

Pietro Antonio und Carlo Giuseppe Trezzini : Domenico Trezzinis Nachfolger in St. Petersburg

Autor(en): **Ehret, Joseph**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **13 (1952)**

Heft 2

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163797>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Pietro Antonio und Carlo Giuseppe Trezzini

Domenico Trezzinis Nachfolger in St. Petersburg

Von JOSEPH EHRET

(TAFELN 31–36)

Der ausgeprägte Familiensinn, der die Tessiner zu Hause so auszeichnet, bewährt sich auch in der Fremde, denn wo sich auch nur die geringste Möglichkeit bietet, schliessen sich Vater und Sohn, Onkel und Neffe zu Sippen zusammen und bilden ganze Dynastien. Im kalten, andersgläubigen und darum vielfach so feindlichen Russland zeigt sich diese Neigung besonders deutlich, sind doch in der dortigen Baugeschichte alle klangvollen Tessiner Namen doppelt oder sogar dreifach vertreten. Der Vater wirkt als Eisbrecher, der Sohn kann sich in Ruhe einleben und gleich für zwei Generationen die Früchte einer Arbeit ernten, die dann meist in der dritten Geschlechterfolge oder in einer Nebenlinie zu Ende geht. Die Trezzini zeigen diese Entwicklung geradezu als Schulbeispiel. Nachdem die ZAK von 1951 (2. Heft, S. 97ff.) einen Beitrag über Vater Domenico gebracht hat, sollen hier dessen Sohn und Schwiegersohn dargestellt werden. Beide haben in Russland Bedeutendes geleistet, aber sich leider bisher in der entsprechenden Literatur mit knappen Angaben begnügen müssen. Darum soll hier der Versuch unternommen werden, die jüngeren Trezzini aus ihrer Fussnotenexistenz zu erlösen und die weitherum verstreuten Andeutungen zu einer ersten, bescheidenen Lebensskizze zusammenzufügen¹.

I. PIETRO ANTONIOS JUGEND- UND STUDIENJAHRE

(1710–1734)²

Domenico hatte im März 1710 von seiner zweiten, uns unbekanntem Frau einen Sohn erhalten, der auf den Namen Pietro Antonio getauft wurde. Wie angesehen der Vater schon damals war, zeigt sich an den Taufpaten, liess sich doch ausser der Tochter des in russischen Diensten stehenden holländischen Vizeadmirales Cornelius Kruis³ der Zar selbst herab, als solcher ins Kirchenbuch

¹) Auch im Sommer 1951 ermöglichte die h. Tessiner Regierung durch Herrn Staatsrat Dr. B. Galli und Herrn Staatsarchivar Dr. G. Martinola (jetzt Direktor des Gymnasiums in Mendrisio) dem Verfasser einen Studienaufenthalt im Malcantone, der engeren Heimat der Trezzini. Dort unterstützten mich in freundlichster Weise die H. H. Prevosto Dr. L. Simona in Agno und Pfarrer L. Marcionetti in Astano sowie der langjährige Sindaco dieser Gemeinde, Herr E. Schmidhauser-Zanetti, und Prof. V. Chiesa in Pura. In Bellinzona fand ich ausserdem noch die tatkräftige Unterstützung von Herrn Hauptmann It. Trezzini. A tutti vivissime grazie! Die gedruckten Quellen besorgten mir die Universitätsbibliotheken von Helsinki und Basel sowie die Biblioteca Cantonale in Lugano. Manches konnte ich auch den bibliographischen Schätzen von Herrn Prof. Dr. Fr. Lieb in Basel entnehmen. Auch diesen Helfern spreche ich den herzlichsten Dank aus.

²) Siehe zu diesem Abschnitt *Ehret* 103, 110, Anm. 3, und die Familientafel am Ende dieser Arbeit.

³) Cornelius Kruis (1657–1727) war einer der Schöpfer der petrinischen Flotte und gehörte zu den vertrautesten Mitarbeitern des Zaren. Siehe RBL., Band Knappe-Küchelbecker, St. Petersburg 1903, S. 50ff. – *A. J. van der Aa*, Biogr. Woordenboek der Nederlanden, Haarlem 1858, I, S. 278f.

eingetragen zu werden. Obwohl wir keine unmittelbaren Angaben darüber besitzen, dürfen wir annehmen, dass Pietro oder *Pjotr Andrejevič*, wie er von den Russen genannt wurde⁴, seine Kindheit und Jugend im Elternhause verlebte. Da hat es ihm an Umgang und Anregung nicht gefehlt, gehörte doch sein Vater zu Peters des Grossen nächsten Mitarbeitern, als welcher er vor 1721 auf der Basiliusinsel an einem nach ihm genannten Platze eine vornehme Villa bewohnte. Es dürfte wohl zum vornherein festgestanden haben, dass der Sohn der Nachfolger seines Vaters werden sollte, und so erhielt Pietro bald Unterricht im väterlichen Baukontor, in dem Domenico junge Russen zu Architekten heranbildete; es war klar, dass der Vater ihn auch auf seine Bauplätze mitnahm. Diese waren so zahlreich und so verschiedenartig, dass schon der Jüngling die Baukunst von allen Seiten zu sehen bekam, waren doch die bedeutendsten Gebäude darunter, wie die Peter-Paul-Kathedrale, deren Glockenturm, das Alexander-Newskij-Kloster und die Zwölf Kollegien – und doch genügte dies sicher noch nicht, war Domenico ursprünglich doch wohl mehr Ingenieur als Architekt gewesen, was ihn auch in seinen besten Arbeiten hinderte, höchste künstlerische Meisterschaft zu entwickeln. Sein Sohn aber sollte einmal als wahrer Baukünstler glänzen können, und da man das Wissen und Können dazu nur im Westen Europas erlangen konnte, schickte ihn der Vater – noch vor dem Dezember 1726 – dorthin⁵.

An welchem Orte ihn Domenico ausbilden liess, bleibt unbekannt, denn er begnügt sich mit der allgemeinen Angabe «in Italien». Vielleicht geschah es in Rom, wo schon um 1680 ein «Domenico Trezzini» – er selbst? – aus eidgenössischen Gebieten studiert hatte. Oder studierte Pietro in den näher gelegenen Akademien von Venedig oder Turin? Möglicherweise kommt auch Mailand in Frage, das von der Heimat der Trezzini aus am schnellsten zu erreichen war. Natürlich hat er auch diese besucht – jenes verträumte Astano im Malcantone, hinten am Fusse des Monte Lema. Hier holte er sich, wie es der Tradition seines Geschlechtes entsprach, seine Lebensgefährtin, aus dem gleichen dörflichen Patriziat, dem er selber entstammte: eine Tomasina de Presbitero, die er am 3. März 1731 in der Kirche von Astano ehelichte⁶. Hier wurde am 7. Dezember des gleichen Jahres auch seine Tochter Maria Catarina und am 18. August 1733 seine zweite, Giovanna Maria, geboren⁷. Seine Gattin wohnte demnach wohl in Astano, wo ja beide Familien beheimatet waren, während sich Pietro im benachbarten Italien in seinem Berufe vervollkommnet haben wird.

In der Baukunst herrschte, wie schon zu seines Vaters Zeiten, immer noch der Barock⁸, doch hatte er sich unterdessen gewandelt: er hatte sich von der schweren, ersten Massigkeit der Anfänge gelöst, war unter Bernini und Borromini immer leichter und malerischer geworden und nun eben daran, im Nachglanz der von Pozzo geschaffenen Werke zu einem blendenden Spiel zu werden, das zur heiteren Eleganz des Rokoko hinüberleitete. Was in der Nähe der verblässenden Renaissance – etwa bei Vignolas «Il Gesù» – noch zögernder Anfang war, hatte sich über die phantasiereichen Oval- und Dreiecksgrundrisse, die gekurvten Fassaden, die konkav und konvex gewellten Kuppeln der Borromini oder Fontana zur virtuosen Artistik Pozzos umgebildet. In diese letzte berauschte Fülle war nun Pietro hineingeraten. Sie mag ihn zuerst wohl fremd angemutet haben, kam er doch aus einem Norden, der den üppig ausschweifenden Barock gemässigt, und von einem Vater, der im Stile der holländischen Bürgerlichkeit alles Überbordende gedämpft hatte. Aber Pietro machte die Wandlung gerne mit, war sie doch weitgehend von seinen Landsleuten

⁴) In seiner Heimat nannte man Pietro, wie aus einem im Pfarreiarchiv von Astano befindlichen Dokument hervorgeht, *il moschovia* (den Moskowiter).

⁵) *Korolkow* 34. – *Ehret* 110.

⁶) *Liber matrimoniorum Astani* 1683–1740.

⁷) *Liber baptizatorum Astani* 1683–1769.

⁸) Über den Barock siehe u. a. *C. Gurlitt*, *Geschichte des Barockstils usw.* (1887–1889). – *A. Schmarsow*, *Barock und Rokoko* (1897). – *W. Weisbach*, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921). – *W. Pinder*, *Deutscher Barock* (1924). – *J. Weingartner*, *Der Geist des Barocks* (1925). – *H. Wölfflin*, *Renaissance und Barock* (1926).

gefördert worden: von Carlo Maderno (1556–1629) aus Capolago, Francesco Borromini (1599 bis 1667) aus Bissone, Carlo Fontana (1634–1714) aus Novazanno, die von Rom aus alle Spielarten des Barock bis in die Tessiner Berge hinaufschickten und dort noch selbst die schwere bäuerliche Hand beflügelten⁹. Auf ihrem Wege nordwärts über die Alpen hatte auch die Kunst des Südtirolers Andrea Pozzo (1642–1709) in Kirchenbauten der Luganeser Landschaft Gestalt gewonnen, so dass Pietro sowohl die Formensprache des üppigen Hochbarock wie des verflatternden Stiles der Spätzeit beherrschte.

Er sollte bald Gelegenheit erhalten, seine im barockfrohen Süden entwickelten Fähigkeiten zu zeigen, denn am 19. Februar 1734 war in St. Petersburg sein Vater gestorben¹⁰, worauf er sich beeilte, dort dessen Nachfolge anzutreten. Pietro wird wohl zuerst allein nach Russland gereist sein und erst später, nachdem er festen Boden unter den Füßen hatte, seine Familie herbeigebeten haben, die unterdessen in Astano ja gut aufgehoben war. Leider kennen wir den Weg nicht, der ihn nun nach mehr als acht Jahren an die Stätte seiner Kindheit zurückführte. Gehen wir sehr fehl mit der Vermutung, der junge Architekt habe sich auf der Prunkstrasse des süddeutsch-österreichischen Barockes über Ottobeuren (Würzburg?)–München–Melk–Wien–Prag–Dresden zurückbegeben, auf der er die einzigartige und wohl auch letzte Gelegenheit hatte, die steinernen Wunder der Fischer von Erlach, der Asam, der Zimmermann und der Pöppelmann zu schauen? Auch ist es nicht bekannt, wann Pietro in St. Petersburg eintraf, wir wissen nur, dass der Senat ihn im Jahre 1735 mit den Ausbesserungsarbeiten an der dortigen Isaak-Dalmazkij-Kirche beauftragte¹¹, womit wohl seine Laufbahn als Architekt in russischen Diensten ihren Anfang genommen haben wird.

II. PIETRO ANTONIOS WEG ALS KIRCHENARCHITEKT

Pietro kam in einer für ihn recht ungünstigen Zeit zurück. Wohl waren die Verdienste des Vaters, der mit einer ganzen Anzahl charakteristischer Gebäude das Antlitz St. Petersburgs mit geformt hatte, gross genug, um auch dem Sohne einen Platz unter den Architekten der Stadt zu sichern, doch verhiess ihm die widrige Zeit keine grosse Laufbahn. Peter der Grosse hatte nämlich in seiner 36jährigen Regierungszeit an den Kräften des Staates und Volkes einen solchen Raubbau getrieben, dass nach seinem Tode Russland vollkommen erschöpft war und unter seinen Nachfolgern – Katharina I., Peter II., Anna Iwanowna und Anna Leopoldowna, das heisst von 1725–1741 – auch die Baukunst fast ganz erschlaffte¹². Was sich aber doch noch regte, und zwar im Geiste der petrinischen Hinneigung zum Westen, wurde vom moskowischen Altrussentum zur Ohnmacht verurteilt. Darum versickerte in den dreissiger Jahren der Zustrom von Architekten aus Europa und konnte sich auch kein einziger russischer Künstler durchsetzen. Es wurde fast nur Begonnenes zu Ende geführt, und zwar mit Kräften, die man aus dem Nachlasse Peters hatte übernehmen müssen, wie Korobow und Eropkin, die aus Holland bzw. aus Italien zurückgerufen wurden, wo sie die Baukunst studiert hatten. Dann war auch noch Semzow da, Domenico Trezzinis Schüler, der ebenfalls beschäftigt sein wollte¹³. Aber so begabt sie auch waren, sie konnten

⁹) Siehe *Donati*, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942.

¹⁰) *Korolkow* 32, Anm. 33. – *Ebret* 112.

¹¹) *Korolkow* 27 und Anm. 36.

¹²) *Kowalenskaja* 32f.

¹³) Semzow war der beste Schüler Domenicos, weshalb einige russische Forscher (vor allem Petrow) geneigt sind, ihm die hervorsteckendsten Werke seines Lehrers zuzuschreiben. Obwohl *Grabar* (III, 155, Anm. 1 und 2) schon 1913 «den Widersinn einer solchen Behauptung» nachgewiesen hat (siehe *Ebret* 113), greift 1951 *Židkow* (13) diese These wieder auf. *Matwejew* (11f.) charakterisierte ihn 1938 folgendermassen: «Semzow war ein talentierter Meister, aber so mit organisatorischen Arbeiten überladen..., dass er sein schöpferisches Talent nicht entwickeln konnte. Er stand... Leblond und dem französischen Klassizismus nahe; als er es dann mit dem italienisch-deutschen Barock versuchte..., blieb es bei glanzlosen Interpretationen.»

sich in der allgemeinen Erlahmung nicht entfalten: Korobow starb schon 1730, Eropkin wurde 1740 enthauptet, und Semzow erlag drei Jahre später. Was konnte da Pietro Trezzini, der Sohn eines Ausländers und aus dem Auslande kommend, für sich erhoffen?

Der Anfang war demgemäss auch nicht vielversprechend, wurde er doch auf den nicht gerade ertragreichen Kirchenbau gewiesen und sollte, wie am 4. Juni 1735 der Senat bestimmte¹⁴, vorerst einmal den *Isaak-Dalmazkij-Sobor* betreuen (Tafel 31a)¹⁵. Dieser war 1717 vom Deutschen Matarowny begonnen und nach dessen zwei Jahre später erfolgten Tode von dem angeblich aus Basel stammenden Härbel¹⁶ bis 1724, in welchem Jahr auch er starb, weitergeführt worden. Hierauf legte dann Chiaveri Hand an bis zu seiner Abreise 1717 ins Ausland, wo er später in Dresden die katholische Hofkirche (1739–1754) schuf. Der fortwährende Wechsel der Leitung hatte dem Bau nicht gut getan, zeigten sich doch bald Risse und Senkungen, für die man Härbel verantwortlich machen und seine Witwe geldlich belangen wollte. Nun sollte der jüngere Trezzini, gleichsam als Probestück, den Grund dieser Schäden beheben. Es muss eine mühselige Plackerei gewesen sein, unter einem beendeten Steinbau das Fundament zu verstärken, das im sumpfigen Newadelta nirgends einen richtigen Halt fand, ist doch der angeschwemmte und sich fortwährend in Bewegung befindliche Morastboden der tückischste Feind aller Baumeister¹⁷. Wie es Pietro gelang, mit ihm fertig zu werden, ist leider unbekannt, doch muss er diese Prüfung bestanden haben, sonst hätte er nicht weitere, und zwar bedeutendere Aufträge erhalten.

Im Jahre 1742 arbeitete er zusammen mit Semzow an einem Plan für eine Garnisonskirche, die dem Garderegiment Preobraženskij zugehört war. Als dann im Oktober 1743 sein älterer Kollege, der Schüler seines Vaters, starb, wurde ihm am darauffolgenden 10. Dezember der Bau übertragen. Pietro machte sich auch bei dieser *Christi-Verklärungs-Kirche* (1742–1754, Tafel 32b)¹⁸ so fleissig hinter die Arbeit, dass der Bau zwei Jahre später bereits bis zum Dach fortgeschritten war und man an ein schnelles Eindecken denken konnte. Doch alles sollte anders kommen, denn plötzlich befahl Elisabeth, statt der vorgesehenen einen Kuppel deren fünf aufzusetzen. Das war mehr als eine technische Abänderung eines Planes: das bedeutete den Einbruch des Ostens in das bisher so westliche St. Petersburg, die Abwendung vom ausländischen Geiste im Kirchenbau.

Kaiserin Elisabeth (1741–1762), die diesen folgenschweren Schritt tat, war die jüngere Tochter Peters des Grossen und besass die Energie, die neugesammelten Kräfte zu schöpferischer Entfaltung zu bringen. Sie hatte in patriotischer Aufwallung der deutschen «Bironowščina» ein Ende gemacht und einen neuen Nationalismus geweckt. Nun sollte auch die Kunst aus dem alten russischen Geiste heraus schaffen und vor allem die Architektur sich wieder von den byzantinischen Vorbildern befruchten lassen, die Moskau seinerzeit ein so östliches Gesicht verliehen hatten, bevor ihr Vater an der Newa versucht hatte, das Tor zum Westen zu öffnen. Hatte im Vater die neue, westwärts gewandte *Rossija* gesprochen, so liess sich nun in der Tochter wieder die alte moskowsische *Rusj* vernehmen, und zu deren Genugtuung sollte selbst jener fremde Eindringling, als welcher St. Petersburg bei den Altrussen immer gegolten hatte, ein russisches Gepräge erhalten.

¹⁴) Korolkow 27 und Anm. 36.

¹⁵) Über diese Kathedrale siehe Grabar III, 13; III, 23 (Bilder), und III, 82 (der von Härbel unterzeichnete Plan). Auch Ehret (Härbel, Tafel 1) bringt eine Ansicht dieses Bauwerkes.

¹⁶) Siehe Ehret, Härbel, Basel 1949.

¹⁷) Ein Pole, der 1720 das eben gegründete St. Petersburg besuchte, berichtete u. a.: «Glücklich war, wer einen trockenen Platz erwischte hatte; aber wer einen sumpfigen Boden bekam, der hatte eine Heidenmühe, bis die Wurzeln gerodet und das Fundament gelegt war... Obwohl die Häuser schön gebaut sind, erzittern sie, wenn eine Kutsche vorbeifährt – eine Folge des schwachen Fundamentes.» Wenn der Wind wehte, flogen Dachziegel von den Palästen (siehe Grabar III, 38ff).

¹⁸) Korolkow 27 und Anm. 37. – Grabar III, 230f. (mit Abbildung). – Petrow 546 und Anm. 648. – Matwejew 21. – Lo Gatto II, 89 (mit Bild).

Darum Elisabeths Befehl an Pietro, dem vorgesehenen römischen Barockbau einen byzantinischen Charakter zu verleihen, womit der Sohn das geistige Werk seines Vaters verneinen musste.

Die Aufgabe, der hier Pietro im wahrsten Sinne des Wortes *gegenüberstand*, war schwierig, und dies nicht so sehr der technischen als der geistigen Umstellung wegen. Er war hergekommen, um so zu bauen, wie er es gelernt hatte: barock, und zwar aus seiner westeuropäischen Gedankenwelt heraus. Nun aber sollte er nicht römisch – im weitern Sinne dieses Begriffes –, sondern byzantinisch, nicht lateinisch, sondern orthodox bauen, im Geiste Moskaus, das er nie gesehen, im Geiste Altrusslands, dessen Geschichte er nicht erlebt hatte. Er war – wie übrigens alle seine westlichen Kollegen – in der Überzeugung hergerüstet, in seiner Bauart die höchsten und endgültigen Gesetze der Ästhetik eingeschlossen zu haben, deren Anwendung immer und überall möglich sei. Die nach Russland verpflanzten Baukünstler betrachteten dieses Reich – und Peter der Grosse hatte sie seinerzeit darin noch bestärkt – als ein Stück zurückgebliebenes Europa, das man mit Hilfe des neuesten westeuropäischen Stiles auf die Höhe der allein gültigen Baukultur bringen müsse. Natürlich vermochten sie neugegründeten Städten, wie St. Petersburg, einen westlichen Anstrich zu geben, solange die Herrscher es so wünschten, aber ihre Kunst versagte, wenn Natur, Lebensart, Volkstum, Religion – eben die ihnen ganz fremde *Rusj* – ihre Forderungen stellten. Bauprobleme sind Geistesprobleme. Denken und Fühlen der Russen drückt man nicht aus mit Erinnerungen an Vignolas «*Il Gesù*» oder Wiederholungen von Borrominis «*Sant Ivo*».

Aber an wen konnte sich Pietro in dieser Bedrängnis wenden? An den russischen Geist nicht – und so machte er daraus eben eine Aufgabe für sein Reissbrett, das er in seinem Sinne meisterhaft beherrschte¹⁹. Das Ergebnis war deshalb technisch einwandfrei, befriedigte aber künstlerisch nicht, da es Pietro begreiflicherweise mit einer Nachahmung seines Moskauer Vorbildes bewenden lassen musste²⁰. Da aber der kaiserliche Hof gerade das gewünscht hatte, war die Zarin mit dem Erbauer zufrieden und beauftragte ihn zwei Jahre später damit, auch das Gotteshaus, das er eben auf der sogenannten Petersburger Insel baute, in gleicher Weise zu einem Fünfkuppelsobor umzugestalten. Es handelte sich hier um die *Maria-Himmelfahrts-Kirche* (1740–1751)²¹, den Uspenskij-Sobor. Der Grundstein dazu war bereits 1740 gelegt worden, und zwar am nordwestlichen Ufer der genannten Insel, wo hauptsächlich Handwerker wohnten. Welche Schwierigkeiten diese Aufgabe bot, verrät schon die Bezeichnung des Ortes, der im Volksmunde «*w mokruše*», «*in der Nässe*» hiess, weil das niedrige Ufer durch die vielen Überschwemmungen versumpft war. Pietro hatte also zuerst einen Rost zu legen, um einen tragfähigen Boden zu bekommen, zu welchem Zwecke er allein im Winter 1740/41 4964 Pfähle einrammen liess²².

Damit war aber das Schwerste noch nicht getan, sondern das kam erst 1747, als – wie oben angedeutet – Elisabeth auch hier fünf Kuppeln vorschrieb. Praktisch spielte sich das so ab²³, dass die Kaiserin im April 1747 den Baron J. A. Čerkassow, der ihrer Privatkanzlei vorstand, beauftragte, ein Modell mit fünf Kuppeln herstellen zu lassen. Da als Beispiel der Moskauer Uspenskij-Sobor dienen sollte, wurden dessen Pläne beschafft und darauf am 30. April dieses Jahres Pietro der Entwurf für das Modell gezeigt, das er im folgenden Monat baufähig gestaltete. Im Juli reichte er auch den neuen Voranschlag ein, der nun um 11 501 Rubel, 90 Kopeken höher zu stehen kam und insgesamt auf 22 568 Rubel, 10 Kopeken lautete²⁴.

Wie dieser sein zweiter Versuch byzantinischer Art ausfiel, wissen wir nicht, da wir keine Abbildung zu Gesicht bekamen und die Kirche selbst im Jahre 1772 abbrannte. Doch muss

¹⁹) «(Pietro) war ein vortrefflicher Zeichner und ein Meister im Entwerfen von Projekten» (*Grabar* III, 236, Anm. 3). – *Lo Gatto* II, 91.

²⁰) *Grabar* III, 230 (Abbildungen).

²¹) *Kurbatow* 46, 101 und 114. – *Grabar* III, 230f.

²²) *Petrow* 506. – *Kurbatow* 46 und 101.

²³) *Korolkow* 28. – *Petrow* 505. – *Grabar* III, 231, Anm. 1.

²⁴) *Korolkow* 28.

Pietro auch diesmal nicht zufrieden gewesen sein, denn in den folgenden Jahren bemühte er sich fortwährend darum, seine Barockformen immer näher an die russische Seele heranzutragen²⁵.

Eine neue Möglichkeit bot sich ihm nun bei der *Spitalkirche* (1743–1751; Tafel 32a)²⁶. Es war dieselbe, für die sein Vater schon im September 1724 im Auftrage Peters des Grossen ein Modell angefertigt und im Winter 1733/34 die Pfähle für das Fundament eingetrieben hatte und deren Bau nach Domenicos Tod (1734) Semzow übertragen worden war²⁷. Nachdem 1743 auch dieser gestorben war, baute dann Pietro nach seines Vaters Plan weiter. Aber dieser konnte zwanzig Jahre nach dessen Ausarbeitung nicht mehr ganz eingehalten werden, hatte sich doch in der Zwischenzeit stilistisch zu viel geändert. Wir meinen damit nicht so sehr die Wandlung von Domenicos nüchternen frühbarocker Linienführung zum beschwingten Hochbarock Pietros, sondern die Umgestaltung einer doppeltürmigen Kirche in einen fünfkuppeligen Sobor. Auch diese Umformung mitten in der Arbeit ist wohl Elisabeth zuzuschreiben, die an Stelle der holländisch-hanseatischen Turmstadt ihres Vaters jetzt eine moskowsische Kuppelstadt erzwingen wollte. Das 1746 von Pietro ausgearbeitete Projekt wird von der Petersburger «Ermitage» aufbewahrt und zeigt, wie ehrlich der Tessiner um jene byzantinische Lösung rang, welche die Russen von ihm erwarteten (Tafel 32a). Es ist dies nicht mehr eine Kopie irgendeines orthodoxen Sobors, sondern stellt den Versuch dar, die fremden Stilmittel dem russischen Geiste dienstbar zu machen. So erhebt sich in der Mitte eine Kuppel, wie sie zum Beispiel Carlo Maderno auf seine römischen Kirchen «S. Giovanni dei Fiorentini» oder «S. Andrea della Valle» gesetzt hat²⁸, und in einem Geviert lässt Pietro dann noch vier, ebenfalls zwiebelgekrönte Nebenaufbauten erstehen, die in ihrer Schlankheit mehr Türme als Kuppeln darstellen. So entstand ein malerisches Ganzes, das alle Elemente zu einer wirklichen Einheit zusammenfasst und in vielem an russische Architektur erinnert. Nimmt man aber die vom orthodoxen Kreuze überragten Zwiebeln weg, so könnte diese Kirche auch sonst irgendwo im barocken Europa stehen. Pietro hat es wohl selbst schmerzlich empfunden, dass er auch diesmal zu viel römisch gedacht und zu wenig russisch gefühlt hatte, und befiess sich deshalb weiter um eine Übertragung des Barocks ins Russische.

Das hat er auch anschliessend gleich mit zwei Entwürfen für eine *unbekannte Kirche* getan²⁹, wo er im ersten Projekt (Tafel 32c) die Aufgabe so zu bewältigen sucht, dass er die Kirche als Rundbau in die Mitte stellt und darüber eine hochgezogene Kuppel stülpt. Die übrigen Ekkuppeln kauern bescheiden auf ihrem Platz und sind eigentlich nur zur Dekoration da. Dafür wird die Kirche von zwei Glockentürmen flankiert, die unten einen Durchgang offen halten, was eine Gruppe ergibt, wie sie etwa Borromini in seiner «S. Agnese a Piazza Navona» andeutete³⁰. Links und rechts schliessen sich dann – und zwar in gerader Linie – die Wohnflügel an.

Diese Lösung muss Pietro nicht ganz befriedigt haben, weshalb er sich in seinem künstlerischen Ernste an eine zweite machte, die weit mehr wurde als bloss eine Variante. Zuerst fällt daran die

²⁵) Nachdem Pietro 1751 Russland verlassen hatte, wurde die Christi-Verklärungs-Kirche 1753 von Rastrelli beende und am 5. August 1754 in Anwesenheit Elisabeths eingeweiht. 1825 brannte sie ab, worauf der Russe B. P. Stassow die heutige Christi-Verklärungs-Kathedrale errichtete. – Die 1751 ebenfalls unvollendete Mariä-Himmelfahrts-Kirche wurde später vom Italiener A. Rinaldi ausgebaut und nach 1762 von Katharina II. in Wladimir-Kirche umgetauft. 1772 brannte sie ab, und 1789 begann Rinaldi deren Wiederaufbau.

²⁶) Grabar III, 231 und Anm. 2; III, 232 (Abbildung III, 231). – Korolkow 28. – Kurbatow 46. – Lo Gatto II, 89, und die Tafeln 105, 106. – Die nach Pietros Wegzug von anderen Architekten beendete Kirche musste 1809 der Chirurgischen Akademie weichen.

²⁷) Grabar III, 231.

²⁸) Donati 135 und 146.

²⁹) Grabar III, 232f. (Abbildungen). – Lo Gatto (II, Tafel 103) bringt noch einen Entwurf Pietros. – Korolkow (28) nimmt an, es seien Projekte für den Umbau der katholischen Kirche gewesen. Auch Kurbatow (46) ist dieser Meinung. Die vom Franzosen Vallin de la Mothe nach 1760 am Newskij-Prospekt gebaute katholische Kirche soll nach obigen Plänen Pietros errichtet worden sein.

³⁰) Donati 249.

noch stärkere Barockisierung auf. Er lässt es nicht mehr bei einem geradlinigen Ensemble bewenden, sondern bringt durch ein Halbrund Bewegung in das Ganze. Selbst der gekurvten Fassade verleiht er durch Herauswölben einzelner Teile noch stärkeren Schwung, wodurch das so entstehende Licht- und Schattenspiel die lebendige Front noch mehr belebt. Was uns aber geradezu verblüfft, ist die Formung der Nebenkuppeln. Waren sie bis jetzt bei ihm blosser Nachahmungen westlicher oder östlicher Vorbilder gewesen, so wirken sie nun mitten in einer fremden Konzeption ganz heimatlich, denn diese Geviertkuppeln züngeln jetzt wie Flammen empor und verbinden sich mit der zentralen Wölbung zu einer Einheit voll urredischen Geistes (Tafel 32d). Hat damit Pietro zum ersten Male die naturhafte *Rusj* beschworen oder damit nur seinen Kollegen Rastrelli nachgeahmt, der zur gleichen Zeit mit dem gleichen Problem rang³¹ und um 1747 diese flammenden Kuppeln auf die Kapelle des Grossen Palastes in Peterhof (Tafel 33c) und die Andreas-Kirche in Kiew (Tafel 33ab) setzte? Nur eines ist sicher: hier spricht die gleiche Seele. Aber wer hat ihre Zunge gelöst, der Tessiner oder der Venetianer?

Obleich diese Pläne jetzt nicht ausgeführt wurden, fehlte es Pietro keineswegs an Arbeit, war er doch seit 1741 auch Leiter der Bauten im *Alexander-Newskij-Kloster* (1741–1751)³². Auch hier reichten sich Vater und Sohn die Hände, hatte doch Domenico 1715/16 den Plan dazu entworfen, der – in Russland zum ersten Male – die Idee einer grossräumigen barocken Schlossanlage auf eine Mönchsiedlung übertrug (Tafel: ZAK 1951, Nr. 37a)³³. Obwohl der von der Grossartigkeit des Entwurfes beeindruckte Peter dessen sofortige Ausführung befohlen hatte, wurde – nach den Abänderungen des Deutschen Schwertfeger – von Domenico nur der Nordflügel gebaut und im September 1724 durch Einweihung der diese Flanke abschliessenden Mariä-Verkündigungs-Kirche beendet. Dann aber hatte die Leidensgeschichte des Klosters begonnen, lösten sich doch die Bauleiter so rasch ab, dass allein das 18. Jahrhundert deren fünfzehn sah: nach Domenico kam Schwertfeger, dann 1733 Semzow, hierauf zwei Jahre später Eropkin; nach dessen Hinrichtung (1740) betreute der Baumeister Carlo Francesco Fossati³⁴ die Arbeiten, bis nach einem neuerlichen Eingreifen Schwertfegers (1740/41) eine Kommission eingesetzt wurde, die wieder ein plangemässes Bauen sichern sollte. So berieten sich 1741 der Russe Semzow, der Italiener Rastrelli (Vater), der Elsässer Schuhmacher sowie die Tessiner Pietro und Giuseppe Trezzini und beschlossen, die Arbeiten weiterzuführen, und zwar nach dem von Peter dem Grossen bestätigten Plane, der, zeitgemäss abgeändert, Pietro zur Ausführung anvertraut wurde³⁵.

So kam 1742 der Tessiner an die Spitze des umfangreichsten sakralen Bauvorhabens in Russland und förderte es so tatkräftig, dass sechs Jahre später auch der Südflügel samt der ihn abschliessenden Nikolö-Feodorowskij-Kapelle (Tafel 34c) unter Dach war. Gleichzeitig vervollständigte er den Entwurf seines Vaters und spätere Zugaben so umfassend, dass auch nach seinem Wegzuge im Jahre 1751 nach seinen Plänen weitergebaut werden konnte – z.B. die Gemächer des Metropoliten (Tafel 35a) –, weshalb die Gesamtanlage, so wie sie heute noch steht, in erster Linie Vater und Sohn Trezzini für sich in Anspruch nehmen dürfen³⁶.

Wenn wir vor der weitausgreifenden klösterlichen Siedlung stehen, können wir trotz der Angleichung der neueren Teile an die älteren erkennen, wie sich von Vater zu Sohn der Stil geändert

³¹) Grabar III, 198 ff.

³²) Grabar III, 58 ff. (mit zwei Abbildungen). – *Ebret* 103 f. und Tafel 37 a. – *Lo Gatto* II, 90 ff. und Tafeln 102, 107–109.

³³) Grabar III, 60. – 1748 nahm Rastrelli diese grossgeschaut Anlage zum Vorbild für sein Smolnij-Kloster (Grabar III, 208).

³⁴) Vermutlich ein Tessiner aus Morcote.

³⁵) Allerdings traute am Anfang die Baukanzlei dem 31jährigen Trezzini nicht recht, weil man ihn für eine so schwierige Arbeit noch für zu unerfahren hielt. Dieses Misstrauen ärgerte Pietro so, dass er der Kanzlei mitteilte, er gehe, wenn man ihm kein Vertrauen schenke. Diese aber bat ihn hierauf, an Stelle des verstorbenen Semzow die Oberleitung zu übernehmen, was er dann auch tat und dabei seinen Platz voll ausfüllte (Grabar III, 236, Anm. 3).

³⁶) 1757 war beim Klosterbau auch ein – zwischen 1801 und 1803 gestorbener – Baumeister namens Jacopo Antonetti beschäftigt, der möglicherweise auch aus dem Tessin stammt (siehe Grabar III, 238, und *Sobko*, Lexikon russischer Künstler, I, 212, St. Petersburg 1893).

hat. Am klarsten vermögen wir den Wandel an den Kuppeln abzulesen, die beide Flügel abschließen: Hatte Domenico im Norden einen schwerfällig und ernst wirkenden Aufbau hingestellt, so errichtete Pietro 25 Jahre später im Süden eine leichte, schlanke Kuppel, die die Heiterkeit des Rokoko über die Schwere des barocken Unterbaues strahlt – und die platte Zwiebel über der zierlichen Laterne veranschaulicht den Wandel von Peters westlicher Orientierung zum Russentum seiner Tochter (Tafeln 34b und 34c).

Was wir bisher von Pietros Tätigkeit erfahren haben, würde genügen, das Leben mehrerer Architekten auszufüllen, aber der Tessiner war, wie schon sein Vater, ein eifriger Schaffer, und so wundert es uns nicht, noch von anderen Kirchen zu vernehmen, auch sie seien sein Werk. Einwandfreie Beweise dafür liegen zwar nicht vor, aber in einigen Fällen deutet die Bauart wirklich auf den jüngeren Trezzini, weisen die Sobore doch zumeist jene fünf Kuppeln auf, die seinen sakralen Bauten einen so unverkennbaren Charakter verleihen. Deshalb ist man zum Beispiel geneigt, ihm auch die 1764 beendete Andrejewskij-Kathedrale auf der Basiliusinsel zuzuschreiben³⁷.

Wenn Pietro auch nicht der Erbauer dieser Kirchen wäre, so beweisen sie doch den Einfluss, den er als Fachmann auf diesem Gebiete ausübte, war er doch im Laufe von fünfzehn Jahren *der* Kirchenbauer von St. Petersburg geworden. Damit hatte er sich zwar einen Ruf, aber keinen Ruhm geschaffen – und das wurmte den Tessiner. Zum letzten Aufstieg zur Höhe fehlten ihm die Aufträge für Paläste und Herrschaftssitze, denn nur Hof und Adel konnten ihm die Aufgaben zuweisen, mit denen er seine Laufbahn hätte krönen können. Pietro rang um sie, wie ein Oratorienkomponist, der auch mit Symphonien und Opern berühmt werden muss, wenn er in die Geschichte eingehen will. Aber so sehr er sich auch abmühte, es wollte ihm nicht gelingen, stand er doch vor einem unüberwindlichen Hindernis: vor dem Oberarchitekten des kaiserlichen Hofes, Bartolomeo Rastrelli.

III. DAS RINGEN ZWISCHEN TREZZINI UND RASTRELLI

(1735–1750)

Bartolomeo Rastrelli³⁸ entstammt einer Künstlerfamilie, die wohl einst in Venedig beheimatet war. Geboren wurde er aber 1700 in Paris, wo sich sein Vater als Bildhauer einen solchen Namen machte, dass ihn der päpstliche Nuntius des Titels eines römischen Grafen für würdig erachtete. Als er 1715 nach Russland verpflichtet wurde, nahm er auch seinen Sohn nach St. Petersburg mit, wo er dank seines Talentes und seiner höfischen Geschmeidigkeit für Bartolomeo ein Stipendium erwirken konnte, das diesen bereits 1717 wieder in den Westen – wohl nach Frankreich – zurückführte. Als er, 1723 zurückgekehrt, bemerkte, dass die Lage für ihn noch nicht reif war, ging er zwei Jahre darauf mit Unterstützung des Hofes nochmals nach Europa. Diesmal wahrscheinlich nach Italien, von wo aus ihn 1730 aller Wahrscheinlichkeit nach der Weg über Würzburg und Dresden wieder nach Russland zurückbrachte³⁹, nachdem er sich insgesamt während

³⁷) Siehe *Korolkow*, Die Andrejewskij-Kathedrale zu St. Petersburg, St. Petersburg 1904 (russisch).

³⁸) Der Verfasser dieses Beitrages war nach seiner Rückkehr in den Westen erstaunt, hier so wenig von Rastrelli zu vernehmen. In vielen einschlägigen Veröffentlichungen fehlt dessen Name, und wo er doch erscheint, wird er stiefmütterlich behandelt. Da es sich aber um einen ganz aussergewöhnlichen Künstler handelt, weisen wir in der Bibliographie besonders auf ihn hin. Eine Übersetzung des Werkes von *Matwejew* wäre von grossem Nutzen.

³⁹) Domenico und Rastrelli kannten sich und arbeiteten einige Zeit nebeneinander. 1728 hielt Domenico einen Sohn des Baumeisters Giovanni Rossi über die Taufe, und als dieser zwei Jahre später auch eine Tochter bekam, hiess die Patin Donna Anna Maria de Rastrelli (*Müller* 41), entweder Rastrellis Mutter oder Gattin. Das Leben des Venetianers liegt – trotz seiner Bedeutung – fast ganz im Dunkeln. Die wenigen verlässlichen Daten bestehen aus den Bauzeiten seiner Paläste und Kirchen. Der Graf war verheiratet und hatte eine Tochter, die mit V. Bertolliati, einem seiner jüngeren Mitarbeiter, verheiratet war (*Matwejew* 12). Dieser soll ein Tessiner aus Sessa gewesen sein (*Bertolliati*, *Profilo storico di Sessa*, 72). *Lo Gatto* allerdings nennt (I, 194) als Schwiegersohn Rastrellis den Italiener Veneroni, gibt aber seine Quelle nicht an. *Grabar* bringt (III, 181) das vom Italiener Rotari geschaffene Porträt Rastrellis.

elf Jahren im Auslande dem Studium der Architektur gewidmet hatte. Dass er diese Zeit wohl genützt hatte, zeigte sein schneller Aufstieg, der ihn über Moskau zum Herzog von Kurland, Biron, dem allmächtigen Günstling der Zarin Anna Iwanowna (1730–1740), brachte. Dort machten ihn seine Palastbauten so berühmt, dass er 1740 den Sturz seines Gönners heil überstand, ja sogar von der neuen Machthaberin, der Kaiserin Elisabeth, sofort an ihren Hof gerufen wurde. Als deren Oberarchitekt entwickelte er hierauf eine Tätigkeit, die ihm durch ihre Erfolge Auftrag über Auftrag einbrachte. Bald wurde aus seinem Atelier ein Baukontor, ja eine ganze Bauschule, deren Zöglinge seinen Stil so tief ins Land hineintrugen, dass der Name Rastrelli weit über St. Petersburg hinaus zu einem Begriff wurde – das erstemal, dass Russland einen fremden Baukünstler so allgemein anerkannte. Diese Wertschätzung blieb ihm durch die ganze elisabethische Zeit hindurch erhalten. Es brauchte schon einen neuen Stil – den katharinischen Klassizismus –, um Rastrelli zu entthronen. Eine Erscheinung also, wie sie die russische Baugeschichte weder vorher noch nachher erlebte. Worin aber bestand das Geheimnis seines Erfolges? Sicher einmal in seiner aussergewöhnlichen Begabung, dann im Ernste, mit dem er sie bis zu seinem Tode vervollkommnete, und schliesslich in seinem rastlosen Schaffensdrang. Aber selbst dieses seltene Zusammenklingen so günstiger Eigenschaften erklärt des Grafen Erfolg noch keineswegs.

Rastrelli errang sich diesen vielmehr durch seine Einfühlungsgabe, die es ihm – gepaart mit einer lebendigen Phantasie – ermöglichte, die russische Seele zu errahnen und sich so vom Wesen dieses Volkes durchdringen zu lassen, dass seine Werke aus einem Russen zu fliessen schienen, den das Schönheitsideal des westlichen Barocks geläutert hatte. Er kam sozusagen von der *Russ* her und bediente sich in ihrem Geiste der Formen, die ihm der Westen mitgegeben hatte, so vollkommen, dass ein ganz neuer Barock entstand: ein solcher, in dem der Russe sich erging als in seiner ureigensten Welt. *Rastrelli* war mit der russischen Seele so eins geworden, dass er schliesslich russischer war als viele Russen⁴⁰. Aber wenn er sich auch von deren Erlebnisfrische, Gemühtiefe, Feierlichkeit und Grossartigkeit beeindruckt liess, so wehrte sich doch seine westliche Bildung für Mass und Harmonie, Form und geistige Zucht. So wird bei ihm zwar alles weiträumig, gefühlsschwer, urwüchsig und überschwänglich; aber alles Halbasiatische und Barbarische, Gewalttätige und Rauschhafte, das die russische Seele auch durchflutet, wird von ihm gezähmt und schönheitsvoll geformt. So erklärt sich das Erstaunliche, dass, obwohl sich der Russe in *Rastrellis* Kunst selber erkennt, diese auch uns packt. So gesteht der Russe beim Anblick des Smolnij-Klosters: «Eto russkim duchom pachnet!», und der Italiener zieht den Hut mit den Worten: «Ecco una chiesa!»⁴¹ Woher aber hatte nun ihr Schöpfer die Gabe, die ihn wie ein Medium befähigte, eine fremde Welt in sich lebendig werden zu lassen? Vielleicht hat sie jenes ahnungsvolle Venetianertum gewoben, das einstmals im Osten wie im Westen zu Hause war?

Trezzini war ganz anderen Schlages. Er gründete tief in seinem Wesen, das unberührt durch jeden äusseren Wandel ging. Keine Phantasie riss ihn über die Grenzen seiner Natur hinaus, innerhalb derer er sich allein heimisch fühlte. Es war, als trage er das Bild seiner unverrückbaren Berge in sich und sei selber ein Teil von ihnen. Ein solcher Charakter ändert sich auch nicht in einer Welt, die alles Fremde so machtvoll umzuschmelzen vermag wie die russische. So bleibt er in der gleichen geistigen Luft, in der alles Russische den Venetianer zum Mitklingen bringt, fest und beständig. Deshalb geht er auch ganz vom Barockgeist seiner westlichen Heimat an seine architektonischen Aufgaben heran, in der Erwartung, das Russische füge sich seiner Formen-

⁴⁰) Der Graf sprach ausgezeichnet russisch und führte das Leben eines russischen Hofmannes französischer Prägung. Nur in seiner Arbeit liess er sich von den Sitten seines Gastvolkes nicht beeinflussen, blieb er doch bis ans Ende ein unermüdlicher Schöpfer und Schaffer. Unterbrüche, wie sie zum Beispiel der Siebenjährige Krieg (1756–1763) oder die Bürokratie herbeiführten, konnten ihn krank machen (*Matwejew* 23f.). *Rastrelli* lebte im Rokoko, aber er lebte es nicht.

⁴¹) Der russische Ausspruch stammt von *Grabar* (III, 208) und bedeutet etwa: «Hier spricht die russische Seele!» Beim Italiener handelt es sich um den Bergamasken *Giacomo Quarenghi* (1744–1817), der selber in St. Petersburg bedeutende Werke geschaffen hat.

sprache, und was er vom Osten übernimmt – wie etwa Kuppeln, Zwiebeln, orthodoxe Kreuze –, sind bloss Anleihen. So tragen manche seiner Bauten russische Dekorationsstücke, die jedoch so äusserlich wirken wie der Verputz, an dem sie kleben. Dafür aber hatten die Russen ein fein Gespür, und so blieb ihnen der Tessiner im gleichen Masse fremd, wie der Venetianer sie entzückte. Darum bekam Rastrelli die Prachtsbauten der Zarin und der Grossen ihres Reiches, während Trezzini mit Popen und Mönchen um Ziegelsteine feilschen musste⁴². Eine Gegenüberstellung der entscheidenden Jahre zwischen 1735 und 1750 spricht da eine beredete Sprache:

	<i>Trezzini</i>	<i>Rastrelli</i>
Von 1735 an	Ausbesserung der Isaak-Dalmazkij-Kirche	1733–36 Dritter Winterpalast für Anna Iwanowna
1736–46	Bauten für den Zoll und den Marstall	1739–40 Mitauer Palast für Herzog Biron
1740–51	Bau der Mariä-Himmelfahrts-Kirche	1741–44 Sommerpalast für Elisabeth
1742–51	Bauten für das Alexander-Newskij-Kloster	1743–45 Palast für den Kanzler Graf Bestjušew
1743–51	Bau der Spital- und der Christi-Verklärungs-Kirche	1746–50 Palast für den Vizekanzler Graf M. I. Woronzow
Um 1745	Pläne für eine unbekannte Kirche	1747–52 Umbau des Peterhof-Palastes für Elisabeth
1745–51	Gleichzeitiges Bauen dreier Kirchen und eines Klosters	1748–55 Bau des Smolnij-Klosters (in der Form eines Schlosses)
1750	Bau einer Treppe im Alexander-Newskij-Kloster (Tafel 35b) ⁴³	1749–56 Palast für Elisabeth in Zarskoje Selo

Es wäre unrichtig, zu behaupten, Pietro habe überhaupt keine staatlichen Gebäude errichtet, ist doch in den Quellen von umfangreichen Bauten für den Zoll und den Marstall die Rede⁴⁴. Diese müssen jedoch keine künstlerische Bedeutung besessen haben, denn sie blieben nicht erhalten, und auch Pläne oder Abbildungen waren keine zu finden. Auch das Operntheater im Aničkow-Palast wurde vom jüngeren Trezzini begonnen – beendet aber hat es Rastrelli. Damit hat es seine besondere Bewandtnis:

1748 waren im österreichischen Erbfolgekrieg die russischen Truppen bis gegen den Rhein vorgezogen und hatten dadurch dem Westen eine Ahnung von der aufstrebenden Macht Russlands vermittelt. Diese wollte nun die Kaiserin Elisabeth auch an der Newa durch ein Denkmal dartun, und zwar durch einen Prunkbau, der weder hinter dem Escorial noch dem Versailler oder einem anderen Schloss zurückstehen sollte. Die Baukünstler waren sich klar über die Bedeutung dieses Unternehmens auch für den Erbauer, der damit für immer in die Kunstgeschichte eingehen würde. So wie die Dinge lagen, konnte sich nur Rastrelli dazu Hoffnung machen. Aber auch Trezzini schien Absichten darauf zu haben, denn er unternahm einen letzten, verzweifelten Versuch, sich neben den Grafen zu stellen: er wollte ins Ausland reisen und von dorthier dem Hofe mit einem Ultimatum drohen⁴⁵.

⁴²) Ein ähnliches Gegensatzpaar finden wir bei den Dichtern, nämlich Spitteler und Rilke. Währenddem sich der bergbestimmte Schweizer während seines achtjährigen Russlandaufenthaltes in keiner Weise wandelte, begann der aus der Weite der slawischen Tschechei kommende Rilke dort bereits nach wenigen Wochen russische Verse zu schreiben. Nach einem zweiten Besuche mied er dann dieses Land, weil er fürchtete, dort seine Seele zu verlieren.

⁴³) Diese Gegenüberstellung macht uns klar, warum Pietro in seinen Entwürfen für Kirchen oft ganze Schlossanlagen hinstellt: kann er keine Paläste bauen, dann sucht er auf dem Umwege über das sakrale Gebiet zu solchen zu gelangen. Gerade die Projekte für eine «unbekannte Kirche» zeigen, dass hier ein verhinderter Schlossbauer am Werke ist.

⁴⁴) Korolkow 28. – Grabar III, 230. – Petrow (536f.) ist der einzige Russe, der – wenn auch nur lakonisch – diese Arbeiten beurteilt: «Der Erbauer des Marstalles und des Zollamtes, Pietro Antonio Trezzini, hat diese sehr schön gebaut.»

⁴⁵) Siehe dazu den aufschlussreichen Bericht Korolkows (28f.). Er täuscht sich indessen, wenn er glaubt, Pietro habe aus blosser Brotneid das Feld geräumt. Die Gründe dazu kamen in erster Linie aus geistigen Problemen, nicht aus materiellen Überlegungen. – Petrow 537 und Anm. 632.

hoch vom Berg herab ins Tresatal blickt (Tafel 31b). In seiner Jugend hat Giuseppe wohl mit Erfolg das Bauhandwerk erlernt, aber wir hören erst nach 22jährigem Unterbruch wieder etwas von ihm, als er am 14. März 1719 in Astano eine Maria Lucia Tomasina Trezzini ehelicht⁵². Diese aber ist niemand anders als Domenicos älteste Tochter, die am 27. Oktober 1700 in Astano geboren und tags darauf dort getauft worden war⁵³. Wahrscheinlich hat sie ihre Kindheit bei den Eltern in St. Petersburg verlebt und kam dann nach alter Sitte wieder in die Heimat, um einen Tessiner zu heiraten. Als Tochter eines in der Fremde berühmt gewordenen Architekten, der im Malcantone einen sagenhaften Ruf genoss, hatte sie es nicht schwer, einen Gatten zu finden. Natürlich musste es einer vom Fache sein, konnte er dann doch gleich seinem Schwiegervater zur Seite stehen, was um so wichtiger war, als dessen eigener Sohn Pietro damals erst neun Jahre zählte. Wahrscheinlich war vorher – wie damals so üblich – im Familienrate alles schon beschlossen worden, und die Betroffenen hatten sich dann nur noch zu finden.

Die Erwartungen aller Beteiligten gingen denn auch bald in Erfüllung, treffen wir doch Giuseppe bereits zwei Jahre später in Russland, wo er, *Ossip Petrovič* gerufen, als Domenicos rechte Hand bei den Arbeiten an der Peter-Paul-Festung in St. Petersburg beschäftigt wurde⁵⁴. Nachdem er sich eingearbeitet hatte, trat er auch als selbständiger Architekt auf, ist man doch in Fachkreisen geneigt, die Samsonskirche (1728–1740) auf der Wiborger Seite ihm zuzuschreiben⁵⁵. Unmittelbare Zeugnisse dafür liegen zwar nicht vor, doch fällt die Ähnlichkeit mit der um 1740 von ihm errichteten «Kirche der Drei Bischöfe» (Tafel 36b) auf. Auch von der kleinen «Mariä Geburt-Kirche», die auf der Basiliusinsel neben der 1764 beendeten Andrejewskij-Kathedrale steht, nehmen einige Geschichtsschreiber der Stadt an, sie stamme von ihm⁵⁶. Auf jeden Fall konnte es einem Schwiegersohn des ersten Erbauers von St. Petersburg an Aufträgen nicht fehlen, und diese verwandtschaftlichen Möglichkeiten hat er denn so gewandt genützt, dass er nach Domenicos Tode dessen Titel als Oberst der Befestigungen zuerkannt erhielt⁵⁷.

Der junge Oberst ruhte nun keineswegs aus, sondern wirkte so wacker weiter, dass er um das Jahr 1740 mit Arbeiten geradezu überlastet war. So baute er um diese Zeit die Kanzlei des Heiligen Synodes der orthodoxen Kirche, ferner auf der Petersburger Insel fünf Gebäude für die Persische Gesandtschaft und auf dem Landgute des Fürsten Dolgoruki einen Herrensitz⁵⁸. Dass er auch jetzt als Fachmann geschätzt wurde, zeigt sich unter anderem in seiner Ernennung zum Mitglied jener Kommission, welche 1741 die verfuhrwerkte Bauerei am Alexander-Newskij-Kloster wieder ordnen sollte⁵⁹. Er war aus einem Geführten längst zu einem Führenden geworden, half er doch seit 1734 seinem Schwager Pietro, sich hier einzuleben. Den guten Ruf, den er damals genoss, bezeugt auch die Tatsache, dass Giuseppe 1743 nach Semzows Tod den Aničkow-Palast (Tafel 36a) zur Weiterführung zugeteilt erhielt, den die Zarin Elisabeth für ihren damaligen Günstling, den Grafen Alexej Razumowskij (1709–1771) errichten liess⁶⁰. Er setzte hier – wohl nach

⁵²) Liber matrimoniorum Astani 1683–1740.

⁵³) Liber baptizatorum Astani 1683–1769.

⁵⁴) Brockhaus-Efron (russisch), Bd. 15, S. 754. – Die Quelle ist im allgemeinen recht ungenau, bringt sie doch stellenweise alle drei Trezzini durcheinander. Giuseppe trägt hier die Vornamen «Giuseppe-Andrea-Pietro»! – Über Giuseppe's Wirken in Russland, vgl. noch *Lo Gatto* II, 93.

⁵⁵) A. P. Aplaksin, der um 1910 die Samsonkirche restaurierte, glaubt, dieser Bau sei aus stilistischen Gründen Giuseppe zuzuschreiben (siehe *Grabar* III, 242, Anm. 1). *Kurbatow* (54) allerdings möchte sie Pietro zuweisen.

⁵⁶) So *Kurbatow* (55), der bei dieser Gelegenheit unrichtigerweise annimmt, Giuseppe sei Domenicos Bruder gewesen. – Abbildungen der «Kirche der Drei Bischöfe» bringen *Grabar* III, 243, und *Lo Gatto* II, Tafel 107.

⁵⁷) *Korolkow* 26. – *Grabar* III, 241.

⁵⁸) Eine Aufzählung seiner Bauten bringt *Korolkow* 26.

⁵⁹) *Grabar* III, 236.

⁶⁰) Siehe *Petrows* Studie über Semzow im «Architekt» 1877, Nr. 8, S. 71. – *Matwejew* 33. – *Grabar* III, 190. – Über die Baugeschichte dieses Palastes siehe noch *A. I. Uspenskij*, Der kaiserliche Aničkow-Palast, «Chydožestwennaja Sokrowišča Rossij» 1906, Nr. 1/2, S. 14.

alten Plänen – zwei Stockwerke auf, musste aber dann die Vollendung des Schlosses an Rastrelli abtreten, der damit auch einem zweiten Trezzini hindernd in den Weg trat.

Von einer besonderen Stilfrage kann bei Giuseppe keine Rede sein, denn nach allem, was wir von ihm wissen, war er zwar ein in allen technischen Fragen gut beschlagener Baumeister, aber kein Baukünstler. Was in der hohen Architektur vor sich ging, berührte ihn nicht, denn er baute weniger nach ästhetischen Gesetzen als nach technischen Regeln⁶¹. Die Pläne zu seinen Werken brauchten ihm dabei keine Sorgen zu bereiten, denn da konnte ja immer noch Pietro einspringen. Wer also einen zuverlässigen *Capomastro* brauchte, der stand bei ihm vor der rechten Tür, wer aber mit den Feinheiten von Barock und Rokoko rechnete, der fuhr mit Pietro besser, von Rastrelli gar nicht zu reden. Kennzeichnend für die Einschätzung Giuseppes in den fünfziger Jahren, in denen er sich fast nur noch als Fabrikant betätigte, ist die Antwort, die im April 1757 der Fürst M. L. Woronzow dem bekannten Kosakenhetmann Kyrill Razumowskij (1728–1803) gab, als dieser ihn gebeten hatte, den Tessiner für fünf Jahre als Architekten zu Bauten auf seinen Ländereien bei Gluchow zu gewinnen, und zwar sollte Giuseppe den gleichen Lohn erhalten, den er bis jetzt vom Staate bekommen hatte. Woronzow aber antwortete dem Kosakenanführer schriftlich: «Ich habe mit Trezzini nicht gesprochen und halte ihn auch nicht für begabt genug, dass er gute Bauten errichten könnte».⁶² Wer sich selber ein Urteil über Giuseppes architektonische Begabung bilden will, der betrachte seine «Kirche der Drei Bischöfe» (Tafel 36b). Sie gibt sich recht bescheiden und stellt keinerlei künstlerische Probleme.

Weit Bedeutenderes hat Giuseppe als Unternehmer und Industrieller geleistet, besass er doch jene Ader, die ihn dazu befähigte, weitläufige Fabriken zu leiten und einen umfangreichen Handel mit Baubedarf zu treiben. Besonders widmete er sich den Ziegeleien, die beim Steinmangel in Russland in der Hauptsache das Baumaterial für jene enormen Gebäude liefern mussten, die allorts emporschossen. In der Umgebung von St. Petersburg errichtete er darum mehrere Brennanlagen, so auch auf der Basiliusinsel. Da aber dort Brandgefahr bestand, befahl ihm am 5. August 1748 der Senat, seine Öfen nicht in die Nähe der – von seinem Schwiegervater erbauten – «Zwölf Kollegien» zu stellen. Auch müsse er sie auf allen Seiten entsprechend einhegen und ausserdem mit hohen Kaminen versehen. Giuseppe fand darauf einen geeigneten Platz und reichte dem Staatskontor einen Voranschlag ein, worauf ihm das Geld zum Bau bewilligt wurde⁶³.

Zum Mauern und Betrieb dieser Fabriken brauchte Giuseppe fortwährend Fachleute, die er naturgemäss unter den Russen nicht fand. Er suchte sie deshalb im Tessin, wo er sich mehrere Male an seinen in La Costa lebenden Vater wandte. So bat er ihn zum Beispiel am 18. April 1743, zwei Ofenbauer, Meister ihres Handwerkes, anzuwerben, worauf dann Domenico Boffa aus Agno und Giovanni Battista Tamborino von Cassina di Agno nach Russland abreisten⁶⁴. Zwei Jahre später wünschte er von ihm zwei Stukkaturmeister und erhielt sie auch in der Person von zwei Neuroni⁶⁵. Aus allem, was wir über ihn erfahren, formt sich das Bild eines Grossunternehmers, der tatkräftig veranlagt, die ersten primitiven Ziegeleien zu leistungsfähigen Werken umgestaltete und daraus St. Petersburg wie auch die Umgebung der Stadt mit Baumaterial belieferte, womit er für die Geschichte der russischen Fabrik ein beachtenswertes Kapitel schrieb.

Dabei ist Giuseppe wohlhabend, wahrscheinlich sogar reich geworden, denn die sparsame Art der Tessiner hielt auch den Rubel fest in der Hand. Was aber in unseren Augen eine Tugend

⁶¹ Giuseppe war offensichtlich das, was die Tessiner einen «architetto-impresario» nennen. Die Russen (*Grabar* III, 241) legen dabei die Betonung auf den zweiten Teil und bezeichnen ihn als einen «predprinimatel-podriadčik», das heisst «Unternehmer-Lieferant».

⁶² *Grabar* III, 242, Anm. 2.

⁶³ *Petrow* spricht bei dieser Gelegenheit (515) nur von einem «Architekten Trezzini», aber mit grösster Wahrscheinlichkeit ist damit Giuseppe gemeint.

⁶⁴ *Lienhard-Riva*, *Armoriale Ticinese*, S. 490.

⁶⁵ *P. Vegezzi*, *Note e riflessi ecc.*, Lugano 1903, III, 201 ss.

bedeutet, ist es in denen der Russen keineswegs, denn deren sprunghafte, wirblige Seele ist mehr für das Ausgeben als für das Sammeln. Sicherlich hatte Giuseppe ebenfalls die genaue Art der Kaufleute, was ihn bei den – auch im Zahlen – eher lässigen Russen auch nicht beliebt machte. So sah er sich manchen Feinden gegenüber, die nur auf eine günstige Gelegenheit warteten, um mit dem exakten Abrechner selber abzurechnen. Diese gab sich, als die Kaiserin Elisabeth in einer Anwendung von Sittenstrenge – von der sie sich selber allerdings ausnahm – befahl, alle zweifelhaften Frauenzimmer von St. Petersburg im Kalinkinhaus festzusetzen⁶⁶. Dazu rechnete nun jemand auch Giuseppe's Haushälterin, die Deutsche Charlotte Harburg, die in Abwesenheit seiner Frau das Haus besorgte. Als sie, die ein Kleinkind nährte und noch ihre jüngere Schwester bei sich hatte, im Frühling 1751 abgeführt werden sollte, setzte er sich zur Wehr und wurde mitverhaftet. Da aber der Staat auf seine Fabriken angewiesen war, liess man ihn bald wieder frei. Charlotte jedoch wurde nach Reval abgeschoben, von wo aus ein Schiff sie nach Deutschland hätte bringen sollen. Da aber die russische Regierung zu wenig zahlen wollte, fand sich erst im November 1752 ein Kapitän, der die drei für die Summe von 35 Rubel an Bord nahm. Aber der morsche Kutter war den Stürmen nicht gewachsen und ging, bevor er Lübeck erreichte, mit Mann und Maus unter. Diese Nachricht erschütterte Giuseppe so, dass er, als die russische Regierung von ihm auch noch die Kosten der Ausweisung einforderte, in scharfem Tone antwortete, alles liquidierte, 1755 aus dem Staatsdienst austrat und noch vor dem April 1757 verbittert das Land verliess. Ein Russe, der dem Schicksal der ausländischen Künstler in seiner Heimat nachging, schrieb vom Tessiner, er habe sein Unglück mit denselben Worten beklagen können wie der französische Juwelier Posieux, der nach einem ähnlichen Zusammenbruch mit Brillanten auf Fensterglas kritzte: «Après trente ans de larmes et de travaux, je vais chercher un lieu où je puisse en repos prier l'Être Suprême d'y adoucir mes maux».⁶⁷

Wohin sich der nun Sechzigjährige wandte, konnten wir nicht erfahren. Auf jeden Fall verbrachte er seinen Lebensabend nicht in Astano oder in La Costa; nur seine Frau liess sich dort nieder. Sie muss recht begütert und angesehen gewesen sein, denn im Taufbuche ihrer Pfarrei erscheint sie oft als Patin⁶⁸. In ihrer Heimat ist sie auch am 3. Juni 1769 gestorben, was im Totenbuch mit seltener, ehrenvoller Ausführlichkeit vermerkt wurde, wird sie doch die Tochter «Domini Dominici Trezzini, Archyكتورum Tribuni et uxor relicta a... Domino Carolo Josepho Trezzini Archyكتورo ex loco appellatto Costa» genannt, die in ihrem eigenen Hause verstorben sei⁶⁹. Auch die weiteren Angaben sind ungewohnt und beweisen, dass die Astaner damals ihre Petersburger Trezzini in hohen Ehren hielten. Aus ihnen geht auch hervor, dass Giuseppe schon vorher gestorben war – aber wann und wo⁷⁰?

⁶⁶) Diese «taktlose Einmischung in sein Privatleben» (Müller 68) wird von Korolkow (26) ausführlich dargestellt. Ähnlich erzählt sie auch Müller (68f.). Brockhaus-Efron gibt an (15, 754), Giuseppe habe für seine Arbeit eine angemessene Entschädigung erhalten. – Nach allem erhält man den Eindruck, Giuseppe sei das Opfer einer ungehörigen Behandlung geworden.

⁶⁷) Müller 69.

⁶⁸) Liber baptizatorum Astani 1683–1769.

⁶⁹) Liber mortuorum Astani... inceptus anno 1740.

⁷⁰) Wer annimmt, die Trezzini hätten nun in Russland der bitteren Erfahrungen genug gesammelt, der täuscht sich, denn als die Zeit die Wunden geheilt hatte, unternahm im 19. Jahrhundert ein weiterer Vertreter dieses begabten und zähen Geschlechtes, Giuseppe Trezzini (1831–1885), den Versuch, dort Fuss zu fassen. Auch er stammte aus Astano, wurde aber in Lugano geboren. An der Mailänder Brera ausgebildet, zog er 1850 nach St. Petersburg, wo er aber zuerst sein Examen wiederholen musste, denn die Zeiten hatten sich gründlich geändert. Als Architekt, dem man den Titel eines Akademikers zuerkannte, war er u. a. um 1859 am Petersburger Marien-theater und beim Umbau des kaiserlichen Theaters in Moskau beschäftigt. Später errichtete er für den General Durnow am Englischen Quai in St. Petersburg einen grösseren Palast, den er 1866 beendete. Zwei Jahre später kehrte er mit seinem Kollegen aus Lugano, Antonio Defilippis (1817–1885), zurück, wo er 1872 zusammen mit ihm in dieser Stadt die Kantonale Strafanstalt erbaute. Nach weiteren umfangreichen Bauten starb er am 21. Dezember 1885 in seiner Heimatstadt. Siehe Bianchi, Gli artisti ticinesi, S. 200f.

V. DIE KÜNSTLERISCHE BEDEUTUNG DER TREZZINI FÜR ST. PETERSBURG

Der ungünstige Abgang, den die beiden jüngeren Trezzini von der Bühne der russischen Bauwelt hatten, könnte leicht eine falsche Bewertung ihrer Tätigkeit veranlassen, was zu bedauern wäre, da ja ohnedies unsere Landsleute im Auslande leicht das Opfer einer unsachlichen Einstellung ihnen gegenüber werden. Eine Durchsicht der einschlägigen Literatur zeigt denn auch, wie schwer es oft auch für russische Gelehrte ist, Fremden gegenüber sachlich zu bleiben, besonders wenn nationale Gefühle mitschwingen. So fällt auf, wie gering doch Petrow, der 1884 zur 175-Jahr-Feier der Gründung der Stadt St. Petersburg deren Geschichte herausgab, die Verdienste Domenico veranschlagte, mit der Neigung, diese seinem Schüler Semzow, einem Russen, zuzuweisen⁷¹. Was die jüngeren Trezzini angeht, so gelang es ihm nicht, sie genügend auseinanderzuhalten, da sie ihm offenbar zu wenig wichtig schienen⁷². Das wirkte sich dann so aus, dass 1913 Kurbatow selbst die verwandtschaftlichen Beziehungen verwirrte, hielt er doch Giuseppe für einen Bruder Domenico⁷³, was um so erstaunlicher ist, als bereits zwei Jahre vorher Korolkow die drei Tessiner deutlich voneinander geschieden hatte⁷⁴. Da dieser dabei auch noch ihre Hauptarbeiten erwähnt hatte, konnte danach der weltoffene Grabar auf einem sicheren Boden eine sachgemässe Darstellung des Wirkens des tessinischen Dreigestirns aufbauen, was seiner Wissenschaftlichkeit wie seiner vornehmen Gesinnung in gleicher Weise Ehre macht⁷⁵. Als sich dann aber im und nach dem zweiten Weltkrieg in der Sowjetunion ein neuer Nationalismus entwickelte, rückten die Kunsthistoriker wieder von Korolkow und Grabar ab. Die Künstler aus dem Westen sinken infolgedessen oft wieder in die Fussnoten ab oder werden überhaupt verschwiegen. So kommt es, dass 1941 Kowalenskaja Pietro und Giuseppe nur mit je einer Anmerkung bedenkt: von jenem bemerkt die Verfasserin (S. 42) lediglich, er habe auf Befehl Elisabeths als erster in Petersburg Fünfkuppelkirchen errichtet, und von diesem berichtet sie (S. 39) knapp, er sei der Erbauer des architektonisch wenig interessanten Samsonsobor. In Židkows 1951 herausgekommenem Buche werden sie dann überhaupt nicht mehr erwähnt. Angesichts solcher zeitbedingter Schwankungen lohnt es sich, das Werk der drei Tessiner kurz einmal *sine ira et studio* zu charakterisieren:

Domenico (1703–1734) kann man nur richtig einschätzen, wenn man weiss, dass er gleichzeitig als Ingenieur wie auch als Hoch- und Tiefbauarchitekt tätig war und für Peter ungezählte Bauten, ja, eine ganze Stadt zu errichten hatte. Das enorme Bauvolumen, das hastig und unter mörderischen Bedingungen in den Deltasumpf der Newa gestellt werden musste, zwang den Tessiner zur

⁷¹ Was Petrow von Domenico hält, ersehen wir zum Beispiel aus folgender Bewertung (194): In den folgenden Jahren – das heisst zwischen 1721 und 1725 – legt Domenico durch die ganze Basiliusinsel Kanäle, und zwar «sinnlos, ohne Nivellierung, was das Können dieses Technikers in gar kein gutes Licht stellt. Aber es gelingt ihm unterdessen doch, sich durch seine Behendigkeit auf den sichtbarsten Punkt des Bauwesens zu schieben. Das veranlasst uns, zu gestehen, dass es diese Person verstand, ihr wissenschaftliches Unvermögen zu verschleiern und sich durch einen bedeutenden Eifer in der Erfüllung der alltäglichen Pflichten auszuzeichnen.» Diese offensichtlich unsachliche Einstellung gegenüber Domenico wird von Grabar (III, 64, 155, Anm. 1 und 2) und Korolkow (23 und 25) berichtigt. Siehe *Ebret* 113.

⁷² Zum Beispiel S. 536f. Petrow hat sich gar nicht die Mühe genommen, das Wirken der Trezzini eingehend zu studieren.

⁷³ Kurbatow 55. – Wenn Kurbatow sich auch in verwandtschaftlicher Beziehung verwirren liess, so verunglimpft er die Trezzini doch nicht.

⁷⁴ In seiner gewissenhaft belegten Studie, die er 1911 in St. Petersburg veröffentlichte und so der Trezzini-Forschung den Weg frei legte.

⁷⁵ Grabar ist – neben Korolkow – der bedeutendste Anreger der Trezzini-Studien. Selbst ein hervorragender Künstler (Maler), hatte er ein Auge für wahre ästhetische Werte. Dazu kam noch seine vorbildlich objektive Einstellung den ausländischen Architekten gegenüber, die in seiner Heimat gewirkt haben. Aber bei aller Sympathie für unsere Landsleute schmeichelt er ihnen keineswegs, und das eben macht sein Urteil so wertvoll (siehe über Domenico, III, 45–64; Pietro, III, 229–241; Giuseppe, III, 241f.).

Beschränkung auf die Notwendigkeiten der ersten Stunde, auf Zweckmässiges und Nützlich, so dass für künstlerische Gedanken wenig Platz mehr blieb. Der Geist, in dem er baute, war westlich, denn der Zar verlangte von ihm eine holländisch anmutende Hafen- und Festungsstadt. Darum musste auch alles von jener bürgerlichen Art sein, die er selbst in den Niederlanden kennengelernt hatte. Domenico, selber ein genügsamer Mensch und für diese Bauart in Dänemark vorgebildet, war darin ganz eins mit seinem Brotherrn und wirkte deshalb streng und trocken.

Dieser puritanische Ernst bestimmte auch die Anwendung seines Stiles, den der Tessiner aus Italien mitgebracht hatte. In Domenico glühte nicht der feurige und mystische Überschwang seiner südländischen Lehrmeister, denn sein Barock war vorher in Holland aus dem höfisch-kirchlichen Bereich in den bürgerlichen abgeglitten und hatte sich ausserdem unter dem blassen nordischen Himmel abgekühlt. Der Barock fröstelte unter dem 60. Breitengrad; darum ist die Peter-Paul-Kathedrale (1714–1733; Tafel 35, ZAK 1951) so kahl, und selbst noch das Hervorragendste an ihr, der Glockenturm (1714–1725), erweist sich in seiner Schmucklosigkeit geradezu als ein Asket dieses Stiles. Aber diese herbe Schlichtheit passte gerade an den finnischen Meerbusen und zum harten Kolonialstil des Zaren, der darum den Bau des Turmes energisch vorantrieb⁷⁶. Im Entwurf für das Alexander-Newskij-Kloster (1715/16; Tafel 37a, ZAK 1951) wagte Domenico mehr, da er die Verehrung seines Bauherrn für den Schutzheiligen von St. Petersburg kannte. So stellte er nicht etwa einen grämlichen Zellentrakt vor uns hin, sondern eine festliche Schlossanlage, die nur durch die Kirchen einen sakralen Charakter erhielt, und es ist verständlich, warum sich noch 35 Jahre später Rastrelli beim Entwerfen seines Smolnij-Klosters von der hoheitsvollen Schönheit des trezzinischen Entwurfes entzücken und anregen liess⁷⁷. Aber auch hier ging Domenico nicht über den ernst und regelmässig bauenden Vignola hinaus, dessen «Il Gesù» (1568–1584) seiner Zentralkirche wohl zum Vorbild gedient hat⁷⁸.

Erst unter dem bequemen Frauenregiment, welches den Barock aus der frostigen Bürgerlichkeit in den Glanz eines Hofes hob, der nicht mehr im «Domik Petra» hausen, sondern in Palästen

⁷⁶) So sehr auch die russische Wissenschaft heute bemüht ist, die Bedeutung ihrer ausländischen Künstler zugunsten der eigenen herabzumindern – wobei auch die Trezzini betroffen werden –, so bleibt doch ihr Urteil über diesen Turm unverändert günstig. Das erklärt sich einmal aus den künstlerischen Vorzügen dieses Bauwerkes, dann aber auch aus der Tatsache, dass es für die Russen ein ganz besonderes Stück Heimat bedeutet, für die Petersburger gar die Seele ihrer Stadt. So erklärt sich leicht *Kowalenskajas* Zustimmung (1940, S. 24): «Den Hauptteil der Kathedrale macht der berühmte Glockenturm aus. Peter lag er sehr am Herzen, spornte er doch seinen Architekten bei der Arbeit an und bat, die übrigen Teile der Kirche nur ‚langsam zu bauen‘. Mit diesem Turm schuf Trezzini jenes Streben in die Höhe, das so gut zu den finnischen Flachufeln der Newa passt. Der Helm wurde zum Prototypus für die ganze folgende Petersburger Architektur. Mit ihm schenkte Trezzini dem Stadtbild das charakteristischste Denkmal und schuf damit eine Erscheinung, die unweigerlich in uns auftaucht, wenn wir an Petersburg denken.» – Auch *Židkows* anerkennende Charakteristik (1951, S. 11 f.) verstehen wir gut: «Im Zusammenhang mit der Kathedrale müssen wir den ausgezeichneten künstlerischen Geschmack erwähnen, mit dem Trezzini die ausserordentlich schönheitsvolle Fassade des Turmes schuf... Dieser (1714–1725) gehört zu der Gruppe von Petersburger Bauwerken, ohne die wir uns die Stadt gar nicht vorstellen können. Von den Kunstwerken der petrinischen Zeit... zählt dieser Turm in erster Linie zu denen, die das unnachahmlich schöne architektonisch-künstlerische Antlitz von Petersburg geschaffen haben. So wie sich ‚Iwan der Grosse‘ im Herzen Moskaus, im Kreml, erhob, so sollte das höchste Bauwerk des damaligen Petersburg den Mittelpunkt der sich bildenden neuen Hauptstadt werden. Damit nahm der Peter-Paul-Turm mit einem Male eine Ausnahmestellung im architektonischen Gesamtbild der Stadt ein, die ihm auch in der Folge blieb. Der Turm ist sehr bescheiden in seinen Formen, die für die Frühzeit der Petersburger Architektur so bezeichnend sind... Die zahlreichen Stockwerke werden von einem überaus hohen Helm gekrönt, der prächtig gezeichnet und voll Bewegung ist; der Flug in die Höhe ist da mit seltener Kraft ausgedrückt. Der allgemeine Eindruck, den dieses Denkmal vermittelt, ist erhaben, denn das künstlerische Bild, das es bietet, ist voll innerer Energie und Spannung. Es drückt ganz den unwiderstehlichen Drang zu den kühnen Zielen aus, mit denen jene Zeit entschlossen das Leben unseres Landes umformen wollte. Es ist bezeichnend, dass Peter I. am schnellen Bau des Turmes interessiert war und auf dessen Fertigstellung drängte.» – Peter der Grosse hatte zuerst den schwedischen(?) Architekten Nicodemus Tessin d. J. (1654–1728) mit der Ausarbeitung von Plänen für diese Kathedrale betraut, aber deren Bau dann Domenico Trezzini übertragen (*Kowalenskaja* 24).

⁷⁷) *Grabar* III, 208.

⁷⁸) *Grabar* III, 60.

residieren wollte, steigert sich Domenico zu repräsentativer Pracht, wie die bewegte und in der Mitte so säulenbetonte, dekorative Fassade des Zweiten Winterpalastes dartut (nach 1726; Tafel 33 c, ZAK 1951). Aber der sachliche Tessiner lässt sich auch da nicht zu Pathos und Üppigkeit verführen und noch weniger in solchen Zweckbauten wie den Zwölf Kollegien (1722–1732; Tafel 37 b, ZAK 1951), an denen eigentlich nur die Grossformigkeit und Monumentalität barock wirkt.

Es ist aber nicht nur der nordische Ernst und die Unterwerfung unter Peters Willen, was Domenicos Barock einen so herben Charakter verleiht – es ist dies vor allem seine eigene gelassene Veranlagung. Diese Kühle fliesst aber wohl ebenso sehr aus der Eigenart seiner Landsleute, die gesetzt sind als die Italiener, ja selbst als die Mendrisioten, diese Toskaner der Schweiz. Auch die schlichten Formen des dörflichen Patriziates, dem er entstammte, liessen ihn das Überschwängliche und Volltönige vermeiden. Er war eben ein Kind der Berge und nicht ein Mann der Welt. Solche Gestalten betonen das Nützliche und Zweckmässige stärker als das rein Künstlerische und Spielerische. So erklärt sich das Zurücktreten des Malcantonese hinter dem Pariser Leblond wie das seines Sohnes Pietro hinter dem Grafen Rastrelli. Korolkow trifft den Nagel auf den Kopf mit dem Urteil: «Die von ihm errichteten Gebäude zeichneten sich zwar weder durch besondere architektonische Schönheit aus, noch durch schwungvolle Phantasie, aber sie entsprachen ganz dem Willen des Schöpfers – sie waren währschaft».⁷⁹ Und nicht weniger richtig urteilt Grabar mit der Feststellung: «Er besass zwar nicht das Talent eines Schlüters oder den Schwung eines Leblond..., die Peter mit Recht höher schätzte als Trezzini, aber auch ihm schenkte er sein Vertrauen, und er hat es wohl nicht bereut».⁸⁰

Pietros (1734–1751) Bedeutung⁸¹ ist vor allem durch seine Rolle als Kirchenarchitekt gekennzeichnet. Sein Vater war noch ein All-round-Architekt gewesen und hatte alles gebaut, was eine neue Stadt brauchte. Aber dreissig Jahre nach der Gründung waren Fachleute wichtiger, und so wurde Pietro auf das sakrale Gebiet gewiesen. Dabei hat er wohl geglaubt, es handle sich bloss um ein Einarbeiten, auf das zwangsläufig Aufträge für Paläste und Herrensitze folgen würden. Aber darin sah er sich getäuscht, denn er wurde im Kirchenbau festgehalten, weil er sich darin eine Erfahrung angeeignet hatte wie kein zweiter Petersburger Architekt. Ein anderer hätte darin eine Ehrung erblickt, Pietro aber sah darin nur eine Beschränkung, aus der es auszubrechen galt, was ihm jedoch nicht gelang; so blieb er bis zum Schluss hauptsächlich an Kirchen gebunden.

Der Stil, in dem er sie baute, war nicht mehr der beherrschte Frühbarock seines Vaters aus Peters Pionierzeit, sondern der schwungvollere Hochbarock, der bereits in die beschwingte Grazie des Rokokos hinüberspielte. Das passte so ganz zum neuen Lebensstil, der gleichzeitig die Macht Russlands wie die Genussfreude ihrer Herrscherinnen ausdrücken wollte. Hof und Adel suchten

⁷⁹) Korolkow 23. – *Ebret* 113.

⁸⁰) Grabar III, 64. – *Ebret* 113. – *Kowalenskaja* (25) schliesst ihre Betrachtungen über Domenico mit den Worten: «Gesamthaft gesehen entbehrt die Architektur Trezzinis, eines nicht gerade hervorragenden Meisters, doch nicht eines gewissen Reizes. Der von ihm gepflegte ‚bürgerliche‘ Stil könnte nicht besser zum Geiste passen, der zu Beginn von Peters Regierung geherrscht hat.»

⁸¹) Da *Kowalenskaja* und *Židkow* Pietro gegenüber versagen, sind wir *Matwejew* für seine Äusserung über diesen besonders dankbar (1938, S. 212f.): «Ein weiterer, ziemlich bedeutenderer Meister und Zeitgenosse Rastrellis ist Pietro Antonio Trezzini, der Sohn des ersten Petersburger Architekten... An seinen Namen knüpfen sich Arbeiten im Alexander-Newskij-Kloster, wie die Nikolskij-Fedorowskaja-Kirche und die Gemächer des Metropoliten. Ferner hat er eine Reihe von Kirchen entworfen, so die Spitalkirche, die auch begonnen wurde, aber zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als man die Kriegsmedizinische Akademie baute, abgebrochen werden musste. Zwei andere Projekte für unbekannte Gotteshäuser – wahrscheinlich klösterliche Siedlungen – sind interessant ausgedacht. In diesen wie in anderen Entwürfen stellte der Architekt den Hauptteil ins Zentrum... In einem dieser Projekte sind die bewohnten Gebäulichkeiten in eine Wellenlinie gebracht und reich ausgestattet. Von einem anderen Entwurfe müssen wir die seitlichen... Glockentürme mit den Durchgängen erwähnen... Ein jeder dieser Entwürfe von Pietro Trezzini bietet ein architektonisches Ganzes von dem Typus, wie sie Schloss-Ensembles bilden: der zentrale Teil, die Kirche, stellt im Bauplan dasselbe dar wie das Schloss, und die Flügel entsprechen den sogenannten ‚Circumferenzen‘.» – Vgl. noch *Lo Gatto* II, 88–92.

Pracht, Feierlichkeit und Fülle; selbst die Kirche, wodurch auch Pietro dankbare Aufträge erhielt, wie zum Beispiel der Sobor für das Spital (1743–1751; Tafel 32a) und die beiden Entwürfe für ein unbekanntes Gotteshaus (Tafeln 32c und d) beweisen. Gerade der zweite von diesen zeigt, wie weit er von seinem gestrengen Vater abgerückt war, will er doch malerisch wirken. Wenn der jüngere Trezzini auf diesem Wege hätte weiterschreiten können, wäre St. Petersburg wohl um manche barocke Kirchenanlage westlicher Prägung reicher geworden. Das aber wurde durch Elisabeth verhindert, die mittels Fünfkuppelobors das neu erstarkende Russentum auch an der Ostsee dartun wollte. Baulich war dies eine packende Aufgabe, aber zu deren Bewältigung brauchte es mehr als Architektur, nämlich vollkommene Kenntnis der ostslawischen Eigenart, wenn nicht gar Einssein mit ihr. Der Tessiner versuchte nun wohl mit seinen westlichen Formen den östlichen Geist auszudrücken, aber es gelang ihm nicht, weil er den Zugang zur russischen Welt nicht fand und es deshalb bei einer mechanischen Übertragung seiner Technik bewenden lassen musste. Das zeigt so recht deutlich sein Entwurf für die Spitalkirche (Tafel 32a), die man als ein Stück Rom in russischer Luft bezeichnen könnte. Dass der Hof mit seiner Christi-Verklärungskirche zufrieden war, besagt nur, dass Pietro die geforderte Nachahmung des moskauischen Vorbildes gelang (Tafel 32b). Aber das war für den gewissenhaften Tessiner keine Lösung, wollte er doch schöpferisch tätig sein. Dies jedoch verwehrte ihm sein Verharren in seiner angestammten Geisteswelt. Was Pietro versagt war, zeichnete in erstaunlichem Masse den einfühligem Rastrelli aus, dessen Fünfkuppelkirchen wahre Offenbarungen westöstlicher Durchdringung wurden, und damit war das Schicksal Pietros besiegelt (Tafeln 33a, b, c und 34a).

Giuseppe (ca. 1722–1757) nun war kein Architekt mit künstlerischem Ehrgeiz, sondern lediglich ein tüchtiger Baumeister, denn seine Bauten – soweit sie uns bekannt geworden sind – stellen keine Kunstwerke dar (Tafel 36b). Aber trotzdem ist der Schwiegersohn Domenico für St. Petersburg wichtig geworden, und zwar als Fabrikherr. Denn in den bedeutsamen Jahren zwischen 1730 und 1750, in denen sich Peters Gründung aus einer Hafen- und Festungsstadt zu einer kaiserlichen Residenz wandelte und in grossen Mengen Baumaterialien notwendig wurden, hat Giuseppe einen bedeutenden Teil derselben in seinen eigenen Ziegelbrennereien hergestellt. Was noch fehlte, vermittelte er aus dem Auslande, wodurch er für die Baukünstler ein unentbehrlicher Helfer wurde. Das stempelt ihn zu einem der ersten Grossindustriellen von St. Petersburg, weshalb er eigentlich in die Geschichte der russischen Fabrik gehört⁸².

Das meiste, was die Trezzini gebaut haben, trug die Zeit wieder mit sich fort, aber Wichtiges, Kennzeichnendes ist geblieben. So der Peter-Paul-Turm, der das Antlitz von St. Petersburg bestimmt und mit seiner schimmernden Spitze schon aus der Ferne die Trezzini-Stadt ankündet. Geblieben ist auch das Alexander-Newskij-Kloster, in dem sich Vater und Sohn von Kuppel zu Kuppel grüssen, unbekümmert um das Menschlich-Allzumenschliche, das seit zwei Jahrhunderten ihren Fuss umspült.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

(Da dem Beitrag über Domenico Trezzini in der ZAK 1951, S. 114f., eine ausführliche Bibliographie beigefügt wurde, können wir uns hier bei den Punkten 1 und 2 in der Hauptsache mit Nachträgen begnügen.)

1. Zur Baugeschichte von St. Petersburg

(Siehe ZAK 1951, S. 114)

A. Nowizkij, Geschichte der russischen Kunst von den ältesten Zeiten an, 2. Teil, Moskau 1899–1903 (russisch). – H. Haumant, La Russie au XVIII^e siècle, Paris 1910. – H. Wrangel, Ausländische Künstler im Russland des 18. Jahrhunderts, «Staryje Gody», St. Petersburg 1911 (russisch). – [Verschiedene Verfasser], Das Barock in Russland, St. Peters-

⁸²) Eine dankbare Aufgabe für einen zweiten Tugan-Baranowskij (siehe dessen Werk «Die russische Fabrik», Berlin 1900).

burg 1926 (russisch). – J. Ehret, Nicolaus Friedrich Härbel. Ein angeblich baslerischer Architekt im Dienste Peters des Grossen, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Basel 1949 (zit.: *Ehret*, Härbel).

2. Über die drei Trezzini

(Siehe ZAK 1951, S. 115)

P. N. Petrow, Geschichte der Stadt St. Petersburg von der Gründung an... bis 1782, St. Petersburg 1884 (zit.: *Petrow*; russisch). – M. Korolkow, Die Andrejewskij-Kathedrale zu St. Petersburg, St. Petersburg 1904 (russisch). – M. Korolkow, Die Architekten Trezzini, «Saryje Gody», St. Petersburg 1911 (zit.: *Korolkow*; russisch). – Benois, Fomin u. a., Die historische Architektur-Ausstellung, St. Petersburg 1911 (russisch). – I. Grabar, Geschichte der russischen Kunst, 3. Band, Moskau 1913 (zit.: *Grabar III*; russisch). – V. Kurbatow, Petersburg. Ein kunsthistorischer Überblick, St. Petersburg 1913 (zit.: *Kurbatow*; russisch). – A. P. Müller, Das Leben ausländischer Künstler in Russland, Leningrad 1927 (zit.: *Müller*; russisch). – M. Guidi, Dizionario degli artisti ticinesi, Roma 1932. – E. Lo Gatto, Gli artisti italiani in Russland, Vol. II, Roma 1935 (zit.: *Lo Gatto II*). – M. G. Krascennicova, Artikel «Trezzini» in der Enciclopedia Italiana, 34. Band, Roma 1937. – N. N. Kowalenskaja, Geschichte der russischen Kunst im 18. Jahrhundert, Moskau/Leningrad 1940 (zit.: *Kowalenskaja*; russisch). – G. V. Židkow, Die russische Kunst im 18. Jahrhundert, Moskau 1951 (zit.: *Židkow*; russisch). – J. Ehret, Domenico Trezzini aus Astano, Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte, Band 12, Zürich 1951 (zit.: *Ehret*).

3. Über Bartolomeo Rastrelli

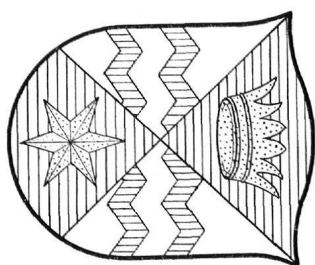
P. N. Petrow, Materialiensammlung zur Geschichte der St. Petersburger Kunstakademie, St. Petersburg 1864 (russisch). – P. N. Petrow, Material für eine Biographie des Grafen Rastrelli, «Der Architekt», St. Petersburg 1876 (russisch). – P. N. Petrow, Geschichte der Stadt St. Petersburg von der Gründung an... bis 1782, St. Petersburg 1884 (zit.: *Petrow*; russisch). – W. Neumann, Lexikon baltischer Künstler, Riga 1908. – A. N. Benois, Eine Pflanzstätte der Kunst, «Saryje Gody», St. Petersburg 1909 (russisch). – Russisches biographisches Lexikon: Rastrelli (Vater und Sohn), Band Prittwitz-Reis, St. Petersburg 1910 (russisch). – A. N. Benois, Zarskoje Sselo zur Zeit der Kaiserin Elisabeth, St. Petersburg 1910 (russisch). – A. N. Benois, Lugano e dintorni, un semenzaio di artisti, Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Zürich 1912. – Benois, Fomin u. a., Die historische Architektur-Ausstellung, St. Petersburg 1911 (mit Biographie von Fomin; russisch). – I. Grabar, Geschichte der russischen Kunst, 3. Band, Moskau 1913 (zit.: *Grabar III*; russisch). – V. Kurbatow, St. Petersburg. Ein kunsthistorischer Überblick, St. Petersburg 1913 (zit.: *Kurbatow*; russisch). – [Verschiedene Verfasser], Das Barock in Russland, St. Petersburg 1926 (russisch). – A. P. Müller, Das Leben ausländischer Künstler in Russland, Leningrad 1927 (zit.: *Müller*; russisch). – Z. Batowski, Artikel «Rastrelli» in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, 28. Band, Leipzig 1934 (mit Verzeichnis der wichtigsten russischen Zeitschriftenliteratur). – E. Lo Gatto, Gli artisti italiani in Russia, 2 vol., Roma 1934/35 (zit.: *Lo Gatto II*). – M. G. Krascennicova, Artikel «Rastrelli» in der Enciclopedia Italiana, 28. Band, Roma 1935. – A. Matwejew, Rastrelli, Leningrad 1938 (zit.: *Matwejew*; russisch). – A. E. Müller-Eschbach, Kurländischer Spätbarock. Die Bautätigkeit der Herzöge von Kurland im 18. Jahrhundert, Dissertation, Königsberg 1939. – N. N. Kowalenskaja, Geschichte der russischen Kunst im 18. Jahrhundert, Moskau/Leningrad 1940 (russisch). – V. Pilawskij, Architektonische Ensembles in Leningrad, Moskau 1946 (russisch). – G. V. Židkow, Die russische Kunst im 18. Jahrhundert, Moskau 1951 (zit.: *Židkow*; russisch). – S. V. Bessonow, Die Architektur der Andrejewskij-Kathedrale in Kiew, Moskau 1951 (russisch).

4. Verschiedenes

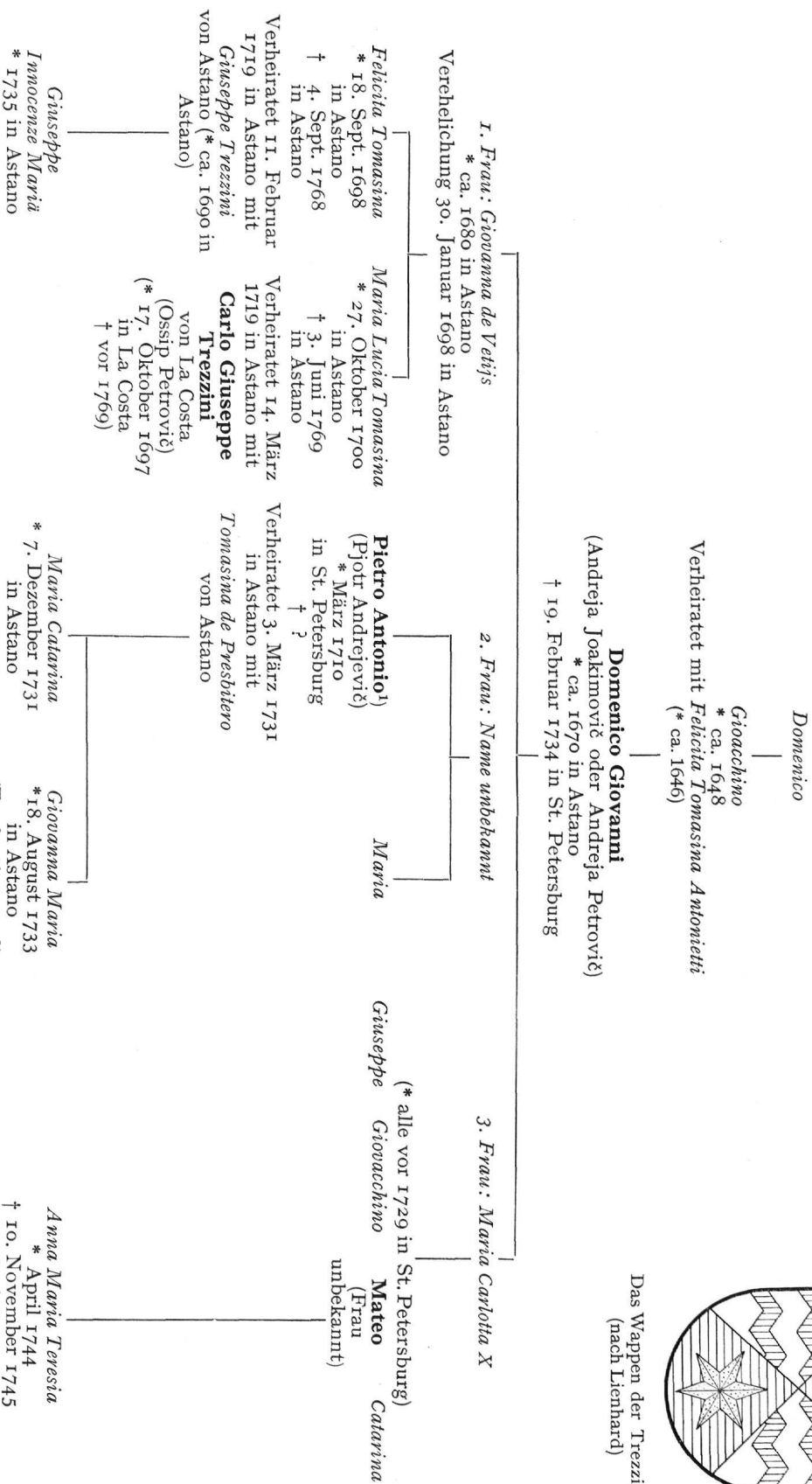
A. L. von Attenhofer, Medizinische Topographie der Haupt- und Residenzstadt St. Petersburg, Zürich 1817. – A. Rose, Spätbarock, München 1922. – P. Schäfer, Das Sottocenere im Mittelalter, Aarau 1931. – U. Donati, Artisti ticinesi a Roma, Bellinzona 1942. – Fr. Bertoliatti, Profilo storico di Sessa, Chiasso/Como 1943. – A. Lienhard-Riva, Armoriale ticinese, Bellinzona 1945. – Russisches Biographisches Lexikon (zit.: *RBL.*; russisch). – Brockhaus-Efron (russisch).

FAMILIENTAFEL DER PETERSBURGER TREZZINI

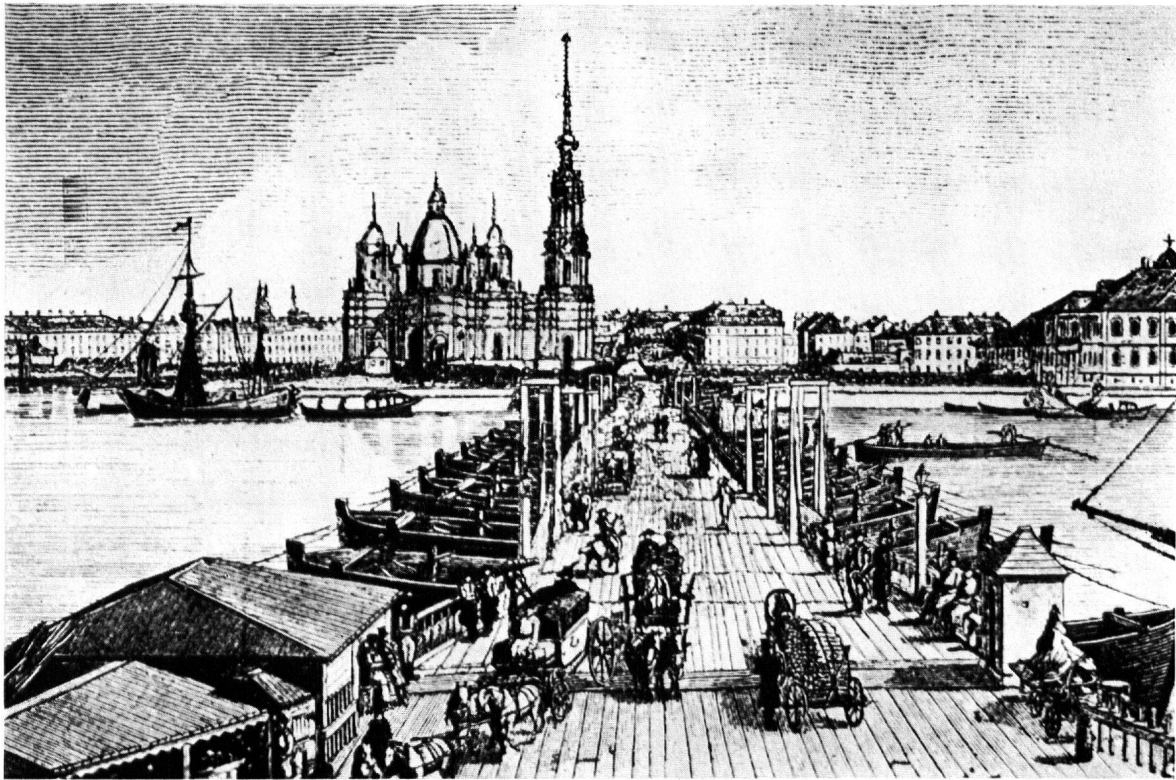
(Zusammengestellt nach Dokumenten im Pärriearchiv von Astano)



Das Wappen der Trezzini
(nach Lienhard)



1) Nach einem im Tessiner Staatsarchiv liegenden Dokument soll Pietro Antonio am 5. Juli 1738 mit einer Angiola de Ponti von St. Petersburg verheiratet gewesen sein und von ihr die Söhne Pietro Francesco und Domenico gehabt haben (vgl. Lienhard, *Armoriale Ticinese* 490).



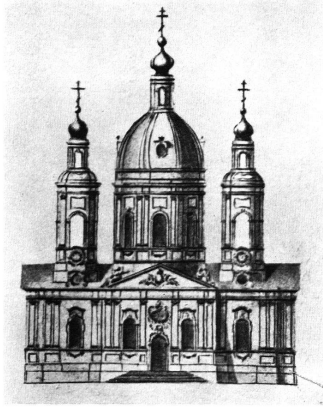
a



b

PIETRO ANTONIO TREZZINI

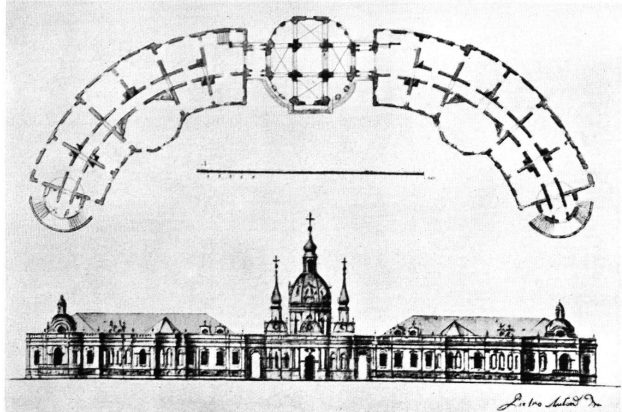
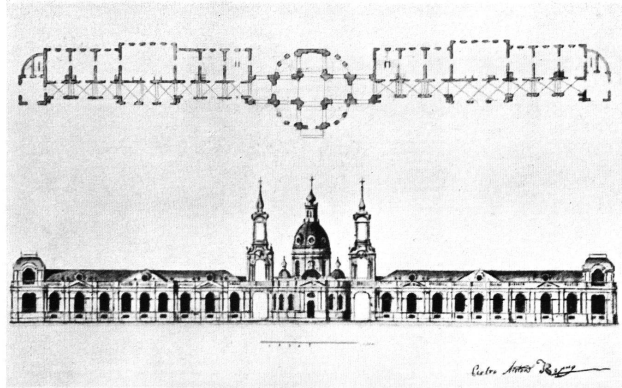
a Die nach 1735 von Pietro Antonio Trezzini ausgebesserte Isaak-Dalmatzkij-Kirche in Petersburg (s. S. 86; nach Ehret, Härbel, Tafel 1) – b Das Stammhaus der Trezzini von La Costa (s. S. 94; nach Phot. E. Schmidhauser-Zanetti in Astano)



a



b



c, d

PIETRO ANTONIO TREZZINI

a Entwurf für die Spitalkirche in Petersburg, 1746 (nach Lo Gatto II, Tafel 105; s. S. 88) – b Die von M. G. Semzow entworfene und durch P. A. Trezzini zu einem Fünfkuppelbau umgestaltete Christi-Verklärungs-Kirche in Petersburg, 1742–1754 (nach Grabar III, 230, s. S. 86) – c, d Projekte für eine unbekannte Kirche, um 1746 (nach Lo Gatto II, Tafel 104; s. S. 88 f.)



a



b



c

BARTOLOMEO RASTRELLI

a Die Andrejewskij-Kathedrale in Kiew von der Bergseite, erbaut 1747–1767 (nach Bessonow, Taf 11; s. S. 89, 100)
b Die Kathedrale in Kiew von der Talseite (nach Bessonow, Tafel 2) – c Die Kapelle des Palastes zu Peterhof, erbaut 1742–1752
(nach Lo Gatto II, Tafel 42; s. S. 89)



a



b



c

DOMENICO UND PIETRO ANTONIO TREZZINI

a Bartolomeo Rastrelli: Die Sergijewskij-Kirche bei St. Petersburg, erbaut 1756–1758 (nach Grabar III, 213; s. S. 100) –
b Domenico Trezzini: Die Mariä-Verkündigungs-Kirche am Nordflügel des Alexander-Newskij-Klosters, erbaut
1717–1724 (nach Grabar III, 61; s. S. 90, 98) – c Pietro Antonio Trezzini: Die Nikolo-Feodorowskij-Kirche am Südflügel
dieses Klosters, erbaut um 1748 (nach Grabar III, 235; s. S. 89, 90)



a



b

PIETRO ANTONIO TREZZINI

a Die Gemächer des Metropoliten im Alexander-Newskij-Kloster in Petersburg, erbaut 1756–1760 (nach Grabar III, 237; s. S. 89) – b Treppenvorbau zur Mariä-Verkündigungs-Kirche des Domenico Trezzini, erbaut nach 1750 (nach Grabar III, 239; s. S. 92)



CARLO GIUSEPPE TREZZINI

a Der von M. G. Semzow begonnene und von B. Rastrelli beendete Aniĉkow-Palast, an dem C. G. Trezzini 1743/44 baute (nach Grabar III, 189; s. S. 94) – b Die von C. G. Trezzini um 1740 errichtete «Kirche der Drei Bischöfe» (nach Grabar III, 243; s. S. 94, 100)