

**Zeitschrift:** Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich  
**Herausgeber:** Antiquarische Gesellschaft in Zürich  
**Band:** 21 (1881)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz  
**Autor:** Rahn, Johann Rudolf  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-378826>

### **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:** 25.12.2025

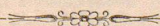
**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Die  
mittelalterlichen Wandgemälde

in  
der italienischen Schweiz.

Von  
J. Rudolf Rahn.



**Zürich.**

In Commission von Orell Füssli & Co.

Druck von David Bürkli.

1881.



# Die mittelalterlichen Wandgemälde

der italienischen Schweiz

**Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.**

**Bd. XXI, Heft 1.**

Schweiz. Landesmuseum Zürich

J. Rudolf Rahn.

Zürich.

In Commission von Orell Füssli & Co.

Verlag von David Hoff.

1881.



Dem Forscher, der vor vierzig und noch mehr Jahren unsere Kirchen, Klöster und Kapellen durchwandert hätte, würde die Umschau nach mittelalterlichen Wandgemälden eine reiche Beute eingetragen haben. Die Zahl solcher Werke, die damals noch vorhanden waren, muss eine grosse gewesen sein. Von den Malereien, die Basel besass, hat Büchel im vorigen Jahrhundert viele Nachbildungen gerettet,<sup>1)</sup> die sich in der dortigen öffentlichen Kunstsammlung befinden. Einzelne Wandbilder in zürcherischen Kirchen lernt man aus Arters stillosen Copien<sup>2)</sup> und den Zeichnungen kennen, welche die Sammlung der antiquarischen Gesellschaft bewahrt.

Jetzt sind diese Bilder fast alle verschwunden; theils hat ihnen der Aufklärungsfanatismus und die moderne Baulust den Untergang bereitet, anderen die Gleichgültigkeit Derer, die zu Hütern solcher Denkmäler berufen gewesen wären. Erst die jüngere Generation fängt an, solchen Ueberbleibseln ein lebhafteres Interesse zuzuwenden. Man hält sie der Beachtung werth, die Journalistik nimmt von den jeweiligen Entdeckungen Notiz und versteht es, denselben durch sachkundige Berichte die Theilnahme weiterer Kreise zuzuwenden. Ja es ist endlich so weit gekommen, dass man dem längst vorausgegangenen Beispiele des Auslandes Nachahmung leistet, und dass hie und da auf die Erhaltung der zu Tage getretenen Malereien Bedacht genommen wird. Noch in den dreissiger Jahren wurden die Bilder, welche in der Kirche von Oberwinterthur zum Vorschein kamen, einfach übertüncht; man hatte sie nicht einmal der Beschreibung oder der Nachbildung werth gehalten. 1877 kam dieser Cyklus, der vollständigste, den die Schweiz aus dem XIV. Jahrhundert besitzt, wieder zum Vorschein. Jetzt wurde, so viel noch zu retten war, erhalten. Die Hochwände des Schiffes sind durch eine bewegliche Vorrichtung maskirt, welche die Bilder schützt und ihre Betrachtung im Originalzustande ermöglicht. Was überdiess in den letzten Jahrzehnten entdeckt und, sei es in Nachbildungen, sei es durch Beschreibungen, den Sachkundigen zur wissenschaftlichen Beurtheilung überwiesen worden ist, bildet ein Material, das die Entwicklung der Malerei von der romanischen Epoche bis zum Ausgange des Mittelalters verfolgen lässt.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Vergl. A. Bernoulli, Die Deckengemälde in der Krypta des Basler Münsters (Mittheilungen der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel. Neue Folge I.) Basel 1878. S 1.

<sup>2)</sup> Sammlung zürcherischer Alterthümer nach Ueberresten in Baukunst und Frescomalerei, gezeichnet und herausgegeben von J. Arter. Zürich 1837. Neue Ausgabe mit Text von Sal. Vögelin. Zürich. Orell Füssli & Co. 1873.

<sup>3)</sup> 1871 Beschreibung der Deckengemälde in Zillis u. der Wandmalereien in der S. Georgskapelle bei Bonaduz (v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, IV. Jahrgang. Leipzig 1871. S. 105 u. f.) 1872 Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis (Mittheilungen der antiq. Gesellschaft in Zürich. Bd. XVII, Heft 6). 1875 kamen bisher unbekannte Malereien aus dem XIV. Jahrhundert in den Chorkapellen der Klosterkirche von Cappel zum Vorschein; 1876 die Gewölbedecorationen in der Chapelle des Maccabées neben der Kathedrale von Genf und 1876/77 ein Wandgemälde aus dem XV. Jahrhundert im Chor der Predigerkirche von Basel. 1877 Entdeckung eines Wandgemäldes aus dem XV. Jahrhundert in der Kirche zu den hl. 3 Königen (Kirche auf der Steig) in Schaffhausen. (Christl. Kunstblatt, 1877, No. 1, S. 9 u. f.), der Wandgemälde in der Kirche von Oberwinterthur (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 1877, S. 787 u. f.) und der Chorausstattung (XV. Jahrhundert) von Notre-Dame de Valère



Freilich haben diese Entdeckungen nur wenige grössere und zusammenhängende Bildercyklen zu Tage gefördert, dagegen sind solche an Einer Stelle in überraschend grosser Zahl und manche derselben in einem Zustande erhalten geblieben, der ein erschöpfendes Studium dieser Werke gestattet. Schon bei früherer Gelegenheit ist der vielen Malereien gedacht worden, welche die italienische Schweiz aus dem Mittelalter besitzt.<sup>1)</sup> Neue Entdeckungen brachten die Reisen, die wir seitdem in diesen Gegenden unternommen haben; ja es ergibt sich, dass hiedurch erst die Kunde von den best erhaltenen und interessantesten Werken erlangt worden ist. Wir haben im letzten Herbst diese Studien wieder aufgenommen, diesmal von der Absicht geleitet, einer Summe meistentheils unbekannter Denkmäler die längst verdiente Beschreibung und Erklärung zu widmen.

Und es ist hoch an der Zeit, dass diesem Vorhaben Folge gegeben werde. Während hier der Sinn für die Erhaltung und die Würdigung der Kunstdenkmäler aus früheren Jahrhunderten in lebhafter Zunahme begriffen ist, fehlt im Tessin das öffentliche Interesse für derartige Bestrebungen ganz. Ein Impuls zur Hebung desselben ist erst neuerdings durch die Ausgabe des *Bollettino storico* erfolgt.<sup>2)</sup> Emilio Motta gebührt in Folge dessen das Verdienst, seit Franscini's Hinschied zum ersten Male wieder das Studium der localen Geschichte und ihrer Denkmäler angebahnt zu haben. Eine historische Literatur aus der Zwischenzeit dagegen sucht man vergebens, und wie Oldelli's und Franscini's Angaben sind auch die, welche Nessi und Lavizzari über Bauten und andere Kunstwerke hinterlassen haben, sparsam und unzulänglich.<sup>3)</sup>

Aber noch viel schlimmer als der Ausfall einer Literatur ist das Schicksal, dem die Monumente bei der Sorglosigkeit und dem Indifferentismus der Bevölkerung preisgegeben sind. Wenige Beispiele werden genügen, um den Zustand einiger derselben zu charakterisiren. Das Kirchlein S. Carlo bei Prugiasco im Bleniothal musste zweimal auf ganz ungewöhnlichem Wege betreten werden. 1875 wurden wir von

bei Sitten (A. a. O. 1878, S. 885). 1878 Entdeckung von Wandgemälden aus dem XIV. Jahrhundert in der Bergkirche U. L. Frauen bei Neunkirch im Canton Schaffhausen (Sonntagsblatt des „Bund“, 1878, No. 10), in der Kirche von Gebistorf und von Burg bei Stein a. Rh. (Allgemeine Schweizerzeitung, 1878, No. 250), des XV. Jahrhunderts in der Kirche von Davos-Platz (Anzeiger 1878, S. 884). 1879 Wandgemälde an der Westwand und im Chor der Kirche S. Johann in Schaffhausen (a. a. O. 1879, S. 917 u. 941). 1880 Funde von Malereien aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts in der Kirche von Muttenz; in der Kirche von Hasle bei Burgdorf (XIV.—XV. Jahrhundert) (Anzeiger, 1881, No. 1) und ein Cyklus von Malereien aus dem XIV. Jahrhundert in der Galluskapelle neben der Stiftskirche in Beromünster, worüber nähere Berichte noch ausstehen.

<sup>1)</sup> Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876. S. 293, 623, 680 ff., 799.

<sup>2)</sup> *Bollettino storico della Svizzera italiana*. Herausgegeben von Emilio Motta. Bellinzona. C. Colombi. 1879 u. f.

<sup>3)</sup> Oldelli, *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino*. Lugano, 1807 und 1811. Franscini, *der Canton Tessin* (Histor.-geogr.-statist. Gemälde der Schweiz, 1835 und *La Svizzera italiana*. Lugano 1837 und 1838. Wie beiläufig der mittelalterlichen Kunst gedacht wird, beweisen die Stellen über S. Maria di Torello Bd. I, S. 86 der italienischen, (S. 55 der deutschen Ausgabe) und S. Pietro di Castello, a. a. O. S. 179 (S. 369). Lavizzari, *Escursioni nel canton Ticino*, Lugano 1859—63, berichtet anlässlich der eben genannten Kirche eine Schauergeschichte, die sich im XIV. Jahrhundert daselbst zugetragen hatte, und gibt die an der Westfaçade befindliche Inschrift, erwähnt aber mit keinem Worte der merkwürdigen Wandmalereien. Notizen über Locarno und seine Denkmäler bringt Nessi in seinen 1854 daselbst erschienenen *Memorie storiche di Locarno fino al 1660*. Als weitere Veröffentlichungen über tessinische Kunstdenkmäler sind zu nennen: *Kunstabhandlungen* auf einem Ausflug in den Canton Tessin und nach Mailand von Jacob Burckhard (Erbkams Bauzeitung, 1850, S. 275 ff., 283 ff.), die sich aber vorwiegend auf Renaissancewerke beschränken und ein Bericht von v. Cohausen über die Kirche S. Nicola und ihre Wandgemälde in Giornico in derselben Zeitschrift, Jahrgang IX; 1859, S. 311 u. ff.



dem Curato, weil ihm der Schlüssel abhanden gekommen war, auf diesen Einlass verwiesen. Vier Jahre später hatte der greise Seelsorger das Zeitliche gesegnet; den legitimen Zugang zur Kapelle konnte oder wollte weder der Sindaco noch sonst einer der Grossen von Prugiasco eröffnen. So waren wir abermals genöthigt, denselben durch ein hochgelegenes Fenster zu forciren, und wir thaten wohl, vor den Steinen zu fliehen, die von der nahen Halde durch die endlich geöffnete Pforte prasselten. Das Kirchlein war von Moderluft erfüllt und bot mit dem verfaulten Gestühle und dem Schimmel an den Wänden den Anblick eines Kerkers dar. — Noch im Jahre 1875 waren die Wand- und Gewölbemalereien in der Kirche S. Maria in Selva bei Locarno<sup>1)</sup> in leidlichem Zustande erhalten. Im Sommer 1880 wurde das Dach des Schiffes wegen Baufälligkeit abgetragen und es ist seitdem nicht mehr ersetzt worden. Wir glaubten neuerdings eine Ruine zu betreten; das Langhaus, an dessen Wänden die Spuren von Malereien überall zum Vorschein kommen, war mit Schutt und Trümmern gefüllt und von dem Gewölbe des Chores troff der Regen nieder. Es muss zur Schande der Behörde einer Kantonshauptstadt und eines Landes, aus welchem die namhaftesten Schweizer Künstler hervorgegangen sind, gesagt werden, dass hier ein köstlicher Bildereyklus ohne sofortige Hülfe elend zu Grunde geht. Anderswo, in S. Bernardo bei Monte Carasso haben andächtige Besucher mit Kreide und Kohle ihre Namen auf den bis 1870 intact gebliebenen Bildern verzeichnet und die Jugend von Campione ergötzt sich, den Aussenschmuck der Annunziatenkirche mit Steinen und Knüppeln zu bombardiren. Diese Würfe gelten den Teufeln und den armen Seelen, die unter dem jüngsten Gerichte an der Südwand gemalt sind. Dazu kommt endlich, dass auch im Tessin eine unglückselige Restaurationssucht ihre Anhänger gefunden hat. 1866 soll die alte hoch über Morbio superiore gelegene Kapelle S. Martino reinlich mit Tünche ausgestrichen worden sein; dasselbe Schicksal hatten schon früher die Kapellen S. Agata bei Tremona und S. Martino bei Besazio erfahren. Die gothischen Wandbilder in S. Pietro bei Motto im Bleniothale fanden wir 1879 von einem Stümper übermalt, und wie man gelegentlich mit städtischen Monumenten verfährt, beweist die heillose Restauration, das will sagen der Untergang, welchen die schönen Decorationen in der Chiesa nuova in Locarno zwischen den Jahren 1872 und 1879 gefunden haben.

Wie dringend schien es nach alledem geboten, diesen vielfach gefährdeten Resten nachzugehen und eine Erinnerung an dieselben in Bild und Wort zu retten. Eine reiche Ausbeute hat unsere Wanderungen über Berg und Thal gelohnt. Sie besteht aus Zeichnungen, von denen eine kleine Auswahl des Charakteristischen dieser Abhandlung folgt, und den ausführlichen Notizen, die wir an Ort und Stelle bei wiederholten Besuchen gesammelt haben. In Bezug auf den artistischen Theil sei an die Nachsicht der Kenner appellirt, welche allein die Schwierigkeiten zu beurtheilen vermögen, die sich der Reproduction solcher Werke entgegenstellen. Häufig waren nur noch Fragmente erhalten, anderswo die Bilder in der denkbar mangelhaftesten Beleuchtung zu zeichnen. Aus denselben Ursachen musste wohl oder übel von der Entzifferung vieler schadhafter Inschriften Umgang genommen werden. Dennoch hoffen wir durch diese Veröffentlichungen einen mancherorts willkommenen Beitrag zum Ausbau der vaterländischen Kunstgeschichte geboten zu haben, und grosse Genugthuung brächte es vollends ein, wenn durch diese Mittheilungen der Antrieb zu weiteren Forschungen und zur Erhaltung der vielen in ihrer Existenz bedrohten Kunstschöpfungen erweckt werden sollte.

---

<sup>1)</sup> In der Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz S. 683 S. Maria dietro S. Antonio genannt.



Die chronologische Reihenfolge der tessinischen Wandgemälde beginnt mit Werken, die aus der Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrhunderts datiren.<sup>1)</sup> Das älteste dürfte in S. Carlo bei Prugiasco im Bleniothale zu finden sein. Diese romanische Kapelle, die in schattigem Grün hoch über dem Dorfe liegt und weithin sichtbar dem Wanderer von überall her entgegenblickt, scheint ehemals der Madonna gewidmet gewesen zu sein. Ihre ursprüngliche Anlage hatte aus einem einschiffigen Langhause bestanden, dem sich im Osten ein halbrundes Chörlein anschliesst. Später wurde die Kapelle durch Hinzufügung eines zweiten Schiffes erweitert, das sich mit zwei von einem mittleren Rundpfeiler getragenen Halbkreisbögen gegen das alte Langhaus öffnet und östlich wieder mit einer halbrunden Apsis versehen ist.<sup>2)</sup> Alle Wandflächen, sogar die Leibungen der Bögen sind bemalt; doch gehört nur ein einziges Bild der romanischen Epoche an. Es schmückt die Westwand des alten Schiffes und nimmt den oberen Theil derselben in ganzer Breite ein (Taf. I). Ein bunter Doppelmäander, der beiderseits von einem Perlsäume auf roth und braunroth halbirtem Streifen begleitet ist, bildet den oberen Abschluss. In der Mitte wird diese Bordüre von dem Segmente eines grossen Kreises durchschnitten, neben welchem rechts und links die Mäander einem blauen Felde Raum gestatten. Hier ist jedesmal ein weisses Lamm gemalt, mit Anspielung auf den Opfertod des Heilandes, dessen Gestalt das grosse blau und gelb besäumte Medaillon umschliesst. Er ist auf hellblauem (jetzt grünem) Grunde in der Vorderansicht dargestellt, aufrecht zwischen einem Speer und dem Ysoprohr mit dem Schwamme, die beide von weisser Farbe sind. Die Rechte hält er offen ausgestreckt, in der Linken einen weissen Kranz, das Symbol seines Sieges über Tod und Grab. Das bärtige Antlitz zeigt offene Züge; den üppigen Haarwuchs von dunklen Locken umgibt ein gelber Nimbus mit rothem Kreuze. Das Untergewand besteht aus einer hellrothen Tunica, auf welcher die Schatten in einer tiefen Nüance derselben Farbe und die Faltenlichter und Ornamente mit Deckweiss gemalt sind. Eine dunkelrothe (purpurne) Toga mit schwarzen Falten und weiss aufgemalten Säumen lässt den rechten Arm entblösst. Das Nackte ist fleischroth mit grau-braunen Schatten und weissen Lichtern ziemlich eingehend modellirt.

Etwas tiefer stehen auf einem blauen (jetzt grünen) Grunde die Apostel. Jedem ist mit weissen Capitalen sein Name beigeschrieben. Die Gestalten sind in zwei Reihen dem Heilande zugewendet. Ihre Zwölfzahl scheint ursprünglich eine vollständige gewesen zu sein, doch haben die seitlichen Theile des Bildes so sehr gelitten, dass stellenweise nur noch die bunten Nimben vorhanden sind.<sup>3)</sup> Ebenso lässt

<sup>1)</sup> Reste von Malereien, die möglicherweise aus einer noch älteren Epoche stammen, sind unlängst in dem Baptisterium neben der Pfarrkirche S. Vitale in Riva S. Vitale zum Vorschein gekommen. Der Bau, in dem sie sich befinden, ist hier zu Lande das einzige Beispiel einer nach altchristlichem Schema errichteten Taufkirche, und es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass dieser achteckige Kuppelbau, in dessen Mitte noch das kreisrunde Bassin für die Immersionstaufe besteht, aus dem früheren Mittelalter datirt. Spuren einer bildlichen Ausstattung, die sich gewiss über die sämtlichen Wand- und Gewölbeflächen erstreckte, sind südöstlich neben dem Chor erhalten. Sie lassen auf mehrfache Uebermalungen schliessen. Man erkennt auf der oberen Schichte die Reste einer Bordüre mit mosaikartigen Mustern, die an die römischen Cosmatenarbeiten erinnern und nebst den Ueberbleibseln eines Drachenbildes auf das XIV. oder den Anfang des XV. Jahrhunderts deuten, wogegen der fleissig durchgeführte Kopf eines Jünglings auf einer unteren Lage augenscheinlich viel älter ist. Wir müssen uns begnügen, auf diese Fragmente aufmerksam zu machen, und anzudeuten, welche eine lohnende Aufgabe des Forschers harret, der es unternehmen will, hier eine Reihe merkwürdiger Bilder von der Tünche zu befreien.

<sup>2)</sup> Die nähere Baubeschreibung findet sich im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 1877, No. 1, S. 735 u. f.

<sup>3)</sup> S. S. Peter und Paul haben rothe Nimben, bei den folgenden Gestalten beginnt ein regelmässiger Wechsel zwischen rothen und gelben Heiligenscheinen.



sich mit Sicherheit nicht mehr bestimmen, ob die Apostel in ganzer Grösse, oder, wie sie gegenwärtig erscheinen, nur als Kniefiguren gemalt gewesen seien. Dem Heilande zunächst stehen S. S. Peter und Paul, jener zur Rechten Christi. Sie sind, wie die übrigen Apostel, ohne Attribute in antiker Gewandung dargestellt. Ihre Erscheinung, wie sie die Hände zum Zeichen der Verehrung geöffnet vor sich halten, entspricht der altchristlichen Auffassung, die sich durch die römischen und ravennatischen Mosaiken bis zu den Katakombenmalereien verfolgen lässt. Auch die Gesichtstypen der Apostelfürsten weisen auf alte Ueberlieferungen zurück. Wie in dem Kuppelmosaik des orthodoxen Baptisteriums in Ravenna erscheint Petrus mit einem runden Gesichte, vollem Haarwuchse und einem kurzen, ebenfalls weissen Barte; Paulus dagegen mit hagerem Antlitze, langfliessendem Barte, der wie die Haare von dunkler Farbe ist. Auf dem Haupte scheint er eine kahle Platte getragen zu haben.<sup>1)</sup> Den Apostelfürsten reihen sich die übrigen Sendboten an. Sie sind alle in derselben Haltung aufgefasst, mit gleicher Handbewegung und so dicht gedrängt, dass man von einigen nur die Köpfe sieht.

Stil und Technik dieses Bildes erinnern an die Miniaturen des XII. Jahrhunderts. Die Gewänder sind in grossen Massen angelegt, die aber durch eine zu weit getriebene Specialisirung mit parallelen und concentrischen Lineamenten und die seltsam gezackte Form der Säume und Ueberschläge beeinträchtigt wird. In einzelnen Fällen nimmt die Behandlung einen fast ornamentalen Charakter an. Die Faltenlichter sind durch weisse Linien bezeichnet, zwischen denen kurze Strichlagen von derselben Farbe von kleinen Quadraten unterbrochen werden. Es ist diess eine Weise, in der man den Einfluss byzantinisirender Mosaiken erkennen möchte. Denselben Charakter trägt die Behandlung der Köpfe. Mit den weissen Lichtern contrastiren grüne Schatten, welche die Schläfe begleiten und die Augen schwer umrändern, während scharf abgerundete Dupfen von trübrother Farbe die Stelle der Wangen bezeichnen.

Andere Werke romanischen Stiles befinden sich in der Umgegend von Lugano. Dort sah Zeller-Wertmüller noch im Jahre 1867 eine kleine der heiligen Lucia geweihte Schifferkapelle bei Melano, welche ihre vollständige Ausstattung mit Wandgemälden bewahrt hatte.<sup>2)</sup> Das Gebäude war von derselben Form wie das Heiligenhäuschen, das sich vor Errichtung der nachmaligen Telskapelle auf der Platte am Vierwaldstättersee befand.<sup>3)</sup> Ebenso ist eine derartige Anlage noch jetzt an der Südspitze der Halbinsel von Morcote erhalten, die sich vom Monte Salvatore in den Luganersee erstreckt. Diese Bauten, welche als Andachtstätten zur frommen Erinnerung gestiftet und demnächst dazu bestimmt waren, den Schiffern bei Sturm und Ungewitter ein zeitweiliges Unterkommen zu bieten, bestehen aus einem einfachen, geradlinig abgeschlossenen Tonnengewölbe mit giebelförmiger Uebermauerung. Die auf der Halbinsel von Morcote gelegene Kapelle entbehrt des malerischen Schmuckes, wogegen diejenige von Melano mit Einzelfiguren von Heiligen (u. a. S. Peters) ausgestattet war, die nach Zellers Bericht mit ländlicher Fertigkeit auf Goldgrund gemalt, einen sehr alterthümlichen, an byzantinische Werke erinnernden Anblick darboten. Damals hatte der Besitzer, ein zürcherischer Industrieller, im Hinblick auf die Entfernung des schadhaften Gebäudes, die Ablösung der Malereien beschlossen, allein die Mittheilung der

<sup>1)</sup> Abgebildet bei v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 1. Jahrgang, Leipzig 1868. Beilage zu Heft II und III, pag. 168. Vgl. auch Schnaase, Gesch. d. bild. Künste. 2. Aufl. Bd. III, S. 99.

<sup>2)</sup> Diese Kapelle stand da, wo sich ein Bach aus einer Landzunge in den See ergiesst. Unweit dieser Stelle ist nachmals eine neue Kapelle errichtet worden.

<sup>3)</sup> Vgl. Geschichtsfreund, Bd. XXXV, 1880, S. 4.



diessbezüglichen Absichten an seinen Bevollmächtigten unterlassen, der demnächst in missverstandenen Interesse der Ordnung von sich aus Schleifung der Kapelle verfügte.

Etwelchen Ersatz für diese untergegangenen Bilder bietet die Entdeckung der auf Tafel II abgebildeten Malereien, zu der uns 1879 ein Besuch in dem oberhalb Melano gelegenen Rovio führte. Westlich ausserhalb des Dorfes steht auf der Höhe die Kapelle S. Vigilio, ein kleiner romanischer Bau von einschiffiger Anlage, der auswendig mit Lesenen und Rundbogenfriesen geschmückt und östlich mit einer halbrunden Apsis versehen ist. Das Langhaus, das nach italienischer Sitte mit einem inwendig unverschalten Giebeldache versehen ist, hat eine gründliche Säuberung erlitten; im Chore dagegen sind die ursprünglichen Malereien leidlich erhalten. Wir finden hier das früheste Beispiel der Chorausstattung, welche in diesen Gegenden bis zum Beginne des XVI. Jahrhunderts eine typische Geltung bewahrte und ihre Vorbilder ohne Zweifel in frühmittelalterlichen Werken hatte. Es ist bekannt, dass die Gliederung der Gemäldecyklen schon in den altchristlichen Jahrhunderten sich derart gestaltete, dass je näher dem Chore um so mehr in dem Beschauer das Gefühl der Ehrfurcht und andächtiger Scheu erweckt werden sollte. Dem entsprach es, dass während die Wände des Schiffes den Raum zur Darstellung vorbereitender Scenen und Erscheinungen aus den biblischen Geschichten und Legenden boten, im Chore, seiner liturgischen Bedeutung entsprechend, die heiligsten Gestalten und Embleme vorgeführt zu werden pflegten. Und wirklich glaubt man hier vor einem altchristlichen Mosaïke zu stehen, wenn man in der Halbkuppel der Apsis die Kolossalfigur des Heilandes erblickt, wie er, umgeben von den Zeichen der Evangelisten, in einer Mandorla thront, die Rechte zum Segen erhoben, die Linke auf das Buch des Lebens gestützt und tiefer die Apostel, die in feierlicher Haltung zu Seiten der Madonna stehen.

Eine Beschreibung dieser Malereien war jetzt noch zu geben; bei dem bedauerlichen Zustande jedoch, in dem sich dieselben befinden, dürfte ein genaueres Studium schon im Verlaufe weniger Jahre ausgeschlossen sein. Der gelbe Grund der Conche ist grösstentheils abgeblättert. An der Figur des Heilandes fehlen erhebliche Stücke und die Embleme der Evangelisten sind bis auf wenige Fragmente reducirt. Christus erscheint hier wiederum bärtig, mit braun-gelben Haaren.<sup>1)</sup> Er ist ganz in Purpur (ein dunkles Rothbraun) gekleidet und thront auf einem reich verzierten Polstersitze, die Füsse ruhen auf einem Kissen und sind mit Sandalen bekleidet. Der Grund der Mandorla ist blau; ihre Einfassung besteht aus einem rothen und grünen Zickzackornamente, das an die Rollfriese romanischer Bauten erinnert. Zu beiden

<sup>1)</sup> Wie lange neben diesem nachmals gewöhnlichen auch der bartlose jugendliche Typus des Heilandes seine Geltung bewahrte, lässt sich hier zu Lande an der Hand einer grösseren Zahl von Beispielen beweisen: „Diptychon des Tutilo“ in S. Gallen, abgeb. bei Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 112. Silberner Einbanddeckel eines aus dem IX. Jahrhundert (?) stammenden Evangelariums, das aus dem Schatze der Valerienkirche bei Sitten verkauft worden ist (abgeb. bei Blavignac, Architecture sacrée, atlas Pl. XXV und in den Mémoires de l'institut national genevois, vol. I, 1854.) Miniature des XI. Jahrhunderts im Codex No. 176 der Stiftsbibliothek von Einsiedeln (Rahn a. a. O. S. 299). Silberrelief des XII. Jahrh. auf dem Schrein der Kinder Sigismunds im Stiftsschatze von S. Maurice (Aubert, Trésor de l'abbaye de S. Maurice, Pl. III). Kapitälsculpturen XII.—XIII. Jahrh. in der Kirche Notre-Dame de Valère bei Sitten (Blavignac a. a. O. Pl. LX) und der Kathedrale von Genf (a. a. O. Pl. LXX und LXXIII). Bogenfeld des Portales an der Stiftskirche von S. Ursanne, XII.—XIII. Jahrhundert. Statue am Mittelpfosten der Porte des apôtres an der Kathedrale von Lausanne. Auf dem Glasgemälde im Chor von Königsfelden, das die Stigmatisation des hl. Franciscus von Assisi darstellt, ist der mit Cherubimflügeln versehene Crucifixus bartlos, und selbst noch im XV. Jahrhundert hat man den jugendlichen Christustypus in dem Bilde des Weltenrichters unter den Wandgemälden in der Schlosskapelle von Kyburg wiederholt (Mittheil. d. antiquar. Gesellschaft in Zürich. Bd. XVI, 2. Thl., Heft 4, Taf. V).



Seiten dieser Glorie erscheinen nach aussen gewendet die Embleme der Evangelisten. Sie sind alle mit geschlossenen Büchern versehen. Zur Rechten Christi sieht man den Engel des hl. Matthäus; er ist — auch der Kopf — ganz braunroth gemalt. Darunter folgt der weisse Stier des hl. Lucas; gegenüber sind oben der Johannesadler, darunter der Marcuslöwe, beide von gelber Farbe angebracht. Ein originelles Ornament von herzförmigen Blättern und Palmetten schmückt die Frontleibung der Apsis, den unteren Abschluss des Gewölbes bildet ein rother, gelb und roth besäumter Mäander auf dunkelgrauem Grunde. Dasselbe Ornament wiederholt sich, viermal von rechtwinkeligen Feldern mit den rohen Halbfiguren von Engeln (der Erzengel?) unterbrochen, auf der Leibung des Chorbogens, der die Apsis umschliesst.

Unter der Conche ist die halbrunde Mauer mit den Einzelgestalten Mariæ und der Apostel geschmückt. Der Grund, von dem sich diese Figuren abheben, ist unten gelb, in der oberen Hälfte blau und mit einer grünen Bordüre umrahmt. Maria steht etwas höher als die seitlichen Figuren. Sie trägt eine steife mit Perlen besetzte Krone, unter welcher ein rother Schleiermantel das Gesicht mit den regelmässigen, feierlichen Zügen in strengem Oval umrahmt und in einfachem Wurf bis auf die Kniee hinunterfällt. Der Rock ist blau und vorne mit einem Ornamentstreifen von weissen Punkten geschmückt. Die Hände hält sie auswärts geöffnet vor der Brust. Zur Seite ist mit weissen Majuskeln in senkrechter Anordnung der Name MARIA VIRGO geschrieben. Rechts und links reihen sich der Madonna die Apostel an. Sie sind alle in der Vorderansicht dargestellt, die meisten mit Schriftrollen, andere mit Büchern und neben ihnen mit weissen übereinandergestellten Majuskeln ihre grösstentheils nicht mehr leserlichen Namen verzeichnet. Petrus und Paulus, welche zunächst der Madonna stehen, zeigen die alten schon anlässlich des Wandgemäldes von Prugiasco beschriebenen Typen. Auffallend ist ferner der Apostel Andreas. Er hat einen weissen Bart und weisse in hornartige Massen aufgelöste Haare. Uebrigens haben alle Apostel, mit Ausnahme Petrus, Andreas und der äussersten Figur zur Rechten des Beschauers, eine Uebermalung erlitten. Man hatte für gut befunden, die Nimben aufzufrischen, aber damit nicht genug, auch die Haare mit Gelb überstrichen, so dass von den Köpfen nur noch die Gesichter zu sehen sind, was diesen Erscheinungen ein wahrhaft gespenstisches Aussehen verleiht. Den Abschluss nach unten bildet eine Sockeldecoration von weissen Draperien mit rothen Umrissen und hellgelben Schatten.

Dem Bilde von Prugiasco stehen diese Malereien bei weitem nach. Der Eindruck, den sie beim ersten Anblicke erwecken, ist der von Schöpfungen einer primitiven Kunst. Auf hageren, schulterlosen Leibern glotzen den Beschauer die ovalen Gesichter mit den grossen starren Augen an. Sie sind fast weiss, mit trübrothen Contouren und Schatten, die gegen die Peripherie des Ovals sich etwas abtönen. Dazu kommen regelmässig eine grüne Falte auf der Stirne, grüne dreieckige Schatten zu Seiten der Nase und auf den Augenlidern. Die Stelle des Augensterne versieht ein schwarzer Punkt. Eben so roh sind die Gewänder behandelt; ihre Zeichnung ist mit breiten rothen Strichen gefühllos entworfen und dann mit weissen Lichtern detaillirt.

Und dennoch sind bei aller Rohheit der Ausführung und der hiebei angewendeten Mittel die Einflüsse besserer Vorbilder nicht zu verkennen. Man muss diese Gestalten näher betrachten, oder zeichnend Zug für Zug verfolgen, um sich zu überzeugen, wie gross die Mannigfaltigkeit der Draperien und wirklich schön die einzelnen Motive sind. In der Anordnung des Ganzen sowohl, als in den Eigenthümlichkeiten der Ausführung möchte man wieder den Einfluss byzantinisirender Werke vermuthen, und es ist auch nicht unmöglich, dass derartige Schöpfungen, wie eine solche jetzt noch in dem Chormosaik von S. Ambrogio in Mailand erhalten ist, dem Künstler vor Augen schwebten. Thatsächlich hatte in diesen



Gegenden ein alterthümlicher, halb byzantinischer Stil seine Herrschaft fortbehauptet, als anderswo — in unseren diesseitigen Landestheilen — in Miniaturen und Wandmalereien bereits der Uebergang zu den gothischen Formen sich anzukündigen begann.

Den Beweis dafür liefern einige Gemälde, deren Entstehungszeit sich annähernd mit Sicherheit bestimmen lässt. Hoch auf dem Westabhange des Bergrückens, der vom Monte Salvatore ausläuft und dann an der Südspitze der Halbinsel von Morcote schroff gegen das Seebecken abfällt, steht das Kirchlein S. Maria di Torello. Einsam wie ein Waldmärchen liegt es im dichten Grün verborgen. Niemand, der auf schmalen, lauschigen Pfaden von Figino hinaufsteigt, oder von Carona und der Madonna d'Ongero her die Wälder durchstreift, ahnt in der Nähe eines merkwürdigen Bauwerkes zu sein. Erst wo sich das Dickicht gegen die Lichtung öffnet, gewahrt man ein Kirchlein, das den Eindruck eines uralten longobardischen Bauwerkes macht.<sup>1)</sup> Dünne Lesenen, die in ununterbrochenem Zuge bis zu dem Bogenfriese emporsteigen, gliedern die nördliche Langwand, an der sich zwei übereinander befindliche Reihen von Rundbogenfensterchen öffnen. Ein zierliches Portal, das bereits die Formen des Uebergangsstiles zeigt, öffnet den Zugang von Westen zwischen alterthümlichen Malereien, welche die Façade schmücken. Am östlichen Ende der Kirche erhebt sich der Thurm mit seinen gekuppelten Rundbogenfenstern. Er ist nach italienischer Sitte mit einem niedrigen Zeltdache dedeckt. Und ebenso malerisch ist der Anblick des Inneren, das sich in dreifacher Terrassirung von dem zweigeschossigen westlichen Vorraume durch ein kurzes Langhaus bis zu dem viereckigen Chore aufbaut. Wiederum führt eine Treppe rechts zu einem tonnengewölbten Quergange hinauf. Er bildet den Vorraum einer neben dem Chore gelegenen Kapelle und führt am südlichen Ende in einen kleinen Hof hinaus. Hier lagen die Conventgebäude, die jetzt aber modernisirt und zum Landsitze eines reichen Mailänders umgewandelt sind.

Die ausgiebigsten Nachrichten über die Stiftung bringt Tatti, dem die Archive des Klosters zur Verfügung standen.<sup>2)</sup> Sie erfolgte für ein Capitel von regulirten Augustiner Chorherren durch den Bischof von Como, Wilhelm I. della Torre, der Kirche und Kloster auf eigene Kosten erbauen liess. Als den Tag der Weihe gibt Tatti den 26. October 1217 an<sup>3)</sup> und zählt die kostbaren Reliquien auf, mit denen der Bischof seine Stiftung bedachte.<sup>4)</sup> Seiner Verfügung entsprechend wurde Wilhelm nach seinem 1226 erfolgten Hinschiede in S. Maria di Torello begraben.<sup>5)</sup>

Aus der Zeit der Stiftung, oder doch bald nachher sind nun mit Sicherheit die Wandgemälde zu datiren, welche sich inwendig und aussen an der Westfronte erhalten haben. Dort ist links neben der Thüre, die von dem zweigeschossigen Vorraume zu dem höher gelegenen Schiffe führt, die Kreuzigung Christi gemalt. Leider ist dieses Bild, dessen Figuren ungefähr zwei Drittheile der Lebensgrösse haben, so barbarisch übermalt, dass von der ursprünglichen Anlage nur die Composition zu beurtheilen ist. Ein breites Feld, mit bunten wellenförmigen Ornamenten bemalt, zieht sich über dem ganzen Bilde hin.

<sup>1)</sup> Grundriss und Durchschnitt bei Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 251. Eine nähere Beschreibung im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 1873, S. 485.

<sup>2)</sup> Degli annali sacri della città di Como, raccolti e descritti del P. D. Primo Luigi Tatti. Decade seconda. Milano 1683. Pag. 536 ff. Vgl. ferner Francesco Ballarini, Compendio delle croniche della città di Como. Como 1619. P. 123. Ferd. Ughello, Italia sacra, Tom. V, Venedig 1720, p. 298 und Oldelli, Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del canton Ticino, Vol. I, Lugano 1807, p. 187 u. f. Die Constitutionen, welche Wilhelm für die Chorherren erliess, sind abgedruckt bei Tatti a. a. O. p. 903 ff.

<sup>3)</sup> l. c. p. 561. <sup>4)</sup> p. 562. <sup>5)</sup> pp. 589 und 590.



Darunter ist in der Mitte einer blauen Fläche der Crucifixus gemalt. Ueber dem Haupte liest man auf einer Tafel die griechischen Initialen  $\overline{\text{XPC}}$ . Zu Seiten schweben zwei Engel; der Eine hält den Speer, der Andere das Ysoprohr mit dem Schwamme. Das Haupt des Heilandes ist bärtig und mit dem Kreuznimbus versehen. Ein ziemlich langer Schurz umhüllt den stark auf die Seite gereckten Körper. Die Füße sind übereinander genagelt. Neben dem Kreuze steht zur Linken des Beschauers die Madonna, gefolgt von einer zweiten Figur, von der aber nur noch der Nimbus zu sehen ist. Maria hat nach herkömmlicher Weise das Haupt mit dem Schleiermantel bedeckt, die Rechte ausgestreckt, die Linke auf die Stirne gelegt. Gegenüber steht in derselben Haltung der Jüngling Johannes und hinter ihm S. Paulus mit dem aufrechten Schwerte in der Rechten, in der Linken hält er ein geschlossenes Buch. Beide Apostel sind durch Namen bezeichnet, die mit weissen Majuskeln beigeschrieben stehen. Ein Eingehen auf die Details der Ausführung ist bei dem gegenwärtigen Bestande ausgeschlossen. Dem ursprünglichen Entwurfe mag die conventionelle Faltengebung angehören; die rohen ausdruckslosen Köpfe dagegen und die trüben fleckigen Farben, mit denen das Ganze beklegt ist, werden auf Rechnung des «Restaurators» zu setzen sein.

Ansprechender und ziemlich wohl erhalten sind die Malereien am Aeusseren. In dem rundbogigen Tympanon des Portales zunächst sieht man die Kniefiguren der Madonna und zweier männlicher Heiligen. Maria hat das Haupt mit dem Schleiermantel bedeckt und das Knäblein auf dem Arme, das sich traulich an die Mutter schmiegt. Links vom Beschauer ist ein heiliger Bischof gemalt. Er hält die Linke verehrungsvoll gegen die Madonna erhoben und mit der Rechten das Pedum. Gegenüber erscheint ein Jüngling, mit der Toga bekleidet und einem geschlossenen Buche in der Linken.

Nach Tatti hätte der Eine dieser Heiligen für Bischof Wilhelm zu gelten, dessen Bildniss bald nach seinem Hinschiede im Auftrage der Chorherren zur Rechten der Madonna gemalt worden sei.<sup>1)</sup> Wir können dieser Ansicht nicht beistimmen, sondern halten, die Zuverlässigkeit jener Angabe vorausgesetzt, dafür, dass das bischöfliche Porträt in dem hohen und schmalen Felde zu suchen sei, das sich zur Linken des Portales befindet und früher seine Erklärung in einer mehrzeiligen Inschrift fand, die ein anstossendes Compartment enthielt. Sie ist leider unleserlich geworden; nur einzelne weiss auf Blau gemalte Majuskeln sind noch zu erkennen. Für die Annahme jedoch, dass diese Inschrift sich auf den bischöflichen Stifter bezogen habe, scheint der Umstand zu sprechen, dass die beinahe lebensgrosse Figur des Prälaten ohne Nimbus erscheint. Er ist aufrecht in strenger Vorderansicht auf einem in der oberen Hälfte blauen, unten gelben Grunde dargestellt, den ausser der gelben Borte ein zierliches Ornament von romanisirenden Ranken umrahmt. Des Bischofs Füße ruhen auf einem viereckigen Untersatze. Die Rechte hält er nach lateinischem Ritus segnend erhoben, in der Linken schräg das einfache Pedum. Auf dem Haupte trägt er eine weisse Inful von alterthümlich niedriger Form. Das Gesicht, das mit braunrothen Linien gezeichnet und mit grünen Schatten und weissen Lichtern modellirt ist, zeigt strenge, beinahe finstere Züge. Die Haare sind weiss und blau schattirt, ebenso der Schnauz und der kurz geschnittene Vollbart. Der Ornat besteht aus einer glockenförmigen Casula, die braunroth und mit Perlosetten gemustert ist. Von den Schultern hängt das kurze und kreuzlose Pallium herab. Die Dalmatica ist gelb, mit grün und weiss geperlten Rauten verziert, über den Füßen drapirt sich der Saum eines weitfaltigen weissen Gewandes, der Alba.

<sup>1)</sup> Tatti a. a. O. p. 590.



Der Stil ist dem der Malereien über der Thüre ungefähr gleich, die Ausführung jedoch etwas derber als die eines dritten Bildes, das sich rechts vom Beschauer neben dem Eingange befindet. Es stellt den heiligen Riesen Christophorus vor, der das Christknäblein durch die Fluthen trug. Jetzt ist nur noch die obere Hälfte dieser Figur zu sehen.

Die Legende erzählt <sup>1)</sup>, das Christophorus aus Kanaan gebürtig und anfänglich ein Heide Namens Adokimos oder Reprobis war. Sein Aussehen wird als schreckhaft und von riesiger Grösse geschildert.<sup>2)</sup> Er begehrte darum, seine Dienste dem mächtigsten Könige zu leihen und fand sie bei dem Herrscher von Kanaan. Der aber war nicht der Unüberwindliche, den Christophorus gesucht hatte; dem Könige war vor dem Teufel bang und so verliess ihn der Starke. Er trat mit dem Satan in Bund; allein auch dieser ward durch die Kraft des Kreuzes besiegt. So ging nun Christoph, den Heiland selber zu suchen, bis sich ein Einsiedler des Irrenden erbarmte und ihn zum Dienste des Herrn ermahnte. Draussen, lehrte er den Riesen, der weder fasten noch beten wollte, sei ein grosser Strom, in dem schon Viele, die hinüber wollten, ihr Grab gefunden hätten. Ein Gott gefälliges Werk sei es daher, wenn er dort eine Hütte baue und die Hülfsen auf seinem starken Körper hinüberrette. Diess that der Heide, bis er eines Tages von einem Knäblein gerufen wurde. So klein war dasselbe, dass es der Fährmann erst beim dritten Rufe gewährte. Als er nun aber mit dieser winzigen Last die Wogen durchschritt, da schwoh das Wasser und schien die Bürde eine unerträgliche zu werden. Mit Noth ward kaum das Ufer erreicht. Dort erfuhr der Riese, wen er getragen. Kind, hatte er gesagt, du hast mich in grosse Gefahr gebracht, denn du drücktest mich so schwer, als ob ich die ganze Welt auf meinen Schultern trüge, worauf ihn das Knäblein belehrte: gewiss, denn du hast nicht bloss die Welt getragen, sondern auch Den, der sie erschaffen hat. Ich bin Christus, der König, dem du zu dienen begehrtest; zum Zeichen aber und dass du mir glaubst, gehe in deine Klause zurück und stecke deinen Stab in die Erde, so wirst du sehen, dass er Blätter und Früchte treibt. S. Christoph that, wie ihm befohlen, und sah schon Tags darauf, wie aus dem Stabe eine üppige Palme geworden war.<sup>3)</sup> Von da an ward sein ganzes Thun dem Dienste des Herrn geweiht und standhaft sein Christenglaube durch das Martyrium besiegelt.

Christoph gehört zu den berühmten Heiligen der morgen- und abendländischen Kirche. Die Letztere hat ihn zu den 14 Nothhelfern gezählt und verehrt ihn besonders als Beschützer vor einem jähen und bösen Tode. Als solcher wird er zur Pestzeit angerufen und gegen die Wunden, weil S. Christoph schädlos mit Pfeilen beschossen wurde.<sup>4)</sup> Er ist auch Patron gegen Ungewitter <sup>5)</sup> und der Schutzheilige der Schiffer

<sup>1)</sup> Am ausführlichsten wohl die *Legenda aurea*. Jacobi a Voragine *legenda aurea*, vulgo *historia lombardica dicta*. Ed. Dr. Th. Graesse. Dresdae et Lipsiae 1846. p. 430 ff. — Vgl. auch Stadler und Heim, *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, Bd. I. Augsburg 1858, p. 609 ff. Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie*. 4. Aufl. Leipz. 1868, p. 929. und J. W. Wolf, *Beiträge zur deutschen Mythologie*, Göttingen u. Leipzig 1852, I. p. 98 u. II. p. 91. Th. O. Weigel und A. Zestermann, *die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift*, an deren frühesten Erzeugnissen in der Weigel'schen Sammlung erläutert. Leipzig 1866, Bd. I. p. 34, mit Literaturnachweisen.

<sup>2)</sup> *Procerissimae staturae vultuque terribili erat et XII cubitos in longitudine possidebat* (*Legenda aurea*).

<sup>3)</sup> Von den Wundern, die Christoph mit seinem blühenden Stabe verrichtete, meldet die *Legenda aurea*, vgl. auch Stadler und Heim, *Art. Christophorus*.

<sup>4)</sup> Stadler und Heim, S. 611. Vgl. dazu die Inschrift auf dem Christophorusbilde von S. Maria di Torello auf Taf. III.

<sup>5)</sup> Wolf I, S. 98.



und Schatzgräber gegen einen unbussfertigen Tod.<sup>1)</sup> Auch hiess es, dass Derjenige, welcher früh Morgens das Bild des Heiligen schaute, eines frohen Tages und des Schutzes vor jähem Ende sich zu erfreuen habe. In deutschen und lateinischen Versen hat das Mittelalter diese Schutzkraft des Heiligen gefeiert:

Christophore sancte, virtutes sunt tibi tantae:

qui te mane vident, nocturno tempore rident.

Christophori sancti speciem quicumque tuetur,

ista nempe die non morte mala morietur.

oder, wie die Aufschrift des gothischen Christophorusbildes an dem Kirchlein S. Bernardo bei Monte Carasso und wahrscheinlich auch die des romanischen an der Pfarrkirche von Biasca lautet:

XPO . | VISA . | FORI . | MANV . | EST . IN | IMICA . | DOLOR | I.<sup>2)</sup>

Ein schönes deutsches Lied theilt Wolf in den Beiträgen zur deutschen Mythologie, I, p. 99, mit:

wer dein pild frü tut schawen an,

des tags ist er beweisen,

das herze sein

frölich on pein,

züchtig in allen ehren.

Es geht daraus hervor, dass S. Christophorus nicht nur als Schirmer vor leiblichen Gefahren, sondern auch der Mahnungen wegen verehrt zu werden pflegte, die sich aus der Deutung seines Namens ergaben. Der Anblick seines Bildes sollte die Christen erinnern, freudig und treu das Joch des Heilandes durch das Meer der Welt zu tragen, und insbesondere die Kirchgänger aufmerksam machen, Christum auf sich zu nehmen durch Gebet, durch den würdigen Empfang der hl. Sacramente und durch aufmerksame Anhörung des göttlichen Wortes.<sup>3)</sup>

Ueberall war darum das Bild S. Christophs zu sehen, gemeisselt und gemalt, an Kirchen und weltlichen Bauten; daher auch dasselbe zumeist in riesigen Dimensionen und an solcher Stelle angebracht zu werden pflegte, wo es aus möglichst weitem Umkreise geschaut werden konnte.<sup>4)</sup>

Die meisten Christophorusbilder sind im Tessin erhalten, wo solche noch in der Barockzeit an die Aussenseiten der Kirchen gemalt zu werden pflegten.<sup>5)</sup> Das älteste, eine der frühesten Darstellungen des Heiligen wohl, die auf Wandgemälden des Mittelalters vorkommen dürften, ist das schon genannte Bild an der Westfronte von S. Maria di Torello (Taf. III, Fig. I). Wie die Madonna, so trägt auch der Heilige das Christkind auf dem Arme. Eigentlich ist dasselbe schon über die Kinderjahre hinaus. Es scheint dem Künstler nicht gelungen zu sein, die Anmuth zarter Jugend zu schildern. Das Köpfchen, das im Halbprofile recht altklug in's Weite schaut, trägt die Züge eines gereiften Jünglings. Der starke Auswuchs auf der Stirne, von welcher die Haare knapp zurückgebauscht sind, die fest geschwungenen Brauen, eine gebogene Nase und das starke Kinn sind weit entfernt, an das holde Knäblein zu erinnern,

<sup>1)</sup> a. a. O. II, S. 91. Otte S. 929.

<sup>2)</sup> Taf. III. Fig. 2. Christophori visa manus est inimica dolori.

<sup>3)</sup> Stadler und Heim a. a. O. oder, wie die Legenda aurea zu Anfang ausführt: Sed postmodum Christophorus dictus est, quasi Christum ferens, eo scilicet, quod Christum quatuor modis portavit, scilicet in humeris per translationem, in corpore per macerationem, in mente per devotionem, in ore per confessionem sive praedicationem.

<sup>4)</sup> Vgl. den Nachtrag über Christophorusbilder zu Ende des zweiten Heftes.

<sup>5)</sup> An den Kirchen von Gudo zwischen Bellinzona und Locarno und Grancia bei Lugano.



von dem die Legende berichtet. In männlicher Haltung sitzt der Heiland da, die Rechte zum Segen erhoben und eine Schriftrulle in der Linken. Ueber dem schwarzen Rocke trägt er einen weissen Mantel, auf dem die Falten mit gelb- und roth-braunen Schatten modellirt sind. Solcher Last gegenüber kommt uns der Riese mit dem vollen offenen Gesichte, das lange Locken umrahmen, fast weichlich vor. Er trägt eine Krone mit rothem Boden. In der Linken hält er einen Palmzweig mit rothen Früchten. Mit reichem Perlbesatze, wie die Krone, und mit gelben Rankenbordüren ist auch der rothe Mantel geschmückt und inwendig mit weissem und blauem Hermelin gefüttert. Darüber hängt ein schmaler, mit gelben Blattornamenten verzierter Streifen herab, der gleich der weissen faltenreichen Tunica mit einem Gürtel unterbunden ist. Die Ausführung ist eine ähnliche, nur will uns scheinen, etwas eingehendere wie die des Bischofsbildes: mit braunrother Zeichnung, grünen, zum Theil mit Deckweiss umränderten Schatten für die nackten Theile und die weisse Tunica. Die Haare beider Figuren sind braunroth und durch dunkle Wellenlinien specialisirt. Eigenthümlich ist ein breiter, gelblich-weisser Contour, der wie die Bleifassung eines Glasgemäldes die Figuren und einzelnen Gewandtheile umzieht und die dunklen Haare, sowie den Mantel des hl. Christophorus von dem hellblauen Grunde absetzt. Den letzteren umrahmt eine ziemlich breite Borte von hellgrüner Farbe, auf welcher oben und zu beiden Seiten die Reste einer weissen Majuskelschrift zu sehen sind. Leider sind wir nur einen Theil derselben zu entziffern im Stande gewesen, die Worte (a), die auf der senkrechten Borte neben dem Christuskind verzeichnet stehen. Ein halb roth und gelb getheilter Streifen mit weissen Dupfen umschliesst diese Bordüre. Die äusserste Umrahmung bildet ein buntes Bandornament, dessen Form auf jeder Seite eine verschiedene ist.

(a)  
APE  
STE  
TE  
MAR  
TIR  
LI  
BE  
RAT  
I  
S  
T  
E

Ein ebenfalls romanisches und wahrscheinlich gleichzeitiges Christophorusbild schmückt die ehemalige Collegiatkirche von Biasca, unweit Bellinzona. Es befindet sich an der Westseite neben dem Portale, dem Eintretenden zur Rechten und nimmt die ganze Breite einer von den schmalen Lesenen begrenzten Blende ein (Taf. III, Fig. 2).<sup>1)</sup> Die Lesenen selber nehmen an der Umrahmung Theil. Sie sind auf grauem Grunde mit bunten rautenförmigen Bandornamenten bemalt, deren Farben in unregelmässigen Absätzen wechseln. Der Grund, von dem sich der Heilige abhebt, ist unten gelb, im oberen Dritttheile blau in grüner Umrahmung, die eine Art gelb auf weiss gemalter Perlstab begleitet. Den oberen Abschluss macht ein romanisches Ornament von zierlichem Blattwerk und Rosetten. Der Riese, der seine Rechte auf eine entwurzelte Palme stützt, ist in strenger Vorderansicht abgebildet. Der Stamm des Baumes ist gelb, die Krone grün und mit rothen Beeren bewachsen. Die Linke hält S. Christoph auswärts vor der Brust geöffnet, auf dem Haupte trägt er eine gelbe Krone, die mit Perlen und blauen Steinen besetzt ist. Das Christkind, dessen gelbe Locken ein rother Nimbus mit weissem Kreuz umgiebt, sitzt aufrecht auf des Riesen Schulter. Es trägt über der weissen Tunica einen rothen Mantel, hebt segnend die Rechte empor und in der Linken einen langen Zettel, dessen theilweise erloschene Majuskelschrift (b) dieselbe ist, welche auf dem späteren Christophorusbilde von S. Bernardo bei Monte Carasso wiederkehrt. S. Christoph trägt einen dunkelrothen mit weisser Borte besetzten Mantel, der mit weiss und blauem Hermelin gefüttert ist, und knapp anliegende rothe Strumpfschuhe mit weisser Zeichnung. Das fast bis zu den Füßen herabreichende Untergewand ist um die Hüften gegürtet, gelb und mit rothen Horizontalstreifen

(b)  
(X)  
RISO.  
(VISA)  
FORI.M  
ANV  
E.INIM  
ICA.DO  
LORI.

<sup>1)</sup> Eine Abbildung der Façade ohne das Gemälde bei Rahn, Gesch. d. bild. Künste in d. Schweiz, S. 246.



durchzogen, auf denen blaue Kreise mit weissen Dupfen die weissen Kreuze und Rosetten, Letztere mit grünem Kern, umgeben. Die Erscheinung des Heiligen ist eine feierliche. Sein Antlitz, das gelbe Haare in langen Fluthen umwallen, zeigt, abgesehen von den gar zu grossen, weit aufgerissenen Augen, edle und regelmässige Züge. Rothe, leicht vertriebene Dupfen bezeichnen die Stelle der Wangen. Die Schatten unter den Augen und auf der Stirne sind grün und die Umrisse mit derben rothen Linien gezogen. Bei Christus vermisst man wieder die Zartheit der Jugend. Auch hier hat der Künstler nicht sowohl ein Kindlein, als vielmehr einen Knaben gemalt.

Nach diesen kirchlichen Werken ist endlich eines merkwürdigen Restes bildlicher Ausstattung zu gedenken, welcher schon im romanischen Zeitalter die Verwendung der Malerei zum Aussenschmucke profaner Bauten belegt. Nachrichten von Bildern, mit denen man damals das Innere von Palästen und Schlössern auszustatten pflegte, dürften in grosser Zahl zu finden sein; aber viel seltener jedenfalls solche über den Schmuck, den man dem Aeusseren verlieh. In manchen Fällen mochte sich die Bemalung auf eine Musterung beschränken, welche einen Quaderverband, oder verwandte Motive wiederholte.

Eine Probe solcher Art ist noch heute an dem romanischen Bergfrüth von S. Jörgenberg unweit Ilanz im Vorderrheinthale zu sehen.<sup>1)</sup> Hier, im Tessin sind Proben einer zweiten Gattung von Façadenmalerei erhalten, welche den Einfluss von Teppichwirkereien belegen. Leider beschränken sich dieselben auf wenige und zudem stark beschädigte Reste, die scheint es, erst neuerdings unter der Tünche zu Tage getreten sind. Sie befinden sich an dem zwischen Agno und Ponte Tresa gelegenen Castell von Magliaso, wo sie die südliche, gegen das Thal gerichtete Front des «Torre» genannten Gebäudes schmücken.<sup>2)</sup> Die Bemalung scheint sich auf eine mässig hohe Fläche beschränkt zu haben, die ungefähr in halber Höhe der Façade die ganze Breite derselben einnahm; denn über und unter derselben sind keine Farbenspuren mehr zu erkennen. Nach dem Stile zu urtheilen, dürfte diese Decoration im Ende des XII. oder zu Anfang des XIII. Jahrhunderts entstanden sei (vgl. Fig. 1). Eine Borte mit herz-

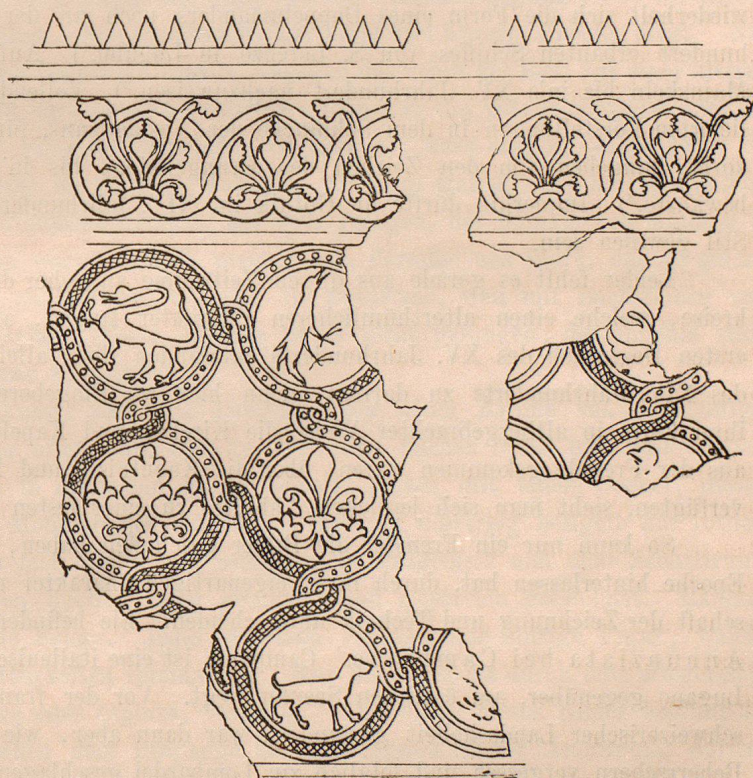


Fig. 1.

des XII. oder zu Anfang des XIII. Jahrhunderts entstanden sei (vgl. Fig. 1). Eine Borte mit herz-

<sup>1)</sup> Das Nähere im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1880, No. 2, S. 33.

<sup>2)</sup> In queste vicinanze (d. h. unmittelbar über dem Dorfe Magliaso) vi era nel secolo XII il Castello di S. Giorgio. Prima della rivoluzione il sito era una specie di feudo; i relativi diritti erano passati nelle mani di una famiglia Müller di Uri. Franscini, I, 2, S. 256. Art. Magliaso. Der jetzige Besitzer des in Trümmer zerfallenden Schlosses ist ein Conte Corobiani von Mailand.



förmigen Blattornamenten, die roth mit Grün, oder Gelb auf weissem Grunde gemalt sind, bildet den Abschluss nach oben, beiderseits begrenzt von einem gelb und roth getheilten Streifen. Dann folgen auf der unteren wiederum weissen Fläche drei Reihen von Rundmedaillons. Sie sind, wie die Blattornamente, mit rothen Umrissen gezeichnet und von verschiedenartigen, bald rautenförmigen, bald geperlten Bordüren umrahmt, die sich von Kreis zu Kreis verknoten. Der Grund der Medaillons, die bald mit Thieren, theils mit Lilien und Blattornamenten gefüllt sind, zeigt verschiedene Farben. Hund und Drache sind roth auf Gelb, der rothe Vogel auf weissem Grunde gemalt; ein Adler (?) auf Grau, ebenso die Lilie, während sich das Blattornament daneben weiss von blauer Fläche detaschirt.

So viel über die romanischen Malereien, welche uns in diesen südlichen Thalschaften bekannt geworden sind. Romanische Reminiscenzen scheinen sich übrigens noch lange forterhalten zu haben. So wiederholt sich die Form eines Doppelmäanders noch an der Ostwand des ohne Zweifel im XIV. Jahrhundert erbauten Schiffes von S. Lorenzo in Lugano.<sup>1)</sup> Auf Inschriften ferner ist der Gebrauch der Majuskeln bis in's XV. Jahrhundert nachzuweisen.<sup>2)</sup> Vollends aber prägt sich die Stabilität der überlieferten Vorstellungen in dem Schmucke der Apsiden aus, für welchen das Bildniss Christi in der Mandorla, umgeben von den Zeichen der Evangelisten, bis in's XVI. Jahrhundert eine typische Geltung bewahrte.<sup>3)</sup> Immerhin dürfte die Gothik im XIV. Jahrhundert auch in diesen Gegenden der herrschende Stil gewesen sein.

Leider fehlt es gerade aus diesem Zeitraume an sicher datirten Werken. Es gibt wohl zwei Bilderkreise, welche einen alterthümlicheren Charakter tragen, als die Malereien, die nachweisbar in den ersten Decennien des XV. Jahrhunderts entstanden sind; allein wir wagen sie frühestens aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts zu datiren, denn hier wo Eingeborene, unbekannt mit den Errungenschaften ihrer Zeit, in althergebrachter Weise die Kirchen und Kapellen bemalten und gleichzeitig Andere, die aus der Fremde gekommen waren, über die Kenntnisse und Fertigkeiten einer entwickelteren Kunststufe verfügten, sieht man sich jeglichen Anhaltes zu einer festen Datirung beraubt.

So kann nur ein Fremder die Bilder geschaffen haben, die sich von allen, welche die gothische Epoche hinterlassen hat, durch ihren eigenartigen Charakter und eine stellenweise überraschende Meisterschaft der Zeichnung und Technik unterscheiden. Sie befinden sich in der Kirche der Madonna dell' Annunziata bei Campione. Campione ist eine italienische Enclave, die mitten im Schweizergebiete, Lugano gegenüber, am östlichen Seeufer liegt. Vor der französischen Revolution hatte Campione unter schweizerischer Landeshoheit gestanden, war dann aber, wie Frascini berichtet<sup>4)</sup>, von seinen früheren Beherrschern vergessen und folglich zur Lombardei geschlagen worden, mit der dieses kleine Gemeinwesen im Jahre 1859 an Italien fiel. Ausserhalb des Dorfes in der Richtung gegen Bissone liegt nur wenige

<sup>1)</sup> Das Nähere Gesch. d. bild. Künste in der Schweiz, S. 547, Note.

<sup>2)</sup> Christophorus von S. Bernardo bei Monte Carasso und Wandgemälde in S. Marta bei Carona.

<sup>3)</sup> So im Chore der Kirche von Biasca und in der Apsis von S. Stefano in Miglieglia, deren Gemälde das Datum 1511 weisen.

<sup>4)</sup> Der Canton Tessin (historisch-geographisch-statistisches Gemälde der Schweiz), S. 364. La Svizzera italiana, II, 2. Lugano 1840, p. 173.



Schritte von der Schweizergrenze entfernt, die Kirche Madonna dell' Annunziata, vom Volke schlechthin die «Madonna» genannt. Sie ist Jedem, der Lugano und seine Umgebungen kennt, als ein schmuckvolles Wahrzeichen bekannt. Vom Seeufer führt eine Freitreppe mit Brunnennischen in dreifachem Aufbau zu der aussichtsreichen Terrasse empor, auf welcher die Kirche steht. Diese stellt sich, von Aussen gesehen, als der Typus eines malerischen Barockbaues dar. Eine hohe rundbogige Halle mit wunderlich geschwungenem Giebel öffnet den Zugang von Westen, flankirt von niedrigen Pforten, hinter denen ein schmaler Gang die Langseiten des Schiffes begleitet. Diese Seitengänge sind mit einem einfachen Dachgestühle versehen und nach Aussen mit schmucklosen Pfeilerstellungen geöffnet. Auch das Innere der Kirche stellt sich beim ersten Anblicke als das eines Barockbaues vom reinsten Wasser dar. Dem einschiffigen Langhause folgt ein quadratischer Kuppelraum und diesem der viereckige Chor, der von schmalen Nebenkappen begleitet und mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe bedeckt ist. Ueppige Stuccaturen und pomp-hafte Fresken, nach Oldelli Werke des aus Campione gebürtigen Cavaliere Isidoro Bianchi, schmücken die Wände des Chores. Demselben Künstler wird das Gemälde auf dem Hochaltare zugeschrieben.<sup>1)</sup>

Es ist darum begreiflich, dass man sich leicht mit einer raschen Umschau begnügt, und die Kirche verlässt, ohne die Schätze gewahrt zu haben, welche dieselbe aus einer viel älteren Epoche birgt. Nur der Chor und die Westfronte sind nämlich im Barockstil erbaut, wogegen das Schiff der Rest aus einer älteren Epoche ist. Auch dieses ist freilich nicht unverändert geblieben; man hat die Wände verputzt und zur Aufnahme der rundbogigen Blenden mit Pilastern versehen. So kam es, dass erst im Jahre 1878 die Spuren der früheren Ausstattung, eine Reihe werthvoller Malereien, zu Tage traten. Sie hatten die Aufmerksamkeit eines Terracottenkünstlers, Tommaso Airaghi, auf sich gezogen, der damals von Mailand in seine alte Heimath auf Besuch gekommen war. Sogleich machte sich derselbe ans Werk, und es gelang ihm, die ganze Südwand von der Tünche zu befreien, während die Nordwand, weil mit Backsteinen vermauert, den weiteren Untersuchungen Einhalt gebot. Ebenso ist es nicht gelungen, die ohnehin stark beschädigten Bilder an der Westwand bloss zu legen.

Es ergibt sich nach dieser Entdeckung, dass das Langhaus der alten Kirche von einschiffiger Anlage war, 8 Meter lang und 6,08 Meter breit, ohne Dienste, mit einer flachen Diele, oder mit offenem Balkenwerke bedeckt. Die Wände waren in dreifacher Folge bemalt; unten mit einem Sockel, dessen quadratische Felder auf der Südseite die Monatsbilder enthalten. Sie sind einfarbig hellgelb auf rothem oder grünem Grunde gemalt, die Figuren fast alle in der Seitenansicht aufgefasst und ohne Schattirung, wie es scheint, mit schwarzen Pinselzügen flüchtig, aber geschickt und geistreich gezeichnet. Rahmen von aufgemalten Profilen umschliessen die Felder. Jedes derselben enthält eine einzige Figur, welche die entsprechenden Hantirungen oder Lustbarkeiten versinnlicht. Nur der März ist durch eine allegorische Darstellung, die Personification des Föhnes oder Zephirs, vertreten. Die Folge dieser Bilder beginnt im Osten und schloss an der Westwand neben dem Eingange ab. In entsprechender Anordnung dürften an der anderen Hälfte des Gebäudes die Zeichen des Thierkreises ihre Stelle gefunden haben.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Oldelli, Dizionario degli uomini illustri del Canton Ticino, Vol. I, Lugano 1807, p. 35. Lavizzari, Eскур-sioni nel Canton Ticino, fascicolo primo, Lugano 1859, S. 205.

<sup>2)</sup> Die Monatsdarstellungen sind folgende: IA (Januar) ein alter Mann sitzt, indem aus er einer Schale trinkt, am Feuer, über dem er die Rechte wärmt. FE (Februar) fast zerstört. Man erkennt einen Mann, der stehend mit erhobenen Armen einen Gegenstand herabholt, oder (wie am Hauptportal von S. Zeno in Verona) die Reben beschneidet. MI (März) ein Jüngling en-face mit kurzer Tunica und flatternder Toga bekleidet, bläst auf zwei Hörnern. Die Haare



Es folgen nun über diesem Sockel an der Südwand die Hauptbilder mit Szenen aus der Geschichte Johannis des Täufers. Sie sind, elf an der Zahl, in zwei gleich hohen Abtheilungen, aber in Feldern von verschiedener Breite, über einander geordnet. Den Anfang macht das oberste Bild im Osten: der Engel Gabriel verkündigt dem vor dem Altare stehenden Zacharias die Geburt Johannis des Täufers. Es folgt die Begrüssung Mariæ und Elisabeth. Beide Frauen stehen in einem Gemache, das sich vorn mit einer Architektur von schlanken Säulen öffnet. In der Tiefe rechts erblickt man ein Kamin. Der Abschluss des dritten Bildes ist zur Rechten durch einen Pilaster verdeckt; doch erkennt man, dass hier die Geburt des Täufers geschildert war. Links in der Tiefe steht wieder ein Kamin, das mit dem des vorigen Bildes symmetrisch zusammentrifft. Am Fusse desselben liegt auf einer Schüssel die Kraftspeise für die Wöchnerin, ein Huhn. Ein kniendes Mädchen sorgt für den Neugeborenen, indem es einen Brei mit dem Löffel kühlt. Daneben, durch eine Säule getrennt, sitzt die Wehemutter und hält eine junge Magd ein Tuch, die warme Windel, bereit. Inzwischen war der Tag gekommen, da Johannes seinen Namen empfangen sollte, aber den Vater hatte der Engel, weil er an der himmlischen Botschaft zu zweifeln wagte, mit Stummheit bestraft. Schreibend: *Joannes est nomen ejus* (Lucas I, 63) musste Zacharias seinen Willen offenbaren. So sitzt der Alte am Altare, und vor ihm kniet dienstfertig ein Knabe, der das Tintenfass hält. Zur Rechten steht vorgebeugt die Mutter Elisabetha; ihrem Gatten zugewendet trägt sie den Neugeborenen auf den Armen. Die obere Reihe schliesst mit der Darstellung des zum Manne gereiften Täufers. Er kniet in einer felsigen Landschaft, im Profile nach Westen gewendet und hält in der Linken einen Zettel, dessen Aufschrift mit schwarzen Majuskeln nicht mehr zu entziffern ist. Die Rechte hebt er zum Zeichen der Verehrung empor, aber die Erscheinung, der sie gilt, ist durch den Eckpilaster maskirt. Ohne Zweifel war sie die Gott Vaters. Die Legende erzählt, dass Johannes, um ihn vor der Verfolgung durch Herodes zu sichern, in die Wüste geschickt worden sei. Dort habe er 28 Jahre und vier Wochen in ascetischen Uebungen verbracht, bis er von Gott zum Predigtamte berufen wurde.<sup>1)</sup> Diese Berufung ist hier dargestellt. Johannes erscheint, wie auf den folgenden Gemälden, mit allen Abzeichen seines ascetischen Berufes. Das bärtige Haupt ist von struppigen Haaren umgeben; unter dem rothen Mantel trägt er ein bis zu den Füßen reichendes Hemd von gelben Fellen.<sup>2)</sup>

Die Fortsetzung der Johannes-Legende schildern, wieder im Osten beginnend, die Darstellungen der unteren Reihe, und zwar nach einer Quelle, die wir nicht zu entdecken vermochten. Es ist wohl gelungen,

sind nicht emporgesträubt. Diese Personificirung des März durch den Föhn oder den Zephir, die sich auf den Monatsbildern in S. Bernardo bei Monte Carasso und S. Maria del Castello bei Misox wiederholt, ist schon auf romanischen Monumenten vorgebildet, so am Westportale von S. Zeno in Verona und auf den Fussbodenmosaiken von S. Michele zu Pavia und S. Savino in Piacenza. April ist durch einen Pilaster verdeckt. Mai ein Jüngling mit grossem Blumenstrauss zu Pferd. IVL (sic! der Juli kommt hier vor dem Juni) Aehrenschnitter mit Sichel. IN (Juni) Drescher. AG (August) Böttcher. SE (September) Winzer. Die folgenden Bilder sind zerstört.

<sup>1)</sup> *Acta SSanctorum Boll.* IV. p. 688. Puer autem crescebat et confortabatur spiritu: erat autem in desertis usque in diem ostensionis suae ad Israel. p. 689. Anno autem . . . factum est verbum Domini super Joannem Zachariae filium in deserto. Et venit in omnem regionem Jordanis, praedicans baptismum poenitentiae, in remissionem peccatorum.

<sup>2)</sup> Matthaeus III. 4. *Acta SS. Boll.* p. 689. habebat vestimentum de pilis camelorum et zonam pelliceam circa lumbos suos.



an Hand der späteren Ausschmückungen und der apokryphischen Evangelien des Nicodemus, der *Legenda aurea* und der von den Bollandisten gesammelten Berichte die einzelnen Darstellungen zu enträthseln; die zusammenhängende Bearbeitung der hier geschilderten Vorgänge jedoch, wie sie dem Künstler in einer mittelalterlichen Fassung vorgelegen haben mochte, wird erst zu ermitteln sein.

Den Anfang bildet das Martyrium des heiligen Johannes. Unter einem Thurme des Schlosses Macheronta<sup>1)</sup> sinkt der Enthauptete hin. Links im Vordergrunde bückt sich eine Magd; zaghaft, mit einem Ausdrücke, der Grausen und Entsetzen verräth, ergreift sie das Haupt, um dasselbe auf einen Teller zu legen. Gegenüber zur Rechten des Beschauers steht, fast en-face, der Henker. Er trägt eine Pelzmütze, ein grünes, knapp anliegendes Wams und enge rothe Beinkleider. Mit gleichgültiger Miene steckt er das Schwert in die Scheide. Es folgt die Uebergabe des Hauptes an die Herodias (Taf. IV). Eine stattliche Dame im Zeiteostüm, das Haupt mit einem Perldiademe bekrönt, nimmt sie sitzend das unheilvolle Geschenk entgegen. Die Trägerin, die es überbringt, ist die Tänzerin Salome. Mit starren Augen schaut sie die Mutter an, die ihrerseits ein heimliches Grausen über den Anblick des leichenblassen Hauptes verräth. Die Legende schildert denn auch die Furcht, welche Herodias vor demselben empfand. Ihr bangte, es möchte der Täufer, wenn sein Leichnam sammt dem Haupte bestattet würde, wieder auferstehen, daher sie dasselbe nach Jerusalem übertragen und dort beim Palaste des Herodes heimlich begraben liess.<sup>2)</sup> Diese Scene zeigt das dritte Bild (Heft 1, Taf. III). Man erkennt am Costüme und an den Gesichtszügen die vorigen Frauen wieder. Aengstlich stehen sie beisammen. Die Tochter hat ihre Linke auf die Schulter der Herodias gelegt, und diese weist nach unten, wo auf der Erde, von Geröll umgeben, das blasse, prächtig ausgeführte Haupt des Täufers liegt. Den Rest des Bildes hat man durch einen Pilaster maskirt; doch ist noch ein Kopf zu sehen; er gehört einem Manne, der in der erhobenen Rechten einen Stab, den Schaft einer Hacke (?)<sup>3)</sup> trägt, womit er dem Haupte des Märtyrers sein Grab bereitet. Ueber demselben steht mit Majuskeln CAPVT SANTI IOHÑIS . BP. Eine ausführlichere Inschrift, leider nicht mehr lesbar, steht am Fusse des Palastes verzeichnet, der den Hintergrund der Scene bildet.

Den Körper Johannis hatte man den Jüngern überlassen. Sie begruben ihn, wie die Legende berichtet, in der Stadt Sebaste.<sup>4)</sup> Auch dieses Bild ist theilweise zerstört. Der enthauptete Leichnam liegt in einem steinernen Sarge. Er ist bloss mit einem Pelzhemde bekleidet und hat die Hände auf dem Leibe gefaltet. Links, dem Beschauer abgekehrt, bückt sich ein Jünger zu dem Todten hinunter; eine prächtige Gewandfigur, ganz von der rothen Toga umhüllt. Gegenüber erscheint die Schaar der anderen Genossen. — Dem Vorgange der Erzväter folgend, war auch Johannes in den Limbus gekommen.<sup>5)</sup> Wir sehen ihn, wie er die Pforte der Vorhölle betritt. Zwei Teufel haben die Flügel des Felsenthores geöffnet, aus welchem die Heiligen des alten Bundes zum Grusse kommen. Ein Greis steht voran; in ehrfürchtiger Haltung

<sup>1)</sup> *Acta SS. Boll.* a. a. O. 693. *Legenda aurea*, ed. Grässe p. 573.

<sup>2)</sup> *Legenda aurea* S. 73, woselbst auch die späteren Wunder, welche zu der Wiederauffindung des Hauptes führten, geschildert werden. *Acta SS. Boll.* IV, p. 757, Spalte 2. Caput autem illius tunc temporis repositum adhuc erat in loco, quod illud in absconso uxor Herodis deposuerat, nemine sciente, postquam a filia in disco suscepit. Vgl. auch p. 712 u. 760. Nach einem anderen Berichte (l. c. p. 762 A) hätte man das Haupt in einen Brunnen geworfen.

<sup>3)</sup> Oder sollte, worauf die blutigen Spuren deuten, eine Schändung des heiligen Hauptes geschildert sein?

<sup>4)</sup> *Legenda aurea* p. 569. *Acta SS.* 693. 694 i. 740. Samaria civitas nunc Sebaste a. a. O. 743 u. 760.

<sup>5)</sup> Seine Ankunft und Gespräche in der Unterwelt hat das Evangelium des Nikodemus verzeichnet. Borberg, Die apokryphischen Evangelien und Apostelgeschichten. Stuttgart 1841, S. 362 u. ff.



reicht er dem Ankömmlinge die Hand. Hinter ihm drängt sich die Schaar der übrigen Insassen. Sie scheinen froh zu sein, sich wieder einmal an der freien Luft erlaben zu können; aber die Wächter sind eifersüchtig. Ein Teufel, welcher den Riegel hält, fasst den Patriarchen beim Mantel und ebenso wachsam ist der Zweite; indem er Johannes seine Krallen auf die Schulter legt, scheint er den Heiligen zum schnellen Eintritte in die finstere Wohnung zu mahnen.

Der Inhalt des letzten Bildes ist schwer zu errathen. Von links her schreitet ein König gegen die Mitte zu, gefolgt von einem baarhäuptigen Alten. Der König trägt eine seltsame Krone mit vorwärts gebogenen Zacken, und weist befehlend nach einem offenen Sarkophage, in welchem, mit dem Gesichte auf den Boden gebettet, ein nackter blondhaariger Körper liegt. Dem Könige gegenüber kommt neben dem Pilaster der Arm eines Mannes mit erhobenem Schwerte zum Vorschein. Diese Scene ist dunkel; denn der Körper, auf welchen der König deutet, ist nicht Johannis Leichnam. Das Haupt ist am Rumpfe geblieben und es fehlt der Nimbus. Dennoch muss auch dieser Vorgang in irgend welcher Beziehung zu der Legende des Täufers stehen, welche von der Schändung seines Grabes durch Julianus Apostata berichtet. Der Kaiser, heisst es, habe dasselbe öffnen, den Leichnam verbrennen und dessen Reste auf dem Felde zerstreuen lassen, wo später wenige Ueberbleibsel von frommen Personen gerettet worden seien.<sup>1)</sup> So die gewöhnlichen Berichte, wogegen nun eine Stelle bei den Bollandisten meldet, es habe der Patriarch von Jerusalem, sobald er des Tyrannen grausame Gebote vernommen, die kostbaren Reste des Täufers nach Alexandrien geflüchtet und statt derselben einen beliebigen Leichnam untergeschoben.<sup>2)</sup> Diese Nachricht muss auch der Maler von Campione gelesen haben, denn sicher lässt sein Bild keine andere Deutung zu: es schildert den frommen Betrug, durch welchen der heilige Leichnam gerettet worden sein soll.

Alle diese Bilder sind von gemalten Rahmen umgeben, welche einfache Profile darstellen und die Figuren in etwa zwei Dritttheil Lebensgrösse aufgefasst. Der Grund ist dunkel grau-blau und zuweilen mit Architekturen ausstaffirt, die an ähnliche Erscheinungen auf altflorentinischen Bildern erinnern. Sie bestehen aus Thürmen und leichten Säulenstellungen, die sich in mannigfaltigen Durchsichten verschieben und theils geradlinig, theils giebelförmig abschliessen. Sie sind einfarbig gelb oder rosa, und mit grünen Kapitälern, Gesimsen und Gurten versehen. Auch für die Figuren ist die Palette auf wenige Farben beschränkt. Die Gewänder sind vorwiegend hellroth, andere gelb und diese wie jene mit einer tieferen Nüance der Lokalfarbe schattirt und mit weissen Lichtern versehen. Zuweilen kommt ein tiefes, an Purpur erinnerndes Braunroth vor. Für die nackten Theile hat der Künstler das natürliche Fleischroth gewählt, mit starken bräunlichen Schatten und weissen Lichtern, die sich zu einer Modellirung von überraschender Weichheit verbinden. Zum tiefsten Schmelze ist die Kraft der Farben auf den Gesichtern gesteigert, deren einzelne von grosser Schönheit sind. Der Blick aus langgezogenen weissen Augen mit starken dunklen Lidern verleiht ihnen etwas Geheimnissvolles, den Ausdruck tiefen Sinnens.<sup>3)</sup> Auch die volle, rundliche Form der Köpfe ist fremdartig. Die Haare, braun, gelb oder weiss, sind mit dunklen Linien geschickt und sehr beweglich specialisirt; einzelne feine Löckchen, die sich von den Massen sondern, zeigen

<sup>1)</sup> *Legenda aurea*, p. 569. *Acta SS. Boll.*, p. 722.

<sup>2)</sup> *Acta SS. Boll.* IV. p. 741 (190) . . . hoc diligenter et magno studio adhibito curavit, ut e loculo ablatum Praecursoris tabernaculum transmitteret servandum in civitate Alexandrina, alio quodam communi corpore pro eo intra loculum ipsum deposito.

<sup>3)</sup> Auffallend ist, dass zwei Köpfe, so derjenige der Herodias bei der Bestattung des Hauptes Johannis, leicht gewölbt, also reliefartig sind, eine Erscheinung, die sich wohl nur aus Unregelmässigkeiten des Mauerwerkes erklärt.



eine geistreiche Pinselführung. Die langen Hände sind etwas fühllos, drücken aber nichts desto weniger in Haltung und Bewegung den Charakter und die Stimmungen ihrer Träger aus. Am meisten überrascht aber, nächst der harmonischen Wirkung der Farben, die Behandlung der Gewänder. Einzelne Erscheinungen — Herodias, die in ihrem weissen, leicht, fast duftig mit gelblich-braunen Schatten modellirten Kleide das Haupt des Täufers entgegennimmt, Johannes wieder, wo er die Vorhölle betritt (Heft 2, Taf. V) und der vom Rücken gesehene Jünger bei der Grablegung des Heiligen — können, vom Standpunkte des Mittelalters beurtheilt, als klassische Gewandfiguren bezeichnet werden. Der Reichthum der Motive ist ein unerschöpflicher, ihre Specialisirung bis auf die kleinsten Flächen und Erhebungen durchgeführt und dennoch die Uebersichtlichkeit des Wurfes und die Unterordnung der Einzelheiten unter ein Gefüge von grossartigen Massen gewahrt. Ueberhaupt erkennt man beim ersten Blicke, dass hier ein nicht gewöhnlicher Meister seine Werke hinterlassen hat. Die Vorgänge, wenn auch zumeist mit wenigen Figuren abgehandelt, sind ohne Ausnahme klar und sprechend geschildert. Die anmuthigste Scene, ein ächt italienisches Genrebild, muss die Geburt des Täufers gewesen sein. Ebenso treffend ist die Schilderung erregter Vorgänge gelungen, der Auftritte, die dem Martyrium des Täufers folgten, wo sich der Ausdruck in Mienen und Geberden bis zur dramatischen Empfindung steigert, oder die Scene, wo Zacharias die Verheissung von der Geburt des Johannes empfängt: man sieht, wie furchtbar erschrocken der Alte ist; zagend hält er zurück, indess ihn der Engel mit starrem Blick ins Auge fasst und näher an den Greisen herantreten ist, damit er ihm flüsternd das Geheimniss verkünde.

Es kann übrigens nicht wundern, so gute Werke an dieser Stelle zu finden. Schon im XIV. Jahrhundert war Campione die Heimath von Künstlern gewesen, deren einzelne — Boninus, welcher 1375 das schönste und reichste der Scaliger-Gräber in Verona schuf; Marco, dem Calvi den Plan des Mailänder Domes zuschreibt, und Matteo hinwiederum, der den Entwurf zur Domfaçade von Monza und dem prächtigen ebendasselbst befindlichen Ambo fertigte<sup>1)</sup> — zu den bedeutendsten Plastikern und Architekten des damaligen Oberitaliens zählten. Auch später, im XV. Jahrhundert, sind gewiss diese künstlerischen Traditionen noch wirksam und kräftig genug gewesen, um die heimischen Künstler zu einem höheren Fluge anzuspornen, oder Fremde anzuziehen, denen der Ruf dieses Ortes kein unbekannter sein konnte.

Dafür sprechen die Gemälde, welche sich aussen an der Südwand der Annunziatenkirche befinden. Das Eine, im Westen beginnend, nimmt fast die halbe Länge des Schiffes ein und reicht bis zum Dachgebälke der Nebenhalle empor. Das Ganze zerfällt in zwei übereinander befindliche Abtheilungen, einen sockelartigen Streifen, über welchem den Rest der Wand eine Darstellung des jüngsten Gerichtes füllt. In der Mitte baut sich ein gothischer Thron mit halbrunden Stufen vom gelben Erdboden auf. Er ist der Sitz des Weltenrichters, der in riesiger Gestalt ganz en-face erscheint. Mit grossen Augen schaut er ernst und sinnend vor sich hin. Auf dem Haupte trägt er eine weisse Zackenkrone. Ein blauer Mantel verhüllt den Schooss mit grossartigen Falten und lässt die hagere Brust und die Arme frei, die der Heiland ausbreitet, um die Wundmale zu zeigen. Zu Seiten des Thrones schweben in halbrundem Zuge zwei Chöre von Engeln empor. Sie sind nach Aussen gewendet, und schicken sich an, die Seelen der Berufenen zu empfangen. Andere tragen Bücher und die verschiedenen Passionsinstrumente. Aufmerksam lauschen die Einen hinab, Andere sind in andächtigem Gespräche begriffen, oder sie richten ihre Blicke zum blauen Himmel empor, an dem sich weisse Wolken kräuseln.

<sup>1)</sup> Seine Grabschrift von 1396 ist noch am Aeusseren des Domchores von Monza zu sehen. Vgl. über die Campionesen Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. III, Stuttgart und Wien 1880, S. 388.



Unten drängen sich zwei Gruppen zu den Stufen des Thrones heran. In der Mitte der linken Gruppe (Heft 2, Taf. V, Fig. 2) stehen aufrecht ein Mönch und eine Nonne. Jener wendet sich zurück und hält, indess er mit der Linken nach einem zu Füßen des Thrones liegenden Buche deutet, die Rechte mit abwehrender Geberde empor, als könnte er dem Würger Einhalt thun, dem Todesengel, der mit gezücktem Schwerte naht. Auch die Nonne schaut zurück mit einer Miene, in der sich das Entsetzen bis zum Ausdrücke des Wahnsinns steigert. Aber während ihr Gefährte noch frei und aufrecht steht, kann das Weib den grausen Anblick nicht ertragen. Sie stürzt in jäher Flucht dem Throne zu. Hier tönen die Gefühle aus, die tiefer in einer Scala der höchsten Leidenschaften geschildert sind. Zu Füßen des Mönches hat sich ein Häuflein Knieender geschaart. Ein Heid oder Jude<sup>1)</sup> scheint, indem er die Hand mit zudringlich demonstrierender Geberde erhebt, dem Erlöser seine Unschuld betheuern zu wollen. Dahinter kniet ein König, der in ohnmächtiger Wuth gegen den Würgengel die Rechte ballt. Ein Dritter liegt rücklings und kopfüber auf dem Boden hingestreckt und daneben kauert Einer, dessen Haltung das Ende in dumpfer Verzweiflung verräth. Er ist ganz verhüllt, sein Antlitz tief bedeckt. So starrt der Sünder vor sich hin und hält die Ohren zu, damit er die Worte des Fluches nicht mehr vernehme.

Diesem Häuflein nahen sich mit Schwertern die Todesengel. Der Eine läuft trotz der Flügel auf Erden. Ein langes Gewand, das den Körper bis auf die Füße umwallt, verstärkt die Wucht der Eile. Unheimlich, wie diese ganze Erscheinung, ist das Gesicht mit der hohen, kahlen Stirne und den wildflatternden Haaren, die sich von den Schläfen lösen. Die Linke hält er, wie zum Stosse, krampfhaft vor der Brust geballt. Ueber ihm schwebt der zweite Würger, der mit gewaltiger Kraft zum Schwertstreiche ausholt. Dann folgen, getrennt von dieser Gruppe, allerlei Männer und Frauen. Ein Engel, der über ihnen schwebt, schützt diese Berufenen. Vorne kniet ein Pabst, die hinteren sind Bischöfe, Bürger und Frauen. Sie alle stehen und haben betend oder flehend die Hände erhoben. Als Letzter hinkt noch ein halbnackter Bettler auf den Krücken nach.

Dieser einen Hälfte gegenüber sieht man zur Linken des Heilandes die Schaar der Verdammten. Dem Throne zunächst kniet ein Häuflein Betender, voraus eine Königin und Bürgersleute, hinter ihnen stehen Bischöfe und allerlei Volk, auch eine Nonne; aber diese ist schon dem Teufel verfallen, der mit Fledermausflügeln zu Häupten schwebt und sein Opfer vermittelst eines um den Hals geworfenen Strickes gefangen hält. Ganz für sich folgt weiter ein Musikant; er spielt die Laute und sein Stücklein scheint dem Gecken zu gelten, der sich mit einer höfisch geputzten Dame unterhält. Endlich zu äusserst liegt rücklings auf dem Boden ein erschlagener Mönch. Aus klaffender Todeswunde auf dem Haupte quillt das Blut und der Brust entflieht ein kleines nacktes Wesen, die Seele. Ueber dem Todten steht ein Weib, das jammernd die gefalteten Hände im Schoosse birgt. Auch dieser Sünderin hat ihr Stündlein geschlagen. Aus dem Munde ringt sich die Seele empor, um sogleich von einem Teufelchen empfangen zu werden. Oben, wo eine mit Ranken verzierte Bordüre den Abschluss bildet, sind zu äusserst links die Sonne und rechts vom Beschauer der Mond gemalt. Dazwischen stehen auf Wolken vier kleine, bärtige Togafiguren. Sie sind durch lateinische Minuskelschrift als die Personificationen der Elemente bezeichnet. Terra hält auf der Linken einen Berg; ihr zugewendet steht Aqua mit einer kleinen Urne, der ein grüner Strom entquillt. Weiter folgt Einer, der auf der erhobenen Linken eine Flamme hält und Diesem zugewendet der Vertreter des vierten Elementes — die Luft mit leeren Händen.

<sup>1)</sup> Wahrscheinlich Matthäus XXV, 31. 32.



Unter diesem grossen Bilde sind auf dem langen Sockel die Qualen der Hölle geschildert. Der Grund, von dem sich die vielen willkürlich zerstreuten Gruppen abheben, ist roth und darauf die Lohe durch schwarze Flammenlinien angedeutet. Zahlreiche Zettelchen zeigen, dass jeder Scene die Erklärung beigeschrieben stand; aber die Minuskelschriften, die sie enthielten, sind unleserlich geworden. Die armen Sünder haben alle erdenkliche Pein zu dulden. Links schleppen Teufel ihre Opfer zur Marter auf dem Rade. Daneben sitzt ein Mönch; er ist als solcher bloss durch die Tonsur und einen Kragen mit der Kapuze gekennzeichnet, sonst aber nackt. Eine Schlange benagt ihn mit blutigen Wunden. Weiter hat ein Unhold ein nacktes Pärchen durchbohrt; er trägt diese Beute, wie Hühner am Bratspiess, an dem Speer auf der Schulter. Zwei andere Kobolde treiben mit Lanzen viele nackte Gestalten in einen grossen Topf hinein. So geht es fort durch alle Noth und Qual; aber zuletzt ist doch der Raum dem Künstler zu gross gewesen, er hat am anderen Ende die Räderscene und die Marter mit den Schlangen wiederholt.

Ueberschaut man dieses Werk als Ganzes, so fällt es auf, wie sehr die Auffassung eine von der sonst gangbaren des jüngsten Gerichtes verschiedene ist. Das Versöhnende der gewöhnlichen Schilderung, die neben dem Fluche auch den Act der Gnade zur Anschauung bringt, tritt hier fast ganz zurück. Der Engelchor, der den Heiland umschwebt, will bloss die himmlische Glorie bedeuten, und die Berufung der Seeligen ist nur in der Gruppe ausgedrückt, über welcher der schützende Engel schwebt. Sonst hat der Künstler lauter Noth und Bangen geschildert, das vor den Stufen des Thrones seinen höchsten Grad erreicht. Fast möchte man darum rathen, dass äussere Ereignisse die Phantasie des Malers verdüstert und ihn zu einer so herben Auffassung des Gegenstandes veranlasst haben. War die Pest im Lande? Die Todesengel deuten darauf, die so unerbittlich ihren Opfern bis zu dem Throne des Erlösers folgen.

Formell sodann fällt auf, dass grosse Ungleichheiten der Darstellung sowohl, als der technischen Ausführung sich zeigen. Christus ist eine nichts weniger als vornehme Erscheinung. Der Eindruck, den sie macht, beruht wesentlich auf dem Grössenunterschiede gegenüber den umgebenden Figuren und dem gespenstigen Anblicke, den das ernste Gesicht und die hageren Körperformen bieten. Im Uebrigen sind weder Einzelschönheiten noch Vorzüge der Technik zu gewahren, welche Letztere sich bei mangelhafter Zeichnung auf eine derbe Modellirung mit braunen Schatten und weissen Lichtern beschränkt. Auch die Hälfte zur Rechten des Beschauers ist flau gearbeitet, und dass vollends die Höllenbilder des Sockels einem Gesellen in den Taglohn vergeben wurden, bei der Uebung des Mittelalters mit Gewissheit anzunehmen.

Ganz anders verhält es sich mit den Gestalten, welche den Heiland umgeben. Gewiss ist selten von einem mittelalterlichen Künstler, der, wie der Maler von Campione, ja nur ein Meister untergeordneten Ranges war, eine Fülle so anmuthiger Erscheinungen geschaffen worden, wie man sie in dem Chore der Engel gewahrt, oder hat ein Maler, der sich im Dienste eines ländlichen Gemeinwesens bethätigte, eine so prachtvoll energische Gruppe gebaut, wie die der Hülfflehenden, die sich dem Throne nähern. Wohl ist nicht zu verkennen, dass es dem Künstler mehrfach an der sicheren Herrschaft über die Formen und Bewegungen des Körpers gebrach. Das verkürzte Haupt des rücklings zu Boden Gestürzten verräth z. B. eine sehr mangelhafte Kenntniss der natürlichen Erscheinungen. Aber solche Gebrechen kommen auch in Werken höheren Ranges vor, und hier versöhnt sich das Auge damit um so leichter, als sie ja nur die Consequenzen eines übermächtigen Dranges sind, einer gewaltigen Phantasie, mit welcher die Darstellungsgabe nicht Schritt zu halten vermochte. Davon aber abgesehen ist es bewunderungswürdig, mit welcher Kraft und Nüancirung der Charakteristik die Physiognomien gezeichnet sind; die Hände wieder, die, wenn auch derb entworfen, die Stimmungen der Figuren und ihrer Situationen in concentrirtester



Weise zum Ausdrucke bringen, und wie einfach grossartig die Gewänder sich fügen. Vollends aber staunt man immer wieder über die Meisterschaft der Gruppierung, die sich ebenso sehr in dem Gefüge der Linien, als in der Charakteristik der leidenschaftlichsten Gefühle, ihrer Gegensätze und der Steigerung bis zum höchsten Pathos bewährt. Dann wieder betrachte man nach der so wilden und aufgeregten Scene die Engel, welche den Heiland umschweben. Sie sind die anmuthsvollsten Erscheinungen, die hier zu Lande ein gothischer Meister geschaffen hat. Auf dem zart geformten Nacken, um dem sich die Gewänder in immer neuen Motive einfach schön drapiren, wenden und neigen sich die süssen Köpfe nach allen Richtungen hin, rundliche Gesichter mit kleinem Munde und frommen Augen, umwallt von lockigen Haaren, die sich mit leichten Strähnen zu ganz originellen und zierlichen Combinationen verbinden.

Leider ist der Name des Künstlers unbekannt. Er muss in einer Minuskelinschrift gestanden haben, die sich am Fusse des Bildes befindet und von welcher heute nur noch wenige unzusammenhängende Worte zu entziffern sind.<sup>1)</sup> Dagegen hat sich als Verfertiger eines zweiten, ohne Zweifel gleichzeitig entstandenen Bildes ein Thomas (?) de Velaxio (Bellagio am Comersee?) mit dem Datum 1474 verzeichnet.<sup>2)</sup> Dieses Gemälde, das sich in einem kleinen viereckigen Felde über der Thüre etwa in der Mitte der südlichen Langwand befindet, stellt auf blauem Grunde die Verkündigung Mariä vor. Maria ist rechts von ihrem mit einem grünen Baldachin bekrönten Sitze aufgestanden und hat sich knieend zum Gebete niedergelassen. Ein weisser Schleier bedeckt das hübsche Köpfchen, das, leicht vorgeneigt, den Ausdruck inniger Andacht zeigt. Eine Taube schwebt ganz nahe, bis zur Stirne der Jungfrau herab. Auf einem Pulte vor der Madonna liegt ein aufgeschlagenes Buch und von der anderen Seite naht sich mit zeigender Geberde der verkündende Engel. Das Bild ist ziemlich derb gemalt, zeigt aber wieder eine Feinheit der Bewegungen und ein Rhythmus der Linien, den man in gleichzeitigen Werken der nordischen Kunst vergebens sucht.

Ihrem Stile nach stehen die Gemälde der Annunziata bei Campione, sowohl die Johannisbilder, als diejenigen, welche das Aeussere schmücken, unter den Denkmälern der italienischen Schweiz ganz einzig da. Dagegen kommt ihnen an künstlerischem Gehalte ein zweiter Cyklus beinahe gleich. Arbeiten höheren Ranges, als das Gros der noch vorhandenen Schildereien, mag es überhaupt vor Zeiten hie und da gegeben haben, denn es ist wohl anzunehmen, dass die Qualität solcher Werke nicht zum Mindesten durch die Mittel bestimmt worden sei, über welche die Stifter zu verfügen hatten. Es bestätigen diese Annahme die Malereien, welche die Kirche S. Pietro bei Castello oberhalb Mendrisio schmücken. Der kleine Bau ist ausserhalb des Dorfes auf einer isolirten Anhöhe gelegen, die sich neben der Strasse nach Morbio

<sup>1)</sup> Ueber die technische Ausführung ist bei dem schlimmen Zustande, in dem sich diese Malereien befinden, wenig zu berichten. Die Farben sind abgeblasst und theilweise auch verwischt, doch erkennt man, zumal in den beiden zuletzt beschriebenen Gruppen, eine sichere Hand, die in grossen wirksamen Massen die Schatten und Lichter vertheilte. Letztere sind zuweilen mit Deckweiss aufgetragen, die Contouren braunroth, die Schatten in den nackten Parthien grünlich oder leicht braun und sehr weich und voll vertrieben. Unter diesem Bilde treten die Reste älterer Malerei zu Tage mit Umrahmungen, deren Schmuck an die bekannten Cosmaten-Mosaiken erinnert.

<sup>2)</sup> Die theilweise zerstörte Minuskelinschrift am Fusse des Bildes lautet: „... ax de velaxio filius ... aluini fecit . . . . . mccccxxiiii die xxiiii marcii.“ ax ist wohl gleich as, und die Endung von Thomas. Auf älteren italienschen Inschriften vertritt nämlich das x sehr häufig die Stelle des s, Agnex für Agnes in S. Pietro bei Castello, Ambroxius statt Ambrosius auf einem gothischen Wandgemälde in S. Lorenzo in Lugano — Exaie für Jesaias auf Luinis Wandgemälden in S. Maria degli Angeli ebendasselbst, ecclexie statt ecclesie in den Malereien von S. Marta bei Carona etc. etc.



inferiore erhebt und östlich steil gegen die Thalschlucht der Breggia abfällt. Eine feste Burg hatte vor Zeiten hier oben gestanden. Der Damm, der von der Strasse zum Hügel führt, wird jetzt noch Ponte genannt und Reste alten Gemäuers treten in weitem Umfange zu Tage. Die Zeit der Errichtung ist unbekannt, wenn anders dieselbe nicht erst im XIV. Jahrhundert erfolgte. Tatti meldet nämlich, dass Bischof Bonifacius von Como die jetzt bestehende Kirche erbaut und, weil ihm die freie Lage unfern der Metropole gefiel, den Platz erweitert und auf demselben zugleich einen Palast für sich und seine Nachfolger errichtet habe.<sup>1)</sup> Diese Nachricht, soweit sie die Stiftung der Kirche betrifft, geht auch aus einer Inschrift hervor, welche sich über dem Westportale befindet. Sie ist mit Majuskeln in weissem Marmor eingehauen. Darüber enthält die Tafel zwei rohe Reliefbilder. Zuerst erscheint die Halbfigur eines Bischofes, des Stifters ohne Zweifel, denn es fehlt der Nimbus. Die Rechte hebt er zum Segen empor, mit der Linken trägt er das Pedum. Zu beiden Seiten steht ein geschachter Schild. Tiefer folgt ein Mann im geistlichen Habite. Er sitzt auf einem Throne und liest in dem Buche, das vor ihm auf dem Pulte liegt. Die aufgeschlagenen Seiten enthalten die Majuskelschrift (a):

HVM	GENV
ANV	DVOB
	REGI
(a)	TVR <sup>2)</sup>

Bischof Bonifacius, ein Modenese, war, bevor er den Stuhl von Como bestieg, Lehrer der Rechte gewesen. Diese Aufschrift sowohl, als die Darstellung des docirenden Klerikers mögen demnach mit Rücksicht auf seinen früheren Beruf gewählt worden sein. Auch die Inschrift im untersten Drittheil der Tafel spielt darauf an. Sie lautet:

† PRESVL . CVMAN̄ . BONIFACIVS . RITE . VOCAT̄ .  
 . DOCTOR . FONS . IVRIS . MVTIN̄SIV̄ . GENERE NANT . (sic)  
 . FECIT . HOC . ERIGI . TEMPLV̄ . SVB . NOIE . PETRI .  
 . CLEM̄ETIS . ANO . SEXTI . CVRR̄ETE . SEC̄VDO .  
 . MILLE . TREC̄ETIS . Q̄VATOD̄ENIS (et) TRIB̄ . AN̄IS .<sup>3)</sup>

Eine mit aufrechten Acanthusblättern sculptirte Bordüre umrahmt diese Inschrift, sammt den darüber befindlichen Darstellungen.

Die schmucklose Thüre enthält in dem halbrunden Bogenfelde ein mittelalterliches Gemälde. Es stellt das vom Sturme getriebene Schifflein vor, aus welchem Petrus steigt, um dem Herrn auf den Wogen entgegenzuwandeln. Darüber stehen mit Majuskeln die Worte: Salvum me fac. Die ganze Westfronte war ehemals roth bemalt, im Uebrigen wie alle Theile des Aeusseren kahl.

Auch inwendig entbehrt das Kirchlein des architektonischen Zierathes ganz. Es besteht aus einem einschiffigen Langhause (m. 15,20 : 9,20), das sich östlich gegen ein halbrundes beinahe gleich hohes Chörlein öffnet. Ein Schräggiesimse bezeichnet das Auflager der Conche. Das Schiff ist nach italienischer Sitte mit offenem Dachgestühle bedeckt. Dagegen ergibt sich nun, dass hier, wie im Chore, alle Wände mit Malereien ausgestattet waren. Die des Schiffes haben durch Feuchtigkeit gelitten, sie sind überdiess mit Tünche bedeckt. Doch erkennt man, dass sie einen vorwiegend decorativen Charakter

<sup>1)</sup> L. Tatti, Annali sacri della città di Como. Deca terza, Milano 1734, p. 88. Vgl. auch Cantù, Storia della città e diocesi di Como, Florenz 1856, I, p. 317 ff.

<sup>2)</sup> Wohl unrichtig hat Cantù „kumarum gens“ gelesen.

<sup>3)</sup> So der Wortlaut, den wir an Ort und Stelle copirten, und wie ihn auch Cantù a. a. O. und Lavizzari, Escursioni nel Canton Ticino, fascicolo primo, Lugano 1859, p. 55, abgedruckt haben, wogegen Tatti l. c. eine ganz veränderte Inschrift gibt.



hatten. Die Langwände sind der Höhe nach in durchgehende Streifen von verschiedener Breite getheilt, welche bunte Blattgewinde und teppichartige Muster, andere Vierpässe mit Ornamenten und die Sockel eine Folge von Rundmedaillons mit Halbfiguren von Heiligen enthielten und zweimal durch aufgemalte Consolfriesen unterbrochen waren.

Erst die Ostfronte ist ganz mit Figuren geschmückt. Ein buntes Consolgesimse schliesst sie nach oben ab. Darunter, zu Seiten des Chorbogens, ist die Verkündigung gemalt. Links vom Beschauer betet die Madonna in einer rundbogigen Halle; sie hat die Hände vor der Brust gekreuzt; gegenüber kniet ebenfalls der Engel. Bordüren mit bunten Mustern nach Art der Cosmaten-Mosaiken umrahmen den blauen Grund. Tiefer an den Frontmauern ist zur Linken des Choreinganges ein Wandgemälde zum Altar-bilde umgewandelt. Es stellt die thronende Madonna vor. Sie trägt ein rothes Gewand, über welches der blaue Schleiermantel vom Haupte herunterfällt. Ein weisses Tuch umrahmt das Gesicht, dessen lange Nase und grämlich verzogener Mund auf den Einfluss byzantinischer Typen weist. Ein wenig zur Seite gewendet, hält die Madonna eine Feige bereit. Diese Frucht ist für das Knäblein bestimmt, das bloss mit einem dünnen Hemdchen bekleidet, etwas ungeschickt auf dem Schoosse der Mutter steht. Auf der Stirnfronte gegenüber sind wieder auf blauem Grunde S. AGATA, S. KATERINA und S. AGNEX gemalt. Vornehme Erscheinungen, mit schmalen Köpfen, deren Ausdruck ein fast blasirter ist, stehen sie ruhig in strenger Vorderansicht da. Katharina allein ist gekrönt; in der Linken hält sie ein geschlossenes Buch, in der Rechten einen Stab, an dessen Ende, wie ein Windhaspel, das kleine Zackenrad befestigt ist. Ihre Genossinnen haben das Haupt mit einem Kranze geschmückt, einen Palmzweig in der Rechten, während die Linke eine brennende Lampe hält.

Eine Cosmatenbordüre und ein Consolfries, die sich über diesen Figuren hinziehen, finden ihre Fortsetzung in der Apsis, wo sie die Basis der Halbkuppel bezeichnen. Die Mitte derselben nimmt die von einer Mandorla umgebene Colossalfigur des Heilandes ein. Seine Füsse ruhen auf einem Regenbogen, ein zweiter bildet den Thron. Das Antlitz ist bärtig, die Rechte segnend erhoben, in der Linken hält er ein offenes Buch. Rings um den Heiland schweben auf dem blauen Grunde der Halbkuppel die Evangelisten, Gewandfiguren mit Schriftrollen, auf denen mit Majuskeln die Anfangsworte der Evangelien standen.<sup>1)</sup> Matthäus erscheint als Engel; Marcus und Lucas haben die Köpfe ihrer emblematischen Thiere; das Bild Johannis ist zerstört. Die Leibung des Rundbogens, mit dem sich die Apsis gegen das Langhaus öffnet, ist auf cosmatenartig mosaicirtem Grunde mit 14 länglichen Vierpässen geschmückt, welche die Halbfiguren der Apostel und zweier betender Männer, eines Mönches und eines Tonsurirten, beide ohne Nimben, enthalten. Die Folge der Apostel beginnt im Scheitel, wo SS. Peter und Paul mit ihren Attributen erscheinen. Diese sämtlichen Halbfiguren sind weiss auf blauem Grunde gemalt und mit braunen und gelben Schatten abgetönt. Darunter, an den Leibungen der Halbpfeiler, erscheinen in viereckigen Feldern die Halbfiguren von je drei Propheten; sie halten Spruchbänder, sind aber, wenn auch gleichzeitig mit den übrigen Bildern, so jedenfalls von einer anderen, minder geübten Hand gemalt.

Die halbrunde Chormauer ist zweimal von stichbogigen Fenstern durchbrochen, deren Leibungen ein originelles Ornament von aufgemalten Blättern ziert. Dazwischen sind vier Scenen aus der Geschichte des Titularpatrons, S. Petrus, geschildert. Die Figuren haben etwa zwei Dritttheil Lebensgrösse, und heben sich von einem blauen, grün umrahmten Grunde ab. Mehrere sind mit Namen bezeichnet, die der

<sup>1)</sup> Bei Lucas liest man: fuit in dieb. herodie rege; bei Marcus: initium evang.



Künstler mit weissen Majuskeln beigeschrieben hat. Zur Linken des Einganges beginnend, sieht man die Berufung der heiligen Petrus und Andreas (Taf. VI). Am felsigen Ufer steht nach links gewendet der Heiland. Er hält in der Linken eine Schriftrolle, die Rechte hat er mit weisender Geberde erhoben. Vor ihm treibt das Schiff. Von dem Buge hängt ein Netz herab, in dem sich allerlei Fische gefangen haben. Petrus, ein Greis mit weissem Bart und weissen Haaren, steht im Begriffe, dem Herrn entgegenzukommen, während Andreas, ein kräftiger Ferge in den besten Mannesjahren, noch im Hintertheile des Kahnes steht und die Ruder führt. — Das nächste Bild stellt den Apostelfürsten vor, wie er lehrend oder predigend, mit den beiden Schlüsseln in der Linken, auf einem mit Löwenköpfen geschmückten Faltstuhle thront. Er trägt eine weisse Tunica, die rothe Toga ist mit reich geschmückten Borten besetzt. Zu seiner Rechten steht ein Monarch, ohne Zweifel Nero, auf dessen Befehl der Heilige gemartert wurde. Er hält ein langes, stabartiges Scepter, und weist mit der Rechten, die Haft befehlend, oder Einhalt gebietend, nach dem Apostel hin. Der rothe Mantel, den er trägt, ist mit einem Schulterkragen von weissem Hermelin versehen. Vier Männer, welche das Gefolge des Kaisers bilden, verrathen in Haltung und Mienen eine lebhaft Theilnahme und die widerprechenden Empfindungen, welche die Worte des Heiligen erwecken. — Seine Haft in Kerker und Banden ist daneben geschildert. S. Petrus sitzt, ganz en-face, in einem vergitterten Gehäuse. Sein Hals ist von einem Ringe umschlossen, an welchen die vor der Brust gefalteten Hände gekettet sind, dazwischen hängt eine dritte Kette herab, die vor den Füßen mit einer schweren Kugel endigt. — Ein letztes, unerquickliches Bild stellt ohne weitere Umgebung den Heiligen vor, wie er in voller Kleidung kopfüber ans Kreuz geheftet ist. Petrus hatte, wie die Legende berichtet, dieses grausame Martyrium selber gewählt, weil er sich für unwürdig erachtete, ganz desselben Todes, wie sein Meister, zu sterben. Unter diesen Bildern zieht sich eine Bordüre mit bunten, ziemlich schlecht gezeichneten Ranken hin. Den Sockel schmückt eine aufgemalte Draperie von grünen Teppichen, über der sich am nördlichen Ende der Conche ein wahrscheinlich erst im Laufe des XV. Jahrhunderts entstandenes Gemälde befindet. Es stellt auf rothem Grunde, in viereckiger Umrahmung, Gott Vater vor, mit einem weissen, grün gefütterten Mantel, unter dem er eine rothe Tunica trägt. Er thront auf einem Regenbogen und hält mit ausgebreiteten Armen das Kreuz mit dem Heilande vor dem Schooss. Zu Seiten der Mandorla, welche Gott Vater umschliesst, steht Johannes der Täufer im Pelzgewande. Er hält mit der Linken eine Art Pedum, in dessen Krümmung das Lamm mit der Kreuzfahne erscheint; die Rechte legt er auf das Haupt einer Dame, die, mit einem langärmeligen Gewande bekleidet, anbetend zu Füßen Gott Vaters kniet. Das Bemerkenswertheste an diesem sonst mittelmässigen Bilde ist der Kopf der Dame, dessen Züge einen auffallend porträtartigen Charakter tragen.

Wir wagen es nicht, zu entscheiden, ob die Ausmalung der Kirche schon unmittelbar nach der Vollendung des Baues erfolgte, doch deutet Manches darauf hin, dass sie noch vor Ablauf des XIV. Jahrhunderts zu Stande gekommen sei. Von allen Bildercyklen, die von Campione ausgenommen, welche das Tessin aus dem Mittelalter besitzt, sind die Malereien in S. Pietro bei Castello unstreitig die besten und formvollendetsten. In den Köpfen herrscht eine tiefe Feierlichkeit. Besonders schön ist der des lehrenden Petrus. Daneben fehlt es nicht an lebendig bewegten, der jeweiligen Situation vortrefflich angepassten Zügen. Der Ausdruck mannigfaltiger Gefühle, des Zweifelns und Stutzens, erstaunter Unterredung und der Bewunderung, ist in den Männern, welche das Gefolge des Kaisers bilden, meisterhaft geschildert. Bei der Berufung Petri kann der Kopf des hl. Andreas, sowohl der fleissigen Ausführung, als der charaktervollen Schönheit wegen, als eine vorzügliche Leistung bezeichnet werden. Besonders imponirt hier ausser



der eingehenden und geistvollen Modellirung des Nackten die duftige, leichte Behandlung der Haare mit weissen Linien, die in eleganten Bewegungen zu den schönsten Motiven vereinigt sind. In den Gewändern, die sich in grossen einfachen Formen fein und wechselnd ordnen, kommt vorwiegend ein helles Rosa mit karminrothen Schatten und weissen Lichtern vor. Die nackten Theile sind hell und mit kräftig braunen Umrissen gezeichnet, die sich weich und schmelzend abtönen.

Die letzten Bilder, in denen man die stilistischen Einflüsse des XIV. Jahrhunderts zu erkennen glaubt, schmücken die Westfaçade der Kirche S. Biagio bei Bellinzona. Ein hohes Feld, das zur Linken des Portales fast bis zum Beginne des Giebels reicht, enthält die Colossalfigur des hl. Christophorus. Die Thüre selber ist im Halbkreise geschlossen und ebenfalls mit Malereien ausgestattet, welche die Pfosten, den Sturz und das Bogenfeld sammt dessen rechtwinkliger Umrahmung schmücken. Das Bildniss des hl. Christophorus zunächst ist darum interessant, weil es zum ersten Male die Auffassung zeigt, die in der Folge bis ins XVI. Jahrhundert gegolten hat. Im Gegensatze zu den älteren Bildern, auf denen der Heilige als eine ceremoniale Erscheinung mit gekröntem Haupte und reichen, bis auf die Füsse wallenden Gewändern dargestellt zu werden pflegte<sup>1)</sup>, tritt er hier als der Riese auf, der das Kindlein durch die Fluthen trägt. Der Künstler hat ihn darum mit einer hochgeschürzten Tunica dargestellt, und mit nackten Beinen, welche die grüne Fluth bis zu den Knien umgiebt. Der Mantel ist ein schlichter braunrother Ueberwurf, mit Rosetten und Rauten gemustert. Das Haupt, mit dem kurzen zweigetheilten Barte, das, wie der ganze Körper, in strenger Vorderansicht erscheint, entbehrt der Krone. So trägt S. Christoph, mit beiden Händen auf einen gelben Stamm mit kleiner grüner Krone gestützt, das Knäblein, das in anmuthiger Haltung rittlings auf des Riesen linker Schulter sitzt und sich an dessen langwallenden gelben Haaren hält. Deutlich giebt sich der Fortschritt in der Auffassung des Heilandes kund, der hier zum ersten Male mit einem wirklichen Kindergesichte erscheint und, leicht zur Seite geneigt, den Beschauer freundlich ins Auge fasst. Das rothe Untergewand ist schön drapirt, der gelbe und braun schattirte Mantel dagegen in manierirtem Wurfe mit seltsam gezackten Falten aufgetrieben. Der Hintergrund ist blau, mit gelben Sternen besäet, und das Ganze umgiebt ein Rahmen, mit prächtig stilisirten Blattornamenten (vgl. die Probe Taf. I, Fig. 2), die sich weiss und gelb schattirt von dem abwechselnd rothen und blauen Grunde abheben, unterbrochen von übereck gestellten Quadraten mit Brustbildern von Heiligen und gefolgt von schmalen Bordüren, die mit mosaikartigen Mustern nach Art der römischen Cosmaten geschmückt sind. Dieselbe Decoration wiederholt sich in der Einfassung der Portallünette, hier mit Ausschluss figürlicher Zierden, und auf dem darunter befindlichen Sturze, wo die Ornamente von Vierpässen und Quadraten unterbrochen sind. Das mittlere der Letzteren umschliesst auf blauem Grunde die Halbfigur des gemarterten Heilandes. Ueber dem Scheitel des Thürbogens erscheint Christus wieder, hier bekleidet, mit segnender Geberde und einem Palmzweige in der Linken. Das kreisrunde Medaillon, das diese Halbfigur umgiebt, ist in die viereckige Umrahmung der Pforte hineingezogen. Daneben sind auf blauem Grunde zur Linken des Beschauers der verkündende Engel und gegenüber die Madonna gemalt. Beide knien; Maria ist ganz in den langfaltigen Schleiermantel gehüllt, aus dem nur das liebreizende, sanft geneigte Köpfchen und die betenden Hände zum Vorschein kommen. Die Ausführung dieser Gestalten, die nur mit Weiss und Rosa gemalt sind, ist leicht und sicher; sie verräth die Hand eines

<sup>1)</sup> Vgl. die Christophorusbilder von S. Maria di Torello und Biasca auf Taf. III. Dieselbe Auffassung zeigen die Gemälde an der Kirche von Zillis und am Thurme von Walenstadt. Ueber diese letzteren vgl. den Nachtrag über die Christophorusbilder.



Künstlers von mehr als gewöhnlicher Begabung. Als Träger des Thürsturzes sind zwei rothe Säulen mit plumpen Blattkapitälen gemalt. Das Bogenfeld enthält auf blauem Grunde die stehenden Halbfiguren der Madonna, des greisen Petrus mit den beiden Schlüsseln und eines heiligen Bischofes, der ein geschlossenes Buch und, scheint es, ein Ruder hält.<sup>1)</sup> Maria umfängt mit der Linken das vor ihr stehende Knäblein, das mit beiden Händen einen ihm dargebotenen Apfel ergreift. Der anmuthige Kleine ist bloss mit einem weissen gemusterten Hemdchen bekleidet und schaut mit aufwärts gerichtetem Haupte aus dem Bilde heraus. Hinter der Madonna hängt ein schmaler weisser Teppich herab. Sie hat das Haupt mit einem weissen Schleier bedeckt, der auf der Brust geheftet ist und durchsichtig über den blauen Rock herunterfällt. Das schmale Gesicht hat etwas wie eine Familienähnlichkeit mit dem des hl. Christoph. Die Nase ist lang, mit schmalen aber kräftig geschnittenen Flügeln. Die weichen Wangen spitzen sich mählig zum kleinen Kinn zusammen. Der Mund ist klein und voll, aber trotzdem fast weinerlich verzogen, was nebst dem sinnenden Blicke aus langen Augen dem Antlitze einen eigenthümlichen, süß melancholischen Ausdruck verleiht. Ihre männlichen Begleiter dagegen schauen fast grimmig drein; besonders S. Petrus, dessen rosiges Incarnat noch eine gesteigerte Kraft durch den Gegensatz zu der greisen Tonsur und einem weissen Vollbarte erhält. Bis vor wenigen Jahren war die Lünette durch Glas geschützt und es ist diesem Umstande die vortreffliche Erhaltung, besonders der Köpfe, zu danken. Sie zeigen eine überaus fleissige Durchführung. Man kann noch jetzt die leicht geschwungenen Schraffirungen gewahren, mit denen die dunkelrothen Schatten von den Contouren aus vertrieben sind, ebenso ergiebt sich bei näherer Betrachtung, dass einzelne Gewandtheile, sowie die Bordüren und Nimben vergoldet und mit aufgedruckten Mustern versehen waren. Eine ähnliche Behandlung zeigt das Bild des hl. Christophorus, nur dass hier dieselbe, den Dimensionen entsprechend, wohl etwas summarischer ist.

<sup>1)</sup> Doch ist der Stab unterhalb der Schaufel mit einem Knaufe versehen. Wir haben uns vergeblich bemüht, ein Attribut des hl. Blasius zu entdecken, das sich mit diesem Instrumente vergleichen liesse.



Künstler von mehr als gewöhnlicher Begabung. Als Träger des Idealismus sind zwei tolle Säulen mit klugen Blättern gemalt. Das Bogenfeld enthält auf einem Grunde die stehenden Händlanten der Madonna, des großen Petrus mit den beiden Schwestern und einer heiligen Bischofs, der ein ge- schlossenes Buch und scheint es, ein Kind zu halten. Maria kniet mit der Linken das vor ihr stehende Kinde, das mit beiden Händen einen ihm dargebotenen Apfel ergreift. Der annehmliche Akt ist also mit einem weisen gemalten Händchen bekräftigt und schaut mit auswärts gerichteten Handen aus dem Bilde heraus. Hinter der Madonna steht ein schmälerer weißer Tüppel herab. Sie hat das Haupt mit einem weissen Schleier bedeckt, der auf der Brust gekniet ist und durchsichtig über den Rücken fließt. Das schmale Gesicht hat etwas wie eine Kanarienvogel mit dem des hl. Christoph. Die Nase ist lang, mit schmalen oder kräftig geschnittenen Flügeln. Die weichen Wangen spalten sich leicht zum kleinen Rinn zusammen. Der Mund ist klein und voll, aber trotzdem fast weinlich vor- gezogen, was noch dem einenden Bilde aus langen Augen dem Äußeren einen eigenartigen, aus- malenden Ausdruck verleiht. Die männlichen Beine zeigen schon fast grünte ihre besondern S. Petrus, dessen rotes Pantalon noch eine gestiegene Knie durch den Gegensatz zu der großen Lohr und einem weissen Kinn erhalt. Die vor wenigen Jahren war die Lohr durch das Gesicht und es ist diesem Umstande die vornehmliche Erklärung, besonders der Knie, zu danken. Sie zeigen eine überaus feine Veranlagung. Man kann noch jetzt die leicht geschwungenen Beinbewegungen gewahren; mit denen die dunkelroten Schatten von den Contouren aus vertrieben sind, ebenso ergibt sich bei näherer Betrachtung, dass einzelne Gewandteile, sowie die Bänder und Nischen verjüngt und mit antiquesen Mustern versehen waren. Eine ähnliche Behandlung zeigt das Bild des hl. Christo- phorus, nur dass hier dieselbe den Linienformen entsprechend, wohl etwas symmetrischer ist.

Doch ist das Bild nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk. Wie haben wir vergeblich versucht, ein Bild zu zeichnen, das mit demselben Instrumente verfahren lässt.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

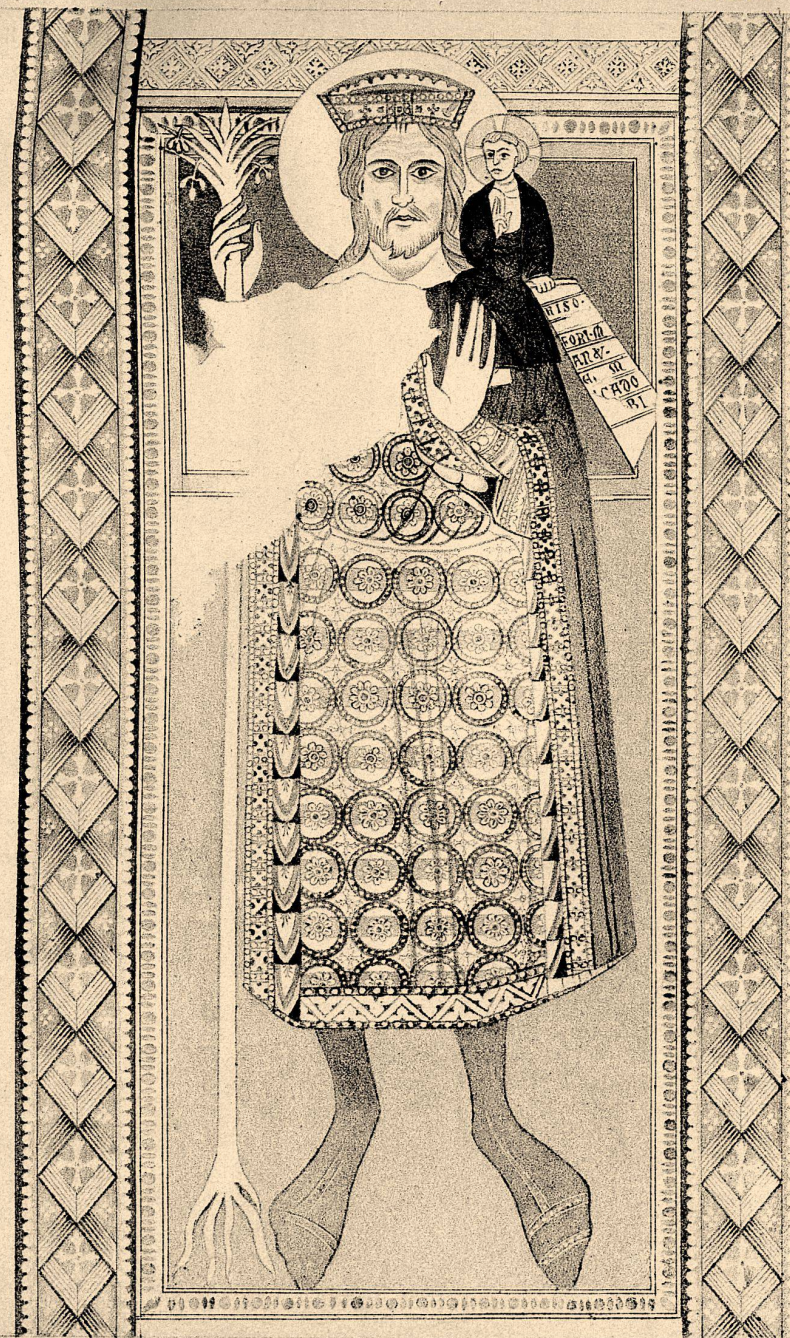
Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

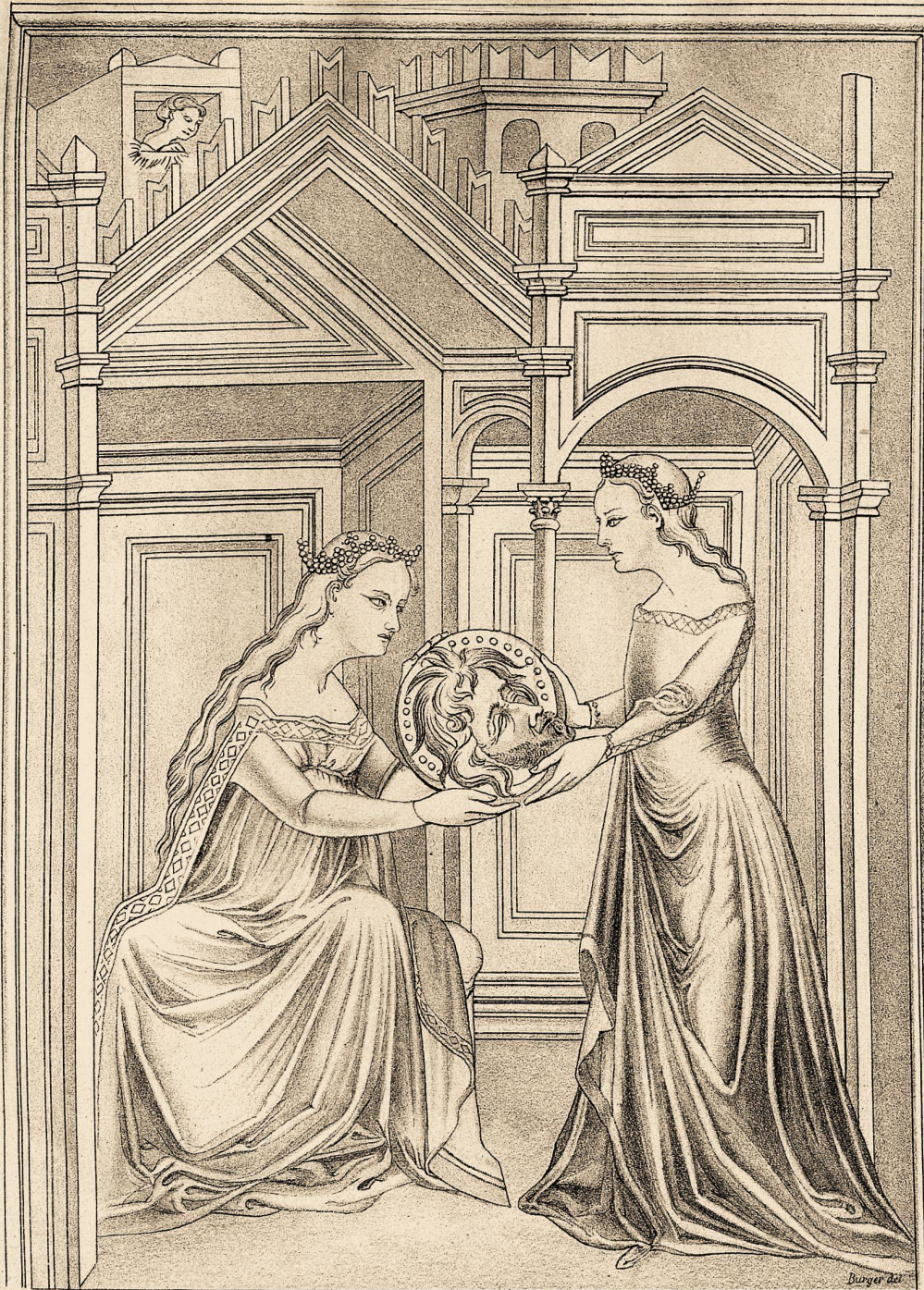
Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.

Die Kunst ist eine Kunst, die nicht nur ein Bild, sondern ein Kunstwerk ist.









Aufgenommen von J. R. Rahn.



J. J. Hofer, lith. Zürich



Die  
mittelalterlichen Wandgemälde

in  
der italienischen Schweiz.

**II. Spätgothische Werke.**

Von  
**J. Rudolf Rahn.**



**Zürich.**

In Commission von Orell Füssli & Co.

Druck von David Bürkli.

1881.



**Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.**

**Bd. XXI, Heft 2.**

Schweiz. Landmuseum Zürich

J. Rudolf Rahn

Kästel

In Commission von Rudolf Rahn & Co.

10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

1911



Den im ersten Hefte geschilderten Werken der Malerei, welche die italienische Schweiz aus der Zeit vom XII. bis zum Beginne des XV. Jahrhunderts besitzt, reiht sich nun die grosse Zahl von spätgothischen Schildereien an. Man kann dergleichen fast in jeder älteren Kirche finden. Diese umfassende Verwendung der Malerei im XV. Jahrhundert hängt wesentlich mit den günstigen Bedingungen zusammen, welche ihr jenseits der Alpen von der Architektur geboten wurden. Während hier zu Lande, zumal in den monumentalen Bauten, die Consequenzen des gothischen Systemes die Beseitigung aller grösseren Wandflächen zur Folge hatten und die Malerei sich mehr und mehr auf eine decorative Unterordnung verwiesen sah, hielt man in jenen südlichen Thalschaften an dem romanischen System des Massenbaues und möglichst einfachen Constructionen fest. Häufig mögen es Sparsamkeitsrücksichten gewesen sein, welche die Wahl dieser Bauweise bestimmten, zumal bei ländlichen Kirchen. Man pflegte sie noch im XV. Jahrhundert mit offenem Dachgestühle zu versehen, das entweder von giebelförmig übermauerten Quergurten getragen wird, oder ohne Weiteres auf den Langwänden des Schiffes ruht. Dass aber auch da, wo reichere Mittel zur Verfügung standen, die specifischen Eigenthümlichkeiten der Gothik keinen Gefallen erregten, beweist das 1444 erbaute<sup>1)</sup> Schiff der Kirche von Tesserete, wo man trotz der Anwendung gothischer Gewölbe consequent auf alle grösseren Durchbrechungen verzichtet hat. Ebenso häufig entbehren die Kreuzgewölbe der Rippen, oder diese sind als einfache Wulste gebildet. Es liegt auf der Hand, wie ungleich günstiger als die nordischen Bauten dergleichen Anlagen zur malerischen Ausschmückung waren.

Die noch vorhandenen Cyklen sind lauter Werke von ziemlich handwerklichem Range; aber sie bieten trotzdem mancherlei bemerkenswerthe Erscheinungen dar. Schon der Anblick eines Interieurs, das seinen vollständigen ursprünglichen Farbenschmuck bewahrt hat, ist für den aus dem Norden Kommenden etwas Seltenes. Die Gestalten ferner und die Gruppierungen, zu denen der Künstler dieselben vereinigt hat, mögen dem Auge eines modernen Menschen nicht gefallen, aber der Kenner weiss sie doch zu schätzen, weil er die Sprache versteht, in der sich die Künstler des Mittelalters auszudrücken pflegten, und hier eine Fülle von Aufschlüssen entdeckt, wie sie höchstens die Werke gleichzeitiger Miniaturmalerei zu bieten vermögen. Endlich aber lebt selbst noch in diesen Leistungen handwerklicher Kunst etwas von dem Zauber italienischer Abkunft fort. Sie zeigen in manchen Einzelheiten ein Gefühl für die Schönheit geschlossener Formen, das man in gleichbürtigen Werken der nordischen Malerei vergebens sucht. Fast ohne Ausnahme überrascht die treffliche Wirkung der Farben, die lebhaft, hell und harmonisch gewählt sind. Den zartblauen Grund in grüner Umrahmung, die jetzt zuweilen von schwarz auf Weiss patronirten Maasswerken gefolgt ist, hatte man in Nachahmung älterer Werke beibehalten. Neu ist das prächtige Blau der Gewänder und ein rosiges Colorit der nackten Theile, die mit warmen, goldbraunen Tönen weich und eingehend modellirt sind. Gold wurde sehr selten und auch dann nur für einzelne decorative Nebendinge verwendet.

<sup>1)</sup> Nicht 1414, wie es fälschlich in der Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz S. 548 heisst.



Wo zusammenhängende Bilderfolgen erhalten sind, sieht man im Chore öfters die Gestalt des Heilandes, wie er in einer Mandorla, mit dem Buche des Lebens in der Hand, zwischen den Emblemen der Evangelisten thronet<sup>1)</sup>, während sodann an der Leibung des Bogens, mit dem sich die Apsis öffnet, eine Reihe von Medaillons die Halbfiguren der Apostel oder Propheten enthält. Uebrigens ist eine feste cyklische Gliederung keineswegs in allen Fällen zu beobachten. So kommt es vor, dass in einem und demselben Gebäude Reste zweier verschiedener Bilderserien vorhanden sind, solche einer älteren Ausmalung, die theilweise mit neuen Schildereien aus oft viel späterer Zeit bedeckt wurden.<sup>2)</sup> Es hängt diess damit zusammen, dass im Mittelalter solche Zierden keineswegs unter der Voraussetzung eines dauernden Bestandes geschaffen wurden, sondern die Künstler wussten, dass sie blosser Schilder seien, dazu berufen, die Gedanken ihrer Zeit zu verkörpern; Gedanken, die demselben Wechsel unterworfen waren, wie das Formenwesen dem Wandel des Geschmacks, und dass schon eine nächste Generation, unterstützt durch reichere Mittel, diese Werke durch neue Vorstellungen zu ersetzen gewillt und berechtigt sei. Aber auch da, wo keine Uebermalungen stattgefunden haben, ist eine cyklische Gliederung öfters unterblieben. Man sieht, wie Bild nach Bild in verschiedenen Epochen entstanden ist. Die Farben der Hintergründe, die umrahmenden Zierden, sogar die Grössenverhältnisse der Figuren sind verschieden, ebenso kommen mehrfache Wiederholungen ein und desselben Gegenstandes vor: an der Westfäçade der Kirche von Malvaglia im Bleniothale ist das Bildniss des hl. Christophorus dreimal, in S. Carlo bei Prugiasco die Madonna mit dem Kinde viermal wiederholt, und ebenso oft im Chore von S. Maria in Selva bei Locarno der Täufer Johannes gemalt.<sup>3)</sup> Sehr häufig waren eben die Mittel nicht vorhanden, um die einheitliche Ausstattung eines Interieurs zu bestreiten. Man war in diesem Falle auf die Mitwirkung frommer Gönner verwiesen, wobei es dann selbstverständlich den Donatoren überlassen blieb, welche Wahl der Gegenstände sie jeweilig für die von ihnen gestifteten Bilder zu treffen beliebten.

Ein Beispiel derartigen Zustandekommens einer Chorausmalung zeigt der Bilderschmuck in S. Maria in Selva<sup>4)</sup> bei Locarno. Der Bau, der bis vor Kurzem nur noch als Begräbnisskirche benutzt wurde und zur Schande der Locarnesen seinem raschen Verfall entgegensteht, wurde, wie Nessi meldet,<sup>5)</sup> im Jahre 1424 geweiht. Das Aeussere bietet ausser den Malereien, welche die gegen die Landstrasse gerichtete Südwand des Schiffes schmücken, nichts Bemerkenswerthes dar. Man sieht dort von einem Bilde, das die Verkündigung Mariæ darstellte, noch die gothische Gestalt des Engels und einen grossen Christophorus in der späteren Auffassung, wie er das Kindlein auf den Schultern trägt. Daneben las Nessi die Inschrift: «1442 die 3 Junii hoc opus fecit Antonius f. Magistri Jacobi de Murinis de Mortaria». Das einschiffige Langhaus war flach gedeckt und mit Wandgemälden, wie es scheint, aus verschiedenen

<sup>1)</sup> So in den Chören von S. Maria del Castello und S. Nicola in Giornico, in den Kirchen von Biasca, Miglieglia und der nördlichen Apsis von S. Carlo bei Prugiasco.

<sup>2)</sup> So in S. Maria in Selva bei Locarno, diesseits der Alpen in den Chorkapellen der Klosterkirche von Cappel und im Kreuzgange des Franciscanerklosters in Freiburg, wo unter den im XVII. Jahrhundert gemalten Todesbildern eine Suite von spätgothischen Schildereien aus der Jugendgeschichte und der Passion des Heilandes zum Vorschein kommen. Auch in der Kirche von Oberwinterthur glaubte man unter den Wandbildern des XIV. Jahrhunderts die Reste einer älteren Ausmalung zu finden.

<sup>3)</sup> Zweimal an der Nordwand und je einmal an der Südwand und der südlichen Gewölbekappe.

<sup>4)</sup> Im Volksmunde gewöhnlich S. Maria Assunta genannt.

<sup>5)</sup> Memorie storiche di Locarno, S. 28.



Epochen, geschmückt. Ein Spitzbogen trennt dasselbe von dem viereckigen (m. 6,40 l. : 5,85 br.) Chore. Er ist mit einem rippenlosen, spitzbogigen Kreuzgewölbe bedeckt, dessen Gräten in den Ecken auf plumpen Kragsteinen ruhen. Hier sind nun alle Wand- und Gewölbeflächen mit Bildern ausstaffirt, von denen die ältesten um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein dürften.

Das ganze Gewölbe umrahmt eine breite Bordüre mit kreisrunden Maasswerken und Blattrosetten, welche regelmässig auf rothem und blauem Grunde wechseln. Rosetten und Masswerke sind gelb, Erstere mit weissen Lichtern, grünlichen Schatten und einem schwarzen Kerne. Weisse Linien begrenzen diese Bordüre, wie die Ornamente, welche die Gräten schmücken: feine Bouquets mit weissen Stielen, blauen und weissen Blumen. Der Grund ist roth und die Folge der Zierden in regelmässigen Abständen durch weisse Querbänder unterbrochen, auf denen schwarze Minuskelschriften — u. A. der englische Gruss — verzeichnet sind.<sup>1)</sup> Die Kappen sind blau, mit schwarzen Strichen quadriert, und die Mitte eines jeden Viereckes mit einem weissen Rosettchen ausgesetzt. Die Basis jeder Kappe schmücken zwei Rundmedaillons mit grünen Bordüren. Sie enthalten, acht an der Zahl, die Embleme der Evangelisten und die Halbfiguren von Propheten und Heiligen, würdige Gestalten in wechselnder Bewegung. Sie halten Spruchbänder, auf denen ihre Namen stehen.<sup>2)</sup> Die Propheten mit verschleiertem Haupte sind, wie die Heiligen, mit Nimben versehen. Einzelfiguren und Gruppenbilder auf blumigem Wiesengrunde füllen den Rest der Kappen. Ihre Folge beginnt im Osten. Hier ist die Scene dargestellt, welche der Kirche im Volksmunde ihren Namen gab: die Krönung Mariæ. Auf einem Throne, über welchem Englein musiciren und andere einen rothen, mit Rosetten gemusterten Teppich halten, sitzt die Madonna. In etwas befangener Haltung mit demüthig geneigtem Haupte hat sie die Arme vor der Brust gekreuzt. Ihr zur Linken thront der Heiland; er steht im Begriffe, der Gebenedeiten die Krone aufzusetzen. Sein bärtiges Antlitz, das blonde Haare umwallen, zeigt derbe Züge und einen fast starren Ausdruck. Ueber dem rothen Untergewande trägt er einen blauen, grün gefütterten Mantel, auf dem sich die Initialen **IN** (Jesus Nazarenus) wiederholen. Die Linke ruht auf einem offenen Buche mit der Aufschrift: « ego sum lux mōdi (sic) via veritas et vita ».

Gleichsam als Zeugen dieser Handlung sind auf der nördlichen Kappe die zwölf Apostel gemalt. Der Künstler hat sie zu einer steilen Gruppe vereinigt, wie sie in dichten Reihen übereinander sitzen, so dass von den obersten Gestalten nur die Büsten zum Vorschein kommen. Unter den Vieren zuvorderst erscheint der greise Petrus mit den beiden Schlüsseln. Er ist eine vollendet schöne Togafigur, wie der heilige Johannes, der mit seinem süssen, engelhaften Antlitze neben ihm thront. Alle haben Bücher, auf denen ihre Namen stehen. Die Einen stützen sich darauf, Andere halten sie empor. Das westliche und südliche Gewölbedreieck sind mit Einzelfiguren von Heiligen geschmückt, die je zu Dreien alle in gleicher Richtung schreiten oder stehen. Ueber ihnen schwebt ein posaunender Engelchor. Die Ausführung, die vielleicht einem Gesellen überlassen war, scheint uns geringer als die der vorigen Bilder zu sein.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Alle Inschriften auf den Bildern von S. Maria in Selva sind mit Minuskeln verzeichnet.

<sup>2)</sup> Man liest noch in der östlichen Kappe links S. iacob, in der westlichen rechts S. machias.

<sup>3)</sup> Südliche Kappe I. Johannes Baptista in gelbem Pelzrock und rothem Mantel, die Linke erhoben, in der Rechten ein Spruchband, darauf: ecce agnus dei ecce q. tollit peccata mundi. In der Mitte ein blondbärtiger Heiliger, baarhaupt, die Beine beschient, darüber ein blauer eng um den Hals geschlossener Waffenrock, die Linke auf's Schwert gestützt, in der Rechten eine weisse Speerfahne mit durchgehendem rothem Kreuz. 3) Weibliche Heilige, mit unbedecktem



Im Zusammenhange mit der Ausschmückung des Gewölbes mögen die in den spitzbogigen Lünetten befindlichen Bilder gemalt worden sein, welche sich auf das Marienleben beziehen, so die Darstellung der Madonna als Mutter des Erbarmens, an der östlichen Schildwand. Auf dem schönen blondgelockten Haupte trägt sie eine Krone. Sie steht ganz en-face und breitet den Mantel aus, dessen obere Enden zwei dienstfertige Englein halten. Darunter knien zwei Gruppen zeitgenössisch bekleideter Figürchen; links Männer jeglichen Alters und Standes, auch ein König, gegenüber eine Königin und andere Frauen. Zu äusserst sind die Gestalten der Verkündigung gemalt. Links kniet der Engel mit einem grünen Zweige; er blickt anmuthig schüchtern zur Madonna hinüber, die sich betend vor einem Pulte niedergelassen hat. Sie ist mit einem weissen Schleiermantel bekleidet, der in grossartigem Wurf die ganze Figur bis auf das zarte Gesichtchen und die vor der Brust gekreuzten Arme verhüllt. An der Basis, unter der Gnadenmutter, liest man die Inschrift: «hoc opus fecit fieri iohannus (sic) dictus pellegrin . . . ».

Die Fortsetzung der Mariengeschichte bildet die Geburt des Heilandes, in dem Schildbogen der Nordwand. Die Wöchnerin liegt in voller Kleidung, mit einem Büchlein in der Hand, wie eine Todte lang hingestreckt. Hinter ihr, wo das Kindlein in einer Faschinenkrippe gebettet ist und Ochs und Esel traulich herunter lugen, steht die derbe Mutter S. Anna. Zur Linken sind zwei Mägde in eifriger Hantirung begriffen, die Eine an der Waschkufe, die Andere rollt die Windel für den Kleinen auf. Darunter folgt neben dem Chorbogen in einer ähnlichen Bordüre, wie solche die Gewölbekappen umrahmen, ein breites Feld. In der Mitte thront die Madonna. Sie ist ganz in der Vorderansicht dargestellt, mit dem Knaben auf dem Schoosse, der bloss ein weisses Hemdchen trägt und sich an der Brust der Mutter labt. Rechts steht der Täufer Johannes im Pelzgewande, ohne Mantel. Er zeigt nach dem Kinde und hält in der Rechten ein Spruchband, auf welchem die Reste der gewöhnlichen Aufschrift zu lesen sind. Gegenüber steht Johannes, der Evangelist. Noch tiefer folgen zwei Bilder, die ebenfalls dem ursprünglichen Cyklus anzugehören scheinen. Links, wo nachträglich eine Thüre eingebrochen wurde, erkennt man noch die greise, von einem goldenen Nimbus umgebene Büste Gott Vaters, der mit ausgebreiteten Armen den Crucifixus vor sich hält. Zu Häupten Christi schwebt die Taube. Daneben folgt auf Blau, in grüner Borte zum dritten Male das Bild des Täufers in derselben Auffassung wie oben.

Den Abschluss der Marienlegende macht die Scene in dem Schildbogen der Südwand. Sie stellt in einem breiten Felde die Grablegung der Madonna vor. Darüber und zu beiden Seiten sind drei Rundmedaillons angebracht. Die unteren enthalten, nur grau in Grau gemalt, die sitzenden Gestalten zweier Propheten mit Spruchbändern, deren eine die noch lesbare Inschrift «de fructu ventris tui ponā . sup . sedem tuam» weist<sup>1)</sup>, das obere in bunter Malerei, umgeben von dicht gedrängten Cherubimköpfen, die Krönung Mariæ. Diese letzte Scene bezieht sich auf den Inhalt des Hauptbildes. Hier liegt mit gefalteten Händen die Madonna in einem offenen Sarge gebettet; ihr Haupt umschliesst ein schwarzer

blondhaarigem Haupt, langer Rock von rother Farbe, in der Linken ein geschlossenes Buch, in der Rechten einen Palmzweig. — Westliche Kappe links S. Franciscus in gelber Kutte, Brust und Hände von Wundmalen durchbohrt, in der Rechten ein kleines Kreuz, in der Linken ein geschlossenes Buch. 2) Baarhäftiger, blondbärtiger Heiliger, mit rothem Talar, der knapp um den Hals geschlossen und weiss gefüttert ist, in der Rechten eine rothe Fahne ohne Zeichen, in der Linken einen Palmzweig mit rothen Beeren oder Blutstropfen. 3) Heiliger Bischof. Unter dem Mantel trägt er eine weisse mit Strick umgürtete Kutte, in der Rechten ein Pedum ohne Velum, in der erhobenen Linken ein geschlossenes Buch. Diese drei Figuren en-face.

<sup>1)</sup> Psalm 132, 11.



Schleier, der lang über das rothe Gewand herunterfällt.<sup>1)</sup> Vorn und zu beiden Seiten stehen die Jünger, schöne, fleissig durchgeführte Gewandfiguren, mit etwas derben Köpfen, welche Schreck, Verwunderung, oder den Ausdruck stiller Verehrung zeigen. Der Eine zur Rechten hält den Weihwedel, mit dem er die Leiche einzusegnen im Begriffe steht.

Alle diese Bilder zeichnen sich durch einen grossen Fleiss der Ausführung mit hellen, leuchtenden Farben aus, unter denen Rosa und ein zartes Himmelblau mit weissen Lichtern eine hervorragende Rolle spielen. Die Gewänder sind meistens grossartig entworfen, weich und voll modellirt, Nimben und Bordüren vergoldet und mit aufgedruckter Zeichnung gemustert. Die blondlockigen Köpfe zeigen ein rosiges Incarnat, auf dem die Schatten zu einem tiefen Roth gesteigert sind. Freilich fehlt es auch nicht an Zügen, welche die Befangenheit des Künstlers und die Gebundenheit des gothischen Formenwesens überhaupt erkennen lassen. Die Figuren stehen fast alle auf den Fussspitzen, auch fehlt eine höhere Gesetzmässigkeit der Composition; der Künstler begnügte sich, wie es der Zufall fügte, die Figuren über- und nebeneinander zu stellen. Eine energische Nüancirung der Charaktere vermisst man überall. Die zahlreichen Figürchen z. B., die zu Füssen der Gnadenmutter knien, sind fast bloss durch ihre Gewänder individualisirt. Am besten ist dem Künstler die Schilderung zarter Anmuth gelungen. Die Bildnisse der Madonna, von heiligen Frauen und die jugendlichen Erscheinungen sind immer schön, besonders aber die Engel, die über der Krönung Mariæ im Scheitel des Gewölbes schweben. Der Eine derselben, ein Geiger, schaut voll Aufmerksamkeit nach seinem Gespanen, damit er ja nicht aus dem Concept gerathe. Gewiss ist der Maler, der diese Bilder schuf, ein handwerklicher Meister gewesen, wie solche damals Land auf und ab gezogen sind, um Kirchen, Kapellen und klösterliche Räume zu schmücken. Aber man kann ihm das Zeugniß geben, dass er von allen Zeitgenossen, deren Werke im Tessin bekannt geblieben sind, die gediegensten und schönsten Arbeiten hinterlassen hat.

Mit Ausnahme dreier Bilder an der Nordwand, die gleichzeitig mit dem eben beschriebenen Cyklus gemalt worden sein mögen, deuten alle übrigen auf eine spätere Entstehung im Verlaufe des XV. bis zum Beginne des XVI. Jahrhunderts. Man hatte die unteren Wandflächen leer gelassen in der Erwartung, dass fromme Gönner die Ausstattung derselben bestreiten würden, daher denn alle diese unteren Bilder von verschiedener Form und Grösse sind. Auch die Hintergründe sind ungleich, blau oder roth, glatt und gemustert; die Umrahmungen bald einfach grün, bald mit Ranken oder patronirten Maasswerken, andere nach Art der Cosmaten-Mosaiken verziert. Die einzelnen Figuren und Gruppen stehen in keinem gegenseitigen Rapport und ebenso bestätigen die öfters vorkommenden Inschriften, dass alle diese Bilder besondere Stiftungen waren.

An der Nordwand zunächst gehört hieher die Gestalt des hl. Rochus. Man sieht den gefeierten Pestheiligen, dessen Bildniss seit dem XV. Jahrhundert besonders im Tessin beinahe in jeder Kirche gemalt zu werden pflegte, ganz von vorne. Er trägt ein rothes Pilgergewand mit gelbem Mantel und eine rothe Mütze. Der Hut hängt über den Rücken herab. So steht der Heilige und weist nach der Pestbeule auf dem von dem Gewande entblössten Schenkel.

Die Ostwand ist unter dem Schildbogen mit zwei halbrunden Nischen versehen. Dazwischen sind drei Bilder gemalt: Links die rohe Togafigur des hl. Bartholomäus, mit einem geschlossenen Buche in der Linken und einem Messer in der Rechten. Dann folgt zwischen den beiden Nischen die Darstellung

<sup>1)</sup> Mit Ausnahme dieses und des Verkündigungsbildes erscheint die Madonna stets in einem rothen Untergewande und einem blauen, grün gefütterten Mantel.



des Gekreuzigten. Der Grund ist blau, aber mit schwarzen Linien wie ein kunstreich gefügtes Fenster gemustert. Auch dieses Bild hat ein recht mittelmässiger Meister gemalt. Christus ist schon verschieden; seine Augen sind geschlossen. Den conventionell gezeichneten Körper mit der eng geschnürten Taille umgibt ein weisser durchsichtiger Lendenschurz. Zu beiden Seiten stehen Maria und Johannes. Ihr Ausdruck ist der eines flennenden Schmerzes. Maria streckt, wie abwehrend, die Rechte aus, die Linke stützt das Haupt. Johannes schaut betend empor. Am Fusse des Kreuzes liest man auf einer grünen Tafel die Inschrift: «*bernardus f. Johan. oli (?) macagnini fecit fieri*». Im äussersten Felde zur Rechten erscheint der hl. Bernardinus von Siena im Franciskanerhabite; doch ist die Büste zerstört. Er weist mit der Rechten nach einer über ihm schwebenden Sonnenglorie, welche die Minuskeln *ih̄s* umschliesst, das Zeichen, das ihm erschien, wenn er predigte, und das er, aus Gold gefertigt, auch öfters seinen Zuhörern vorzuweisen pflegte. Die Inschrift auf dem offenen Buche, das die Linke hält, ist erloschen. Zu Füssen des Heiligen stehen drei Infuln, eine Anspielung auf die Bischöfswürden von Siena, Ferrara und Urbino, welche der Heilige jedesmal ausgeschlagen hatte.

Diesem Heiligen zunächst folgt an der Südwand das Bild Johannes des Täufers. Seine Erscheinung in kurzem Pelzgewande und die Inschrift auf dem Spruchbande, das er hält<sup>1)</sup>, entspricht den bisher genannten Darstellungen des Heiligen. Der Grund ist derselbe, wie auf dem Bilde des hl. Bartholomäus, roth und mit dunkleren Kreisen oder Kugeln gemustert. Ein zweites breiteres Feld, das auch an den Schrägen des Fensters seine Fortsetzung findet, zeigt den heiligen Georg, wie er zu Pferd mit eingelegter Lanze gegen den Drachen stürmt. Der Heilige ist baarhaupt und trägt über dem Harnisch einen Wappenrock, der wie die Tartsche weiss und mit einem durchgehenden rothen Kreuze bezeichnet ist. Ein Engel, der rechts in dem blauen Himmel schwebt, hält den Stechhelm des Ritters. Im Hintergrunde sieht man ein Gebirge und vorne ballige Bäume, deren Zeichnung an ähnliche Gewächse auf Bildern des XIV. Jahrhunderts erinnert. Dem Heiligen gegenüber kniet am Fusse einer Burg, aus der die gekrönten Eltern schauen, die königliche Tochter Cleodolinde. Sie hält das Ende eines rothen Gürtels, der um den Hals des Drachen geschlungen ist. Zuletzt neben dem Chorbogen erscheint noch einmal die Madonna in throno. Auf ihrem Schoosse sitzt, nur mit einem Hemdchen bekleidet, das Knäblein, das beide Hände gegen den an den Stufen des Thrones knienden Donatoren streckt. Dieser, eine bartlose, noch jugendliche Erscheinung, ist ohne Zweifel Porträt. Er hält in den gefalteten Händen die Mütze, trägt enganliegende weisse Beinkleider, eine rothe Jacke und darüber einen ärmellosen, um die Taille knapp gefälten Rock von grüner Farbe. Eine Inschrift auf der Cosmaten-Bordüre über dem Bilde enthält die Namen des Stifters und des Künstlers, eines Jacobinus de Bollate (?), der 1476 am zwölften April dieses Werk vollendet hat.<sup>2)</sup> Unrichtig bemerkt Nessi<sup>3)</sup>, dass die Bilder von S. Maria in Selva schon als Frührenaissancewerke zu gelten haben. Nur ein einziges Bild an der Nordwand, die Präsentation des Heilandes,

<sup>1)</sup> *Ecce agnus dei ecce qui tollit peccata mundi.*

<sup>2)</sup> *cccc l. XXVI die veneris XII mēsis aprilis hoc opus fecit fieri bernardus de martigionibus de mediolano ad honorē virginis marie. Darüber . . . ri hoc opus iacobinus de vaulate p̄xit.* Gewiss ist Letzterer nur der Urheber dieses einen Bildes gewesen, und die in der Gesch. der bild. Künste in der Schweiz, S. 864 gemachte Andeutung, wonach ihm die Ausmalung des ganzen Chores zuzuschreiben wäre, demnach zu berichtigen. Vaulate ist ohne Zweifel identisch mit dem im District Mailand gelegenen Dorfe Bollate.

<sup>3)</sup> *Memorie storiche di Locarno*, S. 28. Malereien ähnlichen Stiles sollen sich nach seiner Mittheilung (S. 31 n. 14) in der Kirche S. Maria di Maggia befinden.



verrät die entfernte Bekanntschaft mit den Elementen des neuen Stiles. Die Bögen und Friese der Halle, unter der sich die Scene vollzieht, sind mit aufrechten Palmetten geschmückt und die Pfeiler mit Blattstengeln, Kelchen und Thieren: Vögeln und Pferden. Die Figuren dagegen tragen noch vorwiegend gothischen Charakter; sie sind überhaupt recht hart und derb gemalt. Rechts vor dem Altare steht der greise Priester. Er trägt einen weissen Talar und nimmt das Kindlein entgegen, das ihm die sitzende Maria überreicht. Hinter der Madonna steht eine zweite Frau. Sie ist wie Jene mit einem Schleiermantel bekleidet und hält zwei Tauben, das Opfergeschenk, bereit. Ueber der Madonna liest man auf einem Bande die lateinischen Verse Lucas II, 29, 30.

Eine reiche Auswahl von älteren Malereien findet sich in der unweit Bellinzona hoch oberhalb Monte Carasso gelegenen Kapelle S. Bernardo. Nur einmal im Jahre pflegen die Thalbewohner einen Bittgang dort hinauf zu thun; dann steht das Kirchlein in der grünen Wildniss wieder verlassen da, mit geschlossenen Pforten, deren Zugang schwer zu erkunden ist. Das Ganze besteht aus einem langgestreckten einschiffigen Raume. Dem flachgedeckten Schiffe folgt östlich in gleicher Breite der später angebaute Chor; er ist geradlinig abgeschlossen und mit einem rippenlosen Kreuzgewölbe bedeckt. An der südlichen Langseite springt aus der Mitte des Schiffes eine kleine halbrunde Apsis vor. Etwas weiter östlich neben dem Chorbogen erhebt sich der Thurm. Er ist kahl wie die Kirche. Neben der Pforte, die vor dem Thurme ins Langhaus führt, ist das Bildniss des hl. Christophorus gemalt. Man sieht den Riesen ganz von vorne. Sein Haupt ist unbedeckt, Bart und Haare sind gelb. Er trägt einen rothen Rock, der wie ein Lendner kurz und knapp geschnitten und über den Hüften gelb gegürtet ist. Der Mantel ist roth und mit weissem Pelz gefüttert. Die nackten Beine stehen im Wasser. Ein geigendes Meerweibchen, Krebse, Fische und ein polypenartiges Wesen beleben die Fluth. Mit der Rechten stützt sich der Riese auf eine Palme, die an der kleinen Krone rothe Beeren trägt. Auf der linken Schulter sitzt der kleine segnende Christusknabe in gelbem Gewande mit einem Zettel in der Linken, auf welchem die Majuskelinschrift (a) steht.

Grosse Ueberraschung gewährt der Anblick des Inneren, wo alle Wandflächen mit Bildern geschmückt sind. Diejenigen im Chore datiren allerdings aus verhältnissmässig später Zeit; sie sind erst im Jahre 1607 entstanden<sup>1)</sup>, wogegen die Ausstattung des Langhauses durchaus mittelalterliche Arbeit ist. An der Nordwand liest man die Inschrift: «mcccc.xxvij.die.xxij.iunii.hoc.opus.fetum.fuit....»<sup>2)</sup> Doch kann diese Angabe nicht auf die sämmtlichen jetzt vorhandenen Bilder bezogen werden. Am westlichen Ende derselben Mauer sieht man nämlich den heiligen Bernardinus von Siena. Es kann nun dieses Bildniss, da die Heiligsprechung Bernardinos erst im Jahre 1450 erfolgte, vor der Mitte des XV. Jahrhunderts unmöglich entstanden sein und wäre somit

(a)  
XPO.  
VISA.  
FORI.  
MANV.  
EST.IN  
IMICA.  
DOLOR  
I.

<sup>1)</sup> In den Kappen des Kreuzgewölbes sind paarweise die Figuren der Evangelisten und Kirchenväter um die Gestalt Gott Vaters gruppiert, welche den Scheitel schmückt. An der Nord- und Südwand sind in einzelnen Feldern die Wunder geschildert, welche sich am Grabe des hl. Bernhard zugetragen haben; an der Ostwand eine figurenreiche Kreuzigung. Im Scheitel des Chorbogens das agnus dei, rechts und links Heiligenfiguren, über dem Bildnisse des hl. Bernhard das Datum 1607. Am Triumphbogen die Verkündigung Mariæ.

<sup>2)</sup> Diese Minuskelinschrift, deren Fortsetzung leider erloschen ist, befindet sich an der Nordwand hart unter der Decke über dem Bildnisse der hl. Maria Aegyptiaca. In der Geschichte der bild. Künste in d. Schweiz, S. 680 n. 2 ist der Schluss, wie wir uns bei nochmaliger Untersuchung an Ort und Stelle überzeugten, unrichtig gegeben.



an ein einheitliches Zustandekommen dieses Bildercyklus nur unter der Voraussetzung zu denken, dass jene Darstellung nachträglich an Stelle eines anderen Bildes hinzugekommen sei.

In der That ist sonst eine vollständige Einheit gewahrt, und zwar in stilistischer Beziehung sowohl, als hinsichtlich der Gliederung, wonach die einzelnen Bilder zwar von verschiedener Breite, aber alle von gleicher Höhe sind. Durchwegs wiederholt sich ein dunkles Blau für die Hintergründe, ebenso sind die Umrahmungen gleich; sie bestehen aus einer breiten hellgrünen Borte, die aussen von einem weissen auf Schwarz patronirten Maasswerke von Vierpässen und gezackten Bögen begleitet ist.

Den unteren Theil der Nordwand schmückt eine Folge von m. 0,61 hohen Bildern. Sie stellen in viereckigen Feldern, deren Breite nach Maassgabe der Scenen eine verschiedene ist, die Monatsbeschäftigungen vor, frische, rasch und sicher hingeworfene Schildereien. Die meisten sind roth in Roth, je eines der Bilder gelb in Gelb und grün in Grün gemalt, mit weissen Lichtern und spärlichem Grau oder Schwarz für die tiefsten Schatten.<sup>1)</sup> Alle Figuren treten im Zeitcostüme auf, mit eigenthümlichen barettartigen Mützen, knappen Beinkleidern und kurzschössigen, federartig ausgezackten Röcken.

Darauf folgen, m. 1,55 über den Boden beginnend, die bunten Hauptbilder, die einschliesslich der Umrahmung m. 1,86 hoch bis zu der flachen Holzdiele reichen. Ihre Ausführung ist merklich geringer als die der vorhin erwähnten Darstellungen. Es sind ländliche derb hingemalte Schildereien mit starken braun-rothen Conturen und einer ziemlich ausgiebigen aber trockenen und harten Modellirung. Die Köpfe sind mit hellen bräunlich-rothen Tönen schattirt, aus denen die weissen Augen grell hervorstechen. Auch die Zeichnung ist befangen und mit geringer Uebung ausgeführt. Die Hände sind leblos und öfters fast barock geziert, wie sie bloss mit dem Zeigefinger und Daumen die Attribute fassen. Die Füsse stehen alle auf den Spitzen, nur bei der Darstellung des Abendmahles hat der Künstler eine verkürzte Darstellung dieser Extremitäten versucht. In den Köpfen vermisst man jede Spur des Ausdrucks und eines gegenseitigen Rapportes. Die Apostel beim Abendmahle und besonders die jugendlichen Heiligen sehen sich alle gleich. Die Gewänder, zeitgenössische Cosüme — nur Christus und die Apostel erscheinen als Togafiguren — sind monoton mit gleichwerthigen Falten drapirt.

Wir beginnen die Aufzählung der einzelnen Darstellungen mit den an der Westwand befindlichen Bildern. Ueber der Thüre steht der gemarterte Heiland in einem Grabe, die Hände hält er über dem nackten Leibe gefaltet, das Haupt ist schmerzhaft zur Seite geneigt. Zu Seiten schweben zwei Engel, sie halten die Enden eines rothen Teppichs, der hinter dem Heilande ausgespannt ist. Tiefer sieht man rechts und links neben der Thüre die Einzelgestalten von Heiligen. Sie sind mit weissen Nimben aufrecht in regungsloser Vorderansicht dargestellt. Nördlich stehen drei namenlose Jünglinge

<sup>1)</sup> Die Darstellungen sind von Osten angefangen folgende: „Januarius“: Ein Mann sitzt poculirend an der Tafel, rechts ein Kamin, über dem Feuer hängt ein Topf, davor ein Gerüste mit Schinken und Würsten, nach denen ein Hund emporschnappt, zu Füßen des Trinkers zwei naschende Enten. „Februarius“ (gelb in Gelb) ein Rebmann beschneidet die Weinstöcke mit dem Hackmesser. „Marcius“: Ein bartloser Mann mit wild gesträubtem Haare und flatterndem Gewande bläst auf zwei Hörnern. Dem Erdboden entspriessen Blumen (cf. S. 17 Note 2). April (grün in Grün): Modegeck mit einer Blume in der Hand. „Maius“: Reiter mit einem Falken auf der Hand. „Junius“: Mäher mit der Sense. „Julius“: Schnitter mit Sichel. „Augustus“ (sic): Frau von Halmen umgeben mit erhobener Stange (Drescherin? oder hackend? der untere Theil zerstört). September: Böttcher. „Octobris“: Ein Mann (von dem nur der Kopf und das Ende einer Stange erhalten) schlägt Aepfel vom Baume. „Novemb.“: Ein Schlächter mit dem Messer schiebt sich an, ein vor ihm hängendes Schwein zu zerlegen. „Decemb.“: Ein Mann mit erhobenem Metzgerbeile, (der untere Theil zerstört).



in geckisch zugeschnittener Modetracht. Zwei derselben halten jeder einen blühenden Palmzweig und ein Schwert; mit derselben Waffe und drei Pfeilen in der Linken erscheint der Dritte, wahrscheinlich ist er der hl. Sebastian. Wie die beiden vorigen sind die Jünglinge S. Guidus und S. Mametus rechts neben der Thüre aufgefasst, zwischen ihnen steht «S. Margarita» mit gefalteten Händen auf einem grünen Drachen.

Die Folge der Bilder an der Süd wand eröffnet ein längliches Feld mit sechs Heiligenfiguren in der gleichen Haltung: «S. Elena» im Matronengewande, mit der Rechten hält sie das hohe Balkenkreuz, und der Diakon «S. Stefanus»; in der Linken hält er ein geschlossenes Buch, in der Rechten einen Palmzweig; auf dem tonsurirten Scheitel und der linken Schulter liegt ein Stein. Ihm folgt «S. Lutia» baarhaupt in weltlichem Gewande; ihre Attribute sind ein spitzes Instrument, einer Ahle ähnlich, und ein Tellerchen, auf dem zwei Augen liegen. Die Legende berichtet, dass sie sich ihre Augen, deren Schönheit ihren Freier bezauberte, ausgerissen und auf einem Teller ihm übersandt habe, dafür aber von der Madonna neue und noch schönere bekommen habe.<sup>2)</sup> Der Nachbar «S. Defendens» ist ein weltlich gekleideter Jüngling mit einem Streitkolben in der erhobenen Rechten, die Linke hält er auf das Schwert gestützt. Den Beschluss dieser Reihe machen die hl. Liberata, diese ohne besondere Attribute mit verschleiertem Haupte, und «S. Bernardus», ein tonsurirter Mönch mit weissem Bart und Haaren. Dieselbe Farbe haben die Kutte und der Kapuzenkragen. Der Heilige trägt ein geschlossenes Buch in der Linken und stützt die Rechte auf einen langen Stab. Eine Kette die an demselben herunterhängt, ist um den Hals eines affenartigen Teufels geschlungen, der zu Füßen Berhards kauert.

Die Mitte des zweiten Compartimentes nimmt Gott Vater ein. Er sitzt mit gelbem Untergewand und rothem Mantel bekleidet auf einem reichen Throne, dessen Rückwand drei Spitzgiebel krönen. Bart und Haare sind weiss. Mit ausgebreiteten Armen hält Gott Vater das Kreuz mit dem Heilande vor dem Schooss. Ueber der Schrifttafel mit dem INRI schwebt die hl. Taube. Rechts und links stehen zwei Heilige; dort der Bischof S. Martinus ohne speciellcs Attribut und Johannes der Täufer, eine ausgemergelte Ascetengestalt mit härenem Untergewande und rothem Mantel. Auf dem Spruchband in seinen Händen liest man die bekannte Minuskelinschrift. Gegenüber, links vom Beschauer, folgt der Diakon Laurentius der mit dem Palmzweig und einem kleinen Roste erscheint, die heilige Agata, eine Jungfrau im Zeiteostüme, in der Linken hält sie ein geschlossenes Buch, in der Rechten mit erhobener Zange die abgerissene Brust. Daran schliesst sich in besonderem Rahmen das übermalte Bild des hl. Rochus. Er ist als Pilger dargestellt und weist auf die Wunde am linken Bein. Ein Hündlein beleckt ihm die rechte Wade.

Fast in der Mitte der Süd wand öffnet sich eine kleine halbrunde Apsis. An der Fronte über dem Bogen ist von späterer und geschickterer Hand in einem Rundmedaillon der gemarterte Heiland gemalt, wie er aufrecht in einer Tumba steht. Daneben links stürmt der hl. Georg zu Pferd gegen den Drachen. In der Tiefe erblickt man die Königstochter. Dieses Bild ist, wie diejenigen in der Apsis, modern übermalt. Hier in der Conche erscheint die Madonna. Sie steht mit gefalteten Händen auf Wolken ohne das Kindlein. Ihr zur Seite knien zwei Paare musicirender Engel. Tiefer an der halbrunden Mauer folgen dem Bilde des nackten von Pfeilen durchbohrten S. Sebastianus drei Scenen aus der Legende des hl. Nicolaus von Myra. Der Bischof schreitet mit segnender Geberde auf den Wogen einem vom Sturme bedrohten

<sup>2)</sup> Stadler u. Heim, III., S. 884.



Schiffe entgegen; er steht vor einem Hause und reicht dem greisen Vater, der mit drei hübsch geputzten Jungfrauen herunterschaut, drei Brodte. Das dritte Bild ist grösstentheils zerstört. Man sieht unter einer Halle, vor welcher der segnende Bischof steht, eine Kufe, in welcher eine nackte Figur gestanden haben muss.

Der Rest der Südwand zerfällt in drei Felder, von denen das erste die Madonna in throno mit dem bekleideten Knäblein zeigt, das sich an der Brust der Mutter labt. Das zweite enthält eine grausige Scene: Mit gebundenen Händen kniet die heilige Apollonia auf dem Boden. Ein Scherge, um dessen Linke das lange Blondhaar der Märtyrerin geschlungen ist, hält sie am Nacken fest, ein zweiter naht sich von vorn, um ihr vermittelst einer Zange die Zähne auszureissen.

Vier Einzelfiguren bilden den Abschluss im Osten: Der stigmatisirte S. Franciscus mit einem Crucifix in der Rechten aus dessen Wunde das Blut über des Heiligen Kutte herunterfliesst, und der Abt Antonius in rothem Gewande, über dem er ein weisses Scapulier, Mantel und Schulterkragen von derselben Farbe trägt. Die Rechte hat er segnend erhoben, in der Linken ein geschlossenes Buch und das Pedum (nicht den T Stab) von dem zwei Schellen herunterhängen. Zu Füssen des Heiligen steht ein winziges Schwein. Es folgen der bischöflich gekleidete Nicolaus mit einem Buche auf dem drei goldene Aepfel liegen und S. Bernhard, ein weisser Mönch, der beschwörend seine Rechte über den an seinen Stab geketteten Teufel hält.

Wieder eine Reihe von Heiligenfiguren, die alle in gleicher Vorderansicht neben einander stehen, folgen im Osten der nördlichen Langwand. Zuerst ein Bischof ohne Abzeichen, weiter der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, Katharina von Alexandrien, eine gekrönte Jungfrau mit einem Zackenrade in der erhobenen Rechten und Maria Aegyptiaca mit gefalteten Händen und ganz in die gelben Haare gehüllt, die bis auf die Füsse herunterwallen. Ihr Nachbar, ein Jüngling in weltlichen Kleidern, erscheint mit einem Palmzweige in der Linken und einer weissen Fahne mit rothem Kreuz in der Rechten. Denselben Schmuck trägt der geflügelte Jüngling S. Michael auf seinem weissen Waffenrocke; er durchbohrt mit dem Schwert einen grünen Teufel. Den Beschluss dieser Sippe macht eine heilige Frau im rothen Gewande und weissem Matronenschleier; sie hält ein Paternoster in den gefalteten Händen.

Diesen Heiligen reiht sich in einem annähernd quadratischen Felde die Anbetung der Könige an. Rechts erblickt man die thronende Madonna, sie ist fast im Profile dargestellt; ihre Kleidung besteht aus einem reich bordirten gelben Gewande, über welchem ein rother Schleier von dem gekrönten Haupte herunterwallt. Sie hält das Knäblein umfassen, das ein weisses mit schwarzen Blättern gemustertes Hemdchen trägt und nach der grausamen italienischen Kinderweise einen Distelfinken an den Fittigen zerzt. Die Rechte spendet den Segen über einen greisen Monarchen, der kniend des Kindleins Fuss zum Kusse ergreift. Neben der Madonna steht der greise Joseph mit einem charaktervollen Profilkopfe. Er hält ein geöffnetes Ciborium. Mit ähnlichen spitzen Deckelgefässen nahen sich von vorne die beiden anderen Könige, der vordere mit einem rothen Barte, der folgende mit ebenfalls weissem jugendlichem Angesichte. Ein Spruchband, das vor ihm schwebt, enthält die Inschrift: « gaspar fert miram melchior thus baldesar aurum »; ein anderes über der Halbfigur eines betenden Engels, der über dem letzten Monarchen erscheint, die Worte: « gloria in excelsis deo et i. .... ».

Das nächste lange Feld enthält eine Darstellung des Abendmahles. Hinter einer langen Tafel sitzt Christus zwischen den Jüngern. Vor der Brust des Heilandes schläft, mit gekreuzten Armen über den



Tisch gebeugt, der Lieblingsjünger Johannes. Rechts wendet sich S. Petrus, ein kahlköpfiger Alter mit weissem Barte, zu dem Heilande. Die Linke hebt er zum Zeichen des Erstaunens empor. Zu beiden Seiten reihen sich die übrigen Apostel an; ihre Namen sind auf kleinen Zettelchen verzeichnet<sup>1)</sup>, die neben den Gestalten schweben. Sie tafeln und trinken und sind je zu Zweien einander zugewendet. Judas allein muss einsam vor der Mitte des Tisches sitzen oder kauern. Er empfängt den Bissen, eine weisse Hostie, mit dem schwarz aufgemalten Crucifixus zwischen Maria und Johannes, die ihm der Heiland mit der Linken reicht. Christi Haupt, dessen Bart und Haare von blond-rother Farbe sind, umgiebt ein weisser Nimbus mit rothem Kreuz. Der lange Tisch, unter welchem die Gewandsäume und die Füße der Tafelnden zum Vorschein kommen, ist mit weissen Linnen gedeckt. Vor dem Heilande steht eine grosse Fusschüssel mit dem Osterlamm, vor jedem Apostel ein hölzernes Tellerchen mit Fischen. Ausserdem ist die Tafel mit anderen Speisen: Krebsen, Kirschen und seltsam geformten Brödcchen, den sog. Micchini trefogliati, wie sie jetzt noch in Bellinzona gebacken werden, und allerlei Gefässen: Gläsern, Flaschen und Salzbüchsen, wohl gerüstet. Von Handlung oder Leben herrscht keine Spur. Die Apostel bilden eine regungslose, statuarische Reihe, ihre Gliederung beschränkt sich auf die paarweise Unterhaltung, und der Antheil, den die Gestalten an der Handlung nehmen, auf die Bewegung der Arme und Hände.

Das letzte Feld, mit welchem die Bilderfolge an der Nordwand endigt, enthält zwei Figuren. Dem Abendmahle zunächst folgt der hl. Bernhardin von Siena im Habite eines Franciskaners. In der Linken hält er ein offenes Buch, auf welchem die Worte: «Mater maiestavi nomē tuum hominibus» stehen, mit der Rechten weist er nach oben, wo in einem gelben Rundmedaillon, von rother Flammenglorie umgeben, das Zeichen *ih̄s* erscheint. Der bartlose Profilkopf zeigt strenge, scharf geschnittene Züge und ist augenscheinlich Porträt. Neben Bernardino steht mit segnender Geberde ein namenloser Bischof ohne Attribute.

Ausser diesen grossen Bilderfolgen giebt es in den Umgebungen von Locarno und Bellinzona noch mancherlei Schildereien, die theils Reste untergegangener Cyklen, theils vereinzelt zum Schmucke gewisser Gebäudetheile gemalt worden sind. So wurde häufig auch dem Aeusseren der Kirchen eine bildliche Ausstattung zu Theil. Ueberbleibsel einer solchen, u. A. die fast erloschene Figur eines hl. Christophorus in der späteren Auffassung, wie er das Kind auf der Schulter trägt, sieht man an der Westfaçade der Stiftskirche S. Vittore in Muralto. In Ascona umschliesst das Westportal der Chiesa del Collegio eine spitzbogige Lünette, in welcher die Madonna als Mutter des Erbarmens erscheint. Zwischen Engeln stehend breitet sie den Mantel über die Berufenen aus, die als kleine Figürchen in soldatischer Reihe, zu ihrer Rechten Männer, links die Frauen, auf dem Boden knien. Gegenüber ist das Aeusserere der Chorfronte mit einem grossen Kreise geschmückt, in welchem die Halbfigur eines gekrönten Greisen erscheint. Er ist mit einem reichen Brokatgewande bekleidet und hält eine Bandrolle mit erloschener Inschrift in den Händen. Den Grund des Kreises schmückt ein eigenthümliches Ornament von weiss, gelb und roth eingefassten Rosetten. Aehnliche Schildereien finden sich zuweilen an weltlichen Bauten, so in Locarno an einem gothischen Wohnhause hinter der Kirche S. Maria in Selva. Das Gemälde, welches in Form eines länglich rechteckigen Feldes den oberen Theil der Façade schmückt,

<sup>1)</sup> Neben Petrus zur Rechten Christi folgen: Jacobus, und bertholomē, andreas und thomas, zur Linken des Heilandes ihennis, thadeus, iachobus, matheus, simon und philippus.



zeigt grosse Aehnlichkeit mit den späteren Wandmalereien in der benachbarten Kirche. Fünf rundbogige Pfeilerarcaden umschliessen auf rothem Grunde die Einzelfiguren von Heiligen. Unter dem breiteren Gehäuse in der Mitte erscheint die Madonna in throno. Sie hat die Hände über dem nackten Kindlein gefaltet, das mit erhobenen Armen auf dem Schoosse der Mutter liegt. Die übrigen Gestalten stehen auf grünen Hügeln. Zur Rechten Mariæ erscheint der Erzdiakon Laurentius mit dem Roste. Er legt die Rechte auf die Schulter einer knienden Dame. Gegenüber betet in gleicher Haltung der bartlose Gatte unter dem Schutze eines heiligen Bischofes. Zu äusserst steht links der hl. Bartholomäus, eine Togafigur, mit dem Messer, und gegenüber ein geharnischter Heiliger. Sein jugendliches Haupt ist unbedeckt, die Linke auf das Schwert gestützt, in der Rechten hält er einen Palmzweig.

In der Nähe von Bellinzona bietet die Pfarrkirche S. Biagio in Giubiasco ein bemerkenswerthes Beispiel von Façadendecoration. Die Westfronte ist in durchgehenden Lagen roth, grün und gelb geschmückt und links neben dem Portale der hl. Christophorus in derselben Auffassung gemalt, wie der Riese an der Façade von S. Biagio bei Bellinzona erscheint. Dasselbe Bildniss, etwa zu Anfang des XVI. Jahrhunderts gemalt, wiederholt sich unter dem Giebel eines benachbarten Hauses.<sup>1)</sup>

Zahlreiche Malereien aus spätgothischer Zeit, darunter mehrere vollständig erhaltene Cyklen finden sich in den Thalschaften, durch welche oberhalb Bellinzona die Alpenstrassen nach dem Bernhardin, Lukmanier und S. Gotthard führen. Im Misox sind zunächst zwei gothische Façadengemälde an Privathäusern in Roveredo und Lostallo zu verzeichnen; dort eine thronende Madonna zwischen S. Antonio Abbate und einem hl. Könige, und hier wieder die Gottesmutter in throno darstellend, neben welcher auf blauem Grunde zwei alterthümliche Lampen herunterhängen; weiter die Reste von Bildern in der kreisrunden Kapelle S. Lucio in S. Vittore. Sie stellen einen heiligen Bischof vor in alterthümlichem Ornate, und das Martyrium eines Heiligen, vielleicht S. Crispins, der nackt an einen Baum gebunden ist und von einem fratzenhaften Peiniger geschunden oder zerfleischt wird. In Grono sind die «alten Gemälde» in der Kapelle S. Nicolaus, deren frühere Berichterstatter gedenken, im Jahre 1833 unter der Tünche verschwunden<sup>2)</sup>, dagegen in Misox die ausführlichen Schildereien erhalten, welche die unterhalb des Schlosses gelegene Kapelle S. Maria del Castello schmücken.

Diese Bilder, die in drei übereinander befindlichen Reihen die fensterlose m. 5,85 hohe Nordwand zieren, mögen in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts gemalt worden sein. Der Schmuck des Sockels besteht, wie in S. Bernardo bei Monte Carasso und der Annunziatenkirche bei Campione aus einer Folge von Monatsbildern, die hier aber auf einem grau-blauen Grunde gemalt und annähernd quadratisch von einer schmucklosen gelben und schwarzen Borte umrahmt sind. Hier, wie in beiden vorgenannten Kirchen, erscheint der März in dem Bilde des Föhn, als ein Mann mit wild gesträubten Haaren, der auf

<sup>1)</sup> Reste gothischer Malereien: eine Madonna mit dem Kinde, das segnend auf ihrem Schoosse steht, finden sich auch am Thurme der oberhalb Giubiasco gelegenen Kirche S. Rocco. In S. Biagio bei Belinzona ist die schauerliche Figur des heiligen Bartholomäus zu nennen, die hier an einem Pfeiler gemalt ist. Der Märtyrer hält in der Rechten ein Messer und mit der Linken die geschundene Haut, die mit dem bärtigen Antlitze über die Schulter herunterhängt. Der Leib ist blutig roth, ebenso das kahle Haupt, aus welchem die fletschenden Zähne und starren Augen gespenstig hervorstechen. Solche Bilder wurden, wie der Volksmund berichtet, mit dem Blute des heiligen Bartholomäus gemalt. Ein ähnliches Schauerbild soll sich in der abgebrochenen Kirche von Comprovasco im Bleniothale befunden haben.

<sup>2)</sup> Franscini, *La Svizzera italiana* II., 2, p. 332. Lutz, *Handlexikon der schweizerischen Eidgenossenschaft*, Art. Grono. Vgl. dazu *Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde* 1880, No. 4, S. 88.



zwei Hörnern bläst. Eine Blume daneben spielt auf die treibende Kraft des Frühlingsboten an, vor dessen ungestümer Gewalt die Eisdecke bricht und die Knospen sich erschliessen. Auch der Inhalt der übrigen Darstellungen stimmt im Wesentlichen mit dem der anderen Monatsbilder überein, nur dass die Compositionen etwas bereicherter sind: so die Darstellung des Mai, wo der Reiter nicht mehr allein zur Beize reitet, sondern mit seinem Liebchen, das hinter ihm zu Pferde sitzt und mit beiden Armen den Cavalier umfasst. Neu ist ferner das Bild des August, eine Anspielung auf die Gesundheit spendende Kraft des Sommers; man sieht einen Reconvalescenten, der, mühsam auf den Krückenstab gestützt, die Krankenstube verlässt.<sup>1)</sup>

Ueber diesem Sockel folgt ein m. 1,80 hoher Streifen mit vereinzelt Heiligenbildern. Die Reihe dieser Bilder, die gleich den darüber folgenden auf dunkelblauem Grunde von einer grünen Borte und zu äussert mit weiss auf Schwarz patronirten Maasswerken umrahmt sind, eröffnet im Westen der Drachenkampf des hl. Georg. Der bartlose Ritter ist baarhaupt und trägt über dem Harnisch einen grünen Waffenrock, der, wie die gelbe Tartsche, mit einem durchgehenden weissen Kreuze geschmückt ist. Mit eingelegter Lanze sprengt der Jüngling auf einem Schimmel gegen das grüne Ungethüm, das schon durchstochen auf dem Rücken liegt. Rechts auf einem Felsen steht die gekrönte Königstochter; sie blickt rückwärts zu dem Befreier hinab und hält, indem die Linke nach oben weist, mit beiden Händen einen langen Gürtel, der um den Hals des Lindwurms geschlungen ist. — Das zweite Bild zeigt den heiligen Martinus, der ebenfalls bartlos, jugendlich, aber nicht geharnischt auf einem Schimmel hält. Er schneidet mit dem Schwerte den Mantel entzwei, dessen eine Hälfte der vor ihm stehende Bettler, ein nacktes kahlköpfiges Individuum ergreift, um sich damit zu bekleiden. Den Inhalt einer Schriftrolle, die hinter Martinus schwebt, haben wir zu entziffern versäumt. Es folgt weiter ein längliches Feld mit Heiligen, die meist in strenger Vorderansicht neben einander stehen. Ihr Haupt umgiebt ein weisser Nimbus. Der gewappnete Erzengel Michael kämpft mit der Kreuzlanze gegen den Teufel, der sich, ein drachenartiges Ungethüm, zu Füssen des Heiligen windet, und trotz der Todeswunde mit einem Widerhaken die Waage in der Linken des Erzengels herunterzertrt, in welcher eine Seele in Kindsgestalt die Arme ringt. Daneben steht der heilige Bernardino von Siena im Franziskanerhabite. Der Profilkopf zeigt dieselben energischen Portraitzüge wie das Heiligenbildniss in S. Bernardo bei Monte Carasso, nur dass hier in Misox die Ausführung feiner und eingehender ist. Zu Füssen des Heiligen stehen drei weisse Infeln.<sup>2)</sup> S. Berhardin hält in der Rechten ein rothes Medaillon, in welchem, von einer gelben Flammenglorie umgeben, das Zeichen Christi  $\eta\theta\varsigma$  erscheint, und mit der Linken ein vor der Brust geöffnetes Buch mit der Aufschrift «mater manifestavi nomē tuum hominibus». S. Stephan im Diakonengewande trägt die Siegespalme und ein geschlossenes Buch, Die Steine auf der Schulter und dem blutenden Haupte spielen auf das Martyrium des Heiligen an. Ihm folgt S. Antonius der Abt, ein weissbärtiger Alter. Seine Haltung und die Attribute sind dieselben wie in S. Bernardo bei Monte Carasso, abweichend hingegen die Farbe des Habites.<sup>3)</sup> Den Beschluss der Reihe bilden der hl. Petrus, der hier im päpstlichen Ornate, segnend und mit dem Doppelschlüssel in der Linken erscheint, und Sancta Lucia mit den nämlichen Ab-

<sup>1)</sup> Die Aufzählung der einzelnen Bilder, die ohne die Umrahmung m. 1,15 hoch und 0,91 breit sind, im Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde 1873, S. 430 u. f.

<sup>2)</sup> Vgl. S. 38 und 43 oben.

<sup>3)</sup> Rothess Untergewand mit weissem Scapulier, schwarzer gelb gefütterter Mantel und rother Schulterkragen. Der Heilige ist wie in S. Bernardo baarhäuptig. An dem Pedum zwei Schellen, zu Füssen ein winziges Schwein.



zeichen, die sie in S. Bernardo trägt. Das letzte Bild dieser mittleren Reihe stellt die Anbetung der Könige vor. Unter dem Strohdache einer Hütte, wo in der Tiefe Ochs und Esel aus der Krippe fressen, thront auf erhöhtem Sitze die Madonna. Ihr Köpfchen im Halbprofile, das ein blauer Schleier umhüllt, ist ein ächt italienischer Typus von grosser Anmuth. Maria hält mit beiden Händen das nackte Knäblein, das auf ihrem Schoosse sitzt und sich mit segnender Geberde zu dem greisen Könige hinunter wendet. Dieser hat sich kniend niedergelassen und die Krone auf den Boden gelegt. Er steht im Begriffe des Knäbleins Fuss zu küssen. Neben der Madonna sitzt der greise Joseph. Er hält, den Königen zugewendet, ein Kästchen, dessen Inhalt, eine goldene Schaale, einer aufmerksamen Betrachtung unterzogen wird. Die beiden anderen Könige, denen ein Knappe mit zwei Reitpferden folgt, sind durch die 1730 datirte Kanzel verdeckt.

Der obere Streifen enthält nur zwei Bilder, welche die Passion des Heilandes schildern. Die Folge beginnt im Westen. Hier sitzt der greise Pilatus unter einer zinnengekrönten Halle, die sich vorne mit weiten Flachbögen auf schlanken Säulen öffnet. Er trägt einen Hut und hält den Richterstab. Vor ihm steht ein Jude; er ist als solcher durch den Spitzhut und den gelben Mantel charakterisirt. Mit demonstrirender Geberde scheint er des Landpflegers Urtheil zu bestätigen. Ein zerlumpter baarhäuptiger Geselle verlässt als letzter den Saal. Vor ihm gehen zwei Bewaffnete die Treppe hinab. Dort hat sich der Zug in Bewegung gesetzt. Drei klagende Frauen begleiten und stützen die Madonna, zu der sich Johannes tröstend zurückwendet. Vor ihnen hält die heilige Veronica; sie steht allein en-face und zeigt das Schweisstuch mit dem Antlitze Christi. Dieses Geleite folgt den Kriegern, in deren Mitte der Heiland erscheint. Fünf Reisige mit Morgensternen und Hellebarden bewaffnet bilden die Nachhut. Sie haben ausdruckslose Fratzensgesichter und sind phantastisch aufgeputzt. Einer trägt einen gelben Schild, dessen Zeichen ein Mohrenkopf mit weisser Binde ist. Christus mit gelbem Bart und Haaren ist weiss gekleidet. Er geht aufrecht und trägt, indem er still ergeben nach den Frauen zurückschaut, das Kreuz auf der Schulter, dessen Stamm der winzige Simon von Kyrene ergreift. Acht Reisige schreiten voran. Der Vorderste, ein Geharnischter, trägt die Fahne Roms mit dem Zeichen S. P. Q. R. Ein Anderer hält das Ende eines Seiles, das dem Heilande um den Leib gebunden ist. Das zweite Bild, das die Kreuzigung darstellt, ist theilweise durch die Kanzel verdeckt. Man sieht von dem Heilande nur die Rechte, unter welcher ein Engel das Blut mit dem Kelche auffängt. Darunter ist die Madonna auf den Boden gesunken. Ihr schmerzverzerrtes leichenblasses Gesicht ist eine förmliche Grimasse. Eine Frau, die vor ihr kniet, will die Ohnmächtige stützen; zwei andere Gefährtinnen nahen sich hülfebereit von hinten. Daneben hängt der reumüthige Schächer mit zerschlagenen Gliedern am Kreuz. Ein Engelchen naht sich, um den Scheidenden aufzunehmen, während auf der anderen Seite, wo Felsen den Abschluss bilden, ein Teufel die Seele des Unbussfertigen erfasst. Die Farbenwirkung dieser Bilder ist tief und kräftig. Die nackten Theile sind voll modellirt mit einem bräunlich rothen Tone, aus welchem die weissen Augen grell hervorstechen. Die Zeichnung mit dunklen braunrothen Linien ist derb und mangelhaft. Die Extremitäten sind meist verzeichnet, die Köpfe ohne Ausdruck und gegenseitigen Rapport und die Gewänder monoton drapirt.

Von demselben Künstler ist augenscheinlich das Bild des heiligen Christophorus gemalt, der an der Westfaçade in einem blauen Felde zur Rechten des Einganges erscheint. In kolossaler Grösse mit einem kurzen um die Lenden gegürteten Rocke und dem Mantel angethan, steht er bis zu den Knien im Wasser, das beiderseits von Felsen begrenzt und durch conventionell gezeichnete Wogen belebt ist. In



der Rechten hält er einen Baum, die kleine Krone ist mit rothen Beeren bewachsen. Auf der linken Schulter des Riesen sitzt mit segnender Geberde das winzige Knäblein.<sup>1)</sup>

Im Bleniothale sieht man die ersten mittelalterlichen Gemälde an der Pfarrkirche von Malvaglia. Der untere Theil der Westfronte ist mit Feldern von verschiedener Grösse geschmückt, welche einzelne oder mehrere Heiligenfiguren enthalten, darunter dreimal das Bildniss des hl. Christophorus. In gigantischer Grösse war dasselbe am Thurme gemalt, ein viel kleineres an der Kirche selbst ist beinahe erloschen, das dritte, von mittlerer Grösse, dagegen noch leidlich erhalten und der ausführlichen Umgebung willen bemerkenswerth, in welcher der Heilige geht. Hohe mit Schlössern bekrönte Felsen bilden die Ufer. Rechts sieht man eine Klausur, vor welcher ein weisser Mönch mit der Laterne leuchtet; ein Zweiter schaut tiefer, auf den Stab gebeugt, aus einer Höhle, wie der Riese das rittlings auf seinen Schultern sitzende Knäblein durch die mit Fischen und einer Nixe belebten Fluthen trägt. Eine noch alterthümlichere Darstellung des Heiligen sieht man an der Südseite der Kirche S. Pietro bei Motto. Früher war auch das Innere des Chores und Schiffes mit Malereien geschmückt, sie sind aber einer stümperhaften Uebersarbeitung anheimgefallen, so dass Heute nur noch der Inhalt dieser Schildereien zu beurtheilen bleibt. An der Wölbung der Apsis thront der Heiland zwischen vier Engeln. Tiefer umrahmen vier Compartimente die Apostel, die stehend mit ihren Attributen abgebildet sind. An der Stirnfronte rechts erscheint der heilige Eremit Antonius in derselben Auffassung wie in Misox. Die Nordwand des Schiffes schmückt die Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes und das Bildniss des thronenden Petrus im päpstlichen Ornate.

Den reichsten Schmuck besitzt in diesem Thale das früher erwähnte Kirchlein S. Carlo bei Prugiasco. Ehedem hatte dasselbe mehr als jetzt gegolten. Es scheint die bevorzugte Andachtsstätte der Thalleute gewesen zu sein, die sich bis ins XVI. Jahrhundert hier oben durch Stiftungen frommer Bilder zu verewigen pflegten. Es erklärt sich daraus das Vorhandensein einer grossen Zahl von Inschriften und die häufig wiederkehrende Darstellung Mariæ, die neben anderen Heiligen an der Südwand allein nicht weniger als viermal erscheint. Auch die übrigen Darstellungen, welche diese später angebaute Hälfte schmücken, sind grösstentheils der Madonnenlegende entnommen. In der Apsis sind in fünf Bildern die Vorbegebenheiten aus der Geschichte S. Joachims und der hl. Anna geschildert: Des Alten Opfer wird von dem Priester zurückgewiesen; Joachim betet bei der Heerde und empfängt die Verheissung der Geburt Mariæ, die darauf folgt. Dann sieht man das Mägdlein, das im Tempel unterwiesen wird, und die Verlobung mit dem hl. Joseph, wobei die unglücklichen Freier ihre Stäbe zerbrechen. Darüber enthält die Wölbung eine ansprechende Darstellung der Krönung Mariæ zwischen musicirenden Engeln. Die Leibung des Chorbogens schmückt eine Folge von Vierpässen mit den Halbfiguren von Propheten, Heiligen und dem Täufer Johannes. Am Triumphbogen endlich sind psallirende Engel gemalt.

Ein breiter Wandpfeiler, den die Geburt des Heilandes schmückt, trennt diesen Südechor von der nördlichen Apsis, wo die bildliche Ausstattung auf gleichzeitige Entstehung mit den vorigen Bildern deutet. In der Mitte der Conche ist der Heiland, eine grossartige feierliche Gewandfigur, thronend dargestellt. Die Linke hat er auf das Buch des Lebens gestützt, die Rechte zum Segen erhoben. Rings herum erscheinen in gezwungenen Stellungen die Evangelisten, Gewandfiguren, Matthäus ein Engel, die übrigen

<sup>1)</sup> Reste mittelalterlicher Malereien waren 1870 auch in der höher gelegenen Schlossruine zu sehen, u. a. eine interessante Sockeldecoracion im Inneren eines Gemaches, aus bunten Achtecken und Quadraten bestehend, welche Erstere die Gestalten von Heiligen umschlossen.



mit den Köpfen ihrer emblematischen Thiere. Tiefer, in der Rundung der Apsis, stehen die Apostel mit Bandrollen, auf denen die Sprüche des Credo verzeichnet sind. Die Leibung des Chorbogens enthält in einer Folge von Rundmedaillons die Halbfiguren von Propheten. Am Triumphbogen sieht man die Verkündigung Mariæ und tiefer, an den Stirnfronten, S. Katharina und einen männlichen Heiligen im weltlichen Gewande mit der Märtyrerpalme.

Im Zusammenhange mit der Ausmalung dieser östlichen Theile mögen ferner die Bilder entstanden sein, welche die Leibungen der Scheidebögen zwischen den beiden Schiffen und die Südseite der darüber befindlichen Mauer schmücken. Dort sind jedesmal sieben Rundmedaillons angebracht; sie enthalten die Halbfiguren von Propheten, in deren Mitte im östlichen Bogen der Heiland, im westlichen der hl. Franz von Assisi erscheint. Die Propheten halten Spruchbänder, auf denen die messianischen Weissagungen verzeichnet sind. Ueber dem Kapitale, welches die Bögen trägt, ist die Himmelfahrt Mariæ gemalt. Die Gebenedeite ist thronend in einer Mandorla dargestellt, die von Engeln getragen wird. Darunter knien die Apostel, höher über den Archivolten sieht man zwei Chöre musicirender und psallirender Engel.

Die westliche Eingangsseite und die nördliche Langwand sind mit vereinzeltten Votivbildern geschmückt, unter denen besonders die Darstellung des heiligen Ambrosius an der Ersteren von Interesse ist. In der Schlacht von Parabiago im Jahre 1339, berichtet die Legende, sei er, als eine Gestalt vom Jenseits, den Mailändern zu Hülfe gekommen und habe mit der Geissel in der Hand ihre Feinde vertrieben.<sup>1)</sup> Hier sieht man den greisen Bischof, wie er auf einem Schimmel mit hochgeschwungener Peitsche die Feinde verfolgt, die in jäher Flucht das Lager verlassen und verwundet zu Füßen des Heiligen niederstürzen. Zu beiden Seiten dieser Scene sind die mailändischen Schutzpatrone SS. Gervasius und Protasius gemalt, bartlose Jünglinge im weltlichen Zeiteostüme, die stehend in der einen Hand einen Palmzweig halten und mit der Anderen sich auf den Knauf des Schwertes stützen. An der nördlichen Langwand erscheint der heilige Ambrosius noch einmal, hier thronend, wieder im bischöflichen Ornate mit finsternen Zügen; in der Rechten hält er aufrecht die dreischwänzige Peitsche, in der Linken das Pedum. Neben ihm sitzt die Madonna mit dem Kinde zwischen dem hl. Abt Antonius<sup>2)</sup> und S. Bernhardin von Siena. Der Letztere erscheint mit denselben Attributen wie in S. Maria del Castello bei Misox und den nämlichen Portraitsügen, die der Künstler so scharf gegeben hat, dass selbst die Warze auf der Wange des Heiligen nicht fehlt. Zu seinen Füßen kniet der Donator, das Urbild eines Tessiner Bauern. Den Beschluss der Bilder an der Nordwand macht die Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes.

Mit Ausnahme des romanischen Christusbildes an der Westwand und der Votivgemälde an der südlichen Langseite, welche Letztere stellenweise schon die Einflüsse der Renaissance verrathen, dürften die sämmtlichen Schildereien in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts entstanden sein. Sie sind alle, umgeben von einer grünen Borte und schwarz auf Weiss patronirten Maasswerken, auf hellblauem Grunde gemalt. Zuweilen tritt an die Stelle desselben eine Umgebung von Architekturen u. dgl. Die Aus-

<sup>1)</sup> Vgl. Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 1880, No. 1, S. 7 u. f., mit Abbildung dieses Gemäldes. Ausser den daselbst erwähnten Analogien ist noch einer ausführlichen Reliefdarstellung dieser Scene an dem aus dem XVII. Jahrhundert stammenden Altare in der Capella S. Ambrogio an der Südseite des Schiffes der Certosa bei Pavia zu gedenken.

<sup>2)</sup> Die Darstellung dieses Heiligen, der hier eine rothe Mütze trägt, ist dieselbe wie in S. Maria del Castello bei Misox.



führung geschah mit einfachen Mitteln. Keck, bisweilen auch derb, wurden die Gestalten mit braunen Umrisen gezeichnet und die nackten Theile mit durchsichtigen warmen Schatten von derselben Farbe modellirt, auf denen einzelne Lichter mit Deckweiss aufgetragen sind. Auch die übrigen Töne sind gut gewählt; besonders schön ist ein zartes Blau in den Gewändern, das den Grundaccord für eine helle, leuchtende Farbenscala abgiebt. Sicher waren die Maler fahrende Künstler, die im Süden tüchtige Werke gesehen und daran gelernt hatten; denn, mögen diese Schildereien noch so handwerklich und gewiss für geringen Lohn geschaffen worden sein, ihre Gesamtwirkung ist eine vorzügliche und manche Erscheinungen, wie der thronende Heiland in der nördlichen Apsis und die Krönung Mariæ in der südlichen, können als wirklich grossartige bezeichnet werden.

Bilder aus dem XV. Jahrhundert sind ferner im Livinenthal in den Kirchen S. Maria del Castello und S. Nicola bei Giornico zu nennen. Dort ist das Tonnengewölbe des viereckigen Chores vor dem nördlichen Schiffe mit der thronenden Figur des Heilandes geschmückt. Er ist auf hellblauem Grunde von einer Mandorla umgeben und stützt, indess er mit der Rechten den Segen spendet, die Linke auf ein geöffnetes Buch mit der Minuskelinschrift «ego sum lux mundi via veritas et vita». In den Ecken erscheinen die Embleme der Evangelisten; die rohe Malerei lässt auf einen ländlichen Meister schliessen. Christi Hände und Füsse sind zum Verwechseln ähnlich und seine Gewandstücke in ein geistloses paralleles Gefälte aufgelöst. In dem Schildbogen der Schlusswand erscheint der heilige Georg mit Helm und Harnisch, wie er zu Pferd mit eingelegter Lanze gegen den Lindwurm stürmt. Abseits steht die Königstochter, ein hässliches aufgedunsenes Wesen. Sie schaut nach dem Ritter zurück und hält einen weissen Gürtel, der um den Hals des Drachen geschlungen ist. Tiefer folgen eine Anzahl statuarisch gehaltener Heiligenfiguren: S. Bernhard, ein weisser Mönch, der den Teufel an einer Kette führt; ein heiliger Bischof, drei weltlich gekleidete Jünglinge mit Palmzweigen und einem Schwerte auf das sie sich stützen; S. Georg zum zweiten Male, und an den Seitenwänden das Zerrbild des hl. Sebastian<sup>1)</sup> und Christus, wie er mit gefalteten Händen und gesenktem Haupte in der Tumba steht. Gleichzeitig mit diesen Bildern scheint die Figur des hl. Victor gemalt worden zu sein, der in antiker Gewandung mit einem Buche in der Linken und segnender Geberde an dem Stirnpfeiler zwischen den beiden Chören erscheint. In der romanischen Kirche S. Nicola ist der Schmuck der Apsis erhalten. An der Conche wiederholt sich dieselbe Darstellung des thronenden Erlösers zwischen den Evangelistenzeichen wie in S. Maria del Castello. Tiefer erscheint der Gekreuzigte zwischen Heiligen, darunter SS. Nicolaus und Barbara. Eine Inschrift unter dem Fenster rechts enthält die Jahreszahl 1478.<sup>2)</sup> Die Folge heiliger Gestalten setzt sich im Altarhause noch ein Stück weit fort. An der Nordseite des Schiffes vor dem Chore erkennt man die Reste eines Abendmahlsbildes.

Die jüngsten Malereien, welche in diesen nordtessinischen Gegenden zu nennen sind, schmücken die Apsis der Kirche von Biasca. Die Mitte der blauen, mit goldenen Sternen besäeten Halbkuppel nimmt die Colossalfigur des Heilandes ein. Er thront auf einem Regenbogen, umgeben von einer buntfarbigen Mandorla, deren Grund mit dicht gedrängten Cherubinköpfen gefüllt ist. Christi Antlitz zeigt offene freundliche Züge. Die Rechte hat er segnend erhoben, die Linke auf das Buch gestützt, auf dem mit

<sup>1)</sup> Unter dem heiligen Sebastian, vor welchem ein bartloser alter Donator kniet, steht die Inschrift: mcccclvii die xxvii mesis iuli hoc opus fecit fieri . . . guilhelmus dictus bicchinioli ad honorem dei et beate m. virg. . . et omnium sanctor.

<sup>2)</sup> Diese im Dialecte verfasste Inschrift ist abgedruckt in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. IX, 1859, S. 318.



Capitalen die typischen Worte «ego sum lux mundi ec.» geschrieben stehen. Ueber dem rothen Unterwande drapirt sich in grossartigem Wurf ein blauer, grün gefütterter Mantel. Zur Rechten und Linken des Heilandes erscheinen die Evangelisten. Sie sind paarweise in kleinerem Massstabe an einem Tische dargestellt. Links vom Beschauer sitzt der bärtige Lucas, ein ächter Tessiner. Er hält in der Linken ein Becken mit rother Farbe und malt auf eine vor ihm stehende Tafel die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde. Daneben ist der holde Jüngling Johannes in die Lectüre vertieft. Zur gleichen Beschäftigung schickt sich Matthäus zur Linken des Heilandes an. Ein Engel, den der Heilige dankbar lächelnd ansieht, hält das Buch und wird, sobald es geöffnet ist, vor dem Evangelisten niederknien. Der langbärtige Marcus endlich mit den silberweissen Haaren ist der Typus eines greisen Gelehrten. Er hat die Brille aufgesetzt und prüft mit pedantischer Sorgfalt die Feder. Gewiss sind diese etwas derben, aber frisch und schönfarbig gemalten Bilder erst im Anfange des XVI. Jahrhunderts entstanden. Dafür sprechen die ausdrucksvollen Köpfe, die lebendigen Rapporte, in welche der Künstler die einzelnen Gestalten zu einander gesetzt hat, und vor Allem die gelb auf Blau gemalten Renaissanceornamente, welche die Stützen der Tische schmücken. Aber der Maler ist ein zurückgebliebener ländlicher Meister gewesen, der nicht im Stande war, sich von der Gebundenheit der alten Compositionsweise loszusagen. Er hat zu derselben Zeit, aus welcher die gefeiertsten Schöpfungen der italienischen Kunst datiren, eine Darstellung wiederholt, die sich bloss durch eine belebtere Auffassung der einzelnen Gestalten von dem Typus des altchristlichen Ceremonienbildes unterscheidet.

Noch bleiben aus der spätgothischen Epoche einige Werke in den jenseits des Monte-Cenere gelegenen Thalschaften zu besprechen. In Lugano sind neuerdings eine Anzahl von Malereien in der Hauptkirche S. Lorenzo zum Vorschein gekommen. Sie sind darum bemerkenswerth, weil sie aufs Neue belegen, wie die Ausstattung der mittelalterlichen Bauten zu Stande kam. Wie in S. Maria in Selva bei Locarno, so glaubt man auch hier zwischen officiellen und privaten Stiftungen unterscheiden zu müssen. Seinen gegenwärtigen Ausbau scheint das Innere erst zu Ende des Mittelalters gefunden zu haben, denn über den Gewölben des Hauptschiffes sieht man, dass dasselbe anfänglich bloss mit einer flachen Holzdielen bedeckt gewesen ist. Das System war das nämliche, wie es in zahlreichen Dorfkirchen der Umgebung erscheint: eine Anzahl von Rund- oder Spitzbögen, welche von Pfeiler zu Pfeiler das Hauptschiff quer überspannen, sind hoch übermauert. Sie tragen mit giebelförmigem Abschlusse das Dachgebälke, während tiefer über den Bogenscheiteln die flache Holzdielen lagert. Ueber dem zweitletzten Bogen vor dem Chore ist die westliche Fronte der Hochmauer mit einem Mäander geschmückt, der sich unter der Dielen hinzog und darunter erkennt man noch die Reste von Heiligenfiguren, welche die dreieckigen Zwickel zu Seiten der Quergurte schmückten. Sie dürften, nach dem Stile zu schliessen, im XIV. Jahrhundert entstanden sein, wogegen nun die mehrfach zu Tage tretenden Schildereien an den Pfeilern des Schiffes viel späteren Ursprung verrathen und sich überdiess als rein private Stiftungen zu erkennen geben. Man sieht da einen jugendlichen Märtyrer, der an eine Säule gebunden ist, und welchem der Peiniger vermittelst eines Schnittes in den Rücken das Herz aus dem Leibe nimmt.<sup>1)</sup> Die Renaissance-Voluten über diesem Bilde zeigen, dass dasselbe erst zu Anfang des XVI. Jahrhunderts gemalt worden ist. Unter den älteren Malereien kommt mehrfach die Madonna in throno vor, weiter die Verkündigung und darunter, wie es scheint, von derselben Hand, die Darstellung der hl. Sebastian und

<sup>1)</sup> Vielleicht S. Anzano, der Patron von Assisi. Vgl. (Helmsdorfer) Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie, Frankf. a. M. 1839, Art. Herz und Eingeweide, und Stadler u. Heim, Art. Anzano.



Rochus, mit der Capital-Inschrift: MCCCCXXXVII DIE X3 M̄SIS NOV̄EBRIS FACTV̄ FVIT HOC OPVS . AMBROXIVS DE MVRALTO PINSIT.

Höher, am südlichen Fusse des Monte Salvatore, enthält die Kirche S. Marta bei Carona eine Anzahl zum Theil bemerkenswerther Malereien aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Neben dem stattlichen Barockbau ist das alte Kirchlein stehen geblieben, das heute eine Art Vorraum zu dem Ersteren bildet. Es besteht aus einem viereckigen Chore, dem sich in gleicher Breite das einschiffige Langhaus anschliesst. Ersterer ist mit einem rippenlosen spitzbogigen Kreuzgewölbe, das Schiff mit hölzernem Giebeldache bedeckt. Mit Ausnahme der Nordseite, wo in der Spätrenaissancezeit der Sturz des Saulus gemalt worden ist, hat der Chor seine ganze ursprüngliche Ausstattung bewahrt. Grüne Blattschnüre begleiten die Gräten des Gewölbes. Die Kappen sind weiss, und gelb gestirnt. In der Mitte umgibt eine Flammenglorie das Bild Gott Vaters, der segnend, mit der Weltkugel in der Linken, auf einem goldenen, mit rothen Cherubim gefüllten Grunde erscheint. Die Schildbögen und die Wände sind mit lauter Einzeldarstellungen geschmückt.

Die Mitte der Ostwand nimmt auf einem blauen, mit rothen Strichen gerauteten Grunde die thronende Madonna ein. Ganz en-face, mit einem weissen Rock und einem rothen, grün gefütterten Matronen-Mantel bekleidet, hält sie mit beiden Händen das Knäblein, das im Profile, nur mit einem weissen Hemdchen angethan, auf ihrem Schoosse sitzt. Höher schweben zwei Engel; sie halten den Saum eines Teppichs, der hinter der Madonna ausgebreitet ist. Rechts und links stehen zwei Heilige: S. Paul mit Buch und Schwert (auf dem Ersteren liest man die Worte: «totius ecclexie nomen»), und Johannes Baptista; er trägt ein blaues Medaillon, in welchem das Lamm mit der Kreuzfahne erscheint, und ein Spruchband mit der Minuskelschrift: «ego vox clamatis i. d̄sto parate viam d̄m». Zur Linken Mariæ steht der greise Petrus. Er hält zwei Schlüssel in der Rechten und in der Linken ein offenes Buch mit den Worten: «petrus prepositus totius ecclesie». Sein Nachbar Franciscus erscheint im Halbprofile; Hände und Füsse sind mit Wundmalen versehen. In der Linken hält er den Strick, der um die Kutte gegürtet ist, in der Rechten ein Crucifix.

Unter diesen ziemlich geringen Figuren stürmt links der hl. Georg mit eingelegter Lanze auf einem Schimmel gegen den Drachen an. Er ist mit Helm und Harnisch bewehrt, der weisse Waffenrock mit einem durchgehenden rothen Kreuze besetzt. Hart vor dem Pferde steht en-face und völlig unberührt von dem wilden Getümmel die gekrönte Tochter. In ihren Händen sieht man das Ende eines Gürtels, der um den Hals des zerstörten Lindwurms geschlungen war. Rothe hochgezackte Berge und ein fernes Schloss begrenzen den Horizont. Daneben öffnet sich eine Nische. Ihre Tiefe schmückt auf blauem Grunde die Darstellung des auferstandenen Heilandes, wie er mit blutigem Haupte, in einem rothen Mantel, die Siegespalme in der Hand, in der Tumba steht.

Das letzte Bild zur Rechten des Beschauers zeigt die heilige Martha. Sie ist die Titularpatronin der Kirche und die Schutzheilige der Confraternität, welcher dieselbe gehört. Carona zählt, wie uns an Ort und Stelle gesagt wurde, zu den vier Hauptsitzen der «arci-confraternità del gonfalone maggiore di S. Marta di Roma», einer Bruderschaft, die auch schlechtweg «la compagnia della morte» genannt wird. Die übrigen Hauptsitze sind Rom, Neapel und Florenz. Noch heute besteht diese Confraternität, zu welcher Männer und Frauen gehören, und deren Hauptzweck, ausser den Andachtsübungen, zu welchen die Mitglieder verpflichtet sind, in wohlthätigen Werken und einer würdigen Feier in Sterbefällen besteht. Ihren Nimbus hat sie freilich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts verloren. Damals, heisst es,



wurden die Mitglieder in regelmässigen Terminen zur Wallfahrt nach Rom geladen. Es war ihnen geboten, den Weg zu Fuss, unter Beobachtung strenger Uebungen zurückzulegen. Dann aber, sobald sie die Thore der heiligen Stadt betreten hatten, ward ihnen ein feierlicher Empfang zu Theil, und die Brüder wurden, so lange sie daselbst weilten, mit allen Auszeichnungen und Ehren als Gäste des Papstes behandelt. Das Bild in S. Marta (Fig. 2) zeigt eine Schaar von Brüdern, wie sie zu Füssen ihrer Patronin knien. Wie man noch heute die Vertreter solcher Corporationen in Italien sieht, sind sie mit verummten Gesichtern dargestellt. Eine lange Kaputze lässt nur die Augen frei, über denen ein rothes Kreuz die Stirne schmückt. Kaputze und Kutte sind weiss. Die Letztere ist mit einem Stricke umgürtet. Ihre Hände haben die Brüder zum Gebete gefaltet; von der Einen hängt die mehrschwänzige Pönitenzpeitsche herab. Auch S. Martha ist weiss gekleidet. Mit der Linken breitet sie den Mantel über die Knienden aus; in der Rechten hält sie den Weihkessel und Wedel, mit dem die Heilige, wie die Legende berichtet, einen Drachen bezwang.<sup>1)</sup> Von sämmtlichen Bildern, welche die Kirche schmücken, ist dieses augenscheinlich mit der grössten Liebe gemalt. Das Antlitz der Heiligen ist süss und edel, die Gewandung in schönen Motiven klar und einfach geordnet, ihre Ausführung mit gelben Schatten breit und weich und bei den Betenden überrascht die geschickte Zeichnung der Hände.

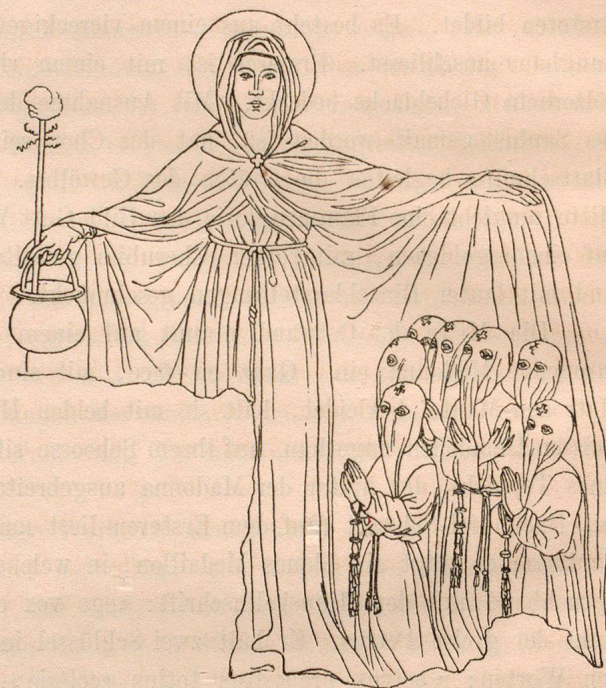


Fig. 2.

Den Schildbogen der Südwand schmückt eine Darstellung des jüngsten Gerichtes. In der Mitte steht der geharnischte Erzengel Michael. Er ist baarhaupt und kämpft etwas linkisch mit seinem Schwerte gegen den Teufel. Ein Nackter will unter den Schutz des Heiligen fliehen, aber ein Dämon zerrt ihn an der Kette nach dem Höllenrachen zurück, wo die armen Sünder schmoren. Zur Rechten S. Michaels sieht man die Schaar der Berufenen. Ein Engel legt seine Hand auf das Haupt eines Nackten, ein anderer geht, von S. Petrus und einem himmlischen Boten geleitet, zur Pforte des Paradieses ein. Spruchzettel, die über den Figuren schweben, enthalten unleserlich gewordene Minuskelinschriften. Die untere Wandfläche hat der Künstler mit Heiligenfiguren bemalt. Diesen befangenen Gestalten, die alle in regungsloser Vorderansicht auf den Fussspitzen stehen, sind ihre Namen mit Majuskeln beige geschrieben. S. Sebastian, der neben dem Pestheiligen Rochus steht, ist ganz mit Pfeilen bespickt; aber den Ausdruck des Schmerzes hat der Künstler bloss durch die schweren Runzeln auf der Stirne auszudrücken vermocht. Dann folgt die heilige Agatha. Aus dem geöffneten Mieder kommen blutige Wunden zum Vorschein. Ihre abgeschnittenen Brüste weist die Heilige in einem monstranzartigen Gehäuse vor; in der Linken hält sie einen Palmzweig mit rothen Beeren. Die Reihe beschliessen ein Bischof, S. (G)otardus und der jugendliche S. Martin in weltlichem Gewande. Er theilt stehend mit dem Schwerte seinen Mantel, um die Hälfte desselben einem auf ihn zukommenden Knaben zu geben.

<sup>1)</sup> Stadler u. Heim, Art. Martha, p. 260.



Ehedem war auch das Langhaus mit Bildern geschmückt. Doch ist die Nordwand gegen die vorliegende Barockkirche durchgebrochen, und die südliche Langseite hat ihre ursprüngliche Ausstattung nur an der östlichen Hälfte bewahrt. Hier ist hart vor dem Chore die Messe des hl. Gregor dargestellt. Dem heiligen Vater, berichtet die Legende, sei, als er einst auf dem Jerusalems-Altare der Kirche Porta Crucis in Rom die Messe celebrierte, bei der Wandlung der gemarterte Heiland erschienen. Rechts kniet der anbetende Papst; er ist mit der Tiara gekrönt und mit einem reichen Damastgewande bekleidet. Seine Verehrung gilt dem Heilande, der vor ihm mit gefalteten Händen in einer offenen Tumba steht. Auf dem gesenkten Haupte trägt er die Dornenkrone, die nackte Brust und die Hände sind mit blutigen Wundmalen bedeckt. Zu Seiten Christi stehen und schweben die Passionselemente, einzelne, wie die Geißel, die Würfel und die Silberlinge von Händen gehalten. Am Fusse der Sarkophages steht ein quadrirter Schild. Er weist im ersten und zweiten Felde ein M, im dritten und vierten Felde eine Pforte. Ein Fries über dem Bilde enthält zwei längliche Vierpässe, in denen die Büsten des greisen Adam und der « Heva » erscheinen. Bekanntlich war mit der Verehrung dieses Gregor-Bildes bedeutender Ablass verbunden. Auf einen solchen bezieht sich augenscheinlich die lange Minuskelinschrift am Fusse des Gemäldes, die mit dem Datum cccclxxxvi die xx.... endigt und demnach einen Anhalt zur ungefähren Datirung der malerischen Ausstattung von S. Marta bietet. Tiefer folgen wiederum heilige Einzelgestalten: S. Bernhard und der heilige Abt Antonius, beide mit den herkömmlichen Attributen; endlich ein heiliger Pilger. Er trägt einen braunen Mantel, eine weisse Tunica und knappe Beinkleider von derselben Farbe. Das bärtige Haupt ist mit einem schwarzen, vorne aufgestülpten Hute bedeckt. In der Linken hält der uns unbekannte Heilige ein Messer und einen Käse, von dem ein Knabe seinen Antheil bekommt; ein anderer Knabe geht mit dem erhaltenen Stücke ab. Draussen an der Südwand ist neben der Thüre das Bild des hl. Christophorus in der bekannten spätgothischen Auffassung gemalt.

Bilder verwandten Stiles schmückten die kleine Kirche S. Antonio Abbate in Morcote, doch sind nur noch Fragmente erhalten, welche sich in dem nördlichen Kreuzarme des romanischen, ganz aus Backsteinen errichteten Gebäudes finden. In dem zur Hälfte übertünchten Schildbogen der Schlusswand war die Stigmatisation des hl. Franciscus dargestellt. Links vor einer Kirche kniet der Heilige mit ausgebreiteten Armen: über ihm schwebt der Crucifixus mit Cherubimflügeln. Der untere Theil der Schlusswand zerfällt in eine Reihe nebeneinander geordneter Felder. Sie enthalten auf blauem Grunde, der, wie stets, von einer grünen Borte mit schwarz auf Weiss patronirten Maasswerken umrahmt ist, eine Anzahl heiliger Gestalten. Das ansprechendste dieser Bilder ist das des hl. Girardus (Fig. 3). Der weltlich gekleidete Wohlthäter steht mit dem Rosenkranz in der Hand vor einem Bette, auf dem zwei männliche Patienten Trank



Fig. 3.



und Speise empfangen. Die naive Ausführlichkeit, mit welcher der Künstler diese Scene ins Zeitgenössische übersetzte und die drastisch geschilderte Begehrlichkeit, mit welcher die Kranken die ihnen gespendeten Labsale empfangen, verleiht diesem Bilde trotz der handwerklichen Ausführung einen besonderen Reiz.<sup>1)</sup>

Endlich ist noch der Ausstattung zweier Chöre zu gedenken. Der eine in der zwischen Lugano und Sonvico gelegenen Dorfkirche von Dino mag in der Grenzscheide des XV. und XVI. Jahrhunderts ausgemalt worden sein. — Breite Bordüren, eine Art Guirlanden von kleinen aus Weiss ins Dunkelrothe übergehenden Rauten, begleiten, von gelben Nasenbögen gefolgt, die blauen nach unten weiss verlaufenden Kappen. Die seitlichen Dreiecke enthalten die Figuren der Evangelisten, unter denen Johannes als ein weissbärtiger Greis erscheint. Sie sind paarweise sitzend unter kielbogigen Tabernakeln dargestellt; die Einen schreiben, andere meditiren oder schicken sich an, die Feder zu schneiden. In der östlichen Kappe thront der segnende Heiland in einer von Wolken gebildeten Mandorla. Das offene Buch auf seinem Schoosse enthält die Aufschrift: «ego sum lux mundi (sic) via veritas et vita». Zu beiden Seiten des Erlösers knien die kleinen Gestalten Mariæ und des Täufer Johannes. Gegenüber in der vierten Kappe steht die Madonna in einer ovalen Aureole. Sie trägt einen rothen Rock und einen weissen blau gefütterten Schleiermantel. Die Hände sind vor der Brust gefaltet. Acht Engel umschweben die Gebenedeite; sie halten Spruchbänder, auf denen mit Minuskeln die alttestamentlichen Weissagungen verzeichnet stehen.

Die Seitenwände des Chores sind kahl geblieben, dagegen ist die Schlussfronte mit Malereien, wie es scheint von verschiedenen Händen, geschmückt. Die Mitte nimmt in besonderer Umrahmung die Darstellung des Gekreuzigten zwischen Johannes und der Madonna ein. Maria sinkt ohnmächtig zusammen; den Heiland umschweben Engel, welche das Blut des Erlösers in Kelchen sammeln. Ueber diesem Bilde umschliesst ein Medaillon das Agnus Dei, tiefer zu beiden Seiten sind die Madonna und der verkündende Engel und darunter S. Stephan und der thronende Petrus im päpstlichen Ornate gemalt.

Die jüngsten Bilder, bäuerische Schildereien allerdings, welche in diesen Gegenden das Nachleben der Gothik bis in das zweite Decennium des XVI. Jahrhunderts belegen, sieht man in dem Chore von S. Stefano in Migliaglia. In der östlichen Kappe des Kreuzgewölbes halten S. Marcus und der Engel des hl. Matthäus die Mandorla, in welcher die Kniefigur des Heilandes umgeben von Cherubim mit dem Buche des Lebens erscheint. Die Inschrift auf dem Letzteren ist dieselbe wie auf dem Christusbilde von Dino. Gegenüber sind die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus unter einem giebelförmigen Gehäuse mit Schreiben beschäftigt; in der nördlichen Kappe Hieronymus und Lucas, in der südlichen SS. Johannes und Gregor vereinigt. Posaunende Engel und die Embleme der Evangelisten schmücken die Zwickel, mit denen sich das Gewölbe von den Mauern löst. Die Schlusswand enthält den Gekreuzigten zwischen den Schächern, weiter SS. Stephan und Antonio abbate. Darüber sieht man die Stadt Jerusalem. Ein Engel naht sich mit segnender Geberde dem bussfertigen Sünder, den verstockten Schächer packt ein Teufel am Schopf. Die seitlichen Schildbögen umschliessen die Geburt des Heilandes

<sup>1)</sup> Die folgenden Heiligen sind S. Sebastian, ein männlicher Heiliger mit einer Schüssel in der Hand, eine weibliche Heilige, deren Attribute nicht mehr zu erkennen sind, und S. Lucia mit einer Schüssel, in welcher neben einem spitzen Nagel die ausgestochenen Augen liegen. In dem Schildbogen der Ostwand sind die Malereien bis auf die Figur einer jugendlichen Heiligen zu äusserst links zerstört. Von den Attributen erkennt man blos den Palmzweig, den sie in der Linken hielt. Darunter scheint die thronende Madonna die Mitte der Wandfläche eingenommen zu haben. Zu ihrer Rechten stehen zwei heilige Dominikaner, der eine hält ein geschlossenes Buch und das Modell einer Kirche.



und die Anbetung der Könige. Unter dem letzteren Bilde an der Südwand liest man die Inschrift: «hoc opus fecit (sic) fieri oes homines et comunis de miilielia mccccexi ec.» Noch tiefer stehen die zwölf Apostel. Die Leibungen des Chorbogens und der Quergurten, welche mit giebelförmiger Uebermauerung die Bedachung des Schiffes tragen, schmücken Rundmedaillons mit den Halbfiguren von Propheten und Heiligen.

---

Der Leser möge uns eine Summe von Ausführungen zu Gute halten, deren Breite gewiss in keinem Verhältniss zu dem ästhetischen Werthe der beschriebenen Denkmäler steht. Dennoch schien, nachdem die Arbeit des Sammelns einmal vollendet war, eine solche Darstellung geboten. Nächst dem hohen Genusse, welchen die Betrachtung der tonangebenden Meisterwerke gewährt, ist mit dem Studium der Kunstgeschichte nicht minder die Pflicht verbunden, welche verlangt, dass auch das scheinbar Untergeordnete gewürdigt und in den Bereich der wissenschaftlichen Forschung gezogen werde.

Stellt sich in den Meisterwerken die Höhe der Entwicklung dar, so lernt man aus den kleinen und provincialen Schöpfungen das Durchschnittsmaass der künstlerischen Leistungsfähigkeit verstehen und die Wege verfolgen, auf denen die Einflüsse jener hier früher, dort später in die weiteren Gebiete gedrungen sind. Sie sind darum stets in Betracht zu ziehen, wenn es sich um ein erschöpfendes Urtheil über die Bedeutung ganzer Schulen handelt.

Aber auch sonst noch stellt sich das Studium der ländlichen Werke als ein nothwendiges und lehrreiches dar. Bei dem Rückstande, den die provinciale Kunst gegenüber den Leistungen in den Centren des Fortschrittes bezeichnet, haben sich Vorstellungen und Gedankenkreise fort erhalten, über welche diese entlegenen Denkmäler oft die einzigen Aufschlüsse bieten. Es ist beispielsweise zu bezweifeln, ob der romanische Typus des Christophorusbildes unter den schweizerischen Denkmälern nachgewiesen werden möchte, wenn die einheimische Kunstentwicklung mit derjenigen des Auslandes Schritt gehalten hätte, und wiederum erklärt die zurückgebliebene Uebung allein, dass in dem Schmucke des Torre bei Magliaso das weithin einzig bekannte Beispiel einer romanischen Façadenmalerei erhalten geblieben ist. Die Bedeutung der späteren Cyklen wird man auch nicht verkennen. Sie belegen den Stand der Entwicklung in dem ganzen Gebiete der italienischen Schweiz und die auffallende Thatsache, dass, trotz der Nähe eines gefeierten Mittelpunktes der modernen Kunst, die Gothik in weitem Bereiche ihre Herrschaft bis in das zweite Decennium des XVI. Jahrhunderts behauptet hat.<sup>1)</sup> Reiche und vielseitige Aufschlüsse bieten sie ferner dem Ikonographen dar. Eine ausführliche Schilderung des Einzelnen war mithin auch ohne die Erwägung geboten, dass manche Werke in Bälde nur noch aus diesen Protokollen bekannt sein dürften.

---

<sup>1)</sup> Die ältesten Renaissance-Malereien, die wir in diesen Gegenden kennen, tragen das Datum 1513. Sie schmücken die Wände und das Gewölbe in dem westlichen Joche der Hauptkirche von Morecote.



## Nachtrag.

(Note 4 zu Seite 13.)

Statuen des hl. Christophorus. Ein hölzernes Colossalbild des Heiligen, 1496 verfertigt, befand sich in dem Anfangs der sechziger Jahre abgetragenen Christoffelthurm in Bern. Vgl. Stantz, Münsterbuch, S. 156, und Howald, Das alte Bern, S. 54. Noch vorhanden ist das steinerne Standbild des Riesen, das etwa gegen Ende des XVI. Jahrhunderts vor der Chiesa nuova in Locarno errichtet worden sein mag.

Die Aufnahme von Christophorusbildern zum Schmucke profaner Bauten belegt, ausser dem Christoffelthurm in Bern, ein Haus neben der Pfarrkirche von Giubiasco bei Bellinzona. Auch in Zürich gab es ein Haus „zum grossen Christoffel“ und ein solches „zum kleinen Christoffel“. Das Letztere mit seinem noch erhaltenen in Stein gehauenen Wahrzeichen steht auf dem Weinplatze. Der „Grosse Christoffel“ stand Ecke Weite Gasse und Oberdorf, zur Rechten des Hinabgehenden und war, wie ich der Mittheilung eines Gönners entnahm, noch in diesem Jahrhundert mit der riesigen, durch mehrere Etagen reichenden Figur des Heiligen bemalt.

Wie sehr es auf möglichst weite Sichtbarkeit des Heiligen ankam, zeigen die Darstellungen desselben an den Kirchen S. Eusebius, S. Martin und S. Jacob bei Brigels im Canton Graubünden. Das Bild ist jedesmal an einer anderen Stelle gemalt, da nämlich, wo es von dem Dorfe her am bequemsten gesehen werden konnte. An der Georgskapelle bei Rätzüns ist S. Christophorus an der Westseite, an der gegenüberliegenden Kirche S. Paul auf der Chorfronte gemalt, so dass der Heilige von hüben und drüben auf die Thalstrasse herunterschaut. Aus demselben Grunde hat man das 1871 noch sichtbare Christophorusbild an der Pfarrkirche von Bremgarten (Aargau) auf die Südseite des Schiffes gemalt: es sollte von der höher gelegenen Stadt geschaut werden, u. s. w. Dass übrigens der grosse Heilige auch innerhalb der Kirchen abgebildet zu werden pflegte, beweist die Entdeckung seines Bildes an der Westwand der Kirche von Oberwinterthur (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 1877, S. 790).

Zahlreiche Christophorusbilder sind jetzt noch vorhanden, andere aus Zeichnungen oder Beschreibungen bekannt. Der jenseits der Alpen befindlichen, zu denen noch eine Darstellung des Heiligen an der Westfaçade von S. Stefano in Tesserete gehört, ist oben gedacht worden. In den diesseitigen Landestheilen sind die meisten und besterhaltenen in Graubünden zu finden. Dort ist das älteste an der Westfronte der Kirche von Zillis gemalt. Es stellt die wohl an zwanzig Fuss hohe Figur des Riesen dar, baarhaupt, mit kurzem Kinnbart. Ueber dem Untergewand, das bis zu den Füßen reicht, trägt er einen faltigen Mantel. Die Rechte ist auf einen entwurzelten Baumstamm gestützt; auf dem linken Arme sitzt das Knäblein. Es hält die Rechte segnend empor, in der Linken ein schmales Spruchband, dessen Inschrift erloschen ist. Die nämliche Auffassung zeigte ein Christophorusbild am Kirchthurme von Walenstadt (eine Copie in den Zeichnungsbüchern unserer Gesellschaft „Mittelalter I, Malerei und Schrift, Fol. 109“) und scheint dieselbe überhaupt bis tief ins XIV. Jahrhundert, vielleicht noch länger, gegolten zu haben. Belege dafür finden sich an der Eusebiuskirche bei Brigels (Südseite des Schiffes), an den Kirchen S. Paul (Ostseite des Chores) und S. Georg (Westseite) bei Rätzüns, und in der Kirche von Oberwinterthur (Westwand im Inneren des Schiffes, jetzt übertüncht).

Später, im XV. Jahrhundert, wurde es Sitte, das Christusknäblein auf der Schulter des Riesen darzustellen. Proben dieser Auffassung sind die Christophorusbilder an den Kirchen S. Martin (Westfronte) und S. Jacob (Südseite des Schiffes) zu Brigels, Vigens (ebendas.), Villa (Westfronte) und S. Lucius in Peiden (Westfronte) im Lugnez, Sagens (Südseite des Thurmes, wohl das grösste aller Christophorusbilder, aber fast gänzlich erloschen) im Vorderrheintale, Castiel (Chorfronte) im Schanfigg und S. Maria (Ostfronte des Thurmes) im Münsterthal. Ausserhalb Bündens fanden sich Darstellungen des Heiligen an der Stadtkirche von Bremgarten (Südseite des Schiffes), der Pfarrkirche von Baar (ebendas.) und am städtischen Archivgebäude von Zug.



Wo die Fluth, in welcher der Heilige steht, noch zu schauen ist, sieht man die Wogen zuweilen durch Fische und Sirenen belebt (S. Maria im bündnerischen Münsterthal, S. Bernardo bei Monte Carasso, Malvaglia im Bleniothale, zu Füssen S. Christophs in der Pfarrkirche von Oberwinterthur scheinen sich ausser Sirenen auch Seekobolde bewegt zu haben).

Unsererem verehrten Collegen, Herrn Prof. Dr. J. L. Tobler in Zürich verdanken wir noch die folgenden Mittheilungen: „Zu Wolf, Beitr. sind noch zu vergleichen Uhland, Schriften, VI, 29, wo zwar Christophorus nicht beigezogen, aber der Sinn des Mythos von Thór, der den Örwandil durch die Fluthen trägt, dargestellt ist, und Simrock, deutsche Mythologie, 5. Aufl., pp. 248, 459, 419, wo neben Thór der Riese Wate (der Watende) in derselben Function erscheint, indem er den jungen Wieland über das Wasser trägt. Simrock erwähnt (pag. 259) auch noch der antiken Parallele von Orion und Kedalion. Die Identität zwischen Christophorus und den heidnischen Prototypen erhellt auch daraus, dass Ersterer in der Legende ausdrücklich als Heide erscheint und aus der Beschreibung von seiner riesenhaften Gestalt. Alte Götter nahmen nicht selten die Gestalt von Riesen an, wie z. B. in der Schweiz der Türist, eigentlich Riese, eine Umwandlung von Wuotan ist. Wenn Örwandil (Orendel, der nach der späteren Sage zu Schiffe über das Meer nach Osten fährt, also dem Licht, dem hl. Lande entgegen) von Uhland richtig als der junge Keim der Saat gedeutet ist, so lässt er sich gar wohl symbolisch mit dem Christkind in Parallele setzen.“

---

## Erklärung der Tafeln.

---

- Taf. I. Fig. 1. Christus zwischen den Aposteln (Christi Himmelfahrt?) an der Westwand des Schiffes von S. Carlo bei Prugiasco (pag. 6). Fig. 2. Ornamenteinfassung des Christophorusbildes an der Westfaçade von S. Biagio bei Bellinzona (p. 28).
- Taf. II. Wandgemälde im Chor der Kirche S. Vigilio bei Rovio (p. 8 u. f.)
- Taf. III. Christophorusbilder: 1) an der Westfronte der Kirche S. Maria di Torello; 2) an der Westfaçade der Kirche von Biasca (p. 12—15).
- Taf. IV. Wandgemälde in der Annunziaten-Kirche bei Campione. Salome übergibt der Herodias das Haupt Johannis des Täufers. Das Haupt des Täufers wird geschändet (oder bestattet?) (p. 19).
- Taf. V. Wandgemälde ebendasselbst: 1) der Täufer Johannes betritt die Vorhölle (p. 19); 2) Scene aus dem jüngsten Gerichte an der Aussenseite des Schiffes (p. 22 u. 23).
- Taf. VI. Wandgemälde in der Apsis von S. Pietro bei Castello oberhalb Mendrisio: Die Berufung des Petrus und Andreas, und Petri Verantwortung vor Nero (p. 27).
-



## Alphabetisches Ortsverzeichniss.

**Ascona**, Chiesa del collegio, S. 43.

**Bellinzona**, S. Biagio. Bilder an der Façade, S. 28, Taf. I, Fig. 2. Bartholomäusbild S. 44, N. 1.

**Besazio**, S. Martino, S. 5.

**Biasca**, Kirche, Christophorusbild, S. 14, Taf. III, Fig. 2. Malereien im Chor S. 16 N., 34 N. 1, 49 u. f.

**Campione**, Madonna dell' Annunziata. Wandgemälde im Inneren, S. 16 u. f., 44. Taf. IV u. Taf. V, Fig. 1. Wandgemälde am Aeusseren, S. 5, 21 u. ff. Taf. V, Fig. 2.

**Carona**, S. Marta, S. 51, Fig. 2.

**Castello**, S. Pietro, S. 24 u. f., Taf. IV.

**Comprovasco**, Alte Kirche, Bartholomäusbild, S. 44, N. 1.

**Dino**, Kirche, S. 54.

**Giornico**, S. Maria del Castello, S. 34, N. 1. 49.  
S. Nicola, S. 34, N. 1. 49.

**Giubiasco**, S. Biagio, S. 44. S. Rocco, S. 44, N. 1.

**Grancia**, Kirche, Christophorusbild, S. 13, N.

**Grono**, S. Nicola, Untergegangene Wandgemälde, S. 44.

**Gudo**, Kirche, Christophorusbild, S. 13, N.

**Locarno**, Chiesa nuova, S. 5. S. Maria in Selva S. 5, 34-39.  
Wohnhaus bei S. Maria in Selva, S. 43.

**Lostallo**, Wohnhaus, S. 44.

**Lugano**, S. Lorenzo, S. 16, 50.

**Magliaso**, Torre, Façadenmalerei, S. 15, Fig. 1. 55.

**Malvaglia**, Kirche, S. 34, 47.

**Melano**, Kapelle S. Lucia, S. 7.

**Migliaglia**, S. Stefano, S. 16, N. 34, N. 1. 54.

**Misox**, S. Maria del Castello S. 44-47. Schloss S. 47, N. 1.

**Monte Carasso**, S. Bernardo, S. 13. 16 N. 18 N. 39-43. 44.

**Morbio superiore**, S. Martino, S. 5.

**Morcote**, S. Antonio Abbate, S. 53, Fig. 3.

**Motto**, S. Pietro, S. 5. 47.

**Muralto**, S. Vittore, S. 43.

**Prugiasco**, S. Carlo, S. 4, 6, 34 und Note 1. 47-49.  
Taf. 1, Fig. 1.

**Riva S. Vitale**, Baptisterium der Pfarrkirche S. Vitale S. 6, N.

**Roveredo**, Wohnhaus, S. 44.

**Rovio**, S. Vigilio, S. 8 u. f. Taf. II.

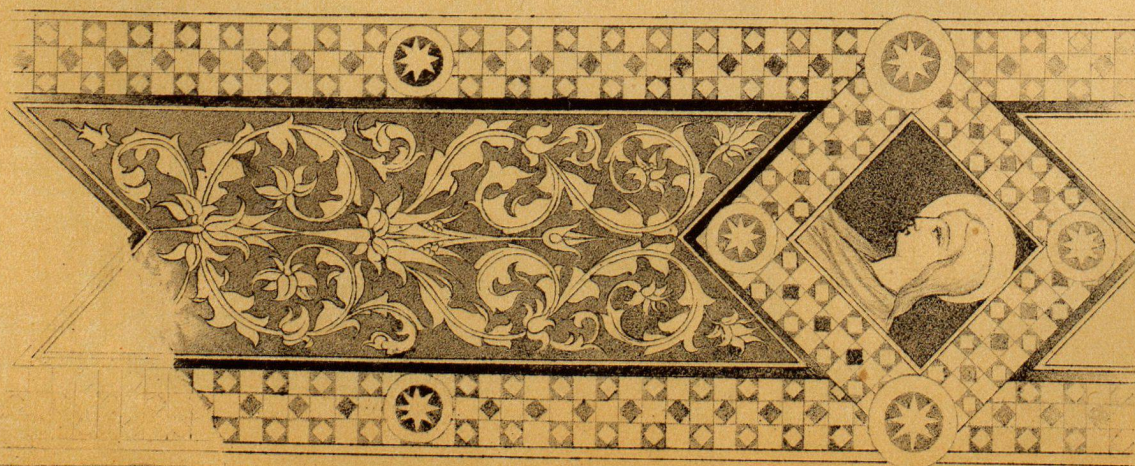
**S. Maria di Maggia**, S. 38, N. 3.

**S. Maria di Torello**, S. 10 u. f. Taf. III, Fig. 1.

**S. Vittore**, S. Lucio, S. 44.

**Tremona**, S. Agata, S. 5.









Aufgenommen von J. R. Rahn.

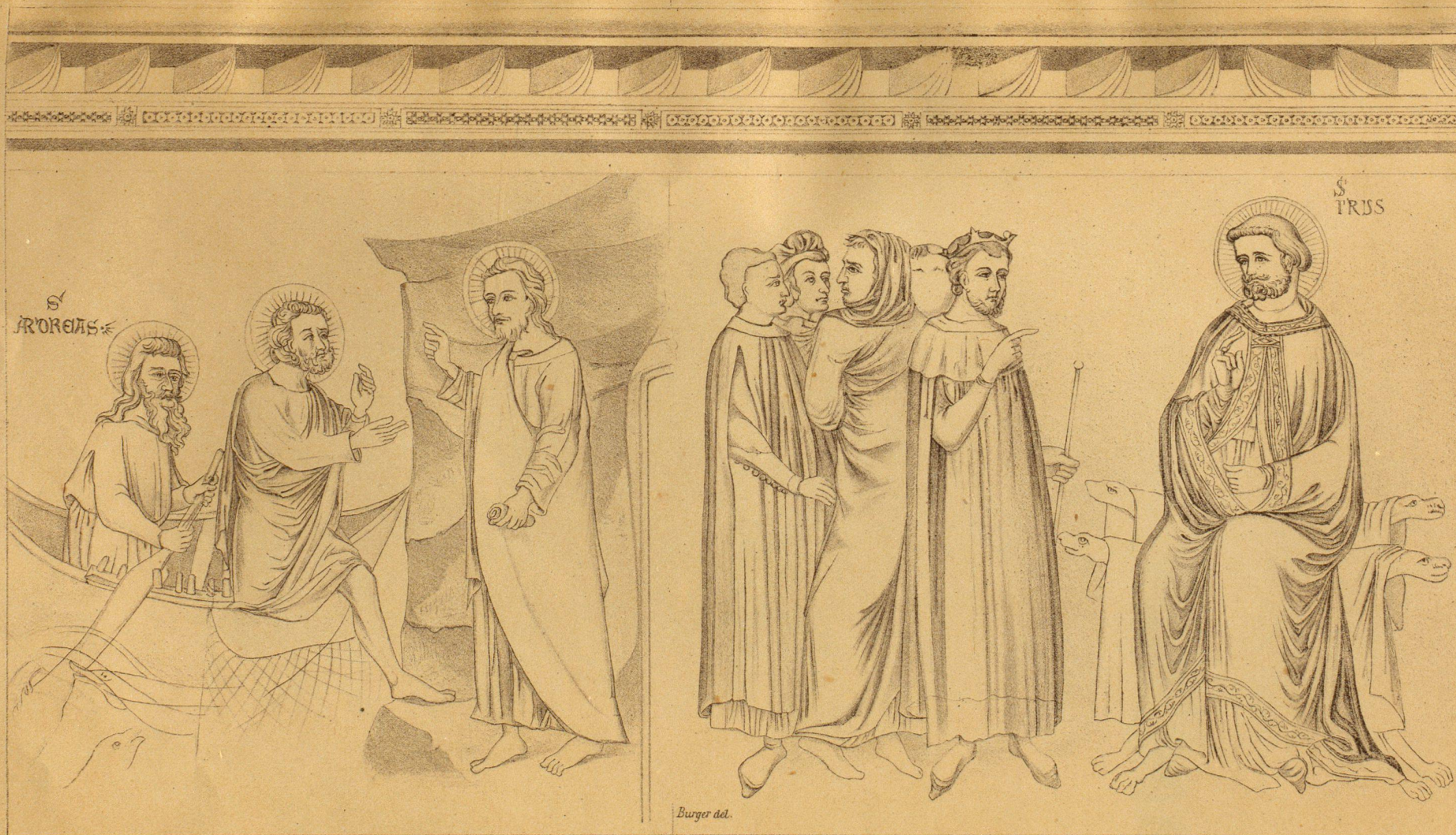
Burger, del.

J. J. Hofer, lith. Zürich.









S  
AROREAS

S  
TRUS

Burger del.

Aufgenommen von J. R. Rahn

J. J. Hofer, Lith. Zürich.