

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL/ NÜRNBERG

16. Jahrgang

Oktober 1963

Heft 10

MOSTRA DEL BAROCCO PIEMONTESE

Zur Ausstellung in Turin, 22. Juni – 10. November 1963

Mit 2 Abbildungen

Schon einmal, im Jahre 1937, hatte Turin mit einer großen Ausstellung des piemontesischen Barock geworben. Damals war in 56 Räumen des Palazzo Carignano ein reiches und vielfältiges Material zusammengetragen worden, das zunächst kein Katalog wissenschaftlich zu verarbeiten vermochte. Sechs Jahre zuvor hatte A. E. Brinckmann sein richtungweisendes Buch „Theatrum novum Pedemonti“ veröffentlicht, das Turin und seine weitere Umgebung für die Barockforschung neu zu erschließen suchte, nachdem der kunstbessene Italienreisende jahrzehntlang durch Jakob Burkhardts Cicerone an Piemont vorbeigeführt worden war. – Daß der piemontesische Barock eine Architektur hervorbrachte, die Weltgeltung besaß und von der entscheidende Impulse auf die europäische Entwicklung ausgingen, ist inzwischen längst erkannt worden. Und doch hat das Interesse für ihn nur ganz allmählich und nicht allzu stark zugenommen. Die Gründe dazu liegen einmal in der besonderen geographischen Lage und in der durch sie mitbedingten späten Erschließung dieser Kunstlandschaft; zum andern aber sind sie in der Sache selbst zu suchen: Der piemontesische Barock steht, als vor allem seine Architektur ihre bedeutendsten Werke hervorbringt, ziemlich isoliert innerhalb der Gesamtsituation der italienischen Kunst und kann von ihr aus nicht ohne weiteres begriffen werden. Er erwächst nicht wie der römische oder der venezianische Barock aus einer großen, vom Mittelalter her durchgängigen Entwicklung, sondern kommt auf einem traditionsarmen Boden zu einer unvermittelt raschen und sehr breiten Entfaltung. Der wirtschaftliche Aufschwung und das politische Erstarken Piemonts unter Carlo Emanuele II und dessen Nachfolger, Vittorio Amedeo II, lassen in wenigen Jahrzehnten eine Fülle von neuen Bauaufgaben entstehen, deren Bewältigung den Wachstumsprozeß dieser Kunst vorantreibt und intensiviert. Im Bereich der italienischen Baukunst löst Piemont für einige Zeit Rom in seiner Vormachtstellung ab. Trotz des Ansehens, das sich Juvarra in Rom erworben hatte, verläßt er die Metropole – in der Überzeugung, daß die Entwicklung der Baukunst nicht mehr von der römischen Architektur getragen wird. Und er findet in Piemont dann die Voraussetzungen für die

Realisierung von phantastischen Bauprojekten, wie er sie in Rom als architekturtheoretische Fiktionen für den Concorso Clementino von 1705 und in den beiden folgenden Jahren entworfen hatte.

Die diesjährige „Mostra del Barocco Piemontese“, die wie jene von 1937 unter der Regie von Vittorio Viale steht, ist ein neuer, mit besonderer Hingabe und Anstrengung unternommener Versuch, dem piemontesischen Barock in allen seinen künstlerischen Äußerungen die ihm gebührende Anerkennung und Würdigung zu verschaffen. Gerade die im Palazzo Reale untergebrachten Sektionen der Malerei, Plastik und der verschiedenen Sektionen des Kunstgewerbes (Gobelins, Möbel, Stickereien und Webarbeiten, Majoliken und Porzellan, Schmiedeeisen, Goldschmiedearbeiten, Buchdruck und Bucheinband, Münzen und Medaillen) mit ihrem gewaltigen Aufgebot von einigen tausend Ausstellungsstücken vermitteln einen nachhaltigen Eindruck von der Dichte und dem Beziehungsreichtum des barocken Kunstbetriebs in Piemont. Wer mit der Erwartung nach Turin kommt, daß ihm durch eine repräsentative Auswahl nur des Besten und Wichtigsten eine einleuchtende und bequeme Vorstellung dessen vermittelt wird, was der piemontesische Barock hier und da unter den glücklichsten Bedingungen hervorbringen imstande war, der mag beim Gang durch den Palazzo Madama und durch die langen Raumfluchten des Palazzo Reale und des Jagdschlusses Stupinigi auf halbem Wege verzagt oder unwillig umkehren. Er wird vielleicht wehmütig an die Münchner Rokoko-Ausstellung zurückdenken, die es jedem Besucher so leicht zu machen suchte, kulturgeschichtliche Zusammenhänge und geistige Strukturen zu erkennen und zugleich den unmittelbaren Zugang zum einzelnen Objekt zu finden, die eben auch ein isolierendes Betrachten des Kunstwerkes ermöglichte und anregte, in einem modernen, unbarocken Sinne. – Zur Münchner Ausstellung erschien ein handlicher, übersichtlicher Katalog und ein Jahr darauf – als großartige Auswertung – ein kostbar bebildeter Prachtband mit Beiträgen zur Kunst- und Kulturgeschichte des Rokoko. In Turin wird es dem Besucher „schwerer“ gemacht! Der Katalog besteht aus drei (!) dicken Bänden, die (nach der endgültigen Fertigstellung) insgesamt fast 2000 Seiten umfassen werden. Er bringt sachlich gehaltene Einführungen und umfangreiche Bibliographien zu den verschiedenen Sektionen, ausführliche Angaben zu fast allen ausgestellten Objekten und einen sauberen, unersetzlichen Bildteil, dazu jeweils einen baugeschichtlichen Abriß zu den drei Baukomplexen, in denen die Mostra untergebracht ist, und außerdem einen Bericht über die nun weitgehend abgeschlossene Restaurierung des Palazzo Reale. Das Ganze bietet mehr, als man von manchem neuen Handbuch erwarten könnte; es ist offenbar vorwiegend für den Kunsthistoriker zusammengestellt und auch im Preis für ihn erschwinglich. Daß dieser Katalog noch viele Wochen nach der Eröffnung der Ausstellung nicht fertig vorlag, ist zwar bedauerlich, war aber fast zu erwarten!

Von den verschiedenen Sektionen der Mostra sollen hier nur die beiden nach Rang und Umfang wichtigsten, die der Baukunst und der Malerei, besprochen werden. Auf Bühnenbildnerei und Plastik und auf einzelne Abteilungen des Kunstgewerbes wird an anderer Stelle (Pantheon 1963, H. 6) näher eingegangen werden.

Die Architekturabteilung hat im Hauptgeschoß des Palazzo Madama einen idealen Ausstellungsort gefunden. Gleich am Eingang des Mittelsaales liest man auf einer Stellwand: „Omaggio à Giovanni Chevalley / Eugenio Olivero / Albert Erich Brinckmann.“ Aus der Widmung an diese drei großen Bahnbrecher in der Erforschung der piemontesischen Barockbaukunst spricht zugleich der berechnete Stolz und die Genugtuung über die bisher zurückgelegte Strecke, über die Erfolge in der jahrzehntelangen intensiven Erarbeitung eines so reichen und bedeutsamen Materials. Bei dieser Sektion, die von Nino Carboneri hervorragend zusammengestellt und vorbereitet wurde, wird die neue Dokumentationsform, wie sie 1956 in Österreich bei der Fischer von Erlach-Ausstellung und vielleicht noch überzeugender 1960 bei der Sanmicheli-Ausstellung in Verona entwickelt wurde, nun auch für die Baukunst eines ganzen Gebietes und einer ganzen Epoche angewendet, wobei die gezeigten Werke nicht topographisch geordnet sind, sondern als Oeuvregruppen der verschiedenen Architekten in der Abfolge ihrer Wirksamkeit. Außen- und Innenansichten wie wichtige Einzelformen der Bauten werden in mächtigen Fotografien vorgeführt, dazu das erhaltene Entwurfsmaterial, z. T. die originalen Holzmodelle, außerdem gestochene oder gemalte Ansichten, soweit sie baugeschichtlich interessant sind. Auf Vergleichsmaterial aus der Baukunst außerhalb Piemonts wurde verzichtet. – Der große Mittelsaal ist durch ein System von Stellwänden unterteilt, ohne daß der Gesamteindruck des Raumes zerstört wird. Hier ist nun die übersichtlich geordnete, in sich geschlossen wirkende Dokumentation der piemontesischen Baukunst des 17. Jahrhunderts aufgebaut, während die umliegenden Räume den Werken Juvarras und der Architekten des Settecento gewidmet sind. Ganz am Anfang stehen die Stiche nach Vitozzis Projekt für das Santuario von Mondovì (n. 2) und Fotografien von seinen Turiner Kirchen S. Maria al Monte dei Cappuccini und SS. Trinità. Der 1607 datierte, unsignierte Fassadenentwurf für die Corpus Domini-Kirche (n. 4) läßt die großzügige, schlichte Flächengestaltung Vitozzis vermissen und zeigt stattdessen eine etwas kleinteilige und unruhige Füllung der Wandflächen mit glatten oder ornamentierten Spiegelfeldern, Pilastern und Friesstücken. – Von Carlo di Castellamonte hat sich offenbar keinerlei eigenhändiges Entwurfsmaterial erhalten; seine Hauptschöpfungen in Turin, die Piazza di S. Carlo und das Castello Valentino, sind in späterer Zeit mehr oder weniger verändert worden, so daß man keine sehr klare Vorstellung von seinem Stil – gerade im Vergleich mit dem seines Sohnes Amedeo – gewinnen kann. Nur die ursprünglich als Hauptschauseite entworfene Ostfassade des Castello Valentino scheint im wesentlichen noch Carlos Konzeption zu entsprechen. Leider ist der noch zu der frühen Bauphase gehörende Schloßgrundriß von 1660 nicht ausgestellt.

Francesco Lanfranchi ist durch seine beiden Turiner Kirchenbauten und durch die (ihm z. T. nur zugeschriebenen) Kirchen in Caramagna und Lanzo vertreten, die in guten Fotografien gezeigt werden. Außerdem ist sein in aquarellierter Federzeichnung ausgeführter, leider schlecht erhaltener Fassadenentwurf für den Palazzo Civico in Turin (n. 12) zu sehen. – Die durch Amedeo di Castellamonte um die Mitte des Seicento errichtete Anlage des Palazzo della Venaria, nordwestlich von Turin,

die zum großen Teil schon am Jahrhundertende durch Brand wieder zerstört wurde, ist durch Stiche des Tasnière (n. 25) überliefert; vor allem Amedeos städtebauliche Tätigkeit in Venaria bestimmt noch heute das Gesamtbild des Ortes. Im einzelnen schwer zu fixieren ist bis jetzt Amedeos Anteil am Palazzo Reale in Turin. Während die 1658 vollendete Fassade zweifellos im Entwurf auf den Architekten zurückgeht, bleibt doch unklar, wieweit die allgemeine Baugruppierung und die innere Raumdisposition (Abstand der Fensterachsen, Stockwerkhöhe etc.) durch die Vorgängerbauten und deren mehrfache Veränderungen und Erweiterungen, vor allem auch unter Vitozzi am Ausgang des Cinquecento, bestimmt waren. Planmaterial, das hier Aufklärung schaffen könnte, hat sich offenbar nicht erhalten.

Den Scheitelpunkt in der Entwicklung der piemontesischen Seicentoarchitektur bildet die Kunst des Guarino Guarini. Sein Hauptwerk im profanen Bereich, der Palazzo Carignano, wird dem Besucher auf einer langen Stellwand in zahlreichen Fotografien und Originalentwürfen vorgeführt. Leider hat man den interessanten späten Entwurfskomplex für die nicht zur Ausführung gelangte Bautengruppe an der Gartenseite, der von Giovanni Battista Feroggio und Ignazio Birago da Borgaro stammt, nicht ausgestellt, obwohl diese in der zweiten Settecentohälfte tätigen Architekten mit anderen Werken vertreten sind. Guarinis eigenhändige Zeichnungen, vor allem die relativ großen Fensterentwürfe, die rosa-grau lavierten Schnitte durch Stiegenanlage und Vestibül des Palazzo Carignano und der signierte Grundrißentwurf für die Umgestaltung des Palazzo Madama, können wichtige Anhaltspunkte für die sehr schwierige Beurteilung des Planmaterials zum Castello Racconigi liefern. Der große Gesamtgrundriß von Schloßanlage und Garten (n. 38, 1) mit den beiden aus je zwei halbkreisförmigen Läufen gebildeten Freitreppen (die gartenseitige auf eine Tektur gezeichnet) gehört m. E. der vorguarinianischen Planung an; die fast quadratische Gartenanlage mit den sie umgebenden schmalen und sehr langen Galerien und den hohen Ecktürmen – wie sie gerade der von Bleau gestochene Idealprospekt von 1680 (Brinckmann, *Theatrum*; Nr. 114) erkennen läßt – zeigt Parallelen zur frühen Konzeption des Castello Valentino. Auf diesem großen Gesamtplan von Racconigi hat dann Guarini mit rotbraunem Stift sein Gartenprojekt fixiert, dessen Realisierung durch zwei gezeichnete, sehr zuverlässige Prospekte vom Seicentoende (Brinckmann, *Theatrum*; Nr. 115 a u. 116 b) bezeugt wird und das schließlich die Voraussetzung für die um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende weiträumige Gartenplanung im Stil Lenôtres bildet (vgl. Brinckmann Nr. 119; dort allerdings irrtümlich in die Zeit vor Guarinis Umbau, um 1680, datiert). Unter Guarinis Grundrißentwürfen zum eigentlichen Schloßgebäude von Racconigi ist ziemlich unbekannt jener in brauner Federzeichnung ausgeführte Riß mit den enggebogenen sichelförmigen Treppenrampen an der Hofseite (Tav. 31 b des Kataloges). Leider kennt man in Turin offenbar noch nicht die von A. M. Renner 1938 (Zs. f. K.w.; V, S. 40 – 49) veröffentlichten Plankopien zu Racconigi in der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe; der dazugehörige große Gesamtplan überliefert nicht nur Guarinis Projekt für die Gartenanlage mit dem zugeordneten Achsensystem der Alleen, sondern auch seine Konzeption für die Gestaltung des Schloßvorplatzes und die Regulierung der angrenzenden Stadt-

viertel. – Umstritten bleibt die Zuschreibungsfrage bei der Villa il Maggiordomo in Turin, die in der Ausstellung als Werk Guarinis gezeigt wird, während man im Abbildungsteil des Kataloges einschränkend „su disegno“ hinzugefügt hat – was wenig sinnvoll ist, da wohl jedes Bauwerk „su disegno“ seines Architekten entsteht. – Die ausgezeichnete fotografische Dokumentation zu Guarinis Turiner Kirchenbauten wird ergänzt durch die zugehörigen Fassadenaufrisse, Schnitte und Grundrisse aus seiner „Architettura civile“. Zu den Tafeln 11 und 13 dieses Architekturtraktates sind außerdem die aus Turiner Privatbesitz stammenden eigenhändigen Vorzeichnungen ausgestellt, dazu eine bisher unveröffentlichte Federzeichnung zur Cappella della Sta. Sindone aus der Biblioteca Reale (vgl. n. 31).

Unter den Architekten der Guarini-Nachfolge besticht vor allem Gian Francesco Baroncelli durch seine besondere dekorative Begabung (Rahmung der mittleren Hauptgeschoßfenster am Palazzo Barolo!) und auch durch seinen – gerade im Vergleich zu Guarini – so meisterhaften und sauberen Zeichenstil, der in dem aus Turiner Privatbesitz ausgestellten Entwurf für die Gartenfassade des Palazzo Graneri (n. 46) gut faßbar wird. Baroncellis dreiläufige Stiegenanlage im Palazzo Barolo ist ein ganz wichtiges frühes Beispiel dieses Treppentypus; in ihrer Ausgestaltung und in manchen Ornamntmotiven weist sie andererseits schon auf Juvarras Treppenhaus im Palazzo Madama voraus, das sich im Typus jedoch an Castello Valentino orientiert.

Aus der Fülle des Materials zur baukünstlerischen Tätigkeit Juvarras und zu den Werken der neben und nach ihm schaffenden Architekten, das in den Salons und Kabinetten um den Hauptsaal des Palazzo Madama dargeboten wird, können hier nur einzelne Komplexe herausgehoben werden. Besonders eindrucksvoll sind die beiden Räume, die der Superga und dem Schloß in Rivoli gewidmet sind. In der Camera di Madama Reale ist das 1717 fertiggestellte große Holzmodell der Superga aufgebaut. Außer den bekannten frühen Entwurfsskizzen Juvarras aus dem Museo Civico und dem endgültigen Grundrißplan der Gesamtanlage aus dem Turiner Staatsarchiv ist ein sehr wichtiges (m. E. bisher unpubliziertes) Vorprojekt ausgestellt, das noch die kurze Vorhalle der frühen Skizzen zeigt, von diesen jedoch gerade in Einzelheiten der Vorhallenkonzeption abweicht: Den beiden Pilasterpaaren an der Vorhallenrückwand, die mit den vorderen Freisäulen korrespondieren, ist jeweils an der Außenseite eine weitere Freisäule nebengeordnet; dadurch erhält die Grundfläche des Vorhallendaches schräg nach hinten auseinanderlaufende Schmalseiten. Diese im Grundriß leicht trapezförmig gebildete Vorhalle, die sich mit der Mauerrundung des Kuppelbaus enger verbindet, scheint auch zunächst das Holzmodell aufgewiesen zu haben. Man sieht in der Bodenzone noch deutlich die Spuren der einzelnen Freisäulen, die nachträglich entfernt wurden; auch in der Gebäk- und Dachzone läßt das Modell eindeutig spätere Eingriffe erkennen. – Dem Entwurfsmaterial zur Superga zugeordnet ist ein Projekt für ein mächtiges und anspruchsvolles königliches Mausoleum, das in der Aufrißerscheinung des Baukomplexes ein wenig an die Wiener Karlskirche erinnert. Dem Hauptkuppelbau des Mausoleums vorgelagert und mit diesem durch ein aufwendiges Treppenrampensystem verbunden erscheint ein achteckiger Vestibülpavillon; er wird

von hohen Obeliskten flankiert, deren quadratische Unterbauten sich in großen rundbogigen Durchgängen öffnen. Die Obeliskten erreichen mit ihren trophäengeschmückten Spitzen etwa die Gebäulhöhe der von Säulnpaaren getragenen Hauptkuppel, deren Außenschale sich stufenförmig nach oben verjüngt und von einer großen Zierurne bekrönt wird. Seitlich neben den Obeliskten lassen kleinere Pavillonbauten das Kuppelmotiv nachklingen. Diese geschlossenen Pavillons, die wohl ebenfalls Grabstätten aufnehmen sollen, sind durch quergeführte Treppenrampen untereinander und mit der in der Mittelachse liegenden Haupttreppe verbunden. – Die Zuschreibung des Projektes an Juvarra erscheint nun allerdings nicht völlig überzeugend. Gehört der Entwurf nicht doch schon der zweiten Settecentohälfte an? Er könnte dann im Zusammenhang stehen mit jenen Überlegungen und Planungen, die schließlich dazu führten, daß man 1774 Francesco Martinez eine Kryptenanlage unter der Superga als königliche Begräbnisstätte einrichten ließ.

Die Sala delle quattro Stagioni enthält die Dokumentation zu Juvarras Schloßprojekt für Rivoli, das nur zu einem Teil verwirklicht wurde. Wiederum kann das originale Holzmodell gezeigt werden (Katalogangaben dazu fehlen leider). An den Wänden rundherum ist nun erstmalig der gesamte Zyklus der 1723 bestellten großen gemalten Ansichten der geplanten Schloßanlage zusammengruppiert. Das erst 1950 von Viale entdeckte und dann für das Museo Civico in Turin erworbene Bild Panninis, das die Ostansicht des Schlosses zeigt, ist im Original zu sehen (Abb. 3); es ergänzt die Reihe von fünf Gemälden, die sich in dem nicht zugänglichen Schloß in Racconigi befinden und die auf der Mostra durch gute originalgroße Fotografien ersetzt werden. Die Südfassade, d. h. die Hauptschauseite des projektierten Schlosses überliefert die mehrfach veröffentlichte aquarellierte Federzeichnung Juvarras, die aus der Berliner Kunstbibliothek nach Turin entliehen wurde. Sie diente offenbar als Vorlage für das zweite zu dem Zyklus gehörende Bild Panninis. Durch ein großzügiges System von Terrassen, Fahrampfen und Treppen, das in seiner ganzen Erstreckung am Holzmodell faßbar wird (vgl. das Gesamtfoto auf Tav. 98 b des Kataloges), sollte – wie bei Schönbrunn I – die Berglage des Schlosses an dieser Seite besonders akzentuiert werden. Der eigentliche Schloßgarten war auf die westliche Schmalseite des Schlosses orientiert, da nur hier ein entsprechendes, nicht abschüssiges Terrain zur Verfügung stand. Über zwei große freie Treppenrahmen konnte man hier (nach Juvarras Planung) vom Piano nobile direkt in den Garten niedersteigen – ähnlich, wie dies etwa in den gleichen Jahren vorübergehend auch für die Würzburger Residenz erwogen wurde. Die gemalte Ansicht dieser Westfassade von Rivoli und jene der nördlichen Längsfront, auf die die Hauptzufahrtsrampen mündeten, stammen von dem römischen Vedutenmaler Andrea Lucatelli. Das Projekt für den Hauptsaal ist durch Federskizzen Juvarras überliefert, die offenbar der gemalten Saalansicht des Marco Ricci zugrundeliegen. Das gleiche gilt für das Bild des Massimo Tedoro Michela, das einen Einblick in das im Bau befindliche mächtige Stiegenhaus gibt und sich dabei an Juvarras Skizzen im Museo Civico (Brinckmann: Juvarra, Disegni; Tav. 160 u. 161) orientiert. – Unter den übrigen ausgestellten Entwürfen und Zeichnungen Juvarras verdienen besondere Erwähnung die beiden

herrlichen Phantasiegeduten aus der Galleria Sabauda, die durch ihren guten, gepflegten Zustand von den meisten anderen aus Turiner Sammlungen stammenden Blättern abstechen. Ausgezeichnet restauriert sind auch die beiden signierten Kirchenentwürfe aus den Uffizien. Es zeigt sich hierbei deutlich, daß die Zeichnungskabinette der Museen sehr viel bessere Möglichkeiten zur Pflege des ihnen anvertrauten Materials haben als die Archive und Bibliotheken. Gerade das schon erwähnte Blatt mit Juvarras Idealprospekt der Südfront von Rivoli, das zu den Schätzen der Berliner Kunstbibliothek gehört, müßte dringend restauriert werden. Das gleiche gilt für die Entwürfe zur Carmine-Kirche in der Turiner Nationalbibliothek.

Von den neben und nach Juvarra in Piemont tätigen Architekten sind – ihrer Bedeutung entsprechend – Francesco Gallo, Gian Giacomo Plantery, Benedetto Alfieri, Bernardo Vittone und Filippo G. B. di Robilant besonders gut auf der Mostra vertreten. Unter den ausgestellten Blättern von der Hand des Francesco Gallo sind vor allem die farbig angelegten Entwürfe für den Hauptaltar von S. Maria in Cuneo (n. 67) und die beiden ebenso meisterhaft ausgeführten aquarellierten Federzeichnungen zu S. Pietro in Casale Monferrato zu erwähnen. Von Alfieri sieht man unter anderem die phantastischen Projekte für den Neubau des Turiner Doms, ferner die Entwürfe für eine neue Fassadenverkleidung des Palazzo Reale, für den Wiederaufbau des Schlosses von Chambéry und für den Palazzo del Senato in Turin, zu dem auch das erhaltene Holzmodell gezeigt wird. – Vittones hohe Zeichenkunst wird durch sehr zahlreiche, z. T. aus Privatsammlungen entliehene Entwürfe veranschaulicht. Vor allem im Bereich des Kirchenbaus hat er in Piemont – ähnlich wie Balthasar Neumann in Franken – eine erstaunliche Produktivität entwickelt, wovon auf der Mostra über dreißig durch Fotografien oder Zeichnungen belegte Werke und Projekte zeugen.

Die Architekturabteilung wird noch ergänzt durch die im Erdgeschoß des Palazzo Madama untergebrachte Sektion der Bühnenbildnerie. Vor allem in Juvarras Schaffen berühren sich die Bereiche der Theaterdekoration und der realen Architektur so eng, daß man bei manchen Veduten oder Skizzen zu Innenräumen schwer entscheiden kann, ob man in ihnen den „brouillon“ für eine Bauplanung vor sich hat oder ob sie die Idee für eine Bühnendekoration fixieren. Gerade die als Szenerien entworfenen Innenräume unterscheiden sich kaum von den gebauten Architekturräumen, etwa den Sälen in Rivoli und Stupinigi. Unter ihren besonders günstigen Auspizien kann sich die piemontesische Barockbaukunst offenbar in Bezirke vorwagen, die anderorts nur in den Architekturphantasien der Bühnenbilder erschlossen werden. – Juvarras Dekorationsentwürfe aus dem Victoria and Albert Museum und auch der Stockholmer Sammelband aus dem Theatermuseum in Drottingholm fehlen in der Ausstellung.

Die im Piano nobile und im zweiten Obergeschoß des Palazzo Reale ausgestellten Sektionen der Mostra, die neben Malerei und Plastik alle Gattungen des Kunstgewerbes umfassen und durch das neugeordnete Museo d'Arte e d'Ammobiliamento in Stupinigi dann noch ergänzt werden, füllen mit ihrem Material allein zwei der umfangreichen Katalogbände. Die Malerei-Abteilung schließt neben den Hunderten der aus Turiner Sammlungen und von außerhalb zusammengebrachten Leihgaben die zur origi-

nenalen Ausstattung des Palazzo Reale gehörenden Wand- und Deckenmalereien, Supraporten und Galeriebilder mit ein – was eine Systematisierung dieser Sektion von vornherein erschweren mußte. – Eine Vorstellung von der höfischen Kunst in der zweiten Hälfte des Cinquecento und im frühen Seicento vermitteln einige aus den Museen der Stadt, aus der Casa Cavassa in Saluzzo und aus dem Museum in Chambéry entlehene Fürstenporträts: zunächst zwei Bildnisse des Argenta aus den frühen sechziger Jahren, die Emanuele Filiberto (n. 1) und den jungen Carlo Emanuele I mit dem Zwerge Fabio (n. 2) darstellen und wie etwas matte Kopien nach Clouet wirken; dann zwei als Pendants gemalte Porträts von Carlo Emanuele I (n. 5) und seiner Gemahlin Katherina von Osterreich (n. 6), die um 1585 anlässlich der Hochzeit entstanden sein werden. Sie stammen von dem Haarlemer Bildnismaler Jan Kraek, der unter dem Namen Giovanni Carracha vier Jahrzehnte in Piemont tätig und hochgeschätzt war. Neben anderen Carracha-Bildnissen, die teilweise an Antonis Mors Stil der fünfziger Jahre erinnern, sieht man auch zwei Arbeiten der zwischen 1632 und 1636 für den Turiner Hof beschäftigten Miniaturmalerin Giovanna Garzoni; es sind die auf Pergamentblättern (43 x 33 cm) gemalten Porträts von Vittorio Amadeo I (n. 9) und seiner Gemahlin Maria Cristina von Frankreich (n. 10), die aus den Uffizien entliehen wurden. Das für die Neuvermählten im Frühjahr 1620 auf der Piazza di Castello in Turin veranstaltete Festturnier gibt ein Gemälde des Antonio Tempesta (n. 31) wieder, das für die Rekonstruktion der Vorgängerbauten des Palazzo Reale aufschlußreich ist. In dem langen Trakt, der damals das Castello mit dem „Palazzo del Vescovo“ verband, lag jene große Galleria von Carlo Emanuele I, die im ersten Jahrzehnt durch eine Gruppe von Freskomalern und Stukkateuren unter der Regie des Federico Zuccari ausgeschmückt worden war. Wieweit diese Dekorationen und wieweit darüber hinaus Zuccaris Turiner Aufenthalt eine Wirkung auf die dortige Hofkunst ausgeübt hat, läßt sich kaum noch feststellen. Da der Trakt schon nach der Jahrhundertmitte abbrannte, kann man nur noch aus Bemerkungen in Zuccaris Reisebericht eine ungefähre Vorstellung von der Galerie gewinnen.

Wie Della Cornias Inventar der fürstlichen Gemäldesammlungen von 1635 und ein Inventar der Räume des Castello Valentino zeigen, waren bei den im ersten Jahrhundertdrittel am Turiner Hof geschätzten Malern die Caravaggisten stark dominierend; neben Kopien nach Caravaggio werden Gemälde von Caracciolo, Antiveduto, Baglione, Manfredi und Ribera genannt, von denen heute noch einzelne in der Galleria Sabauda erhalten sind. Auf der Ausstellung ist die Caravaggio-Nachfolge vor allem durch Gentileschi Assunta aus Sta. Maria al Monte dei Cappuccini (n. 11) und durch den studierenden Hieronymus von Valentin (n. 12) vertreten, während man die berühmte, 1623 datierte Verkündigung des Gentileschi in der Sabauda belassen hat. An Gentileschi, Saraceni und den Kreis der römischen Caravaggisten des ersten Seicentviertels schließt sich Niccolò Musso in seinen Altarbildern aus den Kirchen S. Domenico und S. Ilario in Casale Monferrato an (n. 13 und 14). Seine Malereien erscheinen jedoch konventionell und akademisch kühl im Vergleich mit dem ausdrucksstarken, zupackenden Stil eines Tanzio da Varallo, von dem fünf seiner besten Werke gezeigt werden.

Von gleichem Rang sind die ausgestellten Gemälde des 1619 für den Palazzo Reale tätigen Giulio Cesare Procaccini, vor allem seine Befreiung Petri (n. 35). Von Giovanni Antonio Molineri ist unter anderem auch die Ölbergsszene und das Abendmahl aus Sta. Maria della Pieve in Savigliano (n. 23 und 27) zu sehen; von dem seit 1633 als Hofkünstler in Turin wirkenden Francesco del Cairo werden nur die drei biblischen Szenen aus der Sabauda (n. 36 – 38) gezeigt. – Die Bologneser Malerschule ist – abgesehen von den erwähnten Werken Procaccinis – durch zwei der 1633 nach Turin gelieferten Darstellungen der Elemente von Francesco Albani (n. 39 und 40) vertreten, ferner durch Guercinos (im Galerie-Inventar von 1635 genanntes) Bild des verlorenen Sohnes (n. 41) und durch sein 1651 datiertes, ebenfalls aus der Sabauda stammendes Madonnenbild (n. 42), das sich dem Typus eines ganzfigurigen Porträts anschließt.

In der zweiten Hälfte des Seicento dringt mit den Jagdszenen des in Rom ausgebildeten Flamen Jan Miel (n. 63 – 70) die neue Kunst der Bambocciaden in Piemont ein, die noch ein halbes Jahrhundert später, ins Gefällige und Anekdotenhafte aufgelockert, in den Bildern des Pietro Domenico Olivero (n. 272 – 289) weiterlebt, während nochmals eine Generation später, bei dem Olivero-Schüler Giovanni Michele Graneri (n. 290 – 305) solche Darstellungen des einfachen Volkes und seines Lebens deutlich von der venezianischen Longhi-Mode mitbestimmt sind. – Durch die Turiner Tätigkeit des Daniele Seyter setzt in den achtziger Jahren des Seicento der Einfluß der großen römischen Dekorationsmalerei auf die piemontesische Kunst ein. Seyter, aus Wien gebürtig, in Venedig Schüler von Carl Loth, dann längere Zeit in Florenz tätig und schließlich in Rom von der Kunst des Pietro da Cortona nachhaltig beeindruckt, ist einer der ersten Maler von Rang, die man in Turin durch ein hohes Jahresgehalt als Hofkünstler zu verpflichten mußte. Seyters Deckenfresken im Paradezimmer der Madama Felicità, im Schlafgemach der Königin oder in der nach dem Maler benannten „Galleria del Daniele“ bestimmen das hohe Niveau, auf dem sich von nun an die Dekorationsmalereien im Turiner Stadtschloß, in der Villa della Regina oder in den Schlössern von Rivoli und Stupinigi bewegen. Dies gilt für die Gemälde des Carlo Andrea van Loo im Gabinetto del Pregadio della Regina des Palazzo Reale und für sein Deckenbild mit der Rast der Diana in Stupinigi; es gilt ebenso für die von Solimena und Luca Giordano beeinflussten Deckengemälde des Francesco De Mura in der sechsten Sala degli Archivi und für seine Supraporten mit den Cäsar-Alexander-Geschichten im zweiten Geschoß des Palazzo Reale (n. 210 b). Von De Mura sind auf der Ausstellung unter anderem drei aus Londoner und Turiner Privatbesitz stammende Bozzetti für Fresken im Palazzo Reale (n. 208 – 210) zu sehen; von Van Loo wird aus Privatbesitz (?) eine Venus-Adonis-Darstellung gezeigt, die die Armida-Rinaldo-Szenen des Künstlers (n. 140) weit übertrifft und den Vergleich mit den schönsten Werken der venezianischen Settecentomalerei nicht zu scheuen braucht. Sie ist auch ebenbürtig etwa Sebastiano Riccis „Hagar in der Wüste“ (n. 114), das mit zu den besten Staffeleibildern des Venezianers zählt. Von Ricci werden außer dem Bozzetto für das Gastmahl des Simon in Hampton Court (n. 110) und den beiden ebenfalls aus der Sabauda ent-

liehenen Supraporten von 1724 (n. 111 und 112) das große Altarbild aus der Kapelle von Venaria (n. 113) und sechs aus dem Schloß von Rivoli stammende, später im Palazzo Reale als Supraporten verwendete alttestamentliche Szenen (n. 114 – 119) gezeigt, zu denen die erwähnte Hagardarstellung gehört. Alle diese – mit Ausnahme des Bozzetto – für Piemont bestimmten Gemälde wurden von Ricci in Venedig ausgeführt, und zwar in den zwanziger Jahren, in denen offenbar durch die Initiative und auf Empfehlung Juvarras eine ganze Reihe in Italien lebender, international bekannter und geschätzter Maler mit Bilderbestellungen oder Aufträgen für in Turin auszuführende Malereien bedacht wurden. 1721 und 1723 wurden bei Solimena in Neapel vier viel-figurige Szenen aus dem Alten Testament (n. 105 – 108) bestellt. Der Solimena-Schüler Sebastiano Conca war 1721 – 1724 für Venaria (n. 133 und 134) tätig, 1726 für die Superga und schließlich auch für den Palazzo Reale. Sicher durch Juvarras Vermittlung erhielt Trevisani in der gleichen Zeit die Aufträge für die Altarbilder in der Kapelle von Venaria (n. 121) und in S. Filippo in Turin.

An Trevisanis Kunst geschult ist der aus Turin gebürtige Claudio Francesco Beaumont. Nach seiner römischen Studienzeit 1731 endgültig in die Heimatstadt zurückgekehrt, wurde Beaumont mit Aufträgen für den Turiner Hof überhäuft. Er führte zahlreiche Wandbilder, Supraporten und Deckengemälde für den Palazzo Reale aus, vor allem das große Deckenfresko der Galleria delle Battaglie (n. 180) und das fünfzig Meter lange Deckenbild der Armeria Reale (n. 174), auf dem die Taten des Herkules dargestellt sind. Es ist eine buntschillernde, unruhige, etwas schablonenhafte Götter- und Heroenwelt, mit der Beaumont die Flächen seiner Bilder füllte; er malte offensichtlich mit leichter Hand und mit einem unerschöpflichen Formenvorrat, aber ohne überzeugende Regie und ohne innere Anteilnahme oder geistige Durchdringung des Gegenstandes. Nach 1737, nach der Venedigreise des Künstlers, die vielleicht durch das Auftauchen Crosatos am Turiner Hof ausgelöst wurde, macht sich in den Malereien Beaumonts mitunter der Einfluß Pittonis und vor allem der Piazzetta-Schule geltend, der gerade in den Altargemälden, auch noch in dem relativ späten Madonnenbild aus S. Filippo in Chieri (n. 178), faßbar wird. Stark von Piazzetta und Pittoni beeinflusst erweist sich übrigens der Venezianer Giuseppe Nogari in seinen 1740 nach Turin gelieferten Supraporten für Stupinigi und für die Sala degli Staffieri des Palazzo Reale (n. 197), sowie in den vier Brustbildern aus der Sabauda (n. 198 – 201).

Die große Gegenstimme zu der etwas unverbindlichen Hofkunst des Beaumont erhebt dann der Venezianer Giovambattista Crosato, der seit 1733 an der Ausmalung der Villa della Regina und des Jagdschlusses Stupinigi beteiligt ist und dessen frischer, realistischer, oft ironisch karikierender Erzählstil den allegorischen und mythologischen Szenen zu neuer Aktualität verhilft. Während seine zwölf Sockelbilder im Palazzo Madama und die zugehörigen Tafeln aus dem Museo Civico (n. 143 – 162) noch stärker dem venezianischen Seicento – Paolo Pagani, Niccolò Bambini u. a. – verpflichtet bleiben, zeigen die Figuren der Jahreszeiten, die Jägergruppen und das Opfer der Iphigenie in Stupinigi unmittelbare Parallelen zu Tiepolos Stil der Zeit der Udine-Fresken. – Mit Giuseppe und Domenico Valeriani, die auch das großartige

Stiegenhausfresko in der Villa della Regina schufen, gewann Juvarra schließlich jene Künstler, die seine neuen Raumschöpfungen durch effektvolle Quadraturalereien in der beabsichtigten Wirkung zu steigern vermochten. Juvarras Entwurfsskizzen zum Mittelsaal von Stupinigi fixieren bereits diese gemalte Scheinarchitektur, und wir wissen gerade von den Valeriani, daß sie ihre Entwürfe dem Architekten vorlegen mußten, damit er über Art und Umfang der Ornamentik entscheiden konnte. Erst durch diese regulierende Oberaufsicht Juvarras wurde aber die völlige Einheit von Raum und Dekoration möglich, wie sie in Piemont nur noch einmal, in dem riesigen Ovalsaal des Santuario in Vicoforte erreicht wurde.

Der Stil der piemontesischen Landschaftsmalerei ist im wesentlichen durch die Cignaroli geprägt worden. Von Scipione Cignaroli sind zur Mostra auch die drei großen Flußlandschaften aus dem Schloß in Aglie (n. 329 – 331) gekommen. Sein Sohn Vittorio Amadeo ist allein mit 37 Bildern vertreten; dem Enkel Angelo Cignaroli verdanken wir die aus Privatbesitz stammenden Veduten von Govone, Nizza, Cuneo, Staffarda und Mondovì und zwei baugeschichtlich interessante Ansichten des Santuario in Vicoforte (Abb. 2). Man mag vielleicht bedauern, daß solche Bilddokumente – wie etwa auch die Ansicht der Piazza di Castello von Tempesta – nicht an der entsprechenden Stelle innerhalb der Architekturausstellung erscheinen, wie man andererseits im Zusammenhang mit den großen Reiterbildnissen des Carlo Claudio Dauphin und mit Jan Miels Jagdszenen gern ein Exemplar jenes Stiches von Tasnière gesehen hätte, der die ursprüngliche Anordnung der Gemälde innerhalb der aufwendigen Dekoration des „Salone della reggia di Diana“ in Venaria zeigt. Die zur Materialbewältigung notwendige Aufgliederung der Mostra in die von verschiedenen Mitarbeitern betreuten Sektionen wirkt sich an solchen Punkten etwas ungünstig aus.

Ein anderes ausstellungstechnisches Problem liegt in der nicht sehr glücklichen Wahl des Vitrinenmodells, das in der Plastikabteilung und in einzelnen Kunstgewerbe-Sektionen Verwendung findet. Niemand wird etwas gegen schlichte, in der Form neutrale Ausstellungsrequisiten einzuwenden haben. Es gibt jedoch heute einen „Funktionalismus“, der in der strukturellen Form und auch im Materialaufwand so übersteigert ist, daß er die erforderliche neutrale Zwischenzone zwischen den Räumen und den gezeigten Werken nicht schaffen kann. So muß es auch auf den Besucher befremdend wirken, daß ihm der Kruzifix des Severino Felice Cassini aus Casale Monferrato auf einer grellrot bezogenen, schräg liegenden Platte (wie ein neues Fiatmodell) präsentiert wird. – Diese und andere mögliche Einwände bleiben jedoch ohne Belang angesichts der Bewältigung einer so weitgespannten Aufgabe, der man sich in Turin über Jahre hinweg gewidmet hat. Es ist keine Mostra, wie man sie etwa in Venedig in erprobter Form und mit leichter Hand organisieren würde, sondern eine Ausstellung, der man die Mühe, die aufopfernde Hingabe und vor allem den echten Enthusiasmus der Bearbeiter noch deutlich ansieht. Sie dokumentiert eindrucksvoll Rang und Eigenart des piemontesischen Barock und gibt zugleich für seine wissenschaftliche Erforschung eine Art Zwischenbilanz, die die bisher erarbeiteten Ergebnisse und die noch offenen Probleme und Fragenkomplexe klar vor Augen führt.

Günter Passavant