

VII. Interpretation der Säulenordnungen

Nirgends bekennt sich Borrominis eindeuti-

ger zur antiken Tradition als in den Säulenordnungen.¹ Auf Säule und Pilaster beruht die Beweglichkeit seiner 'Reliefeinheiten'. Sie sind die eigentlichen Akteure auf der Bühne seiner dynamischen Wände und Räume, die Scharniere in seinen gegenläufig gekrümmten Triaden. Borromini kannte Traktate und Monumente wie kaum ein Zeitgenosse, machte aber von diesem Wissen nur dort Gebrauch, wo es seiner künstlerischen Vision entsprach. Beim Studium der Monumente der Antike wie des Cinquecento muß er bald begriffen haben, welche Freiheit das System der Ordnungen dem kreativen Künstler ließ, und zwar nicht nur in der Gestaltung der Wände und des Ornaments, sondern auch in den Verhältnissen und im Vokabular der Ordnungen selbst. Das hatten nicht erst Giulio Romano, Michelangelo, Alessi, Tebaldi oder Buontalenti, sondern bereits Bramante und Raffael vorgeführt. Bramante und seine Nachfolger – und unter ihnen vor allem Sangallo, Serlio, Vignola und Palladio – hatten zwar als erste die fünf Ordnungen kodifiziert und versucht, ein Lehrgebäude aufzurichten, das systematischer angelegt war als bei Vitruv und Alberti. Sie wußten aber auch, daß die Praxis niemals genau der Norm gehorchte.

Borromini mußte sich spätestens am Palazzo Barberini mit dieser Norm auseinandersetzen. Maderno hatte dort die hierarchische Abfolge der Ordnungen (V.14), wie sie von Bramante in der Superposition der drei Höfe und der Spiraltreppe des Belvedere oder den Loggien exemplifiziert worden war, mit jener hierarchischen Abfolge in der Ausbildung ihrer Glieder verbunden, wie sie Raffael zuerst an der Talfront der Villa Madama ausgebildet hatte. Die Seitenflügel des Palazzo Barberini müssen sich mit der abstrahierten Ordnung Giulio Romanos und Peruzzis begnügen, die Zwischenjoche mit einer abstrahierten Dorica und dorisierenden Lisenen. Erst das Erdgeschoß der Loggia wird durch eine vollständige Dorica gewürdigt und nur ihr ionisches Piano Nobile sogar durch Nischensäulen ausgezeichnet, während sich die Ordnung des dritten, funktionell weniger bedeutenden Geschosses wieder auf dorisierende Pilaster mit abgekürztem Gebälk beschränkt. Diese verwandelten dann erst Bernini und Borromini in korinthische Pilasterbündel, um die Superposition im Sinne des Kolosseums und des Palazzo Farnese konsequent fortzusetzen. Am Palazzo Barberini lernte Borromini auch, daß das antike Motiv der Nischensäule es erlaubte, Vollsäulen zu gebrauchen, ohne damit das Wandrelief zu unterbrechen.

Bei Borromini findet sich die einzige vergleichbare Superposition an der Gartenfront des Palazzo Falconieri (XI.11-12 und XXII.14) von etwa 1646, wo auf die abstrakte Ordnung der beiden Untergeschosse eine ionische Pilasterordnung folgt und erst die Belvedere-Loggia durch Nischensäulen einer Composita mit eingestellten Serlianen der gleichen Ordnung nobilitiert wird: Wie dann auch in den Entwürfen für die Fassade des Palazzo Pamphilj (X.15-17) scheint die Hierarchie der Superposition wichtiger als die Kennzeichnung des Piano Nobile und dies wohl auch deshalb, weil man damals glaubte, Säulen dürften nur über den Pilastern stehen (VI.31).² Diese Hierarchie läßt sich auch in einem frühen Fassadenprojekt für S. Carlo alle Quattro Fontane und in der Casa dei Filippini beobachten, obwohl es dort keine wirkliche Superposition gibt (VIII.16). In Borrominis übrigen Werken dominieren fast ausnahmslos Spielarten der Corinthia und der Composita, also der festlichsten Formen der Ordnung, die gut mit seiner Vorliebe für das triumphale Motiv der rhythmischen Travée zusammenstimmen. Im Erdgeschoß der Platzfassade der

Filippini abstrahiert er die Corinthia (VII.8), wohl in Rücksicht auf die benachbarte Kirche, indem er Kapitell und Basis vereinfacht. In den späteren Werken lassen sich hierarchische Unterschiede daran erkennen, ob die Basis attisch oder ionisch und ob das Kapitell mehr oder weniger reich gestaltet ist. So wirkt etwa in S. Ivo die Innenordnung mit ihren ionischen Basen und ihren Kapitellen ungleich reicher ausgestattet als jene der Kuppel, die offensichtlich die Superposition des älteren Hofes fortsetzen sollte. Und wenn sich die Kapitelle der Chiesa dei Re Magi vor allem durch ihre Seraphim von jenen des Erdgeschosses der Fassade der Casa dei Filippini unterscheiden, dann vielleicht deshalb, weil er eine solche Kapelle nicht mit dem vollen Repertoire einer Kirche ausstatten wollte. Aus dem gleichen Grund mag er für das Innere des Oratorio dei Filippini die hierarchisch unter der Corinthia rangierende Ionica gewählt haben, die nicht umsonst dann in seinem Entwurf für die Chiesa dei Re Magi wiederkehren. Seine korinthisierenden und im Oratorio auch seine ionischen Kapitelle besitzen meist invertierte, nach oben gerollte Voluten, die durch Prototypen der Villa Adriana legitimiert waren. In S. Carlo alle Quattro Fontane alternieren sie paarweise mit der gängigen Version, wobei die invertierten Voluten unter den Kuppelbögen stehen, also an den statisch wichtigen Punkten, und dies wohl in ihrem stärkeren Vertikalimpuls zeigen sollen. In den meisten späteren Werken sind die Voluten invertiert, ohne daß deutlich wäre, warum Borromini dann gerade in S. Maria dei Sette Dolori, an der Fassade von S. Agnese oder an der Laterne von S. Ivo an der traditionellen Form festhielt.

Die Corinthia und die Composita waren aber nicht nur die festlichsten, hierarchisch am höchsten stehenden Ordnungen, sondern auch die vegetabilsten und gegenständlichsten und ließen Borromini die größte Freiheit zu jenen symbolistischen Motiven, die auch seine sonstige Ornamentik durchziehen. So rollen sich im Erdgeschoß der späten Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane die Akanthusblätter volutenförmig ein und halten mit ihren Enden Märtyrerkrone, hinter denen der nackte Kapitellhals durchscheint.

Diese Vorliebe für vegetabile Ornamentik erreicht einen ersten Höhepunkt im Projekt für die Fassade des Palazzo Falconieri von 1643, wo Borromini die Ecken mit kolossalen *colonne quadre*, also Säulen über quadratischem Grundriß akzentuiert, deren Schäfte an den drei freiliegenden Seiten soffittenartig mit Palmenstämmen dekoriert sind (II.29). Die Illusion einer echten Baumsäule, wie sie Vitruv und Alberti beschreiben und wie sie Bramante in der Canonica von Mailand verwendet hatte, war schon dadurch ins Ornamentale gemindert, daß die geschuppten Wülste durch die Kanten des Pfeilers voneinander getrennt werden. Das Falconieri-Wappen im Kapitell der mit "questo" hervorgehobenen Version deutet jedenfalls auf eine heraldische Bedeutung auch des Palmen-Motivs, wie dann in der Ausführung auch die Eckpilaster mit heraldischen Falken-Hermen geschmückt werden.

Hermenpilaster oder Pfeiler mit den Oberkörpern von Seraphim oder Menschen, also halbarchitektonische Glieder, wie es sie schon in der Antike gab, konnten vor allem in Borrominis reiferen Werken die klassischen Ordnungen ersetzen. Die Seraphim-Pfeiler im Obergeschoß des Campanile von S. Andrea scheinen sogar aus dem Bereich der physikalischen Gesetze in eine metaphysische Sphäre überzuleiten. Erst in seiner Spätzeit, als das vitruvianische Prinzip von Tragen und Lasten und der Säulenordnung immer größere Bedeutung für Borromini gewannen, besann er sich auch auf die Dorica mit Triglyphengebälk. (C.L.F.)

¹ Raspe 1994, S. 22-42, mit Bibliographie.

² Raspe 1994, S. 26-28.