

sen und ein zeitgemäßes Bild des Phänomens Weserrenaissance erstellt (vgl. u. a. G. Ulrich Großmann: Renaissance entlang der Weser; Köln 1989).

Auch wenn man meint, die „deutsche Renaissance“ weiterhin in Anführungsstrichen nennen zu sollen, und wenn die meisten deutschen Baumeister tatsächlich nur ein Produkt fehlgeleiteter kunsthistorischer Bemühungen, also ein Mythos waren: Die Epoche der deutschen Renaissance ist kein leerer Wahn, sondern hat uns einen Schatz faszinierender Baudenkmäler hinterlassen, die noch immer einer grundlegenden Interpretation aus dem Geist der vitruvianisch-deutschen Theorie harren. Indessen hatte man sich eine solche Aufgabe mit diesem Buch gar nicht gestellt. Statt dessen räumen die neun Monographien mit allzu lange gehegten Vorurteilen definitiv auf und helfen damit auf ihre Art, den Weg frei zu machen zu einer adäquateren Beurteilung des Phänomens deutsche Renaissance-Architektur.

ERIK FORSSMAN
Freiburg i. Br.

Fritz Barth: Santini 1677–1723. Ein Baumeister des Barock in Böhmen; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004; 440 S., 16 farb. und 240 SW-Abb.; ISBN 3-7757-1468-5; € 78,-

Die vielgestaltige Welt des böhmischen Barock wird trotz offener Grenzen und der höchst dynamischen tschechischen Forschung außerhalb Böhmens und Mährens immer noch viel zu wenig wahrgenommen¹. Jüngere deutschsprachige Literatur beschränkt sich auf wenige Titel und Themen, hauptsächlich zum Werk der Dientzenhofer. Die Publikation der letzten großen Synthesen liegt mittlerweile Jahrzehnte zurück – dabei haben in der Zwischenzeit wesentliche Neuerkenntnisse das Wissen um Denkmäler und Künstler stark erweitert². Es ist deshalb zu begrüßen, wenn nun eine deutschsprachige Monografie vorliegt, die dem wohl originellsten Architekten der Zeit in Böhmen und zudem einem der erfolgreichsten und meistbeschäftigten gewidmet ist: *Johann Blasius Santini Aichel (1677–1723)*.

Santini – oder „Honss Satan Aüchel“ wie er sich 1712 selbst scherzhaft bezeichnete – war der Sproß einer Steinmetzfamilie, die zwei Generationen früher aus dem Misox (Graubünden) nach Prag gekommen war. Schon in jungen Jahren zeichnete er sich durch besonderen Intellekt und große Phantasie aus, womit er seine angeborene

1 Einen hervorragenden Überblick bietet der zweibändige Ausstellungskatalog: Vít VLNÁŠ (Hg.): Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století/The Glory of the Baroque in Bohemia. Art, Culture and Society in the 17th and 18th Centuries, Praha/Prague 2001 bzw. ders.: Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême, Paris 2002.

2 Vgl. HEINRICH GERHARD FRANZ: Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockkunst, Leipzig 1962; – KARL M. SWOBODA (Hg.): Barock in Böhmen, München 1964; – Neuerkenntnisse fanden seither nicht nur in den einschlägigen Zeitschriften (u. a. Umění und Průzkumy památek) ihren Niederschlag, sondern auch in der tschechischen Kunstdenkmälertopographie Umělecké památky Čech (1977–1982), Moravy a Slezska (1994), Prahy (1996–2000).

körperliche Behinderung – er war teilweise gelähmt und von schwacher Konstitution – wettmachte. Zwar vermochte er deshalb das väterliche Steinmetzhandwerk nicht auszuüben, doch als Maler und Architekt fand er bald in dem römisch geprägten Erneuerer der Prager Baukunst um 1700, dem aus Lothringen stammenden Jean-Baptiste Mathey, den idealen Lehrmeister. In Italien und Wien lernte Santini zudem die kurz zuvor entstandenen Bauwerke Borrominis, Guarinis und Fischers von Erlach kennen, die ihn im eigenen Werk nachhaltig prägten.

Seinen ersten großen Auftrag erhielt er 23jährig vom Abt des reichen Zisterzienserklosters Königsaal/Zbraslav bei Prag, wo er ein neues Konventsgebäude errichtete. Dies öffnete ihm die Tore auch zu anderen Klöstern der Zisterzienser und der übrigen alten Orden des Landes, die damals, nach langer Zerrüttung und schwerem Wiederaufbau in einer Blütephase standen, die in entsprechenden Baumaßnahmen ihren bis heute imponierenden Ausdruck fand. Die ambitionierten und hochgebildeten Äbte und Äbtissinnen fanden in Santini nicht nur einen Architekten, der ihre Ideen umzusetzen verstand, sondern auch einen anregenden Gesprächspartner und Freund, wovon erhaltene Briefe zeugen und was die mitunter umfassenden Aufträge erklärt, die nicht nur Kirchen und Klausurbauten einschließen, sondern auch Wirtschaftshöfe, Gasthäuser und Kapellen der jeweiligen Klosterherrschaft. Aber auch der Adel erkannte das Können Santinis und beanspruchte ihn für Palais, Schlösser und Privatkirchen. Rastlos entwarf er, unentwegt reiste er durch Böhmen und überwachte die Ausführungen seiner Bauten, bevor er erst 46jährig erkrankte und starb, seiner adligen zweiten Frau ein großes Vermögen hinterlassend.

Bezeichnend für sein Ansehen und die Präzision, mit der er die Intentionen seiner Auftraggeber aufgriff und ideell umzusetzen verstand, ist der Umstand, dass ihm der Abt des Benediktinerklosters Kladrau/Kladrubý den Auftrag zum zeitgemäßen Ausbau der dortigen romanischen Klosterkirche erteilte und nicht dem konkurrierenden Kilian Ignaz Dientzenhofer, obwohl dessen Kostenvoranschlag wesentlich niedriger ausgefallen war: Santinis Projekt in gotischen Formen mit fantastischen Gewölbeformationen überzeugte den Abt offenbar mehr, schien es doch in besonderem Maße dem kirchenpolitischen Anspruch zu entsprechen, mit der zeitgenössischen Architektur an eine ferne mittelalterliche Blütezeit anzuknüpfen und die dazwischen liegende Zeit konfessioneller Unruhen formal zu überbrücken. Tatsächlich ist es diese besondere, außerordentlich programmatische Spielart des europäischen Barock, die „Barockgotik“, die Santinis Kunst eine vollkommen singuläre Prägung verleiht und ihre Sonderstellung in der Architekturgeschichte sichert. Denn es ist eben nicht „Nachgotik“ oder eine frühe „Neogotik“, die der Architekt in seinen großen Kirchenbauten zum Ausdruck brachte, sondern es ist eine aus einem tiefen Verständnis der Spätgotik böhmischer Prägung in Prag oder Kuttenberg/Kutná Hora heraus entwickelte Variante des von Santini virtuos beherrschten Hochbarock. Letzteres bestätigt auch der Blick auf die ohne jeglichen gotischen Anklänge errichteten Bauwerke des Architekten, die trotz Verzicht auf formale Anleihen aus dem Mittelalter dem Fischer von Erlach verpflichteten Konzept einer „historischen Architektur“ folgen und dabei von großer Originalität und unverwechselbarer Kraft sind.

Zweifellos gehört Santini durch die Raffinesse seiner Bauten zu den wichtigsten Künstlern des frühen 18. Jahrhunderts überhaupt. In der Literatur nimmt er jedoch insbesondere im Rahmen der seit Zdeněk Wirths Studie von 1908³ immer wieder aufgegriffenen Thematik der barocken Gotik Böhmens eine Schlüsselposition ein, was auch die in den letzten Jahren verfaßten Darstellungen zum Thema in unterschiedlichen Facetten zeigten⁴. Um Santinis eigenwilliges Werk zu verstehen, bedarf es aber nicht nur solcher mehr oder weniger theoretisch fundierter Überblicke, sondern zunächst der genauen Einzeluntersuchungen an den Objekten selbst. Nachdem der letzte umfassendere deutschsprachige Aufsatz zu Santini Aichel bereits vor über einem halben Jahrhundert geschrieben wurde⁵, inzwischen jedoch nicht nur zahlreiche Beiträge zu Einzelthemen erschienen, sondern auch tschechische, französische und holländische Monografien⁶, darunter das kapitale Werk Mojmir Horynas von 1998⁷, nimmt man entsprechend den anzuzeigenden Band mit Spannung und hoher Erwartung zur Hand. Sein Autor, der Architekt und Architekturhistoriker Fritz Barth, widmet sich damit zum ersten Mal einem Thema des mitteleuropäischen Barock, wobei ihm aber seine 2001 in einer Monographie zur Villa Lante in Bagnaia präsentierten, profunden Kenntnisse der italienischen Baukunst der Renaissance und des Barock zweifellos zugute kamen.

In zehn essayistischen Kapiteln stellt Barth die unbestrittenen Hauptwerke Santinis vor, dazwischen widmet er sich in „Abschweifungen“ thematischen Fragestellungen, die er jeweils aus der Einzelbetrachtung ableitet und mit Blick auf das Gesamtwerk des Architekten erörtert. Zunächst behandelt er, ausgehend vom ersten großen Werk Santinis, dem Wiederaufbau der Zisterzienserkirche in Sedletz/Sedlec, das eigentliche Hauptthema von Santinis Architektur: seine barocke Gotik. Zur Schilderung der Annakapelle in Jungferbreschan/Panenské Břežany gesellt sich ein Aperçu zum barocken Zentralbau; den Ausführungen zu den Bauten des Klosters Saar/Žďár n. S. folgen Gedanken zum Manierismus; der Betrachtung der Kapelle Mariä Namen in Mlatz/Mladotice sind Beobachtungen zur Geometrie nachgestellt. Das zentrale Kapitel zur Klosterkirche Kladrau/Kladruký ist mit einer „Abschweifung in paradoxe Räume“ verbunden, die Prämonstratenserkirche Seelau/Želiv bietet Anlaß zur Analyse von Santinis Lichtregie, aus der Beschreibung der Wallfahrtskirche Kiritein/Křtiny u Brna ergeben sich Gedanken zum „Reich der Fünfecke“. Im

3 ZDENĚK WIRTH: Barokní gotika v Čechách v XVIII. a 1. polovině XIX. stol., in: Památky archeologické a místopisné 23, 1908, S. 122–155, 202–219.

4 Vgl. u. a. LUTTGER J. SUTTHOFF: Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles außerhalb seiner Epoche, Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl (*Kunstgeschichte: Form und Interesse* Bd. 31), Münster 1990; – MICHAEL SCHMIDT: Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert (Regensburg 1999); – ULRICH FÜRST: Die lebendige und sichtbare Historie. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock, Regensburg 2002.

5 HEINRICH GERHARD FRANZ: Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XIV (XVIII), 1950, S. 65–130.

6 VIKTOR KOTRBA: Česká barokní gotika dílo Jana Santiniho-Aichla, Praha 1976; – XAVIER GALMICHE: Santini. Architecte gothico-baroque en Bohême 1677–1723, Paris 1989; – DIRK DE MEYER: Johann Santini Aichel. Architektur en ambuğuiteit, Eindhoven 1997.

7 MOJMİR HORYNA: Jan Blažej Santini-Aichel. Praha 1998.

Kapitel zum wohl bekanntesten Werk des Architekten, der einem geheimnisvollen Kristall gleich als funkelnder Solitär einen Sonderplatz in der Kunstgeschichte einnehmenden Wallfahrtskirche auf dem Grünen Berg bei Saar/Žďár n. S., kommt der Autor nicht umhin, näher auf den dort verehrten hl. Johannes von Nepomuk und seinen Kult einzugehen. Schließlich wird nach der Darstellung des Schlosses Karlskrona in Chlumetz/Chlumec n. C. auch auf die Quellen Santinis eingegangen, bevor ein letztes Kapitel der Klosterkirche in Raigern/Rajhrad gewidmet ist, jenem sensationellen Barockbau, bei dem keine gotischen Formen zur Anwendung kamen, statt dessen jedoch ein einzigartiges Raumkonzept mit einer Folge von Lichtsälen. Erst an diesem Punkt gibt denn Fritz Barth auch die Intention dieses Buches bekannt, das als „etwas unsystematischer Versuch einer Annäherung an sein [Santinis, M. W.] Werk“ sein will, eine Betrachtung, „die sich nicht darauf beschränkt, historische Fakten zu referieren und baugeschichtlichen Bezügen nachzuspüren, sondern die nach dem Grundlegenden und Einzigartigem zu fragen sich vermißt“ (S. 276).

Tatsächlich handelt es sich nicht um eine systematische Architektenmonographie, die auf eigenen Forschungen beruht, ja der Autor bemühte sich nicht einmal um die Kenntnisnahme der reichen, hauptsächlich tschechischen Einzelliteratur zu den Werken Santinis. Nur äußerst knapp referiert er im Anhang (S. 411–423) das von Mojmir Horyna erarbeitete Werkverzeichnis, das 80 Arbeiten Santinis umfasst, wobei er auf die Abschreibungen nicht weiter eingeht und auch der Wirkung und Rezeption Santinis keine Aufmerksamkeit schenkte. Auf ein eigenes Quellenstudium und den Blick auf die 33 bekannten Pläne des Architekten verzichtete er gleichfalls und zitierte Horynas wegweisende Monografie mit ihren 488 Seiten hauptsächlich mit Bezugnahme auf das 14seitige deutsche Resumé. Insofern hinterläßt das Werk Barths einen zwiespältigen Eindruck. Nimmt man es aber an, als das was es eigentlich ist, nämlich eine Folge geistreicher Essays, eine in ihrem literarisch-philosophischen Duktus der Architektur mit dem vielfach beschworenen Charakter des „Bizarren und Outrierten“ sich annähernde Betrachtung, so ist die Lektüre von großem Gewinn. Fritz Barth erschließt sich die Architektur Santinis nicht ohne Blick auf das historische Umfeld, auf biographische Zusammenhänge, die Bauherren und die Funktionen. Aber er fügt das als sozusagen gesicherte Fakten seiner eigenen Schilderung hinzu. Sein Hauptinteresse gilt der architektonischen Intention und der konkreten Unverwechselbarkeit, der Identität Santinis. Den ihm dabei unterlaufenen kleinen Fehler – etwa wenn er konsequent von Rieth schreibt, wenn er Benedikt Ried meint – sieht man ebenso nach, wie man ihm die nicht immer einsichtigen und grundsätzlich anachronistischen Bezüge in den Zitatmotti und den literarischen Quellenbezüge als reizvolle, jedoch inhaltlich wenig ergiebige Spielereien verzeiht.

Barths Blick auf Santini ist derjenige des Architekten, der sich zunächst für formale und strukturelle Typologien und Zusammenhänge interessiert und erst dann für ikonologische oder ikonographische Fragen, wobei es ihm trotzdem gelingt, diese letztlich überzeugend in seine Argumentation einzubeziehen und auch eigene Antworten zur Interpretation zu liefern – etwa, wenn er Licht und Schatten analysiert oder Santinis Raumideen.

Dem geistreichen Konzept und Charakter des Bandes entspricht die äußere Form weitgehend. Dem Anliegen des Autors kommt zugute, dass er auch ein guter Fotograf ist: die Bilder des Tafelteils stammen ebenso wie das Gesamtlayout des Bandes von ihm selbst, wodurch sein Blick auf die beschriebenen Bauwerke sich ganz direkt nachvollziehen läßt. Es sei freilich die Anmerkung erlaubt, dass er in vielen seiner Fotos denjenigen des im Band von Horyna reproduzierten Abbildungen des Prager Fotografen Vladimír Uher nacheiferte, ohne dessen künstlerische Qualität ganz zu erreichen. Kritisch vermerkt werden muß auch, dass die Textabbildungen und vor allem die für das Verständnis der Santinischen Baukunst unverzichtbaren Grundrisse, Schnitte und Detailpläne meist viel zu klein wiedergegeben sind, sich dem eleganten Layout unterzuordnen hatten, was ihrer Lesbarkeit nicht zugute kam. Fragwürdig ist zudem die Aussagekraft der Übersichtskarte (S. 410), auf der von den 80 postulierten Werken Santinis nur gerade 13 eingezeichnet sind.

Letztlich lieferte Barth also einen Band, der zwar gewisse Bedingungen, die man an eine wissenschaftliche Architektenmonografie stellt, nur bedingt erfüllt und insbesondere Horynas kapitale Monographie keineswegs zu ersetzen vermag, diese jedoch sinnvoll ergänzt. Zudem entschädigt die Lektüre für fast alle Mängel durch die eigenwillig-souveräne Behandlung des Themas in sprachlich-formaler Hinsicht – vielleicht handelt es sich dabei wirklich um die dem Werk Santinis angemessene Heranführung? Jedenfalls findet darin eine zentrale Persönlichkeit der mitteleuropäischen Kunstgeschichte eine faszinierende Würdigung, der man eine breite Rezeption wünscht, damit auch die westliche Welt endlich dem böhmischen Barock und seinem eigenwillig-genialen Vertreter Johann Blasius Santini Aichel den verdienten Tribut zollt.

MARIUS WINZELER
Görlitz

Jill Burke: Changing Patrons. Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence; University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2004; 280 S., 63 SW-Abb.; ISBN 0-271-02362-7; € 55,-

Obwohl die sogenannte Patronageforschung für die italienische Renaissance eine bedeutende Tradition hat, sind Familien minderer Prominenz, wie die von Jill Burke behandelten Nasi und Del Pugliese aus Florenz häufig nur insoweit ins Blickfeld der Wissenschaft geraten, als sich einzelne überragende Werke, wie z. B. „Die Madonna erscheint dem Hl. Bernhard“ von Filippino Lippi (1485/86 für Piero del Pugliese), ihrer Auftraggeberschaft zuordnen lassen.

Jill Burke unternimmt es, die gesamte Bau- und Stiftungstätigkeit dieser beiden Familien zu untersuchen. Anhand von Palästen, Kapellen, Oratorien und wertvollen Möbeln will sie aufzeigen, wie diese Aufsteigerfamilien mit Hilfe von Kunstwerken eine öffentliche Identität für ihr Geschlecht zu konstruieren versuchten, um ihren sozialen Status zu verstetigen. Dabei erweist sich, daß das Prinzip der Anciennität und