

Der Freskenfund aus der Pfarrkirche Santi Nazario e Celso von Airolo

Autor(en): **Stützle-Dobrowolska, Anna Maria**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **60 (2003)**

Heft 3

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169700>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Der Freskenfund aus der Pfarrkirche Santi Nazario e Celso von Airolo¹

VON ANNA MARIA STÜTZLE-DOBROWOLSKA

Anlässlich eines Umbaus im Innern der Pfarrkirche Santi Nazario e Celso von Airolo wurde 1995 vom Ufficio dei beni culturali, Bellinzona, eine archäologische Untersuchung durchgeführt. Völlig überraschend kamen dabei in der mit Bauschutt aufgefüllten Krypta Tausende von Verputzfragmenten mit einer gut erhaltenen Malerei ans Tageslicht.

Die Untersuchung des gesamten Fundmaterials ergab, dass in der Auffüllung der Krypta Malereifragmente von verschiedenen Ensembles miteinander vermischt waren. Über die Ausmalung des Kirchenraums in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lässt sich folgende Hypothese aufstellen: Die Apsis war von mindestens zwei Fensterleihen durchbrochen, denn es sind Teile von Fensterleihen mit pflanzlichen Ornamenten in Grisaille erhalten. Eine Majestas-Domini-Darstellung schmückte die Apsiskalotte. Auf der nördlichen Langhauswand befand sich über einer mit perspektivischem Flächenmuster gestalteten Sockelzone ein ausführlicher Vita-Christi-Zyklus.

Die beiden am vollständigsten erhaltenen Szenen, die Anbetung der Könige und die Beschneidung, wurden Anfang April 2000 einem Restaurierungsatelier übergeben. Nach der Konservierung der Fragmente und der Fixierung in einem Metallrahmen mit neutralem Putz können sie nun wieder an ihrem Entstehungsort in der Kirche Airolo betrachtet werden. Eine ganze Anzahl kleinerer rekonstruierter Bildkomplexe sowie alle übrigen Fragmente werden im Fundarchiv des archäologischen Dienstes in Bellinzona aufbewahrt.

Zum ursprünglichen Standort der Malerei

Die Fundlage, die Datierung² der Malerei und Vergleiche mit anderen Kirchen desselben Bautyps erlauben es, als ursprünglichen Standort für den Vita-Christi-Zyklus die Nordwand der zweischiffigen Kirche aus dem 15. Jahrhundert anzunehmen (Abb. 1).

Der Kirchenbau lässt sich bis ins frühe Mittelalter zurückverfolgen. Der erste Sakralbau, welcher ein Plattengrab aus dem 5.–6. Jahrhundert mit einbezog, wurde im Laufe der Jahrhunderte zusehends erweitert und umgebaut.³ Wie in zahlreichen Tessiner Kirchen wurde auch in der Pfarrkirche von Airolo im 15. Jahrhundert die nördliche Langhauswand niedergelegt und ein zweites Kirchenschiff angefügt, doch konnte wegen des in der romanischen

Epoche freistehend errichteten Campanile keine zweite Apsis angebaut werden. Anschliessend wurde der Bau mit einer neuen Wandmalerei ausgestattet. Der Visitationsbericht Carlo Borromeos aus dem Jahr 1567 erwähnt sie nicht, obwohl er den Bau und seine Ausstattung sonst detailliert protokolliert. Insbesondere wird die Krypta als kleiner, dunkler, kaum mehr begangener Raum beschrieben.⁴

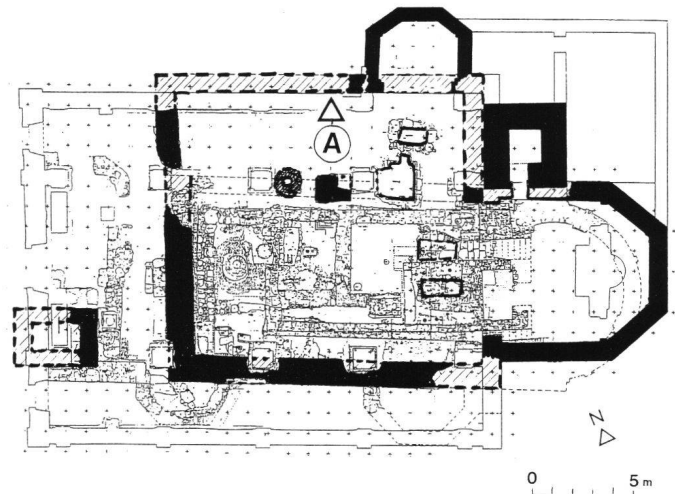


Abb. 1 Grundriss der Kirche Santi Nazario e Celso in Airolo: Schwarz markiert sind die zweischiffige Kirche des 15. Jahrhunderts mit der nach 1638 angefügten Seitenkapelle und dem Polygonalchor. Der Pfeil A deutet auf die nördliche Langhauswand, den ursprünglichen Standort des Vita-Christi-Zyklus.

Nach einem Brand im Jahr 1638 wurde die nördliche Langhauswand im Osten für die Errichtung einer Seitenkapelle durchbrochen und die halbrunde Apsis durch einen Polygonalchor ersetzt. Beide Bauteile bestehen noch heute. Das Ausgleichen des Bodenniveaus von Chor und Langhaus ging einher mit dem Auffüllen der Krypta durch anfallendes Abbruchmaterial bestehend aus Mauerresten und dem Innenverputz mitsamt den spätgotischen Fresken.

Das Langhaus wurde im 18. Jahrhundert noch nach Westen erweitert und erhielt auch an der Südseite zwei Kapellen mit polygonalem Grundriss. Erst nach einem Grossbrand im Jahr 1877 wich es einem Neubau. Damals wurde auch ein neuer Altar errichtet, dessen Fundamentierung bis in den Kryptenraum hinabgeführt wurde. Mit dem Aushub gingen natürlich die sich in der Auffüllung im vordersten Drittel der Krypta befindlichen Malereifragmente verloren.

Der Kryptenraum fasste ursprünglich wohl kaum das ganze Baumaterial der Halbrundapsis sowie des Mauerdurchbruchs für die nördliche Seitenkapelle und eventuell des oberen Teils der Nordwand. Bei den zahlreichen Umbauten ging der mittelalterliche Bauschutt zusehends verloren. Von der gesamten spätgotischen Wandmalerei sind lediglich Fragmente erhalten geblieben, welche aus der unangetastet gebliebenen Kryptenauffüllung ausgesondert werden konnten. Es ist somit nur ein kleiner Teil der Dekoration auf uns gekommen.

Der Grabungsfund und die Rekonstruktionsarbeiten

Trotz des stark fragmentarischen Zustandes der Malerei sind die Farben im Grossen und Ganzen sehr gut erhalten. Nur bei einem kleinen Teil der Fragmente ist die Oberfläche derart verschmutzt oder beschädigt, dass die Bemalung schlecht oder überhaupt nicht erkennbar ist. Natürlich gibt es ganz allgemein viele Kratzer, doch ist es erstaunlich, wie wenig selbst wichtige Bildpartien, zum Beispiel Gesichter, gelitten haben.

Es fällt auf, dass sich die hauptsächlich in Fresco-Technik ausgeführte Malerei samt den *al secco* aufgesetzten Details von Haaren, Augen oder Stoffmusterungen im Bauschutt in bemerkenswerter Frische konserviert haben. Es treten uns ausdrucksvolle Figuren mit lebendig wirkendem Inkarnat und strahlend vergoldeten Kronen und Nimben entgegen.

Sämtliche vergoldeten Partien sind aufmodelliert und zusätzlich durch eine breite schwarze Konturlinie hervorgehoben. Weitere Details wie die Geschenke der Könige, Messerschneiden oder die Rüstung eines Soldaten zeigen auf dem hellen Kalkgrund schmutzig-graue Rückstände über locker geführten hellgelben Pinselstrichen von Sinopien. Dieser Befund lässt verdorbene Metallauflagen (silberfarben?) vermuten.⁵ Ohne Laboruntersuchung können aber weder das Bindemittel noch die Farbe näher bestimmt werden.

Ein kräftiges Ockergelb, ein leuchtendes Rot, ein mit Weiss aufgehelltes Malachitgrün sowie ein Dunkelbraun mit feiner roter Musterung sind für die Kleider eingesetzt und deren Faltenwürfe in verschiedenen Farbabstufungen linear gestaltet. Die Gewandsäume sind als vergoldete Pastigliaaufträge oder kalkweiss mit punzierten Ringlein ausgeführt; daneben kommen auch schwarze Streifen mit weisser Punktreihe vor.

Für Architekturhintergründe werden verschiedene Rot-, Rosa- und Grüntöne bevorzugt, aber auch Grau und Ocker werden eingesetzt.

Die blaue Farbe gewisser Gewänder und Hintergründe hat durchwegs am meisten gelitten. Die Pigmente waren *al secco* auf eine dunkle Untermalung oder auf den Kalkgrund aufgetragen worden. Im Laufe der Zeit hat sich aber das Bindemittel verflüchtigt, sodass nun die Blaupigmente wie eine Staubschicht auf der Oberfläche liegen und bei geringster Berührung verloren gehen können.

In einem ersten Arbeitsgang wurde das umfangreiche Material gesichtet. Um weitere Brüche und Kratzer zu vermeiden und um einen Überblick zu gewinnen, mussten alle Fragmente nebeneinander ausgebreitet und vom Staub befreit werden. Eine erste Grobsortierung erfolgte nach eindeutig figürlicher Malerei und nach verschiedenen Farbgruppen. Danach wurde eine differenzierte Einteilung vorgenommen, und es liessen sich spontan eine ganze Anzahl Fragmente Bruch auf Bruch zusammenfügen. Diese wurden photographisch dokumentiert, sodass mit Hilfe von Fotomontagen ein Gesamteindruck der sich abzeichnenden Szenen gewonnen werden konnte. Zum Weiterarbeiten wurden auf Tischen grössere Sandflächen eingerichtet, um darin die zusammengefügte Fragmente in ihrer Lage zu stabilisieren.

Nachdem als erster Bildinhalt die Beschneidung erfasst war, ergaben sich neue Anknüpfungspunkte für ein gezieltes Weitersuchen: Da diese Darstellung kaum je als Einzelbild auftritt, sondern meist als Szene in einem Zyklus, wurde das vorhandene Fundmaterial auf weitere Szenen hin untersucht. Aus dem Studium von Vergleichsbeispielen ergaben sich zusätzliche Hinweise für die Deutung bestimmter Details oder auf einen möglichen Bildaufbau. Die als Nächstes angefertigten Ergänzungszeichnungen brachten weitere Erkenntnisse.

Neben der Beschneidung liessen sich Partien aus folgenden Szenen des Vita-Christi-Zyklus rekonstruieren: die Verkündigung, die Anbetung der Könige und der Kindermord des Herodes. Daneben gibt es Fragmente, die zu Darstellungen der Heimsuchung und der Geburt Jesu sowie zu Szenen der Passion mit einer übergrossen Kreuzigung und der Auferstehung zu gehören scheinen. Keines der Bilder konnte in seinem vollen Umfang wiederhergestellt werden. An mehreren Stellen sind jedoch rahmende Streifen erhalten, welche Aufschluss geben über die Anordnung der Bildfelder und deren Grösse. Aus dem rechten Bildteil der Dreikönigsszene lässt sich eine Höhe von ungefähr 1,50 m ablesen. Die Beschneidungsszene dagegen ist auf einer Breite von ungefähr 1,20 m erhalten. Dies scheint nahezu der gesamten Bildbreite zu entsprechen. Somit ist anzunehmen, dass die einzelnen Szenenbilder quadratisches Format hatten und nur durch die ungefähr 4 cm breiten kalkweissen Streifen voneinander getrennt waren.

Von der aus der Apsis stammenden Majestas Domini sind nur einige wenige Partien erhalten: Fragmente des Christus-Gesichtes (Abb. 2), der Mandorla und der Evangelistensymbole. Alle sind in grösserem Massstab als die

übrigen Szenen ausgeführt. Auch wenn davon keine umfangreicheren Bildpartien zusammengefügt werden konnten, sind sie ikonographisch eindeutig bestimmbar. Die konkave Fläche der Apsiskalotte ist bei den kleinen erhaltenen Bildflächen-Fragmenten nur schwer erkennbar.

Der vorliegende Aufsatz befasst sich im Folgenden hauptsächlich mit dem rekonstruierten Vita-Christi-Zyklus und der Ikonographie seiner einzelnen Szenen sowie mit der stilgeschichtlichen Einordnung der Malerei.

Der Vita-Christi-Zyklus. Beschreibung und Ikonographie

Verkündigung und Heimsuchung

Aufgrund der erhaltenen Fragmente lässt sich die Verkündigungsszene (für Airolo) mit einiger Wahrscheinlichkeit nach dem Vorbild eines italienischen Bildtypus rekonstruieren, bei dem eine Loggia den Architekturhintergrund bildet und eine trennende Säule zwischen Maria und den Engel gestellt ist.⁶ Man blickt von aussen auf eine Fassade mit grünen Arkaden. Weisse und grün-graue Linienpaare deuten eine Profilierung an. Die Zwickel werden von kreisförmigen blauen Oculi ausgefüllt, von denen nur je ein Teil erhalten ist. Die Bogenöffnungen gewähren Einblick in einen Raum mit Kassettendecke. Weiter sind verschiedene ikonographisch bestimmende Details erhalten, welche die Szene lesbar machen. Unter der rechten Bogenöffnung wird der obere Gesichtsteil einer nimbierten Figur erkennbar. Das rote geschweifte Diadem über dem Scheitel kennzeichnet den vom heiligen Geist erfüllten Erzengel.⁷ Auf beiden Seiten des Nimbus, dessen Vergoldung blass und bröckelig erhalten ist, sind die Flügelansätze in verschiedenen Rottönen zu erkennen. Vom ursprünglich blauen Hintergrund unter der ockerfarbenen Kassettendecke ist fast nur die dunkle Untermalung erhalten. Davon hebt sich links des Gesichtes auf Augenhöhe der grünlich-weiße Teil eines Blütenkelches ab. Einige Fragmentkomplexe mit einer Hand und Abschnitten eines Stängels mit Blättern und Knospen sowie Gewandteilen in Braun und Brokat gehören ebenfalls in diese Bildregion.

Die Lilie mit ihrem hohen Symbolgehalt erscheint seit dem 12. Jahrhundert sehr häufig auf den italienischen Verkündigungs-Darstellungen.⁸ Der Lilienstängel kann das Reis aus der Wurzel Jesse⁹ symbolisieren. Das Frühchristentum verband mit der Lilie als Paradiesesblume Leben und Licht.¹⁰ Aus dem Hohen Lied¹¹ wird sie, auf den Bräutigam bezogen, als Christussymbol gedeutet¹² oder gilt als Mariensymbol der Reinheit und Jungfräulichkeit.¹³

Unter der Bogenöffnung links im Bild wäre die Jungfrau Maria zu erwarten. In diesen Bereich gehört sicher auch der aus drei Fragmenten bestehende Komplex mit blondem Haar und Ansätzen eines Goldnimbus sowie eines Schriftbandes, dessen Buchstaben sich zu «Ave [gratia plena]»¹⁴ ergänzen lassen. Auffallend ist vor allem die Blickrichtung des Engels nach links, die dessen Positionierung in der rechten Bildhälfte voraussetzt; diese entspricht nicht der im Mittelalter allgemein verbreiteten Bildkomposition. Seit

dem 13. Jahrhundert hat der Engel üblicherweise seinen Platz auf der linken Bildseite.¹⁵ Auf den frühesten Verkündigungsdarstellungen bis ins 6. Jahrhundert hinein ist Maria noch durchwegs vom Betrachter aus links, der Engel Gabriel rechts im Bild dargestellt.¹⁶ Später wechselt die Anordnung, und es tauchen nur noch vereinzelte Darstellungen einer Verkündigung von rechts auf.

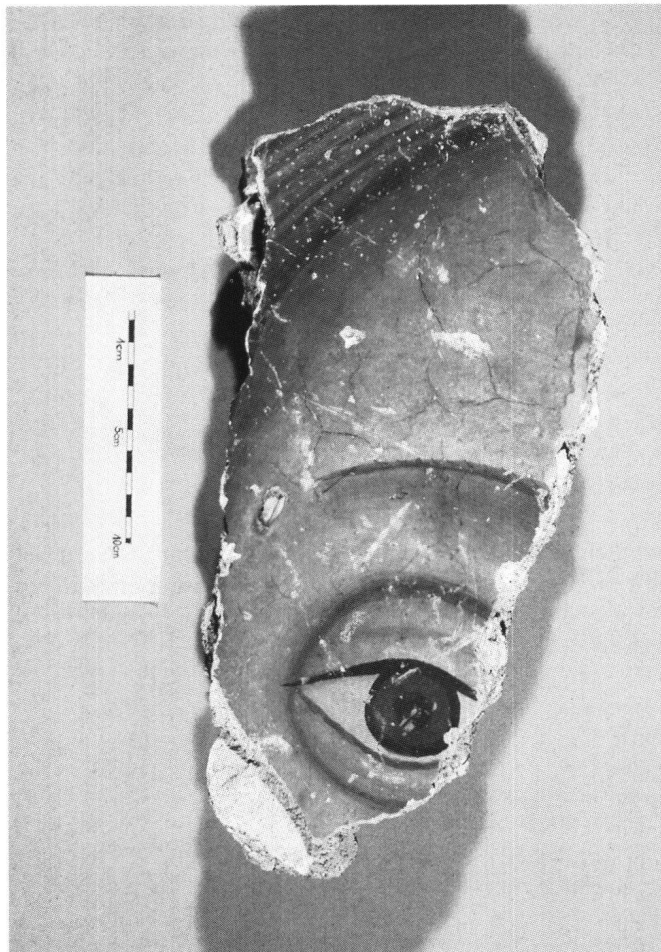


Abb. 2: Wandmalereifragment aus der Majestas-Domini-Darstellung in der Apsis: Auge des Christus in der Mandorla. Fundarchiv des Archäologischen Dienstes Kanton Tessin, Bellinzona.

Bestimmend für diese ikonographische Entwicklung wirkte wohl die Bewertung der Positionierung einer Person entsprechend ihrem Rang, wonach der Platz zur Rechten einer höhergestellten Person eine Auszeichnung bedeutete.¹⁷ So gesehen drückt die Positionierung Gabriels rechts im Bild dessen Verehrung für die auserwählte Gottesmut-

ter aus, die sich vom Engel aus gesehen zu seiner Rechten befindet.

Von der erhaltenen rechten oberen Ecke der Verkündigungsszene bildet ein Fragment den unmittelbaren Übergang zum weissen Bildrand und zum folgenden Szenenbild. Soweit zu erkennen ist, springt links die Ecke eines Gebäudes mit rosa Mauer und grünem Gesims als oberem Abschluss vor. Auf der Schmalseite des Hauses gewährt die Bogenöffnung der Eingangspforte oder eines Fensters den Blick auf eine graue Quadermauer mit weisser Fugenzeichnung. Die rosa Hausfront wird unterhalb des grünen Gesimses von mindestens zwei Bogenfenstern mit schwarzen schlüssellochförmigen Doppelöffnungen durchbrochen und gewährt Einblick auf eine Kassettendecke im Inneren. Der direkte Anschluss an die Verkündigungsszene und vor allem die Fragmente zweier Nimben vor Architekturhintergrund deuten auf die Darstellung der Heimsuchung hin. Werden die Nimbenfragmente, deren Vergoldung zwar eindeutig erkennbar, jedoch in schlechtem Zustand ist, kreisförmig ergänzt, so wird deutlich, dass sie in geringem Abstand voneinander angeordnet sind, ohne sich zu überschneiden.

Von der Szene der Visitatio sind grundsätzlich zwei verschiedene Kompositionstypen bekannt: die Umarmung, welche sich vom Ritus des lateinischen Friedenskusses¹⁸ herleitet, und die Begrüssung mit einem Händedruck oder das Gespräch¹⁹ zwischen Maria und Elisabeth. Das Szenenbild von Airolo vertritt aufgrund der beiden auf gleicher Höhe im oberen Bilddrittel angeordneten Nimben, die sich nicht überschneiden, wohl eine Variante des zweiten Bildtypus. Ein dritter Typus, der zu Beginn des 15. Jahrhunderts aufkam und in dem sich Elisabeth vor Maria auf die Knie niederlässt, kann ausgeschlossen werden.

Geburt

Das Szenenbild der Geburt Christi (Abb. 3) nach dem Evangelien-Text Lukas 2 konnte nicht rekonstruiert werden. Es sind nur wenige ikonographisch interpretierbare Fragmente erhalten. Das eine zeigt eine Partie des Ochsenkopfes mit dem rechten Auge und den Ansätzen von Horn und Ohr, daneben konnte die rechte Ecke des Dachgebälks des Stalles in Verbindung mit einem Nimbus aus mehreren Fragmenten zusammengefügt werden. Da exakt die selben Bildpartien auch aus der Dreikönigs-Szene erhalten sind, ist der Nachweis eindeutig.

Anbetung der Könige

Die linke Bildhälfte dieser Szene ist verloren. Die rechte lässt sich zwar aus dem Fundmaterial nicht vollständig wiederherstellen, doch konnte aus zahlreichen Fragmenten die Anordnung der Figuren rekonstruiert werden.²⁰

Die Dreikönigsdarstellung in Airolo veranschaulicht den Text aus Matthäus 2, 9–11 (Abb. 4, linker Teil): «Und siehe, der Stern, den sie im Morgenland gesehen hatten, ging vor ihnen hin, bis dass er kam und stand oben über, da das Kindlein war. Da sie den Stern sahen, wurden sie hoch erfreut und gingen in das Haus.»

Wenn im Fresko von Airolo anstelle des im Text genannten Hauses ein offener Unterstand für Tiere dargestellt wird, so ist dieser Stall eine Übernahme aus der Geburtsschilderung im Lukas-Evangelium. Die Mutter Maria sitzt, das Kind auf den Knien haltend, unter dem Strohdach einer Hütte, welche nur aus einem Balkengerüst besteht. Rechts auf Kopfhöhe der Maria sind über einer Krippe aus Rutengeflecht Fragmente des Ochsens und vielleicht des Esels zu erkennen. Der Stern ist über dem Strohdach der Hütte stehen geblieben. Obwohl die erhaltenen plastischen, vergoldeten Fragmente nicht genau lokalisiert werden konnten, schien es sinnvoll, sie hier an der Stelle des ikonographisch wichtigen Sterns einzufügen.

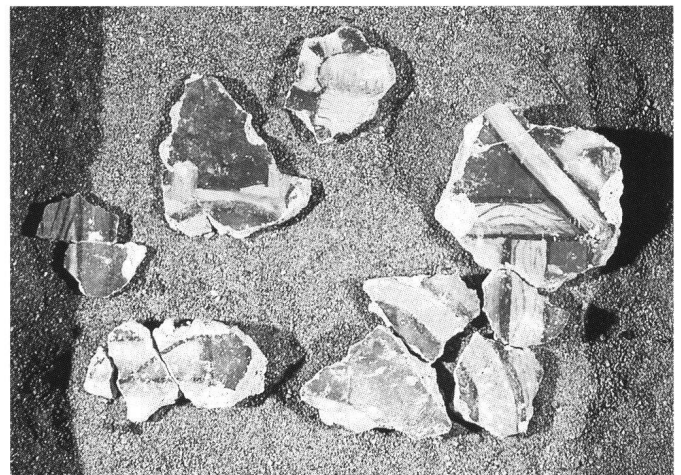


Abb. 3 Wandmalereifragmente aus dem Vita-Christi-Zyklus: ikonographisch bestimmende Details aus der Geburtsszene. Fundarchiv des Archäologischen Dienstes Kanton Tessin, Bellinzona.

Alle drei Könige sind schon in die Hütte eingetreten. Jeder von ihnen hat eine andere Körperhaltung, was auch als eine Art Simultanbild des Bewegungsablaufes gelesen werden kann. Das fast atemlose Herbeieilen der Magier aus dem Orient, welches die Ikonographie der frühesten Dreikönigsdarstellungen bestimmte, ist hier zum Stillstand gekommen.²¹ Ein König weist noch fast im Gehen auf den Stern und wendet sich zu dem Nachfolgenden um, bevor er sich vor dem Kind niederwerfen und ihm huldigen wird, wie es der älteste König bereits tut.

Den Mittelpunkt der Szene bilden das Christuskind und der vor ihm in Proskynesis-Haltung kniende alte König. Dieser ist im Profil dargestellt, trägt einen grauen Bart, langes graues Haar und einen vergoldeten Nimbus. Seine Krone hat er abgelegt, und er ist im Begriff, das Füsschen des Kindes zu küssen, das er mit seiner erhobenen Rechten berührt. Vom braunen Gewand des Königs ist nur ein Ansatz am Halsausschnitt erhalten, die beiden Arme und

der Oberkörper fehlen. Die Lilienkrone berührt er vielleicht mit seiner linken Hand. Der Körper ist ganz von einem ockergelben Mantel bedeckt, dessen schwarzer Saum mit weissen Punkten auf dem Boden sich überschlagende Falten bildet.

lediglich die Stirnpartie mit einer Augenbraue, dem über den Kopf gezogenen Mantel und einem Ansatz des Goldnimbus erhalten.

Vor dem Rutengeflecht der Krippe, etwa auf Kopfhöhe des Kindes, ist eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger

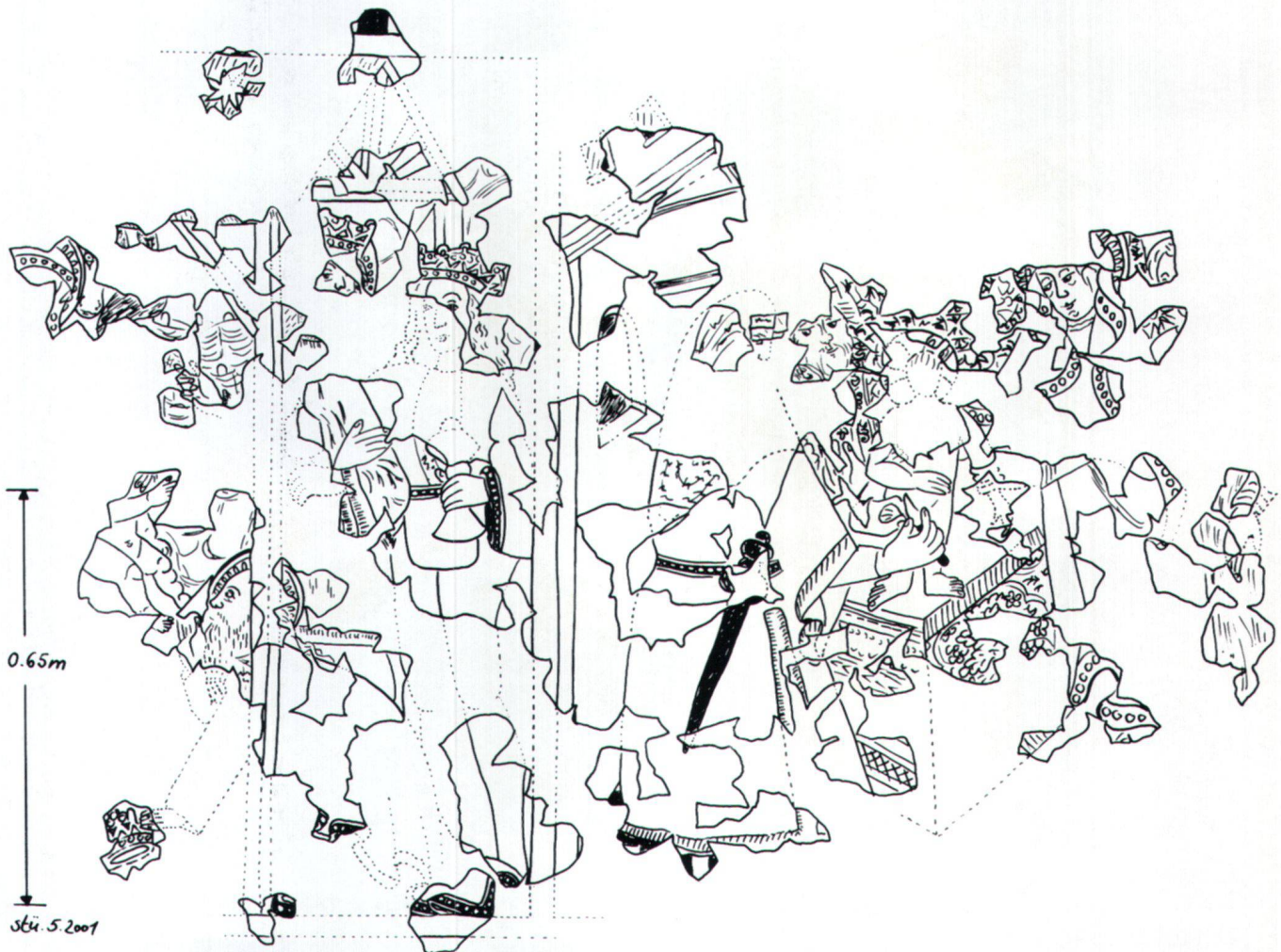


Abb. 4 Die beiden am vollständigsten erhaltenen Szenen: Anbetung der Könige und Beschneidung. Umzeichnung mit Rekonstruktionsvorschlägen.

Vom Kind sind nur die beiden Ärmchen, der nackte Unterkörper und die Beinchen erhalten. Es hat seine Rechte segnend über den König erhoben, die Linke liegt locker neben dem Knie. Der Rücken und die rechte Schulter fehlen. Auch ein Kopf konnte dem Kind nicht zugeordnet werden, obwohl es unter den Fundstücken mehrere Gesichtsfragmente und Bruchstücke von Kreuznimben gibt. An seiner linken Schulter sind drei Finger der Mutter zu erkennen, auf deren Schoß es sitzt. Von der Mutter ist

zu erkennen. Ein Rest von grauem Pelzsaum am Handgelenk weist sie als zu dem stehenden König im roten, pelzgesäumten Mantel gehörend aus. Von diesem König sind ausserdem unter dem waagerechten Balken des Dachstuhls ein Teil der vergoldeten Krone und des Nimbus erhalten, sowie Ansätze von dunklem Haar, aufgrund dessen ihm ein Gesichtsfragment zugeordnet werden konnte.

Dicht neben ihm steht der dritte König und hat ihn mit seiner Rechten unter dem Arm gefasst. Durch sein langes

blondes, über die Schultern fallendes Haar ist er als Jüngling gekennzeichnet. Es ist einzig seine obere Gesichtshälfte mit einem Auge erhalten, dafür die Lilienkrone mit Nimbus fast vollständig. Dieser König trägt über einem kurzen braunen Samtwams einen blauen (nur Pigmentspuren auf weissem Kalkgrund) Überwurf und rotbraune

2, 21 miteinander, folgt jedoch der allgemein gängigen Ikonographie. Im 15. Jahrhundert wurde in vielen Fällen die Darbringung im Tempel zugunsten der Beschneidungsszene ausgelassen,²³ so auch in Airolo. Als Architekturhintergrund wurde das Innere eines Sakralraumes gewählt, dessen Gestaltung sich an zeitgenössischen Kirchenbauten



Abb. 5 Rekonstruktion der Beschneidungsszene. Zustand nach der Restaurierung, Pfarrkirche Airolo.

Strümpfe. In der Linken hält er ein kelchförmiges (silbernes?) Gabengefäß, von dem nur Fuss und Nodus erhalten sind.²²

Beschneidung

Von dieser Szene sind am meisten Fragmente erhalten geblieben (Abb. 4, rechter Teil und Abb. 5). Die Einordnung der Beschneidung unmittelbar neben der Dreikönigszene vermischt die Texte von Matthäus 2, 1–11 und Lukas

orientiert.²⁴ Ein deutlicher Hinweis darauf ist der Blockaltar, auf welchem wie in einer christlichen Kirche ein leinenes Altartuch, ein Damastantependium und eine mit farbigen Fransen verzierte Decke liegen. Der gemusterte Wandbehang erinnert weiter an die vergoldeten, damasztierten Hintergründe von Schnitzaltären. Fragmente eines Bogenfensters mit Ausblick auf den blauen Himmel in der linken oberen Bildecke bestätigen die Darstellung des Innenraums.

Im 15. und 16. Jahrhundert werden neben den Hauptbeteiligten verschiedene Begleitfiguren dargestellt. So steht in Airolo hinter der Maria eine Assistenzfigur in hellrotem Kleid. Die letzten zirka 30 cm bis zum rechten Bildrand fehlen. Insgesamt sind Fragmente von fünf Personen erhalten. Am linken Bildrand steht in ockergelbem, pelzgefüttertem Mantel der Beschneider. In seinem schwarzen Gürtel mit der weissen Punktreihe hängt ein Schwert, welches ihn als Adligen der mittelalterlichen Gesellschaft auszeichnet. Sein Kopf ist nicht erhalten. Es existieren aber zwei Fragmente einer oberen Gesichtshälfte im Profil mit brauner Kopfbedeckung, welche zu dieser Figur zu gehören scheinen, da sie über dem gelben Mantel ein braunes Schultertuch (den jüdischen Gebetsmantel, *Talith*) trägt. Fast vollständig sind dagegen die Hände des Beschneidenden erhalten. Die Handstellung und das Messer mit dem schwarzen Griff und der vielleicht ehemals silberfarbenen Klinge lassen keinen Zweifel über seine Tätigkeit zu. Er steht vorgebeugt an der rechten (vom Betrachter aus linken) Seite des Altares. Der Blockaltar befindet sich, über Eck gestellt, in der Bildmitte. Darauf steht (oder liegt?) mit merkwürdig verkürzten Beinchen das Jesuskind, das bis auf den Kopf fast vollständig erhalten ist. Einige Fragmente des Kreuznimbus vor Brokathintergrund erlauben eine Ergänzung. Das Kind wird von seiner Mutter unter der rechten Achsel und am linken Ellbogen gehalten. Seinen rechten Unterarm hält es waagrecht vor dem Körper.

Die Mutter Maria steht an der gegenüberliegenden Altarseite rechts im Bild. Ihr ovales Gesicht mit dem kleinen Mund und den kugeligen hellbraunen Augen ist bis auf die Stirnpartie erhalten. Es wird eingerahmt vom hellgrün gefütterten Mantel, der ihren Kopf bedeckt. An den Schläfen sind noch Reste eines durchsichtigen weissen Schleiers zu sehen. Der Mantel war ursprünglich blau, doch liegen nur noch wenige Pigmente auf der dunklen Untermalung. Der Mantelsaum ist mit punzierten Ringlein verziert, das Kleid leuchtend rot und am Halsausschnitt sowie an den Ärmeln mit einer Goldborte gesäumt. Vor dem Brokathintergrund sind Teile ihres vergoldeten Nimbus erhalten. Die hinter dem Altar stehende Figur ist aufgrund des reichen Brokatgewandes als Priester zu identifizieren. Sein frontal blickendes Gesicht ist fast vollständig erhalten. Es fehlen das Ende des rotblonden Bartes und die Stirnpartie mit der Kopfbedeckung. In schützender Gebärde hält der Priester seine Hand an der Altarkante hinter dem Jesuskind empor.

Wie häufig im Spätmittelalter, so wird auch in Airolo der eigentliche Akt der Beschneidung selbst gezeigt.²⁵ Nach jüdischem Brauch wird der Knabe von seinem Paten (*Sandak*) auf dem Schoss gehalten, während der Beschneider die Operation ausführt.²⁶ Das entsprechende Szenenbild der mittelalterlichen Vita-Christi-Zyklen gibt aber in den seltensten Fällen den jüdischen Ritus exakt wieder. So erinnert denn auch in Airolo die Darstellung des von seiner Mutter auf dem Altar gehaltenen Knaben und der Gebärde des Priesters im Hintergrund an die verwandte

Szene der Übergabe des Jesuskindes an den greisen Simeon im Tempel.²⁷

Kinder mord des Herodes (Abb. 6–9)

Der erhaltene Teil der Kindermord-Szene beginnt links mit einem architektonischen Detail. An einen reich profilierten und mit Krabben verzierten rosa Dreiecksgiebel schliesst rechts ein grüner turmähnlich gestalteter Pfosten an. Diese Architekturanordnung wird als gotischer Thron des Herodes interpretiert. Darunter ist vor rotem Brokatgrund eine blau-weiße Lanzettform zu erkennen, die entweder als Speerspitze oder als Lilienzepter gedeutet werden kann. Anschliessend folgt ein fast vollständig erhaltenes frontal blickendes Gesicht mit grauem Bart und Haar, grünen Augen und einer leuchtend roten, kegelförmigen Kopfbedeckung mit gelbem Rand. Ob diese Figur den König Herodes oder einen Hauptmann darstellt, kann nicht entschieden werden. Auffallend ist ihre grüne Augenfarbe, die sich von den hellbraunen Augen aller übrigen erhaltenen Figuren und Gesichtsfragmente dieser Szene unterscheidet.²⁸ Es ist anzunehmen, dass mit dieser Unterscheidung ein bestimmter Charakter herausgehoben werden sollte (Abb. 7).

Die übrigen erhaltenen Gesichter sind im Profil dargestellt und blicken alle nach links (Abb. 8, 9). Nur das letzte rechts aussen wendet sich ab mit einem entsetzten Ausdruck, der von den Falten über der Nasenwurzel und der vors Gesicht gehaltenen Hand noch unterstrichen wird. Den Mittelpunkt dieser Figurengruppe bildet ein im Profil dargestellter Kriegsknecht mit gebogener Nase und roter Mütze. Die Kinnpartie seines Gesichtes ist nicht erhalten, jedoch der Halsausschnitt seines grünen Gewandes mit braunem Kragen sowie zwei Finger seiner Hand, die den Griff eines Dolches umschliessen, mit dem er den Körper eines Kleinkindes durchbohrt. Vor der Brust der Figur, welche ihr Gesicht im Dreiviertelprofil dem grünäugigen Mann zuwendet, ist das Fragment eines weiteren Kinderköpfchens zu erkennen.

Für die Bildgestaltung des Kindermordes²⁹ ist kein strenges Kompositionsschema vorgegeben; die Szene wurde bereits im Frühchristentum und im Frühmittelalter dargestellt, zunächst noch in recht zurückhaltender und distanzierter Art. Mit zunehmendem Figurenreichtum werden die Bilderzählungen ausführlicher, doch erst im Trecento wird dann die Brutalität des Ereignisses besonders hervorgehoben.³⁰

Für Airolo lässt sich eine jener vielfigurigen Szenen annehmen, wie sie im ganzen Mittelalter üblich waren. Auf dem kleinen erhaltenen Bildteil treten alle ikonographisch bestimmenden Elemente auf. Der dramatische Gehalt der Szene wird vor allem deutlich durch den entsetzten Ausdruck und die aufgelösten Haare der klagenden Mütter.

Geisselung

Von dieser Darstellung konnte die obere Hälfte einer Figur in brauner Samtjacke mit umgürtetem Schwert vor



Stü. 7. 2001

Abb. 6 Umzeichnung der rekonstruierten Fragmente aus Szene Kindermord des Herodes.

einem grauen Hintergrund zusammengefügt werden (Abb. 10).

Der Gesichtsausdruck des Jünglings, der über blonden Locken eine Kopfbedeckung trägt, wirkt mit den heruntergezogenen Mundwinkeln, den halbgeschlossenen Augen und der merkwürdig eingezogenen Kopfhaltung ernsthaft oder verbissen. Die Haltung der Arme und der nach rechts abgedrehte Oberkörper lassen erkennen, dass die Figur beide Hände zu einem Schlag über den Kopf erhoben

hat. An der linken Schulter fehlt ein Fragment, die beiden Ärmel sind deutlich unterscheidbar anhand der weissen Borten. Von beiden Händen sind nur die Handgelenke und die Handballen erhalten. Die Finger und der Gegenstand, welcher durch die Luft geschwungen wird, fehlen. In der Breite nimmt diese Figur ungefähr ein Drittel des Bildquadrates ein. Aufgrund ihrer Körperhaltung wurde sie mit Hilfe von zahlreichen Vergleichsbeispielen als Kriegsknecht der Geisselungsszene interpretiert.³¹



Abb. 7 Wandmalereifragmente aus dem Vita-Christi-Zyklus: rekonstruierte Details aus der Szene Kindermord des Herodes. Fundarchiv des Archäologischen Dienstes Kanton Tessin, Bellinzona.



Abb. 8 Wandmalereifragmente aus dem Vita-Christi-Zyklus: rekonstruierte Details aus der Szene Kindermord des Herodes. Fundarchiv des Archäologischen Dienstes Kanton Tessin, Bellinzona.



Abb. 9 Wandmalereifragmente aus dem Vita-Christi-Zyklus: rekonstruierte Details aus der Szene Kindermord des Herodes. Fundarchiv des Archäologischen Dienstes Kanton Tessin, Bellinzona.

Seit dem 10. Jahrhundert wird die Geisselung in Vita-Christi-Zyklen dargestellt.³² Sie bedeutet nach römischem Recht die Bekräftigung der Verurteilung zum Tod am Kreuz.³³ Diesen Stellenwert hat die Szene auch in der Erzählfolge des Zyklus inne. Als Hypothese für Airolo wird von der einfachsten Form der Bildkomposition ausgegangen, einem symmetrischen Aufbau, welcher im Zentrum den an eine Säule gefesselten Christus zeigt, nur mit dem Lendentuch bekleidet und übersät mit blutigen Striemen der Geisselhiebe. Die Szene spielt sich in einem Innenraum ab, demnach könnte der lasierend gemalte grüne zirkuläre Streifen am rechten Bildrand die Rundung einer schlanken Säule darstellen. Die Sockelzone der grauen Wand ist mit horizontalen Streifen verziert, welche eine Profilierung andeuten.

Die erhaltenen Fragmente zeigen den Schergen rechts im Bild. Links wird ebenfalls ein Kriegsknecht vermutet, der mit einem Flagellum oder einer Rute zum Schlag ausholt. Das *speculum humanae salvationis* sah in den beiden Figuren das Judentum und das Heidentum, welche Christus geisseln.³⁴

Kreuzigung

Von der Kreuzigungsdarstellung konnte kein grösserer Bildausschnitt rekonstruiert werden. Ein Komplex von fünf Bruch auf Bruch zusammenpassenden Fragmenten zeigt einen Ausschnitt aus der Taillengegend des Gekreuzigten: Inkarnatgrund mit roten Geisselstriemen, den Bauchnabel und den oberen Rand des transparenten weissen Lendentuches. Der über und über mit blutigen Striemen bedeckte

Körper des Gekreuzigten wie auch das transparente Lendentuch sind in der spätgotischen Malerei des Tessins weit verbreitet.

Eine ganze Anzahl von Fragmenten mit ockerfarbiger Holzmaserung weist deutlich auf Kreuzesbalken hin, welche aber auch von Szenen wie der Kreuztragung oder der Kreuzabnahme stammen können. Es gibt im Weiteren noch eine Gruppe von Fragmenten mit ikonographisch bestimmenden Details, die sich unter Beziehung des entsprechenden Szenenbildes aus Chiggiogna eindeutig der Kreuzigungsdarstellung zuordnen lassen, auch wenn sie nicht zusammengefügt werden können. Das grösste Fragment zeigt auf der dunklen Untermalung des ehemals blauen Hintergrundes den Teil eines Gesichtes im Dreiviertelprofil mit geschlossenen Augen und fahler, grauer Gesichtsfarbe. Aus dem kaum geöffneten Mund geht eine helle, keilförmige Fläche hervor. Es handelt sich um den Kopf des Schächers zur Linken Christi, aus dessen Mund wie ein Hauch die Seele entweicht. Weitere vier bis fünf Fragmente lassen sich ebenfalls dieser Bildregion zuordnen. Eines davon zeigt Reste eines zirka 4 cm hohen Kinderköpfchens auf einem düsteren bräunlich-grauen Hintergrund mit schwarzen und gelblichen Binnenzeichnungen. Diese Farben und Formen gehören zu den Fledermausflügeln des Dämons, der die entweichende Seele packt.

Ausgehend von den wenigen Fragmenten der Taillengegend mit Lendentuch wurde eine Rekonstruktionsskizze angefertigt und auf den Massstab 1:1 vergrössert. Daraus



Abb. 10 Wandmalereifragmente aus dem Vita-Christi-Zyklus: rekonstruiertes Detail aus der Geisselungsszene. Fundarchiv des Archäologischen Dienstes Kanton Tessin, Bellinzona.

liess sich eine Gesamthöhe des Kreuzifixus von zirka 1,50 m ablesen, was etwa der Höhe eines Bildquadrates entspricht. Wie in zahlreichen Vergleichsbeispielen muss folglich auch in Airolo das Bildfeld mit der Kreuzigungsdarstellung die Fläche mehrerer Szenenbilder eingenommen haben. Die Tradition, dem für das Christentum zentralen Ereignis ein vergrössertes Bildfeld zu reservieren, lässt sich bis in frühchristliche Bildprogramme zurückverfolgen. Für den Langhauszyklus von Alt-St. Peter in Rom aus dem 4. Jahrhundert ist durch eine Zeichnung von Giacomo Grimaldi überliefert, dass die Kreuzigung die vierfache Bildfläche eines Szenenbildes einnahm.³⁵ Wie viele Bildquadrate die Darstellung in Airolo beanspruchte, konnte nicht rekonstruiert werden.

Auferstehung

Von einer weiteren Szene konnte eine im Profil dargestellte Figur teilweise rekonstruiert werden (Abb. 11). Sie trägt einen grün-weißen Turban und ist mit einem roten, gegürteten Obergewand und grünen Strümpfen bekleidet. Die Partien des rechten Ärmels zeigen einen Kalkgrund mit ockerfarbenen Sinopien und einem grauen verkrusteten Belag. Stellt man sich diese Teile als glänzende Metallauflage vor, hat man einen Soldaten vor sich, der über seiner Rüstung einen roten Waffenrock trägt. Seine sitzende Haltung wird aus dem angewinkelten Knie im hellgrünen Strumpf erkennbar. Er stützt sich mit gesenktem Kopf und geschlossenen Augen auf den Speerschaft, welchen er über seine rechte Schulter gelegt hat.

Den Hintergrund bilden Fragmente in verschiedenen Grautönen mit blauen, roten und weissen Pinselspritzern. Schwarz konturierte Felder dieses gesprenkelten Graus verlaufen hinter dem Rücken der Figur schräg nach links aufwärts. Von dieser Art Hintergrund ist eine relativ grosse Anzahl Fragmente vorhanden, die zum Teil grössere Komplexe bilden, sich aber nicht direkt in den Bildzusammenhang einfügen lassen.

Ein schlafender, im Sitzen auf seine Lanze gestützter Soldat ist der Auferstehungsszene am Ostermorgen zuzuordnen. Diese Hypothese wird zusätzlich gestützt durch die Deutung des gesprenkelten grauen Hintergrundes als Sarkophag. Die schräg verlaufenden Felder gehören demnach zum abgehobenen und angelehnten Sarkophagdeckel. Das Motiv des marmorierten Sarkophages mit schräg darüber gelegtem Deckel ist seit den frühen Auferstehungsdarstellungen in der Buchmalerei zu verfolgen.³⁶

Die ikonographische Entwicklung der nur im Matthäusevangelium genannten Grabwächter beginnt mit kleinfigurigen Darstellungen in romanischer und frühgotischer Zeit. Im 14. Jahrhundert nimmt ihre Grösse im Verhältnis zum Sarkophag zu, ihre Anzahl variiert, und sie werden allmählich als raumbildende Elemente um den Sarkophag gruppiert.³⁷ Für Airolo bleibt die gesamte Bildkomposition unbekannt.

Die Grabhüter galten im Mittelalter als Werkzeuge des Unglaubens und der Gewalt. Ausserdem wird im Neuen Testament das Schlafen zur unrechten Stunde, im Gegen-

satz zum Wachsein, das Sehen und Glauben bedeutet, als Sinnbild für den Unglauben verwandt. Deshalb ist der schlafende Grabeshüter, der am Boden hockt oder liegt, nicht nur als Gegenbild zu dem im Grab hoch aufgerichtet stehenden Christus zu sehen, sondern auch als Verkörperung des Unglaubens, im Sinne des Feindes, über den Christus in seinem Sterben und seiner Auferstehung siegt.³⁸



Abb. 11 Wandmalereifragmente aus dem Vita-Christi-Zyklus: rekonstruiertes Detail aus der Auferstehungsszene. Fundarchiv des Archäologischen Dienstes Kanton Tessin, Bellinzona.

Manchmal wird aber auch der mit dem Attribut der Lanze versehene Longinus unter den Grabwächtern dargestellt,³⁹ welchen die Legende mit jenem Hauptmann identifiziert, der die Seitenwunde des toten Christus öffnete und den Gottessohn anerkannte.⁴⁰

Aufbau und Einordnung des Zyklus von Airola

Da eine ganze Anzahl Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu nachgewiesen werden konnte, darf auf einen insgesamt recht ausführlichen Zyklus geschlossen werden. Wenn der Vita-Christi-Zyklus in Airola analog zu den weiter unten angeführten Vergleichsbeispielen die ganze Wandfläche des nördlichen Kirchenschiffs eingenommen hat, so kann – ausgehend von der erschlossenen Breite eines Bildquadrates von zirka 1,50 m – mit acht oder neun Szenen pro Register gerechnet werden.⁴¹ Sechs Szenen aus der Kindheitsgeschichte sind nachgewiesen (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige, Beschneidung, Kindermord), zwei oder drei weitere (Flucht, der zwölfjährige Jesus im Tempel, eventuell Jordantaufer) dürfen vermutet werden. Dementsprechend hätte die Kindheitsgeschichte das oberste Register eingenommen. In den unteren Registern wäre der Lesefluss durch das zentrale, mehrere Bildfelder einnehmende Kreuzigungsbild unterbrochen worden. Bei mindestens drei Registern ist mit einer Wandhöhe zwischen 6 m und 8 m zu rechnen, da auch noch eine geometrisch verzierte Sockelzone einbezogen werden muss. Von den ursprünglichen Langhauswänden sind jedoch nur Fundamente erhalten, weshalb keine abschliessenden Aussagen möglich sind.

Was das ikonographische Programm betrifft, lässt sich Santi Nazario e Celso mühelos unter den Tessiner Kirchen einordnen. Zahlreiche von ihnen wurden zwischen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts mit Vita-Christi-Zyklen ausgemalt, welche bis auf den heutigen Tag mehr oder weniger vollständig erhalten geblieben sind. Von der architektonischen Anlage und der Positionierung des Zyklus im Kirchenraum lassen sich drei verschiedene Typen unterscheiden: Der Zyklus im quadratischen Chor,⁴² der Lettnerwandzyklus⁴³ und der Zyklus auf der Nordwand einer zweiseifigen Doppelapsidenkirche. Airola gehört zusammen mit Malvaglia⁴⁴ und Chiggiogna⁴⁵ zum dritten, weit verbreiteten Bautypus. In Malvaglia sind nur noch einzelne Szenen erhalten, und in Chiggiogna hat eine spätere Übermalung den Zyklus stark beeinträchtigt. Da aber nur wenige Bildquadrate vollständig zerstört wurden, ist die Szenenfolge gut ersichtlich, und es konnten Rückschlüsse für Airola daraus gezogen werden. Offen bleibt die Frage, wie die Fresken der Pfarrkirche Airola innerhalb des spätgotischen Kunst- und Werkstattbetriebs einzuordnen sind.

Der Stil der Wandmalerei

Es wurden unverwechselbare Züge der in Airola tätigen Malerwerkstatt festgestellt und mindestens zwei ausführende Hände unterschieden, jedoch ist die Wandmalerei keiner der beiden grossen bekannten Tessiner Werkstätten (Seregnesi, Tradate) zuzuweisen. Ebenso wie diese im Folgenden kurz vorgestellten Werkstätten zeichnet sie sich durch ein hohes Niveau der technischen Ausführung aus.

Die Maler in Airola führten die in den verschiedenen Szenen dargestellten Materialien, wie gemaserte Holzbalken, Metallgegenstände, schwer fallende Wollstoffe, weiche Samtgewänder oder durchscheinende Schleier, mit einem gewissen Detailrealismus sehr differenziert aus. In ihrer Wandmalerei kommt so insgesamt die Tendenz zum Ausdruck, eine möglichst reale Darstellung der Stofflichkeit zu erreichen. Diese zeigt an, dass auch hier ein Schritt über die traditionellen, rein flächigen Darstellungsschemen hinaus in die sich weiter südlich manifestierende Renaissance-Auffassung hinein versucht worden ist.

Die Tessiner Werkstätten

Aus der bottega dei Seregnesi, deren Tätigkeit durch die ganze zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zu verfolgen ist, sind dank urkundlicher Erwähnung und Signaturen die in Lugano wohnhaften Cristoforo da Seregno und Nicolao, der Sohn seines Bruders Baldassarre, bekannt.⁴⁶ Eines ihrer Arbeitsgebiete konzentrierte sich auf den Umkreis von Bellinzona. Von Locarno und Ascona zogen sie ins Maggia- und ins untere Verzasca-Tal, sowie weiter nördlich in die Riviera, ins Blenioal und in die Leventina. Arbeiten aus ihrer Werkstatt sind ausserdem im Kanton Graubünden anzutreffen, so in Mesocco, in Disentis, Brigels, Mon und sogar in Zug.⁴⁷ Diese zeichnen sich stilistisch durch die statische Strenge der Figuren aus, die unterstrichen wird durch die linear ausgeführten, oftmals geraden Falten ihrer Kleidung und den starr wirkenden Blick aus nahe beieinander liegenden dunklen Augen mit kräftigen Lidstrichen.

In einer einzigen notariellen Urkunde vom 14. August 1510 sind Antonio da Tradate und sein Sohn zusammen aufgeführt: «Iohannes [Tadeus] Antonius de Tradate, filius magistri Antonii, pictor et habitator Locarni.»⁴⁸ Viele der erhaltenen Arbeiten sind mit einer Signatur des Vaters versehen, mehrere erwähnen auch den Sohn Giovanni Taddeo. Aufgrund der grossen Anzahl der zugeschriebenen Werke muss angenommen werden, dass ausser Vater und Sohn auch noch andere Maler in derselben Werkstatt angestellt waren. Ihre Tätigkeit ist während des Zeitraums von 1485–1511 zu verfolgen.⁴⁹ Die Arbeiten sind vorwiegend am nördlichen Ende des Lago Maggiore, ausserdem auch im Malcantone und im Blenioal anzutreffen.

Die Figuren der Tradate wirken weniger starr als diejenigen aus der bottega dei Seregnesi. Die Gesichtszüge und der Ausdruck der verschiedenen dargestellten Personen variieren stärker, sodass teilweise der Eindruck einer Portraithaftigkeit entstehen kann. Die Haltung der Figuren bleibt im Grossen und Ganzen streng und aufrecht, wird aber aufgelockert durch die bewegten Faltenwürfe der Gewänder. Insbesondere die Gewandsäume sind graphisch wirksam gestaltet und nehmen einen dekorativen Linienverlauf an. Im Bemühen um eine Raumwirkung haben die Tradate für die architektonische Ausstattung ihrer Bilder vermehrt die perspektivischen Darstellungen von Renaissancemalern zum Vorbild genommen, während die Seregnesi durchwegs gotische Architekturanordnungen verwendeten und ihre Werke weniger Raumtiefe aufweisen.

Beziehung der Wandmalerei aus Airolo zu den Tessiner Werkstätten und Datierung

Die Maler des Vita-Christi-Zyklus von Airolo müssen mit den Werken der Seregnesi vertraut gewesen sein und haben gleichzeitig auch Details der Tradate-Werkstatt verwendet.

Architektonische Einzelheiten, wie zum Beispiel in der Kindermordszene (Abb. 7), sind ornamental gestaltet und erinnern an Darstellungen der thronenden Madonna mit Kind aus der Seregnesi-Werkstatt.

Die Kleidung der Figuren in Airolo ist, ähnlich wie bei den Seregnesi, mit stark linearen Falten relativ flächig ausgeführt. Die Gesichter haben nicht mehr denselben fixierenden Ausdruck wie jene der Heiligen der Seregnesi. Maler A, welcher die Augen mit geradem Lidstrich gestaltet, lässt seine Figuren zwar verschiedene Ausdrücke annehmen, vom mild und heiter blickenden Priester in der Beschneidungsszene (Abb. 5) bis hin zu den entsetzten Müttern beim Kindermord des Herodes (Abb. 9), doch kann noch keine Rede sein von portraitähnlichen Zügen. Maler B, welcher geschweifte Augenlider einsetzt (Abb. 2), scheint in der Art der Modellierung der Gesichter und des Körpers des Jesuskindes in der Dreikönigsszene der Tradate-Werkstatt näher zu stehen.

Die Vergleiche einzelner Details der Malerei aus Airolo mit den entsprechenden Bildausschnitten von Werken aus der bottega dei Seregnesi und der Tradate-Werkstatt zeigen, dass sie stilistisch in der Mitte zwischen den beiden einzureihen ist. Sie verharnt nicht mehr durchwegs in der Flächigkeit und Linearität der Seregnesi, sondern bewegt sich – wenn auch noch nicht ganz so ausgeprägt wie bei den Tradate – in die Richtung gewisser Neuerungen was die Wiedergabe von Räumlichkeit und Körperlichkeit betrifft.

Die Malerei von Airolo wird demzufolge im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sein, am Ende der Wirkenszeit der Seregnesi, als auch schon die Tradate ihre Tätigkeit aufgenommen hatten.

Airolo innerhalb der Stilentwicklung im südlichen Alpenraum

Die Verbreitung ähnlicher Bildprogramme über die Kantonsgrenzen hinaus zeigt, dass für eine stilistische Einordnung ein grösserer Kulturraum betrachtet werden muss. Historisch gesehen gehörte das Gebiet des heutigen Kantons Tessin schon seit frühchristlicher Zeit zum Einflussbereich von Mailand.⁵⁰ In spätgotischer Zeit war Mailand mit seiner Dombauhütte, in der auch Meister aus Ländern nördlich der Alpen arbeiteten, ein wichtiges Zentrum, von dem aus über längere Zeit Impulse für die bildenden Künstler im gesamten oberitalienischen Raum ausgingen.⁵¹ Im kulturellen Zentrum Oberitaliens findet der höfische weiche Stil einen Höhepunkt in den Werken der Künstlerfamilie Zavattari, deren prominentestes der Freskenzyklus in der Theodolinde-Kapelle im Dom von Monza ist.⁵² In den vorwiegend sakralen Wandmalereien der Lombardei

können die Heiligenfiguren Haltungen und Gebärden einnehmen, wie sie von höfischen Darstellungen nördlich der Alpen bekannt sind.⁵³ Im Zyklus von Airolo lassen die modischen Männerkleidungen sowie vor allem auch die aufmodellierten und vergoldeten Nimben und Kronen noch etwas vom höfischen Stil aufscheinen.

Die in vielen Fällen anonymen Maler weisen sich durch ihre handwerkliche Fertigkeit aus. Das ikonographische Repertoire war in den einzelnen Malerwerkstätten schon über Generationen von Meister zu Meister weitergegeben worden. Neben einer lebhaften Farbenskala wurden ausgeprägte Formen mit scharfen Konturen verwendet.

Für die Entwicklung des spätgotischen Malstils muss zudem eine gewisse Wechselwirkung zwischen Buchmalerei und Fresko in Betracht gezogen werden. In vielen Miniaturen ist ebenfalls der Einschlag einer verfeinerten höfischen Auffassung feststellbar, wie er die gesamte lombardische Kultur kennzeichnete.

Ein Vergleich der Wandmalerei von Airolo mit den Miniaturen der Handschrift *Tacuinum sanitatis* in der Wiener Nationalbibliothek, die Pietro Toesca einem lombardischen Maler vom Ende des Trecento zuschreibt,⁵⁴ ist besonders interessant, vor allem was die Raumgestaltung betrifft. Auf mehreren Miniaturen ist das Bildfeld von kastenartigen Gebäuden ausgefüllt, die zum Teil mit Zinnen bekrönt sind und im oberen Bereich ornamental angeordnete Masswerkfenster aufweisen. Auf der Frontseite wird durch weite Bogenöffnungen Einblick ins Rauminnere gewährt, dessen heruntergezogene Kassettendecke eine Perspektive andeutet. Aufgrund der in Airolo erhaltenen Details lässt sich für die Szenenbilder der Verkündigung und der Heimsuchung eine vergleichbare Hintergrundarchitektur vorstellen.

Auch auf Miniaturen des anonymen *Maestro delle Vitae Imperatorum*⁵⁵ ist hinzuweisen. Sein Stil hat sich von der höfischen Eleganz und Weichheit entfernt. Mit scharfen Konturen und leuchtenden Farben drückt er sich linear und flächig aus. Einerseits fällt die Gestaltung der Landschaftshintergründe ins Auge. Vergleichbare zerklüftete Felsen bilden auf zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen in der spätgotischen Wandmalerei den Abschluss am unteren Bildrand. Andererseits weisen aber auch die Gewänder von Figuren der Seregnesi, ebenso wie jene der Fresken aus Airolo, eine gewisse Verwandtschaft zu den Miniaturen des *Maestro delle Vitae Imperatorum* auf.

Bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts wurden bis in weit entlegene Ortschaften in den Alpentälern künstlerische Aufträge ausgeführt. Wandernde Malerwerkstätten, die nach der Beendigung eines Auftrags zum Ort des nächsten weiterzogen, sind eine Erscheinung, welche auf dem gesamten Gebiet der Repubblica Ambrosiana zu beobachten sind. Sie verwendeten zwar weiterhin einzelne Elemente des höfischen Stils, doch an der Peripherie nahmen die Malereien zusehends eine markantere, holzschnittartige⁵⁶ oder an die gefassten Holzsulpturen⁵⁷ der Schnitzaltäre erinnernde Ausgestaltung an. Auch die sorgfältig ausgeführte Malerei von Airolo repräsentiert durchwegs

diesen linearen und flächigen Stil mit starken Konturen und leuchtenden Farben.

Ganz allgemein wurde in den abgelegeneren Regionen wie in den Bezirken Novara und Vercelli, dem oberen Veltlin, den Bergamasker Tälern oder dem Tessin noch bis ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts dieser spätgotische Malstil gepflegt. Er scheint mehr einer archaischen Kultur verhaftet, was sich insbesondere auch an der fehlenden Perspektive ablesen lässt. Dies will jedoch nicht heissen, dass in den Randregionen nur Malereien von minderer Qualität entstanden wären. Gerade in Ortschaften, welche aufgrund ihrer Lage an wichtigen Handels- und Verkehrsrouten von der günstigen wirtschaftlichen Situation profitierten, sind Arbeiten aus Werkstätten mit hohem technischen Können zu finden, welche mitunter auch künstlerische Impulse von jenseits der Alpen aufnahmen.

Die narrativen Bildprogramme in ihrer Zeichenhaftigkeit und Expressivität geben Einblick in eine Volksfrömmigkeit, die einerseits unterstützt wurde vom Bildungswillen der Geistlichkeit und andererseits zu zahlreichen Stiftungen seitens wohlhabender Bürger führte.⁵⁸ Hier ist zum einen die Werkstatt der Baschenis zu nennen, welche mit ganz ähnlichem Detailrealismus und Raumempfinden wie die Tradate in einem anderen Randgebiet Oberitaliens ihre Tätigkeit entfaltete. Die weitverzweigte Familie stammte aus dem bergamaskischen Valle d'Averaria, und ihre Mitglieder waren über mehrere Generationen hinweg von der Mitte des 15. Jahrhundert bis in die ersten zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts von Bergamo bis ins Trentino aktiv.⁵⁹ Auch die Arbeiten der Tessiner Werkstätten fügen sich in diesen Kontext ein.

Stilistische Details wie sie in Airolo auftreten, sind zudem auch in einer Piemonteser Werkstatt anzutreffen. Die

Tätigkeit von Giovanni de Campo und dessen Sohn Luca ist im Bezirk Novara anhand von signierten Werken über die Zeitspanne von 1440 bis 1483 zu verfolgen.⁶⁰ Neben der Gestaltung der Gewänder, die stark an Werke der Seregnesi erinnert, fällt vor allem die Ausführung der Augen auf. Der gerade Lidstrich mit der gut halbrunden, schwarz umrandeten Iris und dem etwas feiner konturierten Augapfel kommt der als Maler A definierten Hand in Airolo sehr nahe. Um aber eine Beziehung zu Airolo nachzuweisen, müssten die Werke und der Stil der de Campo eingehend studiert werden.

Airolo ist zwar am äussersten nördlichen Ende des oberitalienischen Kulturraums, weit ab von den städtischen Zentren gelegen, doch profitierte die Ortschaft von ihrer günstigen Lage an einem wichtigen Alpenpass. Nachdem die Schöllenschlucht im 13. Jahrhundert passierbar geworden war, nahm der Verkehr unter den stabilen politischen Verhältnissen des 14. und 15. Jahrhundert, auf der Durchgangsrouten vom Norden in die Lombardei über den Gotthardpass ständig zu. Als Marktplatz pflegte Airolo auch Verbindungen zu den benachbarten Tälern. Das Dorf muss als Durchgangsort und erste Station auf der Alpensüdseite zusehends eine Infrastruktur von Wirtshäusern, Herbergen und Susten aufgebaut haben, was sich sicher auch auf seine wirtschaftliche Situation ausgewirkt hat. So zeugt die Erweiterung der Pfarrkirche im 15. Jahrhundert um die doppelte Grundfläche sowohl vom Bevölkerungswachstum als auch von einem gewissen Wohlstand. Daher ist es auch nicht erstaunlich, dass die Kirche dieses weit abgelegenen Bergdorfes mit einer Wandmalerei von beachtlicher Qualität ausgestattet wurde, die sich mit ihren leuchtenden Farben und dem zeichenhaft-narrativen Stil in die spätgotische Kunstproduktion des gesamten südlichen Alpenraums einfügt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Ufficio dei beni culturali, servizio archeologico, Bellinzona (Planzeichnung F. Ambrosini).

Abb. 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11: Photos Autorin.

Abb. 4, 6: Zeichnungen Autorin.

Abb. 5: Photo R. Sironi, Restaurator, Maroggia.

ANMERKUNGEN

- ¹ Dieser Darstellung liegt eine Lizentiatsarbeit am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich (Juni 2000; Prof. Dr. P. C. Claussen) zugrunde, welche die Archivierung und die Rekonstruktion des Fundes sowie eine erste kunstwissenschaftliche Einordnung der Malerei zum Inhalt hatte. An dieser Stelle möchte ich allen, die mich dabei unterstützt haben, meinen Dank aussprechen: Er gilt insbesondere Prof. Dr. H. R. Sennhauser, Zurzach, für die Vermittlung des Themas, lic. phil. E. Rüschi, Minusio, für die Beratung und dem Ufficio dei beni culturali in Bellinzona für das Überlassen des Fundes zur Bearbeitung sowie für die Beschaffung eines Studienbeitrages und die Bereitstellung von Räumlichkeiten und Arbeitsmaterialien.
- ² Siehe unten, S. 288.
- ³ ROSSANA CARDANI VERGANI / DIEGO CALDERARA, *Cronaca archeologica*, in: *Annuario della Società svizzera di preistoria e archeologia* 79/1996, S. 271–272. – ROSSANA CARDANI VERGANI, *Architettura romanica: un aggiornamento. Nuove acquisizioni in base alla ricerca archeologica*, in: *Archivio Storico Ticinese* XXXV/124, 1998, S. 21–123.
- ⁴ PAOLO D'ALESSANDRI (Hrsg.), *Atti di S. Carlo riguardanti la Svizzera e suoi Territori. Documenti raccolti dalle Visite Pastorali dalla Corrispondenza e dalle Testimonianze nei processi di canonizzazione*, Locarno 1910, S. 20.
- ⁵ Siehe dazu: OSKAR EMMENEGGER, *Metallauflagen und Applikationen an Wandmalereien*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 3, 1989, S. 149–159.
- ⁶ Es wird damit der reale Raum zwischen den Figuren einbezogen, in welchem sich die Verkündigung Gabriels manifestieren soll. Siehe dazu: GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd.1, Gütersloh 1981³, S. 47.
- ⁷ JULIA LIEBRICH, *Die Verkündigung an Maria. Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln/Weimar/Wien 1997, S. 58.
- ⁸ JULIA LIEBRICH 1997 (vgl. Anm. 7), S. 81–82.
- ⁹ Jes. 11.1: «Und es wird eine Rute hervorgehen aus der Wurzel Jesse ...».
- ¹⁰ GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 6), S. 62.
- ¹¹ Cant. 2.1–2: «Ich bin eine Blume der Ebene, die Lilie der Täler. So wie eine Lilie mitten unter Dornen ...».
- ¹² JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 7), S. 82: nach Bernhard von Clairvaux in seinem Hohelied-Kommentar.
- ¹³ JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 7), S. 82: nach Theodot von Ankyra (381–438/46) für die Reinheit: «virgo innocens, sine macula, omni culpa vacans, intemerata, impotulla, sancta animo et corpore, sicut liliū inter medias spinas germinans» (Migne PG 77,1427) und nach Augustinus für die Jungfräulichkeit: «Illa enim virgo concepit, virgo peperit, virgo permansit» (Migne PL 38,343).
- ¹⁴ Luk. 1.28: «Ave gratia plena. Dominus tecum». – JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 7), S. 49: Seit dem 12. Jahrhundert können Schriftbänder mit den Worten aus dem Evangelium die Wichtigkeit seiner Botschaft unterstreichen.
- ¹⁵ JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 7), S. 70.
- ¹⁶ JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 7), S. 67.
- ¹⁷ JULIA LIEBRICH (vgl. Anm. 7), S. 68.
- ¹⁸ GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 6), S. 66.
- ¹⁹ ENGELBERT KIRSCHBAUM (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1990, S. 231.
- ²⁰ Ausserdem gibt es in *Santa Maria del Castello* in Mesocco eine Parallele zu dieser Dreikönigsdarstellung, welche so grosse Ähnlichkeiten in der gesamten Bildkomposition wie auch in einzelnen Details aufweist, dass daraus Hinweise für die Rekonstruktion gewonnen werden konnten. Abbildung in: EDOARDO AGUSTONI / ROSSANA CARDANI VERGANI / ELFI RÜSCH (Hrsg.), *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana* (= *Atti del convegno*, 28 marzo), Lugano 1998, Tav. VIII: Ill. 12.
- ²¹ MICHAEL TOMASCHETT, *L' iconografia dell' Adorazione dei Magi*, in: EDOARDO AGUSTONI / ROSSANA CARDANI VERGANI / ELFI RÜSCH (Hrsg.), *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana* (vgl. Anm. 20), S. 78.
- ²² Bei dem grauen Belag handelt es sich eventuell um Rückstände vom Bindemittel für eine Metallauflage (vgl. dazu Anm. 5).
- ²³ CHRISTIAN-ADOLF ISERMAYER, *Beschneidung*, in: OTTO SCHMITT (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1948, S. 328–329.
- ²⁴ GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 6), S. 100. – CHRISTIAN-ADOLF ISERMAYER (vgl. Anm. 23), S. 328.
- ²⁵ Ein prominentes Beispiel dafür ist die Darstellung auf Michael Pachers St. Wolfgang-Altar (1471–1481). Abbildung in: GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 6), Abb. 229.
- ²⁶ G. HERLITZ (Hrsg.), *Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden*, Bd.1, Frankfurt am Main 1987², S. 865. – BERNHARD BLUMENKRANZ, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris 1966, S. 126.
- ²⁷ Darstellungen, auf denen das Kind von Maria oder vom Priester über dem Altar gehalten wird, weisen auf eine direkte Übernahme des Motivs aus der *Praesentatio* hin. – GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 6), S. 100. – CHRISTIAN-ADOLF ISERMAYER (vgl. Anm. 23), S. 329.
- ²⁸ Die Ausnahme bildet ein grünes Augenpaar in grösserem Massstab, das als zum Markus-Löwen oder zum Lukas-Stier gehörig interpretiert wird.
- ²⁹ Matth. 2. 16–19: «Da Herodes nun sah, dass er von den Weisen betrogen war, ward er sehr zornig und schickte aus und liess alle Kinder zu Bethlehem töten und an seinen Grenzen, die da zweijährig und darunter waren, nach der Zeit, die er mit Fleiss von den Weisen erlernt hatte. Da ist erfüllt, was gesagt ist von dem Propheten Jeremia, der da spricht: Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, viel Klagens, Weinens und Heulens; Rahel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen, denn es war aus mit ihnen.»
- ³⁰ FRANZ HOFMANN, *Der Freskenzyklus des Neuen Testaments in der Collegiata von San Gimignano. Ein herausragendes Beispiel italienischer Wandmalerei zur Mitte des Trecento*, München 1996, S. 108.
- ³¹ Mark. 15. 15: «Pilatus aber gedachte dem Volk genugsutun und gab Barabbas los, und geisselte Jesus und überantwortete ihn, dass er gekreuzigt würde.» – Vgl. auch Matth. 27. 26. – Joh. 19. 1.
- ³² ENGELBERT KIRSCHBAUM (vgl. Anm. 19), S. 128.
- ³³ GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1983², S. 76–77.
- ³⁴ JAMES H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk Belgium 1979, S. 136: Anm. 548: «Notandum autem quod duae sunt gentes, quae Christum flagellaverunt ... Gentilitas et Synagoga Salvatorem suum flagellaverunt.»
- ³⁵ FRANZ HOFMANN 1996 (vgl. Anm. 30), Abb. 7: Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. lat. 1733, pag.113–114.
- ³⁶ Vom 11.–13. Jahrhundert beschränken sich Darstellungen der Auferstehung auf die Buchmalerei. Siehe GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd.3, Gütersloh 1986², Bd. 3, S. 68.

- ³⁷ ENGELBERT KIRSCHBAUM (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd.1, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1990, S. 217.
- ³⁸ GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 36), S. 75.
- ³⁹ GERTRUD SCHILLER 1986 (vgl. Anm. 36), S. 78.
- ⁴⁰ Luk. 23. 47: «Videns autem Centurio quod factum fuerat, glorificavit Deum, dicens: Vere hic homo iustus erat.» – JACOBI A VORAGINE, *Legenda Aurea. Vulgo historia Lombardica dicta. Ad optimorum librorum fidem*. Recensuit Johann Georg Theodor Graesse. Ed. tertia. Vratislaviae: Koebner 1890, S. 202: Cap. XLVII De Sancto Longino: « Longinus fuit quidam centurio, qui cum aliis militibus cruci domini adstans jussu Pylati latus domini lancea perforavit et videns signa, quae fiebant, solem scilicet obscuratum et terrae motum in Christum credidit.»
- ⁴¹ Die in Frage kommende Wand hatte eine Länge von 13,5 m.
- ⁴² Z.B. AROSIO siehe BERNHARD ANDERES, *Kunstführer Kanton Tessin*, Bern 1977, S. 213–214.
- ⁴³ Z.B. Sta. Maria delle Grazie, Bellinzona, siehe KORNELIA IMESCH, *Comprensione dell' immagine e struttura narrativa al servizio dei Francescani*, in: EDOARDO AGUSTONI / ROSSANA CARDANI VERGANI / ELFI RÜSCH (vgl. Anm. 20), S. 86–95.
- ⁴⁴ PIERO BIANCONI, *Inventario delle cose d'arte e di antichità. Le tre valli superiori: Leventina, Blenio, Riviera*, Bd. 1, Bellinzona 1948, S. 127–128.
- ⁴⁵ ROSSANA CARDANI VERGANI (vgl. Anm. 3), S. 125. – ROSSANA CARDANI VERGANI / ELFI RÜSCH, *Dipinti murali del tardomedioevo nel Sopraceneri. Una scelta ragionata*, (= Ausstellungskatalog), Bellinzona 1998, S. 225.
- ⁴⁶ FRANCO CAJANI, *La Bottega dei Seregnesi nell'ambito della pittura del Quattrocento Lombardo*, Seregno-Milano 1986, S. 5: Stammbaum: «Cristoforo, pittore, 1447–1480. – Nicolao, pittore, 1457–1500».
- ⁴⁷ CHRISTOPH EGGENBERGER / DOROTHEE EGGENBERGER, *Malerei des Mittelalters*, Disentis 1989, S. 34, 37, 47, 102.
- ⁴⁸ LUIGI BRENTANI, *Antichi Maestri d'Arte e di Scuola delle Terre Ticinesi. Notizie e Documenti*, Vol. V, Lugano 1944, S. 281 und 282.
- ⁴⁹ Das Werkverzeichnis umfasst insgesamt 30 Malereien. Siehe dazu: MAX PFISTER, *Repertorium der Tessiner Künstler. Der vergessene grösste Kulturbeitrag der Schweiz an Europa*, 2 Bd., Thalwil 1994.
- ⁵⁰ FABRIZIO PANZERA, *Tra Svizzera e Lombardia: Breve storia delle Terre Ticinesi dal V al XVIII secolo* in: MINA GREGORI (Hrsg.), *Pittura a Como e nel Ticino dal Mille al Settecento*, Milano 1994, S. 363.
- ⁵¹ SANDRINA BANDERA, *Il Tardogotico* in: MINA GREGORI (vgl. Anm. 50), S. 21: «... il cantiere all'avanguardia e di carattere «mitteleuropeo» del Duomo di Milano, dove esperienze e informazioni tecniche strettamente architettoniche si intrecciavano a ricerche diversificate nel campo delle arti figurative, dalla scultura alla miniatura, ...» e alle vetrate.
- ⁵² Als ältestes Schriftzeugnis gilt die Nennung Cristoforo Zavattaris 1404 in den Registern der Domhütte Mailands, das späteste ist eine Notiz von 1481, welche Francesco den Jüngeren bei den Wahlen einer Künstlerdelegation erwähnt. Siehe FEDERICO ZERI (Hrsg.), *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, Bd. 2, Italia 1987², S. 769–770.
- ⁵³ SANDRINA BANDERA (vgl. Anm. 50), S. 24.
- ⁵⁴ PIETRO TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1966, S. 151–152.
- ⁵⁵ In der Lombardei in den Jahren 1440–1460 tätiger Maler. Von Toesca (1912) benannt nach den um 1431 entstandenen Illustrationen zu Suetons *Vitae Imperatorum* (ms. ital. 131 der Bibl. Nat. Paris). Ein weiteres diesem Meister zugeschriebenes Werk ist die für Filippo Maria Visconti angefertigte Handschrift zu Dantes *Inferno* (heute aufgeteilt in ms. ital. 2017 Bibl. Nat. Paris und ms. 32 Bibl. Comunale Imola). Siehe FEDERICO ZERI (vgl. Anm. 52), S. 682.
- ⁵⁶ SANDRINA BANDERA, *La pittura tra Como e la Valtellina nel periodo tardogotico*, in: MINA GREGORI, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milano 1995, S. 18.
- ⁵⁷ SANDRINA BANDERA (vgl. Anm. 51), S. 25.
- ⁵⁸ Siehe ROSSANA CARDANI VERGANI 1998 (vgl. Anm. 3): Vorwort von DOMINIQUE RIGAUX.
- ⁵⁹ FEDERICO ZERI (vgl. Anm. 52), S. 574–575.
- ⁶⁰ FEDERICO ZERI (vgl. Anm. 52), S. 610.

ZUSAMMENFASSUNG

Aus einem umfangreichen Grabungsfund an bemalten Verputzfragmenten aus der Krypta der Pfarrkirche Airola wurde in den Jahren 1998–2000 die spätgotische Wandmalerei rekonstruiert. Das Hauptresultat besteht im Nachweis von insgesamt neun Szenen eines umfangreichen Vita-Christi-Zyklus mit einer zentralen vergrösserten Kreuzigungsdarstellung, welcher einst die nördliche Langhauswand schmückte. Stilvergleiche ergaben, dass die Malerei nicht aus einer der beiden bekannten spätmittelalterlichen Tessiner Werkstätten (Seregnesi, Tradate) stammt. Sie ist etwa ins letzte Viertel des 15. Jahrhunderts zu datieren und fügt sich grossräumig ins Kunstschaffen der internationalen Gotik und der lombardischen Hofkultur ein, welche in den Alpentälern des Tessins und Veltlins und im Trentino eine ganz eigene Ausprägung annahm und einen linearen, etwas flächigen Stil mit eindrucklichen narrativen Bildern entwickelte.

RÉSUMÉ

Pendant des fouilles archéologiques dans l'église de la paroisse d' Airola on a retrouvé dans la crypte un grand nombre de fragments de fresques du moyen-âge tardif, dont a été entrepris la restitution dans les années 1998 à 2000. Comme résultat principal se présentent les preuves de neuf scènes d'un cycle étendu de la vie du Christ avec un tableau agrandi de la crucifixion en son centre, qui décorait un jour la paroi nord de la nef de l'église. Les comparaisons stylistiques ont montré que les peintures d' Airola ne sont pas réalisées par un des deux ateliers bien connus au Tessin (Seregnesi, Tradate). Elles sont à dater dans le dernier quart du XV^{ème} siècle. Elles font partie du gothique internationale et de la culture des grands cours lombardes qui dans les vallées au sud des Alpes comme Ticino, Valtellina et Trentino formait son propre caractère. Ce style bien contourné et peu profond se présente dans des images expressifs et narratifs.

RIASSUNTO

La ricerca archeologica all'interno della chiesa parrocchiale di Airola ha permesso di riportare alla luce numerosi frammenti di affreschi tardomedievali, conservati nella primitiva cripta. Tra il 1998 e il 2000 si è lavorato alla ricostruzione delle scene ancora parzialmente conservate, che decoravano la parete settentrionale della navata. I risultati ottenuti hanno permesso fra l'altro di identificare nove scene relative ad un ciclo dedicato alla Vita di Cristo, che vede al centro un grande riquadro con il tema della Crocifissione. Confronti stilistici hanno dimostrato che gli affreschi di Airola non sono stati realizzati né dai Maestri seregnesi né dai da Tradate, le due maggiori botteghe attive nel Canton Ticino fra il Quattrocento e gli inizi del Cinquecento. I dipinti murali di Airola si possono datare all'ultimo quarto del XV secolo e vedono delle affinità con la produzione artistica del gotico internazionale e con il mondo culturale delle grandi corti lombarde, le quali nelle regioni a sud delle Alpi, come il Ticino, la Valtellina e il Trentino mostravano caratteristiche peculiari e uno stile semplice, ma ben delineato, che dava vita a immagini narrative ed espressive.

SUMMARY

In the course of archaeological excavations in the church Santi Nazario e Celso in Airola a great number of fragments from late-medieval wallpaintings were found in the crypt. Nine scenes from an extensive cycle of the Life of Christ were reconstructed between 1998 and 2000, including a large Crucifixion in its centre which once adorned the northern wall of the nave. As a result of comparisons in style it became evident that these paintings were not executed by one of the well-known workshops in Ticino (Seregnesi, Tradate). They probably date from the last quarter of the fifteenth century and can be attributed to the gothic style, at the same time forming part of the artistic production at the Lombardian courts. In the southern alpine valleys, such as the Ticino, the Valtellina and the Trentino a characteristic linear and slightly flat style emerged, resulting in the creation of highly expressive paintings.