der Dreieckssysteme ist durch Lunetten zu den Aussenwänden hin geöffnet, in denen sich acht grosse Fenster befinden. Das zweite System ist in seinen vertikalen Teilen blind, sein horizontaler Teil ist zum Licht der Lanterna hin durchbrochen. Das dritte System ist gänzlich geöffnet, so dass die Gurte sich freischwebend kreuzen. Das Achteck, das anfangs parallel zum Ausgang war, wird in der Lanternenwölbung verschoben. Die Aussenwände der Lanterna sind konkav, da sie die Linien des letzten Dreiecksystems wiederholen. In der Lanternenwölbung spannen sich nochmals Sterngurte, die diesmal aber nur einen Pfeiler überspringen. So werden in dieses Achteck zwei Quadrate eingeschrieben. Hier steht das neue Achteck übereck zum vorhergehenden. Die Wölbung über diesem letzten Achteck ist nun unkompliziert: ein achteiliges Kloostergewölbe (in den Disegni eine hohe Kuppel).

Auch die Lichtführung von San Lorenzo ist bemerkenswert. Die Kirche ist von einer zweiten Mauerschale umgeben, in die sie sich öffnet, und die erst die Fenster nach aussen hat. Auf diese Art wird eine bis ins Letzte bestimmte Lichtführung erreicht: der Raum erweitert sich zu einem lichtspen-

denden Himmel, den aber nicht die Natur schenkt, sondern eine architektonische Formung. So macht uns auch die teilweise geöffnete Kuppelkonstruktion staunen in ihren den Raum frei durchkreuzenden Gurten. Guarini hat es hier erreicht, die Kirche über ihre Grenzen, Wände und Decken, hinaus zu erweitern. Die Kirche erstreckt sich bis hinter den Altar, hinter die Bogengurte und ragt sogar über die Kuppel hinaus. Guarini führt die Idee der Raumerweiterung so konsequent durch wie jede andere seiner Ideen.

Die ästhetische Wirkung der Kirche erinnert uns an S. Sindone. Es ist die gleiche makabre Stimmung (die jetzt durch die kürzlich vorgenommene Renovation nicht mehr so fühlbar ist). Die Formen und ihre Funktionen sind nicht abzulesen in der reinen Bezogenheit, sie dienen vielmehr immer neuen Überraschungen. Der von Glaubensfragen und Glaubenskämpfen durchpulste Geist dieser Zeit manifestiert sich deutlich in diesem grossartigen Bauwerk.

In der Aussenansicht trägt der Kuppelbau den Hauptakzent: in seinen beiden Geschossen kontrastiert der konkav gehaltene Tambour mit dem konvexen Schwung der Lanterna, wobei jedoch — wie im Innenraum — die beiden grundlegenden Achtecke gleichsituiert sind. Erst in der Wölbung der Lanterna erfolgt die Verschiebung.

Die piemontesische Tradition der Zentralbauten hat auch Vittones Werk stark beeinflusst. Unter seinen Entwürfen, die auf griechischem Kreuz (S. Bernardino in Chieri und S. Chiara in Turin), auf Hexagon (Chiesa Parrocchiale in Grignasco, S. Michele in Borgo d'Ale) oder auf Oktagon (S. Michele in Rivarolo Canavese und S. Salvatore in Borgomasino) aufbauen, findet man vereinzelt guarineske Motive. Doch Vittone befasst sich lieber mit Kuppelkonstruktionen und der Lichtführung als mit der Durchdringung von Raumzellen. Wir fragen uns, kennen Vittones Zentralbauten guarinische Bögen, und wie können sie entstanden sein?

San Michele, Borgo d'Ale

Wir finden im Archiv dieser Kirche wohl einzelne Verträge mit Handwerkern, die auf eine Entstehungszeit von 1770—1773 schliessen lassen, doch leider keine Pläne Vittones.

Der kreisförmige Grundriss der Kirche ist von sechs Pilastern mit Halbsäulen gegliedert. Von Pilaster zu Pilaster spannen sich sechs hohe Bögen, die der Kreisbewegung des Grundrisses folgen und dadurch nicht eben sind. Sie entstanden als Schnittkurve der horizontalen Zylinder, die durch die Bogenöffnungen bestimmt sind, mit dem vertikalen Zylinder des Hauptraums. Auf die Pfeiler stützt sich die sechsteilige Kuppel, über den Bögen befinden sich herzförmige Öffnungen, die zu einem Umgang führen. Die Sechsteilung

der Kuppel wird durch die Stuckdekoration betont. Den Abschluss bildet eine Kreislanterna.

Hinter den Bögen verläuft ein kleines Tonnenfragment, das von einem ebenen Bogen aufgefangen wird, so dass es am Bogenfuss breiter, bei der Bogenspitze schmaler ist. Die sehr flachen Seitennischen werden durch eine weitere flache ovale Nische optisch vergrößert. Bemerkenswert ist auch die Führung der Gesimse. In den Nischen läuft das Gesims niedrig; diese Ordnung wird aber von den sechs Hauptpfeilern durchbrochen. Das Hauptgesims, das über den Bogenöffnungen verlaufen sollte, befindet sich nur über den einzelnen Pfeilern und läuft sich gegen die Aussenwand tot. Ein ähnliches Motiv treffen wir in der Margarethenkirche in Břevnov und S. Marta in Agliè, doch ist die Wirkung verschieden. In S. Michele will Vittone keine optische Erweiterung des Raumes erreichen, sondern lediglich die Pilasterzone mit der hellen Kuppelzone verklammern. Die Fassade — eine konvexe Linie, die von zwei konkaven flankiert wird — ist eine wohlgedachte Leistung des Architekten. Gleichangelegte guarinische Bögen findet man in S. Chiara in Brà.

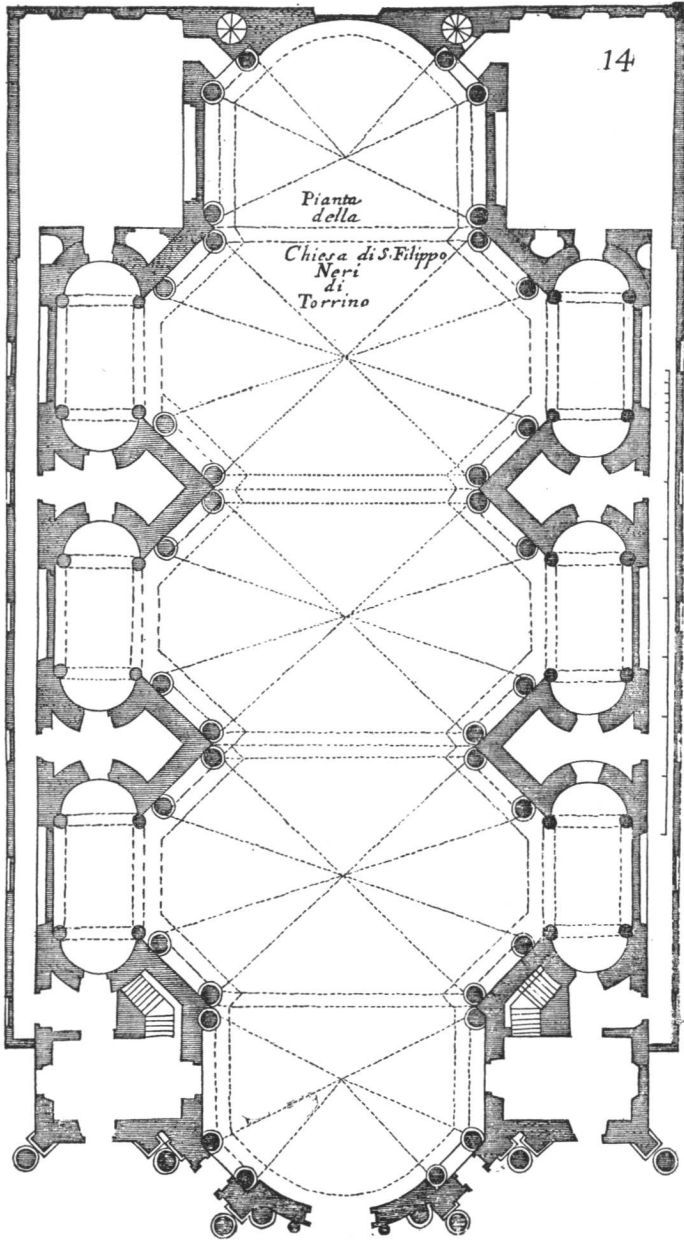
Der Einfluss des S. Lorenzo ist bemerkbar an der Piaristenkirche Maria Treu in Wien und an der Laurenzkirche in Deutsch-Gabel; beide sind das Werk des Architekten Johann Lucas von Hildebrandt. Die Entwicklungsreihe der Longitudinalbauten ist reicher, und ihr Einfluss erstreckt sich über Böhmen wieder nach Piemont zurück.

B. Die Raumdurchdringungen in den Longitudinalbauten

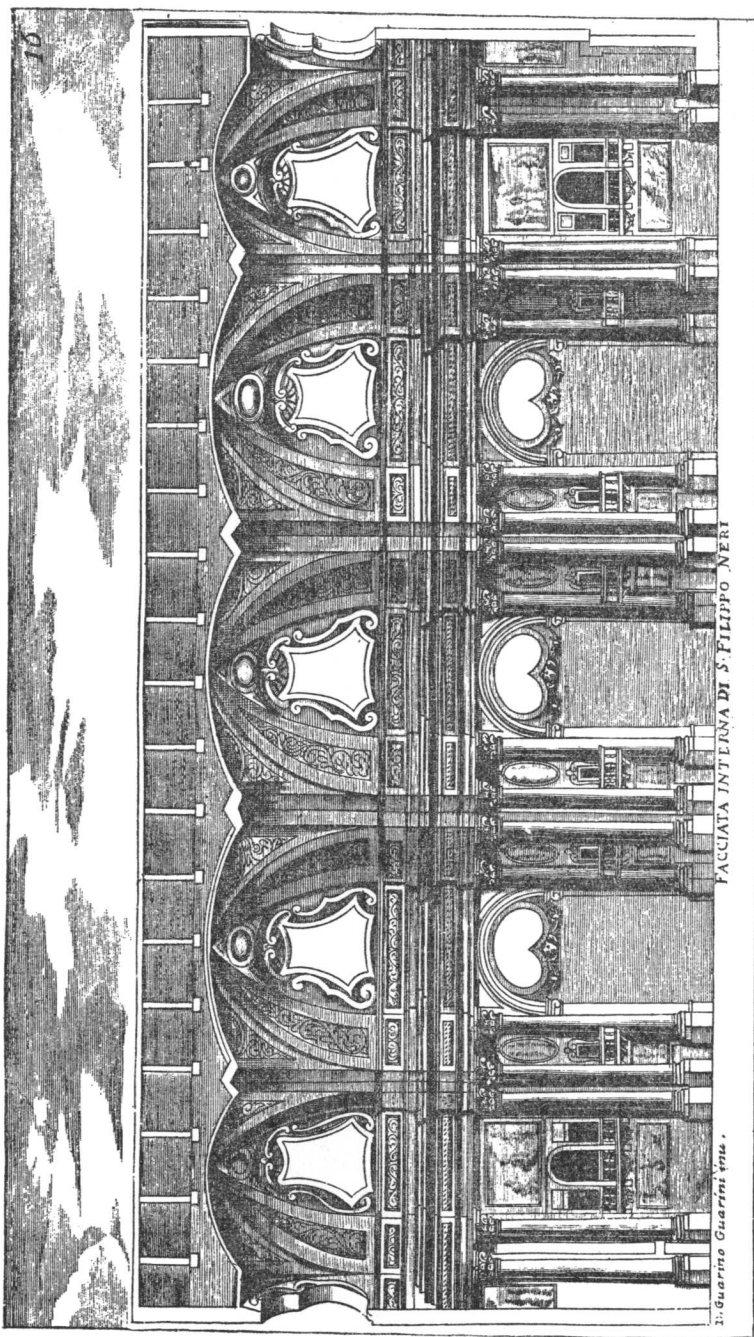
San Filippo Neri, Turin

Die von Guarini erbaute Kirche stürzte zusammen, uns sind nurmehr die Pläne erhalten. Den Neuaufbau hat Juvarra in einem völlig anderen klassischen Stil vollendet, und wohl einen der kühnsten Bauten des piemontesischen Barock mit ihm geschaffen. Betrachten wir Guarinis erhaltene Pläne!

Die Durchdringung der Formen hat zwar noch nicht angefangen: der Entwurf zeigt uns drei Achteckzellen, die wohl dicht zueinandergestossen sind, aber noch in ihrer Form erhalten bleiben. Doch sind die Raumzellen stark gegen ihre jeweilige Mitte gewandt, und jedes Joch hat sein Zentrum — im Gegensatz zum traditionellen Langhaus. Die Pfeiler stehen übereck in den Raum, die gleiche Bewegung führen die Dreiviertel-Säulen aus (freilich sind es noch Säulen, die eine Richtung nicht so stark ausdrücken können wie die späteren Pilaster). Das Langhaus wird auf eine völlig neue Art rhythmisiert: das Zentrum bzw. die Zentren sind jedes in seiner Art vom Zentralbau übernommen. Diese Verschmelzung von Langhaus und den Elementen des Zen-



San Filippo Neri, Turin



San Filippo Neri, Turin

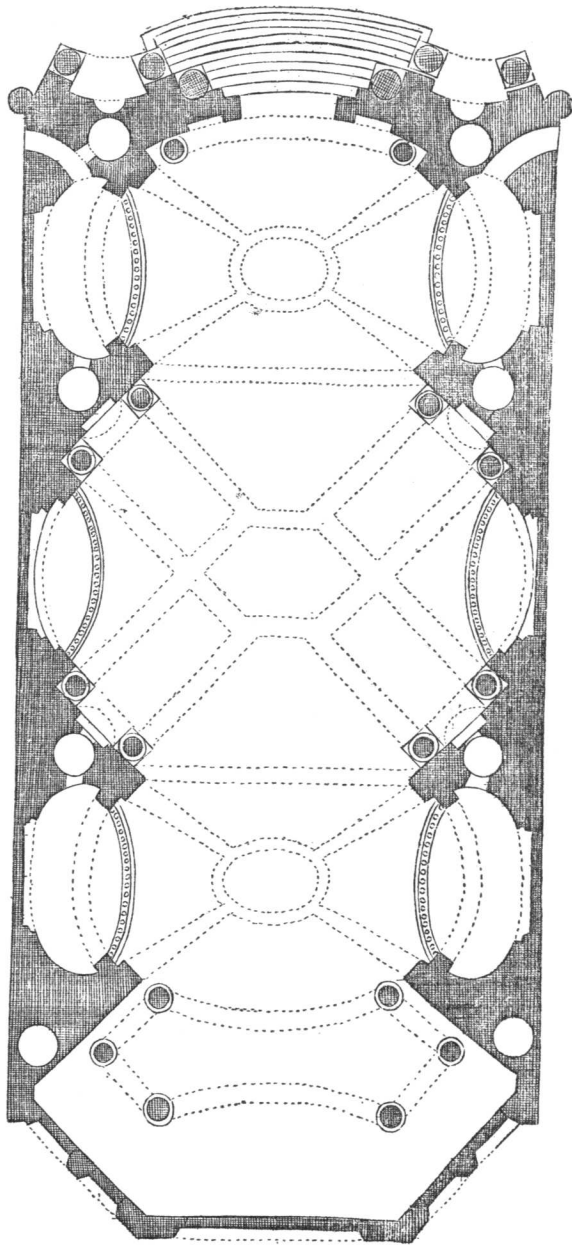
tralbaus ist für den Barock bezeichnend. Denn sie ist die grosse Möglichkeit, in den Raum verschiedene Richtungen zu stellen.

Die Zellen sind noch Polygone, wahrscheinlich vertraute Guarini als Konstrukteur noch mehr der Geraden als der Kurve. In der Wölbung bilden die Geraden der Polygone zusammen mit den Halbkreisbögen der Gurte, die zur Eingangsrichtung gerade verlaufen, eine Art Klostergewölbe, das in einer Kurve leicht ansteigt. Der Chor und der Eingangsraum ist wiederum von Polygonen gebildet, ihre Wölbung ähnelt denen des Hauptraums. Diese Stufe der Entwicklung Guarinis nennt Sedlmayr *Raumzusammenschluss*.

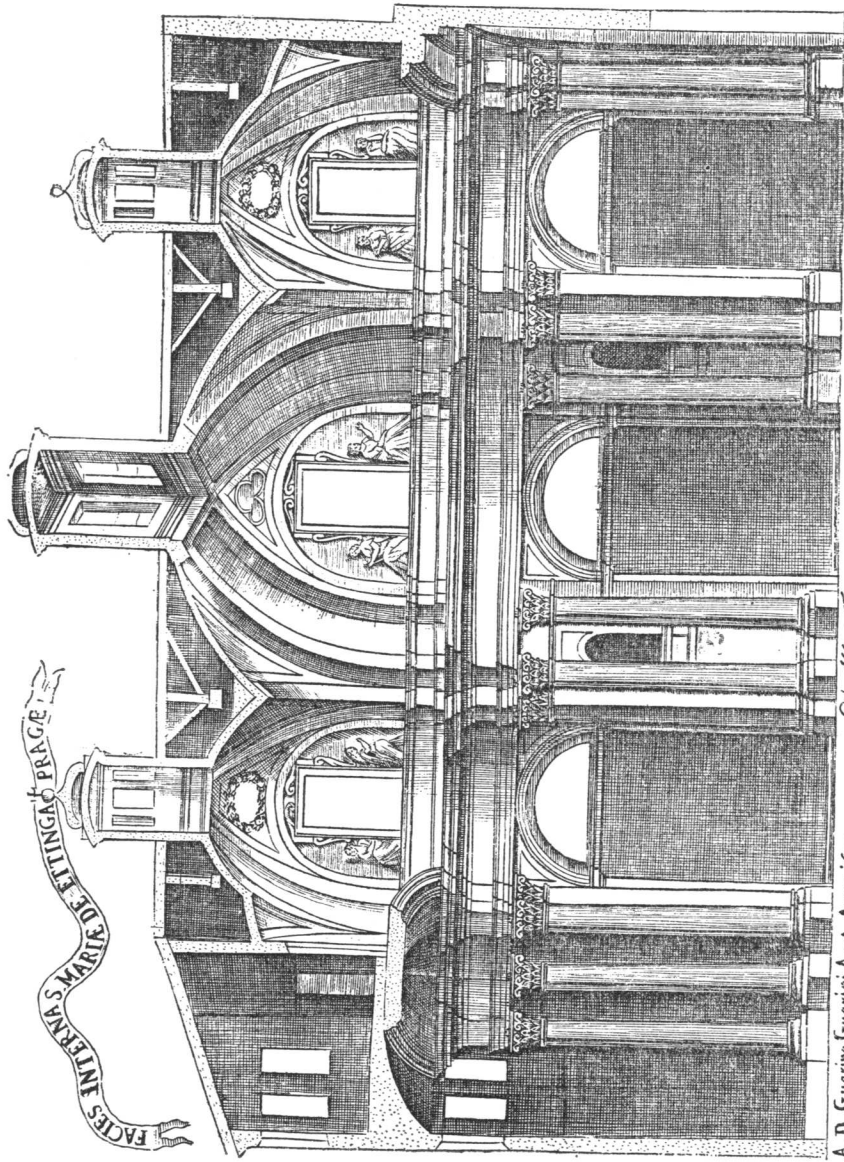
Santa Maria di Ettinga, Prag

Guarini entwarf ein Projekt für die Theatinerkirche zu Prag, das jedoch nicht ausgeführt wurde. Man kann es als Weiterentwicklung des angedeuteten Prinzips deuten. Guarini verwendet diesmal nicht mehr geradlinige Gebilde, sondern Ellipsen. Diese können nicht wie die Polygone einander anliegen, sie müssen sich — werden sie gereiht — entweder an einem Punkt berühren — was keine architektonische Möglichkeit bietet —, oder sie müssen einander schneiden. Für die Raumzellen bedeutet das aber eine Durchdringung. Der Kirchenraum ist also eine Durchdringung dreier elliptischer Zylinder, von denen der mittlere grösser ist. Die elliptischen Zylinder sind konsequent mit Ellipsoiden überwölbt. Im Grundriss sind die Schnittpunkte der Ellipsen durch in den Raum gestellte Pfeilerkanten bestimmt. Doch wie werden sich die ellipsoiden Kuppeln schneiden? Es müsste im allgemeinen Fall eine Kurve vierten Grades geben. Doch dem wich Guarini aus, er wählte den Grenzfall: wenn von jedem Ellipsoid der gleiche Teil weggeschnitten wird, ergeben sich ebene Ellipsen als Schnittflächen, in denen die Ellipsoide aneinanderstossen. Dieser Grenzfall setzt voraus, dass die Ellipsoide affine Gebilde sind und in der gleichen Richtung das gleiche Achsenverhältnis haben. So werden ihre Schnittflächen eben, der Raum ist noch in seiner Verteilung auf drei Joche ablesbar. Dies ist die einfachste Form der Raumdurchdringung.

Alle drei Raumzellen haben eine Lanterna und bilden so jede für sich ein geschlossenes Ganzes, wenn auch einzelne Teile im anderen Gebilde aufgehen. Der mittlere Teil — obwohl grösser — dominiert nicht mehr, die anschliessenden Teile sind nicht Apsiden, sondern erscheinen völlig ebenbürtig. Ihre Fenster sind gleich. Auf den Seiten hat jede Raumzelle zwei Kapellennischen, die oval angeordnet sind. Die Raumzellen dringen in diese Nische stark ein, und wenn die Altarschranken die Nischen zu einem Oval ergänzen, wird hiermit angedeutet, dass auch die Nischen die Tendenz haben, in die grosse Ellipse einzudringen. Im Presbyterium befindet sich ein baldachinartiger Aufbau, der wohl den Altar überdecken sollte. Dieser Entwurf



Santa Maria di Ettinga, Prag



A. D. Guarino Guarini Auct. Anno 1679

Siv. Abbati J.

Santa Maria di Ettinga, Prag

ist Ausgangspunkt für eine Reihe von Kirchen. Man kann sie nach der Art ihrer Schnittflächen aufteilen in solche mit ebenen Schnittflächen, mit verwischten Kanten oder guarinischen Schnittlinien.

Im Piemont ist noch eine Kirche aus Guarinis Zeit, die man als Durchdringung von Kugelgebilden auffassen kann: es ist die

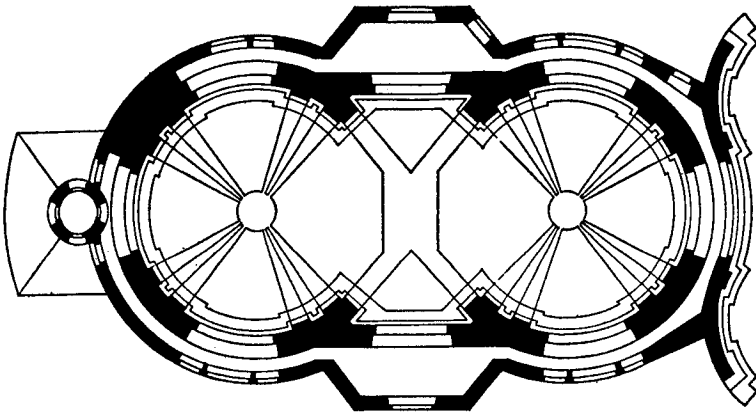
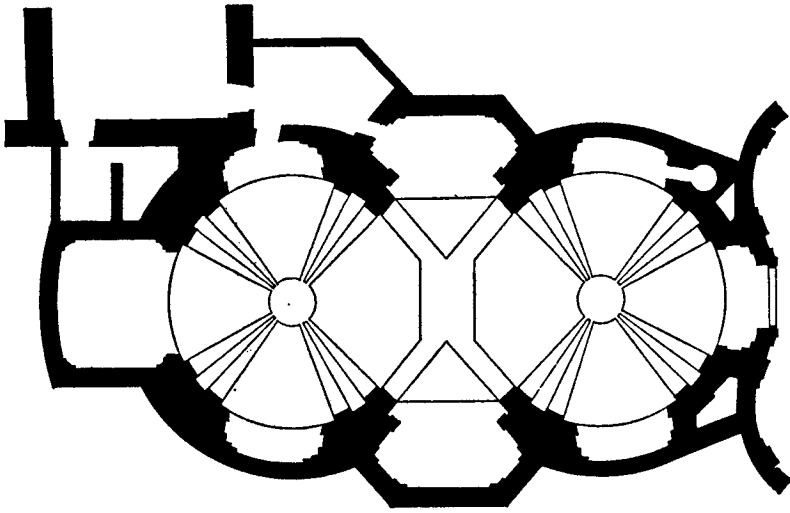
Chiesa dell'Immacolata Concezione, jetzt Capella Arcivescovile, Turin

Der Infanteriegeneral Carlo Emanuele Giacinto di Simiane, Marchese von Pianezza, berief 1655 die „Priester der Mission“ nach Turin, deren Orden auf den Hl. Vinzenz von Paul zurückgeht. Sie wohnten zuerst in Mietwohnungen verstreut, später schlossen sie sich zusammen in dem Bau, der heute als Palazzo Arcivescovile dient. 1673 besuchte Carlo Emanuele II. die Kongregation und stiftete ihr eine Kirche, mit deren Bau noch im gleichen Jahr begonnen wurde. Nach des Fürsten Tod 1675 wurde der Bau unterbrochen und erst 1695 wieder aufgenommen, freilich zwei Jahre später schon vollendet. Als 1776 die Priester der Mission ihren Turiner Sitz aufgeben, übernimmt der Erzbischof Francesco Lucerna Rorengo di Rora den Bau als Residenz und die Kirche als erzbischöfliche Kapelle.

Die Chiesa dell'Immacolata Concezione blieb lange von der Kunstgeschichte unbeachtet. Erst Rigotti hat sie 1932 beschrieben; obwohl er keine Pläne mehr fand, schrieb er sie aus Stilgründen Guarini zu, ein Urteil, dem wir uns anschließen können. Die Kirche reiht sich in Guarinis Werk ein.

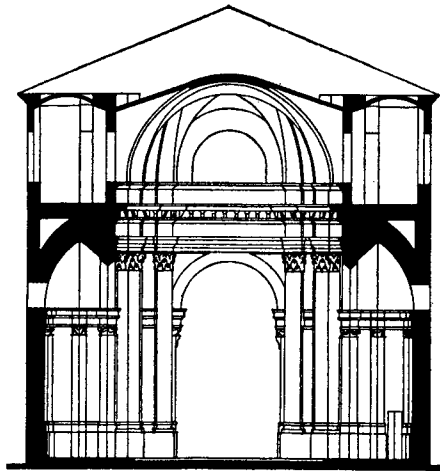
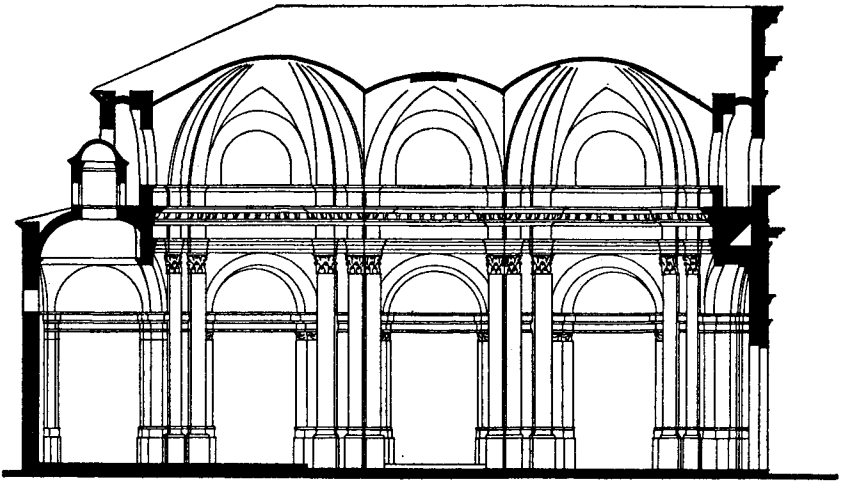
Die beiden Kreise des Grundrisses berühren sich nicht: sie werden von einem quergestellten Rechteck mit abgeschrägten Kanten durchdrungen. Genau wie in den bereits beschriebenen Fällen werden die Formen verbunden. Es sind diesmal schräggestellte Pilaster. Das Rechteck der Mitte wirkt etwas steif, so dass man den Plan als Vorentwurf für die Prager Gestaltung auffassen möchte. Doch im Gewölbe ging Guarini über das Prager Projekt hinaus: das Rechteck ist mit einer böhmischen Kappe bedeckt, und die Schnittlinien dieser Form mit den beiden Kreiskuppeln sind noch eben. Doch während Guarini früher noch einen Gurt als raumtrennendes Element benützte, lässt er hier die Schnittkanten rein erscheinen. Man könnte höchstens in der ornamentalen Deckenmalerei eine Verdeckung der Schnittlinie sehen. Diese freilich ist nicht mehr trennend wie der Gurt, sondern ein weiterer Schritt zur Raumverbindung, wenn sie von einem Teil in den anderen übergeht. Alle Teile haben von ihrem Eigenleben verloren, die Grenzen sind optisch verwischt.

Die Kreise werden durch vier Gurtpaare, die im Zentrum zusammenlaufen, eingeteilt. Der Kreisabschnitt beim zentralen Rechteck ist so lang wie die Seite eines eingeschriebenen Quadrates, der übrigbleibende Kreisteil ist



Chiesa dell'Immacolata Concezione, Turin
 (Aufnahme aus dem Institut von Prof. Cento)

durch die Gurtpaare in drei gleiche Teile eingeteilt. Die Kreisabschnitte über der Hauptachse gehen einerseits gegen die Eingangstür und den Sängerchor, der über ihr angebracht ist und anderseits gegen den rechteckigen Chor. Dieser ist von einer elliptischen Kuppel und einer entsprechenden Lanterna bedeckt, so dass auch hinter dem Altar noch Licht einströmen kann. Seitlich öffnen sich die beiden Kreise gegen vier Nischen, deren Bögen dem Kreis-



Chiesa dell'Immacolata Concezione, jetzt Capella Arcivescovile, Turin
 (Aufnahme aus dem Institut von Prof. Cento)

grundriss der Öffnungen entsprechen. Sie sind von Tonnengewölben bedeckt. Die beiden Seitenkapellen des zentralen Rechtecks haben dagegen einen Sechseckgrundriss. Sie sind durch eine Stufe und eine Marmoralustrade vom Hauptraum getrennt. Die Wölbung dieser Seitenkapellen ist in zwei Teile

eingeteilt: der erste nahe dem Hauptraum steigt steil an, dann fällt der zweite in leichter Kurve auf die Nebenordnung der anderen Seitenkapellen zurück; dadurch wirken die Seitenkapellen tiefer als sie sind. So wird Haupt- und Nebenordnung ineinandergearbeitet, die Hauptordnung verbindet einheitlich den Raum. In den zwei mal drei Zwickeln, die durch die Doppelgurte in jedem Kreis bestimmt sind, wurden Lunetten angebracht. Die Gurte der böhmischen Kappe über dem Mittelraum gehen von den schrägen Pilastern aus und verlaufen in der Mitte parallel zu den Schnittkanten, also quer zur Kirchenrichtung. In ihren Zwickeln öffnen sich Lunetten, die etwas höher sind als die der Kreisteile.

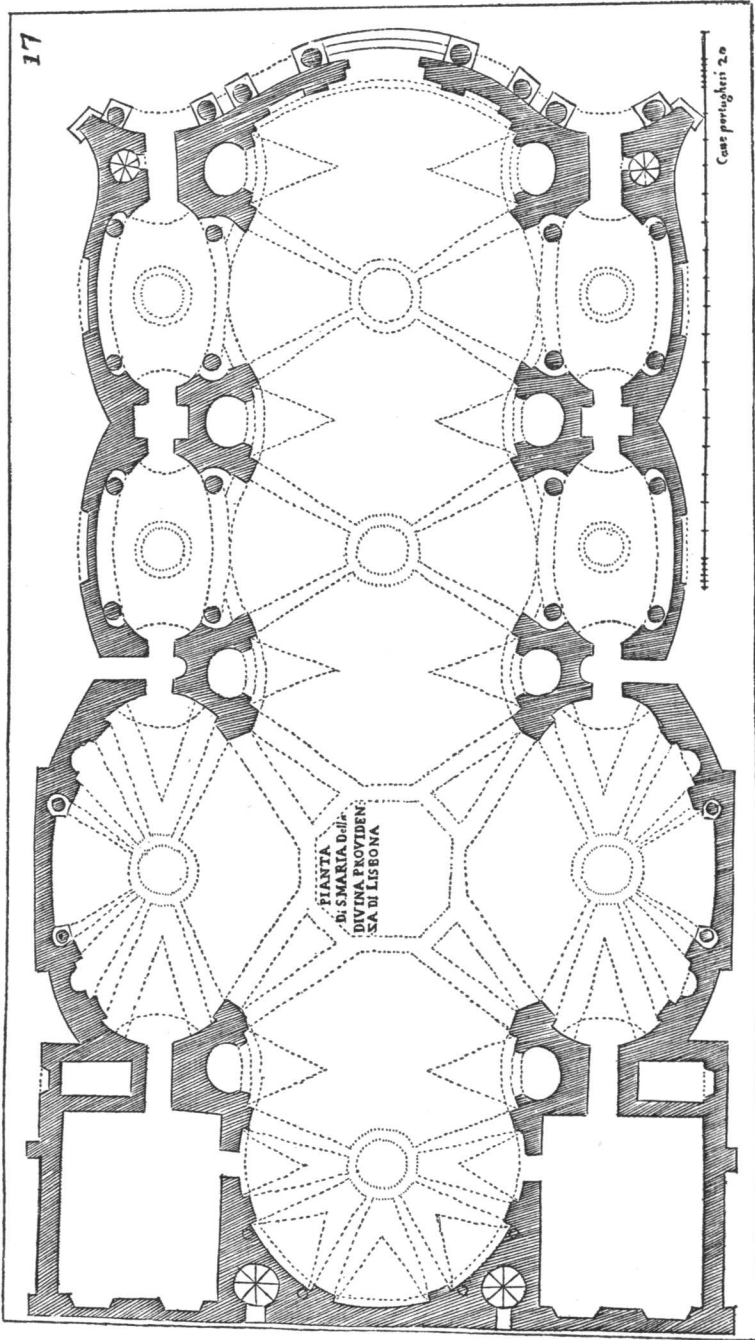
Das Prinzip der indirekten Beleuchtung ist konsequent durchgeführt. Über dem Hauptgesims befindet sich ein schmaler Gang, der die ganze Kirche umläuft. Gegen ihn öffnen sich die Halbkreise, die in den Lunetten angebracht sind. Und erst dieser Gang erhält Licht von aussen, das er über die Lunetten weiterleitet. Er ist vom Sängerkor und vom erzbischöflichen Palast aus zugänglich.

Rigotti nimmt an, das Gewölbe der Kirche sei zu einfach, um Guarinis Plänen zu entsprechen, es sei wohl vereinfacht ausgeführt worden nach der Wiederaufnahme der Bauarbeiten 1695. Doch dagegen spricht: das Ersetzen der Gurte durch blosse Schnittkanten ist eine so kühne Idee, dass sie nur von Guarini selbst stammen kann. Freilich hat vielleicht Guarini Lanternen für die Kreiskuppeln vorgesehen, wie es bei ihm die Regel ist, die dann nicht angebracht wurden. Die Kirche ist ein Backsteinbau mit sehr schönen Stuckarbeiten. Eine Holzdekoration aus späterer Zeit wirkt nicht störend.

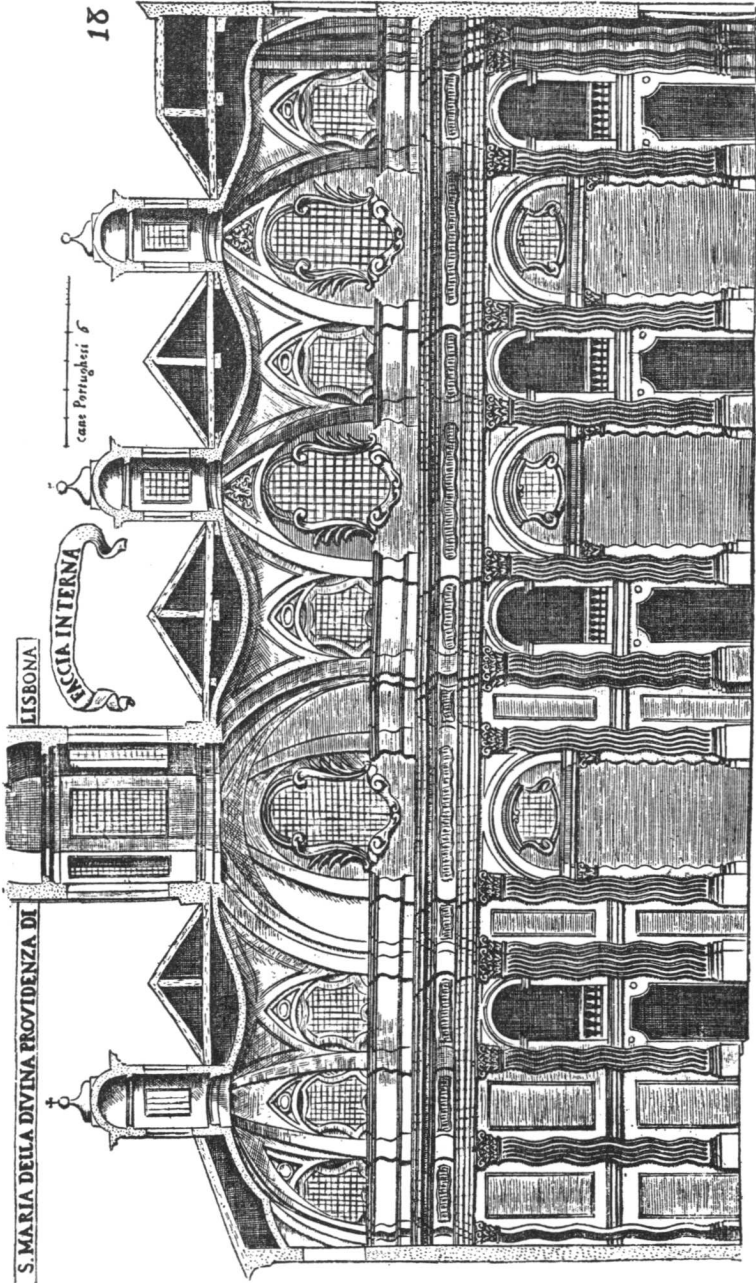
Die Fassade entspricht der Auffassung Guarinis, sie ist von innen her ausgebuchtet. Dieser konkaven Bewegung entspricht eine konvexe der Flügelbauten, die durch konrinhische Lisenen abgeteilt sind. In dem etwas grösseren Mittelteil befindet sich die Eingangstür, auf den beiden Seiten sind je zwei grosse Nischen. Über der Ordnung erhebt sich die Mauer, die von einem halb elliptischen Fenster und zwei Panellen geschmückt wird. Sie überdeckt die Formen des Daches. Der ornamentale Schmuck stammt aus der Restaurierung, aus dem 19. Jahrhundert.

Santa Maria della Divina Provvidenza, Lissabon

Diese Kirche ist in einem bestimmten Sinn Fortentwicklung des bereits gezeigten guarinesken Stils. Sie ist die Weiterführung der Raumdurchdringungen von der Chiesa dell' Immacolata Concezione zu einer Raumverschmelzung (Sedlmayr). Die einzelnen Raumteile durchdringen einander so stark, dass die Kanten verschwinden und zu allgemeinen Flächen abgerundet werden, und so fließen die Raumteile ineinander.



Santa Maria della Divina Providenza, Lissabon



Santa Maria della Divina Providenza, Lissabon

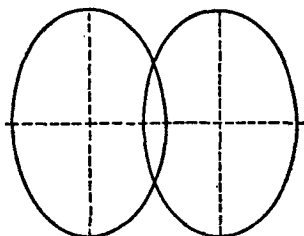
Auf den ersten Blick ähnelt der Grundriss der Kirche dem traditionellen Plan eines lateinischen Kreuzes mit Seitenkapellen. Dabei wird aber nun das Langhaus von zwei Kreiskuppeln gebildet, welche sich schneiden. Das Presbyterium ist ebenfalls mit einer nur etwas kleineren Kreiskuppel gedeckt. In die Presbyteriumskuppel wie in die zweite Langhauskuppel schneidet nun aber die mächtige Vierungskuppel ein. Die Seitenarme werden von zwei längselliptischen Kapellen gebildet. Einzig eines seiner Stilmittel wendet Guarini immer wieder an und erreicht damit, dass die einzelne Raumzelle noch eine gewisse Selbständigkeit bewahrt, das ist die Lanterna, womit auch hier jede Kuppel abgeschlossen wird. Doch hier wirken die Kuppeln im Prinzip nur als unselbständige Teile eines grossen Ganzen. Die Bewegung des Raumes ist wichtiger als die Selbständigkeit der einzelnen Form. Auch die Gurte haben eine neue Funktion. Sie gliedern nicht mehr die Raumzellen voneinander ab, sondern teilen diese selbst auf und lenken so — wie schon in der Chiesa dell'Immacolata Concezione — unsere Aufmerksamkeit weg von den Schnittkanten. Diese werden abgerundet, und so gelangt der Architekt im Längsschnitt zu einer mathematisch undefinierbaren Wellenlinie. Die Gurte gehören in ihrer halbkreisförmigen Bewegung vollkommen den Schalen der Kreiskuppeln an. In die Restteile zwischen den Kuppeln schneiden die Lunetten ein, so dass auch hier die Form nicht mehr ablesbar ist. Vier niedrige elliptische Seitenkapellen flankieren die zwei Langhauskuppeln. Guarini konzipierte sie als Gegenbewegung gegen die konkave Bewegung der Kreise, auch diese Konstruktion ist für Guarini typisch, wie die auch hier angebrachten Laternen.

Mit der neuen Art, die Raumzellen zu verbinden, indem man nämlich die Grenzen und Kanten verwischt, geht eine neue Gestaltung des Innern Hand in Hand: keine schräggestellten Pilaster teilen mehr den Raum, vielmehr geht eine einheitliche Wellenbewegung hindurch, ohne unterbrochen zu werden. Das ist ein weiterer Schritt zum radikalen Barock, in dem es als höchstes Ziel gilt, den Raum zu vereinheitlichen und gleichzeitig zu dynamisieren. Dieser Dynamik wird selbst die mathematische Sauberkeit geopfert. Denn das Abkanten und Verwischen der Schnittkurven ist keine mathematische Lösung. Guarini hatte die Absicht, die steifen, ebenen Schnittkanten zu entfernen, einmal versteckt er sie in ornamentaler Malerei — in der Chiesa dell'Immacolata Concezione —, das andere Mal versucht er, sie zu verwischen, wie hier in der Santa Maria della Divina Provvidenza.

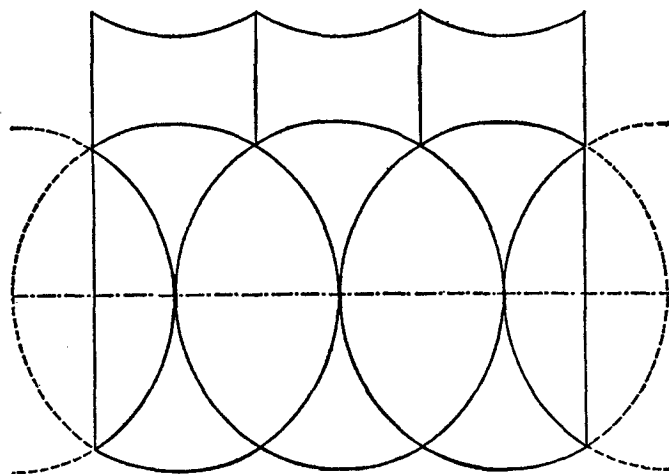
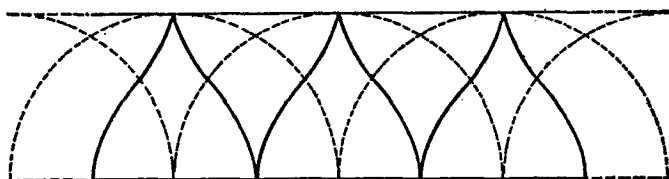
In seinen longitudinalen Bauten wendet er nie die Methode der guarinischen Gurte an, die die Bewegung des Raumes nicht nur nicht bremsen, sondern sogar noch betonen.



**SCHEMA DES WÖLBUNGSSYSTEMES
DER MARGARETHENKIRCHE
IN BŘEVNOV (NACH STEFAN)**



**ST. NIKLASKIRCHE AN DER PRAGER KLEINSEITE
SCHEMATISCHER GRUNDRISS UND SCHNITT (NACH STEFAN)**



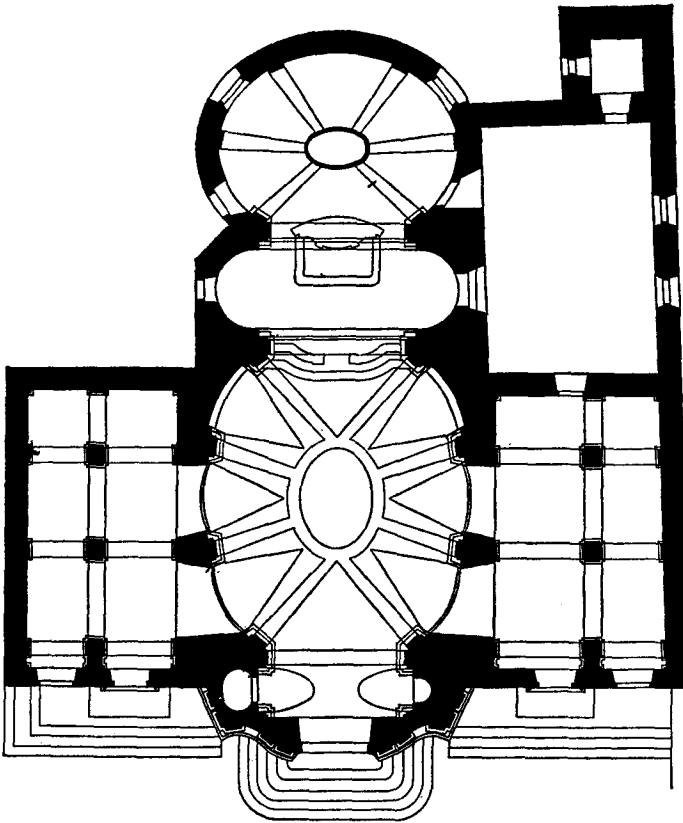
Die Weiterentwicklung und Steigerung dieses guarinesken Gedankens sollte nicht auf piemontesischem, sondern auf böhmischem Boden seinen Höhepunkt finden. Hier sollten zum ersten Mal guarinische Gurte in Längsbauten angewandt werden. Diese entstehen in der *Margarethkenkirche in Břevnov* durch das Einschleiben einer Tonne in die Ellipsoidenreihe, in der *St. Niklaskirche* an der *Prager Kleinseite* ist die Tonne gleich hoch wie die Ellipsoide, und diese überschneiden sich bis zum Mittelpunkt. Die Gurte sind definiert wie die Schnittlinie einer Tonne und eines Ellipsoides, und dies ergibt eine Kurve vierten Grades, die im Aufriss S-förmig durchgebogen ist. Die Entwicklung führte aber noch eine Stufe weiter. Der unbekannte Meister des Prager Barocks (allgemein wird der ausführende Baumeister Christoph Dienzenhofer als Erbauer angenommen) wollte unbedingt geschwungene Gewölbekanten, und er komponierte ihnen zuliebe sogar mit verschiedenen Raumformen — Zylinder und Ellipsoid. Guarini kennt so etwas im Langhaus nicht, er komponiert konsequent, entweder mit Kreiskuppeln oder mit affinen Ellipsoiden. So erhält er immer ebene Schnittkanten. Doch wenn man nicht affine Ellipsoide verwendet, etwa abwechselnd Quer- und Längsellipsoide, so ergeben sich auch guarinische Kanten, wie sie in Böhmen so erwünscht waren. Diese Methode, die mathematisch vollkommen sauber durchgeführt werden kann, treffen wir als letzte Stufe der Entwicklung, die mit S. Filippo Neri begann. Es sind zwei böhmische Bauten: die *Klarissinnenkirche in Eger* und die *Paulaner Klosterkirche Mariae Himmelfahrt in Nová Paka*.

Wie aber hat Guarinis Beginnen im Piemont selbst weitergewirkt? Ging dort die Entwicklung auch den Weg zu den Kirchen mit schräggestellten Pilastern und guarinischen Gurten? In der Literatur fanden diese Weiterbildungen bis auf wenige Ausnahmen (S. Marta in Agliè) noch keine Beachtung. Und dennoch handelt es sich hier um wesentliche Erweiterungen des guarinesken Systems.

*Chiesa della Confraternità di San Rocco, Cumiana*⁷

Wenn diese Kirche auch keine schräggestellten Pilaster aufweisen kann, so ist sie doch mit unserer Gruppe verwandt. Man könnte sie als Vereinfachung des Prinzips Guarinis ansehen, das hier ein weniger gebildeter und schlichter denkender Künstler anwandte. Den Grundriss bilden drei Raumzellen, von denen die erste eine Längsellipse, die zweite, die das Presbyterium bildet, ein

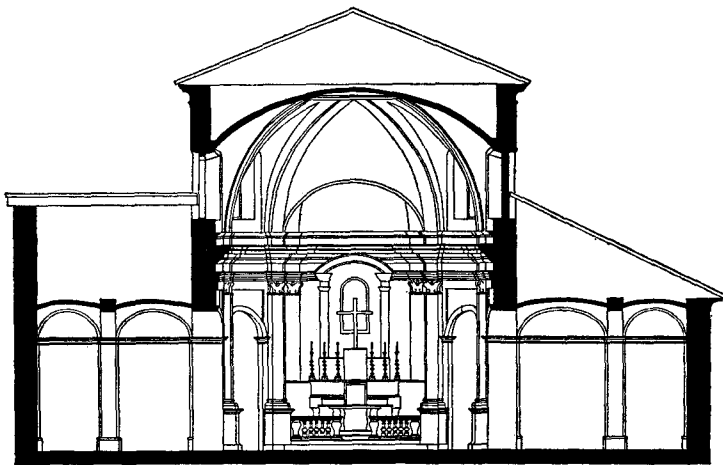
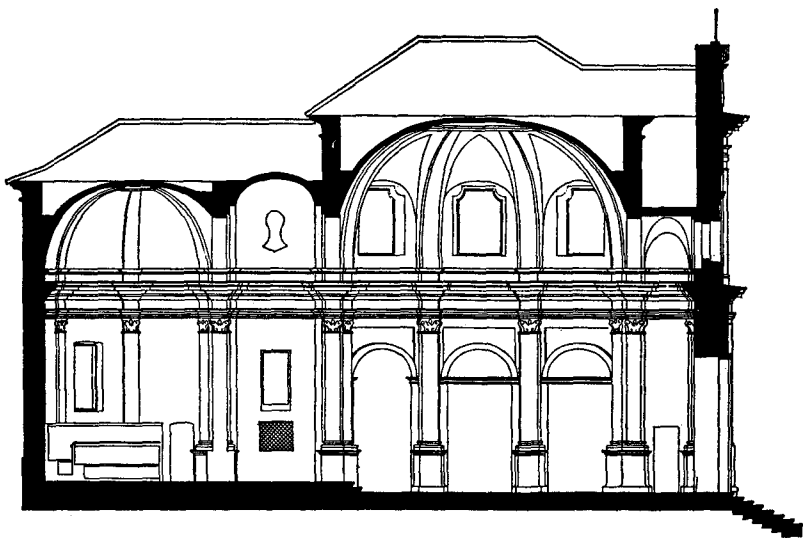
7) Auf diese Kirche machte mich der Turiner Architekt Domenico Prola aufmerksam. Ich möchte ihm an dieser Stelle nochmals danken für viele wertvolle Hinweise sowie für die mir zur Verfügung gestellte Aufnahme der Kirche. Als Datum der Bauvollendung nimmt Prola zirka 1750 an.



Chiesa della Confraternità di San Rocco, Cumiana
(Aufnahme D. Prola)

Queroval und die dritte endlich, der Chor, eine Querellipse ist. Die erste Ellipse, der Hauptraum, ist durch acht Pilaster geteilt. Die beiden Bögen gegen den Eingang und das Presbyterium sind höher gehalten als die sechs Bögen entlang der Längsseite, die unter sich in der Höhe nicht mehr differenzieren. Die zwei Seitenbögen, die an den Presbyteriumsbogen angrenzen, sind zugemauert, die anderen vier öffnen sich zu zwei niederen Seitenhallen. Alle sind leicht nach aussen geschwungen und erscheinen so nicht eben. Die Seitenhallen sind durch Stützen in sechs Felder eingeteilt, die mit flachen Kappen eingewölbt sind.

Der Hauptraum, die erste Raumzelle, ist von einem Ellipsoid überwölbt; dessen Längsschnitt ergibt einen Halbkreis, sein Querschnitt eine hochgestellte Ellipse. Der Triumph- und der Eingangsbogen sind breitgelegte, ebene



Chiesa della Confraternità di San Rocco, Cumiana
(Aufnahme D. Prola)

Halbellipsen. Das Ellipsoid über dem Raum ist durch Gurte eingeteilt, die Felder über den Seitenbögen haben hohe Stuckkappen erhalten, in die grosse Fenster eingebaut sind. Auch die vorderste Raumzelle, die Querellipse, die den Chor bildet, ist von einem Ellipsoid überwölbt, dessen Längsschnitt

ebenfalls ein Halbkreis ist — hier erfolgt allerdings der Schnitt entlang der kürzeren Achse, was der Normalfall ist. Der Bogen gegen das Presbyterium hin ist eine genaue Parallele zum Triumphbogen.

Der Baumeister muss bei der Überwölbung der mittleren Raumzelle, des Presbyteriums, auf Schwierigkeiten stossen: Ihm schwebten Guarinis Schöpfungen vor, und so wollte er wohl keine einfache Tonne. Dadurch, dass zwischen den Räumen keine mathematische Affinität bestand, hätte ein Ellipsoid im Mittelfeld keine ebenen Gurte ergeben. Zu guarinischen Gurten aber fehlte dem Baumeister die Erfahrung und wohl auch die künstlerische Gestaltungskraft. So wählte er ein Mittelding: die Ringtonne, welche einerseits ebene Gurte auch ohne Affinität ermöglicht, anderseits auch an Guarini erinnert. Indem der Künstler so die Mittel innerhalb seiner Grenzen findet, gibt er dem Raum eine harmonische, wenn auch neben Guarini schlichtere Wirkung. Die Raumzellen sind allerdings so wenig durchdrungen, dass man besser von einem Raumzusammenschluss spricht. Das Presbyterium schmückt ein schöner Altar; der Baldachin über ihm lässt den Chor tiefer erscheinen. Reizvoll ist auch der Durchblick vom Chor in die Kirche. Leider wird der Eindruck durch eine hässliche Malerei aus dem vorigen Jahrhundert gestört.

Die Fassade ist in einfacher, doch schöner Anordnung gehalten. Sie ist zweigeschossig. Ihr mittlerer Teil ist, wie von innen ausgebuchtet, konvex, im Erdgeschoss hat die konvexe Richtung eine konkave Entsprechung, während das Obergeschoss der Ellipse des Innenraumes entspricht. Zwei niedrige Flügelbauten entsprechen den beiden Seitenhallen.

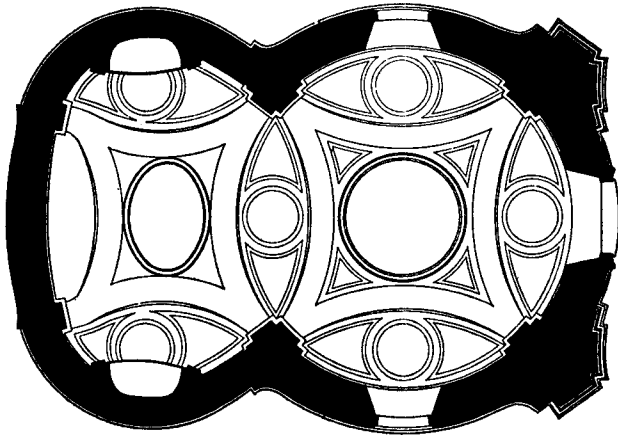
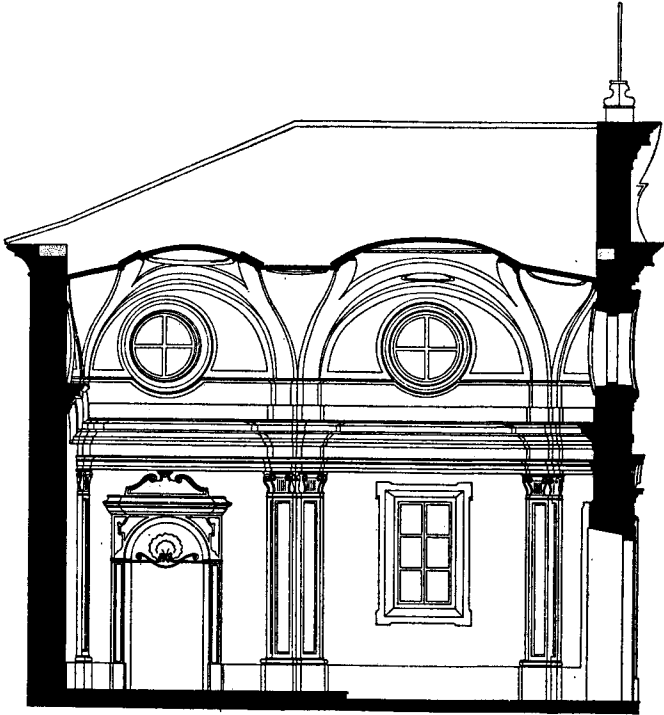
Auch innerhalb der Anlage der Ortschaft hat diese Kirche eine Bedeutung: sie steht gegenüber der grossen Pfarrkirche von Cumiana, etwas abgedreht von der Achse dieser Kirche auf einem erhöhten Platz, der vom Dorfplatz her über eine flache und breite Treppe zu erreichen ist.

Man kann den Baumeister dieser Kirche nicht bestimmen: im Pfarrarchiv fehlen die entsprechenden Dokumente. Auch aus stilistischen Momenten ist der Architekt nicht zu ermitteln.

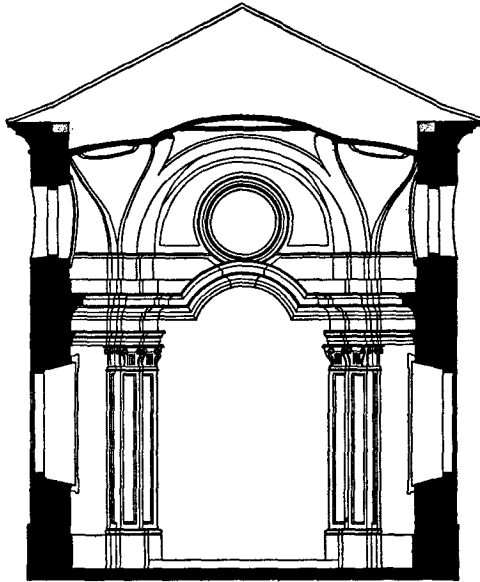
Die Kapelle bei Gerbido

Diese kleine, halb zerfallene und vollkommen unbekannte Kapelle gehört zu den schönsten Schöpfungen des piemontesischen Barocks. Sie ist der einzige Fall im Piemont mit schräggestellten Pilastern und guarinischen Gurten.

Der Grundriss besteht aus zwei Raumzellen. Die erste baut auf einem Kreis auf und ist mit einem Kuppelfragment überdeckt. Die zweite hat im Grundriss die Form einer Ellipse, die jedoch an der Rückwand abgeflacht ist. Den Schnitt zwischen beiden vermittelt, ähnlich wie bei der böhmischen Margarethenkirche, ein Tonnenausschnitt, der im Grundriss linsenförmig ist. Bei



Die Kapelle bei Gerbido
(Aufnahme Levi, Locco und Rivalta)



Die Kapelle bei Gerbido
(Aufnahme Levi, Locco und Rivalta)

gleicher Mitte mit dem Kreis müsste der Schnitt der Tonne mit der Kreiskuppel eben sein. Doch hier hat das Tonnenfragment eine Ellipse als Leitkurve, und so wird der Schnitt zu einer S-förmigen Kurve. Da die Schnittlinie der Tonne mit den beiden Raumzellen den gleichen Verlauf hat, muss auch die zweite Raumzelle mit dem gleichen Kugelfragment wie die erste eingewölbt sein. Ihre Grundrisse sind jedoch Kreis und abgeflachte Ellipse. Der unregelmässige Grundriss der zweiten Raumzelle hat lediglich den Zweck, auf der kleinen Grundrissfläche eine möglichst grosse perspektivische Tiefe vorzutäuschen. In der konsequenten Durchführung dieser Absicht haben die zwei Pilaster an der Rückwand einen kleineren Abstand als die schräggestellten Pilaster zwischen den zwei Raumzellen. Wie schon erwähnt, vermittelt ein linsenförmiger Tonnenausschnitt zwischen beiden Raumzellen. Sechs ähnliche Linsen werden in den Hauptachsenrichtungen hinzugefügt. Diese ermöglichen den unregelmässigen Grundriss der zweiten Raumzelle. Gegen aussen sind sie leicht geneigt und lassen den Raum so tiefer erscheinen. Der Baumeister dieses Meisterwerkes verstand es nicht nur, das Gewölbe guarinesk zu gestalten, sondern auch eine Tiefenwirkung zu erreichen, auch wenn er diesem Ziel die saubere geometrische Form des Grundrisses der zweiten Raumzelle opfern musste.

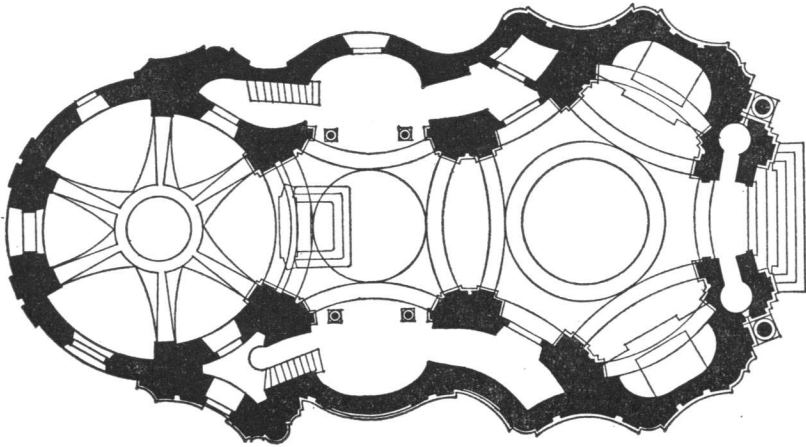
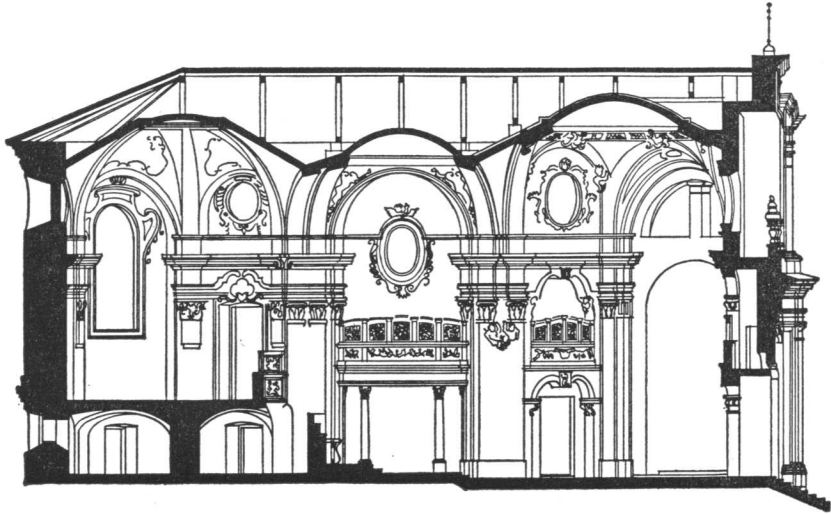
Auch die Detailformen sprechen für einen grossen Künstler. Die Profilierung der Gesimse ist ausserordentlich schön, das Gewölbe verrät noch im Zustand des Zerfalles (an vielen Stellen ist der Putz abgebröckelt) in einzelnen Fragmenten die Schönheit der ursprünglichen Farbgebung.

Die Fassade ist sehr einfach. Die konvexe Bewegung wird von verdoppelten Pilastern aufgenommen. Im Mittelfeld befindet sich eine einfache Tür unter einem runden Fenster. Über dem Hauptgesims krönt ein dreieckiger Tympanon diesen kleinen Bau. Der übrige Aussenbau ist nicht gegliedert und gibt nur die elegant geschwungenen Linien des Innenraums wieder. Der ganze Aussenbau ist aus rohem Backstein.

Keine Urkunde verrät uns den Architekten dieses Barockjuwels. Die Turiner Architekten, Levi, Locco und Rivalta, die dieses Kunstwerk entdeckt haben, und denen ich an dieser Stelle noch einmal für freundliche Hinweise und die Aufnahmen der Kapelle, die hier wiedergegeben werden, danken möchte, nahmen als Erbauer *Costanzo Michela* an. Sie begründen diese These mit dem Hinweis auf einige Details der Ausführungen, die man auch in S. Marta in Agliè findet. Massgebend für die Zuschreibung scheint jedoch die Gewölbeform zu sein: S. Marta ist neben dieser Kapelle der einzige Bau im Piemont, bei dem man guarinische Gurte findet, die in der Grundrissprojektion konvexe Linsen ergeben. Das Hinzufügen von ähnlichen Linsen in den Hauptachsenrichtungen scheint ein typisches Motiv zu sein, welches nur bei Michela vorkommt. Deshalb darf dieses Werk mit Sicherheit Costanzo Michela zugeschrieben werden.

Santa Marta, Agliè

Als Datum für den Bau der Kirche wird 1740 angenommen. Hier hatte Michela grössere Möglichkeiten als bei der Kapelle von Gerbido; er benutzt sie, um nach ganz neuen Grundrissformen zu verfahren. Es reihen sich in der Längsachse drei Raumzellen aneinander; der erste Raum, der grösste, hat eine dem Sechseck sich nähernde Form, die aber erst im Gewölbe klar wird. Ihnen folgen das kleinere Presbyterium und schliesslich der runde Chor. Ähnlich wie bei Guarini bestimmt die Form der Wölbung mehr die Raumzelle als der Grundriss. Das konvex gehaltene Sechseck des ersten Raumes wird von einer Flachkuppel, die auf Pendentifs aufbaut, überdeckt. Drei der Seiten des Sechseckes werden von konvexen Mauern bestimmt, drei von guarinischen Gurten, die im Grundriss ebenfalls konvex wirken. Zwei der Seiten des Sechseckraumes öffnen sich zu Nischen mit Seitenkapellen, eine ist der sehr enge Durchgang zum Presbyterium. Im Grundriss werden den drei Bögen linsenförmige Flächen zugefügt, die räumlich kegelartig wirken. Nach aussen verlieren sie stark an Höhe. Über den Seitennischen stösst diese Kegelfläche an eine konkave Wand, die von zwei Fenstern unterbrochen wird. Erst



Santa Marta, Agliè
(Aufnahme aus dem Institut von Prof. Cento)

in der Zone unterhalb des Hauptgesimses ist sie zu einer ovalen Nische ausgehöhlt. Die drei konvexen Mauerteile — Seiten des Sechsecks — sind durch Türen und Coretti unterbrochen.

Das Presbyterium ist in der Wölbung als Quadrat mit konvexen Seiten erkennbar; es ist niedriger gehalten als der erste Hauptraum. Er schliesst unmittelbar an den guarinischen Gurt des linsenförmigen Zwischengewölbes an und wiederholt diese Form auch an den anderen drei Seiten. Auf den beiden Seiten der Querrichtung setzen Nischen mit niedrigen Emporen den Raum fort. Der Chor, der dritte Raum, schliesst sich mit seiner Kuppel mit sechs Lunetten ans Presbyterium an. Die Flachheit der Gewölbe verrät die späte Zeit der Entstehung, doch in der Ausführung zeigt der Bau grösste mathematische Exaktheit. Typisch ist für den Spätstil auch der Grundriss, der offensichtlich neue Formen sucht, und eine Form, die auf den ersten Blick unmotiviert erscheint.

Die Kirche ist sehr schön erhalten, und so zeigt sie die Kunst von Michelas Detailbearbeitung. Die Einzelformen sind mit feinem Gefühl ausgearbeitet und verraten ein hohes künstlerisches Niveau. Die Form der Pilaster im Hauptraum ist bezeichnend für die Spätzeit: unter den zwei kompositen Kapitellen ist ein kleiner Ansatz, hier stützen zwei Putten die Kapitelle und vereinigen sie. Und ein solches Detail scheint uns wie kein anderes dazu angetan zu sein, das tektonische Gefühl aufzuheben. Ein anderes Motiv — neben den linsenförmigen Gewölbefragmenten — spricht für eine stärkere Verbindung mit den böhmischen Bauten: Das Hauptgesims der drei konkaven Pilaster endet in den abschliessenden Wänden, diese sind fast ungliedert. Die flachen Ovalnischen und dieses Motiv setzen den Raum hinter den Pfeilern optisch fort. In der Margarethenkirche in Břevnov begegnen wir zum ersten Mal dieser neuen Auffassung der Mauer: die schräggestellten Pilaster werden dort stark isoliert, indem ihr Gebälk, bevor es die Wand erreicht, abbricht. Die Wand selbst ist ungliedert und wirkt so neutral. Das Gewölbe ruht auf den Pfeilern, und die Wand gehört einem anderen raumerweiternden System an.

Es war also der Baumeister Costanzo Michela, der im Piemont das Erbe des Guarini fortsetzte. Es ist ungewiss, ob er die böhmischen Kirchen kannte, um so erstaunlicher wirkt es, dass er, dem „unbekannten Meister“ des Prager Barocks so ähnlich, Guarinis Ansätze weiterentwickelte. Die Gewölbeform der Kapelle bei Gerbido gleicht der der Margarethenkirche in Břevnov, in S. Marta werden die schon leicht geneigten zylindrischen Linsen zu Kegellinsen. Typisch für Michela ist die Ergänzung aller Hauptachsenrichtungen durch die Linsen, auch der Seiten, wo sie nicht als Übergang in die nächste Raumzelle nötig sind, erstaunlich ist auch die Beschränkung des Hauptgesimses auf die Pilaster.

In diesen Bauten erscheint in der mathematischen Denkart Michela dem viel bauenden Vittone überlegen. Wenn zwar auch mit zeitlicher Verspätung, so hat er doch Guarini am besten begriffen. Ihm gelang das, was Vittone nie erreichte, nämlich, die Raumdurchdringungen Guarinis weiterzuentwickeln.

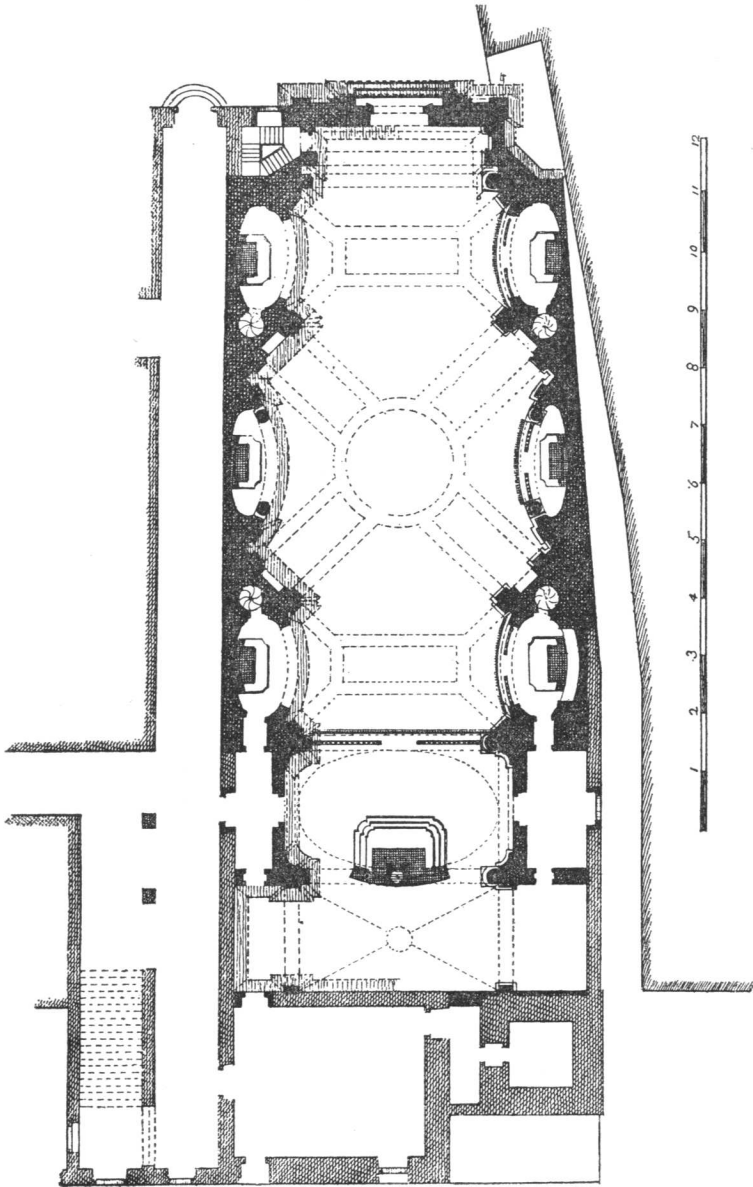
Es finden sich in Vittones Zeichnungen zwei Projekte, die zeigen, wie er sich die Durchdringung von Raumzellen im Longitudinalbau vorstellt, er, der doch berühmt war wegen seiner Zentralbauten und Kuppelkonstruktionen. Das erste ist das

Projekt für den Umbau einer Franziskanerkirche, Nizza

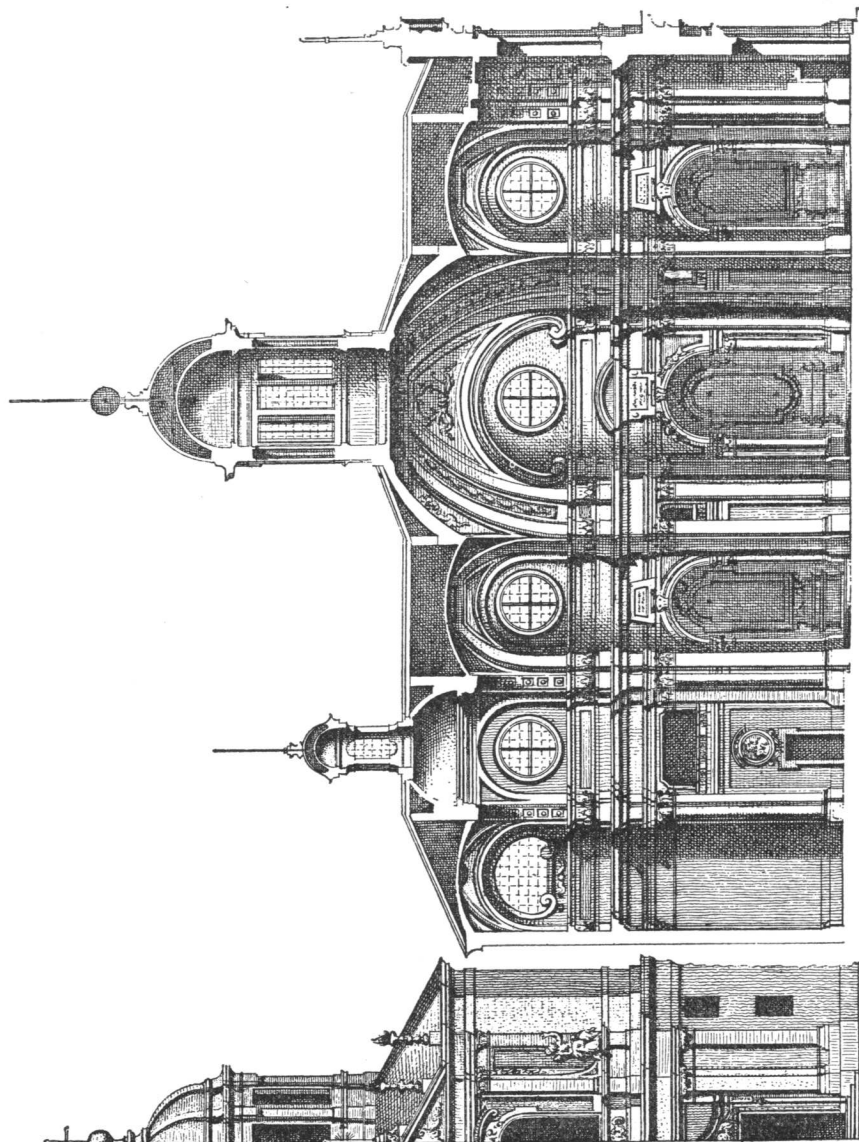
Nach Olivero wurde dieses Projekt wahrscheinlich nicht ausgeführt, zumindest verrate die inzwischen stark veränderte und säkularisierte Kirche nichts von Vittones Stil.

In der Mitte des Grundrissplanes ist ein Kreis, dem sich rechts und links zwei Ellipsen anschliessen. Dort, wo sich die Gebilde schneiden, stehen schräge Pilaster in den Raum. Das Gewölbe erinnert an die Immacolata Concezione: die Schnittlinien der Raumteile sind eben, Kanten ersetzen die Gurte, doch laufen innerhalb von jedem Raumteil Gurte der Mitte zu. Die zwei kleineren Raumzellen sind mit vier Gurten geteilt, die mittlere, grösste, mit vier Gurtpaaren. Die mittlere Raumzelle wird von einer Kreiskuppel, die beiden anderen von böhmischen Kappen überwölbt. Dies erinnert an die Methode des Kilian Ignaz Dizenhofer: das Gewölbesystem wird vereinfacht, die Ellipse nicht mehr mit dem Ellipsoid überwölbt. Auch Piemont kennt die böhmische Art dieser Vereinfachung. Neu gegenüber Guarini ist die Anordnung der Seitenkapellen: sie dringen in den Hauptraum ein wie drei elliptische Zylinder und schneiden sogar dessen Wölbung. Hier also findet eine Durchdringung statt, die guarinische Schnittkanten entstehen lässt. Erst unter dem Hauptgesims öffnen sich die Zylinder gegen den Hauptraum in guarinischen Rundbögen, welche von einer zweiten, kleineren Ordnung getragen werden. Es handelt sich hier nicht um ein eigentliches Öffnen der Nebenräume, sondern um ihr Abtrennen wie durch einen Vorhang. In dieser Kirche bleiben die guarinischen Kanten allerdings den Seitenkapellen vorbehalten; das rechteckige Presbyterium wird von einem ebenen Gurt vom Hauptraum abgetrennt, es ist von einer kleinen Kuppel mit Lanterna überwölbt. Die Kreiskuppel des Hauptraumes erhält ihr Licht durch eine mächtige Lanterna.

Die mathematische Genauigkeit Guarinis, die es verböte, Raumgebilde mit nicht homogenen Gewölben zu versehen, ist hier aufgegeben, dagegen wird eine Steigerung des optischen Effekts erreicht durch die kulissenartige Abtrennung der Nebenräume.



Projekt für den Umbau einer Franziskanerkirche, Nizza

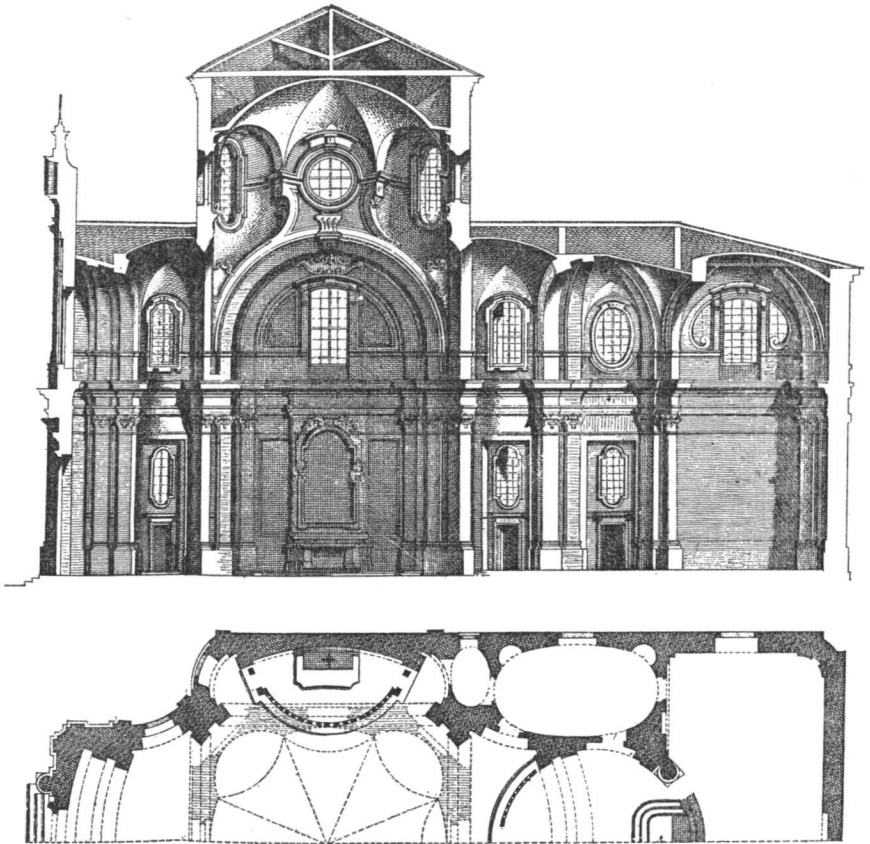


Projekt für den Umbau einer Franziskanerkirche, Nizza

Das zweite Projekt wurde ausgeführt. Es ist die Kirche

Santa Croce, Villanova di Mondovì

Die Confraternità dei Disciplinanti di Santa Croce, die Vittone den Auftrag gab, verlangte von dem Architekten „novità e scherzosa vaghezza“ (Neuheit und spielerische Leichtigkeit). Ein Programm wird hiermit gegeben, dem die späte Entstehung entspricht: ein in ihr angegebenes Datum, 1775, dürfte das Jahr der Erbauung bezeichnen.



Santa Croce, Villanova di Mondovì

Der quadratische Mittelraum ist in einer Art überwölbt, die für Vittone bezeichnend ist: In den Pendentifs sind Nischen mit Fenstern eingelassen: auf diese Weise wird das Quadrat in ein Oktogon übergeführt; dies wird von einem achteiligen Klostergewölbe bedeckt. Das Quadrat ist begrenzt von schräggestellten Pilastern.

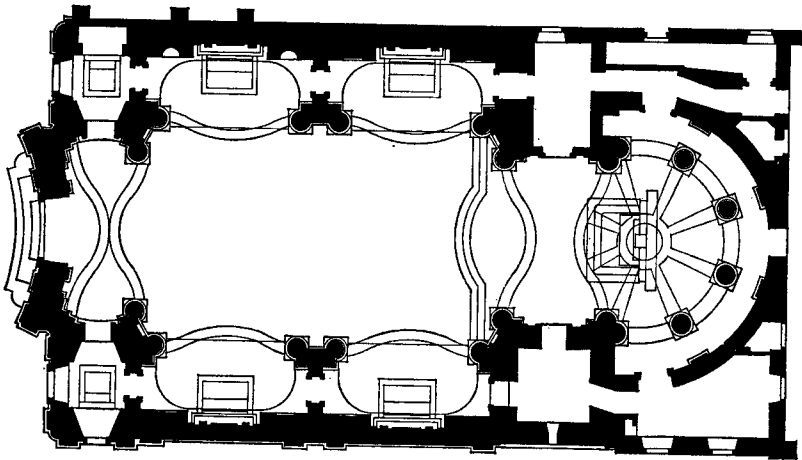
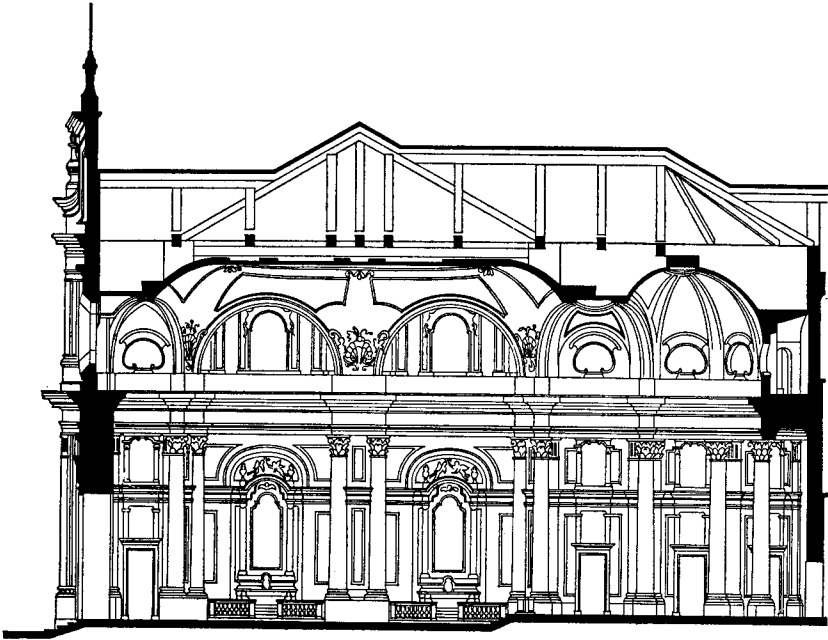
Doch hat diese Schrägstellung nicht den Grund, aus dem wir sie bei früheren Bauten ableiteten: nicht die stereometrische Form des Grundplans, einzig das Verlangen nach optischer Wirkung forderte sie. Dieser schrägen Linienführung folgen auch die Gurte. Zwei Altarnischen liegen an den Enden der Querachse des Mittelraums, an der Längsachse sind zwei annähernd trapezförmige Raumzellen angeschlossen. Deren Breitseiten sind konvex, die Längsseite, die jeweils an den Mittelraum anschliesst, ist gerade gehalten. Die zweite, die an das Presbyterium beziehungsweise an den Eingang grenzt, konkav. Das Gewölbe ist kappenartig. Der guarinische Bogen, der zum Presbyterium führt, ist stark profiliert: dieses kulissenartige Herabziehen der Bögen ist ja für Vittone typisch. Das Presbyterium hat die Form eines Halbmondes, durch die Altarstufen wird die Vollendung zum Kreis angedeutet. Ein weiterer guarinischer Bogen bildet nun den Übergang zu einem rechteckigen Chor. Alle guarinischen Bögen sind nun aber, ebenso wie die schräggestellten Pilaster, nicht aus Notwendigkeit entstanden. Für den stereometrischen Grundplan sind sie vollkommen unnötig.

So hat sich hier Vittone wohl am meisten von der Art und Weise Guarinis entfernt: und er bewies damit seine Zugehörigkeit zu einem Spätstil, den nicht mathematisch-logische, sondern malerisch-optische Gesichtspunkte bestimmen.

Die Entwicklungsreihe der Längskirchen begann bei Guarini mit sich durchdringenden Ellipsoiden, bei Vittone sahen wir sie auf allgemeinere Formen ausgedehnt. Eine schöne, bisher nur wenig bekannte Kirche schliesst die Reihe ab:

Sant'Antonio Abate, Chieri

Schon 1627 kamen Jesuiten nach Chieri, doch erst 1767 war es ihnen möglich, dort eine neue Kirche bauen zu lassen. Der Name des Architekten ist nicht überliefert. Bosio nimmt Juvarra an, was auch Bricarelli als nicht ausgeschlossen betrachtet. Der Chorabschluss erinnert an die Kirche in Venaria Reale, die rechteckigen Seitenkapellen werden von elliptischen Kuppeln überwölbt, wie in der Chiesa del Carmine (s. u., S. 101). Andere geben Vittone an, der möglicherweise nach Juvarras Tod den Bau ausführte. Die Ornamentik freilich — sehr edel in grauen und goldenen Farbtönen — weist auf Juvarra, nicht auf Vittone.



Sant'Antonio Abate, Chieri
(Aufnahme Bricarelli in *Civiltà Cattolica*)

Der Grundriss der Kirche ist einfach: an ein saalartiges, längliches Rechteck schliessen sich je zwei rechteckige Kapellen an; die Räume sind durch mächtige Pilaster mit je zwei Dreiviertelsäulen abgetrennt. Über dem Hauptgesims werden die Seitenkapellen zu Ellipsen umgeformt und so auch mit flachen elliptischen Kuppeln gewölbt. Diese Kapellen schneiden hoch in den Hauptraum ein mit geschwungenen guarinischen Gurten. So wird eine Bewegung in diesen Raum gebracht, der durch seinen Grundriss fast zu einfach erschienen war. Die Gurte hängen wie Kulissen in den Raum und drängen so ihre starke Linie in das Blickfeld. Bedeckt wird der Hauptraum von einem Tonnengewölbe, das gegen den Eingang und das Presbyterium in den Hauptrichtungen ungleichmässig abfällt. Die beiden angrenzenden Räume sind ebenfalls mit Tonnen überwölbt; diese bilden beim Zusammentreffen mit dem abfallenden Teil der Hauptraumtonne guarinische Schnittkanten. Auch die ellipsoide Kuppel des runden Chors schneidet die Presbyteriumstonne in guarinischen Kanten, und so ergibt sich für das Presbyterium ein Grundriss in der Form einer konkaven Linse. Doch die Wirkung des Raumgebildes ist nicht so, als schnitten sich zuerst gewählte Raumformen in guarinischen Kanten, sondern als sei die konkave Linse von Anfang an primär gewählt für diesen Grundriss; und ihr sei erst die abfallende Linie der Hauptraumtonne angepasst worden. Das Spiel der Linien ist hier wichtiger als die errechneten Gewölbeformen. Um den halbkreisförmigen Chor führt ein Umgang, der im Obergeschoss als Tribüne weitergeführt wird.

Diese Kirche ist der letzte Bau in einer Entwicklungsreihe, die entstand durch die Durchdringung der Raumzellen in der Längsachse.

DIE RAUMERWEITERUNG

Wir haben nun zwei Prinzipien guarinesker Baukunst besprochen: die *Raumkontrapunktik*, die das Thema unserer ersten Studie war, kann als eigentliches Werk Guarinis angesehen werden, ihre mathematische Genauigkeit liess sie auf Guarini fast ganz beschränkt sein. Sie fand wenig Nachahmer. Das zweite Prinzip, die *Raumdurchdringung*, wurde von Guarini neu erfasst und ausgestaltet. Und er hat damit eine Reihe von Kirchen im Piemont und in Mitteleuropa beeinflusst.

Wenn wir uns jetzt dem dritten Prinzip, der *Raumerweiterung* zuwenden, so befassen wir uns mit dem allgemeinsten Prinzip der barocken Baukunst. Wir sind vom Spezifischen Guarinis am weitesten entfernt, doch an dem Punkt, wo Guarini der gesamten Gedankenwelt des Barocks am nächsten steht. Es gibt fast keinen barocken Raum, der die Erweiterung über seine Wände hinaus zum Komparativ des „maior“ nicht unternimmt. Nur die Art dieses Versuches ändert sich im Lauf der zweihundert Jahre des Barocks.

Dem fragmentarischen Charakter, der aus dem Prinzip der Steigerung herauswächst, entspräche ein grenzenloser Raum, dessen Wände nie Abschluss, sondern Durchbruch zu einer Fortsetzung sind. Die barocke Raumvorstellung ist grossartiger als alles, was der Raum als architektonische Realität zu bieten vermochte. Darum musste selbst die Natur einbezogen werden, doch nicht, wie sie ist, sondern wie sie vom barocken Raum geführt wird.

So spielt schon im Frühbarock die Lichtführung eine wichtige Rolle. Das Licht sollte einzelne Raumteile besonders betonen, andere sollten im Halbdunkel verschwinden. Nicht umsonst sind seit dem Johannes-Evangelium das Licht und das Dunkel die ursprünglichen Metaphern für die Antithetik im christlichen Bereich, und dieses Moment liess sich der Barock, der jeden Inhalt des Wortes, auch diese Antithetik, sichtbar machen will, nicht entgehen. So verstehen wir auch Wölfflins Urteil über barocke Innenräume Roms: „Der Hauptzweck der Kuppel aber ist, jene Ströme des Lichts von oben in die Kirche zu leiten, die für den weihvollen Charakter des Raumes so wesentlich sind. Im Gegensatz zu der überirdischen Helle wird das Langhaus verhältnismässig dunkel gehalten. Die Tiefe der Kapellen verschwindet im Finstern. Der Raum erscheint unbegrenzt“⁸.

Die barocke Kirche sollte mehr sein als „Gotteshaus“, sie sollte Abbild sein der Spannung zwischen Endlichem und Unendlichem, dies aber bedeutet, dass die Grenzen der Architektur gesprengt und verwischt wurden, nicht nur im übertragenen, sondern auch im wörtlichen Sinn.

8) Renaissance und Barock, S. 122.

Dies erreichte man nun auf verschiedene Weise: es geschieht durch die von Wölfflin beschriebene Lichtführung, die den Raum in *das* Helle und *das* Dunkel teilt, und so zwei transzendierenden Elementen beordnet.

Ähnlich wirken auch Deckungen und Überschneidungen: nicht alle Teile sind übersichtlich, sind klar. Man sieht nur einen Ausschnitt, und jeder Schritt führt zu einer neuen Ansicht. Die Grenzen des vielfach zu erfassenden Raumes sind unbestimmt. Die dritte Art der Erweiterung lässt die Hülle — Wände und Decken — geöffnet sein. Ein zweiter Raum wird hier erahnt, der aber unzugänglich und nicht zu erfassen ist. Der Innenraum bildet eine höhere Einheit mit einem ihn übersteigenden, transzendierenden „Raum“ (soweit man von Raum und Form noch sprechen kann).

Nicht umsonst begannen die ersten Versuche in dieser Richtung damit, dass man den Altarraum öffnete. Verhältnismässig einfach war dies bei Klosterkirchen, wenn sich hinter dem Altar ein Chor befand. Zwischen diesem und dem Altar musste eine Verbindung gegeben werden (SS. Trinità, Turin). Mitunter wird auch die Verbindung Presbyterium—Sakristei offengehalten. Zuerst bleibt der hintere Raum unbelichtet (in Tibaldi's S. Sebastiano, Mailand), doch bald wird er hell gehalten (Il Redentore und S. Maria della Salute, beide Venedig).

Dies Motiv nimmt Guarini auf. Er öffnet den Altarraum gegen einen dahinter liegenden erhellten Raum (S. Lorenzo, Chiesa dell'Immacolata Concezione). Doch diese Lösung genügte Guarini nicht. Er will den ganzen Kirchenraum „transzendieren“. So baut er um seine Kirchen eine Mauerschale. Die Öffnungen des Kirchenraums sind nicht Fenster ins Freie, sondern Durchblicke in die Schale, in der sich die Fenster befinden. Der Zwischenraum ist so gering, dass er kaum als Empore gedeutet werden kann, er ist auch zu hoch gelegen. So erreicht Guarini zweierlei: erstens hat der Hauptraum keine Grenze zum „Freien“, sondern setzt sich in ein unsichtbares Gebilde fort. Das entspricht der Unendlichkeit des Gefühls. Zweitens wird die Stimmung geschaffen, der Raum wird durch gelenktes, geführtes Licht beleuchtet, dessen Quelle nicht erkennbar ist und das gleichsam schon „präpariert“ wurde für seinen symbolischen Sinn. So ist auch die Lichtführung genau durchdacht. Dabei entspricht die äussere der inneren Schale, sie zeichnet entweder ihren Umriss nach (Immacolata Concezione) oder schwingt sich in konkav-konvexen Kontrasten zum Innenraum empor (Kuppel in S. Lorenzo).

Doch das Öffnen von Altarwand und den übrigen Wänden genügte Guarini nicht, er sucht den Abschluss nach oben zu öffnen, denn gerade das Hinüberschreiten erhält seinen vollen Sinn, wenn es die Unendlichkeit des Oben, sei es Weltraum, sei es Himmel, einbezieht. Das statisch-konstruktive Wissen gab Guarini das Selbstvertrauen, diesen Versuch zu unternehmen. Es geschieht bei ihm auf zwei Arten. Die einfachere Art ist das Öffnen der inneren Kuppel in eine äussere. Schon in der Renaissance konstruierte man

Kuppeln in zwei Schalen, wobei die äussere auch höher als die innere gehalten wurde. Seit Brunelleschis Doppelschale hat man immer versucht, diese konstruktive Anlage auch künstlerisch auszugestalten. Sowohl beim Dôme des Invalides wie bei Baehrs Dresdner Frauenkirche kann man durch die erste am Scheitel geöffnete Kuppel hindurch in die obere Kuppel blicken. Dieses Prinzip des Durchbruchs der Decke ist im österreichisch-süddeutschen Barock sehr häufig. Den vollkommensten Ausdruck findet es in Weltenburg, dessen Kirche 1716–1718 von den Gebrüdern Asam errichtet wurde. Hier entspricht der Konstruktion die Gesamtausgestaltung in einem idealen Mass. So vollkommen konnte Guarinis Raumvision nie wirken, da seiner konstruktiven Genialität keine kongenialen Piemonteser Maler und Bildhauer beigegeben waren. Zeitlich ist jedoch Guarini dieser Entwicklung voran. In einem Projekt (S. Gaetano, Vicenza) gestaltet er den Durchbruch mit einer grossen Öffnung in der Mitte: wie aber sollte ein solcher Plan konstruiert werden? Die andere Art ist es, die Bögen frei den Raum durchkreuzen zu lassen, wie in S. Lorenzo. Dieses Sterngerippe erinnert wohl an die arabische Formenwelt, doch ist dort die freie Lage der Bögen unbekannt. Die innere Kuppel ist auf ihre Tragstruktur reduziert; somit ist wieder der konstruktive Gegensatz gegeben, den wir schon oft beobachteten: das Traggerüst, die Bögen, tragen nichts, die Füllungs-elemente in der höheren Kuppel tragen sich selbst unabhängig von den inneren Bögen. Eine andere Art der Raumerweiterung ist das Herunterziehen der Bögen, so dass sie wie Kulissen wirken. Dadurch wirft der Bogen einen Schatten, der auch weniger tiefe Räume den Eindruck grosser dunkler Tiefe machen lässt.

Dieses allgemeine Merkmal des Barocks fand in seiner guarinesken Ausgestaltung Nachahmungen und Weiterführungen im Piemont, und zwar durch zwei so entgegengesetzte Künstler wie Juvarra und Vittone.

Schon in Venedig hatte man das Presbyterium erweitert. Auch der helle Chorraum begegnet uns in Klosterkirchen. Dort ist der Altar meist niedrig, ohne Altarbild, der Chor dagegen um einige Stufen erhöht. Dabei gibt es zwei Arten, den Chor zu gestalten: einmal gehört der Chor zur geometrischen und stereometrischen Einheit der Kirche, sein Raum dringt in denjenigen des Presbyteriums ein. Er bleibt von der Kirche aus sichtbar (Cumiana, S. Marta, Agliè). Im zweiten Fall hat die Form des Chorraums keine Beziehung zur Form der Kirche. Hier trennt ein Altaraufbau Chor und Presbyterium und lässt nicht bestimmbar Räume durchschimmern. Ein solcher Chor befindet sich in folgenden zwei Kirchen:

Santa Croce, Cavallermaggiore

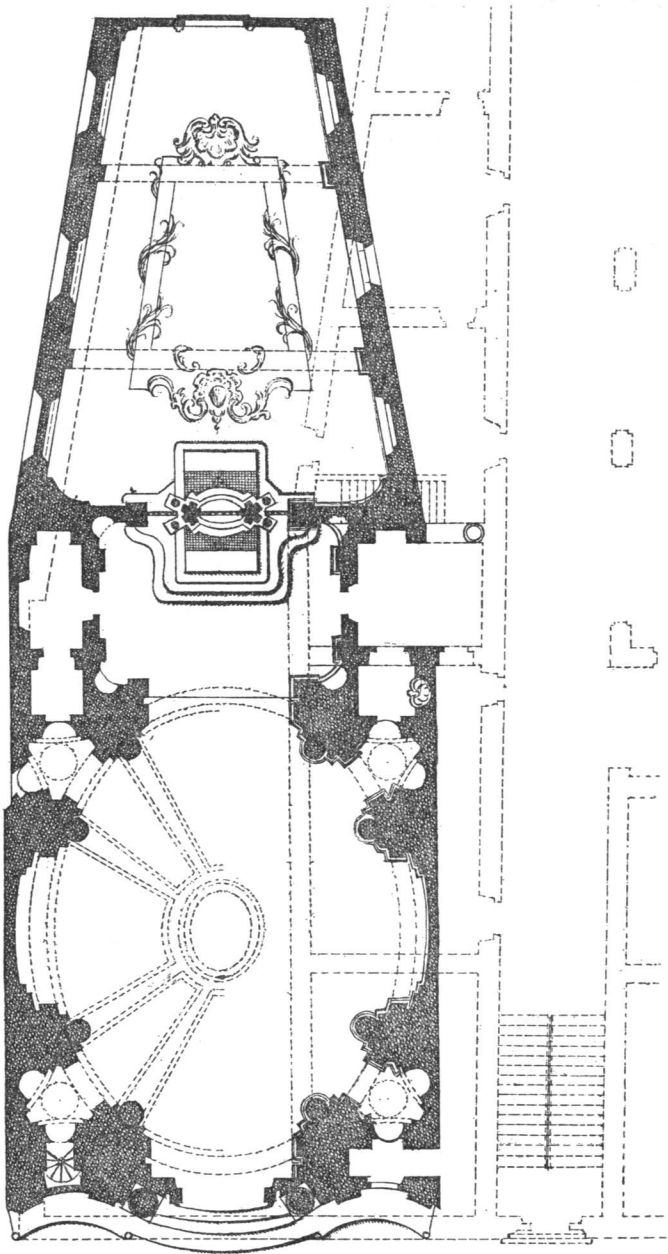
Diese Kirche wurde von Francesco Gallo da Mondovì 1737 erbaut und gehört zu den reizvollsten Schöpfungen des monregalesischen Architekten.

Ihr liegt kein komplizierter Grundriss zugrunde: sie bildet einen wohlabgewogenen und proportionierten Raum, dessen Ornamentik edel und dessen Lichtführung klug bestimmt ist. Der Plan ist eine Längsellipse. Die zwei Hauptrichtungen werden einerseits von Eingang und Triumphbogen, anderseits von zwei Altarnischen abgeschlossen. In den Diagonalrichtungen stossen wir auf kleinere Nischen, die, niedriger gehalten, von Coretti gekrönt werden. Auf der Tambourhöhe wird die Ellipse beibehalten, und schliesslich überwölbt eine elliptische Kuppel mit Lanterna den Raum. Den ganzen Reiz des Innenraums macht das Presbyterium aus — ein Querrechteck mit einer elliptischen Kuppel über Pendentifs — mit dem dahinter liegenden Chor. Das Presbyterium hat keine Lichtquelle, der Chor dagegen ist überhell gehalten. Der Bogen zwischen beiden Räumen wiederholt die Form des Triumphbogens: er wird ausgefüllt von einem schön gezeichneten Altaraufbau, dessen Konturen durch den hellen Hintergrund stark hervortreten.

Auch die zweigeschossige Fassade aus Rohbackstein ist schön gehalten. Das untere Geschoss zieht im Mittelteil die elliptische Form des Innenraumes nach. Die Pilaster, die die Tür flankieren, sind schräggestellt. Die beiden kurzen Flügelbauten bilden die Gegenbewegung zum konvexen Mittelbau. Das untere Geschoss wird von einer Balustrade abgeschlossen, das obere ist ein hoher elliptischer Tambour; die schrägen Pilaster werden wiederholt; sie sind von einer stark gebrochenen Gesimslinie mit Giebelbogen gekrönt. Erst über dieser erhebt sich ein kleiner Tambouransatz mit abgeflachtem Dach.

Santa Maria Maddalena, Alba

Den Grundriss dieser Kirche bildet ebenfalls eine Ellipse; sie ist durch acht Pilaster in ein ungleichmässiges Oktogon aufgeteilt. Die Pilaster werden durch Dreiviertelsäulen betont. Die beiden Hauptrichtungen werden von vier leicht geschwungenen Bögen abgeschlossen, die dem elliptischen Grundriss folgen. In den Diagonalrichtungen finden wir Türen und Coretti, über denen, bereits in der Kuppelzone, je ein elliptisches Fenster angebracht ist. Für die elliptische Kuppel mit Lanterna sah eine Zeichnung Vittones Stuckgurte vor. Ausgeführt aber ist ein einheitliches Fresko. Die beiden Altarnischen der Querrichtung sind sehr flach. Nur das Presbyterium weist eine grössere Tiefe auf. Hinter dem Altar befindet sich ein trapezförmiger Chor. (Seine Form ist durch die Strassenführung bedingt.) Der Durchblick vom Presbyterium aus bleibt über einem alten Wappengitter frei. Dekorationen und



Santa Maria Maddalena, Alba

Detailformen sind edel ausgestaltet. Es scheint erstaunlich, welche bezaubernde Atmosphäre Vittone auf so kleinem Raum mit so einfachen Mitteln zu schaffen vermochte.

Auch Guarinis Öffnen der Wände fand zahlreiche Nachahmer. Juarra übernahm dieses Mittel in den Profanbau, wenn er im Jagdschloss Stupinigi die Wände über den Türen durchbricht. Vittone wendet nach Guarinis Vorbild bei der Kapelle in Vallinotto das Motiv der zweifachen Schale an.

Santa Chiara, Turin

Diese im Jahre 1745 erbaute Kirche ist eine der vier Kirchen, die Vittone für den Klarissenorden entwarf. Für diese Turiner Kirche hat Vittone sogar zwei Entwürfe gemacht.

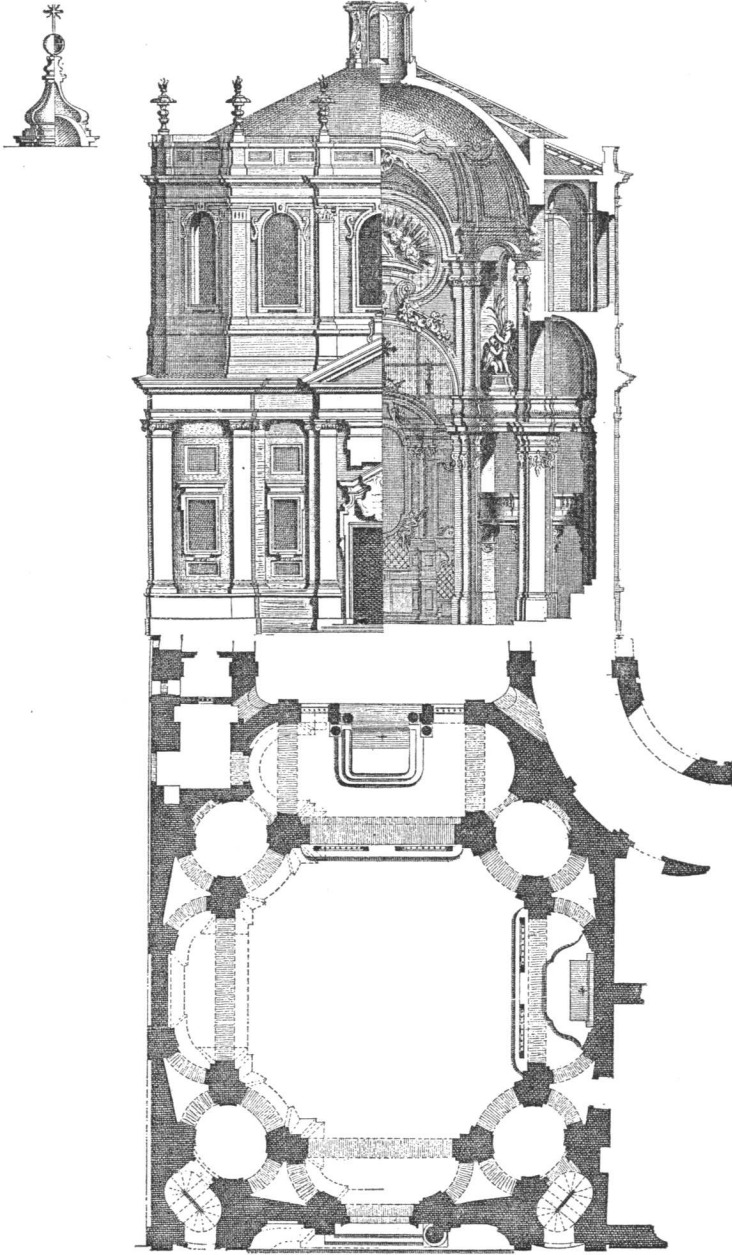
Der Grundriss ist ein griechisches Kreuz. In den vier Hauptrichtungen öffnen sich hohe Bögen zum Hauptaltar, zum Eingangsraum und den kurzen Kreuzarmen. In den Diagonalrichtungen sind die Ecken in konvexen Kurven abgeschrägt; in den vier kreisförmigen Räumen befinden sich Coretti mit Balustraden, die gegen den Hauptraum konvex, gegen die halbkreisförmigen Kreuzarme konkav verlaufen und so Hauptraum und Kreuzarme miteinander verklammern. Über den Coretti sind nun schmale, über den Bögen vier grosse herzförmige Fenster angebracht. Diese Öffnungen befinden sich über dem Hauptgesims. Der Raum wird durch sie fast übermässig erhellt, die Tragfläche für die Kuppel auf acht schmale Pilaster reduziert. Die Öffnungen der Kuppelzone aber führen, auch wenn sie diesmal verglast sind, nicht ins Freie, sondern in einen schmalen Umgang, der nach guarineskem Schema ausgeführt ist und den ganzen Raum umgibt. Die achteckige Kuppel endet in einer Lanterna.

Diese Kirche wirkt formschön durch die leichte Kuppelkonstruktion, die vielfache Möglichkeit an Durchblicken und durch das reizvolle Spiel von konvexen und konkaven Linien auf der Höhe der Coretti. Der Raum ist verschiedenartig geöffnet: durch die Coretti unter dem Hauptgesims und die zwei Fenstertypen in der Kuppelzone sowie die Lanterna; dies schenkt ihm einen leichten, fast schwerelosen Akzent.

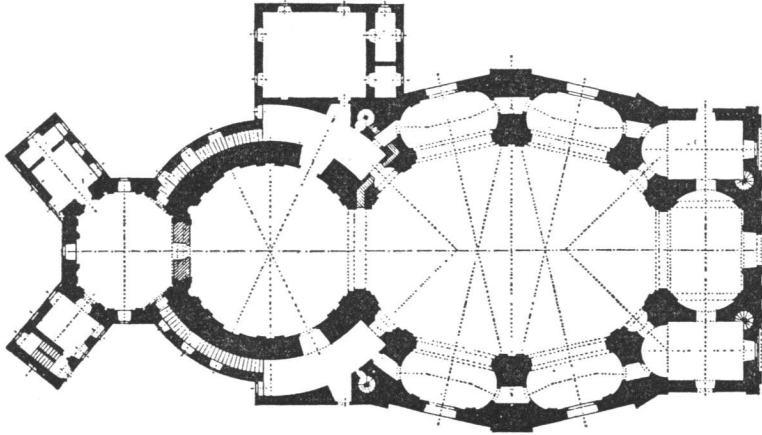
Chiesa del Rosario, Strambino

Diese Kirche wurde von Carlo Andrea Rana da Susa 1764 erbaut. Die Originalpläne sind im Archivio parrocchiale erhalten.

Der Grundriss des Hauptraumes ist eine Längsellipse. In der Längsrichtung liegen durch grosse Bögen abgetrennt das Eingangsvestibül und das Pres-

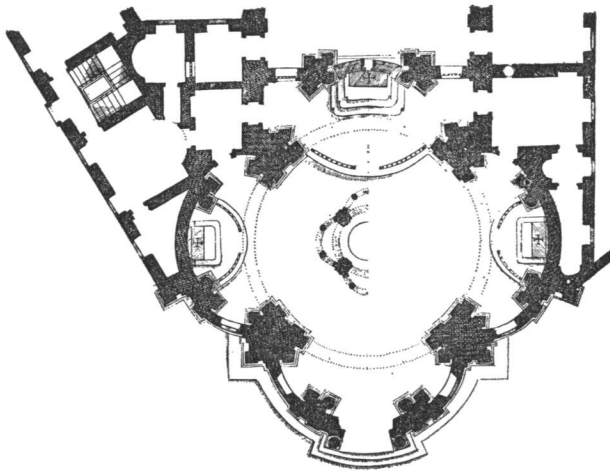
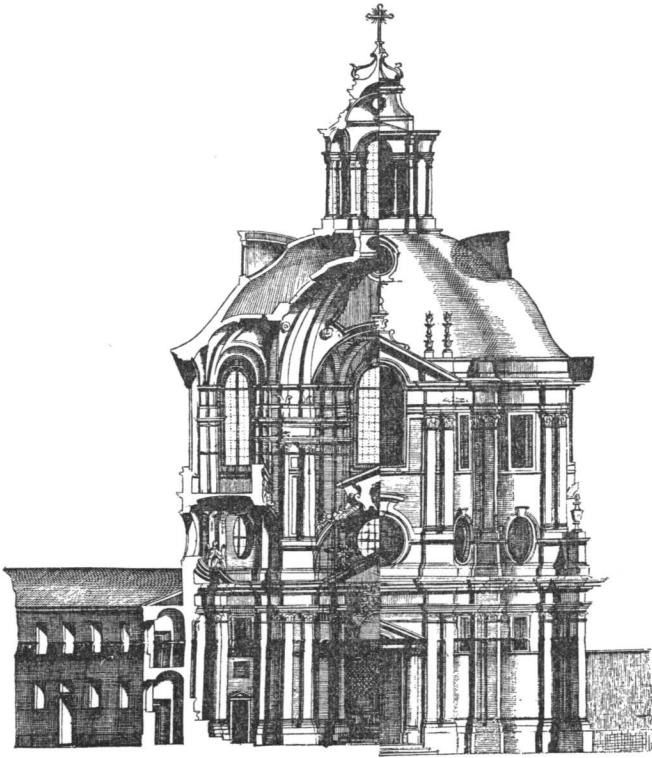


Santa Chiara, Turin



Chiesa del Rosario, Strambino
 (Aufnahme Bricarelli in *Civiltà Cattolica*)

byterium. Auf jeder der beiden Seiten werden von ähnlichen Bögen zwei Kapellen abgetrennt, die von Durchgängen verbunden sind. Zwischen ihnen stehen mächtige Pilaster, zwischen ihren äusseren Seiten und dem Eingangsraum bzw. dem Presbyterium sind vier Nischen mit Türöffnungen und Coretti angebracht. Die Ellipse hat also zehn Öffnungen: sechs grosse und vier kleine; dies hat eine Vielfalt von Linienführungen und Bewegungen zur Folge. Die Bögen sind eben, so dass man den Grundriss auch als ein der Ellipse eingeschriebenes Polygon deuten kann. Der Hauptraum ist von einer elliptischen Flachkuppel überwölbt, in die Lunetten eindringen und sie mit ihren Kurven beleben. Erst im höchsten Teil kommt das Spiel der Linien nach einer elliptischen Umrahmung zur Ruhe. Der grossangelegte Raum erhält sein Licht von Fenstern, die sich über dem Kranzgesims befinden. So wird seine Feierlichkeit noch erhöht. Das Presbyterium mit dem Hauptaltar wird von einem geräumigen Rundbau gebildet, der durch sechs Pilaster rhythmisiert und von einer sphärischen Kuppel überwölbt ist. Es zeigt sich hier schon der beginnende Klassizismus, der die Räume wieder trennt: das Presbyterium soll ein Raum für sich sein, der nicht in den Hauptraum gestossen ist. Und doch soll die Presbyteriumskuppel vom Hauptraum aus sichtbar sein. Und so öffnet Rana über dem Triumphbogen die Wand. Das ist ein guarineskes Mittel, doch nicht mehr der barocke Gehalt. Rana will einen Durchblick, doch



Santa Chiara, Brà

kein Vortäuschen imaginärer Raumweiten. Auch in der Cappella del Rosario, die hinter dem Presbyterium auf etwas höherem Grund als die Kirche liegt, wird der neue klassizistische Stil deutlich. Die Kapelle wird über zwei Treppen an der äusseren Presbyteriumsmauer erreicht. Ihr Raum ist querelliptisch, die Kuppel achteilig.

Guarinis Mittel der Raumerweiterung durch ein Öffnen der Kuppel wurde im Piemont nur von Vittone angewandt. Dabei geht er ganz auf Guarini zurück: das Gewölbesystem der Kapelle von Vallinotto ist eine genaue Kopie von S. Lorenzo, und der Entwurf für S. Chiara in Alessandria wiederholt den freigespannten Bogenstern. Doch auch die gesamte Öffnung der inneren Kuppel versuchte Vittone. Und wenn auch sein Plan nicht so kühn ist wie Guarinis S. Gaetano, Vicenza, so wurde er dafür ausgeführt.

Santa Chiara, Brà

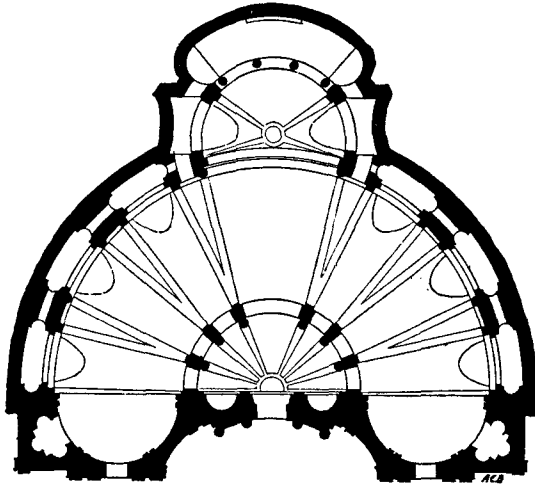
Casalis bestimmt als Datum der Erbauung 1742 und sieht in den Dekorationen ein Werk Paolo Opertis.

An den runden Mittelraum schliessen sich vier Halbkreis-Apsiden an; diese sind zweigeschossig und schneiden auf grosser Höhe erst in den Hauptraum ein — eine Gestaltung, die dem Bedürfnis des Frauenklosters nach geräumigen Tribünen entsprach. Diese Zweigeschossigkeit wiederholt der Hauptraum. Unter den Tribünen öffnen sich guarinische Bögen, die den Hauptraum von den Apsiden, in denen sich die Altäre befinden, trennen. Diese guarinischen Bögen entstehen wie diejenigen in Borgo d'Ale: ein horizontaler Zylinder schneidet den vertikalen Zylinder des Hauptraums, und wie dort sind die Bögen wie Kulissenvorhänge heruntergezogen, der Raum hinter ihnen ist hier sogar flach abgedeckt. Über den Tribünen sind die Bögen der Halbkreis-Apsiden eben. Darüber nun befinden sich schön gezeichnete Öffnungen, die sich in die äussere Schale der Kuppel öffnen und deren Fresken sichtbar machen. Die beiden Kuppelschalen verlaufen aber nicht ganz parallel: die innere steigt als Stutzkuppel über den vier Pfeilern des Hauptraumes empor, die äussere ruht auf den Aussenwänden der Tribünen. Der Eindruck des Schwebens wird noch gesteigert durch die Höhe des Raumes und die leicht wirkende Konstruktion. Es scheint die „Erdenschwere“, sogar die des Gravitationsgesetzes, abgeschüttelt zu sein.

Der Extremfall dieser fiktiven Raumerweiterung aber blieb einem anderen Architekten vorbehalten. Guarini hatte wohl Wände und Kuppeln erweitert; doch der Hauptraum war immer eine geschlossene Form, nie ein Fragment, das durch seinen bruchstückhaften Charakter zu einer Ergänzung zum Ganzen und somit zu einer Erweiterung in der Vorstellung zwingt. Dies ist aber der Fall bei

San Giovanni Battista, Carignano

Für diesen Bau wurden verschiedene Projekte entworfen, auch eines von Vittone, das an die Superga erinnert. Von den drei Projekten, die Benedetto Alfieri liefert, wurde das letzte dem Bau zugrunde gelegt. Dies trägt das Datum vom 4. 9. 1757. Die Einweihung der Kirche fand 1764 statt, doch war damals der Bau noch nicht vollendet. Er wurde nachher zu Ende geführt.



San Giovanni Battista, Carignano
(Aufnahme Brinckmann)

Der Grundriss zeigt uns einen Halbkreis, also den Teil einer Form, die sich der Besucher ergänzen soll. Der Raum ist keine Einheit, sondern gewinnt seine Bedeutung erst durch die Wirkung auf den Besucher. Der Kern des Baus ist ein Peristyl, der wie ein Raum im Raum wirkt. Auf ihn stützt sich das Hauptgewölbe der Kirche, von ihm aus spannen sich die Gurte der Ringtonne. Diese Gurte gehen von jeder Säule aus und spalten sich dann zu zwei Pilastern hin, die zwischen den Radialkapellen an der Aussenseite der Ringtonne stehen. Denn diese steigt an beiden Seiten von je drei Radialkapellen auf, gegen die Mittelachse hin weicht sie einem Segelgewölbe, das vom Triumphbogen und den mittleren Gurten getragen wird. Das Presbyterium schliesst sich an den Triumphbogen mit einer viertelsphärischen Kuppel an, die auf Säulen ruht. Dahinter liegt ein ringförmiger Umgang, so dass auch hier das Presbyterium in einer zweiten Schale liegt. Auch der Abschluss der Ringtonne zur Fassade hin ist für die Raumauffassung Alfieris bezeichnend: es werden Halbkreisräume angefügt, die von halben Kreiskuppeln bedeckt

werden. Der Abschluss der Ringtonne ist vertieft, eine Fortsetzung wird scheinbar angedeutet. So täuscht Alfieri einen ganzen Kreisraum vor, und die Grösse der Kirche unterstützt ihn dabei: im Blickwinkel kann immer nur ein geringer Teil erscheinen. Die Ornamentik ist streng und schon sehr klassizistisch, manche Details erinnern an Juvarra (so der Abschluss des Presbyteriums). Das guarineske Prinzip ist hier am radikalsten angewandt, doch dient es mehr einer Vergrößerung des Raumes bei Beibehaltung seiner realen Qualität, des Kreises, als einer Erweiterung zum Unendlichen, zum All.

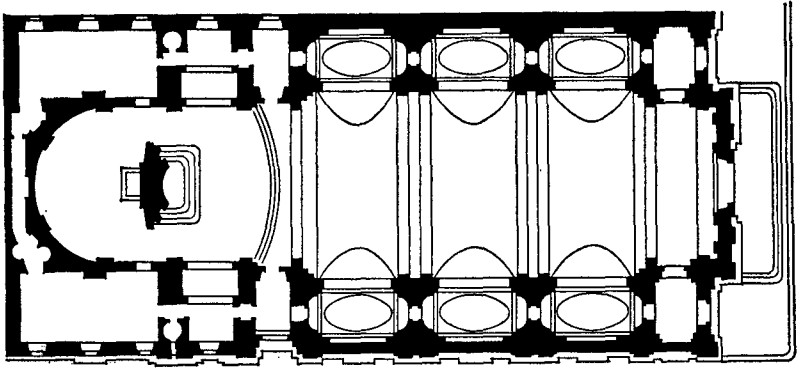
Die schöne Fassade aus Rohbackstein ist im mittleren Teil konkav eingebuchtet und erweitert so den vorgelagerten Platz, der nicht besonders tief ist. Die zwei Flügelbauten stossen in ihrer rechteckigen Form in den Raum vor. Die Detaillierung ist auch hier kühl und einfach, klassizistisch.

Paul Frankl fasst in seinem Buch „Die Entwicklungsphasen der neuen Baukunst“ den Gegensatz Renaissance—Barock so auf: in der Renaissance besteht eine Raumaddition, die Räume werden aneinandergefügt, im Barock dagegen erleben wir eine *Raumdivision*: der Urraum wäre demnach im Barock gross und einfach, und erst die Binnenformen — Balkone, Brücken, Emporen, vorgestellte Säulen — gäben ihm die Kompliziertheit, die so typisch für ihn ist. Diese Vorstellung geht sicher am Phänomen von Guarinis Raumzellen vorbei. Doch finden wir zwei Kirchen im Piemont, die sie zu bestätigen scheinen. Sie wirken so, als hätte man nachträglich in den Raum Kulissen hineingehängt. Diese beiden Kirchen sind sonst so wenig miteinander verwandt, wie dies bei dem Gegensatz ihrer Architekten, Juvarra und Vittone, zu erwarten ist. Doch sie haben das Kompositionsprinzip gemeinsam: in einen Raum, den der Besucher nicht erkennen kann, werden Pendentifs hineingehängt, die nicht allein nichts mehr tragen, sondern sogar so wirken, als hingen sie selbst und schwebten nur zum Boden herab.

Chiesa del Carmine, Turin

Hier wird das Prinzip noch auf Nebenräume beschränkt sein. Die Kirche wurde 1732—1735 erbaut, sie steht in den Quartieri Juvarriani, einem von Juvarra entworfenen Stadteil.

Der Grundriss erscheint auf den ersten Blick gewöhnlich: ein Langhaus mit drei Jochen, die von Tonnen überwölbt sind, und rechteckige Seitenkapellen mit abgeschrägten Ecken. Einem schmälereu und kürzeren Eingangsjoch entspricht das Verbindungsjoch zwischen Schiff und Presbyterium. Dieses ist rechteckig, und seinen Abschluss bildet ein halbrunder Chor, dessen Kuppelgewölbe durch eine Lanterna Licht erhält. Doch neuartig wirkt der Aufbau der Seitenkapellen: sie haben keine Emporen und schneiden an einer sehr hohen Stelle ins Langhausgewölbe ein, so dass sie mit ihren elliptischen Lanternen sogar die mittlere Tonne überragen. Auf Emporenhöhe spannen sich



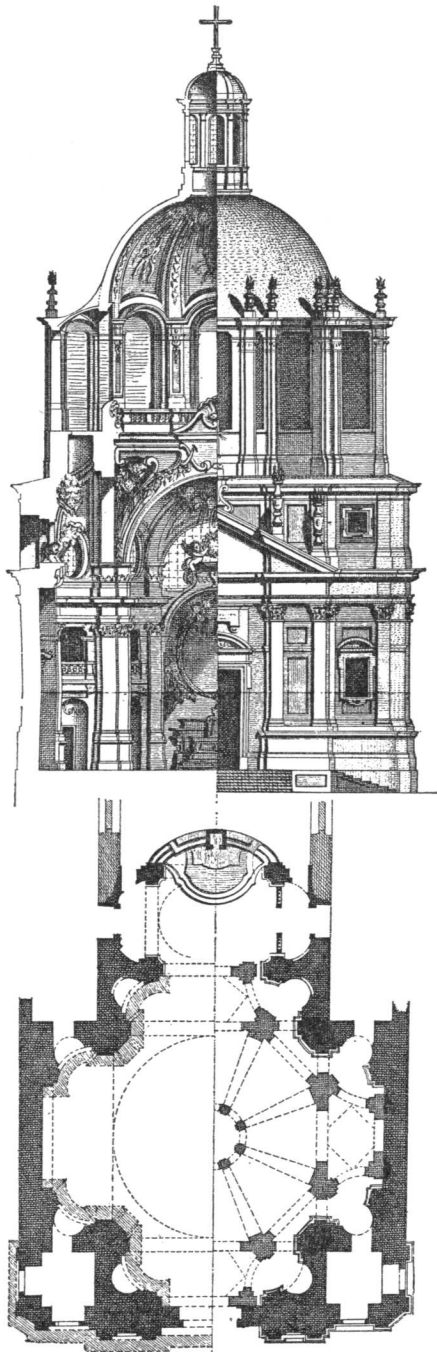
Chiesa del Carmine, Turin
(Aufnahme aus dem Institut von Prof. Cento)

von Pfeiler zu Pfeiler Bögen mit schön geformten Aufsätzen. Über den rechteckigen Kapellen entsprechen diesen Bögen Pendentifs, die entsprechende Kuppel aber fehlt. Die elliptische Öffnung führt zu einem scheinbar neuen Raum, dem überhöhten Kapellenraum. Bögen und Pendentifs hängen in die Kapellen und schaffen nur den Übergang von der rechteckigen Grundform zu einer Ellipse, sie sind ein reizvoller Rahmen für den Durchblick zur Höhe der Kapelle. Dazu kommt noch der Lichtkontrast: nach den halbdunklen Pendentifs wirken die Kapellenhalbkuppeln noch heller, und die Steigerung des Lichts durch die Lanterna wirkt noch effektvoller. Die Pendentifs sind nicht mehr konstruktiv notwendig, sie sind ein kulissenhafter Rahmen. Der Durchblick durch die geöffnete Decke hindurch in das an der Aussenwand von einer Galerie umzogene Obergeschoss und die ovale Lanterna, also die dreifache Abstufung vom Dunkel ins immer Hellere, findet sich prinzipiell ebenso in Fisher von Erlachs Kollegienkirche in Salzburg.

San Bernardino, Chieri

Nach Bosio wurde diese Kirche von Capomastro Leone aus Lugano erbaut. Sie stürzte jedoch ein. Der Neubau 1740—44 erfolgte nach Vittones Plänen, wobei dieser beim Bau das erhaltene Presbyterium und die Hauptpfeiler übernahm. Die Fassade wurde erst später und andersartig ausgeführt.

Der Grundriss besteht aus einem griechischen Kreuz, dessen Seitenarme nicht besonders tief sind. Doch soll ihre Form eine viel grössere Tiefe vortäuschen. Ihre Schmalseiten werden von Halbkreisnischen abgeschlossen, die



San Bernardino, Chieri

von Bögen und Coretti ausgefüllt sind. Die Rückseite erhält noch eine Vertiefung hinter dem Altarbogen. Die Eckpfeiler, die sehr dünn sind, werden von je zwei Coretti flankiert. Über der Eingangstür schwingt sich die Brüstung der Coretti in den Raum hinein und bildet so die Orgelempore. Oberhalb des Hauptgesimses sind über den Coretti noch ellipsenförmige Öffnungen angebracht. Von den Eckpfeilern aus steigen nun sehr feine und durchbrochene Pendentifs empor, auf denen jedoch keine Kuppel ruht. Den Grundriss der Kuppelzone gab Vittone in seiner Zeichnung punktiert an: hinter dem Kranzgesims, optisch tief aufgefasst, sind acht Pfeiler, die den hohen Tambour bilden. Sie tragen acht hohe Bögen, auf denen die Kuppel ruht, die durch Stuckdekoration auch in acht Teile geteilt wird. In der Richtung der Seitenarme werden trapezförmige, hohe Räume angeschlossen, so dass auch der Kuppelraum in die Zone der Nebenräume übergreift. Nun öffnet sich das Gewölbe der Seitenarme in diesen Kuppelraum in ovalen Formen, so dass Haupt- und Nebenraum noch einmal verbunden sind. Die Pendentifs sind durchbrochen, im Widerspruch zu ihrem ursprünglichen Sinn. Die Öffnungen sind teilweise mit einer Stukkatur ausgefüllt, die Sonnenstrahlen darstellt. Zwischen den acht Bogenöffnungen, auf denen der Kuppelraum ruht, zeigen sich dem Besucher Räume hinter der Kuppel, die sich in den Hauptrichtungen bis über die Arme des griechischen Kreuzes, in den Diagonalen in kleinen dreieckigen Räumen fortsetzt. Diese Dreiecke deuten auf ein ursprüngliches Quadrat hin. Und der Eindruck wird dadurch verstärkt, dass man diese Raumfortsetzung auch durch die Öffnungen der Pendentifs sieht. So entsteht der Eindruck eines Quadrates, als hätte der Raum ursprünglich auf dieser Form aufgebaut, und alle Herrlichkeit von Pendentifs, Eckpfeilern und Kranzgesims wäre erst später hineingehängt worden. Und diese Ausführung einer Kuppel wirkt wie die Aufhebung aller tektonischen Gesetze.

Hinter einem Kreuzarm öffnet sich das Presbyterium als Querrechteck, an das drei ovale Nischen in jeder Richtung angeschlossen sind. Der Triumphbogen stösst nicht zur Decke, so dass der freie Raum über ihm noch einmal den Raum mit dem Hauptraum optisch verbindet. Auch die Grenzen des Presbyteriums sind nicht genau festzustellen: wohl stützt sich sein elliptisches Kuppelgewölbe auf vier Pfeiler, doch der Raum setzt sich in den Ovalnischen fort, deren vollkommene Dunkelheit ins Unendliche zu gehen scheint. Die äussere Form der Kuppel entspricht dem, was von innen zu erahnen war. In den Hauptrichtungen stehen je zwei mächtige Pfeiler mit Vasenaufbauten, zwischen ihnen ist ein hohes Fenster. Die Ecken der Diagonalen weisen nur einen Pfeiler auf, von dem sich das Hauptgesims konvex aufschwingt. Sonst sind sie gleichgestaltet. Auch hier finden wir grosse Fenster. Die zwei niedrigen, hässlichen Türme stammen aus einer späteren Zeit und entsprechen wenig den hohen Intentionen, die Vittone in diesem Bau verwirklicht hat.

Man könnte in S. Bernardino auch die Raumkontrapunktik als Grundlage auffassen: über dem Vierersystem des griechischen Kreuzes erheben sich acht Kuppelpfeiler. Durch die Verjüngung der Seitenarme entstand so ein unregelmässiges Achteck. In dieses ist nochmals die Ausgangsform, ein Quadrat, eingeschrieben. Von aussen gesehen wird die Kuppel von zwölf mächtigen Pfeilern begrenzt, wovon innen freilich nur Fragmente erkennbar sind. Hier steht Vittone im Gegensatz zu Guarini, bei dem selbst bei raschem Wechsel stets das Gebilde ganz sichtbar ist. Und der Eindruck des S. Bernardino ist nicht die Steigerung in eine Höhe, sondern der schwebende Charakter — bewirkt durch die tektonischen Widersprüche. Diese Formen schweben in einem unendlichen Raum, und so erreichte Vittone den Höhepunkt der Raumerweiterung.

Diese kleine Kirche erreichte die letzte Möglichkeit dieser Idee. Es wird nicht mehr die Kuppel durchbrochen, um andere weite Räume anzudeuten. Der andere weitere Raum scheint jetzt zuerst dazusein. Man kann seine Grenzen nicht erkennen, das Quadrat ist nur eine Andeutung, denn schon schwingen sich Teile des Kuppelraums über die Seitenarme. Wir sehen auch dort keine Grenzen, er scheint ins Grenzenlose zu gehen. Es ist, als wären die Pendentifs nicht in einem Raum, sondern in ein barockes Prospekt des Alls hineingestellt worden. Der irdische Gegensatz von Tragen und Getragenwerden, der in Materie und Gewicht ruht, ist aufgehoben. Die einzelnen Teile, wie Kuppel, Pendentifs und Eckpfeiler, kommen uns von oben entgegen. Der Plan aber bleibt dem schauenden Auge verborgen.

NACHWORT

Wir haben nun die Piemonteser Baukunst betrachtet, wobei wir vor allem vom Werk und den Strukturen Guarinis ausgingen. Wir sahen das Weiterwirken Guarinis in den Bauwerken des Piemont. Doch sein Werk wirkte auch ausserhalb der piemontesischen Grenzen.

Wie im Piemont ist jene Form, die keine oder kaum Nachfolge fand, die *Raumkontrapunktik*. Einzig in der Klosterkirche in Melk wird im Verhältnis der Balustraden eine gewisse Spannung gegeben, die kontrapunktisch wirkt.

Anders wurden die Elemente der *Raumdurchdringung* übernommen und ausgebaut. Guarinis Ruhm wird dadurch bezeugt, dass er gegen Ende seines Lebens von der bayrischen Kurfürstin Adelaide, einer geborenen Prinzessin von Savoyen, nach München berufen werden sollte, um den Plan der Theatinerkirche zu entwerfen. Doch dieses Projekt kam durch den Tod des Architekten nicht zustande. Doch was Guarini selbst versagt blieb, war seinen Nachfolgern gegeben: sein Stil befruchtete ungeheuer den mitteleuropäischen Raum.

Als erster ist hier *Johann Lucas von Hildebrandt* zu nennen. Dieser gebürtige Genuese wirkte im Piemont als Festungsingenieur und wurde von Prinz Eugen von Savoyen, dem österreichischen Feldherrn, nach Wien mitgenommen. So wurde der extreme Barockstil direkt aus dem Piemont nach Österreich und den von Österreich kulturell abhängigen Raum eingeführt. Hildebrandts Frühwerke sind von Guarinis Tradition durchdrungen: so die Peterskirche in Wien, so St. Laurenz in Deutsch-Gabel und Maria Treu in Wien, besonders die beiden letzten erinnern an Guarinis S. Lorenzo. Hildebrandt wiederholt die Anlage, doch vermeidet er die Probleme der Raumkontrapunktik und die komplizierte Kuppelkonstruktion. Später wandte sich Hildebrandt den Palastbauten zu, und seine späten Dorfkirchen verraten einen weniger kühnen Stil.

Guarinis Kunst wird von der böhmischen Gruppe fortgesetzt, als deren Architekt allgemein der ausführende Baumeister *Christoph Dienzenhofer* angegeben wird. Während Hildebrandt die Zentralbauten interessierten, führte die gotische Tradition Böhmens dort die Baumeister zum Längsbau. In diese Gruppe gehören: die Klosterkirche in Woborisch (Obořiště), die St.-Niklas-Kirche an der Prager Kleinseite, die Margarethenkirche in Břevnov, die Klarissinnenkirche in Eger und die Paulaner Klosterkirche Mariae Himmelfahrt in Nová Paka. Der Zusammenhang dieser Kirchen mit dem Werk Guarinis wurde bereits besprochen.

Die weitere Entwicklung führt uns zu *Kilian Ignaz Dienzenhofer*. Die künstlerische Persönlichkeit dieses Architekten ist viel zu mannigfaltig, und Guarinis Einfluss bezieht sich nur auf einen Teil seines Schaffens. Für seine Auseinandersetzung mit dem Problem der schräggestellten Pilaster, der guarinischen Gurte und der Durchdringung von Grundrissellipsen zeugt sein Entwurf unbekannter Bestimmung, der im Archiv der Familie Czernin in Jindřichův Hradec aufbewahrt ist. Seine Lösung steht zwar der böhmischen Gruppe nahe, doch ist sie von seinem persönlichen Stil und der späteren Zeit geprägt. Grundrissellipsen werden nicht mehr mit Ellipsoiden, sondern mit böhmischen Kappen überwölbt. Dieser Entwurf steht aber vereinzelt in seinem Werk.

Balthasar Neumann ist der letzte, der in Guarinis Tradition steht. Der geborene Egerer stand der böhmischen Schule nahe. Mit Hildebrandt baute er die Würzburger Schlosskapelle; und ist es nicht symbolisch, dass er, der letzte dieser Linie, er, der das Äusserste in dieser Beziehung wagte, Festungsingenieur wie der Turiner Baumeister war?

Doch neben Mitteleuropa treffen wir das Prinzip der Raumdurchdringung auch in *Südeuropa* an. In Italien ist uns in diesem Stil nur die Kirche S. Antonio Abate in Parma bekannt. Hier wird das guarinische Motiv der schräggestellten Pilaster und Gurtenkreuze verbunden mit dem anderen Motiv des gleichen Meisters: der Raum wird über das Gewölbe hinaus erweitert. Aus den Bauten des reichen Stils in Spanien sei erwähnt: S. Marcos in Madrid, gebaut von Rodriguez. Dort ist ein Kreis an zwei Ovale angeschlossen, und der Raum wird durch ebene Gurte zu einer Einheit zusammengeschlossen. Schräggestellte Pilaster mit Gurtkreuzen und Flachkuppeln bestimmen auch den Grundriss der Kirche S. Justoy Pastor in Madrid, deren Architekt im Kreis des Turiners Zacchetti zu suchen ist.

Der einzige französische Architekt, der nicht der Klassik, sondern dem radikalen Barock nahestand, Giusto Aurelio Meissonier, stammte aus Turin.

Doch kehren wir zu Guarini zurück. Das Prinzip, das ihn am meisten mit den anderen Barockkünstlern verband, war die *Raumerweiterung*. Das extremste deutsche Beispiel, Weltenburg, wurde bereits mit Guarinis Schöpfungen verglichen.

In Italien ist das bedeutendste Beispiel die Cappella Gherardis in S. Maria in Trastevere (Rom). Ihre Gestaltung der Balustrade lässt den von Engeln getragenen Monopteros, ein plastisches Gebilde, die architektonische Gesetzmäßigkeit überspielen; eine Ähnlichkeit besteht darin, dass man in spielerischer Virtuosität die tektonische Bedeutsamkeit der einzelnen Teile nicht betont, sondern sehr gekonnt in der Wirkung der Statik verschleiert.

Es wurden hier nur drei Aspekte guarinischer Kunst besprochen, Aspekte, die den Raum und dessen Wirkungen betreffen. Damit konnte die Weite der

Gesamtpersönlichkeit eines so hervorragenden Architekten nicht erfasst werden. Es liesse sich noch manches besprechen, zum Beispiel die Aufhebung der verdeutlichten Tektonik (bei einigen Werken wurde darauf hingewiesen), dann vor allem seine bizarre und selbst im Barock ungewohnte Ornamentik, die den maurischen Einfluss auf sein Schaffen bezeugt. Das entscheidende Element seines künstlerischen Stils liegt aber wohl darin, dass er für sich eine neue, fast noch nie errungene Freiheit in Anspruch nimmt. Er löst sich von den traditionellen Regeln, die ihm aus der Renaissance und ihrem Vorstellungsgehalt bekannt sind. Man konnte ihn in seiner Konsequenz, einen eigenen Stil zu prägen, nur mit Borromini vergleichen. Doch man muss sich bei aller Betrachtung seines Eigenwillens stets bewusst bleiben: die traditionell-geistige Vorstellung des Kirchenraums, die sich etwa in der Symmetrie ausprägt und die weit mehr katholische Betrachtungsweise als blosses Renaissanceerbe ist, wurde von ihm nie verletzt, womit er im Gegensatz zu manchen modernen Architekten steht. Die Regeln und Stilelemente der Kunst waren ihm der Zeit und dem Zeitgefühl unterworfen, nicht aber die Vorstellung und die Regeln des Kultus.

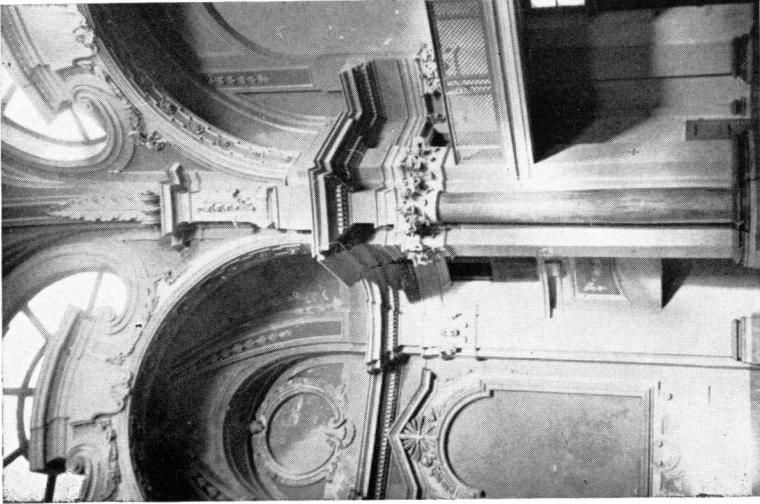
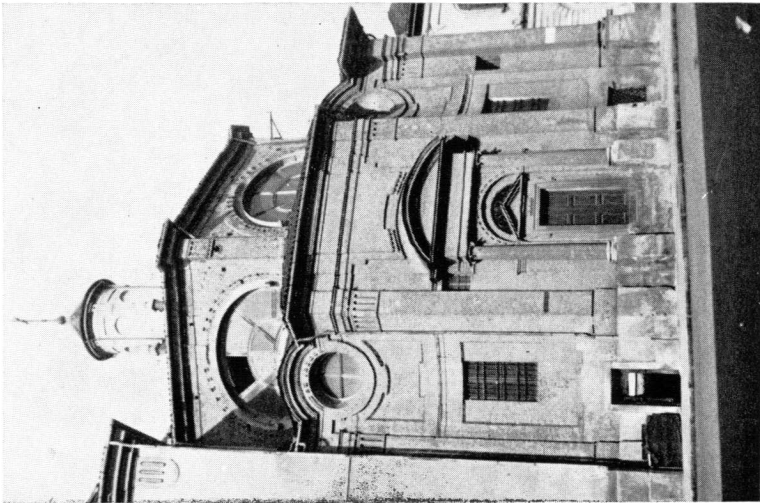
Guarinis Stil entsprach seiner Zeit: er stand im Zusammenhang der Vereinheitlichung des Raumes, einer Entwicklung, die kurz vor ihm begann und sich über die nächsten Jahrhunderte erstreckte. Die Nebenräume wurden immer mehr aus eigenständigen Gebilden, die ihren Mittelpunkt in sich hatten, zu Formen, die ihren Sinn darin hatten, Funktion für die Wirkung des Hauptraums zu bilden: sie boten Durchblicke, waren Prospekte für den Eindruck, den der Hauptraum machte. Hier drängen sich Vergleiche mit der politischen Geschichte auf: an die Stelle des Lehnsmannes, der — wohl abhängig von seinem Feudalherrn — doch in seiner Unterordnung unter diesen wieder eine kleinere Ordnung um sich aufbaute, trat der königliche Beamte, der sich immer mehr zum Funktionsträger der absoluten Macht des Herrschers ausbildete. In der mittelalterlichen Ordnung war der einzelne Graf oder Ritter wohl vom König belehnt worden; doch nun als Belehnter stand er im Zentrum seines Reiches; so ist auch das Seitenschiff einer gotischen Kirche wohl im Verhältnis zum Hauptraum angelegt; aber nun ist es ein eigenständiges Gebilde geworden, das aus sich verstanden werden will. Der königliche Beamte aber hat als Person keine Bedeutung; er bezieht sich nur auf die königliche Gewalt, die durch ihn und in ihm sichtbar gemacht wird. So ziehen sich auch die Nebenräume in den Hauptraum hinein, und aus dem, was einst eine gegliederte ständische Ordnung war, ist ein vereinheitlichtes Gebilde geworden, in dem alles auf seine Wirkung hin angeordnet ist. Wir haben bei Guarini gesehen, wie dieser Raum aber nicht nur von der Erde her bedingt ist; die vielfachen Durchblicke, die doppelten Kuppeln usw. sollen mehr als den Eindruck eines alles beherrschenden Hauptraums vermitteln, sie

sollen zugleich das Unendliche, Metaphysische dem Menschen verständlich machen, ihm Ahnungen von unfassbaren Weiten geben, wie auch der Fürst Herrscher von Gottes Gnaden bleibt. Dies aber konnte Guarini nicht mit gebräuchlichen Mitteln erreichen, und im Stile seiner Zeit nahm er sich die Freiheit seiner neuen und kühnen Mittel.

Doch die Zeit ging weiter und Guarinis Freiheit wurde im Klassizismus heftig angegriffen. Schon dem italienischen Kunsthistoriker Milizia schienen Guarinis Mittel zu kühn und alle Grenzen des Erlaubten zu überschreiten. Die Breite der Ornamentik erschien dem Klassizismus als überflüssiger Ballast, das Überspielen der Tektonik als eigenmächtiger Eingriff in die wirkliche Ordnung. Hier aber wurde versucht, Guarinis Werk aus seiner Zeit und deren Aspekt zu erfassen; der Klassizismus kann in seiner historischen Bedingtheit nicht Wertmesser einer ihm innerlich so entgegengesetzten Zeit sein. Aus seiner Epoche heraus und verbunden mit deren geistigen und künstlerischen Gegebenheiten muss ein Künstler wie Guarini verstanden werden.

Leer - Vide - Empty

ABBILDUNGEN



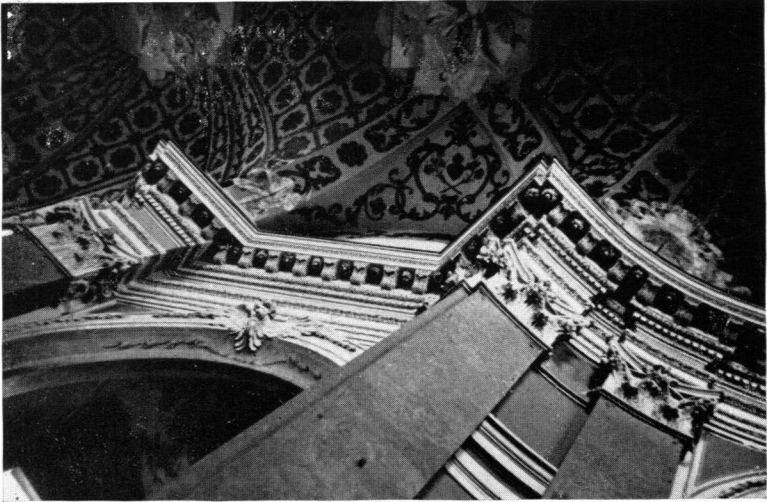
P. Bonvicino: San Michele della Maternità, Turin



G. Guarini: Capella Reale della Santa Sindone, Turin

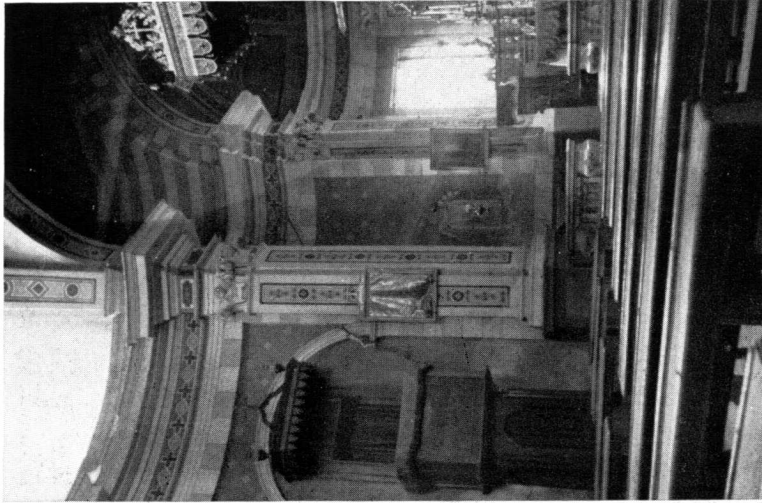
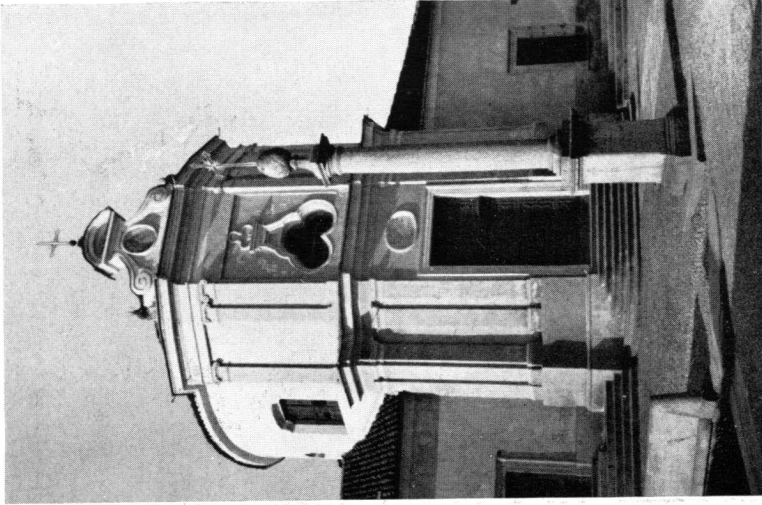


B. A. Vittone: San Bernardino, Chieri

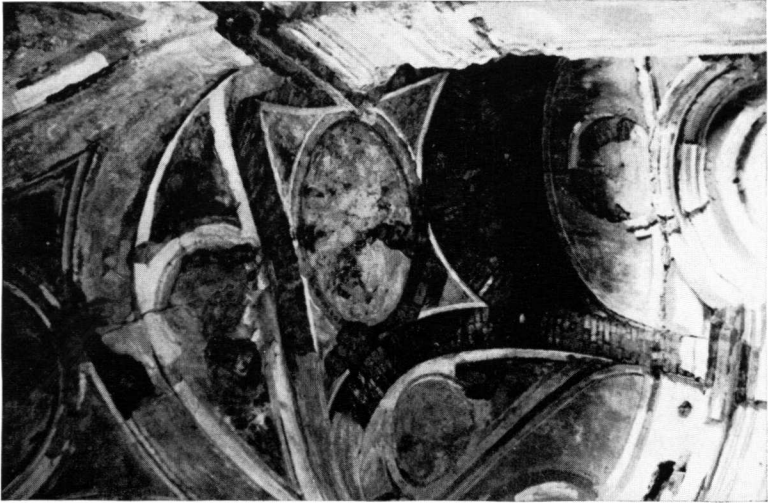


G. Guarini(?): Chiesa dell'Immacolata Concezione, Turin



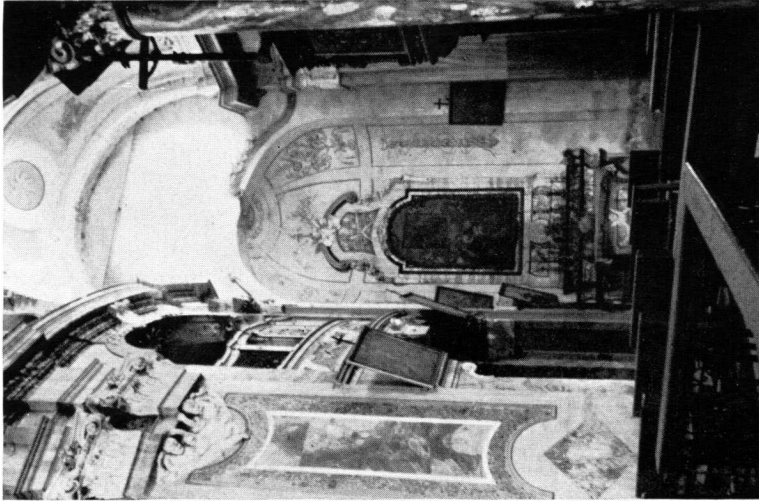
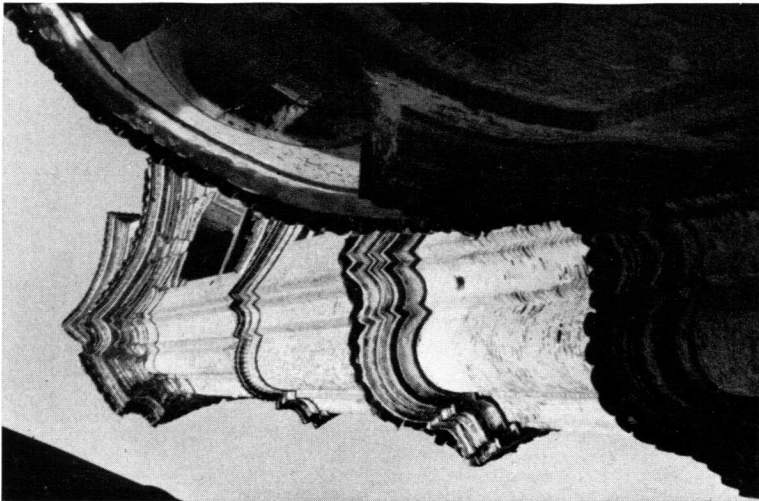


Unbekannter Architekt: Chiesa della Confraternità di San Rocco, Gumiana



C. Michela (?): Kapelle bei Gerbido

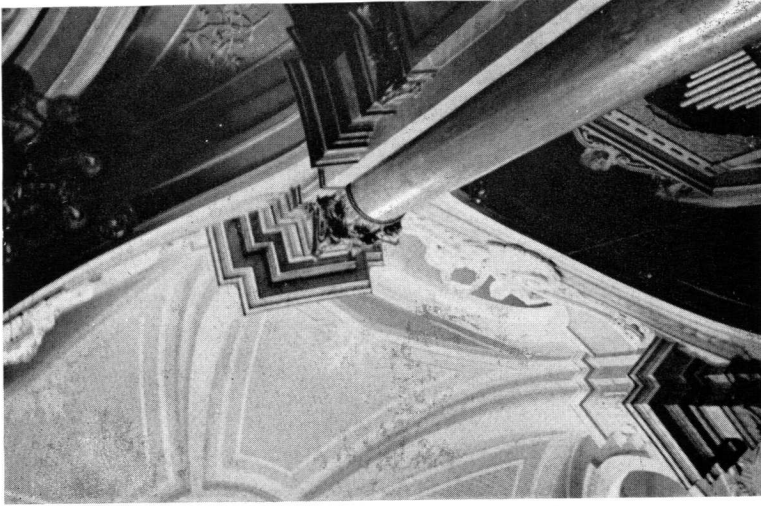




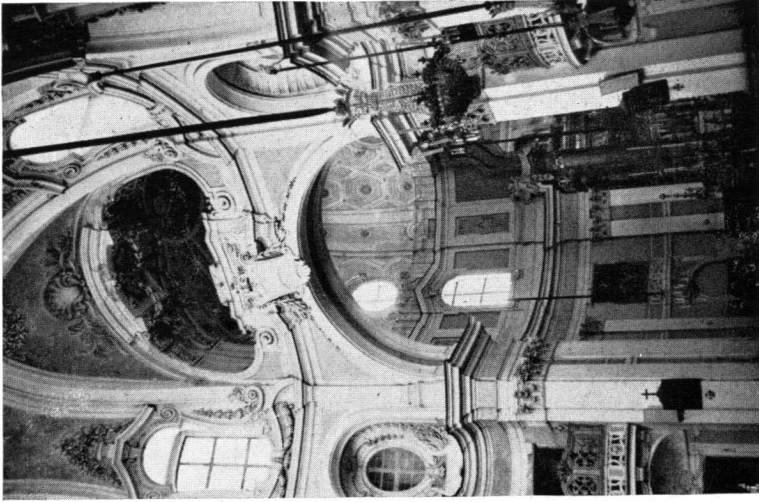
C. Michela: Santa Marta, Agliè



B. A. Vittone: Santa Croce, Villanova di Mondovì



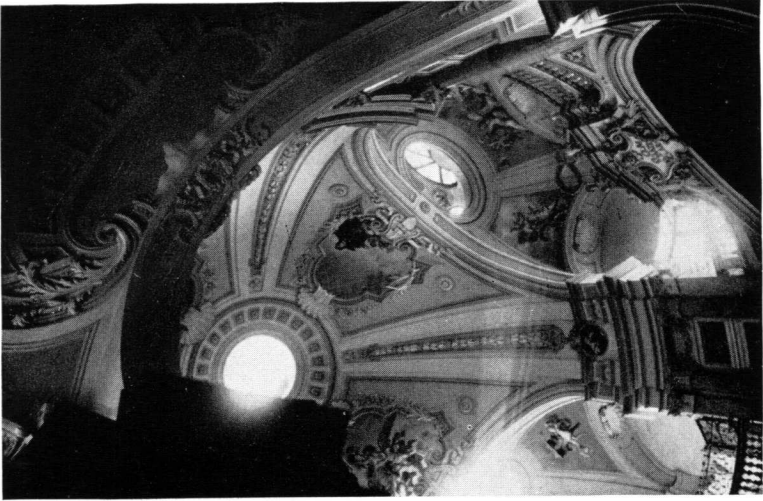
B. A. Vittone: San Michele, Borgo d'Ale



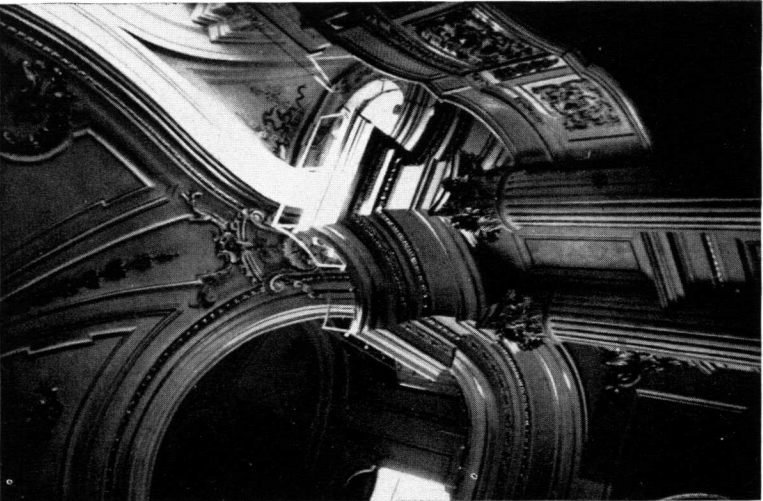
C. A. Rana: Chiesa del Rosario, Strambino



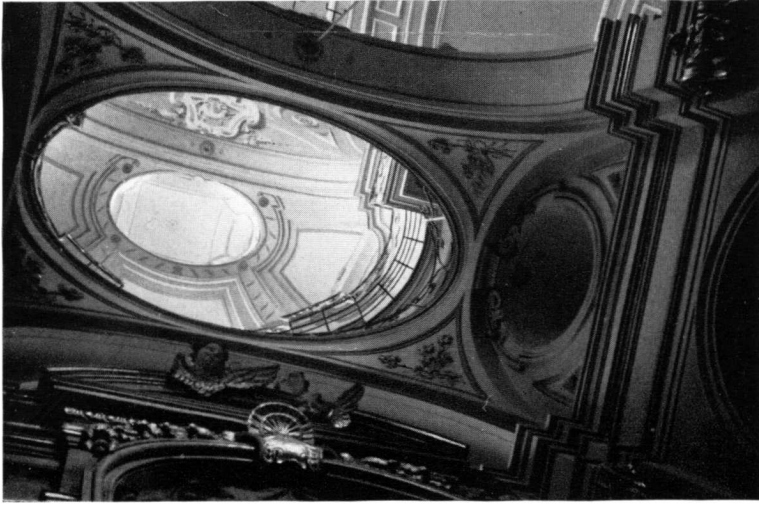
F. Gallo da Mondovì: Santa Croce, Cavallermaggiore



B. A. Vittrone: Santa Chiara, Brà



F. Juvarra: Sant' Antonio Abate, Chieri



F. Juvarra: Chiesa del Carmine, Turin



Leer - Vide - Empty

LITERATURNACHWEIS

- Argan, Giulio Carlo: Borromini (Arnaldo Mondadori 1952).
- Benevolo, Leonardo: La Chiesa parrocchiale di Campertogno (Palladio, Ott.-Dic 1951).
- Brayda, Carlo: Carlo Andrea Rana, ingegnere militare e regio architetto („Torino“ 1939).
- Brinckmann, Albert Erich: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern (Wildpark Potsdam 1927).
- Theatrum Novum Pedemonti (Düsseldorf 1931).
- Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1932).
- Bricarelli, Carlo: Analecta d'arte subalpina (Civiltà cattolica 1924, 1926).
- Carbonieri, Nino: Francesco Gallo da Mondovì.
- Gallo e Vittone nella Chiesa dei SS. Pietro e Paolo in Mondovì Breo (Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti 1948).
- Cavallari Murat, Augusto: Alcune architetture piemontesi del Settecento in una raccolta di disegni del Planteri, del Vittone e del Guarini („Torino“ maggio 1942).
- Ceschi, Carlo: Progetti del Guarini e del Vittone per la chiesa di S. Gaetano a Nizza (Palladio 1941).
- Chevalley, Giovanni: La formazione della personalità artistica di F. Juvarra (Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti 1947).
- Un avvocato architetto il conte Benedetto Alfieri („Torino“ 1916).
- Frankl, Paul: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (Leipzig 1914).
- Franz, Heinrich, Gerhard: Die Kirchenbauten des Christoph Dientzenhofer (Brünn, München, Wien, Rohrer 1942).
- Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstiles in Italien (Stuttgart 1887).
- Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland (Stuttgart 1889).
- Ghivarello, Riccardo: La chiesa parrocchiale di Piovà Massaia ed il suo architetto (Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti 1947).
- Grimschitz, Bruno: Johann Lucas von Hildebrandt (Wien 1932).
- Hegemann, Hans, Werner: Die deutsche Barockbaukunst Böhmens (München 1943).
- Hempel, Eberhard: Francesco Borromini (Wien 1924).
- Massini, Leonarda: La vita e l'arte di Filippo Juvarra (Atti della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti 1920).
- Olivero, Eugenio: Le opere di Bernardo Antonio Vittone, architetto piemontese del Secolo XVII (Artigianelli 1920).
- Un pensiero architettonico di Ascanio Vitozzi („Torino“ 1939).
- La Chiesa di S. Pelagia ed il suo architetto Filippo Nicolis de Robillant („Torino“ 1932).
- Passanti, Mario: Architettura in Piemonte (Giorgio, Torino 1945).
- La real Cappella della S. Sindone in Torino („Torino“ 1941).

- Pozzi, Giuseppe Vittorio: Il Duomo di Carignano (Doktorarbeit).
- Ressa, Alberto: L'architettura religiosa in Piemonte nei Secoli XVII e XVIII („Torino“ 1941).
- Rigotti, Giorgio: La Chiesa dell'Immacolata Concezione ora Cappella arcivescovile in Torino (Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti 1932).
- Rodolfo, Giacomo: L'architettura barocca in Carignano (Atti della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti 1933).
- Rosci, Marco: Benedetto Alfieri e l'architettura del '700 in Piemonte (Palladio 1953).
- Sedlmayr, Hans: Die Architektur Borrominis (Piper, München 1939).
- Stefan, Oldřich: O slohové podstatě centralních staveb u K. I. Dienzenhoferova (Památky archeologické 1927).
- Wackernagel, Martin: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern (Potsdam 1929).
- Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock (München 1925, I. 1888).

LEBENS LAUF

Als Tochter tschechischer Eltern bin ich, Maria Anderegg, geb. Tille, am 7. 2. 1929 in Olomouc in der Tschechoslowakei geboren worden. Dort besuchte ich die Volksschule und das Gymnasium, das ich 1948 mit der Matura abschloss. Mein Studium begann ich an der Technischen Hochschule in Prag. Seit 1950 war ich an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich immatrikuliert. Im Jahre 1953 erwarb ich mein Diplom als Architektin, wozu mir die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Hess †, Dunkel, Hofmann †, Birchler und Hofacker als Vorbereitungen dienten. Der Abschluss meiner Dissertation verzögerte sich durch die Studien, die ich dazu im Piemont betrieb, und durch meine Berufstätigkeit.