

# Drei Tessiner Architekten

Autor(en): **Bianconi, Piero**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **3 (1935-1936)**

Heft 2

PDF erstellt am: **03.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759225>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

— nur in häterer Klangfärbung — entgegentönt; und in einem Lande, das Ihnen im Zusammentreffen seiner Kulturen sinnbildlich sein möge für den großen europäischen Geistesraum, dem Sie rühmlich angehören, und dessen Schätze Sie auch künftig als Schriftsteller verwalten, als Dichter mehren mögen!

Uns Schweizern, Zürichern aber — dessen seien Sie versichert — ist Ihre Gegenwart auf unserm heimatlichen Boden — unsichtbare Nähe an stillen Arbeitstagen, sichtbare Anwesenheit an diesem Festtag — ein guter, lieber Gedanke. Wir freuen uns Ihres Da-seins; wir danken Ihnen für empfangene Gaben, wir hoffen auf die künftigen!

## **Drei Tessiner Architekten**

von Piero Bianconi

**I**n der Geschichte der künstlerischen Aktivität der Tessiner, die so bedeutend ist, daß sie den Ruhm einer ganzen Nation begründen könnte, verblüfft vor allem ihre Weite und ihre Kontinuität. Erscheinen doch schon im 8. Jahrhundert Namen lombardischer Baumeister in Toscanella bei Viterbo, wo gerade jene kostbaren Kirchen zu den allerersten Beispielen des romanischen Stils gehören, und vielleicht ist diese jahrhundertalte Tradition noch gar nicht erloschen, sondern geht unter bescheideneren und ärmeren Formen weiter.

Schauplatz dieser Aktivität war nicht nur Europa, von Italien bis Deutschland, von Spanien bis Rußland; die künstlerische Emigration der Tessiner erstreckte sich auch in den Orient und nach Nord- und Südamerika. Gewöhnlich hält man, wenn man sich mit der künstlerischen Tradition unseres Landes beschäftigt, nur die ruhmreichsten Namen und die hervorragendsten Gestalten erwähnenswert, was gewiß berechtigt erscheint. Doch ist zu bedenken, daß unsere großen Künstler eigentlich nur die Glanzpunkte eines zusammenhängenden Gewebes bilden, dessen Einschlag von bescheidenen Handwerkern gebildet wird — von künstlerisch veranlagten Steinmetzen, namenlosen Baumeistern, die das fruchtbare Erdreich bedeuten, das so wunderbare Blüten künstlerischer Betätigung erst ermöglichte.

Unsere Überlieferung lebt im wesentlichen aus Baumeistern. Bildhauer sind schon seltener und betätigen sich fast immer im Sinne der Baudekoration, die wenigen Maler sind Ausnahmen und Einzelfälle. Die Architekten indessen sind am zahlreichsten und repräsentieren wohl am besten Art und Charakter unseres Volkes. Unter diesen sind nun große Ingenieure oder geradezu Erbauer und Erneuerer ganzer Städte nichts Ungewöhnliches: Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts schuf **D o m e n i c o F o n t a n a** Straßen und Plätze, die sich bis heute in Rom erhalten haben; im Anfang des 18. Jahrhunderts war **D o m e n i c o T r e z z i n i** der Schöpfer von Petersburg. Ein Jahrhundert später verdiente **D o m e n i c o G h i l a r d i** den Titel eines zweiten Gründers von Moskau, so umfangreich waren die von ihm geleiteten Arbeiten in der Stadt, die von den Soldaten Napoleons in Asche gelegt worden war.

In dieser Geschichte, die so viele Jahrhunderte und so viele Gegenden umfaßt, sind Perioden und Länder, die Gipfelpunkte bezeichnen, nicht selten. Aber vielleicht finden wir nirgends so sehr höchsten Glanz und schönste Blüte vereint wie in Rom zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert, in der Tätigkeit dreier Architekten, die die charakteristischen Merkmale unserer Tradition verkörpern und in ihrem Werk zur Vollendung gebracht haben: **D o m e n i c o F o n t a n a** (1543—1607), **C a r l o M a d e r n o** (1556—1629) und **F r a n c e s c o B o r r o m i n i** (1599—1667).

\*

Der Tod Michelangelos (1564) bezeichnet gewissermaßen die Ankunft der tessiner und allgemeiner gesprochen der lombardischen Baumeister in Rom. Vielleicht war in keiner anderen Periode die Anzahl unserer Künstler so groß wie dazumal, als sie speziell um das große Gebäude der Peterskirche im Vatikan beschäftigt waren. Die drei betreffenden Architekten übten einen bemerkenswerten Einfluß aus und nahmen einen ansehnlichen Platz in der Entwicklung der damaligen römischen Architektur ein.

Fontana kam ein Jahr vor dem Tode Michelangelos nach Rom, und Borromini starb dort im Jahre 1667: während dieser 104 Jahre war die Vorherrschaft der Tessiner in Rom eine ununterbrochene.

Unsere drei Architekten waren auf wunderbare Weise durch eine enge Gemeinschaft des Ursprungs und der Verwandtschaft verbunden: Fontana, aus Melide gebürtig, war der Onkel Madernos,

welcher, in Capolago geboren, wiederum mit Borromini aus Bissone verwandt war. Fontana wurde in Rom von seinem Bruder Giovanni, dem berühmten Hydrauliker, aufgenommen; seinerseits empfing er seinen Neffen Maderno, den er in die Kunst einführte und als Gehilfen bei sich behielt, und schließlich ließ Maderno seinem Landsmann und Verwandten Borromini Schutz und Hilfe zuteil werden. Darum kann diese enge Verbundenheit der drei Künstler als Symbol der ganzen künstlerischen Tradition unseres Landes gelten, und wir vermögen in ihnen mehr als in andern die eigentümliche Begabung der ganzen Künstlerreihe zu entdecken.

\*

Aus der Jugend des 1543 in Melide geborenen *Domenico Fontana* ist uns wenig bekannt. Sein zeitgenössischer Biograph weiß zwar, daß er etwa mit zwanzig Jahren nach Rom kam, dort als Stukkateur begann, allmählich sich der Architektur widmete, und sich in kurzer Zeit einen Namen erwarb. Seine künstlerische Entwicklung aber können wir nur noch am Stil seiner Werke ablesen. Derselbe wiederholt ohne großes persönliches Gepräge die strengen, etwas langweiligen Formen der Gegenreformation. Als Architekt dagegen war er ein stets bereiter, kühner Unternehmer und ein genialer, produktiver Ingenieur. Sein Aufstieg begann im Jahre 1574, durch seine Beziehungen zum Kardinal Felice Peretti, auf dessen Kosten er ein Grabmal in der Basilika Santa Maria Maggiore errichtete, das Papst Nikolaus IV. bestimmt war. Gleichzeitig begann er die Arbeiten an der prunkvollen Villa, die der Kardinal sich unweit davon auf dem Esquilin erstellen lassen wollte und schuf die große Seitenkapelle des heiligen Sakraments in der Basilika.

Doch die Entwürfe und Projekte des Kardinals waren so großartig, daß der Papst ihm seine Unterstützung entzog, was die Fortführung der Arbeiten empfindlich störte. Es wird erzählt, daß der Kardinal nun die Hilfe seines eigenen Architekten in Anspruch nehmen mußte. Als er später zum Papst erwählt wurde und unter dem Namen Sixtus V. auf dem Stuhle Petri saß, hat er ihm dies nicht vergessen. Er übertrug ihm die wichtigsten Arbeiten und schenkte ihm das größte Vertrauen und Wohlwollen, indem er ihn zum päpstlichen Architekten ernannte.

Sixtus V. regierte von 1585—1590 und war ein ganz großer und weitsichtiger Pontifex; sein Andenken ist heute noch im Volke

lebendig. Während des kurzen Zeitraumes seines Pontifikats ließ er zahlreiche und umfängliche Arbeiten ausführen, plante und führte wahrhaft großartige bauliche Unternehmungen zu Ende. Deshalb stieg auch in jener Zeit die römische Bevölkerung von 45 000 auf 100 000 Seelen.

Die meisten dieser Arbeiten wurden von Fontana ausgeführt. Überlegt man sich, daß dies innerhalb von fünf Jahren geschah, so hat man Mühe, an eine so riesige Schaffenskraft zu glauben. Doch in den vorhergehenden Jahren hatte er sich schon eine lange Praxis erworben. Im Jahre 1583, beim Bau der Kirche San Luigi dei Francesi, wurde er als «architectus expertus et magister fabricae» bezeichnet. Immerhin dürfte man sich doch eingestehen, daß das Tempo, an das Sixtus V. in der Ausführung seiner Arbeiten gewöhnt war, wohl kaum dazu beigetragen hat, Fontana die für jedes künstlerische Schaffen nötige Ruhe und Sorgfalt zu sichern. Er selber veröffentlichte im Jahre 1590 einen kostbaren, mit Zeichnungen geschmückten Band seiner ausgeführten Arbeiten unter dem Titel: «*Della trasportazione dell'Obelisco Vaticano e delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V fatte dal Cavallier Domenico Fontana.*» Daraus ist ersichtlich, daß die Arbeit, der auch Fontana am meisten Wichtigkeit beimaß, ein rein technisches Unternehmen war. Es handelte sich nämlich darum, auf dem Petersplatz den großen, granitenen Obelisk aufzurichten, der noch in der Nähe der Basilika im antiken Zirkus des Nero stand.

An der vom Papste im September 1585 veröffentlichten Konkurrenz beteiligten sich nicht nur Fachleute aus allen Gegenden Italiens, sondern auch Ausländer. Das Unternehmen schien so schwierig, daß ein berühmter Florentiner Architekt, Ammannati sich ein ganzes Jahr Bedenkzeit ausbedungen hatte.

Im Gegensatz zu den meisten Konkurrenten, die der Meinung waren, den Obelisk aufrecht zu transportieren, verfertigte Fontana ein kleines Modell selbsterfundener Maschinen, die ermöglichen sollten, den Obelisk umzulegen, der Länge nach zu transportieren, um ihn am bestimmten Orte wieder aufzurichten. Er erhielt den Auftrag. Nachdem er dieses heikle Werk, dessen Scheitern der Papst mit dem Tode zu bestrafen gewillt war, im September 1586 glücklich zu Ende geführt hatte, wurde ein großes Fest gefeiert. Der Architekt erhielt nebst den versprochenen Belohnungen eine Jahrespension und überdies das ganze beim Transporte ver-

wendete Material. Eine Vorstellung von der Größe desselben geben die dabei beschäftigten 800 Männer und 140 Pferde. Außerdem schenkte ihm der Papst das römische Bürgerrecht, machte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn, ließ zur Erinnerung Bronzemünzen mit seinem Bildnis prägen und gestattete ihm, seine Werke mit Namen zu zeichnen. So liest man noch heute an der Basis des Obeliskens mit rührendem Hinweis auf seinen Geburtsort:

*Dominicus Fontana ex pago Mili.*

Er stellte noch viele andere Obeliskens als Abschlüsse von ihm entworfener Straßen auf, baute Paläste im Vatikan, Quirinal und anderswo, von denen hier nur der Lateran erwähnt sein möge, der fast aus lauter antiken Monumenten geraubten Steinen erstellt wurde, für die man damals wenig Respekt zeigte. Nicht zu vergessen sei ferner die im Verein mit Giacomo della Porta unternommene Konstruktion der Peterskuppel, zu der Michelangelo ein großes Holzmodell geliefert hatte. Die beiden ausführenden Architekten hielten sich treu daran und veränderten nur die Krümmung der ungeheuren Kuppel, die schon in zwei Jahren vollendet wurde. Diese großen Arbeiten vergab Fontana oft im Akkord; hatte sich doch aus Verwandten und andern Lombarden eine ganze Kolonie gebildet. Die Rechnungen wurden ihm vom Papste, dank dem Vertrauen, das er genoß, ohne Nachprüfung bezahlt. Doch nach dem Tode Sixtus V. verstanden die Feinde Fontanas, ihn bei Clemens VIII. in Ungnade fallen zu lassen, der ihn seines Amtes als päpstlicher Architekt enthob, und ihm die Rechnungen zur Verifikation zurückverlangte. Fontana, erzürnt, siedelte nach Neapel über, wohin er vom Vizekönig, dem Grafen Miranda, gerufen wurde und entfaltete dort die gleiche rastlose Tätigkeit. Er baute Paläste und Kirchen, Denkmäler und Brunnen, zeichnete den Militärhafen und leitete Wasserbauarbeiten; als er einen unterirdischen Gang anlegte, um das Wasser des Sarno nach Torre Annunziata, am Fuße des Vesuvs, zu leiten, entdeckte er unvermuteterweise das verschüttete Pompeji. 1603 publizierte er den zweiten Band seiner « *F a b b r i c h e* ». Unter allen in Neapel ausgeführten Arbeiten dürfte die bedeutendste der Königspalast sein. In einem Pfeiler lesen wir folgende, diesmal auf seine Auszeichnungen Bezug nehmende Inschrift:

*Dominicus Fontana patritius romanus, auratae militiae eques inventor.*

Domenico Fontana, der in seinem Testament noch seiner Familie gedachte, starb im Jahre 1607 in Neapel. Sein Andenken wird in

der Kirche Sant'Anna dei Lombardi durch ein von seinen Söhnen errichtetes Grabmal geehrt. In seinem Wappen finden wir keinen Hinweis auf erblichen Adel, sondern die Abzeichen seiner Kunst mit einer Anspielung auf seinen Namen: zwei Brunnen, die durch einen Obelisk getrennt sind.

\*

Trotz dem Wegzuge Fontanas nach Neapel hatten die Tessiner in Rom weiterhin das Primat in der Architektur inne. Zum päpstlichen Architekten wurde nun Giovanni Fontana, der Bruder Domenicos, ernannt. An seiner Seite arbeitete ein Jüngling, der nach kurzer Zeit eine eigene, unabhängige und bewundernswerte Tätigkeit entfaltete: Carlo Maderno. Er wurde im Jahre 1556 in Capolago geboren, und es scheint, daß er sich zuerst geistlichen Studien hingab. Nachdem er dieselben hatte fallen lassen, begab er sich nach Rom, wo sein Onkel ihn empfing und bei einem Maler unterbrachte, der ihm die Elemente des Zeichnens beibringen sollte. Darauf schickte er ihn zu einem Stukkateur in die Lehre, und da er in seinem Fach äußerst geschickt wurde, verwendete er ihn oft zur Ausführung dekorativer Arbeiten an seinen Gebäuden. Das Datum seiner Ankunft in Rom läßt sich nur schwer ermitteln. Sein Name erscheint erstmals in einer Zahlung des Jahres 1584. Gleichzeitig hielten sich auch seine vier Brüder in Rom auf, und alle miteinander reichten den römischen Behörden eine Bittschrift um Verleihung des Bürgerrechts ein, der dann im Jahre 1588 entsprochen wurde. Bei den Obeliskentransporten seiner beiden Onkel hatte Maderno Gelegenheit, reiche Erfahrungen zu sammeln, die ihm dann bei der eigenen Aufrichtung einer prachtvollen klassischen Säule, die vom Tempel des Friedens nach der Basilika Santa Maria Maggiore versetzt wurde, zustatten kamen. Daß er große Stücke auf dieser Arbeit hielt, beweist ihre Erwähnung auf seiner Grabschrift.

Die ersten Arbeiten Madernos sind beinahe durchwegs Fertigstellungen bereits im Bau begriffener Gebäude; übrigens läßt sich feststellen, daß auch seine späteren Unternehmungen größtenteils Wiederaufnahmen schon in den Weg geleiteter Arbeiten sind, wie zum Beispiel sein Hauptwerk, die Vollendung der Peterskirche im Vatikan. Diese Tatsache wirft einen beinahe tragischen Schatten auf Madernos Künstlertum. Nur wenige Male war es ihm vergönnt,

sich seinem eigenen Talent anvertrauen zu dürfen. Sein erstes hervorragendes Werk, das ihn auch bekannt machte, war die Fassade der Kirche der heiligen Susanna, die im Jahre 1603 vollendet wurde. In dieser für die Geschichte der Barockarchitektur so wichtigen Fassade erscheinen speziell jene der Mauer kaum eingefügten, stark vorstehenden Säulen, die im 17. Jahrhundert so oft nachgeahmt wurden und der ganzen Konstruktion jenes eigentümliche Helldunkel verschaffen, das auf einer Kontrastbewegung beruht. Dieses Werk trägt ganz persönliches Gepräge. Noch im selben Jahr wurde er zum Architekten der Peterskirche ernannt. Das große Werk war, wenn man die Konstruktion der Kuppel ausnimmt, seit dem Tode Michelangelos stehen geblieben. Paul V., der im Jahre 1605 zum Papst gewählt wurde, nahm die Arbeit energisch wieder auf und übertrug Maderno die Demolierungsarbeiten an den Resten der alten Basilika. Darauf eröffnete er im Jahre 1607 eine Konkurrenz für die Vollendung des ungeheuren Werkes, aus der Maderno als Sieger hervorging. Schon im März 1607 wurde das Fundament erstellt, und im Juli des folgenden Jahres konnte bereits die Placierung des ersten Marmorblocks der Fassade gefeiert werden. Vier Jahre später war sie im wesentlichen fertiggestellt.

Dem Papste war so viel daran gelegen, die Arbeiten fortschreiten zu sehen, daß er zu gewissen Zeiten bis 866 Arbeiter beschäftigte, und zwar nicht nur tagsüber, sondern oft noch des Nachts beim Lichte der Fackeln. Nachdem hinter der Fassade die große Halle errichtet worden war, wurden die Arbeiten am Hauptschiff in zentraler Richtung, gegen den von Michelangelo konstruierten Mittelteil fortgesetzt. Im Jahre 1615 konnte man sagen, daß der größte Tempel der Christenheit im wesentlichen verwirklicht sei. Diese Arbeit nahm die fruchtbarste Zeit und die besten Kräfte Madernos in Anspruch. Die Schwierigkeiten stiegen ins Unermeßliche, weil es sich nicht nur um die Fortsetzung eines Werkes von Michelangelo handelte, sondern auch eingreifend die Originalpläne verändert werden mußten, worunter natürlich die Einheitlichkeit der Konzeption litt. Michelangelo hatte sich die Basilika in der Form des griechischen Kreuzes gedacht, das heißt mit vier gleich langen Schiffen.

Maderno mußte auf liturgische Forderungen Rücksicht nehmen und sah sich gezwungen, zum lateinischen Kreuz, bei dem ein Schiff länger als die übrigen gebaut wird, überzugehen. Durch die Ver-

längerung des Eingangsschiffes verdeckte er teilweise die herrliche Kuppel und aus dem gleichen Grunde konnte man beim Betreten der Kirche nicht sogleich zum Gefühl der ganzen unendlichen Weite kommen. Auch die Fassade wurde kritisiert: ihre Breite schien relativ zur Höhe zu groß. Es konnten eben die von Maderno geplanten seitlichen Türme, infolge des unstabilen Terrains nicht ausgeführt werden. Hatten doch schon die Fundamentsarbeiten Schwierigkeiten geboten, und einem neuen Gewicht hätte dieser wasserhaltige Boden kaum standgehalten. So war man denn gezwungen, auf die Türme, die das Ganze hätten beleben sollen, zu verzichten; man ließ den bereits begonnenen Turm zum Schaden der Gesamtwirkung wieder niederreißen. Erkennt man, wie viele und wie große Schwierigkeiten zu überwinden waren, welche heiklen Probleme es hier zu lösen galt, dann wird man kaum mehr Madernos wahren künstlerischen Wert nach diesem furchtbaren Unternehmen beurteilen.

Vor der Basilika schuf Maderno im Jahre 1618 einen Brunnen, den man den schönsten Brunnen Europas nannte und der gegen das Ende des Jahrhunderts von einem andern Tessiner, Carlo Fontana, wiederholt wurde. Jetzt umrahmen die beiden Brunnen den Obelisk des Domenico Fontana und bringen mit ihren Wasserspielen eine fröhliche Note in diesen herrlichen Platz. Maderno unternahm noch viele anderen hydraulischen Arbeiten. Er entwarf weitere Brunnen im Vatikan sowie in fürstlichen Villen und arbeitete unter anderem ein Projekt zur Korrektur des Tibers innerhalb Roms aus.

Ferner baute er über ein Dutzend profane Gebäude, deren bekanntestes wahrscheinlich der Palazzo Mattei ist. Hier durfte er sich frei seinem Genius überlassen, und deshalb stattete er den Palast auch mit allem erdenklichen Reichtum aus.

Antike Biographen wissen viel Rühmenswertes von den Werken, aber auch vom Charakter Madernos zu berichten. Er wurde für den ersten Architekten seiner Zeit gehalten, und von überall her, wo man Zeichnungen und Projekte brauchte, sogar von Frankreich und Spanien, gelangte man an ihn. Er unterhielt ausgezeichnete Beziehungen zu großen Herren und vielen Päpsten, mit denen er auf vertrautem Fuße verkehrte, und beinahe allen errichtete er majestätische Katafalke. Hatte er doch, wie sein Biograph erzählt, zehnmal den Wechsel des heiligen Stuhles erlebt. Ungeachtet seines

raschen Aufstiegs blieb er im Wesen bescheiden und leutselig. In den letzten Jahren seines Lebens litt Maderno an einem Nierenleiden; dadurch wurde sein unersättlicher Betätigungsdrang aber keineswegs vernichtet. Von nun an ließ er sich in einer Art Sänfte zur Arbeit tragen. Er starb Ende Januar 1629 und liegt in der Kirche San Giovanni dei Fiorentini, die er teilweise selbst erbaut hatte, begraben.

\*

Francesco Borromini, von dem nun die Rede sein wird, hatte sich zur letzten Ruhe den Platz an der Seite des großen Architekten ausbedungen, diesem guten Manne, der ihn freundlich aufgenommen, beschützt und in die Kunst eingeführt hatte. Herzlichkeit und Güte, Eigenschaften, die im Charakter Madernos sehr hervorstechen, würde man bei Borromini vergeblich suchen; er war aus ganz anderem Holz. Hartnäckig und glühend seiner Kunst hingegeben, fand er keine Zeit, an anderes zu denken. Er lebte einsam, verachtete Ehren und Gelder, war nachlässig in der Kleidung, besaß weder Frau noch Freunde und Schüler, floh die Gesellschaft der Menschen, verloren in die Betrachtung großer Kunstwerke. Um sich seine geistige Freiheit zu wahren, nahm er von niemandem außer den Päpsten Entschädigungen an; ihn kümmerte nur die Schönheit seiner Werke. Stolz und seines Wertes bewußt, wollte er sich nie an Wettbewerben beteiligen und weigerte sich sogar, trotz den Bemühungen des Kardinals Spada, dessen Gönnerschaft er besaß, ein Projekt für den Louvre in Paris auszuarbeiten. Er pflegte zu sagen, seine Zeichnungen seien seine Söhne und er wolle sie nicht in die Welt hinausschicken um Lob zu erbetteln, mit dem Risiko, nicht nach Gebühr gewertet zu werden. Vor Augen hatte er einzig die Ausführung hoher und edler Werke; große Vorbilder, wie beispielsweise Michelangelo, dienten ihm nur als Anreiz. Sie nachzuahmen wäre ihm ferne gelegen; er wollte Neues und Eigenes schaffen. Damit aber andere aus seinen Plänen keinen Gewinn zögen, verbrannte er die nicht ausgeführten Zeichnungen vor seinem Tode. Diesen unglückseligen Charakter verbarg er keineswegs. Er litt unter dem Ruhme Berninis und pflegte den Neid seinen Bruder zu nennen. Sein Naturell war jähzornig und melancholisch; in seinen letzten Jahren verfiel er immer mehr in eine selbstquälerische, argwöhnische Misanthropie. In einem solch ver-

zweifelten Moment durchbohrte er sich mit seinem Degen; er starb den Tag darauf am 2. August 1667. Trotz allem ist er einer der schöpferischsten Architekten und unter allen Tessiner Künstlern zweifellos der größte gewesen; mit einem unglücklichen Charakter behaftet, schuf er dennoch Werke von solcher Neuheit, von derartiger Anmut der Phantasie, von so glücklicher Erfindung, daß man ihn geradezu einen Revolutionär nennen kann; denn von ihm stammt die fröhlichste und festlichste Architektur: das Rokoko. Das ganze 18. Jahrhundert findet in ihm seinen Vorgänger.

Was an den Werken Borrominis besonders überrascht, ist das Neue seiner Auffassung; nichts erinnert an römischen oder gar klassischen Geist. Sie sind von einem impetuosen Streben nach der Höhe beseelt und erinnern in ihrer glühenden Phantasie bisweilen an gotische Kunst oder auch an indische und chinesische, so reich sind sie an Unvorhergesehenem und voll seltsamer Erfindungen. Borromini ist ein Feind der geraden Linie, des Rechtecks, der Ebene. In seiner Architektur feiert die Wellenlinie Triumphe, er liebt abgestoßene Ecken, konvexe und konkave Oberflächen, elastische, schnellende Kurven. Es fällt nicht schwer, trotz aller Neuheit und Genialität einen klaren folgerichtigen Aufbau zu entdecken. Sogar seine seltsamste Ornamentik ist organisch aus der Gesamtkonstruktion erwachsen, und alle Capricci entsprechen einer bestimmten Notwendigkeit. Inmitten des 17. Jahrhunderts, dem Zeitalter baukoloristischer Herrlichkeiten, verzichtet er auf polychromen Prunkmarmor, auf Gold und seltene Steine und beschränkt sich auf das Weiß des Stucks, auf das Rot des Backsteins, auf das Grau des Travertins und weiß damit köstliche Lichtspiele, einfachste Eleganz hervorzubringen. Oft verfertigte er sich kleine Modelle aus Holz oder Wachs, da ihm gezeichnete Pläne allein nicht genügten. Auch überwachte er, durch sichere Erfahrung geleitet, die Arbeit seiner Handwerker. So erzählt einer seiner Zeitgenossen, daß er oft den Arbeitern ihr Werkzeug aus der Hand nahm, um sie eines besseren Gebrauchs zu belehren. Im Laufe seiner mühevollen Karriere hatte er Gelegenheit gehabt, sich in jedes Handwerk einzuarbeiten; er kannte jedes technische Geheimnis.

Francesco Borromini wurde in Bissone am 27. September 1599 geboren. Sein Familienname, den er später aus unbekanntem Gründen änderte, war Castello. Sein Vater, der als Bildhauer für die Visconti in Mailand arbeitete, nahm ihn als Neunjährigen mit sich

und lehrte ihn die Elemente seiner Kunst. Mit 15 Jahren entwich er nach Rom und arbeitete am St. Peter. Ein Verwandter mütterlicherseits beschützte ihn in der ersten Zeit; später nahm sich Carlo Maderno seiner an, der seine Begabung rasch erkannte, ihn bei sich behielt und in die Architektur einführte. Die Abhängigkeit, die einen so genialen Jüngling gewiß schwer bedrücken mußte, dauerte leider auch nach dem Tode Madernos fort, da nach ihm Bernini, der vom Glück begünstigte Rivale des jungen Tessiners, zum päpstlichen Architekten bestimmt wurde. Erst mit 35 Jahren konnte Borromini seine ersten eigenen Proben ablegen, als er die Kirche San Carlo alle quattro Fontane begann und kurz darauf das Oratorium und das Kloster der Filippini baute. In diesen zwei herrlichen Werken hat sich seine Begabung schon zur vollen Reife entwickelt. Da während des Pontifikats von Innozenz X. Bernini in Ungnade gefallen war, kam unser Architekt in eine Periode gesteigerter Tätigkeit. Er vollendete den Missionspalast auf dem spanischen Platz, gestaltete das Innere der Basilika San Giovanni in Laterano vollständig um und baute die Kirche der heiligen Agnes auf der Piazza Navona. Sein letztes Werk führte ihn wieder zum ersten, das heißt der Kirche San Carlo alle quattro Fontane zurück, wo er jetzt die Fassade konstruierte. Die relativ kleine Anzahl seiner Werke erklärt sich einerseits aus der Tatsache, daß er erst spät seine künstlerische Tätigkeit entfalten konnte, andererseits aus dem langsamen Fortschreiten dieser von ihm aufmerksam überwachten Arbeiten. Aber ihre letzte Vollendung und ihr unerhörtes Reichtum an Erfindung, die auf das ganze folgende Jahrhundert hinwirkten, lassen ihre kleine Zahl vollständig vergessen.

\*

Fontana, Maderno, Borromini: ein großer Unternehmer, ein nicht minder großer Architekt, und ein Genie.

In diesen drei edlen Gestalten, herausgegriffen aus einem Jahrhundert unserer Geschichte, vermögen wir einen der glorreichsten Gipfelpunkte der tessiner Kunstgeschichte zu erblicken. Doch darf man in ihnen, die von bescheidener Herkunft zu solcher Höhe gestiegen sind, nicht nur den Glanz der Kunst bewundern, sondern soll sie auch als ein Symbol humaner Brüderlichkeit und stetiger Verbundenheit schätzen.

*Aus dem Italienischen übertragen von Ernst Denzler.*