

RÖMISCHE STUDIEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA

Band 37



TORSTEN TJARKS

# Das Architekturdetail bei Borromini

Form, Variation und Ordnung

**HIRMER**

Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana  
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte  
in Rom

*Herausgegeben von Sybille Ebert-Schifferer und Tanja Michalsky  
Redaktion: Marieke von Bernstorff*

Umschlagvorderseite: Rom, San Carlo alle Quattro Fontane, Blick in das Gewölbe der Eingangskonche  
(Foto Bibliotheca Hertziana, Rom, Enrico Fontolan)

Umschlagrückseite: Francesco Borromini, Skizzen zu variierten Gebälkprofilen,  
Wien, Albertina, Alb. Az. Antike 159 (Foto Albertina, Wien)

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;  
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über »<http://dnb.d-nb.de>« abrufbar.

© 2015 Hirmer Verlag GmbH, München  
Lektorat: Dr. Veronika Birbaumer, München  
Herstellung: Tanja Bokelmann, München  
Lithographie: ReproLine Genceller, München  
Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-2504-7

# Inhalt

|   |    |
|---|----|
| <b>Vorwort und Dank</b> .....   | 11 |
| <b>I. Einleitung</b> .....  | 13 |
| Eingrenzung des Gegenstandes .....  | 18 |
| Bisherige Forschung und Vorgehensweise dieser Arbeit .....                    | 19 |
| <b>II. Voraussetzungen</b> .....  | 22 |
| 1. Komposite Varianten .....  | 22 |
| 2. Gliederungsformen jenseits der Säulenordnungen .....                       | 24 |
| 3. Profile .....  | 26 |
| 4. Rahmungen .....  | 29 |
| 5. Entwurfspraxis und Umsetzung am Bau .....                                  | 32 |
| Die Organisation der Handwerker .....   | 32 |
| Bezahlungs- und Vertragsmodi .....  | 33 |
| Zeichnungen und Entwurfsmodelle im Arbeitsprozeß Borrominis .....             | 36 |
| »Mostre« und »modelli in grande« .....  | 41 |
| <b>III. Werkanalysen</b> .....  | 46 |
| 1. Borromini als »intagliatore«: Das plastische Frühwerk in Sankt Peter ..... | 46 |
| Der Cherub über dem Altar Papst Leos des Großen .....                         | 47 |
| Das Piedestalwappen am Hochaltarziborium .....                                | 48 |
| Die »cancellata« der Chorkapelle .....  | 50 |
| Die Beteiligung an der Detailgestaltung des Hochaltarziboriums .....          | 55 |
| 2. Palazzo Barberini .....  | 60 |
| Baugeschichtlicher Überblick .....  | 61 |
| Zur Frage der Zuschreibung .....  | 63 |
| Zwei Fragmente ionischer Pilasterkapitelle .....                              | 66 |
| Die Westfassade .....   | 68 |
| Die Loggienfassade .....  | 69 |
| Die Gliederung der Palastflügel .....   | 70 |
| Die Zwischentravéen .....   | 71 |
| Atrium, »scala grande« und Vestibül .....                                     | 74 |
| Die Türrahmungen des Salone .....   | 81 |
| Das Mezzaninfenster der Westfassade .....                                     | 85 |
| Die Fenster des Piano nobile an der Ostfassade .....                          | 87 |

|  |     |
|--|-----|
| 3. Exkurs: Die Seitenportale von Sant'Andrea della Valle .....                         | 90  |
| 4. San Carlo alle Quattro Fontane .....  | 92  |
| Baugeschichte von Konvent und Kirche .....   | 92  |
| Der Wohnbau der Trinitarier, die Flanke des Komplexes zur<br>Via Quattro Fontane ..... | 94  |
| Der Kreuzgang .....  | 100 |
| Die Laterne der Kirche .....   | 106 |
| Exkurs: Die Cappella Landi in Santa Lucia in Selci .....                               | 108 |
| Der Bau der Trinitarierkirche und die Quellen zur Innenausstattung .....               | 111 |
| Die Säulenordnung des Kirchenraums .....   | 113 |
| Die Basen .....  | 113 |
| Die Kapitelle .....  | 114 |
| Vorbilder für die Kapitellgestaltung .....   | 115 |
| Das Alternieren der Kapitelle .....  | 116 |
| Die Spreizung der Kapitelle unter den Gebälckecken .....                               | 118 |
| Das Gebälk .....   | 119 |
| Die Cappella della Madonna .....   | 121 |
| 5. Das Oratorium und die Casa dei Filippini .....                                      | 126 |
| Die Kongregation der Oratorianer und der Bau ihrer Casa .....                          | 126 |
| Borromini als Architekt von Oratorium und Casa .....                                   | 128 |
| Das »Opus Architectonicum« und andere Textquellen .....                                | 129 |
| Der Außenbau des Oratoriums .....  | 130 |
| Die Gliederung der Fassade .....   | 133 |
| Die erste Ordnung der Oratoriumsfassade .....  | 135 |
| Die zweite Ordnung .....   | 140 |
| Mittelnische und Balkonfenster .....   | 144 |
| Die Ädikula des Oratoriumsportals .....  | 146 |
| Der Oratoriumssaal und sein »portico« .....  | 148 |
| Die Pilasterordnung der Höfe .....   | 154 |
| Der Eingang zur Haupttreppe .....  | 157 |
| Das Portal der Casa und die beiden inneren Türen des Oratoriums .....                  | 160 |
| 6. Die Cappella Filomarino in Santi Apostoli, Neapel .....                             | 163 |
| Der Aufbau der Altararchitektur .....  | 165 |
| Zeitliche Eingrenzung des Entwurfs und Fragen der Ausführung .....                     | 167 |
| Die Säulenordnung des Altars .....   | 170 |
| Basen .....  | 170 |
| Kanneluren .....   | 170 |
| Die Kapitelle der Säulen und ihrer Rücklagen .....                                     | 172 |
| Gebälk .....   | 174 |
| Die Altarmensa .....   | 175 |
| Symbolik .....   | 178 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>IV. Ikonologie, Proportion, Rezeption</b> .....   | 181 |
| 1. Ikonologische Aspekte .....   | 181 |
| Vorbemerkung .....   | 181 |
| Granatäpfel .....  | 182 |
| Kränze und Kronen .....  | 185 |
| Palmenblätter .....  | 190 |
| Exkurs I: Die Cappella Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini .....                                     | 192 |
| Exkurs II: Die Fassade von San Carlo alle Quattro Fontane .....  | 196 |
| 2. Die Proportionierung kompositen und korinthischer Kapitelle .....                                       | 200 |
| Das Kapitellschema der Sforza-Kapelle .....  | 200 |
| Maßanalyse I: Die Kapitelle der zweiten Ordnung an der Oratoriumsfassade ...                               | 207 |
| Maßanalyse II: Die Kapitelle der Portalädikula des Oratoriums .....  | 207 |
| Maßanalyse III: Die Pilasterkapitelle in den Höfen der Casa dei Filippini .....                            | 207 |
| Maßanalyse IV: Die Kapitelle in San Carlo alle Quattro Fontane .....                                       | 208 |
| Maßanalyse V: Die Skala zu den Kapitellen des Altare Filomarino .....                                      | 209 |
| Die Kapitellproportionierung auf einem Entwurf für Sant'Agnese:<br>Alb. Az. Rom 518r .....                 | 210 |
| 3. Wirkung .....   | 212 |
| Kunstliteratur .....   | 212 |
| Rezeption in der römischen Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts .....                                  | 216 |
| Die Detaildarstellungen im »Studio d'architettura civile« De Rossis und im<br>»Opus Architectonicum« ..... | 218 |
| <br>   |     |
| <b>V. Schluß</b> .....   | 222 |
| <br>   |     |
| <b>Tafeln</b> .....  | 227 |
| <br>   |     |
| <b>Anhang</b>  |     |
| Quellen .....  | 403 |
| Tabelle zur Kapitellproportionierung .....   | 408 |
| Abkürzungen .....  | 410 |
| Literaturverzeichnis .....   | 410 |
| Register .....   | 427 |

## I. Einleitung

Die Formenvariation in den Details der architektonischen Gliederung gehört zum Schaffen Francesco Borrominis (1599–1667) wie das Erfinden neuer Raumtypen und Baukörper. Im Großen wie im Kleinen entwickelte er neue Bauformen. Die Fassaden und Innenräume Borrominis konfrontieren den Betrachter mit außergewöhnlichen Lösungen in der Disposition von Bauvolumina und architektonischer Gliederung (Abb. 1). Es wird ihm aber auch manche architektonische Kleinform auffallen, die sich vom Üblichen sonderbar unterscheidet. Je mehr er mit dem von antiken Vorbildern abgeleiteten, im 16. Jahrhundert kanonisch gewordenen Formenvokabular vertraut ist, desto mehr werden ihm die Abweichungen ins Auge fallen. Die gegenläufige Richtung der Kapitellvoluten, die an vielen Stellen in Borrominis Werk begegnet, ist das bekannteste Beispiel, aber nur eines unter vielen (Abb. 2). Auch die Zeitgenossen registrierten es als Eigentümlichkeit, daß dieser Architekt unablässig Kapitellformen, Basen- und Gesimsprofile abwandelte. Eine frühe Lebensbeschreibung geht darauf ausführlich ein. Giovanni Battista Passeri schrieb Anfang der 1670er Jahre: »Da lui non fù veduto mai un capriccio di capitello, di base di modono, di cornice, o d'altre membra, d'architravi, o d'altro replicato piu volte; ma in ogni occasione portò cose nuove, partiti diversi, e si variò sempre nel centinare, regolare, e distribuire le parti, e compartire il tutto.«<sup>1</sup> Aus Passeris Worten spricht offene Anerkennung. Zunächst hatte er Borrominis Fähigkeiten in der Bauplanung und -ausführung, seine bautechnische Versiertheit hervorgehoben, unter den künstlerischen Leistungen, die Zeugnis ablegten von seinem fruchtbaren Ingenium, nennt er bemerkenswerter Weise die kleinsten Einheiten der Architektur zuerst. Borromini verdiene, so fährt er fort, hohe Anerkennung, weil er nicht den üblichen Pfaden einer allgemeinen architektonischen Praxis gefolgt sei, deren Formeln für das Auge längst keinen Anreiz mehr zum

aufmerksamen Verweilen böten. Seine Werke würden vielmehr die Sinne und den Intellekt gleichermaßen beschäftigen, da sie zum Betrachten und Ergründen einer reichen und von allen Vorgaben unabhängigen Erfindungsgabe einluden.<sup>2</sup> Passeri übertrieb nicht. Für jedes Projekt entwickelte Borromini einen neuen Apparat architektonischer Einzelformen. Es gibt unter ihnen Ähnlichkeiten, Varianten und Motivübernahmen; Wiederholungen und Selbstzitate vermied er konsequent. Die Architekturdetails bilden so einen eigenständigen Teilbereich in seinem künstlerischen Schaffen. Daß dies einen erheblicheren Mehraufwand in Planung und Ausführung bedeutete als die Wiederholung der bekannten Typen, fiel dabei für den Architekten offenbar nicht ins Gewicht.

Aber das Lob Passeris ist nicht ungetrübt, er verschweigt nicht, daß einige Kritiker Borromini als »soverchiamente strano« bewerteten. Gleich anfangs hatte er eingeräumt: »Nel gusto dell'architettura, non si può negare, ch'ei non fusse strano, e da non essere imitato in tutte le sue cose.« Daß der Geschmack Borrominis eigenartig, fremd gewesen sei, wird – im Positiven wie im Negativen – verstanden als Folge eines dezidierten Strebens nach dem Außergewöhnlichen, Gesuchten und noch nicht Dagewesenen: »[...] si compiacque di comparir sempre col suo, e con le novità non praticate [...].«<sup>3</sup> Dieser Charakterzug scheint das Bild Borrominis schon wenige Jahre nach seinem Tod bestimmt zu haben. Französische Reisende nannten ihn um 1670/1680 einen Architekten, »qui se piquoit de faire des choses particulières et bizarres«,<sup>4</sup> und sprachen von seiner »envie qu'il avoit de donner toujours de nouvelles marques de ses inventions dans l'architecture«.<sup>5</sup> Seine Forminnovation erklärte die unmittelbare Nachwelt psychologisch, als aus persönlichem Ehrgeiz und ausgeprägtem Geltungsstreben motiviert.<sup>6</sup> (Später wurden die Abweichungen vom klassischen Formenkanon schlechthin Beweise für eine Geistesgestörtheit des

<sup>1</sup> PASSERI 1934, S. 365 f., zur Datierung S. XII.

<sup>2</sup> PASSERI 1934, S. 366: »A mio credere si rese degno di stima, e d'ammirazione, perche non comparse con quel vada solito, e comune, che non ferma l'occhio con nessuna curiosità [...], trattenne sempre in tutte le opere sue, l'occhio, e il pensiero de i risguardanti, in mirare, et in considerare un ingegno così ricco, e capriccioso [...].«

<sup>3</sup> PASSERI 1934, S. 366; noch im 18. Jahrhundert formulierte es Liono Pascoli

ähnlich: »[...] il Borromini per soverchio desio di voler negli ornati troppo innovare, usciva alle volte di regola« (PASCOLI 1730–1736, I, S. 298).

<sup>4</sup> SEIGNELAY 1865, S. 368.

<sup>5</sup> CONNORS/RICE 1991, S. 50.

<sup>6</sup> Noch Alois Riegl subsumierte Borrominis Schaffen unter den Begriff »Mode« und nannte als dessen Wurzel »gesteigerten Subjektivismus«, RIEGL 1908, S. 26.

Architekten.)<sup>7</sup> Die Verknüpfung mit der Charakterstruktur ist auch bei Passeri implizit angelegt, wenn er die Worte zu Borrominis »gusto nell'architettura« direkt an eine Schilderung seiner äußeren Erscheinung und seiner exzentrischen Kleidungsgewohnheiten anfügt, durch die er sich bewußt von seiner Umwelt abgehoben habe.<sup>8</sup> Die Frage nach den ästhetischen Grundlagen der Schöpfungen Borrominis wird so in den Bereich persönlichen Geschmacks verlagert. Passeris Schlußurteil lautet, daß nur wenige Borromini in der Architektur gleichgekommen wären, was die Praxis in Entwurf, Bautechnik und Leitung des Baubetriebs (»il perfetto maneggio delle fabbriche«) anlange; das Ornament hingegen nennt er ein Hinzukommendes und weist es dem Bereich künstlerischer Freiheit zu: »[...] et io per me direi, che nell'Esercizio dell'Architettura hebbe pochi, che lo pareggiassero, e con questo dire io intendo il perfetto maneggio delle fabbriche, che quanto all'ornamento, che è accessorio ciascheduno è padrone del suo gusto e del suo capriccio.«<sup>9</sup>

Passeris Relativierungen spiegeln die kontroverse Bewertung wider, die Borrominis Architektur zu seiner Zeit erfuhr. Mit dem Aufkommen eines normativen Architekturverständnisses im Umfeld des Akademismus wuchs die Kritik. Die Verletzung des allseits anerkannten Formenkanons wurde als exzessive Neuerungssucht und selbstherrliche Willkür verstanden, die nicht nur überflüssig war, sondern, indem sie durch schlechtes Beispiel Schule machte, die Baukunst insgesamt zu verderben drohte. Das mußte insbesondere für den Apparat der Säulenordnungen gelten, deren als klassisch anerkannte Formen einen Garanten für schönen und würdevollen Bauschmuck darstellten. Davon abzuweichen hieß, den Geschmack des Publikums zu verwirren und somit in letzter Konsequenz einen zivilisatorischen Rückschritt zu verursachen. Diese Kritik hatte noch zu Lebzeiten Borrominis eingesetzt, ohne ihn jedoch von seinen Grundsätzen abbringen zu können.

Fragt man nach den Gründen für die eigentümliche Beharrlichkeit Borrominis in diesem Punkt, liegt es zunächst nahe, seinen beruflichen Werdegang zur Erklärung heranzuziehen.<sup>10</sup> »[...] alleuato sino all'età di noue anni incirca fu da suo padre mandato a milano a inparare a lauorare di intagliatore di pietra nella quale professione si auanzò tanto che riuscì buon maestro.« So beschrieb der Neffe Borrominis die Anfänge seines Onkels in einer biographischen Skizze.<sup>11</sup> »Intagliatore« meint einen spezialisierten Zweig des Steinmetzenberufs, dessen Aufgabe das Meißeln aller möglichen Arten von Bauornamentik und die Verarbeitung feiner Steinsorten war.<sup>12</sup> Als solcher kam Borromini um 1619 nach Rom, wo ihm verwandtschaftliche Beziehungen Aufträge an der Bauhütte von Sankt Peter verschafften. Laut den biographischen Quellen nahm ihn der leitende Baumeister Carlo Maderno, mit dem Borromini weitläufig verwandt war und dem die zeichnerische Akkuratess des jungen Mannes wie überhaupt sein Interesse an der Architektur aufgefallen waren, als Zeichner in seine Dienste. Mit der Zeit wuchs der Steinmetz in die Rolle eines Assistenten des zunehmend gebrechlichen Baumeisters hinein, er arbeitete für ihn Entwürfe aus und wurde auch mit Aufgaben der Bauleitung betraut. Seiner ursprünglichen Profession gemäß, schenkte er der Gestaltung von Baudetails besondere Aufmerksamkeit. Zwei Beispiele aus der Arbeit für die Theatinerkirche Sant'Andrea della Valle mögen das illustrieren: Für die Fassade zeichnete Borromini einen Entwurf, den er in scharfen Graphitlinien anlegte und anschließend zum Teil lavierte. Mit weicherem Graphit fügte er sodann zusätzliche Ornamente an verschiedenen Punkten hinzu. Das Blatt mutet geradezu wie eine Übung an, einen gegebenen Entwurf mit allerlei Zierat zu bereichern.<sup>13</sup> Im zweiten Beispiel ist Borromini Entwerfer und ausführender Handwerker zugleich. Aus den Baudokumenten von Sant'Andrea della Valle ist bekannt, daß Borro-

<sup>7</sup> Einschlägig ist das Urteil, das aus der breiten Feder des Architekturtheoretikers und Kritikers Francesco Milizia (1725–1798) floß. Über die Fassade des Oratoriums der Filippiner schrieb er: »[...] qui è tutto sconvolto, e alla rovescia, com'era il cervel del povero Architetto, che per far cose nuove impazzì in gocciolatoi ondulanti, i quali in vece di facilitar lo scolo dell'acqua la ritengono; in modanature delicate sotto un grave peso, in modonature di strana e nuova forma, in risaltar il solo architrave del sopornato, in prominente, in contorsioni, in delirij d'ogni fatta« (MILIZIA 1785, II, S. 158). Knapper an anderer Stelle: »L'Architetto Borromini matto frenetico si ammazzò. La frenesia architettonica è contagiosa« (MILIZIA 1787, S. 188). Siehe auch OECHSLIN 2000, S. 116.

<sup>8</sup> PASSERI 1934, S. 365: »[...] si rese sempre una figura da essere particolarmente osservato, perche volle del continuo comparire nel medesimo portamento d'abito, senza voler seguire le usanze come si pratica giornalmente nel costume.« Ablehnung gegenüber dem Zeitgeschmack drückte sich beim Erneuerer der Architektur demnach in einem radikalen Konservatismus der Kleidung aus.

<sup>9</sup> PASSERI 1934, S. 366.

<sup>10</sup> So bereits MUÑOZ 1919, S. 216; HEMPEL 1924, S. 8.

<sup>11</sup> »Nottitia« (Lebensabriß) Bernardo Castelli-Borrominis, auf Anfrage Filippo Baldinucci verfaßt, datiert 10. Juni 1685 (Florenz, Biblioteca Nazionale, Fondo Magliabecchiano II, II, 110, fol. 170r–170v), zit. nach BURBAUM 1999, S. 277. Vgl. die Vita Passeris, die von einer Ausbildung zum »intagliatore di marmo« berichtet, PASSERI 1934, S. 360. Zum Leben Borrominis allgemein: KIEVEN 1996; CONNORS 2000b; zur Persönlichkeit: WITTKOWER 1970; THELEN 1994.

<sup>12</sup> Über die Anfänge Borrominis in Mailand und seine mögliche Ausbildung an der Dombauhütte KUMMER 1977, S. 180f.; Sabine Kappner meinte den damals noch Francesco Castelli heißenden Jungen in diversen Mailänder Dokumenten identifizieren zu können (KAPPNER 1994), was aber wegen der Häufigkeit des Namens nicht durchweg von der Forschung akzeptiert wurde (vgl. BURBAUM 1999, S. 28–32; PORTOGHESI 2001, S. 21); die These, Borromini habe in Mailand eine Ausbildung zum Bildhauer genossen, wie sie im Katalog der Luganer Ausstellung 1999 verschiedentlich vertreten wurde, wurde von Heinrich Thelen zurückgewiesen (THELEN 2005).

<sup>13</sup> UA 6734: THELEN 1967a, C 11; KIEVEN 1993, Kat. 2, S. 46f.



mini u. a. der Steinmetz war, der 1622/1623 die Kapitelle der Kuppellaterne schuf. Die nah beieinanderstehenden, gekuppelten Säulen haben einen gemeinsamen Abakus, unter dem ein Engelskopf mit seinen zwei Flügeln an die Stelle von Voluten und Abakusblüte tritt, wodurch die Bestandteile eines ionischen Kapitells nachgeahmt werden (Abb. 3). Viel spricht dafür, daß bei dieser außergewöhnlichen Kreation, die das Problem löst, auf die nah beieinander stehenden Säulenschäfte Kapitelle zu setzen, der alternde Maderno seinem Gehilfen völlig freie Hand gelassen hat.<sup>14</sup>

Die schöpferische Auseinandersetzung mit dem architektonischen Detail hat bei Borromini ihre Wurzeln also zunächst gewiß in seiner handwerklichen Ausbildung und einer dadurch besonders ausgeprägten Sensibilität für den ästhetischen Wert des Baudetails innerhalb der Gesamtwirkung der Architektur. Sie hat jedoch noch eine andere Dimension, die mit seiner Auffassung von Tradition und von der Position des Künstlers gegenüber den historischen Vorbildern zusammenhängt. Dabei steht die Frage im Zentrum, inwiefern der Architekt durch formale Beispiele aus der Vergangenheit in seinem schöpferischen Tun gebunden ist und was, wenn er von einem gewissen Formenkanon abweicht, die eigentliche Grundlage für das ästhetische Gelingen seiner Gestaltungen bildet. Wie aus schriftlichen Quellen indirekt zu erschließen, waren es zwei Größen, auf die sich Borromini als Rechtfertigung für sein Tun bezog: die Antike und die Architektur Michelangelos.<sup>15</sup> Die Sicht Borrominis auf Architekturdetails der Antike, die gänzlich aus dem Rahmen des Gewohnten fielen, wird durch eine Begebenheit aus seiner späteren Lebensphase illustriert. Die Episode aus dem Jahr 1662 überliefert der mit Borromini befreundete Bildhauer Orfeo Boselli (um 1600–1667) in seinem Traktatmanuskript *Osservazioni della scoltura antica*: »Ecco di presente, cauandosi di ordine di N. S. Alesandro settimo ne auanti la chiesa di S. Luigi de francesi alcune gran colonne di Granito affine di restaurare il mirabil portico dell Pantheon, si è trouato un gran Capitello con figure composto quale fummo insieme ad oseruare con l' Ecc. Architetto S. Cauulier Boromino, et restammo del artificio ben satisfatti, uedendosi in fatto con quanta bella uarieta, e nouita trattasero L'Architettura li Antichi, et ne

tempi boni; poiche, in quel sito erano le Terme di Nerone, et la statua di Lui e nel lato principale di detto Capitello.«<sup>16</sup> Die in Bosellis Worten enthaltene Wertung spiegelt wohl zu einem nicht geringen Teil die Auffassung Borrominis wider. Das gefundene monumentale Kapitell war für die beiden Männer der Beweis, daß die antiken Künstler keineswegs auf einen Formenkanon festgelegt waren. Sie schufen frei und gelangten so zu einer »bella uarieta, e nouita«. Diese Formulierung schließt ein, daß sie in der Lage waren, das Abgewandelte und das Neue zugleich mit Schönheit auszustatten. Die Datierung des Fundstücks in die Zeit Neros, also in eine klassische Epoche (»tempi boni«), wird implizit als Beweis gewertet, daß Abweichungen von der Norm nicht zwangsläufig ein Phänomen kultureller Dekadenz und des Einflusses barbarischer Kultur sind. Größe und Herkunft des Kapitells sind außerdem Beleg, daß selbst bei den vornehmsten Bauaufgaben und im größten Maßstab diese Abweichungen akzeptiert, wenn nicht sogar besonders geschätzt wurden. Unverkennbar richten sich die Worte Bosellis gegen eine Verengung der antiken Architektur und ihrer Gliederungsformen auf ein festumrissenes Formenspektrum, das in wenigen klassischen Beispielen seine Ausprägung gefunden hat. Die antiken Künstler werden als souverän in ihrer schöpferischen Tätigkeit dargestellt. Die Vorstellung von Architekten der Antike, die sich nicht an einen Kanon gebunden gefühlt hätten, begegnet bereits in der Jugendzeit Borrominis. Der Kunstschler, Holzbildhauer und Architekt Giovanni Battista Montano (1534–1621) lehnte die Vorstellung eines gültigen Formenkanons in der Antike ab. Nach seinem Tod, zwischen 1624 und 1638, wurden fünf Tafelbände herausgegeben, die auf seinen Antikenstudien, Rekonstruktionen und Inventionen basieren. In einem davon, 1624 erstmals erschienen, 1636 nachgedruckt und 1684 in der Gesamtausgabe (*Li Cinque libri di architettura*) als »Libro Primo« an die erste Stelle gerückt, versammelt Montano allerlei außergewöhnliche Formen der Säulenordnungen, von denen bereits im Titel gesagt wird, sie gingen auf antike Vorbilder zurück, und betont dabei mehrfach die »uarietà«, die von den Alten bei der skulpturalen Gestaltung und der Proportionierung der Bauteile angewendet worden sei.<sup>17</sup> Entsprechend ist

<sup>14</sup> HIBBARD 1971, S. 90, 151 (»Borromini's first architectural design«); PORTOGHESI 1984, S. 32; PALLOTTINO 1999, S. 334, 341, Anm. 126: Es existieren Zahlungsbelege für Zeichnungen, die Borromini für die Laterne angefertigt hat.

<sup>15</sup> Etwa MARTINELLI 1969, S. 202, 216; GÜTHLEIN 1981, S. 209; CONNORS 1989, S. 87; *Opus* 1999, S. 66; *Relatione* 1999, S. 55.

<sup>16</sup> BOSELLI 1978, fol. 154r (V. Buch, Kap. 2); siehe auch FORTUNATI 2000, S. 84; DI STEFANO 2002, S. 14–20; PORTOGHESI 1984, S. 11. Zu Boselli WIEDMANN 1997. Bei dem kolossalen Kapitell dürfte es sich um dasjenige Figuralkapitell handeln, das heute den Sockel des Pinienzapfen im Cortile della Pigna des Vatikan bildet: MERCKLIN 1962, Kat. 384a, S. 156f., Taf. 94–96. Die »Terme di Nerone« identifiziert

Boselli richtig; das Kapitell stammt aber aus der Zeit der Umbaumaßnahmen unter Alexander Severus (um 227 n. Chr.). Zu den Grabungsarbeiten, von denen der Bildhauer spricht, MARCONI 2004, S. 195 f.; der Antiquar des Papstes Leonardo Agostini berichtete am 27. Januar 1663 in einem Brief vom Fund des Kapitells: HERKLOTZ 2012, S. 142, Nr. 62; S. 128.

<sup>17</sup> Die Publikationsgeschichte bei RINGBECK 1989, S. 141–143, und mit Ergänzungen und Korrekturen FAIRBAIRN 1998, Bd. 2, S. 551 f. Der Titel des Bandes mit den Säulenordnungen lautet in der Ausgabe von 1636 »Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico«, die Widmung betont Montanos Verdienste im Sammeln und Dokumentieren der antiken Überreste, ebd., S. 551, Anm. 150.

ein unkanonisch gestaltetes kompositives Kapitell für ihn Zeugnis, »che gli Antichi per essere Padroni dell'arte no[n] stauano soggetti alli ordini«. <sup>18</sup> Schon in seiner frühen römischen Zeit konnte Borromini also Positionen kennenlernen, die es ablehnten, die antike Architektur auf einen verbindlichen Ordnungskanon zu reduzieren, und dagegen ihren Variantenreichtum hervorhoben.

Daß unter den Künstlern der Vergangenheit Michelangelo für Borromini eine besondere Stellung einnahm, ist bekannt. Zeugnis dieser Verehrung ist etwa eine Büste des Meisters, die sich in einem von Borrominis Wohn- und Arbeitsräumen befand. <sup>19</sup> Laut dem gut informierten Passeri war der junge Steinmetz an der Baustelle von Sankt Peter »innamorato, come egli diceva, di quella architettura ingegnosa di Michel'Angelo Buonaruoti« – »ne faceva studio particolare«. <sup>20</sup> Michelangelo, der gemäß Vasari mit seinem »ordine composto« die Banden und Ketten sprengte, die die Künstler in den Bahnen des Gewöhnlichen gebannt hätten, <sup>21</sup> wurde für Borromini zur Leitfigur. Der Oratorianerpater Virgilio Spada (1596–1662), der viele seiner Bauten administrativ betreut hat, <sup>22</sup> bezeugt mehrfach, der Architekt habe sich auf einen Ausspruch Michelangelos berufen, daß wer stets den Spuren anderer folge, diese niemals übertreffen werde: »chi segue altri, non gli va mai innanzi«. <sup>23</sup> Dieses Diktum richtet sich im originalen Zusammenhang – es stammt aus der Michelangelo-Vita Vasaris von 1568 – gegen einen Bildhauer, der sich bemühte, die Antike perfekt zu imitieren. <sup>24</sup> Spada

beruft sich an anderer Stelle auch auf Michelangelo, um die Innovationen Borrominis gegenüber Angriffen der Zeitgenossen zu verteidigen. Der »prencipe degli architetti«, so der Oratorianerpater, wäre zunächst für seine Neuerungen angefeindet worden; mit der Zeit wäre die Kritik dann jedoch allseitiger Bewunderung gewichen. <sup>25</sup>

Auch bei einem anderen, Borromini nahestehenden Autor ist ein Vergleich zwischen Borrominis Praxis und derjenigen Michelangelos zu finden, wiederum im Sinn einer Rechtfertigung. Der Gelehrte Fioravante Martinelli (1599–1667) <sup>26</sup> verfaßte zwischen 1660 und 1663 ein Guidenmanuskript mit dem Titel »Roma ornata dall'Architettura, Pittura, e Scoltura« und fügte im Abschnitt zum Collegio di Propaganda Fide eine kurze Apologie der Architektur seines Freundes Borromini ein. Die Fassadengliederung des Kollegs sei getadelt worden, weil die dorischen Säulen, die die Fenster flankieren, keine Basen besitzen. Zur Verteidigung führt Martinelli ein berühmtes antikes Bauwerk in Rom an, an dem basenlose dorische Säulen anzutreffen sind, das Marcellus-Theater, und nennt als Autoren, die diese Besonderheit erwähnen, Palladio, Serlio, Bernardo Gamucci und Giovanni Paolo Lomazzo. Den Kritikern Borrominis wird so ihre Unkenntnis der antiken Monumente wie auch des einschlägigen Schrifttums nachgewiesen: »[...] pare à chi è malfondato nella professione, ch'escia qualche volta dalle regole, et operi con capriccio fuori d'esse«. Gleichwohl leugnet der Autor offenkundig nicht den Anteil von künstlerischer Frei-

<sup>18</sup> MONTANO 1691, I, Taf. 34. Die Abweichung, die die Beischrift hervorhebt, besteht in der unterschiedlichen Höhe der Kranzblätter. Zu Montano und Borromini zuletzt KNIGHT 2008.

<sup>19</sup> RAGGUAGLI 1968, S. 167: »item doi teste di gesso una rappresentante Seneca, e l'altro Michelangelo«. In einem anderen Raum befand sich »una medaglia del deposito di Michelangelo Bonarota«, ebd., S. 169.

<sup>20</sup> PASSERI 1934, S. 360.

<sup>21</sup> VASARI 1967, Bd. 1, S. 58 f. Vgl. ferner die Einleitung *Dell'architettura*, VASARI 1878–1885, Bd. 1, S. 135 f.

<sup>22</sup> Zu Spada siehe EHRLE 1927; FINOCCHIARO 1999, besonders S. 15–38.

<sup>23</sup> Spada in seiner Beschreibung der Casa dei Filippini, im Vorwort an die Leser, in der Rolle des Architekten schreibend: »[...] e pregoli a ricordarsi quando talvolta gli paia, che io m'allontani dai comuni disegni, di quello, che diceva Michelangelo, prencipe degli architetti, che chi segue altri non gli va mai innanzi«, *Opus* 1999, S. 66; ferner Spada in Kommentaren zum Buch Cesare Rasponis über die Lateransbasilika: »[...] fondatosi egli [Borromini, Verf.] in un' detto di Michel Angelo Buonarota, che chi seguita altri, non vá avanti«, GÜTHLEIN 1981, Dok. 78, S. 209; schließlich in einem anonymen, Borromini selbst zugeschriebenen Text, der die Oratorium-Planung gegen eine frühe Kritik verteidigt, allerdings ohne Bezug auf Michelangelo: »[...] chi va dietro agli altri non gli passa mai avanti«, CERADINI/PUGLIANO 1986, Dok. 2, S. 96.

<sup>24</sup> VASARI 1647, III, S. 194: »[...] domandato da vno amico suo, qualche gli paresse d'vno, che haueua contraffatto di marmo figure antiche, delle piu celebrate, vantandosi lo immitatore, che di gran lunga haueua superato gli antichi: rispose, chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi, e chi non sa far bene da se, non può seruirsi bene delle cose d'altri.« (VASARI 1967, Bd. 1, S. 127 f.) In der Ausgabe von 1647 ist die Passage

in der Marginalie mit dem Hinweis markiert: »Chi opera di genio no[n] deue operar sù l'altrui«. Zur Rezeption des angeblichen Ausspruchs: VASARI 1967, Bd. 4, S. 2098–2111, Anm. 737; Beispiele, in denen das Zitat auf das Schaffen Berninis und Ben Jonsons angewendet wird, bei CONNORS 2000a, S. 202, Anm. 3. Es scheint bislang unbeachtet geblieben zu sein, daß die Sentenz aus der antiken Rhetoriklehre stammt. Michelangelo – oder Vasari – paraphrasierte einen Satz aus Quintilians *Institutio oratoria* (X, 2, De imitatione, 10): »Nam qui hoc agit, ut prior sit, fortisan, etiam si non transierit, aequabit. Eum uero nemo potest aequare, cuius uestigiis sibi utique insistendum putat: necesse est enim semper sit posterior qui sequitur« (QUINTILIANO 2007, S. 498).

<sup>25</sup> *Opus* 1999, S. 66: »[...] nell'inventare cose nuove, non si può ricevere il frutto della fatica se non tardi, siccome non lo ricevette l'istesso Michelangelo, quando nel riformare l'architettura della gran basilica di S. Pietro veniva lacerato per le nuove forme ed ornati, che da' suoi emoli venivano censurate, a segno che procurarono più volte di farlo privare della carica d'architetto di S. Pietro, ma indarno; e il tempo poi ha chiarito, che tutte le cose sue sono state reputate degni d'imitazione ed ammirazione«. Spadas an Vasari angelehntes, aber die historische Wirklichkeit verzerrendes Geschichtsbild zeigt sich noch ausgeprägter in der Verteidigung Borrominis gegenüber der Oratorianer-Kongregation 1657: »[...] Michelangelo, quale ripigliando l'architettura de Romani antichi è stato seguitato da tutti gl'altri, e si è bandita la gottica, e se bene provò gran traversie e le genti si burlavano del di lui ornato, nondimeno cessata l'invidia aquisò gran lode, et hoggi è più che mai celebre il suo nome.« Zit. nach CONNORS 1989, S. 87.

<sup>26</sup> Zu Fioravante Martinelli siehe D'ONOFRIO 1969, besonders S. XIII–XVIII.

heit in der Entscheidung, das antike Motiv gezielt an dieser Stelle zu verwenden. Denn er fügt an: »Tal fu stimato il Buona Rota perche operava come voleva ma con ragione per ordine et misura [...]«. <sup>27</sup> Michelangelo erscheint hier zwar als Künstler, der mit seinem Formenmaterial in voller Souveränität verfährt, dies aber nicht im Sinn von Willkür, sondern nach gewissen immanenten Kompositionsprinzipien. Martinelli übernimmt hier wörtlich einen Satz Lomazzo aus dem *Trattato dell'arte de la pittura* von 1584, wie er selbst angibt. Es ist nun bezeichnend, in welchem Zusammenhang das Zitat steht. An der betreffenden Stelle setzt sich Lomazzo nämlich mit der Frage auseinander, inwiefern es erlaubt sei, neue Lösungen in den Gliederungsapparat der Architektur einzuführen: »Io non dubito punto che nô sia possibile (lasciando cicalar quelli che non la intendono) che in ciascuno ordine di edificare non si possano trouar nuoue cõpositioni di membri da colui, il quale intendendo la sua natura, & à che proposito & fine tal ordine sia trouato, & essendo copiosamète instrutto de gli esempi de gli altri diuersi in certo modo fra se di forma, comprende la varietà de i membri suoi, che poi tirano tutti ad uno. [...] Et questa nô è opera senon di periti designatori, e che hanno pronte le mani à delineare, & mostrare in figura quanto concepiscono nella sua idea di fare [...]. Et questi sono quelli à quali è concessa la facultà di variar gli ordini, & comporre ciò che uogliono, reggendosi dietro al primo fondamento già detto. Ilche hanno chiaramente dimostrato molti ne' i loro disegni, & opere così dipinte come leuate, cominciando da Cimabue, & venendo à Bramante, come hà osseruato il Vasari, & doppio al Buonaroto, che hà riuolta l'architettura si come hà voluto con ragione per ordine, & misura.« <sup>28</sup> Lomazzo, Anhänger des Disegno-Begriffs, wendet sich entschieden gegen

jegliche Theorie, die behauptet, Perfektion in der Baukunst werde durch ein feststehendes System aus Formen und Zahlen erreicht.<sup>29</sup> Bestätigung findet er in der Antike, die in der Baukunst durchaus keinen verbindlichen Formenkanon gekannt habe, weder in der Proportionierung der Elemente noch in ihrer plastischen Gestaltung. Die Abweichungen erwiesen sich sogar häufig als Garant für das Gelingen der antiken Bauwerke, wofür er eine lange Reihe von Beispielen bis hin zum Pantheon aufzählt.<sup>30</sup> Er schließt mit der Feststellung: »Trouâsi di più diuerse cornici, fregi, architraui, capitelli, cànellature, basi, zocchi, piedistalli, imposte, archi, & simili, cõ i loro spati, intagli, & membri d'ogni ordine frà le anticaglie de i Greci & di Romani; i quali fanno fede, quanto à ciascuno che hauesse autorità era lecito trouar nuoue foggie appresso gli antichi & massime Romani, così prima, come doppò che Vitruuio scriuesse d'architettura; ancora che l'uno meglio che l'altro componesse secondo la bontà, & finezza de gl'intelletti, & giudicij.« <sup>31</sup>

Borrominis Kunst- und Architekturauffassung dürften derjenigen des Mailänder Theoretikers nahegekommen sein.<sup>32</sup> »Ragione per l'ordine, & misura« zu besitzen, bedeutet bei Lomazzo zunächst das rechte Gefühl für Proportionen zu haben, was für ihn, wie er an anderer Stelle schreibt, die Vorbedingung für das Hervorbringen von Schönheit schlechthin ist.<sup>33</sup> Hierzu ist kein Regelsystem anzugeben, es beruht auf der Begabung des einzelnen Künstlers, woraus sich erklärt, daß Architekten unterschiedlicher Zeiten Werke schaffen konnten, die grundverschieden, aber gleichwertig in ihrer Schönheit sind.<sup>34</sup> Allgemeiner verstanden umfaßt »ordine & misura« den gesamten Bereich formaler Kohärenz, den ein Kunstwerk aufweisen muß. Diese gestattet es, Abweichungen und Neuerungen einzuführen. Nach Lomazzo steht es

<sup>27</sup> MARTINELLI 1969, S. 201 f.

<sup>28</sup> LOMAZZO 1584, VI, Kap. XXXV: »Compositioni de gli edifici in particolare«, S. 406 f.

<sup>29</sup> Vgl. seine Kritik an Serlio, LOMAZZO 1584, S. 407. Lomazzo schließt aus, daß bloße »ingegneri profondi nelle matematiche« gute Architekten sein könnten: »Però che non sapendo dimostrar in disegno non possono concipere nella mente la varietà & la bellezza delle cose che si possono imaginare« (S. 412).

<sup>30</sup> LOMAZZO 1584, S. 408–410.

<sup>31</sup> LOMAZZO 1584, S. 410.

<sup>32</sup> Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Borromini seinem Freund Martinelli die gesamte apologetische Passage zur Propaganda Fide suggeriert hat und daß er auch die entsprechenden Stellenbelege lieferte. Die Mitwirkung Borrominis am Text ist bekannt, das Manuskript trägt zahlreiche Marginalien von seiner Hand, in denen er Informationen aus eigenem Wissen ergänzte oder richtigstellte, siehe D'ONOFRIO 1969, S. IXf. mit einer Auflistung der betreffenden Stellen in Anm. 9.

<sup>33</sup> Lomazzo definiert im *Trattato* (I,3) diesen zentralen Begriff seiner Theorie wie folgt: »Tanta è l'importanza, & la forza della proporzione nelle cose, che niuno può apportare à gl'occhi alcuna diletatione senza l'aiuto d'essa, cioè senza la conuenienza, & risponidenza delle parti, ouer membri, della cosa veduta; tal che de tutto ciò che ci diletta, &

piace, non per altro diletta e piace, se non perché hà in sé l'ordine della proporzione, la quale consiste nella misura de le parti; e però tutte le invenzioni de gli uomini tanto hanno del bello e buono quanto più ingegnosamente proporzionate sono«, LOMAZZO 1584, S. 32 f. (LOMAZZO 1973–1975, Bd. 2, S. 38). Proportion ist überhaupt für Lomazzo der Grund für die Empfindung von Schönheit, wie er kurz darauf darlegt: »[...] ne per proportione in somma s'intende altro, che la bellezza debita in tutte le cose, con laquale si viene ad arrecare à gl'occhi tutti que' diletta, & gusti che per tal senso si possono apprendere, & con l'occhio dell'intelletto penetrare« (ebd.).

<sup>34</sup> LOMAZZO 1584, S. 75: »[...] si vede che qualunque intelligente hà ordinato, ò fabbricato cosa alcuna, si per compositione come per dispositione, & proportione è stato differente, & diuerso da gli altri, ancora che l' opere loro siano, & probabili, & buone, & belle. Il che hanno fatto tutti gl'architetti, così antichi come moderni principali [...]«. Vgl. dazu Roberto Paolo Ciardis Einleitung in LOMAZZO 1973–1975, Bd. 1, S. LXXVII f. Daß er mit den Proportionsangaben der einzelnen Ordnungen nur das Allgemeine, »il generale«, angebe, während die Einzelelemente wie auch »in qualche modo le proporzioni« bereits von den Alten abgewandelt worden seien, sagt Lomazzo ausdrücklich am Ende von Kap. 25 des 1. Buches (»Della proportione dell'ordine corinthio«, LOMAZZO 1584, S. 88; LOMAZZO 1973–1975, Bd. 2, S. 82).

herausragenden Künstlerpersönlichkeiten, die »giudizio« besitzen, zu, nach Maßgabe ihrer Intentionen und im Hinblick auf eine höhere Stimmigkeit frei mit dem Formenapparat zu verfahren. Umgekehrt ist es gerade ein Ausweis des künstlerischen Rangs, der »autorità« eines Architekten, wenn er das Überkommene abwandelt, damit die Wirkung eines Bauwerks nicht beeinträchtigt, sondern sie mit zusätzlichen Reizen versieht. Indem Borromini diesen Weg einschlug und mit äußerster Konsequenz verfolgte, stellte er sich gewissermaßen in die Reihe dieser Autoritäten.

Wenn Borromini die Architektur in allen Teilen zum Gegenstand kreativer Veränderung machte, darf das nicht mit gestalterischem Selbstzweck verwechselt werden. Unendliche Formenmetamorphose als selbstgefälliges Spiel ist nicht der Eindruck, den seine Architektur vermittelt. Dieser wird vielmehr von Kohärenz, einer Abstimmung der Einzelheiten auf das Ganze bestimmt, so daß innovativ gestaltete Gliederungselemente Teil des Gesamtaufbaus sind und nicht wie kapriziöse Applikationen erscheinen. Es ist zu fragen, welches die Gestaltungsprinzipien hinter der Formeninnovation sind und wie sich die Neuerungen auf der Ebene der Feinstruktur zu den Eigenschaften der übergeordneten Gliederung verhalten.

### Eingrenzung des Gegenstandes

Sämtliche Gestaltungen Borrominis im Bereich des Architekturdetails behandeln zu wollen, ginge nicht nur über den Umfang, sondern auch über das Erkenntnisinteresse einer Arbeit wie dieser hinaus. Bei der Menge an möglichen Untersuchungsgegenständen war es unvermeidlich, aus seinem reichen, komplexen und vielschichtigen Schaffen eine signifikante Auswahl zu treffen und einen bestimmten Weg der Betrachtung zu wählen. Es bot sich an, den Schwerpunkt auf die erste Schaffensphase Borrominis zu legen, deren Ende mit dem Tod Urbans VIII. und der Thronbesteigung Innozenz' X. (1644) zusammenfällt. Die signifikanten Entwicklungen sind in diesem Zeitraum zu beobachten, die dort gewonnenen Erkenntnisse lassen sich auf die späteren Werke übertragen beziehungsweise machen die Unterschiede leicht erkennbar.

Unter dem Begriff des Architekturdetails werden in dieser Arbeit, im engeren Sinn, die einzelnen Elemente des klassischen Gliederungsapparates, der Säulenordnungen, behandelt. Als dem Bereich, der am stärksten von der Traktatliteratur kodifiziert wurde, sind an ihm Abweichungen, Abwandlungen und Neuerungen klar aufzuzeigen. In den Blick genommen werden ferner die formal verwandten architektonischen Glieder, die die Oberfläche eines Baus strukturieren (Kranz-, Geschoß-, Kämpfergesimse, Lisenen). Eine dritte Gruppe bilden schließlich die Rahmungen. »Rahmung« bezeichnet hier die architektonische Einfassung einer Wandöffnung allgemein, die von schlicht profilierten Leisten bis zur vollständigen Ädikula mit Säulenordnung und komplex ausgebildetem Giebel reichen kann. Da auch die einfacheren Lösungen sich, der antiken Architektur folgend, von Architrav und Gebälk herleiten, lag es nahe, die Rahmungen einzubeziehen. Daß sie in den Traktaten häufig im gleichen Kontext wie die Säulenordnungen behandelt werden, illustriert zusätzlich diese Zusammengehörigkeit.<sup>35</sup>

Die Bestandteile ornamentaler Ausgestaltung, plastischer Bauschmuck im weiteren Sinne wie Rankenwerk, Rosetten oder, um ein anderes Beispiel zu nennen, die reizvoll von Borromini variierten Muschelformen mußten dagegen ausgeblendet werden. Eine genaue Analyse der Motivgeschichte und -verwendung – man denke an die Decken des Palazzo Falconieri, das Hauptbeispiel ornamentaler Stukkaturen Borrominis – würde zweifellos einen lohnenden Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung darstellen, gehören aber nicht zum Architekturdetail im engeren Sinn. Ebenfalls nicht weiter verfolgt, da für den Gesamtzusammenhang der Architektur von nachgeordneter Bedeutung, wurde das Motivspektrum der Zierleistenornamente, das Borromini bei manchen Profilen verwendete. Das bekannteste Beispiel ist der Eierstab, bei dem die Ei-Elemente als Gesichter und die trennenden Spangen als ihre Flügel gestaltet sind, so daß das ornamentierte Profil als Fries kleiner Engel erscheint.<sup>36</sup> Doch müßten nicht allein solche herausstechenden Motive betrachtet werden, sondern auch bei den konventionell wirkenden Zierstäben untersucht werden, inwiefern sie zeitgenössischer Standard sind, bestimmte Vorbilder rezipieren oder Abwandlungen und neue Kreationen darstellen. Licht

<sup>35</sup> Vgl. den *Quarto Libro Serlios* (1537), in dem Rahmungen von Türen und selbst Kaminen im Kontext der Säulenordnung behandelt werden; auch Vignola hängt seiner *Regola* bekanntlich Tür- und Kaminrahmungen eigener Erfindung an, die nicht zum ursprünglichen Konzept des Buches gehören (vgl. THOENES 1983, S. 350f.); durch Giovanni Battista Montanos *Nuova et ultima aggiunta della porte d'architettura di Michel Angelo Buonaroti* (1610) wurde die *Regola* weiter in diesem Sinn »ergänzt«.

<sup>36</sup> Vgl. die Bögen der Cappella Landi in Santa Lucia in Selci, wo das Motiv im Werk Borrominis zum ersten Mal erscheint, wie auch die Archivolten der Altarnischen in San Carlo alle Quattro Fontane; am Kuppel-

tambour von Sant'Ivo hat das Ornament einen monumentalen Maßstab erreicht. Das Engelkopf-Kyma hat allerdings zahlreiche Vorläufer in den Stuckdekorationen Roms: in der Cappella Vecchia des Palazzo dei Conservatori (1575–1576, vgl. WOLFE 2009, S. 70), in der Cappella Massimo an der Lateransbasilika (1564–1570), in der Cappella dei Pescatori an Santa Maria della Concezione (ab 1596), an der Stiftertafel in der Helenakapelle in Santa Croce in Gerusalemme (1593); schließlich auch in der Druckgraphik, vgl. VILLALPANDO 1604 (Basen und Plinthen der Salomonischen Ordnung, vgl. FAGIOLO 1972, S. 271); MONTANO 1691, I, Taf. 10, 24.

<sup>37</sup> HEMPEL 1924, S. 194.

auf Rezeption und Innovation auch in diesen unauffälligen Bereich zu werfen, muß künftiger Forschung überlassen bleiben.

Obwohl sie Bestandteil des architektonischen Gliederungsapparates sind, bleibt eine Sondergruppe von Stützen aus dieser Betrachtung ausgeklammert, die Hermen. Das ist aus der Vorgabe des zeitlichen Rahmens bedingt, denn die »termini« verwendete Borromini erst in seinen mittleren Schaffensjahren ab ca. 1645. Er entwickelte eine auffällige Vorliebe für sie, die sein Bestreben anzeigt, anthropomorphe Partien in das Gefüge der Ordnungsglieder zu integrieren, auf diese Weise Architektur und Skulptur zu verbinden und erstere zu »beleben«. Im Hinblick auf die Einzelelemente des Formenapparats, etwa die Basenprofile, zeigen sich indessen keine Neuerungen.

### Bisherige Forschung und Vorgehensweise dieser Arbeit

Aspekte der Architekturdetails sind, angesichts ihrer Bedeutung im Werk, in der Borromini-Forschung vielfach behandelt worden. Kaum eine Studie, die nicht auch einen Blick auf diesen Aspekt werfe. Durchgängig wird ihm ein hoher Stellenwert innerhalb der architektonischen Konzeptionen eingeräumt. Eberhard Hempel ging in seiner grundlegenden Monographie so weit zu sagen, daß »das Ganze aus dem Detail entwickelt« sei, führte aber nicht aus, was darunter konkret zu verstehen sei.<sup>37</sup> Nur vereinzelte Positionen blendeten das Detail aus der Analyse aus.<sup>38</sup>

Zwei Betrachtungsweisen lassen sich unterscheiden. Die eine behandelt das Architekturdetail im Zusammenhang mit dem allgemeinen Erscheinungsbild. Profilierungen werden

beispielsweise als Faktoren anerkannt, die die Wirkungsweise der Architektur in diesem oder jenem Sinn beeinflussen. So sprach Paolo Portoghesi von einem Sfumato-Effekt der Gesimse, ohne jedoch über allgemeine Charakterisierungen hinaus die Zusammensetzung der Einzelprofile zu betrachten.<sup>39</sup> Die zweite zieht das Architekturdetail heran, um Erkenntnisse und Thesen, die an den übergeordneten Formen entwickelt wurden, durch Beobachtungen in der Kleinstruktur zu stützen. Auch sind Gestaltigenschaften der Details als Inspirationsquelle für die Großformen erkannt worden. Martin Raspe sah eine Analogie zwischen den geschwungenen Abakusplatten und den Kurvierungen in Borrominis Architektur.<sup>40</sup> Anhand von Architekturdetails wurde das Verhältnis Borrominis zur Tradition, insbesondere zur Antike und zu Michelangelo, zur Renaissance oder zur vorangehenden Epoche durch partielle Vergleiche aufgezeigt.<sup>41</sup> Das vegetabile Ornament, u. a. der Blattschmuck der Kapitelle, hat Anlaß gegeben, über den »organischen« Charakter der Kunst Borrominis Betrachtungen anzustellen.<sup>42</sup> Andere Studien erkennen in einigen Elementen einen ausgeprägten tektonischen Charakter. Die berühmten »invertierten« Kapitellvoluten wurden so interpretiert, daß sie das Standhalten gegen die Kräfte illustrieren, denen die Säulen im architektonischen Kontext unterworfen sind.<sup>43</sup> Auffällig ist im allgemeinen eine Fokussierung auf bestimmte Elemente, die sehr häufig angeführt werden, während andere Details keine Beachtung erfahren haben. Abgesehen von prominenten Abweichungen wie den invertierten Voluten wurde die Aufmerksamkeit der Forschung nicht selten von den Quellentexten gelenkt, die hier und da einzelne Beispiele nennen.<sup>44</sup>

Nur wenige Untersuchungen haben sich mit dem Apparat der Einzelformen Borrominis eingehender auseinandergesetzt

<sup>38</sup> Hans Sedlmayr konnte in seiner »Strukturanalyse« (SEDLMAYR 1930) auf eine Betrachtung der kleineren Formen unterhalb von Portal- und Fensterrahmen verzichten, da nur diese seiner Auffassung nach noch zur Kategorie der »Elemente« und »Reliefeinheiten« gehörten, welche für die Werke Borrominis konstituierend seien. Zwar erwähnt auch er »die scharfen Profile« (S. 94), versteht deren Wert aber – offenbar im Hinblick auf die Reliefeinheiten – »haptisch«, nicht »optisch«, wie er im übrigen auch ihr Zusammenspiel mit dem Licht verneint (S. 92 f., vgl. darauf die Entgegnung Hempels: HEMPEL 1934, S. 159 f.). Später, im Vorwort zur Neuauflage (SEDLMAYR 1939) hob der Autor »die kleinen und kleinsten Einzelformen« (Türen, Fenster, Profile) immerhin als »die besondere Stärke« der Kunst Borrominis hervor (S. XX), nannte die »Einzelformen Michelangelos« »die eigentliche Schule seiner Kunst« (S. XVII) und forderte »für eine bessere Erkenntnis der künstlerischen Herkunft Borrominis [...] eine Untersuchung seiner Einzelformen« (S. XXVII).

<sup>39</sup> PORTOGHESI 1964, S. 151; PORTOGHESI 1984, S. 395 f. (»uno dei temi a cui l'architetto si è dedicato con maggior passione«), vgl. ferner RASPE 1994, S. 51. Auch der umfangreiche Abbildungsapparat in Portoghesi Publikationen mit vielen Detailaufnahmen führt diese Quali-

täten vor Augen, während die Analyse im Text sich oft auf allgemeine Charakterisierungen und suggestive Vergleiche beschränkt.

<sup>40</sup> RASPE 1994, S. 39 f., 116: »[...] das formale Potential der Säule bildet die Grundlage für sein ganzes Architektursystem«, ferner S. 129. Vgl. die Äußerung Montesquieus, der sich beim Anblick des Kuppeltambours von Sant'Andrea delle Fratte an den Grundriß eines kompositen Kapitells erinnert fühlte, ebd., S. 103, 160, Anm. 205.

<sup>41</sup> BLUNT 1979, S. 30–43; PORTOGHESI 1984, S. 10–30; FROMMEL 2000b. <sup>42</sup> HEMPEL 1924, S. 101–104; RASPE 1994, S. 32 f.

<sup>43</sup> BECK 1971, S. 226; STEINBERG 1977, S. 202 f.; RASPE 1994, S. 40; C. L. Frommel in *Borromini* 2000, S. 348; BÖSEL 2001, S. 559. Viele dieser Autoren weisen aber darauf hin, daß daraus keine Regel abgeleitet werden kann, da dieses Detail auch in anderen Kontexten vorkommt. Für Cesare Brandi waren die invertierten Voluten Ausdruck des ununterbrochenen »moto ascensionale«, der die Säule an sich bestimme, BRANDI 1967, S. 48 f.

<sup>44</sup> Z. B. die einschlägigen Passagen Virgilio Spadas im *Opus Architectonicum* zu den Balustern des Oratoriums (*Opus* 1999, Kap. VI, S. 90) oder dem Blattkranz über den Säulenbasen am Beginn der großen Treppe (*Opus* 1999, Kap. XI, S. 112).

setzt.<sup>45</sup> Desmond Shawe-Taylor widmete den Rahmenformen des späten Cinquecento und des Seicento eine Studie; darin nehmen die Werke Borrominis eine zentrale Position ein.<sup>46</sup> Der Frage, welcher Ordnung die Säulen im Kreuzgang von San Carlo alle Quattro Fontane angehören, ging Lucia Giordano anhand der verwendeten Detailformen nach.<sup>47</sup> Einen verwandten Bereich berührte Augusto Roca de Amicis in einem Aufsatz über Formen reduzierter Gliederung in der römischen Architektur.<sup>48</sup>

Eine Untersuchung der Werke Borrominis unter dem Blickwinkel, mit welchen Detailformen sie instrumentiert sind, sowohl hinsichtlich des Formenrepertoires wie auch der Kriterien, nach denen es eingesetzt ist, ist noch nicht vorgenommen worden. Bislang wenig Beachtung schenkte die Forschung insbesondere Borrominis Neuerungen auf dem Gebiet der Profilierungen. Darstellungen seiner Profile, auch wo sie mit der Akkuratess einer Bauzeichnung auftreten, sind nicht selten fehlerhaft.<sup>49</sup> So wurden von Borromini abgewandelte Elemente falsch identifiziert und mit den konventionellen Formen verwechselt. Beschreibungen beschränken sich häufig auf allgemeine Aussagen zu ihrer Gesamtwirkung, besonders, was ihre Plastizität und die daraus entstehenden Licht-Schatten-Spiele betrifft. Woraus sich das Profil eines Architekturgliedes im einzelnen zusammensetzt und wie es proportioniert ist, war demgegenüber selten Gegenstand der Betrachtung.<sup>50</sup>

Im größeren Kontext der frühneuzeitlichen Baukunst Italiens haben sich in der neueren Forschung drei Monographien speziell mit der Gestaltung architektonischer Details befaßt. Gegenstand war jeweils ein herausragender Künstler der Renaissance: Alberti, Bramante und Michelangelo. Die Arbeiten von Candida Syndikus, Christiane Denker Nesselrath und Stefan W. Krieg<sup>51</sup> behandeln die Einzelelemente der architektonischen Gliederung vor dem Hintergrund der Genese des Ordnungskanons. Sie analysieren die Beziehung von gebauter Architektur zur Theorie sowie zum Studium der Antike. Während Denker Nesselrath sich auf die Elemente

der Säulenordnung beschränkt, nahmen Syndikus und Krieg auch die Rahmungen in ihre Betrachtung auf. Alle drei Arbeiten ordnen ihr Gegenstandsgebiet auf unterschiedliche Weise. Syndikus ging nach Bauteilen vor, Denker Nesselrath nach den Säulenordnungen, Krieg unterteilte seine Arbeit nach übergeordneten Aspekten (»Stil«, »Wand und Gliederung«, »Michelangelo und die Säulenordnungen«), wobei die Abschnitte chronologisch und werkmonographisch gegliedert sind. Ein Katalogteil am Schluß führt alle Gebälkprofilierungen des behandelten Zeitraums in der Reihenfolge ihrer Entstehung auf.

Um die Frage zu klären, wie Borromini das Architekturdetail handhabt, wären die drei genannten Ansätze schwerlich zu adaptieren gewesen. Da das Architekturdetail bei ihm stets im engen Zusammenhang mit der Gesamtheit des Baus steht, wäre eine Aufreihung aller Basen, Kapitelle und Gebälke, gesondert für sich betrachtet, kaum sinnvoll gewesen. Seine Gestaltungen streben von einem kodifizierten Kanon der Formen fort, die Säulenordnungen konnten darum ebenfalls nicht als Bezugsgrößen dienen. Die Bauaufgaben sind wiederum zu unterschiedlich, als daß allgemeine Wesenseigenschaften, die den Werken innewohnen (vermeintlich oder tatsächlich), die Kategorien der Auseinandersetzung hätten liefern können. Das Kernstück der Arbeit bilden darum ausführliche Analysen der Werke des Architekten. Ihnen ist der zentrale Abschnitt gewidmet. Die beiden Hauptwerke der ersten Schaffensphase sind zum einen Konvent und Kirche der Trinitarier von San Carlo alle Quattro Fontane, zum anderen Oratorium und Casa der römischen Oratorianerkongregation. An diesen beiden Projekten wandte Borromini in der Gestaltung der Ordnungsglieder ein breites Spektrum von Detailformen an. Vorstufen sind am Palazzo Barberini zu beobachten. Borromini war hier zuerst unter der Leitung des alten Maderno tätig, dann unter dessen Nachfolger Giovan Lorenzo Bernini, für beide arbeitete er die Pläne aus, wie es scheint, auch unter Bernini mit erheblicher Selbständigkeit. Zwar ist in den seltensten Fällen eine alleinige Urheberschaft Borrominis anzunehmen, doch be-

<sup>45</sup> Überblicksartig sämtliche Aspekte der architektonischen Ausstattung darstellend: PORTOGHESI 1955. Zu den invertierten Voluten speziell: BECK 1971.

<sup>46</sup> SHAWE-TAYLOR 1993.

<sup>47</sup> GIORDANO 1989.

<sup>48</sup> ROCA DE AMICIS 2003.

<sup>49</sup> Z.B. die Darstellung der Raumordnung von San Carlo alle Quattro Fontane, PORTOGHESI 2000, S. 137: Besonders die Blätter der Kapitelle sind eigentümlich verzerrt. Vgl. die Kritik Stefan W. Kriegs an der Ungenauigkeit der Detaildarstellungen von Werken Michelangelos, KRIEG 1999/2000, S. 104.

<sup>50</sup> Einen interessanten Ansatz verfolgte der Kommunikationsdesigner Thomas Gronegger (GRONEGGER 2000), der bei seiner Analyse der römischen Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts auch das Architekturdetail, besonders Profilierungen einbezogen hat. Das Medium dieser

Untersuchungen ist ein umfangreicher Apparat von Freihandzeichnungen, den er als »Studienblattsammlung« publizierte. Die Präsentation ist weitgehend non-verbal und folgt keinem entwicklungsgeschichtlichen Erkenntnisinteresse. Es ist der Versuch, Gestaltungsprinzipien frühneuzeitlicher Architektur graphisch zu analysieren und zu vermitteln. Diese Methode wie auch der mitunter verzerrende Zeichenstil machen die Arbeit jedoch schwer adaptierbar für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, ungeachtet der Tatsache, daß viele Beobachtungen Groneggers zutreffend sind. In der Analyse, wie Bauabschnitte durch Differenzierung der Profile hierarchisiert wurden, kommt der Arbeit geradezu Pioniercharakter zu. Die von Gronegger betrachtete Objektgruppe überschneidet sich allerdings bis auf wenige Ausnahmen nicht mit der hier behandelten, so daß nur sehr vereinzelt auf seine Ergebnisse eingegangen werden kann.

<sup>51</sup> SYNDIKUS 1996; DENKER NESSELRATH 1990; KRIEG 1999/2000.

steht umgekehrt kein Zweifel, daß er an vielen Stellen eigene Formvorstellungen einbrachte. Viele Lösungen deuten auf seine spätere Praxis, weswegen die Tätigkeit am Palast nicht ausgeklammert werden konnte. Gleiches gilt für das Frühwerk in Sankt Peter. Obwohl es nicht zu Borrominis architektonischem Werk zählt, kommen hier jedoch bereits erste Gestaltungen von Architekturdetails vor. Außerdem bieten einige der von ihm geschaffenen Ausstattungsstücke der Basilika die Möglichkeit, sein Schaffen als *intagliatore*, seine Handschrift als Bildhauer und Plastiker unmittelbar zu studieren. Dies ist auch für das spätere Werk von Bedeutung, ist doch mehrfach belegt, daß Borromini persönlich in die Gestaltung von Stuckornamenten eingriff. Neben den genannten Hauptwerken werden kleinere Projekte dort hinzugezogen, wo sie Motive vorbereiten, die für erstere entscheidend werden sollten. Mit dem zuletzt behandelten Objekt, dem Altare Filomarino in Neapel, wird die Perspektive um inhaltliche Fragestellungen ausgeweitet und zum folgenden Abschnitt, der ikonologischen Aspekten gewidmet ist, überleitet.

Die Methode ist hauptsächlich die der beschreibenden Analyse. Bauquellen werden herangezogen, um den Herstellungsprozeß zu beleuchten und die Chronologie zu klären. Der reiche Bestand an erhaltenen Zeichnungen Borrominis gibt die Möglichkeit, Licht auch auf den Entwurfsprozeß von architektonischen Details zu werfen, etwa in bezug auf ihre Proportionierung. Einzelne Profile, die an den Bauten abgenommen werden konnten, helfen zusätzlich, Aussagen über ihre Gestaltung jenseits des »äußerlichen« Erscheinungsbildes zu machen.

Die Werkanalysen werden von zwei Abschnitten gerahmt, die allgemeinere Zusammenhänge zum Gegenstand haben. Der erste, der einleitende Funktion hat, möchte eine Grundlage für das Verständnis der Werkanalysen bieten. Zunächst wird das Spektrum verschiedener Gliederungsformen jenseits der kanonischen Säulenordnungen, das vor Borromini angewendet wurde, sowie die gebräuchlichen Gestaltungsmodi der Rahmungen und Profile in gebotener Knappheit umrissen. Im Anschluß wird der Frage nachgegangen, welchen

Stellenwert die Planung von Architekturdetails im Arbeitsprozeß Borrominis hatte und wie seine Entwürfe an die Handwerker übermittelt wurden.

Der auf die Werkanalysen folgende Abschnitt widmet sich übergeordneten Aspekten in Borrominis Werk. Im Zentrum stehen dabei die Kapitellgestaltungen. Die Verwendung von Zeichen und Symbolen an den Kapitellen gibt Anlaß, ihre Rolle als Bedeutungsträger im Gesamtgefüge eines Baus zu untersuchen. Das Kapitel zur Proportionierung beleuchtet Borrominis Entwurfsverfahren und sein Verhältnis zu Vorschriften der Architekturtheorie. Grundlage für die Analyse sind zwei Kapitellschemata, die sich unter seinen Zeichnungen erhalten haben. Vor der Folie der Vorschriften, die die Architekturtheorie zur Proportionierung eines korinthischen oder kompositen Kapitells macht, werden die Abweichungen Borrominis und seine ästhetischen Maßstäbe erkennbar. Da er sich im Fall der ersten Zeichnung an Michelangelo orientiert, liegt zugleich ein Beispiel der direkten Rezeption des verehrten Meisters vor. Maße, die von den ausgeführten Bauten abgenommen wurden, helfen wiederum klären, inwieweit Proportionsvorgaben für Borromini verbindlich waren.

Zuletzt wird in einem Ausblick die Rezeption von Borrominis Architekturdetail behandelt, einerseits in bezug darauf, wie sie sich in der Kunst- und Architekturliteratur niederschlug, andererseits, welche Nachfolge sie in der Baukunst Roms hatte. Aufschlußreich ist das Verhältnis des realisierten Architekturdetails zu ihrer Darstellung in den Tafelpublikationen des frühen 18. Jahrhunderts, die maßgeblich dazu beitrugen, diesen Bereich von Borrominis Schaffen europaweit bekannt zu machen und zu popularisieren. Die Kenntnis von der wirklichen Gestalt der Details und ihren Proportionen wirft ein bezeichnendes Licht auf den Charakter dieser Publikationen. In der Wiedergabe der Architekturdetails zwischen Vereinfachung und Übertreibung changierend, demonstrieren sie, daß die konkret von Borromini entwickelten Formen weniger von Interesse waren als ihre Modellfunktion, mit der sich die exemplarische Stellung Borrominis als eines Abwechslers innerhalb des vom Kanon dominierten Architekturdiskurses deutlich machen ließ.