Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 34 (1977)

Heft: 3

Artikel: Die Reflexe von Giottos Malerei in den Wandbildzyklen von Brione (Verzasca), Stugl/Stuls und Campione

Autor: Trachsler, Beat

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166753

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: 15.07.2025

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

Die Reflexe von Giottos Malerei in den Wandbildzyklen von Brione (Verzasca), Stugl/Stuls und Campione *

von Beat Trachsler

Einführung

Unter den nicht eben zahlreichen Wandmalereien, die im Kanton Tessin und in den südlichen Bündner Tälern, mit andern Worten: im Gebiet der heutigen Südschweiz, aus dem 14. Jahrhundert auf uns gekommen sind – die Frage, ob der Bestand von allem Anfang an bescheiden war oder ob ihn die vergangenen Jahrhunderte dezimiert haben, wird sich wohl nicht mehr beantworten lassen –, gibt es eine kleine Gruppe von Einzelbildern[1] und Bildfolgen, welche unverkennbar Emanationen jener zahlreichen nachgiottesken Stilströmungen darstellen, die bis ins Quattrocento hinein in Italien lebendig waren. Dieses langanhaltende Nachwirken von Giottos Malerei läßt sich zuverlässiger erst in neuerer Zeit verfolgen, nämlich erst seitdem die mit einem reichen Abbildungsteil versehenen, inventarähnlichen Überblicksdarstellungen über die trecenteske Wand- und Tafelmalerei der einzelnen Kunstlandschaften zu erscheinen begonnen haben[2].

Es mag im ersten Augenblick verwundern, daß bisher die Wissenschaft aus der Gruppe der in der Südschweiz erhaltenen nachgiottesken Wandmalereien, die wie alle im Mittelalter auf dem Boden der späteren Schweiz entstandenen Wandmalereien Ableger von auswärtigen Kunstrichtungen sind[3], nicht wenigstens die drei ikonographisch und stilistisch ein reicheres Vergleichsmaterial anbietenden Bildfolgen, nämlich die beiden Passionszyklen von Brione (Verzasca, Tessin) und Stugl/Stuls (Graubünden) und den Täuferzyklus von Campione (Italien)[4], ernsthaft untersucht und nicht bloß mit unbelegten Zuschreibungen bedacht hat[5], um so mehr, als deren Entdeckung bereits viele Jahrzehnte zurückliegt[6]. Wer indessen um die Probleme weiß, welche diese Fresken einem Forscher aufgeben, wird die bis anhin geübte Zurückhaltung begreifen. Denn unsigniert und undatiert, wie sie sind, nehmen sie sich wie erratische Blöcke aus, nicht nur innerhalb des trecentesken Freskenbestandes der Südschweiz – entsprechende Vergleichsobjekte der Buchmalerei fehlen –, sondern auch, was der Klärung der Datierungs- und der Meisterfrage äußerst entgegenwirkt, unter den bisher bekanntgewordenen Zeugnissen der nachgiottesken Malerei Italiens.

Im folgenden sollen nun die drei stellenweise stark fragmentarisch überlieferten Zyklen zunächst Bild für Bild vorgestellt und dann – unter den vier Gesichtspunkten Bildkomposition, Darstellung von Figur und Gestus, Architektur- und Landschaftsdarstellung, Malstil – die in ihnen weiterlebenden Stilmerkmale von Giottos Malerei aufgezeigt werden[7].

Die Denkmäler

Der Passionszyklus von Brione (Verzasca)

Wer die giottesken Wandmalereien in der Tessiner Kirche Santa Maria Assunta in Brione sehen möchte, muß auf der schmalen Straße, welche sich ins rauhe Verzascatal hinaufwindet, ein gutes Stück zurücklegen, bevor er den heute in barocker Geräumigkeit sich präsentierenden Bau erreicht. Die fünf Fresken, die sich an der Südwand und an der südlichen Hälfte der Westwand, d.h. an jenen beiden Mauern erhalten haben, welche vom Vorgängerbau[8] in den vermutlich im 17. Jahrhundert errichteten Erweiterungsbau übernommen wurden, gehören zu einem Passionszyklus, der sich wohl ursprünglich über alle Mauern des Schiffes von Brione I hingezogen hat (Abb. 1).

Anläßlich der jüngsten Restaurierung der Kirche – sie dauerte von 1954 bis 1958 – kamen nicht nur an den seit 1915 bekannten, zum Teil stark fragmentarisch überlieferten Bildern ergänzende Partien ans Licht, sondern auch zwei weitere Bruchstücke[9]: Das eine erlaubte die Rekonstruktion der ehemaligen Abmessungen der Bildfelder, das andere bestätigte die Vermutung, daß der Maler die Bildfolge nicht erst mit der Anbetung der Könige, sondern, wie üblich, mit der Verkündigung an Maria begonnen hat.

Obwohl das Bruchstück dieses *Verkündigungsbildes* (Abb. 2) nur fragmentarisch erhalten ist, läßt sich an ihm immerhin ablesen, daß der Maler die Annunziata in einem am rechten Bildrand plazierten Holzgehäuse mit Pyramidendach kniend, die gleichmäßig angehobenen schlanken Hände zum Gebet gefaltet, dargestellt hat. Das ins Dreiviertelprofil gedrehte, mit einem Kopftuch bedeckte Haupt umschließt ein Nimbus. Der Blick der Jungfrau war auf das vor ihr auf einem Lesepult geöffnet daliegende Buch[10] gerichtet. Zusammenhängend und nur unbedeutend versehrt ist die Farbschicht lediglich in der Stirn- und Wangenpartie sowie an der sichtbaren linken Hand.

Auch im folgenden Fresko, der *Anbetung der Könige* (Abb. 3), sind mit einer Ausnahme die Gesichter am besten erhalten. Links im Bild sitzt, offenbar erhöht an der Felswand, welche im Hintergrund vor dem Blau des Him-

* Der nachfolgende Text ist Teil einer umfassenderen (noch nicht publizierten) Untersuchung, die u.a. auch die Gruppe der nachgiottesken Einzelbilder der Südschweiz miteinbezieht, deren vollständiger Abdruck den hier zur Verfügung stehenden Raum sprengen würde.

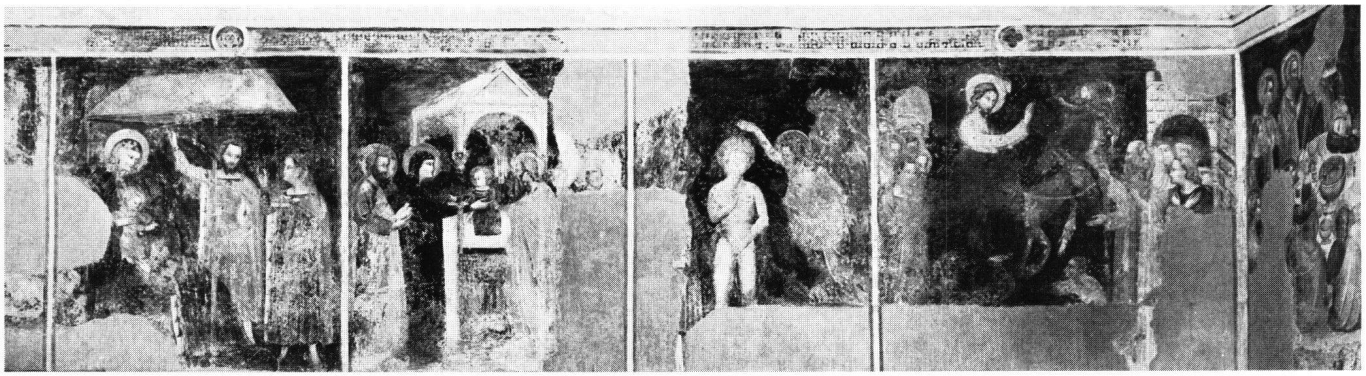

Abb. 1 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, die Szenen an der Südwand des Schiffes

mels nach links aufsteigt, leicht vornübergebeugt und im Dreiviertelprofil, die Muttergottes. Mit der rechten Hand – die vermutlich auf dieselbe Höhe hinaufgenommene linke ist nicht mehr zu erkennen – hält sie an der Schulter das auf ihrem Schoß aufrecht sitzende, mit einem orangefarbenen Hemd bekleidete Kind, welches den vor ihm knienden König segnet. Der greise, bärtige Mann hat die Arme auf Gesichtshöhe angehoben und formt mit den Händen unter den Füßchen des Kindes, die er in demütiger Ehrerbietung küßt, eine Schale. Hinter ihm stehen in frontaler Zehenspitzenstellung seine beiden Begleiter: Der Oberkörper des bartlosen am Bildrand ist der Maria entgegengedreht. Den rechten Arm hat er im Grußgestus erhoben; in der am Körper bis etwas unterhalb der Taille angehobenen Linken liegt wie beim Begleiter ein zum Geschenk bestimmtes kostbares Behältnis. Wie sein aus dem Bild blickender Nachbar, der in einer großen Gebärde mit dem materiell auf dem Fresko nicht mehr existierenden Zeigefinger der rechten Hand auf den ebenfalls verlorenen Stern hinweist[11], trägt auch der grüßende König unter dem mit einer Schließe auf der Brust zusammengehaltenen, knöchellangen und mit Hermelin ausgeschlagenen Mantel ein Gewand mit weitem Halsausschnitt. Das pastellgrüne Kleid des Sterndeuters ist körpernah tailliert. Während die beiden stehenden Weisen ihre edelsteinbesetzten Kronen noch auf dem Haupt tragen, hat der kniende die seine abgenommen.

Überfangen wird die Fünffigurengruppe von einem langgezogenen, zeltförmigen hölzernen Schutzdach, das auf vier dünnen Vierkantstäben ruht und die über dem Figurenblock verbleibende leere Fläche des Bildes füllt. Diese zerbrechliche Architektur ist, wie sich an der perspektivisch gegebenen Untersicht ablesen läßt, räumlich nach vorn und in der Richtung der Bildfolge nach rechts orientiert, also leicht übereck gestellt. Wegen des fehlenden untersten Bildstreifens sind die räumlichen Verhältnisse unklar.

In zwei Gruppen gegliedert sind die fünf Figuren der Komposition: in die Dreiergruppe mit Maria, dem Kind, dem knienden König links und in die beiden aufrecht dastehenden Könige rechts. Die Rolle des Verbindungsgliedes zwischen den beiden Gruppen ist dem ganz vorne, im Knien bis auf halbe Figurenhöhe abgesunkenen dritten König übertragen. Während die Bewegungslinie, welche durch die parallel angelegte Geste der rechten Arme der beiden stehenden Könige ins Bild kommt, ungehindert gegen die linke obere Bildecke aufsteigt – sie wird durch die «Aufstiegsrichtung» des Felsens im Hintergrund begleitet –, erfährt jene andere, die durch den Gestus des adorierenden Königs angeschlagen wird und in dieselbe Richtung zielt, von oben her eine Bremsung durch die beiden parallel gehaltenen Hände der Maria und des Kindes. Diesen Händen antworten auf gleicher Höhe die beiden Hände der stehenden Könige. Die vier Hände manifestieren nicht nur zwei gegeneinanderlaufende Bewegungen, sie betonen neben der durch die Köpfe der beiden stehenden Könige und der Maria gebildeten Reihe und dem darüber gesetzten Schutzdach die Waagrechte im Bild. Die Vertikale wird durch die das Schutzdach tragenden Holzstäbe, die Köpfe der Maria, des Kindes und des knienden Königs, die hell hervorleuchtenden «Hermelinstäbe» der Königsmäntel und die parataktische Stellung der beiden stehenden Könige hervorgehoben.

Das parataktische Hinstellen der Figuren ist ausgeprägter noch im anschließenden *Präsentatiobild* (Abb. 4) durchgeführt, wo die Beteiligten zu beiden Seiten der etwas weiter zurück in der Bildachse stehenden Altararchitektur isokephal aufgereiht sind. Fassen wir zunächst die unmittelbar vor dem Altar stehende Gruppe ins Auge: Den Blick auf den bärtigen Priester gerichtet, der in einem zartgrünen Mantel vor ihr steht, streckt die dunkelblau gekleidete Muttergottes die Arme waagrecht nach vorn aus und legt – es ist dies die entscheidende Gebärde der Szene – die Hände unter die ihr auf derselben Höhe entgegenstrebenden Ärmchen des Knaben. Mit seiner Gebärde vereinigt das Kind, das auf den mit einem weißen Tuch verhüllten Unterarmen und Händen Simeons sitzt, an zentraler Stelle im Bild die beiden Figurengruppen.

Abb. 2 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Südwand, *Verkündigung*, Kopf und Hände der Maria

Überragt und zusammengefaßt wird diese Dreiergruppe von dem in schlichten geometrischen Formen aufgebauten, mit der Spitze seines Pyramidendaches bis zum Bildrand vorstoßenden Altarziborium. Während der Betrachter in dessen Dachhimmel von unten her hineinblickt, sieht er den unteren Teil der räumlich nach vorn und in der Richtung der Bildfolge nach rechts entwickelten Architektur in Aufsicht, nämlich die rot gefaßte Frontseite und die mit einer weißen, bis auf den Boden reichenden Decke belegte Tischplatte. Ob Simeon und Maria auf einer Stufe stehen, ist wegen des schlechten Erhaltungszustandes, den das Fresko in der unteren Hälfte aufweist, nicht mehr zu bestimmen. Die bruchstückhafte Überlieferung des Bildes läßt auch den falschen Eindruck entstehen, Simeon reiche der Jungfrau das Kind über den Altartisch hinweg. Dadurch nämlich, daß am rechten Unterarm der Maria die Farbe in der Breite der dahinter aufsteigenden Säule abgeplatzt ist, wird der Anschein erweckt, als verlaufe diese vor den hin- und hergehenden Armen von Mutter und Kind.

Einen kleinen Schritt hinter Maria, oder vielmehr, da er ihren Körper leicht verdeckt und also in einer weiter vorn liegenden Raumschicht sich aufhält, schräg neben ihr, steht Joseph. Er hat die Arme bis auf die Höhe der Taille angehoben und hält in den zur Schale geformten Händen das zum Opfer bestimmte Taubenpaar. Die orangefarbene Toga, die er über dem blauen Gewand trägt, hebt sich leuchtend vom Nachtblau des Mantels der Maria ab. Sein Blick fällt auf den Priester, in dessen Rücken – wahrscheinlich in derselben Raumschicht wie er selbst – Hannah, die Prophetin, steht. Von ihr hat sich nur das nimbierte, mit einem orangegelben Kopftuch bedeckte Haupt und die rechte, eine himmelwärts flatternde Schriftrolle umfassende Hand erhalten, mit deren Zeigefinger sie auf die vor ihr sich abspielende Szene weist. Anders als Joseph, der durch Überschneidung, Gestus und Blickrichtung mit der Gruppe vor dem Altar verbunden ist, steht Hannah isoliert, allein durch die genannte Gebärde mit ihr formal in Beziehung; sie nimmt aktiv nicht am Geschehen teil, sondern blickt wie geistesabwesend aus dem Bild heraus.

Die aufragenden Körper und die dahinter emporwachsende Architektur bilden in der tektonisch gebauten Komposition des Freskos die vertikale, die Reihe der Köpfe, die Girlande der Arme und die von vorn gesehene Kante der Altartischplatte sowie des Pyramidenaufsatzes dagegen die horizontale Komponente.

Traditionsgemäß ist in der anschließenden, äußerst schlecht erhaltenen Darstellung der *Taufe Christi* (Abb. 5) der geistige Mittelpunkt der Szene auch formal ins Zentrum gerückt: In Frontalansicht steht Christus in der Mittelachse des Bildes, den Blick in die Ferne gerichtet, die Rechte im Segensgestus auf Brusthöhe angehoben und mit der Linken seine Blöße deckend. Unterschenkel und Füße der in anatomisch überraschend naturalistischen Proportionen vorgestellten Figur sind nicht erhalten.

Von Johannes, rechts im Bild, sind erkennbar nur der in die Höhe gereckte rechte Arm und die obere Hälfte des nimbierten Hauptes. Die Konturen des leicht nach vorn gebeugten Körpers lassen sich stellenweise nur noch mit Mühe lesen. Der Täufer scheint über dem Fellkleid ein Gewand aus Stoff zu tragen (vgl. die weißgehöhten Grate

Abb. 3 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Südwand, *Anbetung der Könige*

Abb. 4 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Südwand, *Darstellung im Tempel*

des Faltenwurfs in der unteren Hälfte der Figur). Die Standfläche ist nicht mehr sichtbar. Noch weniger materielle Substanz konnte von der linken Seite des Freskos gerettet werden. Nur gerade das ins Profil gedrehte Gesicht eines offenbar knienden Assistenzengels auf der Höhe der Hüfte Christi und ein Stück des roten Gewandes, das er vor sich auf den Armen hält, sind erhalten. Hinten türmen sich, die Figurengruppe rahmend und ihr Halt gebend, von beiden Seiten kulissenartig gegen die Bildmitte geschobene, spärlich bewachsene Felswände.

Im nächsten Bild, dem *Einzug in Jerusalem* (Abb. 6), ist die Hauptfigur ebenfalls ins Zentrum der fast ausschließlich auf der Vertikalen aufgebauten Komposition gerückt: Christus sitzt in Dreiviertelansicht auf dem in die rechte Bildhälfte trabenden Tier, den rechten Arm im Segensgestus über die Waagrechte hinaus erhoben, die Beine auf der dem Betrachter zugekehrten Seite herunterhängen lassend. Umriß und Binnengliederung des Unterkörpers sind übrigens nicht mehr sichtbar. Christi Gruß gilt der Volksmenge, die sich dort unter dem Rundbogen hindurch aus dem schlanken, beinahe bis zur vollen Bildhöhe aufwachsenden Stadttor zu seinem Empfang drängt. Die drei Männer der vordersten Linie waren ursprünglich in ganzer Figur zu sehen. Sie äußern sich im Gegensatz zu den Jüngern am linken Bildrand, die gestisch stumm bleiben und versetzt übereinandergestuft als kompakte Gruppe das kompositorische Gegengewicht zum Stadtturm bilden, in individuellen Gebärden. Der junge Mann ganz rechts vollführt einen Demutsgestus: Er hat seine Arme gekreuzt auf die Brust gelegt. Der bärtige Alte mit dem weißen Kopftuch neben ihm hält seine Hände anbetend erhoben. Die am stärksten über den Körperumriß hinausragende Geste zeigt der hinterste der Reihe: Der ebenfalls bärtige Greis mit der Stirnglatze streckt seine Arme scherenartig nach oben und unten aus. In den durch diese Gebärde beschriebenen Dreieckswinkel ist der Kopf der Eselin eingespannt. Darüber erscheint, mit spiralig verdrehtem Körper in der heute verblaßten Baumkrone stehend, ein Palmzweigbrecher. Einer der abgebrochenen Zweige fällt eben senkrecht in die Tiefe, wo oberhalb des zerstörten unteren Bilddrittels noch der nach vorn gebeugte Oberkörper eines Jünglings zu sehen ist. Es handelt sich um die Darstellung des Mantelbreiters, d.h. um jenen aus anderen Formulierungen dieser Szene (Duccio, Giotto) bekannten Mann, der als Zeichen demütiger Verehrung eines seiner Kleidungsstücke auf dem Weg auslegt. Das in perspektivischer Verkürzung gegebene, zinnenbekrönte Stadttor, dessen Bossenwerk und Blendbogenfries sorgfältig geschildert sind, bildet nicht nur den rechtsseitigen Abschluß der Komposition, sondern auch – seine der Richtung der Bildfolge entgegenwirkende Stellung zeigt es an – den Abschluß der Szenengruppe an der Südwand.

Abb. 5 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Südwand, *Taufe Christi*

Abb. 6 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Südwand, *Einzug in Jerusalem*

Auf einfach gezimmerten Holzbänken sitzen im *Abendmahlsbild* an der Westwand (Abb. 7) die Jünger um den runden, reichgedeckten Tisch, der in betonter Aufsicht gezeigt ist. In der Mitte der für den Betrachter hinteren Hälfte der Tafel hat Christus, bekleidet mit einem roten Gewand und einem nachtblauen Mantel, Platz genommen. Er schiebt gerade dem links unten im Bild plazierten Judas, der sich erhoben hat, um die in der Tischmitte stehende Schüssel mit dem Osterlamm erreichen zu können, einen Bissen in den Mund. In seiner Linken hält Judas vermutlich den Beutel mit den Silberlingen. Die an dieser Stelle beschädigte Farbhaut läßt die Umrisse der einzelnen Bildelemente nicht mehr klar erkennen. Daß sich von der Figur des Judas wenigstens das ins Profil gedrehte Gesicht und der für die Szene wesentliche rechte Arm erhalten haben, ist ein glücklicher Zufall, denn eine große Fehlstelle liegt in unmittelbarer Nähe. Bis auf das Kinn mit dem gespaltenen Bart ist ferner unwiederbringlich verloren das Haupt Christi. Weil die oberste Farbschicht nicht mehr vorhanden ist, erscheinen auch die drei Jünger auf der Johannesseite und die vor ihnen auf dem Tisch stehenden Gegenstände nur noch schemenhaft. Diese zum Teil mangelhafte materielle Überlieferung des Freskos hindert den heutigen Betrachter daran, sich ein umfassendes Bild zu verschaffen von der gestischen Reaktion der Jünger auf die Eröffnung vom bevorstehenden Verrat.

Bis auf den Oberkörper ist in den Körperumriß Christi eingebunden die Figur des mit verschränkten Armen auf der Tischplatte an der linken Brust seines Herrn schlafenden Johannes. In einer zärtlich-bewahrenden Gebärde hat der in hieratischer Frontalansicht dasitzende Christus seine Linke auf das Haupt des Lieblingsjüngers gelegt. Er berührt damit gleichzeitig den in seiner Gebärde stillsten und den gestisch aktivsten Jünger. Die rechte Hand auf die Brust gelegt, die linke wie abwehrend vorgestreckt (?) auf dieselbe Höhe angehoben, äußert sich der mit dem Gesicht ins Profil gedrehte, der Christus-Johannes-Gruppe auf der rechten Bildhälfte zunächst sitzende Jünger. Nur die obere Gesichtshälfte ist von ihm unversehrt erhalten geblieben. Welchen Gestus der mit Stirnglatze und Vollbart charakterisierte nächste mit seiner rechten Hand volführt – die linke ruht flach auf dem Tisch –, ist ebenfalls nicht deutlich zu erkennen. Da die Innenfläche der bis auf Kinnhöhe erhobenen Hand zu sehen ist, liegt es nahe, auch hier einen Abwehrgestus zu vermuten. Bis auf Brusthöhe ist am Oberkörper der orangegelbliche Farbton des Gewandes noch sichtbar. Ein pastellrotes Gewand und einen pastellgrünen Mantel hat der Maler dem vordersten der drei am rechten Bildrand sitzenden Jünger gegeben. Während der Unterkörper weitgehend erhalten ist, kann vom Oberkörper nur der ein Glas an den Mund führende linke Arm erahnt werden.

Auf der zur Bildebene parallel gestellten Bank sitzt, mit dem Rücken zum Betrachter, eine Dreiergruppe. Der Jünger in der Mitte schaut nach rechts auf den Trinkenden, die beiden ihn rahmenden blicken gegeneinander. Waren die Gebärden der «Rückenfiguren» von allem Anfang an für den Betrachter unsichtbar, so sind es die der beiden vom Profil gesehenen Jünger zur Linken der Judasfigur erst seit dem Entstehen der großen Fehlstelle. Von einigen bis auf den Verputz hinuntergehenden Farb-

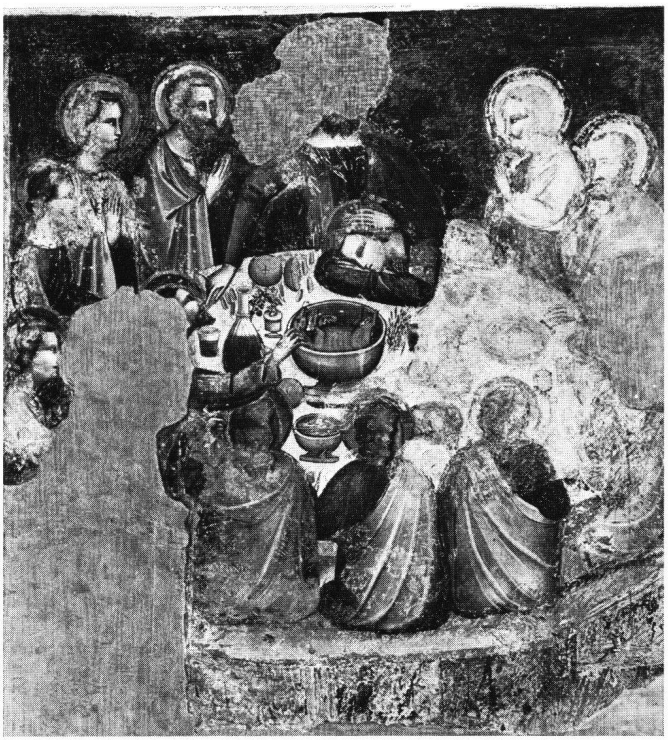

Abb. 7 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Westwand, *Abendmahl*

abreibungen abgesehen, sind die beiden nächsten den Kreis schließenden Tischgenossen gut erhalten. Das bartlose Gesicht des vorderen, jüngeren, ist etwas weniger ins Dreiviertelprofil gerückt als das des bärtigen, älteren. Hingegen sind dessen anbetend erhobene, aus dem ockergelben Mantel herausragende Hände stärker in die Bildebene gedreht als die des jungen. Die Umgebung der kreisförmigen, in der perspektivischen Verkürzung als Ellipse erscheinenden Figurenkomposition hat der Maler nicht näher geschildert. Die blaue Rückwand ist am Bildrand mit einem etwa handbreiten braunroten Streifen gerahmt. Mit dem Abendmahlsbild bricht der Passionszyklus von Brione ab.

Der Passionszyklus von Stugl/Stuls

Im oberen Albulatal steht abseits vom Lärm der Welt auf einer Terrasse der rechten Berglehne die evangelische Pfarrkirche von Stugl/Stuls. Auf einem kleinen, ummauerten Hügel thronend, überragt der schlichte Sakralbau die wenigen, dicht zusammengescharten Bauernhäuser des Bündnerdorfes. Sein von einer Rundtonne überwölbtes Schiff mißt im Innern nur 4,5 auf 5,5 m[12].

Nachdem bereits geraume Zeit zuvor unter der abblätternden Tünche Spuren von Wandmalereien ans Licht gekommen waren, wurden diese 1955 anläßlich einer Gesamtrenovation des Baues freigelegt und restauriert zusammen mit der vom gleichen Maler stammenden Darstellung des «Georgskampfes» an der Außenseite der Nordmauer. Die Fehlstellen wurden mit Hilfe der Stricheltechnik so ergänzt, daß auf den ersten Blick zwar der Eindruck, den die Ausmalung auf den Betrachter ursprünglich gemacht hatte, wiederentsteht, daß aber bei näherem Zusehen die wenigen unversehrt erhaltenen Partien mühelos von den Ergänzungen geschieden werden können. Dadurch, daß die Tonne auf überaus niedrige Schiffsmauern aufgesetzt wurde, mußte sich die Ausmalung auf das Gewölbe und seine westliche Kappe konzentrieren. In drei Bahnen gleicher Breite ist die Tonne der Länge nach aufgeteilt; auf den beiden äußeren hat der Maler den Zyklus plaziert. Die unterschiedlich breiten Bilder werden von einem weißen Streifen gerahmt, den zwei farbige Streifen gleicher Breite begleiten. Entlang des inneren läuft – ausgenommen an der unteren Rahmenleiste – ein wesentlich breiteres braunrotes Band. Die obere Kante des unterhalb der Bilder vorspringenden Sockels ist mit einer ebenfalls gerahmten Kosmatenbordüre geschmückt, in welche Rundmedaillons mit eingeschriebenen Vierpässen eingestreut sind.

Mit der Darstellung der *Taufe* (Abb. 8) setzt der Stulser Meister am östlichen Ende der Südwand in seiner Erzählung der Leidensgeschichte Christi ein[13]. Das untere rechte Viertel des Bildes ist durch das erst nach der Ausmalung eingesetzte Fenster verloren. In der Mitte der oberen Bildhälfte sind im Umriß noch die einander zugedrehten Oberkörper von Christus und Johannes zu sehen. Die Lücke zwischen den beiden nimbierten Köpfen wird ausgefüllt durch den über das Haupt Christi hochgehaltenen rechten Arm des Täufers. Während Johannes dem Täufling, der seine Rechte auf die Brust gelegt hat, ins Antlitz schaut, blickt dieser wie geistesabwesend vor sich hin. Rechts von Christus knien vorn im Bild, in *einer* Achse hintereinander gestaffelt, auf einem Felsvorsprung zwei in einem kleineren Maßstab dargestellte Engel, welche die abgelegten Gewänder Christi auf ihren Armen tragen. An den Bildrändern wachsen, zwei schlanken Türmen gleich, die im Mittelfeld sich abspielende Szene rahmend, bräunliche Felsen vor dem blauen Hintergrund auf.

Wohl aus Platzmangel hat der Maler auf die für gewöhnlich in die Passionszyklen aufgenommene Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem verzichten müssen[14]: An die Darstellung der Taufe schließt sich jene des *Abendmahls* (Abb. 9) an. Christus sitzt in der Mittelachse des Bildes in hieratischer Frontalansicht hinter einer runden, in der perspektivischen Verkürzung als breites Queroval erscheinenden Tafel, an welcher auch die Schar seiner Jünger Platz genommen hat. Sein nimbiertes Haupt stößt über den oberen Bildrand hinaus. Es wird vom weißen, die Komposition einfassenden Streifen giebelförmig überdacht. Den Blick auf den Betrachter gerichtet, den rechten Arm über den an seiner Brust schlafenden Johannes

Abb. 8 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Passionszyklus, Südwand, *Taufe Christi*

Abb. 9 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Passionszyklus, Südwand, *Abendmahl*

ausstreckend, schiebt er dem unten links im Bild als Profilfigur mit vorgestelltem linkem Bein vor der hölzernen Bank knienden Judas einen Bissen Brot in den Mund. Den kleinen runden Brotlaib hält er in der Hand des mit dem Unterarm auf dem Tischblatt aufgestützten linken Armes. Der durch kohlschwarzes Haupt- und Barthaar charakterisierte Verräter hat seine Hände im Adorationsgestus erhoben, während der neben Johannes sitzende bärtige Jünger sie vor der Brust kreuzt. Von den drei weiteren Jüngern auf der linken Seite ist wegen der durch den nachträglichen Fenstereinbau verursachten Fehlstelle nur noch wenig zu sehen: vom ersten und zweiten die rudimentäre Silhouette des ins Profil gedrehten Gesichtes, vom ersten darüber hinaus die auf dem Tisch liegende rechte Hand und vom dritten, dem im Rücken des Verräters sitzenden, der rechte Arm und die rechte Hand, mit welcher er einen Bissen an den Mund führt. Die beiden vom Rücken her gesehenen Jünger im Vordergrund sind in einem etwas kleineren Maßstab dargestellt (die kleinste und die größte Figur sitzen einander gegenüber); ihre einander zugekehrten Gesichter sind im verlorenen Profil zu sehen. Der Jünger in der unteren rechten Bildecke führt wie sein Spiegelbild links ebenfalls eine Hand zum Mund, in welcher er allerdings nicht einen Bissen, sondern ein Trinkglas hält. Bis auf das heute kaum mehr erkennbare Gesicht verdeckt er seinen Nachbarn zur Rechten, dessen Gestalt, soweit sie überhaupt sichtbar ist, ohnehin durch den gemalten Bildrahmen beschnitten wird. Der Jünger, der zwischen dieser Profilfigur und dem neben Christus die Hände Faltenden etwas zurückgestaffelt sitzt, hält in seiner auf die Tischplatte aufgestellten Hand ein Messer. Er ist so als Bartolomäus charakterisiert. Auf dem Tisch, auf dem eine weiße, mit kleinen ineinandergeschachtelten Rechtecken gemusterte Decke liegt, stehen in unregelmäßiger Verteilung einige mit Rotwein unterschiedlich gefüllte Gläser und, leicht nach rechts verschoben, eine leere Schüssel. An jedem Platz liegt ein kleines rundes, in einigen Fällen halbiertes oder in Scheiben geschnittenes Brot.

Die Szene spielt sich vor einem uniblau eingefärbten Hintergrund ab.

Ins anschließende, der südlichen Hälfte der Westwand (Kappe des Tonnengewölbes) entsprechende Bildfeld ist die personenreiche Darstellung der *Gefangennahme* (Abb. 10–11) hineinkomponiert. Das dramatische Geschehen ereignet sich auf einem in drei schmalen Stufen gegen die Tiefe hin steil ansteigenden Terrain: Auf der untersten ist rechts der in einen gelben Mantel gehüllte Petrus zu sehen, wie er auf dem niedergestreckten Malchus kniet und ihm mit dem Schwert das linke Ohr abschlägt. Malchus wehrt sich verzweifelt. Während er mit der zur Faust geballten Rechten dem Widersacher einen Schlag ins Gesicht versetzt (den dieser mit der linken Hand abwehrt, indem er den gegen ihn vorschnellenden Arm am Handgelenk packt), umklammert er gleichzeitig dessen schwertführende Rechte und versucht, sich auf das angezogene rechte Bein stützend, wieder hochzukommen. Auf die nächsthöhere Stufe hat der Maler die Protagonisten der Szene gestellt: genau über dem für seinen Herrn kämpfenden Petrus als rechte Profilfigur den Verräter, der, sich ganz nah an ihn herandrängend – die beiden Figuren verschmelzen formal zu einem Kegel –, Jesus auf die rechte Wange küßt; und links von der Christus-Judas-Gruppe zwei nebeneinanderstehende Hohepriester oder

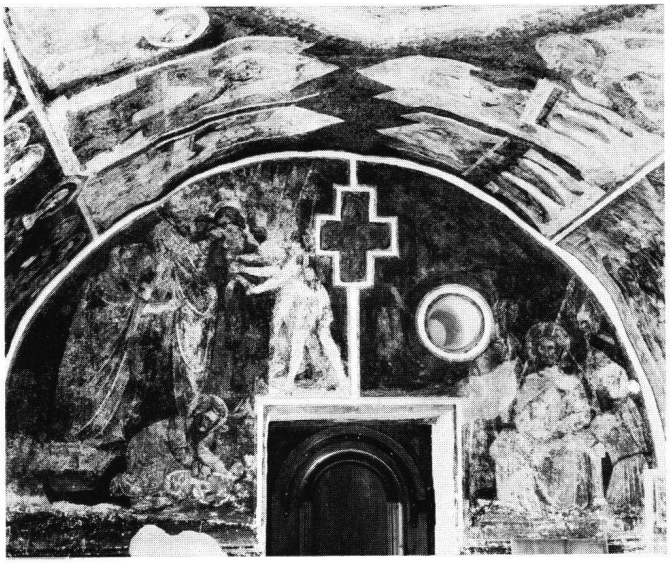

Abb. 10 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Die Bilder an der Westwand (westliche Gewölbekappe) und im westlichen Abschnitt der Tonne

Abb. 11 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Passionszyklus, Westwand, *Malchusszene* (vgl. auch Abb. 10)

Älteste des Volkes, von denen der dem Betrachter nähere mit waagrecht ausgestrecktem Arm und Zeigefinger auf Jesus deutet. Auf der Gegenseite antworten dieser Geste die ausgestreckten Arme zweier behelmter Schergen, welche wie die die Komposition gegen oben (bzw. hinten) abschließende Rotte der Bewaffneten auf der obersten Geländestufe stehen und sich am Überfallenen zu schaffen machen. Der Vordere fesselt ihn an den Handgelenken, der Hintere reißt ihn mit der linken Hand auf Brusthöhe am Mantel zu sich, mit der rechten an den Haaren.

An den Haaren wird Christus auch in der folgenden, ganz in die rechte untere Ecke der nördlichen Kappenhälfte plazierten *Dornenkrönung* (Abb. 10 und 12) gezerrt, und zwar vom hintersten Schergen rechts und vom vordersten links. Betrachten wir die Peiniger der Reihe nach: Da ist zunächst vorne rechts jener im verlorenen Linksprofil. Er trägt – im Vergleich zu seinem Gegenüber farblich vertauscht – ein rotes Wams und grüne Strümpfe. Den auf einer bildparallel und in Aufsicht gegebenen Steinbank, welcher ein hölzernes Podest vorgelagert ist, geduldig dasitzenden, in die Ferne blickenden Christus verhöhnt er, indem er die Hände ehrerbietig auf der Brust kreuzt und vor ihm niederkniet. Mit einer Eisenstange, deren Ende zu einem Haken gebogen ist, zieht der neben ihm stehende Büttel mit der Pelzkappe die Dornenkrone in die Stirn des Erlösers, während der hinterste der Reihe mit einem Stock, den er in der linken Hand hält, den Kranz niederdrückt und mit der rechten Christus am Bart zupft. Seinen Quälereien schaut auf der Gegenseite interessiert der Barhäuptige zu, welcher in der Rechten ebenfalls einen Stock hält; seine leicht nach vorn ausgestreckte Linke verschwindet hinter dem von einem Kreuznimbus umstrahlten Haupt Christi. Auf welche Art der mit einem Judenhut charakterisierte Scherge neben ihm, dessen Gestalt im Rücken durch das heute zugemauerte kleine Rundfenster leicht angeschnitten wird, Jesus plagt, ist wegen der auf der Höhe seiner Arme befindlichen Fehlstelle nicht mehr auszumachen. Dieser Fehlstelle zum Opfer gefallen ist auch der Oberkörper des vordersten Peinigers; nur noch ein Stück des Spitzhelms und des linken Unterarms sowie die linke, eine Locke von Christi Haupthaar packende Hand sind erhalten. Vom frontal gestellten Unterkörper sind der unter die Gürtellinie reichende Teil des Wamses und die mit roten Strümpfen und schwarzen Schuhen bekleideten Beine noch zu sehen. (Es hat den Anschein, als stehe der Mann nur auf einem Bein, als würde er einen Tanzschritt ausführen.)

Aus dem ganz an den linken Bildrand geschobenen, die volle Höhe des Feldes einnehmenden, schmalen Stadttor tritt in der Darstellung der *Kreuztragung* (Abb. 13) – es ist das erste Bild der Trias an der Nordwand – mit ihren Begleiterinnen Maria. Durch ihre ins Dreiviertelprofil gedrehte Gestalt werden die ihr folgenden Frauen fast vollständig verdeckt. (Von der hintersten, noch im Tor stehenden ist lediglich ein Teil des Nimbus sichtbar.) Den

Abb. 12 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Passionszyklus, Westwand, *Dornenkrönung* (vgl. auch Abb. 10)

linken Arm, welcher unter den bis auf den Boden reichenden Stoffmassen des Mantels verborgen bleibt, hält Maria in einer Stellung, die der Betrachter ähnlich auch an der Figur jenes Mannes, der Christus mit der Hand und einem Stecken vor sich herschiebt, dann am kreuztragenden Erlöser selber sowie, verkürzt, an dem Christus an einem Strick vorwärts zerrenden Schergen notiert. Durch die Wiederholung wird der Eindruck einer im Bild von links nach rechts verlaufenden Bewegung suggeriert. Dieser Eindruck wird auch evoziert durch die tatsächlich in der angegebenen Richtung sich bewegenden dichtgedrängten, heute nur noch undeutlich erkennbaren Kolonnen der Bewaffneten im Hintergrund. Zweimal erfährt der Fluß der Bewegung eine Bremsung: das erste Mal gleich am Anfang durch die vorgestreckten Arme des die Muttergottes zurückdrängenden Mannes im blauen Wams und dann durch den angewinkelten linken Arm des Schergen im gelben Wams, der die Komposition gegen rechts hin abschließt. Das Bild ist so sehr mit isokephal angeordneten, fast formatfüllenden Figuren vollgestopft, daß das Auge des Betrachters nicht sogleich wahrnimmt, daß von den fünf im Vordergrund aufgereihten nicht alle auf demselben Bodenniveau stehen, sondern die Dreiergruppe rechts etwas höher plaziert ist, weil das Terrain gegen den rechten Bildrand hin leicht ansteigt. Auch wenn die Figur des Büttels im gelben Wams an exponierter Stelle steht, so erscheint doch die Gestalt Christi auch formal als die dominierende im Bild, nicht nur weil sie

Abb. 13 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Passionszyklus, Nordwand, *Kreuztragung*

Abb. 14 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Passionszyklus, Nordwand, *Christus am Kreuz*

(unter der Last des proportionsmäßig zu klein dargestellten Kreuzes nur wenig gebückt) die größte ist, sondern weil sie ohne nennenswerte Überschneidungen durch die Umgebung in einfachen, klar überschaubaren Formen gezeichnet ist.

Auf die personenreiche Darstellung der Kreuztragung läßt der Stulser Meister im Bild *Christus am Kreuz* (Abb. 14) eine figural äußerst sparsame Komposition folgen. Durch das in die Mittelachse gesetzte Taukreuz, an dem, blaß vom blauen Bildgrund sich abhebend, der mit einem schmalen Lendentuch bekleidete Körper Christi hängt, wird das quadratische Bildfeld in zwei gleiche Hälften geteilt. Auf der linken steht in Frontalansicht Maria. Die Arme in einem Klagegestus ungefähr auf Schulterhöhe seitwärts erhoben, blickt sie schmerzerfüllt zu ihrem Sohn auf, dessen Haupt auf die rechte Brust herabgesunken ist und dessen Beine durch das Gewicht des hängenden Körpers und den Gegendruck der auf der kleinen Standfläche nebeneinandergenagelten Füße vom Kreuzstamm weg nach rechts gedrängt werden. Die rechte Bildhälfte nimmt, wie links die Figur der Maria vom unteren Bildrand bis fast zu dem über ihm ausgespannten Arm des Gekreuzigten aufwachsend, die nach links gewendete Gestalt des Johannes ein. Im Gegensatz zur Gebärde der Muttergottes, die laute Wehklage bedeutet, drückt jene des Lieblingsjüngers verhaltene Trauer aus: Während er mit der rechten Hand die rechte Hälfte seines Gesichtes verdeckt, streckt er die linke, als wollte er sich der Realität des unbegreiflichen Ereignisses versichern, tastend nach vorn. Auch wenn von den drei ganz

Abb. 15 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Passionszyklus, Nordwand, *Beweinung Christi*

in den Vordergrund gerückten Figuren nicht viel mehr als den äußeren Umrissen bzw. inneren Gliederungen entsprechende Farbflächen übriggeblieben sind, wird doch die Aussagekraft des Bildes spürbar.

Mit der Darstellung der *Beweinung Christi* (Abb. 15) schließt der Stulser Passionszyklus: Nicht den in der unteren Bildhälfte von links nach rechts ausgestreckten, inmitten der ihn Betrauernden daliegenden Leichnam nimmt das Auge des Betrachters zuerst wahr, sondern das in der Mittelachse des Bildes vor dem leeren Kreuz befindliche, über die aufgehobene Hand des Toten gebeugte, schmerzverzerrte Gesicht des in einen leuchtend-roten Mantel gehüllten Johannes. Der linke Arm Christi, den Johannes mit beiden Händen unterfängt und zu sich emporhebt, führt dann das Auge weiter zu jener anderen Stelle im Bild, wo das Thema eine gleichermaßen bewegende Darstellung erfährt, zur Mutter, welche dem Betrachter frontal gegenübersitzt. Sie umfaßt mit dem linken Arm den auf ihren Schoß gebetteten Oberkörper und drückt ihn an sich, indem sie ihre Wange an die Wange des Toten schmiegt und sein Haupt mit der Rechten stützt. Hinter Maria steht in einem gelben Mantel, der rautenförmigen Figurenkomposition auf der linken Seite ein Übergewicht gebend, eine zweite Frau. Sie beugt sich, den Blick auf Christus und Maria gerichtet, vornüber. Die Hände hat sie vor der Brust verkrampft gefaltet.

Den schlaff herabhängenden rechten Arm des Toten hat die in der Bildmitte vorn mit dem Rücken zum Betrachter auf dem Boden hockende Frau am Unterarm aufgenommen, um dessen Hand zu küssen. Ebenfalls auf der kahlen Erde sitzt mit parallel ausgestreckten Beinen, sichelförmig gebeugt über die auf ihrem Schoß liegenden Füße Christi, welche sie mit beiden Händen an den Knöcheln umfaßt, jene Frau mit dem aufgelösten bis auf die Schultern fallenden Haar, welche rechts die Komposition abschließt. Vor der Restaurierung wurde übrigens ein Teil des Rückens durch den breiten, das Bild rahmenden rotbraunen Streifen verdeckt.

Der Vollständigkeit halber seien auch die nicht zum Passionszyklus gehörenden, aber von der Hand desselben Meisters stammenden, ebenfalls schlecht erhaltenen Malereien kurz erwähnt:

Der Beweinung Christi hat der Maler an der Südwand die *Bestattung der Maria* gegenübergestellt (Abb. 16): Mit geöffneten und auf den Betrachter gerichteten Augen (!) – heute ist nur noch das linke zu sehen – liegt, das Haupt auf ein weißes Kissen gebettet, in blauem Gewand und Kopftuch die Muttergottes mit auf Taillenhöhe gekreuzten Händen in einem bildparallel und in Aufsicht gezeigten Sarg, den die zwölf unregelmäßig darum herum angeordneten, nur noch in ihren Umrissen sichtbaren Apostel nach links forttragen. (Es fällt übrigens auf, daß sie den Sarg nicht auf den Schultern tragen, sondern tiefer, auf den waagrecht zur Seite ausgestreckten Unterarmen; vgl. die Armhaltung der drei in der vordersten Raumschicht stehenden Apostel.)

In der linken unteren Ecke stößt, beinahe bis zur halben Höhe des Bildfeldes reichend, ein schmales, hochformatiges Bild in die Komposition hinein. Dargestellt ist fast formatfüllend ein dicht beieinanderstehendes *Gekröntes Paar* (Abb. 17), vermutlich Maria als Braut Christi[15]. Während von der S-förmig geschwungenen, in die linke Dreiviertelansicht gedrehten Gestalt der Maria nur die Partie zwischen Fuß und Knie verloren ist, ist von der mit dem Körper frontal dem Betrachter zugewandten, links stehenden Christusfigur lediglich das leicht nach vorn

Abb. 16 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Südwand, *Bestattung Mariä*

geneigte Haupt einigermaßen erhalten geblieben. (Daß der Maler der Figur einen Mantel mit einem weiten Halsausschnitt um die Schultern gelegt hatte, ist noch aus der partiell erhaltenen Vorzeichnung ersichtlich.) Wahrscheinlich handelt es sich um die Fingerspitzen von Christi linker Hand, die bei den Fingerspitzen der auf Brusthöhe angehobenen rechten Hand der Maria gerade noch sichtbar sind. Christi Blick nämlich ist auf diese Stelle gerichtet, die demnach als Ort der körperlichen Berührung angesprochen werden dürfte. Maria, die er als junges, schönes Mädchen schildert, läßt der Maler am Bräutigam vorbei geradeaus in die Ferne blicken. Auf dem braunen, in weichen Wellen bis auf die Schultern fallenden Haar trägt sie gleich Christus (und der Prinzessin im «Georgskampf» an der Außenseite der Nordwand) eine Krone (mit Lilienmotiv), deren lineare Darstellung auffällt. In derselben Weise sind übrigens auch das Muster und die Bordüren an ihrem körpernah taillierten roten Gewand «eingetragen».

Vom Bildstreifen im Gewölbescheitel beansprucht die Darstellung der *Majestas Domini* die beiden östlichen Drittel[16]: In einer spitz-ovalen geschuppten Regenbogenmandorla thront Christus als Pantokrator. Die rechte Hand hat er im Segensgestus bis auf Brusthöhe erhoben, mit der linken hält er das auf den linken Oberschenkel aufgestützte Buch des Lebens. «Ego sum lux mundi, via, veritas et vita» steht in gotischen Majuskeln auf den beiden aufgeschlagenen Seiten zu lesen. Um die Mandorla herumgruppiert sind die (bis auf Matthäus) als Zwitter aus geflügelten menschlichen Wesen und Tierköpfen gebildeten *Evangelistensymbole*. (Von der sonst üblichen Anordnung abweichend sind die Symbole von Lukas und Markus seitenverkehrt vertauscht.)

Abb. 17 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Südwand, *Gekröntes Paar*

Im westlichen Drittel des Bildstreifens sieht man in schlichten, formal verschieden gestalteten Gehäusen hinter Schreibpulten sitzend die vier *Kirchenväter* (Abb. 10).

Wie bereits erwähnt, hat sich vom Stulser Meister an der Außenseite der Nordmauer eine Darstellung des *Georgskampfes* erhalten. Die untere Partie des Bildes allerdings ist durch Witterungseinflüsse, die obere vermutlich durch Renovierungsarbeiten am Dachstuhl verlorengegangen. Vom rechter Hand hoch zu Pferd heransprengenden Ritter ist lediglich die obere Hälfte des gerüsteten Rumpfes sowie der angewinkelte linke Arm, der den Schild hält, übriggeblieben; vom Pferd nur Kopf und Hals. Dem Heiligen voraus schwebt ein Engel, der ihm den Weg zur todgeweihten Königstochter weist. Diese erscheint, in ein modisches, engtailliertes Gewand gekleidet, am linken Bildrand. Mit weitgeöffneten Augen blickt sie den Betrachter an. Vom Drachen ist nichts mehr zu sehen. Auf die Schilderung des Schauplatzes scheint der Maler verzichtet zu haben[17].

Der Täuferzyklus von Campione

In dreifacher Hinsicht bemerkenswert ist der nachgiotteske Wandbildzyklus, welcher an der Westhälfte der südlichen Schiffsmauer und an der Fassadeninnenseite des *Santuario dei Ghirli*, das hart am Ostufer des Luganersees in der heute italienischen Enklave Campione steht, erhalten geblieben ist: Zum ersten ist es der umfangreichste sakrale Freskenzyklus des Sottoceneri aus dem 14. Jahrhundert, zum andern sind diese Wandbilder – was sich dank des größtenteils hervorragenden Erhaltungszustandes feststellen läßt – durch eine hohe malerische Qualität ausgezeichnet, und endlich ist die Ausführlichkeit, mit welcher das Thema abgehandelt wird (20 Szenen), einzigartig innerhalb der bekannten zeitgenössischen italienischen und italienisch beeinflußten Malerei.

Wie die der Santa Maria Assunta geweihte Kirche von Brione (Verzasca) wurde das Santuario dei Ghirli in Campione während des Barocks umgestaltet[18]. Anders als in Brione fanden aber im Erweiterungsbau nicht nur die südliche und die westliche, sondern – die jüngste Renovierung des Westabschnitts dieser Wände in den Jahren 1962–1970 brachte es an den Tag – auch die östliche Mauer des Schiffes ihre Wiederverwendung. Dort näm-

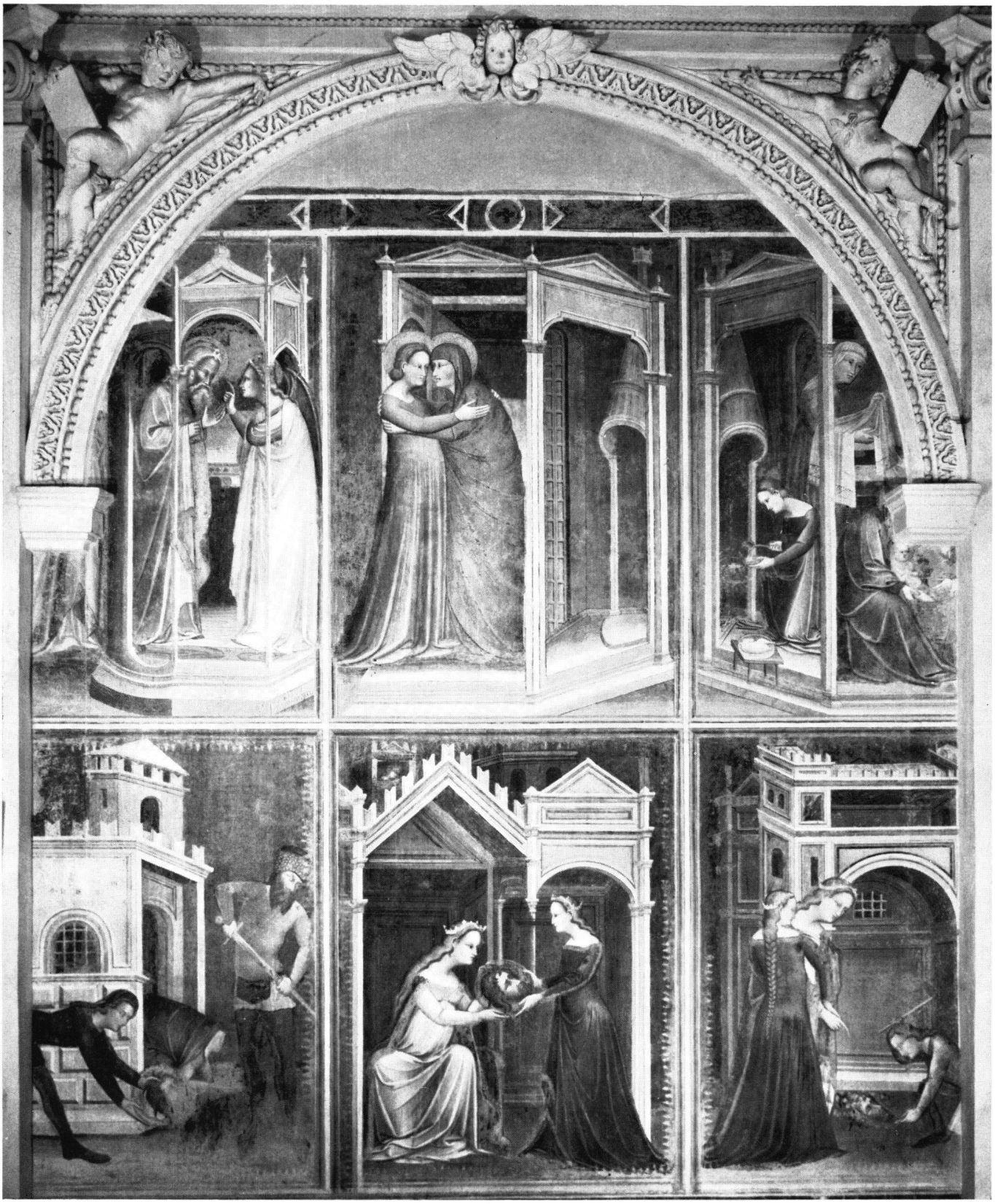

Abb. 18 Campione, Santuario dei Ghirli. Täuferzyklus, Südwand, die Szenen unter dem östlichen Blendbogen. Obere Reihe: *Verkündigung an Zacharias, Heimsuchung, Geburt des Täufers.* Untere Reihe: *Die Enthauptung des Täufers, Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers, Mißhandlung des Hauptes*

Abb. 19 Campione, Santuario dei Ghirli. Täuferzyklus, Südwand, die Szenen unter dem westlichen Blendbogen. Obere Reihe: *Einsetzung des Namens, Berufung des Täufers in der Wüste, Die Bußpredigt des Täufers in der Wüste.* Untere Reihe: *Das Begräbnis des Körpers, Der Täufer in der Vorhölle, Die Öffnung des Grabes*

lich kamen ebenfalls Fresken aus dem 14. Jahrhundert zum Vorschein, u. a. eine als «Werkstatt der Künstler von Campione» gedeutete Darstellung[19].

Von den mit schlichten, gemalten Profilstäben gerahmten Bildern des Täuferzyklus sind die zwölf an der Südwand (Abb. 18 und 19), die von zwei barocken Blendarkaden in zwei Sechsergruppen gesondert und zum Teil an den Rändern beschnitten werden, bereits 1878 entdeckt worden[20]. Während diese Fresken ohne nennenswerte Fehlstellen überliefert sind, ist der Erhaltungszustand der acht Darstellungen an der Westwand (Abb. 20) stellenweise stark fragmentarisch; Feuchtigkeit sowie der Einbau zweier Fenster und einer – wieder entfernten – Sängertribüne[21] sind die Ursachen der Zerstörung.

Mit der *Verkündigung an Zacharias* nimmt die in zwei übereinanderlaufenden Bändern angeordnete Bildfolge, in welcher – gemäß den biblischen und legendären Aufzeichnungen[22] – die Ereignisse um Johannes den Täufer erzählt werden, unter dem östlichen Blendbogen im oberen Register an der Südwand ihren Anfang (Abb. 18):

In einer zierlichen, einen sakralen, polygonalen Zentralbau mit links angegliederter Apsis (?) bedeutenden Architektur, welche rechts im Bild vom unteren Rand bis zur vollen Höhe des Feldes vor dem blauen Hintergrund aufwächst und deren Wände, den Blick ins Innere freigebend, bis auf schmale Reste oben und unten durchbrochen sind – zwei hauchdünne (Rund-?) Pfeiler mit Knospenkapitellen markieren die Breite der bildparallel verlaufenden Wand im Vordergrund –, stehen sich auf einer hölzernen Stufe vor dem Altar links der greise, mit einem Kopfreif ausgezeichnete und nimbierte (!) Zacharias, rechts der Erzengel Gabriel leicht gegeneinander gebeugt Auge in Auge gegenüber. Während der in einen weißen Mantel gehüllte Engel, der übrigens nicht vollständig in der Architektur drinsteht, die Linke auf die Brust zurückgelegt hat und mit dem ausgestreckten Zeigefinger der angehobenen Rechten seinen Worten Nachdruck verleiht, hat der Priester, dem der Zweifel an der Botschaft im bärtigen Gesicht geschrieben steht, seine linke Hand nach aufwärts geöffnet. Die Hand des rechten, angewinkelt bis in die Waagrechte angehobenen Armes ist zur Faust geschlossen. Sie stößt aus dem blauen Mantel, den Zacharias über dem goldbraunen Gewand trägt. Ein ins Orange spielendes Goldbraun ist auch die Farbe des Mantels, den die von links ins Bild kommende, durch die barocke Stuckdekoration fast vollständig verdeckte Figur trägt[23].

Wie im Bild mit der «Verkündigung an Zacharias» spielt sich auch in der darauffolgenden Darstellung der *Heimsuchung* der greisen Elisabeth durch Maria (Abb. 18) die Begegnung in einer die ganze Höhe (und hier auch die volle Breite) des Bildes einnehmenden, räumlich nach vorn und in der Gegenrichtung der Bildfolge nach links konzipierten Architektur ab. Das Haus der Elisabeth vorzustellen, ist ihre Aufgabe. Die beiden schwangeren Frauen stehen, einander behutsam umarmend (man beachte die nur leicht aufgelegten Hände), in der Eingangshalle. Nicht nur formal stehen die beiden Figuren in enger Beziehung zueinander (sie ergänzen sich zu einem Kegel), sondern auch farblich: Maria trägt ein bis auf den Boden reichendes rotes, am Oberkörper enganliegendes Gewand mit weitem Halsausschnitt, Elisabeth einen grünen Mantel und ein gleichfarbiges Kopftuch.

Außer der Vorhalle sind durch das Öffnen der Außenmauern für den Betrachter einsehbar: die obere hintere Ecke eines hinter der Vorhalle gelegenen Gemaches, dessen Wände in der unteren Zone hellbeige, in der oberen – gleich wie die Decke – rot gestrichen sind, sowie rechts von der Figurengruppe, beinah die Hälfte der Bildbreite in Anspruch nehmend, ein bis auf einen Kamin sonst leeres, ebenfalls rot gestrichenes Zimmer, durch dessen anscheinend offenstehende (vgl. den Winkel zwischen den Breitkanten der Kassetten und der Wand), bis fast zur Decke reichende, schmale hölzerne Rundbogentüre vermutlich die Mutter des Täufers der Mutter des Erlösers entgegengegangen ist. Wie im ersten Fresko ist die im Bild dominierende Achse die Senkrechte.

In der Schilderung der *Geburt des Täufers* (Abb. 18) hat der Maler offenbar denselben architektonischen Rahmen verwendet wie in der vorangehenden Szene, allerdings in spiegelbildlicher Anordnung, d. h. das schreinförmige Haus ist in die Richtung der Bildfolge gedreht. Der Raum mit dem Kamin – nur er ist ganz zu sehen, den übrigen Teil des Hauses verdeckt die Stuckdekoration – wurde zur Küche. Vor dem Kamin kniet mit vorgerecktem Hals eine Magd in einem roten, langen Kleid mit weitem Halsausschnitt. Mit einem Holzlöffel schöpft sie Speise aus dem an einer Kette vor ihr über dem Feuer hängenden Kessel in eine kleine Schale, die sie in der linken Hand hält. Zu ihrer Linken steht, eine Raumschicht weiter vorn und vor der Hauswand (!) auf einer Art Sockelgesims, ein kleiner vierbeiniger Holzschemel, auf dem eine Platte mit einem gerupften Huhn liegt. Durch die bogenförmige Türöffnung im Rücken der Köchin – die Holztür, welche an dieser Stelle im voraufgegangenen Bild gemalt ist, fehlt – verläßt eine zweite Helferin, vielleicht die Hebamme – sie trägt ein weißes, mit einem Stirnband fixiertes, dünnes Kopftuch –, soeben die Küche, um ein an den Borten mit Ornamentstickereien geschmücktes Handtuch, dessen eines Ende sie mit der rechten Hand faßt und mit der linken hochhält und dessen anderes Ende sie über den rechten Arm fallen läßt, in den angrenzenden Raum zu bringen, wo ganz im Vordergrund eine nach rechts vornübergebeugt sitzende Frau in blauem Gewand das nackte Neugeborene, das seine Händchen vor der Brust gefaltet hält, in einem Bottich badet. Zwar ist ihr Kopf durch ein Stuckkapitell verdeckt, aber der im Nacken eben noch sichtbare Ansatz eines Nimbus weist darauf hin, daß es sich um Maria handeln muß. Bis auf die senkrecht und im rechten Winkel übereinander angeordneten Hände von der Stuckdekoration

Abb. 20 Campione, Santuario dei Ghirli. Täuferzyklus, die Szenen an der Westwand. Obere Reihe: *Taufe Christi, Johannes vor Herodes, Der Täufer im Kerker, Die Jünger des Täufers bei Jesus, Das Gastmahl des Herodes.* Untere Reihe: *Die Verbrennung des Körpers, Das Verstreuen der Asche,* nicht mehr erkennbare Szene

verdeckt ist auch die der Maria gegenüberkniende Magd, welche aus einem Krug Wasser in den Zuber gießt. Und ebenso bleibt dem heutigen Betrachter des Bildes die wohl in dem hinter der Helferin mit dem Handtuch erscheinenden Bett ruhende Wöchnerin verborgen.

Vom Bild mit der *Einsetzung des Namens* (Abb. 19) schneidet der westliche Blendbogen die linke obere Ecke ab, d. h. jene Partie, wo der Maler die Architektur hingesetzt hat, vor und in welcher sich die Szene abspielt. Es ist vom zierlichen, in der «Verkündigung an Zacharias» vollständiger sichtbaren Bau nicht viel mehr zu sehen als die verkürzte, spitzbogenförmig durchbrochene rechte Wand. Links vor dem Altar sitzt, im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, der stumme Zacharias. Sein Oberkörper wird vom Kapitell verdeckt. (Die vier zu den beiden Blendarkaden gehörenden Pilaster wurden übrigens anläßlich der jüngsten Renovierung bis auf die Kapitelle weggeschlagen, so daß von den betroffenen Bildern wieder etwas mehr zu sehen ist.) Er beugt sich über eine Schriftrolle, die auf seinen Knien liegt und auf die er mit einem Federkiel den Namen seines Sohnes schreibt. Das obere, eingerollte Ende des Schriftbandes hält mit seiner Linken ein vor ihm kniender junger Mann, der ihm auch das Tintenfaß entgegenstreckt. (Man beachte: Der Fuß des vorgestellten linken Beines ragt über die Ecke der Bodenplatte und damit über den Grundriß des Gebäudes hinaus; dem rechten Knie fehlt eine Aufstützfläche.) Hinter dieser Assistenzfigur steht vornübergebeugt Elisabeth. Sie hält den kleinen, in Bandagen eingewickelten, aus dem Bild auf den Betrachter schauenden Johannes vor sich und blickt wie die anderen Anwesenden gespannt auf die schreibende Hand ihres Mannes. Während sie gewissermaßen zwischen Tür und Angel steht – daß sie eben in den Kirchenraum eintritt, wird deutlich, wenn man sich den schlanken Pfeiler, der oberhalb ihres Hauptes sichtbar ist und die Mauerecke markiert, nach unten verlängert denkt –, halten sich die drei bärtigen Greise eindeutig außerhalb des Gebäudes auf. (Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die Standfläche des Greises mit dem Buch ganz offensichtlich die zweitunterste Felsplatte des folgenden Bildes ist.) Die beiden, welche die Lücke zwischen Elisabeth und dem ebenfalls in ganzer Figur sicht-

baren dritten am Bildrand füllen, bleiben gestisch stumm.

Die im Vordergrund links bildparallel und gegen rechts hin diagonal in die Tiefe geordnete Figurenkomposition – die Assistenzfigur befindet sich auf der Achse der Richtungsänderung – wiederholt den Verlauf der Architektur. Die aus der Folge der Köpfe sich zusammensetzende, vom rechten Rand gegen die Bildmitte in einer konvexen Kurve fallende Linie verkörpert die eine der beiden Bewegungslinien im Bild – sie wird von den Armen und Händen des Greises im grünen Mantel, der Elisabeth und der Assistenzfigur begleitet –, die andere, kürzere, wird durch die Figur des Zacharias und deren Verlängerung, die Schriftrolle, dargestellt. Beide treffen sich am oberen Ende des Schriftbandes. Im Vergleich zu jenem Teil des Bildes, welcher durch die barocke Stuckdekoration heute dem Auge des Betrachters entzogen ist, fällt die Fehlstelle in der Ecke unten rechts nicht ins Gewicht.

Wie sonst in keinem Bild des Zyklus erscheinen Figur und Landschaft in der Schilderung der *Berufung des Täufers in der Wüste* (Abb. 19) als gleichwertige Elemente: Im Zentrum des Bildfeldes, im Mittelgrund der Komposition, kniet bildparallel nach rechts mit aufrechtem Oberkörper und vorgestelltem linkem Bein der in einen roten Mantel gehüllte Johannes auf einem Terrain, das vor allem durch die im Vordergrund horizontal geschichteten, von Bildrand zu Bildrand durchlaufenden, sandfarbenen Felsplatten als Wüste gekennzeichnet ist. Wie am linken Oberarm zu sehen ist, trägt der fromme Einsiedler unter dem Mantel das zu seinem Attribut gewordene Kamelhaarkleid. Die Richtung seines Blickes und seiner Gebärde unterstreicht das himmelwärts flatternde, vom Hintergrund hell sich abhebende Schriftband, das er in der waagrecht nach vorn angewinkelten Linken hält. Während die Felspyramide, welche sich auf der linken Seite, die Figur überhöhend und in ihren Umriß aufnehmend, im «nahen Hintergrund» vor dem Blau des Himmels bis zur vollen Bildhöhe türmt, reicht jene rechts, die ebenfalls mit (Öl-?)Bäumen und Sträuchern spärlich bestanden ist, nur wenig über die halbe Bildhöhe hinaus. Dadurch ist auf dieser Hälfte des Bildes der Anteil jener Zone größer, auf die des Täufers Aufmerksamkeit gerichtet ist. Die obere Farbschicht ist bis auf jene Stelle, wo der Unterkörper der Kniefigur dargestellt ist, durch den Einfluß von Feuchtigkeit zum Teil stark beschädigt; zudem ist das Inkarnat im Gesicht und am Hals des Täufers nachgedunkelt.

Wohl ist trotz des Stuckbogens, durch den das rechte obere Viertel abgedeckt wird, der Inhalt des folgenden Bildes zu erkennen: Es handelt sich um *Die Bußpredigt des Täufers in der Wüste* (Abb. 19). Die Komposition läßt sich indessen kaum analysieren. Mit leicht vornübergebeugtem Oberkörper, das linke Bein um die Länge eines Schrittes vorgestellt, steht der Täufer am linken Bildrand. Hinter ihm erhebt sich die aus dem voranstehenden Fresko bekannte Felspyramide. Seinen Blick hat der Prediger auf den mit nach oben geöffneten, «aufnehmenden» Händen vor ihm stehenden Mann geheftet, auf den er mit dem Zeigefinger der auf Brusthöhe angehobenen rechten Hand weist. Was er diesem und den schräg rechts vor ihm blockhaft zusammengedrängt hockenden Zuhörern zu sagen hat, war ursprünglich auf dem entrollten Schriftband zu lesen, das er in der nach unten gestreckt vor den Körper gehaltenen linken Hand hält. Aber wie an den anderen Stellen im Zyklus, wo der Maler Textzitate ins Bild hineingesetzt hat, sind auch hier die Schriftzeichen fast völlig verblaßt (vgl. z.B. die Sockelzone der Architektur im Verkündigungsbild, das Spruchband in der Szene «Johannes vor Herodes» oder die Rückwand des Kerkers im Bild «Bestattung des Hauptes»). Auf zwei Figuren aus der Gruppe der sitzenden, in einem kleineren Maßstab gezeichneten Zuhörer sei besonders hingewiesen: auf die in einen blauen Mantel gehüllte «Rückenfigur» im Vordergrund, mit welcher der vordere, aus drei Figuren sich zusammensetzende Halbkreis anhebt – sie soll als Typus ins Gedächtnis genommen werden –, und auf jene weibliche Gestalt in der hinteren Reihe, von der jetzt über dem Kapitell gerade noch die obere Hälfte des mit einem Perlendiadem (?) gekrönten Hauptes zu sehen ist. Ob mit dieser Figur Herodias gemeint ist, derentwegen der Täufer bekanntlich den Fürsten öffentlich angegriffen und dadurch sein Martyrium heraufbeschworen hat? Zweifach ist, formal gesehen, der predigende Täufer mit der Schar vor ihm verbunden: mit dem ihm gegenüber stehenden Zuhörer, der übrigens, dem Faltenwurf des ganz vorne rechts unter dem Kapitell teilweise sichtbaren Mantels nach zu schließen, nicht die einzige Standfigur auf der rechten Bildhälfte ist, durch Blick und Gestus, mit der sitzenden Gruppe durch das Schriftband.

Mit der Darstellung der *Taufe Christi* (Abb. 20) findet im oberen Register an der Westwand die Erzählung ihre Fortsetzung. Links wird das schmale Bildfeld durch einen zur barocken Stuckdekoration gehörenden Pilaster beschnitten. Der frontal gezeigte, in die Mittelachse gerückte Christus steht mit angewinkelten Armen, deren Hände sich vor der Brust begegnen – die zum Betrachter hin geöffnete, im rechten Winkel zur Linken aufgerichtete Rechte bedeutet einen Segensgestus –, in den Wellen des Jordans. Auf den im Vordergrund aufragenden Vorsprüngen der nach der Tiefe rasch an Höhe zunehmenden Felsufer steht links, sich leicht über Christus neigend, der taufende Johannes, rechts knien hintereinander gestaffelt zwei im Vergleich zur Christusfigur kleingestaltige Engel, welche auf ihren Armen die abgelegten Kleider des Täuflings bereithalten. Nicht nur das Haupt Christi, auch die rechte Hand des Täufers – die körpernah erhobene linke faßt ein aufwärts flatterndes Schriftband – sind wegen der im Zentrum des oberen Bilddrittels entstandenen Fehlstelle nicht mehr zu sehen. In der dreigliedrig-symmetrisch angelegten Komposition wird durch die Figuren sowohl wie durch die Felsformationen die Senkrechte betont.

Der Höhe nach in drei Streifen aufgeteilt hat der Maler das Bildfeld mit der Darstellung der Szene *Johannes vor Herodes* (Abb. 20). Unwillkürlich wird dadurch wiederum die Senkrechte in der Komposition betont. Links schiebt sich schräg von hinten, mit dem Täufer an der Spitze, ein vierköpfiger Figurenkeil gegen den auf einem (steinernen?) Thron in einer an den rechten Bildrand anschließenden, nach links orientierten und übereck gestellten Architektur sitzenden Herodes. Die beinahe bis zum oberen Bildrand reichenden, zinnenbewehrten Mauern dieser Abbreviatur des fürstlichen Palastes sind auf den dem Betrachter zugekehrten Seiten fast vollständig geöffnet, so daß nicht nur der thronende Herodes, sondern auch die in der Tür der rückwärtigen Wand des Raumes stehende und das Geschehen neugierig verfolgende Herodias gesehen werden kann. Die linke Hand hat der mit einem weißgefütterten blauen Mantel bekleidete Herodes aufs linke Knie gelegt; mit dem Zeigefinger der erhobenen Rechten weist er auf den direkt vor ihm stehenden und ihn scharf ins Auge fassenden Johannes hin, über dessen mit der Rechten vollführte Gebärde – in der gerade noch sichtbaren Linken hält er ein nach unten entrolltes Schriftband – sich wegen einer in dieser Partie zu beklagenden Fehlstelle nichts mehr sagen läßt. Die im Rücken des Täufers postierte dreiköpfige Palastwache hat offenbar gerade den Befehl zur Verhaftung erhalten, denn der in ganzer Figur sichtbare, mit Helm, Panzerhemd und roter Strumpfhose bekleidete Mann packt den Täufer auf der Höhe der Taille am lilafarbenen Mantel.

Neben der bereits erwähnten Fehlstelle befindet sich eine zweite, etwas kleinere auf der Höhe des Unterkörpers von Herodes. Überdies durchzieht das Fresko (wie die beiden folgenden und die zwei links und rechts des Eingangs) ein der Breite der wieder entfernten Stuckrahmen entsprechender, aus den Spuren von Meißelhieben gebildeter Streifen.

Zwar hat der Maler im Bild *Der Täufer im Kerker* (Abb. 20) dem Bibeltext gemäß beide Jünger, die der gefangene Johannes zu Jesus zu entsenden sich entschlossen hat, dargestellt; er hat aber den einen so hinter den andern plaziert, daß von ihm nicht viel mehr als der beinah kahle Schädel zu sehen ist. Das Körpervolumen des in ganzer (Profil-)Figur sichtbaren, nach links zum tiefgelegenen Rundbogenfenster des Gefängnisses sich hinunterbückenden Jüngers konkurriert mit dem zwei Drittel der Bildbreite einnehmenden und von einem Wachtturm überragten Architekturkubus. Das In-Beziehung-Setzen von menschlichem Körper und architektonischem Kubus wird betont auch durch das Angleichen der Linienführung von Gesims und Rücken.

Durch Feuchtigkeit ist die Farbschicht in der oberen Bildhälfte weitgehend zerstört. Leider sind ihr auch das Gesicht des Täufers, das in den Fensterausschnitt gemalt war, und das des vorderen Jüngers, der die linke Hand mit nach außen gedrehter Innenseite auf Kinnhöhe hochgezogen hat, zum Opfer gefallen. Da die Farbschicht in der Umgebung dieser Hand nur noch äußerst rudimentär vorhanden ist, läßt sich die Gebärde nicht mehr zuverlässig deuten.

Die Jünger des Täufers bei Jesus (Abb. 20) ist das Thema der folgenden Szene. Die Komposition des schlanken Bildes ist lapidar: Von beiden Rändern nähert sich je eine auf dieselbe Höhe des Bildfeldes hintereinandergestaffelte, die Senkrechte betonende Figurengruppe der Mitte. Auf der rechten Hälfte ist es der mit seinen Jüngern aus dem kastenförmigen, nach links übereckgestellten Stadttor heraustretende Christus, dessen segnende Rechte der Maler genau in die Mittelachse des Bildes gerückt hat, auf der linken Hälfte ist es eine sechsköpfige, in einem kleineren Maßstab ins Bild gesetzte Gruppe von Gebrechlichen, denen der Heilung verheißende Segensgestus des Erlösers gilt: Auf hölzerne Handkrücken sich stützend, bewegt sich der vorderste von ihnen mühsam auf dem nach byzantinischem Muster gemalten Terrain auf Christus zu. Sein Gesicht ist uns verloren ebenso wie die Oberkörper von Christus und des ihm nachfolgenden Jüngers. (Diese zweite, größere Fehlstelle erstreckt sich übrigens zum Teil auch auf das nächste Bild.) Auf den Knien befinden sich auch die drei folgenden, Kopftücher tragenden Krüppel. (Den um eine Raumschicht weiter nach hinten versetzten verdecken die beiden vorderen so stark, daß von ihm nur ein Stück des Kopftuches sichtbar ist.) Jener am Bildrand fällt durch seinen unnatürlich auswärts gedrehten (gelähmten?) rechten Arm auf. Im Rücken dieser Kniefiguren stehen aufrecht zwei weitere Kranke, die sich vertrauensvoll an Christus wenden. Beide haben einen Stock bei sich. Der außen am Bildrand hat adorierend die Hände angehoben, sein Nachbar hält die Linke vor die entsprechende Gesichtshälfte. Zuoberst, oder richtiger zuhinterst, sind schließlich die nimbierten Köpfe der beiden Johannesjünger zu sehen.

Ein Rätsel gibt – zumindest dem heutigen Betrachter – das letzte Bild des oberen Registers auf; nicht in erster Linie vom Formalen her, obgleich auch da wegen des schlechten Erhaltungszustandes Fragen offenbleiben, sondern vom Inhalt her. Dargestellt ist das *Gastmahl des Herodes* (Abb. 20)[24], aber in einer Phase, welche die beiden ersten Bilder des unteren Registers («Enthauptung des Täufers» und «Salome zeigt der Herodias das Haupt des Täufers»; Abb. 18) als – um einen modernen Terminus zu gebrauchen – eine für die damalige Zeit ungewohnte Rückblende in der Erzählung der Ereignisse erscheinen läßt. Denn hier wird nicht, wie erwartet, der Tanz der Salome gezeigt, sondern bereits die Übergabe des Hauptes an Herodes durch Salome. Welches die Beweggründe für diese Anordnung gewesen sind, ist undurchsichtig. Ob vielleicht ursprünglich in den Bildfeldern der unteren Reihe die Passion Christi, d.h. die Leidensgeschichte des verheißenen Nachfolgers von Johannes dem Täufer, hätte dargestellt werden sollen, der Auftraggeber dann aber,

während der Maler bereits das Herodesgastmahl in Arbeit hatte, sich dazu entschlossen hat, von ihm die Schilderung auch der Vorkommnisse nach dem Tode des Täufers zu verlangen, wobei die bisher nicht gezeigte Enthauptungsszene gewissermaßen als «Überschrift» eingesetzt wurde?

In der linken Hälfte des Festsaales, dessen frontalperspektivische Darstellung die ganze Größe des Bildfeldes einnimmt und in den der Betrachter ungehindert hineinsehen kann, sitzen hinter einer bildparallel gestellten, reich gedeckten Tafel die Gäste des Herodes: links – kaum mehr erkennbar – eine weibliche Figur, rechts ein bärtiger Greis, welcher angesichts der sich vor ihm abspielenden Szene seine Hände abwehrend erhoben hat; Salome, in einem roten, am Oberkörper enganliegenden Kleid, kniet bildparallel mit vorgestelltem rechtem Bein vor dem Tisch. In den hocherhobenen Händen hält sie eine Schüssel mit dem abgeschlagenen Haupt des Täufers ihrem Vater entgegen, der, die Krone auf dem Haupt, in einem blauen Mantel hinter einem diagonal nach vorne rechts ins Bild gesetzten, auf einem hölzernen Podest stehenden, ebenfalls gedeckten Tisch sitzt und – es ist wegen des Stuckpilasters, der die rechte Bildhälfte beschneidet, heute nur noch seine Rechte sichtbar – die Hände offenbar wie sein Nachbar zur Rechten in einer Erschrecken bedeutenden Gebärde erhoben hat. Assistiert wird Salome von ihrer Mutter, welche, im Rücken des bärtigen Alten stehend, sich über den Tisch beugt, damit sie die Schüssel halten helfen kann.

Die im Bild dominierende Farbe ist Rot. Der Maler hat sie außer für Salomes Kleid auch für jenes der Dienerin am linken Rand, die Wände und die Decke des Saales sowie für die Außenmauern der Architektur verwendet.

Mit der Darstellung der *Enthauptung des Täufers* (Abb. 18) also beginnt die Bildfolge der unteren Reihe: Der grausige Mord ist bereits geschehen. Der bärtige Scharfrichter ist mit dem Zurückstecken seines Schwertes in die Scheide beschäftigt. Er steht, bekleidet mit einem grünen, körpernah geschnittenen Wams und roten Strümpfen, auf dem Kopf eine pelzbesetzte rote Kappe mit Nackenschutz, in Frontalansicht ganz außen am rechten Bildrand. Ebenfalls im Vordergrund kommt von links ein junger Mann ins Bild, der das am Boden liegende Haupt an den Haaren auf eine Schüssel zerrt. Auch er trägt ein Wams und Strümpfe. (Die Farben seiner Kleidungsstücke sind im Vergleich zu jenen des Scharfrichters vertauscht.) Auf dem Kopf hat er ein turbanartig geknotetes rotes Tuch. Sowohl am Scharfrichter wie am Mann mit der Schüssel, dessen rechtwinklig nach vorn geknickter Körper übrigens durch einen Pilaster teilweise verdeckt wird, fällt die Größe der Füße auf. In einer etwas weiter zurückliegenden Raumschicht erhebt sich links im Bild das Gefängnis der Burg Macheronta. Der Bau, dessen perspektivisch verkürzte Eingangsseite sich in die rechte Bildhälfte hineinschiebt, ist dem Betrachter bereits von der Darstellung des Täufers im Kerker vertraut. Allerdings sind hier mehr Details zu sehen, etwa das Bossenwerk am Sockel, die dekorativen Profilrahmen und die bekrönenden Zinnen. Im Eingang ist der Rumpf des Täufers dargestellt: kniend, der Oberkörper auf die Unterarme gestützt, die Hände zum Gebet gefaltet.

Viermal notiert das Auge des Betrachters eine in derselben Neigung bildparallel verlaufende Diagonale (vgl. das Schwert des Scharfrichters, den Rumpf des Täufers, die Arme und das rechte Bein des Mannes mit der Schüssel). Die Bilder des unteren Registers – die beiden rechts vom Eingang ausgenommen – sind durch eine mit weißer Farbe gemalte, bildeinwärts gerichtete Spitzenborte «geschmückt». Glücklicherweise ist sie so schlecht erhalten, daß sie nicht mehr stark stört.

Anspruchslos in der Komposition erscheint auf den ersten Blick das Bild *Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers* (Abb. 18): Da sind vorn auf der schmalen Raumbühne, bildparallel einander zugewandt, die beiden Frauen zu sehen, die mit ausgestreckten Armen die Schüssel mit dem Haupt des Täufers halten, und dahinter eine formatfüllend und perspektivisch in der Richtung der Bildfolge konzipierte Palastarchitektur. Wer indessen näher zusieht, wird bald entdecken, daß sich der Maler offensichtlich überlegt hat, wo und wie im Bild er die einzelnen Elemente (vor allem auch im Hinblick auf eine Dynamisierung der an sich statischen Komposition) plazieren muß: Zunächst hat er die Architektur nicht bildparallel, sondern leicht übereck in den Raum gestellt. (Man beachte die beiden unteren Bildecken: Während links der die Hauskante schmückende Eckstab bis ganz nach unten an den gemalten Bildrahmen gezogen ist, was bedeutet, daß diese Ecke des Gebäudes an der «Bühnenrampe» steht, wird der Eckstab an derselben Stelle rechts von Salomes Gewand überschnitten, was anzeigt, daß diese Mauer weiter zurück steht.) Sodann sind Figur und Architektur zueinander in eine enge Beziehung gebracht: Die in einem hellen Ockergelb gemalte Fassade – die dahinterliegenden Architekturteile sind im Gegensatz dazu in einem dunklen Braun gehalten – ist der Höhe nach im selben Verhältnis in zwei Teile gegliedert wie die Figuren davor in der Breite Platz beanspruchen, d.h. in einen breiteren Abschnitt links, wo auf einer bildparallel (in den Vorraum) gestellten Bank in einem weißen Kleid und blauem Mantel Herodias mit frontal gesehenem Unterkörper und nach rechts geneigten Oberkörper thront, und in einen schmäleren Abschnitt rechts entsprechend der schlanken, mit einem elegant taillierten, bodenlangen roten Gewand bekleideten Gestalt der hier stehenden Salome. Übrigens: Obwohl sich die Szene vor dem Palast bzw. in dessen Vorhalle abspielt, ist auch hier, dem Betrachter in die dahinterliegenden Räume Einblick gewährend, die Fassade «aufgebrochen». (Offenbar irrtümlicherweise wurde der auf der Trennlinie der beiden Fassadenhälften liegende, dünne Rundpfeiler in seiner oberen Hälfte ausgeführt, denn der rechteckige Profilrahmen,

der die Rückwand des hinter Salome gelegenen Raumes gliedert, ist darübergemalt. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das obere Ende des rechten Eckstabes.) Und ferner: Dadurch, daß der Maler die eine der beiden Figuren sitzend, die andere stehend dargestellt hat, gewinnt die Komposition, in deren Zentrum das auf der Schüssel liegende Haupt des Täufers (der Hauptgegenstand der Szene) zu sehen ist, in ihrer unteren Hälfte an Dynamik – im oberen Teil erhält sie sie durch die Dreiecksgiebel und Rundbogen –, indem zur Diagonalen als zweites spannungserzeugendes lineares Kompositionselement die Kurve hinzukommt.

Bevor wir dem weiteren Verlauf der Erzählung folgen, sei noch auf jene Figur aufmerksam gemacht, von welcher der Kopf und ein Teil des Oberkörpers im Fensterausschnitt des wohl zum Palast gehörenden Turmes in der linken oberen Bildecke erscheinen. Mit der im Vordergrund sich abspielenden Szene hat sie wahrscheinlich unmittelbar nichts zu tun. Ob es sich um den Bruder der Herodias, Herodes Agrippa, handelt, der sich laut Legendentext in einem Turm einschloß, um Hungers zu sterben?

Aus Furcht, Johannes werde wieder auferstehen, wenn Haupt und Leib miteinander begraben würden, ließ Herodias das Haupt des Täufers nach Jerusalem bringen und beim Haus des Herodes begraben. In dem der «Vorweisung des Hauptes» folgenden Bild sind nun zwar links, vor einer Palastarchitektur stehend, Herodias und Salome und rechts das Haupt mit einem davorknienden jungen Mann zu sehen, aber es scheint sich eher um die Darstellung einer *Mißhandlung des Hauptes* (Abb. 18) als um die seiner Bestattung zu handeln, wenn man die Gesten der Anwesenden betrachtet: Herodias, angetan mit denselben Gewändern wie in der vorhergehenden Szene – hier ist deutlich zu sehen, daß der blaue Mantel mit Hermelin ausgefüttert ist –, hat offenbar soeben den Befehl zur gottlosen Handlung gegeben. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand weist sie auf das links von ihr am Boden liegende Haupt. Und Salome, die mit dem Rücken zum Betrachter direkt vor ihr steht, drückt, als versuchte sie, die Mutter von ihrem Vorhaben abzubringen, deren Hand nieder. Herodias ihrerseits hat ihre Linke auf Salomes rechte Schulter gelegt, möglicherweise um die Tochter von sich zu stoßen, vielleicht auch, um sie zu beschwichtigen. Ohne Zweifel zu einer gewaltsamen Handlung gehört die Gebärde des mit vorgestelltem linkem Bein rechts im Bild knienden jungen Mannes: Mächtig holt er mit der Rechten aus, um eine Spitzhacke auf das vor ihm am Boden liegende Haupt, das er mit der Linken am Bart festhält, niedersausen zu lassen.

Ist es Absicht oder Unvermögen des Malers, daß gewaltsam in ihrer perspektivischen Darstellung auch die nach rechts orientierte Architektur in diesem Bild erscheint? Sind doch im Gegensatz zu der frontalperspektivisch gezeigten, zweigeschossigen Fassade – auf eine hochrechteckige Rundbogennische ist ein mezzaninartiges Geschoß gesetzt – und dem dahinterliegenden Gebäude die links in die Tiefe laufende Seitenwand sowie das Dach in der Kavaliersperspektive gegeben. Die Gruppe der stehenden Frauen und der hinter ihnen aufragende «Eckturm» der Fassade, welcher rechts außen sein Pendant hat, sowie die Fassade des in einer tieferen Raumschicht stehenden Gebäudes stellen die Senkrechten, die grünen Gesimse die Waagrechten und der Rundbogen über der Nische, dessen Krümmung in der Körperhaltung und der Bewegungsrichtung des rechten Armes der Kniefigur ihre Entsprechung findet, u.a. die Kurven der Komposition dar. Das Bild ist übrigens rechts durch einen Pilaster um einen ebenso breiten Streifen geschmälert wie die auf die Diagonalen des nicht näher geschilderten Raumes ausgerichtete Komposition des Bildes mit dem *Begräbnis des Körpers* (Abb. 19) links.

An drei Ecken des bildparallel gestellten, in Aufsicht gezeigten Marmorsarkophags steht eine Gruppe von Jüngern des Täufers, die der Legende gemäß in Sebaste den Leichnam ihres Herrn bestatteten. Frei sichtbar ist – aus Gründen der Übersichtlichkeit der Handlung – lediglich die Ecke vorne rechts. (Hier ist der Grad der perspektivischen Verkürzung des Sarkophags ablesbar.) Die Anführer der drei Gruppen sind im Gegensatz zu ihren kompakt hintereinandergestaffelten, mit fromm gefalteten Händen den Vorgang verfolgenden Begleitern individuell charakterisiert: als alter Mann mit Stirnglatze, weißem Haupthaar und Bart jener der hinter dem Sarkophag rechts stehenden Schar. Er hat den mit dem Fellkleid bedeckten Körper unter den Oberarmen gefaßt und legt ihn, sich vornüberbeugend, in den Sarkophag. Sein Gesicht ist – wie das der meisten Anwesenden – wegen des schlechten Erhaltungszustandes der oberen Bildhälfte nicht mehr erkennbar.

Vermutlich an den Oberschenkeln trägt den Toten jener Jünger, der, in einen roten Mantel gehüllt, auf der linken Bildhälfte im verlorenen Profil erscheint. Wie viele Gefährten ihm nachfolgen, ist wegen des bereits erwähnten, das Bild hier beschneidenden Pilasters nicht zu sagen. Von einem sind die etwas über die Waagrechte hinaus angehobenen gefalteten Hände und ein Stück des rechten, in einem weißen Ärmel steckenden Unterarms zu sehen. Mit diesem Jünger im Gespräch ist offenbar der vorderste der dritten, an der hinteren linken Ecke des Sarkophags plazierten Gruppe, denn er hat in seine Richtung den Kopf zurückgedreht und vollführt antwortend mit der sichtbaren Linken jenen, eine starke Erregung zum Ausdruck bringenden Gestus, den der Betrachter an der Figur des Gastes im «Herodesmahl» kennengelernt hat. Die Komposition besitzt wie jene der «Berufung des Täufers in der Wüste», «Die Jünger des Täufers bei Jesus» und «Die Öffnung des Grabes» eine «offene Mitte», d.h. der Blick kann in der Mittelachse ungehindert in die Tiefe (bis zur blauen Rückwand) vordringen.

Wie eine von rechts ins Blickfeld hereingebrochene, versteinerte Woge mutet den Betrachter im Bild *Der Täufer in der Vorhölle* (Abb. 19) der kahle, die Außenansicht des Limbus symbolisierende Felsberg an, dessen Spitze sich im linken Bilddrittel dem oberen Rand nähert. Der Eindruck, das Gestein türme sich von rechts nach links in die Höhe, wird verstärkt durch den nach links ansteigenden, bogenförmigen Abschluß der beiden hölzernen Türflügel, welche, vordem den Zugang versperrend, von zwei Teufeln geöffnet wurden. Noch umfaßt mit seiner Linken der dunkelgraue Teufel vorne rechts, dessen fellartig behaarter Körper mit Klauenfüßen, Flügeln und den Hörnern eines Steinbocks ausgestattet ist, den im Schloß steckenden Schlüssel. (Bemerkenswerterweise hängt am Ring dieses Schlüssels noch ein zweiter.) Mit der rechten Hand reißt er den Vater des Täufers, der zusammen mit Elisabeth und den Gerechten des Alten Bundes durch die schmale, in die Mittelachse des Bildes gesetzte Pforte hinausdrängt, am oberen Teil des Mantels zurück. Der Täufer ist von links herbeigeeilt und hat seine linke Hand in die Linke seines Vaters gelegt. Die Rechte hat er bis auf Kinnhöhe in einem «Anrede-Gestus» (vgl. den ausgestreckten Zeigefinger) erhoben. Zacharias ist wie im Verkündigungsbild Zuhörer; er ist der Empfangende: Seine waagrecht angehobene rechte Hand ist zu einer nach oben geöffneten Schale geformt. Wie im vorangehenden Bild hat der Maler die Agierenden, gegen das Zentrum hin ausgerichtet, diagonal in den Raum gestellt. Die Komposition ist hier nun übrigens im Gleichgewicht, indem sich aus allen vier Richtungen Figuren an der Handlung beteiligen. Denn auch der erwähnte graue Teufel hat einen Partner, den roten, gehörnten Teufel, dessen Oberkörper hinter Johannes erscheint. Er hat seine rechte Pranke dem Täufer auf die Schulter gelegt; mit der linken umfaßt er den Schaft eines senkrecht gehaltenen Enterhakens. In einigen Partien ist das Fresko schlecht erhalten. So sind beispielsweise anstelle der Fratzen der beiden Teufel nur noch Farbflecke zu sehen.

Die Legende berichtet, daß sich beim Grab des Täufers viele Wunder ereignet hätten und Julianus Apostata deshalb den Befehl gegeben habe, dieses zu öffnen und die Gebeine zu zerstreuen. Da aber die Wunder nicht ausgeblieben seien, hätten die Heiden die Gebeine wieder eingesammelt, verbrannt und die Asche in alle Winde gestreut. Wenn wir die drei noch verbleibenden Bilder des Zyklus ansehen – vom vierten, dem letzten, ist so wenig erhalten, daß sich die Szene nicht mehr erkennen läßt –, wird deutlich, daß der Meister von Campione in seiner Darstellung diesem Bericht gefolgt ist. In *einem* Punkt stellen wir allerdings eine Abweichung fest: Im Bild «Die Verbrennung der Gebeine» (Abb. 20) wird der ganze Rumpf dem Feuer übergeben. Der Maler hat die Nachricht von der Zerstreuung der Gebeine in seiner Erzählung nicht berücksichtigt.

In zwei einander bildparallel gegenübergestellten Gruppen angeordnet sind in der Szene *Die Öffnung des Grabes* (Abb. 19) die fünf Figuren: links der in Begleitung zweier Greise heranschreitende Julianus Apostata, rechts der über den geöffneten Sarkophag gebeugte Diener und der hinter dem Sarkophag stehende Bewaffnete. (Angesichts der in der Gegend seines Hinterkopfes noch sichtbaren Farbspuren ist es fraglich, ob ihm ursprünglich nicht eine ganze Schar von Bewaffneten nachdrängte.) Bildparallel in den wie im «Begräbnis des Körpers» wiederum nicht näher charakterisierten Raum ist auch der Marmorsarkophag hineingestellt. Der Kaiser gibt seine Anweisung. Er hat eine Krone mit nach vorn gebogenen Zacken auf dem Haupt und ist mit einem siebenachtellangen, hermelingefütterten roten Mantel, den er über einem gleichfarbenen knielangen Kleid trägt, und schwarzen Strümpfen bekleidet. Die Rechte streckt er im (nunmehr bekannten) Anredegestus waagrecht aus. Die Linke läßt er vor dem Körper herabhängen. Der Mann, an den der Befehl ergeht, hat sich, die Beine in einem weiten Schritt auseinandergestellt – man beachte den kompositorisch bedeutsamen Gegenschritt des Kaisers –, bereits über den in starker Aufsicht gegebenen Sarkophag gebeugt. Der Betrachter sieht die Rückenansicht seines rechtwinklig nach vorn geknickten Oberkörpers, zu welchem der ausgestreckte Arm des Julianus die Gegenbewegung beschreibt. Von den Begleitern des Kaisers werden am Bildrand nur gerade die ins Dreiviertelprofil gedrehten, bärtigen Köpfe sichtbar. Die zwei stehen wie der mit Spitzhelm und Lanze (?) ausgerüstete Bewaffnete hinter dem Sarkophag.

Beide von oben bzw. unten rechts ins Bild hineinreichenden Fehlstellen sind für die Analyse der Komposition, in welcher die Figuren wie gewohnt zwei Drittel der Bildhöhe einnehmen, ohne Bedeutung. Anders im folgenden Bild, von dem vollständiger die obere, über seine Anlage weniger Aufklärung bietende Hälfte erhalten geblieben ist. Dargestellt ist die *Verbrennung des Körpers* (Abb. 20): Links erscheint im Vordergrund, bis auf den vorgebeugten Oberkörper und den linken (?) Fuß vom «Eckpilaster» verdeckt, ein Mann, der den mit dem Fellkleid bedeckten Leichnam des Täufers an den Unterschenkeln trägt. Am Oberkörper hat den Rumpf sein etwas höher, in der Mittelachse des quadratischen Bildes stehender Helfer unter den Achseln gepackt. In einer tiefer gelegenen Schicht des offenbar nicht ausgestalteten Szenenraumes sieht man ganz links außen zwei bildparallel nebeneinander stehende bärtige Greise. Der vordere hält in der rechten Hand einen dunklen, nicht mehr erkennbaren Gegenstand in der Größe eines Buches. Den Körper seines Begleiters, der, beide Arme scherenartig auseinandergestreckt, mit der Rechten nach unten auf den Toten, mit der Linken nach oben wohl auf den Mann mit dem holzgefüllten Rückentragkorb weist, verdeckt er fast ganz. Im Vordergrund rechts, zu Füßen des «Holzträgers», dessen Oberkörperhaltung übrigens mit

jener des vor ihm stehenden «Leichenträgers» korrespondiert, sind Rücken, Gesäß und Teile des Ober- und Unterschenkels vom linken Bein eines nach links knienden, mit einem grünen Wams bekleideten Mannes zu sehen, der die in dieser Bildhälfte von rechts nach links ablaufende Bewegung unterstreicht.

Von den drei Figuren, die im nächsten, wieder hochformatigen Bildfeld in unterschiedlichem Umfang zu sehen sind (Abb. 20), ist jene auf der linken Seite am besten erhalten, obwohl auch an ihr durch zahlreiche Meißelhiebe verursachte Fehlstellen zu beklagen sind. Sie scheint die Schlüsselfigur der Szene zu sein. Bekleidet mit einem engtaillierten, tiefgegürteten roten Wams steht der Mann da, nach rechts ins Dreiviertelprofil gedreht, die Augen aufwärts gerichtet. Die hölzerne, langstielige Schaufel, die er mit beiden Händen vor sich in die Höhe hält, gibt zur Deutung der Szene den Hinweis: Hier wird dem Betrachter das *Verstreuen der Asche* vor Augen geführt. Von den beiden andern Figuren ist nur noch festzustellen, daß diejenige, welche links von der eben beschriebenen steht, die gleiche Körperhaltung wie diese zeigt, den Kopf aber nach links dreht und die Arme vor der Brust verschränkt, wobei sie, die Hand locker mitgehen lassend, den rechten Unterarm etwas nach vorn hält; und vom dritten Mann – von ihm ist nur der mit Spitzhelm geschützte Kopf erhalten –, daß er sich vornüberbeugt.

Äußerst ruinös ist das letzte Bild: Von vier verschiedenfarbigen Gewändern, die anscheinend drei Figuren gehören, sind nur Fragmente des Faltenwurfs erhalten.

Der Stand der Forschung

Obwohl im Literaturverzeichnis, das Stella Matalon in ihrem mit einem reichen Abbildungsmaterial ausgestatteten Inventarband «Affreschi Lombardi del Trecento» (Mailand 1964) der Kurzvorstellung der Zyklen von Campione (S. 391f., Tfl. 195–200) und Brione (Verzasca) (S. 470, Tfl. 297 und 298) folgen läßt, keiner der «großen» Namen fehlt (Rahn, Toesca, van Marle, Bianconi), sind doch die Probleme, welche uns diese Malereien heute aufgeben, noch nicht gelöst.

Den bisher vorliegenden Äußerungen zur Frage der künstlerischen Herkunft der Meister sowie zur Frage der Datierung der Zyklen ist zu entnehmen, daß die Forschung nicht über die ersten, durchweg unbegründeten Zuordnungs- und Datierungsversuche hinausgekommen ist:

Den Passionszyklus von *Brione* hat Piero Bianconi 1934, 1936 und 1959 mit der riminesischen Schule des 14. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht[25]. Seiner These hat sich Pietro Toesca 1951 angeschlossen[26]. Stella Matalon hat die Fresken 1964 einem anonymen lombardischen Meister zugeschrieben. Die sachlichste, bis heute nicht überholte Beurteilung hat 1947 Joseph Gantner abgegeben; er schrieb damals: «Es war eine rustikale Hand, welche die Formen des großen Florentiners [Giotto] in dem einsamen Bergtale zu neuem Leben erweckt hat[27].»

Im Gegensatz zu Bianconi, der den Täuferzyklus von *Campione* 1939 als Zeugnis der «tiefgreifenden Erneuerung der lombardischen Malerei durch Giottos Einfluß» bezeichnete[28], sieht Toesca 1912 bzw. 1951 in den Bildern wiederum die Verbindung mit der Schule von Rimini[29]. Matalon hat sie wiederholt als Werke eines unbekannten lombardischen Meisters bezeichnet (1958, 1964, 1971) und eine Verwandtschaft mit den Wandmalereien in den Oratorien von Solaro und Lentate (vgl. «Affreschi Lombardi del Trecento», S. 386ff., Tfl. 167–174 bzw. S. 388f., Tfl. 175–185) und den Miniaturen des Giovanni di Benedetto da Como angedeutet[30], angeregt wohl durch Raimond van Marle, der bereits 1924 eine Beziehung zur lombardischen Malerei nachgiottesker Prägung – als Überbringer von Giottos Kunst in die Lombardei sah er Giovanni da Milano[31] – postuliert hatte[32].

Die vor zwei Jahrzehnten restaurierten Fresken von *Stuls* als Arbeit einer der Giotto-«Schulen» anzusprechen, hat Erwin Poeschel, ihr bisher einziger Gutachter, ehrlicherweise vermieden[33].

Mit aller Deutlichkeit geht aus den Zuordnungsversuchen hervor, daß die in Italien genuine nachgiotteske Stilströmung, welcher die sakralen Wandbildzyklen der Südschweiz angehören, noch nicht entdeckt ist und damit auch die in den Alpentälern tätigen Freskanten noch nicht identifiziert sind. Solange aber dieses Wissen fehlt, ist auch eine genauere Datierung der Südschweizer Bildfolgen – als Entstehungszeit wird allgemein die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts vermutet – unmöglich[34]. Denn – Brione diene als Beispiel – auch dann, wenn die Strömung bekannt und sogar eine signierte und datierte Arbeit des Brioneser Meisters an seinem Ausbildungsort gefunden wäre, wüßte man, da der erhaltene Denkmälerbestand keinen Hinweis liefert, noch immer nicht, ob dieser Brione «mit einem Auftrag in der Tasche» auf dem direkten Weg erreicht hat oder ob er als Wanderkünstler erst nach Jahren im Tessiner Bergdorf eingetroffen ist. Im zweiten Fall nämlich müßte bei einem Datierungsversuch die Verzögerung, das retardierende Moment, berücksichtigt werden. Verbindliche Auskunft zur Meisterfrage und über die Entstehungszeit vermögen nur einschlägige Archivalien zu geben. Sie aber sind bis heute nicht gefunden, und es steht zu befürchten, daß sie für immer verloren sind.

Die giottesken Elemente

Um möglichst zuverlässig beurteilen zu können, welche Elemente von Giottos Malerei in den Südschweizer Zyklen weiterleben, ist es unumgänglich, das gesamte überlieferte Œuvre des Florentiners einer sorgfältigen Stilanalyse zu unterziehen, also neben den Fresken in Padua und in der Bardi- bzw. Peruzzikapelle von Santa Croce in

Florenz auch die umstrittenen Werkgruppen, beispielsweise die Franziskuslegende in der Oberkirche von Assisi, die auf Rom und Assisi verteilte Bildergruppe mit dem Zentrum der Stiftung des Kardinals Stefaneschi und das Spätwerk in Neapel (vgl. Anm. 7).

Brione

Bei zwei der fünf in Brione erhaltenen Bildkompositionen wird der Betrachter an Formulierungen Giottos erinnert: beim Präsentatiobild (Abb. 4) und bei der Darstellung von Christi Einzug in Jerusalem (Abb. 6). Der Vergleich offenbart die enge Verwandtschaft zwischen den giottesken und den nachgiottesken Bildern[35].

Hier wie dort sind im *Präsentatiobild* auf einer nur wenig tiefen Raumbühne zu beiden Seiten vor dem linksansichtig, übereck in die Bildmitte gesetzten Ziborienaltar die Personen der Handlung vor blauem Grund isokephal aufgereiht: Joseph und Maria links und rechts der den Christusknaben auf seinen Armen tragende Simeon und hinter ihm Hannah. Wegen des schmäleren Bildfeldes mußte in Brione zwar auf die Darstellung der Begleiterin am linken Bildrand verzichtet werden, was eine Verkürzung der «Steigerungsbahn des Gestus vom Rand zur Mitte hin» (Gosebruch [vgl. Anm. 7], S. 20) zur Folge hatte; auch der Engel über der Prophetin konnte keinen Platz finden[36]. Ernstlich jedoch wird niemand bestreiten wollen, daß die Brioneser Darstellung der Szene ein Reflex jener in der Arenakapelle zu Padua ist.

Eine ebenso enge kompositorische Verbindung mit Giottos Formulierung des Themas in Padua zeigt auch die Darstellung von *Christi Einzug in Jerusalem* (Abb. 6): links die dichtgedrängte Schar der Jünger, vor ihnen auf der bildparallel nach rechts schreitenden Eselin Christus mit der segnend erhobenen Rechten und gegenüber, aus dem an den Bildrand angeschlossenen Stadttor tretend, die zur Begrüßung sich versammelnden Männer und Frauen. Das kleinere Bildformat hat allerdings wiederum eine Reduktion der Figurenzahl nötig gemacht; so hat von der Gruppe der «Mantelbreiter» bloß einer, derjenige, der seinen Mantel bereits auf dem Weg ausgelegt hat, Platz gefunden. Es kommt nicht zur giottesken «Figurenkadenz», und von den beiden «Palmzweigbrechern» ist nur der dem Stadttor nähere übriggeblieben.

Wenn wir die Bilder des Brioneser Passionszyklus auf giotteske Stilelemente hin untersuchen, dann ist zunächst die Feststellung angebracht, daß die Figur wie bei Giotto das Kompositionselement des Bildes ist (Gosebruch, S. 13). Die im Verhältnis zur Bildhöhe größer als bei Giotto gemalten Figuren zeigen in ihrem Aufbau dieselbe Tendenz zur einfachen kubischen Form und damit zum geschlossenen Körperumriß. Kegelförmig z.B. sind die nach Giottos Vorbild aufragenden Figuren: die Könige in der «Anbetung» (Abb. 3), Joseph, Maria und Simeon in der «Darstellung im Tempel» (Abb. 4). Eindrückliche

Abb. 21 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Südwand, *Darstellung im Tempel*, der Christusknabe

Beispiele für die kubische Körpergestaltung stellen aber auch der Christusknabe im Präsentatiobild (Abb. 21) und die «Rückenfiguren» im Abendmahlsbild (Abb. 7) dar. Neben der aufragenden Figur findet sich in Brione von Giottos Figurentypen nur die eben erwähnte Rückenfigur. Es gibt zwar auch eine Kniefigur, den König in der «Anbetung», aber von ihr ist ausgerechnet jene Partie verloren, wo zu sehen wäre, ob sie im «dynamischeren Aufwärtsknien» (Gosebruch, S. 49), d.h. mit vorgestelltem Unterschenkel, oder in der von Giotto früher dargestellten Weise, auf beiden Knien ruhend (Gosebruch, S. 24), gezeigt war.

Ein «eminent giotteskes Motiv» (Gosebruch, S. 23) ist die Stellung im Raum, welche in der «Anbetung» die beiden stehenden Könige zueinander haben. Sie bilden ein «Eckpaar»: Zu einer Profilfigur wendet eine bei ihr stehende Frontalfigur den Kopf zurück. «*Un*giottesk» ist der Abstand um mehr als die Einheit eines Kopfes. Bereits im Obergadenbild «Die Brüder vor Joseph in Ägypten» (Assisi) kommt das Motiv der «angeschnittenen» Figur vor. Giotto verwendet sie zur Überleitung von einer Szene

Abb. 22 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Südwand, *Darstellung im Tempel*, Kopf der Maria

zur andern und zur Darstellung einer von außen ins Bild kommenden Bewegung. (Vgl. die Figur des Begleiters von Joachim in der «Begegnung an der Goldenen Pforte».)

Die Gruppe der Jünger im «Einzug Christi in Jerusalem» veranlaßt uns zum Hinweis, daß die «vorgiotteske» Art, die Figuren steil hintereinanderzustufen und in *eine* Ebene zusammenzupressen, auch in Padua anzutreffen ist («Auferweckung des Lazarus»).

In übersichtlich-großzügig angelegten, zuweilen von oben nach unten leicht gegen hinten ausschwingenden, den Körperumriß jedoch nicht durchbrechenden Bahnen fällt der am Oberkörper stellenweise satt anliegende Stoff. Im Vergleich zu Giotto sind die Falten weniger weich. Die gewöhnlich weißgehöhten Kämme sind schmäler, die Täler weniger tief. Ob der Stoff, wie an den giottesken Figuren, bis zum Boden reicht und sich dort staut, ist, da die unterste Zone der Bilder zerstört ist, nicht mehr zu sehen. Wie durchdacht (in seiner Wirkung aber durchaus natürlich) Giotto den Faltenwurf angelegt hat, läßt sich z.B. an den Figuren seines Paduaner Präsentatiobildes ablesen. Man verfolge nur etwa die links von Person zu Person sich fortsetzende Linie der Gewandsäume und ihre spiegelbildliche Antwort an den Figuren der rechten Bildhälfte.

Nicht nur, was Gestalt und Gewand angeht, sind in Brione die Figuren Giotto verpflichtet; sie sind es auch hinsichtlich der Kopf- bzw. Gesichtsbildung: Der Kopf des Joseph im Präsentatiobild beispielsweise ist eine ungetrübte Reminiszenz an den des Joseph im Hochzeitsbild aus dem Marienzyklus in Padua: Identisch sind die Haartracht, die breite Stirn, die Form der Augen und der Nase, der gekräuselte, dichte Bart und der kräftige Hals (identisch sind in diesem Falle auch Gestalt, Gewand und Gestus). Aber auch das Gesicht der Maria (Abb. 22) ist ein Reflex der giottesken Formensprache, was deutlich wird, wenn man es z.B. mit dem der rotgekleideten Begleiterin Annas in der Paduaner «Begegnung an der Goldenen Pforte» vergleicht. Hier wie dort sind übereinstimmend geformt (vgl. auch die Profillinie): die Augen und ihre Brauen, die Nase mit den kleinen Flügeln, die Wangenpartie, der kleine Mund und das Kinn. Das Gesicht des Simeon, den der Brioneser Meister übrigens nicht als weißhaarigen Greis dargestellt hat, gehört zu den giottesken Standardtypen. In Brione ist er besser erhalten im Einzugsbild (vgl. den Greis mit dem Kopftuch, Abb. 23). Vergleichsbeispiele zum wohlgestalteten Gesicht des schlafenden Johannes im Abendmahlsbild (Abb. 24) gibt es z.B. in den Fresken der Bardikapelle (vgl. auch den heiligen Stephanus im Museum Horne).

Neben diesen formalen Gemeinsamkeiten fällt eine malerische Verwandtschaft ins Auge. Wie Giotto gibt der Brioneser Meister durch eine sorgfältige Hell-Dunkel-Modellierung den Dingen eine plastische Wirkung. Der Verteilung von Licht und Schatten nach zu urteilen, nimmt auch er eine vor dem Bild in der Höhe befindliche Lichtquelle an (vgl. Abb. 4 und 21). Wie Giotto zieht er den

Abb. 23 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Südwand, *Einzug in Jerusalem*, die Köpfe der Gruppe vor dem Stadttor

Kontur von Figuren und Gegenständen mit dunkler Farbe nach und trägt die Binnenformen damit ein.

Den antagonistischen Gestus, den in Brione die beiden stehenden Könige in der «Anbetung» und der Greis mit der Stirnglatze in der ersten Reihe der Gruppe vor dem Stadttor in der Darstellung «Christi Einzug in Jerusalem» vollführen, hat Giotto aus der älteren Malerei übernommen (Gosebruch, S. 33). Giottesk ist auch die Gebärde des knienden Königs in der «Anbetung» und des Joseph im Präsentatiobild (Gosebruch, S. 21). Der Brioneser Meister hat wie Giotto (Gosebruch, z.B. S. 19f.) die Bildaussage in eine die Aufmerksamkeit auf sich ziehende Hauptgeste zusammengefaßt. Dies gilt, was im ersten Augenblick vielleicht verwundert, auch für die «Anbetung», weil nicht, wie gewohnt, der Akt der Anbetung die Hauptaussage des Bildes sein soll, sondern der Hinweis auf den himmlischen Wegweiser der drei Weisen. Die Hauptgebärde im Bild wird bei Giotto fast immer durch die Gesten mehrerer Figuren vorbereitet. Da in Brione die Kompositionen nicht so figurenreich sind wie in Assisi, Padua oder Florenz, fehlen solche vorbereitenden Gesten (vgl. die Ansätze in der «Anbetung»: die beiden stehenden Könige; im Präsentatiobild: Joseph und Maria; und im «Einzug»: die drei Männer der ersten Reihe aus der Gruppe vor dem Stadttor).

Einer giottesken Übung folgend, die in Assisi im Vierungsbild «Die Verklärung des Franziskus» beginnt (Gosebruch, S. 96), hat der Freskant von Brione auch perspektivisch verkürzte Ansichten von Händen gemalt. Als anspruchvollstes Beispiel nennen wir die erhobene Rechte des grüßenden Königs in der «Anbetung» (Abb. 25).

Was an giottesker Gestaltungsidee den Brioneser Architekturdarstellungen zugrunde liegt, ist bald aufgezählt, weil der dort tätige Meister, wohl in erster Linie aus Platzmangel, in seinen Figurenkompositionen nur selten die Architektur zu Wort kommen ließ. Es sind durchweg einfache Ausführungen giottesker Architekturelemente. In der «Anbetung» begegnet man dem von der Darstellung derselben Szene in Padua bekannten Schutzdach. Konstruktion und Situation (rechtsansichtige Übereckstellung vor einer – in Brione nach links aufwachsenden – Felsformation) stimmen überein. Dies gilt auch für den Ziborienaltar im folgenden Präsentatiobild, wobei die (vermutlich auch für das eben erwähnte Schutzdach geltende) frontalperspektivische Ansicht als zusätzlich verbindendes Moment genannt werden kann. An Giottos gemalten Bildarchitekturen wird mit Recht immer wieder die einfach-klare Formgebung und die sorgfältige Darstellung der Details hervorgehoben. Wenn Walter Euler (vgl. Anm. 7, S. 50) vom Ziborienaltar im Paduaner Präsentatiobild sagt, Einfachheit mache die Würde dieses Baues aus, dann gilt diese Feststellung auch für das ganz offensichtlich von ihm abgeleitete Brioneser Ziborium, das als Schmuckelemente nur den Profilstab und das Knospenkapitell aufweist. Und wenn Euler dazu weiter bemerkt (S. 72), Giotto konzentriere sich, wenn Wandsituation und Handlung es verlangten, auf ein einziges Architekturelement, dann ist auch das Stadttor im «Einzug in Jerusalem» ein treffender Beleg für diese Beobachtung.

Abb. 24 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Westwand, *Abendmahl*, der schlafende Johannes

Ein Wort noch zum Abendmahlsbild: Weil der Brioneser Meister, wie wir bereits oben festgestellt haben, keine Angaben macht über den Ort, an dem sich die Szene ereignet, mithin nicht nur bezüglich Architekturdarstellung, sondern auch hinsichtlich der Figurenkomposition keine Verbindung zu Giottos Formulierung des Themas in der Arenakapelle zu bestehen scheint, wird leicht übersehen, daß die Anordnung der Figuren sehr wohl auf eine Idee Giottos zurückgeht, nämlich den vollrunden Personenkreis mit Rückenfiguren (Gosebruch, S. 54).

Wollte man den persönlichen Stil des Brioneser Meisters beschreiben, dann dürfte der Hinweis nicht fehlen, daß dieser zwar über einen sicheren Strich verfügt (vgl. z.B. die sichtbar gewordene Vorzeichnung im Verputz auf Abb. 2), daß er aber in der räumlich-perspektivischen Darstellung ungeübt ist, wie im Abendmahlsbild beim rechten Arm Christi, dem Oberkörper des schlafenden Johannes oder dem «hochgeklappten» Tisch. Er vermeidet, im Gegensatz zu Giotto, die diagonale Anordnung der Figuren im Raum, weil sie deren perspektivisch-verkürzte Darstellung zur Folge hat. Er dreht die Dinge in

die zeichnerisch einfacher zu bewältigende, aber undynamische Frontalansicht (vgl. etwa die beiden Gruppen in der «Anbetung», den Christusknaben im Präsentatiobild oder die Nimben).

Zu den nicht giottesken Stilmerkmalen des Brioneser Meisters gehören ferner die aus dem Bild herausblickende Figur (vgl. den auf den Stern deutenden König in der «Anbetung», Hannah im Präsentatiobild und Jesus im Taufbild) und die Hände mit den parallel aneinandergelegten Fingern (vgl. Abb. 2), das reiche Stilleben auf dem Abendmahlstisch und das eng taillierte Kleid des auf den Stern weisenden Königs in der «Anbetung».

Stuls

Drei Kompositionen des Stulser Passionszyklus dürfen als Reflexe giottesker Formulierungen angesprochen werden: die Dornenkrönung (Abb. 12), die Kreuztragung (Abb. 13) und die Beweinung Christi (Abb. 15).

Wie in Padua sind in der *Dornenkrönung* sechs Peiniger um den mit im Schoß ruhenden Händen breit dasitzenden Christus gruppiert. Allerdings birgt nicht wie dort ein Raum die Szene. Sie spielt sich vor dem allen Stulser Bildern gemeinsamen blauen Hintergrund ab. Es fragt sich, ob der Stulser Meister, der ja lediglich die linke Hälfte der giottesken Komposition darstellt, von der rechten überhaupt Kenntnis hatte oder ob Giottos Komposition nur in dieser abgekürzten Form weitergegeben wurde.

Ohne Frage aus Platzgründen mußte die Zahl der Figuren in der *Kreuztragung* und in der *Beweinung* reduziert werden. Noch immer ist allerdings das Bildfeld mit der «Kreuztragung» bis zum Bersten angefüllt; die Gestalt Christi ist hier formal nicht herausgehoben. Wer, von links nach rechts lesend, die Figurenfolge der Stulser «Kreuztragung» mit jener in Padua vergleicht, dem fällt die fast wörtliche Übereinstimmung auf. Einzig die Figur rechts außen ist in Stuls um 180 Grad gedreht. Unansehnlich in seiner Erscheinung und wirkungslos in seiner kompositorischen Bedeutung ist wegen der Platzknappheit hier auch das Architekturelement, das Stadttor, geworden.

Wir erwähnten eben die in der «Kreuztragung» nahezu unverändert nachlebende giotteske Anordnung der Figuren. Diese Feststellung gilt, mit einer Ausnahme, auch für die «Beweinung»: Giotto hat in Padua den Johannes ins äußere Figurenoval gestellt. Da für dessen Darstellung in Stuls kein Raum war – als Relikt ist wohl die Frau mit den verkrampft vor der Brust gefalteten Händen anzusehen –, mußte diese Figur in den inneren Kreis versetzt werden. In Stuls steht, ihre Geste übernehmend, Johannes auf dem Platz jener Frau, welche des Toten linke Hand aufhebt, um sie zu küssen.

Auch für Stuls gilt, was wir bei der Aufzählung der in Brione noch erkennbaren giottesken Stilelemente über die Rolle der Figur als Kompositionselement, über ihre Tendenz zur kubischen Form und zum geschlossenen Umriß gesagt haben. Wenn hier die Figuren weniger kubisch wirken, dann möglicherweise nicht, weil sie weniger kubisch aufgebaut sind, sondern wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Bilder. An giottesken Figurentypen sieht man in Stuls die Rückenfigur (im Abendmahlsbild) und die frontale Sitzfigur (Christus in der «Dornenkrönung»), wie sie z. B. durch die «Iustitia» in Padua repräsentiert wird.

Abb. 25 Brione (Verzasca), Santa Maria Assunta. Passionszyklus, Südwand, *Anbetung der Könige*, der grüßende König

In der Darstellung des Faltenwurfs (Abb. 11, Petrus, bzw. Abb. 15, Johannes), in der Hell-Dunkel-Modellierung und bezüglich des Lichteinfalls (Abb. 26) steht der Stulser Meister Giotto ebenso nah wie der Meister von Brione. Auch in Stuls leben giotteske Kopf- bzw. Gesichtstypen fort: der Petrustyp z. B. im Abendmahlsbild (Abb. 9) und in der Malchusszene (Abb. 11), der Johannestyp in der «Beweinung» (Abb. 15), das Antlitz der Maria im «Hochzeitszug» in Padua in der gekrönten «Maria» (Abb. 17).

In den drei kompositorisch mit Padua verwandten Szenen des Zyklus stimmen in fast allen Fällen auch die

Abb. 26 Stugl/Stuls, evangelische Kirche. Passionszyklus, Südwand, *Abendmahl*, der schlafende Johannes

Gesten der Figuren überein. Gesten, die Gosebruch (vgl. Anm. 7) als für Giotto charakteristisch erkannt hat, fehlen in Stuls. Die Gebärde der Maria im Bild «Christus am Kreuz» (Abb. 14) bestätigt die Äußerung, daß besonders starke Gesten ganz für sich stehen können, ohne «Vorbereitungsketten» (Gosebruch, S. 34).

Charakteristisch für den Stil des Stulser Meisters sind die das Bildformat füllenden Figurenkompositionen, in denen für Architektur- und Landschaftselemente kein Platz ist. Sodann die fehlenden Kenntnisse von räumlicher Darstellung – er stuft in die Höhe, was hintereinander zu ordnen wäre (etwa die Schergen in der «Dornenkrönung») – und die Unbeholfenheit in der Wiedergabe perspektivischer Verkürzungen (vgl. den rechten Arm Christi im Abendmahlsbild oder die Nimben).

Campione

Zu sechs Szenen des Täuferzyklus von Campione finden sich in Giottos überliefertem Œuvre thematisch identische Darstellungen, vier in der Peruzzikapelle, zwei in der Arenakapelle. Kompositionsmäßig unterscheiden sie sich von diesen vor allem darin, daß sie gewissermaßen nur Exzerpte der giottesken Schöpfungen darstellen und dadurch zu ihnen nur eine schwache Affinität besitzen. So erscheint von der *Verkündigung an Zacharias* in Campione nicht viel mehr als der Mittelteil des Florentiner Lünettenfreskos, die Tempelarchitektur und die beiden in ihr einander gegenüberstehenden Hauptfiguren, Zacharias links und der Engel rechts (Abb. 18). Von den fünf Figuren der Paduaner *Heimsuchung* kommen in Campione nur die beiden Protagonistinnen, Maria und Elisabeth, und das von rechts gesehene Haus der Elisabeth zur Darstellung. Nicht mit dem Geburtsbild aus dem Täuferzyklus in Florenz, sondern mit jenem aus dem Marienleben in Padua zeigt die stark verdeckte *Geburt des Täufers* in Campione (Abb. 18) einige Verwandtschaft (Konstruktion und Stellung der Architektur im Raum, die am Boden hokkende Frau, die Figur der der Tür zunächst stehenden Frau). In der Anzahl der Figuren und ihrer Plazierung kommt die Campioneser Fassung der *Einsetzung des Namens* (Abb. 19) der entsprechenden Darstellung in Florenz sehr nah, nicht aber, was die Architektur angeht. Während Giotto seine Figurenkomposition in einen Innenraum stellt, postiert der Campioneser Meister die Gruppe neben die Architektur. Die *Taufe Christi* (Abb. 20) hat zwar in der Arenakapelle eine thematische Entsprechung, aber keine kompositorische. Von der Darstellung des *Herodesmahls* in Campione (Abb. 20) schließlich ist zu wenig zu sehen, um den Verwandtschaftsgrad der Komposition mit dem Bild in der Peruzzikapelle beurteilen zu können. (Er scheint auf das Hineinstellen der Szene in einen bildparallel verlaufenden, zum Betrachter hin geöffneten, formatfüllenden Innenraum beschränkt zu sein.)

Im Gegensatz zu Brione und Stuls sind in Campione – eine Annäherung an Giotto – manche Szenen diagonal komponiert (u. a. die «Einsetzung des Namens», die «Predigt in der Wüste», «Der Täufer in der Vorhölle»). Der Täuferzyklus von Campione ist übrigens nicht wie die Florentiner Wandbildfolgen auf einen bestimmten Betrachterstandort hin konzipiert. Man begegnet in seinen Bildern der gegen hinten durch eine blaue Wand abgeschlossenen, frontalperspektivisch dargestellten schmalen Raumbühne, wie Giotto sie verwendet hat. Auch im Campione ist die kubisch gestaltete Figur das Kompositionselement. Von den giottesken Figurentypen erscheinen: die gebückte Figur (der Jünger im roten Mantel im Bild «Der Täufer im Gefängnis»), die Rückenfigur (in der «Predigt des Täufers in der Wüste»), die Kniefigur (der Diener in der «Einsetzung des Namens»), die frontale Sitzfigur (Herodias im Bild «Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers») und die vom Bildrand angeschnittene Figur (die Gebrechlichen im Bild «Die Jünger des Täufers bei Jesus»).

In der Darstellung des Faltenwurfs, in der Hell-Dunkel-Modellierung und in der Licht-Schatten-Verteilung (Abb. 19, «Einsetzung des Namens») nimmt der Meister von Campione dieselbe Stellung zu Giotto ein wie seine Kollegen in Brione und Stuls. Von den giottesken Kopf- bzw. Gesichtstypen kann – außer vielleicht beim Greis

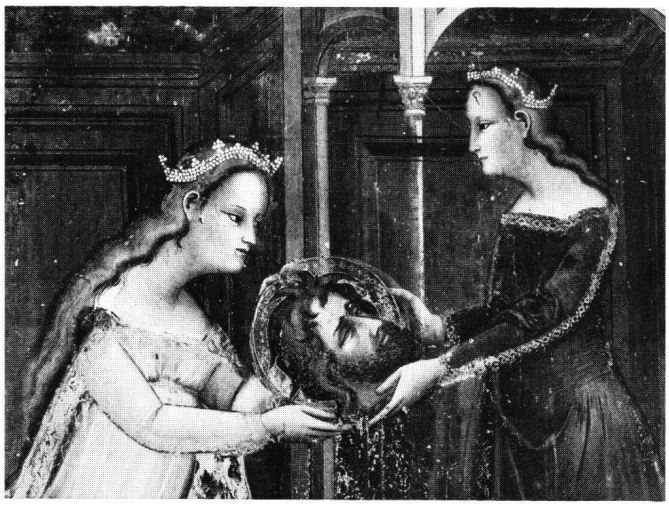

Abb. 27 Campione, Santuario dei Ghirli. Täuferzyklus, *Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers*, Ausschnitt (vgl. auch Abb. 18) (Aufnahme vor der Restaurierung)

mit der Stirnglatze und dem weißen gekräuselten Bart in der «Einsetzung des Namens» – in Campione keiner bestimmt werden. Aber angesichts eines Kopfes wie dem der Herodias (Abb. 27) oder dem des Greises mit dem Kopftuch (Abb. 19, «Einsetzung des Namens») wird niemand, der sich mit der giottesken Gesichtsbildung beschäftigt hat, die starke Affinität verkennen.

Von den in Campione nachweisbaren giottesken Gebärden sei die am häufigsten wiederholte, von Giotto in den späteren Werken kaum mehr verwendete genannt: die antagonistische. Sie kommt u.a. vor in der «Einsetzung des Namens», in der «Predigt des Täufers in der Wüste», im Bild «Der Täufer in der Vorhölle» und in der «Verbrennung des Körpers».

Der Täuferzyklus von Campione hebt sich von den beiden anderen nachgiottesken Südschweizer Wandbildfolgen durch die in manche seiner Bilder hineinkomponierten Architekturelemente ab. Zwar unterscheiden sich die den Abmessungen der Bildfelder entsprechend hochrechteckigen, schreinartigen Architekturen in einigen Punkten von denen, die Giotto gemalt hat, etwa durch ihren «Malerarchitektur»-Charakter (Euler [vgl. Anm. 7], S. 9) (unlogischer Aufbau, Zerbrechlichkeit), ihre nicht konsequente Beziehung zur Figur, ihren ungleich bescheideneren Schmuck; in anderen Punkten aber stimmen sie mit ihnen überein, so bezüglich ihrer Aufgabe als tektonisches Bildelement, im Größenverhältnis zur Figur (eine Ausnahme bilden die beiden ersten Szenen des Zyklus), in den viel zu niedrig gestalteten Obergeschossen (vgl. auch hinsichtlich der Sarazenenzinnen und des Pultdaches die Turmarchitektur im Enthauptungsbild mit jener in der «Erweckung der Drusiana» in Florenz). Gleich Giotto hat der Meister von Campione ferner die Architekturen am vorderen oder am seitlichen Bildrand angeschlossen, er gibt, wo es erforderlich ist, ebenfalls gleichzeitig ihre Innen- und Außenansicht, und er verwendet große Sorgfalt auf die Farbgebung.

An bemerkenswerten nichtgiottesken, möglicherweise dem persönlichen Stil des Campioneser Meisters zuzurechnenden Elementen sollen erwähnt werden: die unmotiviert «offene Mitte» (im «Begräbnis des Körpers» und der «Öffnung des Grabes»; sie könnte ein Hinweis dafür sein, daß der Freskant von Campione keine giottesken Kompositionen mit vollrunden Personenkreisen gesehen hat), die Anwendung der Frontal- und Kavaliersperspektive (in der «Mißhandlung») sowie der umgekehrten Perspektive (in der «Heimsuchung» das Haus der Elisabeth), sodann das Zerstören der Wirkung der Übereckansicht durch Anschließen der Bodenplatte an den vorderen Bildrand, ferner der Sinn für Formentsprechungen (vgl. die spiegelbildliche Wiederholung der Architektur im Visitatio- und Geburtsbild, die spiegelbildliche Körperhaltung des Dieners in der «Enthauptung» und des über den Sarkophag gebeugten Mannes in der «Öffnung des Grabes», ferner die spiegelbildliche Anordnung des Faltenwurfs am Kleid der Salome im Bild «Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers» bzw. in der «Mißhandlung»), schließlich die Darstellung der Spruchbänder, die Genreszene im Geburtsbild, die Zopffrisur der Salome in der «Mißhandlung», das Wams des Scharfrichters und die Robe der Salome mit dem hochgerafften und in die Ellenbogenbeuge des linken Armes gelegten Zipfel.

Die Stilverwandtschaft der Zyklen untereinander

In den drei nachgiottesken Südschweizer Wandbildzyklen lebte, wie die vergleichende Betrachtung ergeben hat, die Erinnerung an Giottos Malerei unterschiedlich stark fort. Daß sie dennoch als (zeitlich vermutlich in einigen Abständen erfolgte) Manifestationen einer einzigen Zeitströmung anzusprechen sind, soll abschließend durch das Aufdecken stilistischer Gemeinsamkeiten erhellt werden.

Es gibt eine Szene, die in allen drei Zyklen vorkommt: die *Taufe Christi*. Sie ist indessen nicht überall gleich komponiert. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist in der Brioneser und in der Stulser Darstellung die identische Anordnung der Bildelemente erkennbar (Abb. 5 und 8): Der Täufer steht rechts auf der gleichen Höhe wie Christus, die zwei Assistenzengel knien links, hier wie dort ist die rechte Felskuppe überhängend und die linke fliehend. Demgegenüber steht in Campione (Abb. 20) der Täufer links und etwas höher als Christus, die beiden Assistenzengel knien auf einem entsprechend hohen Felsabsatz, die Felsmassen türmen sich nicht bis zum oberen Bildrand wie in Brione und Stuls, wo der Betrachter noch ein zweites identisch komponiertes Bild entdeckt, nämlich das *Abendmahl* (Abb. 7 und 9). Sogleich springt allerdings eine Abweichung ins Auge: Johannes schläft in Brione an der linken, in Stuls an der rechten Brust seines Herrn (vgl.

auch den unterschiedlichen Gestus, den Christus mit seiner Linken vollführt). Außerdem sind die beiden die Christus-Johannes-Gruppe flankierenden Jünger seitenverkehrt plaziert.

Neben dieser ganze Kompositionen betreffenden Verwandtschaft zwischen dem Brioneser und dem Stulser Zyklus gibt es eine Reihe von Einzelmotiven, welche die stilistische Zusammengehörigkeit der drei Wandbildfolgen augenfällig machen. (Die oben erwähnten gemeinsamen giottesken Elemente, durch welche sie als nachgiotteske Malereien charakterisiert sind, sollen hier ausgeklammert bleiben.) Wir beginnen mit der Gesichtsbildung und nennen als Belege: Brione, Anbetung der Könige, grüßender König (Abb. 25) bzw. Einzug in Jerusalem, der junge Mann mit den vor der Brust gekreuzten Händen aus der Gruppe vor dem Stadttor (Abb. 6 und 23) – Campione, Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers, Salome (Abb. 27) (dieses Vergleichspaar ist ein Beweis für die typisierende Gesichtsgestaltung der beiden Meister); Brione, Darstellung im Tempel, Joseph (Abb. 4) – Stuls, Malchusszene, Petrus (Abb. 11); Brione, Darstellung im Tempel, Maria (Abb. 22) – Campione, Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers, Herodias (Abb. 27); Brione, Darstellung im Tempel, Christusknabe (Abb. 21) – Campione, Einsetzung des Namens, Johannesknabe (Abb. 19); Brione, Abendmahl, der schlafende Johannes (Abb. 24) – Stuls, Abendmahl, der schlafende Johannes (Abb. 26); Stuls, gekröntes Paar, Maria(?) (Abb. 17) – Campione, Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers, Salome (Abb. 27).

Der Stulser Meister hat offenbar keine Ohrmuscheln gemalt; auch in Brione gibt es Köpfe ohne solche. Dort aber, wo sie (noch) sichtbar sind, sind sie formverwandt mit denen in Campione: Brione, Anbetung der Könige, Kopf des grüßenden Königs (Abb. 25) bzw. Darstellung im Tempel, Christusköpfchen (Abb. 21) – Campione, Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers, Salome (Abb. 27).

Figuren mit gewelltem, bis in den Nacken bzw. auf die Schultern fallendem Haar finden sich in allen drei Zyklen. Überall sind, um der Frisur Plastizität zu geben, die Randpartien in einem dunkleren Farbton gehalten: Brione, Einzug in Jerusalem, der junge Mann mit den vor der Brust gekreuzten Händen aus der Gruppe vor dem Stadttor (Abb. 23) – Stuls, Dornenkrönung, Christus, (Abb. 12) – Campione, Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers, Salome (Abb. 27).

In allen drei Wandbildfolgen kommt eine formal und malerisch gleichgestaltete männliche Kopfbedeckung vor, ein Kopftuch aus leichtem weißem Stoff: Brione, Einzug in Jerusalem, Gruppe vor dem Stadttor, der Greis in der ersten Reihe (Abb. 23) – Stuls, Gefangennahme, der Älteste vorne links (Abb. 10) – Campione, Einsetzung des Namens, der Greis im grünen Gewand rechts außen. Ob der Freskant in Stuls die Hände seiner Figuren in der gleichen Weise dargestellt hat wie seine Kollegen in Brione und Campione, läßt sich wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Stulser Bilder nicht mehr mit Sicherheit sagen. Wenn wir jedoch die auf dem Haupt des schlafenden Johannes ruhende Linke Christi vom Brioneser Abendmahlsbild (Abb. 24) und die Linke des schlafenden Johannes im Abendmahlsbild von Stuls (Abb. 26) miteinander vergleichen, sind wir geneigt, diese Frage zu bejahen. In dieser Beziehung zweifellos miteinander verwandt sind Brione und Campione: Anbetung der Könige, rechte Hand des grüßenden Königs (Abb. 25) – Einsetzung des Namens, rechte Hand des Dieners (Abb. 19); oder: Brione, Darstellung im Tempel, Maria (Abb. 21), und Campione, Salome zeigt Herodias das Haupt des Täufers, Salome (Abb. 27).

Im Abendmahlsbild von Brione und von Stuls beobachten wir dieselbe Ungeschicklichkeit in der Darstellung des perspektivisch verkürzt erscheinenden rechten Armes Christi (Abb. 7 und 9).

Es mag den Anschein haben, die Stilverwandtschaft zwischen den drei Zyklen werde zuweilen strapaziert, als würden allgemeingültige Stilmerkmale der Malerei jener Zeit zweckdienlich zu Merkmalen erhoben, die für die drei Wandbildzyklen charakteristisch sind. Wer indessen die nachgiotteske Malerei der Südschweiz und Italiens daraufhin untersucht, wird die erwähnten Elemente als allgemein charakteristisch erkennen.

Wie lassen sich nun aber die festgestellten Stilgemeinsamkeiten erklären? Möglicherweise so, daß bei Bedarf jeweils ein Vertreter einer (bisher weiter nicht bekannten) in einem italienischen Kunstzentrum ansässigen nachgiottesken Werkstatt in die Alpentäler entsandt wurde; denn daß sich dort, in einer auftragsarmen Gegend, selbst eine solche Werkstatt niedergelassen hat, ist wenig wahrscheinlich. Daß im übrigen die drei Zyklen, allen stilistischen Gemeinsamkeiten zum Trotz, nicht von der Hand desselben Freskanten stammen, machen die Unterschiede deutlich im Aufbau der Figurenkörper (vgl. z. B. die an kubischem Volumen ungleichen Rückenfiguren in den Abendmahlsbildern), in der Anlage des Faltenwurfs (einfach und großzügig in Brione und Stuls, zum Teil unübersichtlich reich in Campione), in der Gesichtsbildung (in Stuls z. B. fehlt, soweit erkennbar, das Frauengesicht mit der nicht herausmodellierten Kinnlade, in Campione der Petrustyp), in der Architekturdarstellung und ihrer Aufgabe (in Brione und Stuls ist sie kaum von Bedeutung), in der Verwendung von Schriftbändern (in Campione; vgl. in diesem Zusammenhang dort auch die in die Bilder gemalten Textzitate), in der Palette (sie ist in Campione auffallend reicher) und in der Rahmung der Bilder. Die seitenverkehrte Anordnung einzelner Bildmotive schließlich (s. o. Taufe und Abendmahl) könnte gewollt sein, wenngleich erfahrungsgemäß ein einmal entwickeltes Kompositionsschema unverändert beibehalten wird, besonders von minder begabten Meistern.

*

Noch sind die Angaben, die heute zu den innerhalb des schweizerischen Denkmälerbestandes fraglos interessanten Malereien gemacht werden können, unbefriedigend. Die Zeit ihrer Entstehung ist nur auf ein halbes Jahrhundert genau anzugeben, ihre Schöpfer sind anonym, woher diese in die Bergtäler gekommen sind, ist unbekannt. Mit Sicherheit kann nur gesagt werden, daß da drei Wandbildfolgen sind, in denen unterschiedlich stark Stilelemente weiterleben, die für Giottos Malerei als charakteristisch erkannt wurden.

ANMERKUNGEN

[1] Sie befinden sich in: 1. *Bellinzona-Ravecchia* (Tessin), S. Biagio: a) Lünette über dem Westeingang: Maria mit dem Kind zwischen dem heiligen Blasius (rechts) und Petrus, b) Westfassade: Christophorusbild, c) nördlicher Zwickel des Triumphbogens: Verkündigungsengel, d) Kappen des Chorgewölbes: Evangelistenbilder. – (Lit.: JOSEPH GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 2, Frauenfeld 1947, S. 278. – STELLA MATALON, *Affreschi Lombardi del Trecento*, Mailand 1964, S. 394f.) – 2. *Brione* (Verzasca, Tessin), Santa Maria Assunta, Außenseite der südlichen Schiffsmauer: Der Erzengel Michael als Seelenwäger (Fragment; vom selben Meister wie der Passionszyklus im Innern). – (Lit.: PIERO BIANCONI, in: *Il restauro della parrocchiale di Brione/Verzasca*, Locarno 1958.) – 3. *Campione* (Italien), Santuario della Vergine Annunciata, detta dei Ghirli, nördliche Schiffswand: Blick in eine Werkstatt der Campioneser Meister und Christus am Kreuz als Papst. – (Lit.: STELLA MATALON, in: *Il Santuario dei Ghirli in Campione d'Italia [Guida]*, Locarno 1971, S. 38f.) – 4. *Mendrisio* (Tessin), Santa Maria delle Grazie, Lünette über dem Altar: Maria mit dem Kind zwischen Johannes dem Täufer (rechts) und der heiligen Katharina. – (Lit.: STELLA MATALON, *Affreschi Lombardi del Trecento*, Mailand 1964, S. 394.) – 5. *Roveredo* (Graubünden), Sant'Antonio Abate, Innenseite der nördlichen Schiffswand: Märtyrerin (Fragment). – (Lit.: Kdm Graubünden VI, S. 165.) – 6. *Stugl/Stuls* (Graubünden), evangelische Pfarrkirche, Nordwandaußenseite: Georgskampf.

[2] Vgl. u.a.: FERDINANDO BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414*, Rom 1969. – MIKLÓS BOSKOVITS, *Pittura Fiorentina alle vigilia del Rinascimento 1370–1400*, Florenz 1975. – ENZO CARLI, *Die großen Maler von Siena*, Schroll, Wien/München 1956 (Übersetzung der italienischen Ausgabe). – Ders. *Pittura Pisana del Trecento*, Bd. 1, Mailand 1958, Bd. 2, ibid. 1961. – EMILIO CECCHI, *Trecentisti Senesi*, Mailand 1948. – RICHARD FREMANTLE, *Florentine Gothic Painters, From Giotto to Masaccio*, London 1975. – *Giotto e i giotteschi in Assisi*, A. GIOVANNI Card. CICOGNANI, GIOVANNI FALLANI, CARLO VOLPE et al., Rom 1969. – LUISA MARCUCCI, *I Dipinti Toscani del Secolo XIV*, Rom 1965 (Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, Gallerie Nazionali di Firenze). – STELLA MATALON, *Affreschi Lombardi del Trecento*, Mailand 1964. – MILLARD MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton (New Jersey) 1951. – RICHARD OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, New York, Abt. III, Bd. 1 1931, Bd. 2 (1. und 2. Teil) 1930, Bd. 3 1930, Bd. 4 1934, Bd. 5 1947, Bd. 6 1956, Bd. 7 1957, Bd. 8 1958, Abt. IV, Bd. 1 (Andrea di Cione) 1962, Bd. 2 (Nardo di Cione) 1960, Bd. 3 (Jacopo di Cione) 1965, Bd. 4 (1. Teil, Giov. del Biondo) 1967, (2. Teil, Giov. del Biondo) 1969. – RODOLFO PALLUCCHINI, *La Pittura Veneziana del Trecento*, Venedig/Rom 1964. – GIOVANNI PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Mailand 1967. – MARIO SALMI, *La pittura e la miniatura gotica in Lombardia* (*Storia di Milano*, Bd. 5), Mailand 1955. – CARLO VOLPE, *La Pittura Riminese del Trecento*, Mailand 1965.

[3] Was bedeutet, daß es hier – zumindest damals – keine eigenständige Wandmalerei gab. – Daß die Schweiz in drei Kunstlandschaften zerfalle, hat übrigens bereits JOHANN RUDOLF RAHN, der Begründer der Schweizerischen Kunstgeschichtsforschung, gelehrt (*Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz/Von der ältesten Zeit bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich 1876, S. 4). Daß sich «auf dem Territorium der Schweiz die unserem Staat benachbarten Kunstlandschaften treffen und durchdringen» und deshalb das Burgund, die Freigrafschaft, beide Seiten des Oberrheins, der Schwarzwald, der Bodenseeraum und Schwaben, Vorarlberg, Tirol, die Lombardei und das Piemont von der «schweizerischen» Kunstgeschichte fortwährend «anvisiert» werden müßten, hat an dieser Stelle ADOLF REINLE zu bedenken gegeben (Bd. 28 [1971], Heft 1, S. 5). – Mit der Frage «Schweizer Kunst oder Kunst in der Schweiz?», welche er über das innerhalb der jüngsten Darstellung der Schweizer Malerei von ihm verfaßte Kapitel «Die Anfänge der Malerei» gesetzt hat, hat zuletzt FLORENS DEUCHLER auf das Abhängigkeitsproblem aufmerksam gemacht (FLORENS DEUCHLER, MARCEL ROETHLISBERGER, HANS LÜTHY, *Schweizer Malerei/Vom Mittelalter bis 1900*, Genf 1975, S. 11).

[4] Wenn der Täuferzyklus von Campione, der offensichtlich derselben nachgiottesken Stilströmung angehört wie die beiden andern hier behandelten Bildfolgen, dem Schweizer Bestand zugeordnet wird, dann deshalb, weil Campione als italienische Enklave auf Tessiner Boden liegt (vgl. den Artikel «Campione» im Historisch-Biographischen Lexikon der Schweiz, Bd. 2, Neuenburg 1924).

[5] Wie sehr die Bedeutung dieser Denkmäler von der schweizerischen Kunstgeschichtsforschung noch immer verkannt wird, beweist die Tatsache, daß sie auch in der jüngsten Übersicht über die Zeugnisse der mittelalterlichen Wandmalerei in der Schweiz keiner auch noch so kurzen Würdigung für wert erachtet wurden (vgl. DEUCHLER wie Anm. 3).

[6] Der Täuferzyklus von Campione ist ihr seit 1878 bekannt (vgl. JOHANN RUDOLF RAHN, *Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz, Der Bildzyklus in der Madonna dell'Annunziata bei Campione*, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Zürich 1881, Bd. 21, Hefte 1 und 2, S. 17).

[7] Die Grundlage für die Ausführungen zum Thema «Figur und Gestus» bildet die an neuen Erkenntnissen reiche Abhandlung von MARTIN GOSEBRUCH: *Figur und Gestus in der Kunst des Giotto*, in: *Giotto di Bondone*, Konstanz 1970, S. 7–168. – Den Bemerkungen zur Architekturdarstellung bietet die Dissertation von WALTER EULER: *Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle/Ihre Bedeutung für das Bild Giottos*, Bern 1967 (Basler Studien zur Kunstgeschichte, NF, Bd. 9) den Hintergrund.

[8] Zur Baugeschichte vgl. VIRGILIO GILARDONI, *Il Romanico, Arte e Monumenti della Lombardia*, Bd. 3, Bellinzona 1967, S. 235. Brione I wurde wahrscheinlich 1294, der Erweiterungsbau vermutlich im 17. Jahrhundert errichtet.

[9] PIERO BIANCONI, *Sugli affreschi della parrochiale di Brione/Verzasca*, in: *Il restauro della parrochiale di Brione/Verzasca 1954–1958*, Locarno 1959 (ohne Paginierung).

[10] Vgl. GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 52f.

[11] Vgl. zu dieser Gebärde z. B. die «Anbetung der Könige» von

Altichiero und Jacopo Avanzi im Oratorio di San Giorgio in Padua.

[12] Erwin Poeschel vermutete, daß die tiefansetzende Rundtonne im 14. Jahrhundert auf ältere Mauern aufgesetzt wurde (vgl. den Aufsatz: *Gemälde in der evangelischen Kirche zu Stugl/Stuls*, in: *Zur Kunst- und Kulturgeschichte Graubündens*, Zürich 1967, S. 87ff.).

[13] Das erste Bild an dieser Wand zeigt – in Analogie zur gegenüberliegenden Darstellung der Beweinung Christi – die Bestattung Mariä.

[14] Der Auftraggeber hat offenbar auf die Darstellung der Bestattung Mariä Wert gelegt. Nachdem der Künstler diese – sie kommt im erhaltenen «italienischen» Freskenbestand der Zeit in dieser Formulierung nicht vor – aus eigenem Willen oder gezwungenermaßen gegenüber der Beweinung Christi plaziert hatte, verblieb an der Südwand noch freie Fläche für zwei Bilder. Das Format des ersten zugunsten des zweiten schmal zu halten, erlaubte der Bildgegenstand, die Taufe Christi. Das zweite Bild hätte traditionsgemäß Christi Einzug in Jerusalem sein sollen. Da jedoch das Bildfeld an der Westwand nicht nur in seiner oberen Hälfte durch den Bogen der Tonne, sondern darüber hinaus durch die in der Mittelachse befindliche Eingangstüre auch in der unteren Hälfte beschnitten wurde, mithin für die Darstellung des damals offenbar allgemein als Zentralkomposition konzipierten Abendmahls gänzlich ungeeignet war, sich jedoch für jene der Gefangennahme und der Geißelung anbot, blieb dem Meister keine andere Möglichkeit, als unter den üblicherweise zwischen Taufe und Gefangennahme stehenden Szenen (Einzug in Jerusalem und Abendmahl) auf die entbehrlichere zu verzichten.

[15] Zur Ikonographie vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie*, u.a. Bd. 1, Herder, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Sp. 319 oben.

[16] Der Grund, weshalb der Stulser Meister die Darstellung der Majestas Domini nicht wie üblich ins Chorgewölbe gemalt hat, ist undurchsichtig. Ob zur Zeit der Ausmalung die Kirche noch gar keinen Chor besaß?

[17] Gelegentlich wird ein Stück Stadtmauer gezeigt, von der herab die Eltern der Prinzessin dem Gang der Dinge zusehen, oder es wird die Landschaft vor der Stadt angedeutet, in der sich die Behausung des Drachens befindet (vgl. etwa die Darstellung in San Eustorgio in Mailand).

[18] Zur Baugeschichte vgl. Silvano Colombo, in: *Il Santuario dei Ghirli in Campione d'Italia (Guida)*, Pedrazzini, Locarno 1971, S. 15–34.

[19] Vgl. Matalon (vgl. Anm. 18), S. 38f.

[20] Vgl. Rahn (vgl. Anm. 6), Heft 1, S. 17. – Auf die Sockelzone hat übrigens derselbe Meister den zwölfteiligen Zyklus mit den Darstellungen der Monatsverrichtungen gemalt. Der Erhaltungszustand dieser Bilder ist äußerst schlecht.

[21] Vgl. E. Gerspach, *Gli affreschi di Campione*, in: L'Arte V (1902), S. 164f.

[22] Vgl. dazu Don Agostino Robertini (vgl. Anm. 18), S. 75–81.

[23] Vermutlich handelt es sich bei dieser Figur um einen Gläubigen, der am Weihrauchopfer teilnehmen wollte. Möglicherweise sind es sogar mehrere Figuren (vgl. den grünen Farbstreifen rechts neben dem orangebraunen).

[24] Piero Bianconi, *La pittura medievale nel Cantone Ticino*, Bd. 2: *Il Sottoceneri*, Bellinzona 1939, S. 45, Anm. 12, deutet die *beiden* letzten Szenen des oberen Registers als «Gastmahl des Herodes».

[25] Piero Bianconi 1934: *I dipinti murali della Verzasca*, Bellinzona, S. 19. – 1936: *La pittura medievale nel Cantone Ticino*, Teil I, *Il Sopraceneri*, Bellinzona, S. 11f. – 1959 (vgl. Anm. 9).

[26] Piero Toesca, *Il Trecento*, Turin 1951, S. 768.

[27] Joseph Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 2: *Die gotische Kunst*, Frauenfeld, S. 280.

[28] Bianconi (vgl. Anm. 24), S. 22.

[29] Piero Toesca 1912: *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Mailand 1912, S. 263. – 1951 (vgl. Anm. 26).

[30] Stella Matalon 1958: *Affreschi del Trecento e del Quattrocento*, Mailand, S. 17. – 1971 (vgl. Anm. 18), S. 35–49.

[31] Wir werden bei anderer Gelegenheit an dieser Stelle die Frage untersuchen, inwieweit *Giovanni da Milano*, der Schüler des jahrzehntelangen Giotto-Schülers Taddeo Gaddi, als Überbringer von Giottos Kunst nicht nur für die Lombardei, sondern auch für die Südschweizer Alpentäler in Frage kommt. Joseph Gantner hat zu diesem Problem 1947 (vgl. Anm. 27) eine sehr einleuchtende These aufgestellt.

[32] Raimond van Marle, *The development of italian schools of painting*, Bd. IV: *The local schools of North Italy of the 14th Century*, Den Haag, S. 264.

[33] Erwin Poeschel, *Gemälde in der Kirche zu Stugl/Stuls*, in: «Neue Zürcher Zeitung», 13. August 1956, Nr. 2245.

[34] Poeschel (vgl. Anm. 33) meinte denn auch zu Recht: «Der riesige Berg Giotto warf seinen Schatten so weit in die Zukunft hinein, daß es schwerfällt, seinen Einfluß zeitlich schärfer abzugrenzen. Mit aller Vorsicht wird man aber sagen dürfen, daß die Fresken von Stuls in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beheimatet sind, etwa wie der Zyklus in der Kirche Madonna dei Ghirli zu Campione.»

[35] Da Abbildungen von Giottos Werken leicht greifbar sind, verzichten wir darauf, jeweils einen Hinweis zu geben, wo das zu einem Vergleich herangezogene Bild reproduziert ist.

[36] An der betreffenden Stelle ist das Fresko zwar zerstört, aber es steht nicht zu vermuten, daß der Maler dort eine Engelsfigur hingesetzt hat, da der Platz von der aufflatternden Schriftrolle, welche Hannah in ihrer Rechten hält, in Anspruch genommen wird.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3–7: Max Mathys, Zürich
Abb. 10, 13–16: W. Zeller, Zürich
Abb. 18–20: René Jantz, Basel
Die übrigen Abbildungen vom Verfasser