Turin und sein Gedächtnis

Autor(en): **Jehle, Werner**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **67 (1980)**

Heft 11: **Turin**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-51529

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Werner Jehle

Turin und sein Gedächtnis

Turin et sa mémoire

Turin and its Memories

«Wenn man fortfährt, wie der Anfang gemacht ist, so wird diese Stadt ohnfehlbar, was die Strassen anlangt, die schönste von Europa werden und weiss ich weder in Italien noch Frankreich, England, Holland und Deutschland eine, die ihr anitzo darinnen gleichkäme.» So begeisterte sich zur Rokoko-Zeit, 1751, ein deutscher Reisender angesichts von Turin.[1]

Turin ist ein Kunstwerk. Künstlich wirken die gleichförmigen Strassenfluchten der Innerstadt, der durchgehende Rhythmus von Arkaden und Gesimsbändern. Künstlich wirkt auch das Bild des mandelförmigen Stadtgrundrisses: «So gewaltig ist in Turin das Bedürfnis nach einer überdimensionierten Symmetrie, dass Pendants selbst dann geschaffen werden, wenn nicht beide Objekte zugleich gesehen werden können. Die subalpine Monarchie (der Savoyen) baute die Piazza dello Statuto als Kopie und Gegenbild der barocken Piazza Vittorio Veneto, obwohl beide Plätze über eine halbe Wegstunde auseinander liegen und man ihre Spiegelbildlichkeit nur auf einem Stadtplan erkennen kann!»[2]

Zweihundert Jahre liegen zwischen den Berichten des deutschen Turin-Bewunderers aus dem 18. Jahrhundert und denen des modernen Soziologen Lucius Burckhardt. Was sie verbindet, ist der spontane Blick auf die Stadtanlage, die Strassen, die Plätze und ihr System. – Wie ist es entstanden?

Emanuel Filibert

Es begann im späten 16. Jahrhundert, als Herzog Emanuele Filibertos von Savoyen in sein angestammtes Erbe zurückgekehrt war, das er in spanischen Diensten von den Franzosen gesäubert hatte. Nach seinem Sieg in der Schlacht von St-Quentin, am 10. August 1557, dem Tag des heiligen Laurentius, gedachte er Turin zu seiner Residenz auszubauen. Er liess deshalb die Familien- und Staatsreliquie, das Grabtuch Christi – Santa Sindone – vom Alpensitz Chambéry in den Renaissance-Dom Turins überführen. Die private Entscheidung des absolutistischen Emanuele Filiberto gefror zum Staatsakt, und dem Staatsakt folgte bald Architektur. Das Grabtuch Christi, welches 1204 noch in Konstantinopel bezeugt ist, war dereinst von Kreuzrittern geraubt und nach Frankreich geholt worden. Die Savoyen besassen es seit 1452. Der Beschluss, es in der Hauptkirche Turins unterzubringen, brachte den nächsten Entscheid für die Lage des Schlosses mit sich. Der Standort des Schlosses als Kern der Residenz gab seinerseits die Richtung der folgenden Stadtentwicklung an.

Augusta Taurinorum

Der alte Dom lag im Nordosten Turins, ganz in der Nähe eines mittelalterlichen Kastells, das mit einem römischen Stadttor, der Porta Praetoria, verbaut war. Zwischen Dom und Kastell wurde wie ein Gelenk, das der Verbindung von religiöser und machtpolitischer Legitimation dienen sollte, das neue Schloss geplant. Der erste Architekt des Hofes, Ascanio Vitozzi, verstand es bereits vorzüglich, politischem Anspruch planerisch nachzukommen. Er bezog das rechtwinklige Strassennetz des römischen Turin, Augusta Taurinorum, ins Konzept ein und begann, ausgehend vom Schlossplatz, eine ebenfalls schachbrettartige Città Nuova anzulegen.

Città Nuova

Die Achse gegen Süden, die heutige Via Roma, führt das Fassadensystem des Schlossplatzes weiter. Im Zentrum der Neuen Stadt weitet sich die Strassenschlucht zu einem langrechteckigen Platz, dessen Ausgang symmetrisch von zwei Kirchen flankiert wird. In der Mitte dieser Piazza S. Carlo steht das bronzene Reiterstandbild Emanuel Filiberts. Die Konstellation von Herrscherbild und Heiligtümern ist ein Echo auf die Situation beim Ursprung des Stadtplans am Schloss mit dem Dom und der Votivkirche San Lorenzo, die Guarino Guarini über hundert Jahre nach dem Sieg des Stadtgründers bauen musste. Ihren Abschluss bekam die 1,8 km lange Nord-Süd-Achse erst im Bahnhof Porta Nuova zwischen 1866 und 1868.

Der erste Stadtplaner des barocken Turin, Vitozzi, hatte im Auftrag seines adeligen Herrn die Richtungen festgelegt, in die die Stadt expandieren konnte, die Richtlinien, nach denen das Herrschaftszentrum ausstrahlen sollte. Über die Stadtmauern hinaus, in die Landschaft, wurde bereits unter ihm das Netzwerk der sekundären Zentren getrieben. Sein hoher Zentralbau Sta. Maria al Monte dei Cappucini jenseits des Po, auf einem Hügel über der Stadt, eröffnet den Kranz von Heiligtümern und Schlössern rund um die barocke Residenz-Stadt.

Der Nachfolger Vitozzis, Carlo di Castellamonte, führte die Stadterweiterung nach Süden durch; dessen Sohn Amedeo, der den neuen Palazzo Ducale zwischen 1645 und 1658 erbaute, fing an, gegen Osten, dem Po entgegen, ein weiteres Stadtviertel zu planen. Dessen Hauptachse, die Via Po, ist diagonal geführt, um auf die Brücke über den grossen Fluss zu treffen. Die breite Strasse mit den gleichförmigen Arkaden- und Fensterreihen endete zunächst an der Stadtmauer, wurde aber mit einem von Arkaden eingefassten Platz gegen die Po-Brücke zu aufgemacht, nachdem Napoleon 1800 die Mauern hatte schleifen lassen. Dominierender Akzent, idealistisches Pendant zum Kastell und optische

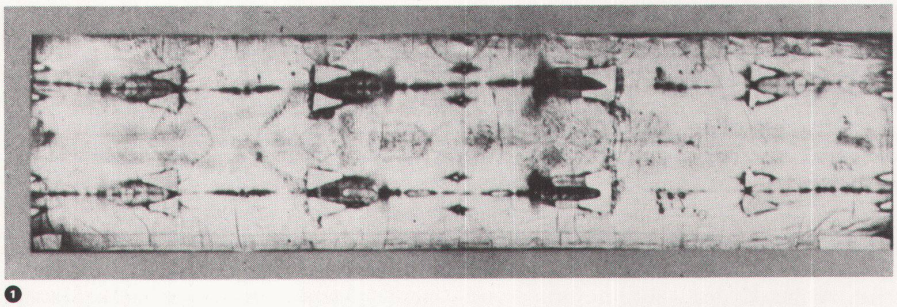
Verbindung zwischen den Po-Ufern schafft das seit 1818 von Ferdinando Bonsignore errichtete «Pantheon» Gran Madre di Dio: ein Votiv-Tempel zur Feier der Rückkehr des ersten Königs nach der Restauration (Ordo/Populusque Taurinus/Ob/Adventum/Regis).[3]

Königliche Residenz

Die dritte barocke Stadterweiterung nach Westen wurde um 1700 eingeleitet, realisiert zwischen 1729 und 1733 durch Filippo Juvarra. Er war es auch, der nördlich, siebenhundert Meter über der Stadt, die Superga, das St-Denis der Savoyen, baute. Diese waren 1714 in den Rang von Königen aufgestiegen: Re di Sardegna. Die Kirche und das Kloster bilden zusammen den eindrücklichsten Akzent in der Sakrallandschaft rund um Turin. Vitozzi hatte mit seiner Kapuzinerkirche begonnen, die vom Herrschaftszentrum ausgesandten Strahlen hinwegzuführen über die Befestigungsanlagen. Zweihundert Jahre danach findet man hier wie auf einer Karte von Paris und Umgebung, «dass die ganze Landschaft in ein Netzwerk von Zentralsystemen verwandelt worden ist, die in ideeller Hinsicht eine unbegrenzte Ausdehnung haben».[4]

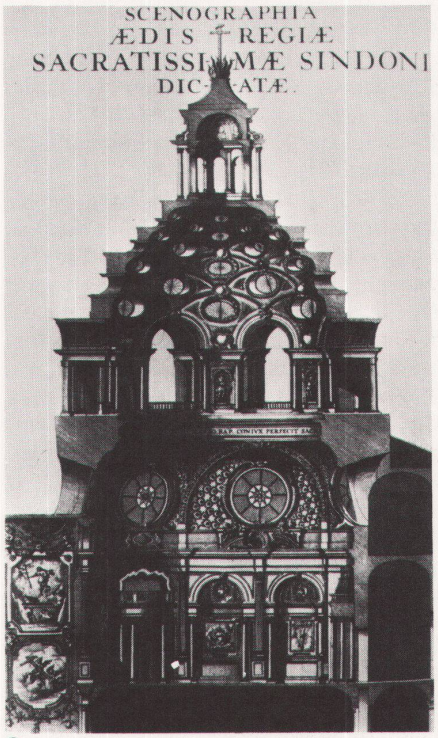
Eine geradezu aggressive Ästhetik entsprach dem tatsächlichen Ehrgeiz des absolutistischen Fürstentyps, die Welt zu beherrschen, sie von Ketzern zu säubern (Inquisition) und geometrisch zu ordnen. «Um der Gleichförmigkeit willen steckt der barocke Despot alles in Uniform: Bauten, Strassen, Bäume und Menschen.»[5]

Sternförmig ist die Zitadelle von Turin gebaut worden, nicht nur aus strategischen Gründen. Der Stern der Festung im Südwesten greift mit seinen verzahnten und verkröpften Zacken ins Land. Die Strassen-Achsen zielen über die Stadtgrenzen hinaus und treffen neben der Kirche auf dem Kapuzinerberg und der Superga auf die Lust- und Jagdschlösser Stupinigi und Rivoli oder auf das inzwischen verfallende «Versailles» der Savoyen, Venaria Reale.



1

2



3

1
Das Grabtuch Christi, die Staatsreliquie der Savoyen / Le suaire du Christ, la relique nationale de la Savoie / The Shroud of Christ, the national relic of Savoy

2
Michelangelo Merisi da Caravaggio, Grablegung, Pinacoteca Vaticana / Michelangelo Merisi da Caravaggio, Mise au tombeau, Pinacoteca Vaticana / Michelangelo Merisi da Caravaggio, Interment, Pinacoteca Vaticana

3
Turin, Cappella della Santissima Sindone, erbaut von Guarino Guarini, Schnitt aus dem «Theatrum Statuum... Sabaudiae Ducis», Turin 1682 / Turin, Cappella della Santissima Sindone, construite par Guarino Guarini, extrait du «Theatrum Statuum... Sabaudiae Ducis», Turin 1682 / Turin, Cappella della Santissima Sindone, built by Guarino Guarini, section from the "Theatrum Statuum... Sabaudiae Ducis", Turin 1682

Anmerkungen:
1 Johann Georg Keyssler, Neueste Reisen..., Hannover 1751.
2 Lucius Burckhardt, Reise ins Risorgimento, Turin und die Einigung Italiens, Köln–Berlin 1959. S. 14.
3 Andreina Griseri e Roberto Gabetti, Architettura dell'eclettismo, Un saggio su G.B. Schellino, Turin 1973. S. 26.
4 Christian Norberg-Schulz, Architektur des Barock, Erstausgabe Mailand 1971, benutzte Ausgabe Stuttgart 1975. S. 13.
5 Lewis Mumford, Die Stadt – Geschichte und Ausblick, Bd. 2, Erstausgabe o.O. 1961, benutzte Ausgabe München 1979. S. 732.

Zwischen Paris und Rom

Turin liegt auf halbem Wege zwischen Paris und Rom, und es hat von beiden Metropolen etwas übernommen: von der autoritären französischen Hofkultur die strenge Form, die Macht der Geometrie, den städtebaulichen Akademismus; von der Città Santa, dem Sitz des Papstes, die militante christliche Ikonographie, die finster-feierliche katholische Ästhetik der Gegenreformation, kulminierend in Guarinis Rotunde der Palastkapelle mit dem Grabtuch Christi.

Erinnern wir uns daran, dass jeder Akt der baulichen Umgestaltung und Erweiterung ideologisch untermauert wurde, vom Detail bis in die landschaftliche Dimension.

Das mittelalterliche Kastell (heute Palazzo Madama) mit seiner auf die Antike zurückgehenden Geschichte wurde zwar im Verlaufe der Zeit verändert und von Juvarra mit einem als Bühnengehäuse zu verstehenden Treppenhaus versehen, doch stets auch als Denkmal der Geschichte belassen. Es gilt für dieses Bauwerk in hohem Masse, was Aldo Rossi in seiner «Architektur der Stadt» anhand von Beispielen in ganz Europa feststellt: «Es gibt Bauwerke, die die Keimzelle einer Stadt sind, in und mit ihr weiterleben und durch einen Wandel ihrer ursprünglichen Funktion oder deren völliges Erlöschen so sehr zu einem charakteristischen Bestandteil eines Stadtviertels werden, dass wir sie mehr unter ihrem städtebaulichen als unter ihrem architektonischen Aspekt betrachten.»[6]

So wie die Päpste Rom zu ihrem Sitz erklärt hatten und damit die Nachfolge der Cäsaren antraten, so nimmt sich der Herrscher von Gottes Gnaden ein römisches Denkmal zum Kern seiner Residenz-Stadt und schafft sich eine Verbindung zur Wiege des christlichen Abendlandes. Die Erinnerungsfunktion des Kastells siegte über dessen Festungs-Funktion. Vitozzi musste die moderne Zitadelle, die auch den Kanonen standhielt, im Südwesten Turins anlegen. Zum Mittelpunkt des neuen Stadtplans wurden das zur Burg umgebaute römische Stadttor und das römische Strassennetz erklärt. Der Standort der – wenn auch heruntergekommenen – römischen Gründung war – als ein kultureller – für den Ausbau der Residenzstadt stärker als kriegstechnische Überlegungen.

Die Stadt selbst als «das Kollektivgedächtnis der Völker »...« und wie das Gedächtnis an Tatbestände und Orte gebunden ist, so ist die Stadt der Ort des Kollektivgedächtnisses, dessen Ausdruck Architektur und Landschaft sind. Und wie zum Gedächtnis immer neue Elemente hinzutreten, so verwachsen auch ständig neue Tatbestände mit der Stadt.»[7]

Santissima Sindone

Unweit der Burg, in nordöstlicher Richtung, stand der Dom San Giovanni, ein Bau aus dem späten 15. Jahrhundert. Hierher wurde also die Staatsreliquie verbracht. Die Geschichte des Ortes war auch da stärker als das unmittelbare Bedürfnis nach einem pfalzartigen Machtzentrum. 1666 holte sich Carlo Emanuele II. den Theatinermönch Guarino Guarini. Er musste anstelle des Dom-Chores eine Kapelle für das Grabtuch Christi schaffen. Schon Emanuel Filibert hatte testamentarisch verordnet, das Leichentuch in einer besonderen Kirche zu verwahren. Der Herzog dachte noch an eine frei stehende neue Kapelle auf der Piazza Castello. St. Karl Borromäus, der aus Mailand gekommen war, um die Reliquie zu verehren, sandte jedoch seinen Architekten Pellegrino Tibaldi, um dem heiligen Tuch im Dom eine Hülle zu bauen. 1609 wurde der Grundstein hinter dem Altarhaus des Domes gelegt. Die Pläne stammten von Carlo di Castellamonte. Das Werk kam nicht voran bis zur Ankunft Guarinis. Er liess den angefangenen Bau bis auf das Hauptgeschoss abbrechen und gestaltete auch dieses nach neuen Gesichtspunkten. Die Kapelle kam nun an die Stelle der Apsis und sprang als Zentralbau konvex in das Altarhaus vor. Der Durchmesser der Rotunde (21 m) entspricht dem der Heiliggrabkirche von Jerusalem. Der Auftraggeber verlangte, die Kapelle vom Piano Nobile seines Schlosses aus direkt erreichen zu können. Guarini, der auch daran denken musste, das Grabtuch grösseren Menschenmengen zugänglich zu machen, ohne den Kult im Dom zu stören, verband seine monumentale «Monstranz» für die Superreliquie durch zwei stollenartig wirkende Treppenanlagen mit den Seitenschiffen der Basilika. Den Zugang vom Palazzo aus brachte er in den östlichen Scheitel der Rotunde. Zwischen die Vierung des Domes und die Kapelle setzte er eine mächtige Glaswand ein, durch die der Schrein mit dem Heiligen Tuch auch von der Kirche her gesehen werden konnte. Nun war der bestehende Dom durch das doppelte Gelenk von Santissima Sindone und barockem Palazzo mit dem alten Kastell verhangen. Regenten-Sitz und Tempel, Burg und Heiligtum waren zusammengeschlossen zu einer «Akropolis», einer Stadt über der Stadt. Dazu gehörten auch die fürstliche Bibliothek, der Trakt des Arsenals, die Polizeipräfektur, das Theater, die Votivkirche zu Ehren des Tages-Heiligen der Schlacht von St-Quentin, San Lorenzo, die Akademie und die Universität.

Guarinis Sprache

Mit welchen Elementen der Architektur ist Guarini eingegangen auf die spezielle Aufgabe, die wichtigste Reliquie der Christenheit zu bewahren und auszustellen? – Der Reliquie entsprechend, bildet die Passion Christi den Hintergrund für die Überlegungen Guarinis. 33 Stufen führen hinauf in die Rotunde, Anspielung auf das Lebensalter Christi. Grauer und schwarzer Marmor geben der Architektur sepulkralen Charakter. Der Treppenschacht ist durch Lisenen und Nischen in drei Abschnitte gegliedert. Die Zahl drei wird zum Leitmotiv. Der Hauptraum, ebenso in dunklem Stein gehalten wie die Zugänge, wird über drei sich in den Raum vorstülpende runde Vorräume betreten. Es sind die drei Tage vom Karfreitag bis zum Ostersonntag, denen mit der Zahlen-Symbolik entsprochen wird. Die sechs neben den Eingängen verbleibenden Joche stehen für die sechs Tage der Passion. Jeweils zwei Joche sind überspannt mit einem weiten Bogen, die drei verbleibenden enthalten drei Fenster.

Die grossen, zwei Joche zusammenfassenden Bögen tragen drei Kuppel-

zwickel anstelle der üblichen vier. Sie werden von grossen Oculi durchbrochen, den gleichen, die auch in den Zwickeln über den Eingängen sitzen. Es ergibt sich ein Sechser-Rhythmus, der die Dreier- und Neuner-Einteilung der unteren Zone variiert. Die drei grossen Bögen tragen einen breiten Ring, auf dem der Tambour mit seinen zwölf Säulen ansetzt, entsprechend den zwölf Aposteln. Der Tambour ist nicht klar abgeschlossen, sondern wird fast unmerklich in eine gotisch anmutende hohe Kuppel übergeführt. Bogenöffnungen durchbrechen den Zylinder gegen oben hin. Sie sind Teil der inneren Schale einer Doppelwand. Die Bögen tragen Segmentgiebel, die von Bogenscheitel zu Bogenscheitel geführt sind. Sechs Schichten von übereinanderliegenden Segmentgiebeln können gezählt werden. Das sind 36 Segmentgiebel. Sechs Sechsecke übereinander, von denen drei um 30° zu den anderen drei verschoben sind. Fenster zwischen den als Rippen funktionierenden Elementen machen die bewusst orientalisch anmutende Konstruktion[8] lichtdurchlässig wie einen Korb, für das Auge unruhig wie eine zitternde Struktur. Man denkt an die Schilderung der Sterbestunde Christi im Neuen Testament: «Da riss der Vorhang des Tempels von oben bis unten entzwei, die Erde bebte, die Felsen zersprangen...»[9] Der Raum von Santissima Sindone gipfelt in einem grossen zwölfzackigen Stern, in dessen Zentrum die Taube des Heiligen Geistes erscheint.

Der Mittelpunkt des Baus, das Linnen, befindet sich in einem Schrein auf einem Altar, der sich über hohem rundem Podest erhebt. Das Tuch selbst, das soviel mit Macht, Architektur und Magie zu tun hat, ist 4,10×1,40 m gross.

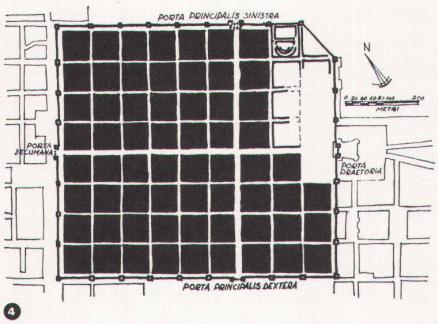
Der Legende nach war es dieses Tuch, in das Joseph von Arimathäa den Leichnam Christi nach der Kreuzabnahme hüllte. Es weist nicht nur Körperabdrücke, sondern auch Abdrücke der Seitenwunde sowie der Hand- und Fusswunden Christi auf.[10]

Die Kapelle war nicht allein gedacht zur Aufnahme des Tuches. Die Savoyen benutzten sie auch als Grablege. Schon Emanuel Filibert, der am Anfang des barocken Turin steht, dachte daran, sich hier, im «Heiligen Grab», beisetzen zu lassen. Heute erinnern Grabdenkmäler für Amedeo VIII., Carlo Emanuele II., Tommaso di Carignano und Emanuele Filiberto selbst an diesen Zweck des Gebäudes. Sie sind allerdings erst zwischen 1842 und 1849 geschaffen worden.

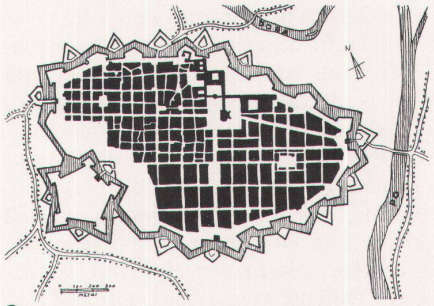
«Wie spricht die Geschichte durch die Kunst? Es geschieht dies vor allem durch das Baulich-Monumentale, welches der willentliche Ausdruck der Macht ist, sei es im Namen des Staates oder der Religion. Aber man kann sich mit einem Stonehenge begnügen, wenn nicht in dem betreffenden Volke das Bedürfnis vorhanden ist, in Formen zu sprechen... So spricht der Charakter ganzer Nationen, Kulturen und Zeiten aus ihrem Gesamtbauwesen als der äusseren Hülle des Daseins.»[11]

Die Superga

«Baulich-monumental» kündigt sich die Staatsreliquie an. Mit ihr hat sich der Gründer des barocken Stadtplans, der noch heute durchscheint, angekündigt. Mit ihrem Besitz und Sitz war die Tradition des christlichen Abendlandes nach Turin gelangt: sichtbar, greifbar. Die Magie des Tuches hat gewirkt auf alle, die mit ihm in Berührung kamen. Für die, die es besassen, gab es keine Grenzen mehr. Über Turin hinaus führt eine unsichtbare Linie hinauf zur Superga. Der Zentralbau Juvarras ist der Madonna geweiht und geht auf ein Gelübde zurück, das Vittorio Amedeo II. 1706 nach der Aufhebung der französischen Belagerung Turins abgelegt hat. Die Votivkirche tritt in einem Halbkreis aus dem langrechteckigen massiven Baukörper ei-



4



5

4
Augusta Taurinorum, aus Giuseppe Luigi Marini, L'Architettura Barocca in Piemonte, Turin 1963 / Augusta Taurinorum, extrait de Giuseppe Luigi Maroni, L'Architettura Barocca in Piemonte, Turin 1963 / Augusta Taurinorum, from Giuseppe Luigi Marini, L'Architettura Barocca in Piemonte, Turin 1963

5
Turin nach der dritten Stadterweiterung, aus Marini (vergleiche Abb. 4) / Turin après la troisième extension urbaine, extrait de Marini (ill. 4) / Turin after the third urban expansion, from Marini (cf. Ill. 4)

Anmerkungen:
6 Aldo Rossi, Die Architektur der Stadt, Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen, Erstausgabe Padua 1966, benutzte Ausgabe Düsseldorf 1973. S. 102.
7 Rossi, Architektur der Stadt, a.a.O., S. 117.
8 Adolf Reinle, Zeichensprache der Architektur – Symbol, Darstellung und Brauch in der Baukunst des Mittelalters und der Neuzeit, Zürich und München 1976. S. 169. Marcello Fagiolo, La Sindone e l'Enigma dell'Eclisse in Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco, Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino 1968. Bd. II, S. 211.
9 Matthäus 27, 51.
10 Dorothee von Windheim, Das Grabtuch von Turin in Kunst + Unterricht, Seelze. Dezember 1979, Heft 58. S. 7 ff.
11 Jakob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, Gesamtausgabe, Hrsg. Albert Oeri und Emil Dürr, Bd. 7, Berlin–Leipzig 1929. S. 59 f.

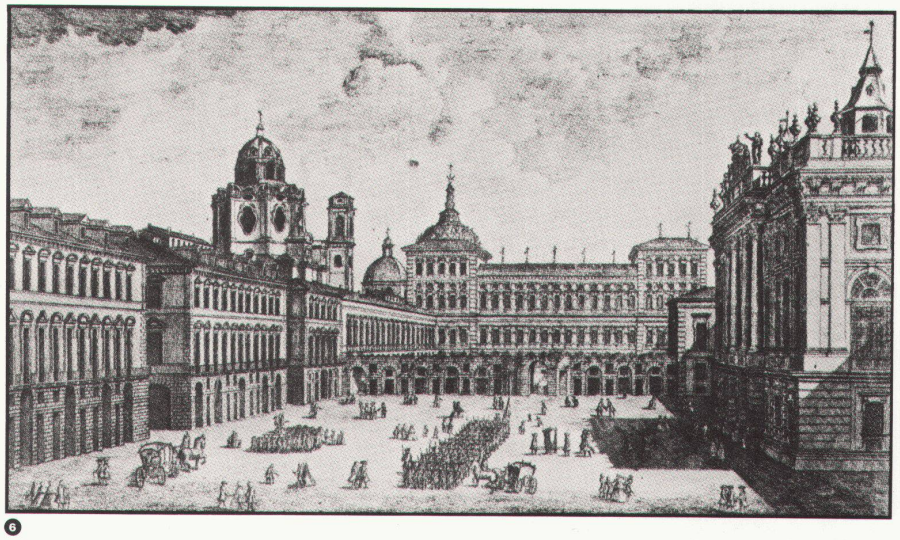
nes Klosters hervor. Ihre weisse Steinverkleidung hebt sich ab vom unverputzten Ziegelbau dahinter. Das Motiv der hohen Kuppelkirche mit den begleitenden Glockentürmen, die schon Bramante für St. Peter, das «Mausoleum der Päpste», vorgesehen hatte, wird hier bestimmt verwendet, weil auch die Superga Grabkirche der inzwischen in den Rang von Königen gestiegenen Savoyen werden soll. Diesem Gedanken gibt auch die Säulenvorhalle nach dem Vorbild des Pantheons Ausdruck. Das Motiv der überkuppelten Rotunde ist vieldeutig, gehört zur Fürsten-Kirche, zur Grablege und zum Marienkult. Ich erinnere etwa an Sta. Maria della Salute in Venedig, die zum Ende einer Pestepidemie ab 1631 von Baldassare Longhena errichtet worden ist.

Permanenz eines Ortes?

Interessant ist, dass die Superga überdauert, im Gegensatz zu anderen Nebenzentren von Turin, die zerfallen wie die Schlösser Rivoli und Venaria Reale oder zum verstaubten Schlossmuseum abgesunken sind wie Stupinigi. Als Wallfahrtsort erhielt die Superga sogar gesteigerte Bedeutung im 20. Jahrhundert. Jetzt ist es nicht mehr das östliche Pendant zum westlich gelegenen Rivoli.[12]

Jetzt steht es statt dem königlichen Landsitz dem proletarischen Stadio Comunale gegenüber, in dem die Fussballfeste Turins stattfinden. Denn Turin ist als Industrie- und Arbeiter-Stadt (Fiat) – mit zwei Mannschaften in der 1. Division (Juventus und AC Torino) – auch Fussballstadt. Und alle, die wegen der Spiele nach Turin kommen, pilgern zur Superga. Am 4. Mai 1949 wurde ausgerechnet die Kuppel dieses Marien-Heiligtums einer ganzen Fussballmannschaft zum Verhängnis. Ausgerechnet hier zerschellte das Flugzeug, das den siegreichen Jl Torino aus England zurückbrachte. Jetzt wallfahrtet man zur Madonna, zu den Königen Italiens und zu den Fussballern, die an der Ostseite des Klosters ein mächtiges Denkmal bekommen haben, gleichzeitig. Die barocke Kirche hat die Französische Revolution und das bürgerliche Zeitalter überstanden wie jene vorzeitlichen Heiligtümer, die Menhire, auf die die Christen später Kreuze setzten. Hier legen die Tifosi ihre Fahnen und Kränze nieder. Der Ort ist so stark, dass er die Ideologien und Gesellschaftssysteme überdauert. Es wiederholt sich an der Superga der Prozess der Piazza Castello und seiner Monumente.

Wären die Fussballer auf freiem Feld, im geschichtslosen Terrain abgestürzt, so hätte sich ihr Totenkult wohl verlagert, verteilt auf die Friedhöfe und Kirchen der Umgebung. Bezieht man die Superga ein ins System der Stadt Turin, illustriert sie den Gedanken Aldo Rossis von der «Stadt als Kollektivgedächtnis der Völker»... «und wie das Gedächtnis an Tatbestände und Orte gebunden ist, so ist die Stadt der Ort des Kollektivgedächtnisses, dessen Ausdruck Architektur und Landschaft sind. Und wie zum Gedächtnis immer neue Elemente hinzu-

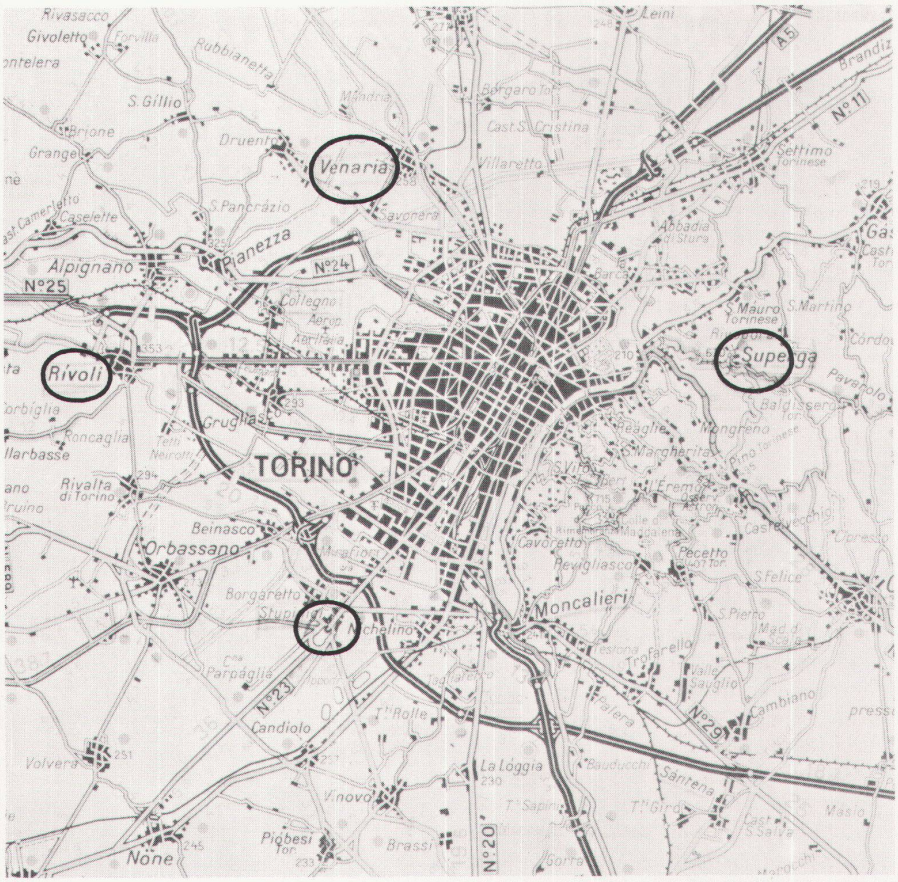


6

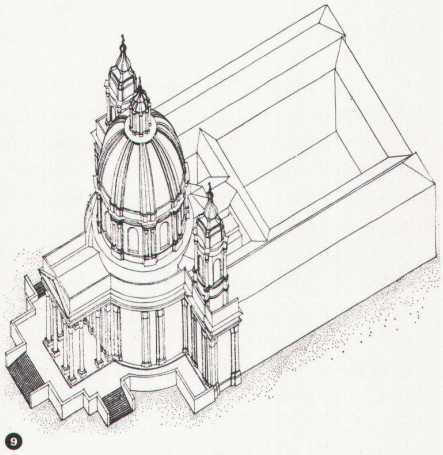
7

treten, so verwachsen auch ständig neue Tatbestände mit der Stadt.»[13]

Idealvorstellungen haben Turin gemacht. Die formale Struktur dieser Stadt widerspiegelt den Geist des Absolutismus. Doch von den Zeichen des Absolutismus hat längst die Phantasie des Volkes Besitz genommen. Die Denkmäler von Anno dazumal bezeichnen die Brennpunkte von heute. Das Heute legt sich auf die Symbole von gestern.[14] W.J.



8



9

10

6
Piazza Castello, Kupferstich von Giambattista Borra, 1749. Von l. nach r. San Lorenzo, Vierungskuppel des Doms, SS. Sindone, Palazzo Reale und Palazzo Madama / Piazza Castello, gravure de Giambattista Borra, 1749. De gau. à dr. San Lorenzo, coupole de transept de la cathédrale, SS. Sindone, Palazzo Reale et Palazzo Madama / Piazza Castello, engraving by Giambattista Borra, 1749. From left to right San Lorenzo, dome of transept of the Cathedral, SS. Sindone, Palazzo Reale and Palazzo Madama

7
Piazza San Carlo, Kupferstich von ca. 1740 / Piazza San Carlo, estampe de 1740 / Piazza San Carlo, print of 1740

8
Karte von Turin und Umgebung. Der Kranz von Heiligtümern und Schlössern / Carte de Turin et des environs. La couronne des lieux saints et des châteaux / Map of Turin and environs. The ring of holy places and castles

9
Turin, Superga, erbaut von Fillippo Juvarra, aus Salvatore Boscarino, Juvarra, architetto, Rom 1973 / Turin, Superga construit par Fillippo Juvarra, extrait de Salvatore Boscarino, Juvarra, architetto, Rome 1973 / Turin, Superga, built by Fillippo Juvarra, from Salvatore Boscarino, Juvarra, architetto, Rome 1973

10
Grabmal für die an der Superga verunglückten Fussballer /Monument funéraire pour les joueurs de football morts par accident à la Superga / Sepulchre for the football players killed by accident at the Superga

Anmerkungen:
12 Salvatore Boscarino, Juvarra architetto, Rom 1973. Analyse der Superga: S. 204 ff. Rekonstruktion der Anlage von Rivoli: S. 280 ff.
13 Rossi, Architektur der Stadt, a.a.O., S. 117.
14 Zur Zeichensprache des Turiner Barock siehe auch: Andreina Griseri, Le metamorfosi del Barocco, Torino 1967.