Einige Werke barocker Holzskulptur im Tessin

Autor(en): **Hoffmann, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse**

Band (Jahr): **5 (1928-1929)**

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-889738

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

EINIGE WERKE BAROCKER HOLZSKULPTUR IM TESSIN

VON HANS HOFFMANN

MIT 7 ABBILDUNGEN AUF 5 TAFELN (19 bis 23)

Die italienische barocke Holzskulptur wird allgemein viel weniger beachtet als die deutsche. Chorgestühl, Kanzeln, Beichtstühle, Orgelgehäuse lässt man allenfalls noch als dekorative Leistungen, als Kunstgewerbe gelten. Künstlerisch Wertvolleres aber: Altäre und Einzelstatuen, gehen unter in der Fülle der Werke aus Marmor und Stuck. Aus der Spätzeit des 17. Jahrhunderts seien einige Werke aus dem Südtessin ans Licht gezogen.

In der modernen Hauptkirche von *Mendrisio* hat sich als Hochaltar ein 1670 entstandenes holzgeschnitztes *Tabernakel* erhalten (Tafel 19). Mit seinem zweigeschossigen Aufbau, mit der nach der Mitte gesteigerten Plastizität, mit der flüssigen Bewegung der gewundenen Säulen und der Lockerung des festen Kerns ist es typisches Beispiel für ein lombardisches Altarziborium dieser Zeit. Die architektonischen Linien herrschen vor. Das Figürliche: kleine Gestalten mit stereotypen Bewegungen, kleinlicher Fältelung der Gewänder, ist nur dekorativ gewertet; inhaltlich schliesst es sich zusammen zu einem Zyklus der Heilsgeschichte. Unten die Propheten, Künder des Heils, dann Maria und Heilige, die Fürbitter, Manifestation des Heils für die Gläubigen, und endlich Gottvater und der Auferstandene als die Erfüllung der Verheissung. Der inhaltliche Höhepunkt ist auch formal die Spitze des Aufbaus. Primo Lezzano aus Mendrisio und Giovanni Phafuc (evtl. eine Verschreibung von Gaffuri) aus Como lieferten den Altar; doch lässt sich nicht entscheiden, ob sich beide gleichmässig in die Arbeit teilten, oder ob der eine der entwerfende, der andere der ausführende Meister war. Wichtig ist auf jeden Fall die Verbindung mit Como.

Dass die Schnitzer oft nach dem Entwurfe eines anderen Künstlers arbeiteten, zeigt klar ein ebenfalls in den Kunstkreis von Como gehöriges Werk, das *Altarziborium zu Rovenna* am Comersee (Tafel 20). In dem am 1. Juni 1692 aufgesetzten Vertrag (Pfarrarchiv Rovenna) verpflichten sich die beiden Holzschnitzer Andrea Radaello aus Como und Paolo Felice Cassina aus Cernobbio, das Ziborium des Hochaltars in der Pfarrkirche auszuführen, „in tutto e per tutto conforme al dissegno ... del qm celebre scultore Giovanni Battista Barberino" († 1691). Das Werk repräsentiert den Comenserstil gegen Ende des Jahrhunderts: der Grundriss wird komplizierter als in Mendrisio, indem die Seitenteile in Kurven vorgreifen, der Aufriss weiter aufgelockert, namentlich in der Bekrönung, wo eine offene Volutenkrone anstelle des geschlossenen Kuppeldaches tritt. Die Bewegung ergreift das Ganze stärker, wird aber zugleich geschmeidiger und gleitender. Die weichen Linien des Figürlichen sprechen stärker mit. In den früher allein wirksamen braunen Holzton mischt sich Gold in schmalen Rändern

an der Volutenkrone und der Umfassung von Reliefs. Die seitlich anschliessenden Figurengruppen, der Engel mit dem Knaben und St. Michael im Kampf gegen Luzifer, die erst die Silhouette des Ziboriums vervollständigen, zeichnen sich ausser dem schmiegsamen Umriss durch einen weichen Schwung, durch sanfte Gebärden und liebliche Züge aus (Tafel 21). Sie sind charakteristisch für die Abklärung und Verweichlichung hochbarocker Plastik in den achtziger und neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts, die zum Régence führt und sich nirgends so klar zeigt wie in komaskischer Kunst.

Die holzgeschnitzte Einzelfigur ist zumeist das eigentliche Altarbild, Zentrum des Altaraufbaues, oft das einzige Stück aus Holz im Ganzen, woraus zu schliessen ist, dass die Holzskulptur gegenüber der Stuckplastik als das durch alte Tradition Geheiligte galt. Reiche Bemalung zeichnet das holzgeschnitzte Altarbild vor den nur dekorativ verwendeten Holzfiguren dieser Zeit aus.

In einsamen Dorfkirchen verborgen findet sich noch eine Menge solcher Altarbilder, meist namenlos, nur von frommer Verehrung gewürdigt. Das freilich hat sie uns erhalten.

In seiner Geschichte der besten Künstler in der Schweiz (Bd. IV, 1774) berichtet Joh. Caspar Füesslin von dem Bildschnitzer Joh. Peter Lironi aus Vacallo: „Er hat viel in Como und in der dortigen Gegend gearbeitet. Was aber seinen Ruhm besonders erhöhet, ist eine *Himmelfahrt Mariä* (Tafel 22, rechts), die er zu *Castel S. Pietro* in Holz geschnitten, ein Werk, das unter die seltensten Kunststücke zu zählen ist." Die wichtigsten Nachrichten über die in diesem vierten Bande behandelten Tessiner Meister erhielt Füesslin, wie er im Vorwort meldet, von dem Maler Domenico Pozzi, der aus Castel S. Pietro stammt. Im angeführten Satze steht wohl das Urteil Pozzis, der das Werk in der Kirche seines Heimatdorfes zur Genüge kannte und entweder aus Aufzeichnungen oder aus der Überlieferung auch den Namen des Künstlers erfahren hatte. Die Statue steht heute noch an ihrem ursprünglichen Platze auf dem Marienaltar. Eine urkundliche Bestätigung der Nachricht fehlt, da die Bücher der Bruderschaft, die den Altar errichtete, nur lückenhaft erhalten sind; hingegen ergibt ein Eintrag im Rechnungsbuch der Bürgergemeinde Castel S. Pietro unter 1686 die Datierung: „Speso per una reficione fata a queli che ano portato fora di Como la statua dala beat/a Vergine Maria 2 Lire 12 soldi." Lironi war in den letzten Lebensjahren in Como ansässig; er starb dort 1692.

Die Himmelfahrt Mariä ist aufgefasst als Aufstieg zur Krönung. Ein weicher Schwung durchfliesst die Gestalt der Madonna, die lebensgross gegeben ist (Mass der Vitrine: 2,5 m hoch, 1,02 m breit). Das Empor ihrer Bewegung wird durch wechselnd abbrechende Züge gegensätzlicher Diagonalen zum Ausdruck gebracht. Unter der tragenden Wolke wird die eine Diagonale in Kopf und Arm des Engelchens links, die andere in der Körperrichtung des Engelchens rechts aufgenommen, während dessen Ärmchen schon den Übergang zwischen den beiden Richtungen

schafft. Die breiten Falten des Kleides, der rechte Oberarm der Madonna führen die eine, der linke Arm, der rechte Unterarm und die Neigung des Kopfes die andere Richtung weiter. Kurven vermitteln weich und geschmeidig. Symmetrisch gegeneinander steigend, schliessen die Diagonalen in den Puttengestalten, die die Krone tragen, die ganze Gruppe ab. Entzücken spricht aus dem Antlitz und der nach oben greifenden Hand der Madonna, leises Abwehren aus der gesenkten. Eine leichte Biegung ihrer Gestalt wird durch die gewundenen Diagonalfalten des Kleides gehoben, nicht überwuchert. Körper und Gewand sind gleichberechtigt. Lironi erreicht grössere Feinheit und Innigkeit, als die seitlichen Gruppen am Altar in Rovenna sie zeigten.

Die Farbe tut das ihre zur Erhöhung dieser Wirkung. Im blassen Fleischton der Madonna, und der Putten, sind die Wangen stärker gerötet; die Haare der Putten blond, die der Madonna braun. Ihr Kopftuch zieren Goldstreifen. Die stärkste farbige Note trägt das Gewand mit reichem Brokatmuster, goldenen Blumen auf mattblauem Grund an der Oberseite, roten Blumen auf Goldgrund an der Innenseite. So wirkt die Farbe reich und doch nicht zu bunt, bewahrt die gleiche feine Zurückhaltung wie die Bewegung der Gestalt und ihre Mimik.

In nächster Nähe von Castel S. Pietro, in der Kollegiatskirche von *Balerna* befindet sich eine mit P.L.V. bezeichnete, geschnitzte *Madonnenstatue*, die ich Pietro Lironi zuweisen möchte, indem ich die Initialen in Petrus Lironus Vacallensis auflöse (Tafel 22, links). (Höhe 1,85 m, Breite 0,95 m.) Rechts am Sockel ist sie mit 1676 datiert und trägt ausserdem links unten die Bezeichnung Io. APLE, was als 10. April gedeutet werden kann, da auch sonst das Tagesdatum etwa vorkommt, wie z. B. auf einem Gemälde des Francesco Innocenzo Torriani in S. Giovanni zu Mendrisio, das mit 14. August 1668 datiert ist. Man könnte aber auch an den Namen Giovannni Aprile denken, der ein Glied der aus Carona stammenden Künstlerfamilie war und also in Pietro Lironis Werkstatt gearbeitet hätte, sicher nach dem Entwurfe des Meisters, wie dessen eigene Signatur bezeugt. Es sei mindestens auf diese Möglichkeit hingewiesen. Urkundliches, das Aufklärung gebracht hätte, liess sich leider nicht beibringen.

Nun ist aber die Statue in Balerna in der Durchbildung des Körpers, im formalen Aufbau des Diagonalschemas derjenigen in Castel S. Pietro so verwandt, dass sie ganz gut als ein zehn Jahre älteres Werk in das Oeuvre des gleichen Meisters passt. Der Körper ist massiger, schwerer, das Gewand schwungvoller. Ein mächtiges Rauschen fährt durch das Gefält. Ein noch ungebändigtes Temperament spricht sich aus, das sich zehn Jahre später beruhigt und gemildert hat. Die dargestellte Szene: Maria auf Halbmond und Drachen stehend, entbehrt nicht des Humors. Das grüne Ungeheuer hakt die Krallen seiner Tatze in die eigene rote Zunge ein. Sonst ist die ursprüngliche Farbe verändert. Ein schmutziges Rötlichgelb bedeckt Gesicht und Hände. Die Goldblumen des Brokats lassen sich unter dem Blau des Mantels noch aufspüren. Der Saum ist rot, ebenso die Innenseite,

die am Mittelbausch unter dem rechten Arm und unter der linken Hand sichtbar wird. Unter dem Mantel erscheint das gelbe Kleid. Durch die Übermalung hat die Statue von Balerna einen Teil ihrer einstigen Wirkung eingebüsst. Sie hat den Reichtum der Farbe, der die Madonna in Castel S. Pietro dem Zauber bodenständiger Bauernkunst nähert, verloren.

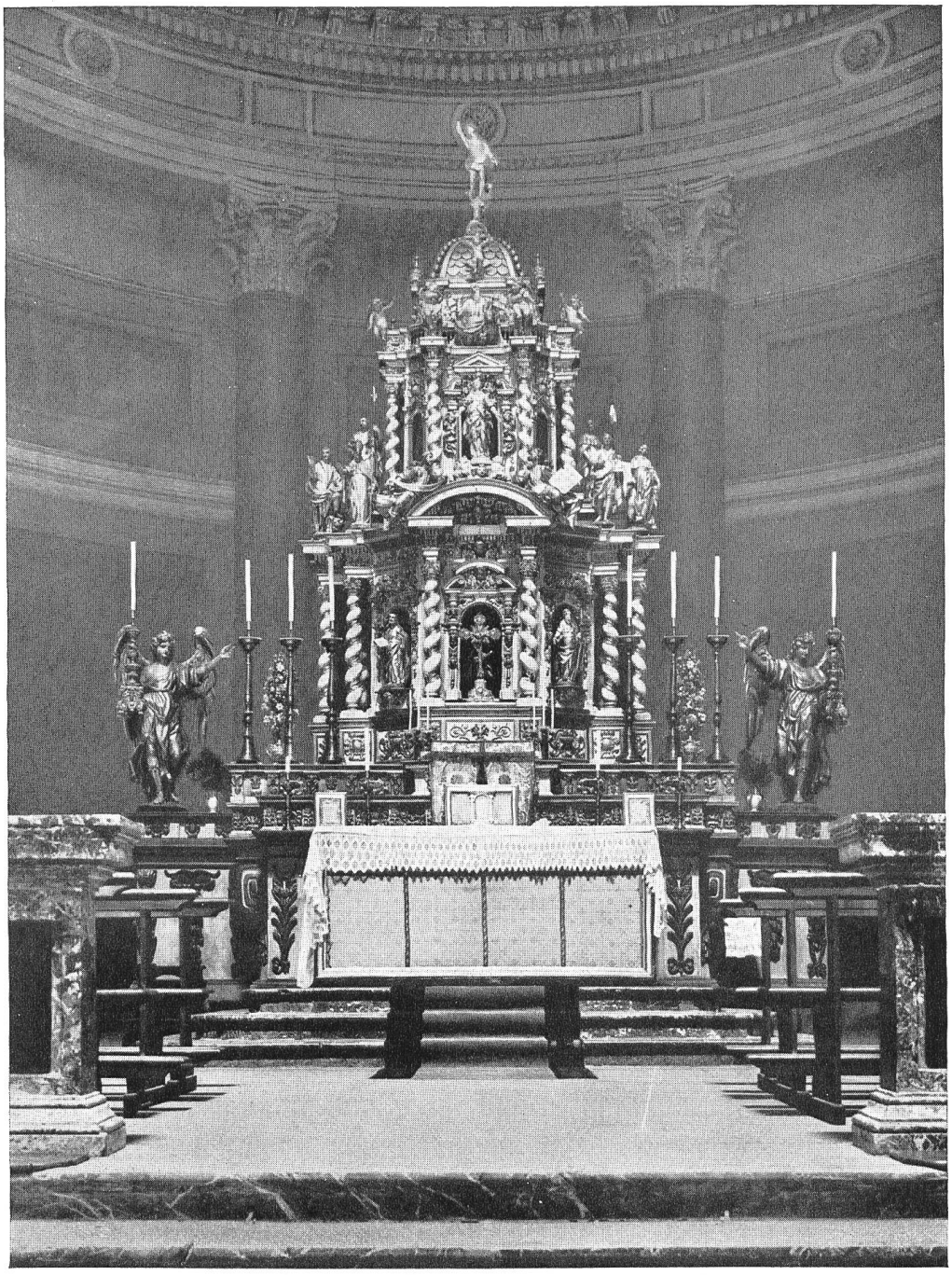
Die beiden Madonnenstatuen bezeichnen zwei Punkte im Lebenswerk und in der Entwicklung des Giovanni Pietro Lironi, dieses vergessenen Tessiner Meisters. Sie deuten an, dass sein Weg wie der seiner Landsleute und Zeitgenossen vom mächtig bewegten Hochbarock zum milden, stilleren Régence führt, und verraten einen Lyriker.

Diesen Werken vom Ende des 17. Jahrhunderts sei noch eine Statue von 1754 angeschlossen, welche die weitere Entwicklung der Holzskulptur belegen mag. Ihr Meister, Giovanni Albino Carabelli aus Castel S. Pietro, gehört zu jenen Tessiner Künstlern, von denen jedes Lexikon Notiz nimmt, von denen aber niemand ein Werk wirklich kennt, so dass man sich fragen kann, ob sie nicht als blosse Handwerker aus der Kunstgeschichte auszuscheiden haben. Er war für den Hof von Portugal tätig; man erfährt aber nicht einmal, ob es sich um rein dekorative oder auch um inhaltlich bedeutungsvollere Arbeiten handelt. Die *Statue des hl. Antonius* auf dem ersten Altar links in der Pfarrkirche von *Castel S. Pietro* lässt sich urkundlich als sein Werk nachweisen (Tafel 23). Am 25. Februar 1754 erhält er den Auftrag unter der Bedingung, dass er den schon mit einem Comenser Meister, Paolo Peverelli, geschlossenen Vertrag für ihre Anfertigung löse. Dass ihm dies gelungen ist, ergibt sich daraus, dass er in einer Rechnungsaufstellung an die Gemeinde auch die Statue mit 235 Lire aufführt. Am 29. Juni 1755 wurde sie in feierlicher Prozession durch das Dorf getragen und hierauf aufgestellt. (Protokoll- und Rechnungsbücher der Bürgergemeinde.)

Der Heilige steht da mit dem Jesuskinde, das sich auf seinen Arm niedergelassen hat, ganz dem Wunder hingegeben. Kaum fasst er das Kind. Aus seiner feinen Hand steigt der Lilienstengel empor, mit dem das Kind spielt. So tritt es nicht in direkte Beziehung zum Heiligen selbst, wirkt mehr wie visionär Geschautes als Wirkliches. Die Haltung des Heiligen mit seiner leichten, graziösen Biegung ist ein Stehen in Ekstase. In der Nische nach links gedrängt, hat die Gestalt etwas Haltloses, Unstabiles. Erst das Christkind und die Engelchen schliessen rechts die Gruppe. Am Heiligen erscheinen grosse zusammenhängende, geschlossene Linien, rechts in den Kindergestalten häufen sie sich, sind mannigfaltiger, kürzer, reicher bewegt. Ebenso breitet sich das Licht links ruhig auf grösseren Flächen; rechts wechselt es vielfältig und rascher und erscheint wie unruhiges Flackern. Auch in den Farben ist der Gegensatz zwischen dem Wirklichen und der Vision verdeutlicht: Antonius in brauner Kutte mit gelblich dunklem Teint, die Kinderkörper heller, ihr Haarschopf hellbraun, als froheste Nuance das Scharlachrot des Buchdeckels. Es ist ein richtiges Buch, nicht in Holz geschnitzt.

Das Unstabile, eher Schwebende als fest Aufstehende einer Statue, bedingt durch gewollte Asymmetrie, ist eine Stileigentümlichkeit des Rokoko überhaupt. Selten aber wird es für den Ausdruck des Gegensatzes zwischen Wirklichem und Visionärem so voll ausgenützt wie hier. Die durch krassen Naturalismus erreichte Steigerung des Ausdrucks im kindlichen Ernst des lesenden Engelchens, der Neugier des herankommenden, der wie entrückten Verklärung des Jesuskindes, das ist durchaus unitalienisch, ist Einfluss spanisch-portugiesischer Kunst im Werk eines Meisters, der Jahre seines Lebens in Lissabon zugebracht hat. Daher stammt auch die verhaltene Glut in der Ekstase des Heiligen. Die Antoniusstatue in Castel S. Pietro offenbart Giovanni Albino Carabelli als einen sehr eigenartigen Künstler und weckt den Wunsch, die Arbeiten in Lissabon kennen zu lernen.

Wahrscheinlich hat auch er seine Schulung in Como erhalten. Die betrachteten Werke sind nur Hinweise auf Como als das kleine Zentrum südlicher alpenländischer Kunst und auf den besonderen Kunstzweig der Holzskulptur, dessen Entwicklung und Ausbreitung einmal im Zusammenhang untersucht werden sollte.



Altarziborium von 1670
S. S. Cosma e Damiano in Mendrisio

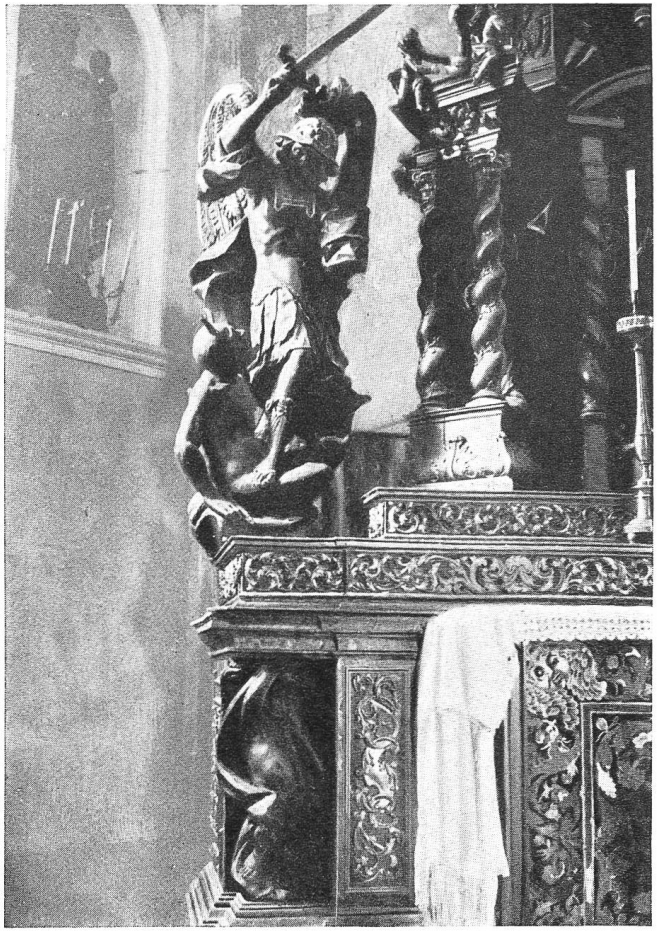
Phot. Schweizer. Landesmuseum, Zürich

PRIMO LEZZANO UND GIOVANNI PHAFUG (GAFFURI?)

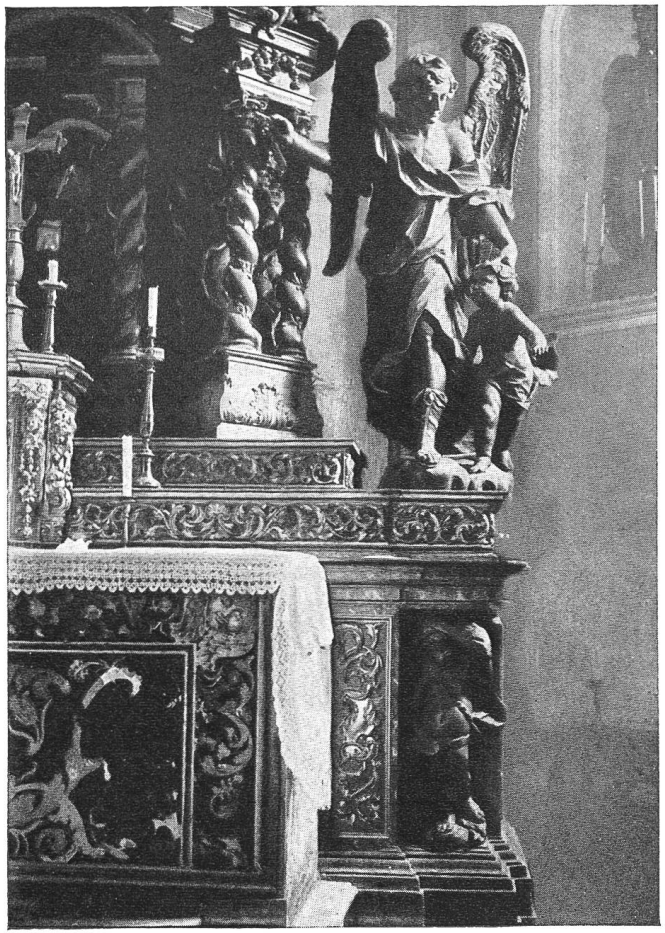


Altarziborium von 1692
Pfarrkirche zu Rovenna am Comersee

GIOVANNI BATTISTA BARBERINO



St. Michael im Kampf mit Luzifer



Der Engel mit dem Knaben

Seitliche Figurengruppen am Altarziborium der Pfarrkirche Rovenna am Comersee, 1692

GIOVANNI BATTISTA BARBERINO



Madonna 1676
Kollegiatskirche von Balerna
ohne die stuckierte Nischenumrahmung



Himmelfahrt Mariae 1686
Pfarrkirche Castel S. Pietro
ohne die stuckierte Nischenumrahmung

PIETRO LIRONI



St. Antonius, 1754
Pfarrkirche Castel S. Pietro
(ohne die stuckierte Nischenumrahmung)

GIOVANNI ALBINO CARABELLI