

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: 23 (1963-1964)

Heft: 2

Artikel: Die romanischen Wandmalereien in St. Lorenz bei Paspels

Autor: Brenk, Beat

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164928>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.04.2026

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

Die romanischen Wandmalereien in St. Lorenz bei Paspels

Von BEAT BRENK

(Tafeln 13—14)

Die Wandmalereien in St. Lorenz bei Paspels zieren den rechteckigen Altarraum und den Chorbogen des Gotteshauses (Tafel 12, Abb. 9). Über die ursprüngliche Ausstattung des Kirchenschiffs wissen wir nichts. Spuren von Malereien, die zum selben Programm gehört hätten wie diejenigen des Chors, wurden keine gefunden. Die Ausmalung von Paspels vertritt mit einiger Wahrscheinlichkeit die Kategorie der exklusiven Altarhausdekoration. In dieser Gattung gehört die Darstellung einer Theophanie zum Elementarsten. Oft gesellt sich zur Theophanie eine Heiligenvita. In Paspels nun wurden alle drei Chorwände durch *zwei* übereinanderliegende Zonen gegliedert. Die *obere* Zone führt auf allen drei Wänden dem Gläubigen die Theophanie Christi, die *Majestas Domini*, vor Augen, während auf der unteren Zone die *Legende des Kirchenpatrons Laurentius und Szenen aus der Vita Christi* geschildert werden. Die Anordnung der Malerei geschieht nicht durch gerahmte Felder, sondern durch bandartige Zonen, welche die Mauer wie ein Wandteppich verkleiden. Die Malerei überspielt die Architektur; ihre Disposition ist atektonisch.

Die romanische Schicht wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts übermalt¹. 1957 erfolgte eine sorgfältige Restaurierung, wobei man die spätgotischen Übermalungen entfernte. Flächen mit stark beschädigter, romanischer Freskoschicht wurden mit feiner Strichelung getönt. Ergänzungen wurden keine vorgenommen. All diesen Faktoren ist der relativ gute Erhaltungszustand zuzuschreiben. Freilich ist an vielen Stellen nur noch die rote Pinselvorzeichnung zu sehen (Tafel 14), so dass angenommen werden muss, der Maler habe den zweiten Farbauftrag nicht konsequent auf den nassen, sondern öfters auf den trockenen Grund gesetzt. Vereinzelt fehlt die Farbschicht samt Vorzeichnung. Die Malereien der unteren Zone sind fast vollständig verblasst, so dass sich Zusammenhängendes nur noch an wenigen Stellen erkennen lässt. Es scheint, als sei diese Tatsache durch lange dauernde Einwirkung von Feuchtigkeit bedingt. An der Südwand und am Chorbogen gegen das Schiff ist manches lediglich in den grössten Umrissen erkennbar. Am besten sind die Ost- und Nordwandmalereien erhalten.

1. In der *oberen Zone* an der Ostwand haben wir das Mittelstück einer *Majestas Domini* vor uns (Abb. 9). Über dem Fenster thront Christus in der Mandorla auf dem Regenbogen (Tafel 13 b). Mit seiner Rechten segnet er und die Linke hebt das geöffnete Evangelium empor. Es fällt auf, dass die Darstellung des Herrn nicht durch ihre Bedeutungsgrösse dominiert, sondern nur durch die axiale Position über dem Fenster. In der nächsten Umgebung Christi erscheinen die vier Evangelistensymbole mit ihren Büchern (Tafel 14 a, b). Die Anordnung der Symboltiere ist dergestalt, dass die beiden unteren Tiere links und rechts, der Stier des Lukas (Tafel 14 a) und der Löwe des Markus (Tafel 14 b), im Sprung von Christus wegstreben und gleichzeitig jäh zurückblicken. Beim Adler des Johannes und beim Engel des Matthäus kehrt der Blick zurück zum Zentrum nur in abgeschwächter Form wieder. Aus dieser Konstellation resultiert eine heraldisch-deko-

¹ E. POESCHEL, Kdm. Graubünden III (Basel 1940), 106.



Abb. 9. – Kirche St. Lorenz bei Paspels. Choransicht (vgl. auch Tafel 12).

rative Wirkung. Die Mittelkomposition nimmt so viel Platz ein, dass rechts aussen noch zwei und links nur noch ein Apostel zu stehen kommen. In der linken Figur (Tafel 14a) haben wir Petrus zu erblicken: mit locker fliegendem Pallium und einem überdimensionierten Schlüssel ausgestattet, steht er breit da und weist mit dem rechten Zeigefinger auf seine Kollegen an der Nordwand hin. Der Figur Petri muss auf der rechten Seite Paulus entsprechen: eine schlanke, hochgewachsene Gestalt in brauner Tunika und grünem Pallium (Tafel 14b). Die Identifikation der übrigen Apostel – ihrer 5 an der Nordwand (Tafel 14c) und 4 an der Südwand – bleibt mangels Inschriften und Attributen ungelöst. Die 12 Apostel fungieren als Zeugen der Theophanie. Sie gestikulieren lebhaft; einige tragen Bücher, einige seltsam lange Haare, die auf die Schultern fallen, und andere haben sich in schönem Kontrapost aufgestellt. Die inhaltliche Zusammengehörigkeit der drei Wände wird durch den Streifenhintergrund und die ornamentale Rahmung sinnfällig gemacht. Der Streifenhintergrund – ursprünglich ein Mittel zur Verbildlichung kosmischer Sphären – besteht aus einer gelben, einer dunkelbraunen, einer weissen und einer dunkelgrünen² Zone. Sein oberer Abschluss bildet ein rotgelbschwarzes Ornament, welches eine Ziegelmauer imitiert. Das untere Ornament, das die Christuszone von der Laurentiuszone trennt und zugleich als Bodenstreifen der beiden heraldischen Tiere dient, enthält in lockerer Verteilung kleine, schwarze Kreuzblumen und

² Die grüne Farbe hat sich offensichtlich zersetzt; neben den grünen Farbpartikeln erscheinen ebenso viele schwarze.

gelbe, lilienförmige Gebilde auf weissem Grund; ein Ornament, welches an gotische Vorbilder erinnert. Innerhalb der teppichhaften Oberzone wirkt der Christus in der Mandorla und das darunterliegende kleine Fenster als ästhetische Einheit. Die Darstellung des Opfers Kains und Abels im Gewände des Fensters (Tafel 13 a, c) beweist, dass auch eine *thematische* Beziehung zwischen dem Christus der Mandorla und dem Fenster besteht. Beide Male erscheint dem Menschen die Gottheit. Im Scheitel der Fensterleibung taucht zweimal die segnende Hand Gottes aus einer Wolke auf. Im linken Gewände erkennt man Abel mit dem Lamm (Abb. 10), im rechten Kain mit dem Ährenbündel. Die Darstellung des Opfers Kains und Abels bezieht sich auf das Messopfer am Altar und fordert den Gläubigen zu würdigem Opfer auf³. Die künstlerische Qualität dieser Szene unterscheidet sich von der übrigen Malerei durch ihre handwerkliche Roheit. Auch ist hier der Farbauftrag nicht mehr flächig – wie es der Freskotechnik eigentlich entspricht – sondern zeichnerisch: die Fältelung der Gewänder wird mittels kraftloser, paralleler Pinselstriche angedeutet.

2. Die Malereien der Sockelzone können, wie schon erwähnt, nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zusammenhang erfasst werden. Die erhaltenen Fragmente bestehen meist nur aus der verblichenen Vorzeichnung in rotem Ocker. An der Ostwand sind zwei Gruppen erkennbar. Links befanden sich drei stehende, bärtige Männer mit knielanger Chlamys bekleidet, welche je einen Kelch in der Rechten emporhalten. Die Gestalten blicken nicht zur Mitte, sondern nach links aussen. Ihre Kopfbedeckung darf als Krone angesprochen werden. Nach W. Sulser handelt es sich um eine Darstellung der Drei Könige⁴. Es folgt nun auf der rechten Seite der Sockelzone die Darstellung des hl. Laurentius unter einer engen Torarchitektur (Tafel 12 und Abb. 9). Eine Abschränkung zwischen den gemauerten Türmen verdeckt den Unterkörper des Mannes. Diese Disposition lässt den Heiligen als *in* einem Verlies befindlich erscheinen. *Ausserhalb* dieser beengenden Architektur, weiter rechts, schreitet ein Mann in Laienkleidung mit Spitzhut und drohend erhobener Hand in Richtung auf das Gefängnis. Es ist naheliegend, in dieser Szene «Laurentius im Gefängnis», der von einem Schergen verspottet wird, zu erblicken. Denn das folgende Bild auf der Südwand illustriert eine Phase aus dem *Martyrium des Laurentius*. Zwei Assistenzfiguren dieser Szene hat der Maler allerdings noch auf die Ostwand gesetzt. Man spürt in diesem Vorgehen deutlich, dass das künstlerische Vorbild von Paspels in kontinuierender Form, ähnlich einem spätantiken Rotulus, gestaltet gewesen sein muss. Unser Künstler hat sein rollenförmiges Vorbild offenbar laufend kopiert, ohne den neuen räumlichen Verhältnissen Rechnung zu tragen. Die beiden Gestalten der Ostwand erheben ihre Arme mit geballter Faust und Drohgebärde gegen Laurentius. Als erste Figur an der Südwand erscheint der Heilige, umgeben von glühend roten Blechen, aber nicht sich windend vor Schmerz, sondern aufrecht und frontal stehend: er bezeugt mit dieser Haltung die Gewissheit, gerettet zu werden. Seine Schmäher umstehen ihn in respektvoller Distanz (rechter Hand sind noch drei Personen zu erkennen). Der Fortgang der Erzählung kann nur



Abb. 10. – Kirche St. Lorenz bei Paspels. Romanische Wandmalereien: Abel mit dem Lamm (linkes Gewände des Ostfensters; vgl. auch Tafel 13 a).

³ Der Vorwurf erscheint auf schweizerischem Boden im 11. Jahrhundert in Chalières, im 12. Jahrhundert auch in St. Niklaus in Degenau und in St. Johann in Münstair. BEAT BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz* (Bern 1963), S. 21, Abb. 1 u. 2, S. 31, Fig. 3 a, Abb. 7.

⁴ W. SULSER vermerkt in seinem Bericht über die Restaurierung (1957), dass an der Sockelzone der Nordwand anschliessend an die Nordostecke das Christkind in der Krippe, schräg davor die liegende Muttergottes und im Hintergrund zwei nimbierte Gestalten unter Arkaden zu erkennen waren. Weiter westlich zeichneten sich die Umrisse einer grossen, sitzenden Gestalt unter einer Arkade, links davon die verblassten Konturen einer frontal stehenden Person mit erhobenen Händen ab. – Der Verfasser dankt Herrn Dr. Sulser für diesen Hinweis sowie für die freundliche Überlassung des Restaurierungsberichtes.

erraten werden. Vermutlich folgte auf der Südwand das übliche Schlussmartyrium des Heiligen auf dem Rost. Erhalten hat sich nur der Kopf eines Gekrönten auf der linken Seite (mit Blickrichtung auf das Bildzentrum), den man als Decius bezeichnen könnte; ganz rechts aussen, am oberen Rande der Zone, zeichnen sich die Umrisse eines Kopfes mit Spitzhut ab. Hinter diesem Fragment verbirgt sich vielleicht ein Scherge, der sich mit einer Gabel am Feuer oder an Laurentius zu schaffen macht. Es liegt jedenfalls im Bereiche des Möglichen, dass auch diese zweite Szene der Südwand eine Phase aus dem Martyrium des Laurentius verbildlichte. Dass ganze *zwei* Szenen dem Martyrium eines Heiligen geweiht werden, entspricht einem Bedürfnis nach Schaubarkeit und epischer Breite, welches sich im 12. und 13. Jahrhundert eben erst entfaltet und im späten Mittelalter seinen Kulminationspunkt erreicht.

An der gesamten Disposition der Malereien fällt auf, dass sowohl die Laurentiushistorie samt Christusszenen als auch die Majestas Domini auf allen *drei* Wänden des Chors ausgebreitet werden, und zwar in einem kontinuierenden Stil. Diese Tatsache ist insofern ungewöhnlich, als eine fortlaufende Erzählung durch die räumlichen Verhältnisse von Paspels unnötig skandiert wird. Die Winkel des rechteckigen Altarraumes erzeugen alle Male eine Zäsur, welche Zusammengehöriges trennt. Demgegenüber stellt die Theophanie eine Erlebniseinheit dar, welche durch die Dreiteilung ihrer visionären Eindringlichkeit verlustig geht. Der Charakter der Malerei steht also in flagrantem Gegensatz zum Charakter der Architektur. Verschiedene, bereits erwähnte Anzeichen erhärten die Ansicht, dass der Künstler von Paspels um diesen Gegensatz wusste und sich keineswegs dagegen sperrte. Der Kontrast zwischen Architektur und Malerei verkörpert einen Teil seiner künstlerischen Intention.

3. Die Bemalung der Innenseite des Chorbogens, d.h. gegen den Altarraum, ist nicht mehr erhalten. Das Gewände zierte eine rot-graue Marmorimitation. Die Aussenseite (Tafel 12 und Abb. 9) gegen das Kirchenschiff muss wie die Sockelzone im Chor durch Feuchtigkeit gelitten haben, so dass jede Deutung mit einem Fragezeichen versehen werden muss. Gesichert ist das Ornament einer gelbschwarzen Backsteinimitation über dem Chorbogen. Im linken Zwickel kann sodann nur eine niedrige Fächerpalme mit Sicherheit erkannt werden. Dieses Attribut weist auf den paradiesisch-himmlichen Charakter der in Frage stehenden Szene hin. Neben der Palme scheint eine Figur frontal (evtl. auf einem Throne) zu sitzen. Im rechten Zwickel stauen sich gegen den Scheitel des Korbbogens hin breite, wellige Linien, die man als Wolken bezeichnen darf. Auch dieses Element gehört zum Mobiliar des Himmels. Ein Engel bewegt sich aus der Wolke nach rechts; hier lässt sich eine stehende Figur wenigstens vermuten. W. Sulser bezeichnet diese Gestalt als Engel; er konnte 1957 in ihrer rechten Hand noch eine Wage erkennen und bezeugt, dass die linke Hand auf die sinkende Schale hingewiesen habe. Wir dürfen in dieser Darstellung den Erzengel Michael mit der Seelenwage erblicken, können aber über dessen Sinnzusammenhang mit den übrigen Fragmenten am Triumphbogen keine zuverlässigen Aussagen mehr machen.

Stil

Der Stil der Malereien von Paspels ragt nicht durch Konzinnität hervor. Schon die farbige Harmonie wird durch den überaus häufigen Gebrauch von Weiss gestört. So kommt der helleuchtende rote Ocker mit dem saftigen Dunkelgrün nicht recht zum Klingen. Jede Farbe wirkt für sich. Auch der gelbe Ocker steht dem dunklen Umbrabraun nur als Helligkeitswert, nicht als farbiger Valeur gegenüber. Die weissen Flächen unterbinden eine Akkordwirkung, begünstigen aber andererseits dekorative Effekte. Die Einzelfigur prägt sich dank ihrer Umrisse und dank ihrer Flächenhaftigkeit ein. Es sind schlanke Gestalten von hohem Wuchs, die sich in massvollen Abständen aneinanderreihen (Tafel 14). Die Zeichnung der Flügel bei den Tiersymbolen als auch der Hände bei den Aposteln trägt denselben schwungvoll schönlinigen Charakter. Alle kompositionelle Bewe-

gung verdichtet sich eigentlich in den vier Evangelistensymbolen. Hier hat der Meister von Paspels sein Bestes gegeben. Welch gelöster und doch zuchtvoll beherrschter Duktus des Pinsels! Die frischbewegte Zeichnung verrät den Maler als einen geübten und gewissenhaften Beobachter. Selbst in der Vorzeichnung, die beim Löwen deutlich zum Vorschein kommt (Tafel 14b), fällt die Sicherheit der Pinselführung auf. Von dieser straffen und präzisen Manier unterscheidet sich der Stil der Apostel (Tafel 14c, d) zum Nachteil derselben. Hier fehlt es der Zeichnung an Anschaulichkeit und an Präzision. Wie müde und «schwammig» wirken die Säume der Gewänder! Und wie schematisch skizziert der Maler seine Figuren. Man beachtet gleich, dass zum Beispiel das rechte Bein des Petrus (Tafel 14a) und des Apostels neben Paulus (Tafel 14b) vollständig gleichartig wiedergegeben ist: der Oberschenkel durch ein Längsoval mit welliger Kontur rechts (von der Figur aus gesehen), der Unterschenkel durch eine flüchtige Wellenlinie und eine stark gebogene Linie, die vom Knie ihren Ausgang nimmt. Es geht aus der Vorzeichnung nicht hervor, ob mit ihr der Körper oder das Gewand (oder beides) skizziert sein soll. Dieselbe Ungewissheit spricht auch aus den farbig ausgeführten Figuren. Die Modellierung verrät *einmal*, dass sich unter den Stoffmassen ein Körper aus Fleisch und Blut verbirgt, ein *anderes* Mal (sogar an ein und derselben Figur) trägt sie überwiegend dekorative Züge, so dass ihre Funktion nicht mehr eine organische, sondern nur mehr eine ornamental spielerische sein kann. Die Modellierung verliert ihren ursprünglichen Sinn, allein die leere Form bleibt bestehen. Man trifft fast alle technischen Mittel, die den Eindruck einer Modellierung zu erzeugen vermögen, doch nicht in massvoller Anwendung. Da wird insbesondere die Weisshöhung missbraucht. Das Pallium des Apostels Paulus (Tafel 14d) besteht aus einem rohen Gerüst grüner Stoffparzellierung. Die Höhungen sind nun aber nicht (wie es ihrem Wesen in romanischer Zeit entspricht) sparsam aufgetragen, sondern die Stoffparzellierung ist unmittelbar auf den weissen Hintergrund hingeworfen. Der weisse Grund soll als Höhlung dienen. Es leuchtet ein, dass hier der Sinn der Höhlung missverstanden ist. Aus dem ganzen Apparat der Modellierung hat hier der Maler von Paspels nur den Tiefenschatten und die Höhlung schroff nebeneinandergestellt. Es fehlt die ganze Skala der Zwischentöne und es fehlt ein sinnvolles Verhältnis zwischen Hell und Dunkel. Man kann auch nicht behaupten, der Helldunkelkontrast sei ein bewusstes Stilmittel des Malers von Paspels; denn andere Figuren ragen gerade durch eine mehrfarbige Modellierung hervor. Es mangelt dem ganzen Komplex an künstlerischer Einheit.

Die Anordnung der Apostel geschieht mittels senkrechter Ordnungslinien (Tafel 14c, d). Diese Vertikalen gehören zum Etat der Vorzeichnung und sollten bei richtiger Handhabung der Technik verschwinden. Da unser Maler aber auf die meisten lokalen Grundfarben verzichtet hat, treten diese Linien überall deutlich zum Vorschein; sie schaffen nicht nur Ordnung in der figuralen Disposition, sondern sie bestimmen auch die Starrheit der Bewegungen. Keine Figur scheint sich von ihrer «Achse» lösen zu können. Aus diesen Faktoren resultiert eine gewisse Stereotypie im Grossen. Aber auch im Kleinen wiederholt sich der Künstler, und seine Erfindung stützt sich auf uralte, abgegriffene Formeln. Die Faltenparzellen werden durch zitterig angelegte Parallelen und Fächerbündel ausgefüllt. U-förmige Abbrüchungen von Gewandfalten und biedere Punktreihen bestätigen vollends den Eindruck, dass der Maler von Paspels mehr ein Handwerker als ein Künstler seines Faches war. Aber auch sein Handwerk leidet, wie oben gezeigt wurde, unter verschiedenen Mängeln. Und doch: es ist ein Handwerk, welches einer machtvollen Tradition entstammt, deren Wirkung auch bei einem weniger begnadeten Talent zum Zuge kommt. Der Mangel an funktionellem Denken, der Hang zur dekorativen Verflachung sowie das altertümliche Instrumentarium formelhaft verwendeter Elemente lassen den Schluss zu, dass der Zyklus von Paspels aus der letzten Phase der Romanik datiert. Da die künstlerische Qualität der Malereien nicht auf einem hohen, sondern auf einem eher handwerklichen Niveau steht, muss von einer genauen zeitlichen Fixierung Abstand genommen werden. Der Stil von Paspels gehört zur Gattung der verschliffenen Spätstile, er zeigt ein Nachlassen des künstlerischen Impulses und gleichzeitig ein Hervortreten schablonen-

hafter und konservativer Tendenzen. Gotische Gesinnung hat sich noch nicht durchgesetzt, wenn wir nicht das Ornament mit den Kreuzblumen und den halbierten Lilien, die partielle Transparenz der Farben und die schönlinige Schlankheit einiger Gestalten unter diesem Aspekt subsumieren. Der Maler will anscheinend nichts von den französischen Novitäten wissen, welche im frühen 13. Jahrhundert im nahen Bodenseegebiet schon kursieren. Er lebt in rustikal-alpiner Zurückgezogenheit, aus welcher sich das provinzielle Gehaben seines Stils erklärt.

BILDNACHWEIS

Vgl. S. 90

BILDNACHWEIS

zu den Beiträgen Sulser, Brenk, Volbach und Vogt

1. Tafeln

9a, b; 10a, b, c; 11b, e; 12; 24e: Photos G. Vasella.

10d; 24a, b, c, d: Photos E. Stork.

11c, d; 13a, b, c; 15a, b: Photos Dr. W. Sulser, Chur.

11a: Photo B. Engler.

14a, b, c, d: Photos Dr. B. Brenk, Basel.

15e: Photo Museum Rimini.

16a, b: Photos Walters Art Gallery, Baltimore (No 57638, Neg. 5027).

16c, d; 17a, b, c: Photos Nationalmuseum Sofia.

15c, d, f; 18a, b; 19a, b, c; 20a, b, c; 21–23: Photos Schweiz. Landesmuseum.

16e: Repro aus A. O. CURLE, *The Treasure of Traprain. A Scottish board of Roman silver plate* (Glasgow 1923), p. 60, fig. 38.

16f: Repro aus *Antiquity* 11 (1937), pl. V.

17e, f: Repro aus S. FUCHS, *Die langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen* (Berlin 1839), Tafel 19 und 5.

2. Textabbildungen

Abb. 1–8, 13: Pläne und Zeichnungen Dr. W. Sulser, Chur.

Abb. 9–10: Zeichnung Dr. B. Brenk, Basel

Abb. 12, 14–20: Zeichnungen Cl. Geiser, Schweiz. Landesmuseum, nach Vorlagen von Prof. E. Vogt.

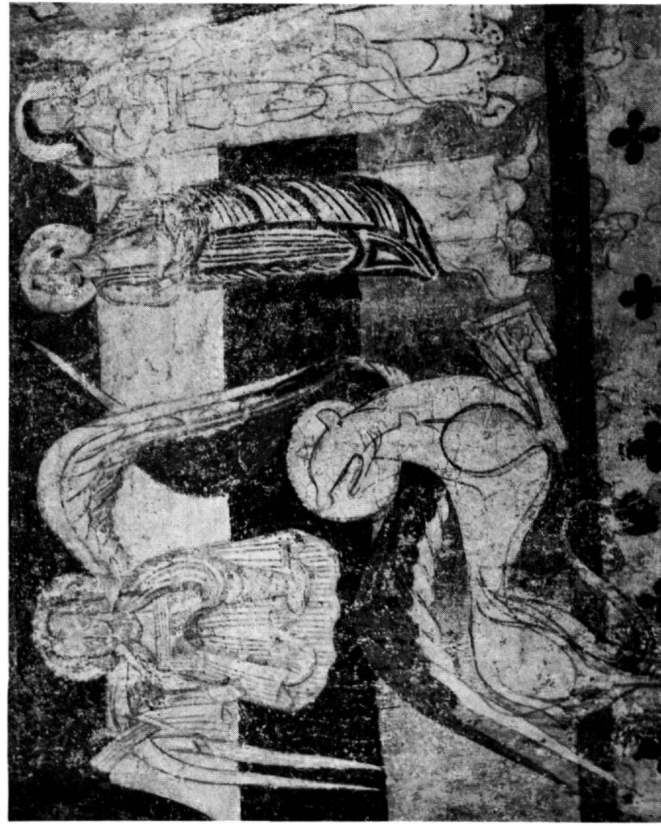


a-c Ausschnitte aus den romanischen Wandbildern in der Kirche St. Lorenz bei Paspels:
a, c Kain und Abel (Malereien im Gewände des Fensters im Scheitel der Ostwand) *b* Christus, thronend, in der Mandorla auf dem Regenbogen (Mittelfigur der Majestas-Domini-Darstellung an der Ostwand).

DIE KIRCHE ST. LORENZ BEI PASPELS (B. BRENNK)



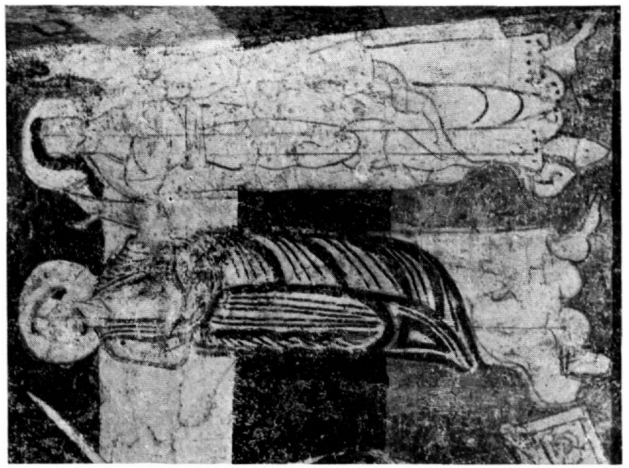
a



b



c



d

a-d Ausschnitte aus den Malereien im Chor der Kirche St. Lorenz bei Paspels: a Majestas Domini (Ostwand, linke Hälfte), b Majestas Domini (Ostwand, rechte Hälfte), c Apostel der Nordwand, d zwei Apostel der Ostwand.

DIE KIRCHE ST. LORENZ BEI PASPELS (B. BRENK)