

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	5 (1943)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Der Altar des Yvo Strigel in Disentis
<b>Autor:</b>	Poeschel, Erwin
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-162894">https://doi.org/10.5169/seals-162894</a>

### **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:** 21.02.2026

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

# Der Altar des Yvo Strigel in Disentis

VON ERWIN POESCHEL

(TAFEL 7—10)

Im künstlerischen Nachlaß des Memminger Bildhauers und Malers Yvo Strigel hat eine selt-  
same Selektion gewaltet, da uns nur solche von ihm allein signierte Altäre<sup>1</sup> erhalten blieben, die  
zum Bereich der alten Diözese Chur gehörten. Mag bei dieser Auslese immerhin unerklärbare  
Laune des Zufalls ihr Spiel getrieben haben, so zeigt diese Tatsache doch, daß die Bünde für  
Strigel ein wichtiges und intensiv bearbeitetes Absatzgebiet gewesen sein müssen. Das früheste  
Werk dieser Denkmälergruppe, deren Standortskarte im Osten bis in den Vintschgau, im Westen  
in die Cadi und im Süden in das einsame Calancatal sich ausbreitet, ist der im Jahre 1489 voll-  
endete Disentiser Altar. Als Ausgangspunkt für die Erforschung der unsignierten Strigelschen  
Produktion — nicht nur des Werkes von Yvo, sondern neuerdings auch des Oeuvre seines Sohnes  
Bernhard — wurde dann auch dieser Altar (seit J. R. Rahn vor nunmehr 60 Jahren auf den Seiten  
dieser Zeitschrift ihn erstmals erwähnte<sup>2</sup>) in der kunstgeschichtlichen Wissenschaft wiederholt ge-  
würdigt. Ihn hier etwas eingehender zu betrachten, vor allem aber in seinen einzelnen Teilen bild-  
lich vollständig darzustellen, bietet eine jüngst durchgeführte Restauration des Werkes nun den  
gerne ergriffenen Anlaß.

Daß der Altar von jeher in Disentis beheimatet war, leidet schon deshalb keinen Zweifel, weil  
auf den Außenseiten der Flügel die Klosterheiligen St. Placidus und Sigisbert erscheinen, doch ist  
nicht mehr in Erfahrung zu bringen, ob er in einem der Gotteshäuser des Klosters oder in der  
Pfarrkirche St. Johann seinen Platz hatte. Sicher ist indeß, daß er zu der Kapelle St. Agatha, in  
der er seit Menschengedenken aufgestellt war, *nicht* gehörte, da er dort seiner Höhe wegen in der  
ursprünglichen Form — also mit dem Gespreng — nicht Platz gefunden hätte. Das Werk ist nur als  
Fragment auf uns gekommen, es fehlt die ganze Architektur der Bekrönung, das Mittelstück der  
Predella, das einmal herausgeschnitten wurde, um ein Tabernakel einzusetzen, und — was am  
schwersten wiegt — es gingen zwei der Schreinfiguren verloren. Als der Altar noch in St. Agatha  
stand, hatte man diese Lücke mit zwei Statuen gefüllt, die aus einem anderen, wohl um 1616 ent-  
standenen und offenbar aus der Werkstatt des H. J. Greutter von Brixen hervorgegangenen Werk  
stammten. Es waren unersetzte, provinziell derbe Figuren des St. Ulrich und des Apostels Jakobus  
d. Ä., die weder im Stil noch im Maßstab mit den Strigelfiguren harmonierten. In dieser unsach-

<sup>1)</sup> Außerdem eine Gemeinschaftssignatur mit seinem Bruder Hans auf dem Montforter Altarflügel in der Stuttgarter Galerie. Um 1478.

<sup>2)</sup> Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1882, S. 312.

gemäßen Komplettierung sieht man den Altar in allen früheren Publikationen abgebildet <sup>3</sup>. Ein neues, verändertes Aussehen erhielt er dann im Jahre 1921, nachdem er als Leihgabe der Gemeinde in die Marienkapelle des Klosters gekommen war. An Stelle der erwähnten Figuren des Greutter-schen Werkes wurden damals zwei spätgotische Statuen – St. Peter und St. Johannes – im Schrein untergebracht, die im Chor der Pfarrkirche gestanden hatten und zwar gleichfalls ursprünglich nicht zu unserem Altar gehörten, wie wir noch sehen werden, jedoch zeitlich ihm nahestehen. Bilden sie mit ihm also auch stilistisch keine völlige Einheit, so wird dies doch erst bei einer kritischen Untersuchung offenbar und tritt daher im Gesamteindruck nicht störend hervor. 1941 nun entschloß sich die Kirchgemeinde, den ihr gehörenden Altar in der in den letzten Jahren renovierten Pfarrkirche aufzustellen, die beim Franzoseneinfall des Jahres 1799 durch Brand ihre innere Ausstattung eingebüßt hatte und daher Kunstwerke höherer Bedeutung entbehrte. Dies gab den Anstoß zu einer durchgreifenden Restaurierung des in manchen Teilen beschädigten Werkes, die 1941/42 von E. Oetiker, Zürich, mit aller Sorgfalt und Sachkunde durchgeführt wurde.

Von ihr wird noch die Rede sein, wenn wir uns nun das Werk in seinem ganzen noch erhaltenen Bestand vergegenwärtigt haben. Der Schrein bildet in seinem Umriß ein Viereck von 2 m Höhe und 2,10 m Breite, stellt also ein nur wenig gestrecktes Quadrat dar. Die Figuren in seinem Innern stehen nicht in additiver Reihung, sondern sind in eine rhythmisch gegliederte Gesamtkomposition eingeordnet. Durch schlanke Teilsäulchen ist eine Mittelgruppe von drei auf gestuften Postamenten stehenden Statuen beherrschend herausgehoben; über ihr wölben sich die von Laubwerk dicht umrankten Bogen hoch hinauf, während über den Seitentabernakeln sich kleine Logen öffnen, in denen Büsten zu sehen sind. Diese klug überlegte Aufteilung des ganzen Schreininnern in Räume verschiedener Form und Größe, das stufenweise Ab- und Ausklingen der proportionalen Werte vom Hauptfeld her über die Seitengelasse in die kleinen Ecken hinein ist von hohem kompositorischen Reiz und zeigt, daß es Strigel gegeben war, den Aufbau eines Altares nicht als eine Summierung von Figuren, sondern als ein Gesamtkunstwerk zu betrachten, an dem Architektur, Plastik und Malerei zum Einklang kamen.

Noch in einem anderen, wohl beinahe gleichzeitig entstandenen Werk scheint der Memminger Meister zu einer ganz ähnlichen Lösung gekommen zu sein: dem Altar von Splügen, von dem jedoch nur noch ein Flügel und ein Fragment der Rückwand im Landesmuseum vorhanden ist <sup>4</sup>. In seinem späteren Oeuvre werden uns jedoch freiere und phantasievollere Altarkompositionen nicht mehr sichtbar bis zu seiner letzten Arbeit, dem Altar von S. Maria di Calanca, der dann mit seiner Steigerung vom Flachrelief über das Hochrelief bis zur Vollplastik – einer einzigen das Ganze dominierenden Mittelfigur – einen der originellsten Einfälle im Bereich der süddeutschen Schnitzaltäre darstellt.

Auch die Innenseiten der Flügel des Disentiser Altars zeigen eine Gestaltung eigener Art, da sie oben nicht mit dem üblichen Laubwerk gefüllt sind, sondern hinter dem zartgliedrigen Gestänge eines grazilen Fischblasenmaßwerkes jeweils ein Engel sichtbar wird, der den goldenen Teppich hält, vor dem die Relieffiguren heiliger Frauen auf Konsolen aus geschlungenen Blättern stehen.

Wie in der Mehrzahl der spätgotischen Altäre auf Bündner Boden stellt die Hauptfigur in der Mitte des Schreins die Muttergottes dar (H. 115 cm), während an ihrer Rechten St. Maria Magdalena und an ihrer Linken St. Sebastian steht (H. 101,5 und 106 cm). Die Seitenkompartimente bergen St. Peter und Johannes den Täufer (100 und 103 cm), doch muß hier sogleich betont

<sup>3</sup>) So in den «Kunstschatzen der Kirchen von Disentis», Album Bl. 9. – A. Gaudy, Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz, Bd. Graubünden, Berlin-Zürich, 1921, S. 84. – W. Burger, Altdeutsche Holzplastik, Berlin 1926, S. 105.

<sup>4</sup>) Näheres darüber in dem 1943 erscheinenden 5. Band der Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, S. 266ff.

werden, daß damit nicht das ursprüngliche Figurenprogramm definiert ist. Auszuscheiden haben die beiden äußeren Statuen, die, wie bereits angedeutet, schon rein stilistisch mit den mittleren nicht zusammenstimmen. Es wird dies an dem völlig anderen Gesichtstypus offenbar, der sich in seiner hageren, schmalwangigen Bildung deutlich von den drei übrigen Figuren unterscheidet, aber auch am Faltenwurf der Gewänder, der weniger kleinteilig fällt und der charakteristischen ohrenförmigen Umschläge entbehrt. Zudem sind, um ein mehr äußerliches Merkmal noch zu erwähnen, die Plinten hier rund, bei den mittleren Statuen jedoch polygonal. Die Statuen stammen also offenbar aus einem anderen spätgotischen Altar der Pfarrkirche. St. Sebastian gehört zwar zum originalen Bestand, stand aber ehemals sicher nicht an diesem Ort, sondern im äußeren Tabernakel rechts (vom Beschauer aus). Denn einmal verlangt Magdalena nach dem Prinzip der fünffigurigen Schnitzaltäre eine weibliche Heilige als Pendant, und außerdem läßt sich die Figur mit den Aussparungen im Goldmast des Hintergrundes nicht völlig in Übereinstimmung bringen, da entweder die blaue Mittelscheibe des Nimbus oder – rückt man sie weiter nach rechts, wie es nun geschah – über der rechten Schulter des Heiligen unvergoldete Stellen hervortreten, die bei einer weiblichen Gestalt mit herabfallendem Kopftuch verdeckt wären. Eine noch stärkere Diskrepanz zwischen Folie und Statue wird bei dem Täufer sichtbar, und zahlreiche Umstellungsversuche haben ergeben, daß keine Gruppierung möglich ist, die den Schwingungsrichtungen der Körper entspricht und zugleich die Goldlücken deckt. Wenn die Sebastiansfigur also auch nicht an ihrem ursprünglichen Platz steht, so konnte unter den obwaltenden Umständen doch keine andere Disponierung in Frage kommen, da die drei stilistisch zueinander gehörigen Plastiken die Hauptgruppe in der Mitte des Schreines bilden mußten.

Von der Predella, die in Relief die Halbfiguren von Christus und den Aposteln zierten, war – wie erwähnt – das Mittelstück zerstört: es fehlten also der Heiland und drei Apostel völlig und von einem vierten, dem Apostelfürsten Petrus an der Rechten des Herrn, die Hälfte. Die Lücke wurde von E. Oetiker durch eine Nachbildung geschlossen, wobei die Predella von Brienz (Graubünden) als ikonographische Vorlage diente.

An Nebenfiguren des Werkes haben sich – dies sei zur Beschreibung des plastischen Teiles nun noch bemerkt – fünf Statuen erhalten. Deren drei – die Gestalt des seine Wundmale weisenden Erlösers (H. 97 cm) mit Maria und Johannes (H. 85 cm) – gehörten zur Bekrönung, wobei man sich die Anordnung so vorzustellen hat, daß die Christusfigur in einem die Spitze des Gesprenges bildenden Tabernakel stand, die beiden anderen, im Maßstab kleineren, etwas tiefer und mit der Mittelfigur nur in lockerer räumlicher Beziehung. Die beiden kleinsten Statuetten – sie stellen die Diözesanheiligen St. Luzius und Florinus dar (H. 66 und 68 cm) – waren zu Seiten des Schreines auf der vorkragenden Deckplatte der Predella postiert, wie die entsprechenden Zapfenlöcher erkennen ließen, und traten also nur bei geschlossenem Schrein in Erscheinung. Sie fanden nun dort wieder ihren Platz, während die Bekrönungsfiguren, ihres architektonischen Rahmens ohnehin beraubt, getrennt vom Altar, jedoch in seiner Nähe aufgestellt werden sollen.

Was nun den gemalten Teil des Werkes anlangt, so sehen wir auf den Außenseiten der Flügel je zwei männliche Heilige auf gelblichem Schachbrettboden vor blauem Grunde stehen, links die Klosterheiligen St. Placidus und Sigisbert, rechts St. Martin, den Patron der Klosterkirche und St. Antonius Abt. In dieser Disponierung zeigt sich eine Eigenart der signierten Strigelaltäre, die alle – mit Ausnahme jenes von Tartsch – schon auf den Werktagsseiten der Flügel Heiligenbilder tragen, während die meisten anderen unseres Gebietes dort eine Introduktionsszene der Heils geschichte – Verkündigung, Heimsuchung oder Epiphanie – schildern. Auf der Rückseite des Schreines findet man eine Darstellung des Jüngsten Gerichts nach dem Schema der „Deësis“

Bilder», also mit Maria und dem Täufer als Fürbitter der aus den geöffneten Gräbern steigenden Auferweckten. Um das apokalyptische Schwert und den Lilienstengel schlingen sich Bandrollen mit Inschriften aus Matth. 25, V. 34 und 41. Die Übereinstimmung dieses Bildes mit jenem auf der Rückseite des unsignierten Altars in St. Eusebius zu Brigels ist so nahe, daß dies schon die Werkstattgemeinschaft bezeugen würde, wenn es nicht die Stilverwandtschaft der Plastiken mit aller Deutlichkeit ausspräche. Auch sind die Granatapfelmuster der Hintergründe in Disentis, in Brigels und bei der Splügner Tafel im Landesmuseum mit den gleichen Modellen hergestellt. Von der Bemalung der Predellarückwand sind nur die beiden schwebenden Engel, die das Schweißtuch mit dem Antlitz des Heilandes hielten, vorhanden, da, wie erwähnt, das Mittelstück zerstört ist<sup>5</sup>.

Über den Meister des Altares gibt die Inschrift auf der Staffel des Schreines bündige Auskunft. Sie lautet: *cōpletū ē hoc opus / p m̄grm̄ yvon strigel / de mem̄ingē 1489* (completum est hoc opus per magistrum Yvonem Strigel de Memmingen). Damit ist, wie man weiß, über das Maß der persönlichen Arbeit des Signierenden nichts gesagt. Sicher ist allein, daß er der verantwortliche Unternehmer des Werkes war und daß auch die künstlerische Gesamtidee ihm zuzuschreiben ist<sup>6</sup>.

Die Frage nun, wie der Anteil Yvo Strigels am Disentiser Werk abzugrenzen ist, führt an die Diskussion heran, ob er Maler oder Bildhauer oder auch beides in einer Person gewesen ist. Die neuere Forschung ist geneigt, ihn nur als Bildhauer gelten zu lassen und höchstens einzuräumen, daß er gelegentlich und vermutlich erst in seinen letzten Lebensjahren den Pinsel ergriffen<sup>7</sup>. Daß er Bildhauer war, ist zwar keinesfalls zu bestreiten, da er sich in einem Vertrag von 1478 selbst als solchen bezeichnet<sup>8</sup>. Was aber seine Doppelbegabung anlangt, so scheint mir die Tatsache zu leicht genommen zu werden, daß er 1514 in einem Vertrag, in dem er selbst als Partner auftritt, schlechthin als Maler genannt wird, und daß die (von Schorer edierte) Memminger Chronik zum Jahre 1516 von ihm bemerkt, «seiner Kunst ein Maler». Die von G. Otto bemerkten Stilbeziehungen der gemalten Heiligenfiguren des von Yvo mitsignierten Montfort-Altares in Stuttgart zur Plastik des Brigeler Altares sprechen zudem dafür, daß dieser damals schon (vermutlich 1478)<sup>9</sup> als Maler und Bildhauer zugleich tätig war.

Doch mag diese Kontroverse hier offen bleiben, sicher ist jedenfalls, daß am Disentiser Altar der gemalte und der skulptierte Teil nicht von der gleichen Hand stammen können. Man braucht nur den Wuchs der Figuren zu vergleichen und etwa inne zu werden, daß bei den Gestalten der Flügel die Höhe des Kopfes nur ein Zehntel, bei den Plastiken aber ein Sechstel des gesamten Figurenmaßes beträgt, um sich über das durchaus verschiedene Körpergefühl klar zu werden, das sich hier und dort ausspricht. Dieser Kontrast zwischen dem Behäbigen, Untersetzen und Gesättigten und dem Übergrazilen und Schlankwüchsigen tritt auch in der Bildung der Gesichter zutage, der gesunden vollen Form der plastischen Figuren und dem dreieckig spitzen Gesichtsschnitt der gemalten Gestalten. Wen der Vergleich an unserm Werk noch nicht hinreichend überzeugen sollte, mag den Altar von Obersaxen beziehen, der im skulpturalen wie dem plastischen Teil stilistisch mit jenem von Disentis völlig übereinstimmt. Den Autor der Gemälde will die neuere Forschung in

5) In das Bild sind verschiedene Ritzinschriften eingekratzt, u. a. auch das Wappen von Castelberg mit der Unterschrift SEBASTIAN A CASTELBERG 15 + 54.

6) Zu diesen Fragen s. H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, S. 66f. – Dehio, Repert. f. Kunstwissenschaft XXXIII, S. 55 ff. – G. Otto, Memminger Geschichtsblätter 1935, Nr. 1.

7) Gertrud Otto a. a. O., S. 6. – J. Baum bei Thieme-Becker, Bd. XXXII, Sp. 190.

8) H. Rott, Quellen und Forschungen, Bd. II, Stuttgart 1934, S. 97.

9) Vgl. Jahrg. 1940 dieser Zeitschrift, S. 167.

Bernhard Strigel sehen<sup>10</sup>, so daß also die Plastik für Yvo bleibt, was auch bei der Einheitlichkeit des Bildhauer-Stils der Werkstatt bis um 1500 einleuchten dürfte.

Es soll nun noch von einer weiteren, in der Literatur bisher nicht erwähnten Inschrift gesprochen werden, die auf der Mittelleiste der Schreinwand – über dem Haupt der Maria – in den Goldgrund gepräst ist. Sie steht auf einem um einen Stab gerollten Schriftband und lautet, wie auf Abb. 9 zu sehen, I W D S<sup>11</sup>. Der Verlockung, den dritten Buchstaben als O zu lesen und die Inschrift daher IWO S(trigel) zu deuten, wird man nicht nachgeben dürfen. Abgesehen davon, daß die fragliche Letter völlig einem typischen D entspricht, ist auch nicht anzunehmen, daß sich Strigel am gleichen Altar einmal mit Y und v und das andere Mal mit I und W geschrieben hätte. Auf keiner der uns erhaltenen Strigelsignaturen wird sein Name anders denn « Yvo » geschrieben, und zudem geht aus der Urkunde von 1478 hervor, daß er sich « Yfo » und nicht etwa « Iwo » gesprochen hat<sup>12</sup>. Wenn es sich also hier nicht um eine Spruchabkürzung oder gar nur um eine Dekoration ohne Sinnbedeutung handelt – wozu ja bekanntlich in der Spätgotik häufig Buchstaben verwendet wurden – so dürften wir es mit den Initialen des « Faßmalers » und Vergolders zu tun haben<sup>13</sup>.

Zu den bereits gefallenen Andeutungen über den Umfang der Restaurierung seien nur noch einige Bemerkungen hinzugefügt. Die einzige größere Ergänzung bestand in der erwähnten Neuerstellung des Mittelstückes der Predella, über die ein auf der Rückseite angebrachter Vermerk späteren Zeiten Rechenschaft gibt. Im übrigen jedoch betrafen Erneuerungen am Schnitzwerk nur geringfügige Einzelheiten: Kronenzacken, einige wenige Blätter des Laubes und die Pfeile des hl. Sebastian. Bei den kleineren Nebenfiguren wurde sogar von einer Ergänzung der abgebrochenen Hände abgesehen, da diese Statuetten ohnehin teils von den Flügeln verdeckt sind, teils abseits des Altares stehen. Daß eigentliche Übermalungen oder Neuvergoldungen nicht stattfanden, versteht sich von selbst. Die beiden äußersten, nicht zum Originalbestand gehörigen Figuren, die im frühen 19. Jahrhundert eine Neuvergoldung erfahren hatten, wurden nach Möglichkeit auf den Tonwert der andern Statuen zurückgestimmt, da es sich erwies, daß die alte Fassung nicht mehr erhalten war. Dem Anschein des Ruinösen zu begegnen, genügte es durchaus, bei den Figuren und den Gemälden abgestossene oder abgeblätterte Stellen auszutupfen und damit die Flächen überall zu schließen. Dabei erwies es sich nun als glücklicher Umstand, daß auf den Flügeln bei den Gesichtern die Farben offenbar sorgfältiger in mehreren Schichten aufgetragen und wohl mit feineren Malmitteln zubereitet waren als bei den Gewändern. Denn während bei diesen die Bildhaut teilweise abgerieben und gesprungen war, hatten sich die Gesichter in emailhafter Glätte und Frische erhalten.

So dürfte die Restaurierung in dem Zwiespalt zwischen dem kunsthistorisch-antiquarischen Interesse an einer möglichst unberührten Erhaltung des originalen Bestandes und der Forderung, einem wieder in regelmäßigm liturgischen Gebrauch stehenden Altar den Eindruck des Fragmentarischen, Schadhaften und Vernachlässigten zu nehmen, den rechten Weg gefunden haben.

<sup>10</sup>) G. Otto sowie J. Baum a. a. O.

<sup>11</sup>) « S », nicht « St ». Es handelt sich um ein liegendes S mit durchgehendem Schrägstich; von einem T-Balken ist nichts zu bemerken.

<sup>12</sup>) Rott a. a. O., S. 97: « Ich Yfo Strigel, der bildhauer... », 1514 auch « Uffen Strigel ».

<sup>13</sup>) Über Inschriften von solchen Malern, die das « Fassen » (Bemalen und Vergolden) ausgeführt haben s. Huth a. a. O., S. 129.



Abb. 9. Inschrift auf der Schreinwand



Abb. 1. Der Schrein nach der Restaurierung

DER ALTAR DES YVO STRIGEL IN DISENTIS, VON 1489

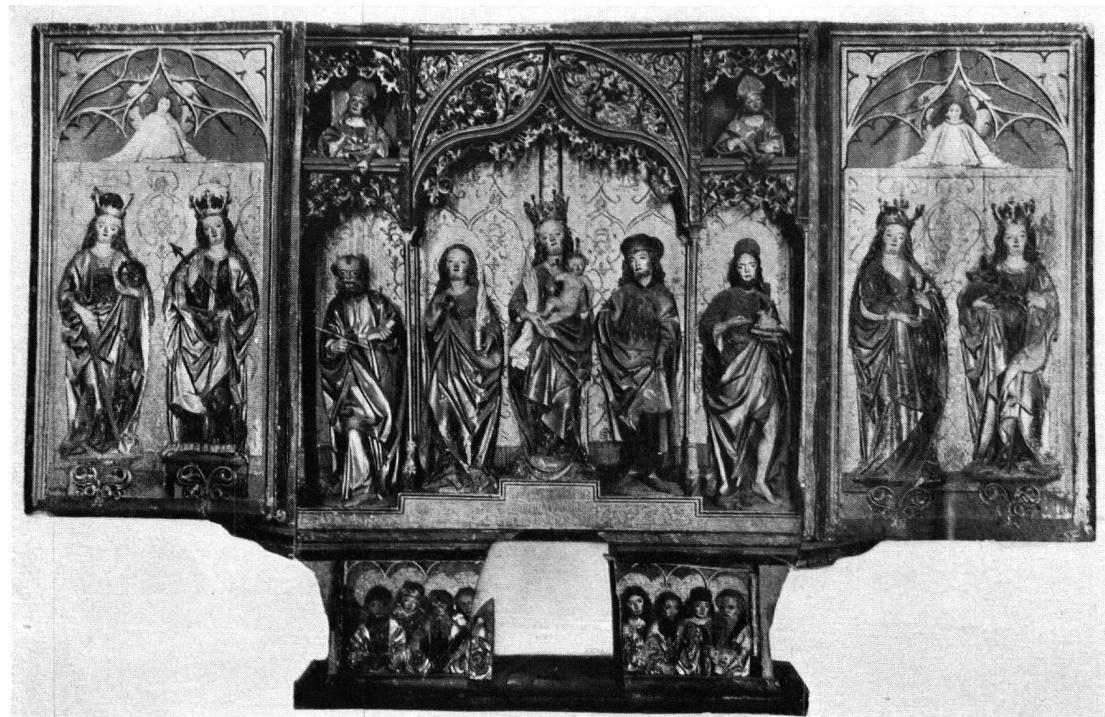


Abb. 2. Vorderansicht bei geöffneten Flügeln



Abb. 3. Rückansicht, ohne Predelle, bei geöffneten Flügeln

DER ALTAR DES YVO STRIGEL IN DISENTIS, VON 1489  
Vor der Restaurierung



Abb. 4. Vorderansicht bei geöffneten Flügeln

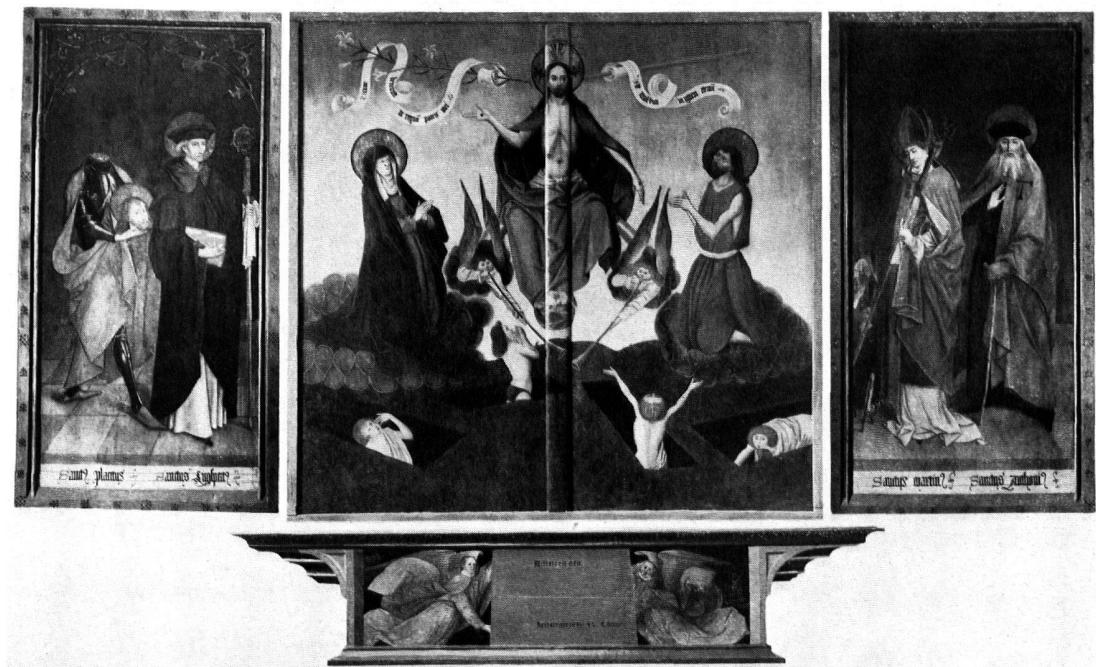


Abb. 5. Rückansicht bei geöffneten Flügeln

DER ALTAR DES YVO STRIGEL IN DISENTIS, VON 1489  
Nach der Restaurierung



Abb. 6  
Maria Magdalena und Sebastian, vor der Restaurierung



Abb. 7  
St. Petrus, vor der Restaurierung



Abb. 8. St. Florinus u. Luzius (l.) und Christus zwischen Maria und Johannes (r.), nach der Restaurierung

FIGUREN VOM ALTAR DES YVO STRIGEL IN DISENTIS