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: 8 (1946)

Heft: 1

Artikel: Tommaso Lombardis Altarstatuen in Bissone

Autor: Ybl, Erwin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163233

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.07.2025

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

Tommaso Lombardis Altarstatuen in Bissone

VON ERWIN YBL

(TAFEL 14—16)

Vasari schreibt über Tommaso Lombardi, auch Tommaso da Lugano genannt, folgendes: «Ecci ancora un Tommaso da Lugano scultore, che è stato anch'egli molti anni col Sansovino, ed ha fatto con lo scarpello molte figure nella libreria di San Marco in compagnia d'altri, come s'è detto, e molto belle. E poi partito dal Sansovino ha fatto da se una nostra Donna col Fanciullo in braccio, e à piedi San Giovannino, che sono figure tutte e tre di sì bella forma, attitudine, e maniera, che possono stare fra tutte l'altre statue moderne belle, che sono in Venezia; la quale opera è posta nella chiesa di S. Bastiano. E una testa di Carlo V. Imperatore, la quale fece costui di marmo dal mezzo in fu, è stata tenuta cosa maravigliosa e fu molto grata a Sua Maestà. Ma perche Tommaso si è dilettato piuttosto di lavorare di stucco, che di marmo, o bronzo, sono di sua mano infinite bellissime figure, e opere fatte da lui di cotal materia in casa di diversi gentiluomini di Venezia, e questo basti avere detto di lui.»

Die späteren Künstlerlexika hatten die Behauptungen Vasaris übernommen, besonders die, welche Tommasos Stuckarbeiten betreffen. So Nagler[1]: «Vasari sagt von ihm, daß er Figuren von so schöner Form, Haltung und Manier gearbeitet hat, daß sie neben allen schönen Standbildern, die sich zu Venedig befinden, stehen dürfen.» Seubert[2]: «Übrigens arbeitete er lieber in Stucco, als in Marmor.» Brun[3]: «Tommaso arbeitete häufiger in Stuck, als in Marmor und Bronze.» Ugo Donati[4] wiederholt ebenfalls die Ansichten Vasaris in seinem Buche über das Wirken der Tessiner Künstler in Italien. Diesen Behauptungen kann man Glauben schenken, weil sie sich auf eigene Erfahrungen Vasaris gründen. Er ist im Jahre 1541 nach Venedig gekommen, wo «er auf Ansuchen Pietro Aretinos die Szenerie für die Komödie La Talanta malt, die in einem noch unvollen-

Vorbemerkung der Redaktion: Die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung sind verarbeitet in einem Aufsatz von Dr. Ernst Schmid, Zürich, in der Sonntagsausgabe der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 22. Dezember 1946 (Nr. 2388), der über die Künstler und Kunstdenkmäler von Bissone und speziell über die Kirche San Carpoforo und ihren Hauptaltar handelt. Da in dem Aufsatz nur gesagt wird, man habe erst in jüngster Zeit herausgefunden, daß Tommaso von Lugano der Schöpfer der Stuckmadonna in San Carpoforo sei, möchten wir hier feststellen, daß Prof. Dr. Erwin Ybl es war, der die Madonna von Bissone als Werk des genannten Meisters erkannte und mit der Marmorstatue an der Kirche von San Sebastiano in Venedig in Zusammenhang brachte. Herr Prof. Ybl, der seit 16 Jahren an der Universität in Budapest über italienische Plastik liest, weilt seit Januar 1944 in der Schweiz und reichte das Manuskript zu seiner Abhandlung unserer Zeitschrift anfangs Oktober 1946 ein.

[1]) Dr. G. K. Nagler, Neues Allgemeines Künstlerlexikon 1839, VIII, S. 117.

[2]) A. Seubert, Allgemeines Künstlerlexikon 1882, II, S. 473.

[3]) Carl Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon 1908, II, S. 290.

[4]) Ugo Donati, Breve Storia di artisti ticinesi, p. 75.

deten Hause am Ende des Canareggio 1542 durch die Compagnia della Calza zur Aufführung gelangte»[5]. Tiziano Minio lieferte dazu die Stuckarbeiten. Vasari muß also Tommaso persönlich gekannt haben; dieser und Minio waren die Mitarbeiter Jacopo Sansovinos und gehörten beide als geschickte Stuckatoren demselben Künstlerkreise an.

Bis jetzt waren keine Stuckarbeiten Tommasos bekannt. Es finden sich aber welche in den drei Nischen des Hauptaltares der Kirche S. Carpoforo zu Bissone am Luganer See (Abb. 2–4). Die Mittelgruppe zeigt die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, die Seitenfiguren stellen St. Peter und den aus Como gebürtigen Märtyrer S. Carpoforo von der Thebäischen Legion dar.

Die Pfarrkirche S. Carpoforo in Bissone ist im Quattrocento entstanden, die Fassade und die innere Ausstattung stammen jedoch aus dem 17. Jahrhundert. Ihr Hauptaltar in seiner jetzigen Form gehört ebenfalls der letztgenannten Epoche an. Der Bischof von Como, Monsignore Niguarda, sieht im Jahre 1591 den fertigen Altar[6], aber die Nischenstatuen müssen bereits in der Mitte des Cinquecento geschaffen worden sein. Besonders die Madonnagruppe bezeugt die Richtigkeit der Behauptung Vasaris über Tommaso. Sie ist künstlerisch wertvoller, als alles, was Planiscig und A. Venturi[7] als Werke in Venedig anführen, wie beispielsweise die Madonnagruppe in S. Sebastiano (Abb. 1), die auf ihrem Sockel die Inschrift «Opus Tomasi Lombardi» trägt, ferner den heiligen Hieronymus in S. Salvatore und auch die Caritas am Grabmal des Dogen Antonio Venier in derselben Kirche, obgleich diese letztere mit dem Namen Jacopo Sansovino bezeichnet ist. Alle drei Werke sind aus Marmor gehauen. Auch Tommaso war mit drei seiner Genossen für Jacopo Sansovino tätig, nämlich an den Tribünenreliefs in S. Marco (mit Darstellungen aus der Geschichte des Evangelisten Markus) und an den Friesen der Libreria. (Es ist möglich, daß Tommaso in Bissone oder in einer umliegenden Ortschaft geboren wurde, und daß er mit den drei Statuen das Gotteshaus seines Geburtsortes ehren wollte.)

In der Madonnadarstellung folgt Tommaso dem späteren Stil seines Meisters Jacopo Sansovino; aber er übernimmt auch wichtige Elemente Michelangelos. Jacopo Sansovino und Antonio Begarelli lösten in der Plastik sehr glücklich die Aufgabe, die Madonna mit Jesus und Johannes zu einer Gruppe zu vereinen, ein Motiv, das schon vor ihnen Leonardo und Raffael in der Malerei lockerer und doch als vollendete formale Einheit komponiert hatten. Die Gruppenbildung Begarellis ist weniger gebunden und malerischer, Sansovino hingegen baut sein Werk zusammenfassender und plastischer auf. Die in der Loggetta stehende und die für das Hauptportal von S. Marco gemeißelte Madonnagruppe (welch letztere heute in der Chiesetta dell'Anticollegio des Dogenpalastes zu sehen ist), wiederholte Tommaso in der Marmorfigur von S. Sebastiano (Abb. 1) und in der Stuckstatue zu Bissone (Abb. 2). Im ersten Falle folgt er, klassizistisch-kühler, dem Stil Sansovinos; das Bissone-Werk ist erfüllt von inniger Wärme und unmittelbarem Leben. Jesus und der kleine Johannes scheinen miteinander zu plaudern, und Maria hört liebevoll zu. Tommaso setzt Jesus rittlings auf den rechten Oberschenkel der Maria, wie dies bei der Medici-Madonna des Michelangelo der Fall ist. Hier aber verbindet sich das Motiv mit komplizierten Kontraposten und mit der Rückwärtswendung des Kindes; Tommaso verharrt dagegen bei der unmittelbaren, weniger formalen Einstellung Sansovinos und stellt die beiden Kinder einander genrehaft gegenüber. Der rechte Fuß der Madonna ruht auf einem Seraphenkopf, und dadurch bekommt die Gruppe mehr Bewegungsinhalt. Wie in S. Sebastiano ist die Madonna nicht in sitzender Haltung dargestellt, sondern aufgerichtet, wie die Maria Donatellos im Santo zu Padua, und auf diese Weise wird ihre Gestalt mit der Bewegung der Kinder in Einklang gebracht. Damit wird die ganze Gruppe vom gleichen Lebensrhythmus erfüllt. In S. Sebastiano steht der kleine Johannes mit dem Rücken gegen den Beschauer, in Bissone sieht man ihn von vorne, er wendet sich lebhaft dem Jesuskinde zu, und zwi-

5) L. Planiscig, Venezianische Bildhauer der Renaissance, S. 393–394.
6) Don Agostino Robertini, La chiesa di S. Carpoforo à Bissone, Giornale del Popolo 1935, II, 1.
7) L. Planiscig, Op. cit., p. 368, 369, 392, 500, 509.. – Adolfo Venturi, Storia dell'Arte Italianna, X, 3, p. 58.

schen seinen Beinen kauert ein Lamm, wodurch die statuarische Ruhe durch unmittelbare Lebendigkeit ersetzt wird.

Die zwei Gruppen enthalten so große Stilähnlichkeiten, daß an der Identität ihres Schöpfers nicht gezweifelt werden kann. Die Bissone-Madonna zeigt aber eine vollendetere und entwickeltere Lösung als die von S. Sebastiano. In beiden Fällen sitzt Maria auf einem profilierten Steinpostament, dessen Block links hinter den Draperien sichtbar wird. Beide Gruppen (zu Bissone in besonders vollkommener Weise) bauen sich in einer weichen Kurve auf, die bis zum Kopf der Maria hinaufsteigt, um dann auf der rechten Seite senkrecht auf das Haupt des Johannes herunterzufallen und, im rechten Winkel sich brechend, wieder in einer neuen Vertikalen hinabzugleiten. In Venedig wie in Bissone trägt Maria ein reich gefältetes Kleid, aus dem der Körper, besonders die Beine und der Busen, klar hervortritt. Die Brüste sind bei beiden Figuren deutlich akzentuiert zwischen zwei wagrechten Gewandstreifen. Ähnliche Bänder unterteilen auch das Faltenspiel der Ärmel, dessen Lineament am rechten Arm der Bissone-Madonna wie an der S. Sebastiano-Madonna gestaltet ist. Auch das Seraphköpfchen, das auf dem Scheitel der Madonna unter dem Kopftuch hervorguckt, ist das gleiche. Das Motiv stammt von Michelangelo. Schon Sansovino hat es von der vatikanischen Pietà und der Madonna zu Brügge übernommen. In beiden Fällen stützt Maria mit der Linken die Brust des Kindes. Ihre kissenartig gewölbte Hand mit der typischen Fingerhaltung zeigt venezianische Stileigentümlichkeiten. In gleicher Weise halten die von Tizian, Palma Vecchio und Tintoretto gemalten Frauen mit aneinandergelegten Ring- und Mittelfingern ihre Hände vor der Brust. Der kleine Jesus stützt sich mit seiner Linken auf den Unterarm der Mutter, wie in der Gruppe von S. Sebastiano. Gleich ist bei beiden Statuen auch der Bau der Kinderkörper: hier wie dort die rundlich drallen Formen, die vorquellenden Bäuchlein, die akzentuierten Kniescheiben, die ringförmigen Einbuchtungen und die schneckenartigen Locken. Die Handfläche des kleinen Johannes ruht beide Male mit gespreizten Fingern auf dem linken Oberschenkel der Madonna und, den Rücken freilassend, hängt ein kleines Lammfell von seiner rechten Schulter herab.

Die Gesichter der Bissone-Madonna und der Kinder mit ihren dicken Backen und dem kleinen Mund ähneln den Typen auf den Tonreliefs des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums und der Terracottagruppe der Sammlung Lederer (Abbildungen bei Planiscig, Nr. 409 und Nr. 410)[8]. Aber die gleichen puppenhaften Gesichter weisen auch die Gestalten Alessandro Vittorias auf, mit dem Tommaso in Verbindung gestanden ist. Bei A. Venturi lesen wir: «1546 col Vittoria fa un modello in cera per i bronzi della Sagrestia di S. Marco»[9]. Dieser Typus und die Haarbildung kehren später auch bei Girolamo Campagna und Niccolò Roccatagliata wieder.

Die Fältelung der Bissone-Madonna ist kräftiger und tiefer gebuchtet als bei der Schwesterfigur in S. Sebastiano, wo die Draperien wie nasse Tücher auf den Gliedmassen der Madonna kleben. Diese Unterschiede sind aber auf die verwendeten Materialien, Marmor und Stuck, zurückzuführen. Der Erhaltungszustand der Madonna von Bissone läßt leider zu wünschen übrig, da zahlreiche Übertünchungen die ursprüngliche Form verwischt haben. Der Ellenbogen rechts und zwei Finger der rechten Hand sind nicht mehr vorhanden, die drei erhaltenen verstümmelt, die Zehen des rechten Fußes fehlen. Wie in Venedig, ist der Sockel auch in Bissone elliptisch. Durch ihre lebendigere Ausdruckskraft und reichere formale Gestaltung steht die Bissone-Madonna künstlerisch höher, als die von S. Sebastiano, oblgeich letztere aus wertvollerem Material gebildet ist. Die Tessiner Statue verhält sich zur venezianischen wie die frische Skizze zum kühleren ausgearbeiteten Werk.

In der rechten Altarnische steht der Märtyrer S. Carpoforo. Den formalen Gedanken zu dieser Statue hat Tommaso von Tullio Lombardi übernommen, der an seinem Vendramin-Grabmal, in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig solche Kriegergestalten in den Seitennischen dargestellt hat. Diese standen ursprünglich an Stelle der kleinen weiblichen Figuren Lorenzo Bregnos. Leider ist

[8]) L. Planiscig, Op. cit., p. 385, 386.

[9]) A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana X, 3, p. 58.

von diesen behelmten Figuren vielleicht diejenige[10], die dem Tommaso als Vorbild diente, verschollen, und zwar seit der Übertragung des Grabmals von der Servitenkirche an ihren jetzigen Standort. Damals entfernte man mehrere Statuen und die noch erhaltene Kriegerfigur kam in die Nische, in der ursprünglich ein Adam stand. Die Statue des S. Carpoforo ist jedoch in ihrer Bewegung entwickelter als ihr Vorbild; der linke Fuß ist in Schrittstellung vorgesetzt. Trotzdem Tommaso die klassischen Regeln der polykletischen Ponderation einhält, indem er die Schulter über dem Standbein sinken läßt, ist das Gleichgewicht der Statue nicht gewahrt. Man hat den Eindruck, als ob die Gestalt sich auf ihren Mantel stützen müßte. Um seiner in leichtem Material ausgeführten Figur bessern Halt zu geben, mußte der Künstler dieses Stützmotiv verwenden. In ähnliche Mäntel hüllten die venezianischen Renaissance-Künstler ihre antiken Kriegerfiguren; wir erinnern nur an den Mars des Arco Foscari im Hofe des Dogenpalastes. In seiner michelangelesk geformten Rechten hält S. Carpoforo die Fahne, seine Linke stützt er auf die Hüfte, wobei er zugleich die Falten des Mantels in einem Knoten zusammenrafft. Beide Handgelenke zeigen auffallend artikulierte Bewegungen. Das Gesicht ist feminin, der Typus der Madonna kehrt wieder, aber mit weniger Ausdruck. Das Haupt ist bedeckt von einem antiken Helm, dessen Kamm mit Federn geziert ist. Der Brustpanzer ist mit zwei gegeneinanderfliegenden Genien geschmückt. Die Füße sind mit langen, bis unterhalb des Knies reichenden Lederstiefeln bedeckt. Dieses klassische Kriegsgewand entspricht also ganz demjenigen bei Tullio Lombardi. Die Modellierung zeugt von der Geschicklichkeit Tommasos, in Stuck zu arbeiten. Obschon die Statue des S. Carpoforo kein Meisterwerk ist, zeigt sie doch die typischen Merkmale des entwickelten, venezianischen Cinquecento.

Statuarisch am schwächsten ist der in der linken Altarnische stehende S. Petrus, wenn auch sein Kopf meisterliche Züge aufweist. Sie sind von den sitzenden Bronze-Evangelisten des Jacopo Sansovino in S. Marco inspiriert. Auch die bärtigen Alten auf den Tribünenreliefs in S. Marco sind die Brüder dieser Petrusfigur; nicht umsonst hat sich Tommaso dort als Gehilfe des Sansovino betätigt. Der Ausdruck des geneigten Kopfes mit den parallelen Stirnfalten, dem Haarbusch in der Mitte und dem schneckenartig gelockten Bart stimmt in beiden Fällen überein. Die statuarische Haltung ist aber mißglückt. Tommaso gibt zwar Petrus in stehender Haltung wieder, doch lehnt sich der Heilige, wie Mönche, an die Misericordien der Chorstühle, rückwärts an. Nur sein rechtes Standbein ist belebt. Das steife, pfeilerartige linke Bein wird von sinnlos geformten Draperien verdeckt. Die Gestalt wird hauptsächlich durch den Mantel gestützt, der in reichen Faltenmassen von den Schultern niederfällt. In seiner Rechten hält Petrus die Schlüssel zum Paradies, in der Linken einen Folianten. Auch hier sind die Handgelenke artikuliert und die Finger von ausdrucksvoller Lebendigkeit. Wie die beiden andern Figuren, ist auch diese Gestalt mit ihren freistehenden Gliedmassen und Tieffaltenbuchten ein Zeugnis stilgerechter Materialbehandlung.

Mit Tommasos Altarstatuen hat das venezianische Cinquecento in bescheidenem Maße das Geschenk zurückgegeben, das die Gegend um Lugano zur Kunstentwicklung der Lagunenstadt beigesteuert hat. Die aus Carona stammenden Lombardi gehörten zu den Hauptvertretern der dortigen Architektur und Plastik während der Renaissance. Bis jetzt wurden die Statuen von Bissone nach der Ansicht Casella-Montis[11] einem Gaggini zugeschrieben, da man – durch die Tradition irregeführt – den unmittelbaren Stilzusammenhang nicht wahrnahm, der die Statuen von Bissone mit der Gruppe von S. Sebastiano verbindet. Die Statuen von Bissone sind in den Fünfzigerjahren des 16. Jahrhunderts entstanden, zu einer Zeit also, da Tommaso nicht nur die Werke von Jacopo Sansovino und Michelangelo, sondern auch die eines Alessandro Vittoria kannte. Besonders die Maria-Gruppe ist die Synthese des Stiles der drei genannten Meister. Sie ist die unmittelbarere und inhaltsreichere, im Stile entwickeltere und harmonischere Nachfolgerin der Maria-Statue von S. Sebastiano.

[10]) Leo Planiscig, Pietro, Tullio und Antonio Lombardi, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1937, Neue Folge Band XI, S. 101.

[11]) Don Agostino Robertini, La chiesa di S. Carpoforo à Bissone, Giornale del Popolo 1935, II, 1.

Cliché U. Donati, Breve storia di artisti ticinesi

TOMMASO LOMBARDI

Abb. 1. Marmorstatue in der Kirche San Sebastiano in Venedig
Madonna mit Jesus und Johannes

Phot. V. Vicari, Lugano

TOMMASO LOMBARDI

Abb. 2. Stuckstatue in der Pfarrkirche S. Carpoforo in Bissone – Madonna mit Jesus und Johannes

Phot. V. Vicari, Lugano

Abb. 3. S. Petrus

Phot. V. Vicari, Lugano

Abb. 4. S. Carpoforo

TOMMASO LOMBARDI

Stuckstatuen in der Pfarrkirche S. Carpoforo in Bissone