

Borrominis Verhältnis zur Tradition

Christoph Luitpold Frommel

Die Welt von Borrominis Formen wuchs aus einer Tradition hervor, die über die Renaissance bis zur Antike zurückreichte und in die er, im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen, auch die gotische Kunst miteinbezog. Gerade als Sohn des nördlichsten Grenzbereichs der italienischen Kultur mußte er sich der Verschiedenartigkeit der einzelnen Phasen dieser Tradition bewußt sein, mußte er spüren, welcher Formkraft es bedurfte, sie miteinander zu verschmelzen (Abb. 1). Die Kunstwissenschaft war bisher meist bestrebt, diese Phasen gegeneinander abzugrenzen. Man arbeitete den Gegensatz zwischen Renaissance und Barock oder zwischen Renaissance und Antike heraus und meinte schließlich, im Manierismus den wahren Gegenpol zur klassischen Kunst der Renaissance entdeckt zu haben. Dem Denken der großen Meister wurde man damit allerdings schwerlich gerecht.

Seit seiner Kindheit, vor allem aber während seiner Mailänder Lehrzeit hatte Borromini in der Dombauhütte, in S. Lorenzo und S. Satiro und in den Bauten der Mailänder Meister von Bramante bis Ricchini bedeutende Vertreter von mehr als tausend Jahren christlicher Architektur kennengelernt.¹ Die weiten Kuppelräume der Spätantike, die Systematik, Bautechnik und Ornamentik der Spätgotik oder das immer komplexere, immer kohärentere Komponieren Bramantes und seiner Mailänder Nachfolger muß er aufs intensivste aufgenommen haben. Diese dezidiert lombardische Identität gab er auch nicht preis, als er gegen Ende des Pontifikates Pauls V. nach Rom zog, "vom Wunsch getrieben, die grandiosen Altertümer Roms zu sehen und zu studieren".² Dank seiner Verwandtschaft mit Maderno und seiner eminenten Begabung gelang es ihm bald, in die Petersbauhütte einzutreten, die seit Bramante zur Schule der Architektur schlechthin geworden war.³ Bramante und seine Schüler hatten nicht nur eine neue Sprache und neue Entwurfsmethoden entwickelt, auf denen die gesamte weitere Architekturgeschichte beruhte, sondern in den Projekten für St. Peter auch bereits auf antike, byzantinische und gotische Prototypen zurückgegriffen. Diese Tradition war auch nach dem Tode Antonio da Sangallos d. J. nicht abgebrochen. Trotz seiner kühnen Neuerungen bekannte sich selbst Michelangelo, den Borromini mehr als alle anderen bewunderte, zum Erbe Bramantes.⁴ Und ebenso müssen Vignola, Giacomo della Porta oder Maderno gewußt haben, was sie den Errungenschaften dieser Gründerfiguren verdankten.

Borrominis römische Tätigkeit konzentrierte sich zunächst auf Steinmetzarbeiten am Außenbau und im Atrium von St. Peter, auf deren zeichnerische Vorbereitung und Beaufsichtigung. Auch ihm müssen die Stimmen aller derer zu Ohren gekommen sein, die, wie etwa der künftige Papst Urban VIII. und wohl auch der junge Bernini, das Langhaus und die Fassade Madernos aufs schärfste kritisierten.⁵ Dem jungen Borromini konnte nicht entgehen, daß die römische Architektur nach Michelangelos Tod von Stagnation bedroht war. Von Kirchen und Palästen bis zu Türen und Fenstern hielt man an meist sangallesken Prototypen fest und würzte sie allenfalls mit michelangeleskem Detail wie Masken, Festons, ledrigen Konsolen oder Fragmenten der antiken Ordnungen. Der unerschöpfliche Erfindungsreichtum, der etwa die konkave Fassade der Zecca oder die konvexe des Palazzo Massimo hervorgebracht

hatte, war seit langem erschöpft, und die geschwungene Fassaden wie die des Collegio Elvetico in Mailand oder die für Borromini gewiß noch wichtigere des Palazzo Zuccari blieben die Ausnahme.

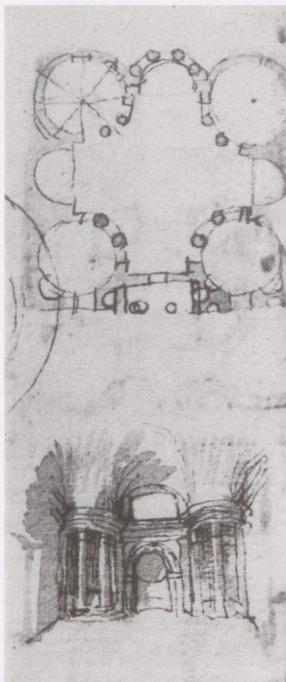
Obgleich Borromini die Antike, die römische Renaissance und vor allem Michelangelo mit größter Sorgfalt studierte, blieb er Maderno bis zu dessen Tod, also über sein dreißigstes Lebensjahr hinaus, treu und damit einer Sprache, mit der er sich immer weniger identifizieren konnte. Mehr noch als in Mailand fühlte man sich in Rom den Normen der antiken Ahnen verpflichtet und vermied es ängstlich, in die 'Barbarei' der dunklen Jahrhunderte zurückzufallen. Diese Normen gewährten jedoch einen erstaunlichen Spielraum, wenn man sie, wie seit Bramante, nur richtig verstand. Theoretiker wie Alberti, Serlio, Vignola oder Palladio hatten bereits das vitruvianische Prinzip der tragenden Stütze und des lastenden Gebälks mit den statisch günstigeren Bögen und Gewölben der Römer verbunden und damit die kühnsten Konstruktionen legitimiert, solange sie dem Prinzip der Ordnung treu blieben. Vitruv hatte zwar auch Portale und Fenster der Tektonik des Tragens und Lastens unterworfen, gleichzeitig jedoch die Architekten zu neuen Erfindungen angeregt. Und schon Alberti und Bramante hatten die antiken Monumente mit den vitruvianischen Normen verglichen und erkannt, daß nicht nur Säulenordnungen, Portale oder Fenster, sondern auch Raumtypen in der Antike auf vielfältige und gelegentlich sogar bizarre Weise variiert worden waren. So hatten sich schon Peruzzi und Pirro Ligorio mit spätantiken Bauten wie dem Nymphaeum der Villa Hadriana oder der sogenannten Conocchia bei Capua befaßt, wo konkave und konvexe Kurven ineinanderfließen (Abb. 2, 3).⁶ G. B. Montano veröffentlichte dann zwischen 1624 und 1638 jene zahlreichen, meist sepulkralen Monumente, die er mit präborrominesker Phantasie rekonstruiert hatte, und erweiterte damit den legitimen Spielraum der Architekten noch beträchtlich.⁷ Doch der Kampf, den normativ orientierte Architekten wie Palladio und Scamozzi gegen Michelangelo und seine Nachfolger geführt hatten, gewann etwa 1635 in der Auseinandersetzung Berninis mit Borromini erneute Aktualität.⁸ Borromini folgte Michelangelos Vorbild und zerriß einmal mehr die 'Fesseln und Ketten' einengender Konventionen, um seine Bauten ausdrucksstärker und seine Kirchen sakraler zu gestalten. Bernini berief sich nicht weniger auf Michelangelo, doch müssen Borrominis exzentrische Erfindungen und Erfolge ihn mehr und mehr dazu gedrängt haben, sich zum Sachwalter der großen klassischen Tradition aufzuschwingen, zum Wahrer des rechten Glaubens, den Borromini – nicht anders als die Protestanten Nordeuropas im Bereich der Religion – ernsthaft bedrohte.

Borromini arbeitete fast zehn Jahre in Madernos Werkstatt, das heißt aber vor allem in der Bauhütte von St. Peter – zehn Jahre, während derer vom Schicksal begünstigtere Künstler wie Bernini bereits ihre Meisterwerke schufen. Aber während dieser zehn Jahre eignete er sich ein handwerkliches Können als Steinmetz, Zeichner, Organisator und Konstrukteur an wie keiner seiner Zeitgenossen und schuf sich damit eine gesicherte Existenz.⁹ Nicht nur die Verkleidung des Außenbaus von Madernos Langhaus, die Ausstattung der Vorhalle und des

Inneren und dort vor allem der Eingangswand von St. Peter, sondern auch der Baldachin und das Grab Urbans VIII., an deren Entwurf wie Ausführung er maßgeblich beteiligt war, stellten höchste Ansprüche an sein Können. Tagtäglich wurde er mit der Formenwelt Bramantes, Michelangelos und ihrer Nachfolger konfrontiert und der Frage, was nun die Sakralität einer Kirche ausmachte. Wahrscheinlich hatten sich damals sogar noch Modelle und Entwürfe dieser Meister in der Bauhütte erhalten, die ihm als Vorbild dienten und halfen, sein Repertoire und seine Entwurfstechnik zu perfektionieren¹⁰, die schon während seiner Mailänder Jahre ein hohes Niveau erreicht haben müssen. Jedenfalls erweckt die technische wie künstlerische Vollkom-

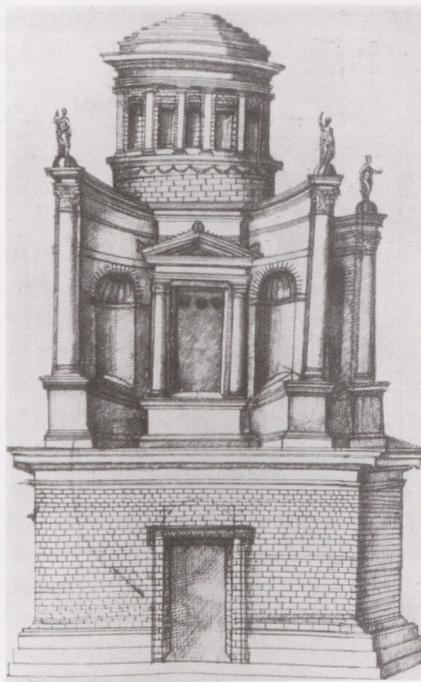
1. Giovanni D'Alemagna und Antonio Vivarini, Ausschnitt aus Die Heiligen Franziskus und Markus. London, National Gallery.





2. Baldassare Peruzzi, *Rekonstruktion des Nymphäums der Villa Hadriana*. Florenz, *Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*, 529 A.

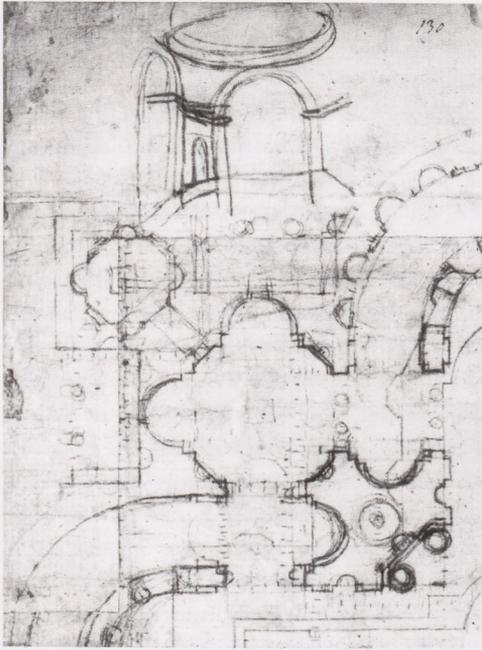
3. Pirro Ligorio, *Aufriß eines antiken Mausoleums (sog. Conocchia) bei Capua* Libro delle Antichità, *Cod. Bibl. Naz. Napoli vol. 10, libro 48, fol. 94r*; aus *S. Casiello, A. M. Di Stefano, Santa Maria Capua Vetere*. *Architettura e ambiente urbano, Neapel 1980*.



angelos Entwürfen für die Porta Pia näher als gerade Borromini. Wenn er schon früh die in ihrer Darstellungsweise keineswegs makellosen Antikenzeichnungen des *Codex Coner* kopierte, verfuhr er nicht anders als Michelangelo am Beginn seiner architektonischen Karriere¹², war doch in keinem der gedruckten Traktate eine ähnliche Fülle verschiedenster antiker Schmuckformen vereinigt und regten doch gerade sie zur Variation und Verlebendigung des vitruvianischen Kanons an. Borromini studierte korinthische Kapitelle oder ionische Basen sowohl antiker Tempel wie von St. Peter, der Villa Madama oder der Cappella Sforza.¹³ Ja, er zeichnete ganze Fassaden wie etwa jene des Palazzo Caffarelli, den er wie andere Zeitgenossen Raffael zuschrieb, doch mit den Ädikulen des späten Cinquecento wiedergab, die ihm offenbar besser gefielen als die ursprünglichen Blendarkaden in Lorenzettis Sockelgeschoß. Diese erhaltenen Zeugnisse stellen gewiß nur eine kleine Auswahl seiner frühen Studien dar, beweisen aber zur Genüge, daß er sich seit Beginn seines Romaufenthaltes mindestens ebenso sehr an der Antike und der Hochrenaissance orientierte wie an Maderno und seinen Zeitgenossen. In seiner entwerferischen Tätigkeit, wie etwa den dekorativen Details der Fassadenprojekte für S. Andrea della Valle oder St. Peter, mußte er sich allerdings Madernos Geschmack anpassen, obwohl dieser sich in seinem immer üppigeren, ausladenderen, bizarrerem Dekor von Michelangelo deutlich entfernte.¹⁴

Um so bemerkenswerter ist das Ausführungsprojekt des Palazzo Barberini vom Winter 1628-29, wie es Borrominis Entwurfszeichnung in Windsor festhält (V.13-21). Wie weit dort sein kreativer Anteil reichte, ist kaum zu entscheiden. Im Gegensatz zu den Seitenflügeln läßt sich der nach Westen orientierte Mitteltrakt nicht ohne weiteres aus Madernos früheren Werken ableiten. Die Verbindung von *vestibulum* und *atrium* zu einer sich rhythmisch verengenden Einfahrt für Kutschen oder die antikisierende Hoheit der dreigeschossigen Arkadenfront gehen weit über alle früheren Rückgriffe Madernos auf Antike und Hochrenaissance hinaus und erklären sich wohl zum guten Teil aus dem Wunsch der Auftraggeber und den Empfehlungen ihrer gelehrten Ratgeber. Doch sind auch die Rhythmik und Organizität des Grundrisses und die makellose Detaillierung etwa der Erdgeschoßarkaden und ihrer Keilsteine Madernos sonstigen Erfindungen überlegen. Eine virtuose Detaillierung zeichnet auch die dorischen Ädikulen der zu den Seitenflügeln überleitenden Joche aus. Diese Zwischenjoche folgen eigenartigerweise dem System des Außenbaus von St. Peter – vielleicht, um der Steigerung von den Appartements der beiden Nepoten in den Seitenflügeln zur mutmaßlichen Benediktionsloggia des Haupttraktes mit dem Papstbalkon und dem Wappen Urbans VIII. hierarchischen Ausdruck zu verleihen.

menheit seiner Zeichnungen aus der Zeit vor Madernos Tod den Eindruck, daß er sich die Methode wie die Strichtechnik nicht nur Ricchinis, sondern auch der großen Architekturzeichner von Bramante bis Michelangelo systematisch aneignete. Das gilt für die Systematik von Grundriß, Aufriß und Schnitt, wie sie sich seit Bramante und Sangallo durchgesetzt hatte, für die perspektivische Veranschaulichung etwa des Baldachins im Kuppelraum von St. Peter; aber auch für die Vorbereitung maßstäblicher Zeichnungen durch Ritzung, für die malerische Schattierung mit lavierendem Pinsel, für die raschen Feder- und Rötelskizzen oder; wie dann in den Entwürfen für San Carlino, für das Übereinanderlegen mehrerer Entwurfsphasen¹¹: Keiner kam gerade in dieser sukzessiven Perfektionierung und Detaillierung eines Grundrisses Bramantes berühmten Rötteplänen für St. Peter (Abb. 4) oder Michel-

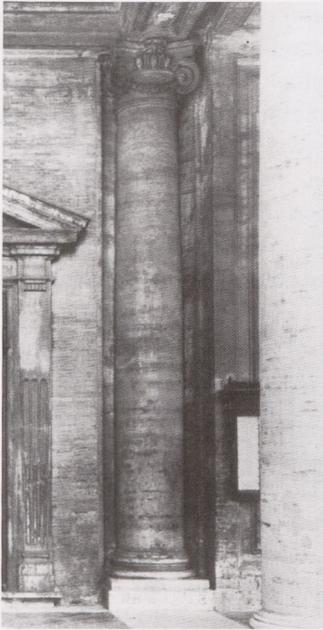


4. Donato Bramante, Entwurf für St. Peter, Ausschnitt. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 20 A.

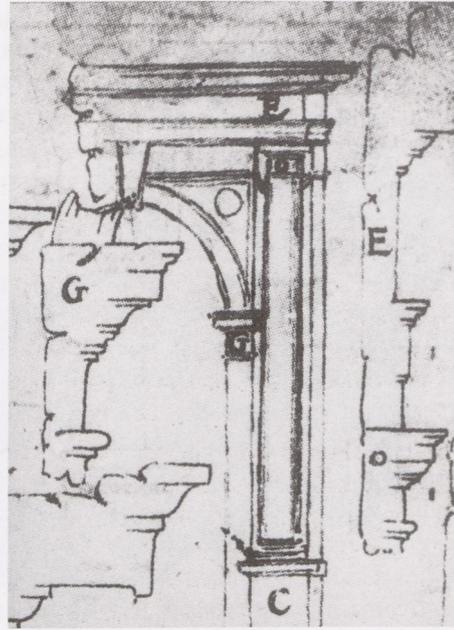
Als Maderno wenige Woche nach Baubeginn starb, wurde aus dessen ergebenem Mitarbeiter bald der aggressive Konkurrent seines Nachfolgers Bernini. Borromini hatte schon seit etwa 1626 an Aufträgen Berninis wie dem Grab Urbans VIII. (V.9-12) und dem Baldachin mitgearbeitet und offenbar zur endgültigen Artikulierung von dessen Voluten entscheidend beigetragen. Seine Qualitäten müssen Bernini bald aufgefallen und dem mit Aufträgen überlasteten Bildhauer nun doppelt nützlich gewesen sein. Wahrscheinlich waren sich die beiden auch rasch einig, den Palazzo Barberini noch grandioser und glanzvoller auszugestalten, als dies zuvor vorgesehen war, und damit dem Baldachin von St. Peter ähnlicher. Dabei trug Berninis reiches dekoratives Repertoire offenbar entscheidend zur Aktivierung von Borrominis kreativen Fähigkeiten bei, die hier erstmals sichtbar werden. Die Verschiedenheit ihrer Temperamente und Vorstellungen führte jedoch bald zu Konflikten. Borromini muß es schwergefallen sein, sich einem Bildhauer unterzuordnen, dessen dekoratives Talent zwar kaum zu übertreffen war, der sich in technischen Fragen jedoch schwerlich mit ihm messen konnte. Immerhin beweisen die Mezzaninfenster der westlichen Eingangsfassade, der Mittelrisalit der auf Piazza Barberini blickenden Nordfassade,

die Triumphbogenwand zum Garten, die perspektivischen Kunstgriffe im quadratischen Treppenhaus oder die Türen des Salone, daß es bald zu einer engen und für die gesamte weitere Entwicklung fruchtbaren Zusammenarbeit kam. Ja, in den Mezzaninfenstern scheinen die beiden sogar zusammengewirkt zu haben: Indem Borromini die Ecken des Giebels erstmals diagonal vorspringen ließ, kündigte er in der Kleinform jene verräumlichende Dynamik an, die er dann wenige Jahre später in S. Carlino, der Casa dei Filippini und der Cappella Filomarino zur Vollendung brachte. Und indem Bernini das Tympanon mit einer Muschel schmückte und im Fries einen Lorbeerfeston durch ledrige Ohren und eine zentrale Triglyphe fädelt, setzte er sich über alle tektonischen Normen hinweg und befreite das architektonische Detail von jener Trockenheit, unter der noch seine eigene Vorhalle von S. Bibiana oder die Fenster der Seitenflügel des Palastes gelitten hatten.

Als Borromini dann seit 1634 im Kloster und in der Kirche von S. Carlino seine eigenen Vorstellungen erstmals ungehemmt verwirklichen durfte, schöpfte er aus einem Schatz von Ideen und Erfahrungen, der die Architektur der Antike wie der Renaissance, der Lombardei wie Roms umfaßte. Er vereinigte die verschiedenen Teile des weitläufigen Organismus durch das Triumphbogenmotiv und dessen serielle Vereinfachung, die rhythmische Travée, die schon Alberti und Bramante in S. Andrea in Mantua, im Cortile del Belvedere und in St. Peter einem Skelett massiver Pfeiler vorgeblendet hatten.¹⁵ Borromini verband sie nun meisterhaft mit einer Hierarchie der Ordnungen, die er, ähnlich wie am Palazzo Barberini, von abstrakten Rahmungen über Lisenen und Pilaster bis zur Vollsäule steigerte und von einer vereinfachten Tuscanica bis zur reichen Composita. Abstrakte Wandfelder gibt es nur am Erdgeschoß der Gartenfront des Konventsgebäudes und in der Außengliederung der Kuppel, Lisenen in der Unterkirche, die vereinfachte Tuscanica im Bibliotheksgeschoß der Gartenfront und im Erdgeschoß des Kreuzgangs und die vereinfachte Dorica im Obergeschoß des Kreuzgangs und in der Außengliederung der Laterne. Die dekorativeren Ordnungen blieben also der eigentlichen Kirche vorbehalten: die Ionica der kleinen Ordnung in den frühen Aufrisskizzen für die Fassade, die Corinthia der Barberini-Kapelle und die Composita dem Inneren und der großen Ordnung der ausgeführten Fassade. Auch wenn sich Borromini merklich von der antikisierenden Schlichtheit der Erdgeschoßloggia des Palazzo Barberini entfernte, blieb er doch den Grundelementen des klassischen Repertoires treu. Triumphbögen mit Giebeln, die sich in die kassettierten Kalotten schmiegen, zeichnen die Exedren aus, und ihre Säulen schließen sich mit den Säulen vor den Pfeilerschrägen zu einer umlaufenden Kolonnade zusammen. In offensichtlichem Kontrast zu dieser kreisenden Horizontalbewegung steigen, wie in St. Peter, über den Säulen der vier Pfeilerschrägen die Kuppelbögen und Pen-



5. Rom,
Konservatoren-
palast. Ausschnitt
des Portikus.



6. Anonymer
franco-flämischer
Zeichner, um
1560, Portal des
Marstalls der
Farnesina von
Raffael,
Ausschnitt.
New York,
Metropolitan
Museum,
Inv. 49.92.44v.

Motive von Bramante, Raffael (Abb. 7), Vignola und Ricchini.

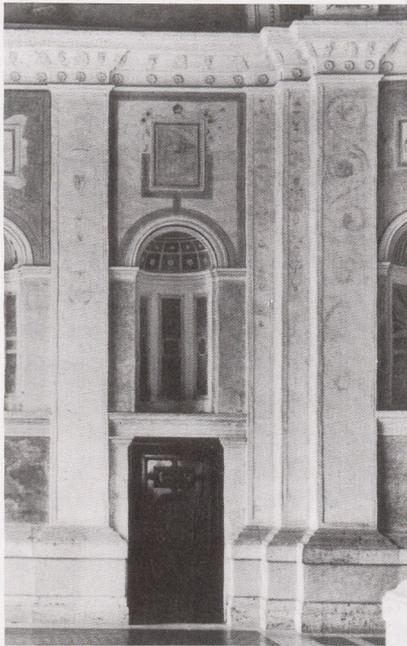
Weniger eindeutig ist das hierarchische Prinzip am Außenbau der Casa dei Filippini, deren Bauleitung Borromini im Frühjahr 1637 übernahm (Sektion VIII). Die Seitenfassaden dieses Komplexes gliederte er mit einer vereinfachten Dorica. Im Erdgeschoß der Platzfassade abstrahierte er die Corinthia der beiden Höfe, auf deren Mittelachse sie bezogen ist. Wie an der Fassade von S. Carlino und am Altar der Cappella Filomarino (XXII.1-2) läßt er das Mitteljoch des zentralen Triumphbogenmotivs konvex aus der konkaven Wand vorschwingen und diesem im Obergeschoß eine gegenläufige Exedra antworten. Dessen kompositierter Spitzgiebel und dessen massivere Pilaster verleihen der rhythmischen Travée weiteren Nachdruck, ohne doch der benachbarten Fassade der Chiesa Nuova Konkurrenz zu machen. Doch sind Borrominis Fassaden nicht, wie bei Bernini, Außenseite eines plastischen Baukörpers, sondern in den Raum ausgreifende Schauseiten, wie gerade der problematische Anschluß der Nebenjoche an die eigentliche Fassade der Filippini veranschaulicht. In den Höfen bediente sich Borromini erstmals der Kolossalordnung der Thermensäule, die schon unter Nikolaus V. wiederentdeckt und dann von sangallesken Architekten wie Giovanni Mangone weiterentwickelt worden war.¹⁶ Borromini verzichtete auf die funktionelle Rechtfertigung ihres fragmentierten Gebälks, wie sie die Fortsetzung in einem Kreuzgratgewölbe geboten hatte.

Auch der Altar der Cappella Filomarino dürfte erst gegen 1637-38, also etwa gleichzeitig mit den Fassaden von S. Carlino und der Casa dei Filippini, seine endgültige Gestalt erhalten haben. Dort ist in den kompositen, im Gebälk verkröpften Vollsäulen und der Attika die Nähe zum antiken Triumphbogen noch eindeutiger. Ähnlich wie Michelangelo muß auch Borromini die Körperlichkeit einer Säule als unantastbar betrachtet haben, so daß er sie allenfalls in Gestalt von Dreiviertelsäulen mit der Wand verband, niemals jedoch als Halbsäulen wie an den antiken Theatern oder mit unmittelbar anschließenden Pilastern.¹⁷ So hatte Michelangelo die Säulen an der Rückwand des Konservatorenpalastes in Nischen eingebettet und damit zwar intakt belassen, aber gleichzeitig noch enger mit der Wand verbunden als am antiken Triumphbogen (Abb. 5). Wie am Triumphbogen tragen die Säulen des Altars nur die vorgekröpften Gebälkstücker. Das unverkröpfte Gebälk wird durch Pilaster gestützt, deren konkave Schäfte die Nischen der Säulen bilden – ganz ähnlich wie in der gleichzeitigen Barberini-Kapelle in S. Carlino und, viele Jahre später, an der Kuppel von S. Andrea delle Fratte. Dieses System hatte Raffael schon gegen 1512 am Portal des Marstalls von Agostino Chigi vorbereitet, wo die Säulen ebenfalls in Nischen stehen und ein vorgekröpftes Gebälk tragen, während dessen hintere Schicht auf Pilasterfragmenten ruht (Abb.6).¹⁸ Im Gegensatz zu manchen Zeitgenossen begnügt sich also Borromini keineswegs damit, bekannte Motive neuartig

identifiziert auf. Erst der Blick nach oben befreit das Auge aus diesem Konflikt konkurrierender Kräfte. Nicht die Arkaden, sondern die Flügel der Seraphim scheinen den Sprengring der Kuppel zu tragen. Deren Fuß ist hinter der Krone von Akanthus und Palmetten verborgen. Kreuzförmige, hexagonale und oktagonale Kassetten steigen in vier Reihen zur Laterne auf, und das Licht fällt, wie ursprünglich in S. Maria presso S. Satiro, durch vier untere Kassetten und durch die Laterne nach unten. So entsteht der Eindruck, als verwandelten sich die physikalischen in metaphysische Energien. Überall spürt man den Dialog mit der großen Tradition, ob es sich nun um die Kassetten im Gewölbe von S. Costanza und die gotisierenden Nischen handelt oder um

zu kombinieren oder durch eigene Erfindungen zu bereichern, sondern sucht die tektonische Logik der Ordnungen zu begreifen und in einem kohärenten System zu vereinigen. In der erst gegen 1645-46, also etwa gleichzeitig mit Berninis Cappella Cornaro, ausgeführten Balustrade der Cappella Filomarino verschmilzt er dann erstmals konkave und konvexe Kurven zu einem nahtlosen Kontinuum, wie es dann in seinen Entwürfen für das Innere von S. Agnese und für die Fassade von S. Carlino wiederkehren sollte.

Trotz seiner Vorliebe für die Vollsäule muß Borromini bei der Planung von S. Ivo bewußt geworden sein, wieviel besser sich der mit der Wand verbundene Pilaster für die Artikulierung größerer Innenräume eignete. Wollten seine Vorgänger die quadratische Grundfläche am Ende des Hofes der Sapienza für eine pantheonartige Rotunde nutzen¹⁹, so folgte Borromini wiederum dem Vorbild von Bramantes St. Peter; wenn er das tragende Gerüst wo irgend möglich durch Exedren und Nischen aushöhlte (Abb. 8). Im Gegensatz zu Bramante verschmolz er jedoch die bramantesken 'Klauenpfeiler'²⁰ mit den Exedren, ohne die tragenden Teile der Wand



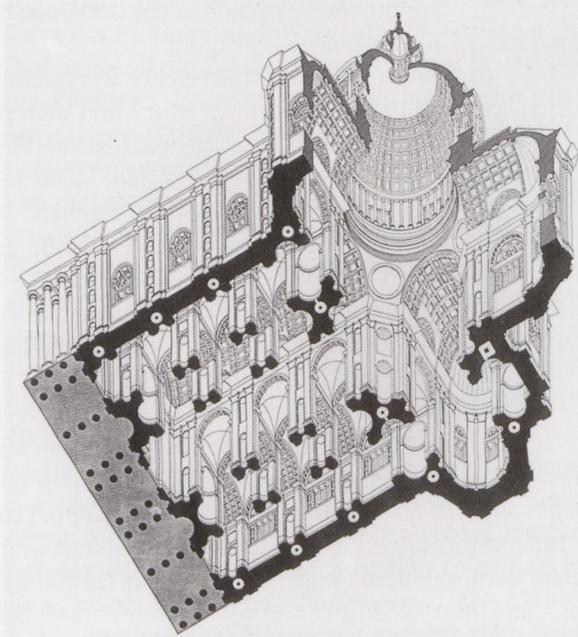
7. Roma, Villa Madama, Loggia, Ausschnitt.

von den entlasteten zu unterscheiden. Während in S. Carlino die Pendentifs die Kuppel anschaulich tragen, steigt das Innere von S. Ivo kontinuierlich und ohne sichtbaren Entlastungsbogen vom Sockel bis zur Kuppel auf. Über deren Fenstern werden die Exedren mit kompositem Grundriß sukzessive den halbkreisförmigen angeglichen und die bandartigen Rippen zu dekorativen Linien entmaterialisiert und enttektionisiert. Die diagonal in den Kuppelfuß geschnittenen Fenster vervielfachen das Licht gegenüber S. Carlino, und die christliche Symbolik der Stucchi steigert noch den metaphysischen Charakter der Kuppel. Doch schon die überdimensionalen Chigi-Berge über dem Altar, die für die Platzfassade noch gigantischer vorgesehen waren, verraten auch den ambivalenten Charakter des päpstlichen Auftraggebers. Auf den ersten Blick erscheint die Apsis des einzigen Altars durch die schmalen Joche der anschließenden Exedren wie in S. Maria delle Grazie oder Bramantes Projekt für S. Biagio zu einer triumphalen Fassade erweitert. Sie sollte wie in Berninis Cappella Raimondi aus unsichtbarer Quelle beleuchtet und in Borrominis erstem Projekt sich auf eine konkave Kolonnade mit der Statue der Divina Sapienza öffnen, die wie in Palladios Redentore oder in Berninis Altar von S. Paolo in Bologna nur den Altar auszeichnete.²¹ Dennoch wäre auch hier das Auge durch die alternierenden Exedren rasch in jenes stetige Kreisen, in jene innere Erregung und Unruhe hineingezogen worden, wie sie Borrominis Religiosität entsprachen.

Dieses Kreisen wird noch durch die horizontal umlaufenden Gesimse und zumal die Bewegung des Kämpfergesimses gesteigert, das ohne Unterbrechung den Bögen der Nischen und den Giebeln der Portale folgt und dabei, ähnlich wie in den Fenstern der Kuppel des Gesù (Abb. 9) oder den Altären von S. Giuseppe in Mailand, ständig auf- und abnickt.²² Gerade durch diesen Wechsel von der schattigen, unruhigen, 'brausenden' Zone der zwölf für die Apostel geöffneten Nischen zum lichterfüllten Himmelraum mit seinen Sternen und Seraphim und der Ausgießung des Heiligen Geistes in der Laterne vermochte er mit primär architektonischen Mitteln das Pfingstwunder zu evozieren und damit jene mystische Begegnung mit dem Göttlichen, um die es auch Reni, Bernini oder Cortona in erster Linie ging.

In der 1643 begonnenen Klosterkirche S. Maria dei Sette Dolori gestaltet Borromini den in die Tiefe gedehnten Zentralraum noch einheitlicher und antikischer als in S. Carlino und verringert die ambivalente Lesbarkeit seiner Joche. Aus den Triumphbögen sind nun Syrische Bögen geworden, ein weiteres spätantikes Motiv, das im Bramantekreis wiederentdeckt worden war und dessen Ecken er wie am Canopus der Villa Hadriana abrundet (IX.1-8). Die Säulen sind nicht mehr verkröpft und daher auch nicht von Pilasterfragmenten begleitet, doch noch viel tiefer in die Wand gebettet als in S. Carlino, die Exedren noch raumhaltiger. Vielleicht weil Borromini das Gewölbe und dessen Belichtungssystem nicht mehr ausführen konnte, fehlt dem Raum dennoch eine vergleichbare Suggestionskraft. Im *vestibulum* greift Borromini sogar unmittelbar auf die kleinen Thermen der Villa Hadriana zurück. Man spürt, welche Offenbarung gerade die hadrianische Architektur für ihn bedeutete und wie er sie fruchtbarer zu machen verstand als jeder andere Architekt.

8. Donato
Bramante,
St. Peter;
Rekonstruktions-
vorschlag des
endgültigen
Entwurfs von
1506 (Zeichnung
Peter Foellbach).



9. Rom, Il Gesù,
Kuppelfenster:



Mehr als ein Jahrhundert zuvor hatte bereits Peruzzi das Nymphäum der Piazza d'Oro rekonstruiert (Abb. 2). Unter Peruzzis Skizzen finden sich auch ein S. Maria dei Sette Dolori vergleichbarer Aufriß²³ (Abb. 10) und ein Prototyp des Grundrisses von S. Ivo (Abb. 11).²⁴ Weitere Entwürfe Peruzzis könnten Borromini angeregt haben, und so spricht manches dafür, daß er sie bei Peruzzis Erben oder durch Kopien kennenlernte. Peruzzi hatte als erster ovale Sakralräume geplant und auch in seinen übrigen Zentralbauten meist das Gewölbe unmittelbar auf die durch Nischen und Exedren ausgehöhlte und von einer Kolossalordnung gegliederte Wand gesetzt. In seinen Projekten für S. Domenico in Siena hatte er auch bereits, wie dann Borromini in S. Giovanni in Laterano, der Eingangswand eine exedraförmige Gestalt gegeben.²⁵ Mehr noch als Raffael oder Sangallo hatte er triumphale Motive wie die rhythmische Travée oder die Serliana bevorzugt. Seine aus geometrischen Figuren und Systemen entwickelten Grundrisse bereiten Borrominis Projekte noch unmittelbarer vor als etwa die flüchtigen Skizzen Michelangelos den Grundriß und die Kapellen von S. Carlino. Mit seinen Gruppen runder und quadratischer Säulen wirkt Borrominis Projekt für S. Paolo fuori le mura auf den ersten Blick sogar wie die Paraphrase eines Peruzzi-Entwurfes (XIV.1; Abb. 12).²⁶ Dieser bevorzugte jedoch stets statische, auch in der Belichtung equilibrierte Räume. Borrominis vertikalisierende Dynamik, seine religiöse Unruhe und seine immer mystischere Lichtführung sind hingegen viel stärker von Bramante und Michelangelo inspiriert (Abb. 15, 16).

Von Bramante, Peruzzi und sogar von Michelangelo unterschied sich Borromini jedoch nicht zuletzt durch sein unkonformistisches Verhältnis zu den antiken Säulenordnungen, wie er es in der Loggia des Palazzo Carpegna von 1643 noch provokanter artikulieren konnte als in feierlichen Sakralräumen (XXII.3-6). Dort kulminiert in den korinthischen Säulen eine Hierarchie dreier Ordnungen. Wie Nischen umfängt deren mittlere die Säulen, die sich ohne Gebälk, also in offenkundiger Verletzung der vitruvianischen Norm, in den Lorbeerfestons fortsetzen und damit ein "primum ornamentum" im Sinne Albertis repräsentieren. Sie befreien sich lediglich am Ende der Loggia zu Stützen eines Triumphbogens. Um die Treppenrampe zu verbergen, hängt ihr Feston nun, mit Blumen und einer riesigen Akanthusblüte aufs reichste geschmückt, nach unten, während umgedrehte Füllhörner, Putten, Würdezeichen und Früchte auf die Kapitelle ausschütten und mit ihren spiraligen Enden den apotropäischen Kopf einer geflügelten Gorgo halten. Um zur Treppe zu gelangen, mußte man diesen bizarren Bogen durchqueren, und so verwandelte Borromini den Zugang zum Palast in eine permanente Fest-



10. Baldassare Peruzzi, Aufrißskizze einer Kirche, Ausschnitt. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 152 A.

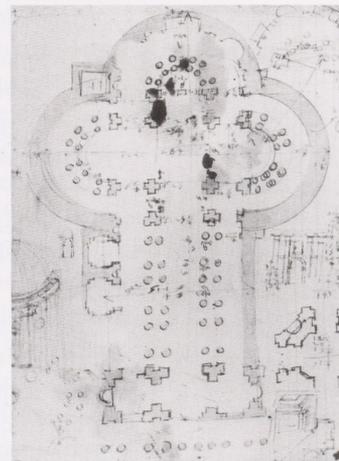
gen profitierte. Zweifellos hoffte er, auch den gesamten Chorbereich in diese Erneuerung einzubeziehen, ja vielleicht sogar die Vierung mit einer leichten Kuppel zu bekrönen. Erst in einem kontinuierlichen Innenraum wäre die Monumentalität seines Wandsystems voll zur Geltung gelangt. Borromini veranschlagte die Arkaden und die Gewölbe der inneren Seitenschiffe so niedrig, daß er – im Unterschied zu St. Peter – unter dem Gebälk des Mittelschiffs noch eine hohe Fensterzone anordnen konnte. Ihre Ädikulen reichen bis unter das Gesims, und ihre Laibungen sind, wie schon in S. Ivo, diagonal in die Wand geschnitten, so daß das Licht schräg nach unten fällt. Bei der virtuoson Gestaltung der vier Seitenschiffe erinnerte sich Borromini gewiß an Giulio Romanos Umbau der mittelalterlichen Kathedrale von Mantua, wo die äußeren ebenfalls viel flacher gewölbt sind als die inneren. Nur die konvex ausbuchtenden Tabernakel und die wiederum wie eine komposite Exedra gestaltete Eingangswand verraten den Raumkünstler von S. Ivo, den “tagliacantone”, der die harte Ecke als schlimmsten Feind der Architektur betrachtete. Gegenüber den vorangehenden Bauten fällt jedoch seine wachsende Tendenz auf, das Mauerwerk auch anschaulich immer mehr auf die tragenden Pfeiler und das tektonische Gerüst zu reduzieren. Selbst die wenigen verbleibenden Flächen zwischen den Kolossalpilastern, wo er stolz das frühchristliche Mauerwerke vorweisen wollte, werden durch Felder gegliedert. Die Fensterädikulen stehen tektonisch auf dem Zwischengesims und betonen, indem sie sogar das große Gebälk durchstoßen, die passive Rolle der Wand zwischen den tragenden Pfeilern.

Diese Reduktion der Mauer Masse auf die tragenden Elemente, die sich schon in der Loggia des Palazzo Carpegna angebahnt hatte, diente nicht zuletzt dem Belichtungssystem, in dessen Virtuosität er selbst Bramante und Michelangelo übertraf. Das Licht sollte aus drei Richtungen ins Mittelschiff einfallen: indirekt und durch Lukarnen gedämpft aus den inneren Seitenschiffen, in größerer Intensität durch die riesigen Fenster und, fast senkrecht und mystischer als selbst in S. Ivo, durch die unteren Kassetten des geplanten Tonnengewölbes.

11. Baldassare Peruzzi, Skizze für eine Klosterkapelle, Ausschnitt. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 553 A.



12. Baldassare Peruzzi, Grundrißentwurf für eine Kirche. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 451 A.



architektur – auch dies ein Gedanke, der letztlich auf die Renaissance zurückging.

Ihren Höhepunkt erreichte Borrominis Karriere im Jahre 1646 mit Berninis Sturz und dem Auftrag für die Erneuerung der päpstlichen Bischofskirche S. Giovanni in Laterano zum Heiligen Jahr 1650 (Sektion XII). Auch wenn dort seine gestalterischen Möglichkeiten viel beschränkter waren, trat er damit ganz offen in Wettstreit mit dem St. Peter Bramantes, Michelangelos und Madernos. Nicht umsonst entschied er sich einmal mehr für rhythmische Travéen einer kolossalen Pilasterordnung und, zumindest in dem einzigen Entwurf mit Gewölbe, für eine kassettierte Tonne mit Gurten, in deren punktuellen Strebssystem er von seinen Mailänder Erfahrungen

Auch nach 1650 verfolgte Borromini ähnliche Tendenzen, wie sie ihn von S. Carlino und der Casa dei Filippini nach S. Ivo und S. Giovanni in Laterano geführt hatten. Gegen 1652 gab ihm der Auftrag für S. Agnese erstmals Gelegenheit, eine Kirchenfassade in städtebaulich privilegierter Lage zu errichten und damit auf die zahlreichen und immer komplexeren Variationen etwa der Fassaden des Gesù und des St. Peter zu antworten (X.20-28). Bezeichnenderweise ging er dabei nicht, wie Vignola, Giacomo della Porta, Maderno oder Ricchini, von den einzelnen Jochen aus, sondern wiederum von seinem Lieblingsmotiv, der rhythmischen Travée, die er dreimal variierte und zur Mitte hin hierarchisch steigerte. In den beiden Türmen tritt die Wand zwischen den Pilastern konvex hervor. In der konkaven Nebenjochen stellen Nischensäulen die Verbindung zum Mittelrisalit her. Dessen vier Säulen sollten einen durchfensterten Giebel tragen und damit einen echten Triumphbogen darstellen. Wie der Rustikasockel und der Syrische Bogen der benachbarten Galleria Pamphilj²⁷ wirkt auch die Ordnung noch körperlicher und antikischer als in den vorangehenden Werken.

Das gleiche Gestaltungsprinzip kehrt gegen 1653 in der Kuppel von S. Andrea delle Fratte wieder, wo Borromini, trotz völlig verschiedener Voraussetzungen, an die Kuppeln von S. Carlino und S. Ivo anknüpfte.²⁸ Hatte er in S. Carlino den Schub der Kuppel durch den ovaloiden Tiburio aufgefangen und in S. Ivo durch Strebebögen, die sich wie am Mailänder Dom aus der Stufenkuppel aufschwingen, so sollten hier die Strebebögen der Laterne von den Eckpfeilern des Tiburio aufsteigen. Dessen vier konkaven Wände sind nicht mehr wie in S. Ivo durch dünne Pilaster mit abgekürztem Gebälk und durch Pilasterbündel in den Ecken gegliedert, sondern, wie an dem "Conocchia" genannten Grabmal bei Capua²⁹, durch kolossale Säulen und ein plastischeres Gebälk – ein deutlicher Hinweis auf die Funktion als Grabkirche des Marchese del Bufalo. Die rhythmisierten Wände sind in ondulierende Schwingung versetzt, und wiederum werden die Säulen nur dort von Pilasterfragmenten sekundiert, wo es das rückgestufte Gebälk der konkaven Wandabschnitte verlangt. Das über den Säulen in dezidierterer Rundung vorgekröpfte Gebälk und das Fenster lassen das Mitteljoch ähnlich dominieren wie in der Fassade von S. Agnese, und so hätte die Kuppel von S. Andrea mit ihrer kühnen Laterne und ihrem strahlenden Marmorstück jene von S. Ivo vielleicht sogar noch übertroffen.

Borromini variiert das System des Tambours im Untergeschoß des benachbarten Campanile mit seinen diagonalen Ecksäulen und seinem hohen Gebälk. Wie in Albertis Beschreibung antiker Wachtürme (XV.22) und wie in der "Conocchia" folgt darüber ein Tholos mit korinthisierenden Säulen, ionischem Gebälk und Balustrade, als habe Borromini auf Bramantes Tempietto anspielen und mit dieser antikisch reinen Architektur den Gipfel der vertikalen Hierarchie vorbereiten wollen. Noch ambivalenter als in der Kuppel oder der Laterne von S. Ivo ist die Wappentafel mit dem Stierkopf des Stifters, des Marchese del Bufalo, zwischen die Voluten eingespannt und damit in die Bekrönung durch Märtyrerkrone und Kreuz einbezogen.

Albertis Beschreibung der antiken Wachtürme scheint auch in der etwa gleichzeitigen Laterne von S. Ivo weiter gewirkt zu haben.³⁰ Sie steigt über einem Portikus von Doppelsäulen auf und stellt in der Tat eine dreifache, mit Perlen und Edelsteinen geschmückte Krone dar. Sie kulminiert in einer Flammenkrone, über der die wiederum ambivalente Pamphilj-Taube und das Kreuz die Weltkugel beherrschen. Die Spirale und die Kronen, die Alberti beschreibt, wurden somit zu Bedeutungsträgern eines komplexen, weit über den Wachturm hinausreichenden Symbolismus. Borromini mag sie nicht zuletzt deshalb herangezogen haben, weil sie ihm erlaubten, das horizontale Kreisen und den Vertikalismus des Innenraumes in einer Form zu vereinigen, die wie keine andere seinen Gestaltungsprinzipien entsprach.

In der Cappella dei Re Magi des Collegio di Propaganda Fide versuchte er wiederum einen Typus, der ihn bereits beschäftigt hatte, weiter zu vervollkommen (XVIII.1-26). Wie im Oratorio der Casa dei Filippini bediente er sich der rhythmischen Travée, um die Wände, vor allem aber die Altarwand auszuzeichnen. Und ähnlich wie schon in der Loggia des Palazzo Carpegna vermittelt zwischen der kleinen Ordnung, die die Durchgänge der Pfeiler flankiert, und der Kolossalordnung eine weitere, die großen Passagen rahmende Ordnung. Wiederum wachsen also drei Ordnungen hierarchisch übereinander auf und eliminieren die passive

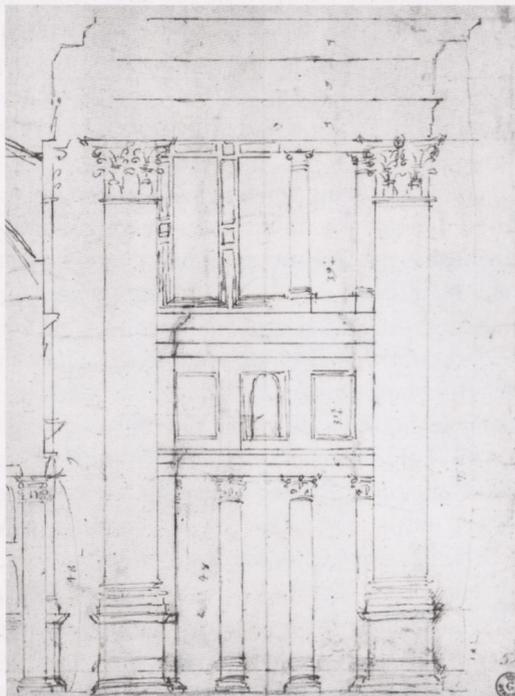
Wand, radikaler noch als im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano. Wie Michelangelo an den Fassaden der kapitolinischen Paläste nähert sich Borromini hier der vitruvianischen Tektonik, indem er in den aufgehenden Wänden alle Bögen vermeidet.³¹ Doch während Raffael und Sangallo in den Apsiden von St. Peter (Abb. 13) und Borromini selbst in S. Ivo das Gebälk unter dem Gewölbe unverkröpft ließen, ist es hier wiederum auf Fragmente über den Pilastern reduziert.³² Nicht umsonst setzt sich dieses in jedem Detail tektonisierte Skelett in einem Gewölbe fort, das an jene Rippengewölbe erinnert, die der junge Borromini in den spätgotischen Kirchen Norditaliens gesehen hatte.³³ Wie im Oratorio verwandelt er die Rippen in breite Bänder mit ornamentalem Profil, die die Piedestale der Attika raumhafter denn je verbinden. Und wie dort löst er ihre konstruktive Fiktion und damit auch die Nähe zu Michelangelos Projekt für S. Giovanni dei Fiorentini im Deckenspiegel mit der Darstellung des Heiligen Geistes wieder auf. Ursprünglich drang das Licht wie im Projekt für S. Giovanni in Laterano aus drei Ebenen immer intensiver ins Innere³⁴: in der unteren Zone nur indirekt durch die Fenster der Altarwand, dann durch die großen Fenster, die wiederum das Gebälk durchstoßen, und schließlich durch die Fenster der Attika, die infolge Erhöhung des Flügels und weiterer Veränderungen teilweise geschlossen wurden (Abb. 15, 16).

Borrominis Affinität zur Welt Bramantes und Raffaels kommt auch in Details wie den kissenförmigen Schäften der Piedestale zum Ausdruck, die offensichtlich vom Arco di Portogallo und von der kolossalen Ionica der Villa Madama angeregt sind (Abb. 14).³⁵ Doch reicht seine Affinität zum römischen Cinquecento niemals so weit wie in Berninis gleichzeitiger Kirche S. Andrea al Quirinale, die im Grundriß von Serlio und Vignola, im Aufriß des Inneren von der Cappella Chigi und in der Fassade vom Konservatorenpalast inspiriert ist. Borromini verwendete zwar Motive der Renaissance wie der Gotik, um seinen Raum immer transparenter und tektonischer, immer vertikalistischer und durchlichteter zu gestalten und näherte sich dabei sogar dem Prinzip der hochgotischen Kathedrale. Und während Bernini den Gläubigen im ovalen Auditorium mit dem geheimnisvollen teatro sacro seines Altarraums konfrontiert, aus dem der Heilige zur Kuppel aufschwebt, schwächt Borrominis kreisende Bewegung die Wirkung des Altarraums, den er nur indirekt belichtet und dessen Öffnung er gegenüber den fünf übrigen Passagen nur unmerklich erweitert.

Wie schon bei der Casa dei Filippini und beim Konvent von S. Maria dei Sette Dolori repräsentiert die Fassade weniger die Kapelle als vielmehr das gesamte Collegio di Propaganda Fide, dessen Aktivitäten in die ganze Welt ausstrahlten. Das konkave Mitteljoch öffnet sich

13. Antonio da Sangallo il Giovane, Aufrißentwurf für die Apsiden von St. Peter; Ausschnitt. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 54 A.

14. Rom, Villa Madama, Gartenfassade, Sockel und Basis.



auf die Eingangssachse zum Hof, während die teilweise fingierten Botteghen den profanen Charakter der Fassade unterstreichen. Auch die dorischen Ädikulen mit ihren bizarren, einst in Fenstern geöffneten und ihren mit christlichen wie heraldischen Anspielungen geschmückten Giebeln spiegeln nicht so sehr den Glanz der Kapelle wieder als vielmehr die weltweite Macht der Kardinalskongregation und die Opferbereitschaft der Missionare, die in diesem Geschoße tätig waren. So griff Borromini in der zentralen Ädikula sogar auf den Palazzo Farnese zurück, nachdem er sich in der Sakristei der Chiesa Nuova noch an Giacomo della Porta so viel weniger antikischem Balkonfenster des Palazzo dei Conservatori orientiert hatte.³⁶ Immer intensiver setzte er sich mit den Grundformen der Ordnung auseinander, wie sie die Dorica mit Triglyphenfries am elementarsten verkörperte.

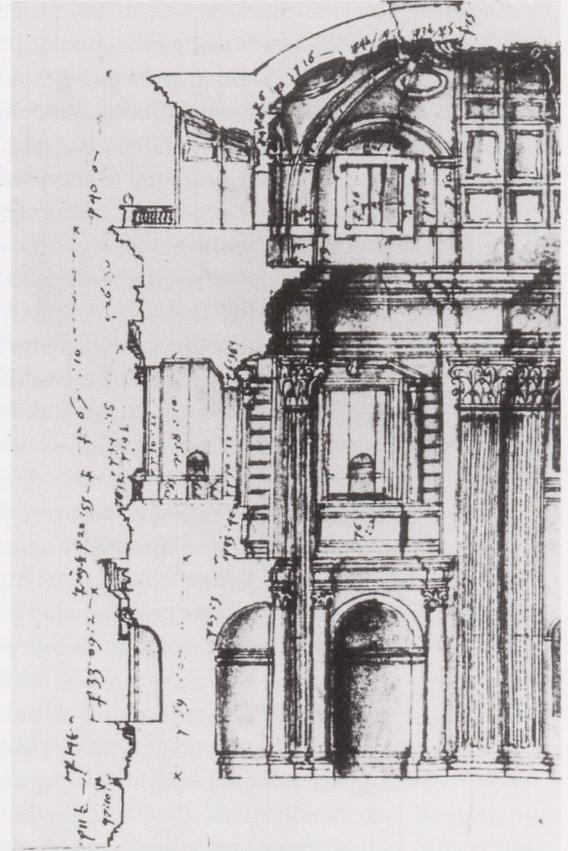
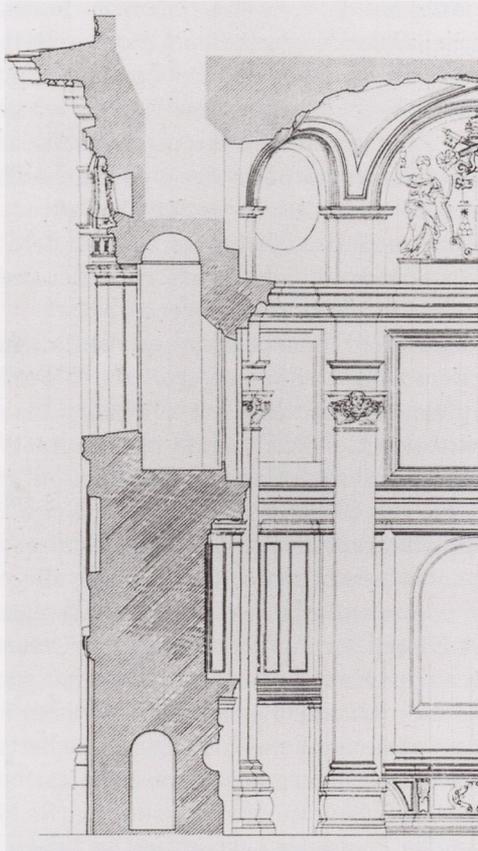
Auf die Korrespondenz der Fassade mit dem Innenorganismus, die für den Bramantekreis so entscheidend gewesen war, legte Borromini hier keinen größeren Wert als etwa in S. Maria dei Sette Dolori.³⁷ Den Außenbau gliederte Borromini mit kolossalen Lisenen, wie er sie von den Ecken des typologisch vergleichbaren Collegio Romano her kannte. Wie dort verschmolz er die Kapitellzone mit dem Gebälk und stellte vereinfachte Basen auf die verdoppelte Sockelzone, und wie dort widerspricht das Detail der Tektonik Vitruvs und der Renaissance. Während der kleine Echinus der Kapitelle sich in Gestalt eines Gesimses fortsetzt, ragen die Konsolen aus dem Abacus hervor und wachsen in die Mauer hinein, als gehörten sie zu massigen *colonne quadre*, also Säulen über quadratischem Grundriß. Ähnlich scheinen auch die Ädikulen gewaltsam in das weiche Fleisch der Wand gepreßt. Dem Crescendo dreier relativ zierlicher Schichten von Pilastern an der Fassade der Filippini stehen nun einzelne massive Pfeiler gegenüber, als ob die Wand ihre Rolle als Bezugsebene verloren hätte, um entweder durchdrungen oder auch vollkommen eliminiert zu werden. Die kannelierten Kapitelle, die im Treppenhaus des Collegio wiederkehren, erinnern an jene des Filomarino-Altars, wo sie die kompositen Säulenkapitelle begleiten. Schon an der Fassade von S. Maria Novella muß Alberti diese Kombination durch antike Prototypen gerechtfertigt haben.³⁸

Als Borromini gegen 1665 die endgültige Version der Fassade von S. Carlino festlegte, ging er, wie schon in den Projekten der dreißiger Jahre, nicht nur vom Inneren der Kirche, sondern auch von der komplexen urbanistischen Situation aus (Sektion VI).³⁹ Er projizierte die rhythmische Travée des Inneren auf eine undulierende Wand, deren Schwingung an die Balustrade der Filomarino-Kapelle und sein Projekt für S. Agnese erinnert und die daher schon seit den Vierziger Jahren geplant könnte.⁴⁰ Ja, vielleicht hatte Carlo Rainaldi in seinem Fassadenprojekt von 1652 für S. Agnese zwischen die Säulen der großen Ordnung eine vergleichbare kleine Säulenordnung mit Gebälk eingestellt, weil dieses Motiv bei Borromini schon vorher neue Aktualität gewonnen haben. Wie Borromini sich die Anbindung dieser Fassade an die Nische der Quattro Fontane dachte, auf die er in seinen frühen Entwürfen solche Mühe verwandt hatte, bleibt unklar. Jedenfalls wäre das Obergeschoß der ausgeführten Fassade wesentlich niedriger ausgefallen und damit auch ihr Konflikt mit dem Campanile weniger störend. In der Ausführung ergeben die einzelnen Schauseiten des Komplexes von S. Carlino alles andere als ein organisches Ensemble, obwohl sie doch weitgehend auf Borromini selbst zurückgehen. Ganz im Gegensatz zur vollendeten Einheit des Außenbaus von S. Andrea al Quirinale bleibt es bei einer Aneinanderreihung einzelner Fassaden. Doch während Bernini nirgends auf das *teatro sacro* des Innenraumes hinweist, bereitet Borromini in der Fassade von S. Carlino den Gläubigen durch die von Seraphim flankierte Statue, durch die symbolistische Ornamentik und nicht zuletzt durch die schwingende Bewegung auf die Begegnung mit dem Heiligen und der Dreieinigkeit vor.

Wie Bernini, Cortona oder Carlo Rainaldi werden auch Borrominis Ordnungen ihrer Rolle als *primum ornamentum* auf immer eindrucksvollere Weise gerecht. Er blendet sie Außen- und Innenwänden vor, ohne daß diese über jene oder beide über die Konstruktion etwas ausagten. Nur in seltenen Fällen, wie in den Höfen der Filippini, in S. Giovanni in Laterano oder der Cappella dei Re Magi, bringt er die Konstruktion mit den Gliedern der Ordnung weitgehend in Deckung. Die Säulenordnung wird mehr und mehr zum Träger einer religiösen Rhetorik und entfernt sich damit vom Geist der vitruvianischen Antike und der Renaissance – ähnlich jenen Gestalten des antiken Mythos, die in Cortonas gleichzeitigen Fresken

15. Rom, Collegio di Propaganda Fide, Querschnitt der Chiesa dei Re Magi (aus: Portoghesi 1967).

16. Anonymer franco-flämischer Zeichner; um 1560, Schnitt durch eine Apsis von St. Peter; Ausschnitt. New York, Metropolitan Museum (aus: F. E. Keller; Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche im Jahre 1564-1565, in "Jahrbuch der Berliner Museen" XVIII, 1976).



weniger als pagane Wesenheiten denn als Allegorien, als Hinweis auf abstraktere Wahrheiten verstanden sein wollen. Wie diese Gestalten, so gewinnt auch die Säulenordnung im Rom Berninis und Borrominis eine imperiale Monumentalität, wie sie selbst bei den Vertretern des Palladianismus im Veneto und in Nordeuropa kaum anzutreffen und vom Selbstverständnis der Papstresidenz und ihrer Würdenträger nicht zu trennen ist. Diese Darstellung imperialer Macht verbindet die Architektur des römischen Hochbarock trotz aller fundamentalen Unterschiede mit der spätantiken Architektur seit Hadrian. Dieser steht Borromini noch einen Schritt näher als Bernini. In den schwingenden Wänden und im Oberlicht jener spätantiken Zentralräume, aus denen dann die justinianische Sakralarchitektur hervorgewachsen sollte, muß er adäquate Ausdrucksmittel seiner ekstatischen Religiosität erkannt haben. Auch die viel selteneren Rückgriffe auf gotische Motive lassen sich kaum nur stilistisch erklären, wie überhaupt seine Religiosität einen der Schlüssel für das Verständnis seines durch und durch persönlichen Verhältnisses zur abendländischen Tradition darstellt.

- ¹ Scotti/Soldini 1999, S. 53-75.
- ² Baldinucci 1681-1728 (Ausg. 1845-47), V, S. 132.
- ³ Silvan 1999.
- ⁴ Frommel 1997, S. 59, 62, Anm. 53.
- ⁵ Hibbard 1971, S. 69 f.
- ⁶ Portoghesi 1967(a) (Ausg. 1984), S. 10-20; Wurm 1984, S. 373; Raspe 1994, S. 103 ff.; *Villa Adriana*, 1997, S. 243-50, Abb. S. 242.
- ⁷ Portoghesi 1967(a) (Ausg. 1984), S. 10-17; Raspe 1994, S. 56 ff., 103 ff.
- ⁸ Siehe zuletzt Frommel/Frommel 1999.
- ⁹ Curcio 1999; Silvan 1999.
- ¹⁰ Vgl. z. B. die Aussage von Panvinio von etwa 1560, s. Frommel 1996(a), S. 52 f.
- ¹¹ Albertina, Az. Rom 762-764;
- ¹² Berlin, Kunstbibliothek, Hdz. 3827, 3826, 3829; Albertina, Az. X 4 und Az. X 5 = Thelen 1967(a), C4, C5; Az. Rom 1003.
- ¹³ Az. Rom 760, 761, 920; Az. Antike 133, 155, 160.
- ¹⁴ Uffizien 6734 A, Albertina, Az. Rom 118, 744; Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 11257, f. 3.
- ¹⁵ Raspe 1994, S. 24 ff., 52-55.
- ¹⁶ Frommel 1987, S. 176, Abb. 8.
- ¹⁷ Raspe 1994, S. 37-39.
- ¹⁸ Frommel 1973, II, S. 151-154, 162, 166-70, Taf. 69 c, e. Zum Phänomen der 'Alveolensäule' s. zuletzt Raspe 1994, S. 30-32.
- ¹⁹ Zu den cinquecentesken Projekten für S. Ivo s. zuletzt: Stalla 1992.
- ²⁰ Dieser Begriff, der das Phänomen gut charakterisiert, wurde von M. Gosebruch für Bramantes Kuppelpeiler geprägt (Gosebruch 1966).
- ²¹ Siehe zuletzt Frommel/Frommel 1999, S. 122 f.
- ²² Dieses Detail geht vielleicht bereits auf Giacomo della Porta zurück.
- ²³ Wurm 1984, S. 388.
- ²⁴ Wurm 1984, S. 250; Raspe 1994, S. 118 f.
- ²⁵ Wurm 1984, S. 220 f., 225, 228, 233.
- ²⁶ Wurm 1984, S. 352 f.
- ²⁷ Preimesberger 1976, S. 237-41.
- ²⁸ Huelsen 1910, I, S. 15 f.
- ²⁹ Raspe 1994, S. 35.
- ³⁰ "... et fuere qui porticum hanc ad cocleam lineam circumduxerint; et fuere qui totam porticibus quasi coronis cinxerint..." (Alberti 1485, VIII, c. 5, 144; Ausg. 1966, S. 701).
- ³¹ Raspe 1994, S. 65.
- ³² Frommel in Frommel/Ray/Tafari 1984, S. 276 ff.
- ³³ Portoghesi 1967(a) (Ausg. 1984), S. 294.
- ³⁴ Frommel 1967, S. 52 f., Abb. 3, 4; zur Lichtführung bei Borromini s. Portoghesi 1967(a) (Ausg. 1984), S. 394-96; Raspe 1994, S. 90 f.
- ³⁵ Portoghesi 1967(a) (Ausg. 1984), S. 38, 351.
- ³⁶ Portoghesi 1967(a) (Ausg. 1984), Abb. 390-93.
- ³⁷ Zum Prinzip der Korrespondenz im Bramantekreis s. zuletzt: Frommel 1998, S. 20.
- ³⁸ Siehe etwa das Peristyl des Diokletians-Palastes in Spalato.
- ³⁹ Albertina, Az. Rom 175; Connors in *Il giovane Borromini*, 1999, S. 470-73.
- ⁴⁰ Ich danke Hermann Schlimme für einen ersten Rekonstruktionsversuch des Fassadenprojektes von 1634 ff. Die Veduten von L. Cruyl zeigen die Fassade wie die abgeschrägte Wand der Quattro Fontane noch völlig ungegliedert, und dies gewiß, weil Borromini beide gemeinsam artikulieren wollte.