

## Boheemse barokcultuur en volksdevotie

Johann Santini Aichels bedevaartskerk van Sint-Jan van Nepomuk in Žďár

In 1957 liet Nikolaus Pevsner de lezers van *Architectural Review* en daarmee een West-Europees publiek kennismaken met Johann Santini Aichel, een Praagse architect uit de vroege achttiende eeuw. De ‘Boheemse Hawksmoor’ noemde hij hem en hij illustreerde deze omschrijving met een dramatische afbeelding van Santini’s bedevaartskerk van Sint-Jan van Nepomuk op Zelená Hora, de Groene Heuvel, bij Žďár nad Sázavou (aan de Boheems-Moravische grens, tegenwoordig in de Tsjechische Republiek). De eigenzinnige en anachronistische plastiek van dat kerkje had de in Duitsland geboren architectuurhistoricus kennelijk kunnen bekoren. Pevsner merkte op: ‘De gevel van de kapel in Saar doet denken aan een decor uit *Dr Caligari*...’<sup>1</sup> Als er in de daaropvolgende decennia in West-Europese publicaties naar Santini werd verwezen, was dat in de allereerste plaats en vaak uitsluitend in verband met dit gebouw. Met zijn onorthodoxe vormen – ‘zo compact en hoekig als een druzekristal’, zou Angelo Maria Ripellino het later in zijn meeslepende *Praga magica*<sup>2</sup> omschrijven – bleef de kerk architectuurhistorici en architecten positieve kritieken ontlokken. Deze fascinatie grensde soms aan het komische: volgens Hempel ‘roept het gebouw associaties op met de *Jugendstil*’.<sup>3</sup>

In de jonge Tsjechoslowaakse Republiek werd de bestudering van de barokperiode lange tijd gehinderd door haar kwalificatie, tot halverwege de twintigste eeuw, als het *temno* of ‘duistere tijdperk’. Buiten Tsjechoslowakije waren architectuurhistorici vrij van dergelijke historische trauma’s, maar zij lieten, de politiek volgend, het vermoeide *mitteleuropäische* hart van het continent achter als *Oost-Europa*, een historisch gezien volstrekt inadequaat etiket, en een zuiver naorlogs ideologisch concept.<sup>4</sup> De gebouwen overleefden, losgeweekt van hun historische bestaansreden, in studies van hun ruimtelijke structuren, hun planopbouw en hun stilistische genealogie. Toen Heinrich Gerhard Franz en Christian Norberg-Schulz in de jaren 1960 de rest van Europa lieten kennismaken met de Dientzenhofers en Santini Aichel, loofden ze vooral de uitbundig meanderende vormen, en hun analyse concentreerde zich op de ruimtelijke

programma’s en de schatplichtigheid daarvan aan Borromoni en Gurarini.<sup>5</sup> Bij deze stilistische benadering, primair gebaseerd op het concept van genialiteit en het zoeken naar vormelijke invloeden, bleven veel aspecten van Santini’s werk echter onderbelicht.<sup>6</sup>

Om de betoverende vormen van de kerk in Žďár te kunnen begrijpen, moeten we verder kijken dan formele genealogieën, speculatieve invloeden van meester op meester en vermeende studiereizen naar Italië.<sup>7</sup> Naar mijn mening liggen de oorsprong en de eigenaardigheden van het gebouw eerder in de gesofisticeerde combinatie van een fervent *Formwillen* en theologische eruditie, van Italianiserende barokcultuur en lokale devotiepraktijken.

1 Nikolaus Pevsner, ‘Bohemian Hawksmoor’, *Architectural Review*, jrg. 121 (1957), nr. 721, 114.  
2 Angelo Maria Ripellino, *Praga magica* (Turijn: Einaudi, 1973); Ned. vertaling: *Magisch Praag* (Amsterdam: Arbeiderspers, 1994), 232.  
3 Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe; Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland* (Harmondsworth: Penguin, 1965), 131.  
4 Verg: Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister, City; the Art and Culture of Central Europe, 1450-1800* (Londen: Weidenfeld & Nicholson, 1995), 16.  
5 Zie bijv: Heinrich Gerhard Franz, ‘Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel’, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, jrg. 14 [13] (1950), 65-130; Heinrich Gerhard Franz, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen; Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst* (Leipzig: Seeman, 1962); Christian Norberg-Schulz, ‘Borromini e il barocco boemo’, *Convegno di Studi Borrominiani* (Rome: Accademia Nazionale di San Luca, 1967), 455-466; Eng. vertaling: ‘Borromini and the Bohemian Baroque’, in: Christian Norberg-Schulz, *Architecture: Meaning and Place; selected essays* (New York: Electa/Rizzoli, 1988), 61-76; en ook de pagina’s over Santini in: Christian Norberg-Schulz, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo* (Rome: Officina, 1968).

## Bohemian Baroque Culture and Folk Devotion

Johann Santini Aichel’s Nepomuk Church in Žďár

In 1957, Nikolaus Pevsner introduced the readers of *Architectural Review*, and thus the West-European public, to Johann Santini Aichel, a Prague architect from the early eighteenth century. He referred to him as the ‘Bohemian Hawksmoor’ and illustrated this qualification with a stunning view of Santini’s pilgrimage church of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora, the Green Hill, near Žďár nad Sázavou (then on the Bohemian-Moravian border, now in the Czech Republic). Clearly, the stubborn and anachronistic plastic qualities of that little church had seduced the German-born architecture historian – Pevsner commented: ‘The façade of the chapel at Saar may look like a backdrop from *Doctor Caligari*...’<sup>1</sup> When in the following years reference was made to Santini in West-European publications, it was first and foremost, and often exclusively, in connection with this building. Its unorthodox forms – ‘as compact and angular as a Druze crystal’, as Angelo Maria Ripellino would later describe it in his enthralling *Praga magica*<sup>2</sup> – continued to provide the church with critical success among architecture historians and architects. This fascination sometimes verged on the comical: according to Hempel, ‘the building calls to mind the *Jugendstil*’.<sup>3</sup>

Among scholars in the young Czechoslovak Republic the study of the Baroque period had long been hampered by the qualification of the era, until halfway through the twentieth century, as the *temno*, or ‘dark age’. Outside Czechoslovakia architecture historians might have been free of such historical traumas, but, following political developments, they wrote off the tired *mitteleuropäische* heart of the continent as *Eastern Europe*, a completely inadequate label from a historical point of view, and a purely post-war construct.<sup>4</sup> Detached from their historical *raison d’être*, the buildings survived in studies of their spatial structures, the composition of their plans and their stylistic genealogies. When, in the 1960s, Heinrich Gerhard Franz and Christian Norberg-Schulz introduced the Dientzenhofers and Santini Aichel to the rest of Europe, their presentation was based on an exaltation of the meandering exuberance of form, and their analyses concentrated on spatial schemes and on their debt to Borromini and Guarini.<sup>5</sup> However, this stylistic approach, based primarily on the concept of genius and on a search for formal influences, left in the dark many aspects of Santini’s work.<sup>6</sup>

1 Nikolaus Pevsner, ‘Bohemian Hawksmoor’, *Architectural Review*, vol. 121 (1957), no. 721, 114.  
2 Angelo Maria Ripellino, *Praga magica* (Turin: Einaudi, 1973); Dutch translation: *Magisch Praag* (Amsterdam: Arbeiderspers, 1994), 232.  
3 Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe; Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland* (Harmondsworth: Penguin, 1965), 131.  
4 Cf: Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister, City; the Art and Culture of Central Europe, 1450-1800* (London: Weidenfeld & Nicholson, 1995), 16.  
5 See for instance: Heinrich Gerhard Franz, ‘Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel’, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 14 [13] (1950), 65-130; Heinrich Gerhard Franz, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen; Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst* (Leipzig: Seeman, 1962); Christian Norberg-Schulz, ‘Borromini e il barocco boemo’, *Convegno di Studi Borrominiani* (Rome: Accademia Nazionale di San Luca, 1967), 455-466; Eng. translation: ‘Borromini and the Bohemian Baroque’, in: Christian Norberg-Schulz, *Architecture: Meaning and Place; selected essays* (New York: Electa/Rizzoli, 1988), 61-76; and also the pages on Santini in: Christian Norberg-Schulz, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo* (Rome: Officina, 1968).

6 An exception was Jaromír Neumann, *Ideový koncept poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hore; Poznámky k ikonologickému rozboru* (The ideological concept of the pilgrimage church of Saint John of Nepomuk on the Green Hill; notes for an iconological analysis). Brno, ‘Sborník prací filosofické fakulty brněnské university’, 14-15 (Brno: 1971), 235-256. Later developed into: J. Neumann, ‘Das ikonografische Programm der Wallfahrtskirche St. Johannes Nepomuk auf dem Grünen Berg’, in: Netopil en Wagner (eds.), *Imagination und Imago. Zum 65. Geburtstag von Kurt Rossacher und zum zehnjährigen Bestandsjubiläum des Salzburger Barockmuseums* (Salzburg: Verlag des Salzburger Barockmuseums, 1983), 241-263.

De geometrische complexiteit en schijnbare linguïstische tegenstrijdigheden zijn het product van harde ideologische botsingen en van de verrassende kerkelijke scherpzinnigheid en de gekunstelde – waarom niet barokke? – geest van een abt voor wie, met de woorden van André Chastel: 'De toevlucht tot de retoriek, dat wil zeggen de kunst perspectieven te openen die verder gaan dan de rede, gepaard gaat aan een appel aan de symboliek, d.w.z. het articuleren van de ervaring via vormen die tot het maximum van hun betekenis worden gevoerd.'<sup>8</sup> Deze semantische rijkdom – die het modernisme zo vaak ontbeert, zoals Robert Venturi betoogde en ook de redacteurs van dit nummer lijken te opperen – is afgestemd op de behoeften van een complexe samenleving en clientèle: in veel opzichten modern, maar tegelijk nog stevig geworteld in pre-moderne praktijken en tradities; een wereld op de rand van zijn ondergang voor een nakende Verlichtingstriomf.

### 'Complexities and contradictions'

Het was Manfredo Tafuri die de Boheemse meester binnenloodste in een meer problematische en Europese context: in *Teorie e storia dell'architettura* uit 1968 worden een plattegrond en een axonometrische doorsnede van de Nepomukkerk voorafgegaan door

een tekening van Piranesi's altaar van de Santa Maria del Priorato. Hoewel er op dat moment nog nauwelijks wetenschappelijk onderzoek is gedaan naar de culturele achtergrond van Santini's ontwerpkeuzes, ziet Tafuri een cruciale rol voor 'de uitzonderlijke Boheemse figuur Johann Santini Aichel' in wat hij een Europees barok historicisme noemt: '... uiteindelijk is het Santini die de paradigmatische figuur wordt van dit [Europese *borrominismo*]. Hij accepteert a priori Borromini's synthese van tegenstellingen: ook voor hem komen de ruimtelijke synthese van tegengestelde linguïstische matrixen en de techniek van de *bricolage* samen in een tot eenheid gebracht resultaat.'<sup>9</sup> Om deze fusie van tegenstellingen en bricolages te kunnen begrijpen moeten we op zoek gaan naar enkele contexten waarbinnen de Nepomukkerk tot stand kwam.

Tegen de tijd dat Aichel zijn belangrijkste werken in Žďár begon te ontwerpen was hij de lievelingsarchitect geworden, niet alleen van de Boheemse cisterciënzers, maar ook van de benedictijnen en premonstratenzers. Deze orden hadden indrukwekkende antecedenten in de Boheemse en Moravische gebieden die teruggingen tot in de tiende eeuw, maar tijdens de Contrareformatie waren ze door de nieuw gearriveerde jezuïeten en door buitenlandse,



Sint-Jan van Nepomukkerk op Zelená Hora/Church of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora, Žďár nad Sázavou, 1719-1722. Gevel/Façade

<sup>8</sup> André Chastel, 'Le baroque et la mort', *Retorica e barocco* (Rome: Fratelli Bocca Editore, 1955), 34. Mijn vertaling.

<sup>9</sup> Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza, 1968). Eng. vertaling: *Theories and History of Architecture* (New York: Harper & Row, 1980), 22.

Sint-Jan van Nepomukkerk op Zelená Hora/Church of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora, Žďár nad Sázavou, 1719-1722. Gevel/Façade



voornamelijk Italiaanse bisschoppen gemarginaliseerd.<sup>10</sup> Na de Dertigjarige Oorlog werden de technieken van de herkatholisering echter subtieler: tegen het einde van de zeventiende eeuw had een deel van de in Bohemen werkzame katholieke krachten begrepen dat, net zoals een herkatholisering *manu militari* ontoereikend was gebleken, een overheersend Italiaanse retoriek in de architectuur en de kunst tekort zou schieten. De abten van de eeuwenoude religieuze congregaties met een sterk autochtone basis roken hun kans om de centrale rol die ze ooit hadden gespeeld te heroveren. De vroeg-achttiende-eeuwse geschriften en gebouwen van de cisterciënzers en benedictijnen, waarin verlicht patriotisme tegenover jezuïtisch imperialisme werd geplaatst, hadden tot doel hun centrale historische aanwezigheid en belang te herstellen. Dit her-creëren van hun identiteit kreeg vorm op een zowel volks als geleerd niveau. Prestigieuze historische publicaties en bouwcampagnes vulden de promotie aan van de wederopleving van een katholicisme dat zich entte op plaatselijke tradities – devotieele zowel als architecturale.<sup>11</sup>

Met zijn gemengde achtergrond – zijn grootvader kwam uit Noord-Italië, maar Santini was even geïntegreerd in de Boheemse samenleving als in de

Italiaanse kunstenaarsgemeenschap in Praag<sup>12</sup> – en met zijn hybride architectonische fusies en ruimtelijke composities, waarin Italianiserende barok werd gecombineerd met verwijzingen naar de Boheemse laat-gotiek en regionale tradities, kon Santini een vooraanstaand speler worden in deze botsing van krachten binnen het rooms-katholieke kamp. Zoals ik elders uitgebreid heb betoogd, integreerde hij vanaf zijn allereerste werk voor de cisterciënzers, de restauratie van de abdijkerk in Sedlec, de *stile all'italiana* in de Boheemse gotische architectuurtradities. Hij vulde daarmee de ideologische doelstellingen van zijn abten-opdrachtgevers perfect aan. In Žďár was de cisterciënzers abt vast van plan het middeleeuwse belang van zijn klooster te herstellen, en dat motiveerde hem om de oude tradities van zowel de devotie- als bouwpraktijk in stand te houden en daarbij zijn fascinatie voor uitbundige barokke allegorie uit te leven. Het regionalistische idioom van deze projecten en het autochtone imago van hun ontwerper – in scherp contrast met de zeer Duitse Dientzenhofer-familie – maakten Santini aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw het onderwerp van kunsthistorische disputen in de marge van het ontwakende Tsjechische nationalisme en de pro-Duitse oppositie daartegen.<sup>13</sup>

10 Voor een voorbeeld van de overname door de jezuïeten van een cruciaal deel van Praag, zie: Dirk De Meyer, 'Il ponte Carlo e la controriforma a Praga', in: Donatella Calabi en Claudia Conforti (red.), *I ponti delle capitali d'Europa; dal Corno d'Oro alla Senna* (Milaan: Electa, 2002), 130-141.

11 Voor een gedetailleerdere analyse van de publicaties en strategieën van de abt, zie: De Meyer, *Johann Santini Aichel*, op. cit. (noot 7), 173-283.

12 Verg. over de familie Santini: Dirk De Meyer, 'I Santini-Aichel un caso di migrazione di architetti nella Praga barocca', in: Stefano Della Torre, Tiziano Mannoni en Valeria Pracchi (red.), *Magistri d'Europa; eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi Lombardi* (Como: Nodolibri, 1997), 237-248. En meer in het algemeen over de Italiaanse architectengemeenschap in Praag: Dirk De Meyer, "Patria est ubicumque est bene": les architectes italiens à Prague au XVIIe et au début du XVIIIe siècle', in: Jacques Bottin en Donatella Calabi (red.), *Les étrangers et la ville* (Parijs: Maison des Sciences de l'Homme, 1999), 345-357.

13 Verg: Dirk De Meyer, 'Writing architectural history and building a Czechoslovak nation, 1887-1918', in: Wolf Tegethoff (red.), *Nation, Style, Modernism* (München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006), 75-93.



Anoniem, portret van abt Václav Vejmiluva, met de kerk op de achtergrond, ca. 1722/Anoniem, Portrait of abbot Václav Vejmiluva, with the church in the background, c. 1722



Sint-Jan van Nepomukkerk/Church of Saint John of Nepomuk, 1719-1722. Interieur/Interior

In order to understand the captivating forms of the Žďár church, we will need to go beyond formal genealogies, speculative master-to-master influences and presumed Italian study trips.<sup>7</sup> Rather, in my opinion, the origins and particularities of the building reside in the intricate combination of ardent *Formwillen* and theological erudition, of Italianist Baroque culture and local devotional practices. Its geometric complexities and apparent linguistic contradictions are the fruit of harsh ideological clashes and of the surprising ecclesiastical wit and the convoluted – why not *Baroque?* – mind of an abbot for whom, to use the words of André Chastel: 'The resort to rhetoric, i.e. the art of entering into perspectives beyond those of reason, is complemented by an appeal to symbolism, i.e. the articulation of experience through forms that are brought to the maximum of their meanings.'<sup>8</sup> Its semantic riches – which modernism so often seemed to lack, as Robert Venturi argued and the editors of this issue are likely to suggest – have been tailored to the needs of a complex society and clientele: modern in many ways, but still firmly rooted in pre-modern practices and traditions; a world, for sure, on the brink of crumbling in front of impending Enlightenment triumph.

**Complexities and Contradictions**  
It was Manfredo Tafuri who embraced the Bohemian master in a more problematic,

European context: in *Teorie e storia dell'architettura*, of 1968, a plan and an axonometric section of the Nepomuk Church is preceded by an axonometric drawing of Piranesi's altar of the Santa Maria del Priorato. Despite the absence of scholarly research on the cultural background of Santini's design choices, Tafuri intuitively for him too the Bohemian figure of Johann Santini Aichel' a crucial role in what he called a European Baroque historicism: '... it is Santini, in the end, who becomes the paradigmatic personality of this [European *borrominismo*]. He accepts a priori Borromini's historical synthesis of the opposites: for him too the spatial synthesis of antithetical linguistic matrixes and the technique of bricolage concur in a unified result'<sup>9</sup> In order to make sense of these antithetical fusions and *bricolages*, we will need to look briefly at some of the contexts in which the Nepomuk church came into being.

By the time Aichel started designing his major works at Žďár, he had become the favourite architect, not only of the Bohemian Cistercians, but also of the Benedictines and Premonstratensians. These orders had impressive antecedents in the Bohemian and Moravian lands, going back as far as the tenth century, but during the Counterreformation they had been marginalised by the newly arrived Jesuits and by foreign, mostly Italian bishops.<sup>10</sup> Yet, following the end of the Thirty

7 Oposing the presumption of all other authors, I have argued at length that a Santini study trip to Italy is not only completely speculative, but also unlikely: cf. Dirk De Meyer, *Johann Santini Aichel: Architectuur en ambigüiteit* (Eindhoven, Technical University Press, 1997), esp. vol. 1, 119 ff.

8 André Chastel, 'Le baroque et la mort', *Retorica e barocco* (Rome: Fratelli Bocca Editore, 1955), 34. My translation.

9 Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza, 1968). Eng. translation: *Theories and History of Architecture* (New York: Harper & Row, 1980), 22.

10 For an example of a Jesuit take-over of a crucial part of Prague, see: Dirk De Meyer, *Il ponte Carlo e la controriforma a Praga*, in: Donatella Calabi and Claudia Conforti (eds.), *I ponti delle capitali d'Europa; dal Corno d'Oro alla Senna* (Milan: Electa, 2002), 130-141.

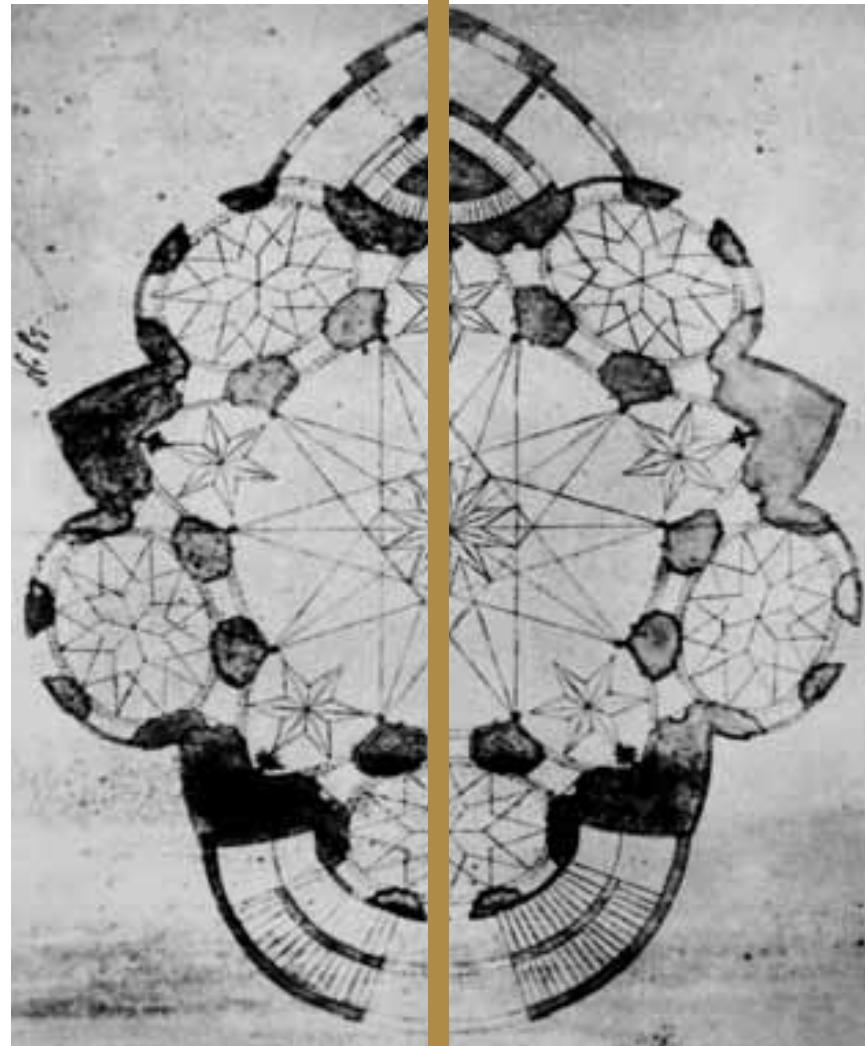
## Ontwerp en bouw van de kerk

De bouw van de kerk begon in 1719, als onderdeel van een uitgebreide bouwcampagne van de cisterciënzer abt Václav Vejmluva. Net als de meeste van zijn collega-abten van de grote Boheemse kloosters was Vejmluva niet afkomstig uit een aristocratische familie. Met zijn voor de middenklasse typerende ondernemersgeest maakte hij van het vervallen klooster een geolied bedrijf en een basis voor zijn artistieke en pseudo-aristocratische ambities. Daartoe combineerde hij een zin voor gecultiveerd opdrachtgeverschap met de kwaliteiten van een manager: hij runde een grootschalige boerderij die vee tot helemaal uit Zwitserland kocht,<sup>14</sup> en controleerde uiteenlopende economische activiteiten, zoals brouwerijen (altijd al een winstgevende onderneming in Tsjechië), herbergen, smeltovens, houtvesterijen en jacht.

Met uitzondering van Santini's eerste jaren, toen hij voor de cisterciënzers in Sedlec werkte, omspande Vejmluva's samenwerking met zijn lievelingsarchitect bijna diens gehele carrière. Santini begon in 1709 voor de abt te werken en bleef dat doen tot zijn vroegtijdige dood op 46-jarige leeftijd in 1723. Tot zijn opdrachten voor de abdij van Žďár behoorden nieuwe kloostergebouwen, de restauratie van de abdijkerk, een school voor jonge aristocraten met luxueuze stallen, een begraafplaats voor monniken, een boerderij in de vorm van een lier, verschillende parochiekerken en een herberg met een W-vormige plattegrond – de eerste letter van de naam van de abt volgens de toen geldende spelling en een eerste indicatie van diens fascinatie voor cryptische betekenissen en zijn fixatie op zijn eigen naam.

Twee grote, gekleurde tekeningen van de plattegrond en de gevel documenteren het oorspronkelijke ontwerp van de kerk, maar van de latere stadia is amper materiaal bewaard gebleven.<sup>15</sup> Wel weten we dat zodra de fundamenteën klaar waren, de eerste steen in 1720 werd gelegd en dat de constructie in 1722 voltooid was, net na de zaligverklaring van Nepomuk in 1721.<sup>16</sup> De afwerking van het interieur en de bouw van de zeer expressieve buitenmuren van het complex, alles naar ontwerp van Santini, gingen nog door tot de uiteindelijke heiligverklaring in 1729. Over bezoeken van Santini aan de bouwlocatie is niets terug te vinden. Er is wel gesuggereerd dat bouwmeester Frantisek Benedikt Klíčník uit Brno, die in Krtiny en Rajhrad voor Santini werkte, de werken opvolgde.<sup>17</sup> Tijdens de bouw van de kapel werd op een essentieel punt afgeweken van

Johann Santini Aichel, plattegrond van de Sint-Jan van Nepomukkerk/Ground plan drawing of the Church of Saint John of Nepomuk, 1719



14 Verg. een brief van abt Tyttl van Plasy, 1725, geciteerd in: Michael Young, *Santini-Aichel's Design for the Convent of the Cistercian Monastery at Plasy in Western Bohemia*, Boulder – East European Monographs (New York: Columbia University Press, 1994), 10.

15 Brno, Moravska Galerie, tekeningencollectie, coll. Grimm, B14 812 en 813.

16 Metoděj Zemek en Antonín Bartusek, *Dějiny Žďáru nad Sázavou II/2, 1618-1784* (De geschiedenis van de stad Žďár nad Sázavou, deel II/2, 1618-1784), (Brno/Žďár nad Sázavou: Musejí spolek/MěstNV ve Žďáre, 1970), 345. Voor een gedetailleerdere bouwhistorie, zie: De Meyer, *Johann Santini Aichel: Architectuur en ambiguiteit*, op. cit. (noot 7), 327 e.v.

17 Verg: Zdenek Kudělka, 'Architektura od 90. let 17. do 30. let 18. století na Moravě', in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2* (Praag: Academia, 1989), 472.

Johann Santini Aichel, gevel van de Sint-Jan van Nepomukkerk/Façade of the Church of Saint John of Nepomuk, 1719



Years' War, techniques of re-Catholicisation turned more subtle: by the late seventeenth century it had become clear to part of the Catholic forces at work in Bohemia that much like re-Catholicisation, *manu militari* had proved inadequate, a predominantly Italian rhetoric in architecture and the arts did not suffice anymore. The abbots of the century-old religious communities with a strong autochthonous base recognised the opportunity to regain the central role they had once played. Opposing enlightened patriotism to Jesuit imperialism, the Cistercians' and Benedictines' early-eighteenth-century writings and buildings aimed at reconstructing their core historical presence and importance. This recreation of their identity was realised both at a popular and at a scholarly level. Prestigious historical publications and building campaigns complemented refined methods for promoting the resurgence of Catholicism rooted in local traditions, both devotional and architectural.<sup>11</sup>

With his mixed background – his grandfather originated from the north of Italy, but Santini was integrated as well in Bohemian society as in the Italian artists' community in Prague<sup>12</sup> – and with his hybrid architectural fusions and spatial compositions, which combine Italianate Baroque with Bohemian late-Gothic references and regional traditions, Santini could become a principal actor in this clash of forces within the Roman Catholic camp. As I argued at length elsewhere, from his very first work for the Cistercians – the restoration of the abbey church in Sedlec – he acculturised the *stile all'italiana* within the Bohemian Gothic architectural traditions, complementing the ideological goals of his abbot patrons. At Žďár, the Cistercian abbot's determination to reinstate the medieval importance of his monastery motivated him to preserve old traditions of devotional practice, as well as building typology – while incorporating his fascination with exuberant Baroque allegory. The regionalist idiom of these projects and the autochthonous image of their designer – in sharp contrast with the contemporary and very Germanic Dientzenhofer family – made Santini, at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, the subject of art historical disputes in the margin of the awaking Czech nationalism and the filo-Germanic opposition towards it.<sup>13</sup>

## Designing and Building the Church

The construction of the church started in 1719 and was part of an extensive building campaign by the Cistercian abbot Václav Vejmluva. As most of his fellow abbots at the great Bohemian monasteries, Vejmluva did not originate from an aristocratic family. His middle-class entrepreneurial spirit turned the waning monastery into a well-run company,

11 For a more detailed analysis of the abbots' publications and strategies, see: De Meyer, *Johann Santini Aichel*, op. cit. (note 7), 173-283.

12 Cf. on the Santini family: Dirk De Meyer, 'I Santini-Aichel un caso di migrazione di architetti nella Praga barocca', in: Stefano Della Torre, Tiziano Mannoni and Valeria Pracchi (eds.), *Magistri d'Europa; eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dagli laghi Lombardi* (Como: Nodolibri, 1997), 237-248. And, more in general, on the Italian architects' community in Prague: Dirk De Meyer, "'Patria est ubicumque est bene": les architectes italiens à Prague au XVIIIe et au début du XVIIIe siècle', in: Jacques Bottin and Donatella Calabi (eds.), *Les étrangers et la ville* (Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1999), 345-357.

13 Cf: Dirk De Meyer, 'Writing architectural history and building a Czechoslovak nation, 1887-1918', in: Wolf Tegethoff (ed.), *Nation, Style, Modernism* (Munich: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006), 75-93.

Santini's oorspronkelijke ontwerp: de dubbele trap naar de galerij, die in de eerste versie de ingang flankeerde, werd weggelaten. Wellicht waren het niet louter pragmatische of financiële overwegingen die aan deze beslissing ten grondslag lagen, maar was ze bedoeld om het ontwerp fundamenteel te versterken. Het weglaten van de trap elimineert elk onderscheid in termen van belang tussen de verschillende gevels, en zorgt voor een verder uitgezuiverde vorm van het basisvolume.

De redenen voor de oprichting van de kapel zijn duidelijk. In de voorgaande jaren had de cultus van Jan van Nepomuk zich succesvol verspreid in Bohemen en in 1719 was het proces van zaligverklaring van de middeleeuwse martelaar in gang gezet. Vejmluva wilde uiteraard niet de kans missen zijn abdij te identificeren met Nepomuk, die een cisterciënzer was geweest van het klooster dat ooit de kolonie in Žďár had gesticht. Volgens de overlevering was Nepomuk van de Praagse Karlsbrug in de Moldau geworpen, nadat hij had geweigerd met de koning te spreken. Toen de Boheemse wens tot zaligverklaring aan een kerkelijk onderzoek werd onderworpen, vooral in verband met een voor zo'n beatificatie noodzakelijk wonder, werd Nepomuk's graf geopend. Opmerkelijk genoeg werd niet alleen zijn geraamte gevonden, maar ook zijn tong... blakend rood. Rome bleef enigszins sceptisch, maar had uiteindelijk goede tactische redenen voor een zaligverklaring van dit populairste subject van Boheemse volksdevotie.

Naar alle waarschijnlijkheid was het de abt zelf die de globale vorm van het gebouw uitwerkte: een vijfpuntige ster, het symbool bij uitstek van Nepomuk, met vijf ovale volumes ingebed tussen de punten. In het interieur fungeert één van de vijf ovalen als entreeportaal; de vijf punten vormen vier gebogen, driehoekige kapellen en de altaaruimte. Uit een aantal achttiende-eeuwse documenten valt op te maken dat Vejmluva's bijdrage verder ging dan het gebruikelijke

vastleggen van een iconografisch programma. Vejmluva's tijdgenoot Karl Cerný, de deken van Čáslav, leverde in een preek commentaar op de kerk en beschreef die als een product van de *erfinderische Scharfsinn*, de vindingrijke scherpzinnigheid van Vejmluva.<sup>18</sup> En in 1783 bevestigde de laatste abt van Žďár in een verslag van zijn onderzoek in de sindsdien verloren gegane archieven van het klooster, dat Vejmluva 'eigenhandig het ontwerp had uitgewerkt van een kerk in de vorm van een vijfpuntige ster, die later werd opgericht onder het nauwlettende toezicht van de ervaren architect Santini'.<sup>19</sup> De hardnekkige Nepomuk-symbooliek zou zich zelfs uitstrekken tot buiten de kerkmuren: een in 1735 gepubliceerde herdenkingspublicatie ter gelegenheid van het 500-jarig bestaan van Žďár vermeldt dat Vejmluva de kerk gebouwd wilde zien 'als een ster te midden van vijf andere sterren'.<sup>20</sup>

De kerk wordt inderdaad omgeven door een dubbele, meanderende muur waarvan de buitenschil tien scherp naar voren stekende hoeken heeft, die overkomen als het gebouwde equivalent van speerpunten. Aan de binnenkant vormt deze constructie een kloostergang met vijf kapellen op een vijfhoekige plattegrond en vijf kleinere vierkante kapellen waarvan er een als entreeportaal fungeert. De vijfhoekige kapellen projecteren de vijfpuntige plattegrond van de kerk naar buiten, terwijl de vierkante kapellen een echo vormen van de vijflobbige structuur van de ovale kapellen en het entreeportaal. De aanwezigheid van de verdedigingsmuur volgt de traditie van de *Gnadenburg*, een defensieve middeleeuwse typologie voor religieuze complexen, die door de geregelde wisselingen van godsdienst tot diep in de zeventiende eeuw in zwang was gebleven. Hoewel nog altijd verbluffend expressief, zoal niet expressionistisch, is de huidige kloostergang slechts een zwakke versie van het oorspronkelijke

18

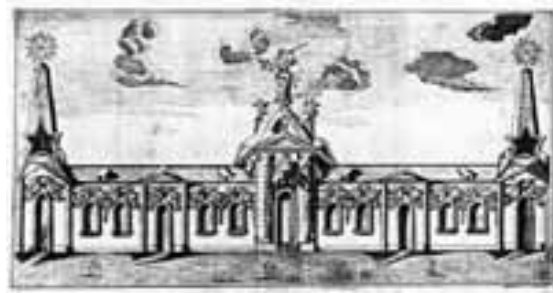
Voor de preken van Cerný, zie: Bohumír Lífka, *Minulost a přítomnost knižní kultury ve Žďáre nad Sázavou* (Brno, 1964), 70.

19

Otto Steinbach, *Diplomatische Sammlung historischer Merkwürdigkeiten aus dem Archive des graeflichen Cisterzienserstifts Saar in Mähren* (Praag/Wenen/Leipzig: 1783), 302.

20

Alberik Rebmann, *Sára pět set let stará* (Žďár 500 jaar oud) (Litomyšl: Jan Kamenický, 1735).



Forma Sacrae Linguae S. Iohannis Nepomuceni, publicatie ter voorbereiding van de heiligverklaring/Publication in defence of the canonization, 1725

and into a basis for his artistic and would-be aristocratic aspirations. He combined a sense of cultivated patronship with the qualities of a manager: he oversaw a large-scale farm that bought cattle from as far as Switzerland,<sup>14</sup> and controlled various economic activities, such as breweries (always a profitable business in the Czech lands), lodging houses, blast-furnaces, forestry and hunting.

With the exception of the earliest years, when Santini was at work for the Cistercians in Sedlec, Vejmluva's collaboration with his favourite architect spanned nearly his entire career. Santini started working for the abbot in 1709 and continued to do so until his untimely death, at the age of 46, in 1723. His commissions for the Žďár abbey included new monastic buildings, restoration work for the abbey church, a school for young aristocrats with luxurious stables, a graveyard for the monks, a farm in the form of a lyra, various parish churches, and a lodging house on a W-shaped plan – the first letter of the abbot's name in its then spelling, and a first indication of the man's fascination with cryptic meanings and of his fixation on his own name.

Two large coloured drawings, showing plan and façade, document the original project of the church, but hardly any document covers

the later stages.<sup>15</sup> We do know that, once the groundwork was finished, the first stone was laid in 1720 and that the volume was ready by 1722, in time for the canonisation of the patron saint.<sup>16</sup> The finishing of the interior decoration, and the construction of the highly expressive outer walls of the site, all following Santini's design, were to continue to the end of the decade. There is no trace of Santini's visits to the site. It has been suggested that the master builder Frantisek Benedikt Klíčník of Brno, who worked for Santini in Krtiny and Rajhrad, kept abreast of the work.<sup>17</sup> During the building of the chapel an essential deviation was made from Santini's original design: the double staircase to the gallery, which on the drawing of the façade and the plan of the first version embraced the entrance, was left out. This decision might have followed, not mere pragmatic or financial considerations, but rather a fundamental strengthening of the plan. It leads to the removal of any distinction, in terms of importance, between the various façades and, as such, to an even greater purity of form of the basic volume.

The reasons for the establishment of the chapel are clear. In the previous years the Nepomuk cult had successfully expanded in Bohemia, and by 1719 the process of

14

Cf. a letter of abbot Tyttl of Plasy, 1725, cited in: Michael Young, *Santini-Aichel's Design for the Convent of the Cistercian Monastery at Plasy in Western Bohemia*, Boulder – East European Monographs (New York: Columbia University Press, 1994), 10.

15

Brno, Moravska Galerie, drawing collection, coll. Grimm, B14 812 and 813.

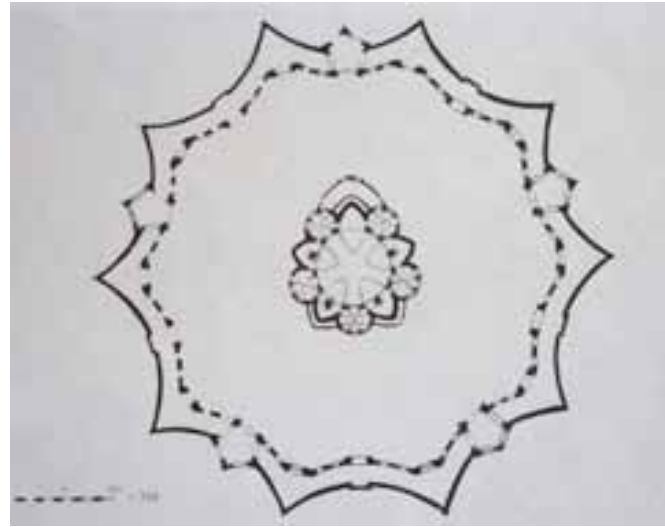
16

Metoděj Zemek and Antonín Bartusek, *Dějiny Žďáru nad Sázavou II/2, 1618-1784* (The history of the city Žďár nad Sázavou, vol. II/2, 1618-1784), (Brno/Žďár nad Sázavou: Musejní spolek/MěstNV ve Žďáre, 1970), 345. For a more detailed building history, see: De Meyer, *Johann Santini Aichel*, op. cit. (note 7), 327 ff.

17

Cf. Zdenek Kudělka, 'Architektura od 90. let 17. do 30. let 18. století na Moravě', in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2* (Prague: Academia, 1989), 472.

(links/leef) Stapsteen in de vorm van een tong voor de ingang van de Sint-Jan van Nepomukkerk/Stepstone in the form of a tongue, in front of the entrance of the Church of Saint John of Nepomuk. (rechts/right) Bedevaartsoord van Sint-Jan van Nepomuk op Zelená Hora/Pilgrimage site of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora. Plattegrond/Ground floor plan



ontwerp, dat door brand zwaar werd beschadigd. Dit geldt vooral voor de hypercomplexe dakvormen van de kapellen: afgeknotte, vijfzijdige piramiden op vijfhoekige basis. Die droegen grote vijfpuntige sterren en werden bekroond met standbeelden en grote obeliskken. Daarop rustten weer omvangrijke metalen constructies van driedimensionale zespuntige sterren.<sup>21</sup>

### Uitbundige iconografieën van een abt

Een ster als basis voor een plattegrond was in Bohemen niet helemaal ongebruikelijk: een van de vroegste voorbeelden was het stervormige renaissance jachtslot op de Witte Berg bij Praag, eveneens ontworpen door een amateur: aartshertog Ferdinand II. Wat de stervorm in Žďár evenwel uitzonderlijk maakt, is de obsessieve toepassing van de stervorm in elk onderdeel van zowel de plattegrond als de opstand van het gebouw, van de omringende muren, de constructie en de inrichting. In het interieur van de kerk zagen de bedevaartgangers overal sterren: op de gewelven, op de muren, en zelfs boven hun hoofden priemden grote driedimensionale sterren demonstratief uit de driehoekige kapellen

de centrale ruimte in. Zoals sterren met fonkelende spanning elk van de drie canto's van Dante's *Divina Comedia* afsluiten, zo zijn het ook de sterren die het hele bedevaartsoord van Vejmluva en Santini zijn wonderbaarlijke potentiaal verlenen.

De vijf-, zes-, acht- en tienpuntige sterren hebben complementaire betekenissen, die verwijzen naar de iconografie rond Nepomuk, de Mariaverering en de cisterciënzers.<sup>22</sup> Bovendien waren de spitsboogvormen van Santini's gotiserende vensters bij uitstek geschikt als voorstelling van de belangrijkste relikwie van de heilige, diens tong, die ook is afgebeeld in de top van het centrale gewelf en op een stapsteen voor de ingang van de kerk. De hang naar symboliek van de abt ging echter nog verder. Een fragment van de inwijdingspreek maakt dit duidelijk. De minutieuze beschrijvingen maken deze tekst tot een uitzonderlijk document van het emblematische barokke denken in Centraal-Europa. De auteur, Jakub Pacher, een geestelijke en vriend van Vejmluva, legt uit: 'Ik zal slechts dit verklaren: Wejmluva bevat vijf v's. Vijf v's en vijf punten symboliseren de vijf stralen van een ster die met elkaar verbonden een

21 Van de tekeningen die Santini van de muur maakte is er niet één bewaard gebleven, maar de complexe vormen zijn te zien op een gravure en twee schetsen, daterend van vóór de brand van 1784. Het is onduidelijk of alle decoratieve elementen, met name die op de gravure, permanent

waren. Voor een gedetailleerde beschrijving, zie: De Meyer, *Johann Santini Aichel: Architectuur en ambiguïteit*, op. cit. (noot 7), 352-356.

22 Voor een gedetailleerdere bespreking: *ibid.*, 333-344.

canonisation of the medieval martyr had started. Clearly, Vejmluva did not want to miss the chance to identify his abbey with Nepomuk, who had been a Cistercian from the monastery that had once founded the colony in Žďár. According to popular belief, Nepomuk had been thrown off the Charles Bridge into the Moldau after he had refused to speak to the King. When the Bohemian demand for canonisation necessitated a miracle, Nepomuk's grave was opened. Rather remarkably, not only his skeleton was found, but also his tongue... prosperously red. Although Rome remained somewhat sceptical, there was good tactical reason to canonise this most popular object of Bohemian folk devotion.

It was most probably the abbot himself who elaborated the overall shape of the building: a five-pointed star, the Nepomuk symbol par excellence, with five oval volumes embedded between its points. In the interior, one of the five ovals serves as the entrance porch; the five points create four curved triangular chapels and the altar space. A number of eighteenth-century documents indicate that Vejmluva's contribution went further than the usual drafting of an iconographic programme. Vejmluva's contemporary, Karl Cerný, the dean of Čáslav, commented on the church in a sermon and described it as the work of the *erfinderische Scharfsinn*, the inventive acumen of Vejmluva.<sup>18</sup>

And in 1783, the last abbot of Žďár, in a report on his investigations in the since lost monastery archives, confirmed that Vejmluva 'worked out, with his own hands, the design for a church in the form of a five-pointed star, which was later erected under the meticulous supervision of the experienced architect Santini'.<sup>19</sup> Tenacious Nepomuk symbolism was to extend even beyond the church walls: a commemorative publication published in 1735, on the occasion of the 500<sup>th</sup> anniversary of the founding of Žďár, mentions that Vejmluva wanted to see the church built 'like a star in the midst of five other stars'.<sup>20</sup>

The church is indeed surrounded by a double undulating wall of which the outer shell has ten sharply protruding corners, which come across as the built equivalent of spear points. Internally, this construction forms a cloister with five chapels on a pentagonal plan and five smaller square chapels, one of which serves as the entrance porch. The pentagonal chapels project the five-pointed plan of the church outward, while the square ones echo the five-lobed structure of the oval chapels and entrance porch. The presence of the protective wall follows the tradition of the *Gnadenburg*, a defensive medieval typology that the frequent changes of religion in the area had kept alive well into the seventeenth century. Although still astonishingly expressive, if not expressionist, the current cloister is a weakened version



Bedevaartsoord van Sint-Jan van Nepomuk op Zelená Hora/Pilgrimage site of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora. Buitengevel van de ommuring/Exterior of the wall

18

For Cerný's preachings, see: Bohumír Liška, *Minulost a přítomnost knižní kultury ve Žďáre nad Sázavou* (Brno, 1964), 70.

19

Otto Steinbach, *Diplomatische Sammlung historischer Merkwürdigkeiten aus dem Archive des graeflichen Cisterzienserstifts Saar in Mähren* (Prague/Vienna/Leipzig: 1783), 302.

Alberik Rebmann, *Sára pět set let stará (Žďár 500 years old)* (Litomyšl: Jan Kamenický, 1735).

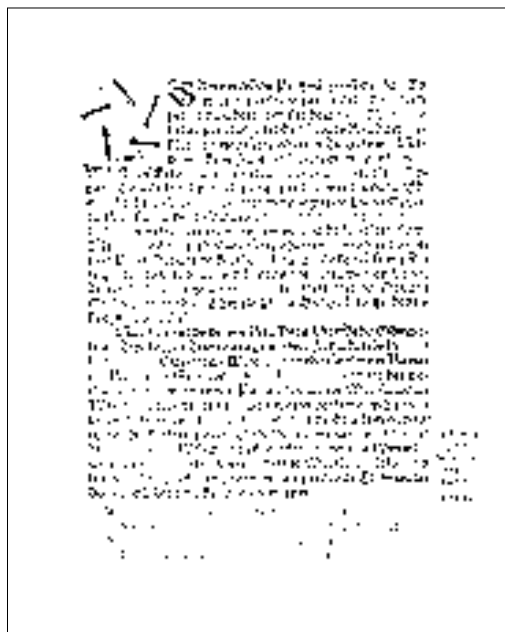
vijfpuntige ster vormen. In feite vormt zijn familienaam dus zelf een ster.<sup>23</sup> In de tekst is een afbeelding bijgevoegd om dit te verduidelijken: ‘VVeimVVVa’, geschreven in een cirkel, vormt een vijfpuntige ster. De totaalvorm van de kerk is dus net zo goed een uitbundige heraldische fantasie. De abt, die eerder Nepomuk-sterren aan zijn eigen familiewapen had toegevoegd, lijkt daarmee de lijn voort te willen zetten van exquise Romeinse barokexperimenten als de ongebouwde kerk van Pietro da Cortona ter ere van Chigi-paus Alexander VII in de vorm van de *monte paschi* van de Chigi’s, of van bepaalde voorbeelden van de artistieke productie van het pontificaat van de Barberini’s.

### Mystiek tijdverdrif

Zelfs naar de maatstaven van de vroege achttiende eeuw moet dit in de rest van Europa de indruk hebben gewekt van een wat ouderwets tijdverdrif. Maar het toont ons een glimp van de wereld waartoe deze abten behoorden. We hebben inzicht in deze achtergrond nodig om vat te kunnen krijgen op de betekenis van zo’n gebouw en, meer algemeen, van de ontwikkelde Midden-Europese barokcultuur – in haar nadagen, net voor ze het onderspit dolf tegen de rigeur van de Verlichting. Deze geestelijken behoorden tot de laatste generatie die streefde naar een grote, erudiete hervorming via de christelijke kabbala, voordat deze beweging opging in het occultisme. Hun ambitie van een meer mystieke en symbolisch rijkere interpretatie van het christendom, gebruikmakend van de joodse kabbala, was de hele zestiende en zeventiende eeuw in Europa en met name in de Duitssprekende gebieden, inclusief Bohemen, gekoesterd door humanisten, theologen en natuurfilosofen als Johannes Reuchlin, Cornelius Agrippa von Nettesheim en Christian Knorr von Rosenroth. Na de rigoureuze onderdrukking tijdens de Contrareformatie had dit streven vooral in kringen van Midden-Europese cisterciënzers een opleving gekend. Zo was de Duitse vertaling van John Dee’s *Monas Hieroglyphica* uit 1680 opgedragen aan Bernardus Rosa, de cisterciënzer abt van het nabijgelegen Grussau, in Silezië, dat toen onder de Boheemse kroon viel. Vejmluva’s belangstelling voor de kabbala wordt gestaafd door de aanwezigheid van verscheidene kabbalistische teksten in de kloosterbibliotheek. Abt Steinbach onthulde het merkwaardige gebruik onder deze abten om elkaar verjaardagsgroeten in de vorm van chronogrammen met kabbalistische symbolen te sturen.<sup>24</sup> In wat nog het meest wegheeft van een

verrassende barokvariant op de poëzie van Van Ostayen of Marinetti zijn de regels verbogen tot cirkels, een mijter, een zespuntige ster en een vijfbladige bloem.

In dezelfde inwijdingspreek die ik al citeerde wordt, en niet zuinig, de gematria, een vorm van kabbalistische numerologie gehanteerd. Gematria was de geheime leer van de kabbalisten die woorden als getallen interpreteert, en vice versa, en een relatie legt tussen woorden met identieke numerieke equivalenten. We ontdekken hoe ‘via kabbalistische berekening de uitdrukking *Adornas Weymluwa* gelijkstaat aan 1722’, het jaar van de inwijding van de kerk en van de zaligverklaring van Jan van Nepomuk.<sup>25</sup> Op verschillende momenten wordt Pacher’s preek met dat getal doorspekt: ‘In te (beate NEPOMVCene) SperaVI, Vt non ConfVnDar’ is een chronogram dat het getal 1722 oplevert. Elders in de



Pagina uit/Page from J.F.J. Pacher, *Risus Sarae*, Brno, 1723

23 Jakub Felix Jan Pacher, ‘Risus Sarae sive gaudia dedicationis ecclesiarum... dedicata’ (Brunae (Brno): 1723 [1968]). Herdruk in: Alois Pichta (red.), *Slavnostní rec k svěcení kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hore blíz města Zd’áru dne 27.9.1722; Ze sborníku ‘Risus Sarae’ z r. 1723 prepsal, upravil, predmluvou a poznámkami opatřil Alois Pichta (Žd’ár nad Sázavou, 1968)*, 38.

24 De originele kaarten zijn sindsdien verloren gegaan, maar er bestaan nog transcripties door O. Steinbach in: Brno, Archiv města Brna (Stadsarchief van Brno), sbírka Mitrovského [Mitrovsky coll.]; verg: Bohumír Liška, *Minulost a přítomnost knižní kultury ve Zd’áre nad Sázavou* (Brno: 1964), 68 en 140, noot 109. 25 Pacher, ‘Risus Sarae’, op. cit. (noot 23), 38.

of the original design, which was severely damaged by fire. This is in particular the case for the hyper complex roof forms of the chapels: truncated five-sided pyramids on pentagonal bases. They were holding large five-pointed stars and were crowned with statues and large obelisks. These in turn supported sizable metal structures of three-dimensional six-pointed stars.<sup>21</sup>

### An Abbot’s Exuberant Iconographies

A star as the basis for a ground plan was not entirely unusual in Bohemia: one of the earliest examples was the star-shaped Renaissance-style hunting lodge on the White Mountain near Prague – also designed by an amateur, Archduke Ferdinand II. Yet, what makes the star-shape at Žd’ár extraordinary is the obsessive resort to the star in every part both of plan and elevation of the building, of its surrounding walls, of structure and decoration. In the interior of the church the pilgrims saw stars everywhere: on the vaults, on the walls, and even hovering above their heads there are large three-dimensional ones that penetrate ostensibly out of the triangular chapels into the central space. In the way that stars close, with a sparkling tension, each of the three Cantos of Dante’s *Divina Comedia*, it is also the stars that give the whole of the pilgrimage project its miraculous potential.

The five-, six-, eight- and ten-pointed stars all have complementary meanings, referring to Nepomuk, Marian and Cistercian iconography.<sup>22</sup> Furthermore, the ogival forms of Santini’s Gothicising windows were suited to represent the saint’s major relic, his tongue, which is also represented in the summit of the central vault and on a stepping stone in front of the church entrance. However, the abbot’s appetite for symbolism went even further. A fragment of the sermon given at the consecration of the church makes this clear. Its meticulous descriptions make this text an exceptional document of emblematic Baroque thinking in Central Europe. The author, Jakub Pacher, a priest and friend of Vejmluva’s, explains: ‘I will only point this out: Wejmluwa contains five Vs. Five Vs and five points symbolise the five rays of a star which, when they are linked together, form a five-pointed star. So in fact his family name itself forms a star.’<sup>23</sup> And a figure has been inserted in the text in order to make this even more obvious: ‘VVeimVVVa’ written in a circle forms a five-pointed star. Hence, the overall form of the church is equally an exuberant heraldic fantasy. It looks like the abbot, who had previously added Nepomuk stars to his own coat of arms, was aligning himself with exquisite Roman Baroque experiments, such as the unbuilt church of Pietro da Cortona in honour of the Chigi Pope Alexander VII in the form of the Chigi *monte paschi*, or some of the artistic production of the Barberini pontificate.

21 No drawings of the wall by Santini have survived, but an engraving and two sketches that date from before the fire of 1784 show the convoluted shapes. It is unclear whether all decorative elements, especially those on the engraving, were permanent. For a detailed description, see: De Meyer, *Johann Santini Aichel*, op. cit. (note 7), 352-356. 22 For a more detailed discussion, see: *ibid.*, 333-344. 23 Jakub Felix Jan Pacher, ‘Risus Sarae sive gaudia dedicationis ecclesiarum... dedicata’ (Brunae (Brno): 1723 [1968]). Reprinted in: Alois Pichta (ed.), *Slavnostní rec k svěcení kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hore blíz města Zd’áru dne 27.9.1722; Ze sborníku ‘Risus Sarae’ z r. 1723 prepsal, upravil, predmluvou a poznámkami opatřil Alois Pichta (Žd’ár nad Sázavou, 1968)*, 38. 24 The original cards have since been lost, but transcriptions by O. Steinbach survive in: Brno, Archiv města Brna (City Archive of Brno), sbírka Mitrovského [Mitrovsky coll.]; cf: Bohumír Liška, *Minulost a přítomnost knižní kultury ve Zd’áre nad Sázavou* (Brno, 1964), 68 and 140, note 109. 25 Pacher, ‘Risus Sarae’, op. cit. (note 23), 38. 26 *Ibid.*

### Mystical Pastimes

Even by the standards of the early eighteenth century, in the rest of Europe this might have come across as somewhat outdated pastimes. Yet it shows us a glimpse of the world to which these abbots belonged. We need to understand this background in order to grasp more fully the meaning of such a building, and of learned Central-European Baroque culture in general – in the last days before it crumbled under Enlightenment rigor. These clerics belonged to the last generation that strived for a major erudite reform through the Christian cabbala, before this enterprise blended into occultism. Their aspiration of a symbolically even richer and more mystical interpretation of Christianity, using aspects of the Judaic Kabbalah, had been cherished in Europe and especially in the German lands, including Bohemia, throughout the sixteenth and seventeenth centuries by humanists, theologians and natural philosophers such as Johannes Reuchlin, Cornelius Agrippa von Nettesheim and Christian Knorr von Rosenroth. After the exacting repression by the Counter-Reformation, it had revived specifically in circles of Central-European Cistercians. The German translation of John Dee’s *Monas Hieroglyphica* of 1680, for instance, had been dedicated to Bernardus Rosa, the Cistercian abbot of nearby Grussau, in Silesia, then under the Bohemian Crown. Vejmluva’s interest in the cabbala is supported by the presence of several cabbalistic texts in the monastery library. Abbot Steinbach revealed the peculiar custom among these abbots of sending each other chronostic birthday greetings with cabbalistic symbols.<sup>24</sup> In what seems most like a surprising Baroque variant of the poetry of Van Ostayen or Marinetti, the verses are bent into circles, a mitre, a six-pointed star and a five-leaved flower.

In the same consecration sermon that I quoted before, gematria is scarcely restrained. Gematria was the secret teaching of the cabbalists, which interprets numbers as words and words as numbers, and which establishes a relationship between words with identical numerical equivalents. We learn how ‘through cabbalistic calculation, the expression *Adornas Weymluwa*’ equals 1722, the year of the consecration of the church and of the canonisation of St John of Nepomuk.<sup>25</sup> At various instances Pacher’s sermon is pervaded by that number: ‘In te (beate NEPOMVCene) speraVI, Vt non ConfVnDar’ is a chronogram that yields the number 1722. Elsewhere in the text, the typography of Pacher’s exclamation ‘VIVE DIV wenCesLae wejMLVwa!’ is stretched to obtain the blessed number once again.<sup>26</sup>

Elite Esotericism and Popular Belief On the Green Hill near Žd’ár, looming semiotic indigestion is avoided by means of a tightly restrained composition. Overcharged with iconography and personal ambitions, the final

tekst wordt de typografie van Pacher's uitroep: 'VIVE DIV wenCesLae wejMLVwa!' opgerekt om opnieuw bij het gezegende getal uit te komen.<sup>26</sup>

### Elite-esoterie en volksgeloof

Op de Groene Heuvel bij Žďár wordt een dreigende semiotische indigestie vermeden middels een streng ingehouden compositie. Overladen met iconografie en persoonlijke ambities, doet de uiteindelijke architectonische vorm evenwel denken aan de *simplicité seconde*, een tweede eenvoud, zoals Yves Bonnefoy het bestempelde:

Ik houd vooral van de barokkunst omwille van een eigenschap waarin ze zichzelf lijkt tegen te spreken. Wanneer in dorpskerken of kerken van arme gemeenschappen, of misschien meer nog in de meest bewuste, de meest wijze werken van rijpere architecten, de rusteloosheid van de vormen, de conflicten van ornament en veelheid tot rust komen – en plots een *tweede eenvoud* geboren wordt uit verteerde opwinding.<sup>27</sup>

De schemerige mystiek van de kerk wordt vertaald in een zeer directe, simpele vorm die niet alleen kleine kringen ontwikkelde geestelijken aanspreekt, maar ook grote delen van de plaatselijke bevolking. Om door te dringen tot de populaire appreciatie van het gebouw – dat tenslotte een bedevaartskerk is – is er minstens één gegeven dat niet mag worden genegeerd. Nog in de achttiende eeuw zat in Bohemen, 'dat wonderbaarlijke land waar je doorheen moet, maar waar je niet mag talmen, of je wordt betoverd, behekst, verdoemd',<sup>28</sup> de volksreligie vol geesten en magie. Zoals de titel van een hoofdstuk van de *Miscellanea Regni Bohemiae* van Bohuslav Balbín aangeeft: 'Monumenten, kerken, schatten, geesten en witte wieven.' Al had de fascinatie voor zulke verschijnselen soms een soort 'wetenschappelijke' dekmantel, zoals in de *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie*<sup>29</sup> van de Franse benedictijn Dom Calmet uit 1746, werden deze vormen van bijgeloof in Bohemen gevoed door fantasierijke publicaties. Michaël Ranft uit Chemnitz, aan de Saksisch-Boheemse grens, was een van de belangrijkste exponenten van de achttiende-eeuwse *Vampirismuskforschung*. In 1728 publiceerde hij zijn *Magisterarbeit* aan de universiteit van Leipzig, *De masticatione mortuorum in tumulis*, al snel gevolgd door een sterk uitgebreide Duitse editie: *Tractat von*

*dem Kauen und Schmatzen der Toten in der Graben* (Verhandeling over het kauwen en smakken van de doden in hun graven).<sup>30</sup>

Het uitdrijven van demonen door onder meer het eren van huisheiligen was in het Bohemen en Moravië van de achttiende eeuw nog gangbare praktijk. In een reisgids uit die tijd uitte een Britse auteur zijn verbazing over het feit dat deze religieuze praktijken, die 'normaal typerend zijn voor onontwikkelde sukkel van het laagste allooi' hier in alle lagen van de samenleving voorkwamen.<sup>31</sup> Dat was mogelijk doordat er een duidelijk gedefinieerde relatie was tussen deze dagelijkse magische praktijken en de christelijke kabbala: magie, had Johannes Reuchlin gesteld, was een noodzakelijk onderdeel van een almachtige christelijke filosofie en de rol van de kabbala was zo'n magische filosofie *veilig* te maken en tegen demonische gevaren te beschermen.<sup>32</sup> Dit verklaart waarom volgens Frances Yates zelfs de Venetiaanse frater Francesco Zorzi als een magiër kon worden beschouwd – zij het 'van zeer, zeer witte magie'.<sup>33</sup> Juist in de context van deze religieuze volkspraktijken had Cornelius Agrippa von Nettesheim de kabbala een cruciale rol toebedeeld.<sup>34</sup> 'De rol van de kabbala', aldus Agrippa, 'was niet alleen te voorzien in de hoogste bovenhemelse magie, maar ook om de veiligheid van de officiant tegen de demonen te verzekeren. (...) Ze is een verzekering tegen de demonen...'<sup>35</sup>

Een Boheemse bedevaartganger kwam de kerk in Žďár niet alleen bezoeken om zijn lievelingsheilige te eren; hij zocht er ook bescherming tegen boze krachten. Zoals in de preek wordt vermeld zou Nepomuk 'de vijand zijn van uw vijanden en de folteraar van uw folteraars'. Nu wordt ons nog een reden duidelijk voor de merkwaardige vorm van de kerk. In deze religieuze context was de vijfpuntige ster uitermate geschikt: het pentagram, afkomstig

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Yves Bonnefoy, 'La seconde simplicité', *l'Arc* (1990), 45. Mijn vertaling.

<sup>28</sup> Guillaume Apollinaire, 'L'Otmika' (1903), in: *L'Hérésiatique et Cie* (1910). Gepubliceerd in: M. Décaudin (red.), *Oeuvres complètes*, deel 1 (Parijs: Balland et Lecat, 1965), 156. Mijn vertaling.

<sup>29</sup>

Dom A. Calmet, *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie...* (Sénones, 1746).

<sup>30</sup>

Michaël Ranft, *Dissertatio historico-critica de masticatione mortuorum in tumulis* (Leipzig: Breitkopf, 1725); idem: *De masticatione mortuorum in tumulis, (Oder von dem Kauen und Schmatzen der Toten in Gräbern) liber singularis: exhibens duas exercitationes, quarum*



Encomium voor abt Tyttl/Encomium for abbot Tyttl, Plassy, 1736

*prior historico-critica posterior philosophica est.* (Leipzig: Martini, 1728). Latere, uitgebreide editie in het Duits: *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern, worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyrns und Blut-Sauger gezeigt, auch alle von dieser Materie bißher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden* (Leipzig: Teubner, 1734).

<sup>31</sup>

'... ordinairement (soient) le partage des ignorants et des bigots de la dernière classe', Moore, *Lettre d'un voyageur anglais* (Franse editie: 1781), 347-350. Mijn vertaling.

<sup>32</sup>

Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (Londen: Warburg Institute, 1979 [1987]). Ik heb de Franse vertaling geraadpleegd: *La philosophie occulte à l'époque Élisabéthaine* (Parijs: Dervy, 1987), 57-58.

<sup>33</sup>

Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (noot 32), 57.

<sup>34</sup>

Agrippa maakt in zijn *De vanitate scientiarum* onderscheid tussen witte magie en wiskundige magie, en samen worden ze gesteld tegenover boze magie, waarmee de duivel wordt aangeroepen. Verg: H. Cornelius Agrippa, *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium* (1526), en talloze latere uitgaven. Met goede magie worden de engelen aangeroepen, via de kabbala. Verg: Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (noot 32), 67-68.

<sup>35</sup>

Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (noot 32), 74. Mijn vertaling en cursief.

architectural form, however, is reminiscent of the *simplicité seconde*, a second simplicity, coined by Yves Bonnefoy:

I love Baroque art especially for a quality where it seems to contradict itself. When, in village churches or in those of poor communities or maybe even more so in the most conscious or wisest works of aging architects, the anxiety of forms, the conflicts of ornaments and multitude appease – and a *second simplicity* is suddenly born out of consumed agitation.<sup>27</sup>

The church's crepuscular mysticism is translated into a most direct, simple form that appeals not only to small circles of erudite clerics, but also to large sections of the local populace. In order to penetrate to that popular reading of the building – which is, we should not forget, a pilgrimage church – there is at least one fact that should not be ignored. Even as late as the eighteenth century, in Bohemia, 'that wondrous land through which you must pass but where you must not tarry, lest you be enchanted, bewitched, doomed',<sup>28</sup> folk religion was still full of ghosts and magic. As the title of a chapter of *Miscellanea Regni Bohemiae* by Bohuslav Balbín indicates: 'Monuments, churches, treasures, ghosts and white ladies.' Even if fascination for these phenomena sometimes had a kind of 'scientific' cover, such as in the French Benedictine Dom Calmet's 1746 *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie*,<sup>29</sup> in Bohemia imaginative publications fuelled these forms of superstition. Michaël Ranft, of Chemnitz, on the Saxon-Bohemian border, was one of the major exponents of eighteenth-century *Vampirismuskforschung*. In 1728 he published his *Magisterarbeit* at the University of Leipzig, *De masticatione mortuorum in tumulis*, followed rapidly by a largely extended German edition: *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Toten in der Gräben* (Treatise on the Chewing and Smacking of the Dead in their Graves).<sup>30</sup>

Driving out demons, by, among other things, honouring household saints, was still a common practice in Bohemia and Moravia. In an eighteenth-century guidebook, the British author expressed amazement about the fact that these religious practices, which are 'normally typical of ignorant simpletons of the lowest order', were here spread across all layers of society.<sup>31</sup> That could be the case because there was a well-defined relationship between these daily magical practices and the Christian kabbala: magic, as Johannes Reuchlin had argued, was a necessary component of an almighty Christian philosophy, and the role of the kabbala was to make such a magical philosophy safe, and protect it from demonic dangers.<sup>32</sup> This explains why, according to Frances Yates,

<sup>27</sup>

Yves Bonnefoy, 'La seconde simplicité', *l'Arc* (1990), 45. My translation.

<sup>28</sup>

Guillaume Apollinaire, 'L'Otmika' (1903), in: *L'Hérésiatique et Cie* (1910). Published in: M. Décaudin (ed.), *Oeuvres complètes*, vol. 1 (Paris: Balland et Lecat, 1965), 156. My translation.

<sup>29</sup>

Dom A. Calmet, *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie...* (Sénones, 1746).

<sup>30</sup>

Michaël Ranft, *Dissertatio historico-critica de masticatione mortuorum in tumulis* (Leipzig: Breitkopf, 1725); idem: *De masticatione mortuorum in tumulis, (Oder von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern) liber singularis: exhibens duas exercitationes, quarum prior historico-critica posterior philosophica est.* (Leipzig: Martini, 1728). Later, augmented ed. in German: *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern, worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyrns und Blut-Sauger gezeigt, auch alle von dieser Materie bißher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden* (Leipzig: Teubner, 1734).

<sup>31</sup>

'... ordinairement (soient) le partage des ignorants et des bigots de la dernière classe', Moore, *Lettre d'un voyageur anglais* (French edition: 1781), 347-350. My translation.



uit de cultuur van druïdes en magie, en in het christendom voortgezet door christelijke kabbalisten als Agrippa, heeft sinds onheugelijke tijden gestaan voor bescherming tegen boze, beheksende krachten.<sup>36</sup> De kapel fungeert dus als een gigantische *Drudenfuss* of pentagram.

*Mephisto:* Gesteh ich's nur! dass ich hinausspaziere,  
Verbietet mir ein kleines Hindernis,  
Der Drudenfuß auf Eurer Schwelle...  
*Faust:* Das Pentagramma macht dir Pein?<sup>37</sup>

*Mephisto:* Tja! 'k Zou me graag op weg begeven,  
Alleen is er een kleine hindernis:  
Daar bij de drempel, dat pentakel...  
*Faust:* Ai! Pijnigt je mijn pentagram?

## Epiloog

Cruciaal voor dit gebouw en in zekere zin voor de hele laat-barokarchitectuur zijn de meerdere lagen en mogelijke interpretaties. Santini's bedevaartskerkje in Žďár is een vormexperiment, geworteld in lokale bouwtradities én in intellectueel vermaak; het moest zowel erudiete belangstelling wekken als tot de volksverbeelding spreken – en daartoe werden praktijken gerecycleerd, die zowel uit het volksgeloof als uit heidense tradities afkomstig waren.

Onze aandacht is niet alleen gericht op een architect, zijn ontwerpen en zijn opdrachtgever, maar ook op het snijpunt van twee praktijken: enerzijds de intellectuele, contemplatieve en propagandistische praktijk van abten, filosofen en academici; anderzijds een veel pragmatischer, 'lagere' praktijk: die van het bouwen. In tegenstelling tot de pauselijke vertrouweling Bernini of de astronomieprofessor Wren waren de Praagse architecten rond 1700 het analfabetisme nauwelijks ontgroeid. Als je de zeldzame theoretische publicaties uit het Boheemse bouwmeestersmilieu – welgeteld één traktaat, gedichteerd door een analfabeet<sup>38</sup> – zou spiegelen aan de polypragmasie van de abten, zouden ze onrustbarend banaal overkomen. Maar veel minder banaal is de materialiteit van het gebouwde, omdat daarin alles wat theorie is geplaatst wordt binnen de vorm van de metafoor, onder het teken van de ambiguïteit.<sup>39</sup> Rond 1700 keken in Bohemen beide praktijken, elk op hun eigen manier, uit op twee werelden, twee tradities: op de restanten van een middeleeuwse, fantasierijke traditie, verbonden met gotische en geometrische verhoudingen, maar ook op de persuasieve, retorische

post-Tridentijnse beeldcultuur van de barokke allegorie. Die twee werelden komen bij Santini samen in een nieuwe ideologische context. Zoïets kon gebeuren, doordat de status van de taal in de voorgaande eeuw ingrijpende veranderingen had ondergaan. 'Betekenis lag niet vast maar werd gefabriceerd; ze werd gemaakt, bewerkt en ongedaan gemaakt door de rivaliserende verlangens van onafhankelijke geesten die bovendien opkwamen voor het inheemse.'<sup>40</sup> De abten belaadden de architectuur ijverig met betekenissen die een afspiegeling waren van hun enthousiaste eruditie, maar die bovenal dienstig waren aan hun strategische doelstellingen en dus de mogelijkheid van een volkse interpretatie moesten openlaten. De beeldcultuur van dit dense netwerk van katholieke devotie, dat met zijn talloze kapellen en bedevaartsoorden het Boheemse landschap doordrenkt, is afgestemd op de gecultiveerde wensen van de clerus, maar ook op de kwezelarij van de (klein)burgerij in de steden en dorpen, en op de volksmythen van de plattelandsbevolking. De extatische heiligdommen van Bohemen staan ver af van de metafysische renaissancekoepels waaronder, aldus Wittkower, 'een Barbaro een zwakke echo kon waarnemen van de onhoorbare muziek der sferen'.<sup>41</sup> De hemelse harmonie is nu doorspekt met de dissonanten en de Stravinskiaanse ritmes van de volksmuziek.<sup>42</sup>

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg

35  
Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (noot 32), 74. Mijn vertaling en cursief.  
36  
Op plaat III van zijn *Amphitheatrum Æternæ Sapientiae* toont Heinrich Khunrath de vijfpuntige ster, met het volgende bijschrift: 'Aanschouw het SIGNACULUM dat overwint en de vijanden op de vlucht jaagt! Het wonderbaarlijke PENTACULUM van de vijf hiërogliefen.' H. Khunrath, *Amphitheatrum Æternæ Sapientiae* (Hanau: 1609). Verg: Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or; rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, deel II (Parijs: Gallimard, 1931), 73–74.

37  
J.W. von Goethe, *Faust* (1773–1832). In Goethe's *Faust* belet het pentagram Mephistofeles de kamer te verlaten. Nederlandse vertaling: Ard Posthuma (2001).

38  
Abraham Leuthner, *Grundtliche Darstellung der funff Seullen* (Praag: 1677).  
39  
Deze observatie draagt de sporen van een gesprek dat ik met Manfredo Tafuri had in de beginfase van mijn onderzoek naar Santini.  
40  
Giancarlo Maiorino, *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of the Arts* (University Park/ Londen: Pennsylvania State University Press, 1990), 157.  
41  
Rudolf Wittkower, 'Architectural Principles in the Age of Humanism', in: *Studies of the Warburg Institute*, deel 16 (Londen: Warburg Institute, 1949). Herziene uitgave: (Londen: Academy Ed., 1988), 129.  
42  
Voor de verwijzing naar Stravinsky en voor veel meer ben ik dank verschuldigd aan Gerard van Zeijl.

even the Venetian friar Francesco Zorzi could be considered a magician – be it 'of a very, very white magic'.<sup>33</sup> Precisely in the context of these popular religious practices Cornelius Agrippa von Nettesheim had ascribed a crucial role to the cabbala.<sup>34</sup> 'The function of the caballa', as Agrippa saw it, 'was not only to provide for the highest supercelestial magic, but also to ensure, at all levels, the protection of the celebrant against demons. . . . It is an insurance against demons. . . .'<sup>35</sup>

A Bohemian pilgrim came to visit the church at Žďár not merely to honour his beloved saint: he was also seeking protection from him against evil forces. As is mentioned in the sermon, Nepomuk would 'be the enemy of your enemies, and the torturer of your torturers'. We can now grasp a further reason for the peculiar shape of the church. In this religious context the five-pointed star was perfectly appropriate: the pentagram, originating from druid and magical culture and perpetuated into Christianity by Christian cabbalists such as Agrippa, had stood since time immemorial for protection against evil and bewitching forces.<sup>36</sup> The chapel acts as a giant *Drudenfuß*, or pentacle.

*Mephisto:* Gesteh ich's nur! dass ich hinausspaziere,  
Verbietet mir ein kleines Hindernis,  
Der Drudenfuß auf Eurer Schwelle...  
*Faust:* Das Pentagramma macht dir Pein?<sup>37</sup>

*Mephistopheles:* I must confess, my stepping o'er  
Thy threshold a slight hindrance doth impede;  
The wizard-foot doth me retain.  
*Faust:* The pentagram thy peace doth mar?

## Epilogue

Crucial to this building, and in some way to late Baroque architecture, are its multiple layers and possible keys of lecture: Santini's small pilgrimage church at Žďár is a formal experiment that originated in local building traditions and in highbrow divertissements; it was intended to captivate both erudite interest and popular imagination – for which it recycled practices taken from both popular devotion and pagan traditions.

Yet, the focus of our attention did not only consist of an architect, his designs and his patron, but also of the intersection between two conventions: on one side the erudite, contemplative and propagandist conventions of the abbot and his fellow clergy men, philosophers and academics; on the other a much more pragmatic convention, on a much lower level: architecture. In contrast to the pontifical confidant Bernini, or the astronomy professor Wren, Prague architects of about 1700 had barely outgrown illiteracy. If the rare theoretical publications of Bohemian architectural circles – which

generated one single treatise, dictated by an illiterate<sup>38</sup> – were compared with the abbot's polypragmatism, they would appear to be disconcertingly banal. But the material aspect of what they built is much less banal, because it puts *theories* into the form of a metaphor, under the sign of ambiguity.<sup>39</sup>

Around 1700 in Bohemia both conventions, each in their own way, looked out on two worlds, two traditions: on the remnants of a medieval, fanciful tradition linked to Gothic and geometrical proportions, as well as on the persuasive, rhetorical post-Tridentine visual culture of Baroque allegory. Both worlds come together in Santini in a new ideological context. Something of this kind was able to happen because the status of language had undergone drastic transformations in the previous century. 'Meaning was not enshrined but manufactured; it was made, remade, and unmade by the competing wills of independent minds who also favoured the vernacular.'<sup>40</sup> The abbots diligently loaded architecture with meanings that reflected their zealous erudition, but which above all met their strategic concerns and therefore imply the possibility of a popular reading. The visual culture of this dense network of Catholic devotion, which impregnates the Bohemian landscape with its countless chapels and places of pilgrimage, is tailored to the sophisticated desires of the monastic clerks, but also to the bigotry of the middle and lower middle classes in towns and villages, and to the popular myths of the rural population. The ecstatic sanctuaries of Bohemia are far distant from the metaphysical Renaissance domes under which, according to Wittkower, 'a Barbaro could experience a faint echo of the inaudible music of the spheres':<sup>41</sup> the heavenly harmony is shot through with dissonances and with the Stravinskian rhythms of folk music.<sup>42</sup>

32  
Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (London: Warburg Institute, 1979 [1987]). I consulted the French translation: *La philosophie occulte à l'époque Élisabéthaine* (Paris: Dervy, 1987), 57–58.  
33  
Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (note 32), 57.34  
Agrippa, in his *De vanitate scientiarum*, distinguishes between a white magic and a mathematical magic, which are both contrasted with

evil magic, which invokes the devil. Cf. H. Cornelius Agrippa, *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium* (1526), and countless later eds. Good magic invokes the angels, through the cabbala. Cf. Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (note 32), 67–68.  
35  
Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (note 32), 74. My translation and italics.  
36  
In plate III of his *Amphitheatrum Æternæ Sapientiae*

Heinrich Khunrath shows the five-pointed star and adds the following caption: Behold the SIGNACULUM which vanquishes and makes the enemies flee! The wondrous PENTACULUM of the five hieroglyphs.' H. Khunrath, *Amphitheatrum Æternæ Sapientiae* (Hanau: 1609). Cf: Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or; rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, vol. II (Paris: Gallimard, 1931), 73–74.

37  
J.W. von Goethe, *Faust* (1773–1832). In Goethe's *Faust*, the pentagram prevents Mephistopheles from leaving the room.  
38  
Abraham Leuthner, *Grundtliche Darstellung der funff Seullen* (Prague: 1677).

39  
This observation bears the mark of a conversation, at the early stages of my Santini research, with Manfredo Tafuri.  
40  
Giancarlo Maiorino, *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of the Arts* (University Park/ Londen: Pennsylvania State University Press, 1990), 157.

41  
Rudolf Wittkower, 'Architectural Principles in the Age of Humanism', in: *Studies of the Warburg Institute*, vol. 16 (London: Warburg Institute, 1949). Revised ed.: (Londen: Academy Ed., 1988), 129.

42  
For the reference to Stravinsky, and much more, I am indebted to Gerard van Zeijl.