

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 14 (1912)

Heft: 3

Artikel: Tessiner Maler des beginnenden Cinquecento und ihre Beziehungen zu Bramantino

Autor: Suida, Wilhelm

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-159006>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

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

Tessiner Maler des beginnenden Cinquecento und ihre Beziehungen zu Bramantino.

Von *Wilhelm Suida*.

I. Mailändische Maler im Tessin.

Unter den bedeutenden Malereien aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts, denen wir im Kanton Tessin begegnen und auf deren meiste zuerst durch J. R. Rahn¹⁾ die Aufmerksamkeit der Forscher gelenkt wurde, sind wenige als sichere Arbeiten bekannter lombardischer Künstler anzusehen. Wir können drei Namen nennen:

Zunächst den des Pavesen *Bernardino de' Conti*. Ist auch der *Altar mit der Verkündigung Mariä in der Madonna del Sasso bei Locarno* nicht signiert (Abb. 1), so haben wir in demselben doch ein sicheres Werk dieses Künstlers vor uns. Die plump leonardesken Typen der Maria und des Engels, die schwerfälligen, aber charakteristischen Profilporträts in der als Altarpalliotto angebrachten Szene der Erscheinung des Engels, der die harrenden Seelen in der Vorhölle auf die Menschwerdung Christi hinweist, sind in gleicher Weise für Conti bezeichnend, der von der signierten Madonna in Bergamo an (von 1501) bis zur Maria mit den beiden Kindern in der Brera (von 1522) uns als plumper Nachahmer Leonardos bekannt ist, während eine Reihe von signierten Porträts einen besseren Begriff von seinem Können geben. Der Altar in Locarno ist nicht an seiner ursprünglichen Stelle erhalten geblieben. Er war ehemals Hauptaltar des im Jahre 1502 geweihten Kirchleins der Annunziata. Und damit ist wohl mit Sicherheit auch das Datum der Entstehung des Altars gegeben. Jetzt befindet sich die Verkündigungstafel über einem linken Seitenaltar, die *Erscheinung des Engels vor den harrenden Seelen* (Abb. 2) ist als Palliotto an demselben Altar angebracht, indes eine vermutlich zugehörige Darstellung Gottvaters, der über Wolkengekräusel in Halbfigur erscheint und segnend herabblickt, ursprünglich den oberen Abschluß gebildet haben dürfte. Diese jetzt in einem unteren Sakristeiraume von S. Maria del Sasso aufbewahrte Lünette ist zwar um etwa 15 cm breiter. Aber diese geringfügige Maßverschiedenheit kann durch den Rahmen, den wir nicht mehr besitzen, ausgeglichen worden sein.

Der Verkündigungsaltar ist das umfangreichste und, so weit mir bekannt ist, einzige den Künstler nach beiden Richtungen charakterisierende Werk, das wir besitzen ²⁾.

¹⁾ „Wanderungen im Tessin“. „Malereien aus dem Renaissancezeitalter in der italienischen Schweiz“. Repertorium für Kunstwissenschaft 1892, italienische Übersetzung im Bollettino storico della svizzera italiana 1892.

²⁾ Die älteste mir bekannte Erwähnung findet sich in des Giacomo Stoffio canonico di Locarno 1625 verfaßter, in Mailand 1677 gedruckter „Descrittione della Chiesa di S. Maria del Sasso“.

In derselben Kirche Madonna del Sasso findet sich dann auch das bekannte herrliche Altarbild von *Bartolommeo Suardi*, genannt *Bramantino*, mit einer wahrscheinlich späteren Aufschrift des Namens „Bramantino“ versehen, die



Abb. 1. Bernardino de' Conti: Verkündigungsalter. Locarno, Madonna del Sasso.

Damals war die Tafel mit der Predella Hochaltar der Kirche dell' Annunziata und wurde dem Luini oder Bramantino zugeschrieben. Das Bild wird jetzt wohl ziemlich allgemein Conti gegeben und figuriert auch in Berensons Liste (North Italian painters of the Renaissance, London-New-York 1907), die übrigens fast zur Hälfte falsche oder mindestens sehr fragwürdige Attributionen enthält.

Flucht der hl. Familie nach Ägypten darstellend (Tafel XXI). Wie ich an anderer Stelle¹⁾ auszuführen Gelegenheit hatte, nimmt dieses vermutlich um 1520 entstandene Gemälde unter den späteren Arbeiten eine hervorragende Stelle ein, und übertrifft die meisten derselben durch seinen relativ guten Erhaltungszustand. Die zarte Sensitivität der Gestalten und Bewegungsmotive, die mit dem streng architektonischen Aufbau der Komposition eine merkwürdige, ja einzigartige Verbindung eingeht, die Schönheit der Farben, die Wahl der landschaftlichen Motive aus Locarnos Umgebung, ich denke insbesondere an die Befestigungsbauten um Bellinzona, machen Bramantinos Meisterwerk in mehrfacher Hinsicht anziehend und bedeutungsvoll.



Abb. 2. Bernardino de' Conti: Die harrenden Seelen in der Vorhölle.

In der italienischen Schweiz fand ich zu meiner Überraschung vor kurzem noch ein zweites Gemälde, das bisher einer genauen Betrachtung noch nicht gewürdigt worden ist: das Freskobild einer Pietà über dem Portal der Kirche von Sonvico bei Lugano (Abb. 3). Auf den ersten Blick erkannte ich darin eine Kopie nach Bramantinos Fresko der Pietà, ehemals über dem Portal, jetzt im Innern der Kirche S. Sepolcro in Mailand (Abb. 4). Die Pietà von S. Sepolcro ist geradezu das berühmteste Werk Bramantinos gewesen. Vasari, Lomazzo, die späteren auf Mailand bezugnehmenden Kunstschriftsteller des XVII. und XVIII. Jahrhunderts rühmen das Werk und führen es bisweilen als einziges

¹⁾ Die Spätwerke des Bartolomeo Suardi, genannt Bramantino, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXVI, Wien 1907. Der Altar wurde von einer in Florenz wohnhaften Landsmannschaft von Leuten aus Locarno, Losone, Ascona, Ronco und Centovalli von der „compagnia di Firenze“ gestiftet.

charakteristisches Denkmal von Suardis Kunst ¹⁾ an. Die perspektivische Wirkung der Beine Christi, die, wo immer auch der Beschauer seinen Standort wählen konnte, ihm zugewandt erschienen, hob man besonders hervor. Nun wollte es das Schicksal, daß gerade dieses Werk Suardis nur als vielfach beschädigtes Fragment auf uns gekommen ist. Von außergewöhnlichem Interesse ist deshalb die Pietà von Sonvico als getreue Kopie der ganzen Komposition in dem ursprünglichen Umfange. Die vier Hauptfiguren sind Zug für Zug getreu kopiert, nur hat der Maler von Sonvico statt des architektonischen Hintergrundes eine einfache Landschaft gewählt und die Nebenfiguren links am Rande



Abb. 3. Copie nach Bramantino: Beweinung Christi, Sonvico bei Lugano.

neben Johannes weggelassen. Die Pietà von Sonvico dürfte im Jahre 1527 gemalt worden sein, da dieses Datum an dem Portale zu lesen ist. Der Maler gab die Replik eines damals schon berühmten Gemäldes, das nach unserer Vermutung um etwa 30 Jahre früher entstanden sein dürfte.

Und da wir nun von Bramantinos Beziehungen zum Tessin schon zwei Proben haben, ist es wohl gerechtfertigt, wenn wir auch eines Jugendwerkes dieses merkwürdigen Künstlers gedenken, das erst vor kurzem aufgetaucht ist. Cav. Aldo Nosedà hatte die Freundlichkeit, mich auf das Bild aufmerksam zu

¹⁾ Vergl. meinen Aufsatz: „Die Jugendwerke des Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino“. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXV, pag. 22 ff., Wien 1904. Dasselbst auch Literatur und spätere Schicksale des Mailänder Freskobildes angegeben.

machen, in dem auch er schon Bramantinos Hand vermutete. Sobald ich das Original bei den Herren Grandi in Mailand sah, erschien mir nicht nur die Beziehung auf Bramantino als zweifellos richtig, sondern ich erinnerte mich auch der Angabe in der handschriftlichen Biographie dieses Künstlers von Pagave (in der Ambrosiana), der zufolge drei Darstellungen der Lucrezia von Bramantino zu Ende des XVIII. Jahrhunderts in Mailand existierten: eine in Lebensgröße, heute verschollen, eine zweite, identisch mit dem wunderbaren Bilde der Contessa Sola Busca in Mailand, „und eine dritte Lucrezia in Halbfigur im Besitze des Dr. Vincenzo d'Adda, auf der geschrieben stand: amissa pudicitia

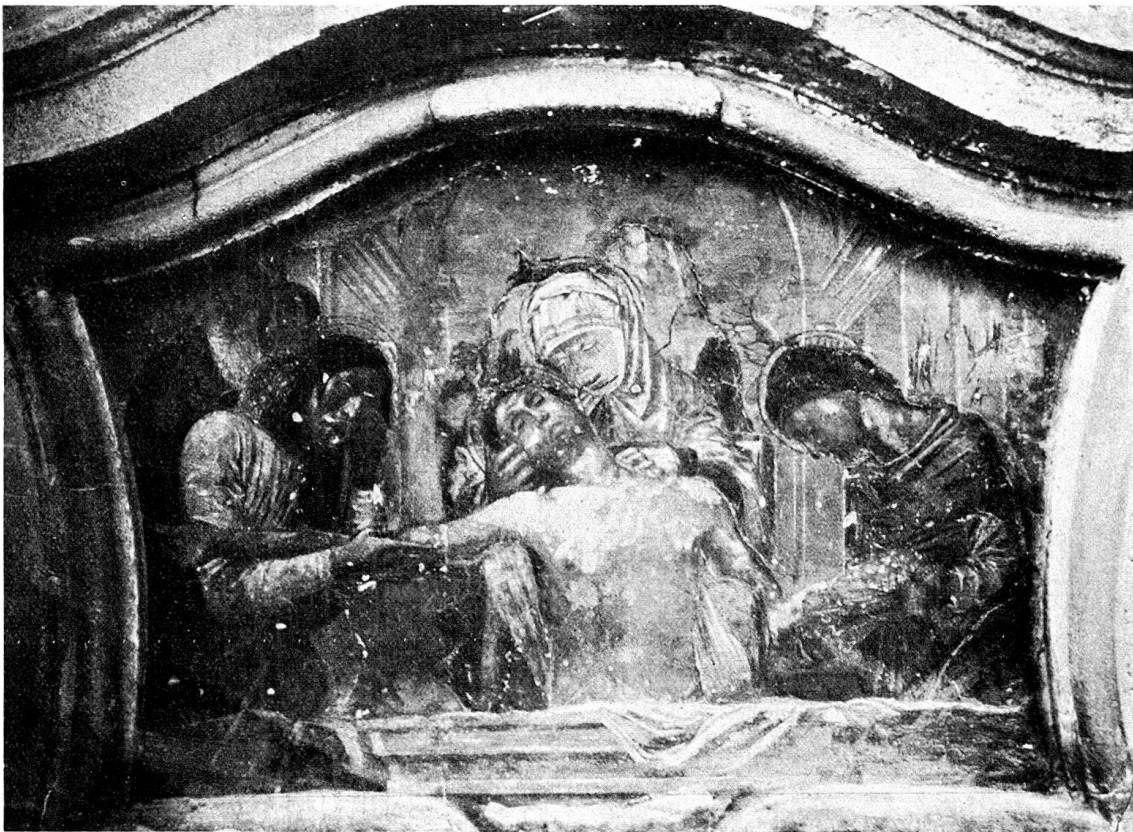


Abb. 4. Bramantino: Beweinung Christi, Mailand, S. Sepolcro.

quid superest“¹⁾). Ist auch diese Inschrift auf dem Täfelchen bei Grandi nicht zu sehen, so wäre es doch gut möglich, daß wir es hier mit demselben Exemplar zu tun haben.

Ein orange gelbes, in den Falten rotes Gewand ist durch ein lederbraunes Band unter der Brust gehalten, mit ebensolchen Knöpfen an dem Arme befestigt, das blonde Haar sanft geringelt, von grauer Wand hebt sich der Arm mit dem blauen Dolch ab, grüngraue Berge stehen vor wolkigem, weißlichen Himmel.

¹⁾ „Jugendwerke des Bramantino“, pag. 66, die Lucrezia des Palazzo Sola-Busca besprochen und abgebildet in „Spätwerke“, pag. 307 ff., Tafel XXI. Das Gemälde bei Grandi ist in Tempera auf Pappelholz gemalt; Höhe 28 cm, Breite 32 cm.

Ebenso bestimmt wie die Autorschaft Suardis können wir auch die Zeit der Entstehung des Bildes angeben: später als die Anbetung der Ambrosiana und die Philemonszene in Köln, etwas früher als der hl. Martin und die große Madonna mit Engeln der Brera, vermutlich in der Zeit zwischen 1495—1500.

Nach diesem Intermezzo über Bramantino müssen wir noch einmal in die Madonna del Sasso zurückkehren, um dort ein drittes, nur wenigen bekanntes, jetzt in der unter dem Chor der Kirche befindlichen Sakristei aufgestelltes Altarwerk zu betrachten. Ein in seiner alten Vergoldung und Bemalung wunder-

voll erhaltener Renaissanceschrein enthält die alt polychromierte und teilweise (Haar und Flügel der Engel) vergoldete Holzgruppe der Pietà, Christus auf dem Grabe sitzend mit Maria, Johannes und Engeln. Die Rückwand des Schreines, oben im Rundbogen abschließend, zeigt ein stark beschädigtes Gemälde, darstellend Nikodemus, Josef von Arimatia und zwischen ihnen Magdalena in rotem Gewande, die Arme im Schmerze hoch erhebend, also eine Ergänzung zu der geschnitzten Gruppe. In der Hintergrundslandschaft sieht man zwischen zwei Hügeln einen interessanten bramantesken



Zentralbau aus weißen Quadern dargestellt. An den seitlichen inneren

Wandungen des Schreines sind zwei heilige Frauen in klagender Gebärde zu sehen (Abb. 5). So schließen sich die drei Gemälde mit dem Schnitzwerk zu einer Komposition zusammen. Der Schrein, oben horizontal abschließend, ist in den Bogenzwickeln mit den in Medaillons gemalten Halbfiguren der Verkündigung, an den Seitenstützen mit sechs unter Baldachinen stehenden polychromierten Engelfigürchen geschmückt.

Von dem Künstler, der die Malereien ausführte, findet man in der Kirche S. Giovanni Evangelista zu Brescia das vom Jahre 1509 datierte Gemälde der Beweiung Christi, das heute ziemlich allgemein dem Civerchio zugeschrieben

Abb. 5. Lombardischer Meister vom Anfange des XVI. Jahrhunderts. — Gemalte Seitenfiguren an dem Altar der Pietà Locarno, Madonna del Sasso.

wird, eine Zuschreibung, die im Zusammenhang mit der Kunst Civerchios nachzuprüfen, ich für eine andere Stelle vorbehalten muß (Abb. 6). In Typen, Farbencharakter, Details der Zeichnung (vgl. z. B. die identische, sehr aparte Form der Hände) weisen namentlich die beiden Seitentafeln der heiligen Frauen in Locarno die nächste Verwandtschaft zu dem Bilde in Brescia auf. Erwähnt sei endlich, daß die Verbindung der aus Holz geschnitzten Gruppe mit gemalten Flügeln im Gebiete der italienischen Kunst selbst den Grenzländern nicht häufig zu finden ist, und auch in dieser Hinsicht der Altar in Locarno besonderes Interesse verdient.

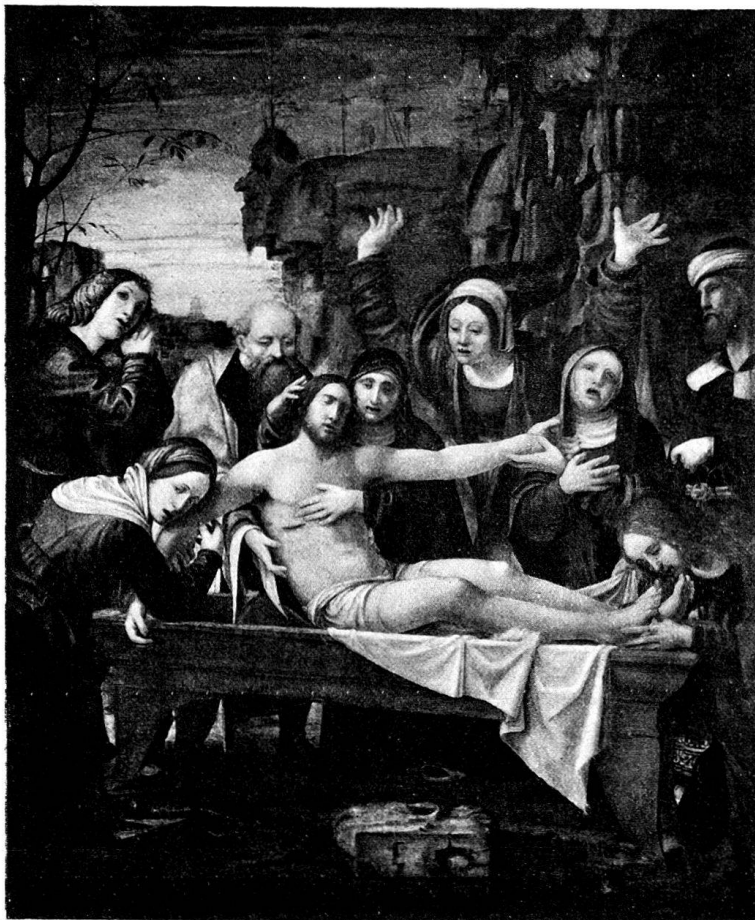


Abb. 6. Lombardischer Meister von 1509. Beweinung Christi. Brescia, S. Giovanni Evangelista.

Uns werden heute einige Gemäldezyklen zu beschäftigen haben, die vor jenem Eintreten des Einflusses Luinis entstanden sind und in denen bei offenkundigen Anklängen an ältere lombardische Kunst, teils bei entschiedener Einwirkung Bramantinos, doch die selbständigen Elemente so vorherrschen, daß bestimmte Künstlerpersönlichkeiten klar hervortreten.

II. Die Meister des Altars von Gandria.

Im Jahre 1891 wurden in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Lugano an mehreren Stellen Fresken aufgedeckt, die zusammen mit den wenigen schon

¹⁾ Übrigens hat, wie ich an anderer Stelle nachzuweisen hoffe, der junge Luini schon im Jahre 1514 in unmittelbarer Nähe von Lugano, in der zur italienischen Enklave von Campione gehörigen Kirche Madonna delle Ghirle ein großes Wandbild mit der Geschichte des ersten Menschenpaares geschaffen.

Nach 1530 scheint Bernardino Luini durch sein großes Fresko der Passion Christi in der S. Maria degli Angeli zu Lugano die Maler des Tessin für Jahrzehnte in seinen Bann gezogen zu haben. Von den an mehreren Orten im Tessin uns begegnenden luinesken Gemälden soll aber hier nicht mehr die Rede sein; auf die meisten derselben hat schon Rahn hingewiesen¹⁾. Uns werden heute einige Gemäldezyklen zu beschäftigen haben, die vor jenem Eintreten des Einflusses Luinis entstanden sind und in denen bei offenkundigen Anklängen an ältere lombardische Kunst, teils bei entschiedener Einwirkung Bra-

vorher bekannten Resten einen umfassenden Begriff von der malerischen Ausstattung der Kirche gaben, die Luini vorfand, als er an die Ausführung seines großen Passionsgemäldes schritt. In diesen vor-luinesken Malereien lassen sich auf das deutlichste eine ältere und eine jüngere Richtung erkennen.

An den Seitenwänden des Presbyteriums finden wir die Grisaillebilder aus dem Leben Mariae in schöner ornamentaler Umrahmung, ursprünglich vier Szenen ¹⁾. Diejenigen der rechten Seite sind heute nicht sicher zu erkennen, vieles ist zerstört, Reste scheinen noch unter der Tünche zu stecken. Links sind in leidlich guter Erhaltung (es gilt dies wenigstens vom zweiten Bilde) Tempelgang und *Vermählung Marias* dargestellt (Tafel XXII). Die nebenstehende Abbildung macht eine Beschreibung überflüssig; abgesehen von den gelben Nimben sind es eisengrau monochrome Bilder. Keine besondere Anmut, aber gesunde Schlichtheit in den jugendlichen Typen, bisweilen ein mürischer Zug in den älteren Gesichtern, präzise, wenn auch wenig phantasievolle Linienführung, ein Ernst im ganzen, der auf die Art der Auffassung des Gegenstandes durch den Maler schließen läßt. Derselbe Maler hat auch noch an anderen Stellen in der Kirche gearbeitet. In den Leibungen der Eingangsbögen zur zweiten und dritten Seitenkapelle finden wir von der Tünche befreit Gestalten, am besten erhalten die ganze farbige Gestalt des hl. Franz, und den grauen Medaillenkopf eines alten Mönchs. Dieselben weisen gleiche zeichnerische Eigentümlichkeiten (Typus, Gewandung) auf, wie die Fresken des Chorraumes. Vermutlich waren von unserem Maler Wandbilder auch im Innern der beiden Kapellen; Reste derselben könnten noch unter der Tünche stecken. Jedenfalls ist die Tätigkeit des Künstlers für S. Maria degli Angeli eine ausgedehnte gewesen.

Den gleichen Künstler, der die grauen Malereien in Lugano ausgeführt hat, möchte ich für den Autor des schönen *Altars aus Gandria* halten, der aus dem Felsenest bei Lugano in das schweizerische Landesmuseum nach Zürich gekommen ist. Da er in diesen Blättern schon von berufener Seite gewürdigt worden ist ²⁾, werden wir uns darauf beschränken dürfen, auf die verwandten Züge mit den Fresken zu Lugano hinzuweisen. Sowohl in den Typen, als in Gewandbehandlung und Form der Hände scheint die Verwandtschaft so groß zu sein, als man es bei den ganz verschiedenartigen Grundbedingungen voraussetzen kann. Sorgsam in schönen Farben ausgeführte Tafelbilder einerseits, breit als monochrome Dekoration hingemalte Wandgemälde andererseits, dazu eine Reihe von Jahren zeitlichen Abstandes — diese Umstände genügen, um die unleugbaren Verschiedenheiten beider Werke zu erklären. Der ernste, trotz mancher Unbeholfenheit würdige Ausdruck, das sichere Gefühl für die Wirkung des Ornamentalen, der gemalten Pilaster und Wandgliederungen in dem einen, des schönen Rahmenwerkes in dem anderen Falle, sind Analogien, die sehr zugunsten unserer Annahme sprechen.

Über die Entstehungszeit der Fresken gibt keine Inschrift Nachricht. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts wurde die Kirche zu bauen begonnen, vom

¹⁾ Vgl. J. R. Rahn, Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1892.

²⁾ Daniel Burckhardt, Anzeiger 1906, Taf. XXII.

Jahre 1507 meldet ein Akt, „die Kirche sei schon im Jahre 1500 mit allen Malereien, die man heute dort sieht“, fertig gewesen. Auch wenn wir das Datum 1500 nicht für ganz zuverlässig halten wollen, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß vor 1507 schon eine größere Zahl von Malereien in der Kirche existiert hat ¹⁾. Man nimmt heute an, daß von dieser älteren Dekoration nichts erhalten sei. Wo aber hätten wir sie mit größerer Wahrscheinlichkeit zu suchen als eben im Presbyterium? Wenn nun dort Malereien existieren, deren Stil der Zeit um oder bald nach 1500 keineswegs widerspricht, so dürfen wir die Grisaillebilder mit der Geschichte der Maria, die mit dem Bauwerk, mit dem Namen der Kirche, in so unmittelbarer Beziehung stehen, getrost dieser ältesten Phase der malerischen Ausstattung von S. Maria degli Angeli zuweisen. Der Altar von Gandria mit seinen frei behandelten Landschaftsbildern dürfte dann im Laufe des zweiten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts entstanden sein.

Der gleichen Gruppe gehört dann noch ein in Farben ausgeführtes Bild, „die hl. Joachim und Anna“ im Musée des arts décoratifs im Louvre an, sowie eine Zeichnung im Louvre (nicht ausgestellt, N^o d'ordre 9848), darstellend drei Köpfe.

Wenigstens bei den beiden Hauptwerken ist die Beziehung auf Lugano sicher und das zeitliche Verhältnis kann nicht zweifelhaft sein: gebundener, altertümlicher sind die Fresken, freier, im Detail reicher und selbständiger das Altarwerk. Das ist eine ganz erklärliche Wandlung und es wäre schwer denkbar, daß Lehrer (Fresken) und Schüler (Altar) so viele gemeinsame Züge aufweisen sollten, insbesondere, da eine gewisse jugendliche Frische gerade den Fresken zu eigen ist, wofür in dem Altar eine durch emsiges Studium bereicherte Formensprache entschädigt.

III. Der Meister der Capella Camuzio.

Eine ganz andere künstlerische Richtung begegnet uns in den Malereien der vierten Seitenkapelle, der Capella Camuzio, in S. Maria degli Angeli. Seitdem im Jahr 1891 die Reste der malerischen Dekoration dieser Kapelle von der Tünche befreit worden sind, hat die Forschung sich mit denselben mehrfach beschäftigt. Es berichtete über dieselben A. Garovaglio ²⁾, R. Rahn gab eine exakte Beschreibung und die richtige kunsthistorische Einordnung ³⁾, indem er die Fresken einem nahen Schüler des Bramantino zuschrieb. Emilio Motta hat wertvolle dokumentarische Beiträge zutage gefördert, L. Beltrami hat die gesamte Dekoration einer feinsinnigen Exegese unterzogen ⁴⁾ und die Fresken dem Bramantino selbst unter Beihilfe von Schülern zugeschrieben; der Unterzeichnete endlich hatte auf diese und andere stilverwandte Gemälde bei Gelegenheit der Untersuchung über Bramantinos Schülerkreis hinzuweisen ⁵⁾.

¹⁾ L. Beltrami, La capella Camuzio, Bollettino storico della svizzera italiana, 1903, pag. 7.

²⁾ Bollettino storico della svizzera italiana 1891 ff. Perseveranza 1891, 14 nov., 1896, 4 Maggio.

³⁾ Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1892.

⁴⁾ Bollettino stor. d. svizzera it. 1903.

⁵⁾ Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXVI. 5. Wien 1907, pag. 361 f.

Durch gemalte Scheinarchitektur bringt der Künstler seine figürlichen Darstellungen in ein festes Gefüge. Es ist noch nirgends ausdrücklich hervorgehoben worden, daß der gemalte Sockel, die auf demselben aufstehenden kandelaberartigen Säulen, von denen nur diejenige der ersten Seitenwand als Trennung zwischen Anbetung der Könige und Flucht nach Ägypten erhalten ist, ja sogar die Architektur auf dem einen Bild der Darstellung im Tempel, daß ferner das den Fries tragende Gesims, sowie die kreisrunde Scheinöffnung der Wölbung durch welche schwebende Engelchen und Wolken sichtbar werden, auf einen Augenpunkt konstruiert sind, und daß der Standort, von dem aus alle diese

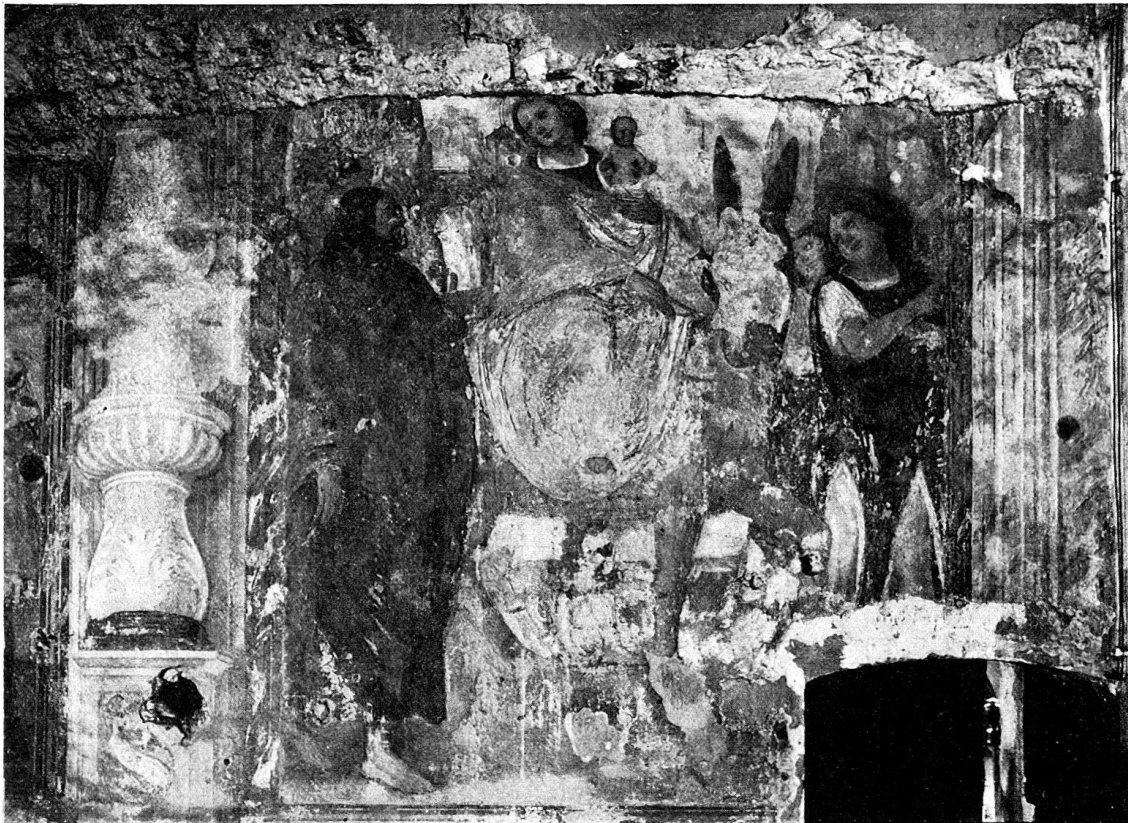


Abb. 7. Meister der Capella Camuzio: Flucht nach Ägypten. Lugano, S. Maria degli Angeli.

Dinge auf den Beschauer richtig räumlich wirken, im Fußboden durch eine zwischen den Ziegeln liegende kleine Steinplatte bezeichnet wird, die sich zwei Schritte nach der Schwelle, unmittelbar vor dem Gruftdeckel befindet.

Indem ich auf die Beschreibungen bei Rahn und Beltrami verweise, möchte ich folgende Zusätze geben. Die erste Szene der Anbetung der Könige, bei der wir Maria in hellblauem Mantel, Josef und den alten König in dunkelroten Gewändern sehen, ist freie Kopie nach Dürers Holzschnitt aus dem Marienleben. Daß die Flucht nach Ägypten (Abb. 7) eine ziemlich getreue Kopie nach Bramantinos Altarbild der Madonna del Sasso ist, wurde sogleich bei Aufdeckung der Fresken erkannt. Nur erscheint ein zweiter Engel auf dem Fresko,

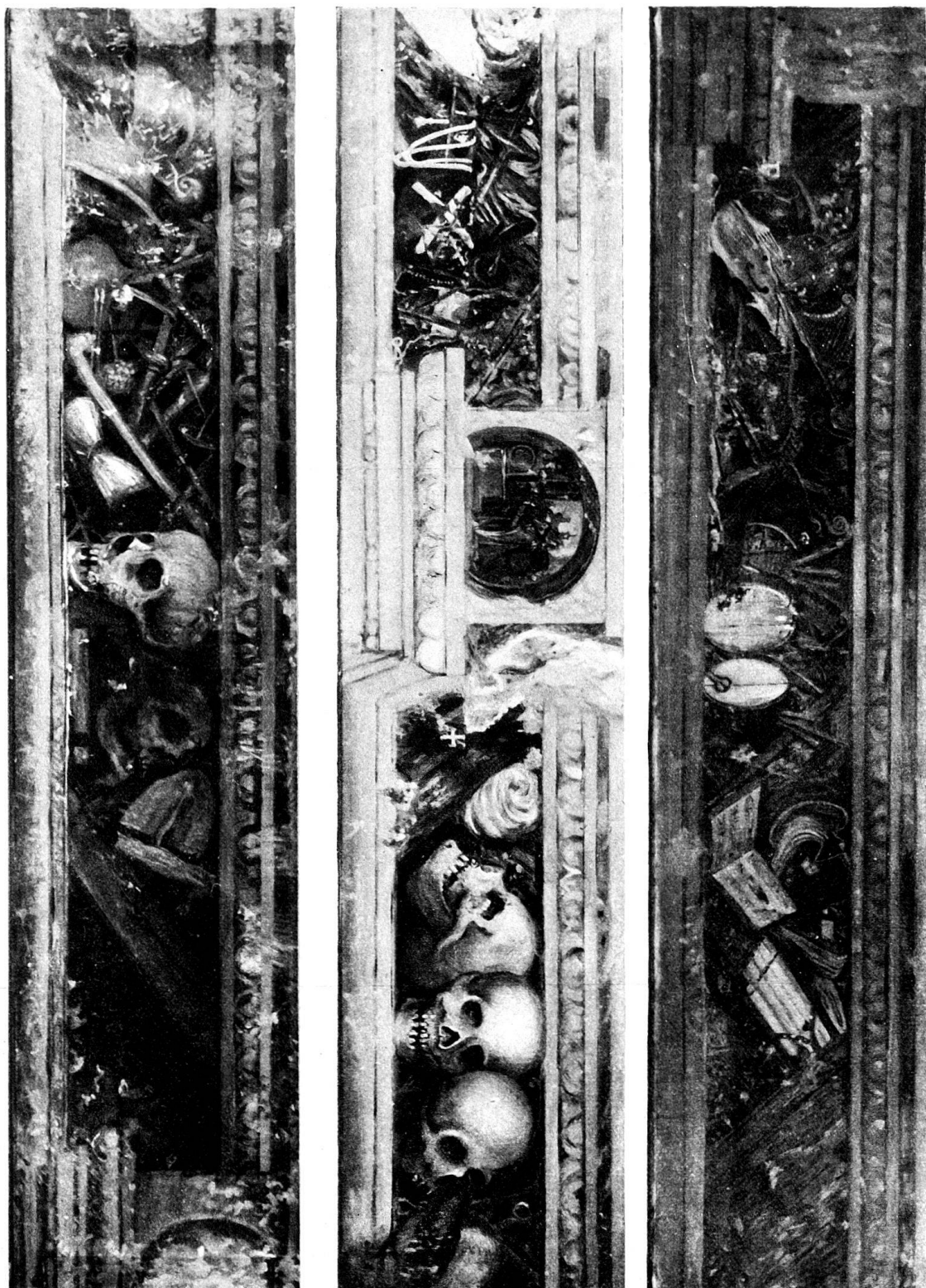


Abb. 8. Meister der Capella Camuzio: Gemalter Fries in der Capella Camuzio. Luggano, S. Maria degli Angeli.

Auch die Farben, wenigstens bei Maria (hellblauer Mantel und karminrotes Unterkleid) und Josef (dunkelroter Mantel), entsprechen dem Vorbilde; die Engel mit gelbbraunem und dunkelrotem Überkleid über weißem Untergewand

zeigen allerdings, daß unser Künstler für den zauberhaften Eindruck des Blaßlila im Engelsingewande Bramantinos kein Verständnis hatte. Fehlt bei der Darstellung im Tempel ein Streifen rechts (infolge eines später eingebrochenen Fensters) und der untere Teil der Gestalten, so ist von dem zwölfjährigen Christus im Tempel nur noch die Hauptfigur im Profil mit erhobenem Arm in hochrotem Gewand zu erkennen. Unter jeder der vier Szenen war ein Medaillon mit monochromer brauner Figurendarstellung im Sockel angebracht.

Nur eine der Szenen

ist leidlich gut erhalten. Da sieht man einen schlafenden Mann und einen zu ihm tretenden und nach oben weisenden Engel; die bisher nicht erklärte Szene kann wohl nur als Verkündigung an Joachim gedeutet werden. Auch die Auffassung als Traum des hl. Josef ist nicht ausgeschlossen; da aber die Szene in freier Landschaft spielt, hat erstere Deutung mehr Wahrscheinlichkeit für sich. Der

höchst eigenartige Fries mit seinen Emblemen der Wissenschaften und freien Künste, der Religion, weltlichen und geistlichen Gewalt, Gerichtsbarkeit, des Kultus und des Todes pflügt am meisten Interesse zu erregen. Die beifolgenden Abbildungen sind nach der in

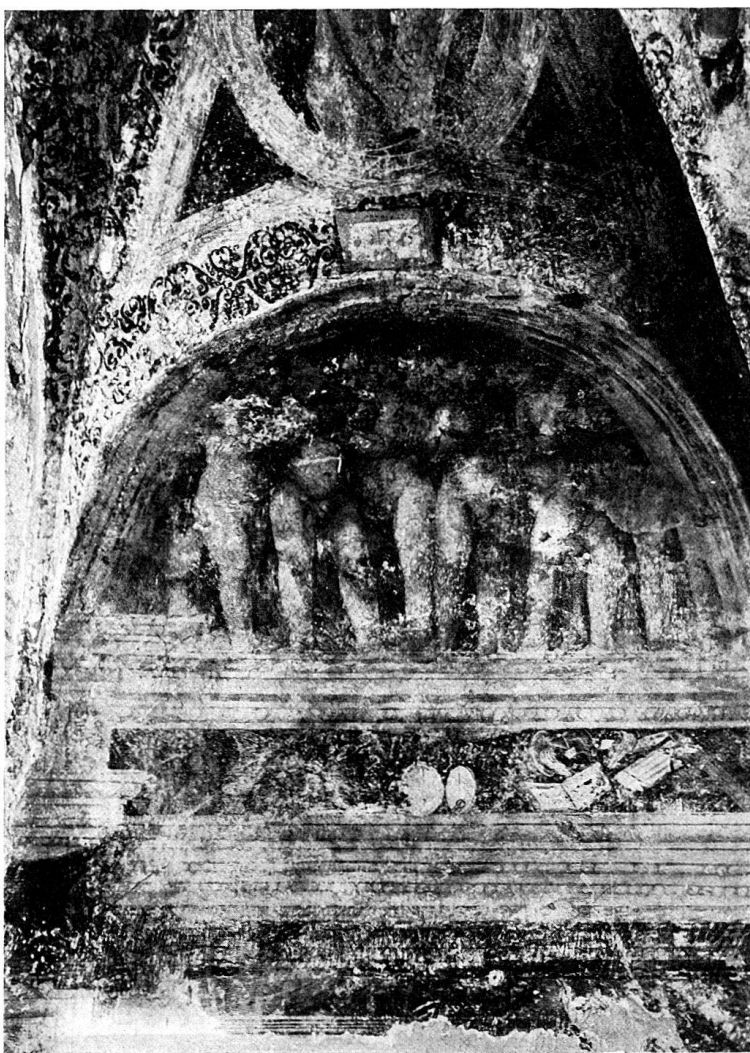


Abb. 9. Meister der Capella Camuzio: Singende Putten.
Lugano, S. Maria degli Angeli.

Originalgröße ausgeführten Kopie, welche die schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler besitzt, angefertigt (Abb. 8 und Tafel XXIII). Für die Anfänge der Stillebenmalerei in Italien haben die Darstellungen dieses Frieses neben den gleichzeitig oder nur ganz wenig früher entstandenen Werken des Jacopo de' Barbari ein besonderes Interesse.

Die neun Lunetten sind mit einer über drei Felder sich erstreckenden Dar-

stellung des Sposalizio und den sechs dazugehörigen Gruppen musizierender Putten geschmückt. Letztere rufen die fünf analogen Tafeln von der Orgelbrüstung von S. Francesco in Mailand (jetzt im Besitze des Grafen Sormani-Andreani) ins Gedächtnis, die seit Torre als Arbeiten Bramantinos galten, aber einem um 1500 tätigen, von Butinone, sowie von der frühleonardesken Richtung beeinflussten Anonymus angehören¹⁾.

Von größtem Reize sind die Medaillons der Gewölbekappen mit den darin erscheinenden Putten, die Schriftbänder halten oder anmutig bewegt sich der Taube des heil. Geistes nähern, welche die Mitte einnimmt (Abb. 9 und 10).



Abb. 10. Meister der Capella Camuzio: Engel und Putten (Deckengemälde).
Lugano, S. Maria degli Angeli.

In der Art, wie diese Putten jeweils dem Rund eingefügt sind, wie von einem nur der Kopf, von dem anderen die Gestalt fast bis zum Knie sichtbar wird, gemahnen sie an Correggios Schmuck der Camera di S. Paolo, die 1518 geschaffen wurde. Wäre es auch zeitlich nicht unmöglich, daß unser Künstler das Jugendwerk Correggios gesehen hätte, so müssen wir dies doch bei dem Fehlen einer direkten Abhängigkeit oder Nachahmung für äußerst unwahrscheinlich halten. Um so bemerkenswerter erscheint jedenfalls die Dekoration der Capella Camuzio. Die großen auf die Gewölbezwickel gemalten, der mittleren Scheinöffnung zunächst

¹⁾ Die jetzt von Einigen ausgesprochene Zuschreibung an Civerchio ist schwerlich richtig.

befindlichen Engel in ihren weißen, gelben, roten und grünen Gewändern haben zwei grau in grau ausgeführte Pendants an der Innenseite der Eingangswand.

Da alle diese Fresken im Innern der Kapelle, ehemals übertüncht, recht arg

beschädigt auf uns gekommen sind, so sind für die Kenntnis der Typen, sowie insbesondere der Farbgebung des Künstlers die sechs gut erhaltenen und niemals übertüncht gewesenen Prophetenhalbfiguren in der Leibung des Eingangsbogens von besonderer Wichtigkeit (Abb. 11 u. 12). Bemerkenswert sind die Gesten; die Propheten wenden sich an den Herantretenden und weisen ihn nach dem Innern der Kapelle. Die perspektivische Konstruktion der Rundöffnungen ist auf einen nahe vor der Schwelle der Kapelle befindlichen Standort des Beschauers bezogen. Vor blauem Grunde sehen wir dann jeweils die Halbfigur; Jeremias trägt rehbraunes Kleid und braunvioletten Mantel, Jesaias grünes hermelinbesetztes Kleid und roten Turban, Abraham hellbraunes Kleid, lichtmeerblauen Turban, Micheas rotbraune Gewandung, Agäus mit auffallend rotem Haar (eine bei dem Künstler häufig vorkommende Farbe), hat über grünem Unterkleid einen lichtbraunen Mantel, Ezechiel endlich weißen Turban, dunkelrotbraune und grüne Gewandung.



Abb. 11. Meister der Capella Camuzio: Propheten. Lugano, S. Maria degli Angeli.



Abb. 12. Meister der Capella Camuzio: Propheten. Lugano, S. Maria degli Angeli.

beschädigt auf uns gekommen sind, so sind für die Kenntnis der Typen, sowie insbesondere der Farbgebung des Künstlers die sechs gut erhaltenen und niemals übertüncht gewesenen Prophetenhalbfiguren in der Leibung des Eingangsbogens von besonderer Wichtigkeit (Abb. 11 u. 12). Bemerkenswert sind die Gesten; die Propheten wenden sich an den Herantretenden und weisen ihn nach dem Innern der Kapelle. Die perspektivische Konstruktion der Rundöffnungen ist auf einen nahe vor der Schwelle der Kapelle befindlichen Standort des Beschauers bezogen. Vor blauem Grunde sehen wir dann jeweils die Halbfigur; Jeremias trägt rehbraunes Kleid und braunvioletten Mantel, Jesaias grünes hermelinbesetztes Kleid und roten Turban, Abraham hellbraunes Kleid, lichtmeerblauen Turban, Micheas rotbraune Gewandung, Agäus mit auffallend rotem Haar (eine bei dem Künstler häufig vorkommende Farbe), hat über grünem Unterkleid einen lichtbraunen Mantel, Ezechiel endlich weißen Turban, dunkelrotbraune und grüne Gewandung.

Als Raumdekoration gehört der Schmuck der Capella Camuzio jedenfalls zu den ganz bedeutenden Schöpfungen des lombardischen Kunstgebietes. Es ist eine so persönliche Leistung derartig einheitlichen Gepräges, daß man von einem „Meister der Capella Camuzio“ sprechen muß, selbst wenn mehrere Hände an der Ausführung teil gehabt haben sollten, was wir nach dem heutigen Erhaltungszustand nicht mehr konstatieren können. Daß dieser Künstler auf



Abb. 13. Meister der Capella Camuzio: Madonna.
Locarno, H. Annunziata.

den Schultern Bramantinos stand, ist ebenso sicher, als daß er mit Bramantino selbst, dessen künstlerische Laufbahn ich an anderer Stelle geschildert habe, nicht identisch ist. Wenn auch die konsequent durchgeführte perspektivische Konstruktion den Tendenzen Bramantinos entspricht, so sind insbesondere ornamentaler und koloristischer Geschmack grundverschieden.

IV. Weitere Arbeiten des Meisters der Capella Camuzio.

Die Kenntnis dieser besonderen künstlerischen Persönlichkeit wird durch andere Arbeiten seiner Hand, die sich erhalten haben, erweitert.

In Locarno hat sich in dem Annunziatakirchlein zu Füßen der Madonna del Sasso von all dem malerischen Schmuck nach der letzten „Restaurierung“ nur mehr ein Freskofragment erhalten, das wir beifolgend reproduzieren. Cavalcasalle¹⁾ hatte ebenda noch die Gestalten des hl. Franz und dreier Franziskaner neben der Madonna, sowie Reste einer Pfingstweihe in der Kuppel²⁾ gesehen. Heute sieht man die Madonna in dunkelrotem Gewande mit lichtgrünem Schleiertuch und einem nach Verlust des Ultramarinblau jetzt

in der rotbraunen Grundierung erscheinenden Mantel (Abb. 13). Der graue, rot geäderte Marmorthron war mit einer Inschrift versehen, von der deutlich noch die Jahreszahl 1522, etwas undeutlicher ADI VB F zu sehen sind. Links ragt noch ein Knie eines Franziskaners in grauer Kutte, rechts

¹⁾ Geschichte der ital. Malerei VI, pag. 28.

²⁾ Ob da nicht ein Irrtum vorliegt. In der Kuppel ist ein Engelreigen zu sehen, unbedeutende Malerei des XVII. Jahrhunderts. Dort kann unmöglich eine Herabkunft des hl. Geistes mit den feurigen Zungen gewesen sein.

eine Hand herein. Maria und Kind sind gut erhalten, das Haar rötlichblond als weiche Masse, die Karnation gelblich mit braunen Schatten und roten Stellen an Händen, am Körper des Kindes (Knie, Gelenke etc.).

Die Verwandtschaft zu den Fresken der Capella Camuzio ist so groß, daß nicht nur gleiche Künstlerhand, sondern auch annähernd gleiche Zeit angenommen werden muß. Der Stifter der Capella Camuzio ist 1520 gestorben, die Wandgemälde werden bald nach 1520 entstanden sein, das Fresko in Locarno ist 1522 datiert — unsere Beobachtung findet also in den äußeren Anhaltspunkten volle Bestätigung. Erwähnt sei noch, daß für das Gewandmotiv der Freskobilder in Locarno wieder Bramantinos Vorbild maßgebend war, ebenso wohl die Madonna auf der Flucht nach Ägypten als die thronende Maria des Palazzo Trivulzi (früher Birolò bei Villamaggiore). (Abb.: Spätwerke, Tafel XXVI.)

Wir brauchen nicht weit zu suchen, um in der S. Maria degli Angeli selbst noch stilverwandte Malereien zu finden. In dem rechtsseitigen der drei Durchgänge, welche Kirchenschiff und Presbyterium verbinden, sieht man ein großes Freskogemälde; ein ex voto-bild, das in Zeiten der Verzweiflung, da das Land von der Pest heimgesucht war, gestiftet worden ist (Tafel XXIV). Da sehen wir Frauen, Männer und Kinder, wie sie mit stummem Leidensblick auf uns schauen, die wir von dieser wehmutsvollen Ergebenheit wundersam gerührt den Schritt innehalten; eine Gruppe aus dem Lazarett, wie Manzoni es geschildert. Vorne in rot überdecktem Bettchen liegt ein verstorbene Kind, daneben kniet in dunkelrotem Kleide eine Frau ¹⁾, man nimmt an, die Mutter, welche im Schmerze über den Tod ihres Kindes das Gemälde gestiftet habe. Auf der Rückwand des Bettes befindet sich das Monogramm Christi mit dem Strahlenkranz, das Zeichen des hl. Bernardin von Siena. Unter den anderen Figuren, in deren Gewändern die Farben weiß, hellgrün, gelbbraun und rot vorherrschen, bemerken wir den mit wenig Variationen sich wiederholenden Typus der jungen Frau, der so wie der bartlose Mann mit dem auffallend großen Kopf auf Bramantino zurückgeht (letzterer mit Übertreibungen, ursprünglich von einer Idee Leonardos abgeleitet), ganz bramantinesk die junge Frau mit dem Kinde auf dem Arm neben dem gemalten Türgesims (man findet eine ähnliche Figur in dem „Tode der Erstgeborenen“ von Luini, aus der Villa Pelucca, jetzt Brera ²⁾). Endlich verdienen die eingefügten Porträtfiguren in zeitgenössischer Tracht unser Interesse. Da sieht man ganz links einen Profilkopf mit lang herabfallendem blonden Haar, daneben, allerdings recht zerstört, einen Profilkopf eines Kriegers mit phantastischem Helm, eine Idee, die in frühitalienischen Kupferstichen, sowie insbesondere in einem jetzt in Amerika befindlichen Skizzenbuch variiert war, das von einem Schüler Mantegnas herrührte (als Werk des Meisters in Stichen von A. Novelli reproduziert, mir insbesondere in dem Exemplar der Albertina zu Wien bekannt). Daneben sehen wir einen bärtigen

¹⁾ Eine Abbildung des Kopfes gibt L. Beltrami als „Detail aus der Kapelle Camuzio“, ein kleines Versehen, das hiermit richtiggestellt sei.

²⁾ Abbildung in L. Beltrami, Luini, Mailand 1911, pag. 206.

Kopf mit schwarzem Baret, an dem ein rundes Medaillon befestigt ist. Und dieses zeigt die etwas undeutliche Aufschrift: HILOCAPTVS. Bei einigen Gestalten der rechten Seite finden sich dann weiße, mit schwarzer Stickerei gezielte Hauben, eine solche auch bei dem kranken Mann rechts, dessen Bein und Arme vorgestreckt und demnach in Verkürzung gezeichnet wieder an Bramantinos Interessen gemahnen. Auch das Stadtbild des Hintergrundes darf als bramantinesk bezeichnet werden. Ein Detail, für das ich keine Erklärung geben kann, findet sich ganz links am Rande: ein junger Mann rücklings gegen zackige Felsen oder Flammen (?) fallend und daneben ein Esel, der auf dem Rücken liegend, die Beine in die Luft streckt; daneben ein paar kahle Bäume, oben zusammengeballte Wolken — ist vielleicht ein vom Blitzschlag Getroffener dargestellt?



Abb. 14. Meister der Capella Camuzio:
Der hl. Laurentius. Lugano, S. Maria
degli Angeli.

In demselben Durchgangsraume finden sich noch im Kreuzgewölbe vier Medaillons mit Putten, welche die Leidenswerkzeuge Christi halten — so sehr übermalt, daß über die Zeichenweise kein Urteil mehr abzugeben ist, wahrscheinlich aber ursprünglich von demselben Maler (vgl. unten die Fresken in Morcote). Die beiden Pilaster an der Eingangsseite zum Schiff hin zeigen rechts den hl. Johannes den Täufer, aus späterer Zeit (wohl XIX. Jahrhundert), links aber die im wesentlichen wohl erhaltene mit dunkelrotem Meßkleid versehene Gestalt des hl. Laurentius (Abb. 14) und in der Bogenleibung vier Halbfiguren von Propheten.

In Zeichnung und Farbe weisen die besprochenen Bilder eine solche Analogie zu den Gemälden der Capella Camuzio auf, daß sie wahrscheinlich auf denselben Künstler zurückgehen. Nur mögen die Gemälde dieses Raumes um mehrere Jahre später ent-

standen sein als diejenigen der Capella Camuzio.

Auch an den Pfeilern des Mitteldurchgangs sehen wir zwei Heiligengestalten, rechts den hl. Franz (Abb. 15), in olivegrauem Habit, ziemlich derb und hart in der Formgebung, von keinem der uns bisher bekannt gewordenen Künstler, links den hl. Ludwig von Toulouse, offenbar schon unter dem Eindruck der Werke Luinis entstanden. Diese beiden Gestalten haben mit dem Maler der Capella Camuzio nichts zu tun.

Und dasselbe gilt auch von einem Freskobilde, das sich an dem dritten Pfeiler rechts befindet und über einer langen Inschrift den Leichnam Christi,

vom hl. Franz und Bernardin gehalten, darstellt. Es scheint wieder von anderer Hand gemalt als die bisher betrachteten Gemälde, gehört der Zeit der Entstehung nach aber zweifellos in die Nähe der Capella Camuzio. Schon vor Jahren habe ich darauf hingewiesen, daß ich die Hand des gleichen Künstlers in einem Fresko erkannte, das, vom 17. April 1522 datiert, sich angeblich ehemals in der Kirche der Annunziata in Locarno befand, das 1884 in Mailand versteigert wurde und das ich im Jahre 1900 im Kunsthandel in Paris sah, eine Darstellung der Anbetung des Christkinds mit dem hl. Antonius von Padua und Katharina ¹⁾.

Für ein Werk unseres „Meisters der Capella Camuzio“ aber möchte ich noch ein Fresko halten, das wir unweit der Madonna degli Angeli an der hochgelegenen Kirche der Madonna di Loreto zu Lugano über der vom Jahre 1524 datierten Eingangstüre sehen: die Madonna über der von zwei schwebenden Engeln gehaltenen Casa Santa (Abb. 16). In Typen und Farben läßt sich hier unschwer unser Künstler wiedererkennen; dunkelrot, orangegelb, weinrot und lichtgrün sind die vorherrschenden Farben; das Haar ist rötlichblond. Ob ein auf dem Platze vor derselben Kirche der Madonna di Loreto der Fassade gegenüberstehender Tabernakel mit dem Bilde der Madonna mit Engeln von demselben Künstler bemalt worden ist, läßt sich bei der weitgehenden Zerstörung des Bildes heute nicht mehr mit Sicherheit sagen. Nur die Zugehörigkeit zu demselben Künstlerkreise ist noch ersichtlich.

V. Fresken in S. Maria del Sasso zu Morcote.

In wertvollster Weise wird unsere Kenntnis von der Malerei des beginnenden Cinquecento im Tessin ergänzt durch die Wandmalereien der Kirche S. Maria del Sasso in Morcote am Luganersee.

In der ehemaligen Apsis, jetzt durch die Orgel teilweise verdeckt und beschädigt, sieht man die interessanten Gemälde mit dem Datum 1513, Gebet am Ölberg, Kreuzschleppung und Kreuzigung, sowie die Geschichte des ersten Menschenpaares in den Medaillons an der Decke. In den großen Wandbildern läßt sich ein gewisser Zusammenhang mit der Kunst des Gio. Ant. Bazzi (So-



Abb. 15. Tessiner Maler um 1525:
Der hl. Franziskus. Lugano, S. Maria degli Angeli.

¹⁾ „Spätwerke des Bramantino“, pag. 327; Abbildung des Bildes in Lugano, pag. 315; Abbildung des Freskobildes aus Locarno bei Beltrami Luini, pag. 158. Wenn Beltrami das Bild aus Locarno für ein Werk Luinis hält und dann für gleichzeitig mit der Dornenkrönung der Ambrosiana, so kann ich da nicht beistimmen.

doma) nicht verkennen, die Medaillons weisen wieder mehr nach der Richtung des Marco d'Oggionno; übrigens haben wohl zwei verschiedene Künstler hier



Abb. 16. Meister der Capella Camuzio: Freske über dem Portal der Madonna di Loreto, Lugano.

gearbeitet; der begabtere von beiden, der die Passionsszenen malte, zeigt eine gewisse Jugendfrische in der Auffassung, wenig Geschick im Kompositionellen, kräftige und bestimmte Farbgebung. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß

manche Züge in den Werken unseres Meisters der Capella Camuzio wiederkehren. Die Fresken von 1513 aber für Jugendarbeiten desselben Künstlers zu halten, wäre doch allzu gewagt.



Abb. 17. Meister der Capella Camuzio: Madonna mit Engeln. Morcote, Madonna del Sasso.

Brauchen wir doch nach sicheren Arbeiten unseres Künstlers in derselben Kirche nicht lange zu suchen. Gleich neben der Eingangstüre der Kirche, an der Stirnwand des ursprünglich linken Seitenschiffes sieht man die Madonna in rotem Gewande mit weißem Mantel auf Wolken thronend, über ihr schwebend zwei Engel mit der Krone (Abb. 17). Die Zusammengehörigkeit mit den beiden Madonnen der Loretokirche in Lugano ist unverkennbar. Das dem Eingang zunächst befindliche Kreuzgewölbe des Seiten-



Abb. 18. Meister der Capella Camuzio:
Putto. — Morcote, Madonna del Sasso.



Abb. 19. Meister der Capella Camuzio:
Putto. — Morcote, Madonna del Sasso.

schiffes schmücken Medaillons mit musizierenden Putten von der Hand desselben Künstlers (Abb. 18 u. 19). Wie sehr perspektivische Probleme ihn interessieren und wie wenig konsequent er dieselben anwendet, zeigt sich an dem violinspielenden Putto, der zwei kleine Gefährten in strengster Untersicht neben sich hat. Diese Putten machen es auch höchst wahrscheinlich, daß die stark übermalten Putten mit den Leidenswerkzeugen in der S. Maria degli Angeli ursprünglich von unserem Künstler herrühren.



Abb. 20. Meister der Capella Camuzio:
Sibylla Cumana. Morcote, Madonna del Sasso.



Abb. 22. Meister der Capella Camuzio:
Sibylla Herichea. Morcote, Madonna del Sasso.

Nach den erhaltenen ornamentalen Resten zu urteilen, hat unser Anonymus das ganze ehemals linke Seitenschiff ausgemalt. Der dem heutigen Altarraum näherliegende Teil ist allerdings von Jo. Bapt. Tarillius de Curelia im Jahre 1595 neu bemalt worden, wobei jedoch die Prophetenhalbfiguren in der Bogenleibung nur übermalt, nicht ganz neu gemalt wurden, so daß von den vier dort sichtbaren namentlich Zacharias noch sehr deutlich seinen ursprünglichen Stilcharakter bewahrt hat. Ganz ohne Übermalung sind glücklicherweise sechs Halbfiguren von Sibyllen davon gekommen, die in den Bogenleibungen des ersten Joches zu sehen sind.



Abb. 22. Meister der Capella Camuzio: Sibylle. Morcote, Madonna del Sasso.

In der Leibung des Bogens, der die beiden Joche trennt, sind unter bogenförmig abgeschlossenen gemalten Nischen die Sibyllen Phrygica, Cumana, Herichea (Abb. 20, 21) und Hellespontica dargestellt. In dem Trennungsbogen gegen das Mittelschiff sind nur noch zwei Gestalten übrig geblieben, und diese haben ihre Inschriften verloren. In der lorbeerbekränzten, mit hermelinbesetztem roten Mantel bekleideten Frau (Abb. 22) hat sich aber eine der anmutigsten Gestalten aus dem Kreise der lombardischen Kunst erhalten. Die Ähnlichkeit der Sibyllen mit den Frauengestalten auf dem Pestbilde ist so auffallend, daß die Zuschreibung an denselben Künstler keinem Zweifel begegnen kann.

Und derselbe Meister wird auch als Autor des Wandbildes angesehen werden dürfen, das sich über der heutigen Eingangstüre der Kirche befindet: Christus am See Genezareth und der wunderbare Fischzug Petri (Abb. 23). In Christus und seinen Begleitern ist die Eigenart unseres Malers sehr deutlich ausgeprägt, etwas schwerer fällt es, ihn in der Gestalt Petri mit dem in gewellten Strähnen gezeichneten Haare und in dem Ruderer wiederzuerkennen. Von diesen Gestalten führen manche Fäden zu den Fresken von 1513. Sollten am Ende doch jene Fresken Frühwerke des gleichen Künstlers sein?

Wollen wir auf ganz gesichertem Boden bleiben, so müssen wir drei Gruppen von Malereien, jeweils durch ein Datum zeitlich fixiert, trennen: 1. die Malereien von 1513 im ehemaligen Chorraum der Kirche von Morcote, 2. die Malereien der Capella Camuzio und das Fresko von 1522 in der Annunziata zu Locarno,



Abb. 23. Meister der Capella Camuzio: Der wunderbare Fischzug.
Morcote, Madonna del Sasso.

3. das Pestbild, die Madonna von 1524 in S. Maria di Loreto, Madonna, Sibyllen und Fischzug Petri in Morcote. Der Maler von Gruppe 3 läßt sich schwerlich von dem Meister der Capella Camuzio scheiden, sehr viel losere Fäden führen zu den Fresken von 1513.

Indem wir uns auf das Gebiet der erlaubten und wohl begründbaren Hypothese begeben, möchten wir darauf hinweisen, daß es für den mit großer Wahrscheinlichkeit als künstlerische Persönlichkeit konstatierten „Meister der Capella Camuzio“ einen wahrscheinlichen Namen gibt.

Nach den von E. Motta gefundenen, von Beltrami mitgeteilten Dokumenten¹⁾ finden wir von 1515 bis 1532 in Lugano tätig, nachweisbar zwischen 1523 und 1528 auch in der S. Maria degli Angeli beschäftigt, einen Maler Giovanni Antonio Codoli de Leucho, in dem Beltrami schon den Gehilfen Bramantino in der Capella Camuzio vermutete.

Unsere Untersuchung hat zu der Erkenntnis einer von Bramantino verschiedenen, wenn auch unter seiner Leitung herangebildeten Künstlerpersönlichkeit geführt, auf die mehrere im zweiten und dritten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts in Lugano und in der Umgebung entstandene Wandgemälde

¹⁾ Boll. stor. d. svizz. ital. 1903, 13.

zurückgehen ¹⁾. Ist auch ein Beweis derzeit nicht zu erbringen, so spricht doch eine große Wahrscheinlichkeit dafür, daß wir den „Meister der Capella Camuzio“ und der verwandten Gemälde Giovanni Antonio Codoli de Leucho nennen dürfen.

VI. Die Fresken in S. Maria di Campagna bei Maggia.

Zu den umfangreichsten Denkmälern der tessinischen Malerei des beginnenden XVI. Jahrhunderts gehört der Freskenschmuck der kleinen Kirche S. Maria di Campagna (oratorio della b. Virgine delle Grazie) bei Maggia, unweit von Locarno ²⁾. In dem einschiffigen Kirchenraum mit halbkreisförmiger



Abb. 24. Tessiner Maler von 1528:
Der hl. Rochus. Maggia, S. Maria.

Apsis hat man in letzterer und an dem Triumphbogen zu malen begonnen. Dort finden sich auch zwei längere Inschriften, die von einer schrecklichen Not und Teuerung im Jahre 1527 und der Stiftung der Wandgemälde im Jahre 1528 melden. Krönung Mariä in der Halbkuppel der Apsis, die Apostelfiguren darunter, die Verkündigung außen über dem Bogen, ebenda noch die hl. Mauritius und Matthäus, sind offenbar von einem Künstler damals gemalt worden. Einige Darstellungen der Madonna mit dem Kinde und als Beschützerin mit ausgebreitetem Mantel an der nördlichen Längswand sind Stiftungen, die vielleicht um die gleiche Zeit gemacht, aber anderen Künstlern zur Ausführung anvertraut wurden. An der Südwand mag der Maler der Apsis von 1528 noch die hl. Rochus (Abb. 24) und Sebastian gemalt haben, ein anderer naiv erzählender, aber nicht sehr bedeutender Maler hat dann die obere Reihe der Fresken des Marienlebens ausgeführt:

die Zurückweisung des Opfers Joachims, Joachim auf der Wanderung, die Ankündigung der Geburt Mariae an Joachim, dann an Anna, die Begegnung der Ehegatten an

¹⁾ Ich habe früher (Spätwerke des Bramantino, pag. 362) die Vermutung ausgesprochen, daß einige Wandgemälde in Mailand von unserem Maler herrühren. Nach erneutem Vergleiche scheint es mir richtiger, die zu einer Gruppe zusammengehörigen Mailänder Fresken einem andern, mit unserem Luganesen allerdings sehr nahe verwandten Künstler zuzuschreiben.

²⁾ Vgl. Rahn, I monumenti artistici del medio evo nel Cantone Ticino, trad. di El. Pometta, Bellinzona 1894, pag. 195; Repertorium für Kunstwissenschaft XII, pag. 10 ff.

kindes), der Szenen aus der Erziehung Mariae, endlich die Freier vor dem Hohenpriester (Abb. 26).

In der unteren Reihe setzt ein anderer Künstler die Darstellung der Begebenheiten des Marienlebens in anderem Stile fort. Und in den nun folgenden sieben Bildern hat schon Rahn die Verwandtschaft mit den besprochenen Fresken in Lugano erkannt. Bild 1 (Abb. 27): Der Hohepriester (in weißem Gewande mit dunkelbraunrotem Mantel und hellgrünem Futter) kniet mit den Freiern vor dem Altar. Die Architektur ist weiß, die Gesimse braunrot, die Wölbungen der Nischen ultramarinblau.

Bild 2: Die Vermählung Mariae (Abb. 28), der Priester wie oben, Josef hellgrün und gelbbraun, Maria ultramarin

mit hellorange Tuch.



Abb. 26. Älterer Maler des Marienlebens: Die Freier Marias vor dem Hohenpriester. Maggia, S. Maria.

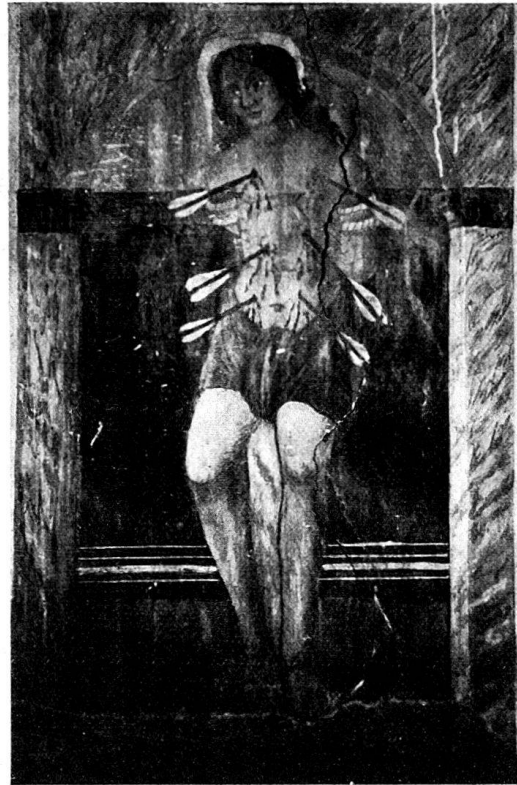


Abb. 25. Älterer Maler des Marienlebens: Der hl. Sebastian. Maggia, S. Maria.

In der Architektur hellblau vorherrschend. Bild 3: Die Verkündigung, Maria in ultramarinblauem Mantel mit orangefarbenem Futter, karminrotem Unterkleid, der Engel in braungelbem, in den Schatten rotem Gewande von auffallend freier und großzügiger Faltengebung, die Ärmel karminrot; ein hellgrüner Vorhang als Hintergrund neben der braunroten Wand. Nun folgt ein Fenster, unter dem vom Maler der oberen Reihe die Figur eines heil. Sebastian (Abb. 25) dargestellt ist. Sodann folgt Bild 4: Die Anbetung des Christkinds; Maria in ehemals ultramarinblauem, jetzt dunkelrotbraunem Mantel mit orangegelbem Futter und rotem Unterkleid, Josef hellblau und braungelb, der Esel auffallend licht weißlichgrau. Jenseits der seitlichen Eingangstüre setzt sich nun in Bild 5 die Reihe fort: Die Anbetung der Könige. Maria ist wie oben gekleidet, Josef trägt hellgrünes Kleid und gelbbraunen

Mantel, die Könige haben gelbbraune, ultramarinblaue, hellgraublau und dunkelkarminrote Gewänder. Bild 6: Die Flucht nach Ägypten; Gewandfarben wie oben, weißlichgrauer Esel, abendlich gelbroter Himmel über zartblaugrauer landschaftlicher Ferne. Bild 7: Der bethlehemitische Kindermord. Herodes trägt braunrotes Kleid, gelbrot, dunkelkarmin, hellgrün, braun und weiß sind die Farben der unteren Gestalten.



Abb. 27. Jüngerer Maler des Marienlebens:
Die Freier vor dem Altar. Maggia, S. Maria.

Die sieben betrachteten Bilder weisen einen sehr guten Erhaltungszustand auf. Nur die vergoldeten Stellen (Krone und Gefäße der Könige, Nimben) wurden später abgekratzt, das Ultramarin ist vielfach verschwunden und an dessen Stelle jetzt die rotbraune Grundierung zu sehen. Breit, ohne besondere Feinheit, aber mit ungewöhnlicher Bestimmtheit sind Gestalten und Szenen gegeben, Menschen so wie Tiere richtig gesehen, die Kompositionen einfach und von angenehmer Klarheit. Nur bei der letzten Szene des bethlehemitischen Kindermordes ist eine direkte Anlehnung an die durch Marcantons Stich bekanntgemachte Komposition Raffaels zu beobachten. Die Flucht nach Ägypten emanzipiert sich durchaus von Bramantinos Altarbild. Bezüglich der Zeit der Entstehung der Fresken läßt sich wohl mit Sicherheit sagen, daß sie vor 1528 nicht entstanden sind; ob dann in diesem Jahre schon oder erst etwas

später, läßt sich nicht mehr entscheiden.

Der Maler des Marienlebens in Maggia schließt sich ziemlich eng an den Meister der Capella Camuzio an. Man könnte auf mancherlei gemeinsame zeichnerische Eigentümlichkeiten hinweisen, so auf die stark rückwärts ausladende Schädelform, die der Mohrenkönig in Maggia, sowie der Fischer in Morcote haben. Die sieben Bilder der unteren Reihe in Maggia unterscheiden sich nicht nur infolge der größeren persönlichen Begabung ihres Autors von den andern dort befindlichen Wandgemälden, sondern sie erscheinen als Repräsentanten des

Cinquecentostiles neben den trotz annähernd gleicher Entstehungszeit noch quattrocentistischen Fresken der Apsis und der oberen Reihe.

Auf den Namen des Malers von Maggia zu schließen, fehlt uns jeder Anhalt. Auch ist mir bisher kein Gemälde begegnet, das demselben Künstler zuzuschreiben wäre.

* * *

Die betrachteten Werke im Tessin geben eine ganz wesentliche Ergänzung zu unserer Kenntnis der Geschichte der lombardischen Malerei des beginnenden Cinquecento. In Mailand selbst fallen die Werke der Schüler und Nachahmer Leonardos derart auf, daß man leicht den Eindruck erhält, daß Bramantino mit seiner Kunstart ziemlich isoliert dastehe. Erst außerhalb von Mailand, in S. Teodoro zu Pavia im Süden, in Lugano, Locarno, Morcote im Norden begegenen uns künstlerische Leistungen der direkten Schüler eines Mannes, dem noch Gaudenzio, Lanino und der Moncalvo so vieles zu verdanken hatten.



Abb. 28. Jüngerer Maler des Marienlebens: Die Vermählung Mariae. Maggia, S. Maria.



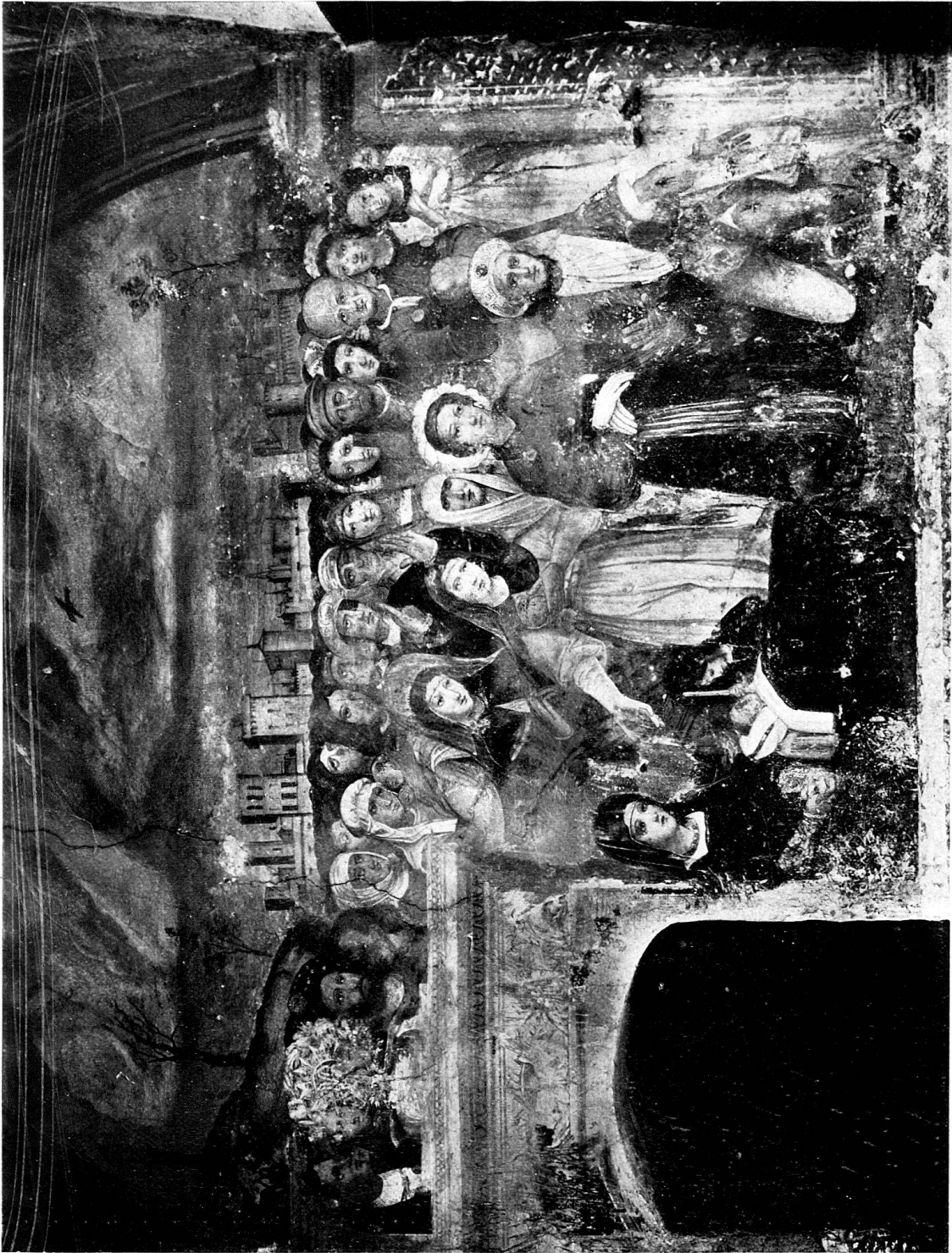
BRAMANTINO: DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN.
LOCARNO, MADONNA DEL SASSO.



MEISTER DES ALTARS VON GANDRIA: VERMÄHLUNG MARIÆ. LUGANO, S. MARIA DEGLI ANGELI.



MEISTER DER CAPELLA CAMUZIO: GEMALTER FRIES IN DER CAPELLA CAMUZIO. LUGANO, S. MARIA DEGLI ANGELI.



MEISTER DER CAPELLA CAMUZIO: EX VOTO. LUGANO, S. MARIA DEGLI ANGELI

Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde, 1912, Nr. 3.

Tafel XXIV.