

**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:** 64 (2007)

**Heft:** 1-2

**Artikel:** Die romanischen Wandmalereien im Norbertsaal des Klosters St. Johann in Müstair

**Autor:** Weber, Gaby

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-169768>

### **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:** 30.11.2025

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

# Die romanischen Wandmalereien im Norpertsaal des Klosters St. Johann in Müstair<sup>1</sup>

von GABY WEBER

## Einleitung

Im Westtrakt der frühromanischen Bischofsresidenz befindet sich der ebenerdige, nach dem vermeintlichen Bauherrn Bischof Norpert von Hohenwart (1079–1088), benannte Norpertsaal (20/21) (Abb. 1, 2). Im Herbst 1906 wurde darin unter nicht geklärten Umständen ein romanischer Bildzyklus entdeckt. Er zeigt an der Ostwand von Norden nach Süden die Szenen der Taufe Christi, Kreuzigung, Kreuzabnahme und der Frauen am Grab sowie an der Südwand von Osten nach Westen die Darstellungen der Himmelfahrt Christi und der Segenshand vor einem

Kreuz (Abb. 3, 4). Im nördlichen Teil (20) des 1404 durch den Einbau einer in West-Ost-Richtung verlaufenden Mauer halbierten Raumes sind an der Nord- und Ostwand Spuren der einstigen Bemalung erkennbar. Der Zyklus ist ein seltenes Beispiel einer romanischen Ausmalung eines Konventbaus.

## 1. Forschungsgeschichte

Die Wandmalereien wurden nach ihrer Aufdeckung von einem unbekannten Restaurator freigelegt und 1908 von

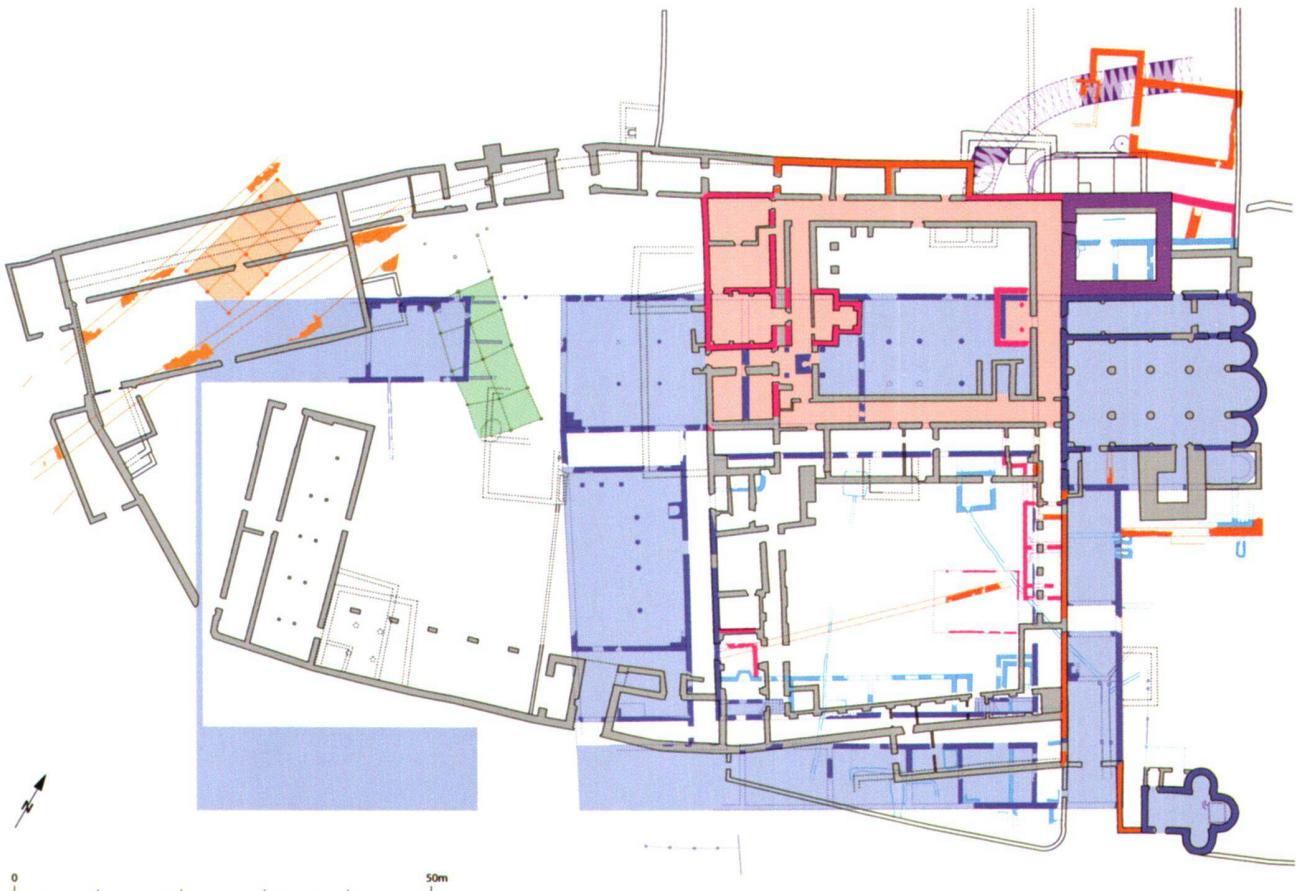


Abb. 1 Grundriss des Klosters Müstair (blau: karolingische Anlage, rosa: romanische Bischofsresidenz).

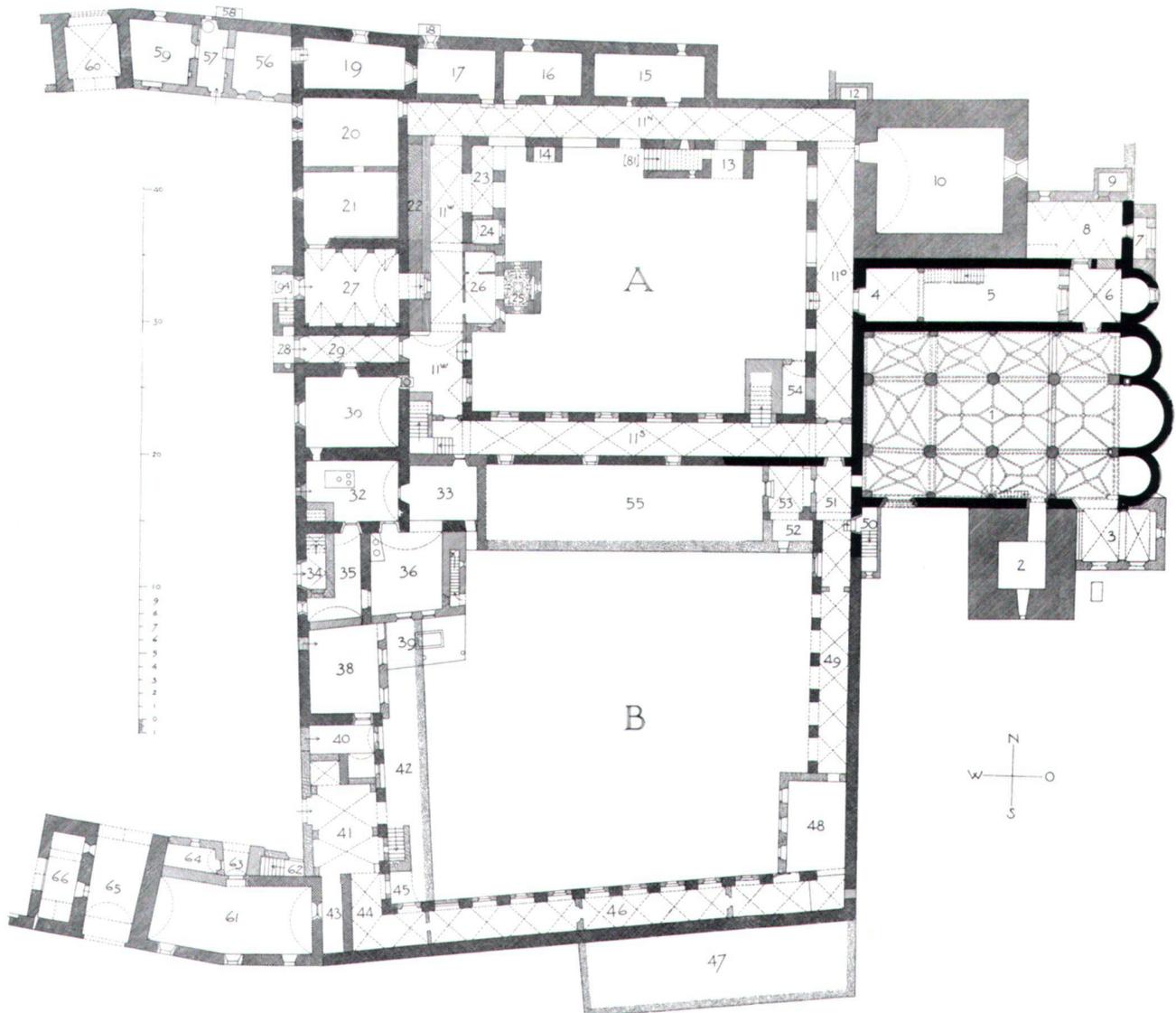


Abb. 2 Grundriss der Klosteranlage Müstair mit Nummerierung der ebenerdigen Räume. Nr. 20/21 = Norpertsaal.

Josef Zemp in der gemeinsam mit Robert Durrer herausgegebenen Klostermonographie erstmals veröffentlicht.<sup>2</sup> Die Ausführungen werden mit einer Fotografie des östlichen Bildstreifens und mit Zeichnungen des Zürcher Bildhauers und Graphikers Pietro von Salis-Soglio illustriert (Abb. 5). Josef Zemp bezeichnet die Malereien wegen ihres beeinträchtigten Erhaltungszustandes als «hoffnungslose Ruine».<sup>3</sup>

Als ikonographische Vergleiche werden von Josef Zemp die Kreuzigungsszene in der Handschrift «Hortus deliciarum» (um 1170)<sup>4</sup> und von Linus Birchler und Beat Brenk das karolingische Kreuzigungsbild in der Klosterkirche Müstair (1. Hälfte 9. Jh., Abb. 21) genannt.<sup>5</sup> Beat Brenk weist auf die byzantinische Herkunft des Motivs der Kreuzabnahme hin.<sup>6</sup> Zur ikonographischen Einordnung der anderen Szenen wird nicht Stellung genommen. Josef Zemp

würdigt die Ausstattung des Norpertsals aufgrund stilistischer Übereinstimmungen mit Regensburger und Salzburger Handschriften als ein «Werk bayerischen Provinzialstiles».<sup>7</sup> Er beurteilt den Stil des Zyklus als nicht einheitlich und setzt die Entstehungszeit des Nikodemus aus der Szene der Kreuzabnahme später an.<sup>8</sup> Die realistische Darstellungsweise, der schmächtige Leib des Gekreuzigten und die abgeschrägten Kreuzquerbalken gehen laut Beat Brenk auf byzantinische Einflüsse zurück.<sup>9</sup>

Die von Josef Zemp vorgeschlagene Datierung der Wandmalereien ins ausgehende 11. Jahrhundert wird mehrheitlich akzeptiert.<sup>10</sup> Sie beruht auf der Interpretation einer Weihinschrift in der Klosterkirche als Hinweis für die Errichtung der Bischofsresidenz um 1087<sup>11</sup> und wird durch kunsthistorische Vergleiche gestützt.<sup>12</sup> Nach Erwin Poeschel sind hingegen ikonographische und stilistische Ähnlichkei-



Abb. 3 Ansicht der Ostwand des Norbertsaales im Kloster Müstair.



Abb. 4 Ansicht der Südwand des Norbertsaales im Kloster Müstair.



Abb. 5 Norbertsaal im Kloster Müstair. Zeichnung des östlichen Bildstreifens von Pietro von Salis, um 1908.

ten zwischen den Kreuzigungsbildern des Norbertsaals und der Handschrift «Hortus deliciarum» sowie das stilistische Gepräge des Nikodemus für eine Datierung des Zyklus in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts ausschlaggebend.<sup>13</sup> Als ursprüngliche Funktion des Norbertsaals wird ein Kapitelsaal erwogen.<sup>14</sup>

## 2. Maltechnik<sup>15</sup>

Josef Zemp beurteilte die Farbigkeit der malerischen Ausstattung als Ergebnis einer Veränderung und Zersetzung der einzelnen Farben: «... Die Fleischfarbe ist schwarz geworden, der Hintergrund bleigrau; die übrigen Töne sind erloschen, nur braunrot und ockergelb noch zu unterscheiden. Die Umrisse und Faltenzüge der Gewänder haben sich völlig zersetzt und treten jetzt, wie in einem Negativbilde, hell aus dem dunklen Grunde vor.»<sup>16</sup> Restaurator Kurt Schmidt deutete die weissen Streifen hingegen als Aussparungen des Hintergrundes und erklärte deren Entstehung mit der Anbringung eines «isolierenden oder später absprengenden Mittels»<sup>17</sup> vor dem Auftrag der originalen, dunklen Farbe. Er definierte die Maltechnik als Kalkmalerei.<sup>18</sup> Edgar Denninger vom Institut für Technologie der Malerei in Stuttgart bestimmte Pigmentproben der Ostwand als grobteiliges Pflanzenschwarz, Zinnober, Kalk und Spuren von Eisen. Als Bindemittel erwog er tierischen Leim oder Kasein.<sup>19</sup>

Oskar Emmenegger setzte den Verputz und die Kalktünche mit der Bemalung zeitlich später an als die Ostmauer, weil diese stark verschmutzt und partiell rauchgeschwärzt war. Den Bildträger charakterisierte er als geglätteten, 1,5–2 cm starken einschichtigen Putz, dessen Zuschlagstoff eine Korngrösse von 0–16 mm aufweise. Da die gelblich verfärbte Kalktünche nur wenig Sand enthalte, seien während des Applizierens «Tränen» heruntergeflossen. Die Malerei sei nass in nass aufgetragen und in Seccotechnik ergänzt worden.

Als zeichnerische Konstruktionshilfe erwähnte der Restaurator geritzte Linien im Gesicht des Täuflings und an der Christusfigur des Himmelfahrtsbildes. Die Vorzeichnungen seien mit rotem Ocker auf die Kalktünche gemalt, der Bildgrund mit Pflanzenschwarz grau gefärbt und die Kontur- und Binnenlinien der Motive in Seccotechnik mit Zinnober nachgezogen worden. Den dunklen Hintergrund und die hellen Streifen interpretierte er als Grauuntermalung (Veneda), beziehungsweise als Unterlage für gelbe und rote Farben.<sup>20</sup>

## 3. Zeichnerische Bestandesaufnahme

Pietro von Salis-Soglio veröffentlichte 1908 in der Klostermonographie Zeichnungen des Zyklus im Massstab 1:11 (Abb. 5). Dabei stellte er in Umkehrung des Hell-Dunkel-Verhältnisses weisse Partien mit schwarzer Tusche flächig dar.

1980 dokumentierte Alfred Hidber die Ausstattung, indem er transparente Folien über Fotos der Szenen Kreuzigung, Kreuzabnahme und Frauen am Grab befestigte, diese mit dem Original verglich und der Malerei mit einem Tuschestift nachfuhr. Da der südliche Bildstreifen besser erhalten war als der östliche, spannte er «Folex-Folien» darüber und pauste die Darstellungen sowie das 1972 abgelöste Taufbild ab.<sup>21</sup> Flächen definierte er mittels Umrissen, Linien durch parallele Striche. Rekonstruktionen deutete er mit Punkten an (Abb. 6).

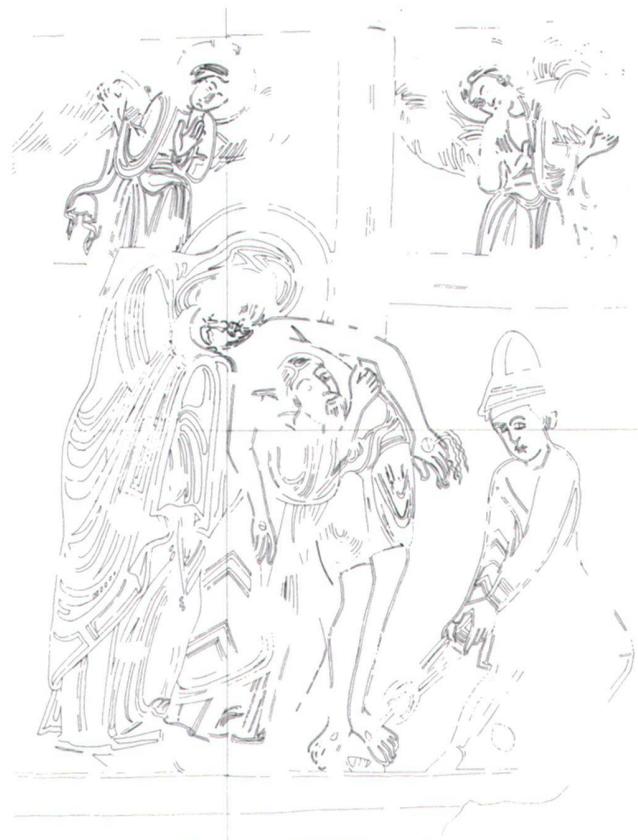


Abb. 6 Kreuzabnahme. Norbertsaal im Kloster Müstair. Zeichnerische Bestandesaufnahme von Alfred Hidber, 1980.

Als Oskar Emmenegger die abgelösten Bildteile 1980–88 im Atelier restaurierte, montierte er Glasplatten auf diese, überzog sie mit transparenten Folien und pauste sie befreiungsfrei.<sup>22</sup> Während den Konservierungsarbeiten an der Südwand zeichnete er die Himmelfahrtsszene und die Segenshand wie Alfred Hidber durch. Der Restaurator bildete Flächen mithilfe von Konturen, Linien dagegen mit dickeren Strichen ab. Er erfasste die Fehlstellen und hielt bei der Aufnahme der südlichen Malerei zusätzlich die Farbtöne fest.<sup>23</sup>

Am Anfang meiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Wandmalereien im Norbertsaal hatte sich der

Zustand der östlichen Szenen stabilisiert, während der Zerfall des südlichen Bildstreifens zwar gebremst, aber nicht gestoppt werden konnte. In einer von der Stiftung «Pro Kloster St. Johann in Müstair» finanziell unterstützten Kampagne hielt ich 2001/2002 den aktuellen Zustand der Malereien beider Wände mit einer einheitlichen Methode zeichnerisch fest.<sup>24</sup> Als Grundlage dienten mir die Aufnahmen von Alfred Hidber. Ich verglich die Vorlagen mit den kaum lesbaren Malereien, übertrug sie mit einem Rapido-

Länge 5,42 m beziehungsweise 5,52 m.<sup>26</sup> Der untere Bildrand befindet sich 1,60 bis 1,70 m über dem aktuellen Bodenniveau. Die Szenen werden von horizontalen, etwa 10 cm breiten Bändern eingefasst, die aus einem roten unteren und einem ockergelben oberen Streifen bestehen. Über dem unteren gelb-roten Band verläuft eine schmale, schwarze Konturlinie.

Die Friese werden seitlich nicht begrenzt.<sup>27</sup> Während die östlichen Szenen innerhalb der Einfassung angeordnet



Abb. 7 Kreuzabnahme. Norbertsaal im Kloster Müstair. Aktualisierte zeichnerische Bestandesaufnahme mit grün hervorgehobenen, neu dokumentierten Partien.

graphen auf transparente Folien und ergänzte sie. Flächen stellte ich mittels Konturen, Linien mit parallelen Strichen dar (Abb. 7). Beschädigte oder kaum wahrnehmbare Stellen hob ich mit Punkten von intakten ab. Digitale Fotos der Szenen dienten als Vorlage für die Ergänzung der in den 1990er-Jahren freigelegten Partien. Abschliessend vervollständigte ich auf Abzügen der Zeichnungen unterbrochene Striche mit Bleistift und verband Punkte miteinander.<sup>25</sup>

#### 4. Beschreibung der Wandmalereien

##### 4.1 Allgemeines

Die beiden Bildstreifen sind in der oberen Hälfte der Ost- und Südmauer angeordnet. Ihre Höhe beträgt 1,18 m, ihre

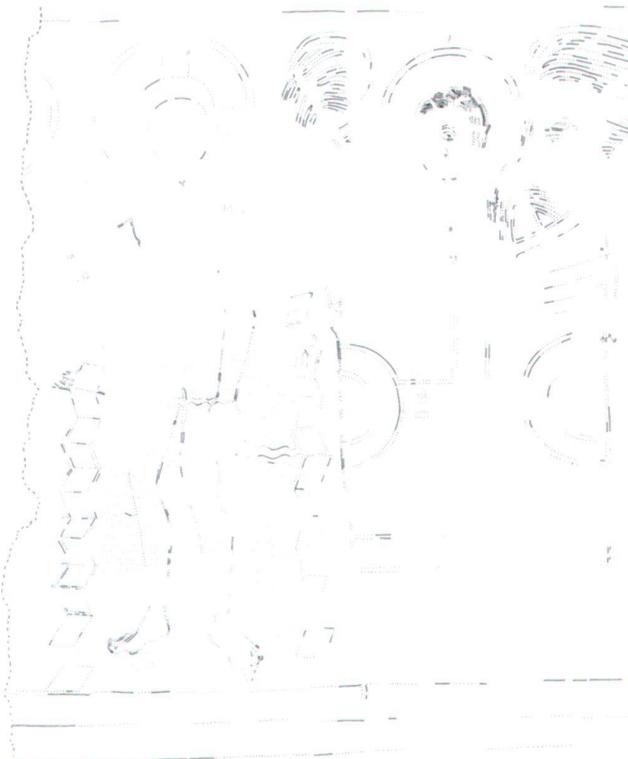


Abb. 8 Taufe Christi. Norbertsaal im Kloster Müstair. Aktualisierte zeichnerische Bestandesaufnahme.

sind, wird diese im Himmelfahrtsbild zweimal überschritten. Die Motive schliessen ohne senkrechte Trennung aneinander an. Sie wirken dennoch in sich geschlossen, weil die äusseren Gestalten jeweils zur Bildmitte gewandt sind.

Der Hintergrund der beiden Friese ist original schwarz.<sup>28</sup> Da schwarze Bildgründe bei Wandmalereien selten sind, stellt sich angesichts des beeinträchtigten Zustands die Frage, ob zusätzliche Farbaufträge, wie beispielsweise blaue Lasuren, verloren sind. Die ungegliederte dunkle Fläche weist weder horizontale Streifen noch architektonische oder pflanzliche Motive auf. Durch die Anordnung der Bildelemente auf unterschiedlicher Höhe entsteht eine räumliche Wirkung.



Abb. 9 Kreuzigung Christi. Norbertsaal im Kloster Münster.

#### 4.2 Taufe Christi

Die nördlichste Darstellung zeigt die Taufe Christi (Abb. 8). Sie befand sich vor dem Einbau der Trennmauer von 1404 in der Mitte des östlichen Bildstreifens. Südlich des frontal im Jordan stehenden Täuflings sind Kopf, Flügel und linke Schulter eines monumentalen Engels erkennbar. Er ist Christus zugewandt und hält ein helles Tuch mit dem Ab-

bild eines Kreuzes(?) ausgebreitet vor sich. Der Fluss wird im Querschnitt gezeigt: Senkrechte Bänder aus roten und weissen rhomboiden Feldchen begrenzen die horizontalen Wellen. Ein Segment eines weissen Nimbus am nördlichen Bildrand verdeutlicht, dass sich der Zyklus einst weiter nach Norden ausdehnte. Es kann als Fragment des verlorenen Täufers interpretiert werden.



Abb. 10 Kreuzigung Christi. Norbertsaal im Kloster Münster. Aktualisierte zeichnerische Bestandesaufnahme.

#### 4.3 Kreuzigung Christi

Auf die Taufe Christi folgt die ausgedehnte Kreuzigungsszene (Abb. 9, 10). Der schmächtige Körper Christi hängt leblos am Kreuz. Mit geschlossenen Augen wird er nicht als Leidender, sondern als Toter gezeigt. Der Kopf neigt sich zur rechten Schulter, die Hüften sind zur Seite geknickt. Das linke Bein ist vor das rechte gelegt und die Füsse sind nicht gekreuzt. Rote Scheiben markieren die Seitenwunde und die blutenden Wundmale an Händen und Füßen. Das helle Perizoma ist vorne in der Mitte gebunden und schliesst über den Knien gerade ab. Maria steht zur Rechten, Johannes zur Linken des Gekreuzigten. Beide sind in beachtlicher Grösse abgebildet und legen in einer ausdrucksstarken Trauergeste eine Hand an ihr Gesicht. Johannes trägt eine kleinteilig gefältete rote Tunika und ein stoffreiches weisses Pallium, Maria ein rotes Unter- und ein weisses Obergewand sowie ein Maphorion.

Der Gekreuzigte wird von den Schächern Dismas und Gestas flankiert. Deren Arme sind über die Kreuzquerbalken nach hinten gebogen und vor dem Leib zusammengebunden. Während Dismas seinen Kopf aufrecht hält und zu Christus blickt (Abb. 10), hat Gestas das Haupt vom Gekreuzigten abgewandt auf die linke Schulter gelegt. Er wird mittels eines Bartes als der ältere gezeigt. Beide tragen ein Lententuch. Zwei Schergen schlagen mit Keulen auf die Schächer ein. Sie stehen mit gespreizten Beinen neben diesen, haben die Arme hinter den Kopf gezogen und setzen zum Schlag an. Bekleidet sind sie mit einem eng anliegenden, langärmeligen Oberteil und einem kurzen Rock.

Ecclesia und Synagoge, die Personifikationen des Neuen und Alten Testaments, begleiten das Kreuz Christi. Ecclesia fängt mit einem Kelch das aus der Seitenwunde Christi strömende Blut auf. Sie trägt ein Gebende unter einer Krone mit Bügelplatten und ein Gewand, dessen untere Borte mit Perlen sowie ovalen und rechteckigen Edelsteinen besetzt ist. An Ecclesia lehnt eine schräg gestellte Fahne mit langem Schaft und flatterndem Wipfel. Syna-



Abb. 11 Kreuzabnahme. Norbertsaal im Kloster Müstair. Aktualisierte zeichnerische Bestandesaufnahme.

goge wendet sich mit zur Seite gelegtem Kopf vom Gekreuzigten ab. Die Augen werden von der breiten Krempe eines hellen Huts verdeckt. Mit der linken Hand berührt sie die Kopfbedeckung, mit der (verlorenen) rechten hält sie einen roten Speer, dessen unteres Ende mit Spitze erhalten ist. Die Namen der Vertreterinnen des Neuen und Alten Testaments stehen in weißer beziehungsweise roter Majuskelschrift unter dem Querbalken des Kreuzes. Diese Inschriften sind die einzigen des Bildzyklus.

Zu Füßen der Ecclesia ist ein Löwe im Profil dargestellt, der seinen Kopf vor dem Kreuz Christi niederlegt. Von einem Wesen auf der anderen Seite des Kreuzes sind Schuppen, Krallen und eine Schwanzspitze identifizierbar. Es kann als Basilisk gedeutet werden.

Oberhalb des Kreuzquerbalkens befinden sich zwei mit Medaillons gerahmte Büsten. Die Personifikation der Sonne zur Rechten Christi hält ein längliches Gebilde, vermutlich eine Fackel in den Händen. Die andere Büste wird durch eine nach oben geöffnete Sichel als Mond charakterisiert. Sie hält trauernd eine Gewandpartie an ihr Gesicht.

Nikodemus stemmt sein rechtes Bein in den Boden, hat das linke angewinkelt und neigt den Oberkörper nach vorne. Er streckt die Arme nach unten und zieht mit einer Zange den Nagel aus dem linken Fuss Christi. Bekleidet ist er mit Beinlingen und einem Rock, dessen Oberteil mit roten Sparren verziert ist. Er trägt dunkle Schuhe und

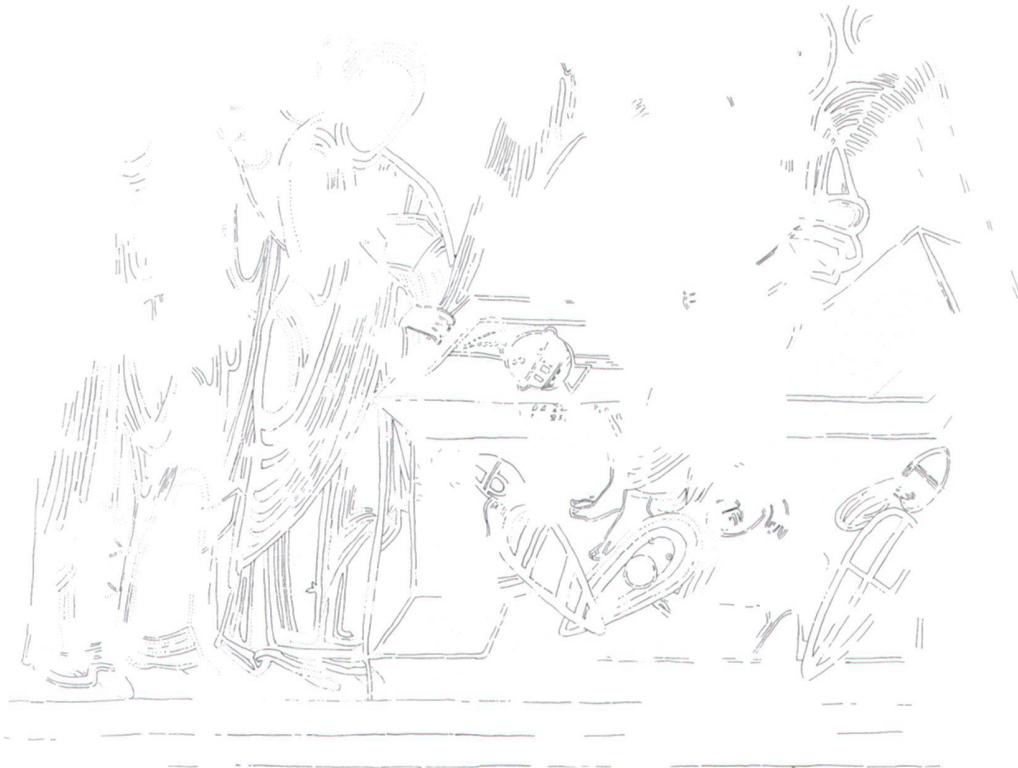


Abb. 12 Die Frauen am Grab. Norbertsaal im Kloster Münster. Aktualisierte zeichnerische Bestandesaufnahme.

#### 4.4 Kreuzabnahme

In der nächsten Szene nimmt Joseph von Arimathia den Leichnam Christi behutsam vom Kreuz (Abb. 11). Er umfasst den vom Querbalken gelösten Oberkörper mit beiden Armen. Seine Knie sind durchgebogen, das linke Bein ist nach vorne gestellt. Bekleidet ist er mit einer hellroten Tunika und einem Pallium mit dunkelroten Sparren. Maria hält das horizontal liegende Haupt des Toten mit vom Gewand verhüllten Händen und legt ihren Kopf liebevoll an das Gesicht Christi. Ihr Antlitz ist verloren. Sie trägt dieselbe Kleidung wie in der Kreuzigungsszene. Aus der verwundeten, linken Hand des Leichnams strömt Blut. Die Hüften Christi wirken gedrungen; das rechte Bein ist vor das linke gelegt. Die ans Kreuz genagelten Füsse sind gespreizt und auf ein Suppedaneum abgestützt.

einen weißen Hut mit breiter Krempe und hohem spitzen Ende.

Zwei nimbierte Engel wohnen dem Geschehen bei. Sie schweben über dem Querbalken des Kreuzes. Derjenige über der Gottesmutter hält die linke Hand empor, der andere führt die rechte trauernd ans Gesicht. Die Körper werden von stoffreichen Gewändern umspielt. Die beschriebenen Gestalten stehen nicht isoliert voneinander wie in den übrigen Szenen, sondern sind eng miteinander verbunden.

#### 4.5 Frauen am Grab

Den südlichen Abschluss der Malerei der Ostwand bildet die Szene der Frauen am Grab (Abb. 12). Ihre Lesbarkeit wird durch ausgedehnte Fehlstellen in der oberen Bildhälfte eingeschränkt.



Abb. 13 Himmelfahrt Christi. Norbertsaal im Kloster Münster.

Zwei wuchtige Gestalten treten von links an den geöffneten, leeren Sarkophag heran. Die vordere schwenkt mit der rechten Hand ein Rauchfass und hält in der linken ein Kästchen(?). Sie trägt ein rotes Pallium über einer weissen Tunika und dunkle Schuhe. Von der anderen Frau sind das helle Gewand sowie rot konturierte Schuhe identifizierbar. Einzelne gebogene Linien zwischen ihnen stellen vielleicht die Schultern und den Gewandausschnitt einer dritten, dahinter stehenden Frau dar.

Ein monumentalier, seitlich abgebildeter Engel schwebt über dem Grab und überbringt den Frauen die Botschaft der Auferstehung Christi. Er stützt den linken Fuss auf den Schild des mittleren von drei Wächtern, die mit erhobenen Armen vor dem Sarkophag kauern. Ihre Körper werden von normannischen, rot, gelb und weiss bemalten Schilden weitgehend verdeckt. Sie tragen konische Nasalhelme.

#### 4.6 Himmelfahrt Christi

An der Südwand folgt das ausgedehnte Himmelfahrtsbild (Abb. 13, 14). Der thronende Auferstandene ist von einer

Aureole umgeben. In der linken Hand hält er einen Kreuzstab, in der rechten Hand wohl ein Szepter. Er trägt einen hellroten Mantel und blickt würdevoll in die Ferne. Zwei fliegende Engel heben die Aureole empor. Ihre Körper liegen horizontal, die Unterschenkel sind angewinkelt. Derjenige zur Rechten Christi ist mit einer hellen Tunika und einem dunkelroten Pallium bekleidet.

Die Gottesmutter, ein dritter Engel und die Apostel umgeben den Auffahrenden. Die östliche Gruppe wird von Maria angeführt. Diese ist kleiner als die Jünger dargestellt und hebt die Arme betend in die Höhe. Ihre Kleidung ist die gleiche wie in den Szenen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme. Ein Engel leitet die westliche Apostelschar. Er weist mit dem linken Zeigefinger zum auffahrenden Christus hin und hält mit der rechten Hand eine Gewandfalte. Alle Apostel blicken mit zurückgelegten Köpfen zu Christus. Sie scheinen nicht aufgereggt, sondern ruhig und gelassen. Keiner ist individualisiert. Diejenigen im östlichen Bildabschnitt sind besser erhalten als die anderen. Fünf Apostel sind vollständig sichtbar; vom sech-



Abb. 14 Himmelfahrt Christi. Norbertsaal im Kloster Münster. Aktualisierte zeichnerische Bestandesaufnahme.



Abb. 15 Die Segenshand vor dem Kreuz und unlesbare Szene. Norbertsaal im Kloster Müstair.



Abb. 16 Die Segenshand vor dem Kreuz. Norbertsaal im Kloster Müstair. Aktualisierte zeichnerische Bestandesaufnahme.

sten ist nur der Kopf zwischen den beiden benachbarten Gestalten zu erkennen. Sie stehen breitbeinig da und tragen Sandalen. Bei der westlichen Gruppe sind die Köpfe und Füsse mehrheitlich verloren. Vier Apostel sind identifizierbar, die Köpfe von einem oder zwei weiteren sind vielleicht wegen der grossen Fehlstelle in der oberen Bildhälfte nicht erhalten. Die Jünger sind mit stoffreichen, roten und weissen Pallien über Tuniken bekleidet. Vier von ihnen tragen rechteckige Gegenstände (Bücher?).

#### 4.7 Segenshand vor einem Kreuz

Die letzte identifizierbare Darstellung zeigt die rot gemalte Segenshand Gottes vor einem gelben Kreuz (Abb. 15, 16). Der Mittel- und Zeigefinger der frontal hochgehaltenen Hand ist gestreckt, der Daumen gekrümmt. Er berührt beinahe den Ringfinger (griechischer Segensgestus). Vom Kreuz sind der Querbalken und der obere Arm mit verbreiterten Enden sichtbar, der Stamm ist verdeckt. Es stösst an die gelb-weiße, halbkreisförmige Einfassung des Motivs. Diese folgt dem Verlauf der Grenze zwischen dem frühromanischen Mauerwerk und der Zumauerung einer ehemaligen Rundbogenöffnung, die zu einer rechteckigen Öffnung verkleinert wurde.<sup>29</sup> Letztere wird oben von einem ockergelben Streifen und rechts von einem roten Band gerahmt. Ein Gebilde im Übergangsbereich zur Himmelfahrtsszene erinnert an das Kapitell einer nicht erhaltenen, die ehemalige Öffnung begleitenden Säule.

#### 4.8 Unlesbare Szene

Unlesbare Farbspuren rechts neben der segnenden Hand weisen auf eine verlorene Szene hin, die sich bis zur Westmauer des Norbertsaals erstreckte (Abb. 15). Sie wurde spätestens um 1500 beim Einbau einer Türe in den benachbarten Turmraum (27) zur Hälfte zerstört.



Abb. 17 Bemalter Deckel eines palästinensischen Reliquienkästchens in Rom, um 600.

## 5. Ikonographie

### 5.1 Taufe Christi

Im Taufbild wird der frontal bis zu den Schultern im Wasser stehende Täufling wie in frühen östlichen Darstellungen, beispielsweise auf dem bemalten Deckel eines palästinensischen Reliquienkästchens in Rom (um 600, Abb. 17) als Erwachsener gezeigt.<sup>30</sup> Vergleichbare westliche Taufszene

Die bildliche Wiedergabe eines einzelnen Engels ist selten.<sup>33</sup> Als Vergleiche zur Taufszene im Norbertsaal seien das Stuckrelief der Taufe Christi in der Klosterkirche Müstair (um 1087) und die genannte Regensburger Handschrift erwähnt. Die Art, wie der Engel im Norbertsaal das Gewand hält, ist in der Miniatur und im Taufbild in Pontresina identisch. Bei letzterem wird die Geistmitteilung wie im Norbertsaal nicht manifestiert.



Abb. 18 Taufe Christi, 1. Hälfte 9. Jahrhundert. Müstair, Klosterkirche (Foto: Suzanne Fibbi-Aeppli, Nr. 038k).



Abb. 19 Taufe Christi, anfangs 13. Jahrhundert. Pontresina. Kirche St. Maria.

befinden sich in der Klosterkirche Müstair (1. Hälfte 9. Jh., Abb. 18), in der Regensburger Handschrift des Meisters Bertolt (2. Hälfte 11. Jh.),<sup>31</sup> in der Burgkapelle Hocheppan (1200–1210)<sup>32</sup> und in der Kirche St. Maria in Pontresina (anf. 13. Jh., Abb. 19). Die aus roten und weißen Rhomben gebildeten Begleitbänder des Jordans sind als karolingisches Zierelement auch an den Fassaden der Müstairer Klosterkirche überliefert (Ende 8. Jh.). Engel werden in östlichen Taufbildern seit dem 6. Jahrhundert abgebildet (Abb. 17).

### 5.2 Kreuzigung Christi

Die Kreuzigungsszene ist wie jene im syrischen Rabula-Codex (586)<sup>34</sup> eine erweiterte, vielfigurige Darstellung. Die Figuren sind nach antiker Rangordnung verteilt: Die Seite zur Rechten Christi ist positiv, die andere negativ besetzt. Die Darstellung des Gekreuzigten stimmt mit mittelbyzantinischen Kreuzigungsbildern überein. Wie in der Silberpatene aus Halberstadt (11. Jh., Abb. 20) wird er mit geschlossenen Augen als Toter gezeigt. Die menschliche



Abb. 20 Kreuzigung Christi, 11. Jahrhundert. Silberpatene. Halberstadt, Domschatz.

Natur Christi wird überdies durch die blutenden Wunden und den einfachen Lendenschurz betont. Der Bildtyp geht auf die Ikonodulen zurück, welche sich im byzantinischen Bilderstreit (726–843) gegen die das Bild Christi ablehnenden Ikonoklasten durchsetzten.<sup>35</sup>

Die Trauergärden der Maria, des Johannes und des personifizierten Mondes leiten sich von frühchristlichen, östlichen Vorbildern ab.

Der reuige Schächer Dismas wird seit frühchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit ohne Bart wiedergegeben. Er blickt stets zu Christus hin.<sup>36</sup> Im karolingischen Kreuzigungsbild der Klosterkirche Müstair (1. Hälfte 9. Jh., Abb. 21) und in einer Miniatur des Egbert-Codex (um 980)<sup>37</sup> sind die Arme beider Schächer in ähnlicher Weise über den Querbalken des Kreuzes zurück gebunden wie im Norbertsaal.<sup>38</sup> Im Egbert-Codex schlagen auch zwei Schergen mit Keulen auf die Beine der Schächer ein. Das Motiv geht vermutlich auf verlorene orientalische Vorbilder zurück und ist im Westen seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts nachweisbar.<sup>39</sup>

Seit dem 9. Jahrhundert treten Ecclesia und Synagoge in westlichen Kreuzigungsszenen, vor allem in Buchmalereien und in der Elfenbeinplastik auf.<sup>40</sup> Von der Jahrhundertmitte an wird die Repräsentantin des Judentums durch die Abkehr vom Kreuz, eine Augenbinde oder das Verlieren der Insignien (Krone, Lanze, Globus, und so weiter) als Besiegte gezeigt.<sup>41</sup> Im Norbertsaal wendet sie sich mit verdeckten Augen ab. Ecclesia wird durch die aufrechte Haltung, die Krone und das Halten einer Fahne als Siegerin charakterisiert.

Löwe und Basilisk werden seit karolingischer Zeit am Fusse des Kreuzes Christi abgebildet. Sie veranschaulichen die Überwindung des Todes durch die Auferstehung Christi.<sup>42</sup> Das seltene Motiv leitet sich von Darstellungen des Christus triumphans, wie beispielsweise des Stuckreliefs im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna (um 450)<sup>43</sup> ab.<sup>44</sup> Gefährliche Tiere symbolisieren im Alten Testament den Satan: «Über Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf junge Löwen und Drachen» (Psalm 91,13). Der Vers ist ein Sinnbild für Christus.<sup>45</sup> Im Kreuzigungsbild des Norbertsaals kommt dem Löwen aufgrund der Anordnung zur Rechten Christi eine positive, dem Basilisk dagegen eine negative Bedeutung zu. Dies entspricht der Vorderseite

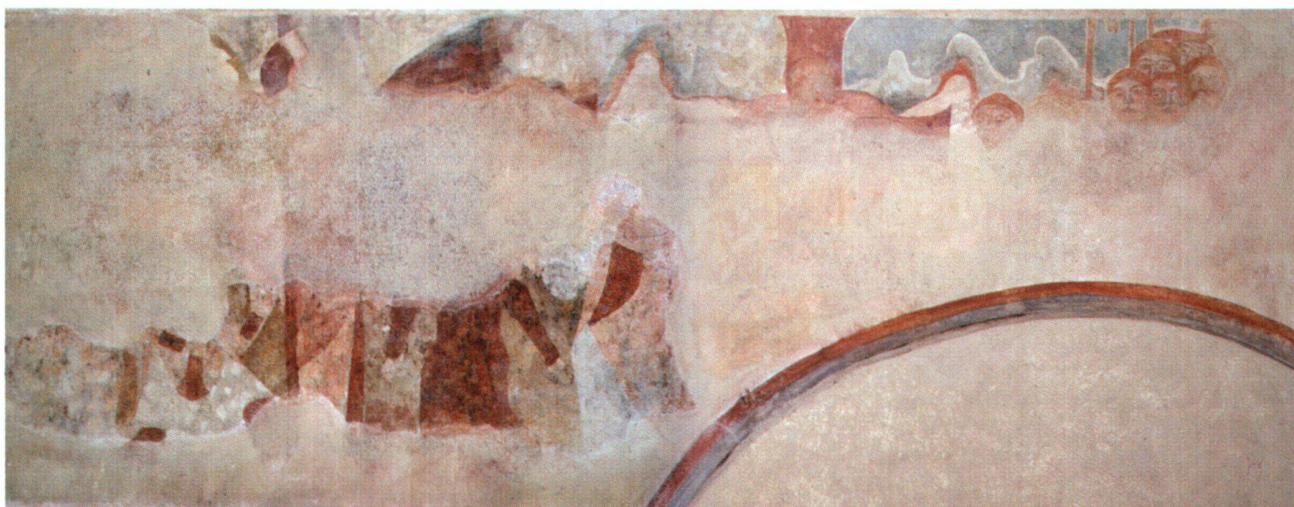


Abb. 21 Kreuzigung Christi, 1. Hälfte 9. Jahrhundert. Müstair, Klosterkirche (Foto: Suzanne Fibbi-Aeppli, Nr. 065/066k).

des Heiligen Kreuzes von Engelberg (anf. 13. Jh.),<sup>46</sup> auf der die Überwindung des Bösen unterhalb des Gekreuzigten durch den Sieg des Löwen über den Basilisk verbildlicht wird.

Sonne und Mond weisen auf den Sieg Christi am Kreuz und seine Herrschaft über den Kosmos hin. In östlichen

### 5.3 Kreuzabnahme

Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts ist die Kreuzabnahme im Westen als in sich geschlossene Szene belegt, in die wie bei byzantinischen Kunstwerken einzelne Gestalten des Kreuzigungsbildes (Maria, Engel und so weiter) integriert sind.<sup>49</sup> Die ältesten byzantinischen Kreuzabnahme-Dar-



Abb. 22 Sol aus der Szene der Kreuzabnahme, anfangs 13. Jahrhundert. Söles, Jakobskirche.



Abb. 23 Luna aus der Szene der Kreuzabnahme, anfangs 13. Jahrhundert. Söles, Jakobskirche.

Kreuzigungsbildern werden sie meist als Gestirne, in westlichen seit karolingischer Zeit als männliche Halbfigur mit Strahlenkrone und Fackel, beziehungsweise als weibliche Büste mit Mondsichel wiedergegeben.<sup>47</sup> Seit der Mitte des 9. Jahrhunderts werden die Personifikationen vermehrt in das Geschehen einbezogen.<sup>48</sup> Sie verhüllen sich wie der Mond in der Kreuzigungsszene des Norbertsaals trauernd das Gesicht oder wenden sich wie die Sonne vom Gekreuzigten ab. Die Figuren sind mit denjenigen der gemalten Kreuzabnahme in der Jakobskirche in Söles in Südtirol vergleichbar (anf. 13. Jh., Abb. 22, 23).

stellungen des 9. Jahrhunderts illustrieren vermutlich einen apokryphen Text. Dieser besagt, dass Maria nach dem Tod ihres Sohnes unter dem Kreuz ausgeharrt und Joseph von Arimatia sowie Nikodemus bei der Abnahme des Leichnams vom Kreuz geholfen habe.<sup>50</sup>

In der Darstellung des Norbertsaals umfasst Joseph von Arimatia den Toten von vorne wie im Relief des Benedetto Antelami am ehemaligen Lettner des Doms in Parma (1178) und in der malerischen Ausstattung der Burgkapelle Hocheppan (1200–1210, Abb. 24).<sup>51</sup> Nikodemus ist wie in Hocheppan und in der gemalten Kreuzabnahmeszene in der Krypta des Domes von Aquileia (um 1200, Abb. 25) damit beschäftigt, mit einer Zange die Nägel aus den Füßen Christi zu entfernen.

Die Beziehung der Gottesmutter zu ihrem toten Sohn wurde zunehmend inniger gezeigt, vergleiche zum Beispiel die Beweinungsszene in der Panagia Moni Kirche in Nerezi

(1164, Abb. 26). Die bildliche Wiedergabe der tief empfundenen Anteilnahme geht laut Hans Belting auf östliche, apokryphe und geistliche Schriften zurück.

Im Westen wurde das byzantinische Motiv der aneinander geschmieгten Gesichter beispielsweise in der Krypta des Domes von Aquileia (Abb. 25) und in der Burgkapelle Hocheppan (Abb. 24) rezipiert. Im Bildzyklus des Norbertsaals (Abb. 11) handelt es sich um das jüngste Element. Sein Auftreten im Iwein-Zyklus der Burg Rodenegg in Süd-

Mutter des Jakobus, und Salome identifiziert werden (Mk 16,1).

Seit der Jahrtausendwende wurde das Grabgebäude allmählich durch einen Sarkophag abgelöst, dessen abgehobene Deckplatte dem Engel als Sitzfläche diente.<sup>55</sup> Die Frauen gingen meist von links auf den Engel zu. Der beschriebene Bildtyp trat nördlich der Alpen häufig auf.<sup>56</sup> Die Szene der Frauen am Grab im Norbertsaal ist mit westlichen Darstellungen, wie denjenigen im Antiphonar von



Abb. 24 Kreuzabnahme und Frauen am Grab, 1200–10. Hocheppan, Burgkapelle.

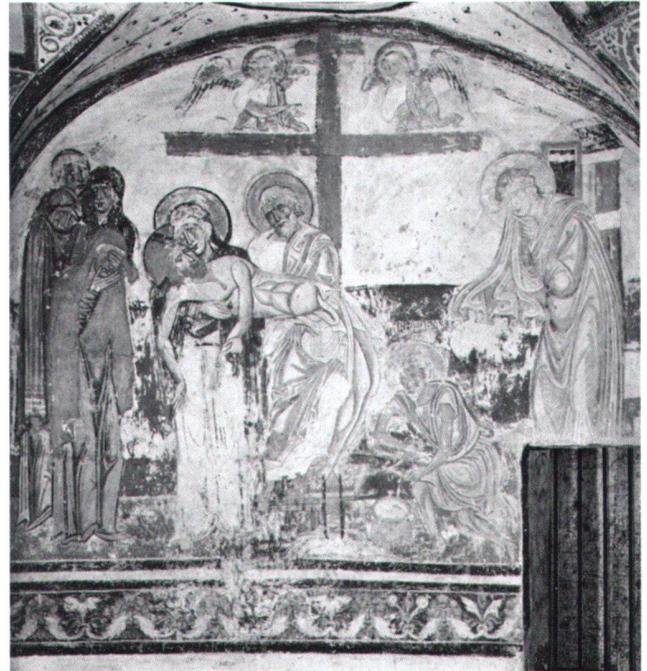


Abb. 25 Kreuzabnahme, um 1200. Aquileia, Krypta des Doms.

tirol (frühes 13. Jh.)<sup>52</sup> zeigt, dass es ohne zeitliche Verzögerung von der sakralen in die profane Kunst übernommen wurde.

#### 5.4 Frauen am Grab

Im Westen wurde die Verkündigung der Auferstehung Christi als wichtigstes Ereignis des Ostermorgens vom 3. bis ins ausgehende 12. Jahrhundert mit der Szene der Frauen am Grab illustriert.<sup>53</sup> Seit der Reform der Festtagsliturgie unter Gregor dem Grossen (590–604) wird in der lateinischen Kirche am Ostermorgen aus dem Evangelium des Markus gelesen (Mk 16,1–8). Vom 9. Jahrhundert an wurden daher in westlichen Kunstwerken meist drei Frauen mit Salb- und Weihrauchgefäßern abgebildet.<sup>54</sup> Die in der Beschreibung der Szene des Norbertsaals erwogene dritte Gestalt wird folglich durch den Bibeltext wahrscheinlich; die drei Frauen können als Maria Magdalena, Maria, die

St. Peter in Salzburg (um 1160, Abb. 27), in der Burgkapelle Hocheppan (1200–10, Abb. 24) und im Sakramentar des Uldarich in Trient (12. Jh., Abb. 28) vergleichbar. Als übereinstimmende Elemente seien die gestaffelte Anordnung der Frauen, die kugelförmigen Rauchfässer, die ornamentierte Vorderseite des Sarkophags sowie die Ausrüstung der Wächter<sup>57</sup> hervorgehoben.

#### 5.5 Himmelfahrt Christi

Im Himmelfahrtsbild des Norbertsaals wird Christus wie in Darstellungen östlicher Prägung von zwei Engeln emporgetragen. Alfred A. Schmid verweist auf die formale Ähnlichkeit dieses Bildtyps mit spätantiken Apotheosebildern.<sup>58</sup> Als älteste östliche Himmelfahrtsszene gilt jene im Rabula-Codex (586, Abb. 29).<sup>59</sup> Ihre Grundform verbreitete sich im Osten Ende des 6. Jahrhunderts. Sie ist auch auf den pa-

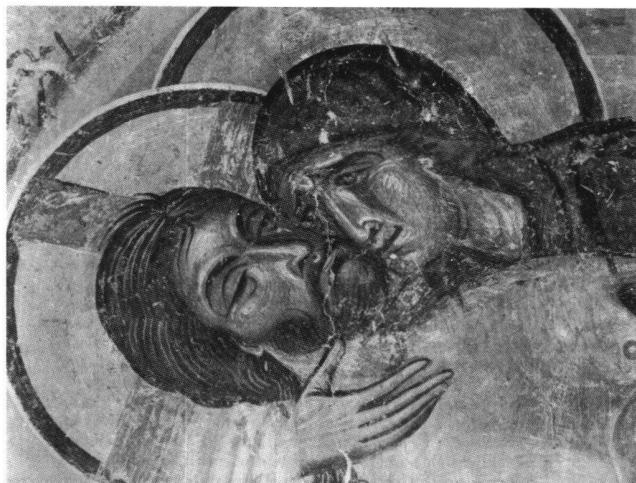


Abb. 26 Ausschnitt der Beweinungsszene, 1164. Nerezi, Panteleimonkirche.



Abb. 27 Die Frauen am Grab. Antiphonar von St. Peter in Salzburg, um 1160. Wien, Nationalbibliothek.



Abb. 28 Die Frauen am Grab. Sakramentar des Uldarich in Trient, 12. Jahrhundert.



Abb. 29 Himmelfahrt Christi. Rabula-Codex, 586. Florenz, Biblioteca Laurenziana.

lästinensischen Ampullen in Bobbio und Monza (Ende 6. Jh.)<sup>60</sup> und auf dem Deckel des palästinensischen Reliquienkästchens in Rom (um 600, Abb. 17) belegt.<sup>61</sup> Das Schema wurde im 8. Jahrhundert in die Kuppeln der byzantinischen Kirchen übertragen und mit dem Bild der Gottesmutter in der Apsis kombiniert.<sup>62</sup> Im Westen wurde in romanischen Mosaiken und Wandmalereien meist die östliche Ausprägung des Himmelfahrtsbildes übernommen.

Norpertaal weisen auf die Parusie und daher auf die Wiedergabe von zwölf Aposteln hin.

### 5.6 Segenshand vor einem Kreuz

In der frühchristlichen Kunst ist die Hand Gottes stets in eine Szene oder ein Bildprogramm integriert. Seit karolingischer Zeit wird sie als umfassendes Gottessymbol ausgelegt und tritt auch als Einzelmotiv auf.<sup>70</sup> Darstellungen

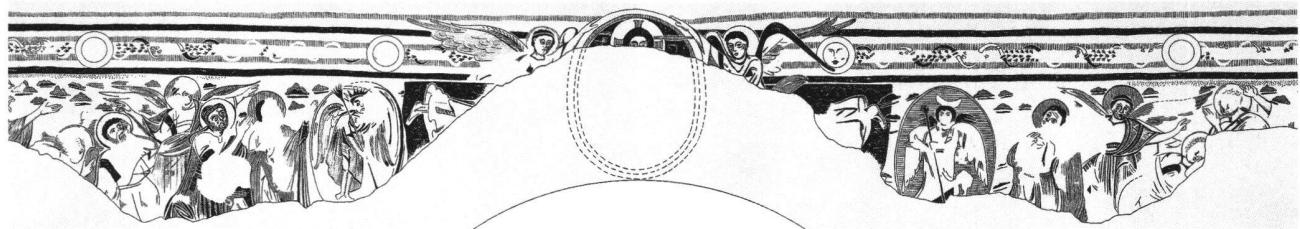


Abb. 30 Ausschnitt der Himmelfahrt Christi, 1. Hälfte 9. Jahrhundert. Müstair, Klosterkirche.

Die Szene wurde ausserhalb der byzantinisch beeinflussten Gebiete kaum dargestellt.<sup>63</sup>

Im Unterschied zu den östlichen Himmelfahrtsbildern, die stets in eine obere Zone mit dem auffahrenden Christus und zwei oder vier Engeln sowie eine untere Zone mit Maria, ein bis zwei Engeln und den Aposteln geteilt sind, verschmelzen die beiden Bildzonen im Norpertaal (Abb. 13). Dies geht wohl auf die älteste westliche, byzantinisch geprägte Darstellung der Himmelfahrt Christi, jene in der benachbarten Klosterkirche zurück (1. Hälfte 9. Jh., Abb. 30). Im Himmelfahrtsbild des Norpertaals umgibt die Aureole Christus im Gegensatz zu den Darstellungen des östlichen Bildtyps nicht vollständig. Dazu sind mir keine Vergleiche bekannt. Der vom Auffahrenden gehaltene Kreuzstab ist ein westliches, seit dem 9. Jahrhundert häufig gezeigtes Motiv. Es wird erstmals in der westlich geprägten Himmelfahrtsszene<sup>64</sup> im Sakramentar des Erzbischofs Drogo von Metz (um 830)<sup>65</sup> abgebildet. Das Kreuz symbolisiert das Opfer Christi, die Erlösung der Menschen und den Sieg über den Tod. Es wird bei der Wiederkunft am jüngsten Tage vor Christus erscheinen.<sup>66</sup>

Die Anzahl der Apostel in der Szene der Himmelfahrt Christi im Norpertaal ist ungewiss. In abendländischen Himmelfahrtsbildern waren meist elf Apostel zugegen, da die Himmelfahrt als letzte Szene des Lebens Jesu aufgefasst wurde.<sup>67</sup> Im Osten wurde die Himmelfahrt dagegen als Beginn der himmlischen Herrschaft Christi verstanden. Sie beinhaltet die Bedeutung der Wiederkunft Christi (Parusie).<sup>68</sup> Paulus trat in den östlichen Darstellungen an Stelle von Judas als zwölfter Apostel hinzu, obwohl er bei der Himmelfahrt noch nicht zum Kreis der Jünger zählte.<sup>69</sup> Der Kreuzstab und die östliche Ausprägung der Szene im

aufwärts gerichteter Hände Gottes sind vor allem in Handschriften und Elfenbeintafeln des 8.–12. Jahrhunderts erhalten.<sup>71</sup> Segenshände vor Kreuzen kommen vorwiegend in den Randgebieten der byzantinischen Kunst beziehungsweise in ihrem Einflussbereich vor. Sie befinden sich an exponierten Stellen in Kirchenausstattungen oder auf Kreuzen.<sup>72</sup>



Abb. 31 Die segnende Hand Gottes vor einem Kreuz, anfangs 11. Jahrhundert. Gewölbe des Katholikons Hosios Loukas bei Athen.

Die Segenshand vor dem Kreuz im Norbertsaal ist mit zwei gemalten Darstellungen in der Klosterkirche Hosios Lukas bei Athen (anf. 11. Jh.)<sup>73</sup> vergleichbar: Das seltene Motiv ist sowohl am Gewölbe des Katholikons (Abb. 31) als auch in der Krypta abgebildet. Als westliches, byzantinisch geprägtes Beispiel sei die gemalte Segenshand in der Krypta der Sonnenburg in Südtirol erwähnt (1. Hälfte 11. Jh.).<sup>74</sup> Die Darstellung der Segenshand ist keine Szene des Bildzyklus, sondern bezieht sich als Einzelmotiv auf die vermauerte, querrechteckige Öffnung darunter.

### 5.7 Zyklus

Bei den Szenen des Bildzyklus im Norbertsaal handelt es sich mit Ausnahme der Kreuzabnahme und der Segenshand um theologische Schwellenereignisse. Der Seinszustand Christi ändert in den Darstellungen der Taufe, der Kreuzigung und der Frauen am Grab von ungetauft zu getauft, von lebend zu tot und von tot zu auferstanden. Ein Übergangereignis gibt auch das Himmelfahrtsbild wieder. Die Szene der Kreuzabnahme weitet das Passionsgeschehen aus.

Unleserliche Farbspuren an der Nordwand und im nördlichen Abschnitt der Ostwand weisen auf verlorene Bilder hin. Als zusätzliche Motive kommen die Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige oder Darbringung im Tempel in Frage. Den Abschluss des Zyklus bildete wohl die Szene von Pfingsten.

### 6. Stil

Ikonographische Vorbilder sind Träger stilistischer Einflüsse. Für eine vertiefte Stilanalyse müssten daher westliche und byzantinische Kunstwerke untersucht werden. Die stilistische Beurteilung der Malereien wird jedoch durch den beeinträchtigten Zustand erschwert. So sind Aussagen zu Farbmodellierungen oder Lichthöhlungen nicht mehr möglich, weil Seccoaufträge verloren sind.

Der östliche Bildstreifen wird dominiert von vertikalen und horizontalen Elementen (Kreuze). Die Figuren wirken sehr plastisch (antike Vorbilder?). Auffallend sind der Wechsel des Massstabs und einzelne überdimensionierte Hände. Räumliche Effekte werden durch die Anordnung der Figuren in unterschiedlicher Höhe und deren Staffellungen erzielt. Der Stil scheint einheitlich, eine Tätigkeit mehrerer Maler unwahrscheinlich.

### 7. Archäologie, Bauforschung

Die archäologische Untersuchung des Norbertsaals ist noch nicht abgeschlossen; ihre Auswertung steht aus. Den-

noch sind die provisorischen Ergebnisse für die kunsthistorische Beurteilung der Wandmalereien aufschlussreich.

Die beiden Bildträger stehen untereinander wie auch mit der Nord- und Westmauer des Saals im Verbund.<sup>75</sup> Eine originale Türe am nördlichen Ende der Ostmauer verband den repräsentativen Saal mit dem Kreuzgang.<sup>76</sup> Vier kleine, hochrechteckige Fenster belichteten ihn ursprünglich von Westen her.<sup>77</sup> Der Raum wird von zehn hochrechteckigen, in West-Ost-Richtung verlegten Balken aus Lärchenholz überspannt, die im Winter 1034/35 gefällt wurden.<sup>78</sup>

In der westlichen Hälfte der Südmauer befand sich eine originale Rundbogenöffnung, die nachträglich zu einer rechteckigen Öffnung im unteren Abschnitt verkleinert wurde (Abb. 15).<sup>79</sup> Die halbkreisförmige Zumauerung wurde mit der Segenshand vor dem Kreuz bemalt. Ihre gelb-rote Umrahmung folgt dem Verlauf des ehemaligen Rundbogens. Die Darstellung der Segenshand ist maltechnisch mit den übrigen Szenen des Bildzyklus identisch. Die Ausstattung ist daher um mindestens eine Bau- und Nutzungsphase jünger als der Raum.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde der Norbertsaal durch eine in West-Ost-Richtung verlaufende Mauer halbiert. Eine Rundbogentür verband die getrennten Räume. Die frühromanischen Deckenbalken wurden durch eine weitere Balkenlage verstärkt und durch einen zweiteiligen Unterzug zusätzlich gestützt. Der südliche Unterzug bricht in die bemalte Südmauer ein. Diese Massnahmen hängen vermutlich mit der Einrichtung eines Getreidelagers im oberen Raum (89) zusammen.<sup>80</sup>

Um 1500 wurde eine Türe in die Südmauer eingebrochen. Sie schloss westlich an die Rundbogenöffnung an und verband den südlichen Teil des Norbertsaals mit dem Turmraum (27).<sup>81</sup> Spätestens beim Einbau der Türe wurde die von der Verfasserin postulierte letzte Szene des romanischen Bildzyklus weitgehend zerstört, sofern nicht eine dort bereits bestehende Türe verbreitert wurde.

### 8. Datierung

Die Wandmalereien des Norbertsaals wurden bisher wegen der Weihinschrift in der Klosterkirche und der davon abgeleiteten Entstehungszeit der Bischofsresidenz mehrheitlich in das letzte Viertel des 11. Jahrhunderts datiert.<sup>82</sup>

Im Abschnitt zur ikonographischen Entwicklung des Motivs der Kreuzabnahme wurden die innig aneinander gelegten Köpfe der Maria und ihres toten Sohnes als jüngstes Element des Bildzyklus hervorgehoben. Dieses ist für eine neue Datierung der Wandmalereien in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts ausschlaggebend. Die malerische Ausstattung ist folglich jünger als der Raum selbst. Darauf weisen auch die verschmutzten, rauchgeschwärzten Partien unter dem östlichen Bildstreifen<sup>83</sup> und die, auf die sekundäre Zumauerung der originalen Rundbogenöffnung gemalte Segenshand hin.<sup>84</sup>

## 9. Funktion des Norbertsaals

In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde das Männerkloster aufgegeben und von einem Frauenkonvent abgelöst.<sup>85</sup> Bischof Egino schenkte den Klosterfrauen im Jahr 1167/70 nebst anderen Gütern die frühromanische Residenz.<sup>86</sup> Der ebenerdige Raum wurde in diesem Zusammenhang wohl umgenutzt und ausgemalt. Als Funktion des repräsentativen Saals kommt das Refektorium des Frauenkonvents in Frage. Durch die verkleinerte und mit dem Motiv der Segenshand vor dem Kreuz akzentuierte Öffnung könnten Speisen herein gereicht worden sein.<sup>87</sup>

## 10. Fazit

Im qualitätvollen Bildzyklus des Norbertsaals vereinigen sich westliche und östliche Einflüsse: Das auf frühe östliche Vorbilder zurückgehende Taufbild zeigt Christus wie in der karolingischen Taufszene in der Klosterkirche Müstair (Abb. 18) und in den romanischen Taufdarstellungen in der Regensburger Handschrift des Meisters Bertolt, in der Burgkapelle Hocheppan und in der Kirche St. Maria in Pontresina (Abb. 19) als Erwachsenen. Die seltene Darstellung eines einzelnen Engels findet sich auch im Stuckrelief der Taufe Christi in der benachbarten Klosterkirche und in der Regensburger Handschrift. Die Art, wie der Engel im Norbertsaal das Gewand hält, ist mit der Miniatur und dem Taufbild in Pontresina vergleichbar. Bei diesem wird die Geistmitteilung auch nicht abgebildet.

Im Kreuzigungsbild durchdringen sich frühchristlich östliche, mittelbyzantinische und karolingische Einflüsse. Während die Vielfigurigkeit und die Trauergabe der Maria, des Johannes und des personifizierten Mondes auf frühchristlich östliche Werke zurückgehen, ist der mit geschlossenen Augen als Toter charakterisierte Gekreuzigte von mittelbyzantinischen Vorlagen beeinflusst (Abb. 20). Das seltene Motiv des Löwen und des Basilisk am Fusse des Kreuzes Christi leitet sich von frühchristlichen Bildern des Christus triumphans ab und symbolisiert die Überwindung des Todes durch die Auferstehung Christi. Der Löwe zur Rechten Christi ist positiv, der Basilisk zur Linken negativ besetzt. Die übrigen Gestalten der Kreuzigungsszene weisen ikonographische Gemeinsamkeiten mit karolingischen Darstellungen auf: Die Arme der beiden Schächer sind wie jene im Kreuzigungsbild in der Klosterkirche Müstair über den Querbalken des Kreuzes zurück gebunden (Abb. 21). Schergen, die mit Keulen auf die Beine der Schächer einschlagen, sind im Westen seit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts belegt. Die Personifikationen des Neuen und Alten Testaments werden im Norbertsaal wie in karolingischen Illustrationen aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts durch die aufrechte Haltung, Krone und Fahne als Siegerin, beziehungsweise durch die Abkehr vom Kreuz und verdeckte Augen als Besiegte gezeigt. Die personifizierten Gestirne nehmen seit der zweiten Hälfte

des 9. Jahrhunderts vermehrt am Geschehen Anteil. Im Norbertsaal verhüllt sich der Mond trauernd das Gesicht, während die Sonne sich vom Gekreuzigten abwendet.

Das Motiv der Kreuzabnahme tritt seit dem 9. Jahrhundert im byzantinischen Raum auf und illustriert vermutlich einen apokryphen Text. Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts ist es auch im Westen als selbständige Szene belegt, in die einzelne Gestalten des Kreuzigungsbildes integriert sein können. Die Darstellung im Norbertsaal ist mit den romanischen, byzantinisch geprägten Wandmalereien in Hoch- eppan (Abb. 24) und Aquileia (Abb. 25) sowie mit dem Relief des Benedetto Antelami in Parma (1178) vergleichbar. Die tief empfundene Anteilnahme der Maria geht laut Hans Belting auf östliche, apokryphe und geistliche Schriften zurück. Sie wird in der byzantinischen Kunst seit der Mitte des 12. Jahrhunderts durch die aneinander gelegten Köpfe verbildlicht (Abb. 26), einem Motiv, das sich auch im Westen rasch verbreitet. Die aneinander gelegten Köpfe sind das jüngste ikonographische Element im Bildzyklus des Norbertsaals.

Die Szene der Frauen am Grab illustriert im Westen vom 3. bis ins ausgehende 12. Jahrhundert die Verkündigung der Auferstehung Christi. Die vermutete Abbildung von drei Frauen geht auf das Evangelium des Markus (Mk 16,1–8) zurück, welches in der lateinischen Kirche seit der Reform der Festtagsliturgie unter Gregor dem Grossen (590–604) am Ostermorgen gelesen wird. Die Frauen können deshalb als Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Jakobus und Salome identifiziert werden (Mk 16,1). Seit der Jahrtausendwende löste allmählich ein Sarkophag, dessen Deckel dem Engel als Sitzfläche diente, das Grabgebäude ab. Der Bildtyp fand nördlich der Alpen weite Verbreitung (Abb. 27, 28).

Im Himmelfahrtsbild wird Christus wie in frühchristlich östlichen Darstellungen von zwei Engeln in den Himmel getragen (Abb. 29). Das Bildschema verbreitete sich im ausgehenden 6. Jahrhundert im Osten und wurde im Westen in der romanischen, byzantinisch beeinflussten Kunst aufgenommen. Die einzigartige Verschmelzung der beiden Bildzonen im Norbertsaal geht auf das karolingische Himmelfahrtsbild in der Klosterkirche Müstair zurück (Abb. 30). Das seit dem 9. Jahrhundert im Westen abgebildete Motiv des Kreuzstabs deutet zusammen mit der östlichen Ausprägung der Szene auf die Parusie hin und lässt auf die bildliche Wiedergabe von zwölf Aposteln schliessen.

Die Hand Gottes tritt seit karolingischer Zeit als Einzelmotiv auf. Segenshände vor Kreuzen werden in den Randgebieten der byzantinischen Kunst beziehungsweise in ihrem Einflussbereich an exponierten Stellen von Ausstattungen oder auf Kreuzen abgebildet. Diejenige im Norbertsaal ist mit den Darstellungen in der Klosterkirche Hosios Lukas bei Athen (Abb. 31) und in der Krypta der Sonnenburg in Südtirol vergleichbar. Das seltene Motiv ist keine Szene des Bildzyklus, sondern bezieht sich auf die auf die vermauerte, querrechteckige Öffnung darunter.

Ikonographische Argumente, so die innige Beziehung der Maria zu ihrem toten Sohn in der Szene der Kreuzab-

nahme und die emotionale Anteilnahme der Trauernden im Kreuzigungsbild sind für eine neue Datierung der Malereien in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts entscheidend. Diese wird durch die archäologischen Untersuchungen des Saales bestätigt: Die Darstellung der Segenshand vor dem Kreuz liegt auf der sekundären Zumauerung der originalen Rundbogenöffnung in der Südmauer. Sie ist maltechnisch mit den anderen Szenen des Bildzyklus identisch. Die Ausstattung ist folglich mindestens um eine Bau- und Nutzungsphase jünger als der Raum. Der Norbertsaal wurde wohl in der Zeit des Frauenkonvents als Refektorium umgenutzt und bemalt. Die Segenshand vor dem Kreuz bezieht sich vielleicht auf Speisen, die durch die verkleinerte, rechteckige Öffnung in den Saal gegeben wurden.

Die Szenen des Bildzyklus wurden mehrfach mit der Ausstattung der Klosterkirche Müstair verglichen. Die ausschliessliche Berücksichtigung karolingischer Vorbilder deutet darauf hin, dass die romanischen Wandmalereien der Apsiden (um 1200,<sup>88</sup> Abb. 32) zur Zeit der Umnutzung und Bemalung des Norbertsaals noch nicht existierten. Die These einer früheren Datierung des Zyklus im Norbertsaal müsste mittels einer stilistischen Analyse geprüft werden.



Abb. 32 Steinigung des Stephanus, um 1200. Müstair, Klosterkirche (Foto: Suzanne Fibbi-Aeppli, Nr. 119r).

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: ©Büro Prof. Sennhauser, Zurzach, gezeichnet von Werner Peter.
- Abb. 2, 5, 30: Reproduktion aus JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER (vgl. Anm. 2), Taf. XLV, XXXVII, LX.
- Abb. 3, 4, 9, 13, 15: Foto Jürg Goll und Gaby Weber, 28.10.2002.
- Abb. 6: ©Büro Prof. Sennhauser, Zurzach, gezeichnet von Alfred Hidber.
- Abb. 7, 8, 10–12, 14, 16: Gezeichnet von Gaby Weber, Winterthur.
- Abb. 17, 26: Reproduktion aus HANS BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1993, S. 140, Abb. 72, S. 320, Abb. 172.
- Abb. 18, 21, 32: © Stiftung Pro Kloster St. Johann in Müstair, Fotos Suzanne Fibbi-Aeppli, Bildnummern: 038k, 065/066k (Fotomonatage von Michael Wolf), 119r.
- Abb. 19, 24, 28: Reproduktion aus HELMUT STAMPFER / THOMAS STEPPAN (vgl. Anm. 32), S. 128, Abb. 107, S. 110, Abb. 61, S. 129, Abb. 110.
- Abb. 20: Reproduktion aus HELGA MÖBIUS (vgl. Anm. 53), S. 44, Abb. 4.
- Abb. 22, 23: Reproduktion aus HELMUT STAMPFER, *Die romanischen Fresken von St. Jakob in Söles. Ikonographie – Stil – Datierung*, in: Der Schlerm. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde 71, Heft 8, August 1997, S. 496.
- Abb. 25: Reproduktion aus OTTO DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, Taf. XXVII.
- Abb. 27: Reproduktion aus ELGA LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich. Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs*, Bd. 1, Wien 1983, S. XXVII, Abb. 4.
- Abb. 29: Reproduktion aus GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 459, Abb. 459.
- Abb. 31: Reproduktion aus NANO CHATZIDAKIS, *Hosios Loukas. Byzantine art in Greece*, Athen 1997, S. 66, Abb. 65.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Die folgenden Ausführungen basieren auf der Lizziatsarbeit zu den Wandmalereien des Norbertsaals, die von der Verfasserin im Frühling 2003 bei Prof. Dr. Georges Desceudres am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich vorgelegt wurde. Die Autorin dankt Prof. Dr. Georges Desceudres, Prof. Oskar Emmenegger, Dr. Jürg Goll und Prof. Dr. Hans Rudolf Sennhauser für die gewährte Unterstützung.
- <sup>2</sup> JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden. Kunstdenkmäler der Schweiz, Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler*, Genf 1906–10, S. 45–47.
- <sup>3</sup> JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER (vgl. Anm. 2), S. 45.
- <sup>4</sup> Abgebildet in: A. STRAUB / G. KELLER, *Herrad of Landsberg. Hortus deliciarum, Commentary and Notes by A. Straub and G. Keller*, New Rochelle/New York 1977, S. 151.
- <sup>5</sup> JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER (vgl. Anm. 2), S. 47. – LINUS BIRCHLER, *Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair*, in: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, Actes du III<sup>e</sup> Congrès international pour l'étude du Haut Moyen Age, 1951, Olten/Lausanne 1954, S. 206. – BEAT BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz* (= Basler Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 5), Bern 1963, S. 19.
- <sup>6</sup> BEAT BRENK (vgl. Anm. 5), S. 19.
- <sup>7</sup> JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER (vgl. Anm. 2), S. 46.
- <sup>8</sup> JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER (vgl. Anm. 2), S. 46–47.
- <sup>9</sup> BEAT BRENK (vgl. Anm. 5), S. 19–20.
- <sup>10</sup> JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER (vgl. Anm. 2), S. 46–47. – BEAT BRENK (vgl. Anm. 5), S. 20. – LOUISE GNÄDINGER / BERNHARD MOOSBRUGGER, *Das Kloster St. Johann in Müstair*, Zürich 1994, S. 35. – HANS-RUDOLF MEIER, *Romanische Schweiz*, Würzburg 1996, S. 47.
- <sup>11</sup> JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER (vgl. Anm. 2), S. 41–45.
- <sup>12</sup> JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER (vgl. Anm. 2), S. 46–47. – BEAT BRENK (vgl. Anm. 5), S. 18–20.
- <sup>13</sup> *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, 5: Schams, Rheinwald, Avers, Münstertal, Bergell (Die Täler am Vorderrhein, Teil 2), von ERWIN POESCHEL, Basel 1943, S. 353.
- <sup>14</sup> ERWIN POESCHEL (vgl. Anm. 13), S. 353. – BEAT BRENK (vgl. Anm. 5), S. 18. – ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz. Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils*, Bd. 1, Frauenfeld 1968<sup>2</sup>, S. 506. – JEAN WIRTH, *Die Bildnisse von St. Benedikt in Mals und St. Johann in Müstair*, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hrsg. von Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi und Philippe Büttner, Berlin 1995, S. 83.
- <sup>15</sup> Seit der Entdeckung der malerischen Ausstattung des Norbertsaals im Herbst 1906 waren die Restauratoren Franz X. Sauter, Kurt Schmidt und Oskar Emmenegger mit deren Freilegung und Konservierung betraut. Für die Messung und Steuerung des Raumklimas sind seit 1986 Andreas Arnold, Konrad Zehnder und Andreas Küng verantwortlich. Etwa 400 unveröffentlichte Dokumente (Restaurierungsberichte, Protokolle, Rechnungen, Briefe und Fotos) vermitteln einen detaillierten Einblick in das jahrzehntelange Bemühen um die Erhaltung des romanischen Zyklus. Sie wurden von der Denkmalpflege des Kantons Graubünden, Oskar Emmenegger sowie Andreas Arnold und Konrad Zehnder freundlicherweise zur Verfügung gestellt und im Rahmen der Lizziatsarbeit ausgewertet.
- <sup>16</sup> JOSEF ZEMP / ROBERT DURRER (vgl. Anm. 2), S. 45.
- <sup>17</sup> KURT SCHMIDT, *Bericht über die Untersuchungen und eine Proberestaurierung an den Wandmalereien im Norbertsaal des* *Klosters St. Johann in Münster, Graubünden, in der Zeit vom 6. 9. 1961 bis 15. 9. 1961*, S. 5 (Archiv der Denkmalpflege des Kantons Graubünden, Chur).
- <sup>18</sup> KURT SCHMIDT (vgl. Anm. 17), S. 5.
- <sup>19</sup> EDGAR DENNINGER, *Laboratoriumsbericht Nr. 89, 22. 2. 1962*, in: «*Sulser Akten*» (Archiv der Denkmalpflege des Kantons Graubünden, Chur).
- <sup>20</sup> Am Bildstreifen der Südwand sind die roten und gelben Farben über den weissen Linien im Gegensatz zur Ostwand teilweise erhalten. Es stellt sich daher die Frage, ob der Zyklus überhaupt vollendet wurde. In: OSKAR EMMENEGGER, *Restaurierungsbericht Norbertsaal, August 2000*, S. 2–3 (Archiv der Denkmalpflege des Kantons Graubünden, Chur).
- <sup>21</sup> HANS RUDOLF SENNAUSER / ALFRED HIDBER, *Besprechung im Norbertsaal, 26. 8. 1980* (Archiv Hans Rudolf Sennhauser, Zurzach).
- <sup>22</sup> OSKAR EMMENEGGER, *Offerte für die Restaurierung der abgelösten Malereiteile aus dem Norbertsaal, 14. 10. 1988* (Archiv Oskar Emmenegger, Zizers).
- <sup>23</sup> OSKAR EMMENEGGER, *Nachtragsofferte Südwand, Dokumentation, 12. 8. 1991* (Archiv Oskar Emmenegger, Zizers). – OSKAR EMMENEGGER, *Rechnung Schadenskartierung, 6.3.1992* (Archiv Oskar Emmenegger, Zizers). – OSKAR EMMENEGGER, *Offerte zur Fertigstellung der Dokumentation, 7. 10. 1996* (Archiv Oskar Emmenegger, Zizers).
- <sup>24</sup> Sie wurde in den Monaten April–Oktober 2001 und Mai–September 2002 durchgeführt.
- <sup>25</sup> Die aktualisierten Zeichnungen können bei der Autorin oder bei der Denkmalpflege des Kantons Graubünden eingesehen werden.
- <sup>26</sup> OSKAR EMMENEGGER (vgl. Anm. 20), S. 1–2.
- <sup>27</sup> Eine senkrechte Einfassung des Frieses kann nur im östlichen Teil der Darstellung der Himmelfahrt Christi ausgeschlossen werden. Die Abbildung der Taufe Christi und die unbestimmbare Szene sind angeschnitten, das heisst nicht vollständig erhalten, die südliche Randpartie der Frauen am Grab durch die Ablösung der Malerei beschädigt.
- <sup>28</sup> Edgar Denniger bestimmte Pigmentproben als Rebschwarz. In: EDGAR DENNINGER (vgl. Anm. 19).
- <sup>29</sup> Vgl. Kapitel 7: Archäologie, Bauforschung.
- <sup>30</sup> GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1, Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh 1966, S. 144.
- <sup>31</sup> Abgebildet in: GEORG SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters*, Stuttgart 1969<sup>2</sup>, Taf. XXIX, Nr. 30.
- <sup>32</sup> Abgebildet in: HELMUT STAMPFER / THOMAS STEPPAN, *Die Burgkapelle von Hocheppan*, Bozen 1998, S. 106, Abb. 57.
- <sup>33</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 30), S. 144. – *Taufe Jesu*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, hrsg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, Freiburg i.Br. 1994, Sp. 248–249.
- <sup>34</sup> Abgebildet in: GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 2, Die Passion Christi*, Gütersloh 1968, S. 440, Abb. 327.
- <sup>35</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 34), S. 107. – *Kreuzigung Christi*, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 5, München 1991, Sp. 1505.
- <sup>36</sup> *Dismas*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 6, hrsg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, Freiburg i.Br. 1994, Sp. 68.
- <sup>37</sup> Abgebildet in: GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 34), S. 468, Abb. 393.
- <sup>38</sup> LINUS BIRCHLER (vgl. Anm. 5), S. 206.
- <sup>39</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 34), S. 127–128.

- <sup>40</sup> *Ecclesia und Synagoge*, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 3, München 1991, Sp. 1537.
- <sup>41</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 34), S. 122.
- <sup>42</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 34), S. 116.
- <sup>43</sup> Abgebildet in: GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 3, *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971, S. 332, Abb. 62.
- <sup>44</sup> Die Darstellung des Christus triumphans ist nur im Westen überliefert. In: TILMANN BUDDENSIEG, *Die Basler Altartafel Heinrichs II. Beiträge zu ihrer Lokalisierung und Interpretation*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 19, Köln 1957, S. 150.
- <sup>45</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 32–33.
- <sup>46</sup> Abgebildet in: MIRJAM MUNZ / CHRISTOPH EGGENBERGER, *Das Heilige Kreuz von Engelberg*, in: CHRISTOPH EGGENBERGER (Hrsg.), *Die Bilderwelt des Klosters Engelberg. Das Skriptorium unter den Äbten Frowin (1143–1178), Berchtold (1178–1197), Heinrich (1197–1223)*, Luzern 1999, S. 174 und 176.
- <sup>47</sup> *Sonne, Sonne und Mond*, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 7, München 1991, Sp. 2049.
- <sup>48</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 34), S. 120–121.
- <sup>49</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 34), S. 179.
- <sup>50</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 34), S. 178.
- <sup>51</sup> Die Gestalt ist kaum lesbar (Umrisse des Kopfes und des rechten Arms, blaues Gewand).
- <sup>52</sup> Freundlicher Hinweis von Hans-Rudolf Meier, 23. 6. 2002; abgebildet in: HELMUT STAMPFER, *Schloss Rodenegg. Geschichte und Kunst*, Bozen 1998, S. 28, Abb. 21.
- <sup>53</sup> *Frauen am Grab*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, hrsg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, Freiburg i.Br. 1994, Sp. 54–55. – GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 17–18. – HELGA MÖBIUS, *Passion und Auferstehung in Kultur und Kunst des Mittelalters*, Wien 1979<sup>2</sup>, S. 50.
- <sup>54</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 18.
- <sup>55</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 23.
- <sup>56</sup> *Frauen am Grab*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2 (vgl. Anm. 53), Sp. 57–58.
- <sup>57</sup> Die normannischen Schildformen entsprechen denjenigen auf dem Teppich von Bayeux (um 1066).
- <sup>58</sup> *Himmelfahrt Christi*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2 (vgl. Anm. 53), Sp. 268.
- <sup>59</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 148. – ROLAND BÖHMER, *Spätromanische Wandmalerei zwischen Hochrhein und Alpen*, unpublizierte Dissertation, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, 2001, S. 29.
- <sup>60</sup> Abgebildet in: GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 490, Abb. 460.
- <sup>61</sup> *Himmelfahrt*, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 2, hrsg. von KLAUS WESSEL, Stuttgart 1966, Sp. 1232–1233. – GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 149.
- <sup>62</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 151.
- <sup>63</sup> ROLAND BÖHMER, *Die romanischen Wandmalereien der Schlosskirche Spiez*, unpublizierte Lizentiatsarbeit, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, 1990, S. 96.
- <sup>64</sup> In westlich geprägten Himmelfahrtsszenen schreitet Christus selbst in den Himmel. In: GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 147.
- <sup>65</sup> Abgebildet in: GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 494, Abb. 468.
- <sup>66</sup> HELENA GUTBERLET, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter*, Leipzig/Strassburg/Zürich 1934, S. 164. – GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 141–142. – ROLAND BÖHMER (vgl. Anm. 63), S. 98.
- <sup>67</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 152.
- <sup>68</sup> ROLAND BÖHMER (vgl. Anm. 63), S. 96.
- <sup>69</sup> GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 43), S. 148.
- <sup>70</sup> *Hand II*, in: Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, hrsg. von THEODOR KLAUSER, Bd. 13, Stuttgart 1984, Sp. 444.
- <sup>71</sup> *Hand Gottes*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2 (vgl. Anm. 53), Sp. 212.
- <sup>72</sup> *Hand Gottes*, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 2 (vgl. Anm. 61), Sp. 962. – *Hand Gottes*, in: Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens, hrsg. von GÜNTER SPITZING, München 1989, S. 148.
- <sup>73</sup> Abgebildet in: CAROLYN L. CONNOR, *Art an miracles in medieval byzantium. The crypt at Hosios Loukas and its frescoes*, Princeton 1991, Fig. 87.
- <sup>74</sup> Abgebildet in: KARL KNÖTIG, *Die Sonnenburg im Pustertal*, Bozen 2001<sup>3</sup>, S. 79, Abb. 72. – Eine Segenshand wird auch auf einem Kreuz einer Marmorplatte der karolingischen Schrankenanlage aus der Klosterkirche Müstair gezeigt (M98/21'147). Da das Fragment nach dem Abbruch der Schrankenanlage in der Nordwestecke des Plantaturs (958) vermauert wurde, ist eine direkte Vorbildfunktion der karolingischen Platte für die Segenshand im Norbertsaal allerdings nicht anzunehmen. In: JÜRG GOLL, *Engel-/Johannesplatte*, 15.12.2002 (Archiv Bauhütte Müstair).
- <sup>75</sup> Archäologische Grabungsdokumentation, Tagebuch 142: Diverses 1996, S. 126. – Archäologische Grabungsdokumentation, Tagebuch 44: Ausgrabungen und Bauuntersuchungen 1982: Gartenschnitt II, S. 224.
- <sup>76</sup> Archäologische Grabungsdokumentation, Tagebuch 173: Kreuzgang 11w, südlicher Teil, 2001, S. 45.
- <sup>77</sup> Tagebuch 44 (vgl. Anm. 75), S. 224. – Archäologische Grabungsdokumentation, Tagebuch 149: Norbertstrakt 1997/98, S. 195.
- <sup>78</sup> CHRISTIAN ORCEL / ALAIN ORCEL / JEAN TERCIER, *Dendrochronologischer Bericht*, 22. 5. 1996 (Archiv Bauhütte Müstair).
- <sup>79</sup> Ihre Höhe beträgt 96 cm, die Breite 77 cm im Norbertsaal beziehungsweise 86 cm im Turmraum (27). In: Tagebuch 149 (vgl. Anm. 77), S. 29 und 233. Die Funktion der Rundbogenöffnung ist nicht geklärt.
- <sup>80</sup> Tagebuch 149 (vgl. Anm. 77), S. 203–204.
- <sup>81</sup> Tagebuch 149 (vgl. Anm. 77), S. 29 und 227.
- <sup>82</sup> Vgl. Kapitel 1: Forschungsgeschichte.
- <sup>83</sup> Vgl. Kapitel 2: Maltechnik.
- <sup>84</sup> Vgl. Kapitel 7: Archäologie, Bauforschung.
- <sup>85</sup> Müstair, in: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 20, hrsg. von HEINRICH BECK u.a., Berlin 1973, Sp. 373.
- <sup>86</sup> ISO MÜLLER, *Geschichte des Klosters Müstair. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Disentis 1986<sup>3</sup>, S. 35–37.
- <sup>87</sup> Der Nahrung und dem Nähren kam in der Frömmigkeit mittelalterlicher Frauen eine grosse Bedeutung zu. Vgl. dazu: CAROLINE WALKER BYNUM, *Holy Fast and Holy Feast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley/Los Angeles/London 1987. Freundlicher Hinweis von Brigitte Kurmann, 18.10.2005.
- <sup>88</sup> MATTHIAS EXNER, *Der romanische Bilderzyklus an Ostwand und Apsiden*, in: JÜRG GOLL / MATTHIAS EXNER / SUSANNE HIRSCH (Hrsg.), Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche, Zürich 2007, S. 109–113, hier: S. 113.

## ZUSAMMENFASSUNG

Der Norbertsaal (20/21) im Kloster St. Johann in Müstair befindet sich im Erdgeschoss des Westtrakts der frühromanischen Bischofsresidenz. An der Ost- und Südwand des Raums wurden 1906 unter nicht geklärten Umständen romanische Kalkmalereien mit Szenen des Lebens und der Passion Christi entdeckt, deren Zustand beeinträchtigt ist. Der aktuelle Zustand des Bildzyklus wurde 2001/2002 von der Autorin zeichnerisch festgehalten. Die Zeichnungen boten die Grundlage für eine genaue Beschreibung der einzelnen Szenen sowie deren ikonographische Analyse. Diese ergab eine Durchdringung frühchristlich östlicher, byzantinischer, karolingischer und romanischer Einflüsse, wobei den karolingischen Fresken in der Klosterkirche Müstair und den romanischen, byzantinisch geprägten Wandmalereien in Südtirol eine wichtige Vorbildfunktion zu kommt. Die als jüngstes Element hervorgehobenen, aneinander gelegten Gesichter der Maria und ihres toten Sohnes in der Szene der Kreuzabnahme sind für die neue Datierung der malerischen Ausstattung in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts ausschlaggebend. Letztere wird durch die archäologischen Untersuchungen des Norbertsaals bestätigt. Die auf die sekundäre Zumauerung der originalen Rundbogenöffnung der Südmauer gemalte Segenshand vor dem Kreuz zeigt, dass die Ausstattung des Saales mindestens um eine Bau- und Nutzungsphase jünger ist als der Raum selbst. Als Funktion des Norbertsaals wurde das Refektorium des Frauенkonvents vorgeschlagen.

## RIASSUNTO

La sala denominata secondo il Vescovo Norpert, abate del Convento di San Giovanni della Valle Monastero, è ubicata nel pianterreno dell'ala occidentale della residenza vescovile risalente al primo periodo romanico. Nel 1906 sulle pareti est e sud della sala sono stati rinvenuti, in circostanze poco chiare, degli affreschi romanici su fondo a calce con scene della vita e della passione di Cristo. Purtroppo tali affreschi avevano subito danni. Nel periodo 2001/2002, l'autrice ha riprodotto su carta, così com'era, il ciclo di immagini e detti disegni hanno fornito una base per descrivere in dettaglio le singole scene e per effettuare un'analisi iconografica degli affreschi. Questa analisi ha permesso di rilevare la forte presenza di influenze paleocristiane orientali, bizantine, carolingie e romane. In questo contesto, agli affreschi carolingi della chiesa del convento della Valle Monastero e agli affreschi in stile romano e bizantino riscontrati in Alto Adige viene attribuito un importante funzione di riferimento. L'affresco con la deposizione di Cristo dalla Croce raffigura il viso di Maria accanto a quello del figlio deceduto, che, evidenziati come gli elementi più recenti, sono gli elementi determinanti ai fini di una nuova datazione delle opere che l'autrice del saggio colloca nella seconda metà del XII secolo. Ciò viene confermato anche dalle ricerche archeologiche compiute nella sala di Norpert. La mano della benedizione, dipinta davanti alla croce raffigurata sul muro dell'arcata originale della parete sud, costruito in un secondo tempo, prova che gli affreschi risalgono a un periodo successivo alla prima fase di costruzione e utilizzazione della sala. Per quanto riguarda la funzione della sala, nel saggio si avanza l'ipotesi che fosse stata utilizzata come refettorio del convento femminile.

## RÉSUMÉ

La salle Norpert du couvent de Saint-Jean à Müstair se trouve au rez-de-chaussée de l'aile occidentale de la résidence épiscopale datant des débuts de l'époque romane. En 1906, dans des circonstances non élucidées, des peintures murales à la chaux furent mises au jour sur les parois est et sud de la pièce; elles représentent des scènes de la vie et de la passion du Christ, dont l'état est compromis. En 2001/2002, l'auteure du présent article a réalisé des dessins du cycle iconographique, qui ont livré un point de départ pour une description précise des différentes scènes ainsi que pour leur analyse iconographique. Celle-ci a révélé la pénétration d'influences orientales, byzantines, carolingiennes et romanes paléochrétiennes, les fresques carolingiennes de l'église conventuelle de Müstair et les peintures murales romanes d'inspiration byzantine du Tyrol du Sud représentant des modèles importants. La nouvelle datation du cycle pictural (deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle) repose essentiellement sur l'élément considéré comme étant le plus récent, à savoir les visages de la Vierge Marie et de son fils défunt, représentés l'un près de l'autre dans la scène de la descente de croix. Cette datation est d'ailleurs confirmée par les fouilles archéologiques entreprises dans la salle Norpert. La main bénissante devant la croix, peinte sur le maçonnerie secondaire de l'ouverture arquée originale de la paroi sud, montre que la salle, une fois construite, fut utilisée en tout cas un certain temps avant d'être décorée. Quant à la fonction de la salle Norpert, on a proposé celle de réfectoire du couvent féminin.

## SUMMARY

The Norpert Hall in St. Johann monastery in Müstair is located on the ground-floor of the western wing in the early Romanesque bishop's residence. In 1906, under circumstances that have not been clarified, Romanesque wall paintings in poor condition were discovered on the eastern and southern walls, showing scenes from the life and passion of Christ. The current condition of the cycle has been recorded in drawings made by the author in 2001/2002. The drawings provided the foundation for an exact description of each of the scenes and an analysis of their iconography. The paintings were found to show the mixed influence of early Eastern Christian, Byzantine, Carolingian and Romanesque styles. Especially important predecessors are the Carolingian frescoes in the church of Müstair and the Romanesque, Byzantine wall paintings in South Tyrol. In the scene of the deposition from the cross, the faces of the Virgin Mother and the dead Christ, seen side-by-side, are the most recent element and therefore decisive in dating the paintings to the second half of the 12<sup>th</sup> century. The latter has been confirmed by archaeological investigations in the Norpert Hall. The blessing hand in front of the cross, painted on the secondary masonry of the original rounded arch in the southern wall, shows that there has been at least one renovation of the hall that is more recent than the construction of the room itself. It has been suggested that the Norpert Hall was the refectory of the convent.