

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 28 (1971)

Heft: 1

Artikel: Ein unbekanntes Kirchenprojekt Filippo Juvarras und einige andere
piemontesische Baurisse

Autor: Reinle, Adolf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-165626>

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: 30.04.2026

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

Ein unbekanntes Kirchenprojekt Filippo Juvarras und einige andere piemontesische Baurisse

VON ADOLF REINLE

Einleitung

Auf dem Territorium der Schweiz treffen und durchdringen sich die unserem Staat benachbarten Kunstlandschaften. Burgund, Freigrafschaft, beide Seiten des Oberrheins, der Schwarzwald, der Bodenseeraum und Schwaben, Vorarlberg, Tirol, die Lombardei und das Piemont müssen deshalb von der «Schweizerischen» Kunstgeschichte her fortwährend anvisiert werden. Die französischen, oberrheinischen, süddeutsch-österreichischen und lombardischen Verflechtungen mit unserer Kunst- und Künstlergeschichte sind uns immer gegenwärtig, weniger bewußt ist man sich der Verbindungen mit Piemont.

An einige Fakten sei kurz erinnert. Ein 1963 veröffentlichtes Lexikon der im 17. und 18. Jahrhundert im Piemont tätigen Architekten und Ingenieure macht nicht weniger als zwei Dutzend aus dem Tessin stammende Meister namhaft¹. Die profiliertesten unter ihnen sind Michelangelo Garove (geb. 1650 in Bissone, gest. 1713), Mitarbeiter und Schüler Guarinis, Erbauer des Palazzo Asinari und der Universität in Turin; Antonio Bettino (geb. in Lugano, in Turin tätig seit 1657), Verfasser eines unausgeführten Projekts für San Filippo Neri, Mitarbeiter an Santa Sindone; Pietro Bonvicini (geb. in Lugano 1741, gest. 1796), Erbauer der stark von Vittones Zentralbauten beeinflussten Kirche San Michele in Turin. Durch solche Bauleute, denen die im Piemont tätigen Tessiner Stukkateure beizuzählen sind, war die Möglichkeit stilistischer Wechselwirkung gegeben. Noch ist ja die Herleitung des Zentralbaues von Muri ungeklärt². War sein Entwerfer und Erbauer, der Stukkateur Giovanni Bettini, ein Verwandter der beiden in Turin ungefähr gleichzeitig tätigen Namensvettern? – Ein direkter Ableger piemontesischer Barockarchitektur, ihrer klassischen, vor allem durch Juvarra und Alfieri gepflegten Richtung, ist der Portikus der Genfer Kathedrale St-Pierre von Benedetto Alfieri 1752³. Endlich ist nicht ohne Interesse, daß die beiden bedeutenden Architekturtraktate eines der Hauptmeister piemontesischer Baukunst, Bernardo Vittone, 1760 und 1766 in Lugano erschienen sind⁴.

Die großartige architektonische Leistung des Piemont im 17. und 18. Jahrhundert ist in den letzten Jahren durch Ausstellungen und Publikationen immer mehr ins allgemeine Bewußtsein gehoben worden. Bei weitem ist

das Thema noch nicht ausgeschöpft, italienische und ausländische Forscher fördern jährlich neues Akten- und Planmaterial zutage, und die Denkmäler selbst werden nach und nach ihrem Range gemäß vorgestellt und analysiert. Mein Aufsatz will ein kleiner Beitrag zur Quellenforschung sein, die Kenntnis von einigen bis jetzt unbekanntem Architekturrissen vermitteln.

Die sieben losen, aber zusammengehörigen Blätter wurden im Jahre 1937 von einem jungen schweizerischen Architekturstudenten, dem jetzigen Denkmalpfleger des Kantons Luzern, Arch. ETH Richard A. Wagner, auf dem Flohmarkt in Rom, am Campo de' Fiori, erworben. Als ich sie vor einigen Jahren bei ihm sah, hatte ich mich eben intensiv mit dem piemontesischen Barock beschäftigt und war mir deshalb sogleich des kunsthistorischen Wertes dieser Zeichnungen bewußt. Ihrem Besitzer danke ich für die Bereitwilligkeit, mir die Veröffentlichung zu gestatten.

Eines der Blätter ist mit Abstand das interessanteste und qualitativste, weshalb wir ihm besondere Aufmerksamkeit schenken. Doch werden auch alle andern in Bild und Beschrieb bekanntgemacht. Die weitere Forschung, insbesondere das geplante Corpus der in ganz Europa verstreuten Zeichnungen Juvarras, wird sicher zu meinen Ausführungen Korrekturen und Präzisierungen bringen.

1. PROJEKT EINER ZENTRALEN KUPPELKIRCHE

Hälftig geteilter Aufriß mit Querschnitt links und Außenansicht rechts (Abb. 1).

Federzeichnung, mit Sepia und einigen grauen Partien lebhaft laviert.

Papierblatt 38 × 29,5 cm, auf ein größeres Blatt von 44 × 31,5 cm geklebt. Auf dem letzteren bezeichnet: «Abozzo di chiesa parrocchiale campestre. Mario Quarini Architetto.» Da das Projekt eindeutig die Hand und den Stil Juvarras aufweist und zudem kaum eine «ländliche Pfarrkirche» darstellt, hat die Beischrift nichts mit der Zeichnung zu tun. Zu Quarini vgl. die Blätter Nr. 6 und 7.

Wasserzeichen nicht erkennbar.

Maßstab: Da kein Maßstab beigegeben ist, muß man versuchen, die Größenverhältnisse aus Elementen abzu-

lesen, die sich, unabhängig von den Dimensionen des Baues, in der Regel nach dem Menschen richten. Das wären in unserm Fall Stufen, Balustraden und Altarmensa. Es zeigt sich, daß diese Details offenbar nicht konsequent maßstäblich gezeichnet wurden; gegenüber Balustraden und Stufen im Bau (Obergeschoß) sind die Altarmensa und ihre Tritte verhältnismäßig klein eingetragen, offenbar um eine gewisse perspektivische Distanz anzudeuten. Halten wir uns also an die erstern, so kommen wir zu einem Baukörper von gegen 30 m Durchmesser und ungefähr gleicher Raumhöhe bis zum Ansatz der Laterne. Als Höhe der großen Säulen im Innern wären ungefähr 9 bis 10 m anzunehmen. Ein vergleichbarer Bau, Juvarras Kuppelkirche auf der Superga bei Turin, hat 34 m Durchmesser.

WICHTIGSTE LITERATUR ÜBER JUVARRA

- LEONARDO MASINI: *La vita e l'arte di Filippo Juvara*. In: Atti della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti. Torino. IX (1920), S. 197–299. – Die erste wissenschaftliche Monographie.
- A. E. BRINCKMANN: *Theatrum novum Pedemontii*. Düsseldorf 1931. – Wichtige Bildquelle.
- A. E. BRINCKMANN: *Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann*. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Berlin 1932. – Einordnung des piemontesischen Barock in die großen europäischen Linien.
- L. ROVERE, V. VIALE und A. E. BRINCKMANN: *Filippo Juvara*. Mailand 1937. (Zitiert: *Juvara* 1937.) – Der einzige erschienene Band des auf vier Bände berechneten Prunkwerkes über Leben und Werk Juvarras. – Enthält auf 279 Tafeln die Edition eines wichtigen Teils der Skizzen und Pläne des Meisters, ferner chronologische Regesten zur Biographie und zur Tätigkeit Juvarras, unter Ausschöpfung aller 1937 bekannten Quellen.
- Mostra del Barocco piemontese*. Catalogo a cura di VITTORIO VIALE. Bd. I *Architettura – Scenografia*, mit Beiträgen von NINO CARBONERI (Architettura) und M. VIALE FERRERO (Scenografia). Turin 1963. (Zitiert: Katalog 1963.)
- Mostra di Filippo Juvara architetto e scenografo*. Messina, Palazzo dell'Università 1966. Catalogo a cura di VITTORIO VIALE. – Enthält nebst einer sehr reichen Bilddokumentation, basierend auf dem Band von 1937, die ältesten Biographien Juvarras, den von seinem Schüler verfaßten Katalog der Pläne von 1714 bis 1735 sowie die auf den neuesten Stand des Wissens gebrachten Regesten zum Leben und Werk. (Zitiert: Katalog 1966.)
- RICHARD POMMER: *Eighteenth-Century Architecture in Piemont. The Open Structures of Juvara, Alfieri, and Vittone*. New York und London 1967. – Mit wichtigem zusätzlichem Quellen- und Bildmaterial. (Zitiert: Pommer.)
- M. VIALE FERRERO: *Filippo Juvara scenografo e architetto teatrale*. Turin 1970.

Die Zeichen- und Darstellungstechnik

Hinsichtlich der Darstellungsweise handelt es sich bei unserem Blatt um ein Mittelding zwischen geometrisch-ex-

aktem Plan und bildlicher Wiedergabe. Alle wesentlichen Elemente eines Baurisses sind vorhanden, inbegriffen die Bauplastik, aber sie sind nicht streng in der Manier eines im Detail abmeßbaren Plans, sondern mit freier Feder gezeichnet und laviert.

Als Gerüst dienten dem Zeichner einige mit dem Lineal gezogene Bleistiftlinien, die nicht verwischt wurden. Sie geben die wichtigsten waagrechten Zonen und die senkrechten Hauptmauern an. Ein Teil der waagrechten und senkrechten Linien ist offenbar mit dem Lineal gezogen, andere – gleichwertige – sind sicherlich freihändig. Völlig frei ist schließlich das Detail; Kapitelle, Figuren, Lukarnen, Bekrönungen und so fort sind wie hingeschrieben.

Die braune Lavierung, vermischt mit grauen Partien, gibt – ohne Ängstlichkeit – stärkere und schwächere Beschattung an. Man gewinnt eine Vorstellung, wie plastisch und malerisch der Entwerfer seinen Bau in der Vollenendung sehen wollte. Dadurch tritt insbesondere die starke Durchlöcherung des Baukörpers, das intensive Ineinander von Außen und Innen deutlich zutage.

Es bedarf für jedermann, der Juvarra-Zeichnungen kennt, keiner Beweisführung, daß unser Blatt eine durch und durch eigenhändige Arbeit des Meisters ist. Juvarra muß ein leidenschaftlicher Zeichner gewesen sein; deshalb ist die Masse seines Plannachlasses weitgehend als eigenhändig zu erkennen.

Wenn wir daher zeichentechnisch unserm Blatt besonders nahestehende Risse und Skizzen des Meisters nennen, so geschieht dies mehr im Sinne einer Einordnung als zum Zwecke einer Beweisführung. Für die «schreibende», bis zum Furioso zuweilen gesteigerte Art der Federzeichnung seien wahllos genannt – nach dem Katalog von 1966: Abb. 5, Fassade für S. Brigida in Neapel 1706; Abb. 55, Altar für die Kapelle S. Sindone in Turin 1714; Abb. 67, Außenansicht für die Superga 1715; Abb. 97, Fassade S. Cristina 1715; Abb. 158, Schnitt für den Dom von Turin 1729; Abb. 175 ff., Skizzen für Schloss Stupinigi usw. Auch eine bei andern Meistern eher ungewohnte Einzelheit, wie die gitterartige Angabe der Verglasung kommt in andern Juvarra-Plänen und -Skizzen vor, so Katalog 1966, Abb. 13, Kirchenfassade in Rom 1706; Abb. 103, Schnitt für S. Raffaele in Turin 1717; Abb. 106, Aufriß für S. Croce 1718; Abb. 122, Saal des Schlosses Rivoli 1718; Abb. 161, Aufriß für den Dom von Turin 1729; Abb. 181, Hauptsaal von Stupinigi 1729 ff. usw. Mit andern Worten, das Motiv ist typisch für Juvarra und kommt in seinen verschiedenen Epochen vor.

Bezeichnend für ihn ist schließlich auch die Lavierung in Braun, vermischt mit Grau. Diese Technik gibt zahlreichen seiner besten Blätter die weit über eine Architekturzeichnung hinausreichende Spontaneität. Als besonders nahe verwandt nenne ich an Hand des Katalogs 1966: Abb. 34, 35, die Bühnenskizzen für das Teatro Ottoboni 1708–1714; Abb. 86, 87, Fassadenskizzen für S. Filippo Neri 1715; Abb. 171, das Einzelblatt einer Architektur-

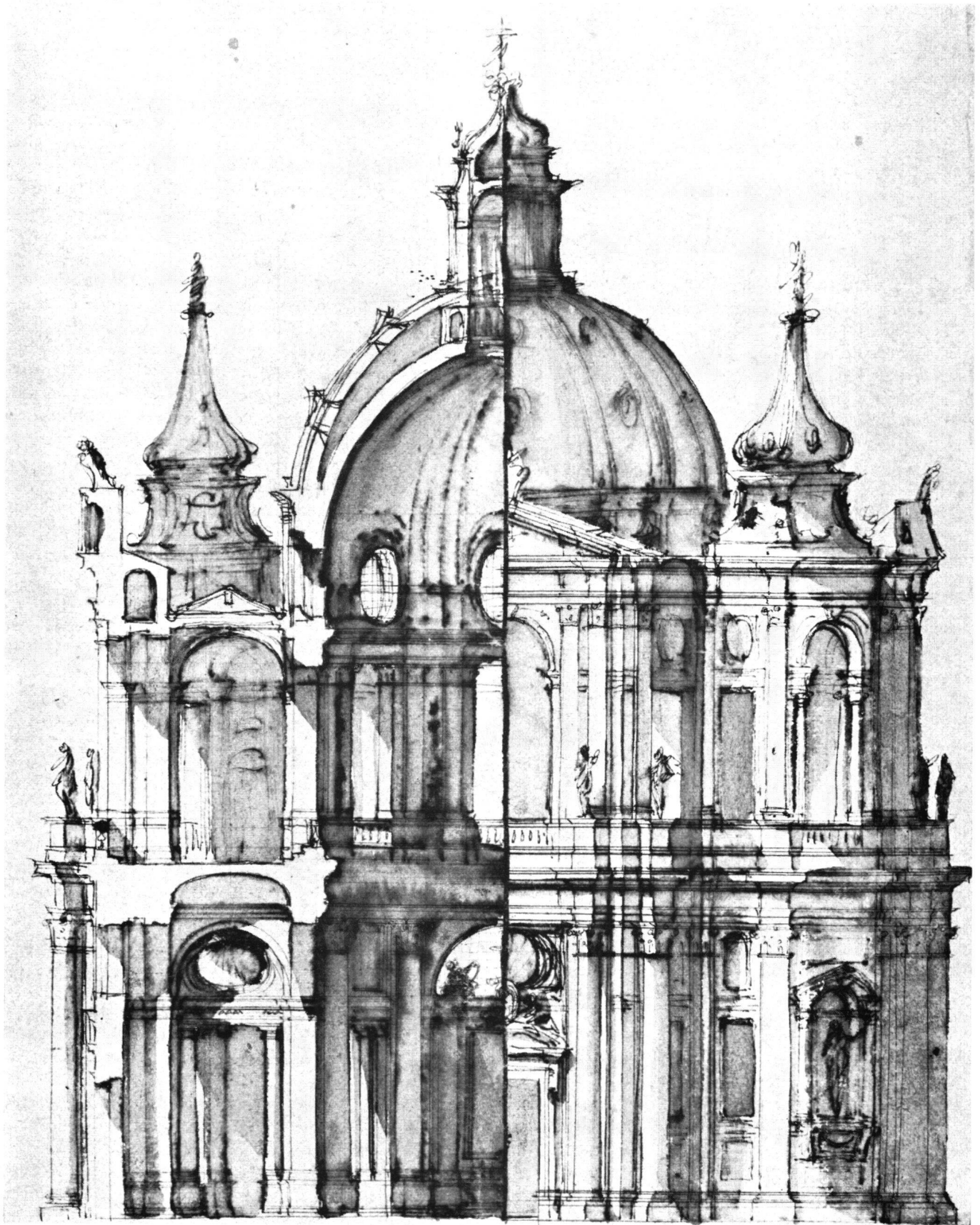


Abb. 1 Filippo Juvarra: Aufriß und Schnitt für eine Kuppelkirche. Privatbesitz Luzern

phantasie von 1728. In der Edition der Juvarra-Zeichnungen von 1937. Taf. 45, Schnitt durch S. Raffaele 1717; Taf. 205, 206, 208, 213–219, Bühnenskizzen für das Teatro Ottoboni 1708–1714; Taf. 246 bis, Bühnenskizze für ein Turiner Theater. Das 1970 erschienene Werk von M. Viale Ferrero über Juvarra als Szenograph enthält so zahlreiche einschlägige Abbildungen, daß ich auf die Zitierung einzelner Blätter verzichte.

Versuch zur Erschließung des Grundrisses

Wenn die Zeichnung Juvarras für uns mehr sein soll als ein schönes graphisches Blatt, nämlich ein architekturgeschichtliches Dokument, ein architektonischer Schöpfungsakt, so müssen wir versuchen, den Grundriß zu ermitteln. Wir erkennen einen dominierenden Kuppelbau mit Annexen. Nur wenn es gelingt, dieses ganze Raumgefüge lückenlos zu rekonstruieren, ist eine baugeschichtliche Analyse möglich, eine Definition und Einordnung im Œuvre Juvarras und in der Entwicklungsgeschichte des erschlossenen Bautypus überhaupt.

Es kann geschehen, wenn ein reiner Zentralbau vorliegt, das heißt, wenn die in Aufriß und Schnitt ablesbaren Formen und Maße für alle vier Hauptaspekte gelten. Das ist offensichtlich der Fall. Die im Aufriß hälftig dargestellte, konkav geschweifte Giebelfassade erscheint im Profil beziehungsweise Schnitt genau gleich groß und bis ins Detail gleichwertig durchgeformt an den beiden Querseiten des Baues. Da im Schnitt die Wandgestaltung und Befensterung in der Zone vor und über dem Hochaltarraum genau gleich angegeben ist wie für die andern Hauptrichtungen des Raumes, können wir schließen, daß kein Chorarm geplant ist, der von den übrigen drei Kreuzarmen abweicht. Mit andern Worten, die Kirche ist als ganz reiner, allseits freistehender Zentralbau mit vier gleichwertigen Schauseiten gedacht. Dies wird zur Gewißheit erhoben durch die Tatsache, daß der im Aufriß vorn rechts, also in der Diagonale zwischen den Kreuzarmen sichtbare turmähnliche Annex nicht bloß Teil einer Art Doppelturmfassade ist, sondern sich auf der Gegenseite der Diagonale wiederholt. Es ist somit ganz klar, daß der Bau mit vier derartigen Diagonaltürmen zu denken ist.

Solche Überlegungen kann man im Kopf vollziehen. Etwas anderes ist die Aufzeichnung auf dem Papier; denn hier enthüllen die Projektionen der Aufriß- und Schnittzeichnungen auf einen Grundriß überhaupt erst die Gesamtgestalt (Abb. 2, 3, 4). Vor allem stellt sich die Frage: Wie ist die Raumfolge beschaffen, welche zwischen den vier Giebelfronten und dem Hauptraum liegt? Sind das vier Kreuzarme, sind sie Teile eines kontinuierlichen Umganges? Welche Grundgestalt haben die «Türme», sind sie rund oder halbrund, wie öffnen sich ihre Räume gegen den Hauptraum, wie ist das Verhältnis der untern und der obern Zone?

Bevor wir den Zirkel für eine Grundrißrekonstruktion ansetzen können, muß die Frage erörtert werden, ob der Hauptraum rund oder polygonal sei, wie zu ebener Erde, wie im Obergeschoß. Im Erdgeschoß umstehen den Raum mächtige Säulen, welche die Hauptachsen von den Diagonalachsen trennen. Ob die Wand hinter ihnen gerundet oder geknickt sei, läßt sich auf der Zeichnung nicht ablesen. Dafür gibt es ein anderes Kriterium. Wäre die Wand zylindrisch gerundet, so müßte links von der linken Säule noch ein beträchtliches Stück der Mauerschale sichtbar sein. Dies zeigt sehr schön der Schnitt eines zylindrischen Kuppelraumes mit Säulen in Juvarras Projekt für S. Raffaele in Turin (Juvarra 1937, Taf. 45). Da nun aber in unserm Schnitt die Säule dicht neben der geschnittenen Mauer erscheint, folgt logisch, daß sie vor dem Winkel eines Oktogons steht. Der Hauptraum ist also im Erdgeschoß oktogonal zu zeichnen. Ebenso klar aber ist, daß das auf den Säulen ruhende Gebälk und das über diesem aufgebaute Obergeschoß, d.h. der Tambour der Kuppel kreisförmig sind. Es ist dieser Wechsel, wie wir sehen werden, in Juvarras Werk nicht fremd, denn er erscheint in der Superga-Kirche auf eben diese Art.

Daß die peripheren Räume einen kontinuierlichen Umgang bilden, ergibt sich bei der Projektion zwangsläufig. Zwischen Diagonal- und Achsialräume fügen sich Zwickelräume von dreieckiger Gestalt. Möglicherweise ist im Erdgeschoß die Außenmauer zylindrisch anzunehmen; ich zeichne sie jedoch hier polygonal, analog zur Hauptraumbegrenzung. Sie wird sowieso nur auf kurzen Strecken zwischen den Kreuzarmen und Diagonaltürmen sichtbar. Der obere Umgang ist konsequenterweise gänzlich rund angenommen.

Als Grundform der Diagonaltürme ergibt sich bei der Projektion aller Planelemente ein leicht gestelzter Halbkreis; erst in der Höhe ihrer Bedachung werden sie als vollrunde Körper aus dem Gesamtbau gelöst.

Beschreibung des Projektes

Wesentliche Züge: Es handelt sich um eine allseits freistehende, gänzlich zentralisierte Kuppelkirche mit vier gleichwertigen Schaufrenten. Der Hauptraum ist rings von einem zweigeschossigen Umgang umzogen. An diese periphere Raumschicht legen sich in ihrer ganzen Höhe Annexe, nämlich axial extrem kurze Kreuzarme mit konkaven Torfassaden, diagonal vier gestelzt halbrunde Kapellentürme.

Der äußere Aspekt ist von geballter Kraft und eminent plastischer Wirkung. Der an sich turmartig hohe Kernraum ragt sozusagen nur mit der Kuppelschale und der Laterne aus der Ummantelung, von der sich als kräftige vorgestellte Körper in konvex-konkaver gegenteilter Schwingung die Portalfassaden und die Kapellentürme abheben. Den flachen, klaren Dreieckgiebeln antworten

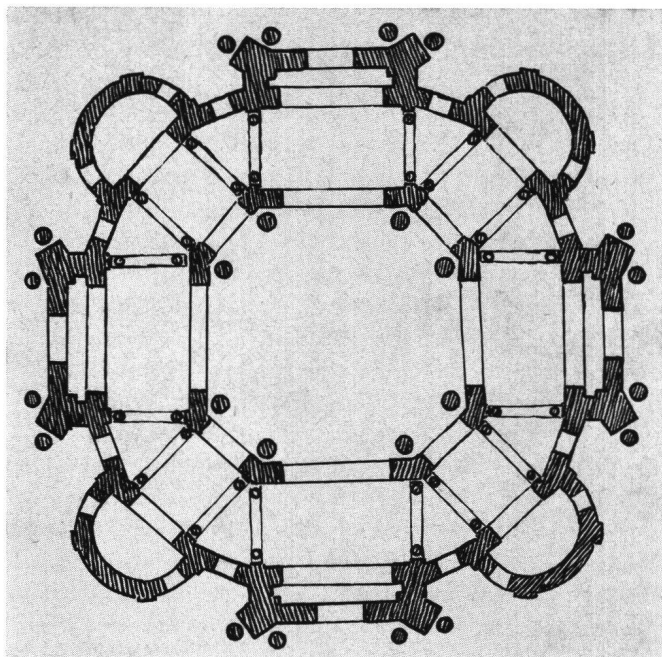


Abb. 2 Rekonstruktionsversuch für den Grundriß (Erdgeschoß) von Juvarras Projekt einer Kuppelkirche. Um der Vortäuschung eines exakten Planes – der auf Grund von Juvarras Projekt unmöglich ist – zu entgehen, wählte der Verfasser eine skizzenhafte Darstellung

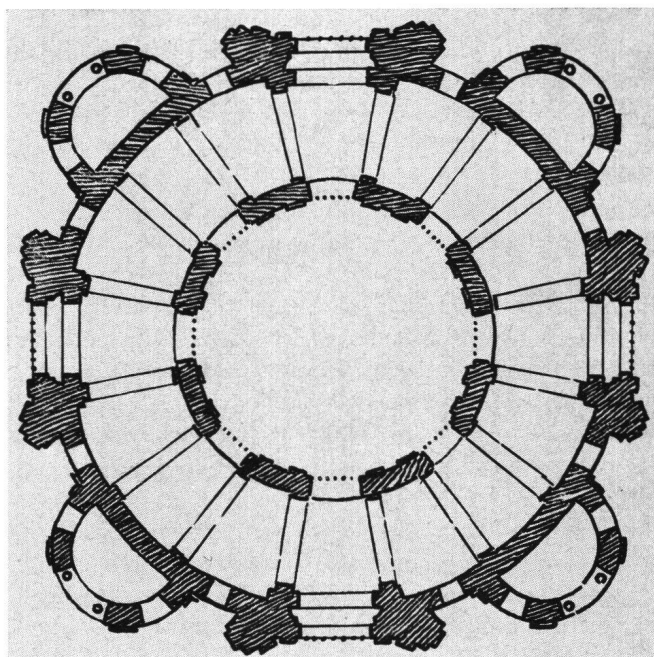


Abb. 3 Rekonstruktionsversuch für den Grundriß (in Emporenhöhe) von Juvarras Projekt einer Kuppelkirche (vgl. Abb. 1)

die bizarren Turmhauben, die ihrerseits die Paladine zur Hauptkuppel bilden. Alles ist reich, aber straff eingebunden mit Gliederungen und Öffnungen durchgestaltet. Sowohl Außenansicht wie Raumansicht lassen erkennen, wie sehr sich Außen und Innen dank der kunstvollen Raumkomposition und der Durchlöcherung der Wände durchdringen.

Der Raumeindruck wird geprägt durch die zweigeschossige Raumummantelung mit einer peripheren Raumschicht und deren Ausweitung in den Achsen wie in den Diagonalen. Dieses Raumgefüge wird in differenziertester Weise rhythmisiert. Erstens durch die Verschiedenartigkeit der Öffnungen, zweitens durch die Abstufung von direkter und indirekter Lichtführung. Über diese Lichtführung wird ein ganzer Abschnitt nötig sein. Eine detaillierte Beschreibung beginnt am besten mit dem Innern, da der Baukörper ja ganz eindeutig von innen her geformt ist.

Der Raum ist der Reihe nach zu beschreiben, zuerst in seinem Kern, dann in seinem Mantel und schließlich in dessen Annexen. Der Bau gehört jenem Typ von Zentralbau an, bei welchem ein primärer Rundbau durch ein gleichschenkliges Kreuz und zusätzlich durch ein diagonales Kreuz kompliziert wird.

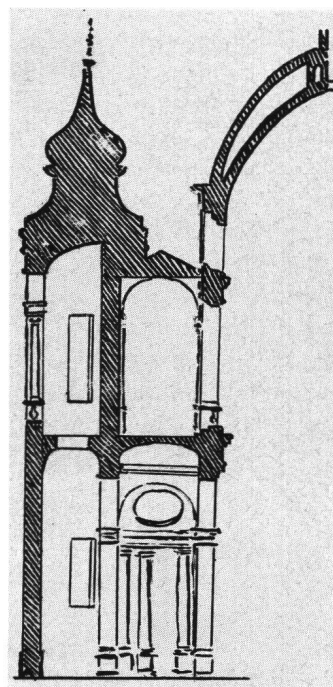


Abb. 4 Rekonstruktionsversuch eines Schnittes durch die Kapellentürme von Juvarras Projekt einer Kuppelkirche (vgl. Abb. 1)

Der Hauptraum wird im Untergeschoß durch ein Achteck begrenzt, dessen Diagonalseiten kürzer sind als die Hauptseiten, zu diesen aber in einem bestimmten proportionalen Verhältnis stehen. Vor den Ecken der Wände stehen, wie an den Sockeln ablesbar ist, zentripetal aufgestellt, acht mächtige Säulen mit korinthischen Kapitellen auf glatten Schäften und kubischen Sockeln. Sie tragen einen ungebrochenen, unverkröpften Gebälkring mit glattem Fries und zurückhaltender Profilierung. In den Hauptachsen öffnen sich auf toskanischen Pilastern Halbkreisbogen, deren Scheitel dicht unter den Gebälkring reichen. Die diagonalen Öffnungen sind niedriger gehalten, mit geradem Gebälk auf je einem toskanischen Pilasterpaar in der Leibung des Durchganges. Das Feld darüber ist mit profilierter Kassette gestaltet, deren Feld leer bleibt.

Das kreisrunde Obergeschoß ist in geringerem Relief, zugleich aber mit kleineren Öffnungen durchgestaltet. Den Mauersegmenten sind jeweils zwei korinthische Pilaster auf verkröpften Sockeln beziehungsweise Gesimsen vorgeblendet. Das schmale Feld zwischen den Pilastern ziert ein hoher Kandelaber in Relief. Die Öffnungen sind nun nicht mehr nach Haupt- und Diagonalrichtung differenziert, sondern gleich breit und flach geschlossen; eine leichte Differenz scheint darin zu bestehen, daß die Öffnung der Hauptachsen den Architrav anschneidet. In der Leibung steht beidseits je ein einziger Pilaster. Die Öffnungen sind durch vorn bündige Balustraden gesichert. Sie sind durch drei Stufen gegenüber dem Umgang erhöht, also keineswegs als bloße Zier, sondern funktionell gedacht.

Die innere Kuppelschale ist zitronenförmig und durch eine Attika noch weiter gestelzt. Von der verkröpften Attika steigen dreiteilige Gurtenbündel radial zur Laterne. Die Kuppelbasis wird durch stehende Ovalfenster belichtet, die je hälftig in die Attika und in die Schale einschneiden. Die Zone zwischen äußerer und innerer Kuppelschale überbrückt ein mit kleiner Ringtonne verstärkter Mauerring, der als Sockel für die Laterne dient.

Der untere Umgang setzt sich aus längsrechteckigen, querrechteckigen und dreieckigen Raumabschnitten zusammen. Der Schnitt gibt uns Einblick in das Gefüge. Eingestellte toskanische Säulen tragen Gebälke, über denen eine Schildwand ruht, die durch einen liegenden ovalen Okulus durchbrochen wird. Ohne Zweifel wiederholt sich diese Art der Zäsur zwischen allen Umgangskompartimenten. Durch die Angabe einer weiter zurückliegenden Säule ergibt sich die genauere Form der Dreieckräume, welche wie im Untergeschoß des Aachener Münsters als Zwickel eingefügt sind. Diese Zwickelräume erhalten direktes Licht von außen, wie dies im Schnitt sogar durch die Lavierung angedeutet wird. Als Wölbung erscheint im Querschnitt eine im Profil korbboigige Mulde über einem Gesimse.

Der obere Umgang ist laut Schnitt mit Pilasterglieder-

ung der Wand, leicht andeutender Blendfelderzier sowie Tonnengewölbe mit Gurten und Stichkappen ausgestattet.

Die axialen Kreuzarme sind im Innern als nur geringe Ausweitung des Umganges ausgestaltet. Wirksamer als unten sind sie im Obergeschoß, wo sie als Loggia ausgebildet sind. Die Raumgestalt der Diagonaltürme ist nicht direkt sichtbar und muß erschlossen werden. Die leicht gestelzt-halbkreisförmigen Apsiden werden seitlich erhellt, indes im geschlossenen Scheitel je ein Altar anzunehmen ist. Da im Querschnitt die Außenwand des obern Umganges gegen die Diagonaltürme gänzlich geschlossen erscheint, andererseits die Außenansicht das Turmobergeschoß reich befenstert zeigt, müssen wir doch wohl annehmen, daß diese Diagonaltürme als Lichtschächte ausgebildet sind. Verwandte Lösungen dieses effektvollen Prinzips gibt es auch anderwärts in der Barockbaukunst und im Œuvre Juvarras selbst, wie wir noch sehen werden. Wir müssen also annehmen, daß der Kapellenraum unten und der lichtpendende «Laternenraum» oben durch ein weites Auge im Apsisgewölbe miteinander verbunden sind. Vgl. Abb. 4, wo ich versuchte, schematisch aus Analogiefällen den innern Aufbau der diagonalen Kapellentürme unseres Projektes darzustellen.

Wir haben bereits auf den bizarren, blockhaften und eigenwilligen Körper des Baues hingewiesen. Es gilt noch die Einzelheiten zu beschreiben. Die Kuppel, um mit dem zentralen Motiv zu beginnen, folgt in ihrem Umriß eher geläufigen Formen. Die äußere Kuppelschale bildet eine Halbkugel, ist durch plastische radiale Rippen unterteilt und mit zwei Reihen von ovalen Lukarnen, die natürlich reine Zier sind und kein Licht nach innen tragen, geschmückt. Phantastischer ist die Laterne, deren Gliederung nur skizzenhaft angedeutet ist. Ihre Bekrönung bildet eine konkav-konvex geschweifte Zwiebelhaube. Der attikaartige äußere Kuppeltambour versinkt fast gänzlich – mit Ausnahme von Zwischen-Anblicken – hinter der ringmauerartig hochgezogenen Außenwand der peripheren Raumschicht und den darüber hinausragenden Giebeln und Turmhauben.

Die ganze äußere Fassadenabfolge ist durch die einheitliche zweigeschossige Gliederung zusammengebunden. Zwei Ordnungen von korinthischen Pilastern beziehungsweise Säulen mit verkröpften Sockeln und Gebälken.

Die Eingangsfassaden sind konkav geschweift, wobei wohl ihre Mittelpartie flach anzunehmen ist. Im Erdgeschoß sind den vorgebogenen Flanken Freisäulen vorgestellt. Durch die Verkröpfung der über ihnen ruhenden Gebälk- und Attikazone und der darauf befindlichen Figuren entsteht eine Verzahnung von Unter- und Obergeschoß. Die aufsteigenden Linien werden im Obergeschoß verschoben. Die Vertikale spaltet sich hier in zwei plus – seitlich – einen Pilaster auf. Beide Geschosse zeigen Öffnungen. Das Erdgeschoß: eine hochrechteckige Türe mit Segmentgiebel über hohen Konsolen, darüber eine Kar-

tusche, begleitet von liegenden Figuren, schließlich ein querovales Oberlicht. Das Obergeschoß öffnet sich mit hohem Rundbogen und Balustrade als Loggia. Den flachen Giebel krönt eine nach vorn gebogene Kartusche.

Die Kapellentürme, welche als leicht gestelzte Halbzylinder aus dem Baukörper hervortreten, lösen sich nur in ihrer Bedachung rund aus dem Gesamtbau. Diese Bedachung setzt sich aus einem konkaven, sockelartigen untern Teil und einem birnförmigen oberen Teil zusammen. Die Akzente der Wandgestaltung befinden sich naturgemäß in der Scheitelachse. Unten eine Figurennische mit Säulenadikula über sarkophagartig aus der Wand tretendem Sockel; darüber eine Inschrifttafel. Im Obergeschoß an entsprechender Stelle ein großes Fenster mit eingestellten Säulen nach dem Prinzip der Serliana. Die Nebenachsen der Kapellentürme und die angrenzenden Achsen der Umgangsfassade sind unter sich gleich gestaltet, mit hohen einfachen Rechteckfenstern, darüber hochrechteckige beziehungsweise hochovale Blendfelder.

Das Projekt im Rahmen der Werke Juvarras

Unser Plan ist allein schon auf Grund der Zeichentechnik als Schöpfung Juvarras ausgewiesen. Es bedürfte zu solcher Identifizierung keiner formalen Vergleiche mit andern Plänen und Bauten Juvarras. Es interessiert uns aber sehr, herauszufinden, welche Position das Projekt im Gesamt-Ceuvre des Meisters hat, wo für das Gesamtkonzept oder seine Einzelheiten Verwandtes zu finden ist, zunächst bei ihm selbst, dann bei seinen Vorläufern und Zeitgenossen und Nachfolgern. Es stellt sich auch die Frage, mit welchem Datum unser Projekt zu verbinden sei, und ob es sich um eine konkrete Aufgabe oder um ein Idealprojekt handle, ob sich der Name dieser konkreten Aufgabe erschließen oder wenigstens als These vorbringen lasse.

Rufen wir uns kurz die Hauptdaten der Biographie Juvarras in Erinnerung. 1678 geboren in Messina, ausgebildet als Goldschmied, Architekt und Priester. Um 1703/04 Übersiedelung nach Rom, bevorzugter Schüler der Architekten Carlo Fontana (gest. 1714) und Francesco Fontana (gest. 1708), Mitglied der Accademia di San Luca. 1706 Tätigkeit in Neapel sowie in Lucca. 1708 bis 1714 im Dienste des Kardinals Pietro Ottoboni, vor allem als Theater- und Bühnenarchitekt. 1714 in Lucca und Florenz. 1714 Berufung als Hofarchitekt nach Turin. 1714/15 unausgeführte Projekte für ein Sakristeigebäude neben St. Peter in Rom. Hauptwerke in Turin und Piemont: 1715ff. Kirche und Kloster Superga über Turin, 1714ff. Schloß und Kirche von Venaria Reale, 1715ff. Kirche S. Filippo Neri in Turin, 1715 Fassade von S. Cristina in Turin, 1716 Quartieri militari in Turin, 1718 Palazzo Madama, Umbau, 1718 Castello di Rivoli, 1729 unausgeführte Projekte für einen neuen Dom in Turin, 1729ff.

Schloß Stupinigi bei Turin, 1732ff. Kirche del Carmine in Turin. Größere Reisen: 1718–1719 nach Paris, Zweck unbekannt, 1719–1720 nach Portugal, Pläne für Kathedrale und Königspalast in Lissabon, Klosteranlage in Mafra, Reise nach London und Paris; 1721 in Rom, 1723/24 in Lucca, 1725 in Rom, 1731ff. in Como, Domkuppel, 1732 in Rom betr. Sakristei von St. Peter und Fassadenkonkurrenz von S. Giovanni in Laterano, 1733 Mantua, Kuppel von S. Andrea, 1735 Reise nach Madrid zur Planung des königlichen Schlosses. 1736 Tod in Madrid während der Arbeiten.

Juvarra ist einer der größten Architekten im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts; nach Aufgaben, schöpferischen Einfällen und Anzahl der Objekte wohl der vielseitigste seiner Zeit. Von keinem andern auch hat sich eine so große Menge von Skizzen und Plänen erhalten, die sozusagen alle die eigene Handschrift des Meisters aufweisen. Zu diesen in verschiedenen Bibliotheken, Museen und Archiven und in Privatbesitz verstreuten Zeichnungen gesellen sich schriftliche Dokumente. Schon sein Mitarbeiter G. B. Sacchetti hat für die Zeit von 1714 bis 1735 eine Liste der Projekte aufgestellt. Aufbauend auf den Arbeiten von Lorenzo Rovere und Vittorio Viale sowie A. E. Brinckmann hat 1966 Vittorio Viale in einem «Regesto della vita e delle opere di Filippo Juvarra» den heutigen Stand des Wissens über Leben und Werk Juvarras konzis zusammengestellt. Es bietet auch für unsere folgenden Überlegungen die solide Basis.

Vorerst gilt es, auf die Grundform des Projektes zu schauen und es in die Zentralbaukonzepte (geplante und ausgeführte) Juvarras einzureihen. Den Auftakt, sogleich großartig und persönlich geprägt, bildet das in Grundriß, Aufriß und Querschnitt überlieferte Idealprojekt, welches Juvarra 1707 der Akademie S. Luca in Rom dedizierte⁵. Die Idee der seitlichen Ausweitung eines Kuppelbaues und Flankierung mit zwei Türmen geht von S. Agnese in Piazza Navona aus und wird später von Juvarra in der Superga in die Tat umgesetzt⁶. In unserm Zusammenhang seien festgehalten: 1. Die oktagonale Gestalt des Raumes, 2. Die acht kolossalen Ecksäulen des Raumes. 3. Die axialen und diagonalen peripheren Räume, wobei die erstern (mit Ausnahme des Altarhauses) als Eingänge gestaltet sind, die letztern als Kapellen. 4. Die Apsidengestalt der Diagonalkapellen. 5. Die bereits einem Umgang angenäherte, aber noch unterbrochene periphere Raumfolge, die axial als Vestibül, diagonal als Vorjoch für die Apsiden in Erscheinung tritt (Abb. 5).

Unter den 1714–1715 entstandenen Projekten für eine Sakristeikirche neben St. Peter in Rom mit kreisrunden und ovalen Varianten gibt es ein im Grundriß überliefertes, das mit unserm Kirchenplan wichtige Züge gemeinsam hat⁷, nämlich die achteckige Gestalt mit Umgang, der sich aus Rechteck- und Dreieckräumen zusammensetzt und an den sich diagonal Apsiden als Ausweitung fügen.

Auf Grund der eingezeichneten Treppenhäuser und analog zu Schnittplänen anderer Varianten darf man annehmen, daß der Umgang ein Obergeschoß besaß wie bei unserm Kirchenplan (Abb. 6).

Der berühmteste Kirchenbau Juvarras ist die Motiv- und Wallfahrtskirche auf der Colle Superga bei Turin, das Wahrzeichen der Stadt und der Landschaft, denkmalhaft in ihrer plastischen Konzeption⁸. Wie gesagt, greift Ju-

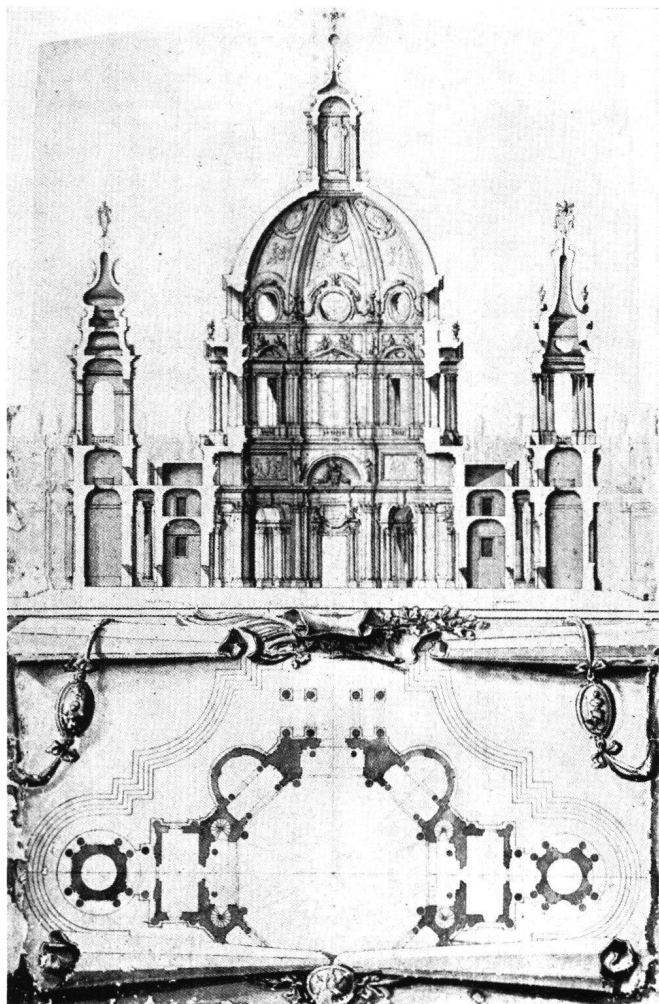


Abb. 5 Filippo Juvarra: Idealplan (Grundriß und Schnitt) einer zweitürmigen Kuppelkirche, 1707 der Accademia di S. Luca dediziert. Berlin, Kunstbibliothek

varra in der Konfrontation von Turmpaar und Kuppel-dominante auf sein Idealprojekt von 1707 zurück (Abb. 8, 9). In einer vorangehenden Ideenskizze, die 1715 entstanden sein muß, werden Gesamtgrundriß und Silhouette von Kirche und Kloster niedergeschrieben (Abb. 10).

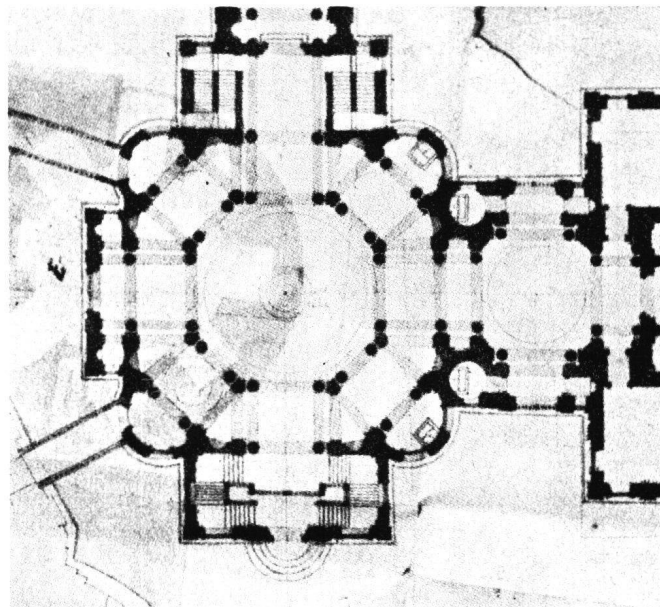


Abb. 6 Filippo Juvarra: Projekt für die Sakristei von St. Peter in Rom, 1714–1715. Turin, Biblioteca Nazionale

Das Kloster liegt noch nicht axial hinter der Kirche, sondern exzentrisch am Hang auf hoher Stützmauer. Es scheint sogar, daß im Grundriß eine Variante enthalten ist, nach welcher die Kirche auf drei Seiten gänzlich freistehen sollte. Das erste Konzept der Kirche weicht in wichtigen Einzelheiten vom ausgeführten Plan ab: Der Grundriß zeigt einen reinen Zentralbau mit kreisrundem Hauptraum, kurzen axialen Kreuzarmen und runden Diagonalkapellen. Sogar die Säulenpaare des Kuppelrau-

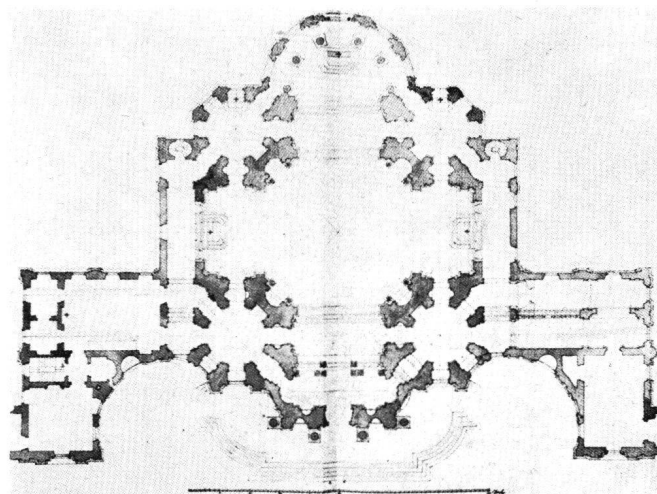


Abb. 7 Filippo Juvarra: Projekt für die Schloßkirche von Venaria Reale, 1716. Turin, Biblioteca Nazionale

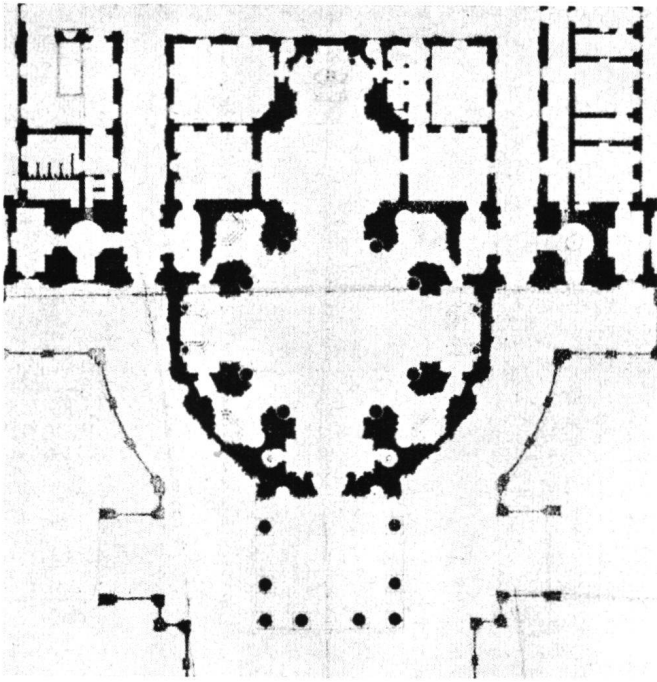


Abb. 8 Filippo Juvarra: Ausführungsprojekt für Wallfahrtskirche und Kloster Superga bei Turin, Ausschnitt, 1715. Turin, Archivio di Stato



Abb. 9 Filippo Juvarra: Die Wallfahrtskirche Superga bei Turin, Eingangsseite

mes sind angedeutet. Die Kreuzarme, wenigstens drei davon, sind als Säulenportikus zu verstehen. Im Aufriß wird die relativ niedrige Kuppel von zwei hohen, schlanken,

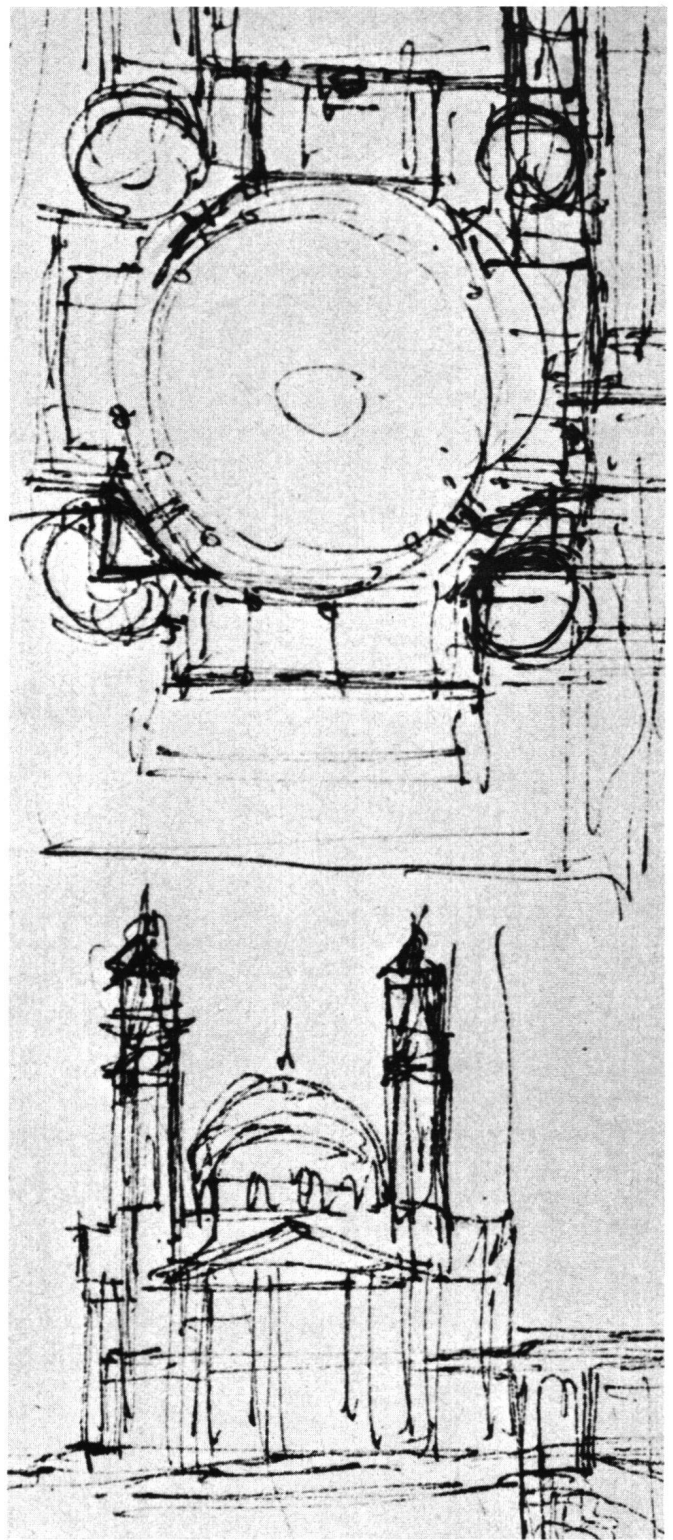


Abb. 10 Filippo Juvarra: Vorprojekt für die Wallfahrtskirche Superga, um 1715, Ausschnitt. Turin, Museo Civico

dicht daneben und davor gestellten Türmen überragt. In der grundrißlichen Disposition hat das erste Superga-Projekt einiges mit unserm Kirchenprojekt gemeinsam, es wä-

re jedoch mehr als gewagt, unsern Plan mit der Superga in Verbindung zu bringen, solange nicht weitere Dokumente oder Verbindungsglieder vorliegen. Über verwandte Details am ausgeführten Bau wird noch zu reden sein.

Mit dem ersten Superga-Projekt verwandt ist die 1716 entworfene und 1717 begonnene Schloßkirche von *Venaria Reale*⁹. Ganz im Gegensatz zu unserm Projekt sind hier die innern Raumgestalten nach außen versteckt: Sowohl die Kuppel wie auch die kreisrunden Diagonalkapellen, von denen zwei als Unterbau des Turmpaares dienen. Gerade an solchen Differenzen zeigt sich die souveräne Weite Juvarras in der Abwandlung ein und desselben Themas (Abb. 7, 14). Nochmals anders packt er die Aufgabe 1717–1718 im unausgeführten Projekt für die Kuppelkirche des Erzengels Raffael in Turin an¹⁰. Eine erste Variante bietet einen kreisrunden Raum mit differenziertem Nischensystem (Typ Pantheon) und äußerem konzentrischem Säulenportikus. Eine zweite Variante, ebenfalls kreisrund, mit peripherer Raumschicht, die sich abwechselnd nach innen und nach außen öffnet, das heißt als axiale Vorhallen beziehungsweise diagonale Rundkapellen. Diese Nebenräume bleiben wie üblich niedrig. Die Kuppel ist nach lombardischer Art bis zum Laternansatz in ein «tiburio» versenkt.

Mit den Zentralbauplänen für den Dom von Turin, 1729, in der Skizze stehen geblieben, greift Juvarra auf das Prinzip der byzantinischen Kreuzkuppelkirche zurück, es reich differenzierend und mit Diagonalmäulen kreuzend. In dieser Vermischung von axialem und diagonalem Kreuz prinzipiell unserm Projekt verwandt, jedoch weiter nicht¹¹.

Ganz generell können wir feststellen, daß zwar das Raumkonzept unseres Projektes mit andern Zentralbauten Juvarras lose zusammenhängt, daß es aber einen Sonderfall bedeutet und als Idee zu seinen höchsten Schöpfungen gehört. Wäre dieser Bau ausgeführt worden, so würde er im Œuvre Juvarras die machtvolle «barocke» Antithese zum «klassischen» Tempel auf der Superga bilden, das heißt in gereinigter Form die borrominisch-guarinische Komponente im Gestalten Juvarras gegenüber der berninischen vertreten.

Wenn wir den Grundrißtyp des Projektes in größere Zusammenhänge einordnen wollen, so lassen wir vorerst die Zweigeschossigkeit des Umganges aus dem Spiel. Das vorliegende differenzierte Gebilde vereinigt in sich verschiedene Grundmöglichkeiten des Zentralbaues. Solche Mischungen sind, zurückgreifend auf römische und altchristliche Bauten, in der Renaissance mit Hingabe studiert und zum Teil auch ausgeführt worden. Für unsere Zusammenhänge sind vor allem die Projekte und Ideenskizzen von Leonardo da Vinci und Michelangelo wichtig, nicht hingegen Pläne und Bauten Bramantes. Der Unterschied liegt in der Eingliederung oder Angliederung der sekundären Raumteile. Bei unserm Projekt wie bei seinen Vorläufern unter den Plänen Michelangelos oder Leonar-

dos kreisen die peripheren Räume gleichwertig oder rhythmisiert um das Zentrum. In Bramantes St. Peter und seinen zahlreichen Nachfolgern – z. B. S. Maria di Carignano in Genua, S. Alessandro in Mailand, Duomo nuovo in Brescia – dominiert die Kreuzform, der Hauptraum ist eine «Vierung», die Diagonalmäulen liegen abgesondert hinter den Vierungspfeilern.

Ich möchte keinen Stammbaum unseres Projektes aufstellen. Wir können nicht wissen, wo Juvarra die direkte Anregung dazu gefunden hat. Am nächsten steht – immer rein grundrißlich betrachtet – dem Juvarra-Projekt die in Varianten überlieferte Planung Michelangelos für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom aus dem Jahre 1559, also aus der letzten Lebenszeit des Meisters¹². Zwei der drei Zeichnungen in der Casa Buonarroti in Florenz und die in Kopien überlieferte letzte Redaktion (ACKERMAN Abb. 123, 124) zeigen das Prinzip der kurzen axialen Kreuzarme als Eingang beziehungsweise Altarhaus und gerundeter Diagonalkapellen (Abb. 11). Der in den beiden erstgenannten Grundrissen vorgesehene Umgang wurde, offensichtlich aus statischen Gründen, zuletzt fallengelassen. Die Diagonalkapellen haben im einen Florentiner Riß Apsidenform wie bei Juvarra, nachher werden sie oval in sich gerundet. Die mehrfach überlieferten

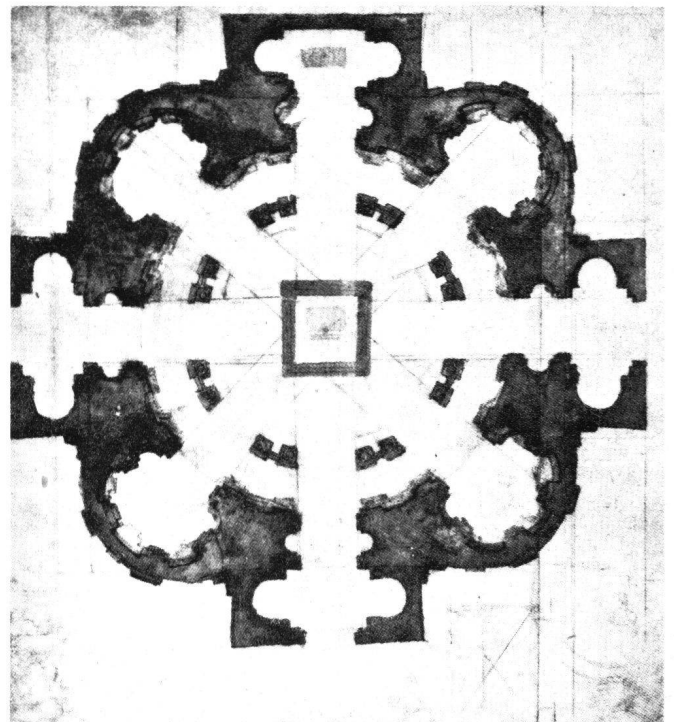


Abb. 11 Michelangelo: Projekt für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom. Florenz, Casa Buonarroti

Ansichten und Schnitte des Modells der endgültigen Fassung macht uns noch einmal deutlich, daß es sich bei den peripheren Räumen natürlich um einen niedrigen Kranz um die dominierende Kuppel handelt.

In der barocken Architektur Roms gibt es keine Vorstufen für das Raumkonzept des Juvarra-Plans. Zentralbauten mit Kapellenkränzen sind zwar die Regel, aber nirgends mit einem Umgang kombiniert. Interessant ist immerhin, daß im Œuvre von Juvarras Lehrer Carlo Fontana ein Zentralbau mit Umgang erscheint: Die 1681 von ihm entworfene, ab 1689 von andern Meistern ausgeführte Jesuitenkirche von Loyola in Spanien, kreisrund, mit acht radialen Pfeilern und flachen Altarnischen¹³. Juvarra kann sehr gut von diesen Plänen Kenntnis gehabt haben. Näher noch liegt es, an den Eindruck eines großartigen Einzelgängers in der italienischen Barockarchitektur zu denken, Longhenas S. Maria della Salute von 1631 ff. in Venedig¹⁴. Sie hat einen achteckigen Mittelraum, von kolossalen Säulen umstanden, umzogen von einem breiten Umgang, an den sich rechteckige Kapellen fügen. Weiter allerdings geht die Verwandtschaft nicht. Es sei denn, man hebe die szenenhafte perspektivische Raumgestaltung bei Longhena wie bei Juvarra besonders heraus.

In keinem Barock- oder Renaissancebau ist ein zweigeschossiger Umgang zu finden. Da muß man schon auf mittelalterliche und altchristliche Zentralbauten zurückgreifen, romanische wie S. Lorenzo in Mantua, Aachen und seine Ableger, S. Lorenzo in Mailand und S. Vitale in Ravenna. Wenn man den Querschnitt Juvarras für einen neuen Dom in Turin betrachtet, so möchte man annehmen, daß er S. Vitale in Ravenna gekannt hat und sich davon anregen ließ.

Das Bedürfnis, den Hauptraum durch eine hohe – nicht bloß basilikale – periphere Raumschicht zu umschließen, tritt bei Juvarra vor allem in zwei reifen Spätwerken auf: Im Zentralraum des Schlosses Stupinigi, dessen Wandaufbau an die süddeutsche Wandpfeilerhalle mit Emporen erinnert, sowie im Längsbau der Carmine-Kirche in Turin, die gleichfalls die Wandpfeilerhalle in Erinnerung ruft.

Die vier diagonalen Kapellentürme sind ein weiteres Charakteristikum von Juvarras Projekt. Der ausgeführte Bau hätte mit ihnen auf allen vier Seiten eine Doppelturmfront erhalten. Turmpaare mit Kuppel zu konfrontieren, war zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein Anliegen der Barockarchitektur geworden, mit den Projekten Madernas und dann Berninis für St. Peter in Rom. Das hier schließlich aus statischen Gründen fallengelassene Thema wurde durch Borromini an S. Agnese aufgegriffen. Kuppeln mit Turmpaaren konzipierte sodann Carlo Fontana für S. Ignatius in Loyola und für die nie ausgeführte Memorialkirche im Kolosseum in Rom. Letzteres Konzept ist viel mehr als S. Agnese das Vorbild für Juvarras Idealprojekt einer Kuppelkirche mit zwei Flankentürmen von 1707 – und somit auch für seine ausgeführte Superga. Zur

Doppelturmidee gesellt sich im Juvarra-Projekt aber auch das Vierturmschema. Es ist weniger ausgefallen, als man denken könnte¹⁵. Im 4. Jahrhundert tritt es am Dom zu Trier und an S. Lorenzo in Mailand auf und bleibt an letzterem durch alle Jahrhunderte trotz verschiedenen Umgestaltungen beispielhaft sichtbar. Die von vier Türmen flankierte zentrale Kuppelkirche erscheint denn auch in den Skizzen Leonardos und eine Zeitlang am Projekt für St. Peter in Rom. In Juvarras Plan verschmilzt der Gedanke mit dem Prinzip der diagonalen Kapellen und der vielkuppeligen Kirche. In Piemont selbst gab es einen sehr wichtigen Bau mit Vierturmkonzept, die ovale Wallfahrts- und savoyische fürstliche Mausoleumskirche von Vicoforte.

Daß sich Juvarra mit diesem Typ befaßte, zeigt eine Architekturphantasie der Turiner Landschaft, in welcher er die zu Füßen der Superga liegende Kuppelkirche «Santa Maria al Monte dei Capuccini» (von Vitozzi 1583 ff.) mit vier Türmen umstellt¹⁶. Dazu gesellt sich ein skizzenhaftes Projekt – Grundriß und Ansicht – Juvarras im Museo Civico, Vol. 2, Nr. 183 (Abb. 12). Einem zentralen Kuppelraum sind kreuzförmig rechteckige Arme angefügt, die allseits in Vorhallen münden. In den Zwickeln liegen kleinere runde Kuppelräume. Mit unserm Projekt einer Kuppelkirche verwandt ist das Konzept in der Art, wie eine Hauptkuppel durch vier Kuppeltürme begleitet wird. Unterschiedlich ist das Verhältnis der Annexräume zum Hauptraum. Ja, man kann sich fragen, ob die Turiner Skizze überhaupt ein christliches Gotteshaus darstellt. Mir scheint, es handle sich um einen Schloßbau.

Ein Problem für sich ist der innere Aufbau und die Funktion dieser Kapellentürme. Wir haben erschlossen, daß es sich um Lichtschächte handelt. Solche sind schon in den Türmen des Idealprojektes einer Kuppelkirche von 1707 ausgebildet, wo die drei Geschosse unter sich durch Okuli in den Gewölbescheiteln geöffnet sind und das Licht herunterfällt. Im römischen Barock erscheint das Motiv am eindrucklichsten in der Capella S. Caecilia in S. Carlo ai Catinari, von wo es z. B. Fischer von Erlach für die Salzburger Kollegienkirche entlieh. Bei Juvarra selbst tritt es mindestens noch zweimal auf: In den Plänen der ersten Projektierungsphase von 1715 für den Wiederaufbau von S. Filippo Neri in Turin¹⁷. Ein Blatt im Museo Civico in Turin (Abb. 15) zeigt einen Längs- und einen Querschnitt, wo im Gegensatz zur Ausführung die Nebenräume die Höhe des Schiffes erreichen. Über den Kapellen sind Emporen oder Scheinemporen gelegen, die aus Laternen Licht empfangen. Verwandt ist die ausgeführte Lösung in der Chiesa del Carmine von 1732, gleichfalls eine Wandpfeilerhalle¹⁸. Die horizontale Zäsur zwischen unterer und oberer Partie der Nebenkappen beschränkt sich aber rein optisch auf einen Schwibbogen, das Gebälk ist unterbrochen. Den eindeutig schachtartigen peripheren Raum erhellen hochgelegene Fenster in der Außenwand und seitlich erhellte Laternen. Hier gewinnt man eine

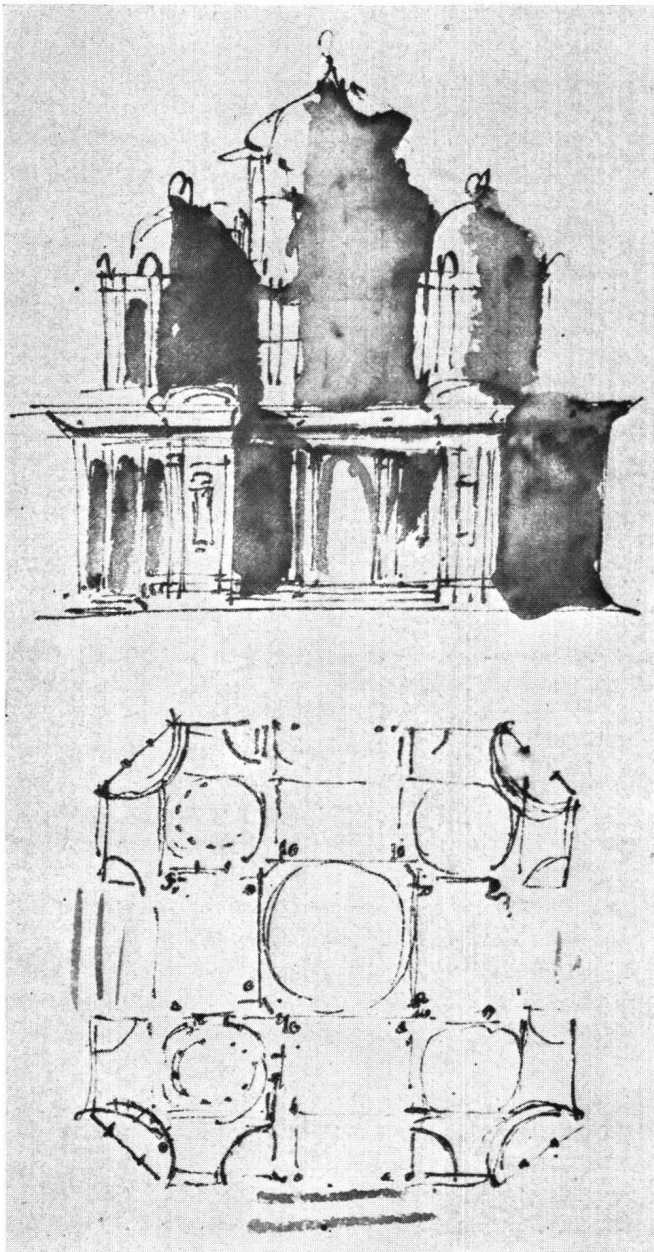


Abb. 12 Filippo Juvarra: Projektskizze für einen Zentralbau mit fünf Kuppeln. Turin, Museo Civico

gute Vorstellung davon, wie Juvarra sich die innere Gestaltung und Lichtführung der Diagonalkapellen unseres Projektes als periphere Lichtschächte gedacht haben mag. Es sind eigentlich halbierte Zentralräume, wie dies ja auch im Plan unserer Kuppelkirche erschlossen werden muß. Der zeitlich spätern Stellung der Carminekirche entsprechend, ist die Durchbrechung der Räume, das heißt die Öffnung gegen den Hauptraum weitergetrieben als beim Kuppelprojekt.

Der Gedanke, den zylindrischen Baukörper unserer Kuppelkirche mit vier konkav geschweiften Giebelfronten zu umstellen, hätte dem Bau eine eminent barocke Bewegung verliehen, ungefähr das Gegenteil von dem, was auf der Superga der klassische Portikus vor dem Bauzylinder bietet. Indes hat sich Juvarra tatsächlich mit der Gestalt der konkaven Schaufassade auseinandergesetzt. Er entwarf für S. Cristina, also eine der beiden Kirchen, welche die axiale Straßenmündung in die Piazza S. Carlo in Turin flankieren, eine Schaufassade, die bis 1718 vollendet war (Abb. 17). Diese vor den schlichten Bau von 1639 gestellte Fassade hätte sich, wie der Planstich von 1721 zeigt, am Pendant S. Carlo wiederholen sollen, wurde aber nicht in dieser Gestalt ausgeführt. Die Front von S. Cristina, elegant flach geschweift, ist nach römischer Art zweigeschossig, mit Säulen und Pilastern reich durchgeformt, mit Statuen neben dem Obergeschoß und Kandelabern auf dem flachen Dreieckgiebel verziert. Der selbe Formenapparat erscheint bei unserm Projekt. Es besteht kein Zweifel, daß die Fassade von S. Cristina und das Projekt zeitlich nicht zu weit auseinanderliegen dürften. Ganz anders ist die Befensterung, was sich natürlich aus dem verschiedenen Raumkonzept ergibt: Im Obergeschoß von S. Cristina ein Ovalfenster, im Projekt der Kuppelkirche eine hohe offene Loggia. Das Loggiamotiv ist aus Rom bezogen, wo es ja vor allem an den großen päpstlichen Kirchen als Segensloggia praktisch und symbolisch vorkommt, aber auch an kleinern Bauten wie S. Maria in Via lata von Pietro da Cortona oder S. Bibiana von Bernini. Als direkte Vorstufe für das Prinzip der konkaven zweigeschossigen Giebelfassade ist S. Marcello al Corso (1682/83) von Juvarras Lehrmeister Carlo Fontana anzusehen. Konkave Fassaden plante Juvarra nicht nur in

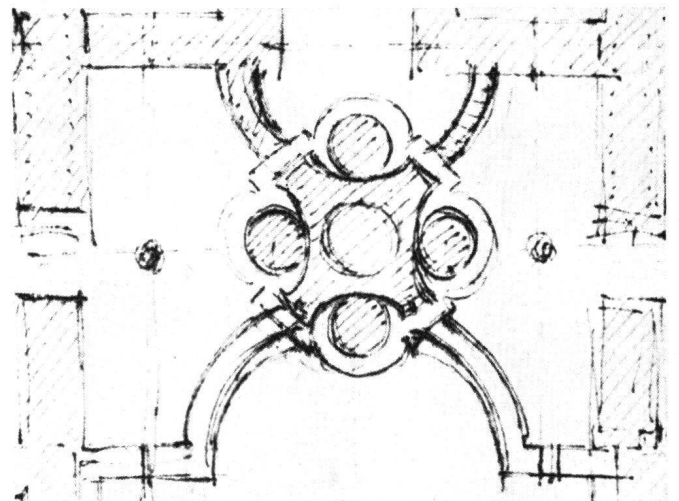


Abb. 13 Filippo Juvarra: Projektskizze für ein Spital, Ausschnitt mit der Kirche, 1706. Turin, Privatsammlung

unserm Projekt; das Thema beschäftigte ihn mehrfach neben S. Cristina. Geschweifte Fassaden kommen vor in einem Projekt für S. Brigida in Neapel 1706 und am ersten Projekt 1715 für S. Filippo Neri in Turin.

Einige Detailformen seien zum Schluß näher beleuchtet. Die Gestalt der Kuppelschale ganz generell gehört in die Nachfolge der Kuppel von St. Peter, mit ihren plastischen Rippen und Lukarnenreihen. Die Trabanten der diagonalen Kapellenhauben erinnern entfernt an die Begleitung der Peterskuppel durch zwei Nebenkuppeln. Die Durchlichtung der Kuppelbasis mit Okuli erscheint bei Juvarra schon im Idealprojekt einer Kuppelkirche von 1707, in der Praxis sodann an der Superga-kuppel. Die birnförmigen Abschlüsse der Turmhauben unseres Projektes kommen mehrfach in Juvarras Entwürfen vor. Sehr ähnlich an der bekannten perspektivischen Außenansicht für die Superga von 1715 (*Juvarra* 1937, Taf. 38), an zwei Fassadenprojekten von 1715 für S. Filippo Neri (Abb. 16) und am Plan für den Ausbau des Campaniles am Turiner Dom von 1720f. (Katalog 1966, Abb. 138). Den Ausgangspunkt bilden – ganz allgemein – die Turmabschlüsse von S. Agnese in Piazza Navona, die lange nach

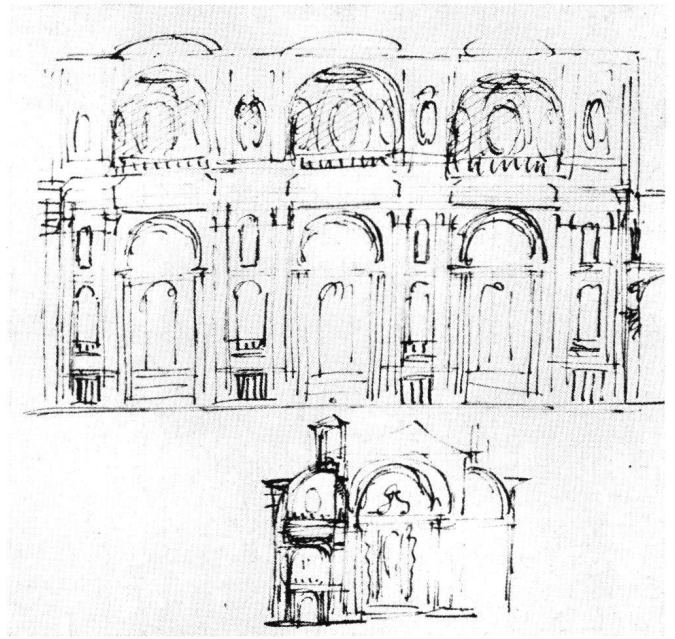


Abb. 15 Filippo Juvarra: Vorprojekt, Längs- und Querschnitt für S. Filippo in Turin. Turin, Museo Civico

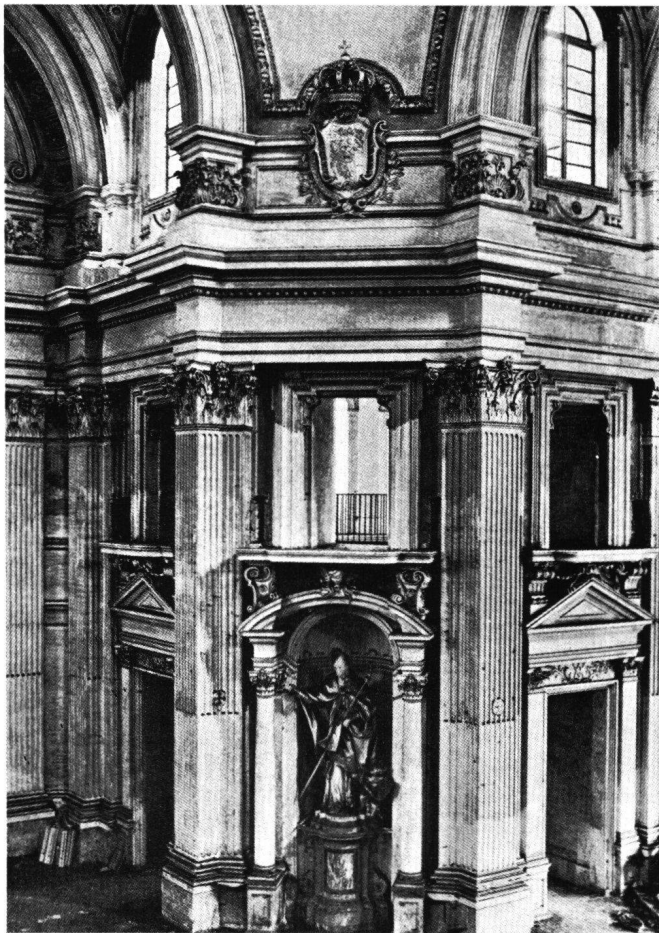


Abb. 14 Filippo Juvarra: Schloßkirche Venaria Reale, Blick gegen eine der zweigeschossigen Diagonalkapellen

Borrominis Tod, wohl nach Entwurf Carlo Rainaldis erst 1672 vollendet waren. Ihre Wirkung muß außerordentlich breit gewesen sein.

In der Durchinstrumentierung der Fassaden und Wände scheint Juvarras Projekt nicht bloß von Borromini oder Bernini und seinem Lehrer Fontana, sondern stark auch von Pietro da Cortona beeinflusst zu sein. Eine Skizze wie die für die Fassade von S. Brigida 1706 in Neapel zeigt ja auch direkt greifbar die Auseinandersetzung mit der Fassadenkunst da Cortonas.

Einzelheiten: Das im Erdgeschoß der Diagonaltürme dominierende Motiv der Figurennische mit Ädikula – ein altes Renaissancethema – erscheint mehrfach an römischen Kirchenfassaden, so etwa an S. Susanna oder S. Andrea della Valle. Aber die konvexe Form dieser Figurenädikula an unserm Projekt und der sarkophaghafte Sockel gehen offensichtlich auf Borrominis gewaltige Apostelnischen im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano zurück. – Unter den Öffnungen ist einzig das Fenster im Obergeschoß der Diagonaltürme ausgezeichnet, entsprechend der besondern Markierung der Diagonale unten. Es täuscht eine Loggia vor. Nach weit zurückliegendem venezianischem Vorbild – Sansovinos Fenster der Bibliothek von S. Marco – ruht der Fensterbogen auf frei in die Leibung gestellten Säulen. Juvarras direkte Anregung kam wohl von Vitozzis Fassade der Kirche Corpus Domini (Plan 1607) in Turin, wo ein solches Fenster dominiert¹⁹. Bei Juvarra erscheint das Motiv an den Emporen im ersten Projekt für Venaria Reale (POMMER, Abb. 34, 35).

Zur Datierung des Projektes

Aus der Zeichentechnik läßt sich unser Plan kaum zeitlich eingrenzen. Eher durch die motivlichen Vergleiche. Hinsichtlich seiner Auffassung vom monumentalen Zentralbau, in der Beweglichkeit der Raumkomposition besteht sicher ein Fortschritt gegenüber dem Idealprojekt von 1707. Nahe steht hingegen der Grundriß für eine oktogonale Sakristeikirche mit Umgang und diagonalen Apsiden neben St. Peter in Rom von 1714/15. Die nahe verwandte konkave Fassade von S. Cristina ist 1715 entworfen, die verwandten Turmbekrönungen für S. Filippo Neri in der ersten Planungskampagne 1715, desgleichen fällt ins Jahr 1715 die Planung der Kuppelkirche auf der Superga, mit einer Projektvariante, die vier diagonale Kapellen und vier kurze Kreuzarme aufweist. Verschiedenste Indizien deuten also darauf hin, daß unser Projekt einer Kuppelkirche am ehesten um 1715 angesetzt werden kann.

Aus den hinterlassenen zahlreichen Skizzen und Plänen, aus den Archivalien und nicht zuletzt aus dem von dem Schüler G. B. Sacchetti zusammengestellten *Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed Abate don Filippo Juvarras dal 1714 al 1735* läßt sich ein wohl fast lückenloses Plan- und Œuvreverzeichnis zusammentragen. Dies ist im Katalog von 1966 durch Vittorio Viale geboten worden. Wir haben also ein Nachschlagwerk von unschätzbarem Werte.

Vorerst sei festgehalten, daß im zeichnerischen Nachlaß Juvarras offenbar keine Pläne existieren, welche in nahen oder ferneren Zusammenhang mit unserem Projekt gebracht werden können. Unter den durch die Akten und vor allem die Liste Sacchettis gebotenen Projekten und Zeichnungen ist nichts, was auf unser Projekt passen könnte. Da dieses ja einen Monumentalbau von den Dimensionen etwa der Superga vorsieht, müßte es sich um ein namhaftes Bauvorhaben handeln. Wenn wir die aus stilistischen Gründen naheliegende Zeit um 1715 näher ins Auge fassen, so kommt eigentlich nur die Superga in Frage. Sollte es sich bei unserm Plan um ein Vorprojekt für diese berühmte Kirche handeln? Eine gewisse Verwandtschaft mit der Grundrißlösung auf der Situationsskizze (Abb. 10) ist ja durchaus vorhanden.

Andererseits ist aber nicht auszuschließen, daß unser Plan ein von jeglicher direkten Aufgabe freies Idealprojekt ist. Gerade die hemmungslose Kühnheit des Konzeptes könnte darauf schließen lassen.

Ein Blatt in der umfangreichen Gruppe von Idealarchitekturen Juvarras zeigt, daß der Meister sich auch sonst noch mit dem Gedanken der allseits freistehenden und mit vier gleichen Schaufassaden ausgestatteten Kuppelkirche befaßte. Es findet sich in dem Album, welches Juvarra 1730 Lord Burlington dedizierte und das heute im Besitz des Herzogs von Devonshire in Schloß Chatsworth ist²⁰. Unserem Projekt entfernt verwandt ist das

Prinzip der vier Kreuzflügel mit Loggia im Obergeschoß. Die Stelzung des Baues und eben diese hochragenden Flügelbauten mit Giebeln erinnern andererseits an das Idealprojekt Vittones für eine große Pfarrkirche (Abb. 18, 19).

Ein unserem Projekt kongeniales Konzept enthält der 1706 datierte Spitalplan Juvarras (Abb. 13). Auch hier hätte die Kirche, ringsum frei wie ein Monument, mit vier gleichen Aspekten dominiert. Es erscheinen sogar die Grundelemente unseres Planes, nämlich die fünf Kuppeln und die vier konkaven Fassaden, freilich gänzlich anders kombiniert. Wie sich Juvarra den Aufriß dachte, ist ungewiß.

Einige generelle Feststellungen

Das vorliegende Projekt einer Kuppelkirche ist ein interessantes Beispiel für jene Art der Barockarchitektur, welche einen Bau aus heterogenen Teilen «zusammenstellt», verwandt also beispielsweise dem Vorgehen des Pietro da Cortona bei S. Maria della Pace in Rom oder – um ein Beispiel diesseits der Alpen zu wählen – Fischer von Erlachs Karlskirche in Wien. Juvarra mußte auf solche Art architektonischen Konzipierens besonders ansprechen durch seine enge Verbindung mit der Bühnenarchitektur, der Inszenierung von Bauten und Bauteilen, der komplizierten räumlichen Durchdringungen und Aus- und Durchblicke. Aber nicht bloß Durchlöcherung des Bauorganismus, sondern auch kunstvolle Regie in der Lichtführung, die – wie schon gesagt – auch in der Zeichnung angedeutet ist. Man erinnert sich hier gerade eines Diktums von Juvarras Lehrer Carlo Fontana in seinem Buch über die Peterskirche: «L'anima degli edificii è l'illuminazione.» «Die Seele der Bauten ist ihre Belichtung²¹.»

Nachwirkung

Nach Juvarras Tod (1736) geht die Blütezeit piemontesischer Barockbaukunst keineswegs zu Ende. Die Hauptvertreter der neuen Generation sind Benedetto Alfieri (1700–1767) und Bernardo Antonio Vittone (1705–1770), welche das Erbe von Guarini und Juvarra in schöpferischer Weise übernehmen und ausbauen²². Neben ihnen, wie schon neben ihren Vorgängern, wirkt eine Schar ansehnlicher Sekundärmeister, so daß wirklich eine dichte «Kulturschicht» barocken Bauens entsteht, am ehesten vergleichbar mit dem, was sich gleichzeitig in Süddeutschland vollzieht. Alfieri, ursprünglich Advokat, dann Liebhaberarchitekt, wird 1739 als Hofbaumeister der amtliche Nachfolger Juvarras. Er ist es auch in seiner eher klassisch-höfischen Formensprache, wobei aber so extrem kühne Konzeptionen wie die Kirche von Carignano zeigen, daß das Erbe Juvarras nicht – wie oft allzu verein-

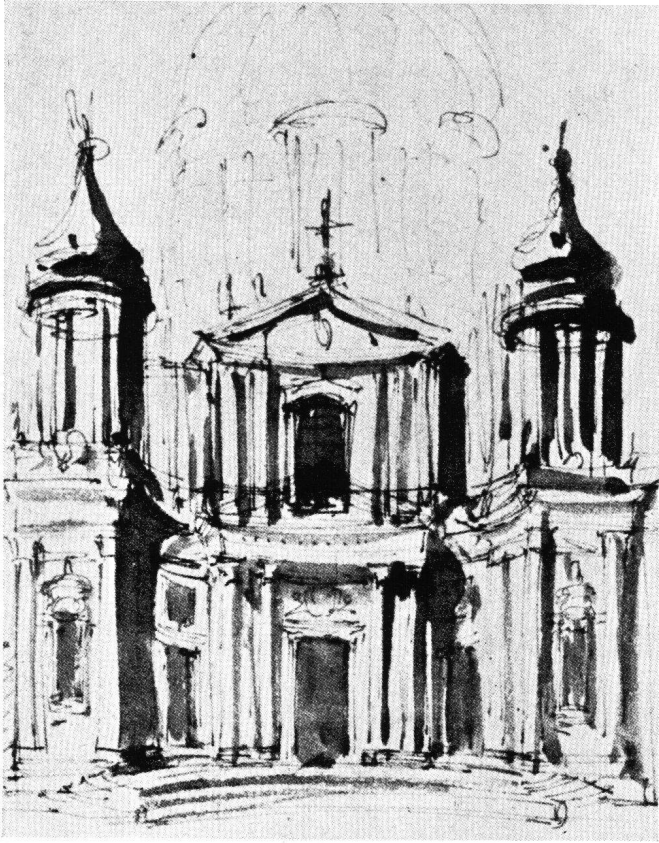


Abb. 16 Filippo Juvarra: Vorprojekt für die Fassade von S. Filippo in Turin. Turin, Biblioteca Nazionale

fachend – auf die klassische Linie festzulegen ist. Vittone sodann, in Rom an der Accademia di S. Luca ausgebildet und mit den dortigen Strömungen wohlvertraut, Praktiker und Theoretiker von großer Schöpferkraft und Vielfalt, steht – amtlich betrachtet – im Schatten des Alfieri, ist aber sicher die bedeutendere Gestalt. Er greift auf Guarini zurück, dessen theoretisches Werk er herausgibt; aber auch Borrominis Bauten beeinflussten ihn stark. Vermehrt ist auch auf die Nachwirkung von Juvarra hinzuweisen, insbesondere der «barocken» Komponente im Werke und in den Entwürfen Juvarras. Gerade dafür bietet unser Kirchenprojekt Juvarras einen Ansatzpunkt.

Vittone besaß eine große Vorliebe für den in sich ruhenden, aber in seiner Raumbegrenzung komplizierten Zentralbau vom kleinsten bis zum größten Format. Hinsichtlich des Prinzips also berührt sich Vittone mit dem Anliegen unseres Juvarra-Projektes mehr als mit irgendeinem andern Werk Juvarras.

Der Gedanke, lichtsachtähnliche Nebenräume um einen Zentralraum zu legen, taucht bei Vittone vielfach auf. Manchmal ist es mehr eine Weiterführung der dop-

pelten Raum- und Kuppelschale Guarinis mit ihren indirekten Lichtführungen. Manchmal aber eine Übernahme von Nebenraumformen, die Juvarra für S. Filippo Neri (vgl. Abb. 15) vorsah und in der Carmine-Kirche ausführte. In unserm Zusammenhang aber besonders interessant ist Vittones Idealprojekt für eine «große Pfarrkirche», das er 1766 in seinem Werke *Istruzioni diverse* veröffentlichte (Abb. 18, 19). Dort finden sich Taf. 82 der Grundriß, je hälftig parterre und in Tambourhöhe, Taf. 83 je hälftig Aufriß und Schnitt. In diesem Projekt wird entgegen der sonst eher intim-beschwingten Haltung Vittones ein ganz monumental-repräsentativer Ton angeschlagen. Eine Haltung, die die Linie von Juvarras Ideal-



Abb. 17 Filippo Juvarra: Fassade der Kirche S. Cristina in Turin, 1718 vollendet

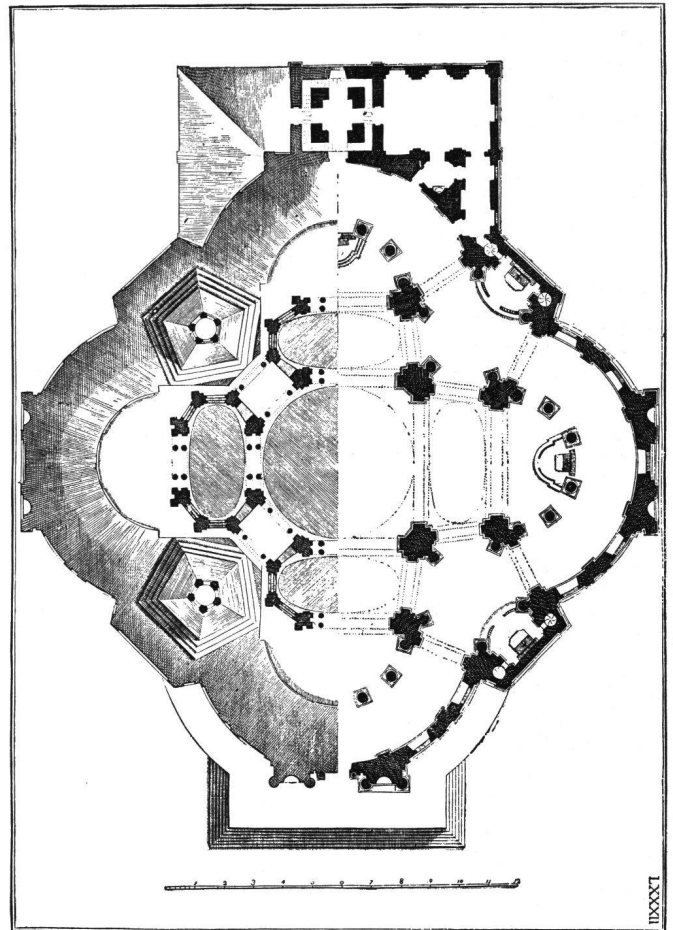
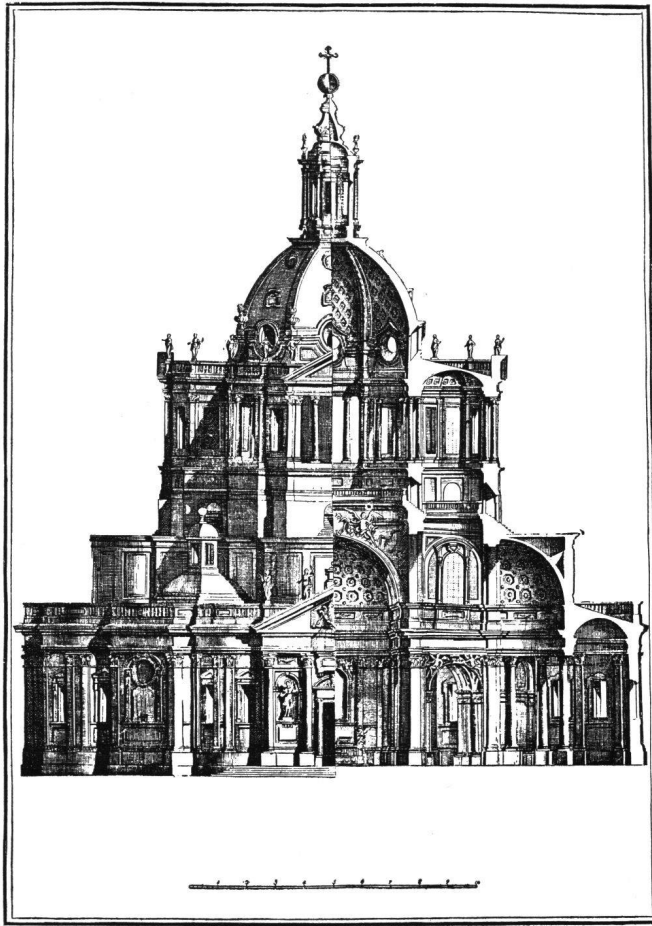


Abb. 18 und 19 Bernardo Antonio Vittone: Idealprojekt – Grundrisse, Aufriß und Schnitt – für eine große Pfarrkirche. Aus seinem Lehrbuch *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'Architetto civile*. Lugano 1766. Taf. 82 und 83

projekt von 1707 und der Superga weiterführt. Hinsichtlich der komplizierten Addition von Teilräumen geht der Plan von Guarinis Zentralbauten und Entwürfen aus. Mit unserm Juvarra-Projekt besteht kein direkter Zusammenhang, jedoch gibt es einige Verwandtschaften: Dazu gehört vorerst einmal die – abgesehen von Chorannexen – absolute Gleichwertigkeit der Teile der Kreuz-Konchen-Anlage. An das Prinzip der diagonalen Lichttürme in unserm Juvarra-Projekt erinnern sodann die bis zum Ansatz der Kuppel aufsteigenden Schachträume über den vier Kreuzarmen, die sich hoch über die palladianischen Umgangs-Exedren herausheben. Während aber im Juvarra-Projekt die Hauben kräftig in der Silhouette wie Nebenkuppeln mitwirken, werden bei Vittone die querechteckigen Schachtrismen an ihrer Stirnseite mit Tempelfronten verblindet.

2. TURIN, BRUDERSCHAFTSKIRCHE SPIRITO SANTO

Querschnitt durch einen ovalen Kuppelraum mit Blick gegen das Altarhaus (Abb. 20).

Federzeichnung, in Sepia hell laviert.

Auf ein größeres Blatt geklebt und auf diesem bezeichnet – wohl vom Entwerfer selbst: «penziere per la Chiesa dello Spirito santo».

Kleines Blatt 42 × 36 cm. Wasserzeichen nicht erkennbar.

Da das Patrozinium selten, die Stilrichtung piemontesisch und keine weitere Ortsangabe vorhanden ist, sucht man naturgemäß zuerst in Turin nach einem passenden Objekt. Hier steht denn auch hinter der Kirche Corpus Domini, rechtwinklig angebaut, die Kirche der Confraternita dello Spirito Santo. Die heutige Anlage ist das

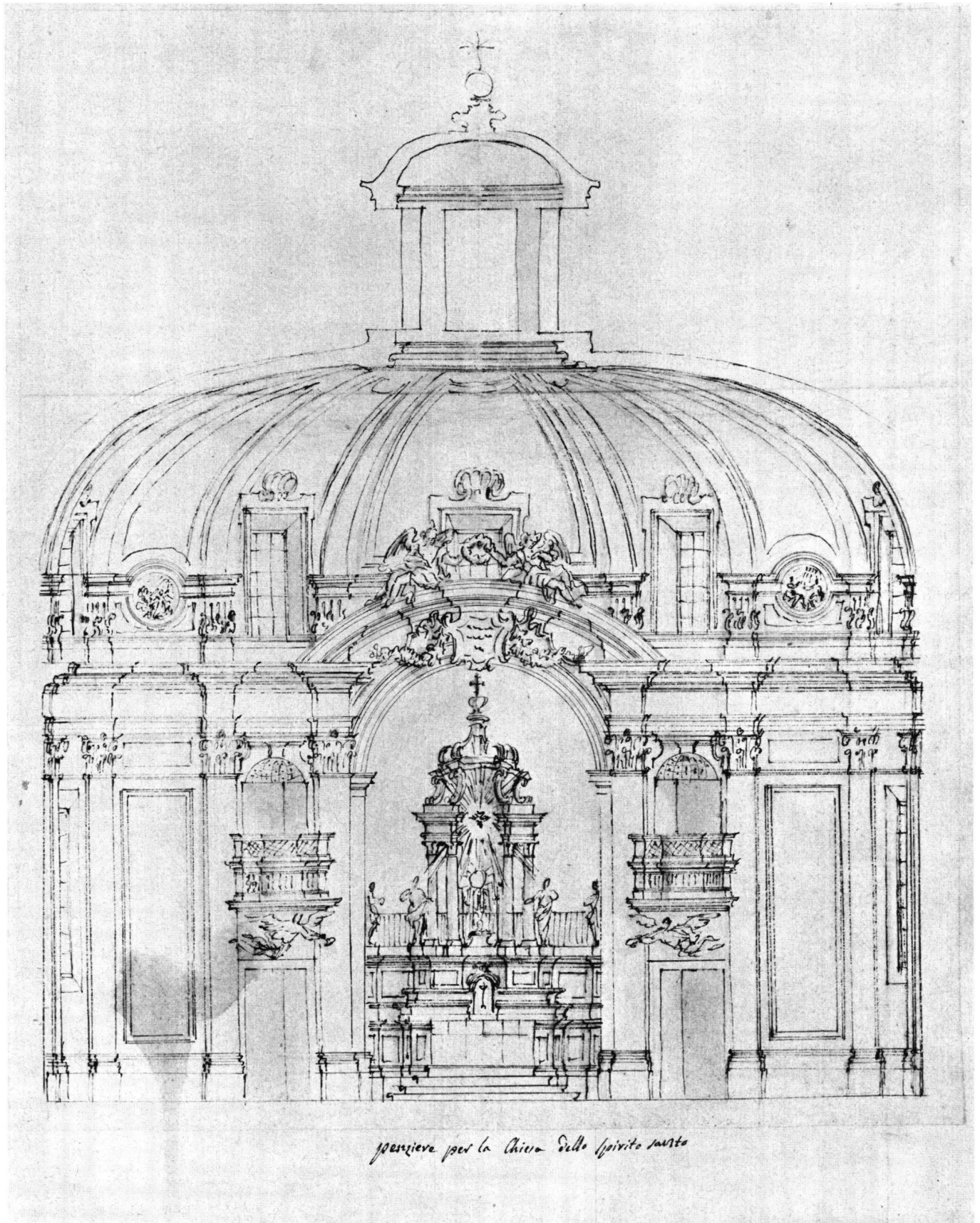


Abb. 20 Filippo Juvarra: Projektskizze – Querschnitt – für eine Neugestaltung der Kirche S. Spirito in Turin. Privatbesitz Luzern

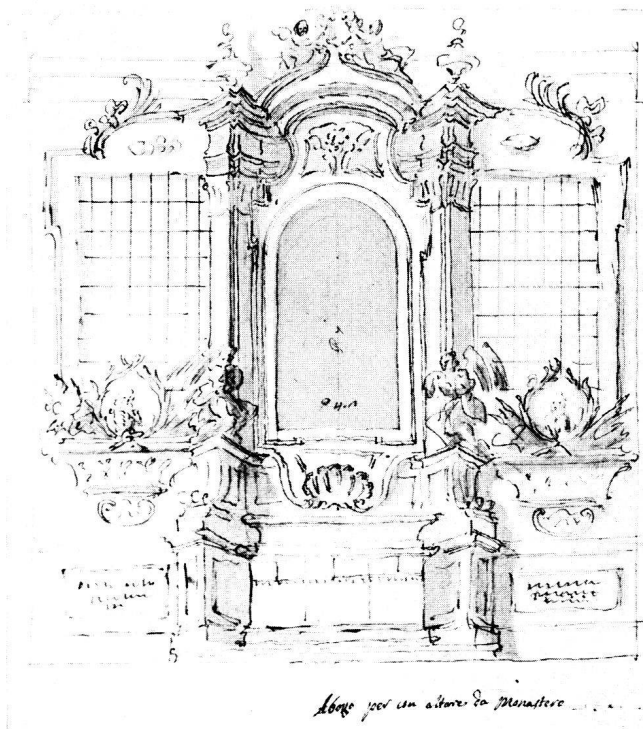


Abb. 21 Filippo Juvarra: Projektskizze für die Altarwand einer kleinen Klosterkirche. Privatbesitz Luzern

Resultat eines grundlegenden Neu- und Umbaus von 1762 durch den Architekten Giovanni Battista Feroggio, wobei offensichtlich Mauerteile und Gesamtform des Vorgängerbaues gewahrt blieben. Wie dieser, 1662 nach Entwurf von Ingenieur Bernardino Quadri errichtet, aussah, zeigen uns der erhaltene Grundrißplan und die Beschreibung im Voranschlag Feroggios. Durch zwei halb-kreisförmige Ausweitungen entstand ein gedrückt quereovaler Hauptraum zwischen Eingangspartie und Altarhaus, der durch eine ovale Kuppel mit Laterne überwölbt war.

Einen solchen Raum zeigt in der Tat der vorliegende Querschnitt. Da er mit der Raumgestaltung von 1762 nicht übereinstimmt und stilistisch zudem einer frühern Epoche, um 1720/30, angehört, muß er einen voraufgehenden Versuch zur Neugestaltung markieren. Dokumentarisch ist darüber nichts bekannt, obwohl Tamburini in seinem Buch über die Kirchen Turins das gesamte Quellenmaterial aufs minutiöseste zusammengetragen hat.

Offensichtlich sollte die Raumgestaltung, Dekoration und Ausstattung des Baues von 1662 gänzlich erneuert werden. Das Projekt zeigt eine durchgehende Pilasterordnung mit verköpftem Gebälk und über diesem eine Attika, deren kurze Pilaster an der Basis mit stehenden Akanthusblättern gefaßt sind. Der halb-kreisförmige Chor-

bogen wird von einem Stichbogen gerahmt und von zwei Loggien begleitet. Die gedrückte Ovalekuppel, in welche hochrechteckige Fenster tief einschneiden, ist vierzehnteilig durch Gurten gegliedert. Die Laterne ist gleichfalls queroval. Als figürliche Baudekoration erscheinen unter den Loggien fliegende Posaunen-Engel, über dem Triumphbogen zwei ruhende Engel mit Kranz, in der Attika runde szenische Reliefs. Der viersäulige Baldachin-altar birgt eine Sonnenmonstranz und die in einer Strahlenglorie schwebende Taube des Hl. Geistes. Beid-seits stehen vor der Balustrade des erhöhten rückwärtigen Raumes vier Standbilder.

Die Zeichentechnik wie die Formensprache weisen auf Filippo Juvarra hin. Im Wandaufbau besteht eine Verwandtschaft mit Venaria Reale (vgl. POMMER, Abb. 25, 27). Die souverän lässige Art des Skizzierens und Lavierens erinnert beispielsweise an die Schnitte der Projekte für die Kirchen S. Raffaele 1717/18 (Juvarra 1937, Taf. 45) und Sant'Andrea in Chieri 1728 (Juvarra 1937, Taf. 47, als S. Croce bezeichnet, bei POMMER Abb. 52). Auch im einzelnen treten die Eigenheiten von Juvarras Zeichenstil auf, so beispielsweise die netzartige Sprossenteilung der Fenster, die Abkürzungen figürlicher Elemente. Einzelheiten wie etwa die Sonnenmonstranz oder das rechteckig gefelderte Antependium des Altars oder das hakenförmig gezeichnete Stufenprofil der Altartreppe kommen in eben dieser persönlichen Form auch sonst bei Juvarra vor²³.

In der von Juvarras Mitarbeiter Sacchetti erstellten Liste seiner Pläne und Werke kommt nichts zu Santo Spirito vor. Aber diese Liste erfaßte, wie ein Blick auf den fast unübersehbaren Reichtum von Juvarra-Zeichnungen zeigt, bei weitem nicht alles. Wie Scipione Maffei 1738 in seinem *Elogio di Filippo Juvara* berichtet, bekam jeder, der den Meister daraufhin ansprach, seinen auf ein Blatt skizzierten architektonischen «pensiero²⁴».

LITERATUR

LUCIANO TAMBURINI: *Le chiese di Torino*. Turin 1968. S. 398 ff. über Santo Spirito, Taf. 6 der Grundriß von 1662.

3. ALTARWAND EINER KLOSTERKIRCHE

Aufriß der Stirnwand eines Altarhauses oder Chores in ganzer Höhe und Breite mit Mensa, Retabel und beid-seitigen Fensteröffnungen (Abb. 21).

Federzeichnung, leicht in Sepia laviert.

Unten, offenbar vom Autor, bezeichnet: «Abozzo per un altare da monastero.»

Papierblatt 31,5 × 28,5 cm, auf ein größeres Blatt aufgeklebt. Wasserzeichen nicht feststellbar.

Die sehr rasch und unbekümmert hingeworfene Zeichnung ist in Stil und Manier dem Querschnitt für Santo

Spirito so nahe verwandt, daß an den gleichen Urheber, also Filippo Juvarra, gedacht werden muß. Das völlig flache Retabel mit rundbogigem Bildrahmen ist von übereck gestellten Pilasterpaaren flankiert. Auf deren Sockel anbetende große Engel, auf der Bekrönung zwei Putten mit Kranz. In die Gesamtkomposition einbezogen sind die beiden seitlichen Fenster, welche als Verbindung zum dahinterliegenden Altarhaus oder Chor der Konventualen dienen. An der Basis der Fenster erscheinen sarkophagähnliche Denkmäler mit adeligen Bildnismedaillons in Palmwedeln und Trophäen. An der Wand darunter sind Inschrifttafeln angedeutet. Es handelt sich ohne Zweifel um Stifterepitaphien.

4. RÖMISCH-BAROCKE ARCHITEKTURPHANTASIE

Vorn rechts ein barockes Mausoleum, vorne links eine römische Ruine, im Hintergrund eine Freitreppe mit

Ädikula, darüber nur in Bleistift schwach skizziert eine Kuppel (Abb. 22).

Unvollendete Federzeichnung, wohl für Lavierung oder Aquarellierung bestimmt.

Papierblatt 27,5 × 42,5 cm. Wasserzeichen: Initialen SR, darüber Bügelkrone.

Thematisch besteht eine nahe Beziehung zu einer von Filippo Juvarra gepflegten Gattung von phantasievollen Architekturzeichnungen, auf denen sich antike Ruinen mit barocken Bauwerken und Denkmälern malerisch zusammengesellen. Serien dieser Art finden sich vor allem unter den Juvarra-Zeichnungen des Museo Civico und der Nationalbibliothek in Turin, in einem Album der Bibliothek des Herzogs von Devonshire in Schloß Chatsworth, das von Juvarra 1730 dem Grafen Richard von Burlington dediziert worden war, schließlich im Kupferstichkabinett Dresden in einem Album, das Juvarra 1732 König August dem Starcken geschenkt hat (*Juvarra* 1937, Taf. 8, 9, 19–30).

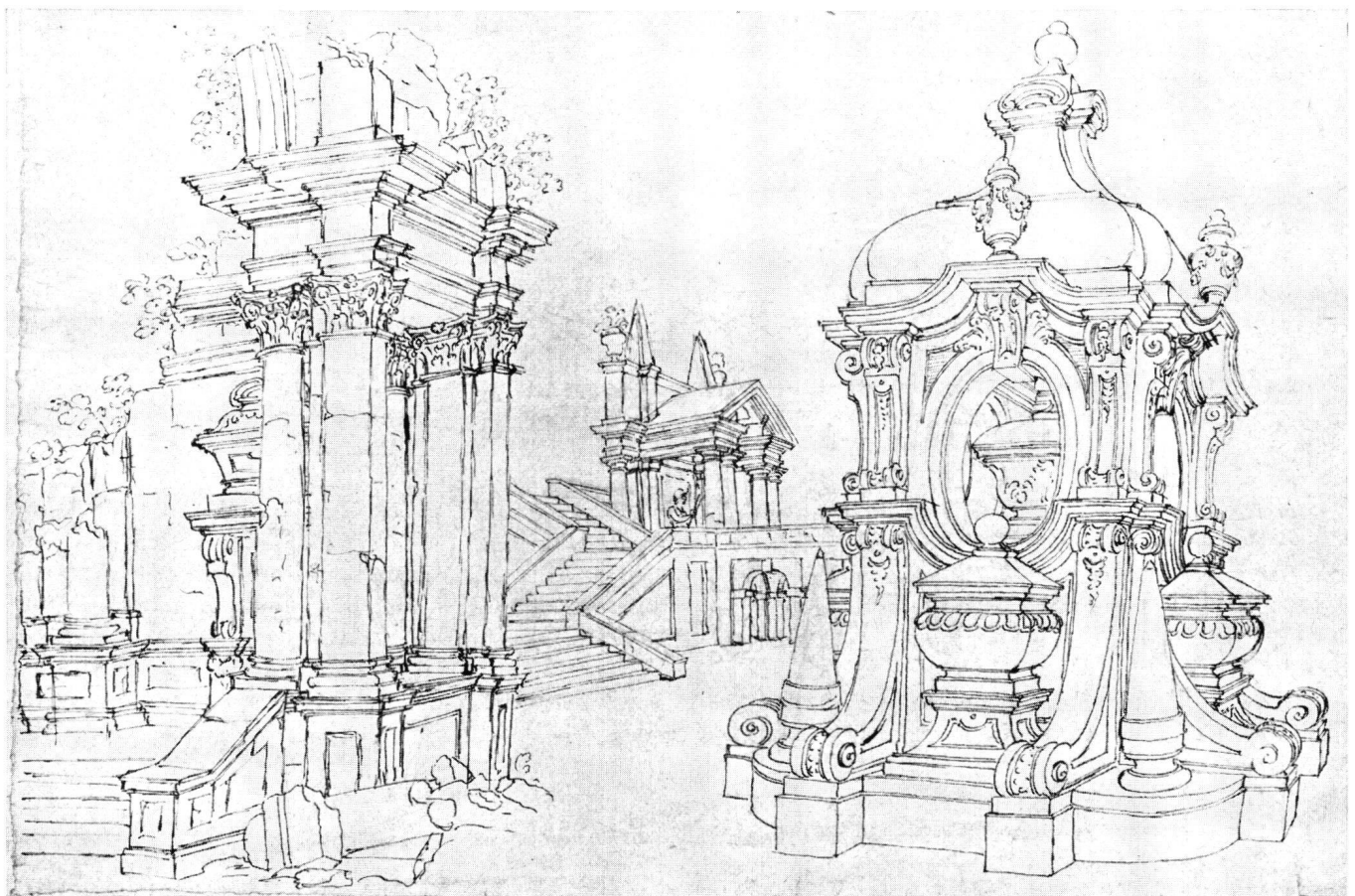


Abb. 22 Unbekannter Autor: Skizze für eine Architekturphantasie mit Ruinen und barocken Gartenbauten. Privatbesitz Luzern

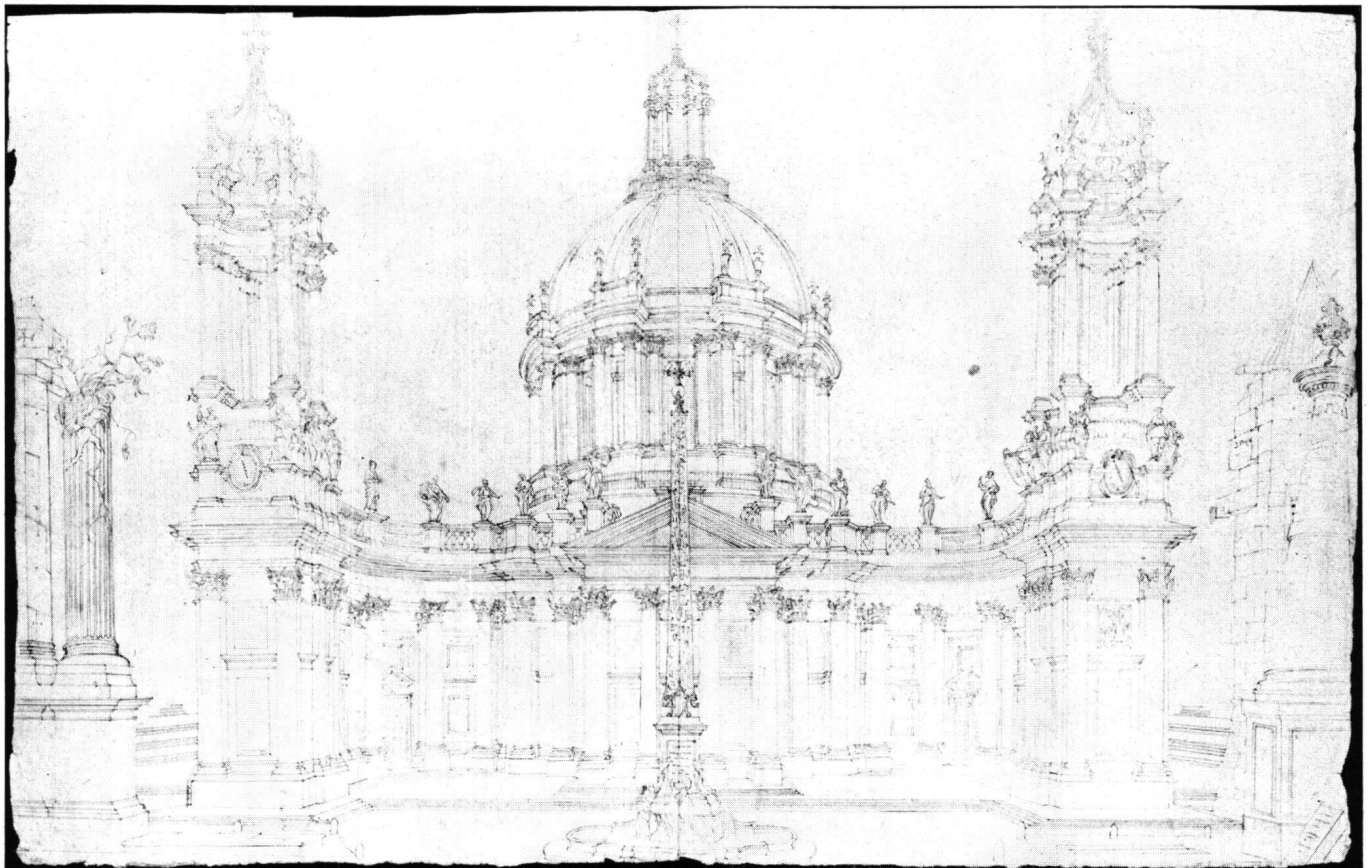


Abb. 23 Bernardo Antonio Vittone: Variante zu seinem Idealprojekt des Moses-Tempels von 1733. Privatbesitz Luzern

5. PERSPEKTIVISCHE ANSICHT EINER ZWEITÜRMI- G KUPPELKIRCHE

Projekt einer Kirche vom Typ S. Agnese in Piazza Navona in Rom, gegenüber dieser vor allem durch Ausweitung der konkaven Flügel sowie üppigere Ausstattung mit Kolonnaden und Figuren bereichert. Davor axial ein Brunnen mit ägyptischem Obelisk, seitlich als Versatzstücke römische Ruinen (Abb. 23).

Säuberliche Federzeichnung über Hilfslinien und Vorskizzen in Bleistift. Das Blatt ist unvollendet.

Papiergröße 54 × 78 cm. Wasserzeichen: Lilie in Oval.

Das Blatt ist Bernardo Vittone zuzuweisen. Es ist eine Variante zum Idealprojekt des «Moses-Tempels», das er 1733 nach seiner Ernennung zum «Accademico di merito» der Accademia di San Luca in Rom überreichte und das vor wenigen Jahren von Werner Oechslin anlässlich seiner Vittone-Forschungen im Archiv der Akademie entdeckt, beziehungsweise identifiziert wurde. Vittone hat dieses Projekt 1760 mit einigen Abänderungen als Stich Taf. 75 seines Architekturtraktes «Istruzioni Elementari» veröffentlicht (PORTOGHESI, *Vittone*, Abb. S. 162). Eine verwandte Kirche plante er 1754/55 für Pinerolo. (Nur der Grundriß erhalten, Vittone-Katalog Vercelli 1967, Abb. 34.)

Um unsere Zeichnung richtig einordnen zu können, müssen wir kurz die Unterschiede der Kirchenprojekte von 1733 und 1760 notieren: 1760 ist der Obeliskbrunnen weggelassen, die Türme sind etwas niedriger proportioniert, das Ganze etwas mehr lagernd, gedrückter, statt aufstrebend. Dies ohne Zweifel im Hinblick auf eine nunmehr eingeführte Kulissenart hinter den Flügeln hochragende zweite Gebäudeschicht, sicherlich angeregt durch Pietro da Cortona's S. Maria della Pace in Rom. Zu Seiten der Türme führen Gassen an unterschiedlichen Palastfronten vorbei in die Tiefe.

Unsere Zeichnung hat eine Zwischenstellung. Bei ihr ist der Obeliskbrunnen noch vorhanden, die Proportionen der Kirche sind noch betont vertikal. Auf die Lösung von 1760 hin weist andererseits die nur in Bleistift vorskizzierte Kulissenarchitektur nach Art von S. Maria della Pace, freilich noch nicht in der Gestalt von 1760. Abweichend ist auch die erst in Bleistift vorskizzierte Gestalt der benachbarten Palazzi mit Kolonnaden über Treppensockeln.

LITERATUR

WERNER OECHELIN: *Un Tempio di Mosè. I disegni offerti da B. A. Vittone all'Accademia di San Luca nel 1733*. In: *Bollettino D'Arte* 1967, Nr. 3, S. 167–173 und Abb. 40–60.

6. BORGO D'ALE, PFARRKIRCHE S. MICHELE

Unten Grundriß: Häufige Darstellung, rechts auf Brusthöhe mit Einzeichnung der Altäre, Treppen und Balustraden. Die linke Seite nochmals halbiert, nämlich oben Darstellung im Hauptgeschoß, unten Darstellung im Obergeschoß.

Oben: Fassadenaufriß und Schnitt mit Einzeichnung der Dekoration (Abb. 24).

Federzeichnung, konstruiert, grau laviert.

Rings um das Blatt eine rahmende Doppellinie, in der obern Ecke die Zahl 68, also wohl Sammlungsnummer.

Am oberen Rand die alte Beschriftung: «Disegno della Chiesa parrocchiale del Borgo d'Ale del Sigr. Ing. Bernardo Vittone» und anschließend von anderer, wenig späterer Hand: «Di cui l'Arcto. Bonvicini ne ha fatto copia servandosene per la chiesa de S. Michele di Torino.»

Papierblatt 37,5 × 23 cm. Wasserzeichen: Mönch, barhäuptig, mit Stab.

Ein Vergleich mit Plänen Vittones zeigt eindeutig, daß es sich um einen eigenhändigen Plan von Quarini, dem Mitarbeiter und Zeichner des Meisters handelt.

Daten: Die Kirche von Borgo d'Ale wurde von Vittone 1770, in seinem Todesjahr, begonnen. Die Pläne lieferte er im Mai dieses Jahres. Den Bau vollendete sein Mitarbeiter Giacomo Maria Contini.

LITERATUR

E. OLIVERO: *Le opere di Bernardo Antonio Vittone*. Torino 1920.

G. RODOLFO: *Notizie inedite dell'architetto Bernardo Vittone*. In: *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* XV (1933), S. 446–457.

Mostra del barocco piemontese. Ausstellungskatalog Bd. I von NINO CARBONERI. Turin 1963. S. 63, Nr. 173 und Taf. 169. P. PORTOGHESI: *Bernardo Vittone*. Rom 1966. Vor allem S. 156–158.

Bernardo Vittone architetto. Mostra Vercelli, Catalogo a cura di NINO CARBONERI e VITTORIO VIALE. Vercelli 1967. S. 40, Nr. 110 und Abb. 165–168.

Betr. S. Michele in Turin vgl.: MARIA ANDEREGG-TILLE: *Die Schule Guarinis*. Winterthur 1962. S. 37 und Grundriß S. 36. – LUCIANO TAMBURINI: *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*. Turin 1968. S. 418 ff.

7. BALANGERO, PFARRKIRCHE S. GIACOMO

Fassadenaufriß der zweitürmigen Kirchenfront mit seitlich anschließenden Kirchhofmauern (Abb. 25).

Federzeichnung, grau laviert.

Rings um das Blatt eine Rahmenlinie, rechts oben die Nummer 31. Unten die Beischrift: «Facciata della Chiesa parrocchiale del Luogo di Balangero, vicino a Lanzo. Architettura di Mario Quarini Ro. Arcto.»

Papierblatt 50 × 33 cm. Wasserzeichen: Keines.

Es handelt sich eindeutig um einen eigenhändigen Riß von Quarini selbst.

Daten: Mario Ludovico Quarini (1736–ca. 1800), der engste Mitarbeiter, Planzeichner und Bauführer Bernardo Vittones, ist der Erbauer der Pfarrkirche von Balangero. Nachdem diese 1774 von Michele Buscaglione begonnen worden war, kam es 1789 zu einer ganz neuen Planung und Ausführung durch Quarini. Pläne Quarinis von 1789 liegen im Pfarrarchiv von Balangero. Ein Fassadenplan Quarinis befindet sich im Besitz von Ing. Piero Molli, Turin. Er weicht wesentlich von der Ausführung ab. Ausgestellt, aber im Katalog nicht abgebildet, Turin 1963.

LITERATUR

Mostra del barocco piemontese. Bd. I: *Architettura, scenografia*. NINO CARBONERI: *Architettura*. Turin 1963. S. 81–83, besonders Nr. 242.

V. MOCCAGATTA: *L'architetto Mario Ludovico Quarini e le sue opere*. In: *Atti e Rassegna tecnica* XII (1958), S. 153–194.

ANMERKUNGEN

¹ C. BRAYDA, L. COLI und D. SESIA: *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*. In: *Atti e Rassegna tecnica della Soc. Ing. e Arch.* XVII. Turin 1963. – Dazu ferner: L. SIMONA: *Artisti della Svizzera italiana in Torino e in Piemonte*. In: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*. Zürich 1935. – Ein großes Material zu den Künstlerbiographien liefert neuestens: LUCIANO TAMBURINI: *Le chiese di Torino*. Turin 1968.

² Vgl. GEORG GERMANN: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. V, *Der Bezirk Muri*, S. 240 ff. Basel 1967 (KdS Bd. 55).

³ C. MARTIN: *Les Projets de Reconstruction de la Façade de Saint-Pierre au XVIII^e Siècle*. In: *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève* III (1906/13), S. 143–156. –

GEORG GERMANN: *Der Protestantische Kirchenbau in der Schweiz*. Zürich 1963. S. 87–93.

⁴ B. A. VITTONI: *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'Architettura civile*. Lugano 1760. – B. A. VITTONI: *Istruzioni diverse concernenti l'ufficio dell'Architetto civile*. Lugano 1766.

⁵ Das Projekt ist in mehreren eigenhändigen Plänen überliefert: 1. Grundriß und Ansicht. Rom, Accademia di San Luca. – 2a Grundriß und Ansicht sowie 2b Grundriß und Querschnitt. Berlin, Kunstbibliothek. – 3. Grundriß und Ansicht, mit geringen Abweichungen. Stockholm, Nationalmuseum, Sammlung des schwedischen Barockarchitekten Tessin. Abbildungen von 1 und 2b in *Jwarra* 1937, Taf. 31, 32, von 2a und 2b in Katalog 1963, von 1 und 2b in Katalog 1966.

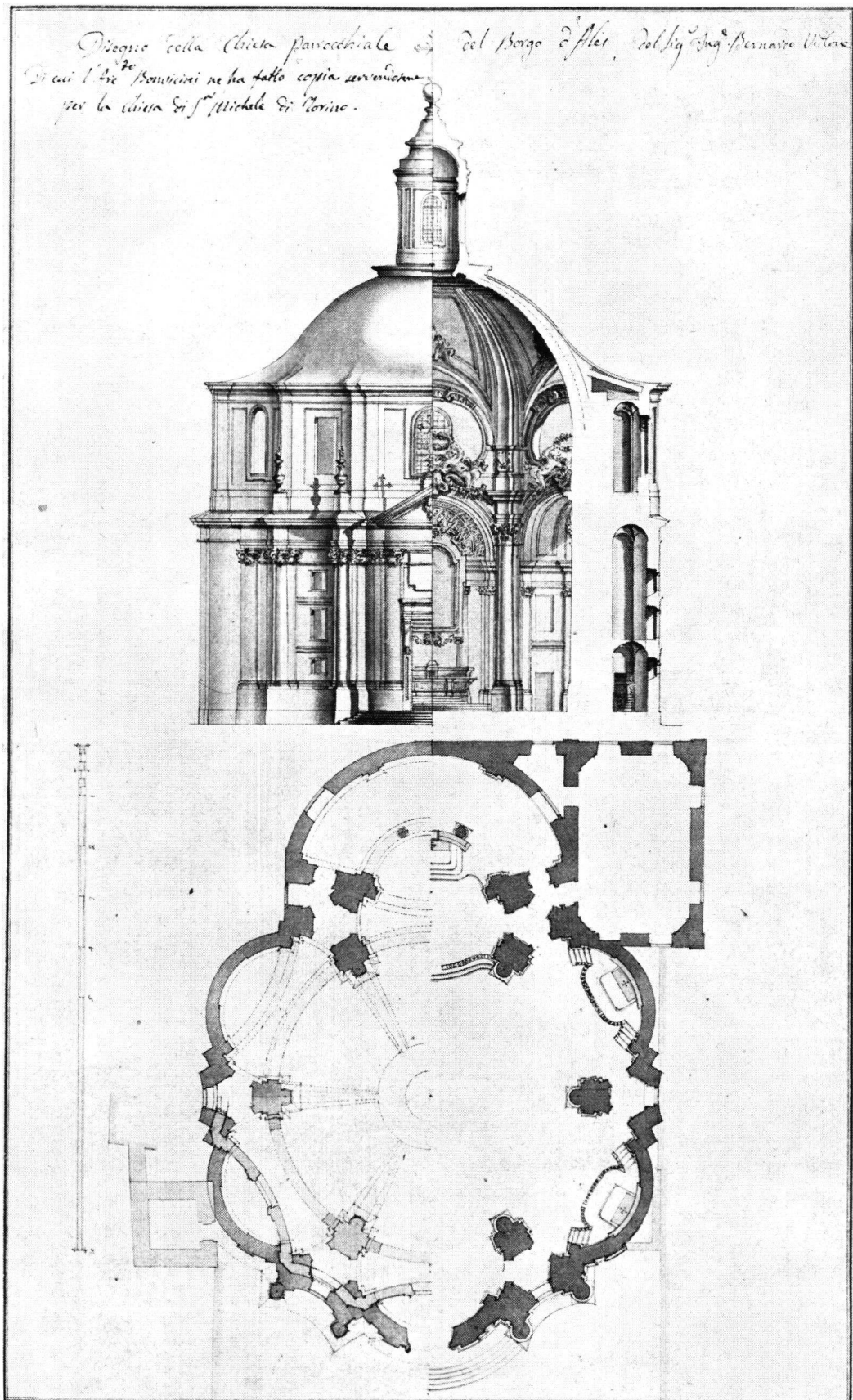


Abb. 24 Bernardo Antonio Vittone: Projekt – Grundriß, Aufriß und Querschnitt – für die Pfarrkirche von Borgo d'Ale, 1770. Privatbesitz Luzern

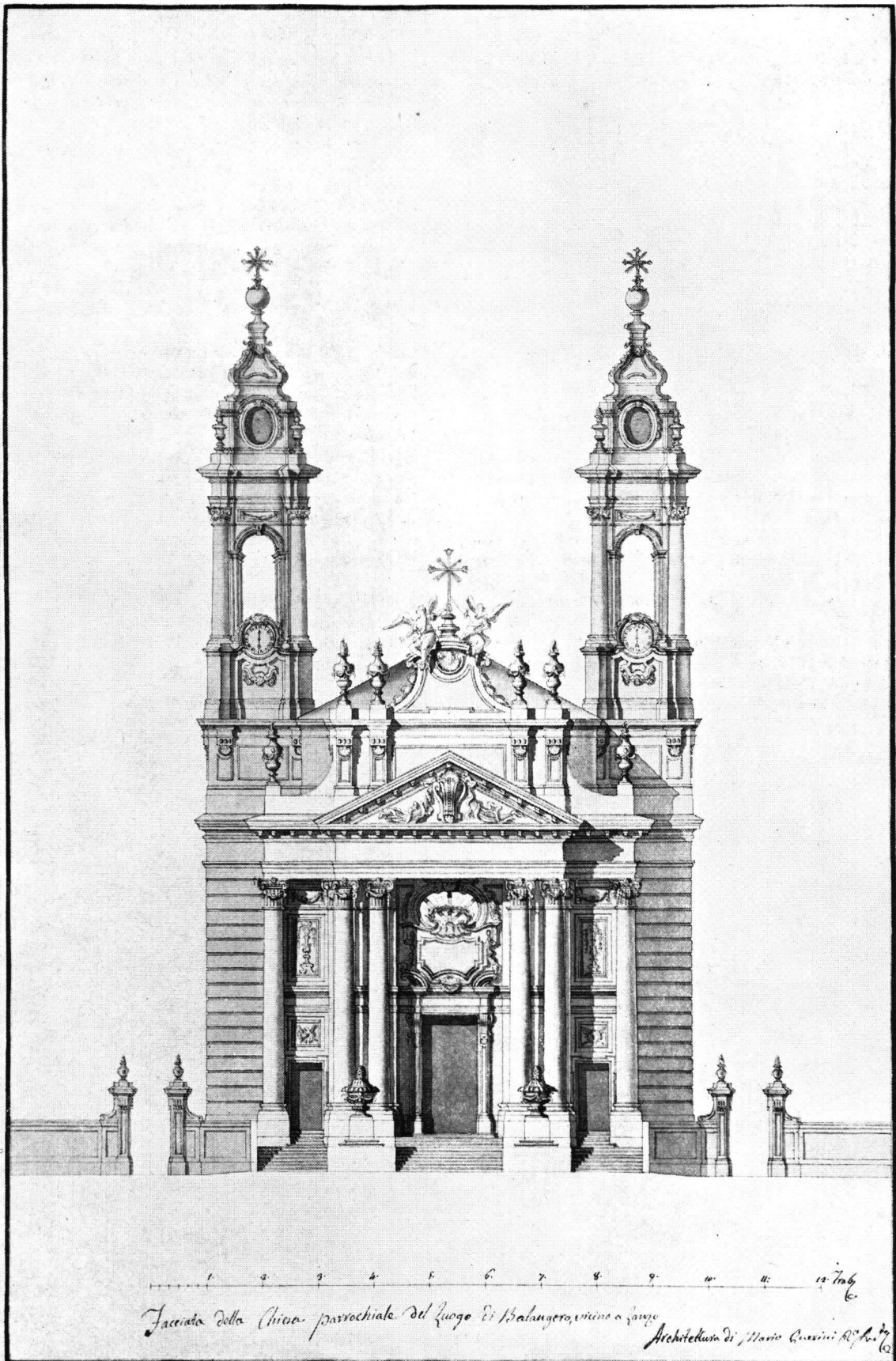


Abb. 25 Mario Ludovico Quarini: Fassadenplan für die Pfarrkirche Balangero, 1789. Privatbesitz Luzern

- ⁶ Zu Fontanas Projekt einer Memorialkirche in der Arena des Kolosseums vgl. EDUARD COUDENHOVE-ERTHAL: *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks*. Wien 1930. S. 97ff. sowie Abb. 35 und Taf. 41.
- ⁷ Zu den Projekten für die Sakristei von St. Peter in Rom vgl.: *Jwarra* 1937, Taf. 78 bis 95 die bildliche Edition eines Großteils der Projekte. – R. WITTKOWER: *Documenti sui modelli per la Sacrestia di S. Pietro a Roma*. In: Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti III (1949), S. 158–161. – POMMER, S. 141–143, gibt eine verbesserte Ordnung der verschiedenen Projekte. Zum uns interessierenden Oktagonplan, Variante A, nennt er zusätzlich einen Fassadenaufriß und einen Schnitt. Alle drei in der Biblioteca nazionale Turin, Riserva 59–5, F. 2, 3 und 4. – Die soeben erschienene Publikation von H. HAGER: *Jwarra – sacrestia di S. Pietro*, Rom 1970, war mir bei Abschluß dieser Arbeit noch nicht zugänglich.
- ⁸ Zur Superga vgl.: A. TELLUCINI: *La Real Chiesa di Superga. Turin 1912*. – POMMER, S. 37–38, und ausführlich auch in den Anmerkungen S. 41–44.
- ⁹ Zu Venaria Reale vgl. die ausführliche Untersuchung und reiche Bilddokumentation bei POMMER, S. 23–35, sowie Abb. 22 ff.
- ¹⁰ Zur Planung von S. Raffaele in Turin vgl. vor allem POMMER, S. 38f. und 44, Anm. 10.
- ¹¹ Zur barocken Domplanung vgl.: NINO CARBONERI: *Il Duomo di Torino dal 1694 al 1729*. In: Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura. Rom 1959, S. 381 ff. – Ausführliche Darlegungen bei POMMER, S. 47–60, im Kapitel *The Duomo Nuovo in Turin*.
- ¹² Ausführlichste Besprechung und Dokumentation bei JAMES S. ACKERMAN: *L'architettura di Michelangelo*. Turin 1968. S. 89–93, 254–259 und Abb. 120–128.
- ¹³ COUDENHOVE-ERTHAL (vgl. Anm. 6), S. 134 ff.
- ¹⁴ Zu S. Maria della Salute vgl.: ELENA BASSI: *Architettura del sei e settecento*. Neapel 1962. S. 88 ff. – C. SEMENZATO: *L'architettura di Baldassare Longhena*. Padua 1954. – R. WITTKOWER: *S. Maria della Salute: Scenographic Architecture and the Venetian Baroque*. In: Journal of the Society of Architectural Historians XVI (1957). Italienische Fassung in: *Saggi e Memorie di Storia dell'arte III* (1963).
- ¹⁵ Zu den viertürmigen Anlagen: Zu S. Lorenzo in Mailand vgl. vor allem A. CALDERINI, G. CHIERICI und C. CECCHELLI: *La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano*. Mailand 1951. – Zu St. Peter in Rom v.a. OTTO H. FÖRSTER: *Bramante*. Wien/München 1956. S. 209 ff. – Zu Leonardo vgl. L. H. HEYDENREICH: *Die Sakralbaustudien Leonardo da Vincis*. Leipzig 1929. – Zu Vicoforte vgl. NINO CARBONERI: *Ascanio Vitozzi*. Rom 1966. S. 63 ff.
- ¹⁶ CARBONERI (vgl. Anm. 15), Abb. 25.
- ¹⁷ Zu diesem Projekt vgl. POMMER, S. 88 und 232–233. Er datiert den Plan in die späte Phase von 1730–1732 und läßt offen, ob vor, gleichzeitig oder kurz nach der Planung von Carmine.
- ¹⁸ Zur Carmine in dieser Hinsicht vgl. POMMER, S. 86 ff. und S. 236 ff.
- ¹⁹ CARBONERI (vgl. Anm. 15), Abb. 196, 197.
- ²⁰ R. WITTKOWER: *Un libro di schizzi di Filippo Jwarra at Chatsworth*. In: Bollettino della Società piemontese di Archeologia e di Belle Arti III (1949), S. 94–118, speziell S. 112 und Abb. 11.
- ²¹ COUDENHOVE-ERTHAL (vgl. Anm. 6), S. 49.
- ²² Literatur über Vittone bei Blatt Nr. 6.
- ²³ *Jwarra* 1937, Taf. 103, 106, 107, 118 und 123 ähnliche Monstranzen, Taf. 48 ähnliches Antependium, Taf. 118 und 122 Stufen.
- ²⁴ Katalog 1966, S. 21.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 20 bis 25: Negative im Besitz von Hrn. Richard A. Wagner, Arch. ETH/SIA, Luzern
- Abb. 2 bis 4: Skizzen des Verfassers
- Abb. 5 bis 8, 10, 12, 15, 16: nach L. ROVERE, V. VIALE und A. E. BRINCKMANN: *Filippo Jwarra*. Turin 1937
- Abb. 9, 14 und 17: nach ALDO BALLO: *Turin baroque*. Rom 1968
- Abb. 13: nach JAMES S. ACKERMAN: *L'architettura di Michelangelo*. Turin 1968
- Abb. 11: nach Aufnahme des Museo Civico, Turin
- Abb. 82 und 83: nach PAOLO PORTOGHESI: *Bernardo Vittone*. Rom 1966