

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: 46 (1989)

Heft: 4

Artikel: Der Altar aus Gandria im Schweizerischen Landesmuseum

Autor: Nager, Beatrice

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169000>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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

Der Altar aus Gandria im Schweizerischen Landesmuseum

von BEATRICE NAGER*

Einleitung

Das Landesmuseum in Zürich besitzt ein sechsteiliges gemaltes Retabel italienischen Ursprungs aus dem beginnenden 16. Jahrhundert. Die einzelnen Bildtafeln sind in Öl auf Holz gemalt. Das Retabel ist 249 cm hoch und 163 cm breit. Der Maler ist unbekannt (Abb. 1).

1905 wurde das Retabel, das aus der kleinen Pfarrkirche von Gandria am Luganersee kommt, von der Kirchgemeinde an die Gottfried Keller-Stiftung verkauft und von dieser im Schweizerischen Landesmuseum deponiert (Inventar Dep. 953).

Die Kirche in Gandria wurde am 10.9.1463 mit Pfarrechten ausgestattet. Gandria gehörte zur Pieve von Lugano, und diese stand zu jener Zeit unter der Jurisdiktion des Bischofs von Como. Lugano war zweite Residenz des Bischofs, und die dortige Kapitelskirche San Lorenzo wurde schon früh zur Semikathedrale erhoben.

Das Gebiet um Lugano war eine der letzten ennetbirgischen Eroberungen der Schweizer. Seit 1512 wurde dieser Teil des Tessins von den zwölf Alten Orten verwaltet.

Das hier zu behandelnde Retabel befand sich an der östlichen Stirnwand des südlichen Seitenschiffes in der ersten Kapelle rechts vom Eingang. Es war eingelassen in ein durch Stuckarchitektur gebildetes Wandfeld.

Nach dem Visitationsprotokoll des Bischofs von Como, Feliciano Ninguarda, vom 9.6.1591, befand sich zu dieser Zeit ein Ölbild in der Hauptkapelle, welches vermutlich das Retabel darstellte. «Visitata la parrocchiale di Santo Vigilio Martire ... la cui chiesa ha la cappella maggiore in volta all'oriente, incrostata semplicemente, con un altare consacrato vicino al muro, nel quale v'è un'icona pinta in tavola a olio...».¹

Im Visitationsprotokoll von Ambrogio Torriani von 1670 wird diese Annahme noch verdeutlicht. «Vi son cinque cappelle. La maggiore: chiara, dipinta con balastra in legno ... con altare consacrato poggiata alle parete: ha per icone una tavola suddivisa con le immagini della B. V. [Beata Virgine], del Patrono S. Vigilio e di altri Santi, tra cornice dorate...».²

Auf dem Altarbild fand man weder Inschriften noch eine Signatur, die Aufschluss über Herkunft (Werkstatt), Entstehungszeit und Stifter geben könnte.

So ist der Meister des Werkes nicht mit Sicherheit festzustellen.

Die Restaurierungsarbeiten im Landesmuseum Zürich ergaben, dass sich die sechs Teile des Retabels vermutlich nicht in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung befinden. Differenzen in der Malweise und in der Verwendung der Farbe zeigten, dass das Triptychon und das Attikafeld derselben Werkstatt zugewiesen werden können, während die Predella und die Lünette aus einer anderen Werkstatt stammen dürften. Die heutige Zusammensetzung besteht ziemlich sicher seit dem barocken Umbau der Kirche bzw. seit der Aufstellung des Altarbildes der Gebrüder Torricelli im Jahre 1785.

Das Visitationsprotokoll von 1670 beschreibt eine Darstellung des S. Vigilio. Ob es sich bei dieser Darstellung des Heiligen bereits um die heutige Darstellung in der Lünette handelt, bleibt ungewiss.

Diese vorliegende Arbeit versucht, eine Übersicht von lombardischen Altarretabeln zu geben, um das Retabel aus Gandria zu erklären und einzuordnen.

Die Entstehung und Entwicklung der bemalten Retabel in Italien

Das Polyptychon vom Typus des unverschliessbaren Retabels ohne Flügel – wie das Altarwerk aus Gandria – war in Italien weit verbreitet. Das Vorkommen des Retabels ist schon für das 11. Jh. belegt. Zur Zeit der Renaissance und des Barocks stand es auf einem hinter dem Altar befindlichen Unterbau.

Das feste Retabel mit architektonischem Aufbau hat sich aus dem gotischen Tafelretabel bzw. aus dessen Innengliederung herausentwickelt.

Die seitlichen Rahmen wandelten sich in architektonisch durchgebildete Pfosten. Der untere Rahmen wurde zum Sockel, und der obere verschwand. An seine Stelle traten als oberer Abschluss: Giebel, hochaufsteigende, durchbrochene Pyramiden oder ein zusammengesetztes Gebälk.

Meist sind die gotischen Retabel nur einzonig; zweizonige sind jedoch keineswegs selten. Vertikal sind die Retabel gewöhnlich in drei oder fünf Abteilungen gegliedert. Die mittlere Abteilung ist in der Regel von den anderen sowohl durch grössere Breite als auch durch grössere Höhe hervorgehoben. Weiter ist die mittlere Zone dadurch gekennzeichnet, dass sie sich aus Ganzfiguren zusammensetzt, die Nebenzonen zeigen gewöhnlich nur Halbfiguren.

* Unter Mitwirkung von Frau Renate Knopf, Restauratorin am Schweizerischen Landesmuseum, der hier bestens gedankt sei.

Die einzelnen vertikalen Abteilungen bestehen fast in allen Fällen aus Spitzbogenarkaden. Die Stützen der Arkaden werden von Pilastern oder häufiger aus Säulen gebildet. Manche der Retabel weisen als seitliche Anschlüsse turmförmige, viereckige oder polygonale Anbauten auf.

Die italienischen Retabel haben in der Regel keine Predella, doch nimmt ihr Sockel oft die Vertikalgliederung des Retabelkörpers nach ihren Hauptzügen auf und bildet so einen organischen Bestandteil im Aufbau des Retabels.

Die Giebel über den Arkaden sind sehr verschieden gestaltet. Charakteristisch für die gotischen Retabel ist, dass sie keinem streng gesetzmässigen Aufbau unterworfen sind und ihre Architektur in der Regel lediglich ein dekoratives Element darstellt.³

Renaissanceretabel gab es in Italien von der ersten Hälfte des 15. bis in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Auf manchen dieser Retabel wirken die Elemente der Gotik noch nach.

Bei den mittelalterlichen Retabeln bildete das Bildwerk das herrschende Element, der Rahmen war nebensächlich. In der Zeit der Frührenaissance begann man das Rahmenwerk stärker zu betonen und im Sinne einer antiken Ordnung auszubilden, um das Altarwerk einer einheitlichen, monumentaleren Idee unterzuordnen.

Das Frührenaissanceretabel wird gekennzeichnet durch die Fülle des zierlichen Ornaments, durch mässige Grössenverhältnisse und durch eine leichte, vornehme Architektur, die unverkröpftes Gebälk bevorzugt. Es werden mit Vorliebe dünne Pilaster und zierliche Kandelabersäulen als Träger des Gebälkes verwendet sowie bescheiden vortretende Profile. Retabel der Frührenaissance wirken mehr dekorativ als konstruktiv.⁴ Die architektonisch aufgebauten Renaissanceretabel können in drei Typen unterschieden werden: Die Gruppe des tafelformartigen architektonischen, des reicher durchgebildeten architektonischen und des Ädikularetabels. Doch treten verschiedene Mischformen auf. So nähern sich die Retabel der ersten Gruppe, wenn man sie mit einer Art von Giebeln versehen hat, dem Ädikularetabel, während umgekehrt Ädikularetabel ohne Giebel den tafelförmigen architektonischen Retabeln ähnlich erscheinen. Die Retabel der ersten Gruppe sind lediglich eine Variante des Tafelretabeltypus, ihrer Form nach stellen diese meistens ein liegendes Rechteck dar. Der untere Rahmen wurde in einen Sockel umgewandelt, der obere erhielt den Charakter eines aus Architrav, Fries und Sims zusammengesetzten Gebälks. Die Seitenrahmen wurden durch Pilaster ersetzt. Ausnahmsweise zeigen diese Retabel einen giebelähnlichen Aufsatz, der in der Regel nur ornamentaler Art ist.

Das Bildwerk besteht fast stets aus einer einzigen Szene oder aus einer von einer Mehrheit von Einzelfiguren künstlerisch gebildeten Gruppe. Eine Innengliederung ist hier überflüssig (vgl. Abb. 2: della Robbia, Retabel in S. Croce in Florenz). Die Retabel der ersten Gruppe erlebten ihre Blüte in der Zeit der Frührenaissance.

Die Retabel der zweiten Gruppe sind vertikal und gewöhnlich dreiteilig. Horizontal weisen die meisten ein

oder zwei Geschosse auf. Der Sockel dieser Retabel kann verschieden gegliedert sein, manchmal zeigt er unter den Eckpilastern einen Risalit als Säulenfuss. Beim Frührenaissanceretabel des 15. Jahrhunderts geht der Sockel gelegentlich in einer Flucht durch. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts wird der Sockel entsprechend der Teilung des Retabels gegliedert.

Alle diese Altarwerke sind im Grunde genommen nur eine im Sinn und Geschmack der Renaissance erfolgte vereinfachte Umbildung des architektonisch sich aufbauenden Retabels der italienischen Gotik.

Die gotischen Säulen wurden zu kannelierten oder ornamentierten Frührenaissancepilastern oder zu zierlichen Frührenaissancesäulen. Die spitzbogigen Arkaden, welche die trennenden Vertikalen bildeten, sind entweder ganz fortgefallen oder in rundbogige Flachnischen umgewandelt.

Der oben abschliessende Sims der gotischen Retabel hat sich zum Gebälk, der Giebel des Mittelfeldes zum ädikulaartigen Aufsatz oder zu einer rechteckigen Überhöhung der mittleren Abteilung entwickelt. Die Giebel der Seitenabteilungen wandelten sich zu Voluten, die den Winkel zwischen Gebälk und Aufsatz vermitteln sollten. Die Fialen auf den Ecken wurden durch Statuetten, Kandelaber und Pyramiden ersetzt. Konstruktiv hält dieses Retabel an dem im gotischen Retabel verkörperten architektonischen Schema fest (vgl. Abb. 3).

Die Ädikularetabel weisen einen Aufbau in Form eines stehenden Rechtecks auf. Den oberen Abschluss bilden ein Segment- oder Dreiecksgiebel oder ein Aufsatz: Charakteristisch für diese Retabel ist ihre Einbildigkeit. Von den Retabeln der ersten Gruppe unterscheiden sie sich durch ihre Form, durch die grössere Geschlossenheit ihres Aufbaus und durch kräftigere Gliederung. Die älteren Beispiele weisen als Gebälkstützen noch Pilaster auf, während die jüngeren bereits Dreiviertel- oder freistehende Säulen besitzen (vgl. Abb. 4). Die Ädikularetabel werden erst in der Spätzeit des 16. Jahrhunderts häufig.⁵

Lombardische Retabel

Während im gebirgigen Gebiet des Tessins, das mit dem Norden eng verbunden war, der deutsche Schnitzaltar allgemein vorherrschte, haben in seinem südlichen Teil, der durch den Langensee gegen die Poebene besonders geöffnet war, auch vereinzelt lombardische Retabel Einzug gehalten.

Die lombardischen Retabel waren eher der alpinen Tradition – zu der etwa Michael Pacher gehörte – verpflichtet.⁶

Typisch für die spätgotische, lombardische Tradition, die sich bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fortsetzte, war eine Architektur mit grossem Reichtum an Schnitzwerk, modellierten Details und Vergoldungen (Abb. 5).

Der Bruch mit dieser Tradition setzt mit Vincenzo Foppa ein, welcher auf den Grundlagen von paduanischen (politico di S. Luca von 1454) und veronesischen Modellen



Abb. 1 Retabel aus Gandria, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (Inv. Dep. 953).

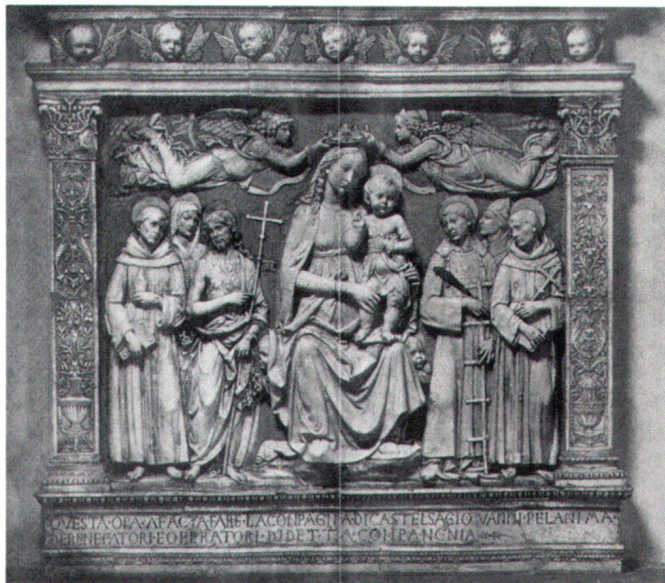


Abb. 2 Retabel der della Robbia, S. Croce, Florenz.

(polittico di S. Zeno von 1459) von Mantegna das Altarretabel von S. Maria delle Grazie in Bergamo (1476) schuf. In diesem Altarwerk wurde zum ersten Mal in der Lombardei eine perspektivische Gesamtansicht des Raumes innerhalb der verschiedenen Kompartimenten wiedergegeben.

Seine Anregung findet ihre Fortsetzung im Altarwerk von S. Martino in Treviglio (1485) von Zenale und Buttinone (Abb. 6).

Das erste Altarwerk mit einer einheitlichen Oberfläche ist dasjenige von Borgognone in der Certosa di Pavia (1490).⁷

Die beschränkte Anzahl von bedeutenden Renaissancebildwerken im Tessin wirkt gegenüber dem, was die Meister dieser Gegend in Italien und auch auswärts in verschwenderischer Üppigkeit geschaffen haben, wie zufälliges Strandgut, das unter sich ohne festen Zusammenhang ist. Leider haben sich nur wenige qualitätsvolle Retabel aus der Frührenaissance in ihrer ursprünglichen Aufstellung erhalten. Bei einem Kirchenumbau war es üblich, die einzelnen Bildtafeln herauszulösen, der Rahmen ging dabei oft verloren.

Die Beschaffenheit des Bildwerks bei italienischen Retabeln aus der Zeit der Frührenaissance

Die Hauptdarstellung der mittelalterlichen Retabel bestand vorzugsweise aus mehreren Bildern. Die liturgischen Gründe für die Zusammenstellung des Bildwerks sind heute kaum mehr bekannt.

Gewöhnlich ist das Mittelbild durch grössere Höhe und Breite von den anderen hervorgehoben. In der Regel wird seine höhere Bedeutung auch durch eine reichere architektonische und ornamentale Ausstattung zum Ausdruck gebracht.

Bereits in der Zeit der Gotik finden sich Retabel, die nur eine einzige Darstellung aufweisen; in der Frührenaissance wurde es Brauch. In Oberitalien hielt sich das vielteilige Altarbild sehr viel länger als in den übrigen Landesteilen (Tizians Altarwerke in Brescia 1522, Palmas Barbaraaltar in S. Maria Formosa in Venedig).

In der Frührenaissance wurde es nicht nur Brauch, einheitliche in sich geschlossene Szenen darzustellen, sondern auch die Einzelfiguren, die man beim vielbildigen Retabel architektonisch voneinander getrennt anordnete, mit der Mittelfigur auf dem gleichen Hintergrund zu einer Gruppe zu vereinigen. Auf diese Weise erreichte man im Sinne der Renaissance eine höhere Einheit des Bildes.

Andrea Mantegna (1481–1506) schuf 1459 für S. Zeno in Verona die erste Santa Conversazione in Oberitalien.

In Italien herrschte bis zur Frührenaissance eine Vorliebe für Einzelfiguren auf den Retabeln. Der Grund für die Bevorzugung von vielen verschiedenen Einzelfiguren dürfte mit dem hochgestiegenen Heiligenkultus des späten Mittelalters in Zusammenhang stehen. Es war beliebt, im Sepulcrum des Altars möglichst viele Reliquien verschiedener Heiliger beizusetzen, und dies wollte man, wie es scheint, auch auf dem Bildwerk zum Ausdruck bringen, um den Altar einer grossen Zahl von Heiligen zu weihen.

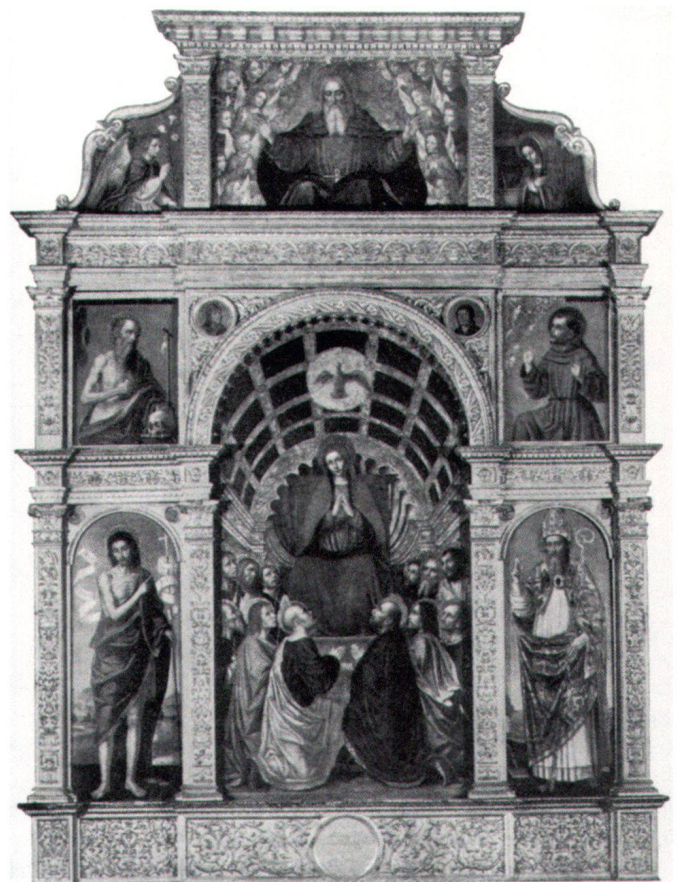


Abb. 3 Polyptychon von Borgognone (1508), S. Spirito, Bergamo.

Einzelfiguren liessen sich leichter in die Architektur des Retabels eingliedern, sie eigneten sich auch besser, das religiöse Empfinden des gläubigen Volkes zu fördern, weil sie klarer erkennbar und verständlicher waren als szenische Darstellungen.⁸

Das Bildwerk auf den mittelalterlichen wie auf den nachmittelalterlichen Retabeln weist neben den Hauptdarstellungen eine Reihe von Nebendarstellungen auf. Gewöhnlich haben diese nur ornamentalen Charakter, z. B. Blatt- und Rankenwerk. Manchmal stehen sie aber mit den Hauptdarstellungen in einem sinnstiftenden oder den Inhalt ergänzenden Zusammenhang.

Die Zahl der Nebendarstellungen nahm mit dem Einsetzen der Renaissance merklich ab, es gibt vorwiegend drei Gründe dafür:

Erstens fielen mit der Entwicklung des Renaissanceretabels verschiedene Architekturglieder weg, an denen in der Zeit der Gotik mit Vorliebe die Nebendarstellungen angebracht worden waren.

Zweitens bemühten sich die Künstler der Renaissance, die Hauptdarstellungen des Retabels klarer zur Geltung zu bringen. Bei den mittelalterlichen Altarwerken beeinträchtigte die Fülle der Nebendarstellungen oft die Wirkung der Hauptbilder.

Drittens wandelte sich in der Renaissance die Ornamentik. Die traditionelle Verzierungsweise, bei der in ausgiebigem Masse figürliche Darstellungen als Schmuck verwendet wurden, war nicht mehr gefragt. Antikisierende Ranken, Palmettenfriese, Lorbeerstäbe, Arabesken und Grotesken wurden beliebt.⁹

Die Kunst der Frührenaissance in der Lombardei

Im Tessin und in der Lombardei ist von der grossen Bewegung des Quattrocento bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts nur wenig zu spüren. Während in Florenz Masaccio bereits die Gestalt des Menschen zum Kernproblem seiner Darstellungen machte, blühte in Oberitalien noch eine zierliche höfische Gotik, die unter französischem Einfluss stand.

In Mailand und Umgebung sind im 14. und frühen 15. Jahrhundert keine wirklich bedeutenden Maler auszumachen, doch ist der lombardischen Malerei seit ihren Anfängen ein unverwechselbarer Charakter eigen.¹⁰

Der eigentliche Ahne der lombardischen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist Vincenzo Foppa (ca. 1427/30-1515/16) aus Brescia. Foppas Stellung in der Lombardei hat man mit der Mantegnas in Padua verglichen. Foppa vermittelte der lombardischen Malerei im Laufe seines langen Wirkens die Formen der Frührenaissance und prägte diese spürbar.¹¹

Der tote Christus aus der Sammlung Conway (Abb. 7) zeigt, wie man in Oberitalien die Nachdrücklichkeit und Dramatik der Florentiner vermeidet.¹²

Das Polyptychon in S. Maria di Castello in Savona (zusammen mit Lodovico Brea von 1490) ist das wichtigste

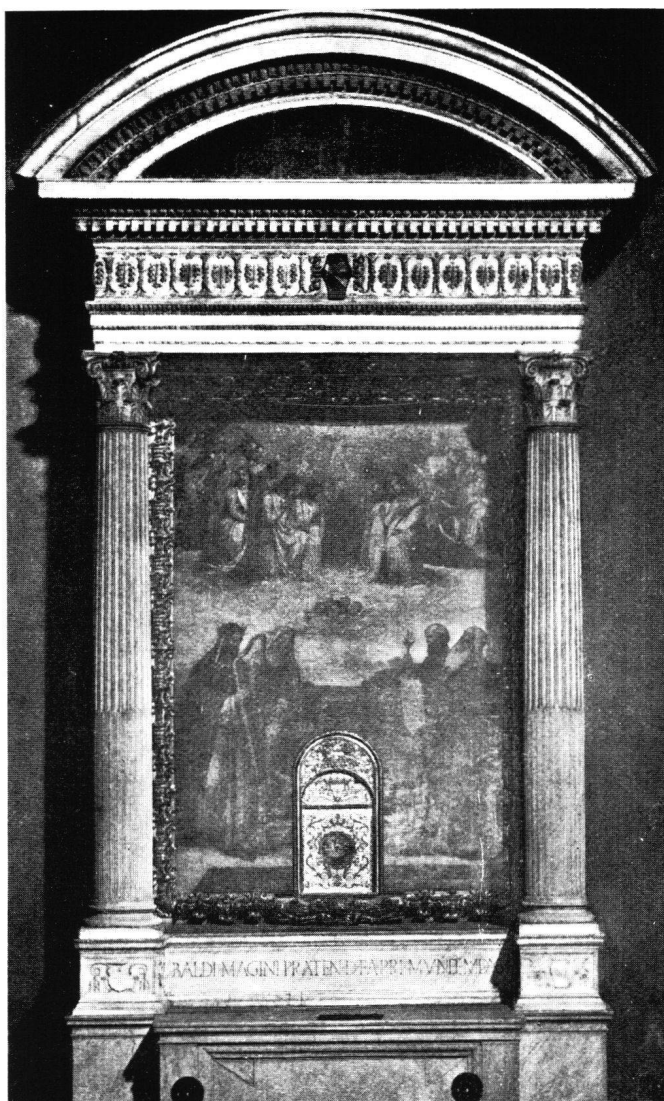


Abb. 4 Retabel, S. Maria delle Carceri, Prato.

Altarwerk aus der reifen Zeit des Künstlers (Abb. 8). Darin zeigt er seinen Sinn für die architektonische Einordnung der Figuren, eine plastische Formauffassung in den Einzelgestalten sowie einen dekorativen Reichtum.

In der Spätzeit wird die ursprüngliche Strenge und Herbeheit sowohl in Auffassung als auch in der Formbehandlung gemildert, zum Beispiel bei der Madonna aus dem Museo Poldi-Pezzoli in Mailand.¹³

Als bedeutende Nachfolger Foppas sind zwei Künstler aus Treviglio anzusehen, die zeitweise zusammengearbeitet haben: Bernardo Buttinone (in Mailand erwähnt von 1484-1507) und Bernardo Zenale (1455/60-1526).

Das vierteilige Altarwerk hinter dem Hochaltar im Chor von S. Martino in Treviglio (1485) ist das gemeinsame Hauptwerk der beiden Maler (Abb. 6). Stärker als irgendein anderer lombardischer Maler verarbeitete Zenale Einflüsse von Bramante, Mantegna und Leonardo da Vinci. Durch diese Auseinandersetzung erreichte er einen Sinn für das

Monumentale im Figürlichen wie im Architektonischen sowie eine tiefe Ruhe in seinen Gesichtstypen.¹⁴

Beim Altarwerk von Treviglio kann von einer Tiefenraumwirkung kaum mehr gesprochen werden. Ohne Zweifel hat in Oberitalien die Raumwirkung auch niemals die gleiche Rolle gespielt wie in Florenz. Bei den Fresken der Cappella Potinari von Foppa sieht man ein gutes Beispiel dafür, wie ein oberitalienischer Maler sich von der stärksten Tiefenraumtendenz zur Fläche zurückentwickelt hat.¹⁵

Das Retabel aus Treviglio zeigt sehr schön die heterogene Vermischung von Frömmigkeit und Prunk, welche die lombardische Kultur während vieler Jahre charakterisiert hat. In Oberitalien wurde vor allem Wert auf die dekorative Wirkung eines Bildes gelegt. Manchmal erinnert der gemütsvolle Ausdruck an nordische Meister, doch lässt sich gleichzeitig eine herbe Zurückhaltung feststellen.¹⁶

Um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert war die mailändische Schule vom überragenden Einfluss des Leonardo da Vinci und Donato Bramante geprägt.

Die sanfte Besinnlichkeit der einheimischen Schule wurde durch diese Meister um neue darstellerische und psychologische Feinheiten bereichert (z. B. bei Luini und Ferrari).¹⁷ Die Anregungen haben aber bei der weitaus

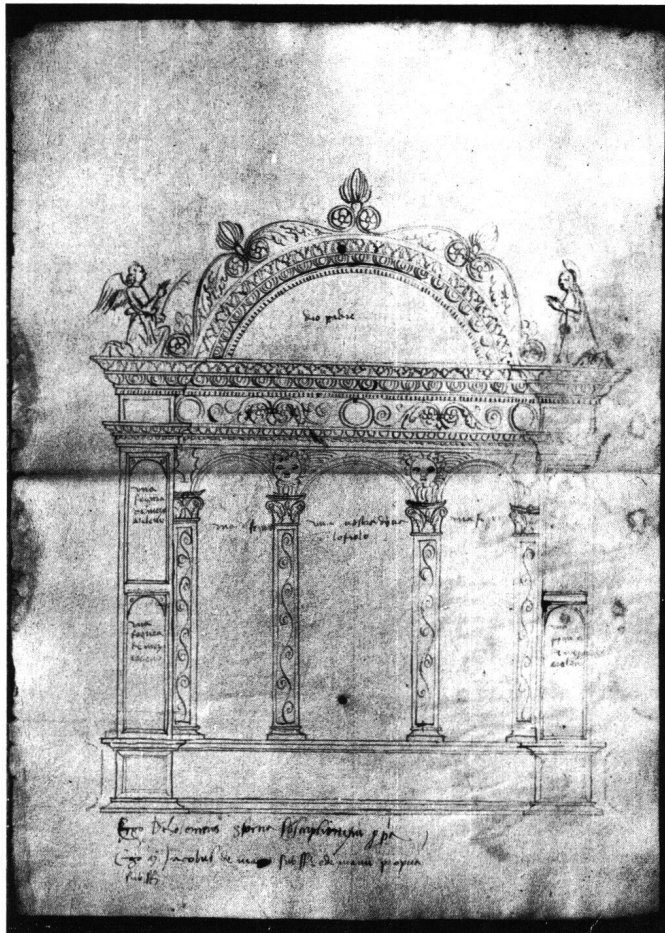


Abb. 5 Zeichnung für einen hölzernen Retabel von Giacomo del Maino, 1486. Archivio di Stato, Milano.

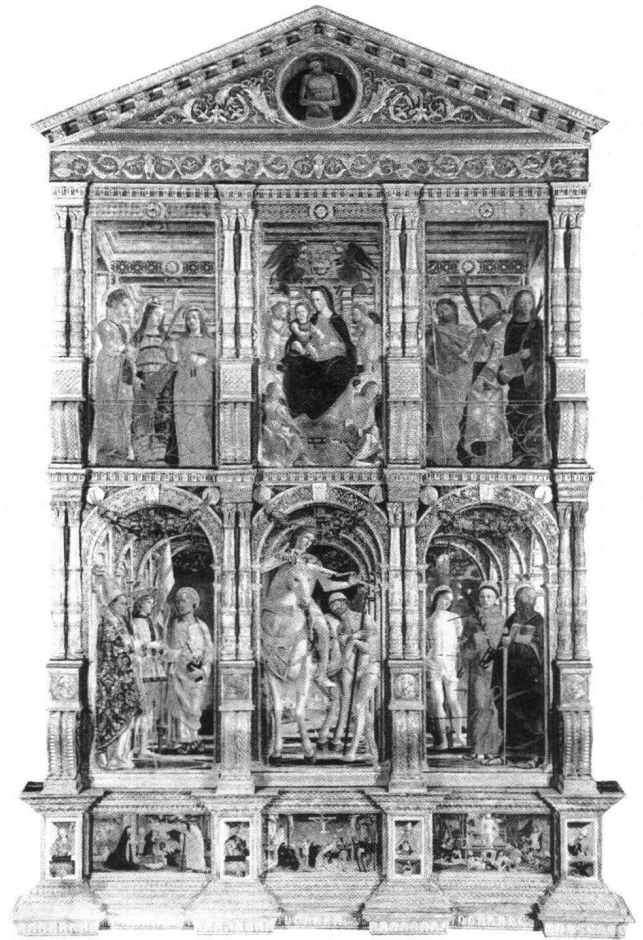


Abb. 6 Retabel von Zenale und Buttinone (1485), S. Martino, Treviglio.

grössten Zahl ihrer lombardischen Schüler zu einer Umgestaltung ins Hübsche, Liebenswürdige und Gefällige geführt.¹⁸

Die lombardische Provinzialkunst scheint längere Zeit von der Richtung Leonardos unbeeinflusst gewesen zu sein. Bis tief ins 16. Jahrhundert war für das Andachtsbild die «fromme Weise» eines Borgognone massgebend.¹⁹ Er gilt als der reinste Vertreter der ruhigen-heiteren Gesetzmässigkeit lombardischer Religiosität. Ambrogio da Fossano (ca. 1450–1523), genannt Borgognone, arbeitete in Mailand, Pavia, Bergamo und Lodi. In allen seinen Werken findet man den Einfluss Foppas, dessen Schüler er war.²⁰

Die Bilder der ersten Periode (zum Beispiel Madonna mit Heiligen, Ambrosiana um 1480) zeigen ein meist steifes Nebeneinander der Figuren und eine Vorliebe für eine kleinteilige Durchmusterung des Bildes sowie einen grossen Reichtum an Zierformen. Es fehlt eine eigentliche Flächenwirkung auch eine klare und sichere Tiefenraumwirkung. Das überall verstreute Gold wirkt der Raumvorstellung entgegen und hält das Bild in der Fläche fest (Abb. 9).

Unter dem Einfluss von Leonardo werden in Borgognones Spätwerk die Gesichtstypen ausdrucksvoller. In der

«Madonna im Rosenhag» (Galerie Borromeo, Mailand) ist der Ausdruck viel lebhafter, und in der Modellierung wird der Einfluss des weichen Sfumato spürbar.²¹

Im Tessin finden sich zahlreiche Wandgemälde des Quattrocento, die in provinzieller Form die italienische Renaissance nachahmen. Im alpinen Randgebiet pflegten Meister Arbeit zu suchen, die in führenden Werkstätten der grossen Zentren kaum Aufträge bekommen hätten.

In den Werken der lombardischen Malerfamilie de Seregno, die um 1450 bis 1480 im Tessin fassbar ist, erstarrt die italienische Raum- und Kompositionskunst der Frührenaissance zu hieratischer Strenge. Das neue Zeitalter kündete sich nur langsam in beweglicheren Gestalten, flüssigeren Umrissen und weicher Modellierung an. Reine Renaissance-malerei setzte erst mit der Jahrhundertwende ein.²²

Im 16. Jahrhundert wirkten im Tessin eine Reihe von bedeutenden Malern der oberitalienischen Renaissance. Als Namen sind anzuführen: Gaudenzio Ferrari, S. Maria delle Grazie in Bellinzona (1508); Bernardo Luini, S. Maria degli Angeli in Lugano (1523); Bramantino usw.

Der formale Aufbau des Retabels aus Gandria

Auf einer Photographie des Altarwerkes in situ dokumentiert sich die heute noch anzutreffende Zusammensetzung. Es fällt dabei auf, dass das durch die Stuckarchitektur gebildete Wandfeld von den sechs Bildtafeln ganz ausgefüllt wird. Bei der Aufstellung musste das Retabel anscheinend an die veränderte Raumsituation angepasst werden, damit alle Teile plazierte werden konnten. Die Lünette wurde am unteren Rand um ca. 10 cm verkürzt, die Predella liess man seitlich an die Stuckpilaster anstossen, womit man die bemalten Seitenteile preisgab.

Der Retabelkörper ist horizontal zweigeschossig, Predella und Giebelzone nicht miteinbezogen, nur das Hauptgeschoss ist vertikal dreigeteilt.

Das Polyptychon von Gandria kann dem zweiten Typus nach Braun zugeordnet werden, dem reicher durchgegliederten architektonischen Retabel.

Die Predella geht in einer Flucht durch, es fehlt ihr als Sockel die architektonische Gliederung der äusseren Seitenteile. Die vertikale Gliederung des Retabelkörpers durch Pilaster wird aber durch bemalte schmale Säulen weitergeführt. Kopf- und Fussleiste betonen die horizontale Gliederung des Retabels. Das Hauptgeschoss wird im Inneren durch Rundbogenarkaden unterteilt. Der mittlere Bogen ist höher und kennzeichnet die Tafel als Hauptbild. Die Bögen der Arkaden sind an der Innenleibung mit einem einfachen Zackenkamm verziert. Die einzelnen Felder des Triptychons werden von kleinen Säulen mit Kannelüren und korinthischen Kapitellen eingerahmt. Das Triptychon wird an beiden Seiten durch korinthische Pilaster abgeschlossen und durch eine Kymation mit überfallenden Blättern geschmückt.

Der obere Abschluss bildet ein Blattornament. Das Attikafeld besitzt nach Burckhardt eine ungewöhnliche Höhe.²³

Da Triptychon und Attikatafel mit ziemlicher Sicherheit aus derselben Werkstatt kommen, wäre es möglich, dass sie einmal ein Retabel bildeten. Die Darstellung des Schmerzensmannes findet man in der Predella häufig, im oberen Abschluss selten und nur ausnahmsweise im Hauptgeschoss. Beim Retabel von Treviglio (Abb. 6), bei der Pala Fornari von Foppa (Abb. 8) findet man die Darstellung des Schmerzensmannes in der Giebelzone. Es wäre deshalb auch möglich, dass sich die Attikatafel an der jetzigen Stelle befand und das Retabel somit horizontal abschloss.

Hinweise auf die ursprüngliche Zusammenstellung sind von der Restaurierung keine mehr zu erwarten. Eine Zerlegung böte zu grosse Gefahren. Brauns Beschreibung der wichtigsten Altarbautypen ist zu allgemein gehalten und geht zu wenig auf die oberitalienischen Verhältnisse ein, so dass man nicht viel von dieser Seite erwarten kann. Auffallend ist aber doch, dass in seiner Beschreibung ein solcher Fries sehr selten vorkommt.

Obwohl der Sarkophag, das Grabtuch und die Bäume seltsam angeschnitten wirken, ist diese Bildtafel nie beschnitten worden.

Das Attikafeld wird an beiden Seiten durch dorische Pilaster abgeschlossen, diese Pilaster besitzen keine Basen. Es wäre möglich, dass sie zu einer früheren Zeit einmal umgekehrt eingesetzt waren. Die Leiste unter dem Attikafeld fehlt.



Abb. 7 Toter Christus von Foppa, Sammlung Conway, Adlington Castle bei Maidstone.

Attikafeld und Lünette werden durch einen prächtigen Architrav in römischer Manier, aufgeteilt in Eierstab, Perlstab und Blattornament, voneinander getrennt. Die obere Fläche des Architravs zeigt gewisse Besonderheiten wie eine Abschrotung (von Petrus bis zum Baum vor Johannes). Die auskragenden Teile sind angesetzt.

Den architektonischen Abschluss des Retabels bildet ein Segmentgiebel, der das Retabel in seiner ganzen Breite überspannt.

Die Lünette wird von einem Blattornament eingerahmt.

Die Ikonographie des Altarretabels

Predella

Die Predella weist fast immer nur eine einzige Reihe von Darstellungen auf. In der Predella des Retabels aus Gandria sind es die Halbfiguren Christi und seiner zwölf Jünger, eine Szene, die in Italien sehr oft in der Predellazone vorkommt. Das Kompositionsschema ist symmetrisch.

In der Mitte steht Christus, der mit erhobener rechter Hand den Segen spendet. Rechts, vom Betrachter aus gesehen, steht der Evangelist Johannes mit dem Kelch. Petrus mit dem Schlüssel wird als Himmelspförtner links von Christus dargestellt.

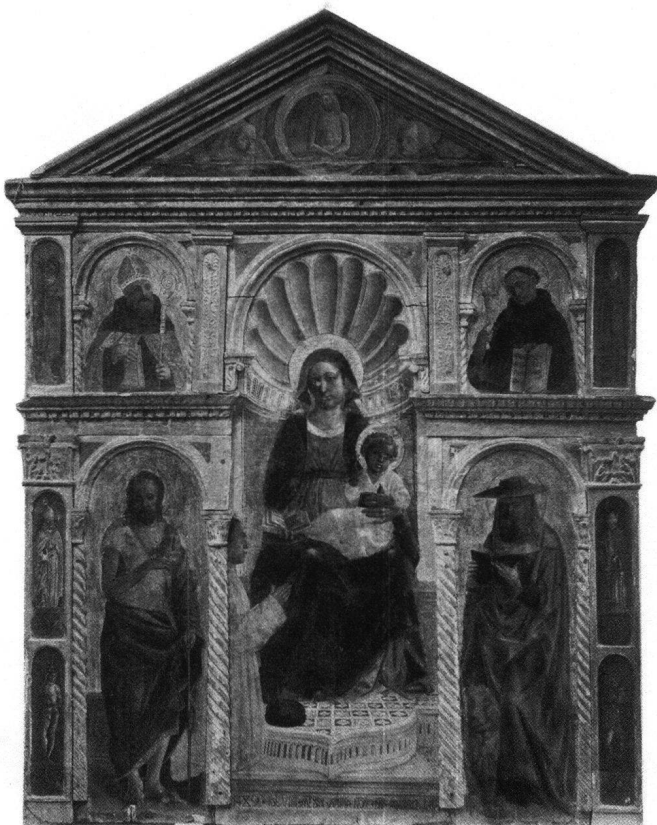


Abb. 8 Pala Fornari von Foppa, zusammen mit Lodovico Brea (1490), S. Maria di Castello, Savona.

Der Jünger neben Petrus wurde als Jakobus major bezeichnet²⁴, der in der Regel als Attribut Muschel und Pilgerstab bei sich trägt, das Schwert weist jedoch eher auf Paulus, der für den stets fehlenden Judas Ischarioth eintritt. Neben Johannes steht Jakobus minor. Das ihn als Apostel kennzeichnende Buch ist ein Hinweis auf die ihm übertragene Vollmacht und Aufgabe, das Wort Gottes zu verkünden. Als individuelles Attribut ist ihm eine Walkerstange beigegeben. Die Walkerstange hat hier die Form eines an einen grossen Geigenbogen erinnernden Wollbogens.

Die übrigen Jünger werden nicht so charakterisiert, dass sie zu identifizieren sind, ausgenommen Philippus, der am lateinischen Kreuz, und Bartholomäus, der an dem Messer zu erkennen ist.

Triptychon

Die drei Felder über der Predella bilden die Hauptzone des Altarbildes. Das mittlere Bild stellt die thronende Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß dar; die Madonna wird von einem Muscheltabernakel überragt.

Wie das Wasser ist die Muschel dem Symbolkreis des Weiblichen zugehörig. Die nach alter Vorstellung angeblich vom Tau befruchtete Muschel wurde bereits von Klemens von Alexandrien auf die Menschwerdung des göttlichen Logos bezogen und ist besonders in der italienischen Renaissance Sinnbild für die göttliche Empfängnis Marias und für ihre immerwährende Jungfernschaft.

Der Muscheltabernakel stellt hier vermutlich die malerische Übertragung einer plastischen Idee dar.

Der sich steigernde Marienkult im Mittelalter, welcher von den Franziskanern im wesentlichen verbreitet wurde, bot der Kunst der Gotik und Renaissance ein breites Spektrum der Mariendarstellung. Dieses Motiv war in Italien bis in die Zeit der Frührenaissance sehr beliebt. Nach Braun gibt es auf mindestens der Hälfte aller Retabel die Gottesmutter als Hauptbild.²⁵

Maria sitzt auf einem prächtigen Thron, und von ihr geht eine wesentliche Kraft aus. Sie wirkt in ihrer Versunkenheit, gemessen an ihrer Haltung und Stellung im Bild, jedoch eher bescheiden. Ihre Füße ruhen auf einer gotischen Fussbank, die mit Puttendarstellungen verziert ist und auf einem Kopfsteinpflaster steht. Eine solche Stilmischung, wo gotische Inneneinrichtung mit Renaissanceornamentik verziert wurde, war zu Beginn des 16. Jahrhunderts sehr gebräuchlich.

Der nackte Jesusknabe spendet einem vor ihm knienden Stifterpaar den Segen. Dieses erscheint als kleine Figurinen in ritueller Andacht. Wie bei Stifterbildnissen üblich, befindet sich die männliche Figur auf der linken – der heraldischen Ehrenseite –, ihr gegenüber die weibliche Figur. Die Madonna und Christus sind frontal, die Stifter im Profil wiedergegeben.

Stifterdarstellungen auf Altarbildern waren besonders in Oberitalien sehr beliebt. Die mittlere Szene spielt in einem geschlossenen Raum, während die beiden Heiligendarstel-

lungen auf den Seitentafeln sich von landschaftlichen Hintergründen abheben. Die Landschaft ist typisch oberitalienisch, sie zeigt Gewässer, bewaldete Hügel, Ruderer und eine Burg. Die landschaftlichen Hintergründe zeigen keine bestimmbar Ansicht.

Die linke Bildtafel zeigt Johannes den Täufer mit dem Lamm, die Figur der rechten Tafel stellt Sebastian dar.

Johannes der Täufer wird sehr häufig auf mittelalterlichen Tafeln dargestellt. Gewöhnlich wird er, wie auch hier, mit einem gegürteten Leibrock aus langhaarigem Ziegenfell als Untergewand und mantelpalliumartigen Überwurf abgebildet. Das Lamm kennzeichnet ihn als Vorläufer und Wegbereiter Christi; es fehlt nur in ganz vereinzelter Fällen und geht in allen seinen Formen auf Johannes 1, 29 und 36 zurück. In der Bildtafel aus Gandria zeigt Johannes der Täufer nicht auf das Lamm, sondern auf Christus und weist so auf die innere Beziehung der beiden hin.

Sebastian ist gleichsam der Schmerzensmann unter den Heiligen. Er wird als Schutzpatron der Schützen und als grosser Pestheiliger verehrt.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts findet man im Tessin eine räumlich und zeitlich markante Häufung pestbezogener Darstellungen. Die lokalen Schwerpunkte mit Rochus-, Sebastian-, Antonius- und Christophorus-Bildern lagen in oder bei Lugano, Bellinzona, Ascona und im Blenio-Tal. Diese Konzentration ist so bemerkenswert, dass ich sie hier erwähne, da sie sich weder früher noch später in der Tessiner Kunstgeschichte wiederholte.²⁶

Ob der Zusammenhang mit der Pest bei diesem Altarbild besonders naheliegend ist, bleibt offen (vgl. S. Antonio Abate).

Attikafeld

Die Darstellung im Attikafeld wurde fälschlicherweise des öfteren als Pietà bezeichnet²⁷, es handelt sich hier aber um Christus als Schmerzensmann sowie Begleitfiguren.

Christus steht nackt als *misericordia domini* in der Tumba. Auf den oberitalienischen Retabeln erscheint er meistens, wie hier, als Kniestück.

Sein Haupt mit der Dornenkrone neigt sich nach links. Seine Hände liegen gekreuzt auf dem Grabrand und halten das Leichentuch vor sich, so dass die blutenden Wundmale im Blickpunkt stehen. Die Hervorhebung der Wunden ist beim Schmerzensmann nicht nur ein allgemeiner Hinweis auf die Eucharistie, sondern sie stellen das Leiden Christi an sich dar.

Der leidende Christus ist aus jedem Raum- und Zeitzusammenhang gelöst. Er ist der, welcher gelitten hat und dadurch die Erlösung bewirkte, der lebt und als der Erlöser in seinem immerwährenden Leiden gegenwärtig ist. Darin unterscheidet er sich von den Christusgestalten der anderen Passionsandachten. Im Gegensatz zu den Christusfiguren der Leidensstationen trägt der Schmerzensmann immer die Wundmale analog zu den Darstellungen des Auferstandenen. Vom Auferstandenen unterscheidet er sich durch die Dornenkrone, die Händehaltung und die



Abb. 9 Madonna mit Heiligen von Borgognone (um 1480), Ambrosiana, Mailand.

ihm oft beigegebenen Marterwerkzeuge, von dem Weltenrichter dadurch, dass er niemals thront wie dieser, und von dem toten Christus durch die Haltung eines Lebenden. Die Schmerzensmandarstellung ist ein ausgesprochenes Andachtsbild. Abgesehen von einigen Gnadenbildern war der Bezug zwischen Bild und Betrachter im Abendland niemals ein so unmittelbarer wie beim Andachtsbild des Spätmittelalters, wo die Frömmigkeit mehr von der mystischen Kontemplation als von der theologischen Spekulation bestimmt wird. Als neuer Empfindungsgehalt sind dem Schmerzensmann die Nähe, das Erbarmen, das Mahnen und die Fürbitte eigen.

In der lateinischen Bezeichnung – *Imago Pietatis* –, die man mit «Bild der hingebenden Gottesliebe» übersetzen kann, klingt die liebende Vereinigung mit Christus stärker an als in der deutschen Bezeichnung.

Im Deutschen wird die Darstellung des Schmerzensmannes auch «Erbärmdebild» genannt, was zweierlei besagt: das aufopfernde Erbarmen des Erlösers mit den Menschen und das durch dieses Bild hervorgerufene Erbarmen der Menschen mit dem um ihrer Sünden willen leidenden Gott.

Die Vereinigung mit Christus suchte der Christ im späten Mittelalter in der Nachfolge Christi auf seinem Leidens-

weg. So ist der Schmerzensmann nicht nur das Gottesbild dieser Zeit, sondern zugleich auch das Menschenbild, das die Gläubigen in der Nachfolge Christi in sich zu verwirklichen suchten.

Das Bild des Erlösers als das dargebrachte und immer dargebotene Opfer steht parallel zu dem des Gotteslammes, das lebt und die Todeswunde trägt (Apokalypse 5). Beide dokumentieren für den Betrachter den Opfertod des Erlösers, beide stehen in unmittelbarem Bezug zur Eucharistie, beide verweisen auf die Auferstehung. Nachweisbar ist die *Imago Pietatis* erst für das 12. Jahrhundert. Die seit dem 14. Jahrhundert weit verbreitete Verehrung des Sakraments ist mit ein Grund für die Häufigkeit der Darstellung des Schmerzensmannes.²⁸ Als Einzelfigur wird sie von der Mitte des 16. Jahrhunderts an seltener, Assistenzfiguren werden ihr zur Seite gestellt. Die Darstellung des betrauernden und verehrten Schmerzensmannes rückt dadurch in die Nähe des Beweinungsbildes. Sie vergegenwärtigt aber keine Leidensstation, sondern eine überzeitliche Bewusstmachung des Leidens Christi.²⁹

Auf dem Retabel von Gandria steht links von Christus trauernd Maria mit gefalteten Händen, Christus neigt sich ihr leicht zu.

Zur Rechten Christi erkennt man den weinenden Lieblingsjünger, Johannes den Evangelisten. Er hält den Kopf auf die Rechte gestützt, eine bis in die Grabkunst der Antike zurückreichende Trauergeste, die Linke hat er auf die Kanten des Grabes gelegt.

Im Neuen Testament wird Maria zusammen mit Johannes in der Passionsgeschichte genannt. Beide werden durch ein Wort des am Kreuz sterbenden Herrn ausgezeichnet (Maria wird Mutter von Johannes) und erhalten deshalb bei den Darstellungen Christi am Kreuz einen festen Platz. Während Maria bereits früh im Bildtyp der *Imago Pietatis* auftritt und der Schmerzensmann damit zusätzlich als dargebrachtes Opfer durch die Gottesmutter erscheint, wird Johannes erst im Laufe des 14. Jahrhunderts miteinbezogen. Der Ausdrucksakzent wird dadurch auf die Trauer verschoben, und die Beziehung zum Bild der Beweinung wird noch deutlicher.³⁰ Verstärkt wird diese Tendenz im Altarretabel von Gandria noch dadurch, dass weitere Assistenzfiguren dargestellt werden. Neben Johannes steht betend der Pilger Jakobus major mit dem Pilgerstab und dem Schweisstuch der Veronika auf der Schulter. Als sein Pendant ist ein greiser Heiliger dargestellt, der mit grösster Wahrscheinlichkeit Petrus ist.

Lünette

Im Bogenfeld, das den Altar oben abschliesst, erkennt man in der Mitte einen Bischof im Ornat mit Bischofsstab, die rechte Hand zum Segnungsgestus erhoben. Der Bischof ist in der gleichen Haltung dargestellt wie Christus in der Predella und im Hauptbild des Triptychons. Auffällig ist die Betonung der mittleren Vertikalachse.

Die Verzierungen des Bischofsgewandes wurden mit Schablonen angebracht, sie korrespondieren nicht mit den

unter ihr liegenden Falten und könnten deshalb aus einer späteren Zeit stammen. Sein Schmuck ist vergoldet. Ein über der Brust liegendes Band ist mit Kreuzen verziert, die an Malteserkreuze erinnern. Dem Bischofsstab ist ein Gehäuse eingefügt, das an ein Architekturmodell erinnert. Der Bischof wird auf dem Retabel nicht näher charakterisiert, so dass eine sichere Identifizierung nicht möglich ist.

Es könnte sich hier um S. Vigilio (361–197), den Patron der Kirche, handeln. S. Vigilio war Bischof von Trient und ein Freund des Ambrosius von Mailand, der ebenfalls mit dem Bischof auf der Lünette in Verbindung gebracht wurde.³¹ Die Verehrung des S. Vigilio wurde von Leuten aus Gandria eingeführt, welche im 12. Jahrhundert beim Bau des Doms von Trient mitarbeiteten. Ausser in Rovio (12. Jh.) gibt es im Tessin nachweislich keine andere Kirche, die dem Heiligen geweiht ist.³²

Die Ikonographie zeigt ihn üblicherweise als jungen Bischof ohne Bart mit einem Holzschuh als Attribut. Nach der Legende erschlugen ihn die Bauern mit solchen Schuhen, als er einen Götzen umstürzte, um seine Diözese von Resten des Heidentums zu befreien.

Der Bischof steht zwischen zwei Heiligen.

Der Linke stellt ohne Zweifel den Eremiten Antonius mit Glocke und Krückstab dar. Dieser Stab ist eine sogenannte *crux comissa*, die Antonius auf seinen Wanderungen mit sich führte. Die Glocke deutet auf eine Schelle, welche die Almosen sammelnden Antoniter bei sich hatten, um sich beim Betreten einer Siedlung bemerkbar zu machen.

Der heilige Antonius gilt als Viehpatron und Beschützer vor der Mutterkornseuche (Ergotismus) und war deshalb in der bäuerlichen Gegend des Tessins sehr beliebt.

Vom 14.–17. Jahrhundert tritt er zusätzlich und meist zusammen mit Sebastian und Rochus als Pestheiliger auf. Antonius' Verbindung zur Pest wird nicht seiner Legende entnommen, sondern einem seiner Attribute, dem T-förmigen Kreuz am Gewand oder dem Eremitenstab. Dieses Kreuz wird aus dem hebräisch/griechischen Text als Symbol gegen Gottlosigkeit und Krankheit abgeleitet.³³

Der bartlose Heilige mit dem Kruzifix zur Rechten ist Franz von Assisi. Ausser der Seitenwunde, der ovalen Öffnung in seiner Kleidung, die den Heiligen als «Imitator Christi» kennzeichnet, sind keine Wundmale zu sehen. Die Kutte des Heiligen ist grau. Franziskaner tragen heute einen dunkelbraunen Habit, im Mittelalter aber wurden die Minoriten wegen ihrer grauen Kleidung auch Graubrüder genannt.

Binaghi-Olivari (mündlich, 1988) äusserte die Vermutung, dass dieser Heilige Amadeo Mendez da Silva, ein Franziskanermönch, der im Verdacht der Häresie stand, sein könnte, da er keine Wundmale auf den Aussenflächen der Hände trägt. Diese Wundmale fehlen aber auch bei anderen Darstellungen dieser Zeit.

Franz von Assisi hat zwei Ikonographien. Eine war vom 13. Jahrhundert bis zum Konzil von Trient gültig und kann als *giottesk* bezeichnet werden. Der heilige Franz wird idealisiert und ohne Bart dargestellt. Die andere Ikonographie



Abb. 10 Altartafel von Lorenzo Fasolo, S. Maria di Carignano, Privatsammlung.

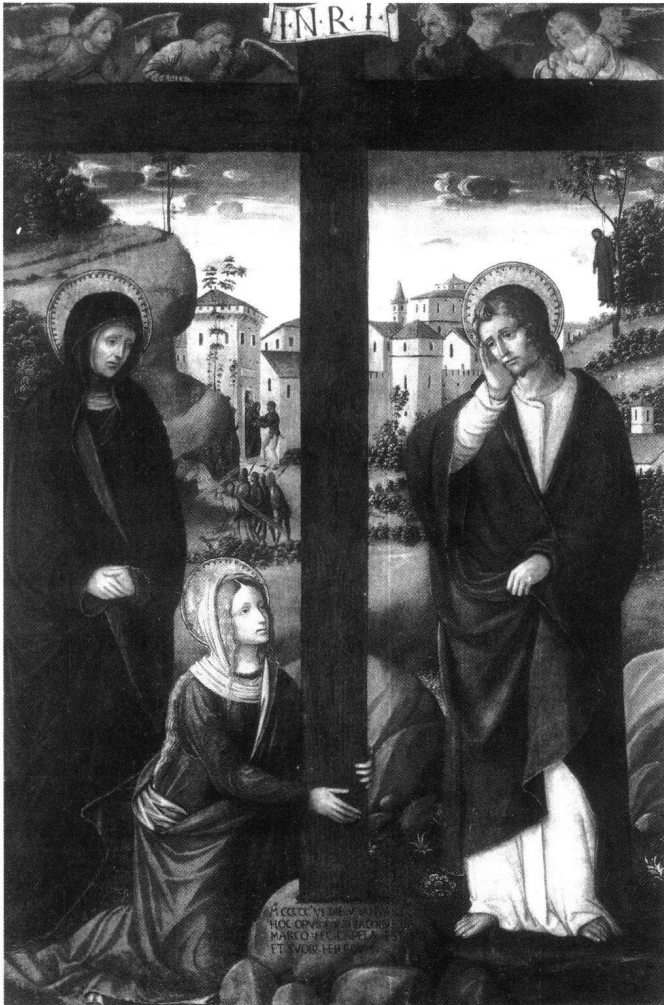


Abb. 11 Altartafel von Lorenzo Fasolo, S. Francesco, Recco.

ist eine Schöpfung der Gegenreformation und zeigt ihn mit Bart als einen mageren und abgezehrten Asketen.³⁴

Trotz seiner Bartlosigkeit wird der heilige Franz auf dem Retabel von Gandria eher wie der zweite Typus dargestellt.

Vier Jahre nach dem Tode des Franz von Assisi, 1230, wurden Franziskaner- und Minoritenklöster in Lugano und Locarno gegründet. Die Darstellung der Stigmatisation findet sich in verschiedenen Kirchen des Tessins, hingegen sind andere Szenen aus dem Leben des Heiligen äusserst selten.³⁵

Nebendarstellungen

In den Füllungen der unteren, seitlichen Pilaster sind zwei Frauen dargestellt. Die linke Figur hält einen Aspergill und ein Weihrauchgefäss. Unter ihr befindet sich ein Drache, der einen Säugling frisst oder ausspeit.

In der Dokumentation des Landesmuseums wurde diese Figur als heilige Martha identifiziert, D. Burckhardt

bezeichnete sie als die Eremitin Alda aus Pavia.³⁶ Bei der rechten Figur ist die Identifizierung schwieriger. Dargestellt ist eine Nonne mit Rosenkranz und einem roten Kreuz, das dem auf dem Brustband des Bischofs gleicht. Sinngemäss wäre eine Figur der 14 Nothelfer, wie z. B. die Heilige Klara von Assisi oder die Heilige Katharina von Siena.

Leider kann nicht rekonstruiert werden, ob noch weitere Darstellungen auf den Pilastern vorhanden waren.

Die Pilaster im Attikageschoss waren ursprünglich mit Ornamenten in der Art der Grotteskenmalerei gefasst.

Oberhalb der Arkaden fand man bei der Restaurierung Rosetten.

Stiluntersuchung

Am Altar lassen sich mindestens zwei Meister unterscheiden.

Auffällig an diesem Retabel ist die ruhige und bisweilen strenge Frontalstellung der Protagonisten, ihre symmetrische Anordnung und ihr beziehungsloses Nebeneinander. Steif nebeneinandergestellt, wirken sie zudem noch gleichförmiger, da es ihnen an Individualität und Ausdruckstärke fehlt. Die Figuren haben als charakteristische Gesichtszüge schwere Augenlider und Tränensäcke. Am ausdrucksvollsten sind die Stifter wiedergegeben sowie in einem geringeren Masse die Figuren der Lünette. Die Gestalten von sanfter Strenge besitzen keine grosse Anmut, aber eine gesunde Schlichtheit in den jugendlichen Typen. Die älteren Gesichter haben manchmal einen mürrischen Zug. Die einheitliche Wiedergabe der Gesichter unterstreicht die Strenge der statisch-kontemplativen Komposition. Die Spannung des Retabels beruht vor allem auf dem Proportionswechsel der Haupt- und Nebenfiguren und der einzelnen Bildteile.

Das Retabel erscheint farblich sehr stimmungsvoll. Die Modellierung wirkt nicht immer besonders gelungen. Die Lichtführung ist eher schwach, eine dekorative Wirkung ist dem Retabel jedoch nicht abzusprechen.

Die Linienführung ist etwas hart, aber präzise, wenn auch wenig phantasievoll. Die Zeichnung ist eher schlecht, insbesondere in der Behandlung der Falten und der Extremitäten. Es wurde versucht, anatomisches Wissen einzubringen, was jedoch nicht immer überzeugend gelang. Die Hände sind durchwegs unbeholfen gemalt, die Füße des Sebastian und des Johannes sind verzeichnet, der Arm des Johannes wirkt sehr skeletthaft. Triptychon und Attikafeld stammen von der gleichen Hand. In ihrer Farbgebung, in der Maltechnik und Malweise sind keine unterschiedlichen Haltungen festzustellen. Die Vergoldung und der Lüster sind gotische Reminiszenzen.

Die monumental wirkende Madonna und der dekorative Reichtum lassen die Figuren der Seitentafeln zierlich wirken. Die heitere, im Gegenlicht erscheinende Landschaft lockert die Strenge und Würde des Hauptbildes aber auf.

Beim Triptychon fällt die Figur Sebastians farblich aus dem Rahmen. Während die linke und die mittlere Bildtafel in den Rottönen eine Verbindung aufweisen, scheint das Lendentuch von Sebastian in seiner kalten Farbgebung an die Predella angepasst zu sein. Vermutlich ist dies auf eine spätere Übermalung zurückzuführen.

Die Seitentafeln sind einander zugeordnet durch die verbindende Landschaft, die hier wie ein Prospekt wirkt. Eine gewisse Liebe für Details ist feststellbar, obwohl die Malweise nicht immer der Materialität der Objekte entspricht. Dies wird vor allem deutlich bei der Behandlung der Felsen, die sowohl im Triptychon wie auch im Attikafeld nur oberflächlich angedeutet sind. Ein gewisses Unvermögen zeigt sich auch bei den Grössenverhältnissen der einzelnen Details im Verhältnis zur Raumperspektive.

Predella und Lünette unterscheiden sich in der Farbgebung, in der Maltechnik und stilistisch vom Triptychon und dem Attikafeld.

Die Differenzen in der Farbgebung betreffen einerseits die dissonanten Rottöne, die sowohl in der Predella als auch in der Lünette anzutreffen sind, andererseits sind diese beiden Bildteile auch in kälteren Farbtönen gehalten.



Abb. 12 Genealogia delle Vergine von Lorenzo Fasolo, Louvre, Paris.



Abb. 13 Grisaille-Malereien im Chor von S. Maria degli Angeli, Lugano.

Die Farben der Predella wirken viel lebhafter als die der Lünette, die dort eher monoton gräulich gehalten sind. Die Malweise der beiden Teile, vor allem die Behandlung des Inkarnats, ist ähnlich. Die Maltechnik der beiden Teile erinnert mit ihrer Stricheltechnik und den Lasuren an die Temperamalerei. Weiter lassen sich auch Ähnlichkeiten im Gesichtstypus des Bischofs und des Christus feststellen.

Obwohl diese beiden Teile eine ältere Maltechnik aufweisen, erscheinen sie gekonnter in der Ausführung.

Die Wirkung der Lünette wurde sicherlich durch die Beschneidung am unteren Rand verändert. Weil die Einzelfiguren nicht mehr architektonisch voneinander getrennt angeordnet sind, sondern als eine Gruppe vereint, wirkt diese Bildtafel gegenüber dem Triptychon jünger.

Die Predella wirkt durch die undramatische und spannungslose Reihung sehr schematisch. Sie ist in einem neutralen spätgotischen Stil gehalten. Meist wurde die Predella von Schülern der Werkstatt ausgeführt; dies würde die etwas altertümliche Darstellung am Altar von Gandria erklären. Abschliessend kann gesagt werden, dass das ikonographische und teilweise auch das kompositorische Schema des Retabels noch stark dem Quattrocento verpflichtet ist.

Stilvergleich – Versuch einer Einordnung

Nach neuester Forschung wird das Retabel aus Gandria dem Lorenzo Fasolo (1463–1518) zugeschrieben.³⁷

Dieser aus Pavia stammende Meister erhielt seine Ausbildung in der Lombardei und war auch in Mailand tätig. Seit 1495 ist er in Genua nachweisbar und hat anscheinend Ligurien nicht mehr für längere Zeit verlassen. Ein ihm zuge-



Abb. 14 Grisaille-Malereien im Chor von S. Maria degli Angeli, Lugano.

schriebenes Retabel (Abb. 10), ehemals in der Sakristei der S. Maria di Carignano in Genua, weist typisch für Fasolo neben lombardischen auch ligurisch-nizzardische Stilelemente auf. Vergleicht man dieses Retabel mit dem unsrigen, fallen die verwandten Gesichtstypen (vgl. Sebastian und Antonius, den Eremiten), die trockene Modellierung und die eher ungeschickte Zeichnung der Hände und Füße auf. Selbst die Predella erscheint ähnlich archaisch. Bei beiden Retabeln (vgl. auch Abb. 11) erinnert sowohl der Ausblick auf die dahinterliegende Landschaft wie auch das sanfte Pathos der Gesichter an Borgognone und dessen Schüler. Das Retabel aus Gandria wurde auch von anderen Autoren dem Umkreis von Borgognone zugeordnet. D. Burckhardt bezeichnete den Maler des Retabels aus Gandria als einen etwas derben Provinzmaler, der sich Borgognone zum Vorbild genommen und ohne Wahl nach Werken aus dessen Früh- und Spätzeit studiert hat.³⁸ Der Ausdruck der Gesichter von Borgognone ist wie bei dem Retabel aus Gandria meist gleichförmig, doch ist die Zeichnung härter als bei Borgognone.

Vergleicht man weitere dem Fasolo zugeschriebene Werke mit dem Retabel aus Gandria, wird die Ähnlichkeit der Gesichtstypen besonders deutlich (vgl. die Gestalt des Evangelisten Johannes in Abb. 11).

Die späteren Arbeiten Fasolos wie die *Genealogia delle Vergine* (Abb. 12) lassen vermuten, dass er sich durch erneute Beziehung zur Lombardei Borgognone, Zenale und den leonardesken Bestrebungen seiner Mailänder Zeitgenossen näherte. Die flüssigere Malweise, die erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber den atmosphärischen Werten

des Lichtes wie auch die sensiblere Behandlung der Gesichter lassen dies annehmen.

Natale setzt die Datierung des Retabels aus Gandria in die ersten ligurischen Jahre an, aber später als das oben erwähnte Werk aus Paris, also etwa um ca. 1510.³⁹ Einiges steht einer eindeutigen Zuschreibung aber noch im Wege wie die doch beträchtlichen Qualitätsunterschiede. Der oder die Meister waren mit Bestimmtheit keine grossen Persönlichkeiten.

Es wäre sicher auch angebracht, bei provinzielleren und weniger bedeutenden Malern der lombardischen Gegend im Umkreis von Fasolo zu suchen, was in der Kunstforschung bisher vernachlässigt wurde. Ausser zu wenigen herausragenden Meistern sind kaum Publikationen und Reproduktionen vorhanden.

Abbildungen fehlen auch von zwei dem Retabel von Gandria angeblich ähnlichen Altären, die sich in der Kirche S. Gottardo (del Carmine) in Sasso Carmine bei Canobbio befinden. Der eine trägt die Inschrift: «BAPTISTA.DE. LEGNANO: PINXIT. ABITATOR ... COMI ... 1529 ...», der andere, ohne Datum und von roherer Arbeit stammt von einem Maler aus Varese («IOB . PIORIS - ET . CAINIS . VARIXIO . PIXERUNT»).

Suida bringt den Altar aus Gandria mit den Grisaille-Malereien im Chor von S. Maria degli Angeli in Lugano in Verbindung (Abb. 13 und 14). Er weist auf die verwandten Züge bei der Behandlung der Gewänder, der Form der Hände und der Typen hin. Weiter führt er den ernsten, trotz mancher Unbeholfenheit würdigen Ausdruck und das sichere Gefühl für die Wirkung des Ornamentalen an.

Die frappanten Unterschiede erklärt er, indem er auf den zeitlichen Abstand und die verschiedenartigen Grundbedingungen der Maltechniken hinweist: einerseits sorgfältig in schönen Farben ausgeführte Tafelbilder, andererseits breit als monochrome Dekoration hingemalte Wandgemälde. In der Kirche findet man noch weitere Spuren derselben Meister.

Diese Grisaillebilder von 1523 werden Giovanni Antonio Codoli aus Lecco und Bartolomeo Giovanni Rizzo aus Lomazzo zugeschrieben. Vermutlich waren sie aber nur ausführende Künstler.⁴⁰

Ein genauer Vergleich mit dem Retabel aus Gandria müsste unter Mithilfe von Restauratoren vor den oben erwähnten Originalen noch vorgenommen werden. Wenn dieses Retabel von Fasolo stammt, scheint die Tessiner Herkunft des Werkes, auch wenn sie nicht «ab origine» abgesichert ist, eine Tätigkeit des Malers ausserhalb Liguriens und lombardische Kontakte zu beweisen. Dennoch bliebe unklar, wie dieses Werk ins Tessin gelangen konnte. Ebensowenig geklärt ist, ob das Altarwerk wirklich nur einem Meister zugeschrieben werden kann.

ANMERKUNGEN

¹ PLINIO GROSSI, *Gandria, Storia: presenze, tradizioni, problemi*, Lugano 1984, S. 21.

² *Regesto delle visite pastorali nel Ticino del Vescovo Giovan*

Ambrogio Torriani 1669-1672 e dell'Archivesco Cardinale Federico Visconti 1682, Documenti, letti e riassunti da Giuseppe Gallizia archivista della curia Luganese, S. 45.

- 3 JOSEPH BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Band 2, München 1924, S. 342–345.
- 4 JOSEPH BRAUN (vgl. Anm. 3), S. 363.
- 5 JOSEPH BRAUN (vgl. Anm. 3), S. 364–370.
- 6 JOSEPH GANTNER/ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 3, Frauenfeld 1956, S. 116.
- 7 *Zenale e Leonardo*, Tradizioni e rinnovamento della pittura lombarda, Milano 1982, S. 70.
- 8 JOSEPH BRAUN (vgl. Anm. 3), S. 443–444.
- 9 JOSEPH BRAUN (vgl. Anm. 3), S. 422–429.
- 10 ERICH v. d. BERCKEN, *Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien*, Erfurt 1927, S. 143–144.
- 11 ERICH v. d. BERCKEN (vgl. Anm. 10), S. 143–144.
- 12 ERICH v. d. BERCKEN (vgl. Anm. 10), S. 6.
- 13 ERICH v. d. BERCKEN (vgl. Anm. 10), S. 144.
- 14 *Kunstschätze der Lombardei*, Katalog der Ausstellung in Zürich (Kunsthaus), Nov. 1948–März 1949, Zürich 1948, S. 240.
- 15 ERICH v. d. BERCKEN (vgl. Anm. 10), S. 54.
- 16 ANDREA CAZZI/CARLO PIROVANO, *Lombardia*, Milano o. J., S. 332.
- 17 PAUL LEONHARD GANZ, *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jh. in der Schweiz*, Basel 1950, S. 135.
- 18 ERICH v. d. BERCKEN (vgl. Anm. 10), S. 142.
- 19 DANIEL BURCKHARDT, *Das Altarbild aus Gandria*, Einige Werke der lombardischen Kunst in ihren Beziehungen zu Holbein, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, Bd. 8, Nr. 3, 1906, S. 302.
- 20 ANDREA CAZZI/CARLO PIROVANO (vgl. Anm. 16), S. 325.
- 21 ERICH v. d. BERCKEN (vgl. Anm. 10), S. 146–147.
- 22 JOSEPH GANTNER/ADOLF REINLE (vgl. Anm. 6), S. 95.
- 23 DANIEL BURCKHARDT (vgl. Anm. 19), S. 303.
- 24 CARL BRUN, *Das Altarbild aus Gandria im Tessiner Bezirk Lugano*, in: Bericht der Gottfried Keller-Stiftung 1905, S. 10–11.
- 25 JOSEPH BRAUN (vgl. Anm. 3), S. 482.
- 26 GISELA LOOSE, *Zur Thematisierung der Pest in den Wandmalereien des Tessins von 1440–1520*, in: *Unsere Kunstdenkmäler*, 39/1988, S. 88.
- 27 CARL BRUN (vgl. Anm. 24), S. 12.
- 28 GERTRUD SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 211–218.
- 29 GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 28), S. 225–226.
- 30 GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 28), S. 214.
- 31 DANIEL BURCKHARDT (vgl. Anm. 19), S. 303.
- 32 PLINIO GROSSI (vgl. Anm. 1), S. 26.
- 33 GISELA LOOSE (vgl. Anm. 26), S. 81.
- 34 *Biblioteca Sanctorum*, Istituto Giovanni XIII della pontificia università lateranense, Roma 1968, Bd. 5, S. 1128.
- 35 ERNST SCHMID, *Heilige des Tessins in Geschichte, Legende und Kunst*, Frauenfeld 1951, S. 208.
- 36 DANIEL BURCKHARDT (vgl. Anm. 19), S. 303–304.
- 37 FRANCESCO FRANGI, *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano 1988, S. 235.
- 38 DANIEL BURCKHARDT (vgl. Anm. 19), S. 299.
- 39 FRANCESCO FRANGI (vgl. Anm. 37), S. 236.
- 40 WILHELM SUIDA, *La Pittura del Rinascimento nel Cantone Ticino*, in: *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino*, Puntata XV–XVI, Serie IV, Fascicolo 4–5, Milano 1932, p. 2–3.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Schweizerisches Landesmuseum Zürich

Abb. 2, 4: Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2. Band, München 1924, Taf. 286, 290/2

Abb. 3: *Kunstschätze der Lombardei*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, Nov. 1948–März 1949, Abb. 71 (zu Nr. 680)

Abb. 5, 6: *Zenale e Leonardo*, tradizioni e rinnovamento della pittura lombarda, Ausstellungskatalog, Milano, Museo Poldi Pezzoli 4.12.1982–28.2.1983, S. 119 (Abb.), 187 (Abb.)

Abb. 7: A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana VII*, La pittura del Quattrocento, parte IV, Milano 1915, p. 851 (Fig. 555)

Abb. 8: Fernanda Wittgens, Vincenzo Foppa, Milano s. d. (1953), Tav. XCI

Abb. 9: Erich v. d. Bercken, *Malerei der Renaissance in Italien*, Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien, Wildpark-Potsdam 1927 (Handbuch der Kunstwissenschaft, ed. A. E. Brinckmann), S. 54 (Abb. 56)

Abb. 10–12: *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, ed. M. Gregori, Milano 1988, p. 176 (Fig. 96), 177 (Fig. 97), 11 (Fig. 101)

Abb. 13, 14: *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino*, Puntata XV–XVI, Serie IV, Fascicolo 4–5: Wilhelm Suida, *La Pittura del Rinascimento nel Cantone Ticino*, Milano 1932, Tav. V/2 + 4.

ZUSAMMENFASSUNG

Anlässlich der Restaurierung des Retabels aus Gandria von 1986/88 wurde ersichtlich, dass die heute anzutreffende Zusammensetzung des Retabelkörpers nicht die ursprüngliche ist. Schon 1906 zeigte D. Burckhardt auf, dass zwei Hände am Altar gearbeitet haben. Die letzte Restaurierung hat ergeben, dass das Retabel aus vermutlich drei Altären zusammengesetzt ist. Auf dem Altarwerk fand man weder eine Inschrift noch eine Signatur, die Aufschluss über Herkunft und Entstehungszeit geben könnte. Das Altarwerk aus Gandria gehört zu einem Retabeltypus, der in Italien weit verbreitet war. Das ikonographische Schema des Retabels ist noch stark dem Quattrocento verbunden. Stilistische Untersuchungen ergaben, dass die eher provinziellen Meister aus der Lombardei stammen könnten, wobei eine starke Verwandtschaft auch im Werk des aus Pavia stammenden Lorenzo Fasolo nachgewiesen werden kann, der aber hauptsächlich in Ligurien arbeitete. Eine eindeutige Zuschreibung kann noch nicht erfolgen.

RÉSUMÉ

Lors de la restauration du retable de Gandria en 1986-88, on a découvert que sa composition actuelle n'est pas originale. En 1906 déjà, D. Burckhardt démontrait que le retable était l'œuvre de deux artistes. La dernière restauration a montré qu'il est probablement constitué de pièces provenant de trois autels différents. On n'a retrouvé sur les peintures ni inscriptions ni signatures qui auraient pu donner des indications sur la provenance et la datation. L'autel de Gandria appartient à un type de retables très répandu en Italie. Le schéma iconographique est encore proche de celui du Quattrocento. Les recherches stylistiques nous font supposer que les Maîtres, vraisemblablement d'origine provinciale, seraient originaires de Lombardie. Une ressemblance peut être établie avec l'œuvre de Lorenzo Fasolo, originaire de Pavie, qui travaillait cependant surtout en Ligurie. Une attribution certaine semble encore prématurée.

RIASSUNTO

In occasione del restauro della pala d'altare durato dal 1986 al 1988 risultò che la composizione odierna non è quella originaria. Già nel 1906 D. Burckhardt dimostrò che due mani avevano lavorato all'altare. L'ultimo restauro fece vedere che la pala d'altare era composta probabilmente da tre altari. Non si trovarono né iscrizioni né una firma sull'altare che potessero dare chiarimenti sulla provenienza e sul periodo delle origini. L'opera dell'altare di Gandria appartiene ad un tipo di pale d'altare che era molto diffuso in Italia. Lo schema iconografico della pala d'altare è ancora strettamente legato al Quattrocento. Indagini stilistiche dimostrano che questa probabilmente è opera di maestri della provincia lombarda e si può stabilire una forte parentela con l'opera di Lorenzo Fasolo che proveniva da Pavia, il quale però lavorò soprattutto in Liguria. Un'attribuzione chiara non può ancora essere data.

SUMMARY

On the occasion of the restoration of the altar-piece of Gandria (canton of Tessin), carried out in 1986/88, it became evident that its actual composition does not correspond to the original one. Already in 1906 Daniel Burckhardt stated that at least two different artists participated in this work of art. The last restoration showed that most likely parts of three different altars were put together to form our retable. No inscription or signature, giving an indication of its origin, provenance and time of creation, was found. The altar-piece of Gandria is of a type commonly used in Italy. The iconographic scheme of the retable is still very much related to the art of the 14th century and according to stylistic investigations it could be the work of a provincial master of Lombardy. A comparison can also be drawn to the work of Lorenzo Fasolo of Pavia, an artist working mainly in the area of Genoa. A definite attribution can not be made yet.