

Ende der sfortuna critica: Baldassare Longhena als Protagonist barocker Architektur

Andrew Hopkins
**Baldassare Longhena and
Venetian Baroque Architecture.**
New Haven/London, Yale University Press 2012. Erweiterte und überarb. Übers. d. ital. Ausg. Mailand 2006. 356 S., zahlr. Ill.
ISBN 978-0-300-18109-8. \$ 85,00

Nicht selten sind es die beiläufigen, gleichsam versehentlichen Fehlleistungen, in denen Verständnisprobleme der Kunst- und Architekturgeschichte zutage treten. Obwohl der Barock-Experte Erich Hubala in seinem Reclam-Kunstführer *Venedig* (vgl. 2. Aufl. 1974, 311f.) Rang und Qualitäten von Baldassare Longhenas Hauptwerk S. Maria della Salute in treffender Kürze zu würdigen wusste, ließ er es als Herausgeber des Bandes *Die Kunst des 17. Jahrhunderts der Propyläen Kunstgeschichte* (1970) zu, dass dieser Capolavoro nicht in die Bemühungen um einen Denkmäler-Kanon der Propyläen aufgenommen wurde, und er korrigierte auch nicht die Einschätzung des zuständigen Autors, der man nach der Lektüre des Buches von Andrew Hopkins kaum mehr zustimmen mag: „lag es auch am Wirkungskreis, dass Architekten wie Baldassare Longhena [...] über die Adaption und Veränderung der großen lokalen Vorbilder aus dem 16. Jahrhundert [...] nur selten hinausgelangten“ (Norbert Huse, 207).

Dieses Urteil erscheint symptomatisch dafür, dass Longhena zwar bei Kunstfreunden und Venedig-Reisenden wegen seiner im Stadtbild prominenten Votivkirche weithin bekannt, im Fachdiskurs über Barockarchitektur aber kaum präsent ist (Belege dafür 51–55). Engagierte neuere

Studien über Longhenas Gesamtwerk, wie die als Werkkatalog angelegte und den vorliegenden Band komplementär ergänzende Monographie von Martina Frank 2004 oder die Mailänder Erstausgabe von Hopkins' Longhena-Buch aus dem Jahr 2006, sind in italienischer Sprache erschienen und von Rezensenten kaum wahrgenommen worden. Diese defizitäre Rezeption zu ändern, bestimmt Konzeption und Stoßrichtung der vorliegenden erweiterten und überarbeiteten englischen Ausgabe von Hopkins' Publikation, die ein größeres Publikum erreichen wird und an Longhenas Werk immer wieder die Frage aufwirft: „what is the character and nature of the Venetian Baroque?“ (51).

REVISION VON FEHLEINSCHÄTZUNGEN

Determinismus und Teleologien der älteren Stilgeschichte spielen dabei keine Rolle, Ziel ist auch nicht die allgemein problematische und im Falle Venedigs besonders aussichtslose Abgrenzung von der Epoche der Renaissance; Hopkins folgt seiner Fragestellung in Bezug auf Objekt und Bauaufgabe: „examined through key works from his career in the light of historical, historiographical und theoretical issues“ (XV), stellt den situationsbezogenen Pragmatiker Longhena – „challenged and compelled to come up with new solutions for each and every problem“ (XV) – gegen Doktrinen der Baukunst und trägt zu neueren Ansätzen zum Verständnis der Barockarchitektur bei, welche entgegen den Versuchen normativer Definition „die formalen wie medialen Potentiale der Architektur in einem pluralistischen Sinne“ (Stefan Hoppe, *Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580–1770*, Darmstadt 2003, 243) entfalten wollen.

Besonders deutlich wird Hopkins' Erkenntnisziel in dem programmatischen ersten Kapitel („Venetian Baroque“, 1–57), das in einer pointier-

ten essayistischen Umschau jene Grundzüge in Longhenas Schaffen herausarbeitet, in denen sein – und damit auch zu einem guten Teil: Venedigs – Beitrag zur Architektur des Barock zu fassen wäre. „Convincing moments of rapprochement between Venetian and Roman baroque design“ (9) zeigen sich zunächst an zwei Werken, die auch von Longhena-Apologeten kaum beachtet wurden: bei S. Maria di Nazareth, der Scalzi-Kirche, am kreuzförmigen Zentralbaukonzept, dem satten Farbton der marmorierten Oberflächen und der säulengegliederten Rotunde des Tabernakel-Hochaltars „alla romana“ (4; *Abb. 1*); beim Grabmonument für den Dogen Giovanni Pesaro in S. Maria Gloriosa dei Frari in der buntfarbigen, populäre Auffassungen über die helle monochrome Ästhetik Venedigs konterkarierenden Auswahl der Materialien, im Theatralischen der Inszenierung mit großformatigem Figurenprogramm sowie im Einfluss eines profilierten Programmatikers wie Emmanuele Te-sauro auf den *concetto* des Grabdenkmals.

Bei S. Maria della Salute werden in diesem Kontext dann die folgenden Aspekte betont: die vergebliche Architektensuche in Rom vor der Entfaltung des dortigen Hochbarock; die *Concetto*-Qualitäten des Entwurfs „in forma rotonda essendo in forma di Corona per esser dedicato a essa Vergine“ (das Longhena-Zitat wie auch sonst im originalen Wortlaut erst in den Anmerkungen, hier auf S. 284); die „novel, theatrical nature“ (15) in urbanistischer Szenographie, Ereignischarakter und Inszenierungsmomenten; schließlich die Sichtbarkeit des komplexen Baukörpers als expliziter Wunsch der Auftraggeber für „Gran ornamento e gran decoro“ einer „vista meravigliosa“ (285). Der angestrebten Revision von Fehleinschätzungen Longhenas dienen Exkurse zum historischen Kontext: über die im Vergleich zu Rom ungünstige Gesamt- und Auftragslage in Venedig zwischen 1630 und 1650 oder die dezidierten Wünsche des Auftraggebers nach palladianischen Elementen als „stilistic accomodation“ (29), die ebenso wie Longhenas gutachterlicher Beitrag in der Diskussion um die barockgotischen Projekte für die Fassade des Mailänder Doms für eine „striking plurality of Longhena’s thought“ (30) stehen.

Weiterhin entwickelt Hopkins den leitenden Gedanken einer Orientierung an ephemeren Apparaten sowie szenographischen Momenten bei Altaraufbauten und Villenentwürfen. Als spezifische Gestaltungsmittel einer barocken Formensprache beurteilt er im Falle der Salute-Voluten, der Ospedaletto-Fassade und der Diamant-Rustizierung des Palazzo Pesaro „clusters that create spectacular visual effects requiring the movement of the spectator in relation to the building“ (43; vgl. *Abb. 3*). Das knappe forschungsgeschichtliche Resümee (51–55) skizziert einen Verlauf, der von dem „pan-European context“ der Barock-Pioniere wie Cornelius Gurlitt über die „disappearance“ dieses „inclusive survey“ (53) im Zuge der Theoretisierung und Rom-Lastigkeit, vor allem an Heinrich Wölfflin exemplifiziert, bis zur erneuten Würdigung durch Rudolf Wittkower mit Überbetonung der palladianischen Komponente führt. Dass die Ausblendung Longhenas in den 1920er Jahren mit dem autoritären Nationalismus dieser Zeit zu tun hat, ist ein für das Gesamtbild der Rezeption wichtiger Gedanke; doch zeigt gerade dieser von Hopkins nur am Rande eingeflochtene Argumentationsstrang die Grenzen einer essayistischen Betrachtung, die die notwendige Beweisführung für eine so weitreichende These schuldig bleibt.

DIE SPRACHE DER QUELLEN

Das Kapitel „S. Maria della Salute“ profitiert von der umfassenden Kenntnis der schriftlichen Quellen, die Hopkins bereits in einer Reihe von weiteren Beiträgen unter Beweis gestellt hat. So kann er die liturgisch eigentlich schlichten, vom Aufwand der Prozessionen her aber pompösen Zeremonien der jährlichen *Andata* am 21. November beschreiben und suggestiv in Beziehung setzen zur szenographisch organisierten Raumform. In den Dokumenten zur Planungsgeschichte – u.a. Memoranden zur Wahl des Bauplatzes und zu den konkurrierenden Projekten von Antonio Smeraldi (il Fra-caio)/Longhena – treten die Kriterien der Beteiligten in plastischen Redewendungen zutage, die ein klares Bild davon zeichnen, wie liturgisch-zere-



Abb. 1 Baldassare Longhena, S. Maria di Nazareth (I Scalzi), Blick auf den Hauptaltar, 1654 (Hopkins 2012, Abb. 143)

monielle Anforderungen oder gewünschte baukünstlerische Qualitäten im Barock formuliert und reflektiert werden konnten. Unbedingt sind dafür die italienischen Versionen in den Anmerkungen heranzuziehen, weil in der freien Übersetzung Feinheiten verloren gehen. Zudem ist der Ausschnitt des jeweiligen Zitats in englischer Übersetzung und originalem Wortlaut nicht immer deckungsgleich (etwa 61 und 290, Anm. 26).

In der architekturhistorischen Analyse bleiben einige Wünsche offen: Die in den Quellen belegten Maßzahlen des Projekts werden schlicht referiert, ohne auf dieser Grundlage mögliche Überlegungen zu einer proportionalen Systematik des Entwurfs anzustellen. Die Diskussion der verarbeiteten Muster ist etwas disparat geordnet und in der analytischen Bestimmung der architektonischen Typen nicht sehr präzise. Im Typus des um Konchen erweiterten Oktogons und in der unvergleichbaren Artikulation der Wölbformen und Winkel kann San Vitale in Ravenna keineswegs als die „principal source“ (85) der Konzeption gelten. Nicht nachvollziehbar ist, dass oberitalienische Zentralbauten in der Nachfolge Bramantes –

u.a. S. Maria della Croce bei Crema und S. Maria di Canepanova in Pavia – in diese Diskussion nicht einbezogen werden, obwohl sie im architektonischen Aufbau des Oktogons mit doppelstöckiger Ordnung und hoch aufgesockelten Säulen ebenso wie im Marienpatrozinium eng verwandt sind.

Mit gutem Grund ist den monumentalen Treppenaufgängen zu den Klosterbibliotheken der städtischen Konvente ein eigenes Kapitel gewidmet, denn in seiner speziellen Artikulation mag dieser „symbolic ascent to Wisdom“ einer „erudite monastic patronage“ (91) ein venezianisches Phänomen sein, doch stellten sie auch einen wesentlichen Beitrag in der Entwicklungsgeschichte repräsentativer Treppenanlagen des Barock dar. Ausgehend von dem Hauptwerk, Treppenhaus und Bibliothek der Benediktiner von San Giorgio Maggiore, stellt Hopkins unter Einarbeitung neuester Forschungsergebnisse die gesicherten, Projekt gebliebenen oder zugeschriebenen Werke Longhenas vor, benennt beratende Instanzen wie Alessandro Synklitikos oder Girolamo So-

rano, verweist auf die von diesen vermutlich vermittelten Modelle und Anregungen, umreißt die mit der Sapientia-Ikonographie und den *Viri illustri* arbeitenden ikonographischen Programme dieses *gradus ad sapientiam*, wie sie in Deckengemälden oder skulpturalem Schmuck der Buchregale entfaltet werden, und kommt schließlich auf die beschränkte Öffentlichkeit solcher Raumfolgen („quasi-public institution“, 119) zu sprechen – einen Aspekt, den man anhand weiterer geeigneter Quellen gerne vertieft sehen würde, auch, um eine Rezeption solcher Konzeptionen im europäischen Profanbau besser einschätzen zu können.

Intensivere Diskussion hätte zudem die bemerkenswert einheitliche architektonische Gestaltung bei durchaus unterschiedlicher Treppenföhrung verdient – einfaches Rahmenwerk im unteren Geschoss, eine sorgfältig disponierte Pilasterordnung im Obergeschoss bei weitgehend übereinstimmendem Formenrepertoire, hellem Licht und weiß/hellgrauer Farbgebung –, die einer repräsentativen, aber klassisch streng anmutenden Rationalität verpflichtet ist. Bei Hopkins, der diesen Bereich in seinem einleitenden Barock-Kapitel ausblendet, bleibt die Frage letztlich offen, ob solche Formgebung nun auf stilistische Traditionen der venezianischen Renaissance zurückzuführen ist oder aber auf die Anforderungen der Bauaufgabe, mithin also als ein für Geist und Charakter dieser Raumfolge besonders angemessen erscheinender Modus der Gestaltung gedacht war.

SPEZIFIKA DES VENEZIANISCHEN BAROCK

Das Kapitel über kirchliche Aufträge unterschiedlicher Größenordnungen versammelt zwar heterogene Denkmälergruppen, deren Bandbreite vom frühen, durchweg palladianischen Kirchenbau der Kathedrale von Chioggia bis zu dem dekorativen, in der Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Giusto Le Court realisierten Reichtum des Grabmonuments für Caterino Corner im Paduaner Santo reicht, kann aber dennoch eine überzeugende inhaltliche Klammer anbieten: Um Spielarten von „Cult and Memory“ (121) handelt es sich bei der Präsenz der Stifterfamilie Soranzo

in Gestalt von Sarkophagen und Büsten an der triumphbogenartig aufgebauten Fassade von S. Giustina ebenso wie bei dem militärisch-heroischen Habitus der Prinzengrabmäler von 1665, der Vendramin-Kapelle in San Pietro di Castello – in der Interrelation von Architektur, Licht und Raumvolumen „Longhena’s subtlest work“ (157, Abb. 2) – oder der Patronanz des Patriziers Benedetto Soranzo, Prokurator von San Marco, beim Neubau der Scalzi-Kirche, S. Maria di Nazareth. Anlässlich der Behandlung der Grabmalendenkmäler hätte es sich angeboten, das spezifisch Venezianische dieses Barock zusammenfassend zu reflektieren: die klassische Strenge der Architektur in schulmäßiger Anwendung von Kolonnade und Ädikula als tragendem architektonischem Gerüst in markantem Kontrast zu dem Farb- und Materialreichtum und der pathetisch-bewegten Figürlichkeit der Monumente, was bei klassischem Architekturverständnis gleichwohl eine Fülle von Ausdrucksqualitäten und Erscheinungsformen zulässt und eine außergewöhnlich differenzierte Architektursprache ausprägt, die gerade im Rückgriff auf ältere Modelle innovativ sein konnte.

Im Kapitel „Prestige Palaces“ (171–226) war der essentielle Beitrag Longhenas zur Fortentwicklung des traditionsreichen Typus des venezianischen Familienpalastes mit seiner dreiteiligen Front und der damit verbundenen Grundkonzeption von wasserseitigem Eingang zum *portego* und darüber liegender *sala* mit flankierenden Nebenräumen darzustellen. Die Integration neuer Plan- und Quellenfunde (z. B. Marco Favetta 2000, Jan-Christoph Rössler 2008, Malvina Borgomainerio 2009) informiert über den aktuellen Kenntnisstand bezüglich der geklärten Besitzverhältnisse und Bauphasen (Palazzo Widmann), der Problemlösungen bei der Eingliederung bestehender Bausubstanz in die erheblich größeren Neubauten sowie der detaillierten Abfolge der Planungskonzepte (Pal. Pesaro, Abb. 3). Beachtlich war der Pragmatismus der Bauherren und des Architekten, der bei irregulärem Zuschnitt der Grundstücke (Pal. Zane und Morosini) dennoch

regularisierte Raumdispositionen und Fassaden sowie szenographische Effekte in dem beschränkten städtischen Platzangebot verwirklichen konnte (Pal. Bon). Im Sinne seines zentralen Anliegens, die Paläste als „statement of intent regarding the status or pretensions of the patron as interpreted by the architect“ (171) zu begreifen, bietet Hopkins treffende analytische Beschreibungen, so etwa beim Palazzo Lollin die austarierten Verhältnisse, das feine, aber festgefügte Netz aus Horizontallen, Fensterbahnen und Rahmenfeldern, die vornehm-gepflegte, dezidiert zurückhaltende Monumentalität der Fassade.

Damit gelingt ihm *en passant* die Korrektur einer vor allem in der deutschsprachigen Kunstgeschichte behaupteten Dichotomie zwischen der beschreibenden Analyse der Erscheinung, heute gerne mit spöttischen Reden über eine „Fassadenkunstgeschichte“ zurückgewiesen, und aktuellen Ansätzen zu Zeremoniell, Patronage und Memoria – ein Gegensatz, der im Entwicklungsgang der Forschungsrichtungen zwar vielleicht einmal

relevant war in der Konkurrenz von Gelehrten generationen, in der Sache aber völlig unbegründet ist. Wie schon ein Fürst Liechtenstein um 1680 die Palastfassaden als Dokumente einer „lebendigen und sichtbaren Histori seiner und Gedechnus vor der ganzen Weldt“ gedeutet hat, sieht sie Hopkins – „if read carefully“ – als eine „calibrated



Abb. 2 Longhena, S. Pietro di Castello, Cappella Vendramin, 1650er Jahre (Hopkins 2012, Abb. 47)



Abb. 3 Longhena, Palazzo Pesaro, Fassade (Hopkins 2012, Abb. 212)

architectural language to express aspects of prestige and patriotism“. In welchem Verhältnis dabei die konstatierte auftragsbedingte Bandbreite zwi-

schen „magnificence and deliberate austerity“ zu „the architect’s overall stylistic development“ (173) steht, bedürfte noch der klärenden Diskussion.

Auch wenn das abschließende Kapitel „The Outsider“ in seiner begrifflichen Übertreibung eher aktuelle Trends widerspiegelt – eine vage skizzierte Selbsteinschätzung des Architekten als eines Aufsteigers aus einfachsten Verhältnissen oder die zu Recht bezweifelte Behauptung einer jüdischen Abstammung – könnte es für moderne Identitätsdiskurse spannend sein, und es rundet das Bild von Longhenas vielgestaltiger und weite Bereiche erfassender Tätigkeit ab. In der heterogenen venezianischen Gesellschaft mit ihren griechisch-orthodoxen und jüdischen Bevölkerungsanteilen bahnten sich sehr spezifische Patronageverhältnisse an. Werke wie das Kenotaph für Gabriele Seviros (S. Giorgio dei Greci) oder das Longhena zugeschriebene Bema in der Scuola Spagnola im Ghetto sprechen mit ihrer wenig diversifizierten Gestaltungsweise aber eher für die Integrationskraft der venezianischen Kultur. Hopkins erinnert weiterhin an allfällige kleinere Aufträge für Mietwohnungen oder bescheidenere Projekte für religiöse Gemeinschaften sowie an einen spektakulären Fall der Longhena-Rezeption in Gestalt der Filippinerkirche im polnischen Gostyn.

FAZIT

Eine Chronologie von „Life and Work“, ein kurzer Essay über Longhenas „Critical Appreciation“, eine Œuvre-Liste, der für das Auffinden der im Text nur beiläufig genannten jüngeren Forschungsanteile und -beiträge maßgebliche Anmerkungsapparat sowie eine umfangreiche Bibliographie bilden die ergänzenden Angebote der Publikation. In der anschaulichen und hochwertigen Bebilderung des Bandes werden Architekturzeichnungen aus dem Baubüro Longhenas berücksichtigt, auch wenn Hopkins die Fähigkeiten des Architekten als Zeichner eher gering einstuft und eine präzise Abgrenzung der unterschiedlichen Anteile hieran einem späteren Ausstellungsprojekt über venezianische Architekturzeichnungen des Barock anheimstellt (XV). Insgesamt ist das gut lesbare und den aktuellen Forschungsstand integrierende, dabei tendenziöse Abgrenzungen gegenüber Kollegen und Forschungsrichtungen konsequent ver-

meidende Buch kein schlechtes Modell für eine Architektenmonographie, weil es auf der Basis langjähriger intensiver Auseinandersetzung eine pointierte Synthese anbietet, die vor allem durch die Anordnung des Materials in kohärenten Komplexen überzeugt wie auch in ihrem zentralen Anliegen, die ‚barocke‘ Aktualität an Longhenas Werk aufzuzeigen.

Da Hopkins die eingangs erwähnte Entfaltung der medialen und formalen Potentiale des Barock in Venedig gelungen ist, mithin also das Missverständnis Longhenas als eines wenig kreativen spätpalladianischen Architekten erledigt sein dürfte, könnte die weitere Debatte sich noch intensiver auf die erhebliche Kontinuität der Tradition richten, wie sie sich in dezidiert venezianischen Bautypen und Gestaltungsweisen abzeichnet. Hopkins hat sie im Sinne seiner Kernaussage eher ausgeblendet (oberitalienische Zentralbauten), untergewichtet (Gliederung der Treppenhäuser) oder nicht selten als Forderung des Auftraggebers relativiert (Entwurf für die Loggia Valmarana). Gerade darin tritt aber eine spezifische Dialektik von Tradition und neuartigen ‚barocken‘ Gestaltungsweisen zutage, die zwar in dieser konkreten Ausprägung als ein Charakteristikum Venedigs zu beurteilen ist, sich aber im Gesamtbild europäischer Barockarchitektur als eine von vielen Varianten darstellt. Denn nicht nur in Venedig fand der Barock darin das Mittel, eine spezifische Identität von Standespersonen und geistlichen wie weltlichen Gemeinschaften in gebauter Form zu artikulieren, und das in einer stupenden Breite an Möglichkeiten, die vom englischen Palladianismus bis zur böhmischen Barockgotik und vom französischen Barockklassizismus bis hin zu spätbarrominesken Kirchenfassaden auf Kuba reicht.

PD DR. ULRICH FÜRST