Zeitschrift: Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur

Herausgeber: Verein für Bündner Kulturforschung

Band: - (1967)

Heft: 11-12

Artikel: Die spätgotischen Wandmalerei-Fragmente der Kirche Sankt Michael in Savognin

Autor: Schöpfer, Hermann

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-398028

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: 10.12.2025

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

Die spätgotischen Wandmalerei-Fragmente der Kirche Sankt Michael in Savognin

Bearbeitet im Auftrage des Rätischen Museums Chur

von Hermann Schöpfer

Das 1623 im Auftrage des Churer Bischofs Flugi von St. Moritz (1601–1627) erstellte Visitationsprotokoll ist die einzige schriftliche Quelle über die mittelalterliche Kaplaneikirche Sankt Michael in Savognin.[1] Sie wird darin als dunkel, feucht und zu klein bezeichnet[2], was wohl den Anlaß zum 1663 konsekrierten Neubau gegeben hat.

Die Grabung anläßlich der 1963 begonnenen Restaurierung des barocken Zentralbaus war durch diesen Bericht angeregt und legte, wie Walther Sulser schreibt[3], die Fundamente von zwei mittelalterlichen Kirchen frei: einen kleinen Saal (5,2 × 8,8 m) frühmittelalterlicher Art mit östlicher, beidseitig eingezogener, fast halbrunder Apside, und eine spätere Vergrößerung des Vorhandenen um gut drei Meter nach Osten. Abgeschlossen wurde sie wieder von einer diesmal nur im Süden eingezogenen Apsis über halbkreisförmigem Grundriß von zirka vier Metern Durchmesser (vgl. Abb. 1 bei Sulser). Vom aufgehenden Mauerwerk des Schiffs sind durchschnittlich siebzig Zentimeter, von der im Berghang eingeschnittenen Apsis fast eineinhalb Meter erhalten.

Das Visitationsprotokoll spricht nur beiläufig von Wandmalereien: «...et capella fornicata, cuius quidem parietes picturis exornantur ...».[4] Außer roten Farbspuren am Apsidenmantel, einer Bordüre an der Kalotte und spärlichen Malereiresten im Schiff kam bei der Grabung nichts in situ zum Vorschein. Alle übrigen sichergestellten Fragmente[5] hatten teilweise, und dies recht zufällig, dem Füllen des Bodenestrichs gedient. Dies erklärt einerseits die ermöglichte Rekonstruktion größerer Partien, anderseits die völlige Isoliertheit vieler Stücke. Jede der drei nachgewiesenen Malschichten ist in einer andern Technik ausgeführt. Die erste und dritte bleiben beim gewohnten Fresko-Sekko bzw. Sekko, die zweite erwies sich bei den Untersuchungen A. Denningers als Kalkleimmalerei, eine Mischtechnik, bei der sowohl Kalk wie tierische Leime zu binden scheinen.[6] Auffällig an ihr sind die außerordentlich intensive Leuchtkraft der Farben und der hohe Grad der Haltbarkeit. Die Kalkleimtechnik war in der Antike offenbar gerade dieser Qualitäten wegen beliebt und wurde wohl auch aus ähnlichen Gründen von Giotto wieder aufgegriffen.[6] Ihr Auftreten in Savognin ist völlig unerwartet. Die Technik wurde bisher im Alpengebiet nicht nachgewiesen. Da sie sich ihrem Aussehen nach nur gering von fresco buono unterscheidet, ist eine nähere Abklärung ihrer Eigenart und Verbreitung sehr erwünscht. Die Kalkleimmalerei könnte in südalpiner Lage recht verbreitet gewesen sein.

Ikonographie

Von der Fresko-Sekkomalerei sind nurmehr zwei Kopfteile, ein Vorderfuß eines Paarhufers und verschiedene, von Bänderstreifen beidseitig begleitete Wellenranken, Rosettenborten und andere vegetabil-geometrische Ornamente (Taf. 11, 12a, Abb. 9) zu lesen. Wie das Stück einer Rosettenborte in situ zeigt, welche die Apsiskalotte gegen die chorseitige Schiffswand abschloß, trug die Apside Malereien dieser Hand. Verschiedene sich kreuzende und in Ecken auslaufende Bordüren weisen auf szenarische Darstellungen hin, die wahrscheinlich im

Schiff zu denken sind. Laut Grabungsbericht[7] kommt die Nordwand dafür in Frage. Sie trägt denselben rauhen Mörtel, welcher für diese Schicht kennzeichnend ist. Umfang wie Ikonographie bleiben ungeklärt. Sie stellen die älteste nachgewiesene Malschicht dar und gehören in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Die Reste der Sekkomalerei sind noch spärlicher. Nebst der Stirn eines frontalgegebenen Kopfes mit vollem Haar (Tafel 12b) sind nur unleserliche Bruchstücke von wahrscheinlich gelbem Gewand und rötlichem Fond erhalten. Nach den puppenhaften Augen mit hohen Brauen zu schließen, steht der Kopf dem weichen Stil nahe und ist – auf mehrmals übertünchten, unbemalten Putz der Kalkleimmalerei gesetzt – kurz nach dieser anzusetzen.

Die in den 20er oder 30er Jahren des 15. Jahrhunderts entstandene Kalkleimmalerei verteilt sich zur Hauptsache auf zwei Themenkreise. Der weitaus größere Teil gehört einem etwa vierzehn Szenen umfassenden Margaretenzyklus, der Rest einer Gruppe von mindestens sechs neutestamentlichen Sujets an. Außerdem bleiben die Fragmente von mehreren Szenen ungedeutet. Ob sie mit einem der genannten Themenkreise in Bezug zu setzen sind, ist nicht mehr auszumachen. Es gab sicher Darstellungen, die sich nicht in die erwähnten Gruppen einordnen lassen. Von ihnen wird noch die Rede sein. Das Ausmaß der Szenen – nur an dreien oder vieren rekonstruierbar – ist mit zirka 65 cm Breite und 85 cm Höhe (ohne Borten) relativ klein. Diese Maße können kaum für alle Szenen, besonders was die Breite anbetrifft, verbindlich gemacht werden. Alle sind mit einer Streifenborte gefaßt, an die sich, bald unten, bald oben wie auch an den Seiten vereinzelt nachgewiesen, ein schwarzgelbes, schabloniertes Kreuzbogenfries oder eine Vierpaßborte anschließt (Tafel 2a, 3a, 5c, 6b usw.). Mit Ausnahme der sechs Kerkerszenen konnte keine Rekonstruktion, die mehr als zwei Szenen in Zusammenhang zeigt, erstellt werden. Trotzdem läßt sich ersehen, daß die Szenen in mindestens zwei untereinander verbundenen Horizontalreihen angeordnet waren. Flächenmäßig hätten beide Themenkreise an der mit dem für die Kalkleimmalerei typischen, harten, gelben Mörtel versehenen inneren Südwand Platz gehabt. Daß sich Teile davon noch anderswo im Kirchenschiff befanden, ist möglich, aber nicht nachzuweisen.

Der Margaretenzyklus

Die Entstehung, Überlieferung und Verbreitung der Passio und ihrer zunächst griechischen und lateinischen, dann volkssprachlichen Bearbeitungen stellen ein Labyrinth dar, welches bis heute nur teilweise und fast ausschließlich von Philologen betreten wurde und noch keineswegs überblickt worden ist.[8] Die Forschung ist heute nur soweit, daß mit Sicherheit gesagt werden kann, daß die lateinische Passio weder eine Neuschöpfung noch eine Ausweitung, sondern in ihrem ganzen Umfang lediglich eine Übernahme der griechischen Marinalegende darstellt, welche spätestens zu Beginn des 9. Jahrhunderts als vorhanden anzunehmen ist. Die älteste griechische Fassung, laut Eintrag 890 vollendet, ist im Pariser Codex graecus 1470 erhalten, die ältesten lateinischen Versionen – von der Kurzfassung im Martyrologium des Hrabanus Maurus (780–865) abgesehen[9] – entstanden spätestens im 10. Jahrhundert.[10]

Ich halte mich in der folgenden Zusammenfassung der Legende und der Deutung des Zyklus an den Pariser Kodex (P), weil er unmittelbar aus der griechischen Überlieferung stammt, und an die Legenda aurea (LA) Jacobi a Voragine (1230–1298), weil sie, in geglückter Kürze alle Hauptmotive einschließend, vom Gestrüpp der zum Teil sehr umfangreichen Schilderungen der übrigen Fassungen frei ist. Das hindert bei der Deutung der Fragmente nicht, P und LA unbekannte, straffer oder anders erzählte Episoden aus den übrigen Versionen hinzuzuziehen.[11]

Das Mädchen Margareta, von ihrem Vater, dem heidnischen Priester Theodosius, wegen ihres Christentums verstoßen, wird beim Hüten der Schafe ihrer Amme vom Präfekten Olibrius geraubt, um sie als Frau zu nehmen. Wie sie sich weigert, den Göttern zu opfern und sich dem Heiden zu geben, läßt er sie foltern und ins Gefängnis werfen. Dort verlangt sie im Gebet, ihren Widersacher zu sehen. Da erscheint ihr der Teufel, erst als Drache, dann in der Gestalt eines Mannes. Neu vor die Heiden gerufen, wird das Mädchen mit Fackeln gebrannt und zur Erhöhung der Qualen in einen Bottich Wasser gesetzt. Auf ihr Gebet erbebt die Erde und das Mädchen steigt unversehrt heraus. Die Zuschauer, überzeugt, daß der Gott, welcher solche Standhaftigkeit

verleihen und solche Wunder wirken kann, der mächtigste sein muß, bekennen sich zu Christus. Olibrius läßt alle enthaupten, und in Angst, ob der Unerschütterlichkeit des Mädchens noch mehr seiner Männer verlieren zu müssen, gibt er auch den Befehl für seine Hinrichtung. Dies geschah, wie der legendäre Verfasser Theotimus berichtet, unter Kaiser Diokletian in Antiochien.

Da die Szenen im allgemeinen sehr bruchstückhaft erhalten sind und nur in vereinzelten Fällen zusammengehören, seien sie zunächst in Gruppen zusammengefaßt und erst darauf nach der Legende gereiht. Die Folge sei: Kerker-, Marter-, Verhör- und vorauszusetzende Szenen.

Es sind von sechs Kerkerszenen Fragmente erhalten, die alle die stereotype Architekturkulisse eines Giebelhäuschens zeigen: Links die schmälere Giebelfront mit einer vergitterten Rundbogentür, rechts, den Rest der Szene füllend, die von einer vergitterten Arkade vollständig aufgebrochene Längsseite (Taf. 1, 2a, Abb. 1–3). Die Handlung ist hinter das Kerkergitter rechts verlegt, die Giebelfront scheint nie dazu benützt.

Voranzustellen sind zwei Drachenszenen mit roter Architektur.[12] In der ersten stürzt von links ein grüner Drache mit aufgesperrtem Rachen und gespreizter Krallentatze auf Margareta zu, die am rechten Kerkerrand im Gebete kniet (Tafel 1a, Abb. 1). «Als sie nun im Kerker war», berichtet LA, «bat sie den Herrn, ihr den Feind, wider den sie streite, zu zeigen. Und siehe, es erschien ein ungeheurer Drache. Wie dieser sich auf sie stürzen und sie verschlingen wollte, machte sie das Kreuzzeichen, worauf er alsbald verschwand. Man liest auch, daß er seinen Rachen vor ihr auftat, den Gaumen über ihr Haupt und die Zunge unter ihre Füße legte und sie also verschlang. Doch als er sie verschluckt hatte, machte sie das Kreuzzeichen, das Tier barst auseinander, und die Jungfrau stieg unversehrt heraus.»

Die Szene ist anschauliche Illustration des Moments vor dem Verschlingen, also der zweiten Version, jener in P.[13] Daß es sich tatsächlich um sie handelt, wird aus der zweiten Drachenszene verständlich. Dort steigt Margareta aus dem Bauch des geplatzten Ungeheuers (Tafel 1b, Abb. 1). Zu dieser Deutung führt das Hauptfragment aus der rechten Hälfte der Kerkerarkade: Im Zwickel über dem Bogen ist

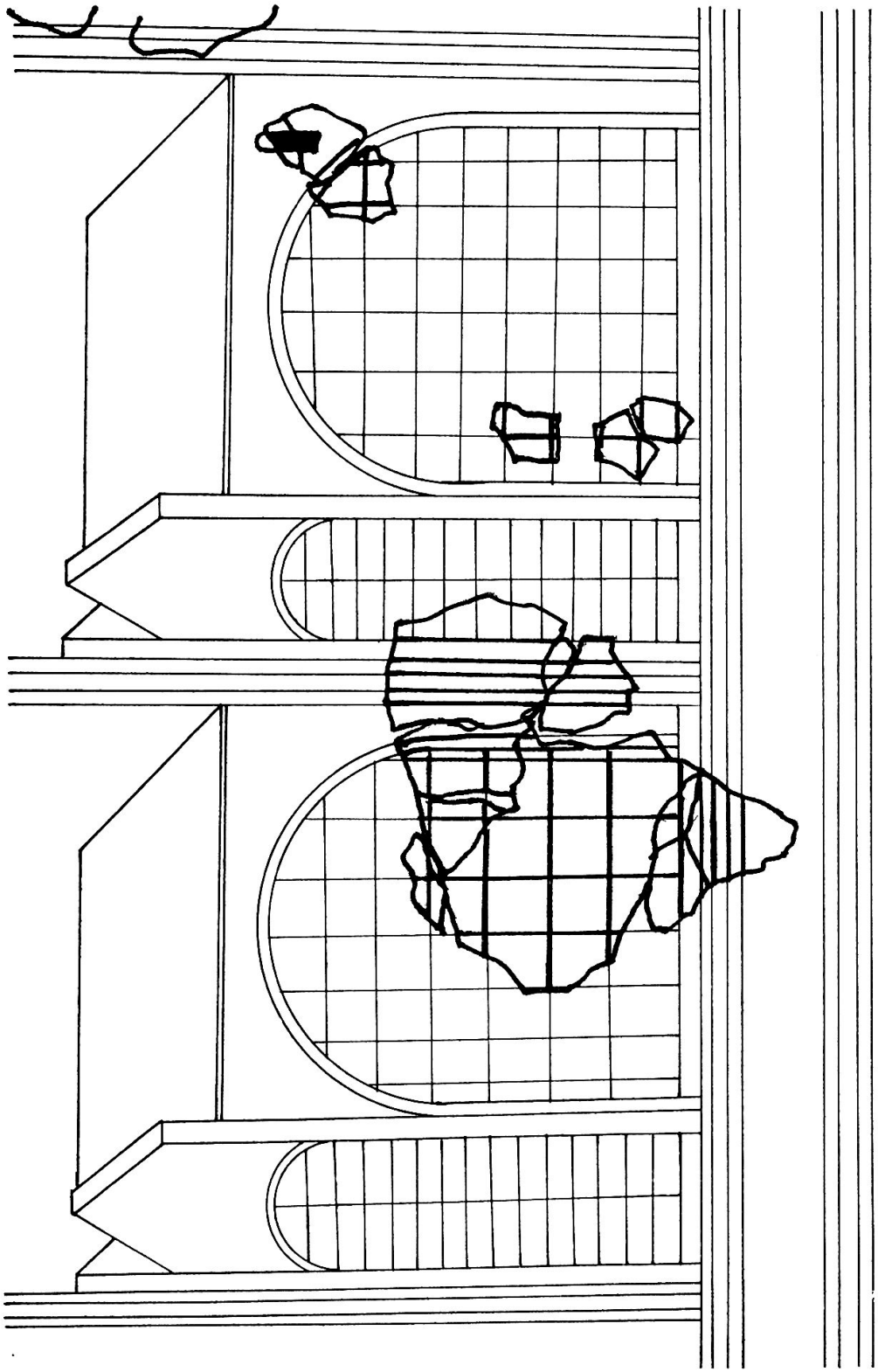


Abb. 1 Zweite Hand: Margaretenzyklus, Kerkerszenen 1 und 2 (rote Architektur), links Erscheinen des Drachens, rechts Bersten des Tieres und Triumph Margaretas (vgl. Tafel 1 a–b) (Szenenbreite ca. 65 cm).

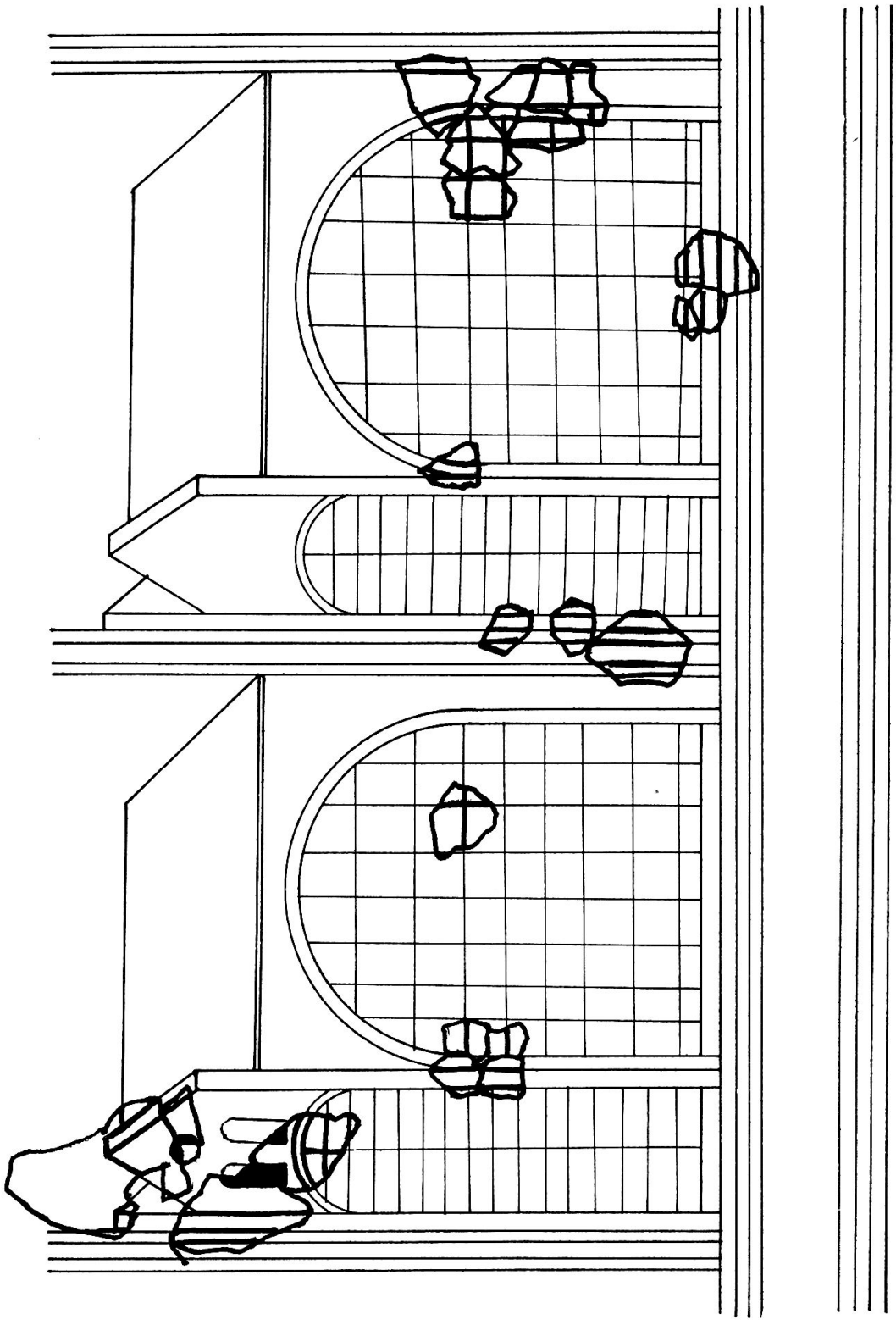


Abb. 2 Zweite Hand: Margaretenzyklus, Kerkerszenen 3 und 4 (grüne Architektur), erste und zweite Kampfszene mit dem Teufel (vgl. Tafel 1 c–e) (Szenenbreite ca. 65 cm).

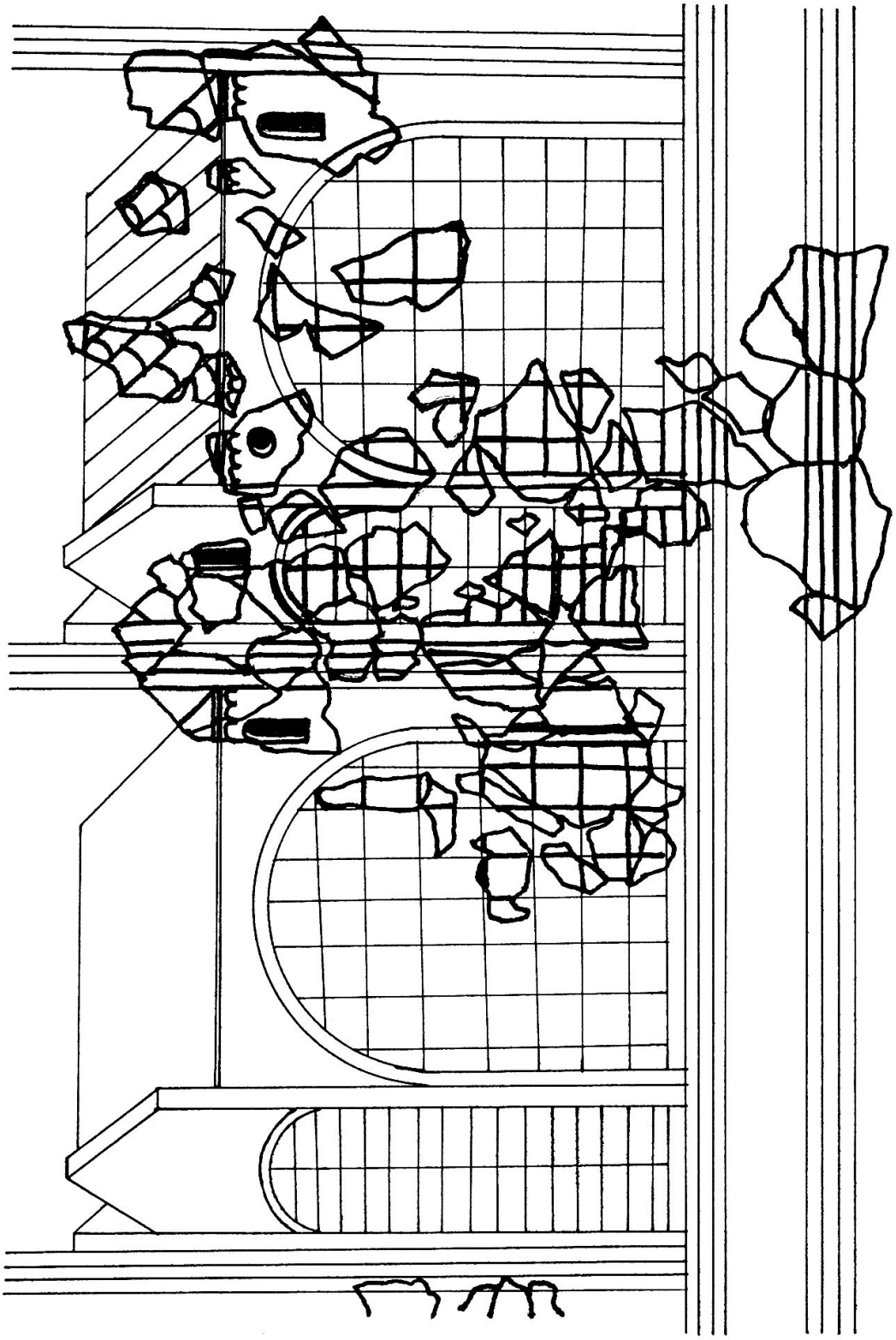


Abb. 3 Zweite Hand: Margaretenzyklus, Kerkerszenen 5 und 6 (rote Architektur), links «Exkurs», rechts Abysszene (vgl. Tafel 2a) (Szenenbreite ca. 65 cm).

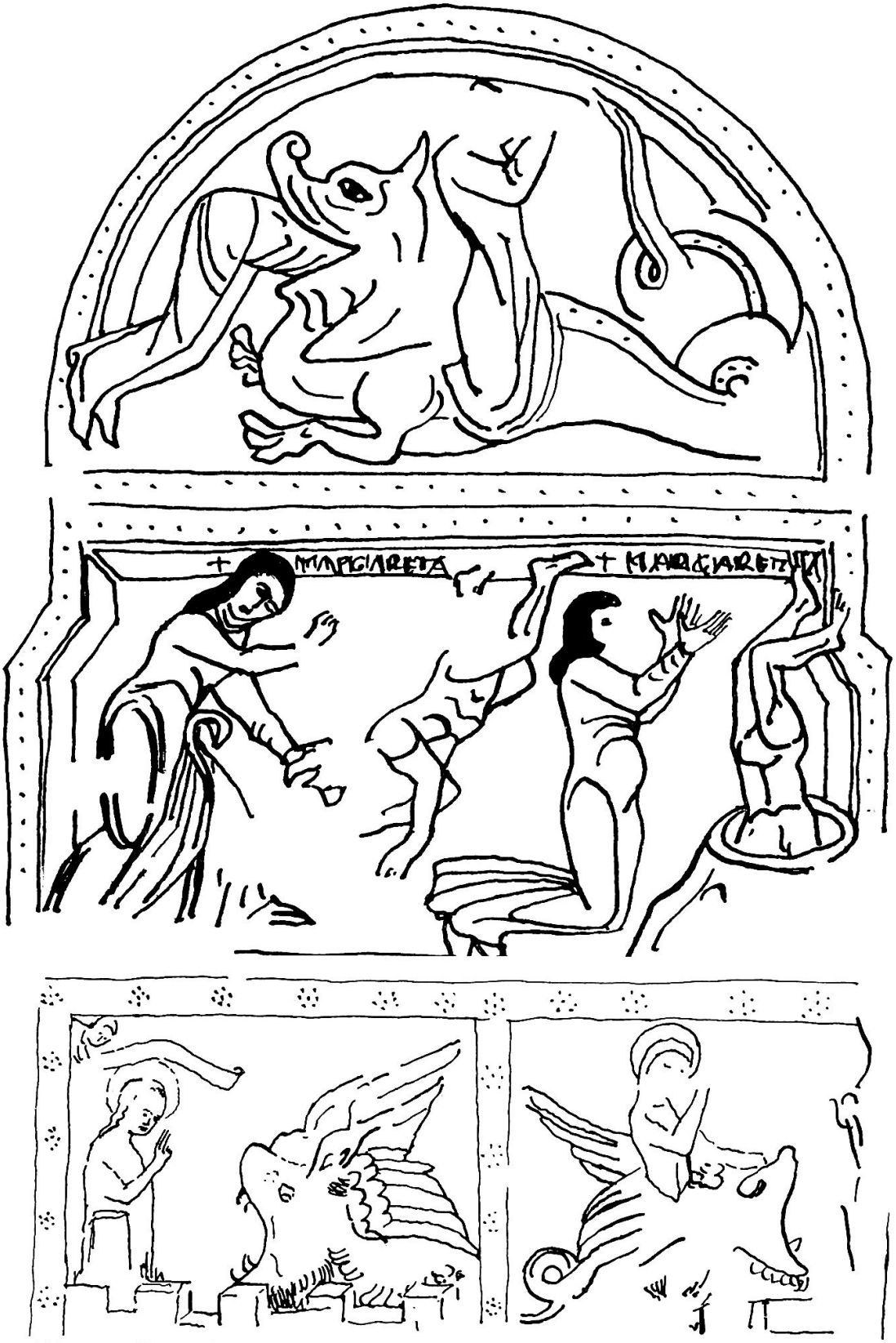


Abb. 4 Tournai, Kathedrale, Wandmalerei, Szenen aus dem Margaretenzyklus, um 1200,
Abb. 5 Koblenz, St. Florin, Wandmalerei, Drachenszenen aus dem Margaretenzyklus. nach 1364.

die untere Hälfte eines Rundbogenfensterchens zu sehen, im Kerker hinter den Stäben, überwölbt von einem Doppelreifnimbus, zwei dunkle, auf Gelb gemalte Haarwellen und ein Stück Karnat von der Stirn. Rechts vom Gesicht schlängelt sich in S-Form das grüne Schwanzende des Drachens. Von der gleichen Szene sind außerdem links unten Teile des Drachenkopfes erhalten. Im Vergleich mit den Errettungsszenen in Tournai (um 1200, Abb. 4)[14], oder Koblenz (nach 1364, Abb. 5) wird klar, daß hier Margareta nach einem alten Schema mitten im Käfig steht, wobei ihre Stirn fast an den Bogenscheitel reicht, das geborstene Tier zu ihren Füßen liegt und dessen Schwanz rechts von Margaretas Kopf die Luft peitscht.[15]

Den roten Drachenszenen folgen vier Teufelsszenen, zwei mit grüner, zwei mit roter Architektur. Nach P und LA geschah folgendes: Nach dem Sieg über den Drachen erschien der Versucher erneut, diesmal in der Gestalt eines Mannes. Er faßte Margareta an der Hand und sprach auf sie ein. Sie aber packte ihn am Schopf, warf ihn zu Boden, setzte ihren Fuß auf seinen Nacken und führte mit ihm ein geistliches Gespräch, worauf sie ihm zu weichen befahl.

Von den zwei ersten Szenen in Grün sind Hände, Arme, Kopfteile und weitere, nicht näher bestimmbare Körperteile in Schwarz und Karnat in Verschränkung und Griff festzustellen (Tafel 1c, d, Abb. 2).

Zur einen Szene gehört das Fragment aus dem rechten Bogenansatz der Kerkerarkade (Tafel 1b, Abb. 2). Oben links ist ein Kinn mit tiefem Grübchen auf rundem Kinn zu beobachten, darunter in weißem Gewand mit rundem Halsausschnitt eine Frauenbrust. So uns frontal zugekehrt, greift der linke Arm unter quer über die Hüfte liegenden, schwer deutbaren weil dunklen Körperteilen durch und verklammert sich vorn mit der Hand in ihnen. Unter dem Arm hängt ein weißgeschupptes Horn herunter, in den schwarzen Gliedmassen ist ein zweites zu erblicken.

Aus der Handlung der zweiten Szene ist noch weniger erhalten (Tafel 1d, Abb. 2). Rechts über dem Gitterkreuz (Unten und Oben sind angenommen) ist ein Tierauge mit kleiner schwarzer Pupille festzustellen. Zu seinem Kopf gehören die wiederum weißgeschuppten Hörner, welche beide den Senkrechtstab oberhalb des Kreuzpunktes überschneiden. Von links tritt arm- oder halsartig ein schwarzes Glied

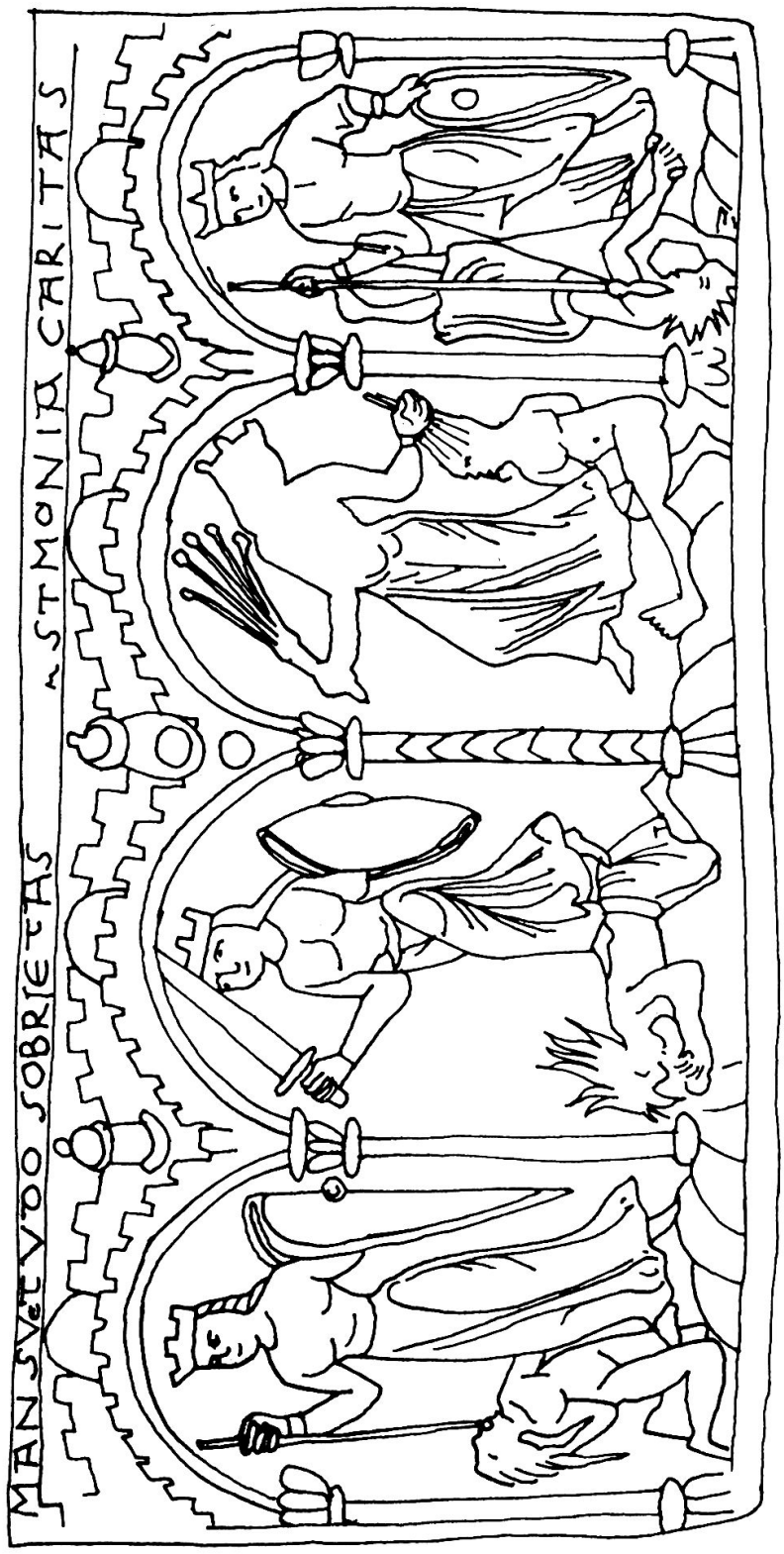


Abb. 6 Troyes, Kathedralschatz, sog. Psychomachiekästchen, Vorderseite, Ende 12. Jh.

mit einer schwarzen Hand (Finger?) von unten links zusammen. Von rechts greift eine karnatfarbige Hand ins Gemenge.[16] Auch hier handelt es sich wieder um eine Kampfszene zwischen Margareta und dem Teufel; näheres kann jedoch nicht mehr ausgesagt werden.

Bei den zwei letzten, mit roter Architektur ausgezeichneten Kerkerszenen (Taf. 2a, Abb. 3) zeigt die erste, die nur partiell erhalten ist, doch mit der nachfolgenden ein Stück bildet, rechts im Kerker Margareta nach links gewandt. Vor ihr sind Reste einer schwarzen Figur zu beobachten. Da aus den Fragmenten im gesamten vier Teufelsszenen vorauszusetzen sind und wir hier die zweitletzte vor uns haben, muß wohl nach LA das Moment des theologischen Exkurses darin gesucht werden. Es ist jedoch in den Zyklen im Vergleich mit den stets langatmig beschreibenden Legenden selten festgehalten worden, und wo dies der Fall ist, tritt Margareta Satan auf irgendeine Weise zu Boden, bedroht ihn mit dem Kreuzstab oder schlägt ihn mit einer Geissel.[17] Hierbei kann, wie später ersichtlich werden wird, der Teufel durchaus mehr oder weniger auf dem Kopf stehen, welches hier aus den ohrenartigen Körperteilen zu Füßen und den weiteren Schwarzfragmenten in Hüfthöhe der Heiligen fast anzunehmen ist.

In der letzten Kerkerszene verschwindet der Versucher auf Geheiß der Heiligen in einem Trichter des Kerkerbodens, im apokalyptischen Abyß (Apk. 9, 1 f.; 20, 1 ff.). Die einzige Analogie befindet sich im Zyklus von Tournai (um 1200, Abb. 4).[18] Die in LA und den meisten spätmittelalterlichen Fassungen nicht näher bezeichnete Flucht Satans ist in den älteren Versionen deutlicher in Anlehnung an die Schrift zum Ausdruck gebracht, so daß das Motiv nicht zu verwundern braucht.[19] Wenn es im 15. Jahrhundert nochmals auftaucht, obwohl es in der Legendenüberlieferung längst aufgeweicht oder ganz verwischt ist und somit auch nicht mehr in den Zyklen erscheint, ist für Savognin eine frühe oder in diesem Punkt ungetrübte Legende als Vorlage anzunehmen.

Die Architekturkulisse bedeutet einen großen Flächenverlust für die Gestaltung des eigentlichen Geschehens; sie konnte in den Szenen nur mit komplizierten Überschneidungen wettgemacht werden und zwang nachgerade zu robusten Handgemengen. Bei solchem Platzmangel ist nicht möglich, daß Margareta den Satan in die Luft schleu-

dert, um ihn am Boden zu zerschmettern, wie es die monumentale Gestaltung von Tournai (um 1200, Abb. 4) vor Augen führt. Das Mädchen ist in Savognin eine wohlbeleibte Frau geworden, die in einem winzigen Käfig alle Kräfte aufbietet, um gegen einen garstigen Kobold aufzukommen. Sie gleicht darin etwas dem tobenden Weib im Berliner «sand margreten püechlein» (Berlin ms. germ. quart 267), das eine im 13. Jahrhundert umgeschriebene Version der Legende enthält, welche zu den ältesten deutschen gehören soll.[21] Ihre Verse seien hier zitiert, um zu zeigen, daß der derbbäuerische Kampf nicht erst dem Spätmittelalter angehört und die literarische Vorlage für eine in den Zyklen bisher nicht nachgewiesene vierszenige Gestaltung des Kampfs mit dem Teufel durchaus vorhanden sein konnte:

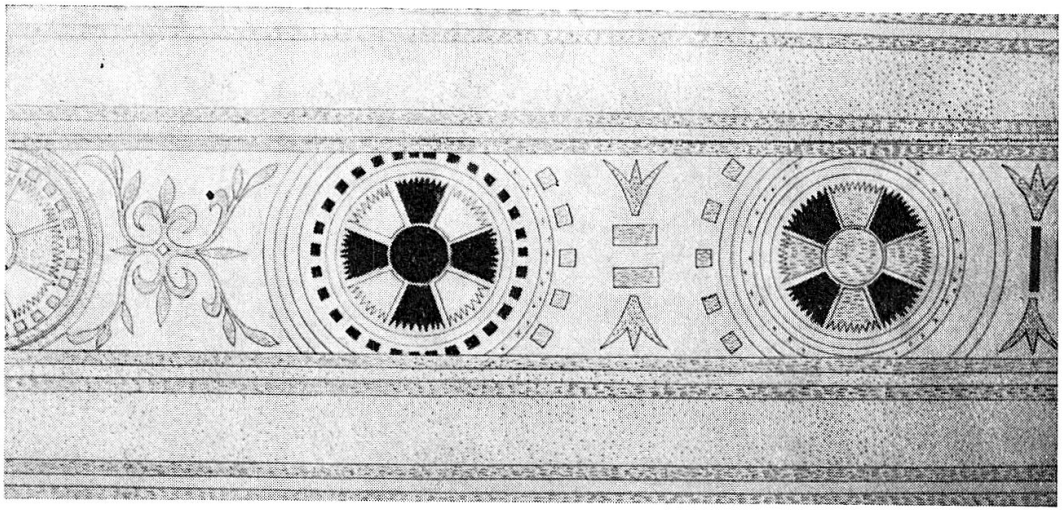
Sy zucht jn auch bey dem part
Vnd schlueg jn vil hart
Mit ayner gaysel groß
Vil lützel sy des verdros
Sy raufft jn allso hart
Das har auß seyner schwart
Sy trat jm auf den hals sein
Vnd straft jn umb die poshait sein.[22]

Ebenso handfest wurde der Kampf schon in P ausgetragen. Aber es ist eigenartig, daß er, obwohl in der Legende bis zum Ausgang des Mittelalters voll erhalten, mit seinen verlockenden Bildmöglichkeiten trotzdem sehr wenig dargestellt worden ist. Vielleicht geschah es auf Kosten des voll von Patronatsbrauchtum umsponnenen Drachenmotivs. Sofern der Begegnung überhaupt gedacht wurde, ist ihr höchstens mit zwei Szenen – und das ist sehr selten der Fall – genug getan worden.[23] Davon ist immer nur eine dem eigentlichen Kampf gewidmet. Somit stellen die vier Teufelsszenen in Savognin eine ikonographische Besonderheit dar.

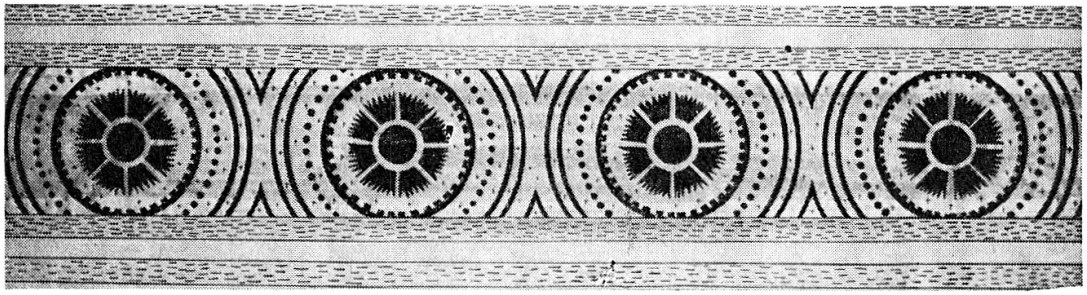
An besonderes, für Savognin nicht nachgewiesenes Patronatsbrauchtum ist zu ihrer Erklärung kaum zu denken. Von der Möglichkeit eines literarischen Vorbildes wurde gesprochen. Wahrscheinlicher ist ein Einfluß der Bildkunst selber. Es ist kaum vorzustellen, daß die Bildformeln für die Kampfszenen des Margaretenzyklus eigens ge-

Abb. 7 Basel, Münster, Wandmalerei in der Krypta, Marterszene aus dem Margaretenzyklus, um 1400.

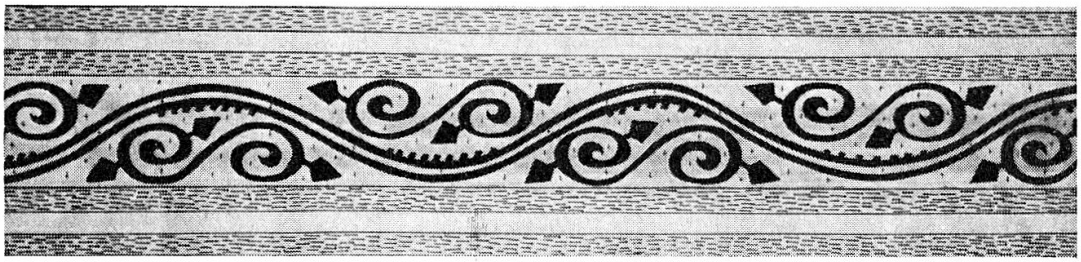
Abb. 8 Auxerre, Kathedrale, Margaretenfenster, Feuerszene, 13. Jahrhundert.



a



b



c

Abb. 9 Erste Hand: Rekonstruierte Bordüren: a Ausschnitt der Rosettenbordüre an der Apsiskalotte (vgl. Tafel 11 d–e), b–c Rosettenbordüre und Wellenranke (vgl. Tafel 11 f.).

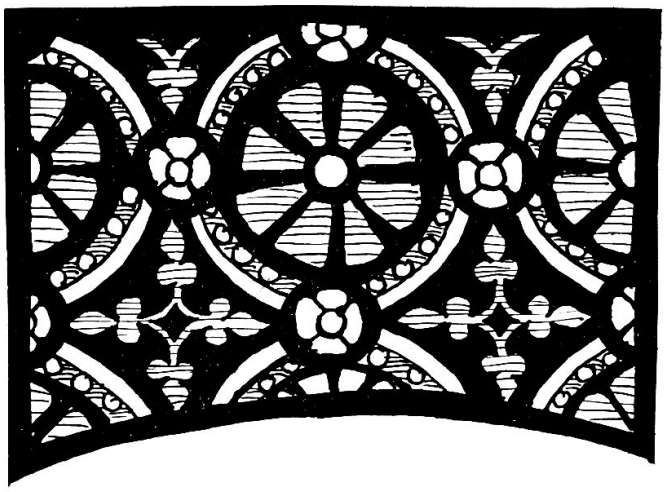


Abb. 10 Meissen, Dom, Ostfenster, Mitte 13. Jahrhundert.

Bildnachweis

Tafel 11 d–e, Tafel 12 e	Bündnerische Denkmalpflege, Chur.
Tafel 12 c	Fotohaus Rostetter, Ilanz.
Tafel 12 d	Fotograf nicht nachweisbar.
Abb. 7	Reproduktion nach Bernoulli A., Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel, Basel 1878.
Übrige Tafeln	Rätisches Museum, Chur

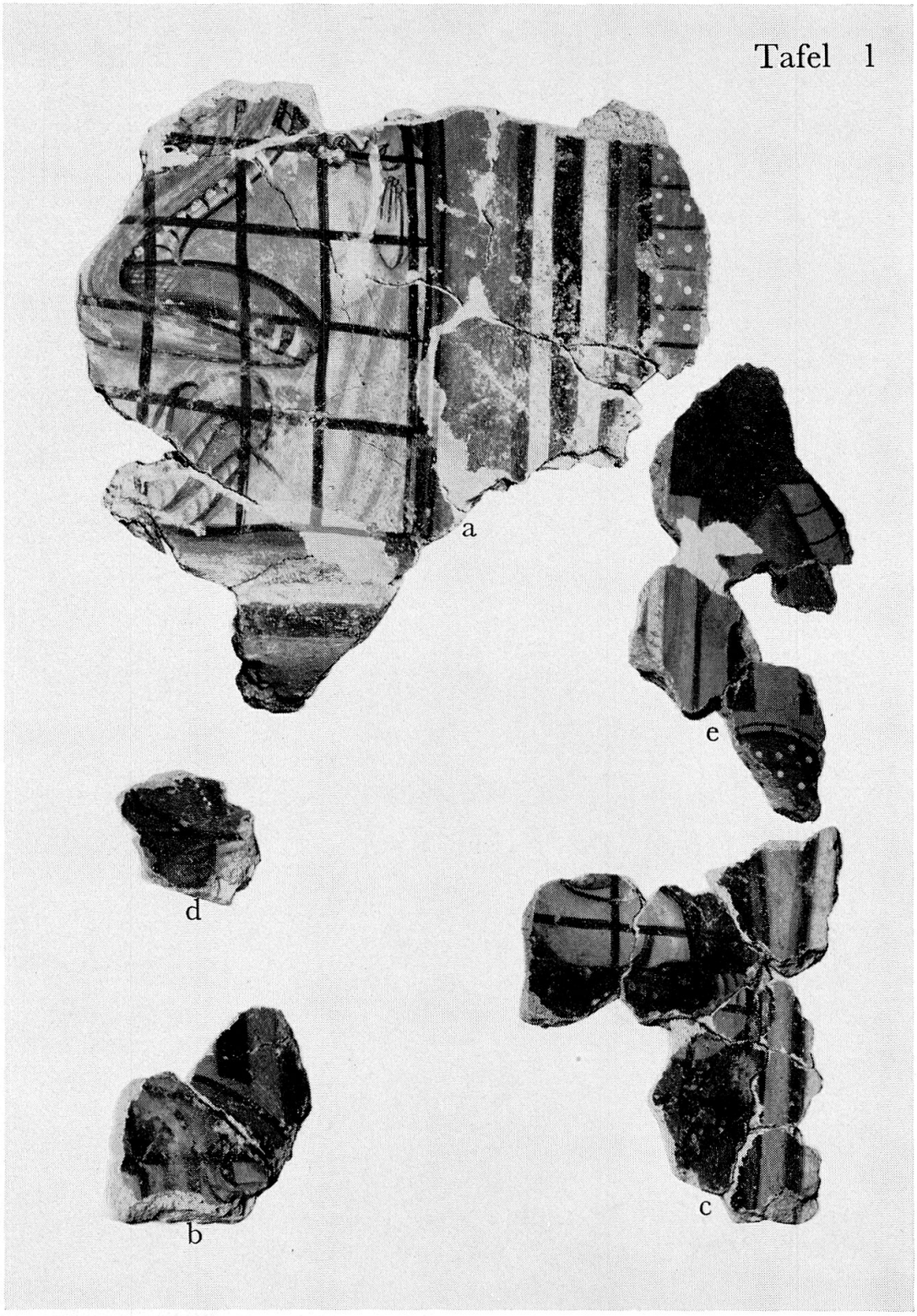
Nachzeichnungen des Verfassers:

Abb. 4 Rolland P., La peinture murale à Tournai, Bruxelles 1946.
Abb. 5 Clemen P., Die gotische Monumentalmalerei der Rheinlande, Düsseldorf 1930.
Abb. 6 Les trésors des églises de France, Musée des Arts decoratifs, Paris 1965.
Abb. 8 Nouveaux mélanges d'archéologie III, Paris 1875.
Abb. 10 Wentzel H., Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951.

Die Rekonstruktionszeichnungen sind gleichfalls vom Verfasser erstellt worden.

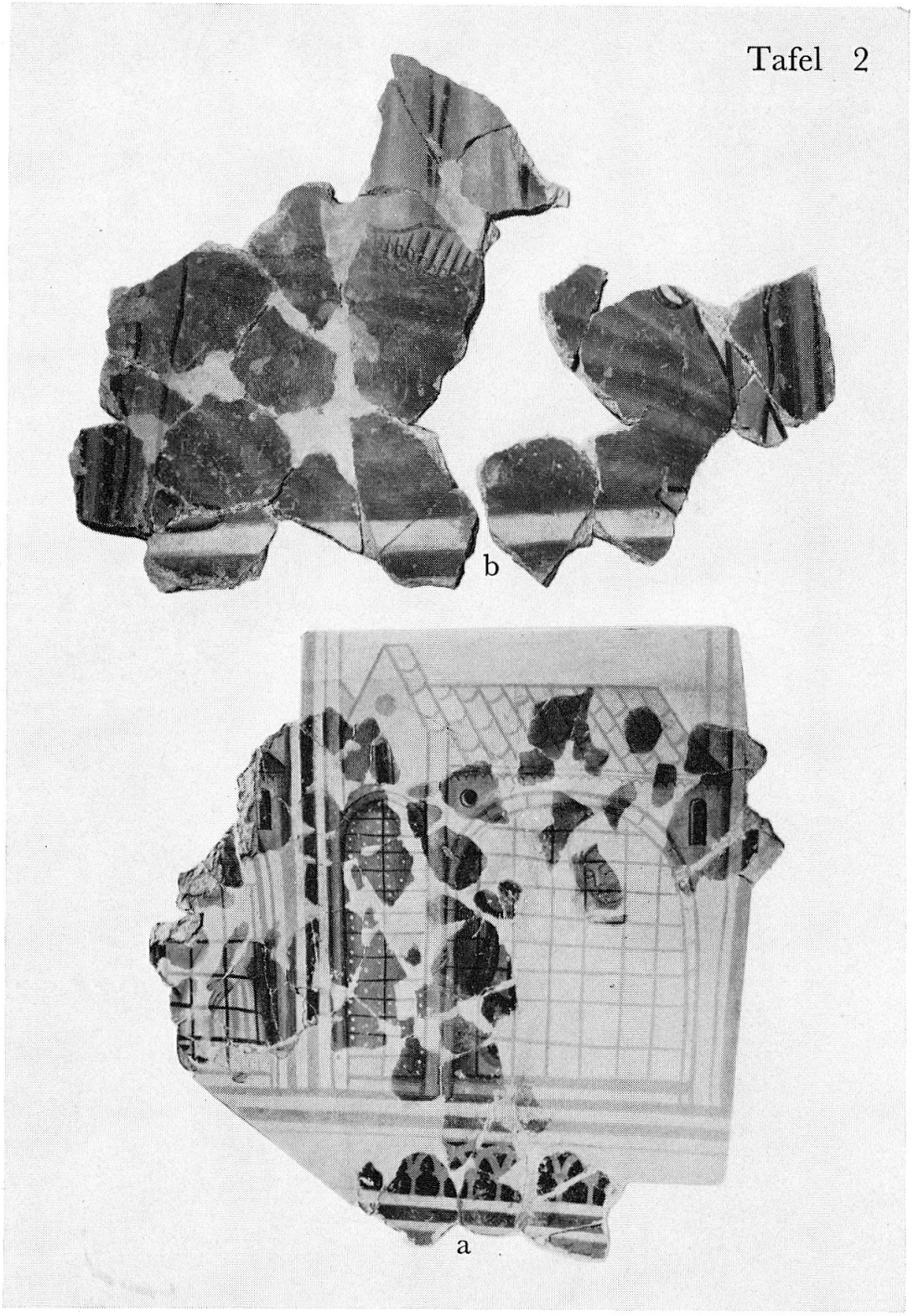
Bildtafeln

Tafel 1

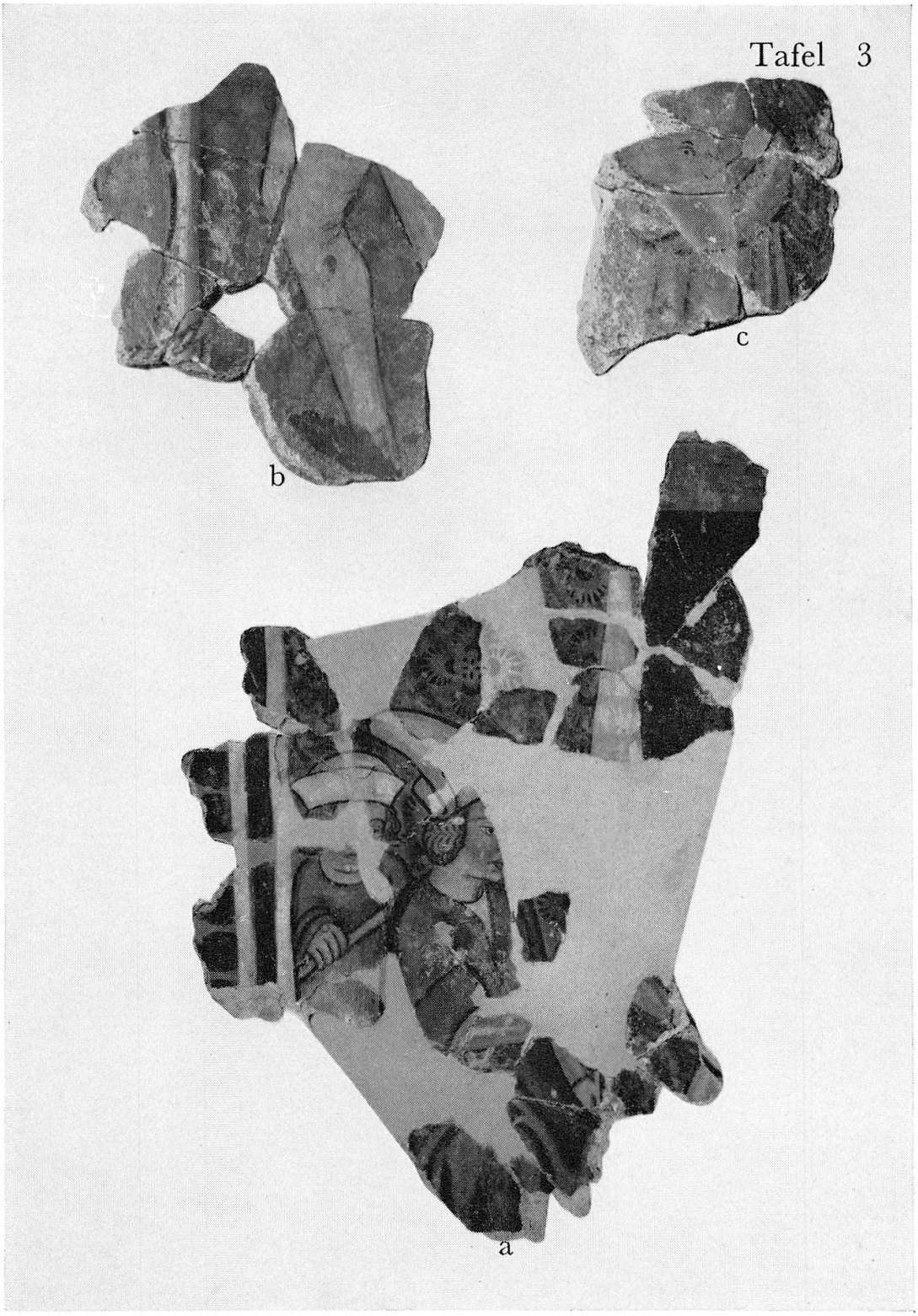


Zweite Hand: Margaretenzyklus, Kerkerszenen: a Erscheinen des Drachen, b Bersten des Drachen (vgl. Abb. 1), c–d Erste und zweite Kampfszene mit dem Teufel (vgl. Abb. 2), e Architekturfragment der ersten Teufelsszene (vgl. Abb. 2). Die Maße siehe Abb. 1 und 2.

Tafel 2

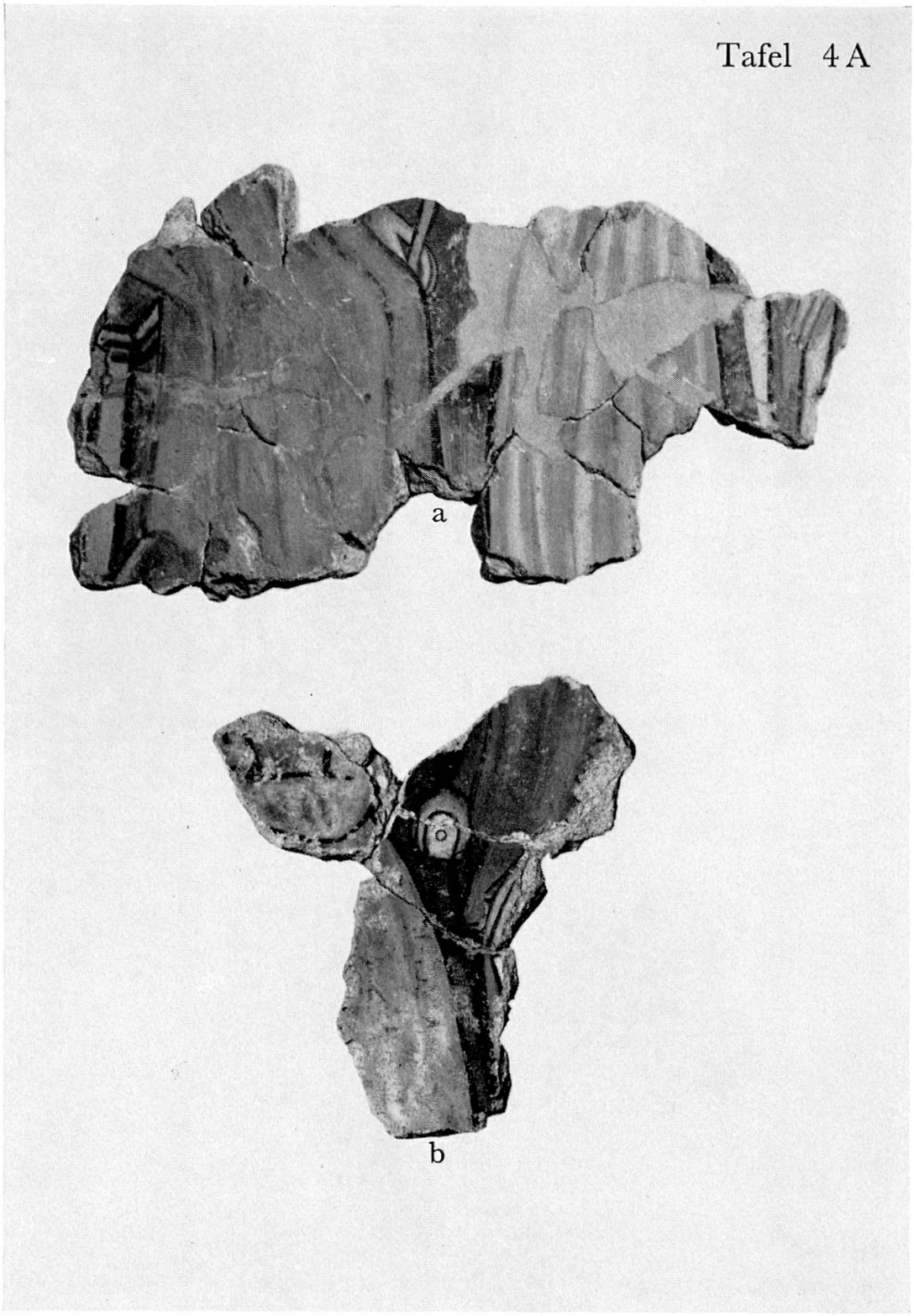


Zweite Hand: Margaretenzyklus: a Kerkerszenen, dritte und vierte Kampfszene mit dem Teufel (vgl. Abb. 3), b Erste Folterszene (ca. 65 cm breit).



Zweite Hand: Margaretenzyklus: a Erste Verhörszene (ca. 50 cm breit), b Zweite Folterszene (25 cm breit), c Dritte Folterszene (17 cm breit).

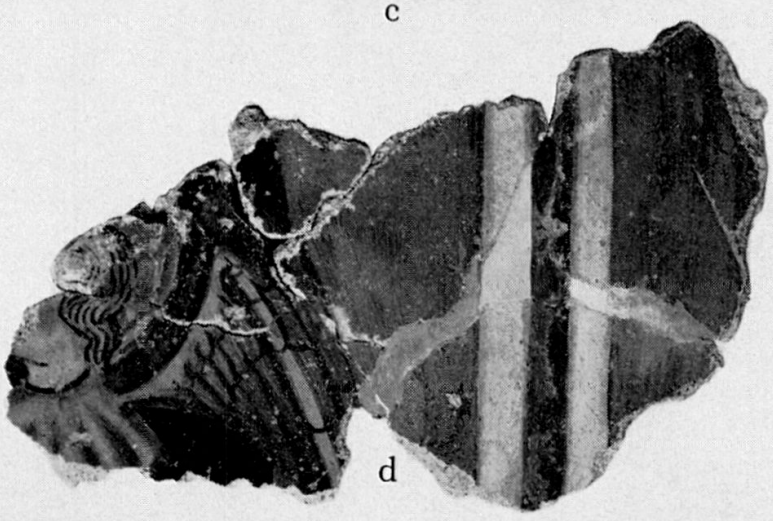
Tafel 4 A



Zweite Hand: Margaretenzyklus: a Zweite Verhörszene (51 cm breit), b Dritte Verhörszene? (28 cm breit).

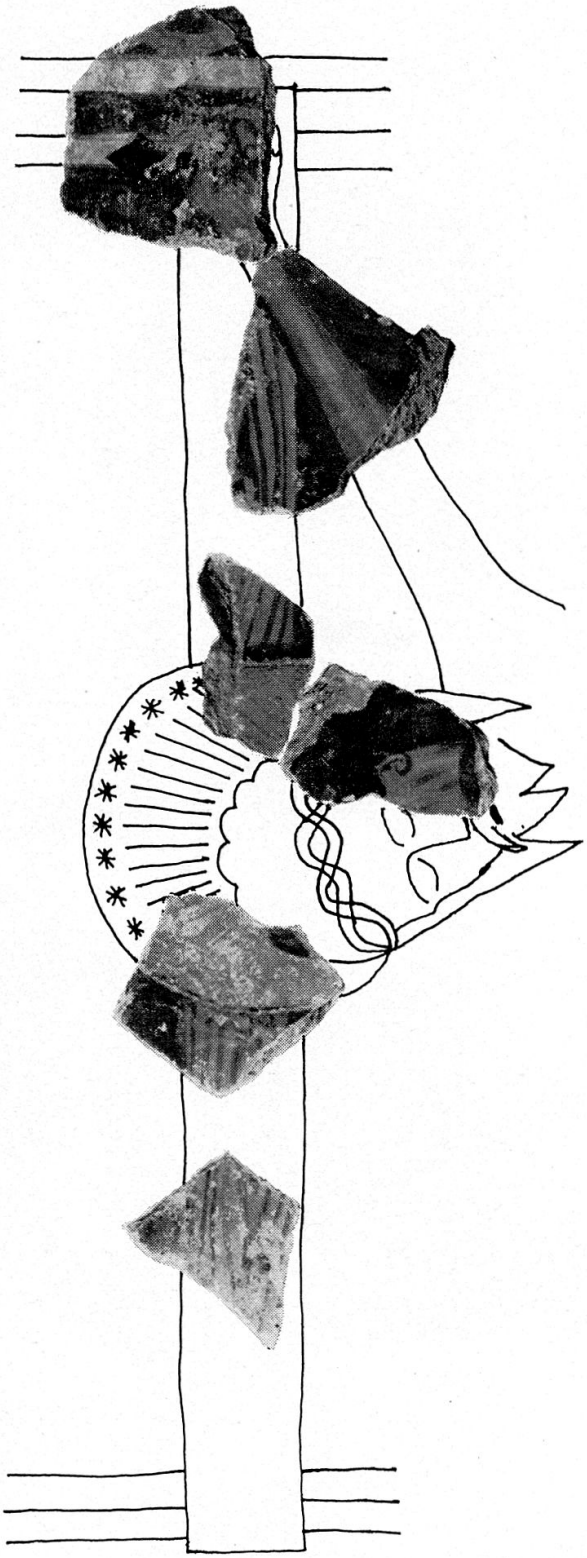
Tafel 4B

c

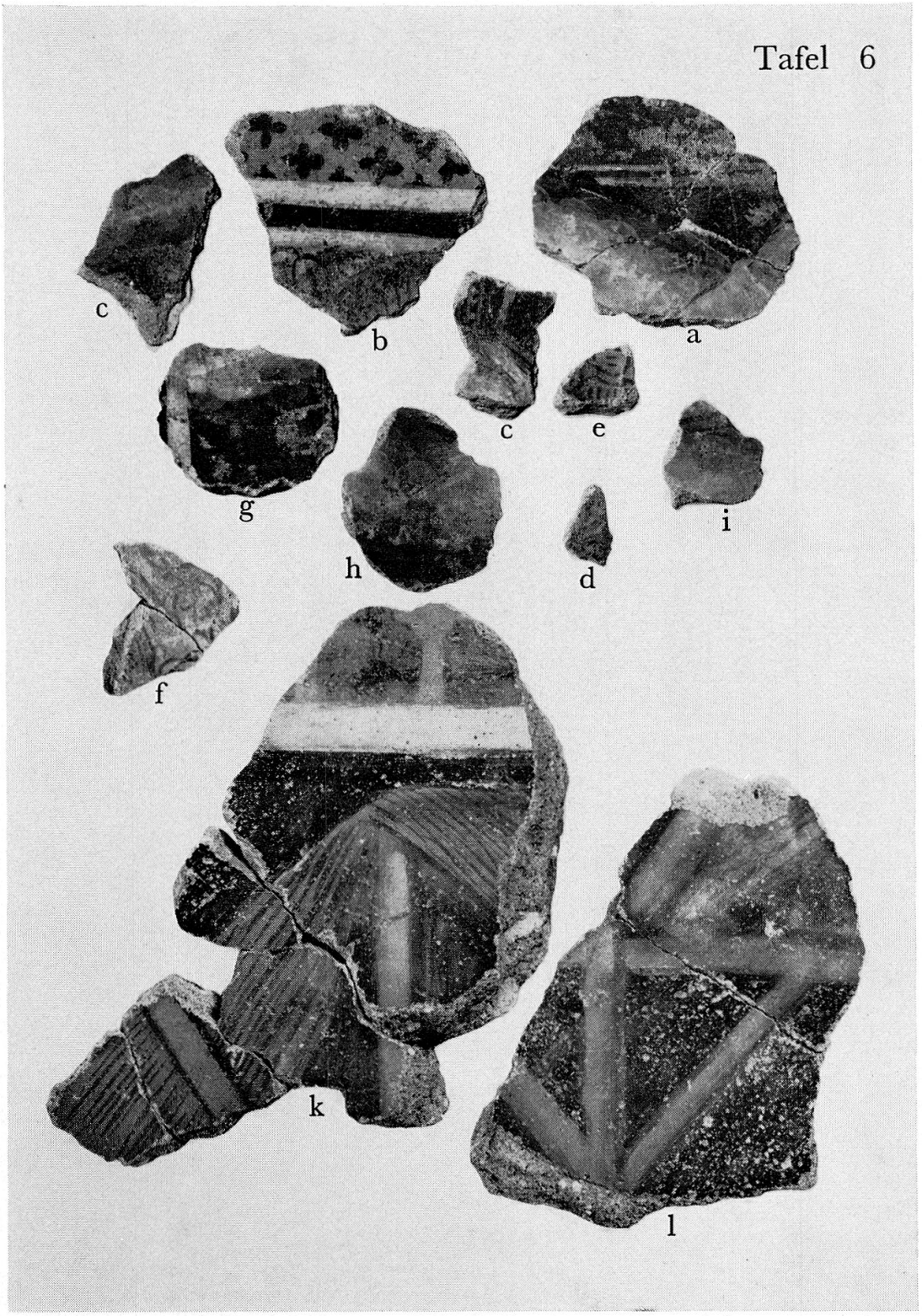


d

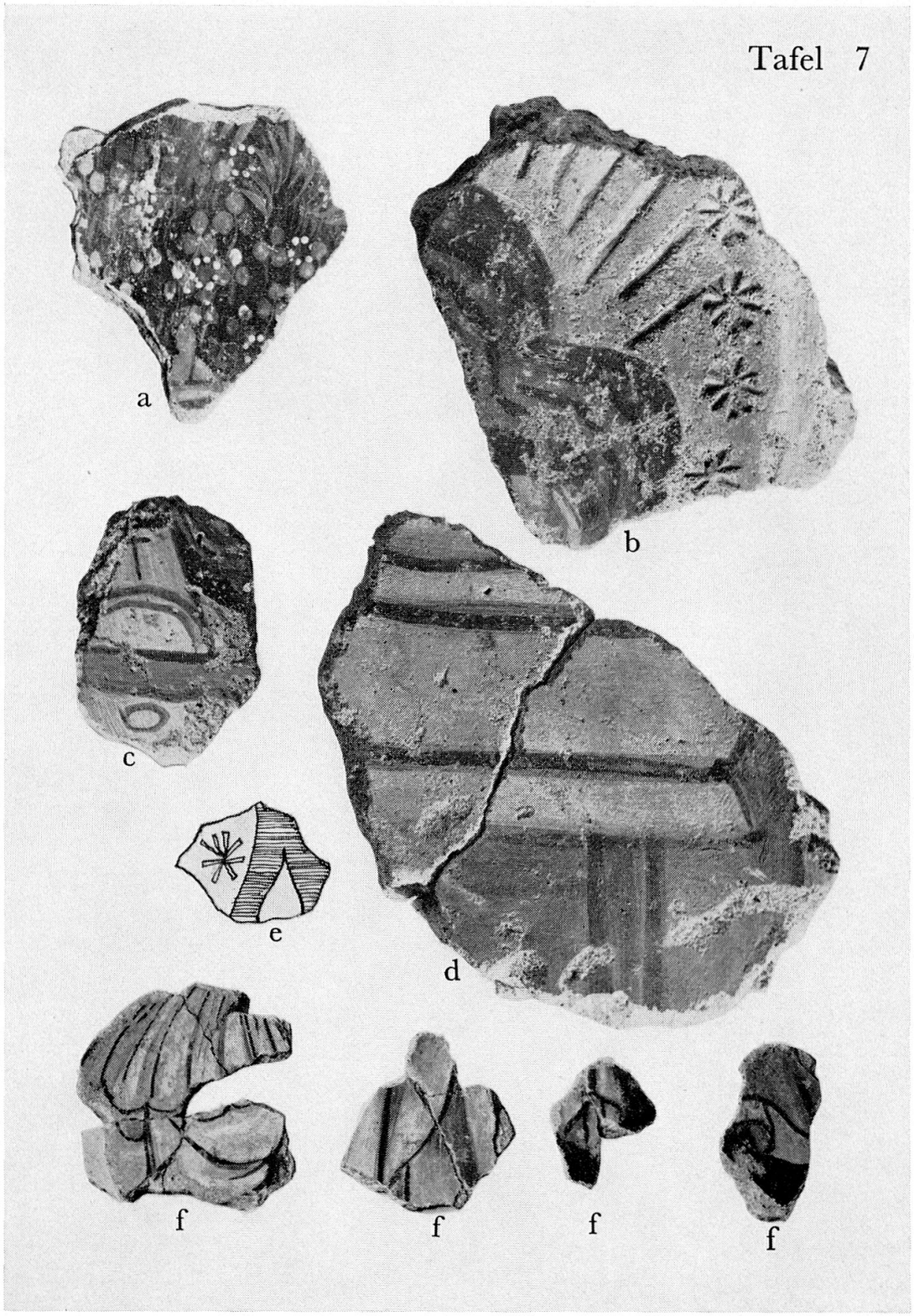
Zweite Hand: Margaretenzyklus: c Leinentragende(r)? (14 cm breit). Margaretenzyklus (?): Engel (35 cm breit).



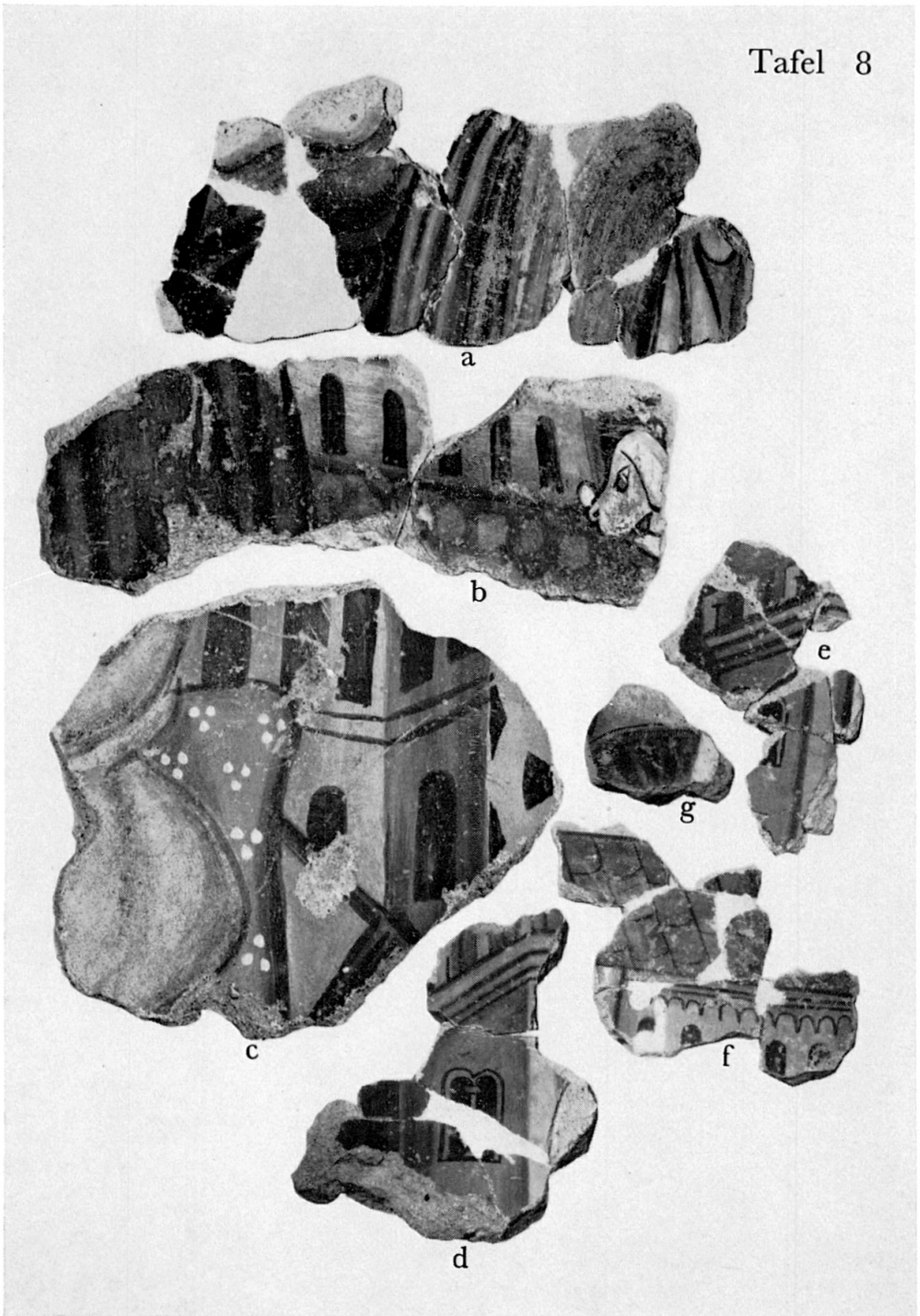
Zweite Hand: Neutestamentliche Szenen: Gekreuzigter (ca. 65 cm breit).



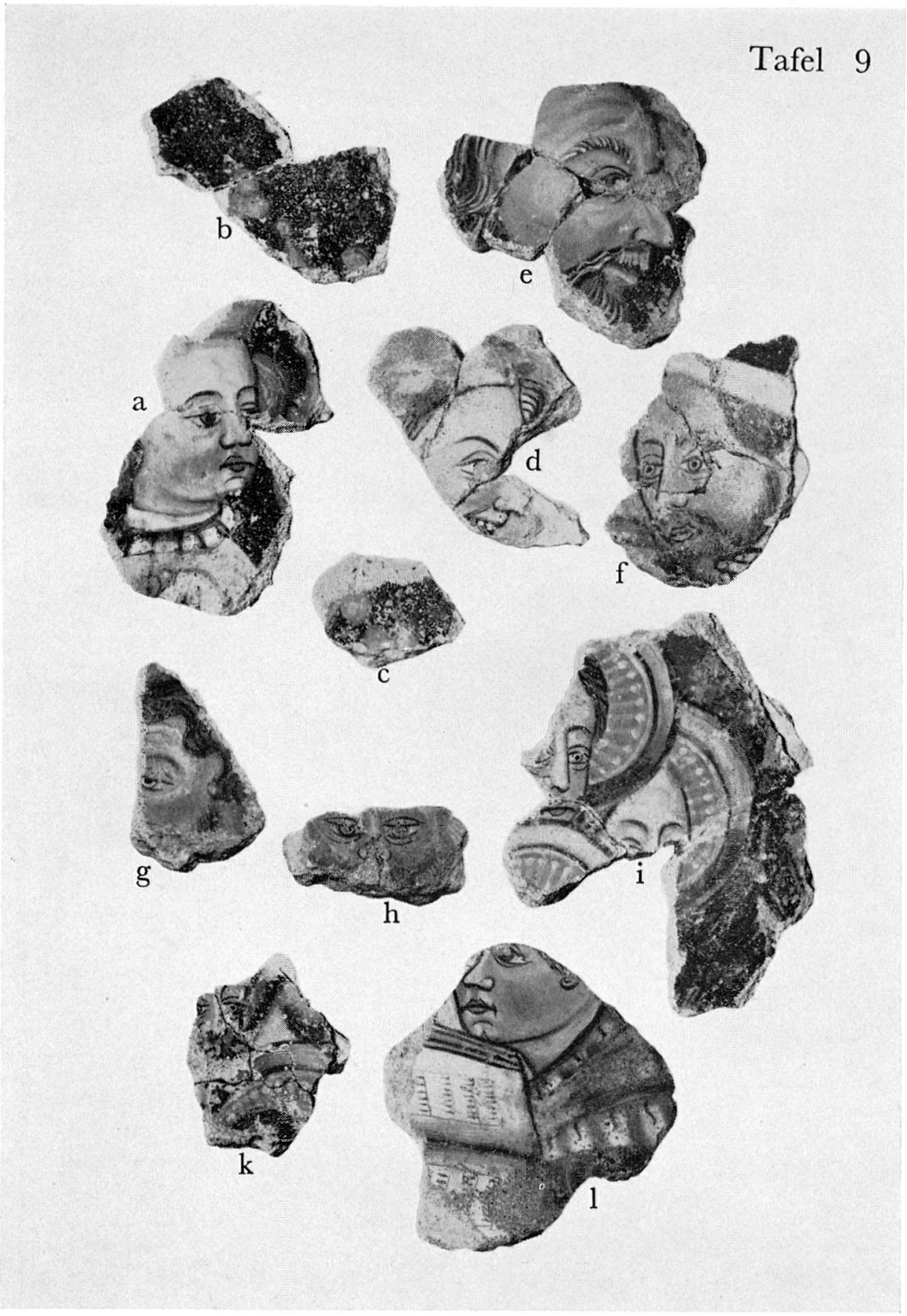
Zweite Hand: Neutestamentliche Szenen: a–i Christus in der Aureole (a = 18, b = 25 cm breit), k–l Krippenfragmente der Epiphanie (k = ca. 15 cm hoch).



Zweite Hand: Neutestamentliche Szenea: a und e Pflanzenteppich einer Gartenszene (?) mit Sternnimbusfragment (a = 20 cm breit), b Sternnimbus, c–d Bekreuzter Brotlaib und Tischdecke (?) aus Abendmahl (?) (c = 5, d = 17 cm breit), f Gewandfragmente.



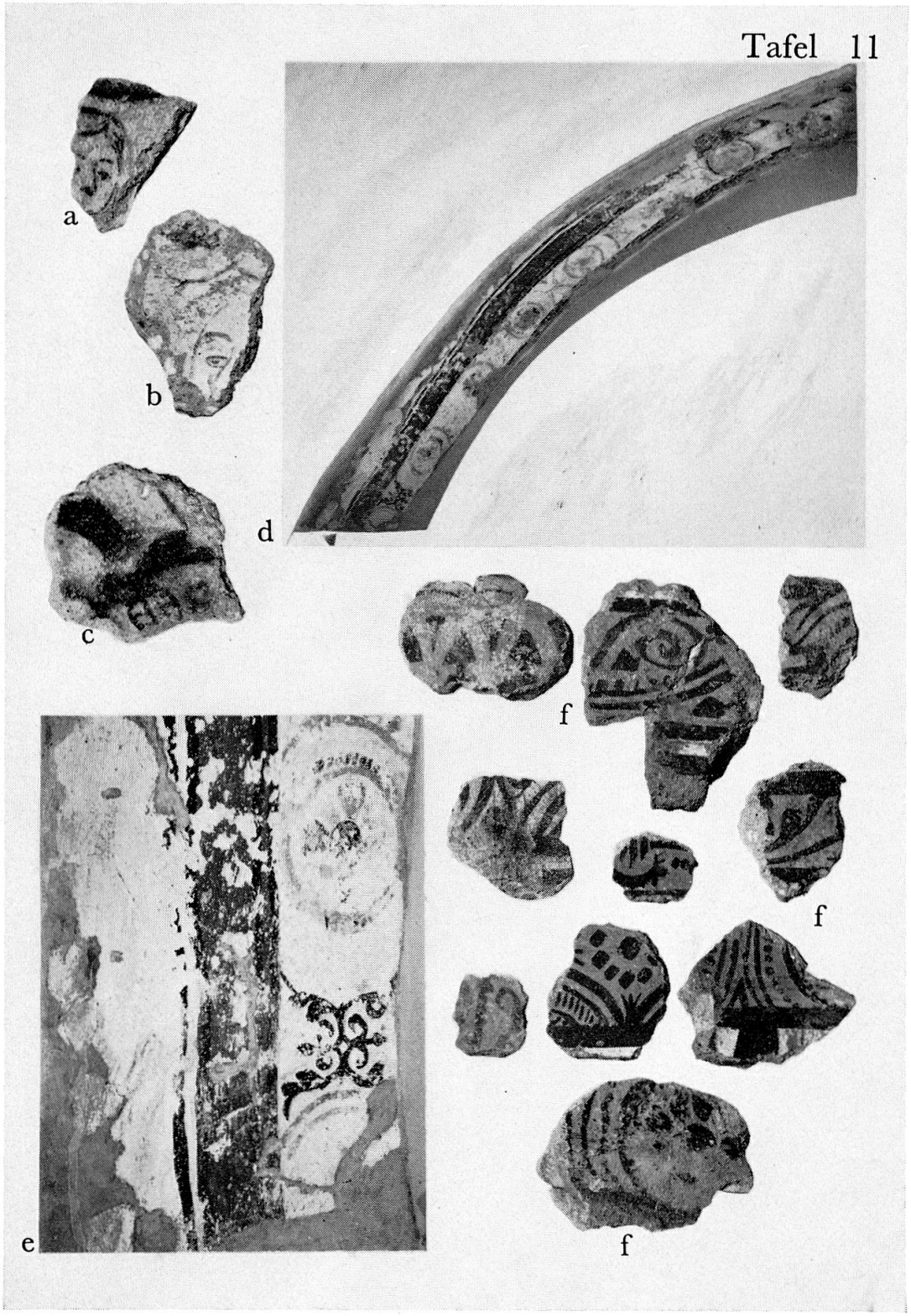
Zweite Hand: a–b Ungedeutete Szenen (48 und 43 cm breit), c Teil einer Thronarchitektur (15 cm breit), d–f Architekturfragmente (d = 21, f = 30 cm breit).



Zweite Hand: a–c Epiphanie, Kopf eines jungen Königs und Kronen- oder Gefäßspitzen, d–l Köpfe (rekonstruierte Kopfhöhe im Durchschnitt 12 cm).

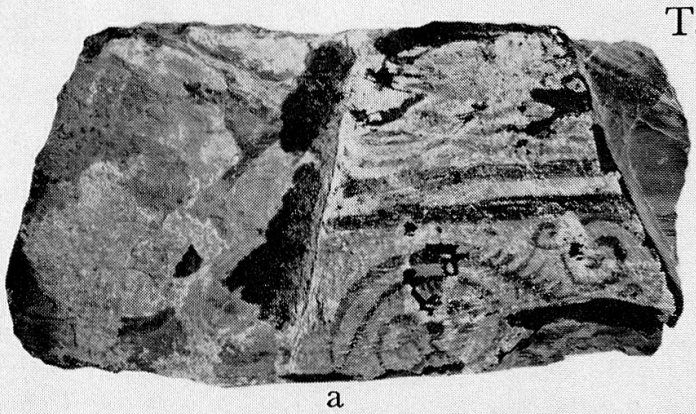
Zweite Hand: a–c Köpfe (Größe wie auf Tafel 9), d–g Bordürenfragmente.

Tafel 11

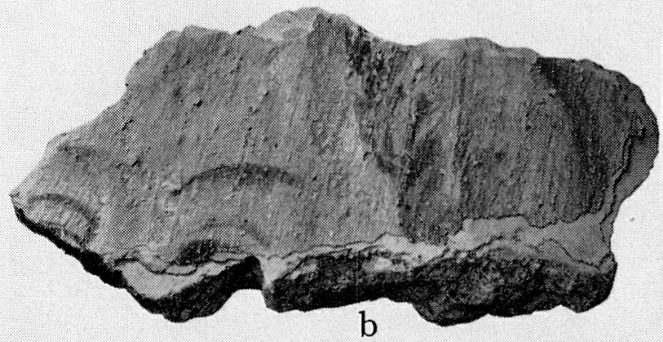


Erste Hand: a–b Köpfe (8 und 6 cm breit), Vorderfuß eines Paarhufers (10 cm breit), d–e in situ erhaltene Apsisbogenbordüre (vgl. Abb. 9a), f Bordürenfragmente.

Tafel 12



a



b

c

d

e

a Erste Hand: bemalter Fenstersturz (ca. 60 cm breit), b Dritte Hand: Kopffragment (14 cm breit), c Brigels, Sogn Sievi, Epiphanie, Kopf eines Königs, N. und C. da Seregno, um 1450/60, d Sta. Maria in Selva bei Locarno, Chorausmalung, Engelskopf, lombardischer Meister, 1401, e Rhäzüns, St. Georg, Detail aus dem Weltgericht des Rhäzünser Meisters, 4. Viertel 14. Jahrhundert.

schaffen worden sind. Alle Kampfszenen in den Zyklen erinnern etwas an die Bilddarstellung der Psychomachie, bei welcher die Tugenden in Gestalt bekrönter Jungfrauen mit den von Unholden und Teufeln verkörperten Lastern im Kampf liegen. Man vergleiche beispielsweise den Kampf in Tournai (um 1200, Abb. 4) mit den Kampfszenen auf dem Psychomachiekästchen im Kathedralschatz zu Troyes (12. Jh., Abb. 6).[24] Ein solcher Einfluß wäre in Savognin zwar kaum direkt anzunehmen, aber es scheint nicht unmöglich, daß Motive aus einer Psychomachie bei der Illuminierung einer Margaretenlegende für Kampfszenen Pate gestanden sind. Die Vielzahl würde dann nicht eine Neuschöpfung, sondern eine Übernahme aus einem älteren Zyklus darstellen. Damit besäßen wir auch ein weiteres Indiz für eine alte Vorlage.

Von hier aus ließe sich auch leichter erklären, was in der dritten Szene geschieht, wenn wir sie zum Beispiel der Caritas des genannten Kästchens gegenüberstellen (vgl. Tafel 2a mit Abb. 6). Ein mehr oder weniger kompositional bedingter und bedeutungsmäßig plausibler Kopfstand des Teufels ist also durchaus vorstellbar.

Gehen wir zu den Folterszenen über. In P und LA wird Margareta zweimal gefoltert: Am zweiten Tag erst mit Ruten, dann mit eisernen Haken geschlagen, am dritten Tag mit Fackeln gebrannt, in einen Bottich Wasser getaucht und zu guter Letzt enthauptet.[25] Drei oder vier Szenen sind fast in allen großen Zyklen dargestellt, wobei bald die eine, bald die andere ausfällt.

In einer ersten Teilrekonstruktion (Tafel 2b), welche der Folterung des Zyklus in der Krypta des Basler Münsters (um 1400, Abb. 7) nahekommt, hängt Margareta barfuß in weißem Gewand, wohl nur einem langen Lendenschurz, an einem galgenähnlichen Gerüst, dessen Pfosten hinter den beidseitig in bunten Beinlingen herantretenden Schergen sichtbar sind. Zusammengeschoben nehmen die zwei Fragmente die übliche Breite der Kerkerszenen ein. Auch die aufgehängte Figur zeichnet sich, mit der Größe der übrigen Gestalten im Zyklus verglichen, in die Szenenhöhe mühelos ein.

In einer zweiten Szene (Tafel 3b) – ihrer stilistischen Verschiedenheit wegen dem Zyklus mit Vorbehalt zuzuweisen (Vgl. Seite 284) – tritt von rechts gleichfalls ein Scherge in weißen Beinkleidern und

schwarzem, spitzem Schuh auf rotes Kopfsteinpflaster. Das linke Bein und ein Stück des Oberschenkels vom rechten sind erhalten. Davor steht jemand mit nackten Beinen an einen weißen Pflock gebunden. Ein linker Knecht ist zu ergänzen und wahrscheinlich in einem nach rechts schreitenden, bis zum Knie erhaltenen Bein auf gleichem Fond nachgewiesen.

Die Marterwerkzeuge sind bei beiden Szenen nicht zu eruieren. Bei keiner ist anzunehmen, daß es sich um die Fackelszene handelt, da unten eine Feuerszene nachgewiesen wird. Nach der allgemeinen Marternfolge kommen für sie die Leiden der ersten Folteretappe (Geißelung und Schinden mit Eisenhacken) in Frage.

Ein Frauenkopf mit Blutstropfen auf der Stirn und einem Stück Karnat links des Kopfes (Tafel 10b) gehört offenbar zu einer dieser Folterszenen. In analogen Darstellungen in Basel (um 1400, Abb. 7) oder Gielsdorf (spätes 15. Jahrhundert) wird Margareta mit entblößtem Oberkörper an leicht gespreizten Armen aufgehängt, so daß der geneigte Kopf wie beim Gekreuzigten gelegentlich an den Oberarm lehnt. Margareta neigt hier den Kopf gegen die rechte Schulter.

Ein kleines Bruchstück einer dritten Szene (Tafel 3c) zeigt einen Bauch mit deutlich gezeichnetem Nabel und weißem Lendenschurz. Rechts – auch als Grautönung auf der Foto nicht erkennbar – Gelb (Holz!?), darüber auf intensivem Rot mit Braun gezeichnete Wellenlinien, deren unmittelbarer Eindruck loderndes Feuer ist. Die Fackelszene kommt für die Deutung des Fragmentes nicht in Frage. Das Feuer erscheint zu füllig und die Schergen pflegen immer den Oberkörper zu versengen. Gleichfalls ist Margareta nicht im Bottich vorzustellen. Das Gefäß wäre außerordentlich niedrig und das Feuer loderte allzu ungestüm herauf. Die erwähnte Berliner Fassung (ms. germ. quart 167) und eine englische Handschrift (London Harl. 2277) aus dem Jahre 1330 lassen Margareta in ein Feuer werfen.[26] Diese für viele frühchristliche Märtyrer ausgedachte Folterart hat in den Margaretenzyklen wenig Niederschlag gefunden. In Levoca-Löcse (Ungarn, um 1400) zum Beispiel liegt Margareta – Laurentius gleich – auf einem Rost.[27] In Savognin aber verlaufen die Flammen deutlich längs des Körpers; Margareta steht im Feuer. So kommt die Szene dem Glas-

fenstermedaillon in Auxerre (13. Jahrhundert) am nächsten, auf welchem Margareta in sonst nicht bekannter Darstellung auf dem Scheiterhaufen steht (Abb. 8).

Bei der zweiten Folteretappe folgt der Feuermarter in der Legende immer, in den Zyklen gerne eine mit Wasser, die Bottichszene. In Savognin sind keine Hinweise dafür vorhanden.

Von den langen, das innere Geschehen erschließenden theologischen Streitgesprächen und Verhören bleiben bei der Übersetzung in den Bildzyklus nurmehr das Wortzeugnis- oder das Verhörmoment festzuhalten übrig. Es bekommt dabei gerne den Charakter der Überleitung, der Weiterführung des Geschehens, welches jetzt zweifellos seine Hauptakzente in der Darstellung der Folterung und des Kampfes wider die bösen Geister erhält. Reine Verhörszenen – in LA wird Margareta dreimal vor Olibrius geführt – sind daher in den Zyklen eher Ausnahmen. Sie werden wegen ihrer Handlungsarmut gern mit dem Herbeibringen des Mädchens durch die Soldaten oder mit den Folterungen verbunden.

In einer ersten Teilrekonstruktion (Tafel 3a) sitzt in einem fast in jedem Vitenzyklus verwendeten Schema vor rotem Baldachin mit schabloniertem Blütenmuster ein Fürst mit grünem Untergewand, rotem Kaftan mit halblangen, pelzverbrämten Glockenärmeln und einer weißen phrygischen Mütze mit seitwärts eingeschnittener Krempe. Die Linke mit dem Zepter hat er ruhend auf das Knie gelegt, während die erhobene Rechte das Gespräch mit der weißen Gestalt vor ihm unterstreicht, welche bis auf ein Stück Hüfte und eine erhobene Hand zerstört ist. Hinter dem Thronenden steht, gleichfalls in rotem Gewand, ein Diener mit einem aufgerollten Papyrus. Ergänzen wir zur Kerkerszenenbreite, so ist für eine weitere Figur hinter der weißen Gestalt noch Raum vorhanden.

Da weder aus den Legenden noch den Zyklen ein Hinweis auf ein Gesetz zu finden ist, auf das sich Olibrius beruft, ist der Diener mit dem Papyrus eine widersprüchliche Erscheinung. Das Motiv kann aber als Topos in die Legende übernommen worden sein oder auf eine andere Darstellung, am ehesten ein Verhör der Passion, hinweisen; Herodes schickte Jesus als Spottkönig in weißem Prunkmantel zu Pilatus zurück (Lk. 23, 11). Doch die Episode bei Lukas zu suchen, ist

weniger motiviert als deren Zuweisung in den Margaretenzyklus, zumal das Mädchen in allen Szenen in weißem Gewand auftritt.

In einer zweiten Teilrekonstruktion sitzt links in Halbprofil nach rechts eine Gestalt in grünem Rock (Taf. 4Aa). Die linke Hand hält ein Zepter. Vor dem Sitzenden steht in langer Albe eine erste Gestalt. Das Gewand ist von den Hüften bis zu den Füßen erhalten. Nach kleinem Abstand weiter rechts steht in rotem Mantel eine dritte Figur, deren Linke einen weißen Stab tief angefaßt hält.

Das Fragment füllt mit seinen Figuren die Breite der Kerkerszenen, so daß es den Anschein macht, die Komposition habe sich auf sie beschränkt. Das Hauptgeschehen liegt zwischen dem Thronenden und der Frau, Olibrius und Margareta. Der Soldat im roten Mantel – der weiße Stab in seiner Hand ist wohl eine Waffe – hat ihm das Hirtenmädchen gebracht. Ob es sich um das Verhör unmittelbar nach dem Raub oder um ein späteres handelt, ist nicht abzuklären.

In einer dritten Szene sitzt rechts in grünem Langrock Olibrius (Tafel 4Ab). Ruhend umfaßt er mit der Rechten den Lehneknauf des Faltistoriums (?), die Linke liegt im Schoß. Margareta steht vor ihm. Dem Betrachter zugewandt trägt sie wieder das weiße Gewand und setzt in ungedeutetem Gestus ihren linken Arm über die Brust. Eine dritte Figur wie bei der zweiten Szene ist wohl vorauszusetzen. Das Fragment gehört sicher zum Zyklus, doch deuten die Gesten sichtlich nicht auf ein Gespräch hin. Es passiert hier etwas anderes, worüber sich aber weder aus den Legenden noch den Zyklen klare Vorstellungen gewinnen lassen.

Wenn wir im Vergleich mit den bekannten Zyklen für Savognin eine einigermaßen geschlossene Bildreihe annehmen wollen, sind von den nicht nachgewiesenen sicherlich eine Hirten- und Raubszene, die Enthauptung und die Verklärung der Heiligen vorauszusetzen. Für die Psychopompie sind vage Anhaltspunkte vorhanden. Es könnte sich bei der Gestalt in grünem Gewand (Tafel 4Bd) um einen Engel handeln, welcher mit einem zweiten zur Rechten (Tafel 4Bc) auf einem Linnen das Haupt oder die Seele der Heiligen in Gestalt eines Kindes zum Himmel trägt.

Nicht ohne weiteres zu erwarten und nicht nachgewiesen sind ebenfalls die selten festgehaltenen Episoden aus der Jugendgeschichte, der

Weg in oder aus dem Gefängnis, die Erscheinung einer Taube im Kerker, die Enthauptung der Bekehrten und das Begräbnis der Heiligen. Bei den nimbierten Gruppen (Tafel 9k, i) läßt sich die Enthauptung der Männer im Vergleich mit analogen Szenen auf dem Margaretenaltar des Coburgermeisters (vor 1490) oder im Freskenzyklus in Gielsdorf bei Bonn (spätes 15. Jahrhundert) an und für sich denken. Auch größenmäßig wäre es möglich, doch möchte ich eine Zuteilung wegen des Fehlens weiterer Hinweise unterlassen.

Die Reihe der in den großen Margaretenzyklen mit zehn und mehr Szenen[28] dargestellten Episoden blieb im Mittelalter mit den erwähnten Ausnahmen die gleiche. Das erlaubt einen Vergleich, der hier mit Vorbehalt zusammengefaßt sei. Dabei seien jene Szenen, die kaum vorauszusetzen und für die keine Hinweise vorhanden sind, ausgeschlossen.

1. Hirten- und Raubszene. Immer dargestellt, gerne in zwei, selten in drei Szenen aufgeteilt; nicht nachgewiesen, vorauszusetzen.
2. Erstes Verhör. Immer dargestellt; von den zwei nachgewiesenen Szenen ist eine hier einzuordnen.
3. und 4. Erste Folterung (Marter mit Ruten und Eisenhaken). Gerne beide dargestellt; die erste nachgewiesene Folterszene ist sicher, die zweite – aus stilistischen Gründen – mit Vorbehalten hierherzusetzen.

5.–10. Kerkerszenen.

Drachenszenen; meistens eine, in jedem fünften Zyklus zwei, in Combs (Suffolk) drei Szenen; nachgewiesen zwei.

Teufelszenen; selten dargestellt, höchst selten zwei Szenen; nachgewiesen vier.

11. Zweites Verhör. Meist vorhanden; von den zwei nachgewiesenen ist eine hier einzuordnen.
12. Zweite Folterung. Feuermarter; meist dargestellt, nachgewiesen. Wassermarter; folgt gelegentlich der Feuertortur; nicht nachgewiesen, nur bedingt vorauszusetzen.
13. Enthauptung und Verklärung. Gerne in eine Szene zusammengezogen, gelegentlich zwei Szenen; Hinweise vorhanden, vorauszusetzen.
14. Eine weitere, im Näheren nicht abzuklärende, unter den Verhörszenen behandelte Margareta-Olibriusszene.

LA oder ein nach ihr geschaffener Zyklus standen dem Margaretenmeister von Savognin nicht zur Verfügung. Der Zyklus setzt ein an Umfang und in der Schilderung reicheres Modell voraus, eines, welches in gerader Linie von P abstammt und von der Kritik des Jacobi a Voragine nichts weiß.

In gleicher Weise altertümeln auch die Bildtypen; das Abyßmotiv, das nur in Tournai (um 1200) eine Analogie besitzt, weiter die möglicherweise auf die allegorische Bilddarstellung der Psychomachie zurückzuführenden Kampfszenen mit dem Teufel, die hier in ungewohnter Vielzahl auftreten, und die bisher nur im 13. Jahrhundert in Auxerre nachgewiesene Scheiterhaufenszene. Dies macht den Anschein, als hätte dem Meister ein Zyklus aus der Buch- oder Wandmalerei als Vorlage gedient, welcher noch der romanischen Ikonographie verpflichtet gewesen ist.

Damit ist der Nachweis eines sowohl in seinem Umfang wie seiner Ikonographie bemerkenswerten Zyklus gelungen. Innerhalb des reichen mittelalterlichen Wandmalereischatzes von Graubünden ist er einzig in seiner Art und für den Bestand in der Schweiz bedeutet er trotz seiner Bruchstückhaftigkeit eine wertvolle Ergänzung zu den beiden an Ort und Stelle nurmehr teilweise lesbaren kleineren Zyklen an der linken Chorwand des Fraumünsters in Zürich (frühes 14. Jahrhundert) und am nördlichen Kryptagewölbe des Basler Münsters (um 1400).

Noch ein Wort zu ein paar für Savognin und Churrätien speziellen Fragen des Margaretenkultes: St. Michael ist Kaplanei- und Begräbniskirche. Das Patronat des Totenbegleiters ist daher nicht verwunderlich. Aber wieviel wir auch immer der Tatsache zugutehalten, daß Margareta und Georg mit Michael zusammen als Drachenheilige verehrt wurden und in der bildenden Kunst gerne miteinander auftraten, so wirkt der breit angelegte Margaretenzyklus in der Kirche des Erzengels trotzdem etwas befremdend. Es ist kaum anzunehmen, daß die Kirche anfangs Margareta und erst später Michael geweiht wurde. Die Michaelspatrozinien gehören zur älteren Schicht.[29] Dafür spricht auch der im Visitationsprotokoll erwähnte spätgotische Schreinaltar mit den Statuen der Jungfrau Maria, Michaels und Annas.[30] Da das Retabel zweifellos erst nach dem Margaretenzyklus in die Kirche kam, trifft auf ihn die gemachte Feststellung, Margareta habe

im Spätmittelalter Michael abgelöst, nicht zu.[31] Wenn nicht für den Altar, so doch für den Zyklus.

Zeitliches Auftreten und Streuung der Margaretenpatrozinien und -altäre bewegen sich in Churrätien in gewohntem Rahmen.[32] An der angeblichen Beziehung zwischen der antiochenischen Heiligen und der «Heiligen und Fruchtbarkeitsgöttin» im romanischen Canzun di Sontga Margriata, wie sie Christian Caminada postuliert hat, ist nicht festzuhalten.[33] Es ist anzunehmen, daß die Patronate, wie wir sie aus den Legenden und dem Brauchtum kennen, auch in Graubünden verbindlich gewesen sind. Auf die wichtigsten sei – ebenfalls von den Legenden her – kurz eingegangen.

Die meisten Patronate sind aus dem Sieg über den Drachen erwachsen, welcher so alt ist wie die frühesten Fassungen.[34] P schildert ihn ausführlich[35], Hrabanus Maurus erwähnt ihn[36], und seit dem ältesten Zyklus von San Vincenzo in Galliano (11. Jahrhundert) fehlt die Episode kaum in einer zyklischen Gestaltung, was nebst dem hohen Alter auch seine außerordentliche Beliebtheit bezeugt.

So wie Margareta unversehrt aus dem Leib des Ungeheuers entkommen ist, so sollen alle Gebärenden, die sie in ihrer schweren Stunde anrufen, durch durch ihre Fürbitte das Kind heil zur Welt bringen. In den hochmittelalterlichen Fassungen bittet Margareta fast durchwegs vor ihrer Enthauptung für die schwangeren Frauen und ein glückliches Wochenbett mit einem körperlich und geistig gesunden Kind. Patronin der schwangeren Mütter im besonderen, war sie Helferin der Frauen im allgemeinen und wurde von ihnen gegen eheliche Unfruchtbarkeit angerufen. Ihre mächtige Fürbitte in Mutterschafts- und Ehebettnöten mag im 14. Jahrhundert zur Aufnahme Margaretas unter die vierzehn Nothelfer wesentlich beigetragen haben.

Auf ein zweites Patronat, die Anrufung bei Gewittern, verweist eigenartigerweise keine mir bekannte Legende. Trotzdem scheint es weit verbreitet gewesen zu sein, reichte es doch in seinen Formen vom Anruf im Wettersegen bis zu den Margaretenkränzen an den Häusern zum Schutz vor Gewitterschäden.[37] Reste des Naturdämonenglaubens beim christlichen Volk bewirkten offenbar die Meinung, die Unwetter seien vom Höllendrachen ausgesandt, und als Siegerin über das Ungeheuer sprach es Margareta auch Macht über dessen unheilvolle Verhehrungen zu.[38]

Ein drittes Patronat, die Fürbitte vor himmlischem und irdischem Gericht[39], mag bei der genannten Ablösung und Überschichtung im Fall der Begräbniskirche von Savognin eine gewisse Rolle gespielt haben. Margareta kann Michael in seiner Aufgabe, die Seelen der Verstorbenen durch die inferi (Dies irae) zu führen und das Gericht vorzunehmen, abgelöst haben, freilich in der starken Reduzierung, Fürbitte beim persönlichen Gericht vor dem Throne Gottes zu leisten.

Neutestamentliche Szenen und übrige Fragmente

Der Zustand der neutestamentlichen Reihe zeigt noch deutlicher, wie wenig von den einzelnen Szenen auf uns gekommen und jede Übersicht über das Gewesene erschwert ist. Immerhin scheint lesbar, daß sich die Christusszenen im Rahmen jener spätmittelalterlichen, losen Reihung von fundamentalen Heilstatsachen und bei Klerus und Volk beliebten Episoden aus der Jugend- und Leidensgeschichte des Herrn bewegten.

Die Rahmung bleibt die gleiche. Szenenausmaße lassen sich nur bei der Kreuzigung rekonstruieren. Sie entsprechen denen der Kerkerszenen.

Die Zuweisung und Deutung ermöglichte vor allem eine trecentistische Form des Nimbus mit eingestanztem Strahlen- und Sternenkranz auf gelbem Fond zweier Darstellungen, eines Kruzifixus und eines Christus in der Aureole. Behalten wir den Nimbus Christus vor – es macht allen Anschein, daß dies richtig ist und er demnach an Stelle des üblichen Kreuznimbus den Vorrang des Herrn bezeichnet –, so sind laut den erhaltenen Fragmenten zumindest sechs Christusszenen vorauszusetzen.

Sieben Fragmente erlauben die Rekonstruktion des Kopfes und der Armpartie eines Kruzifixus (Spannweite der Arme ca. 65 cm, Tafel 5). Ein Gnadenstuhl oder eine vielfigurige Golgathaszene sind ob des Szenenfonds und der Rahmung auszuschließen. Man denke an eine Kreuzigung mit Maria und Johannes, eine Darstellung, welche sich im 15. Jahrhundert bei den lombardisch beeinflußten Wandmalereien

der Südtäler ikonographisch wie stilistisch bis zur Gleichförmigkeit wiederholt.

Christus in der Aureole: Die wenigen und sehr kleinen Fragmente erfordern zur Verständlichkeit eine nähere Beschreibung. Von einer aus einem Glorienschein greifenden Hand (Tafel 6a) ist nur die Wurzel und ein Teil der Balle erhalten. Der weiße Ärmel reicht bis zum Handansatz. Die Aureole setzt sich aus fischschuppenartig übereinandergemalten Halbkreisen zusammen, beginnt außen mit Rot und geht in der inneren Hälfte in Gelb über.

Bei b (im Folgenden immer Tafel 6) folgt unter der Vierpaßborte und dem Bänderrahmen ein Stück Sternnimbus. Links steht auf weißem Grund eine rote Zeichnung, Wie aus später besprochenen Stücken dieser Gruppe ersichtlich ist, handelt es sich um den Kopf oder den Flügel eines Engelchens. Auf dem Nimbusgelb haftet auffallend eine Schmutzschicht, die für c ebenfalls kennzeichnend ist, was erlaubt, diese als zusammengehörig zu betrachten. Der Scheitel in der Mitte gibt ein Stück Karnat der Stirn frei; der Kopf Christi ist also frontal gegeben. Das Bruchstück d zeigt, auf der Foto nicht erkennbar, zwei Sternchen und den Nimbusrand, an den ein rotgezeichnetes Engelsköpfchen und der Glorienschein anschließen. Die Fragmente e und f zeigen weitere Engelsköpfchen. In f sind unter einem ersten Engel die Stirn und der Nimbus eines weiteren zu sehen. Auf der Foto nicht ersichtlich ist rechts ein Stück mit zwei Sternen. Somit füllten den Raum zwischen Nimbus und Aureole gestaffelte Engelscharen, die einander in Hüfthöhe überragten.

Die Darstellung befand sich ziemlich sicher nicht in der Apsiskalotte. Ausschlaggebend dafür ist nicht das Fehlen einer Hohlrundung bei den Fragmenten, die übrigens bei ihrer Kleinheit kaum abzulesen wäre, sondern die in situ erhaltene Apsisbogenbordüre, welche von anderer Stilart und Maltechnik ist. So bleibt denn die Darstellung im Näheren ungedeutet. Am ehesten käme ein in den spätmittelalterlichen Kirchen nicht ungern dargestelltes Jüngstes Gericht sicher kleineren Formats in Frage.

Epiphanie: Der Giebel einer Strohhütte mit offenem Dachwerk (Tafel 6k, 1) und weitere Fragmente von Balken- und Strohwerk weisen auf einen Stall, einen kleinen, sauberen Schopf hin, wie wir ihn

aus den Epiphaniebildern in Rhäzüns, Disentis oder Brigels kennen.[40] Deutlicher spricht der Kopf eines Jünglings mit pelzverbrämtem, grünem Brokatmantel und einer gelben Mütze, wahrscheinlich einer Krone (Tafel 9a–c). Vor dem Gesicht sind Reste eines pokalähnlichen Gefäßes erhalten, das er offenbar in Händen hält. Dieser junge König mit Krone und Geschenk läßt mit drei weiteren Fragmenten von Kronen- und Gefäßspitzen ein Dreikönigsbild erwarten. Doch ist von den übrigen vorauszusetzenden Personen nichts Eindeutiges zu finden. Am ehesten gehört jener liebenswürdige Greis hierher, der zu sprechen und im erhaltenen Stück Karnat vor seinem Mund die Hand zum Kind zu erheben scheint (Tafel 9e). Und jener zweite mit den Falten auf der Stirn, dem schwarzen Vollbart und den energischen Lokken könnte zum Jüngling zurückblicken, um ihn auf den Stern hinzuweisen (Tafel 9g). In ihnen fänden wir deutlich die drei Menschenalter unterschieden und sie träten in traditioneller Weise vor das Kind.

Abendmahl (?): Auf einem Tisch liegt ein angeschnittener und mit einem kleinen lateinischen Kreuz gezeichneter Laib Brot (Tafel 7c). Rechts ragt ein Stück Karmin herein und erweckt den Eindruck, als hätte jemand seinen Arm auf eine Tischkante gelegt. Ein weiteres Fragment (Tafel 7d) erinnert in seiner Zeichnung an eine Tischecke. Auf die Platte ragt diesmal ein Stück grünen Gewandes (?) herein.

Es ist nicht auszuschließen, daß die Stücke aus einer Verratsankündigung stammen, bei der Christus und seine Jünger mit Ausnahme des Judas hinter dem Tisch sitzen, wobei für den Künstler durch die Tischaufsicht viel Platz frei wird, den Reichtum der Speisen und der Gefäße zu schildern. Ein Detail wie das bekreuzte Brot weist in alter Bildtradition auf das Geheimnis des Brotbrechens hin. Außerdem sei erinnert, daß von den Christusnimben zwei Fragmente unzugewiesen bleiben, was heißt, daß noch zwei Christusszenen zu postulieren sind. Ob aber eines der beiden mit diesen Tischfragmenten in Zusammenhang zu bringen ist, bleibt offen.

Gartenszene: Hauptsächlich Randstücke einer weiteren Szene zeigen auf schwarzem Grund mannigfache Pflanzenmotive. Auf vieren vom linken und dreien vom rechten Rand – die Wachstumsrichtung der Pflanzen hilft die Stücke einordnen – sprießen neben runden Klee-

blättern reihenweise lanzettförmige Gräser; zwischendurch gucken Maiglöckchen und maßliebchenähnliche Blümchen mit roten Kelchen und weißtupfigen Blütenblättern. Ins Innere der Szene gehört ein Fragment mit einem gelben Pfahl (Tafel 7a). Erhaltene Teile eines Flechtzauns können ebenfalls zu ihm gehören. Ein letztes kleines Fragment zeigt ein Stück Sternnimbus; auf gelbem Grund ein gestanztes Sternchen, auf dem schwarzen Fond nebenan ein lanzettförmiges Blatt (Tafel 7e).

Wenn wir die Einordnung des letzten Stückes zu dieser Szene etwas pressen und den Sternnimbus wiederum Christus vorbehalten, kommt eine Margaretenszene nicht in Frage, unter den Christusszenen dann vielleicht Gethsemane.

Es bleibt überdies eine beträchtliche Anzahl Fragmente der Kalkleimmalerei zu deuten übrig, die trotz gewisser Hinweise nicht zuverlässig zugeteilt werden können oder in ihrem allzu bruchstückhaften Zustand überhaupt nicht mehr zu lesen sind.[41] Darunter befinden sich zwei Teilrekonstruktionen von Szenen (Tafel 8a, b), verschiedene Architekturfragmente (Taf. 8 d–g) und Bruchstücke von rund 35 männlichen und weiblichen Köpfen (einige in Tafel 9, 10), von denen verschiedene zum Margaretenzyklus und den neutestamentlichen Szenen, andere, wie z. B. der heilige Mönch mit dem Buch (Tafel 9i), einer Heiligenreihe angehören müssen. Ihre Beschreibung sei, da sie lediglich für die Klärung des Gesamtumfangs der Malereien und das Stilistische gewissen Wert besitzen, hier unterlassen.

Ein Architekturfragment sei noch eigens erwähnt (Tafel 8c). Es scheint zur Darstellung einer sitzenden Figur, vielleicht einer Muttergottes mit großer Thronarchitektur zu gehören. An rechtsrandigen Arkadenfries schließt eine karminrote Turmarchitektur mit Verkürzung nach links. Der Turm ist campanileartig unten mit Einzel-, oben mit Doppelfenstern durchbrochen. Die Stockwerke sind durch Gesimse getrennt. Davor scheint jemand auf einem Kissen zu sitzen, welches das Gestühl überschneidet. Weitere Bruchstücke, die die Vermutung erhärteten, sind nicht vorhanden.

Stil und Datierung

Die Fresko-Sekkomalerei ist die älteste Malschicht. Von den figürlichen Darstellungen ist wenig erhalten. Verbindliches über ihren Stil kann kaum gesagt werden. Zwei Köpfe (Tafel 11a, b) erinnern mit ihrer Eierform, der derben Konturierung, beim einen braunrot, dem andern schwarz, und den wenigen und dünn aufgetragenen Farben an die primitive Kunstübung des Rhäzünser Meisters (Tafel 12e).[42] Der gleiche linear-dekorative Stil ist auch in den übrigen Fragmenten zu spüren, die nebst einem zum Schritt erhobenen Vorderfuß eines Paarhufers (Tafel 11c) kleine, nicht mehr lesbare Gewand-, Karnat- und Fondteile darstellen.

Etwas mehr Aufschluß geben die erhaltenen und rekonstruierten Bordüren. Eigenartig ist eine Form der Wellenranke, bei der sich die Zweige vom Stamm gelöst und zu selbständigen Doppelvoluten entwickelt haben (Tafel 11 f, Abb. 9c). Es scheint sich um einen Ausläufer der romanischen Wellenranke zu handeln. Eine Analogie konnte nicht gefunden werden.

Zwei weitere Bordüren – eine davon ist in situ an der teilweise im barocken Mauerwerk mitverbauten Apsiskalotte zu finden – bestehen im Prinzip aus einer einfachen Reihe achtblättriger Rosetten mit ausgefransten Blütenblättern (Tafel 11d–f, Abb. 9a, b). Zur Fassung des Hauptmotivs sind in Form von Punkten oder Strichen aus dem Zentrum der Blüte je vier oder fünf Kreise gezogen, von denen die äußeren, den Bordürenrahmen durchbrechend, nurmehr als Segmente teilnehmen. Von den Füllformen zwischen den Elementen ist ein symmetrisches Pflanzenwerk mit Fleur de lys bemerkenswert.

Der Einfluß der mit Preziosenreihen fassenden Goldschmiedekunst bei der Rahmung der einzelnen Rosetten ist evident. Die Übernahme ist aber, wie aus den übrigen Elementen deutlich wird, nicht direkt vorzustellen. Die Rosette und die Fleur de lys lassen sich vereint nicht in der Wand-, sondern der Glasmalerei finden. Verwandtes gibt es in Graubünden wie in seiner nächsten Umgebung nicht. Dies ist der Anlaß zum weithergeholten Vergleich mit der Rosettenornamentik der Meissener Domfenster aus der Mitte des 13. Jahrhunderts (Abb. 10). Die Verwandtschaft der Elemente von Meissen und Savognin ist be-

merkenswert; in der Geometrisierung der Blütenblätter, in den acht klar voneinander getrennten Facetten, der mehrfachen Fassung der Motive mit Kreisen und dem symmetrischen Lilienwerk. Dies läßt mich einen zumindest indirekten Einfluß der hochgotischen Glasmalerei vermuten. Die extrem- und dünnlineare Lösung der Zeichnung, welcher in der Glasmalerei die Bleiruten und die Schwarzlotzeichnung entsprechen, wie die im Sinne der diaphanen Struktur auf Durchsicht zielenden Flächen und Farben, wären wohl sonst schwerlich zu erklären.

Ist die Ornamentik teils Spätform, teils aus zweiter Hand und überdies in der Provinz beheimatet, darf sie keinesfalls zu früh datiert werden, und es scheint mir, daß sie mit der vorgeschlagenen Einordnung der Köpfe durchaus zusammengehen kann. Wenn sich im Ornamentrepertoire Romanisches und Gotisches findet, entspricht dies durchaus dem Üblichen in der bündnerischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Die Affinität mit den Arbeiten des Rhäzünsers, besonders in der Ornamentik, ist aber nicht deutlich genug, um die gleiche Hand für Savognin postulieren zu dürfen.

Gesagtes führt zum Schluß, daß die Malschicht nicht unmittelbar nach der Erweiterung der Kirche entstanden sein kann. Die Apside romanischer Tradition dürfte selbst in Graubünden, welches in der Architektur keine Früh- und Hochgotik kennt und seinen ersten gotischen Chor erst kurz nach 1300 mit St. Georg in Rhäzüns erhalten hat[43], spätestens im ausgehenden 13. Jahrhundert vorzustellen sein. Wenn eine ältere Malschicht in der Apside – es ist nebst den Kalottenteilen von der Apsis 1,5 m aufgehendes Mauerwerk erhalten – nicht nachgewiesen ist, muß angenommen werden, daß die Apside wie das Schiff zunächst überhaupt nicht oder nur verputzt worden sind, und erst später, das heißt in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ihren ersten Schmuck erhalten haben.

Mit der zweiten Etappe, der Kalkleimmalerei, zu welcher der Margaretenzyklus und die neutestamentlichen Szenen gehören, treten wir in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. Kennzeichnend für sie ist eine für diese Zeit im bündnerischen Raum bisher nur aus der Mittelapsidenbemalung von St. Peter in Mistail (um 1397)[44] bekannte Mischung trecentesker Elemente mit den Formeln der Spätphase

höfisch-ritterlicher Kunst, dem sogenannten weichen Stil, in einer provinziellen und eigentümlichen, doch höchst reizvollen Art.

Die Errungenschaften der Trecentomalerei werden im 14. Jahrhundert in Graubünden – eine Ausnahme bildet Stuls bei Bergün[45] – im Vergleich zu ihrem starken und frühen Einfluß in den übrigen Südtälern überhaupt nicht spürbar. Wenn dort schon in der ausgehenden ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts italienische Meister bedeutende Arbeiten hinterließen und vor allem in Südtirol unter ihrem Einfluß die nächsten zwei Generationen in fruchtbarer Durchdringung des nordisch-gotischen Zeichenstils ein vielfältiges Bild schufen, so läßt sich dies für Graubünden nicht feststellen.[46] Die eigentliche trecenteske Welle in Graubünden ist posthum und indirekt und flutet erst mehr als eine Generation nach Mistail vom Tessin her in die Bündner Täler. Ihre Träger, nach den Hauptvertretern Nicolao und Cristoforo von Seregno bei Monza mit dem Sammelnamen Seregnesen benannt, bestritten dort seit den letzten vierziger Jahren bis spät in die siebziger fast sämtliche Wandmalereien.[47] Die neuere Kunstentwicklung in Italien berührte sie nicht, und ihrer ungeachtet wiederholten sie zum Teil bis zur Gleichförmigkeit die vom mächtigen Einstrom höfisch-ritterlicher Vorstellungen aus Burgund geprägte spättrecenteske Kirchenmalerei ihrer Heimat.

Der Savogniner schöpfte aus den gleichen Strömen, doch ist er ihren Quellen näher; dort wo er stand, sprudelten noch übermütige Bäche. Bei den Seregni ist die organische Form verhärtet und erstarrt und die Farbgebung monoton und kraftlos. Die Arbeit des Savogniners dagegen trägt in Form und Farbe noch den Stempel eines frischen, unmittelbaren Lebens; die Palette ist bunt und hell und von pastelligem Klang, der Farbauftrag lasierend und die Gesichter voller Ausdruck und Liebreiz, die Malerei besitzt noch in hohem Maße vom lyrischen Charakter des weichen Stils, während bei den Seregni die Synthese des Höfischen mit dem Trecentesken erstarrt ist (vgl. Tafel 3a, 9a mit 12c).

Danach dürften die Malereien spätestens in die beginnende Tätigkeit der Tessiner Gruppe (späte vierziger Jahre) zu setzen sein, und die Mittelapsidenbemalung von Mistail wohl als terminus post quem betrachtet werden. Das Neue wird allgemein erst um die Jahrhundert-

wende spürbar – im Tessin 1401 in dem von lombardischen Meistern ausgemalten Chor von S. Maria in Selva bei Locarno und in Graubünden selber nebst Mistail mit seiner überwiegend italienischen Note in einem schönen Beispiel süddeutscher Prägung, dem Passionszyklus von Tenna.[48] So steht die Malerei des Savogniners in ihrer stilgeschichtlichen Entwicklung zwischen Mistail, Locarno und Disentis, Brigels, das heißt mitten im weichen Stil wie Tenna. Mit Tenna hat sie aber trotzdem außer allgemeinen, in jener Zeit verwendeten Stilformen nichts gemeinsam.

Der Vergleich mit Locarno kann noch etwas differenziert werden. An Stelle der etwas schweren, deckenden Farbflächen ist eine leichte Handhabung der Palette getreten, die manchmal an lavierte Federzeichnung erinnert, und wenn dort die Gestalten trotz ihrer schlanken Körper und eleganten Haltung das Blockhafte des Trecento nie ganz verlieren, so ist hier eine Verfestigung in anderem Sinne spürbar: Die Figuren sind klein und fest, bekommen gelegentlich einen Zug ins Niedliche oder gar Derbe, sie gewinnen an Plastizität in den Binnenformen, vor allem den Köpfen, wogegen die prächtige Faltenzeichnung im Gewand auf fast ausschließlich recht erbärmliche Längsfalten zusammenschrumpft. Sind dies Merkmale eines neuen Empfindens oder kommt in ihnen lediglich der Provinzcharakter zum Ausdruck, so daß die Malerei auf jeden Fall nicht zu früh angesetzt werden darf?

Die Arbeit kann nicht ohne weiteres einem einheimischen Meister zugeschrieben werden. Graubünden besitzt in der Wandmalerei keine eigene Schultradition; es deckt als Durchgangsland seinen Bedarf weitgehend mit fremden, für ein paar Sommer von Süden oder Norden zugezogenen Künstlern. Der Savogniner kam sicher nicht aus dem Tessin. Dort ist an Gotischem nur soviel zu finden, als indirekt von Italien übernommen wurde und zur Erklärung in unserem Falle niemals ausreichen würde. Dem Charakter seiner Arbeit nach stammte er in jedem Fall aus einem Gebiet, in dem sich die süddeutschen und die oberitalienischen Einflußsphären zeitweise überschnitten haben. Am ehesten aus Südtirol. Südtirol mit seiner wohl buntesten Wandmalereipalette der Spätgotik könnte der Schmelztiegel der Savogniner Mischung gewesen sein. Südtirol allein, scheint mir, war fähig, sich auf solch unabhängige Art die italienische Kalkleimtechnik anzueignen.

Denn hätte sie der Meister in Italien selber gelernt, würde er auch italienischer formulieren. Der Einfluß auf seinen Stil wäre sicher stärker, vielleicht eben entscheidend genug gewesen, um ins Zentrum des künstlerischen Gestaltungswillens vorzudringen und ein Übergewicht an Italienischem zu schaffen, so daß nicht dauernd Widersprüche zwischen gotischem Konturenstil und trecentistischem Raum- und Plastizitätsbedürfnis bemerkbar wären. Denn nirgends ist nach einer «sauberen Lösung» gesucht worden, und ungeachtet der geistigen Voraussetzungen wurden, wie die Ausführungen über die Bildformeln zeigen werden, heterogene Stilelemente und Bildformeln einem Werk einverleibt.

Das ist wohl aus der geistigen Situation jener Jahrzehnte zu begreifen. Wir stehen vor einer Lokalprägung des gleichen, noch nicht fertig formulierten neuen Lebensempfindens, welches in der gesamten Malerei jener Zeit zu spüren ist, und im Bemühen um räumliche Tiefe, plastisches Gestalten und individuelle Lebendigkeit nach Ausdruck sucht. Die Widersprüche sind daher nur bedingt als Mangel oder Provinzialismen zu bezeichnen. Sie kommen hier grotesker zum Ausdruck, weil der Kontakt mit der Trecentorenaissance dem Künstler Bildformeln bot, die auch mit wenig Verständnis übernommen, dem neuen Bildwollen entsprachen.

Die Widersprüche mögen teilweise auch in der Feststellung liegen, daß mindestens zwei Hände – abhängig voneinander und gleichzeitig – am Werk waren. Alle Fragmente zeigen den gleichen Unterputz, die gleiche Technik wie dasselbe Farbmaterial. Auch die Gesichter, gleich ob sie mit dem Zyklus, den Bibelszenen oder ungedeuteten Fragmenten in Verbindung zu bringen sind, zeigen alle ausnahmslos die gleiche Pinselschrift. Ein Beispiel sei herausgegriffen: Wenn in der ersten Folterszene (Tafel 2b) die schlanken Beine der Knechte mit breiter Kontur gesetzt sind, hebt in der zweiten (Tafel 3b) ein dünner Pinsel oftmals zu einer vollen Wade an. Ähnliches ist in der Ausarbeitung der Haare zu treffen. Bald sind sie ornamental reihenweise in kleinen Bogen zur Fläche addiert, bald ist die Wellung organisch durchgeführt und die Haaransätze fein nachempfunden (Tafel 3a und 9g).

Es ist bei der recht umfangreichen Ausmalung der Kirche kaum anzunehmen, daß der Meister alles allein bestritten hat. Er wird dem

(oder den) Gesellen Partien und Details überlassen haben. Aber welche Bedeutung der zweiten Hand im Werk zukommt, ist nicht mehr auszumachen. Selbst in der Frage, ob der Meister stilisierte oder realistische Haare malte, möchte ich offen lassen, da der Duktus der Gesichtszeichnung sich mit beiden ausgezeichnet verbindet. Die zweite, die realistischere Hand ist jedenfalls – auf Grund des vorhandenen Materials gesprochen – selten zu spüren. Ihr Anteil am Gesamtbestand kann nur erahnt werden.

Die Bildformeln

Obwohl die Anlage deutlich unter südlichem Einfluß entstanden ist, welcher ein vertieftes Raumgefühl wenigstens bedingt voraussetzt, bleiben die Architektur- und die Landschaftsformeln wie die Gestalten immer geschichtet und nicht gebaut.

Die *Architektur* zeigt den offenbar sorglos hingenommenen Zwiespalt am deutlichsten. Wenn in den Zinnenhäusern, die kulissenartig die Szenen abschließen, und in der Thronarchitektur (Tafel 8d, e) sich der Wille zu kubischer Gestaltung nicht nur in Helldunkeltönen der Seiten, sondern auch in perspektivischer Linienordnung auszudrücken versucht, so versagt die Gestaltungskraft in der für den Künstler in jedem Fall problematischen Kerkerarchitektur vollständig (Tafel 2a). Hier sind die zwei Seiten des Hauses in ungebrochen mittelalterlicher Sehweise aufgeklappt nebeneinander gestellt und die Außenarchitektur vermittelt weder plastische noch der Kerkerraum räumliche Illusion.

Die Fragmente der *Landschaftsformeln* beschränken sich im Gegensatz zur recht reichen und vielfältig erhaltenen Architektur nebst dem Pflanzenwerk nur auf das großbollige Kopfsteinpflaster, das in einfacher Reihung mit Wiederholung ohne jede Tiefenwirkung ungefähr bis zur halben Höhe in die Bildfläche aufsteigt (Tafel 3b). Das aber hindert den Künstler nicht, die Füße munter irgendwo auf diesen neuen Boden zu setzen, was immer die Befürchtung erweckt, die Personen könnten aus dem Bild fallen. Dies entspricht den übrigen Lösungen. Das Fehlen eines Bodens in der Komposition ohne Szenerie wird ihrem Zeichenstilcharakter gemäß noch konsequent «gotisch» gelöst; die Füße stehen auf dem Bänderrahmen (Tafel 2b). In den Kerkerszenen verschwinden sie der Problematik wegen einfach hinter den Kulissen (Tafel 1a). Der Pflanzenteppich mit feinster Streuung allerliebsten Gras- und Blumenwerks ist in ähnlichem Additionsprinzip verwendet (Tafel 7a). Seine Herkunft scheint ebenfalls südlich zu sein. Nahe Verwandtes ist in den lombardischen Arbeiten in S. Maria in Selva bei Locarno zu sehen.

Die Mischung der Stilelemente findet in den *Gestalten* den liebenswürdigsten Ausdruck. Zeigen die erhaltenen Gewänder alle die flächige und nur teilweise von spärlicher Binnenzeichnung durchbrochene Manier, so legt der Künstler allen Wert auf die plastische Durchdringung der Gesichter.

Die bunten Beinlinge der Soldaten, die Langröcke Margaretas und des Olibrius, der Kaftan mit halblangen, pelzverbrämten Glockenärmeln und die phrygische Mütze der gleichen Person haben wenig Modisches an sich und stellen Alltagsgewänder der Spätgotik dar (Tafel 2b, 3a usw.). Ihr Erhaltungszustand bietet für die kostümgeschichtl. wie die stilistische Bewertung wenig genaue Anhaltspunkte. Die erwähnten Längsfalten sind mit breit vertriebenen Pinselstrichen gemalt und erwecken gelegentlich trotz dekorativen Charakters den Eindruck einer versuchten Binnenmodellierung. Der Wille zu plastischer, durch Schattierung herausgehobene Faltenwirkung scheint, wie die Kniepartie des Sitzenden in der Ver-

hörszene zeigt (Tafel 3a), tatsächlich dazusein, doch ist das Resultat nicht mehr zu beurteilen. Daneben gibt es einige Fragmente, bei denen der dünne Vorzeichnungspinsel beim Gewandsaum – kein einziger ist nur annähernd vollständig erhalten – einen Faltenüberschlag deutet oder im Innern Parallelfalten mit schmalen, runden Schüsseln auffängt (Tafel 7f). In der kleinen Summa der Gewandbruchstücke sind alle Falten weich und rund und kommen damit zu den übrigen Stileigenarten in keinen Gegensatz zu stehen.

Alle Gesichter zeigen die gleiche Tendenz zur Rundung und mangeln dank flüssiger Zeichnung nie einer derben Frische, was in Verbindung mit dem jugendlichen Karnat selbst den kleinen Bruchstücken noch viel Leben verleiht. Über einem kleinen Kinn erhebt sich groß und schön in leicht konkaver Schwingung und von drei Bogen der Oberlippe wie ein Zelt überspannt die Öffnung des Mundes, der sich halbkreisförmig eine kleine Unterlippe entgegenstellt. Die Ecken sind gelegentlich mit einer kleinen Querfalte betont und unterstreichen so die im ganzen Antlitz wiederzufindende blühende Fülle jugendlicher Gesichter. Die Nase steht gern schmal und in einem Stück von einer Braue bis zum Flügel gezogen zwischen weitgeöffneten, mandelförmigen braunen Augen. Die Ohren, kleine unorganische Voluten, sind meistens von einer Haartracht verdeckt, über die wenig Genaues gesagt werden kann. Vielfach niedrig und in der Mitte gescheitelt rahmen sie die runden Köpfe, fallen bisweilen auf die Schultern oder stehen wie beim ersten König seitwärts. Die Locken sind bald reihenweise als kleine Bogen zur Fläche addiert (Tafel 3a), bald ist die Wellung organisch durchgeführt und trägt damit zur plastischen Vorstellung des Gesichtes bei (Tafel 10c). Eine feine Weißhöhung gibt dem allein mit zeichnerischen Mitteln erfaßten Gesicht Modellierung und vollendet die Wirkung des Vollen und Runden.

Die Köpfe sind alle von der gleichen Hand gezeichnet und haben mit den strähnig gezogenen und wie abgezirkelten Gesichtslinien, dem kugeligen Kinn und den vorgewölbten Augen mit viel zu großen Lidern und Pupillen zwischen feiner, spitzer Nase in den für die Seregni typischen Fresken in Disentis und Brigels wenig gemeinsam (Tafel 12c). Man vergleiche auch die zapfenlockenartige, wie einem Holzschnitt abgeschaute manierierte Haarfrisur in Brigels mit der energischen Wellenbewegung beim zweiten König (Tafel 9g), den gut beobachteten Haaransatz bei jenem Männerkopf in Tafel 9f oder der klassischen Stilisierung in der ersten Verhörszene (Tafel 3a). In der Haargestaltung wie den Gesichtszügen – die großen Ohren und die Ohrlocken ausgenommen – sind die Köpfe denen im Chor von S. Maria in Selva bei Locarno viel näher (Tafel 12d).

Ein Zug ins Schwammige ist besonders bei den jugendlichen Gesichtern nicht zu übersehen, was dem inaktiven, undramatischen und nicht ungern süßlichen Charakter des weichen Stils durchaus entspricht. Es wird aber wettgemacht durch die Vielfalt der Kopfstellungen. Hierin steht der Savogniner dem Waltensburger nicht nach. Und was ihm an feiner Charakterisierung in den winzigen Köpfen gelungen ist, darf sich mit aller bündnerischen Wandmalerei des 15. Jahrhunderts messen. Wenn im jungen König (Tafel 9a) noch merklich ein höfischer Geist atmet, stehen wir vor einer letzten Blüte des Rittertums, womit die Vaterschaft des nicht spezifisch italienischen Einflusses hinreichend gedeutet ist. Ein solcher Kopf ist nur in Erinnerung an die große Zeit der Manessischen Liederhandschrift oder – für Graubünden gesehen – der Werke des Meisters von Waltensburg vorzustellen.

Die bildrahmenden Weiß-Rot- oder Weiß-Gelb-Bänder sind Gemeingut der hoch- und der spätgotischen Wandmalerei Graubündens. Wir finden sie beim Waltensburger, dem Rhäzünser Meister, in Tenna wie bei den Seregni. In Savognin treten sie mit wenigen Reduzierungen, deren Grund Platzmangel scheint, immer in Dreierstreifen in Weiß-Karmin-Weiß auf.

Die eigentlichen *Ornamentbänder* (Tafel 10d-g) teilen sich der Technik nach in zwei Gruppen; die einen sind schabloniert, die anderen von freier Hand mit dem Pinsel gesetzt. Dem geometrisch-architektonischen Charakter des Kreuzbogenfrieses und der Vierpaßborte entspricht die Schablone, der pflanzlichen Abstraktion der Wellenranke die freie Pinselschrift. Bei beiden Gruppen ist die handwerkliche Perfektion bewundernswert. Der gotische Kreuzbogenfries hat seine Ausprägung im Trecento gefunden, so daß nicht verwunderlich

ist, wenn er die technische Ausführung wie die Farbgebung mit ihm wie mit allen Abkömmlingen des 15. Jahrhunderts gemeinsam hat. Aber im Vergleich mit den seregnesischen etwa, in denen kompliziertes Maßwerk den Kreuzbogen bald unleserlich macht oder ganz überwuchert, und den übrigen des frühen und späten 15. Jahrhunderts, die alle sehr einfach sind und höchstens soweit gehen, einen Hängling in Kleeblattform an die Bogen zu heften, hat er die Eigentümlichkeit, die Arkaden auf eine Säule mit winzigem Kapitell und Deckplatte aufzustützen (Tafel 10e). Die schablonierte Vierpaßborte besitzt in Graubünden einen spätromanischen Vorläufer in den Fresken von St. Lorenz in Paspels (frühes 13. Jh., Abb. 32 bei Beat Brenk, Die romanischen Wandmalereien in der Schweiz, Bern 1963). Parallelen aus späterer Zeit sind mir keine bekannt. Die Borte scheint in der Wandmalerei überhaupt seltener zu sein als man gemeinhin annimmt. Wo sie aber anzutreffen ist, stammt sie fast immer aus dem letzten Viertel des 14., oder dem ersten, gelegentlich noch dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts.

Der pinselgemalte Laubfries macht sich neben den, wenn auch sauberen, so doch etwas durch die Schablone geometrisch steifgewordenen Kreuzbogen- und Vierpaßfriesen sehr lebendig aus. Er ist als Arabeske mit seinen vielseitig dynamischen Tendenzen sehr ausgewogen und teilt mit den Gesichtern die Lebendigkeit und Klarheit des Pinselstrichs.

Hier sei auch der Grünstreifen erwähnt, der in etwa 10 cm Breite auf den schwarzen Szenengrund gesetzt das Bild rahmt, worauf die Bänderrahmen anschließen, an die erst als drittes die eigentliche Borte folgt. Die häufende Rahmung wurde viel von den Seregni verwendet und findet sich vor allem in den Bildern mit Kopfsteinpflaster, deren obere Hälfte in Schwarz oder Gelb der Künstler mit einem dunkelgrünen Band in Tempera rahmte. Die Seregni wie der Meister von Savognin werden es von italienischen Vorbildern übernommen haben.

Daneben steht eine Reihe dekorativer Elemente, deren italienische Herkunft ebenfalls nicht zu bezweifeln ist und welche fast in keinem Repertoire der italienisch beeinflußten alpinen Malerei jener Zeit fehlen. Dazu gehören vereinzelt gefundene, halb pflanzliche, halb geometrische Stoffmusterschablonen. Auch hier spricht die Verwendung wieder für einen merklichen Kunstverstand. Sind sie in den Malereien in Locarno über alle Falten hinweggesetzt, scheint der Savogniner, dieser Problematik ausweichend, sie überhaupt nicht für Gewänder verwendet zu haben. Er benützte sie für Hintergrundflächen wie für den Baldachin in der Verhörszene (Tafel 3a), wo sie prächtig zur Wirkung kommen. Dem Gewand gemäßer ist das mit dem freien Pinsel aufgemalte Brokatdekor. Leider ist vom grünen Brokat mit schwarzer Musterung des jungen Königs äußerst wenig erhalten, so daß seine Wirkung nicht mehr beurteilt werden kann. Auch südlicher Herkunft sind die eingestanzten und eingekratzten Schmuckformen des Nimbus, welche seit Giotto ohne Unterbruch in dieser Ausprägung zu finden sind. Für die kleinen, sauber gepunzten Sternchen (Tafel 7b) konnten keine Analogien nachgewiesen werden, so daß es ungeklärt bleibt, wer näher für sie Pate gestanden ist. Zuletzt ist die Schuppenaureole zu erwähnen. Sie ist schon im karolingischen Weltgericht in Müstair zu treffen, bleibt in der Romanik geläufig (vgl. Riva San Vitale) und wurde von Giotto und seinen Nachfolgern gleicherweise übernommen.

Über den Stil der Sekkomalerei siehe Seite 280

Dank. Wertvolle Hinweise und Hilfen verschiedenster Art verdanke ich vor allem Dr. Hans Erb, dem Konservator des Rätischen Museums in Chur, Prof. Dr. Alfred A. Schmid, Freiburg, Dr. Alfred Wyß, Denkmalpfleger, Chur, und der Redaktionskommission des Bündner Monatsblattes, namentlich Carl Eggerling und Dr. Ch. Padrutt. Die reichliche Bebilderung dieses Heftes war nur Dank eines Druckkostenbeitrages des Schweiz. Nationalfonds möglich.

Anmerkungen

[1] Hrsg. von Bruno Hübscher im gleichen Heft 249 ff.
[2] eda. 249; S. 18, Z. 1 ff.
[3] Walther Sulser, Zur Baugeschichte von St. Michael in Savognin, im gleichen Heft 233ff. ff. Die folgende Zusammenfassung fußt auf diesem Bericht. Ich danke Dr. Sulser für seine freundliche Beratung und Überlassung verschiedener Grabungsdokumente.
[4] Bruno Hübscher 249; S. 18, Z. 1 ff.
[5] Die Fragmente wurden ins Rätische Museum nach Chur überführt, wo Fräulein Freudenberg sie reinigte und so weit wie möglich zusammensetzte. Die mühsame und langwierige Arbeit sei herzlich verdankt.
[6] Der Originalbericht, der Laboratoriumsbericht Nr. 135 und die Mikrofarbdias von A. Denninger befinden sich im Rätischen Museum. Weiteres zur Kalkleimtechnik siehe A. Eibner, Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit, München 1926, 382 ff., 393 ff. Hier als Leimkalkmalerei bezeichnet!
[7] von Adolf Gähwiler, deponiert im Rätischen Museum.
[8] Acta Sanctae Marinae, hrsg. von H. Usener, in Festschrift zur 5. Säkularfeier der (...) Universität Heidelberg, Bonn 1886 (griech. Passio). Acta Sanctorum Julii V (1727), 24 f. (lat. Passio). Jacobus a Voragine, Legenda aurea, hrsg. von Th. Graesse, Breslau 1890, deutsch von R. Benz, Jena 1917. G. G. van den Andel, Die Margaretenlegende in ihren mittelalterlichen Versionen, eine vergleichende Studie, Groningen-Batavia 1933. Ältere Literatur in: Bibliotheca hagiograph. graeca, 2. Ausgabe, Brüssel 1909, Nr. 1165 ff.; Bibliotheca hagiograph. lat., Brüssel 1898–1901, 1911, Nr. 5528 f., und U. Chevalier, Bio-Bibliographie, 2. Ausgabe, Montbéliard 1894–1902, I, 3026 f. Lit. bis 1933 bei G. G. van den Andel 164 f. Man beachte auch Lexikon für Theologie und Kirche, 1. Ausgabe V (1937), 880; 2. Ausgabe VII (1962), 19; K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst II (Freiburg 1928), 421 ff.; P. Réau, Iconographie de l'art chrétien III/2 (Paris 1958), 891; Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens V (1932/33), 1634 ff.
[9] Patrologia latina CX, 1156.
[10] Die vor der klassisch gewordenen Legenda aurea des Jacobus a Voragine entstandenen Bildzyklen von San Vincenzo in Galliano (11. Jh.), Tournai (um 1200), Lana bei Meran (nach 1200), Chartres (zwischen 1220 und 1227) und Ardagger (1. Hälfte 13. Jh.) usw., zeigen, daß die Vita lange vor Jakobs Fassung ihre festumrissene Form besessen hat. Wie van den Andel aus deutschen Bearbeitungen erschlossen hat, gab es spätestens im 11. Jahrhundert schon eine mit allen Einzelheiten versehene, ausführliche lateinische Passio, in deren unmittelbarem Einfluß auch die Legenda aurea steht (van den Andel, Kap. I und IIA; Fassung x, siehe 1 f.). Hermann Usener hatte diese bereits in der 1886 veröffentlichten und von van den Andel unbeachteten griechischen Passio an mehreren Beispielen aus dem endenden 9., 10. und 11. Jh. nachgewiesen. Die der Quellenausgabe zugrundegelegte Pariser Handschrift graecus 1470 des Librarius Anastasius ist nach Useners Studie in unmittelbarer Abhängigkeit des Martyrologiums des griechischen Mönchs Methodius Syracusanus (788/800–847) entstanden, so daß die volle Legende, wie auch Hrabanus Maurus zeigt, schon spätestens zu Beginn des 9. Jh. als vorhanden anzunehmen ist. Die byzantinische Herkunft des Pariser Kodex ist unumstritten: Das Buch gehörte laut Eintrag zwei mittelbaren Nachfolgern des als Patriarch von Konstantinopel verstorbenen Methodius; Nikolaus (896–906 und 912–925) und Basileus (970–974). In gleicher Abhängigkeit stehen nebst verschiedenen im Westen aufbewahrten griechischen auch die ältesten lateinischen Versionen, die ins 10. und 11. Jh. gehören. Dies alles in Useners Einleitung zu den Acta Sanctae Marinae.
[11] Zur Verfügung standen die in Anm. 8 erwähnten Editionen.
[12] Die Abfolge der Kerkergeschehnisse von P wiederholt sich in LA und entspricht damit nach van den Andel mit wenig Einschränkungen allen Legendenfassungen (van den Andel 45 ff.).

[13] Acta Sanctae Marinae 25, vgl. van den Andel 47 ff.

[14] Ein Verzeichnis der im Folgenden immer wieder erwähnten Zyklen samt Literatur befindet sich im Anhang.

[15] Das Drachenmotiv fehlt selten in einem Zyklus und die Kritik von LA, die zweite Version sei apokryph und unziemlich, ist kaum irgendwo zu spüren. Die Freude an Drastik und Märchen ging vor. Der weitaus größere Teil der Legenden, und ihnen allen voraus P, berichten in phantastischer Ausschilderung die zweite Version. Die Bildzyklen schließen sich, wie in ihrer Abhängigkeit zu erwarten ist, an. Schon in San Vincenzo in Galliano (11. Jh.) vorhanden, wurde es später gerne in zwei, in Combs (Suffolk, 14. Jh.?) sogar in drei Szenen gestaltet. In dreien ließen sich alle Hauptmomente der Versuchung festhalten; das Erscheinen des Drachen, das Verschlingen des Mädchens und das Bersten des Tieres. Wo ihr nur zwei Szenen gewidmet wurden, mußte bald diese, bald jene ausfallen. Die Bildtypen waren demnach im 15. Jh. längst geprägt. Analoge Szenenpaare finden sich in Ardagger (Simultandarstellung, 1. Hälfte 13. Jh.) und Koblenz (nach 1364, Abb. 5).

[16] Die Problematik der Zuteilung dieser und weiterer Fragmente sowie auch der Rekonstruktion der Architektur ist im Fragmentkatalog näher ausgeführt. Er kann im Rätischen Museum eingesehen werden.

[17] Vgl. Vilasca, Ardagger, Pürgg, Psalter der Queen Mary u. a.

[18] Im Margaretenfenster in St. Julien-du-Sault und Auxerre steigt der Drache aus einem Brunnen. Es handelt sich um die gleiche biblische Vorstellung.

[19] Dazu zählen auch die von van den Andel erschlossene Fassung x und andere, in welchen es z. B. heißt: «sie gebot der Erde sich aufzutun» oder «die Erde verschlang ihn» (van den Andel 68). In P fordert Margareta den Teufel auf, «üpage eis ton büthon tou adou», womit die genaue Bezeichnung des Dargestellten noch gegeben ist (Acta Sanctae Marinae 36).

[21] van den Andel 5 f., 58 ff.

[22] nach van den Andel 59, Vers 499 ff.

[23] Tournai, Ardagger und Auxerre.

[24] A. Katzenellenbogen, Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art, New York 1964, Abb. 21. Hier weitere Beispiele. Eine Abbildung des Kästchens ist auch im Ausstellungskatalog «Les Trésors des Eglises de France», Paris 1965, zu finden.

[25] An welchem Tage und in welcher Reihenfolge sich die Martern in den übrigen Fassungen folgen, kann für unsere Arbeit nichts hergeben. Wichtiger sind die Abweichungen in den Folterarten. Die zwei ersten bleiben sich durchwegs gleich. Dem Auspeitschen mit Ruten oder Geißeln folgt das Schinden mit Kräueln oder Eisenkämmen (Acta Sanctae Marinae 21 f., 37 und 39, van den Andel 35 ff.). Die zweite Folterung beginnt mit der Feuermarter. Margaretas Leib wird mit Lampen und Fackeln versengt. Auch heiße Steine werfen die Schergen auf ihren Leib. Andere Schreiber lassen sie mit siedender Flüssigkeit übergießen oder in ein Feuer werfen. Zur Erhöhung der Qualen, oder um den endgültigen Tod herbeizuführen, befiehlt Olibrius. das Mädchen in ein Faß, einen befeuerten Kessel mit Wasser, ein Bad oder einen Brunnen zu werfen. Auf das Gebet Margaretas hin erschüttert ein Beben die Erde, worauf sie unversehrt dem Wasser entsteigt (Acta Sanctae Marinae 37, van den Andel 72 ff.).

[26] van den Andel 73.

[27] Wahrscheinlich die gleichen, doch heute stark zerstörten Szenen befanden sich in Tournai und Gielsdorf.

[28] Tournai, Ardagger, St.-Julien-du-Sault, Torpe, Hackäs, Clermont-Ferrand, N.-D.-du-Tertre in Châtelaudren, Anga, Margaretentafel des Coburger Meisters in Basel/Dijon und Gielsdorf.

[29] Vgl. Oskar Farner, Die Kirchenpatrozinien Graubündens, in: LIX. Jahresbericht der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, Chur 1924, 123 f. und 142 ff.

[30] Bruno Hübscher 249, S. 18, Z. 4 ff.

[31] Aberglauben V, 372.

[32] A. Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz, Bistum Chur 15; O. Farner, Kirchen patrozinien 142 ff.; I. Müller, Die christlichen Elemente des rätoromanischen Margaretha-Liedes, in: Schweiz. Archiv f. Volkskunde 58 (1962), 125–137.

[33] Christian Caminada, Die verzauberten Täler, Olten 1961, 275. Caminada trifft sich mit der Hypothese Soleils (La vierge Margaréthe substituée à la Lucine antique. Paris 1885), Margareta habe in der Frontformation christlicher Mission die Aufgabe übernommen, eine heidnische Fruchtbarkeitsgöttin – in Soleils Fall die antike Lucina – zu entthronen und zu ersetzen. Caminada kannte meines Wissens den Aufsatz Soleils nicht, so daß die Übereinstimmung um so bemerkenswerter erscheint. Es gibt aber – ich spreche von der Kenntnis der Legenden aus – keine Hinweise, die Margareta in der lateinischen Spätantike als bekannt voraussetzen lassen (vgl. Anm. 10). Im byzantinischen Kulturkreis war Margareta vermutlich schon recht früh weitherum bekannt, doch läßt sich aus den zugänglichen griechischen Fassungen das Geburtshelferpatronat nicht nachweisen. Margareta tritt erst in den ältesten lateinischen Fassungen und zunächst nur indirekt als Geburtshelferin auf (Acta Sanctae Marinae 37, van den Andel 87). Die Herkunft dieser plötzlich auftauchenden Fürbitte konnte ich nicht abklären. Jedenfalls ist das Angebinde der Hebammendienste in der von Soleil und Caminada geschilderten Form erst in den lateinischen Zweit- und Drittbearbeitungen der Legende, das heißt frühestens im 10. Jahrhundert, zu finden. Weiter, daß die seltsame Alphirtin heilige Margareta heißt und die Märtyrerin von Antiochien in keinem rätoromanischen Alpsegen angerufen wird (Caminada 174), mag Beweis genug sein, daß das Problem bestand, die beiden zu verwechseln. Es genügt jedoch, gleich wie die Erwähnung der Kurzlegenden in der Churer Inkunabel von 1480 und des Breviers von 1510 (eda. 274 ff.), keineswegs, die Beziehung weiszumachen. Auch daß Margareta im endenden 14. Jahrhundert im Churer Kalender erscheint und ihr Tag im 15. als gebotener Festtag begangen wurde (eda. 259), geht nicht über den Rahmen der üblichen Margaretenverehrung jener Zeit hinaus. Der Hypothese widersprechen weiter die Patrozinien. Der Kult in Churrätien wäre früher und sicher in breiterer Front – etwa wie in Südtirol – zu erwarten. Die Patrozinien sind recht spärlich und nicht früher als anderswo nachgewiesen. Vgl. hierzu die Literatur in Anm. 32.

[34] Die diesbezüglich in alle Literatur eingeschlichenen und weitergetragenen Irrtümer aufzuzählen, sei unterlassen.

[35] Acta Sanctae Marinae 24 ff.

[36] Patrologia latina CX, 1156.

[37] P. Sartori in Aberglauben V, 1637.

[38] Künstle K., Ikonographie der christlichen Kunst II, 422. H. Fink (Die Kirchenpatrozinien des Südtirols, Passau 1928, 128) glaubt, die große Zahl von Margaretenpatrozinien dieser Vorstellung verdanken zu dürfen.

[39] Acta Sanctae Marinae 42 ff., van den Andel 85 ff., Aberglauben V, 1634 ff., Künstle, Ikonographie der christl. Kunst II, 422.

[40] Kdm Graubünden IV, Abb. 426 (Brigels); I, Abb. 52 (Disentis).

[41] Diesbezüglich Näheres bietet der in Anm. 16 erwähnte Fragmentkatalog.

[42] Den Namen erhielt der Räzünser nach seinen im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts entstandenen Malereien in St. Georg in Räzüns, wo er den größten Teil des Schiffs ausgemalt und so das Werk des Meisters von Waltensburg zu Ende geführt hat. Gleichfalls von ihm stammen Teile der Wandmalerei von Santa Maria in Lenz. Vgl. Kdm Graubünden I, 80; II, 365; III, 48 ff. Über den Waltensburger siehe Helga Reichel, Der Meister von Waltensburg, Marburg a. d. L., 1956.

[43] Kdm Graubünden I, 66; III, 43.

[44] Kdm Graubünden II, 266 ff. Poeschel verbindet die Malerei mit der Neuweihe zweier Altäre im Jahre 1397.

[45] Erwin Poeschel, Gemälde in der Kirche zu Stugl/Stuls, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 2245 vom 13. August 1956.

[46] J. Weingartner, Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948, 18 ff.; J. Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz II, 277 ff.

[47] Brentani Luigi, La pittura quattrocentesca nel Cantone Ticino, Cristoforo e Nicolao da Seregno, detti da Lugano, in: Rassegna d'arte 1915, 265–276; die weitere Literatur ist zusammengestellt bei Sartorius Helena, Die mittelalterlichen Chorausmalungen in den Kirchen des Tessins, Basel 1955, 84 f. Von ihren bedeutenderen Arbeiten befinden sich drei in Kirchen auf bündnerischem Boden: S. Maria del Castello bei Mesocco, Sontga Gada in Disentis und Sogn Sievi in Brigels (Kdm Graubünden VI, 340 ff.; V, 102 ff.; IV, 358).

[48] Stella Matalon, Affreschi lombardi del Trecento, Milano 1964, 411 f., Abb. 266 ff. Poeschel Erwin, Ein Wandbilderzyklus aus der Zeit um 1400 in Graubünden (Tenna), in: ZAK 21 (1961), 171 ff.

Verzeichnis der Margaretenzyklen

11. Jahrhundert

Galliano, San Vincenzo, Wandmalerei, Lit.: Giulio R. Ansaldi, Gli affreschi della basilica di S. Vincenzo a Galliano, Milano 1949.

12. Jahrhundert

Vilasca, Frontale der hl. Margareta aus dem Frauenkloster in Vilasca, Gemeinde Sant Marti Sescorts, heute Museu Episcopal Barcelona. Lit.: Monumenta Cataloniae IX, Tafel 35, Abb. 58.

Tournai, Kathedrale, Wandmalerei, spätes 12. Jh. Lit.: P. Rolland, La peinture murale à Tournai, Bruxelles 1946, 28–36, Abb. 14–26.

13. Jahrhundert

Chartres, Katharinenfenster der Kathedrale, zwischen 1220 und 1227. Lit.: Y. Delaporte, Les vitraux de la cathédrale de Chartres, Chartres 1926, 254–260, Abb. 67 in Tafelbd. I.

Szalonna, Wandmalerei, 12./13. Jh., Lit.: Radocsay Dénes, A középkori magyarország falképei (Die Wandmalerei Ungarns im Mittelalter, mit franz. Zusammenfassung), Budapest 1954, 98, Abb. 38.

Lana bei Meran, Margaretenkirche, Wandmalerei, A. 13. Jh. Lit.: J. Garber, Die romanischen Wandgemälde Tirols, Wien 1928, 74–79, Abb. 46, 49–50.

Auxerre, Kathedrale, Margaretenfenster, 13. Jh. Lit.: ?, Les verriéres historiées de la cathédrale d'Auxerre o. J. (zwischen 1927 und 1938); Abb. in: Nouveaux mélanges d'archéologie III (Paris 1875), 66.

Clermont-Ferrand, Kathedrale, Margaretenfenster. Lit.: Erwähnt bei H. du Raquet, La cathédrale de Clermont-Ferrand, Paris 1928, 97.

Bisceglie, Tafelmalerei, Privatsammlung. Lit.: G. Kaftal, Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Florence 1965, 729 ff., Fig. 859–869.

Fornovo, Hochrelief in der Pfarrkirche (?). Lit.: Geza Francovich, Benedetto Antelami, Firenze 1952, Textbd. 442–445, keine Abbildungen.

Ardagger, Stiftskirche, Margaretenfenster, erste Hälfte 13. Jh. Lit.: Franz Kieslinger, Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450, Zürich-Leipzig-Wien o. J. (1928), 11, 47, Abb. 2–4; Eva Frodl-Kraft, Das Margaretenfenster in Ardagger, Studie zur österr. Malerei in der ersten Hälfte des 13. Jh., in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 16 (1954), 9–47, mit Abb.

München, acht ausgeschnittene Miniaturen, zweites Drittel 13. Jh., Graph. Slgen, Inv'nrn 39810–17.

Torpo, Deckenmalerei der Stabkirche, gegen 1275. Lit.: A. Lindblom, La peinture gothique en Suède et en Norvège, Stockholm 1916, 73–75, 117–120, Abb. 8–10; A. Bugge, Norske stavkirker, Oslo 1953, Abb. 65–74.

Hackas, Pfarrkirche, Apsidenmalerei, zweite Hälfte 13. Jh. Lit.: A. Lindblom, La peinture gothique en Suède et en Norvège, Stockholm 1916, 97–98, 138–139, Abb. 15.

Melfi, Cripta di S. Margherita, Fragmente eines Zyklus, südital. Schule. Lit.: G. Kaftal, Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Florence 1965, 729; Photos Soprintendenza Bari.

St. Julien-du-Sault, Margaretenfenster, 2. H. 13. Jh., erwähnt bei E. Frodl-Kraft in: Wiener Jb. f. Kunstgesch. 16 (1954), 12, Abb. 3.

Fécamp, Abteikirche, Margaretenfenster, um 1275. Lit.: Lafond Jean, Les vitraux de l'abbaye de la Trinité de Fécamp, in: L'abbaye bénédictine de Fécamp III (1961), 97–126.

14. Jahrhundert

Pürgg, Pfarrkirche, Wandmalerei im Turm, um 1300. Lit.: W. Frodl, Ein neuaufgedeckter Freskenzyklus in Pürgg, in: Österr. Zeitschr. f. Kunst und Denkmalpflege 7 (1953), 49–55, Abb. 60.

Süvete-Sivetice, Wandmalerei, um 1300. Lit.: Radocsay Dénes, A középkory magyarország falképei, Budapest 1954, 98 (franz. Text), Abb. 32–33.

Queen Mary's Psalter, Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century, reproduced from Royal Ms 2 B. VIII, British Museum, hrsg. von Sir George Warner, London 1912, 307–314.

Zürich, Fraumünster, Wandmalerei an der linken Chorwand, frühes 14. Jh. Lit.: Kdm Zürich I, 192. Die Skizzen von F. Hegi, vormals in der Slg. der Künstlergesellschaft, sind heute im Kunstmuseum Zürich.

Montici bei Florenz, Dossale des Cäcilienaltars, erstes Viertel 14. Jh. Lit.: G. Kaftal, Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Florenz 1952, Abb. 755–758.

Graz, Lechkirche, Glasmalerei, 14. Jh., erwähnt bei E. Frodl-Kraft, in: Wiener Jb. f. Kunstgesch. 16 (1954), 13.

Bozen, Wandmalerei aus der 1. H. des 14. Jh. in der ehem. Dominikanerkirche. Lit.: Nicolo Rasmo, Scoperte e Restauri di Affreschi della Parochia di Bolzano, in: Cultura Atesina 3 (1949), 85–110, 155–156.

Koblenz, St. Florin, Wandmalerei über dem Margaretenaltar, nach 1364. Lit.: P. Clemen, Die gotische Monumentalmalerei der Rheinlande, Düsseldorf 1930, Textbd. 143–147, Abb. 176.

Vatikanische Museen, Margaretentafel, toskanisch, spätes 14. Jh. Lit.: G. Kaftal, Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Florence 1952, Abb. 756.

Wien, Kunsthist. Slgen, Tafelmalerei, gegen 1400. Lit.: Karl Oettinger, Ein österr. Kreuzigungsaltar gegen 1400, in: Jb. d. kunsthist. Slgen in Wien 50 NF 14 (1953), 93–106, Abb. 108, 110.

15. Jahrhundert

Basel, Krypta des Münsters, um 1400. Lit.: A. Bernoulli, Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel, in: Mitt. d. hist. u. antiquar. Gesellschaft zu Basel, Basel 1878, 6, Tafel III.

Levoca-Löcse, Wandmalerei, um 1400. Lit.: Radocsay Dénes, A középkory magyarország falképei, Budapest 1954, 100 (franz. Text), Abb. 63–64.

Gielsdorf bei Bonn, Wandmalerei in der Jakobikapelle, spätes 15. Jh. Lit.: P. Clemen, Die gotische Monumentalmalerei der Rheinlande, Düsseldorf 1930, Textbd. 326 f., Tafelband Tafel 76.

North Tuddenham, Glasmalerei. Lit.: Chr. Woodforde, The Norvich School of Glass-painting in the 15th Century, Oxford 1950, 57–60, Tafel 17. Hinweise zu Zyklen in Welborne, Heydon, Combs 58–59.

Combs, s. North Tuddenham.

Tournai, Bibl. de la ville et du séminaire, Ville Cod., 127, 185 v, Miniaturen zur Margaretenvita, Version Jean Vignay.

Anga, Wandmalerei im Schiff der Pfarrkirche, Mitte 15. Jh. Lit.: Sveriges Kirker, Konsthistoriskt Inventarium, Gotland Bd. IV, 2. Halbbd., Stockholm 1959–1964, 530 ff., Abb. 604, 610–613.

Notre-Dame-du-Tertre, Châtelaudren, Wandmalerei, 3. Viertel 15. Jh. Lit.: Marc Thibout, N.-D.-du-Tertre à Châtelaudren, in: Congrès archéol. Saint Brieux 1949, 220–223.

Basel-Dijon, Margaretenaltar des Coburger Meisters, um 1490, innere Flügel in Slg. Burckhardt, Langenbruck-Basel, die äußeren im Museum in Dijon, vormals Slg. Dard. Lit.: A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik VII, 31, Abb. 65; L. Fischel, Die Heimat des «Meisters der Coburger Blätter», in: Oberrhein. Kunst 6 (1934), 27 ff., Abb. 3.

Blaubeuren, Kreuzgangkapelle, Wandmalerei von 1486. Lit.: J. Baum, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Inventar Donaukreis I (Eßlingen 1911), 34 f., Abb. 343.

Laterza, Cripta di S. Antonio, Wandmalerei, Fragmente eines Zyklus, südital. Schule. Lit.: G. Kaftal, Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Florence 1965, 732 ff.

Quellen und Literatur

Acta Sanctorum.

Ansaldi G. R., Gli affreschi della basilica di S. Vincenzo a Galliano, Milano 1949.

Baudot-Chaussin, Vie des saints et des bienheureux selon ordre du calendrier avec l'his torique des fêtes, 12 Bde., Paris 1935–1956.

Benzerath M., Die Kirchenpatrone der alten Diözese Lausanne im Mittelalter, Freiburg i. Ue. 1914.

Bernoulli A., Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel, in: Mitt. d. hist. u. antiquar. Gesellschaft zu Basel, Basel 1878.

Bianconi P., Inventario delle cose d'arte e di antichità (Leventina, Blenio, Riviera), Bd. 1, Bellinzona 1948.

Bibliotheca hagiographica graeca, 2. Aufl., Brüssel 1909.

Bibliotheca hagiographica latina, Brüssel 1898–1901, 1911.

Brenk B., Die romanische Wandmalerei in der Schweiz, in: Basler Studien zur Kunstgeschichte NF 5, Bern 1963.

Brentani Luigi, La pittura quattrocentesca nel cantone Ticino, Cristoforo e Nicolao da Seregno, detti da Lugano, in: Rassegna d'arte 1915, 265–276.

Bugge A., Norske stavkirker, Oslo 1953.

Caminada Christian, Verzauberte Täler, Olten 1961.

Chevalier U., Bio-bibliographie, 2 Bde., Montbéliard 1894–1903.

Clemen Paul, Die gotische Monumentalmalerei der Rheinlande, 1 Text- und 1 Tafelband, Düsseldorf 1930.

Delaporte Y., Les vitraux de la cathédrale de Chartres, 3 Bde., Chartres 1926.

Eibner A., Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit, München 1926.

Escher K., Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom 9. Jahrhundert bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, Straßburg 1906.

Farner O., Die Kirchenpatrozinien des Kantons Graubünden, in: 54. Jahresbericht der Hist.-antiquar. Gesellschaft von Graubünden, 1924, 1–192.

Fink H., Die Kirchenpatrozinien Tirols, Passau 1928.

Fourrey R., Les verriéres historiées de la cathédrale d'Auxerre, Auxerre o. J. (zwischen 1927 und 1938).

Frodl-Kraft E., Das Margaretenfenster in Ardagger, Studie zur österr. Malerei in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Wiener Jb. für Kunstgesch. 16 (1954), 9 ff.

Frodl Werner, Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944

— Ein neuaufgedeckter Freskenzyklus in Pürgg, in: Österr. Zeitschr. f. Kunst- und Denkmalpflege 7 (1953), 49 ff.

Gantner J., Kunstgeschichte der Schweiz, 4 Bde., Frauenfeld 1936–1961.

Ganz P. L., Die Malerei des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts in der Schweiz, Basel 1950.

Gilardoni Virgilio, Inventario delle cose d'arte e di antichità (Distretto di Bellinzona), Bd. 2, Bellinzona 1955.

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 10 Bde., Berlin–Leipzig 1927–1942.

Hrabanus Maurus, Martyrologium, in: Patrologia latina CX (1852), 1121–1188.

Herberts K., Wände und Wandbild, Stuttgart 1953.

Jacobus a Voragine, Legenda aurea, hrsg. Th. Graesse, Leipzig 1856, deutsch von R. Benz, Jena 1917/21.

Kaftal G., Iconography of the Saints in the Tuscan Painting, Florence 1952.

Kaftal G., Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Florence 1965.

Katzenellenbogen Adolf, Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art, New York 1964.

Kerler D., Die Patronate der Heiligen, Ulm 1905.
Kieslinger F., Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450, Zürich–Leipzig–Wien, o. J. (1928).
Kdm = Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel 1927 ff.
Künstle Karl, Ikonographie der christlichen Kunst, 2 Bände, Freiburg i. Br. 1926/28.
Lafond Jean, Les vitraux de l'abbaye de la Trinité de Fécamp, in: L'abbaye bénédictine de Fécamp 3 (1961), 97–126.
Lexikon für Theologie und Kirche, 12 Bde., Freiburg i. Br. 1930–1938, 2. Aufl. 1957 ff.
Lindblom A., La peinture gothique en Suède et en Norvège, 2 Bde., Stockholm 1916.
Mayer J. G., Geschichte des Bistums Chur, Stans 1917.
van Marle R., The Development of the Italian Schools of Painting, 19 Bde., Den Haag 1923–1938.
Matalon Stella und F. Mazzini, Affreschi del Trecento e Quattrocento in Lombardia, Milano 1958.
Matalon Stella, Affreschi Lombardi del Trecento, Milano 1964.
Monumenta Cataloniae, Barcelona 1932 ff.
Nüscheler A., Die Gotteshäuser der Schweiz, 3 Bde., Zürich 1864–1873.
Müller Iso, Die christlichen Elemente des rätoromanischen Margaretha-Liedes, in: Schweiz. Archiv für Volkskunde 58 (1962), 125–137.
Oettinger Karl, Ein österreichischer Kreuzigungsaltar gegen 1400, in: Jb. der kunsthist. Slgen in Wien 50 NF 14 (1953), 93–106.
Poeschel Erwin, Ein Wandbilderzyklus aus der Zeit um 1400 in Graubünden (Tenna), in: Zeitschr. f. schweiz. Archäologie und Kunstgesch. 21 (1961), 171 ff.
Queen Mary's Psalter, Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century, reproduced from Royal Ms 2 B VIII, British Museum, hrsg. von Sir George Warner, London 1912.
Radocsay Dénes, A kozépkory magyarország falképei (Die Wandmalerei Ungarns im Mittelalter, mit franz. und russ. Zusammenfassung), Budapest 1954.
Rasmo Nicolo, Scoperte e Restauri di Affreschi nella Parocchia di Bolzano, in: Cultura Atesina 3 (1949), 95–110, 155–156.
Réau Paul, Iconographie de l'art chrétien, 3 vol. Paris 1955–1959.
Reichel Helga, Der Meister von Waltensburg, Marburg a. d. Lahn 1959.
Rolland P., La peinture murale à Tournai, Bruxelles 1946.
Sartorius Helena, Die mittelalterlichen Chorausmalungen in den Kirchen des Tessins, Basel 1955.
Schreiber G., Die vierzehn Nothelfer in Volksfrömmigkeit und Sakralkultur, Innsbruck 1959.
Soleil, La vierge Margaréthe substituée à la Lucine antique, Paris 1885.
Stange Alfred, Deutsche Malerei der Gotik, 11 Bde., München–Berlin 1934–1961.
Sveriges Kirker, Konsthistoriskt Inventarium, Stockholm 1955 ff.
Thibout M., Notre-Dame-du-Tertre à Châtelaudren, in: Congrès archéeol. Saint Brieux 1959, 217 ff.
Toesca Pietro, Il Trecento, Torino 1951.
Usener Hermann, Acta Sanctae Marinae, in: Festschrift zur 5. Säkularfeier der ... Universität Heidelberg, Bonn 1886.
van den Andel G., Die Margaretenlegende in ihren mittelalterlichen Versionen, Eine vergleichende Studie, Groningen-Batavia 1933.
Weingartner J., Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948.
Wentzel H., Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1954.
Woodforde Christopher, The Norvich School of Glass-painting in the 15th Century, London 1950.