

Neueste Funde von Wandgemälden im Tessin

Autor(en): **Rahn, J.R.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde = Indicateur d'antiquités suisses**

Band (Jahr): **7 (1892)**

Heft 25-3

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-156478>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Neueste Funde von Wandgemälden im Tessin.

Sta. Maria degli Angioli in Lugano. Chiesa del Collegio in Ascona. Kirche von Mairengo.

Von J. R. Rahn.

So unerschöpflich reich an Kunstwerken und Alterthümern ist kein Theil des Schweizerlandes wie Tessin. Zum zwanzigsten Male habe ich nun schon diese Gegenden durchstreift und immer wieder haben neue Entdeckungen das Suchen gelohnt. Scheint es nach Werken beendet zu sein, die Jedermann zugänglich und sichtbar sind, so verlautet die unerwartete Kunde von solchen, die ein Zufall der Verschollenheit ent-rissen hat. Wo immer ein alter Bau besteht, kann darauf gerechnet werden, dass über kurz oder lang die Reste malerischer Ausstattung zu Tage treten, denn Tünche und Pinsel haben eine lange und strenge Herrschaft geführt, der auch hervorragende Werke zum Opfer gefallen sind. Wer sollte glauben, dass Bildern, die unmittelbar neben Luini's Passionsgemälden an das goldene Zeitalter der Renaissance erinnern, das gleiche Schicksal widerfahren ist, dem unzählige heruntergekommene Wandgemälde aus dem Mittelalter verfallen mussten.

Im September vorigen Jahres haben Tagesblätter den Bericht von Bildern gebracht, die in der Kirche

Sta. Maria degli Angioli in Lugano

wieder aufgefunden worden sind. Solche wurden zunächst in der vor dem Durchgang zum Chore gelegenen *Cappella dell' Immacolata* entdeckt,¹⁾ die gleich den übrigen Kapellen, welche sich nach der Nordseite des Schiffes öffnen, — wann ist unbekannt — mit weisser Tünche ausgestrichen worden ist. Den ersten und bisher einzigen Bericht darüber hat *Dr. A. Garovaglio* in der Mailänder »Perseveranza« vom 14. November 1891 veröffentlicht.²⁾ Seither hat die Aufdeckung unter der kundigen und gewissenhaften Leitung des Malers *Agosto Canetta* ihren ununterbrochenen Fortgang genommen; fast sämtliche Malereien sind jetzt von der Tünche befreit. Aus eigener Anschauung gebe ich darüber den folgenden Bericht:

Wie die östlich folgenden Kapellen ist auch die der Immacolata mit einem flach-gespannten Gewölbe bedeckt, in welches über den halbrunden Lünetten der Seitenwände und des Polygones dreieckige Kappen einschneiden.³⁾ Der ganze Raum ist mit Bildern geschmückt, die während oder bald nach der Wirksamkeit Luini's in Sta. Maria degli Angioli entstanden sein mögen. Ihr Inhalt weist auf den Titel der Kapelle hin; sie verherrlichen am Gewölbe die Madonna und schildern an den darunter befindlichen Wandflächen die ersten Begebenheiten aus der Kindheit Christi. Die Kappen und Lünetten sind mit breiten Bordüren eingefasst, die auf Orange ein patronirtes Ornament von braunrother Farbe schmückt. Dann folgt eine dreifache Borte mit brauner Einlage und grau-blauen Aussenstreifen. Sie dient zur Umrahmung der Medaillons und ihrer Zwischenflächen, welche letztere abwechselnd goldig und schwarz gehalten sind, während die Grundfarbe der Medaillons sich nicht mehr bestimmen lässt.

¹⁾ Vergl. den Grundriss der Kirche. Anz. 1892, S. 47.

²⁾ Anz. 1892, S. 29. Bollettino storico della Svizzera italiana XIV. 1892. S. 83 ff.

³⁾ Die Gräten, welche diesen Decken das Aussehen von rippenlosen Netzgewölben geben, scheinen erst bei Untertünchung der Kapellen aus Stucco applicirt worden zu sein.

Die Mitte des Gewölbes nimmt ein grosser Kreis mit einer Glorie von Engelsköpfen ein. Vier grosse bekleidete Engel füllen die dunkelblauen Zirkel, welche von den Langwänden ansteigen. Sie stehen auf Wolken und halten mit emporgehobenen Armen die Glorie. Den südlichen Rest des Gewölbescheitels nimmt ein leerer Halbkreis ein. Dann folgen — neun an der Zahl — die Kappen, die sich über den Lünetten der Langseiten und des Polygones nach dem Scheitel wölben. Jede Kappe ist mit einem Rundmedaillon geschmückt, in welchem bald einzeln, bald paarweise und auch zu dreien nackte Engelchen erscheinen. Nur der mittlere Kreis über dem Polygone ist mit der Taube des hl. Geistes geschmückt, auf welche die zunächst befindlichen Engelein weisen. Die übrigen halten Täfelchen, auf denen mit Capitalen die Worte EMANVEL. REDEMPTOR. IHS. XPS. SALVATOR. AGNVS. DEI. geschrieben sind. Wie diese Engel und die Gloria in excelsis weist auch der Inhalt der Lünetten auf eine gemeinsame Mitte hin. Diese stellen die Bilder des Polygones dar: Die Vermählung Mariä zwischen dem Chore der Brautjungfern zur Rechten und den Freiern die zur Linken des Beschauers mit den dünnen Stäben erscheinen. Diese Feier verherrlichen nun die Gruppen, welche die übrigen Lünetten enthalten. Es ist ein heller Jubel, in welchen diese nackten, ungeflügelten Kinder (zusammen 48) einstimmen. Auf schwarzem Grunde stehen sie dicht beisammen, wobei von Bild zu Bild die Instrumente wechseln auf denen sie den Hochzeitsreigen spielen. Den Anfang machen die Sänger, die in der ersten Lünette zur Linken des Eingangs stehen. Dann folgen andere mit Schalmeien und die dritte Gruppe der Kinder, welche das Orgelspiel mit Posaunen begleiten. Gegenüber stehen die Geiger in der ersten, in der mittleren Lünette die corno musa-Bläser, während andere mit Harfe, Viola, Flöte und Trommel den Beschluss des Concertes machen. Am Fusse jeder Lünette sind mit Capitalen die Worte DEVS. ET. HOMO. TRINVS. ET. VNVS. MARIA. ET. VIRGO verzeichnet. Endlich über dem Bogen, der sich nach dem Schiffe öffnet, sind grau in Grau die grossen Gestalten zweier bekleideter Engel gemalt. Sie halten schwebend ein offenes Buch mit der Inschrift MISSVS EST | GABRIEL A | DEO IN CI= | VITATE GALI | LEE. CVI NO||MEN NAZARETH | AD VIRGINEM Die Leibung des Bogens endlich schmücken die Halbfiguren von sechs Propheten, über denen die messianischen Weissagungen stehen.⁴⁾

Damit schliesst der Schmuck des Gewölbes. Seine Basis bildet ein niedriger Fries, der sich rings um die Kapelle zieht und nur zweimal, in der Mitte der Langseiten durch ein vorgekröpftes Gebälkstück, den Aufsatz einer Wandsäule, unterbrochen wird. Die Fronten dieser Vorsprünge sind mit einem Rundmedaillon geschmückt, das in monochromer Malerei das Messopfer eines Bischofs und das westliche einen thronenden König darstellt, vor welchem ein Flehender kniet.

Der Fries enthält auf schwarzem Grunde einen Reichthum bunter Gegenstände, die prächtig gruppirt und mit minutiösem Fleisse bis auf die kleinsten Details durchgeführt, Staat und Kirche, Krieg und Frieden, Künste und Wissenschaften bis zum Ende des menschlichen Daseins symbolisiren. Diese Folge beginnt zur Linken des Eingangs mit Musikinstrumenten, zu denen sich unter der zweiten Lünette auch Kriegsemele geellen. Im dritten Abschnitte setzen sich diese fort: Trophäen von Kanonen, Morgenstern, Fahnen, die auf weissem Grunde das rothe (Mailand) und andere, die

⁴⁾ Nur diese Bilder sind von der Tünche verschont geblieben und es ist derselben bereits im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XII 1889, p. 17 gedacht worden.

das weisse Kreuz auf rothem Felde, also das Schweizerwappen zeigen, das auch auf einem Schilde erscheint. Nun setzt im Polygone das Wissen ein, durch allerlei Instrumente und aufgeschlagene Bücher mit den Aufschriften Gramatica, Rhetorica, Logica, METAFHISICA (sic), Theologia vertreten. Kreuz- und Passionsinstrumente schmücken den Fries an der Schlusswand, dann folgen an der östlichen Schrägseite die kirchlichen und weltlichen Würdenzeichen: Tiara, Mitra und Cardinalshut, Kaiserkrone, Herzogs- und Dogenhut. Zwei Zettel weisen die Inschriften Philosophia und jus civile; Lamm und Ziege stehen vor dem Einen, vor dem Letzteren sind Schwein und Esel, Löwe und Hirsch, Giraffe und Hund versammelt. Endlich reihen sich, ohne Beischrift, die Anspielungen auf das Strafrecht an: Spanischer Bock und Guillotine, der Henker mit rothem Barett und einem Messer, das er zwischen den Zähnen hält, ein beschriebener Zettel (das Urtheil) und das Folterrad sind zu Seiten gemalt. Kirchliche Attribute und Messgeräte schmücken den nächsten, den folgenden Abschnitt Trompeten u. s. w., die eine derselben ist mit der Schweizerfahne behängt. Ein Schädel, der zur Seite liegt, leitet zu dem letzten Abschnitte über. In wirrem Haufen sind hier Gebeine und Schädel neben einander geschichtet und dazwischen was zur Bestattung und zum Todtendienste gehört: Schaufel und Hacke, Kreuz und Sanduhr, Glocke, Weihwasserbecken und Wedel.

Wie das Gewölbe waren auch die Wände in ihrer ganzen Ausdehnung mit Bildern bemalt und ihre Anordnung zeigt, dass dem gesammten Kapellen-Schmucke ein einheitliches System zu Grunde lag. Nur die Schlusswand des Polygons ist kahl geblieben, woraus gefolgert werden muss, dass den Schmuck dieser Stelle ein selbstständiges Altargemälde versah. Zu Seiten sind zwei Säulen gemalt. Ihre gelben Capitäle tragen den Fries, leichte Weinranken winden sich an den grauen Schäften empor. Zwei andere Stützen, Pilaster mit vorgelegten, grau in Grau gemalten Candelabersäulen nehmen unter den Gebälkstücken des Frieses die Mitte der Langseiten ein. In demselben Stile, der die Höhe der Renaissancekunst belegt, ist die Umrahmung des Fensters an der östlichen Schrägseite componirt. Diese grau in Grau mit wenig Gelb auf schwarzbraunem Grunde gemalten Ornamente von Ranken und Candelabertheilen mit Genien u. dgl. erinnern an die classischen Portalsculpturen von S. Lorenzo in Lugano.

In diesen architektonischen Rahmen waren die Bilder angeordnet, welche über einem mässig hohen Sockel die Langwände schmückten: An der Ostseite die Anbetung der Könige und die Flucht nach Aegypten, gegenüber die Vorstellung im Tempel und der Christusknabe unter den Schriftgelehrten. Die Figuren sind ungefähr $\frac{1}{2}$ Meter hoch. Der Sockel scheint mit Rundmedaillons geschmückt gewesen zu sein. Sie sind aber bis auf ein einziges noch unter der Tünche versteckt. Dieses ist unter dem Darstellungsbilde an der Westwand gelb in Gelb gemalt und zeigt eine unbekannt Scene: Einem sitzenden Weibe, das eingeschlafen ist, naht sich von hinten ein Engel und weist der Träumenden ein rückwärts gelegenes Ziel.

Die Frage nach der Urheberschaft dieser Bilder wage ich nicht zu beantworten. Manches erinnert an Bramantino's Weise, doch möchte ich eher auf Schüler oder Gehülfen rathen, die mit dem Stil und der Praxis dieses Meisters vertraut gewesen sind. Auch sind Unterschiede wahrzunehmen, die auf die Arbeit mehrerer und zwar ungleich begabter Maler deuten. Die musicirenden Kinder an der Westwand sind besser gezeichnet, als die in den gegenüber befindlichen Lünetten, wo namentlich die Gruppe

beim Kapellenbogen recht schülerhaft erscheint. Die Darstellung im Tempel hinwiederum zeigt geistlose Köpfe und schlecht gezeichnete Hände, während die Anbetung der Könige besser und frischer behandelt ist. Die pastosen, leuchtenden Farben und die süßen Köpfe erinnern hier an die besten Bilder an der Südseite des Schiffes von S. Maria bei Maggia, während anderswo eine unverkennbare Uebereinstimmung in Technik und Formgebung mit dem Pestbilde auffällt, das den vorliegenden Durchgang zu dem Chore schmückt.⁵⁾ Das folgende Bild, die Flucht nach Aegypten, stellt sich als Wiederholung von Bramantino's Altartafel in der Madonna del Sasso bei Locarno dar; es zeigt dieselben Physiognomien, mit dem Unterschiede jedoch, dass der Ausdruck der Madonna auf dem Frescobilde ansprechender und milder ist. Am Gewölbe kommt der erste Preis den Genien zu, welche die Medaillons umschliessen. Die übrigen Gemälde zeigen einen auffallenden Mangel an compositioneller Kraft. Die Musikanten in den Lünetten sind gleichmässig neben und hintereinander gereiht und wieder so ist der Inhalt der Schlussbilder auf eine Zusammenstellung regungsloser Kniefiguren beschränkt. Bemerkenswerth ist hier die Erscheinung der Jungfrau, welche der Priester dem hl. Joseph vermählt. Sie tritt in weltlichem Zeitcostüme auf, mit einem schwarzen Schleier, der bandartig knapp unter dem Kinne sich schlingt. S. Joseph zeigt dieselben süßen und edlen Züge, mit denen er auf der Flucht nach Aegypten erscheint. Der blühenden Farbenwirkung, zu der sich diese Zierden verbinden und der sinnigen Anordnung, welche dem Ganzen zu Grunde liegt, steht der Bau der Compositionen und die Ausführung ihrer Einzelheiten bei Weitem nach.

Ziemlich gut sind die Malereien am Gewölbe erhalten, wo nur das Mittelbild mit der Engelglorie sich der Wiederherstellung entzieht. Schlimmer ist der Zustand der Wandgemälde. Von dem südlichen Bilde an der Westseite, an dessen Stelle ein Fenster eingebrochen wurde, ist bloss der Christusknabe erhalten, der mit lebhaft disputirender Geberde an dem Lesepulte sitzt. Auch die übrigen Bilder und die Decorationen sind stark beschädigt.

Was nunmehr zur Erhaltung und zur Schaustellung dieser Bilder geschehen soll, ist durch den Zustand derselben angezeigt. Von einer sogenannten Restauration, das heisst von Ergänzung zerstörter und einer Uebermalung der erhaltenen Theile ist selbstverständlich abzusehen. Höchstens dürfte es sich empfehlen, die Lücken und Defecte auf nicht modellirten Gewand- und Körpertheilen, auf glatten Hintergründen und ornamentalen Parthien sorgfältig in gleicher Farbe auszudecken und sodann die Haltbarkeit der Bilder und ihrer Farbenwirkung durch Application einer Lasur, eines Oeles oder dgl. zu heben. Es setzt aber diese Procedur und die Wahl der Mittel die ganze Umsicht und Sorgfalt eines erfahrenen Technikers voraus.

Anders verhält es sich mit den Bildern und Decorationen, welche die Wände schmückten. Diese sind dermaassen zerstört, dass die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit unmöglich geworden ist. Es dürfte sich deshalb zunächst dieselbe Methode empfehlen, welche für die Erhaltung der Gewölbemalereien vorgeschlagen ist. Sodann aber sind die Wände bis zur Basis des Frieses durch bewegliche Panneaux zu maskiren. Diese sind aus Leinwand auf Holzrahmen zu erstellen und derart einzurichten, dass sie leicht entfernt, oder wie Thüren geöffnet werden können. Auf solche Weise wird es möglich, die Bilder jederzeit zu zeigen und unbeschadet ihrer Integrität

⁵⁾ Repertorium I. c. pag. 16.

den Spielraum zu einem malerischen Schmucke zu gewinnen, welcher der kirchlichen Bestimmung dieses Raumes entspricht und wobei zum mindesten die decorativen Theile der alten Ausstattung, die Säulen- und Fensterumrahmungen auf diesen Panneaux zu wiederholen sind. Sehr erwünscht ist es endlich, dass bevor noch die vorgeschlagene Ergänzung und Wiederauffrischung der Bilder erfolgt, Durchzeichnungen und Photographien derselben, insbesondere des schönen und originellen Frieses verfertigt werden.

Die Vermuthung liegt nahe, dass die östlich folgenden Kapellen in ähnlicher Weise geschmückt gewesen sind. In jedem Falle ist es angezeigt, die Erfahrungen, welche Herr Canetta durch seine bisherigen Arbeiten erworben hat, zu weiteren Nachforschungen in diesen Räumen zu benutzen. Solche Untersuchungen sind auch im *Schiffe* anzustellen, wo bereits die Spuren von Decorationen gefunden worden sind, welche auf gleichzeitige Entstehung mit den Bildern der Immacolata deuten. Es sind dies gemalte Consolen, welche die Quergurten aufnehmen und vermuthen lassen, dass die Malerei noch ausgiebiger zur Belebung dieser grossen und kahlen Flächen beansprucht worden sei. Zu den neuesten Entdeckungen gehört hier diejenige eines grossen Feldes, das unter dem Bilde des Schmerzensmannes an dem Stirnpfeiler zwischen der zweiten und dritten Kapelle, ein langes Gebet enthält, an einem östlich folgenden Pilaster ist eine grau in Grau gemalte Ornamentdecoration aus dem XVII. Jahrhundert gefunden worden.

Eine willkommene Ueberraschung hat endlich die Entdeckung grosser Wandbilder gebracht, welche über den späteren Chorstühlen die Nord- und Südseite des *hinteren Chores* schmücken. Zur Zeit meiner Anwesenheit waren nur erst diejenigen an der Südseite aufgedeckt. Sie stellen das Oestliche den Tempelgang des Mägdleins Maria und das Westliche den Sposalizio vor. Beide Scenen sind mit annähernd lebensgrossen Figuren geschildert und durch ebenfalls grau in Grau gemalte Pilaster mit hübschen Renaissance-Ornamenten getrennt. Die knitterig gebrochenen Gewänder und gewisse Einzelheiten der Tracht, insbesondere die Form der männlichen Kopfbedeckungen, weisen auf deutschen Einfluss hin. Der Stil ist alterthümlicher als derjenige der Kapellenbilder, er weist auf die Zeit um 1520 hin. Leider hat ein Stümper im XVII. oder XVIII. Jahrhundert die Umrisse übermalt. Unberührt von späteren Händen scheint dagegen das Bild an der Nordseite (die Bestattung der Madonna?) zu sein, von welchem aber vorerst nur ein kleiner Theil über den Chorstühlen zu Tage getreten ist. Es empfiehlt sich auch hier, die Forschungen fortzusetzen und diese Bilder, die eine bemerkenswerthe Phase der tessinischen Kunstentwicklung belegen, zu erhalten.

Nicht an künstlerischem Range, wohl aber an historischem Werthe kommt den eben beschriebenen Werken ein zweiter Cyklus gleich, der Schmuck der

Chiesa del Collegio in Ascona bei Locarno.

Dass dieser stattliche Bau, der 1399 begonnen, aber erst im Jahre 1442 geweiht worden ist, einen Reichthum von Bildern besass, war längst bekannt. In einem Visitationsberichte des Cardinals Federigo Borromeo, Erzbischofs von Mailand v. 1619⁶⁾ ist davon die Rede. Schon damals waren die Bilder im Chore beschädigt. »Picturæ chori — meldet der Visitor — quæ ob nimiam vetustatem decoloratæ sunt, picturis arte reno-

⁶⁾ Anzeiger 1888. S. 109 u. f. 1890 S. 398.

ventur,« und von dem Schiffe heisst es: *parietes partim picti, partim rudes, et partim dealbati. Pulchra est laqueata et tabulis laricis cum floribus et coronidibus ceruleo colore pictis.*« Später ist das Schiff mit Tünche ausgestrichen worden und auch den Chor hat man, vermuthlich in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts, mit einer dicken Kruste verputzt, auf welche eine plumpe Decoration in dem classisch sein sollenden Stile dieser Zeit gemalt worden ist. Im Jahre 1881 hat ein Zufall die ersten Spuren der alten Bemalung wieder zu Tage treten lassen. Ueber diesen Fund ist bald darauf berichtet worden.⁷⁾ Neuere Untersuchungen wurden im October vorigen Jahres von den Herren Prevosto Don Siro Borrani in Losone und dem Director des Collegio, Sacerdote B. Merolli angestellt und der Erfolg hat ihre Bemühungen reich belohnt. Nicht nur zeigte sich, dass der ganze Chor mit einer einheitlichen Bilderfolge geschmückt gewesen ist, sondern es trat auch im Schiffe eine Bemalung sämtlicher Wandflächen in solchem Umfang zu Tage, der durch keinen der bisher auf Schweizerboden bekannten Bildercyklen übertroffen wird.

Noch ist diese Untersuchung nicht zum Abschlusse gelangt. Im Chore sind erst die Nord- und Südwand und wenige Theile des Gewölbes abgedeckt und auch im Schiffe sind noch grosse Flächen von der Tünche zu befreien. Mein Bericht, der auf einer am 11. Mai d. J. vorgenommenen Besichtigung beruht, kann somit nur ein vorläufiger und allgemein orientirender sein.

Zunächst hat sich die Vermuthung bestätigt, welche schon 1882 über den muthmaasslichen Inhalt der im *Chore* befindlichen Bilder ausgesprochen worden ist. Beide Seitenwände sind über einem zwei Meter hohen, zur Zeit noch verputzten Sockel in gleich grosse Rechtecke von 60 bis 61 cm Seitenlänge eingetheilt, die an der Nordseite in sieben und gegenüber in fünf Reihen derart übereinander stehen, dass ihre nach oben abnehmende Bilderzahl mit je zwei Feldern unter dem Scheitel der Schildbögen schliesst. Die Gewölbe an der Nordwand stellen die Geschichten des alten Bundes von der Schöpfung bis zum Auszuge aus Aegypten und die der Südseite die neutestamentlichen Begebenheiten von der Kindheit Christi bis zum Eintritte des Erlösers in den Limbus vor, wobei die Folge der Geschichten jeweilig zu oberst beginnt. Dass diese Bilder aus dem XV. Jahrhundert stammen, steht zweifellos fest, ihre Entstehung muss aber, im Gegensatze zu der früher ausgesprochenen Meinung⁸⁾ über die Mitte desselben hinabgerückt werden. Unter diesen Gemälden ist nämlich an der Nordwand ein anderes zu Tage getreten, welches die hl. Veronica darstellt und stilistisch so nahe mit der 1466 datirten Kreuzabnahme am Chorbogen übereinstimmt, dass auch sie für ein Werk der Meister Christophorus und Nicolaus von Lugano gehalten werden muss. Von dem Schmucke des Chorgewölbes ist nur erst ein kleiner Theil wieder aufgefunden worden: Die Gestalt eines Dominikaners, den eine Unterschrift als Thomas (von Aquino) bezeichnet. Was noch zu finden ist, geht aus dem obenerwähnten Visitationsberichte hervor; er meldet: »Coelum ornatur imagine Domini Nostri, signis quatuor Evangelistarum et imaginibus Sancti Petri Apostoli, ac sanctorum Ambrosii et Augustini in habitu Pontificali, Annunciationeque Beatissimæ Virginis Mariæ. Von der Schlusswand des Chors endlich heisst es: »Paries vero, qui a fronte est, pictus visitur Passione Domini.«

⁷⁾ Anzeiger 1882. S. 267. *Rahn*, Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz. S. 169 u. f.

⁸⁾ Anz. 1882. S. 268.

Noch überraschender ist aber der Anblick des Schiffes. Ueberall, am Chorbogen, dessen Leibung die Bildnisse der Propheten schmücken, an den Langwänden und der westlichen Eingangsseite hat der Fleiss der Entdecker einen Reichthum von Gemälden zu Tage gefördert, der noch lange nicht in seinem ganzen Umfange enthüllt ist. Bekanntlich haben im Mittelalter, wenn es sich um die malerische Ausschmückung eines Kircheninneren handelte, nicht immer die strengen Gesetze der cyklischen Einheit gegolten, sondern es sind diese Bilderfolgen oft erst im Verlaufe mehrerer Jahrhunderte aus einer Reihe von einzelnen, meistens privater Stiftungen zusammengewachsen. Es erklärt sich daraus, dass sowohl die stilistische als die compositionelle Einheit fehlt und dem auch die zufällige Wahl der Stoffe und ihre häufige Wiederholung entspricht. So ist dies in Sta. Maria in Selva bei Locarno, in S. Carlo bei Prugiasco und wieder so hier der Fall, wo sich höchstens der Schmuck des Triumphbogens nach gewissen Gesetzen ordnet, sonst aber Bild auf Bild regellos in den verschiedensten Grössen und oft mit leeren Stellen versetzt sich über- und nebeneinander fügen.

Ansprechend wirkt aber das Ganze doch, ja gerade diese Manigfaltigkeit von Grössen und Formen erweckt einen doppelten Reiz. Sie stellt eine förmliche Musterkarte dar, welche die Entwicklung der Malerei während eines vollen Jahrhunderts veranschaulicht, wozu dann noch kommt, dass die vielen Inschriften, welche das Stiftungsdatum der Bilder und die Namen ihrer Donatoren enthalten, den Beschauer mit lauter anziehenden Räthseln beschäftigen.

Mit Ausnahme der untersten Bilder zur Linken des Beschauers weisen sämmtliche Gemälde, welche den Triumphbogen schmücken, auf die Zeit um 1466 hin. Ueber dem Scheitel des Spitzbogens umschliesst ein Rundmedaillon zwischen schwebenden Engeln die Halbfigur Gott Vaters, der als ein gekrönter Greis erscheint. Zur Linken rahmt ein besonderes Feld den Engel der Verkündigung ein, gegenüber ist die Jungfrau vor dem Betpulte niedergekniet. Ein nacktes Kindlein, von einer ovalen Strahlenglorie umgeben, schwebt waagrecht auf die Gebenedeite herab. Von den äussersten Feldern enthält dasjenige zur Linken die Gestalt des Täufers Johannes und das gegenüber befindliche zwei übereinander geordnete Vierpässe, deren Inhalt noch nicht gedeutet ist. Zwei Felder bilden die darunter folgende Zone. Zur Linken thront der Weltenrichter auf dem Regenbogen. Seine Mandorla ist von Engelchen begleitet, welche auswärts schwebend die Posaunen blasen. Der Stil dieses Bildes war mir nicht unbekannt, er ist der gleiche, den die gegenüber befindliche Darstellung der Kreuzabnahme zeigt und ebenso unverkennbar sich in den 1455 datirten Wandgemälden einer Kapelle bei Lottigna im Bleniothale wiederholt. Als Verfertiger dieser Letzteren haben sich zwei Meister *Lombardus* und *Christophorus von Lugano* genannt.⁹⁾ Und wirklich kehrt der Name des einen auf dem vorgenannten Bilde der Kreuzabnahme wieder. Die unvollständig erhaltene Minuskelinschrift am Fusse desselben lautet: mcccclxvi die vltimo xpoforus et nicolaus de lugano pinferunt.¹⁰⁾ Die Kunstgeschichte braucht sich aber mit diesen Luganesen nicht weiter zu befassen, denn was sie schufen, stellt mit einer Auslage von Frätzen die Kunst des Malers im Taglohne dar. Vermuthlich haben die gleichen Meister das darunter befindliche Bild Gott Vaters gemalt, der den Crucifixus vor dem Schosse hält, wogegen zwei zu derselben Zone gehörige Felder zur Linken des Chorbogens erst zu

⁹⁾ Die bezügliche Inschrift ist vollständig abgedruckt im Anzeiger 1892 S. 38.

¹⁰⁾ Nicht Antonius et Nicolaus, wie im Anzeiger 1892 S. 29 fälschlich angegeben wurde.

Anfang des XVI. Jahrhunderts gemalt worden sind, sie enthalten die Gestalten zweier Dominikaner und das andere eine Madonna in throno.

Im Gegensatze zu dieser ziemlich regelmässigen Anordnung, welche den Bildern des Triumphbogens zu Grunde liegt, stellt der Schmuck der Südwand eine zufällige Wahl von Einzelbildern dar, die ohne gegenseitigen Zusammenhang in entlegenen Epochen entstanden sind. Das älteste Datum ist hier die Jahreszahl 1455 über dem Bilde des hl. Bernhardin von Siena in der zweiten, und das jüngste 1526 über dem des hl. Antonius von Padua zu Anfang der untersten Reihe. In der Hauptsache sind die Gemälde in drei Reihen übereinander geordnet, von denen die beiden oberen vorwiegend Werke des XV. und die unterste solche aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts enthalten. Aber so regellos sind diese Reihen gefügt, dass nicht einmal die Einheit der Basen festgehalten ist und manchmal von Bild zu Bild die Grössenverhältnisse und die Formen der Umrahmung wechseln. Alle Gemälde stellen Einzelfiguren von Heiligen, die Schutzpatrone der Stifter dar, daher die häufige Wiederholung der nämlichen Gestalten. Nicht weniger als fünf dieser Bilder stellen die Madonna in throno vor, dreimal sind S. Bernhardin und der hl. Rochus und zweimal S. Antonius von Padua wiederholt. Bald auf dem Fusse, bald dem Kopfe des Rahmens sind die Namen der Donatoren, der dargestellten Heiligen und wohl auch das Datum der Stiftung verzeichnet, doch sind die meisten dieser Inschriften noch nicht entziffert. Besondere Beachtung verdient das erste Bild der zweiten Reihe. Hier war die Madonna als Mutter des Erbarmens gemalt, wie sie stehend ihren Mantel über zwei zu ihren Füßen knieenden Gruppen von Anbetenden ausbreitet. Als man die Tünche entfernte, fiel auch die Farbschichte ab, aber unter derselben trat wieder die gleiche Vorstellung in schwarzer Umrisszeichnung zu Tage, die der Künstler vor der Ausführung des Gemäldes in nämlicher Grösse, gewissermaassen als Carton entworfen hatte. Die bisher wieder aufgedeckten Bilder sind folgende: Oberste Reihe von Osten angefangen: 1) Bernhardin von Siena predigt auf der Kanzel, unter welcher drei Jnfulen stehen; 2) S. Defendens; 3) Madonna in throno; 4) ein greiser Heiliger in braunem Gewande ohne Attribute. Zweite Reihe: 1) Mutter Gottes des Erbarmens; 2) Madonna in throno; 3) Sta. Veronica; 4) S. Bernhardin von Siena, darunter die Minuskelschrift: *mccccv mensis augusti hoc opus fecit fieri antonius de g̃lux^o*. Der Schild des Stifters zeigt dasselbe Wappen, welches als dasjenige der Casati von Mailand im Schlosse von Locarno erscheint (Anzeiger 1891 pag. 562 Fig. 81 No. 3), 5) Madonna in throno; 6) S. Antonius Abt; 7) S. Romanus; 8) S. Rochus; 9) Madonna in throno; 10) S. Sebastian. Unterste Reihe: 1) SANTVS ANTONIVS PADVE 1526; 2) S. Remigius als bärtiger Bischof ohne Attribut segnet den vor ihm knieenden weltlichen Stifter, hinter welchem sein Bett. Ueber dem Donatoren ein Spruchband mit der Minuskelschrift: *Facto lo voto auto (avuto) la gratia . . . de sancto remigio*; 3) S. Georg, darüber die Minuskelschrift: *mcccc . . . hoc opus fecit fieri dominus presbiter paulus de romanoli de fcona*; 4) S. Bernhardin von Siena. Endlich ist (der mittleren Reihe entsprechend?) an der westlichen Hälfte derselben Langwand eine zusammenhängende Folge von acht Bildern zu Tage getreten, die zu Anfang des XVI. Jahrhunderts vermuthlich von einer und derselben Hand gemalt worden sind. Ueber dem halbrunden Abschluss der Felder sind die Namen der Stifter verzeichnet. Die Dargestellten sind: 1) Ein unbekannter Heiliger; 2) S. Antonius Abt; 3) S. Rochus; 4) S. Luguzonus; 5) S. Antonius von Padua; 6) S. Rochus; 7) Madonna; 8) S. Sebastian.

An der West- und Nordwand sind nur erst wenige Theile abgedeckt. Dort an der südlichen Hälfte zeichnet sich ein Heiligenbild durch die Umrahmung mit Friesen und Pilastern aus, deren reiner Renaissancestil auf den Anfang des XVI. Jahrhunderts weist. Aus derselben Zeit stammt das gigantische Christophorusbild am Westende der Nordwand und die etwas weiter östlich folgende Darstellung der Madonna von Loretto zwischen SS. Rochus und Sebastian mit der Inschrift: MVC XIIIJ (1514) MENSIS IVLIJ / XIIIJ DIE EIVSDĒ HOC OPVS / DEPINGI FECIT IOHANOLVS / DE PORRIS DE SCONA. Diese beiden Bilder zeigen die Renaissance in ihrer vollen Reife entwickelt.

Die bisherige Leitung zeigt, dass die Entdecker mit eben so viel Umsicht wie unverdrossenem Fleisse gehandelt haben. Möge sie das Bewusstsein von der Bedeutung ihres Fundes und die verdiente Anerkennung, die ihnen hiefür zu Theil geworden ist, zum weiteren Forschen und zur glücklichen Vollendung des begonnenen Werkes anspornen. Für die Erhaltung der Bilder mag sich dasselbe Verfahren empfehlen, welches für die Instandsetzung der Gewölbmalereien in der Cappella dell'Immacolata in Lugano vorgeschlagen worden ist.

Ein dritter Fund wurde auf der Rückreise gemacht. Er ist weniger belangreich, verdient aber gleichwohl verzeichnet zu werden. Der Anhang zur letzten Nummer des »Anzeiger« hat S. 78 u. f. die Beschreibung der oberhalb Faido gelegenen *Kirche von Mairengo* gebracht, wo bereits im Jahre 1885 die Spuren von Wandgemälden am Aeusseren der südlichen Langwand bemerkt worden sind. Damals waren dieselben noch grösstentheils übertüncht, erst neuerdings hat sie der Pfarrer wieder aufgedeckt. Sie stellen, auf blauem Grunde rechteckig umrahmt, drei Einzelfiguren dar. Die erste im Westen ist die eines hl. Papstes. Mit der Linken hält er einen Bischofsstab (sic) und in der Rechten ein grosses graues Horn, das, mit der Mündung nach oben und etwas tiefer von einem Reife umschlossen, genau einem modernen Trinkhorne gleicht. Nach Dr. E. Stükelberg wäre dieses Attribut auf den hl. Papst Cornelius (251 — 253) zu beziehen. Die folgenden Felder enthalten den jugendlichen S. Sebastian in gewohnter Auffassung und die thronende Gottesmutter. Nach ihrem Stile zu urtheilen, möchten diese Bilder aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts stammen, aus derselben Zeit, wo auch das Innere des Schiffes, wie es heisst, in seiner ganzen Ausdehnung, mit Wandgemälden ausgestattet worden ist. 1865 oder 1866 hat man dieselben heruntergeschlagen und nur ein kleines Bruchstück gerettet, das aussen an der nördlichen Langseite eingemauert ist. Es stellt nicht, wie im »Anzeiger« l. c. gemeldet wurde, einen Grabeswächter, sondern einen jugendlichen Heiligen vor; er trägt einen über der Stirne aufgestülpten Hut und hält mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch. Wie vandalisch damals gehaust worden ist, geht daraus hervor, dass man Glasgemälde, welche bisher den Chor geschmückt hatten, auf den Schutt geworfen und die bis zum Gewölbe reichende Bekrönung des gothischen Schnitzaltares, ein reiches, mit Ranken, Vögeln u. dgl. verziertes Fialenwerk einfach heseitigt hat.