

Zeitschrift:	Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série
Herausgeber:	Schweizerisches Landesmuseum
Band:	28 (1926)
Heft:	3
Artikel:	Die Fresken in der Kirche zu St. Joder in Davos-Dorf
Autor:	Poeschel, Erwin
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-160618

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: 20.01.2026

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

Die Fresken in der Kirche zu St. Joder in Davos-Dorf.

Von *Erwin Poeschel*.

Gehören die Wandmalereien im Turm der Kirche von Davos-Dorf auch nur dem Kreise einer bescheidenen ländlichen Kunstübung an, so verdienen sie doch nicht, vergessen zu werden. Graubünden ist mit kirchlichen Wandgemälden nicht so reich bedacht, als daß uns nicht der ganze Bestand wichtig sein müßte, und außerdem entbehren gerade die anspruchslosen Werke eines gleichsam alltäglichen Niveaus nicht eines gewissen besonderen Reizes. Sie sind uns Beispiele dessen, was man in unseren dörflichen Kirchen an Innenausschmückung anzutreffen gewohnt war, und gerade wenn der Maler keine ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit war, werden die Einwirkungen besonders deutlich, die er der Lage des Landes verdankte, in der er arbeitete.

Die Bilder sind heute fast unbekannt. Sie waren es längst so sehr, daß sie vor beinahe einem halben Jahrhundert förmlich «entdeckt» werden konnten, obwohl sie niemals übertüncht oder sonst irgendwie dem Anblick entzogen worden waren. Da sie nämlich schon zur Zeit der Reformation sich in einem von der Kirche abgetrennten Raum befanden, die Gefahr also nicht bestand, daß sie zu Gegenständen der Verehrung gemacht würden, so entgingen sie der Vernichtung.

Im Sommer 1878 wurde Prof. Melchior zur Straßen von Leipzig, vermutlich während eines Kuraufenthaltes in Davos, auf diese Wandgemälde aufmerksam, und nach seinen Angaben brachten die Davoser Blätter (Nr. 23 vom 6. Oktober 1878) einen ausführlichen Bericht, der seinem wesentlichen Inhalt nach auch in der «Alpenpost» (Band VIII Nr. 11) erschien. Diese Mitteilungen übernahm hernach J. Hauri in seine Arbeit über Davos, die er im Jahre 1881 im 6. Band der «Wanderstudien aus der Schweiz» (herausgegeben von Ed. Ochsentrüggen) publizierte.

Bevor nun von den Bildern selbst die Rede ist, soll eine Rekonstruktion des Bauwerkes versucht werden, dem die Fresken angehörten. Der Raum, in dem man sie findet, bildet jetzt das Erdgeschoß des Turmes. Er hat dem Quadrat angeneherte Grundrissdimensionen (Länge 2,35, Breite 1,90 m) und ist mit einer Tonne überwölbt. Der Zugang erfolgt heute durch die Südwand, in die bei dem Bau der jetzigen Kirche eine Türe eingebrochen wurde. Zur selben Zeit hatte man auch recht unbekümmert etwa die Hälfte des Gewölbes weggeschlagen, um eine Stiege in den neuen Turm hinaufführen zu können, hatte in einer kleinen rundbogigen Nische an der Ostseite ein Fensterchen angebracht und den Bogen vermauert, der sich in der Westwand öffnete.

In den oben angeführten Berichten nun wurde angenommen, daß dieser Raum ehemals eine «winzige Kapelle» war. Eine nähere Untersuchung ergibt jedoch, daß wir es hier mit dem Chor einer kleinen Kirche zu tun haben, deren Langhaus sich gegen Westen hin anschloß. Dazu führt schon die Beobachtung, daß die Bemalung des Bogens, eines Triumphbogens ohne Zweifel, sich in die Vermauerung hinein fortsetzt. Steigt man aber in dem Turm empor, so erkennt man im Mauerwerk deutliche Unterschiede. Bis in eine Höhe von 1,80 Meter über dem Gewölbe bestehen die vier Wände aus gleichem Material wie das Gewölbe selbst, nämlich aus Bruchsteinen mit Kalkmörtelverband, indes die höheren Teile des Turmes aus großen runden Geschiebesteinen gebaut sind, also ein sogenanntes «Bollenmauerwerk» darstellen. Die Bruchsteinzone schließt auf allen vier Seiten in gleichmäßig horizontal umlaufender Linie ab.

Aus diesen Feststellungen nun ist rasch ein deutliches Bild von dem ursprünglichen Bauwerk zu gewinnen, wenn man sich die Anlage des Kirchleins von Glaris vergegenwärtigt. Die alte Kirche von St. Joder gehörte offenbar dem gleichen Typus an, hatte also einen viereckigen, massigen Turm, der in seinem Erdgeschoß den von einer Tonne überwölbten Altarraum barg. Vom Langhaus war er durch einen Triumphbogen getrennt, der auf beiden Seiten (also auch der Chorseite) ein Bogenfeld zeigte. Auf dem Mauerwerk des Turmes saß ein offener Glockenstuhl mit Verschalung und einem spitz zulaufenden «gebrochenen» Helm. Das Glockenseil hing durch ein Führungsloch in den Altarraum hinein. Die Breitendimension des Langhauses läßt sich vermuten, da man wohl seine Nordwand dort suchen darf, wo heute die Außenmauer der Leichenhalle verläuft.

Da wir für die alte St. Joder Kirche also eine Anlage rekonstruieren konnten, die der von St. Nikolaus in Glaris gleicht, und da ferner die Frauenkirche auf eben denselben Grundprinzipien beruht (nur mit dem Unterschied, daß der Chor hier polygonal ist), so sehen wir, daß die Davoser für ihre Kapellen sich an einen übereinstimmenden festen Typus hielten, genau so wie sie ihre Häuser nach überkommenen gleichen Gedanken bauten. Und dieses Zusammenziehen von Chor und Turm stellt eine eigenartige Lösung dar, die sich von den üblichen Anlagen der Zeit unterscheidet. Sie bürgerte sich hier so fest ein, daß man auch bei den jüngeren und nachreformatorischen Kapellenbauten (Sertig und Monstein) nicht davon abwich.

Die Annahme, daß zu St. Joder schon vor dem Neubau (den bereits Rahn wohl zutreffend auf das Jahr 1518 ansetzte), eine wirkliche, wenn auch kleine Kirche — und nicht eine Feldkapelle kleinsten Formates — stand, wird gestützt durch die Davoser Kirchenordnungen von 1466 und ca. 1500¹⁾. Aus diesen Artikelbriefen nämlich ist klar zu ersehen, daß es neben der Hauptkirche zu St. Johann, an der ein Pfarrer amtete, in der Landschaft drei Kapellen gab: Zu Unserer Frauen (Frauenkirch), St. Nikolaus (Glaris) und St. Joder (oder Theodul), die von eigenen Kaplänen versehen wurden. Es handelte sich dabei um selbständig dotierte Pfründen, an denen die Kapläne alle gottesdienstlichen

¹⁾ Ediert von Dr. Fr. Jecklin in «Das Davoser Spendbuch v. J. 1562», Chur 1925.

Handlungen verrichteten, Messe lasen, Jahrzeiten abhielten und Seelsorge übten. Die Kapläne wohnten bei ihren Kirchen und nicht unter dem Dach des Pfarrers. Und da all dies zweifellos auch von St. Joder galt — denn immer ist es zusammen mit den anderen Kapellen genannt —, so mußte hier eine Kirche gestanden haben, die Raum für Gottesdienste bot, und nicht nur eine Feldkapelle, in der nur für den Priester Platz gewesen wäre.

Was nun das Datum der Erbauung dieser älteren Dorfkirche anlangt, so fehlen an den beschriebenen Bauresten stilistische Merkmale, die eine präzise Feststellung erlaubten. Denn die Gemälde sind, wie hernach noch auszuführen sein wird, wesentlich jüngeren Alters als das Bauwerk selbst. Mit Sicherheit läßt sich nur behaupten, daß die Kirche in der Zeit zwischen 1335 und 1466 errichtet wurde. Daß sie im Jahre 1335 noch nicht bestand, ist aus einem Ablaßbrief dieses Jahres zu schließen¹⁾, der von sieben Bischöfen den Kirchen St. Johann, Unserer Lieben Frau und St. Nikolaus erteilt wurde. Er hätte St. Joder sicher mit angeführt, wenn es bereits bestanden hätte. Davon aber, daß die Kirchenordnung von 1466 sich auch auf die Theodulkirche im Dorf bezieht, war oben schon die Rede.

Kurz vor der Reformation nun scheint sich in den kirchlichen Verhältnissen von Davos-Dorf eine wesentliche Umgestaltung vollzogen zu haben. Nach Simonet («Die katholischen Weltgeistlichen Graubündens») nämlich wird im Jahre 1505 noch ein *Kaplan am See* (Joh. Gutt) genannt, während im Jahre 1521 von einem Lucius Becker aus Obervaz als *Pfarrer* bei St. Theodul die Rede ist. Man kann darnach vielleicht den Kirchenneubau vom Jahre 1518 mit der Tatsache in Verbindung bringen, daß damals für das Dörfli (oder für das ganze Oberschnitt) eine selbständige Pfarrei errichtet wurde. Dies wäre auch siedlungsgeschichtlich nicht ohne Bedeutung, da man daraus auf eine stärkere bauliche Entwicklung des Dorfes in jener Zeit wohl schließen dürfte.

* * *

Die einzigen noch sichtbaren Reste der alten Kirche, der erwähnte Altarraum, sind inwendig vollständig bemalt. Für die beiden Längswände wählte der Meister als Gegenstand die Apostel, er wich jedoch von der alten Anordnung ab, indem er, wie man dies auch in der Barockzeit häufig sieht, statt des zwölften Jüngers den Apostel Paulus in die Reihe einfügte und zwar als den Führer der zweiten Sechs, St. Peter gegenüber. Unter den Gestalten brachte er in gotischen Minuskeln die Namen der Dargestellten an; jedoch ist die Reihenfolge nicht mehr genau zu bestimmen, da an manchen Stellen die Inschriften, an andern wieder die ganzen Figuren zerstört sind und der Autor zudem in der Zuteilung der ikonographischen Attribute nicht ganz sicher war. So gab er dem Jünger, der mit noch deutlich lesbarer Unterschrift als Andreas bezeichnet ist, nicht das schräge Kreuz, sondern einen Gegenstand, den man als Keule, als großes Messer

¹⁾ Nüscherer, «Die Gotteshäuser der Schweiz».

oder auch als Tuchwalkerstange ansehen könnte. Die Keule jedoch gehört nach dem Herkommen dem Thaddäus, das Messer Bartholomäus und das Tuchmacherwerkzeug dem heiligen Jakobus minor. Einigermaßen vollständig lassen sich daher, teils nach den Attributen, teils nach erhaltenen Unterschriften nur die Figuren an der Nordwand identifizieren. Es sind dies: Petrus (Abb. 1), Johannes, Thomas (mit der Lanze), Bartholomäus (mit kurzem Schwert anstatt mit Messer), Andreas und Thaddäus. An der Südwand sind die Zerstörungen, vor allem durch das Ausbrechen der Türe von der neuen Kirche her, besonders tiefgreifend gewesen. Bestimmen läßt sich durch die Unterschrift nur die erste Gestalt, es ist Paulus mit dem Schwert. Im ganzen am besten erhalten ist die letzte, der aber jedes Attribut fehlt. Die Unterschriften sind mit Ausnahme der des Paulus hier verschwunden.

Die Apostelfiguren sind in Nischen stehend gedacht. Hinter ihren Häuptern, von ehemals vergoldeten Nimben umgeben, hat der Maler die Wölbung der Apsis als Muschel auszubilden versucht, was ihm jedoch nicht ganz gelang. Diese Nischen gehören zu einer zusammenhängenden Architekturkomposition, die den Hintergrund bildet. Über jeder Figur sieht man einen Giebel mit Balkon und je einer Türe, flankiert von zwei Fenstern, deren Formen sich dadurch unterscheiden, daß an der Nordwand nur Rundbogen vorkommen, indes an der Südwand Kielbogen, sogenannte Eselsrücken, auftreten. Nach unten hin wird die Figurenreihe durch eine Leiste abgeschlossen, die als ein auf Konsolen ruhendes Gesims gedacht ist.

Der Meister begnügte sich nicht damit, die Gestalten in ihren Nischen einzeln nebeneinanderzustellen, sondern ihm schwebte jenes alte und starke Motiv der Disputation vor, das in den Aposteln des Basler Münsters und der Bamberger Chorschranken wohl am intensivsten gestaltet ist: jeweils zu zweien sind die Jünger hier zusammengestellt und erregten Gemütes dabei, das Wort zu deuten und sich gegenseitig auszulegen. Aber während bei diesen großen und endgültigen Gestalten die Paare, die auch räumlich voneinander getrennt wurden, wirklich durch ein inneres Feuer aneinandergeschmolzen sind, so blieben bei



Abb. 1. Petrus (Nordwand).

unserem Meister, dem Maße seiner Mittel entsprechend, von dem Motiv nur mehr die äußereren Zeichen, die Bücher in den Händen, das sich gegenseitig Zu- gewendetsein und vor allem das Gebärdenspiel der Hände.

Es ist ein etwas primitives Mittel, mit dem hier eine Gliederung in Paare versucht wurde: einem bärtigen Kopf ist jeweils ein bartloser zugesellt, aber in den Gesten versuchte der Maler doch eine individuelle Gestaltung, und er ver-



Abb. 2. St. Leonhard (Ostwand).

mied es sorgfältig, hier schematisch die gleichen Gebärden zu wiederholen. Und wie er gerade hier, bei der Anordnung der Bücher und der Arme mit bestimmten Kompositionsabsichten vorging, davon wird später noch etwas zu sagen sein.

Die Ostseite, die Altarwand, wird, wie wir schon sahen, von dem kleinen Fenster mit schräger Leibung unterbrochen. Es blieben daher zu beiden Seiten Felder in Hochformat, in die der Maler Einzelfiguren stellte, links den Walser-heiligen St. Theodul (hier «diodor» geschrieben), Bischof von Sitten, den er im Ornament ohne das traditionelle Attribut der Traube oder des Teufels mit Glocke, jedoch mit dem Schwert, dem Symbol der ihm von Kaiser Karl verliehenen

weltlichen Gewalt¹⁾ abbildete. Sein Gegenüber ist der heilige Georg als Drachentöter. Im Bogen der Nische, über dem nachträglich eingebrochenen Fensterchen, ist noch das Haupt Christi zu sehen, während man in der Leibung rechts nur noch Reste einer Bischofsgestalt erkennt, die vielleicht den hl. Nikolaus darstellen sollte, der ebenfalls zu den besonderen Walserpatronen gehörte. Der Mönch links mit lilabrauner Dalmatika weist sich durch die Kette und Fessel als St. Leonhard aus. Er war der Patron der Gefangenen, und wie der Maler auf ihn kam, ist um so weniger klar, als sein Patrozinium in Graubünden sehr selten ist (Abb. 2).

Das Bogenfeld der Altarwand ist ausgefüllt von einer Marienkrönung und zwar nach dem späteren Schema, in dem Gottvater als dritte Figur hinzutreten ist. Maria kniet links mit über der Brust gekreuzten Armen und erwartet mit geneigtem Haupt die ihr von Christus gereichte Krone. Gottvater wird im Hintergrund sichtbar, umgeben von musizierenden Engeln.

Über dem Bogen der Westwand sieht man das Opfer Kains und Abels und die verfluchenden und segnenden Hände des Herrn, die aus den Wolken greifen. Nach sehr altem Herkommen aber war die Stelle über dem Altar, hier also das Deckengewölbe, der Majestas Domini vorbehalten, der Gestalt Christi als Fürsten der Welt in der Mandorla thronend, umgeben von den Symbolen der Evangelisten. Von dieser Darstellung ist mehr als die Hälfte dem schon erwähnten Eingriff zum Opfer gefallen, immerhin sind noch das Haupt und die erhobene Rechte Christi wie der Adler des Johannes und der Engel des Matthäus erhalten. Diese symbolischen Figuren tragen Spruchbänder mit den Namen in gotischen Minuskeln.

Es wird hernach noch die Rede davon sein müssen, daß unser Meister anscheinend Vorlagen eifrig benützte, und damit lassen sich gewisse auffällige Ungleichheiten in der Bewältigung der künstlerischen Aufgabe leicht erklären. Auch wird man annehmen können, daß er mit einem Gehilfen arbeitete, dem etwa die flüchtige und in der Behandlung des Muschelmotives besonders ratlose Ausführung des Architekturhintergrundes an der Südwand oder Teile des Opfers zuzuschreiben wären. Und wenn wir es überhaupt nicht mit einem Meisterwerk zu tun haben, so sind doch in dem Werk Partien, die aufmerken lassen. Ging schon aus der Wahl des Disputationsthemas das Bestreben hervor, die Apostel in einer Handlung zusammenzufassen, also zu einer Bildeinheit zu kommen, so lässt gerade diese Figurenreihe deutlich ganz bewußte Kompositionsabsichten erkennen. So ordnete der Maler die Bücher von fünf den Jüngern in gleicher Höhe an, gewann also eine durchlaufende Horizontale, die er an beiden Enden in der Weise abschloß, daß er den sechsten das Buch senken ließ und damit eine Korrespondenz zu dem tief gehaltenen großen Schlüssel Petri auf der anderen Bildseite gewann. Auch zeigen verschiedene Köpfe, soweit sie noch zu erkennen sind, deutlich das Streben nach individuellem Gepräge, so vor allem der des Petrus und das energische Antlitz Theoduls. Die Gestalt der Maria aber

¹⁾ E. A. Stückelberg, «Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters», Zürich 1903.

hat mit der leichten Neigung des Hauptes und den übereinandergelegten Armen eine wirkliche Anmut und magdliche Bescheidenheit. Ihr Kleid ist mit großen, sicher geschwungenen Kurven klar angegeben, wie denn überhaupt der Faltenwurf der Gewänder eine Hand zeigt, die den Stoff in großen Massen zu legen weiß. In dieser Krönungsszene hat sich der Maler kräftiger Farben enthalten und sich, wie wir das aus älteren Vorbildern (von Fra Angelico in San Marco zu Florenz etwa) kennen, mit leicht getöntem Weiß begnügt und die stärkeren Akzente dem (nun verschwundenen) Gold der Nimben, Borten und der Krone überlassen. In den anderen Darstellungen herrschen vor allem rote, rotbraune und rotlila Töne, auch Gelb und Grün, während ein eindeutiges, volles Blau fast ganz vermieden ist. Zu den Linien der Konturen und der Binnenzeichnung hat ein bräunliches Rot Verwendung gefunden.

* * *

Die Datierung dieser Gemälde darf etwas eingehender erörtert werden, da sie auch an Fragen heranführt, die auf die Arbeitsweise unseres Meisters etwas Licht werfen. In jenen ersten Veröffentlichungen werden die Fresken in die allerfrüheste Zeit der Walseransiedlung, das Ende des 13. Jahrhunderts, zurückgeführt und sogar die Bemerkung gewagt, daß sie sehr an Giotto erinnern. Mit Giotto nun haben diese wackeren Malereien weder qualitativ noch stilistisch etwas zu tun. Wenn wir hier zum Schluß kommen müssen, die Entstehung um das Jahr 1500 festzulegen, uns also um volle 200 Jahre von jener Schätzung entfernen¹⁾, so ist diese Differenz nicht so überraschend, als es scheinen möchte. Denn die Gemälde enthalten in der Tat altertümliche Elemente, die jedoch damit zu erklären sind, daß sich der Maler in der Wahl seiner Vorlagen nur von seinem Geschmack leiten ließ und so vergangene und ihm gegenwärtige Zeiten mischte. Aus früheren Epochen entnahm er vor allem die Gestalt Christi mit der hieratisch starren Haltung in reiner Frontalansicht, der steil emporgehobenen Segenshand und der bortenartigen Mandelglorie. Diese Auffassung ist der Ausdruck einer Zeit, die in dem Gottessohn lieber den triumphierenden König als den leidenden, von fremder Schuld beladenen Menschen sah. Die Form des Hauptes erinnert an den sienesischen Typus des 13. Jahrhunderts. Unser Maler bedachte sich indessen auch nicht, auf Figuren, die er im übrigen nach dem Geschmack seiner Epoche bildete, altertümliche Elemente aufzupropfen. Darin liegt die Erklärung für die so geziert und künstlich wirkende Geste des letzten der Apostel an der Südwand. Er hält die rechte Hand mit der Innenfläche nach auswärts empor und berührt mit dem gebogenen kleinen Finger den Daumen, indes die anderen Finger aufgerichtet sind. Nun darf man sich erinnern, daß auf italienischen Mosaiken und Fresken des 9. und 10. Jahrhunderts (z. B. in San Marco und S. Cäcilia in Rom, in der Unterkirche S. Clemente in Rom) mit

¹⁾ K. Escher («Unters. z. Gesch. d. Wand- und Deckenmalerei i. d. Schweiz») setzt sie in seiner Denkmälerstatistik sogar in den Anfang des 16. Jahrhunderts.

einer ähnlichen Gebärde Christus den Segen gibt, nur daß es hier der Ringfinger ist, der zum Daumen herübergebogen wird. Der Maler hat also unbedenklich einen alten Gestus des Segnens in seine Disputationsszene hineingenommen, wo er natürlich nun keinen inneren Sinn mehr hatte und ihm nur dazu diente, in den Gebärden Wiederholungen zu vermeiden, die er scheute.

Solche Archaismen nun konnten wohl zu einer falschen Datierung verführen, auch Unbeholfenheiten, die als altertümlich ausgelegt wurden; im übrigen aber dokumentieren sich die Fresken doch deutlich als Werke des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Wichtig ist in dieser Hinsicht vor allem, daß die flächige Behandlung des Bildes aufgegeben ist und allenthalben das Bestreben nach räumlich-plastischer Durchbildung fühlbar wird. Die Gewänder — es war davon schon die Rede — sind in großen Massen geordnet, die Tiefen der Falten mit kräftigen Schatten angegeben, die Haarmassen als runde Wülste gebildet, und vor allem sind die Köpfe mit Schraffuren, die nicht gerade über die Fläche laufen, sondern der Form nachgehen, plastisch herausgearbeitet. Die Art, wie etwa ein Buch perspektivisch gesehen ist, setzt ein entwickeltes räumliches Empfinden der Zeit voraus, da wir es ja mit einem Maler zu tun haben, der den handwerklichen Durchschnitt nicht überragte.

Zu diesen allgemeinen stilistischen Merkmalen nun treten noch Einzelheiten, die der Datierung als Stütze dienen. Dazu gehört vor allem das Auftreten des Kielbogens als Form der Fenster- und Türdurchbrüche im Architekturhintergrund der Südwand, an den Nischen für die Figuren der Heiligen Theodul und Georg sowie am Thronsitz der Krönung. Und hier ist es nun nicht uninteressant, daß dieses spätgotische Architekturmotiv dem Maler augenscheinlich erst im Verlauf seiner Arbeit bekannt geworden ist. Ist es an sich schon naheliegend, daß er die Darstellung der Jünger mit dem Apostelfürsten Petrus begann, so sprechen dafür auch jene gesellenmäßigen Flüchtigkeiten an der Südwand, von denen oben die Rede war. An der Nordseite nun sind noch alle Durchbrüche mit Rundbogen gebildet, und erst gegenüber wird der Eselsrücken angewendet. Dies paßt zu der verhältnismäßig späten Rezeption der Gotik in der Bauweise des Bündner Landes.

Der gleichen Zeit entspricht es auch, daß die Rüstung des hl. Georg nicht aus einem Kettenhemd besteht, sondern den Plattenpanzer mit kurzem, wamsartigem Schoß zeigt, wobei hinwiederum nicht übersehen werden darf, daß die Panzerschuhe spitz zulaufen und nicht breit (kuhmäulig) enden wie im 16. Jahrhundert. Modisch für diese Zeit sind endlich noch die geteilten Spitzbärte und andere kostümliche Details, von denen bei der Frage nach der Herkunft unseres Malers noch die Rede sein wird (Abb. 3 u. 4).

Diese Frage nun ist hier, auf einer Grenzscheide zwischen Süden und Norden, wichtiger und reizvoller noch als anderwärts. Hauri hat nach den Angaben seines Gewährsmannes damals ohne weiteres einen italienischen Meister angenommen, und es läßt sich nicht bestreiten, daß nicht nur die Auffassung der Christusgestalt diese Annahme nahelegt, sondern auch der Zuschnitt der Ko-

stüme in der Opferszene wie die Form der Rüstung des hl. Georg. Nicht übersehen darf auch werden, daß bei der Haltung des Petrus, soweit sie sich erkennen läßt, Ansätze zu der Stellung zu bemerken sind, die man mit «Kontrapost» bezeichnet. Dieses Diagonalschema der Gliederanordnung aber ist italienischer



Abb. 3. St. Theodul (Ostwand).



Abb. 4. St. Georg (Ostwand).

Provenienz und gehört dem Ausgang des 15. Jahrhunderts an, was zur Datierung hier nachgetragen sei. Demgegenüber aber gibt die Verwendung von gotischen Minuskeln in so später Zeit zu denken. Wenn auch italienische Buchdrucke damals in Fraktur gesetzt waren, so pflegte man doch für monumentale Unterschriften in Gemälden dieser Epoche sich jenseits der Alpen meist der Antiqua zu bedienen. Und ob es wahrscheinlich ist, daß ein Italiener das Wort «ewangelista», wie es auf dem Spruchband des Johannessymbols geschah, mit

«w» und nicht mit «v» geschrieben, mag einer philologischen Entscheidung vorbehalten bleiben¹⁾). Dies sind immerhin nur kleine Details. Deutlicher sprechen aber Typenmerkmale. Die Maria der Krönung, die nicht thront, sondern kniet, ist in Haltung und Ausdruck so wenig Himmelskönigin und so sehr ergebene und demütige Magd, daß sie uns ganz als Gestalt der deutschen Spätgotik erscheint. Und so entsprechen auch die Greisenköpfe, besonders der des Petrus, mit der runden Bildung, dem kurzen Bart und der einzelnen Stirnlocke ganz dem Typus, wie wir ihn aus der deutschen Kunst dieser Epoche kennen.

Betrachtet man nun diese Mischung von nördlichen und südlichen Elementen, dann wird man den Autor dieser Gemälde am liebsten weder in die deutschen Lande noch nach Italien verweisen, sondern eine lokale Werkstatt irgendwo in den Bünden annehmen, die zu jener Zeit um ihr Brot nicht in Sorge zu sein brauchte. Denn es war jene Epoche, da der Kirchenbau in Rätien einen Aufschwung erlebte, wie nie zuvor, und fast stürmisch aus einem Stadium der Stagnation hervorbrach. Unser Maler hatte sich umgetan. Es war ihm von Werken diesseits und jenseits der Alpen manches zu Gesicht gekommen, auch mögen ihm Durchreisende Vorlagen zugetragen haben. Mit geschickter Hand und einem deutlichen Sinn für Einteilung der Flächen verwertete er es auf seine Weise zu Dokumenten einer bescheidenen Alpenkunst. Von seinem Namen haben wir keine Kunde.

¹⁾ Daraufhin wäre auch die Schreibweise «diodor» statt Theodor oder Theodul zu untersuchen.
