

und Burgen, die so genau geschildert sind, daß man meint, ihre Entfernung abschätzen zu können. Aber nichts ist so erstaunlich wie der Spiegel im Bild, in dem man alles so genau sieht wie in einem echten Spiegel“¹⁶.

Diese beiden Bilder, bei denen der Spiegel den Blick des Betrachters auf „Frauen von besonderer Schönheit“ bereicherte, er es aber zu allererst diesen selbst erlaubte, sich im Spiegel zu betrachten, geben eine Vorstellung davon, wie vielseitig Jan van Eyck das Spiegelmotiv verwendet hat. Wollte man darauf beharren, daß er den Spiegel als Auge Gottes verstand, dann müßte der Gott Jan van Eycks also wohl ein Voyeur gewesen sein. Ob als Spiegel in einem Frauenbad oder mit Passionsdarstellungen auf dem Rahmen im Haus eines reichen Kaufmanns: In jedem Falle wird es Jan van Eyck vornehmlich darauf angekommen sein, den Blick des Betrachters durch den Spiegel zu erweitern und dabei die optischen Reflexionen im Spiegel unter den verschiedensten Bedingungen zu erforschen. In erster Linie war Jan van Eyck wohl doch ein Augenmensch; seine Eroberungen in der Welt des Sichtbaren sind ein nicht gering zu veranschlagender Beitrag zum Weltbild der Moderne. –

Auf den Text der Untersuchung folgt (S. 221–222) noch eine Liste „Erhaltene Tafelbilder Jan van Eycks“. Ein direkter Zusammenhang mit der Untersuchung besteht zwar nicht, dennoch irritiert es in erheblichem Maße, daß die Berliner „Kirchenmadonna“ mit einer Datierung „um 1425“ aufgeführt wird. Diese Datierung ist dem Kompendium von HANS BELTING und CHRISTIANE KRUSE über die altniederländische Malerei entnommen¹⁷ (aber sie findet sich auch in allen Berliner Katalogen); dabei hatte JAMES SNYDER schon 1973 nachdrücklich genug gezeigt, daß die „Kirchenmadonna“ nur bei einer Datierung in die zweite Hälfte der 1430er Jahre ihren sinnvollen Platz in der künstlerischen Entwicklung Jan van Eycks findet¹⁸. – Aber das sind anscheinend Fragen, die heute niemanden mehr interessieren.

VOLKER HERZNER
*Institut für Kunstwissenschaft
 Universität Landau*

16 Nach dem lateinischen Text bei MICHAEL BAXANDALL: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450 (Oxford-Warburg-Studies)*; Oxford 1971, S. 166.

17 HANS BELTING & CHRISTIANE KRUSE: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*; München 1994, S. 143 f.

18 JAMES SNYDER: *The Chronology of Jan van Eyck's Paintings*, in: *Album Amicroum J. G. van Gelder*; Den Haag 1973, S. 293–297.

Andrew Hopkins: Santa Maria della Salute. Architecture and ceremony in Baroque Venice; Cambridge: Cambridge University Press 2000; 271 S., 14 Farb- und 36 SW-Tafeln, 124 SW-Abb.; ISBN 0-521-65246-4; \$ 85.-

„La Salute das mittelste Gefäß worauf der Dom ruht als Höhe und Breite nicht zu verachten. Aber das Ganze bis ins einzelne Muster über Muster eines schlechten Ge-

schmacks, eine Kirche die Werth ist daß Wunder drinne geschehen“. Was Goethe im *Tagebuch der Italienischen Reise* über die venezianische Kuppelkirche Baldassare Longhenas notierte, verrät durchaus zwiespältige Empfindungen. Überzeugte den Dichter der auf die Landspitze zwischen Canal Grande und Canale della Giudecca gestellte, das Panorama der Lagunenstadt weithin beherrschende Bau durch seine Proportionen, so befremdeten ihn umso mehr die üppigen Ornamente. Bewunderung, distanzierte Bewertung, aber auch pure Ablehnung erfuhr bei Zeitgenossen und im Urteil der Nachwelt die anlässlich der Pest von 1631 entstandene, 1687 vollendete Kirche mit der eigenwilligen Architektur und den übergroßen, schneckenförmigen Voluten am Kuppeltambour. Der Engländer Lassels pries 1670 die noch unvollendete Madonna della Salute als „one of the finest churches in Venice“¹. Doch um 1725 mischten sich beim Flamen Terlinden in die Anerkennung der Kuppel Vorbehalte gegenüber den Verzierungen am Außenbau². Jacob Burckhardt ließ im *Cicerone* die städtebauliche Wirkung der Kirche als Nachhall von Palladios San Giorgio Maggiore wohl gelten. „Grundslecht“ hingegen erschien seinem antibarocken Gefühl der Dekor der Salute³. Die späte Rehabilitierung des Barock verhinderte lange eine ausgewogene Beurteilung der Kirche. Noch für die moderne Kunstwissenschaft blieb sie ein schwieriger Fall. Als relativ isoliertes Phänomen behandelte sie Wittkower in seinem Standardwerk zur italienischen Kunst und Architektur nach 1600⁴. Vergleiche mit Cinquecento-Bauten der Bramante-Nachfolge und Palladios lagen näher als der Versuch, die Salute in die Architekturgeschichte des Seicento einzubinden. Die in der Einschätzung der Kunst Longhenas immer noch unübertroffene Untersuchung, die Wittkower 1963 jenem Hauptwerk barocker Sakralbaukunst widmete, machte das erneut deutlich⁵. Wiederum stand der Palladianismus der Kirche im Mittelpunkt. Die eher beiläufige Gegenüberstellung von Salute und gleichzeitigen römischen Kirchen schien den Sonderstatus des Werkes innerhalb des italienischen Barock zu bekräftigen.

Wenn nun die kürzlich erschienene Baumonographie von Andrew Hopkins wiederum die palladianische Grundströmung der Kirche, ihre retrospektiven Eigenschaften hervorhebt, dann bleibt es auch nach dieser Arbeit ein Desiderat, das Gebäude innerhalb der Architektur des 17. Jahrhunderts wirklich zu „verankern“. Hopkins gliedert das Buch in vier Hauptkapitel. Das erste konzentriert sich auf die Planungen, das zweite auf den Bauverlauf, ein weiteres Kapitel behandelt die Frage nach mögli-

1 RICHARD LASSELS: *The Voyage of Italy*; London 1670, S. 418.

2 „La Madonna della Salute, l'église en dome est superbe, elle paroît avoir un peu trop d'ornemens au dehors,“, so VICOMTE TERLINDEN (*Voyage en Italie de trois gentilshommes flamands 1724–25*; Nachdruck in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 30, 1957, S. 518 f.)

3 JACOB BURCKHARDT: *Der Cicerone*. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens (1855); s. Gesamtausgabe der Werke Burckhardts, Hrsg. HEINRICH WÖLFFLIN, Bd. 3; Stuttgart 1933, S. 350.

4 RUDOLF WITTKOWER: *Art and Architecture in Italy 1600–1750 (The Pelican History of Art)*; Harmondsworth 1958, S. 191 ff. – RUDOLF WITTKOWER: *Art and Architecture in Italy 1600–1750 (The Pelican History of Art)*; Rev. Ed. by JENNIFER MONTAGU & Joseph Connors; New Haven 1999; Bd. III, S. 111 f.

5 RUDOLF WITTKOWER: *Santa Maria della Salute*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 3, 1963, S. 33–54; Nachdruck in: RUDOLF WITTKOWER: *Studies in the Italian Baroque*, Hrsg. MARGOT WITTKOWER; London 1975, S. 127–152.

chen Vorbildern der Salute. Kapitel 4 beleuchtet den Zusammenhang zwischen Bauform und Nutzung. Dabei wird deutlich, wie sehr die Raumstruktur mit dem Zeremoniell der jährlich stattfindenden Prozessionen von Doge, Signoria, Senat und Ständen im Einklang stand. Das trifft besonders auf den zweiten, am Redentore orientierten Entwurf des Sanktuariums zu. Im anschließenden ersten Appendix findet man die Archivalien. Etliche der Baudokumente waren schon publiziert⁶, aber ein Großteil des Materials aus dem Staatsarchiv Venedig ist bei Hopkins zum ersten Male abgedruckt. Planung, Bauverlauf und Geschichte der Ausstattung der Salute können nach Auswertung dieser Texte und des zeichnerischen Materials weitgehend als geklärt gelten. Der Katalog im zweiten Anhang bespricht die Entwürfe und Bildquellen, Appendix 3 ist Longhenas erstem Projekt des Sanktuariums gewidmet und enthält eine Tabelle der Hauptmaße des Bauwerks und der Bauzeichnungen. Anhang 4 unterstreicht die Bedeutung der Zeremonienbücher der Venezianischen Republik, die im vierten Kapitel im Zusammenhang mit der jährlichen *andata* von Doge und Senat nach der Madonna della Salute sowie für die Rekonstruktion der Sitzordnung der Würdenträger vor dem Hochaltar der Kirche ausgewertet wurden. Willkommen ist die kritische Bibliographie am Ende des Buches, die auch Urteile der Zeitgenossen Longhenas und der Nachwelt anführt. Die Aufzählung ließe sich erweitern um Goethes oben erwähnte Bemerkung oder um Schinkels positive Reaktion („diese schöne, reichgezierte Kuppelkirche ...“) anlässlich seiner Italienreise im Jahre 1824⁷. Mit zahlreichen Farb- und Schwarzweißfotos vermittelt die Monographie eine genaue Vorstellung vom Bau, seiner Ausstattung und von den Vergleichsbeispielen.

Viel Überraschendes enthält das Buch indessen nicht mehr, nachdem Hopkins in mehreren Aufsätzen wichtige Ergebnisse seiner Arbeiten bereits mitgeteilt hat⁸. Longhenas kolorierten Grundriß im römischen Archivio della Congregazione dell'Oratorio bei S. Maria in Vallicella (Hopkins, Farbtaf. IV) sowie die Grundrißskizze vom Sanktuarium der Salute, die das Staatsarchiv Venedig besitzt (Farbtaf. II), hat Hopkins schon 1994 und 1997 analysiert. Es ist sein Verdienst, auf der Basis dieser der älteren Forschung unbekanntem Pläne die Kenntnis der Projektphasen von Santa Maria della Salute präzisiert zu haben. In Struktur und Argumentation geht das erste Kapitel seines jetzt vorliegenden Bandes kaum über den Aufsatz im *Art Bulletin* von 1997 hinaus. Lediglich ein zusätzlicher Abschnitt beschreibt Longhenas Werdegang und seine vor Gründung der Salute errichteten Bauten (S. 28 ff.). Bedauerlicherweise

6 Vgl. die Dokumente bei GIANNANTONIO MOSCHINI: *La chiesa e il seminario di S. Maria della Salute in Venezia*; Venedig 1842; bei MASSIMO GEMIN: *La chiesa di Santa Maria della Salute e la cabala di Paolo Sarpi*; Abano Terme 1982.

7 KARL FRIEDRICH SCHINKEL: *Reisen nach Italien*, Hrsg. GOTTFRIED RIEMANN; Berlin 1979, S. 249 f. Die Skizze, die Schinkel von dem Bau anfertigte (Abb. 157), hebt just jene zur Giudecca gelegene Rückansicht hervor, die nur dreißig Jahre später Burckhardt herb kritisieren sollte.

8 ANDREW HOPKINS: Longhena before Salute: the cathedral at Chioggia, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, 1994, S. 199–214; DERS.: Longhena's second sanctuary design for S. Maria della Salute, in: *The Burlington Magazine*, 136, 1994, S. 498 ff.; DERS.: Plans and planning for S. Maria della Salute, in: *The Art Bulletin* 79, 1997, S. 440–465; DERS.: Architecture and Infirmity. Doge Andrea Gritti and the chancel of San Marco, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, 1998, S. 182–197.

wird die zeitgenössische Kritik an Longhenas Salute-Entwurf nicht ausführlicher gewürdigt. Hopkins schildert die Rivalität zwischen Longhena und seinem Hauptkonkurrenten Antonio Fracao, Einwände anderer Experten gegen das erste Salute-Projekt – die des Pietro Zambon, des Girolamo Oti, der Brüder Comin – schienen ihm nicht näherer Betrachtung wert. Dabei werfen doch deren Polemiken gegen die anfangs als zu gering erachtete Breite des Umgangs und gegen die unterschiedlichen Scheitelhöhen der Bögen in Oktogon und Ambulatorium ein Schlaglicht auf die Baudebatten im 17. Jahrhundert⁹.

Erst Kapitel 2 enthält eine genaue Baubeschreibung. Hier nur einige zusätzliche Überlegungen zum Kontext von Planung, Baugeschichte und Ausstattung. Der Gedanke, die Hauptkuppel mit Stuck, Vergoldungen und Malerei zu verzieren, reifte wohl nach 1650 (S. 60). Aus Longhenas Werkstatt stammt die von ihm selbst beschriftete Zeichnung eines üppig dekorierten Kuppelsegments, die das Museo Correr aufbewahrt (Abb. 20a, b). Das Blatt verdient besondere Beachtung, weil sich eine so reichornamentierte Kuppel nur schwer der ansonsten palladianisch inspirierten, in nüchternen Farben gehaltenen Architektur angepaßt hätte. Nicht nur die letztlich ausgeführten klassischen Kassetten der Kuppelschale, sondern auch die zurückhaltende Farbskala im Oktogon der Salute und in Longhenas Dom von Chioggia (1624 ff.) belegen, daß der Architekt sich lieber an Palladios Bauten orientierte. So stellt sich aber die Frage, ob denn das Kuppelprojekt im Museo Correr überhaupt Longhenas Absicht wiedergibt, wie Hopkins suggeriert. Kam der Anstoß zum unklassischen Dekor der Salute-Kuppel nicht eher von den Initiatoren des Ausstattungsprogramms? – Für die ikonographische Deutung der Kirchengestaltung zieht Hopkins das Blatt nicht heran. Sollten, wie er (S. 210) und andere behaupten, die Bildnisse im Kuppelsegment tatsächlich Propheten und Sibyllen darstellen, dann würde sich die Zeichnung inhaltlich mit dem Statuenzyklus der Kirche überschneiden, der allerdings erst nach und nach realisiert wurde. An Sibyllenfiguren für die Salute dachte bereits 1644 Lorenzo Longo, Verfasser der *Soteria*. Marco Boschini bildete in dem berühmten gleichzeitigen Stich der Kirche zwei Sibyllen in den Zwickeln über dem Hauptportal ab. Um 1660 wurden hier die Skulpturen der „Erythraea“ und der „Cumana“ angebracht (Hopkins, S. 83 ff., Abb. 41, 42, 44). Die Propheten fanden, folgt man Hopkins, erst später Eingang ins Ausstattungsprogramm. Sie bekrönen die äußeren Voluten, acht weitere vor 1697 entstandene hölzerne Prophetenfiguren zieren die innere Brüstung des Tambours (S. 92 und Anm. 87). Trifft die Identifizierung der Bildnisse in der um 1660 zu datierenden Zeichnung des Museo Correr zu, dann besäße das Blatt einen nicht unerheblichen Stellenwert, wenn es darum geht, den allmählichen Wandel in der inhaltlichen Akzentsetzung der Kirchengestaltung zu beleuchten. Michelangelo Muraro thematisierte 1977 diesen Übergang von den früheren, durch Longo und Boschini überlieferten Plänen zum erneuerten ikonographischen Programm, das seit etwa 1660 den mariologischen Aspekten Vorrang gab¹⁰;

⁹ Dazu WITTKOWER (Salute, 1975; wie Anm. 6, S. 126 f.).

¹⁰ MICHELANGELO MURARO: Iconografia e ideologia del tempio della Salute a Venezia, in: *Barocco fra*

die Propheten sind offenbar Teil dieser späteren Konzeption. Muraro ging der Frage nach, wieweit partikularistische Bestrebungen in Richtung einer „nationalen“ venezianischen Kirche, die im früheren 16. Jahrhundert durch den Theologen Paolo Sarpi und mit der Vertreibung der Jesuiten aus Venedig gefördert wurden, den Bau als solchen und die ursprüngliche, mehr auf venezianische Lokalheilige gerichteten Ausstattungspläne Longos und Boschinis geprägt haben könnten. Auch Gemin untersuchte die „sarpianischen“ Auswirkungen auf Longhenas Kirche¹¹. Hopkins verhehlt nicht seine Bedenken gegenüber diesen Thesen (S. 11, 261). Gleichwohl hätte man von ihm eine fundiertere Stellungnahme zu jenen Fragen erwartet, die ja wohl Wesentliches der ursprünglichen Bauinitiative berühren. Leider bleiben seine Ausführungen sehr schmallippig. Selbst wenn man seine Skepsis gegenüber dem „Sarpianismus“ teilen will, so fehlt doch der überzeugende Versuch des Autors, die Ideologie von Bau und Ausstattung eindringlicher zu prüfen. Man wird nicht unkritisch seine Meinung übernehmen, Longos und Boschinis Vorschläge hätten kaum offizieller Lesart entsprochen (S. 81). Indem ihren Ideen so eine gewisse Unverbindlichkeit unterstellt wird, ist die von Muraro konstatierte Brisanz des Problems keineswegs entschärft.

Longhena betonte im ersten Baumemorandum (13. April 1631) den Symbolgehalt seiner Kirche; ihre „forma rotonda“ verweise auf die Krone Mariens. Die Votivkirche folgt der Tradition von Marienzentralbauten, mit denen man auch immer wieder der Pest gedachte. Dennoch lassen sich kaum direkte Vorbilder für die Salute benennen. Sie ist als Oktogon angelegt. Acht mächtige Pfeiler schirmen vom zentralen Kuppelraum den Umgang ab. Dieser öffnet sich zu den Seitenkappen, die untereinander durch Korridore verbunden sind. Ebenso wie die triumphbogenartige Fassade und das überkuppelte Sanktuarium treten sie außen als eigene Baukörper, als Trabanten des Oktogons hervor. Daß der Architekt sein Werk als „opera d'invenzione nova“ bezeichnete, war insofern berechtigt, als man in Venedig vor allem kirchliche Zentralbauten im byzantinischen Kreuzkuppelschema kannte¹². Und denkt man daran, daß Palladios ursprünglicher Zentralbauplan für den Redentore zu Fall gebracht wurde, wird das Besondere von Longhenas Kirche nochmals deutlich. Freilich nur im venezianischen Kontext des 16./17. Jahrhunderts, denn entgegen landläufigem Urteil hatte der Zentralbau andernorts auch während der sogenannten Gegenreformation durchaus Anhänger¹³. Das auffallend rationale Raumkonzept der Salute, das Hopkins in Kapitel 4 beschreibt und im Grundriß (Abb. 99) durch Hervorheben der unterschiedlich genutzten Raumteile verdeutlicht, läßt zunächst vermuten, Longhena habe weniger aus der Tradition des Marienzentralbaus geschöpft als vielmehr

Italia e Polonia (Atti del IV Convegno di Studi, Varsavia, 14–18 ottobre 1974), Hrsg. Jan Slaski; Warschau 1977, S. 71 ff.

11 GEMIN 1982 (wie Anm. 6).

12 JAMES ACKERMAN: Observations on Renaissance church planning in Venice and Florence, 1470–1570, in: *Florence and Venice: comparisons and relations* (Villa I Tatti, Florenz 1976/77); Bd. 2; Florenz 1980, S. 287–307.

13 Dazu CHRISTOPH JOBST: Kirchengeschichte und Architekturgeschichte. Katholische Kleriker im posttridentinischen Italien und ihre Deutungen des Sakralbaus (unpubl. Habilitationsschrift, Zürich 1998), passim.

seinen Entwurf aus den konkreten Erfordernissen abgeleitet, die die alljährliche Prozession an das Bauwerk stellte. Ein Hauptziel des Architekten war die sinnvolle Zuordnung der einzelnen Raumpartien an politische Würdenträger, an „Scuole“, Klerus und Gläubige.

Das Prinzip situationsbezogener „Funktionalität“ durchdringt den Plan in einem Grade, daß die Suche nach Vorbildern zunächst zweitrangig erscheinen mag. Dennoch entstand die Salute nicht ohne Voraussetzungen. Die Vergleiche, die Hopkins in Kapitel 3 aufzählt, können indessen nicht durchweg überzeugen. Sicherlich hatte schon Scamozzis 1605 zerstörte Kirche S. Maria della Celestia der Zentralbauidee in Venedig Aufschwung gebracht. Doch weder das mögliche Celestia-Projekt, das in Chatsworth aufbewahrt wird, noch Giovanni Stringas Beschreibung (1604) lassen einen Typus erkennen, der dem der Salute wirklich vergleichbar wäre¹⁴. Ob die Umgangschöre von Sant'Antonio in Padua und S. Zaccaria in Venedig den Zentralbautypus der Salute mitgeprägt haben, sei dahingestellt. Im 16. und 17. Jahrhundert wurden sonst keine Zentralbauten mit Umgang errichtet. So liegt der Vergleich mit frühchristlichen und byzantinischen Kirchen nahe, mit S. Costanza in Rom und S. Vitale in Ravenna. Die Form der Kuppelpeiler der Salute kopieren zwar nicht jene von S. Vitale, besitzen aber auch den trapezförmigen Querschnitt¹⁵. Keines der sonst von Hopkins in Kapitel 3 genannten Vergleichsbeispiele vereint in sich alle Merkmale der Salute. Die Oktogone der Madonna di Canepanova in Pavia oder von S. Giuseppe in Mailand besitzen keine Umgänge. Die Chorkapelle von Sanmichelis Madonna di Campagna ähnelt zwar auffallend dem durch seitliche Apsiden erweiterten Sanktuarium der Salute, doch die Rotunde mit dem ringförmigen Portikus hat sonst kaum etwas mit der venezianischen Kirche gemein; engere Verbindungen bestehen ohnehin zwischen den Sanktuarien des Redentore und der Kirche Longhenas. Anzumerken wäre, daß die Idee des durch Stützen vom Kuppelraum abgetrennten Umgangs im 16./17. Jahrhundert nicht vernachlässigt wurde, auch wenn sie sich in Neubauten nicht niederschlug. Sinnvoll wäre es gewesen, wenn Hopkins die Projekte ovaler Kuppelbauten mit innerem Stützenkranz, Umgang und Kapellen bei der Ableitung der Salute berücksichtigt hätte¹⁶.

Die Gegenüberstellung von Salute und Venustempel der *Hypnerotomachia Polifili* (Venedig 1499) sowie den Kupferstichen, die Antonio Labacco nach einem Projekt Antonios da Sangallo d. J. für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom schuf (Labacco, *Libro*

14 Zur Chiesa della Celestia s. RAINALD FRANZ: Vincenzo Scamozzi (1548–1616). Der Nachfolger und Vollender Palladios; Petersberg 1999, S. 37 ff.; dort auch Abb. von Glerias Grundrißrekonstruktion nach Stringas Angaben.

15 Wenig erhellend ist Hopkins' Hinweis auf den Grundriß von S. Vitale in der Wiener Albertina (S. 101 ff. und Abb. 55), den Borromini um 1640 anfertigte. Der Grundriß des Sanktuariums, der den Angaben Castellis, eines in Ravenna ansässigen Mitgliedes der Cassinensischen Kongregation, folgt, entspricht dem tatsächlichen Befund in keiner Weise.

16 Zu den nicht realisierten Ovalbauten mit Umgang s. WOLFGANG LOTZ: Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7, 1955, Abb. 13 (Grundriß Uffizien arch. 4137; Baldassare Peruzzi zugeschr.), Abb. 27 (Vignolas Ovalbauprojekt für den Gesù; Nachzeichnung im Cod. Biringucci/Siena), Abb. 45, 46 (Ovalbauprojekte Mascherinos für Spirito Santo dei Napoletani/Rom).

appartenente all'architettura, 1552), gehört seit jeher zum Repertoire typologischer Ableitungen der venezianischen Kirche. Hopkins wiederholt die „Standardvergleiche“, trotz der Bedenken Wittkowers¹⁷. Gewiß frappiert die Ähnlichkeit zwischen den Voluten beider Kirchen. Auch die triumphbogenartige, der Rotunde vorgebaute Fassade im Projekt Sangallos und Labaccos scheint Longhenas Lösung vorwegzunehmen. Aber Wittkower verwies auf den konstruktiven Unterschied beider Bauten: Die Trennwände der Kapellen im römischen Projekt sind vom Mauerring der Rotunde umschlossen; sie bilden die Auflagen großer Voluten, die sich als Widerlager um den Kuppeltambour ordnen. Anders löst die rhythmisch gegliederte „Skelettstruktur“ (*skeleton structure* – Wittkower) der Salute das statische Problem. Das Hauptgewicht der Kuppel ruht auf den Pfeilern im Innern. Die Voluten, welche paarweise an den Außenkanten des achteckigen Tambours ansetzen, lasten auf den Bögen, die den inneren Umgang überspannen und den Abstand zwischen Kuppelpfeilern und den Seitenwänden der äußeren Kapellen überbrücken. So sind beträchtliche Unterschiede zwischen der Salute und dem umgangslosen Projekt für S. Giovanni dei Fiorentini zu konstatieren; die Ähnlichkeiten berühren allenfalls Marginales.

Hätte Hopkins die von ihm selbst analysierte Raumorganisation der Salute (Kapitel 4) konsequent mit der Suche nach Vorbildern (Kapitel 3) verbunden, hätte er die Marienwallfahrtskirche im belgischen Scherpenheuvel kaum übersehen. Zwar soll sich bei der Ableitung des venezianischen Baus der Blick jetzt nicht nur auf die fernen katholischen Niederlande richten; dennoch erscheint der über den italienischen Horizont hinausgehende Vergleich für das Verständnis von Longhenas Konzept förderlich. Die Tatsache, daß beide Zentralbauten Marienkirchen sind, ist von Interesse, und auch der Umstand, daß Scherpenheuvel als Votivkirche ebenso wie die 1631 anlässlich der Pest gelobte Salute von höchsten politischen Repräsentanten gegründet wurde. 1609 begannen die Bauarbeiten für die belgische Kirche auf Geheiß der südniederländischen Statthalter Albert und Isabella. Den 1627 geweihten Kuppelbau entwarf Wensel Cobergher, der zuvor in Italien gelebt hatte. Bezeichnenderweise rätselte man auch über die Vorbilder seiner siebeneckigen Kuppelkirche mit der vorgeblendeten breiten Fassade und dem Kapellenkranz. Georg Mörsch schließt nicht aus, daß Cobergher durch bloße Erfindungsgabe, ohne direkte Einflüsse, die Raumdisposition ersonnen habe¹⁸. Folgende Merkmale der Scherpenheueler Kirche sind bedeutsam für den Vergleich mit der Salute¹⁹: 1) Fassade, Chorkapelle und Turm umschließen als eigene Baukörper den zentralen Kuppelbau. 2) Die Seitenkapellen an der Peripherie

17 WITTKOWER (Salute 1975, wie Anm. 6), S. 137 und 149.

18 GEORG MÖRSCH: Der Zentralbaugedanke im belgischen Kirchenbau des 17. Jahrhunderts; Diss. Bonn 1965, S. 52; s. auch J. H. PLANTENGA: L'architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant depuis le règne des Archiducs jusqu'au gouvernement autrichien 1598–1713; Den Haag 1926, bes. S. 37 ff., zum Vergleich zwischen Scherpenheuvel und Dosios (?) Projekt für S. Giovanni dei Fiorentini. Zu Scherpenheuvel außerdem: Building Policy and Urbanisation during the Reign of the Archdukes: the Court and its Architects. Coordinated by KRISTA DE JONGE; in: *Albert and Isabella 1589–1621. Essays*; Hrsg. WERNER THOMAS und LUC DUERLOO; Brüssel 1998, S. 191–219, bes. S. 204 ff. (Abschnitt zu Cobergher verfaßt von TINE MEGANCK).

19 Für den Vergleich s. PLANTENGAS Grundriß von Scherpenheuvel (wie Anm. 18, Abb. 55).

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 Kapelle²⁰. 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 hervorgehoben²¹. 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 ließ²². 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-