

Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **48 (1968-1969)**

Heft 2

PDF erstellt am: **07.07.2024**

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.

UMSCHAU

FRANZÖSISCHE ZEITSCHRIFTEN

Kritik und Erfindung

Im Anschluß an das Zürcher Kolloquium «Theorie und Praxis der literarischen Interpretation», über das im Februarheft berichtet wurde, richtet sich unser Interesse zunächst auf einen Aufsatz *Michel Butors*, der seine Überlegungen zur Neuen Kritik um zwei Grundthesen gruppiert. Die erste lautet: *Jede Erfindung ist eine Kritik* [Kritik im etymologischen Sinn heißt Unterscheidung!], *sei es der Literatur, der Wirklichkeit oder der Kritik*¹. Diese These erinnert an eine Tagebuchnotiz Claudels aus dem Jahr 1910: «Toute création est une critique comme le sculpteur qui dégage la statue et qui rejette les débris².»

Butor geht aus von einer sowohl dem Dichter als dem Kritiker gemeinsamen Erfahrung: «Nous sommes baignés dans une atmosphère romanesque. — Toute invention littéraire aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur.» Die literarische Landschaft ist bereits verstellt mit Meisterwerken; angesichts der unser Fassungsvermögen weit übersteigenden Fülle gelangt der Autor zum Schluß, daß heute nicht etwa geschrieben wird, weil es zu wenig Bücher gibt, sondern genau aus dem entgegengesetzten Grund.

Im Buch entdecken wir zwar neue Welten in großer Zahl — nicht nur vergangene —, doch sind diese Welten oft «falsch»: «De temps en temps des fissures se produisent, la réalité se révolte contre les livres, par l'intermédiaire de nos yeux, par l'intermédiaire des paroles ou de certains livres, un extérieur nous fait signe et nous donne le sentiment d'être enfermés; la bibliothèque devient donjon³.»

Das bereits Vorhandene ordnen wir neu ein in der Hoffnung, es ergäben sich von

unseren «Übersetzungen» aus andere Perspektiven: «L'œuvre se dédouble. Tout lecteur non seulement constitue à partir des signes proposés une représentation, mais entreprend de récrire ce qu'il lit.» Unzählige «Parodien» verdecken allmählich das Modell: «Ce n'est pas forcément que ces nouveaux auteurs auront voulu faire une critique, c'est que leur inspiration tout entière sera née d'une situation critique.»

In einem schöpferischen Werk wird nach Butor nicht nur die vorausgehende Literatur in Frage gestellt, sondern mit ihr die ganze sie tragende und vermittelnde Gesellschaft. Die zeitgenössische Literatur gibt Antwort auf mangelhafte Zustände, sei es, daß von Dingen gesprochen wird, von denen man früher nicht sprach, sei es, daß anders davon gesprochen wird, oder daß man sich der Art erinnert, wie früher davon die Rede war: «L'œuvre actuelle nous apprend la fécondité méconnue du passé; elle ne peut changer véritablement l'avenir que si elle change l'ensemble de l'histoire. *La marque même d'une profonde nouveauté, c'est son pouvoir rétroactif.*»

Oft erfassen wir nur die Schatten des Originals; je besser wir uns in die ursprüngliche Bedeutung hineinleben wollen, desto mehr schöpferische Erinnerung wird von uns verlangt. Butor leitet davon die zweite These ab: *Jede Kritik ist Erfindung*; und zwar auch, ja sogar ganz besonders, die biographische Darstellung, die (oft) unabhängig voneinander existierende Ereignisse in einen «sinnvollen» Zusammenhang bringt.

Für den Verfasser von *La Modification* ist es uninteressant, im kritischen Werk nur das zu finden, was er selbst bereits ausgesagt hat. Er erwartet neue Einsichten, andere Perspektiven; nur wenn der Nouveau Roman das kritische und schöpferi-

sche Erinnerungsvermögen des Lesers aktiviert, erfüllt er nach ihm seine Aufgabe. Voraussetzung ist, daß der Leser ein Wissen und Bewußtsein hat, das jenes des seine Welt im Augenblick der Gestaltung erfahrenden Dichters übersteigt.

Bleibt ein Werk unvollendet, so ruft es beim begabten, schöpferischen Interpreten nach einer Fortführung (Jean Starobinski und Georges Poulet fordern dies für jede literarische Schöpfung): «*Faire de la critique c'est toujours considérer que le texte dont on parle n'est pas suffisant à lui seul, qu'il faut lui ajouter quelques pages ou quelques milliers, donc qu'il n'est qu'un fragment d'une œuvre plus claire, plus riche, plus intéressante, formée de lui-même et de ce qu'on en aura dit.*»

Wahrhaft bedeutend ist nur jene Kritik, die neue Einstiege in den «Text» ermöglicht⁴. Kritik und Erfindung sind für Butor zwei Aspekte derselben Aktivität, sodaß es kein Zufall ist, wenn wir heute im Roman oft dem Dichter und dem Kritiker begegnen: «Ce repli interrogatif sur soi est une réponse à un changement rapide de l'image du monde.»

Neues aus der «Ecole de Genève»

Anläßlich des zwanzigsten Todestages von Charles-Ferdinand Ramuz erschienen in der «Nouvelle Revue Française» (Juli 1967) Beiträge von Marcel Raymond («Le Règne de l'Esprit malin»), Jacques Chessex, Georges Borgeaud, Pierre Bourgeade und zwei Texte des Dichters: «Celle qui a dormi trois nuits» (1915) und «Il regarda d'abord» (o.D.).

Georges Poulet veröffentlichte in der gleichen Zeitschrift «Michelet et le Moment d'Eros» (Oktober 1967), jetzt zu lesen in *Mesure de l'instant*⁵.

Von Jean Starobinski publizierte die Zeitschrift «Preuves» im Januar 1968 ein Fragment seines bei den Editions Flammarion (Paris) und Il Parnaso (Mailand) angekündigten Werks 1789: *Les Emblèmes de la Raison*. Der Essai trägt den Titel «1789 et le langage des principes». — In der zum

Teil Pierre Jean Jouve gewidmeten März-Nummer der «Nouvelle Revue Française» zeigt der Genfer Psychiater und Literaturwissenschaftler in einer meisterhaften Interpretation des Gedichts «La Mélancolie d'une belle Journée», wie von einem in zwei Fassungen vorhandenen Text aus ohne philologische Spitzfindigkeiten unter diskretem Einbezug der psychoanalytischen Erfahrung ein wesentlicher Aspekt des Gesamtwerks einsichtig gemacht werden kann; Jouvés Dichtung erscheint als eine ständige Suche nach dem Heil: «La parole de Jouve est trop véridique pour s'offrir sous l'aspect d'un itinéraire aboutissant à la vision certaine de l'absolu. Cette image à son tour doit être brûlée. L'artiste oublie, efface, et recommence. S'il lui est arrivé d'inscrire la trace d'un parcours spirituel dans ce bel objet qu'est le poème, il n'en doit pas moins accepter de perdre cet objet, comme tous les autres, pour se retrouver dénué, assoiffé, exposé comme au premier jour au «mouvement primitif dangereux». [...] La poésie ne garde son souffle que si le poète a le courage d'être un perpétuel relaps. Son travail doit persister à être l'ouvrier de l'entre-deux, entre la nuit du corps d'où il tire ses origines, et la vision éblouissante où il ne lui est pas permis de s'immobiliser.»

Don Juan

Jean Roussets Forschungen kreisen gegenwärtig um die Figur des Don Juan; er führt damit seine Barockstudien weiter und illustriert den in *Forme et signification* dargelegten Strukturbegriff. Im Essai «Don Juan et les métamorphoses d'une structure» («La Nouvelle Revue Française», Sept. 1967) geht er aus von den drei Grundelementen des Don-Juan-Motivs: der Unbeständige — eine Gruppe von (zu erobernden oder bereits verführten) Frauen — der Tote. Verschiedene Kombinationen sind möglich; bei Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630) tötet der Unbeständige den Vater einer seiner Geliebten und wird von dessen Gespenst,

dem er mit derselben spielerischen Provokation wie den Frauen gegenübertritt, in die Hölle gesandt. Eine gewisse Spannung liegt bereits im Grundschema; denn einer der geliebten Frauen (Anna) muß durch den Tod ihres Vaters eine Sonderstellung zukommen. Bei Molière, dessen *Dom Juan ou le Festin de Pierre* dramaturgisch anders gegliedert ist als Tirso de Molinas Stück, ist die Statue des Commandeurs ohne Bezug zu einer Geliebten, und von Don Juans Verführungskunst bleibt nur noch der Bericht Sganarelles und das neckische Spiel mit Charlotte und Mathurine. Die Unbeständigkeit des mit Elvira Verheirateten tritt zwar kraß zutage, doch ist das Geschehen weniger schicksalhaft, weil reflektierter. Dieser Don Juan ist voll und ganz Schauspieler; er liebt die Maske und die Zweideutigkeit: «*Cessant d'être porté par la dialectique baroque de l'inconstance et de la permanence, de la jouissance et de la mort, il perd son étrangeté et sa résonance tragique, se vide de tout symbolisme, se réduit à sa seule activité de séducteur assoiffé de victoires et de victimes qu'il se met à proclamer bien haut, parce qu'il n'a plus d'autre juge que la société à laquelle il se donne en spectacle*»⁶.»

Die Grundstruktur ist bei Molière also gestört, weil Anna, die Tochter des Commandeurs, fehlt. Erst bei Mozart-Da Ponte erfährt der Mythos seine höchste Gestaltung — das «Spiel» bleibt, dazu klingt in der Musik der Kampf zwischen Himmel und Erde mit: «*Le héros retrouve ainsi ce qu'il avait perdu: une destinée, un mystère ténébreux, en même temps qu'il reçoit une charge accrue d'avidité libertine, de frénésie sensuelle et conquérante que la musique nuance d'ardeur dionysiaque dans l'air effervescent du <champagne> ou de tendresse enveloppante, envoûtante dans le duo *La ci darem la mano**»⁷.

*

Es scheint, daß sich die heutige Welt in der Figur des Don Juan erkennt; dieser wird von Frau zu Frau getrieben, der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts von Mythos zu Mythos, um zu erobern, zu entweihen

und wegzuwerfen. Von Pierre Jean Jouve 1941 erstmals erschienenem, jetzt neu aufgelegtem Werk *Le «Don Juan» de Mozart* (Editions Plon, Paris) ausgehend, zeigt auch *Dominique Noguez*, wie der Gesang dem szenischen Geschehen eine weitere Dimension verleiht⁸; die im Mythos schon latent vorhandene Duplizität wird erst hier ganz entfaltet. Ersichtlich wird dies an der Figur der der diabolischen Faszination Don Giovannis unterliegenden Anna: «*Cette femme, inconsciemment liée au père, a reporté sur l'homme le désir d'être séduite, d'être forcée, en même temps qu'elle éprouve pour le séducteur, rival indigne du père, un amour-haine dont elle ne pourra jamais se guérir*» (Pierre Jean Jouve).

Anders als etwa bei Molière ist der Tod gegenwärtig, metaphorisch ausgedrückt in der Musik, wozu Dominique Noguez am Schluß ihres Kommentars bemerkt: «*Mozart reste là, humain, pâle: il voit la Mort en face. Et ceci donne à sa musique une translucidité vertigineuse. L'art à son sommet parcouru d'un éclair. C'est la rencontre du divin, ici et maintenant. Pas dans les nuages ou la nuit: dans la fosse d'orchestre, sous les projecteurs scéniques — ici et maintenant.*»

*

Jean Rousset, der bereits in der oben genannten Studie darauf hingewiesen hatte, daß in der romantischen Variation des Themas — eine einzige Frau ersetzt die Gruppe der Geliebten — die ursprünglich durch die Gegenwart dominierte Zeitlichkeit einer Spannung auf ein künftiges Ziel hin weicht⁹, führt seine Gedanken weiter in einem zweiten Essay «*Le comédien et son personnage de Don Juan à Saint Genest*» (Preuves, Novembre 1967). In George Sands *Château des Désertes* (1847) ist gerade Don Juan der Vorwand für Reflexionen über die dramatische Kunst, das Spiel der Komödianten und die Beziehungen zwischen Schauspieler und Rolle. Ein gutes Spiel ist nach George Sand nur möglich, wenn Rolle und Gefühl zur Deckung gelangen: «*Entre l'art et la vie, la relation*

désirée est celle de coïncidence, ou de sincérité, qui absorbe l'art dans la vie. Au théâtre, cette position tend à la négation de la scène comme aire autonome, et à la dépréciation de l'acteur comme inventeur de rôles multiples et distincts de lui-même.» Im *Château des Désertes* verfehlt Don Juan seine Rolle, währenddem er in E.T.A. Hoffmanns Erzählung das Spiel aufgibt.

Von hier aus geht Jean Rousset auf Rotrous *Saint Genest* (1646) zurück, eine Apotheose des Schauspielers, denn er kann «werden», «nachahmen», «vorgeben», jedoch nicht ohne seinem Spiel zum Opfer zu fallen: «Le théâtre détient un étrange pouvoir: le personnage s'empare de la personne et l'annule pour la créer à son image; de la «feinte» il risque de faire une «vérité», du masque transitoire l'unique visage. Au contact de la scène, aire magique, *le comédien court le danger mortel de l'absorption.*»

Bei George Sand gewinnt die Rolle die Oberhand. Es taucht hier ein Problem auf, das sich in der kritischen Methode der Genfer Schule ganz allgemein stellt, nämlich jenes der Identifikation¹⁰. Bis zu einem gewissen Grad ist die (subjektive) Kritik — wenngleich nicht bewußt — auch ein Spiel, in dem zunächst «getäuscht» werden muß; doch alsbald entsteht ein tiefes Erlebnis, das mit einem Spiel nichts mehr gemeinsam hat. Rotrous Genest wird derart zur Gestalt, die er darstellt, daß er sie weiterführt. «Il n'y a plus de théâtre possible quand l'acteur renonce à feindre et confond sa réalité personnelle avec l'imaginaire de la scène», leitet Jean Rousset als Folgerung ab und zeigt so auf überzeugende Art die Metamorphosen eines Mythos in zwei Epochen, die heute im Zentrum des literarwissenschaftlichen Interesses stehen.

Hinweise

In Nummer 3 der von der Fondation Maeght herausgegebenen Vierteljahresschrift «L'Ephémère» finden wir u.a. einen bisher unveröffentlichten Text Georges

Batailles («L'Oeil pinéal»), eine reich illustrierte, feinsinnige Studie Gaëtan Picons über die Wirklichkeit des Kunstwerks («Ingres et la seconde ligne») und ansprechende Gedichte von André Frénaud («Vieux Pays»).

Von der international orientierten Zeitschrift «Les Lettres Nouvelles» liegt eine Spezialnummer *Ecrivains de Cuba* (Dezember 1967—Januar 1968) vor. — Jean-Marie Domenach berichtet in «Esprit» (Juli/August 1967) von seinen Eindrücken über Brasilien; in der gleichen Nummer eine Anthologie portugiesischer Dichtung.

Zwei bekannte französische Zeitschriften haben auf Ende 1967 je eine Sondernummer über den christlichen Glauben zusammengestellt, wahre Kompendien der nachkonziliären Problematik. «Esprit» (Oktober 1967) faßt die Resultate einer während zweier Jahren vorbereiteten, bei einem Hundert von Gewährsleuten durchgeführten Untersuchung zusammen: *Nouveau Monde et parole de Dieu*: 1. Comment Dieu se révèle-t-il? 2. Comment vivre la parole de Dieu? 3. Comment organiser l'église? 4. Y a-t-il une politique chrétienne? (300 Seiten).

Die «Table Ronde», die ihre Nummern in den vergangenen Monaten meist auf einzelne Themen zentriert hat¹¹, beleuchtet das heutige Christentum in einer nahezu 250 Seiten umfassenden Dokumentation *La Foi aujourd'hui* (Januar 1968), und zwar von philosophischer, theologischer, psychologischer, soziologischer und naturwissenschaftlicher Seite her. — In der Märznummer gibt die Zeitschrift einen Überblick über die «Nouvelle Médecine» (Transplantationen, Anwendung von Computern, Psychologie der alten Leute, Gesundheitszentren), wobei stets anerkannte Fachleute zu Rate gezogen wurden.

«Critique» gruppierte im Februarheft ausschließlich Beiträge zur Psychoanalyse, wovon die Aufsätze «Symétrie et dissymétrie dans le mythe d'Oedipe» (René Girard) und «Lacan, ou le «porte-parole»» (Catherine Backes) erwähnt seien.

Die «Etudes germaniques» publizierten drei Aufsätze, die auf das Interesse man-

ches Lesers stoßen dürften: «L'état et l'organisation sociale dans l'Islande médiévale» von Simon Kalifa (Juli-September 1967), «Geschichtsphilosophie und Erzählkunst. Bemerkungen zu Karl Gutzkow und Hermann Broch» von Peter Hasubek und «Le lion du septentrion» von Roland Edighoffer (beide Oktober-Dezember 1967).

Peter Grotzer

¹«Critique», Dezember 1967. Jetzt auch in *Répertoire III*, Editions de Minuit, Paris 1968. — ²«La Nouvelle Revue Française», Oktober 1967. In der gleichen Nummer beachte man auch folgenden Satz des Dichters: «L'expression de soi. Oui, mais comme on exprime un citron. Faire sortir quelque chose pour qu'il n'y soit plus» (1929). — ³Vgl. andererseits Jean Grenier in Anlehnung an Marcel Proust: «Les bibliothèques m'ont été un refuge. A l'abri des grands murs tapissés de livres, je me sentais momentanément inattaquable. Le temps lui-même ne faisait plus sentir aussi vivement sa morsure. Il s'écoulait avec cette monotonie qui est le seul bonheur qui ne trompe pas» («La lecture», «La Nouvelle Revue Française», Februar 1968). — ⁴Vgl. den Aufsatz «Critique et Mouvement» von Georges Blin, der eine Reihe verschlüsselter Anspielungen auf den Streit um die «Nouvelle critique» enthält («La Nouvelle Revue Française», Juni 1967). — ⁵Band IV der «Etudes sur le temps humain», Plon, Paris 1968. Enthält Aufsätze über Maurice Scève, Saint-Cyran, Racine, Fénelon, Casanova, Joubert, Les Romantiques anglais, Madame de Staël, Lamartine, Stendhal, Amiel, Marcel Proust und Julien Green. — Gleichzeitig erschien von Georges Poulet in der Reihe «Ecri-

vains de toujours» *Benjamin Constant par lui-même* (Editions du Seuil, Paris). — ⁶Zu Molières *Dom Juan* vgl. auch Michel Serres: «Le don de Dom Juan ou la naissance de la comédie» («Critique», März 1968). Als Strukturelement tritt die Zahlungsbilanz stark in den Vordergrund. Der Protagonist erscheint als «mauvais payeur», «sans parole et menteur», «multiple séducteur». — ⁷Vgl. besonders auch Kierkegaards Apotheose von Mozarts *Don Giovanni: Die unmittelbaren Stadien oder Das Musikalisch-Erotische*, in *Entweder-Oder*. — ⁸«La Nouvelle Revue Française», März 1968. — Die Begründung scheint mir zwar weniger überzeugend als jene des nicht erwähnten Kierkegaard, der seine Argumentation so abschließt: «Dieser Kraft *Don Juans*, dieser Allmacht, diesem Leben kann nur die Musik Ausdruck verleihen, und ich weiß kein anderes Prädikat dafür als dieses: Es ist lebensschwellige Munterkeit.» — ⁹Nach Kierkegaard würde Don Juan dadurch wohl weniger operngerecht: «Das dramatische Interesse verlangt ein rasches Fortschreiten, einen bewegten Takt [...] Im Wesen der Oper liegt dieses Hasten nicht; ihr ist ein gewisses Verweilen eigen, ein gewisses Sichausbreiten in Zeit und Raum.» — ¹⁰Gilt nicht auch vom Interpreten, was Rousset von Marmontel zitiert: «Ce talent de l'auteur s'étend et se plie à différents caractères. Celui qui n'a que du sentiment ne joue bien que son propre rôle»? — ¹¹*La Russie retrouve son âme* (Juni 1967), *L'Etat mondial est-il possible* (Juli-August 1967), *Octobre 1917. La Révolution russe et son destin* (Oktober-November 1967), *Actualité de Chateaubriand* (Februar 1968). — Zu Chateaubriand vgl. auch das neueste Werk von Jean-Pierre Richard: *Paysage de Chateaubriand*, Editions du Seuil, Paris 1967.

VON ENGLISCHEN ZEITSCHRIFTEN

Man nimmt mit Bedauern zur Kenntnis, daß die von A. N. Jeffares betreute Zeitschrift *A Review of English Literature* ihr Erscheinen einstellen muß. Wer nochmals die drei noch herausgekommenen Nummern des achten Jahrgangs durchblättert, findet den Zug bestätigt, der dieser Zeitschrift eignete und auch in dem weiter erscheinenden *Critical Quarterly* (jetzt im neunten Jahrgang, von C. B. Cox und A. E. Dyson herausgegeben) zutage tritt, eine (scheinbar) bescheidene Betonung des Empirischen und Praktischen. Das verträgt sich sehr gut mit dem Programm der beiden Zeitschriften, neben literarhistorischen und kritischen Beiträgen auch Gedichte zu veröffentlichen. Diese wie jene wenden sich an eine nicht anspruchsvolle Leserschaft; die Beiträge sind selbstverständlich von unterschiedlicher Qualität und Bedeutung; das gilt auch für die Gedichte, für deren Auswahl übrigens konservative Kriterien entscheidend sind. Der hauptsächliche Unterschied zwischen den zwei genannten Zeitschriften und den eigentlichen Fachzeitschriften liegt in den Rezensionen. Diese bilden ja einen unerläßlichen und beträchtlichen Teil der Fachzeitschriften, während sie in *A Review of English Literature* und *Critical Quarterly* am Rande, spärlich und in nur zufälliger Auswahl auf die Hauptbeiträge folgen.

Freilich sind einige Artikel sogenannte «review articles», in welchen die Besprechung und Konfrontierung einiger Bücher zum gleichen Thema in einem Sinne geschieht, der der Stellungnahme wie auch neuen Fragestellungen dient. Da wäre ein Aufsatz zu nennen, der hier Vorstufe sein soll zu einer gesamthaften Betrachtung der einzelnen englischen Dichtern (von Milton bis Auden) gewidmeten Beiträgen. David Lodge's «Current Critical Theory» ist im *Critical Quarterly* (9/1, Frühjahr 1967) erschienen; von den beiden Zeitschriften bietet diese die eher strenger disziplinierten Beiträge und will sich vor allem des 20. Jahrhunderts annehmen (im laufenden

Jahrgang überwiegt zwar das 19.). Lodge windet besonders Graham Houghs *Essay on Criticism* ein Kränzchen, während er Vorbehalte sowohl gegenüber John Casey (*The Language of Criticism*) anbringt wie gegenüber Northrop Frye: Dessen mit einer großzügig-idealen Städteplanung vergleichbaren Theorie der Archetypen der literarischen Morphologie werde dem Einzelwerk mit seinen Eigenheiten ebensowenig gerecht wie Caseys philosophisch begründete Anfechtung den Arbeitshypothesen maßgebender Kritiker unseres Jahrhunderts eine pragmatische Wirksamkeit absprechen kann. Einen gehaltvollen Forschungsbericht über den Gegenstand Andrew Marvell gibt Bruce King (*REL*, 8/4, Okt. 1967). Er zeichnet nach, wie Marvell als bedeutender Dichter besonders in den zwei letzten Jahrzehnten neu entdeckt wurde, und betont die Notwendigkeit, das Schaffen Marvells in die Forschung der Emblem-dichtung und der zeitgenössischen Strömungen metaphorischen Denkens und Gestaltens einzubeziehen.

Eine Gruppe von Aufsätzen bereinigt Details der Biographie von Burns, Yeats und Matthew Arnold. A. M. Kinghorn (*REL*, 8/3, Juli 1967) zweifelt die Anschauung David Daiches' an, daß Burns nicht im Ernst an eine Auswanderung nach Jamaika dachte, doch spricht sein Belegmaterial keineswegs überzeugend für Burns' Ernsthaftigkeit. Eine feinfühligere Darstellung gibt William M. Murphy (*REL*, 8/4, Okt. 1967) vom Verhältnis Yeats' zu seinem Vater, wobei er das Genaue und Nachweisbare sagt und es auch sorgsam vermeidet, das nicht Greifbare zu deutlich zu machen. George Watson (*REL*, 8/3, Juli 1967) setzt sich mit Arnolds Verhältnis zu dem viktorianischen Philistertum auseinander, das gerade in seinen Schriften Gestalt annimmt, und kommt in vielleicht zu polemischen Stil zur glaubhaft belegten Ansicht, daß diese viktorianische Umwelt nicht gar so undifferenziert und indifferent gewesen sein dürfte. Der polemische Stil des Verfassers

ist wohl auch Ausdruck seines Befremdens darüber, daß Arnold unvollständige und abgeänderte Zitate aus den Aussagen der «feindlichen» Umwelt zum Ausgangspunkt seiner kulturkritischen Erörterungen machte; dieses Befremden muß der Leser teilen. Rüttelt Watson am Bild des Konflikts zwischen der apathischen Umwelt und dem vereinsamten Kulturbewußten, so versucht ein anderer Aufsatz die Vorstellung von Arnold als einem in sich zerrissenen und nur immer diesen Konflikt darstellenden Dichter zu ergänzen. Meredith B. Raymond (*REL*, 8/3, Juli 1967) will Hinweise auf andere Probleme des Arnoldschen Werks geben, doch seine Ausführungen zu *Empedocles on Etna* scheinen sich kaum von dem angefochtenen Forschungsvorurteil lösen zu können.

Damit ist der Übergang zu Betrachtungen von einzelnen Dichtern und deren Werk vollzogen. Es muß natürlich von W. H. Auden die Rede sein, denn er wurde 1967 sechzig Jahre alt und behauptet sich immer noch als eine der bedeutendsten Figuren der zeitgenössischen englischen Literatur. Graham Hough (*CQ*, 9/1, Frühjahr 1967) bespricht die neuen Sammelausgaben von Auden und dessen Gefährten der 30er Jahre, dem verstorbenen Louis McNeice. Diesem möchte er eine sorgfältig vorgenommene Auswahl gönnen, die viel Banales weglassen und dafür weniger Bekanntes bewahren müßte; es würden sich nach Hough zahlreiche dunkel gefärbte Gedichte darunter befinden, und auch viele klassisch einfache und verhaltene. Von Auden hingegen sagt Hough, er müsse möglichst vollständig dem Leser zugänglich bleiben; wie C. B. Cox und der von diesem zitierte Robert Lowell hebt er die Vielfalt von Audens Werk hervor. Die Eigenart Audens drücke sich eben im Gesamtbild seiner verschiedenen Werke aus; seine verblüffende Sicherheit in allen möglichen Formen habe ihn zwar auch verleitet, das Belanglose formal zu überlasten. Hough bedauert das Verschwinden von Gedichten aus früheren Ausgaben und fragt, ob denn Auden seinen Erklärungen zum Trotz nicht doch Gesagtes ungesagt zu machen

versuche. Diesen ernstesten Vorwurf mildert der Leser im Sinne der von Hough einleitend festgestellten Unmöglichkeit, als Zeitgenosse Audens vor lauter gemeinsamem Erleben sich genügend ästhetisch-kritische Distanzierung zu sichern.

Einen gewichtigen, stellenweise unnötig umständlichen Beitrag widmet Stanley Fish (*CQ*, 9/2, Sommer 1967) einer Korrektur, die am Denken in bestimmten literarischen Vorstellungen anzubringen sei. In seinen Erörterungen zu Miltons *Paradise Lost* geht es um den Begriff des Helden, der aus der epischen Tradition seine typische Prägung bekommen hat. Doch im christlichen Epos steht dieser Konzeption von Tapferkeit und Durchhalten eine ganz andere gegenüber, diejenige vom christlichen Helden. Für diesen ist nicht spektakuläres Handeln ausschlaggebend, sondern stilles Bestehen. Wenn er, wie Abdiel, sich in den Dienst eines Herrn stellt, der ihn vor der Niederlage gegenüber dem Bösen bewahrt, verzichtet er auf Auszeichnung und Ruhm. Eine aufschlußreiche Parallele zu Bunyans Christian führt diese Vorstellung weiter zur Annäherung an das Bild vom unerschrocken ergebenden Dichterpropheten, das für Milton selbst Gültigkeit hat.

Von einer ganz anderen Tradition ist in einem Aufsatz von Alan Warner (*REL*, 8/2, April 1967) über Stephen Duck die Rede, derjenigen des bäuerlichen Dichters. Fast ein Jahrhundert vor dem bekannteren John Clare, dem «Dichter von Northamptonshire», geboren, wurde Duck als 25jähriger an den Hof geholt (1730), verlor dann aber bald seine unmittelbare Beziehung zum Leben auf dem Lande. Warners Gegenüberstellung von Stellen aus Thomsons «Summer» und Ducks bestem Schaffen veranschaulicht die Wirkung solcher Unmittelbarkeit; ein Vergleich etwa zwischen dem literarisch gebildeten Cowper und dem Autodidakten Clare könnte Ähnliches zeigen.

Ian A. Gordon befaßt sich mit einer weiteren Tradition, nämlich mit einer klassischen Form, die in England eigentümliche Wege ging, der Pindar-Ode (*REL*, 8/2, April 1967). Wohl steht sie in der

Poetik Sir Philip Sidneys im 16. Jahrhundert an hervorragender Stelle, doch was in der Folge von englischen Dichtern Ode genannt wird, ist meist den horazischen *Carmina* verpflichtet. Es gibt freilich, seit Cowley, Oden, die sich pindarisch nennen, offenbar vor allem, weil sie äußerliche Unregelmäßigkeiten aufweisen. Ein halbes Jahrhundert später, um 1700, bemüht sich Congreve, die innere Gesetzmäßigkeit der Pindar-Ode klarzumachen, doch ist in England nur Thomas Gray in der Folge ein erfolgreicher Dichter eigentlicher Oden. Gordons Aufsatz will besonders die Herkunft der Odenform bei Keats untersuchen. Vor allem setzt sich der Verfasser mit der Auffassung auseinander, daß Keats seine Odenstrophe aus dem Sonett entwickelt habe. Er zeigt, daß Keats' Beschäftigung mit

der Ode schon lange vor dem Zeitpunkt begonnen habe, da er in seinen Briefen von seinen gleichzeitig unternommenen Versuchen mit Sonett und Ode schrieb. Gordon stellt fest, daß Keats die Grayschen Oden gut kannte, was man ihm angesichts der Lesegewohnheiten und des Assimilierungsvermögens des Dichters glaubt, ob schon sein Beweismaterial nicht eindeutig ist. Sein Schluß, die «Ode to Psyche» gehe auf das Cowleysche Muster zurück, die andern Meisteroden aber auf das echte Modell Grays, ist nicht genügend belegt, und er kommt nicht darum herum, von einer gegenseitigen Befruchtung zwischen Sonett und Ode zu sprechen.

Henri Petter

FRANCESCO BORROMINI, 1599—1667

Der dreihundertjährige Todestag Francesco Borrominis wurde zum Anlaß, den größten unter den vielen Architekten zu feiern, die das Tessin der italienischen und darüber hinaus der europäischen Kunst geschenkt hat. Eine von Professor Paolo Portoghesi auf Grund einer eigenen Publikation aufgebaute Ausstellung, die zunächst in Rom und Lugano, dann während der ersten Monate des Jahres 1968 in der Graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich gezeigt wurde, suchte das Schaffen Borrominis dem modernen Auge nahezubringen. Es geschah dies freilich in einer Inszenierung, die eher problematisch anmutete, auch wenn es vielleicht zu weit geht, diese Schau als «photographischen Kuriositätenbazar» zu kritisieren. Denn die von Borromini geschaffene Architektur trägt an sich schon Züge, die nach kühnen Interpretationen rufen. Kein Baumeister ist vor allem in seinem Nachruhm mehr umstritten gewesen. Unter seinen Zeitgenossen folgte

die Mehrheit dem populäreren Bernini, der als Bildhauer zwar den römischen Barock auf seinen Höhepunkt führte, als Architekt hingegen einen mehr konventionellen Stil pflegte. Zeitgenössische Biographen wie Baldinucci haben deshalb ihr Lob eher Bernini zugewendet. Vollends der dem Barock feindliche Klassizismus und hier vor allem die Kritik von Milizia sah in Borromini nur die extravaganten Bizarrerien, wenn nicht sogar den verabscheuungswürdigen Ausbund eines an sich suspekt gewordenen Stils. Erst die Wiederbewertung des Barockstils durch die Kunstgeschichtsschreibung des späteren 19. Jahrhunderts und später die begriffliche Erfassung seiner Entwicklung durch Paul Frankl und in den zwanziger Jahren durch A. E. Brinkmann ließen im Oeuvre Borrominis sogar den Höhepunkt mindestens der barocken Baukunst und zudem jenen Ort erkennen, von dem die reichsten und kühnsten Leistungen des europäischen Spätbarock ihren Ausgang nahmen. So

füßen Guarini in Piemont, Lukas von Hildebrandt in Österreich, die Dientzenhofer in Böhmen und Franken und namentlich Balthasar Neumann, der eigentliche Vollender der europäischen Barock-Architektur, auf den Ideen des großen Tessiners.

Was heute auch den architekturinteressierten Laien bei Borromini anspricht, ist das Revolutionäre seiner Baugedanken, der Mut, bisher gehütete Grenzen zu durchbrechen, und die Kraft, nicht nur seiner Zeit, sondern der Architektur schlechthin Möglichkeiten zu weisen, die in ihrer Dynamik durchaus modern sind.

Borromini gehört zu jenen sehr zahlreichen Baumeistern und Bildhauern, die von ihrer Heimat am Luganersee oder aus dem Misox nicht nur in die nahe lombardische Hauptstadt, sondern über diese hinaus nach Venedig, Genua, Rom, Neapel und Sizilien, doch zum Teil auch über die Alpen nach Süddeutschland, Österreich, Polen, ja bis nach Rußland ausgewandert sind. Unter ihnen befinden sich neben vielen nur handwerklichen Begabungen ein Domenico Fontana, der in Rom den Lateranpalast erbaute, ferner Carlo Fontana, dem der römische Spätbarock wesentliche Züge verdankt, und um 1600 Carlo Maderno, dessen Hauptwerk die Ergänzung von Michelangelos Kuppel durch das Langhaus, die Vorhalle und die Fassade von St. Peter ist.

Carlo Maderno aus Capolago am Luganersee war ein naher Verwandter Borrominis, dessen Anfänge er in Rom förderte. Bald erlangte der junge Tessiner die Wertschätzung durch eine Elite. Nicht nur Italiener, Franzosen, Spanier, Flamen und Deutsche, sondern sogar Inder bemühten sich um Risse seiner Bauten. — Fast alle diese Werke, die Borromini in Rom errichtete, sind äußerlich nicht besonders groß; sie verzichten auf den kolossalen Maßstab, den in Rom bereits die heidnischen Kaiser gesetzt hatten. Dafür öffnen sie geistige Dimensionen, die sich deutlich von den Wirkungen schwerer Massen unterscheiden, die sonst für Rom bezeichnend sind.

So ist bereits das Frühwerk, San Carlo

alle quattro fontane, nicht größer als ein einziger der vier gewaltigen Pfeiler, auf denen in St. Peter die Kuppel ruht. Der Raum selbst zeigt eine säulenumschlossene Ellipse, die sich in ihren Hauptachsen zu flachen Nischen ausweitet. Die Säulengliederung folgt in noch verhältnismäßig konventioneller Weise oberitalienischen Vorbildern, insbesondere den Kirchenräumen Palladios. Umso kühner aber ist, wie durch den besonderen Wechsel von geraden und verschieden stark einschwingenden Simsen der Raum in eine scheinbar gleitende Bewegung gebracht wird. Dementsprechend ist der Hochaltar nicht mehr der eigentliche Ziel- und Haltepunkt des Raumes, sondern mehr nur ein Akzent unter anderen in der am Auge vorübergleitenden Folge rhythmisch wechselnder Wandteile. Ähnlich geistvoll gestaltet Borromini den Aufblick in die Kuppel, deren Schmuck auf die damals übliche Pracht von Stukkatur und Fresken verzichtet und statt dem durch ein in Licht und Schatten spielendes Rastermuster Wirkungen von verblüffender Modernität erzielt.

Im Saal des Oratoriums des heiligen Filippo Neri entwickelt Borromini jenes Gittersystem weiter, das sich schon an der Decke des Refektoriums neben San Carlo alle quattro fontane ankündigt. Doch über dieses hinausgehend werden nun die die Wölbung überspannenden Gurten folgerichtig aus den flachen Wandpilastern entwickelt, wodurch eine neue Einheit der Raumschale erreicht wird.

Das künstlerische Hauptwerk Borrominis ist wieder ein äußerlich nur mäßig großer Bau, nämlich die zwischen 1642 und 1661 errichtete Universitätskirche Sant'Ivo della Sapienza. Aus einem älteren Arkadenhof entwickelt sich als wirkungsvoller Anschluß ein Außenbau, der, über eine Halbkreisnische emporsteigend, in ein immer komplizierteres Spiel von Kurven übergeht, um schließlich aus der Spiralbewegung der Kuppellaterne heraus eine auf einem Drahtgeflecht schwebende Kugel in den Himmel emporzuheben. So ist eine durchaus «dynamische» Architektur ent-

standen, die jedoch im Unterschied zu den modernen Spannbeton-Formen nicht von Anfang an ein Höchstmaß von Bewegung zeigt, sondern diese Bewegung aus den relativ ruhigen und gefestigten Teilen des Erdgeschosses erst im Laufe des Aufbaues entwickelt. In einer Lösung von zwingender Einheitlichkeit sind die verschiedensten Motive in Architektur umgesetzt: Der Berg, den das Wappen der Chigi, des päpstlichen Bauherrn, zeigt, die Flamme des Heiligen Geistes, der am Pfingstfest von den Häuptern der Apostel leuchtet und im Innern das Dreieck, das die Dreifaltigkeit darstellt. Alle diese so verschiedenen Symbole werden in einer Architektur vereinigt, die zwar keineswegs einfach, doch von äußerster Logik und damit von einer überzeugenden Selbstverständlichkeit ist. Dies trifft auch für das Innere zu, das auf zwei gleichseitigen Dreiecken basiert, die sich zum Stern durchdringen. Revolutionär ist, wie die normale Symmetrie hier unter der Herrschaft des Winkels von 60 Grad durch eine solche höherer Art ersetzt ist. Doch über dem Wandsystem, in welchem sich Ungleiches gegenübersteht, entwickelt die Kuppel den Ausgleich: Es entsteht ein Raum «gleich dem Innern eines Fruchtkörpers, aber von der Art und Mächtigkeit eines Felsendomes» (Erwin Gradmann).

In der Kirche Sant'Agnese war Borromini nicht ganz selbständig. Die wechselnde Gunst des päpstlichen Bauherrn übertrug wesentliche Teile der Ausführung Carlo Rainaldi, der auch den Außenbau schwerer gestaltete, als es den Intentionen Borrominis entsprach. Trotzdem sind es zur Hauptsache die Gedanken Borrominis, welche die Fassade zu einer der bedeutendsten von ganz Rom gestalten, würdig dem vielleicht schönsten und sicher urtümlichsten Platze der römischen Innenstadt, der auf dem langgestreckten Grundriß eines antiken Zirkus erbauten Piazza Navona. Die Fassade, deren Typus mehr oberitalienischen als römischen Vorbildern folgt, fügt sich mit ihren weit auseinanderstehenden Türmen außerordentlich wirkungsvoll in das Platzbild ein. Zwischen den Türmen schwingt die Front in leichter Kurve zu-

rück und läßt dadurch die Kuppel auch auf den Nahestehenden wirken, damit den Fehler von St. Peter korrigierend, wo die Kuppel hinter der allzu weit vorgeschobenen Fassade verschwindet. Kuppel und Türme bilden ein Gespann von über die Zwischenräume hinweg wirkenden Energien. Die räumliche Kraft des Platzraumes scheint die Fassade einzubuchten, und selbst die den Eingang schmückende Tempelfront wird in die flache Konkavkurve einbezogen. Energien kreisen auch in den Türmen, in den unteren Geschossen noch gefesselt durch gerade Eckpfeiler, nach oben jedoch zusehends sich befreiend bis in den kapriziösen Turmabschlüssen die abgeflachten Kuppeln ostasiatischer Pagoden beschworen werden.

Sant'Agnese folgt, bei aller geistvollen Durchbildung des einzelnen als Ganzes, einem eher konventionellen Schema. Umso eigenwilliger sind Kuppelturm und Campanile, mit denen Borromini die schon bestehende Sant'Andrea delle Fratte bereicherte. Die Kuppel wird, einer lombardisch-tessinischen Gepflogenheit entsprechend, in ihrem Außenbau turmartig ummantelt. Doch ist das auch sonst an dieser Stelle übliche Oktogon nicht nur durch verschieden große Seiten rhythmisiert, sondern zudem in ein Spiel gegenläufiger Kurven gebracht. Wieder geht es um eine ihrem innersten Wesen nach dynamische Architektur, die auf jeden Schmuck verzichtet und selbst den für den römischen Kirchenbau repräsentativen Haustein durch den zwar anspruchsloseren, indessen füg-sameren Ziegel ersetzt. Den gleichen Ziegel jedoch verwendeten bereits die alten Römer, so daß Borromini die Tradition der Ewigen Stadt keineswegs ganz verläßt. Neben dem Kuppelturm erhebt sich ein schlanker Campanile, auf einem in seinen Wänden eingekurvten Unterbau. Auf diesen folgten in wohl berechnetem Kontrast das reine Rund eines Säulentempels und darüber ein kompliziert bewegter Aufbau mit Engelshermen und einschwingenden Gesimsen. Der Abschluß besteht aus einem vasenartigen Gebilde, über dessen hochaus-schwingenden vier Henkeln ein aus Metall

gezackter Kronreif schwebt. So läßt sich der Glockenturm von Sant'Andrea delle Fratte als eine Suite aus verschiedenen Sätzen charakterisieren, die sich von unten nach oben immer mehr in geistvoll komplizierte Formen verwandeln und zugleich sich läutert. — Ganz besonders bezeichnend für die «Modernität» Borrominis ist, wie aus der Bewegung schließlich sogar ein Schweben im freien Raum entsteht.

Im Umbau der Laterans-Basilika gelang es Borromini, die Wände in ein rhythmisch überaus geistvolles Wechselspiel von Kolossalpilastern, Durchgängen und Statuen-nischen zu versetzen, doch unterblieb leider die entsprechende Gestaltung der Decke. Umso aufschlußreicher ist deshalb die Fassade, mit welcher Borromini in seinem Alter sein römisches Frühwerk, die Kirche von San Carlo alle quattro fontane, vervollständigte. Wieder regiert die Kurve, doch dieses Mal nicht nur als flache Einschwingung, wie am Oratorio di San Filippo Neri oder am Collegio di Propaganda Fide, dem großen römischen Missionshaus, aber auch nicht als eine von Stockwerk zu Stockwerk wechselnde Folge, wie am Außenbau von Sant'Ivo, wenn man diesen von der Hofseite her betrachtet. Vielmehr werden nun noch flüssiger als am Kuppelturm von Sant'Andrea delle Fratte Kurve und Gegenkurve zu einer einzigen Wellenlinie vereinigt. Die Fassade von San Carlo ist zweigeschossig. Doch wenn in solchen Fällen früher das Obergeschoß das untere mehr oder weniger wiederholte, vollzieht nunmehr das obere eine grundsätzliche Änderung. Die Malerei tritt unmittelbar ein in eine an sich schon im höchsten Maße malerisch behandelte Architektur: Ein großes, im Hochoval gefaßtes Bild beherrscht den oberen Teil der Mittelachse, bekrönt von einem Giebel, der mit seiner ebenso kühnen, wie im Grunde natürlichen Kombination von Kurve und Gegenkurve für Borromini sprichwörtlich geworden ist. Der sogenannte «Borromini-Giebel» wird von Lukas von Hildebrandt am Belvedere in Wien und später von Balthasar Neumann am Würzburger Schloß übernommen. Der gleiche Giebel findet sich aber

auch an den Engadiner Häusern des 18. Jahrhunderts und dringt andererseits bis nach Lateinamerika.

*

Zwei konträre Möglichkeiten durchdringen sich im Schaffen Borrominis zu einer höheren Einheit: Einmal ist es eine höchste Klarheit geometrischer Vorstellungsformen: Grundrißkonstruktionen, in denen sich Kreise durchdringen, Nischenkombinationen, die im Augeneindruck als verwirrende Bizarrerie erscheinen, eingebuchtete Fassaden, die gemessen an der klassischen Rechtwinkligkeit als Verkrümmung und Verzerrung wirken, jedoch, streng genommen, Teile eines höheren Ganzen sind. Damit wird die Architektur Borrominis gerade dort, wo sie sich dem oberflächlichen Betrachter als Inbegriff subjektiver Willkür darstellt, zum Ausdruck einer höheren Ordnung, von der unsere Sinne nur Stückwerk wahrnehmen können: Fragmente, Segmente, die sich indessen einer tieferen Einsicht zu einem Ganzen ergänzen. Das Gesetz aber, das dieses Ganze ordnet, ist die Geometrie, von der Pascal als «Esprit de géométrie» spricht, und die Mathematik, die Leibnitz als das eigentliche Grundprinzip des gesamten Kosmos erkannte.

Borrominis Baukunst ist jedoch zur gleichen Zeit noch in einer anderen Weise kosmischer Natur. Seine Werke sind an sich aus Stein geschaffen oder aus Ziegeln geschichtet und bestehen damit aus einem Werkstoff, der seit der Antike der römischen Baukunst die Wirkung schwerer, ja bisweilen dumpfer Massen verleiht, Massen, in denen sich die Räume in höhlenartiger Geschlossenheit wölben. Borromini gelingt es nun, innerhalb der genannten Baumaterialien die dumpfe Schwere des Steins zu überwinden, was seine römischen Zeitgenossen wohl versuchten, doch nirgends in diesem Grade erreichten. Seine Gewölbe spannen sich in einer kühnen Elastizität über den Raum, wie es sonst nur gotische Rippen vermochten. In den Fassaden, die wie in San Filippo Neri, Sant'Agnese in Piazza Na-

vona oder im Palazzo della Propaganda Fide in flacher Kurve einschwingen, oder an San Carlo alle quattro fontane wellenförmig sich bewegen, scheint die naturgegebene Härte und Schwere des Steins überwunden zu sein zu Gunsten einer gleichsam organischen Spannkraft und einer pflanzenhaften Biegsamkeit. Das Gebaute wandelt sich in den Werken Borrominis in einer höchst eigentümlichen Metamorphose zum Gewachsenen, und das Kristallische wird zum Organischen.

Es sind dies Akte der Verwandlung, die sich vor unseren Augen abzuspielen scheinen. Doch wird dabei der Ausgangszustand ganz preisgegeben, wie dies sehr oft in der modernen Architektur der Fall ist. Auch wird mit Absicht das Ziel nie völlig erreicht. Vielmehr liegt die Schönheit der

Architekturen Borrominis in einem eigentümlichen Schwebezustand, so wie die Ellipse durch zwei einander entgegengesetzte Pole gegeben ist und doch ein Ganzes bildet. Das Thema der Metamorphose hat der Barock aus der ihm als Epoche am nächsten verwandten römisch-hellenistischen Spätantike übernommen. Die Idee der Wandlung bildet den Kern der katholischen Messe. Gleichnishaft ist beides in die Barockkunst eingegangen, so in der Skulptur Berninis und in einzelnen Bauten von Carlo Rainaldi und Pietro da Cortona. Keiner aber hat diese Wandlungen so konsequent und rein und so sehr auch im Sinne einer Läuterung vollzogen wie Borromini.

Richard Zürcher