

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

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 37 (1935)

Heft: 2

Artikel: Zur Baugeschichte der St. Justuskirche in Flums. B, Die gotische Kirche und deren Ausstattung

Autor: Birchler, Linus

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161806>

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: 25.04.2026

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

Zur Baugeschichte der St. Justuskirche in Flums

B. Die gotische Kirche und deren Ausstattung.

Von *Linus Birchler*.

(Fortsetzung)

Im Anschluß an den *Neubau des Chors* wurden um 1452 (Datum am Chorbogen, s. oben S. 37) das Innere des Chors und die romanische Lünette über dem Hauptportal ausgemalt, in der der eigentlichen Freskomalerei ähnlichen Technik unserer spätmittelalterlichen Wandmalereien. Die architektonischen Glieder des Chorbaues, die aus Tuff und Kalkmörtel bestehenden Rippen und Schlußsteine des Gewölbes, die Türgerichte des rundbogigen Turmpförtchens und der spitzbogigen Sakristeitüre sowie der Chorbogen selber wurden mit grauer Steinfarbe gefaßt; am Chorbogen malte man mit weißer Farbe Quaderfugen. Die steingraue Rahmung des Turmpförtchens endet kielbogig und schließt mit einer ebenfalls grau gemalten Lilie. Ähnliche Umfassungen und Bekrönungen erhielten zwei kleine Wandnischen, eine kleine rechteckige im linken Chorbogengewände (für das Weihwasserbecken bestimmt?) und eine etwas größere für Meßkännchen unter dem Fenster an der Epistelseite des Chors. Die fehlenden Schildbogen des Chorgewölbes wurden an den Schildwänden in Steinfarbe aufgemalt. Bei den neun kleinern Schlußsteinen des Chorgewölbes war die vermutlich nur ornamentale Füllung nicht mehr zu erkennen¹⁾. Auf den beiden größern *Schlußsteinen* waren Halbfiguren von Heiligen gemalt, von denen die eine (ein Heiliger mit dem Kopf in der Hand) als der Kirchenpatron St. Justus bestimmt werden kann, während der andere Schlußstein einen Heiligen mit Schwert und Palme undeutlich erkennen läßt. Neben dem Turmpförtchen ist beidseitig auf die Mauer in Weiß und Rot das *Wappen der Grafen von Werdenberg-Sargans* gesetzt, das eine Mal mit vertauschten Tinkturen²⁾. Auf den Mauerpfeilern zwischen den flachen Wandnischen ist rechts und links im Chor der habsburgische Bindenschild gemalt, links ganz klein, auf der Südseite größer und mit gewechselten Farben. Zwei freigelegte *Apostelkreuze* gehören ebenfalls zur Ausmalung von 1452; sie dienten als Vorbilder für die zehn weiteren, die 1933 in Chor und Schiff an den Wänden verteilt wurden.

Die *figürliche Ausmalung von 1452* läßt deutlich erkennen, wie man um diese Zeit darauf zu verzichten begann, Gemälde nach einem einheitlichen Schema in die Architektur einzugliedern. In die sechs rautenförmigen *Deckenfelder des Chores*, die um den vordern der beiden Schlußsteine angeordnet sind, kamen vier runde Medaillons mit den *Evangelistensymbolen*, einfach linear gerahmt, ein Rundmedaillon der *Schutzmantelmadonna* und, als Gegenstück dazu, ein eiförmiges Medaillon mit *Christus als Weltenrichter* in der üblichen Auffassung (auf dem Regenbogen sitzend, Schwert und Lilie von seinem Munde ausgehend). Diese beiden letztern Darstellungen wurden nicht mit Bändern, sondern mit ungemein stark stilisierten Wolkenkränzen eingefasst. Das Uneinheitliche der sechs Bilder, das sich wohl aus den verschiedenen Vorlagen erklärt, springt in die Augen, besonders, da Christus und Maria direkt über dem Altar erscheinen (vgl. Abb. II, S. 123).

¹⁾ Auf Rat von Herrn Prof. Dr. Albert Naef, dem Präsidenten der Eidg. Kommission für historische Kunstdenkmäler, wurden die unförmlichen Schlußsteine durch aufgemalte Kreise belebt. Vgl. Abb. II.

²⁾ Damit sollen wohl die beiden Hauptlinien der Werdenberger gemeint sein; Werdenberg-Sargans führt in Rot eine weiße Kirchenfahne, Werdenberg-Heiligenberg in Weiß ein schwarze (der Pendantwirkung wegen in Flums rot); so konnte zugleich auf den gemeinsamen Ursprung aus dem Hause Tübingen angespielt werden.

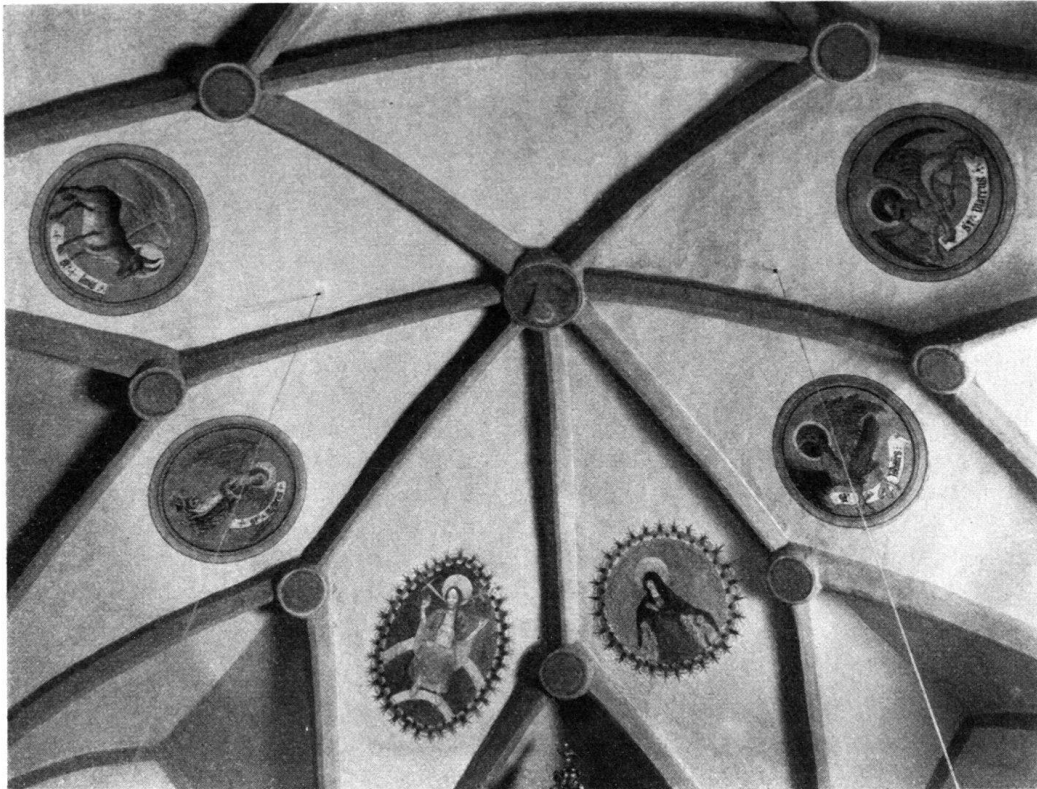


Photo Schweiz. Landesmuseum

Abb. 11. Kirche St. Justus in Flums. Deckenmalereien im Chor.

Um 1654 (mutmaßliches Datum der hölzernen Schiffsdecke, vgl. S. 41) wurde die Decke im Chor vollständig übermalt, mit großen gelben, roten und grünen Ornamenten, von denen 1932 nur noch Spuren gefunden werden konnten. Die sechs genannten Medaillons wurden in diese barocke Dekoration einbezogen und zu diesem Zweck überarbeitet. Die dabei verwendeten Farben (vor allem ein dunkles Braunrot) haben sehr gut «abgebunden», so daß bei den Farben ein Auseinanderhalten von ursprünglicher freskoähnlicher Malerei und Übermalung von ca. 1654 teilweise fast unmöglich war. 1870 hat man die Deckenbilder und die Mehrzahl der Wandmalereien abgekratzt, da man ein Durchschlagen der alten Farben durch die neue Tünche fürchtete. Bei den sechs Deckenmedaillons (ebenso bei den Wandbildern) war die Zeichnung fast überall genau erkennbar, da sie in den Verputz eingekratzt war. Von den Farben jedoch konnten einzelne Partien nur mit der Lupe festgestellt und danach ergänzt werden. Bei dem geflügelten Ochsen, dem Lukassymbol, war die Übermalung aus dem Barock so unlöslich mit dem Malgrund verbunden, daß sie belassen wurde.

Die *Längswände des Chors* wurden nur teilweise nach dem üblichen Schema in mehrere horizontale Streifen aufgeteilt, wobei die unten einschneidenden Wandnischen die Aufteilung erschwerten (vgl. Abb. 8, S. 45). An der Südseite des Chors gab man dieses Schema preis; dort zieht sich eine *Darstellung Christi als Leidensmann* mit den Passionswerkzeugen teppichartig zwischen dem Fenster in der südlichen Diagonalseite des Chorschlusses und dem anschließenden Südfenster um die Ecke herum (Abb. 13, S. 127). Um 1488 wurde zu einem andern Dekorationsschema gegriffen, zu Figuren direkt auf dem weißen Wandgrund (vgl. Abb. 8, S. 45).

Vollständig erhalten resp. wiederhergestellt sind nur die Wandmalereien im vordern nördlichen Chorjoch, also um und über der Sakristeitüre und dem Sakramentshäuschen. Zuerst, unter dem nur gemalten Schildbogen, breitet sich eine *Ölbergdarstellung* aus, der knieende Heiland, die Englerscheinung, die drei schlafenden Jünger, die Häscher, die unter der Führung des Judas durch das Tor in den Ölgarten eindringen (Abb. 12, S. 125). Christus und die drei Apostel haben große, als tellerartige Scheiben plastisch modellierte Nimben. Der Engel, der mit dem Kreuz in der Hand zu Christus herabschwebt, trägt ein Spruchband, von dessen drei Worten nur die beiden letzten zu entziffern waren, «... tua vita»³⁾. Der Deutung harret ein Stifterwappen in der rechten untern Ecke das das Hackbeil eines Metzgers und daneben ein Messer zeigt. Daß die Malerei von der gleichen Hand stammt wie die Deckenmedaillons ist vor allem aus physiognomischen Eigentümlichkeiten des Christuskopfes (lange Sattelnase) und den Handformen erkennbar. Die Zeichnung war bei der Freilegung wohl erhalten, bis auf kleine Partien im untern Teil des Bildes. Die Farbe jedoch mußte nach den erhaltenen Resten ergänzt werden, da es nicht angängig war, an hervorragender Stelle im Chor einer Kirche Bilder fragmentarisch zu belassen. Auf lineare Ergänzungen jedoch wurde verzichtet. Auch dieses und die nachfolgend behandelten Wandbilder mußten sich im 17. Jahrhundert eine Übermalung gefallen lassen, bei der vor allem die Modellierung im Sinne kräftiger Distanzwirkung verstärkt und verändert wurde.

Die Aufteilung der Fläche unterhalb des Ölbergbildes ist aus Abb. 8, S. 45 ersichtlich. In dem breitrechteckigen Feld erscheint eine *Pietà*, die als gemalte Statue aufgefaßt werden soll, da sie auf eine gemalte Konsole gestellt ist; das Ölbergbild darüber will als Gemälde innerhalb des architektonischen Rahmens gewertet sein (gemalte Schildbögen). Was zu beiden Seiten der *Pietà* dargestellt war, ließ sich nicht mehr erkennen (Lanze, Stange mit dem Schwamm, Kreuz?). Beim Einsetzen des Sakramentshäuschens um 1488 (s. S. 48) wurde das Bild beschädigt, dann renoviert und teilweise verändert. Eine zweite Übermalung erfolgte in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Bei der einen dieser Übermalungen wurde die *Pietà* stark korrigiert; bei der Freilegung 1933 zeigte die Madonna zwei rechte Hände und Christus zwei ganz verschieden liegende rechte Arme. Das Gesicht der Madonna stammt völlig von ca. 1654 und wurde bei der Renovation in diesem Zustand belassen. Die rechte Seite des Mantels (nach dem Sakramentshäuschen hin) fehlte; sie wurde ergänzt, jedoch das angesetzte Stück für das Auge des Fachmanns durch eine weiße Linie vom alten Bestande getrennt. Auf Ergänzung der nicht mehr sichtbaren Binnenfalten des Mantels wurde verzichtet; von den verschiedenen Hand- und Armstellungen wurde die eine herausgehoben, die andere undeutlich belassen, da sich die ursprüngliche Anlage nicht feststellen ließ. Die bestoßenen Flächentöne (Rosarot) wurden ergänzt. Erst um 1488 wurde das ganze Feld sowie das darunter liegende Portal mit einer schwarzen Linie und einer Punktreihe eingefasst. Die rote ursprüngliche Einfassung des *Pietà*feldes, die sich an dem Wandpfeiler zwischen den beiden nördlichen Wandnischen herabzieht, wurde mit einer gleichen Linie eingefasst⁴⁾. Es mag dahingestellt bleiben, ob die *Pietà* mit der altertümlich wirkenden kleinen Christusfigur eine freie Schöpfung des Malers ist oder ob sie ein bestimmtes Vesperbild (eine Holzstatue, die irgendwo als Gnadenbild verehrt wurde) wiedergeben will.

³⁾ Es handelt sich um keine Evangelienstelle und ist vermutlich ein Zitat aus einem Mystiker, die Antwort Gottvaters auf Matthäus XXVI, 39 und 42, und die parallelen Stellen bei Markus und Lukas.

⁴⁾ Daß die Einrahmung mit dem primitiven schwarzen Perlstab nicht ursprünglich ist, läßt sich an diesem Mauerpfeiler deutlich erkennen. Denn wäre sie gleichzeitig mit dem kleinen habsburgischen Bindenschild auf den Pfeiler gemalt worden, so hätte man diesen nicht unschön hart an die Umrahmung herangerückt. Eine weitere Begründung für die Datierung der Umrahmung siehe unten S. 127.

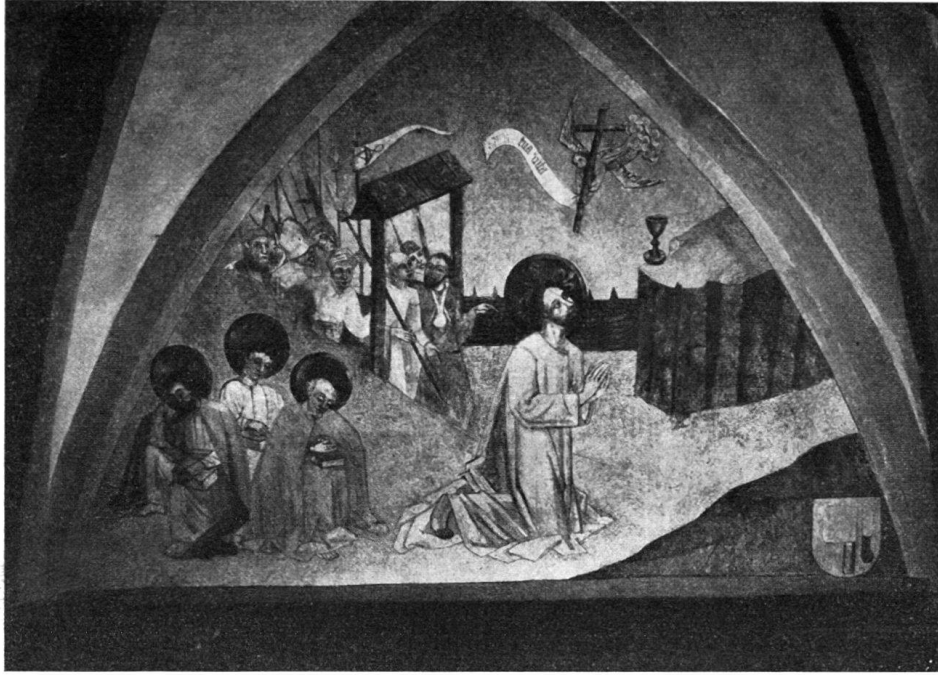


Photo Karl Haaga, Rorschach

Abb. 12. Kirche St. Justus in Flums.
Ölbergbild an der Nordwand des Chors.

Für die letztere Auffassung könnte der gemalte Sockel einen Hinweis geben, der den Gedanken an eine Statue nahelegt.

Die Nischenfläche rings um das *Sakristeiportal* ist mit roten fünfzackigen Sternen belebt. Über dem Scheitel des Portals ist eine Art *Grabestor* in nur andeutender Weise (als Aedikula) gemalt, und darin erscheint *Christus* mit dem Spottszepter; daneben sind Sonne und Mond dargestellt. Beim Christushaupt, das physiognomisch wiederum mit dem Christus der Ölbergsszene und der Chordecke übereinstimmt, mußte das eine Stück ergänzt werden, das wiederum durch eine weiße Linie abgegrenzt ist. (Abb. 8, S. 45).

Es ist anzunehmen, daß das anschließende Wandstück über dem Turmportal ebenfalls in Bilderstreifen aufgeteilt war. Als man im 17. Jahrhundert an dieser Stelle eine Orgeltribüne errichtete (s. unten), wurde in der Wand für den Orgelprospekt eine Nische ausgebrochen und dabei vermutlich die Malerei zerstört.

Den Hauptakzent der Chorausmalung von 1452 trug ursprünglich wohl die *Altarwand*; man darf annehmen, daß hier die Malerei zusammen mit dem Glasgemälde des Mittelfensters eine malerische Einheit bildete (vgl. Chorfenster von Frauenfeld-Oberkirch, Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1934, S. 164/65). Erhalten ist von den Malereien einzig ein überlebensgroßes *Christushaupt* im Scheitel der Wand (unter dem gemalten Schildbogen), das von unten nicht sichtbar ist, da es der barocke Altarabschluß verdeckt; es scheint wiederholt übermalt worden zu sein.

An der *Südwand* des Chors haben sich keine Malereien aus gotischer Zeit mehr erhalten; was allenfalls noch vorhanden war, wurde 1870 gründlich abgekratzt. Interessant ist die oben S. 125 bereits genannte *Darstellung Christi mit den Leidenswerkzeugen* im äußern rechten Choreck (Abb. 13, S. 127). Die Form des Bildfeldes (das um die Raumecke und um die Ecken von Fenster und Nische herumgeführt ist) und die einfassende Wellenbordüre lassen erkennen, daß dem Maler der Gedanke an einen ausgespannten Teppich vorschwebte. Die farbige Haltung ist entsprechend;

sie beschränkt sich fast ganz auf Rot und Weiß und behandelt vor allem die Christusfigur durchaus zeichnerisch, ähnlich dem Christus mit dem Spottszepter über dem Sakristeiportal. Der Christustypus stimmt physiognomisch wiederum mit den bereits genannten Darstellungen überein. Von den Passionsattributen ließen sich nicht alle bestimmen. Die bestoßenen Flächentöne wurden bis auf ein absichtlich leer gelassenes Stück ergänzt, die Bordüre neu gezogen. Auf jegliche zeichnerische Ergänzung wurde selbstverständlich verzichtet.

Die oben S. 39 genannte romanische *Portallinette* erhielt vermutlich gleichzeitig mit der Chordekoration ihre nun wieder freigelegte Ausmalung (Abb. 10, S. 47). Die Lünette selber hat eine ziegelrot gemalte Umrahmung mit weißen Fugenlinien, imitiert also eine Backsteingliederung, ähnlich wie die gemalte Einfassung des Chorbogens eine Sandsteinquaderung vortäuscht. In der Lünette ist eine herb stilisierte *Kreuzigungsgruppe* gemalt. Ihren Hintergrund bildet eine symmetrisch geschwungene Hügelkette mit je einem kargen Bäumchen neben Maria und Johannes. Man möchte die Gruppe gerne auf den Anfang des 15. Jahrhunderts datieren. Aber Verputz und Technik sind genau gleich wie bei den Chorbildern von 1452; Johannes hat den bereits öfters genannten eigentümlichen Gesichtstypus mit langer Sattelnase; die Nimben erscheinen genau gleich an der Chordecke; auch die Umrahmung mit gemalten Backsteinen weist durch ihre Analogie mit der Chorbogengliederung auf eine spätere Entstehungszeit hin, als die stilistische Haltung des Bildes vermuten läßt, die sich vielleicht aus einer benützten Vorlage erklärt. Der Vortrag ist etwas breiter als bei den Chorbildern; im Einzelnen werden jedoch genau die gleichen kleinen «Modellierungsstriche» verwendet wie bei den Aposteln des Ölbergbildes. Die Kreuzigungsgruppe wies genau die gleichen Übermalungsspuren auf wie die Bilder im Chor, vor allem ein dumpfes Braunrot, das sehr stark «abgebunden» hatte, das sich aber entfernen ließ. Über die Halbkreislinie, die über der Lünette in den Verputz eingehauen ist, vgl. oben S. 48.

Die Malereien von 1452 stammen ersichtlich von mehr als einer Hand, gehören aber stilistisch eng zusammen⁵⁾; ihre Ausführung war ursprünglich überaus minutiös, streckenweise fast miniaturhaft (mit den soeben erwähnten kleinen «Modellierungsstrichen») und recht wenig auf Distanzwirkung berechnet (vgl. die in ihren Einzelheiten von unten kaum erkennbaren Seelen unter dem Mantel der Schutzmantelmadonna an der Chordecke und die sehr komplizierten und feingliedrigen Wolkenstilisierungen um den Weltenrichter und die Schutzmantelmadonna). Derber und pastoser arbeitete ein Maler, der um 1488 bei der Einsetzung des Sakramentshäuschens auftritt und der damals die Pietà erstmals retuschierte. Rechts vom Sakramentshäuschen, neben dem nordöstlichen Chorfenster malte er auf einer Konsole einen *heiligen Wolfgang*, in der Rechten Pedum und Beil, in der Linken das Buch mit dem Kirchenmodell darauf. Neben dem Heiligen kniet klein eine Stifterfigur; leider war der Text der Schriftrolle, die sich von seinen Knien emporrankt, nicht mehr zu entziffern. Über den Heiligen und die Stifterfigur, die raumlos auf dem weißen Grunde erscheinen, ist eine gotische Arkade mit «Nasen», Krabben und Kreuzblume geschlagen. — Von der gleichen Hand (Abb. 8, S. 5) scheint ein Bild der *Marienkronung* zu stammen, das hinter dem Seitenaltar der Epistelseite zum Vorschein kam, als man dessen Altarbild entfernte. Die Technik ist Seccomalerei auf sehr hartem Verputz. Das Bild ist als Altarbild des Seitenaltars aufzufassen⁶⁾; sein nördliches Pen-

⁵⁾ Sie gehören auch thematisch zusammen und sind als christologisch zu bezeichnen: Passion und Weltgericht, beidemal mit Einbeziehung der Muttergottes.

⁶⁾ Erst gegen 1500 scheinen an kleineren Orten Schnitzaltäre die Wandbilder, die über den Altarmensen als Altarbilder dienten, verdrängt zu haben. So wurden z. B. in der Zuger St. Michaelskirche über den Mensen der Seitenaltäre noch 1465 Bilder gemalt, die als Altarbilder anzusprechen sind. (Vgl. *Kunstdenkmäler Zug*, Bd. II, der diesen Sommer erscheint.)

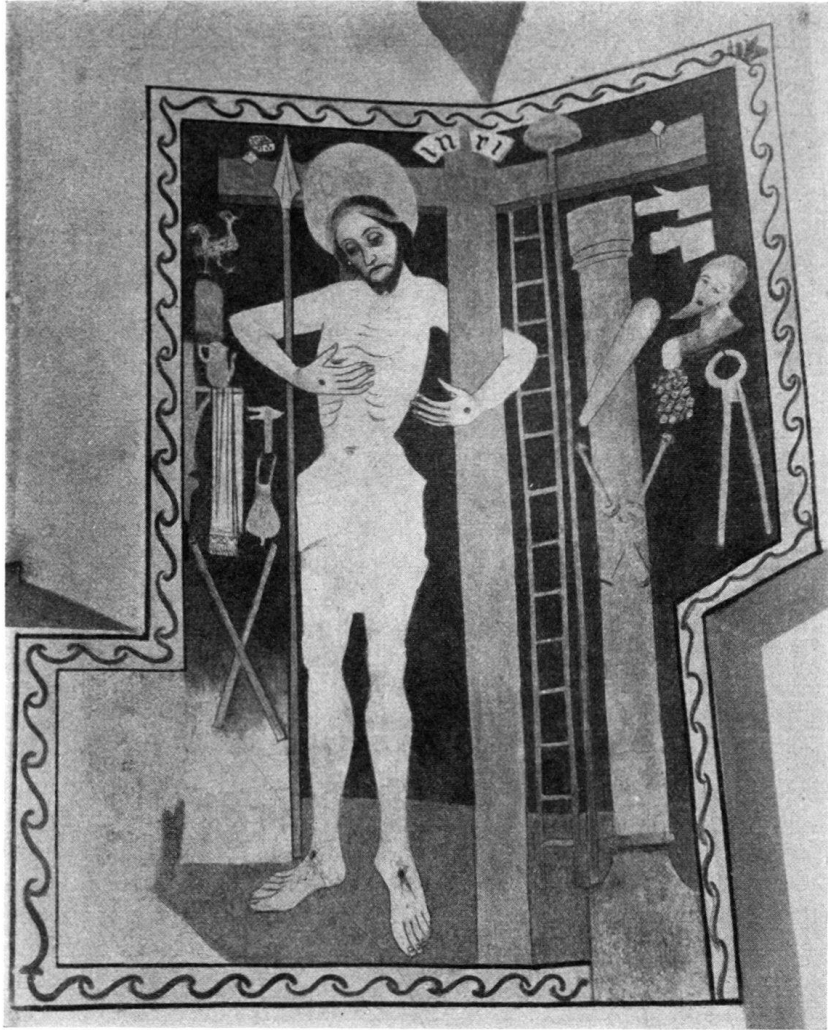


Photo Schweiz. Landesmuseum

Abb. 13. Kirche St. Justus in Flums.
Wandmalereien in der rechten Chorecke.

dant ist nicht mehr nachweisbar. Ein gemalter architektonischer Rahmen (übereck gestellte Kämpfer tragen den korbogigen obern Abschluß; an der gemalten Gliederung sind wiederum die Quaderfugen angegeben, wie am Chorbogen) faßt die streng zentral nach dem üblichen Schema aufgebaute Gruppe zusammen. Christus und Gottvater thronen auf einer breiten Bank; zwischen ihnen kniet Maria. Engel helfen die Krone halten, über der die Heiliggeisttaube schwebt. Die Szene ist in einen perspektivisch gesehenen polygonalen Raum mit rundbogigen Kreuzgewölben verlegt; die Wände sind gequadert, und in den Diagonalseiten sind zweigeteilte rechteckige Fenster mit gotisch gefasten Pfosten eingesetzt. Die Wand- und Deckenfelder dieser gemalten Hintergrundsarchitektur, sowie die Fenster sind mit den gleichen Punkt-reihen eingefast, die an der Nordwand des Chors neben dem Sakramentshäuschen erscheinen und die dort bereits als Zutaten der ersten Renovation des Pietàbildes nachgewiesen wurden (s. S. 124). In der linken untern Ecke des Bildes sitzt auf dem gemalten Steinrahmen (zur Hälfte über seine Kehlung hinübergelegt, jedoch ohne Rücksicht darauf) das Stifterwappen Spieler. Das Bild, das ebenfalls unter barocker

Übermalung gelitten hat, ließ sich der hohen Kosten wegen von seinem jetzigen Standort nicht an eine andere Stelle übertragen; es wurde deshalb auf der nördlichen Chorwand über dem Turmportal genau kopiert, wobei man darauf verzichtete, die verschwundenen Binnenfalten der Gewandung zu ergänzen; durch Inschrift wurde die Kopie unzweideutig als solche bezeichnet ⁷⁾).

Zeitlich nicht mehr genau bestimmbar, jedoch sicher noch aus dem 15. Jahrhundert, sind zwei *Überreste von Wandbildern an den Diagonalseiten des Chorschlusses*, unter den Fenstern. Auf der Epistelseite kam ein breitrechteckiger einfacher Rahmen zum Vorschein; von den Gestalten, die er einschloß, waren nur noch zwei Nimben erkennbar. Gegenüber traten zwei Köpfe in feiner linearer Behandlung ans Licht, ein Christuskopf und ein St. Michael, von dem neben dem Kopf auch noch die Hand mit einem Stück des Lanzenschaftes erhalten ist. Farbspuren fehlten völlig. Die Renovation begnügte sich mit einem leichten Verstärken der feinen und eleganten Zeichnung, die von einer ganz andern Hand stammt als die übrigen Malereien.

Die westliche der beiden flachen Wandnischen an der Südseite des Chors kann man als «*Tschudinische*» bezeichnen, da sie, unter Bezugnahme auf die Tschudigruft in der Mitte des Chors (vgl. Anzeiger f. Altertk. 1934, Heft 4, S. 242), zu verschiedenen Zeiten je mit einem Tschudiwappen ausgemalt wurde. Die älteste Ausmalung, nach 1530 entstanden, wurde freigelegt und wiederhergestellt, was keine sonderliche Mühe machte. Die Malerei zeigt durchaus Renaissancecharakter. Die breite stichbogene Nische wird durch eine grau gemalte Scheinarchitektur, eine korbbofige Arkade mit Kämpfern, verengt. Unter ihr ist auf leuchtend blauem Grund ein großes Tschudiwappen gemalt, mit pathetischer Helmdecke, Spangenhelm und der Helmzier der Tschudi, der Tanne mit den neun roten Zapfen. Wem das Wappen gilt, verrät das neben die Helmzier gesetzte Zeichen der Heiliggrabritter, ein Viereck mit dem Jerusalemskreuz. Das Wappen erinnert nach dieser Beigabe an den ersten Tschudiherrn auf Gräpplang, den am 12. Jänner 1530 verstorbenen und als Erster in der Flumser Gruft beigesetzten Ludwig Tschudi, der auf seiner Palästinareise 1519 mit andern Schweizern in Jerusalem zum Ritter des Heiligen Grabes geschlagen wurde ⁸⁾). Über dieses Wappen wurde im 17. Jahrhundert ein weiteres, beträchtlich kleineres Tschudiwappen gemalt, umgeben von einer langen Inschrift, die nur in kleinen Fragmenten entzifferbar war ⁹⁾). Wahrscheinlich von dieser zweiten Wappenmalerei stammt die

⁷⁾ Ein Ablösen des Wandbildes hätte ein Abbrechen und Wiederaufstellen des marmornen Seitenaltars bedingt. Wir gedachten zuerst, das Bild für Forscher leicht zugänglich zu machen, indem wir das jetzige Altarbild als eine Art Flügel zum Öffnen konstruieren wollten. Aber dazu hätte das recht gute Bild des österreichischen Malers Matthias Pusjeger (1654—1734) von 1705 verkleinert, sein Rahmen verändert und am Marmoraufbau eine nicht leicht anzubringende Eisenkonstruktion eingesetzt werden müssen. Nun ist das baroke Bild so montiert, daß es leicht entfernt werden kann. Die genaue Kopie im Chor weist die Inschrift auf: «Juxta originale post altare St. Annae hic depictum MCMXXXIII».

⁸⁾ Ludwig Tschudi hatte Gräpplang 1528 erworben. Bis 1767 verblieb die Burg im Besitz der Familie. Über die Tschudi in Flums vgl. Anton Müller, Geschichte der Herrschaft und Gemeinde Flums (Goßau 1916), 138ff. Die Art, wie das Jerusalemerkrenz neben der Helmzier angebracht ist, läßt vermuten, daß es nicht zum ursprünglichen Bild gehört, denn sonst hätte man es doch sicher organisch eingegliedert. Es kann auch nicht etwa wegen nachträglicher Verleihung angebracht worden sein, denn Ludwig Tschudi wurde schon 1519, neun Jahre vor dem Erwerb der Burg Gräpplang, zum Heiliggrabritter geschlagen. Da das Wappen keinerlei Inschrift aufweist, ist anzunehmen, daß es Ludwig Tschudi zwischen 1528 und 1530 malen ließ, als allgemeines Grabzeichen für sich und seine Nachfolger, ähnlich wie die Grabplatte der Gruft (s. später), die vermutlich gleichzeitig entstand, keinen individuellen Namen trägt. Das Jerusalemerkrenz wurde vermutlich nach seinem Tod angebracht, als Zeichen, wer die Malerei ausführen ließ und die Gruft anlegte.

⁹⁾ Das Wappen stand in einem Längsoval, das von einem Rechteck eingeschlossen war. Diese einfache Linienumrahmung wurde kopiert an den Innenseiten des Chorbogens, wo sie zwei Inschriften einfaßt.

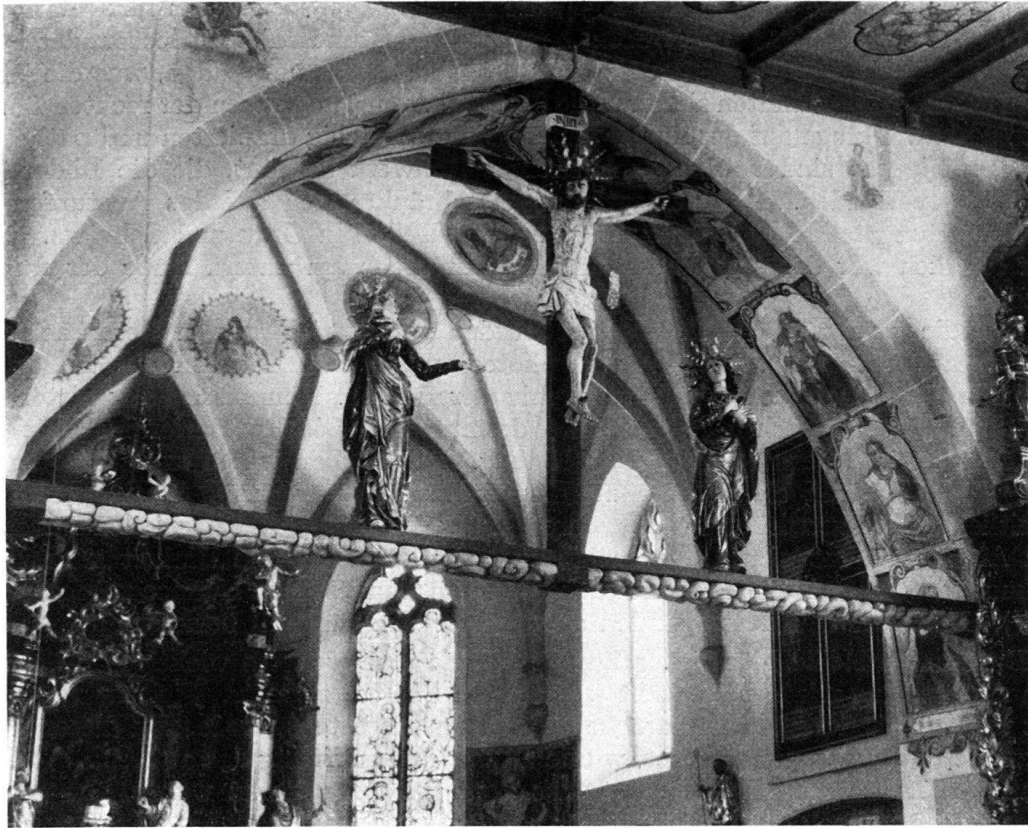


Photo Schweiz. Landesmuseum

Abb. 14. Kirche St. Justus in Flums.

Die wiederhergestellte Chorbogengruppe und die freigelegten Törrichten Jungfrauen am Chorbogen, Mitte 17. Jahrhundert.

Bordürenmalerei an der Laibung der Wandnische, ein kleinliches, an Arabesken erinnerndes Muster, das mit Schablone hergestellt ist ¹⁰⁾. Im gleichen Geist wurden im 17. Jahrhundert auch die andern drei Wandnischen des Chors ausgemalt, bei denen auf den Wandflächen außerdem spärliche Reste von spätem Rollwerkornament erkennbar waren. Über das zweite Tschudiwappen wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein drittes Wappen gemalt, ein eleganter gevierteter Schild, der in Kopie (mit dem Datum 1933) in die anschließende Wandnische gemalt wurde (an die Stelle, wo sich das nun wieder vermauerte Chortürlein von 1869, s. oben S. 38, befand), zwischen zwei ebenfalls neue gemalte Apostelkreuze.

Außen am Chorbogen im Schiff trat im Mauerzwickel links oben unter neugotischen Ornamenten die in der vordern Hälfte erhaltene Figur eines *hl. Georg* hervor; vom zugehörigen Drachen war nur noch das geringelte Schweifende erhalten. Die kappadozische Königstochter, die rechts das Gegenstück gebildet haben muß, war verschwunden; erkennbar war nur noch eine Linie des Schloßturmes. Da an dieser allgemein sichtbaren Stelle ein Pendant notwendig war, wurde nach meiner Skizze eine knieende Königin hingemalt, die durch das Datum deutlich als moderne Zutat bezeichnet wird. Der Georgsritter gehört wohl an den Anfang des 17. Jahrhunderts. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde, vermutlich in Verbindung mit

¹⁰⁾ Man könnte die Bordüre für modern halten. Bei der Renovation der Einsiedler Friedhofskapelle fanden wir ähnliche scheinbar moderne Bordüren, die bestimmt von 1629 stammen (Kunstdenkmäler Schwyz I., S. 229).

der neuen Holzdecke des Schiffes 1654, die Laibung des Chorbogens mit Sitzfiguren der *klugen und törichten Jungfrauen* bemalt; der Grund dieser Seccomalerei hat sich sehr schlecht mit der ersten Fassung des Chorbogens verbunden, was die Renovation erschwerte. Erhalten sind nur die fünf törichten Jungfrauen der rechten Bogenhälfte und zwei kluge auf der linken Seite. Die großflächig drapierten und pathetisch bewegten Figuren sind von Baldachinen mit Rollwerk bekrönt, die die Bilder kassettenartig verbinden. Die Restaurierung beschränkte sich auf das Austupfen der abgeblättern Stellen und Ergänzung der Kartuschen in Grau und Schwarz. Nicht mehr leserlich war der Text einer Inschriftkartusche am untern Ende der rechten Reihe.

Alle die genannten Wandmalereien wurden von *Karl Haaga* in Rorschach sehr gewissenhaft restauriert. Pausen und photographische Aufnahmen der Bilder vor und nach der Renovation liegen im Archiv der Eidgen. Kommission für historische Kunstdenkmäler im Schweizerischen Landesmuseum. Die Restaurierung hielt sich auch im Farbigen genau an die alte Tönung. Die Farben waren im Einzelnen ursprünglich intensiver, als sie es heute sind (teilweise sogar grell). Im Interesse der einheitlichen Gesamtwirkung — es waren Malereien aus sehr verschiedenen Zeiten, dazu Altäre und moderne Glasgemälde zu einer künstlerischen Einheit zusammenzustimmen — wurden die Farben durchgängig im Ton um eine Nüance milder gehalten ¹¹⁾. Die alten Farbreste wurden selbstverständlich überall belassen.

Durch eine Reihe glücklicher Zufälle konnte eine weiteres wichtiges Stück der alten Ausstattung wiederhergestellt werden, die *Chorbogengruppe*. Sie war 1705 entfernt worden, als der südliche barocke Seitenaltar aufgestellt wurde. Da dieser etwas breiter als die Chorbogenwand ist, wurde an der Bogenöffnung das auf Abb. 2, S. 40, schraffierte Pfeilerchen aufgemauert, das 1933 wieder entfernt wurde. In diesem Pfeiler stak nun noch ein Stück des alten Chorbogenbalkens, nach dem der neue geschnitzt wurde. Die Unterseite des Balkens wies schneckenartig gewundene geschnitzte Wölklein auf, die blau gefaßt waren. Die Statuen Maria und Johannes fanden sich im Estrich der neuen Flumser Pfarrkirche; Karl Haaga hat sie neu gefaßt. Der Kruzifixus war als Missionskreuz an die äußere Südwand des Chors versetzt worden; im Chorbogen hing ein jüngeres Kreuz. Nun kehrte der zur Chorbogengruppe gehörende Kruzifixus nach seiner Restaurierung an seinen alten Platz zurück, und das neuere *Kreuz*, das ihm weichen mußte, wurde am Äußern als Missionskreuz aufgerichtet, jedoch nicht mehr an der Chorwand, sondern freistehend davor, mit einem Kupferdächlein abgedeckt, nach dem Vorbild der alten Bilder Reichlins vor 1870. — An der Chorbogengruppe sind die drei Nimben modern, jedoch in der Art der Nimben des 17. Jahrhunderts gehalten (Abb. 14, S. 129).

Einem ähnlichen freundlichen Zufall verdankt man die *Wiederherstellung des alten Taufsteines*. Das Becken und sein Fuß lagen unbeachtet im Winkel zwischen Chor und Schiff an der Südseite der Kirche. Das Taufbecken besteht aus einem Findling, einem schwarzgrauen Stein mit vielen Quarzadern. Das achteckige Becken weist eine reiche Profilierung auf, die ins frühe 17. Jahrhundert deutet. Entsprechend gegliedert ist der Sockel. Ergänzt werden mußte nur das Verbindungsstück und die unterste Platte. Der hölzerne Deckel des Taufsteins fand sich im Estrich der alten Kirche, und die ihn bekrönende Holzgruppe der Taufe Christi (18. Jahrhundert) war 1870 auf den neuromanischen Taufstein der neuen Pfarrkirche gewandert, nachdem man sie mit Goldbronze angestrichen hatte. Die Wiederherstellung bot somit keine große Schwierigkeit. Der Taufstein stand ursprünglich in der Mitte vor dem

¹¹⁾ Einige ornamentale Einzelheiten, die anfänglich in der ursprünglichen Tonstärke angesetzt waren (Punktumrahmung der Sakristeitüre u. a.), fielen so stark aus dem Tone des Ganzen heraus, daß wir sie nach der Inspektion von Herrn Prof. Dr. Albert Naef (am 14. September 1933) auf dessen Rat wieder dämpften.

Choreingang (vgl. Anzeiger 1934, Heft 4, S. 227). Da die neuen liturgischen Vorschriften eine Wiederaufstellung an dieser Stelle oder im Chor verboten, wurde an der Westwand des Schiffes die oben S. 45 bereits genannte Nische mit Fensterchen (Glasgemälde der Darstellung im Tempel von Albert Oesch, St. Gallen) eingebrochen.

Um 1654 (oder 1715?) erhielt das Schiff die jetzige *Holzdecke*¹²⁾, eine einfache Reihung längsrechteckiger Felder, deren rahmende Stäbe typische Profile des 17. Jahrhunderts aufweisen, mit langen gedrechselten Zapfen auf den Kreuzungen. Der Wand entlang läuft unter der Decke ein schmaler Fries, der an den Ansatzstellen der Deckenstäbe mit hölzernen Diamantbuckel-Konsolen geziert ist. Die Decke wurde wiederholt bemalt. Ursprünglich war sie wohl in der Naturfarbe belassen. 1712 wurde zur Erinnerung an verschiedenen der Kirche gemachten Stiftungen des Josef Anton Tschudi auf Gräpplang (1683—1748) in das Mittelfeld der Decke dessen Wappen gemalt: auf schwarzem Grund das geviertete Wappen mit der Tschuditanne im Herzschild (in 1 und 4 das bischöflich-curiensische Steinbock-, in 2 das Wappen von Flums¹³⁾, in 3 das Wappen von Hofstetten-Tscherlach), von drei Spangenhelmen mit entsprechenden Helmzierden bekrönt, darunter ein Spruchband: «Iosephus Antonius Benefact. Dictus Tschudi Dominus in Greplang et Tscherlach 1715». Ob gleichzeitig auch die übrigen Felder der Decke bemalt wurden, ließ sich nicht eindeutig ermitteln. Das Tschudiwappen wurde nachträglich mit einem marmorierten Feld übermalt, vermutlich erst nach 1767, als die Tschudi nicht mehr auf Gräpplang saßen. Die reiche und fröhlich bunte Bemalung der Decke, die nun wiederhergestellt ist, faßt die ganze Decke als eine Reihung von eingelegten vielfarbigen Marmorfeldern auf. Die Stäbe dazwischen sind ebenfalls farbig gefaßt, ebenso der umlaufende Fries. Außer Marmortönen erscheinen vor allem helles, neutrales Grün und Beige, dazu an den Rosettenzapfen Zinnoberrot und Gold. Bei aller scheinbaren Buntheit wirkt die Decke aber durchaus einheitlich. Zu dieser Art von marmorierten Holzdecken finden sich zahlreiche Analogien aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert; genannt sei als besonders nahe verwandt die marmorierte Holzdecke in der St. Klarakapelle zu Bremgarten-Aargau, um 1688.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurden zwei *Emporen* eingebaut, die oben S. 125 bereits genannte kleine Orgelempore an der nördlichen Chorwand und die große Empore an der Westseite des Schiffes. Von der ursprünglichen Anlage der Schiffempore stammen nur noch die beiden großen hölzernen Pfostensäulen. An den von ihnen ausgehenden schrägen Stützen erscheint an der Unterseite das altertümliche «Stäbchenmotiv», das sonst nur am Äußern von Bauernhäusern der schweizerischen Berggegenden vorkommt¹⁴⁾. Vom ursprünglichen Treppengeländer dieser Empore fand sich im Estrich der Kirche die Hälfte des abschließenden Gittertürchens, durch gedrechselte Stäbe gegliedert; es diente als Vorbild für die neue Emporentüre. — Die kleine *Orgelempore* im Chor hatte eine hübsch in der Art frühbarocker

¹²⁾ Für die Mitte des 17. Jahrhunderts spricht die stilistische Haltung, vor allem der Verzicht auf ein größeres Mittelfeld; für 1715 könnte man allenfalls das datierte Wappen im mittlern Feld anführen.

¹³⁾ Das Wappen sowie das oben S. 128 genannte jüngste der drei Tschudiwappen in der «Tschudinische» des Chors ermöglichen die «Rekonstruktion» des Wappens der Ritter von Flums, das zum Wappen der Gemeinde Flums geworden ist (das bis jetzt aber, gestützt auf Guler, Konrad Schnitt u. a., falsch angegeben war; vgl. Müller, Gesch. der Herrschaft und Gemeinde Flums, S. 33): in drei gleichgroße horizontale Streifen geteilt, in der ungewöhnlichen Folge Gelb, Schwarz und Weiß.

¹⁴⁾ Das Motiv erscheint stets nur an der Unterseite von schrägen Balken. In der Innerschweiz sind aus den Balken heraus jeweiligen Gruppen von diagonal verlaufenden Stäbchen geschnitzt (meist 2 bis 3 zusammen), in mehreren, im rechten Winkel gegeneinander gestellten Gruppen. Im Zugerland laufen die Stäbchen meist quer zum Balken. In dieser letzteren Art finden sie sich an der Flumser Empore.

Täfer gegliederte und bemalte Brüstung. Beim Abbruch dieser Empore wurde seine Brüstung um 1870 an die Empore im Schiff versetzt, entsprechend verbreitert und neu bemalt. 1933 wurde die alte Fassung der Brüstung wiederhergestellt: bunte Bemalung, vor allem auf Blau und Gelb gestimmt, die gliedernden Hermenpilasterchen marmoriert (ein indirekter Hinweis, daß die Marmorierung der Decke doch wohl nicht erst nach 1767, sondern viel früher entstanden ist). In den halbrunden, mit «Ohren»-Rahmen eingefassten Feldern zwischen den Pilastern wurden die 1870 im Deschwandenstil gemalten Engel entfernt. Darunter kamen kräftige Musikengel des 17. Jahrhunderts zum Vorschein. In zwei 1870 entstandenen Feldern (die Brüstung der Chorempore reichte für die Länge der Schiffsempore nicht aus) malte Karl Haaga im Stile der sechs alten zwei neue Engel (als moderne Ergänzung kenntlich gemacht durch das Datum 1933). Ins leere Mittelfeld kamen die Wappen des Diözesenbischofs (mit dem der Diözese St. Gallen kombiniert), der Gemeinde Flums und des derzeitigen Pfarrherrn mit entsprechender Inschrift ¹⁵⁾.

Die hübsch gegliederte polygonale Kanzel aus Nußbaumholz ist samt ihrem kuppelförmigen Schalldeckel nach dem eingelegten Datum 1654 zusammen mit verschiedenen Umbauten entstanden (vgl. das gleiche Datum an einem eisernen Fenstersprossen, oben S. 41). Die Formelemente sind die üblichen der gleichzeitigen Täfer und Büfette. Am Fries des Kuppeldaches sind Frieslein eingelegt, die ursprünglich grün gebeizt waren. Gleich behandelt waren auch andere Einzelheiten (Diamantbuckel ¹⁶⁾ u. dgl.). Der Fries des Kanzelkorpus war mit aufgeklebten Papierornamenten intarsiaartig belebt. Beim Entfernen des Ölfarbenanstriches von 1870 verschwanden die Reste dieser nur noch fragmentarisch erhaltenen Papierornamente, deren Lineament sich nun als hellere Zeichnung auf dem dunklern Holz abhebt. Eine störende untere Verlängerung, die man 1870 an die Kanzel klebte, wurde entfernt; ebenso wurde ein neugotisches Kreuz auf dem Dache durch ein gedrechseltes im Stil der Kanzel ersetzt. Neu ist auch das geschnitzte Geländer der Kanzel, das an die Stelle eines holzfarbenen angestrichenen und maserierten Geländers von 1870 trat. Als Kanzelkreuz wurde ein schon vorhandener ausdrucksvoller Kruzifixus aus dem 17. Jahrhundert aufgestellt. — Aus dem späten 17. Jahrhundert mag das marmorne *Weihwasserbecken* stammen (Muschelschale auf Säule mit starker Entasis), das früher im Innern der Kirche stand, nun aber außen neben dem Vorzeichen seinen Platz fand. (Über ein außen in die Südmauer eingesetztes Weihwasserbecken mit dem Tschudiwappen vgl. oben S. 44.)

(Schluß folgt)

¹⁵⁾ «Cels^{mo} D.D. Aloisio Scheiwiler Sangallensi Episcopo gubernante / Fluminiensium munificentia et liberalitate / per curam R. D. Josephi Eisenlohr parochi loci / in pristinam formam refecta est St. Justi aedes A^o Dni. MCMXXXIII».

¹⁶⁾ Diamantbuckel erscheinen auch an der Decke des Schiffes (S. 131) und an der Emporenbrüstung. Die Gleichartigkeit der Motive läßt erkennen, daß Kanzel, Decke und Emporen gleichzeitig entstanden, um 1654.