

# Vom Gnadenbild zur Historia : zur Genese des Hochaltarbildes in der Superga

Autor(en): **Felder, Sabine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870382>

## **Nutzungsbedingungen**

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

## **Haftungsausschluss**

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

## VOM GNADENBILD ZUR *HISTORIA*: ZUR GENESE DES HOCHALTARBILDES IN DER SUPERGA

Das Referat behandelte einen Teilaspekt der Dissertation, die den vier monumentalen, in den Jahren 1726–33 entstandenen Altarreliefs in der Reale Chiesa di Superga bei Turin gewidmet ist<sup>1</sup>. Diese Bildwerke wurden von den römischen Bildhauern Bernardino Cametti und Francesco Moderati sowie Agostino Cornacchini geschaffen. In den folgenden Ausführungen geht es um den Entwurfsprozess beim Hochaltarrelief. Nicht der Bildhauer Bernardino Cametti, der dieses in den Jahren 1729–33 ausführte, sondern der Architekt Filippo Juvarra entwickelte die Idee bis zur schliesslich realisierten Fassung. Eine solche « Arbeitsteilung » kann als durchaus typisch für die zeitgenössische Bildhauerei betrachtet werden. Juvarras allumfassende Kontrolle, die er bei seinen Projekten ausübte, ist ihrerseits sprichwörtlich. Anhand der Superga (1715–35), seinem Hauptwerk, lässt sich dies besonders gut verfolgen. Der vorliegende Text bildet eine teilweise überarbeitete Fassung des Lausanner Referats.

In den Instruktionen Juvarras für den Bildhauer Cametti vom November 1729 ist das Bildthema des Hochaltarreliefs (Abb. 1) in einigen Sätzen beschrieben<sup>2</sup>. Die zweiteilige Komposition

---

1. Die Dissertation wurde 1998 an der Universität Zürich angenommen und befindet sich vor der Drucklegung (*Spätbarocke Altarreliefs. Die Bildwerke in der Reale Chiesa di Superga*).

2. Die entsprechende Passage lautet: « Si doverà rappresentare in aria la Gloriosa Vergine con il Bambino Gesù in braccio, e sarà retta da gruppi d'angeli, come parimenti sarà coronata di stelle da due angioloni, o punti di mezzo rilievo che rompino sopra la cornice. Gli sarà il Beato Amedeo Duca di Savoia a ginocchio sopra nuvole, con putti che scherzino con il manto ducale e che regono la corona e il scetro, in atto di pregare la Vergine, che assista con la sua protezione a vincere la battaglia di Torino. Sotto gli sarà un gruppo di cavalli che combattono, e in lontano la veduta della città di Torino, e sarà rappresentata la battaglia successa a li 7 settembre 1706, di basso rilievo con tutte le distinzioni che si possono esprimere con la scultura. » (Archivio di Stato Torion (AST), vol. 19, 1729 foll. 171r-172r, zit. nach Nino CARBONERI, *La Reale chiesa di Superga di Filippo Juvarra (1715-1735)* (Corpus Juvarrianum), Torino, 1979, S. 85).

sollte Bezug nehmen auf ein Ereignis aus der jüngsten Vergangenheit Piemonts, das sich während des spanischen Erbfolgekrieges zugetragen hatte. Nach mehrmonatiger Belagerung Turins durch die Franzosen konnte in der Schlacht vom 7. September 1706 das französische Besatzungsheer endgültig geschlagen und aus Turin vertrieben werden. Mit dem Sieg von Turin begann ein glanzvolles Kapitel in der Geschichte des Hauses Savoyen, das 1713 mit dem Königstitel den lange ersehnten Triumph feiern konnte. Diesen Ereignissen verdankte die Superga ihre Entstehung: Sie wurde 1715 von König Vittorio Amedeo II. als Dankesbezeugung an die Muttergottes, deren Protektion man die Befreiung Turins zu verdanken glaubte, und zum Ruhme des jungen Königreiches in Auftrag gegeben.

### *Juvarras Vorstudien*

Wie den Vorstudien von Filippo Juvarras Hand zu entnehmen ist, war es aber nicht von Anfang an vorgesehen gewesen, auch den Hochaltar der Kirche, entsprechend den beiden Seitenaltären, mit einer Reliefdarstellung zu schmücken. Diese Entwürfe umfassen ein reiches Spektrum seicentesker römischer Muster und es lässt sich verfolgen, wie Juvarra mit Vorbildern umging, um daraus eine auf den jeweiligen Fall abgestimmte Lösung herauszubilden.

Im Unterschied zu den bisherigen Untersuchungen liegt im folgenden das Augenmerk auf der Tatsache, dass es sich beim Hochaltar der Superga um einen Marienaltar handelt. Die Grundidee des Altarentwurfs bestand darin, die aus dem Vorgängerkirchlein stammende hölzerne Marienstatue *La Madonna di Soperga* zu präsentieren. Der Marienstatue galt wegen ihrer wunderwirkenden Kraft seit Jahrhunderten die Verehrung des Volkes. In der Funktion eines Gnadenbildes<sup>3</sup> hatte sie 1624 auf Geheiß der Stadt Turin ein älteres Marienbild, «... fatta di cartone stata guastata e deformata dalli ratti che l'hanno corrosa nella faccia»,

---

3. Zu einer allgemeinen Bestimmung des Gnadenbildes vgl. Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, 1997, S. 55-75; vgl. Wolfgang BEINERT / Heinrich PETRI (Hrsg.), *Handbuch der Marienkunde*, Regensburg, 1984, v.a. Kapitel x. Gregor Martin LECHNER, *Marienverehrung und Bildende Kunst*, S. 604-5 und XIV. Karl KOLB, *Typologie der Gnadenbilder*, S. 865.

ersetzt<sup>4</sup>. Angesichts dieser Tatsache sind bei der Beurteilung von Juvarras Entwürfen Marienaltäre und insbesondere Gnadenbildaltäre von besonderem Interesse.

Insgesamt zehn eigenhändige Entwurfsblätter dokumentieren die intensive Beschäftigung des Architekten mit der Entwicklung des Hochaltars. Die Skizzen sind nicht datiert, sie lassen sich aber grundsätzlich in zwei Gruppen gliedern: eine erste umfasst fünf Entwürfe, welche im Zentrum der Ädikula die in einer Nische aufgestellte Marienstatue aufweisen; die zweite deren sechs mit einer zweischichtigen Bildanlage, bei der die Marienstatue in eine erzählende Relieftafel integriert ist<sup>5</sup>. Von der schliesslich zur Ausführung gelangten Reliefversion rückwirkend beurteilt, macht es Sinn, die statuarischen Varianten früher anzusetzen. Carboneri und Gritella nahmen zudem eine im wesentlichen übereinstimmende Feingliederung der Entwürfe vor, welcher ich in meinen Ausführungen folge<sup>6</sup>.

#### *Vom Freifigurenaltar...*

Bei den statuarischen Entwürfen beschränkt sich der figürliche Anteil auf die Marienstatue und die sie begleitenden Engel und Putti. Die Gestalt der Statue ist nur zeichenhaft angegeben; bei drei Entwürfen zusätzlich auf dem Sockel des Statuentabernakels mit wenigen Strichen eine figürliche Komposition angedeutet. Es handelt sich womöglich um die Schlachtszene, die später auf dem ausgeführten Relief die eine Bildhälfte bestimmen wird<sup>7</sup>. Das Interesse des Architekten lag in dieser ersten Gruppe offensichtlich bei der variierenden architektonischen Gestaltung der

---

4. Archivio Civico, Torino, Libro degli ordinati, Vol. 75 (zit. nach der kleinen Guida zur Superga).

5. Die in zwei Gruppen aufgeteilten zehn Skizzen, Feder auf Papier, befinden sich im Museo Civico, Torino: MCT, Vol. II, c. 12, nn. 19, 20, 20, 21; c. 32, n. 62. MCT, Vol. I, c. 39, n. 53; c. 100, n. 162; Vol. II, c. 4, n. 5; c. 6, n. 9; c. 20, n. 36; c. 25, n. 46.

6. N. Carboneri, *Superga*, S. 17, Abb. LXXVIII–LXXXV; Gianfranco GRITELLA, *Juvarra: L'architettura*, 2 Bde, Modena, 1992, I, S. 269–72, Abb. 299–308. Die von den beiden Autoren vorgeschlagene Reihenfolge der Entwürfe stimmt überein bis auf Entwurf 5 und 6: Gritella setzt 6 / Carboneri 5. Meinerseits folge ich der von Carboneri vorgeschlagenen Reihenfolge.

7. Vgl. auch Giuseppe DARDANELLO, «Disegno e colore negli altari di Filippo Juvarra», in *Filippo Juvarra*, Ausst. Kat., Torino, 1995, S. 257–67, S. 261. G. Gritella, *Juvarra*, I, S. 270, vermutet, es könnte sich um das legendäre Gelübde Vittorio Amedeos II. handeln.

Altarädikula, aber auch bei der Bestimmung des Verhältnisses von Altarädikula und Figurennische.

Die Entwürfe folgen dem Typus des Freifigurenaltars, der oberitalienischer Herkunft ist und dort gerade bei der Aufstellung von Marienstatuen häufige Verwendung fand<sup>8</sup>. Juvarra hat den Typus des Freifigurenaltars bereits in seiner römischen Erstrealisierung, dem S. Filippo-Neri-Altar in der Cappella Antamoro (1708-10), aufgegriffen und in ingenieüser Art weiterentwickelt<sup>9</sup>.

Der erste und zweite Entwurf zeigen in den Altarraum gefügte und dessen konkave Wölbung aufnehmende Ädikulen mit Attika; im Zentrum befindet sich die Figurennische. Im ersten flankieren zwei auf dem eingezogenen Nischensockel sitzende Adoranten die Marienstatue<sup>10</sup>.

Der zweite Entwurf verweist direkt auf ein prominentes römisches Vorbild, Andrea Pozzos in den neunziger Jahren des Seicento errichteten Luigi-Gonzaga-Altar im rechten Querschiff von S. Ignazio<sup>11</sup>. Übernommen worden ist einmal der konkave

---

8. Meist handelte es sich dabei um den traditionellen Ädikulatypos mit eingezogenem Attikageschoss, das seinerseits mit einer Bekrönung abgeschlossen war. Oft wurden diese baldachinartigen Altäre unabhängig von der Architektur des Kirchenraumes wie Möbel in die Altarnische gestellt. Vgl. etwa den Assunta-Altar im Dom von Como (rechtes Querschiff), Francesco Richino, 1666; als ein beliebiges lokales Beispiel für einen Freifigurenaltar im Piemont den von anonymen «marmorari» geschaffene S. Giuseppe-Altar in der Pfarrkirche in Revigliasco d'Asti, vorher S. Giuseppe in Asti, ca. 1690 (Andreina GRISERI / Giovanni ROMANO (Hrsg.), *Filippo Juvarra a Torino: Nuovi progetti per la città*, Torino, 1989, Abb. S. 161).

9. Zur Cappella Antamoro als einem Musterbeispiel für die Zusammenarbeit zwischen Bildhauer und Architekt vgl. Rudolf PREIMESBERGER, «Entwürfe Pierre Legros' für Filippo Juvarras Capella Antamoro», *Römische Historische Mitteilungen*, 10 (1966/67), S. 200-15; zum Entwurfsprozess Juvarras vgl. Henry A. MILLON, «The Antamoro Chapel in S. Girolamo della carità in Rome: Drawings by Juvarra and an unknown Draftsman», in *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, Hrsg. H. A. Millon, Roma 1980, S. 261-88; G. Gritella, *Juvarra*, 1, Kat.nr. 11; Gerhard BISSELL, *Pierre Legros 1666-1719*, Reading 1997 (Phil. Diss. 1992), S. 9; Kat.nr. 30, S. 96-104.

10. Abb. 1a studiert die Figurennische ohne Altarrahmung.

11. Andrea POZZO, *Prospettiva de pittori e architetti, parte seconda*, Roma, 1700, Taf. LXII; Bernhard KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin, New York 1971, S. 181-186. Zu Pozzos Einfluss auf Juvarra vgl. Henry MILLON, «The Antamoro Chapel, Dardanella», in A. Griseri / G. Romano, *Filippo Juvarra*, S. 157 u. Anm. 14: verweist auf die Neuheit und Wirkungskraft des

Grundriss sowie der Aufbau mit den doppelten, gestaffelten Säulen, die einen mehrfach profilierten, aufgebrochenen Segmentgiebel tragen. Darüber erhebt sich die reich profilierte Attika mit eingeschwungenen Seiten und angesetzten Voluten, die mit einer Kartusche geschmückt und von Engeln bevölkert ist.

Dem dritten Entwurf (Abb. 2) liegt dagegen ein ganz anderes Konzept zugrunde. Der konvex vorschwingende Giebel vermittelt zusammen mit der Rundung des Altarraumes den Eindruck eines freistehenden Altares über Kreisgrundriss, in dessen Mitte das Statuentabernakel aufgestellt ist. Über dem kräftigen, unebrochenen Gebälk des fingierten Rundtempels ragt das von zwei Engeln begleitete Kreuz auf. In der Verbindung des freistehenden Altars mit der Bekrönung, die vom hohen, vorgewölbten, glatten Ring des Gebälks und der aus Engeln und Kreuz gebildeten Spitze formiert wird, sehe ich eine Auseinandersetzung mit Carlo Fontanas Hochaltar von S. Maria in Traspontina (1674)<sup>12</sup>. Das dominierende Element dieses bedeutenden römischen Marienaltars bildet eine mächtige bronzefarbene Krone, die von zwei Engeln getragen wird und an der Spitze ein Kreuz aufweist.

Ebenso wie sein einstiger Lehrmeister Fontana variierte Juvarra das Kronenmotiv in seinen Altarentwürfen und in den ephemeren Entwürfen mehrfach. In der besagten Skizze zum Supergahochaltar ist es zeichnerisch nicht dargestellt. In einem weiteren Entwurf sowie schliesslich auch in der ausgeführten Relieffassung verwendete Juvarra aber das Motiv der von Putti getragenen Krone als Sternenkronen. In derselben Zeit griff er zudem die Krone als marianisches Symbol für eine Gnadenbildpräsentation auf, und zwar beim Hochaltar im Sanktuarium der Turiner Stadtpatronin *la Consolata* (ab 1729)<sup>13</sup>. Bei diesem Altar wird die Auseinandersetzung mit dem

Gonzaga-Altars zu Ende des 17. Jahrhunderts sowie auf Pozzos Bedeutung für den jungen Juvarra; *ibid.*, S. 162: Bildvergleich zwischen Pozzos Skizze zum Gonzaga-Altar und Entwurf 2.

12. Zum Hochaltar von S. Maria in Traspontina und weiteren Baldachinaltären Fontanas vgl. Eduard COUDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks*, Wien, 1930, Abb. 26–9; zum Altar in S. Maria in Traspontina vgl. Claudio CATENA, *Traspontina: Guida storica e artistica*, Roma, 1954; Renate JÜRGENS, *Die Entwicklung des Barockaltars in Rom*, Phil. Diss., 2 Bde, Hamburg, 1956, Anm. 138.

13. Vgl. G. Gritella, *Juvarra*, 2, Kat.nr. 81, S. 172–6, Abb. 175–7.

Marienaltar in S. Maria in Traspontina offensichtlich : Zwei Putti tragen die als Baldachinbedachung fungierende Krone, an deren Spitze das Kreuz emporragt, während auf den vorgezogenen Gebälkenden flankierende Engel sitzen. Das von einer Gloriole hinterfangene Gnadenbild ist bis fast in die Gebälkzone des Altares hinaufgeschoben<sup>14</sup>.

Der fingierte Rundtempel dürfte vor allem auch von Entwürfen Andrea Pozzos beeinflusst worden sein. Es sei der al fresco auf der gebogenen Chorstirnwand ausgeführte, ebenfalls einen Rundtempel fingierende Altar im Gesù von Frascati erwähnt, wo das Tabernakel durch Anwendung perspektivischer Mittel den Anschein macht, konvex gewölbt und hinten halbrund abgeschlossen zu sein, was sich vor allem im Verlauf des Gebälks verdeutlicht<sup>15</sup>. Pozzo befasste sich auch mehrfach mit dem freistehenden Marienaltar. Im vorliegenden Zusammenhang ist vor allem der sogenannte « Altare capriccioso » mit den berühmten « Colonne sedenti » von Interesse, wo im Zentrum auf hohem Sockel eine Immacolata-Statue steht, während auf den Segmentbogenresten sitzende Putti die Krone tragen<sup>16</sup>.

Ein wichtiges Charakteristikum aller Skizzen dieser Gruppe bildet die Aufstellung der Marienstatue in einer Nische. Daneben, dass es nicht unüblich war, bei Marienaltären eine Nische zu verwenden<sup>17</sup>, sehe ich in dem Motiv eine Auseinandersetzung mit

14. Die Gnadenbildpräsentation beim Hochaltar von S. Maria in Traspontina wurde verändert. Ursprünglich trugen schwebende Engel das Bild, während es später auf einen Sockel gestellt wurde.

15. Zwei gedrehte Säulen geben den Blick frei auf die gebogene Rückwand. Die auf dem Gebälk aufsitzenden Voluten bilden zusammen mit den auslaufenden Rippen eine kuppelförmige Bekrönung : vgl. den Stich in A. Pozzo, *Prospettiva*, Taf. LXIX ; vgl. Volkmar GREISELMAYER, *Zur Ikonographie von Andrea Pozzos Altar des Heiligen Ignatius von Loyola in SS. Nome di Gesù in Rom*, Erlangen, 1987, S. 15–8, Abb. 10–2.

16. Pozzo entwarf den Altar als Hochaltar für eine der Hauptkirchen Roms ; wegen der unerhörten Neuheit dieser sitzenden Säulen wurde der Entwurf aber abgelehnt, vgl. Pozzos Kommentar in der *Prospettiva*, Taf. LXXV ; B. Kerber, *Andrea Pozzo*, S. 135 : Er spricht hier auch den Zusammenhang von Pozzos Entwurf mit Fontanas Hochaltar in S. Maria in Traspontina an.

17. Eine als Gnadenbild verehrte, in einer Nische aufgestellte Marienstatue findet sich in Rom etwa auf dem aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts stammenden Altar in S. Maria in Monserrato, zweite Kapelle links (es handelt sich heute nicht mehr um die ursprüngliche Statue), vgl. R. Jürgens, *Barockaltar*, Kat. nr. 17, S. 321.

dem ambitiösesten Altarprojekt an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, dem im Auftrag der Societas Jesu nach Entwurf Pozzos errichteten Ignatius-Altar für die Mutterkirche der Jesuiten<sup>18</sup>. Die Silberfigur des Ordensgründers steht im Zentrum der Altarmacchina auf einem marmornen, mit Lapislazulispiegeln geschmückten Sockel und wird hinterfangen von einer Nische, die ausgelegt ist mit Alabaster, Lapislazuli und vergoldetem Stuck. Während die Statue bei Pozzos Altar in der Nische auf einem Sockel steht<sup>19</sup> und die Nische, eingespannt zwischen die rücklagernden Wandpilaster, fest in der Altararchitektur verankert ist, entwickelte sich diese in Juvarras Entwürfen zum frei auf einem Sockel stehenden Tabernakel. Auch deren Ausgestaltung wird zunehmend reicher, mit seitlichen Voluten, Segmentgiebel, flankierenden und bekrönenden Engeln, bis das Figurentabernakel im vierten Entwurf schliesslich als ganzes ausgesprochen skulpturalen Charakter annimmt<sup>20</sup>.

Mehrere der bisher angesprochenen Motive, die beim Supergahochaltar in dieser Form schliesslich nicht zur Realisierung gelangen sollten, wandte Juvarra beim 1731 entstandenen Madonna-del-Carmine-Altar in Bergamo an<sup>21</sup>.

---

18. Bei V. Greiselmayer, *Zur Ikonographie von Andrea Pozzos Altar*, S. 32 u. Anm. 68, der Verweis auf die spezifisch römische Tradition der Figurennische. Im Zusammenhang mit dem Entwurf 3, der als fingierter Rundtempel interpretiert wurde, sei auf die These Greiselmayers verwiesen, es handle sich bei Pozzos Ignatius-Altar im Grunde genommen um einen Zentralbau (ebda, S. 15ff.).

19. R. Jürgens, *Barockaltar*, S. 141f., interpretiert den Sockel als «rationales» Mittel, um den erhöhten, erleuchteten Menschen emporzuheben. Was die Beziehung Statue-Nische betrifft, so sieht sie im Sockel ein Mittel, die Statue aus der Nische hinaus in den Kirchenraum zu bewegen, in dem die Nische ihre Ergänzung findet. V. Greiselmayer, *Zur Ikonographie von Andrea Pozzos Altar*, S. 46, weist auf Pozzos Übernahme der antik-römischen Denkmaltradition im Sockel hin.

20. Felix Ackermann machte mich darauf aufmerksam, dass womöglich in diesem Konzept eines reich instrumentierten Tabernakels für die Gnadenstatue die ältere Tradition römischer Gnadenbildpräsentation eine Rolle spielte, wie sie etwa beim Hochaltar von S. Agostino nach Entwurf Orazio Torrianis (1626-28) zu studieren ist: die Marienikone ist dort innerhalb des Altarblattes von einer eigenen, reich gestalteten Ädikula gefasst.

21. Cappella Madonna del Carmine, S. Agata del Carmine, Bergamo, vgl. G. Gritella, *Juvarra*, 2, Kat.nr. 98, S. 281f. Es handelt sich um einen freistehenden Freifigurenaltar, der über einem Kreisgrundriss errichtet ist und einen ovalförmigen Kern umfasst. Die Nische mit der Madonnenstatue weist seitliche Öffnungen auf, durch welche diese indirekt beleuchtet wird.

... zum Bildtabernakel

Bei den folgenden Entwürfen wird die Marienstatue in ein erzählendes Relief integriert. Dass es sich um eine skulptierte Bildtafel handelt, kann man dem Schnitt auf dem achten Entwurf entnehmen. Die Ädikularahmung wird zu deren Gunsten einfacher und leichter, bis sie schliesslich die Form eines von einem einfachen Säulenpaar getragenen strengen Dreieckgiebels annimmt.

Die Bildtafel zeigt bei variierenden proportionalen Verhältnissen stets denselben Aufbau. In der von einer Wolken-*gloriole* umgebenen Ovalform steht die Marienstatue auf der vertikalen Mittelachse; ihr Gegenüber bildet die kniende, wohl als den Fürbitter der Endversion zu identifizierende Gestalt; sehr summarisch ist die Stadtsilhouette angegeben, teilweise die Schlachtszene mit den Reitern. Die Anordnung dieser Elemente wird verändert, insbesondere die Positionierung des Fürbitters, der zuerst am rechten unteren Bildrand kniet, um dann rechts und schliesslich auf der linken Seite auf einer Wolke « zu Füßen » des Ovals mit der Statue seinen Platz zu finden. Die Marienstatue nimmt in fast allen Entwürfen die obere Mitte der Bildtafel ein.

Die zweite Skizzengruppe wirft die Frage auf, an welchem Bildtyp sich Juvarra orientierte. Die Integration einer Statue in eine monumentale Historiendarstellung in Marmor war doch eher ungewöhnlich. Da die *Madonna di Soperga* aber als Gnadenbild verehrt wurde, stellt die Kombination von Relief und Statue eine Variante jenes weitverbreiteten Bildtyps des Bildtabernakels dar, also eines Altarbildes, das als Träger eines verehrten Bildes dient<sup>22</sup>. Das Bildtabernakel ist oberitalienischer und toskanischer Herkunft<sup>23</sup>. Eine der berühmtesten Gnadenbildpräsentationen

---

Über dem Gebälk erhebt sich als Abschluss der Altarkonfiguration auf Voluten eine Krone, der ein Sternenkranz aufgesetzt ist.

22. Martin WARNKE, « Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock », *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 19 (1968), S. 61-102, griff mit dem Begriff « Bildtabernakel », den er anstelle des « Einsatzbildes » verwendet, auf den Ausdruck älterer italienischer *Guiden* zurück, um damit den « Funktionstypus » zu bestimmen; gemeint ist ausschliesslich das Altarbild, das als Träger eines wundertätigen und verehrten Bildes dient. Zum Begriff « Einsatzbild » vgl. Karl-August WIRTH, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 4, Stuttgart 1958, Sp. 1006-20.

23. Vgl. M. Warnke, « Italienische Bildtabernakel ».

Roms, Peter Paul Rubens' Hochaltarbild in S. Maria in Vallicella (1608), folgte diesem Typus<sup>24</sup>. Es scheint mir bezeichnend zu sein, dass Juvarra im mutmasslich ersten Entwurf<sup>25</sup> dieser Gruppe (Abb. 3) offensichtlich auf Rubens' Altarbild zurückgreift, worin das für sein Entwurfsvorgehen charakteristische Abrufen von Bildern eigentlicher Prototypen für die entsprechende Aufgabe sichtbar wird. Wie Rubens plazierte er das Gnadenbild in der oberen Bildmitte und rahmt es mit einem plastisch gebildeten, ovalen Bildrahmen, den er mit grafischen Mitteln in der Zeichnung akzentuiert. In der Konfiguration der Statue mit Ovalumrahmung wird aber gar ein dem Bereich der Volksfrömmigkeit entlehntes Motiv sichtbar. Im Unterschied zu den weiteren Entwürfen steht die Statue nämlich vor einem weissen Hintergrund, was auf die Aufstellung in einer von dem Ovalrahmen gefassten Nische hindeutet. Solche Madonnennischen waren sehr verbreitet, etwa als *Edicole sacre*, wie sie in Rom an Hausecken angebracht wurden<sup>26</sup>. Auch das Konzept eines erzählenden Reliefs als Rahmenbild fand sich in Juvarras zeitlichem und lokalem römischem Umfeld. Pierre Legros' Relief «S. Francesco da Paola bittet bei der Muttergottes für die Kranken» wurde als Rahmenbild für die sogenannte Madonna dei Miracoli geschaffen. Dieses aus dem

---

24. Von den zahlreichen Beschäftigungen mit diesem Altar und Rubens' Altarbild sei namentlich M. Warnke, «Italienische Bildtabernakel» genannt; für einen Überblick über die Forschung vgl. Ilse VON ZUR MÜHLEN, «Nachtridentinische Bildauffassungen: Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, xli (1990), S. 23–60, Anm. 3; vgl. neuerdings zur Geschichte des Altars dies.: «S. Maria in Vallicella: Zur Geschichte des Hauptaltars», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, xxxi (1996), S. 245–72; zur Gnadenbildpräsentation in S. Maria in Vallicella im Rahmen einer Untersuchung zum modernen Bildbegriff vgl. Victor I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, 1993, S. 81–102.

25. Carboneri setzt diesen Entwurf an den Anfang der zweiten Gruppe, während Gritella 1 und 2 der zweiten Gruppe vertauscht (siehe Anm. 6). Damit stellt er die einzige Skizze, bei der das Oval mit der Madonna in der Bildmitte statt in der oberen Mitte plazierte ist, an den Anfang. Betrachtet man jedoch die Inszenierung des Gnadenbildes als zentrales Anliegen im Entwurfsverlauf, so macht es mehr Sinn, dessen Aufstellung in der Nische als eine erste Idee zu interpretieren, die dann von der entrückten Aufstellung in den weiteren Skizzen sowie im aquarellierten Aufriss abgelöst wird.

26. Als Beispiel sei auf die im übrigen eine frappante Ähnlichkeit aufweisende, in Stuck geschaffene Immacolata des Campo Marzio hingewiesen, vgl. John S. GRIONI, *Le edicole sacre di Roma*, Roma, 1975, S. 60.

Cinquecento stammende Fresko befand sich ursprünglich an der Aussenmauer des Porto di Ripetta, wurde später abgelöst und in die Kirche S. Giacomo degli Incurabili verbracht<sup>27</sup>. Die Verehrung des Bildes entstand im Zusammenhang mit der Siphiliswelle zu Beginn des 16. Jahrhunderts, worauf die Kranken- und Krankenfürsorgeszenen, in die das Gnadenbild integriert ist, Bezug nehmen.

Während im ersten Entwurf das weiss belassene Oval mit der Statue von einem plastischen Rahmen gefasst ist, zeigen die folgenden Entwürfe hinsichtlich der Präsentation der Marienstatue eine grundlegende Neuerung: Die Schraffur des Ovals macht deutlich, dass sich die Nische zu einer Kammer gewandelt hat, die von einer versteckten Lichtquelle beleuchtet wird. Der Schnitt zeigt den zweischichtigen Bildaufbau des Altarbildes mit der Profillinie der Relieftafel und dem sich dahinter befindenden, auf der Tafeloberfläche durch die Ovalöffnung sichtbar werdenden Gehäuse; die Statue ist in diesem «Lichtschacht» aufgestellt<sup>28</sup>. Ein Quervergleich mit der ersten Skizzengruppe zeigt auf, dass Juvarra dort dasselbe graphische Mittel einer regelmässigen Diagonalschraffur in den beiden Entwürfen anwendet, bei welchen die Statue durch eine verdeckte Öffnung von oben gleichmässig beleuchtet wird.

Im Unterschied zum ersten Entwurf mit der einfachen, gerahmten Nische ist nun der entrückten Statue durch die Lichtführung ein visionärer Charakter verliehen. Am anschaulichsten gelangt dies in dem aus der Skizzenfolge resultierenden kolorierten Aufriss zur Darstellung. Die blau gekleidete und rötlich gehöhte Marienstatue steht in der von der Wolkengloriole mit spielenden Putti gesäumten Öffnung. Der mit einer wolkigen, gelb getönten Struktur versehene Hintergrund vergegenwärtigt das aus einer verdeckten Lichtquelle einfallende Licht.

---

27. Cappella di S. Francesco di Paola, S. Giacomo degli Incurabili, vgl. v.a. Robert ENGGASS, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*, 2 Bde, London, 1976, S. 145f., Abb. 145, 146; G. Bissell, *Pierre Legros*, Kat. nr. 34, Abb. 72; R. Jürgens, *Barockaltar*, S. 205, führt als Beispiel für ein als Rahmenbild dienendes Relief auch Francesco Brunettis Hochaltarkonfiguration für S. Maria Portae Paradisi an (vor 1686). Dabei handelt es sich aber im wesentlichen um eine Gloriole, in deren Mitte zwei grössere Engel das Gnadenbild tragen. Es wird angebetet von den freiplastisch gebildeten Heiligen Johannes und Dominikus.

28. Vgl. auch G. Dardanello, «Disegno e colore», Anm. 29.

Dem Typ des Bildtabernakels, der Rahmenbild und Einsatzbild umfasst, liegt die Vorstellung von zweierlei Bildern zugrunde<sup>29</sup>. Aber auch das Gnadenbild als solches konnte unterschiedliche Realitätsgrade aufweisen, wie Victor Stoichitas Untersuchung zu Rubens' Hochaltarbild in S. Maria in Vallicella in seiner ersten und zweiten Fassung deutlich macht<sup>30</sup>. In Juvarras Bildkonzeption zeigen sich daran anknüpfend zwei verschiedene Auffassungen der Marienstatue: wird sie im ersten Entwurf als «Bild» in seiner physischen Präsenz, in seiner Objektivität<sup>31</sup> präsentiert, so in den folgenden Entwürfen als Vision<sup>32</sup>.

In dem Konzept eines zweischichtigen Retabels mit einem visionär erscheinenden Element finden sich neben der Auseinandersetzung mit dem Bildtabernakel auch andere Motive und Tendenzen verarbeitet. Innerhalb der Marienikonographie ist allgemein auf die weiter oben angesprochene alte Tradition in den Assumptions- und Erscheinungsdarstellungen hinzuweisen, die Muttergottes in einer Lichtmandorla stehend darzustellen. In Juvarras Werk seien szenographische und ephemere Entwürfe genannt, die er während seiner Römer Zeit für das Teatro Ottoboni und für Festapparate anfertigte<sup>33</sup>.

Der Altartyp als ganzer führt wiederum im Seicento ausgebildete Grundmuster skulpturaler Altarbildgestaltung weiter. Ich spreche die von Preimesberger / Weil festgelegte Unterscheidung zweier Typen an<sup>34</sup>: Mit dem sogenannten berninesken Typ bezeichnen sie jene Altäre, bei denen eine plastische Altargruppe

---

29. Für die Ausbildung der Vorstellung von zweierlei Bildern vgl. Hans BELTING, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990.

30. V. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, IV.

31. *Ibid.*, S. 82.

32. Es soll aber durch das modellhafte Zitieren dieser bildkonzeptionellen Überlegungen keinesfalls suggeriert werden, es liessen sich auch die Beweggründe für die entsprechenden Bildkonzepte vergleichen.

33. Vgl. G. Gritella, *Juvarra*, 1, S. 271: Macchina mit dem himmlischen Globus für die letzte Szene des «Ciro», Teatro Ottoboni, 1712 (Victoria and Albert Museum, London, Reg. 84426, Nr. 10, publ. bei M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, 1970, Abb. 86a); Festapparat für die Settimana Santa in der Cancelleria (BNT, Ris. 59/4, Nr. 23, publ. *ibid.*, Abb. 176).

34. Rudolf PREIMESBERGER / Mark WEIL, «The Pamphili Chapel in Sant'Agostino», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, xv (1975), S. 183-98; vgl. auch R. Jürgens, *Barockaltar*, S. 106.

durch ihre Aufstellung in der Nische und verbunden mit der Lichtführung als Vision aufgefasst ist. Mit dem algardesken dagegen den herkömmlichen Typ, bei dem sich eine Altartafel vollständig in der Altarumgrenzung befindet und vom Kirchenraum her beleuchtet wird.

Juvarras Bildkonzeption kombiniert in gewisser Weise diese beiden Grundtypen, indem sich in ihr die konventionell in die Rahmung eingelassene Bildtafel mit der «Lichtkammer», die zur Aufstellung der Statue dient, verbindet. Was Juvarra hier innerhalb des Altarbildes erprobte, dessen Form und Einfügung in die Ädikula bewahrend, steht auch im Zusammenhang mit anderen Altarlösungen seiner Generation, wie sie als Weiterentwicklungen der römischen Vorbilder und insbesondere der Lösungen Berninis geschaffen wurden<sup>35</sup>. Ausgehend von der Tendenz, den Blick durch perspektivische Mittel kontrolliert und durch die architektonische Rahmung gelenkt, auf ein Ziel zu richten, ist allenthalben eine Trennung von Altarrahmung und Altarbild und die Verwandlung des Altarbildes in eine Erscheinung festzustellen<sup>36</sup>. Während es sich bei solchen Altarlösungen, von denen die wenige Jahre vor den Supergaaltären entstandenen Altäre von Johann Dientzenhofer und den Gebr. Asam Höhepunkte darstellen, immer um Variationen des Verhältnisses von architektonischer Altarrahmung und Altarbild handelt<sup>37</sup>, wird bei Juvarra das Bild selber verändert.

In allen Entwürfen zum Bildtabernakel ist das Oval von einem Wolkenkranz umgeben. In den Entwürfen neun und zehn sowie

---

35. Vgl. H. Millon, *The Antamoro Chapel*, S. 276–8, der das Thema der rückseitig belichteten Altarkonfiguration im Zusammenhang mit Juvarras Entwürfen für die Cappella Antamoro bespricht. Zu entsprechenden Altarlösungen der Juvarra-Generation vgl. Hellmut HAGER, «Johann Dientzenhofer's Cathedral in Fulda and the Questions of its Roman Origins», in *Light on the Eternal City: Observations and Discoveries in the Art and Architecture of Rome*, Pennsylvania State University, 1987, Bd. 2, S. 189–208, Abb. 127–59.

36. Einmal mehr muss auf Bernini verwiesen werden, mit seiner Inszenierung in St. Peter, wo der Blick über eine lange Distanz auf die Kathedra Petri von den Spiralsäulen des Baldacchino gerahmt wird.

37. Ein Beispiel hierfür wäre der Hochaltar der Gebr. Asam in Weltenburg, ab 1721, wo anstelle des herkömmlichen Altarbildes, aber dessen traditionelle hochovale Form bewahrend, ein Gehäuse zur Aufstellung der Reiterstatue des hl. Georg getreten ist, vgl. H. Hager, «Johann Dientzenhofer», S. 197, Abb. 152: er verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff «Lichtkammer».

auf dem aquarellierten Stich ist er ausgearbeitet und mit über die Wolken verteilten Putti versehen worden. Die das Gnadenbild umgebende Gloriole war zu Juvarras Zeit bereits mehrfach vorgeformt<sup>38</sup>. Beim Hochaltar in S. Maria in Campitelli nach Entwurf von Carlo Rainaldi (1667) umgibt eine vergoldete Gloriole mit Wolken und Strahlen das Gnadenbild, welches zusätzlich von einem von Engeln getragenen Ziborium gerahmt wird<sup>39</sup>. Ebenso findet sich die Gloriole beim Hochaltar von S. Maria in Traspontina, auf den Juvarra beim oben erwähnten Hochaltar für die Consolata direkt zurückgriff. Vorbild für das Motiv war aber die mächtige Gloriole in Berninis Kathedra Petri. Auffallend ist, dass Juvarra die vermeintlich vom Gnadenbild ausstrahlende Gloriole nur aus Wolken mit Putti bildet, aber ohne die Strahlenbündel. Er evoziert den Lichtcharakter nur mittels der beschriebenen indirekten Beleuchtung der Statue.

*Die Marienstatue im Bildtabernakel: alt oder neu?*

An dieser Stelle muss man sich fragen, ob es sich bei der in die Relieftafel integrierten Statue überhaupt noch um das aus der alten Kapelle stammende Gnadenbild handelte. Anders gefragt: trifft es tatsächlich zu, bei den Entwürfen mit der Relieftafel vom Funktionstyp des Bildtabernakels zu sprechen? Verfolgte man in Juvarras Entwürfen die Entwicklung des Bildkonzeptes, so schien es mir folgerichtig zu sein, ausgehend von der Aufstellung des Gnadenbildes in den statuarischen Entwürfen, die folgenden als

---

38. Die zwei wichtigsten Gnadenbildpräsentationen zu Beginn des 17. Jahrhunderts weisen andere Lösungen auf: so führte Rubens den gemalten Engelskranz als Träger des von einem plastischen Rahmen gefassten Gnadenbildes ein, während es in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore von fünf schwebenden plastischen, bronzenen Engeln vor einem blauen Hintergrund vermeintlich in den Lüften getragen wird: ich verweise dazu auf die Ausführungen von Felix ACKERMANN in seiner noch nicht publizierten Dissertation zu den Altarentwürfen Berninis und hier spez. auf das Kapitel zur Gattung der römischen Ädikulaaltäre mit Gnadenbild im 17. Jahrhundert. Für die Cappella Paolina vgl. auch Gerhard WOLF, «Regina Coeli, Facies Lunae, 'et in Terra Pax': Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXVII/XXVIII (1991/92), S. 283–336.

39. Vgl. *Altari Barocchi in Roma*, Hrsg. Emilio Lavagnino et al., Roma, 1959, S. 145–8; Maria PEDROLI BERTONI, *S. Maria in Campitelli*, Roma, 1987, insb. S. 76–81; Jennifer MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, New Haven, London, 1989, S. 94, Abb. 117.

eine weitere Möglichkeit der Präsentation ebendieses Gnadenbildes in der Form des Bildtabernakels zu interpretieren.

Anlass zu der Frage gibt aber der Vergleich der beiden Skizzengruppen, gemäss dem ein augenscheinlicher Grössenunterschied zwischen den Statuen besteht: bei der zweiten Gruppe, wo sie in die Bildtafel integriert ist, erscheint sie proportional kleiner<sup>40</sup>.

Zwei Argumente bekräftigen die Annahme, es hätte sich bei der in die Relieftafel integrierten Statue um eine Neuschöpfung gehandelt. Das eine betrifft Juvarras sprichwörtliche zeichnerische Präzision, die eine Ungenauigkeit über mehrere Skizzen als undenkbar erscheinen lässt<sup>41</sup>. Zum andern bestätigten die eigens vorgenommenen Messungen der Marienstatue und des Hochaltarreliefs in der Superga sowie der nämlichen Elemente in den Skizzen, dass der augenscheinliche Vergleich nicht täuscht und die Statue in der zweiten Skizzengruppe im Verhältnis kleiner ist<sup>42</sup>. Es hätte sich bei der Marienstatue somit um eine «im Stile der alten» neu geschaffene gehandelt und folglich um ein «falsches» Bildtabernakel<sup>43</sup>. Offensichtlich entsprach es aber Juvarras Absicht, genau dies zu fingieren. Weshalb dann der Schritt, die originale Statue zu ersetzen?

40. Ursula SCHLEGEL, «Bernardino Cametti», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 5 (1963), S. 44-83; S. 151-200, S. 183, und N. Carboneri, *Superga*, S. 17f, interpretieren die betreffende Statue als eine bewusst archaische Neuschöpfung Juvarras in Anlehnung an das alte Gnadenbild. G. Gritella, *Juvarra*, 1, S. 270f, und auch G. Dardanella, «Disegno e colore», S. 261f, 267, der von einer reliquiengleichen Aufbewahrung spricht, nehmen hingegen beide an, es handle sich nach wie vor um die alte Marienstatue.

41. *Ibid.*, S. 261, weist anhand der Zeichnung Juvarras von Berninis Querschiffaltar in S. Maria del Popolo auf dessen Fähigkeit hin, im freien Zeichnen die Proportionen und die ornamentalen Elemente einer Altarkonfiguration in den wesentlichen Zügen sehr genau zu erfassen.

42. Die Masse der ausgeführten Hochaltarrelieftafel innerhalb der Rahmung betragen H 4.90 x B 2.80 m (effektive Masse und Masse in der Instruktion); die Höhe der Marienstatue, eingerechnet des hölzernen Sockels und der Krone, 1.80 m. Dies führt zu folgendem Verhältnis von Höhe der Bildtafel und Höhe der Statue:  $4.90 : 1.80 = 2.7$ . Demgegenüber steht ein Verhältnis auf den Skizzen von 3.1 – 3.6.

43. Vgl. auch V. Stoichita, *L'Instauration du tableau*, S. 86, der bei der ersten Fassung von Rubens' Hochaltarbild in S. Maria in Vallicella von einer «pseudo-encastrement» spricht, um damit die nur fingierte Präsenz des Gnadenbildes im Altarbild zu bezeichnen.

Die Grundidee des Entwurfsprozesses war wohl nicht, wie anfangs vermutet, die Präsentation des Gnadenbildes an sich. Vielmehr scheint es zumindest in der zweiten Entwurfsphase um die Realisierung eines Bildkonzeptes gegangen zu sein, das seine Anregung aus dem Vorhandensein der Gnadenstatue an Ort erfuhr. Es bot die Möglichkeit, das Thema des Bildes im Bild aufzugreifen, das innerhalb der Gnadenbildpräsentation im Funktionstyp des Bildtabernakels festgelegt war. Es wäre aber aus dem einfachen Grund, dass die Masse von Bildtafel und Statue unvereinbar waren, nicht zu verwirklichen gewesen. Also musste das Marienbild, um als Vision gezeigt und in eine *Historia* integriert werden zu können, kleiner sein.

#### *Vom Gnadenbild zur poetischen Fiktion*

Der nächste Schritt in dieser Bildgenese war unter der Voraussetzung, nicht primär das Gnadenbild präsentieren zu wollen, eine mögliche, folgerichtige Weiterentwicklung des künstlerischen Konzeptes. Das Gnadenbild wurde schliesslich ganz aus der Hochaltarbildkonzeption eliminiert und an die Stelle der zweischichtigen trat eine homogene Relieftafel.

Der Programmwechsel muss noch vor der Instruktionserteilung an Cametti im November 1729 erfolgt sein. Die Marienstatue fand ihrerseits Platz auf einem zu diesen Zwecken errichteten Altar in der Sakristei auf der linken Seite des Chores, der auch als Winterchor diente<sup>44</sup>. Da man ohne Anhaltspunkte zum Zeitraum ist, in dem die Entwürfe Juvarras entstanden sind, ist auch der Zeitpunkt des endgültigen Programmwechsels nicht bekannt; möglicherweise erfolgte er erst unmittelbar bevor Cametti mit der Ausführung des Reliefs begann<sup>45</sup>. Zeichnerisch dokumentiert ist

---

44. Cappella della Vergine oder auch Cappella del Voto.

45. In den Dokumenten zur Baugeschichte der Superga finden sich die folgenden Angaben zu der auf dem Hochaltar bzw. nicht mehr auf dem Hochaltar aufgestellten Statue: Die Bilanzen von 1729 führen noch einen Posten für den Hochaltar mit der Statue auf, allerdings « a calcolo »: « Per l'altar principale isolato di marmore colorito e basso rillievo, nichia con suoi ornamenti e cristalli per collocar la Vergine a calcolo L. 15000 » (AST, Bf, 1729–1733, vol. 2, publ. bei N. Carboneri, *Superga*, S. 47). In den Bilanzen von 1730 sind dann der Altar und das Altarrelief gesondert aufgeführt — in beiden Fällen ohne die Statue zu erwähnen: « Per l'Altar maggiore di marmore a calcolo L. 13000 ». « Per il basso rillievo et Angioloni di marmore di Carrara contrattato in L. 25000, si calcola per quest'anno

die letzte Bildfassung nicht. Der entsprechende kolorierte Altaraufriss mit Grundriss eines Mitarbeiters von Juvarra weist ein leeres Bildfeld auf<sup>46</sup>.

Im Relief ist die Muttergottes mit Kind als thronende Virgo in nubibus gebildet, ausgestattet mit den aus der Immacolata-Ikonographie stammenden Astralzeichen Sonnenstrahlen und Sternenkranz, die aber gleichzeitig als motivisches Relikt der Gnadenbildpräsentation zu verstehen sind. Beato Amedeo von Savoyen kniet als Fürbitter zu ihren Füßen. Die Darstellung folgt dem üblichen Diagonalschema der Erscheinungs- und Fürbittendarstellungen in der Malerei. Damit veränderte sich auch die Gewichtung der beiden Protagonisten in der oberen Bildhälfte, indem der Fürbitter näher zur Bildmitte hin, die Muttergottes aber davon weggerückt ist. War in der zweischichtigen Bildkonzeption die visionäre Inszenierung der Madonna Zielpunkt der Konfiguration, so tritt der Fürbitter nun stärker hervor, was sich auch im höheren Reliefgrad ausdrückt. Durch die Diagonalkomposition der oberen Hälfte nimmt die Darstellung

L. 10000 » (AST, Bf, 1729–1733, vol. 2, publ. *ibid.*, S. 48f). In den Bilanzen von 1731 figuriert schliesslich die Statue samt Nische und Altar unter der Rubrik « Sacrestia e Coro d'inverno »: « Per accomodare la nichia, ove va situata la statua della Vergine e suo altare » (AST, Bf, 1729–1733, vol. 2, publ. *ibid.*, S. 49). In der Literatur zum Hochaltar der Superga bestehen unterschiedliche Meinungen zum Zeitpunkt des Programmwechsels: N. Carboneri, *Superga*, S. 17, verweist auf die zitierten Bilanzen von 1729 und 1731 — ohne daraus Schlüsse zu ziehen. G. Gritella, *Juvarra*, 2, S. 270, äussert die Meinung — unausgesprochen wohl ebenfalls auf die oben zitierten Bilanzen rekurrierend —, die Idee der Statue als alleiniger Altarbildschmuck sei erst 1730–31 aufgegeben worden, was wegen der Instruktion für das Hochaltarrelief von 1729 ausgeschlossen ist. G. Dardanello, « Disegno e colore », S. 267, vertritt seinerseits die Ansicht, der Programmwechsel habe 1729 stattgefunden. Zur Frage der Urhebererschaft des endgültigen Konzepts sind die Meinungen dementsprechend ebenfalls verschieden: U. Schlegel, « Bernardino Cametti », S. 183, geht davon aus, dass die von Juvarras Vorlage (kolorierter Aufriss) abweichende Reliefversion auf Camettis eigenen Entwurf zurückzuführen sei. Auf den Aspekt des zweischichtigen Bildaufbaus in den Entwurfsskizzen geht sie nicht ein. Auch N. Carboneri, *Superga*, S. 17, macht den Bildhauer für den Schritt von den Entwürfen zur Ausführung verantwortlich. G. Dardanello, « Disegno e colore », S. 267, Anm. 40, dagegen hält, mit Bezugnahme auf die Instruktion, Juvarra für den Verantwortlichen des neuen Bildkonzepts.

46. BNT, Ris. 59/2, c. 12, Abb. bei G. Dardanello, « Disegno e colore », S. 265; *ibid.*, S. 262, Besprechung der zeichnerischen Qualität im Vergleich mit dem Aquarell aus Juvarras Hand.

der Schlacht von Turin in der unteren nun mehr Raum ein als im Aquarell, wo sie nicht mal einen Drittel der Bildhöhe ausmachte. Die Schlachtszene erstreckt sich über die ganze Bildbreite, während sie sich davor auf die Reitergruppe auf der rechten Seite beschränkte.

Die Relieffkomposition nützt mittels der zwei Bildhälften und mit der Anknüpfung an die Bildtradition einer oberen himmlischen und einer unteren irdischen Sphäre den Simultancharakter des bildlichen Mediums aus, um die Kausalität der beiden Ereignisse darzustellen. Man betrachte hierzu auch die explizite Geste des gegenseitig aufeinander Weisens des Fürbitters und des Heerführers im Vordergrund. Letzterer ist durch den Reliefgrad als Hauptperson gekennzeichnet und darf wohl als Vittorio Amedeo II. identifiziert werden. Eine eigentliche Schlüssel-funktion in der Darstellung erfüllen die zwei Putti am linken Bildrand, die man als anekdotische, das Schlachtgeschehen kommentierende Beigabe sehen wollte, indem der Putto mit Krone und Zepter als Genius Frankreichs gedeutet wurde, der im Versuch begriffen sei, die Herrscherinsignien Savoyens zu rauben<sup>47</sup>. Zieht man aber auch die Geste des zweiten Putto in Betracht, so ergibt sich m.E. ein anderer Sinn. Dieser Putto verweist mit ausgestrecktem Arm auf den Reiter im Vordergrund alias Vittorio Amedeo II. und wendet sich gleichzeitig an den andern Putto, der Krone und Zepter in den Händen hält. Ist es nicht naheliegender, die Krone als die Königskrone zu identifizieren, die für den Savoyer Herrscher schliesslich aus den dargestellten Ereignissen resultierte? Erst mittels der Puttigruppe wird die Kausalität der dargestellten Ereignisse und der letzte Gewinn daraus deutlich gemacht.

Der letzte Schritt zur realisierten Relieftafel brachte keine neuen Bildelemente mit sich. Trotzdem führte er mittels der Neugewichtung der einzelnen Elemente eine signifikante Bedeutungsveränderung herbei. Unmissverständlicher als bereits in den Skizzen kamen nun die als eigentliche Bildformeln einer Savoyer Ikonographie zu bezeichnenden Elemente zum Tragen: Der selige Savoyer Beato Amedeo IX. gehörte zu den beliebtesten immer wieder dargestellten Hausheiligen. Die Schlacht von Turin

---

47. Diese Deutung nach Pastore und Arneudo bei U. Schlegel, «Bernardino Cametti», S. 180.

von 1706 ebenso wie die Stadtsilhouette Turins mit der prägnant aufragenden Torre del Comune bildeten zentrale ikonographische Elemente auf den offiziellen Herrscherporträts Vittorio Amedeo II., so dass sie geradezu als persönliche Attribute des Königs bezeichnet werden können<sup>48</sup>.

Ich kann an dieser Stelle nicht weiter ausführen, was der Entscheid, schliesslich die beschriebene Historia als Relief zu realisieren, für das Bildprogramm der Kirche und die Bestimmung des Kirchenbaus als ganzes bedeutete. Hingegen möchte ich nochmals betonen, dass der künstlerische Einfluss des Architekten Juvarra, der hier anhand der Hochaltarbildgenese dargestellt wurde, wohl nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Sabine FELDER

---

48. Vgl. Maria Luisa MONCASSOLI TIBONE, *Ritratti per un Re: Vittorio Amedeo II dalla storia all'immagine*, Torino, 1991, S. 8. Das explizite Hinweisen auf die Torre del Comune durch den König im Relief hatte durchaus eine aktuelle Bedeutung, da Juvarra in der nämlichen Zeit in dessen Auftrag einen städtebaulichen Eingriff vornahm, im Zuge dessen das alte kommunale Symbol als Referenzpunkt von Strassen- und Blickachsen eingesetzt und damit sozusagen von königlicher Seite vereinnahmt wurde. Im Relief erscheint deutlich das Wappentier Turins, der Stier, zusammen mit dem Kreuz des Mauritius-Ordens, einer der beiden mit dem Hause Savoyen verbundenen Ritterorden: Vgl. zu Juvarras städtebaulichem Eingriff von 1729 Archivio storico della città di Torino, *Il Palazzo di città a Torino*, 2 Bde, Torino, 1987, I, S. 91-100, Abb. S. 97.



Abb. 1: Bernardino Cametti, *Beato Amedeo als Fürbitter vor Maria anlässlich der Schlacht von Turin* (Soprintendenza di Torino)

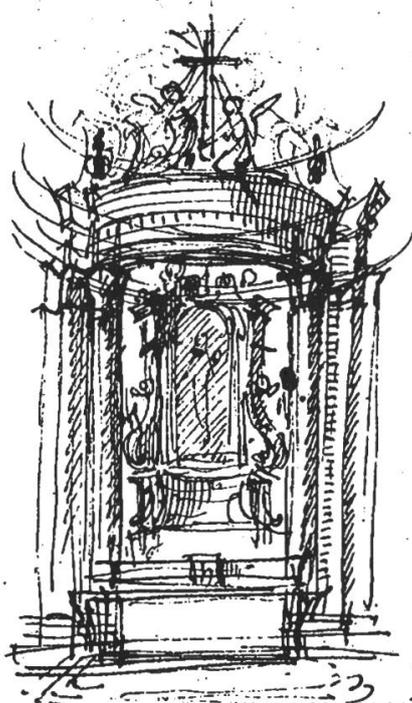


Abb. 2: Filippo Juvarra, *Superga*, Hochaltar, Entwurf 3, Museo Civico Torino (aus : Carboneri 1979, Abb. LXVIII)

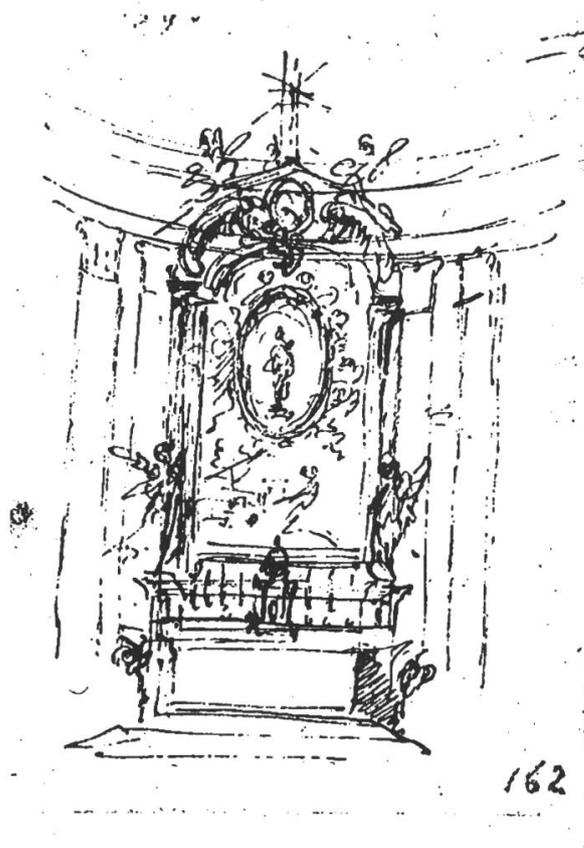


Abb. 3 : Filippo Juvarra, *Hochaltar*, Entwurf 5, Museo Civico Torino  
(aus : Carboneri 1979, Abb LXXX-b)