



7

BAROCKBERICHTE

Notizen zu Gregorio Guglielmi Ölskizze im Salzburger Barockmuseum

Das Salzburger Barockmuseum besitzt die Ölskizze von Gregorio Guglielmi (1714–1773), welche der Maler als Entwurf für das Hauptaltarbild der Kirche SS. Martiri, Turin, geschaffen hatte. Die im englischen Kunsthandel erworbene Skizze (Öl/LW, 43,0x34,2 cm; Inv. 0334) wurde 1966 erstmals von Kurt Rossacher veröffentlicht und unter Vorbehalt Sebastiano Conca (1680–1754) zugeschrieben. Dank eines Hinweises von Klara Garas konnte bereits im Anhang des Katalogs die Autorschaft Gregorio Guglielmis vermerkt werden (1).

Guglielmi zählt zu den vortrefflichsten Malern des 18. Jahrhunderts. Als einer der letzten großen Wanderkünstler führte ihn sein Schaffen nach Deutschland, Österreich und Rußland. Er wirkte überwiegend im Medium des Freskos.

Trotz der allgemein anerkannten Wertschätzung seines Œuvres wird Gregorio Guglielmi in der kunsthistorischen Literatur vernachlässigt. Seit dem ausdrücklichen Hinweis in dem Künstlerlexikon Thieme-Becker (1922) auf eine noch ausstehende monographische Untersuchung widmete sich nur Klara Garas mit ihrem wichtigen, 1963 publizierten Aufsatz diesem Thema (2). Im folgenden Beitrag soll der Werdegang des Künstlers kurz geschildert werden, um anschließend die Salzburger Skizze vorzustellen.

Gregorio Guglielmi wurde am 13. Dezember 1714 in Rom geboren. Den Quellen nach lernte er bei Francesco Trevisani (1656–1746). Allein Paul von Stettens „Kunstgeschichte Augsburgs“, 1788, führt eine Schulung durch Sebastiano Conca an (3).

Das früheste erhaltene Werk stammt aus dem Jahr 1739. Es ist ein Ölgemälde mit der Darstellung des heiligen Augustin, welches der Künstler im Auftrag der Augustiner-Chorherren für einen Seitenaltar der Prager Katharinenkirche schuf und sich heute dort noch befindet.

Für die nächsten sechs Jahre fehlen gesicherte Hinweise auf das Wirken des römischen Künstlers. Ab 1745 jedoch beginnt seine Laufbahn als Freskant. Bis 1751 lassen sich in Rom vier Aufträge belegen. So arbeitete Guglielmi an einem großen Wandzyklus in dem erzbischöflichen Ospedale von Santo Spirito in Sassia (heute zerstört), führte ein Deckenbild in der berühmten Biblioteca Corsiniana (4) aus, übernahm einen Auftrag für Sta. Trinità degli Spagnoli und entwarf das Fresko in dem neuen Refektorium von S. Agostino.

Guglielmis Aufstieg zu einem angesehenen Künstler spiegeln auch seine Zugehörigkeit in der Congregazione dei Virtuosi del Panteon (seit 1741) und in der Accademia di San Luca (seit 1748) wider. Den Stolz des Malers auf letztere Mitgliedschaft dokumentiert

noch die ausdrückliche Erwähnung „Pictor Accad. Romae“ auf einer Radierung nach seinem verschollenen Selbstbildnis (5).



Spätestens Anfang 1752 verläßt Gregorio Guglielmi seine Heimatstadt. Er wird von nun an vorrangig außerhalb Italiens arbeiten. Nach einem kurzen Aufenthalt in Neapel kommt der Künstler auf Empfehlung Karl Heinrich von Heineckens (1706–1791) an den sächsischen Hof Augusts III. Die Jahre in Dresden erwiesen sich jedoch als unglücklich. Dem Maler zunächst zugesicherte Aufträge in den Brühlischen Schlössern Nischwitz und Pförten erhielten Franz Karl Palko (1724–1767) und Stefano Torelli (1712–1784). Sein Deckenbild für die Nepomukkappele der neuen Hofkirche mißfiel dem König. August III. ließ es abschlagen. Hofmaler Palko wurde angewiesen, ein neues Fresko zu gestalten.

In Wien hingegen, die nächste Station im Werdegang Guglielmis, erwartete den Künstler großer Ruhm. Hierzu verhalfen ihm der gefeierte Komponist und Hofpoet Pietro Metastasio (1698–1782) sowie Luigi Conte di Canale (1704–1773), Gesandter des Königs Carlo Emanuele di Savoia. Am 9. Juni 1753 dankt Metastasio dem Freskant für ein zugesandtes „bellissimo quadro“ und schreibt: „[...] Il Conte di Canale ne ha mostrato e ne mostra un sensibile piacere e so che procura di farne uso a vostro vantaggio [...], e crediate che qui si veglia non solo a cogliere, ma a far nascere le opportunità di servirvi.“ (6) Der Hofpoet versprach nicht zuviel. 1754 erhält Gregorio Guglielmi den Auftrag, in der neuerbauten Wiener Universität (jetzt Akademie der Wissenschaften) den Deckenspiegel der soeben vollendeten Aula mit dem Thema der *Vier Fakultäten* zu

gestalten. Das Programm hatte Metastasio im Auftrag des Wiener Erzbischofs und Protector Universitatis, Graf Trautson, vorzulegen. Heute existiert nur mehr eine genau Rekonstruktion des Freskos, da dieses 1961 von einem verheerenden Brand völlig zerstört wurde.

Guglielmis Werk erlangte große Anerkennung. Maria Theresia beschloß, den Italiener als den verantwortlichen Freskant für die Kleine und Große Galerie in Schloß Schönbrunn zu berufen. Die Signaturen der Dekkengemälde geben eine Vollendung mit 1759 und 1761 an. Leider erlitt insbesondere die Große Galerie während des Zweiten Weltkrieges schwere Bombenschäden (1946–1948 restauriert) (7). Die Fresken von Schönbrunn müssen zu den schönsten Arbeiten Guglielmis gezählt werden. Kerngedanke der Darstellungen ist die Verherrlichung des Hauses Habsburg. Wie schon in dem Dekkengemälde der Universitätsaula, verwendete der Künstler nur sparsam die herkömmlichen allegorischen Topoi. Vielmehr zeichnen sich die Malereien durch realistische, genrehafte Züge aus (vgl. Abb. auf Seite 252). Die nächste gesicherte Wirkensstätte des Freskantens ist Berlin. 1764 verpflichtete Friedrich II. Guglielmi, die Galerie und den Festsaal in dem neuen Palais des Prinzen Heinrich (spätere Humboldt-Universität) auszuschnücken. Leider sind auch diese Werke unwiederbringlich verloren.

Ein Auftrag Carlo Emanuele III. von Savoyen ließ Gregorio Guglielmi kurzfristig, von 1765 bis 1766, nach Italien zurückkehren (8). Vielleicht hatte der savoyische Gesandte Conte Canale – ein offensichtlicher Gönner des Künstlers – diesen an den Turiner Hof vermittelt. Im Palazzo Reale entsteht der Deckenspiegel *Die vier Erdteile*. Für Herzog Maurizio von Chiavale, den zweiten Sohn des Königs, schuf der Römer vier Sopraporten mit den Allegorien der Weltalter. Auf Wunsch der Jesuiten schließlich malte Guglielmi während jener Jahre das noch zu besprechende Hauptaltarbild von SS. Martiri.

Spätestens 1766 kommt der Künstler nach Augsburg, wo er sich „bey seinem Freunde de Derichs (der Maler Sophonias de Derichs [1712–1773]) aufhielt“, wie Stetten 1779 notierte (9). Als angesehenen Maler wird Guglielmi bis 1770 in der Freien Reichsstadt verweilen und u. a. sein wichtiges Werk in dem Festsaal des Palastes Baron Lieberts, dem heutigen Schaezlerpalais, ausführen. Das qualitätsvolle und prächtige Deckenbild greift auf das Figurenrepertoire des Turiner Freskos zurück und illustriert *Die weltumspannende Macht des europäischen Handels* (10).

Abb. auf Seite 252: Radierung nach dem verschollenen Selbstbildnis des Gregorio Guglielmi.



Abb. auf Seite 253: Detail aus dem Deckenfresko Guglielmis in Schloß Schönbrunn.

Anmerkungen:

(1) Vgl. Kurt Rossacher, *Visionen des Barock. Entwürfe aus der Sammlung Rossacher. Katalog der Ausstellung in der Residenzgalerie Salzburg*, Salzburg 1966, S. 36–37, 248; s. a. *Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog*, Salzburg 1983, S. 227.

(2) Vgl. Klara Garas, *Gregorio Guglielmi 1714–1773*, in: *Acta Historiae Artium* 9, 1963, S. 269–294; die Verfasserin promoviert zur Zeit bei Prof. Dr. Hermann Bauer, Ludwig-Maximilians-Universität München, über das Thema „Die Fresken von Gregorio Guglielmi“.

(3) Vgl. Paul von Stetten, *Kunstgeschichte Augsburgs*, Augsburg 1788, S. 207.

(4) Vgl. Enzo Borsellino, *Il Cardinale Neri Corsini. Mecenate e committente Guglielmi, Parrocel, Conca e Meussi nella Biblioteca Corsiniana*, in: *Bollettino d'Arte* 66, 1981, S. 49–66.

(5) Leider konnte die Angabe von Garas, das Selbstbildnis Guglielmis befände sich heute noch im Schloß Leopoldskron, von der Leitung des Salzburg Seminars nicht bestätigt werden.

(6) Zit. Pietro Metastasio, in: *Tutte le opere*, Bd. 3, Brief No. 659, hrsg. B. Brunelli, Mailand 1953/54; vgl. Walter Vitzthum, *Gregorio Guglielmi e Metastasio*, in: *Paragone* nr. 165, 1963, S. 65–71.

(7) Das östliche Seitenfeld der Großen Galerie ist eine vollständige Rekonstruktion.

(8) Vgl. Andreina Griseri, *Gregorio Guglielmi a Torino*, in: *Paragone* nr. 69, 1955, S. 29–38.

(9) Zit. Stetten, *Kunst-Gewerb- und Handwerks Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg, 1779, S. 346.

(10) Zit. Bruno Bushart, *Zur Kunstgeschichte des Gebäudes*, in: *Gesamtkatalog Barockgalerie Augsburg*, Augsburg 1984, S. 15.

(11) Vgl. Zygmunt Batowski, *Z Dziejów Twórczości Gregoria Guglielmiego*, in: *Prace Komisji Historii Szuki*, Bd. 14, Krakau 1948.

Gregorio Guglielmi war stets bedacht, neue Möglichkeiten für Aufträge auszuschöpfen. Ab 1766 stand er in Kontakt mit dem polnischen Hof. Aus finanziellen Nöten König August Poniatowskis scheiterte jedoch sowohl die in Aussicht gestellte Professur an der geplanten Kunstakademie als auch die Freskierung der Apollo-Galerie im Schloß Ujazdow.

Verbindungen mit dem russischen Zarenhof suchte der Künstler seit 1767 (11). Doch erst 1772 reist Guglielmi gemeinsam mit dem Künstlerehepaar de Derichs nach Petersburg ab. Der Bildhauer Etienne Falconet berichtet über jenen letzten, unglücklich verlaufenen Lebensabschnitt, welchen offenbar das Desaster eines abgelehnten Portraits der Zarin Katharina II. beendete (12). Gregorio Guglielmi stirbt am 2. Februar 1773 in Petersburg. Laut von Stetten munkelte man über eine Vergiftung (13).

Von dem Œuvre Guglielmis sind nach heutigem Forschungsstand nur mehr zwei Altarbilder erhalten. Umso erfreulicher ist es festzustellen, daß mit der Salzburger Ölskizze auch ein Zeugnis bewahrt wurde, welches einen Ausschnitt aus dem Schaffensprozeß eines der beiden Gemälde dokumentiert.

Das ovale Hochaltarbild von SS. Martiri, Turin, ist nicht datiert (Öl/Lw., ca. 6,50×4,50 m). Rechnungsbelege fehlen. Dank der Kenntnis des Werdegangs von Guglielmi läßt sich jedoch die Entstehung des Gemäldes in die Jahre um 1765/66 bestimmen. Die gängige Aussage, Guglielmi habe das Altarbild 1759 während einer angeblichen Reise nach Savoyen gemalt (14), ist abzulehnen. Es existiert kein Beweis für diesen vermuteten Aufenthalt in Turin. Darüber hinaus arbeitete Guglielmi gerade zu jenem Zeitpunkt an seinem großen Auftrag in Schloß Schönbrunn. Die früheste Erwähnung des Altarbildes ist in dem 1776 erschienenen Reiseführer von

Francesco Bartoli nachzulesen. So belehrte Bartoli den Besucher der Kirche: „[. . .] Nel Maggiore, il grande Ovato con i Santi Titolari e M. V. [Maria], in gloria, è di Gregorio Guglielmi Romano.“ (15) Demnach beauftragten 1765/66 die Jesuiten von SS. Martiri den Künstler, ihnen ein neues Gemälde für den Hochaltar zu schaffen, welches die Titelheiligen der Kirche – S. Solutore, S. Avventore und S. Ottavio – darstellt (vgl. Abb. auf Seite 254).

Da die genannten Heiligen kaum bekannt sind, wird ein kleiner Exkurs zu ihrer Geschichte eingeschoben: SS. Solutore, Avventore und Ottavio zählen als die ersten und mit zu den wichtigsten Schutzpatronen der Stadt Turin. Vermutlich erlitten sie ihr Martyrium Ende des 3. Jahrhunderts während der Christenverfolgung Diokletians. Den frühesten Hinweis auf ihren Kult gibt der erste Bischof von Turin, S. Massimo (415–470?), in seiner Schrift „De passione vel natale sanctorum id est Octavi, Adventi et Solutoris Taurinis“ (16). Der Bischof forderte seine Diözesanen auf, insbesondere die lokalen Märtyrer zu ehren – „qui in nostris domicilis proprium sanguinem profunderunt“ –, deren sterbliche Überreste man besäße (17). Seit 1584 werden die Reliquien der drei Heiligen in der Kirche SS. Martiri bewahrt. Als Gegenleistung für den übernommenen Grundbesitz der zerstörten Abtei S. Solutore – die ehemalige Grablege der Märtyrer – hatten sich die Jesuiten verpflichtet, mit einem würdigen Bau die Verehrung der kostbaren Gebeine zu gewährleisten (18). Nicht bekannt ist die genaue Herkunft der drei Heiligen. Eine Quelle aus der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts berichtet, das die Turiner Märtyrer zu der legendären Thebäischen Legion gehörten. Diese verweigerte der Legende nach Kaiser Maximilian (286–305 n. Chr.) den Gehorsam, zur Christenverfolgung ein-



Abb. links: Detail des Hochaltars der Kirche SS. Martiri in Turin mit dem Altarbild Guglielmis (Öl/Lu., 6,50×4,50 m).

gesetzt zu werden, und wurde daraufhin bei Agaunum niedergemetzelt. Solutor, Adventor und Octavian vermochten aber bis nach Turin zu fliehen, wo sie letztendlich gefangengesetzt wurden und ihr Martyrium erlitten. Eine Christin, die heilige Giuliana, rettete die Gebeine der Märtyrer und errichtete über deren Grab eine Gebetsstätte.

Die Erzählung entspricht der häufigen Gepflogenheit piemontesischer Heiligengeschichten aus frühchristlicher Zeit, bei mangelnder Kenntnis der Fakten den Märtyrer als Angehörigen der legendären Thebäischen Legion auszuweisen (19).

Jene Überlieferung wird aber offensichtlich ausschlaggebend für die Ikonographie der Heiligen, welche in der Bildtradition als Soldaten vorgeführt werden. Die früheste bekannte Darstellung zeigt der *Codice delle Cattede* von 1360 (Turin, Archivio Civico). Als Einzelmotiv behandelte der Maler Giovanni Lanfranco (1582–1647) das Thema der Übergabe der Märtyrerpalm durch das Christuskind an den heiligen Ottavio (ca. 1620, Galleria Nazionale di Parma) (20).

Auch Gregorio Guglielmi verwendete für sein Gemälde die herkömmliche Charakterisierung der Heiligen als Soldaten. Eine ikonographische Abgrenzung der Märtyrer untereinander fehlt jedoch. Stützt man sich allerdings auf die im 18. Jahrhundert übliche Namensreihenfolge *Solutore, Adventore e Ot-*

tavio (21), so scheint mir die dementsprechende Benennung der Heiligen in Guglielmis Bild (gemäß der traditionellen Lesart von links nach rechts) durchaus gerechtfertigt.

Die Salzburger Ölskizze weist mit dem Altarblatt in Turin bereits große Übereinstimmung auf. Demnach könnte sie ursprünglich als „modello“ den Jesuiten zur Begutachtung vorgelegen haben (22). Auf die Unterschiede zu dem ausgeführten Gemälde wird nach der Besprechung der Skizze einzugehen sein.

Guglielmis Entwurf versetzt den Betrachter in die göttliche Sphäre oberhalb des irdischen Treibens, welches durch einen Bodenstreifen am unteren Bildrand angedeutet wird. Auf einem Wolkenfeld thront Maria mit dem Christuskind auf ihrem Schoß über den Santi Solutore, Adventore und Ottavio. Die Heiligen erhalten von der Mutter Gottes die Märtyrerpalm. Ein Engel zur Rechten der Madonna trägt den mit Blumen und Palmenzweigen gefüllten Teller. Aus den Wolken ragen noch drei weitere Engel hervor, um dem Geschehen beizuwohnen. Maria überreicht gerade dem heiligen Adventore das Zeichen seines erduldeten Martyriums. In annähernder Rückenansicht gemalt, kniet dieser, das rechte Bein ist aufgestellt, schräg unterhalb der Madonna und streckt seinen Arm zu der dargebotenen Gabe empor. Die Gestalt zählt zu dem typischen Figurenreper-

toire Guglielmis und wiederholt z. B. aus dem mittleren Deckenspiegel der Großen Galerie von Schönbrunn die Körperhaltung des Kriegers, welcher vor der Allegorie des kaiserlichen Paares kniet (vgl. Abb. auf Seite 252). Dem zum Bildgrund gewendeten heiligen Adventore setzte Guglielmi die hierzu beinahe spiegelverkehrte Position des heiligen Ottavio entgegen. Der Märtyrer hat seine rechte Hand beschwörend auf die Brust gelegt. In seiner Linken hält er den Palmenzweig. Den Kopf aus der senkrechten Körperachse gedreht, schaut Octavian anbetend zu Maria empor. Vor S. Adventore sitzt dem Gewölk der heilige Solutor. Guglielmi läßt die Figur leicht schräg nach unten aus der Skizze blicken. Mit dem ausgestreckten rechten Arm präsentiert der Heilige die ihm überreichte Märtyrerpalm. In den Händen eines Puttos erkennt man den abgelegten Helm des Soldaten. Auch der Engel beugt seinen Kopf zu dem (fiktiven) Betrachter hinab.

Die Ölskizze Guglielmis zeichnet sich koloristisch durch die strahlenden, hellen Farben der Gewänder aus, welche vor allem die Trias der Grundfarben Rot, Gelb, Blau sowie die Sekundärfarbe Grün bestimmen. Das optisch vorrückende, leuchtende Rot der Draperie des heiligen Adventore wird durch die kontraststarke Spannung zu dem blauen Umhang Mariens in seinem Reiz noch gesteigert. Ein helles, warmes Licht fällt aus einer imaginären Quelle von oben auf das Christuskind, welches einen Heiligenschein umgibt, fängt sich in dem Gewand Mariens, läßt das zentrale Wolkenfeld hell aufleuchten und breitet sich über die Körper der Märtyrer. Mit seiner Lichtregie erzielt Guglielmi wirkungsvolle Effekte.

Der Malduktus in Guglielmis Ölskizze umfaßt eine vielseitige Spannbreite. Er reicht vom dichten, flächendeckenden Farbauftrag über lange, einzelne Schwünge bis zu rasch nebeneinandergesetzten, kurzen Pinselzügen. Ein besonders „skizzenhafter“, lockerer Duktus ist vor allem dann zu bemerken, wenn Guglielmi sich in dem Entwurf über die endgültige Formulierung der Motive wohl noch nicht schlüssig war und diese im ausgeführten Gemälde merklich abweichen. Jener Zusammenhang veranschaulicht sehr schön die Vergleiche sowohl mit dem Putto zu Füßen des sitzenden Solutore als auch mit der knienden Gestalt des Ottavio.



Gregorio Guglielmi, Entwurf für SS. Martiri in Turin; Öl/Lw., 43,0×34,2 cm; Salzburger Barockmuseum, Inv.-Nr. 0334.



Abb. links: Detail aus Guglielmis Hochaltarbild der Kirche SS. Martiri in Turin.

Deutlich hat sich in dem Altarblatt von SS. Martiri die Körperhaltung und Gestik des Octavius gewandelt. Die senkrechte Haltung des Oberkörpers und der gerade ausgestreckte rechte Arm geben dem Soldaten ein imposanteres (und theatralischeres) Erscheinungsbild.

Meiner Ansicht nach diente Guglielmi als Vorbild ein um 1740 in Turin entstandener Stich, welcher den drei Heiligen gewidmet worden war (23). Der Künstler veränderte auch die Farbauswahl für die Draperien des S. Ottavio, indem er diese auf den weiten, goldgelben Umhang und das blaue Lendentuch reduzierte.

Guglielmis Neuerungen tragen dem Umstand Rechnung, daß die Länge der Kirche ca. stolze 50 m beträgt, dem Gläubigen aber schon beim Eintreten die Darstellung als zentraler Blickfang dienen sollte. So scheint das Gemälde mit jenen beachtlichen Maßen (ca. 6,50×4,50 m) – welch ein Irrtum Luigi Lanzis, als er 1789 vermerkte: „Fu in Torino, ove [...] è una sua piccola tavola de ‚Titulari‘ [...]“ (24)! – über dem Altar zu schweben. Zwei vergoldete Bronzeengel halten die ovale Rahmung. Das Augenmerk des Eintretenden wird sogleich von der Trias Rot – Blau – Gelb angezogen. Interessanterweise wählte Guglielmi nun für den Umhang Mariens einen intensiven dunklen und sehr kühlen Blauton (vgl. Abb. auf Seite 254).

Ein Vergleich zwischen der Salzburger Ölskizze und dem angeführten Gemälde ergibt des weiteren, daß der Maler die ikonographische Aussage des Altarbildes noch präzisierete. Mit dem weißen Kreuz auf dem Brustpanzer werden die Heiligen eindeutig der Thebäischen Legion zugeordnet (25). Ein Stadtprospekt Turins am unteren Bildrand verweist zudem auf ihre Rolle als Schutzpatrone. Guglielmis Gemälde ersetzte das frühere Al-

tarblatt von Antonio Milocco (1690?–1772) *Maria, Johannes und Maria Magdalena am Kreuz Christi* (1728) (26). Die Jesuiten hatten mit der neuen Darstellung des römischen Malers sicherlich eine adäquatere Würdigung ihrer kostbaren Reliquien erhalten. Bereits das Relief über dem Eingangsportale der Kirche – Anfang des 18. Jahrhunderts von Francesco Borelli vollendet – zeigte die drei Heiligen vor der Stadt Turin. In dem Altarbild konnte nun der Gläubige seine Schutzpatrone erblicken, wie diese von dem Christuskind den göttlichen Segen erhalten, und durfte auf deren Fürsprache hoffen.

Als Gregorio Guglielmi um 1765 die Ölskizze für das Turiner Altarbild schuf, wurde seine Kunst von den Zeitgenossen nicht mehr unumstritten gewürdigt. In den Augen der Klassizisten war seine Malerei unannehmbar. So schrieb z. B. Friedrich Nicolai 1764 über Guglielmis Fresko in dem Prinz-Heinrich-Palais, Berlin: „[...] Winkelmann würde sagen, das ganze Werk wäre abscheulich; das will ich aber auch nicht sagen. Er hat ein männliches vortreffliches Colorit [...]. Er zeichnet mit Leichtigkeit und Feuer, ob allezeit richtig, zweifle ich, und in die idealische Schönheit sind seine Formen auch nicht gegossen.“ (27) Pietro Metastasio hingegen äußerte noch 1770, daß Guglielmis Name zu seinen liebsten und achtenswertesten zählen werde (28).

Gregorio Guglielmi schätzte sein Leben lang das Medium der Ölskizze. Sie diente ihm nicht nur als sein entscheidendes Mittel zur Werkvorbereitung, sondern war auch für ihn ein stets gültig bleibender Beweis seines Könnens, den er nach Belieben vorlegen konnte, um neue Aufträge zu erlangen.

Das Salzburger Barockmuseum besitzt daher auch unter diesem Aspekt ein hervorragendes Beispiel aus dem Œuvre Guglielmis.

Anmerkungen:

(12) Vgl. Etienne Falconet, *Ceuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1808, S. 154.

(13) Vgl. von Stetten 1779, S. 350.

(14) Vgl. z. B. Anthony Clark, *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism*, Chicago 1970, S. 196; und Giancarlo Sestieri, *La Pittura del Settecento*, Torino 1988, S. 50.

(15) Zit. Francesco Bartoli, *Notizia delle Pitture, Sculture ed Architetture. Il Piemonte*. Venezia 1776, S. 43/44.

(16) Vgl. *Biblioteca Sanctorum*, Roma 1962, S. 663.

(17) Zit. ebda.

(18) Die zwischen 1577 bis 1613 errichtete Kirche erhielt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Plänen von Filippo Juvarra und Carlo Giulio Quadro den heutigen Chorraum und Sakristei. Vgl. zur Baugeschichte Vittoria Moccagatta, *La Chiesa dei Santi Martiri di Torino*, in: *Bollettino della Società Piemontese*, Bd. 25, 1971, S. 67–108; s. a. *La Comunità dei Santi Martiri, La Chiesa dei SS. Martiri in Torino*, Torino 1981.

(19) Vgl. *Biblioteca Sanctorum*, S. 664.

(20) Vgl. Abb. in: George Kafial, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Paintings of North West Italy*, Firenze 1985, S. 5; vgl. Abb. in: Giovanni Pietro Bernini, *Giovanni Lanfranco*, Parma 1982, S. 224.

(21) Vgl. Bartoli, S. 42; Stich von ca. 1740 mit dem Untertitel „Santi Solutore, Avventore, et Ottavio. Martiri Tebei E. Protettori Torinesi“. Abb. in: Ada Peyrot, *Torino nei Secoli. Vedute e piante, feste e cerimonie nell' incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino 1965, S. 235; vgl. Anm. 23.

(22) Vgl. zur Terminologie: Franz Wagner, *Das Salzburger Barockmuseum*, in: *Barockberichte 1*, Salzburg 1990, vor allem S. 7, mit weiteren Literaturhinweisen.

(23) *Gestochen von G. A. Belmond nach einer Zeichnung von F. Cervetti*, 19,8×21,3 cm, Torino, Collezione Simeon, vgl. Anm. 21.

(24) Zit. Luigi Lanzi, *Storia Pittorica della Italia*, Bd. 2, 4. Aufl., Pisa 1815, S. 243.

(25) Vgl. z. B. genanntes Gemälde von Lanfranco (s. Anm. 20) und Belmonds Stich (s. Anm. 21).

(26) Vgl. Moccagatta, S. 147.

(27) Zit. Friedrich Nicolai, in: *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, hrsg. von Torkel-Baden, Leipzig 1797, S. 63.

(28) Vgl. Metastasio, *Tutte le opere*, Brief No 1875.