

des Polygons treten wie jene der Salute außen als separate Baukörper hervor. 3) Die Kirche besitzt keinen breiten Umgang wie die Salute, aber die Kapellen sind untereinander und mit der Hauptchorkapelle durch Korridore verbunden. Wie in der venezianischen Kirche gelangten die Priester zu den Seitenaltären, ohne den Kuppelraum zu durchqueren. 4) Nicht zu übersehen ist über den Pultdächern der Seitenkapellen das Motiv der Doppelvoluten vor den Kanten des Kuppeltambours. Jeweils eine der paarweise angeordneten Voluten ruht auf der Seitenwand einer Kapelle<sup>20</sup>. Die Konstruktion ist einfacher als die der Salute, aber die gabelförmigen Doppelvoluten sind hier wie dort nicht bloße Dekoration, vielmehr machen sie die jeweilige Baustruktur transparent. Und das geht beide Male einher mit dem auf die Liturgie einer Motiv- und Pilgerkirche abgestimmten Raumkonzept, das das verbreitete Urteil widerlegt, Zentralbauten eigneten sich weniger für den christlichen Kult als Langbauten. Pieter Martens und Joris Snaet haben vor kurzem die Gemeinsamkeiten beider Bauten in der Anlage ihrer Kapellen hervorgehoben<sup>21</sup>. Wie aber lassen sich solche Parallelen zwischen nord- und südeuropäischer Baukunst erklären? Als Seehandelsmetropole hatte Venedig natürlich viele Möglichkeiten, auswärtige Anregungen aufzunehmen. So ist nicht auszuschließen, daß Longhena durch Reisende von der fernen, wenig älteren Wallfahrtskirche erfuhr und sich von ihrem Konzept inspirieren ließ<sup>22</sup>. Solche die Ländergrenzen überschreitende Fernwirkung architektonischer Ideen beweisen ja am besten Longhenas eigene Pläne für die der Salute verwandte Kirche im polnischen Gostyn, die Hopkins unverständlicherweise nur ganz beiläufig erwähnt (S. 62 ff.).

Mit Gewinn liest man Hopkins' Ausführungen zur Planung, Baugeschichte und liturgischen Nutzung der Salute. Der hier skizzierte Vergleich mit Scherpenheuvel zeigt jedoch, daß die Fragen zum Bautypus der Madonna della Salute weiterer Präzisierung bedürfen. Für die kunsthistorische Bewertung des Bauwerks erscheint es sinnvoll, das Panorama über die Kunstlandschaften Italiens hinaus zu erweitern.

CHRISTOPH JOBST  
Kronberg/Ts.

20 Vgl. DE JONGE/MEGANCK 1998 (wie Anm. 18), Abb. 12.

21 PIETER MARTENS, JORIS SNAET: De Mariale bedevaartskerk van Scherpenheuvel, in: *Bulletin KNOB* 5/6, 1998, S. 214–225, bes. 215 und Anm. 12 zum Vergleich mit der Salute.

22 Zu den venezianisch-flandrischen Handelsbeziehungen nach 1600 s. HEINRICH KRETSCHMAYR: *Geschichte von Venedig*, Bd. 3; Stuttgart 1934, S. 176 und 367.

**Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm;** Ausstellungskatalog, Hrsg. Björn R. Kommer; Heidelberg: Umschau/Braus 2000; 432 S.; 330 farbige und SW-Abb.; ISBN 3-8295-7024-4; DM 64,-

Mit der im Sommer 2000 im umgebauten Augsburger Maximilianmuseum veranstalteten Ausstellung über Adriaen de Vries hat eine wichtige internationale Ausstellungsserie einen glanzvollen Schlußakkord erhalten. Das Rijksmuseum in Amster-

dam hat 1998 in Zusammenarbeit mit dem Nationalmuseum in Stockholm – wo die meisten de Vries-Plastiken aufbewahrt werden – in beiden Metropolen zwei aufeinanderfolgende Ausstellungen durchgeführt, 1999 ging ein Teil der Ausstellung nach Kalifornien ins Getty-Museum. Das Augsburger Museum, das anfänglich diesem Ausstellungsverband nicht angehörte, mußte zwangsläufig eine differierende Ausstellungs- und Katalogkonzeption entwickeln, was, im voraus gesagt, auch vorzüglich gelungen ist.

Zwar enthielt die Augsburger Ausstellung weniger Bronzeplastiken als seinerzeit die in Amsterdam, doch wurden die fehlenden Objekte durch neu hinzugekommene Werke aus Augsburg und Süddeutschland mehr als aufgewogen. Den künstlerischen Höhepunkt bildete ohne Zweifel die restaurierte Herkules- und Hydragruppe vom Augsburger Stadtbrunnen, die – auf ein relativ niedriges Postament gesetzt – jetzt auf Dauer im umgebauten und verglasten Innenhof des Maximilianmuseums Aufstellung fand. Es lag nahe, daß die Ausstellung sich vornehmlich auf die Augsburger Periode (1596–1602) im Schaffen des Künstlers konzentrierte und verstärkt den Vergleich mit Plastiken des in Süddeutschland tätigen Hubert Gerhard suchte. Auffallend war auch ein technikgeschichtlicher Schwerpunkt – ein besonderes Kabinett präsentierte die Technologie des Wachsauerschmelzverfahrens im Bronzezug. Betont wurden außerdem funktionell-kontextuelle Bezüge: Um die Plazierung, Form und Funktion des de Vriesschen Brunnenjünglings (Kat Nr. 9) zu erklären, wurde in der Ausstellung das Obergeschoß seines Aufstellungsortes – des Kastenturmes in Augsburg – szenographisch rekonstruiert.

Der von CHRISTOPH EMMENDÖRFER und BJÖRN R. KOMMER herausgegebene Katalog hat sechs Aufsätze und eine Reihe der Katalogeinträge aus den englischsprachigen Ausgaben übernommen, dazu kamen sieben neue Katalogessays und eine Reihe neuer Katalogeinträge. Ein schöner Fotoessay von JUTTA BRÜDERN über die Herkulesstatue zeigt sehr einführend deren manieristische Wirkungsästhetik. Der Augsburger Katalog ist somit nach der 1967 erschienenen Monographie von LARS OLOF LARSSON die zweite große deutschsprachige Veröffentlichung zu de Vries.

FRITS SCHOLTEN („Adriaen de Vries, Kaiserlicher Bildhauer“) liefert einen guten Überblick über die wichtigsten künstlerischen Etappen des Künstlers. Er greift dabei auf eine ganze Reihe neuer Archivfunde und Erkenntnisse zurück, die u. a. auch die Mitarbeit von Adriaen de Vries am Escorial-Projekt des Pompeo Leoni belegen. Dennoch geht seine Schlußfolgerung, daß der Erfolg des Künstlers im rudolfinischen Prag dem besonderen „venezianischen Modellierstil“ zu verdanken sei, zu weit und verkennt die für den Kaiser als Auftraggeber gewiß entscheidende Referenzebene, nämlich die gewünschte Anlehnung an das Stilvorbild von Giambologna wie auch den damit zusammenhängenden Umstand, daß der malerische Oberflächenstil bei de Vries sehr zögerlich zum Durchbruch kam. GÖREL CAVALLI-BJÖRKMAN („Der Raub der Prager Skulpturen des Adriaen de Vries durch die Schweden“) referiert die Umstände dieses breitangelegten „Kunsttransfers“, der in den Jahren 1648 und 1658/59 stattfand und der katastrophale Folgen für den Nachruhm von de Vries haben sollte. UWE HEITHORN („Glanz und Farbe – die Oberflächen der Bronzen des Adriaen de

Vries“) analysiert in seinem Beitrag auf der Grundlage mehrerer Werke des Künstlers das Problem des intendierten Erscheinungsbildes der Bronzeplastiken. Die äußerst gewagte Drehung der Figuren in der Dresdner Gruppe des „Tanzenden Faunes und Nymphe“ ist Gegenstand eingehender Beobachtungen von VOLKER KRAHN. Der Doyen der de Vries-Forschung, LARS-OLOF LARSSON, untersucht in überzeugender Weise („Imitatio und Aemulatio. Adriaen de Vries und die antike Skulptur“) das Problem der Antikenreferenzen und -paraphrasen im Schaffen des Künstlers; in einem separaten Essay liefert Larsson eine aufschlußreiche Übersicht der Rezeptions- und Forschungsgeschichte („Adriaen de Vries in den Augen der Nachwelt“). Die wenigen, meistens in den letzten drei Dezennien aufgetauchten oder neu zugeschriebenen Zeichnungen des Künstlers behandelt THOMAS DACOSTA KAUFMANN.

Aus dem zweiten Teil der Katalogbeiträge seien die sich mit den Fragen der Organisation und Technik des Augsburger Bronzegusses und der Werkstatt des Gießers Wolfgang Neidhardt auseinandersetzenen gehaltvollen Beiträge von GABRIELE ROECK („Wolfgang Neidhardt und das Augsburger Gießereiwesen um 1600“) und von UWE HEITHORN („Augsburger Bronzekunstguß im 16. und 17. Jahrhundert“) erwähnt. CHRISTOPH EMMENDÖRFER analysiert in einem wichtigen Aufsatz die Augsburger Quellen zum Merkur- und Herkules-Brunnen. Den Herkulesbrunnen interpretiert Emmendörfer als direkten Ausdruck des Augsburger reichsstädtischen Selbstdarstellungswillens, worauf später noch einzugehen ist. Ein interessantes Problem greifen anschließend BJÖRN R. KOMMER und MARKUS JOHANNS („Die Augsburger Brunnen des Adriaen de Vries in Zeichnung und Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts“) auf.

Alles in allem ist dies ein gelungener Katalog, der den Forschungsstand zu de Vries widerspiegelt und neue interpretatorische Ansätze – vor allem zu den formalgestalterischen Problemen, der Antikenüberlieferung und den Fragen des Bronzegusses – präsentiert. Der Band ist relativ sorgfältig ediert worden, auch wenn diese Feststellung leider nicht auf die überwiegend fehlerhafte Schreibweise polnischer und tschechischer Personennamen zu beziehen ist.

Zwei zentrale Probleme des mittleren und späteren Schaffens des Adriaen de Vries sollen aber hier noch einmal gesondert aufgegriffen werden, auch deswegen, weil – wie es die Erfahrung bei solchen Expositionen nahelegt – die in den vorausgehenden Jahren durch die Ausstellungsvorbereitungen intensivierte Diskussion dann gewöhnlich für einige Jahre nach der Schau selbst zum Stillstand kommt. Was den Augsburger Herkulesbrunnen betrifft, so hat dieser sowohl im von Christoph Emmendörfer geschriebenen Katalogessay wie auch im vom demselben Autor verantworteten Katalogeintrag (Nr. 8) eine eingehende Übersicht der Forschungslage und Analyse erhalten. Zwar kann an dieser Stelle auf das rund halbe Dutzend verschiedener ikonographischer und ikonologischer Deutungsansätze nicht eingegangen werden. Doch eine besonders wichtige Deutungsmöglichkeit ist bisher übersehen worden – ich denke hier an einen, über den habituellen Bezug zu den Herkuliern hinausgehenden spezifischen Konnex zu Rudolf II. als herkulischem Feldherrn im damals seinem Höhepunkt – 1598 eroberten christliche Truppen Raab – zustrebenden

habsburgisch-ungarischen Grenzkrieg mit den Türken (1593–1606). Es ist dies keine Deutungsebene, die eine interpretatorische Ausschließlichkeit erheischen würde; in methodischer Hinsicht erscheint eine Unterscheidung zwischen einem panegyrischen Tagesbezug und einer längerfristig angestrebten, semantisch polyvalenten Sinngebung des herkulischen Kampfes mit der Hydra möglich und an sich vielleicht sogar geboten. Die Verbindungen zur Person des damals regierenden Kaisers lagen hier sowohl im Bereich seiner künstlerischen Interessen – die ja Adriaen de Vries in hervorragender Weise in Augsburg weiterhin repräsentiert hat – als auch im Bereich des damaligen politischen Geschehens.

Schon 1593 hatte Adriaen de Vries auf Geheiß des Kaisers die Bronzestatue des mit dem Drachen kämpfenden Herkules (Drottningholm) geschaffen, dies eine Art Vorstudie zum größer angelegten Augsburger Werk. Der Drache fungierte seit langem als Symbol des feindlichen Ostens, und dort vor allem des osmanischen Gegners. Um 1598 hat Hans von Aachen ein Bild von Rudolf als lasterbekämpfenden Herkules Musagetes geschaffen – das Gemälde hat sich nicht erhalten und wird nur durch eine Zeichnung des Künstlers selbst (Düsseldorf) tradiert, doch weist die Herkulesgruppe gewisse Ähnlichkeiten mit der Augsburger Bronzestatue auf. Mehr noch als der Drachenkampf wurde damals jedoch die Szene des Sieges über die lernäische Hydra als allegorische Darstellung der Kämpfe mit den Türken aufgefaßt, so z. B. in der um 1560 entstandenen Herkuleskulptur des Tiziano Aspetti im Dogenpalast („La figura dell’Idra era identificata con il turco, nemico per eccellenza“; vgl. MICHELA KNEZEVICH: *Il Palazzo Ducale di Venezia*; Mailand 1993, S. 27). Der sich im ungarischen Grenzgebiet abspielende habsburgisch-türkische Krieg war durch zahlreiche, oft für Rudolfs Truppen siegreiche – wenngleich im Endeffekt eher folgenlose – kleinere Schlachten und Scharmützel gekennzeichnet, die vom Prager Hof unablässig propagandistisch ausgeschlachtet wurden, wie dies die „Türkenkriegsserie“ des Hans van Aachen beweist. Somit erhielt der damals mit der Szene des Sieges über die Hydra allgemein verbundene allegorische Triumphalismus eine konkrete Zuspitzung: der Kaiser habe in Ungarn mehr Siege errungen als die türkische Hydra Köpfe gehabt hätte. Dieser Auslegung entspricht die damalige rudolfinische Ikonographie des Türkenkrieges, wo eine Hydra mit türkischen Fahnen auf mehreren Schlachtdarstellungen (u. a. „Allegorie des Türkenkrieges“, de Vries, 1603; „Schlacht von Kronstadt“, 1603, Hans von Aachen) den von Rudolf überwundenen osmanischen Gegner symbolisierte. Eine der durch die habsburgischen Truppen in Ungarn erbeuteten türkischen Fahnen wurde um 1600 im Augsburger Dom aufgehängt, womit ein weiteres wichtiges Argument für die hier vertretene These angeführt wäre.

Ein weiteres Indiz ergibt sich meiner Meinung nach aus der um 1603 vollzogenen Änderung in der Fassadendekoration des Zeughauses. Die Ersetzung der ursprünglich geplanten Minerva/Bellona Figur durch den hl. Michael sollte – neben dem offensichtlichen gegenreformatorischen Aspekt – auch auf den Erzengel als Patron der in Ungarn eingesetzten Reichsarmee hinweisen.

Einen weiteren Bezug politischer Art möchte ich für die über zwanzig Jahre später entstandene Gruppe der Gartenplastiken im Prager Waldsteinpalais vorschla-

gen. Es handelt sich um den in der Ausstellung gezeigten „Laokoon“ (Kat. Nr. 33; 1623, Stockholm) und – in einem lockeren inhaltlichen Bezug – die „Ringergruppe“ (Kat. Nr. 34; 1625, Stockholm) die beide für Wallenstein geschaffen wurden. Selbstverständlich spielten hier der Ruhm der Laokoongruppe und die renaissanceistisch-manneristische Neigung zu Antikenparaphrasen (von Lars Olof-Larsson im Katalog analysiert) sowie die Vorbildlichkeit der damaligen römischen Antikengärten (wie z. B. der des Belvedere) eine wichtige Rolle. Dennoch ergibt sich hier eine weitere, aktuelle Deutungsmöglichkeit, deren Konturen ich hier skizzieren möchte. Der unglückliche trojanische Priester Laokoon besaß neben einem im 15. Jahrhundert aufgekommenen positiven, christlich geprägten Auslegungsstrang auch eine vornehmlich negative Bedeutung. Laokoon hatte sich den Entschlüssen der Götter entgegengestellt, hatte eine Tempelschändung begangen und gegen das Priesterzölibat verstoßen. Alle diese Vorwürfe fungierten auch als Bestandteile der negativen Beurteilung des „Winterkönigs“ Friedrich V. von der Pfalz und seiner Anhänger seitens der siegreichen katholischen Partei, wobei vor allem der berüchtigte weihnachtliche Bildersturm im Veitsdom im Dezember 1619 als Inbegriff einer ruchlosen Tempelschändung galt. Eine solche Bezugnahme auf aktuelle historische Geschehnisse könnte für eine Deutung der Prager Darstellung von Laokoon und seinen Söhnen als eines überzeitlichen Symbols des Aufruhrs, der *seditio*, sprechen; dies vielleicht in Analogie zu einem neueren Deutungsvorschlag für den berühmten „Laokoon“ des El Greco (MAREK ROSTWOROWSKI: El Greco's Laocoon: An Epitaph for Toledo's Comuneros?, in: *Artibus et Historiae* 28, 1993, S. 77–84). Doch an dieser Stelle drängt sich förmlich die Verbindung zu einer zweiten Plastik aus dem Waldsteingarten, nämlich zur schon erwähnten „Ringergruppe“ auf. Trotz des von Frits Scholten verfaßten Katalogeintrages, in dem die ringerische Auseinandersetzung als im Gleichgewicht befindlich, d. h. als veritabler Höhepunkt eines erbitterten Kampfes beschrieben wird, könnte man die Kampfsituation eher im Sinne eines lässigen Triumphes des stehenden Ringers über den gebeugten und darüber hinaus als Triumph der rechtmäßigen Haltung über den Aufbruch und Widerstand als solchen interpretieren. Die sich hier eröffnende Frage nach einer eventuellen symbolischen Darstellung des böhmischen Aufstandes von 1618–20 erfordert zweifellos eine präzisere, kontextuelle und mit den Leitlinien der politisch-ikonographischen Selbstdarstellung Wallensteins abgestimmte Analyse, als dies hier möglich wäre. Trotzdem wollte ich – ohne das Unverbindlich-Hypothetische des Versuchs zu verhehlen – eine solche Deutungsmöglichkeit skizzieren.

SERGIUSZ MICHALSKI  
Augsburg