Zeitschrift: Schweizerische Bauzeitung
Herausgeber: Verlags-AG der akademischen technischen Vereine
Band: 65 (1947)
Heft: 14

Artikel: Mittelalterliche Wandmalereien im Campione
Autor: Schmid, Ernst
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-55853

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

65. Jahrgang
Nachdruck von Bild oder Text nur mit Zustimmung der Redaktion und nur mit genauer Quellenangabe gestattet
Nr. 14

Mittelalterliche Wandmalereien in Campione

Von Dr. ERNST SCHMID, Zürich
(Mit Tafel 9/10)

DK 75.052

Obwohl Campione eine italienische Enklave auf Schweizerboden ist, widmet Johann Rudolf Rahn in seinen «Wanderungen im Tessin» dem entzückenden Ort einige begeisterte Seiten. Der Altmeister der schweizerischen Kunstwissenschaft geht von der — durchaus richtigen — Erkenntnis aus, dass Campione landschaftlich und kulturell aufs innigste mit dem Tessin und ganz besonders mit dem Luganese zusammenhängt. Campione ist reich an landschaftlichen und künstlerischen Reizen. Sein Kleinod aber ist Santa Maria dei Guirli mit ihrem wunderhübschen mittelalterlichen Freskenschmuck, den Pietro Toesca «preziosi avanzi» nennt.

Santa Maria dei Guirli

Wer hätte nicht schon, wenn er von Lugano mit dem Schiff seeabwärts fuhr, zwischen Campione und Bissone das bizarre Gotteshaus gesehen? Das ist Santa Maria dei Guirli (nicht Ghirli!). «I guirli sono degli uccelli della famiglia delle rondini; sono fatti come le rondini, ma un po' più grossi», erklärte mir der Campionese, der mich auf seiner Fischerbarke hinaus zum Heiligtum ruderte, und er erzählte weiter, dass diese Vögel zur Sommerszeit in grosser Zahl unter dem Dach der Madonna nisten und das Gotteshaus mit ihrem Gezwitscher umfliegen. Madonna dei Guirli thront auf einer grünen Geländerampe über dem Luganersee, von dem eine mächtige Frei- und Doppeltreppe, seitlich von schwarzen Zypressen pathetisch begleitet, zu ihr emporführt. Mit der triumphtorartigen Fassade, den das Langhaus säumenden Portiken und der stolzen Kuppel über der Vierung bildet das Gotteshaus die Bekrönung der pompösen Anlage und ist mit seinen Licht- und Schatteneffekten das Beispiel eines malerischen Architekturstils im Sinne Heinrich Wölfflins. Kein Mensch wird, wenn er Madonna dei Guirli vom See aus sieht, in dem Barockgehäuse mittelalterliche Malereien vermuten, und doch gibt es sie. Johann Rudolf Rahn schreibt dazu: «Ihre Entstehung dürfte aus der Grenzscheide des XIV. und XV. Jahrhunderts zu datieren sein» und Pietro Toesca, der sich ganz besonders einlässlich mit dem freskalen Schmuck der Madonna dei Guirli befasst hat, verlegt seine Entstehung «forse all'ultimo quarto del Trecento».

Der Neubau im XVII. Jahrhundert

Wieso kommen mittelalterliche Fresken in den barocken Raum? Im XVII. Jahrhundert, wo hierzulande manche Kirche um- und neugebaut wurde, entschlossen sich auch die Campionesen, der Madonna draussen vor dem Ort einen prächtigeren Tempel zu erstellen. An dem weihevollen Platz am Weg nach Bissone wurde seit den Tagen des Mittelalters die Madonna in einem kapellenartigen, schlichten Gotteshaus verehrt. Statt dass die Campionesen den Neubau von Grund aus aufführten, entschlossen sie sich, das kurze, einschiffige und hochgetürmte Langhaus des alten Kirchleins beim Neubau zu verwenden, so dass der Kern des barock sich präsentierenden Gebäudes ein mittelalterlicher Rest ist. Die Wände des Innern des alten Baues waren mit Freskenschmuck übersponnen.

Als das neue Haus gebaut war, störte die Campionesen der mittelalterliche Wandschmuck. Da hatten sie aber auch durchaus recht; der mittelalterliche Schmuck passte zu den neuen Fresken in der Vierung und im Chorraum, die nach Oldelli der Campionese Cavaliere Isidoro Bianchi geschaffen hat, recht schlecht. Man wusste sich zu helfen und deckte die ehrwürdigen Fresken kurzerhand zu. Gottseidank wurde der alte, schöne Schmuck nicht zerstört! Vor die Nordwand des Langhauses stellten die Campionesen ein Mäuerlein aus Backstein (es steht heute noch dort!). Süd- und Portalwand aber übertünchten sie. Dass es dabei nicht immer pietätvoll zu- und herging, kann man sich leicht denken. Um die Wände des Langhauses nicht leer und kahl erscheinen zu lassen, gaben sie ihnen eine barocke Stuckdekoration aus Pilastern, Bögen, Gesimsen und zwickelfüllenden Putten. Mit dieser Manipulation war das mittelalterliche Langhaus glücklich mit der modernen Vierung und Chorraum in Einklang gebracht.

Die Wiederentdeckung der Fresken

Das Vorhandensein mittelalterlicher Bilder hinter der barocken Dekoration war bald in Vergessenheit geraten und durch Jahrhunderte wusste man nichts mehr davon, bis in den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts ein Terracottakünstler aus Campione, Tomaso Airaghi, der in Mailand arbeitete, seinem Heimatort einen Besuch machte. Er entdeckte im Innern der Madonna dei Guirli und zwar an der Südwand des Langhauses Spuren von Farbe, und er fing an zu kratzen. Siehe, es kamen Bilder zum Vorschein. Der Mann ruhte nicht, bis die Südwand blossgelegt war. Später folgte auch die Westwand, die Portalwand ist. Auf jeden Fall war diese noch nicht von der Tünche befreit, als Johann Rudolf Rahn im Jahre 1883 in Campione war, sonst wäre er nicht auf den Gedanken gekommen, der Bilderzyklus der Südwand setze sich auf der Nordwand fort. Rahn hatte richtig erkannt, dass an der Südwand wichtige Bilder fehlen. Sie sind vorhanden; nur befinden sie sich nicht an der gegenüberliegenden Wand, der Zyklus der Südwand hat an der Portalwand seine Fortsetzung gefunden.

An der Südwand stehen übereinander zwei Zonen von je sechs Bildern. Bei dieser Art der Aneinander- und Uebereinanderreihung, die nicht wenig trocken und nüchtern wirkt, wird man an die Arenakapelle zu Padua erinnert, wo Giotto das gleiche System angewandt hat. Wegen des Portals und der Fenster befindet sich an der Westwand nur eine einzige Bilderzone von vier Darstellungen, sodass der ganze Zyklus 16 Bilder zählt. Der bildnerische Schmuck der Süd- und Westwand bildet ein innerlich geschlossenes Ganzes. In den 16 Bildern wird in breitem Fluss die Geschichte Johannes des Täufers erzählt, was dem Künstler nur möglich war, weil er neben der heiligen Schrift auch die Legende ausgiebig zugezogen hat. Unsere Tabelle (S. 178) gibt Anlage und Inhalt des Zyklus.

Der freskale Schmuck der Madonna dei Guirli erinnert noch in etwas Weiterem an Padua. Unter den Bildern der Südwand zieht sich ein bemalter Sockel hin. Nur sind dort nicht die Tugenden und Laster dargestellt wie in der Arenakapelle, sondern Monatsbilder. Rahn nimmt an, da der gleiche Stoff im Tessin auch andernorts vorkommt, der Künstler habe damit den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung schildern wollen.

Leider ist der ursprüngliche Zustand der Fresken durch die Renovation der Siebzigerjahre nur teilweise wiederhergestellt. Wir denken dabei nicht an die Nordwand, wo der freskale Schmuck immer noch hinter dem Backsteinmäuerlein versteckt ist, vielmehr an die Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts, welche Teile der Fresken verbirgt.

Die Deutung der Fresken

Im folgenden werden nur solche Bilder zur Sprache kommen, von denen dieses Heft photographische Aufnahmen bringt. Es sind diejenigen Bilder des Zyklus, welche am besten erhalten sind.

Bild 1. Der Priester Zacharias, ein schöner Greis mit schneeweissem Bart und durchgeistigten Händen, begegnet im Tempel dem Erzengel Gabriel. Dieser ist ein strahlender Held mit gelocktem Haar. Zacharias und Gabriel tragen weisse, bis auf die Füsse reichende Gewänder. «Dein Gebet ist erhört. Dein Weib Elisabeth wird dir einen Sohn gebären, des Name sollst du Johannes heissen.» Das ist das Wort Gabriels, das vorausgegangen ist. Nun tritt nicht der Engel, wie Rahn meint, zu Zacharias, sondern dieser tritt ganz nah an jenen heran, als ob er sich vergewissern wollte, ob er auch richtig gehört hat. Das geht aus der Haltung der Hände und dem fragenden Blick des Greisen hervor. Der Engel beschwört den Zweifler: «Du wirst verstummen und nicht reden können bis auf den Tag, da dies geschehen wird, darum dass du meinem Wort nicht geglaubt hast». Grossartig ist dem Künstler das Spiel der Hände und die Gebärdensprache gelungen.

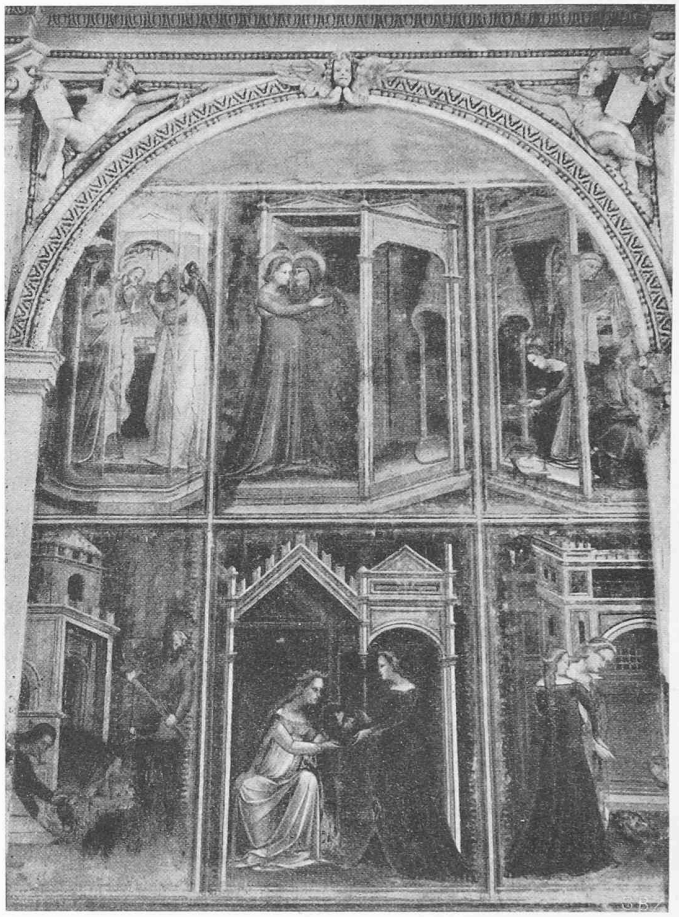
Bild 2. Das auf die Verkündigung folgende Bild ist von grosser Stille und Zartheit. Elisabeth tritt aus dem Innern ihres Hauses, ihre Verwandte Maria zu begrüssen. Dass sie aus dem Innern des Hauses tritt, zeigt Bild 3 mit der Wohnstube. Es ist derselbe Raum mit dem Herd im Hintergrunde. Elisabeth hält ihren gesegneten Leib unter einem schweren Mantel verborgen, denn sie schämt sich. «Woher kommt mir, dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt?» Elisabeth stellt sich, trotzdem sie die viel ältere ist, unter ihre Verwandte. Dem gibt der Künstler in der demütig-verehrenden Haltung Ausdruck. Das ist wundervoll gemacht. Auch Maria ist gesegneten Leibes. Sie ist eine junge Frau aus dem Volk und ist doch voller Hoheit. Sie hat etwas Königliches in ihrem Gehaben und ist so eine Vorläuferin der wundervollen Madon-

nen der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Die beiden göttlichen Frauen umarmen sich in grosser Innigkeit.

Bild 3. Dargestellt ist die Wochenstube der Elisabeth. Die Stille des Raumes auf dem vorhergehenden Bild ist der lauten Geschäftigkeit gewichen. Vor dem Herd kniet eine schöne junge Frau. Es wird wohl eine der Nachbarinnen sein, von denen der biblische Bericht erzählt. Sie ist im Eifer der häuslichen Geschäfte; sie richtet der Wöchnerin ein Süppchen; neben ihr steht das Huhn auf dem Rost. In ihrem Rücken steht eine weitere Frau mit einem prächtigen Handtuch. Aus ihrer Kopftracht, die das Haar wie mit einer Mütze umschliesst, schliessen wir, dass es die Hebamme ist. Sie macht sich mit dem Säugling zu schaffen, der zu ihren Füssen sichtbar ist. Der Neugeborene ist ein zartes, schönes Knösplein. Von der Wöchnerin sehen wir nichts; sie wird wohl vom Rahmen überschnitten. Im Vordergrund sitzt eine Gestalt im Mantel. Das kann niemand anders als Zacharias sein. Bild 3, das ein köstliches Genrebildchen ist, erinnert lebhaft an die andere, viel berühmtere Wochenstube des Domenico Ghirlandaio im Chor von Santa Maria Novella zu Florenz. Doch welch ein Unterschied in der Stimmung! Dort ist der Vorgang in die höfische Sphäre gehoben. In Campione aber ist es das kleinweltlich-bürgerliche Milieu. Auf beiden Bildern aber ist es die Atmosphäre der Heimeligkeit.

Bild 11. «Alsbald schickte der König Herodes den Henker und liess das Haupt Johannes des Täufers herbringen. Der ging hin und enthauptete ihn im Gefängnis». Dieser kurze Bericht aus dem Markusevangelium ist auf Bild 11 zur Darstellung gekommen. Wir haben schon in den voraufgegangenen Bildern gesehen, wie der Künstler schriftgetreu zu sein sucht. So auch hier. Bei der Geschichte von der Enthauptung hat ihm die Ueberlieferung offensichtlich Mühe bereitet. Da er sich ein Gefängnis nach seinen örtlichen Verhältnissen nur als Turm vorzustellen vermag, so muss Johannes in einem Turm enthauptet worden sein. Das aber geht wegen der Engigkeit des Raumes nicht. So lässt er den Täufer auf der Schwelle niederknien und in dieser Haltung trennt der Scharfrichter ihm den Kopf vom Leib. Das ist eben geschehen. Dieweil der Henker das blutige Schwert in die Scheide stösst, liest Salome das Haupt vom Erdboden auf und legt es auf eine Schüssel; wie aus Furcht vor dem Tode streckt sie dabei ihre Arme weit aus, die Augen gross aufgerissen. Etwas naiv lässt der Künstler den toten Johannes immer noch auf die Arme gestützt sein.

Bild 12. Es heisst im biblischen Bericht ausdrücklich, Salome habe der Mutter Herodias das Haupt des Johannes gebracht. Diese Szene stellt Bild 12 dar. Die Grossartigkeit dieser Freske liegt in den wenigen Mitteln, mit denen eine starke Wirkung erreicht wird. Die Königin Herodias sitzt in frontaler Stellung in ihrem Palast. Ueber ihrem unter der Brust gegürteten hellen Kleid trägt sie einen buntgefütterten Mantel. Das offene Haar fliesst ihr bis tief in den Rücken. Ueber der Stirn sitzt das Diadem. Alles an dieser Frau ist festlich-heiter, was in einem argen Kontrast steht zu ihrem Tun. Mit ihrem Oberkörper neigt sie sich nach rechts, um der Salome, die von dort her eingetreten ist, das Haupt des Johannes abzunehmen. Wie sie der Künstler das machen lässt, ist grossartig. Auf der Oberfläche des Antlitzes sitzt Schadenfreude, dass ihr Gegner gefällt ist; darunter aber schimmert transparent Verehrung und Scheu vor dem gottbegnadeten Propheten, der letztlich doch recht hat. Dies ist an der Art, wie Herodias die Schüssel in die Hand nimmt, sichtbar. Salome blickt, dieweil sie der Mutter das Haupt in die Hände legt, auf diese, als ob es sie wunderte, mit welchen Gefühlen sie das Haupt in Empfang nimmt. Salome ist eine stolze, schöne Frau; sie trägt zum Unterschied der Mutter ein dunkles Kleid mit Schleppe und schlichten Garnituren. Dass sie im Profil dargestellt ist, bringt einen schönen Wechsel ins Bild. Gegensätzlich wirkt auch Sitz- und Stehmotiv der beiden königlichen Frauen. Ausserordentlich wirkungsvoll ist, wie zwischen beiden das tote Haupt steht. Johannes ist nicht der Wüsten- und Bussprediger mit den wilden Zügen, wie er so oft dargestellt ist; er hat weiche, fast feminine Züge. Sehr schön ist dem Künstler die Darstellung des Leidens und des Schmerzes auf dem Antlitz des Toten gelungen. Es ist wohl kein Zufall, dass diese Szene vom Künstler unter die «Begegnung» zu stehen kam. Dort die beiden göttlichen Frauen, hier die weltlichen.



Die Bilder 1 bis 3 und 11 bis 13 auf der Südwand, östliche Hälfte

Bild 13. Ein schweres Gebäude füllt schier den ganzen Bildraum. Es hat vergitterte Fenster und palastartigen Charakter. Rechts kniet eine Gestalt am Boden und scheint das tote Haupt des Johannes unter das Gebäude zu schieben. Links stehen zwei Frauen. Es kann niemand anders als Herodias und Salome sein; das zeigen die Gewänder, die mit jenen auf Bild 12 übereinstimmen. Herodias neigt sich ein wenig dem Haupte des Johannes zu und weist mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand darauf. Salome aber scheint mit Gewalt die Mutter von etwas abzuhalten; krampfhaft hält sie der Mutter Hand. Was stellt diese Szene dar? Aus der Bibel lässt sie sich nicht deuten. Dagegen berichtet die Legenda Aurea des Johannes de Voragine, was mit dem Haupte geschehen ist. «Das Haupt liess Herodias nach Jerusalem bringen und bei des Herodes' Haus heimlich begraben; denn sie fürchtete, der Prophet möchte auferstehen, wenn das Haupt mit dem Leibe bestattet werde.» Es kann kein anderer Vorgang dargestellt

Uebersicht über den Fresken-Zyklus

1	2	3	4	5	6
Zacharias im Tempel	Elisabeth und Maria	Geburt des Johannes	Namengebung	Johannes in der Wüste	Predigt des Johannes

Südwand, obere Zone

7	8	9	10
Taufe Christi	?	Johannes gefangen	Tanz der Salome

West- oder Portalwand

11	12	13	14	15	16
Tod des Johannes	Herodias und Salome	Bergung des Hauptes	Bestattung	Johannes vor dem Limbus	?

Südwand, untere Zone

Bild 1

Bild 2

Bild 3

Das Leben Johannes des Täufers, dargestellt in den mittelalterlichen Fresken der Kirche Sta. Maria dei Guirli bei Campione

Bild 11

Bild 12

Bild 13

Phot. E. Schmid

Kunstdruck Jean Frey A. G., Zürich

Santa Maria dei Guirli bei Campione am Luganersee

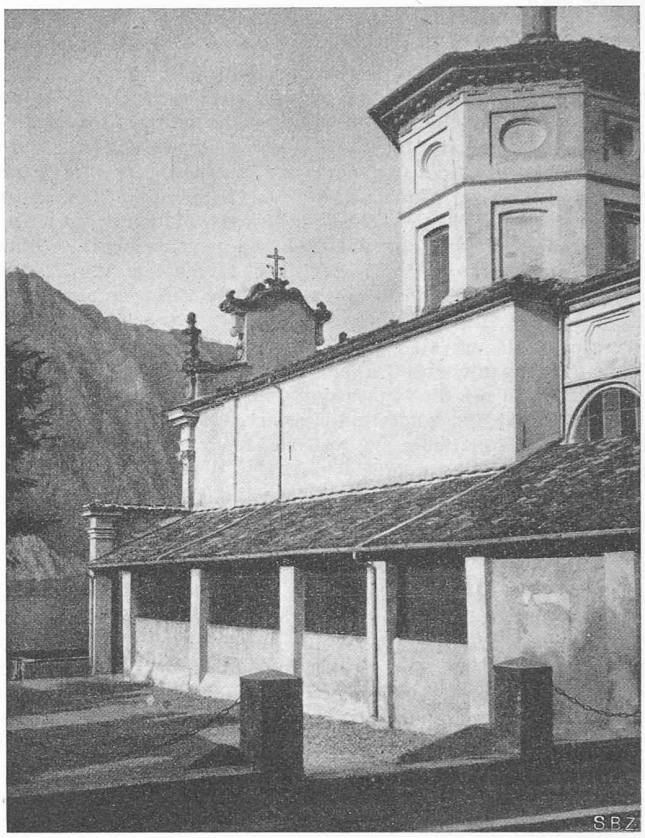
Bild 15: Johannes vor dem Limbus

sein als die Bergung des Hauptes des Johannes. Doch immer noch bleibt vieles an dem Bilde dunkel. Was will die Herodias? Warum hält Salome die Mutter zurück? Was tut der Mann am Boden? Rahn sieht in dem Bilde die Schändung des heiligen Hauptes durch Herodias, «das blutig und platt gedrückt auf dem Boden liegt, indess ein Mann das Stabende eines zerstörten Instrumentes über demselben schwingt». Rahn verschweigt leider die Quelle, woher er die Geschichte hat. Die Szene bleibt reichlich rätselvoll. Bei allem Unverstandenem aber ist es grossartig, wie der Künstler die beiden Frauen zu einer Gruppe mit Rücken- und Frontalfigur zusammenschliesst.

Bild 15. Auf der rechten Bildseite steigt ein Felsen zur Höhe, in den ein doppeltüriges Tor gebrochen ist. Ein schwarzer Teufel hat eben das Tor aufgeschlossen. Es wird nur für wenige Augenblicke offen stehen. Der Teufel hat den Schlüssel nicht aus dem Loch gezogen; er hat nicht einmal seine Hand davon gelassen. Ein zweiter Teufel führt von der entgegengesetzten Seite einen Mann auf das Tor zu. Er kommt mit raschen Schritten daher. Es ist Johannes der Täufer. Er hat die feinen, fraulichen Züge, die wir auf den frühern Bildern an ihm getroffen haben. Sein schmächtiger Körper steckt in einem weiten Mantel. Rahn hat recht, wenn er in dieser Szene den Eintritt des Johannes in den Limbus oder die Vorhölle erkennt. Nach der Lehre der Kirche kommen die Frommen des alten Bundes und die rechtschaffenen Heiden in den Limbus, wo sie auf Christus warten, bis er ihnen die Früchte des Opfertodes bringt. Die Frommen des alten Bundes stehen unter der Erbsünde, von der nur Christi Tod erlösen kann. «Niedergefahren zur Hölle« heisst es im apostolischen Glaubensbekenntnis; das deutet auf die Höllenfahrt Christi zwischen Tod und Auferstehung. Da Johannes der Täufer vor dem Opfertod Christi gestorben ist, kommt auch er in den Limbus. Aus dem Innern der Vorhölle kommen Gestalten gestürzt; das sind Verstorbene, die auf Christus warten. Wenn Rahn sich darüber lustig macht, man sehe es diesen an, dass sie froh sind, wieder einmal sich im Freien erlaben zu können, dann geht er in der Deutung fehl. Die Gestalten, die gestürzt kommen, gehören zur Sippe Johannes des Täufers. Sie kommt, ihn zu begrüssen und zu bewillkommen. Der Mann mit dem schneeweissen Bart und den durchgeistigten Händen ist Zacharias. Er begrüsst Johannes im Namen aller. Elisabeth steht mit dem schwarzen Kopftuch hinter ihm. Den Teufeln geht die Begrüssung zu lange. Der eine hat Johannes die Hand auf die Schulter gelegt und spornt ihn zur Eile an. Viel Sorgfalt hat der Künstler auf die Drapierung der Gewänder verlegt; vor allem reich ist sie am Mantel des Johannes.

Der Stil der Fresken

Wo sind die Wurzeln der Kunst des namenlosen Campionesen — oder wo er immer beheimatet sein mag — von dem Rahn mit Recht sagt, er sei kein Meister gewöhnlichen Schlages, in welchem Urteil alle übereinstimmen, die sich seither mit den Fresken auseinandergesetzt haben? Wenn Rahn und nach ihm vor allem Gerspach an Giotto und die Giottoschule denken, ist dies nur zum Teil richtig. Der namenlose Künstler ist kein Giottonachtreter. Das macht seine Grösse. Natürlich ist er von Giotto beeinflusst. Was ihn aber mit dem grossen Florentiner verbindet, ist nicht mehr und nicht weniger, als was von Giotto her an bleibenden Werten in die abendländische Kunst der folgenden Jahrhunderte eingegangen ist. Max Dvorak nennt Giotto den Beginn einer neuen Epoche in der Auffassung der künstlerischen Probleme bei den abendländischen Völkern. Der namenlose Campionese schöpft mit unzähligen andern Künstlern von den neuen Errungenschaften, als da sind: Erschliessung und Eroberung des Raumes, isoliert-bühnenmässige Darstellung der Handlung, Dreidimensionalität des Menschen, dessen feste Verbundenheit mit dem Erdboden, überhaupt der Mensch als das grosse, immer wiederkehrende Thema der Kunst. Der namenlose Campionese zehrt von der Ueberwindung des Byzantinismus durch Giotto, wie es erstmals auf wahrhaft grandiose Weise in der kleinen Kirche Santa Maria dell'Arena zu Padua geschehen ist. Das aber — wir wiederholen — sind Dinge, die der gesamten bildenden Kunst nach Giotto eigentümlich sind. Es wäre seltsam und würde ihm als rückständig angeschrieben, wenn es nicht so wäre. Wir glauben nicht, dass der Campionese der Kunst Giottos direkt begegnet ist. Sie wird ihm indirekt durch die Zeit vermittelt worden sein.



Madonna dei Guirli bei Campione, Südseite; im Hintergrund der Monte S. Salvatore

Im folgenden soll an einigen Punkten das Eigengepräge der Kunst des namenlosen Campionesen berührt werden.

1. Die Architekturen auf den Bildern des Campionesen wirken gegenüber denen Giottos altertümlich und rückständig. Das macht, sie haben nicht deren Substanz. Die Gebäude des Campionesen sind mehr Produkte der Phantasie als der Anschauung der Wirklichkeit, weshalb sie Spielzeugcharakter haben. Für den Campionesen haben Architekturen immer nur raumschaffende Funktion. Das haben sie auch bei Giotto. Darüber hinaus aber sind sie diesem immer auch formbildendes Prinzip und haben eine kompositionelle Aufgabe zu erfüllen.

2. Giotto verwendet wenig Gewicht auf die Gewandung der von ihm dargestellten Menschen. Das heisst, er gibt ihnen etwas wie ein Idealkleid und wird hierin Vorläufer der grossen Renaissancekünstler. Das ist beim Campionesen anders. Er schaut sehr auf individuelle Gewandung. Herodias erscheint anders als Salome und Maria anders als Elisabeth. Bis in die Einzelheiten ist ihm das Kleid wichtig. Halsausschnitt, Saum, Aermel, Gürtung — alles ist genau wiedergegeben. Der Campionese muss das modische Kleid seiner Zeit studiert haben. Man hat den Eindruck, seine Bilder seien wichtige Dokumente der zeitgenössischen Mode. Giotto steht souverän darüber. Durch seine ideale Art der Gewandbehandlung erreicht er einen Zug ins Monumentale, der dem namenlosen Campionesen vollständig abgeht.

3. Der Mensch an sich ist auf Giottos Bildern ein anderer als auf denen des Campionesen. Giottos Menschen haben eine wundervolle Saftigkeit und sind von praller Rundlichkeit. Der Campionese huldigt einem schlanken Menschenschlag. Auch lässt Giotto das Leben des Körpers im Gewande mehr ahnen, als dass er es zur Darstellung brächte. Darin ist der Campionese sehr verschieden, für den die Funktionen des Leibes sehr wesentlich sind. Man vergleiche Giottos Justitia der Arenakapelle mit der Herodias auf Bild 12, und man wird die Verschiedenheit drastisch empfinden. Dort ein schwaches Durchschimmern der Glieder und hier ein scharfes Vorstossen der Oberschenkel und Knie. Salome trägt ein enganliegendes Kleid, so dass die Muskulatur und die Gelenke zum Spielen kommen. Der namenlose Campionese tut sich etwas zu gut auf seine Kenntnisse der Anatomie.

4. Giotto war zwar ein grosser Psychologe (das zeigt ein Bild wie der Judaskuss in der Arenakapelle), doch hat er in seiner Kunst nie sonderlich von dieser Gabe Gebrauch gemacht. Ja, man hat den Eindruck, als ob er sich davor hütete. Ihm ging es immer und ausschliesslich um künstlerische Probleme und Fragestellungen. Alles andere kam für ihn in zweiter Linie, und dazu gehört auch die Seelenschilderung. (In der modernen Kunst gleicht ihm hierin Ferdinand Hodler.) Ganz anders der Campionese. Wir haben bei der Deutung seiner Fresken in der Madonna zu Campione immer wieder auf das Betonen psychischer Zustände verweisen müssen: der Zweifel des Zacharias, die Demut der Elisabeth, die Hoheit der Maria, die Schadenfreude der Herodias usw. Dem Campionesen ging es bei der Darstellung in erster Linie um eine solche der Psyche. Er ist ein Schilderer des Innenlebens. Daher kommt es auch, dass er auf seinen Bildern nie die Masse darstellt. Es ist immer der Einzelfall. Er hat ihn allein interessiert. Giotto dagegen liebte die Masse, und er liebte sie, weil sie ihm zum Mittel für seine kompositorischen Probleme wurde.

5. Man kann nicht sagen, dass die Farbe Giotto sonderlich interessiert hat. Er war in erster Linie der grosse Tektoniker. «Vom Gesichtspunkt der mittelalterlichen Kunst ist die grösste Neuerung das kompositionelle Prinzip, das Giotto jeder seiner Darstellungen zugrunde legt» (Max Dvorak). Dagegen interessierte den Campionesen die Farbe sehr stark. Er weiss mit ihr Wirkungen zu erzielen, die der Kunst Giottos fremd sind. Man denke an Bild 12 und den Wechsel in der Farbe der Gewandung der Herodias und der Salome. Das sind Kontraste, die nur mittels der Farbe erzielt werden. Man könnte annehmen, der namenlose Campionese hätte die Sienesische Kunst des Trecento gekannt und sei von ihr beeinflusst. Das eine aber, was die Kunst Sienas unvergänglich macht, die Lyrik und die Musikalität, geht dem Campionesen ab. Er ist Realist.

Wir können nicht annehmen, dass der namenlose Campionese nur in der Madonna dei Guirli gemalt hat. Dazu ist er uns der Meister nicht gewöhnlichen Schlages, wie ihn Rahn nennt. Er wird auch anderswo im Tessin und in der Lombardei tätig gewesen sein. Leider sind bis heute keine weiteren Früchte seines Schaffens zutage gefördert worden. Vielleicht, dass doch eines Tages auch anderswo Spuren von seinem Wirken sich zeigen.

Schluss

Dass in der Madonna dei Guirli die Geschichte Johannes des Täufers in solcher epischer Breite erzählt ist, lässt vermuten, dass das Gotteshaus an der wunderhübschen Stelle im Angesicht des von Felsen zerklüfteten San Salvatore ursprünglich auch dem Täufer geweiht war. Es braucht kein Patrozinienwechsel, was zwar durchaus keine Abnormität wäre, vorgekommen zu sein. Die Madonna wurde schon im Mittelalter in dem Gotteshaus verehrt. Das beweist eine Inschrift «Sancta Maria dei Guirli» aus dem Jahre 1400. Doch ist es möglich, dass die Madonna im Lauf der Jahrhunderte den Täufer immer mehr verdrängt hat. Vor allem mag der Neubau im 17. Jahrhundert ihm den Todesstoss versetzt haben. In den herrlichen Fresken des namenlosen Campionesen aber lebt er in der Madonna am Weg nach Bissone fort.

Literatur

J. R. Rahn: «Wanderungen im Tessin», Zürich 1883. — E. Gerspach: «Gli Affreschi di Campione», L'Arte 1902. — Francesco Malaguzzi-Valeri: «Campione», Rassegna d'Arte 1908. — Pietro Toesca: «La Pittura e la Miniatura nella Lombardia», Mailand 1912. — Piero Bianconi: «La Pittura medievale nel Cantone Ticino», Bellinzona 1939.

Kulturlandverlust und Realersatz bei Kraftwerkbauten

Vortrag, gehalten am 13. November 1946 im Zürcher Ingenieur- und Architektenverein von N. VITAL, Direktor der Schweizerischen Vereinigung für Innenkolonisation und industrielle Landwirtschaft (SVIL), Zürich

DK 626.87:627.81

I. Einleitung

Als Innenkolonisation bezeichnet man diejenigen Massnahmen, die die höchstmögliche Ausnützung unseres Bodens als Wirtschafts- und Wohnraum zum Ziele haben; als *Wirtschaftsraum*, damit möglichst das ganze Volk und auch sein Nachwuchs durch Arbeit im eigenen Lande seine Lebensbedürfnisse befriedigen kann; als *Wohnraum*, damit möglichst viele eine eigene Heimstätte gründen können und so wirklichen, greifbaren Anteil am Vaterlande haben.

Um im Volk mit allem Nachdruck auf die Aufgaben schweizerischer Innenkolonisation hinzuweisen, gleichzeitig aber auch praktisch an deren Verwirklichung mitzuwirken, wurde im Jahre 1918 auf Anregung von Prof. Hans Bernhard die *Schweizerische Vereinigung für Innenkolonisation und industrielle Landwirtschaft* als gemeinnütziger Verein gegründet. Zu ihren Mitgliedern zählt sie kantonale und kommunale Behörden, Wirtschaftsverbände, Industriefirmen und Einzelpersonen. Es kommt nicht von ungefähr, dass sich von den rund 200 Mitgliedern unserer Vereinigung 130 aus Kreisen der Industrie und des Handels rekrutieren. Diese gehören vornehmlich zu jener Gruppe prominenter Wirtschafter, die ihre Tätigkeit nicht vom einseitigen Interessenstandpunkt, sondern im Rahmen unserer gesamten Volkswirtschaft zu betrachten wissen. Es ist auch recht so, denn die Innenkolonisation will gerade jene Nöte bekämpfen helfen, die Industrie- und Verkehrsentwicklung unserem Lande gebracht haben. Ich denke insbesondere an die Erhaltung des landwirtschaftlich genutzten Bodens und an die Schollentreue der werktätigen Bevölkerung.

Für die Schweiz ist die Innenkolonisation eine besondere Notwendigkeit. Die eigenartige historische Entwicklung hat unser Staatswesen dazu geführt, von vornherein auf überseeischen Kolonialbesitz zu verzichten und die nun einmal bestehenden Grenzen unseres Binnenlandes als unabänderlich zu betrachten. Geographisch gesehen ist vom Schweizerboden im Ausmass von rund 4 Millionen ha ein knapper Viertel unerschliessbares Oedland, Seen und Flüsse; ein weiterer knapper Viertel ist bewaldet, so dass nur etwas mehr als die Hälfte, rund 2 130 000 ha, landwirtschaftlich nutzbar ist. Die Bevölkerung der Schweiz hat sich in den letzten hundert Jahren ungefähr verdoppelt, keineswegs aber gleichmässig inbezug auf Stadt und Land. Die fortschreitende Industrialisierung bewirkte nicht nur die Aufnahme des Bevölkerungszuwachses in den Fabrikorten, vielmehr veranlasste sie darüber hinaus einen ansehnlichen Teil der bisher in der Landwirtschaft tätigen Schweizer, in die Städte abzuwandern und dort ihr Glück zu suchen. So entwickelte sich einerseits die unter dem Namen Landflucht allgemein bekannte Entvölkerung der ländlichen Gegenden, verbunden mit einer extensiveren Bodennutzung, besonders in unsern Alpentälern, anderseits eine Massierung in den Städten und Industrieorten, wirtschaftlich gesprochen ein Missverhältnis zwischen den Nahrung Schaffenden und den Nahrung Zehrenden. Angesichts dieser Entwicklung erscheint die Innenkolonisation als absolute Notwendigkeit.

Die Bevölkerungsvermehrung und die Entwicklung der Industrie in der Schweiz mit der durch sie bedingten Klassierung der Bewohner in Städten und Industrieorten führte zu einer gewaltigen Steigerung des Energiebedarfes und damit zur Erstellung grosser Kraftwerke, die einerseits unserer Wirtschaft als unentbehrliche Grundlage dienen und ihr weitere Entwicklungsmöglichkeiten bieten, anderseits aber in beachtlichem Umfang Kulturland zerstören. Es ist deshalb verständlich, dass diese Werke hier die uneingeschränkte Befürwortung der technisch und wirtschaftlich orientierten Fachleute, dort die schroffe Ablehnung der unmittelbar Betroffenen und der mit ihnen fühlenden Mitbürger erfahren. Diese gegensätzlichen Auffassungen treten in der öffentlichen Diskussion über die Erstellung neuer Kraftwerke mit besonderer Deutlichkeit hervor, umsomehr, als die Beschaffung der Winterenergie, die der schweizerischen Volkswirtschaft vor allem fehlt, den Bau grosser Speicherseen erfordert.

Volkswirtschaftlich bedeutet aber das Unterwassersetzen grösserer Gebiete die Einbusse von kostbarem Kulturland und für die Betroffenen materiell den Verlust ihrer bisherigen Existenz, sowie immateriell die Vernichtung ihrer engeren Heimat. Die schroffe Ablehnung solcher Vorhaben durch die direkt Betroffenen ist deshalb eine durchaus natürliche Reaktion und verdient insofern, als sie in der Liebe zum angestammten Beruf und zur Heimat begründet ist, auch eine positive Wertung.