

Postklassische Architektur des Barocks: Guarini

Postmoderne avant la lettre?

Was sich im Schaffen Borrominis und einzelnen Bauten des Manierismus angekündigt hatte, ist im Werke Guarino Guarinis augenfällig geworden: die Verabschiedung der klassischen römischen Architektursprache als ausschließlicher Norm des Bauens. Guarinis Architektur verhält sich zur klassisch geprägten wie die postmoderne zur modernen. So überrascht es nicht, wenn man die Charakteristika, die für die Postmoderne als bestimmende Elemente geltend gemacht werden, schon dreihundert Jahre früher bei Guarini entdecken kann: Eine Architektur von «Komplexität und Widerspruch» (Venturi) ist sein Schaffen zweifellos; doch auch der Rückgriff auf mehrere historische Stile im gleichen Werk liegt vor, und Anzeichen eines spielerischen, ironischen Umgangs mit traditionellen Bauformen lassen sich ebenfalls ausmachen.

Natürlich ist Guarini nicht darauf angewiesen, als Postmoderner *avant la lettre* «entdeckt» zu werden. Seine Architektur soll hier vielmehr Anlaß sein, nach Mitteln zu suchen, die es erlauben könnten, verschiedene Manifestationen postepochalen Schaffens auseinanderzuhalten. Die von den Exegeten der Postmoderne am häufigsten angeführten Merkmale sind, da sie auch für Guarinis Werk zutreffen, offensichtlich zu unspezifisch. Ich möchte im folgenden am Beispiel der Kirche San Lorenzo in Turin das Phänomen des Stilpluralismus untersuchen, um das historisch verankerte Ethos, das Guarini zu dieser Gestaltungsweise führte, genauer zu bestimmen. Die Untersuchung mag schließlich dazu beitragen, die Haltung, die hinter dem postmodernen Stilpluralismus steht, in ihrer Differenz präziser zu fassen.

Guarinis Theorie des Stilrelativismus

Guarinis Praxis des Stilpluralismus, für den der Innenraum von San Lorenzo das deutlichste Beispiel ist, wird im Architekturtraktat des gleichen Autors von einer Theorie des *Stilrelativismus* begleitet. Guarinis theoretische Überlegungen stehen, auch wenn

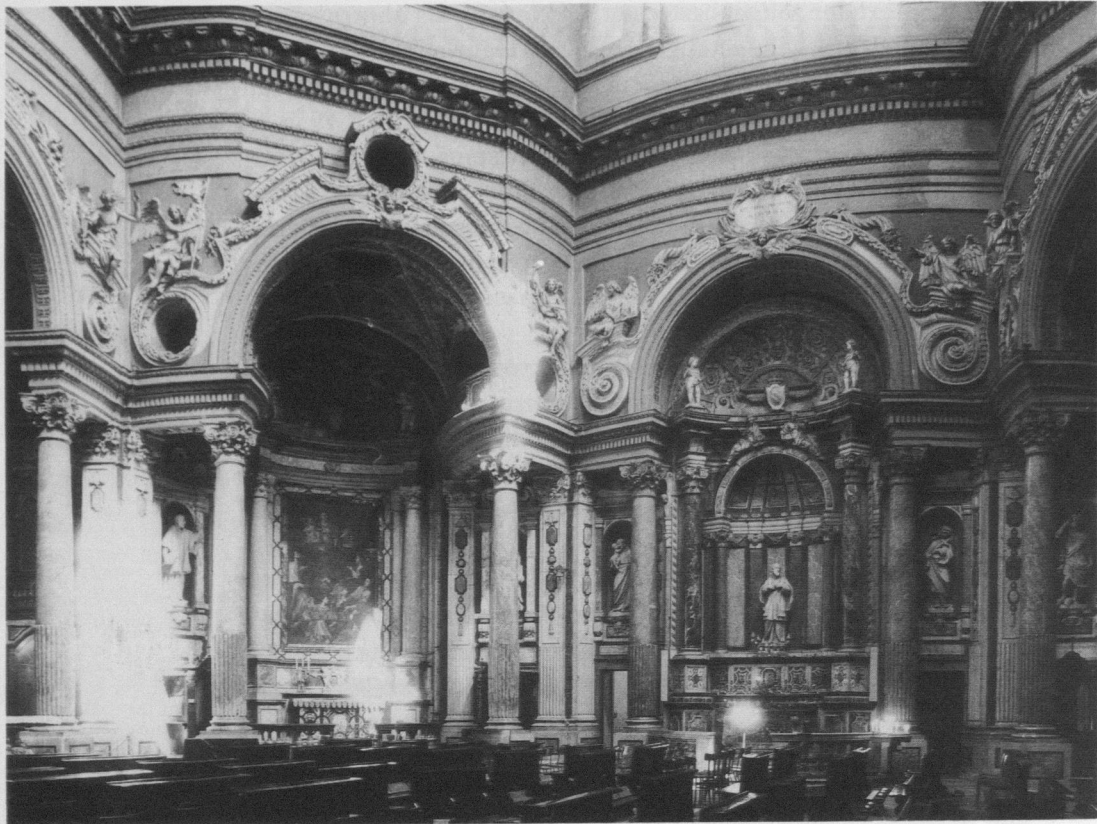
sie im Kontext der zeitgenössischen Traktatistik als überraschend fortschrittlich erscheinen mögen, in ihrer Tragweite deutlich hinter seiner Praxis zurück. Trotzdem verdienen sie im Hinblick auf die Untersuchung des Werks des Architekten Beachtung. Denn in Guarinis Plädoyer zugunsten des Stilrelativismus, der grundsätzlichen Gleichwertigkeit aller historischer Stile, scheinen die ästhetischen Kategorien auf, die dem heutigen Interpreten dazu dienen können, auch Guarinis weitergehende Praxis des *Stilpluralismus*, der Verwendung unterschiedlicher Stile im gleichen Bau, zu erklären.¹

Guarini geht in seiner *Architettura civile* von den vitruvianischen Prinzipien der *firmitas*, *utilitas* und *venustas* aus; die Schönheit (*bellezza*) beruht auch für ihn auf bestimmten Maßverhältnissen (I.3.5). Nach Guarini können jedoch die von Vitruv und Vignola festgeschriebenen Normen der römischen Baukunst korrigiert und ergänzt werden. Als Argument für die Veränderbarkeit der Regeln dient ihm der Hinweis, daß sich auch die Lebensgewohnheiten (*usanze*) der Menschen im Lauf der Zeit ändern (I.3.6).

In radikalerer Form erscheint das gleiche Argument nochmals im dritten *Trattato* (III.3), im Anschluß an die von Carlo Cesare Osio übernommene Definition der architektonischen Ordnung als einer «Ausstattung aus verschiedenen, proportionierten Teilen, die aus der festen Mauer heraustritt und das Auge des Betrachters ergötzt und zufriedenstellt»². Hier wirft Guarini die Frage auf, wie man denn die Ursache für das Ergötzen bestimmen könne. Er sieht dabei die gleichen Schwierigkeiten wie beim Versuch, die Ursache für die Schönheit eines hübschen Kleides anzugeben. Mit diesem Verweis auf die Welt der Mode bringt Guarini das Theorem der doppelten, historischen und geographischen Relativität der ästhetischen Normen ins Spiel, das seiner Meinung nach auch für den Bereich der Architektur gilt: «Wir sehen, daß die Architektur der Römer zuerst den Goten mißfallen hat und daß die gotische Architektur uns selber häufig mißfällt.»³

Mit der These von der Wandelbarkeit der Stile und ihrer Wertungen hat sich Guarini die Möglichkeit eröffnet, die von den italienischen Zeitgenossen als barbarisch eingeschätzte gotische Architektur in positiven Termini darzustellen, was er im Kapitel «Dell'ordine Gotico e sue proporzioni» (III. I3. I) auch unternimmt.⁴

Die gelängten Proportionen der gotischen Kirchenbauten führt er eingangs – in vitruvianischer Manier – auf das Körperideal der damaligen Menschen zurück, das er ihrer Malerei entnimmt: «Weil die Menschen jener Zeit ein schlankes und zartes Aussehen als besonders anmutig betrachteten, wie man es in alten Porträts sieht, gefiel ihnen das Entsprechende auch bei den Kirchen, die sie im Verhältnis zur Breite sehr hoch machten.»⁵ Im weiteren Verlauf der Darstellung wird jedoch deutlich, wie sehr die neue, positive

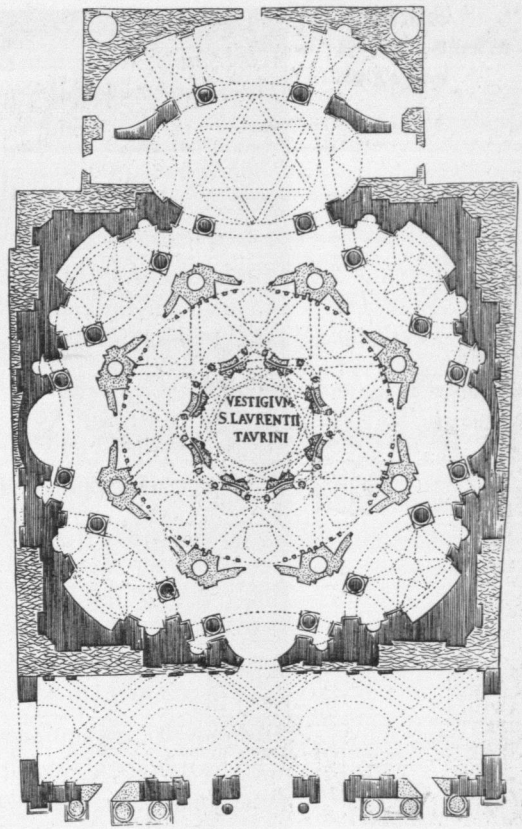
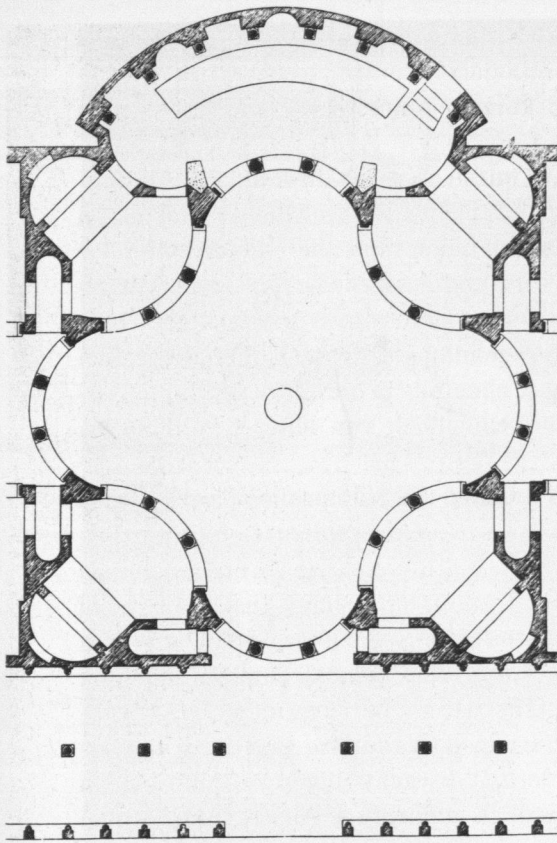


Turin, San
Lorenzo

Einschätzung der gotischen Baukunst, die auf der These von der grundsätzlichen Gleichberechtigung aller historischen Baustile beruht, zugleich von den zentralen Kategorien der zeitgenössischen barocken Ästhetik getragen ist.

So betrachtet Guarini die gotische und die römische Architektur als Ausprägungen zweier gegensätzlicher Haltungen bezüglich des Zusammenspiels von *Sein* und *Schein*: «Da, wo sie [die römische Architektur] als hauptsächliches Ziel die Stärke hatte und diese in der soliden Anlage der Bauten auch vorzeigte, hatte jene [die gotische Architektur] zwar auch zum Ziel, sehr starke Gebäude zu errichten; diese sollten aber schwach erscheinen, wie wenn sie nur durch ein Wunder aufrecht stehen könnten.»⁶

Nachdem er diese These mit einer langen Reihe von präzisen Beobachtungen an den großen gotischen Kathedralen (Reims, Notre Dame in Paris, dem gotischen Bau von St. Paul in London und dem Mailänder Dom) belegt hat, sieht Guarini die gleiche Intention der *architektonischen Täuschung* auch hinter der Errichtung des schiefen Turms von Pisa und des Geschlechterturms der Asinelli in Bologna. Hier wird schließlich auch die beabsichtigte ästhetische Wirkung, und zwar wiederum mit zwei charakteristischen barocken Konzepten, *Staunen* und *Schrecken*, bestimmt: «Sie [die beiden Türme] bringen den Verstand zum Staunen und versetzen die



Betrachter in Schrecken.»⁷ Soweit zu Guarinis Rechtfertigung des Stilrelativismus und zu seiner Neubewertung der Gotik, die – dies ist festzuhalten – auf charakteristischen Konzepten der barocken Ästhetik beruhen.

Links:
Zentralraum an
der Piazza d'Oro
der Villa
Hadriana, Grund-
riß (nach Kähler)

Der Stilpluralismus in Guarinis Kirche San Lorenzo

Der Innenraum von San Lorenzo ist in der Vertikalen durch das Hauptgesims und den Kuppelring in drei Zonen unterteilt. Jeder der drei Zonen entspricht ein besonderes Stilregister.

Die unterste Zone, die vom Fußboden bis zum Hauptgesims vertikal aufsteigende Wand, verweist – wie ich noch darlegen werde – auf die Architektur der *römischen Spätantike*. Die Peripherie des Hauptraumes ist in acht Teile unterteilt, wobei zwei unterschiedliche Wandeinheiten, zwei Kapellentypen entsprechend, einander abwechseln. Die beiden Einheiten regen aufgrund des ihnen gemeinsamen Serliana-Schemas eine vergleichende Wahrnehmung an. Charakteristisch für diese unterste Zone ist die diaphane Struktur: Die beiden Serliana-Schirme werden gegenüber den Kapellenrückwänden wie bewegliche Membranen wahrgenommen, die sich im pulsierenden Wechsel unterschiedlich stark vorwölben.

Rechts:
Turin, San
Lorenzo, Grund-
riß, aus: Guarino
Guarini, «Architettura civile»,
1737

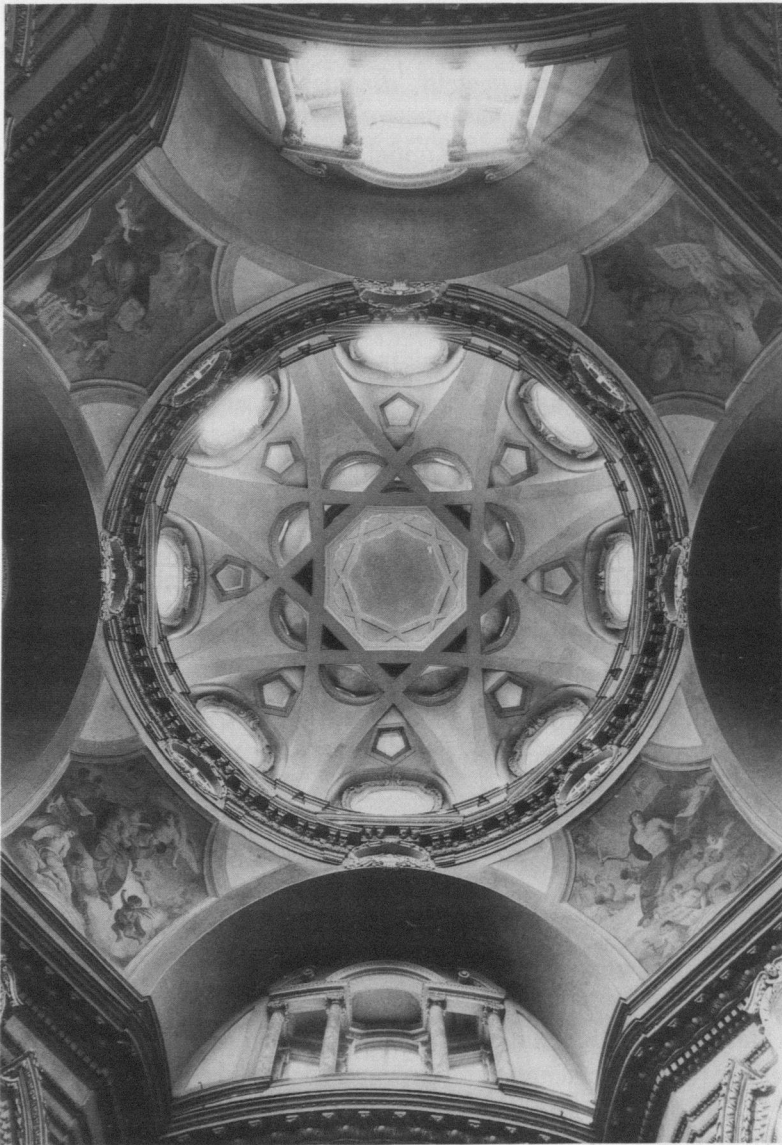
Die zweite Zone, die den Übergang zwischen Wand und Kuppel herstellt, ist nach dem traditionellen Zentralbautypus der *Renaissance* mit Pendentifs und kurzen, tonnengewölbten Querarmen gestaltet.

Über dem Kuppelring – er ist mit seinem Gebälk deutlich als Raumgrenze markiert – erhebt sich die bizarre, durch die verschränkten Bögen charakterisierte Hauptkuppel, die ohne eine direkte oder über gotische Imitationen vermittelte Kenntnis *islamischer* Vorbilder nicht zu denken ist. Die Bögen bilden einen achtzackigen Stern und lassen in der Mitte ein regelmäßiges Achteck offen, über dem sich nochmals eine ähnliche, ebenfalls in der Mitte geöffnete islamische Kuppel erhebt, die schließlich von einer traditionellen Laterne bekrönt ist.⁸

Es genügt nun nicht, das Phänomen des Stilpluralismus als solches zu konstatieren. Zu fragen ist, wie die drei stilistisch differenzierten Raumzonen *zusammenspielen*. Richten wir vorerst nochmals den Blick auf die Wandzone. Guarini hat meiner Ansicht nach bei der Gestaltung des Grundrisses einen spezifischen spätrömischen Bau als direktes Vorbild gewählt: den Zentralraum am Südende der Piazza d'Oro in der Villa Hadriana. Übereinstimmende Charakteristika der beiden kreuzförmigen Grundrisse sind der wurstförmige Kopfteil und die Gliederung der achteiligen Peripherie nach zwei analogen, unterschiedlich geformten Abschnitten, wobei jeder Abschnitt zwei eingestellte Säulen aufweist. Guarini hat das antike Vorbild jedoch insofern umgestaltet, als er die abwechselnd konvexen und konkaven Teile durch zwei konvexe, wenn auch unterschiedlich stark gewölbte Teile ersetzte. Ein Wechsel zwischen konkav und konvex kann aber auch bei Guarini wahrgenommen werden, da die schwach vorgewölbten Serliana-Wände ihre direkte lineare Fortsetzung in den konkaven Rückwänden der tiefen Kapellen haben.⁹

Charakteristisch für den spätantiken Bau sind die vier Nebenräume, die sich auf den Diagonalachsen gegenüberstehen, und die Guarini in seinen vier tiefen Nebenkapellen nachgebildet hat. Es ist eine alte Streitfrage unter den Archäologen, nach welchem System der spätantike Bau, von dem im wesentlichen nur noch die Fundamente und Säulenfragmente erhalten sind, hätte überkuppelt sein können.¹⁰

Die Analogie zum Grundriß des Zentralraums der Piazza d'Oro erlaubt es, in der Kirche San Lorenzo einen Lösungsvorschlag für die alte *crux* der Archäologen zu sehen. Guarini greift zur «naheliegenden» Formel des Renaissance-Zentralbaus mit den Pendentifs als Überleitung zwischen Vierung und Kuppelring, setzt dieses klassische Schema jedoch als *Scheingebilde* ein. An der Stelle der massiven Vierungspfeiler, die erwartungsgemäß die Pendentifs zu tragen hätten, öffnen sich bei ihm die hohlen Räume der tiefen



Kapellen. Guarini kann das Renaissance-Schema nur anwenden, indem er es im doppelten Sinne *aushöhlt* und als leere, dekorative Schale ohne konstruktive Funktion einsetzt.¹¹

Auf die Differenz zwischen dekorativer Schale und verborgener konstruktiver Realität wird im Bau selber demonstrativ hingewiesen. Die Serliana-Wände unterhalb der Pendentifs, die die Vierungspfeiler ersetzen, sind im Scheitel und an den Seiten durchbrochen, durchbrochen sind zudem die Decken der dahinterliegenden Kapellen. Sogar im Kuppelring, an einer konstruktiv prekären Stelle, sind in regelmäßigen Abständen acht Ovalfenster eingelassen. Das Ganze darf zweifellos als triumphale, staunenerregende Selbstdarstellung Guarinis als eines weitblickenden Kenners der Baugeschichte und überlegenen Konstrukteurs verstan-

den werden. Das virtuose architektonische Spiel zwischen Sein und Schein ist jedoch gleichzeitig in den Dienst einer primären «metaphysischen» Aussage gestellt, die sich beim Betrachten aller Raumzonen in ihrem Zusammenspiel erfassen läßt.

Das komplexe Gebilde der Kuppel, das von den Rezipienten der Barockzeit ebenfalls unter dem Zeichen des «Wunderbaren» wahrgenommen wurde¹², ist zu den unteren beiden Zonen analog und konträr gestaltet. Wie die Wände des Hauptraumes sind auch die Kuppelwände durchbrochen. Während jedoch die Öffnungen in der Wand- und der Pendentifzone dazu dienen, das Phänomen der Täuschung zu unterstreichen, sind die Öffnungen in der Kuppel dazu angebracht, die wirkliche Funktion der verschränkten Bögen als tragendes Gerüst sichtbar zu machen. So wird die Kuppel gegenüber der Wand- und der Pendentifzone, die zusammen den «irdischen» Bereich als Ort von Schein und Täuschung darstellen, zum Ort der Apotheose der «himmlischen» Wahrheit.

Der Innenraum von San Lorenzo in Turin kann somit als Darstellung der christlichen Weltordnung mit den Mitteln der barocken Ästhetik, als Ablösung des irdischen *inganno* durch den himmlischen *disinganno* verstanden werden. Damit dieses Spiel von Täuschung und Ent-täuschung innerhalb des dauerhaften architektonischen Diskurses möglich ist, müssen zwei Dinge vorausgesetzt sein: ein ungewöhnliches konstruktives Können zusammen mit einem distanzierten Verhältnis zu den historischen Stilen und konventionellen Bauformen.

Barocke Instrumentalisierung – postmoderne Offenheit

Guarino Guarinis Schaffen ist von einem spielerischen Umgang mit dem architektonischen Erbe geprägt. Diese Haltung ist aber auch für die Postmoderne charakteristisch und genügt deshalb nicht, um sein Werk zu bestimmen. Guarinis Architektur – dies hat das Beispiel San Lorenzo gezeigt – ist der barocken Ästhetik und einem totalitären Ethos verpflichtet, das die zitierten historischen Stile und Bauformen im Dienste einer theologischen Aussage *instrumentalisiert*. Guarini führt sie vor, um mit ihrer Hilfe die für die Gläubigen einzig maßgebende Erzählung, die Heilsgeschichte, architektonisch darzustellen.

Das Ethos, das hinter Guarinis Werk steht, unterscheidet sich radikal von dem der Postmoderne. Das Ethos postmodernen Bauens ist das der *Offenheit*, ob man diese nun, wie Charles Jencks, als einen in der Zukunft aufzuhebenden Mangel betrachtet, oder aber, wie Jacques Derrida, als ein nicht einholbares, die Zukunft selber prägendes Prinzip.¹³

- 1 Guarino Guarinis Traktat *Architettura civile*, von Bernardo Vittone im Jahre 1737 posthum publiziert, wird hier nach der Ausgabe von Nino Carboneri und Bianca Tavassi La Greca, Mailand 1968, unter Angabe der Kapitelnummer zitiert.
- 2 Guarini (wie Anm. 1), S. 126: «un compimento di varie parti proporzionali, ch'esse dalla soდება de' muri, il quale diletta e soddisfa l'occhio di chi lo mira.»
- 3 Guarini (wie Anm. 1), S. 127: «veggiamo che l'Architettura Romana prima spiacque ai Goti, e l'Architettura Gotica a noi stessi dispiace.»
- 4 Es muß unterstrichen werden, daß Guarinis Plädoyer für den Stilrelativismus primär ein allgemeines Postulat ist, das weiterhin von negativen ästhetischen Wertungen begleitet sein kann. Vgl. etwa *Architettura civile*, S. 135 zur gotischen Baukunst: «l'Architettura Gotica non piace perché in somma per quanto siano grosse le sue colonne, la lunghezza eccedente le fa parere sottili; per quanto siano larghe le sue chiese, l'altezza smisurata le fa parere anguste.»
- 5 Guarini (wie Anm. 1), S. 208: «perché gli uomini di quel tempo avevano per singolare leggiadria il comparire svelti e minuti, come si vede negli antichi ritratti, così a loro piacque conseguentemente nelle loro Chiese, che fecero proporzionatamente alla larghezza molto elevate.»
- 6 Guarini (wie Anm. 1), S. 209: «là, ove questa ebbe per principale intento la fortezza e ne fece pompa anche nella soda disposizione degli edifizii, quella ebbe per iscopo di ergere molti forti sì, ma che sembrassero deboli e che servissero di miracolo, come stessero in piedi.»
- 7 Guarini (wie Anm. 1), S. 209: «fanno [...] stupire gl'intelletti e rendono gli spettatori atterriti.»
- 8 Zu der in der Literatur eingehend diskutierten Frage, wie Guarini die islamische Architektur kennengelernt haben könnte, siehe zusammenfassend H. A. Meek, *Guarino Guarini*, London 1988, S. 50–53. Es ist jedoch festzuhalten, daß die von Meek postulierte Reise Guarinis nach Spanien und Portugal dokumentarisch nicht belegt ist.
- 9 Auf die Möglichkeit, den Raum so aufzufassen, hat auch Meek, S. 47, hingewiesen. Vgl. dort auch Abb. 37.
- 10 Die Zone der Piazza d'Oro wurde zwischen 1550 und 1572 unter der Leitung von Pirro Ligorio ausgegraben und von ihm zeichnerisch dokumentiert. Für Rekonstruktionsvorschläge der Überkuppelung des südlichen Zentralraums siehe Salvatore Aurigenna, *Villa Adriana*, Rom 1961, Abb. 155 f. (Rekonstruktion von Ch. Girault, 1885), Heinz Kähler, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin 1950, Tafel 16, sowie Erik Hansen, La «Piazza d'Oro» e la sua cupola, in: *Anale della Romana Instituti Danici*, Supplementum, Kopenhagen 1960, Tafel vor S. 65. Bisweilen ist auch bezweifelt worden, daß der Raum überhaupt überdeckt war. Siehe Anm. 116 bei Kähler und die Rekonstruktion in Theodor Kraus (Hg.), *Das römische Weltreich*, Propyläen-Kunstgeschichte Bd. 2, Berlin 1967, S. 192.
- 11 Das eigentlich tragende Skelett des Baus kann aufgrund eines als Einzelblatt überlieferten Stiches rekonstruiert werden. Der Stich mit der Bezeichnung «Chiave della cupola di S. Lorenzo di Torino» erscheint wie eine Antwort auf die zweifellos häufig an den Architekten gestellte Frage, wie er denn beim Bau vorgegangen sei. Er ist in der Einleitung zur neuen Ausgabe der *Architettura civile* (wie Anm. 1, S. XXXVI) und bei Meek (wie Anm. 7, Abb. 45) reproduziert. Vgl. dort als Abb. 47 auch den axonometrischen Schnitt von Luigi Denina und Alessandro Protto, den die beiden Architekten ohne die Kenntnis des erst später publizierten Stichts geschaffen haben.
- 12 Vgl. den von Nino Carboneri in der Neuausgabe der *Architettura civile* (wie Anm. 1, S. XLII) zitierten Kommentar aus G. Craveri, *Guida de' Forestieri per la real città di Torino*, Turin 1753: «sorprende di maraviglia i riguardanti.»
- 13 Die zwei konträren Haltungen sind von den beiden genannten Autoren in der Postmoderne-Diskussion mit exemplarischer Klarheit vertreten worden. Ich möchte sie mit zwei Zitaten belegen, die in dem von Wolfgang Iser herausgegebenen Reader *Wege aus der Moderne*, Weinheim 1988, S. 94 und 231, abgedruckt sind. Charles Jencks (zur *Piazza d'Italia* von Charles Moore): «Schließlich – man gestatte mir diese in die Zukunft weisende Anmerkung – deutet er auf eine Architektur wie die des Barock hin, als verschiedene Künste sich verbanden, um ein rhetorisches Ganzes zu erzeugen. Mit Sicherheit wird der Erfolg dieser Rhetorik von außerhalb der Architektur liegenden Faktoren abhängen: von einem überzeugenden sozialen und metaphysischen Inhalt. Die Suche nach einem solchen Inhalt ist die Herausforderung an die postmodernen Architekten.» Dagegen Jacques Derrida (zum *Parc de La Villette* von Otto Tschumi): «Verborgen durch die ganze Geschichte der Architektur, offen für die nicht antizipierbare Chance einer Zukunft, ist diese andere Architektur, diese Architektur des anderen nichts, was wäre. Es ist keine Gegenwart, das Gedächtnis einer vergangenen Gegenwart, das Erfassen oder das Vorverständnis einer zukünftigen Gegenwart. Sie vergegenwärtigt weder eine (konstative) Theorie noch eine Politik, noch eine Ethik der Architektur. Nicht einmal eine Erzählung, obgleich sie diesen Raum allen narrativen Matrize[n], ihren Ton-Bändern und ihren Bild-Bändern öffnet [...].»