

Wandbilder des 14. Jahrhunderts in Salouf (Salux), Graubünden

Autor(en): **Wyss, Alfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **20 (1969)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **10.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393002>

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.

Von Alfred Wyß

1927 waren in der Kirche St. Georg in Salouf an der Nordwand Fragmente einer Geburt Christi und einer Anbetung freigelegt worden, welche nach Vollendung der Vergrößerung des Baues wieder unter einer Putzschicht verschwinden mußten. Erwin Poeschel beschreibt in den «Kunstdenkmälern Graubündens»¹ diese Wandbildreste und datiert sie in das letzte Drittel des 14. Jhs. 1968 ließ HH. Pfarrer Lozza die ganze Wand freilegen und von Restaurator Erhard Ressel aus Fischingen restaurieren. Ich möchte mich mit der bescheidenen Beschreibung dieses Fundes jenen Gratulanten anschließen, welche Albert Knoepfli mehr zu danken haben, als er wohl selbst weiß.

Aus Urkunden ist über die Entstehung der Bilder nichts zu erfahren. Die Kirche wird 1290 zum erstenmal genannt, der romanische Turm mag nicht viel älter sein. Rekonziliationen fanden 1461 und 1492 statt. 1498 wurde der heutige polygonale Chor vollendet und das Schiff 1501 von Peter von Bamberg eingewölbt. Die *Wandbilder* gehören zu einem früheren Zustand. Sie *belegen drei Joche des Schiffes* und enden etwa 1,5 m vor dem heutigen Chorbogen in einer geraden Putzlinie. Beim Einbau der Gewölbe und der Wandvorlagen wurden größere Partien zerstört. Eine ausgreifende Fehlstelle ist durch die Anlage des barocken Kanzeldurchganges im mittleren Joch entstanden; ein ähnliches Zerstörungsbild verursachte die Nische des Taufsteines im ersten Joch. Die Bilder waren in üblicher Weise zur Haftung der neuen Putzschicht aufgepickelt. Die Malereien sind aber in einer außerordentlichen Frische zutage getreten, und die Restaurierung konnte sich auf die Einstimmung dieser Pickelhiebe beschränken. Bei den Gesichtern ist allerdings nicht in allen Teilen dieselbe Zurückhaltung geübt worden, welche sonst diese Restaurierung auszeichnet. Man wird bei Vergleichen vor allem die Gesichter der Geburt und Anbetung und der hl. Katharina im ersten Joch zuziehen müssen.

Die Darstellungen aus der *Jugend* und aus der *Passion Christi* sind in zwei übereinanderliegenden Friesen (Höhe zirka 165 cm) angeordnet, welche durch Ornamentbänder gefaßt werden und auf einer Reihe von gemalten Nischen, welche in den beiden westlichen Jochen von Arkaden getragen werden, liegen.

Es haben sich die folgenden Bilder, die durch Rahmenelemente getrennt sind, erhalten: 1. *Geburt Christi*: Im Stall, der durch Holzstützen und das gelbe Strohdach angedeutet wird, liegt Maria auf dem Lager unter einer gestreiften Decke und hält das Kind in den Armen. Sichtbar sind der Nimbus und die Rückenlinie des Knaben, ferner die Hände Marias, während der linke Teil der Darstellung fehlt. Joseph sitzt in einem halbrunden Sessel halbwegs unter dem Dach, halbwegs im Bildrahmen und schläft auf seinen Stock gestützt. Esel und Rind erscheinen über der leeren, geflochtenen Krippe. Ein Kerzenstock steht vor dem Lager Marias. 2. *Anbetung der Könige*: Die bekrönte Maria sitzt auf einem frontal gesehenen Thron mit Zwillingsarkaden im Sitz und runden Löchern im Fußbrett. Das Kind greift zur kelchförmigen deckellosen Schale mit den Goldmünzen, die ihm der kniende bärtige König darreicht. Dieser hat die Krone vom Haupt genommen und an den rechten Arm gehängt. Vom zweiten König ist ein Teil des Mantels und die Hand, welche auf den großen Stern weist, übriggeblieben. Die große Fehlstelle zur näch-

sten Szene muß zum größten Teil von der Anbetung ausgefüllt gewesen sein. Es bleiben etwa 80 cm (Maß der Dornenkrönung), doch wird man annehmen können, daß auch im ursprünglichen Zustand 3. die *Beschneidung* folgte: Auf demselben Thron sitzt die ungekrönte Maria mit dem Knaben, an welchem der stehende Priester mit einer Schere die heilige Handlung vollzieht. 4. *Präsentation im Tempel*: Maria reicht dem Priester den auf dem Altarblock stehenden Christusknaben, den dieser mit verhüllten Händen empfängt. Die Frau hinter Maria trägt in ihrem Mantel zwei Tauben. 5. *Kindermord*: Die Arme eines Schächers greifen der rechtsstehenden Frau, welche ihr Kind im Mantel hinter dem Rücken verbirgt, an den Arm und in das Gewand. Eine kauernde Frau hält ihr totes Kind über den Knien. Der aufrechte Arm soll wohl die Klage dieser Frau ausdrücken, doch ist heute der Zusammenhang nicht klar ablesbar. 6. *Flucht nach Ägypten*: Maria und das Kind sitzen auf dem Eselchen, Joseph geht voraus und trägt an einer Stange das Reisegepäck, von dem man allerdings nur ein Tuch erkennen kann. Die Passion setzt mit der 7. *Fußwaschung* ein: Davon ist nur die rechte Hälfte erhalten. Vor einem magern Bäumchen mit kugelige Krone kniet Christus nach links gewendet; die Rechte ist belehrend gehoben, die Linke greift nach unten. Vor ihm erscheinen auf einer brettförmigen Unterlage ein nackter Fuß und ein graues Gebilde, das man am ehesten als Schale deuten kann. 8. *Ölberg*: Neben dem Bäumchen kniet Christus, im Himmel erscheint ein Engelchen mit einem Schriftband. Man wird sich rechts einen Berg mit dem Kelch und darunter die schlafenden Jünger vorstellen müssen; davon ist aber nichts erhalten. 9. *Gefangennahme*: Inmitten einer Schar von behelmteten Schergen umfaßt Judas Christus; Petrus zieht das Schwert aus der Scheide, von Malchus ist der Mantel zu sehen. Rechts erscheint eine Figur, welche sich von den grünen Schergen durch eine rote Hose und ein gelbes kurzes Gewand abhebt. 10. Fehlt. Der Rest des Thrones, den man allerdings nicht eindeutig von der nächsten Szene trennen kann, mag zu Christus vor einem der Repräsentanten der Gewalt, Hannas und Kaiphas oder Pilatus gehören, am ehesten wohl zum letzteren. 11. *Geißelung*: Christus, nur mit dem Lententuch bekleidet, ist mit erhobenen Armen an die Säule gebunden. Vom linken Schächer sind nur die Reste vorhanden; der rechte ist so groß wie Christus und trägt ein geteiltes, einseitig gestreiftes Obergewand mit tiefsitzendem Gürtel. Mit beiden Händen hebt er die Geißel, welche mit Widerhaken versehen ist. 12. *Dornenkrönung*: Die schmale Szene zeigt den sitzenden Christus, dem die Krone mit zwei gekreuzten Stöcken aufs Haupt gedrückt wird. Die Schächer sind kaum erkennbar, müssen jedoch winzig klein gewesen sein. Der rechte scheint sich von Christus abgewandt mit dem Ellbogen über einem Stock zu hängen. 13. (*Kreuztragung?*): Erhalten ist nur ein grüngerleiderter Schächer mit Helm und ein Stück von einem roten Gewand. 14. *Kreuzigung*: Sie war offenbar als Dreiergruppe komponiert. Neben dem Kreuz steht rechts Johannes mit einem Buch, der sich die linke Hand vor den Hals legt. 15. *Grablegung*: Christus wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus auf einem Tuch ins kistenförmige Grab gelegt. Maria neigt sich umarmend über ihn. Dahinter stehen vier Figuren vor dem Kreuz, nämlich Johannes, zwei Frauen und eigenartigerweise eine weitere Männerfigur an Stelle der dritten Frau.

Die Szenenfolge ist jedenfalls ein Fragment eines größeren Zyklus. Die Passion wird kaum mit der Fußwaschung begonnen haben, und es fehlt das Abendmahl, welches wohl an anderer Stelle ausführlicher dargestellt wurde.

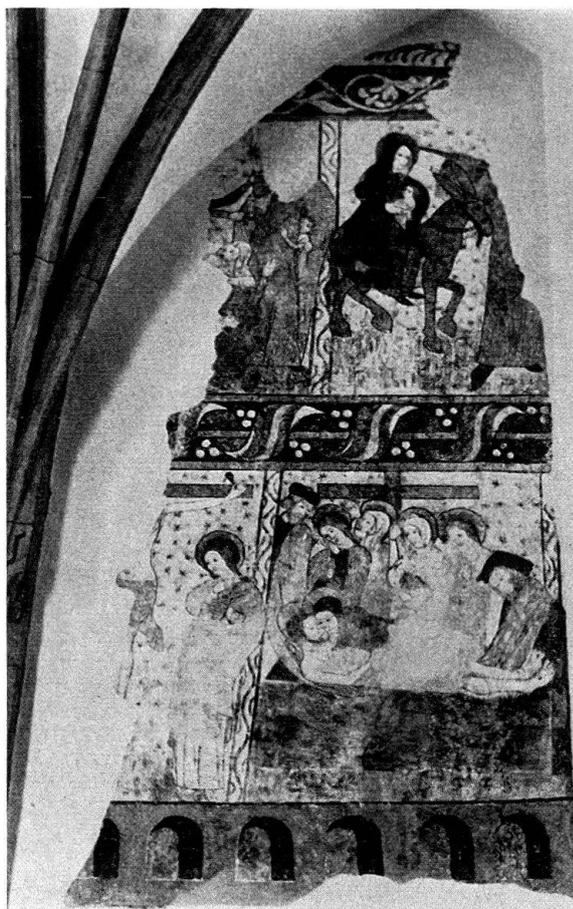


Abb. 1. Salouf, St. Georg, 3. Joch. Kindermord, Flucht nach Ägypten, Kreuzigung und Grablegung

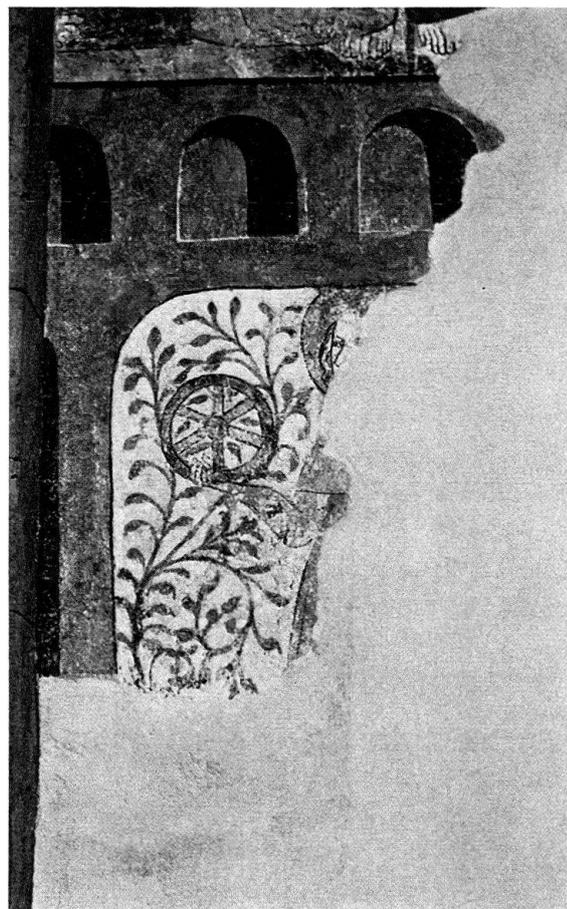


Abb. 2. Salouf, St. Georg. Hl. Katharina

Unter den Arkaden stehen vor einem Rankengrund im ersten Joch Katharina mit dem Rad, im zweiten ein heiliger Bischof und Johannes der Täufer mit einem Buch, der an seinem Fellkleid zu erkennen ist.

Die Szenen aus dem Leben Christi spielen vor einem Hintergrund im Wandton, der mit Sternen aus drei überkreuzten roten Pinselzügen übersät ist, auf einer gelben ungliederten Zone. In der oberen Reihe sind auf diesem abstrakten «Boden» Reste von schematischen schwarzgemalten Pflanzen erhalten. Die Figuren stehen zwar auf diesem Grund, jedoch ist eine räumliche Tiefe nur durch Schichtung der Personen oder an den architektonischen Versatzstücken (Thron und Altar) ablesbar. Die Unbekümmertheit gegenüber jeder architektonischen Gliederung zeigen auch die Überschneidungen der Bilderbegrenzung in etlichen Szenen, so daß hier im Grund noch der Gedanke des kontinuierlichen Bildfrieses spürbar wird. Im allgemeinen ist die Aussage auf die knappste Form gebracht, und nur in der Gefangennahme und in der Grablegung sind Personengruppen anzutreffen. Die Figuren bewegen sich sonst recht frei und großzügig in den Bildfeldern. Man spürt diese Ungezwungenheit auch in der Malweise. Die Zeichnung, welche in der Regel schwarz und in den Hautteilen rot (Augen schwarz) aufgetragen wurde, ist mit Farben ausgelegt, welche eine gewisse Transparenz beibehalten haben.

Einzig die rotbraunen Gewänder wirken dichter. Es sind keine Spuren von differenzierten Farbtönen im Sinne der plastischen Abstufung erhalten, und sämtliche Inkarnate bleiben im Wandton. Man wird also im wesentlichen die originale Wirkung vor sich haben. Was die Detailzeichnung angeht, so ist sie knapp und zeigt auch in den Gewändern wenig Falten. Die Gesichter haben sich von der strengen hochgotischen Tradition gelöst, indem etwa die Braue frei geführt, der Mund ausdrucksvoll geprägt und die Kopfformen differenziert sind.

Die *Farben* beschränken sich auf wenige Lokaltöne: Grau für die Architektur und den Esel, Rotbraun (ein helleres Rot im Kindermord), Grün und Gelb für die Gewänder, Gelb für den Bodenstreifen, die Kronen und das Haar. Zur Gliederung der Figuren werden die Gewänder gegeneinander abgesetzt, bei der Maria zum Beispiel in der folgenden Weise: rotbrauner Mantel, gelbes Futter und grünes Gewand. Ob die graue Farbe der Ärmel des knienden Königs eine Untermalung für Blau war, das sonst nicht vorkommt, ist nicht zu entscheiden.

Das *Dekorationssystem* ist folgendermaßen aufgebaut: Über dem obersten schwarzen Rand mit einer ehemals grünen Blatt-Wellenranke liegt ein leicht bewegter roter, linear gezeichneter Blatzweig, ähnlich den Rankengründen der Heiligen unter den Arkaden. Der mittlere Fries zeigt auf einem schwarzen Grund eine Bandrolle, welche um einen gelben Stab gewickelt ist. Die Zwickel werden von je drei weißen Punkten besetzt, das Band selbst ist in Rotbraun, mit weißer Kante, gehalten mit einem grünen Mittelband, das in zwei Tönen gefiedert ist. Im Gegensatz zu den in die Fläche gelegten Wellenranken des oberen Frieses wirkt dieses Band plastisch. Die Trennung der Szenen besteht aus aufrechten, schwarz gezeichneten Rahmen mit einer roten Wellenlinie, deren Wellenberge verdoppelt sind. Im Gegensatz zu dieser traditionellen Gliederung der Bildfrieze steht die grau gemalte Architektur, welche den Sockel bildet. Sie zeigt eine Galerie von Rundbogen-Nischen, die von unten links gesehen ist. Die großen Arkaden haben einen geraden Sturz und abgerundete Ecken. Im Gegensatz zu den Nischen ist hier der Grund offen, so daß die ganze Architektur als eine Scheibe von geringer Dicke wirkt und keine echte Raumtiefe erreicht.

Die *Datierung* Erwin Poeschels in das letzte Drittel des 14. Jhs. ist sicher zutreffend. Zwar ist die Darstellung mit den wenigen Figuren, welche kaum erst das Stehen gelernt haben, und die Neigung, das Wandgefüge als fortlaufenden Fries aufzufassen, eher altertümlich. Der Großzügigkeit der Anlage entspricht die individuelle Handschrift des Malers, welche im bündnerischen Bestand² nicht mehr vorkommt. *Am nächsten steht wohl die Gruppe um den zweiten Meister von Rhäzüns*, dem man die biblischen Themen der Marienkirche in Lantsch/Lenz, die Georgsdarstellung, die Kreuzigung und die Anbetung in Clugin und die Jugend- und Passionsszenen in Mon zuschreibt und in dessen Nähe auch der Feiertagschristus und die Gregorsmesse in Schlans gehören. Ich möchte hier den Seelen wägenden Erzengel in der Luziuskapelle zu Schmitten anschließen, den Poeschel³ eigenartigerweise dem Ende des 15. Jhs. zuteilt, was ich nur als Druckfehler auffassen kann. Dabei sei am Rande vermerkt, daß man in Rhäzüns selbst wohl den «zweiten Meister» in zwei Hände teilen muß, wobei die eine ruhiger und größer wirkt – wie der Schmittener Michael – die andere, welche vor allem an der Passion gearbeitet hat, kleinlich komponiert und zapplige Figuren zeichnet. Diese Frage ist hier allerdings nicht zu



Abb. 3. Salouf, St. Georg, 1. Joch. Geburt und Huldigung, Fußwaschung, Ölberg und Gefangennahme

diskutieren, indem der Saloufer Meister eine völlig andere Hand zeigt. Immerhin sind einige Dinge vergleichbar, so die technischen Merkmale der Seccomalerei, die gewisse Sorglosigkeit, die sich gegenüber der Hofkunst absetzt, die körperlose, transparente Farbigkeit, wobei allerdings in Rhäzüns (mit Ausnahmen), Lantsch/Lenz und Mon die Gründe farbig gehalten sind, und endlich die freie Art der Friesaufteilung. Die senkrechten Wellenrahmen kommen in Lantsch/Lenz, Schmitten und Rhäzüns vor, wie übrigens auch in Langwies⁴, das dem Charakter nach in dieselbe Gruppe gehört, aber weder dem Rhäzünser noch dem Saloufer Meister der Handschrift nach verwandt ist. Allerdings ist das Dekorationssystem in Salouf wuchtiger als in der Rhäzünser Gruppe und weniger tepichhaft mit der Malerei verflochten. Es ist aber vor allem die Sockelarchitektur, deren Großflächigkeit der großzügigen Art der Bilder entspricht, welche bei den Rhäzünser Meistern nichts Verwandtes hat. Es muß hier Langwies, dessen Passionsfries in eine gemalte bossierte Mauer eingespannt ist, und welches von Erwin Poeschel wegen der Baugeschichte nach 1385 eingeordnet wird, zitiert werden. Vergleichbar ist hier die Idee des architektonischen Aufbaues. Während aber in Langwies eine geradezu illusionistische Wirkung entsteht, handelt es sich in Salouf um eine Scheibe im Raum, welche abstrakt bleibt. Es mag die *Quelle dieser Malerei im tirolischen Gebiet* gelegen sein, und man könnte die

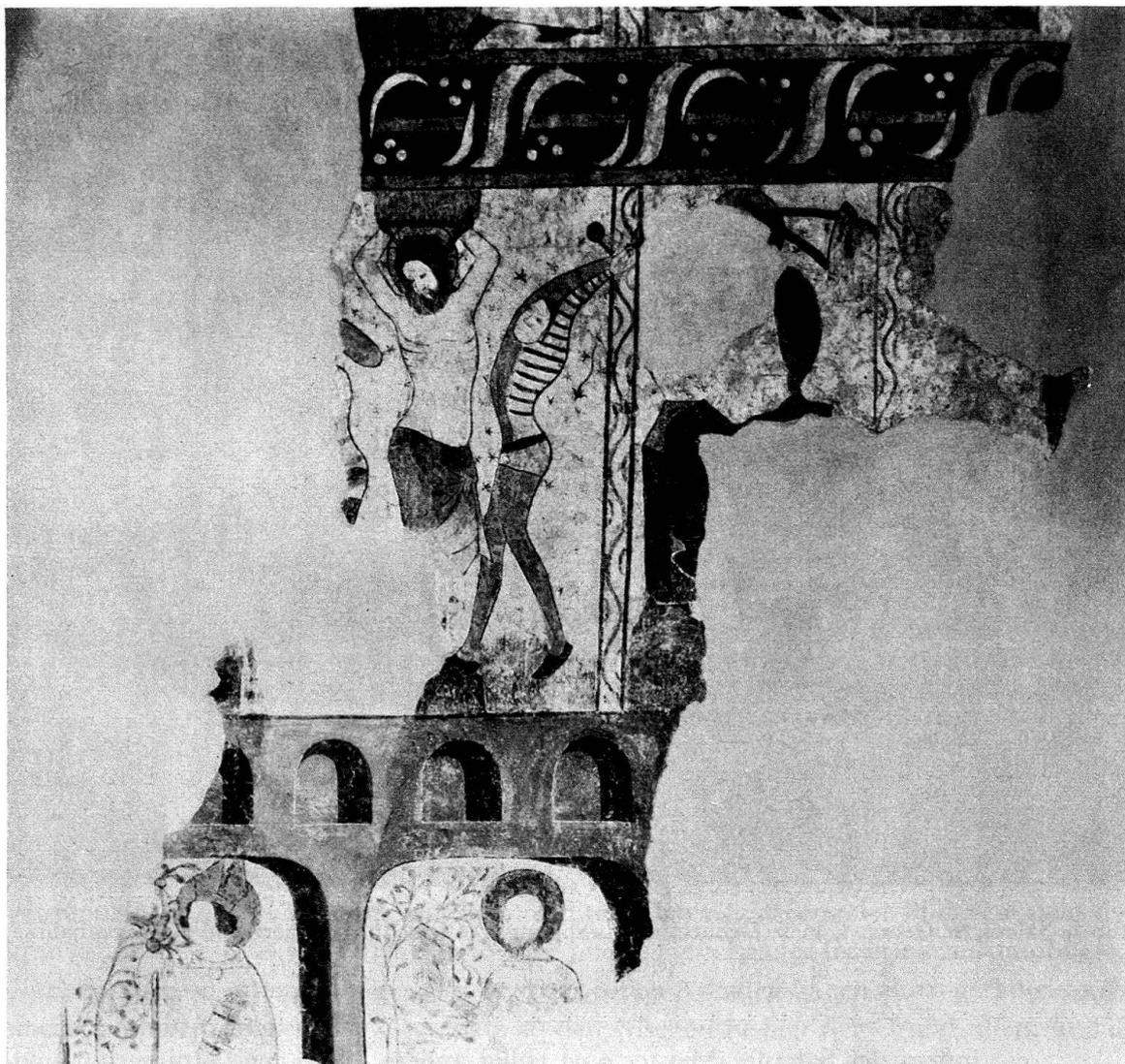


Abb. 4. Salouf, St. Georg. 2. Joch. Geißelung, Dornenkrönung, hl. Bischof und Johannes der Täufer

Badestube auf Schloß Runkelstein bei Bozen aus dem Ende des 14. Jhs. vergleichen, deren von Säulen gestützte, sonst aber sehr ähnliche Arkaden sich allerdings in kleine Raumgehäuse öffnen und deren Figuren italienisches Gepräge haben⁵. Solche Vergleiche bleiben bei der Verschiedenheit der Qualität und der Handschrift nur Indiz. Wie die Malereien der Rhäzünser Meister und die Passionsszenen in Langwies gehören die Saloufer Bilder einer mehr volkstümlichen Art an, die fern von höfischen Zentren gewachsen ist und ihre Verwandten im Bodenseegebiet, im Tirol und bis ins böhmische Gebiet findet. Innerhalb dieser Gruppe ist der Saloufer Maler aber *ein eigenwilliger und großzügig komponierender Meister*, dem offenbar in der Sockelzone bei der Architektur und bei den Rankenhintergründen neue Vorbilder vor Augen gestanden haben, welche mit den traditionellen Bildfriesen kontrastieren, und von denen aus man die Wandbilder in Salouf am spätesten, vielleicht ans Ende des Jahrhunderts, ansetzen möchte.

Anmerkungen:

¹ Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Basel 1937–1947, Band III, S. 267.

² An Wandbildern des 14. Jhs. in Graubünden seien, außer Salouf, genannt: Die Werke des Waltensburger Meisters. Vgl. Kdm. GR I, S. 72 ff. und die zugehörigen Texte des Inventares. Helga Reichel, Der Meister von Waltensburg, Basler Diss., Marburg 1959. Christoph Simonett, Der Meister von Waltensburg, in: Unsere Kunstdenkmäler, XIV 1963, S. 103 ff. – Chur, Kathedrale, Ostwand, außen. Kreuzigung, 2. Viertel 14. Jh. – St. Luziensteig, Kirche. Kdm. GR VII, S. 430, 1. Hälfte 14. Jh. – Cazis, St. Martin, Reste eines Christophorus, 1. Hälfte 14. Jh., unveröffentlicht. – Zillis, St. Martin, Kdm. GR V, S. 245, um 1300. – Bever, evang. Kirche, St. Georg, wohl noch 1. Hälfte 14. Jh., unveröffentlicht. – St. Gall, Medel, Kdm. GR V, S. 146, 1. Hälfte 14. Jh. – Breil/Brigels, St. Sievi, Kdm. GR IV, S. 356, Mitte 14. Jh. – Schmitten, St. Luzienkapelle. Außer dem bei Poeschel genannten Erzengel (Kdm. GR III, S. 373) Apsisausmalung mit Christus in der Mandorla, Evangelisten in Medaillons, Heilige und Apostel, Mitte 14. Jh., unveröffentlicht. Die Malereien aus dem Leben Christi aus dem Schiff sind noch nicht restauriert, wohl auch 14. Jh. – Ilanz, St. Martin, Kdm. GR IV, S. 50 f., Anfang und 2. Hälfte 14. Jh. – Stugl/Stuls, evang. Kirche, vgl. Erwin Poeschel, Gemälde in der Kirche zu Stugl/Stuls, in: Zur Kunst- und Kulturgeschichte Graubündens, Zürich 1967, S. 87 f., Anfang und 2. Hälfte 14. Jh. – Die Werke der Rhäzünser Meister (sogenannter zweiter Rhäzünser Meister) in Rhäzüns, Lenz (dort auch die älteren Malereien aus dem Beginn des 14. Jhs.), Mon, Clugin und Schmitten, 2. Hälfte 14. Jh. Vgl. Kdm. GR III, S. 48 ff., II, S. 356, VII, S. 434 und 451 und II, S. 373. Das Datum für Schmitten ist zu korrigieren, in Clugin ist ein Georg und eine Kreuzigung an der Südwand nachzutragen. – Schlans, kath. Pfarrkirche St. Georg, Kdm. GR IV, S. 383, letztes Viertel 14. Jh. – Langwies, evang. Kirche, Kdm. GR II, S. 191, Ende 14. Jh. – Mistail, Kirche St. Peter, Kdm. GR II, S. 271 f., Ende 14. Jh. – Trimmis, kath. Kirche St. Carpophorus, A. Wyß, Eine Trinitätsdarstellung aus Trimmis, Graubünden, in: Bündner Monatsblatt 1968, S. 263 f., Ende 14./Anfang 15. Jh. – Tenna, evang. Kirche, Erwin Poeschel, Ein Wandbildzyklus aus der Zeit um 1400 in Graubünden, in: ZAK, Bd. 21, Basel 1961, S. 171 ff. und Zur Kunst- und Kulturgeschichte Graubündens, Zürich 1967, S. 90 ff. – Fardün, evang. Kirche. 5 heilige Figuren, wohl schon Anfang 15. Jh., unveröffentlicht.

Profane Malerei: Maienfeld, Schloß Brandis, Kdm. GR II, S. 32, vgl. oben unter Waltensburger Meister. – Rhäzüns, Schloß, Kdm. GR III, S. 74 und 75, Ende 14. Jh. – Fürstenu, Haus Stoffel, Kdm. GR III, S. 101, letztes Drittel 14. Jh.

³ Kdm. GR II, S. 373.

⁴ Kdm. GR II, S. 191.

⁵ Vgl. Nicolò Rasmò, Runkelstein, Bozen 1968. Freundlicher Hinweis von cand. phil. Melanie von Claparède, Basel, die in verdankenswerter Weise ihre Kenntnisse der profanen Malerei des 14. Jhs. zur Verfügung stellte.

ZUR BAUGESCHICHTE DER STADTKIRCHE DIESENHOFEN

Von Hans R. Sennhauser

Die spätere Stadtkirche St. Dionys, Blasius und Pankratius zu Dießenhofen gehört zu den im Zusammenhang mit dem Kloster St. Gallen urkundlich früh erwähnten Kirchen: am 24. März 757 schenkte der Priester Lazarus den Weiler «Deozincova» und seine Kirche ans Galluskloster. In ähnlicher Weise wurden Romanshorn im Jahre 779, zwanzig Jahre später Eschenz an St. Gallen vergabt, und wie in Romanshorn wird man annehmen dürfen, daß der Priester Lazarus ein Nachfahre, jedenfalls ein Erbe des Kirchenstifters war. Nach ihrem Hauptpatron, dem im Stadtpanner abgebildeten heiligen Dionys, kann