

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 24 (1973)

Heft: 4

Artikel: Die Paradiesglorie in Savognin

Autor: Carl, Lea

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393132>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE PARADIESGLORIE IN SAVOGNIN

von *Lea Carl*

Savognin liegt im Oberhalbstein, in der weiten Talsohle am Unterlauf der Julia. Die Julierstrasse führt mitten durch den Son Mitgel genannten, um die Kirche St. Michael gruppierten Teil des Dorfes. Die andern zwei Dorfteile, Sot-Curt und Sur-Curt, liegen an der linken Talseite übereinander, um die Pfarrkirche St. Mariä Empfängnis und die alte Pfarrkirche St. Martin geschart, so dass die Siedlung einen Riegel durch das Tal bildet.

Dem Julierpass, dieser wichtigen nordsüdlichen Verkehrsader, verdankt das Bergdorf seine Kultur. Zwei bedeutende Maler haben hier gewirkt. Der mit seinen dreissig Jahren noch unbekannte, aus der Brianza über Bernina und Julier einwandernde Giovanni Segantini (1858–1899) machte, von der Landschaft um Savognin eingenommen, das Dorf zu seiner ersten Schweizer Heimat. Hier schuf er in den Jahren von 1886 bis 1894 die Landschaftsbilder, welche man heute mit dem Namen Segantini verbindet. Den gleichen Weg hatte zweihundert Jahre vor ihm der mailändische Barockmaler Carlo Nuvolone zurückgelegt, um hier sein Hauptwerk zu schaffen.

Alle drei barocken Kirchen von Savognin, aussen denkbar schlicht, überraschen innen mit festlichen Wand- und Deckenmalereien. Selbst innerhalb des freskenreichen Bündnerlandes ist eine solche Fülle von ausgedehnten Freskenzyklen eine Seltenheit. Das bedeutendste barocke Fresko der Schweiz vor dem 18. Jahrhundert birgt die kleinste, jüngste der drei Kirchen, die jedoch dank ihrer erhöhten Lage im Westen des Dorfes mit ihrer blendend weissen Fassade alle drei Siedlungsteile beherrscht: St. Martin¹.

Der Neubau von 1677 ist ein geschlossener Kubus mit überragender Giebelfassade, die sich mit dem kurzen seitlichen Turm durchdringt (Abb. 1). Der kaum gegliederte Baukörper umschliesst einen Raum auf dem Grundriss eines griechischen Kreuzes mit breiteren Querarmen und polygonalem Chor. Während die Kreuzarme mit Tonnen gewölbt sind, überspannt eine ovale Hängekuppel die Vierung (Abb. 2). Die Wand ist durch korinthische Pilaster und ringsumlaufendes, stark profiliertes Gebälk in Stukkatur gegliedert und weiss gehalten (Abb. 3). Sein Licht erhält der Raum, bezeichnend für den italienischen Barock, lediglich aus Fenstern in der Gewölbezone. In betontem Gegensatz zum Weiss des Raumes erhielt die Kuppel als beherrschende Mitte ein farbenprächtiges Deckenbild. Die gewählte Farbskala enthält viel Lilabraun mit gelben, kobaltblauen, oliv- und smaragdgrünen Akzenten. Die zwischen den vier Gurtbögen geblähte Kuppelfläche von gegen hundert Quadratmetern malte Nuvolone mit der monumentalen Darstellung einer Paradiesglorie aus. Während in der Schweiz das Deckenfresko erst im 18. Jahrhundert dem heiteren Kirchenraum des Rokoko Farbe und Glanz verleiht, bestimmt es in Italien seit Michelangelos Sixtinischer Decke den Eindruck des Kirchenraumes.

Carlo Nuvolones Grossvater Pamfilo (um 1580–1651), sein Vater Giuseppe (1619–1703) und sein Onkel Carlo Francesco (1608–1661) malten Kirchenfresken und Altarbilder in Mailand und vielen benachbarten Städten. Paolo Arrigoni bringt im



Abb. 1. Savognin, St. Martin.
Ansicht von Norden

«Thieme-Becker» umfangreiche Werklisten der drei Vorfahren unseres Malers, über diesen selbst aber nur sehr knappe Angaben².

Nuvolones Kuppelfresko in Savognin stellt das Jenseits als Himmlisches Jerusalem dar (Abb. 2–4). Was macht Nuvolone aus den architektonischen Gegebenheiten? Die Gurtbögen, die, auf die Pilaster der Wand bezogen, die struktiven Glieder der Decke bilden, sind als Stadtmauer gestaltet, welche in der Apokalypse das Himmlische Jerusalem umschliesst. Auf die Kalotte der Hängekuppel geht Nuvolone mit konzentrischen Kreisen ein, welche die Ränge des Himmels darstellen und die Kuppel gleich Höhenkurven in ihrer räumlichen Ausdehnung ablesbar machen.

Die Stadtmauer des Himmlischen Jerusalem gibt Nuvolone in Grisaille wieder, mit marmorierten Quadersteinen und je drei zierlichen Ädikulen, die laut Schriftbändern die nach den vier Himmelsrichtungen geöffneten zwölf Tore sind (Apokalypse 21, 12 ff.). Polierte Buckelsteine an den Quergurten und Rosetten an den Längsgurten stellen ihre Edelsteine und Perlen dar. Die Blumenrosetten kommen wohl vom Doppel-

sinn des italienischen Wortes Margherita (Perle, Gänseblümchen) her. Der nördliche Gurt trägt Signatur und Datum: «CAROLUS NUVOLONUS DICTUS PANFILUS MEDIOLANENSIS FACIEBAT 1681».

Seinen Himmel gestaltet Nuvolone in neun konzentrischen, von der Engelhierarchie bevölkerten Rängen, durch Wolkenbänke geschieden, nach oben perspektivisch abnehmend und immer verklärter. In den vier Zwickeln künden in Stuck applizierte Pergamentrollen von der Seligkeit des Paradieses nach Neuem und Altem Testament, zum Beispiel: «FULGEBUNT IUSTISICUT SOL IN REGNO PATRIS EORUM» (Matthäus 13, 43). Oder: «ECCE VIDEO CAELOS APERTOS ET IESUM STANTEM A DEXTRIS DEI» (Apostelgeschichte 7, 55). Das Kuppelfresco ist eine Illustration dieser Apostelvision.

Die vier Zwickel über den Spruchrollen füllen vier prächtige Engelgestalten, laut Schriftbändern «ANGELI», gewöhnliche Engel, welche sitzend mit ihren Gliedern und Flügeln die sphärische Fläche ausspannen. In ihrer räumlichen Disposition erinnern sie an Michelangelos Sibyllen und Propheten in den Zwickeln der Sixtinischen Decke. Hinter diesen Engeln sind von weiteren Scharen nur Köpfe sichtbar.

Den nächsten Rang, über Wolkenballen, nehmen die inschriftlich als «ARCHANGELI» oder Erzengel bezeichneten Völker ein. Hier finden sich, in bunten Gruppen mit den Erzengeln, Märtyrer mit Palmen und Kleriker. Die Engel halten Mitren und Tiarren. Unter diesen Engeln ragen besonders die vier machtvollen Gestalten in den Ecken hervor, die mit den vier Engeln des unteren Ranges als Eckpfeiler der ganzen Kuppelkomposition amten. Auch sie sind Abkömmlinge der sixtinischen Geschöpfe Michelangelos, gleichsam bekleidete Ignudi. Die Gestalten dieses zweiten Kreises obliegen noch menschlichen Gepflogenheiten: sie disputieren, lustwandeln, musizieren, beten.

Im dritten Rang erscheinen die «PRINCIPATUS» (Fürstentümer) genannten Gestalten hinter einer Wolkenbrüstung. Von hier an aufwärts sind die Engelchöre hintereinander gestaffelt nur noch im Brustbild gegeben. Zwischen stämmigen Engeln in lose drapierten Togen, welche mit Architekturmodellen von Kirchen und Palästen und mit grossen Gebärden ihren fürstlichen Rang bekräftigen, verteilen sich gekrönte Häupter und apostelhafte Charakterköpfe. Singende Engel und Kleriker und Märtyrer schliessen den Kreis.

Die vierte, mit «POTESTATES» (Gewalten) beschriftete Stufe ist den die Macht verkörpernden Engeln eingeräumt. Sie machen sich denn auch, munter gestikulierend, mit Ketten, ihrem Attribut, zu schaffen. Sie sind jünger als ihre Untergebenen, älter als ihre Vorgesetzten. Die nach oben zunehmende Jugendlichkeit versinnbildlicht die Reinheit der Engel. Ihnen sind weissbärtige Patriarchen und jugendliche Gestalten mit Nimben beigesellt.

Der fünfte, mit «VIRTUTES» (Kräfte) etikettierte Engelchor zeigt schon fast kindliche Engel, die ihre Kraft mit Panzer und Helm glaubhaft zu machen suchen. Hier sieht man nur noch sittsam bekleidete, unpersönliche Gestalten, die in Scharen nach hinten verdämmern.

Die «DOMINATIONES» (Herrschaften), welche den sechsten Kreis bevölkern, sind, ihrem Namen zum Trotz, schon richtige Kinder, die mit Zeptern, Zeichen ihrer Würde, wie mit Spielzeug tändeln. Es gibt hier keine Individuen mehr, höchstens dass

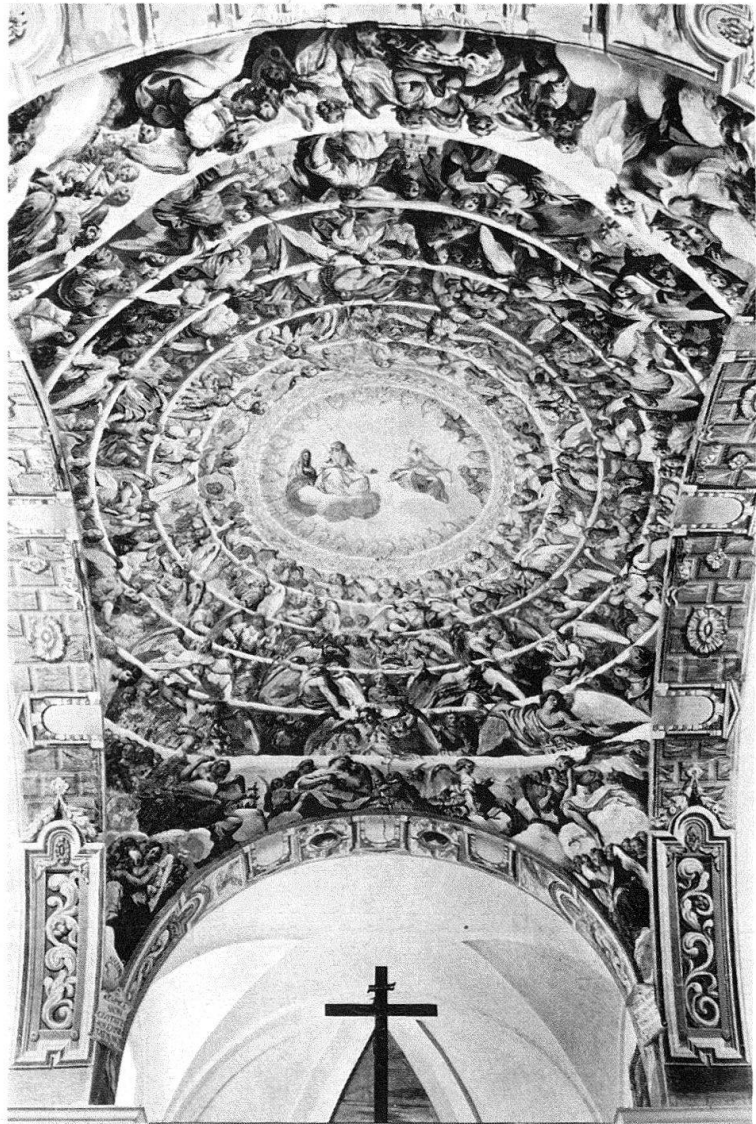


Abb. 2. Savognin, St. Martin.
Kuppel gegen Südwesten (Chor)

etwa ein auffälliges Gewandmuster eine weltliche Note in die schon ziemlich körperlose Geistigkeit dieses Kreises bringt.

Der siebte Kreis wimmelt von Putten, welche die gedrechselten Thronlehnenpfosten und das übliche Schriftband als «*THRONI*» (Throne) identifizieren. Hinter der Wolkenbrüstung, zum Teil mit aufgestütztem Kopf emporguckend, sind sie späte Nachkommen von Raffaels sixtinischen Putten.

Die «*CHERUBIM*» und «*SERAPHIM*» der innersten Kreise sind nur noch durch geflügelte Puttenköpfchen mit himmelnden Äuglein vertreten. Sie scheinen sich im Lichtschimmer aufzulösen. Die Cherubim, bei Ezechiel (1,6) fürchterliche, vierflügelige, viergesichtige, vieläugige Wesen, haben hier nur die zwei Flügelpaare bewahrt, während die Seraphim, die Jesaia (6, 1) mit drei Flügelpaaren schildert, davon je eines zur Bedeckung des Antlitzes und der Füße, hier sechs müssige Flügelchen aufweisen. In der Reihe der Seraphe findet sich auch der heilige Franziskus – als Schutzherr der Kapuziner, der Erbauer der Kirche –, welcher in der Legende von einem Seraph stigmatisiert wird.

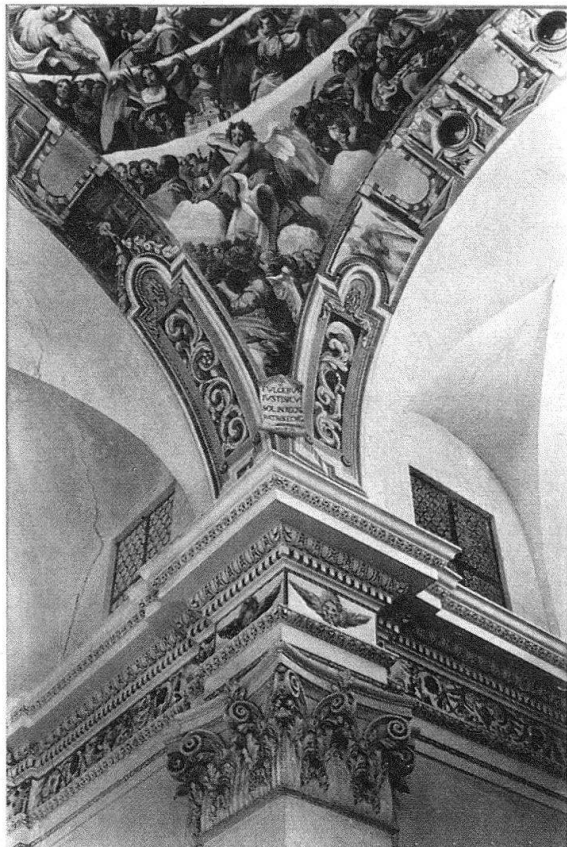


Abb. 3. Savognin, St. Martin. Nördl. Kuppelfuss

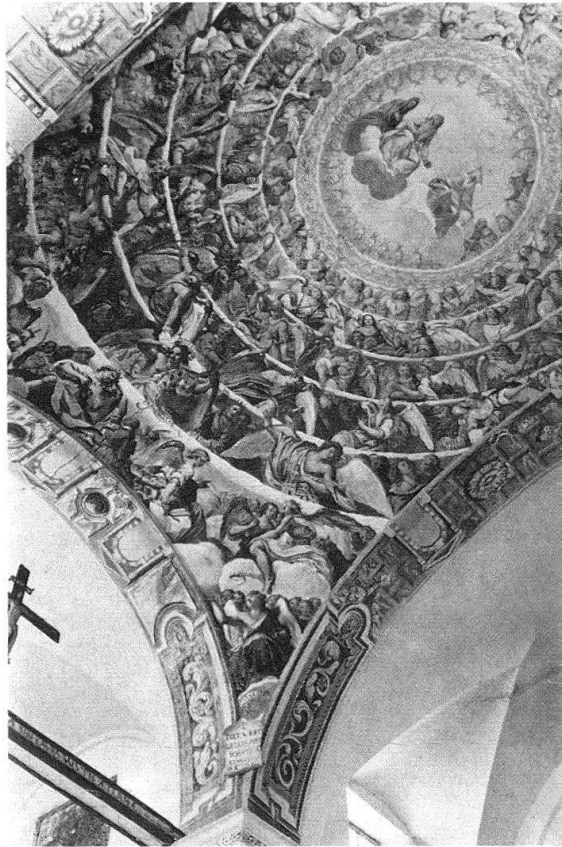


Abb. 4. Savognin, St. Martin. Kuppel gegen Westen

Inmitten aller Kreise, in lichter Ferne, schwebt die Dreifaltigkeit, assistiert von Maria und Joseph. Die drei aufprallen Wolken thronenden Hauptfiguren haben Attribute und individuell gestaltete Nimben: dreieckig, strahlenförmig, kreisförmig.

Die Engelhierarchie ist, so sehr sie zur Ausmalung von Kuppeln wie geschaffen erscheint, keine Erfindung barocker Freskanten. Sie ist vielmehr ein alter literarisch-theologischer Topos, der in Dantes «Divina Commedia» seinen kunstvollsten Ausdruck gefunden hat. Im 28. Gesang des «Paradiso» (Vers 98–135) nennt Beatrice die Himmelkreise und Engelränge mit Namen und beschreibt sie von oben nach unten. Als Gewährsmann für diese Hierarchie ist Dionysius genannt, ein Autor des 5. Jahrhunderts, den man unter dem Pseudonym des Dionysios Arcopagita (Apostelgeschichte 17, 34) kennt. Eine von Papst Gregor dem Grossen vorgenommene Umstellung in der Reihenfolge der Engel verwirft Dante spöttisch, indem er den Papst über sich selber lachen lässt, wie er nach seinem Tod die Augen im Paradies öffnet und die tatsächliche Rangfolge der Engel gewahrt. Genaue Übereinstimmungen in Nuvoles Malerei und Dantes Dichtung lassen das Kuppelfresco von Savognin als Illustration des «Paradiso» erkennen: Die Bestimmung der drei innersten, sublimsten Engelränge erschöpft sich im Schauen (die nach der Mitte gerichteten Blicke der Putten). Die nächsten Engelchöre singen und wirken als Verbindungsglieder zwischen Erde und Himmel, indem sie gleicherweise nach oben ziehen und gezogen werden (die Sänger und die teils

gegen den Betrachter, teils nach obenweisenden, die Sphären miteinander verbindenden Gebärden und Blicke der Engel). Die Geister der drei untersten Sphären haben noch individuell-menschliche Züge und Eigenschaften (die markanten bildnishaften Köpfe des dritten Ranges und das menschliche Gehaben der Engel). Die Sphären werden nach oben stufenweise strahlender, die Wesen geistiger.

Nuvolones wichtigster Vorläufer in der Malerei ist Ippolito Andreasi, genannt Andreasino (1548–1608) mit seiner Paradiesglorie in der Kuppel des Domes von Mantova.

Engel und Paradies sind in der Literatur und bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts beliebte Themen. Milton gestaltet sie in seinen Paradieszyklen. Nuvolones bühengerechte Inszenierung des Paradieses und der mimische Ausdruck seiner Figuren bezeugen die Begabung der Barockzeit für Theater. Calderon, Corneille und Racine sind Zeitgenossen Nuvolones. Der Maler stattet seine himmlischen Wesen mit barocker Fülle aus. Die den Irdischen am nächsten wohnenden Engel sind, verglichen mit den ätherischen Geschöpfen eines Greco oder den niedlichen, mädchenhaften Engeln des Quattrocento, kräftige junge Männer, die sich wieder dem frühchristlichen Ideal der Streiter Gottes nähern.

Résumé

C'est à sa position sur la route du Julier que Savognin doit ses richesses artistiques. Venant d'Italie par le col, deux peintres de talent s'y sont arrêtés : Giovanni Segantini y peignit de 1886 à 1894 ses remarquables paysages. Deux siècles auparavant, Carlo Nuvolone y créa en 1681 son chef-d'œuvre : la Gloire du Paradis en l'église Saint-Martin.

L'église Saint-Martin fut reconstruite en 1677 par les capucins, à Sur-Curt, le quartier du village situé le plus haut. On incorpora au nouvel édifice la base de la tour romane. L'église est à plan central, en forme de croix grecque avec transept légèrement élargi et chœur polygonal. Alors que les murs et les berceaux du transept restaient sans décor, la coupole fut enrichie de la prestigieuse fresque de Nuvolone, la plus importante en Suisse avant le XVIII^e siècle.

Le thème en est la Jérusalem céleste. Les quatre doubleaux de la coupole figurent l'enceinte de la ville, avec ses douze portes, alors que la calotte est ornée de neuf rangées d'anges que surmonte la sainte Trinité régnant dans le dixième Ciel. Les *anges* proprement dits sont représentés par quatre puissants personnages à la manière de Michel-Ange ; ils occupent les pendentifs. Parmi les *archanges*, on distingue des martyrs et des saints appartenant au clergé. Les *principautés* sont des figures en buste, auxquelles des églises et des palais servent d'attributs. Les *puissances* sont représentées par des jeunes gens portant des chaînes ; on remarque ici des patriarches et de jeunes saints. Les *vertus* sont de grands enfants revêtus de la cuirasse et du casque, alors que les *dominations* apparaissent comme de petits enfants jouant avec des sceptres. Quant aux *chérubins* et aux *séraphins*, ce ne sont plus que des putti ailés et sans corps. Parmi ces derniers appa-

raît saint François, patron des constructeurs. Dans le champ central règne la sainte Trinité, assistée de Marie et de Joseph.

Les sources littéraires de la hiérarchie céleste représentée ici remontent à Denys l'Aréopagite (V^e siècle). Grégoire le Grand entreprit d'en modifier l'ordonnance. Cette innovation fut rejetée par Dante : dans la Divine Comédie, il montre le pape lui-même la tournant en dérision. C'est la vision de Dante qu'illustre Nuvolone, en nous montrant la transfiguration ascendante des personnages du Ciel. Son modèle le plus proche est la Gloire du Paradis, peinte par Andreasino dans la coupole du dôme de Mantoue (fin du XVI^e siècle). Avec Calderon, Corneille et Racine, Nuvolone appartient à la grande génération du théâtre baroque ; sa mise en scène des personnages célestes, avec sa stricte hiérarchie, atteint à l'effet théâtral.

Anmerkungen

¹ ERWIN POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, I, Basel 1937, S. 206–208, III, Basel 1940, S. 281–286.

² *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von ULRICH THIEME und FELIX BECKER, 37 Bände, Leipzig 1907–1950, XXV (1931), S. 541 f.

Abbildungsnachweis : Alle Photos stammen von Bruno und Lea Carl, Zürich.

EIN UNBEKANNTES ZÜRICHSEE-GEMÄLDE DES 17. JAHRHUNDERTS

von Max Pfister

Seitdem im Westfälischen Frieden Holland und die Schweiz als vom Reich unabhängig anerkannt worden waren, verbanden die zwei demokratischen Staaten mit ähnlichen politischen Problemen am Unter- und Oberlauf des Rheins noch engere Beziehungen als zuvor. Viele Schweizer aus Basel, Schaffhausen und vor allem Zürich taten in Holland Dienst, und es fand ein reger Austausch von Studenten, Kaufleuten und Künstlern zwischen den zwei Ländern statt. Viele nach Süden wandernde Künstler aus Holland, wie die sog. «Bentvögel», durchquerten und bereisten die Schweiz, und es ist erstaunlich, wie sie sich in die für sie ganz fremdartige Landschaft einzufühlen vermochten.

Unter ihnen nimmt Jan Hackaert aus Amsterdam zweifellos einen ersten Rang ein¹. Er hat sich nicht nur lange in der Schweiz, vor allem in Zürich, aufgehalten – es sind durch Eintragungen in seinem Stammbuch Aufenthalte in den Jahren 1653 bis 1658 bekannt –, sondern er hat die Schweizer Landschaft auch in erstaunlich genauen Zeichnungen festgehalten, die sich heute im Wiener «Atlas Blaeu», im Hackaert-Album und einem Teil des Bullinger-Albums des Zürcher Kunsthause und einem Album in der Bibliothek Dessau befinden.