

FRANCESCO BORROMINI

---

Bescheidenheit als Quelle  
von Kreativität und Innovation



Texte von  
Mario Botta, Maria Felicia Nicoletti, Carla Mazzarelli, Ivan Battista

FRAN. BORROMINI  
ARCHITETTO DI BISSONE  
N. 1599. M. 1667.



## Einleitung

*Francesco Castelli, genannt Borromini, kam am 27. September 1599 in Bissone zur Welt. Bereits in jungen Jahren begann er in der Mailänder Dombauhütte eine Ausbildung als Steinmetz und begab sich dann nach Rom, wo er mit Carlo Maderno zusammenarbeitete. In Rom errichtete er in den Jahren 1637-1641 für den Orden der Barfüssigen Trinitarier die Kirche San Carlo alle Quattro Fontane, ein Meisterwerk des Barock und perfektes Beispiel für die Integration eines neuen Bauwerks in das historische Gefüge der Stadt.*

*1999 fanden zur Feier von Borrominis vierhundertstem Geburtstag in drei europäischen Städten Ausstellungen und Jubiläumsveranstaltungen statt:*

- *in Rom, wo man voller Stolz viele Werke des Meisters vorweisen kann;*
- *in Wien, wo in der Albertina der Grossteil seiner Zeichnungen aufbewahrt wird;*
- *in Lugano und seinem See, wo der Architekt zur Welt kam.*

*Damals war auch eben die Università della Svizzera Italiana gegründet worden, und so war es nur natürlich, dass deren in Mendrisio angesiedelte Accademia di architettura an den Jubiläumsfeierlichkeiten für das Genie der Barockbaukunst mitwirkte. Dies bot die Möglichkeit, all den Architekten und Baumeistern, die sich im Laufe der Jahrhunderte aus dieser Region in alle fünf Kontinente aufgemacht hatten, die Ehre zu erweisen, und bezeugte zugleich das institutionelle Engagement des Kantons durch die Einrichtung dieser Akademie, die ohne Borromini und die grossen Emigranten gar keine Existenzberechtigung hätte.*

*Damals kam uns die Idee, auf dem Luganer See ein hölzernes Querschnittsmodell vom Meisterwerk des jungen Borromini, der römischen Kirche San Carlo alle Quattro Fontane, zu errichten: ein «wohlbegründeter Wahnsinn», so der damalige Staatsrat Giuseppe Buffi.*

*Das Projekt gründete auf einer erstaunlichen Feststellung des Schriftstellers Carlo Dossi aus Como, der in seinem Tagebuch Note Azzurre erklärt: «Die Architektur bezieht ihre wichtigsten Motive aus der Gestalt der Natur, aus der Landschaft, die das Auge des Künstlers umgibt.»*

*Wir wollten diese Gleichung überprüfen. Gibt es eine direkte Beziehung zwischen dem Raum, der Landschaft, in der der junge Architekt aufwuchs, und dem architektonischen Kunstwerk San Carlino? Auf welche Weise hat er seine ersten Blicke von den Bergen hinab zum See reifen lassen und in eine Form gebracht? Wie erlebte er seine ersten Gefühlsregungen? Wie gelang es ihm, die räumlichen Beziehungen zwischen vollen Volumen und leeren Räumen zu definieren?*

*Das Faszinierende am Vorgang der Dekontextualisierung eines architektonischen Werks (im vorliegenden Fall seiner Herauslösung aus dem römischen Kontext und der Übertragung in den von Lugano) ist die daraus resultierende Zweideutigkeit, denn einerseits stehen wir vor einer Abbildung – die Kirche San Carlo alle Quattro Fontane wird ausgehend vom Relief zu einem Modell, zu einer Abbildung – andererseits aber durch den Massstab von 1:1 und die Höhe von etwa 33 Metern auch vor einer neuen Realität, die in klarem Kontrast zu den Gebäuden am Ufer steht.*

*Die Einrichtung einer im Zweijahresrhythmus vergebenen Gastprofessur für Architekturgeschichte, die Borrominis Namen trägt, hat schliesslich zur Rückkehr des grossen Baumeisters in die Architekturakademie von Mendrisio geführt.*

**Mario Botta**  
Architekt

Seite I  
Unbekannter  
Künstler, Porträt von  
Francesco Borromini,  
undatiert, Öl auf  
Leinwand.

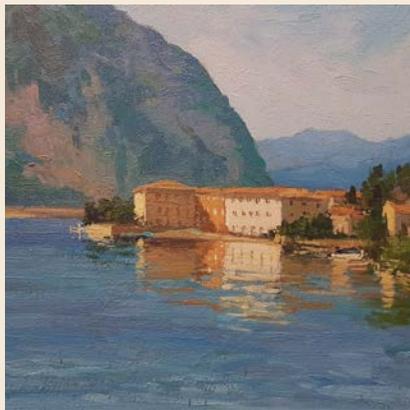
Links:  
Mario Botta,  
hölzerner Nachbau  
von San Carlino  
im Massstab 1:1  
auf dem Luganer See,  
1999.



EQUES FRANCISCUS BORROMINIUS COMENSIS  
HUIUS ECCLESIAE ET CONUENTUS S. CAROLI AD QUATUOR  
FONTES PRÆCLARISSIMUS ARCHITECTUS ATQUE  
INSIGNIS BENEFACTOR OBYT ROMAË 1667.

## «Voller Ideen und reich an Erfindungsgabe»: Francesco Borromini (1599-1667)

von Maria Felicia Nicoletti\*



Links:

Unbekannter Künstler,  
*Porträt von Francesco Borromini*,  
undatiert, Öl auf Leinwand,  
San Carlo alle Quattro Fontane,  
114x88,5 cm, Rom.

Auf dieser Seite:

Unbekannter Künstler,  
*Blick vom See auf Bissonne*,  
undatiert, Öl auf Leinwand,  
20x30 cm.

«In stetem Denken tief und fest versunken»<sup>1</sup>

«[...] ergriff er rasch das Kurzschwert, das am Kopfende seines Bettes zwischen den geweihten Kerzen lag, durchbohrte damit seine Brust und fiel tödlich verletzt aus dem Bette zu Boden.»

So verschied am 3. August 1667 eine der genialsten und umstrittensten Persönlichkeiten in der Geschichte der Architektur: Francesco Borromini, bewundert von seinen Anhängern und verleumdet von seinen Gegnern, stets aber anerkannt und geschätzt wegen seines unbestreitbaren Talents.

Seit einiger Zeit war er «in tiefe Schwermut verfallen»,<sup>2</sup> verstärkt durch den überraschenden Tod von Fioravante Martinelli, einem seiner liebsten Freunde, mit dem er sich ein ehrgeiziges verlegerisches Projekt vorgenommen hatte.<sup>3</sup> Ein herber Verlust, der noch zur Enttäuschung wegen der beruflichen Fehlschläge in den letzten Monaten hinzukam.<sup>4</sup> Der «stiere Blick» erschreckte seine Bekannten, er war ein Anzeichen der Angst, die ihn quälte und ihn veranlasste, sich in den eigenen vier Wänden zu verkriechen, «in stetem Denken tief und fest versunken». Weil er in jener langen Sommernacht keinen Schlaf fand, hatte er seinen Gehilfen um eine Leuchte zum Schreiben gebeten, doch das kategorisch ablehnende «der Arzt wünscht, dass Eure Herrschaft ruhen»,<sup>5</sup> hatte seine «Unge-duld» in Verzweiflung verwandelt, bis er zu jenem äussersten Mittel griff, ganz als wolle er sich jedem Kompromiss verweigern. So hatte er sein ganzes Leben ohne Kompromisse gelebt, bereit sogar, dem Papst zu trotzen, der höchsten religiösen und politischen Autorität des Kirchenstaats, als er seine Würde und vor allem seine berufliche Kompetenz in Frage gestellt sah.

In der langen Agonie, die seinem Tod voranging, tat er in voller Klarheit seinen letzten Willen kund: So wollte er im Grabmal des Architekten Carlo Maderno in der Kirche *San Giovanni dei Fiorentini* in Rom bestattet werden und bestimmte seinen Neffen Bernardo nur unter der Bedingung zum Erben, dass er eine Nichte Madernos heiratete.

Das war nicht nur eine Bezeugung der

engen Bindung an den Menschen, der einst sein Lehrmeister gewesen war, auch noch fast vierzig Jahre nach dessen Tod (Maderno war 1629 verstorben), sondern eine Art Rückkehr in die Vergangenheit oder besser zu den Ursprüngen, als sie beide, in unterschiedlichen Jahren, wie so viele Tessiner vor und nach ihnen denselben Weg auf der Suche nach dem Glück eingeschlagen hatten – vom Luganer See in die Ewige Stadt.

**Familientradition**

Francesco Castelli Borromini kam am 27. September 1599 in Bissone zur Welt, einem Dorf am See von Lugano, das 1515 an die Schweizerische Eidgenossenschaft angeschlossen worden war, aber noch immer zum grossen Bistum Como gehörte.

Die im Grenzgebiet zwischen Italien und der Schweiz gelegene Region der drei Seen (Comer See, Luganer See und Lago Maggiore) war durch jahrhundertelange Migration geprägt. Im Streben nach Verbesserung ihrer wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse zogen ihre Bewohner vorübergehend oder auf Dauer dorthin, wo Arbeit auf sie wartete, und spezialisierten sich vor allem auf die Gewerke des Bauwesens.<sup>6</sup> Maurer, Stuckateure, Steinmetze, Maler und Architekten, oft aus derselben Familie, schlossen sich zu leistungsfähigen Bauunternehmen zusammen und konnten sich dank ihrer Stärken, der Geschwindigkeit und der technischen Zuverlässigkeit, im Wettbewerb behaupten. Die zahlreichen Baufachleute aus dem Valle d'Intelvi und Arogno, aus Bedano, Coldrerio, Maroggia und Melide, aus Morcote, Rovio und vielen anderen Dörfern erhielten oft die wichtigsten Aufträge, erlangten vielfach eine faktische Monopolstellung und verdrängten jeweils die örtlichen Handwerker vom Markt. Francesco Borrominis Geburtsort war ein typisches Beispiel: In Bissone gab es mehrere Familien, deren Mitglieder auf zahlreichen Baustellen in ganz Europa tätig waren, darunter die Familien Bussi (in Österreich, Ungarn und Böhmen), Caratti (Böhmen), Gaggini (Italien und Spanien), Porri (Polen, Deutschland und Schweden) und Tencalla (Böhmen, Polen und Deutschland). Um den Kreis noch enger zu ziehen: die Baukunst war das zentrale Metier der Familie Borromini.<sup>7</sup> Der Vater Giovanni

Giovanni Antonio Magini, *Nördlicher Teil des Herzogtums Mailand mit dem Lago Maggiore, dem Luganer See und dem Comer See*, 1620 veröffentlichte Landkarte, 35,2x48,3 cm.



Domenico Castelli, genannt „il Bissone“,<sup>8</sup> stand als Architekt im Dienst der adligen Familie Visconti Borromeo. Die Mutter Anastasia stammte aus der Familie Garvo (auch Garovi), die dank der beiden Brüder Leone (Anastasias Vater) und Francesco, beide geschätzte Architekten im fernen Böhmen und Mähren, eine angesehene wirtschaftliche und gesellschaftliche Stellung einnahm. Die wichtigste der zahlreichen verwandtschaftlichen Beziehungen der Familie Garvo zu anderen Baukünstlern aus der Region<sup>9</sup> ist die zur Familie Maderno im sieben Kilometer südlich von Bissone gelegenen Capolago. Leone Garvo, ein Cousin von Francesco Borromini, wurde zum angeheirateten Neffen des Architekten Carlo Maderno (1556-1629), als er 1610 Cecilia Garovaglio, die Tochter von Madernos Schwester Marta ehelichte.<sup>10</sup> Diese namhafte Verwandtschaft sollte grosse Auswirkungen auf das Leben der beiden Cousins und auf ihre berufliche Entwicklung haben. Maderno war nicht nur einer der wichtigsten Architekten Roms, wo er die bedeutendsten Bauaufträge durchführte,<sup>11</sup> sondern konnte sich zu Recht auch als Erbe seiner beiden Onkel, der Brüder Domenico und Giovanni Fontana bezeichnen. Diese hatten sich nach ihrer Ankunft in Rom in den siebziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts so viel Ansehen erworben, dass sie schliesslich im Pontifikat von

Papst Sixtus V. (1585-1590) alle öffentlichen Bauaufträge erhielten. Nach der spektakulären Errichtung des vatikanischen Obelisken auf dem Petersplatz (1586) wurde Domenico Fontana vom Papst zum «Hauptarchitekten für alle Bauaufträge»<sup>12</sup> ernannt und zementierte so seine Vormachtstellung. Sein Ruf drang sicher auch bis in seine Heimatregion, und man darf davon ausgehen, dass er sich von Fontanas Geburtsort Melide auch auf die andere Seite des Luganer Sees nach Bissone verbreitete, wo 13 Jahre später Borromini zur Welt kam.

Es überrascht deshalb nicht, dass Francesco Borromini sich ebenfalls berufen fühlte, sein Glück im Ausland zu suchen und sich auf das Handwerk des Steinmetzen spezialisierte. Mit seinen «kräftigen, robusten Gliedmassen»<sup>13</sup> war er für diese mühsame Arbeit auch gut geeignet.

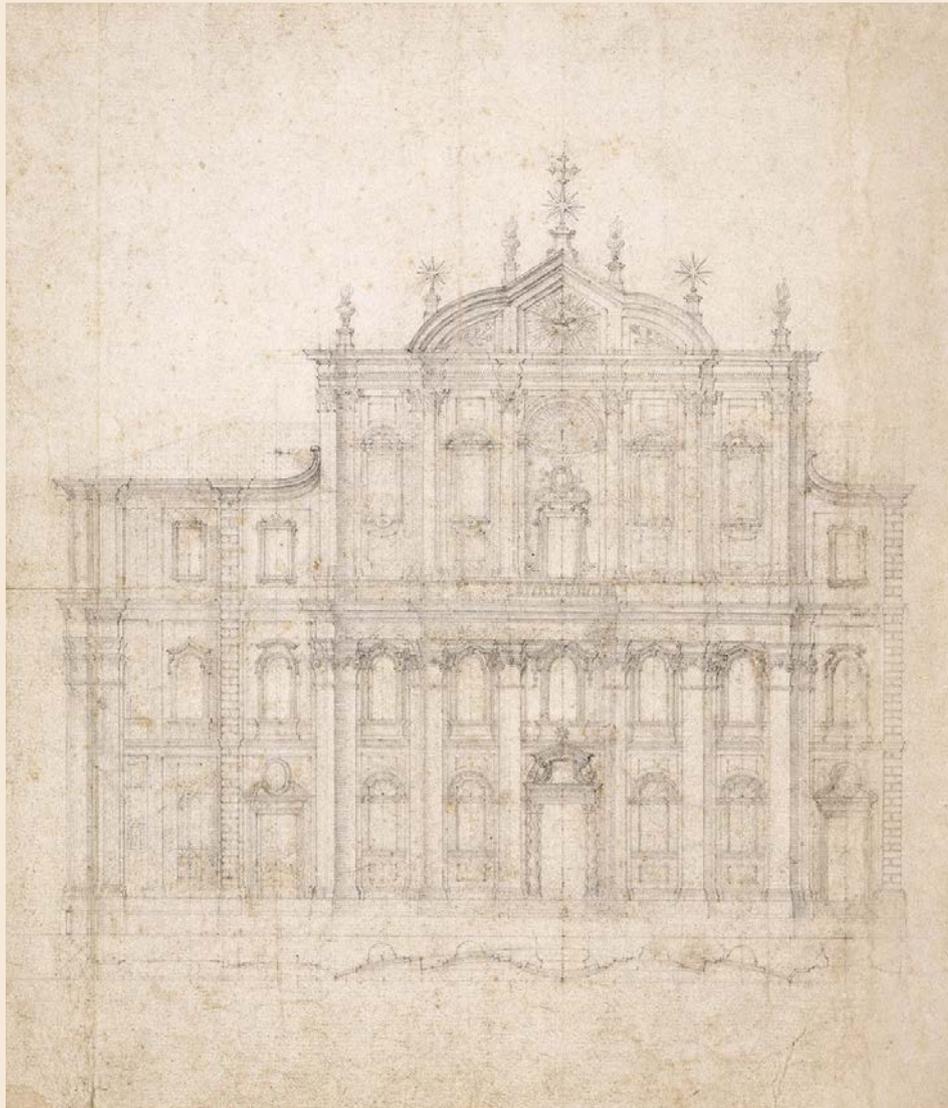
### Im Mailand des Erzbischofs Karl Borromäus

Um sich eine gute Ausbildung zu sichern, ging Francesco bereits im Alter von neun Jahren in die Fremde: von seinem Geburtsort, dem Dorf am Luganer See, begab er sich nach Mailand, in die Hauptstadt des gleichnamigen Herzogtums, das damals unter spanischer Herrschaft war.<sup>14</sup> Seine Ankunft erfolgte zur Zeit der Heiligsprechung von Erzbischof Karl Borromäus (Carlo Borromeo, 1610), der in der zweiten Hälfte des

Francesco Borromini,  
Fassade des  
Oratoriums  
von San Filippo Neri,  
Zeichnung,  
40,4x33,8 cm.

sechzehnten Jahrhunderts Mailands einflussreichste Persönlichkeit gewesen war. Dessen von moralischer Strenge geprägter seelsorgerischer Geist hatte in der Stadt tiefe Spuren hinterlassen, nicht nur in religiöser Hinsicht, sondern auch im künstlerischen und architektonischen Bereich. Sein reformerisches Wirken wurde von seinem Cousin, dem Kardinal Federico Borromeo getreulich fortgesetzt. Dieser setzte mit einer aussergewöhnlichen Initiative neue Massstäbe: der Eröffnung einer der ersten öffentlichen Bibliotheken, der *Biblioteca Ambrosiana* (1609), wo der Kardinal voller Leidenschaft griechische, lateinische und italienische Texte gesammelt hatte. Zu jener Zeit erweiterte auch der Mathematiker Muzio Oddi, ein Freund von Galileo Galilei, mit Vorlesungen über Mathematik, Perspektive und Architektur das didaktische Angebot der Stadt. Das Mailänder Klima

war somit reich an religiösem Nährboden und intellektuellen Anregungen, die den wissbegierigen, empfänglichen jungen Tessiner sicher beeinflussten. Auch die Architektur war dank der Werke von Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi und Francesco Maria Ricchino von einer fruchtbaren Experimentierfreudigkeit geprägt. Ricchino arbeitete just in den Jahren in der renommierten Dombauhütte, als auch der junge Francesco dort bei dem bekannten Bildhauer Gian Andrea Biffi in die Lehre ging. Biffi leitete im Dom eine Zeichenschule für Steinmetze und Bildhauer. Er arbeitete für die hochrangigsten Auftraggeber, und seine Werke liessen häufig eine symbolische Lesart zu, wie sie für das kulturelle Umfeld der Stadt typisch war und auch seinen jungen Schüler nachhaltig beeinflusste. Alles in allem war der Aufenthalt in Mailand für Borromini sehr fruchtbar, und



Francesco Borromini,  
Gewundene Säule  
für das Ziborium des  
Altars der Confessio  
im Petersdom, 1625,  
Federzeichnung,  
aquarelliert,  
braun auf Papier,  
49,6x21,4 cm.

auch in den folgenden Jahren, als er sich bereits dauerhaft in Rom niedergelassen hatte, betrachtete er sich weiter als *mediolanense*, wollte sich dieser Stadt zugehörig fühlen, die seinen Charakter geprägt hatte. Ausserdem hatte er sich hier nicht nur grosses Geschick zur Bearbeitung von Steinen erworben, sondern auch ein aussergewöhnliches Talent fürs Zeichnen entwickelt, das mit gründlichen Kenntnissen der örtlichen Kunst verknüpft war. Ausgestattet mit diesem soliden Gepäck war er bereit, «nach Rom zu gehen, um die grossen Dinge zu erfahren, die man von dieser Stadt hörte».<sup>15</sup>

### Fortsetzung der Ausbildung

Doch seine Ausbildung war damit keineswegs abgeschlossen: Die Monumente des antiken Rom und der Renaissance boten sich dem ehrgeizigen und wissensdurstigen jungen Mann, der Architekt werden wollte, als Studienobjekte an. Sein Motto „Wer hinter anderen hergeht, wird diese niemals übertreffen“ war sozusagen eine Herausforderung an sein unübertroffenes Vorbild Michelangelo Buonarroti, dessen Büste sein Haus schmückte.<sup>16</sup> Borromini wusste also genau, was er wollte, als es ihn – ohne Wissen der Eltern (das Geld für die Reise hatte er dem Vater heimlich entwendet) – zur Flucht aus Mailand getrieben hatte (1619).

Der erste Schritt zu diesem Ziel war das Eintauchen in das römische Umfeld, das, wie meist bei den Tessiner Handwerkern, über in der Stadt lebende Verwandte erfolgte. So kam er im Haus seines Cousins Leone Garvo unter, der als Steinmetzmeister in der Dombauhütte von *San Pietro* arbeitete und ihm dort einen Arbeitsplatz besorgte. Wie zuvor in Mailand hatte Borromini auch in Rom das Glück (und offensichtlich auch die Kompetenz), auf der wichtigsten Baustelle der Stadt zu arbeiten, wo er sich alles sehr genau ansah. Während die anderen Steinmetze in der

«[...] Mittagspause zum Essen gingen oder sich mit einem Spiel die Zeit vertrieben, betrat er die grosse Kirche und zeichnete Figuren oder nahm Mass an all den faszinierenden architektonischen Formen, von denen sein Genie angeregt wurde.»



Der junge Mann, der in der weiten, menschenleeren vatikanischen Basilika über Zeichenblätter gebeugt sass, und die Qualität seiner Zeichnungen fielen dem Architekten der Dombauhütte Carlo Maderno ins Auge. Die verwandtschaftlichen Beziehungen beförderten die Zusammenarbeit zwischen den beiden Tessinern, die einander perfekt ergänzten. Für Maderno, der bereits in die Jahre gekommen war und gesundheitliche Probleme hatte, war der hoch talentierte angehende Architekt auf den grossen Baustellen, die er leitete, eine wertvolle Unterstützung. Borromini wiederum erhielt durch die Zusammenarbeit mit dem berühmten Verwandten Zugang zur renommiertesten Architekturwerkstätte Roms, die die wichtigsten Baustellen der letzten fünfunddreissig Jahre geleitet hatte und wo sicher alle Zeichnungen, Verträge und Gutachten noch aufbewahrt wurden.

Carlo Maderno hatte seine Ausbildung auf den Baustellen seiner Onkel Giovanni und Domenico Fontana absolviert; als Domenico nach Neapel ging (1594), übernahm er den Familienbetrieb und arbeitete weiter mit Giovanni zusammen, der erst wenige Jahre vor Borrominis Ankunft in Rom (1614) starb. Hinzu kamen die Bauaufträge, die er von zwei anderen wichtigen Vertretern der römischen Architekturszene nach ihrem Tod übernommen hatte, nämlich Francesco da Volterra (1594) und Giacomo della Porta (1602).<sup>17</sup> Die unvergleichlichen Techniken, mit denen Maderno auf den Plätzen der Stadt zahlreiche Säulen und Obelisken errichtete, die hydraulischen Kenntnisse zum Bau von Aquädukten, Brunnen und Wasserspielen in der Stadt und in den Herrenhäusern am Stadtrand und schliesslich das organisatorische Talent, mit dem er eine ganze Reihe von Bauprojekten gleichzeitig leitete, waren in seinem Architekturbetrieb sozusagen allgegenwärtig und standen auch Borromini zur Verfügung, der sie sich nur allzu gern zu eigen machte, um sie in seinem zukünftigen beruflichen Wirken einzusetzen.

Borromini fügte zu Madernos Erfahrung noch seine *Erfindungsgabe* hinzu, ein Talent, dem er sich sein ganzes Leben lang in Gedanken und Taten widmete, auch wenn ihm bewusst war, dass «wer sich dem Erfinden von Neuem hingibt, die Früchte seiner Arbeit, wenn überhaupt, erst spät ernten kann.»<sup>18</sup> Von seinem intensiven Studium der Theorie zeugt eine reichhaltige Bibliothek, die (verteilt zwischen Arbeits- und Schlafkammer) bei seinem Tod gut 917 Bücher umfasste, deutlich mehr als bei seinen Verwandten (Domenico Fontana besass 96 Bücher, Carlo Maderno lediglich 23) und bei allen anderen römischen Architekten seiner Zeit.<sup>19</sup>

Neben der Lektüre widmete sich Borromini unentwegt dem Zeichnen, ein Ausdruck seines kreativen Schaffensprozesses, während dessen er bei allen Projekten so lange Entwurfsvarianten erstellte, bis eine endgültige Lösung gefunden war. Seine Entwürfe waren zudem ein wichtiges Kommunikationsmittel, um einerseits den Arbeitern auf den Baustellen klare Anweisungen zu liefern und andererseits den Auftraggebern die durchschlagende Wirkung

seiner Projekte zu verdeutlichen. Die Sorgfalt, die er auf seine Zeichnungen verwendete (seine Entwürfe nannte er „meine Kinder“), belegen auch die Gerätschaften, die er verwendete:<sup>20</sup> der Zeichentisch, zwei Reissfedern, ein Stichel und ein Stiftverlängerer aus Messing, ein grosses eisernes Winkeldreieck, ein Kästchen mit mehreren Farbkreiden und vor allem verschiedene Zirkel (acht Proportionalzirkel und Reduktionszirkel aus Messing, drei weitere Messingzirkel, darunter ein Doppelzirkel und zwei einfache, sowie ein sorgfältig von Hand gefertigter Eisenzirkel). Sie sind die geradezu archetypischen Symbole für das Metier des Architekten, und diese liessen sich oft damit abbilden.

Borromini überprüfte die zweidimensionale Darstellung seiner Projekte oft mit dreidimensionalen Modellen, die er aus Wachs oder Ton fertigte. Dafür bewahrte er in seinem Haus in einer Kassette aus Pappelholz<sup>21</sup> einige Wachsplatten zum Modellieren auf. Wachs und Ton: formbare Materialien, bestens geeignet für die geschwungenen Formen, die charakteristisch sind für seine Werke. Sein Wissensdrang liess ihn die unterschiedlichsten Gegenstände sammeln, darunter Studiengeräte wie ein mathematisches Instrument aus Messing und ein Zeichenspiegel, der das Interesse an optischen Studien im siebzehnten Jahrhundert bezeugt.

### Die Architektur als Berufung

Anfangs verfolgte Borromini beruflich gleichzeitig zwei Richtungen, die unvereinbar schienen: als Steinmetz bearbeitete er schwere, harte Steinblöcke, und als Bauzeichner führte er den Bleistift geschwind über das Zeichenblatt. Mit der ersten Tätigkeit stellte er seine wirtschaftliche Unabhängigkeit sicher, mit der zweiten bahnte er sich den Weg zum Beruf des Architekten.

Der plötzliche Tod seines Cousins Leone bei einem Unfall im Petersdom (1620) war bestimmend für die Entwicklung seiner Selbständigkeit: Im Jahr danach erwarb er unter Madernos Aufsicht den Marmor und die anderen Betriebsmittel des Cousins und gründete zusammen mit den Steinmetzen Girolamo Novo und Bernardino Daria, die ebenfalls aus dem Bistum Como stammten

und schon seit mehreren Jahren in Rom lebten, ein Unternehmen. Einige Jahre danach taucht sein Name in den Unterlagen verschiedener Baustellen im Vatikan auf, wo er mit dem Tessiner Battista Castelli und den beiden Toskanern Carlo Fancelli und Agostino Radi zusammenarbeitete und sich so aus dem Kreis der Tessiner löste. Agostino Radi war im Übrigen ein Schwager des jungen Bildhauers Gian Lorenzo Bernini, der kaum älter war als Borromini und bereits die römische Kurie erobert hatte. Er erhielt unter anderem den mit grossem Renommee verbundenen Auftrag für den unter der Kuppel des Petersdoms anzubringenden Bronze-Baldachin (1624). Als eingetragener Steinmetzmeister an der *Università dei Marmorari* von Rom (1628)<sup>22</sup> lieferte Borromini in jenen Jahren zahlreiche Entwürfe für die Baustellen seines Onkels Carlo Maderno, darunter den für die Kuppel der Kirche *Sant'Andrea della Valle*, den er in voller Grösse direkt aufs Mauerwerk zeichnete.<sup>23</sup> Die berufliche und persönliche Beziehung, die sich zwischen Borromini und Maderno entwickelt hatte, endete erst mit Madernos Tod, als Borromini bereits die ersten Schritte hin zum Beruf des Architekten unternahm. Umso grösser war deshalb seine Enttäuschung, als Papst Urban VIII. nicht ihn, den langjährigen Assistenten seines Onkels, zu Madernos Nachfolger als Architekt der Dombauhütte von *San Pietro* ernannte, sondern seinen Lieblingskünstler Gian Lorenzo Bernini, der allerdings im Bereich der Architektur noch wenig Erfahrung hatte. Ströme von Tinte wurden vergossen über die verbissene Rivalität zwischen den beiden Genies des römischen Barock: hier der brillante, vielseitige Bernini, den seine Auftraggeber anbeteten, dort der „schwierige und unflexible“<sup>24</sup> Borromini, der drohte, die Baustelle zu verlassen, wenn seine Anweisungen nicht befolgt wurden, und damit oft unauflösbare Konflikte mit den Auftraggebern provozierte. Mag die Konkurrenz zwischen den beiden ehrgeizigen jungen Männern auch unvermeidlich gewesen sein, verschärft wurde sie durch den in römischen Künstlerkreisen seit Jahrzehnten schwelenden Konflikt zwischen Architekten mit vorwiegend zeichnerischer und solchen mit

praktischer, auf dem Bauplatz erworbener Ausbildung. Auch wenn Bernini das unbestrittene zeichnerische Talent Borrominis schätzte und ihn bei seinen ersten Projekten als Assistenten einsetzte, blieb dieser für ihn (und seine Kreise) stets der lombardische Steinmetz, der das Erbe der Fontanas antrat – «tüchtige Maurer», aber keine veritablen Architekten (so das wenig schmeichelhafte Urteil, das ihnen am Ende des sechzehnten Jahrhunderts zuteilwurde).<sup>25</sup> Ein Vorurteil, das Borromini mit seiner Arbeit Lüge strafen sollte, denn bei seinen Projekten verband er konstruktive Kenntnisse mit genialer Planung, und zwar nie als Selbstzweck, sondern stets zur Erfüllung der Wünsche seiner Auftraggeber. Immerhin – ausgerechnet Bernini empfahl auf Drängen von Kardinal Francesco



Barberini den «Neffen Madernos»<sup>26</sup> als Architekten der römischen Universität *La Sapienza* (1632) und verhalf ihm damit zu seinem ersten Auftrag in diesem Metier. Damit erhielt Borromini Zugang zu einem erlesenen Kulturzirkel, dem unter anderem der Sammler und Antiquar Cassiano Dal Pozzo und der Mathematiker Benedetto Castelli, ein Schüler Galileos angehörten. Die Anregungen, die er dort erhielt, beeinflussten nicht nur seine Vorstellung von Architektur als «Übung in praktischer Mathematik»<sup>27</sup>, sondern nahmen in der

Römischer Graveur,  
San Carlo alle Quattro  
Fontane, nach 1680 –  
vor 1699, Radierung,  
49x39,6 cm.



aussergewöhnlichen Universitätskirche *Sant'Ivo alla Sapienza*, einer singulären Erscheinung in der Architekturgeschichte, konkrete Gestalt an.

Die Einzigartigkeit war auch bei der Kirche *San Carlo alle Quattro Fontane* (1634) der Aspekt, den die Zeitgenossen bewunderten –

«so unvergleichlich nach Ansicht aller, dass auf der ganzen Welt nichts ähnlich Kreatives und Kunstfertiges zu finden ist. Davon zeugen die Menschen vieler Nationen, die bei ihrer Ankunft in Rom stets einen Plan des Bauwerkes bekommen möchten.»<sup>28</sup>

Während Borromini den Bau von *San Carlo* leitete, wurde er auch Architekt der von Filippo Neri gegründeten Gemeinschaft der Oratorianer (1637), die im gesellschaftlichen und religiösen Leben Roms den Ton angaben. Dieses Amt bekleidete er dreizehn Jahre lang und gestaltete in dieser Zeit den gesamten Gebäudekomplex neu. Dabei entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit mit dem Oratorianer Virgilio Spada, der im Namen Borrominis eine präzise Beschreibung der vollendeten Bauwerke erstellte, aus denen die getroffenen bau- und architekturtechnischen Entscheidungen deutlich hervorgingen.

Der gute Ruf, den er sich in der Stadt erworben hatte, bescherte Borromini zahlreiche bedeutende Aufträge, aber auch Anfragen weniger anspruchsvoller Kunden, deren Bauwerke jedoch ebenfalls keineswegs unbeachtet bleiben sollten. Andere religiöse Orden, wichtige Kardinäle, reiche Kaufleute und Vertreter des römischen Adels wandten sich an Borromini für den Entwurf von Kirchen und Klöstern, eindrucksvollen Palästen und prunkvollen Kapellen, auch ausserhalb von Rom.

Der Zenit seines Erfolgs fiel in die Zeit von Papst Innozenz X. (1644-1655), der – anders als sein Vorgänger (Urban VIII.) und sein Nachfolger (Alexander VII.) – ihm den Vorzug vor Bernini gab. Borromini wurde zum Architekten der reichen und mächtigen *Congregatio de Propaganda Fide* ernannt, in die wichtigsten päpstlichen Kommissionen aufgenommen und erhielt den bedeutendsten Auftrag seiner Laufbahn: die Restauration der Basilika *San Giovanni in Laterano*

unter Berücksichtigung der vorhandenen Bausubstanz und der unaufschiebbaren Terminvorgabe, dem vom Papst ausgerufenen Heiligen Jahr 1650. Innozenz X. war mit dem Ergebnis zufrieden und ernannte ihn zum Träger des päpstlichen Christusordens, der mit dem Ehrentitel eines *Cavaliere* und einer beträchtlichen Geldsumme von 3000 Scudi verbunden war, «mit der er sein Leben etwas behaglicher gestalten konnte.»<sup>29</sup>

Borrominis berufliche Einkünfte sicherten ihm zwar ein würdiges Leben, doch ihm war nicht daran gelegen, sein Vermögen zu vermehren. Anders als die Brüder Fontana und sein Onkel Carlo Maderno, die sich durch Aktivitäten auf den Bauplätzen (wie dem Transport von Materialien) oder durch Investitionen (Einlagen in Gesellschaften und Pfandleihhäuser, Zinsen) zusätzliche Einnahmen verschafften, deponierte Borromini (abgesehen von einigen in den dreissiger Jahren gewährten Darlehen)<sup>30</sup> seine Ersparnisse beim *Banco del Monte di Pietà* und hinterliess nach seinem Tod ein Erbe von 9450 Scudi.<sup>31</sup> Seine grössten Ausgabeposten dürften der Erwerb von Büchern, Gemälden und verschiedenen Gegenständen zur Einrichtung seines in der Nähe der Kirche *San Giovanni dei Fiorentini* gelegenen, aber wohl recht bescheidenen Hauses gewesen sein.<sup>32</sup> Er kleidete sich altmodisch und ernährte sich einfach, hatte keine Liebschaften und heiratete nie. Ein gesittetes Leben also, anscheinend ganz ohne Exzesse, ausschliesslich auf seine geliebte Kunst konzentriert, «für die er keine Mühe scheute.»<sup>33</sup>

Doch da waren auch die düsteren Seiten: der Verlust des Auftrags zum Bau der Kirche *Sant'Agnese* (1657) oder der Tod des Kanonikers Marco Antonio Bussoni (1649), der beim Bau der Lateranbasilika Marmorplatten beschädigte, von den Arbeitern auf frischer Tat ertappt, auf Borrominis Anweisung von diesen festgehalten und so schlimm verprügelt wurde, dass er alsbald verstarb. Solche Vorfälle waren auf Borrominis Leidenschaft für seine Arbeit zurückzuführen, eine Passion, die manchmal unbeherrschbar war und keinen Widerspruch duldete.

Doch wie zwei Seiten derselben Medaille war es auch eben diese Leidenschaft, die

Unbekannter Künstler, *Porträt von Carlo Maderno*, Beginn des 17. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, 125x100 cm.

ihn seine Werke schaffen liess. Seine tägliche Präsenz auf dem Bauplatz ist für die Kuppel von *San'Ivo* belegt: «Borrominus architectus quotidie assistit.»<sup>34</sup> Dort wird er auch den Arbeitern Anerkennung gezollt haben, die sich mit der Realisierung seiner komplexen Projekte abmühten: Beim Umbau der Lateranbasilika waren sogar Bewaffnete zugegen, bis Borromini schliesslich erreichte, dass die Arbeiten nur seinen eigenen Leuten anvertraut wurden.<sup>35</sup> Und es war wohl kein Zufall, dass zahlreiche Tessiner auf seinen Baustellen arbeiteten; später setzte er dort auch seinen Neffen Bernardo ein, den er eigens deshalb nach Rom geholt hatte.<sup>36</sup>

Von der Projektierung bis zum Bau scheint sich Borromini der Architektur so vollständig gewidmet oder vielmehr hingegeben zu haben, dass sie zum Sinn seines Daseins wurde. Und so wie Maderno den in der vatikanischen Basilika über Zeichenblätter gebeugten jungen Mann bewundert hatte, schildert ihn auch der Prokurator von *San Carlo* über seine Arbeiter gebeugt:

«Er selbst richtet dem Maurer die Kelle und dem Stuckateur die Spachtel, dem Tischler die Säge und dem Steinmetz den Meissel, dem Steinleger den Pflasterhammer und dem Schmied die Feile.»<sup>37</sup>

**\*Maria Felicia Nicoletti**

Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Archivio del Moderno (Università della Svizzera Italiana) im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsprojekts *L'impresa Fontana tra XVI e XVII secolo: modalità operative, tecniche e ruolo delle maestranze*.

**Anmerkungen**

<sup>1</sup> Soweit nicht anders angegeben, stammen die Zitate aus der Biografie von FILIPPO BALDINUCCI, der sich dabei auf Verwandte und Bekannte von Borromini stützte; in: *Delle Notizie de' Professori del disegno* [...], Band XVII, Giovanni Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, Florenz 1773, S. 61-71.

<sup>2</sup> So erinnert sich der Tagebuchverfasser Carlo Cartari; in: MARCELLO DEL PIAZZO (Hrsg.), *Ragguagli borrominiani. Mostra documentaria*, Ausstellungskatalog, Innenministerium, Rom 1968, S. 32, Dok. 24.

<sup>3</sup> JOSEPH CONNORS, *Francesco Borromini: la vita (1599-1667)*, in: RICHARD BÖSEL – CHRISTOPH L. FROMMEL (Hrsg.), *Borromini e l'universo barocco*, Katalog der Ausstellung im *Palazzo delle Esposizioni* in Rom (16. Dezember 1999 – 28. Februar 2000) und in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien (12. April 2000 – 25. Juni 2000), Electa, Mailand 1999, S. 18 (deutsch: RICHARD BÖSEL – CHRISTOPH L. FROMMEL (Hrsg.), *Borromini, Architekt im barocken Rom*): Der am 24. Juli 1667 beigesetzte Martinelli (1599-1667), hatte eine Monografie zur römischen Universität *Sapienza* verfasst, die mit Zeichnungen Borrominis illustriert werden sollte.

<sup>4</sup> Insbesondere der nicht erteilte Auftrag für das Grabmal von Papst Innozenz X., Borrominis wichtigstem Förderer. Eine detaillierte Rekonstruktion seines Selbstmords und der Umstände, die ihn dazu veranlassten, findet sich bei MARTIN RASPE, *The final problem. Borromini's failed publication project and his suicide*, in: «Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», Nr. 13, 2001, S. 121-136.

<sup>5</sup> Das sind Borrominis eigene Worte in der Mitteilung, die er noch diktierte, ehe er starb (DEL PIAZZO 1968, S. 30, Dok. 20.). Der Selbstmordversuch des Architekten fand am Morgen des 2. August statt, am Tag danach verschied er.

<sup>6</sup> Eine umfassende Darstellung dieses Phänomens findet sich in STEFANO DELLA TORRE – TIZIANO MANNONI – VALERIA PRACCHI (Hrsg.), *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Bericht der Konferenz vom 23. – 26. Oktober 1996, Nodo Libri, Como 1997.

<sup>7</sup> Zu den Ursprüngen der Familie Borromini siehe NICOLA NAVONE, *Le origini familiari di Francesco Borromini: note a margine di alcuni documenti inediti*, in: MANUELA KAHN-ROSSI – MARCO FRANCIOLLI (Hrsg.), *Il giovane Borromini. Dagli*

*esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Ausstellungskatalog (Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 5. September – 14. November 1999), Skira, Mailand 1999, S. 33-39.

<sup>8</sup> FRANCESCO REPISHTI, *I Castelli: ramificazione di una famiglia. Schede*, in: KAHN-ROSSI/FRANCIOLLI 1999, S. 83. Anfangs trug auch Francesco den Namen Castelli, erst später kam der Name „Borromini“ hinzu, der dann ab den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts ausschliesslich verwendet wurde (s. CONNORS 1999/2000, S. 7). Die verworrene Geschichte des doppelten Nachnamens wird unterschiedlich erklärt; s. auch: DEL PIAZZO 1968, S. 159-161; REPISHTI 1999, insbesondere S. 83, 86.

<sup>9</sup> Trauzeuge der Eltern von Francesco (1589) war zum Beispiel Pietro Tencalla; sein Taufpate Donato Garovaglio; seine Schwester Lucrezia heiratete Giulio Perlasca; s. DEL PIAZZO 1968, S. 19-20, 1/a, 1/b, 2.

<sup>10</sup> Leone war ein Sohn von Tommaso, dem Bruder von Borrominis Mutter; zu seiner Ehe mit Cecilia: ebd., S. 186, Dok. 45; S. 192, Dok. 55.

<sup>11</sup> Architekt der Bauhütte am Petersdom (1602), Bauleitung bei der Flussregulierung des Tiber (1610), Architekt der Vatikanischen Paläste (1623), Architetto del Popolo romano (1623): MARIA CRISTINA LOI, *Maderno, Carlo*, in: Dizionario Bibliografico degli Italiani (DBI), Bd. 67, Rom 2006, zit. aus der Online-Fassung: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maderno\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maderno_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>12</sup> GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna*, Stamperia d'Andrea Fei, Rom 1642, S. 84. Zu Fontanas beneidenswertem Aufstieg siehe insbesondere MARCELLO FAGIOLO – GIUSEPPE BONACCORSO (Hrsg.), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi Editore, Rom 2008, und GIOVANNA CURCIO – NICOLA NAVONE – SERGIO VILLARI (Hrsg.), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607*, Mendrisio Academy Press – Silvana editoriale, Mendrisio – Mailand 2011.

<sup>13</sup> Zu seinem Aussehen sagt Baldinucci, er sei «ein grosser, gut aussehender Mann von kräftigem Körperbau».

<sup>14</sup> Zur Mailänder Zeit siehe AURORA SCOTTI – NICOLA SOLDINI, *Borromini milanese*, in: KAHN-ROSSI/FRANCIOLLI 1999, S. 53-75.

<sup>15</sup> So die Worte von Borrominis Neffen Bernardo, der die Gründe und Umstände der Umsiedlung seines Onkels nach Rom darstellt: HEINRICH THELEN, *Francesco Borromini. Personalità, disegni giovanili*, in: KAHN-ROSSI/FRANCIOLLI 1999, S. 17.

<sup>16</sup> Das ergibt sich aus einem nach seinem Tod erstellten Inventar: DEL PIAZZO 1968, S. 167.

<sup>17</sup> Zu Madernos beruflicher Laufbahn siehe: HOWARD HIBBARD, *Carlo Maderno*, hrsgg. von Aurora Scotti Tosini, Electa, Mailand 2001, insbesondere S. 51-52.

<sup>18</sup> Eine der berühmtesten Äusserungen Borrominis, wiedergegeben zum Beispiel bei RUDOLF WITTKOWER, *Francesco Borromini: Personalità e destino*, in: *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, Bd. I, De Luca Editori d'Arte, Rom 1970, S. 33.

<sup>19</sup> Auch Onorio Longhi besass eine grosse Bibliothek, deren genauer Umfang allerdings nicht bekannt ist; Francesco Peparelli hingegen nannte 1642 genau 180 Bücher sein eigen. Zu den Bibliotheken der Architekten des siebzehnten Jahrhunderts siehe: MARGHERITA FRATARCANGELI, *Libri sugli scaffali: architetti romani del Seicento*, in: GIOVANNA CURCIO – MARCO ROSARIO NOBILE – AURORA SCOTTI TOSINI (Hrsg.), *I libri e l'ingegno: studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, Caracol, Palermo 2010, vor allem S. 56.

<sup>20</sup> Die hier genannten Hilfsmittel finden sich in dem nach seinem Tod erstellten Inventar: DEL PIAZZO 1968, S. 164, 167, 169, 175.

<sup>21</sup> Genauer: aus dem Holz der Silberpappel *Populus alba*.

<sup>22</sup> Die hier zitierten notariellen Urkunden zu seiner Laufbahn als Steinmetz finden sich bei DEL PIAZZO 1968, S. 22 (Dok. 6), S. 52 (Dok. 63), S. 56-57 (Dok. 72), S. 69 (Dok. 94).

<sup>23</sup> Zahlungen vom 11. und 20. Juli 1622: ebd., S. 76.

<sup>24</sup> Wegen seiner «schwierigen, unflexiblen Art» wurde Borromini von seiner Tätigkeit beim Bau der Kirche *Sant'Agnese* entbunden (1657), siehe WITTKOWER 1970, S. 30.

<sup>25</sup> So äusserte sich im Jahr 1593 Giacomo Della Porta: ISABELLA SALVAGNI, *La crisi degli anni Novanta: l'Accademia di San Luca e gli architetti*, in: CURCIO/NAVONE/VILLARI 2011, S. 247, wo auch die Auseinandersetzung in den römischen Künstlerkreisen dargestellt wird. Siehe auch: Giovanna Curcio, *Veramente si possono gloriare d'havere sì valentuomini". I maestri dei Laghi e Francesco Borromini tra Corporazioni e Accademia in Roma all'inizio del Seicento*, in: KAHN-ROSSI/FRANCIOLLI 1999, S. 194 ff.; CONNORS 1999/2000, S. 10.



Francesco Borromini, Regalwand in der Biblioteca Alessandrina, 1667, Zeichnung, Staatsarchiv Rom, Collezione Disegni e Mappe, I, cart. 88, f. 583

<sup>26</sup> Damit war Borromini gemeint: DEL PIAZZO 1968, S. 131, Dok. 197.

<sup>27</sup> ROBERT STALLA, *L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano*, in: BÖSEL/FROMMEL 1999/2000, S. 30.

<sup>28</sup> So schrieb der Generalprokurator der Spanischen Trinitarier, die den Auftrag für den Gebäudekomplex der Kirche und des Konvents von San Carlo erteilt hatten.

<sup>29</sup> GIOVANNI BATTISTA PASSERI, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Erstausgabe bei Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna d'Omero, Rom 1772, S. 386.

<sup>30</sup> In den Jahren 1638-1639 vergab Borromini drei Darlehen von je 200 Scudi an Boten der Päpstlichen Kurie, die alle 1641 zurückgezahlt wurden: DEL PIAZZO 1968, S. 25-27, Dok. 13-15.

<sup>31</sup> ebd., S. 34, Dok. 27.

<sup>32</sup> Zu Borrominis Wohnhaus siehe: GIUSEPPE BONACCORSO, *L'abitazione di Francesco Borromini al vicolo dell'Agnello: ambienti, oggetti e personaggi*, in: CRISTOPH L. FROMMEL – ELISABETH SLADEK (Hrsg.), *Francesco Borromini*, Unterlagen der Konferenz vom 13. – 15. Januar 2000 in Rom, Electa, Mailand 2000, S. 171-180.

<sup>33</sup> So in BALDINUCCI 1773, S. 70. Detaillierte Angaben zu Borrominis Kleidung siehe PASSERI 1772, S. 389.

<sup>34</sup> 14. April 1652: DEL PIAZZO 1968, S. 134.

<sup>35</sup> CONNORS 1999/2000, S. 14.

<sup>36</sup> THELEN 1999, S. 13.

<sup>37</sup> EBERHARD HEMPEL, *Francesco Borromini*, autorisierte italienische Ausgabe mit einem Vorwort von Corrado Ricci, Società editrice d'Arte Illustrata, Rom-Mailand, S. 31 (deutsch: *Francesco Borromini*, Kunstverlag A. Schroll & Co., Wien 1924).

### Bibliografie

BAGLIONE, GIOVANNI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna*, Stamperia d'Andrea Fei, Rom 1642.

BALDINUCCI, FILIPPO, *Delle Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua Libro Primo del decennale IV della par. I del sec. V dal MDCXXX al MDCXL opera di Filippo Baldinucci Fiorentino Accademico della Crusca Edizione accresciuta di Annotazioni dal sig. Domenico Maria Manni*, Band XVII, Gio. Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, Florenz 1773.

BONACCORSO, GIUSEPPE, *L'abitazione di Francesco Borromini al vicolo dell'Agnello: ambienti, oggetti e personaggi*, in: FROMMEL/SLADEK 2000, S. 171-180.

BÖSEL, RICHARD – FROMMEL, CHRISTOPH L. (Hrsg.), *Borromini e l'universo barocco*, Katalog der Ausstellung im Palazzo delle Esposizioni in Rom (16. Dezember 1999 – 28. Februar 2000) und in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien (12. April 2000 – 25. Juni 2000), Electa, Mailand 1999 (deutsch: *Borromini, Architekten im barocken Rom*).

CONNORS, JOSEPH, *Francesco Borromini: la vita (1599-1667)*, in: BÖSEL/FROMMEL 1999/2000, S. 7-21.

CURCIO, GIOVANNA, "Veramente si possono gloriare d'havere sì valentuomini". *I maestri dei Laghi e Francesco Borromini tra Corporazioni e Accademia in Roma all'inizio del Seicento*, in: KAHN-ROSSI/FRANCIOLLI 1999, S. 187-208.

CURCIO, GIOVANNA – NAVONE, NICOLA – VILLARI, SERGIO, *Studi su Domenico Fontana 1543-1607*, Mendrisio Academy Press – Silvana, Mendrisio – Mailand 2011.

CURCIO, GIOVANNA – NOBILE, MARCO ROSARIO – SCOTTI TOSINI, AURORA (Hrsg.), *I libri e l'ingegno: studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, Caracol, Palermo 2010.

DEL PIAZZO, MARCELLO (Hrsg.), *Ragguagli borrominiani. Mostra documentaria*, Ausstellungskatalog, Innenministerium, Rom 1968.

- DELLA TORRE, STEFANO – MANNONI, TIZIANO – PRACCHI, VALERIA (Hrsg.), *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Bericht der Konferenz vom 23. – 26. Oktober 1996, Nodo Libri, Como 1997.
- FAGIOLO, MARCELLO – BONACCORSO, GIUSEPPE (Hrsg.), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi, Rom 2008.
- FRATARCANGELI, MARGHERITA, *Libri sugli scaffali: architetti romani del Seicento*, in: CURCIO/NOBILE/SCOTTI TOSINI 2010, S. 56-60.
- FROMMEL, CRISTOPH L. – SLADEK, ELISABETH (Hrsg.), *Francesco Borromini*, Unterlagen der internationalen Konferenz vom 13. – 15. Januar 2000 in Rom, Electa, Mailand 2000.
- HEMPEL, EBERHARD, *Francesco Borromini*, autorisierte italienische Ausgabe mit einem Vorwort von Corrado Ricci, Società editrice d'Arte Illustrata, Rom-Mailand (deutsch: *Francesco Borromini*, Kunstverlag A. Schroll & Co., Wien 1924).
- HIBBARD, HOWARD, *Carlo Maderno*, hrsgg. von Aurora Scotti Tosini, Electa, Mailand 2001 (englisch: *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, 1971).
- KAHN-ROSSI, MANUELA – FRANCIOLLI, MARCO (Hrsg.), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Ausstellungskatalog (Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 5. September – 14. November 1999), Skira, Mailand 1999.
- LOI, MARIA CRISTINA, *Maderno, Carlo*, in: DBI, Bd. 67, Rom 2006, zit. aus der Online-Fassung: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maderno\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maderno_(Dizionario-Biografico)/).
- NAVONE, NICOLA, *Le origini familiari di Francesco Borromini: note a margine di alcuni documenti inediti*, in: KAHN-ROSSI/FRANCIOLLI 1999, S. 33-39.
- PASSERI, GIOVANNI BATTISTA, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Erstausgabe bei Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna d'Omero, Rom 1772.
- RASPE, MARTIN, *The final problem. Borromini's failed publication project and his suicide*, in: «Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», Nr. 13, 2001, S. 121-136.
- REPISHTI, FRANCESCO, *I Castelli: ramificazione di una famiglia. Schede*, in: KAHN-ROSSI/FRANCIOLLI 1999, S. 83-89.
- SALVAGNI, ISABELLA, *La crisi degli anni Novanta: l'Accademia di San Luca e gli architetti*, in: CURCIO/NAVONE/VILLARI 2011, S. 241-263.
- SCOTTI, AURORA – SOLDINI, NICOLA, *Borromini milanese*, in: KAHN-ROSSI/FRANCIOLLI 1999, S. 53-75.
- STALLA, ROBERT, *L'opera architettonica di Francesco Borromini nel contesto politico, culturale e storico del Seicento romano*, in: BÖSEL/FROMMEL 1999/2000, S. 23-33.
- THELEN, HEINRICH, *Francesco Borromini. Personalità, disegni giovanili*, in: KAHN-ROSSI/FRANCIOLLI 1999, S. 13-24.
- WITTKOWER, RUDOLF, *Francesco Borromini: Personalità e destino*, in: *Studi sul Borromini. Atti del Convegno promosso dall'Accademia Nazionale di San Luca*, Bd. I, De Luca Editori d'Arte, Rom 1970, S. 17-48.



# Borrominis Einfluss auf die zeitgenössische Architektur und die Geschichte der modernen Kunst

von Carla Mazzarelli\*



Links:

Ivan Kunz, Holzmodell  
der Querschnittsnachbildung  
von *San Carlino* auf dem  
Luganer See, 2010.

Auf dieser Seite:

Guggenheim Museum, New York.

«Er war nie vom Verlangen nach Dingen beherrscht, Ruhm und Ehre waren ihm stets wichtiger [...] der Cavaliere Borromini war grossen Lobes wert; die schöne Kunst der Architektur verdankt ihm viel – ihm, der sie nicht nur mit Abwechslungsreichtum und Stilgefühl bei grossartigen Bauwerken in und ausserhalb der ewigen Stadt einsetzte, sondern sie auch mehr als andere mit Glanz und Würde ausübte.»<sup>1</sup>

Mit diesen Worten skizzierte der Historiker Filippo Baldinucci in seiner 1681 in Florenz veröffentlichten Abhandlung *Delle Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* das Wirken des berühmten Tessiner Architekten Francesco Borromini, der rund fünfzehn Jahre zuvor verstorben war. Das Porträt, das er uns liefert, vermittelt die grosse Würde eines Architekten und Künstlers, dessen Ruhm und Wirkung auf Zeitgenossen und Nachwelt nicht nur durch den hohen Wert seiner Gebäude entstand, sondern auch durch die Kraft seines Denkens und die kreative Kühnheit, die sich jedem Kompromiss mit der Macht oder mit dem Geld verweigerte.

«Ein grosser, schöner Mann, kräftig gebaut, mit einem regen Geist und hehren Ideen» – für Baldinucci verbinden sich im Profil des Architekten hoher moralischer Anspruch und Genügsamkeit mit so grossem Selbstbewusstsein und der Gewissheit um den Wert seiner Vorstellungen, dass er deren Banalisierung und Instrumentalisierung nach seinem Tod befürchtete: Kurz bevor er sich das Leben nahm, habe er, so Baldinucci, einen Grossteil seiner Entwürfe den Flammen übergeben, um ihre Einzigartigkeit zu bewahren. Andererseits, so der Historiker weiter,

«ernährte er sich schlicht und lebte sittsam. Er liebte seine Kunst sehr, scheute für sie keine Mühe [...]. Er hütete seine Zeichnungen sorgfältig, liess niemals zu, dass ein anderer daran mitarbeitete. Die Entwürfe seien seine Kinder, und er wolle nicht, dass sie als Bittsteller durch die Welt zögen auf der Suche nach Lob, mit der Gefahr, es nie zu erhalten, so wie er das bisweilen bei anderen beobachtete».<sup>2</sup>

Wie vor ihm nur Michelangelo Buonarroti ist Borromini dem modernen Menschen vergleichbar: unruhig und bisweilen feindselig, melancholisch, ein Einzelgänger. Baldinucci berichtet, er habe für gewöhnlich an Schwermut gelitten und sich mit der Zeit so tief in Gedanken versenkt, dass er nach Möglichkeit jedem menschlichen Gespräch aus dem Wege gegangen und ganz allein im Haus geblieben sei, mit nichts befasst als seinen düsteren Gedanken.<sup>3</sup>

Eine Wesensart, die fast unerlässlich scheint für jemanden, der – so Giorgio Vasari über Michelangelo Buonarroti – «alle Verbindungen zu den Dingen» gekappt hatte und alles «ganz anders tat, als es das Mass, die Norm und die Regel unter den Menschen war», und der damit, ähnlich wie Michelangelo, aber noch radikaler, die Systeme der klassischen Tradition über Bord geworfen und sich den enormen Ausdrucksmöglichkeiten einer von seinen «Kreaturen» belebten neuen «Vorstellungswelt» geöffnet hatte.<sup>4</sup>

Im Übrigen zeichnete Borromini selbst dieses Bild von sich, als er, wie in seinem Werk *Opus architectonicum* nachzulesen, von den Oratorianer-Patres zur Ablieferung eines Entwurfs für das *Oratorio dei Filippini* gedrängt wurde und in seiner Antwort der *inventio* Vorrang einräumte vor jedem Verweis auf bestehende Modelle: «Wer hinter anderen hergeht, wird diese niemals übertreffen, und ich hätte mich sicherlich nicht diesem Beruf zugewandt, um nur Kopist zu sein.»<sup>5</sup>

Bei aller unermüdlichen Verteidigung der eigenen Originalität blieb seine Architektur doch schon Ende des 17. Jahrhunderts nicht ohne Nachahmer, zumindest auf der planerischen Ebene. Nach dem Vorbild der Kirche *San Carlo alle Quattro Fontane* (auch *San Carlino* genannt) entstand bereits zwischen 1662 und 1674 mit *Santa Maria del Prato* im umbrischen Gubbio eine veritable architektonische Kopie dieses Werkes mit der gleichen, wenn auch erheblich vereinfachten geometrischen Anlage. Bekanntlich hatte *San Carlino* sofort nach der Fertigstellung begeisterte Besucher aus der ganzen Welt angezogen, und die Trinitarier als

Auftraggeber baten Borromini um Veröffentlichung und Verbreitung des Bauplans von Kirche und Konvent. Aber auch hier kam ein Nein vom Architekten, der Zeit seines Lebens keinen seiner Baupläne öffentlich machte, sondern die Originalität der eigenen *inventio* bewahren wollte. Dennoch war es gerade diese Originalität, die immer wieder zur Nachahmung anregte.<sup>6</sup>

Das Ansehen und das Prestige, das Borromini zu Lebzeiten genoss, war in der nachfolgenden Kulturepoche nicht mehr so eindeutig, insbesondere in der akademischen und klassizistischen Epoche, die im gesamten achtzehnten und einem Grossteil des neunzehnten Jahrhunderts die europäische bildende Kunst beherrschte. Der Erfolg eines Architekten und sein Einfluss auf die nachfolgenden Generationen manifestieren sich auch in seinem Misserfolg in anderen Epochen und Kontexten. Als besonders sinnfälliges Beispiel sei hier der Architekturtheoretiker Francesco Milizia (1725-1798) zitiert, der Borromini Ende des achtzehnten Jahrhunderts in seinen *Memorie degli architetti antichi e moderni* heftig kritisierte und seine revolutionären Verstösse gegen den Kanon und die Proportionen der Renaissance-Architektur als Extravaganzen und Launen, ja als Irrtümer bezeichnete:

«Borromini war ein Genie, einer der Grössten seines Jahrhunderts, und zugleich einer der Geringsten, weil er nur Lächerliches daraus machte. Er war für die Architektur, was Seneca für die Literatur war und Marini für die Poesie. Am Anfang, als er nur kopierte, war er gut: Doch dann, als er auf der hemmungslosen Suche nach Ruhm versuchte, Bernini zu übertreffen, verfiel er gewissermassen der Häresie. Er strebte nach Exzellenz durch Neues. Doch er verstand das Wesen der Architektur nicht. Und so brach seine Neigung zu Wellen- und Zickzack-Mustern hervor, sein hemmungsloser Hang zum Ornamentieren, das allem Einfachen so fern ist, das doch die Grundlage für alle Schönheit bildet. Er liess seiner Fantasie freien Lauf, stellte Säulen in Nischen, und verwendete gebrochene Giebel und allerlei andere Extravaganzen.

Doch selbst in seinen grössten Überspanntheiten steckt etwas Erhabenes, Erlesenes, Harmonisches, das sein verborgenes Talent erkennen lässt. Wenn dieses Genie nur bis ins Mark der Architektur vorgedrungen wäre, wenn er sich daran gemacht hätte, die Fehler zu korrigieren, die so viele scharfsinnige Menschen gewohnheitsblind übersehen, wenn er sich auf die Suche nach den noch unbekanntem wahren Proportionen der verschiedenen Gebäude gemacht und sich bemüht hätte, die Teile der Säulen zu verbessern, die verbesserungswürdig waren, dann hätte er Neues entdeckt, das der Nachwelt von Nutzen gewesen wäre, und er hätte all seine bedeutendsten Vorgänger übertroffen, selbst Bernini.»<sup>7</sup>

Für Francesco Milizia kann Borrominis Umwälzung des Architektur-Kanons nur das Ergebnis einer geistigen Verwirrung sein, ein Zeichen des Wahns, wie er ihn klar in seinem *Dizionario delle belle arti del disegno* beschreibt: «Borrominis Architektur ist verquer.» Und weiter: «Es ist gut, seine Werke zu sehen und sie zu verabscheuen; sie helfen zu verstehen, was man nicht tun darf.» Und so betont er bei der Beschreibung von Borrominis *San Carlino alle Quattro Fontane*:

«Borrominis grösster Wahn ist die Kirche *San Carlino alle Quattro Fontane*. So viele Geraden, Vertiefungen und Wölbungen, Säulen über Säulen mit unterschiedlichen Profilen, so viele Fenster,



Ivan Kunz,  
kleine Kuppel des  
Holzmodells von  
*San Carlino* auf  
dem Luganer See,  
2010.



Nischen und Skulpturen bei so wenig Fassade, das alles erregt Mitleid. Das Oratorium der Patres der *Chiesa Nuova* besitzt noch dazu eine aus zirkulären und geraden Elementen gemischte Fassade: alles genau so durcheinander und verquer wie das Gehirn dieses bedauernden Architekten.»<sup>8</sup>

Auch wenn also Borromini einen unmittelbaren Einfluss ausübte, der weitaus grösser war als die neoklassische Kulturtheorie vermuten lässt, so erfolgte eine kritische Neubewertung erst Ende des neunzehnten Jahrhunderts, als auch der Barock als Stilepoche eine Neuauflage erlebte. Galt er im achtzehnten Jahrhundert lediglich als bizarre Abartigkeit, als Symptom des Niedergangs der Renaissance-Kultur, so attestierte der Schweizer Historiker Heinrich Wölfflin (1864-1945) dem Barock eine kraftvolle Manifestation der Kunst, «wie eine Naturmacht, unwiderstehlich». Er erkennt ihre revolutionäre Tragweite und untersucht ihre spezifische Ausdrucksfähigkeit, so dass man auch von einer historischen Neubewertung der Architektur Borrominis sprechen kann, die in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts auch in der kritischen Literatur der Bewegung der Moderne als Vorgängerin der zeitgenössischen architektonischen Sprache Erwähnung finden sollte.<sup>9</sup> Ende des neunzehnten und in den ersten beiden Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts wurde Borromini nicht nur von der europäischen Geschichtsschreibung und der Kritik wiederentdeckt, sondern auch von der formalen Sprache der Architektur als „revolutionär“ erkannt, als Verfechter des freien Ausdrucks gegen die „Fesseln“ des klassischen Kodex. Borrominianische Elemente tauchen in der eklektischen Architektur und in bemerkenswerten Beispielen des Jugendstils auf, so zum Beispiel in den Gebäuden von Victor Horta, dessen architektonisches Vokabular sich eng an das von Borromini anlehnt.<sup>10</sup> Der Architekturhistoriker Sigfried Giedion (1888-1968) weist (ausgehend von Wölfflins Überlegungen) darauf hin, dass einige bei Borromini immer wieder auftauchende architektonische Themen wie der rhythmische Wechsel zwischen leer und voll, die Einbeziehung der

verschiedenen Ebenen in ein Ganzes, das monumentale Spiel von Licht und Schatten und die gewundenen Linien, die den Stein formbar erscheinen lassen, zu dieser „vierdimensionalen Revolution“ der Architektur gehören, die die Statik des Raums in der Renaissance in etwas Fliessendes verwandelt, im Vorgriff auf den späteren freien Grundriss. Im Barock, insbesondere in der Architektur Borrominis, wird erstmals der Versuch einer neuen Interpretation des Raums unternommen, bei der sich der Mensch in einem räumlichen *Kontinuum* bewegt, rhythmisiert durch gewellte Wände, die den Raum nicht teilen, sondern ihn vereinen. Borromini schafft so «a new power to mold space [...] and to produce an astonishing and unified whole [...]»; vor allem die Fassade von *San Carlino* «embodies a conception that was of a great influence in the time that followed and it persists in contemporary architecture».<sup>11</sup> Die in den zwanziger und dreissiger Jahren erschienenen Borromini-Monografien und die Veröffentlichung von Zeichnungen und Fotos seiner Gebäude steigerten das Interesse am Tessiner Architekten noch weiter, und einige seiner Vorstellungen über die räumliche Komposition finden sich auch in der Architektur des Expressionismus und des Rationalismus, die (wenn auch aus anderen Blickwinkeln) viel Wert auf die Gestaltung der Linien legt, um ein neues, durch die Wandflächen bestimmtes Raumkonzept zu schaffen. Ein besonders deutliches Beispiel aus der rationalistischen Architektur sind die Bezüge des aus Como stammenden Architekten Giuseppe Terragni auf Borromini, den er leidenschaftlich verehrte, nicht zuletzt wegen der gemeinsamen Herkunft aus den „lombardischen Landen“. Wie Paolo Portoghesi (\*1931) vermerkt, findet sich der Einfluss Borrominis in verschiedenen Bauwerken Terragnis wie dem Gefallenen-Denkmal von Erba und den beiden Grabmälern *Tomba Stecchini* und *Tomba Pirovano*.<sup>12</sup>

1951 räumt der Maler, Kritiker und Theoretiker der zeitgenössischen Kunst Gillo Dorfles (\*1910) in einem Buch mit dem bezeichnenden Titel *Barocco nell'architettura moderna* Borrominis architektonischer Sprache eine privilegierte Stellung ein und bezeichnet sie im Einklang mit der

Links:  
Victor Horta,  
Detail im Belgischen  
Comic-Zentrum,  
Brüssel.

Н. ПУНИН



Проект худ. В. Е. ТАТЛИНА

ПЕТЕРБУРГ

Издание Отдела Изобразительных Искусств Н. К. П.

1920 г

Theorie der Ästhetik von Luciano Anceschi als «notwendigen und aktiven Teil des Vorspanns zu unserer heutigen, lebendigen Welt».<sup>13</sup> Im Vorgriff auf die Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts wird somit die Architektur Borrominis als Vorläuferin des offenen Kunstwerks der Moderne verstanden. Nach Dorfles moduliert der Tessiner Architekt, wie Caravaggio in der Malerei oder Bach in der Musik, mit seinen fast pittoresken Hell-Dunkel-Kontrasten rhythmisch die Dissonanzen des Raumes und setzt Kontrapunkte in Stein, erweckt ihn zum lebendigen, dynamischen Organismus und bringt Bewegung und Flexibilität in den gesamten Körper der Architektur,

«[...] einer Architektur, die nicht allein eine Funktion des Raumes ist, sondern auch eine der Zeit, und die nur in aufeinanderfolgenden Bildern erfasst werden kann, als einzigartiges Schauspiel von Gewichten und Stützen, von Kräften und Formen, von Flächen und Linien».<sup>14</sup>

Aus dieser Perspektive zeigen etwa die avantgardistischen Architekturkonzepte von Mendelsohn und Steiner genauso wie die von Alvar Aalto und Carlo Mollino eine so starke Analogie zu Borrominis plastischer Architektur, dass Dorfles neobarocke Anklänge in der zeitgenössischen organischen Architektur zu erkennen glaubt:

«Diese bedeutet im schönsten Wortsinne: Dynamik im Gegensatz zu Statik, plastische im Gegensatz zu geometrischer Modulation, menschlicher und organischer Charakter im Gegensatz zu mechanischer Gefühlskälte und nüchterner Technik, und schliesslich auch Rückkehr zur Monumentalität.»<sup>15</sup>

Von den fünfziger bis zu den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts betonen die „militanten“ Kritiker des Modernismus in ihrer Programmatik die Gemeinsamkeiten zwischen dem Geist des Barock und den monumentalen und plastischen, anticlassischen Ausdrucksformen der Architektur als Stimme einer in radikalem Wandel befindlichen Epoche und Gesellschaft. Im bereits genannten Werk Giedions von

1962 wird der Innenraum der Kuppel von *Sant'Ivo* mit einer „dynamischen“ Skulptur von Umberto Boccioni aus dem Jahr 1901 verglichen.<sup>16</sup> Bruno Zevi (1918-2000) zeigt in seiner 1974 veröffentlichten Untersuchung über die Vorformen der modernen Architektursprache, wie sich die nach oben strebende Bewegung, die alle Teile der Kirche *Sant'Ivo* beherrscht, in einem betont „plastischen“ Bauprojekt des russischen konstruktivistischen Künstlers Tatlin von 1920 wiederfindet, einem Turm, der sich spiralförmig in die Höhe schraubt und wie Borrominis «gewellte Wand» ein direkter Vorgänger der modernen Flächen von Alvar Aalto scheint, von Wohngebäuden



wie dem *Royal Crescent* in Bath oder den neuesten Studentenwohnheimen in Cambridge, wo der abrupte Wechsel von Licht und Schatten Raum lässt für einen allmählichen fließenden Übergang zwischen Hell und Dunkel, so dass sich der monumentale Bau mit der Natur vereint. Die Wandvertiefungen und Vorsprünge, mit denen der Barockarchitekt dem reglosen Stein eine neue Form verleiht, erinnern den Kritiker der Moderne an die «Einbuchtungen und Gesimse» an Steiners Goetheanum, an der Casa Milà in Barcelona und am Einsteinturm in Potsdam, der «wie ein Lavastrom aus der Erde quillt». Bruno Zevi hatte 1951 anlässlich einer Frank Lloyd Wright gewidmeten Ausstellung im Palazzo Strozzi in Florenz den amerikanischen Architekten getroffen und ihn bei einem Ausflug nach Rom auch in die Kirchen *Sant'Ivo* und *San Carlino* begleitet. Ein Jahr zuvor hatte er in seinem Band *Architettura e storiografia* (1950) geschrieben,

Links:  
Vladimir Tatlin,  
*Monument  
der Dritten  
Internationale*,  
1920, Deckblatt  
mit typographischer  
Illustration,  
28x21,9 cm.

Auf dieser Seite:  
Norman Foster,  
*City Hall*,  
Wendeltreppe,  
London.



der Innenraum von *Sant'Ivo* sei moderner als viele zeitgenössische architektonische Strukturen und scheue keinen Vergleich zu Wrights Guggenheim Museum in New York.<sup>17</sup>

Ein Meister der Moderne wie Frank Lloyd Wright sieht denn auch im spannungsreichen geschlossenen Raum manieristischer und barocker Bauwerke ein Grundprinzip seiner eigenen Architektur, doch es ist vor allem die Anlehnung an die Natur als geistige Lehrerin für die Gestaltung der Form, die ihn mit Borrominis Poetik verbindet. Auch in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und später wurde Borromini als verlässlicher Inspirationsquell genutzt. Robert Venturi (\*1925) stellt in seinem 1966 erschienenen Band *Complexity and Contradiction in Architecture* Beispiele der Architektur Borrominis neben die relativistische Komplexität und räumliche Ambiguität moderner Bauwerke wie derjenigen von Charles Moore oder Robert Stern. Noch in jüngster Zeit wurde Borromini ausdrücklich als Bezugspunkt genannt – etwa von Frank Gehry, der sich beim Bau der *Loyola Law School* in Los Angeles von den Werken Borrominis, die er zuvor in Rom besichtigt hatte, inspirieren liess. Und auch Richard Meier erklärte bei seinem Projekt für die *Chiesa del Giubileo* im römischen Stadtteil Tor Tre Teste, dem Tessiner Architekten grossen Dank zu schulden.<sup>18</sup>

Wenn Borromini auch noch im dritten Jahrtausend von Architekten jedweder Provenienz als Inspirationsquelle genutzt und wegen der Originalität seiner Entwürfe als unbestrittener Meister seines Fachs zitiert wird (ein unwiderlegbarer Beweis für seinen anhaltenden Erfolg), so liegt es keineswegs nur an der Bezugnahme auf ein Repertoire „gegebener“ Formen oder an ihrer mehr oder weniger bewussten Wiederholung, dass sein Einfluss bis in die Gegenwart reicht. Vielmehr ist seine Aktualität in seinem intellektuellen Gewissen begründet, das ihn dazu trieb, mit Vorbildern aus der Vergangenheit zu experimentieren und sie umzustürzen – einem Gewissen, das auf einem tiefen historischen Verständnis der Architektur als humanistische Disziplin beruht. Anlässlich des 400. Geburtstags von Borromini und zeitgleich zu einer ihm

gewidmeten Ausstellung im *Museo cantonale* von Lugano erstellte der Architekt Mario Botta ein Querschnittsmodell der Kirche *San Carlino alle Quattro Fontane* im Massstab 1:1. Das als Atelierarbeit der Architekturakademie der *Università della Svizzera Italiana* in Mendrisio erstellte Holzmodell wurde auf dem Luganer See installiert. Dieses dekontextualisierte Bauwerk Borrominis kam also sozusagen zurück in sein Heimatland, zu dem See und den Bergen, von denen er einst aufgebrochen war, um im Herzen des Vatikanstaats zu wirken. Dieses Modell erwies sich als eine der überzeugendsten Reflexionen über die Bedeutung von Borrominis Architektur und die Wahrnehmung des Raums in seinem Kontext, und regte durch die didaktische Einbeziehung der Studenten einer Fakultät für Architektur zugleich auch zum Nachdenken über den Wert des historischen Bewusstseins als Grundlage für die Planungsarbeit von heute an. Seit 2012 richten die *Accademia di architettura* in Mendrisio und ihr Institut für Geschichte und Theorie der Kunst und Architektur zu Ehren von Borromini alle zwei Jahre eine Gastprofessur ein, die hochkarätigen Intellektuellen vorbehaltene *Cattedra Borromini*, die neben Lehrveranstaltungen für Master-Studenten auch eine Reihe von öffentlichen Konferenzen umfasst. Die Mitwirkung eines Philosophen wie Giorgio Agamben (Studienjahr 2012-2013), eines Archäologen, Kunsthistorikers und Altphilologen wie Salvatore Settis (2014-2015) sowie im laufenden Studienjahr 2016-2017 des Architekturhistorikers Jean Louis Cohen zeugt davon, wie eng der Name Borromini mit den Geisteswissenschaften im weiteren Sinn verknüpft ist und wie wichtig diese für die Erschaffung künstlerischer und architektonischer Werke schon immer waren, und auch von jener «Würde» des Architekten, von der Filippo Baldinucci in Bezug auf seinen Tessiner Kollegen sprach – bis heute das wahre Mass seines Wesens und ein Vermächtnis für die künftigen Generationen.

**\* Carla Mazzarelli**

*Dozentin für Geschichte und Theorie der Kunst am Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura der Accademia di architettura in Mendrisio.*

Links:  
Richard Meier,  
„Segel“ der  
Kirche *Dives in*  
*Misericordia*, Rom.

Richard Meier,  
Gesamtansicht  
von *Dives in  
Misericordia*, Rom.



#### Anmerkungen

<sup>1</sup> FILIPPO BALDINUCCI, *Delle Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* (1681), Batelli, Florenz 1845-1847, S. 62.

<sup>2</sup> ebd.

<sup>3</sup> ebd.

<sup>4</sup> GIORGIO VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* [1550 e 1568], hrsgg. von Paola Barocchi, 2 Bände, Ricciardi, Mailand-Neapel 1962, S. 58-59.

<sup>5</sup> FRANCESCO BORROMINI, *Opus architectonicum*, hrsgg. von Joseph Connors, Il polifilo, Mailand 1998.

<sup>6</sup> JOSEPH CONNORS, *A copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio*, in: «The Burlington magazine», Nr. 137, 1995, S. 588-599.

<sup>7</sup> FRANCESCO MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Remondini, Bassano 1785.

<sup>8</sup> FRANCESCO MILIZIA., *Dizionario delle belle arti del disegno: estratto in gran parte dall'Enciclopedia metodica*, Remondini, Bassano 1797.

<sup>9</sup> HEINRICH WÖLFFLIN, *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, mit 15 Abbildungen und 20 Bildtafeln, Vallecchi, Florenz 1928 (deutsch: *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888).

<sup>10</sup> PAOLO PORTOGHESI, *Borromini e l'architettura moderna*, in: RICHARD BÖSEL – CHRISTOPH L. FROMMEL (Hrsg.), *Borromini e l'universo barocco*, Katalog der Ausstellung im Palazzo delle Esposizioni in Rom (1999 – 2000), Electa, Mailand 1999,

S. 129 (deutsch: *Borromini, Architekt im barocken Rom*).

<sup>11</sup> «eine neue Kraft, den Raum zu gestalten [...] und ein erstaunliches, vereintes Ganzes zu schaffen [...]»; «[...] beinhaltet eine Vorstellung, die die nachfolgende Epoche stark beeinflusst hat und noch in der heutigen Architektur Wirkung zeigt». SIGFRIED GIEDION, *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1962, S. 79.

<sup>12</sup> PORTOGHESI 1999/2000, S. 130.

<sup>13</sup> LUCIANO ANCESCHI, *Le poetiche del Barocco*, Edizioni alfa, Bologna 1963.

<sup>14</sup> GILLO DORFLES, *Barocco nell'architettura moderna*, Tamburini, Mailand 1951.

<sup>15</sup> ebd.

<sup>16</sup> GIEDION 1962.

<sup>17</sup> BRUNO ZEVI, *Architettura e storiografia: le matrici antiche del linguaggio moderno*, Einaudi, Turin 1974.

<sup>18</sup> PORTOGHESI 1999/2000.

## Bibliografie

- ANCESCHI, LUCIANO, *Le poetiche del Barocco*, Edizioni alfa, Bologna 1963.
- BALDINUCCI, FILIPPO, *Delle Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* (1681), Batelli, Florenz 1845-1847.
- BELLINI, ROLANDO, *Mario Botta per Borromini: il San Carlino sul lago di Lugano*, Agorà, Varese 2000.
- BORROMINI, FRANCESCO, *Opus architectonicum*, hrsgg. von Joseph Connors, Il polifilo, Mailand 1998.
- BÖSEL, RICHARD – FROMMEL, CHRISTOPH L. (Hrsg.), *Borromini e l'universo barocco* (Katalog der Ausstellung im Palazzo delle Esposizioni in Rom 1999-2000), Electa, Mailand 1999 (deutsch: *Borromini, Architekt im barocken Rom*).
- CONNORS, JOSEPH, *Francesco Borromini: la vita 1599-1667*, in: BÖSEL/FROMMEL 1999/2000, S. 7-21.
- , *A copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio*, in: «The Burlington magazine», Nr. 137, 1995, S. 588-599.
- DORFLES, GILLO, *Barocco nell'architettura moderna*, Tamburini, Mailand 1951.
- GIEDION, SIGFRIED, *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1962.
- MILIZIA, FRANCESCO, *Dizionario delle belle arti del disegno: estratto in gran parte dall'Enciclopedia metodica*, Remondini, Bassano 1797.
- , *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Remondini, Bassano 1785.
- PORTOGHESI, PAOLO, *Borromini e l'architettura moderna*, in: BÖSEL/FROMMEL 1999/2000, S. 129-137.
- ROSSI-KAHN, MANUELA – FRANCIOLLI MARCO, *Il giovane Borromini: dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Skira, Mailand 1999.
- VASARI, GIORGIO, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* [1550 e 1568], hrsgg. von Paola Barocchi, 2 Bände, Ricciardi, Mailand-Neapel 1962.
- ZEVI, BRUNO, *Architettura e storiografia: le matrici antiche del linguaggio moderno*, Einaudi, Turin 1974.
- WÖLFFLIN, HEINRICH, *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, mit 15 Abbildungen und 20 Bildtafeln, Vallecchi, 1928 (deutsch: *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888).



# Die Schlange und die Wölfin

## Francesco Borromini – von Bissone bis Rom

von Ivan Battista\*



Links:  
Francesco Borromini,  
Kuppel von *Sant'Ivo  
alla Sapienza*, Rom.

Auf dieser Seite:  
Unbekannter  
Künstler, *Der Wolf  
bekämpft die  
Schlange*,  
Bleistiftzeichnung  
auf Papier.

Wenn das Leben eine Reise ist, dann eine, die jeder von uns unternehmen muss. Die Reise muss sich um uns sorgen, nicht umgekehrt.<sup>1</sup> Nun sprechen wir von einer Reise nur dann, wenn eine Rückkehr vorgesehen ist; die Rückkehr ins Leben ist der *status quo ante*. Die Literatur aller Epochen ist voller Werke, in denen die Reise selbst der Protagonist ist. Von Homers *Odysee* bis zu Stefano D'Arrigos *Horcynus Orca*, von Xenophons *Anabasis* zu Daniel Defoes *Robinson Crusoe* – viele grosse Autoren waren vom Topos der Reise fasziniert. Wenn eine Reise nicht mit der Rückkehr endet, wird sie zur dauerhaften Ortsveränderung, zur Migration. Die Reise bildet die Grundlage für das Erzählen, die Emigration nicht. Als der Mensch noch Jäger und Sammler war, „reiste“ er und kehrte stets in seine Wohnstätte zurück, um dort zu erzählen, was er erlebt und gelernt hatte, und das so erworbene Wissen zum Wohl der Allgemeinheit weiterzugeben. Der Stoff des Migranten hingegen ist das Erinnern, nicht das Erzählen. Die Reise und das Erzählen darüber sind also therapeutisch, haben eine heilende Wirkung. Die Emigration hingegen öffnet eine vom Heimweh und vom Verlust zugefügte Wunde.

Francesco Castelli aus Bissone (Künstlername: Francesco Borromini) unternimmt keine Reise, er muss emigrieren, und zwar mit neun Jahren. Man kann sich unschwer vorstellen, dass ihm dadurch auch ein psychisches Trauma zugefügt wurde, ein *basic fault*, eine Grundstörung, um es mit Michael Balint zu sagen<sup>2</sup> – die Ursache vieler seiner Verhaltensweisen, vieler seiner von Schmerz ausgelösten „leidenschaftlichen“ Reaktionen auf die Unbilden des Lebens. Es scheint nicht weit hergeholt, seine (vorsichtig ausgedrückt) aussergewöhnlichen Bauwerke ebenfalls als eine solche Reaktion zu betrachten. Der Weg des neunjährigen Francesco führt zunächst nach Mailand zum Bildhauer Andrea Biffi (1560-1631), einem Bekannten seines Vaters. Dort arbeitet er als Steinmetzlehrling in der Dombauhütte, zusammen mit vielen anderen Handwerkern unter der Leitung des Architekten Francesco Maria Ricchino (1584-1658).

Diese ersten, „primären“ Arbeitserfahrungen bilden das Fundament der verblüffenden

Fähigkeiten des Tessiner Architekten. Die ebenso „primären“ psychologischen Erfahrungen hingegen, darunter die der frühen „Emigration“, tragen zur Alchemie seines schwierigen, widerspenstigen und zur Depression neigenden Charakters bei. Im Gegensatz zur Reise, die die Erfahrung des Erzählens schenkt, einen Moment des Teilens und der Gemeinsamkeit, führt die Emigration zum „primären“ Verlust der Heimat und zur sehnsuchtsvollen Einsamkeit des Nicht-Mitteilbaren: eine unaussprechliche Verletzung. Nach Arthur Schopenhauer (1788-1860) und Carl Gustav Jung (1875-1961) sind wir von mächtigen Kräften getrieben, die sich unserem rationalen Verstand entziehen. Genie ist oft der Ausdruck inneren Leidens: Man ist ein Genie, weil man leidet und nicht umgekehrt.<sup>3</sup> Genialität beinhaltet auch eine aktive Komponente des Tuns, Bewegens und Veränderens. 1619 lässt der zwanzigjährige Francesco, diesmal aus eigenem Antrieb, Mailand hinter sich und schlägt den Weg nach Rom ein, der ewigen Stadt der grossen katholisch-gegenreformatorischen und niemals gotisch-lutherischen Bauaufträge. Mit einem „Verrat“ am väterlichen Vertrauen (offenbar trieb er eine Forderung des Vaters ein, ohne ihm etwas davon zu sagen) setzt er die Segel und nimmt Kurs auf das damalige „Eldorado“ der Künstler, die Stadt des Papstes, das *caput mundi*. Die Weiterentwicklung der Geschichte der Menschheit und auch die jedes Individuums bedarf stets einer mutigen Tat, und oft auch eines Verrats am unbedingten Vertrauen des Nächsten.

Der „Verrat“ von Francesco Castelli lässt eine seiner Charaktereigenschaften erkennen: den Ehrgeiz. Dem Ehrgeiz kann Eitelkeit zu Grunde liegen, aber auch berechtigtes Selbstbewusstsein. Bei Borromini liegt mit Sicherheit Letzteres vor. Ungeachtet der Sallust zugeschriebenen Redewendung *«Faber est suae quisque fortunae»* (Jeder ist seines Glückes Schmied)<sup>4</sup> entscheidet das Glück im Leben gelegentlich selbst – nicht als Schicksal, sondern als zufälliges Zusammentreffen positiver und negativer Ereignisse.

Es gibt Menschen, die so arm sind, dass sie nur eines besitzen: Geld. In diesem Sinne war Francesco Castelli immer „reich“: An

Geld lag ihm wenig, vielmehr an der Möglichkeit, sich in seiner eigenen, „visionären“ Kunst auszudrücken. Die Kompetenz, die er sich auf dem Weg von Bissone über Mailand bis nach Rom während seiner Lehrjahre aneignete, ist vorsichtig ausgedrückt sehr erstaunlich. Mit einer Wissbegierde, wie sie oft bei Menschen zu finden ist, denen nichts in die Wiege gelegt wurde, lernt Francesco unentwegt. Er fängt ganz unten an, lernt als Handlanger jede Phase des Bauens kennen, vom simplen Behauen eines Eckpfeilers bis zu Planung und Entwurf eines ganzen Palasts. Er war in allem exzellent, und das musste er sein, musste alles unter Kontrolle haben, damit es so umgesetzt wurde, wie es seinen Vorstellungen

nie darunter, nicht genug Geld zu bekommen, sondern nur darunter, nicht genug geliebt zu werden.»<sup>5</sup> Die Kindererziehung, insbesondere die moderne Pädagogik, war dem Jahrhundert Borrominis fremd. Das änderte sich erst durch Jean-Jacques Rousseau und Johann Heinrich Pestalozzi, zwei weiteren aussergewöhnlichen Schweizern, Vorläufern der Pädagogen von heute. Francesco wurde bereits als kleines Kind aus dem Kreis der eigenen Familie hinaus ins Leben getrieben, wahrscheinlich aus purer Not. Stellen wir uns vor, wir wären als Neunjährige von unseren Eltern in eine Werkstatt geschickt worden, um ein Handwerk zu erlernen und so den Lebensunterhalt zu sichern. Wir könnten verstehen,



entsprach. Dass etwas nicht gelang, hätte bedeutet, dass er, der geniale Erneuerer, gescheitert wäre, und das stand ausser Frage. Aus diesem Grund war er bei der Realisierung seiner Projekte stets auf der Baustelle zugegen, und wenn ein Arbeiter seine Aufgabe, und sei es die kleinste, nicht genau so erfüllte, wie es ihm vorschwebte, schickte er ihn fort und ging selbst zu Werke. Dieses Verlangen nach Anerkennung als genialer Architekt gründete weniger im Drang nach Ruhm und Erfolg, sondern in der verletzten Seele eines ungeliebten Menschen. Liebe war es, wonach Francesco suchte. Die Liebe anderer Menschen und vor allem die göttliche Liebe. Oder wie es Étienne Barilier in seinem hochinteressanten Werk *Francesco Borromini. Le mystère et l'éclat* mit einem Satz zum Ausdruck bringt, der viel über Borrominis Persönlichkeit aussagt: «Er litt

welchen Schmerz und welches Leid das bedeutete: ein Leben ohne den Schutz der Familie, ohne die Liebe der Mutter, des Vaters und der engsten Verwandten. Zieh los, mein Sohn, ich kann dir nicht mehr geben als die Adresse eines Betriebs, in dem du dir deinen Lebensunterhalt verdienen kannst. Also macht er sich auf, um sein Brot zu verdienen. Jeder in seiner Lage hätte sich damit begnügt, das Geforderte zu liefern, aber nicht mehr. Anders Francesco. Er wird aktiv. Er tut nicht nur, was ihm aufgetragen wird, er beobachtet und vergleicht, nimmt alles in sich auf, was es zu lernen gibt. Seine Seele ist von Bitterkeit erfüllt, denn er wurde der „primären“ Fürsorge entrissen, und das „kalte“ Mailand gibt ihm nichts. So wendet er sich nach Rom, wo er auf die Zuneigung seines Onkels mütterlicherseits Leone Garvo zählen kann. Der nimmt ihn

Arnaldo Ciarrocchi,  
Vier Ansichten  
von Rom, Piazza  
Navona, 1956,  
Radierung,  
22x31,8 cm.

in sein Haus im *Vicolo dell'Angelo* auf, zwischen der Engelsbrücke und der Kirche *San Giovanni dei Fiorentini*. Nun, „dem Kühnen hilft das Glück“ und sein „melancholischer“ Wagemut hilft Francesco tatsächlich. Der Schwiegervater von Leone Garvo ist der hochgeschätzte Architekt Carlo Maderno (1556-1629), der den Bau des Petersdoms leitet. Der junge Francesco wird ihm als Sohn von Anastasia Garvo, der Schwester seines Schwiegersohns vorgestellt, und schon bald erkennt der grosse Baumeister Borrominis aussergewöhnliches Talent, sich alles Wissen und Können anzueignen, vor allem das Zeichnen von Entwürfen. Zwischen den beiden entwickelt sich eine tiefe und herzliche Beziehung, die weit über das Berufliche hinausgeht. Dass Borromini unmittelbar vor seinem Tod sein Testament ändert und verfügt, nicht in *San Carlino alle Quattro Fontane* beigesetzt zu werden, sondern in *San Giovanni dei Fiorentini*, direkt neben der Grabstätte von Carlo Maderno, sagt viel über ihre Beziehung aus. Maderno wird zu Borrominis Förderer, lehrt ihn voller Leidenschaft alles, was er für sein Gewerbe braucht, und hilft ihm, seine aussergewöhnlichen Fähigkeiten weiterzuentwickeln und zu einem grossen Architekten zu werden.

Die Reise unseres Lebens wird durch die Umgebung geprägt. Wer sich im Leben nicht weiterentwickelt, sondern an der gleichen Stelle verharrt, dem bietet sich stets derselbe Anblick. Das mag ein Gefühl von Zugehörigkeit und Sicherheit vermitteln, doch ganz sicher erhält man so keine Anreize durch wechselnde Aussichten und die wunderbare Vielfalt der Umgebungen, denen man begegnen wird. Die Wiege des *Homo sapiens sapiens* liegt am Horn von Afrika, im heutigen Äthiopien, Somalia und Eritrea. Durch die letzte Eiszeit vor etwa zwanzig- bis fünfundzwanzigtausend Jahren änderte sich das Klima in dieser Region, es wurde trockener. Die *Sapiens sapiens*, noch Jäger und Sammler, wanderten auf der Suche nach besseren Lebensbedingungen weiter nach Osten und gelangten über die Suezhalbinsel oder weiter südlich an der Strasse von *Bab el-Mandeb*, dem „Tor der Tränen“, in den Nahen Osten. Die heute etwa 37 km breite Meerenge mass

damals, am Ende der Eiszeit, nur etwa 7 km. Der Anthropologe David Caramelli von der Universität Florenz veröffentlichte 2007 in der Zeitschrift *Nature* eine umfangreiche Studie über die ersten Europäer, über ihre Migration und ihre Evolution, in der er sehr gut nachvollziehbar darlegt, wie entscheidend Umwelteinflüsse für die Weiterentwicklung der physischen Eigenschaften des Menschen waren (und sind). Der *Sapiens sapiens* war gross und dunkelhäutig, doch im Zuge der Wanderung – erst nach Nordosten und dann nach Westen in Richtung Europa – ändern sich seine körperlichen Merkmale: die Haut wird heller, die Augen blau, und die Körpergrösse nimmt ab. Wenn es stimmt, dass örtliche Gegebenheiten die physische Entwicklung (insbesondere die des Gehirns) beeinflussen, dann müssten sie auch unsere grundlegende psychische Konstitution formen, die wiederum die Basis für unsere künstlerische Ausdrucksfähigkeit bildet.<sup>6</sup> In der klassischen Musik finden wir mindestens zwei Beispiele, die das bestätigen: der *Walse triste* des Finnen Jean Sibelius und die Symphonien des Norwegers Edvard Grieg.

Neben einer Vielzahl weiterer Einflüsse mögen auch Bissone und seine geografischen und atmosphärischen Besonderheiten für die frühe psychische Entwicklung des aussergewöhnlichen Tessiner Architekten bestimmend gewesen sein. Die kleine Stadt liegt am Fuss des Sighignola, eines Bergs, der auf der Schweizer Seite halbsbrecherisch steil etwa tausend Meter zum See hinab fällt. Die charakteristische, bezaubernde Umgebung ist sehr kontrastreich und drückt auch ein Stück weit Verbitterung aus. Das zwischen Berg und See eingeklemmte Bissone kann sich kaum ausbreiten, hat nicht mehr als zwei grosse Strassen.

«Seine Gassen, *contrade* genannt, und die steinernen Gewölbe der Arkaden entlang der Hauptstrasse, die mehr oder weniger parallel zum Seeufer verläuft, sind interessant, aber nicht so sehr, dass sie einen Besuch wert wären. Das kleine Dorf hinterlässt beim Besucher eher eine gewisse Spannung, um nicht zu sagen Angst. [...] Doch es sind die Berge, die



Irton und Thomas  
Prior, Blick auf  
Bissone von der  
Strasse nördlich  
von Maroggia,  
1841, Stahlstich,  
12,3x18,9 cm.

befremden. Sie ragen hoch über Bissone empor, und der bedrohliche Eindruck der nackten, überhängenden Felswände wird nur durch die Palmen und Zypressen zu ihren Füßen abgeschwächt. Mit ihrem allgegenwärtigen feuchten Schatzen belagern sie das Dorf wie stumme Krieger.»<sup>7</sup>

Francesco Castelli bildet keine Ausnahme von der Regel. Er wächst in einem Umfeld heran, das durch krasse Gegensätze gekennzeichnet ist – streng und üppig zugleich, wo dichter Nebel häufiger ist als in Neapel und die Menschen bald kühl und bald herzlich sind, aber niemals aufdringlich. Seine Handwerker, fähige und selbstbewusste Steinmetze und Poliere, haben lange Jahre am Bau von Palästen und Kirchen mitgewirkt, an grossen Bauwerken in ganz Europa, von Wien bis Palermo, von Prag bis Istanbul. Es ist auch die Begegnung mit diesem „Baumeisterstolz“, die Borrominis Charakter prägt. Der spanische Lyriker Antonio Machado schreibt in seinem Gedicht *Proverbios y cantares*:<sup>8</sup> «Al andar se hace camino» (Der Weg entsteht, wenn man ihn geht). Das Leben läuft ab, während man es lebt. So formt sich auch Borrominis Leben Schritt für Schritt, von Entscheidung zu Entscheidung, von Tat zu Tat, „im Gehen“. Er macht sich aus Mailand, der Stadt des heiligen Karl Borromäus, auf den Weg nach Rom. Dort ändert er nach einiger Zeit seinen Nachnamen Castelli in Borromini, wohl vor allem deshalb, weil der Name Castelli in Rom zu jener Zeit allzu verbreitet war. Um sich abzuheben,

beschliesst er eingedenk seiner ersten, eindrucklichen Mailänder Erfahrung, sich auf den eben erwähnten Heiligen zu beziehen, an den er sich womöglich in seinen tristen, düsteren Augenblicken wendet. So nennt er sich – eben ausgehend von Borromeo – Borromini. Sein gesamtter Weg, sein Handeln in der Welt hat ihn geprägt, so wie bei jedem von uns. Zum Lebensweg eines Menschen gehören auch seine Ursprünge. Borrominis psychische Grunderfahrungen dürften von Verlassenheit geprägt sein. Die Eltern schicken ihn allzu früh hinaus in die Welt, und er geht los. Doch die Verlustangst, die im Kern seines Wesens steckt, ist sein steter Begleiter, wie die helfende Hand einer grösseren, mächtigeren Gottheit, seiner Kreativität. Gerade die ersten Erfahrungen im Kindesalter, die seine Persönlichkeit prägen, werden ihn sein ganzes Leben lang als dramatische, existenzielle Spur begleiten. Immer, wenn sein Weg schwierige Situationen bereithält, lässt ihn sein Charakter allzu heftig und wenig diplomatisch reagieren. Jede noch so leise Kritik an seinen Entwürfen und seinen Bauwerken verletzt ihn in seinem Stolz. Ein Mensch, der an Verlustangst leidet, kann keine negative Kritik annehmen, denn er erlebt sie als Abweisung und Distanzierung. Borromini erträgt die Abwertung nicht, die in kritischen Äusserungen enthalten ist, denn da fehlt ihm die Anerkennung und vor allem die Liebe, nach der ihn immerfort dürstet. Ein rechter „Hitzkopf“, der in seiner Unbeherrschtheit an einen anderen grossen Barockkünstler erinnert, der ebenfalls aus dem nebelverhangenen Norden ins sonnige Rom geflüchtet ist, um dort sein Glück zu finden: Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio.

Bewegung scheint das gemeinsame Element vieler Künstler jener Epoche zu sein, die uns mit ihren liebevollen Händen und ihrem innovativen Intellekt Anmut und Schönheit geschenkt haben. Borromini erfindet, erdenkt und entwirft, er zerlegt und vermischt, komponiert und errichtet, und schenkt so der ganzen Welt immer etwas, das zugleich verblüfft (ob seiner Neuheit) und begeistert (ob seiner Schönheit); sobald er kann, beginnt er von vorne, ehe es

in seinem Geist „zu schneien beginnt“. Das heilige Feuer der Kreativität ist die einzige „Wärme“, die den Künstler mit dem Leben verbindet. Er kann auf seinem Lebensweg nicht auf viele Dinge zählen, die ihn wärmen. Das erste und wichtigste ist jene „Flamme der Kreativität“, an der sich seine Seele entfacht, gefolgt von der Liebe Gottes, auf die er nie verzichten und die ihn nie aufgeben wird, nicht einmal im schlimmsten Augenblick des verzweiferten Hinscheidens, denn sie wird ihm die Zeit geben, zu bereuen und sich von der Sünde der Selbsttötung zu reinigen. Er arbeitet wie ein Besessener, wirft unentwegt Pläne und Entwürfe aufs Papier, damit sie ihm Gesellschaft leisten, seine einzigen „Kinder“. Er heiratet nie, aber die von einigen Kritikern erhobene Vermutung der Homosexualität entbehrt meiner Meinung nach jeder Grundlage. Vielmehr scheint diese ganze Hyperaktivität, der Drang, alle baumeisterlichen Herausforderungen anzunehmen, die Unfähigkeit, auch einmal loszulassen, typisch zu sein für Menschen, die zu Depressionen neigen. Genie neigt häufig zur Melancholie, zur Schwermut. Die innovative und visionäre Hyperaktivität steht oft am Rande einer beginnenden oder bereits manifesten Depression und versucht, sie zu zügeln. Wie alle echten Neuerer zieht auch Borromini die Missbilligung, wenn nicht gar den Zorn seiner orthodoxeren Kollegen auf sich. Einige davon beschreiben ihn so:

«Die Schande unseres Jahrhunderts, ein Meister in der Kunst des Zerstörens, er hat keine Manieren, seine Kunst ist die Frucht eines Fieberwahns, unvorstellbarster Fantasien.»<sup>9</sup>

In einem kurzen, an die Leserschaft gerichteten Vorwort zu dem von Francesco Spada Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in seinem Auftrag verfassten und 1725 posthum veröffentlichten Werk *Opus architectonicum* merkt Borromini hierzu an:

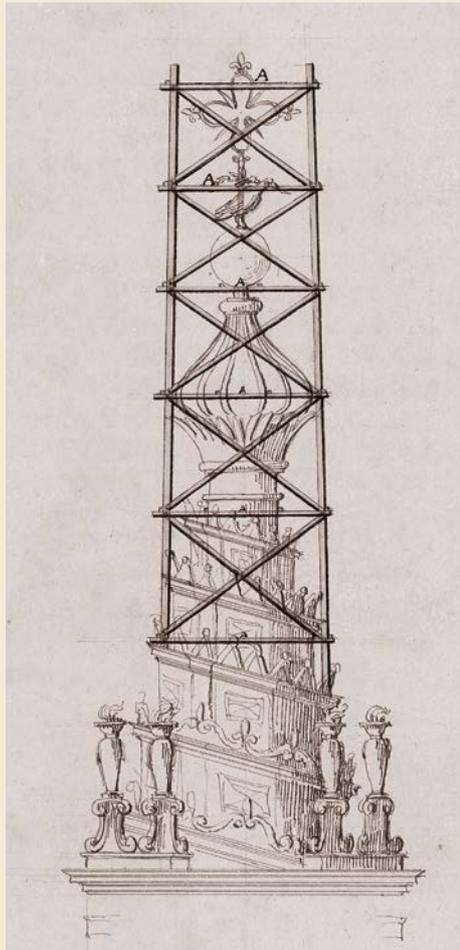
«[...] wenn es bisweilen erscheint, als entferte ich mich zu sehr von den üblichen Entwürfen, bitte ich in Erinnerung zu behalten, was Michelangelo, der Fürst der Architekten sagte: Wer hinter anderen hergeht, wird diese niemals übertreffen.»

Und weiter:

«Und ich hätte mich sicherlich nicht diesem Beruf zugewandt, um nur Kopist zu sein, obwohl ich weiss, dass wer sich dem Erfinden von Neuem hingibt, die Früchte seiner Arbeit, wenn überhaupt, erst spät ernten kann, so wie sie auch Michelangelo nicht zuteil wurden, als er bei der grossartigen Neugestaltung des Petersdoms neue Formen und Ornamente wagte, die seinen Gegnern so missfielen, dass sie sich wiederholt bemühten, ihn von der Aufgabe als Architekt von *San Pietro* entbinden zu lassen, aber vergebens, und die Zeit hat dann auch gezeigt, dass alle seine Werke für der Nachahmung und Bewunderung würdig gehalten wurden. Gott schütze euch.»<sup>10</sup>

Seine Gedanken sind leicht zu lesen, und man kann förmlich hören, wie er in der Einsamkeit seines Arbeitszimmers mit sich selbst spricht: «Doch ich werde neue Lösungen finden und Paläste, Kirchen, Kuppeln und Basiliken auf meine Weise grundlegend umgestalten.»

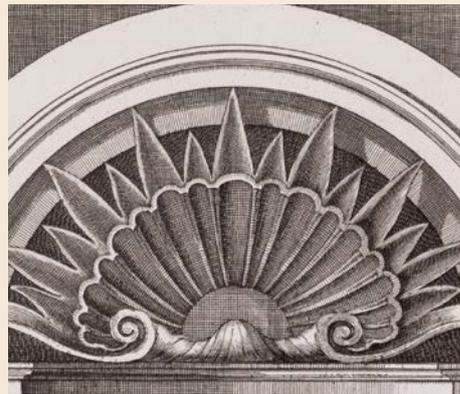
Borrominis bewegtes Leben geht weiter, es hält nach der Ankunft in Rom nicht inne. Nicht dass er die ewige Stadt nie mehr verlassen würde, aber im Wesentlichen bleibt er hier bis zu seinem Tod. Seine Kreativität kennt auch dann keine Pausen, wenn die Aufträge seltener werden oder eine Zeit lang ganz ausbleiben. Sein Leben steht also nach der Ankunft in der Stadt des Papstes nicht still, sondern geht vor Ort weiter. Keine grossen Wege mehr wie der aus den kühlen Nebeln des Nordens in die südliche Sonne, sondern viele kleine Schritte von einem Stadtteil zum anderen. Er sucht immer wieder seine Auftraggeber auf, vor allem den Papst, aber auch die Kardinäle und die vornehmen Herrschaften, die sein Genie und seine ausserordentlichen Fähigkeiten schätzen. Was einige, die mit ihm zu tun haben, allerdings weniger schätzen, sind sein Stolz und seine Introvertiertheit. Mit etwas Fantasie lassen sich seine Wege durch Rom nachvollziehen. Die Nachzeichnung all seiner Schritte mit einer roten Linie ergibt ein komplexes Netz von Hauseingang zu Hauseingang, durch Strassen und



Gassen, über luftige Plätze und schattige Alleen. Ein wahres Spinnennetz von Wegen, bis hin zum letzten „Faden“, zur Tür seines Hauses, das er nicht mehr lebend verlassen wird. Ein Netz, wie wir es alle erzeugen, und in dem oder an dessen Rand unser aller Lebensweg endet, so auch der von Francesco Borromini.

Der Topos der Bewegung ist überhaupt ein Hauptmerkmal des Barock. Wir finden sie sowohl bei den Voluten der Ornamente als auch bei den Sujets selbst, seien diese nun architektonischer, bildhauerischer oder figürlicher Natur: von den konkaven und konvexen Fassaden der Kirchen und Paläste bis zu den Skulpturen und Bildern von Heiligen und anderen Persönlichkeiten. Keine statische, hierarchische Ordnung und göttliche Immanenz mehr, sondern Aktion und Bewegung, eingefangen im richtigen Augenblick. Wenn Caravaggio (1571-1610) der grösste barocke Meister der Bewegung in der Malerei ist und Bernini (1598-1680) in der Bildhauerei, dann ist es Borromini in der Architektur. Sein nonkonformistischer architektonischer

Weg beginnt stets mit sehr geometrischen und zwanghaft präzisen Entwürfen, die sich dann weiterentwickeln auf dem Weg nach oben, in konvexen und konkaven Bewegungen, auch mit geraden Linien, dann aber als Kontrast. Auch sein Lebensweg ähnelt diesem Gegensatz zwischen exakten Grundlagen und der Entwicklung der Bewegung in den architektonischen Elementen entlang der Fassaden und Seitenwände bis hinauf ins „Gewirr“ der Kuppeln. So gelangt Borromini, dessen Ursprung in einfachen, präzisen Orten und Taten lag, nach dem Mailänder Intermezzo zur „erotischen“ Explosion des römischen Barock. Sein künstlerisches Schaffen gründet zweifellos in logischer Kompetenz, die jedoch auch eine emotionale Komponente hat, in der Unendlichkeit beginnt und in der Unendlichkeit endet – eine im Unermesslichen aufgehängte Brücke. Die von vielen seiner Zeitgenossen heftig kritisierten Laternen auf den Kuppeln seiner Kir-



chen waren natürlich zur Belichtung des Kuppelinneren bestimmt, doch von aussen gesehen wirken sie wie sich himmelwärts emporschraubende Spiralen – warum? War es nur eine technische Lösung? Warum nicht schräg nach oben streben, mit einem polygonalen Grundriss des Turms, was im Übrigen auch einfacher zu bauen gewesen wäre? Ich bin überzeugt, dass Borromini bewusst die spiralförmige Form gewählt hat. Er liebte die Spirale. Die spiralförmige Treppe im Palazzo Barberini wurde ohne Zweifel von ihm entworfen, auch wenn Carlo Maderno, der den Bauauftrag erhalten hatte, bereits sehr von Bernini beeinflusst war, dem neuen Stern am Himmel der Architektur und Favoriten des Papstes. Bekanntlich hat Borromini sein ganzes Leben lang Muscheln

Oben:  
Unbekannter Künstler,  
Kuppel von Sant'Ivo  
alla Sapienza, Stich.

Unten:  
Römischer Graveur,  
nach Francesco  
Borromini,  
Ornamente in San  
Carlo alle Quattro  
Fontane, Detail,  
17. Jahrhundert,  
Radierung,  
50x37 cm.

gesammelt. Bei seinem Tod fand sich in seiner Habe auch eine «riesige, auf einem Postament in Form einer Adlerkralle angebrachte Muschel».<sup>11</sup>

Die Spirale war immer schon in allen religiösen Kulturen ein Symbol für den Weg der Erkenntnis vom Göttlichen zum Menschen und vom Menschen zum Göttlichen. Und immer schon war sie ein Symbol der Unendlichkeit. Moderne Weltraumteleskope wie Hubble und Kepler liefern den Astrophysikern unglaubliche Bilder unseres Kosmos. Das Universum scheint durch eine unvorstellbare Explosion entstanden zu sein, als Reaktion auf eine Konzentration aller Materie in einem Punkt. Eine Explosion, deren Nachhall noch heute wahrnehmbar ist. Arno Penzias und Robert Woodrow entdeckten diese Erscheinung im Jahr 1964 und nannten sie „kosmische Hintergrundstrahlung“; 1978 bekamen sie dafür den Nobelpreis. Unsere Milchstrasse ist eine Balkenspiralgalaxie mit einem schwarzen Loch im Zentrum, das alles anzuziehen scheint, was in sein unendlich starkes Gravitationsfeld gerät. Es ist ein dunkles Loch von unvorstellbarer Dichte, mit so hoher Gravitation, dass nicht einmal das Licht ihm zu entkommen vermag, sodass vollkommene Finsternis herrscht; ein Ort, an dem auch Raum und Zeit gekrümmt werden. Alles, was um dieses schwarze Loch herum bis zu seinem „Ereignishorizont“ kreist, wird vom Licht unendlich vieler Sterne erhellt und bewegt sich nicht auf einer flachen Ebene, sondern ist in einer Form verteilt, die vage an einen Kreisel erinnert. Die Spirale dieses gigantischen Brummkreisels, unserer Galaxie, scheint in zwei Richtungen zu verlaufen: Von vorne gesehen bewegt sie sich im Uhrzeigersinn, von hinten betrachtet scheint sie die Richtung zu wechseln und sich gegen den Uhrzeigersinn zu drehen. Die Spirale ist eine Drehung durch die Unendlichkeit in zwei Richtungen, vom Göttlichen zum Menschen oder umgekehrt, je nach religiösem Empfinden. Und hier liegt auch der Grund für die Wahl der Drehrichtung der Spirale in der Dachlaterne: Sie ist der Zenit der Kuppel. Über ihr kommt das Firmament, der Sitz aller göttlichen Weisheit, und dorthin führt die spiralförmige Aufwärtsbewegung, von dort aber auch hinab zum Nadir der *conditio humana*, dem

Objekt der Liebe Gottes. Es sei daran erinnert, dass Francesco Borromini gläubiger Katholik war und wie Gian Lorenzo Bernini vom Papst zum Träger des Christusordens ernannt wurde.

«Borrominis beeindruckendes architektonisches Schaffen nimmt aufnahmebereite, empfindsame Geister augenblicklich gefangen, denn es geht dabei nicht so sehr um die Verwaltung der Summen, die zu fordern, zu erhalten oder einzulösen waren. Seine Architektur ist Ausdruck der ausschliesslichen Konzentration auf die „reine“ Kunst. Den Kirchen und anderen Bauwerken, die nach seinen Entwürfen errichtet wurden, liegen verquere, zugleich aber exakt durchdachte Überlegungen zugrunde. Er ist subversiv und intolerant, aber auch ein liebenswerter Traditionalist, er ist misstrauisch und grosszügig, er ist emotional, doch insgesamt auch rational und besonnen. Er ist introvertiert und zugleich offen für die Wirklichkeit, besonders wenn sie wettbewerbsorientiert ist: genau wie er selbst. All dies lässt ihn unweigerlich zum einsamen Menschen werden. Um es mit Bruno Zevi zu sagen: „Der Fall Borromini ist etwas Besonderes, nicht Wiederholbares: Er besteht in dem heroischen, fast übermenschlichen Versuch einer architektonischen Revolution in einem verschlossenen gesellschaftlichen Umfeld, das sich ungeachtet der neuen wissenschaftlichen Entwicklungen kaum für seine Vorstellungen interessiert. Die Bezugnahme auf die Spätantike, die Gotik und auf Michelangelo war nicht nur ein Versuch, seine Häresie mit dem Verweis auf anerkannte Künstler und Kunstformen zu legitimieren, sie war auch ein sehr persönlicher, verzweifelter Ausdruck seiner Suche nach einem Gesprächspartner.“<sup>12</sup>

Borromini verfolgt weiter seinen Weg doch wie C.G. Jung in *Aion* anmerkt: «Wenn ein innerer Konflikt nicht bewusst gemacht wird, dann ereignet er sich als Schicksal ausssen.»<sup>13</sup> Wie dieser Beitrag zeigen will, nahm das, was durch Borrominis Ende bestätigt wird, seinen Anfang in den ersten Ereignissen seines Lebens. Das prägende Moment war die

Erfahrung des Verlusts und die Einsamkeit eines Lebenswegs, den er allzu früh alleine zurücklegen musste. Es fiel ihm schwer; auf die Bedürfnisse seiner Mitmenschen einzugehen, und er hielt in seiner Kunst unnachgiebig an den eigenen Vorstellungen fest. Doch musste er, der Kritik nicht ertragen konnte, in einer Epoche leben, in der Gehorsam vonnöten war. Seine Melancholie, oft typische Eigenschaft von Genies, machte ihn zusammen mit seinem paranoiden Misstrauen zu einer wenig umgänglichen Person. Er besass ein ausgeprägtes Ehrgefühl, reagierte bei der geringsten despektierlichen Bemerkung aufbrausend und duldet keinerlei Kritik an seinem Werk. Doch nach der Beschreibung von Pater Virgilio Spada von der Bruderschaft der Oratorianer der *Chiesa Nuova* (einer der wenigen Gönner Borrominis, der ihm auch in seinen schwersten Zeiten Beistand leistete) war er, wenn man ihn zu nehmen wusste, freundlich und gefügig wie ein junger Hund, der viel Fürsorge braucht. Ein weiterer, nicht minder bedeutsamer Charakterzug Borrominis war seine Ehrlichkeit, die in Verbindung mit seinem Desinteresse an Geld sein Schicksal bestimmte. Doch war er keineswegs blauäugig. In der 1772 veröffentlichten Biografie von Giovanni Battista Passeri<sup>14</sup> wird geschildert, wie Borromini einmal Erfahrung mit der Unehrllichkeit anderer gemacht hatte und fassungslos war. Nachdem Gian Lorenzo Bernini (ein weiteres Genie des römischen Barock) von Carlo Maderno die Leitung der Dombauhütte von Sankt Peter übernommen hatte, war der Bedarf an Marmor und Steinen nach wie vor gross, so riesig wie die Basilika selbst. Borromini gründete zusammen mit Berninis Schwager Agostino Radi ein Steinmetzunternehmen, und Bernini beauftragte die beiden, einen erheblichen Teil des Materials zu besorgen, das zur Ausschmückung der dem heiligen Petrus gewidmeten grandiosen Kirche benötigt wurde. Das Geschäft verlief jedoch weniger vorteilhaft als erwartet. Der misstrauische Borromini wollte sich Klarheit verschaffen und musste feststellen, dass Bernini und Radi sich klammheimlich geeinigt hatten: Als Gegenleistung für die Ehre, dem leitenden Architekten des Petersdoms den benötigten Marmor liefern zu dürfen, gab Radi einen erheblichen Teil der Erträge der Unternehmung an Bernini ab. Bestechung scheint also nicht nur ein Phänomen des

modernen Rom zu sein. Laut seinem Biografen Passeri kündigte Borromini, als er den Betrug entdeckte, umgehend die Freundschaft mit Bernini, stellte die Mitarbeit an allen Steinmetzarbeiten in der Dombauhütte unwiderruflich ein und konzentrierte sich nun voll auf sein Wirken als Architekt.<sup>15</sup> Borromini und Bernini hatten zwar etwa neun Jahre lang zusammengearbeitet, doch nach diesem Vorfall trennten sich ihre Wege endgültig, und sie wurden zu zwei „rivalisierenden Genies“. Bernini, der sich gerne als *florentinus* bezeichnete, weil sein Vater aus Sesto Fiorentino kam, war in Neapel geboren, der Heimatstadt seiner Mutter. Sein Vater Pietro Paolo war ebenfalls ein hervorragender Bildhauer: Die *Fontana della barcaccia* auf der *Piazza di Spagna* in Rom und das Relief der Himmelfahrt Mariens in der Taufkapelle der Kirche *Santa Maria Maggiore* sind zwei seiner bekanntesten Werke. Beide, Borromini und Bernini, hatten Förderer (Borromini war ein Schützling von Carlo Maderno, lange Zeit der leitende Architekt von *San Pietro*, und Bernini wurde vom Päpstlichen Hof gefördert, wo sein Vater bestens eingeführt war), doch ihr unterschiedlicher Weg im Leben und als Künstler lag in der Persönlichkeitsstruktur begründet: in sich gekehrt und melancholisch der eine, ein eigenwilliger Aussenseiter; der andere hingegen extrovertiert, jovial und gewieft und ausserordentlich begabt in Sachen Öffentlichkeitsarbeit (in seiner langen künstlerischen Laufbahn unterhält Bernini Beziehungen zu zehn Päpsten, mit wechselndem Erfolg, aber fast immer einträglich). Der erste stirbt im besten Alter; einsam, von eigener Hand, stösst sich verzweifelt ein Schwert in die Brust; der zweite scheidet hochbetagt dahin, stirbt (wie sollte es anders sein) eines natürlichen Todes, bis zuletzt zum Gespräch aufgelegt und auch in der Lage, es mit den vielen Menschen, die ihn umgeben, zu führen.

In Dostojewskis Roman *Der Idiot* fragt Hippolyt den Fürsten Myschkin: «Ist es wahr, Fürst, dass ihr einmal sagtet, dass Schönheit die Welt retten wird?»<sup>16</sup> Am Ende dieser kurzen und zwangsläufig unvollständigen Abhandlung über Borromini und seinen Lebensweg, der ihn von Bissone über Mailand nach Rom führte, bleibt nur festzuhalten, was dieser Tessiner Baumeister, eines der aussergewöhnlichsten Genies der



Francesco Borromini,  
Palazzo Barberini,  
Wendeltreppe, Rom.

Architektur, durch die „grosse Schönheit“ seiner Bauwerke bis in die heutige Zeit zur Rettung Roms beigetragen hat. Ganz anders als in Dostojewskis Roman bewirkt die von Francesco Borromini geschaffene Schönheit tatsächlich Heilung und Rettung. Beim Anblick seiner Bauwerke kann jeder Mensch, der künstlerische Sensibilität in sich trägt, nichts anderes tun als verblüfft die glanzvolle Kreativität zu erkennen, sich davon heilen und vor dem todbringenden Hässlichen schützen zu lassen. Ich selbst möchte bewegt all meinen Dank zum Ausdruck bringen für den soteriologischen Schatz, den Borromini uns geschenkt hat: ein wertvolles Gut, das wir aus den fürsorglichen Händen eines von Melancholie geprägten einmaligen, genialen Künstlers empfangen haben.

**\*Ivan Battista**

Psychologe, Psychotherapeut, Ausbilder,  
Schriftsteller und Essayist, ehemaliger  
Fachdozent der Medizinischen Hochschule  
am Krankenhaus Santo Spirito, Rom.  
Das letzte seiner zahlreichen Werke trägt  
den Titel Psicoarchitettura. Riflessioni  
di uno psicologo sull'arte di costruire.

**Anmerkungen**

- <sup>1</sup> IVAN BATTISTA, *Kentauros, istinto e ragione nella psicologia del motociclista*, Pieraldo, Rom 1995.
- <sup>2</sup> MICHAEL UND ENID BALINT, *La regressione*, Raffaello Cortina, Mailand 1983.
- <sup>3</sup> ALDO CAROTENUTO, *Trattato di psicologia della personalità e delle differenze individuali*, Raffaello Cortina, Mailand 1991.
- <sup>4</sup> GAIUS SALLUSTIUS CRISPUS, *Appendix sallustiana*, Band 1, *Epistulae ad Caesarem senem de re publica* 1,1,2, hrsgg. von Alfons Kurfess, B. G. Teubner, 7. Auflage, Leipzig 1970.
- <sup>5</sup> ÉTIENNE BARILIER, *Francesco Borromini. Le mystère et l'éclat*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Collection le savoir suisse, Lausanne 2009.
- <sup>6</sup> FREDERIC VESTER, *Il pensiero, l'apprendimento e la memoria*, Giunti, Florenz 1987.
- <sup>7</sup> JAKE MORRISSEY, *Geni rivali. Bernini, Borromini e la creazione di Roma barocca*, Laterza, Bari 2010, S. 37.
- <sup>8</sup> ANTONIO MACHADO, *Campos de Castilla*, hrsgg. von Francisco Jose Arenas Martinez, Editorial Bruño, Madrid 2012.
- <sup>9</sup> FRANCESCO BORROMINI, *Opus architectonicum* (1725), hrsgg. von Roberto De Benedictis, Edizioni De Rubeis, Anzio (Rom) 1993.
- <sup>10</sup> MARTA LONZI, *Autenticità e progetto*, Editoriale Jaca Book, Mailand 2006, S. 12.
- <sup>11</sup> JOSEPH CONNORS, *Francesco Borromini: la vita (1599-1667)*, in: RICHARD BÖSEL - CHRISTOPH L. FROMMEL (Hrsg.), *Borromini e l'universo barocco*, Katalog der Ausstellung im *Palazzo delle Esposizioni* in Rom (1999 - 2000), Electa, Mailand 1999, S. 19. Das in der Online-Version des Essays auf der Website [www.columbia.edu/~jc65/cvlinks/vita.html](http://www.columbia.edu/~jc65/cvlinks/vita.html) (2000) konsultierte Material ist mittlerweile nicht mehr verfügbar.
- <sup>12</sup> BRUNO ZEVI, *Attualità di Borromini*, in: «L'architettura, cronache e storia», Nr. 519, Januar 1999. Der Ausschnitt findet sich auch in meinem Artikel *Francesco Borromini. La melanconia del genio* im Webmagazin «Animamediatca», 8. Januar 2015.
- <sup>13</sup> CARL GUSTAV JUNG, *Aion: ricerche sul simbolismo del sé*, in: *Opere*, Bd. 9\*\*, Bollati Boringhieri, Turin 1991.
- <sup>14</sup> CONNORS 1999/2000.
- <sup>15</sup> CONNORS 1999/2000.
- <sup>16</sup> FEDOR DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, Newton Compton, Rom 2010.

Schweizer 100-Franken-Banknote, 7. Serie, mit einem Porträt von Francesco Borromini auf der Vorderseite.



### Bibliografie

BALINT, MICHAEL UND ENID, *La regressione*, Raffaello Cortina, Mailand 1983 (englisch: *Thrills and Regressions*, 1959; *The Basic Fault: Therapeutic Aspects of Regression*, 1968).

BARILIER, ÉTIENNE, *Francesco Borromini. Le mystère et l'éclat*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Collection le savoir suisse, Lausanne 2009.

BATTISTA, IVAN, *Kentauros, istinto e ragione nella psicologia del motociclista*, Pieraldo, Rom 1995.

—, *Francesco Borromini, La melanconia del genio*, im Webmagazin «Animamediatca», Donnerstag, 8. Januar 2015.

BORROMINI, FRANCESCO, *Opus architectonicum* (1725), hrsgg. von Roberto De Benedictis, Edizioni De Rubeis, Anzio (Rom) 1993.

BÖSEL, RICHARD – FROMMEL, CHRISTOPH L. (Hrsg.), *Borromini e l'universo barocco*, Katalog der Ausstellung im *Palazzo delle Esposizioni* in Rom (16. Dezember 1999 – 28. Februar 2000) und in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien (12. April 2000 – 25. Juni 2000), Electa, Mailand 1999 (deutsch: *Borromini, Architekt im barocken Rom*).

CAROTENUTO, ALDO, *Trattato di psicologia della personalità e delle differenze individuali*, Raffaello Cortina, Mailand 1991.

CONNORS, JOSEPH, *Francesco Borromini: la vita 1599-1667*, in: BÖSEL/FROMMEL 1999/2000, S. 19. Das in der Online-Version des Essays auf der Website [www.columbia.edu/~jc65/cvlinks/vita.html](http://www.columbia.edu/~jc65/cvlinks/vita.html) im Jahr 2000 konsultierte Material ist mittlerweile nicht mehr verfügbar.

CRISPUS GAIUS SALLUSTIUS, *Appendix Sallustiana*, Band 1, *Epistulae ad Caesarem senem de re publica*, hrsgg. von Alfons Kurfess, B. G. Teubner, Leipzig 1970, 7. Auflage, Leipzig 1970.

DOSTOEVSKIJ, FÉDOR, *L'idiota*, Newton Compton, Rom 2010 (russisch: *Идиотъ*, 1868; deutsch: *Der Idiot*, Anaconda-Verlag, Köln 2007).

Jung, Carl Gustav, *Tipi psicologici*, in: *Opere*, Bd. 6, Bollati Boringhieri, Turin 1996 (deutsch: *Psychologische Typen*, 1921).

—, *Aion: ricerche sul simbolismo del sé*, in: *Opere*, Bd. 9\*\*, Bollati Boringhieri, Turin 1991 (deutsch: *Aion: Beiträge zur Symbolik des Selbst*, 1951).

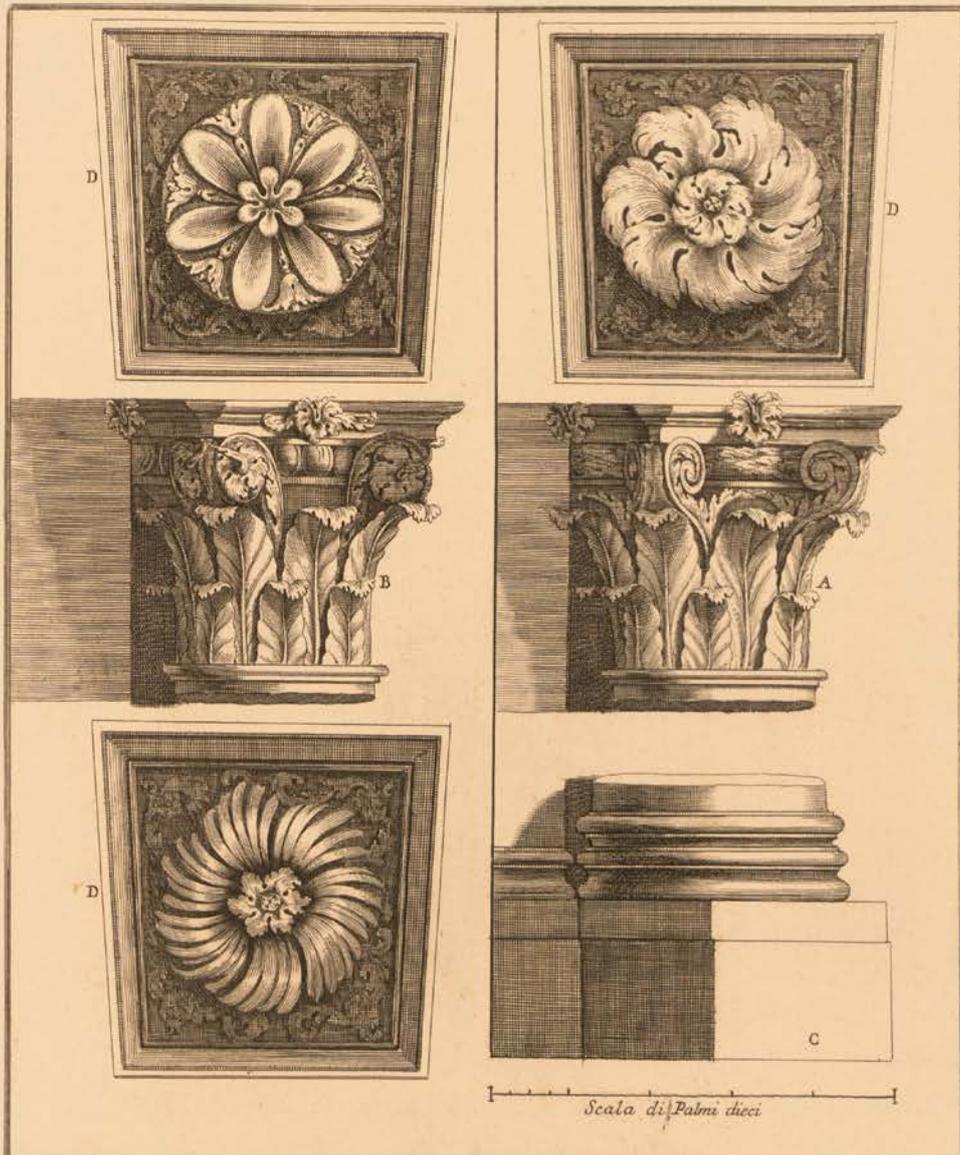
LONZI, MARTA, *Autenticità e progetto*, Editoriale Jaca Book, Mailand 2006.

MACHADO, ANTONIO, *Campos de Castilla*, hrsgg. von Francisco Jose Arenas Martinez, Editorial Bruño, Madrid 2012.

MORRISSEY, JAKE, *Geni rivali, Bernini, Borromini e la creazione di Roma barocca*, Laterza, Bari 2010 (englisch: *The Genius in the Design: Bernini, Borromini, and the Rivalry That Transformed Rome*, 2005).

VESTER, FREDERIC, *Il pensiero, l'apprendimento e la memoria*, Giunti, Florenz 1987 (deutsch: *Denken, Lernen, Vergessen*, 1975).

ZEVI, BRUNO, *Attualità di Borromini*, in: «L'architettura, cronache e storia», Nr. 519, Januar 1999.



A. Capitello in grande  
B. Altro Capitello  
C. Base dei medesimi Capitelli

D. Tre rosoni in grande dei cassettoni sotto il soffitto  
dell'arco sopra alli frontespizij

In Roma nella Stamperia di Domenico de' Rossi erede di Gio. Giacomo alla Pace con privilegio del Sommo Pont. 22

Links:

Römischer Graveur,  
nach Francesco  
Borromini,  
*Ornamente in San  
Carlo alle Quattro  
Fontane*, Detail,  
17. Jahrhundert,  
Radierung,  
50x37 cm.

Auf dieser Seite:  
Schild am  
Geburtshaus von  
Francesco Borromini  
in Bissone.



### Zitatquellen

Die Zitate im Zahlenteil und auf dem Umschlag sind dem Band *Francesco Borromini. Il mistero e lo splendore* von Etienne Barilier (Edizioni Casagrande, Bellinzona 2011) sowie Francesco Borrominis *Opus Architectonicum* (Niggli, Sulgen/Zürich 1999) entnommen bzw. daraus übersetzt. Recherche und Auswahl der Zitate wurden von Myriam Facchinetti besorgt.

### Fotonachweis

#### Zahlenteil und hintere Umschlagseite

Fotografien: © Andrea Jemolo, mit Ausnahme des kleinen Bilds auf S. 13: © Tupungato.

#### Fotonachweis in dem Francesco Borromini gewidmeten Kulturteil

© Andrea Jemolo: Seiten XXVI, XXVIII, XXX, XL.

© Schweizerische Nationalbank, Zürich: XLI.

© BPS (SUISSE): S. XLIII.

© ChameleonsEye / Shutterstock: S. XXV.

© Foto Enrico Cano: Seiten XVIII, XXI.

© Foto Andres Garcia Martin / Shutterstock: S. XIX.

© Foto Pino Musi: S. II.

© Her Majesty Queen Elizabeth II / Royal Collection Trust, London: Seiten VIII, IX.

© Jewsurreal: S. XXXI.

© MoMA, New York: S. XXIV.

© Pecold / Shutterstock: S. XXII.

### Danksagungen

Für die freundlicherweise zur Verfügung gestellten Fotografien danken wir folgenden Personen und Institutionen:

- Staatsarchiv Rom, mit freundlicher Genehmigung des Ministeriums für Kulturgüter und Tourismus, Genehmigung Nr. 70/2016: Seiten XVI, XXXVII (oben).
- Civica Raccolta Stampe Bertarelli, Mailand: Seiten VII, XI, XXXIII, XXXVII (unten), XLII.
- Gemeinde Bissone: Seite I.
- Galleria Jansonius: Seiten V, XXXV.
- Mario Botta Architeti: Seiten II, XVIII, XXI.
- Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano, Collezione Città di Lugano: Seite XII.
- Pater Pedro Aliaga Asensio OSST, Superior und Rektor von San Carlino: Seite IV. Die Reproduktion des Bildes ist strengstens untersagt.

### Anmerkungen

Die Texte geben die Meinung der jeweiligen Autoren wieder; Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) übernimmt diesbezüglich keine Haftung.

Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) erklärt gegenüber den Inhabern von Rechten an Bildern, deren Eigentümer nicht identifiziert oder ausfindig gemacht werden konnten, ihre Bereitschaft, den gesetzlichen Pflichten nachzukommen.

KONZEPT UND REALISATION

Myriam Facchinetti

EDITING

Alessandra Dolci

GRAFISCHE GESTALTUNG

Petra Häfliger

*Lucasdesign, Giubiasco*

ÜBERSETZUNG

CB Service

*Lausanne*