

**Zeitschrift:** 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

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 21 (1961)

**Heft:** 3-4

**Artikel:** Ein Wanderbilderzyklus aus der Zeit um 1400 in Graubünden

**Autor:** Poeschel, Erwin

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-164709>

### **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:** 08.02.2026

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

# Ein Wandbilderzyklus aus der Zeit um 1400 in Graubünden

Von ERWIN POESCHEL

(Tafeln 61–64)

Den im Sommer 1957 aufgedeckten und von F. X. Sauter restaurierten Gemälden an den Wänden der evangelischen Kirche zu Tenna in Safien kommt eine nicht unerhebliche kunsthistorische Bedeutung zu, da in Graubünden aus der Zeit, in der sie entstanden sind, nur noch wenige Beispiele sakraler Muralmalerei existieren, meist nur kleinere Fragmente, die zudem schlecht erhalten sind – abgesehen vielleicht vom Schmuck der Mittelapsis der Kirche von Mistail. Der Hauptgrund für diese Ausfallerscheinung liegt darin, dass an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, um die es sich hier handelt, im Bereich des Sakralbaues der rätischen Täler eine deutliche Apathie herrschte und sich daher nur selten neue Wandflächen zur Bemalung anboten. Mitten in diese Windstille nun fallen die Gemälde, die uns in den nachfolgenden Betrachtungen beschäftigen werden.

Die Kirche, in der sie anzutreffen sind, steht in Tenna hoch am Hang über dem Eingang zum Safiental, das zum Flussgebiet des Vorderrheingebietes gehört (Tafel 61 a). Ehedem dehnte sich hier ein wohl von Valendas her genutztes Alpland aus, bis die ins hintere Tal zugewanderten Walserkolonisten auch die Geländekanzel von Tenna in Besitz nahmen. Das mag in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gewesen sein. Bald entstand dann hier ein Gotteshaus, das dem hl. Valentin zugeeignet wurde und eine Filiale der Pfarrei Valendas bildete.

Die Baugeschichte dieser Kirche (Abbildung 1), wie sie zum Teil schon an ihrem Äusseren abzulesen ist, stellt sich folgendermassen dar<sup>1</sup>: Zum Gründungsbau gehört vermutlich noch der Turm. Der heutige Chor jedoch, der – mit einem Walmdach bedeckt – hoch über den First des Langhauses emporsteigt, ist das Ergebnis eines 1504 ausgeführten Neubaus. Offenbar hatte die die Absicht bestanden, auch das Schiff auf die gleiche Höhe zu bringen, doch kam es nicht dazu. Man begnügte sich, das Langhaus um 4,50 m zu verlängern und das ganze Schiff unter eine einheitliche Walmdecke zu bringen<sup>2</sup>.

Bei der Restaurierung im Jahre 1957 konnte an Baufugen festgestellt werden, dass die Choröffnung der ersten Kirche bei der Errichtung des spätgotischen Altarraumes erhöht worden war und dass die ursprüngliche Länge des Schiffes 8,20 m betragen hatte. Die Fundamente einer zu vermutenden Rundapsis fand man nicht, da sie offenbar bei diesem Neubau restlos von dem felsigen Untergrund weggeräumt worden waren. Dagegen konstatierte F. X. Sauter an der nördlichen Aussenwand den Ansatz einer Mauer, den er als Rest einer Apsis ansprach.

An der nördlichen Innenwand der Kirche, und zwar an jenem Teil, der zum Gründungsbau gehört, befindet sich der hier zu besprechende Passionszyklus (Tafel 61 b), während die westlich anschliessende, auf die erwähnte Verlängerung des Schiffes zurückgehende Mauerpartie sich

<sup>1</sup> Näheres über diese Kirche siehe *Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Basel 1942. Band IV, S. 139–142.

<sup>2</sup> Mit diesem Umbau von 1504 dürften die Konsekrationskreuze auf den Bildern Nr. 7, 8, 9 in Zusammenhang stehen.

völlig schmucklos präsentiert. Die Aufteilung der Bildfläche folgt dem vom frühen bis ins späte Mittelalter in Übung gebliebenen Schema, das über einer Sockeldekoration in rechteckigen Feldern szenische Darstellungen zeigt. In unserem Falle ist die Sockeldraperie in gelbe und rote Zonen aufgeteilt und so kurios gefältelt, dass es aussieht, als habe ein Trupp Männer hier nebeneinander seine Mäntel aufgehängt.

Wenn auch die einzelnen Szenen rein additiv in gleichförmigem Erzählerton aneinander gereiht sind, so versuchte der Maler doch, sie durch ein ordnendes Prinzip zu einer Einheit zusammenzuschliessen, indem er im Sinne eines Schachbrettes die Hintergründe zwischen Rot und Dunkelblau «versetzt» alternierend anordnete.

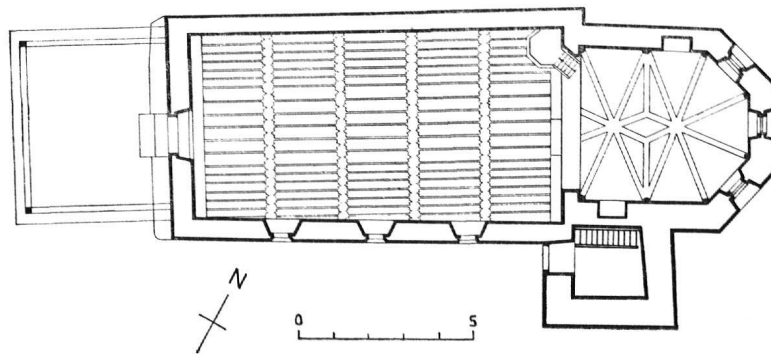


Abb. 1. Tenna GR, Pfarrkirche, Grundriss.

Die horizontale Begrenzung der Bilderreihen wird durch fortlaufende Bordüren vorgenommen, die aus Vierpass- und Kreuzbogenfriesen gebildet sind. In vertikaler Richtung besorgen mit lockeren Blattbündeln bemalte Leisten die Gliederung. Die einzelnen Felder messen  $114 \times 88$  cm.

In höchst absonderlicher Weise ist der obere Abschluss der ganzen Bilderfolge gestaltet. Man sieht hier Reste der abgeschnittenen Deckenbalken und zwischen ihnen unbeholfene Nachahmungen von gelben und roten Marmorplatten.<sup>3</sup> Die Balkenenden lassen erkennen, dass ehemals das Schiff mit einem flachen Plafond bedeckt war, der etwas niedriger lag als der Fusspunkt der heutigen Walmdecke, die 1504 eingezogen wurde, da der alte flache Plafond mit dem erhöhten Chorbogen in Konflikt gekommen wäre.

## I. IKONOGRAPHIE

Nicht minder als der Bedeutung wegen, die den Wandbildern von Tenna im Inventar der bündnerischen Kunstdenkmäler zukommt, sind sie auch in ikonographischer Beziehung bemerkenswert, da ihre Formulierungen in mancher Hinsicht besondere Züge aufweisen.

Es sind die folgenden Ereignisse aus dem Neuen Testament, die an der Nordwand zur Darstellung kommen:

1. *Gethsemane* (Tafel 62a). Während bei den späteren Gestaltungen dieses Themas der Herr von der Jüngergruppe abgesondert in der Tiefe des Raumes kniet, wie es dem einhelligen Bericht der vier Evangelisten entspricht, erscheint er hier wie auch in St. Georg zu Rätzüns mit den Gefährten auf gleichem Plan und in gleicher Höhe. Dass diese Konzeption in einem hervorstechenden Stilprinzip unseres Meisters ihren Grund hat, davon wird später noch zu reden sein. Hier sei nur darauf hingewiesen, wie eindrucksvoll der Maler die schlafenden Gefährten des Herrn darzustellen wusste. Jeder der Drei «schläft seinen eigenen Schlaf». Petrus hat – hingestreckt,

<sup>3</sup> Diese Füllungen sehen beinahe wie Packungen von Bachkieseln aus, werden jedoch wohl als Marmorimitationen zu verstehen sein. Wo die echten Balkenstümpfe nicht mehr vorhanden waren, wurden sie vom Restaurator durch gemalte ersetzt.

wie von Bewusstlosigkeit jählings gefällt – sein Haupt in den Schoß des älteren Jakobus gelegt, der – den Kopf in die Linke gestützt – sich friedlichem Schlummer hingibt. Am unmittelbarsten aber bewegt uns sein neben ihm sitzender Bruder Johannes, ein edel gebildeter Jüngling, der – das Haupt leicht zurückgeworfen und den linken Arm ausgestreckt – fast von einer Trance umfassen scheint. Anstelle des in späterer Zeit meist erscheinenden Engels sieht man hier noch links oben als Verheissung des himmlischen Beistandes die Hand Gottes mit dem Kreuz hervorbrechen. Darunter steht als Symbol des Leidens der gefüllte Kelch.

2. *Die Gefangennahme* (Tafel 62b). Die Vereinigung des Verrates durch Judas mit der Gefangennahme und der Malchusepisode zu einem einzigen Bild hat sich schon frühzeitig zum gleichsam kanonischen Typus ausgebildet. Im Wandgemälde von Tenna aber ist diese Szene noch weiter ausgesponnen, indem in dem gleichen Gemälde auch zur Darstellung kommt, wie Christus das Ohr des Malchus heilt und Petrus auf Geheiss des Herrn das Schwert in die Scheide zurückstösst. Dabei werden die mehr allgemein andeutenden Worte des Evangelisten Lukas (22,51) «und er rührte sein Ohr an und heilte ihn» von dem Maler ins Handfest-Anschauliche und Volkstümlich-Deutliche übersetzt. Der Herr hält, tröstend die Linke auf die Schulter des Knechtes legend, das Ohr des Malchus in der rechten Hand, im Begriff, es wieder dem Haupt des Verstümmelten anzufügen.

3. *Christus vor Herodes* (Tafel 62c). Die einzelnen Szenen aus dem Prozess Christi sind, wenn nicht besondere Züge, wie etwa das Zerreißen des Gewandes durch den Hohepriester Kaiphas oder die Händewaschung des Pilatus unmissverständliche Hinweise geben, oft schwer zu definieren, da sie ja im Grundthema – der Vernehmung eines Angeklagten – übereinstimmen. Im Programm von Tenna sind zwei solcher Verhöre (Tafeln 62c und 63b) enthalten. Man wird kaum Bedenken zu hegen brauchen, die erste dieser beiden Darstellungen als die Vorführung des Herrn vor dem Tetrarchen Herodes Antipas zu deuten, über die von allen Evangelisten nur Lukas (23,7 f.) zu berichten weiss. Als Pilatus, dem Christus zuerst übergeben worden war, vernommen hatte, dass dieser als Galiläer unter des Vierfürsten Obrigkeit gehöre, sandte er diesem Jesus zu, um sich des unbequemen Falles zu entledigen. Herodes «war darüber sehr froh», denn er wäre ihm schon längst gerne begegnet und hoffte, ein Zeichen (Wunder) von ihm zu sehen (Lukas 23, 8). Der Tetrarch war also ein «cupidus rerum novarum» wie ein Römer, und wenn auch niemand wird unterstellen wollen, dem einfachen Maler aus den Bergen sei diese Stelle bei seiner Arbeit gegenwärtig gewesen, so glaubt man doch in der vorgebeugten, gespannten Haltung eine andringende, fordernde Neugier erkennen zu dürfen. Ein deutlicher Hinweis dafür, dass wir es hier mit Herodes und nicht etwa mit Pilatus, Kaiphas oder Hannas zu tun haben, ist das Szepter, das der thronende Fürst in der Hand hält, und die Mützenkrone, die sein Haupt bedeckt. Die Figur in seinem Rücken wird man als einen Mann «aus dem Hofgesinde» ansehen dürfen, dessen der Evangelist Erwähnung tut.

4. *Die Geisselung* (Tafel 62d). Der traditionelle Bildtypus ist hier insofern variiert, als zur eigentlichen Geisselung noch die Misshandlung mit der Hechel hinzutritt. Das Marterinstrument ist deutlich in der Hand des rechts aussen stehenden Folterknechtes zu erkennen. Keiner der Evangelisten berichtet, dass diese Tortur an Christus begangen wurde. Das Motiv wird hier aus einer Heiligenlegende (St. Georg, St. Blasius?) in Christi Passion hineingeflossen sein.

5. *Die Dornenkrönung* (Tafel 63a). Mit ihr schliesst die obere Reihe. Sie hält sich an das Evangelium des Lukas (23, 11), denn sie zeigt Christus in das weisse Gewand gekleidet, das ihm Herodes hatte anlegen lassen, bevor er ihn zu Pilatus zurücksandte.

6. *Ecce Homo* (Tafel 63b). Als erstes Bild der zweiten Reihe erscheint eine Darstellung, die unser Interesse dadurch erweckt, dass sie das Thema des *Ecce homo* in einer eigenständigen, der Verfestigung zu einem ausgeprägten Typus vorausgegangenem Fasung zeigt. Nach links hin wird das Feld begrenzt durch die in einem pavillonartigen Gehäuse stehende, mit dem Strick umwundene Geisselsäule. Sie will hier als Abbeviatur des Rhythausen verstanden sein, aus dem



heraus Pilatus den Herrn vorführt, dessen Leib mit den Spuren der Flagellation übersät ist. Er trägt auf dem Haupt die Dornenkrone, doch ist er nicht mit dem Purpurmantel bekleidet, wie es dem Bericht des Evangeliums entsprechen würde. Pilatus hat ihn am rechten Handgelenk gefasst und führt ihn dem Anführer der Juden zu, mit dem er, wie die Fingergesten zeigen, in lebhaftem Disput steht. Damit sind die Versuche des Landpflegers verbildlicht, in letzter Stunde Christus noch vor der Wut der Juden zu retten (Johannes 19, 4–16) und ihnen den Barabbas an seiner Stelle zu überantworten. Dies wird mit volkstümlicher Anschaulichkeit dadurch gekennzeichnet, dass zwischen den beiden Disputanten als «Verhandlungsgegenstand» der struppige Kopf dieses Gewalttäters erscheint, der die Teilnahme an einem Aufstand und den Tod eines Mannes auf dem Gewissen hatte. In der Darstellung der beiden Gesprächspartner hat der Maler sich kleine Freiheiten erlaubt. Er gab dem Pilatus die Kronenmütze, obgleich diesem die Zeichen königlichen Ranges nicht zukommen. Offenbar sollte er dadurch als Vertreter des Kaisers gekennzeichnet werden. Merkwürdig ist auch, dass der Verhandlungsgegner des Pilatus mit einem Schwert bewehrt ist, obwohl ja nach dem Evangelium hier der Hohepriester eingeführt werden müsste. Vermutlich sollte der sonst ungewappnete Mann als Anführer der dicht hinter ihm nachdrängenden Kriegsknechte charakterisiert werden. Die Absicht, ihn physiognomisch als Juden erscheinen zu lassen, ist nicht zu verkennen. Die hinter dem Herrn stehende und ihn mit sanftem Druck vorwärtsdrängende Person scheint eine seit langem in diesem Bildschema eingebürgerte Figur zu sein, denn wir sehen sie in ganz ähnlicher Haltung und Aktion schon in der Decke von Zillis an der gleichen Stelle<sup>4</sup>. Aus diesem Geflecht von Assoziationen, Andeutungen und Einzelmotiven werden sich später dann die Darstellung eines einheitlichen, mit dem ersten Blick erfassbaren Vorganges und schliesslich das zu ungewöhnlicher Volkstümlichkeit aufsteigende isolierte Devotionsbild des Leidenschristus entwickeln.

7. *Die Kreuztragung* (Tafel 63 c). Hier ist der Augenblick dargestellt, da der Heiland unter seiner Last zusammenbricht. Er hält nur mit der Rechten das Kreuz, während die Linke ausgreift, um beim Fall eine Stütze zu finden. Simon von Kyrene hat den Kreuzesstamm gefasst, damit das schwere Marterholz nicht auf den Heiland hinabfalle. Die drei fächerförmig gestellten Nägel in der Hand eines der Schergen werden sich später zu einem vielgebrauchten Emblem verselbständigen<sup>5</sup>.

8. *Die Kreuzigung* (Tafel 63 d). Sie wächst zu ihrer Bedeutung als Höhepunkt des ganzen Passionsereignisses nicht etwa durch eine Steigerung der kompositorischen Mittel, sondern vielmehr durch Zurückhaltung und die Beschränkung auf drei Figuren empor. Es geht hier nicht mehr um die Darstellung eines historischen Vorganges, sondern es wird die Ruhe und Hoheit eines Andachtsbildes gesucht.

9. und 10. *Die Bestattung des Herrn* (Tafel 64 b) durch Joseph von Arimathia und Nikodemus<sup>6</sup> unter Teilnahme des Jüngers Johannes sowie der «drei Marien» – Maria, die Mutter Jesu, Maria Magdalena und Maria, die Frau des Kleophas –, schildert das zweitletzte Bild der Reihe. Ihm folgt dann noch das Bild der *Auferstehung* (Tafel 64 c).

Dies die Passionsgemälde von Tenna, soweit sie auf uns gekommen sind. Doch damit haben wir nicht den ganzen ehemaligen Bestand des Passionszyklus von Tenna vor uns. Es ist vielmehr in diesem Zusammenhang zu beachten, dass die Reihe der Leidensszenen in Tenna mit dem Gebet des Herrn im Ölgarten beginnt, während die übliche Abfolge mit dem Einzug Jesu in Jerusalem anhebt. Wir dürfen also annehmen, dass in der Kirche auch die zwei traditionellen Eingangsszenen der Passion, der Einzug in Jerusalem und das Abendmahl, vertreten waren. Wenn wir uns aber fragen, wo sie ihren Platz gehabt haben könnten, so kommt von den anstossenden Wandflächen nur die bei der Verlängerung der Kirche abgerissene Westwand in

<sup>4</sup> Erwin Poeschel: Die romanischen Deckengemälde von Zillis, Erlenbach-Zürich 1941. Tafel 62, Nr. 6.

<sup>5</sup> Sie kommen auch im Jesuitenwappen vor.

<sup>6</sup> Seltsam ist die Kopfbedeckung des Nikodemus, die einer Ringelkapuze gleicht.

Frage, da ja an der Nordseite die noch vorhandenen Bildstreifen die ganze ursprüngliche Länge der Wand ausfüllten. Die Bemalung der Südwand (Tafel 61 c) ist nur teilweise noch erhalten. Die Bilderreihe begann mit drei Einzelfiguren, von denen nur die erste konserviert werden konnte, da die beiden anderen bei der Neugestaltung eines Fensters unheilbaren Schaden erlitten hatten. Die erhaltene Gestalt zeigt in hochrechteckigem Feld einen zwar nicht nimbierten, aber sicher als Heiligen zu betrachtenden Bischof mit Krummstab und segnend erhobener Linken (Tafel 64 a). Ein Attribut<sup>7</sup> fehlt, weshalb nicht zu bestimmen ist, ob wir es hier mit dem Patron des Gotteshauses, dem rätischen Wanderapostel St. Valentin zu tun haben oder ob dieser in einem der beiden, nun verschwundenen Bildfelder dargestellt war. Rechts des erwähnten Fensters sieht man ein an beiden Seiten stark beschädigtes Dreikönigsbild (Tafel 64 d)<sup>8</sup>, das in der Höhe 135 cm misst, also wesentlich grösser ist als die nur 88 cm erreichenden Bilder der Nordseite. Als Rahmenschmuck erscheinen hier spiralförmige Blattranken. In der Anordnung der Hauptfiguren der linken unteren Bildecke weist die Komposition so viel Ähnlichkeit mit den später entstandenen Epiphaniebildern in St. Savi zu Brigels und St. Agatha bei Disentis auf<sup>9</sup>, dass man annehmen darf, der Maler dieser Bilder habe die Gemälde in Tenna gekannt, was ja schon durch die geographische Lage wahrscheinlich gemacht wird. In stilistischer Beziehung allerdings bestehen keinerlei Affinitäten. Während die Werke in Brigels und Disentis nach italienischem Vorbild einen überfließenden Figurenswall aufbieten, beschränkt sich die Darstellung in Tenna auf die Hauptpersonen. Wir erblicken die auf einem lehnenlosen Sitz thronende Muttergottes und auf ihrem Schooss stehend das Kind, in die Schale mit den Kostbarkeiten greifend, die ihm der alte König (Tafel 64 d) knieend darbringt. Der junge Fürst trägt ausser dem blanken Schwert in seinen Händen auch noch eine weit über das natürliche Mass dimensionierte Krone, die hier nicht als eine in Gebrauch stehende Insignie zu gelten hat, sondern als Sinnbild der Unterwerfung der weltlichen Macht unter die Herrschaft des göttlichen Kindes<sup>10</sup>.

Dass nicht nur das Schiff, sondern auch der Altarraum Bemalung aufzuweisen hatte, ist anzunehmen, da die Leibung des alten (niederer) Chorbogens, wie 1957 festgestellt werden konnte, Bildschmuck trug. Auch kamen im Schutt des Altarraumes Verputzstücke und Malereifragmente zum Vorschein<sup>11</sup>.

## II. WAFFEN, BEKLEIDUNG

Bei diesen Betrachtungen über die Ikonographie der Gemälde von Tenna dürfen auch einige Bemerkungen über die hier abgebildeten Waffen nicht versäumt werden, da sie nach fachkundigem Urteil<sup>12</sup> mit bemerkenswerter Korrektheit wiedergegeben sind. Weil aber unsere Kenntnis alter Waffen nur zum geringen Teil auf erhaltengebliebenen Originalstücken beruht, zum grösseren dagegen auf bildliche Darstellungen zurückgeht, mag uns jede Abbildung solcher Objekte wichtig sein.

Das Hauptbekleidungsstück der hier gezeigten gerüsteten Männer ist der Lederrock, der Oberschenkel und Oberarme bedeckt und über dem die Harnischbrust und die Unterarmröhren aus Metall oder Leder getragen werden. Die Panzerhandschuhe sind «gefingert». Die Beinschienen bestehen aus Oberschenkelröhren, Kniekacheln und Unterschenkelröhren, die Füße stecken, wie deutlich zu sehen ist, in geschuppten Schuhen. Auf dem Haupt ruht der Helm, eine

<sup>7</sup> Das Attribut des hl. Valentin ist der epileptische (oder verkrüppelte) Knabe.

<sup>8</sup> Bei der Restaurierung in Tratteggiotechnik geschlossen.

<sup>9</sup> Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Band I, Abbildung 52. Band IV, Abbildung 426.

<sup>10</sup> Bei anderen Epiphaniebildern wird der gleiche Gedanke dadurch ausgedrückt, dass der alte König seine Krone dem Kind zu Füssen legt.

<sup>11</sup> Mitteilung von dipl. Arch. Dr. h. c. Walter Sulser, Chur.

<sup>12</sup> Die waffengeschichtlichen Angaben verdankt der Verfasser Dr. Hugo Schneider, Konservator am Schweizerischen Landesmuseum.

Beckenhaube, bisweilen kalottenförmig abschliessend, häufig jedoch zugespitzt. Als Hals-, Hinterkopf- und Nackenschutz dient eine Brünne, die offenbar am Helm befestigt ist. Nur einmal im ganzen Zyklus – bei einem der Kriegsknechte im zweiten Bild (Tafel 62 b) – erscheint ein spitzwinklig über die Backenknochen vorgezogener besonderer Wangenschutz mit beinahe dreipassförmigem Ausschnitt. Ausnahmsweise – im dritten und siebenten Bild (Tafel 62 c und 63 c) – sieht man den «Eisenhut», der sich vom späten 14. Jahrhundert an steigender Beliebtheit erfreute<sup>13</sup>. Er ist der zivilen Kopfbedeckung nachgebildet und zeigt eine herabgebogene Krempe, die eine lästige Sichtbehinderung bedeutete, wenn man den Helm, des Schutzes wegen, tief in die Stirn zog. Aus diesem Grund wurden bisweilen – und dies ist bei den zwei Exemplaren unseres Zyklus der Fall – in der Krempe grössere oder kleinere bogenförmige Ausschnitte angebracht. Der zwischen den Einrundungen stehengebliebene Steg hatte gewissermassen die Funktion eines Naseneisens. Unsere Kenntnis vom Eisenhut beruht nur auf Abbildungen. Ein Original hat sich nicht erhalten. Das in einer Lederscheide mit Metallgarnitur steckende Schwert (Tafel 62 a, b) trägt auf dem Griff einen scheibenförmigen Knauf und zeigt – ein Zeichen bemerkenswerter Detailtreue – einen von der leicht gebogenen Parierstange herabhängenden Lederstreifen, der auf dem Gethsemanebild zu einem die Scheide umwindenden Riemen fortgebildet ist. Auf zwei Darstellungen (Tafel 62 b, c) erscheint auch die Streitaxt mit langem Schaft und einer oben aufgesetzten Stossklinge, die in der Entwicklungsgeschichte der Hellebarde eine wichtige Rolle spielt.

In kostümgeschichtlicher Hinsicht verdienen unsere Beachtung jene geradezu bizarren Hüte mit kegelförmiger, an der Spitze eingerollter Gupfe (Kopfteil). Die aufgeschlagene Krempe steigt nach vornhin an, und einmal – auf dem Bild der Dornenkrönung (Tafel 63 a) – sind an ihr breite Bänder befestigt, die über den Rücken des Trägers hinabflattern. Diese Kopfbedeckung – sie erscheint auch in Kombination mit einem Kronreif (Tafeln 62 c und 63 b) – erinnert von ferne her an die phrygischen Mützen, wie sie in frühmittelalterlichen Bildern auf den Häuptern der Drei Weisen zu erblicken sind. Später kommen sie nur noch ganz ausnahmsweise vor<sup>14</sup>, und es ist anzunehmen, dass die Entwicklung der in Tenna auftretenden Mützenform nicht von der phrygischen Mütze, sondern von dem gotischen Spitzhut mit aufgeschlagener Krempe abzuleiten ist. So absonderlich diese Kopfbedeckung auch ist, so darf man sie doch nicht als Phantasieprodukt ansprechen, da sie nicht nur hier in Tenna zu finden ist, sondern auch anderwärts erscheint<sup>15</sup>. Sie ist eine der Modenarreteien der Gotik, wie es auch die «hybriden» Schnabelschuhe waren. Da auf den Wandgemälden von Tenna diese Spitzmützen nur von Nichtchristen getragen werden, kann angenommen werden, dass man eine Anspielung auf den Judenhut beabsichtigte, dem ja auch eine bizarre Form zu eigen war.

### III. DIE TECHNIK

Die Malereien zeigen nirgends Drucklinien, Verputzgrenzen oder sonst irgendwelche Anzeichen dafür, dass auf feuchter Unterlage gearbeitet wurde. Das stimmt mit den Beobachtungen des Restaurators überein, der feststellte, dass Temperafarben, wahrscheinlich Kaseintempera, angewendet wurden<sup>16</sup>. «Die Wände wurden» – so erklärt er – «vor der Bemalung nur hauchdünn vorgestrichen, weshalb die Farben sehr gut haften und nicht abblättern», wie das bei Fresco-

<sup>13</sup> Vgl. E. A. Gessler: Führer durch die Waffensammlung des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1928. S. 62.

<sup>14</sup> So z. B. in der Biblia pauperum. Vgl. Henrik Cornell: Biblia pauperum, Stockholm 1925. Tafeln 17 und 61.

<sup>15</sup> Etwa auf den Wandbildern in der Muttergotteskapelle zu Bremgarten. Vgl. P. Felder in den Bremgarter Neujahrsblättern 1959, Tafel vor S. 7.

<sup>16</sup> Auch die gleichzeitigen Wandgemälde in der Eberlerkapelle zu Basel sind in Seccotechnik ausgeführt, die sich offenbar damals besonderer Beliebtheit erfreute. Der «Waltensburger Meister» (um 1340/1350) arbeitete à fresco. Über die Gemälde in der Eberlerkapelle s. Rudolf Riggenschach: Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder, Basel 1940. S. 19ff.

Secco vielfach vorkommt. Bei der Übertünchung, die in der Reformationszeit erfolgt sein dürfte, blieben die Gemälde von Pickelhieben verschont.

Da und dort bediente sich der Maler auch der Schablone als eines bequemen Hilfsmittels für die Ausführung ornamentalen Schmuckes, so etwa bei den Rahmen, aber bisweilen auch zur Bereicherung der Gewänder. Es ist deutlich zu merken, dass bei der Anbringung dieser Muster lediglich ein dekoratives Interesse den Pinsel führte und nicht etwa die Absicht, den Rang der Träger solcher Stoffe zu charakterisieren, denn es ist unbekümmert die gleiche Damastmusterung dem Gewand des Königs Herodes zugebilligt wie dem Rock des Judas (Tafel 62*b*) oder dem Wams eines der geisselnden Schergen (Tafel 62*d*).

Der vorzügliche Zustand der Malereien – wenigstens jener an der Nordwand – erlaubte äusserste Zurückhaltung bei der Restaurierung. Kleinere Fehlstellen wurden nur in helleren Tönen eingestimmt, grössere in «Tratteggio» (Stricheltechnik) ausgefüllt.

#### IV. DATIERUNG

Was die zeitliche Einordnung anlangt, so ist ihr von zwei Seiten her nahezukommen, einmal vom Bereich der «Realien» aus, zum zweiten vom Stilcharakter her. In der ersteren Hinsicht ist es die Waffenkunde, die hier eine genauere Auskunft zu geben vermag, da sie zu der bestimmten Versicherung imstande ist, dass nach den Waffentypen für die Entstehung der Gemälde nur die Zeit zwischen 1390 und 1420 in Frage kommt<sup>17</sup>. Das stimmt nun vortrefflich zu der stilistischen Beurteilung, da die Bilder ohne Zweifel der Epoche des sogenannten «weichen Stiles» angehören. Es tritt, um nur ein besonders schlagendes Beispiel zu nennen, bei einem Vergleich der Dornenkrönung (Tafel 63*a*) in Tenna mit dem grossartigen Holzschnitt der «Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht» (Abb. 2) vom Ende des 14. Jahrhunderts in jeder nur wünschbaren Klarheit hervor<sup>18</sup>. Geradezu wörtlich entsprechen die unteren Partien des Gewandes Christi in der Dornenkrönung jenen des Kleides der Maria im Holzschnitt. Wir finden hier in Tenna alle charakteristischen Merkmale der Faltengebung des weichen Stiles, die bogenförmig über das Knie herübergezogenen Wulste wie die trichterförmig herabhängenden und unten aufspringenden Stoffmassen, vor allem aber die ösenförmig endenden Falten, die man als typische Eigenheiten der ersten Phase des weichen Stiles bezeichnen darf. Dem Formgefühl dieser Zeit entspricht auch die Abkehr vom Gotisch/Zierlichen und die Neigung zu untersetztem Wuchs, zum Blockhaften, ja zum Monumentalen.

Wie sich nun im Rahmen des zeitgemässen Ausdrucks der besondere Charakter dieser Malereien darstellt, wird uns vielleicht am deutlichsten klar, wenn wir diese Bilder aus alpenländischer Umwelt in Gedanken zusammenstellen mit Schöpfungen der gleichen Zeit am Nordwestrand der Schweiz, gewachsen aus städtischem Kulturboden. Zu solchem Vergleich bieten sich hier an die Gemälde des «Dreikönigmeisters» und der Zibolnische der Kirche St. Peter zu Basel. Sie geben Malerei auf der Höhe ihrer Zeit, vom Atem burgundischer Kultur bewegte Werke überragenden Ranges<sup>19</sup>, während die ländlichen Schildereien von Tenna in den Bezirken der Volkskunst daheim sind, mögen auch einige Gestalten, wie etwa Herodes bei der Vorführung Christi (Tafel 62*c*) oder der in Schlaf gefallene Jünger Johannes im Ölgarten (Tafel 62*a*) höfische Züge erkennen lassen. Sie zeigen, wenn die Bezeichnung erlaubt ist, Bilderbogenstil, und will man sie mit anderen Kunstgestaltungen ihrer Zeit zusammenordnen, so wird man sie in der Nähe der Einblattdrucke stellen. Dorthin gehören sie nicht nur, weil sie wie diese Ausdruck naiver Volksfrömmigkeit sind, sondern auch wegen ihrer Ausdrucksmittel, die sich jenen des

<sup>17</sup> Mündliche Mitteilung von Dr. Hugo Schneider.

<sup>18</sup> Curt Glaser: Gotische Holzschnitte. Propyläen-Verlag, Berlin o. J. Tafel 17.

<sup>19</sup> Rudolf Rigenbach (vgl. Anm. 16), S. 20, zählt die Fragmente des Dreikönigbildes «zum Schönsten, was uns in dieser Zeit erhalten ist» und bringt das Werk in Zusammenhang mit dem Altar von Broederlam in Dijon.





Abb. 2. Ruhe der hl. Familie auf der Flucht. Holzschnitt. Ende 14. Jahrh.

Holzschnittes verwandt zeigen, wie bereits zuvor angedeutet wurde. Sie sind durchaus flächenhaft linear konzipiert und lassen nirgends einen, wenn auch noch so zaghaften Ansatz zu einer Raumdarstellung erkennen. Auf einen besonders sprechenden Beleg dafür wurde schon hingewiesen, die Szene auf dem Ölberg. Hier verlangt der übereinstimmende Bericht der Evangelien die Darstellung eines Raumes; denn die biblischen Schriften berichten, dass Christus im Ölgarten sich von seinen Jüngern entfernte und «ein wenig fürbass ging». Diesen Worten werden denn auch die spätmittelalterlichen Darstellungen sonst so gut wie ausnahmslos gerecht, während der Meister von Tenna so sehr an seine flächenhafte Sehweise gebunden ist, dass er dieses Abstandnehmen Christi von seinen Gefährten nicht räumlich auszudrücken vermag, sondern, wie bereits gezeigt wurde (S. 172), Christus und die Jünger zu einer Gruppe zusammenschliesst.

Die untrennbare Gebundenheit an die Fläche zeigt sich, um dieses Detail noch zu erwähnen, auch darin, dass die Schablonierung von Kleidern ohne Rücksicht auf die Hebungen und Senkungen der darunter liegenden Körper verlaufen, dass sie also in den Bereich des Plastischen nicht vorzudringen vermögen.

Es sind abstrakte «kahle» Räume, in denen sich die erzählten Vorgänge abspielen, nirgends belebt von raumandeutenden Gegenständen. So haben denn auch die Bäume, mit denen das Gethsemanebild ausgestattet ist, keine raumerschliessende Funktion, sondern sind nur Elemente

des Berichtes, da sie den Begriff «Ölgarten» ins Schaubare zu übertragen haben. Sie haben also nur ikonographische, nicht jedoch bildgestaltende Bedeutung.

Aus diesem Verzicht auf jedes ausstattungs-mässige Beiwerk kommt zu einem grossen Teil unseren Gemälden ihre Schlagkraft zu. Mit der Gabe des Volkserzählers weiss der Maler klar und handgreiflich das Wesentliche des jeweiligen Vorganges mitzuteilen. Sein Temperament fühlt sich zu kompakten Gruppen gedrängt, die mit einzelnen Teilen nicht selten über die Rahmen hinaustreten. Wie die Malchusszene (Tafel 62b) in eine schmale Lücke zwischen Christus und Judas, gleichsam als Füllsel, nur hineingepresst wurde, bekundet die beinahe zwanghafte Scheu vor leeren Stellen. Auffallenderweise zeigen die letzten drei Kompositionen eine deutliche Auflockerung, obwohl doch gerade das Kreuzigungsbild die Entfaltung eines grösseren Figurenaufwandes ermöglicht und gerechtfertigt hätte. Der Grund dafür könnte – wenigstens was die Kreuzigung anlangt – in der Benutzung eines Einblattholzschnittes als Vorlage gesucht werden, der nicht den Bericht eines historischen Vorganges geben, sondern das Heilsergebnis symbolhaft darstellen wollte. Die ganze Ausmalung entstand sicherlich in einem Zug, wenn auch das ornamentale Beiwerk an beiden Wänden Unterschiede aufweist. Sie ist wohl auch im wesentlichen das Werk der gleichen Hand, was ein Vergleich des Faltenstiles und der physiognomischen Merkmale zeigt. Das schliesst natürlich nicht aus, dass unwichtigere Teile einem Gehilfen überlassen wurden. Das würdige Haupt des alten Königs an der Südwand wie die adeligen Erscheinungen des Jüngers Johannes am Ölberg und des Königs Herodes aber wird man als Maßstab der Fähigkeiten des Hauptmeisters betrachten dürfen.

Über die Herkunft des Malers sind angesichts des höchst spärlichen Vergleichsmaterials nur ganz allgemeine Andeutungen möglich. Italienische Einflüsse lassen sich weder im Stilistischen noch im Ikonographischen, etwa den Waffentypen und den Kostümen, mit Sicherheit erkennen. Andererseits wird, obwohl, wie wir zuvor sahen, deutliche Beziehungen zur Einblattkunst des Bodenseegebietes zu bemerken sind, in der allgemeinen Stilhaltung keine wirkliche Zugehörigkeit zu dieser Kunstprovinz spürbar. Man darf also in Erwägung ziehen, dass wir es hier mit der Produktion eines zwischen Nord und Süd beheimateten wandernden ländlichen Malers zu tun haben, dessen Bild uns vielleicht einmal durch weitere Funde deutlicher werden könnte.

#### BILDNACHWEIS

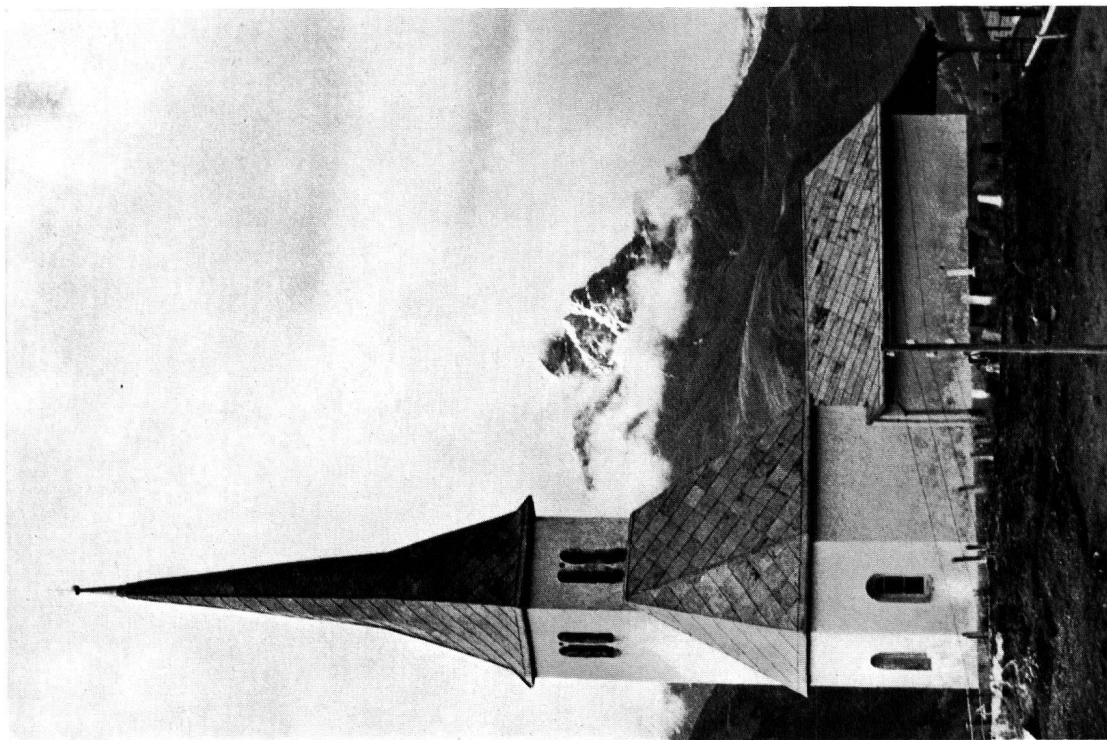
Tafeln 61a, 62c: Photos Archiv f. Schweiz. Kunstdenkmäler, Schweiz. Landesmuseum, Zürich.

Tafeln 61b, c; 62a, b, d; 63a–d; 64a–d: Photos F. X. Sauter, Rorschach.

Tafel 64e: Photo Kant. Denkmalpflege Chur.

Abb. 2: Repro aus C. Glaser, Gotische Holzschnitte, Berlin o. J., Tafel 17.





a



b



c

a Die Kirche zu Tenna von Norden. – b Passionszyklus. Nordwand. – c Hl. Bischof und Dreikönigsbild. – Südwand.

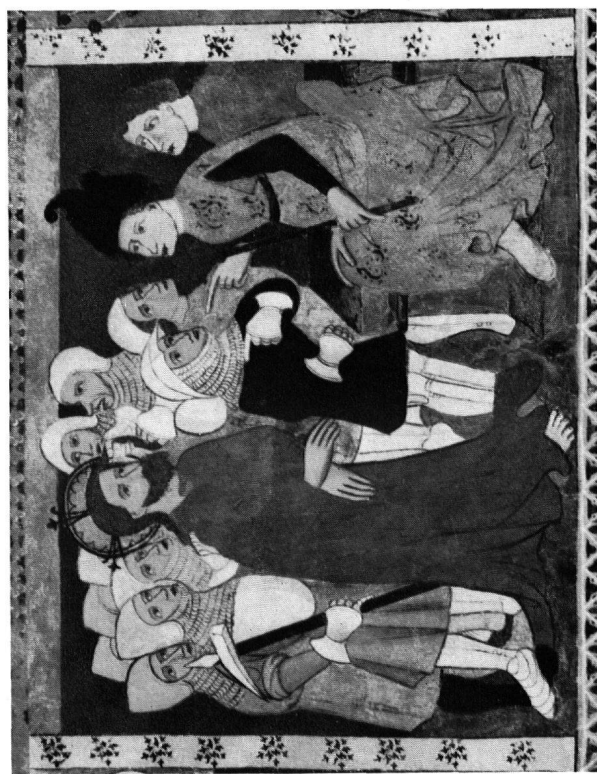
ZU E. POESCHEL, EIN WANDBILDERZYKLUS AUS DER ZEIT UM 1400 IN GRAUBÜNDEN



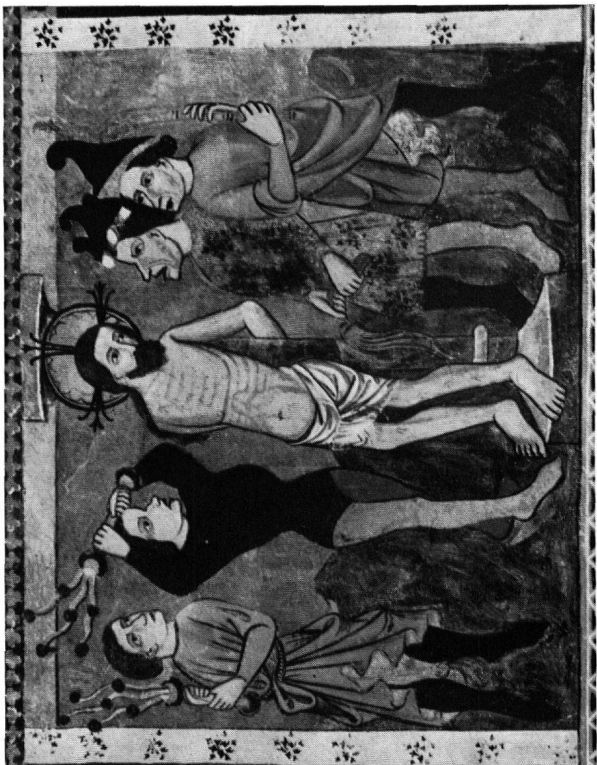
a



b



c



d

a Gethsemane. – b Gefangennahme Christi. – c Christus vor Herodes. – d Geisselung Christi. – Nordwand.  
ZU E. POESCHEL, EIN WANDBILDERZYKLUS AUS DER ZEIT UM 1400 IN GRAUBÜNDEN



a



b



c



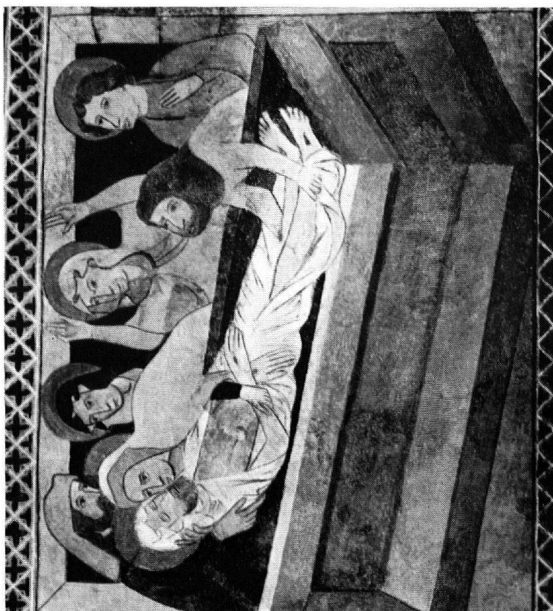
d

a Dornenkrönung. – b Ecce homo. – c Kreuztragung. – d Kreuzigung. – Nordwand.  
ZU E. POESCHEL, EIN WANDBILDERZYKLUS AUS DER ZEIT UM 1400 IN GRAUBÜNDEN





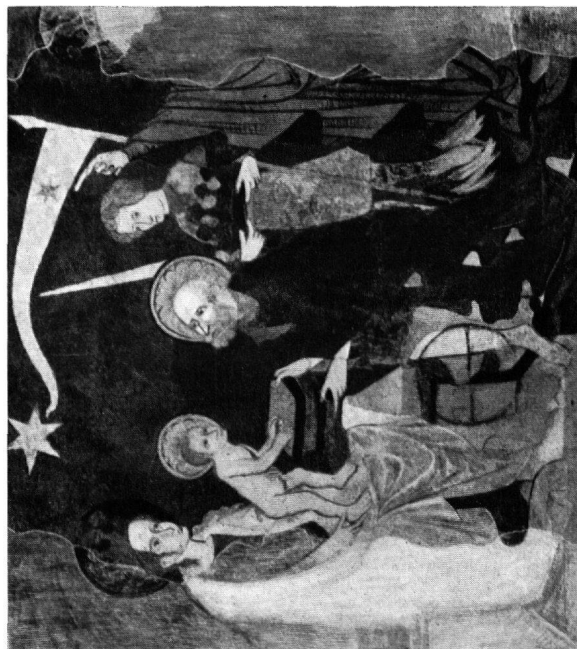
a



b



c



d



e

a Hl. Bischof. – b Grablegung. – c Auferstehung. – d Dreikönigsbild. – e Detail aus dem Dreikönigsbild (a, d, e Südwand; b, c Nordwand).

ZU E. POESCHEL, EIN WANDBILDERZYKLUS AUS DER ZEIT UM 1400 IN GRAUBÜNDEN