



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Nachleben der gotischen Planungsmodi in der Barockzeit

Von Francesco Borromini bis zur Wiener Deutschordenskirche

Verfasserin

Irina Hofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im August 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler

Meinen Eltern Renate und Arnold

Besonders großer Dank gilt meinem Diplomarbeitsbetreuer Herrn Univ.- Prof. Dr. Petr Fidler für die Inspiration des vorliegenden Themas im Rahmen eines Seminars, wie für die Unterstützung und Betreuung der Arbeit. Ganz besonders dankbar bin ich meinen Eltern die mir durch ihre pausenlose Unterstützung eine konzentrierte Studienzzeit ermöglicht haben. Albert danke ich für jedes motivierende Wort und jede liebevolle Tat. Andrea danke ich für die zahlreichen fachlichen Diskussionen und die unfachlichen Ablenkungen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Fragestellung	3-5
2. Forschungsstand	5-13
3. Die Rezeption der Gotik in Italien	13-16
4. Francesco Borromini	
4. 1. Borrominis Ausbildung und die lombardische Architektur	16-18
4. 2. Borrominis kryptogotische Konstruktionsmethoden	18-29
4. 3. Die Trompe	29-33
4. 4. Der lombardische <i>Tiburio</i> bei Borromini	32-33
4. 5. Das Ornament	33-40
4. 6. Exkurs: Borrominis Nachfolge	40-46
5. Guarino Guarinis <i>Architettura civile</i>	46-50
6. Die Rezeption der Gotik nördlich der Alpen	50-53
7. Johann Blasius Santini-Aichl	53-55
7. 1. Das Zisterzienserkloster Sedletz	55-60
7. 2. Die Klosterkirche von Saar	60-62
7. 3. Die Klosterkirche der Benediktinerabtei in Kladrau	62-66
7. 4. Die Kirche des Prämonstratenklosters in Seelau	67-68
7. 5. Die Wallfahrtskirche am Grünen Berg	69-74
8. Exkurs: Nachgotik und Neugotik	74-78
9. Die Wiener Deutschordenskirche	78-84
10. Schluss	84-85
11. Literaturverzeichnis	87-93
12. Abbildungsnachweis	95-98
13. Abbildungsverzeichnis	99-182

1. Einleitung und Fragestellung

Die Barockarchitektur findet in der gotischen Bauweise – in ihren Konstruktionsprinzipien und dem vielseitigen Dekor – immer wieder eine Quelle der Inspiration. Wenn auch diese Verbindung zunächst unwahrscheinlich erscheint, zu verschieden sind Aussage und Funktion, so beeindruckt alleine die Vielzahl an Beispielen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Doch wie vereinigen sich solche wesensfremde Stile immer wieder? Diese Frage soll in den folgenden Ausführungen anhand einiger ausgewählter Beispiele besprochen werden. Der Fokus ist auf das konkrete architektonische Werk gerichtet. Die ikonographischen, ikonologischen oder auch politischen Aspekte sollen vernachlässigt werden und anhand von kurzen Erwähnungen oder Literaturverweisen nur angeschnitten werden. Am Ende soll gezeigt werden, wie sich barocke Architekten und Theoretiker mit der Gotik auseinandersetzen und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in ihre eigene Ideen- und Formensprache aufnehmen und somit der Barockarchitektur eine erstaunliche Facette hinzufügen.

Diese Reise durch den europäischen Barock beginnt in seinem Epizentrum – Rom. Noch bevor das Œuvre Francesco Borrominis eingehender betrachtet werden soll, wird festzustellen sein, wie die gotische Kunst in Italien rezipiert und bewertet wird. Daraufhin soll und muss mit dem Wissen um Borrominis Ausbildung an der Mailänder Domopera so manche Gewölbekonstruktionen oder Dekorformen in einem anderen Licht wahrgenommen werden. Wenn Borromini die Decken einiger Kirchen mit Gurtbögen von gotischem Charakter überspannt oder erstaunlich naturalistische Dekorationen entwickelt und diese mit gotisch anmutenden Gliederungselementen kombiniert, dann wird klar, wie weitreichend sein Wissen um die gotischen Konstruktionsmethoden ist, und dass sich dieses nicht nur auf schmückende Äußerlichkeiten beschränkt. Es wird zu erörtern sein, in welcher Weise der Architekt die gotische Form seinem eigenen Gestalten einverleibt. Bei diesem Versuch sind weite Teile seines Schaffens relevant. Bevor dies jedoch geschehen kann, wird ein kurzer Überblick über die Rezeption der Gotik in Italien vorangestellt, um die Situation noch klarer darzustellen. Als Exkurs wird die Nachfolge Borrominis besprochen. Dieser Abriss will zeigen, wie vielfältig die Rezeption ist und dass sie sich natürlich nicht nur auf einen Aspekt seiner Architektur beschränkt.

Die zweite Station führt uns nach Norditalien, bzw. zu einem Architekten der ebenso wie Francesco Borromini von dem architektonischen Erbe dieser Region stark geprägt ist. Guarino Guarini und seine in ganz Europa verteilten architektonischen Werke, aber ganz besonders sein Traktat *Architettura civile*, sind Gegenstand des zweiten Teils. Seine für die barocke Architekturtheorie außergewöhnliche Haltung gegenüber der gotischen Bauweise soll nicht zuletzt das Architekturschaffen nördlich der Alpen beeinflussen. Borromini und Guarini werden zu den zentralen Vorbildern. Besonders ihre Verwebung von Gotik und Barock trifft im Norden auf Gegenliebe. Eine Betrachtung der *Architettura civile* soll somit einen Blick auf eine ungewöhnliche barocke Position eröffnen.

Borrominis und Guarinis Schaffen beeinflusst die Architektur Österreichs, Böhmens, Mährens und Deutschlands gerade durch deren einfallsreiche Grundrissentwürfe, die diaphanen Aufrisse und die konvex und konkav gestalteten Innenräume. An dieser Stelle ist es wieder wichtig einen Überblick über die Rezeption der Gotik zu erhalten. Die Haltung der Architekten und Theoretiker nördlich der Alpen unterscheidet sich von der italienischen Position, wobei sie sich ebenso überschneiden. Dies soll in einem eigenen Kapitel behandelt werden.

Johann Blasius Santini-Aichl ist ebenso zu untersuchen. Seine barocken Bauten werden nur eine untergeordnete Rolle spielen. Vielmehr werden die Instandsetzungen und Wiedererrichtungen von romanischen und gotischen Kirchen betrachtet, die als außerordentliche Beispiele der Barockgotik seit Jahrzehnten die Forschung beschäftigen. Einer seiner bekanntesten Neubauten, die Wallfahrtskirche des Hl. Nepomuk auf dem Grünen Berg, muss aufgrund der Verbindung von gotischen und barocken Formen, wie sie nie zuvor und auch nie danach zu sehen ist, eingehender analysiert werden. Daneben wird dieses Kapitel mit einem Exkurs zur Nach- und Neugotik abgerundet, ohne welchen eine Beschäftigung mit Santini-Aichl und der böhmisch-mährischen Barockgotik unvollständig ist.

Zum Schluss erreichen wir schließlich Wien. Die Kirche des Wiener Deutschordens und die angeschlossenen Gebäudeflügel sollen eine weitere Art der Verwendung gotischer Formen abseits der eigentlichen Epochengrenzen zeigen, nicht zuletzt, da es sich um eines der wenigen Beispiele der Barockgotik außerhalb Böhmens handelt. Die zweite barocke Umbauphase ermöglicht einen Einblick in die spezifische Verbindung

von gotischen und barocken Formvorstellungen, die ein ganz außergewöhnliches Architekturjuwel in der Wiener Innenstadt entstehen lässt.

2. Forschungsstand

Das architektonische Schaffen des 1599 in Bissone geborenen Architekten Francesco Borromini wird viele Jahrhunderte aus den architekturtheoretischen Werken, wie auch aus Reiseberichten ausgeschlossen. Seine Werke wollen nicht so recht in das Bild des römischen Hochbarock passen. Gerade in der Zeit des Klassizismus wird ihm Regelwidrigkeit vorgeworfen. Zwar gibt es immer wieder Momente in der Kunst- und Architekturgeschichte in denen das Werk Borrominis rezipiert und als Quelle der Inspiration „wiederentdeckt“ wird, doch sollte sich die kunstgeschichtliche Forschung erst Anfang des 20. Jahrhunderts von den eingeübten Vorurteilen lösen und den unglaublichen Formenschatz Borrominis wieder heben.

Von jeher – bei seinen Zeitgenossen beginnend – war die Rezeption des Werkes von Borromini durch Charakteranalysen geprägt. Sogar seine Kleidung und deren konsequentes „Spanisch-Schwarz“ dient als Grundlage der Deutung seines Charakters und daraus folgend seiner Architektur. Es ergibt sich für seine Zeitgenossen eine einfache Formel: „Schlechter Charakter – schlechte Architektur“.¹

Eine umfangreiche Betrachtung der Forschungs- und Rezeptionsgeschichte von Borrominis Werk soll an dieser Stelle auf den zu untersuchenden Aspekt beschränkt werden. Eine eingehende Analyse der Forschungsgeschichte kann bei Oechslin² nachgelesen werden.

Wie aus der Problemstellung bereits hervorgeht werde ich mich besonders mit den scheinbar gotischen Konstruktionsmethoden, bzw. mit modifizierten gotischen Formen im architektonischen Schaffen Borrominis beschäftigen. Besonders die deutschsprachige Forschung scheut keine Gelegenheit die Nähe des italienischen Architekten zu der gotischen Bau(hütten)tradition zu betonen, da diese nördlich der Alpen eine Vielzahl an atemberaubender Meisterwerken – in der Architektur und in ihren Schwesterkünsten – hervor gebracht hat. Viele Autor_innen betonen immer wieder den gotischen Einfluss, ohne jedoch konkrete Ansätze ihrer Behauptungen zu liefern, oder sie beschränken sich auf einige wenige Beispiele, deren Aufzählung oftmals eine systematische Folge vermissen lässt.

¹ Oechslin 2000, S. 114.

² Oechslin 2000.

Die erste mir bekannt gewordene Behandlung der Bedeutung der gotischen Konstruktionsmethoden für Borromini stammt von Max Dvorák³. Borrominis Umbau von S. Giovanni in Laterano – der wichtigsten Kirche der Christenheit – ist nicht nur für seine römischen Zeitgenossen höchst entscheidend, sondern wirkt noch Jahrhunderte nördlich der Alpen nach. Der Umbau zum Jubeljahr 1650 soll den alten einsturzgefährdeten Bestand bewahren und schränkt Borromini in seiner Gestaltung daher stark ein. Bereits Dvorák betont die Veränderung der Rahmenbedingungen, denn noch für Sangallo oder Michelangelo wäre es völlig unverständlich gewesen, wenn die weitgehende Erhaltung des Baues von ihnen verlangt worden wäre. Dvorák vermutet, dass Borromini diesen erhaltenden Gedanken ohne äußeren Zwang entwickelt hat, was in der späteren Forschung weitgehend widerlegt wird, denn es ist wahrscheinlich, dass der mittlerweile 50-jährige Borromini endlich eine monumentale Bauaufgabe erfüllen wollte und sich gerade mit S. Giovanni in Laterano mit Michelangelos St. Peter hätte messen können.

Oskar Pollak⁴ beschäftigt sich insbesondere mit Borrominis Ornamentgestaltung. Er erkennt in seiner naturalistischen und individualisierenden Ornamentierung – die in den Deckengestaltungen des Palazzo Falconieri besonders bemerkenswert sind – eine Überschneidung mit zwei nordeuropäischen Kunstepochen: der Gotik und dem Rokoko. Der Drang jede Blume als „Einzelding“ darzustellen – und hier geht Borromini noch weit über Michelangelos Leistung hinaus – charakterisiert für Pollak das gesamte Werk des Architekten. Es handelt sich für ihn um dasselbe Schaffensprinzip, das auch die Fassaden in Schwingung versetzt, die Türme durchbricht und auflöst und die Wände im Inneren sich wie Segel im Wind blähen lässt. Pollak betont die Bedeutung der Ecktrompe in Borrominis Werk, welcher in der späteren Forschung essentielle Bedeutung beigemessen wird.

Auch Kurt Cassirer⁵ behandelt 1921 in einem Aufsatz den Umbau der Lateransbasilika in Rom. Cassirer bezieht sich auf den von Dvorák veröffentlichten Aufsatz und möchte seine Ergebnisse durch neues Quellenmaterial erweitern. Im Aufsatz bespricht Cassirer die Umstände der Auftragsvergabe und die baulichen Einschränkungen mit denen der Architekt umgehen muss. Neben den konkreten Umständen versucht er auch die intellektuelle Haltung gegenüber der Gotik um 1650 zu skizzieren, die überraschenderweise stark auf die Erhaltung und Restaurierung der

³ Dvorák 1907.

⁴ Pollak 1911.

⁵ Cassirer 1921.

gotischen Architekturen pocht. Sobald jedoch im Schaffen eines zeitgenössischen Architekten mehr oder weniger starke Anleihen an die Architektur der Gotik zu erkennen sind, so wird dies strikt abgelehnt und verurteilt. Neben der Lateransbasilika und dem bewahrenden Wunsch der Auftraggeber, bespricht er auch die Neugestaltung des Areals rund um den Dom von Siena.⁶ Im letzten Teil seines Aufsatzes stellt Cassirer eine Zeichnung vor, die von Borromini selbst oder von einem seiner Schüler aufgenommen worden sein soll. Sie zeigt eine detailgetreue Aufnahme der Langhauswand von S. Giovanni in Laterano. Dabei überrascht die getreue Darstellung der gotischen Schmuckelemente – die gemalten Teile, also die Fresken werden ausgespart – die von einem regen architektonischen Interesse zeugen. Somit stellt sich Cassirer die Frage woher dieses Interesse an den gotischen Formen kommen mag und stellt eine Wesensverwandtschaft der Spätgotik und des Spätbarocks fest. Beide teilen eine übermäßige Phantastik und ein „Sich-Auflösen“. Er verweist richtigerweise auf die Gurtgewölbe der Cappella dei Re Magi oder die Dekorationsmotive im Oratorio di San Filippo Neri, sowie auf die neugestalteten Papstgräber in der Lateranskirche. Anders als den folgenden Forschern ist Cassirer jedoch noch nicht bewusst, dass Francesco Borromini an der Mailänder Domopera seine Ausbildung zum Steinmetz erhalten hat.

Ein Aufsatz von Dagobert Frey⁷ bespricht die vielseitigen Deutungen und die Herkunft der borrominesken Formen. Frey ist bewusst, dass Borromini die Gotik aus seiner Lehrzeit in Norditalien kennt. Er nennt einige konkrete Beispiele und versucht die „Essenz“ der borrominesken Formfindung zu erkennen. Für Frey handelt es sich nicht um bewusstes Zurückgreifen, sondern um eine der Zeit innewohnenden künstlerischen Einstellung. Ob man jedoch Frey in seinen letzten Worten folgen will ist fraglich, denn er erklärt Borrominis subjektive Haltung gegenüber der Vergangenheit und seine Verwendung historischer Formen aus dem Wunsch heraus, einen Stimmungswert zu zitieren und bringt dafür den Begriff „Romantik“ ins Spiel.

Die maßgebende Borromini-Monographie von Eberhard Hempel⁸ liefert nicht nur eine genaue Analyse seiner Architektur, sondern betont Borrominis Verwendung gotischer Motive, die dann in der barocken Vorstellung des Architekten zu neuen Ornamenten und Formen werden. Hempel ist sich der Bedeutung der lombardischen Tradition und deren Einfluss durchaus bewusst und widmet dieser auch große

⁶ Vgl. Cassirer 1921, S. 59-61: Die Arbeiten in Siena wurden am Anfang des Pontifikats von Alexander VII. (1655-1667) aufgenommen, also nur wenige Jahre nach der Restaurierung der Lateransbasilika.

⁷ Frey 1924.

⁸ Hempel 1924.

Aufmerksamkeit. Am Ende der Monographie befasst sich Hempel auch mit dem borrominesken Einfluss auf die Baukunst Italiens, Frankreichs, Deutschlands und Österreichs. Dabei behandelt er sowohl die theoretischen Stimmen – für und gegen Borromini – und auch die konkreten Architekten, die in eine Entwicklungslinie mit dem Italiener gebracht werden können. Thelen⁹ versucht genauso eine gotische Befruchtung der barocken Baukunst Borrominis nachzuweisen. So hat Thelen die Verwendung gotischer Konstruktionsmethoden bei Borrominis Neugestaltung des Langhauses der Lateranskirche festgestellt. Der Grund hierfür ist aber keinesfalls der Versuch einer Historisierung. Borromini verarbeitet einen gotischen Strebeapparat aus zweckorientierten, statischen Gründen, um die sehr knapp angesetzte Bauzeit einhalten zu können und ohne dabei das bestehende Mauerwerk in Mitleidenschaft zu ziehen.

Ein entscheidender Schritt, wenn auch stellenweise zu mutmaßlich, gelingt Sabine Kappner¹⁰ mit ihrer Dissertation. Anhand einer umfangreichen Quellenauswertung im Archiv der Dombauhütte von Mailand lässt Kappner ein Bild des jungen Borromini (noch Castelli genannt) entstehen. Zuerst zum Steinmetz ausgebildet und Teil des „Handwerkerheeres“ an der immer noch nach gotischen Plänen bauenden Domopera, folgt dort eine Ausbildung zum Bildhauer und Architekten. Dieses Wissen verschmilzt in Rom mit Borrominis Studium Michelangelos und seinen Erfahrungen an der Baustelle von St. Peter. Kappner verweist auch auf die unterschiedliche Bewertung der gotischen Einflüsse in Borrominis Œuvre, wie sie von der italienischen und der deutschen Forschung geäußert werden. Für Brandi¹¹ ist dieser Umstand gar nicht diskussionswürdig. Er behauptet, dass es für Borromini nicht möglich war mit gotischen Formen in direkten Kontakt zu kommen, weder in seiner Heimat der Lombardei, noch in Rom. Tafuri¹² befindet die von der deutschen Forschung immer wieder betonten Gotizismen in Borrominis schaffen für überbewertet. Marconi¹³ bespricht diese, beschränkt sich jedoch auf die konstruktiven und statischen Probleme. Portoghesi¹⁴ hingegen behandelt die Bedeutung des Mittelalters für Borromini genauer und zeigt auch eine Vielzahl an Details auf. Er sagt, dass Borromini sowohl vom antiken Formenschatz, der Spätantike, aber auch vom Mittelalter stark beeinflusst ist. Die Renaissance und der Manierismus dürfen ihren Einfluss natürlich auch beweisen.

⁹ Thelen 1954.

¹⁰ Kappner 1993.

¹¹ Vgl. Brandi 1970, S. 80-81.

¹² Vgl. Tafuri 1967, S. 46.

¹³ Vgl. Marconi 1967, S. 21-23.

¹⁴ Portoghesi 1966.

Portoghesi betont, dass der Versuch, Borrominis Werk als eine Restauration der gotischen Architektur zu deuten völlig „indiskutabel“ ist: „Es verdient nicht einmal erwähnt zu werden“. Er sieht Borromini ganz klar als einen Mensch seiner Zeit, der in der Tradition der Renaissance und dem Erbe der Antike steht. Jedoch interpretiert Portoghesi die Wiederaufnahme von gotischen Kompositionsprinzipien als Standpunkt gegen die anmaßende Überzeugung des römischen Kulturgeistes, dass außerhalb der römischen Stadtmauern die zivilisierte Welt endet. Zusammenfassend sagt er, dass Borromini von zwei aus der gotischen Tradition stammenden Komponenten stark beeinflusst ist: das diagonale Kompositionssystem und das vertikale Proportionsschema.¹⁵

In der englischsprachigen Forschung ist besonders Rudolf Wittkower hervorzuheben, der eine Vielzahl an Arbeiten zum italienischen Barock und auch zu Borromini verfasst hat. Ein Werk, das in unserem Zusammenhang von großer Bedeutung ist, behandelt die neuzeitliche Auseinandersetzung mit der Fortsetzung der Bauarbeiten am Mailänder Dom.¹⁶ Wittkower erklärt, dass eine Betrachtung der Gotik und ihrer Rezeption in Italien ohne einen Verweis auf Borromini und Guarini unvollständig sei. Auch Wittkower gibt einen kurzen Überblick über den kunsttheoretischen Diskurs zur Gotik vom 15. bis zum 17. Jahrhundert in Italien. Der Autor versucht besonders die Verbindungen in Borrominis Werk zurück zu den Motiven des Mailänder Doms zu finden. Einige Beispiele illustrieren diese Verbindung, wobei Wittkower bald auf die allgemeingültigeren Konstruktionsmethoden zu sprechen kommt.

Nun zurück zu Sabine Kappners¹⁷ konkreten Ergebnissen. Ihre Arbeit versucht anhand eines intensiven Quellenstudiums die Mitarbeit Borrominis an fassbaren Baustellen am Mailänder Dom zu erkennen. Daraus schließt sie in einem weiteren Schritt auf die methodischen Fähigkeiten, die der Architekt an seinen eigenen Bauwerken zum Einsatz bringt. Anders als in den zuvor erfolgten Analysen der gotischen Einflüsse, erreicht Kappner eine konkrete Analyse der Konstruktionsmethoden und verbleibt nicht bei der bloßen Aufzählung einzelner Motive. Zu diesen kryptogotischen Konstruktionsmethoden zählt sie die auf das Gliederungsgerüst reduzierte Wand, die Trompe und den lombardischen *Tiburio*. Interessant ist auch Kappners Verweis auf die fehlende direkte Nachfolge und ihr darauf

¹⁵ Vgl. Portoghesi 1977, S. 19-20.

¹⁶ Wittkower 1974.

¹⁷ Kappner 1993.

folgender Fingerzeig auf die Architektur der Moderne. Antonio Gaudí und Peter Behrens bedienen sich ihrer Meinung nach einer ähnlichen Stilsynthese.

Die jüngste Auseinandersetzung mit den gotischen Einflüssen in Borrominis Werk ist Teil des umfangreichen und großartig aufbereiteten Katalogs zur Ausstellung „Borromini. Architekt im barocken Rom“. Darin beschäftigt sich Frommel¹⁸ mit Borrominis Verhältnis zur Tradition. Er beginnt seine Ausführungen mit dem Verweis auf Borrominis Ausbildung in Mailand. Bereits während seiner Ausbildung kommt Borromini mit spätantiken, mittelalterlichen und frühbarocken Meisterwerken in Kontakt. Diese Einflüsse begegnen ihm in seiner Wahlheimat Rom weiterhin, doch auch die antiken Ruinen und die Renaissancepaläste erweitern sein Vokabular. Frommel schlägt von den konkreten Bauten und Motive Borrominis immer wieder den Bogen zu seinen Inspirationsquellen.

Der zweite italienische Architekt dessen Werk im Untersuchungsspektrum von Relevanz ist eröffnet der europäischen Architektur – im wahrsten Sinne des Wortes – neue Möglichkeiten. Guarini ist besonders für seine Kuppeln bekannt, bei denen das Konstruktionsprinzip freigelegt wird und durch seine Sichtbarkeit die Raumwirkung stark beeinflusst.

Der hier vorgestellte Forschungsstand soll sich wiederum auf die für die Problemstellung relevanten Beiträge konzentrieren. Im Zusammenhang mit Guarinis Schaffen wird in dieser Arbeit besonders sein Traktat *Architettura civile* zu behandeln sein. Innerhalb der Kunsttheorie des italienischen Barocks vertritt Guarini eine der Gotik gegenüber aufgeschlossene Position. Das Traktat wird bei nahezu jeder Gelegenheit zitiert und einschlägige Passagen immer wieder vorgestellt.

Wenn man sich mit dem bekanntesten Traktat Guarinis beschäftigt, muss natürlich auf das Werk als solches als erstes hingewiesen werden. Der Originaltext konnte erst 1737 – redigiert von Bernardo Vittone – veröffentlicht werden. Zuvor sind nur wenige Jahre nach seinem Tod die Tafeln ohne kommentierenden Text veröffentlicht worden. Ein Nachdruck¹⁹ von 1964 macht das Traktat auch heute einfach zugänglich.

Ein Aufsatz Wittkowers²⁰ beschäftigt sich mit Guarini als Mensch, doch auch hier kann Guarinis positive Haltung gegenüber der gotischen Architektur nicht ausgespart

¹⁸ Frommel 2000.

¹⁹ Guarini 1964.

²⁰ Wittkower 1975.

werden. Die eindeutigsten Zitate aus dem Architekturtraktat werden von Wittkower vorgestellt.

Die imposante Guarini-Monographie von Meek²¹ betont immer wieder die arabischen und gotischen Einflüsse, welche Guarini besonders im Spätwerk äußerst vital verarbeitet. In diesem Zusammenhang stellt auch Meek Passagen der *Architectura civile* vor.

Das Standardwerk von Hanno-Walter Kruft²² zur Architekturtheorie stellt Guarinis Werk im barocken Schriftum besonders heraus, wobei er auch auf die mathematischen Schwächen des Theatinerpaters hinweist. Auch Kruft bespricht die Bedeutung des Werkes für die europäische Architektur und verweist gezielt auf Guarinis Nachfolger nördlich der Alpen.

Mit dem Werk des böhmisch-mährischen Architekten Santini²³ wird eine Blüte des europäischen Barocks zu sehen sein. Aus der Vielzahl an Architekturen wird eine gezielte Auswahl getroffen, um zu zeigen wie dieser Architekt mit barocken Grundrissen bzw. Raumvorstellungen und gotisierenden Effekten spielt.

Zwei umfangreiche Monographien ermöglichen einen schnellen und gezielten Einstieg in die Santini-Forschung. Horyna²⁴ und Barth²⁵ liefern einen Überblick über das gesamte Werk des Architekten. Barth fügt ergänzend Aufsätze zur Vertiefung bzw. zur Erklärung der Besonderheiten der santinischen Architektur hinzu.

Franz²⁶ behandelt in einem Aufsatz gezielt die Bedeutung der Barockgotik in Santinis Schaffen und erwähnt in diesem Zusammenhang die maßgebenden Einflüsse von Borromini und Guarini, deren Werk zur allgemeinen Aufwertung der gotischen Formensprache auch nördlich der Alpen beigetragen hat und besonders in der böhmischen und mährischen Barockarchitektur ihre Nachfolger finden. In seinem Werk zu den Bauten und Baumeistern des böhmischen Barocks behandelt Franz²⁷ naturgemäß auch die Kirchenbauten Santinis und verweist wiederholt auf die Beziehung von Gotik und Barock in seinem Œuvre.

²¹ Meek 1988.

²² Kruft 2004.

²³ zur Erklärung der verkürzten Namensform siehe Anm. 203.

²⁴ Horyna 1998.

²⁵ Barth 2004.

²⁶ Franz 1950.

²⁷ Franz 1962.

Bachmann²⁸ behandelt Santinis Rolle in der böhmisch-mährischen Wallfahrtskapellen-Architektur und analysiert in diesem Zusammenhang die Wallfahrtskirche am Grünen Berg.

Galmiche²⁹ beschäftigt sich ebenfalls mit den barockgotischen Aspekten in Santinis Schaffen.

Die Bedeutung der ikonographischen und ikonologischen Inhalte in Santinis Architektur können nicht unterschätzt werden, spielen in meinen Ausführungen jedoch weniger eine Rolle.

Richter³⁰ beschreibt eingehend das ikonologische Programm hinter der Kirche auf dem Grünen Berg. Sowohl der Auftraggeber, die Zahlenmystik oder die Legende des Titelheiligen sind Inspiration für die hochkomplexe Grundrissgestaltung, wie auch die symbolische Bedeutung der Nebengebäude und des Ortes an sich. Daneben bleibt in kaum einer anderen Beschreibung der Kirche der ikonologische Aspekt unerwähnt.

Das letzte Beispiel meiner Ausführung wird von Böhmen und Mähren nach Wien führen. Ein besonderes Beispiel von der Lebendigkeit der gotischen Formen im Spätbarock zeigt sich hier mit der Wiener Deutschordenskirche. Eine detaillierte Beschreibung wird zeigen, wie ein – leider unbekannter – barocker Architekt mit den überlieferten gotischen Formen umgeht und gleichzeitig den Herausforderungen der barocken Gestaltung begegnet.

Die Baugeschichte der Wiener Deutschordenskirche und die Geschehnisse des Ordens selbst sind gut aufgearbeitet. Wilhelm Anton Neumann³¹ betrachtet in erster Linie die mittelalterliche Situation. Als erstes beschäftigt sich Tietze³² mit den barocken Veränderungen der Kirche. Tietze unterscheidet zwischen den beiden barocken Bauphasen und liefert eine vielzitierte Beschreibung des gesamten Baues. Eine um viele Jahre jüngere Beschreibung bei Sutthoff³³ zeigt allerdings einen Fehler in Tietzes Ausführung auf. Dieser betrifft die Beschreibung der neu gestalteten Fensterachsen. Walter Pillich³⁴ behandelt in seinem Aufsatz ebenfalls die lebhafteste Baugeschichte, wobei er sich bei seinen Ausführungen zur mittelalterlichen Erscheinung klar auf Neumann stützt. Daneben verwendet er weitere Quellen um die Arbeiten noch

²⁸ Bachmann 1964.

²⁹ Galmiche 1989.

³⁰ Richter 1966.

³¹ Neumann 1907.

³² Tietze 1909.

³³ Vgl. Sutthoff 1990, S. 241-256; die Korrektur betreffend besonders S. 255.

³⁴ Pillich 1953.

eingehender zu skizzieren. Sutthoff behandelt die Deutschordenskirche in Wien innerhalb seiner Dissertation zur Kontinuität des gotischen Stils in der Neuzeit. Auch Sutthoff behandelt beide barocken Umbauphasen, wobei für uns im weiteren gerade die zweite von Bedeutung sein wird. Für Sutthoff ist die Deutschordenskirche eines der wenigen Beispiele für die „Barockgotik“ außerhalb ihres Kernlandes Böhmen. Er betont, dass ein für die Auftraggeber essentieller Punkt erfüllt ist: zum einen wird eine zeitgemäße Grundrissveränderung hin zum Oval vorgenommen; zum Anderen wird innerhalb aller neu hinzugefügten Teile die Kontinuität des gotischen Stils bewahrt.

3. Die Rezeption der Gotik in Italien

Aus der Perspektive der italienischen Renaissance ist die Kunst des *finsteren Mittelalters* etwas Abscheuliches. Da die großen und idealen Werke der Antike von kulturfeindlichen Erobererhorden in Schutt und Asche gelegt werden, ist Platz für die tristen Bauten der *maniera tedesca*.³⁵ Dieser Begriff begegnet uns besonders in Giorgio Vasaris Schriften immer wieder, doch wird er bereits zuvor von Donato Bramante verwendet. Zu Anfang jedoch ist auf Alberti zu verweisen, der in seinen zehn Büchern zur Architektur den Begriff *gotiche* vermeidet. Die Forschung erkennt darin sogar eine vermeintliche Wohlgesonnenheit des Italieners gegenüber der „fremden“ Bauweise. Der Theoretiker verwendet das Wort *gotiche* nur im Zusammenhang mit der negativen Bewertung von z. B. besonders alten oder qualitativ unzulänglichen Werken.³⁶

Bramantes Bewertung der Gotik, gerade in theoretischer Hinsicht – er verwendet *gotiche* und *barbaro* synonym –, betrifft bereits die Bauten, die auch heute als gotisch bezeichnet werden. In der *maniera tedesca* sieht er das negative Gegenstück zur antiken Bauweise, die sich gerade durch die Orientierung am menschlichen Körper und seiner Maßverhältnisse auszeichnet. Die angeblich primitive Ableitung der gotischen Baukunst aus dem Zusammenfügen von Baumästen quotiert er ironisch und kritisiert zeitgenössische Architekten, die immer noch in dieser „Manier“ bauen. Dagegen sieht sein Umgang mit der tatsächlichen gotischen Bausubstanz anders aus. Bei der Fortsetzung der Bauarbeiten am Mailänder Dom fordert er nicht nur „Stilreinheit“, sondern will sogar die mittelalterlichen Pläne verwendet wissen. Somit setzt er sich in der Praxis für die Gotik ein.³⁷

³⁵ Vgl. Barth 2004, S. 31.

³⁶ Vgl. Sutthoff 1990, S. 10-11.

³⁷ Vgl. Sutthoff 1990, S. 10-12.

So, oder zumindest so ähnlich, sieht es auch Giorgio Vasari. Er bringt die Verachtung der Italiener in einer berühmten Schmähung der gotischen Architektur auf den Punkt: „Wir kommen zuletzt zu einer anderen Art von Ordnung, genannt die deutsche, die in Ornament und Proportion völlig anders ist als die antike und die moderne. Sie wird von den besten Architekten jetzt nicht angewandt, sondern als monströs und barbarisch von ihnen gemieden, und es mangelt ihr alles, was man an Ordnung nennen kann. Ja, sie sollte eher Verwirrung und Unordnung heißen. In ihren Bauwerken, die so zahlreich sind, daß sie die ganze Welt anekeln, sind die Eingänge mit Säulen geschmückt, die dünn und gedreht wie eine Schraube sind und gar nicht die Kraft haben können, ein noch so leichtes Gewicht zu tragen. Auch bringen sie an sämtlichen Fassaden und wo immer etwas zu schmücken ist, verdammenswert viele kleine Nischen an, eine über der anderen, mit endlosen Fialen, Spitzen und Blättern, so daß es – ganz abgesehen von dem unsicher wirkenden ganzen Aufbau – unmöglich erscheint, daß die Teile nicht jeden Augenblick herabstürzen. Ja, sie sehen eher so aus, als ob sie aus Papier wären, denn aus Stein und Marmor. In diesen Werken bringen sie endlose Vorsprünge und Durchbrüche und Auskragungen und Schnörkel an, die ihre Werke aus aller Proportion reißen; und oft erreichen sie, mit einem Ding über dem anderen, eine solche Höhe, daß die Spitze eines Tores bis ans Dach reicht. [...]“.³⁸

Auch Andrea Palladio beschäftigt sich im 20. Kapitel seines ersten Buches der „*Quattro libri dell’architettura*“ mit der Gotik im weiteren Sinne auseinander. Es kommt ebenfalls zu einer negativen Beurteilung, doch assoziiert er im Gegensatz zu Vasari mit der Bauweise kein konkretes Land.³⁹

An dieser Stelle sollte sich die Frage stellen, wie die Assoziation der im 12. Jahrhundert in Frankreich beginnenden Bauweise mit den Goten und ihrer Eroberung Roms im Jahr 410 n. Chr. unter Alarich zu verbinden ist. Der Ursprung dieser Verbindung stammt aus dem Quattrocento. *Gotico* meint keinen historisch bestimmbaren Stil – kritisches Stilbewußtsein ist der Renaissance fremd – sondern soll wie das synonyme *tedesco* als Ausdruck des verachtenden Tadels, im Sinne von „barbarisch“ oder „unordentlich“ verstanden werden. Von der Renaissance aus gedacht, handelt es sich bei der mittelalterlichen Bautradition um eine „moderne“ Bauweise, die im Gegensatz zur antiken Tradition gedacht wird. Gotisch ist, für das durch den unerschütterlichen Glauben der Humanisten an die Superiorität der römischen Antike geprägte Italien, die als kulturlose Monstrosität verachtete, dem eingenen Wesen fremd empfundene Architektur und Kunst des Mittelalters.⁴⁰

³⁸ zitiert nach Panofsky 1996, S. 201-202; vgl. Anm. 26.

³⁹ Vgl. Sutthoff 1990, S. 13.

⁴⁰ Vgl. Barth 2004, S. 31-34.

Die Bezeichnung *gotiche* wird in der Renaissance nur negativ und nicht als neutraler Stilbegriff verwendet, wie auch der Begriffe *barocco* zunächst abwertend verwendet wird. Im Klassizismus kommt es gar zu einer Verbindung der beiden Adjektive im Sinne eines Synonyms für „verabscheuenswürdig“, so dass die Zier des Straßburger Münsters als barockes Ornament bezeichnet wird.⁴¹ Ein ähnliches Beispiel findet sich in einem Brief des Président de Brosses von 1739, den er aus Rom sendet. Er bezeichnet die Ausschmückung des Neubaus des Palazzo Pamfili als „gotisch“, „barock“ und „barbarisch“ – wobei alle Adjektive synonym verwendet und damit austauschbar sind. Genau wie Baldinucci verwendet auch de Brosses „gotisch“ nicht für Bauten des 13. und 14. Jahrhunderts, sondern vielmehr für zeitgenössische Ornamentik, wobei eher „geschmacklos“ oder „kitschig“ – im heutigen Sinne – gemeint ist.⁴²

Die undifferenzierte Diffamierung der Gotik hält sich lange und hartnäckig. Noch im späten 17. Jahrhundert wird beispielsweise Borromini von Giovanni Pietro Bellori als „*Architetto gotico ignorantissimo e corruttore dell' Architettura, infamia del nostro secolo*“⁴³ bezeichnet, womit der getreue Parteigänger Berninis wohl kaum auf Borrominis Annäherung an gotische Formprinzipien anspielt, sondern ganz allgemein auf den häufig erhobenen Vorwurf der Regelwidrigkeit und wirren Maßlosigkeit seiner Architektur.⁴⁴

Ein weiterer Zeitgenosse Borrominis – Filippo Baldinucci – erkennt erstaunlicherweise in der gotischen Bauweise eine Ordnung, wenn sie auch schlechter als die antike ist. Er hält sich in seiner Bewertung eng an Bramante und Vasari – sieht also in der gotischen Bauweise eine Gefahr für die gegenwärtige Baukunst – unterscheidet sich jedoch durch die Einführung des Begriffs *ordine*. Auch Baldinucci erkennt in Borrominis Ornamentik und seinen innovativen Architekturen eine Annäherung an die verhasste *gottica maniera*. Für Baldinucci kommt es nicht zu einem Rückfall in eine zeitlich nahe gelegene Manier – wie es Bramante und Vasari empfinden – sondern einfach zu einer Geschmacklosigkeit.⁴⁵

Mit dem Architekten und Kunstschriftsteller Guarino Guarini erreicht die Bewertung der Gotik in Italien eine objektive Ebene. Für Guarini entspricht die gotische Architektur einer Ordnung und die *Goti* sind nicht mehr bloß *Barbari*, sondern werden zu *Christiani* und *Religiosi*. Er sieht in der Entwicklung der Goten, vom Zerstören hin

⁴¹ Vgl. Tietze 1914, S. 206.

⁴² Vgl. Sutthoff 1990, S. 22.

⁴³ zitiert nach Kieven 2000, S. 126ff.

⁴⁴ Vgl. Barth 2004, S. 32-33.

⁴⁵ Vgl. Sutthoff 1990, S. 15-16.

zu einer baukünstlerischen Genialität, eine positive Veränderung, die eine adäquate Bauweise für sakrale Aufgaben hervor gebracht hat.⁴⁶ Guarini soll im Verlauf der Arbeit noch eingehender betrachtet werden. Auch die kunsttheoretische Situation nördlich der Alpen – gerade die Bewertung der Gotik betreffend – soll im folgenden noch behandelt werden.

4. Francesco Borromini

4.1. Borrominis Ausbildung und die Bedeutung der lombardischen Architektur

Francesco Borromini wird am 27. September 1599 in Bissone in der Schweiz geboren. Sowohl seine Mutter als auch sein Vater stammen aus bekannten Steinmetz- und Maurerfamilien. Der später als Borromini bekannte Architekt wird bis zu seinem 25. Lebensjahr Francesco Castelli genannt. Zwischen 1628-34 nennt man ihn „Francesco Borromino alias Castelli“ oder „Francesco Castelli detto Borromino“. Danach wird er bis zu seinem Lebensende „Francesco Borromini“ oder nur noch „Borromini“ genannt. Diesen Namen führt sein Neffe und Erbe als Bernardo Castelli Borromini bis in das 18. Jahrhundert hinein.⁴⁷

Wie viele begabte Jungen wird auch Francesco im Alter von zehn Jahren nach Mailand an die Dombauhütte entsandt. Über die genaue Ankunft und Dauer des Aufenthalts, bzw. Ausbildung herrscht Unklarheit, doch dürfte er zehn Jahre lang – von 1609-1619 – in Mailand gewesen sein.⁴⁸

Die Bedeutung der lombardischen Architektur, insbesondere des Dom zu Mailand (Abb. 1, Abb. 2) und dessen Gestaltung nach Originalplänen, das ganze 17. und 18. Jahrhundert⁴⁹ hindurch, sind in Borrominis späteren eigenständigen Architekturen von besonderer Bedeutung. Schon seine Zeitgenossen erkennen den Einfluss der gotischen

⁴⁶ Vgl. Sutthoff 1990, S. 15-17.

⁴⁷ Vgl. Connors 2000, S. 13.

⁴⁸ Vgl. Connors 2000, S. 14.

⁴⁹ Vgl. Kappner 1993, S. 19-22: Zu Beginn des 17. Jahrhunderts weist der im 13. Jahrhundert begonnene Dom noch große Lücken auf. Das Langhaus ist noch unvollständig, die Querhausfassaden sind nur fragmentarisch vorhanden und die Hauptfassade fehlt noch vollständig – im Langhaus steht sogar noch die Fassade des Vorgängerbaus. Der Tiburio, nur als Rohwand aus Backsteinen vorhanden, weist noch keine Strebebögen auf und die Spitze ist noch nicht von der Spiraltreppe bekrönt. Der Baubetrieb funktioniert nach mittelalterlichem Muster und erfordert von allen technischen Mitarbeitern besondere Spezialkenntnisse, die auch regelmäßig überprüft werden. Zu diesen Besonderheiten zählt etwa die Anwendung eines Proportionsschlüssel, der auf sich verjüngenden Figuren beruht, wie Sternvielecken oder Quadraten. Daneben wird das Triangulations- oder Quadraturverfahren angewendet. Die Bauaufgabe erfordert somit von den Handwerkern besonderes Einfühlungsvermögen in den gotischen Stil, damit alte und neu errichtete Bausubstanz miteinander verschmelzen.

Konstruktionsweise auf seine Architektur, so ist dies auch Mitgrund für die Vergabe des Auftrags zum Umbau von S. Giovanni in Laterano an den lombardischen Architekten.⁵⁰

Neben dem Mailänder Dom müssen auch noch andere Bauten seiner Jugend in Mailand Erwähnung finden: Mit S. Lorenzo Maggiore hat er ein konkretes Vorbild für S. Carlo alle Quattro Fontane. Der Grundriss von S. Lorenzo Maggiore (Abb. 3) ist aus einem griechischen Kreuz heraus entwickelt, mit in flachen Bogen geschlossenen Armen und derart stark abgeschrägten Ecken, dass ein klares Raumganzes mit undulierenden Seiten entsteht. Auch die Fassadengestaltung von S. Alessandro (Abb. 4) bei der zum ersten Mal ein Kuppelbau durch seine Fassade in organische Verbindung mit zwei symmetrisch sich entsprechenden Campanilen gebracht wird, muss bei der Betrachtung der Bauten Borrominis präsent sein. Diese Idee entwickelt er bei der Fassade von Sant' Agnese in Agone konsequent weiter.⁵¹

Diese Überlegungen lassen bereits vermuten, dass Borromini nicht allein aus dem gotischen Formenschatz der Mailänder Dombauhütte schöpft, sondern ebenfalls zeitgenössische Anregungen in späteren Bauten verwendet. Daneben spielt sowohl das Studium der Antike, wie auch der Renaissance und besonders Michelangelos architektonisches Werk für den Architekten eine maßgebende Rolle.⁵²

Die Bedeutung der antiken Architektur für Borromini kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die zehn Bücher Vitruvs sind auch im 17. Jahrhundert von maßgeblicher Bedeutung für die Architekturpraxis, denn gerade diese sollten Architekten und Baumeister vor der „Barbarei“ schützen. Theoretiker wie Alberti, Serlio, Vignola oder Palladio zeigen jedoch bereits einen relativ freien Umgang und verbanden selbst das vitruvianische Prinzip der tragenden Stütze und des lastenden Gebälks mit den statisch günstigeren Bögen und Gewölben der Römer und legitimieren damit die kühnsten Konstruktionen, solange diese dem Prinzip der Ordnung entsprechen. Alberti und Bramante entdecken am erhaltenen Erbe der Antike, dass diese durchaus von der vitruvianischen Norm abweichen können. Dazu zählen nicht nur Säulenordnungen, Portale oder Fenster, sondern auch Raumtypen, die konkave und konvexe Kurven ineinanderfließen lassen. Spätantike Bauten wie das Nymphaeum der Villa Hadriana (Abb. 5) oder der sogenannte Conocchia bei Capua (Abb. 6), die eben diese konkav-konvex gestalteten Grundrisse aufweisen, beeinflussen bereits Peruzzi und

⁵⁰ Vgl. Kappner 1993, S. 81.

⁵¹ Vgl. Frommel 2000, S. 58. Frommel verweist ebenfalls auf das Collegio Eleuetico, meint jedoch im Palazzo Zuccari ein bedeutenderes Beispiel, in diesem Zusammenhang, erkannt zu haben.

⁵² Vgl. Kappner 1993, S. 81.

Ligorio. Die Grenzen des Möglichen erweitert dazu noch der ebenfalls aus Mailand stammende Giovanni Battista Montano.⁵³ Erst 1624, drei Jahre nach seinem Tod, wurde der erste Teil seiner Zeichnungen veröffentlicht. Sein Schüler Giovanni Battista Soria besorgt die erste Ausgabe unter dem Titel *Scielta di varij tempietti antichi*. Die Originalzeichnungen werden heute in London im Sir John Soane's Museum aufbewahrt. Das Werk beinhaltet sowohl Rekonstruktionen antiker römischer Ruinen, sowie unbekannte oder sogar völlig erfundene Architekturen (Abb. 7). Montano hält sich nicht mit historischer Korrektheit auf, sondern experimentiert mit den überlieferten Formen und proklamiert eine größere Freiheit der Gestaltung. Es muss angenommen werden, dass seine Zeitgenossen die Zeichnungen für realistische Abbilder antiker Gebäude halten.⁵⁴

Auch die keineswegs makellosen Architekturzeichnungen des Codex Conors dienen Borromini als Studienobjekt. Der junge Architekt zeichnet und studiert die antiken Schmuckformen, genauso wie Michelangelo vor ihm. Dass Borromini auch bedeutende Bauten der Hochrenaissance zeichnet und somit intensiv studiert – z. B. St. Peter⁵⁵, die Villa Madama, die Cappella Sforza, oder die Fassade des Palazzo Caffarelli – zeigt sein reges Interesse und die Beeinflussung auch durch diese Bauweise.⁵⁶

4. 2. Borrominis kryptogotische Konstruktionsmethoden

In diesem Kapitel soll ein spezifischer Aspekt in Francesco Borrominis Werk erarbeitet werden. Die Bedeutung des gotischen Erbes – im konstruktiven und dekorativen Sinne – kann an Borrominis Werk immer wieder abgelesen werden.

Dieser Versuch könnte methodisch verschieden angegangen werden: Eine Möglichkeit wäre es der Forschungsgeschichte folgend einzelne Beispiele zu besprechen und dabei allgemein gültige Beobachtungen aufzustellen. Eine zweite Möglichkeit wäre eine gezielte Untersuchung der Bauten vorzulegen, wobei den gotischen Einflüssen besondere Aufmerksamkeit zukommen sollte. Als dritte Möglichkeit – die auch angewandt werden soll – kann den Beobachtungen Sabine Kappners gefolgt werden. Sie unterscheidet drei Konstruktionsprinzipien deren Ursprung in der gotischen Architektur liegen und die sich der Lehrjunge an der Domopera in Mailand aneignet. Parallel dazu sollen die Beobachtungen anderer

⁵³ Vgl. Frommel 2000, S. 59; siehe auch Knight 2008.

⁵⁴ Vgl. Knight 2008, S. 1-5.

⁵⁵ Vgl. Portoghesi 1977, S. 31-34.

⁵⁶ Vgl. Frommel 2000, S. 59.

Forscher eingebracht werden. Darauf folgend werden ich die gotischen Einflüsse auf das Dekorurn besprechen.

Die kryptogotischen Konstruktionsmethoden betreffen besonders die Aufrissgestaltung. Neben der Vertikalisierungstendenz versucht Borromini den Innenraum, bzw. dessen Raumschale, immer diaphaner zu gestalten. Die Lichtföhrung und Durchlichtung des Raumes folgt immer wieder gotischen und spätgotischen Vorbildern. Thelen⁵⁷ sieht in dieser Vorgehensweise nicht nur die Verwirklichung seiner ästhetischen Vorstellungen einer leichten und lichten Konstruktion, sondern betont, dass auf diese Weise die Projekte in kurzer Bauzeit realisiert werden können und daher auch ganz bewusst eingesetzt werden.⁵⁸

Die Stirnseiten des Oratorio di San Filippo Neri (Abb. 8) können laut Kappner auf das Gerüst der Ordnung reduziert werden. Der selbsttragende Charakter kann nicht im modernen Sinne verstanden werden, sondern muss als gotisch identifiziert und als nach außen verlagertes Strebewerk erkannt werden. „Der Raum des Oratoriums jedoch profitiert zudem durch die Leichtigkeit und die Vertikalität der Architektur, von dieser Lösung, die vom Massenbau abrückt. Borromini schafft eine moderne konstruktive Methode, er verschmilzt die Methode der gotischen Dombauhütte Mailands mit dem Typus der Longitudinalbauten mit Zentralbau-Tendenz.“⁵⁹ Diese Neigung zum „Skelettbau“ findet sich auch im Lateran. Die Wände werden nur durch die Ordnung des Gliederungsgerüsts gebildet (Abb. 9). Das perforierende System ist nur möglich, da die fünfschiffige Basilika ein freitragendes System ist. Die optische Verjüngung einzelner architektonischer Elemente steigert den lichten Eindruck: „Die Torsion des Bogens ist so ein Mittel. Durch die Drehung und Dehnung der Kanten täuscht die Lichtföhrung über den wahren Umfang der Materie. Horizontale und vertikale Glieder werden ausgehöhlt und abgeschrägt, um fragiler zu erscheinen.“⁶⁰

Neben St. Peter handelt es sich bei der Erneuerung der Lateransbasilika, der Basilika Konstantins, um die größte und bedeutendste Aufgabe der christlichen Architektur. Zwischen den Aufträgen zum Aus-, bzw. Umbau liegt die Gegenreformation. Die radikale Art des Umbaus bei der Peterskirche hat bereits bei den Zeitgenossen kritische Stimmen geweckt, so schreckt Papst Innozenz X. vor der Konsequenz mit der Papst Julius II. an die Aufgabe herangeht zurück. Im Volk findet sich der weit verbreitete Wunsch nach einem völligen Neubau der schwer beschädigten und einsturzgefährdeten

⁵⁷ Thelen 1954.

⁵⁸ Vgl. Thelen 1954, S.265.

⁵⁹ Vgl. Kappner 1993, S. 82.

⁶⁰ Kappner 1993, S. 82.

Kirche. Auch Borromini will einen Neubau gestalten. So soll das Langhaus netzartig (Abb. 10) gewölbt werden. Die Tribuna und das Querschiff hätten ähnlich wie bei St. Peter ausgebaut werden sollen. Er strebt ein sich nach allen Richtungen öffnendes System der Raumentfaltung an.⁶¹ Borrominis Umbau muss sich aber auf das Langhaus beschränken, da das Querhaus und der Chor unter Clemens VIII. restauriert wurden und in diesem Zustand belassen werden sollten.⁶² „Die Forderung möglichst viel vom Originalbau zu erhalten, setzte bei dem leitenden Architekten, wie Martinelli hervorhebt, genaue Kenntnisse der alten und neueren Bauweise voraus. Aus diesem Grunde habe der Papst Borromini erwählt. Es hätte in dem römischen Arsenal nicht an virtuosen Persönlichkeiten, die einer so großen Aufgabe würdig gewesen wären, gefehlt, aber man hätte allein auf die fachmännischen Kenntnisse gesehen. Mit diesen Worten zielt Martinelli, der sichtlich zur Partei Borrominis gehört hat, auf Bernini hin, der soeben das Mißgeschick mit den Glockentürmen von St. Peter gehabt hatte, wobei ihm Mangel an technischen Kenntnissen vorgeworfen wurde.“⁶³ Dass der Papst Virgilio Spada an Borrominis Seite stellt soll Borrominis Arbeit beflügeln, aber auch dessen launischen Charakter unter Kontrolle halten.⁶⁴

„Mit den kleinen schmalen Bogen und den hohen Obermauern darüber konnte Borromini sich in keiner Weise abfinden, da er schon an und für sich das konventionelle Mittel, eine Basilika durch eine den Langhauswänden vorgelegte Pilasterordnung zu modernisieren, verschmäht hätte. Auf der anderen Seite schien die Bildung von hohen Bogen und Kolossalpilastern, wie sie der Barockstil verlangte, ohne völligen Abbruch der Mauern ausgeschlossen. Die Lösung des Problems erreichte Borromini wie sonst durch seinen Grundsatz, die gleichmäßige Reihung durch rhythmischen Wechsel zu ersetzen.“⁶⁵ Der Vergleich mit einem Konkurrenzentwurf von Felice della Greca führt zum wiederholten Mal Borrominis Vertikaltendenz vor Augen. Grecas Entwurf (Abb. 11) zeigt sieben Bögen zwischen gekuppelten Pilastern nebeneinander, entsprechend öffnet sich darüber die Obermauer in sieben ebenfalls völlig gleich gebildeten Fenstern. Der Architekt erzielt durch die Einfügung von hohen Postamenten, auf deren Kämpfergesims sowohl

⁶¹ Vgl. Hempel 1924, S. 91-113.

⁶² Hempel 1924, S. 97.

⁶³ Hempel 1924, S. 97.

⁶⁴ Vgl. Hempel 1924, S. 97: Virgilio Spada wurde zum Sopranintendenten des Baues bestellt. Spada war einer der engsten Vertrauten Borrominis. Während der Bauarbeiten zur Casa de' Filippini hatte er die Ideen und die Persönlichkeit des Architekten kennengelernt. Er wird die Aufmerksamkeit des Papstes immer wieder auf Borromini gelenkt und dabei auch als Vermittler gedient haben. Darüber hinaus sind Spadas eigene Fähigkeiten – Architektur betreffend – nicht zu unterschätzen. Er steht Borromini auch in fachlichen Problemen zur Seite. Bei dem knappen Zeitplan zur Fertigstellung muss dies auch nötig gewesen sein: Im Mai 1646 werden die Arbeiten aufgenommen; schon Ende des Jahres 1647 stehen die Mauern im Rohbau; im Oktober 1648 konnten beinahe alle Eindeckungsarbeiten beendet werden und im Oktober 1649 auch die Stuckaturen.

⁶⁵ Hempel 1924, S. 99.

die Arkaden wie die Pilasterbasen aufrufen, einen wirkungsvollen Eindruck. Doch gerade diese Verwendung von Postamenten zulasten der Pilaster weicht stark von Borrominis Architekturauffassung ab. Die fast nur noch dekorative Bedeutung der Pilaster, lehnt Borromini ab. Er ist nicht bereit, trotz des geltenden barocken Prinzips auf den organischen funktionellen Charakter der Glieder zugunsten einer reinen Bereicherung des Raumbildes zu verzichten.⁶⁶ „Dementsprechend lässt er bei seinem Plan (Abb. 9) in stärkstem Kontrast zu Grecas Formen die Pilaster mit ihren mächtigen kannelierten Schäften Giganten gleich, wie er sie selbst nennt, direkt aus dem Boden steigen.“⁶⁷

Hempel verweist auch auf die Vertikalisierung des Aufriss: „Um den schnellen Schwung in dem Aufsteigen der Pilaster zu verstärken, die Vertikalen zu betonen und jede abschließende Wirkung der Horizontalen auszuschließen, ist das obere Gebälk über den breiten Intervallen nicht fortgeführt worden, sondern es schieben sich an diesen Stellen die Fenstergiebel in die Gebälkzone hinein. Durch das Überschneiden der scharf profilierten, aber im übrigen durchaus untergeordneten Gesimsstreifen in der Höhe der Kämpfer wie über den Bogen gewinnen die Pilaster nur an Standfestigkeit und Kraft des Emporstrebens. Das System von Vertikalen wird seitlich von einer Wellenbewegung durchflutet, die ihm jede Starrheit nimmt. Wie diese Welle von Tabernakeln, in denen die ganze Kraft der Wände aufgespeichert erscheint, ausgeht, wie sie sich wie befreit in dem hohen Schwung der Bogen emporhebt, so steigt im oberen Teil ein ähnlicher Bewegungszug von den tiefer sitzenden Medaillons und Kompositkapitellen zu den höher sich hinaufschiebenden Fenstergiebel empor.“⁶⁸ Sogar die Ornamentik in S. Giovanni in Laterano betont seine Idee. Der naturalistische, mittelalterliche Charakter der Schmuckformen, die Borromini im Zuge der Langhausadaption anwendet, zeigt die Betonung der gesamten Wirkung der Wand und erweckt den Eindruck eines bloßgelegten Geflechts von Muskulatur. Das innere Kräftespiel tritt hervor und die funktionellen wirksamen Glieder werden als solche wahrnehmbar. Als Beispiel für die veränderte Bedeutung die dem Ornament beigemessen wird, kann der mit Palmzweigen und Schuppen bedeckte Wulst in der Kehle der Bogenlaibung genannt werden, der sich unbeirrt windet und emporstrebt (Abb. 12). Borromini, für den der Lateran eine neue Etappe in seiner Formentwicklung bedeutet, versucht alle konventionellen Formen und Motive zu vermeiden.⁶⁹

⁶⁶ Hempel 1924, S. 99.

⁶⁷ Vgl. Hempel 1924, S. 99-100. Hempel liefert auch eine genaue Beschreibung der Aufrissentwicklung in drei Schritten. Wobei die Entwicklung vom regelmäßigen zum rhythmischen Intervall als besonders bedeutend gewertet werden kann.

⁶⁸ Hempel 1924, S. 100-101.

⁶⁹ Vgl. Hempel 1924, S. 100-101.

„Bezeichnenderweise hat Borromini gerade durch sein auf das Architektonische gerichtetes Streben das Pflanzenornament von allem geometrischen Zwang befreit.“⁷⁰ Auch wenn es weder für Borromini noch für Rom etwas Neues ist, wenn sich die Medaillons an den Langhauswänden abwechseln und mit Kränzen aus Palmzweigen, Lorbeerblättern und Blumen umgeben sind, so ist die Feinheit und die Natürlichkeit mit nichts zuvor Geschaffenem vergleichbar. Er verleiht dem Ornament eine architektonische Bedeutung.⁷¹

Auch Kurt Cassirer⁷² verweist in seinem Aufsatz zum Umbau der Lateransbasilika auf den gotischen Einfluss in der Gestaltung des Ornaments. Zuvor präsentiert er eine Zeichnung aus der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin, die eine eigenhändige Bauaufnahme Borrominis der rechten Langhauswand der Basilika vor Beginn der Umbauten (Abb. 13) zeigen soll. Der Autor sucht noch nach dem Ursprung dieser Beeinflussung, ohne zu wissen, dass für die professionelle Beschäftigung mit der gotischen Bausubstanz Borrominis Lehrzeit an der Mailänder Dombauhütte verantwortlich ist. Cassirer hebt vor allem die Rahmengestaltung um ein Kosmatenrelief (Abb. 14) hervor, die er als eine der phantastischsten Erfindungen der Kunstgeschichte bezeichnet.⁷³ „Die Wappen zweier Päpste vereinigt er (*Anm.* Borromini), faßt das Ganze durch zwei zierliche Säulen, die statt der Kapitelle Engelsköpfe tragen und deren zusammengeschlagene Flügel den größten Teil der Säulen bedecken, und umrahmt das mittelalterliche Relief mit einem Kranz von Sternen (zu denen ihn das Aldobrandini-Wappen angeregt hat). Dieser Kranz zeigt nun, wie derselbe Borromini, der einen gotischen Hochaltar mit der Sorgfalt und Treue eines Heideloff kopiert, den Geist der gotischen Formen mit einer Intensität erfasst hat, die den Gotikern des XIX. Jahrhunderts, trotz ihrer viel genaueren historischen Kenntnisse, nicht gegeben war.“⁷⁴ Der Sternenkranz, als Gotik in Borrominis Sinne, erinnert den Autor an nordfranzösische gotische Kirchen, wobei er abermals betont, dass keine „direkte Anlehnung an ihm bekannte gotische Bildungen“ zu

⁷⁰ Hempel 1924, S. 101.

⁷¹ Vgl. Hempel 1924, S. 102. Nicht nur das Ornament wird zum architektonischen Element, auch die Skulptur wird von ihrer rein dekorativen Bedeutung befreit. Das sich frei öffnende Wandsystem kann die Skulpturen aufnehmen ohne diese zu beengen. Die farbliche Trennung der Tabernakel von der Pfeilmasse ermöglicht den Figuren genügend Freiraum und lässt sie dabei trotzdem innerhalb des architektonischen Organismus verbleiben.

⁷² Vgl. Cassirer 1921.

⁷³ Vgl. Cassirer 1921, S. 64-65.

⁷⁴ Cassirer 1921, S. 64-65. Cassirer erkennt auch in der Kuppel von S. Carlino, an dem Gurtgewölbe der Cappella dei Re Magi und an Dekorationsmotiven im Oratorio di San Filippo Neri eine Wesensverwandtschaft zur Gotik.

erkennen sei, wobei die Formfindung aber „doch dem Prinzip gotischer Dekoration so verwandt“ scheint.⁷⁵

In zwei Punkten könnte man von Seiten Borrominis eine „Absage“ an die Gotik in der Neugestaltung erkennen: Cassirer betont, dass der Wunsch Borrominis nach einem völligen Neubau der Basilika der Grundstimmung gegenüber der Gotik in Gelehrtenkreisen um 1650 widerspricht. Bereits unter Urban VIII. werden mittelalterliche Mosaik aus römischen Kirchen zeichnerisch festgehalten, wenn diese zerstört werden. Das Bedeutsame an S. Giovanni in Laterano ist, dass der Auftraggeber den Wunsch äußert, die gotische Substanz zu erhalten und somit den Künstler in der Gestaltungsfreiheit einschränkt.⁷⁶ Hempel erkennt zwar Borrominis Leistung, sowohl das Alte erhalten zu haben, wie auch in den neuen Teilen ein einheitliches Ganzes geschaffen zu haben, an. Er betont aber auch, dass sich Borromini nicht, wie es vielleicht ein Neogotiker getan hätte, dem mittelalterlichen Bau unterordnet. Das Langhaus erscheint durch seine Helligkeit geräumiger als das Querschiff, welches sich in überreicher Farbenpracht präsentiert. Die Kolossalpilaster strecken das Hauptschiff in die Höhe, womit die alten Teile nicht konkurrieren können. Die liturgische Bedeutungssteigerung vom Langhaus zum Chor kommt damit nicht zustande. Hierbei vermutet der Autor, dass Borromini, ähnlich wie bei der Decke, hofft, dass auch diese Bereiche eines Tages in seinem Sinne umgestaltet werden würden.⁷⁷

Die Erhaltung des alten Baubestandes liegt sicher nicht in Borrominis Interesse. Ihm wäre ein Neubau wohl mehr gelegen, wobei dieser bestimmt ebenso typische Konstruktionsmethoden aufgewiesen hätte, wie der Entwurf des Gewölbes nahe legt. Trotzdem erstaunt die sensible Verbindung von älterer Baumasse und zeitgenössischer Raumwirkung auch heute noch.

Neben der Wandstruktur zählt das Strebewerk zu einer Besonderheit in Borrominis Werk. Der Strebeapparat ist eines der Grundprinzipien und essentielles Element der gotischen Architektur.

Die Kuppel von S. Ivo (Abb. 15) weist Strebebögen auf. Es kann angenommen werden, dass diese an den *tiburio* der Mailänder Kathedrale (Abb. 16) angelehnt sind. Durch diese wird die Last der Laterne von S. Ivo auf den *tiburio* der Kuppel

⁷⁵ Vgl. Cassirer 1921, S. 64-65.

⁷⁶ Vgl. Cassirer 1921, S. 57-62.

⁷⁷ Vgl. Hempel 1924, S. 106.

übertragen.⁷⁸ Auch die Lateransbasilika erhält von Borromini einen Strebeapparat, dessen Ansätze auch heute noch zu sehen sind. Jedoch kommt es wie bereits erwähnt nicht zur Neugestaltung der Wölbung. In den Seitenschiffen befinden sich fialartige Aufsätze, die das Ausbrechen der horizontalen Kräfte verhindern sollen. Für Sabine Kappner ist jedoch entscheidend, dass durch den skelettbauartigen Charakter nicht der Eindruck einer gotisch-diaphanen Wand entstehen soll. Vielmehr zeigt es die souveräne Verwendung verschiedener technischer Mittel zur Erfüllung der Raumvision. Um seine Vorstellung zu verwirklichen verwendet Borromini Formen und Methoden jeder Fassung.⁷⁹ Wenn nun das Prinzip auch gotisch ist, so nützt Borromini es nicht zur Gestaltung eines gotisierenden Eindrucks, sondern gestaltet aus der Fusion heraus eine neue, bisher ungesehene Form.

Ebenso bedeutend ist Borrominis grundsätzliche Entwurfsgestaltung. Die Grundrissform⁸⁰ bei S. Ivo ist möglicherweise auch von seiner Messdienerzeit am Dom von Mailand beeinflusst. Der Boden der nördlichen Sakristei des Mailänder Doms ist mit der *Figura Salomonis* intarsiert. Diese wird aus zwei gleichseitigen Dreiecken gebildet, in deren Mitte ein Hexagon eingeschrieben ist (Abb. 17).⁸¹ Schon 1407 wird dieses Muster entworfen und soll das „Geheimnis der Bauhüttenleute“, also das bekannte mittelalterliche Proportionsschema darstellen. Dieses sogenannte „Siegel Salomons“ darf aufgrund seiner ikonologischen Bedeutung nicht unterschätzt werden,

⁷⁸ Vgl. Kappner 1993, S. 82-83.

⁷⁹ Vgl. Kappner 1993, S. 83.

⁸⁰ Grundlegend Ost 1967; ein Überblick über die jüngeren Beiträge bei Herz 1989. Zur Frage der Repräsentation: Hempel 1924, S. 117; siehe auch Pollack 1911, S. 126-130: Pollack konstatiert einen wieder erwachenden Wunsch nach Repräsentation in den Entstehungsjahren S. Ivos, indem er die Palastfassaden der Straßen- und Gartenseite vergleicht. Ab den 50er-Jahren des 16. Jahrhunderts werden die Straßenfassaden der Paläste strenger, kälter, abweisender, schließlich sogar nüchtern, wobei sich auf der Gartenseite und in den Gemächern die Pracht und der Reichtum entfaltet. Vorboten dieser Scheidung erkennt Pollack bereits im Palazzo Massimi alle colonne und dem Palazzo Farnese. Ab den Sechzigerjahren verschärft sich die Situation zusätzlich, wenn man die Paläste Chigi auf Piazza Colonna, Negroni-Caetani in via delle botteghe oscure, den Bau der Sapienza, das Collegio Romano und vor allem die Bauten des Quirinal, des Lateran und des Vatikan sowie den Palazzo Provinciale auf Piazza SS^{mi} Apostoli und Lancelotti in via de' Coronari betrachtet. Auch der Schmuck der diesen Bauten noch bleibt, der im Vergleich zu den großen Höfen mit den einladenden Arkadenumgängen, eine gewisse Kälte und Strenge ausdrückt, wird zum Jahrhundertende und in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts noch weiter „zensuriert“. Pollack verweist, im Sinne einer absichtlichen Kälte, Nüchternheit und Strenge, auf die Palazzi Borghese, Altamps, Rospigliosi, Sciarra-Colonna am Corso Umberto, Mattei di Giove und die Seitenfassaden des Palazzo Barberini. „Diese Art des Wohnbaues mit seiner kategorischen Bevorzugung des Palastinnern dauerte etwa bis zum Jahre 1630. [...] und da entstand denn gerade um 1630 ein Bau, der auch auf diesem Gebiete den vollen Umschwung besiegelt: der Mitteltrakt des Palazzo Barberini [...]. Mit einem Schlag tritt die Prunkarchitektur wieder auf die Gasse hinaus, der Bau wird wieder expansiv.“

⁸¹ Vgl. Kappner 1993, S. 84, Anm. 232: „In diesem Hexagon entsteht durch geometrische Verjüngung ein kleineres Hexagon, dem ein gleichschenkeliges Dreieck eingeschrieben ist, dem wiederum ein weiteres proportional verkleinertes innewohnt. Der Stern ist in der Mitte eines Quadrates angeordnet, das durch Abschrägung der Ecken ins Oktogon umgedeutet ist. An diese vier kurzen Seiten des Oktogons sind quadratische Verjüngungsfiguren angelegt.“

denn sogar in Vasaris Rahmengestaltung für die vermeintlichen Ciambue Zeichnungen (Abb. 18) findet sich das „Siegel“, wobei die Ecken eines der Dreiecke durch halbkreisförmige Elemente ersetzt sind. Borromini steht durch das Wissen um die Entwurfsgestaltung in einer mittelalterlichen Tradition, die es ihm erlaubt das Sechseck um halbkreisförmige- oder auch dreieckige Annexe zu erweitern, was zu seinen Grundrissentwicklungen führt. „Borromini war also in das mittelalterliche Bauhüttengeheimnis eingeweiht, was ihm das Verständnis der gotischen Kompositionsweise erleichterte. Die Verjüngung einer Figur führt zu einer Komposition, die auf einem Modul aufbaut, das ständig in neuen Proportionen auftauchen kann. Das Sechseck und das Dreieck, die Figuren des mailändischen Proportionsschlüssel, tauchen ebenfalls in der Aufrißbildung auf. [...] Bei diesen Figuren spielt auch die Triangulation eine wichtige Rolle bei der Formfindung. Dieses Proportionssystem beruht auf dem gleichschenkeligen Dreieck oder wie in der Mailänder Planung durch Stornalocco auf dem gleichseitigen Dreieck. Er benutzte dieses Verfahren wie die mittelalterlichen Bauleute, um die Gesamtproportion des Baukörpers zu entwickeln.“⁸²

Das Prinzip der Diagonalität spielt bei Borromini im Entwurfsprozess eine zentrale Rolle. Der Ausgangspunkt ist immer wieder sich kreuzende Diagonalen. Diese Herleitung der Grundrisse entzieht sich dem flüchtigen Blick und kann meist nur anhand der Originalpläne nachempfunden werden.⁸³

Auch Wittkower legt besonderen Wert auf die Analyse des Entwurfsprozesses. Anhand eines Entwurfs für S. Carlo alle Quattro Fontane konstatiert er: „We make the strange discovery that this extraordinary spatial creation was controlled by triangulation. The lozenge-shaped parallelogram, the basic geometrical figure used here, consists of two equilateral triangles with a common base. The prependiculars erected over each of the four sides of the parallelogram determine the position of the chapels. At the same time, the perpendiculars form a second configuration of two equilateral triangles whose perpendiculars correspond to half a side of the primary triangles (Abb. 19, Abb. 20).“⁸⁴ Dieses Beispiel gewinnt noch stärker an Aussagekraft, wenn man bedenkt, dass Cesarino in seiner 1525 veröffentlichten Vitruv-Ausgabe einen Plan der Mailänder Kathedrale abgedruckt hat der offenlegt, dass die Länge und die Breite der Kathedrale aus zwei gleichseitigen Dreiecken mit gemeinsamer Basis konstruiert wird.⁸⁵

Ein zweiter Plan zeigt die Laterne von S. Andrea delle Fratte, ein Spätwerk Borrominis: „[...] showing a ground plan of the lantern drawn into a plan of the drum underneath (Abb. 21). When you look closely at this rather complicated drawing, you will find

⁸² Kappner 1993, S. 85.

⁸³ Vgl. Kappner 1993, S. 85.

⁸⁴ Wittkower 1974, S. 90.

⁸⁵ Vgl. Wittkower 1974, S. 90.

that everything falls comparatively easily into place. It appears that the shape of the lantern is geometrically derived from, and geometrical determined by, the design of the drum, and it is this – the geometrical unification of different stories shown in one and the same ground plan – that reveals the closest contact with late-medieval principles.“⁸⁶ Portoghesi sieht diese These in einem weiteren Beispiel bestätigt. Auch die Grundrissform eines Brunnens für den Hof im Kloster der Trinitarier (Abb. 22), sowie des Brunnens im Ordenshaus der Filippiner (Abb. 23) – der aufgrund der vierlappigen Form des Beckens und des Sockelprofils dem Weihwasserbecken von S. Maria del Fiore (Abb. 24) nahe steht – weisen einen ähnlichen Grundriss auf der wiederum auf gotische Vorbilder bezogen werden kann. Hierfür bietet sich etwa die Basis der Pfeiler im Mailänder Dom (Abb. 25) an.⁸⁷

Grundlegend ist mit Portoghesi zu erkennen, dass Borromini durch zwei gotische Prinzipien stark beeinflusst ist: das diagonale Kompositionssystem und durch das vertikale Proportionsschema, wobei er versucht einen rationalen Ausgleich zwischen der klassischen und der gotischen Proportion zu erreichen. Das erste Werk bei dem er als „Künstler“ greifbar wird ist das kleine Fenster im Attikageschoss des Palazzo Barberini (Abb. 26), bei dem die Diagonalität durch die Ausrichtung der Fensterepfosten schon ausgebildet ist. Auf diese Weise wird eine Expansion der plastischen Masse nach divergierenden Richtungen vorgetäuscht. Im Verlauf seines Schaffens kommt es zu ganzen Gebilden die auf dem Diagonalschema aufbauen. Dazu zählt der Vierungsturm von S. Andrea delle Fratte (Abb. 21) oder die Cappella dei Re Magi (Abb. 27). Zum Thema der vertikalen Proportionssysteme führt Portoghesi auch S. Carlino an: „Auch wenn es um die Festsetzung fundamentaler Beziehungen für räumliche Wirkungen geht, neigt Borromini oft dazu, vertikale Proportionssysteme zu benutzen. Als typisch in diesem Sinn kann man die Anwendung von vertikalen Maßeinheiten bei S. Carlino bezeichnen. Durch ihre ovale Form lässt sich die Kirche nach den beiden, den Hauptachsen entsprechenden Aufrissen interpretieren. In den Proportionen sind diese beiden Aufrisse gründlich verschieden; während man den Längsschnitt paradoxerweise als „klassisch“ definieren könnte, verdient der Querschnitt die Bezeichnung ‚gotisch‘ auf Grund des Verhältnisses von etwa 1 : 3, von dem das Schiff bestimmt ist. Der Geist der Synthese und des ‚fruchtbaren Gegensatzes‘ tritt hier in besonders auffallender Weise in Erscheinung und bestimmt sowohl die Grenzen als auch den Sinn von Borrominis Beziehung zur Gotik.“⁸⁸

⁸⁶ Wittkower 1974, S. 90-91.

⁸⁷ Der Turm von S. Andrea delle Fratte ist ebenfalls mit dem Brunnen von S. Maria del Fiore in Verbindung zu bringen. Der Turm wird ebenso kristallin aufgelöst.

⁸⁸ Portoghesi 1977, S. 19.

Bei der Entwurfsfindung, stark geprägt durch gotische Prinzipien, unterscheidet sich Borromini stark von seinen Zeitgenossen. Wie bereits erwähnt verwendet Borromini immer wieder ausdrücklich gotische Proportionsschlüssel und Entwurfstechniken. Er ist durch das gotische Erbe bereichert, ohne deshalb gotisch zu bauen.

Von besonderer Bedeutung im Schaffen Borrominis ist seine beinahe allgegenwärtige Vertikaltendenz (vertikales Proportionsschema). An einigen Beispielen ist diese schon kurz angeschnitten worden.

Das Ziel der ungehinderten Raumentwicklung in der Vertikalen ist es, das Auge ungehindert das Raumkonstrukt als „Raumhülle“ erfahren zu lassen. Der Blick wird dabei entweder zu einer Kuppel oder Laterne hoch geführt. Bei anderen Beispielen wird der Blick durch die komplexen Verschlingungen eines netzrippenartigen Gewölbes geführt und dabei wieder bis zum Boden geleitet.

Für S. Carlo alle Quattro Fontane konstatiert Hempel folgendes: „Im rhythmischen Wechsel folgt auf die großen Altarbogen die Abschlüsse der Statuennischen. Gesteigert wiederholt sich dies im Wechsel der großen Bogen der Altarnischen mit denen der ovalen Medaillons der Zwickel (Abb. 28), wo der Drang nach oben noch durch die geflügelten Putten verstärkt wird. Erst in der Höhe des breiten Gesimses des ovalen Kuppelfußes tritt die Form der Ellipse klar und beherrschend hervor. Aber das Streben nach aufwärts macht auch hier nur einen kurzen Halt. Schon tauchen jenseits die Blattspitzen eines aus Bogen zusammengesetzten Kranzes auf. Ein Kuppelraum öffnet sich, dessen Wölbung, mit tiefen, sich perspektivisch verkleinernden Kassetten besät, wie in unzählig kleinen Zellen nach oben aufgebaut erscheint und der eigentlich niedrigen und gedrückten Kuppel den Schein einer viel größeren Ausdehnung und Höhe verleiht (Abb. 29). [...] Von unten herauf drängt in unaufhörlicher Folge unruhiges Leben im zuckenden Spiel von Licht und Schatten, so erscheint darüber der klare Glanz der acht Laternenfenster und als letztes die von Strahlen umgebene, in einem Dreieck erscheinende Taube.“⁸⁹

Der Hof des Oratorio di San Filippo Neri, von Borromini aufwendig und geschickt umgestaltet⁹⁰, zeigt zum ersten Mal auch bei solch einer Aufgabe den geglückten Versuch die Vertikaltendenz sichtbar werden zu lassen (Abb. 30). Noch bei dem Hof von S. Carlino (Abb. 31) herrscht die Horizontale klar vor. Durch das Einfügen der großen Kolossalpilaster und das Hochschieben der oberen Arkaden in die Gebälkzone

⁸⁹ Hempel 1924, S. 44. Das Symbol der Taube, mit der Aufgabe den Glauben im 17. Jahrhundert zu propagieren, hat auch durch Borromini weitere Bedeutung gewonnen. Eine Zeichnung der Albertina soll hierfür exemplarisch zitiert werden, die darüber hinaus die intensiven Naturstudien Borrominis vorführen soll (Abb. 33).

⁹⁰ Vgl. Hempel 1924, S. 78.

wird beim Hof des Oratoriums der vertikale Zug verstärkt.⁹¹ Auch der Palazzo Falconieri zeigt eine ähnliche vertikal strebende Gestaltung des Hofes (Abb. 32): „Durch das Aufsetzen der Loggia wurden die Verhältnisse des Palastes zugunsten der Vertikalen außerordentlich verändert. Wie in dem Hof des Oratorio di San Filippo Neri vereinigen sich die Achsen zu schmalen, hochgestelzten Bogen. Durch den Gegensatz zu den unteren gedrückten Korbögen und den noch in die Mauermaße eingeordneten Pfeilern entwickeln sich die oberen Arkaden und Kompositsäulen um so freier. Der nunmehr klar zutage tretende Bewegungszug drängt noch über die Arkaden und das Kranzgesims in starken Verkröpfungen der abschließenden Balustrade hinaus, um sein Ende in vier bekrönenden Büsten zu finden.“⁹²

Auch die Lateransbasilika weiß diesen Vertikalzug auf, der nach Borrominis Absicht eigentlich in einer netzartig gegliederten Wölbung kulminieren sollte.

Zum Innenraum der Universitätskirche S. Ivo ist zu sagen, dass selbst durch die aufwendige und komplexe Grundrissform die innere Geschlossenheit des Systems bis zur Kuppel und bekrönenden Laterne hinauf (Abb. 34), keinen Moment unsicher wird und die Vertikaltendenz des Aufriss maßgeblich zur sinngemäßen Wahrnehmung beiträgt. Borromini ist es bereits bei S. Carlino gelungen den Tambour als trennendes Element auszuschalten. Bei S. Ivo vermag er nun sogar die Trennung zwischen Kuppel und Kirchenraum, wie es bei S. Carlino noch der Fall ist, zu beseitigen.⁹³ „Nunmehr werden die sechs Ecken mit ihren Pilastern direkt in sechs Rippen weitergeführt, zwischen die sich in Fortsetzung der Nischenwölbung sechs ebenfalls dreiteilig gegliederte Kappen spannen. Das breitere Mittelfeld öffnet sich in je einem großen Fenster, wodurch das Innere im Gegensatz zu S. Carlino von Licht erfüllt ist. Wie eng sich in vertikaler Richtung die einzelnen Achsen zusammenschließen, sieht man auch in der Folge von Nische, Empore und Fenster. Der gerade Sturz der Empore wäre nicht denkbar, wenn nicht darüber der Bogen der Fenster erschiene, wogegen wiederum dem Bogen der Hauptaltarnische der im stumpfen Winkel gebrochene Fenstersturz eine ausgesprochene Vertikaltendenz verleiht, die durch die bekrönenden Monti Alexanders VII. noch verstärkt wird. Nach oben zu verschwinden mit der fortschreitenden Verengung der Kappen- und Zwischenfelder auch deren Aus- und Einschwingung immer mehr, bis schließlich alle Bewegungen am Fuße der Laterne von einem einfachen Kreis zusammengefasst wird.“⁹⁴ Von erweiternder Bedeutung ist bei S. Ivo das Ornament, das für den Zweck der Vertikalität instrumentalisiert wird, womit wieder zu bemerken ist, dass das Ornament bei Borromini, auch schon im Frühwerk, seine dekorativen Grenzen sprengt und zur Artikulation der Architektur beiträgt. Die Kanneluren der Pilaster sind

⁹¹ Vgl. Hempel 1924, S. 78.

⁹² Hempel 1924, S. 55.

⁹³ Vgl. Hempel 1924, S. 117-118.

⁹⁴ Hempel 1924, S. 117-118.

rhythmisch wechselnd schmaler und dann wieder breiter und führen damit den Blick in die Höhe. Die Kapitelle sind hier schon um einiges vitaler gestaltet und grenzen sich somit von der trockenen und harten Ausgestaltung bei S. Carlino ab.⁹⁵ Die Bewegung setzt sich auch in den Kappenflächen fort (Abb. 35): Von einem abwechselnden Spiel von größeren und kleineren Sternen wird die aufstrebende Bewegung der Rippen begleitet. „Gleich einem triumphierenden, an die Freude des Himmels gemahnenden Gesang empor, wobei sie sich allmählich nach oben zu verkleinern, während zwölf gleichgroße Sterne in ruhiger Klarheit den Laternenansatz umschweben. Dazwischen erscheinen als eigentliche Bekrönungen des sechsteiligen Raumgebildes die von Flügeln umgebenen Engelsköpfe.“⁹⁶ Darauf endet die Bewegung in einem beruhigten Kranz von Sternen, der das „optische Ziel“ (Portoghesi), die Taube des heiligen Geistes, offenbart.⁹⁷

4. 3. Die Trompe

In vielen Werken Borrominis lässt sich die Verwendung der Trompe zur Überführung von geometrischen Formen beobachten. So kann sich die Grundrissform der Kuppel von der untersten Ebene unterscheiden. Aufbauend auf der Trompe entwickelt Borromini ein System, analog zur mittelalterlichen Einwölbetechnik von Kuppeln, welches bis in abstrakte Formen gesteigert wird. Er verwendet im mittelalterlichen Sinne den nach unten geöffneten Ecktrichter, um damit die von ihm „gehassten“ Ecken zu beseitigen.⁹⁸ Als ältestes Beispiel gilt die alte Sakristei von S. Carlino (Abb. 36). Durch die Trompe wird die Umformung des rechteckigen Raumes in das oktagonale Gesims ermöglicht. Von einer Konsole gestützt kann sich die Trompe unmittelbar aus der Ecke heraus bilden. Das graue Rahmenband lässt Lünetten, Gesims und Trompen zu einer konstruktiven Einheit verschmelzen, damit die Decke der Sakristei auf den Trompen aufliegen kann.⁹⁹ Im Refektorium, später als Sakristei genutzt, befindet sich auch eine von Trompen getragene Tonnenwölbung – in abstrakter, reduzierter Weise (Abb. 37). Hier ist die Trompe als überführendes Element weggefallen, die Konsole bleibt jedoch erhalten. „Borromini geht einen konsequenten Weg: Es handelt sich unter statischen Gesichtspunkten nicht um einen Kuppelbau. Die konstruktiven Elemente sind in ihrer Funktion erkennbar in die Kuppel eingesetzt. Die Trompe als Vermittler

⁹⁵ Vgl. Hempel 1924, S. 118.

⁹⁶ Hempel 1924, S. 118.

⁹⁷ Vgl. Hempel 1924, S. 118.

⁹⁸ Vgl. Kappner 1993, S. 87, Anm. 238.

⁹⁹ Vgl. Siehe dazu auch Pollack 1911, S. 121-122. Die Trompen liegen unter dem Hauptgesims und sind konsolartig durch Akanthusbreitblätter gestützt. Bei den Akanthusbreitblättern handelt es sich um ein beliebtes Motiv der Frühzeit. Die alte Sakristei wurde nach 1713 wegen Platzmangels zur Rumpelkammer degradiert.

zur Kuppel ist jedoch auch in ihrer reduzierten Form einer Konsole als Überleitungselement aufzufassen. Im Refektorium ist das Deckensystem als Verbindung von Trompen und Lunetten aufgebaut, die von Bändern verspannt werden. Diese Stuckbänder stehen am Beginn einer neuen Phase des Borromini eigenen Systems.“¹⁰⁰

Zu einer Weiterentwicklung kommt es bei der Deckengestaltung des Oratorio di S. Filippo Neri (Abb. 38), bei der die diagonale Rippe als Stuckband hinzu kommt. Zwei flache Bänder kreuzen diagonal die Decke, begleitet von zwei parallel laufenden Rippen, wodurch ein Netz entsteht, das durch ein in der Mitte angebrachtes Oval unterbrochen wird. Sabine Kappner interpretiert diese auf die Diagonale ausgerichtete Deckengestaltung ebenfalls als Trompe. Durch die schräggestellten Eckpilaster (45°) ist der Raum in ein längsausgerichtetes Achteck umgedeutet, welches der Vermittlung durch Hohltrichter nicht mehr bedarf: „Das schirmartig aufgefächerte Ecksegment jedoch, ein Element der quattrocentesken Baukunst der Lombardei, wirkt optisch wie eine zweidimensionale, in die Fläche geklappte Trompe. Nur die Idee der Trompe ist in dieser Art der Eckgestaltung geblieben. Das Deckensystem des Oratoriums zielt auf den Kuppelgedanken ab. Die schrägen ‚Kuppelpfeiler‘ tragen das Gewölbe. Borromini kannte die kleinen lombardischen Zentralbauten mit Longitudinaltendenz, ergänzte sie um den Dekor eines altertümlichen Rippennetzes, in dem die Idee der Trompe ihren Platz hatte.“¹⁰¹ Als Vorbild für diese Gestaltung vermutete ich bereits in meiner Seminararbeit die *Sala del Capitolone* beim Mailänder Dom (Abb. 39). Auch Sabine Kappner stellt diese Verbindung in ihrer Arbeit her. Der rechteckige Saal folgt einem lombardischen Klosterbautypus. Der von Pilastern auf Piedestalen gegliederte Wandaufriß und die von Rippen und Stichkappen gegliederte Decke ist gerade deshalb bedeutend, da hier auch die *Scuola dei Santi Quattro Coronati* – die Ausbildungsstätte der jungen Steinmetzlehrlinge der Dombauhütte – untergebracht ist.¹⁰² Kappner bemerkt, dass es neben diesem Saal, der eben auch von den Deputierten des Mailänder Domes genutzt wird, noch weitere lombardische Vorbilder gibt. Der Saal wird 1513 baulich erneuert und 1842 leider zerstört. Da sich um 1610 die Bauzeichnungen der Dombauhütte hier befinden, kann angenommen werden, dass Borromini den Raum wohl täglich betreten hat.¹⁰³

¹⁰⁰ Kappner 1993, S. 87; siehe auch Anm. 239 und Anm. 240. Kappner verweist auf die bereits von Sedlmayr und Marconi getroffene Erkenntnis, dass der kryptogotische Eindruck an Brunelleschis Sakristei von S. Lorenzo denken lässt. Dort wird genauso eine Konsole verwendet, die das Gesims stützt. Auch die farblich hervorgehobene Gestaltung erinnert an das quattrocenteske Vorbild.

¹⁰¹ Kappner 1993, S. 88.

¹⁰² Vgl. Aurora Scotti, III.8, in: Bösel/Frommel 2000, S. 282.

¹⁰³ Vgl. Kappner 1993, S. 88, Anm. 242.

Zur endgültigen Lösung des Gestaltungswunsch des Deckenwölbesystems kommt es in der Cappella dei Re Magi (Abb. 40, Abb. 41, Abb. 42) im Collegio di Propaganda Fide. Die Ecken des Saales werden in der Höhe der Wölbezone von Fenstern durchbrochen, daher kann der Raum nicht mehr von einer Diagonalen durchmessen werden. Daher projiziert der Architekt eine Diagonale auf die halbe Strecke der Seitenlänge der Decke. Der dabei entstehende Rhythmus des Moduls könnte beliebig fortgesetzt werden. Der bogenförmige Fenstersturz der vier Eckfenster überspielt den Winkel und kann somit als „Trompe“ interpretiert werden.¹⁰⁴

Aufbauend auf den von Pollack¹⁰⁵ veröffentlichten Zeichnung Borrominis zu den Decken des Palazzo Falconieri (Abb. 43, Abb. 44, Abb. 45), zeigt Kappner, dass auch die auf kleinem Raum operierenden Deckengestaltungen Borrominis, seinem Kuppelgedanken entsprechen. Hier sind die Vermittlungsglieder in die Gestaltung integriert. Die Trompen begegnen uns in diesem Fall als zweidimensionales – sehr elegant stilisiertes¹⁰⁶ – Ornament.¹⁰⁷

Auch in der Casa dei Filippini befinden sich zwei Räume, die sich dieser zweidimensionalen Trompe bedienen. Die ebenen zwickelartigen Dreiecke sind hier aus Stuck (Abb. 46, Abb. 47) und verschließen den rechten Winkel des Gesimses. Über diesen flachen Trompen bilden sich Stuckrippen die das „Gewölbe“ zu tragen scheinen. „Borromini spielt hier mit seiner Idee und ihrem Abbild in einer neuen Variante. Die ebene Trompe verselbstständigt sich als Objekt im Raum.“¹⁰⁸

Ein weiteres Beispiel, dass ich in meiner Seminararbeit bereits aufgezeigt habe, befindet sich im Vestibül des Obergeschoss des Palazzo der Congregazione di Propaganda Fide (Abb. 48). Borrominis Ideen zeigen sich hier eindrucksvoll in komprimierter Form. „Die Vorstellung einer Kuppel mit ovalem Tambour ist diesem Raum am meisten inhärent. Vier ‚Trompen‘ verjüngen den rechteckigen Raum zum ovalen Kuppelring, in dem ein Fresko die Sicht auf den Himmel suggeriert.“¹⁰⁹

¹⁰⁴ Vgl. Kappner 1993, S. 88-89.

¹⁰⁵ Pollack 1911.

¹⁰⁶ Vgl. Pollack 1911, S. 115-117.

¹⁰⁷ Vgl. Kappner 1993, S. 88-89. Siehe dazu auch Pollack 1911, S. 121: „Die merkwürdige Ektrompenkonstruktion, die bei Decke III (Abb. 44) und Decke IV (Abb. 45) so auffallend ist, war ein Motiv, das den Künstler vom Anfang bis zum Ende seiner Entwicklung interessiert und beschäftigt hat.“

¹⁰⁸ Kappner 1993, S. 89. Siehe auch Anm. 244: „Borromini nutzt diese Elemente jedoch auch konstruktiv: Hinter einer Trompe verbirgt sich ein Viertel des Kreises einer Wendeltreppe, die von der Foresteria in ein Dienergelaß hochführt.“

¹⁰⁹ Kappner 1993, S. 89. Siehe dazu auch Pollack 1911, S. 122-123. Dieser Raum ist einer der wenigen Innenräume des Collegio der auch heute noch im Originalzustand erhalten ist. An den Längsseiten der Wände befinden sich je zwei und an den Schmalseiten je ein stark vorspringender Pilaster. Die Pilaster sind durch Bogen verbunden, welche ein sechseckiges sphärisches Mittelfeld mit eingeschriebener Ellipse

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Auseinandersetzung Borrominis mit den Wölbetechniken zu seinen zentralen Beschäftigungsgebieten zählt. Er verwendet die Trompe unterhalb des Gesimses, um in die oktagonale Raumform überleiten zu können, oder er ordnet sie oberhalb des Gesimses an, damit mit Hilfe der Diagonalen und der Trompe die Decke in eine Scheinwölbung überführt wird. „In Borrominis Frühwerk erscheint die Trompe als konstruktives Element, um die Ecken zu vermeiden. Eigenwillig, aber folgerichtig ist die Verwendung von Scheinkuppeln. Diese Grundidee entwickelt er in seinem Werk weiter, bis sie nur noch in der Abstraktion fortbesteht.“¹¹⁰ Somit verschmilzt Borromini eine gotische Konstruktionsform mit seiner Formensprache so schlüssig, dass ihre Herkunft nicht mehr ablesbar ist. Die Trompe ist als Symbol für die Idee der Kuppel in Borrominis Innenräumen zu verstehen.¹¹¹

4. 4. Der lombardische *Tiburio* in Borrominis Werk

Vielfach hat Borromini bei seiner Auseinandersetzung mit der Wölbetechnik den lombardischen *Tiburio* gewählt, so dass die Kuppel stets in einem zylindrischen Außenmantel verborgen und damit nur das obere Drittel sichtbar ist. Die einzige Ausnahme findet sich bei Sant' Agnese in Agone. Während seiner Lehrzeit in Mailand muss ihm der *Tiburio* des Domes jeden Tag vor Augen gestanden sein. Zu dieser Zeit zeigt er sich noch als schmuckloses Maueroktogonal und macht so die lombardischen Prinzipien deutlich. Eine zweite Mailänder Kirche muss dabei ähnlich einflussreich gewesen sein: S. Giuseppe (Abb. 49) von Francesco Maria Ricchini. Der 1617 fertig gestellte Bau zeigt ebenfalls einen für die Lombardei üblichen *Tiburio*, der traditioneller Weise ohne Tambour und ohne Pendentifs errichtet wird.¹¹²

Die Kuppelgestaltung von S. Ivo (Abb. 15) muss an dieser Stelle nochmals besprochen werden. Bereits Marconi¹¹³ verweist auf die gotische Herkunft des *Tiburio* von S. Ivo und damit auf die lombardische Tradition. Hierfür muss man wieder zum Mailänder Dom (Abb. 16) zurückkehren, um zu erkennen, dass dort die Laterne durch einen steilen Treppenturm überhöht wird. Borromini erreicht diese Überhöhung durch das Schneckengewinde des „Turmhelms“. „Der *Tiburio* in Mailand entwickelt sich aus dem

bilden. Auch hier sind anstelle der Ecken tiefe Trompen ausgebildet, ähnlich der Decke III (Abb. 47), jedoch sind sie in diesem Fall einfacher gestaltet und die halbe Breitseite tief.

¹¹⁰ Kappner 1993, S. 89.

¹¹¹ Vgl. Kappner 1993, S. 89.

¹¹² Vgl. Kappner 1993, S. 90. Kappner verweist zum Beweis der These, dass Borromini die Dekorationsstrukturen der Spiegelgewölbe der Decken als Scheinkuppeln verstand, einen Arbeitskontrakt, in dem Borromini das Spiegelgewölbe des Oratorio als Kuppel bezeichnet. Siehe Connors 1980, S. 147, Document 15 § 8.

¹¹³ Marconi 1967, S. 93.

Oktagon. Borromini verwendet das Hexagon, die Diagonale ist die bestimmende gestalterische und konstruktive Komponente, die durch paarweise angeordnete Säulen der Laterne von S. Ivo aufgenommen wird. Die Erbauer des Domes schmückten den *Tiburio* mit Strebebögen, die sie vom Treppenturm der Laterne diagonal auf die Ecken des Oktagon ableiteten.“¹¹⁴ Auch Borrominis S. Ivo weist einen solchen Strebeapparat auf.

4. 5. Das Ornament

Der gotische Einfluss auf die Dekoration lässt sich in einigen Fällen direkt auf Borrominis Lehrzeit am Mailänder Dom zurückführen und kann somit als lombardischer Einfluss erkannt werden. Auch für Wittkower besteht kein Zweifel, dass Borrominis versierter Umgang mit gotischen Formen durch die Ausbildung zum Steinmetz an der Mailänder Dombauhütte zu erklären ist. Die kontinuierliche Verwendung gotischer Konstruktionsmethoden und Dekorationen, auch das ganze 17. und 18. Jahrhundert hindurch, legt die Vermutung nahe, dass selbst wenn Borromini an keinen maßgeblichen Arbeiten beteiligt gewesen wäre, die bloße Präsenz der Kathedrale und die andauernden Bauarbeiten nicht spurlos an dem jungen Mann vorübergegangen wären.¹¹⁵

Ein Beispiel bei Portoghesi stellt die kontinuierliche Sockelgestaltung in der Chorzone des Mailänder Doms, den Basen der Riesenpfeiler in der Lateransbasilika gegenüber, welche die Seitenschiffe vom Hochschiff trennen (Abb. 50, Abb. 51). Die Eleganz und die wohlberechneten Abstände, die beide aufweisen, lassen an klassische Prototypen denken. Portoghesi betont einen weiteren Basenvergleich: „Am selben Dom (*Anm.* Mailänder Dom) haben die Strebepfeiler Basen, die von fern gesehen antiken Basen völlig gleichen; wenn man aber näher kommt, stellt man fest, daß sie nicht zwei durch die Hohlkehle getrennte Wülste haben, sondern daß das Profil dieser Basen kontinuierlich in konkaven und konvexen Schwüngen verläuft. Eine analoge Umgestaltung des attischen Modells findet man bei der Laterne von S. Carlino (Abb. 52, Abb. 53) , nur hat Borromini dort den oberen Wulst autonom gelassen, während er später, beim Collegio di Propaganda Fide, die Ähnlichkeit noch weiter getrieben hat. In der skulpturalen Ausarbeitung unterscheiden sich die beiden Beispiele aber sehr, sie ist in Mailand grob und summarisch, hingegen bei den von Borromini entworfenen Formen zart und fein.“¹¹⁶

¹¹⁴ Kappner 1993, S. 83: Der *Tiburio* des Domes war Borromini nur im Rohzustand bekannt, jedoch wurde im Vitruv-Kommentar von Cesarino 1521 ein Holzschnitt veröffentlicht der bereits die spätere Form zeigt. Daneben muss Borromini als Steinmetz und Zeichner Zugang zu den Planungen der Architekten gehabt haben.

¹¹⁵ Vgl. Wittkower 1974, S. 88-89.

¹¹⁶ Portoghesi 1977, S. 19.

Ein anderes Beispiel, das sich durch eine noch auffallendere Ähnlichkeit auszeichnet, ist das Waschbecken im Ordenshaus der Filippiner (Abb. 23, Abb. 54, Abb. 55). Wenn man daneben das Weihwasserbecken von S. Maria del Fiore (Abb. 24) betrachtet, fällt sofort die den beiden gemeinsame vierlappige Form des Beckens auf. Darüber hinaus zeigt auch das Sockelprofil augenscheinliche Ähnlichkeiten, welches wiederum den Dompfeilern im Mailänder Dom nahe steht (Abb. 25). Auch Wittkower verweist auf das Wasserbecken, das weder in der Renaissance noch in der Kunst des Barock eine Entsprechung findet. Die Basis ist spätgotischen Becken nachempfunden, während das große blütenartige Becken, das die Basis bekrönt – wie auch schon Dagobert Frey erkannte¹¹⁷ - eher an neogotische Kreationen von Percier und Fontaine erinnert. Für Wittkower unterscheidet sich das von Borrominis gestaltete Becken jedoch in seiner Lebendigkeit von den „neo-Gothic dehydrated designs“. Die eingebaute Wasserfontäne erweckt das Becken auf wundersame Weise zum Leben.¹¹⁸

Der Mailänder Dom kann mit einem weiteren Detail aufwarten, das die plastische Form der Laterne von S. Ivo vorwegnimmt (Abb. 56). Die Kapitelle an den Chorpfeilern die an das Querhaus anschließen (Abb. 57), zeigen ein über ihnen umlaufendes Gesims, welches sich aus einer Reihe aneinandergfügter Hohlrundungen zusammensetzt. Auch bei diesem Beispiel ist die Grundrissform aus Mailand auf ein anderes architektonisches Element übertragen, womit Borromini unterstellt werden kann, dass er nicht im gotischen Sinne baut, sondern das reiche Formenrepertoire kreativ und flexibel in seine barocken Konstruktionen integriert.¹¹⁹ Die beinahe anticlassische Rahmengestaltung über den Türen von S. Ivo della Sapienza (Abb. 58), wo es zu einer Überschneidung des Rahmenprofils kommt, folgt auch der spätgotischen Tradition.¹²⁰

S. Carlino kann in seinem Innenraum eine der gotischen Formensprache verwandte Nischengestaltung aufweisen. Die dreiblättrige Form erinnert an den gotischen Dreipass (Abb. 59). Die stark geometrisch gestalteten Blätter welche das Kuppelgesims in S. Carlino bekrönen (Abb. 60), verweisen in ihrer geometrisierenden und zeichnerischen

¹¹⁷ Vgl. Frey 1924, S. 86-87 „[...] die Profilierung des Fußes erinnert an die Spitzgotik, während der streng gezeichnete Blütenkelch wie eine Schöpfung von Percier und Fontaine wirkt“; siehe dazu auch Blunt 1979, S. 106: „An equally beautiful piece of furniture, this time on a very small scale, is the lavamano which stands in the vestibule to the refectory. This is the form of a tulip, of which four petals stand in the middle and four more are spread out to hold the water. This once came out of taps in the shape of birds and bees, but these have now disappeared. The base of the lavamano is more like a cluster of late Gothic pillars than anything in the repertory of classical architecture. It may be a late reminiscence of the bases of the piers in Milan cathedral.“

¹¹⁸ Vgl. Wittkower 1974, S. 90.

¹¹⁹ Vgl. Portoghesi 1977, S. 19-20.

¹²⁰ Vgl. Frey 1924, S. 85-86, Wittkower 1974, S. 89.

Ausformung auf gotische Maler und Steinmetze. Paolo Portoghesi vergleicht diese mit einer Darstellung im Bauhüttenbuch von Villard de Honnecourt (Abb. 61).¹²¹

Rudolf Wittkower zitiert weitere konkrete Beispiele und verweist bereits zu Anfang seiner Ausführungen darauf, dass gerade Borrominis Zeitgenossen, wohl noch stärker die Gotizismen in seinen Bauten erkennen konnte. Auch Wittkower bemüht ein Zitat Papst Alexanders VII. Chigi, der bei der Besichtigung von S. Carlo alle Quattro Fontane gesagt haben soll: „The style of Cavalier Borromini was Gothic, nor this surprising, since he was born in Milan where the cathedral is Gothic.“¹²²

Als erstes greifbares Beispiel verweist Wittkower auf den mächtigen Giebel der Fassade des Oratorio di S. Filippo Neri (Abb. 62). Üblicherweise wird dieser als borrominesk oder als barocke Extravaganz wahrgenommen, wobei sich eine ähnliche Formfindung bereits an der Fassade der alten Mailänder Kathedrale S. Maria Maggiore finden lässt. Eine Reliefabbildung der Fassade verdeutlicht die enge Verbindung (Abb. 63).¹²³ Hempel erkennt in dem Durchbrechen des abgerundeten Giebels durch einen Spitzgiebel die konsequente Fortsetzung des „nach vorwärts und nach oben Drängens“.¹²⁴ „Ein neues Streben, das in der Linie die funktionelle Kraft zu erwecken suchte, trat hier zutage und erinnert uns heute an die Gotik, die zu ähnlichen Resultaten wie zur Form des sogenannten Eselrückens gekommen war.“¹²⁵

Ein weiterer Aspekt, welcher der mittelalterlichen Konstruktion nahe steht und in der römischen Architektur zuvor nicht vorstellbar ist, ist laut Wittkower die Abkehr von der Kuppel als Gewölbelösung. Es soll gezeigt werden, dass Borrominis Deckengestaltungen dem Ornament scheinbar konstruktiven Charakter verleihen. Auch wenn sie nur im Stuck existieren und keine tragende Funktion übernehmen.¹²⁶

Im Laufe seiner Karriere war Borromini nur einmal – bei S. Agnese in Piazza Navona (Abb. 64) – gezwungen eine Kuppel im römischen Sinne zu errichten. Bei der Kapelle des Collegio di Propaganda Fide aus den 1660er Jahren handelt es sich um das reifste Beispiel dieser Tendenz, also die Bauweise seiner Heimat der klassischen

¹²¹ Vgl. Portoghesi 1977, S. 20.

¹²² zitiert nach Wittkower 1974, S. 89.

¹²³ Vgl. Wittkower 1974, S. 89, Der Autor beschreibt Borrominis Leistung im Spannungsverhältnis von gotischer Form und barocker Bewegtheit bei der Fassadengestaltung des Oratorio mit folgenden Worten: „While the connection is patently obvious, one would then have to deal with the motif, with how he integrated the movement in the pediment with the concepts of structural energy animating the entire facade.“

¹²⁴ Vgl. Hempel 1924, S. 84-84.

¹²⁵ Hempel 1924, S. 84-85.

¹²⁶ Vgl. Wittkower 1974, S. 84-85.

römischen Wölbung vorzuziehen.¹²⁷ Der gotische Ursprung der Formfindung für die Cappella lässt sich durch ein bedeutendes architektonisches Bindeglied beweisen, denn die Kirche S. Maurizio al Monastero Maggiore in Mailand (Abb. 65) weist eines der wenigen Netzgewölbe auf italienischem Boden auf. Auch Michelangelo hat bereits vor Borromini ein netzartiges Gewölbe entworfen.¹²⁸

Die Cappella dei Re Magi (Abb. 40, Abb. 41) wird von monumentalen Pilastern rhythmisiert, welche ein umlaufendes Architrav tragen, auf dem wiederum das Fenstergeschoss aufsitzt. Durch die Kolossalordnung der vorgeblendeten Pilaster werden die beiden Geschosse verbunden und tragen somit das verkröpfte Gebälk, auf dem das Gewölbe lastet. Dadurch, dass die Architrav- und Frieszone von Fenstern durchbrochen wird, werden klassische Werte negiert. Darüber sind Rundfenster in das Gewölbe eingelassen.¹²⁹ Das Gewölbe, das von parallel laufenden Diagonalrippen überspannt wird, ist für die Raumerscheinung als „rundplastisches“ Gebilde entscheidend. Besonders wichtig sind die von den Ecken aufsteigenden, schräg über den Raum verschränkten Doppelrippen. Zuerst streben sie dem mittleren Wandintervall der Längswände zu, um von dort in entgegengesetzter Diagonalrichtung in eine der vier Raumecken zurückgeworfen zu werden. Auf diese Weise entsteht ein Netzrippengerüst, welches die Seiten und Rundungen der Raumgrenzen untrennbar miteinander verbindet und ein im Flächenmuster rhombenförmiges Mittelfeld ausspart.¹³⁰ Somit hat Borromini eine Gewölbeform entwickelt die in der Baukunst seiner Zeit als absolut unüblich gilt und deren Verwandtschaft mit den Bauprinzipien und der Aufrissgestaltung der Gotik unübersehbar ist.¹³¹ „Auch in tektonischer Hinsicht erscheint ein Vergleich mit der gotischen Skelettbauweise aufschlussreich: Die im Wandzusammenhang isolierten Pilaster wachsen mit den Gewölberippen zu vertikalen ‚Kraftlinien‘ zusammen, die vom Boden aufsteigen, in durchgehender oder gebrochener Bahn das Gewölbe überspannen, und schließlich wieder zum Boden abgeleitet werden.“¹³² Richard Bösel schlägt deshalb einen Vergleich mit einer Zeichnung eines unbekanntes Meisters des 15. Jahrhunderts vor. Sie zeigt den

¹²⁷ Vgl. Wittkower 1974, S. 91.

¹²⁸ Vgl. Portoghesi 1977, S. 20; siehe dazu auch Bösel/Frommel 2000, S. 528, XVIII.17.

¹²⁹ Vgl. Blunt 1979, S. 186.

¹³⁰ Vgl. Richard Bösel, XXI.15/XXI.16, in: Bösel/Frommel 2000, S. 561; siehe dazu auch Blunt 1979, S. 100: „This arrangement involved cutting off the corners of the room, as had already been done in the refectory of S. Carlino. The walls are articulated by Ionic pilasters which are continued above the entablature by flat pilaster bands. The vault itself is a low, coved structure divided by applied ribs which recall Gothic vaulting but do not in fact perform any structural function.“

¹³¹ Vgl. Frey 1924, S. 85-86; siehe dazu auch Frommel 2000, S. 66; Barth 2004, S. 41. Vielleicht lässt sich in Michelangelos Zeichnung einer gotisierenden Gewölbelösung für S. Giovanni dei Fiorentini, die stark an spätgotische Rippengewölbe erinnert, eine ästhetische Rehabilitierung der Gotik und allmähliche Einverleibung des gotischen Vokabulars verstehen, dass damit schon vor Borrominis Spätwerk einsetzte.

¹³² Richard Bösel, XXI.15/XXI.16, in: Bösel/Frommel 2000, S. 561.

Grundriss des Netzgewölbes im Lettner der Stadtpfarrkirche von Steyr (Abb. 66). Auch hier handelt es sich um parallel verlaufende, schräg geführte und einander überkreuzende Gurte, die ein Netzrippengewölbe bilden.¹³³

Eine interessante Überlegung zur Steigerung des „gotischen“ Eindrucks durch ornamentale, bzw. skulpturale Ausstattung bringt Hempel: „Noch stärker wird das Auge durch das Wappen Alexanders VII. angezogen (Abb. 27). Mit Vorliebe ordnet Borromini von jeher derart ausdrucksvolle Skulpturen unmittelbar unter den Scheitelpunkt an. In diesem Fall prägt sich durch das hoch angebrachte Wappen die gotische Form des hochgestelzten Spitzbogens um so nachdrücklicher aus.“¹³⁴

Zu dieser beeindruckenden Lösung kommt es erst in der fortgeschrittenen Entwurfsphase¹³⁵, deren Ergebnis Portoghesi folgendermaßen zusammenfasst: „Im Werk des Architekten stellt dieser Innenraum wahrscheinlich die Fülle und Synthese seiner Erfahrungen dar. Hier finden sich fast alle fundamentalen Themen seiner Arbeit wieder, und hier manifestiert sich vor allem sein Bemühen, die Kontinuität und die kompositive Freiheit der Gotik im Rahmen einer klassischen Klarheit und mit stark plastischen Formen wiederzugewinnen.“¹³⁶

Zuletzt soll der hohe Naturalismus des Ornaments besprochen werden. Dabei werden bereits erwähnte Beispiele aufgenommen, aber auf die Ornamentik und deren Gestaltung reduziert.

Die naturalistische Gestaltung des Ornaments gilt im Hinblick auf die römische Architektur in Borrominis Werk als Besonderheit, die wiederum auf seine lombardischen Wurzeln verweist. Die delikate und gleichzeitig freie Behandlung des Ornaments verbindet den Architekten wieder mit der gotischen Bauweise und auch die ornamentale Behandlung von architektonischen Gliedern ist sowohl der gotischen, wie der borrominischen Gestaltungsidee gemein. Nahezu jede Bauaufgabe zeigt die veränderte Behandlung der Ornamentik. Sowohl an Fassaden, in Kircheninnenräumen oder an Stuckdecken in Gemächern, sind Borrominis neuverstandene Ornamente zu finden.

Die Rosettengestaltung in Borrominis Frühwerk verdient eine kurze Besprechung: Diese vielfältigen Naturformen, leicht und elegant stilisiert, sind im klaren Gegensatz zu

¹³³ Vgl. Richard Bösel, XXI.15/XXI.16, in: Bösel/Frommel 2000, S. 561.

¹³⁴ Hempel 1924, S. 165.

¹³⁵ Vgl. Portoghesi 1977, S. 277-286. Paolo Portoghesi gibt einen umfangreichen Überblick zur Entwurfsgeschichte des Collegio di Propaganda Fide, beginnend bei der Auftragsvergabe an Borromini, über die Baubestandsaufnahme, die zahlreichen Entwürfe zum Ausbau des Palazzo di Propaganda Fide und die Grundriss-, Aufriss- und Gewölbeentwicklung der Kapelle.

¹³⁶ Portoghesi 1977, S. 284.

der üblichen Verwendung im 16. und 17. Jahrhundert zu sehen. Im 16. und auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden Rosetten stark stilisiert und auf eine kleine Zahl von großblättrigen, anemonenartigen Blättern zusammengefasst. Die Formen sind so stark reduziert und verallgemeinert, dass sie kaum noch den Naturgebilden entsprechen. Die stumpfe Wiederholung von blechartig gestalteten Rosettenformen wird erst von Michelangelo durchbrochen. Eine ähnliche Fülle an individuell gestalteten Formen kann etwa an der Hängeplatte des Konservatorenpalast in Rom (Abb. 67) beobachtet werden. Im Vergleich zu Borrominis späteren Rosetten sehen doch auch diese leblos und kalt aus. Borromini findet einen Formenreichtum der von einer Leichtigkeit in der Stilisierung, einer besonderen Schärfe, Prägnanz, Elastizität und Bestimmtheit geprägt ist. Eine Reihe von Beispielen findet sich an den Frühwerken: In den flachen Nischenwölbungen über dem Hauptgesims von S. Carlino (Abb. 68), am Bogen über der Altarnische in S. Ivo alla Sapienza (Abb. 69) und in den ornamentalen Deckengestaltungen im Palazzo Falconieri (Abb. 43, Abb. 44, Abb. 45). Borromini sprengt den engen Rahmen der Renaissance und folgt den großen Meistern der Gotik hinaus in die Natur.¹³⁷

Borromini geht aber noch einen Schritt weiter: Die Feldblumen, teils zu Büscheln zusammengefasst, sprießen manchmal aus Akanthusknospen oder Wappenhilfen hervor und bestechen durch den nochmals gesteigerten Naturalismus. Nicht nur die Individualisierung der Form macht Borrominis Ornament zu etwas Neuem in Italien, besonders der Wille zur Sprengung der festgefügtten Form zeichnet den Architekten aus.¹³⁸ „Dieser extreme Naturalismus und andererseits diese Auflösung der strengen symmetrischen und geschlossenen Form sind Berührungspunkte, die Borromini mit zwei nordischen Kunstepochen gemeinsam sind, mit der Gotik und mit dem Rokoko. Übrigens sind sie nicht bloß Charakteristika des Borrominischen Ornaments, sondern seiner Schaffensweise überhaupt; es geht auf die gleichen Absichten zurück, wenn er seine Fassaden in Schwingungen versetzt, wenn er seine Türme durchbricht und auflöst, wenn er seinen Innenbauten durch das Zurückweichen der Mauern ungeahnte Größe und Weite verleiht.“¹³⁹ In den Vierzigerjahren des 17. Jahrhunderts gestaltet der Architekt den Innenraum des Oratorio di San Filippo Neri, in dem wir in den Zwischenstocknischen der Eingangswand (Abb. 70) zarte

¹³⁷ Vgl. Pollack 1911, S. 115-119; siehe dazu auch Hempel 1924, S. 57-58.

¹³⁸ Vgl. Pollack 1911, S. 119-120.

¹³⁹ Pollack 1911, S. 119-120; siehe dazu auch Hempel 1924, S. 195. Hempel sieht in der Naturalisierung des Ornaments einen Verbindungspunkt zur französischen Architektur, die ansonsten klar von seinem Schaffen Abstand nimmt und höchstens in kleinen Detailformen der Ausstrahlung erliegt. Die Architekten Oppenord und Meissonier haben sich zur Gestaltung einer freieren und heiteren Architektur an Borromini orientiert.

Blumen zwischen die kristallinen Bauglieder eingefügt finden. In Neapel, am Filamarinograb in SS. Apostoli¹⁴⁰, sprießt ein besonders reicher Lilienschmuck rechts und links unter der Krone hervor (Abb. 71). Wieder zu S. Ivo zurückkehrend, sind die Wölbungen der kleinen seitlichen Nischen (Abb. 72) von Interesse, die wieder mit Lilien und aus Akanthusknospen herauswachsenden Blumen geschmückt sind, die eine ebenso merkwürdige als geschmackvolle Dekoration sind.¹⁴¹

Um das Bild abzurunden soll auch das Spätwerk nicht unbeachtet bleiben. Ähnliche Rosetten, Palmetten, Blumenbüschel oder aus Akanthusknospen wachsende Blumen, sind auch an der Kapelle von S. Giovanni in Oleo (Abb. 73)¹⁴² zu finden, sowie im Hauptgeschoss der Schaufassade der Propaganda fide (Abb. 74). Es soll gezeigt werden, dass mit dieser antiantiken – sogar antibarocken – und antiitalienischen Dekorationsweise in allen Schaffensphasen zu rechnen ist. Damit kann Borrominis Dekorationsweise ein ihm eigenes Gestaltungsverständnis unterstellt werden.¹⁴³

Auch wenn das Pflanzenornament, neben heraldischen Symbolen, den Großteil der ausgeführten Schmuckformen ausmacht, so können doch auch Tiermotive beobachtet werden. Eine besonders naturalistische Behandlung des Tierornaments befindet sich am Palazzo Falconieri (Abb. 75). Der mittlere Bogen der Loggia, auf der Hofseite, trägt ein zum Leben erwecktes heraldisches Symbol. Zwei Falken tragen das Familienwappen und scheinen gerade erst gelandet zu sein (Abb. 76).¹⁴⁴ Bei seinen Arbeiten am Palazzo Falconieri greift der Architekt nur geringfügig in die Renaissancefassade ein. „Bezeichnenderweise setzte er mit seiner Arbeit nur an der äußeren Umfassungslinie ein, indem er große, die ganze Palastfläche zusammenschließende Eckpfeiler bildete, in denen als Hohlkehlen vertiefte Flächen zwei bis zu dem Fenstersohlbankgesims des ersten Stockwerkes reichende Hermen eingestellt wurden (Abb. 77)“.¹⁴⁵ Die raubtierhaften Köpfe, mit den scharf gebogenen Schnäbeln und den aus tiefen Höhlen blitzenden Augen, ruhen auf menschlichen Büsten, wobei diese auf dem durch drei kräftige Kanneluren vertieften Schaft ansetzt. Die Falken sind zu einer entschlossenen Energie und furchterregenden Kraft gesteigert und versinnbildlichen als eindrucksvolle Verkörperung, das

¹⁴⁰ siehe dazu Schütze 1989.

¹⁴¹ Pollack 1911, S. 120-121.

¹⁴² Eine Beschreibung und auch ein Entwurf findet sich bei Hempel 1924, S. 182. Für die Aufgabenstellung ist es jedoch von höherer Relevanz, dass Hempel die großen, bedeutungsvollen Formen des ornamentalen Frieses, die auch ihn an die Decken des Palazzo Falconieri erinnern, als Wegweiser des Klassizismus bezeichnet und der bekrönende Knauf an italienisch-gotische Formgebilde erinnert (Abb. 73).

¹⁴³ Vgl. Pollak 1911, S. 121.

¹⁴⁴ Vgl. Hempel 1924, S. 55.

¹⁴⁵ Hempel 1924, S. 53.

Machtbewusstsein der Falconieri, wobei sie die üblichen Wappendekorationen weit übertreffen. Die Herme sind besondere Beispiele für Borrominis Naturstudium, wie es seit Leonardo da Vinci in Italien nicht mehr zu sehen war.¹⁴⁶

Somit konnte gezeigt werden, dass Borrominis barocke Architektur in vielerlei Hinsicht von gotischen Konstruktionstechniken und gotischen Dekorformen beeinflusst ist. Kaum ein Werk kommt ohne die Verarbeitung gotischer Vorbilder aus. Der entscheidende Schritt ist jedoch, dass Borromini die gotischen Formen verwendet, aber überformt und seinem Formenverständnis gefügig macht. Er ist durch und durch barocker Baumeister, erweitert jedoch den erstarrten Formenfundus und haucht dem Stein Leben ein. So werden Steinwände zu geblähten Segeln und naturalistische Pflanzen schmücken die weißen Bauten.

4. 6. Exkurs: Borrominis Nachfolge

Auch wenn Borrominis Schaffen keine Schule folgt, so ist die Beeinflussung und die daraus folgende Weiterentwicklung seiner „Architekturfindungen“, sowohl in Italien, aber ganz besonders nördlich der Alpen, zu spüren.¹⁴⁷

Wie die Ausführungen zur Rezeption der Gotik in Italien zeigen, ist gerade wegen der von Zeitgenossen erkannten „Gotizismen“ die Ablehnung seinem Schaffen gegenüber weit verbreitet.: „Die gotischen Elemente in seinem Werk verhinderten bei der Mehrzahl seiner Zeitgenossen ein Verständnis für seinen Sonderweg, den er mit seiner Absage zur Stilreinheit verfolgte, und versagte ihm eine direkte Nachfolge. Die archaisch anmutende Gotik gab seiner Architektur eine Aura des Nicht-Höfischen, des Nicht-Modernen und Nonkonformistischen.“¹⁴⁸

Elisabeth Kieven¹⁴⁹ bietet eine spannende Übersicht zur römischen Nachfolge Borrominis. In ihren Ausführungen wird besonders auf die Bedeutung der *Accademia di San Luca* verwiesen, die zu einem Hort der „Berninisti“ wird. Zusätzlich werden in der zweiten Jahrhunderthälfte viele Künstler Mitteleuropas in Rom unter der Leitung Carlo Fontanas ausgebildet. Somit verbreitet sich das klassizistische Kunstideal auch nördlich der Alpen.¹⁵⁰ Zu den bedeutendsten nicht-italienischen Schülern Fontanas zählen

¹⁴⁶ Vgl. Hempel 1924, S. 53. An dieser Stelle soll nochmals auf die Zeichnung einer Taube (Abb. 33) verwiesen werden, die sich heute in der Albertina befindet. Die Zeichnung vermittelt das große Interesse Borrominis an der bewegten Natur.

¹⁴⁷ Vgl. Hempel 1924, S. 190.

¹⁴⁸ Kappner 1993, S. 91.

¹⁴⁹ Kieven 2000, S. 125-133.

¹⁵⁰ Vgl. Kieven 2000, S. 125. Die wirtschaftlichen Folgen und die lange Dauer des Dreißigjährigen Krieges verhinderte das Studium des Hochbarocks in Rom, so dass Architekten nördlich der Alpen erst

Johann Bernhard Fischer von Erlach, Nicodemus Tessin, Lucas von Hildebrandt und James Gibbs. Fontana der eine Genese der großen Meister des Hochbarocks bildet, ist von Borromini kaum beeinflusst. Eine von Bellori 1664 gehaltene – aber erst 1672 publizierte – Akademierede¹⁵¹ skizziert die anti-borrominieske Stimmung. Am Höhepunkt der Rede, wenn er sich Borromini kritisch zuwendet, betont Bellori die Kontinuität der rechtmäßigen Ordnung seit den Griechen, die über die „hochgelehrten Männer“ – Bramante, Raffael, Michelangelo – bis in die Gegenwart Gültigkeit verlangt, aber von unrechtmäßigen Baumeistern nach ihren eigenen Vorstellungen und nur um der Neuheit willen, zu Verunstaltungen umgestaltet und zerstört wird. Als Beleg für den Adressaten Borromini sind Belloris Randglossen in Bagliones Rom-Führer zu erwähnen. Baglione beschreibt S. Carlo alle Quattro Fontane als „schöne kleine Kirche, ein eleganter und einfallsreicher Bau von dem Lombarden Francesco Borromini“. Bellori kommentiert dies folgendermaßen: neben den Ausdruck „eleganter“ schreibt er „hässlich und missgestaltet“ und ergänzt zu „Lombarde“ – „völlig ungebildeter gotischer Architekt, Verderber der Baukunst, Schande unseres Jahrhunderts“.¹⁵²

Ein anderes bekanntes Beispiel ist Baldinuccis „*Vita del Cav. G. L. Bernini*“ (1682). In diesem Werk kritisiert er Borrominis lebhaften Drang nach neuer Formfindung und erklärt, dass er sich durch diese Entfernung von der Regel dem „Gotischen“ annähert. Die von den römischen Viten- und Architekturtraktaten propagierte Stimmung gegen Borromini macht es für die folgenden Architekten beinahe unmöglich seinem Werk offen zu folgen.¹⁵³

Erste Studienblätter nach Werken Borrominis sind von ausländischen Künstlern erhalten. In den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts zeichnen der französische Stipendiat Gilles-Marie Oppenord und der deutsche Architekt Christoph Marselis Studienzeichnungen nach Borromini (Abb. 78). Zu dieser Zeit tritt eine weitere Figur auf den Plan, die den Charakter der Kritik gegenüber Borrominis stark beeinflussen

mit der fortschreitenden wirtschaftlichen Erholung der zweiten Jahrhunderthälfte wieder am römischen Kunstgeschehen partizipieren konnten – somit also erst nach Borrominis Tod.

¹⁵¹ Bellori 1672 (Ausz. 1976), S. 23-34.

¹⁵² Vgl. Kieven 2000, S. 125-127: Um jedoch die Breite der Rezeption aufzuzeigen, soll eine weitere Randglosse erwähnt werden – von Monsignore Giovanni Gaetano Bottari, Bibliothekar der Corsiniana – die im 18. Jahrhundert zu Belloris Anfeindung anmerkt: „Wer diese Anmerkung geschrieben hat, ist entweder ignorant oder boshaft. S. Carlo alle Quattro Fontane und das Konventsgebäude sind bewundernswerte Architektur“.

¹⁵³ Vgl. Hempel 1924, S. 191: Im Streit um die Glockentürme von St. Peter bezeichnet er Borromini als „undankbaren Schüler“. Die Vita Borrominis von Baldinucci weist zwischen der handschriftlichen und der später gedruckten Fassung einige Unterschiede auf, somit wird der Standpunktwechsel besonders deutlich. Andere Autoren, die zuerst auf Borrominis Seite stehen, wechseln später in das Bernini-Lager über. So verschwinden auch alle gegen Bernini gerichteten Stellen aus Passeris 1772 zum Druck gelangten Vita.

sollte. Carlo Fontanas Sohn Francesco gewinnt immer mehr Einfluss an der *Accademia di San Luca* und schafft es Borrominis Werk, neben Bernini und Cortona, als studienwürdig an der *Accademia* im Zeichenunterricht zu installieren.¹⁵⁴

Ein weiterer Lehrer an der *Accademia di San Luca*, Fillipo Juvarra, intensiviert die Auseinandersetzung mit Borrominis Werken. Durch diese „Absolution“ steht den Architekten der ersten Jahre des 18. Jahrhunderts plötzlich ein riesiger, erweiterter Formenschatz zur Verfügung. So zeigt Juvarras Skizzenbuch verschiedene Herangehensweisen an eine Bauaufgabe, indem er einmal eine „berneske“ und einmal eine „borrominieske“ Lösung findet. Doch auch hier ist wieder zu beobachten, dass sich das eigentliche Architekturverständnis auf Palladio und den anklingenden Klassizismus stützt und Borromini als „Dekorateur“ wahrgenommen wird, dessen Grundriss- und Aufrissgestaltungen keine Bedeutung zu haben scheinen. Zumindest schafft es Juvarra den spätbarocken Klassizismus von Carlo und Francesco Fontana mit der borrominesken Ornamentfreude zu verbinden. Mit seiner Abreise nach Turin 1714 geht auch diese Strömung wieder verloren, während sich außerhalb der Akademie der Borrominismus breit zu machen beginnt.¹⁵⁵

Von maßgeblicher Bedeutung für die Verbreitung der Architekturerrfindungen Borrominis sind Stichwerke die um 1720 entstanden und sich in ganz Europa verbreiten. Domenico De Rossi veröffentlicht zwischen 1701 und 1720 drei Bände des *Studio d'architettura civile* in denen die Bauten Roms, darunter auch Borrominis Werke, vorgestellt werden. Das Interesse erreicht 1720 einen ersten Höhepunkt, deshalb veröffentlicht der römische Verleger Sebastiano Giannini einige Stichwerke zu Borromini. Die aufwendigen Werke zu S. Ivo und dem Oratorio der Filippiner sind sicherlich über die Alpen gelangt und sind somit als wichtiges Medium des Kunst- und Kulturtransfer zu sehen.¹⁵⁶ In diesem Zusammenhang und sicher ebenso bedeutend ist das *Opus architectonicum Equitis Francisci Borromini*. Das Stichwerk, zwischen 1720 und 1725 erschienen, ist gerade deshalb entscheidend, da die Stiche des Oratorio und S. Ivo offenbar auf erhaltenen Platten basieren, die von Borromini selbst noch in Auftrag gegeben wurden. Diese Stichwerke provozieren einige Nachbauten, in Italien und auch nördlich der Alpen. Die Werke Borrominis finden rege Aufnahme im europäischen Architekturgeschehen, doch ist immer zu bedenken, dass viele der Einflüsse erst aus

¹⁵⁴ Vgl. Kieven 2000, S. 127.

¹⁵⁵ Vgl. Kieven 2000, S. 129.

¹⁵⁶ Vgl. Kieven 2000, S. 129. Es haben sich auch Vorlagen für Stichdarstellungen für S. Carlo alle Quattro Fontane erhalten.

zweiter Hand stammten, z. B. indem sie über Juvarra rezipiert werden. Juvarra inspiriert vor allem Nicht-Italiener: Matthäus Daniel Pöppelmann, Kilian Ignaz Dientzenhofer, Egrid Quirin Asam und Anton Johann Ospel.¹⁵⁷

In den 1720er Jahren entsteht in der römischen Architektur ein wahrer Hype um Borromini. Kieven zählt zu den qualitativ besten Beispielen, die zu dieser „Bewegung“ gezählt werden können, das Oratorio di S. Maria in Via (Abb. 79) von Domenico Gregorini (1729) und die Corso-Fassade des Palazzo Doria Pamphilj von Gabriele Valvassori (1731) (Abb. 80). Der sogenannte Borrominismus dieser Jahre findet durch die Stichwerke De Rossis auch außerhalb der akademisch geschulten Architektengruppe rege Verbreitung und zeichnet somit für eine Vielzahl an künstlerisch weniger überzeugender Architekturbeispielen verantwortlich.¹⁵⁸

Die Neuerrichtung der Fassade von S. Giovanni in Laterano bezeichnet einen weiteren Höhepunkt der Borromini-Rezeption. Die bis dahin verloren geglaubten Entwürfe Borrominis werden wieder entdeckt und als Vorbild verwendet. Zeitgenössische Theoretiker befinden im Zuge der geplanten Veränderungen Borrominis Entwurf für gut und andere Architekten nehmen sich seinen Entwurf zum Vorbild.¹⁵⁹

Mit dem Ende der sechziger Jahre verhärtet sich die Kritik an der ‚Oberflächenkunst‘ der *Borroministi* und greift die allgemeine Kritik an Borrominis Werk wieder auf. Borrominis Entwürfe, in ihrer kristallinen Klarheit und Präzision, werden auch von seinen Nachfolgern nicht als solche erkannt, wodurch die bloße Applikation von dekorativen Formen überhand nimmt. Gerade aus diesem Übermaß an Bauschmuck erwächst die neue Wertvorstellung des Klassizismus.¹⁶⁰

Kieven erkennt in ihrem Aufsatz die Umstrittenheit des Borrominismus bis in das 20. Jahrhundert und schreibt Paolo Portoghesi und Nina Mallory zu, dieser Strömung der

¹⁵⁷ Für eine Vielzahl an Beispielen siehe Kieven 2000, S. 130.

¹⁵⁸ Vgl. Hempel 1924, S. 190.

¹⁵⁹ Vgl. Kieven 2000, S. 131-132: Der Jesuitenpater Andrea Pozzo erwähnt im Zuge der Veröffentlichung seines zweibändigen Werkes *Perspective pictorum et architectorum* – zwischen 1693 und 1700 erschienen – im Zusammenhang mit der aktuellen Neuplanung der Fassade von S. Giovanni in Laterano, Borrominis Architektur und bewertet sie positiv. Er selbst legt einen Entwurf im Stile Borrominis vor. Für Pozzo war Borromini die Verkörperung des *gusto moderno*, der die Kreativität und die Innovation der Formerfindung frei nutzt. Doch auch diese positive Bewertung seiner Architektur kann kaum im Sinne Borrominis sein, denn auch dieses Urteil bezieht sich auf den *dekorativen* Aspekt und vermag es nicht die Architektur in ihrer Gesamtheit wahrzunehmen und zu bewerten. Somit findet man bei Pozzo zwar eine positive Bewertung, doch auch die zukunftsweisende Verengung auf die Applikation von borrominesken Baudetails. Wie oben bereits besprochen, versteht Borromini auch die Dekoration als architektonisches Element, das sich emanzipiert und ebenfalls der Intention der Bauidee dient und von Kritikern wie Bellori als nutzlose und überladene Abweichung vollkommen missverstanden wird.

¹⁶⁰ Vgl. Kieven 2000, S. 132-133.

römischen Architektur Gerechtigkeit widerfahren haben zu lassen. Mallory¹⁶¹ betont in ihrer Dissertation zum römischen Rokoko, dass sich die Architekten dieser Jahre sehr lebhaft an Borrominis Schmuckformen bedienen. Die erste Beurteilung des römischen Rokoko als „denatured, even degenerated derivation of Borromini’s style“¹⁶² geht, wie auch vernichtende Urteile über Borromini selbst, auf Pascoli zurück, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts meinungsbildend ist. Die Übernahme der borrominesken Formen nördlich der Alpen geht langsamer, dafür aber weit fruchtbarer vonstatten. Wirtschaftliche und konfessionelle Faktoren spielen dabei in den Ländern nördlich der Alpen eine große Rolle. Der römische Einfluss findet in Wien sein Zentrum und breitet sich über Salzburg nach München und von Prag nach Dresden aus. Gerade in Prag kann sich der extremere Aspekt Borrominis und Guarinis Schaffen entladen.¹⁶³

Die Piaristenkirche in Wien (Abb. 81) ist einer der ersten Kirchenbauten der ohne Borromini nicht denkbar wäre. Mit dem Auftreten Johann Bernhard Fischer von Erlachs ist das römische Vorbild in den Händen eines österreichischen Architekten. An der Fassade der Salzburger Dreifaltigkeitskirche (Abb. 82) verarbeitet er Borrominis Sant’ Agnese in Agone. Die Vertikaltendenz der Kollegienkirche in Salzburg (Abb. 83) macht sichtbar wie sich die barocken Architekten nördlich der Alpen gerade den gotischen Aspekten in Borrominis Werken zuwenden.¹⁶⁴

In Böhmen, ganz besonders in Prag, findet Borrominis Vokabular viele Bewunderer. Die Baumeisterfamilie Dientzenhofer, Balthasar Neumann und Johann Blasius Santini-Aichl sind die bekanntesten unter ihnen. Besonders die komplexen Grundrissentwürfe – oft über Fischer von Erlach rezipiert – werden auf kreative Weise weiterentwickelt.¹⁶⁵

Ein besonders spannender Aspekt soll zuletzt nicht vernachlässigt werden: Borrominis Bedeutung für die Architektur des 20. Jahrhunderts. Die Wiederentdeckung des Barockarchitekten im ausgehenden 19. Jahrhundert bringt Borromini schnell den Ruf eines großen Revolutionär ein; er gilt als der erste „moderne Künstler des Südens“.¹⁶⁶ Gerade seine Rolle als Verfechter einer interpretativen Freiheit gegenüber dem klassischen Formenkanon, gepaart mit seiner Fähigkeit die Gestaltungselemente und

¹⁶¹ Mallory 1977.

¹⁶² Vgl. Mallory 1977, S. 4.

¹⁶³ Vgl. Mallory 1977, S. 4-5. Mallory bespricht die Vielfältigen Ornamentsformen, die im römischen Rokoko wiederentdeckt und weiterentwickelt werden. Siehe dazu auch Kieven 2000.

¹⁶⁴ Vgl. Hempel 1924, 196-197. Siehe zur Beziehung Borromini-Österreich auch Wagner-Rieger 1967.

¹⁶⁵ Vgl. Hempel 1924, S. 197-198.

¹⁶⁶ Vgl. Cassirer 1921, S. 66.

Entwurfsmethoden der Gotik einzubeziehen, machten ihn zu einer einflussreichen Gestalt.¹⁶⁷

Die Stilsynthese, die Borromini durch sein Wissen um die Bautradition vieler Jahrhunderte beherrscht, zeigt sich auch bei Künstlern der Moderne. Eine analoge Gotikrezeption findet man etwa bei dem spanischen Architekten Antonio Gaudí. Zu einer kunstvollen Verbindung von Jugendstil und gotischem Formengut kommt es bei der fragmentarischen Kathedrale Sagrada Familia (Abb. 84, Abb. 85). Auch Gaudí wurde durch diese Stilsynthese zum Außenseiter seiner Zeit.¹⁶⁸

Im Expressionismus soll der Rückgriff auf die Gotik der Architektur einen Moment des Erhabenen, des Nicht-Profanen, verleihen. Diese Verschmelzung von Tradition und Moderne gelingt zum Beispiel Peter Behrens in seinem kühnen Bau des Verwaltungsgebäudes der Hoechst-Werke in Frankfurt-Höchst von 1924 (Abb. 86): „Dieses Gebäude ist im Grundriss ein Oktogon, das durch zwei Annexe eine Longitudinalrichtung bekommt. Der Architekt arbeitet mit gotischer Lichtführung aus der unteren Düsternis empor zu den höheren lichtereren Zonen der Halle. Drei Glaskuppeln werfen von oben gleißendes Licht, das mittels der Farbführung der Backsteine nach unten hin verschluckt wird. Vier geknickte Bündelpfeiler scheinen die Hauptkuppel zu tragen. Trotzdem ist hier ein zeitgenössisches Bauwerk entstanden: Behrens hat diese gotischen Methoden und Elemente seinem Idiom einverleibt und einen Raum geschaffen, der auf die Gotik verweist.“¹⁶⁹

Frank Lloyd Wright begegnet denselben Problemen wie schon Borromini. Allein wegen seiner Theorie der „organischen Dekoration“ rückt Portoghesi den amerikanischen Meister in Borrominis Nähe.¹⁷⁰ Wright sucht in der fruchtbaren zweiten Schaffensperiode und später in den Jahren seines tätigen Alters nach neuen Wegen, um seiner „intuitiven Vorstellung vom Innenraum als unmittelbarer Projektion des Menschen und menschlicher Handlungen eine immer klarere Form zu geben“, und berührt somit unbewusst in seinem Verwaltungsgebäude der Johnson-Werke in Racine (Abb. 87).¹⁷¹ Die Schraubenstruktur¹⁷² ist besonders bedeutend, mit der Wright lange experimentiert, wie z. B. bei einem Entwurf des Planetariums am Sugar Loaf Mountain

¹⁶⁷ Vgl. Portoghesi 2000, S. 135.

¹⁶⁸ Vgl. Kappner 1993, S. 91; siehe dazu auch Portoghesi 1977, S. 153-154. Portoghesi vergleicht die Formen der begehbaren Kuppel von S. Ivo, die zur Aussicht „benutzt“ werden soll, mit den Formen von Gaudí's Park Güell in Barcelona: „(...) es ist die gleiche organische Geschmeidigkeit, daß man den Eindruck bekommt, vor einem lebenden Körper zu stehen.“

¹⁶⁹ Kappner 1993, S. 91-92.

¹⁷⁰ Vgl. Portoghesi 2000, S. 138.

¹⁷¹ Vgl. Portoghesi 1977, S. 387.

¹⁷² siehe dazu auch Raspe 2000. Raspe bespricht ausführlich eine Vielzahl von möglichen Quellen des schraubenartigen Laternenaufsatzes bei S. Ivo.

(Abb. 88), um sie dann in seinem Entwurfsprozess für das New Yorker Guggenheim Museum (Abb. 89) zu einem endgültigen Ergebnis zu führen.¹⁷³

Besonders die Grundrissgestaltung von S. Ivo (Abb. 90) beeindruckt die Architekten der Moderne. Zu den kreativen Beschäftigungen mit Borrominis Architektur zählt beispielsweise die Dresdner Stadthalle von 1921 (Abb. 91). Die Grundrissfigur erinnert hier an den Kuppeltambour von Sant' Andrea delle Fratte. Paul Goesch lässt in seinem Entwurf zur 1920 in *Ruf zum Bauen* präsentierten Pilgerkapelle (Abb. 92) die Grundrissfigur von S. Ivo anklingen. Borrominis erster Entwurf für S. Ivo mit seinen auf die biblische *Domus Sapientiae* referierenden sieben Säulen ist für Bruno Tauts „Haus des Himmels“ (Abb. 93) eine entscheidende Inspirationsquelle. Er überführt die sternförmige Raumform von S. Ivo in vielfach durchscheinende Raumhüllen, „die sich wie ein Gitter aus Kraftlinien gegen den Himmel abzeichnen.“¹⁷⁴

5. Guarino Guarinis *Architettura Civile*

Guarino Guarini wird 1624 in Modena geboren und tritt bereits als Fünfzehnjähriger in den Theatinerorden ein. Er studiert ab 1639 Theologie, Philosophie, Mathematik und Architektur in Rom. Die frühen Jahre seiner Karriere verbringt er als Lehrer der Philosophie in Messina auf Sizilien. Bereits in diesen frühen Jahren veröffentlicht er Traktate zum Festungsbau, sowie mathematische und philosophische Werke. Guarinis architektonisches Schaffen erreicht in den letzten siebzehn Jahren seines Lebens einen kreativen und qualitativen Höhepunkt. In dieser Zeit ist er Hofarchitekt der Savoy in Turin.¹⁷⁵

Guarino Guarinis Traktat *Architettura civile* kann zu den bedeutensten italienischen Architekturtraktaten des Barock gezählt werden. Das in den letzten Lebensjahren entstandene Werk ist bei seinem Tod unvollendet, doch ist anzunehmen, dass eine Vielzahl der Tafeln bereits von Guarini arrangiert sind. Eine erste Teilveröffentlichung (*Disegni d'architettura civile et ecclesiastica, inventati & delineati dal Padre S. Guarino Guarini*) erfolgt drei Jahre nach seinem Tod, indem eine Tafelsammlung mit Darstellungen der Säulenordnungen und seiner eigenen ausgeführten Werke verlegt wird. Die Tafeln werden jedoch ohne begleitende Kommentare verbreitet. Die vollständige Ausgabe (*Architettura civile del Padre D. Guarino Guarini Cherico*

¹⁷³ Vgl. Portoghesi 2000, S. 138.

¹⁷⁴ Vgl. Portoghesi 2000, S. 137.

¹⁷⁵ Vgl. Krufft 2004⁵, S. 117.

Regolare opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà) wurde von dem Architekten Bernardo Vittone erst 1737 fertig gestellt.¹⁷⁶

Der Text ist in fünf Teile (*Trattati*) geteilt. Der erste Teil (*Dell' Architettura in generale*) ist allgemein gehalten. Der zweiten Teil trägt den Titel *ichnografia*; in dem Themen wie die Vermessung, die Vorarbeiten und technischen Voraussetzungen für die Grundrissplanung und –darstellung, die Vorbereitung des Baugrundes, das Hochführen der Wände und andere grundsätzlichen Maßnahmen behandelt werden, die bereits während des Planungsprozess von Bedeutung sind. Im dritten Teil – genannt *ortografia elevata* – behandelt Guarini die Errichtung der Gebäude und die Säulenordnungen. Im letzten Kapitel dieses Buches spricht er über Gewölbe, deren Bedeutung er schon mit dem ersten Satz hervorhebt, wenn er schreibt, dass die Gewölbe das wichtigste am Bauen seien. Der vierte Teil (*ortografia gettata*) des Traktats handelt von der Übertragung von geometrischen Figuren, wie Zylindern oder elliptischen Körpern auf den zeichnerischen Entwurf. Der fünfte und letzte Teil (*Della Geodesia*) stellt einen weiteren geometrischen Exkurs dar.¹⁷⁷

Warum aber die *Architettura civile* von markanter Bedeutung für diese Arbeit ist, wird besonders anhand des dritten Teils des Traktats ersichtlich. Nebenbei muss auch die lebhaftete Rezeption des Werkes in Mitteleuropa bereits in den frühen Jahren nach der Veröffentlichung betont werden, so beeinflusste Guarini nicht zuletzt auch Santini¹⁷⁸.

Guarini nähert sich der Architektur zuerst über Borromini, dessen Werke er in Rom während seines Noviziats kennenlernt. Die grundlegende Bedeutung der Mathematik für die Architektur, die Guarini immer wieder betont, ist neben der Bauvermessung und geometrischen Projektionen ein zentrales Thema.¹⁷⁹ Die mathematischen Abhandlungen, in denen auch einige Fehler enthalten sind, machen zirka 40% des Traktats aus.¹⁸⁰

Die erste Besonderheit Guarinis, als barocker Theoretiker, zeigt sich in seinem Verhältnis zur Antike. Anders als seine Vorgänger steht er dem superioren Anspruch der antiken Architektur kritisch gegenüber. „Die Antike ist nicht das als normativ gesetzte Vorbild, die Regeln des Vitruv und Vignola sind nicht unbedingt verbindlich.

¹⁷⁶ Vgl. Krufft 2004⁵, S. 117-118.

¹⁷⁷ Vgl. Meek 1988, S. 150-151.

¹⁷⁸ Vgl. Die Passagen zur Gotik und die Darstellung der „gotischen Ordnung“ wurde bereits 1686 veröffentlicht. Vgl. hierzu Barth 2004, S. 43, Anm. 33.

¹⁷⁹ Vgl. Krufft 2004⁵, S. 117.

¹⁸⁰ Vgl. Müller 1986, S. 210-211. Müller verweist auf die „Entmythologisierung“ Guarinis als Mathematiker und zitiert dazu einen Aufsatz von F. G. Tricomi (F. G. Tricomi, Guarini mathematico, in: Atti 2, S. 551-557.).

Er vertritt eine Entwicklungsvorstellung, derzufolge die Menschen ihre Gewohnheiten und Bedürfnisse ändern, denen sich die Architektur anzupassen habe.“¹⁸¹ So wie die Römer selbst, Vitruv nicht immer wortwörtlich folgen, so folgen auch die Zeitgenossen nicht immer den antiken Vorbildern.¹⁸²

Die Entwicklungsfähigkeit der *ordine*¹⁸³ – aber auch die Aufstellung neuer Regeln – ist für Guarini zulässig und an seinen Werken beobachtbar. Wenn Guarini über die Symmetrie oder die Proportion spricht, dann wohnt seinen Äußerungen stets eine Relativierung des Urteils inne. Er betont, dass die klassischen Proportionen zwar dem Auge gefällig sind, „but it is very difficult to know how this pleasure arises – just as difficult as to understand the pleasure we get from a pretty dress“. Guarini betont, dass die Geschmacksvorstellungen sich ständig verändern und oft die Baukünste anderer Nationen kategorisch abgelehnt werden: „[...] the architecture of the Romans was despised by the Goths, just as Gothic architecture is despised by us“.¹⁸⁴

Neben den *klassischen* fünf Säulenordnungen behandelt Guarini die *ordine Gotico*. Die Darstellung in der Tafelsammlung (Abb. 94) vereint bezeichnenderweise die gotischen Säulen – die er auch als *colonne di tre sorte* annimmt – mit zeitgenössischen Giebelformen.¹⁸⁵

Wörtlich meint Guarini: „Die Goten, obgleich kriegsstolz und ein Volk, eher zum Zerstören als zum Bauen geboren, gewöhnten sich nach und nach an die milderen Lüfte Italiens, Spaniens und Frankreichs und wurden endlich nicht nur Christen, sondern geistlich und fromm, und verwandelten sich aus Tempelzerstörern am Ende nicht nur in freigiebige, sondern auch geniale Kirchenbauer [...]. Indessen sind für diese Architektur, soviel ich weiß, niemals Vorschriften gemacht oder die Proportionsregeln aufgestellt worden [...]; und da die Menschen jener Zeit eigentümlich elegant, schlank und kleinwüchsig waren, wie alte Bildnisse zeigen, gefiel es ihnen folgerichtig, ihre Kirchen im Verhältnis zur Breite überaus hochgestreckt zu bauen, und deshalb machten sie stilgemäß auch die Säulen von höchster Schlankheit, und wenn ein außergewöhnliches Gewicht sie dicker zu machen gebot, bündelten sie mehrere zusammen, um die geliebte Leichtigkeit nicht zu verlieren, und machten eine Art Zusammensetzung [...], in der jede Säule den Fuß der vier Gewölbekappen [?] trug, die ein Kreuzgewölbe bilden, welche Wölbungsweise ihnen sehr gefiel [...]. Um aber zur gotischen Ordnung zurückzukehren, ist zu sagen, daß es drei Sorten von Säulen gibt, nämlich von 20 [...], 18 oder 15 Durchmessern. Die Kapitelle übersteigen gewöhnlich die Höhe eines Durchmessers nicht und haben keine Voluten,

¹⁸¹ Kruft 2004⁵, S. 118.

¹⁸² Vgl. Wittkower 1975, S. 182.

¹⁸³ Vgl. Kruft 2004⁵, S. 119.

¹⁸⁴ Wittkower 1975, S. 182. Zitat von Guarini nach Wittkower 1975, S. 182.

¹⁸⁵ Vgl. Kruft 2004⁵, S. 120.

sondern werden durch eine Schräge in die runde oder achteckige Form der Stützen übergeleitet.“¹⁸⁶

Aus dieser Passage des dritten Teils seines Traktats ist folgendes zu extrahieren: Guarini unterscheidet zwischen den Goten der Völkerwanderungszeit und den Baumeistern der gotischen Kathedralen. Weiters erkennt er die gemeinsame Proportion der Architektur und der Plastik, wobei er diese fälschlicherweise durch einen im Mittelalter vorherrschenden schlanken „Menschentyp“ erklärt. Diese Deutung erklärt sich aus der seit Vitruv überkommenen Herleitung der Proportionen der Architektur vom menschlichen Körper. Für Guarini folgt daraus, dass nach dem Grundmaß des Säulendurchmessers, die Zahl der Gewölbekappen und –rippen über die Anzahl der Dienste, bzw. der zum Pfeiler gebündelten Säulen, entscheidet.¹⁸⁷

Guarinis Ausführungen zeigen an einer anderen Stellen das einfühlsame Begreifen der Architektur, indem er die diaphane und schwebende Erscheinung gotischer Architektur beschreibt und zahlreiche Beispiele in Spanien, Frankreich und Italien nennt.¹⁸⁸ Gerade in der Leichtigkeit – dem Schwebenden – und den gelängten Proportionen der gotischen Bauweise erkennt Guarini den größten Gegensatz zur antiken Architektur. Während die klassische Architektur alles daran setzt die Festigkeit in allen Einzelteilen zu betonen, scheint die Gotik – die ebenfalls stark und fest baue – ganz gezielt schwachgliedrig erscheinen zu wollen, so dass es wie ein Wunder wirkt, dass die Bauten überhaupt aufrecht bleiben.¹⁸⁹

Seine Bewunderung geht sogar so weit, dass er künstlerische Leistung sieht, wo es sich um statische Fehlkalkulationen handelt: „[...] so lobt er ausdrücklich die Torre degli Asinelli in Bologna und den schiefen Turm in Pisa als wohl gelungene Werke gotischer Statik! Wenn beide Bauten auch nicht Wohlgefallen für das Auge erweckten *fanno stupire gl'intelletti, e rendono gli spettatori atteriti*“.¹⁹⁰ Darin ist die barocke Unterstellung zu erkennen, dass die Gotik durch ihre schwach- bzw. feingliedrigen Proportionen erstaunen will.¹⁹¹

Guarini nennt interessanterweise einige gotische Kirchenbauten, deren Baubeginn im Mittelalter liegt, deren Fertigstellung erst Jahrhunderte später, oder gar erst zu seinen Lebzeiten erreicht worden ist. Er sieht in der Weiterverwendung der gotischen Pläne

¹⁸⁶ zitiert nach Germann 1974, S. 15-16.

¹⁸⁷ Vgl. Germann 1974, S. 16.

¹⁸⁸ Vgl. Kruft 20045, S. 120.

¹⁸⁹ Vgl. Keller 1974, S. 49-51.

¹⁹⁰ Keller 1974, S. 50-51.

¹⁹¹ Vgl. Franz 1950, S. 105.

und Bauweise nicht negatives und betont, dass die Kirchen „non senza grand' arte“ seien. Sutthoff vermutet sogar, dass diese späten Bauarbeiten an den gotischen Kathedralen, einen Grund für die ausgewogene und gründliche Erforschung der gotischen Architektur durch Guarini darstellen.¹⁹²

Dass sich Guarino Guarini nicht nur in seinem theoretischen Werk mit der gotischen Architektur beschäftigt, sondern sich auch seine gebauten Werke in ihrer „der Renaissancetradition ganz fremden Unverborgenheit der tatsächlichen Verhältnisse“ der Gotik annähern, wird besonders in der Konstruktion der Gewölbesysteme ersichtlich: „Seine immer stärkere Auflösung der barocken Architektur in ein strukturelles Gerüst besitzt ausgesprochen gotische Tendenzen, doch ist es niemals sein Ziel, einen gotischen oder gotisch anmutenden Bau zu errichten, trotz der technischen und dekorativen Anleihen, ungeachtet der Annäherung an gotische Grundriß- und Raumstrukturen: das Gotische ist nicht seine Sprache. Er verwendet einzelne seiner Vokabeln, Lehnworte, auch Satzstrukturen, die er dem barocken Idiom da akkomodiert, wo es ihm für seine Zwecke der Bereicherung und Präzisierung sinnvoll erscheint. Seine ‚Gotik‘, strukturell und konstruktiv, geht auf in einer eklektischen barocken Fusion.“¹⁹³

6. Die Rezeption der Gotik nördlich der Alpen

Der Übergang von der Gotik zur Renaissance, sowie die damit einhergehende Abwertung der mittelalterlichen Formensprache, findet in den verschiedenen europäischen Regionen erwartungsgemäß auf unterschiedliche Weise und zu verschiedenen Zeitpunkten statt. In Italien, wo sich die Gotik als heimliche Vorrenaissance zu erkennen gibt und die Rezeption des wesensfremden Stils sich meist auf die Übernahme schmückender Äußerlichkeiten beschränkt, ist es nicht verwunderlich, dass bereits im 14. Jahrhundert die Renaissance in ihrer Rückbesinnung auf antikes Formenvokabular durchscheint. Eine gotische Bautradition kann sich in Italien fast nur im Norden etablieren, dort wo auch die großen und bedeutenden Dombauten entstehen.¹⁹⁴

In den Regionen nördlich der Alpen, wo die Gotik nicht nur das Dekor, sondern die gesamte Architekturauffassung ausmacht, müssen die gotischen Formen zuerst eine Modifikation in Richtung Renaissance durchmachen, bevor es zu einer selbstständigen

¹⁹² Vgl. Sutthoff 1990, S. 17.

¹⁹³ Barth 2004, S. 44.

¹⁹⁴ Vgl. Tietze 1914, S. 200-202.

Interpretation der italienischen Muster kommt.¹⁹⁵ Der italienische Einfluss zeigt sich zuerst von seiner „akzessorisch-dekorativen“ Seite und es brauchte einige Entwicklungsschritte bis er zum „essentiell-struktiven“ wird.¹⁹⁶

Diese Veränderungen geschehen in der sogenannten Spätgotik, in der die gotischen Architekturelemente – Türmchen und Erker, Strebepfeiler und Spitzbogen – weiterverwendet werden. Jedoch wird die Grundidee der Früh- und Hochgotik – das Emporführen der Linien – im Laufe der Spätgotik durch immer öfter auftretende horizontale Linien und ein Übermaß an Schmuck (Style flamboyant)¹⁹⁷ in den Hintergrund gedrängt. Auch die Gewölbe leiden unter diesem Vorgang der Sinnentleerung. Die Rippen werden immer kühner und reicher, verschneiden sich zu neuen Mustern, die zwar an gotische Gewölbe erinnern, aber nur noch im Verputz existieren und die Auflösung des gotischen Konstruktionsprinzips bedeuten.¹⁹⁸

Daneben kommt es auch zu einem kontrastiven Nebeneinander von gotischer Architektur und ausgewählten Renaissanceformen. Als eines der ersten sakralen Beispiele dieses Phänomens soll die Wallfahrtskirche „Zur Schönen Maria“ in Regensburg (Abb. 95) erwähnt werden. Der Architekt Hans Hieber zeigt ein „merkwürdiges Kontrastieren von Formen moderner italiensischer Renaissancearchitektur veneto-lombardischer Prägung mit einheimischen gotischen Architekturdetails“¹⁹⁹. Er vereint das gotische Konstruktionssystem mit renaissanceistischem Dekor.²⁰⁰ Die Wallfahrtskirche in Regensburg steht am Anfang einer Entwicklung: das gotische Repertoire wird um seiner Form und Bedeutung willen rezipiert und das obwohl sich ein grundsätzlich anderer Architekturstil manifestiert hat. Der entscheidende Punkt ist jedoch, dass hier bereits zwischen den „Stilen“ – vielleicht

¹⁹⁵ Vgl. Tietze 1914, S. 202. Besondere Bedeutung muss auch dem politischen Aspekt beigemessen werden. Das Zunftwesen – als handwerklich-demokratische Institution – spielt im Norden Europas eine wichtige Rolle. Siehe dazu z. B. Kluge 2007.

¹⁹⁶ Vgl. Panofsky 1996⁴, S. 203.

¹⁹⁷ siehe z.B. Wiener 1993.

¹⁹⁸ Vgl. Tietze 1914, S. 202-204. Eine andere Art der Mischform zeigen die französischen Königsschlösser, unter ihnen wohl besonders Chambord. Für gewöhnlich bleibt der konstruktive Kern mit der gotischen Tradition verbunden, während die Dekoration mit vollen Händen aus den reichen Musterbüchern der Renaissance schöpft. Die vorgelagerten Nebenbauten, die freie Gruppierung der Gebäude, die hohen, mit Türmen, Zacken und Kaminen gespickten Dächer, weisen sie als direkte Nachkömmlinge der mittelalterlichen Burgen aus, die um den Komfort der neuen Zeiten erweitert werden und alle Details der Renaissance wie Säulen, Pilaster, Muscheln und Zahnschnitte stolz präsentieren.

¹⁹⁹ Schmidt 1999, S. 240.

²⁰⁰ In dieser Phase der mitteleuropäischen Architektur wird der konstruktive Aspekt der Gotik mit „fremdem“ Dekor geschmückt. Die barocken Architekten dagegen, verleihen ihrem barocken Bauen das „fremde“ – zumindest zeitlich entfernte – gotische Dekor ein. Die Wallfahrtskirche in Regensburg zeigt dies in folgenden Details: „Den welschen Hauben der Exedren, durch den Dekor von Muschelkalotten zusätzlich italienisiert, stehen die gotischen Fenstermaßwerke in den italienischen Obergaden-Oculi ebenso gegenüber wie die renaissancehaften Kandelabersäulen den gotischen Strebepfeilern.“, vgl. Schmidt 1999, S. 240-241.

eher „Geschmäckern“ – unterschieden wird und diese bewusst angewendet werden. Das „Gotische“ wird zur gesteigerten Sakralität.²⁰¹

Ein weiteres bedeutendes Beispiel ist die Fuggerkapelle zu Augsburg (Abb. 96). Hier kontrastiert der venezianisch aufgefasste Innenraum mit einem gotischen Rippengewölbe. Wenn auch vielfach eine konservative Einstellung der ausführenden Steinmetze vermutet wird, so betont Schmidt die bewusste Wahl der Form, um die Fuggerkapelle in eine Reihe mit den hochgeschätzten spätgotischen Kapellenbauten zu reihen. Das Rippengewölbe wird als konstruktiver Bestandteil in die Gesamtkonzeption eingegliedert.²⁰² Die Form und die Bedeutung sind untrennbar miteinander verbunden.

Mit der Verbreitung der italienischen Kunstauffassung kommt es zur Adaption der italienischen Kunsttheorie und damit zur Ablehnung der Gotik auch nördlich der Alpen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass Künstler aus dem Norden, wenn sie auch nur wenige Jahre in den italienischen Kunstzentren zugebracht haben, das Adjektiv *gotisch* aus allen geschmacklosen, sinn- und regelwidrigen Umständen zusammenflechten.²⁰³

Joachim von Sandrart stimmt weitgehend in die negative Sichtweise der Gotik mit ein. Doch erkennt er in ihr eine Ordnung, welche er als sechste, neben die „klassischen“ fünf Säulenordnungen stellt. Wie auch französische Theoretiker des 17. Jahrhunderts in der gotischen Bauweise eine französische Besonderheit erkennen, so will auch Sandrart in der Gotik einen historischen, deutschen Nationalstil erkennen, der jedoch aus den Irrtümern der Vorfahren erwachsen ist und daher in seiner Zeit keine Gültigkeit mehr besitzen kann.²⁰⁴

Über die zwiespältige und negative Bedeutung von *gotisch* wird man sich besonders in der Aufklärung bewusst. Selbst Johann Wolfgang von Goethe spricht in seiner Lobeshymne auf das Straßburger Münster (Abb. 97) noch immer von dieser Bedeutung von *gotisch*.²⁰⁵ In der 1772 anonym erschienenen Schrift „Von deutscher Baukunst“

²⁰¹ Vgl. Schmidt 1999, S. 241.

²⁰² Vgl. Schmidt 1999, S. 240-241.

²⁰³ Vgl. Tietze 1914, S. 206.

²⁰⁴ Vgl. Sutthoff 1990, S. 23.

²⁰⁵ Zitiert nach Tietze 1914, S. 206: „Unter der Rubrik Gotisch gleich einem Artikel eines Wörterbuchs häufte ich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestopeltem, Aufgeflicktem, Überladnem jemals durch den Kopf gezogen waren; nicht gescheiter als das Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß ich gotisch, was nicht in mein System passte, von den gedrechselten bunten Puppen und Bildwerken an, womit unsere Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst.“

berichtet auch Goethe von seiner Voreingenommenheit und seinen Vorurteilen, die er aus Lexika²⁰⁶ übernommen hat.²⁰⁷

Die Situation in Frankreich ist der mitteleuropäischen sehr ähnlich. Innerhalb der zeitgenössischen gotischen Beurteilung wird die lokale Bauweise als französische Eigentümlichkeit aufgefasst, die aus einem „regionalverwurzelten, bodenständigen Selbstbewusstsein“ kommt. Somit wird auch die langsam wieder erwachende Antike in Italien als wesensfremd abgelehnt. Diese Anschauung überträgt sich bis ins 16. Jahrhundert, wenn Philibert de l’Orme die gotische Bauart als „la mode Française“ bezeichnet.²⁰⁸

In der französischen Kunsttheorie wird dennoch zwischen *gotisch* – also der Geschmacklosigkeit – und der gotischen Bauart unterschieden, wie es zuvor auch für die deutsche Situation festgestellt wurde. Die nächste schwerwiegende Verunglimpfung erfährt die Gotik durch François Blondel d. Ä. Ein wichtiger Unterschied zur italienischen Kritik ist, dass es seines Erachtens nach durchaus möglich ist die gotische Bauweise zu schätzen, wenn er selbst sie auch ablehnt. Die Vorzüge der Gotik erkennt er in ihrer Proportion, wohingegen die Ornamentik strikt abzulehnen ist. In dieser Unterscheidung findet er in der französischen Kritik eine Vielzahl an gedanklichen Nachfolgern.²⁰⁹

7. Johann Blasius Santini-Aichl

Von den italienischen Architekten Francesco Borromini und Guarino Guarini führen die weiteren Untersuchungen nach Mitteleuropa. Der böhmische Architekt Johann Blasius Santini Aichel²¹⁰, dessen Großvater um 1630 aus der Umgebung des Luganer Sees nach Prag kommt, schafft aus der Verschmelzung der langsamen Rehabilitation der Gotik durch die genannten italienischen Architekten, mit der zähen lokalen Tradition Werke der „Barockgotik“, die in den frühen Jahren des 18. Jahrhunderts anzusiedeln ist und bereits nach zwei Jahrzehnten wieder endet.²¹¹

Diese Untersuchung der Barockgotik Santinis soll anhand einer Analyse der konkreten Architektursprache und einer Beschreibung der Verknüpfung von gotischen

²⁰⁶ Sutthoff verweist auf den Eintrag in „Eggers Kriegslexikon“, in dem jedoch zwischen dem Kunststil *Gotik* und dem aus der italienischen Kunstliteratur übertragenen Gebrauch des Wortes *gothisch* als Mängelrüge unterschieden wird; siehe dazu Sutthoff 1990, S. 24-25.

²⁰⁷ Vgl. Sutthoff 1990, S. 24.

²⁰⁸ Vgl. Sutthoff 1990, S. 18.

²⁰⁹ Vgl. Sutthoff 1990, S. 19-20.

²¹⁰ Vgl. zu den verschiedenen Schreibweisen des Namen Schmidt 1999, S. 256, Anm. 215; Barth 2004, S. 9. Im weiteren werde ich die verkürzte Namensform „Santini“ verwenden.

²¹¹ Vgl. Barth 2004, S. 7-9.

und barocken Formen statt finden.²¹² Immer wieder wird der Bogen zu den Beobachtungen bei den zuvor behandelten Architekten geschlagen werden, wobei untersucht werden soll, ob die gotischen Konstruktionsmethoden in ähnlicher Weise verwendet werden oder ob es sich um eine „simple“ Applikation gotisierender Ornamentik handelt.

Santini gilt als der Hauptvertreter der Barockgotik im 18. Jahrhundert. Seine Vorgehensweise kann als das Gotisieren barocker, oder als das Barockisieren gotischer Architekturformen vereinfacht auf den Punkt gebracht werden. Die mittelalterliche Bauweise erhält in den späteren Jahrhunderten keine formalkünstlerische Bedeutung, entweder sie wird mehr oder weniger unreflektiert weiterverwendet oder durch die Bauweise und Ideale der aus Italien kommenden Renaissance ersetzt. Erst im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert wird die Bedeutung des Mittelalters wieder relevant und positiv eingeschätzt. Santini nimmt daher eine Vorreiterrolle ein. Allmählich kommt es zu einer schöpferischen Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Bauwerken. Erst in diesem Zusammenhang wird der mittelalterlichen Architektur eine stilistische Qualität zugesprochen.²¹³

Die Stiloption „Gotik“ – hier spielen die Auftraggeber eine entscheidende Rolle – wird je nach Bauaufgabe oder Aussage gewählt.²¹⁴ Santini baut nicht nur „eigenartige Hybridbauten“, sondern findet bei anderen Beispielen auch zu einer klaren barocken Formsprache. Somit kann gesagt werden, dass Santini die Gotik nicht zum verbindlichen Vorbild macht, sondern als Erweiterung seines Formenduktus wahrnimmt.²¹⁵

In erster Linie sind die „gotischen“ Bauten des Architekten von Interesse. Durch vertragliche Verpflichtungen, also durch die Wünsche der Auftraggeber, ist Santini in einigen Fällen zur Weiter- bzw. Wiederverwendung des alten Baubestands angehalten. Der Architekt muss innerhalb der historischen Baureste seine eigene Gestaltung entwickeln. Die Herausforderung für Santini besteht in der harmonischen Verbindung der baulichen Reste, seines Architekturstils und den barockgotischen Wünschen seiner Auftraggeber. Um mögliche Vorbilder zu finden wendet man sich am besten wieder

²¹² Der politisch-ideologische Aspekt der Barockgotik wird in den folgenden Ausführungen weitgehend ausgespart. Wenn zum Verständnis ein Hinweis benötigt wird soll dieser kurz angeschnitten werden, bzw. durch Literaturverweise ermöglicht werden.

²¹³ Vgl. Schmidt 1999, S. 287.

²¹⁴ Vgl. Schmidt 1999, S. 256-257.

²¹⁵ Vgl. Franz 1950, S. 67.

Borromini und Guarini zu. An konkreten Beispielen wie den Seitenschiffen von Sedletz oder Kladrau ist der direkte Einfluss zu erkennen. Darüber hinaus ist die ikonographische Aufladung – in Form einer *architecture parlante* – auch bei Borromini und Guarini schon ein immer wiederkehrender Aspekt.²¹⁶

7. 1. Das Zisterzienserkloster Sedletz

Der Abt des Zisterzienserklosters in Sedletz – Heinrich Snopek – veranlasst 1700 den Neubau²¹⁷ (Abb. 98) der durch die Hussitenkriege im Jahre 1421 zerstörte Kirche bei Kuttenberg. Zuerst wird Paul Ignaz Bayer zum Architekten berufen. Unter seiner Leitung werden erste Sanierungen an der Umfassungsmauer²¹⁸, erstaunlicherweise unter Beibehaltung der gotischen Spitzbogenfenster, durchgeführt. Darüber hinaus errichtet er das fünfte, südliche Schiff und nimmt die Erneuerung des Dachs und das Vierungstürmchen in Angriff. Bereits 1702 trennen sich die Wege des Architekten und des Auftraggebers wieder, da es vermutlich zu Unstimmigkeiten bezüglich der weiteren Arbeiten kommt. 1703 wird der junge Santini berufen, der sich bereits durch Arbeiten für den Zisterzienserorden empfiehlt.²¹⁹

Die Erscheinung des Außenbaus der Sedletzer Kirche (Abb. 99), wenn man von der Westfassade und der Vorhalle (Abb. 100, Abb. 101) absieht, ist beinahe als gotisch zu bezeichnen. Die von Barth als „Schroffheit“ und „Unverbindlichkeit“ beschriebene Reduktion der Formen macht deutlich, dass es sich um eine „Paraphrase, die aus dem gotischen Repertoire sich einiger Aspekte bedient, diese isoliert und übersteigert, andere aber durchaus unterdrückt und so, eben durch das Fehlen vertrauter Elemente – Strebebogen, Fialen, Maßwerk und nahezu aller Ornamentik“ handelt und „eine unterschwellige Befremdung einschleust: eine auf glatte Flächen und kristalline Tektonik reduzierte Architektur, deren sämtliche Teile der Gotik entnommen sind und die nur dadurch auf schwer bestimmbare Weise von ihrer Sprache abweicht [...]“.²²⁰ Diese befremdliche Reduktion der gotischen Wirkung ist umso erstaunlicher, da sie nicht durch barockes Ornament oder barocke Einbauten gestört wird, wie es bei anderen gotisierenden Werken des Architekten zu beobachten sein wird.²²¹ Diese nahezu puritanische Auslegung der Gotik zeigt, dass Santinis Interesse an dieser Architektursprache besonders in den spitzen und zackigen Formen

²¹⁶ Vgl. Barth 2004, S. 33-34.

²¹⁷ Der ursprüngliche Bau ist zwischen 1280 und 1320 entstanden; vgl. Barth 2004, S. 19.

²¹⁸ Vgl. Barth 2004, S. 27. Von den Zerstörungen des Jahres 1421 bleibt das Mittelschiff einigermaßen verschont, lediglich das Maßwerk und das Gewölbe werden völlig zerstört.

²¹⁹ Vgl. Barth 2004, S. 19-21.

²²⁰ Barth 2004, S. 21.

²²¹ Vgl. Barth 2004, S. 26-27.

liegt, die in selbstständige Körper geschieden werden. Kristalline Härte zeigen sowohl die Fialenendungen, die Baldachine oder auch die grätigen Rippen.²²²

Die Gestaltung der Westfassade erwächst aus einem barocken Formwillen, deren Details sich sehr wohl zu gotischen Quellen zurückverfolgen lassen, doch sind diese durch ihre plakative Zusammenfügung genauso verfremdet, wie der barocke Wille selbst. Gerade die lückenlose Zitation gotischer Elemente²²³ führt in ihrer collagenhaften Verschmelzung zu einem starken Irritationsmoment, der „aus dem Geist eines mit dem Absurden kokettierenden weitherzigen barocken Stilpluralismus“ heraus erklärt werden kann.²²⁴

Der untere Teil der Vorhalle scheint der Spätgotik verwandt, sofern man über die fehlende tragende Funktion hinweg sieht. Jedoch entwächst dem gotischen Schaft – zumindest den vorderen beiden – ein fremdes Element, indem der Pfeiler bald zum Sockel einer eindeutig barocken Engelsfigur wird. Die hinteren – an die Strebepfeiler der Westwand angelehnt – enden jedoch, quasi korrekt, in gotischen Fialen. Diese „Aufweichungstendenzen“ fasst Barth zusammen: „Das gotische Gefüge des unteren Teils kann seine etwas behäbige Aufwärtsbewegung nicht vollenden, ist, noch vor dem Scheitel des mittleren Bogens, abgesägt, wie abgenagt, die Trauflinie seiner Bedachung ganz unentschieden, abwechselnd aufgeworfen oder eingesunken: die Solidität der Form, die der Unterbau zu etablieren bemüht ist, verliert sich ins Instabile, dank des ephemeren, divergenten äußeren Einflüssen nachgebenden Charakters der Bedachung.“²²⁵ Darüber hinaus wird die statische Erscheinung durch einen Abhängling²²⁶ (Abb. 102) völlig unglaubwürdig. Die drei bekrönenden Baldachine fristen seit der Entfernung des Figurenschmucks ein ebenso trauriges Dasein – auch sie oszillieren zwischen Skelettierung und Geschlossenheit. Barth gibt zu bedenken, dass die inkonsistente Erscheinung – „zwischen Festigkeit und Auflösung“ – bei einer Betrachtung aus weiterer Entfernung ihren irritierenden Moment weitgehend verliert und geschlossener erscheint und die barocken Grundzüge der Komposition offenbart: „Der mittlere Bogen ist mit den flankierenden, von Engeln besetzten diagonal gestellten Pfeilern zu einem plastisch in die Tiefe führenden Element gruppiert, dem sich die durchhängenden Trauflinien wie Girlanden anfügen. Der untere Teil, also die eigentliche Halle, liefert eine waagrechte Stellfläche für die drei Baldachine mit ihren Heiligen.

²²² Vgl. Franz 1950, S. 76.

²²³ Vgl. Barth 2004, S. 22. Alle zu erwartenden gotischen Architektur- und Schmuckelemente sind vertreten: Fialen, Schwibbogen, Strebebogen und –pfeiler, Wimperge, Spitzbogenfenster, Baldachine mit Statuen, Rosetten, Hängezapfen, Kreuzblumen und Krabben.

²²⁴ Vgl. Barth 2004, S. 22.

²²⁵ Barth 2004, S. 23; siehe dazu auch Franz 1950, S. 76.

²²⁶ Vgl. Barth 2004, S. 23, Anm. 5.

[...] Die Sedletzer Vorhalle vereinigt also ihre der Gotik entlehnten Elemente zu einer genuin barocken Komposition – auch wenn die Anmutung eine durchaus gotische bleiben soll.²²⁷

Neben dieser die obere und untere Zone trennende Sichtweise, ist mit Barth eine weitere Betrachtungsweise vorzustellen: Das Ensemble lässt sich in den geschlossenen, gestaffelten Rahmen eines gotischen Spitzbogens einschreiben, wobei eine ausgefrante Kontur zu bemerken ist (Abb. 103). Die Wirkung der Vorhalle pendelt somit zwischen zwei Kontextualitäten und kann diese Tendenzen abwechselnd in den Vordergrund bringen.²²⁸

Wenn man nun die gesamte Fassade als Gegenstand der Betrachtung wählt, dann ist die Vorhalle in barocker Manier integriert. Durch die vom Vorgängerbau erhaltenen monumentalen Strebepfeiler entsteht eine Nische²²⁹ – im unteren Teil durch die Vorhalle gefüllt – wobei das von Maßwerk gereinigte Fenster den Eindruck erweckt als reiche es bis zum Boden – und somit der Vorhalle den additiven Charakter eines zugefügten Payillions beschert. Diesen instabilen Eindruck erhöht der „kopflastige Vierpaß des großen Bildfelds im Giebel samt seinen phantastischen Bekrönungen“, der wiederum auf ein borromineskes Vorbild – das ovale Medaillon an der Fassade von S. Carlino (Abb. 104) – zurückbezogen werden kann. Die im ersten Moment als Unentschlossenheit wahrgenommene Wirkung ist in Wahrheit eine von Santinis Qualitäten: Die unentschiedene Vorherrschaft von Struktur oder Masse, führt zu einem Wechsel der Hierarchien, worin Barth dasjenige Instrument erkennt, durch welches die Architekturbetrachtung in erster Linie zu einem ästhetischen Erlebnis wird.²³⁰

Im Inneren zeigt die Gestaltung des Gewölbes und des Rippenwerks (Abb. 105) Santinis „Technik der barocken Umdeutung gotischer Vorlagen – oder seinen Hang zur gotisierenden Verfremdung aktueller barocker Tendenzen“.²³¹ Ähnlich der spätgotischen Handhabe – aber auch im Sinne Borrominis – verlieren die Rippen ihre tragende Eigenschaft, heben dabei die Jochgrenzen auf, und leiten von einem Joch zum anderen über.²³² „Die Durchschlingung der von Pfeiler zu Pfeiler – jeweils einen überspringend – bogig aufsteigenden Rippen, Umschreibungen der Stichkappen, wird

²²⁷ Barth 2004, S. 22. Da das Straßenniveau vor der Kirche angehoben wurde, ist eine „authentische“ Wahrnehmung nicht mehr möglich. Die Kirche befindet sich in einer Grube, wodurch sich auch die Proportionen verändern und die Perspektive nicht mehr korrekt ist.

²²⁸ Vgl. Barth 2004, S. 25.

²²⁹ Vgl. Barth 2004, S. 25-26. Barth erkennt darin die Verarbeitung eines borrominesken Motivs: „Die beiden mächtigen Strebepfeiler, dem mittelalterlichen Bestand zugehörig, bilden eine monumentale Nische, die Santini in ihrem unteren Teil mit dem konvexen Körper der Vorhalle füllt – ein Kunstgriff, den er bei Borromini entlehnt und für seine Zwecke abwandelt und umdeutet.“

²³⁰ Vgl. Barth 2004, S. 25-26.

²³¹ Vgl. Barth 2004, S. 27.

²³² Vgl. Barth 2004, S. 27.

begleitet von Rippen, die umgekehrt von dem Scheitel nach unten ausbiegen und ohne Zusammenhang mit den Pfeilern verlaufen.“²³³ Diese ungotischen Bewegungen der Rippen unterscheiden sich jedoch von spätgotischen Vergleichsbeispielen, wie etwa der Barbarakirche in Kuttentberg (Abb. 106; Abb. 107), darin, dass dort alle Rippenbewegungen in Ovalen oder Ellipsen auf die Pfeiler zurückkehren, als „pure Erweiterung ihres tektonisch bedingten Verlaufs, und deutet lediglich das Aufsteigen und Absinken der ursprünglichen diagonalen Rippen in gekurvte Formen um.“²³⁴ Dass die Rippen an das Gewölbe gebunden sind und dasselbe eben nicht tragen, wird im weiteren Sinne durch die allzu barocken Blenden, die in die Gewölbefelder eingelegt sind und die enge Bindung an die Grundfläche deutlich machen, noch weiter verdeutlicht. Der Verlauf der Rippen hat ebenfalls keine Bindung mehr zum tragenden gotischen Ursprung, denn nur manche der Rippen werden in Dienste überführt, einige jedoch, laufen in dünnen Spitzen aus, die mitten in den Deckenfeldern enden.²³⁵ Franz verweist auf die zirka gleichzeitig entstehende barocke Schmuckform des „Bandelwerks“ und erkennt in der Rippenführung Santinis eben dieses durch und durch barocke Bewegungsmuster, das die Gotik durchdrungen und ummodelliert hat.²³⁶

Im Gegensatz zu den Gewölben des Hauptschiffs und der Nebenschiffe, die ganz klar eine gotisierende Sprache sprechen, ist die Deckengestaltung im Bereich der Vierung (Abb. 108) als barockes Deckenfresko ausgeführt. Die eigentliche Intention eines barocken Ausblicks in die himmlischen Sphären, der wohl auch hier gedacht war, kann durch die fehlende Beleuchtung und die mächtigen, schattenwerfenden Bögen nicht erreicht werden. In späteren Werken löst Santini dieses Problem durch die

²³³ Franz 1950, S. 69.

²³⁴ Vgl. Franz 1962, S. 107; siehe zur St. Barbarakirche in Kuttentberg Fehr 1969, S. 331-332. Benedikt Ried wird 1512 zum Bau der St. Barbarakirche verpflichtet. Der Chor wird bereits von Rajsek eingewölbt und Ried soll die weiteren Arbeiten leiten. Rieth rückt die Hochschiffenster nach außen und schafft somit Platz für Emporen, wodurch die ursprünglich basilikale Anlage zu einer lichtdurchfluteten Halle umfunktioniert wird. Das bewegte Rippenspiel bestimmt den Raumeindruck. „Wie beim Wladislawsaal wird der Raumeindruck des Langhauses der St. Barbarakirche vom bewegten Spiel der sich zu sechsteiligen Rippensternen verschlingenden Bogenrippen beherrscht. Die den Arkaden im Untergeschoss vorgelegten Dienste setzten sich in der Emporenzone in nervigen Bündelpfeilern fort, die ohne Übergang der Gelenkstelle in den nahezu flach erscheinenden Wölbungsgrund hineinstoßen. In elliptischer Bahn lösen sich Bogenrippen von ihnen; den Schaft der Pfeiler zur Hälfte umkreisend, schwingen sie in den Raum hinaus und vereinen sich mit anderen Bogenrippen zu reichen Sternformen. Die Figuren des Netzgewölbes sind enger geknüpft als beim Wladislawsaal, es fehlt die in weiten Wellen atmende Bewegung des Wölbungsgrundes, doch ist der Eindruck des Schwebens noch intensiver geworden.“

²³⁵ Vgl. Barth 2004, S. 27-28. Die mögliche Motivvorbildung in der spätgotischen Deckengestaltung in der Barbarakirche in Kuttentberg von Benedikt Ried wird sowohl von Barth als auch von Franz 1950, S. 69f. betont.

²³⁶ Vgl. Franz 1950, S. 70.

Verwendung einer durchfensterten Tambourkuppel, die den Intentionen des barocken Deckenfresko nur dienlich sein kann.²³⁷

Besonders interessant präsentiert sich auch die Seitenschifflösung des Architekten, die laut Franz und Barth mit Borrominis Gestaltung der Seitenschiffe in S. Giovanni in Laterano, zum Jubeljahr 1650²³⁸, zu vergleichen ist. Die zwei südlichen, respektive nördlichen Seitenschiffe (Abb. 109, Abb. 110) werden hallenartig zusammengefasst und durch ein nahezu skrupelloses Aufeinandertreffen von Stilen und Tendenzen zu einer einzigartigen Lösung geformt. Die gleich hohen Seitenschiffe werden von überraschend korrekten toskanischen Säulen getrennt, die Santini aus der Planung Bayers²³⁹ übernehmen muss. Die Säulen verfügen über Basen, Kapitelle und Entasen.²⁴⁰ „Santini erfindet, um die mit der gotischen Formensprache gänzlich unvereinbaren klassischen Säulen in seinen Bau zu integrieren, ein System sich gegenseitig hemmender – oder, wenn man will, steigender – Irritationen und Unvereinbarkeiten. So sind den klassischen Säulen, noch im Bereich der Schäfte und die Kapitelle überschneidend, rippenartige Gurte angeklebt, ein Netz gotischer Spitzbogen bildend, das die Halle von oben her in mit böhmischen Kappen überkuppelte Raumzellen aufspaltet, in eine lichte Struktur aus hellen, fast gewichtlosen Baldachinen.“²⁴¹ Durch die inkonsistente Zusammenfügung erreicht der Architekt eine sich aus Gegensätzen speisende Wirkung, die gerade durch ihre Inkonsistenz entsteht.²⁴² Gerade in diesen „widersprüchlichen Tendenzen“ erkennt Barth die Verwandtschaft und die mögliche Motivinspiration mit der barocken Restaurierung der Lateransbasilika.²⁴³ Über die generelle gotische Disposition der Kirche hinausgehend, weist Borrominis Gestaltung der Seitenschiffe die gleichen Kappen auf, nur dass Santini auf die Engelsköpfe verzichtet und die ornamentalen Lorbeerkränze durch einfache profilierte Stuckleisten ersetzt. Santini verweist auf den Vorgänger indem er die toskanischen Säulen auf Sockel mit ausgekehlten Kanten setzt, die auch Borromini an der äquivalenten Stelle anbringt.²⁴⁴ Die Betonung der Linie und das Zurückdrängen der Volumina, das schon Borrominis Formensprache mit der Gotik verbindet, prägt genauso Santini, der auch durch die bewusste Wahl von „harter, scharfer, kantig-brechender

²³⁷ Vgl. Barth 2004, S. 28-29.

²³⁸ siehe Kapitel 4. 2.

²³⁹ Vgl. Barth 2004, S. 19 u. 21. Die genauen Pläne des ersten Architekten – Paul Ignaz Bayer – sind nicht bekannt, doch dass er 1701 bei dem Prager Steinmetz Franz Kaspar Lejsek toskanische Säulen in Auftrag gibt lässt vermuten, dass seine Motiventwicklung auf den klassischen Säulenordnungen beruhen soll.

²⁴⁰ Vgl. Barth 2004, S. 28-29.

²⁴¹ Barth 2004, S. 29.

²⁴² Vgl. Barth 2004, S. 29-30.

²⁴³ Vgl. Barth 2004, S. 30.

²⁴⁴ Vgl. Barth 2004, S. 30.

Details und betont gesuchter Verdünnung der Fläche“ eine barocke Umformung der Gotik erreicht.²⁴⁵

Diese formale Analyse sollte vor Augen führen, wie Santini eine Genese von gotischen und barocken Formen, sowie von gotischer und barocker Wirkung findet. So soll nur an die barocke Zusammenfügung von Westfassade und Vorhalle erinnert werden, die durch den Irritationsmoment der gotischen Ausformung des Schmucks ihren ästhetischen Mehrwert erhält. Jedoch ist zu bemerken, dass diese Form(er)findungen stark vom Auftraggeber angeregt werden und auch die bestehende gotische Bausubstanz von entscheidender Bedeutung ist. Wie eingangs erwähnt, wird der Auftrag nach ersten Arbeiten des vorherigen Architekten – Paul Ignaz Bayer – an Santini übergeben. Obwohl Bayers Pläne zur Gestaltung des Inneren nicht überliefert sind – vermutlich sollten die klassische Säulenordnung zum Einsatz kommen – stellt Santinis Idee eine dem Auftraggeber gefälligere Möglichkeit dar. Es ist festzustellen, dass die gotisierenden Formen bewusst gewählt sind und etwas über die Intentionen des Auftraggebers verraten. Die ideenreichen Lösungen – wenn auch nicht schulbildend – können dem jungen Santini zugeschrieben werden, der sie in ähnlichen Situationen noch weiterentwickelt.

7. 2. Die Klosterkirche von Saar

Die Klosterkirche von Saar ist ebenfalls kein Neubau Santinis. Santini muss die 1705 beendete Instandsetzung der zerstörten gotischen Kirche weitgehend hinnehmen. Der Bau präsentiert sich als gotische Basilika über lateinischem Kreuz (Abb. 111), deren Erscheinung bis heute nahezu gleich geblieben ist.²⁴⁶ Es ist nicht bekannt zu welchem Zeitpunkt Santini hinzugezogen wird. Die ältere Forschung vermutet 1712; die jüngere hingegen rechnet mit 1706.²⁴⁷

An der äußeren Erscheinung nimmt Santini kaum Änderungen vor. Die Arbeiten im Inneren (Abb. 112) beschränken sich im wesentlichen auf kleine Verbesserungen: „[...] die gedrückten Spitzbögen der Arkaden korrigierte er auf einfache Weise, indem er ihr Profil durch einen dünnen, deutlich höheren Rahmen ergänzte, die Wand gliedert er, ähnlich wie in Sedletz, durch Dienste, und die dünnen Gewölberippen, im südlichen Seitenschiff noch im mittelalterlichen Originalzustand zu sehen, verstärkt er mit kräftigen Stuckapplikationen, setzt

²⁴⁵ Vgl. Franz 1962, S. 107-108.

²⁴⁶ Vgl. Barth 2004, S. 87-89.

²⁴⁷ Vgl. Horyna 1998, S. 24-26.

sie so außerdem durch eine Schattenfuge von der Gewölbefläche ab; im nördlichen Seitenschiff versah er die Deckenfelder mit Blenden.“²⁴⁸

Von weitaus größerem Effekt sind die Emporeneinbauten (Abb. 113). Sie erscheinen als Verlängerung der Langhausarkaden und trennen die Arme der Querschiffe vom Raumeindruck der Vierung ab. Durch diese Abtrennung wird die longitudinal ausgerichtete Raumform stark betont. Wie eine Brücke tragen die Emporen jeweils ein übermächtiges Orgelgehäuse²⁴⁹. Die Faltung und Biegung der Bogenstirnseiten lässt die statische Überzeugungskraft dieses Baukörpers nicht realistischer erscheinen und das an der vermeintlich schwächsten Stelle der Brückenkonstruktion, die auf viel zu schmalen Postamenten stehenden, Orgelgehäuse aufrufen, fördert diesen Eindruck noch weiter. Die abgetrennten Querhausarme verkommen, bei völliger Beliebigkeit der Formen, zu kreuzrippengewölbten Raumschächten (Abb. 114, Abb. 115). Darin befinden sich je vier Elemente: die Brücke zur Vierung, zwei Kleeblattbögen, die einerseits in das Seitenschiff und andererseits in eine kleine Apsis führen, sowie ein Raumfragment, eher einer Vorhalle entsprechend, das aus einem deformierten dreiteiligen Portikus besteht, welcher gotisierende, überhöhte Spitzbögen aufweist. Bei aller Heterogenität des Querhausbereichs betont Barth, dass es zu einem Wechselspiel von Kraftzonen kommt, in dem die Ausbauchung der Empore mit dem konkaven Zurückweichen der Portiken in einem direkten Kräftespiel zusammenhängen. Die Querhausarme werden durch die Einbauten auf die Breite der Seitenschiffe verengt womit Santini denselben Effekt der Empore im Verhältnis zum Langhaus erreicht (Abb. 116): „Die retardierende Querbewegung des Transepts wird deutlich abgeschwächt, der Raum in seinem Tiefenzug kaum noch gebremst, sondern in einzelne modifizierte Zonen gegliedert“.²⁵⁰

Durch die Einbauten der Emporen wird keineswegs eine Barockisierung erzwungen, sondern vielmehr der kräftige gotische Tiefenzug herausgestellt. Als Gegenspieler dieser Betonung tritt allerdings die barocke Übermacht der Altareinbauten hinzu. Die Seitenaltäre beginnen bereits in der Hälfte des Langhauses, führen über die Kanzel und die Orgelgehäuse zum Hochaltar (Abb. 112). Das perspektivisch genau kalkulierte Raumprospekt, dehnt sich in die Breite aus und lässt den Hochaltar näher rücken, so dass der Eindruck einer Allgegenwärtigkeit des Altarraums – im Sinne der tridentinischen Liturgie und der Beteiligung der Laien – erreicht wird.

²⁴⁸ Barth 2004, S. 89-90.

²⁴⁹ Die Orgelgehäuse erinnern in vielen Details sowohl an Formen Borrominis (schräggestelltes Gebälk, salomonische Säulen, „tragende“ Cherubsköpfe, naturalistische Muschelornamentik etc.) und an Santinis gotisierende bewegte Traufkanten der Vorhallen in Sedletz und Kladrau.

²⁵⁰ Barth 2004, S. 91.

Zusammenfassend kann diese, auch in Kladrau und Seelau zum Einsatz kommende „Lösung einer historisierenden Aufspaltung in zwei Raumsysteme mit gegenläufigen Tendenzen“ folgendermaßen beschrieben werden: es handelt sich um „die Struktur einer als eine vielschichtige historische Collage aufgefasste Operation gegründet auf das Paradox eines perspektivisch synthetisierten barocken, in die Breite quellenden Raumprospekts, der sich aus einem klar von ihm abgesetzten, mit ihm unvereinbaren gotischen Tiefenraum entwickelt“.²⁵¹

7. 3. Die Klosterkirche der Benediktinerabtei in Kladrau

Die Klosterkirche der Benediktinerabtei in Kladrau (Abb.117, Abb. 118) zählt zu den beeindruckendsten Werken der böhmischen Barockgotik. Der Vorgängerbau – eine dreischiffige romanische Kirche in ruinösem Zustand – wird weitgehend in die Neugestaltung integriert.²⁵² Die größten Veränderungen betreffen die Neugestaltung der Westfassade, den Anbau der Vorhalle, die Abtragung der beiden Türme am Querschiff, den Neubau der Vierungskuppel und die Hinzufügung des Dreikonchenschlusses. Im Innenraum fügt der Architekt, auch aus statischen Gründen, Strebepfeiler ein, doch erscheinen diese als „kühle Paraphrase der gotischen Modelle“.²⁵³ Barth bezeichnet Santinis Vorgehen als Barockisierung eines romanischen Baus, wobei Santinis barocke Sprache klar einem gotischen Duktus folgt, und gibt zu bedenken, dass hierin eine Grundlage der Barockgotik zu erkennen ist: wenn der Barockgotik eine – wenn auch nur metaphorische – Beschwörung der Originale inne wohnen würde, so hätten bei einem konsequenten Versuch eben spätromanische Formen verwendet werden müssen, doch bleibt unklar ob das frühe 18. Jahrhundert zwischen romanischen und gotischen Formen bereits klar unterscheidet.²⁵⁴

Die Bauarbeiten beginnen 1711, als der Auftrag nach einem Wettbewerb an Santini übergeben wird. Bis zu seinem Tod 1723 ist er mit der Leitung der Arbeiten betraut. Die Fertigstellung erfolgt schließlich im Jahr 1726.²⁵⁵

Der Außenbau zeigt sich, wie auch in Sedletz, überzeugend gotisch (Abb. 119, Abb. 120). Die Simplifizierung der gotischen Elemente schleust jedoch auch hier wieder einem Irritationsmoment ein, „sodaß sich ein Gefühl der Fremdheit einstellt ob der

²⁵¹ Barth 2004, S. 93.

²⁵² Vgl. Barth 2004, S. 139: „Die Abmessungen und Proportionen des Außenbaus bleiben im großen und ganzen erhalten, auch die Verhältnisse des Innern – Pfeilerstellungen, Raumhöhen und –breiten [...]“.

²⁵³ Vgl. Barth 2004, S. 137-139.

²⁵⁴ Vgl. Barth 2004, S. 139 u. Anm. 7.

²⁵⁵ Vgl. Barth 2004, S. 137.

kalten, systematischen Modellhaftigkeit.“²⁵⁶ Dass die Westfassade deutlicher aus der pseudo-gotischen Wirkung ausbricht, nicht zuletzt durch die neue Vorhalle (Abb. 121), ist klar festzustellen, auch wenn der Formenduktus der ganzen Fassade klar dem gotischen Repertoire entnommen ist. Erst auf den zweiten Blick wird klar, dass die gotische Erscheinung einer klar barocken Komposition unterworfen ist. Umso spannender erscheint hier, ein von Barth beobachtetes, borromineskes Motiv: die Fassade der Kirche ist mit 45° an den Enden von den Strebepfeilern abgeknickt (Abb. 122). Ein weiterer, schwächerer Knick ergibt sich darüber durch die Gruppe der drei Fialen und den verbindenden Strebe- und Schwibbogen.²⁵⁷

Die Fialengruppen sind einerseits für die kristalline Erscheinung verantwortlich und veranschaulichen andererseits, das gotische Prinzip der Formwiederholung in verschiedenen Maßstäben. Ihre Größe sprengt das aus der gotischen Praxis Vertraute und erreichen eine ganz neue Wirkung und Aufgabe, als „automatisierte, zu freien Gruppen zusammengeschlossene Elemente“.²⁵⁸

Der obere Teil der Fassade, rund um den Giebel, lohnt einer genaueren Betrachtung, da hier das bisherige – weitgehend gotische – Vokabular erweitert wird: Die Vorhalle ergibt mit den Fialen des Giebels eine verschwommene Mandorla die eine steinerne Madonnenstatue beherbergt. Als Bedachung dient ein in die Wand eingezogener Schwibbogen, dessen als Akanthusblätter ausgeführter Krabbenschmuck ebenso auffällig ist. Die Madonna steht in einem ädikulaartigen, durch einen Dreipass bekröntem Gehäuse. Zwar finden wir hier im oberen Bereich der Fassade immer noch Fialen, Streben und Spitzbögen, doch sind diese als eben diese Mandorla zusammengefügt und somit einer barocken Wirkung und Aufgabe unterworfen.²⁵⁹ Das Verhältnis der Statuennische zur Fassade und die Betonung dieses prominenten Einzelmotivs, wäre in der Gotik nicht möglich gewesen. Auch, dass durch das Zurückziehen der eigentlichen Giebelfläche eine kleinen Terrassenfläche entsteht, die

²⁵⁶ Vgl. Barth 2004, S. 139.

²⁵⁷ siehe dazu Barth 2004, S. 140. Wie zuvor bei der Kirche in Sedletz angemerkt, erkennt Barth auch bei der Fassadengestaltung von Kladrau das borromineske Nischenmotiv in der Fassade wieder: „Das Mittelstück der Wand bildet mit den beiden begrenzenden Strebepfeilern die Wiederholung des Motivs als hohe rechteckige Nische, die [...] im unteren Teil durch das konkave, flach-hexagonale Gestell der Vorhalle gefüllt wird. So entsteht eine der Gotik ganz fremde typisch barocke fragmentarische Definition des Außenraums durch eine konkave Schale mit eingesetztem, ein ausstrahlendes Zentrum makierendem Körper.“

²⁵⁸ Vgl. Barth 2004, S. 140.

²⁵⁹ Vgl. Barth 2004, S. 140-142.

den Giebel hinter eine Brüstung mit gotischem Zierwerk und hinter die Ädikula der Madonna zurückweichen lässt, ist ganz klar einer barocken Vorstellung entsprungen.²⁶⁰

Die Kuppel²⁶¹ (Abb. 123) - eine Ikone der Barockgotik – ist in ihrer vegetabilen Erscheinung vom Auftraggeber genauso gewünscht. Diese übermächtige Bekrönung des ansonsten sehr schlicht gehaltenen Außenbaus ist nicht einem gotischen Geist entwachsen, sondern ähnelt eher einer Renaissancekuppel. Trotzdem erreicht der mächtige Baukörper der Kuppel keine Wirkung über die Seitenschiffe hinaus. Sie bleibt auf die Vierung beschränkt. Der „eingezogene“ Charakter, der auch bei anderen Bauten Santinis zu finden ist, ist hier zumindest nicht völlig bestimmend: „In Kladrau aber scheint die Kuppel nicht so sehr in der Vierung zu versinken, als aus ihr emporzuwachsen. Dieses Wachsen ist wohl der von Santini intendierte Eindruck: die Kuppel gleicht einer riesigen phantastischen Knolle oder Knospe; ihr Ansatz bleibt unsichtbar, umgeben von einem vegetabilen Kranz aus Fialen und Wimpergen – letztere deutlich in pflanzliche Ornamente aufgelöst –, und aus ihrer Spitze wächst, Staubgefäßen und Stempel gleich, die Laterne mit der abschließenden vergoldeten Krone“.²⁶² Dieser naturalistische Duktus täuscht jedoch nicht über die barocke Zusammensetzung aus Tambour und Laterne, wenn auch die gotischen Formen einen kräftigen Vertikalzug bewirken. Auch hier wird wieder deutlich, dass Santini die gotischen Formen nutzt um seine barocken Architekturgedanken, umzusetzen. Auf den Punkt gebracht: „Die Gotik unterstreicht, was im barocken Bau immanent ausgesagt wird.“²⁶³

Der Dreikonchenchor (Abb. 124, Abb. 125) ist in seiner Gestaltung eindeutig von der Zentralbautradition der Renaissance und des Barock inspiriert, doch ist die gotische Herkunft der verwendeten Formen ohne Zweifel erkennbar. Der neue Bauteil ist dem Schiff als Fragment eines Zentralbaus angefügt. Barth bezeichnet die Wirkung als ungewohnten „Eindruck einer Verdopplung des Querhauses oder der des Chors als eines eigenständigen Kirchenbaus“.²⁶⁴

Das Kircheninnere (Abb. 126, Abb. 127) zeigt einen fließenden Übergang zwischen den gotischen und barocken Formen; ein Überleiten ohne große Irritationen. Die grundsätzliche Herleitung der Formen – besonders die Einbauten sind von barockem oder borromineskem Ursprung, Mischformen bzw. gar gotischen Ursprungs. Die

²⁶⁰ Vgl. Franz 1950, S. 76.

²⁶¹ zu den erhaltenen Entwürfen der Kuppel siehe Barth 2004, S. 143.

²⁶² Als Exkurs zu Santinis *architecture parlante*, bzw. der Ikonographie der Kladrauer Kirche siehe Neumann 1985.

²⁶³ Vgl. Franz 1950, S. 77. Franz sieht eine geradlinige Entwicklung von Borromini (Turm und Laterne von S. Andrea delle fratte) und Guarini zu Santinis Kuppel von Kladrau.

²⁶⁴ Vgl. Barth 2004, S. 144-145.

dadurch entstehende Kontrastwirkung zum starken Tiefenzug der gotisierten romanischen Basilika ist nicht weiter problematisch: „Nun ist es jedoch, sowohl bei den Einbauten wie beim Raum selbst, nicht mehr die historisch-stilistische Provenienz, die entscheidet, welcher der beiden Raumordnungen ein Element zugehörig ist – es gibt, wie bei den früheren Kirchen, eine ‚barocke‘ und eine ‚gotische‘ Raumtendenz, doch sind beide sowohl aus gotisierenden wie aus barocken Elementen gebildet.“²⁶⁵ Diese komplexe Raumwirkung und deren historisierende Wirkung beschreibt Barth folgendermaßen: „Die Wirkung des Tiefenraums ist indes keineswegs gotisch – gotische Anklänge zeigen zwar die Gewölberippen (doch auch diese deutlich ins Barocke aufgelöst), und Fenster wie Lichtführung orientieren sich an spätgotischen Vorbildern, doch ist im Raum die romanische Struktur konserviert, die Santini keineswegs zu verbergen sucht. Im mancher Hinsicht stehen die Betonung der Masse, das deutliche Gewicht der Wandflächen, die Rundbogen und das Tonnengewölbe einer barocken Auffassung näher als die unmittelbare Gotik von Sedletz – die Beibehaltung und Betonung romanischer Elemente der Raumbegrenzung unterläuft und modifiziert so die Wirkung der gotisierenden, und das Ergebnis ist schließlich ein barockes Konzept, das aus der Fusion – oder Konfrontation – ganz heterogener historisierender Anleihen entstanden ist.“²⁶⁶ Somit wählt Santini jene historischen Elemente – aus der Romanik wie der Gotik – die sich den barocken Tendenzen einverleiben lassen und folgt damit derselben Intention wie auch Borromini. Dort wo eine Verbindung der verschiedenen historischen Stile sinnvoll erscheint – weil der barocken Raumwirkung dienlich – kommt es zu einer Synthese die in ihrer Ausführung kaum mehr voneinander getrennt werden kann. Das ist besonders an der Gestaltung der Rippen zu erkennen. Die Lösgelöstheit von jeglicher konstruktiven Aufgabe wird hier in Kladrau noch weiter getrieben. Aus den linearen Gliedern wird ein Verband im Sinne eines Flächenornaments; das gotische strukturelle Gerüst und die masselosen Mauerteile werden umgewertet zu einer Applikation, die Rippen zu einer die Fläche beinahe völlig ausfüllende Ornamentik, die keine Jochtrennung ermöglicht.²⁶⁷ Franz betont dazu die Putzfelder, die durch die Wiederholung der Rippenumrisse, eine Durchdringung der Rippen und der Tonnenflächen bewirken, wodurch die statische Funktion negiert wird und die Wirkung eher einer Kassettenteilung entspricht.²⁶⁸

²⁶⁵ Vgl. Barth 2004, S. 145.

²⁶⁶ Barth 2004, S. 145-146.

²⁶⁷ Vgl. Barth 2004, S. 146.

²⁶⁸ Vgl. Franz 1950, S. 71.

Die größte Steigerung zur barocken Raumwirkung wird ganz klar durch die oktagonale – von Fenstern durchbrochene – Kuppel²⁶⁹ (Abb. 128) erreicht. Ungleich der gotischen Vierung, als dunkelster Bereich im Kirchenraum, präsentiert sich Santinis Vierung hell erleuchtet und hebt Cosmas Damian Asams Fresko der Apotheose Mariens als Höhepunkt des Stationenwegs im Kircheninneren hervor.²⁷⁰

Der Hochaltar (Abb. 129) ist eine besondere Verbindung gotischer und barocker Formen: die klar der Gotik entnommenen Architekturteile – wie Fialen, Spitz- und Strebebogen – werden in ihrer reicheren und üppigeren Gestaltung und gegenseitigen Durchdringung zu einem barocken Raumschwung vereint. Auch die polierten Stuckfiguren, in unterschiedlichem Maßstab ausgeführt, verweisen auf das italienische Vorbild. Engelsköpfe, Evangelistensymbole, Heilige, Christus am Kreuz oder die Madonna mit Kind spielen neben der architektonischen Konzeption des Altars eine essentielle Rolle und bilden durch ihre barocke Erscheinung wieder eine starke Gegenposition zum gotischen Gerüst. Die Anordnung der Figuren betont, trotz ihrer barocken Bewegtheit, die Bildung zweier Mandorlen, „die obere, bekrönt von Gottes Dreieck, umschließt den gekreuzigten Christus, die untere ist perspektivisch verdoppelt durch den ovalen Strahlenkranz und fasst die Marienstatue gleich einem Schmuckstück ein“.²⁷¹ In Verbindung mit dieser Beobachtung soll auf die Fassade verwiesen werden, die als Ausgangspunkt einer *via triumphalis*, zu eben diesem Altar führt.²⁷² Diese vielfältige Beziehung zwischen Hochaltar und Kirchenbau ist ein Kernelement der Leistung Santinis und „macht ihn (*Anm. den Bau*) zu einem Schlüsselwerk der böhmischen Barockgotik und wirft Licht auf deren Intentionen, lässt auch verständlich werden, was es mit der im Grunde recht absurd anmutenden Gotisierung eines romanischen Baus in der Barockzeit auf sich hat: in Kladrau wird, aus der Perspektive des Barock, die Kathedralsymbolik des Mittelalters aufgegriffen und neu belebt“.²⁷³

²⁶⁹ Die Pläne die sich im Stift Melk erhalten haben lassen darauf schließen, dass die Kuppel zuerst in anderer Gestalt geplant war. Siehe dazu Barth 2004, S. 146-148.

²⁷⁰ Vgl. Barth 2004, S. 147.

²⁷¹ Vgl. Barth 2004, S. 148-149; Franz 1950, S. 78: Im Gegensatz dazu ist die Kanzel aus einer spätbarocken bauchigen Masse gebildet, die allein durch das oberflächliche Ornament eine leichte gotische Aussage erhält. Dem verwandt sind die Kapitelle im Mittelschiff. Der Schalldeckel der Kanzel wiederum ist in rein gotischen Formen bekrönt.

²⁷² Vgl. Barth 2004, S. 149.

²⁷³ Barth 2004, S. 152. Wie zuvor erwähnt kann der ikonographische wie politisch-ideologische Aspekt innerhalb meiner Ausführungen vernachlässigt werden. Siehe dazu: Barth 2004, S. 151-152; Neumann 1985, S. 131 f.; Fürst 2002, S. 197-264.

7. 4. Die Kirche des Prämonstratenklosters in Seelau

Als letzter Bau, bei dem Santini nicht von Grund auf Neues schaffen kann, ist die Kirche des Prämonstratenklosters in Seelau. Bei der Kirche handelt es sich um einen romanischen Bau der im 14. Jahrhundert gotisiert wurde. 1712 kommt es durch einen Brand zur weitgehenden Zerstörung. Im Gegensatz zur Chorpartie, die nur geringfügig Schaden nimmt, muss das Langhaus, aufbauend auf den ursprünglichen Grundmauern, völlig neu errichtet werden (Abb. 130).²⁷⁴

Seelau ist innerhalb Santinis Barockgotik gerade deshalb interessant, weil es dem Architekten eine freiere Gestaltung ermöglicht. Während sich seine Arbeiten in Kladrau oder Sedletz mehr auf dekorative Veränderungen und Einbauten beschränken, bietet die Klosterkirche in Seelau die Möglichkeit den Raumeindruck zu bestimmen, wenn auch die alte Jocheinteilung berücksichtigt werden muss. Daher können wir hier Santinis Fähigkeit der Entfaltung eines barockgotischen Hallenraums in Bezug auf den Dekor besonders deutlich erkennen und untersuchen.²⁷⁵

Der Außenbau (Abb. 131) zeigt sich weit schlichter. Das Verweben von gotischen und barocken Formen ist auch dieser Westfassade eigen, doch simpler, wenn nicht gar weniger raffiniert. Nur der Spitzbogen und die Strebepfeiler sind noch dem gotischen Formenduktus entlehnt und die gesamte Gewichtung ist in Richtung Barock verschoben. Auch diese Fassade zeigt wieder ein bekanntes von Borromini entlehntes Motiv: die durch einen schwellenden Körper gefüllte Nische ist in diesem Fall weit weniger glücklich gelöst (Abb. 132). In Sedletz und Kladrau, wie oben besprochen, kommt es zu einer besser ausgeglichenen Lösung der Masseverhältnisse. Das veränderte Motiv, die Nische wird durch das Verhältnis der mächtig vorspringenden Türme und der tiefer gesetzten Vorhalle geschaffen, das wie die gesamte mittlere Zone gegen ihren barocken Willen der Breitenwirkung wie eingeeengt wirkt, betont Santini zusätzlich durch die schräg gestellten Strebepfeiler an den Ecken der Türme.²⁷⁶

Santinis Gestaltung des Kircheninneren (Abb. 133) weiß eine üppigere Bewegtheit auf, als noch seine früheren vergleichbaren Werke. In Sedletz bestimmt der fast

²⁷⁴ Vgl. Barth 2004, S. 159.

²⁷⁵ Vgl. Barth 2004, S. 166.

²⁷⁶ Vgl. Barth 2004, S. 159-161. Barth liefert zwei Interpretationsversuche zur Fassade; während der erste der Fassade eine unbefriedigende Wirkung, besonders die Konsistenz der Türme betreffend, betont und die mittlere Zone als eingeengte, quasi beschnittene barocke Form bezeichnet, zeigt sein zweiter Versuch – unter tektonischen Gesichtspunkten – eine Verwandtschaft zu Borrominis Gestaltung der Fassade des Palazzo di Propaganda Fide. Durch die Enge der Via di Propaganda nötig, gestaltet Borromini die Fassade im Sinne eines nahe stehenden Betrachtungsstandpunkt, der die Ansicht der gesamten Fassade nicht ermöglicht. Daher liefert das vielfach ein- und ausschwingende Relief für eine vorbeigehende Person, eine quasi filmische Blickführung und Erfassung der dynamisch bewegten Architektur.

übertrieben spröde Eindruck, außen als auch innen, die gesamte Erscheinung. Die barocke Steigerung der Aussage findet sich in Kladrau und Saar bereits durch die barocken Einbauten vorbereitet, durch deren Gestaltung auch Seelau vielfach dynamisiert wird. Durch einen für Santini typischen Kunstgriff wandelt er einen für die barocke Gestaltung als Nachteil wirkenden Umstand – die zu schmalen Maße des Mittelschiffs – in einen Vorteil für seine barocke Wirkung. Durch die den Pfeilern vorgelagerten Seitenaltäre, die schon vor der Mitte der Schiffslänge ansetzten, schafft er es die Altäre zu einer „geschlossenen theatralischen Kulisse zusammenschließen“. Zwei Aspekte der Zusammenschließung der Raumteile führt zu einer erfolgreichen „Bildung eines virtuellen perspektivischen Raums“: durch die ähnliche formale Gestaltung der Seitenaltäre und des Hochaltars können die einzelnen Aspekte verbunden werden. Darüber hinaus unterwirft sich die ganze Komposition einer girlandenartigen Bewegung, beginnend am Hauptaltar über die an diesem befestigten Vorhänge bis zu den Putten der beiden vordersten Seitenaltäre.²⁷⁷

Dem schon beobachteten Eindruck von gotischen Langhäusern und ihrer Tiefenwirkung wirkt Santini in diesem Fall entgegen. Während der Tiefenzug sich besonders im gotischen Chor entfaltet, entsteht durch die Decke des vorderen Bereichs das Rechteck einer lichten Halle (Abb. 134).²⁷⁸ Diese Hallenanlage ist von einer flachen Tonne überwölbt. Drei Pfeilerpaare tragen ein Netzgewölbe, dessen Linienführung durchaus mit Kladrau verwandt scheint (Abb. 135).²⁷⁹ Durch die Abhänglinge (Abb. 136) – wohl wieder eine Referenz auf Benedikt Rieth (Abb. 137) – bildet sich ein deutlicher Kontrast zur Offenheit der Halle. Diese Architekturelemente ermöglichen eine Trennung zu den Seitenschiffen und ermöglichen zugleich die freie Sicht auf die Seitenaltäre.²⁸⁰

²⁷⁷ Vgl. Barth 2004, S. 163-164.

²⁷⁸ Vgl. Barth 2004, S. 164.

²⁷⁹ Vgl. Franz 1950, S. 73.

²⁸⁰ Vgl. Bart 2004, S. 165-166: „Die auffällige Abwesenheit jeglicher statischen Plausibilität ist verantwortlich für die ästhetische Loslösung der Emporen vom statisch-konstruktiven Gefüge der Halle, und schließlich bilden ihre gekurvten Flächen einen verfrühten Gewölbeansatz, ganz ähnlich, wie dies später auch in der Nepomukkirche zu finden sein wird – hier in Seelau allerdings auf eine sehr vage und unscharfe Andeutung beschränkt. Hierdurch wird die Anmutung eines Überwölbens geschaffen, und die gekurvten Linien der Abhänglinge schließen sich an die Linienführung der Wölbungen, sowohl der figurierten Decke der Halle als auch der gotischen Rippen des Chors.“

7. 5. Die Wallfahrtskirche am Grünen Berg

Die bisherigen Ausführungen zu Santini, sollten die Beispiele bekannt machen, bei denen Santini aufbauend auf einem mittelalterlichen Baubestand eine Renovierung bzw. eine barocke Interpretation des gotischen Formenduktus vornimmt.

Als letztes Beispiel soll eine der bedeutendsten Kirchen Santinis vorgestellt werden und damit schlaglichtartig auf Santinis neuerrichtete Werke verwiesen werden, um ein klares Bild zur Vorgehensweise eines barocken Architekten zu erhalten, der die gotische Formensprache seinem barocken Formwillen eingliedert.

Die dem heiligen Nepomuk gewidmete Wallfahrtskirche²⁸¹ (Abb. 138; Abb. 139), unweit des Klosters von Saar, wurde ab 1719 unter der Leitung Santinis errichtet. Der Auftraggeber ist auch in diesem Fall der Abt des Zisterzienserklosters – Wenzel Vejmluva.²⁸² Besonders bei diesem Kirchenbau spielen symbolische Überlegungen eine entscheidende Rolle. Das immer wiederkehrende Motiv des fünfzackigen Sterns beruht auf der Legende um den Titelheiligen, wonach dessen Haupt nach seinem Martyrium durch Ertrinken von fünf Sternen umgeben war.²⁸³

Barth sieht in der Kirche am Grünen Berg den Versuch eines Baues der als rein „gotisch“ verstanden werden will, anders als die vielerorts um 1700 im böhmischen Barock sichtbare latente Gotik, ausgehend von Borromini und Guarini.²⁸⁴ Die gotischen Anleihen beginnen bereits bei der Grundrissform der Gesamtanlage (Abb. 140): der zehnteilige Umgang – als zehnteilige marianisch-nepomucenische Umdeutung des zwölftorigen himmlischen Jerusalems – erscheint wie die Verschmelzung spätgotischer Goldschmiede- und Baukunst. Nur wenige Quellen liefern Informationen zur Rekonstruktion des Originalzustandes: „Die Zwiebel des Zentralbaus war voluminöser, die kristallinen Dächer der fünf Umgangskapellen trugen riesige dreidimensionale

²⁸¹ siehe zur Tradition des Bautypus der böhmischen Wallfahrtskirche in Bezug auf Santini Bachmann 1964, S. 42-49.

²⁸² Vgl. Barth 2004, S. 197; siehe auch Neumann 1983, S. 242 und 247: Die Bedeutung des Abtes in der Entwicklung des ikonologischen Programms und in der konkreten architektonischen Gestaltung – diese zwei Aspekte sind auf das Engste miteinander verbunden – können in diesem Fall nicht zu hoch eingeschätzt werden. So bezeichnet etwa der Dekan Časlau Karl Černý in einer Predigt von 1727 die Kirche als ein Werk des „erfinderischen Scharfsinns“ Velmluvas. Es kann jedoch nicht daran gezweifelt werden, dass Santini den Ideen eine konkrete künstlerische Umsetzung beschert. Die fünfzackige Grundrissgestaltung kann auch als heraldisches Emblem des Abtes und somit als Verweis auf seine Person und seine Verdienste aufgefasst werden. Somit verweist der Grundriss auf die Person des Stifters und seine Verehrung für den neuen Heiligen. Die von Pacher vorgetragene Predigt zur Weihe der Kirche bekundet dies wortwörtlich: „Ich weise nur darauf hin: Wejmlvva hat fünf V. Fünf V, und fünf Zacken bedeuten fünf Strahlen des Sternes, denn wenn sie sich untereinander vereinigen, bilden sie einen fünfzackigen Stern. So bildet sein Nachname selbst einen Stern“ (S. 247). Dies wird in einem Abdruck der Predigt auch bildlich vorgeführt (Abb. 142).

²⁸³ Vgl. Bachmann 1964, S. 48. Zur ikonologischen Deutung der Wallfahrtskirche siehe auch Richter 1966.

²⁸⁴ Vgl. Barth 2004, S. 198.

Sterne, denen große sternbekrönte fünfseitige Obeliskten entwachsen, die fünf Torbauten hohe skulpturengeschmückte Zeltdächer [...]“.²⁸⁵ Der Grundriss der Wallfahrtskirche (Abb. 141) – eine Zentralanlage mit Umgang – ist ein klar barocker Grundriss.²⁸⁶ Hier wird die Gotik der barocken Bewegtheit völlig einverleibt; es wird ein barocker Raumgedanke mit gotischen Mitteln realisiert.²⁸⁷

Neumann²⁸⁸ beschreibt – mit dem Verweis auf Richter²⁸⁹ - den Innenraum (Abb. 143; Abb. 144; Abb. 145; Abb. 146) als „zylinderförmigen, auf zehn Pfeilern ruhender Baldachin [...] dessen Gewölbe an der Außenseite des Bauwerks von fünf dreikantigen Pfeilern gestützt wird [...]. In diesen fünf ‚Pfeilern‘, die die fünf Zacken des sternförmigen Grundrisses bilden, sind fünf Kapellen verborgen, deren Grundriß die Form eines sphärischen Dreiecks (oder eines Spitzbogens) hat und die den zylinderförmigen Zentralraum umgeben, jeweils im Wechsel mit ovalen Vorhallen. In konstruktiver Sicht sind die konvexen Wände der dreieckigen Kapellen als verborgene Stützbogen zu betrachten, die den Druck des Hauptgewölbes auf die massiven Stützen ableiten.“²⁹⁰ Wenn im weiteren der als „Umgang geöffnete Kapellenkranz zwischen den Pfeilern im Erdgeschoß der Kirche“²⁹¹, sowie die Emporen im ersten Stock und die Galerie des zweiten Stockes mit den anderen gotischen Elementen des Innenraums zusammen betrachtet werden, dann liegt für Schmidt die Feststellung nahe, dass es sich um den Gedanken „einer spätgotischen Halle mit Tribünen und einem ‚Triforium‘ (einer Galerie)“ handelt.²⁹²

Sutthoff nähert sich dem Bau zuerst auf morphologischer Ebene: Sowohl die immer wiederkehrende Fünffzahl, als auch die wiederkehrenden spitzbogigen Formen, wie z. B. an den Fenstern, deutet er in erster Linie als symbolische Aussage und fragt sich erst im nächsten Schritt ob hierbei die gotische Architektur als bedeutendster Einfluss dient. „Diese starken vertikalen, zum Himmel gerichteten Strukturen symbolisieren wie auch die kleineren, dreieckigen Okuli und die spitzbogigen Arkaden im Inneren (vielleicht auch die spitzwinkeligen bizzaren Strukturen außen) in erster Linie die Zunge des Hl. Johannes – eine symbolische, morphologische Anspielung auf die Verschwiegenheit des Märtyrers für das Beichtgeheimnis.“²⁹³ Die Bestätigung hierfür erkennt Sutthoff darin, dass auch in der Gewölbemitte die Zunge des Titelheiligen zur Darstellung kommt. Darüber hinaus

²⁸⁵ Barth 2004, S. 198-199.

²⁸⁶ Vgl. Franz 1962, S. 118.

²⁸⁷ Vgl. Franz 1950, S. 105.

²⁸⁸ Neumann 1983.

²⁸⁹ Richter 1966, S. 26 ff.

²⁹⁰ Vgl. Neumann 1983, S. 241.

²⁹¹ Vgl. Neumann 1983, S. 241.

²⁹² Vgl. Richter 1966, S. 33.

²⁹³ Sutthoff 1990, S. 73-74.

befindet sich im Hochaltar (Abb. 150) der Kirche sogar die „Lingulla“-Reliquie des Hl. Johannes von Nepomuk (Abb. 147).²⁹⁴

Für die „netzrippenartigen Gewölbe oder für die Maßwerkfüllungen der Emporen“ vermutet auch Sutthoff eine Herleitung aus der gotischen Architektur und versucht dies durch Quellen zu bestätigen, was darauf hinaus läuft, dass zwischen dem Heiligen und dem Abt Vejmluva eine Verbindung geknüpft und der Heilige als personifizierte Tradition des Zisterzienserordens instrumentalisiert wird. Der Bau knüpft durch seine Gestaltung an die Lebenszeit des Hl. Nepomuk an.²⁹⁵

Als weitere Inspiration kann bei diesem Entwurf Johann Bernhard Fischer von Erlach gelten. Die Anlage verbindet zwei Entwürfe des österreichischen Architekten aus dessen Frühwerk. Sowohl die fünfeckige Sternkirche (Abb. 148), wie auch die Gruftkirche des Schlosses Frain (Abb. 149), bei welcher sechs Ovale, die abwechselnd mit dem Hauptraum kommunizieren oder ausgeschieden sind, den runden Hauptraum umgeben. In der Verbindung der beiden Grundrisse geht Santini „von der fünfeckigen Sternkirche aus, füllt die Ecksporen mit dreieckigen Kapellen und ergänzt die imaginären Ovale, die außen die Wände eindrücken, zu regulären Anräumen“.²⁹⁶

Dass die Nepomukkirche scheinbar keine „Schaufassade“ zur Betrachtung bietet resultiert aus dem Verzicht auf horizontale Linien – wenn man von manchen Fenstersimsen absieht – und unterscheidet Santinis Bau nahezu von der gesamten Barockarchitektur. Darüber hinaus erleben wir im Sinne der Außenbauwirkung wieder den schon oft beobachteten Effekt der barocken Einverleibung von gotischen Formen und Tendenzen. So werden der gotische Grundriss und die gotischen Einzelformen einer barocken Raum- und Massenwirkung gefügig gemacht und zugleich die barocke Gestalt kristallin-gotisch gekleidet, wobei deren Einfachheit nur schwer mit dem barocken Aspekt verbunden wird.²⁹⁷

Das Innere der Kirche spiegelt nicht die erwartete Dynamik des Grundrisses wieder. Anders als in anderen spätbarocken Bauten ist hier nicht der Drang zur Auflösung des Raums in eine kristalline Lichtstruktur zu finden, daher „bleibt die Raumbegrenzung materiell, der Eindruck von Masse, ungeachtet aller gotischen Anklänge, von beinahe romanischer Substantialität“.²⁹⁸ Die Beschreibung des komplexen Innenraums kann mit Barth versucht werden: „[...] ein einfacher überkuppelter zylindrischer Zentralraum, gebildet

²⁹⁴ Vgl. Sutthoff 1990, S. 73-74.

²⁹⁵ Vgl. Sutthoff 1990, S. 75-77.

²⁹⁶ Vgl. Bachmann 1964, S. 49.

²⁹⁷ Vgl. Barth 2004, S. 201-202.

²⁹⁸ Vgl. Barth 2004, S. 203.

von der statischen Masse seiner Begrenzung und umgeben von einem Konglomerat aus kompliziert geformten Annexräumen, die von Elementen begrenzt sind, deren ‚materialer‘ Charakter mit zunehmender Entfernung vom Zentrum allmählich moduliert wird – eine Steigerung der geometrischen Komplexität von der Mitte zur Peripherie, bei gleichzeitiger Veränderung der materialen Substantialität.²⁹⁹

Der perforierte Charakter des Zentralraums macht eine klare Beschreibung des Inneren schwierig und wahrscheinlich ist darin – in dieser Widersprüchlichkeit – die gewünschte Wirkung zu erkennen. Das unterste Geschoss zeigt zehn glatte Wandflächen, wobei fünf der spitzbogigen Durchgänge zu den elliptischen Vorräumen führen. Die Öffnungen zu den Altarnischen nehmen die gesamte Breite der Wandfelder ein, wobei diese – bis auf den Hauptaltar – durch flache Korbbogen getrennt werden. Die darüber angesiedelte und rundum laufende Empore, sie befindet sich außerhalb des Zentralraums, ist durch spitzbogige Öffnungen zum Mittelraum hin geöffnet. Auch in dieser Etage wechseln sich wieder geschlossene und geöffnete Segmente ab. Der daraus resultierende Rhythmus kann sowohl horizontal, wie auch vertikal beobachtet werden. Jedoch ist die gleichzeitige Zusammenschau nicht möglich, „sie lassen sich nicht gleichzeitig, sondern nur alternierend, jeweils nur als Möglichkeit denken“.³⁰⁰

Reizvoll an der Betrachtung ist auch die alternierende Raumwirkung des Mittelraums, wenn einerseits die Dreieckskapellen dunkel erscheinen und andererseits die davor liegenden Querovale hell beleuchtet sind.³⁰¹ „Im ondulierenden Umgang wird der Besucher von den dunkleren Dreieckskapellen in den Hauptraum eingefädelt, in den ovalen Anräumen hingegen wieder in eine hellere und äußere Schicht zurückgenommen. Im Balkon des zweiten Obergeschosses, den ein Konsolgewölbe mit aufgelegtem, gotisierendem Rippenetz trägt, verläuft die Bewegung genau umgekehrt. Die hell angestrahlten Stiehkappen zeigen das Leitmotiv der ganzen Anlage, den fünfzackigen Stern. Das Ergebnis ist ein halb sakraler, halb profaner Innenraum, der ebenso an die Säle von manchen Jagdschlössern erinnert wie an die spätmittelalterlichen Beschreibungen des Gralstempels.“³⁰²

Eine weitere Dimension der Deutung des Innenraums erklärt Keller mit der Nähe zur spätgotischen Vision des „Raumes als Bild“. Seit dem Entstehen des Chors von Schwäbisch Gmünd, dem Nürnberger Lorenzchor, der Kirche von Annaberg oder Kuttentberg sei dies zu beobachten und Santini gestaltet genau in diesem Sinne den Innenraum der Wallfahrtskirche am Grünen Berg: „Die Fülle der visuellen Eindrücke fest

²⁹⁹ Barth 2004, S. 203-204.

³⁰⁰ Vgl. Barth 2004, S. 205.

³⁰¹ Vgl. Bachmann 1964, S. 49.

³⁰² Bachmann 1964, S. 49.

zusammenzuhalten durch das breite Horizontalband der Empore – das war [...] ein unabdingbarer Wesenszug solcher Räume. Aichel verdoppelt die Empore aus dem gleichen Grunde wie seine spätgotischen Vorgänger. Den Raum als Bild zu gestalten, dazu hat der Barock von Bernini über die Brüder Asam bis zu Ignaz Günther hin Plastik und Freskenkunst aufgeboten. Santini läßt die Schwesterkünste aus dem Spiel, wie in der Spätgotik gelingt diese Verwandlung bei ihm rein mit architektonischen Mitteln.“³⁰³

Die Kuppel (Abb. 151), in ihrer massenbetonten Einfachheit, kann durch erhaltene Zeichnungen rekonstruiert werden und muss durch ein Rippensystem gegliedert vorgestellt werden, in das die durchschneidenden Stichkappen miteingebunden sind. Diese Rippen verwandeln nicht nur die Kuppel, sondern die ganze Kirche in das Bild eines großen Sterns. Gerade ohne den erhaltenen Rippenschmuck ist das direkte Vorbild für Santinis geometrisches Konzept – Guarinis Kuppel von S. Lorenzo in Turin (Abb. 152) – nur noch schwer erkennbar: Guarinis skelettierte Kuppel entsteht aus zwei gegeneinander verdrehte Quadrate. Ausgehend von den Schnittpunkten gehen die Gurte orthogonal zur Grundlinie zurück. Santini unternimmt dasselbe, jedoch mit Fünfecken, was zu einer komplexer wirkenden Grundform führt. Während Guarini alle Felder gleichförmig gestaltet, scheidet Santini die freibleibenden Dreiecke zwischen den Strahlen seines Sterns in geöffnete und geschlossene.³⁰⁴

Eine Betrachtung der Wallfahrtskirche auf dem grünen Berg kommt nicht ohne einer Zusammenschau mit der Annakapelle in Jungferbreschan (Abb. 153; Abb. 154) aus³⁰⁵: Die Annakapelle ist eine dreiarmlige symmetrische Anlage (Abb. 155), der Mittelraum ist von einer Tambourkuppel bekrönt. Die drei Nebenräume sind durch eigene Dachhauben mit Türmchen davon deutlich abgesetzt.³⁰⁶ Der räumliche Aufbau, bei beiden Bauten ist die Raumschale in alternierenden Rhythmus zerlegt, führt von Jungferbreschan direkt zur Gestaltung der Kirche in Saar. Die Wandabschnitte sind abwechselnd tragend und füllend (Abb. 156; Abb. 157; Abb. 158). Die Wallfahrtskapelle bildet als neues Element jedoch einen Ring von Räumen³⁰⁷ um den mittleren Zentralraum aus. „Die Wandstücke, über denen die sich zur Kuppel vereinigenden Bänder hochgehen, sind breiten Pfeilern zu vergleichen, in den Wandabschnitten dazwischen flutet der Mittelraum in die seitlichen Räume hinein. Die breiten Pfeiler bilden zusammen mit

³⁰³ Keller 1974, S. 67-68.

³⁰⁴ Vgl. Barth 2004, S- 206-207; siehe hierzu auch Meek 1988, S. 45 ff.

³⁰⁵ Barth liefert eine interessante Herleitung der Annakapelle aus dem Oratorio dei Filippini von Francesco Borromini; Barth 2004, S.246 ff.

³⁰⁶ Vgl. Franz 1950, S. 85.

³⁰⁷ Vgl. zu der Bedeutung der Grundrissentwicklungen von Johann Bernhard Fischer von Erlach: Franz 1950, S. 119-120; Franz 1962, S. 86 u. 88.

dem Aufbau der Kuppel das eigentliche Gerüst des Raumes, in der vertikalen Bezogenheit zueinander gotischer Baustruktur zu vergleichen.“³⁰⁸ Genau diese Tendenzen zeigt auch die Kapelle von Jungferbreschan. Diese Berührung mit der Gotik in einem der frühesten – barocken – Bauten zeigt, dass der Architekt eine unbewusste Annäherung an gotische Prinzipien durchmacht, also eine gotische Durchdringung des Barock, was in weiterer Folge zu Bauten führt, bei denen er die gotischen Formen offen verwenden kann, die als barocke Durchtränkung der Gotik erscheinen.³⁰⁹

Sutthoff erklärt hingegen, dass ein Verweis auf die „echte“ Gotik dem Bau nicht inne wohnt, denn er Bau beschränkt sich auf einen gotischen stilisierten Symbolismus. Während Franz³¹⁰ den Innenraum als „gotisch“ beschreibt, lehnt Sutthoff dies ab. Die Gestaltung ist nicht aufgrund fehlenden Wissens oder Fähigkeiten auf diese Weise ausgeführt worden, denn das „Gotische“ wurde als Symbol verwendet. Es repräsentiert die Zeit zu der Johannes von Nepomuk lebte und wirkte – dies allerdings in moderner Gestalt.³¹¹

8. Exkurs: Nachgotik – Neugotik

Der Versuch einer klaren Unterscheidung bzw. einer eindeutigen Charakterisierung der Nach- sowie der Neugotik scheitert bereits an der vielfältigen Verwendung des Begriffs innerhalb der Forschung. Daher ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass auch Santinis Platzierung innerhalb dieser rezeptiven Architekturstile schwer fällt. Die folgenden Ausführungen sollen nicht zu einer Präzisierung der schwammigen Begriffslandschaft³¹² beitragen, sondern anhand von einigen wenigen Beispielen einen Überblick liefern.³¹³

Die Unterscheidung von Nachgotik und Neugotik erfordert sowohl innerhalb der Begriffe, wie auch in ihrem Gegenüber eine Trennung von modalen und programmatischen Aspekten. Die modale Dimension umfasst die konkrete Anwendung der gotisierenden Formen, während die programmatische Verwendung nicht ohne die Untersuchung der Motive der Auftraggeber auskommt.³¹⁴

Die Neugotik des 19. Jahrhunderts gilt soweit als die bewusste historische Rezeption der Gotik – eine bewusste Wiederbelebung –, wobei es sich bei der Nachgotik um einen

³⁰⁸ Franz 1950, S. 89.

³⁰⁹ Vgl. Franz 1950, S. 89-90.

³¹⁰ Franz 1962, S. 120.

³¹¹ Vgl. Sutthoff 1990, S. 77-78; siehe dazu auch Barth 2004, S. 213-230 und die dort zitierte Literatur.

³¹² siehe Sutthoff S. 2.

³¹³ Mit den folgenden Ausführungen stelle ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

³¹⁴ Vgl. Schmidt 1999, S. 239.

anachronistischen Stilpluralismus handeln soll. Im Grunde wird die Nachgotik somit oft als das unreflektierte Fortschreiten einer Stilentwicklung bezeichnet – als „Zeitstil“ – und nicht als retrospektives Phänomen. Schmidt unterscheidet in seinen Überlegungen jedoch diese in der Forschung weit verbreitete Sichtweise – im schlimmsten Fall als provinzieller Traditionalismus abgetan – von der Nachgotik im Sinne einer „bewusst kontinuierlichen und prolongativen, also letztlich historisierenden, Verwendung der nachgotischen Formen“.³¹⁵

Die modale Anwendung der nachgotischen Elemente wird meist nur als *decorum* ausgebildet, womit, im Sinne Schmidts, grundsätzlich nicht von einer nachgotischen Architektur, sondern einzig von nachgotischen Elementen gesprochen werden kann.³¹⁶

Schmidt erkennt in der Nachgotik ein historisierendes Bestreben, indem beispielsweise die Kontinuität der vorreformatorischen Verhältnisse suggeriert werden soll.³¹⁷ Die konkrete und bewusste Wahl von „gotisierenden“, bzw. „nachgotischen“ Formen erhält somit eine politische Dimension, die sich auch an konkreten Beispielen untersuchen lässt: Die Auseinandersetzung um die Fassadengestaltung von San Petronio in Bologna – die sich vom frühen 16. bis ins 20. Jahrhundert erstreckt – gründet sich nicht nur auf der „Vortrefflichkeit des gotischen Baustil gegenüber dem modernen“, sondern bedient zugleich den Konflikt der einheimischen Meister gegenüber den anderen italienischen Kunstmetropolen Rom und Florenz. Bologna fühlte sich dem Norden stets verbundener. Darüber hinaus ging es Bologna um „die Erhaltung einer im Gildensystem des Mittelalters wurzelnden und durch die Gotik gleichsam symbolisierten handwerklich-demokratischen Lebensauffassung gegenüber den Ansprüchen einer neu aufsteigenden Aristokratie und einer im Mittelalter unbekanntes Künstlerschicht“.³¹⁸ Der Bau der Innsbrucker Hofkirche (1553-1563) ist ein weiteres Beispiel (Abb. 159). Die tirolische Regierung forderte die Verwendung nachgotischer Formen, während Kaiser Ferdinand I. die Umsetzung im Stil einer serlianischen Renaissancekirche – jedoch vergeblich – wünschte. Diese konkrete Diskussion kann als modellhaft angesehen werden; der das *decorum* betreffende Streit zeigt wieder die

³¹⁵ Vgl. Schmidt 1999, S. 237-238. Als illustratives Beispiel nennt Schmidt die Pfarrkirche von Waldhausen im Waldviertel (1610-1612). Gerade hier soll sich zeigen, dass es sich bei der Verwendung der nachgotischen Formen um einen programmatischen Stilwillen handelt. Festzumachen ist dies an dem Umstand, dass sich der Architekt Hiob Eder durch die Formen des Langhausbaus nahtlos an die lokale spätgotische Tradition anschließt, während die Einbauten der Emporen, das Renaissanceportal an der Südseite, sowie einige Ausstattungstücke (Sakramentshäuschen und Kanzel) der spätgotischen Tradition verpflichtet sind, diese jedoch im Sinne der Renaissance umgeformt wurden.

³¹⁶ Vgl. Schmidt 1999, S. 239.

³¹⁷ Vgl. Schmidt 1999, S. 239.

³¹⁸ Vgl. Panofsky 1996⁴, S. 215-216.

modale Verwendung sowohl renaissancistischer, wie auch nachgotischer Formen, wobei diese in einem programmatischen Sinne gegeneinander ausgespielt werden können.³¹⁹

Die Umstände der Jesuitengotik stellen sich ganz ähnlich dar. Barth erkennt in dieser Strömung des frühen 17. Jahrhunderts rund um Christoph Wamser das erste Mal den „Übergang vom Festhalten zur Wiederaufnahme“. Die Jesuitengotik erscheint jedoch nicht als gezielter Rückgriff auf eine überwundene Gotik, sondern als die konkrete Rückbesinnung zu ihrer reinsten Ausprägung.³²⁰

Auch zwei englische Architekten sind in dieser Dimension der weiterlebenden Gotik nicht zu vernachlässigen. Christopher Wren und sein Schüler Nicholas Hawksmoor sind auch der Gotik aus dem Geist des Barock heraus verpflichtet. Obwohl Wren bei seinen gotisierenden Bauten – wie dem Tom Tower in Oxford (1681/82) (Abb. 160) – eine sichere Handhabe der Formen beweist, scheint er keine große Vorliebe für die Gotik gehabt zu haben, denn er verwendet sie nur wo die Umstände es nahe legen. Anders zeigt sich sein Schüler, der die gleiche „kühne und skrupellose Verwendung der fortlebenden mittelalterlichen Tradition“ zu pflegen scheint wie Santini.³²¹

Die Neugotik³²², mit ihrer intensiven Ausprägung in der englischen Gartenarchitektur, zeigt bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Anfänge, also parallel mit Hawksmoors „barocken Vereinnahmungen“. Die Auffassung der Gotik ist hier eine völlig andere: das erwachende archäologische Interesse paart sich mit einer sentimental Ruinenseligkeit.³²³ In weiterer Folge verwundert es nicht, dass diese Bauweise nicht zuerst an monumentalen, repräsentativen Bauten praktiziert, sondern auf Pavillions, Teehäuser oder Ruheplätze in „natürlich“ gestalteten Parkanlagen angewendet wird, denn seit dem Beginn einer kunsttheoretischen Reflexion über die stilistischen Differenzen zwischen antiker, mittelalterlicher und moderner Bauweise, wurde der Gotik nicht nur eine gewisse „Regellosigkeit“, sondern auch eine besondere Nähe zur Natur unterstellt.³²⁴ Als bekanntestes Beispiel und Ausgangspunkt des englischen *Gothic Revival* gilt der 1750 errichtete Villenbau von Wallace Walpole –

³¹⁹ Vgl. Schmidt 1999, S. 239; siehe dazu auch Fidler 1987. S. 77-88.

³²⁰ Vgl. Barth 2004, S. 37.

³²¹ Vgl. Barth 2004, S. 37-39.

³²² Für eine umfangreiche Behandlung der Neugotik siehe Germann 1972.

³²³ Vgl. Barth 2004, S. 39-40; siehe zum „Gothic Revival“ in England auch Clark 1962³.

³²⁴ Vgl. Panofsky 1996⁴, S. 206. „Als eine aus der Nachahmung lebender Bäume entstandenen Bauweise (d. h. aus der Technik, die den Urhaken der zivilisierten Menschheit von den antiken Theoretikern zugeschrieben wird) gegenüber dem aus einer tektotonischen Zusammenfügung behauener Balken entstanden Systems der Antike (vgl. das ursprünglich Raffael, jetzt meist Bramante oder Baldassare Peruzzi zugeschriebenen ‚Gutachten über die Reste des antiken Roms‘).“

bekannt unter Strawberry Hill (Abb. 161). Auch wenn heute einige Vorläufer bekannt sind, ist die Wirkung dieses Landhauses – bei dem eine „Gartenspielerei“ zum Villenstil wird – nicht zu unterschätzen.³²⁵

Die neue Architekturform erwächst nicht aus der gezielten Referenz auf einen konkreten Stil, vielmehr soll durch sie eine emotionale Regung beschworen werden. „Diese Bauten des 18. Jahrhunderts huldigen nicht einem objektiven Stil, sondern sollen als subjektive Reizwirkung im Sinn des Naturhaften im Gegensatz zu den Zwängen der Zivilisation, des Kontemplativ-Idyllischen im Gegensatz zum hektischen Treiben der Gesellschaft und schließlich wohl auch das Spukhaft-Unheimlichen wirken.“³²⁶ Dieser Wunsch begegnet uns zuerst in der zeitgenössischen Literatur. Mit dem von Horace Walpoles verfassten Ritterroman *The Castle of Otranto: a Gothic Story* (1764) überschwemmt die erste Welle dieser „Lust an Düsterem“ ganz Europa. Bei aller Ruinenromantik findet Barth aber auch Beispiele dafür, dass diesem Rekurs auf die Gotik ein programmatischer Aspekt – vergleichbar den Vorgängern im Bologneser Cinquecento und etwa der Jesuitengotik – zu erkennen ist.³²⁷

Abseits der romantischen Instrumentalisierung der Gotik müssen sich, laut Panofsky, zwei Entwicklungsschritte vollziehen, die es möglich machen, dass die Gotik nicht nur als Geschmack, sondern auch als architektonischer Stil – „d. h. ein ganz bestimmtes künstlerischen Ideal von objektiv erfassbarer Eigenart und Gesetzlichkeit“ – erkannt wird: „Zum einen mussten sie zu einem streng klassizistischen Kunstideal bekehrt werden, von dem aus die Gotik ebenso wie der Barock ‚in Distanz‘ und eben dadurch objektiv gesehen werden konnte [...], zum andern mußten sie – in manchen Fällen wie in der deutschen Frühromantik auf höchst gefühlsmäßiger Grundlage – für die geschichtliche und nationale Bedeutung der mittelalterlichen Kunstdenkmäler empfänglich werden.“³²⁸

Die in der Forschung oftmals behandelte Situation in Mitteleuropa und England steht die selten angesprochenen Gegebenheiten in Italien gegenüber. Keller³²⁹ liefert einen Überblick – ausgehend von Guarini – der die Präsenz von neugotischen Momenten in der italienischen Kunst zeigt. Leider beschränken sich die Beispiele auf die Malerei und malerische Ausstattung. Nichtsdestotrotz sollen diese kurz angesprochen werden. In einem Skizzenbuch Juvarras (1687-1736) befinden sich Zeichnungen römischer Ruinen.

³²⁵ siehe hierzu Germann 1972, S. 51 ff.

³²⁶ Panofsky 1996⁴, S. 207.

³²⁷ Vgl. Barth 2004, S. 40-41. Barth nennt hierfür als Beispiel einen Bau von Lord Cobham von 1741, welchen er in seinem Park in Stowe errichten ließ, und den King Alfred Tower der den Garten von Stourhead überragt. Für eine kurze programmatische Analyse siehe Barth 2004, S. 40.

³²⁸ Panofsky 1996⁴, S. 207-208.

³²⁹ Vgl. Keller 1974.

Erstaunlicherweise befinden sich im Hintergrund gotische Kathedralen, die den Beispielen aus Orvieto und Siena sehr ähneln. Den Ursprung dieses spielerischen Interesses sieht Keller in oberitalienischen Bühnendekorationen. Ähnliche Fälle lassen sich zwischen 1726 und 1730 auch in der venezianischen Malerei entdecken. Als sich die Landschaftsdarstellung mit Ruinen, über das Capriccio, endlich emanzipiert, kommt es durch Meister wie Marco Ricci zu Darstellungen von Phantasie-Veduten, die etwa die Grabmäler berühmter Männer darstellen. Im Spätwerk des Künstlers findet eine Veränderung in der Motivwahl statt: „[...] hinter die römischen Tempeltrümmer schiebt sich als helle Folie die Fassade einer oberitalienischen Bettelordenskirche aus Backstein. Es gibt schließlich eine Variante, auf der die intakte gotische Fassade in die Bildmitte rückt und mit Tempeltrümmern kontrastiert wird.“³³⁰

Canalettos erste Englandreise im Jahre 1746 ermöglicht ihm ausschließlich gotische Ruinen zu malen. Die Stammschlösser seiner Auftraggeber (Alnwick Castle, Warwick Castle) dienen dem Künstler als „echte“ Vorlagen, „denn hier war die gotische Architektur längst bildwürdig geworden und bedurfte des phantastischen Rahmens des Capriccio nicht mehr als Entschuldigung“.³³¹

Ein weiteres Beispiel, die Villa Valmarana in Vicenza von Domenico Tiepolo, zeigt ein scheinarchitektonisches Gerüst in einem Mittelraum (Abb. 162) in einer Flucht von fünf gleich großen Zimmern. Ausgeführt wird die Ausstattung vom Bologneser Architekturmaler Gerolamo Mengozzi-Colonna. Die übrigen vier Räume sind klassisch ausgestattet und ein weiterer Raum ist – quasi als Pendant zum neugotischen Raum – mit Chinoiserien dekoriert: „Beide architektonischen Rahmungen verraten keine echten Kenntnisse der beiden „exotischen“ Stile. Nirgends gibt es solches gotisches Maßwerk, wie man uns hier glauben machen will, und antikische weiße Figuren à la Grèque stehen auf klassizistischen Podesten in gemalten Scheinnischen, die mit einem gotischen Eselsrücken gerahmt sind. In den freien Feldern, welche die Scheinarchitektur ausgespart ließ, malte Domenico Tiepolo dann große Figurengruppen im Rokoko-Kostüm, welche die sommerlichen und die winterlichen Freuden der Gesellschaft darstellen.“³³²

9. Wiener Deutschordenskirche

Im 17. Jahrhundert ist in Österreich die gotische Bauweise noch von solcher Bedeutung, dass ohne Hemmungen im Sinne der Vorväter weiter gebaut wird. Der Nordturm der Fassade des Stift Klosterneuburg ist dafür ein spektakuläres Beispiel.

³³⁰ Keller 1974, S. 52-53.

³³¹ Vgl. Keller 1974, S. 53.

³³² Keller 1974, S. 53.

Geradezu sorglos schließt sich der Nordturm dem jüngeren, südlichen Turm an. Der ungehemmte Umgang führt weder zu einer Abweichung der Formen, noch zu verkrampfter Nachahmung. Schon im 18. Jahrhundert ändert sich diese Einstellung und der Unterschied zwischen der modernen und der gotischen Bauweise tritt ins Bewusstsein. Die „alten“ Formen werden jedoch nicht bewusst abgelehnt, wo immer die Bauaufgabe, eine Restaurierung, ein Umbau oder eine Erweiterung die Genese der gotischen und barocken Formen möglich macht, kann eine erfolgreiche Umsetzung dieses Wunsches beobachtet werden.³³³

Die Wiener Deutschordenskirche gilt als eines der wenigen und dabei auch noch beeindruckendsten Beispiele für die Barockgotik außerhalb Böhmens. Anhand der nicht unweit des Stephansdom, in der Singergasse, gelegenen Kirche, soll durch eine Analyse der baulichen Veränderungen gezeigt werden wie an diesem konkreten Beispiel ein barocker Architekt mit dem gotischen Formenrepertoire umgeht.³³⁴

Der deutsche Ritterorden siedelt sich um 1198-1204 in Wien an, wobei ein erstes Ordenshaus 1222 urkundlich belegt ist.³³⁵

Bereits während des 17. Jahrhunderts werden an der Deutschordenskirche diverse Umbauten vorgenommen, wobei wir im folgenden den Zustand um 1680 (Abb. 163) als „Ausgangspunkt“ betrachten wollen. Der langgestreckte Bau setzt sich aus dem vierachsigen Kirchenbau und den seitlichen Anbauten zusammen, die jedoch nicht symmetrisch ausgeformt sind und mit Erkern enden. Sowohl die Tore, wie auch die Fenster sind ungleich verteilt und die Giebel der Hauptgeschossfenster sind ebenfalls nicht rhythmisch-korrekt gestaltet.³³⁶

Die zu beobachtende Restaurierung findet 1720-1725 statt. Der ausführende Baumeister ist nicht bekannt, doch wird aufgrund einer Rechnung aus dem Jahr 1722 – eine Bezahlung gelieferter Ziegel – der Name Antonio Erhardo Martinelli mit dem Bau in Verbindung gebracht.³³⁷

Die erste barocke Umbauphase (ab 1667) lässt die gotische Kirche weitgehend unangetastet. Die Schließung der nördlichen Fenster scheint der einzige wirkliche

³³³ Vgl. Tietze 1909, S. 162.

³³⁴ Auch an dieser Stelle soll der „ideologische“ Rahmen weitgehend ausgespart bleiben.

³³⁵ Eine urkundliche Auswertung zur Ansiedelung und den baulichen Veränderungen des Deutschordenshaus und der dazugehörigen Kirche findet sich bei Neumann 1907 – besonders zur mittelalterlichen Geschichte der Ordensniederlassung – und bei Pillich 1953.

³³⁶ Vgl. Tietze 1909, S. 163-164; siehe zur ersten barocken Umbauphase auch Sutthoff 1990, S. 242-248 und die dortigen Anmerkungen.

³³⁷ siehe hierzu Tietze 1909, S. 164, Anm. 7; Pillich 1953, S. 5 f.

Eingriff zu sein, während ansonsten hauptsächlich Ergänzungen im zeitgemäßem Stil durchgeführt werden (Dachreiter, Traufgesims, neues Kirchenportal).³³⁸

Erst in der zweiten Bauphase rückt auch die Kirche in den restaurativen Fokus, obwohl die Kirche auch jetzt noch in ausreichend gutem Zustand ist um die liturgischen Funktionen zu erfüllen. Mitgrund dürfte die für 1719/1720 anberaumte Generalvisitation durch Lankomtur Feldmarschall Guidobald Graf von Starhemberg (1719-1736) sein. Innerhalb des Deutschen Ordens ist diese Form der Inspektion – also die Generalvisitation – die gründlichste und umfangreichste. Die Fülle aus vorhandenem Quellenmaterial zeigt, dass bei der Betrachtung stets ein besonders reges historisches Interesse innerhalb des Ordens herrschte, was in diesem Fall eine umfangreiche Einholung geschichtlicher Informationen zur Wiener Niederlassung betrifft, die sich aus geschichtlichen Quellen, Chroniken und „Original Documenten“ speisen.³³⁹ Die Dokumente zeigen darüber hinaus auch eine klare Aufstellung zur Vorgehensweise der weiteren Umbauten und liefert für die gesetzten Maßnahmen sogar Begründungen.³⁴⁰

In diesem Fall soll kurz auf die bei Sutthoff zitierten Quellen verwiesen werden die beweisen, dass bei der barocken Umgestaltung der Kirche eine bewusste Unterscheidung zwischen gotischem Bestand und einer zeitgemäßen barocken Umgestaltung gemacht wird. In erster Linie muss das Neue an das Bestehende angepasst werden. Die logische Folge für die Initiatoren ist die Fortsetzung der gotischen Bauart. Die Grundrissform wird jedoch zeitgemäßen Ansprüchen angepasst, indem er „unter einem zu diesen Zeiten bey der Newen architecturkunst üblichen Oval modells“ umgeformt wird.³⁴¹ Die Motivation der Stilwahl wird somit nachvollziehbar: „Auf der Grundlage eines ‚alt gottischen‘ Raumes ist ein zeitgemäßer moderner Raum geplant. Barockem Raumideal folgend sind schwingende und abgerundete Wände vorgesehen, während zugleich der ‚alt gottische‘ Stil beibehalten und sogar fortgesetzt wird. Das Ziel scheint eine vollständig ‚alt gottische‘ Gesamtwirkung des Raumes bei zeitgemäßen Raumtyp gewesen zu sein.“³⁴²

³³⁸ Vgl. Sutthoff 1990, S. 248.

³³⁹ Vgl. Sutthoff 1990, S. 248-249.

³⁴⁰ Vgl. Sutthoff 1990, S. 250: „Abgebrochen werde das gotische Rippengewölbe über dem Chor und über dem gegenüberliegenden Eingang bzw. über der Empore „unter beybehaltung des Mittlern theils“. Die Gewölbe an den beiden Schmalseiten des rechteckigen Saales seien entfernt, in den beiden mittleren Jochen beibehalten worden. Auch seinen fünf neue Zugänge (vom benachbarten Ordenshaus aus) in das Kircheninnere und in die Sakristei zu legen.“

³⁴¹ Vgl. Sutthoff 1990, S. 250 und Anhang 143.

³⁴² Sutthoff 1990, S. 250 und Anhang 143.

Bei der Umgestaltung der Kirche werden zeitgemäße Bestrebungen durchgesetzt, aber auch der Grundsatz der Konformität gewahrt, indem auf sensible Art und Weise der gotische Baubestand erhalten bzw. „korrekt“ erweitert wird. Sutthoff unterstellt einen denkmalpflegerischen Aspekt – wenn auch weit von der heutigen Begrifflichkeit entfernt – da auch die mittelalterlichen Ritterschilde restauriert und wieder an ihrem alten Platz im Kircheninneren angebracht werden. Diese dienen als Erinnerungsstücke an die Blüte des Ordens im Mittelalter, woran sich auch die Bauart der Kirche anschließt. Die Verbesserung der Ordenskirche soll eine Aufwertung des Ansehens des Ordens bewirken.³⁴³

Nun wird die äußere Erscheinung des Baus weitgehend verändert. Das Ziel ist es die Fassade der Kirche harmonisch als Mittelmotiv der barocken Umgestaltung zu integrieren. Auf dem barocken gebänderten Sockelgeschoss, zwischen gotischen Pfeilern, befinden sich heute drei Spitzbogenfenster. Die äußersten Punkte des Giebels ruhen bereits auf den Pilastern, die die barocke Fassade in Kolossalordnung gliedern. Eine der ursprünglichen Fensterachsen – die westlichste – der gotischen Kirche wurde in die Fassade vollständig miteinbezogen und die drei verbleibenden Fenster durch einen Dreiecksgiebel zusammengefasst.³⁴⁴ Dieser Schritt zur vermeintlich symmetrischen Fassadengestaltung ist ein typisch barocker Trick: das vierte Fenster wird Teil der barocken Anbauten, obwohl dahinter das Kircheninnere verbleibt.³⁴⁵ Zwar werden durch diese Gestaltung die Anbauten auf beiden Seiten ungefähr gleich lang, doch kommt es zu keiner Achsengleichheit. Der westliche Flügel hat sieben Achsen, der östliche besitzt acht Achsen. Die Achsendifferenz ist nicht zuletzt aufgrund der fehlenden Möglichkeit einer klaren frontalen Betrachtung auf der Singerstraße leicht zu übersehen.³⁴⁶

Eine Zeichnung, die ohne Zweifel ein Entwurfsstadium wiedergibt (Abb. 164), zeigt die Fenstergiebel an der Kirche noch als Segmentgiebel beginnend, wobei sie dann als Dreiecksgiebel ausgeführt wurden. Auch die Bekrönung durch drei Statuen – eine der hl. Jungfrau, des hl. Johannes d. Täufers und der hl. Elisabeth – sollten in der wirklich ausgeführten Fassade (Abb. 165) durch fialenartigen Bauschmuck ersetzt werden. Die

³⁴³ Vgl. Sutthoff 1990, S. 252-253.

³⁴⁴ Vgl. Tietze 1909, S. 165.

³⁴⁵ Auch in Borrominis Schaffen finden wir ein ganz ähnliches Beispiel: Die Fassade des Palazzo di Propaganda Fide lässt keine eindeutigen Rückschlüsse auf die dahinter liegenden Räume zu, dort tritt die Cappella dei Re Magi nach außen hin überhaupt nicht in Erscheinung.

³⁴⁶ Vgl. Sutthoff 1990, S. 255, Anm. 699, verweist auf die fehlerhafte Beschreibung bei Tietze, s. Tietze 1909, S. 165. Auch die grafische Darstellung von Salomon Kleiner zeigt die Fassade völlig symmetrisch und die gleiche Fensterachsenanzahl der beiden Flügel.

drei Wappen, die auch im Entwurf bereits vorgesehen sind, werden an der Kirche in barocker Weise stärker betont, indem sie die emporgehobene Basis des Giebelfeldes überschneiden. Die heutige Form der Wappen dürfte auf die Restaurierung von 1816 zurückgehen, da diese erst auf den dazugehörigen Zeichnungen in dieser Form erscheinen.³⁴⁷

Wie bereits erwähnt korrespondiert der Innenraum erstaunlicherweise, wie aber erst beim Betreten der Kirche klar wird, nicht mit der Fassade. Der einschiffige und vierjochige Innenraum erscheint oval (Abb. 166).³⁴⁸ Dies ergibt sich aus der Einfügung von Futtermauern³⁴⁹, welche die vier Ecken der beiden äußeren Joche halbrund umformt. Auch die beiden mittleren, zuvor geradwandigen Joche werden in der Sockelzone durch dünne konkave Füllmauern ergänzt, diese betreffen den Bereich der Wand und der Fenster. Während die Sockelzone bei den beiden äußeren Jochen konkav zurückspringt sind die Wandzonen konvex vorgewölbt, wodurch eine wechselseitige Schwingung der Wandabschnitte entsteht.³⁵⁰ Diese auswärts gekrümmten Wandfelder sind mit je einem Spitzbogenfenster, bzw. mit je einer Spitzbogenblendnische versehen (Abb. 168).³⁵¹ Durch die Veränderungen am Außenbau muss auch im Inneren die Gestaltung der Fenster verändert werden: „Jedem der beiden mittleren Fenster ist ein gotisierender Maßwerkkranz vorgeblendet, der sich der abgerundeten Form der Joche anpasst. Da sich an der gegenüberliegenden Nordwand keine Fenster befinden, hat man hier aus Gründen der Symmetrie lisenenartig vorgeblendete Maßwerke und Maßwerkkränze angebracht, die mit den gegenüberliegenden Fenstern korrespondieren.“³⁵² Die sich anschließenden Joche – jeweils einwärts gekrümmt – bilden Oratorien aus, von denen das straßenseitig und östlich gelegene das dritte Spitzbogenfenster verkleidet und das westliche von außen als Teil der barocken Fassade erscheint. Diesen gegenüber, zum symmetrischen Gleichgewicht, sind auch an den inneren Jochseiten gleich gestaltete Oratorien angebracht.³⁵³ Die Öffnungen dieser sind „spitzbogig, oben mit verglasten

³⁴⁷ Vgl. Tietze 1909, S. 164-166.

³⁴⁸ Vgl. Tietze 1909, S. 166.

³⁴⁹ Die Futtermauern verdecken die gotischen Gewölbedienste der beiden äußeren Joche. Die heute sichtbaren Eckdienste müssen ebenfalls in die Bauphase ab 1720 datiert werden; sie sind jedoch passend im „alten Stil“ errichtet, was sich auch in der Materialwahl beweist. Vgl. hierzu Sutthoff 1990, S. 251. Entgegen der Vorgaben im Generalvisitationsbericht von 1719/1720 wurden die Ornamente hauptsächlich in Stuck ausgeführt. Dazu zählen die Öffnungen und Brüstungen der Oratorien, die Blendfenster der nördlichen Wand, die Kapitelle, die Wanddienste, die Gewölbeschlusssteine und die Portale. An dieser Stelle scheint sich, bei aller Stiltreue, die Materialechtheit und die handwerkliche Originalität bei den Auftraggebern nicht durchgesetzt zu haben. Vgl. hierzu Sutthoff 1999, S. 253.

³⁵⁰ Vgl. Sutthoff 1990, S. 250-251.

³⁵¹ Vgl. Tietze 1909, S. 166.

³⁵² Sutthoff 1990, S. 251.

³⁵³ Vgl. Tietze 1909, S. 166-167.

Maßwerkfenstern, unten mit Brüstungen versehen, die ebenfalls mit gotischem Blendmaßwerk dekoriert sind“.³⁵⁴

Die kurzen Seiten sind einerseits durch den Chorschluss belegt, andererseits bildet der westliche Abschluss einen breiten „Musikchor“, bzw. eine Empore, die auch in neuen gotisierenden Stilformen ausgebildet ist. Diese Kurzseite führt in die Durchfahrt hinaus (Abb. 167).³⁵⁵

Das Sterngewölbe lastet auf den Runddiensten mit Blattkapitellen, diese werden durch nach innen gezogene Pfeiler begleitet, wobei das Gewölbe durch Struckrosetten an den Schnittstellen geschmückt ist. Die vier Wandfelder entlang des Schiffs werden von Maßwerkkränzen gerahmt, wobei die beiden äußeren jeweils eine Tür in profilierter Stuckrahmung enthalten, deren Lünettenfelder durch Maßwerk geschmückt sind. Über diesen Türen befindet sich jeweils ein spitzbogiges Oratoriumsfenster in ähnlicher Laibung, deren Brüstung durch das Deutschordenskreuz und Vierpässe geschmückt ist, wobei der untere Teil der Brüstung mit ähnlichem Maßwerk wie in den Feldern über den Türen ausgestattet ist. Die dreiteilige Empore über dem Haupteingang ist in der Brüstung und der Rahmung ganz ähnlich gestaltet. Weitere Eingriffe im Jahre 1862 beschränkten sich auf das Maßwerk der Fenster, das Sakramentshäuschen und die Bedachung der Baldachine.³⁵⁶ Der Figureschmuck selbst – die skulpturalen Darstellungen der vier Evangelisten – dürfte schon aus dem Jahr 1720 stammen.³⁵⁷ Für Sutthoff verstärken die Purifizierungen des 19. Jahrhunderts den gotisierenden Charakter der Kirche. Wenn es auch zu späteren Eingriffen gekommen ist, so ist die Umgestaltung der zweiten barocken Bauphase auch heute noch bestimmend für die Erscheinung der Kirche. Das einheitliche Innere steht im Kontrast zur Fassadengestaltung, die gotisierende und barocke Wirkung vereint.³⁵⁸

Tietze erklärt, dass im Falle der Deutschordenskirche in Wien kaum noch von einer Restaurierung gesprochen werden kann, da es sich eigentlich schon um eine Neuschöpfung handle, die den Gedanken hinter dieser Art der Verarbeitung von gotischen Formideen offenbart: „Es handelt sich um eine bewusste Weiterbildung gotisierender Grundelemente zu modernen Wirkungen; an eine historische Treue wird

³⁵⁴ Vgl. Sutthoff 1990, S. 251.

³⁵⁵ Vgl. Sutthoff 1990, S. 251.

³⁵⁶ Vgl. Tietze 1909, S. 167-168.

³⁵⁷ Vgl. Tietze 1909, Anm. 11. Eine Quittung vom 19. Dezember 1721 im Archiv des Deutschen Ritterordens lässt vermuten, dass es sich bei dem ausführenden Bildhauer um Johann Giuliani handelt.

³⁵⁸ Vgl. Sutthoff 1990, S. 254-255.

nicht gedacht, sondern man plant ein Übertrumpfen der scheinbaren Vorbilder.“³⁵⁹ Eigentlich handelt es sich um einen durch und durch barocken Bau, der durch gotische Formen bereichert wird. Zu den eindeutigen Indizien zählt neben dem ovalen Grundriss³⁶⁰ ganz besonders der konkav-konvex dynamisierte Innenraum. Genauso sind die in zwei Zonen geteilten Wandfelder der Längsachse, die diagonal korrespondieren, einem barocken Gestaltungswunsch entsprungen.³⁶¹

10. Schluss

Der Versuch der vorliegenden Arbeit war es zu zeigen, dass die Lebendigkeit gotischer Formen auch in der Architektur des Barock zu spüren ist. Es sollte ersichtlich werden wie auch innerhalb dieses Phänomens Vorbilder verarbeitet werden, deren Wirkung oft erst einige Generationen später und in topografisch entfernten Regionen ihren Höhepunkt erreichen.

Eine Betrachtung der Rezeption der Gotik in Italien zeigte, dass die gotische Bauweise als solches und auch die kryptogotischen Konstruktionsweisen von barocken Architekten, sowohl in der zeitgenössischen Kritik, als auch in Traktaten weitgehend abgelehnt werden.

Ausgehend von Francesco Borromini, dessen Ausbildung an der Mailänder Domopera verantwortlich für seine lebhaften und einfallsreichen Stilsynthesen zeichnet, konnte gezeigt werden, dass auch die italienischen, barocken Eigenheiten – eine verspätete – Nachfolge finden, die nördlich der Alpen für eine Vielzahl an individuellen Architekturlösungen katalysierend wirken.

Guarino Guarinis Neueinschätzung der gotischen Architektur sorgt gepaart mit seinem architektonischen Stichwerk gerade nördlich der Alpen für eine zukunftsweisende Rezeption, die nicht zuletzt den böhmischen, mährischen, österreichischen und süddeutschen Barock maßgeblich beeinflussen sollte.

Mit der Ausbreitung der italienischen Kunstauffassung vor allem durch Traktate, oder durch die persönlichen Erfahrungen Italienreisender, bzw. über Künstler die sich zur Ausbildung in den Süden begeben haben, wird auch nördlich der Alpen der Gotik immer ablehnender begegnet. Die Ausführungen zur Rezeption der Gotik nördlich der

³⁵⁹ Vgl. Tietze 1909, S. 168-169.

³⁶⁰ Vgl. Tietze 1909, S. 168. Der ovale Grundriss kommt bei Kirchenbauten wiederholt zum Einsatz. Es sei nur an die Wiener Beispiele – die Karlskirche und die Peterskirche – erinnert.

³⁶¹ Vgl. Tietze 1909, S. 168-169.

Alpen sollte zeigen, innerhalb welcher Voraussetzungen die Architekten ihre gotisierenden Werke verwirklichten.

Trotzdem ermöglicht das praktische „Überleben“ der gotischen Kunst nördlich der Alpen bis ins 16. Jahrhundert den passenden Nährboden für die Adaption der von gotischen Ideen durchtränkten barocken Formen. Gerade Santini-Aichl lässt sich von den aus Italien importierten Möglichkeiten inspirieren, wobei seine eigene Auffassung der Gotik und die damit einher gehende eklektische Formenwahl stets sichtbar bleibt und über seine Aufgaben hinweg beobachtet werden können. Seine Fähigkeit die barocke Aussage seiner Architektur gerade durch gotisierende Elemente zu verstärken ist jedoch ohne konkrete Nachfolge geblieben.

Auf österreichischem Boden zählt die Wiener Deutschordenskirche zu den beeindruckendsten Beispielen der Barockgotik. Die Umgestaltung der Kirche und der anschließenden Gebäudeflügel untersteht in jeder Hinsicht einer barocken Raumvorstellung, wobei die überzeugende Gotisierung – gerade der Dekorformen – an die lange Tradition des Ordens und der Niederlassung in Wien gemahnt. Auch hier wird durch das Gotisieren die barocke Aussage unterstrichen.

Abschließend kann festgestellt werden, dass keiner der erwähnten Architekten eine gotische Architektur im eigentlichen Sinne errichten will, sondern dass das barocke Vokabular durch das Wissen um die gotischen Konstruktionsmethoden erweitert wird und stets im Auftrag eines barocken Gestaltungswillens steht.

11. Literaturverzeichnis

Bachmann 1964

Erich Bachmann, Die Barockgotik Santini Aichels, die böhmisch-mährischen Wallfahrtskirchen und Gnadenkapellen, in: Karl M. Swoboda (Hg.), Barock in Böhmen, 1964, S. 37-48.

Bachmann 1953

Erich Bachmann, Balthasar Neumann und das Mittelalter, in: Stifter-Jahrbuch III/1953, München 1953, S. 134-149.

Barth 2004

Fritz Barth, Santini, Ostfildern-Ruit 2004.

Baldinucci 1682

Filippo Baldinucci, Vita del Cavaliere Gio[vanni] Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore, Florenz 1682.

Baur 1981

Christian Baur, Neugotik, München 1981.

Bernheimer 1954

Richard Bernheimer, Gothic Survival and Revival in Bologna, in: The Art Bulletin 36, 1954, S. 263-284.

Blunt 1979

Anthony Blunt, Borromini, Cambridge 1979.

Borngässer/Toman 2007

Barbara Borngässer/Rolf Toman, Einleitung, in: Rolf Toman (Hg.), Barock. Architektur, Skulptur, Malerei, Potsdam 2007, S. 7-11.

Bösel/Frommel 2000

Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel (Hg.), Borromini – Architekt im barocken Rom (Kat. Ausst. Albertina Wien 2000; Palazzo delle Esposizioni Rom 1999/2000), Mailand 2000.

Bösel 2000/a

Richard Bösel, Einführung in die Ausstellung, in: Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel (Hg.), Borromini – Architekt im barocken Rom (Kat. Ausst. Albertina Wien 2000; Palazzo delle Esposizioni Rom 1999/2000), Mailand 2000, S. 1-5.

Bösel 2000/b

Richard Bösel, Struktur und Metamorphose: Beobachtungen zu einigen gestalterischen Aspekten der Baukunst Borrominis, in: Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel (Hg.), Borromini – Architekt im barocken Rom (Kat. Ausst. Albertina Wien 2000; Palazzo delle Esposizioni Rom 1999/2000), Mailand 2000, 41-56.

Burbaum 1999

Sabine Burbaum, Die Rivalität zwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini, Oberhausen 1999.

Cali 1963

François Cali, Das Gesetz der Gotik. Eine Studie über gotische Architektur, München 1963.

Clark 1962

Kenneth Clark, The Gothic Revival. An Essay in the history of taste, London 1962, S. 11-27 und S. 214-224.

Connors 2000

Joseph Connors, Francesco Borromini: Das Leben (1599-1667), in: Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel (Hg.), Borromini – Architekt im barocken Rom (Kat. Ausst. Albertina Wien 2000; Palazzo delle Esposizioni Rom 1999/2000), Mailand 2000, S. 13-28.

Decker 1964

Heinrich Decker, Gotik in Italien, Wien/München 1964.

Dreger 1928

Moritz Dreger, Zu den Salzburger Kirchenbauten Fischers von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 6, Wien 1929, S. 301-332.

Dvorák 1907

M Dvorák, Francesco Borromini als Restaurator, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommision, I., 1907, Beiblatt, Wien 1907, S. 90-98.

Fehr 1961

Götz Fehr, Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen, Prag 1961.

Fehr 1969

Götz Fehr, Architektur der Spätgotik, in: Karl M. Swoboda (Hg.), Gotik in Böhmen, München 1969, S. 322-340.

Fidler 1987

Peter Fidler, Die Hofkirche in Innsbruck. Das Kunstwerk als Ergebnis eines politischen Kampfes, in: Österreichisches Bundesdenkmalamt (Hg.), Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLI/87, Heft 3/4, Wien 1987, S. 77-88.

Franz 1950

Heinrich Gerhard Franz, Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 14, Wien 1950, S. 65-130.

Franz 1962

Heinrich Gerhard Franz, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Entstehung und Ausstrahlung der böhmischen Barockbaukunst, Leipzig 1962.

Frey 1924

Dagobert Frey, Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur, in: Dagobert Frey/Hans Tietze (Hg.), Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band III (XVII) 1924, Wien 1925, S. 5-114.

Frommel 2000

Christoph Luitpold Frommel, Borrominis Verhältnis zur Tradition, in: Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel (Hg.), Borromini – Architekt im barocken Rom (Kat. Ausst. Albertina Wien 2000; Palazzo delle Esposizioni Rom 1999/2000), Mailand 2000, S. 57-69.

Fürst 2002

Ulrich Fürst, Die sichtbare und lebendige Histori. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock (Fischer von Erlach, Hildebrandt, Santini), Regensburg 2002.

Gatti Perer 1969

Maria Luisa Gatti Perer (Hg_in), Il Duomo di Milano. Congresso internazionale, Mailand 1969.

Germann 1974

Georg Germann, Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1974.

Gross 1969

Werner Gross, Gotik und Spätgotik, Frankfurt am Main 1969.

Guarini 1737

Bernardo Vittone (Hg.), Guarino Guarini, Architettura civile: opera postuma dedicata e Sua Sacra Reale Maestà, Turin 1737, Faksimile-Nachdruck London 1964.

Haslag 1963

Josef Haslag, „Gothic“. Im Siebzehnten und Achtzehnten Jahrhundert. Eine wort- und ideengeschichtliche Untersuchung, Köln/Graz 1963.

Hempel 1924

Eduard Hempel, Francesco Borromini, Wien 1924.

Herz 1989

Alexandra Herz, Borromini, S. Ivo and Prudentius, In: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 48, No. 2 (Jun., 1989), S. 150-157.

Hesse 1984

Michael Hesse, Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts, Frankfurt a. M., Bern, New York, 1984.

Hipp 1979

Hermann Hipp, Studien zur „Nachgotik“ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen Österreich und der Schweiz, Band 1-3., Tübingen 1979.

Hoffmann 1941

Hans Hoffmann, Francesco Borromini, In: Eduard Fueter (Hg.), Grosse Schweizer Forscher, Zürich 1941, S. 89-90.

Horyna 1998

Mojmír Horyna, Santini, Prag 1998.

Jenni 1976

Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, Wien 1976.

Jung 2007

Wolfgang Jung, Architektur und Stadt in Italien zwischen Frühbarock und Frühklassizismus, in: Rolf Toman (Hg.), Barock. Architektur, Skulptur, Malerei, Potsdam 2007, S. 12-75.

Kamphausen 1952

Alfred Kamphausen, Gotik ohne Gott. Ein Beitrag zu Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1952.

Kappner 1993

Sabine Kappnerl

Keller 1974

Gottfried Keller, Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1772/1972, München 1974.

Kieven 2000

Elisabeth Kieven, Borrominismus im Spätbarock, in: Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel (Hg.), Borromini – Architekt im barocken Rom (Kat. Ausst. Albertina Wien 2000; Palazzo delle Esposizioni Rom 1999/2000), Mailand 2000, S. 125-134.

Kirschbaum 1930

Engelbert Kirschbaum, Deutsche Nachgotik. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550-1800, Augsburg 1930.

Knight 2008

Janina Knight, Borromini's First Encounter with the Unique Architectural Designs of G. B. Montano, in: Queen's Journal of Visual & Material Culture, Issue I, 2008, S. 1-13.

Koch 1991

Wilfried Koch, Baustilkunde. Das große Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, München 1991.

Kruft 2004

Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, München 2004, S. 103-121.

Küble 1999

Monika Küble (Hg.), Opus architectonicum. Francesco Borromini. Erzählte und dargestellte Architektur. Die Casa de Filippini in Rom im Stichwerk von Sebastiano Giannini (1725) mit dem Text von Virgilio Spada (1647), Zürich 1999.

Kummer 1974/a

Stefan Kummer, Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini, 1. Textteil, Würzburg 1974.

Kummer 1974/b

Stefan Kummer, Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini, 2. Abbildungsteil, Würzburg 1974.

Müller 1986

Claudia Müller, Unendlichkeit und Transzendenz in der Sakralarchitektur Guarinis, Hildesheim/Zürich/New York, 1986,

Müller/Quien 2000

Werner Müller/Norbert Quien, Böhmens Barockgotik. Architekturbetrachtung als Computergestützte Stilkritik, Weimar 2000.

Neumann 1983

Jaromír Neumann, Das ikonographische Programm der Wallfahrtskirche St. Johannes Nepomuk auf dem Grünen Berg, in: Franz Wagner (Hg.), Festschrift Kurt Rossacher. Imagination und Imago. Zum 65. Geburtstag von Kurt Rossacher und zum zehnjährigen Bestandsjubiläum des Salzburger Barockmuseums, Salzburg 1983, S. 241-263.

Ost 1967

Hans Ost, Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 30 Bd, H. 2/3, 1967, S. 101-142.

Panofsky 1996⁴

Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1996.

Pillich 1953

Walter Pillich, Zur Baugeschichte der Deutschordenskirche in Wien, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.), Wiener Geschichtsblätter VIII, Wien 1953, S. 1-10.

Pollak 1911

Oskar Pollak, Die Decken des Palazzo Falconieri in Rom und Zeichnungen von Borromini in der Wiener Hofbibliothek, in: Max Dvorák (Hg.), Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K.K Zentralkommission für Denkmalpflege, Band V, Wien 1911, S. 111-141.

Pommer 1967

Richard Pommer, Eighteen-Century Architecture in Piedmont. The open structures of Juvarra, Alfieri & Vittone, New York/London 1967.

Portoghesi 1977

Paolo Portoghesi, Francesco Borromini. Baumeister des römischen Barock, Stuttgart/Zürich 1977.

Raspe 1994

Martin Raspe, Das Architektursystem Borrominis, München 1994.

Raspe 2000

Martin Raspe, Borromini und die Antike, in: Richard Bösel/Christoph Luitpold Frommel (Hg.), Borromini – Architekt im barocken Rom (Kat. Ausst. Albertina Wien 2000; Palazzo delle Esposizioni Rom 1999/2000), Mailand 2000, S. 89-100.

Rathe 1926

Kurth Rathe, Ein Architektur-Musterbuch der Spätgotik mit graphischen Einklebungen, In: Nationalbibliothek Wien (Hg.), Festschrift zur Feier des zweihundertjährigen Bestehens des Gebäudes, Wien 1926, S. 667-692.

Richter 1966

Václav Richter, Santinis Pläne für die Kirche auf der Zelená Hora (Grüner Berg) bei Saar, in: Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské University, XV, F. Nr. 10, Brno 1966, S. 25-38.

Schmidt 1999

Michael Schmidt, *reverentia* und *magnificentia*. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert, Regensburg 1999.

Schütze 1989

Sebastian Schütze, Die Cappella Filomarino in SS. Apostoli. Ein Beitrag zur Entstehung und Deutung von Borrominis Projekt in Neapel, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXV, 1989, S. 295-327.

Scott 1982

John Beldon Scott, S. Ivo alla Sapienza and Borromini's Symbolic Language, In: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 41, No. 4 (Dec. 1982), S. 294-317.

Sedlmayr 1939

Hans Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, Wien 1939.

Sedlmayr 1982

Hans Sedlmayr, Epochen und Werke III, Mittenwald 1982, S. 134-164.

Sutthoff 1990

Ludger J. Sutthoff, Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stils ausserhalb seiner Epoche, Münster 1990.

Thelen 1967/a

Heinrich Thelen (Hg.), Francesco Borromini. Die Handzeichnungen, Textband, Graz 1967.

Thelen 1967/b

Heinrich Thelen (Hg.), Francesco Borromini. Die Handzeichnungen, Tafelband, Graz 1967.

Tietze 1909

Hans Tietze, Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert, in: Max Dvorak (Hg.), Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, Band III, Wien 1909, S. 162-186.

Tietze 1914

Hans Tietze, Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit, In: F. V. Schubert-Soldern/Wladimir Zaloziecki, Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Band XIII, III. Folge, Wien 1914, S. 197-212 und 237-246.

Wagner-Rieger 1967

Renate Wagner-Rieger, Borromini und Österreich, in: Studi sul Borromini, Rom 1967, S. 215-233.

Wiener 1993

Jürgen Wiener, „Flamboyant“ in der italienischen Architektur, in: Joachim Poeschke (Hg.), Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, München 1993, S. 41-65.

Wittkower 1974

Rudolf Wittkower, Gothic versus classic, London 1974.

Wittkower 1975

Rudolf Wittkower, Studies in the italian baroque, London 1975.

Wittkower 1982⁵

Rudolf Wittkower, Art and architecture in Italy. 1600 to 1750, New Haven 1982⁵.

Zerbst 2002

Rainer Zerbst, Gaudí. 1852 – 1926. Antoni Gaudí i Cornet - ein Leben in der Architektur, Köln 2002.

12. Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Bösel/Frommel 2000, S. 284, III.11.
Abb. 2 Bösel/Frommel 2000, S. 284, III.11.
Abb. 3 http://www.m-meisegeier.homepage.t-online.de/Mailand_S.Lorenzo_1.jpg, 25.05.2012, 15:22.
Abb. 4 <http://www.flickr.com/photos/ambrosianaglobal/6404940591/>, 24.05.2012, 15:36.
Abb. 5 Frommel 2000, S. 59, Abb. 2.
Abb. 6 Frommel 2000, S. 59, Abb. 3.
Abb. 7 Raspe 2000, S. 92, Abb. 2.
Abb. 8 Bösel/Frommel 2000, S. 561, XXI.16.
Abb. 9 Bösel/Frommel 2000, S. 442, XII.22.
Abb. 10 Portoghesi 1966, S. 159.
Abb. 11 Hempel 1924, S. 102, Fig. 28.
Abb. 12 Hempel 1924, Taf. 56.
Abb. 13 Cassirer 1921, S. 63, Abb. 8.
Abb. 14 Cassirer 1921, S. 65, Abb. 9.
Abb. 15 Bösel/Frommel 2000, S. 164.
Abb. 16 http://www.flickr.com/photos/luca_binaghi/190699440/, 24.05.2012, 15:41.
Abb. 17 Gatti Perer 1969, S. 150, Abb. 5.
Abb. 18 Panofsky 1996⁴, Taf. 47.
Abb. 19 Wittkower 1974, Fig. 140.
Abb. 20 Wittkower 1974, Fig. 141.
Abb. 21 Portoghesi 1977, S. 287.
Abb. 22 Portoghesi 1977, S. 20.
Abb. 23 Portoghesi 1977, Taf. 374.
Abb. 24 Portoghesi 1977, Taf. 374.
Abb. 25 Portoghesi 1977, S. 20.
Abb. 26 Hempel 1924, Taf. 8.
Abb. 27 Bösel/Frommel 2000, S. 186.
Abb. 28 Hempel 1924, Taf. 21.
Abb. 29 Bösel/Frommel 2000, S. 153.
Abb. 30 Portoghesi 1977, Taf. 50.
Abb. 31 Portoghesi 1977, Taf. 14.
Abb. 32 Hempel 1924, Taf. 26.
Abb. 33 Hempel 1924, Taf. 30.
Abb. 34 Portoghesi 1977, Taf. 88.
Abb. 35 Bösel/Frommel 2000, S. 165.
Abb. 36 Frey 1925, S. 110.
Abb. 37 Hempel 1924, Taf. 12.
Abb. 38 Bösel/Frommel 2000, S. 162.
Abb. 39 Bösel/Frommel 2000, S. 282, III.8.
Abb. 40 Wittkower 1974, Fig. 146.
Abb. 41 Bösel/Frommel 2000, S. 187.
Abb. 42 Wittkower 1974, Fig. 145.
Abb. 43 Pollak 1911, Taf. XIX.
Abb. 44 Pollak 1911, Taf. XX.
Abb. 45 Pollak 1911, Taf. XXI.
Abb. 46 Portoghesi 1977, Taf. 63.
Abb. 47 Portoghesi 1977, Taf. 61.

Abb. 48 Bösel/Frommel 2000, S. 189.
 Abb. 49 Kummer 1974/b, Abb. 18.
 Abb. 50 Portoghesi 1977, Fig. 373.
 Abb. 51 Portoghesi 1977, Fig. 373.
 Abb. 52 Portoghesi 1977, Fig. 372.
 Abb. 53 Portoghesi 1977, Fig. 372.
 Abb. 54 Portoghesi 1977, Taf. 57.
 Abb. 55 Portoghesi 1977, Taf. 59.
 Abb. 56 Portoghesi 1977, Taf. 375.
 Abb. 57 Portoghesi 1977, Taf. 375.
 Abb. 58 Bösel/Frommel 2000, S. 165.
 Abb. 59 Portoghesi 1977, Fig. 376.
 Abb. 60 Portoghesi 1977, Fig. 377.
 Abb. 61 Portoghesi 1977, Fig. 377.
 Abb. 62 Portoghesi 1977, Fig. 385.
 Abb. 63 Wittkower 1974, Fig. 16.
 Abb. 64 Bösel/Frommel 2000, S. 172.
 Abb. 65 Portoghesi 1977, Fig. 380.
 Abb. 66 Bösel/Frommel 2000, S. 527, XVIII.16
 Abb. 67 Pollak 1911, S. 116, Fig. 73.
 Abb. 68 Pollak 1911, S. 114, Fig. 70.
 Abb. 69 Pollak 1911, S. 116, Fig. 72.
 Abb. 70 Pollak 1911, S. 118, Fig. 75.
 Abb. 71 Pollak 1911, S. 120, Fig. 77.
 Abb. 72 Pollak 1911, S. 121, Fig. 78.
 Abb. 73 Pollak 1911, S. 122, Fig. 79.
 Abb. 74 Pollak 1911, S. 124, Fig. 81.
 Abb. 75 Pollak 1911, S. 130, Fig. 87.
 Abb. 76 Pollak 1911, Fig. 90.
 Abb. 77 Bösel/Frommel 2000, S. 176.
 Abb. 78 Kieven 2000, S. 126, Abb. 1.
 Abb. 79 Bösel/Frommel 2000, S. 604, XXIV.11.
 Abb. 80 Kieven 2000, S. 129, Abb. 9.
 Abb. 81 <http://www.langenachtderkirchen.at/pfarrbilder/9058>, 25.05.2012, 08:51.
 Abb. 82 Dreger 1928, S. 311, Abb. 6.
 Abb. 83 Fürst 2002, S. 69, Abb. 2.
 Abb. 84 Zerbst 2002, S. 199.
 Abb. 85 Zerbst 2002, S. 197.
 Abb. 86 <http://deu.archinform.net/projekte/6991.htm>, 28.05.2012, 10:32.
 Abb. 87 <http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2010/11/1290194474-johnsonwax600-528x346.jpg>, 28.05.2012, 10:44.
 Abb. 88 Portoghesi 2000, S. 137, Abb. 3.
 Abb. 89 http://www.guggenheim.org/images/content/New_York/about_us/about_us_frank_loyd_wright.jpg, 28.05.2012, 10:44.
 Abb. 90 Stalla 2000, S. 32, Abb. 2.
 Abb. 91 Portoghesi 2000, S. 138, Abb. 6.
 Abb. 92 <http://www.freundeskreis-paul-goesch.de/FBS-Kapelle/Grundriss-Aufsicht.html>, 28.05.2012, 10:50.
 Abb. 93 Portoghesi 2000, S. 137, Abb. 4.
 Abb. 94 Krufft 2004, Taf. 59.

Abb. 95 Schmidt 1999, S. 406, Abb. 86.
Abb. 96 Bushart 1994, S. 65, Abb. 32.
Abb. 97 Keller 1974, Abb. 1.
Abb. 98 Bart 2004, S. 20, Fig. 1.
Abb. 99 Barth 2004, Tafel 1.
Abb. 100 Barth 2004, Tafel 2.
Abb. 101 Barth 2004, Tafel 3.
Abb. 102 Barth 2004, Tafel 4.
Abb. 103 Barth 2004, S. 25, Fig. 4
Abb. 104 Bösel/Frommel 2000, S. 157.
Abb. 105 Barth 2004, Tafel 5.
Abb. 106 Barth 2004, Tafel 6.
Abb. 107 Barth 2004, S. 52, Fig. 12.
Abb. 108 Barth 2004, Tafel 7.
Abb. 109 Barth 2004, Tafel 9.
Abb. 110 Barth 2004, Tafel 10.
Abb. 111 Barth 2004, S. 90, Fig. 29.
Abb. 112 Barth 2004, Tafel 30.
Abb. 113 Barth 2004, Tafel 36.
Abb. 114 Barth 2004, Tafel 33.
Abb. 115 Barth 2004, Tafel 34.
Abb. 116 Barth 2004, S. 92, Fig. 30.
Abb. 117 Barth 2004, S. 138, Fig. 54.
Abb. 118 Barth 2004, Tafel 51.
Abb. 119 Barth 2004, Tafel 53.
Abb. 120 Barth 2004, Tafel 54.
Abb. 121 Barth 2004, Tafel 55.
Abb. 122 Barth 2004, S. 140, Fig. 55.
Abb. 123 Barth 2004, Taf. 56.
Abb. 124 Barth 2004, Taf. 52.
Abb. 125 Barth 2004, Tafel 60.
Abb. 126 Barth 2004, Tafel 58.
Abb. 127 Barth 2004, Tafel 59.
Abb. 128 Barth 2004, Tafel 61.
Abb. 129 Barth 2004, Tafel 62.
Abb. 130 Barth 2004, S. 160, Fig. 61.
Abb. 131 Barth 2004, Tafel 42.
Abb. 132 Barth 2004, Tafel 43.
Abb. 133 Barth 2004, Tafel 46.
Abb. 134 Barth 2004, Tafel 47.
Abb. 135 Barth 2004, Tafel 48.
Abb. 136 Barth 2004, Tafel 49.
Abb. 137 Fehr 1961, Abb. 5.
Abb. 138 Barth 2004, Tafel 75.
Abb. 139 Barth 2004, Tafel 76.
Abb. 140 Barth 2004, S. 198, Fig. 79.
Abb. 141 Barth 2004, S. 199, Fig. 80.
Abb. 142 Neumann 1983, S. 247, Abb. 4.
Abb. 143 Barth 2004, Tafel 83.
Abb. 144 Barth 2004, Tafel 84.
Abb. 145 Barth 2004, Tafel 85.

Abb. 146 Barth 2004, Tafel 82.
Abb. 147 Neumann 1983, S. 260, Abb. 10.
Abb. 148 Sedlmayr 1976, Taf. 61.
Abb. 149 Sedlmayr 1976, Taf. 227.
Abb. 150 Barth 2004, Tafel 81.
Abb. 151 Barth 2004, S. 207, Fig. 85.
Abb. 152 Meek 1988, S. 44.
Abb. 153 Barth 2004, Tafel 13.
Abb. 154 Barth 2004, Tafel 14.
Abb. 155 Barth 2004, S. 58, Fig. 15.
Abb. 156 Barth 2004, Tafel 17.
Abb. 157 Barth 2004, Tafel 18.
Abb. 158 Barth 2004, Tafel 19.
Abb. 159 Fidler 1987, S. 81, Abb. 97.
Abb. 160 Tietze 1914, S. 244.
Abb. 161 Keller 1974, Abb. 4.
Abb. 162 Keller 1974, Abb. 13.
Abb. 163 Tietze 1909, S. 162, Fig. 107.
Abb. 164 Tietze 1909, S. 163, Fig. 108.
Abb. 165 Tietze 1909, S. 164, Fig. 109.
Abb. 166 Tietze 1909, S. 166, Fig. 110.
Abb. 167 Tietze 1909, S. 167, Fig. 111.
Abb. 168 Tietze 1909, S. 168, Fig. 112.

13. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1, G. Le Poer, Perspektivansicht des Mailänder Doms, 1. H. 18. Jahrhundert, Albertina Wien

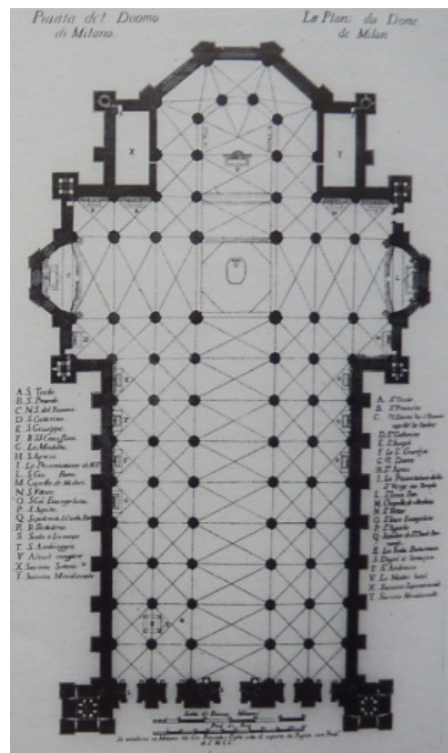


Abb. 2, G. Le Poer, Mailänder Dom, Grundriss, 1. H. 18. Jahrhundert, Albertina Wien.

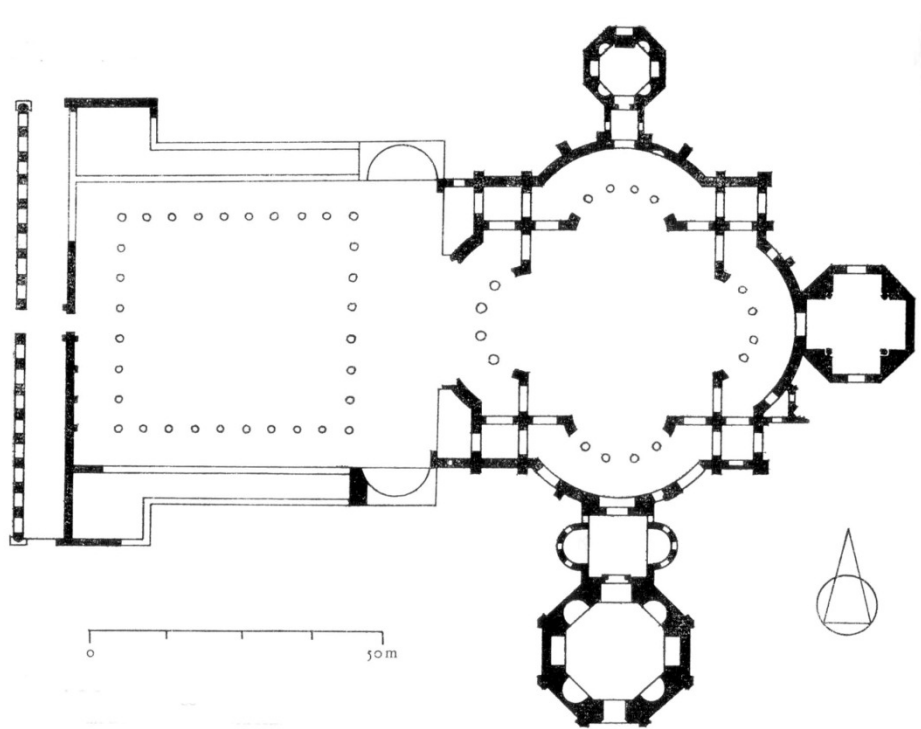


Abb. 3, San Lorenzo Maggiore, Mailand, Innenraum, 372-402.



Abb. 4, San Alessandro, Mailand, begonnen 1601.

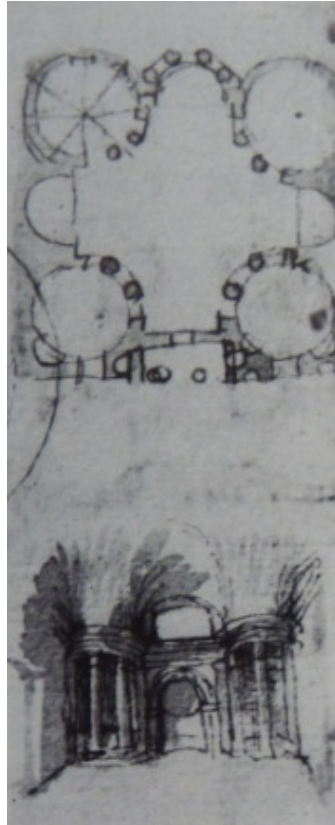


Abb. 5, Baldasare Peruzzi, Rekonstruktion des Nymphäums der Villa Hadriana, Uffizien Florenz.

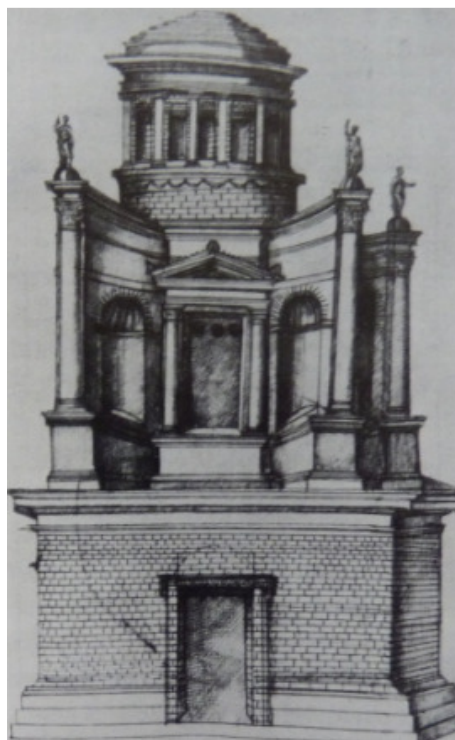


Abb. 6, Pirro Ligorio, Aufriss eines antiken Mausoleums (sog. Conocchia) bei Capua, Nationalbibliothek Neapel.



Abb. 7, Stiche nach Giovanni Battista Montano, Antike Grabbauten.

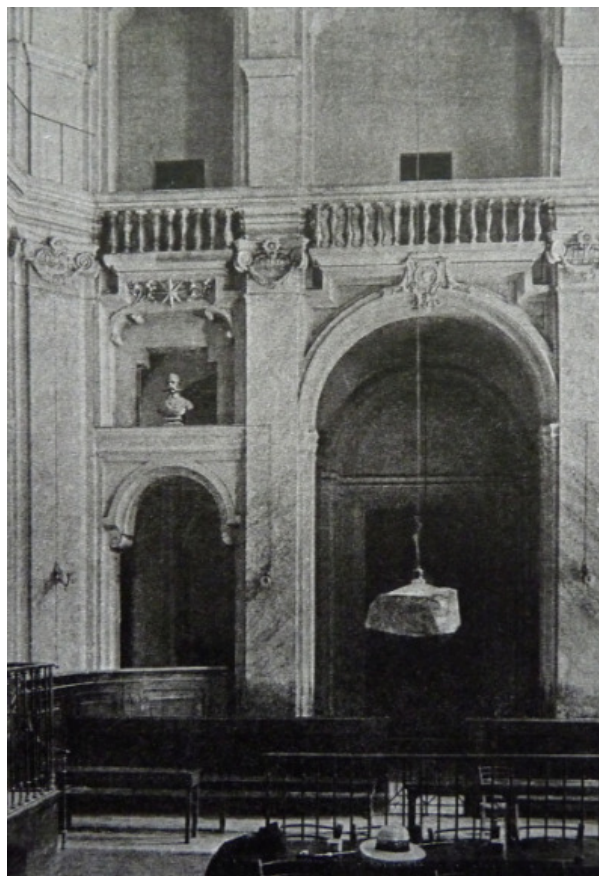


Abb. 8, Francesco Borromini, Oratorio di San Filippo Neri, Rom, 1658-65.

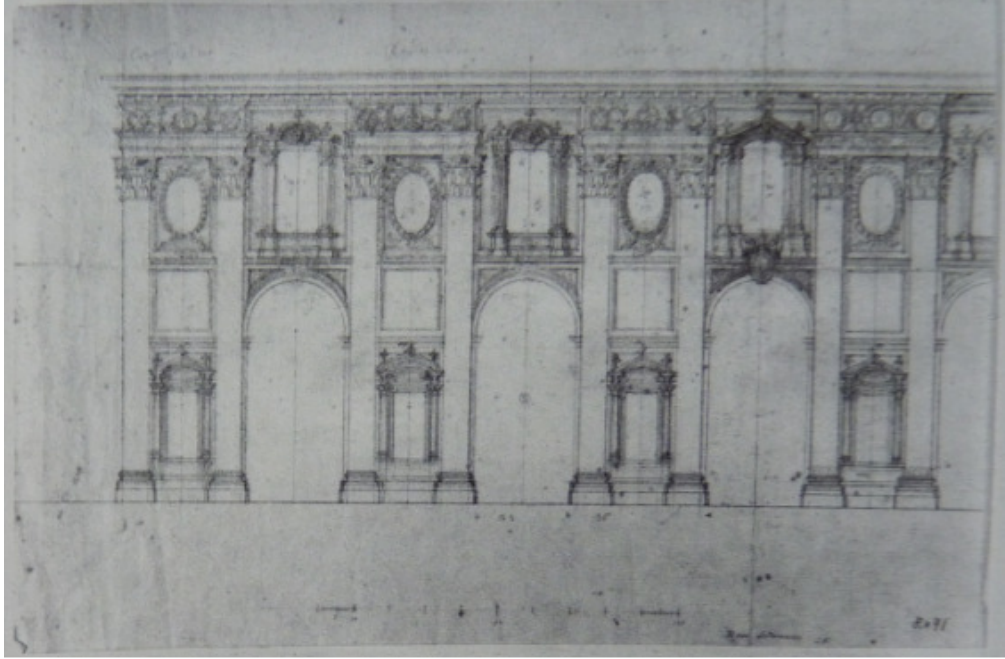


Abb. 9, Francesco Borromini, Plan für das Langhaus von S. Giovanni in Laterano, um 1646.



Abb. 10, Rekonstruktion des Hochschiffs von S. Giovanni in Laterano mit dem von Borromini geplanten Gewölbe, Zeichnung von Carlo Ranzi.

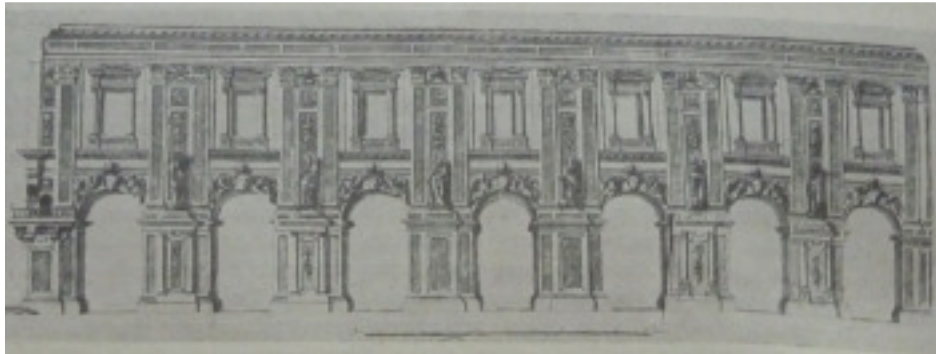


Abb. 11, Felice della Greca, Entwurf für die Langhausgestaltung, S. Giovanni in Laterano, Rom, um 1646.



Abb. 12, Francesco Borromini, S. Giovanni in Laterano, Rom, Langhaus, Kehle der Bogenlaibung.



Abb. 13, Francesco Borromini (zugeschrieben), Wand des Langhauses von S. Giovanni in Laterano, vor dem Umbau, Bibliothek des Kunstgewerbemuseums Berlin.



Abb. 14, Francesco Borromini, Papstgrab in S. Giovanni in Laterano, Rom.



Abb. 15, Francesco Borromini, S. Ivo alla Sapienza, Tiburio und Laterne, 1642-1664.



Abb. 16, Kuppel (*Tiburio*) des Mailänder Doms, Mailand.

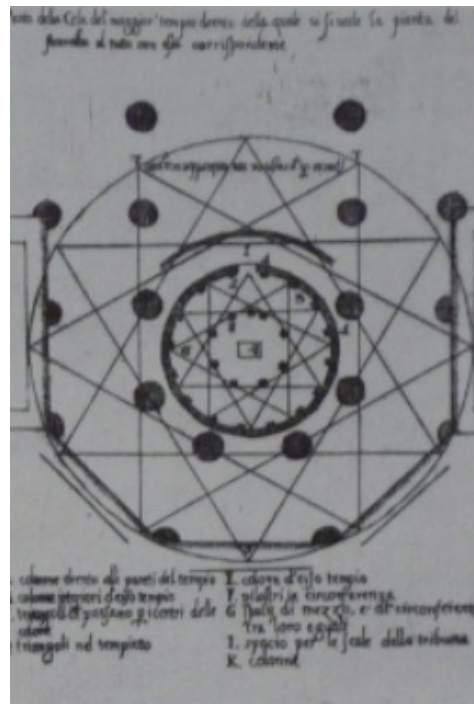


Abb. 17, *Figura salomonis*, Mailänder Dom, Mailand.



Abb. 18, Giorgio Vasari (Rahmung), Zeichnung Chiambue zugeschrieben.

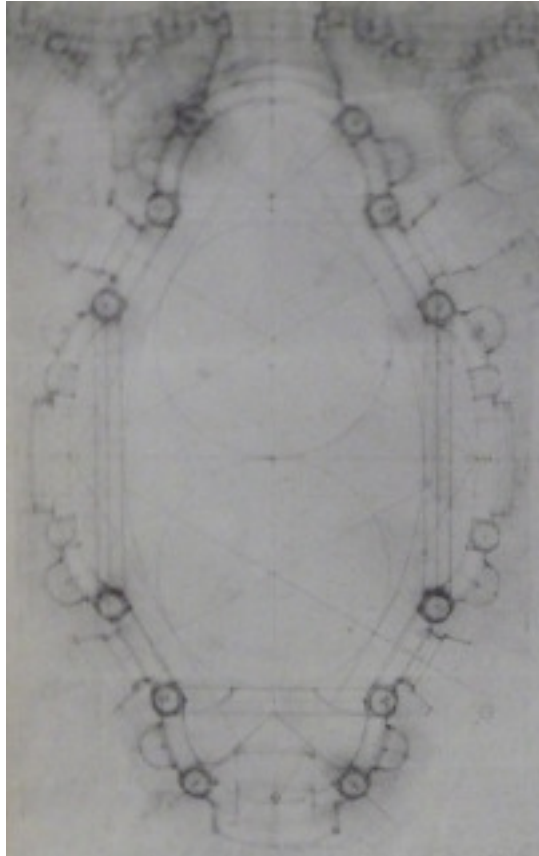


Abb. 19, Francesco Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Grundriss, 1638-1641.

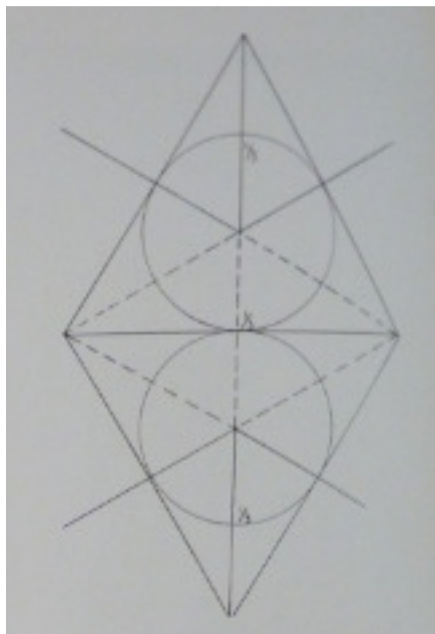


Abb. 20, Rudolf Wittkower, S. Carlo alle Quattro Fontane, Geometrisches System des Grundriss.

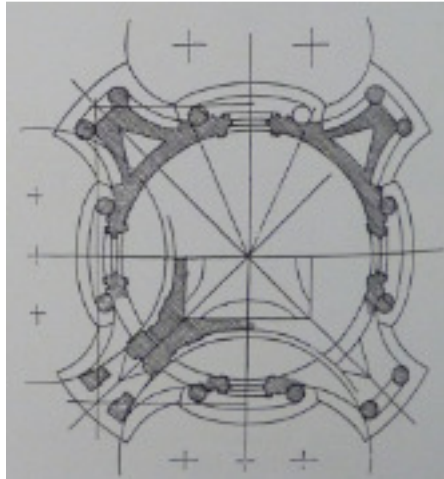


Abb. 21, Francesco Borromini, Grundriss des Vierungsturms von S. Andrea delle Fratte, Rom.

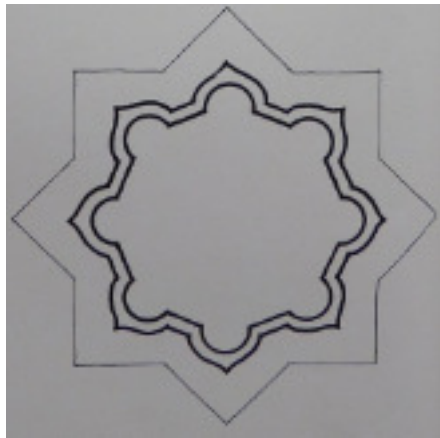


Abb. 22, Grundriss eines Brunnens für den Hof im Kloster der Trinitarier, Rom.



Abb. 23, Francesco Borromini, Brunnen im Oratorio di San Filippo Neri.



Abb. 24, Weihwasserbecken in S. Maria dei fiori, Florenz.

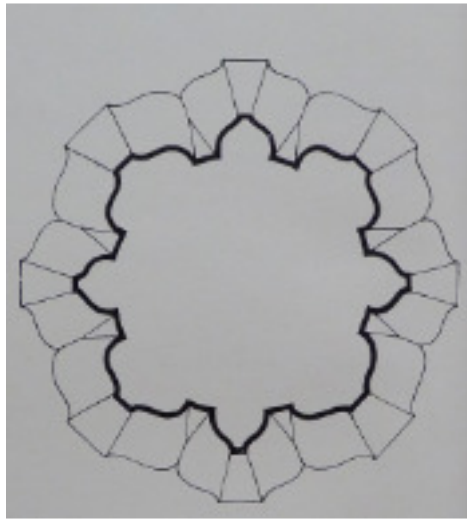


Abb. 25, Grundriss der Basis eines Pfeilers vom Mailänder Dom, Mailand.



Abb. 26, Francesco Borromini, Palazzo Barberini, Rom, Fenster im Attikageschoss, 1626-1632.



Abb. 27, Francesco Borromini, Capella dei Re Magi, Palazzo di Propaganda Fide, Rom, 1646-1666.



Abb. 28, Francesco Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Rom, 1638-1641.

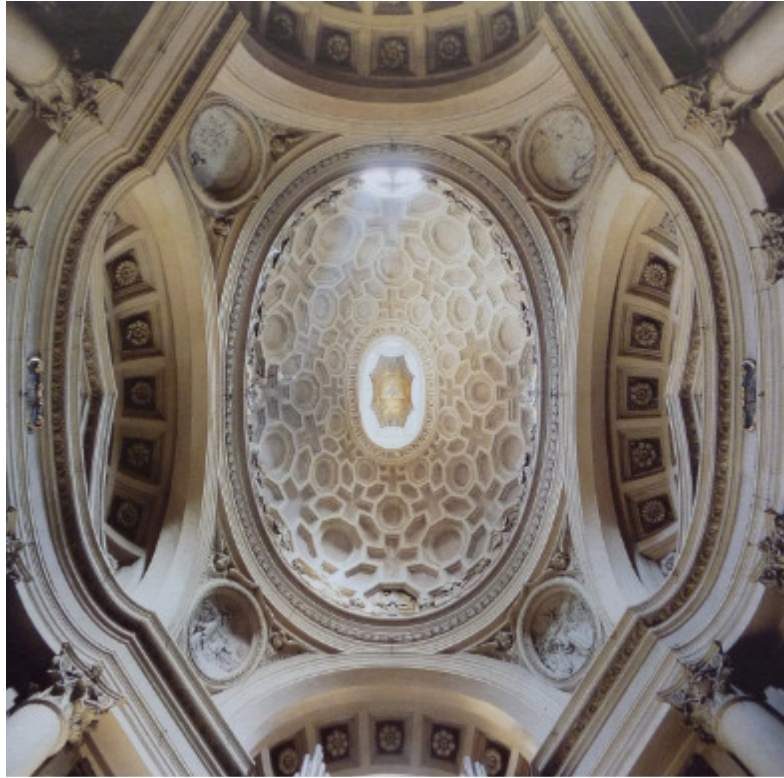


Abb. 29, Francesco Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Blick in die Kuppel.
1638-1641.



Abb. 30, Francesco Borromini, Hof des Oratoriums der Filippiner, 1637-1650.



Abb. 31, Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane, Hof, 1638-1641.



Abb. 32, Francesco Borromini, Palazzo Falconieri, Hof, 1639-1641.

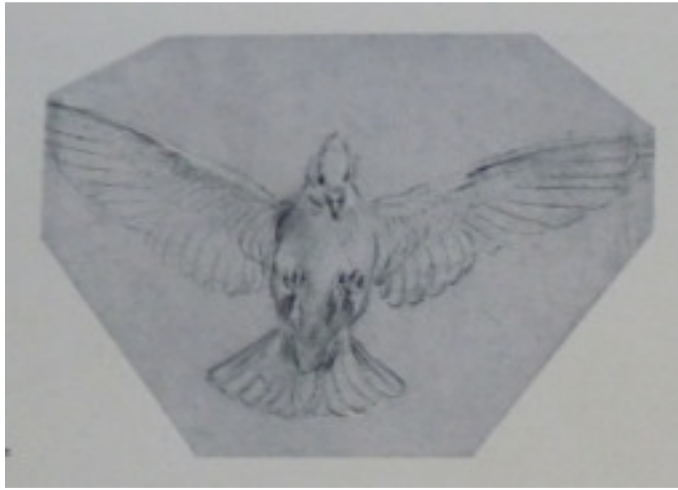


Abb. 33, Francesco Borromini, Studie einer Taube im Flug.



Abb. 34, Francesco Borromini, S. Ivo, Rom, Blick in die Kuppel, 1642-1661.



Abb. 35, Francesco Borromini, S. Ivo, Rom, Gewölbesegel, 1642-1661.



Abb. 36, Francesco Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Rom, Alte Sakristei.



Abb. 37. Francesco Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Rom, ehemals Refektorium – heute Sakristei.



Abb. 38, Francesco Borromini, Oratorio di San Filippo Neri, Rom, 1637-1650.

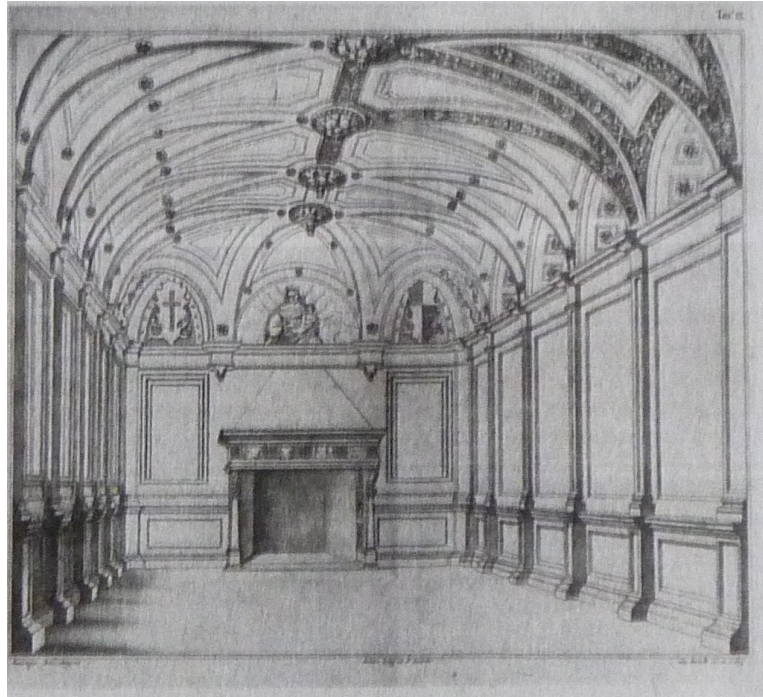


Abb. 39, Ansicht des *Sala del Capitolone* beim Mailänder Dom, um 1513.



Abb. 40, Francesco Borromini, Collegio di Propaganda Fide, Cappella dei Re Magi, Rom, 1646-1667.



Abb. 41, Francesco Borromini, Collegio di Propaganda Fide, Cappella dei Re Magi, Rom.



Abb. 42, Francesco Borromini, Collegio di Propaganda Fide, Capella dei Re Magi, Rom, Gewölbe.



Abb. 43, Francesco Borromini, Palazzo Falconieri, Rom, Zimmerdecke.



Abb. 44, Francesco Borromini, Palazzo Falconieri, Rom, Zimmerdecke im ersten Stock, 1639-1641.



Abb. 45, Francesco Borromini, Palazzo Falconieri, Rom, Zimmerdecke, 1639-1641.



Abb. 46, Francesco Borromini, Oratorio di San Filippo Neri, Rom, Decke eines Kardinalzimmers.



Abb. 47, Francesco Borromini, Oratorio di San Filippo Neri, Rom, Decke eines Kardinalzimmers.



Abb. 48, Francesco Borromini, Vestibül des Obergeschoss des Palazzo der Congregazione di Propaganda Fide, Rom.



Abb. 49, Francesco Maria Ricchini, S. Giuseppe, Mailand, 1607-1630.

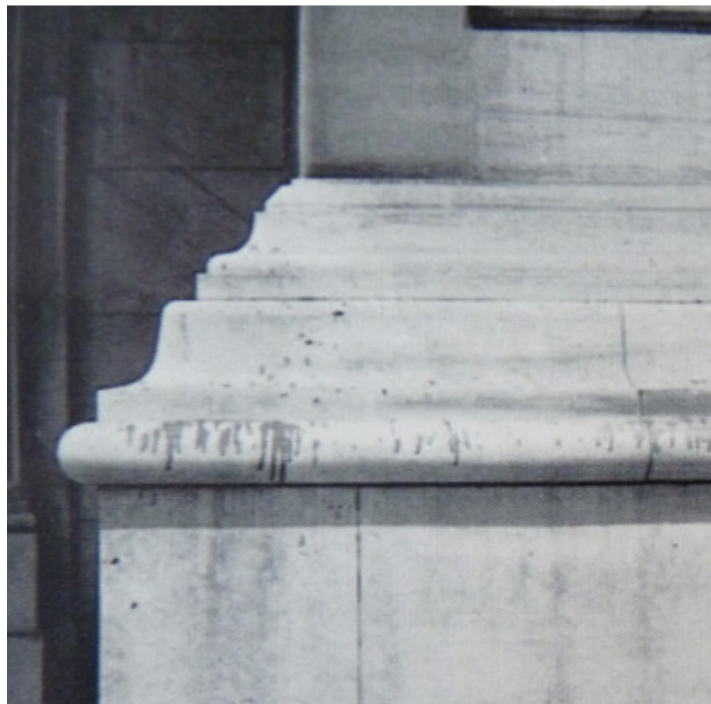


Abb. 50, Sockelgestaltung in der Chorzone des Mailänder Doms.

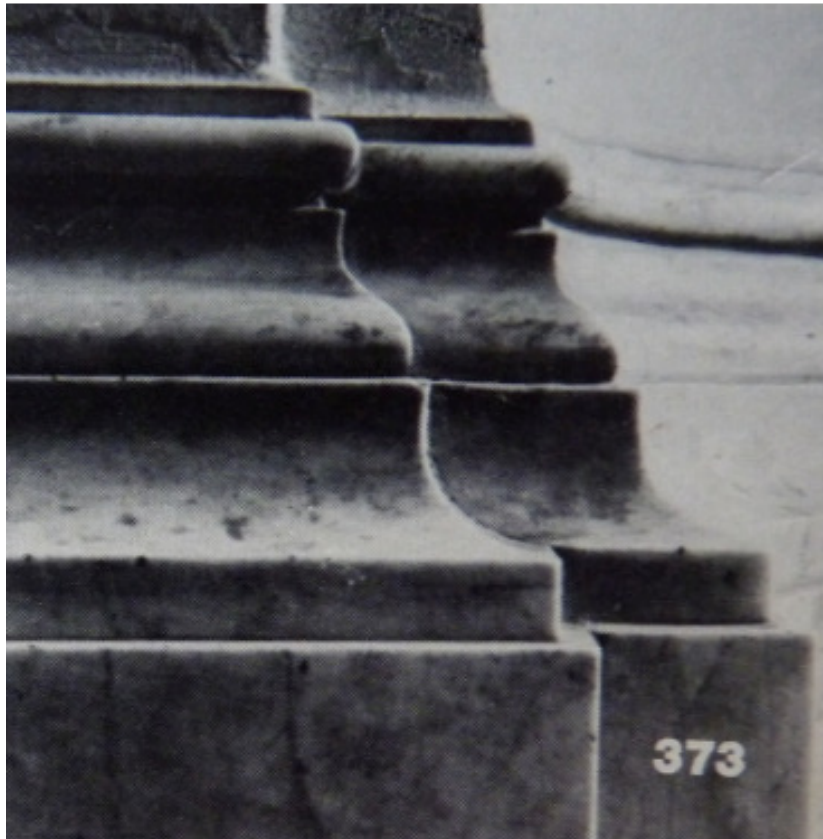


Abb. 51, Francesco Borromini, Basen der Riesenpfeiler in der Lateransbasilika, Rom.



Abb. 52, Strebepfeiler Mailänder Dom, Mailand.



Abb. 53, Francesco Borromini, Säule der Laterne von S. Carlo alle Quattro Fontane.



Abb. 54, Francesco Borromini, Oratorio di San Filippo Neri, Rom, Brunnen.



Abb. 55, Francesco Borromini, Oratorio di San Filippo Neri, Rom, Brunnen.



Abb. 56, Francesco Borromini, S. Ivo alla Sapienza, Rom, Laterne.



Abb. 57, Mailänder Dom, Kapitelle an den Chorpfeilern die an das Querhaus anschließen.



Abb. 58, Francesco Borromini, S. Ivo alla Sapienza, Rom, Doppeltür, Innenraum.



Abb. 59, Francesco Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Rom, Nische.



Abb. 60, Francesco Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Rom, Ornament des Kuppelkranz.



Abb. 61, Villard de Honnecourt, Bauhüttenbuch, Blattornament, 13. Jahrhundert.



Abb. 62, Francesco Borromini, Oratorio di San Filippo Neri, Rom, Giebel der Fassade.



Abb. 63, Relief von S. Maria Maggiore, Mailand.



Abb. 64, Francesco Borromini, S. Agnese in Piazza Navona, Rom, Fassade.



Abb. 65, Gian Giacomo Dolcebuono, S. Maurizio al Monastero Maggiore, Mailand, beg. 1503.

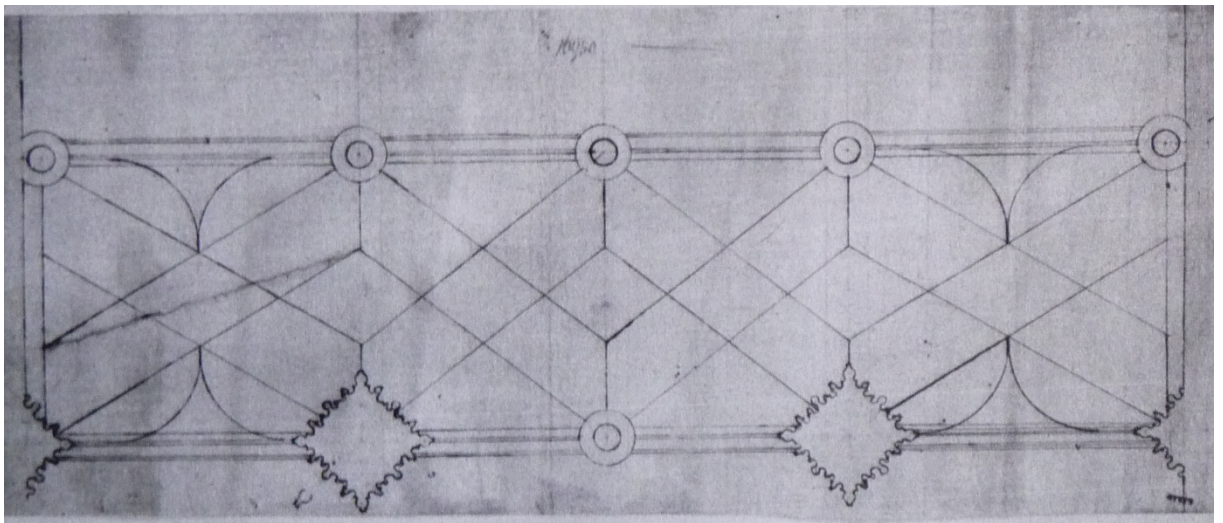


Abb. 66, Unbekannter Zeichner, Grundriss des Netzgewölbes im Lettner der Stadtpfarrkirche von Steyr, 15. Jahrhundert.

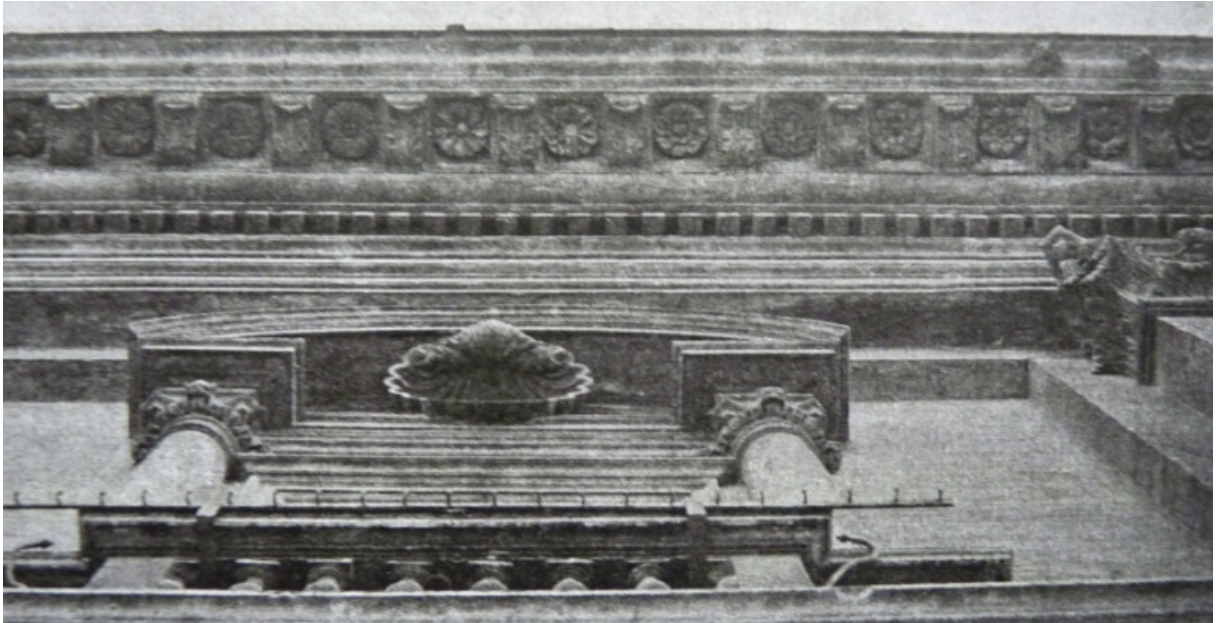


Abb. 67, Michelangelo Buonarroti, Konservatorenpalast, Rom, Hängeplatte des Kranzgesimses, um 1539.



Abb. 68, Francesco Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Rom, Wölbungs-nische über dem linken Seitenaltar.

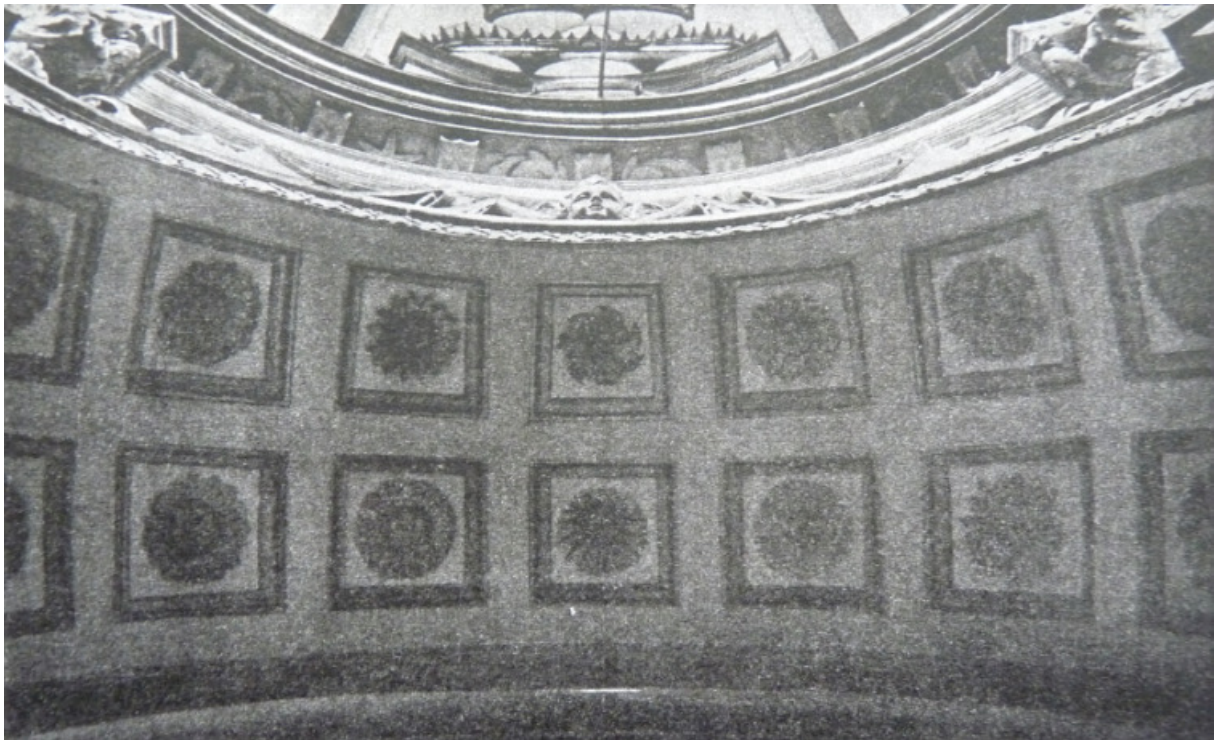


Abb. 69, Francesco Borromini, S. Ivo alla Sapienza, Rom, Bogen über der Altarnische.



Abb. 70, Francesco Borromini, Oratorio di San Filippo Neri, Rom, Zwischenstocknischen der Eingangswand.



Abb. 71, Francesco Borromini, Filomarino Grab in SS. Apostoli, Neapel, 1640-1642.



Abb. 72, Francesco Borromini, S. Ivo alla Sapienza, Rom, Wölbungen der kleinen seitlichen Nischen.



Abb. 73, Francesco Borromini, Kapelle von S. Giovanni in Oleo, Rom, 1658.

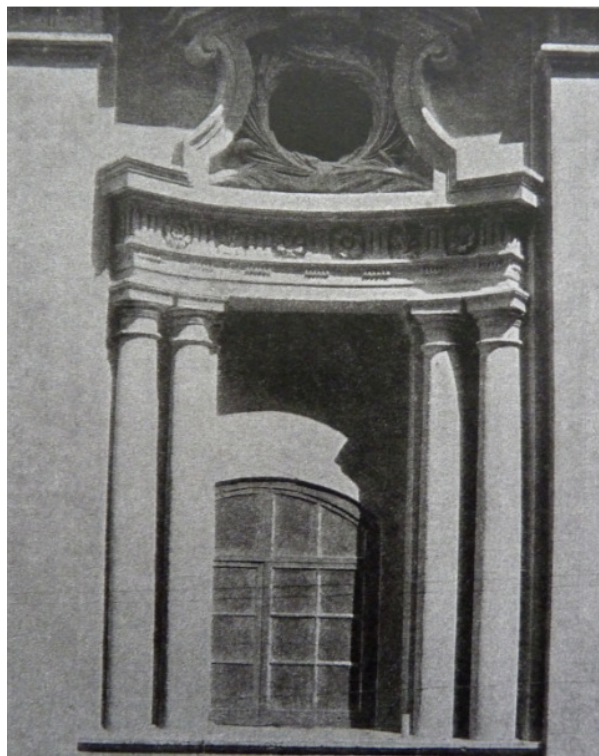


Abb. 74, Francesco Borromini, Palazzo di Propaganda Fide, Rom, Hauptgeschoss der Schaufassade.

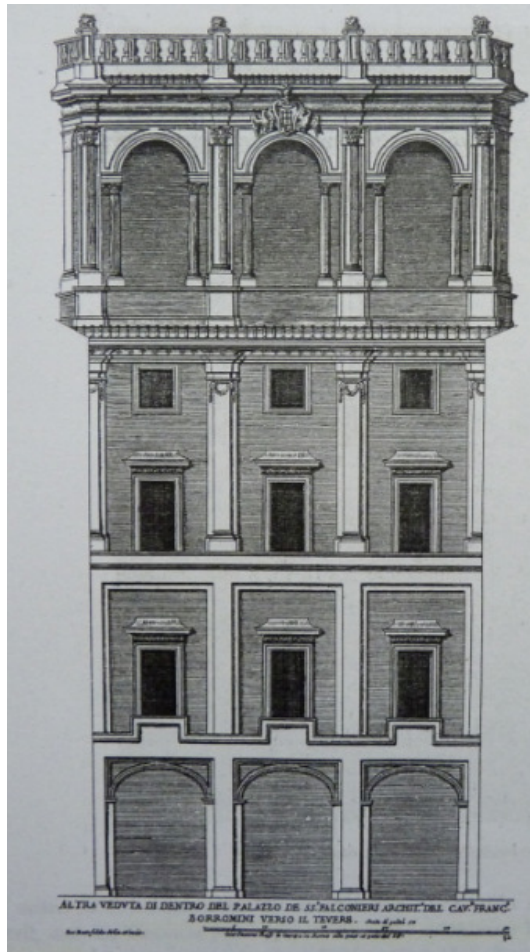


Abb. 75, Francesco Borromini, Palazzo Falconieri, Rom, Hofseite, nach Ferrerio-Falda.

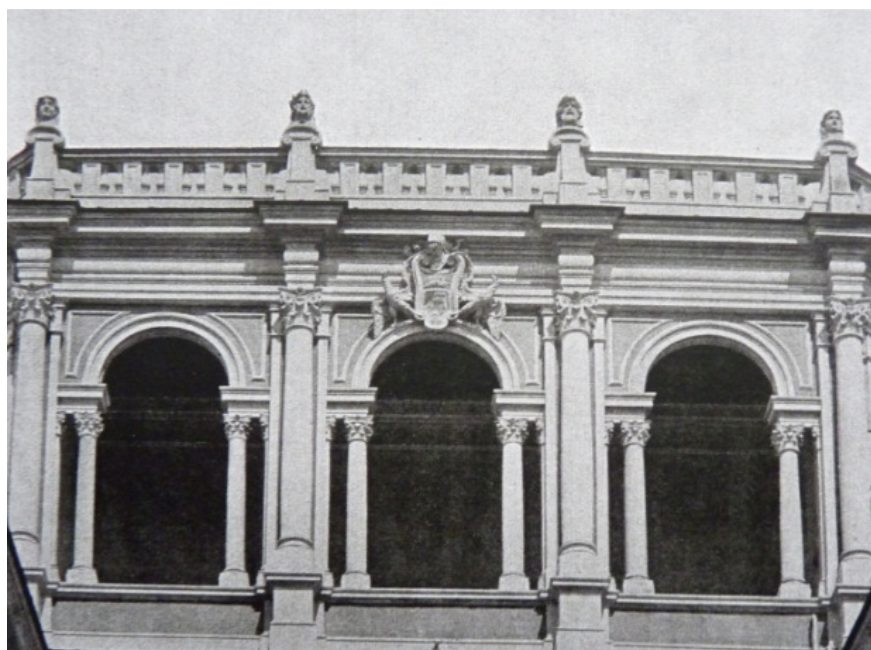


Abb. 76, Francesco Borromini, Palazzo Falconieri, Rom, Hofseite, Loggia, Familienwappen.



Abb. 77, Francesco Borromini, Palazzo Falconieri, Rom, Hermen an der Fassade.



Abb. 78, Christoph Marselis, Skizzen zu Gebäuden im Stile Borrominis, um 1694, Kopenhagen, Kunstakademiets Bibliotek.



Abb. 79, Pietro Paolo Cocetti, Fassadenaufnahme des Oratorio di S. Maria in Via in Rom, Grund- und Aufriss, um 1727.



Abb. 80, Gabriele Valvassori, Fassade des Palazzo Doria Pamphilj am Corso in Rom, 1731.



Abb. 81, Lukas von Hildebrandt (zugeschrieben), Piaristenkirche ,Wien, 1698-1719



Abb. 82, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Dreifaltigkeitskirche, Salzburg, Stich von F. A. Danreiter.



Abb. 83, Johann Bernahrd Fischer von Erlach, Kollegienkirche, Salzburg, Längsschnitt in der „Historischen Architektur“ Fischers von Erlach (Tafel X, Buch 4).

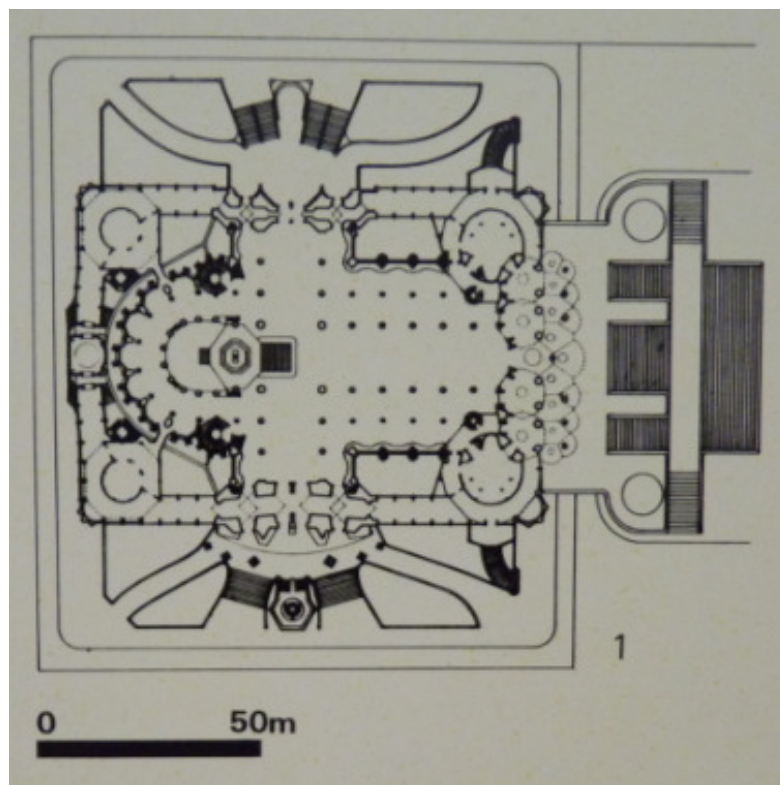


Abb. 84, Anton Gaudí, Sagrada Familia, Barcelona, Grundriss, ab 1882.



Abb. 85, Anton Gaudí, Sagrada Familia, Barcelona, Fassade, ab 1882.



Abb. 86, Peter Behrens, Hoechst-Werke, Frankfurt-Höchst, Blick von Westen in die Brüningsstraße auf den Behrensbau mit Brücke und Turm, 1920-1924.



Abb. 87, Verwaltungsgebäude der Johnson-Werke in Racine, Wright



Abb. 88, Frank Lloyd Wright, Entwurf des Planetariums auf dem Sugar Loaf Mountain, Maryland, 1924.



Abb. 89, Frank Lloyd Wright, Guggenheim Museum New York, 1956-1959.

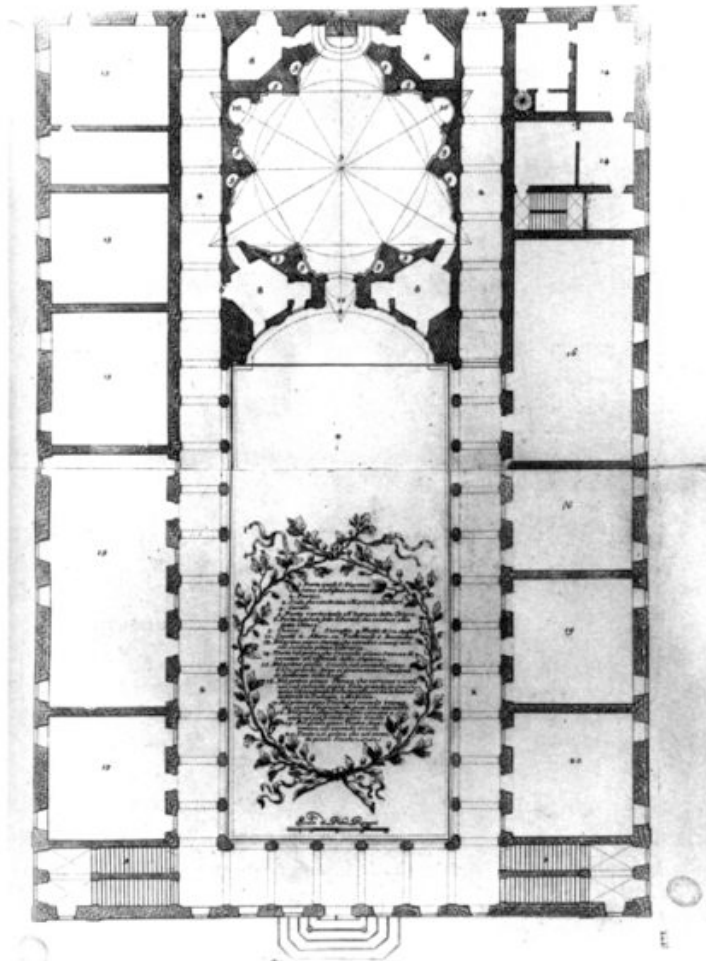


Abb. 90, Francesco Borromini, S. Ivo alla Sapienza, Grundriss.

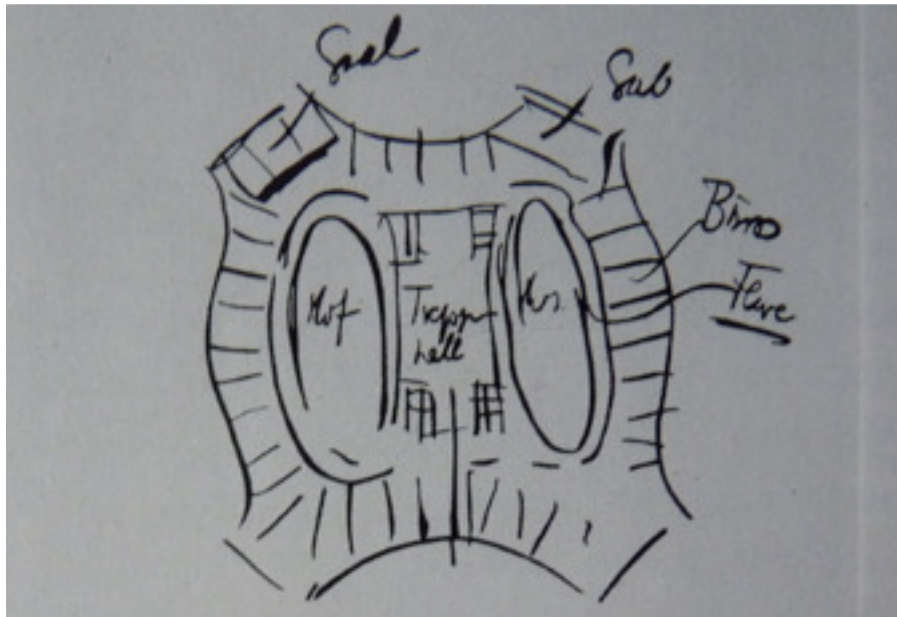


Abb. 91, Hans Poelzig, Grundrisskizze für die Dresdner Stadthalle, 1921.

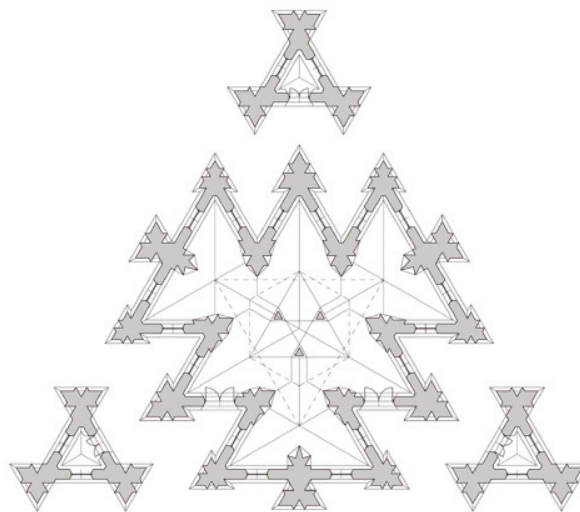


Abb. 92, Paul Giesch, Pilgerkapelle, 1920.

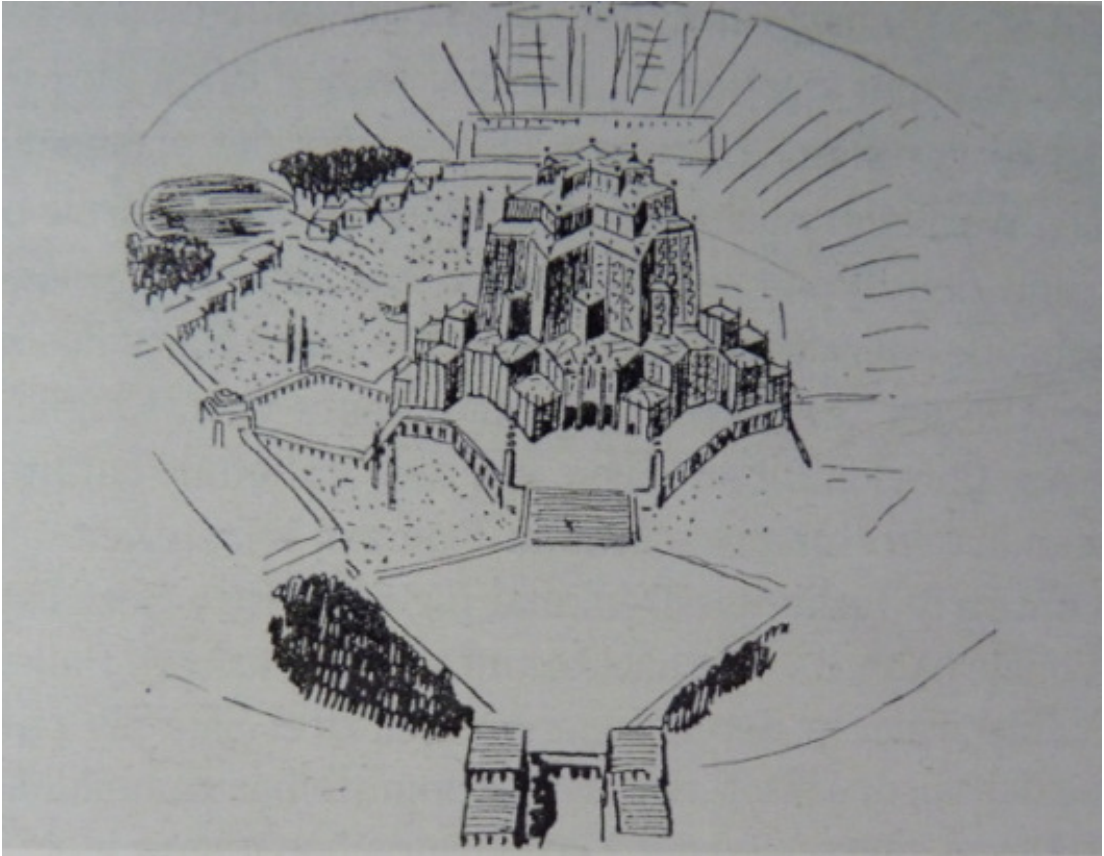


Abb. 93, Bruno Tauts, Entwurf für das „Haus des Himmels“, 1920.

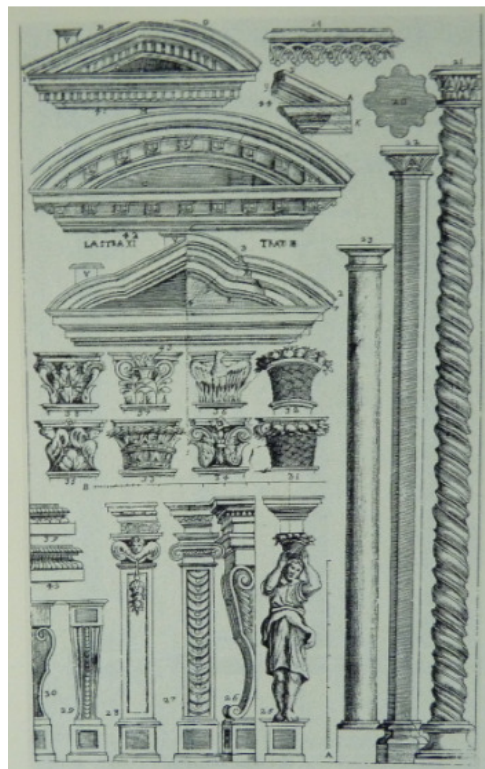


Abb. 94, Guarino Guarini, Architettura civile, Die gotische Säulenordnung, 1737.



Abb. 95, Hans Hieber, Modell der Wallfahrtskirche „Zur Schönen Maria“, Regensburger Stadtmuseum, 1520/21.

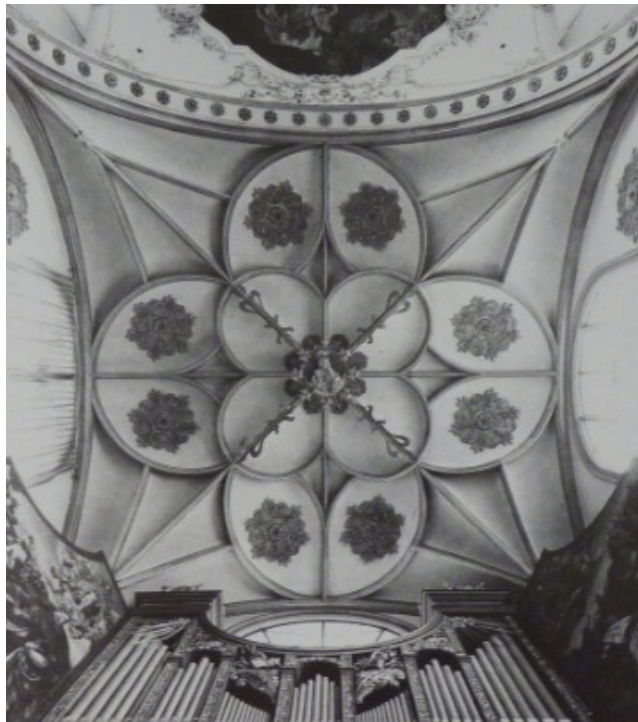


Abb. 96, Fuggerkapelle, Augsburg, Gewölbe, 1509-1512, Weihe 1518.

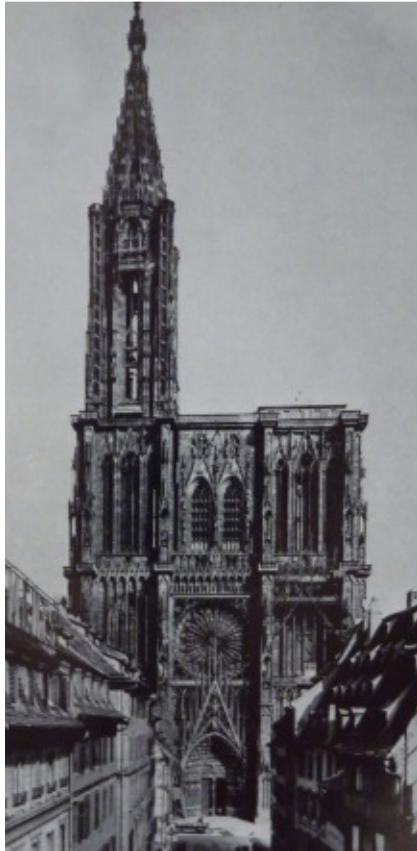


Abb. 97, Straßburger Münster, Westfassade, 1176-1439.

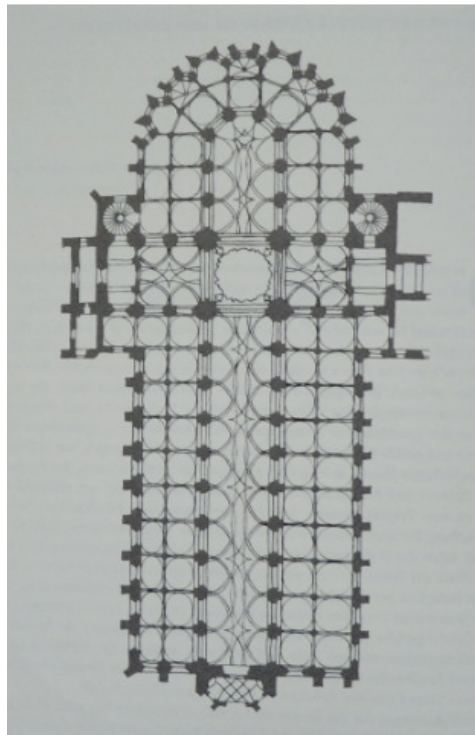


Abb. 98, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Sedletz, Grundriss, 1703-1708.



Abb. 99, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Sedletz, Außenbau, 1703-1708.



Abb. 100, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Sedletz, Westfassade, 1703-1708.



Abb. 101, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Sedletz, Vorhalle, 1703-1708.



Abb. 102, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Sedletz, Abhängling in der Vorhalle, 1703-1708.

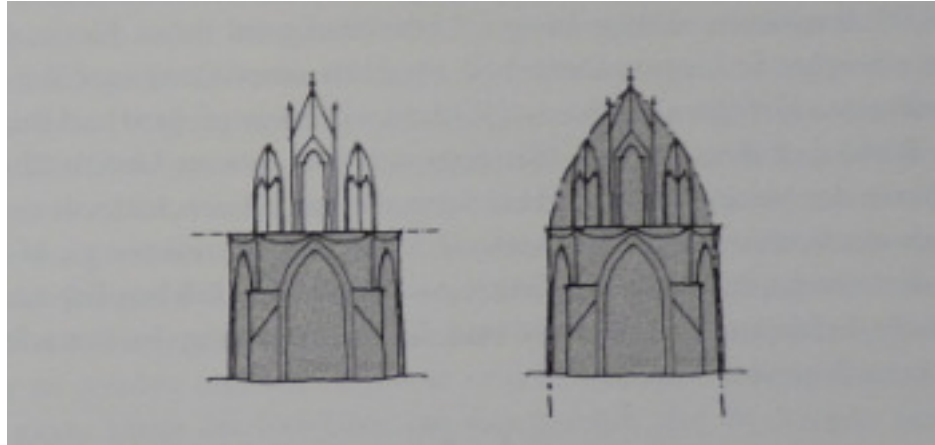


Abb. 103, Fritz Barth, Klosterkirche Sedletz, zwei Interpretationsmöglichkeiten der Komposition der Vorhalle.



Abb. 104, Francesco Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane, Fassade.

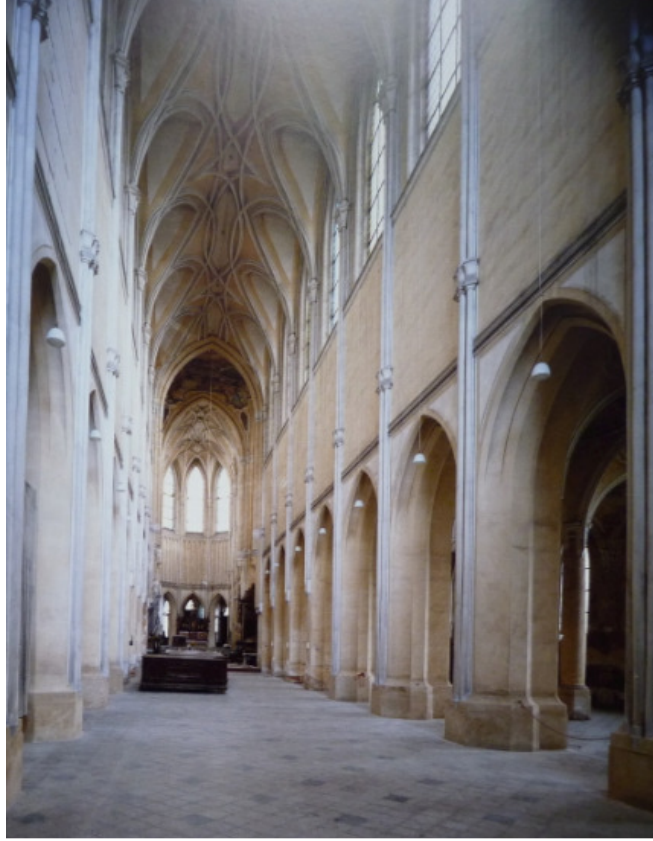


Abb. 105, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Sedletz, Langhaus, 1703-1708.



Abb. 106, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Sedletz, Langhaus, Gewölbe, 1703-1708.



Abb. 107, Benedikt Rieth, Barbarkirche, Kuttenberg, um 1540.



Abb. 108, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Sedletz, Vierung, 1703-1708.



Abb. 109, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Sedletz, Seitenschiffe, 1703-1708.



Abb. 110, Johann Blasius Santini Aichl, Klosterkirche Sedletz, Seitenschiffe, Kuppeln, 1703-1708.

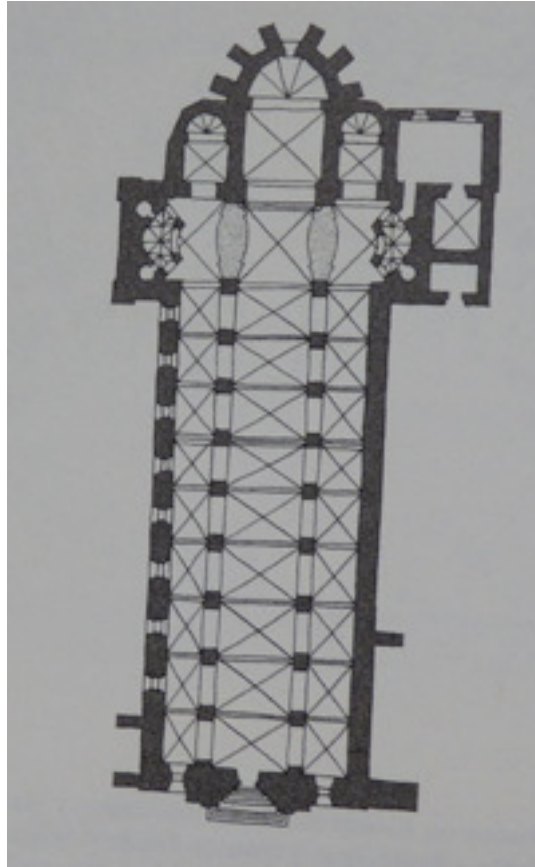


Abb. 111, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Saar, Grundriss, nach 1706.



Abb. 112, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Saar, Langhaus mit barocken Altareinbauten, nach 1706.



Abb. 113, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Saar, Emporeneinbauten mit Orgelgehäuse, nach 1706.



Abb. 114, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Saar, Querhausarm, nach 1706.



Abb. 115, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Saar, Querhausarm, Aufblick, nach 1706.

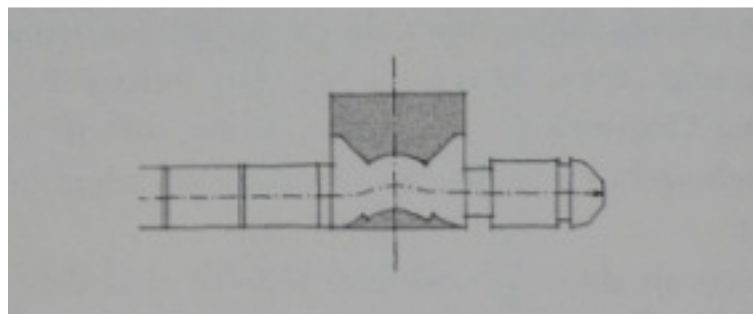


Abb. 116, Fritz Barth, Klosterkirche Saar, Querhausarm und Seitenschiff.

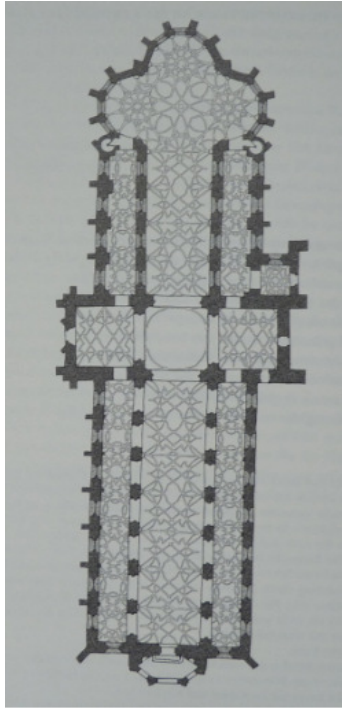


Abb. 117, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Grundriss, 1711-1723.



Abb. 118, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Fassade, 1711-1723.



Abb. 119, Johann Blasius Sanitni-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Außenansicht, 1711-1723.



Abb. 120, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Außenansicht, 1711-1723.



Abb. 121, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Vorhalle, 1711-1723.

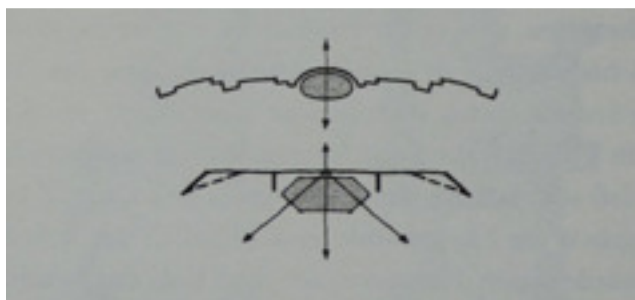


Abb. 122, Fritz Barth, Oben: Francesco Borromini, Oratorio dei Filippini, Rom; Unten: Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau; Schemata der Fassaden.



Abb. 123, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Kuppel, Außen, 1711-1723.



Abb. 124, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Chor, Außenansicht, 1711-1723.



Abb. 125, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Chor, 1711-1723.



Abb. 126, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Langhaus, 1711-1723.



Abb. 127, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Langhaus, 1711-1723.



Abb. 128, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Vierung, 1711-1723.



Abb. 129, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Kladrau, Hochaltar, 1711-1723.

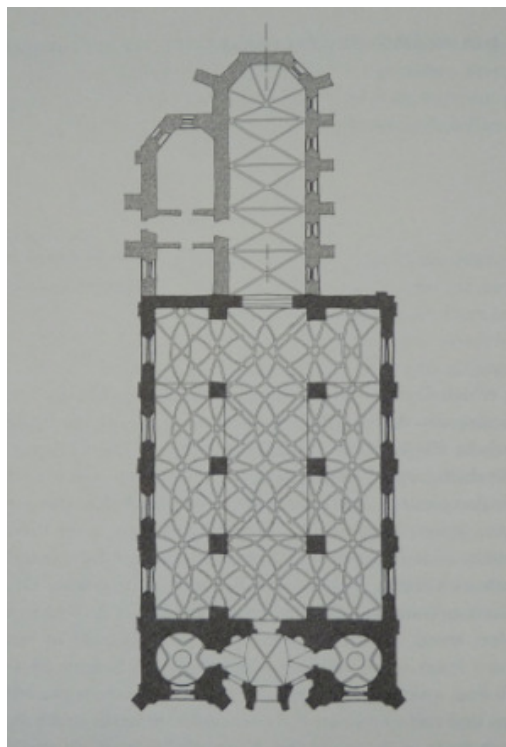


Abb. 130, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Seelau, Grundriss, 1714.



Abb. 131, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Seelau, Fassade, nach Plänen von 1714.



Abb. 132, Johann Blasius Sanitni-Aichl, Klosterkirche Seelau, Vorhalle, nach Plänen von 1714.



Abb. 133, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Seelau, Kircheninnere, nach Plänen von 1714.



Abb. 134, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Seelau, Kircheninneres, nach Plänen von 1714.

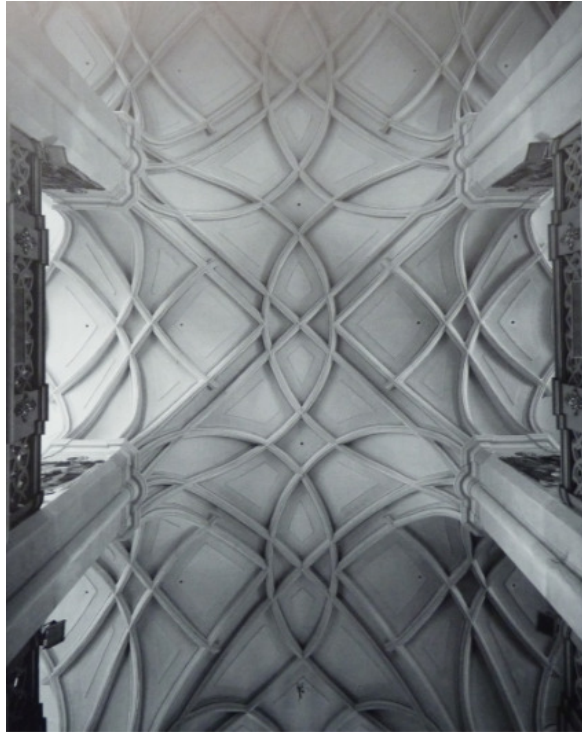


Abb. 135, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Seelau, Gewölbe der Halle, nach Plänen von 1714.



Abb. 136, Johann Blasius Santini-Aichl, Klosterkirche Seelau, Abhängling, Blick von Seitenschiff in die Halle, nach Plänen von 1714.



Abb. 137, Nach Entwürfen von Benedikt Rieth, St. Veits-Dom. Prag, Wladislaw-Oratorium, Abhängling, 1490-93.



Abb. 138, Johann Blasius Santini-Aichl, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Fassade, 1719-1722.



Abb. 139, Johann Blasius Santini-Aichl, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Fassade, 1719-1722.

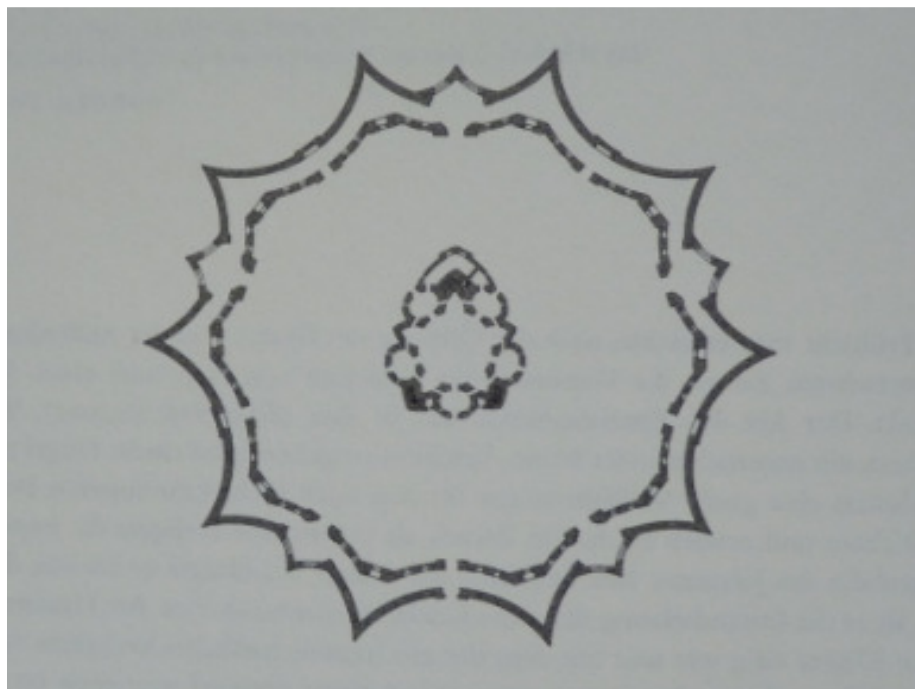


Abb. 140, Johann Blasius Santini-Aichl, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Grundriss der Anlage, 1719-1722.

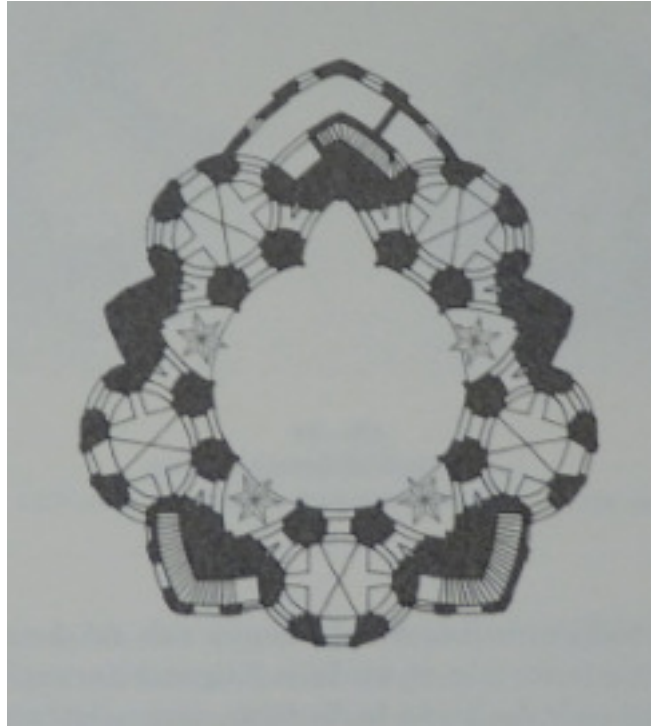


Abb. 141, Johann Blasius Santini-Aichl, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Grundriss, 1719-1722.

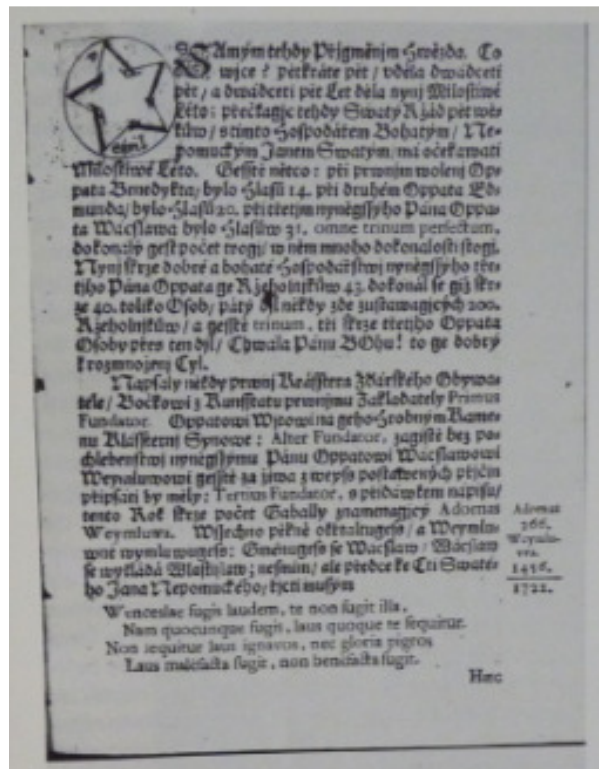


Abb. 142, Grundriss der Kirche am Grünen Berg als fünfzackiger Stern in einer Predigt von J. F. Pacher, 1723.



Abb. 143, Johann Blasius Santini-Aichl, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Kircheninneres, 1719-1722.



Abb. 144, Johann Blasius Santini-Aichl, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Kircheninneres, 1719-1722.



Abb. 145, Johann Blasius Santini-Aichl, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Blick auf die Emporen, 1719-1722.



Abb. 146, Johann Blasius Santini-Aichl, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Kuppel, 1719-1722.

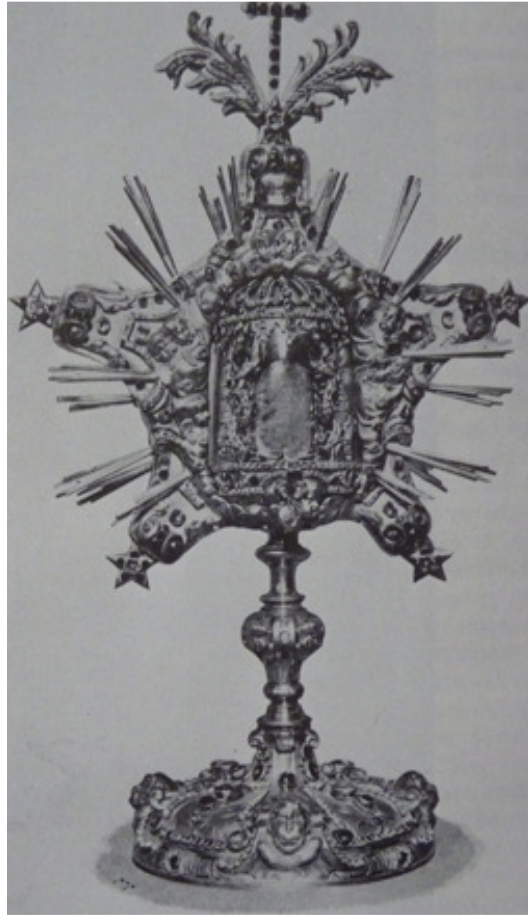


Abb. 147, Zungenreliquiar des hl. Johannes von Nepomuk, 1729, Domschatz von St. Veit, Prag.

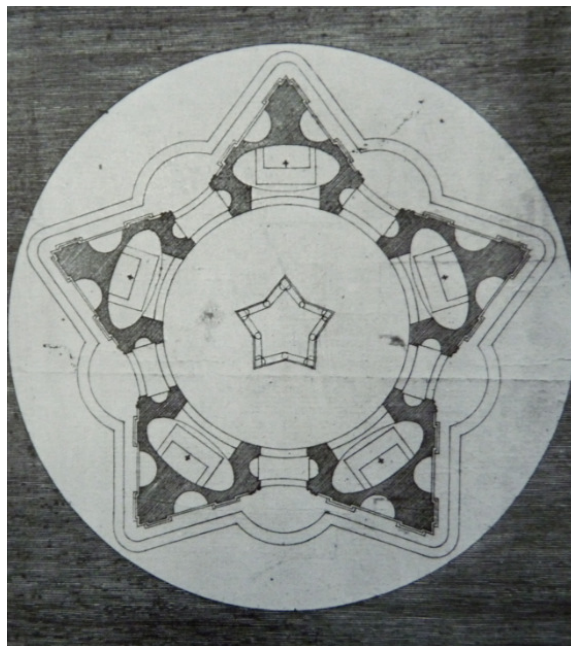


Abb. 148, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurf für eine sternförmige Kirche bei Salzburg, Grundriss.

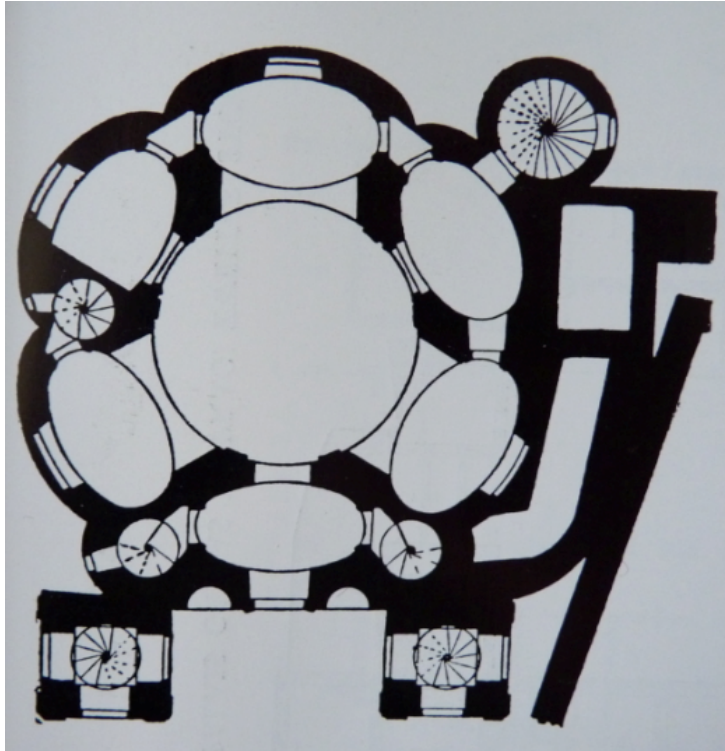


Abb. 149, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Kirche von Schloss Frain, Grundriss.



Abb. 150, Johann Blasius Santini-Aichl, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Hochaltar, 1719-1722.

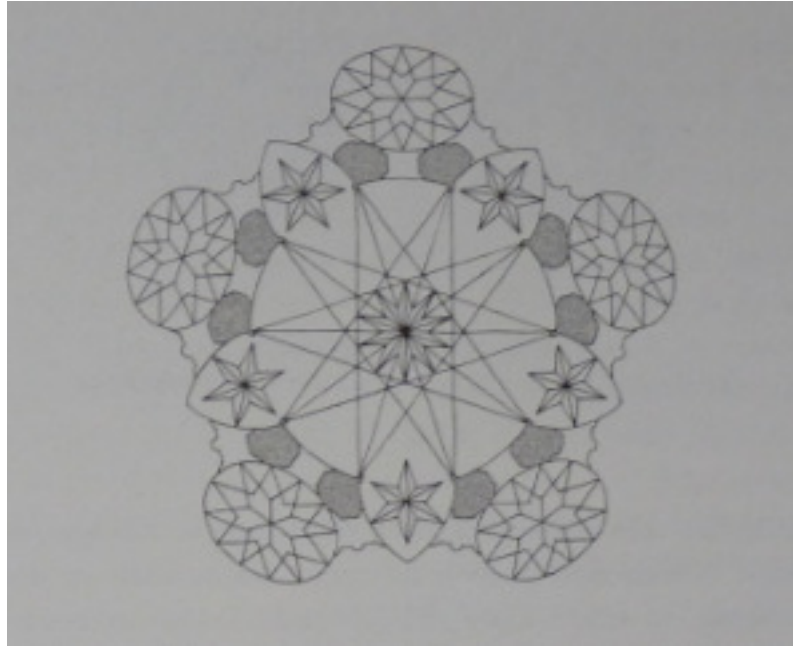


Abb. 151, Fritz Barth, Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg, Saar, Dekoration der Wölbung nach Santinis Entwurf.



Abb. 152, Guarino Guarini, S. Lorenzo, Turin, Kuppel.



Abb. 153, Johann Blasius Santini-Aichl, Annakapelle, Jungferbreschan, Fassade, 1705-1707.



Abb. 154, Johann Blasius Santini-Aichl, Annakapelle, Jungferbreschan, Fassade, 1705-1707.

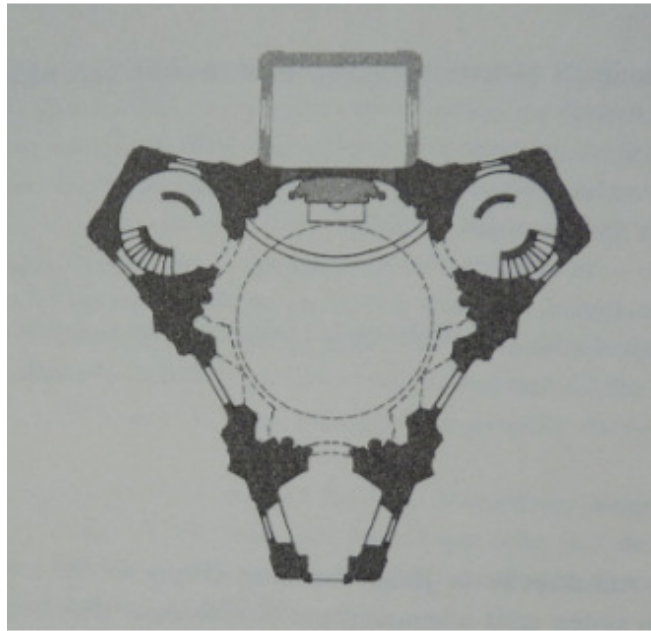


Abb. 155, Johann Blasius Santini-Aichl, Annakapelle, Jungferbreschan, Grundriss, 1705-1707.



Abb. 156, Johann Blasius Santini-Aichl, Annakapelle, Jungferbreschan, Raumschale, 1705-1707.



Abb. 157, Johann Blasius Santini-Aichl, Annakapelle, Jungferbreschan, Raumschale, 1705-1707.



Abb. 158, Johann Blasius Santini-Aichl, Annakapelle, Jungferbreschan, Raumschale, 1705-1707.



Abb. 159, Laurentius Strauch, Kupferstich des Inneren der Innsbrucker Hofkirche, 1611.



Abb. 160, Christopher Wren, Tom Tower, Oxford, 1681-1682.



Abb. 161, Wallace Walpole, Strawberry Hill, Tribüne, 1750.



Abb. 162, Gian Domenico Tiepolo, Foresteria der Villa Valmarana, Vicenza.

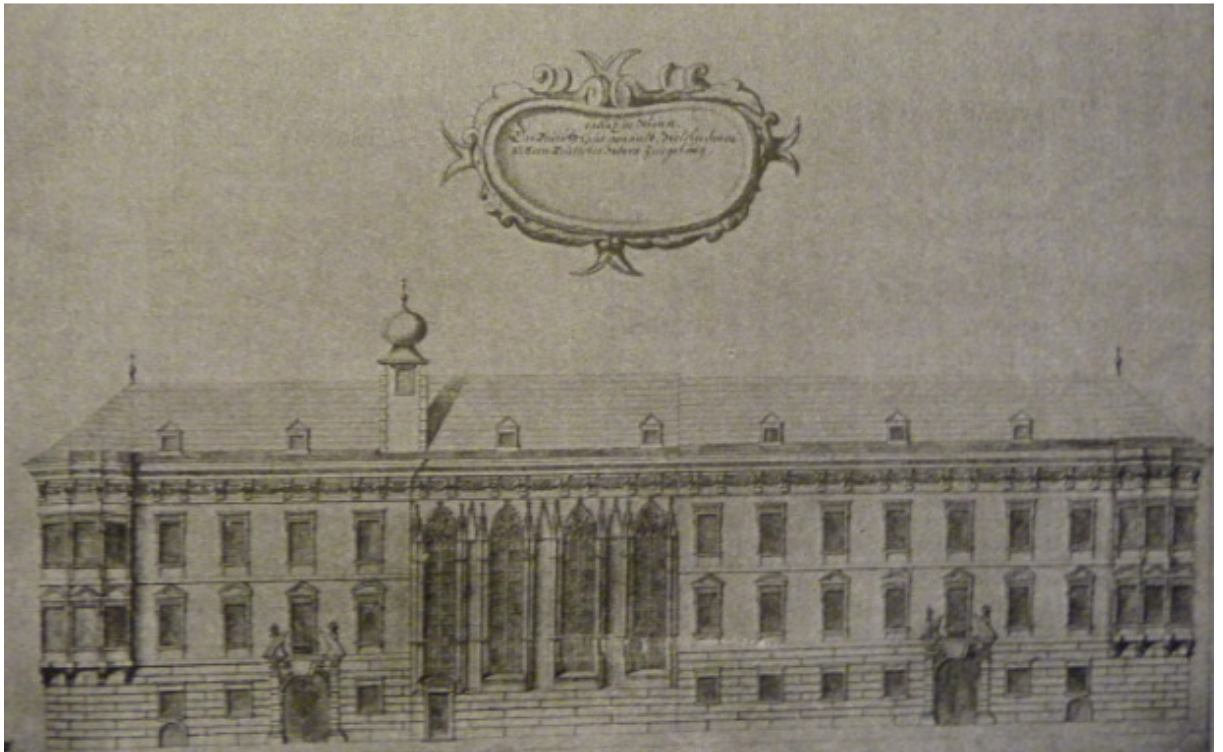


Abb. 163, Ansicht des Deutschen Hauses um 1680, nach dem Pramerschen Architekturwerk, Nationalbibliothek Wien.



Abb. 164, Entwurf zum Umbau der Deutschordenskirche, Archiv des deutschen Ritterordens, Wien, um 1720.



Abb. 165, Fassade des Deutschen Hauses nach einer Zeichnung von Salomon Kleiner, Nationalbibliothek Wien.

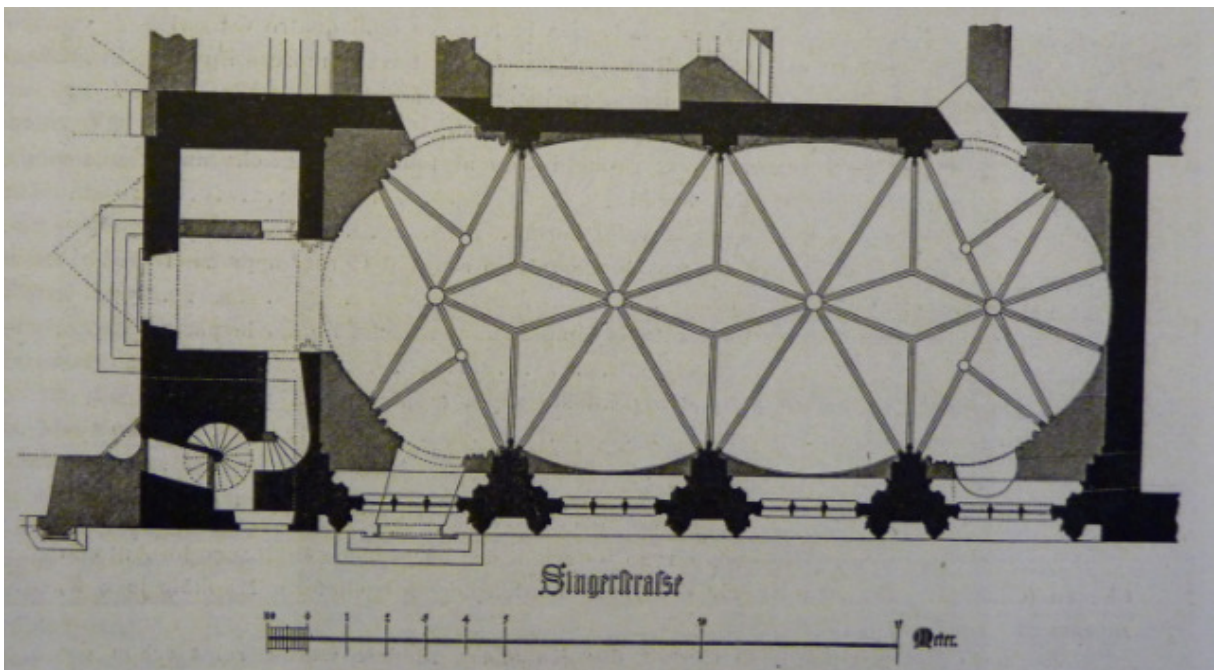


Abb. 166, Deutschordenskirche, Wien, Grundriss, ab 1720.



Abb. 167, Deutschordenskirche, Wien, Innenraum, ab 1720.



Abb. 168, Deutschordenskirche, Wien, Wandsegment der Längsachse, ab 1720.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Irina Hofer
Geburtsdatum	08.08.1988
Staatsbürgerschaft	Österreich
E-Mail	irina.hofer@gmx.at

Ausbildung

2002-2007	Höhere Lehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik Hallein
-----------	---

2007-2012	Studium der Kunstgeschichte
-----------	-----------------------------

Abstract

Die Barockarchitektur findet in der gotischen Bauweise – den Konstruktionsprinzipien und dem Dekor – immer wieder eine Quelle der Inspiration. Gegenstand der folgenden Untersuchungen sind stets konkrete architektonische Werke. Die ausgewählten Beispiele zeigen, in welcher Weise Architekten und Theoretiker mit der gotischen Architektur umgehen und diese in ihre Entwürfe einbeziehen und damit eine Synthese aus gotischen und barocken Formen schaffen.

Das Werk Francesco Borrominis beweist, dass er durch seine umfassende Ausbildung an der Mailänder Domopera tatsächlich Einblick in die Systematik des gotischen Planungsvorgangs gewonnen hatte. Der Architekt Guarino Guarini stimmt ebenso in seinem Traktat *Architectura civile* nicht in die vorherrschende Ablehnung der gotischen Architektur ein. Bei Johann Blasius Santini-Aichl ist festzustellen, dass er in einer zeichenhaften Anwendung gotischer Dekorformen verhaftet bleibt, die sich kaum an den tatsächlichen Konstruktionsmethoden der Gotik orientiert. Abschließend zeigt der Umbau der Wiener Deutschordenskirche beispielhaft die Verbindung eines barocken Raumideals mit gotischem Dekor.