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

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 35 (1978)

**Heft:** 1

**Artikel:** Zur Tätigkeit des Malers Carpoforo Tencalla südlich der Alpen

**Autor:** Ganz, Jürg

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-166973

**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:** 13.01.2026

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

# Zur Tätigkeit des Malers Carpoforo Tencalla südlich der Alpen

von Jürg Ganz

## Quellen zu seinem Leben 1623 bis 1685

«Obwolen Carpophorus Tenchala von Bissone am Luganer-See in dem Herzogtum Mayland, und also aus den Italiänischen Gränzen bürtig, so nehme ich doch daher Gelegenheit, ihn unter die Teutsche zu setzen, weil er sich meistens in Teutschland aufgehalten, und von den Liebhabern seiner ungemeinen Wissenschaft nimmer daraus gelassen wird. Dieser fürtrefliche Künstler hat die fast ganz darnider ligende Kunst in fresco oder nassen Kalk auf Mauren zu mahlen, wieder erhoben und seine herrliche Erfahrenheit durch allerhand schöne verfärtigte Werke an Tag gelegt.

Den Anfang seiner Kunst hat er zu Mayland, Bergamo und Verona ergriffen und schon in früher Jugend durch unterschiedliche glücklich-geendete große Stuck seinen Geist, und was aus ihm werden wolle, entdecket, dannen herr sein Ruhm täglich gewachsen und gar biß in Teutschland erschollen ist[1].»

Mit diesen Worten hat Joachim von Sandrart in seiner 1675 erschienenen «Teutschen Academie» Carpoforo Tencalla ein Denkmal gesetzt, das auch zu Zeiten geringster Wertschätzung der Kunst des 17. Jahrhunderts den Ruhm des Malers nicht vollständig in Vergessenheit geraten ließ. Die seltenen Hinweise auf sein Schaffen aus dem 18. und 19. Jahrhundert stützen sich denn auch weitgehend auf den «Vasari des Nordens»[2]. Heute noch ist Sandrarts Bericht, der auf persönlicher Bekanntschaft beruht, Grundlage und Wegweiser, um Leben und Werk Tencallas zu erfassen. Dies hat Wilhelm Suida 1938 in Thieme-Beckers Künstlerlexikon zum ersten Mal versucht[3]. Im Jahre 1968 war am 4. Magistri-Intelvesi-Kongreß in Passau ausführlicher von Tencalla die Rede[4]. Werner Kitlitschka hat sich seither mehrfach mit dem Maler aus Bissone beschäftigt und 1970 eine Zusammenfassung seiner Tätigkeit nördlich der Alpen vorgelegt[5]. Er gab damit die Anregung zu diesem Aufsatz, wofür ich ihm sehr dankbar bin.

Bisher unberücksichtigt blieben die von Luigi Brentani 1963 veröffentlichten Dokumente aus dem Archiv der Kirche Bissone, die Neues zu Leben und Werk Tencallas zu geben vermögen[6]. Insbesondere gehen daraus die genauen Lebensdaten und die Familienverhältnisse des Malers hervor. Carpoforo Tencalla wurde am 10. September 1623 in Bissone geboren, wo er auch am 9. März 1685 gestorben ist[7]. Damit werden die von Suida angegebenen Daten präzisiert und Guldans Vermutung, Tencalla sei in Passau gestorben, widerlegt[8]. Wann Tencalla Prassede Lezzena aus San Mammete in Valsolda geheiratet hat, geht aus den Dokumenten nicht hervor, darf aber für das Jahr 1648 vermutet werden. Am 23. Januar 1649 wird die erste Tochter des Paares geboren (Giulia Caterina), im Laufe von 20 (!) Jahren folgen drei weitere: am 8. September 1656 Anna Maria, am 2. September 1662 Giulia Maria und am 31. Dezember 1668 Giovanna Margherita[7]. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß die Mutter Carpoforos eine Giulia Bianchi aus Campione († 1647) war und drei seiner Töchter Kunstschaffende geheiratet haben: Giulia Caterina wurde 1664 die Frau des Malers Giovanni Giacomo Comanedo[9], Anna Maria heiratete 1672 den Stukkateur Giacomo Maria Mazzetti[10], und Giovanna Margherita ehelichte 1687 den Maler Carlo Antonio Bussi[11].

Tencalla ist vor und nach 1659, dem ersten urkundlich faßbaren Jahr seiner Tätigkeit nördlich der Alpen, mehrfach in Bissone anhand von Dokumenten nachzuweisen[12]:

| | |
|---|---|
| 10. September 1623 | Geburtsdatum |
| 7. Februar 1646 | Pate gestanden |
| April/Mai 1648 | 25. Januar 1649 Geburt einer Tochter (Giulia Caterina) |
| 10. Januar 1654 | Pate gestanden |
| 11. Januar 1655 | Pate gestanden |
| Dezember 1655 | 9. September 1656 Geburt einer Tochter (Anna Maria) |
| 1659 | zum erstenmal nördlich der Alpen nachweisbar |
| Dezember 1661 | 3. September 1662 Geburt einer Tochter (Giulia Maria) |
| 20. Dezember 1661 | Restzahlung einer Miete (?) |
| 30. September 1664 | Pate gestanden |
| 3. Januar 1665 | Pate gestanden |
| 5. Februar 1665 | Brief nach Bergamo datiert |
| April 1668 | 31. Dezember 1668 Geburt einer Tochter (Giovanna Margherita) |
| 25. Februar 1672 | Pate gestanden |
| 26. Januar 1676 | Stiftung für die Kirche |
| 1. Februar 1682 | Dokument der Versammlung (Brentani VII, S. 86) |
| 3. Februar 1682 | Pate gestanden |
| 22. Januar 1684 | Pate gestanden |
| 9. März 1685 | nach einer Krankheitszeit in Bissone gestorben |

Diese Übersicht zeigt anhand des bruchstückartig überlieferten Lebenslaufes von Tencalla, daß er zwar zum Wandern gezwungen war, jedoch seine Heimat nie endgültig verlassen hat. Er suchte dort Arbeit, wo sie zu finden war, ließ aber seine Familie zu Hause und kehrte in Abständen

von 3 bis 4 Jahren, manchmal auch mehr, jeweils im Winter dorthin zurück. Diese aus heutiger Sicht langen Zeitintervalle werden verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, mit welchen Fußwanderungen damals normalerweise die Arbeitssuche verbunden war. So dauerte eine Reise von Bergamo nach Zürich im Jahre 1609, gutes Wetter vorausgesetzt, 9 Tage. Dabei sind eingeschlossen Tagesmärsche von 6 Stunden von Campodolcino über den Splügenpaß nach Thusis und 13 Stunden von Chur nach Walenstadt sowie eine 24stündige Schiffahrt auf dem Zürichsee[13]. Aus den Quellen ist bekannt, daß der 60jährige Tencalla, mit der Ausmalung des Domes von Passau auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn angelangt, vom Abt von Kremsmünster im Herbst 1684 zwei Reitpferde erhalten hat. Da er im folgenden Winter in Bissone nachzuweisen ist, darf angenommen werden, daß er in diesem Fall nach Hause geritten ist[14].

Die Dokumente des Archives von Bissone machen deutlich, daß der in der Fremde zu Ansehen Gelangte an seinem Geburtsort häufig zu Patenschaften zugezogen worden ist. Damit dürfte nicht nur eine gewisse Sorgeverpflichtung, sondern auch Gewähr für eine gründliche handwerkliche Ausbildung des Täuflings angestrebt worden sein.

Aus den Dokumenten geht weiter hervor, daß, wie noch ausführlich darzulegen sein wird, Tencalla finanziell und eigenhändig Wesentliches zum Schmuck der Kirche in Bissone beigetragen hat.

## Die Kunstlandschaft der Lehr- und Ausbildungsjahre

Sandrarts Bericht von 1675, Tencalla habe «den Anfang seiner Kunst zu Mayland, Bergamo und Verona ergriffen», weist nur aus zeitlicher und örtlicher Distanz auf die oberitalienische Herkunft des Malers hin. Er scheidet nicht zwischen handwerklicher Lehre, künstlerischer Aus- und Weiterbildung und späteren, in Oberitalien geschaffenen Werken. Diesem allgemein gehaltenen Bericht stehen drei urkundlich belegte Fakten gegenüber: Tencalla ging nach den bis heute bekannten Quellen erst als 36jähriger Meister nach Norden, wo er von 1659 an die meiste Zeit tätig war; 1664/65 ist er in Bergamo faßbar; gegen Ende seines Lebens hat er in Bissone in der Kirche gemalt, von der sich sein Vorname herleitet.

Im 17. und 18. Jahrhundert war es üblich, Knaben im Alter von etwa 14 Jahren einem Meister in die Lehre zu «verdingen»[15]. Die Lehrzeit dauerte meistens vier Jahre. Der «garzone» zog mit dem Meister an dessen Arbeitsplätze, also unter Umständen auch ins Ausland, lernte dabei die Farbpigmente kennen – Farbreiben gehörte zur Lehrlingsarbeit – und mit den Bindemitteln umgehen. Der Meister mußte den Buben verpflegen und auch im Zeichnen unterrichten. Über die Lehr- und Wanderzeit Tencallas, d.h. die Jahre zwischen 1635/40 und 1659, fehlen uns bisher sowohl Werke als auch schriftliche Nachrichten. Es ist deshalb müßig, einen möglichen Lehrmeister zu suchen. Es soll vielmehr die engere und weitere Kunstlandschaft um Bissone skizziert werden, aus der Tencalla herausgewachsen ist.

Schon mehrfach wurden Kongresse über die Künstler des Intelvi-Tales abgehalten[16], und zur Einführung in die Kunstregion der Valsolda erschien kürzlich ein schwerwiegendes Buch[17]. Zu Maler- und Baumeisternamen des Sottoceneri, wie Francesco Borromini, die Fossati, Carlo Maderno, Giuseppe Antonio Petrini, die Carloni oder Francesco Antonio Giorgioli, erschienen monographische Abhandlungen[18]. Sowohl die betrachteten Teilgebiete als auch die hervorgehobenen Künstlerpersönlichkeiten könnten trotz einiger verstreuter Aufsätze allgemeiner Art[19] zur Ansicht verleiten, die Valle d'Intelvi sei Quelle und Schwerpunkt barocken Kunstschaffens, und Bissone, Carona, Morcote oder Meride hätten kometenartig Genies hervorgebracht. Einer derartigen, von der lückenhaft, in manchen Fällen oberflächlich und einseitig betriebenen Forschung verleiteten Sicht stehen die zahlreichen, qualitätsvollen, aber meist anonymen Kunstwerke gegenüber, die in äußerlich oft unscheinbaren Bauwerken darauf warten, entdeckt, erforscht und in einen weiteren Zusammenhang gestellt zu werden. Es sei hier nur an die lebensgroßen Stuckfiguren erinnert, denen man in den Kirchen von Bissone, Scaria, Arogno oder Carona begegnet. Sie sind genau so wie die Wand- und Deckengemälde autochthone Werke, die von einheimischen Zurückgekehrten geschaffen wurden. In vielen Fällen spiegeln sie den Höhenflug europäischer Kunstzentren, ohne die ihre Schöpfer nicht zu einer derartigen Reife und Größe gekommen wären. Wanderschaft und Verwurzeltsein sind die geheimen Quellen der von ihnen geschaffenen Werke.

Das Sottoceneri gehört zum Bereich der Alpenübergänge. «Italien» mit den damaligen Zentren Bologna und Rom ist von Bissone ebenso nah oder weit entfernt wie Augsburg, München, Wien oder Prag. Was hier geschah und dort geschaffen wurde, konnte am Luganersee vernommen und diskutiert werden.

Es stellt sich die Frage, wie die Meister das Gesehene und Gelernte untereinander ausgetauscht und der nächsten Generation weitergegeben haben. Gab es so etwas wie eine Auer Zunft und deren Lehrgang[20] unter Malern oder Stuckbildnern? Wurden in einer Organisation Rezepte weitergegeben und Vorlagebücher, Skizzen und Abgezeichnetes ausgetauscht? Die Forschung tappt hier noch vollständig im dunkeln, wenn auch immer wieder formale Ähnlichkeiten direktere Zusammenhänge vermuten lassen[21]. Ohne Zweifel bestanden enge Familien- und Sippenbande, die den Erfahrungs- und Formenaustausch förderten. Sicher ist eine «Schule», wie sie die Kunstwissenschaft immer wieder gern konstruiert hat[22], auszu-

schließen. Keineswegs erfaßt und erforscht sind auch die Bedeutung und die Rolle der religiösen Bruderschaften in bezug auf das Handwerk, die den Zusammenhalt der Familien in den Heimatgemeinden ohne Zweifel gefördert haben[23].

Aus heutiger Sicht empfinden wir die Landes- und Diözesangrenze des Sottoceneri als trennend, im 17. und 18. Jahrhundert jedoch deckten sich die politischen nicht mit den kunst- und kulturgeographischen Grenzen, und der See bildete in jenen Zeiten keineswegs eine hindernde Schranke, sondern diente als Verkehrsfläche. Es ist deshalb angebracht, den Luganersee mit seinen polypenförmig in alle Himmelsrichtungen ausgreifenden Armen als Zentrum zu sehen, das die Ortschaften und auch die Handwerkersippen verbunden hat. Es lassen sich deshalb die Gemeinden Campione oder Bissone nicht vom Valle d'Intelvi trennen, und der Kultur- und Formenaustausch mit den gegenüberliegenden Gemeinden Melide, Lugano oder auch dem Valsolda war ebenso intensiv wie mit Capolago, Meride oder Carona. Es sei hier nur daran erinnert, daß Tencallas Frau vom gegenüberliegenden Seeufer aus San Mammete (Valsolda) stammte. Aus der reichen Vorratskammer um den Luganersee – sie wurde auch schon das «Wessobrunn des Südens» genannt[24] – strömten künstlerische Kräfte über ganz Europa aus, je nach politischer Situation und Arbeitsmöglichkeit. Diese waren zur Zeit der Lehr- und Ausbildungsjahre Tencallas schlecht, denn im Norden hatte der Dreißigjährige Krieg seine Spuren hinterlassen, und die Lombardei stand unter der Herrschaft Spaniens.

Wenn hier auf einige Wandmalereien hingewiesen wird, die zur Jugendzeit Tencallas in der Umgebung von Bissone geschaffen wurden, so soll damit keineswegs Vollständigkeit angestrebt, sondern nur skizziert werden, was Tencalla als modernere Werke gesehen haben kann. Im nahen Campione hat nach 1634 *Isidoro Bianchi* (1581/1602–1662) mit seinen Söhnen die Ghirli-Kirche ausgemalt[25]. Von ihm stammen auch Deckengemälde in den Kirchen von Brenzio (Comersee), Peglio (bei Gravedona) und auch die Ausmalung der Caravina-Kirche im Valsolda, wo er 1648 in zehn Monaten den ganzen Chor vollendet hat. Weitere Werke von Isidoro Bianchi finden sich in Como (S. Fedele), Cima (Valsolda) und Mailand (S. Ambrogio) sowie in der Gegend von Varese[26]. Bianchi gehört zu jenen Malern, die in der näheren und weiteren Umgebung des Luganersees Aufträge erhielten und deshalb nicht gezwungen waren, auszuwandern. Stilistische Ähnlichkeiten und die Tatsache, daß Tencallas Mutter eine geborene Bianchi aus Campione war, könnten zur Annahme verleiten, Isidoro Bianchi sei der Lehrmeister von Tencalla gewesen. Hiezu fehlen aber urkundliche Belege. Es fällt auf, daß Bianchi kein Werk auf Tessiner Boden geschaffen haben soll. Hier ist denn auch die Wand- und Deckenmalerei des 17. Jahrhunderts noch kaum erforscht. Wenn Namen auftauchen, so lassen sich damit keine Werke verbinden, und umgekehrt bleiben vorläufig noch zahlreiche Werke ohne Autorennamen.

*Giovanni Antonio Colomba* (1585–1650) malte 1630 die Rosenkranzkapelle in der Kirche S. Stefano in Arogno aus[27]. Dieser Maler steht nicht im Schweizerischen Künstler-Lexikon[28] und ist einer unter zahlreichen Tessiner Künstlern, der nicht unbedeutende Werke geschaffen hat, jedoch noch nicht erfaßt ist.

Das Wandgemälde der Geburt Marias in der Caravina-Kirche im Valsolda soll von P. Comandi 1640 gemalt worden sein, während das Gegenstück dazu, eine Darbringung im Tempel, Pellegrino Pellegrini zugeschrieben wurde[29]. Solche Zuweisungen zeigen, wie sehr gerade das 17. Jahrhundert hier noch Terra incognita geblieben ist.

So wenig wie das Intelvi-Tal nur für sich betrachtet werden kann, so einseitig bleibt eine Schau, die nur die Kunstlandschaft des Luganersees betrachtet. Weitere Schwerpunkte künstlerischen Schaffens sind die Sacri Monti und die Stadt Mailand. Dieses weiter gefaßte Gebiet ist zu Lebzeiten Tencallas gekennzeichnet durch die spanische Herrschaft und durch die von Carlo Borromeo († 1585) geprägte Gegenreformation. Beide Strömungen wirkten sich hemmend auf das Kunstschaffen aus, denn sowohl die politischen als auch die religiösen Bestrebungen waren mehr auf gläubige Unterwerfung und auf propagandistische Wirkung ausgerichtet als auf ästhetische und künstlerische Kriterien. Im Gegensatz zu Rom, wo Kardinal Scipio Borghese die Entfaltung der Künste förderte, stand in Mailand die auch mit den Mitteln der Kunst zu erzielende Devotio im Vordergrund. Der Blüte Roms entsprach, wie mehrfach in der Geschichte der beiden Städte, ein Tief Mailands, in künstlerischer wie in ökonomischer Hinsicht.

1619/20 herrschte in Mailand eine Handelskrise infolge der durch den Dreißigjährigen Krieg gestörten Beziehungen zu den Niederlanden. 1629/30 wurde die oberitalienische Metropole von einer Pestepidemie heimgesucht. Dadurch hat sich nicht nur die Bevölkerungszahl drastisch reduziert, sondern die Steuerlast wurde dem verringerten Einkommen entsprechend von den Spaniern erhöht. Diese Lage begann sich auf dem Land in den sechziger Jahren, in Mailand erst gegen das Ende des Jahrhunderts zu bessern. Für die Künste war der Boden entsprechend karg[30].

Erzbischof und Kardinal Federico Borromeo, der Neffe des großen Gegenreformators Carlo, führte das geistliche Zepter der Stadt von 1601 bis 1631. Vorher war er in Rom bei der Gründung der Accademia di San Luca beteiligt und begann auch selber Bilder zu sammeln. In Mailand gründete er 1607 die Biblioteca Ambrosiana und verband sie mit einer Bildergalerie, der er eine Kunstakademie anschloß. 1624 erschien seine Theorie über die Malerei, «De pictura sacra». Wegen der Pest mußte die Akademie für 20 Jahre ihre Tore schließen. Die hervorragenden Maler des ersten Jahrhundertdrittels waren bei

der Geburt Tencallas bereits tot: G. C. Procaccini starb 1625, P. F. Mazzucchelli genannt Morazzone 1626, Daniele Crespi 1630 und G. B. Crespi genannt Cerano 1632[31]. Tanzio di Varallo starb im Jahre 1635. Als Zeitgenossen Tencallas, die auch Wand- und Deckengemälde geschaffen haben, bleiben zu nennen: Carlo Francesco Nuvolone (1608–1661, Certosa di Pavia, Sacro Monte di Varese), Ercole Procaccini (1596–1676, S. Maria Maggiore in Bergamo), Melchiorre Girardini (1607–1675, Sacro Monte di Varallo) und die Gebrüder Recchi (Sacro Monte di Varese).

Es darf vermutet werden, daß in der unter spanischer Herrschaft stehenden Lombardei die Sacri Monti als vielbesuchte Wallfahrtsorte am ehesten in der Lage waren, im zweiten Jahrhundertdrittel Aufträge an Maler zu erteilen.

Auch wenn die direkt auf Putz gemalte Wand- und Deckenmalerei dieser Zeit in Oberitalien noch kaum erfaßt oder gar erforscht worden ist[32], so darf doch gesagt werden, daß Tencalla in bezug auf die schöpferischen Kräfte und Vorbilder, aber auch die Möglichkeiten, südlich der Alpen Arbeit zu finden, nicht die besten Voraussetzungen gefunden hat.

Nicht außer acht kann in diesem Zusammenhang die savoyische Hauptstadt Turin gelassen werden. Sie stand wie Bergamo nicht unter spanischer Herrschaft, und ihr Hof bot sowohl unter Vittorio Amadeo I. als auch unter Carlo Emanuele II. Verdienstmöglichkeiten. Von Francesco di Cairo (1598–1674) wissen wir, daß er von 1633 bis 1648 eine Hofpension genoß. 1636 ist der bereits genannte Isidoro Bianchi aus Campione Vorsteher der Compagnia di S. Anna[33], die in Turin eine größere Zahl Tessiner Künstler vereinigte, so Vertreter der Familie Carlone aus Rovio, einen Stukkateur Giovanni Tencalla (den Bruder des Malers Carpoforo?)[34], Michelangelo Garovi aus Bissone und andere.

Es erübrigt sich, einen weiteren Ring um den Luganersee zu ziehen und auch noch auf die Kunstzentren Bologna und Rom hinzuweisen. Wo Tencalla seine handwerkliche und künstlerische Aus- und Weiterbildung erfahren hat, muß so lange reine Vermutung bleiben, bis weitere Quellen erschlossen sind. Es ließen sich sowohl Isidoro Bianchi als auch Carlo Francesco Nuvolone als Lehrmeister denken, und ein Romaufenthalt ist auch nicht auszuschließen.

## Tencalla als Maler von Leinwandbildern?

Bisher wurde Tencalla in der Literatur als Maler bezeichnet, ohne daß zwischen Wand- und Decken- sowie Ölmalerei (auf Leinwand) unterschieden worden wäre. Sandrart betont, daß Tencalla die Freskomalerei nördlich der Alpen zu neuer Blüte gebracht habe, weist aber nirgends auf Ölbilder hin. Südlich der Alpen wird eine ganze Reihe von Altarbildern mit seinem Namen in Verbindung gebracht. Aus den Quellen ist bekannt, daß der Maler im Februar 1665 von Bissone nach Bergamo schreibt, er werde das Bild (il quadro) für die Schwestern von S. Giovanni in Arena mitbringen[35]. Das erwähnte Bild konnte bisher nicht gefunden werden (vgl. S. 58); die Quelle macht jedoch deutlich, daß Tencalla auch Ölbilder gemalt hat. Bis heute sind aber solche nicht nachzuweisen gewesen. Bezeichnend für die bisherige Forschung südlich der Alpen ist die Art und Weise, wie das Altarbild der Madonna delle Grazie in einer Seitenkapelle der Kathedrale S. Lorenzo in Lugano mit Tencalla in Beziehung gesetzt wurde. 1936 schrieb Ugo Donati: «Nella cattedrale di Lugano è suo il quadro della Vergine delle Grazie[36].» Drei Jahre später schrieb derselbe Autor: «La grande pal d'altare è attribuita a Cristoforo Tencalla di Bissone[37].» 1938 erschien W. Suidas Artikel über Tencalla im Künstlerlexikon Thieme-Becker, wo ohne Quellenangabe gesagt wird, für das Altarbild (von Tencalla) sollen 700 Dukaten bezahlt worden sein[38]. In einem Führer durch die Kathedrale (1969) ist der Autor A. Robertini sehr viel vorsichtiger geworden und schreibt: «La tela molto probabilmente fu dipinta durante i primi decenni del 1600, da un artista ticinese, ma sembra che non sia possibile dirne il nome con certezza[39].» In der neusten Publikation über die Kathedrale von Lugano weist Isidoro Marcionetti nach, daß das Altarbild mit größter Wahrscheinlichkeit von Giovanni Battista Carloni aus Rovio im Jahre 1632 gemalt worden ist[40].

Ähnlich vage ist die Zuschreibung des Altarbildes in der Kapelle S. Rocco in Bissone an Tencalla: Von dem Bild ist 1644 zum erstenmal in den Quellen die Rede (imago in icone rosariis praefulgente mysteriis)[41], wodurch es zeitlich möglich wäre, von einem Jugendwerk Tencallas zu sprechen, zumal da das Oratorium von einem Francesco capitane Tencalla gestiftet worden war. Genauere Anhaltspunkte fehlen jedoch, und stilistische Vergleiche sind nicht möglich.

Nennenswert ist in diesem Zusammenhang die einzige neuere Publikation über Bissone, in der Efrem Masoni zwar das Altarbild von S. Rocco als Werk Tencallas nennt, ihm aber das große Fresko über dem Hochaltar der Kirche S. Carpoforo nur zuschreibt[42]! Schließlich sind noch zwei Bilder im Ortsmuseum Bissone (im Palazzo Tencalla) zu nennen, die als Werke Tencallas bezeichnet sind. Es scheint aber, daß der Wunsch der Museumsleitung, Bilder von Tencalla zeigen zu können, stärker war als die Quellenlage und die Stilkritik.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß wir bisher keine Leinwandbilder von Tencalla kennen, weshalb ihm auch keine Bilder zugeschrieben werden können. Die folgende Untersuchung muß sich auf die Wand- und Deckenmalerei beschränken, wobei nicht genau festgestellt werden konnte, welche Maltechnik (Kombination von al fresco und al secco?) Tencalla angewandt hat.

Abb. 1 Bergamo, Palazzo Terzi; Schlafzimmer, Deckenmitte. Aurora vertreibt die Nacht

## Tencalla in Bergamo

### *Quellen*

In der Chronologie der Tätigkeit Tencallas nördlich der Alpen besteht eine Lücke zwischen 1662 und 1664. In diesen Jahren kann er in Oberitalien nachgewiesen werden. Im Frühjahr 1665 hat er einen Ruf nach Wien erhalten, dem er gefolgt ist[43].

Der Aufenthalt des Malers in Bergamo ist schriftlich belegt und wird durch erhaltene Werke bezeugt. Am 5. Februar 1665 schrieb Tencalla von Bissone aus einen Brief an einen weiter nicht bekannten Giovanni Bottano in Bergamo, in dem er bedauert, nicht sofort weggehen zu können, und vorschlägt, über das Malen in S. Maria mündlich zu verhandeln, denn er möchte gern in den Dienst der «illustrissime signorie» treten. Er hoffe, schreibt er weiter, in der ersten Woche der Fastenzeit in Bergamo zu sein und bei dieser Gelegenheit das Bild für die Schwestern von S. Giovanni in Arena mitbringen zu können. Dieser Brief läßt uns im Ungewissen, ob mit der Marienkirche S. Maria Maggiore oder S. Maria del Giglio alias Madonna di S. Giacomo gemeint ist und ob die erwähnten «Madri» mit denjenigen von S. Maria del Monte S. Giovanni, heute Seminario Nuovo, identisch sind. Ein Kloster S. Giovanni in Arena läßt sich heute in Bergamo nicht nachweisen.

Die romanische Kirche S. Maria Maggiore wurde im 17. Jahrhundert barockisiert, wobei zahlreiche Stukkateure und Maler Verdienstmöglichkeiten fanden. In den Akten der Congregazione di Carità sind die Verträge und die Zahlungen für Arbeiten in der Kirche zwischen 1661 und 1685 festgehalten. Verschiedene Maler werden namentlich aufgeführt, so auch Christoph Storer aus Konstanz. Tencalla fehlt[44].

Dennoch wird er immer wieder mit S. Maria Maggiore in Verbindung gebracht[45]. Vielleicht enthält die Comenser Kunstgeschichte von Santo Monti aus dem Jahre 1902 ein Körnchen Wahrheit. Monti schreibt darin:

«Di ritorno in Italia i Bergamaschi gli allogarono da dipingere la chiesa di Santa Maria Maggiore; se non che, per saggiare la sua perizia, vollero prima eseguisse altro piccolo lavoro, che egli con quanto può l'arte in capi e il

Abb. 2 Bergamo, Palazzo Terzi; Schlafzimmer, Deckenrand. Erwachende (Detail)

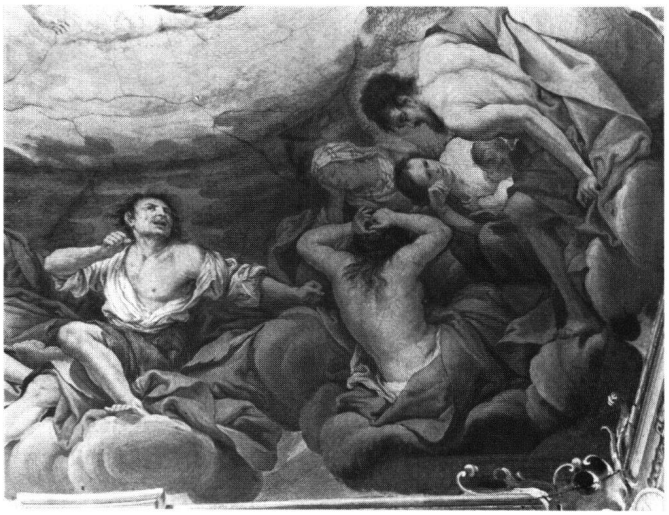

Abb. 3 Bergamo, Palazzo Terzi; Schlafzimmer, Deckenrand. Erwachende

Abb. 4 Bergamo, Palazzo Terzi; Schlafzimmer, Deckenrand. Schlafende und Erwachende

pennello in mano condusse a buona perfezione; ma sdegnato della loro diffidenza, ruppe ogno accordo, et in cambio accettò di servire il marchese Terzi, al quale figurò un'aurora nascente... »[46]. Von dieser Arbeit befindet sich die am 19. August 1664 datierte Zahlung im Archiv der Familie Terzi aufbewahrt[47]. Weitere Werke in Bergamo sind in der Lokalliteratur genannt und lassen sich auch stilistisch Tencalla zuweisen.

*Werke*

Der *Palazzo Terzi* wurde in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erbaut und nach 1642 ausgemalt. Es waren hier als Maler tätig der Cremascer Gian Giacomo Barbello († 1656), der Konstanzer Christoph Storer zwischen 1654 und 1657 sowie zuletzt und als jüngster Tencalla. Ihm blieb noch die Decke eines Eckzimmers, das offensichtlich als Schlafzimmer bestimmt war. Das mit leichter Hand hingemalte Deckenfresko (mit Seccomalereien ergänzt?) dürfte ohne spätere Zutaten oder Übermalungen auf uns gekommen sein (Abb. 1–4). Der Maler tauchte die eine Hälfte der etwa fünf Meter im Quadrat messenden Decke in Dämmerlicht und malte der Hohlkehle entlang auf Wolkenbänken schlafende, erwachende und sich reckende Menschen. Die den Fenstern zugewandte Deckenhälfte ist licht gehalten. Als zarte Jungfrau schwebt Aurora in flatterndem Gewand nieder und streut mit leichter Hand Rosen auf die Erde. Der Morgenstern Luzifer begleitet sie mit einer Fackel, Putten schauen staunend dem großartigen Beginn des neuen Tages zu.

Die Handschrift Tencallas ist unverkennbar, auch wenn die schriftliche Quelle fehlen würde. Wie in andern mythologischen Szenen seiner Hand, etwa im Festsaal des Schlosses Trautenfels oder in der Sala Terrena des Schlosses Petronell[48], sitzen Menschen (oder Götter in Menschengestalt) mit vorgestreckten, nackten Beinen auf Wolken, die eher prallgefüllten Kissen gleichen. Der Maler hegt offensichtlich eine Vorliebe für die Darstellung junger Frauen mit breitem offenem Gesicht, hoher gewölbter Stirn und in der Mitte gescheiteltem Haar sowie für ältere muskulöse Männer, deren Gesicht durch das krause Haar und den Spitzbart beinahe karikierende Züge erhält. Rückenansichten wechseln mit Vorderansichten, rundliche Körperteile mit stoffreichen Gewändern. Ausgestreckte Arme und Beine erweitern den durch die modellierten Körper geschaffenen Raum, der wie eine Bühne vorn und hinten begrenzt zu sein scheint. Die Freskotechnik ist als gestalterisches Mittel eingesetzt, die Töne vom hellen Licht der Morgenröte bis zum tiefen Dunkel der noch lastenden Nacht sind fein abgestuft. Bei den Farben kontrastieren, den damals verwendeten Pigmenten entsprechend, zahlreiche Rot-Braun-Gelb-Töne mit stärkeren Grün- und Blauakzenten. Die Himmelsphären zerfließen in aquarellartigen Lasuren. Figuren und Gewänder sind mit Licht und Schatten modelliert und stark zeichne-

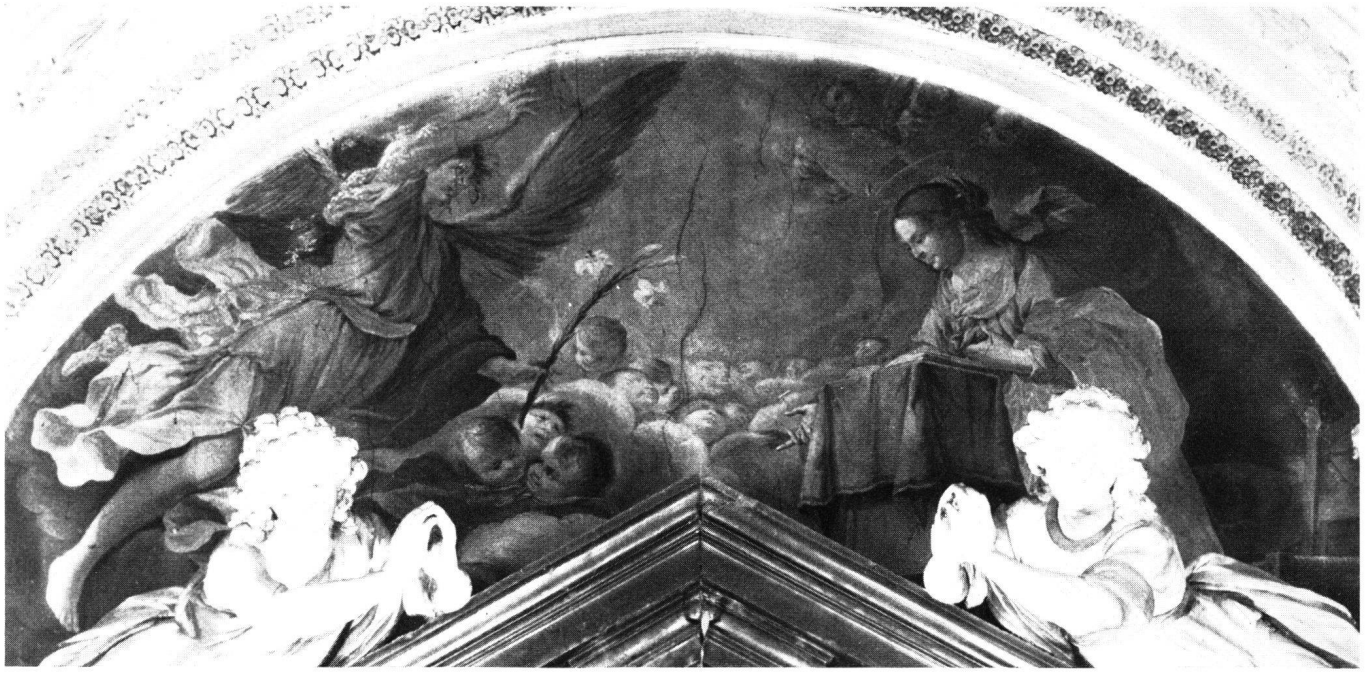

Abb. 5 Bergamo, Kapelle Madonna del Giglio; Lünette hinter dem Altar, Verkündigung

risch umrissen. In den Details, wie Händen und Füßen, zeigt Tencalla seine besondere Stärke. Für dieselbe Familie Terzi soll der Maler auch eine Landvilla bei Gorle ausgeschmückt haben[47].

Die kleine, außerhalb der Stadtmauer im Borgo di S. Leonardo gelegene Kirche *Madonna di S. Giacomo* wurde in den Jahren 1655 bis 1661 erbaut. Das in der Literatur mit dem heiligen Jakobus verbundene Gotteshaus ist in Bergamo nur unter dem Namen S. Maria del Giglio zu finden, denn der Bau entstand zu Ehren eines spätmittelalterlichen Madonnenbildes mit einer Lilie[49]. Hiezu schreibt Bartoli 1774: «I freschi nella volta sono di Carpofaro Tencalla Svizzero. L'annunziazione di M.V. lateralmente all'altare è dello stesso[50].» Diese Malereien haben sich erhalten, befinden sich aber in schlechtem Erhaltungszustand.

Tencalla malte drei mit schwerem Stuck gerahmte Bilder im Tonnengewölbe und die Lünette über dem Hochaltar (Abb. 5–7). Im ovalen Scheitelbild ist ein Blick in den Himmel geöffnet, in dem die Taube des Heiligen Geistes mit Puttenengel erscheint. Die beiden seitlich angebrachten Gemälde sind an die Decke gemalte Wandbilder und zeigen Szenen aus dem Marienleben (Tempelgang Marias und Besuch Marias bei Elisabeth [?]). In den Bildern sind deutlich drei Ebenen unterschieden: Ein angeschnittenes Figurenpaar bildet den Vordergrund, die Hauptszene den Mittelgrund, den bühneartigen Raum schließen hinten kulissenhaft Architekturteile. Die Figuren im Vordergrund brechen den Guckkasten mit vorgestellten Gliedern nach vorne auf und sind von unten gesehen, der Mittelgrund ist dagegen in Augenhöhe gezeichnet. In der Lünette zeigt der mit flatterndem Gewand heranschwebende Verkündigungsengel sein zierliches Bein, Maria hält hinter dem Lesepult kniend mit ihrer Linken die Stoffülle des Brusttuches zusammen und nimmt ergeben die schicksalsschwere Botschaft entgegen. Puttenköpfe begleiten das Geschehen. Zu diesem Bild gehört optisch und inhaltlich die im Gewölbescheitel gemalte Taube des Heiligen Geistes. Die hier in zwei Bildern dargestellte Verkündigung ist in der fünf Jahre später ausgemalten Kapelle des Schlosses Trautenfels in einem Bild zusammengefaßt, wobei sich Einzelheiten, wie die Hand Marias, die das Brusttuch hält, vergleichen lassen[51].

Zwischen 1630 und 1651 ließ die Stadt Bergamo das Kloster S. Maria del Monte S. Giovanni erstellen, in dessen Gebäude im 19. Jahrhundert das Seminario Nuovo eingerichtet wurde. In einem anonymen Bericht des Jahres 1825 steht geschrieben: «Poco sinora vi è degno di osservazione nelle chiesa oltre il disegno, che è originale del cav. Cosimo Fanzago e la tela all'altare maggiore di Carpoforo Tencalla, affatto rovinata da inopportuni ristauri[52].» Dieses Altarbild ist heute verschollen, und es läßt sich nicht feststellen, ob dieses 1825 erwähnte mit demjenigen im Brief von 1665 genannten (vgl. S. 55) übereinstimmt.

Aus dem früher neben dem Seminario Nuovo gelegenen *Palazzo Solza*, der einem Neubau des Seminario weichen mußte, gelangte ein abgelöstes Deckengemälde zuerst in

die Bibliothek und hängt heute als Wandgemälde in der Eingangshalle zur Aula. Dieses etwa 5 mal 13 Meter messende Gemälde zeigt auch mit den zahlreichen Flickstellen und Übermalungen verwandte Züge zum Werk Tencallas.

Dargestellt ist die Schlacht bei Gibeon gegen die Amoriter, in der Josua (10, 12) die Sonne zum Stillstand gezwungen hat (Abb. 8, 9). Mit dem zentral angeordneten Reiter wird der Bauherr und Auftraggeber Solza verherrlicht, mit der Sonne ist auf sein Familienwappen angespielt. Schlachten darzustellen war zu jener Zeit nicht außergewöhnlich und erhielt durch die akute Türkengefahr besondere Aktualität. Obwohl das antike Mosaik mit der Alexanderschlacht erst 1831 in Pompeji zum Vorschein gekommen ist, wurde doch seit dem Entwurf von Leonardo da Vinci für ein Bild der Reiterschlacht bei Anghiari (1504) das Thema immer wieder aufgenommen. Besonders hinzuweisen ist auf die weit verbreiteten Schlachtendarstellungen des römischen Kupferstechers *Antonio Tempesta* (1555–1630), von dem auch Pietro da Cortona zu seiner um 1635 gemalten Schlacht Alexanders gegen Darius angeregt worden ist[53]. Nach Vorlagen Tempestas hat um 1620 *Matthäus Merian d.Ä.* (1593–1650) in dem ihm eigenen Stil Schlachtendarstellungen radiert und herausgegeben[54]. Dadurch fand dieses Thema auch nördlich der Alpen große Verbreitung.

Den genannten Bildern gemeinsam ist die Augenhöhe des in Distanz gehaltenen Betrachters, die Art, wie Vorder-, Mittel- und Hintergrund geschieden beziehungsweise verbunden sind, die Betonung der Mitte durch eine Hauptszene sowie der Gesamteindruck, das gezeigte Querformat sei nur ein bühnenartiger Ausschnitt aus einem sich auf beiden Seiten fortsetzenden Geschehen.

Aufgrund dieser Vorlagen hat Tencalla 1676 an der Chornordwand der Dominikanerkirche in Wien die Schlacht bei Muret gemalt[55] (Abb. 10). Vergleicht man dieses signierte und datierte Wandbild mit der Schlachtendarstellung in Bergamo, so zeigen sich hier trotz der zahlreichen Ergänzungen formale und stilistische Parallelen, die auf dieselbe Hand schließen lassen. Vergleichbar ist die Art der sprengenden Pferde, die mit ihren parallel angezogenen Vorderbeinen an Karussellpferde erinnern.

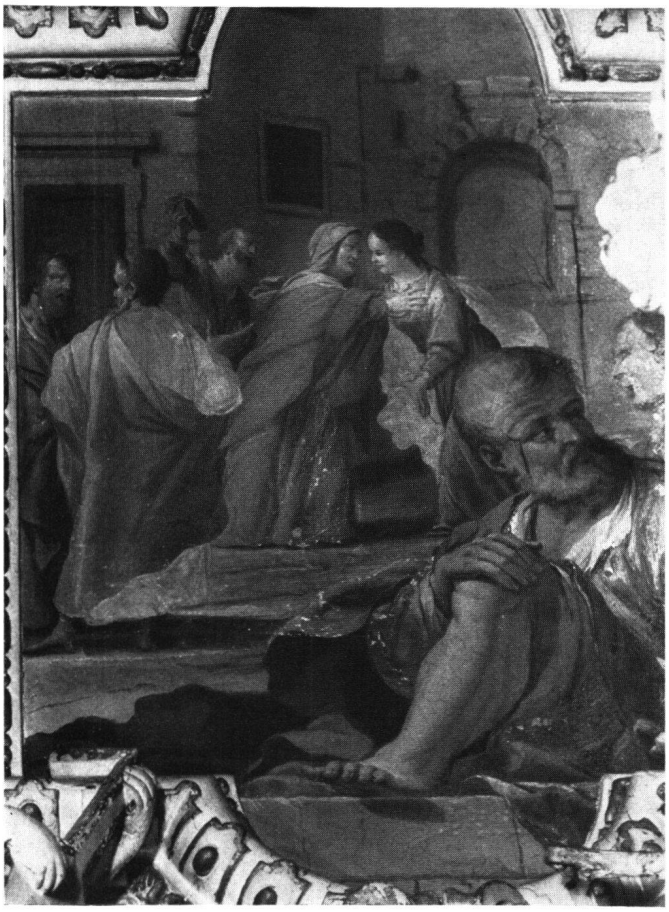

Abb. 6 Bergamo, Kapelle Madonna del Giglio; Chorbogen, Visitatio (Begegnung Mariä mit Elisabeth)

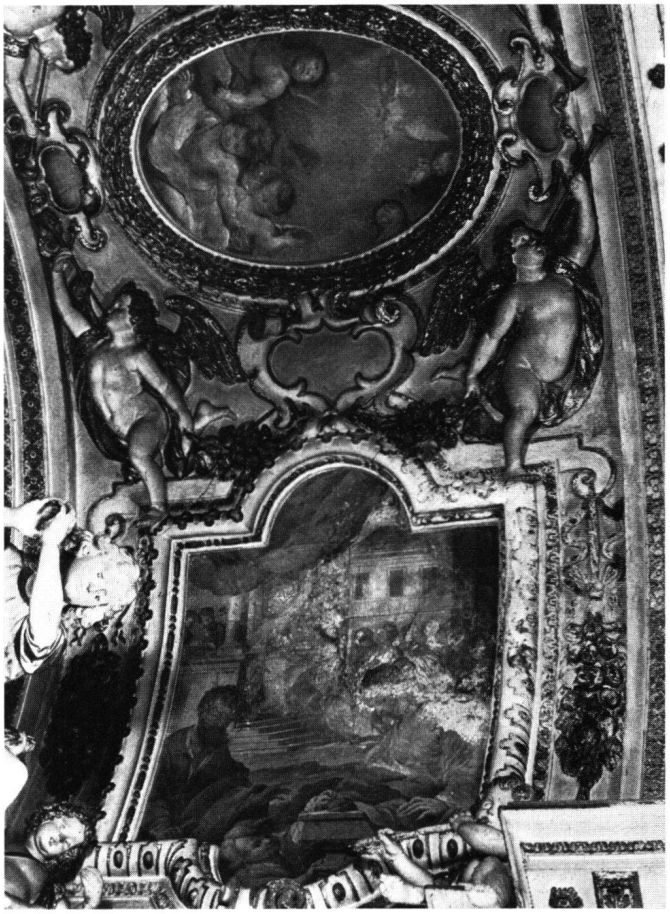

Abb. 7 Bergamo, Kapelle Madonna del Giglio; Chorbogen, Scheitelbild und Tempelgang Mariä

Abb. 8 und 9 Bergamo, Seminario Nuovo (ehemals Palazzo Solza); Schlacht bei Gibeon, in der Josua die Sonne zum Stillstand zwingt; linker Teil S. 60 – rechter Teil S. 61

Die Zweiergruppe der linken Bildhälfte weckt einen ähnlich theatralischen Eindruck wie das Wandgemälde in Wien. Die Bühnenwirkung wird verstärkt durch die im Vordergrund aufgereihten Pferde und Krieger sowie ihre wie Requisiten herumliegenden Körperteile. Die aufgekrempelten Hemdärmel, gewisse Arm- und Kopfhaltungen oder auch die zeichnerische Malweise legen die Vermutung nahe, daß Tencalla das Deckenbild im Palazzo Solza gemalt hat, das heute im Seminario Nuovo hängt.

## Zur Baugeschichte der Kirche S. Carpoforo in Bissone

«Kirche S. Carpoforo, reich stuckiert, mit Fresken von Carpoforo Tencalla, 1623» meldet der Kunstführer der Schweiz von Hans Jenny[56], eine Angabe, die auch noch im Dictionnaire des Eglises (Bd. Suisse, 1971) zu finden ist. Um das Werk Tencallas in Bissone erfassen zu können, muß die Baugeschichte der Kirche ausführlicher untersucht werden.

Die Visitationsberichte aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts weisen mehrmals auf den unwürdigen Zustand der Kirche hin (Feuchtigkeitsschäden) und bemängeln die Unvereinbarkeit der neuen Liturgie mit dem Kirchenbau. Im bischöflichen Dekret aus dem Jahre 1671 werden die liturgischen und baulichen Forderungen nochmals festgehalten (Tabernakel, Gewölbe und größere Fenster)[57]. Am 26. Januar 1676 erst beschließt die Kirchenversammlung, nach dem bischöflichen Entwurf (in conformità del dissegno) die Kirche «far perficere»[58].

Im selben Jahr werden noch Kalk, Sand und 4200 Backsteine herbeigeschafft. In den Jahren 1677 bis 1679 wird gebaut, d.h. Mauern, Gewölbe, das «andere» (Seiten-)Schiff (?) und die Halle vor der Fassade werden abgebrochen, vier Säulen werden bestellt und von Riva per Schiff nach Bissone transportiert, Gesimse und Gewölbe werden gemauert, und ein Dachstuhl wird aufgerichtet. Dann berichten die Dokumente, daß Fensterrahmen geschmiedet und Fenster hergestellt sowie ein Altarsockel und Altarstufen gemauert wurden. Der Altar ist (wieder) aufgestellt und mit einem Tabernakel versehen worden[59]. 1680 wird Gips gekauft für die Stukkaturen, im folgenden Jahr Eisendrähte und Nägel, um den Stuck zu befestigen, und schließlich Kalk für die Stukkateure[60].

Am 1. Februar 1682 fand wiederum eine Kirchenversammlung statt, an der Kompetenz- und Zuständigkeitsfragen zur Diskussion standen und speziell von Tencalla gefordert wurde, an der noch immer nicht vollendeten Kirche endlich die noch ausstehenden Arbeiten durchzuführen[61]. Diese anhand von Dokumenten zu verfolgenden Arbeiten, die einmal mit «restauratione» bezeichnet werden, machen deutlich, daß die Kirche von Bissone in den

Jahren 1677 bis 1679 nur umgebaut und den liturgischen Forderungen angepaßt wurde.

Der Bau selber bestätigt die Tatsache des Umbaues. Allein schon der Kirchentyp, eine dreischiffige Basilika mit Seitenkapellen und einem rechteckigen Chor, weist auf die vorkonziliare Entstehungszeit hin. Ein älteres Bau- oder Weihedatum scheint bisher nicht bekannt zu sein. Es ist nur überliefert, daß Bissone 1474 eine selbständige Pfarrei wurde[62]. Aus dieser Zeit könnten sowohl der Turm als auch das vor der Kirche liegende und als Sockel verwendete Kapitell sowie das Sakramentshäuschen im Chor stammen. Die in der Westfassade sichtbaren Ecken aus unverputztem Bruchsteinmauerwerk zeigen, daß auch aufgehendes Mauerwerk aus dem Spätmittelalter in der heutigen Kirche vorhanden ist. Die beiden ersten Seitenkapellen auf der Nordseite und die erste Kapelle auf der Südseite bestätigen dies durch die Wandmalerei in der Taufkapelle, die abgelaufenen und in Material und Höhe ungleichen Stufen sowie durch die kleinen Bogenöffnungen gegen das Seitenschiff.

Aus den Quellen geht hervor, daß in der Kirche vor dem Umbau das Mittelschiff flach gedeckt war, die Seitenschiffe und der Chor dagegen gewölbt waren[63]. Die Mittelschiffmauern weisen im Bereich der Vierungskuppel starke Risse auf, so daß vermutet werden darf, daß auch Teile der Obergadenwände noch aus älterer Substanz bestehen. Ohne Zweifel neu sind die Gewölbe im Chor und im Mittelschiff, die Vierungskuppel, die vier Säulen[64], die Fenster und das Dach. Die Fassade wurde 1759/1784 angefügt. Fest steht auch, daß der dem Tommaso Lombardi di Bissone zugeschriebene Hochaltar[65] in der Kirche blieb bzw. wieder in den Chor gestellt wurde, denn in den Quellen steht mehrfach «metter in opera l'anconna»[66].

Aufgrund der Quellen und anhand der Bauuntersuchung kann eindeutig festgestellt werden, daß die spätmittelalterliche Kirche von Bissone in den Jahren 1676 bis 1682 umgebaut wurde. Deshalb muß die Ausmalung der Gewölbe erst nach dieser Bauzeit angesetzt werden.

## Der Beitrag Tencallas an den Umbau der Kirche Bissone

Tencalla war mehrfach wesentlich am Umbau der Kirche beteiligt und nahm an den beiden entscheidenden Kirchenversammlungen teil. Am 26. Januar 1676 erklärte er sich bereit, auf seine Kosten den Chor, die Kuppel, die beiden Vierungspfeiler und die beiden Seitenkapellen zu übernehmen, d. h. für deren Schmuck mit Stuck besorgt zu sein[67]. Er anerbot sich ferner, die Chorschranke, die Chorstufen und den Boden im Chor in Arzomarmor ausführen zu lassen und den Hochaltar zu modernisieren. Er

Abb. 10 Wien, Dominikanerkirche; Schlacht bei Muret (sign. und dat.)

nahm fünf Fenster auf seine Rechnung, trug zum Schmuck des Altares bei (silbergerahmte Bilder und Tücher) und sorgte für die Modernisierung des Sakristeischrankes. Kanzel, Beichtstuhl, Sedilien und die Vergoldung zweier Prozessionslampen sind weitere Stiftungen Tencallas. Zudem versprach er, die Ausmalung «ne campi del coro et cupola» zu übernehmen.

Im Protokoll der Kirchenversammlung von 1676 wird kurz zusammengefaßt, daß sich Tencalla anerboten habe, «fare tutto il coro et la cupolla, con le due capelle lateralle, con tutta quella perfezione che si richiede a detta (opera)»[68].

An der Kirchenversammlung vom 1. Februar 1682 hat sich Tencalla beschwert, «sin tanto non sia terminato la fabrica di detta chiesa»[61], wohl in der Absicht, endlich in der Kirche malen zu können. Eine Zahlung des Jahres 1686, also zwei Jahre nach Tencallas Tod, macht deutlich, daß Carlo Antonio Bussi «ha depinto il restante dal coro»[11]. Dies bedeutet nichts anderes, als daß der Schwiegersohn Tencallas den Rest des Chores ausgemalt hat. 1715 sind nochmals Auslagen vermerkt für ein Gerüst und Farben, um in der Kirche zu malen[67].

Aus den Quellen geht eindeutig hervor, daß sich Tencalla bereit erklärt hat, den Chor, die Vierung und die beiden Seitenkapellen auf seine Kosten ausschmücken zu lassen, daß er aber infolge des sich über mehr als sechs Jahre hinziehenden Umbaues nur noch Teile des Chores ausmalen konnte. Geldspenden von Tencalla sind im

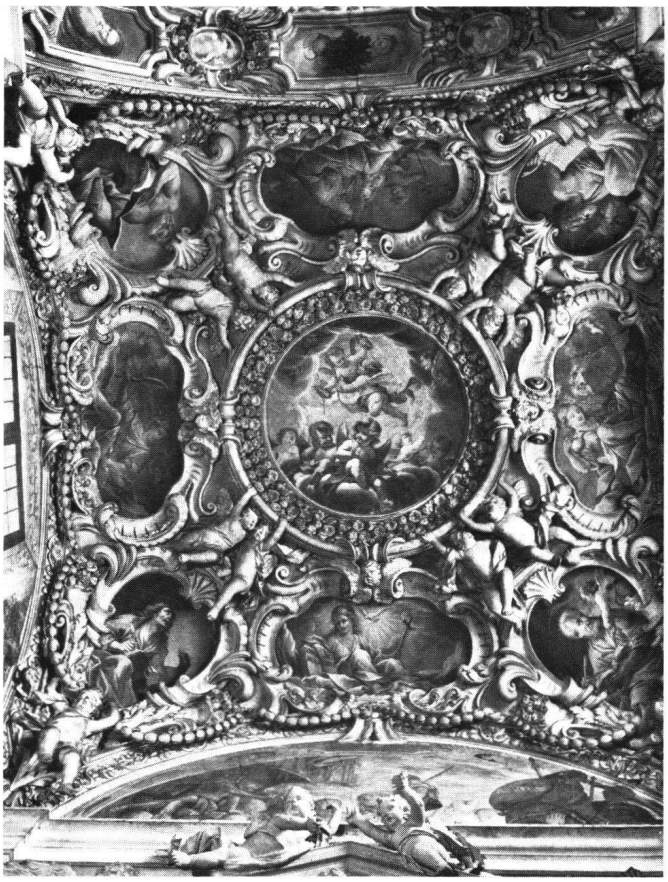

Abb. 11 Bissone, Kirche S. Carpoforo; Chorgewölbe

Abb. 12 Bissone, Kirche S. Carpoforo; Lünette über dem Hochaltar, Enthauptung des S. Carpoforo, gemalt von Carlo Antonio Bussi

Laufe des Umbaues mehrfach aufgeführt, und auch im Testament scheint er nochmals 50 Scudi an den Kirchenumbau beigesteuert zu haben[69]. Tencalla darf als der größte Wohltäter und Förderer des Kirchenumbaues von Bissone bezeichnet werden, was Rückschlüsse auf sein Ansehen in der Heimatgemeinde und auf seine finanziellen Möglichkeiten erlaubt.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wann Tencalla in der Kirche gemalt hat und welche Bilder von seiner Hand stammen. Aus den Quellen geht hervor, daß die Kirche am 1. Februar 1682 noch nicht vollendet war. Die letzte Zahlung für Materialien der Stukkateure, die nicht mit Namen aufgeführt sind[70], erfolgte am 24. Januar 1681. Das Votum Tencallas in der zweiten Kirchenversammlung (1. Februar 1682) läßt den Schluß zu, daß die Decke noch nicht so weit stuckiert war, als daß darauf gemalt werden konnte. Es darf deshalb angenommen werden, daß Tencalla erst im darauffolgenden Winter (1684) in der Kirche zu malen anfing.

Um das Werk Tencallas in der Kirche von Bissone eindeutig festlegen zu können, wären technologische Untersuchungen nötig. Diese sind ohne Gerüst und ohne die Mithilfe von Spezialisten nicht möglich. Deshalb können weder die Maltechnik Tencallas noch die Pigmentarten festgelegt und mit gleichzeitigen Werken nördlich der Alpen verglichen werden, im besonderen mit den kürzlich untersuchten und restaurierten Deckenbildern im Dom zu Passau[71]. Auch läßt sich ohne Abdeckproben nicht feststellen, ob die Malereien der Vierungskuppel und vor allem der Zwickel verrestauriert oder gar übermalt sind und ob in den heute weiß übertünchten östlichen Seitenkapellen ursprünglich Malereien vorhanden waren. Sowohl aufgrund der Quellen als auch stilkritisch können bis heute nur die Deckengemälde des Chores (Abb. 11) zum Werk Tencallas gezählt werden. Die Lünette des Chores (Abb. 12) (il restante dal cuoro) ist mit größter Wahrscheinlichkeit das Werk des Schwiegersohnes Carlo Antinio Bussi. Wer die Kuppel und das Langhaus ausgemalt hat, muß offenbleiben. Hiezu ist einziger Hinweis eine Zahlung aus dem Jahre 1715.

Abb. 13 Bissone, Kirche S. Carpoforo; Chorgewölbe. Die Tugend Fides

Das Gewölbe über den quadratischen Chor wird von schwerem Stuck in acht Bildfelder unterteilt, die symmetrisch um eine kreisrunde Mitte angeordnet sind. Diese besteht in einem ringförmigen Blumenkranz, den acht plastische Putten halten. Darin öffnet sich die Decke himmelwärts, wo sich gemalte Putten tummeln, von denen einige Kronen und Palmwedel bringen. Massige Kartuschen mit Rollwerk rahmen die anderen Bildfelder. In den Diagonalen des Chores sind die vier Evangelisten mit ihren Symbolen dargestellt (Abb. 15)[72], in den Achsen die vier Tugenden Fides, Caritas, Temperantia und Prudentia (Abb. 13). Die schreibenden Männergestalten sind mit dem Mittelbild zusammen farbig gemalt, die Frauengestalten dagegen sind in einem warmen, tiefen Ockerton monochrom angelegt. Alle Figuren sind in schräger Untersicht zu sehen, so daß jeweils ein Bein vor ein Brustbild gestellt erscheint.

Sowohl die Apostel als auch die Tugenden sind in Werken Tencallas nördlich der Alpen anzutreffen. So ist Matthäus in ähnlicher Weise gemalt in der Kapelle des Schlosses Trautenfels und im Dom zu Passau (Abb. 14) zu finden. Besonders der Halsausschnitt, aber auch der Ärmel oder das Knie zeigen große Verwandtschaft. Ähnliche Charakterköpfe mit Denkerstirn und Bart tragen auch die Apostel Petrus und Paulus auf einem Wandbild in der Wiener Dominikanerkirche[73].

Vergleichbar mit den Tugenden sind die halb sitzenden, halb liegenden Frauen im Festsaal des Schlosses Trautenfels (Abb. 16), die der Funktion des Saales und seiner mythologischen Ikonographie entsprechend weniger mit Gewändern verhüllt sind, als dies im Chor der Kirche von Bissone erforderlich war. Die genannten Werke gleichen sich in der Art, wie die Bilder eingeteilt sind, wie die Figuren angeordnet und die Details gestaltet sind. Auch in der Malweise ist die Handschrift Tencallas unverkennbar.

## Zur Tätigkeit Tencallas südlich der Alpen

Tencallas Tätigkeit südlich der Alpen ist auch heute noch erst bruckstückweise zu erfassen. Der vorliegende Aufsatz dürfte sogar mehr Fragen aufwerfen als lösen. Er soll denn auch nur einen Baustein zum wenig erfaßten Kunstschaffen des 17. Jahrhunderts im Sottoceneri liefern, indem eine Anzahl Quellen aufgeschlüsselt werden. Dadurch wird das von W. Kitlitschka entworfene Bild des Werkes von Tencalla in einen weiteren Zusammenhang gestellt und mit einigen Fakten ergänzt.

Das Deckengemälde des *Anbrechenden Tages* im Palazzo Terzi in Bergamo ist formal nicht nur verwandt mit den Deckenfeldern des Festsaales im Eisenstädter Schloß Esterhazy, sondern weist auch auf das gleiche Thema hin, das – zwar verdeckt – im Schloß Trautenfels (1670) vorhanden ist[74]. Die Stil- und Formenkontinuität Tencallas im Laufe seiner bis heute überblickbaren rund 25jährigen Schaffenszeit zeigt, daß das handwerkliche und zeichnerische Können gegenüber den Impulsen für eigene neue Bildschöpfungen überwiegt. So bleiben die Frauengestalten in der Rolle sowohl als Göttin des Olymp wie als Maria oder stillende Mutter mehr mit der Erde des Luganerseeufers verbunden, als daß sie die Sprache des Wiener Hofes angenommen hätten. Ähnliches wäre von den Engeln zu sagen, die nie den Charakter der wohlgenährten Bambini verlieren. Auch die bärtigen Männer weisen immer wieder verwandte Züge auf, wie wenn ihr Autor sein eigenes Aussehen spiegeln wollte.

Tencalla war kein alleinstehendes schöpferisches Genie, sondern ein hervorragender Zeichner und Maler und dadurch einer der angesehensten Künstler seiner Zeit in der österreichischen Monarchie und auch in seinem Heimatort Bissone. Sein Werk muß auch als Teil einer kollektiven Tätigkeit gesehen werden, denn gleichzeitig waren Baumeister (z. B. Dominico Carlone), Steinmetzen, Architekten (z. B. Philibert Luchese), Stukkateure und (andere) Maler aus der Luganerseegegend an den von Tencalla ausgemalten Bauten tätig. Diesen Gemeinschaftswerken in der Fremde ging keineswegs eine einmalige Emigration voraus. Sie wurden vielmehr während einer ständigen Wanderschaft geschaffen. Mit den Handwerkern wanderten auch Nachrichten, Erfahrungen und Formen (Skizzenblätter, Vorlagebücher usw.) sowohl von Norden an den Luganersee und nach Italien (Kirchenstaat) als auch in umgekehrter Richtung. Briefe jener Zeit legen hievon beredtes Zeugnis ab[75], und Tencallas Lebenslauf ist hiezu beispielhaft: Die Lehr- und Ausbildungsjahre können ihn sowohl in den Norden als auch in den Süden geführt haben. Seit 1659 nachgewiesen, war er im Norden tätig, unterbrochen nur von einer längeren Arbeitszeit in Bergamo (und Verona?) und den mehr oder weniger regel-

Abb. 14 Passau, Dom; Zwickelfeld der Kuppel. Evangelist Matthäus

Abb. 15 Bissone, Kirche S. Carpoforo; Chorgewölbe. Evangelist Matthäus

mäßig wiederkehrenden Aufenthalten zur Winterszeit zu Hause. Sein Zeitgenosse Christoph Storer (1620–1671) aus Konstanz pendelte von Norden über die Alpen; er war von etwa 1640 bis 1657 in Mailand und Bergamo tätig, dann kehrte er (mit einer Italienerin) nach Konstanz (und Augsburg) zurück. Im Palazzo Terzi in Bergamo finden sich Werke beider unter einem Dach vereint. Beide sind Mittler von Kulturgut, das vorwiegend von Süden nach Norden floß, und zeigen, daß damals im Kunstschaffen eine ähnliche Distanz vom Luganersee bis nach Italien bestand wie bis zum Alpennordrand[76]. Das Wandern scheint sich auf ihr Können befruchtend ausgewirkt zu haben.

Wesentliche Fragen müssen weiterhin offenbleiben. Sandrarts Hinweis auf eine Tätigkeit Tencallas in Mailand und Verona muß ebenso weiteren Nachforschungen überlassen bleiben wie mögliche Aufenthalte des Malers in Bologna und Rom, die nicht ausgeschlossen werden können. Tencallas Leistung und die daraus erwachsene kunstgeschichtliche Bedeutung liegt auch mit den vorliegenden Kenntnissen seines Werkes, dem Bericht Sandrarts entsprechend, im nördlich der Alpen Geschaffenen. Dieses ist jedoch ohne das Verwurzeltsein im Kunst- und Handwerksbereich des Luganersees undenkbar. Jener Bereich der Familie, der Sippe und der Compagnia müßte aufgrund weiterer Quellen erfaßt und dargelegt werden. Besonders die Rolle der Rosenkranz-Bruderschaft, die hinter dem Begriff der Compagnia zu vermuten ist, bedarf weiterer Untersuchungen in bezug auf ihre religiöse, handwerklich-zünftige und «gewerkschaftliche» Bedeutung. Die Maltechnik, der Stil und der Formenschatz Tencallas sind italienisch, d.h. bolognesisch-römisch geprägt, vom Handwerkskünstler aus Bissone meisterhaft umgesetzt und in den Norden übertragen worden. Hier wurde Tencalla zum angesehenen Maler des Hofadels[77], der ihm die großen Aufträge jener Zeit gab. In Bissone war er der malende Adelige, der den Chor «seiner» Kirche mit eigenen Mitteln ausstatten durfte und konnte. Das von ihm hier eigenhändig geschaffene Werk vermag einem Vergleich mit den gleichzeitigen, großflächigen Gewölbemalereien des Domes von Passau nicht standzuhalten. Die an die Decke gemalten Bilder in Bissone schei-

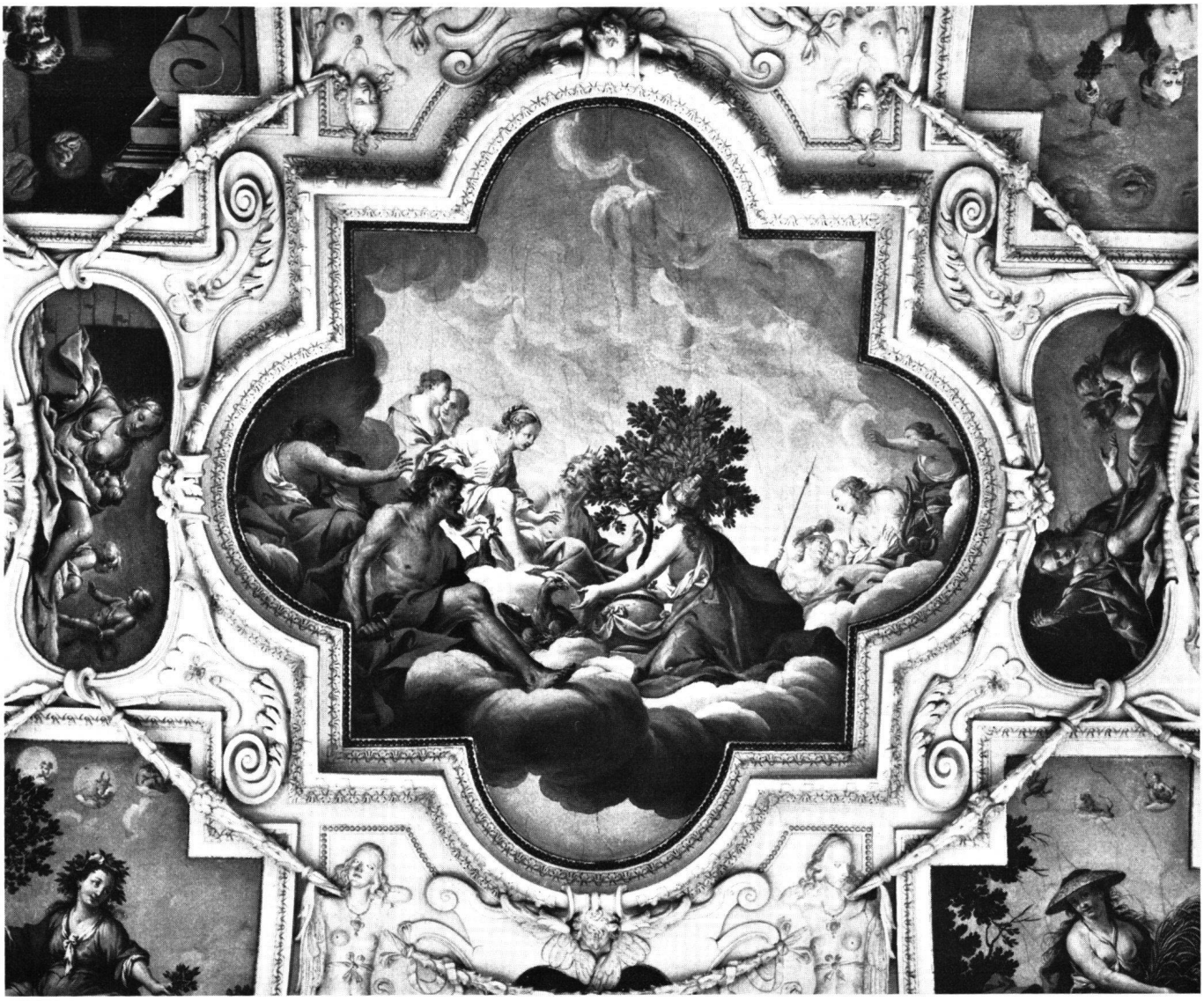

Abb. 16 Schloß Trautenfels, Galerie; mittleres Deckenfeld mit der Übergabe des Hesperidenbäumchens an Zeus und Hera sowie zwei Tugenden

nen eher einem Rückgriff des Malers in seinen traditionellen Formenschatz zu entstammen. Malerei und Stuck im Chorgewölbe sind derart ausgewogen, daß als Stukkateur ein Mitglied der Compagnia oder gar der Familie Tencalla vermutet werden darf. Die Klärung dieser Frage muß einer Monographie über die Kirche S. Carpoforo vorbehalten bleiben.

## ANMERKUNGEN

*Abkürzungen*

KITLITSCHKA 1970 = WERNER KITLITSCHKA: *Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carpoforo Tencallas nördlich der Alpen.* In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, S. 208–231, Abb. 157–191.

BRENTANI VII = LUIGI BRENTANI: *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre Ticinesi. Notizie e documenti,* Vol. VII. Lugano 1963.

[1] JOACHIM VON SANDRART: *Der Teutschen Academie zweyten Teils, III. Buch,* XXIII Cap., S. 335, 336. Nürnberg 1675[1]/1679[2] (ed. von A.R. Peltzer, München 1925, S. 214, Anm. 946).

[2] FERDINANDO FUGA: *Abecedario Pittorica di F.F.,* Florenz 1776, S. 271 (hier ist von Cristofano Vencalla die Rede).

[3] WILHELM SUIDA: *Tencalla Carpoforo.* In: THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler,* Bd. XXXII, Leipzig 1938, S. 521.

[4] WERNER KITLITSCHKA: *Die Tätigkeit Carpoforo Tencallas nördlich der Alpen.* In: Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch 1969, S. 172–176. – WERNER KITLITSCHKA: *Das Schloß Petronell in Niederösterreich.* In: Arte Lombarda XII/2, Mailand 1967, S. 105–126. – WERNER KITLITSCHKA: *Carpoforo Tencallas Gewölbefresken in der Sakristei des Stiftes Heiligenkreuz.* In: Zeitschrift für Österreichische Kunst und Denkmalpflege XXVII, 1973, S. 139–144.

[5] KITLITSCHKA 1970.

[6] LUIGI BRENTANI: *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre Ticinesi. Notizie e documenti.* Vol. VII, Lugano 1963, S. 72–107; auch Vol. III, Como 1939, S. 7.
(Weiter sind erschienen: Vol. IV, Como 1941; Vol. V, Lugano 1944; Vol. VI, Lugano 1957.)

[7] BRENTANI VII, S. 98, 99.

[8] ERNST GULDAN: *Die barocken Gewölbedekorationen des Passauer Domes.* In: Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch 1961, S. 94.
In der Passauer Ratssitzung vom 8. März 1685 berichtete G. B. Carlone, daß Tencalla an Wassersucht erkrankt sei und daß «an desselben reconvalescenz die medici sehr zweifeln». Am 12. April ist in Passau bereits von seinem Tod die Rede. Der dem Vertrag vom 27. Oktober 1684 (für die Ausmalung der Seitenkapellen des Passauer Domes) angefügte Vermerk, Tencalla liege hier begraben, wurde später hinzugefügt und beruht auf einem Irrtum.

[9] BRENTANI VII, S. 91.

[10] BRENTANI VI, 1957 (wie Anm. 6), S. 206, und VII, S. 82, 83.

[11] GOTTFRIED SCHÄFFER: *Der Freskomaler C. A. Bussi und seine Werke in Passau und Vöcklabruck.* In: Arte Lombarda XI, 1966, S. 177–182. – BRENTANI VII, S. 79 und S. 93, 94.

[12] Nach BRENTANI VII, S. 98, 99.

[13] THOMAS CORYATE: *Die Venedig- und Rheinfahrt A.D. 1608.* Stuttgart 1970, S. 195–215.

[14] KITLITSCHKA 1970, S. 224.

[15] HANSJÖRG SIEGENTHALER: *Das Malerhandwerk im Alten Zürich.* Zürich 1963, S. 29. – HANS HOFFMANN: *Der Stuckplastiker G. B. Barberini.* (Diss. phil. Zürich.) Augsburg 1928, S. 17. – ERNST GULDAN: *Italienische Stukkatoren in Bayern.* In: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi* II (*Gli Stuccatori*). Como 1964, S. 220. (Der 16jährige Diego Francesco begleitete seinen Vater Giov. Bat. Carlone von Scaria nach Passau und Pfarrkirchen.)

[16] GOTTFRIED SCHÄFFER: *Die «Magistri-Intelvesi-Kongresse» 1962–1968.* In: Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch XI, 1969, S. 8–12.

[17] ROMANO AMERIO: *Introduzione alla Valsolda.* Lugano 1970.

[18] E. HEMPEL: *Francesco Borromini.* Wien 1924. – M. MARANGONI: *I Carloni.* Florenz 1925. – G. ARGAN: *F. C. Borromini.* Verona 1952. – U. DONATI: *Carlo Maderno.* Lugano 1957. – E. ARSLAN: *G. A. Petrini.* Bellinzona 1960. – A. BARIGOZZI-BRINI/KLARA GARAS: *Carlo Innocenzo Carloni.* Mailand 1967. – C. PALUMBO-FOSSATI: *I Fossati di Morcote.* Bellinzona 1970. – E. KELLER-SCHWEIZER: *F. A. Giorgioli.* Zürich 1972 (erschienen 1975).

[19] Z. B. MASSIMO GUIDI: *Il Barocco nel Ticino (Sottoceneri).* In: ZAK 6, 1944, S. 135–143. – Oder L. SIMONA: *L'Arte dello Stucco nel Cantone Ticino.* Bellinzona 1938 (*Il Sopraceneri*) und 1949 (*Il Sottoceneri*).

[20] N. LIEB/F. DIETH: *Die Vorarlberger Barockbaumeister.* 2. Aufl., München/Zürich 1967, S. 13.

[21] E. KELLER-SCHWEIZER: *F. A. Giorgioli.* Zürich 1972 (1975), S. 28 und S. 143.

[22] Z. B. Hirsauer oder Vorarlberger Bauschule. Vgl. H. J. SAUERMOST: *Schema und Eigenbrödler.* In: Unsere Kunstdenkmäler, 20, 1969, S. 231.

[23] A. M. ZENDRALLI: *Graubündner Baumeister und Stukkatoren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit.* Zürich 1930, S. 16. – L. SIMONA: *Artisti della Svizzera Italiana in Torino e Piemonte.* Zürich 1933, S. 2 (oder: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, NF, 34, 1932, S. 40, 51–53). – Die Künstler und die Handwerker der Seegegend, die in Turin arbeiteten, waren in der «Compagnia di S. Anna» zusammengeschlossen. Vgl. auch BRENTANI VII, S. 81. Hier ist von zwei Lampen der Compagnia in Bissone die Rede.

[24] FRANZ DAMBECK: *Die Gebrüder Lucchese aus Melide und ihre Arbeiten in Nordbayern.* In: Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch 11, 1969, S. 106.

[25] *Il Santuario dei Ghirli in Campione d'Italia. Guida a cura di* SILVANO COLOMBO. Locarno 1971, S. 51–53.

[26] BATTISTA CETTI: *Campione d'Italia nell'Arte e nella Storia.* Como 1968, S. 44–55. – Wie weit die Zuschreibungen zutreffen, konnte nicht nachgeprüft werden.

[27] BRENTANI VI, 1957 (wie Anm. 6), S. 34, 35.

[28] *Schweizerisches Künstler-Lexikon.* Hg. v. CARL BRUN. Bd. I, Frauenfeld 1905, und Bd. IV (Supplement), Frauenfeld 1917.

[29] ROMANO AMERIO: *Introduzione alla Valsolda.* Lugano 1970, S. 261. (Quellenangaben fehlen, und die starken Übermalungen der Bilder bleiben unerwähnt. Dennoch dürften die symmetrisch angebrachten Bilder vom gleichen Maler stammen.)

[30] PETER CANNON-BROOKES: *Lombard Painting 1595–1630.* Ausstellungskatalog, Birmingham 1974, S. 11. – FILIPPO MARIA FERRO: *La peste nella cultura Lombarda. Il Seicento Lombardo.* Ausstellungskatalog Bd. I, Mailand o. J. (!), S. 110–124.

[31] GIORGIO NICODEMI: *La pittura lombarda dal 1630 al 1706.* In: *Storia di Milano* XI (*Il declino spagnolo*). Mailand 1958, S. 475–514.

[32] Ansätze hiezu finden sich in: THOMAS POENSGEN: *Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen.* Berlin 1969.

[33] SIMONA, 1932 (vgl. Anm. 23), S. 51.

[34] KELLER-SCHWEIZER, 1972 (vgl. Anm. 21), S. 179 und Anm. 587.

[35] M. GIO. BOTTARI: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura.* Bd. III, Mailand 1822, S. 195, 196.

[36] UGO DONATI: *Breve storia degli artisti ticinesi.* Bellinzona 1936, S. 129. Er stützt sich wahrscheinlich kritiklos auf G. PASQUALIGO, *Guida di Lugano e contorni.* Lugano 1855, S. 171.

[37] UGO DONATI: *Vagabondaggi* I. Bellinzona 1939, S. 228.

[38] Vgl. SUIDA, 1938 (wie Anm. 3).

[39] A. ROBERTINI: *La cattedrale di Lugano.* Locarno 1969, S. 49.

[40] J. MARCIONETTI: *La chiesa di San Lorenzo in Lugano.* Lugano 1972, S. 83, 84.

[41] BRENTANI VI, 1957 (vgl. Anm. 6), S. 225.

[42] EFREM MASONI: *Bissone ieri, oggi, domani.* Lugano o. J. (um 1950), S. 6.

[43] KITLITSCHKA 1970, S. 213, 214.

[44] SANDRO ANGELINI: *S. Maria Maggiore in Bergamo.* Bergamo 1959, S. 86. – HANS HOFFMANN: *Der Stuckplastiker Giovanni Battista Barberini.* (Diss. phil. Zürich.) Augsburg 1928, S. 66, 67 und Anm. 317.

[45] So SUIDA 1938 (vgl. Anm. 3).

[46] SANTO MONTI: *Storia ed Arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como.* Como 1902, S. 366, 367.

[47] A. M. CITO FILOMARINO: *Palazzo Terzi in Bergamo Alta.* In: Arte Illustrata V/47 (Mailand, Januar 1972), S. 17.

[48] KITLITSCHKA 1970, Abb. 163, 167 und S. 218.

[49] ANDREA PASTA: *Le pitture notabili di Bergamo.* Bergamo 1775, S. 71. – LUIGI PELANDI: *Attraverso le vie di Bergamo scomparsa* III (*Il Borgo di S. Leonardo*). Bergamo 1965, S. 137–139.

[50] FRANCESCO BARTOLI: *Le pitture, sculture ed architetture delle chiese e d'altri luoghi publici di Bergamo.* Vicenza 1774, S. 23.

[51] KITLITSCHKA 1970, Abb. 172.

[52] Ohne Autor: *Il Servitore di Piazza della Città di Bergamo per le belle arti.* Bergamo 1825, S. 4, 5.

[53] GIULIANO BRIGANTI: *Pietro da Cortona.* Florenz 1962, S. 212,

213 und Abb. 154 (Öl auf Leinwand [2,1: 4,1 m], heute im Museo Capitolino in Rom).

[54] LUCAS H. WÜTHRICH: *Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d.Ä.* Bd. 1, Basel 1966, S. 68–80 und Abb. 136–146. Dem Verfasser sei an dieser Stelle für den Hinweis auf Tempesta gedankt.

[55] KITLITSCHKA 1970, S. 222.

[56] H. JENNY: *Kunstführer der Schweiz.* 4. Aufl., Bern 1945, S. 403. Die hier veröffentlichten Ergebnisse wurden dem Verfasser der 5. Auflage des *Kunstführers durch die Schweiz*, Band 2, 1976 (S. 618), mitgeteilt (vgl. auch *Kunstführer «Kanton Tessin»*, Bern 1975/77, von BERNHARD ANDERES).

[57] BRENTANI VI, 1957 (vgl. Anm. 6), S. 216.

[58] BRENTANI VII, S. 72.

[59] BRENTANI VII, S. 73–78.

[60] BRENTANI VII, S. 78, 79.

[61] BRENTANI VII, S. 86.

[62] A. CADOGHENGO: *Storia religiosa del cantone Ticino.* Bd. I, Lugano 1941, S. 73.

[63] BRENTANI VI, 1957 (vgl. Anm. 6), S. 212, 213.

[64] Sie wurden 1836 neu bemalt (oder erneuert?).

[65] ERWIN YBL: *Tommaso Lombardi's Altarstatuen in Bissone.* In: ZAK 1946, S. 53–56.

[66] BRENTANI VII, S. 76, 77.

[67] BRENTANI VII, S. 80, 81.

[68] BRENTANI VII, S. 72.

[69] BRENTANI VII, S. 100.

[70] BRENTANI VII, S. 78, 79.

Auch die Stuckarbeiten dürften Spenden von Bissoner Handwerkern sein, die einerseits Mitglied der Compagnia waren, andererseits im Ausland arbeiteten. Es wäre wertvoll, anhand der Quellen und der Formen zu untersuchen, wer die Stuckrahmen zu den Bildern Tencallas geschaffen hat. Das Schloß Petronell könnte hiezu Aufschluß geben, denn hier findet sich auch ein gummiartig gezogener Stuck, der von Giovanni Castello, Giovanni Piazoll und Donato Rueber stammt (vgl. KITLITSCHKA 1967 [wie Anm. 4], S. 108, 109).

[71] *Passavia sacra.* Ausstellungskatalog. Passau 1975, S. 157. Die Maltechnik Tencallas und die Pigmentarten wurden anläßlich der Restaurierung der Mittelschiff-Deckengemälde im Dom von Passau durch das Bayrische Landesamt für Denkmalpflege zusammen mit dem Dörnerinstitut München untersucht.

[72] Der Apostel Markus mit dem Löwen dürfte übermalt sein, denn er unterscheidet sich sowohl durch die Zeichnung als auch durch die Malweise von Tencallas Werk.

[73] Vgl. Abb. 185 bei KITLITSCHKA 1970.

[74] KITLITSCHKA 1970, S. 218.

[75] Vgl. Anm. 35 oder G. MARTINOLA: *Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini.* Bellinzona 1963.

[76] Vgl. z.B. die stilistische Distanz zum Bilderzyklus in der Bibliothek des Klosters S. Giorgio Maggiore in Venedig von Giovanni Coli und Filippo Gherardi von 1664. ULRIKE MERTZ: *Der Bilderzyklus in der Bibliothek des Klosters S. Giorgio Maggiore in Venedig.* Diss. Kiel. Venedig 1975.

[77] KITLITSCHKA 1970, S. 225.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 10, 14, 16: Inge Kitlitschka-Strempel, Klosterneuburg. – Alle andern Aufnahmen stammen vom Verfasser

# Buchbesprechungen

RENÉ WYSS: *Der Schatzfund von Erstfeld. Frühkeltischer Goldschmuck aus den Zentralalpen.* Archäologische Forschungen, herausgegeben unter dem Patronat des Schweizerischen Landesmuseums. (Verlag: Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum, Zürich 1975.) 68 S., 23 Abb., 8 Farbtafeln, 2 Karten.

Mit der vorliegenden Arbeit leitet R. Wyss eine neu geschaffene, von der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum herausgegebene Reihe «Archäologische Forschungen» ein. Sie enthält Abhandlungen, die wegen ihres Umfangs den Rahmen der «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» sprengen würden. Studienobjekt bildet im 1. Band der 1962 entdeckte keltische Goldschatz von Erstfeld (Kanton Uri). Seine Veröffentlichung hatte sich der damalige Direktor des Landesmuseums, Emil Vogt, vorbehalten. Vordringlicher Aufgaben wegen schob er die Bearbeitung auf, und sein unerwarteter Tod (am 2. Dezember 1974) zerschlug den Plan. Es ist unter diesem Blickwinkel vom jetzigen Leiter der archäologischen Abteilung am Landesmuseum eine lobenswerte Unternehmung, den äußerst wichtigen Schatzfund nicht nur neu bearbeitet und publiziert, sondern auch dem Gedächtnis an Emil Vogt gewidmet zu haben.

1962 war für die schweizerische Archäologie ein aufregendes Jahr. Ende 1961 wurde ein umfangreicher spätrömischer Silberschatz in Kaiseraugst mit einem Trax angeschnitten und wieder zugedeckt. In den Monaten Januar und Februar 1962 wurde er endgültig ausgegraben und eingesammelt. Am 20. August dann entdeckte man oberhalb des Dorfes Erstfeld, im vorderen Lochertal, den einzigartigen, wohl von einem Händler an abgelegener Stelle versteckten Goldschmuck. Nicht nur der außerordentliche Wert und die archäologisch-typologischen Merkmale machten diesen Fund zur wissenschaftlichen Sensation, sondern auch die Lage am Wege über den Gotthard. Handelsgeschichtlich bietet er den Beweis für die Begehung der Alpenübergänge schon während der jüngeren Eisenzeit.

Der Goldschatz von Erstfeld ist auch vom Material und der kunstvollen Gestaltung her besonders bemerkenswert. Alle Stücke – 4 Halsringe und 3 Armreifen – sind aus hellgelbem reinem Gold getrieben, dessen Gehalt zwischen 93 und 94,5% schwankt, also eine Abweichung von nur 1,5% aufweist. Alle Ringe bilden ferner eine zeitliche und stilistisch-künstlerische Einheit. Die Gestaltung deutet auf ein und denselben Künstler oder wenigstens dieselbe Werkstatt hin.

Zuerst beschreibt der Verfasser ausführlich alle Stücke, vorbildlich dokumentiert mit Zeichnungen und photographisch-analysierenden Abbildungen der verzierten Teile (S. 10–27). Zwei Halsringe sind weitgehend identisch und bilden ein Paar, ebenso zwei der Armringe, die sich nur im spiegelbildlichen Verlauf des plastisch gestalteten Rankenmotivs unterscheiden. Der dritte Halsring steht dem entsprechenden Ringpaar motivlich sehr nahe. Der vierte Halsring zeigt nach der Bildanalyse die gleiche Thematik und gehört in den gleichen Ideenkreis. Der dritte Armring wird durch zwei Knoten mit gegenständigem