

RALPH-MIKLAS DOBLER

## Bemerkungen zu Filippo Juvarras Zeichnungen für die Cappella Antamoro

*Elisabeth Kieven zum 60. Geburtstag*

Mit acht Abbildungen

Die dem heiligen Filippo Neri geweihte Cappella Antamoro in der römischen Kirche S. Girolamo della Carità darf als gut erforscht gelten<sup>1</sup> (Abb. 1). Bereits 1884 schrieb Baldassare Capogrossi Guarna in einem monographischen Aufsatz zur Kirche der gleichnamigen Erzbruderschaft die Dekoration dem berühmten Architekten Filippo Juvarra zu, der diese im Auftrag des Tommaso Antamoro ausgeführt habe<sup>2</sup>. Es handelt sich hierbei um die erste moderne Attribution, die, da sie ohne Quellenangaben vorgebracht wurde, mit größter Sicherheit auf der Kenntnis von Filippo Titis Beschreibung der Kirchen Roms beruhte. In der letzten, vom wohl informierten und präzisen Monsignor Giovanni Gaetano Bottari edierten Auflage des Buches aus dem Jahr 1763 werden Antamoro sowie Juvarra und der Bildhauer Pierre Le Gros als beteiligte Künstler genannt<sup>3</sup>. Dies wäre kaum der Erwähnung wert, würde es sich bei dieser Quelle nicht um die erste handeln, die Filippo Juvarra überhaupt mit

---

<sup>1</sup> Der Autor erinnert sich gerne an fruchtbare Diskussionen und Gespräche über die Kapelle des heiligen Filippo Neri in S. Girolamo della Carità mit Giuseppe Bonaccorso, Rudolf Preimesberger, Georg Schelbert, Sebastian Schütze, Ulrike Seeger, Christof Thoenes und insbesondere mit Elisabeth Kieven.

<sup>2</sup> „La prima cappella a mano sinistra dell’altar maggiore, dedicata a s. Filippo Neri, fu fatta edificare da Tommaso dei conti Antamoro, il quale ... affidò l’incarico della costruzione della cappella medesima al valente architetto Filippo Iuvara.“; B. CAPOROSI GUARNA, *La chiesa di San Girolamo della Carità. Il Buonarrotti 1* (1884), 435.

<sup>3</sup> „La cappella nuova de’ Signori Antemori dedicata a s. Filippo Neri fu fatta con architettura di D. Filippo Juvarra, e la Statua del Santo fu scolpita da Pietro le

dem Raum in Verbindung bringt. Dass in einer Werkliste nach dem Tod des Le Gros im Jahre 1719 nur dessen Anteil an der Dekoration, d. h. die Heiligenskulptur, die Putten und die beiden Reliefs, erwähnt werden, ist verständlich<sup>4</sup>. Entsprechend heben auch die Biographen Nicola Pio und Lione Pascoli in den Viten des Bildhauers dessen Skulpturen hervor, ohne aber den Architekten zu erwähnen<sup>5</sup>. Bereits 1712, zwei Jahre nach der Vollendung der Cappella Antamoro, publizierte ein Geistlicher von S. Girolamo della Carità, Padre Giovanni Marangoni, die wahrscheinlich erste Beschreibung des Baues<sup>6</sup>. In dem denkbar neutralen Bericht werden ebenfalls die Arbeiten des Pierre Le Gros erwähnt, während der Architekt ungenannt bleibt. Mit anderen Worten, im Gegensatz zur modernen Wahrnehmung erkannten die Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts in der Cappella Antamoro nur das Werk des damals bereits renommierten Bildhauers und nicht das des Filippo Juvarra, der 1714 als königlicher Architekt nach Turin abreisen sollte. Selbst nachdem er 1736 berühmt verstorben war, identifizierte niemand den kleinen Bau in Rom als Werk des wohl bedeutendsten Architekten des Settecento<sup>7</sup>.

---

Gros.“; F. TITI, *Studio di Pittura, Scultura, et Architettura, nelle Chiese de Roma*, hrsg. von B. CONTARDI-S. ROMANO. Florenz 1987, 68–69.

<sup>4</sup> „Fece ancora una Statua di San Filippo Neri nella Cappella del Avv.<sup>lo</sup> Antemori in San Girolamo della Carità, il detto Santo in estasi con Gloria di Angeli, e poi ornato tutta la volta di bassi rilievi di Stucco, e putti, e Cherubini di stucco, il tutto di sua architettura.“; zit. nach G. BISSELL, *Pierre Le Gros*. Reading 1997, 125ff.

<sup>5</sup> N. Pio, *Le Vite di pittori, scultori et architetti (1724)* [Cod. ms. Capponi 257], hrsg. von R. ENGGASS. Città del Vaticano 1977, 194; L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti moderni (1730)*. Perugia 1992, 372.

<sup>6</sup> „Stà questa [Cappella] situata al lato destro della Tribuna Maggiore tutta vestita, et incrostata di marmi più soprafini fregiati di vari lavori di Bronzi dorati con stucchi nella volta di sopra tutti messi a oro; sù l'altare poi s'erger una maestosa Statua del Santo al naturale di marmo in abito Sacerdotale sostenuta di vari Angeli in atto d'Estasi con altri Serafini nella parte di sopra, che formano trà raggi, e splendori una Gloria Celeste; opera tutta di Monsù Allegrò moderno Scultore de' più insigni di Roma, di cui ancora sono opera li due Bassi Rilievi di stucco sopra le due porte laterali, ...“; G. MARANGONI, *Vita del servo di Dio il P. Buonsignore Cacciaguerra, compagno di S. Filippo Neri nella Casa di S. Girolamo della Carità*. Roma 1712, 63. Der hier wiedergegebene Abschnitt zur Cappella Antamoro wurde bereits von BISSELL (wie in Anm. 4), 133 transkribiert.

<sup>7</sup> Auch der erste Biograph des Architekten, Scipione Maffei, der Juvarra persönlich kannte, berichtet von dessen römischer Zeit: „Ma edifizii non aveva finora questo bravo architetto potuto fare, se non in disegno.“; zit. nach A. E. BRINCKMANN, *Filippo Juvarra*. Milano 1938, 18. Eine weitere Vita fand Adamo Rossi in den unpublizierten Schriften Lione Pascolis, die wohl nicht von dem Biographen selbst stammt, jedoch sehr fundiert ist und wahrscheinlich zu Lebzeiten Juvarras von

Wieso Bottari erst 1763 den Anteil Juvarras würdigte, ist unbekannt. Er bereitete damit jedoch der modernen Zuschreibungstradition den Weg. Bestimmt von einem ‚künstlergeschichtlichen‘ Ansatz erkannte man in der Cappella Antamoro, bei der es sich, genau genommen, um ein ‚Gesamtkunstwerk‘ aus architektonischem Gerüst, Buntmarmorinkrustation, Ornamenten, Skulptur und Stuckplastik handelt, das erste erhaltene und einzige römische Opus des Filippo Juvarra. Nachdem man Zeichnungen gefunden hatte, die eindeutig von der Hand des Architekten stammen, und in denen man Entwürfe erkannte, wurde der Bau von der architekturgeschichtlichen Forschung vereinnahmt. Silvia de Vito Battaglia publizierte in den Jahren 1936/37 mehrere Blätter von der Hand Juvarras<sup>8</sup>. Darunter befand sich eine Vedute, die nur zwei Jahre später in die grundlegende Monographie zu Filippo Juvarra von Albert E. Brinckmann aufgenommen wurde (Abb. 2)<sup>9</sup>. Hellmut Hager entdeckte im Fondo Tessin der Stockholmer Nationalbibliothek einen Grundriss, einen Aufriss der Seitenwand sowie eine Studie der Altarwand der Kapelle, die zwar nicht von Juvarra stammen, jedoch von Rudolf Preimesberger als Ausdruck eines ersten Stadiums der Gestaltfindung veröffentlicht wurden (Abb. 3)<sup>10</sup>. Im Jahr 1974 publizierte Mary Myers zwei weitere Zeichnungen Juvarras im Museum of Modern Art in New York, die mit schnellen Strichen und Lavierungen Varianten für die Rückwand der Cappella Antamoro mit dem skulpturalen Altarbild zeigen (Abb. 4 und 5)<sup>11</sup>. 1976 verwies Robert Enggass schließlich in seinem Standardwerk zur römischen Skulptur des 18. Jahrhunderts auf ein von Jennifer Montagu entdecktes Blatt in der Biblioteca Nacional in Madrid, das jedoch erst 1980 von Henry Millon veröffentlicht wurde (Abb. 6)<sup>12</sup>. Auf ihm sind eine

---

Pascoli angefordert wurde. Auch hier findet die Cappella Antamoro keine Erwähnung; ebd., 22–29. Schließlich fehlt das Meisterwerk auch in einem Verzeichnis der Zeichnungen Juvarras aus den Jahren 1714–35, die, wenngleich mit einigen Ungenauigkeiten und vor allem nach dem mutmaßlichen Ausführungszeitraum, der Schüler des Architekten Giovanni Battista Sacchetti zusammenstellte; ders., 30–34.

<sup>8</sup> S. DE VITO BATTAGLIA, Un'opera romana di Filippo Juvarra. *BollArte* 30 (1936/37), 485–498.

<sup>9</sup> BRINCKMANN (wie in Anm. 7), 50 und 124, Taf. 62.

<sup>10</sup> R. PREIMESBERGER, Entwürfe Pierre Legros für Filippo Juvarras Cappella Antamoro. *RHM* 10 (1966/67), 200–215.

<sup>11</sup> *Architectural and Ornamental Drawings: Juvarra, Vanvitelli, The Bibiena Family, & other Italian Draughtsmen*, hrsg. von M. MYERS. New York 1975, 33, Nr. 36k und l.

<sup>12</sup> R. ENGGASS, *Early eighteenth-century sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné I*. Pennsylvania 1976, 140; H. A. MILLON, *The Antamoro chapel in*

kleine spontane Ansicht und eine Wandstudie vereinigt. Eine schnell hingeworfene Skizze in der Turiner Nationalbibliothek, die den Blick in die rechte Hälfte der Kappelle zeigt, publizierte Angelo Giaccaria 1980 (Abb. 7)<sup>13</sup>. Neben diesen Studien, die dem Gesamtraum gewidmet sind, wurden zahlreiche Zeichnungen zu Details der Ornamentik und zu den Kapitellen entdeckt, die Juvarras Beteiligung an der ausgeführten Gestalt der Cappella Antamoro eindrücklich vor Augen führen<sup>14</sup>. Eine umfassende Interpretation des Entwurfsprozesses lieferte Henry A. Millon, der die bekannten Zeichnungen Juvarras in seinem Corpus-Band versammelte<sup>15</sup>. Seine Ergebnisse und die vorgeschlagene Chronologie wurden von der kunsthistorischen Forschung übernommen und blieben bis heute grundlegend. Wertvolle Hinweise zum Auftraggeber und zur Baugeschichte der Kapelle lieferte jüngst Georg Schelbert; nur kurze Zeit später legte Ulrike Seeger eine ikonographische Untersuchung der Dekoration vor<sup>16</sup>.

Nicht zuletzt aufgrund des schlechten Forschungsstandes zur Skulptur des römischen 18. Jahrhunderts hat sich die Wahrnehmung des Baues im Gegensatz zur Entstehungszeit geradezu umgekehrt. Filippo Juvarra gilt, wie oben gezeigt, seit 1884 als Schöpfer des Raumes. Das einheitliche Erscheinungsbild der Cappella Antamoro wurde als Ergebnis eines logischen Werkprozesses erkannt, der sich in den erhaltenen Skizzen spiegelt. Es ist daher augenfällig, dass die Zuschreibung des Baues an Filippo Juvarra weniger auf zeitgenössischen Berichten oder gar auf Dokumenten zur Baugeschichte beruht, sondern weitgehend auf der Interpretation der Zeichnungen des Architekten, die im 20. Jahrhundert gefunden wurden. Man erkannte in ihnen Entwürfe, die in ihrer Prozesshaftigkeit dem Werk zur Seite gestellt werden können und folglich die organische Entstehung der Ausstattung wiedergeben.

---

San Girolamo della Carità in Rome: Drawings by Juvarra and an unknown Draftsman, in: *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, hrsg. von DERS. Roma 1980, 260–287, Abb. 3.

<sup>13</sup> A. GIACCARIA, Nuovi 'penzieri' di Filippo Juvarra nel Album Ris. 59.4 della Biblioteca Nazionale di Torino. *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* 32/34 (1978/80), 98 und Fig. 3.

<sup>14</sup> Vgl. die Tabellen bei G. SCHELBERT, Filippo Juvarra S. Filippo Neri-Kapelle in S. Girolamo della Carità. *RHM* 44 (2002), 476.

<sup>15</sup> MILLON (wie in Anm. 12); DERS., Filippo Juvarra, Drawings from the roman period 1704–1714, Bd. I. Rom 1984; DERS., Filippo Juvarra and the Antamoro Chapel in S. Girolamo della Carità in Rome, in: *Studi Juvarriani, Atti del Convegno dell'Accademia delle scienze* (Torino 1979), hrsg. von N. BOBBIO. Roma 1985, 99–125.

<sup>16</sup> SCHELBERT (wie in Anm. 14); U. SEEGER, Die Gegenwart der Heiligen. Filippo Neri in der Cappella Antamoro in S. Girolamo della Carità in Rom. *RHM* 46 (2004), 261–282.

Im Folgenden sollen die Zeichnungen und ihre bisherige Interpretation einer erneuten Betrachtung unterzogen werden. Generell bleibt zu bemerken, dass es sich bei den bekannten Blättern des Architekten, die den Gesamtraum zeigen, ausschließlich um schnell hingeworfene Skizzen handelt<sup>17</sup>. In der Entwurfspraxis wurden mit diesem Darstellungsmodus Ideen festgehalten, die weiter ausgearbeitet werden mussten. Es ist auffällig, dass für die Cappella Antamoro weder Reinzeichnungen noch Präsentationszeichnungen existieren, über die mit dem Auftraggeber kommuniziert wurde. Lediglich die spontanen Federstriche zeugen von Juvarras Interesse für den Raum in S. Girolamo della Carità sowie von der Kreativität und Kunstfertigkeit des Autors.

Zu den frühesten bekannt gewordenen Zeichnungen gehört die Vedute, die Battaglia in der ersten monographischen Untersuchung zur Cappella Antamoro 1937 publiziert hat (Abb. 2)<sup>18</sup>. Der Zeichenstil lässt keinen Zweifel an der Autorschaft. Auch die Beschriftung des kleinen Blattes (194 x 130 mm) bezeugt: *Capella fatta in San Girolamo della Carità dal Sig. Avvocato Antemori e da Filippo Juvarra*<sup>19</sup>. Perspektivisch verzerrt werden die Decke und die Seitenwände der Kapelle dargestellt, und deutlich tritt das Interesse des Zeichners hervor, die Wirkung des Raums, insbesondere der Rückwand, festzuhalten, ohne vorerst in die Details zu gehen. Dass es sich um einen Entwurf handelt, wurde bis heute kaum angezweifelt<sup>20</sup>. Nur Gritella wies darauf hin, dass es sich weniger um eine Idee zur Komposition der Kapelle, sondern eher um die Vorbereitung einer Zeichnung, die als Druckplatten-Vorlage dienen sollte, handeln könnte.<sup>21</sup> Tatsächlich steht die Skizze dem ausgeführten Projekt sehr nahe, und die Abweichungen sind erstaunlich gering. Nicht nur die Proportionen sind korrekt abgebildet, sondern man kann in der schnell hingeworfenen Skizze die Formationen der Putten, das Niedersinken des Filippo Neri und sogar den abgespreizten Daumen seiner rechten Hand erkennen, der in der Silhouette des Heiligen vor der hellen Gloriole deutlich hervortritt. Es wäre ungewöhnlich, wenn Juvarra in der schnell hingeworfenen Skizze bereits die Platzierung der Figuren und deren Haltung genauestens festgelegt hätte. Bei der Studie handelt es sich daher wohl nicht um den letzten bekannten Schritt im Prozess der Gestaltfindung, sondern um eine Nachzeichnung, der die ausgeführte Kapelle zu-

<sup>17</sup> Zur Typologie der Architekturzeichnung vgl. E. KIEVEN, Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock. Stuttgart 1993.

<sup>18</sup> BATTAGLIA (wie in Anm. 8).

<sup>19</sup> Biblioteca Nazionale di Torino, inv. 59.4, 127.1.

<sup>20</sup> MILLON, Juvarra, Drawings (wie in Anm. 15), 307f.

<sup>21</sup> G. GRITELLA, Juvarra. L'architettura I. Modena 1992, 109.

grunde lag<sup>22</sup>. Wie Gritella bereits bemerkte, spricht dafür nicht zuletzt auch die Legende unter der Zeichnung. Geht man davon aus, dass diese gleichzeitig mit der Skizze entstand, so ist die Vergangenheitsform augenfällig: *Kapelle gemacht in San Girolamo von dem Advokaten Antamoro und von Filippo Juvarra*. Als autographisches Zeugnis beweist die Aufschrift immerhin die Autorschaft des Architekten. Um Symmetrie bemüht setzte der Schreiber das *e da Filippo Juvarra* mittig, wodurch ein Abstand im Schriftduktus zu *Antemoro* entsteht. Die Mittelachse ist in der Skizze angedeutet, weshalb kaum mehr Zweifel daran bestehen dürften, dass die Zeichnung tatsächlich im Kontext eines geplanten Stichwerkes entstanden ist<sup>23</sup>. Die nachträgliche Katalogisierung einer Entwurfszeichnung dürfte in diesem Fall auszuschließen sein.

Jedoch bleibt bemerkenswert, dass Filippo Juvarra entgegen seinen Zeitgenossen zum Zeitpunkt, als er die Skizze der Cappella Antamoro anfertigte, deren Gestalt für sich alleine reklamierte<sup>24</sup>. Hiermit ist ein noch nicht ausführlich diskutiertes Problemfeld aufgetan, nämlich das der Zusammenarbeit zwischen dem Architekten und dem Bildhauer. Während im 18. Jahrhundert im römischen Kontext alleine die Beteiligung des Pierre Le Gros reflektiert wurde, lässt Juvarra keinen Zweifel aufkommen, dass er der Schöpfer der Kapelle ist.

Weitere von Battaglia erstmals publizierte Zeichnungen der Turiner Nationalbibliothek zeugen von der Auseinandersetzung des Architekten mit der Cappella Antamoro. Zwei von ihnen sind Studien zu wappentragenden Engeln (13 x 9,2 mm/ 13 x 18,4 mm), wie sie am äußeren Kapellenbogen zum Kirchenraum hin angebracht sind (Abb. 8)<sup>25</sup>. In einem ruhigeren Duktus ausgeführt und durch Lavierungen mit atmosphärischen Werten durchsetzt, sprechen die Skizzen durch die Evokation von Licht die räumlich-sinnliche Wahrnehmung des Betrachters an. Die Engel agieren aktiv mit der Wappentafel, jedoch fehlt dieser noch die Inschrift des Originals. Anstatt der ausgeführten Krone wird die

<sup>22</sup> MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 104 geht davon aus, dass die Zeichnung am Ende der Entwurfsarbeit stand und in das Jahr 1708 zu datieren ist; vgl. auch MILLON, Juvarra, Drawings (wie in Anm. 15), 307 und SCHELBERT (wie in Anm. 14), 476.

<sup>23</sup> Juvarra hatte bereits im Jahr 1701 Stichvorlagen entworfen und die Druckplatten graviert, weshalb ihm dieses Metier vertraut war; MILLON, Juvarra, Drawings (wie in Anm. 15), xii, Anm. 14.

<sup>24</sup> BATTAGLIA (wie in Anm. 8), 62 spricht von einer "conferma documentaria" für die alleinige Autorschaft.

<sup>25</sup> Biblioteca Nazionale di Torino, Ris. 59.4, 121<sup>v</sup> und 108<sup>r</sup>; BATTAGLIA (wie in Anm. 8), 490, Abb. 6 und 7.

Imprese von einem Blattkranz überfangen. Wieder belegt eine Aufschrift auf Blatt 121<sup>v</sup> dessen Bestimmung: *p[er] Il Sig. Avvocato Antemori p[er] San Girolamo*. Neben der Studie auf Blatt 108<sup>r</sup> befinden sich nicht zu identifizierende Profilstudien, denen die Jahreszahl 1708 beigegeben ist<sup>26</sup>. Es spricht daher kaum etwas dagegen, die beiden Skizzen auf das Jahr 1708 zu datieren und in ihnen Entwürfe für die Kapelle zu sehen. Während Battaglia sich nicht über den von Juvarra intendierten Ort der Wappen äußerte, ist es in der Forschung unumstritten, dass es sich um Studien für den Kapellenbogen handelt, wo tatsächlich ein nahezu identisches Motiv zur Ausführung kam<sup>27</sup>. Dabei bleibt zu bedenken, ob es überhaupt möglich gewesen wäre, die Idee Juvarras über dem Zugang zur Cappella Antamoro auszuführen. Der Architekt rechnete auf den Zeichnungen mit einem kleinen Portal zwischen Doppelpilastern und keineswegs mit dem existierenden hohen Bogen (Abb. 1). Dass dieser bei der Vergabe der Kapelle im Jahr 1703 vorhanden war, ist kaum zu bezweifeln, denn im Stiftungsvertrag heißt es: *Cappella ... usque ad anteriorem dictae Cappellae arcum cum ornamento circa eundem Arcum*<sup>28</sup>. Mit dem erwähnten Bauschmuck wird man den Giebel identifizieren dürfen. Dieser wurde bereits im 17. Jahrhundert in Korrespondenz zu der rechts des Presbyteriums liegenden Cappella Marescotti angebracht<sup>29</sup>. Nur unter diesen Voraussetzungen ist es verständlich, dass die spätere Cappella Antamoro auch über eine dem Pendant entsprechende Balustrade verfügte<sup>30</sup>. Freilich ist die bislang vorgebrachte Interpretation der Turiner Zeichnung als zum Eingang der geplanten Kapelle gehörend nicht unbegründet. Tatsächlich handelte es sich bei dem Raum noch im Jahr 1654, als er der Familie Spada als Alternative zu deren Kapelle auf der rechten Seite des Kirchenschiffes angeboten wurde, um einen geschlossenen Windfang. Durch ihn konnte man aus dem rückwärtigen Hof die Kirche betreten und zugleich in die Sakristei gelangen. Dies geht aus einer Zeichnung hervor, die Kardinal Virgilio Spada aus Bologna anforderte, um den

<sup>26</sup> BATTAGLIA (wie in Anm. 8), 490, Abb. 7.

<sup>27</sup> GRITELLA (wie in Anm. 21), 108; SCHELBERT (wie in Anm. 14), 458.

<sup>28</sup> Archivio di Stato di Roma (im Folgenden ASR), 30 Not.Cap., uff. 25, Angelus Perellus, vol. 471, fol. 411<sup>v</sup>.

<sup>29</sup> Vgl. S. PAPALDO, *San Girolamo della Carità*, Roma 1978, 64. Die wappentragenden Engel über deren Bogen sind wiederum ein Zusatz des Settecento, mit dem man auf die Lösung der Cappella Antamoro reagierte.

<sup>30</sup> Diese war vom Architekten Girolamo Caccia ausgeführt worden; ASR, 30 Not.Cap., uff. 25, Angelus Perellus, vol. 471, fol. 411<sup>v</sup>.



angebotenen Ort besser beurteilen zu können<sup>31</sup>. Der Grundriss zeigt, dass damals der Durchgang zum Querhaus, wo sich heute der Kapellenbogen befindet, in seiner Größe dem Eingang aus dem Hof entsprach und als einfaches Portal zu denken ist. In der beigegebenen Legende ist von der Funktion als *stanza, quale oggi serve per ricevimento* die Rede<sup>32</sup>. Obschon die Spada auf die Möglichkeit verzichteten, in dem angebotenen Raum eine Kapellenausstattung zu stiften, zeigt sich bereits im 17. Jahrhundert das gesteigerte Interesse der Erzbruderschaft, den Durchgang zu vergeben und als Teil der Kirche dekorieren zu lassen. Wann der Bogen geöffnet und die Balustrade angebracht wurde, ist bislang nicht geklärt. Aus der Bewertung des Virgilio Spada, der den Ort als zu dunkel, zu klein und zu schlecht einsehbar erachtete, geht jedoch recht eindeutig hervor, dass kein Stifter ihn ohne eine große, repräsentative Öffnung zum Kirchenraum hin übernommen hätte<sup>33</sup>. Auch der Arciconfraternita di S. Girolamo della Carità war daran gelegen, einen öffentlichkeitswirksamen, attraktiven Kultort zu schaffen. Sie verfügten bereits im Konventsgebäude über ein kleines, internes Oratorium zu Ehren des heiligen Filippo Neri und wollten nun eine jedermann zugängliche Kapelle für ihren ehemaligen Mitbruder errichten<sup>34</sup>. Aus den Dokumenten der Erzbruderschaft geht hervor, dass der Raum vor der Vergabe an Antamoro den Casali zugesprochen worden war, die jedoch im Jahr 1702 von ihrem Patronat zurücktraten.<sup>35</sup> Es wäre daher denkbar, dass die Öffnung der

<sup>31</sup> Die Zeichnung in BAV, Vat. lat. 11258, fol. 71<sup>r</sup>; die Antwort von Virgilio Spada bei M. HEIMBURGER RAVALLI, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'archivio Spada*. Firenze 1977, 87, Anm. 40, d. Außerdem existiert im Archiv der Erzbruderschaft ein Grundriss der Kirche aus dem 16. Jahrhundert; SCHELBERT (wie in Anm. 14), 442f., Abb. 5.

<sup>32</sup> Es bedarf kaum einer Erklärung, dass dieser beschränkte, unattraktive Platz für eine Familienkapelle nicht ideal war. Entsprechend kritisch war auch die Einschätzung des Kardinals. Ihr sind wichtige Bewertungskriterien für die Wahl einer Familienkapelle im 17. Jahrhundert zu entnehmen, die keineswegs alleine auf das Seelenheil und die liturgische Memoria ausgerichtet waren; hierzu R. DOBLER, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro. Zur Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen 17. und frühen 18. Jahrhundert*. München 2007 (im Druck). Auf die Bewertung durch Spada wies bereits SCHELBERT (wie in Anm. 14), 444 hin.

<sup>33</sup> Die Beurteilung ist bei HEIMBURGER (wie in Anm. 31), 87, Anm. 40 wiedergegeben.

<sup>34</sup> Im Jahr 1631 erteilte Urban VIII. der Erzbruderschaft die Erlaubnis, den Kult des Heiligen im ehemaligen Wohnraum des Filippo Neri liturgisch begehen zu dürfen; ASR, Archivio Storico dell'Arciconfraternita di San Girolamo della Carità (im Folgenden ASASGC), vol. 182, fol. 69<sup>r</sup> und 70<sup>r</sup>.

<sup>35</sup> ASR, ASASGC, vol. 269 (instrumenti diversi), fol. 579<sup>r</sup>.



Kapelle zum Querhaus hin sowie die Anbringung der Balustrade ein von dieser Familie finanziertes Werk ist. Das Repräsentationsbedürfnis der Stifter sowie der Wunsch der Brüder und Geistlichen nach einer liturgisch und ästhetisch attraktiven Filippo Neri-Kapelle schließen es jedenfalls aus, dass man jemals plante, die Eingangswand der Cappella Antamoro zu verschließen und den Raum nur über ein gewöhnliches Portal zugänglich zu halten. Der nur über die Rückwand zu beleuchtende, recht kleine, 3 x 4 Meter große Winkel wäre nur schwer in eine Kapelle zu verwandeln gewesen. Im Gegenteil, Architekt und Auftraggeber mussten den Wunsch gehabt haben, die Eingangsseite so hoch wie möglich in der Vertikalen zu öffnen, um den Nebenraum mit dem Hauptraum zu verbinden. Schließlich ist zu bemerken, dass die beiden Engel auf Juvarras Skizzen zumindest in einem Fall das Wappen nach links wenden, d. h. zur Seitenschiffwand hin, in der sich kein Portal befand (Abb. 8). Wie die ausgeführte Gruppe zeigt, müsste das Wappen jedoch nach rechts zum Kirchenraum und damit zum Betrachter hin ausgerichtet sein, zumindest, wenn die Skizzen für einen Kapellenbogen geplant gewesen sein sollten (Abb. 1). Bei den beiden Blättern handelt es sich daher um Studien zu den Seitenwänden der Cappella Antamoro. Juvarra spielte mit der Idee, die mittigen Portale mit Pilasterpaaren und einem Skulpturengiebel zu dekorieren, der zugleich der Repräsentation der Stifterfamilie dienen sollte.

Dessen ungeachtet wurde auch die rechte Studie auf dem von Millon 1980 publizierten Blatt aus der Biblioteca Nacional in Madrid als Projekt für die innere Eingangswand der Kapelle gedeutet (Abb. 6)<sup>36</sup>. Elisabeth Kieven erkannte, dass es sich bei der ausgesprochen kleinformatigen Skizze (90 x 103 mm), die mit wenigen Strichen das Raumgerüst andeutet, um die erste bekannte Idee zur Cappella Antamoro handeln muss, mit der Juvarra seine Entwurfsserie begann<sup>37</sup>. Schelbert bemerkte, dass der Wandaufriss rechts schmal und das gezeigte Portal verhältnismäßig klein geraten sind<sup>38</sup>. Ob es sich daher bei der rechten Skizze um die Eingangswand handelt, ist zu bezweifeln. Besonders die Inszenierung der Skulptur im ovalen Gegenlicht wäre hinter einem kleinen Portal verborgen geblieben und hätte ihre szenographische Wirkung kaum entfalten

<sup>36</sup> Biblioteca Nacional de Madrid 8182. „The drawing in Madrid is of special interest in that it also includes on the right half of the sheet the only known sketch elevation of the interior face of the entrance wall.“; MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 100, Abb. 3; MILLON, Juvarra, Drawings (wie in Anm. 15), 327.

<sup>37</sup> KIEVEN (wie in Anm. 17), 212, Kat. 12.

<sup>38</sup> SCHELBERT (wie in Anm. 14), 459.

ten können. Eben diese hatte Juvarra aber in der perspektivischen Ansicht der Kapelle, wie er sie links studierte, intendiert. Außerdem führen zahlreiche Zeichnungen des Architekten vor Augen, dass es Juvarras Eigenschaft war, szenographisch zu denken und zu entwerfen. Eine geschlossene Eingangswand, die auf jegliche Fernwirkung ebenso verzichtet hätte wie auf das Spiel mit dem Blick des herannahenden Betrachters, hätte Juvarras Vorstellung von Architektur als räumlicher Inszenierung widersprochen. Mit einer geschlossenen Eingangswand bzw. einem kleinen Zugang wäre die auf dem Blatt links gezeigte Wahrnehmung des Raumes gar nicht möglich gewesen. Es fällt jedoch auf, dass die Wandstudie genau die Proportionen der dunkel gehaltenen und nur schräg zu sehenden Seitenwände hat. Portal, Wandfläche und Lünette sind in gleichem Maßstab, aber nun ohne perspektivische Verzerrung wiedergegeben. Unter der Voraussetzung eines hoch geöffneten Kapellenbogens – der Betrachterstandpunkt befindet sich zweifelsfrei vor diesem – hat Juvarra links die Wirkung der Rückwand erprobt, während er rechts einen Aufriss für eine der beiden verbleibenden Seitenwände präsentierte. Bereits in dieser ersten Idee ist die ausgeführte Zentrierung des Durchgangs in die Sakristei und dessen Spiegelung an die Presbyteriumswand angelegt. Anstatt der später projektierten wappentragenden Engel experimentierte Juvarra hier mit einem Skulpturenensemble über dem Portal. Vielleicht sollten hier die beiden später als Reliefs ins Gewölbe gertückten Szenen aus dem Leben des Filippo Neri angebracht werden. Die beschränkten räumlichen Gegebenheiten dürften Juvarra davon abgebracht haben, eine plastische Dekoration anzubringen. Die von Giaccaria publizierte Turiner Zeichnung (19,7 x 8,6 mm) visualisiert diesen Schritt (Abb. 7). Das Hauptinteresse Juvarras war es hier, mit wenigen Strichen das Verhältnis von Seitenwand, Rückwand und Gewölbe zu thematisieren. Er verzichtete auf figürlichen Dekor an den Seiten, setzte durch ein angedeutetes Gebälk eine horizontale Zäsur, die den Blick auf die Figur des Filippo Neri leitet, und zog den Wölbungsansatz weiter nach unten.

Der Kapellenbogen der Cappella Antamoro existierte bereits bei der Vergabe des Raumes an Tommaso Antamoro. Selbst wenn dem nicht so gewesen sein sollte, ist es kaum zu bezweifeln, dass diese Öffnung zum Kirchenraum eine der ersten Baumaßnahmen gewesen wäre. Entsprechend überliefern die Zeichnungen des Filippo Juvarra dessen Beschäftigung mit den verbleibenden drei Wänden. Hierbei wurden die Seiten keineswegs nur im Kontext mit der Rückwand gesehen, sondern Juvarra setzte sich mit deren Gestaltung in größerem Maß als bislang angenommen auseinander. Neben den Skizzen zur Gestaltung des Gesamtraumes und dem Studium des Zusammenwirkens von Wand, Altar und Gewölbe

sind zahlreiche Zeichnungen Juvarras zu den ornamentalen Details überliefert. Sie beweisen, wie sehr er in der Tradition Borrominis die Räume vom Makrokosmos bis in den Mikrokosmos durchdachte<sup>39</sup>. Gemein ist allen Zeichnungen die schlagende Ausdrucksfähigkeit des Architekten, der mit wenigen Strichen schnell und zugleich sicher seine Ideen festhielt.

\*   \*  
\*  
\*

Das faszinierendste Element der Kapelle ist gewiß die Gestaltung der Rückwand. Nur hier war es möglich, ein Fenster anzubringen, das den dunklen Raum mit wenig Tageslicht versorgt. Die Beleuchtung musste folglich zwingend mit dem Altar kombiniert werden, weshalb kaum zu bezweifeln ist, dass an diesem Ort von Anfang an ein skulpturales Heiligenbild geplant war.

Die von Preimesberger 1967 vorgestellten Blätter sind die einzigen Zeichnungen, die abgesehen von der Rückwand auch einen Schnitt und einen Grundriss der Kapelle zeigen (Abb. 3). Während die bekannten Skizzen Juvarras schnell hingeworfen wurden, sind die Stockholmer Entwürfe als Reinzeichnungen ausgeführt, deren Qualität freilich zu wünschen übrig lässt<sup>40</sup>. Die Identität des Zeichners ist bislang ungeklärt. Hager dachte an Francesco Fontana<sup>41</sup>. Tatsächlich dürfte dieser aber nicht mit dem dilettantischen Zeichner zu identifizieren sein, wengleich Francescos möglicher Anteil an der Cappella Antamoro erst vor kurzem wieder hervorgehoben wurde<sup>42</sup>. Umstritten ist daher, welche Funktion

<sup>39</sup> Dass Francesco Borromini ein wichtiges Vorbild für Filippo Juvarra war, ist unbestritten. So soll letzterer bezeugt haben: „Non è però che io abbia negletto gli ornati, ma me ne sono servito con sobrietà e ho procurato a tutto mio potere di imitare in questo stile del Cavalier Borromini, il quale più di ogni altro ha ornato i suoi disegni ed ha introdotto cotal genere nel popolo.“; zit. nach P. PORTOGHESI, Borromini decoratore. *BollArte* 40 (1955), 12. Zugleich zeigen die Detailstudien deutlich Juvarras Vertrautheit mit dem Handwerk des Silberschmieds; M. ACCASCINA, Argentieri di Messina: S. Juvarra, G.-D.'Angelo, F. Juvarra. *BollArt* 34 (1949), 240–248.

<sup>40</sup> Stockholm, Nationalmuseum, Fondo Tessin, 1958, 1961 und 1962. PREIMESBERGER (wie in Anm. 10); M. OLIN–L. HENRIKSON, Nicodemus Tessin the Younger. Sources, Works, Collections. Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture. Stockholm 2004. 92, Kat. 98–100.

<sup>41</sup> PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), 203, Anm. 18.

<sup>42</sup> G. CURCIO, Lo stato della Chiesa. Roma tra il 1700 e il 1730, in: Storia dell'architettura italiana. Il Settecento I, hrsg. von DERS.–E. KIEVEN. Milano 2000, 164.

den Stockholmer Blättern zuzusprechen ist (Abb. 3). Preimesberger erkannte in ihnen ein Vorprojekt zu Juvarras Kapelle<sup>43</sup>. Dieser Meinung schlossen sich Millon und Gritella an, der sogar eine Reattribution an Francesco Fontana in Betracht zog<sup>44</sup>. Kieven, Bissell und Schelbert hingegen sahen in den Blättern Nachzeichnungen nach dem bereits vollendeten Bau<sup>45</sup>. Im 2004 erschienenen Katalog der Zeichnungen des Fondo Tessin der Stockholmer Nationalbibliothek wurden die Entwürfe als aus dem Umkreis der Fontana-Werkstatt kommend charakterisiert<sup>46</sup>. Tatsächlich spricht einiges dafür, dass es sich bei den Blättern um ein Vorprojekt zur Cappella Antamoro handelt bzw. um die sicherlich wenig geübten Zeichnungen nach einem Vorprojekt. Der Fondo Tessin enthält zahlreiche Kopien nach Entwürfen, die nie zur Ausführung kamen, jedoch eindrücklich demonstrieren, dass die nach Rom reisenden Architekten Einblick in die Werkstätten hatten und sich Ideen der römischen Kollegen zeichnerisch aneigneten. Hager verwies auf die wichtige Tatsache, dass laut Juvarras Biographen Scipione Maffei Carlo Fontana diesen in seine „scuola“ aufnehmen wollte<sup>47</sup>. Der Begriff impliziert, dass die Werkstatt kein abgeschlossener Bereich war, sondern eine größere Zahl von angehenden Architekten Zugang zu den Projekten hatte. Die Studien überliefern ein Entwurfsstadium der Kapelle, das vor Filippo Juvarras Übernahme zu datieren ist, aber bereits Hauptgedanken des ausgeführten Baues vorwegnimmt. So wird auf ein selbständiges Retabel verzichtet. Dafür ist die Stirnwand in einem runden Fenster geöffnet, das die skulpturale Heiligengruppe hinterfängt, die als Altarbild dient. Zu Recht wurde der noch völlig unterschiedliche Formcharakter gegenüber dem ausgeführten Projekt hervorgehoben<sup>48</sup>. Die einzelnen Elemente sind noch additiv zusammengesetzt und verschmelzen nicht miteinander, wie es Juvarra in seiner ersten bekannten Studie mit wenigen Strichen andeuten sollte (Abb. 6)<sup>49</sup>. An der Madrider Skizze zeigt sich, wie sehr

<sup>43</sup> PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), 204.

<sup>44</sup> MILLON (wie in Anm. 12), 265f.; DERS., Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 101; GRITELLA (wie in Anm. 21), 104f.

<sup>45</sup> Mündliche Mitteilung von Elisabeth Kieven; BISSELL (wie in Anm. 4), 96–104, Kat. Nr. 30; SCHELBERT (wie in Anm. 14), 453, Anm. 95.

<sup>46</sup> OLIN–HENRIKSON (wie in Anm. 40), 92, Kat. Nr. 98.

<sup>47</sup> H. HAGER, Il Significato dell'esperienza juvarriana nella „scuola“ di Carlo Fontana, in: Studi Juvarriani (wie in Anm. 15), 63–98, hier 64.

<sup>48</sup> PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), 203.

<sup>49</sup> „Wände und Gewölbezone scheinen ohne Absatz ineinander überzugehen, der Raum wird in fließende Bewegung versetzt.“; KIEVEN (wie in Anm. 17), 212, Kat. Nr. 76.

Juvarra das Stockholmer Vorprojekt zum Ausgangspunkt nahm, denn hier wie dort ist das Fenster noch kaum in die endgültige Ovalform gebracht. Vor allem aber steht Filippo Neri auf einem Sockel vor dem Fenster und nicht im Fenster, wie ausgeführt. Dieses Detail hat weit reichende Folgen, denn das Zusammenfügen von dem Heiligen und dem hellen Oval, von Figur und Grund zu einem Bild geschah erst unter der Beteiligung Juvarras<sup>50</sup>. Umso wichtiger ist es, dass die Stockholmer Studie zur Rückwand einige Elemente aufweist, die auch im Umfeld von Carlo Fontana zu finden sind<sup>51</sup>. Insbesondere Fontanas Projekte für die Taufkapelle in Sankt Peter zeigen bemerkenswerte Ähnlichkeiten, da hier wie dort ein rundes Fenster mit einem plastischen Körper kombiniert wird<sup>52</sup>. Bereits Hager bemerkte, dass die ausgeführte Cappella Antamoro Carlo Fontana mindestens ebenso verpflichtet ist wie Gianlorenzo Bernini, dessen *Cathedra Petri* und dessen von Engeln getragene Altarbilder die genetische Wurzel der Dekoration bilden<sup>53</sup>. Es könnte gezeigt werden, dass auch aus sozialgeschichtlicher Sicht eine anfängliche Beteiligung der Fontana-Werkstatt plausibel ist, denn zwischen dem Auftraggeber bzw. der Erzbruderschaft von San Girolamo della Carità und den viel beschäftigten, prestigeträchtigen Künstlern musste ein Kontakt hergestellt werden<sup>54</sup>. Als Architekt der Kirche fungierte derselbe Carlo Fontana bereits seit 1669<sup>55</sup>. Nichts liegt näher, als anzunehmen, dass die Erzbruderschaft den äußerst renommierten und berühmten Künstler um einen Entwurf für die geplante Kapelle bat bzw. ihn zu Antamoro vermittelte.

<sup>50</sup> Vgl. PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), 205.

<sup>51</sup> So verkörpern sich in der gleichzeitig entstandenen Cappella Albani in S. Sebastiano fuori le mura die Säulen in ähnlicher Weise nach vorn, um zugleich Bestandteil der Raumarchitektur und des Altars zu sein. Außerdem ist hier das Motiv der in Voluten auslaufenden Gewölberippen zu finden; darauf wies bereits PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), 204 hin.

<sup>52</sup> A. BRAHAM–H. HAGER, *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*. London 1977, 39–51.

<sup>53</sup> „Se questo è vero, in questo caso il Fontana non esercitò soltanto il ruolo di mediatore fra Bernini e Juvarra, ma presenta una soluzione che, sebbene sviluppata nello spirito del Bernini, è una conquista propria di cui Juvarra poté valersi.“; HAGER (wie in Anm. 47), 72.

<sup>54</sup> Seeger kam zu dem Schluss, dass nicht mit Sicherheit entschieden werden könne, ob das Patrozinium und die Idee der architektonischen Neufassung von Tommaso Antamoro oder der Erzbruderschaft ausging; SEEGER (wie in Anm. 16), 281. Tatsächlich lässt sich zeigen, dass die Ikonographie und die architektonische Erneuerung in erster Linie von der Erzbruderschaft von S. Girolamo della Carità intendiert war und vorangetrieben wurde, während Antamoro als Geldgeber fungierte; DOBLER (wie in Anm. 32).

<sup>55</sup> F. FASOLO, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi*. o. O. 1961, 278.

Da Fontana mit anderen, größeren Projekten beschäftigt war, wird er die Ausstattung des kleinen, unattraktiven Raumes seiner Werkstatt, in erster Linie seinem Sohn Francesco und Filippo Juvarra, überlassen haben. Letzterer kam erst im Oktober 1704 nach Rom, um bei Carlo Fontana zu studieren<sup>56</sup>. Francesco Fontana verstarb im Jahr 1708, d. h. fünf Jahre nach der Vergabe der Kapelle. Spätestens von diesem Zeitpunkt an dürfte Juvarra die Dekoration des Raumes zu Ende geführt haben<sup>57</sup>. Filippos Verehrung für Francesco Fontana, den *celebre architetto*, dem gegenüber er sich als *amatissimo discepolo* bezeichnete, ist bekannt<sup>58</sup>. Noch wenig Aufmerksamkeit schenkte man jedoch bislang der Frage, was Juvarra von dem Sohn des Werkstattleiters gelernt hat, denn die Zahl von Francescos Werken ist gering. Immerhin könnte die Cappella Antamoro ein Zeugnis für die enge und fruchtbare Zusammenarbeit sein, die zu einer entsprechend emphatischen Charakterisierung seitens Juvarras geführt hat. Wie dem auch sei, akzeptiert man die Beteiligung bzw. ursprüngliche Beauftragung weiterer Architekten, so wird man kaum von einer Übergabe oder einer erneuten Beauftragung von Filippo Juvarra ausgehen können<sup>59</sup>. Der Bau verblieb in derselben Werkstatt.

Bedenkt man, dass die sozialgeschichtlichen, biographischen und auch zeichnerischen Quellen für eine anfängliche Beteiligung der Fontana-Werkstatt an der Cappella Antamoro sprechen, so ist die Leistung Juvarras zu präzisieren. Die Cappella Antamoro ist nicht das erste alleinige Werk Juvarras auf römischem Boden, sondern entstand aus einer architektonischen Zusammenarbeit heraus. Ebenso wenig wurde die Dekoration von Tommaso Antamoro direkt bei dem jungen Architekten in Auftrag gegeben, vielmehr über Vermittlung der Erzbruderschaft, die ein konkretes Interesse an der Ausstattung hatte<sup>60</sup>. Filippo Juvarra ging bei

<sup>56</sup> T. MANFREDI, L'arrivo a Roma di Filippo Juvarra e l'apprendistato di Pietro Passalacqua nelle cronache domestiche di una famiglia messinese. *Architettura storia e documenti* 1–2 (1989), 111.

<sup>57</sup> Schelbert denkt an die erste Hälfte des Jahres 1707, wobei die von ihm angeführten Kapitellstudien kaum die „frühesten Zeichnungen für die Kapelle“ sein dürften; SCHELBERT (wie in Anm. 14), 456.

<sup>58</sup> Vgl. HAGER (wie in Anm. 47), 66.

<sup>59</sup> MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 100; SCHELBERT (wie in Anm. 14), 457.

<sup>60</sup> Salvatore Boscarinos Monographie aus dem Jahr 1973 fasst den größtenteils auf den Zeichnungen basierenden Forschungsstand erstmals zusammen, indem er die Kapelle und ihren Bezug zu Juvarra als „commissionatagli dalla famiglia Antamoro nella Chiesa di S. Gerolamo della Carità a Roma“ bezeichnet; S. BOSCARINO, Juvarra architetto. Roma 1973, 148. Schelbert bezeichnet die Kapelle als „der[n] erste[n] und einzige[n] sicher dokumentierte[n] Bau Juvarras in Rom“; SCHELBERT

seinen Skizzen von einem bereits festgelegten Vorprojekt aus, das ihm zumindest die Idee der Öffnung der Rückwand in einem runden Fenster sowie ein skulpturales Altarbild vorgab. Aber auch die ausgeführte Gliederung der Seitenwände und die Kuppel besitzen Motive, die in den Stockholmer Zeichnungen angelegt waren. Entsprechend konnte es nur die keineswegs leichte Aufgabe des Filippo Juvarra gewesen sein, die Elemente des Raumes entsprechend seiner architektonischen Vorstellungen zu einem funktionierenden Ganzen zu verschmelzen, dem skulpturalen Altarbild an der Rückwand einen passenden Rahmen zu schaffen und die ornamentalen Details zu entwerfen. Tatsächlich dienten die meisten Skizzen des Architekten diesen Zielen.

\* \*

\*

Bei den 1974 von Myers publizierten Zeichnungen Juvarras handelt es sich um zwei große Blätter (270/268 x 198 mm / 272 x 198 mm), die mit freien, lavierten Federstrichen zwei Ansichten des Kapellenraums zeigen (Abb. 4, 5)<sup>61</sup>. Im Vordergrund des Interesses steht die Rückwand mit dem Bild des Heiligen, während die Seitenwände und die Decke mit nur wenigen Strichen angedeutet sind. Beide Skizzen sind mit erklärenden Aufschriften versehen. Auf MM 235 lautet diese: *Primo pensiero per la Capella di S. Filippo a S. Girolamo/ del Sig. Avvocato Antemoro, messa in opera l'a[n]no 1708*, und auf MM 243: *Secondo pensiero della Capella di S. Filippo in S. Girolamo*. Drei wichtige Informationen sind hiermit gegeben: zum einen eine Datierung des Baubeginns, zum anderen eine Chronologie der beiden Zeichnungen<sup>62</sup>; und schließlich ist die Funktion der Blätter definiert; es handelt sich nämlich um *pensieri* von Filippo Juvarra. Die Vergangenheitsform des *messo in opera* macht deutlich, dass die Beschriftung postum und wahrscheinlich im Zuge einer Katalogisierung entstand. Myers erkannte im *primo pensiero* den Beginn einer Ent-

---

BERT (wie in Anm. 14), 455; Seeger beginnt ihren Beitrag mit der Feststellung, dass Juvarra die Kapelle „1708 bis 1710 als Familiengrablege für den Konsistorialadvokaten Tommaso Antamoro ausgestaltet hat“; SEEGER (wie in Anm. 16), 262.

<sup>61</sup> Metropolitan Museum of Art New York, inv. MM 235 und MM 249; MYERS (wie in Anm. 11); MILLON, Juvarra, Drawings (wie in Anm. 15), 212–214 und 216f.

<sup>62</sup> Millon mutmaßte, es könnte sich bei der Jahreszahl gar um das Datum der Vollendung handeln: „The phrase could mean either initiated or completed at that date“; MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 100.



wurfserie und folgerte, dass Juvarra von Anfang an plante, den heiligen Filippo Neri im ovalen Gegenlicht darzustellen.<sup>63</sup> Abgesehen davon, dass sie die Stockholmer und die Madrider Zeichnungen nicht beachtete, übersah die Autorin, dass Filippo Juvarra für die Figur des Heiligen keine eigenen Entwürfe vorlegte, sondern im *primo pensiero* das berühmte Gemälde des Filippo Neri von Guido Reni aus der Grabkapelle in der römischen Chiesa Nuova in die Cappella Antamoro versetzte<sup>64</sup>. Hingegen ließ er sich im *secondo pensiero* von Le Gros' Relief des Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio inspirieren<sup>65</sup>. Die Tatsache, dass der Architekt die Gestalt des Heiligen und damit dessen Position und Gestik in seinen Zeichnungen für die Cappella Antamoro studierte, führte dazu, dass Millon annahm, Juvarra habe die Haltung der Skulptur und vielleicht die Wahl des Bildhauers beeinflusst<sup>66</sup>. Hiermit erfuhr die von Preimesberger hervorgehobene, unabdingbar enge Zusammenarbeit zwischen Bildhauer und Architekt eine Gewichtung zugunsten von Filippo Juvarra<sup>67</sup>. Bissell sah, was die Skulptur angeht, eine gemeinsame Entscheidung beider Künstler, schrieb Juvarra jedoch ebenso eine dominierende Rolle zu, indem er bemerkte, „daß die Architektur vorrangig behandelt wurde, und man erst nach deren Festlegung über die konkrete Form der Skulptur entschied“<sup>68</sup>. Genau das Gegenteil ist jedoch der Fall. Aus Juvarras Zeichnungen geht eindeutig hervor, dass der Architekt eine Kulisse entwarf, die das skulpturale Werk rahmen sollte. Mit anderen Worten, die Form der Skulptur wurde für das architektonische Schaffen als bekannt vorausgesetzt. Es ist entscheidend für das Verständnis des Anteils von Filippo Juvarra an der Cappella Antamoro, dass er in seinen New Yorker Skizzen die rahmende Architektur auf zwei völlig verschiedene Figurentypen reagieren ließ. So wird das Oval der ersten Zeichnung bis an das Limit gedehnt (Abb. 4). Selbst die rahmenden Säulen fehlen. Hiermit trug der Architekt der raumgreifenden Geste des Heiligen Rechnung. Entsprechend dem

<sup>63</sup> “36k and I show that from the beginning, Juvarra planned to set the statue of S. Filippo against an oval translucent glory that would rise midway into the vaulting”; MYERS (wie in Anm. 11), 33.

<sup>64</sup> Auf Reni wies MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 103 erstmals hin.

<sup>65</sup> BISSELL (wie in Anm. 4), 100 und DERS., A ‚dialogue‘ between sculptor and architect: the statue of S. Filippo Neri in the Cappella Antamori, in: The sculpted subject 1400–1700, hrsg. von S. CURRI–P. MOTTURE, Aldershot 1997, 221–235, hier 225f.

<sup>66</sup> MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 108.

<sup>67</sup> PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), 202.

<sup>68</sup> BISSELL (wie in Anm. 4), 101.

Vorbild Renis liegt bei diesem eine offene Umrissform vor. Filippo Neri durchmisst mit ausgebreiteten Armen das runde Fenster, wodurch eine wirkungsvolle Silhouette vor der hellen Gloriole entsteht. Es scheint, als sollte der dynamische Schwung des Rahmens die nach außen drängende Kraft der zur Seite gestreckten Arme auffangen. Die Größe der Lichtquelle ist hierbei am Sockel variiert, und es ist augenfällig, dass sich der Fensterrahmen noch hinter der Einheit aus Postament und Skulptur befindet. Im Zentrum der Öffnung liegt der Kopf des nach oben blickenden Heiligen. Auf ihn fluchten die Kranzgesimse der seitlichen Wände. Seine Mimik im Moment der Erhebung besitzt die höchste Ausdruckskraft.

Auch in der zweiten Zeichnung kniet Filippo Neri auf einem Sockel über dem Altar, der hier jedoch komplett durch Wolken zum Verschwinden gebracht ist (Abb. 5). So wird auch in der Gesamtanlage das Vorbild des gen Himmel entrückten Luigi Gonzaga von Le Gros rezipiert, dessen Haltung – vertikal gespiegelt – recht genau übernommen wird. Ein nach innen gekehrter Ausdruck bestimmt die geschlossene Form der hoch aufwachsenden Skulptur. Durch die vor der Brust verschränkten Arme wird der Vision jegliche Expressivität genommen und der Eindruck eines visionären, labilen Schwebens akzentuiert. Ganz anders als auf der ersten Skizze reagiert daher die rahmende Architektur auf die Figur. Anstatt des ovalen Fensters stützen nun hohe Säulen die schwebende Szene an der Rückwand, wodurch der Heilige in einer Bogenstellung präsentiert wird. Die schmale Öffnung betont die nach oben gerichtete Bewegung und presst die Figur geradewegs zusammen. Wieder befindet sich der Kopf des Heiligen zwischen den Gebälkfragmenten, wobei an dieser Stelle besonders kräftige Federstriche zeigen, wie bedeutend diese Position für den Zeichner war. Nur schwer nachvollziehbar erscheint die These Millons, bei dem Altaraufbau handle es sich um ein Relief<sup>69</sup>. Das nie zur Diskussion stehende Fenster hinter der Figur ist durch die Strahlen der Gloriole angedeutet. Vor allem aber hätte Juvarra die Rückwand der Kapelle sicher nicht verschlossen und den Raum seiner natürlichen Lichtquelle beraubt. Wahrscheinlich dachte Juvarra gar nicht so weit. Was er in den beiden *pensieri* tat, ist nichts anderes, als die Architektur der Cappella Antamoro auf zwei bekannte römische Heiligenbilder reagieren zu lassen. Daher ist auch der Bezug zum Altar im zweiten *pensiero* völlig offen gelassen. Alleine der Ausdrucksgehalt, der in den Figuren durch Haltung, Gestik und Mimik vermittelt wird, sollte sich in der gebauten Umgebung spiegeln und vor allem von dieser unterstützt werden. Mit anderen Worten, der Architekt reagierte auf eine bereits existierende

<sup>69</sup> MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 104.

Skulptur und übte sich im Entwerfen. Er legte dem von ihm zu imaginierenden, architektonischen Rahmen eine offene und eine geschlossene skulpturale Form zugrunde und ließ den Raum auf diese Vorgaben antworten.

Dies bedeutet, dass Filippo Juvarra, als er die beiden Skizzen anfertigte, noch keine konkrete Vorstellung davon hatte, wie die Skulptur des Pierre Le Gros aussehen sollte. Er wusste nur, dass vor das offene Fenster ein skulpturales Altarbild inszeniert werden musste. Es liegt daher nahe, anzunehmen, dass für die Gestaltung der Figur des Filippo Neri in erster Linie Pierre Le Gros verantwortlich war, was freilich eine Diskussion des skulpturalen Konzeptes mit dem oder den Architekten nicht ausschließt<sup>70</sup>. Der renommierte und um 1708 bereits berühmte Bildhauer, der von den Zeitgenossen als Hauptkünstler der Kapelle erkannt wurde, hatte mit der Fontana-Werkstatt, der die Gestaltung der Cappella Antamoro ursprünglich übergeben wurde, schon andernorts zusammengearbeitet<sup>71</sup>. Ihm ist bei der Dekoration der Kapelle wohl ein ebenso großer Anteil zuzusprechen wie Filippo Juvarra. Tatsächlich wurde immer wieder bemerkt, wie wichtig die Figurenaltäre des Andrea Pozzo für die genetische Ableitung der Rückwand der Cappella Antamoro sind<sup>72</sup>. Juvarra war mit diesen Werken zwar durch seine Lehrer und vor allem durch eigene Studien vertraut<sup>73</sup>. Pierre Le Gros aber war derjenige Bildhauer, der für Pozzos bedeutendste Altäre die Skulpturen geliefert hatte<sup>74</sup>. Arbeiten wie die Figur des Franz Xaver für das Collegio Germanico-Ungarico, die Liegestatue

<sup>70</sup> Schelbert erkannte bereits im *secondo pensiero* eine mögliche Beteiligung von Pierre Le Gros, die zu der reliefhaften und an den heiligen Luigi Gonzaga erinnernden Gestaltung der Skizze geführt hätte; SCHELBERT (wie in Anm. 14), 461.

<sup>71</sup> Im Jahr 1701 war Pierre Le Gros erstmals an einem Bau des Carlo Fontana tätig, als er einen Triumphbogen anlässlich des Possesso von Clemens XI. errichtete. Der Bogen wurde von Francesco Farnese, Herzog von Parma, gestiftet; BISSELL (wie in Anm. 4), 61, Nr. 13.

<sup>72</sup> PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), 204f.; MILLON (wie in Anm. 12), 275f.

<sup>73</sup> In der zeitgenössischen anonymen Vita heißt es: „si diede a comprare molti altri libri d'uomini eccellenti, come il Vitruvio, il Padre Pozzi, Roma antica, e la scuola de' celebri antichi architetti“; BRINCKMANN (wie in Anm. 7), 22; H. HAGER, Andrea Pozzo e Carlo Fontana, tangenze e affinità, in: Andrea Pozzo, hrsg. von A. BATTISTI. Milano 1996, 235–252.

<sup>74</sup> Dazu gehören der Altar des heiligen Ignatius in Il Gesù sowie der des heiligen Franz Xaver in S. Ignazio; R. ENGGASS, Early eighteenth-century sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné II. Pennsylvania 1976, 131–135; BISSELL (wie in Anm. 4), 36–39, 44–46.

des heiligen Stanislaus Kostka in S. Andrea al Quirinale sowie die kolossalen Apostelfiguren im Lateran zeigen, dass Le Gros für einen Auftrag wie die Skulptur des Filippo Neri in der Cappella Antamoro prädestiniert war<sup>75</sup>. Außerdem bedeutete das Marmorbild ein hohes Prestige für die Erzbruderschaft, weshalb eine gezielte und direkte Beauftragung des Bildhauers glaubhaft ist. Entwürfe des jungen Juvarra hat er wohl nicht ausgeführt und der Architekt wird den Bildhauer kaum selbst berufen haben. Vielmehr dürfte es sich um eine Zusammenarbeit gehandelt haben, in welcher eine eindeutige Händescheidung ebenso wenig möglich ist, wie die Frage beantwortet werden kann, ob die Rückwand der Cappella Antamoro ein Werk der Skulptur oder ein Werk der Architektur ist<sup>76</sup>.

Beide Künstler verwandelten die Cappella Antamoro in einen Ereignisraum, bei dem die Gewölbezone mit der Altarwand narrativ vereintlicht wurde<sup>77</sup>. Entscheidend war hierbei der Schritt, den ovalen Fensterrahmen aufzubrechen und in einen nach oben ins Gewölbe drängenden Bogen zu verwandeln (Abb. 1). Diese Idee ist von der Gestalt der Heiligenfigur, die von Engeln nach oben gehoben wird, kaum zu trennen. Schließlich steht im ausgeführten Bau nicht das Haupt des Filippo Neri im Zentrum der Gloriele, sondern dessen Brustpartie, auf welche auch das Gebälk der Seitenwände hinleitet. Der Gewölbeansatz wurde hierfür weiter nach unten gezogen, was keineswegs eine rein ästhetisch bestimmte Entscheidung gewesen sein dürfte. Denn vor der Brust des Heiligen ist die Madonna dargestellt, der die Kapelle laut Stiftungsvertrag gemeinsam mit Filippo Neri geweiht sein sollte<sup>78</sup>. Nur hier tritt sie bildhaft in Erscheinung.

\* \*

\*

<sup>75</sup> ENGGASS (wie in Anm. 74), 134–139, 142–144; BISSELL (wie in Anm. 4), 63–66, Kat. 16, 73–79, Kat. 20, 82–86, Kat. 22 und 23; M. CONFORTI, Planning the Lateran Apostles, in: *Studies in Italian Art* (wie in Anm. 12), 243–255.

<sup>76</sup> Vgl. BISSELL, A ‚dialogue‘ (wie in Anm. 65), 221–235.

<sup>77</sup> Seeger gab den wichtigen Hinweis auf die Vorbildlichkeit von Berninis S. Andrea al Quirinale, wo ebenfalls eine Handlungslinie vom Altar bis in die Kuppel reicht; SEEGER (wie in Anm. 16), 271. Hinzuzufügen wäre, dass Entsprechendes auch im Altarraum von Carlo Fontanas S. Maria dei Miracoli an der römischen Piazza del Popolo rezipiert wurde.

<sup>78</sup> ASR, 30 Not.Cap., uff. 25, Angelus Perellus, vol. 471, fol. 411<sup>r</sup>.

Was bedeuten diese Hinweise für die Beurteilung der Zeichnungen von Filippo Juvarra? Entgegen der zeitgenössischen Wahrnehmung führten die Skizzen dazu, dass die Cappella Antamoro als abgeschlossenes und einzig durch den Architekten letztgültig autorisiertes Kunstwerk betrachtet wurde. Die erhaltenen Blätter Juvarras als Zeugnis der organischen, prozesshaften Entstehung zu interpretieren, birgt jedoch Probleme, insbesondere, wenn man in ihnen die Entwicklung einer künstlerischen Idee erkennen will. Millon setzte den *primo pensiero* entsprechend Juvarras Zeugnis an den Anfang der Entwurfsreihe<sup>79</sup>. Die kleine Skizze aus Madrid zeige ein Übergangprojekt zum *secondo pensiero*<sup>80</sup>. In letzterem würden erstmals die Säulen als Gliederungselemente erscheinen, während die Rückwand verschlossen werde. Der Autor verschwieg nicht, dass die von ihm intendierte, fortschrittliche Abfolge der Zeichnungen zu Schwierigkeiten führt<sup>81</sup>. Zum einen ist das Schwanken Juvarras zwischen Relief und vollplastischer Skulptur erklärungsbedürftig. Zum anderen scheint es paradox, dass das Stockholmer Vorprojekt gegenüber dem ausgeführten Bau zugleich näher und weiter entfernt als der *primo pensiero* ist<sup>82</sup>. Korrekt erkennt Millon in den Turiner Veduten die Nähe zum ausgeführten Projekt.

Man wird sich vor dem geschilderten Hintergrund von der Vorstellung lösen müssen, in den bislang bekannten Skizzen Juvarras einzelne, sukzessive Entwicklungsschritte sowie das progressive Entstehen einer individuellen künstlerischen Idee ablesen zu können. In einem ersten Moment versuchte Juvarra, ausgehend von dem in den Stockholmer Zeichnungen überlieferten Vorprojekt (Abb. 3), den Raum zu einer kompositorischen Einheit zu verschmelzen, indem er Wand und Gewölbe ineinander übergehen ließ und die Struktur der Kapelle in Bewegung versetzte. Dieser

<sup>79</sup> MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 102–110.

<sup>80</sup> Zu Recht bezeichnet Elisabeth Kieven die kleine Madrider Skizze als Ausgangspunkt und als erste der bekannten Zeichnungen, denn will man tatsächlich eine Chronologie aufstellen, so entspricht es der bekannten Vorgangsweise Juvarras, den Entwurf mit einer kleinen schnellen Skizze zu beginnen, welche die Idee in abgekürzter Form und doch mit allen wichtigen Komponenten festhält; KIEVEN (wie in Anm. 17), 212f., Kat. 76.

<sup>81</sup> „Were it not for Juvarra’s statement, the richer, more elaborate scheme for the lateral overdoors and entrance wall in the Madrid drawing might suggest it preceded the *primo pensiero*“; MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 104.

<sup>82</sup> „The drawings in Stockholm are paradoxical in that, in different aspects, they are both further removed, and yet closer, to the executed project than the *primo pensiero* by Juvarra in the Metropolitan Muesum“; MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 102.

Schritt ist in der kleinen Madrider Skizze überliefert (Abb. 6). Entgegen dem spätbarocken Klassizismus der Fontanaschule, wie er in den Stockholmer Zeichnungen spürbar ist, manifestiert sich nun der aufkeimende Borrominismus. Mit der erneuten Wertschätzung dieses Stils, insbesondere an der Accademia di San Luca, ist aber wiederum der Name Francesco Fontana verbunden, weshalb man davon ausgehen könnte, dass die Skizzen Juvarras in stetem Kontakt zu seinem verehrten Lehrer entstanden<sup>83</sup>. Ziel des Zeichners war es, der Cappella Antamoro einen szenographischen, ephemeren Erscheinungscharakter zu geben, um die in der Heiligenskulptur verkörperte Historie wirkungsvoll zu inszenieren. Die geplante organische Vereinheitlichung von Wand und Decke, das Verschleifen des Übergangs und das Eingreifen des Ovals in die Wölbung folgten dem Wunsch, im skulpturalen Medium ein Ereignis zu visualisieren, das seinen Beginn über dem Altar nimmt und dessen Aktion bis in das Opaoion des Gewölbes führt. Es lag am Bildhauer, mit entsprechenden Skulpturen und Plastiken seinen Beitrag zu leisten. Erst danach konnte Juvarra mit konkreten Vorschlägen fortfahren. Während Le Gros sich mit der Gestaltung der skulpturalen Komponente beschäftigte, experimentierte Juvarra mit zwei völlig verschiedenen figuralen Formen, auf die er die umgebende Architektur reagieren ließ. Der erste und der zweite *pensiero* kennzeichnen weder eine chronologische Abfolge noch die ersten beiden Entwurfsstadien der Cappella Antamoro<sup>84</sup>. Es handelt sich bei ihnen um Alternativen bzw. um Inszenierungen zweier gegensätzlicher skulpturaler Konzepte. Sie entstanden in einer Phase, in der Juvarra auf das Konzept des Le Gros für eine figürliche Bespielung des Kapellenraumes wartete. Der Architekt bereitete sich mit den Skizzen auf die folgenden Aufgaben vor. Dass beide Künstler hierbei miteinander in Kontakt standen, ist nicht zu bezweifeln, denn Juvarra musste den Bildhauer umgekehrt über das architektonisch Mögliche informieren. Ob man die New Yorker *pensieri* aber als „Entwürfe“ bezeichnen kann, bleibe dahingestellt, denn indem Juvarra bekannte Heiligenbilder des Guido Reni und des Pierre Le Gros zugrunde legte, war es klar, dass seine Ideen in der gegebenen Form nicht zur Ausführung kommen sollten. Bei den beiden Zeichnungen handelt es sich um Studienblätter, auf denen Juvarra versuchte, sich einer Problemstellung anzunähern und in kreativer Weise Lösungen testete. Dieses Vorgehen war auch ein Teil der Ausbildung. So

<sup>83</sup> Hierzu E. KIEVEN, Borrominismus im Spätbarock, in: Borromini, Architekt im barocken Rom, hrsg. von R. BÖSEL-CH. L. FROMMEL, Milano 2000, 125–133.

<sup>84</sup> Zu Recht bemerkt Schelbert, dass die beiden Skizzen durchaus gleichzeitig entstanden sein könnten; SCHELBERT (wie in Anm. 14), 460.

erhielt im Jahr 1706 die dritte Architekten-Klasse der Accademia di S. Luca die Aufgabe, für Berninis bereits existierende Kirche S. Andrea al Quirinale eine Fassade zu entwerfen. Auch von Juvarra sind hierzu zwei Skizzen überliefert, eine davon im Stil Borrominis<sup>85</sup>. Im selben Jahr skizzierte der Architekt auch zwei Fassadenvarianten für S. Brigida in Neapel. Mit einem entsprechenden Auftrag wurde er wahrscheinlich nie betraut, denn das Langhaus entstand erst 1721–25<sup>86</sup>. Beschriftet ist die Studie mit *Penzieri per S. Brigida di Napoli nostra invenzione nel an[n]o 1706*, weshalb sich die Frage nach dem Begriff des *pensiero* bei Filippo Juvarra stellt. Ohne hier eine Lösung dieser komplexen Problematik vorlegen zu können, sei bemerkt, dass es sich bei entsprechend bezeichneten Skizzen Juvarras keineswegs ausschließlich um erste Ideen für geplante Bauten handelt, sondern auch um phantasievolle, spontane Übungen. So ginge es zu weit, ohne dokumentarische Grundlage oder zeitgenössische Quellen, alleine aufgrund von Juvarras Zeichnungen für den Altar von S. Chiara oder die Josephskapelle in S. Francesco di Pola, eine Beauftragung des Architekten in Erwägung zu ziehen<sup>87</sup>. Über die zu Papier gebrachten „Gedanken“ schulte sich der Architekt vielmehr im originellen Lösen von teilweise schwierigen Bauaufgaben<sup>88</sup>.

Auch die New Yorker Zeichnungen zur Cappella Antamoro sind Übungsblätter, die das architektonische Inszenieren eines skulpturalen Altarbildes auf kleinstem Raum und im Gegenlicht zum Thema haben (Abb. 4, 5). Hierbei war es vorerst von sekundärer Bedeutung, ob die Ideen tatsächlich ausgeführt werden konnten<sup>89</sup>. Die Funktion der beiden *pensieri* für die Filippo-Neri-Kapelle in S. Girolamo della Carità war damit eine andere als die der Madrider Skizze.

Wie sehr die Skulptur des heiligen Filippo Neri, für die Juvarra einen Rahmen schuf, tatsächlich das Produkt eines Entwurfsprozesses seitens des Bildhauers war, demonstrieren zwei Vorzeichnungen des Pierre Le

<sup>85</sup> Turin, Tournon Collection, T 099/100, T 089; MILLON, Juvarra, Drawings (wie in Anm. 15), 113, 115, 243, 244.

<sup>86</sup> Turin, Tournon Collection, T 086; MILLON, Juvarra, Drawings, (wie in Anm. 15), 107, 240f.; C. THOENES, Neapel und Umgebung (*Reclams Kunstführer VI*). Stuttgart 1971, 66.

<sup>87</sup> So MILLON, Juvarra, Drawings (wie in Anm. 15), xxxv.

<sup>88</sup> „For Juvarra the exercises demanded by the Concorsi where, in addition, stimuli for the production, exploration, and development of ideas.“; MILLON, Juvarra, Drawings (wie in Anm. 15), xxi.

<sup>89</sup> „The connection between the saint and the altar is uncertain“; MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 105.



Gros im Pariser Louvre<sup>90</sup>. Die erste Skizze zeigt eine eher an ein Relief erinnernde Gestaltung, in der sich die Bedeutung des Luigi Gonzaga als Vorgänger und Ausgangspunkt manifestiert, und bei der eine narrative Komposition vorliegt, die noch kaum Rücksicht auf architektonische Vorgaben nimmt. Auf dem Verso desselben Blattes reagiert der Bildhauer mit einem geöffneten Kontur auf die Position im Gegenlicht<sup>91</sup>. In der ausgeführten Skulptur tritt schließlich der Gruppencharakter zugunsten der Einzelfiguren zurück, wodurch die silhouettenhafte Großform in der hellen Gloriole entsteht. Eine bislang unpublizierte Rötelszeichnung, die Le Gros zugeschrieben wird, zeigt den ausgeführten heiligen Filippo spiegelverkehrt und diente eventuell auch als Vorlage einer Druckplatte<sup>92</sup>.

\*   \*  
\*  
\*

Hinsichtlich der ausgeführten Kapelle ist es bemerkenswert, dass nur Juvarras schnell hingeworfene Skizze in Turin den letzten und entscheidenden Schritt des Entwurfsprozesses überliefert (Abb. 7). Zugleich handelt es sich bei diesem Blatt um die einzige Raumstudie, deren Informationsgehalt nicht auf die Rückwand bzw. den Gesamtraum gerichtet ist. Das Interesse des Architekten gilt hier ganz dem Verhältnis von Seitenwand, Decke und dem Übergang zur Rückwand, deren Komponenten Altar, Fenster und Skulptur nur angeschnitten dargestellt sind. Jedoch zeigt das Blatt nicht mehr das ehemals statische, ovale Fenster, sondern einen labilen, aus Voluten aufwachsenden Bogen, der durch das Aufbrechen des Fensterrahmens entstanden ist. Von den Säulen zusammengepresst schwingt dieser dynamisch nach oben und reagiert so auf die Bewegungsrichtung des Heiligen. Figur und Grund, Skulptur und Architektur sind zu einer Einheit verschmolzen<sup>93</sup>. Juvarra konnte diese letzte Phase der Entwurfsarbeit nur mit einer konkreten Vorstellung des skulp-

<sup>90</sup> Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 30492 r und v. Auf die Zeichnungen wies erstmals Rudolf Preimesberger hin; PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), Abb. 12, 14; außerdem BISSELL (wie in Anm. 4), Abb. 62–63.

<sup>91</sup> Es wurde bemerkt, dass der Entwurf von Le Gros auf dem skulpturalen Prototyp des Heiligen von Algardi in der Chiesa Nuova sowie der Himmelfahrtsdarstellung des heiligen Ignatius von Gaulli im römischen Gesù beruht; PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), 215.

<sup>92</sup> Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 14878 r.

<sup>93</sup> Auf die Bedeutung der Cappella Fonseca als Vorbild haben PREIMESBERGER (wie in Anm. 10), 210 und MILLON (wie in Anm. 12), 274 hingewiesen.

turalen Konzeptes angehen. Auch die Maße der Skulptur müssen bekannt gewesen sein, denn nicht zuletzt einfache Platzgründe dürften zu der Lösung geführt haben. Der Formcharakter ist, soweit man dies aus den wenigen Strichen der Skizze überhaupt ersehen kann, bildhaft geworden. Aber auch, was die rahmende Architektur angeht, steht die Turiner Halbraum-Skizze dem Ausführungsprojekt am nächsten. Die Proportionen sind dem fertigen Bau und damit auch der Skizze, die als Studie für eine Druckvorlage identifiziert wurde, sehr nahe (Abb. 2). Auffällig ist freilich, dass die kniende Heiligenfigur mit ihren ergeben ausgebreiteten Armen eine Mischung aus den beiden *pensieri* darstellt. Da aber weder die Rückwand noch die genaue Wiedergabe der Skulptur im Mittelpunkt der Zeichnung standen, wäre zu überlegen, ob Juvarra hier eilig eine Skulptur im traditionellen Typus der mystischen Schau hinwarf. Vielleicht wollte er auf dem Blatt sogar Jahre später einem Kollegen die architektonische Struktur der Cappella Antamoro erläutern<sup>94</sup>. Aber auch wenn es sich um einen Entwurf handelt, so bleibt festzuhalten, dass das einzige erhaltene Zeugnis für den entscheidenden letzten Schritt zum ausgeführten Projekt nicht eine Studie zum Gesamtraum oder zur Rückwand ist, sondern lediglich diese extrem schnell hingeworfene Skizze des halben Kapellenraumes (Abb. 7).

Das Turiner Blatt führt abermals Filippo Juvarras Anteil an der architektonischen Gestaltung der Cappella Antamoro vor Augen. Beide Künstler, er und Pierre Le Gros, versuchten, sich einer Lösung auf dem Gebiet ihrer jeweiligen Gattung zu nähern. Juvarra meisterte die Aufgabe, der Skulptur und der den Raum durchziehenden Handlung einen architektonischen Rahmen zu geben, der die Aktion und die Wirkung hervorhob, in virtuoser Weise. Ohne die Vorarbeiten der Fontana und insbesondere ohne die enge Zusammenarbeit mit Pierre Le Gros, der hier als souveräner Künstler von dem Nachwuchstalent Juvarra fasziniert gewesen sein dürfte, wäre das einheitliche Erscheinungsbild der Cappella Antamoro nicht möglich gewesen. Die Zeichnungen des Filippo Juvarra machen deutlich, dass der Architektur eine dienende Funktion zukam<sup>95</sup>. Sie sollte die Wirkung der durch die Skulpturen ausgedrückten Ekstase und Erhebung des Heiligen unterstützen und ins Erscheinungshafte wen-

<sup>94</sup> Bereits Millon bemerkte, dass auf diesem Blatt noch detaillierter als auf der hier als Vorbereitung eines Druckes gedeuteten Skizze (Abb. 2) die Säulen in den Ecken angegeben sind; MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 107.

<sup>95</sup> Auch Seeger bemerkt zu Recht, dass die gesamte Aufmerksamkeit des Kapellenbesuchers nicht auf die Architektur gelenkt wird, sondern durch diese auf die Skulptur des Heiligen; SEEGER (wie in Anm. 16), 262.

den. Juvarra entwarf eine Szenographie, wie sie besonders aus ephemeren Dekorationen bekannt war, die hier jedoch in dauernde Gestalt verwandelt wurde. Was die Datierung des Baues angeht, so spricht wenig dagegen, den Baubeginn tatsächlich auf das in den Skizzen verbürgte Jahr 1708 festzulegen. Das heißt, die Zeichnungen wären zuvor entstanden bzw. seit Juvarras Rückkehr aus Neapel im Frühjahr 1706<sup>96</sup>. Da im Jahr 1708 Francesco Fontana verstarb, bedeutet dies, dass Juvarra zu dessen Lebzeiten an der Kapelle arbeitete, wodurch sich die Wahrscheinlichkeit einer Zusammenarbeit und einer produktiven Diskussion des Projektes erhöhen<sup>97</sup>.

\* \*

\*

Die Cappella Antamoro aus einem ‚künstlergeschichtlichen‘ Blickwinkel als erstes und einziges erhaltenes Werk des Filippo Juvarra auf römischem Boden zu bezeichnen, birgt Schwierigkeiten. Sie entstand im Umfeld der Fontana-Werkstatt, und eine ideengebende Beteiligung von Francesco Fontana bei der Umformung des Vorprojektes durch Juvarra ist glaubhaft. Vor allem aber hatte der Bildhauer Pierre Le Gros einen größeren Anteil an der Ausstattung. Zu Recht erkannten die Betrachter des 18. Jahrhunderts alleine dessen Leistung. Der Architekt selbst hatte dafür gesorgt, dass die Skulpturen in einer überwältigenden Kulisse auftreten konnten. Es ist verlockend anzunehmen, dass Juvarras Leistung in der Cappella Antamoro einer der Gründe war, weshalb er ab 1709 im Theater des Kardinals Ottoboni als Bühnenbildner angestellt wurde<sup>98</sup>. Sein Palast war ein Zentrum der um 1700 wieder erstarkenden Verehrung gegenüber dem Oratorianerheiligen Filippo Neri, und Ottoboni war mit Sicherheit über den Baufortgang der Cappella Antamoro informiert. Er, wie auch die Zeitgenossen in Juvarras römischen Jahren, erkannten in dem angehenden Architekten zuerst einen vorzüglichen Zeichner und

<sup>96</sup> Zu Juvarras Reise nach Messina im Jahr 1705 und zur Rückkehr 1706 vgl. MILLON, Juvarra, Drawings (wie in Anm. 15), xx.

<sup>97</sup> Da Millon eine entsprechende Zusammenarbeit ausschließt und von einer erneuten „Beauftragung“ ausgeht, muss er, sofern tatsächlich Fontana zuerst den Bau erhalten haben sollte, alle Zeichnungen in die zweite Jahreshälfte 1708 datieren; MILLON, Juvarra and the Antamoro Chapel (wie in Anm. 15), 100.

<sup>98</sup> M. VIALE FERRERO, Filippo Juvarra. Scenografo e architetto teatrale. Torino 1970.

einen perfekten Szenographen<sup>99</sup>. Erst die moderne architekturhistorische Analyse des Raumes bewies, dass die überwältigende Wirkung der Kapelle keineswegs nur auf der rühmenswerten figuralen Komponente beruhte, sondern auf der architektonischen Inszenierung derselben. Diese stammt in der Tat von dem jungen Filippo Juvarra, der Pierre Le Gros durch seine Kenntnis von Szenographie und ephemeren Dekorationen zu einem weiteren Erfolg verholfen hatte.

\* \*

\*

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–8: Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

---

<sup>99</sup> Es fällt auf, dass Juvarra in den Jahren 1711–12 an der Accademia di San Luca ausschließlich perspektivisches Zeichnen lehrte. Ansonsten war er für die Grundlagen wie Geometrie, Flächen- und Höhenmessung, architektonische Ordnungslehre etc. zuständig; MILLON, Juvarra, *Drawings* (wie in Anm. 15), xxii. Das heißt, seine Lehrtätigkeit impliziert nicht, dass er in Rom ein gefragter und berühmter Architekt war, der diesem Metier nachging. Noch der König von Savoyen soll Juvarra nach Turin eingeladen haben, weil er von seiner Zeichenkunst fasziniert war, nicht von seinen Bauten.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

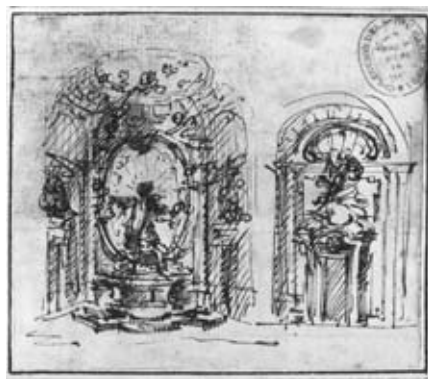


Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8